

國立政治大學台灣文學研究所
碩士學位論文

指導老師：吳佩珍教授

殖民地臺灣「童心主義」的移植與變貌
——以日治時期新文學運動中的兒童形象為中心
(1914-1943)

The Acceptance and the Adaptation of Doshinism in
Colonial Taiwan—Along the Image of the Child in
Taiwanese New Literature (1914-1943)

研究生：陳雨柔

中華民國一〇七年二月

謝辭

從政大的傳播學院步行至文學院只有短短的路程，我卻先行繞了大學四年的遠路，直到研究所才進到臺灣文學所就讀。其中，固然有許許多多的考量與巧合，然而，最為關鍵的或許是在成長過程中，我那長於戰爭時期，少女時代則是在國民黨統治初期度過的阿嬤。如同我的求學歷程繞了遠路一般，我也在研究所期間因著攻讀戰前臺灣文學，才終於理解為何自小與我最為親近的家人，雖然小學畢業，卻總是捧著國小的習字簿，繞著幼小的我問著漢字的寫法。習字簿裡密密麻麻地寫滿突出綠色方格的名字與電話號碼，是奶奶對外聯繫的寶典，也始終是我心中的一個疑惑。這個疑惑竟然陪我度過了童年，直至我大學畢業、在外工作兩年，回到研究所後才得以解開。因而，這篇論文既是我臺灣研究的起點，同時也作為我在奶奶辭世後，那遲到的、漫長的告解。

能夠完成這本論文，首先感謝引領我走入日治時期臺灣文學的吳佩珍老師。因著吳老師對於研究的熱忱與樂觀，不僅讓我在語言及歷史的高牆下，能夠度過挫折與自我懷疑繼續前進，更讓我擴展了學養的視野。修課期間，也感謝范銘如、紀大偉與崔末順老師。三位老師對一位非本科生的包容與慷慨，讓我對於文學理論有了初步的認識，對於論文書寫也有了基礎的掌握。撰寫論文的階段，則是謝謝陳芳明老師提供我擔任助理的機會，沒有陳老師在經濟上的奧援與時不時的溫暖關切，我的碩士論文想必無法如期完成。感謝王琬葶與張詩勤學姊，總是適時地在研究路上給予鼓勵，更不厭其煩地回答我種種問題。謝謝洪瑋其、林新惠、王悅丞與林芳伊四位同學的相伴，雖然各自的研究領域不同，但有你們使我一路上並不孤單。最後，謝謝兩位口考委員吳叡人與柳書琴老師精準的批評，指出這篇論文諸多力有未逮之處，可作為我日後努力的課題。同時感謝臺文所吳慧玲助教的細心提醒，給予在行政事務上易有疏忽的我諸多協助。y、Ken、瑞秋，還有總是優雅的畢魯，謝謝你們一直都在。

謹以此篇論文，獻給我辭世的奶奶與父親。

寫於文山 2018.1.10

殖民地臺灣「童心主義」的移植與變貌

以日治時期新文學運動中的兒童形象為中心（1914-1943）

摘要

以 1918 年 7 月發刊的《赤鳥》雜誌為中心，日本「童心主義」思潮作為大正民主思想運動的一支，是藉由翻譯與轉化西方浪漫主義兒童觀，以「尊重兒童心性」（即「天真無邪」）與「兒童文學的現代化」反思明治期以來「富國強兵」、「殖產興業」的主流價值體系。殖民地臺灣對「童心主義」思潮的接收，分為兩個階段：一是隨著「新臺灣教育令」（1922）的頒布，在《臺灣教育》與《第一教育》等刊物中，臺日知識分子透過引介《赤鳥》的藝術教育思潮，反思殖民地偏重知性的教育體制與軍國主義論述。另一方面，尊重兒童個性、將兒童視為現代個人的主張以日語傳播來臺，使得兒童文化界在「少國民」的主流論述之外，「天真無邪」的兒童想像漸次成形。上述作為殖民地臺灣兒童觀遞變的歷史文脈，本文的第二部份將以臺灣新文學運動中的日語小說為例，說明日語創作世代如何以「天真的政治」作為小說敘事的新媒介。在三〇年代，楊逵、翁鬧與巫永福分別透過寫實主義與現代主義技法，接合「天真無邪」的去政治性與普羅文學的批判性。至四〇年代，濱田隼雄、龍瑛宗與呂赫若的作品，則顯示「天真無邪」的政治效果趨於兩極化，既服膺法西斯美學的崇高性，又是迴避戰爭意識形態的敘事策略。

關鍵詞：大正民主、日本童心主義、日治時期兒童文學、臺灣新文學

目錄

第一章	緒論	1
第一節	研究動機與問題意識	1
第二節	先行研究	5
第三節	研究範圍與方法	11
第四節	章節架構	16
第五節	附錄	17
第二章	殖民地臺灣「童心主義」的受容與變貌	18
前言		18
第一節	大正期日本兒童文化運動的興起	20
第二節	殖民地臺灣的「少國民」與「御伽」事業	27
第三節	「現代」的兒童與《赤鳥》「童心主義」的引介	38
小結		47
第三章	作為「弱者」的兒童：三〇年代普羅文學與現代主義作家的嘗試	50
前言		50
第一節	普羅兒童的「真實」：張文環的〈過重〉及其評價	54
第二節	左翼青年的凝視：楊遠的〈水牛〉、〈頑童伐鬼記〉	59
第三節	「天真無邪」的荒謬性：翁鬧〈羅漢腳〉與巫永福〈愛暈的春杏〉	65
小結		75

第四章	真善美的「少年」：四〇年代戰時文學中「臺日親善」的彼時此刻	76
前言	76
第一節	真摯的「純粹少年」：濱田隼雄的〈蝙蝠〉	79
第二節	避世青年與懷舊之情：龍瑛宗的〈蓮霧的庭院〉	86
第三節	童年憶往中的日本「他者」：呂赫若的〈玉蘭花〉	94
小結	104
第五章	結論	105
參考文獻	110
附錄	120



第一章 緒論¹

一、研究動機與問題意識

一〇至二〇年代中後期，隨著殖民地臺灣的學制日漸完備，加上兒童文化運動興起，「兒童」始被作為異於成人的個體。從學制層面來說，1898年「臺灣公學校令」的頒布，總督府將伊澤修二時期所設立的國語傳習所，改制為六年制的小學。近代學校的設置，使孩子開始走出家庭。然而，由於殖民地特殊的社會體制，日臺之間的學童就學情形並不相同。自1922年頒布「臺灣教育令」後，在內地延長主義的大方向下，臺日學童在名義上才開始共學。兒童就學率雖仍不達整體的一半，與1915年的9.6%相較，至1925年已達29%。²在文化運動的面向上，將孩童視為國民國家的一員，是東亞現代化過程中共時性的現象。在日本，博文館發行於1891年的「少年文學」叢書，其宗旨便是將兒童視為國家發展的基礎，將「少年」納入明治時期「富國強兵」政策的一員。³在北京創辦、成立於1918年的「少年中國學會」，其機關刊物《少年中國》、《少年世界》、《少年社會》的發行，亦藉由青春少年比喻國族的興盛⁴。「兒童的發現」⁵可以說是當時共時性的風潮，臺灣兒童的誕生亦是在此思潮中，並受到日本與中國的影響。

臺灣自一〇到二〇年代中後期的兒童文化事業，可以說是日本明治到大正期兒童文化發展的縮影。在明治政府「脫亞入歐」的近代化政策之下，日本近代兒童觀的確立受西歐影

¹ 本文的年代劃分，以1914年西岡英夫發表的〈お伽事業の本島普及に對する希望〉（收錄於《臺灣教育》141期，1914年1月1日）為始，呂赫若1943年12月於《臺灣文學》所發表的小說〈玉蘭花〉作結。詳細論述，見本文推展。

² 許佩賢，《殖民地臺灣的近代學校》，臺北市：遠流（2005年3月），頁13-17。

³ 河原和枝，《子ども觀の近代：『赤い鳥』と『童心』の理想》，東京：中央公論新社（2007年11月，再版），頁27-31。

⁴ 梅家玲，《從少年中國到少年臺灣：二十世紀中文小說的青春想像與國族論述》，臺北市：麥田（2012年11月15日），頁7-8。

⁵ 見柄谷行人著、吳佩珍譯，《日本近代文學的起源》，臺北：麥田（2017年12月），頁159。

響至深。1872年（明治5）學制的確立，使得兒童以年齡為界進入近代學校體制中，成為建設現代國家的一員。當時以巖谷小波與博文館為中心的「少年文學」得以發展，原因便是明治以來新式家庭的誕生與學校教育的普及。在此背景下，以兒童及新式家庭為消費群眾的「少年文學」成為推廣新典範的載體。以巖谷小波的《黃金丸》（1891）為起始，兒童成為成人需教化的對象，以服膺於明治維新以來「富國強兵」的政策。⁶在「富國強兵」、「殖產興業」的政策主導下，崇尚理性的市民社會漸次成熟。然而，伴隨著資本主義的急速發展，功利主義與享樂主義也滲透人心。進入大正期之後，兒童形象之所以由「少國民」逐漸為「童心」所取代，肇因於知識分子對於資本主義社會「理性」、「功利」、「金錢至上」等主流價值觀的反思。「童心」的概念，成為對抗崇尚個人競爭，以獲取功名的主流價值觀。⁷童心主義運動以1918年（大正7）7月《赤鳥》雜誌的創刊為起始。在雜誌創刊辭中，可見宗旨是反對當時官方的唱歌教育與通俗的兒童讀物，提倡追求藝術性、保持兒童純真心靈的童話、童謠創作。「童心」原是指兒童直觀、純潔無暇的心智狀態，於大正時期經由童話作家與詩人的提倡，始成為一文藝運動「童心主義」。北原白秋所呼籲的「童心」，乃是詩人、作家必須像是「永遠的孩童」般，在作品中表現兒童純真多感的內心世界。⁸當時重要的文學家，諸如北原白秋、小川未明、泉鏡花、芥川龍之介、島崎藤村等人皆參與此文學運動。兒童作為社會的隱喻，自此由少國民的形象，轉變為成人世界的最後一塊淨土。「無垢」的孩童成為知識分子遠離俗世紛擾的寄託，亦是他們反思資本主義社會金錢至上與功利主義掛帥的媒介。⁹臺灣在承接日本思潮的面向上，前期有西岡英夫承接巖谷小波一派的「御伽」事業。二〇年代中期以後，教育界知識分子在《臺灣教育》、《第一教育》等刊物所發表的文章，則是「童心主義」思潮傳入臺灣的起始點（詳見第二章）。

⁶ 河原和枝，《子ども觀の近代：『赤い鳥』と『童心』の理想》，東京：中央公論新社（2007年11月，再版），頁50-56。

⁷ 同上註，頁191-194。

⁸ 同上註，頁157。

⁹ 同上註，頁50-56。

中國思潮的引介，可見臺灣人民的喉舌《臺灣民報》所轉載的童話作品。《臺灣民報》在張我軍擔任編輯時，陸續轉載了魯迅翻譯俄國盲人作家愛羅先珂的童話作品。包括：〈魚的悲哀〉（《臺灣民報》第 57 號，1925 年 6 月 11 日）與〈狹的籠〉（《臺灣民報》第 69-73 號，1925 年 9 月 6 日至 10 月 4 日）¹⁰。如果說西岡英夫主導的兒童文化事業欲使本島孩童文明化，《民報》所轉載的童話則可視為國族寓言，具備「文化抗日」的性格。另一方面，此時期的「兒童保護」的議題，亦開始為知識分子所注目。¹¹ 在文藝創作的面向上，亦刊出楊雲萍的〈弟兄〉（1926）、賴和的〈不如意的過年〉（1928），以及楊守愚的〈生命的價值〉（1929）三篇描述兒童境遇的小說作品。上述可見《臺灣民報》的知識分子以啓蒙大眾為目的，為文呼籲社會關注弱勢孩童的議題。然而，此時期知識分子不管是在議題倡議上還是文藝創作的面向，不難發現是基於人道主義的立場，尚未論及少年少女視角在文體、人物的具象性與敘事的邏輯性等文學技藝的問題。

進入三〇年代以後，兒童視角始作為一種敘事策略為文壇所注目。1936 年，刊載於《臺灣新文學》創刊號的三篇作品：楊逵的〈水牛〉、翁鬧的〈羅漢腳〉與張文環的〈過重〉，皆是以少年視角表現底層莊稼人家的生活困境。後續評論中也不難發現，普羅文壇一致讚賞張文環的〈過重〉，對楊逵及翁鬧的作品則有歧異的評價。¹²此外，與翁鬧一同被後

¹⁰ 魯迅所翻譯的版本，為 1921 年 7 月由秋田兩雀編著的《夜明け前の歌》（叢文閣）。魯迅譯介愛羅先珂童話的因由，詳見藤井省三，《エロシエンコの都市物語：1920 年代東京・上海・北京》，東京：みすず書房（1989 年 4 月）。殖民地台灣中國思潮的引介，雖僅見於《台灣民報》上轉載魯迅翻譯愛羅先珂的童話作品，與本文所欲探討的「童心主義」在台灣的受容與變貌，關聯性較淺。然而，《台灣民報》所轉載的童話作品量雖少，卻也可以視為台灣知識分子欲跟中國思潮接軌的努力。再者，筆者認為中國思潮與日本思潮相較較為弱勢的處境，可反映殖民地台灣的特殊處境。

¹¹ 一九二〇年代，隨著社會事業在臺建制化，兒童婦女保護事業成為當時的施政要項。此外，在《臺灣民報》與《社會事業之友》中，也可見知識分子呼籲兒童教育與兒童保護的文章。《臺灣民報》見本報訊，〈萬華慈惠義塾開學藝會〉（1924 年 5 月 11 日 2 卷 8 號 9 版）；〈臺中曙公學校 兒童保護會的事業〉（1926 年 11 月 21 日 132 號 8 版）；〈彰化倡設兒童保護會〉（1927 年 3 月 6 日 147 號）；〈臺北『人類之家』舉行盛大的卒業式〉（1928 年 3 月 25 日 201 號）。資料來源：臺灣民報系列電子資料庫。《社會事業之友》可參考〈報告[社會事業の友創刊號]〉，《社會事業之友》創刊號（1928 年 11 月 14 日），頁 60-66。

¹² 見林克敏著、涂翠花譯，〈《臺灣新文學》創刊號讀後感〉，《新文學月報》1 期（1936 年 2 月 6 日）；郭水潭著、蕭翔文譯，〈文學雜感（節錄）——關於翁鬧氏的〈羅漢腳〉〉，《新文學月報》2 號（1936 年 3 月 2 日）；徐瓊二著、涂翠花譯，〈《臺新》讀後感〉，《新文學月報》2 號（1936 年 3 月 2 日）；陳梅溪著、涂翠花譯，〈創刊號讀後感〉，《新文學月報》2 號（1936 年 3 月 2 日）；藤原泉三郎著、張文薰譯，〈無顧忌的評論——《臺灣新文學》創刊號作品評論〉，《臺灣新文學》1 卷 2 號（1936 年 3 月 3 日）；河崎寬康著、張文薰譯，〈關於臺灣的文藝運動之若干問題〉，《臺灣新文學》1 卷 2 號（1936 年 3 月 3 日）。上述

世研究者視為現代主義作家的巫永福，在當時面對意識形態導向的普羅文學時，亦選擇少女視角來呈現底層兒童的生存處境。¹³至四〇年代，作家在政策主導文學的戰爭體制中，「少年」不僅成為臺日作家表現臺日親善的要角，更是嘲諷國策的利器¹⁴。三、四〇年代臺灣新文學運動的小說作品，與前期漢文小說的最大差異除卻語言的分野，在於作家筆下的少年少女開始具備現代兒童「天真無邪」的特質。

先行研究在論及日治時期小說中所再現的少年少女形象時，往往從當代兒童文學的脈絡討論。關於三〇年代以降，日語創作世代筆下的兒童形象，多是整理並歸納文本中兒童文學的要素，不免有去歷史脈絡的問題。如同上述，二十世紀初期的殖民地臺灣，兒童開始作為知識分子關注的對象。兒童形象的詮釋與再現，其實也是知識分子展現話語權與政治意圖的權力場域。殖民地臺灣「天真無邪」的兒童形象，是始於一〇年代中期西岡英夫主導的「御伽」事業。換句話說，此時期的兒童文化事業可以說是殖民地臺灣兒童言說（discourse）的奠基期。西岡英夫雖強調兒童的天真，卻也藉由善惡分明的兒童形象，鼓勵少國民以積極正面的特質建設國家。二〇年代中期「童心主義」的傳入，使得臺灣教育界的兒童觀始從「立身出世」過渡至「天真無邪」。臺日知識分子藉由引介日本的童心主義運動，透過西方浪漫主義將兒童視為現代個人的觀點，反省殖民地偏向功利與實用性的教育體制。殖民地臺灣兒童首度擁有了近代個人的特質，「天真無邪」成為獨立於成人功利世界的兒童心性。二〇年代所奠基的兒童觀在臺灣兒童文化界的影響力，雖不及西岡英夫的「御伽」事業。然而，此時期以日語傳播來臺的兒童觀，可以說是再現與詮釋兒童形象的轉折點。因而，筆者主張臺灣新文學運動中，日語創作世代筆下「天真無邪」的兒童形象並非不證自明的，而是可回溯至此時期兒童觀的奠定。這也可說明為何臺灣新文學運動中「天真無

收錄於《日治時期台灣文學評論集（雜誌篇）第一冊》，台南市：台灣文學館（2006年），頁389-456；莊培初著、陳藻香譯，〈從所讀的小說談起——由臺新創刊號至八月號止（節錄）〉，原載《臺灣新文學》1卷8號（1936年9月19日），收錄於陳藻香、許俊雅編譯，《翁鬧作品選集》，彰化：彰縣文化（1997年），頁245。

¹³ 巫永福，〈眠い春杏〉，《臺灣文藝》3卷2號（1936年1月）。

¹⁴ 二〇到四〇年代，描寫兒童境遇或以少年少女為主人公的小說作品，詳見本章附錄。

邪」的兒童群像，皆再現於日語創作而非漢文小說（詳見第三章）。殖民地臺灣「天真無邪」的兒童形象如何誕生？在「童心主義」思潮傳入後又有何轉折？此外，新文學運動中「天真無邪」的少年少女，如何成為作家與文藝思潮對話的敘事策略？從一〇到四〇年代，殖民地臺灣兒童形象的變遷，背後的政治力學是如何運作？知識分子對「天真無邪」不同的詮釋與再現，又展現出何種政治意圖？本文將嘗試建構戰前臺灣兒童「天真無邪」的系譜，探悉以上諸面向。

二、先行研究

游珮芸在《日治時期臺灣的兒童文化》¹⁵中，指出一〇年代中期開始的兒童文化運動主要由內地主導，在臺日人繼而推行。巖谷小波等人所推廣的口演童話，以及當時所發行的童話雜誌、兒童劇場等活動，已將兒童視為獨立的消費主體。再者，游氏亦指出南渡的口演童話運動，實與帝國內臺融合、國語政策的推行相應；而西岡英夫與吉川精馬等在臺日人，則是強調兒童文化事業對於提升本島孩童智性的重要性。另一方面，「南方」孩子的身影亦閃現於兒童雜誌《兒童街》與童謠詩人窗道雄的作品當中，與四〇年代黃氏鳳姿所創作的「生活作文」遙遙相應。本書作者透過爬梳報章雜誌，相當詳實地呈現戰前臺灣的兒童文化地景。然而，她的研究主要還是史料的整理，並無觸及論述的建構。又，由於以日人與在臺日人的跨海串連為核心，橫跨一〇至四〇年代，除了黃氏鳳姿之外，游珮芸並未討論任何本島知識分子的參與。

中島利郎以游珮芸的研究為基礎，從西岡英夫的生平與社會關係，分析大正到昭和臺灣兒童文化運動的推展實況。在〈臺灣最早的兒童文學者：西岡英夫研究序說〉一文中，中

¹⁵ 本文引述的為 1999 年游珮芸博士論文《殖民地臺灣の兒童文化》的中譯本。見游珮芸，《日治時期臺灣的兒童文化》，臺北市：玉山社（2007 年 1 月）。

島以西岡英夫兒時與巖谷小波的交際¹⁶，以及 1916 年巖谷的首度訪臺為分界，論析西岡英夫在臺初期的「御伽事業」。西岡英夫將「御伽事業」視為「通俗教育」¹⁷的一環，認為唯有推行有別於成人娛樂活動的口演童話與童話劇，才能推廣與成人功利世界有別的童心，提升本島孩童的文化水平。值得注意的是，中島指出在巖谷小波訪臺以前，西岡英夫認為受成人生活污染的僅限於內地人孩童。鑒於小波的童話口演因公學校孩童的日語能力受阻，西岡英夫始受小波「你也出一份力」（君も一つやり給へ）的鼓勵，將公學校孩童納入推廣活動的視野中。¹⁸除卻初期活動外，中島也爬梳他從大正到昭和時期所參與的臺灣民話搜羅、出版活動、口演童話、廣播劇與兒童戲劇，探討當時的兒童文化事業內涵¹⁹。在搜羅臺灣傳統民話的面向上，中島以〈從童話看臺灣〉（童話を通じて観たる臺灣）²⁰為分析焦點，指出西岡受佐山融吉與大西吉壽的影響，認為在臺灣流傳的中國童話，其原創性不比原住民的口傳文學，因而認為搜羅原住民傳說與神話是最重要的。²¹在童話口演的面向上，西岡則受巖谷小波的影響，雖不見西岡英夫實際的口演記錄，但是從其記錄童話口演的文章提及「童心運動童話普及」²²的重要性來看，他童話口演的目的之一是促進童心運動，其次則是以公學校學生為對象普及國語²³。進入昭和時期，除卻西岡英夫之外，日高紅椿、宮尾進等人也陸續加入推廣童謠運動的行列。與大正時期相較，昭和年代初期，臺灣的童話、童謠普及運動不僅進入學校系統之中，西岡亦創立「臺北童話會」（1928），並擔任「臺北童話劇研究會」（1931）、「臺北兒童藝術聯盟」（1934 年，機關誌《童心》）、「臺北兒童藝術協會」

¹⁶ 中島利郎指出，西岡英夫的父親西岡逾明與巖谷小波的父親修是文友。是以，西岡英夫於小學時，頻繁進出巖谷一家。巖谷更於二十歲時將其著作《黃金丸》贈與西岡英夫，可以說是西岡英夫踏上兒童文學之路的起始。西岡英夫更於早稻田大學畢業後，參與巖谷所主辦的童話運動推展團體「木曜會」。詳見中島利郎，〈台灣最初の児童文学作家・西岡英夫研究序説〉，《台湾の児童文学と日本人》，東京：研文出版（2017 年 3 月），頁 11。

¹⁷ 「通俗教育」的定義，在當時是指有別於學校教育，作為「社會教育」一環的家庭教育。同上註，頁 17。

¹⁸ 同上註，頁 22-26。

¹⁹ 中島利郎，《台湾の児童文学と日本人》，頁 33-71。

²⁰ 西岡英夫，〈童話を通じて観たる臺灣〉，《臺灣教育》245-247 號（1922 年 10 月-12 月）。

²¹ 中島利郎，《台湾の児童文学と日本人》，頁 33-43。

²² 西岡英夫，〈童話行脚所感 台中州下を旅して（上）、（中）、（下）〉，《第一教育》11 卷 6 號-8 號（1932 年 6 月-9 月）。

²³ 中島利郎，《台湾の児童文学と日本人》，頁 43-46。

(1939年，機關誌為《兒童街》)的顧問。西岡英夫可以說自大正時期的孤軍奮戰，迎來昭和的全盛期。然而，隨著中日戰爭的爆發，西岡英夫所推行的兒童文化運動，亦成為服膺當時國語政策的一種手段，與西岡的初衷「童心主義」相違背。²⁴中島利郎以西岡英夫為觀察焦點，自大正至昭和勾勒出當時兒童文化運動的人際網絡與文化地景，對於本文有相當大的助益。但是，中島利郎雖指出西岡英夫與「童心主義」運動的關聯性，然而西岡英夫「童心主義」的內涵，是否等同於《赤鳥》的童心運動則有待爬梳與釐清。

在文本分析方面，陳雅惠在〈日據時代臺灣文學的童年經驗〉中，以日治時期文本中的「童年經驗」為主線，歸納出文本中主要以農村／都會、書房／公學校、養女、養子境遇與族別意識為主題。陳氏將「童年經驗」界定為出生到成年的階段，研究範圍為二〇至四〇年代以兒童觀點出發的小說作品、戰時由兒童所寫的作文集，並涵括若干戰後描寫兒時回憶的隨筆與回憶錄。²⁵研究者破除殖民／被殖民、現代／傳統的對立框架，分析當時的孩童處於新舊變革之中如何因應。雖然此文以「童年經驗」為主軸，歸納出文本中所呈現的種族、階級與性別的議題，但僅止於主題的整理並未深入探討個別作品的敘事策略。

趙恆豪在〈日據末期的三對童眼——以〈感情〉、〈論語與雞〉、〈玉蘭花〉為論析重點〉中，認為這三篇作品以孩童的純真心靈反射出成人世界的世俗功利，指出兒童觀點如何突破皇民政策的箝制呈現兒童的「異質性」。²⁶創作於中日戰爭爆發前夕，黃氏寶桃的〈感情〉(1936)描寫內臺混血的主人公太郎的內地人認同，在其母親改嫁本島人之後所面臨的衝突。而張文環的〈論語與雞〉(1941)，則是以皇民政策之下山村的書房教育沒落為背景，以主人公阿源親見書房先生褻瀆鄉里風俗為轉折點，呈現阿源對於儒家傳統道德的幻滅。呂赫若的〈玉蘭花〉(1943)，則是以孩童的心境變化為主線，透過由日人鈴木所拍攝的相片所象徵的兒童回憶，呈現臺日親善的主題。趙氏強調兒童之眼在這三篇文本的重要

²⁴ 同上註，62-64。

²⁵ 陳雅惠，〈日據時代臺灣文學的童年經驗〉，國立清華大學中文系碩士論文(1999年)。

²⁶ 趙恆豪，〈日據末期的三對童眼——以〈感情〉、〈論語與雞〉、〈玉蘭花〉為論析重點〉，《呂赫若作品研究：臺灣第一才子》，臺北市：文建會(1997年)，頁79-97。

性，也指出兒童視角的「異質性」，卻沒有具體說明此「異質性」為何。再者，對於「童眼」如何突破戰爭意識形態，亦未詳盡分析。

二〇〇〇年以後，趙天儀指出臺灣兒童暨青少年文學的發展應始於戰前²⁷。隨著日治兒童文學史的提出，邱各容在其專書《臺灣兒童文學史》（2005）、《臺灣兒童文學年表》（2007），陸續整理並挖掘戰前兒童雜誌、童話、童謠的相關史料，並將兒童文學的觸角延伸至新文學運動。姑且不論將新文學運動劃入兒童文學中是否妥貼，研究者確實以此為開端開始關注兒童文化與新文學運動的關聯性，包括：李玉姬〈日治時期臺灣新文學作家的漢文兒童文學作品——以《南音》、《臺灣文藝》、《臺灣新文學》和《臺灣新民報》為探討內容〉以及邱玲婉的〈臺灣兒童文學與新文學運動關係研究（1920-1945）〉。在史料的探勘上，則有邱各容的專書《臺灣近代兒童文學史》，以及上笙一郎發表於雜誌《日本古書通信》的一系列專文。

李玉姬的〈日治時期臺灣新文學作家的漢文兒童文學作品——以《南音》、《臺灣文藝》、《臺灣新文學》〉，以日治時期文藝雜誌中的漢文作品分析焦點，分別整理了《南音》、《臺灣文藝》與《臺灣新民報》中出現的童謠、童話與民間傳說，就作品的語言與主題淺析當時漢文兒童文學作品與新文學運動的關聯性。在臺灣話文·鄉土文學論戰的脈絡下，當時已出現混用中國白話文或臺灣話文創作的作品，諸如：賴和以臺灣話文書寫的童謠〈呆囡子〉。此外，漢文知識分子在傳統文類中注入現代思想的嘗試，諸如：林越峰的〈雷〉藉由雷神的傳說向讀者宣導科學知識，另一篇童話作品〈米〉則是以農家子弟的觀察反思牧師傳教的內容。這兩篇作品，亦可見漢文菁英藉童話宣導理性思考、科學知識的努力。最後，李氏以當代兒童文學的精神：風俗教化與趣味性，總結當時漢文兒童文學創作。

²⁷ 趙天儀，〈臺灣兒童文學史的書寫與建構〉，《第九屆兒童文學與兒童語言學術研討會論文集》（臺中縣，2005年6月），頁5-14。

²⁸李氏雖點出漢文童謠作品語言的混雜性與「文藝大眾化」的關係，卻沒有進一步展開論述，殊為可惜。

而在〈臺灣兒童文學與新文學運動關係研究（1920-1945）〉中，邱玲婉則是進一步就新文學運動發展的軌跡，挑選二〇年代至四〇年代轉載、創作兒童文學的代表性個案，討論戰前臺灣的兒童文學如何與新文學運動接軌。邱氏就著二〇年代的啓蒙主義、三〇年代的本土論述與四〇年代的皇民文學，探討張我軍轉載魯迅的翻譯童話、三〇年代的民間傳說整理，與四〇年代黃氏鳳姿與吳漫沙創作的動機與時代背景。²⁹該論文論及三〇年代，是以漢文知識分子所整理的民間傳說與自創童話為主。雖提出日治時期語言的紛雜性，藉以討論創作語言背後的國族議題，在日語作家的討論上僅舉巫永福的〈阿煌與父親〉為例，在舉證上不免顯得較為薄弱。

在《臺灣近代兒童文學史》中，邱各容以年代作為分期，挖掘並整理日治時期與兒童文化相關的雜誌、童謠童話作品與論述，亦探悉新文學運動小說作品的兒童形象。邱認為此階段的兒童文學，乃是日人、在臺日人與本島人共同創作的歷史。亦即，不管是以中國白話文轉載、整理民間童謠與傳說的知識分子，亦或以日語創作的在臺日人與本島作家，皆為此時期的兒童文學創造「共生的歷史」。³⁰推行兒童文化的在臺日人，有西川滿、日高紅椿、窗道雄與西岡英夫等人，主要是承接日本自明治時期開始發展的兒童文化運動。而以日語創作的本島作家，如：楊達、翁鬧、張文環、巫永福、龍瑛宗與呂赫若等人，則以「兒童」作為媒介，回應殖民現代性所帶來的社會問題。以中國白話文進行創作的知識分子，則是透過整理民間童謠與傳說，達到文化抗日的效果。在他的討論中，是強調「合作」而非「差異」。然而，就二、三〇年代而言，語言的分野確實呈現出不同的兒童論述。針對新文學運

²⁸ 李玉姬，〈日治時期臺灣新文學作家的漢文兒童文學作品——以《南音》、《臺灣文藝》、《臺灣新文學》和《臺灣新民報》為探討內容〉，《全國新書資訊月刊》第 140 期（2010 年 8 月）。

²⁹ 邱玲婉，〈臺灣兒童文學與新文學運動關係研究（1920-1945）〉，臺北教育大學臺灣文化研究所碩士論文（2012 年）。

³⁰ 邱各容，《臺灣近代兒童文學史》，臺北市：秀威（2013 年 9 月），頁 35。

動來說，使用中國白話文的知識分子主要是整理與創作民間傳說與童話，使用日語的本島作家則著重於現代小說的創作。

上笙一郎發表於《日本古書通信》的專文，討論朝鮮、樺太、臺灣、滿洲與沖繩的兒童文學發展狀況，用以建構「日本殖民地兒童文學史」。他認為殖民地的兒童文學發展，得置於民族的框架來討論。以朝鮮和臺灣為例，朝鮮作家能以獨立於殖民者之外的語言創作，故在兒童文學的發展亦能展現朝鮮民族的心聲。臺灣由於族群多元、語言紛雜，是以在兒童文學的發展上不得不以日語為重。上笙一郎論及臺灣的三十篇專文中，主要是爬梳日人與在臺日人所發行的專著，亦或總督府所發行的國民教科書為主。³¹他所挖掘出的史料，是以兒童作為讀者的文學作品，較為符合當代兒童文學的定義。然而，他亦較為著重在臺日人的兒童文化事業，並無述及本島知識分子的參與。

一〇年代中期以在臺日人為核心所主導的兒童文化運動，往往與四〇年代黃氏鳳姿的創作歷程遙遙相應。至於在鄉土文學·臺灣話文論爭的時代背景下，散見於《臺灣民報》、《臺灣文藝》、《臺灣新文學》與《南音》的漢文童謠、童話、民間傳說，則主要以漢文菁英為要角。論及二〇年代末至三〇年代小說中所再現的少年少女形象，先行研究多從殖民現代性的框架，探悉作家如何藉由兒童視角，反思殖民地社會日人／本島人的認同問題、新式教育／傳統書房的遞變、都市／農村的城鄉差異，以及封建社會下養子與養女的問題。在兒童文學的脈絡中，雖有若干論者點出新文學運動與兒童文化的關聯性，研究方法不僅有去歷史脈絡的問題，目前也未見連貫且具整體性的討論。再者，論及新文學運動中的孩童形象時，往往著重作家如何藉由孩童反映社會問題，並無觸及孩童作為一敘事策略如何回應當時的文藝思潮。筆者認為一〇年代中期所發展的兒童文化運動，不僅是內地兒童文學的支脈，也是殖民地臺灣兒童言說建構的伊始。此時期所建構的孩童形象，尤其是兒童天真無邪（無邪氣）的特質，以一九三七年為分界在普羅文學及戰時文學中，成為不同作家筆下曖昧性的

³¹ 上笙一郎，「日本殖民地兒童文學史·臺灣篇 1-30」，載於《日本古書通信》73卷2號、77卷8至12號、78卷1至12號、79卷1至12號、80卷1號，東京：日本古書通訊社（2008年2月，2012年8月至2015年1月）。

敘事策略。本文的重點有二：一是將爬梳一〇年代至二〇年代中後期兒童文化事業的論述內涵，嘗試歷史化少年少女形象的生成。二為分析孩童視角在普羅文學與戰時文學中所扮演的角色，以探悉其與當時文藝思潮的磨合與對話。

三、研究範圍與方法

(一) 研究範圍與文本選擇

一九一〇年代中期以後，學制的建立、兒童婦女保護事業的建置、兒童娛樂活動的發展等，都可視為「兒童」知識體系的一環。然而，西岡英夫在殖民地臺灣所發展的「御伽」事業，是孩童首度作為主體被納入創作活動中。有了西岡英夫的論述與創作為基底，二〇年代《臺灣教育》等刊物上，才有知識分子引進藝術教育與《赤鳥》童心主義運動，進一步反省明治期以來少國民論述背後所夾帶的帝國意識形態。源自於內地日本，作為大正民主主義一環的童心主義思潮，其內涵除了發起以孩童為主體的文化活動外，更在於創作者形構了「童心」此一對立於成人世界的孩童群像。孩童純粹、天真、孱弱等獨立於成人世界的特質，在此時期透過日臺知識分子的呼籲，在殖民地臺灣漸次成形。雖然三、四〇年代新文學作家筆下的少年少女，不盡然與「童心主義」思潮有繼承關係，然而此時期所建立的兒童觀與「天真無邪」的兒童形象，仍在一定程度上影響了作品的人物經營與敘事策略。亦即，筆者認為一〇年代中期南渡的兒童文化運動，是兒童言說建構的起始。此時兒童觀的奠基與轉變，成為三、四〇年代的作家如何再現少年少女的論述資源。

「童心主義」在臺灣的受容，涵括童謠、童話、童話劇與兒童讀物的發行等，其發展更是始於一〇年代中期自終戰結束，並因中日戰爭爆發，隨著政治局勢的轉變有所不同。由於本文的重點不在爬梳「童心主義」在殖民地的流變，而是「童心主義」思潮所形構的兒童

形象如何為三、四〇年代的新文學作家所用。是以，本文將著重於「童心主義」引介臺灣之初的發展情形，以大正期西岡英夫的論述與創作，以及二〇年代中後期《臺灣教育》中有關童話童謠改革運動的文章為觀察的重點。在史料的選擇上，將以《臺灣日日新報》、《學友》、《臺灣教育》等報章雜誌為觀察場域，探悉思潮受容的具體情形，以說明其對殖民地臺灣兒童觀的影響。

在文學作品的選擇上，一九二〇年代中期《臺灣民報》上，即刊出楊雲萍的〈弟兄〉（1926）、賴和的〈不如意的過年〉（1928），以及楊守愚的〈生命的價值〉（1929）三篇描述兒童境遇的小說作品。同時期，《臺灣民報》上的知識分子也以啓蒙大眾為目的，為文呼籲社會關注弱勢孩童的議題。此時期的討論是基於人道主義的立場，兒童往往是殖民地體制壓迫底下的受害者。同樣是將兒童作為「弱者」，三〇年代以後日語創作世代的小說作品，不再只是停留於描寫大環境如何迫害底層兒童，而是以兒童「天真無邪」的去政治性，間接批判殖民地社會的政經結構與傳統慣習。然而，「天真無邪」的兒童並非不證自明的。如果說殖民地臺灣一〇年代中期所發展的御伽事業，是兒童言說系統的奠基期，二〇年代中期後進入臺灣的「童心主義」思潮，則首度倡議尊重兒童「天真無邪」的心性。因著尊重兒童心性的提出，兒童個性的發現與再現，使得成人與兒童的界線日益分明。換句話說，本文主張「童心主義」的傳入，是兒童言說系統的現代化，亦是兒童作為現代個人，擁有個性與內面的起始點。三〇年代臺灣新文學運動的兒童群像，則是進一步將兒童的「天真無邪」在地化，是作家嘗試擴充普羅題材光譜的敘事策略之一。同時，《臺灣新文學》同人針對創刊號三篇小說的批評，亦可發現此時期兒童視角既受到文壇的注目，同時也作為一嶄新的策略備受爭議。是以，本論文在文本選擇上，將以三〇年代為起始。在文藝評論上，仰賴臺灣文學館所發行的《日治時期臺灣文藝評論集·雜誌篇》。在文本的選定上，著重於作家如何挪用兒童「天真無邪」的特性與當時的文藝思潮對話。在三〇年代將著重於分析普羅文學作家楊逵，與現代主義翁鬧、巫永福在敘事策略的差異性。四〇年代則著重於作家如何共同以少

年的「天真無邪」，來表述「臺日親善」命題。故以三篇透過「忘年之交」來呈現臺日交流的小說作品：濱田隼雄的〈蝙蝠〉、龍瑛宗的〈蓮霧的庭院〉，以及呂赫若的〈玉蘭花〉，分析三篇小說「少年」如何成為既回應又迴避戰爭體制的敘事策略。

（二）研究方法

本文將由兩個部分所構成：一是爬梳童心主義思潮在臺的受容情形，以作為三、四〇年代兒童形象的參照軸線；二是針對三、四〇年代，小說所再現的少年少女形象進行文本分析。必須說明的是，發展於日本大正期的「童心主義」，既是兒童文學運動的一支，同時也是形塑現代兒童觀的重要思潮。與當代兒童文學的差異在於，此思潮並非專指為孩童所進行的創作活動，而是反映當時的知識分子如何在現代國家發展中，認知與定位兒童該扮演何種角色的文化運動。如同河原和枝所指陳，童心主義思潮是建構近代兒童觀的「知識系統」，並對當時的文化圈與文壇皆產生莫大的影響。

