

# 一九五〇年代台灣現代詩的幾個面向

蔡明諺

成功大學台灣文學系助理教授

## 摘要

本文在討論1950年代台灣現代詩學觀念的形成，主要分析了：脫離與反抗，現代與現實，肯定與虛無，純粹與政治等幾組互為矛盾的概念發展，藉此說明台灣現代主義詩學的現代性意涵。本文認為現代詩自律性概念的建立，並不必然與政治現實互相衝突。現代主義詩歌在台灣的發展，還是奠基於舊有的反映現實論，而這種肯定性的現代主義，並不能被理解成為對政治現實的反思或者否定。

關鍵詞：1950年代台灣文學、現代主義、現代詩、現代性



# On Some Facets of Taiwan Modern Poetics in the 1950s

**Tsai Ming-Yen**

Assistant Professor

Department of Taiwanese Literature

Cheng Kung University

## Abstract

---

The main task of this article is focusing on the formation of Taiwan modern poetics which mainly analyzes the development of the contradictory concepts : departure/resistance, modernity/reality, existence/nihilism, purity and politics. By means of clarifying previous concepts , I try to explain the content of modernity of Taiwan modern poetics. In conclusion, it is not necessarily contradictory for the autonomy of modern poetry and political realities. The development of modern poetry in Taiwan is on the basis of that art reflected nature. Furthermore, this so-called affirmative modernism can not be understood as reflection or negation to political realities.

Keywords: Taiwanese literature of 1950s, modernism, modern poetry, modernity

# 一九五〇年代台灣現代詩的幾個面向

我們在培養我們喜愛的悔恨，  
就像乞丐贍養他們的白虱。  
——波特萊爾〈致讀者〉

## 一、脫離與反抗

對於1950年代台灣現代主義詩歌的形成，目前的文學史敘事，可以概括地分為兩種相反的策略。一種是認為現代詩在台灣的發展「脫離現實」，背棄（或者超前）了當時台灣的社會歷史背景。另一種則認為現代詩勇於拒絕了反共文藝，曲折的「反抗現實」，因此其疏離就具有鮮明的時代特徵，現代詩仍然是「為了」反映現實。前面一種詮釋，從1959年的新詩論戰以來，就長久的、反覆出現在詩壇內外對超現實主義詩歌的攻訐裡。而後面一種操作的方式，卻在近年逐漸成為理解台灣現代詩所以發生的文學史敘事主流。

以筆者的觀察，當前這種現代詩史敘事模式——從「脫離現實」逐漸被抽換成為「反抗現實」——其間的轉折關鍵發生在陳芳明身上。<sup>1</sup>陳芳明在描述反共文學與現代主義文學之間的「對抗」關係時說：

反共文學發展到了末流，終於有新起的作家以新的精神、新的形式予以對抗，那就是現代主義文學的出現。……在另一方面，他們又不樂於認同官方的立場，因此現代主義的追求就成為他們逃避現實的主要途徑。從消極

1 筆者在過去的研究中已經提及，這種「反抗現實」論的原型，最早可以追溯至痲弦在1980年所寫就的〈新詩運動一甲子〉，這是現代詩人在鄉土文學論戰的氛圍下，面對「脫離現實」的指責，所做出的具有策略性的答辯與回應。蔡明諺，〈一九五〇年代台灣現代詩的淵源與發展〉（清華大學中文系博士論文，2008.06），頁6。

方面來看，現代主義作品的出現，是為了抵抗官方的思想控制；從積極方面來看，現代作家的精神抵抗，確實突破了反共文學的狹隘格局。<sup>2</sup>

陳芳明的特殊性在於，他一方面確認了「現代主義的追求」還是某種「逃避現實」的途徑，但是另一方面，他同時肯定了現代主義對於反共文學的抵抗與突破。當「逃避現實」被同時理解為一種「消極的抵抗」與「積極的突破」時，文學史的敘事在這裡就被「逆轉」了。順此發展，「逃避現實」因此也能獲得充分的、正面積極的「現實」意涵，而且是某種具有政治針對性的意圖。雖然和後來的發展相較，陳芳明在這裡還沒有走得那麼遠，但這樣的論斷對於許多試圖為現代詩「平反」的研究者而言，顯然具有足夠的說服力與感染力。

1996年，奚密在討論五、六〇年代台灣現代詩的「邊緣化」地位時，認為「戰後台灣的現代詩所面對的困境又可進一步從三方面來理解，即：官方意識形態所推動的反共文藝，傳統文化對現代詩的反對與壓抑，以及與五四傳統和台灣本土文學傳統的雙重斷裂」。從這種現代詩「邊緣」的歷史處境出發，奚密追認了「詩人對壓抑的社會規範與公共價值體系的反抗是五、六〇年代超現實詩的中心主題之一」，「相對於『光明的』反共文學，五、六〇年代的超現實主義是『純黑的』美學。相對於傳統的詩情畫意，超現實是異端份子，是恐怖的無政府主義者。台灣五、六〇年代的超現實在精神上與法國超現實是相通的，強調以解放個人想像力來跨越社會制約所加給人的種種限制，以詩和愛為反抗的基點」。<sup>3</sup>這種對於超現實主義詩歌的正面理解，真正翻轉了現代詩「逃避現實」的負面形象，而重新賦予了五、六〇年代台灣現代詩「反抗」現實，特別是反抗「社會制約」的根據。奚密在這裡比陳芳明往前跨了一大步，雖然她還是很謹慎地，並沒有讓自己輕易地落入諸如：超現實詩歌「反抗政治」的

