

論六〇年代台灣文學的現代性

——以現代詩論戰為中心

朱芳玲

長庚技術學院通識教育中心副教授

中文摘要

王德威在《被壓抑的現代性：晚清小說新論》中重理世紀初的文學譜系，挖掘晚清小說中「被壓抑的多重現代性」線索，重新定位晚清文化並解釋新文學「起源」的範式，為中國文學發現另一種現代性，建構新的中國文學現代性論述。以王德威重審中國文學現代性的企圖，而對晚清文學「被壓抑的現代性」的挖掘與建構的思考，本論文擬以對台灣現代性三種向度的理解，以五、六〇年代現代詩論戰為研究場域，挖掘其中隱而未彰的現代性線索，勾勒台灣文學現代性開展的迂迴並複雜的播散脈流，建構以台灣為主體的文學現代性論述。

關鍵詞：六〇年代、台灣文學、現代性、現代主義、現代詩

The Modernity of Taiwanese Literature in 60s: From the Perspective of Modern Poetry Polemic

Chu Fong-Ling

Associate Professor, Center for General Education,
Chang Gung Institute of Technology

Abstract

In *Depressed modernity: New Discussion of Late-Qing Novels*, Wang Te-Wei reorganized the literature pedigree of the beginning of the century and unearthed clues of “depressed multiple modernity” in Late-Qing novels. He re-positioned the status of Late-Qing culture and explained the model of new literature “origin” to discover another modernity for Chinese literature and to construct a new modernity discussion of Chinese literature. In light of Wang Te-Wei re-examination of the modernity of Chinese literature, the investigation of Late-Qing literature “Depressed Modernity” and the deliberation of construction, this paper intends to explore concealed modernity clues, sketch the complicated trails of modernity development in Taiwanese literature, and construct a Taiwan-based literature modernity discussion from the interpretation of three aspects of Taiwanese modernity in a modern poetry polemic in 50s-60s.

Key words : 60s, Taiwanese literature, Modernity, Modernism, Modern poetry

論六〇年代台灣文學的現代性

——以現代詩論戰為中心

一、前言

王德威在《被壓抑的現代性：晚清小說新論》中認為把五四當作中國文學「現代性」起點的現代觀，必須重新加以審視，因為文學的「現代性」有可能因應政治、技術的「現代化」而起，卻無前因後果的必然性。如果把「現代」定義為「自覺的求新求變意識」與「打破傳承」，那麼晚清小說對藝術求「新」、求「變」的種種試驗與努力，早已開啟了中國文學的「現代」視野，並由此展開跨文化、跨語系的對話過程。為此，王德威重理世紀初的文學譜系，挖掘晚清那些「被壓抑的多重現代性」線索，重新定位晚清文化並解釋新文學「起源」的範式，為中國文學發現另一種現代性，建構新的中國文學現代性論述。¹

以王德威重審中國文學現代性的企圖，而對晚清文學「被壓抑的現代性」的挖掘與建構的思考，我們可以對台灣文學的現代性提出同樣的問題：為何六〇年代的台灣文學稱之為「現代」文學？學界長期以來對六〇年代台灣文學的現代性論述是否需要重新被思索與建構？準此，本論文對現代性的挖掘將由三個面向入手：一，五、六〇年代台灣文學創作者所共有的一種求新求變的新穎意識，這意識的「維新」，已使創作者的思考有別於過去的「守舊」，讓他們在面對西潮衝擊時，能夠即時掌握此一新的藝術思潮而有所回應；二，操控台灣

¹ 王德威，《被壓抑的現代性：晚清小說新論》（台北：麥田出版社，2003年），頁15-73。王德威所謂的「晚清文學」指的是太平天國前後，以至宣統遜位的60年；而其流風遺緒，時至五四，仍體現不已。

文學創作者思考與談論「現代」的心理或意識型態機制，它在某一特定時空時，某些個人或社會力量曾欲強將所謂「現代」的定義，加諸於其餘藝術創作者的聲音與實踐上，從而壓制或阻礙他人追求現代的可能；三，台灣文學對現代性的追求所發展的圖式。以下論述將依據上述三種向度的理解，以五、六〇年代台灣現代詩論戰為研究場域，挖掘其中隱而未彰的現代性線索，從「傳統」中發掘「現代」，揭示表面「前衛」中的「傳統」，勾勒台灣文學現代性開展的迂迴並複雜的播散脈流，建構以台灣為主體的文學現代性論述。