為探悉童心主義在殖民地臺灣的受容情形，本文將在第二章先概述此思潮在內地日本的發展，用以比較兩地的差異。由於日本童心主義運動的發跡，是對於明治期以來巖谷小波「御伽」事業的反動。是以，為說明思潮引進臺灣的時代脈絡，必須先討論殖民地臺灣「御伽」事業的發展，尤以西岡英夫散見於《臺灣教育》、《學友》，與《臺灣日日新報》「コドモノシンブン」（兒童新聞）專欄³²的創作與論述為代表。在論述上，西岡英夫於 1914 年開始在《臺灣教育》發表的「御伽事業」系列文章，可見其對於「通俗教育」的立場是以教化兒童為目的。在創作上，西岡英夫自 1919 年 4 月，連載於《學友》「少女小說」專欄的〈尊貴的紀念品〉（尊き記念品）與〈認錯人〉（人ちがひ），可以說是少女第一次作為小說的敘事主體。前者以少女不畏同儕間的流言蜚語，秉持善良正直的性格維護堅貞友誼為

³² 《臺新》的「兒童新聞」專欄，設於 1916 年 7 月 9 日，止於 1921 年 10 月 16 日，每周日刊載，共 260 期。相關討論詳見第二章。

核心；後者則是描述少女克服與父親久別的成長困境，孤身前往陌生環境尋父，最終與父親團圓皆大歡喜的故事。兩篇小說可以說都是以少女如何在艱困的環境中，仍維持其堅強的心性與善良公正的作為為主題。值得注意的是，西岡英夫不管是在論述與創作上，都以建構「無邪」的兒童群像為主軸。即便是在童話集的編纂上，亦強調原住民口傳傳說當中所呈現的天真浪漫，是用以培養孩童「無邪氣」特質的最佳讀物。³³誠如 Andrew Jones 所指陳，如同原始部落在西方文明中被建構為「他者」一般，兒童亦在成人眼中被視為需規訓的客體。³⁴此時期，西岡英夫在論述與實踐上，都強調兒童純潔如紙的性格，因而必需在兒童讀物的教化意義上，強化童話勸善懲惡的功能性，以宣揚兒童作為日本帝國第二國民的正面特質。

在日本，以《赤鳥》為中心的「童心主義」思潮，除卻是針對「御伽」事業的反動之外，也是當時藝術教育的一環，用以批判明治期以來重視德育的「唱歌教育」。³⁵在臺灣「童心主義」的相關討論，即圍繞著藝術教育思潮的若干文章進行。與日本發展雷同的是，此時期教育界的知識分子批評功利導向的教育體制，強調兒童作為近代個人的權益。另一方面，則是提倡童謠童話的改革，來發展兒童異於成人的感性。從臺灣教育界的知識分子，諸如張耀堂、上森大輔等人在《臺灣教育》、《第一教育》所發表的文章看來，此時期的兒童觀已經異於西岡英夫將兒童視為教化對象的觀點，而是進一步強調兒童獨有的個性、感官經驗與日常生活。雖然在這個階段尚未有足以撐起思潮內涵的童話創作出現，不過可以看出兒童形象的內涵已漸次發生改變。童話與童謠如何展現兒童獨有的個性、感官經驗與生活，也已經納入臺灣知識分子的視野當中。

本文的第三章將以遊走於普羅文藝思潮中的少年少女為中心，分析不同作家如何使用「無邪」的兒童，呈現殖民地社會的種族、階級與性別議題。在時間縱軸上，嘗試延續上一章的討論，以作品為例探悉作家如何呈現近代兒童的感性與生活，並從文體、人物的具象性

³³ 西岡英夫，〈童話を通じて観たる臺灣〉，《臺灣教育》245-247號（1922年10月-12月），頁3-4。

³⁴ Andrew Jones 著、王敦、鄭怡人譯，〈兒童如何變成了歷史的主題：論民國時期發展話語的建構〉，《東亞觀念史集刊》（2013年2月），頁71。

³⁵ 佐藤通雅，《北原白秋——大正期童謠とその展開》，東京：大日本図書（1987年12月），頁29。

與敘事的合理性，分析普羅作家與現代主義作家使用同一視角相異的敘事策略。筆者發現，在兒童觀的面向上，此時普羅文學與現代主義作家皆已意識到所謂近代兒童觀的內涵為何。因此，當作品以少年少女為主體，又必須述及政經環境與社會體制時，往往需透過一位中介者來陳述。諸如楊逵的〈水牛〉以一位知識青年「我」作為敘事者，娓娓道出隔壁農家阿玉的悲慘境遇。另一方面，當作家選擇以少年少女作為第一人稱，描繪他們的童真與現實環境的磨合時，往往突顯了此一視角的異質性，溢出「政治正確」的敘事手法。諸如翁鬧的〈羅漢腳〉。此作亦在當時的普羅文壇中，引發何謂普羅孩童真實處境的爭論。此外，與翁鬧同為現代主義作家的巫永福，在表現普羅題材時亦選擇少女視角。其小說〈愛暈的春杏〉同樣以少女的天真、夢境與幻想，來表現查某爛超時勞動的境遇。〈春杏〉一作以兒童的感知來表現其勞動環境，可以說是突破普羅文學過度描繪政經體制，忽略人物個人心理的弊病。³⁶

第四章將分析四〇年代的日臺作家在皇民政策的籠罩下，如何透過少年的真善美來表述「臺日親善」的命題。相較於三〇年代濃厚的批判意識，四〇年代文本中的孩童身影則顯得柔和美好，並且隨著臺日作家各異的意識形態，發展出不同的敘事策略。此時期天真無邪的少年，在濱田隼雄的〈蝙蝠〉中，不僅是超克戰時殖民地各種社會矛盾的精神象徵，更用以對比知識分子的批判性格，成為臺日交流中不可或缺的要角。龍瑛宗的〈蓮霧的庭院〉與呂赫若的〈玉蘭花〉兩作，也透過少年與知識分子的忘年之交來呈現臺日交流。惟兩作不以少年的「天真無邪」超克殖民地的客觀環境條件，反而將少年的純真與唯美化為一段已逝的回憶，使得兩人筆下的臺日交流雖然美好，卻隱隱透露作家迴避戰爭國策的意圖。

³⁶ 巫永福以孩童作為敘事者的小說作品，尚有〈黑龍〉（1934）與〈阿煌與父親〉（1935）。惟本文第三章的重點為現代主義作家，如何以孩童視角呈現普羅題材的嘗試，故以〈愛暈的春杏〉為主，未論及這兩篇作品。

四、章節架構

第一章：緒論

- (一) 研究動機與問題意識
- (二) 先行研究
- (三) 研究範圍與方法
- (四) 章節架構
- (五) 附錄

第二章：殖民地臺灣「童心主義」的受容與變貌

- (一) 大正期日本兒童文學運動的興起
- (二) 殖民地臺灣的「少國民」與「御伽」事業
- (三) 「現代」的兒童與《赤鳥》「童心主義」的引介

第三章：作為「弱者」的兒童：三〇年代普羅文學與現代主義作家的嘗試

- (一) 普羅兒童的「真實」：張文環的〈過重〉及其評價
- (二) 左翼青年的凝視：楊逵〈水牛〉、〈頑童伐鬼記〉
- (三) 「天真無邪」的荒謬性：翁鬧〈羅漢腳〉與巫永福〈愛暈的春杏〉

第四章：真善美的「少年」：四〇年代戰時文學中「臺日親善」的彼時此刻

- (一) 真摯的「純粹少年」：濱田隼雄的〈蝙蝠〉
- (二) 避世青年與懷舊之情：龍瑛宗的〈蓮霧的庭院〉
- (三) 童年憶往中的日本「他者」：呂赫若的〈玉蘭花〉

第五章：結論

五、附錄

* 二、三〇年代以兒童為敘事者的小說作品

作者	小說篇名	創作語言	刊載報刊	時間
楊雲萍	弟兄	白話文	《臺灣民報》119號，15版	1926年8月22日
楊守愚	生命的價值	白話文	《臺灣民報》254-256號	1929年3月31日、4月7日、4月14日
巫永福	黑龍	日文	《福爾摩沙》3號	1934年6月
	阿煌與父親	日文	《臺灣文藝》2卷10號	1935年9月
	愛暈的春杏	日文	《臺灣文藝》3卷2號	1936年1月
張文環	過重	日文	《臺灣新文學》創刊號	1935年12月
翁鬧	音樂鐘	日文	《臺灣文藝》2卷6號	1935年6月
	羅漢腳	日文	《臺灣新文學》創刊號	1935年12月
黃寶桃	感情	日文	《臺灣文藝》3卷4期	1936年4月

* 二、三〇年代描寫兒童遭遇的小說作品

作者	小說篇名	創作語言	刊載報刊	時間
賴和	不幸之賣油炸檜的	白話文	收錄於《賴和集》，臺北：前衛	創作日期不詳
賴和	不如意的過年	白話文	《臺灣民報》189號10版	1928年1月
夢華	鬥	白話文	《臺灣新報》	1931年3月28日、4月4日、4月11日、4月18日
楊逵	水牛	日文	《臺灣新文學》創刊號	1935年12月
	頑童伐鬼記	日文	《臺灣新文學》1卷9號	1936年11月

* 四〇年代以兒童為敘事者的小說作品

作者	小說篇名	創作語言	刊載報刊	時間
張文環	論語與雞	日文	《臺灣文學》1卷2號	1941年9月
呂赫若	一年級	日文	《新南新聞》文化版	1943年4月
	玉蘭花	日文	《臺灣文學》4卷1號	1943年12月
周金波	尺的誕生	日文	《文藝臺灣》3卷4期	1942年1月
賴雪紅	暖日	日文	《臺灣文學》3卷3期	1943年7月

* 四〇年代以描寫兒童遭遇的小說作品

作者	小說篇名	創作語言	刊載報刊	時間
濱田隼雄	蝙蝠	日文	《臺灣文學集》，大阪屋號書店	1942年8月
龍瑛宗	蓮霧的庭院	日文	《臺灣文學》3卷3期	1943年7月

第二章：殖民地臺灣「童心主義」的受容與變貌³⁷

前言

日本的兒童文化發展從明治到大正，因著「童心主義」思潮的盛行，使得兒童形象隨之改變。如果說明治期的兒童觀，是以巖谷小波與博文館為中心，這時期積極進取的少年，可以說是服膺明治「富國強兵」、「殖產興業」政策的典範。大正期兒童刊物《赤鳥》的發行，則是一改前期的兒童觀，透過綴方教育、自由畫與童謠童話運動的推行，尊重兒童個性、重新挖掘兒童內面的「童心主義」思潮興起，以「無垢」的兒童群像來反思國家主義與資本主義的發展。兒童觀的改變，反映的是明治到大正期，受西方人本主義與浪漫主義的影響，兒童形象的建構也從「立身出世」轉變為「無垢」，象徵兩個時期時代精神的差異。

殖民地臺灣兒童文化的建構，因著日本帝國的擴張與殖民體制的建置，受日本思潮的影響甚深。如同游珮芸所指陳，臺灣兒童文化事業的發軔為大正初期，是以在臺日人西岡英夫的論述與實踐為代表。針對西岡英夫的歷史定位，游珮芸認為他主要是擴張巖谷小波的「御伽」³⁸事業，在臺發展「兒童本位」的娛樂活動³⁹。中島利郎則是進一步指出，西岡英夫以搜羅「蕃人」的神話與傳說，作為臺灣「原創」童話的代表⁴⁰。值得注意的是，中島利郎也指出西岡英夫在進入昭和期之後，將自己在臺灣的童話行腳定義為「童心運動」，並將臺灣

³⁷ 本章所引用的日文史料皆為筆者自譯，並經由吳佩珍老師的悉心指正，謹此致謝。若有誤譯或誤植處，概由筆者負責。

³⁸ お伽（おとぎ），「伽」的日文原意為慰藉人的故事，後也用來指〈桃太郎〉、〈喀啞喀啞山〉（かちかち山）等民間傳說。「伽」原是指以病人或顯貴為對象的工作，室町時期開始出現「御伽衆（おとぎしゅう）」這個用來指稱服務於朝廷官人或武士的職務。江戶期則衍生為以主人為對象，分享特殊經驗與知識的職位。「伽噺」（とぎばなし，另一表記為「伽話」）開始表示以女性或兒童為對象的故事，始於江戶末期的「伽噺草子」。伽噺草子的特徵為內容平易，不描繪人的內心反而著重場景與人物言行舉止的描寫，故事多具有教訓或啓蒙的色彩。江戶期之後，其含義從以大人為對象的故事活動，演變為大人向小孩說的故事。明治時期，巖谷小波將「伽」前加上敬語「お」，來表示以兒童為對象的文化活動，而「お伽噺」則是以兒童為讀者的故事。以上參見 Japan Knowledge+線上資料庫。（參照日期：2017年1月16日）

³⁹ 游珮芸，《日治時期臺灣的兒童文化》，頁160-162。

⁴⁰ 中島利郎，《台湾の児童文学と日本人》，頁35-38。

兒童藝術聯盟所發行的機關刊物命名為《童心》，顯示西岡英夫應該受到日本大正「童心主義」思潮的影響⁴¹。

惟日本以《赤鳥》為中心所推行的童謠童話的藝術化運動，實際上也是針對文部省小學「唱歌」與巖谷小波所推行的「御伽噺」創作的反動。反觀臺灣，兒童文化運動的代表人物西岡英夫，何以在進入昭和期之後從提倡「御伽」事業，轉向討論「藝術童話」與「童心」⁴²？為何將自己的童話行腳活動命名為「童心運動」？西岡英夫的「童心運動」，又跟他推行的「御伽」事業有何關聯性？如同緒章所提及，「童心主義」不僅是兒童文學運動，更是知識分子如何在社會結構中定位兒童、形塑兒童的論述系統。殖民地臺灣「童心主義」思潮受容的情形，與臺灣的政經環境與教育政策的連動為何？又連帶使得兒童形象發生什麼改變？這些都需要再做進一步的爬梳，才能釐清殖民地臺灣的兒童文化事業與日本思潮的互動，以及「童心」在地化之後，知識分子眼中兒童形象的轉變。

本章第一節將以日本從明治到大正兒童文化的發展與轉變，作為臺灣「御伽」事業到「童心主義」運動的參照軸線。在第二節，分別以西岡英夫與吉川精馬在臺的「御伽」事業，論析「御伽」事業的論述與實踐。由於「御伽」事業包含御伽戲劇、御伽口演與「御伽噺」的創作，並非本文一節所能涵括。故本文將以跟小說敘事相關的「御伽噺」創作為主，討論文本中的兒童形象與其意義。最後一節，將以 1922 年臺灣第一任文官總督田健治郎發布「臺灣新教育令」為界，討論二〇年代以後開始在《臺灣教育》與《第一教育》中關於大正自由教育的文章。這些以藝術教育為核心的論述，連帶也使得《赤鳥》雜誌的童謠童話論述開始為知識分子所引介進入臺灣。這些關於童謠童話創作的討論，雖然主要是辯證童謠與童話如何運用於教育現場，但也可觀察到教育界的知識分子，諸如莊傳沛、張耀堂與上森大輔的兒童觀因著《赤鳥》童心主義的傳入，與西岡英夫時期的觀點已大不相同。

⁴¹ 中島利郎，《台灣の児童文学と日本人》，頁 44-46。

⁴² 見西岡英夫，〈藝術童話作家 アンデルセンの事ども〉，《臺灣教育》282 號（1925 年 12 月 7 日）。

一、大正期日本兒童文學運動的興起

(一) 明治期巖谷小波「御伽噺」的誕生

1891年（明治24）1月，博文館發行了「少年文學」叢書，此書系延攬了多位硯友社的成員，諸如尾崎紅葉、山田美妙、江見水蔭等當時代表性的作家，至1894年（明治27）為止，共發行了三十二篇作品。書系的第一篇作品便是巖谷小波的《黃金丸》，也是日本最初為兒童所創作的文學作品。巖谷小波在《黃金丸》一書中說明「少年文學」的命名，是源自於德語的 *Jugendschrift*（juvenile literature）。如同河原和枝所指陳，當時的「少年文學」並不是現今兒童文學所定義的青少年讀物。這可以從此叢書的作品大多為偉人傳與英雄傳，在內容上亦染有大人的世俗功利色彩可以想見。亦即，「少年文學」叢書的作品，受到明治「富國強兵」政策的影響，在內容上亦強調少年必須透過自身的努力「立身出世」⁴³。「少年文學」叢書所收錄的故事，只是為了將兒童引導至成人世界，兒童在此並非異於大人的存在⁴⁴。

即便如此，博文館的「少年文學」叢書，在當時可以說是廣受讀者的喜愛。不僅每年重版、改版，其中最受好評的作品巖谷小波的《黃金丸》與村井弦齋的《近江聖人》（叢書第十四篇），在當時亦有將近四、五萬部的發售量。河原和枝指出「少年文學」叢書的成功有兩個要素，一是兒童雜誌出版風潮的形成，二是明治新家庭的誕生。一八八〇年代日本的出版業，在政府推進的近代化政策下，迎向雜誌出版的高峰，《女學雜誌》、《國民之友》等刊物次第創刊。在這波風潮中，專為兒童讀者所設立的雜誌，諸如《少年園》（1888）、《小國民》（1889）、《少年文武》（1890）等雜誌也陸續創刊。這些雜誌並不以商業為導向，成員多具有教育背景，因而這些刊物多以教育孩童為目的發行。此外，大日本帝國憲法

⁴³ 河原和枝，《子ども觀の近代：『赤い鳥』と『童心』の理想》，頁33-34。

⁴⁴ 同上註。

於 1889 年（明治 22）頒布的「教育勅令」，使這些刊物多少帶有帝國教化的色彩，諸如「少年文學」叢書的創刊旨趣便是「令人愉快，同時是勸善懲惡的物語」（愉快にしてかつ勸懲なる物語）。另一方面，河原和枝引用家族社會學者牟田和惠的看法，認為明治一〇年至二〇年代，社會改變了思考家庭的方式。以修身的教科書而言，一八七〇年代仍盛行父親子從的儒家教育，至一八八〇年代則出現強調親子間以平等的愛團結一致的家庭圖像⁴⁵。

明治後期，巖谷小波可說是乘著這波兒童刊物的出版潮，以博文館所發行的叢書與《幼年雜誌》、《少年世界》雜誌為中心，主導了當時兒童文學的走向。巖谷小波（1870-1933），本名季雄，號漣山人，明治期的童話作家、小說家。父親名修，號一六居士，為書法、漢詩名家。獨逸學協會學校畢業後，1887 年（明治 20）進入杉浦重剛的稱好塾就讀。同年加入硯友社，在機關刊物《我樂多文庫》發表的《真如之月》（真如の月）為其處女作，後則因發表小說《妹背貝》而聞名⁴⁶。他與兒童文學的淵源，可以推至他在學期間，其兄長因為小波自小學習德語，贈送他德國作家法蘭茲·奧圖（Franz Otto, 1820-1886）的童話集為伊始⁴⁷，小波亦曾在《幼年雜誌》中刊載他改編奧圖的童話〈由良太郎武勇譚〉。除此之外，小波早期的小說作品，諸如《初紅葉》（春陽堂，1889 年）、《妹背貝》（吉岡書店，1889 年），雖然不是為兒童讀者所創作，其內容皆是以十來歲少年少女的戀愛為主題。因而，小波在當時即享有「文壇的少年」的美譽，博文館也以小波的《黃金丸》作為「少年文學」叢書第一篇。在《黃金丸》獲致巨大的成功後，他亦成為《幼年雜誌》「御伽噺」（お伽噺）專欄的主筆。1894 年（明治 27）博文館發行「日本昔噺」系列第一篇《桃太郎》，也是由小波負責編輯執筆。自此，小波與博文館的合作延續至該出版社所發行的雜誌《少年世界》⁴⁸。

⁴⁵ 河原和枝，《子ども觀の近代：『赤い鳥』と『童心』の理想》，頁 29-32。

⁴⁶ 資料來源見 Japan Knowledge+資料庫，伊狩章撰寫的巖谷小波詞條。（參照日期：2016 年 4 月 11 日）

⁴⁷ 桑原三郎，〈解說「巖谷小波論」〉，收於《日本兒童文學大系 第一卷 巖谷小波集》，東京：ほるぶ出版（1977 年 11 月），頁 403。

⁴⁸ 河原和枝，《子ども觀の近代：『赤い鳥』と『童心』の理想》，頁 22-23、38-39。

由小波所操刀的《少年世界》「御伽噺」專欄，使得「御伽噺」在這段期間漸漸納入兒童文學的範疇。在此之前，「御伽噺」所涵括的諸如傳說、神話、童話、民間故事等文類並非指涉兒童文學，這些文類的虛構性也為教育界所排斥。再者，經由巖谷小波在《少年世界》的實踐，「御伽噺」不僅在這段期間奠定了文類的圖式，《少年世界》為配合不同學生的程度與興趣，亦奠定了諸如冒險小說、立志小說與少女小說等兒童文學的次文類⁴⁹。關於巖谷小波「御伽噺」的特色，河原和枝引用宇野浩二在〈日本兒童文學小史〉中，指出小波的作品便是「日本原有的童話」，具有「素樸、簡潔、光明、輕快、有趣」的特質⁵⁰。不過，河原補充宇野的觀察，認為「日本原有的童話」不該是日本自古即存在的文類，「御伽噺」是改寫日本古有傳說或是世界童話的物語，是由小波自己所創造的新分類⁵¹。

明治期的兒童文學，可以說是以小波所命名的「御伽噺」及「少年文學」總括。這段期間的「御伽噺」及「少年文學」反映了日本帝國的昌隆，教化意味濃厚、娛樂性高，卻缺乏感性的元素。1909年（明治42），小波雖在《東京每日新聞》所揭載的評論〈少年文學的將來〉中，指出需要超越以往教化意味濃厚的作品，從「廣泛的文學立場來說，必須往詩的御伽噺與情的御伽噺」方向前進⁵²。然而，從現今的觀點來看，明治期的兒童觀與兒童文學在進入大正期之後，發生了決定性的變化。雖然小波在這篇文章中，提及「御伽噺」的改革方針，《少年世界》的編輯竹貫佳水也在這段期間成立「少年文學研究會」，摸索兒童文學的新方向。但是，小波一派的改革並沒有發揮成效。大正期的童話童謠運動並未承接小波「御伽噺」簡潔明快富有趣味的特性，反而是接受了西方浪漫主義的兒童觀，當時的知識分子創造出「無垢」的孩童這樣的新價值來反映新時代⁵³。

從明治到大正，《赤鳥》雜誌的發行象徵的是兒童觀的轉變。自此，兒童漸漸遠離大人世界的世俗功利，經由大人所創作的文學作品展露「無垢」的新視點。因此，由巖谷小波與

⁴⁹ 同上註，頁 42-43。

⁵⁰ 出自宇野浩二，《遠方の思出》，東京：昭和書房（1941年）。

⁵¹ 河原和枝，《子ども觀の近代：『赤い鳥』と『童心』の理想》，頁 46-47。

⁵² 市古貞次編，《增訂版 日本文学全史》，東京：學燈社（1994年7月2版），頁 555-556。

⁵³ 河原和枝，《子ども觀の近代：『赤い鳥』と『童心』の理想》，頁 61-65。

博文館所稱霸的兒童文學，被稱為「舊派少年文學」，而「新派少年文學」則是指小川未明、鈴木三重吉、島崎藤村、秋田雨雀等人所提倡的藝術的童話⁵⁴。再者，用以總括明治期兒童文學的「御伽噺」，在進入大正期後逐漸與「童話」混用。大正期的兒童文學也可說是從小波派的「御伽噺」，到強調藝術性的「童話」的過渡期。河原和枝指出進入大正期之後《赤鳥》讀者的出現，在於一次世界大戰後日本產業結構的改變，使得都市中產階級興起。《赤鳥》中洋溢著西方氣息的親子教養方式，正好與大正期風行於都會中產階級的「文化生活」不謀而合⁵⁵。此外，大正自由教育思潮對於明治教育政策的批判，也使得《赤鳥》成為藝術教育運動的一環，裡頭的童謠與童話成為教師們在國家教科書以外的新選擇⁵⁶。

（二）《赤鳥》雜誌的童心運動

大正初期，延續小波一派的是由田山花袋、德田秋聲、與謝野晶子與島崎藤村所執筆的「愛子叢書」（實業之日本社，1913年）系列。此外，雜誌與新聞媒體也持續深化兒童議題與兒童文學這塊領域。從明治延續至大正期仍持續發刊的兒童雜誌，主要有《少年世界》與《日本少年》，少女雜誌則有《少女世界》與《少女之友》。明治末到大正初期創刊的雜誌有1912年（明治45）的《少女畫報》、《武俠世界》，以及1913年（大正2）的《小學生》、《少女》、《兒童》（コドモ），翌年的《子供之友》、《少年俱樂部》，以及1915年（大正4）的《飛行少年》、《日本幼年》、《新少女》、1916年的《良友》。如同刊名所揭示的，此時期的雜誌以年齡、性別劃分出各種型態，可以看出兒童文化有深化的趨勢⁵⁷。另一方面，日刊報紙與婦女雜誌也陸續開設童話欄。諸如濱田廣介的童話處女作《黃金的稻束》（黄金の稲束，1917），即《大阪朝日新聞》經由募集所刊載的作品。在

⁵⁴ 桑原三郎，《「赤い鳥」の時代——大正の児童文学》，東京：慶応通信（1983年3月再版），頁58。

⁵⁵ 河原和枝，《子ども観の近代：『赤い鳥』と『童心』の理想》，頁84-86。

⁵⁶ 同上註，頁87-92。

⁵⁷ 市古貞次編，《增訂版 日本文学全史》，頁557-558。

《東京朝日新聞》也刊載了小川未明的〈紅蠟燭與人魚〉（赤い蠟燭と人魚，1921），而雜誌《愛國婦人》中亦刊載宮澤賢治的童謠〈天川〉（天の川）與童話〈渡雪〉（雪渡り）

58。

如果說明治時期的兒童文學是由小波與博文館所主導，1918年（大正7）7月由鈴木三重吉所創辦的《赤鳥》可以說是這段期間的代表性刊物。這本刊物的精神如同《赤鳥》創刊辭所揭示的：

一、現今流行於坊間的少年讀物，多數就如同它庸俗醜惡的封面所象徵的多面向，在種種意味上，都是極為卑劣。以這樣的刊物來損害兒童的純真，單單只是想想就覺得可怕。

二、與西洋人不同，令人遺憾地，我們日本人幾乎是還未出現能讓我們引以為傲的、可以提供兒童淳麗讀物的真正的藝術家的例子。

三、《赤鳥》排除了世俗的、低卑的兒童讀物，為了保全、開發兒童的純真，匯集現代一流的作家的努力，總是歡迎為了年幼的小孩創作的作者，是劃時代運動的先驅，（以下略）⁵⁹

⁵⁸ 同上註。

⁵⁹ 引文為筆者所翻譯，原文如下：

一、現在世間に流行してある子供の讀物の最も多くは、その俗悪な表紙が多面的に象徴してある如く、種々意味に於て、いかにも下劣極まるのもである。こんなものが子供の真純を侵害しつつあるといふことは、単に思考するだけの怖ろしい。

二、西洋人と違って、われわれ日本人は、哀れにもほとんど未だ嘗て、子供のために純麗な讀み物を授ける、真の芸術家の存在を誇り得た例がない。

三、「赤い鳥」は世俗的な下卑た子供の讀みものを排除して、子供の純性を保全開発するために、現代第一流の芸術家の真摯なる努力を集め、かねて、若き子供のための創作家の出現を迎ふる、一大区画的運動の先驅である。（以下略）見《赤い鳥》創刊號（1918年7月）。

由刊物的創刊宗旨，可以看出鈴木三重吉先是對現下的兒童讀物提出批判，其中亦涵括巖谷小波一派所主導的刊物《少年世界》。他所批評的要點，主要在於當時的兒童讀物缺乏藝術性。在《赤鳥》創刊前，鈴木三重吉為募集會員，在〈童話與童謠創作最初的文學運動〉一文當中，便已指出當時的兒童讀物充斥著「不過是功利同時流於煽情的刺激，以及異常感傷」⁶⁰的卑劣作品。因此，為了改善讀物的內容，他認為必須召集「現代一流的作家」，並為了「保全、開發兒童純真」而努力創作具備藝術性的作品。鈴木三重吉對於藝術性的強調，是站在日本「近代文學」的立場，對於過往具教化色彩、娛樂性高的兒童文學提出批判⁶¹。他的觀點也獲得泉鏡花、小山內薰、德田秋聲、高濱虛子、小宮豐隆、有島生馬、芥川龍之介、北原白秋、島崎藤村等作家的支持。

關於《赤鳥》運動，可以說是與當時中產知識階層所支持的大正民主主義、自由主義與文化主義擁有共同的內涵。一言以蔽之，即是朝向「兒童文學的現代化」所作的改革運動⁶²。市古貞次指出在強調自由平等與個人解放的時代氛圍當中，《赤鳥》所展開的文學運動，與當時的女性解放思潮、白樺派作家所強調的人道主義精神相同，是站在現代化的延長線上所展開的思想運動。將「兒童」從國家主義與儒家道德的束縛中解放，輕視以往將兒童讀物視為戲作文章⁶³的看法，「尊重兒童心性」與童心主義，因而成為兒童文學運動的基本理念⁶⁴。對於新浪漫主義的小說家小川未明（1882-1961）來說，童話為表現「存在於孩童胸中的自然真情，等同於偉大人生的旋律」⁶⁵的媒介。將自己兒時的心情作為創作題材，在孩

⁶⁰ 原文為「かういふ本や雑誌の内容は飽くまで功利とセンセショナルな刺戟と変な哀傷とに充ちた下品なものだらけである」，見鈴木三重吉《赤鳥》發刊前的讀者募集文宣，〈童話と童謠を創作する最初の文學的運動〉，引自河原和枝，《子ども觀の近代：『赤い鳥』と『童心』の理想》，頁 68-69。

⁶¹ 河原和枝，《子ども觀の近代：『赤い鳥』と『童心』の理想》，頁 69。

⁶² 市古貞次編，《增訂版 日本文学全史》（東京：學燈社，1994年7月2版），頁 561-562。

⁶³ 戲作（げさく），江戶後期的一種小說文類，有滑稽本、人情本、黃表紙等樣式。初期為知識分子的遊戲競技之作，多流傳於同人之間。後因山東京傳、曲亭馬琴等專業作家出現，加上一般讀者的增加，以「趣味性」為首要目標，內容更加通俗化。明治初期以後，西歐文藝的輸入，使得戲作與現代小說的分野逐漸成形。參見 Japan Knowledge+線上資料庫，中村幸彥所撰寫的詞條。（參照日期：2017年1月16日）

⁶⁴ 市古貞次編，《增訂版 日本文学全史》，頁 561-562。

⁶⁵ 原文為「子供の胸に宿れる自然の真情、等しく偉大なる人生の響きであります」，見小川未明，《赤い船：おとぎばなし集》序文，東京：京文堂（1910年）。引文為筆者所翻譯。

童的空想與自然心性中找到普遍的真理，小川未明可以說是大正童心主義運動的先驅⁶⁶。此外，對《赤鳥》的代表作家鈴木三重吉來說，則是藉由翻譯西方童話來保全與開發兒童的純真，近代童話的特色便是去除明治期以來日本兒童讀物的教化意涵。與小波一派的「御伽噺」全然不同，是以如詩如夢的筆調向日本讀者引介異國情調的童話世界⁶⁷。在童謠創作的面向上，擔任《赤鳥》童謠欄主筆的北原白秋，除了跟當時提倡尊重童心的創作者擁有同樣的思想基礎，他的童謠觀與當時的童謠詩人西條八十與野口雨情略微不同。相較於西條八十從一開始即認為童謠是詩的創作，野口雨情所主張的鄉土童謠，北原白秋認為童謠創作的基礎為傳承童謠，並將「以往的日本童謠視為創作童謠的根本⁶⁸」。如同市古貞次所指陳，《赤鳥》從地方募集的傳承童謠、民話與傳說，是將民族的根源、兒童心性的解放作為一種藝術的根底來追求⁶⁹。

關於「童心」的內涵，以「童話」這個文類而言，根據 1935 年（大正 4）發行的《日本文學大辭典》的定義，即是「基於童心的一種文藝形式」⁷⁰。在童謠的面向上，當時童謠改革運動的中堅北原白秋，亦強調童謠是一種「童心童語的歌謠」⁷¹。不過，即便《赤鳥》運動是以「童心主義」為基本主張，但是「童心」的內涵為何，則根據不同的創作者擁有不同的定義。總的來說，「童心」所強調的是與成人有所差異的兒童心性，有以創作者兒時的追憶為主的創作，也有以兒童的體驗、情感為主要的作品。值得注意的是，「基於童心的一種文藝形式」其實是成人追憶童年，或保有兒童心性、尊重童心的一種表現。其所隱含的是成人已然逝去，但必須保有的創作態度。亦即，「童心」是一種如同鄉愁般的情緒，強調作家必須像「永遠的兒童」⁷²一般，在作品中呈現兒童「純粹、天真、正義與悲天憫人」⁷³

⁶⁶ 市古貞次編，《增訂版 日本文學全史》，頁 556-557。

⁶⁷ 桑原三郎，《「赤い鳥」の時代——大正の児童文学》，頁 187、189。

⁶⁸ 北原白秋，〈童謠私觀〉，頁 37。

⁶⁹ 市古貞次編，《增訂版 日本文學全史》，頁 566。

⁷⁰ 見藤村作編，《日本文學大辭典》3，東京：新潮社（1935 年），頁 41。

⁷¹ 北原白秋，〈童謠私觀〉，收錄於《綠的觸角》復刻叢書，東京：久山社（1987 年 11 月），頁 53。

⁷² 北原白秋，〈童謠私觀〉，頁 41-42。

⁷³ 見河原和枝在《子ども觀の近代：『赤い鳥』と『童心』の理想》的第三章〈《赤鳥》中的孩子們〉，針對雜誌所刊載的童話作品所分析的兒童形象。

的天性，具有浪漫主義及理想主義色彩。進一步而言，「童心」與「無垢」被當時知識分子視為人類的理想。在時代的苦悶中，兒童的「純真」成為知識分子「自我解放」的機制，亦是對立於「立身出世」、「成功熱」等主流價值體系的反對論述⁷⁴。

《赤鳥》作為大正期兒童文學的中心，其基本理念尊重童心亦影響了當時諸多兒童雜誌，諸如《金船》（金の船，1919-1929）⁷⁵、《童話》（1920-1926）、《兒童王國》（コドモノクニ，1922-1944）等，在創刊兩年後（1920）達到三萬部的發行情，迎來了創刊後的高峰。然而，強調藝術性的童話、童謠創作，以尊重童心追求普世真理的主張，也徐徐與現實的政治問題脫鉤⁷⁶，使得在童心主義運動中理想的孩童群像被批評為脫離現實，遭到後來普羅兒童文學運動的撻伐。從大正至昭和，《赤鳥》運動在經歷關東大地震的社會動盪，加以普羅兒童文學運動、《少年俱樂部》等通俗少年雜誌的興起，逐漸走向衰退。進入昭和時期後，童心主義運動也在社會主義與軍國主義的夾擊下，迎向寒冬期。

二、殖民地臺灣的「少國民」與「御伽」⁷⁷事業

（一）「御伽」事業的發軔

臺灣第一篇討論「御伽」（お伽）事業的文章，為西岡英夫（塘翠）在1914年1月發表於《臺灣教育》的〈普及本島御伽事業的希望〉⁷⁸。西岡英夫，早稻田大學政治經濟科畢業。來臺之前，曾在報業工作，後至北海道函館就職。1910年左右來臺⁷⁹，曾任職於臺灣銀

⁷⁴ 河原和枝，《子ども観の近代：『赤い鳥』と『童心』の理想》，頁166-168、190-196。

⁷⁵ 1922年6月號以後改名為《金星》，翌年出版社亦改名為金星社。

⁷⁶ 市古貞次編，《增訂版 日本文学全史》，頁562-563。

⁷⁷ 臺灣第一位討論兒童文化事業的論者西岡英夫，即是沿用巖谷小波的法「お伽噺」來稱呼專以兒童讀者為對象的故事範疇。筆者為延續「お伽噺」的日文原意，沿用游珮芸「御伽噺」的翻譯。「御伽噺」的出現，象徵在臺日人作家已將少年少女納入創作的視野，可以說在兒童形象的塑造上至為關鍵。關於西岡英夫的「御伽噺」論述與創作容後詳述。

⁷⁸ 西岡英夫，〈お伽事業の本島普及に対する希望〉，《臺灣教育》141號（1914年1月1號）。

⁷⁹ 中島利郎，《台湾の児童文学と日本人》，頁15。

行，同時為臺灣煉瓦、臺灣證券與臺灣電影電機各株式會社監事⁸⁰。西岡英夫與「御伽噺」的初體驗，為兒時巖谷小波贈送給西岡一家的《黃金丸》⁸¹。此後，他在小波的引介下，開始投稿至《少年世界》，並於中學畢業後加入小波所主辦的童話研究團體木曜會⁸²。西岡英夫（塘翠）之所以開始在臺灣推廣「御伽」事業，游珮芸與中島利郎都認為是兒時與巖谷一家的交際，因而受小波影響的緣故⁸³。他的文筆活動，根據中島利郎所整理的「【附錄】西岡英夫著作目錄（稿）」⁸⁴，可以發現他來臺後先於《法院月報》、《臺法月報》與《少年世界》這三本刊物，發表關於臺灣地方風土民情的文章。1914年1月，開始在《臺灣教育》的「通俗教育」欄連載一系列關於「御伽」事業的專論，諸如前述提及的〈普及本島御伽事業的希望〉，以及〈所謂御伽事業—御伽—御伽噺—御伽口演—御伽劇〉⁸⁵、〈關於御伽事業的準備與覺悟〉⁸⁶與〈御伽噺的選擇與資料〉⁸⁷四篇文章。

在這四篇文章中，西岡英夫總論了「御伽」事業的目標與對象，並概述了御伽噺、御伽口演與御伽劇的形式與內容。所謂的「御伽」事業是從「通俗教育」的立場出發⁸⁸，以兒童的角度出發的文化事業，內容涵括御伽噺、御伽口演與戲劇活動⁸⁹。西岡英夫將「御伽」事業，作為殖民地臺灣「通俗教育」的一環，目的即是以「御伽」事業作為輔佐家庭教育的教材。他批判在臺日人一心只為賺錢的文化與低俗的休閒活動⁹⁰，因此為了「涵養兒童高尚的品味」⁹¹，必須將兒童的休閒娛樂獨立出來發展。游珮芸認為西岡英夫是在殖民地臺灣中，

⁸⁰ 游珮芸，《日治時期臺灣的兒童文化》，頁155-156。

⁸¹ 塘翠，〈所謂お伽事業に就いて〉，《臺灣教育》142號（1914年2月），頁31。

⁸² 見游珮芸，《日治時期臺灣的兒童文化》，頁155。

⁸³ 對於西岡英夫在臺開始發展兒童文化事業的契機，游珮芸認為是西岡英夫參與木曜會後，在小波旗下對御伽噺與御伽口演產生興趣。游珮芸，《日治時期臺灣的兒童文化》，頁155；中島利郎則是從巖谷小波與西岡英夫家族間的交際與親緣關係出發，討論巖谷小波對西岡英夫的影響。中島利郎，《台湾の児童文学と日本人》，頁11-12。

⁸⁴ 中島利郎，《台湾の児童文学と日本人》，頁143-157。

⁸⁵ 西岡英夫，〈所謂お伽事業に就いて—お伽—お伽噺—お伽口演—お伽劇〉，《臺灣教育》142號（1914年2月1號）。

⁸⁶ 西岡英夫，〈お伽事業に対する用意と覚悟〉，《臺灣教育》144號（1914年4月1號）。

⁸⁷ 西岡英夫，〈お伽噺の選択と資料〉，《臺灣教育》151號（1914年11月1號）。

⁸⁸ 指學童在學校教育與教科書以外的學習管道，尤重家庭教育與課外讀物的發行。

⁸⁹ 西岡英夫，〈お伽事業に対する用意と覚悟〉，頁32。

⁹⁰ 同上註，頁29-30。

⁹¹ 西岡英夫，〈お伽事業の本島普及に対する希望〉，頁32。

第一位為文提倡「兒童本位」的文化工作者⁹²。但是，他所倡導的「御伽」事業，也是作為殖民母國統治策略的延伸，尤其是在推廣「國語」教育的面向上，與戰時的帝國政策相呼應⁹³。