2 陳芳明，〈七〇年代台灣文學史導論〉，《典範的追求》（台北：聯合文學出版社，1994.02），頁226。

3 奚密，〈邊緣·前衛·超現實〉，《現當代詩文錄》（台北：聯合文學出版社，1998.11），頁156、164、176。

簡單結論裡。<sup>4</sup>但是這種對於超現實「正面」的理解，或者說，重新賦予現代主義詩歌「否定」現實（政治）的積極內涵，卻造成了比較廣泛的影響。

劉紀蕙在約略同時追蹤台灣超現實詩歌的來源時說：「台灣現代詩『橫的移植』超現實詩風，一則是側面借自日本的超現實流派，再則是橫向挪用視覺藝術之超現實構圖，同時也延續了超現實文學與藝術中隱藏的政治抵制」。在這裡，超現實的「政治」針對性已是昭然若揭。劉紀蕙正是透過這樣的基礎，重解紀弦詩作〈吠月的犬〉：「在紀弦以文字改寫米羅的視覺文本而賦予聲音時，我們聽到了詩人的焦慮：詩人企圖揭露卻又畏懼被識破的內在社會他者，一個在政治高壓下的異端」。劉紀蕙由此把〈吠月的犬〉理解為是「在文壇與政治生態中沒有個性、只有回聲的時代裡」，而詩作的意象月亮「不是可供思鄉的月亮，而是被『鍍（了）鏽』的月亮，具有金屬性質的堅硬表面，是不能溝通不能接納聲音的意識形態」。<sup>5</sup>因此，異端的、超現實的詩作〈吠月的犬〉，就具有了「政治抵制」的正面價值，是和當時的「文壇與政治生態」針鋒相對。但劉紀蕙似乎始終都忘記了，紀弦〈吠月的犬〉是在1942年寫成，因此詩中的月亮應該還沒有懷鄉的可能，更非政治意識形態的象徵，而「國民黨抹殺詩人個性的政治文藝路線」也不可能是紀弦這首詩的寫作背景。

但是這種「政治性」的超現實觀點（抵抗現實），在往後的文學史敘事中，甚至成為了現代主義詩歌所以「發生」的時代特徵。於是，1950年代的超現實詩歌，就「有意的」變成了政治現實（以及反共愛國文藝）的對立面，而且是根源於時代的。例如丁旭輝在分析洛夫的語言策略時說：

洛夫自己曾分析過「晦澀」的成因，……在一個政治戒嚴、思想控管，動輒白色恐怖的年代，加上洛夫又具備軍人身份，其不得不「隱藏在意象的枝葉背後」，以暗喻和象徵手法來對時代發言的心情，的確是痛苦的。所

4 奚密後來為麥田版《二十世紀台灣詩選》撰寫序文時，同樣謹慎地維持著這個「分際」。她反覆強調現代詩「在野」，雖與「在朝」相對，但始終沒有落入「反抗政治」。

5 劉紀蕙，〈超現實的視覺翻譯〉，《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》（台北：立緒文化事業公司，2000.05），頁264、285-287。

以洛夫詩中為了表達時代所不允許的批判抗議與清醒的反思，便不得不藉助於艱澀難解的詩語言，以及藏身其中的超凡的想像力。<sup>6</sup>

在這樣的敘事中，超現實詩歌「艱澀難解的詩語言」，被巧妙的轉化成「為了表達時代所不允許的批判抗議與清醒的反思」，「晦澀」成了詩人「不得不」藉以反抗現實（政治）的選擇，於是現代主義文學就變成為「反反共」的文學。這種「政治性」的超現實詮釋觀點，在近年的台灣文學史敘事中，似乎已經成為某種主流，甚至是普遍共識。

但我總是在想：這樣的文學史敘事策略，會不會「倒果為因」了呢？1950年代台灣現代主義文學之興起，竟然變成是「為了反抗現實（政治）」，這一點我想連「當時的」超現實主義詩人們可能都難以想像，但為什麼他們「現在」也都願意相信自己「當時」確是如此呢？我認為理解這個問題的方式，應該回到1950年代文學的「語境」之中，考察當時對於「現代」的用法，分辨當時人們對於「現代」的正面理解方式，及其負面的否定意涵——尤其是他們當時真的「否定了」政治現實？這個問題進一步可以被描述為：如何辨識台灣現代詩的「自律性」地位之建立？如果用當時人們的話語來表達，那就是台灣現代詩如何走上「純粹」的道路？因為純粹，台灣現代詩人「彷彿」迴避了反共愛國的政治性干涉。但是這種「脫離」是否可能（以及如何可能），是否真的能如其（以及後來的批評家）所願？這將是人們理解1950年代台灣現代詩的「美學現代性」之關鍵。

## 二、現代與現實

1949年之後，隨著國際冷戰結構的形成，在台灣的知識階層對世界的想像方式，產生了相當大的變化。在美援政治的影響下，1950年代文藝朝向兩個對立的方向發展。其一是由於「美援」文化的湧進，當時所謂的西化（以及現代

---

6 丁旭輝，〈艱澀而清晰：水蔭萍、洛夫的超現實詩和北島的朦朧詩〉，《現代詩的風景與路徑》（高雄：春暉出版社，2009.07），頁5。

化)就變成了相對單一的「美國化」。這個現象不僅表現在國民黨的各項施政作為上,而且也表現在自由主義知識份子的傾向上,例如《自由中國》與《文學雜誌》,以及最後舉出「全盤西化」旗幟的《文星》,他們在最廣泛的意義上都可以被視為「美國派」。但另外一個與此相反的發展是,1940年代以來的民族主義,以及從政治上的爭法統到文化上的爭正統,讓國民黨對中國「固有文化」(傳統)展現了清晰的維護姿態。反共「愛國」文藝,從這個方面來說也就是一種民族主義的政治意識形態,他們據此迎戰赤化(俄化),但卻又同時毫無保留地歌頌美國文化。

這個矛盾的現象——一方面倡言現代化,另一方面又必需維繫傳統於不墜——就成為1950年代中期,台灣文藝思潮轉向的一個深刻衝突。1956年2月,現代詩的主催者紀弦發表六大信條時,高舉了「橫的移植,而非縱的繼承」,他說:「我們是有所揚棄並發揚光大地包容了自波特萊爾以降一切新興詩派之精神與要素的現代派之一群」。<sup>7</sup>但是半年之後,夏濟安在《文學雜誌》發刊號,那篇著名的〈致讀者〉中說:「我們的希望是要繼承數千年來中國文學偉大的傳統,從而發揚光大」。<sup>8</sup>這裡必須被「繼承」而且應該「發揚光大」的對象,從「波特萊爾以降」,被替換成為了「數千年來中國文學偉大的傳統」。這樣看起來,雖然同處於1956年的台灣,但是現代主義詩人和現代主義小說家,在他們各自開始的起點上,就產生了明顯的分歧。現代詩人看似要求全盤西化,而小說的理論家卻傾向接回傳統。

這兩股力量的拉扯,引發了不同的文學思路,以具體的例子來說,表現在「現代詩」該如何寫作的問題上,紀弦自始至終標舉以打破形式的自由詩體,但是對於《自由中國》與《文學雜誌》而言,他們卻堅信新詩應該建立「新形式」(其中只有夏志清略為不同)。在這一點上,紀弦的移植傾向和夏濟安的發揚傳統,造成了他們對於現代詩未來走向的分歧看法。從「形式」的問題上觀察,應該可以說紀弦還是比較「現代」,而夏濟安則相對顯得「古典」。不