二、美援之外：求新求變／跨文化的台灣現代性

過去學界多認為隨美援而來的現代主義，開啟了台灣文學藝術的現代性，然而這樣的歷史解釋誠然低估了西潮東來時，台灣社會處理／面對傳統的各種應變能力，也忽略了殖民地台灣接受多元文化傳統所可能形塑的多重現代性面貌。因此，在強調美援文化帶來的現代主義思潮對台灣文學／藝術的影響時，我們要問：如果沒有美援，台灣會不會有現代主義？為何六〇年代的文學藝術創作者要改造台灣現有的文學藝術？又，在改造台灣現有文學／藝術時，為何選擇「現代主義」而不是其他？

台灣文壇最先受到現代主義影響的是詩壇。關於台灣現代詩的發展，桓夫提出兩個根球的說法，其一是紀弦從大陸帶來的三〇年代李金髮濫觴的象徵主義和戴望舒為主的現代派詩歌，其二是日據時代受到日本內地文學影響而崛起的風車詩社和銀鈴會。²紀弦來台（1948）後，在一九五三年二月獨資創辦「現代詩季刊社」，發行《現代詩》。《現代詩》創刊號宣言除配合反共大環境，強調刊物「反共抗俄」的使命外，更申言《現代詩》的使命之一，就是讓詩成為「有特色的現代詩」，「向世界詩壇看齊，學習新的表現手法」，使「新詩到達現代化」的境界。³這是紀弦對詩的看法和主張。正是在「現代化」的目標下，紀弦開始

² 桓夫，〈台灣現代詩的演變〉，《自立晚報·副刊》（1970年9月2日）。引自林亨泰，〈《現代詩》季刊與現代主義〉，《找尋現代詩的原點》（彰化：彰化縣立文化中心出版，1994年），頁248。

³ 見《現代詩》1期（1953年2月1日）封面。

投身詩的「現代主義化」的思辯與實踐中。一九五六年一月十五日，紀弦發起的現代派詩人第一屆年會於台北舉行，會中宣告「現代派」正式成立，並以《現代詩》作為「現代派詩人群共同雜誌」。⁴次月出刊的第十三期《現代詩》封面印有現代派的成立宣言〈現代派的信條〉，並在第四頁刊出〈現代派信條釋義〉⁵。

從「六大信條」看來，除第六條是配合反共大環境所作的宣示外，其餘五條都是對詩的藝術性的強調與追求。「六大信條」一公布，立即引起詩壇強烈的批評聲浪，隨後引爆了現代詩論戰。但，「六大信條」所宣稱新詩乃「橫的移植」，真是對西方現代主義毫無條件的接受與回應嗎？

雜文家寒爵在「六大信條」公布後，立刻在《反攻》半月刊發表〈所謂「現代派」〉⁶，指控紀弦對西方文藝思潮與演進未作全盤了解，卻盲目躁進地「橫的移植」至台灣詩壇。寒文發表後，紀弦馬上在《現代詩》第十四期發表〈對「所謂『現代派』」一文之答覆〉，分八點回應寒爵的質疑，並對「現代派」和波特萊爾所代表的「頹廢派」之間的關係提出說明，強調「現代派」是研究「波特萊爾以降一切新興詩派的表現方法，並不限於波氏一人。」⁷然而，在努力撇清「現代派」和法國「頹廢派」關係的同時，似乎未見紀弦清楚說明「現代派」到底「橫的移植」了西方哪些文藝流派？

「六大信條」公佈次年（1957），《藍星詩選》第一期刊出覃子豪〈新詩向何處去？〉，質疑「六大信條」的第一條和第二條，理由是台灣社會並不具西方

⁴ 紀弦在〈現代派信條釋義〉中表明現代派：「只是基於對新詩的看法相同，文學上的傾向一致，我們這一羣人，有了一個精神上的結合，……現代派是一個詩派，不是一個會社。……『現代詩社』只是一個詩派……『現代詩社』是一個雜誌社，而『現代派』並不等於『現代詩社』。不過，作為『現代派』詩人羣共同雜誌，『現代詩社』編輯發行的『現代詩』，今後，當然是愈更旗幟鮮明的了。」見紀弦，〈現代派信條釋義〉，《現代詩》13期（1956年2月1日），頁4。