對於西岡英夫而言，所謂的「御伽事業」不僅是在推廣「國語」教育的層面上與帝國主義相呼應，應該說「御伽事業」的成立，原先就是以國民國家的建置為前提。他援引巖谷小波在大阪兒童協會所發表的演講稿，站在國家發展的角度，指出日本在進入明治大正時期以後面對世界上各個國家的競爭，為了生存必須變得積極進取。因應著時代氛圍，

征伐鬼島、英勇積極進取的桃太郎御伽噺，至今依然為人所歡迎的理由是因為這個御伽噺中，沒有絲毫消極所謂畏縮不前的元素，從頭到尾都十分積極進取，我相信這個精神對明治大正的兒童是必要的。⁹⁴

所謂的「御伽事業」是為了教育身為「第二國民」的少年少女，必須將它視為學校教育以外的國民教育來重視⁹⁵。值得注意的是，西岡在這個階段雖反覆強調「兒童本位」的重要性，並批判殖民地在臺日人耽溺於聲光酒色的積習，認為應將大人的娛樂與兒童文化事業區隔開來。因為大人的娛樂，諸如小說、落語、講談，亦或舊劇新劇等，是不適宜給小學以下的學童觀看的。「因為這些對於思想容易為善惡所動搖，並且在應該做出適當的取捨上判斷力弱

⁹² 游珮芸，《日治時期臺灣的兒童文化》，頁 160。

⁹³ 游珮芸，《日治時期臺灣的兒童文化》，頁 162-164。

⁹⁴ 原文為「かの鬼ヶ島征伐した勇しい進取的な積極的のお伽噺桃太郎などが、今なは依然として歡ばれるのは、理由のあるところで、このお伽噺には寸毫も消極的な所謂引込思案の點がない、終始積極的に出来て居る、この精神が明治大正の兒童に必要であるからだと信ずる…と」引文為筆者所譯，見西岡英夫，〈お伽噺の選択と資料〉，《臺灣教育》151 號（1914 年 11 月 1 號），頁 45-46。

⁹⁵ 西岡英夫，〈所謂お伽事業に就いて—お伽—お伽噺—お伽口演—お伽劇〉，頁 30。

的少年少女是有害無益的⁹⁶」。因而在學校教育與家庭教育的考量上，大人需挑選適宜兒童的休閒娛樂，「御伽事業」正是以教化兒童為目的存在。

西岡英夫雖然早在巖谷小波訪臺之前，即為文提倡「御伽噺」事業的重要性。但當時的兒童文化才剛起步，因此西岡英夫的文章並沒有受到廣泛的討論。不過他也為殖民地臺灣的「御伽事業」奠定理論基礎，承接了明治時期巖谷小波一派的兒童文學發展。從他的文章中，也可見「御伽」事業逐漸在臺灣的學校與報章雜誌中萌芽，諸如在臺北第二小學校上演的御伽口演會、川上一座的「御伽劇」，以及《臺灣愛國婦人》、《臺灣日日新報》所刊載的「御伽」故事⁹⁷。不過，臺灣「御伽」的事業能夠大躍進，則是在巖谷小波來臺之後，並徐徐納入總督府統治方針的一環。

（二）巖谷小波的訪臺

巖谷小波前後曾三次拜訪臺灣進行口演童話的推廣，時間分別是 1916 年 2 月、1925 年 2 月，以及 1931 年的 11 月⁹⁸。在小波的自傳《我的五十年》一書中，小波記述之所以開始口演童話的推行，肇因於 1896 年（明治 29）京都小學校長的鼓勵。而後小波受到大日本婦人教育會的囑託，開始以學習院的女學生以及幼稚院的小朋友為對象，每月進行一次家庭演講與口演童話巡演⁹⁹。另一方面，為宣傳《少年世界》、《少女世界》、《幼年世界》等兒

⁹⁶ 原文為「これはこれ等のものがまだ善惡何れになりとも動き易い思想を有し、且つ取捨宜しきを選ぶべき正當の判斷力の弱い少年少女を害するとも益する所なきが故である。」西岡英夫，〈お伽事業に対する用意と覚悟〉，頁 28。

⁹⁷ 見西岡英夫，〈お伽事業の本島普及に対する希望〉，《臺灣教育》141 號（1914 年 1 月 1 號），頁 40。臺北第二小學校的御伽口演，上演日期為 1911 年 4 月 29 日，見〈嬉しき集ひ お伽噺し會〉，《臺灣日日新報》（1911 年 4 月 30 日），3 版。川上一座來臺演出御伽劇為 1911 年 5 月 14 日，演出劇目為〈歡快的小提琴〉（浮かれ胡弓），見〈川上のお伽劇〉，《臺灣日日新報》（1911 年 5 月 10 日），7 版。

⁹⁸ 詳細日程見游珮芸上揭著。

⁹⁹ 巖谷小波，《我が五十年》，東亞堂（1920 年），頁 295。

童刊物，小波也與久留島武彥¹⁰⁰於 1897 年（明治 30）在博文館設立口演部，兩人的行腳活動遂於日本內地與殖民地滿洲、朝鮮與臺灣等地方展開。

小波三次訪臺的日程，根據游珮芸的整理，第一次訪臺行程主要聚焦於臺灣西部，足跡遍及臺北、臺中、嘉義、打狗；而第二次訪臺則首次至臺灣東北部，至宜蘭公學校進行口演；第三次則到臺灣的花蓮、臺東，首次拜訪番社。口演童話的對象除卻學齡兒童外，也有臺北父兄會、臺灣教育會、愛國婦人會與職業公會等成人團體，第一次來臺聽眾即有三萬人¹⁰¹。游珮芸指出小波口演童話的對象，成人團體多為內地人，學齡兒童則不限於內地人，包含漢人及蕃人孩童¹⁰²。雖然巖谷小波是繼久留島武彥之後第二位訪臺的口演童話家¹⁰³，但從臺灣報紙爭相報導小波來臺的行程，可見其影響力不同一般。在他 1916 年第一次訪臺時，由西岡英夫擔任幹事的「臺灣御伽會」（臺灣お伽会）便邀請他參與開幕儀式。該會與日本因童話的巡演活動陸續成立的「御伽俱樂部」（お伽クラブ）相仿¹⁰⁴，目的是以「娛樂本島兒童與涵養其德智」，希冀「教育界與孩童父兄」等有志人士共同參與推行「御伽」事業¹⁰⁵。此外，《臺新》也在小波訪臺後，於同年 7 月為兒童讀者設立「兒童新聞」（コどもノシンブン）專欄。不僅如此，同年四月舉辦的臺灣始政二十周年紀念活動，在總督府舉辦「臺灣勸業共進會」博覽會宣揚二十年產業發展成果之餘，也首度設置「臺灣勸業共進會協贊會」作為輔佐宣傳、票務、表演、設施的組織¹⁰⁶。演出活動中，即涵括「御伽噺與家庭

¹⁰⁰ 久留島武彥（1874-1960），初期以尾上新兵衛為筆名在《少年世界》執筆，後師事於巖谷小波開始御伽噺的創作與口演活動。代表作為《童話術講話》（日本青少年文化中心，1973 年）。參見 Japan Knowledge+線上資料庫，岡田純也所撰寫的詞條。（參照日期：2016 年 11 月 29 日）

¹⁰¹ 見游珮芸上揭著，頁 40-52。

¹⁰² 游珮芸，《日治時期臺灣的兒童文化》，頁 40-43。

¹⁰³ 久留島武彥第一次來到臺灣為 1895 年 5 月。不過他第一次訪臺並非因為口演童話，而是在馬關條約簽訂後，以近衛師團的身分前往臺灣征伐。詳見游珮芸上揭著，頁 59-60。

¹⁰⁴ 巖谷小波與久留島武彥於博文館成立口演部後，影響所及為日本各地在進入大正期後，都會地區開始成立「御伽俱樂部」。大正中期以後，口演童話因各地俱樂部紛紛成立日益盛行。不僅在日本各地有童話研究會，各地的師範學校也都有童話研究部。見內山憲尚，《日本口演童話史》，文化書房博文社（1972 年），頁 13。除卻巖谷小波與久留島武彥之外，其他三位訪臺的口演童話家永井樂音、上遠野寵兒與岡崎久喜，皆是日本各地童話協會的代表。見游珮芸上揭著，頁 71-72。

¹⁰⁵ 本刊，〈れ伽會發開式〉，《臺灣日日新報》（1916 年 2 月 27 日），7 版。

¹⁰⁶ 呂紹理，《展示臺灣：權力、空間與殖民統治的形象表述》，臺北：麥田（2005 年），頁 216-217。

劇」的表演。中島利郎認為，這表示當時總督府已開始關注作為通俗教育一環的兒童與家庭
107。

如同上一節所陳述，在日本由巖谷小波與博文館所推動的「御伽」事業，原本就呼應明治時期富國強兵的時代性。因此，當口演童話的腳步來到殖民地臺灣，從巖谷小波的演講與口演活動中，亦不免帶有合理化帝國侵略的意識形態。誠如游珮芸所指陳，小波第一次訪臺於《臺灣教育》演講會所發表的「桃太郎主義」，即是延續小波在其著書《桃太郎主義的教育》¹⁰⁸的核心，以日本傳統民間故事〈桃太郎〉積極進取的形象，宣揚富國強兵的帝國主義思想¹⁰⁹。即便如此，小波的臺灣行腳在面對殖民地與帝國日本，在種族、語言、風俗文化與地方民情的差異時亦倍感艱辛，尤其在語言隔閡的面向上。因此，小波因為在行腳的過程中有感於語言不通的困難，囑託西岡英夫未來應以本島人為對象，因應本島的語言與風土民情，以增進本島人對口演童話的接受度為目標，盡最大的努力¹¹⁰。中島利郎分析道，這使得西岡英夫推廣兒童文化的視野，從在臺日人推至漢人與蕃人孩童，並以搜羅臺灣的歷史與傳說為基礎推進「御伽」事業¹¹¹。

（三）「御伽噺」文類的形成

一〇年代中期以後，臺灣的「御伽」事業經由西岡英夫的提倡，與巖谷小波來臺推廣的成效，「御伽」事業不僅奠定了理論基礎，在御伽口演、御伽劇與御伽噺的創作上，亦陸續有了創作舞臺。此時西岡英夫「御伽」事業的理論與實踐，使得在臺灣的「御伽噺」創作出現「歷史噺」、「地理噺」、冒險小說與少女小說等文類。但是，不若日本兒童雜誌因消費市場的成熟，雜誌的主題與類型較為集中。臺灣因生產與消費鍊尚未建制、加上臺灣學童在

¹⁰⁷ 中島利郎，《台湾の児童文学と日本人》，頁 32。

¹⁰⁸ 巖谷小波，《桃太郎主義の教育》，東亜堂書房（1915 年）。

¹⁰⁹ 游珮芸，《日治時期臺灣的兒童文化》，頁 52-53。

¹¹⁰ 西岡英夫，〈臺灣に於ける小波先生（一）〉，《童話研究》15 卷 5 號（1935 年 10 月 1 日）。引自游珮芸，《日治時期臺灣的兒童文化》，頁 54-55。

¹¹¹ 中島利郎，《台湾の児童文学と日本人》，頁 26。

語言與文化的差異¹¹²，雖然在報章雜誌上已出現不同文類的連載，但除卻《臺新》「兒童新聞」專欄以「御伽噺」為名的徵稿與創作之外，冒險小說與少女小說等則較為零散地刊載在《臺灣愛國婦人》與《學友》¹¹³等雜誌。筆者並不認為這些文類的出現，反應的是殖民地兒童消費主體的出現，但從這些雜誌所刊載的作品，仍可以理解臺灣當時兒童文化工作者欲豐富「御伽噺」內涵的嘗試，以及對於兒童讀者興趣及喜好的想像。故在此以大正期間的民間傳說神話蒐集活動、《臺新》的「兒童新聞」專欄，以及《學友》中連載的冒險小說與少女小說，試著歸納整理這些文類的屬性來理解其功能與目的。

所謂的「御伽噺」，西岡英夫在〈所謂御伽事業—御伽—御伽噺—御伽口演—御伽劇〉這篇文章中，先是介紹日本的〈桃太郎〉、〈猿蟹合戰〉等是「御伽噺」的元祖，接著因著明治時期巖谷小波的轉化，「御伽噺」也跟著擴張其內涵，變成一個總括伊索寓言、格林童話、安徒生童話的新文類¹¹⁴。以這樣的論述為基礎，此時期的西岡英夫也在臺灣致力於搜羅民間傳說與神話，諸如他在 1915 年（大正 4）2 月於《臺灣愛國婦人》連載的「生蕃御伽噺」¹¹⁵系列、以及他的摯友宇井英翌年五月出版的《臺灣昔話》¹¹⁶。中島利郎爬梳了當時的民間傳說採集活動，認為當時的兒童文化工作者重視的是臺灣「原創」的民間故事，並將這個文類以「童話」來概括。諸如：宇井英在《臺灣昔話》的序文中，點出了臺灣的童話與傳說多由中國所傳進，臺灣特有的童話較為貧乏。西岡英夫則是進一步為文指出，流傳於「生蕃」間的童話最能代表臺灣的地方色彩¹¹⁷。再者，西岡英夫也延續他將「御伽噺」視為兒童

¹¹² 淵田五郎，〈臺灣の兒童文化運動點描〉，《兒童街》2 卷 1 期（1940 年 9 月），頁 12。

¹¹³ 游珮芸認為由吉川精馬創刊的《兒童世界》（子供世界，1917.4-?）為臺灣第一本兒童刊物。《學友》（1919.1-1919.11）為接續《兒童世界》所創辦，皆為吉川精馬主辦的兒童雜誌。前者以小、公學校低年級為對象，《學友》則是以高年級的學童為讀者。從吉川精馬於《學友》連載的冒險小說〈續無人島冒險〉（1 卷 1 號，1919 年 1 月）的前情提要中，筆者推測這篇小說原先應是連載於《兒童世界》，但由於目前的文獻謹留存《學友》這份刊物，故筆者以此刊物中的小說為主要的分析對象。

¹¹⁴ 西岡英夫，〈所謂お伽事業に就いて—お伽—お伽噺—お伽口演—お伽劇〉，頁 31。

¹¹⁵ 以英塘翠為筆名發表，每篇篇名前皆冠以「生蕃御伽噺」，首篇為南投布農族的〈矮小男物語〉，從 77 期連載至 86 期共 11 篇。

¹¹⁶ 宇井英，《臺灣昔話》，臺灣日日新報社（1916 年 5 月）。

¹¹⁷ 中島利郎，《台湾の兒童文学と日本人》，頁 40-41。佐山融吉與大西吉壽所出版的《生蕃傳說集》（杉田重藏書店，1923 年 11 月），是以佐山融吉在 1913 年至 1921 年間在臺灣所進行的蕃族調查活動為基礎的出版品。中島利郎推測，西岡英夫應是受佐山融吉與大西吉壽的影響，認為原住民的神話傳說十分有趣。不過，

育樂事業的想法，在 1917 年出版《課外讀本 臺灣歷史噺》¹¹⁸，完成臺灣第一本為兒童所寫的歷史書¹¹⁹。

除了搜羅民間傳說的活動，西岡英夫這段時期也在《臺新》的「兒童新聞」專欄連載多篇「御伽噺」創作¹²⁰。論者一般談及《臺新》的「兒童新聞」，皆是從 1925 年（大正 14）3 月以附錄形式發行的《日臺兒童新聞》（日臺コドモ新聞）¹²¹論起。不過在此之前，《臺新》其實在 1916 年 7 月即為兒童讀者開設專欄¹²²，西岡英夫也在這個專欄持續發表作品。西岡英夫曾為文指出，所謂的「御伽噺」大致上可分為兩種：「一是巧妙地利用兒童的興趣，為涵養其性情所作；二是投其興趣所好，單純為取悅兒童所作。前者即為勸善懲惡的御伽噺，後者為天真無邪的俏皮話¹²³。」在〈關於童話研究〉這篇文章中，西岡英夫針對「御伽噺」的定義，基本上是延續巖谷小波的看法。他認為「御伽噺」包含〈桃太郎〉、〈舌切雀〉等日本民間傳說，同時也是指格林兄弟搜羅的民間故事、安徒生的創作，亦包含北歐神話與伊索寓言等文類¹²⁴。不過，值得注意的是他在這篇文章中，認為「童話」與「御伽噺」是相同的。他提到：

他雖認為原住民傳說較具「臺灣特有的色彩」，但是在其編著的「世界童話大系」「臺灣編」中，仍不能避免以漢人的傳說為大宗，中島認為這是由於他無法迴避臺灣漢人人口占比較多的緣故。

¹¹⁸ 西岡英夫，《科外讀本 臺灣れきし噺》，臺灣日日新報社（1917 年 3 月）。

¹¹⁹ 中島利郎，《台湾の児童文学と日本人》，頁 27。

¹²⁰ 西岡英夫以筆名たうする（塘翠表音）於「兒童專欄」所發表的作品，見附錄表格。

¹²¹ 《日臺兒童新聞》為週刊，1925 年 3 月創刊，由於館藏不全休刊日期不詳。責任編輯為童謠作家宮尾進，版面設有「童謠」、「書方」、「自由畫」、「笑話」、「文藝」、「公開欄」與「學校通訊」等欄位，共八版。筆者在國立臺灣圖書館查詢到的館藏並不包含創刊號，但從創刊初期刊載的內容來看，基本上是延續「兒童新聞」專欄的規劃，諸如巖谷小波、久留島武彥的「御伽」轉載、西岡英夫的「御伽」創作，與讀者所投稿的記事、綴方創作與童謠。

¹²² 「兒童新聞」專欄從 1916 年 7 月 9 日設立，每周日連載。在筆者搜羅的文獻中，止於 1921 年 10 月 16 日，共 260 期。創刊號設有「御伽小話」、漫畫、兒童相關新聞與日本國內記事。後陸續增設時事新聞、史地介紹、童謠、作文、有獎徵答、新刊介紹等欄位。

¹²³ 原文為：「そのお伽噺も大體に於て二つに區別することが出来るので、（A）巧に兒童の趣味を利用して其の性情を涵養する為めに作られたものと（B）兒童の趣味に投じて単に面白がらせる為めに作られたものとの二つで、即ち勸善懲惡のお伽噺がAの部で無邪氣な滑稽物と云った類がBの部である。」西岡英夫，〈お伽噺の選択と資料〉，《臺灣教育》151 號（1914 年 11 月 1 號），頁 44。

¹²⁴ 西岡英夫，〈童話の研究に就いて〉，《臺灣教育》183 號（1917 年 9 月 1 號），頁 45。

御伽噺 (Fairy tale) 與童話是很難區別的，因而至今為止並未有嚴格區分兩者差異的主張。有一說是，童話是作為教育用語，而御伽噺是世俗的稱呼。或有神話的起源則稱為御伽噺，即是所謂的 Fairy tale。不過，目前並不區分兩者，我認為將兩者視為同一物是較穩當的。¹²⁵

西岡英夫的看法，是將「童話」與「御伽噺」視作同一種文類。他更進一步提出，童話、寓言或是「御伽噺」都無法作出嚴格的分類，而童話與小說間的少年小說、「御伽」小說、少女小說等讀物，都可以以「兒童文學」(Juvenile literature)來概括¹²⁶。對他來說，不管是「御伽噺」亦或「童話」，即是讓對社會國家與學術法律等一概不知的兒童，透過童話來對宇宙、社會與人生，運用其單純的理解力對於這些活動抱有夢想與美的興趣¹²⁷。

從他載於「兒童新聞」的「御伽噺」創作來看，他的作品大體與上述論述相同，以勸善懲惡的目的出發，具有濃厚的教化意味。諸如首號刊載的〈浦島的次郎〉，即是改寫〈浦島太郎〉的民間傳說，將主角變成太郎的弟弟次郎。與浦島太郎從龍宮回到人世變白髮老人的經歷相對照，次郎則是在雲之國不聽勸告，貪嘴吃了三顆桃子後變成嬰兒，西岡並在結尾告誡讀者：「不能因為美味而貪吃。¹²⁸」自 35 號開始，西岡英夫則是以「江戶歌留多」¹²⁹作為故事的原型，將諺語原有的寓意轉變成兒童需遵守的道德準則。諸如〈禍不單行〉(犬も歩けば棒に当る)一作，原是告誡人行事會惹禍之意，後則被轉化為狗也會知恩圖報，作為人則更不能忘卻恩情的寓言故事。另一篇〈積沙成塔〉(塵も積れば山となる)，則是透過

¹²⁵ 原文為「お伽噺 (Fairy tale) とこの童話との區別は難しいもので、今日まで嚴密に兩者の區別を云ったものはありません。或は童話は教育的にお伽噺は世俗的に稱するものだとも云ひ或は神話的の起源を有するものをお伽噺即ち Fairy tale だと云ふのだともいひますけれども、今日のところではまづ兩者を區別しないで、同一物と見做す方が穩當でないかと思ひます。」同上註，頁 46。

¹²⁶ 同上註，頁 46。在此，西岡英夫沿用了巖谷小波在博文館所發行的「少年文學」(Juvenile literature)叢書的命名。

¹²⁷ 原文為「兒童は未だ社会国家とか學術法律などと云ったものは何一つ知らずに、唯聞かされる童話に依って宇宙とか社会とか人生とかいふものに対して、単純な理解力を働かして種々にその活動を夢想する而もその夢想が甚だ美しい興味が多いのであります。」見西岡英夫，〈童話の研究に就いて〉，頁 45。這篇文章為西岡英夫對於民俗學學者 Edwin Sidney Hartland (1848-1927) 童話研究的概論。

¹²⁸ たうする，〈浦島の次郎〉，《臺灣日日新報》(1916年7月9日)，四版。

¹²⁹ 日本自江戶時期開始流行的紙牌遊戲，是新年的娛樂活動之一。紙牌上寫有江戶、京都、大阪等不同地區自古流傳的諺語，在此，西岡英夫所改寫的是以「犬も歩けば棒に当たる」為起首的江戶歌留多。

主角打掃庭院積累成山的沙土，鼓勵兒童應該養成儲蓄的美德。總的來說，西岡英夫在專欄上的「御伽噺」作品，要不是以惡作劇的孩童遭到懲罰或改邪歸正作為結尾，要不就是宣揚友情、勤勞、誠實等美德來勸諭兒童讀者¹³⁰。基本上，是延續巖谷小波「御伽噺」的思想基礎，娛樂兒童的同時，以「御伽噺」的教訓意味來教育孩童¹³¹。

（四）《學友》中的少年少女

《學友》創刊於 1919 年 1 月，創辦者為吉川精馬。在內容上主要分為升學資訊、歷史地理相關的知識性文章、文藝創作與讀者投書四個部分¹³²。在文藝欄的規劃上，可以發現雜誌取向有意模仿《少年世界》刊載的「冒險小說」與「少女小說」的文類分野¹³³，與《臺新》「兒童新聞」專欄相較，《學友》一樣刊有「御伽噺」創作，不過從創刊開始即以「少女御伽」、「少女小說」來區分其他文類，明顯可以看出編者有意區分少年、少女在閱讀興趣與志向上的差異，尤以吉川精馬的「冒險小說」與西岡英夫的「少女小說」為代表。

吉川精馬在《學友》上，共刊載了三篇「冒險小說」，〈續無人島探險〉、〈海峽的秘密〉與〈南極探險〉（以上三篇原題為漢字）。三篇小說皆以熱愛探險的十幾歲少年為主角，透過描述他們至南洋小島探險的經歷，來表現少年立身出世的理想與愛國心¹³⁴。值得注意的是，吉川精馬在〈續無人島探險〉與〈南極探險〉這兩篇小說中，皆出現臺灣少年的身

¹³⁰ 前者有 14 至 16 號的〈偷柿子的人〉（柿盜人）（一）～（四）、36 號的〈事實勝於雄辯〉（論より証拠），以及 41 號的〈對牛彈琴〉（豆腐に銚糠に釘）等。後者則有 3 號的〈三隻蝴蝶〉（三羽の蝶）、65 號的〈七顆星星〉（七つの星）等作。

¹³¹ 原文為「お伽噺も何か利用しやうと云ふ事になって子供を樂ましむると同時に、其の間に得る所があらしむること即ち教訓と云ふことの必要を生じ、教育上大層有效なもの成つて來た。」見巖谷小波，〈お伽噺的選擇〉，《臺灣日日新報》（1914 年 9 月 23 日），4 版。這篇報導稍晚於西岡英夫「御伽」事業的討論，內容主要針對〈桃太郎〉與〈舌切雀〉兩篇御伽噺在教化上不同的功能。〈舌切雀〉為告誡孩童不可虐待動物，〈桃太郎〉則是勤勉、公平與自始至終都洋溢著積極進取的精神。

¹³² 在此以文藝欄所刊載的冒險小說與少女小說為主要分析對象，《學友》其他內容詳見游珮芸上揭著，頁 177-184。

¹³³ 博文館的《少年世界》首開以輔佐家庭教育的「少女」欄，後開設主要以訓誡為目的的「少女小說」，在小說中出現以「家中的女兒」來促進一家團圓的少女群像。詳見久米依子，《「少女小說」の生成》，東京：青弓社（2013 年 6 月），頁 98-103。

¹³⁴ 〈續無人島探險〉見《學友》1 卷 1-3 號（1919 年 1 月-3 月）；〈海峽の秘密〉見 1 卷 4-6 號（1919 年 4 月-6 月），〈南極探險〉見 7-9 號（1919 年 7 月-9 月）。

影。臺灣少年通常是輔佐日本少年的角色，故事的最後都是在日本少年英明機智的領導下，一齊在新的南方領土上插上日章旗，以表彰為國報效的報負與決心。

如果說吉川精馬是特意以南洋的冒險故事來鼓勵日臺的少年，西岡英夫所創作的兩篇「少女小說」〈尊貴的記念品〉與〈認錯人〉¹³⁵則是以學校與家庭生活為舞臺來形塑少女形象。〈尊貴的記念品〉主人公田原為資助失怙的玉木一家，在夜晚獨自叫賣煎餅。一晚被同儕所撞見，因而謠言四起，同儕與教職員皆紛紛臆測田原叫賣的動機。一日，田原在街頭叫賣時巧遇玉木，玉木因為謠傳而擔心田原的處境，反被田原給鼓勵，而默默在一旁聆聽的校長也知曉了田原叫賣的緣由。到了畢業典禮當天，校長突然要頒發一項「尊貴的記念品」，那記念品便是田原在街頭叫賣時的提燈、手套與護腳，以此表揚她倆不畏謠傳、堅定的友誼。另一篇〈認錯人〉則是以一對母子一日收到一封署名為德三的西式信封為開頭，描寫主人公蔦隻身前往橫濱尋父的故事。這封信的內容是希冀母女兩人至醫院探親，母親雖因父親的姓名由松川吉藏改為德三而遲疑，但仍因信件地址為過去所居住之地，加上收件人松川好子確實為其名字，因而被蔦說服，答應讓她隻身前往橫濱。蔦雖未見過兒時離家至美國經商的父親松川吉藏，但仍在眾人的協助底下抵達醫院。但病患中名為德三的病人一人已出院，一人則是病重在床。蔦因自小與父親別離，對父親面貌早已不復記憶，但仍用心照料這位昏迷的病患。醫院上下既同情蔦的遭遇，也為她沒日沒夜的照料而感動。一日，在醫院的走廊上，蔦聽見一位陌生男人在呼喚她的名字，原來這位男性才是她真正的父親。

〈尊貴的記念品〉舞臺背景雖設立在校園，但全篇以兩位女主堅定的友誼為主，在敘事上學校同儕與教職員工僅是以考驗少女友情的功能出現，並非透過學校來呈現兩位女主在課業上與人格上的精進。另一篇小說〈認錯人〉讓蔦隻身前往橫濱尋父並皆大歡喜的情節，雖有別於《少年世界》的少女小說，藉由描繪出外遇難的遭遇來警告少女離家的危險¹³⁶，但蔦

¹³⁵ 英塘翠，〈尊さ記念品〉，見《學友》4號至6號（1919年4月-6月）；〈人ちがひ〉，《學友》1卷7號至9號、11號（1919年7月-9月、11月）。〈人ちがひ〉這篇小說由於《學友》於12月改為《婦女與家庭》，故未見西岡英夫向讀者預告的完結篇。

¹³⁶ 久米依子，《「少女小説」の生成》，頁102-103。

離家尋父仍是以一家團圓為前提，不脫作為一位「家中的女兒」的設定。《學友》刊載的「冒險小說」與「少女小說」，其共通的特質為少年少女皆是以積極進取的形象在故事出現。不同的是以少年為主角的故事，首重立身出世與為國報效的少國民形象，特別是透過南洋探險與帝國的南進政策相呼應。以少女為主人公的兩篇小說，在主題上則是不脫西岡英夫一貫的主軸，以友情與孝行作為少女應有的美德。

三、「現代」的兒童與《赤鳥》「童心主義」的引介

(一)《赤鳥》藝術教育思潮的傳入

大正初年，因著盧梭《愛彌兒》與愛倫凱《兒童的世紀》的日文譯著廣受教育界的歡迎，使得「大正自由教育」風潮興起，日本開始出現批判明治期以國家主義為根底的教育政策。如果說盧梭與愛倫凱的著作是日本教育界「發現兒童」的起點，美國哲學家、教育學者約翰·杜威（John Dewey）的「兒童中心」學說則實際影響了日本的教學現場，讓教學從「教師中心」轉向「兒童中心」。亦即，將原本偏重德育教育的教學方式，轉為主張尊重兒童個性與創造力的教學法，諸如澤柳政太郎創設的成城小學校，其創校宗旨便是：一、個性尊重的教育；二、親近自然的教育；三、心情的教育；四、以科學研究為基底的教育¹³⁷。

1921年（大正10）在東京主辦的「八大教育主張演講會」，亦主張以自由教育反對明治期以來的填鴨式教學。八大主張中與文藝相關的，便是片上伸提出「文藝教育論」。同年，片上伸與北原白秋、山本鼎、岸邊福雄創立《藝術自由教育》雜誌，與《赤鳥》雜誌所推行的綴方教育、童謠、自由畫運動，以尊重兒童心性為基礎，成為大正藝術教育的雙臂¹³⁸。

¹³⁷ 中野光、志村鏡一郎編，《教育思想史》，東京：有斐閣（1989年2月28日初版13刷），頁132-142。

¹³⁸ 河原和枝，《子ども観の近代：『赤い鳥』と『童心』の理想》，頁87-89。

在殖民地臺灣，明治期由伊澤修二所奠定的教育政策與學制，隨著 1919 年第一任文官總督田健治郎上任，在田健治郎廢除「臺灣教育令」（1919）頒布「新臺灣教育令」（1922）一連串的政策改制底下，「日臺共學」、「普及教育」與「廢除差別待遇」的思想日漸普及於世。在民風漸開的社會氛圍之中，杜威的「兒童中心」思想也在臺灣教育界引發討論¹³⁹。影響所及，在童謠與童話運動的面向上，《臺新》、《臺灣教育》與《第一教育》亦出現藉由引介《赤鳥》的童謠運動，主張以童謠取代小學「唱歌」¹⁴⁰；在童話的教育價值上，亦出現反思童話過於著重道德教化，來批判以往偏重德育忽略兒童感性的文章。亦即，在《赤鳥》藝術教育思潮的影響下，臺灣的教育者展開了童謠童話如何運用於教學的討論。教學方法從「教師中心」過渡至「兒童中心」之際，對於哪一種童謠與童話的形式，最能表現兒童的個性與特質成為知識分子關注的焦點。

在童謠運動方面，《臺新》在 1921 年即刊有西條八十連載的〈關於童謠〉¹⁴¹。文章提及童謠的興盛，是自鈴木三重吉創辦了《赤鳥》以來，為了改善明治以來的「唱歌」教育，以守護兒童詩心為宗旨的改革運動，並介紹了北原白秋、三木露風等童謠作家。《臺灣教育》上也陸續出現相關討論，諸如莊傳沛的〈關於作為藝術教育的童謠〉，開篇即點出當前教育的弊病是過於重視功利與實用，認為藝術教育是讓純真的兒童回歸詩心的途徑。其中，尤特別強調童謠為打破和歌與俳句的格律，使兒童能夠自由呈現內心情感的形式¹⁴²。根據邱各容的考察，二〇年代是莊傳沛大量發表童謠作品的時期。出生於 1897 年的莊傳沛，日治時期從事教育工作，與後文將會述及的張耀堂同屬一個世代，也是臺灣新文學作家吳新榮就

¹³⁹ 在尊重兒童個性與創造力的前提下，《臺灣教育》雜誌除卻杜威的「兒童中心」論述，也有德國文化教育學說的傳入。另，在教學方法上，亦有創造教育、直觀教學等不同的教育方法的討論。詳見祝若穎，〈日治時期西方近代教育思想對公學校教學法的影響（1895-1945）〉，臺灣師範大學教育研究所博士論文（2011 年 7 月）。礙於篇幅，筆者在此只探討相關討論中，以童謠與童話的變革為主要的文章。

¹⁴⁰ 「唱歌」為日本舊制學科科目，為明治期教育家伊澤修二所提倡，廣泛運用於初等教育。《小學唱歌集》首次發行為 1881 年，1887 年則有《幼稚園唱歌集》。見張詩勤，〈臺灣日文新詩的誕生——以《臺灣日日新報》、《臺灣教育》（1895-1926）為中心〉，新北市：花木蘭文化（2016 年 3 月），頁 33，註 80。此書原為政治大學台灣文學研究所碩士論文（2015 年 7 月）。

¹⁴¹ 西條八十，〈童謠に就いて〉（一）至（四），《臺灣日日新報》（1921 年 12 月 23 日至 25 日、27 日）。

¹⁴² 莊傳沛，〈藝術教育としての童謠に就いて〉，《臺灣教育》250 期（1923 年 3 月 1 日），頁 50-53。

讀於公學校時的國語老師¹⁴³。邱各容指出莊傳沛是當時公學校教師中，唯一既實踐童謠創作又發表童謠論述的臺籍教育家¹⁴⁴。張詩勤更進一步以莊傳沛的童謠作品〈甘蔗田〉模擬野口雨情的〈番茄田〉為例，指出當時童謠作家對日本童謠運動的關注與接收¹⁴⁵。除卻批判「唱歌」教育的文章外，徐富¹⁴⁶在〈關於臺灣的童謠〉這篇文章中，則進一步批評臺灣民謠〈火金姑〉，認為這首民謠描繪男女關係與花街柳巷的內容，會玷污兒童無垢、清新的心靈，讚賞另一首將螢火蟲比喻為西瓜種子的童謠作品¹⁴⁷。《赤鳥》童謠運動的傳入，使得知識分子既批判學校的「唱歌」教育，也呼籲傳統民謠的改革，主張童謠應以自由詩的形式創作展現兒童自由的想像力，內容則需呈現兒童與大自然互動的詩心。

在童話的面向上，引起教育界關注的首先是童話如何應用在教學現場的問題。1926年5月，一篇署名為羅東公學校的文章〈童話教授能有訓辭嗎？！〉，裡頭針對童話是否要包含道德教訓提出疑義。文章中說明在自由教育的主張底下，修身教育應基於兒童生活，但童話作為修身教材，在使用訓辭與否的說法不一，並且選擇要使用「藝術的文學的童話」還是「有目的的道德實踐的童話」，就決定了教育者的態度¹⁴⁸。西岡英夫回應這篇文章，他認同童話「作為讀物或是在口演的場合中，指導者不能不考慮的是童心，將所謂的童心等閒視之，作為童話便會毫無價值，因而作為讀物是不能讀的，作為故事是不可聽的吧。¹⁴⁹」但是，教育者與文藝家不同，因而思考童話的面向也有所差異。在訓辭使用與否的層面上，教育家必須要考量到兒童在不同年紀智識上的差異，在一至三年級，於結尾使用「因為如此，

¹⁴³ 邱各容，《臺灣近代兒童文學史》，頁86-88。

¹⁴⁴ 同上註，頁94。

¹⁴⁵ 詳見張詩勤，《臺灣日文新詩的誕生——以《臺灣日日新報》、《臺灣教育》（1895-1926）為中心》，頁98-99。

¹⁴⁶ 〈臺灣に於ける童謠〉一文，標示為十分寮 徐富作。徐富其人根據邱各容的簡短介紹，曾任職於臺北市士林公學校，並曾發表〈紅色的花〉（赤い花，《臺灣教育》245期〔1922年10月1日〕）、〈月夜〉（《臺灣教育》248期〔1923年1月1日〕）兩篇童謠。根據臺灣總督府職員錄系統資料庫，徐富任職於臺北州汐止公學校時為1922年，發表〈臺灣に於ける童謠〉一文時任職於十分寮公學校。（參考日期：2017年2月22日）

¹⁴⁷ 徐富，〈臺灣に於ける童謠〉，《臺灣教育》259期（1924年1月1日），頁67-72。

¹⁴⁸ 羅東公學校，〈童話教授に訓辭ありや〉，《臺灣教育》287號（1926年5月1日），頁11。

¹⁴⁹ 原文為「読物として將又た口演する場合としても、その取扱ふ人が考慮せねばならぬのは、童心といふことでありまして、童心といふことを等閑に附した、童話は童話として全く価値がないもので、読物として読むべからず、お話として聴くべからざるものでせう。」西岡英夫，〈童話と訓辭に就いての私考〉，《臺灣教育》288號（1926年6月1日），頁21。

所以必須」以及「因為如此，才變成這樣。」是必要的，但是高年級的學童便不需要¹⁵⁰。西岡英夫雖提出「童心」作為判定童話價值的依據，但從他自一〇年代中期開始在《臺新》「兒童新聞」專欄所刊載的御伽噺創作來看，二十九篇御伽噺中即有九篇是以「即便如此，也不能……」、「因為如此，所以必須……」、「因為如此，才變成……」為結尾¹⁵¹，可以推斷他在此所提出的「童心」並非以尊重兒童心性為前提，而是與他自一〇年代中期所實踐的御伽噺創作相仿，延續他以教化少國民為基底的「御伽噺」論述。

再者，因《赤鳥》雜誌而興起的童話藝術化運動，亦影響了臺灣的教育界。第一篇在提升國語程度的立場上，為文引介《赤鳥》雜誌的是臺籍教師張耀堂。張耀堂出生於 1895 年，為家中長子。父親張德明曾任臺灣總督府民政局通譯、臺北州議會員等職。他畢業於木柵公學校、臺灣總督府國語學校，1914 年赴東京高等師範學校就讀文科。1921 年回臺後，曾任職於臺北工業學校、臺北第一師範學校、第二師範學校。邱各容將張耀堂發表的文章，依其任職階段分為三期，與兒童文學相關的論述多集中在他任職於臺北工業學校的期間

¹⁵⁰ 原文為「訓辭の段階の存否と云ふことは要するに、相手の兒童の智識即ち理解力如何に因つて決せられると思ふ、換言すれば殊更に訓辭の段階を存せねば理解しない兒童、唯だ讀んだり、聽いたりして面白い、歡興のみ喚起する程度のものならば、特に結末の所に『でありますから、慙うしなければなりません』とか『だから慙うなりました』とか、訓辭の階段を加へるのも可いであらう、然し既に理解し得る兒童には、既に讀む中、聽く中に、其處に入れられてある訓辭を理解して居るからその要はありますまい、それでまづ一二學年乃至三學年の兒童には訓辭の段階も必要であらうが、それ以上の學年の兒童にはこの必要がありません」同上註，頁 22。