7 紀弦,〈現代派信條釋義〉,《現代詩》13期(1956.02)。

8 夏濟安,〈致讀者〉,《文學雜誌》1卷1期(1956.09)。

過在這兩種不同思路之間，還是存在著一個共同的起點：那就是不管是對紀弦而言，還是對夏濟安來說，現代文學創作的的基本內涵都應該要「反映時代」。

在這裡可以看到在1950年代中、後期，文學「現代性」在台灣最普遍的一種用法，那就是現代等於「時代」，現代的基本內涵是要反映「時代」風貌。這種黑格爾式的「現代」概念，<sup>9</sup>在當時台灣主要的現代詩闡釋者身上——例如夏濟安、紀弦、覃子豪、余光中等人——都完全相同，而反共愛國文藝論述，在此用法上同樣保持了一致。對於當時的人們而言，所謂「現代文學」都是某種「現實論」的延伸變形，也就是說他們都沒有離開文學「反映現實」的基本立場。在這裡「現實」等於現代，文學的「現代性」內涵可以被理解為：文學要反映時代。

所以到了1960年前後，才會有夏濟安和紀弦，不分彼此的，對於文學脫離現實的批判——雖然他們曾經對於現代詩體的想像截然相反。夏濟安說：「我對於中國目前的文壇如有什麼不滿，那就是若干『逃避現實』的傾向。……偉大的文藝作品，還得取材於現實生活」。<sup>10</sup>紀弦則說：「詩而脫離社會，詩而無視人生，則不成其為詩，不成其為文學」。<sup>11</sup>從這樣的批判，也可以反向看出來在1950年代後期，相對於1956年的現代文學開拓者，新的追隨者們卻似乎形成了一股「逃避現實」的風潮。在現代詩的領域之內，這種新興風潮的典型代表，就是「超現實主義」詩歌。而對於當時的夏濟安或紀弦而言，這類創作就是逃避現實，而「不會」是對現實的反抗。

人們從這裡應該可以感覺到一個現象：那就是從1956年開始，到了1960年前後，現代文學在台灣已經有所轉變。或者說，應該有至少兩種不同的現代主義思潮，而對於這兩種「現代文學」的認知並不相同。到了1960年前後，產生了一種文學個人主義的傾向，這種傾向讓文學轉向表現個人內心，並且得以回拒外在現實。這種「向內轉」的現象，最為明顯地表現在《創世紀》的主張上：

9 于爾根·哈貝馬斯著，曹衛東等譯，《現代性的哲學話語》（中國南京：譯林出版社，2004.12），頁5。

10 夏濟安，〈致讀者〉，《文學雜誌》6卷1期（1959.03）。

11 紀弦，〈工業社會的詩〉，《現代詩》37期（1962.06）。

現代藝術所常遭受的抨擊之一是不能「大眾化」。殊不知藝術固是反映一個時代之社會特質的一面鏡子，但在這面鏡子中反映得最清晰的乃是人的「自我」。心靈是一切藝術的中心，詩人是一切心靈的代言者，故他「抒小我之情」亦即「抒大我之情」，……故「表現自我」實為現代藝術特質之一。<sup>12</sup>

這段論述對於理解現代主義文學在1960年前後的轉向非常重要。首先，這樣的觀點還是根植於舊有的「現實論」，只是「自我」取代了「現實」而成為了最清晰的「反映」。其次，個人內心（心靈），成為了「一切藝術的中心」，因此「反大眾化」成為了現代藝術之特性。最後，當然也是最為重要的一點是，現代藝術從「反映現實」走向了「表現自我」，值得注意這還是「正面」表述，卻不是反抗或者否定。這裡的用語雖然混雜，而且前後自相矛盾，但是人們應該可以察覺某種「表現的」現代藝術觀點，正在逐漸取代「反映的」固有認知。

這種強調自我的、表現的現代文藝思潮，後來匯聚成為1960年代初期的超現實主義詩歌。在紀弦那裡，原先為了打破傳統形式，展現自我風格，追求特殊技巧，強調詩人「個性」的現代主義詩歌，此時卻變成廣泛的風潮與流行，而成為某種藝術上封閉的集體認同。說這種認同是「封閉」的，那是因為「純粹的」現代主義詩人摒棄了作為社會大眾的門外漢，同時摒棄了學院裡的知識份子。說其是「集體的」，那是因為詩社（及其集團性格），在1960年代的現代詩發展中，逐漸取得了愈來愈重要的位置。而這裡面最為顯著的詩人群體，可能來自國民黨軍隊之中。

余光中和洛夫後來都曾盛譽台灣軍中詩人的特殊成就。余光中說：「有幾種作家的大量出現，是五四以來史無前例的。第一是出身軍中的作家。……這二十年來，由於局勢安定，教育普及，軍人讀者在一般讀者中所佔比例不斷提

---

12 洛夫，〈五年之後〉，《創世紀》13期（1959.10）。

高，軍中作家的量和質更令文壇刮目相看，在詩和小說兩方面，他們的表現都很出色，而風格相互輝映，也顯然形成了一種運動」。<sup>13</sup> 洛夫則說：「在中國新詩史上，台灣時期的軍中詩人勢將佔極為重要的一頁」。<sup>14</sup> 但是這群軍中詩人的「重要性」是非常值得考慮的，這群來自國民黨軍隊的中下階層士官兵，在外省族群中甚至也不是優勢階級，換句話說，他們的社會地位最接近於一般群眾（如同他們後來的回憶所述），但是他們的現代詩創作卻沒有走向大眾，反而是脫離了大眾。在這一點上（尤其是超現實主義詩人），他們背離了新文學運動的啟蒙傳統。在戰後台灣的兩次現代詩論戰中，知識份子與軍中詩人的地位被顛倒過來了，後者（真正的群眾）變成了先鋒，甚至否決了學院派知識份子。