⁵ 這「六大信條」大要是：一，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。二，我們認為新詩乃是橫的移植，而非縱的繼承。三，詩的新大陸之探險，詩的處女地之開拓。新的內容之發現，新的形式之創作，新的工具之發現，新的手法之發明。四，知性之強調。五，追求詩的純粹性。六，愛國。反共。擁護自由與民主。見《現代詩》13期（1956年2月1日），頁4。

⁶ 寒爵，〈所謂「現代派」〉，《反攻》153期（1956年4月1日），頁20。

⁷ 紀弦，〈對「所謂『現代派』」一文之答覆〉，《現代詩》14期（1957年4月30日），頁70-72。

現代主義生根的社會條件，「若全部為『橫的移植』，自己將植根於何處？」⁸紀弦隨即在《現代詩》第十九和二十期發表〈從現代主義到新現代主義——對於覃子豪先生「新詩向何處去」一文之答覆上〉和〈對於所謂六原則之批判——對於覃子豪先生「新詩向何處去」一文之答覆下〉⁹，表明稱新詩是「橫的移植」是基於史的考察而來的事實，並沒有脫離和拋棄中國傳統。

綜觀「六大信條」之引起爭議的論點有二：一是「反傳統」，二是「橫的移植」說。當時詩人多把「現代派」的「反傳統」理解為「反中華文化傳統」，但回顧「六大信條」和〈現代派信條釋義〉內容，並沒有任何反中華文化傳統的字眼，所以會造成這樣的誤解，應該是由對「六大信條」的第一條和第二條的理解而來。事實上，紀弦推動的「新詩的再革命」所要「革命」的對象，是指「工具」——「散文」是新工具，「韻文」是舊工具——希望用「散文」寫詩，追求新的表現。¹⁰換句話說，現代詩的「反傳統」，是指其反對「韻文即詩」的傳統詩觀，希望利用文字工具的革新，確立「現代詩觀」，使詩發展出全新的價值，因此重點是在文學形式和表現方法上，而不是傳統民族、精神文化的革新。而在眾多歐美詩派中，紀弦之選擇移植波特萊爾所代表的象徵詩派，主要是因為波氏詩將韻文詩推進散文詩的抒情變革過程，和中國舊詩體演進至新詩體的過程相似，它所具有的「批判知性」特質，可以將中國新詩由「抒情」開拓至「知性」的境界，足以為中國新詩效法的對象。由此可知，紀弦倡導現代主義的態度是有所保留與調整，他是將現代主義當作台灣社會從農業時代邁向工業時代的「精神上的前導力量」¹¹，對西方現代主義是選擇性的引介，並非照單

⁸ 覃子豪，〈新詩向何處去？〉，《藍星詩選》1期「獅子星座號」（1957年8月20日）。收入何欣編選，《當代中國新文學大系·文學論爭集》（台北：天視出版事業，1981年），頁166-172。

⁹ 紀弦，〈從現代主義到新現代主義——對於覃子豪先生「新詩向何處去」一文之答覆上〉，《現代詩》19期（1957年8月31日），頁1-9。紀弦，〈對於所謂六原則之批判——對於覃子豪先生「新詩向何處去」一文之答覆下〉，《現代詩》20期（1957年12月1日），頁1-9。

¹⁰ 紀弦，〈談「現代化」與「反傳統」〉，《現代》6期（1966年6月），頁74。

¹¹ 紀弦，〈從現代主義到新現代主義——對於覃子豪先生「新詩向何處去」一文之答覆上〉，頁5。

全收、貿然引進。洛夫在回顧「現代派」的成立以及「橫的移植」論提出時的歷史背景有以下說法：

客觀來說，紀弦組現代派，較偏於激發性與即興的情緒作用（他自己也說過「我要組派就組派……」），所以並未確實經過現代精神的洗禮與考驗，缺少蘊釀與成熟的階段，只是從西方某一些被重視的詩人創作觀念中作「橫的移植」，去提取與組合幾項大致可用的原則，做為依據。¹²

「激發性與即興的情緒作用」、「未確實經過現代精神的洗禮與考驗」，「只是從西方某一些被重視的詩人創作觀念中作『橫的移植』，去提取與組合幾項大致可用的原則，做為依據」數語，清楚說出「現代詩」並未「移植」西方現代主義的「現代精神」，而只是運用了西方某些現代藝術形式而已。在論及「創世紀」的發展時，洛夫又說：