¹⁵¹ 西岡英夫の御伽噺創作，詳見附錄表格。九篇的結尾如下：「弟の次郎さんは赤坊になりましたのは妙ぢありませんが、うまいものでもたくさん食べてはいけません。」見たうする，〈浦島の次郎〉，《臺灣日日新報》（1916 年 7 月 9 日），四版；「あべこべ男もこれからは、もう悪いくせをやめてしまひましたからみんなから、かわいがられて、よい人になりましたと、さ。」見〈あべこべ男〉，《臺灣日日新報》（1916 年 7 月 16 日），三版；「これも仲よしであつたからです、友達は仲よししなければいけません。」見〈三羽の蝶〉，《臺灣日日新報》（1916 年 7 月 23 日），四版；「油断は大敵。威張てはいけません。」見〈鯛の油断〉，《臺灣日日新報》（1916 年 8 月 6 日），四版；「犬のやうな畜生でも可愛がると必ず恩を返します、人間も恩を忘れてはいけません。」見〈犬も歩けば棒に当る〉，《臺灣日日新報》（1917 年 3 月 4 日），三版；「『おいおい驚いたらう、世間はあの通り広いんだ、世間に後れないやうに気をつけなさい』（中略）吾作も成程と思ひあつたので、それから大層立派になりましたと云ふことです。」見〈針の穴から天井を覗く〉，《臺灣日日新報》（1917 年 3 月 18 日），三版；「世間に蔓る憎子も、何處か豪い點があるからです、無闇に人を羨んではいけません。」見〈憎まれ児世に蔓る〉，《臺灣日日新報》（1917 年 3 月 25 日），三版；「『それその通りだ、汝等は悪事をやめず、俺等は窮つて居る』と、涙で云はれましたので、それから兄弟は心を吹めて善い人になりました。」見〈豆腐に銚糠に釘〉，《臺灣日日新報》（1917 年 4 月 15 日），三版；「些少なものでも大切にせねばなりません。」見〈塵も積れば山となる〉，《臺灣日日新報》（1917 年 4 月 22 日），三版。

(1921-1926)¹⁵²，並認為張耀堂在此時期發表的文章質量可以與西岡英夫相匹敵¹⁵³。張耀堂童話論的重要性，在於他是從西方中產階級家庭的興起與浪漫主義的兒童觀，來爬梳《赤鳥》童話運動的勃興。始於1926年開始連載的長文〈新興兒童文學 童話價值的探究〉(連載五回)¹⁵⁴，開篇即以盧梭的《愛彌兒》與愛倫凱的《兒童的世紀》，說明現代文明國家因中產階級家庭的興起，而開始重視兒童在宗教、教育、文學與教育的權利，並在教養方式上尊重兒童的個性與人格¹⁵⁵。可以說，張耀堂是站在文明國家發展的進程中，在看待兒童權利的誕生，將兒童「個性」的尊重視為高度發展的特色之一。此外，他將《赤鳥》歸類在「新興兒童文學」之下，評價《赤鳥》雜誌為「童話雜誌界的明星」，認為讀者可以在其中直接感受到「藝術的薰香」¹⁵⁶。他一方面站在文學的立場上，不滿於「現代童話依舊是文學的副產品」¹⁵⁷，因而對《赤鳥》中童話的文學價值讚譽有佳。另一方面，他也站在教育者的立場，並非全然贊同童話的「藝術化」。亦即，他認為《赤鳥》的童話文學價值高，但是在教育現場作為教材上來運用的童話，仍需掌握「純真的道德情感¹⁵⁸」。

總的來說，與西岡英夫時期視兒童為「少國民」相較，此階段的兒童觀注入了西方浪漫主義將兒童視為「個人」的觀點。諸如，莊傳沛便認為「唱歌」教育的格律限制，無法表現兒童自由的性格，故主張以自由詩的形式來呈現童心。在童話的面向上，便是童話中所呈現的兒童形象，從宣揚道德寓意與勸善懲惡的故事形態，轉而開始注目兒童作為一個個體的個性與人格。《赤鳥》童謠童話運動傳入臺灣，對於臺籍知識分子的影響，便是不再將兒童視為教化的對象，而是擁有個性與人格的主體。除卻發現兒童的「個性」外，如何再現兒童異於成人的內心世界、感官經驗與生活模式，亦透過這波思潮引介至臺灣教育界。

¹⁵² 見邱各容，〈被遺忘的一方天地〉，《全國新書資訊月刊》民國96年10月號(2007年10月)，頁8-14。

¹⁵³ 同上註，頁9-10。

¹⁵⁴ 張耀堂，〈新興兒童文學たる 童話の價值探究〉(一)-(五)，《臺灣教育》294號、296-299號(1926年12月1日、1927年3月1日-5月1日)。

¹⁵⁵ 張耀堂，〈新興兒童文學たる 童話の價值探究〉(一)，《臺灣教育》294號(1926年12月1日)，頁11-12。

¹⁵⁶ 張耀堂，〈國語の研究と吾人の希望〉，《臺灣教育》276號(1925年6月1日)，頁68。

¹⁵⁷ 張耀堂，〈童話の過去及び現在〉，《臺灣教育》293號(1926年10月30日)，頁80。

¹⁵⁸ 同上註，頁81。

（二）兒童「個性」的發現與再現

在殖民地臺灣，自西岡英夫提倡「兒童本位」的娛樂事業以來，兒童形象皆是以「少國民」的樣貌出現。除卻符合明治期「立身出世」的時代精神以外，亦與西岡英夫的兒童觀有關。西岡英夫在 1920 年 5 月開始在《婦人與家庭》的「家庭雜話」專欄中，連載小論文〈叔叔的話〉（小父さんが申ます）。這三篇以父母兄姊為讀者的文章，主要述及兒童心性與兒童教養的問題。其中，西岡英夫在第二篇以「小孩的天真無邪」（小供の無邪氣）為主題，向家長提出正確的教養法。他認為：

兒童全體不分男女都擁有純白的心，譬喻來說，便是如同白色的絲線，能變紅色的話也能變紫，能染黑也能染黃，能變成任何顏色。（中略）因此，善也好惡也好都能影響兒童的心，結果無論是善是惡，想怎麼樣改變就怎麼樣改變，容易隨其所接收到的而改變。從而，一方面來說實在是很方便，另一方面實在是危險萬分，非得好好注意不行。¹⁵⁹

從這點來看，可以發現西岡英夫對兒童心性的看法，並不同於張耀堂所提出的兒童「個性」。西岡英夫在此提出的「天真無邪」，乃是指兒童是純白的，因而容易為外界環境所形塑。因此，西岡英夫才以孝行、友情與勤勞作為兒童應遵守的道德準則，推廣以教化為基準的兒童文學。而張耀堂所提出的「個性」乃是將兒童視為有自由意志的個人，在個人的發現與「兒童文學的現代化」這條軸線上，提倡「尊重兒童心性」的文學讀物。

¹⁵⁹ 原文為「一體小供は男女の別なく、總て純白な心の持主で、よく譬に云はる通り、白絲の如きものであつて、赤くもなれば紫にもなり、黒にも染れば黄にでも、何にでもなる（中略）その通り、子供の心は善にも染り悪にも染まる、結局善惡何れの別なく、思ふがままに化し得るもので、得るところが、化し易いのであります。従つて一方からすると實に工合が好いものの、又一方からすると實に危険千萬、餘程注意を拂はねばなりません。」見西岡塘翠，〈小父さんが申ます〉，《婦人與家庭》2卷6號（1920年6月），頁21。

從張耀堂的文章，可以發現他在述及《赤鳥》的童心運動之前，大篇幅鋪陳西方文明國家如何賦予兒童權利，並在教育上勵行尊重兒童個性與人格發展的教養方針。換句話說，他是在推崇西方普世價值的基礎之上，引介大正期的《赤鳥》童心運動進入臺灣。如同本章第一節所提及，日本以《赤鳥》雜誌為中心的童心主義運動，與大正民主主義、自由主義與文化主義，實際上擁有相同的內涵。將兒童視為個人來尊重的觀點，與當時的女性解放運動、白樺派作家所強調的人道主義精神一般，既反映了大正期中產階級對於西方普世價值的追求，亦符合當時自由平等與個人解放的時代精神¹⁶⁰。張耀堂對《赤鳥》童心運動的理解與接收，應該與他留學期間正值《赤鳥》創刊，能第一手接觸到當時時興的兒童文學雜誌有直接關係。再者，張耀堂亦與同時期日本教育出身的臺籍知識分子一般，受大正民主主義的影響，從提倡兒童權益、尊重兒童個性出發，與臺灣政治運動與女性自覺運動倡議個人權益與個人解放的時代性相呼應。

另一方面，從張耀堂不滿於「現代童話依舊是文學的副產品」¹⁶¹這點，也可看出他是站在國語教學者的角度追求「兒童文學的現代化」。進一步來說，標誌「兒童文學的現代化」的童心主義思潮，是透過童話的藝術化來反映兒童感性與兒童心性的文學運動。不過在張耀堂的文章中，主要還是從日本明治到大正兒童文學的變遷，爬梳《赤鳥》童話運動的歷史脈絡，對於童話要如何表現童心則沒有多加描述。同樣是在考量哪一種讀物適宜兒童閱讀的面向上，任職於臺灣總督府圖書館的上森大輔¹⁶²，於1930年（昭和5）在《第一教育》發表的文章〈童話研究的邊線〉（連載三回）¹⁶³，則進一步提出何謂呈現兒童心性的敘事模式。在這篇文章中，上森大輔認為過去的教育將故事分為「有用的」與「沒有用的」，並在最後

¹⁶⁰ 見市古貞次編，《增訂版 日本文學全史》，頁561-562。

¹⁶¹ 張耀堂，〈童話の過去及び現在〉，頁80。

¹⁶² 上森大輔自1923年任職於臺灣總督府圖書館至1939年，後調任至臺中州州立圖書館至終戰前夕。參見臺灣總督府職員錄系統電子資料庫。（參照日期：2017年2月22日）

¹⁶³ 上森大輔，〈童話研究的邊線〉（一）-（三），《第一教育》9卷5號-7號（1930年5月14日、7月10日、8月9日）。

必須添加警語的形式，於今已不能夠打動兒童的心¹⁶⁴。以神話學家松村武雄¹⁶⁵的建議為例，認同「現代」童話的應具備以下四個特質：

一、不墮入說明性的散文，從非常含蓄、富有詩味、情緒豐富，而且是低卑的感傷主義被美麗解放的童話

二、脫離乾燥無味的記述傾向，象徵的而且是能完全融合兒童心理生活象徵的童話

三、寫活現代兒童的心理生活，並且在書寫方法上是：民眾的、藝術諸象的挑選、不為煩瑣主義所拘束、捕捉到兒童真正的思考與生存的童話

四、以科學的真理為核心，而且充滿固有傳統性與趣味的童話¹⁶⁶

延續藝術教育思潮對於主知主義的反思，上森大輔從童話應涵括的元素與敘事技巧，一方面提出「現代」童話應從知性的、教化的，往情感的、藝術的、象徵的敘事模式邁進；一方面認為童話應該藉由形塑異於成人世界的兒童心理與生活吸引兒童讀者。在描繪兒童心理的面向上，他引用松村武雄的著作《童話及兒童の研究》的第二章「童話的指導」，歸納吸引兒童的童話需要具有五個元素：「一是熟悉與陌生經驗的交錯；二是觀念的、想像的要素；三

¹⁶⁴ 上森大輔，〈童話研究的邊線（三）〉，《第一教育》9卷7號（1930年8月9日），頁45。

¹⁶⁵ 松村武雄（1883-1969），日本大正、昭和期的神話學家。畢業於東京帝國大學英文系，為日本神話研究的開拓者與理論奠基者，代表作為《神話學原論》（1940-1941）與《日本神話研究》（1955-1958）。另著有與神話相關的童話教育研究《童話教育新論》（1929）。資料來源：Japan Knowledge+線上資料庫，神野志隆光撰寫的詞條。（參照日期：2017年2月4日）

¹⁶⁶ 原文為「1.説明的散文に墮しない、含蓄の多い、詩味に富んだ、情緒に豊かな童話、しかも低卑な感傷主義から美しく解放せられた童話。2.乾燥無味な記述の傾向を脱却した、象徴的で、しかもその象徴が兒童の心理生活にぴったりと融合した童話。3.現代の兒童の心理生活を活寫し、しかもその描き方がイ、民眾的でありロ、藝術的に事象が選擇せられてをりハ、瑣末主義から自由でありニ、兒童の真個の考へ方と生き方を掴んであるところの童話。4.科學の真理を核心とし、てしかも童話に固有な傳統性と興味とに飽滿した童話。」上森大輔，〈童話研究的邊線（三）〉，頁52。

是藝術的美；四是詩的正義；五是兒童心理生活的反映¹⁶⁷」。童話的內容需要貼近兒童的感官經驗，讓他們透過熟悉的事物保持對於童話的興趣，並以反覆的韻律、想像、神祕、驚奇、冒險、滑稽、誇張化等元素與技巧，來抓住兒童讀者的目光¹⁶⁸。上森大輔反覆探討何謂合適的兒童讀物的同時，亦強調在童話中需掌握「個別的兒童自己特有的生活¹⁶⁹」。亦即，童話作為兒童讀物不再只有教學的作用，呈現兒童個別的性格與生活成為童話在敘事上的重點之一。

從西岡英夫自一〇年代中期發起的「御伽」事業，到二〇年代中期臺灣教育界開始針對童謠童話創作的討論，可以發現同樣是在思考何為合適的兒童讀物，對於兒童形象的想像卻大異其趣。西岡英夫所創作的御伽噺與少女小說，可以說是在涵養「少國民」品行的面向上，著重於描繪少年少女不畏艱難的正向形象，即便是以惡童為主人公最後也必定受到懲罰而被感化。二〇年代中期開始，因著《赤鳥》童話運動的引介，教育者在思考哪一種童話才能夠感動兒童讀者有了新的認知。亦即，童話在教育上的運用，除卻道德教化外更要重視兒童的性格。與西岡英夫將兒童視為客體的敘事模式不同，在這時期再現兒童的方式一再強調兒童作為一個主體。對於文本中所再現的兒童形象，不只是只有停留在積極進取的一面，而是擁有其異於成人的個性與行動。因而在童話的應用上，必須更生動地描繪他們的情感生活，才能打動年少讀者的心靈。

惟臺灣的殖民體制，使得藝術教育思潮的傳入，一方面既延續《赤鳥》童心主義運動對國家主義的反思，一方面則是與殖民母國的國語政策重合，帶有被帝國國語政策收編的重層性。在童謠方面，從小學「唱歌」到二〇年代的童謠創作，可見一味吟詠官方活動的「少國

¹⁶⁷ 原文為「1.親密性と反親密性との交錯 2.觀念的想像的要素 3.藝術的美 4.Poetical justice 5.兒童の心理生活の反映」上森大輔在此是引用松村武雄《童話及兒童の研究》（1926）這本著作。見上森大輔，〈童話研究的邊線（一）〉（童話研究のサイドライン），《第一教育》9卷5號（1930年5月14日），頁57。

¹⁶⁸ 上森大輔，〈童話研究的邊線（一）〉（童話研究のサイドライン），《第一教育》9卷5號（1930年5月14日），頁60-62。

¹⁶⁹ 原文為「兒童はそれぞれ自己に特有な生活を有してゐます。」同上註，頁60。

民」形象退位，轉而描寫兒童與臺灣自然風土的互動體現兒童純潔無暇的詩心¹⁷⁰。但是，如同張詩勤的研究所指出的，這批童謠詩人「在注視臺灣這個殖民地風土景觀時，看到的並非其地方性與歷史性的內在層面，而是安詳而美好的外在自然。」¹⁷¹從日高紅椿以〈臺灣烏鴉〉師承野口雨情的「白頭翁」，到莊傳沛〈甘蔗田〉對野口雨情的〈番茄田〉¹⁷²的模擬，都可觀察到童謠詩人是平行地將臺灣動植物的符號，挪用到時興的童謠創作上。在童話的面向上，張耀堂之所以一方面肯認《赤鳥》的童話創作在藝術上的高度，一方面又對藝術童話抱持著猶疑態度。在於他一方面肯定《赤鳥》在文學藝術上的優位性，從提升國語程度的立場肯定《赤鳥》的教育意義。一方面又站在殖民地兒童在經濟、語言的弱勢處境，怕藝術童話讓兒童過於感性，因而肯定偉人立志傳在激發學子向上、勇於面對升學考試的積極意義¹⁷³。這表示他是站在提升學童國語程度的角度來接收童心主義思潮，認為如果藝術童話僅僅只是表現兒童情感，並無益於殖民地兒童與日本學童的競爭。因而，縱使反思具功利色彩的兒童讀物亦是童心主義運動的基本主張之一，但張耀堂作為殖民地的知識分子，在接收日本思潮引介《赤鳥》雜誌的同時，也不能避免為帝國國語政策與殖民地政經環境所束縛的宿命。

小結

筆者認為一〇年代中期在臺灣開始發展的「御伽」事業，基本上是承接了巖谷小波等人明治期舊派兒童文學的思想。至一九二〇年代，臺灣才真正開始在童謠與童話論述上，與大正期《赤鳥》童心主義運動接軌。以 1922 年「臺灣新教育令」的頒布為界，臺灣的童謠與

¹⁷⁰ 張詩勤，《臺灣日文新詩的誕生——以《臺灣日日新報》、《臺灣教育》（1895-1926）為中心》，頁 68-70。

¹⁷¹ 同上註，頁 74。

¹⁷² 詳見張詩勤，《臺灣日文新詩的誕生——以《臺灣日日新報》、《臺灣教育》（1895-1926）為中心》，頁 74、頁 98-99。

¹⁷³ 張耀堂，〈新興兒童文學たる 童話の價值探究〉（四），《臺灣教育》298 號（1927 年 4 月 1 日），頁 34。

童話出現了與前期不同的論述與實踐。童謠方面，是在格律上的革新，並透過自由詩以及兒童與自然的嬉戲來呈現「童心童語」。至於童話論述，則是從西岡英夫以教化為目的的「御伽噺」，到童話的藝術化與現代化，兒童形象的形塑亦從「少國民」，演變成重視兒童的個性與人格。從《臺灣教育》與《第一教育》的討論中，可以發現童話在文學敘事上，因著日本童心主義運動的影響，兒童形象有了與前期不同的風貌。如果說西岡英夫的「御伽噺」，所呈現的是積極進取的少年少女與調皮搗蛋的兒童；二〇年代之後關於童話的討論，則更重視如何透過兒童心理與感官經驗的描寫，來表現兒童作為一個個人的主體性。

但是，「童心主義」對於殖民地臺灣童話運動的影響，二〇年代只停留在論述的階段。實際上進入昭和期之後，西岡英夫在輿論、學校、媒體（廣播與新聞）與童話會的成立上，都佔有一席之地¹⁷⁴。西岡英夫雖曾為文討論「藝術童話」與「童心」，並將自己的童話行腳命名為「童心運動」。但是，細觀他的論述就會發現，他僅是借用「童心」一詞，實際上他的理念仍是以延續巖谷小波的論述。即便在 1935 年的《童心》雜誌中，出現論小川未明童話的文章，但是主要仍是批評小川未明由於出生「中產」，因而以「人道主義」角度所形塑的兒童太過「唯美主義」，不符合現代兒童的形象¹⁷⁵。可見以西岡英夫為中心的兒童文化事業，其核心仍不脫透過童話來理解現實世界，並非詩意地描寫兒童純真的心靈與生活。

昭和時期的兒童文化界，《赤鳥》「童心主義」的引介是知識分子對於西方中產家庭與浪漫主義兒童觀的想望。由於並非利基於臺灣社經環境與兒童消費市場的成熟，是以僅停留在論述階段並未見創作的實踐。但是，這些文章在討論何謂理想的兒童讀物時，對於「現代」兒童的想像，諸如運用象徵手法來表現兒童心理、以兒童熟悉的經驗呈現兒童生活、著重兒童天馬行空的想像力、感官經驗的描寫、對於神祕事物的好奇心等特質，將兒童視為一個個人來呈現，已經與西岡英夫時期的兒童觀有所差距。並且，因著「童心主義」的傳入，

¹⁷⁴ 中島利郎，《台湾の児童文学と日本人》，頁 62。

¹⁷⁵ 中島俊男，〈小川未明氏論〉，《童心》3 期（1935 年 4 月），頁 5-7。不過中島俊男在這篇論文對小川未明的批評，是從作品太過唯美缺乏生活鬥爭的角度。可能與普羅兒童文學運動的發展相關，惟這部分的發展尚待爬梳並且脫離筆者所設定的年代，可留作以後發展的課題。

知識分子已開始注意到何謂兒童異於成人的心理特質與敘事模式。進入三〇年代普羅文學當道之際，臺灣的日語作家以少年少女為主人公來表現殖民地社會種族、階級與性別問題時，為使描寫更貼近兒童的內心世界與生活經驗，可以發現這些作品再現兒童的方式乃是承襲了二〇年代中期所建立的兒童觀。這些作品以兒童視角呈現殖民地現實的同時，也使得作品中所描繪的少年少女成為一種溢出普羅文學圖式、具有異質性的敘事模式。



第三章

作為「弱者」的兒童：三〇年代普羅文學與現代主義作家的嘗試

前言

隨著教育界引介《赤鳥》童心主義運動進入臺灣，「天真無邪」的兒童觀成為臺籍知識分子用以抵抗殖民地教育體制與軍國主義論述的媒介。然而，即便「童心」與「無垢」的進步觀念透過日語傳播至臺灣，不能否認的是西岡英夫自昭和期以後與教育界、兒童文化界的密切合作，顯示「御伽」事業仍是臺灣兒童文化界的主流。「童心」與「無垢」以西方文明之姿進入臺灣，雖然可見教育界兒童觀的轉變，然而僅能說是在主流論述之下的伏流。其中，可見童心主義在日本作為大正期反對論述的一支，在二〇年代的臺灣教育界仍受制於帝國的國語政策與臺灣社會的政經環境，「無垢」的兒童觀尚未發展為挖掘「弱者」價值、體現知識分子理想的思想運動。此外，臺灣與日本在資本主義進程與社會民情的差異，使得童心主義運動在當時僅停留於觀念的引介，不見實際的童話創作相呼應。不過，也因為此差異，使得此時期小說作品再現的臺灣兒童，大多以農村社會中的弱勢形象出現。諸如二〇年代中期《臺灣民報》上的報導與小說創作中，漢文菁英筆下的兒童皆是作為體制結構下的受害者，反映了作家濃厚的人道主義關懷。三〇年代以降，日語創作世代所再現的兒童形象，則是以「弱者」共感普羅文藝思潮的同時，開始以「天真無邪」的兒童心性來表現普羅題材。換句話說，「天真無邪」的兒童觀經由日語傳播來臺，在兒童文化界的影響雖不若「御伽」事業普及，然而亦可視為臺灣兒童觀遞變的歷史背景，說明為何三〇年代以降的臺灣新

文學運動，以日語所創作的現代小說，作品中所再現的兒童形象開始與漢文作品有所差異
176。

殖民地臺灣的新文學運動在二〇年代開始，以白話文創作的小說家，亦有描述兒童境遇的小說作品。諸如楊雲萍的〈弟兄〉（1926）、賴和的〈不如意的過年〉（1928）、〈不幸之賣油炸檜的〉（創作日期不詳），以及楊守愚的〈生命的價值〉（1929）與夢華的〈鬥〉（1931）五篇。然而，細觀這系列的小說作品可以發現，除卻〈弟兄〉一作是以兄弟間的爭吵，帶出哥哥的思鄉情懷以及為何遠赴東京留學的困惑。其餘皆是以人道主義的立場來描寫弱勢兒童的不幸遭遇，企圖啓蒙大眾對兒童議題的關懷。同樣是將兒童作為「弱者」，可以發現三〇年代日語世代的小說作品，不僅僅只是描繪底層兒童悲慘的外部因素，諸如：為日本官員所欺壓、貧窮以致於失學，或是被凌虐至死等，將兒童視為結構壓迫下的受害者。反而是以兒童對於殖民地權力關係與社經結構的「天真」為著眼點，從兒童有別於成人世界的個性與生活來表現普羅題材。「天真的政治」開始作為臺灣日語創作世代表現殖民地社會矛盾的新媒介。¹⁷⁷是以，本章將以三〇年代三篇刊載在《臺灣新文學》創刊號的日文小說，以及後續針對小說少年少女視角的爭議為起始，探討以《臺灣新文學》同人為中心的小說群，其兒童形象的歷史脈絡與其意義。三〇年代台灣作家筆下以「弱者」形象出現的少年少女，不同於西岡英夫與吉川精馬對於「少國民」形象的汲汲營營，亦不同於張耀堂一面引介「童心主義」一面又受制於殖民地現實環境的尷尬處境。作家共同以少年少女來呈現普羅題材的同時，開始在作品中將他們「天真無邪」的特性，座落於殖民地種族與階級矛盾之中。

陳芳明曾以「左翼文學」一詞概括三〇年代殖民地臺灣的文學活動。他指出，當時的文學活動受全球普羅思潮的影響甚深，雖受到殖民地政治環境與語言環境的限制，並沒有如同

¹⁷⁶ 關於《赤鳥》童心主義思潮與臺灣新文學運動的連結，謝謝兩位口考委員吳叡人老師與柳書琴老師的批評指教。吳叡人老師提出《赤鳥》童心主義作為大正期反對論述的觀點，本文礙於能力與篇幅在此僅能稍作敘述。關於童心主義思潮與臺灣政治運動的關聯性，以及後續對臺灣日語創作世代的影響，可作為之後研究的課題。另外，柳書琴老師亦提出思潮傳入「場域」的重要性，提醒筆者需針對漢文兒童文學加以爬梳，用以比較同時代日語與漢文作品中兒童性的差異。惟關於漢文兒童文學的討論，目前亦無較為完整的研究出現，亦可視為筆者之後努力的方向。

¹⁷⁷ 「天真的政治」為口考委員柳書琴所提出，再次感謝柳老師的提點。

中國與日本一般，出現制度化的文藝聯盟與系統化的文學理論。然而，將階級議題置於殖民地脈絡來理解，是臺灣左翼文學的重要特色。亦即，在作品中反映階級問題的同時，臺灣作家亦注意到民族壓迫的問題。再者，殖民者與被殖民者的階級不對等，亦反映於文化位階的優劣與性別不平等之上¹⁷⁸。以 1935 年 12 月《臺灣新文學》¹⁷⁹ 創刊號所刊載的三篇和文小說：翁鬧的〈羅漢腳〉、楊逵的〈水牛〉與張文環的〈過重〉¹⁸⁰為例，可見「少年」亦被納入左翼文學的範疇中，用以表現交織於殖民地的種族、階級與性別議題。這可以說明，為何當時小說中的兒童，皆以出生於農工階層家庭的「弱者」形象出現。值得注意的是，這三篇小說雖同樣以「少年」來表現普羅題材，在雜誌次號與同人誌《新文學月報》¹⁸¹中，小說的兒童視角卻引起了普羅同人間的歧異評價¹⁸²。總結普羅同人對這三篇小說的短評有三項要點：一是評論者一致認同張文環的〈過重〉在形式與內容上都非常成功。二是指出〈水牛〉與〈羅漢腳〉透過少年少女的視角，無法充分地表現農村的經濟結構與社會問題¹⁸³。三是在人物的刻畫上，論者多認為〈羅漢腳〉對於兒童視角的掌握得當，〈水牛〉一作則是描寫得

¹⁷⁸ 陳芳明，《左翼台灣：殖民地文學運動史論》，臺北市：麥田（2017年5月，3版），頁15-21。

¹⁷⁹ 《臺灣新文學》（1935-1937）為臺灣新文學社之社刊，共發行十五期，其中1卷10號遭禁止刊行的處分。臺灣新文學社為楊逵離開臺灣文藝聯盟之後所創辦，起因為楊逵與編輯張星建針對小說〈邁向紳士之道〉刊登與否所引發的爭論。《臺灣新文學》由於楊逵本人的階級立場，在刊物性格上偏向社會主義，在創作的選載上則傾向寫實主義。參考臺灣文學期刊目錄資料庫，趙勳達所撰寫的詞條。（參考日期：2017年3月21日）

¹⁸⁰ 見《臺灣新文學》1卷1號，臺中州：臺灣新文學社（1935年12月），頁6-13、14-18、24-28。

¹⁸¹ 為臺灣新文學社所發行的同人誌，原名《誌友俱樂部》，發行目的是為了同人與誌友有個討論的平台，共發行兩期。

¹⁸² 見林克敏著、涂翠花譯，〈《臺灣新文學》創刊號讀後感〉，《新文學月報》1期（1936年2月6日）；郭水潭著、蕭翔文譯，〈文學雜感（節錄）——關於翁鬧氏的〈羅漢腳〉〉，《新文學月報》2號（1936年3月2日）；徐瓊二著、涂翠花譯，〈《臺新》讀後感〉，《新文學月報》2號（1936年3月2日）；陳梅溪著、涂翠花譯，〈創刊號讀後感〉，《新文學月報》2號（1936年3月2日）；藤原泉三郎著、張文薰譯，〈無顧忌的評論——《臺灣新文學》創刊號作品評論〉，《臺灣新文學》1卷2號（1936年3月3日）；河崎寬康著、張文薰譯，〈關於臺灣的文藝運動之若干問題〉，《臺灣新文學》1卷2號（1936年3月3日）。上述收錄於《日治時期台灣文學評論集（雜誌篇）第一冊》，台南市：台灣文學館（2006年），頁389-456；莊培初著、陳藻香譯，〈從所讀的小說談起——由臺新創刊號至八月號止（節錄）〉，原載《臺灣新文學》1卷8號（1936年9月19日），收錄於陳藻香、許俊雅編譯（1997），《翁鬧作品選集》，彰化：彰縣文化。頁245。

¹⁸³ 藤原泉三郎，〈無顧忌的評論——《臺灣新文學》創刊號作品評論〉，《臺灣新文學》1卷2號（1936年3月3日）。譯本參考，張文薰譯，《日治時期台灣文學評論集（雜誌篇）第一冊》，頁450-451；河崎寬康，〈關於臺灣的文藝運動之若干問題〉，《臺灣新文學》1卷2號（1936年3月3日）。譯本參考張文薰譯，《日治時期台灣文學評論集（雜誌篇）第一冊》，頁455-456。

不夠細緻¹⁸⁴。縱觀上述評論，可以發現〈過重〉深獲普羅同人的讚賞，其他兩篇作品則引發爭議。為何三篇小說同樣是以臺灣農村的少年少女為主角，〈過重〉中的兒童形象符合當時同人對普羅兒童的想像？〈過重〉與其他兩作的差異何在，為何能避免同人間對其他兩作的批評，在社經結構或人物性格的面向上並沒有描寫不夠充分的問題？再者，為何寫實主義作家楊逵比起現代主義作家翁鬧，同樣是以兒童視角來表現普羅題材，反而不管在農村的政經結構與兒童性格的經營上，皆被批評得一文不值？

普羅同人對這三篇小說的評價，一方面反映了同人間對於普羅文學內容與形式的要求，一方面則涉及作家運用「少年」視角的策略。如同上述，當時左翼文學的特色便是在階級議題中，注入殖民地社會特有的種族與性別議題。〈過重〉一作的「少年」視角之所以獲致好評，在於此作充分展現了反帝反殖民的批判性。然而，〈水牛〉與〈羅漢腳〉之所以引發爭議，不在於兩作沒有涉及殖民地農村社會的階級與種族議題，而是楊逵與翁鬧皆已意識到現代兒童「天真無邪」的特性。換句話說，筆者認為楊逵與翁鬧分別意識到現代的兒童觀，透過兒童「天真無邪」的特性來表現普羅題材。也因此，為接合「天真無邪」的去政治性與普羅題材的批判性，兩篇小說的敘事策略分別象徵了寫實主義與現代主義技法的差異。

由這三篇小說的評價出發，筆者試圖在本章中釐清兩個問題：一是三〇年代的臺灣作家兒童觀的差異，如何影響普羅同人對作品的評價。二是寫實主義與現代主義作家如何透過不同的敘事策略，來接合兒童「天真無邪」的去政治性與左翼文學對殖民地政經體制的批判。因此，除卻討論上述三篇小說外，筆者也將分析楊逵的另一篇作品〈頑童伐鬼記〉與巫永福的〈愛暈的春杏〉。在本文第一節，將藉由分析張文環的〈過重〉加以當時普羅同人的評論，釐清他們心目中「真實」的普羅兒童形象，藉此說明左翼文學與兒童視角的接點。從〈過重〉的兒童形象出發，來檢視普羅作家楊逵與現代主義作家翁鬧及巫永福時，可以發現楊逵、翁鬧與巫永福雖然皆意識到現代兒童「天真無邪」與成人世界的距離，卻因著相異的

¹⁸⁴ 認為〈羅漢腳〉一作，精確掌握兒童視角的評論者有郭水潭與藤原泉三郎；指出〈水牛〉一作人物性格不夠細膩的則有徐瓊二與藤原泉三郎。前者見《日治時期台灣文學評論集（雜誌篇）第一冊》，頁 433、450-451。後者見《日治時期台灣文學評論集（雜誌篇）第一冊》，頁 436-437、450-451。

敘事策略與美學技巧，在作品中反映不同的效果與問題。諸如楊逵的〈水牛〉與〈頑童伐鬼記〉兩作，都是透過知識分子為中介，嘗試將少年少女的日常生活與殖民地政治現實作連結，卻不免卡在兩者間舉步難行；反觀現代主義作家翁鬧的〈羅漢腳〉與巫永福〈愛暈的春杏〉，則是將焦點放在形塑底層兒童的性格與感官經驗，透過「天真無邪」凸顯現實的殘酷與荒謬，翻轉普羅題材的既定圖式。

一、普羅兒童的「真實」：張文環的〈過重〉¹⁸⁵及其評價

普羅同人對〈過重〉一致的好評，反映的是張文環〈過重〉一作所形塑的兒童形象，符合他們在批判殖民地政經結構的訴求。針對《臺灣新文學》創刊號小說的評論，同時提及這三篇小說的共計有六篇。以殖民地政經結構掌握與否來說，郭水潭¹⁸⁶認為〈水牛〉雖提及佃農、水牛輸出與道路修整等臺灣的農村問題，顯得野心勃勃卻未觸及每項問題的核心¹⁸⁷。河崎寬康則批判此作「缺乏重要的政治認識」，期許以農民生產工具水牛來反映殖產政策的缺失時，「不僅停留在以農村少女為中心的格局，而勢必要更加著重背後所伏流著的政治社會的動向」¹⁸⁸。同樣地，〈羅漢腳〉一作亦為藤原泉三郎批評為篇幅太短，因而無法「從正面處理更加具有統括性的題材」¹⁸⁹。河崎寬康則進一步針對此作對於父兄工作內容、一家的生活圖像與么弟被賣的事件描繪得不夠具體，因而批評翁鬧「對於現實的熱情的昂揚，使得在

¹⁸⁵ 〈過重〉是作者張文環留學於日本期間，發表於《台灣新文學》創刊號的小說作品。張文環（1909-1978），1927年入梅仔坑公學校就讀，畢業後赴日本岡山縣金川中學繼續升學，1930年就讀於東洋大學專門部倫理學東洋文學部。期間參與左翼組織「東京台灣人文化 circle」、籌組「台灣藝術研究會」等團體，1938年返台。

¹⁸⁶ 郭水潭（1907-1995），臺南佳里人，為鹽分地帶詩人。1916年入佳里公學校，就讀於同校高等科期間開始創作短歌與俳句。1933年開始於《臺灣新民報》與《臺灣新聞》等報刊發表詩與評論。隔年加入「臺灣文藝聯盟」，後與吳新榮等創立佳里支部。1935年，小說〈某個男人的手記〉（ある男の手記）獲《大阪每日新聞》新人創作賞，同年加入楊逵所創辦的「臺灣新文學社」，主持新詩版。資料參考中島利郎編著，《日本統治期台灣文學小事典》，東京：綠蔭書房（2005年6月），頁12。

¹⁸⁷ 郭水潭著、蕭翔文譯，〈文學雜感（節錄）——關於翁鬧氏的〈羅漢腳〉〉，《新文學月報》第二號（1936年3月2日）。收錄於《日治時期台灣文學評論集（雜誌篇）第一冊》（台南市：台灣文學館，2006年），頁435。

¹⁸⁸ 《日治時期台灣文學評論集（雜誌篇）第一冊》，頁456。

¹⁸⁹ 同上註，頁450。

寫實主義呈現後退的現象。¹⁹⁰」雖然〈羅漢腳〉與〈水牛〉同樣被普羅同人批評為格局太小，無法掌握臺灣農村的特殊性。然而，翁鬧在人物經營上還是為人讚賞。諸如藤原氏便認為他適宜地呈現兒童視角，楊逵的〈水牛〉則是在主人公與少女形象的刻畫上都不夠充分¹⁹¹。郭水潭則認為〈羅漢腳〉與〈過重〉比起楊逵的作品，分別透過不同的手法呈現農村少年的不同面貌。他提及「〈羅漢腳〉的作者給予少年視界，說明事象；〈過重〉的作者，讓少年站在事項前面，試著意志的決定，種植剛強的性格。」兩篇同樣以少年為主角，呈現出的少年形象卻大異其趣，形成了「很好的對比」¹⁹²。與〈水牛〉及〈羅漢腳〉所引起的歧異評價相較，張文環的〈過重〉則是獲一致的好評，為藤原讚譽為「以抒情的手法出色地描寫了母子之間千絲萬縷的少年情懷。」¹⁹³另一名論者徐瓊二¹⁹⁴亦與藤原的批評相仿，認為此作在描繪母子的心理層面上最為成功¹⁹⁵。陳梅溪則是直接將〈過重〉視為創刊號中最出色的作品，從他認為〈羅漢腳〉沒能掌握「無產階級家庭的兒童心理」¹⁹⁶這點，可以說他也是與上述評論者一般，認為〈過重〉在心理描寫的面向上最為符合底層兒童的現實處境。

對當時的普羅同人來說，〈過重〉一作的成功之處，便是在普羅兒童的心理層面與殖民地的政經結構間取得平衡，透過母子的互動呈現備受體制壓迫的底層莊稼人家。如果說普羅同人的評論是以階級為批評重點，後世研究者則進一步指出此作所隱含的殖民主義。陳萬益曾將健與母親一路到市場的心理轉折，比喻為「殖民地少年的啓蒙之旅」¹⁹⁷。陳建忠則是從西方「成長小說」（*bildungsroman* 或 *educational novel*）的脈絡，將主人公的「啓蒙」視為

¹⁹⁰ 同上註，頁 456。

¹⁹¹ 同上註，頁 450。

¹⁹² 同上註，頁 435。

¹⁹³ 同上註，頁 451。

¹⁹⁴ 徐瓊二（1912-1950），本名徐淵琛。1931年台北第二中學校畢業。隔年開始於《臺灣新民報》發表左翼論述，被劉捷稱為「戰鬥的理論家」。1934年入《昭和新報》擔任記者，1939年擔任臺灣新民報社社會線記者。文藝活動始於參與「臺灣文藝協會」，1934年加入「臺灣文藝聯盟」。在《臺灣新文學》發表小說作品有〈婚事〉（或結婚）（1卷4號，1936年5月）。資料參考中島利郎編著，《日本統治期台灣文學小事典》，頁45。