筆者曾經在文章中簡要分析過這種「向上升」的集體心態，<sup>15</sup> 大意是說：現代詩創作讓這群國民黨軍隊中的「現代詩人」，得以上升到傳統的「士大夫階層」，甚至得以超越知識份子，否定大學教授，最終「進入」中國文學史的扉頁。1950年代後期現代詩人所表現出來的高昂「先鋒性」，並不是出於對藝術的「自覺」，而是出於對藝術的「自信」。他們對語言的破壞，並不是來自於對古典傳統或新文學傳統的反叛，而是來自於對傳統的無知，以及對語言表達的無力感。這種高度自信，則只能從政治上的民族主義獲得理解。國民黨所代表的中國政權正統，讓他們的新詩創作直接成為「中國文學」的主流，世界五強式的民族主義意識形態，則甚至讓他們自認為已經躋身於世界文學的舞台。

這種「現代主義」的特性是，他們缺乏可以否定的資本主義文化工業，但是他們否定了「大眾化」；<sup>16</sup> 他們根本上缺乏對西方現代主義文學的理解，卻

13 余光中，〈總序〉，《中國現代文學大系》（台北：巨人出版社，1972.01）。

14 洛夫，〈關於「我的第一首詩」〉，《孤寂中的迴響》（台北：東大圖書公司，1981.07），頁44。

15 蔡明諺，〈縱的繼承些什麼？——論舊詩傳統與戰後台灣現代詩的關係〉，《時空斷層下的詩人與詩》（台北：台北市文化局，2004.02）。

16 這裡的「大眾化」，或被政治性地理解成為共黨文藝，或被相反地理解為民族文藝，但並非商業流行。

繼承了現代主義的前衛實驗；他們大體上並不瞭解古典詩歌傳統的抒情特徵，但是他們揚棄了傳統：他們對新文學的知識極其匱乏，但是他們又一次在政治立場上輕易地否決了新文學史。他們具有高昂的反叛性與開創性，如果這可以稱為「先鋒派」的話，那就是他們從無到有發明了一種新的文學形式。這股風潮發生在1950年代中、後期，在無前例可援的狀態下（不管這是有意的，還是無意的結果），現代詩的創作獲得了無限的可能與「自由」。在這個意義上，這種先鋒派具有現代性。但這就不是「反思的」現代性，而會變成是某種「表現的」現代性。這個現象反應在文學創作上，就會變成一種正面的個人主義，而不是否定自我（與否定社會）的個人主義。

### 三、肯定與虛無

只有把1950年代後期台灣文學的現代性，看成是「肯定的」，才有可能更好的理解這種現代主義。這也是為什麼「虛無」會變成某種集體的流行風潮，而不是基於理性的自我反思。現代詩人的理論基礎還是舊有的「現實論」，只是創作所應該實踐者，已經從「反映現實」變成為「表現內心」。葉維廉在當時的觀察說：

「從感覺出發」是現代中國詩頗為普遍的想像方式。幾乎佔了半數的詩人都在利用他們敏銳的感覺，他們大膽地讓想像伸展到陌生遙遠的內心國度去，捕捉新鮮、生澀、可怕，和官能所及的奇妙意象。……但我們在藝術上的要求固然要忠實於內心世界，我們並不應該放縱感覺奔向極端。奔向極端也就是理想主義之突然被破碎的主因，感覺奔向極端易於走進瘋狂之中，與現代主義中「藝術至上」的原則大大的相違。<sup>17</sup>

這種「忠實於內心世界」而「從感覺出發」，並且彷彿要「奔向極端」的現代

17 葉維廉，〈論現階段中國現代詩〉，《秩序的生長》（台北：時報文化出版事業公司，1986.05），頁41-44。

主義，顯然已經超越了紀弦所主張的「知性之強調」。葉維廉1959年的這個判斷，具有文學風潮轉向的象徵意味。某種新興的現代主義正在崛起，但是其危機也同時暴露無遺，葉維廉在其文章中繼續說：「照目前的中國現代詩看來，仍然為有什麼特別的成就，也許是由於這動向剛開始的原故，模仿的成分顯然很嚴重」（《秩序的生長》，頁45）。如果對照1960年代以後的發展，人們對於這種當時流行、模仿的現代主義（超現實）詩歌，將可以有更準確的掌握。1959年的葉維廉，和1972年的關傑明，非常巧合的用了一個類似的詞彙來描述相同的現象：這就是中國現代詩人的「困境」。對此現象，呂正惠的分析尤其精闢：

我們可以說，台灣現代主義作家的成敗主要繫於：他的直覺的敏感性是否超越過他對西方現代文學的題材與技巧的模仿性。……整體的看起來，五〇、六〇年代的台灣現代文學，現代小說的成就明顯要大過於現代詩。理由很簡單：台灣的現代小說非常「不像」西方現代小說，但台灣的現代詩有相當的一部份卻「好像」是西方現代詩的拙劣的翻譯。就是因為這個「像」，證明台灣的許多現代詩人並沒有在本身的國度裡尋求真正的生活感受，而只是按照西方現代詩的方式去「感受生活」，因而得到文學上的「慘敗」。<sup>18</sup>

換句話說：台灣的超現實主義詩人，並非真正從生活中感受到「虛無」，而是抄用了「虛無」，去感受（或者想像）自身。這種趕流行式的「虛無」，顯然已經抽去了西方現代主義原先可能具有的反思性，而只剩下某些矯作的外貌和姿態。但是這種時髦的、被肯定接受的，有時甚至意味著某種現代、進步的「虛無」，對於當時台灣的現代主義詩人而言，真的是某種「真實」的感受嗎？余光中在1961年時說：

---

18 呂正惠，〈現代主義在台灣〉，《戰後台灣文學經驗》（台北：新地出版社，1995.07），頁24。

我懷疑許多現代詩人在嚷嚷虛無之餘，是否真正相信人是毫無意義的，而人的面目是不可辨認的？也許在表演完虛無的姿態之後，他們自己也會感到厭倦，因為一群人是不可能積極而熱烈地長久表演虛無的。<sup>19</sup>

顯然對於當時的余光中來說，這些虛無的「表演」，肯定並不「真實」。那麼近年來追求「比現實更真實」的超現實文學史敘事，是否也能夠如其所願的達到真實的評價呢？至少對筆者來說，這是非常可疑的。在台灣的超現實詩人們，似乎只停留在對這類虛無情緒的「表現」，卻幾乎很少對這些苦難有所反思。於是表現個人內心的虛無，就「真的」只是因為詩人感受到虛無，因此表現出虛無，而缺乏對這種虛無「感受」的反省。在這個意義上，台灣的現代主義是肯定的，而非否定的。而且也正是因為這種肯定性，讓他們失去了現代主義文學的積極價值，及其「可能的」否定性。痙弦說：「（舊詩人）忽略了另一面的較大部分的潛藏，亦即流動、飄忽、游離、非具象與無法確定的一面，且後者較前者有著更真實的存在」。<sup>20</sup> 在這樣的思考脈絡裡，現代主義還是著眼於「更真實的存在」，那麼人們只是再一次回到了「文學反映現實」的基本假定。