早期我們在觀念上就已宣揚繼承中國的文學傳統，在精神上是反現代派的「橫的移植」論的。無奈這時期西潮洶湧，勢比人強，誰也不能逆流而行，詩人都接納了世界性的現代主義。處於藝術貧血和渴求新的表現手法的我們，又焉能自外於這一時尚的趨勢，……。¹³

由此可知，台灣詩壇在西潮來襲前，實已蘊含了一股求新求變的現代性需求，詩人對現代主義的接受，也是認知到西方現代主義的「表現手法」，能夠滿足藝術表現的需要，才選擇最適合改造台灣詩風的現代主義。再回到我們的問題：如果沒有美援，台灣會不會有現代主義？我們的問題是：六〇年代台灣文學藝術創作者這種「求新求變」的內在驅力，難道沒有任何因果脈絡可尋，而只是對西潮刺激的回應？

夏濟安在模仿艾略特〈荒原〉所寫的〈香港——一九五〇〉的後記裡，直言自己所寫的香港是「荒島」，對〈荒原〉的模仿，乃是藉此把意識到的個人與

¹² 洛夫，〈詩壇春秋三十年〉，《中外文學》18卷12期（1982年5月），頁11。

¹³ 同上註，頁17。

歷史境遇表達出來。¹⁴換言之，〈香港——一九五〇〉所寫的，也就是遷台那一代人苦悶的心情。夏志清說：

濟安對那些現代作家特別寄於同情，因為他自己也是過渡時期的人物，對新舊社會交替下的生活現象特別注意，對這種社會中所長大的青年所面臨的問題特別敏感。¹⁵

綜言之，夏濟安是基於一種「過渡」者的自覺，在台灣面臨西潮衝擊時，以引進和介紹西方現代主義，推動過渡進程，完成建設台灣現代文學的歷史責任感和使命感。因此，《文學雜誌》對現代主義的譯介，偏重於過渡性文學的介紹，且有意識地把西方現代主義反傳統文化和傳統文學觀的尖銳性特徵以及易引起激烈反對的因素包裹並隱藏起來，以遷就當時的文化觀念和文學意識，用一種表面溫和的方式達到對台灣文學內部結構的「改良」。¹⁶這從《文學雜誌》創刊號由夏濟安所撰寫的〈致讀者〉談及雜誌的創辦宗旨和對文學的態度可以清楚看出。這樣看來，夏濟安對現代主義的引介，不僅融入了個人生命經驗，譯介內容也針對台灣社會能夠接受且有此需要而取捨。

除了創作者／譯介者個人境遇與心態，六〇年代台灣社會這股求新求變的內在驅力也來自五四「反傳統」精神的激勵。白先勇說：

「五四運動」對我們來說，仍舊有其莫大的吸引力。「五四」打破傳統禁忌的懷疑精神，創新求變的改革銳氣對我們一直是一種鼓勵，而我們的邏輯教授殷海光先生本人就是這種「五四」精神的具體表現。¹⁷

¹⁴ 夏濟安，〈香港——一九五〇〉，《文學雜誌》4卷6期（1958年8月）。收入《夏濟安選集》（台北：志文出版社，1971年），頁219-222。

¹⁵ 夏志清，〈亡兄濟安雜憶〉，《愛情·社會·小說》（台北：純文學出版社，1974年），頁203。

¹⁶ 所謂「過渡性文學」，指的是作家作品是現代主義文學的前驅或處於現代主義的前期。張新穎，〈論台灣《文學雜誌》對西方現代主義的介紹〉，《文學的現代記憶》（台北：三民出版社，2003年），頁21-31。

¹⁷ 白先勇，〈《現代文學》創立的時代背景及其精神風貌〉，《第六隻手指》（台北：爾雅出版社，1995年），頁275。

正是「打破傳統禁忌」、「創新求變」的「五四」精神給予這批現代主義推手精神上的鼓勵，使台灣現代主義與五四有了歷史傳承的意義。尼洛說：

今天《現代文學》在中華民國文學界佔了相當重要的地位，它銜接了五四以來的中國文化，並且向前開創，使得從事文藝的人口倍增，讓我們看見了繁華的文學。¹⁸

由此可知，台灣作家對現代主義的接受，並不是單純對西潮刺激的回應，而是與台灣多元文化傳統有因果脈絡關係，它上承五四反傳統、創新求變的精神，並加入了創作者的主體性思考。誠如《現代文學》創刊號的〈發刊詞〉所言：