¹⁹⁵ 徐瓊二著、涂翠花譯，〈《臺新》讀後感〉，《新文學月報》2號（1936年3月2日），《日治時期台灣文學評論集（雜誌篇）第一冊》，頁437。

¹⁹⁶ 陳梅溪著、涂翠花譯，〈創刊號讀後感〉，《新文學月報》2號（1936年3月2日），《日治時期台灣文學評論集（雜誌篇）第一冊》，頁441。

¹⁹⁷ 陳萬益，〈一個殖民地少年的啓蒙之旅——析論張文環的小說〈重荷〉〉，《中央日報》（1996年6月29-30日），19版。

「山村少年『健』與殖民現代性遭遇的故事」¹⁹⁸，從本土性與現代性折衝的觀點，詮釋健的啟悟乃是重新認識「我族」與「鄉土」的起點。陳氏引用張文環隨筆〈我的文學心思〉（私の文学する心）¹⁹⁹，說明對張文環來說，進入由殖民者所建立的教育體制是他「天真童年」的休止符，亦是一則「天真失落的寓言」²⁰⁰。值得注意的是，對張文環來說，象徵天真童年的原鄉經驗，指的並非本文第二章所提及的現代的兒童觀，而是他對於鄉土的深情回眸。正同柳書琴所評析，張文環赴日後才發現的「鄉土」，是在憂慮台灣文化遭殖民母國收編、歪曲、他者化下，自《福爾摩沙》（フォルモサ，1933-1934）出道以來，試圖透過作品重現傳統社會遭逢殖民現代性後，「台灣人生活的歎息，或台灣人感情微妙的記事」²⁰¹。綜上述，〈過重〉中殖民地少年的心境轉折與矛盾糾葛，其實來自被支配民族在文化、種族與階級上的劣等感。因此，從後殖民的觀點來看，主人公健的困頓掙扎確實肇因於傳統農村社會（農人階層）遭逢殖民現代性（教育體制）的陣痛。然而，作家所描繪的殖民現代性，僅在呈現殖民地教育制度所造成的價值觀衝突上成立。若從現代的兒童觀切入，張文環筆下的少年其實無異於成人。換言之，便是作家乃未意識到「現代兒童」的特質，並沒有將兒童的「天真無邪」視為獨立於成人世界的兒童心性。

回到小說來解析，所謂殖民地少年的心境轉折與矛盾糾葛，指的該是主人公健一方面憧憬殖民教育體系所形塑的價值觀，一方面又厭惡蕉農母親受稅務官欺壓，使得他卡在「立身出世」的想望與農人階級中矛盾不已。在小說的開頭，健因為期待能盛裝出席學校的升旗典禮，使得他「覺得像這樣一直幫忙家務，母親卻連一套盛裝都不做給自己，讓人覺得她好像

¹⁹⁸ 陳建忠，〈一個殖民地作家的自畫像——論張文環小說的「成長」主題〉，《臺灣現當代作家研究資料彙編 6.張文環》，臺南：臺灣文學館（2011年3月），頁185。

¹⁹⁹ 張文環，〈私の文学する心〉，《臺灣時報》（1943年9月15日）。參見陳萬益編、陳千武譯，《張文環全集 隨筆集（一）》卷6，臺中：臺中縣立文化中心（2002年3月），頁164-169。

²⁰⁰ 陳建忠，〈一個殖民地作家的自畫像——論張文環小說的「成長」主題〉，頁187。

²⁰¹ 柳書琴，《荊棘之道：旅日青年的文學活動與文化抗爭》，臺北市：聯經（2009年5月），頁244-250、254-256。引文見張文環，〈茨の道は続く〉，《興南新聞》（1943年8月16日）。譯本參見〈荊棘之道繼續著〉，陳萬益編、陳千武譯，《張文環全集 隨筆集（一）》卷6，頁162。

是繼母？²⁰²」，認為自己「沒有出生為街上²⁰³的孩子，是非常的不幸」²⁰⁴。但是他同時也心疼母親的辛勞，來來回回確認揹著香蕉的母親身體是否安好。與主人公的心理糾葛一般，母親亦同時對健無法準時參加升旗典禮心生憐憫之情，卻又在看見他「對每一個老師警察都敬禮，而感到自己實在很不好意思」²⁰⁵。從健與母親的互動，可以看出受日本教育的主人公與農人母親，在價值觀上已開始出現落差。母子互動的齟齬，在他們抵達市場之際達到高潮。面對八十二斤的香蕉卻要繳交一百斤稅收的不合理規定，母親立馬與稅務官討價還價，健卻覺得她「又做了多餘的舉動，真不應該。不過，對於幹事的態度以及說話的樣子，也感到很討厭」²⁰⁶。健既無法認同母親的作法，亦對於幹事的態度感到不平，原因便在於他一方面受殖民體制所規訓，一方面又出生農人階級的重層性。

教育體制對健的規訓，可以從他即使揹著沉重的香蕉，仍堅持要對老師警察鞠躬行禮得知。另一方面，從主人公深信日人教師對其的訓誡，也在在反映了他渴望能成為教師「立身出世」的想望。以母子倆行經學校的段落為例：

來到學校門前，健有時會脫去帽子向老師行禮。老師的肩膀掛著杓型的金辮帶肩章，反射陽光，閃閃亮著，連佩刀也發出金光……（中略）老師也曾經在教壇上，手指著佩刀說：「就是這個，認真用功的人，才可升到判任官，有此榮耀。」

這一句話一直牢記在健的腦裡。可以的話，想去考師範學校。啊！在社會上的成功，能夠衣錦還鄉的日子。²⁰⁷

²⁰² 張文環，〈過重〉，原載《台灣新文學》創刊號（1935年12月）。譯本參考陳千武譯，《張文環全集·卷1》，台中縣：中縣文化（2002年3月），頁95。

²⁰³ 原文為「自分が町の子に生れて来なかつたことをひどく不幸に思ふのだつた。」此處的「町」應譯為城市或城鎮。見《台灣新文學》創刊號，頁25。

²⁰⁴ 陳千武譯，《張文環全集·卷1》，頁95。

²⁰⁵ 原文為「母は健がいちいちお辭儀をするので、何だが自分迄が極り悪いやうな感じがした。」此處應翻為「母親因為健一一的行禮，不知為何自己也感到不太好意思。」《台灣新文學》創刊號。

²⁰⁶ 同上揭著，頁101。

²⁰⁷ 同上註，頁97。

健一心欣羨能夠配戴金辮肩章的教師，對肩章與佩刀的憧憬，甚至使得健忘卻肩上沉重的香蕉。從他不斷煩惱行禮與講話是否得當，擔心自己的操行成績，到質疑禮儀規範還未真正融入身心，是因「農夫的子弟沒有志氣，才會畏縮。²⁰⁸」都可說明健渴望擺脫農家出身，在殖民體制中出人頭地的願望。然而，他既認同殖民者所建立的價值體系，卻也受殖民體制欺壓的糾葛，卻始終如鬼魅般如影隨形。在小說的結尾，母子倆欲從市場返家之際，

來到學校的地方，聽到「君之代」國歌的聲音，像安靜的湖水般流漾開來。——健已經連說要去上學的力氣都沒了。

「走快一點，豬仔們餓得在叫了吧！」母親在催促著。健才想起有一天早上父親的事，而不得不趕路。那是好像有人，從背後追逐而來，一種恐怖的感覺。如果那些人真的追逐過來，母親會不會也像父親那一次一樣被奪走？健沉默起來了，不講話。²⁰⁹

國歌「君之代」的響起，對比母親遭幹事欺壓、父親「被失蹤」的處境，除卻鋪敘健一開始對於升學典禮的引頸期待到最後退卻的心理轉折，同時諷刺地展現在大日本帝國下台灣農民階層遭殖民體制壓迫的不幸處境。對於普羅同人而言，〈過重〉中的兒童形象之所以符合同人間的意識形態與美學評斷，在於作品一方面描繪健渴望「立身出世」向殖民者文化體系靠攏的心理，一方面又從母子的互動輻射出殖民體制對農人階層的壓榨。〈過重〉一作所描繪的殖民地兒童，是一名憧憬殖民文化的優位性並敏感於自身出生階層劣等感的少年。小說之所以能不偏重兒童心理亦或殖民體制，在於主人公的心理歷程其實鑿刻於成人世界的權力位

²⁰⁸ 同上註，頁 98。

²⁰⁹ 同上註，頁 101。

階之上。與張文環筆下處處面臨價值體系矛盾的少年相對，楊逵、翁鬧及巫永福筆下的少年少女，則與成人世界漸漸有了隔閡，脫離功利色彩與政治現實而更富現代兒童的特性。

二、左翼青年的凝視：楊逵的〈水牛〉與〈頑童伐鬼記〉

如果說張文環的〈過重〉，因作家將傳統農村社會遭逢殖民現代性的陣痛，以一名如同小大人一般的少年心境來呈現，符合當時普羅同人反帝反殖民的訴求。楊逵的〈水牛〉一作，則是在兒童的心理刻畫與農村的社經結構上兩邊不討好，因而遭致臺灣新文學社同人的批評。有趣的是，〈水牛〉的時代評幾乎是後世研究者對其作品評價²¹⁰的反論，無情地批判了楊逵採用知識分子的第一人稱視角來表現普羅兒童的嘗試。筆者認為〈過重〉與〈水牛〉之所以引發時代評的歧異評價，在於楊逵是意識到現代兒童「天真無邪」的特性與政治現實的距離。然而，也因兒童特性的限制，使得他必須將知識分子作為兒童與殖民地農村政策與政經結構的中介。換句話說，楊逵為了讓殖民地兒童的遭遇與體制問題相連結，是透過一名受過教育的左翼青年作為中介。以知識青年為第一人稱一面旁述貧童的遭遇，一面將貧童的弱勢處境與政治問題相連。除卻〈水牛〉一作外，另一篇以無產階級兒童為主角的〈頑童伐鬼記〉亦展現出此特點。

發表於《臺灣新文學》創刊號的〈水牛〉，是以一名從東京回鄉休憩的少年為主角。一開始主人公「我」，對於農村悠然自得的景色能夠「鬆弛一下在東京學校裡繃得太緊的神經，深感幸福。」²¹¹然而，他回鄉度假的悠閒心情，隨著與一名十二歲的農村少女阿玉熟識，而漸漸發生轉變。主人公「我」對少女阿玉第一眼的印象，是騎在牛背上讀書的少女。

²¹⁰ 楊逵（1906-1985），自1934年以〈送報伙〉一作入選東京《文學評論》二獎（首獎從缺）以來，因其發表於日治時期的作品如實地呈現台灣無產階級的苦境，貫穿其中的反帝反封建的主題，讓他在台灣文學史上被定調為「普羅文學健將」。其作品擅以第一人稱出發，透過形塑跨國資本家／農工階級鮮明的二元對立形象，一方面使得他的作品以寫實主義著稱，一方面也標誌其鮮明的抵殖精神。見黃惠禎，《楊逵及其作品研究》，臺北市：麥田（1994年），頁76、132-152。

²¹¹ 楊逵作、劉慕沙譯，〈水牛〉，原載《臺灣新文學》1卷第1號（1935年12月），收錄於彭小妍主編，《楊逵全集 第四卷·小說卷（I）》，臺北：文化保存籌備處（2001年6月），頁385。

面對「我」的搭訕，少女一溜煙逃走「天真爛漫」²¹²的姿態，令他莞爾一笑。接著，隨著一次次的交談，「我」認識了少女「小大人」的一面。主人公述及阿玉雖然才十二歲，就以「一副大人的口氣」²¹³向他說明佃農父親受到地主壓迫的經過，以及為讓公車通行被迫參與道路工程的苦境。母親去世父親又長期出外築路的情況，使得少女的日常生活就像「家庭主婦那樣，一會兒煮煮地瓜稀飯，一會兒餵豬的忙碌著。」²¹⁴即便熱心向學，卻僅能迫於家境休學。主人公因為同情她的處境，將「弟弟看過的小學四五年級的舊雜誌拿來送給她」²¹⁵。在主人公「我」的眼中，農村少女阿玉一家因地主的壓迫與殖民者的壓榨，使得她不僅失去父母的照護，不能像一般學童一樣就學，也無法享有如同「我」弟弟一般的文化資源。母親早逝的悲慘境遇，使得少女被迫得要早熟如「家庭主婦」一般承擔家計，更對父親的遭遇能像「小大人」一般陳述。從上述分析可以發現，楊逵透過一名留學青年「我」所形塑的農村少女，在在都顯示楊逵意識到「現代」兒童是「天真爛漫」的，理應透過父母親的保護與成人世界保有一段距離。然而，少女阿玉卻得像「小大人」一般承受這些苦楚。

另一方面，楊逵試圖在少女的描述與體制問題間取得平衡的企圖，亦展現在主人公是透過觀察阿玉一家的經歷，來連結臺灣農村在殖民政策上與封建社會固有的種種問題。諸如，阿玉細細向主人公描述父親之所以背負欠債，是由於害怕被地主收回耕地，因而被迫與其他佃農一起哄抬地租，也由於付不出兩石的稻穀，而必須販賣協助農耕的水牛。此時，主人公「我」在聽聞這段遭遇後，隨即聯想到在報紙上看到「水牛的輸出」²¹⁶的報導。主人公一方面透過見證莊稼人家的慘況，修正他對於農業政策片面的理解，

²¹² 同上註，頁 386。

²¹³ 同上註。

²¹⁴ 同上註，頁 387。

²¹⁵ 同上註。

²¹⁶ 同上註，頁 388。

報上說，數以千計的水牛替代毛豬往華南輸出，代表了產業的發展，但直到此刻，我才明白過來，要從一向只把水牛當作耕牛飼養的臺灣輸出那麼多的水牛，不僅談不上產業的發展，反而只把疲敝已極的農村情況，真實的反映出來罷了。²¹⁷

一方面則是透過知識分子「我」的聯想，帶出販賣水牛不僅僅是阿玉一家繳不出佃租的卞下策，更與總督府將水牛替代毛豬輸出華南的方針相關。「我」在作品中扮演「知」的角色，除卻在批評殖民政策的面向上連結少女處境與農業政策的關聯性，對於阿玉即將被主人公的父親買回家裡當丫環的真相，主人公也是唯一知悉者：

原來，我父親把阿玉弄到家裏來當作丫環，作為抵押，阿玉的父親為張羅要償還給地主的兩石稻穀錢，和為了能夠繼續承租下去而作的其他種種準備，需要一筆五十圓的整錢。單是這樣的話，倒沒什麼，壞就壞在父親經常把這一類的小姑娘買回家裏來，到了那些女孩長大到十五六歲的時候，便奪去她們的貞操，使她們變成自己的小妾。²¹⁸

這段敘述可以看出〈水牛〉一作欲涵蓋的主題，除卻批評粗暴的農業政策與公共工程使得農村陷入凋敝，傳統的封建社會亦原本就存在壓迫底層女性的惡習。使得「我」連在家裡都坐立難安，對於父親即將仗其權勢奪取底層女性的貞操的作法憤憤不平。

如同上述提及，〈水牛〉一作在當時的普羅同人間，幾乎是一致的惡評。不僅在臺灣的社經問題上，被評為野心過大、格局太小²¹⁹。在人物形象上不管是主人公「我」，或阿玉都顯得不夠具說服力²²⁰。確實，楊達在〈水牛〉一作，與其說是將重點置於鋪敘普羅兒童阿玉一家的處境，倒不如說是較偏向知識青年「我」從一開始回到家鄉的悠然自得，到得知阿玉

²¹⁷ 同上註。

²¹⁸ 同上註，頁 389-390。

²¹⁹ 見上揭著，郭水潭與河崎寬康的評語。

²²⁰ 見上揭著，藤原泉三郎與徐瓊二的評語。

一家的慘況後，「內心種下了反抗的種子」²²¹的心理轉折。阿玉父親既受地主欺壓又被迫協力公共工程的處境，以及阿玉苦於家境失學、最後迫為有錢人家丫環的描述，到最後彷彿都只是為鋪陳知識青年「我」的悲憤之情。

與〈水牛〉一作嘗試透過知識分子為中介，來連結普羅兒童與政治現實的嘗試，尚有同樣載於《臺灣新文學》的小說〈頑童伐鬼記〉（以下簡稱〈頑童〉）²²²。這篇小說共分為四節：第一節「泥沼裏的小鎮」，鋪敘一名來自日本的畫家井上健作原本視臺灣為「美麗的寶島」²²³，而前來探訪兄長並尋找作畫靈感，卻發現兄長一家居住的後街破亂不堪，不僅讓他受跳蚤之苦，更目睹一對兄弟因一條番薯大打出手，讓他開始懷疑「什麼是『美麗的寶島』？」²²⁴第二節「垃圾場的樂園」則是進入小說主題，以小姪子次郎在滿布廢棄物的垃圾場遊玩被割傷腳趾為契機，開始跟著大姪子太郎尋找安全的遊樂場。第三節「鬼屋」，主人公跟著太郎的腳步，發現孩子們之所以在垃圾場聚集，是由於過去遊戲的庭園被工廠老闆以圍牆佔據。被太郎戲稱為「鬼」的老闆，更飼養惡犬攻擊翻牆至庭園玩耍的孩童，主人公便因此開始反省自己過去的創作態度。最後一節「頑童伐鬼」，則是描述主人公以孩子們的鬥爭為創作靈感，繪出一張孩子們在圍牆外疊羅漢對抗老闆的場景，激勵太郎與他的玩伴們如同桃太郎般「伐鬼」，以布滿針的牛肉丸子刺破惡犬腸胃，成功讓老闆神經衰弱奪回遊樂場。主人公也因此感到欣慰，體會何謂「真正的『大眾化美術』」²²⁵。

與〈水牛〉相同，〈頑童〉亦是以一名知識分子為中介，來陳述殖民地兒童的階級問題。雖然兩篇作品皆是以知識分子的觀察與覺醒貫穿，然而從〈水牛〉到〈頑童〉，主人公將貧童遭遇連結至體制問題的策略則稍有不同。比起〈水牛〉的敘事者「知」的功能，〈頑童〉則是進一步以孩童這一身分特有的階級問題，帶出這篇小說美術大眾化與階級鬥爭的訴

²²¹ 同上揭著，頁 399。

²²² 楊建文作（楊達筆名）、陳曉南譯，〈頑童伐鬼記〉（鬼征伐），原載《臺灣新文學》1卷9號（1936年11月）。譯本參考彭小妍主編，《楊達全集 第五卷·小說卷（II）》，臺北：文化保存籌備處（2001年6月），頁 267-281。

²²³ 同上註，頁 270。

²²⁴ 同上註。

²²⁵ 同上註，頁 281。

求。換句話說，〈頑童〉的敘事者不再扮演旁觀者的角色，而是在與姪子一同尋找遊樂場的過程中，以兒童生活的階級性帶出主人公的觀察與覺醒。整篇小說從第一節開始即鋪敘主人公在日本雖也是刻苦學畫，卻比不上兄長在台灣困苦的生活。因而，當姪子被玻璃割傷遭母親呵叱時，主人公立即能同理姪子的立場，「環視這間陰溼的屋子，他雖剛進來不久，但已覺得有點頭暈了。他想，小孩子一天到晚關在這種屋裏，恐怕任誰也沒辦法忍受。²²⁶」便跟著大姪子穿越大街小巷，從陰溼的後巷來到明亮的大馬路時，有感後街與大馬路居住環境的階級落差，體認到「臺灣的工業都市和日本並沒什麼兩樣——不，恐怕更糟」²²⁷藉由協尋姪子的遊樂場，以主人公的觀察帶出日本與臺灣底層階級的連帶感。再者，更因孩子爬牆進庭園玩耍而被惡犬攻擊一事，聯想到雨果的《悲慘世界》，

世界上的事情，豈非都是如此。偷竊是犯法的，可是，要工作而沒有工作的失業者，或者即使終日勞動也不得溫飽的人，他們爲了活命，情非得已而淪爲竊賊，那也是罪惡的。但健作認爲，「悲慘世界」的寫作，其實是制度錯誤的結果，是時代錯誤的結果。²²⁸

因此反省自己入選帝展的畫作被貴族買走，正如幫老闆「建造庭園的工匠，無非只是供有閒階級服務而已²²⁹」。因此，在小說結尾主人公便實際透過美術動員孩童，實踐其「大眾化美術」的理想。孩子們也受到畫作激勵，「模仿『桃太郎』的故事，將這幅畫命名爲『伐鬼』²³⁰」，最終以鬥爭的方式奪回庭園。全篇以尋找兒童的遊戲場貫穿，透過後巷與大街明暗的對比、姪子在垃圾場被碎玻璃割傷、遊樂場為工廠老闆佔據、最後以「伐鬼」畫作成功實踐「美術大眾化」，點出普羅兒童在「遊樂場」一事遭逢階級問題的同時，亦穿插主人公的觀

²²⁶ 同上註，頁 273。

²²⁷ 同上註，頁 277。

²²⁸ 同上註，頁 279。

²²⁹ 同上註，頁 279。

²³⁰ 同上註，頁 280。

察，帶出作者楊逵的左翼關懷。可以發現，與〈水牛〉相較，〈頑童〉更以兒童階層特有的經驗（遊戲）與閱讀活動（桃太郎伐鬼）來表現底層孩童與資產階級的鬥爭。

從〈水牛〉到〈頑童〉，楊逵筆下的少年少女並非如同〈過重〉一般，直接面對殖民地價值體系的矛盾。而是透過臺日左翼青年之眼，呈現底層孩童生活經驗中藏有的階級矛盾。惟〈水牛〉一作顯得太偏向知識分子「知」的面向，反而使得少年少女的個性不夠彰顯。反之，〈頑童〉一作則是完全以兒童階層的生活經驗展開，從兒童的角度出發帶出階級議題。進一步來說，相較於張文環在〈過重〉裡，將殖民地教育體系所形塑的價值觀視為矛盾糾葛之源。在〈水牛〉與〈頑童〉中都可以發現楊逵對日本所建置的教育體制並不批判，而是將之納為現代兒童文化的一環。對〈水牛〉的敘事者而言，少女幫忙家計已非理所當然，而是「家庭主婦」與「小大人」的表現。因此同情阿玉失學的「我」，才主動贈與「弟弟看過的小學四五年級的舊雜誌」²³¹，讓阿玉能夠與學校教育接軌。在〈頑童〉一作中，楊逵更翻轉桃太郎伐鬼的軍國主義內涵，將之轉化為階級鬥爭的訴求。從〈水牛〉的主人公「我」是由東京返鄉的知識分子，〈頑童〉一作更直接以日人作為主角來看，楊逵可以說是清楚認知殖民者所建置的教育體系，同時具有啓蒙與壓抑的兩面性。如果說張文環的反帝反殖民是透過對殖民現代性的批判，對楊逵來說，如何透過知識形塑跨國農工階級共同體才是主要的訴求。然而，〈頑童〉一作的結尾，單憑主人公一張畫作便成功動員兒童奪回遊樂場的描述，仍然免不了意識形態掛帥的問題。比起〈水牛〉，楊逵在〈頑童〉中雖試圖更貼近兒童階層的生活經驗，但以知識分子作為中介的敘事模式，仍無法避免將兒童視為被動的客體，無法充分展現兒童作為一個個人，與成人間有所差異的內心世界。下一節，同樣是以殖民地底層兒童為主角的作品〈羅漢腳〉與〈愛暈的春杏〉，則是結合了現代主義作家對個人內心世界的關注，透過兒童異於成人的性格與感官經驗表現普羅題材。

²³¹ 彭小妍主編，《楊逵全集 第四卷·小說卷（I）》，頁387。

三、「天真無邪」的荒謬性：翁鬧〈羅漢腳〉與巫永福〈愛暎的春杏〉

菲力浦·阿利埃斯（Philippe Aries）在其著作《兒童的世紀》²³²（Centuries of Childhood）中，指出中世紀的西歐兒童被父母當成「小大人」與成人並無明顯差異。隨著近代國家的建置，兒童始作為一純潔的個體與成人開始有所區隔²³³。伴隨著「兒童的發現」，盧梭《愛彌兒》的出版則是象徵著將兒童形象浪漫化，形塑了「天真無邪」（無垢）的兒童觀。可以說，十八世紀末期開始，兒童的「天真無邪」與異於成人的感性被視為自然的真理來尊崇，是始於盧梭《愛彌兒》²³⁴的出版，並影響後世教育者反思「理性」至上的教育觀。在日本方面，如同本文第二章所提及，兒童被視為「天真無邪」的個體，反映了當時知識分子對資本主義的反省，轉而追求如同鄉愁一般兒童的感性。不過「童心主義」的概念，除卻接收西方浪漫主義的兒童觀，河原和枝亦以北原白秋為例，指出「童心」一詞，乃是日本知識分子融合了歌謠集《梁塵秘抄》²³⁵，以及西方近代文學「無垢」的兒童群像所誕

²³² 參閱 Philippe Aries 著，沈堅、朱曉罕譯，《兒童的世紀：制度下的兒童與家庭生活》，北京市：北京大學出版社（2013 年）。

²³³ 轉引自河原和枝，《子ども觀の近代：『赤い鳥』と『童心』の理想》，東京：中央公論新社（2007 年 11 月，再版），頁 5-6。

²³⁴ 臺灣關於盧梭《愛彌兒》一書的引介，最早見於《今村義夫遺稿集》（臺南市：今村義夫遺稿集刊行會，1926 年 11 月 15 日）的「エーミル讀後感」一篇，惟國立台灣圖書館的館藏此篇已散佚。若從「兒童と情操教育」一節來推測，今村義夫乃是贊同盧梭的教育觀，認同盧梭反對教育體制對兒童天性的破壞，見上揭著頁 144。二〇年代中期以後，《臺灣教育》亦陸續有單篇文章論及《愛彌兒》一書，分別是上一章曾論及的張耀堂〈新興兒童文學たる 童話の價值探究〉（二），《臺灣教育》296 號（1927 年 3 月 1 日）。另有向山斧太郎，〈噫千八百二十七年二月十七日（ペスタロッチー百年記念）〉（原題為「噫」）一文，介紹瑞士教育家 J·H Pestalozzi（1746-1827）對盧梭思想的推崇，見《臺灣教育》297 號（1927 年 3 月 1 日），頁 19-24。Pestalozzi 教育學的引進，詳見詳見祝若穎，〈日治時期西方近代教育思想對公學校教學法的影響（1895-1945）〉，臺灣師範大學教育研究所博士論文（2011 年 7 月）。柳まさる與吾妻準三，前者泛論《愛彌兒》對後世教育家的影響，後者則是簡介《愛彌兒》一書的各個篇章。見柳まさる，〈教育の社會性—生活の陶冶としてのルーソー學說及び其の開展—形象の哲學的基礎〉，《臺灣教育》353 號（1931 年 12 月 1 日），頁 23-25。吾妻準三，〈教育史上より觀たるルソーの再吟味〉，《臺灣教育》341 號（1930 年 12 月 1 日），頁 66-69。

²³⁵ 《梁塵秘抄》，日本平安時代末期的歌謠集，由白河後天皇所撰，共二十卷。內容多描繪日本常民階層，諸如農民、樵夫、遊女、賭徒等，因而為大正期之後的作家，如芥川龍之介、佐藤春夫等作家所喜愛，北原白秋亦深受此歌謠集的影響。參見 JapanKnowledge+線上資料庫，小西甚一所撰寫的詞條。（參考日期：2017 年 3 月 17 日）

生。從北原白秋的詩集《雲母集》來看，當時的知識分子將兒童心性視為「近代的自我」的根底來挖掘，乃是日本「童心主義」思潮的特徵之一²³⁶。

在殖民地臺灣的面向上，最早提出兒童是「天真無邪」（無邪氣）的，乃是在臺日人西岡英夫。雖然西岡英夫標舉「兒童本位」的娛樂事業，在於兒童「天真無邪」的特質，然而他也強調兒童如同一張白紙一般，因而主張教化色彩濃厚的「御伽噺」創作。將「天真無邪」視為兒童的「個性」來尊重，並主張在童話創作中必須注意到兒童內心世界與生活經驗，則是始自二〇年代中後藝術教育思潮的引進。總的來說，殖民地知識分子對兒童「天真無邪」的理解，可以分成兩個面向。一是如同西岡英夫的兒童觀，將無邪的兒童比喻像白紙一般，主張道德勸化的「御伽」事業。另一方面，二〇年代中期「童心主義」的引進，則是將兒童的「天真無邪」視為兒童特有的個性來尊重，提倡尊重兒童心性與生活的教育方針與兒童讀物。

進入昭和期以後，臺灣的兒童文化界雖然還是由西岡英夫一派所把持，就筆者的觀察，並沒有如同《赤鳥》的發行一般，出現一批象徵「童心主義」思潮的童話創作。然而，可以發現三〇年代台灣的日語世代作家，開始透過兒童視角來呈現普羅題材。筆者認為這批作品的內涵，可以看出寫實主義作家楊逵與現代主義作家翁鬧、巫永福其實是繼承了二〇年代中後所形塑的兒童觀，在小說中開始形塑與成人視角有所區隔的兒童群像。當他們以兒童「天真無邪」的特性，來表現殖民地的階級問題時，以寫實主義著稱的楊逵，雖意識到政治現實與兒童生活的距離，還是意欲透過左翼青年為中介連結兒童生活與體制問題。與之相對，接下來筆者欲討論的兩篇文本：翁鬧的〈羅漢腳〉與巫永福的〈愛暈的春杏〉，則將焦點從刻畫兒童的處境轉變為描繪少年少女「天真無邪」的內心世界與感官經驗，翻轉普羅題材的既定圖式。

²³⁶ 河原和枝，《子ども観の近代：『赤い鳥』と『童心』の理想》，頁164-166。

評論者論及翁鬧²³⁷及巫永福²³⁸的作品時，多將他們定位為現代主義的作家。張恆豪即認為兩位作家都受「日本新感覺派的影響」，翁鬧的作品具有「現代主義的敏銳感覺、心理分析和象徵手法」，而巫永福的作品則是「與翁鬧一般，都不難找到感覺派橫光利一、川端康城的遺緒」²³⁹。就兩位作家與新感覺派的關聯性，謝惠貞已就本文將要討論的兩篇文本，與橫光利一的〈被取笑的孩子〉（笑はれた子）²⁴⁰及〈時間〉進行文體的比較。她指出〈羅漢腳〉的「員林」與〈被取笑的孩子〉的「面具」在象徵意涵上雷同，並同樣以孩童從「不懂」到「懂」的心理狀態貫穿整個故事²⁴¹。而巫永福的〈愛暈的春杏〉則與〈時間〉在表現人的「意識流」方面有所類同，兩篇同樣都以意識的流動來呈現底層階級的心理層面。〈愛暈的春杏〉一方面繼承新心理主義的寫作手法，另一方面也繼承了普羅文學中經常出現的「疲勞」主題：以描繪春杏疲憊不堪的「意識」來呈現其心理層面，突破了台灣以寫實主義描寫查某嫻的手法²⁴²。謝氏雖然透過比較橫光利一與翁鬧、巫永福這兩篇創作，指出兩位作家如何受日本新感覺派影響，試圖以現代主義的技法來創作普羅題材。然而，卻無法回應本文前言所提出的問題：何以向來在小說中寫實地呈現底層階級生活處境的楊達，在嘗試透過兒童視角表現普羅題材時，卻與翁鬧同樣為普羅同人所批評？為回應上述提問，筆者認為必須從兒童「天真無邪」的特性與政治現實的距離來詮釋。換句話說，便是楊達、翁鬧與巫永福雖然都意識到兒童視角的特殊性，但楊達在〈水牛〉與〈頑童〉兩篇作品中，是試圖以左

²³⁷ 翁鬧（1910-1940），1929年畢業於臺中師範學校，約略於1934年赴日本東京。在日本期間，共發表小說六篇，作品多發表於《臺灣文藝》及《臺灣新文學》兩本刊物。本節討論的〈羅漢腳〉一作，是他以臺灣農村為故事背景的三篇小說之一。

²³⁸ 巫永福（1913-2008），1929年赴日就讀名古屋五中，三年後進入明治大學文藝科師承新感覺派大將橫光利一。以兒童為主角的作品有〈黑龍〉（1934）、〈阿煌與父親〉（1935）與〈愛暈的春杏〉（1936）。其中，〈黑龍〉與〈阿煌與父親〉是以地主階級的孩童為主人公，而〈愛暈的春杏〉則是一篇描繪查某嫻傭生活的作品。

²³⁹ 張恆豪，〈幻影之人——翁鬧集序〉，收於張恆豪《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，台北市：前衛（1990年），頁13-15。

²⁴⁰ 筆者參考的是黃玉燕的翻譯。橫光利一著、黃玉燕譯，《春天坐馬車來》，台北市：桂冠（2000年11月）。

²⁴¹ 謝惠貞，〈植民地的メトニミーの反転：橫光「笑はれた子」と翁鬧「羅漢腳」〉，《東京大学中国語中国文学研究室紀要15》（2012年10月），頁77-79。

²⁴² 謝惠貞，〈從新感覺派到「意識」的發現：論巫永福〈愛暈的春杏〉和橫光利一〈時間〉〉，收錄於王惠珍等作，《巫永福文學創作國際學術研討會論文集》，台北市：巫永福文化基金會（2012年5月），頁237-244。

翼青年來連結「天真無邪」與體制問題，並將兒童也納入階級鬥爭的一員。反之，〈羅漢腳〉與〈愛暈的春杏〉兩作，由於兩位作家對現代個人內心世界的關注，使得他們將焦點置於描繪兒童的「個性」。

〈羅漢腳〉與〈愛暈的春杏〉兩作共通之處，在於作家都表現了兒童「天真無邪」的性格與政治現實的隔閡。〈羅漢腳〉一作在小說的前半段，主要用以形塑主人公羅漢腳對於貧困家境與居住地的懵懂無知。因著他的懵懂，他才忍不住向母親伸手要零花，因而被母親訓斥；也因著他對居家周遭的不了解，在聽了母親的恫嚇之詞：「那條圳溝沒有蓋子，你快去跳好了！」²⁴³之後，親見河流真沒蓋子而大吃一驚。當陌生的胖阿伯要去「員林」時，也因為羅漢腳不知道員林為何處，便將員林的台語發音誤解為「圓籃」，在心中想像：「這個大胖阿伯，怎麼能夠進到那麼小的圓籃子裡？」²⁴⁴小說的前半段，可以說是由羅漢腳的懵懂所鬧出的荒唐事所構成：他不僅無視鄉間供奉樹神「樹仔公」的習俗，攀爬周遭一帶居民所供奉的大樹；他也相信母親所言，將池邊酸臭的污泥視為「生蕃的毒藥」²⁴⁵，嚇得玩伴不知所以。他的懵懂一方面使得小說滿溢著令人會心一笑的童趣，一方面也帶出他對於自身處境的無知。諸如，他其實不清楚父親與哥哥的農活，「並不知道『員林』是何許地方；當然，他也不知道，他家旱田裡的香蕉和椪柑收成後，他爸爸和哥哥就是挑到員林的市場去賣的。」²⁴⁶他也不知道掃墓用的「白粿」是祭拜往生之人的食物，朦朧地覺得白粿「看起來總使人有『非人類食物』的感覺，吃起來仍是『粿仔』的味道。」²⁴⁷可以看出，小說的前半並不直寫底層人家的苦境，而是透過兒童懵懂的性格來營造一種趣味，間接描繪圍繞在羅漢腳一家周遭的貧困處境。

²⁴³ 翁鬧作、陳曉南譯，〈羅漢腳〉，原載《臺灣新文學》1卷第1號（1935年12月）。收錄於陳藻香、許俊雅編譯，《翁鬧作品選集》，彰化：彰縣文化（1997年），頁136。

²⁴⁴ 同上註，頁137。

²⁴⁵ 同上註，頁140。

²⁴⁶ 同上註，頁137。

²⁴⁷ 同上註，頁141。

進入小說的後半部以後，則是一反前半部充滿趣味性的基調，鋪敘主人公的懵懂無知遭逢現實環境的反差，以他的「天真無邪」凸顯現實處境的荒謬。當主人公從五歲長至六歲時，對於「有些從前他所不知道的事情，他已略微了解」²⁴⁸。他不僅知道小名「羅漢腳」的負面意涵，也依稀理解母親終日面容憔悴「都是因為貧窮的緣故。」²⁴⁹然而，這並不表示主人公已能清楚掌握貧窮之於他的關係，他仍一心一意期待著能去菜市場來一場「最初的冒險」：

他的小心靈裡正在盤算向那未知的世界做最初的冒險時，正好發生了一件事情，意外地使他的冒險得以提早實現。但出發時的心緒，並不像他長久以來在心裡所描繪的那樣快樂、幸福。²⁵⁰

如同羅漢腳母親的感歎：「買來煤油本是為照明用的，現在反倒成為導致家中不幸的根源²⁵¹」，羅漢腳的美夢也都是因為貧窮所延伸的惡夢而成真。他至菜市場冒險的心願，是因著弟弟飢餓誤食煤油，母親緊急讓他去菜市場購買偏方而實現；他對於去「員林」探險的期望，也因著車禍而得以成行。可以說，翁鬧是置主人公於苦境，本人卻因「無知」得以自得其樂的狀態，來形塑一種荒謬的情境。也因此在小說結尾，羅漢腳遭「台車」撞斷腳，傷勢嚴重到必須與父親前去員林的大醫院診治時，

羅漢腳心想，如果阿母也一道去，該有多好！他心底湧起莫大的喜悅：「我也要到員林去了！」

他終於知道「員林」的意義了，但仍不知道它在何處。

²⁴⁸ 同上註。

²⁴⁹ 同上註，頁 143。

²⁵⁰ 同上註，頁 144。

²⁵¹ 同上註，頁 145。

輕便車爬上緩坡，經過濁水悠悠的大河，然後下坡滑行，許多陌生的景色次第映入他的眼簾。這是羅漢腳生平第一次遠離這條小街。²⁵²

羅漢腳天真的內心獨白，一方面淡化現實之重，一方面也與農村底層人家的苦境形成反差，形成一種只有主人公不知其苦的荒謬性。此作因為致力於描繪主人公羅漢腳的天真懵懂，因而能與現實保有一段距離。如同郭水潭對他的評價，使作品具有「浪漫」、「詩」²⁵³的一面。換句話說，〈羅漢腳〉的「浪漫」，在於兒童「天真無邪」的個性所折射出的農家生活，不再只是壓迫貧童的外部因素，而是同時具有童趣與殘酷的兩面性。因貧窮而起的種種問題，因著孩童的遊戲與探險而滿溢童趣，同時也透過「天真無邪」與現實處境的反差，為羅漢腳日後的悲慘留下伏筆。

相對於翁鬧透過兒童的天真懵懂的性格間接描寫農村的貧困，巫永福在〈愛暈的春杏〉一作則是讓少女的「天真」反映在她受情緒支配的不理性行動中，以主人公春杏的「夢」來表現她對現實壓迫的無能為力。〈愛暈的春杏〉以一名十二歲的查某嫻春杏為主角，將主軸置於一天晚上被主人留守在家照顧少爺與小姐的春杏，在不堪家務勞動所萌發的睡意以及懼怕被主人所責罵的兩難間，為疲勞與恐懼所支配的內心活動與行為。疲勞一方面使得她腦袋恍惚，因而頻頻陷入空想當中。身陷暈意的她，使得現實空間也為之變形，黑色打著漩的海洋、從兩邊捲起的地板、頭下腳上的錯覺，都讓她必須與疲勞對抗才不致為睡意所打敗。但是一方面，因著暈意打破碗盤的尖銳聲響，又如同針一般刺穿了腦髓，刺激她必須本能地迅速收拾碗盤。恐懼被主人打罵的她，還躡手躡腳地確認主人是否會在房間裡聽見聲響，進而想起主人們今晚出去看戲而鬆了一口氣。從小說的開頭，她為疲勞及恐懼所支配的不理性，既反映在她忘卻主人公早已離家看戲的事實，因而隨時緊繃著神經。另一方面，春杏也對於之所以會如此疲倦不明所以，不明白「為什麼自己會精神恍恍惚惚的呢？春杏雖覺得腦