1960年前後在台灣，「轉向內心」的現代主義思潮，並不能被視為對社會的反抗。因為一方面，他們既不可能公開反抗國民黨的極權主義統治（更何況他們以軍隊出身為大宗），而另一方面，事實上也並不存在一個必須要讓他們反抗的資本主義文化工業形態。在西方，現代主義的虛無傾向，也許成為對外社會的內省式的批判；但是在台灣，虛無的面貌被保留了，原有可能的批判性卻被取消了。西方現代主義的虛無，可以折射出現代社會的荒謬性與對人性價值的扭曲，但是在台灣，現代詩人的虛無卻變成「純粹的」虛無，變成是正面的，為了表現自我而表演的虛無。這種虛無沒有了反思，後來甚至喪失了個人風貌，而成為某種集體的寫作「風潮」，成為年輕詩人競相模仿的流行，最

19 余光中，〈再見，虛無！〉，《掌上雨》（台北：時報文化出版事業公司，1980.04），頁178。

20 痙弦，〈現代詩短札〉，《中國新詩研究》（台北：洪範書店，1981.01），頁57。

後凝固為從屬於某些特定社會階層與族群的「文藝體制」。<sup>21</sup>

造成現代詩這種「模仿的成分顯然很嚴重」（葉維廉）的主要原因，可能在於1950年代對西方現代主義文學的接受，是一個被壓縮了「歷史進程」的結果。對此現象葉維廉已經有所論及，但白萩說得更為清楚：

中國新詩是不幸的，它將西洋詩悠長的全部變革的歷史，在短短的期間中重演它；因而缺少歷史的淘汰作用，無法如西洋詩由流派發生前後見出進步的痕跡；中國新詩是遭人誤解的，它將西洋詩縱的發展倒置為橫的發展，它容許了十九世紀也容許了廿世紀。<sup>22</sup>

從這樣的陳述裡，可以看到台灣現代詩人在接受現代主義時，對西方現代主義的壓縮與扭曲。在新詩論戰之中，為了替現代詩人辯護，白萩非常深刻地將「橫的移植」合理化。在這裡，現代主義並不是被歷史的（歷時性或脈絡化）理解，而變成只是一種空間式的轉移。這種抽掉了歷史背景的接受，保留了文學表現的形式和技巧，但卻丟掉了更為重要的內省與啟蒙——前者或在西方現代主義之中，後者則顯然關係著五四新文學傳統。

對於新文學傳統「去脈絡化」的重構，後來清晰地表現在痲弦對「中國新詩史料」的編採過程裡。去掉了社會歷史背景的基礎，人們透過那樣的「譯介」，所能接受到的只是浮淺的朱湘與孫大雨，甚或斷簡殘篇的戴望舒。與此相似的，當時人們對於波特萊爾、里爾克、梵樂希和艾略特的理解，大約也就是這樣的傳抄、流行、虛浮而已。在此條件下，如前所述，台灣現代詩「可能」成功的機會最終繫於：某些敏感的創作者是否可以憑藉著其藝術直覺，超越流行模仿。如果就其結果來說，筆者認為年輕的詩人群中，至少商禽、白萩，「遠洋系列」的痲弦以及1960年代之後的余光中，都是成功的以其自身的敏感而「超越虛無」的代表。

21 這裡借用了比格爾的概念。彼得·比格爾著，高建平譯，《先鋒派理論》（中國北京：商務印書館，2002.07），頁76。

22 劭析文（白萩），〈從「新詩閒話」到「新詩餘談」〉，《創世紀》14期（1960.02）。

#### 四、純粹與政治

在1956年紀弦的〈現代派信條釋義〉中，第五條「追求詩的純粹性」是具有普遍共識，而比較沒有產生爭論的部分。與此相似的，還有第三條「求新」，以及第六條「愛國。反共。擁護自由與民主」。近年來有些研究者，傾向貶低具有政治性意涵的第六信條，或者將之視為保護傘，或者對此忽略不計。那些試圖為紀弦「辯解」的論述，已經遠遠超過了紀弦自己的文學與政治信仰。但筆者認為文學史的敘事者，必須追問的並非紀弦的動機（那對於理解六大信條並無幫助），而應該是：為什麼「純粹性」和「政治性」，同時具在這樣一篇重要的宣言裡，並且可以並行不悖？

因為在1950年代的文學語境裡，純粹與政治從來就並不矛盾，產生困惑並且對此感覺惶惶不安者，是那些後來的「純正的」現代主義研究者。例如同樣在1956年，創世紀詩社所編就的第一本詩選集，編者在其〈前記〉中說：

因為詩究竟是詩，詩決不是論文、歌詞、口號，或政策宣言；也不是哲學的闡發，道德的經典，概念的直陳。詩應有詩味，凡無形象的外貌，思想的內涵，真情的血脈，美感的親和力，都不算是詩，都不合乎本刊選輯的標準。<sup>23</sup>

這樣敘事從表面上看起來是「純粹」的，是為詩而詩的。但是拿這樣的「編輯標準」，翻開後面編選出的整本詩集，人們還是觸目可見「大陸形象畫」、「戰鬥在海洋」，或者演習、反攻、炸彈和飛機。這是1950年代台灣現代詩所表現出的最深刻的弔詭。他們要求藝術的獨立自由，但這個「自由」卻是由政治上的極權主義政權所賦予，而身處其中的現代詩人顯然並不具有對此「自由」處境的反思能力，所以《創世紀》可以毫無保留地支持「文化清潔運動」，編輯「戰鬥詩特輯」；紀弦可以在「追求詩的純粹性」之後，緊接著高