我們感於舊有的藝術形式和風格不足以表現我們作為現代人的藝術情感。所以，我們決定試驗，摸索和創造新的藝術形式和風格。……為了需要，我們可能做一些「破壞的建設工作」。

故現代派作家對西方現代藝術形式的運用，目的是「試驗，摸索和創造新的藝術形式」，而非「全盤」「橫的移植」自西洋的現代主義。一九八七年，白先勇在廣州中山大學對台灣現代主義崛起的解釋，更可以清楚看出台灣現代主義和台灣多元文化傳統有著因果脈絡的關係：

遠因是受「五四運動」和西方文化的刺激，但更重要的是台灣本土社會歷史的發展，產生了一種土壤和氣候，使現代主義作品在台灣得以生長和發展。¹⁹

簡言之，「反傳統、反體制、創新求變、求個人解放」的「五四」精神以及西方文化的刺激，確實給了台灣現代作家鼓勵與刺激，但「台灣本土社會歷史的發展」更是現代主義得以生根發展的條件。因此，台灣多元文化傳統與西方現代

¹⁸ 林清玄筆記，〈冠禮〉，《現文因緣》（台北：現文出版社，1991年），頁251。

¹⁹ 王晉民，《白先勇傳》（台北：幼獅文化出版社，1994年），頁246。

性相遇的跨文化交流，才是我們定義台灣現代性的重心。那麼，這種跨文化交流下的台灣現代性呈現何種風貌呢？

從詩壇來看，西方現代主義對台灣現代詩的影響只在形式技巧，而非內容上，因為「現代派」的「反傳統」並不是反中華傳統文化，「橫的移植」要「移植」的也並不是英、美或法國的現代主義，而是綜合西方流派的「表現技巧」。換言之，紀弦所謂的「新詩」和「現代詩」並不指同一物，前者是相對於「舊詩」而言的五四以來的中國新詩，後者則是指「現代主義的詩」，也就是接受現代主義創作觀念和技巧，而不因襲五四傳統新詩的「台灣現代詩」。這運用了西方現代主義技巧寫作的「現代詩」，因吸收了中國傳統精神，也展現了和西方現代詩不同的精神風貌。後來論者對現代詩或現代派「全面西化」的指控，實是忽略了詩人運用西方現代藝術形式的主體性思考，以及所展現的迥然不同於西方的台灣現代詩風貌。當然，誠如廖咸浩言，在外省詩人主導詩壇的情況下，對「橫的移植」的反感，或許也是因為情緒而不是實踐上的反應，²⁰否則對紀弦而言，「現代精神」的表現和「中國文化傳統」之光大，是絲毫不衝突的。梁實秋說：

「文學」作品如果成為「現代」，經過二十年它還是現代，再經過二十年它還是現代，因為現代是永遠存在的。所謂《現代文學》不要只注重時間的現代，還要時常推陳出新，精神上永遠現代。²¹

「精神上」的「現代」正說明了台灣文學藝術創作者對西方現代藝術形式的運用，是加入主體性思考，而不是空有形式，而無精神內涵的「複製」。簡言之，無論是意識型態的「守舊」或「維新」，六〇年代台灣文學藝術創作者都覺得必須採用西方的「現代」藝術形式以呈現新風格，不再是「遲到的」或「落後的」西方現代性「翻版」，而是本土社會所蘊釀出來的台灣現代性。換言之，台灣多

²⁰ 廖咸浩，〈逃離國族——五十年來的台灣現代詩〉，《聯合文學》11卷12期（1995年10月），頁14。

²¹ 林清玄筆記，〈冠禮〉，《現文因緣》，頁245。

元文化傳統與西方現代性相遇而來的跨文化現代性，正是台灣文學藝術的主體性所在。張新穎說：

如果我們把現代主義看成是文學的一種「形式」，那麼，它在台灣的被接受，可以做兩層意義的理解，一是接受者自身需要這種「形式」；第二，「形式」為接受者創造了一份新的「內容」，一個新的世界。²²

也就是說，六〇年代台灣的文學藝術環境蘊釀了一股求新求變的現代性需求，至西潮來襲時，創作者能夠即時掌握並加以轉化、運用。換言之，創作者在引介或選擇運用何種藝術形式時，並不是毫無條件的接受並回應，而是加入主體性思考。同時，跨文化交流下的台灣現代性，以及台灣接受現代主義的迂迴過程，也讓六〇年代的台灣文學藝術展現出迥然不同於西方的現代性風貌。