²⁵² 同上註，頁 148。

²⁵³ 見上述郭水潭的評語。

筋沉重渙散，但逕又走向廚房繼續洗滌碗盤。」²⁵⁴對現實環境與權力結構的無知，不僅使春杏不明白疲勞與超時勞動的因果關係，也反映在她為了擺脫痛苦竟然渴求主人一家的救贖。當她一邊哄著大少爺與二小姐入睡，一邊又因寂寥的敲鐘聲與淒厲的貓叫聲感到陰森可怖時，只能在內心渴求：「主人們快點回來拯救我該有多好啊！」²⁵⁵即使深知夫人、老夫人的打罵、男主人情慾高漲的臉孔，一幕幕如同「悲慘地獄圖畫」²⁵⁶的現實，其實都來自主人一家子對她的凌虐，卻仍矛盾地希冀施虐者能給予幫助。巫永福透過視覺與聽覺的感官印象，來刻畫查某嫻的疲勞不堪與恐懼交加，可以說明他並不直描春杏為現實壓迫的處境，而是由個人感官經驗與內心活動來形塑底層孩童的勞動實況。

作者除卻是以現代主義的美學出發，著重於描繪春杏的感官世界之外，他亦意識到兒童與成人的差異在於對於結構性壓迫的無知與無能為力。是以，當小說需要鋪敘普羅題材的元素，諸如底層勞工的勞動條件與勞動處境時，作者曾兩度跳脫旁述春杏的家務勞動與感官活動，現身說法對此提出批判。當提及春杏細瘦的身體，其實不能忍受從早到晚馬不停蹄的勞動。作者形容「時間」為：

分分秒秒是嚙蝕春杏肉體與神經的東西。是強加入嚴峻的隱忍服從和勞動以及艱苦的東西。春杏肯定是把明朗爽快的愉悅以及只是舒服地躺著休息的時間都已遺忘在前世了。²⁵⁷

並直言批評春杏如同奴隸一般的本能反應，

²⁵⁴ 巫永福作、謝惠貞譯，〈愛暈的春杏〉，原載於《台灣文藝》3卷2號（1936年1月），收錄於《文學台灣》64期，高雄：文學臺灣雜誌（2007年10月），頁81。

²⁵⁵ 同上註，頁82。

²⁵⁶ 同上註，頁83。

²⁵⁷ 同上揭著，頁83。

一想到會被罵，就採取絕對不會被罵的行動，那是接近奴隸的義務觀念和依據動物感官的行動。春杏只是動、勞動、行動。與其說是依據意識，不如說是依據潛在本能。失去知性而扭曲的春杏的心靈只是一逕感情作用地想要跟隨、迎合主人。²⁵⁸

一方面透過時間對於春杏身體的「嚙蝕」，來表示底層勞工的超時勞動。同時，對於「時間」亦提出批評，認為那是讓勞工「隱忍服從」的原因。此外，春杏受睏意與恐懼支配的本能，亦為他評點為接近「義務觀念」，點出如此的心態會讓人心靈扭曲，因而演變為「對自己的行動並無任何批判²⁵⁹」如同動物一般不加思索的行動。以第三人稱全知觀點提出作者本身對於超時勞動與「義務觀念」的批判。

再者，底層兒童與現實處境的連接點，作者還選擇透過「夢境」來表現。一開始春杏的夢是為了表現她的生理狀態，描述她的疲勞不僅使她腦袋恍惚，時常陷入半夢半醒的狀態。在小說的中段，夢境變成是春杏進入回憶的入口，使得「把自己出生的家和自己十年來的生活都忘了」²⁶⁰的她，能夠在夢中見到受病魔折騰的母親、變成海上亡靈的父親，回想起自己被賣來當丫環的前因後果。在小說的最後，也只有夢，才能夠讓她「游向漆黑漆黑的海洋」²⁶¹，舒緩生理需求的不滿足，像二小姐和大少爺一樣舒服的睡去。換言之，夢境在小說中一方面是表示她的生理需求，一方面也是讓她連結過去與現在的接點。謝惠貞曾分析，小說中春杏的「睡意」與「夢」，是巫永福承接新心理主義意識流的技法。象徵春杏睡意的

「海」，揉合了春杏的生理與心理，表現非機械時間的流動性。「夢」則是跳脫物理時間的限制，一方面呈現春杏的過往，一方面也是她不幸遭遇的自由聯想²⁶²。謝氏雖點出小說中

「夢」與「海」的描述，是一種意識流技法的展現。然而，在小說中「夢」與其說是春杏的意識流動與自由聯想，倒不如說是如同佛洛伊德在《夢的解析》一書所提出的，是一種受意

²⁵⁸ 同上註，頁 88。

²⁵⁹ 同上註。

²⁶⁰ 同上註，頁 87。

²⁶¹ 同上註，頁 89。

²⁶² 謝惠貞，〈從新感覺派到「意識」的發現：論巫永福〈愛睏的春杏〉和橫光利一〈時間〉〉，《巫永福文學創作國際學術研討會論文集》，頁 244-249。

識抑制的欲求，在夢中以無意識的方式所達成的「願望的滿足」(wish-fulfillment)。

「夢」作為一種無意識的象徵，發軔於日本大正期精神醫學、心理學與性靈學對佛洛伊德精神分析學說的關注。「夢」在這個時期，既被納入科學研究的範疇，作為一種客觀的研究路徑。在性靈學與文學的領域中亦被視為理性與秩序的對立面，以「病」及「失常」象徵日常生活與意識的深層面向²⁶³。在小說中，春杏的「夢」有兩個意義：一是象徵生理需求被剝奪，因而渴望睡眠的欲求。一則是外在環境的隔絕與勞動的異化，使得她要透過「夢」作為連結家與現實處境的途徑。換句話說，超時勞動與環境的壓榨，使得春杏在身心上皆遭到壓抑，對現實無能為力的她，僅能透過夢境來舒緩身體的痛苦以及連結自身的成長經驗與幫傭生活。由夢境所連結的現實，由於為當局者所檢閱而缺頁，故無能探知其內容²⁶⁴。然而，由小說前後文來判斷，缺頁部分很可能是鋪敘她原生家庭的貧困與幫傭生活的壓迫。因而，小說才在缺頁之後，也就是這場夢的尾聲述及：

陋屋裡患病的母親、消瘦憔悴非常而死的父親、夫人、老夫人的垂首老態、仁德主人情慾高漲微發蒼白的臉色、黑潮、憎恨的海、殘酷黑暗世界，春杏恍惚的腦袋蠕動搖晃了起來，呈現半夢半醒的狀態。²⁶⁵

夢所象徵的「殘酷黑暗世界」其實便是春杏的現實，然而身心靈的異化卻使得她得要透過夢才能再現不幸的因由。在小說的結尾，作者更點明了春杏的夢，其實同時作為一種欲求的壓抑與滿足。以春杏遁入夢鄉「安了心，心情為之一好，現在已經像二小姐和大少爺一樣打鼾伸手香甜地落入深層的睡眠了。可以盡情地舒展身體睡覺了」²⁶⁶，來描繪她舒解疲勞後身

²⁶³ 一柳廣孝，《無意識という物語：近代日本と「心」の行方》，名古屋大學出版會（2014年5月20日），頁96-100。

²⁶⁴ 政治大學圖書館館藏的《臺灣文藝》3卷2號的小說原作，7-10頁是缺頁的。根據謝惠貞的調查，作品所刊載的《臺灣文藝》3卷2號封面確實印有檢閱章「濟」的字樣，加上原刊7-10頁有被小刀裁剪的痕跡，故推斷小說應受當局檢閱。見巫永福作、謝惠貞譯，〈愛暈的春杏〉，《文學台灣》64期，頁90-91。

²⁶⁵ 同上註，頁87。

²⁶⁶ 同上註，頁90。

心的滿足。然而，她舒展身心的同時，同時也悶死了沉睡中的二小姐，象徵性地描繪春杏的疲勞不堪已臻於臨界點。最後，主人們回家以後她即將面對的現實，是「夫人和老夫人的辱罵、瘋狂、鞭打」²⁶⁷，便又再次預告苛刻的現實環境對春杏身心的壓抑。

可以說，羅漢腳與春杏的「天真無邪」，皆在於對壓迫根源與不幸未來的「無知」。在兩篇小說的結尾，作家更致力於描繪兒童的主觀心願與現實處境的反差，來營造出一種荒謬性。諸如車禍後的羅漢腳樂於去「員林」冒險的夢想成真，對於腳傷的後果全然不知；春杏則是終於為生理需求所征服，遁逃至夢境中舒展身體，卻不知其悶死二小姐的下場。河原和枝曾指陳，《赤鳥》雜誌所象徵的近代的兒童觀，乃是在文本中呈現兒童面對社會不公時，所展現的「純粹、天真、正義與悲天憫人」²⁶⁸的天性。亦即，即便兒童脆弱又弱勢，作家仍是站在主流價值體系的對立面，展現兒童的「純粹」與「正義」，挖掘弱者的價值²⁶⁹。以小川未明的《紅蠟燭與人魚》為例，面對現實環境的苛刻與兒童先天的弱勢處境，作家於是透過一種神祕的、超越的力量去實現「詩的正義」，以彰顯知識分子對抗資本主義的理想性²⁷⁰。相較之下，臺灣的現代主義作家翁鬧與巫永福同樣是描寫兒童的貧窮與現實壓迫，則是透過兒童的「天真無邪」對比殘酷的現實處境。翁鬧以兒童的「天真」營造文本前半部的趣味，後半則以兒童在弱勢處境中的無知，創造出一種令人欲哭無淚的荒謬情境。巫永福則是從兒童的內心世界與感官經驗出發，一方面透過作者的現身說法來鋪敘普羅題材的元素，一方面則是以「夢」來表現底層兒童的出路並非鬥爭，而是在幻夢中短暫地獲得舒解。當作家以殖民地兒童的樂天卻不知命，來反映普羅題材所著重的階級議題，反而更形彰顯兒童面對體制壓迫的無能為力。〈羅漢腳〉與〈愛暈的春杏〉兩篇作品不僅缺少了成長小說中「長大」的母題，依兩篇小說的結尾所提示的，或許成長的中斷，死亡，才是殖民地兒童被壓迫之下的唯一結局。

²⁶⁷ 同上註。

²⁶⁸ 河原和枝，《子ども觀の近代：『赤い鳥』と『童心』の理想》。

²⁶⁹ 同上註，頁 118-123。

²⁷⁰ 同上註，頁 133-134。

小結

三〇年代以少年少女為主角的小說作品，其共同特色便是以「弱者」的形象登場。對底層農工階層的關懷，反映了作家共感於當時的普羅風潮。但若從殖民地台灣兒童形象的生成與轉變來看，可以發現此時個別作家不同的兒童觀與美學技巧。從當時的文藝批評來說，以《臺灣新文學》為中心的普羅同人，批評焦點仍是在作品是否能呈現殖民地社會特殊的政經結構，因而無法接受兒童視角「天真無邪」去政治性的特質。對於何謂普羅兒童的「真實」，如何呈現兒童同是帝國資本主義傾軋的受害者，仍是普羅同人關心的焦點，反映普羅文學反帝反殖民的美學與意識形態。因而，在評論小說的少年少女視角時，較為傾向張文環在〈過重〉中與成人價值體系接軌的少年。〈過重〉一作對殖民現代性的反思，也因此符合普羅同人的訴求。惟從現代的兒童觀切入，張文環可以說是尚未意識到兒童天真無邪的特性。相較於此，普羅作家楊逵與現代主義作家翁鬧及巫永福，則都分別意識到現代兒童「天真無邪」的去政治性。為在「天真無邪」與左翼文學的批判性間取得平衡，普羅作家楊逵透過知識分子的心理轉折為主線，讓兒童與殖民地教育體制、農業政策與封建制度有所連結的同時，則疏於對於人物性格的刻畫。由兒童的遊戲與閱讀經驗出發，進而動員孩童階級鬥爭的〈頑童〉一作，則難免於意識形態掛帥的問題。相較於此，現代主義作家翁鬧與巫永福，則致力於描繪兒童的內心世界。前者將孩童天真無邪的特性置於悲慘世界中，以主人公的樂天來凸顯現實的荒謬。後者則是以孩童的感官世界為焦點，並進一步透過夢境來彰顯因超時勞動被壓抑的身心。相對於楊逵對外部環境的描摹，〈羅漢腳〉與〈愛暈的春杏〉可以說是完全以兒童的內在經驗為主軸，擴充了普羅題材的光譜。

第四章

真善美的「少年」：四〇年代戰時文學中「臺日親善」的彼時此刻

前言

1937年7月蘆溝橋事變爆發，隨著中日戰爭局勢日益緊張，臺灣總督府一連串的言論管制，使得事變前進入成熟階段的文學活動遭阻。《臺灣文藝》（1934-1936）與《臺灣新文學》（1935-1937）的相繼停刊，讓臺灣的文學活動進入黃得時所謂的「空白的時代」²⁷¹。四〇年代以後，一反事變後文壇的死寂，隨著日方捷報頻傳，總督府認為臺灣社會對於對華戰爭的反感稍減，為因應近衛內閣發起的「大政翼贊運動」，台灣亦被納入「高度國防國家」的戰時體制中，以建立「東亞新秩序」為目標，文化活動的政治宣傳效果開始受到重視²⁷²。在新體制的大傘下，隨著「大政翼贊會」文化部對於「地方文化」與「外地文化」的提倡，臺灣總督府亦展開一連串的文藝活動獎勵，包括協助臺灣文藝家協會成立、擴張《臺灣時報》文藝版、推動皇民劇、設置「臺灣文學賞」等等。在這樣的局勢下，曾經受到禁制的臺灣文化活動得以稍微喘息，在這波政策的掩護下重新展開活動²⁷³。1942年太平洋戰爭爆發，同年日本文學報國會的成立，臺灣作家也受報國會的號召，需推薦代表參與第一屆東亞文學者大會。後續影響便是臺灣的文學活動納入中央體系，隔年成立的「臺灣文學奉公會」（1943），象徵的便是臺灣作家從被噤聲的階段，到了不得不對時事表態的時期²⁷⁴。

²⁷¹ 黃得時形容中日戰爭爆發至1940年1月《文藝台灣》創刊前，為台灣文學運動的停滯期。此時除卻《臺灣新報》的「新銳中篇小說」企劃之外，「沒有文學活動亦沒有文藝雜誌。這兩年半時間可以說是台灣文學運動的一個空白的時代」。黃得時，〈戰近の台湾文学運動史〉，《臺灣文學》2卷4號，啟文社（1942年10月19日），頁6。中譯參考葉石濤譯，〈戰近臺灣文學運動史〉，《日治時期臺灣文藝評論集（雜誌篇）·第三冊》，頁394。

²⁷² 柳書琴，〈戰爭與文壇——日據末期臺灣的文學活動（1937.7-1945.8）〉，臺灣大學歷史學研究所碩士論文（1994年6月），頁59-60。

²⁷³ 同上註，頁62-63。

²⁷⁴ 陳芳明，《臺灣新文學史》，臺北：聯經（2011年10月），頁180-181。

如同上一章所揭示，三〇年代普羅文學當道之際，不管是以寫實主義著稱的作家楊逵，抑或是現代主義作家翁鬧、巫永福，都嘗試透過兒童的「天真無邪」來表現階級議題。作家如何在兒童「天真無邪」的去政治性與普羅意識形態間取得平衡，亦反映了兩者技法與美學上的差異。值得注意的是，與三〇年代普羅文學中的兒童視角相仿，戰爭期間兒童「天真無邪」去政治性的特質，亦為在臺日人作家與臺灣作家所沿用。諸如此時期描繪殖民地臺日交流的五篇小說中，即有三篇是以「少年」為主體，且皆是藉由臺日雙方的「忘年之交」來表述「臺日親善」命題²⁷⁵。其中，濱田隼雄的小說〈蝙蝠〉（表音ぺんしい，餛飩之台語發音）²⁷⁶，便是透過少年的純粹與天真，描繪一段跨越種族（內地人／臺灣人）、階級（教員／攤販）以及年齡（成人／少年）的友誼²⁷⁷。龍瑛宗的〈蓮霧的庭院〉（以下簡稱〈蓮霧〉）²⁷⁸與呂赫若的〈玉蘭花〉²⁷⁹兩作，亦透過「知識分子／兒童」這組「忘年之交」的圖式來呈現殖民地跨越種族藩籬的友誼。前者回溯與灣生少年從相識到相熟的過往，後者則是描述與日人第一次接觸的童年記憶，共同記述一段美好友誼的展開與消逝。

就這三篇文本而言，朱惠足已就〈蝙蝠〉中皇民政策指導者的同情心與責任感、〈蓮霧〉裡灣生身分的混雜性，以及〈玉蘭花〉中日人／本島人、凝視／被凝視的主客體關係為例，指出三段殖民地友情如何為「大東亞共榮圈」的意識形態所收編²⁸⁰。朱氏批判此時期所再現的殖民地友情，在日本帝國以「民族融合」合理化戰爭侵略的時代背景中，更需考慮殖民地移民社會的特性與民族間不對等的權力關係。研究者雖指出三段臺日情誼與泛亞洲主義

²⁷⁵ 以「臺日親善」或「內臺融合」為主題的作品，尚有呂赫若的〈鄰居〉（《臺灣公論》，1942年10月）與坂口禱子的〈鄰人〉（《臺灣文藝》1卷3期，1944年7月）。筆者在此僅討論與「少年」形象相關的三篇小說。

²⁷⁶ 濱田隼雄，〈蝙蝠〉，原載於《臺灣文學集》，大阪屋號書店（1942年8月）。譯本參考葉石濤編譯，《台灣文學集 1：日本作品選集》，高雄市：春暉（1996年8月），頁111-131。

²⁷⁷ 松尾直太，《濱田隼雄研究——文學創作於臺灣（1940-1945）》，臺南市立圖書館（2007年12月），頁186。

²⁷⁸ 龍瑛宗，〈蓮霧の庭〉，原載於《臺灣文學》3卷3期（1943年7月）。譯本參考陳萬益主編、葉笛譯，《龍瑛宗全集 中文卷第二冊 小說集 2》，臺南市：國家臺灣文學館籌備處（2006年11月），頁91-111。

²⁷⁹ 呂赫若，〈玉蘭花〉，原載於《臺灣文學》4卷1號（1943年12月）。譯本參考林至潔譯，《呂赫若小說全集（下）》，臺北：INK印刻（2006年3月），頁489-508。

²⁸⁰ 朱惠足，〈「左翼人道主義、南方想像與幻象顯影：「大東亞共榮圈」下的殖民地臺灣友情〉，《帝國下的權力與親密：殖民地台灣小說中的種族關係》，臺北：麥田（2017年7月），頁121-163。

的共謀與拮抗，然而其分析亦較偏重移居臺灣的日人，亦即殖民母國日方的角色。筆者認為文本中友情的締結並非單方面的一廂情願，而是由臺日雙方所共同建構。因此，筆者將重新將焦點置於小說的敘事結構，試圖回答以下幾個問題：為何三篇小說皆是透過「知識分子」與「少年」的「忘年之交」來呈現臺日交流？三段「忘年之交」的同與異為何？另一方面，三篇文本中共同形塑的純真少年與美好的年少回憶，又輻射出何種政治意涵？

可以發現三〇年代中期開始，臺灣作家楊逵、翁鬧與巫永福的小說作品中的少年少女，已經具有現代兒童「天真無邪」的特性。並且，這些小說中所再現的底層兒童，皆以「弱者」的形象出現。作家不僅以兒童視角突破普羅題材的圖式，更可看出他們藉此批判殖民地社會體制與傳統慣習的企圖。進入四〇年代以後，小說中的兒童一反三〇年代的弱者形象，成為一種真善美的象徵。不管是臺灣少年還是日本少年，少年或年少時期的真善美，成為作家消解民族差異表述「臺日親善」的媒介。如此的變化，雖然顯示當時作家受戰時意識形態支配的痕跡。不過三段忘年之交，卻隨著時空背景的不同與視角的種族差異，呈現臺日作家相異的政治立場。在臺日人作家濱田隼雄的作品〈蝙蝠〉中，以「純粹少年」²⁸¹姿態登場的底層台灣孩童，其實是服膺戰時意識形態的典型人物。其天真樂觀的健康形象，如同崔末順針對戰時小說的分析所指出的「審美化傾向」²⁸²，為戰爭動員的法西斯美學所回收。與之相對，臺灣作家龍瑛宗與呂赫若則將臺日交流的時空背景，設定為已逝的少年時期與童年過往，並且對回憶寄予無限的鄉愁²⁸³。如同考文尼（Peter Coveney）所指陳，如鄉愁一般的童心禮讚，除卻具有知識分子逃避社會參與的負面意涵，同時亦可看作調和個人與社會結構緊

²⁸¹ 濱田隼雄，〈蝙蝠〉，見葉石濤編譯，《台灣文學集 1：日本作品選集》，頁 126。

²⁸² 崔末順藉由班雅明分析法西斯美學的觀點，指出戰時臺日作家的文學理論與小說作品具有「政治審美化」的傾向。關於〈蝙蝠〉一作如何服膺「政治審美化」的戰爭意識形態，容後詳述。見崔末順，〈戰爭時期台灣文學的審美化傾向及其意義〉，《臺灣文學研究學報》13 期，臺南市：臺灣文學館（2011 年 10 月）。

²⁸³ 如同朱惠足上揭著指出的，〈蓮霧的庭院〉與〈玉蘭花〉中所再現的殖民地友情，不是發生於戰爭的當下，而是「敘事者的少年時期（一九三〇年代）與童年時期（一九二〇年左右）」。

但是，朱氏的分析焦點並非「少年」或「童年」作為一種敘事策略，而是著重於殖民地在不同的歷史階段如何與大東亞共榮圈的論述產生對話。因此，以〈蓮霧的庭院〉中的灣生家庭與〈玉蘭花〉中的日人旅行者為例，指出文本中「民族融合」的可能與侷限。引文見朱惠足，〈「左翼人道主義、南方想像與幻象顯影：「大東亞共榮圈」下的殖民地臺灣友情〉，《帝國下的權力與親密：殖民地台灣小說中的種族關係》，頁 140。

張關係的緩衝²⁸⁴。兩篇小說化身為彼時美好回憶的日人身影，乍看之下服膺大東亞共榮圈的論述，卻隱隱透露作家對於民族融合的猶疑與不確定。追憶與灣生少年的美麗友誼，在〈蓮霧〉一作揭示的是病弱的本島知識青年對戰爭現實的逃避與力不從心。在〈玉蘭花〉裡，呂赫若則刻畫一段台灣兒童與殖民他者第一次接觸的童年過往。與日本「他者」交善終而離別的童年往事，雖讓小說滿溢著悔恨與鄉愁，卻也暗示臺日交流的無能再續。

一、真摯的「純粹少年」：濱田隼雄²⁸⁵的〈蝙蝠〉

〈蝙蝠〉一作收錄於在東京發行的《臺灣文學集》（大阪屋號書店，1942年8月）。《臺灣文學集》發行的目的，根據載於《文藝臺灣》的〈文化彈〉一文，是為了投合希望「一眼明瞭今日臺灣文學現狀」的讀者²⁸⁶。橫路啟子認為《臺灣文學集》的發行，象徵的是日本讀書市場隨著戰爭局勢的擴大，開始展現對「南進政策」與「南方」的高度興趣。因而，與濱田氏在此之前面向臺灣日語讀者的作品不同，〈蝙蝠〉一作是他為內地讀者所特別創作的小說²⁸⁷。垂水千惠則是從作家以往的小說題材出發，認為以描繪在臺日人生活風俗著稱的濱田隼雄，之所以少見地在〈蝙蝠〉一作描寫臺灣人面貌與臺灣菜餚，應是意識到《臺灣文學集》的發行目的、主打臺灣色彩所發表的作品²⁸⁸。根據松尾直太的分期，〈蝙蝠〉發表於濱田隼雄創作活動的中期，也是作家開始於日本內地發表作品的階段。以《南方移民村》（1941-1942）的連載為界，可以看出濱田隼雄開始展露其對於戰爭時局濃厚的興趣

²⁸⁴ Peter James Coveney 著；高田賢一、関宮子等譯，《子どものイメージ：文学における「無垢」の変遷》，東京：紀伊國屋書店（1979年），頁258-259。

²⁸⁵ 濱田隼雄（1909-1973），生於日本東北宮城仙臺。進入四〇年代後，成為在臺日人的代表作家之一，筆名有佃龍、速河正夫等。1926年依親來臺，就讀於臺北高等學校，於在學期間參與同人誌《足跡》的發行。後至日本就讀東北帝國大學法文學部，畢業後曾擔任《實業時代》特約記者，1933年再度返臺擔任靜修女學校、臺南第一高等女學校、臺北第一高等女學校等校教師。以作家身分活動始於1940年加入臺灣文藝家協會後，開始於機關誌《文藝臺灣》為中心發表小說作品。詳見松尾直太，《濱田隼雄研究——文學創作於臺灣（1940-1945）》，頁12-13。

²⁸⁶ 〈文化彈〉，《文藝臺灣》4卷2號（1942年5月），頁4。

²⁸⁷ 橫路啟子，〈作為大東亞共榮圈指導者的在臺內地人作家：以濱田隼雄〈蝙蝠〉為中心〉，《東亞文學的實像與虛像》，臺北：聯經（2013年11月），頁199-200。

²⁸⁸ 垂水千惠，〈西川滿編『臺灣文學集』解說〉，《臺灣文學集——日本殖民地文學精選集台灣編1》，東京：ゆまに書房（2000年9月），頁5。

²⁸⁹。以濱田隼雄發表於《臺新》文化欄的文章〈二千六百一年之春——接近臺灣文藝的新體制〉²⁹⁰為例，井手勇指出對濱田隼雄而言，在戰爭的新體制之下為了文學報國而意識到「自我改造」的必要性，是作家所謂時局性的側重點之一。濱田在文章中，認為需統一各個孤立的文藝團體，臺灣文化政策亦需以「本島人教化」及「內地人的再教育」為方向²⁹¹。

針對〈蝙蝠〉一作服膺皇民政策之處，葉石濤即曾嚴厲批評小說中的陳姓少年，充滿著「日本人一廂情願的臺灣人皇民化的假象」²⁹²。松尾直太則與葉氏持不同意見，認為小說展現了濱田隼雄一直以來的關注，批判性地描寫在臺日人生活風俗之餘，因應作家對時局的興趣加入戰爭時局的元素。因此，與其說皇民化的對象是臺灣少年，倒不如說是期望「內地人的再教育」²⁹³。松尾氏以速河對陳姓少年的責任感為例，說明權力在握者的主人公想為陳姓少年做點什麼卻無能為力的態度，暴露的正是日人在種族與階級優越的虛妄²⁹⁴。朱惠足則是反駁松尾氏的見解，透過阿密特萊（Amit S. Rai）的「同情」理論，指出速河對陳姓少年的同情心與責任感，乃是文明化殖民他者的媒介。朱氏進一步指出速河的同情心，乍看以「左翼人道主義」的立場展現其對弱勢者的關懷，實則是將異民族弱化為需要保護的他者，為善意的泛亞洲主義所回收²⁹⁵。上述研究指出速河與陳姓少年的友誼，雖然在個人的情感交流中是抹消種族、階級、文化與年齡差異的真摯情誼，實則在政治的層面上隱含在臺日人／臺灣人作為皇民政策的指導者／被指導者的權力位階。筆者認為在〈蝙蝠〉一作當中，速河一角是以皇民政策指導者自居是顯而易見的。這可以從小說的開頭，主人公即向鄙視圓環夜市的在臺日人揭示「從舌尖開始皇民化」²⁹⁶的必要性即可得知。但是，陳姓少年與其說是主人公

²⁸⁹ 松尾直太，《濱田隼雄研究——文學創作於臺灣（1940-1945）》，頁 132-167。

²⁹⁰ 濱田隼雄，〈二千六百一年の春——台湾文芸の新体制に寄せて〉，《臺灣日日新報》（1941年1月3日），4版。

²⁹¹ 井手勇，〈戰時下の在台日本人作家と「皇民文学」〉，收錄於台灣文學論集刊行委員會編，《台灣文學研究の現在》，東京：綠蔭書房（1999年3月），頁 97-98。

²⁹² 葉石濤編譯，《台灣文學集 1：日本作品選集》，頁 130。

²⁹³ 松尾直太，《濱田隼雄研究——文學創作於臺灣（1940-1945）》，頁 185。

²⁹⁴ 松尾直太，《濱田隼雄研究——文學創作於臺灣（1940-1945）》，頁 189。

²⁹⁵ 朱惠足，〈「左翼人道主義、南方想像與幻象顯影：「大東亞共榮圈」下的殖民地臺灣友情〉，《帝國下的權力與親密：殖民地台灣小說中的種族關係》，頁 136-138。

²⁹⁶ 葉石濤編譯，《台灣文學集 1：日本作品選集》，頁 112。

速河的教化對象，倒不如說他本身即被塑造為「少國民」的典範。濱田隼雄選擇以一名少年來呈現「臺日親善」命題，原因便在於少年「純粹」的去政治性。他的「純粹」使得他得以跨越兩人在客觀條件上的落差，也使得他能不批判時局單純地順應逆境而生。速河對陳姓少年處境所萌發的同情心與責任感，最終也因少年的「純粹」而消解。

在小說開頭，濱田隼雄即述及圓公園夜市（現已拆除的建成圓環）臺灣菜餚的美味，接著描述主人公速河對於視夜市為「下流、骯髒」²⁹⁷的內地人十分不以為意。進一步以傳教士馬偕如何融入臺灣生活為例，號召在臺日人以「八紘一宇」²⁹⁸為理想，首先應該就是「從舌尖開始皇民化」²⁹⁹，從喜愛臺灣食物開始融入異民族文化。由此不難發現速河以皇民政策指導者自居的使命感，使得他即便「被人說不像個老師太下流了，也毅然決然地去圓公園（圓環）而不覺得羞恥」³⁰⁰。如果說速河是以皇民政策為行動守則，因而與其他在臺日人有所差異，他在光顧夜市時所結識的攤販之子陳姓少年，亦是因為無視兩人在種族、階級、文化與年齡落差的「純粹」而特異於其他臺灣人。速河回想起他之所以與陳姓少年交熟，是以少年的玩笑話為契機。

從此以後，當速河到圓公園必到陳少年攤子，互相開玩笑為樂了。由於是小孩，國語（日本語）講得不好，不管他是大人或內地人，少年開的玩笑毫無客氣和禮貌，非常粗暴。坐在旁邊的本島人食客吃了一驚而停止進食看著速河，於是看見速河笑著應付著他就目瞪口呆。³⁰¹

²⁹⁷ 同上註，頁 111。

²⁹⁸ 同上註，頁 112。

²⁹⁹ 同上註。

³⁰⁰ 同上註。

³⁰¹ 同上註，頁 114。

朱惠足曾指出，此處本島人的視線與反應，凸顯這段友誼的特異之處在於「異於一般『殖民地式的社會關係』」³⁰²。換句話說，便是兩人的互動跨越了日人／臺灣人、教師／攤商之子、大人／兒童的隔閡。筆者認為兩人情誼得以超越客觀環境限制的關鍵，便是陳姓少年的「純粹」與「天真」。

建基於速河的使命感與少年率性的友誼，隨著少年「純粹」的特質慢慢深化。兩人結識之初，陳姓少年在速河眼中之所以特別，在於少年「縱令語言粗暴而不禮貌，但完全沒有本島人面對內地人時戰戰兢兢而自卑」³⁰³。但是速河仍對少年保有相當的防衛心，即便他喜愛至圓公園與少年抬槓，但對少年要求：「可以去老師家嗎？」³⁰⁴的請求，速河在心中嘀咕「不以為熟識得可以來拜訪」³⁰⁵的程度。但速河最後仍不敵少年的真摯，並因自己失約使得少年來訪時撲空而心生愧疚。在小說中段，少年的「天真」成為速河得以超脫眾人視線的憑藉。當兩人一同逛街時，

三十多歲的內地人而且穿著相當體面的速河，攀著速河手腕的賣蠅翅少年的這一對，的確有些奇怪。擦身而過的人，有人回頭過來看。有些攤子的老板也給少年打了招呼。於是少年用台灣話揚揚得意地回答。從他說的先生、朋友等話，速河知道他說的是這人是老師，我的朋友。聽到這回答，噢的一聲感動似地盯著速河的臉看，這樣一來，有相當年歲的速河也就不好意思起來。可是少年卻滿不在乎地，抬頭看他問：「吃什麼？」。看見他天真無邪，迅速地消退了害羞。³⁰⁶

可見，在小說中身為成人的速河，並非沒有意識到兩人在身分上的距離，但是少年的直率與「天真無邪」使得他得以放下心中的芥蒂。小說中陳姓少年的天真無邪，不僅展露在他與速

³⁰² 朱惠足，〈「左翼人道主義、南方想像與幻象顯影：「大東亞共榮圈」下的殖民地臺灣友情〉，《帝國下的權力與親密：殖民地台灣小說中的種族關係》，頁 125。

³⁰³ 同上註。

³⁰⁴ 同上註，頁 115。

³⁰⁵ 同上註。

³⁰⁶ 同上註，頁 119。

河的交流當中。對主人公速河來說，少年的純粹甚至對比於本島知識分子的「不乾脆」。就在兩人享用完美食返家以後，當速河妻子問道與臺灣人的交好，是從「圓公園的蝙蝠發軔？」³⁰⁷時，速河緊接著說：

「本島人的知識份子不用不乾脆了，像那少年一樣多好啊！」

「又來了個知識份子不信任論啦？」

「那廢紙商也是這個樣子呢，倒是這些人知道道理。聽說少年也規矩地每晚受著青年訓練。」³⁰⁸

從速河的談話可以發現少年的「純粹」，不僅僅在於他個人性格的坦率，亦在於他對於皇民政策與戰爭體制毫無批判地接收。換句話說，小說由此開始將少年的「純粹」從個人的友誼晉升到公領域的層面。以少年的率直態度，對比臺灣知識分子面對戰爭動員的猶疑態度。甚而，少年拜訪速河一家的計畫終於成行以後，速河一方面對於少年精心準備的伴手禮而感動，一方面則是以少年對於和田傳《沃土》一書的興趣為引子，從少年口中得知扁食攤由於原物料配給不足必須收攤，父子倆需改至淡水投靠親戚以務農為生。從兩人一來一往的對話之中，速河訝異於少年不僅不擔心生計是否有所著落，反而關心起速河家因水泥不夠荒廢的池塘。少年的開朗與無私，使得速河在心中生起一種「責任感」³⁰⁹。在少年返家以後，速河在心中設想：

這是知道對方近似絕對的信任時，任何人都會感到的責任感。而且對方是純潔的少年，是本島人。被時局的波浪所逼迫不得不改變生活方式的純粹少年。速河向來從

³⁰⁷ 同上註。

³⁰⁸ 同上註。

³⁰⁹ 同上註，頁 126。

這少年的開朗，純粹受到良好的刺激。想到只有收受而幾乎沒有施與，速河嚇了一跳，因此痛切地感到應該為少年做些什麼的責任。³¹⁰

對於以八紘一字為己任，偶爾「在報紙上寫東西」、「在皇民奉公會做事」³¹¹的速河來說，少年的純粹與天真除卻在兩人友誼中發揮作用，也在於他自然而然地接受了志願兵制度³¹²的青年訓練、認同速河在教師身分以外服膺於皇民化政策的一面，並且對於剝奪一家生計的配給制度毫無批判。對速河來說，少年的「天真無邪」在私領域中是跨越兩人身分位階的關鍵，在公領域裡則是對皇民政策無條件的接收。速河雖對少年的困境萌生責任感，但由於少年一家的生計問題根源乃是戰爭的配給制度，但批評國策又與速河「皇民奉公」的立場產生矛盾。因此，速河對少年的責任感並非同情少年處境，以知識分子的角度提供「知」的批判，而是僅能以同情心與友情的外衣包裹，並止於少年自身旺盛的生命力而消解。在小說的結尾，在少年一家臨時返鄉後，原本苦無少年地址的速河，因收到少年的來信興奮地前往觀音山去探訪。擔心少年一家生計的責任心，卻在見到少年「一點也沒有煩惱的圓臉」³¹³，以及「在燦燦的陽光下閃閃發亮」³¹⁴的赤黃橘子後，消失得無影無蹤。可以說，濱田隼雄雖在《南方移民村》一作中透過描寫日本農業移民的艱辛，以表達他對於《大日向村》中正面宣揚移民國策的不滿³¹⁵。但是，在〈蝙蝠〉一作中，從鋪敘臺灣少年對和田傳著作《沃土》與《大日向村》的興趣開始，回鄉務農便與農民、土地及生產力的正面意義相連結，為戰時「增產報國」的意識形態所回收。如同崔末順所分析，相較於中日戰爭爆發以前，殖民地臺灣的小說特色，主要是對殖民體制幻滅的「沒落型」敘事。1937年（昭和12）以後則出現一批描繪「新時代願景、回歸大自然的健康、樸素生活的讚美、精神層面的自我改造」，具

³¹⁰ 同上註。

³¹¹ 同上註，頁124。此段描述出自少年之口，可表示他知悉速河「皇民奉公」的一面。

³¹² 志願兵制度，源於1937年中日戰爭爆發前所頒布的「陸軍特別志願兵令」。先於朝鮮實施，台灣方面則於1942年施行，另於1943年實施「海軍特別志願兵制度」。1944年實施徵兵制後，志願兵制度遂告廢除。參考線上臺灣歷史辭典電子資料庫，呂紹理所撰寫的詞條。（參考日期：2017年5月20日）

³¹³ 葉石濤編譯，《台灣文學集 1：日本作品選集》，頁130。

³¹⁴ 同上註。

³¹⁵ 松尾直太，《濱田隼雄研究——文學創作於臺灣（1940-1945）》，頁154-156。

有「發展型」敘事特質的作品群。透過自然、戰爭與小人物之美與崇高，來動員國民投入戰爭³¹⁶。可以說，在〈蝙蝠翅〉一作當中，臺灣少年無視兩人種族、階級、文化與年齡差異的天真，以及面對戰爭體制的樂觀，到最後回歸大自然投入生產的健康形象，顯示濱田隼雄筆下的台灣少年其實是作家對帝國「少國民」形象的投射。

濱田隼雄曾自承，作為一名在臺日人作家要描寫本島人的心理是極其困難的。即便從臺灣的風俗習慣下手，「到了最後階段會有些無法超越的東西。更具體的說來，是對在這種情況下寫出來的東西，能否具有現實感缺乏自信，『人造花』的感覺始終揮之不去。³¹⁷」在〈蝙蝠翅〉一作當中，作家與其說是描繪教化本島人的過程，不如說是直接以臺灣底層少年作為皇民政策底下的模範。雖不直寫少年的愛國心，卻間接以臺灣少年的「純粹」，作為民族融合的關鍵。只要細究日臺雙方在客觀條件上的差異，這段友情確實缺乏「現實感」。不過，濱田隼雄透過少年的去政治性來表現「臺日親善」的作法，同樣可以在〈蓮霧的庭院〉及〈玉蘭花〉兩作中窺見。可知，身分認同與政治立場尚未成熟的「少年」，在呈現臺日交流的面向上，都是淡化殖民地權力關係張力的要角。如果本島底層少年的天真無邪，在〈蝙蝠翅〉一作化身為超克客觀環境的精神象徵，使得小說中的知識分子得以規避戰爭意識形態的矛盾。龍瑛宗與呂赫若在表現同一主題時，「少年」的去政治性同樣是「忘年之交」得以成立的要素之一。然而，兩作與〈蝙蝠翅〉的最大差異，在於不將少年的「純粹」視為皇民時期日臺親善的催化劑，反而是將年少時期的純真背景化，以本島知識分子對過往臺日交流的追憶為主線，使得他們筆下的「忘年之交」既滿溢著鄉愁，也成為迴避戰爭當下的策略性敘事。

³¹⁶ 崔末順，〈戰爭時期台灣文學的審美化傾向及其意義〉，《臺灣文學研究學報》13期，頁112-113、121。

³¹⁷ 濱田隼雄，〈庄司總一氏の『陳夫人』について〉，《臺灣時報》（1941年5月），頁76。譯本參考張文薰譯，〈關於庄司總一的《陳夫人》〉，《日治時期臺灣文藝評論集（雜誌篇）·第三冊》，頁74。