23 張默、洛夫編，《中國新詩選輯》，（高雄：創世紀詩刊社，1956.01）。

舉「愛國。反共。擁護自由與民主」。

對於1950年代台灣現代詩人而言，反共就是現代詩的「時代的外貌」，<sup>24</sup> 因此文學的純粹性與政治性並不互相矛盾，因為正是這兩者（不可偏廢），共同構築了當時藝術家所身處的完整的「現實」。所以紀弦在1953年《現代詩》的創刊宣言中，才會說「本刊的兩大使命」：一個是「使我們的所謂新詩到達現代化」，「另一個更重大的使命是反共抗俄」。從這裡看起來，1956年的第六信條其來有自，並不可等閒視之。紀弦在創刊宣言的結尾說：「只要是詩，是好詩，是現代詩，無論其為政治的或非政治的，都是我們所需要的。詩是藝術，也是武器」。<sup>25</sup> 應該可以說，即便到了六、七〇年代，現代主義詩人還是與反共意識唇齒相依，這點既可證乎紀弦詩作，也可見諸《創世紀》詩刊，更是在鄭愁予的《衣鉢》、《長歌》，或者余光中的〈狼來了〉裡展露無疑。對於這些現代主義詩人而言，「詩是藝術」，但在必要的時候（例如危害其政治信仰或侵犯其文學史地位時），「也是武器」。

然而在台灣的現代主義詩人，如何可能一方面維持文學創作的純粹性，另一方面又繼續堅持自身信仰的反共意識呢？對於這個問題的理解，就涉及到藝術自律性的問題。人們應該考察這樣「看似」矛盾的自律性，在當時如何被講述？其有效性的範圍如何？又其是否可能，以及如何成為可能？

人們首先可以察覺，如果1950年代的現代主義詩人，仍然普遍謹守著「現實論」，亦即「文學反映時代」的概念，那麼就此層面而言，理論上的「純粹」在創作實踐中將變得「不完全可能」。因為對於當時「純粹」的現代主義詩人來說，現代詩的「自由」創作，就寓含其政治針對性：這樣的自由（以及純粹）先驗地負有批判共黨文藝（而非國民黨統治）的「現實功能」。於是當現代主義詩人愈是自覺於對藝術「獨立」的追求，他們就會愈加深陷於政治意識形態的迷霧之中。因為正是在極權主義政權「自由」的保障下，藝術的「純

---

24 紀弦，〈從現代主義到新現代主義〉，《紀弦論現代詩》，（台北：藍燈出版社，1970.01），頁66。

25 紀弦，〈宣言〉，《現代詩》1期（1953.02）。

粹」及其獨立創作才成為可能。就此面向而言，藝術的自律性只能被理解為是政治意識形態的虛假倒影。

但是在迷霧之中，某種「純粹」的美學價值，正被逐漸鞏固下來。在夏濟安或紀弦身上，已經可以看到文學自律性——或者可以說是文學的獨立地位——之建立，他們的有些主張已經明確劃開了文學的「實用目的」，也就是把「載道」（功能性）的成分減低，而把文學當作「內在獨立且完整」的作品。但由於他們並沒有放棄「現實論」的基本立場，因此他們的理論與實踐，都不可能脫離外在現實而獲得「完全的」獨立。換句話說，對夏濟安或對紀弦而言，「為藝術而藝術」的主張並不會被承認。文學的自律性在此猶未完全可能。

紀弦曾經極力要把「詩」和「歌」作一清楚的切割，他說：「詩是不講實用的，……歌是講實用的」。<sup>26</sup>又說：「歌是歌，詩是詩，凡小有才者，誰都可以撰歌詞，然而，唯『詩人』作詩」。<sup>27</sup>紀弦這個看似維護「詩」之純粹地位（亦即「詩」作為一個獨立、特殊的文體）的辯護，其重要性並不僅在於把「實用目的」和藝術創作區隔開來，而是在於他把「韻律」（音樂性）從現代詩中排除出去，這是紀弦「自由詩」理論一個重要的基礎。

這個對於「韻律之排除」，正是台灣現代詩獲得自律性地位的主要憑藉之一。1950年代早期的反共愛國詩作，為了朗誦的需要（因此具有實用性），大部分都採取了固定的格式，或者添加通篇韻腳。這類詩作形式，大致上是沿襲於1940年代的朗誦詩，其主要特點與技巧就在於編織音韻感與敘事性。紀弦對於「散文的」現代詩之主張，有一部份是針對這類政治性的朗誦詩歌作品。

另一方面，紀弦當時反對格律的主張，還指向了「新月派」的豆腐干體。這種論調初看之下顯得非常奇怪，彷彿是某種文學史的落後，但紀弦所指摘者是當時主要在學院派中湧動的「格律新詩」思潮，而《自由中國》與《文學雜誌》上的自由主義知識份子，正是這類「格律新詩」最重要的理論構建者與創

26 紀弦，〈詩是詩歌是歌我們不說詩歌〉，《紀弦論現代詩》，頁11。

27 青空律（紀弦），〈詩與歌·小說與故事〉，《現代詩》9期（1955）。

作實踐者；余光中和梁文星（吳興華）的翻譯與創作，則是當時最好的典型代表。透過這種對於固定形式的韻律追求，自由主義知識份子對於建立「新的詩體」，和詩作必須至少能夠「誦讀」，表達了高度的期望。<sup>28</sup> 夏濟安說，將來的大詩人「他『費盡腦汁』給後人『預備好了形式和規律』，後人寫詩，就毋須再像我們這樣的徬徨摸索。這樣中國就會產生更多更好的詩」。<sup>29</sup>

但紀弦的「現代」論述，對於這些「舊形式」嗤之以鼻。人們從這裡可以看到台灣現代詩走向自律性的第二個憑藉，那就是在「韻律」的分歧點上，他們排除了學院派的知識份子。而且也是在同樣的這個界線上，他們劃清了與「大眾」的距離。因為1959年言曦的〈新詩閒話〉，正是從〈歌與頌〉拉開了對台灣現代詩的批評。現代主義詩人堅守著「自由」詩的信念，高舉著進步的「現代」想像，對此強烈回擊。如前所述，這裡的「自由」是政治意識形態的結果，而非其對立。在新詩論戰中，透過對於學院派知識份子與門外漢（大眾）的排除，現代詩的文藝體制逐步建立起來，而這也是在台灣現代主義詩學，逐步走向自律性地位的一個重要階段。這個轉折的時間點非常巧合地又落在1959年。《今日新詩》的統合失敗，意味著現代詩人與反共文藝體制分道揚鑣，而新詩論戰的結果，則宣告著現代詩文藝體制的完成。

只是最終完成這個體制者，既非揭竿起義的現代派，也不是在論戰煙硝中顧盼自得的藍星少壯詩人，卻是隨波逐流，附人驥尾，初與反共愛國文藝體制最為相近的創世紀。1959年4月《創世紀》改版，1961年1月《六十年代詩選》正式發行，這群主要來自軍中，奮鬥不懈於追求現代詩藝的年輕詩人，至此終於成功地奪取了現代詩壇的領導權。<sup>30</sup> 他們藉由「天狼星論戰」，與「覃子豪之死」的詮釋權，清除了藍星的少壯詩人；他們接收了現代派遺留下來的陣地與兵將，在寫作技巧上，有所繼承並且發揚光大了「超現實主義」，在內容意

28 對於格律新詩的理論與實踐，請參見蔡明諺，〈一九五〇年代台灣現代詩的淵源與發展〉（清華大學中文系博士論文，2008.06），第1章第2節。

29 夏濟安，〈白話文與新詩〉，《文學雜誌》2卷1期（1957.03）。

30 對此時期台灣現代詩壇的發展，請參見蔡明諺，〈新詩論戰之後：對六〇年代初期現代詩壇的幾個考察〉，《苦悶與蛻變：六〇、七〇年代台灣文學與社會》（台北：文津出版社，2007.05）。

識上，復加以虛無盛行的「存在主義」，於是輕易超越了紀弦和他的「新現代主義」。

在台灣現代詩文藝體制的建構過程中，現代派在「自由詩」的旗幟下，斬斷了學院派的格律路線，藍星在明朗與晦澀的爭論中，消弭了詩壇外部的流言蜚語，而創世紀則是在收拾戰場的同時，清理了詩壇內部的其他隊伍與敵人，最後整編在自己的陣營裡。這就是在1960年代初期，最終統領台灣現代詩壇的「超現實主義－存在主義」。這是當時最純粹、獨立、封閉，而且具有高度同一性的現代主義。在這個意義上，這個現代詩文藝體制的完成，也同時意味著現代詩自律性地位的完成。只是這並非脫離現實，也遠不是反抗現實，而只能是現實的反映。

## 五、未竟的結語

人們可以從意識形態批判的角度入手，從新思考超現實主義詩歌在台灣的两難窘境。作為一種美學意識形態，超現實主義詩人的「虛無」感受，是某種並不真實的「幻象」（關傑明後來稱之為「幻境」），但是作為一種既成的歷史事實，超現實主義詩歌在台灣的發展，其本身存在的事實，就是當時社會現實的「反映」。順此思路發展，人們接下來才可以考慮這種現代主義文學的「現實性」。

對於1960年代台灣知識份子階層，「現實」存在的那種虛無處境，殷海光的觀察最為深刻：

我從來沒有看見中國知識份子像這樣蒼白失血，目無神光。他們的亡失，他們的衰頹，和當年比較起來，前後判若兩種人。在這樣的氛圍裡，懷抱自己的想法的人之陷於孤獨，毋寧是時代的寫照。<sup>31</sup>

---

31 殷海光，〈致林毓生信〉，《殷海光·林毓生書信錄》（台北：台灣大學出版中心，2010.05），頁160。

從這樣的分析看起來，「真正」具有獨立性思考的現代主義知識份子（而不是昧於諸如超現實流行），其可能「陷於孤獨」的宿命般的困境，也可以是當時「時代的寫照」。人們在現代主義小說家王文興身上，可以看到這類蒼白與虛無最為深刻的「現實反映」。

1968年王夢鷗為痲弦詩集《深淵》，寫了篇饒富深意的後記，其中提及當時普遍的現代詩人「晦澀」傾向時，王夢鷗說：

我以為頭腦進化到現代的一些詩人，應當樂意接受人們以詩語為「夢囈」的雅號，這是名副其實的雅號而不是甚麼惡諷。因為從人心的現象來講，夢已經大受有識之士的重視。人們的經驗愈豐富，而利害的衝突亦糾纏得愈複雜。好心人嘆息人心如江河日下，狡詐、虛偽，充塞著整個有人住的地方。僥倖在每一個人進入自己的夢裡時候，卻是赤裸裸的。夢所留下的幻影，只是一種真情的符號，就和真正的詩人所留下真正的詩語一樣。我以為在這個世界上，如果還能聽到一個真心人說的一句真心話，那只有完全像夢囈一樣的詩了。<sup>32</sup>

按照王夢鷗的理解，超現實主義詩人應該「坦然」承認自己的「脫離現實」，因為這個狡詐虛偽的世界上，只剩下脫離現實的「夢囈」，才是真正的「真實」了。王夢鷗真是對現代主義文學，有著較為清楚地認識和把握。王夢鷗和夏濟安都曾要求作家要「講真心話」、「說老實話」，但是台灣的現代主義詩人有多少能夠符合這樣的最低要求呢？除了早亡的覃子豪和始終反共愛國的紀弦，其他現代詩人的面貌，隨著時間的流逝，大概也被他們自己塗抹的虛實難辨了吧。當台灣的超現實詩人，面對晦澀、虛無的指責時，他們從來不願意「坦然」地承認自己「脫離現實」，甚至不願意挺身為自己的「夢囈」辯護，卻一味地將責任歸咎於讀者，甚至反過來矯用現實，改寫自己的脫離與夢囈，

32 王夢鷗，〈寫在痲弦詩稿後面〉，《深淵》，（台北：眾人出版社，1968.12）。底線為論者所加。

變成是為了「反抗現實（政治）」的根據。但我認為文學史的敘事，應該要回到當時的社會歷史脈絡，應該要回到王夢鷗鞭辟入裡的詮釋策略。超現實詩人應該樂於「承認」夢囈，因為只有夢囈，才是真實，對於現代詩的理解與詮釋，也才能夠再一次回到現實論的框架中。這樣的「脫離現實」的現代詩，才是「現實的反映」，但卻不是反映現實，更不應該是反抗現實。這樣的夢囈是「不真實」的，但其表現和存在的事實本身，卻是真實的。這樣的超現實詩歌並「不具有」現實的社會批判功能，因為它們從來不曾對其自身的處境有所反思。這樣的現代詩是逃避現實，也是對現實的不公正的確認與鞏固，但卻不是反抗了現實。