二、避世青年與懷舊之情：龍瑛宗³¹⁸的〈蓮霧的庭院〉

1942年6月西川滿、濱田隼雄與龍瑛宗三人，曾以「今後的台灣文學」為主題，談及小說題材選擇的問題。談話中，西川滿與濱田隼雄首先談到日人在南方的現代化建設，諸如臺灣縱貫鐵路、嘉南大圳等工程應被視為最佳題材³¹⁹。隨後，西川滿問及龍瑛宗創作小說的目標，龍瑛宗回答：

龍：唔，我想要記錄內地人和本島人的心理交流之類的問題，還有這個時代本島人們的生活和心理。

濱田：那是不可或缺的臺灣小說，內地人這邊也要寫才行。我不是寫了這類小品文嗎？描述圓公園的扁翅屋的少年和我之間的友情。我希望你不要寫這種的，一定要寫知識分子之間的交流。³²⁰

從後續龍瑛宗所創作的作品來看，〈蓮霧的庭院〉（1943）與〈歌〉（1945）³²¹可以說是如他所說「記錄內地人和本島人的心理交流」的時局之作。值得注意的是，雖然〈歌〉一作是以臺日知識分子的交流為主軸。但是，早於此作發表的〈蓮霧的庭院〉，卻仍是以臺日之間的「忘年之交」作為主題。可見龍瑛宗起初並沒有接納濱田隼雄建議，在〈蓮霧〉一作仍承襲了〈扁翅〉以知識分子及少年的友誼來表現「臺日親善」的模式。或許可以推斷，〈蓮

³¹⁸ 龍瑛宗（1919-1999），生於新竹縣北埔鄉，為行商劉源興的四子。1928年進入臺灣商工學校就讀，兩年後任職於臺灣銀行。以1937年入選《改造》雜誌第九回懸賞創作獎佳作的〈植有木瓜樹的小鎮〉（パパヤのある街）為起點展開文筆活動。

³¹⁹ 後續西川滿確實於《文藝臺灣》發表小說〈臺灣縱貫鐵道〉（連載十一回），見《文藝臺灣》（文藝臺灣社）6卷3號（1943年7月1日）至《臺灣文藝》（臺灣文學奉公會）1卷7號（1944年12月8日）。參考中島利郎、河原功編，《日本統治期台灣文學 日本人作家作品集 第二卷》，東京：綠蔭書房（2008年3月，2刷），頁410-411。關於嘉南大圳的建設，濱田隼雄曾以大圳的設計師八田與一為主題，發表〈技師八田氏についての覚書〉，見《文藝臺灣》4卷6號（1942年9月20日）。參考上揭著，《日本統治期台灣文學 日本人作家作品集 第四卷》，頁470。

³²⁰ 濱田隼雄、龍瑛宗、西川滿，〈鼎談〉，《文藝臺灣》4卷3號（1942年6月20日）。中譯參考涂翠花譯，《日治時期臺灣文藝評論集（雜誌篇）·第三冊》，頁310。

³²¹ 龍瑛宗，〈歌〉，《臺灣文藝》2卷1號（1945年1月5日）。

霧)一作同樣以「忘年之交」來表現臺日交流，卻嘗試翻轉〈蝙蝠〉的人物設定，改以臺灣知識青年與灣生少年的交流為主線，是意欲透過異於〈蝙蝠〉的交流模式，來呈現戰爭時期「本島人們的生活和心理」。

由於龍瑛宗開始於文壇活動的時期，正好與中日戰爭的發展情勢疊合。未能參與三〇年代臺灣文壇全盛期的他，初期作品僅見於黃得時主編的《臺灣新民報》「文藝欄」，其餘則散見日本內地雜誌《改造》、《文藝》等。進入四〇年代後，成為「臺灣文藝協會」成員的他，由於委身於在臺日人「外地文學」³²²的陣營之中，此時期作品與評論亦見於機關雜誌《文藝臺灣》中。1942年10月與西川滿、濱田隼雄及張文環參加「大東亞文學者大會」，訪日期間因為有機會與《臺灣文學》³²³的主編張文環化解嫌隙，因而於翌年開始投稿於《臺灣文學》³²⁴。〈蓮霧〉作為龍瑛宗發表於《臺灣文學》的第一篇作品，模擬〈蝙蝠〉一作「忘年之交」的圖式，卻改以避世的本島知識青年與存在於回憶中的灣生少年為主軸，可見作家在服膺時局的同時，亦欲力保本島人立場的決心。針對小說中的「非時局」元素，羅成純指出〈蓮霧〉與〈歌〉中所提及的民族之「愛情」都是從日本人口中說出，可見殖民地臺灣作為被支配民族的被動立場³²⁵。王惠珍則是以小說中「內台通婚」的不可能為例，認為比起在臺日人作家，臺灣作家在作品中同時呈現「內臺融合」的可能與限制，更為強調「異民族的矛盾處」³²⁶。筆者以為〈蓮霧〉一作以病弱的台灣青年對於灣生少年的懷舊之情為主

³²² 外地文學，由島田謹二（1901-1993）所提出。是島田以「華麗島文學志」為構想的論文，發表於《臺灣時報》、《臺大文學》、《臺灣教育》等刊物。島田以法國殖民地文學作為理論框架，以延長殖民母國的日本語文學為前提，透過「寫實主義美學」的基準脈絡化在臺日語作家的創作作品。因為島田僅以內地訪台或在臺日人作家的作品為主，對於臺灣作家的作品略而不提而為人詬病。在戰時，與黃得時的「臺灣文學史」形成兩支對立的詮釋框架。島田謹二與黃得時論述內涵的異同，詳見吳叡人，〈重層土著化下的歷史意識：日治後期黃得時與島田謹二的文學史論述之初步比較分析〉，《臺灣史研究》16卷3期（2009年9月），頁133-163。

³²³ 《臺灣文學》（1941.5-1943.12），為戰爭時期與《文藝臺灣》並陳的兩大文藝刊物，為當局禁刊為止共發行10期。《臺灣文學》的創刊，源於作家張文環、中山侑、陳逸松等人不滿《文藝臺灣》的作風，因而另發新刊，期望承繼中日戰爭爆發以前臺灣新文學運動的成果。參考線上臺灣歷史辭典電子資料庫，柳書琴所撰寫的詞條。（參考日期：2017年8月22日）

³²⁴ 王惠珍，《戰鼓聲中的殖民地書寫——作家龍瑛宗的文學軌跡》，臺北市：臺大出版中心（2014年6月），頁236。

³²⁵ 羅成純，〈龍瑛宗研究〉，收錄於《龍瑛宗集》，台北：前衛（1991年2月），頁304-305。在小說〈歌〉裡，關於民族之愛的描述確實出自日人文學家之口。但〈蓮霧〉一作，此話並非出自藤崎少年，而是為主人公所言。

³²⁶ 王惠珍，《戰鼓聲中的殖民地書寫——作家龍瑛宗的文學軌跡》，頁255-257。

線，隱含的是本島青年對於戰爭體制的無法適應。如同考文尼曾將十九世紀末英國浪漫主義文學中，耽溺於懷舊與鄉愁的兒童禮讚視為作家社會適應不良的文化現象³²⁷。小說中因著主人公的追憶而顯得柔和美好的藤崎少年形象，與〈蝙蝠〉一作所呈現的明朗相較，此作可以說是暗暗指陳本島小知識分子對於時局所展現的逃避態度。

小說由七個小節所組成，除卻開頭與結尾描述主人公「我」與藤崎君再度聚首的當下，中間五個小節皆是主人公與藤崎一家過去來往時的回憶。小說開頭，主人公即藉由口琴聲憶起藤崎君的年少時期：

一直到現在，若深夜裡有人吹著口琴，我就想起藤崎少年。雖說是藤崎少年，但他應該已經長成青年了。我已有十年沒見過他。回想他的面貌，只浮現少年時的藤崎君，所以對我來說，他依然是藤崎少年。³²⁸

因著主人公病弱至深山療養而斷了書信往返的兩人，由於藤崎君在部隊中恰好有一名主人公的舊識又得以聯繫上。主人公在斷了音訊的五年後，又收到藤崎君來自戰場的信，然而「我」自陳：

藤崎君，對現在的我來說，是住在另一個世界裡的。因為我不了解戰場。我不明白硝煙味。作為士兵的藤崎君，應該是個優秀勇敢的士兵吧。我的思念，越過蔚藍的南海，在薄暗的沼地、蒼鬱的密林、有著白雲朵朵的綠色風景之中，試著描繪藤崎君的姿影，然而，壯碩的青年藤崎君，以及戴著銀框眼鏡臉龐可愛的藤崎君面貌，卻交互浮現。³²⁹

³²⁷ Peter James Coveney, 《子どものイメージ：文学における「無垢」の変遷》，頁 258-259。

³²⁸ 譯本參考陳萬益主編、葉笛譯，《龍瑛宗全集 中文卷第二冊 小說集 2》，頁 91。

³²⁹ 同上註，頁 91-92。

如同小說開頭所提示的，雖然藤崎少年已長大成人，但是在主人公心中，藤崎君仍停留在過往吹著口琴的年少模樣。在主人公的想像中，現在的藤崎君不僅是一名優秀的戰士，更是一名在蒼鬱潮濕的南方密林中穿梭的日本士兵。然而，現下作為戰士的藤崎，對主人公來說是「住在另一個世界裡的」。可以說，對藤崎君年少時期的緬懷，不僅在時間上隔開主人公與戰爭時局，在空間上更阻斷了象徵戰場的南方。以藤崎君的來信為契機，主人公便「不知不覺地想起藤崎君的少年時光」³³⁰。回憶中的藤崎少年，是時常在朦朧月光中坐在蓮霧樹下的石頭上，以口琴吹奏〈荒城之月〉的少年。雖然吹起的日本歌曲〈荒城之月〉³³¹，原是令人想起「內地的老松、皎潔月光以及老歷史的堆積」³³²。但是，在月夜中襯著蓮霧的庭院與崩塌的土牆所響起的日本曲目，卻讓人比起內地風景「更讓人為南國的情緒所吸引」³³³。朱惠足由藤崎少年灣生³³⁴身分的「混雜性」（hybridity）出發，分析〈荒城之月〉一曲原是召喚日本老松、清澄月色與古城之印象。由藤崎少年吹響的口琴，卻是以臺灣的南國風景為背景，「象徵性地呈現日本血統與臺灣風土在藤崎少年身上的交錯與融和³³⁵」。朱氏的分析著重於灣生身分的特殊性，但她也忽略襯托〈荒城之月〉的南國風景，乃是來自於主人公「我」的心象風景。換句話說，主人公回憶中的藤崎少年，在小說的敘事結構中是作為與現下身為戰士的藤崎君有所區隔而存在的。在此所勾勒的南國風景，亦可視為有別於南方戰場的煙硝與密林，透過柔和的南國景色與唯美的藤崎少年形象，區隔主人公與戰爭在時空上的距離。

³³⁰ 同上註，頁 92。

³³¹ 荒城之月，為土井晚翠作詞，瀧廉太郎作曲的一首歌曲，發表於 1901 年 3 月號的《中學唱歌》（東京音樂學校發行）。參見 JapanKnowledge+ 線上資料庫，倉田喜弘所撰寫的詞條。（參考日期：2017 年 5 月 15 日）

³³² 《龍瑛全集 中文卷第二冊 小說集 2》，頁 92

³³³ 同上註。

³³⁴ 灣生，二戰前於臺灣出生的日本人第二代或第三代，於終戰後返日。一般冠有「灣」字的辭彙，具有比起殖民宗主國日本低一階的含義，諸如灣官、灣吏、灣製、灣紳、灣記者、灣商、灣風呂、灣妻等等。竹中信子著、蔡龍保譯，《日治臺灣生活史——日本女人在臺灣（明治篇 1895-1911）》，台北：時報文化（2007 年），頁 100。

³³⁵ 朱惠足，〈「左翼人道主義、南方想像與幻象顯影：「大東亞共榮圈」下的殖民地臺灣友情〉，《帝國下的權力與親密：殖民地台灣小說中的種族關係》，頁 144。

在主人公回憶中的藤崎少年，雖以唯美之姿登場卻並非脫離歷史脈絡的角色。以追憶藤崎少年為開端，龍瑛宗藉由藤崎一家的家族成員，鋪敘這段「忘年之交」之所以成立的客觀條件與社會背景。諸如，具有殖民母國種族與階級優勢的藤崎一家，之所以會與本島人同住在臺灣傳統的四合院中，在於藤崎少年的父親不僅經商不順，商品與家產更遭火舌吞噬。從此藤崎一家便家道中落，父親從作生意改當青果會社的工友。因而，頓失階級優勢的藤崎一家不僅與本島人同住，更與本島人合夥作生意。再者，相較於藤崎母親的思鄉情懷，「不懂內地」、「在臺灣的市街出生」³³⁶的灣生少年顯然比起精神的故鄉日本，與臺灣文化更為親近。與時常緬懷北國的清朗氣候、藉以抱怨南方氣候濕熱的母親相較，少年不僅想在臺灣度過一生，還想去更南方發展，展現此作呼應南進政策的面向。但是，藤崎少年與母親對臺灣的鄙夷相較，不僅最喜愛的食物為臺灣甜粿，「還喜歡豬肉料理，尤其不顧忌地吃著內臟」³³⁷。在當時作為被支配民族的本島知識青年「我」，之所以能成為灣生少年的家教而不顯突兀，便是在於藤崎一家身屬底層階級，加上藤崎少年對臺灣文化的親近。

如果說藤崎少年是作為這段友誼甜美的部分，主人公與少年姊姊美加子未能開花結果的曖昧情愫，則是最為苦澀、也最能彰顯「我」作為被支配民族的自卑感。主人公與美加子雖互有好感，然而少年母親作為優越民族的發言：「要是他是內地人就好了。」³³⁸隨即彰顯了兩造權力不對等的緊張關係。雖然母親的發言隨即被父親反駁：「不，我是以人為主的，你那是一種虛榮心」³³⁹指出母親優越感的虛妄，使得張力看似消解在一家日常對話的笑罵中。然而，這番由少年所轉述給「我」的日常對話，亦在主人公心中留下暗影。主人公因著這段對話，自陳與美加子共組家庭「無非只是些荒唐無稽的夢想」³⁴⁰。即便藤崎一家與本島人較為親近，然而主人公仍禁不住回想朋友與內地女性結婚所遭逢的生活壓力與價值觀衝突。因而「我」仍無能翻轉作為被支配民族的屈辱感，「總困於一種卑屈的情感。這情感，不久將

³³⁶ 陳萬益主編、葉笛譯，《龍瑛宗全集 中文卷第二冊 小說集 2》，頁 93。

³³⁷ 同上註。

³³⁸ 同上註，頁 98。

³³⁹ 同上註。

³⁴⁰ 同上註，頁 99。

會給婚姻生活帶來暗影吧。」³⁴¹羅成純曾分析〈植有木瓜樹的小鎮〉，指出隨著殖民者文化支配的強化，使得龍瑛宗筆下的小知識分子不僅理想「矮小化、現實化」，渴望立身出世不再具備反抗的力量，反而是「對己身之被統治者命運近乎宿命式的受容」³⁴²。如果說龍瑛宗在〈植〉當中，仍透過臺灣小知識分子理想的受挫與毀敗，來批判殖民地社會肇因於種族不平等的社會體制。發表於戰爭期間的〈蓮霧〉，其矛頭不再也不能明白指向支配體制的不公，對日臺間權力不對等的描述，僅能限縮於藤崎一家的日常笑罵，更止於本島小知識分子「我」在情感關係中的自卑，無能持續深化。

在鋪敘完臺日「忘年之交」得以成立的現實條件後，小說隨即進入一段如夢似幻的遠足經驗，以及描寫主人公日漸病弱的身體。同一時期，龍瑛宗發表於《臺灣文學》的詩作〈蟬〉，描繪年少時期的夢如何隨著夏日的蟬鳴在回憶與身體中嘶鳴：

住在 / 都市 / 中央的 / 簡陋的房子 / 在我的腦筋裏 / 有一天突然 / 吱吱吱吱地 / 蟬
鳴叫起來了

嗆得慌似的 / 新綠裏 / 有了六月 / 風 / 以光腳 / 走在穗波上 / 跟田園的姑娘們 / 玩
耍 / 我在路上 / 燃燒的石頭 / 坐下 / 思索著 / 有關於希望 / 尤加利樹 / 放下 / 靜寂
的樹蔭 / 而抖著身子似的 / 開始鳴叫 / 吱吱吱吱那樣 / 曾經 / 少年的時候 / 我永遠
憧憬著 / 我的靈魂常常 / 出去旅行 / 我的靈魂 / 渡過了 / 藍藍的藍藍的海 / 我的靈
魂 / 在墨西哥的 / 帶刺兒的仙人掌的 / 陰翳裏 / 眺望著 / 假寐的 / 沙上的星星

³⁴¹ 同上註。

³⁴² 羅成純，〈龍瑛宗研究〉，收錄於《龍瑛宗集》，頁 241。

現在 / 吱吱吱吱叫著 / 在我的 / 回憶裏 / 蟬開始嘶鳴了 / 啊啊 / 我的 / 腦筋裏 / 我
的 / 血液裏 / 我的 / 思念裏 / 我的年輕裏 / 噙得慌似的 / 新綠裏 / 吱吱吱吱地叫著

343

囚於都市陋屋的「我」，隨著夏日蟬鳴而憶起年少時期對於遠遊的夢。詩作中關於現在／過去、都市／田園、禁閉／遠遊的對立，皆因著夏日的蟬鳴而接合在一起，形成成人世界與年少時期的對比。詩作〈蟬〉中，將年少回憶作為一種夢來追憶，所凸顯得便是成人行動力的闕如。如同蟬鳴的作用，在〈蓮霧〉一作裡少年吹奏〈荒城之月〉的口琴聲，亦連結了月下亂舞的美好與主人公的身體病痛。在小說第五節，藤崎父子、主人公與父親的合夥人，一同去炭窯場遠足。除了藤崎少年以外，三位成年男性在入夜後的炭窯場喝酒言歡，高興之餘便在月夜唱起「都都逸」、手持菜籃跳起「撈泥鰱」，月下亂舞結束於藤崎少年吹起的〈荒城之月〉，眾人便在映照著月光的相思樹林間睡去。經過那夜之後，主人公便得了傷寒，必須至郊外的隔離小屋療養。以得了傷寒為起始點，種下日後因為身體孱弱與藤崎一家斷聯的伏筆。此後，與藤崎一家約十年不見的歲月裡，「只要有人吹起了口琴，我就會想起藤崎少年。還有那蓮霧的庭院，美加子小姐的面貌，難忘的月下亂舞，病中的寂寞等，都宛如昨日般浮現。」³⁴⁴如同夏日的蟬鳴連結了過去年少時期的夢，口琴聲亦使得主人公回憶起藤崎的少年時光，以及與藤崎一家交往那既美好又苦澀的記憶。對於回憶的懷舊之情，亦變成了小說結尾主人公所說的「愛情」³⁴⁵。當兩人闊別十年再度相會，藤崎君提起自己與妹妹時常想起主人公時，「我」回應：

³⁴³ 龍瑛宗，〈蟬〉，《臺灣文學》3卷3期（1943年7月3日）。譯本參考陳千武譯，《龍瑛宗全集 中文卷第六冊 詩·劇本·隨筆集1》，頁75。

³⁴⁴ 陳萬益主編、葉笛譯，《龍瑛宗全集 中文卷第二冊 小說集2》，頁109。

³⁴⁵ 同上註，頁111。

不過，怎麼說呢。若是民族啦什麼啦，總之，不就是愛情³⁴⁶的問題嗎？不管什麼事，讓我們結合起來的就是愛情。講理由是無聊的。主要就是愛情。咱們到大橋去走走吧。讓涼爽的河風吹著，談談未來的事情吧。³⁴⁷

如同上述所提及，小說結尾所提到的民族之間的情感，往往被評論者視為服膺時局的寫照。然而，在通篇以回憶為基調的小說結構中，主人公口中所說的「未來」，便顯得空洞而毫無實際的內涵。立基於懷舊回憶的情感以及無能述及未來的臺日交流，暗示的或許是知識分子對於當下的無能為力。

根據王惠珍針對小說集《蓮霧的庭院》³⁴⁸禁刊經過的研究，推測龍瑛宗以〈蓮霧〉一作為他戰前第一本小說集的書名，應是為了通過檢閱而特意挑選的結果，「正面積極地呼應『內臺融合』之事項」³⁴⁹。即便此作確實是時局之作，然而筆者以為小說的關注仍不脫龍瑛宗自〈植有木瓜樹的小鎮〉以來，在殖民母國的文化支配底下「逃避與敗北」³⁵⁰的小知識分子群像。如同龍瑛宗在小說集《蓮霧的庭院》的序文自陳：

這作品的樣貌有很多，是臺灣過去的樣貌，例如類型之一有氣無力的本島青年，已經被推送流向忘卻的彼方，或許不久將成為遙遠的傳說。

³⁴⁶ 原文的「愛情」（あいじょう），在日文中有一個解釋。一是指異性間的戀情，一是指對對象的深厚情感或心意。就小說的前後文，此處的「愛情」非指異性的戀情，而是指民族間相互的愛意及深厚的情感。「愛情」的原意參考《廣辭苑》第六版，東京：岩波書店（2008年）。

³⁴⁷ 同上註。

³⁴⁸ 王惠珍以小說集的序文及後記所標示的時間昭和 18（1943）冬，推測本書原先應是預計在 1944 年出版。小說集共收錄〈蓮霧的庭院〉、〈一個女人的紀錄〉、〈獏〉、〈死於南方〉、〈邂逅〉、〈午前的懸崖〉、〈夕照〉、〈黃昏月〉、〈龍舌蘭與月亮〉、〈崖上的男人〉、〈濤聲〉與〈黃家〉十二篇小說作品。其中，除卻〈蓮霧的庭院〉、〈邂逅〉、〈午前的懸崖〉與〈濤聲〉四作，與初次刊載時相同並未修訂，其餘作品則因發行需受總督府保安課檢閱之故有若干調整。詳見王惠珍，《戰鼓聲中的殖民地書寫——作家龍瑛宗的文學軌跡》，頁 269-307。

³⁴⁹ 同上註，頁 270。

³⁵⁰ 羅成純，〈龍瑛宗研究〉，《龍瑛宗集》，頁 255。

我們之所以遠望過去，常是只是爲了以過去了解現在的位置，摸索比現在更好的生活方式。³⁵¹

序文中可見作家爲求順利發行，自清小說集中的「有氣無力的本島青年」已成「過去」，要回望過去才能展望未來。然而從〈蓮霧〉一作看來，文本中對灣生少年的懷舊之情，其實更形彰顯了「有氣無力的本島青年」的避世與「未來」的空洞。相較於濱田隼雄在〈蝙蝠〉一作中，以健康寫實的本島少年呼應戰爭國策。〈蓮霧〉中的南國風景與灣生少年，則是如同吳叡人分析〈植有木瓜樹的小鎮〉中「木瓜樹」所象徵的「本土性」。在此，「本土性」不再是昂揚的民族主義，而是相對於「異國情調」與「外地文學」，成爲「閉塞時代」中尚未爲政治權力收編的最後一道防線³⁵²。吳叡人所指出的「受困」與「防衛」的本土，形同〈蓮霧〉一作主人公對灣生少年的懷舊之情，彰顯的是本島知識青年的困頓，終而耽溺於回憶的消極姿態。

三、童年憶往中的日本「他者」：呂赫若³⁵³的〈玉蘭花〉

1943年12月發表於《台灣文學》終刊號的〈玉蘭花〉，亦是透過「忘年之交」的彼時來呈現一段臺日交好的回憶³⁵⁴。與〈蓮霧〉中龍瑛宗寄予灣生少年的懷舊之情相仿，〈玉蘭花〉裡呂赫若筆下的鄉愁亦寄託於兒時回憶中的一名日人攝影師身上。兩篇小說同樣將「少

³⁵¹ 引自王惠珍，《戰鼓聲中的殖民地書寫——作家龍瑛宗的文學軌跡》，頁271。

³⁵² 吳叡人，〈另一個「閉塞時代」的精神史——龍瑛宗臺灣戰前小說中的殖民主體形成〉，收錄於吳佩珍主編，《中心到邊陲的重軌與分軌：日本帝國與臺灣文學·文化研究（中）》，臺北市：國立臺灣大學出版中心（2012年9月），頁152-155。

³⁵³ 呂赫若（1914-1951），本名呂石堆，台中人。1922年入潭子公學校，後進臺中師範學校就讀。1934年師範學校畢業後，至峨眉公學校擔任教職。中日戰爭爆發後，赴日本學習聲樂，後返台加入張文環等人籌組的「厚生演劇研究會」。其文筆活動的展開，始於1935年以呂赫若爲筆名發表於《文學評論》的短篇小說〈牛車〉。1944年出版小說集《清秋》，以〈財子壽〉（1942）一文獲第一屆「臺灣文學賞」。創作生涯可分爲兩階段：前期爲發表〈牛車〉至四〇年代赴日以前，作品主要以知識分子的冷靜觀察，批判殖民現代性對農村經濟與農民的影響。後期則是指戰爭時期自日本歸台後，作品多描繪封建家族中的人性糾葛。生平參考許俊雅編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編.10,呂赫若》，臺南市：臺灣文學館（2011年3月），頁35-36。

³⁵⁴ 呂赫若另外一篇小說〈鄰居〉（1942），則是以一臺人教員與居住於貧民區日人夫婦的交際，呈現「臺日親善」命題。

年」或「童年」視為鄉愁所在，亦同樣帶點回憶已逝的歎息來述說與日人交好的回憶。然而，在〈玉蘭花〉中的童年回憶，是更具能動性的。一方面因著敘事者往返於過去與現在的雙重視點，使得與日本「他者」交流的童年往事，立基於孩童感官經驗而顯得朦朧美好；一方面作家亦透過孩童、自然風土與漢人傳統風俗的連結，凸顯日本「他者」與殖民地臺灣的隔閡。此外，〈玉蘭花〉中的童年回憶具有記憶／遺忘的兩面性。因此，與日本「他者」的初次相逢固然美好扣合「臺日親善」的命題。但是，隨著回憶的消逝與「他者」的離開，日漸模糊的日人身影亦暗陳臺日交流的無能再續。

小說的開頭，是從主人公「我」對於一批泛黃相片的疑惑所展開。主人公依據照片中自己的衣著與年齡，推敲拍攝時間約是 1920 年（大正 9）左右。在照相機尚屬珍稀，且民風普遍認為攝影會攪人靈魂的年代，位居偏鄉的漢人傳統家族之所以遺留下眾多相片的原因，在於主人公兒時曾有一名日人攝影師來臺訪居一年的緣故。「我」與鈴木相遇的緣由，其實是立基於二〇年代臺灣社會風氣的轉變。因此，作者先是鋪敘臺灣偏鄉漢人大家族的組成，述及二〇年代的時代氛圍。根據小說的描述，家族的繁盛始於祖父經營米業有成。現有的家族成員則有年輕祖母、父執輩二伯父、父親及叔父，以及兒孫輩「我」及堂兄弟們，是個三代同堂成員共二十餘人的大家族。在傳統大家族中引入新時代風氣的，便是唯一自公立學校畢業的叔父。在兒孫輩「我」眼中，父執輩的差異反映明治末年，殖民地新舊時代的交替：

他（按：叔父）不但不識勞苦為何物，而且不滿舊家庭的氣氛，於是就不停地將新時代的空氣引入家庭。由於伯父與父親都是在舊家庭成長的人，因此也默默守著家產，沒有任何野心。此外，他們對叔父的舉止也感覺很新鮮，認為他是非常了解新時代的人，因而也就允許他我行我素。再加上叔父又是兄弟中的老么，不只是年輕

祖母，也深受老祖母的寵愛。或許因為這樣，孝心純厚的伯父與父親也深怕得罪祖母吧。³⁵⁵

叔父是所謂接近「新時代的空氣」，亦即「接受新時代日本教育」、「希望能成為律師或博士」³⁵⁶，接近殖民者文化體系的知識分子。反觀伯父及父親則是身屬舊時代、「在舊家庭成長的人」，與叔父的和平共處也並非認同殖民者的價值觀，而是遵循儒家思想的「孝悌」觀念。也因為如此，當叔父瞞著年輕祖母至東京明治大學留學時，伯父與父親也並未阻止，直到擔心年輕祖母因掛心叔父而影響身心健康，才決議讓叔父返家。小說由叔父與東京時代的好友鈴木善兵衛返家的那天早上開始，才正式進入主題：七歲的「我」與日人攝影師鈴木的初次相逢。值得注意的是，小說也是由此開始才從對家族歷史的平鋪直述，轉以貼近孩童的口吻敘事。可以發現，相較於父執輩明確的權力位階與身分認同，作為七歲小孩的「我」的視點其實是去政治性的。然而，在這篇小說無涉於權力關係與身分認同的孩童視角，卻因著敘事者是從現在的時空回溯過往，而顯得「我」的記憶明顯是經過調整與篩選的。

小說中往返於過去與現在的視點轉換，一方面展現童年往事的美好，一方面亦透露回憶本身是被建構的。當視點停留於七歲的「我」時，主人公第一次與鈴木善兵衛的相處，因著孩童的感性顯得美好。另一方面，也伴隨著敘事者對回憶的調整，暗示了記憶的反面便是遺忘與修訂。根據「我」的回憶，第一次與兄長們見到日本人鈴木善兵衛時，由於雙方都對彼此既緊張又好奇，即便鈴木十分友善，孩子們還是與他保持著安全距離。主人公回想：

鈴木善兵衛，正站在那株玉蘭花下，笑容可掬地看著我們。我記得，他當時穿著和服，長長的頭髮隨風飄動。受玉蘭花罕見的白花之花香所吸引，他一直看個不停。

當我們這群小孩吱吱喳喳地走近時，他也發覺自己是眾人奇怪眼光的焦點了，爲了

³⁵⁵ 譯本參考林至潔譯，《呂赫若小說全集（下）》，頁 492。

³⁵⁶ 同上註。

表示自己不是可怕的人，他向我們投報溫柔的眼神，似乎滿臉堆著笑容。可是，我們走到他的附近就不再靠近了，保持一定的距離就佇立不動，採取隨時能以最快速度奔跑的姿勢。（中略）在強風中，如此與鈴木善兵衛默默對峙，一定構成奇妙的景象。就宛如雞在吵架。不久後，當覺得再這樣下去不是辦法時，鈴木善兵衛取下肩膀掛著的黑物，朝著我們的方向。現在想起來那就是照相機，但在當時只認為是什麼可怕的東西。當它朝向我們時，大家才嘩一聲作鳥獸散。³⁵⁷

（底線為筆者所加）

即便現在回想起來，由日人鈴木善兵衛帶來的僅是一台照相機。但是，初逢日本人與「黑物」的緊張，使得當時還是七歲小孩的主人公哇哇大哭，「對鈴木善兵衛最初的印象就不好」³⁵⁸而與他不親近。自此之後，每當鈴木想引起主人公的注意，便使得「我」哭泣不止。因而，母親便笑著規勸：「他不可怕啊！叫他鈴木叔叔吧」³⁵⁹。對於母親的勸誘，一開始主人公瞠目結舌，「覺得母親說的話前後矛盾，因而為了不知該相信哪句話而感到困惑不已。現在回想起來，當時我並不知道母親說日本人很可怕，是為了使我停止哭的一個手段」³⁶⁰。在此，可以發現主人公對鈴木的描述，隨著敘事者視點的轉換，凸顯出成人與孩童視角的差異。當主人公回想道一家人之所以善待這位日本人，一方面是由於「他是家裡最有勢力的叔父的友人」³⁶¹，一方面則在於鈴木「溫順與踏實」³⁶²的性格。可以說，當敘事者以成人的視點敘述，他回想家族對日本人印象的轉折，除卻鈴木個人的特質外，也隱含他作為叔父友人、身為新時代知識分子的優位性。然而，對不諳世事的七歲主人公來說，對鈴木印象的轉變，則是因為鈴木友善的個人特質，不斷在兄長的催化下日益深植主人公的幼小心靈。換句

³⁵⁷ 同上註，頁 495。

³⁵⁸ 同上註。

³⁵⁹ 同上註，頁 496。

³⁶⁰ 同上註，頁 497。

³⁶¹ 同上註，頁 496。

³⁶² 同上註。

話說，日臺交流可能的權力張力，時而因著成人視角乍現，又隨之消解於七歲主人公的感官世界中。隨著其他兄弟們漸與鈴木相熟，主人公雖卸下一開始的防備，卻仍與鈴木保持距離。

但是，據母親晚年時的說法，我一旦與鈴木善兵衛熟識後，連黃昏來臨了也渾然不自覺，黏在他的身旁寸步不離。經她這麼一說，現在的我依稀殘留無數與鈴木善兵衛遊玩的快樂回憶。（中略）但向來極端畏懼他的我，在什麼樣的機緣下，才得以與他親近呢？雖然現在已無法探究其真相，但欽羨兄長們能與他親近的我，在阿兄的誘導下，逐漸與他接近，似乎是不爭的事實。³⁶³

「我」與鈴木之所以交善的契機已不復記憶，印象中應是因為兄長的影響。雖然仍片段地記得兩人相處的快樂回憶，但是主人公卻一再困惑於兩人交好的緣由，甚至已忘卻鈴木的面容：

為何我會對他感到如此親密？他哪裡值得我親近呢？我自己也驚訝不已。現在，當我拿出他為家人照的相片，也無法回憶出他的容貌。我絲毫也想不起他的一顰一笑了。眼前所浮現的，只是一個穿著和服、笑容可掬、溫順的青年身影。³⁶⁴

對七歲的「我」而言，對鈴木的印象是感官式的，如同阮斐娜所指陳，是一種「印象」與「香氣」的殖民地回憶³⁶⁵。但是，當文本中不經意提及主人公長大成人的當下，即便已明白「黑物」即是照相機、「日本人很可怕」只是恫嚇之詞，卻仍然無法清楚交代與鈴木相熟的

³⁶³ 同上註，頁 498。

³⁶⁴ 同上註，頁 500-501。

³⁶⁵ 阮斐娜著、吳佩珍譯，《帝國的太陽下》，臺北市：麥田（2010年9月），頁 240。

因果關係。可以說，呂赫若以童年作為一種敘事策略，建構了一段由孩童的感官經驗所構築的回憶。另一方面，卻也點出回憶的不確定性，使得從中再現的「他者」形象模糊不清。

兩人的交流，是奠基於感性而非理性的。對七歲的「我」來說，日本人的可怖一直盤據心頭，然而隨著兄弟們與鈴木的交好，「我的內心越來越感到羨慕。有種只有自己被留下的寂寞感」³⁶⁶。一日，主人公的阿兄為了讓「我」明白鈴木的可親，於是讓主人公躲在屋內的窗戶後窺視，示範自己平時是如何與鈴木相處。主人公直到親見阿兄坐在鈴木肩頭、兩人一同合唱的身影，才油然而生與鈴木親近的念頭。自此以後，入夜時便常隨著兄弟們至鈴木房間複習功課，聽他講〈舌切雀〉、〈浦島太郎〉與〈桃太郎〉等日本民間故事。一次當鈴木開玩笑將主人公比喻為桃太郎時，主人公原本威風不可一世，卻一時得意忘形而跌倒。當他受不了兄長們的嘲笑號啕大哭時，

鈴木善兵衛一籌莫展，只好一直抱著我。我能感受到他正以溫柔、關懷的眼神深深地注視著我。他那充滿喜悅、愛的善良眼光，使我有點後悔，但同時也雀躍不已。這是最初被他抱著情景，至此，我原先畏懼他的觀念，已整個被連根拔除，反而有種恰似被母親愛撫的甜蜜感覺。³⁶⁷

從初遇時充斥玉蘭花香氣的身影、面對「黑物」時的恐懼、欣羨兄長們與鈴木交好的「寂寞感」，到被鈴木擁抱時的「甜蜜感覺」，都可以發現兩人的交流，是立基於孩童的感官經驗，而並非理性的「語言」。因而，當兄長們圍坐於鈴木起居室大聲朗讀國語教科書的時刻，對主人公來說那「好似唱著得意洋洋的歌」是「宛如作夢的快樂場景」³⁶⁸。當鈴木繪聲繪影地講起日本民間故事，「即使是聽也聽不懂的日語，我們也聽得興致盎然」³⁶⁹。到鈴木

³⁶⁶ 林至潔譯，《呂赫若小說全集（下）》，頁 497。

³⁶⁷ 同上註，頁 500。

³⁶⁸ 林至潔譯，《呂赫若小說全集（下）》，頁 499。

³⁶⁹ 同上註。

念起〈桃太郎〉時，僅懂得「摸摸他囉！」³⁷⁰的「我」因跌倒而惱羞成怒時，卻感受到鈴木如同母親般的愛意。兩人建基於孩童感官的交流，在主人公協同鈴木去田圃釣魚的段落達到高點：

鈴木善兵衛目不轉睛地盯著水面，沒有回過頭，好像在說：「虎坊，累了嗎？」由於不懂他在說什麼，所以一直悶不吭聲，於是他回過頭來對我笑一笑。單是這樣我就已心滿意足了。與他在一起有種安全感，我也笑問：「奇，有魚嗎？」由於言語不通，他只是點頭說：「嗯、嗯。」（中略）我躺在草上，仰望蒼穹，覺得身體彷彿飄浮在宇宙間的輕飄飄。白花花的陽光令人目眩，立刻使我睜不開眼。³⁷¹

「我」雖因不諳日語無法與鈴木談話，但是每當見到鈴木轉頭時堆滿臉的笑意，便使得主人公「心滿意足」、「彷彿飄浮在宇宙間的輕飄飄」³⁷²。阮斐娜認為無能以日語溝通的兩人，互動中之所以充斥著平靜又無力的日常生活，原因在於主人公尚未進入父性世界，仍屬於母親與祖母所象徵的母性世界。而鈴木則以殖民者代理父親的形象出現，兩人的交流形同主人公與「未知世界」的初體驗，也是歷經半世紀殖民統治後無可避免的現實³⁷³。然而，筆者以為小說中再現的田園風光，一方面乃是「我」感官世界的延伸，一方面則透過主人公與自然風土的融合，凸顯鈴木身為「他者」的本質。

在「我」的腦海中，跟著鈴木去釣魚那天陽光炙熱，綠色的山河與田圃、在相思樹叢與竹林中飛舞的蝴蝶、宛轉的鳥鳴、吹過甘蔗田的風聲，以及由湍急河流流經石頭時所激起的白色水花、圳溝旁的水力搗米小屋所激起水渦，充斥於兩人之間的是一片秀麗的田園風景。然而，對主人公而言，像是「由腦髓分泌出來，令人神清氣爽」³⁷⁴的綠意，卻是使鈴木患上