本文在「現實論」的基礎上，重新考慮了1950年代現代詩文藝體制及其自律性建立的問題。本文認為，應該首先承認現代主義文學已經出現在台灣的「歷史事實」，而非簡單地指責其超越了社會歷史進程。如果現代主義詩人都自認為，苦悶與虛無是他們內心的「真實」，那麼文學史的論述應該就要考慮，為何這種沒有現實基礎的虛無，會變成具有普遍性的「真實」。但是本文同時並不認為，這類脫離現實的詩歌實踐，必須被理解為是對當時現實（政治）的反抗。這種反抗論的詮釋策略，在根本上錯用了現實論（甚或否定的美學），倒果為因的操作方式，將會使文學史敘事陷入更大的泥沼。

本文強調了1950年代文藝（包括現代主義文學）與政治不可區分的（至少並非對立的）肯定關係，但這個立場並不應該妨礙對藝術自律性的理解。說到底，藝術畢竟「不是」政治，人們應該充分地理解這兩者的緊密關係，但同時不應該忘記了：藝術作為一種「創造」的理想世界，其與現實世界之間不可避免的矛盾。這個「超越現實」的特質（並且不應該被理解為脫離現實），是藝術之所以為藝術的重要部分。馬爾庫塞說：「藝術的超越性使得藝術與政治實踐之間的衝突成為不可避免的，超現實主義在它的革命時期，曾經證實了這種藝術和政治現實主義之間的內在衝突」。<sup>33</sup> 如前所述，擴大這個衝突去理解

---

33 赫伯特·馬爾庫塞，李小兵譯，《審美之維》（中國桂林：廣西師範大學出版社，2001.10）。

1950年代文藝與政治的對抗性，將會使許多問題失真，但同樣的，侷限於意識形態批判，並總是試圖以政治性的眼光詮釋藝術（包括賦予其原先可能並不存在的反抗性），同樣會削減藝術在自律性概念上所獲致的有效性。意識形態批判提醒人們藝術自律地位的虛假，但藝術正是憑藉這個「想像的」地位，或者用康德的話來說正是因為其「無目的性」，藝術在現實社會中取得了相應的功能。藝術首先需要被「審美」地理解，而不是立即陷入功利性的思辨。如果意識形態批判在撥開迷霧的同時，一併撥開了藝術的想像空間，並要求對每個「虛假」進行澄清，那麼在這一點上它可能同時也取消了藝術所以成為藝術的根本特質。

本文希望藉由討論這幾組互為矛盾的現代詩概念，更好地解釋現代主義詩歌在台灣的形成與發展。卡林內斯庫在描述西方的美學現代性時說：

美學現代性應被理解成一個包含三重辯證對立的危機概念：對立於傳統；對立於資產階級文明（及其理性、功利、進步理想）的現代性；對立於它自身，因為它把自己設想為一種新的傳統或權威。<sup>34</sup>

如果從這樣的理解出發，那麼1950年代台灣現代詩的「美學現代性」，應該可以被描述為：台灣的現代詩「對立於傳統」，但「肯定了」資產階級文明的現代性，並且「因為它把自己設想為一種新的傳統或權威」，因此台灣現代詩「不曾」對立於它自身，而是把自己塑造成一個全新的傳統，以及更具權威的文藝體制。

---

34 馬泰·卡林內斯庫，顧愛彬、李瑞華譯，《現代性的五副面孔》（中國北京：商務印書館，2002.05），頁16-17。

## 參考資料

### 一、專書

- 丁旭輝，《現代詩的風景與路徑》（高雄：春暉出版社，2009.07）。
- 呂正惠，《戰後台灣文學經驗》（台北：新地出版社，1995.07）。
- 余光中，《掌上雨》（台北：時報文化出版事業公司，1980.04）。
- ，《中國現代文學大系》（台北：巨人出版社，1972.01）。
- 洛夫，《孤寂中的迴響》（台北：東大圖書公司，1981.07）。
- 紀弦，《紀弦論現代詩》，（台北：藍燈出版社，1970.01）。
- 奚密，《現當代詩文錄》（台北：聯合文學出版社，1998.11）。
- 張默、洛夫編，《中國新詩選輯》，（高雄：創世紀詩刊社，1956.01）。
- 痲弦，《中國新詩研究》（台北：洪範書店，1981.01）。
- ，《深淵》（台北：眾人出版社，1968.12）。
- 殷海光，《殷海光·林毓生書信錄》（台北：台灣大學出版中心，2010.05）。
- 陳芳明，《典範的追求》（台北：聯合文學出版社，1994.02）。
- 葉維廉，《秩序的生長》（台北：時報文化出版事業公司，1986.05）。
- 蔡明諺，《時空斷層下的詩人與詩》（台北：台北市文化局，2004.02）。
- 東海大學中國文學系編，《苦悶與蛻變：六〇、七〇年代台灣文學與社會》（台北：文津出版社，2007.05）。
- 劉紀蕙，《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》（台北：立緒文化事業公司，2000.05）。
- 馬泰·卡林內斯庫，顧愛彬、李瑞華譯，《現代性的五副面孔》（中國北京：商務印書館，
- 彼得·比格爾著，高建平譯，《先鋒派理論》（中國北京：商務印書館，2002.07）。
- 于爾根·哈貝馬斯著，曹衛東等譯，《現代性的哲學話語》（中國南京：譯林出版社，2004.12）。
- 赫伯特·馬爾庫塞，李小兵譯，《審美之維》（中國桂林：廣西師範大學出版社，2001.10）。
- 波特萊爾著，郭宏安譯，《1846年的沙龍：波特萊爾美學論文選》（中國桂林：廣西師範大學出版社，2002.11）。

## 二、論文

### (一) 期刊論文

- 洛夫，〈五年之後〉，《創世紀》13期（1959.10）。
- 劭析文（白萩），〈從「新詩閒話」到「新詩餘談」〉，《創世紀》14期（1960.02）
- 青空律（紀弦），〈詩與歌·小說與故事〉，《現代詩》9期（1955）。
- 紀 弦，〈宣言〉，《現代詩》1期（1953.02）。
- ，〈現代派信條釋義〉，《現代詩》13期（1956.02）。
- ，〈工業社會的詩〉，《現代詩》37期（1962.06）。
- 夏濟安，〈致讀者〉，《文學雜誌》1卷1期（1956.09）。
- ，〈致讀者〉，《文學雜誌》6卷1期（1959.03）。
- ，〈白話文與新詩〉，《文學雜誌》2卷1期（1957.03）。

### (二) 學位論文

- 蔡明諺，〈一九五〇年代台灣現代詩的淵源與發展〉，清華大學中文系博士論文（2008.06）。