³⁷⁰ 同上註，頁 500。

³⁷¹ 同上註，頁 502。

³⁷² 同上註，頁 502。

³⁷³ 阮斐娜，《帝國的太陽下》，頁 244。

³⁷⁴ 林至潔譯，《呂赫若小說全集（下）》，頁 501。

熱病差點客死異鄉的自然風土。最後，使鈴木得以痊癒的，亦是與殖民地風土調和的本地習俗。如同「我」追隨鈴木一般，「我」亦跟著纏足而步履蹣跚的「年輕祖母」，到達河邊進行招魂儀式。小說中的自然景色依舊美好，白日的陽光轉為日暮時分，水聲仍然滔滔作響，鷺成列飛過的天際幾顆星星乍現。然而，比起鈴木「目不轉睛地盯著水面」的靜態身影，「年輕祖母」的招魂儀式是與自然環境互動而來。她朝著水流燃香、燒金紙，向水神致意後便以水沾鈴木上衣，口中喊著鈴木的名字，之後便與「我」一同踏上歸途。「總之，年輕祖母是在招回鈴木善兵衛被水沖攫奪去的靈魂。母親也曾經為我做過這種事，所以我知道得很清楚。因此，我認為鈴木善兵衛的病已經痊癒了。」³⁷⁵人、神與自然的調和，透過祖母的招魂儀式傳承給兒孫輩「我」。不管是與鈴木一同前往的田圃，亦或是跟著年輕祖母所進行的招魂儀式，故鄉的田園風景不變，差別便是人與自然互動的方式。小說行文至此，殖民地的自然風土有了意義上的轉折。一開始是主人公悠遊於大自然的愜然心境，填補了他與鈴木間無能以語言交流的時光。然而，為治癒鈴木罹患的熱病，主人公追隨「年輕祖母」的腳步所承襲的招魂儀式，可見殖民地的自然風土對七歲的敘事者而言是與傳統風俗有所連結之地。然而，對鈴木來說則終非久留之所，是最終仍得離開的異地。

在小說結尾，鈴木返回東京之際，主人公因著初次嘗到離別的滋味，而哀痛不已。他自陳：

想到他為何要回去、他要回去的地方是什麼樣的地方等，如果自己也能跟他一起去的話，那該有多好。我又懷疑是否因為他不再疼愛自己，所以才要回去。從這時起，我品嚐到離別的孤獨心情。這恐怕是一生中最初的經驗。³⁷⁶

³⁷⁵ 同上註，頁 504。

³⁷⁶ 同上註，頁 506。

與鈴木的相逢如此美好，可以從主人公對於他即將離去的依依不捨中窺知。然而，無法以言語交流的兩人，亦使得「我」對於鈴木「為何要回去、他要回去的地方是什麼樣的地方等」一無所知。主人公甚而在剛離別之時，就已忘卻鈴木的臉：

雖然剛剛才分離，卻怎樣也想不起他的容貌，我鼓起勇氣，抓緊樹幹。（中略）我終於看到田圃了。但四處都看不到鈴木善兵衛與父親們的身影，只有一對像是在甘蔗田裡工作的男女。（中略）從風吹過玉蘭花樹葉的沙沙聲中，傳來阿兄的聲音。我如何能再爬上去呢？單是現在的高度，只要風一吹稍微動搖，我就會手腳發抖，只能緊緊抓著樹幹。「啊！鈴木先生回過頭來了！」「和他一起談話的是叔父。」「再見！」我聽到堂兄弟們愉快的聲音。「讓我看！讓我看！」我於是抱緊樹幹，哭了起來。³⁷⁷

童年憶往中初遇日本「他者」的經驗，因離別之情顯得令人惋惜，卻也因停留於片面的印象無能繼續深入。如同上述，〈玉蘭花〉一作確實也以無限懷念的口吻，述及一段已然逝去的臺日親善回憶。然而，呂赫若運用視點的轉換，使得以兒童的感官經驗建構的臺日交流，既滿溢著主人公童年的快樂與悲傷，同時也因為感官印象的片面而顯得稍縱即逝。

柳書琴曾分析道，經歷「冀寫實主義」³⁷⁸論爭以後的呂赫若，或許是採納了帝大教授工藤好美對其以後作品應「朝追求美的事物或有建設性的方向發展」的建議，在六月一日的日記裡，明確寫著：「好吧！那就描寫美的事物吧！」³⁷⁹，因而有〈石榴〉一作。〈清秋〉與

³⁷⁷ 同上註，頁 508。

³⁷⁸ 1943 年 5 月，西川滿在《文藝臺灣》6 卷 1 號刊載〈文藝時評〉一文所引發的文學論爭。西川滿批評向來為臺灣主流的寫實主義小說為「冀寫實主義」，並暗指臺灣作家脫離戰爭現實，僅會描寫大家族的糾葛與風俗。此文一出，引起《臺灣文學》派作家的反駁，世外民、吳新榮、伊東亮（楊達）等都在《興南新聞》及《臺灣文學》提出反論。參見中島利郎編著，《日本統治期台灣文學小事典》，頁 19-20。

³⁷⁹ 日記原文為「是要寫對民族更有貢獻的作品的時代嗎？自己只是想描寫典型的性格而一直寫到如今。因此也描寫了黑暗面——好吧！那就描寫美的事物吧！」呂赫若著、鍾瑞芳譯，《呂赫若日記（1942-1944）中譯本》，台北縣：印刻（2004 年 12 月），頁 354。

〈玉蘭花〉兩篇作品，則是繼承了〈石榴〉中對「人性的溫情」與「傳統的淳美」³⁸⁰ 的描述，在呂赫若小說群中顯得特異。但是柳氏也特別指出即便如此，「時局下的動態與日臺親善才是小說的主軸」³⁸¹。確實，呂赫若在〈玉蘭花〉中刻畫了一段與日人交好、如夢似幻的童年回憶。然而，若將此作與〈蝙蝠〉及〈蓮霧〉比較，可以發現呂赫若筆下的忘年之交有諸多曖昧之處。其一，若側重於〈玉蘭花〉中的臺灣少年，可以發現他在與日人交往中，並不若〈蝙蝠〉中的陳姓少年如此積極。如果說陳姓少年具「建設性」的健康形象，是為呼應戰爭國策。〈玉蘭花〉裡的童年時光，不僅是無涉於戰爭的大正時期，七歲的敘事者在交流的過程中毋寧也是畏縮被動的一方。再者，〈玉蘭花〉雖與〈蓮霧〉一般描繪與日人交好的過往，小說中再現於童年憶往的日人身影，卻不若〈蓮霧〉中的灣生少年是本土性的一部分，反而自始至終都以「他者」的形象存在。換言之，這段再現於童年回憶的忘年之交，因立基於孩童的感官經驗而美好，同時亦透過本土孩童連結的自然風土與傳統風俗、鈴木的熱病與離開，凸顯日本作為「他者」的本質。因而，以〈玉蘭花〉一作來說，呂赫若所謂「美的事物」不僅不具備「建設性」的元素，亦非單純以他擅長刻畫的小說母題：臺灣封建家庭與民間習俗³⁸²，用以對抗皇民化、日本化。反而是透過回溯童年的敘事策略，當以七歲的「我」述及與日本「他者」的相逢與離別時，這段回憶便滿溢著鄉愁之情。但是當敘事者回到成人的視點，回憶即呈現出記憶／遺忘的兩面性，使得日本人的身影最終隨著時空的距離而消解。

³⁸⁰ 柳書琴，〈再剝〈石榴〉〉，《呂赫若作品研究：臺灣第一才子》，台北市：文建會（1997年11月），頁157。

³⁸¹ 同上註。

³⁸² 以戰爭時期發表的小說作品來說，垂水千惠認為呂赫若赴日學習聲樂後，歷經五年的空白期，後因受庄司總一《陳夫人》公演的影響，自發表〈財子壽〉（1942）之後，開始將目光置於臺灣的生活樣式與風俗習慣，尤以描繪臺灣傳統的封建家庭為主要特色。垂水千惠，《呂赫若研究—1943年までの分析を中心として》，東京：風間書房（2002年2月），頁206-207。

小結

戰爭時期的言論控管與思想監控，使得小說中的兒童不再是具有社會批判力道的「弱者」，而是在臺日親善命題下真善美的存在。如果說三〇年代小說中少年少女的「天真無邪」，對應的是現實處境的殘酷與荒謬，展現作家對於殖民地社會的關懷與批判。進入戰爭時期，作品中少年「天真無邪」的政治效果則趨於兩極：一方面成為超越殖民地社會矛盾、象徵崇高精神的符號。另一方面，當少年視角的去政治性只是一段已逝的時光，對少年與童年時期的追憶，則成為與戰爭國策保有距離的敘事策略。在〈蝙蝠〉一作中，臺灣少年天真無邪的形象，成為跨越種族、階級、年齡與語言隔閡的媒介，是八紘一字大旗下促進民族融合的關鍵。小說中的本島底層少年，因其不批判國策的天真以及逆流而上的純粹，化身濱田隼雄對「少國民」形象的一種投射。相對於此，〈蓮霧的庭院〉與〈玉蘭花〉兩作中對年少時期的追憶，可見龍瑛宗與呂赫若不側重於兒童「天真無邪」的個性，而是將少年與童年描繪為一段已逝的時光。小說中政治立場與身分認同尚未確立的少年，在表現台日交流的「忘年之交」範式中，同樣是淡化殖民地社會種族、階級與文化隔閡的象徵。然而，當兩位作家所描繪的台日交流並不以少年的天真為重，而是將主軸置於本島知識分子的追憶，在抒情的筆調下隱含的則是作家對於殖民地知識分子定位的思考。〈蓮霧的庭院〉中主人公回憶的灣生少年，迴避了少年如今已是帝國戰士的事實，輻射出本島知識青年耽溺於回憶、對戰爭體制無能為力的消極身影。〈玉蘭花〉一作中在童年時期與日本人的初次相逢之所以靜謐美好，在於兩人的關係並非立基於「語言」，而是七歲主人公的感官世界。因而，當視角停留於七歲主人公時，他與日本人間可能的權力張力為兒童的感官世界所消解。然而當視角回到成人，殖民「他者」的形象隨著時間的流逝日益模糊，顯示他們立基於兒童感官的交往其實無能更進一步。〈玉蘭花〉一作可以說是披著「臺日親善」的外衣，實則在皇民化、日本化的總動員時期，透過記憶的建構與解構，展現被支配者詮釋與再現殖民他者的能動性。

第五章 結論

日本以《赤鳥》雜誌為中心所發展的「童心主義」運動，是大正民主運動的一環。從明治到大正，兒童形象從「立身出世」到「無垢」的轉變，反映的是知識分子引介與轉化西方浪漫主義兒童觀，以尊重兒童心性為宗旨，透過「無垢」的孩童群像反思國家主義與資本主義的思想運動。反觀殖民地臺灣，發軔於一〇年代中期的「御伽」事業，到二〇年代「童心主義」的傳入，也可觀察到兒童言說系統從「少國民」轉變為「天真無邪」的過程。因此，本文在前半段爬梳「童心主義」在殖民地臺灣的受容，說明「天真無邪」的兒童觀如何為臺灣知識分子所接收。後半段則以二〇年代所奠基的兒童觀為切入點，探悉三、四〇年代新文學運動中「天真無邪」的兒童如何為作家挪用。

第二章以日本從明治到大正期兒童文化的發展為參照軸線，爬梳殖民地臺灣童心主義思潮的受容與變貌。從明治到大正，日本兒童文化分別以巖谷小波的「御伽」事業以及《赤鳥》的「童心主義」運動為代表。兒童形象由「少國民」到「無垢」的轉變，反映了明治期「立身出世」的價值觀到大正民主主義不同的時代樣貌。臺灣的兒童以「天真無邪」的形象登場，雖然可回溯至一〇年代中期由西岡英夫所主導的「御伽」事業。但是，西岡英夫與其同時代的知識分子，可以說是將兒童視為「第二國民」，主張教化色彩濃厚的「御伽」創作。臺灣一〇年代中期的「御伽」事業，其實是承接了明治期巖谷小波舊派兒童文學的內涵。直至二〇年代中期，教育界知識分子圍繞著藝術教育思潮的討論，對少年少女的定位才從附屬於帝國的少國民，轉變為對西方普世價值的追求，強調兒童作為近代個人的權益與主體性。透過「童心主義」思潮的引進，臺灣教育界不僅首度將兒童作為與成人有所區別的現代個人，更透過批判具功利色彩的兒童讀物，強調尊重兒童純真心靈的童話與童謠創作。然而，引介此思潮的臺灣知識分子張耀堂，既推崇西方浪漫主義的兒童觀，同時亦從提升國語

程度確保殖民地孩童競爭力的立場出發，帶有反思殖民地教育體制又為帝國的國語政策所收編的重層性。

二〇年代中期所奠基的兒童觀，於三、四〇年代的新文學作品中，成為作家回應與迴避主流文藝思潮的敘事策略。第三章以三〇年代普羅文學的小說作品為例，觀察同屬於日語世代的臺灣作家，在作品中藉由將兒童形塑為「弱者」，共感普羅文藝思潮的同時，亦可窺見個別作家相異的兒童觀與美學技巧。張文環的〈過重〉，將臺灣農村遭逢殖民現代性的矛盾，透過一名敏感於殖民地文化位階優劣的少年來呈現。臺灣少年既認同殖民體系又為殖民者所欺壓的心理糾葛，符應普羅同人反帝反殖民的訴求，因而深獲好評。然而，若與楊逵、翁鬧及巫永福的作品相較，張文環可以說是尚未意識到現代兒童「天真無邪」的特性。從楊逵的〈水牛〉、〈頑童伐鬼記〉，到翁鬧的〈羅漢腳〉與巫永福的〈愛暈的春杏〉，可見作家分別透過不同的美學技法銜接「天真無邪」的去政治性與普羅題材的批判性。為連結階級意識與兒童生活，楊逵著重於左翼知識青年對底層兒童的觀察，在作品中嵌入文藝大眾化與跨國階級連帶的主張，不免有意識形態掛帥，疏於兒童形象營造的問題。〈羅漢腳〉與〈愛暈的春杏〉兩作，前者以少年的天真懵懂間接描繪底層莊稼人家的窮苦，後者則全然以少女的感官世界為焦點，並透過夢境來凸顯勞動環境對查某爛身心的戕害。兩篇作品中的少年少女對壓迫的根源全然無知，面對苛刻的現實更是無力反抗，卻透過兒童心性與悲慘境遇的反差，拓寬了普羅題材的表現形式。

從三〇年代到四〇年代，受戰爭國策的箝制，使得作家的創作活動不得不納入新體制的大傘下。三〇年代直面殖民地種族與階級矛盾，以「弱者」姿態登場的少年少女；至四〇年代後，成為超克殖民地民族差異，象徵真善美的符號。第四章以四〇年代為背景，分析臺日作家如何藉由少年與對年少時期的追憶，表述臺日親善命題的同時亦隱含作家相異的政治意圖。濱田隼雄的〈蝙蝠〉，以日本教員與臺灣少年的友誼為敘事主線，少年的純粹與天真成為跨越殖民地民族、階級與文化隔閡的關鍵。底層臺灣少年的「天真無邪」，是超脫殖民地

客觀環境限制的精神象徵，服膺法西斯美學的崇高性。與之相對，臺灣作家龍瑛宗與呂赫若雖也透過「忘年之交」來表現民族融合，卻將少年的真善美背景化，以臺灣知識分子的追憶為主軸。因而，與濱田隼雄將少年的「天真無邪」形塑為少國民的典範相較，龍瑛宗在〈蓮霧的庭院〉中對灣生少年的追憶，對應的是本島知識分子面對戰爭時局的逃避與無能為力。在〈玉蘭花〉中，呂赫若亦透過回憶再現一段童年時期與日人交好的時光。但是，主人公兒時對殖民「他者」醇美的感官印象，一方面遮蔽了臺日之間權力關係不對等的張力。另一方面，對長大成人的敘事者而言，與日本人的互動則始終是無能深入的。小說的結尾也提示，與龍瑛宗將灣生少年視為臺灣「本土性」的一部分相較，呂赫若筆下的日人始終作為殖民「他者」存在，展現作家詮釋與再現支配者的能動性。

以日本明治到大正期的兒童文化發展作為參照，本文將日治時期兒童文化事業的發展，從史料的探勘深化至兒童論述的建構。以二〇年代教育界圍繞著藝術教育思潮的相關史料為例，釐清一〇年代的「御伽」事業到二〇年代中期的兒童文化運動，在兒童觀的形塑上其實出現論述上的轉折。西岡英夫的童心運動，實則仍承接明治期服膺國家主義的兒童觀。二〇年代中期所傳入的《赤鳥》童心主義思潮，則可看出教育界知識分子藉由提倡童謠與童話的藝術化，反思殖民地軍國主義色彩濃厚的教育體制與兒童文化事業。另一方面，將「天真無邪」視為兒童的個性來尊重，是臺灣知識分子對西方普世價值的追求，亦承接了日本大正期自由平等與個人解放的時代精神。「童心主義」思潮的引進，象徵的是殖民地臺灣兒童觀的轉變，使得臺灣的兒童形象從「少國民」挪移至「天真無邪」，代表兒童言說系統的現代化。

從二〇年代所形塑的兒童觀出發，本文嘗試以新的研究路徑重新詮釋三、四〇年代新文學運動中的兒童形象。以文本中「天真無邪」的兒童形象為觀察焦點，一方面使得戰前兒童文學與新文學運動的內在聯繫，不再顯得紛雜而斷裂。另一方面，也脈絡化兒童形象的生成，使得此時的兒童形象不再後設地從現今兒童文學的發展來評析，而是與當時的時代脈絡

相連。由《臺灣新文學》中的時代評可見，「天真無邪」的兒童對三〇年代的文壇而言，並非不證自明的概念，而是備受爭議的敘事策略。對當時重要的臺灣作家來說，兒童觀的差異亦使得他們筆下的少年少女大異其趣。張文環筆下的少年特質，因著其心理活動是為殖民地政經體制所牽動，而顯得無異於成人；反觀楊逵、翁鬧與巫永福，則是意識到現代兒童「天真無邪」的特性，並透過不同的美學技巧接合「天真無邪」的去政治性與普羅文學的批判性。至四〇年代，「天真無邪」的少年，則隨著臺日作家不同的政治意圖，其政治效果趨於兩極化。「天真無邪」既服膺法西斯美學的崇高性，成為戰爭動員的符號；又是臺灣作家掩護自身身分認同，迴避戰爭意識形態的策略性敘事。以上所述，可見臺灣新文學運動中的兒童形象，不再停留於對西方現代性的追求，更轉化成為個別作家與文藝思潮對話的美學展演。總的來說，殖民地臺灣「天真無邪」的兒童形象，既反映不同歷史階段的時代精神，亦折射出知識分子的理想與政治意圖。

日本「童心主義」運動的暗面，便是知識分子賦予兒童心性過高的理想性。因而，此思想運動不僅為後起的普羅兒童文學陣營批評為與政治現實脫鉤，並且在通俗兒童讀物的夾擊下逐漸走向沒落。相對於日本的發展，臺灣在思潮受容之初，也具有追求西方普世價值的理想性格。然而，從臺灣教育界對兒童個性與主體性的提倡，到三、四〇年代新文學運動中的少年少女形象，可以發現戰前臺灣兒童的「天真無邪」，自始自終都與殖民地的政治現實相連。進一步來說，日本童心主義的傳入，確實在一定程度上影響殖民地臺灣兒童觀的奠定與轉折。然而，如果說日本的童心主義運動，是以兒童的「無垢」象徵成人世界的烏托邦。殖民地臺灣兒童的「天真無邪」則具有兩義性，要不為政治意識形態所收編，要不就是折射出理想的挫折與壓抑。由此可見，戰前臺灣兒童觀的建構，雖受日本兒童文化的影響，亦隨著作家的挪用在地化，展現出殖民地社會的特殊性。

由於本文的焦點在於殖民地臺灣兒童言說系統的奠基與轉變，因此在兒童文化事業的面向上，前期僅以西岡英夫的「御伽噺」創作與論述為代表，探討他如何承接日本明治期巖谷

小波的兒童觀。然而，西岡英夫在台灣發展的兒童文化事業，不僅時間跨度長、面向也極為廣泛。其中，關於臺灣原住民傳說的搜羅與改寫，更將原住民口傳文學定性為「天真無邪」，因而適合孩童閱讀。筆者認為西岡英夫的民話搜羅，背後牽涉到帝國如何將臺灣形塑為野蠻落後，以合理化殖民統治的知識體系，令人聯想到帝國人類學的建構。在此礙於篇幅及筆力未能處理，可待之後的研究者補足。此外，本文僅討論童心主義思潮傳入的初期，以及此思潮所奠定的兒童觀如何為新文學運動的作家所挪用。因而，對於三〇年代之後日益多元的兒童報章雜誌、兒童劇與廣播劇，並未詳盡的討論。童心主義在殖民地臺灣的受容應不僅止於新文學運動，《臺灣日日新報》為數不少的小川未明創作、《童心》雜誌裡中島俊男對於小川未明的批判等，可見童心主義思潮對於臺灣兒童文化的影響，仍有探索與挖掘的空間。最後，童心主義思潮不僅主張童謠與童話的藝術化，更在「綴方」教育與自由畫運動的層面上，影響日本教育界與文化界至深。有關「綴方」教育與自由畫運動於臺灣的影響，也待論者進一步擴展與深化。尤其是四〇年代台灣作家黃鳳姿的創作，及其身處的文學場域與戰前「綴方」教育的連動。另一方面，本文僅分析台灣日語創作世代的小說作品，因而關於個別作家文學場域的分析，以及相關回憶錄中關於童年的書寫³⁸³，仍有力有未逮之處，可作為以後努力的課題。最後，由於殖民地臺灣兒童形象的現代化，主要是透過日語來進行。這可以說明為何三〇年代以降的文學活動，「天真無邪」的兒童形象主要再現於日語創作世代的現代小說中，而非漢文作品。不過，三〇年代由漢文菁英所蒐羅的童謠、童話與民間傳說，亦是戰前臺灣兒童文化重要的一環。雖有若干研究以臺灣話文·鄉土文學論戰為背景，試圖定位他們所從事的文化活動，然而多直接從使用語言判斷他們的國族認同，從「文化抗日」的角度來理解此時期的運動。惟此時期由漢文菁英所主導的文化活動，與西岡英夫等在臺日人所從事的民話蒐羅活動相較，兩者的同與異為何？雙方是競爭還是合作？對此，都還需進一步釐清，才能更全面地掌握戰前臺灣兒童文化的發展。

³⁸³ 諸如柳書琴老師所指出的《葉榮鐘日記》中對兒童的觀察。

參考文獻

一、中日文文獻

(一) 史料、文獻

《臺灣日日新報》(1896-1944)

《學友》(1919)

《臺灣教育》(參考 1914-1931 年)

《臺灣民報》(參考 1924-1928 年)

小川未明，《赤い船：おとぎばなし集》序文，東京：京文堂(1910年)。

巖谷小波，《桃太郎主義の教育》，東亞堂書房(1915年)。

宇井英，《臺灣昔噺》，臺灣日日新報社(1916年5月)。

英塘翠，「生蕃御伽噺」系列，《臺灣愛國婦人》77號86號(1915年2月至1916年1月)。

西岡英夫，《科外讀本 臺灣れきし噺》，臺灣日日新報社(1917年3月)。

西岡塘翠，〈小父さんが申ます〉，《婦人與家庭》2卷6號(1920年6月)。

巖谷小波，《我が五十年》，東亞堂(1920年)。

西岡英夫，〈童話行脚所感 台中州下を旅して(上)、(中)、(下)〉，《第一教育》11卷6號-8號(1932年6月-9月)。

西岡英夫，〈臺灣に於ける小波先生(一)〉，《童話研究》15卷5號(1935年10月1日)。

《赤い鳥》創刊號(1918年7月)。

- 《今村義夫遺稿集》，臺南市：今村義夫遺稿集刊行會（1926年11月15日）。
- 上森大輔，〈童話研究的邊線〉（一）-（三），《第一教育》9卷5號-7號（1930年5月14日、7月10日、8月9日）。
- 見藤村作編，《日本文学大辞典》3，東京：新潮社（1935年）。
- 中島俊男，〈小川未明氏論〉，《童心》3期（1935年4月）。
- 林克敏，〈《臺灣新文學》創刊號讀後感〉，《新文學月報》1期（1936年2月6日）。
- 郭水潭，〈文學雜感（節錄）——關於翁鬧氏的〈羅漢腳〉〉，《新文學月報》2號（1936年3月2日）。
- 徐瓊二，〈《臺新》讀後感〉，《新文學月報》2號（1936年3月2日）。
- 陳梅溪，〈創刊號讀後感〉，《新文學月報》2號（1936年3月2日）。
- 藤原泉三郎，〈無顧忌的評論——《臺灣新文學》創刊號作品評論〉，《臺灣新文學》1卷2號（1936年3月3日）。
- 河崎寬康，〈關於臺灣的文藝運動之若干問題〉，《臺灣新文學》1卷2號（1936年3月3日）。
- 莊培初，〈從所讀的小說談起——由臺新創刊號至八月號止（節錄）〉，《臺灣新文學》1卷8號（1936年9月19日）。
- 淵田五郎，〈臺灣の兒童文化運動點描〉，《兒童街》2卷1期（1940年9月）。
- 濱田隼雄，〈庄司總一氏の『陳夫人』について〉，《臺灣時報》（1941年5月）。
- 濱田隼雄、龍瑛宗、西川滿，〈鼎談〉，《文藝臺灣》4卷3號（1942年6月20日）。
- 〈文化彈〉，《文藝臺灣》4卷2號（1942年5月）。
- 黃得時，〈輓近の台湾文学運動史〉，《臺灣文學》2卷4號（1942年10月19日）。
- 張文環，〈茨の道は続く〉，《興南新聞》（1943年8月16日）。
- 張文環，〈私の文学する心〉，《臺灣時報》（1943年9月15日）。

北原白秋，〈童謠私觀〉，收錄於《綠的觸角》復刻叢書，東京：久山社（1987年11月）。

（二）文本

吉川精馬，〈續無人島探險〉，《學友》1卷1-3號，臺北：學友雜誌社（1919年1月-3月）。

吉川精馬，〈海峽の秘密〉《學友》1卷4-6號（1919年4月-6月）。

吉川精馬，〈南極探險〉《學友》1卷7-9號（1919年7月-9月）。

英塘翠，〈尊さ記念品〉，《學友》1卷4號至6號（1919年4月-6月）。

英塘翠，〈人ちがひ〉，《學友》1卷7號至9號、11號（1919年7月-9月、11月）。

張文環，〈過重〉，《臺灣新文學》1卷1號，臺中州：臺灣新文學社（1935年12月）。

楊達，〈水牛〉，《臺灣新文學》1卷1號（1935年12月）。

楊建文，〈鬼征伐〉，《臺灣新文學》1卷9號（1936年11月）。

翁鬧，〈羅漢腳〉，《臺灣新文學》1卷1號（1935年12月）。

巫永福，〈眠い春杏〉，《臺灣文藝》3卷2號，臺北：臺灣文藝聯盟（1936年1月）。

巫永福著、謝惠貞譯，〈愛暈的春杏〉，《文學台灣》64期，高雄：文學臺灣雜誌（2007年10月）。

濱田隼雄，〈蝙蝠〉，原載於《臺灣文學集》，大阪屋號書店（1942年8月）。

龍瑛宗，〈蓮霧の庭〉，《臺灣文學》3卷3期，臺北：啟文社（1943年7月）。

龍瑛宗，〈蟬〉，《臺灣文學》3卷3期（1943年7月3日）。

龍瑛宗，〈歌〉，《臺灣文藝》2卷1號，臺北：臺灣文學奉公會（1945年1月5日）。

呂赫若，〈玉蘭花〉，《臺灣文學》4卷1號（1943年12月）。

二、選集、全集與復刻

池田敏雄、莊楊林編，《臺灣新文學雜誌叢刊》，臺北：東方（1981年）。

葉石濤編譯，《台灣文學集 1：日本作品選集》，高雄市：春暉（1996年8月）。

陳藻香、許俊雅編譯，《翁鬧作品選集》，彰化：彰縣文化（1997年）。

橫光利一著、黃玉燕譯，《春天坐馬車來》，臺北：桂冠（2000年11月）。

彭小妍主編，《楊逵全集 第四卷·小說卷（I）》，臺北：文化保存籌備處（2001年6月）。

彭小妍主編，《楊逵全集 第五卷·小說卷（II）》，臺北：文化保存籌備處（2001年6月）。

陳萬益編、陳千武譯，《張文環全集 隨筆集（一）卷6》，臺中：中縣文化（2002年3月）。

陳萬益編、陳千武譯，《張文環全集·卷1》，臺中：中縣文化（2002年3月）。

呂赫若著、鍾瑞芳譯，《呂赫若日記（1942-1944）中譯本》，台北：印刻（2004年12月）。

《日治時期台灣文學評論集（雜誌篇）第一冊》，臺南：台灣文學館（2006年）。

《日治時期臺灣文藝評論集（雜誌篇）·第三冊》，臺南：台灣文學館（2006年）。

林至潔譯，《呂赫若小說全集（下）》，臺北：INK印刻（2006年3月）。

陳萬益主編、葉笛譯，《龍瑛宗全集 中文卷第二冊 小說集2》，臺南：國家臺灣文學館籌備處（2006年11月）。

陳萬益主編、陳千武譯，《龍瑛宗全集 中文卷第六冊 詩·劇本·隨筆集1》，臺南：國家臺灣文學館籌備處（2006年11月）。

中島利郎、河原功編，《日本統治期台灣文學 日本人作家作品集 第二卷》，東京：綠蔭書房（2008年3月，2刷）。

中島利郎、河原功編，《日本統治期台灣文學 日本人作家作品集 第四卷》，東京：綠蔭書房（2008年3月，2刷）。

三、專書

宇野浩二，《遠方の思出》，東京：昭和書房（1941年）。

内山憲尚，《日本口演童話史》，文化書房博文社（1972年）。

Peter James Coveney 著；高田賢一、関宮子等譯，《子どものイメージ：文学における「無垢」の変遷》，東京：紀伊國屋書店（1979年）。

桑原三郎，《「赤い鳥」の時代——大正の児童文学》，東京：慶応通信（1983年3月再版）。

佐藤通雅，《北原白秋——大正期童謡とその展開》，東京：大日本図書（1987年12月）。

中野光、志村鏡一郎編，《教育思想史》，東京：有斐閣（1989年2月28日初版13刷）。

藤井省三，《エロシエンコの都市物語：1920年代東京・上海・北京》，東京：みすず書房（1989年4月）。

市古貞次編，《増訂版 日本文学全史》，東京：學燈社（1994年7月2版）。

黃惠禎，《楊逵及其作品研究》，臺北：麥田（1994年）。

垂水千恵，《呂赫若研究—1943年までの分析を中心として》，東京：風間書房（2002年2月）。

許佩賢，《殖民地臺灣的近代學校》，臺北：遠流（2005年3月）。

- 中島利郎編著，《日本統治期台灣文學小事典》，東京：綠蔭書房（2005年6月）。
- 呂紹理，《展示臺灣：權力、空間與殖民統治的形象表述》，臺北：麥田（2005年）。
- 游珮芸，《日治時期臺灣的兒童文化》，臺北：玉山社（2007年1月）。
- 竹中信子著、蔡龍保譯，《日治臺灣生活史——日本女人在臺灣（明治篇 1895-1911）》，臺北：時報文化（2007年）。
- 河原和枝，《子ども観の近代：『赤い鳥』と『童心』の理想》，東京：中央公論新社（2007年11月，再版）。
- 松尾直太，《濱田隼雄研究——文學創作於臺灣（1940-1945）》，臺南市立圖書館（2007年12月）。
- 《廣辭苑》第六版，東京：岩波書店（2008年）。
- 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（2009年5月）。
- 阮斐娜著、吳佩珍譯，《帝國的太陽下》，臺北：麥田（2010年9月）。
- 許俊雅編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編.10,呂赫若》，臺南：臺灣文學館（2011年3月）。
- 陳芳明，《臺灣新文學史》，臺北：聯經（2011年10月）。
- 梅家玲，《從少年中國到少年臺灣：二十世紀中文小說的青春想像與國族論述》，臺北：麥田（2012年11月15日）。
- 久米依子，《「少女小説」の生成》，東京：青弓社（2013年6月）。
- 柄谷行人著、吳佩珍譯，《日本近代文學的起源》，臺北：麥田（2017年12月）。
- 邱各容，《臺灣近代兒童文學史》，臺北：秀威（2013年9月）。
- Philippe Aries 著，沈堅、朱曉罕譯，《兒童的世紀：制度下的兒童與家庭生活》，北京：北京大學出版社（2013年）。

一柳廣孝，《無意識という物語：近代日本と「心」の行方》，名古屋大學出版會（2014年5月20日）。

王惠珍，《戰鼓聲中的殖民地書寫——作家龍瑛宗的文學軌跡》，臺北：臺大出版中心（2014年6月）。

中島利郎，《台湾の児童文学と日本人》，東京：研文出版（2017年3月）。

陳芳明，《左翼台灣：殖民地文學運動史論》，臺北：麥田（2017年5月，3版）。

四、單篇論文

桑原三郎，〈解說「巖谷小波論」〉，《日本児童文学大系 第一卷 巖谷小波集》東京：ほるぷ出版（1977年11月）。

張恆豪，〈幻影之人——翁鬧集序〉，收於張恆豪《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，台北市：前衛（1990年）。

羅成純，〈龍瑛宗研究〉，收錄於《龍瑛宗集》，臺北：前衛（1991年2月）。

柳書琴，〈戰爭與文壇——日據末期臺灣的文學活動（1937.7-1945.8）〉，臺灣大學歷史學研究所碩士論文（1994年6月）。

陳萬益，〈一個殖民地少年的啓蒙之旅——析論張文環的小說〈重荷〉〉，《中央日報》（1996年6月29-30日）。

柳書琴，〈再剝〈石榴〉〉，《呂赫若作品研究：臺灣第一才子》，台北市：文建會（1997年11月）。

趙恆豪，〈日據末期的三對童眼——以〈感情〉、〈論語與雞〉、〈玉蘭花〉為論析重點〉，《呂赫若作品研究：臺灣第一才子》，臺北市：文建會（1997年）。

井手勇，〈戰時下の在台日本人作家と「皇民文学」〉，收錄於台灣文學論集刊行委員會編，《台湾文学研究の現在》，東京：綠蔭書房（1999年3月）。

- 陳雅惠，〈日據時代臺灣文學的童年經驗〉，國立清華大學中文系碩士論文（1999年）。
- 垂水千惠，〈西川滿編『臺灣文學集』解說〉，《臺灣文學集——日本殖民地文學精選集台灣編1》，東京：ゆまに書房（2000年9月）。
- 趙天儀，〈臺灣兒童文學史的書寫與建構〉，《第九屆兒童文學與兒童語言學術研討會論文集》（臺中縣，2005年6月）。
- 邱各容，〈被遺忘的一方天地〉，《全國新書資訊月刊》民國96年10月號（2007年10月）。
- 上笙一郎，「日本殖民地兒童文學史・臺灣篇1-30」，載於《日本古書通信》73卷2號、77卷8至12號、78卷1至12號、79卷1至12號、80卷1號，東京：日本古書通訊社（2008年2月，2012年8月至2015年1月）。
- 吳叡人，〈重層土著化下的歷史意識：日治後期黃得時與島田謹二的文學史論述之初步比較分析〉，《臺灣史研究》16卷3期（2009年9月）。
- 李玉姬，〈日治時期臺灣新文學作家的漢文兒童文學作品——以《南音》、《臺灣文藝》、《臺灣新文學》和《臺灣新民報》為探討內容〉，《全國新書資訊月刊》第140期（2010年8月）。
- 陳建忠，〈一個殖民地作家的自畫像——論張文環小說的「成長」主題〉，《臺灣現當代作家研究資料彙編6.張文環》，臺南：臺灣文學館（2011年3月）。
- 祝若穎，《日治時期西方近代教育思想對公學校教學法的影響（1895-1945）》，臺灣師範大學教育研究所博士論文（2011年7月）。
- 崔末順，〈戰爭時期台灣文學的審美化傾向及其意義〉，《臺灣文學研究學報》13期，臺南市：臺灣文學館（2011年10月）。

謝惠貞，〈從新感覺派到「意識」的發現：論巫永福〈愛暈的春杏〉和橫光利一〈時間〉〉，收錄於王惠珍等作，《巫永福文學創作國際學術研討會論文集》，台北市：巫永福文化基金會（2012年5月）。

吳叡人，〈另一個「閉塞時代」的精神史——龍瑛宗臺灣戰前小說中的殖民主體形成〉，收錄於吳佩珍主編，《中心到邊陲的重軌與分軌：日本帝國與臺灣文學·文化研究（中）》，臺北市：國立臺灣大學出版中心（2012年9月）。

謝惠貞，〈植民地的メトニミーの反転： 橫光「笑はれた子」と翁鬧「羅漢脚」〉，《東京大学中国語中国文学研究室紀要 15》（2012年10月）。

邱玲婉，〈臺灣兒童文學與新文學運動關係研究（1920-1945）〉，臺北教育大學臺灣文化研究所碩士論文（2012年）。

Andrew Jones 著、王敦、鄭怡人譯，〈兒童如何變成了歷史的主題：論民國時期發展話語的建構〉，《東亞觀念史集刊》（2013年2月）。

橫路啟子，〈作為大東亞共榮圈指導者的在臺內地人作家：以濱田隼雄〈蝙蝠〉為中心〉，《東亞文學的實像與虛像》，臺北：聯經（2013年11月）。

張詩勤，〈臺灣日文新詩的誕生——以《臺灣日日新報》、《臺灣教育》（1895-1926）為中心〉，政治大學台灣文學研究所碩士論文（2015年7月）。同名論文由花木蘭文化於2016年3月出版。

朱惠足，〈「左翼人道主義、南方想像與幻象顯影：「大東亞共榮圈」下的殖民地臺灣友情〉，《帝國下的權力與親密：殖民地台灣小說中的種族關係》，臺北：麥田（2017年7月）。

五、網路資源與資料庫

臺灣民報系列電子資料庫

Japan Knowledge+線上資料庫

臺灣總督府職員錄系統資料庫

臺灣文學期刊目錄資料庫

線上臺灣歷史辭典電子資料庫



附錄

* 《臺灣日日新報》「兒童新聞」專欄，西岡英夫相關

專欄名	題名	號數	出處
お伽小話	浦島の次郎	1	1916年7月9日，四版
お伽小説	あべこべ男	2	1916年7月16日，三版
おとぎばなし	三羽の蝶	3	1916年7月23日，四版
おとぎばなし	蜻蛉の行方	4	1916年7月30日，三版
おとぎばなし	鯛の油断	5	1916年8月6日，四版
おとぎばなし	月見草物語	6	1916年8月13日，四版
おとぎばなし	野菊の行方	10	1916年9月10日，四版
おとぎばなし	柿盗人（一）	14	1916年10月8日，四版
おとぎばなし	柿盗人（二）	15	1916年10月15日，三版
おとぎばなし	柿盗人（三）	16	1916年10月22日，四版
おとぎばなし	柿盗人（四）	17	1916年10月28日，四版
お伽小話 いろはかるた（一）	犬も歩けば棒に当る	35	1917年3月4日，三版
お伽小話 いろはかるた（二）	論より証拠	36	1917年3月11日，三版
お伽小話 いろはかるた（三）	針の穴から天井を覗く	37	1917年3月18日，三版
お伽小話 いろはかるた（四）	憎まれ児世に蔓る	38	1917年3月25日，三版
お伽小話 いろはかるた（四）	佛の顔も三度まで	39	1917年4月1日，三版
お伽小話 いろはかるた（六）	下手の長談議	40	1917年4月8日，三版
お伽小話 いろはかるた（七）	豆腐に銚糠に釘	41	1917年4月15日，三版
お伽小話 いろはかるた（八）	塵も積れば山となる	42	1917年4月22日，三版
おとぎ噺	徳助翁の財囊	50	1917年6月17日，三版
おとぎばなし	太郎の兔	63	1917年9月16日，三版
おとぎばなし	秋の蝶と白菊	64	1917年9月23日，三版
おとぎばなし	七つの星	65	1917年9月30日，三版
お伽噺	赤い葉黄い葉	66	1917年10月7日，四版
おとぎ噺	旗の御褒美	68	1917年10月21日，三版
おとぎばなし	赤蜻蛉お使	70	1917年11月4日，四版
オトギバナシ	お馬ヒンヒン	79	1918年1月13日，四版
オトギバナシ	お馬ヒンヒン	80	1918年1月20日，四版
オトギバナシ	お馬ヒンヒン	81	1918年1月27日，四版