三、現代／西化或傳統／回歸？——承先啓後的台灣現代性

當六〇年代台灣某些個人或社會力量強將鐵板一塊的現代性定義，加諸於在其他文學藝術的表現上，從而將某些藝術表現劃為「傳統」、「不現代」而處心積慮以西方的「現代」形式加以改革時，台灣文學／藝術確實產生了前所未有的變化。然而，「現代」藝術形式的運用，果真革了「傳統」的命，使其完全脫胎換骨？那些表面上謂為「現代」的文學藝術，骨子裡果真如此「現代」？藝術形式的全盤西化，是否保證內容的完全更新？又，六〇年代台灣文學藝術的「傳統」與「現代」所指為何？彼時文學藝術之謂「現代」，究竟是帶入了西方現代主義，還是對傳統的反思？

「現代派」「六大信條」一公布，立即引起詩壇強烈的批評聲浪，特別是第二條「橫的移植」引發詩壇對其主張「全面西化」的質疑。當雜文家寒爵批評紀弦盲目躁進地「橫的移植」西方文藝至台灣詩壇時，紀弦並未清楚說明「現代派」到底「橫的移植」了西方哪些文藝流派？不過，這個疑問很快在紀弦回應覃子豪〈新詩向何處去？〉的文章中，有了清楚的解答。

²² 張新穎，〈論台灣《文學雜誌》對西方現代主義的介紹〉，頁 38-39。

紀弦在回應覃子豪的文章中，說明「現代派」之現代主義乃是「要求進步」、「追求獨創」的「後期現代主義」和「新現代主義」。接著，紀弦強調自己提倡的是「中國新現代主義」而不是法國的超現實主義，同時指出「現代派」不以歐美新興詩派中的任何一派理論為根據，而是取其優點，去其流弊。²³至於外界批評現代詩的「反傳統」，紀弦解釋「現代詩」所反之「傳統」，乃指傳統詩觀支配下的文學形式和表現方法，而不是民族、精神文化的革新。綜言之，「現代」詩並非「全盤」「橫的移植」自西方現代主義，而是對中華文化傳統有所繼承，對西方現代主義技巧有所取捨後所創作出來的「進步」、「獨創」的「中國新現代主義」。因此，「現代詩」雖是「現代主義的詩」，但這「現代主義」指的是「中國主義」²⁴，也就是運用西方現代主義技巧所創作的具中華文化傳統內涵的「台灣」現代詩。換句話說，西方「現代」藝術形式的運用，並不表示「傳統」的完全揚棄，而是對傳統有所繼承（因）下的創新之作（革）。再回到我們的問題：六〇年代台灣現代詩之謂「現代」，究竟是帶入了西方現代主義，還是相對於五四以來中國新詩的「傳統」？

紀弦在揭櫫「六大信條」的同期社論〈戰鬥的第四年·新詩的再革命〉中，清楚說明他倡導「新詩的再革命」的原因，是希望透過「移植」「新的表現手法」，讓詩成為「純粹性」的藝術²⁵，因此他希望運用西方「表現技巧」，創作出具中華文化精神內涵的「台灣現代詩」。準此，台灣現代詩之謂「現代」，並非因西方現代主義技巧的運用，而是相對於五四以來的中國新詩而言。

紀弦對「台灣」現代詩的思考，後來也逐漸影響在「現代主義論戰」中和他筆戰的藍星詩人。一九五九年，蘇雪林發表〈新詩壇象徵派創始者李金髮〉，以五四白話詩觀攻擊台灣象徵主義詩體的晦澀難懂，²⁶覃子豪隨即發表〈論象徵詩派與中國新詩——兼致蘇雪林先生〉，澄清台灣詩壇乃「接受無數新影響而

²³ 紀弦，〈六點答覆〉，《紀弦論現代詩》（台北：藍燈出版社，1970年），頁86-94。

²⁴ 林亨泰，〈中國詩的傳統〉，《找尋現代詩的原點》，頁19。

²⁵ 「散文」和「新詩」皆以白話文為基礎。但紀弦強調新詩不只是分了行的散文，而在於其實質精神。此實質精神即為「純粹性」。

²⁶ 蘇雪林，〈新詩壇象徵派創始者李金髮〉，《自由青年》22卷1期（1959年7月1日），頁6-7。

兼容並蓄的綜合性創造」，並非以李金髮的象徵派為主流。²⁷在這裡我們注意到的是這篇文章隱約透露出對「暗示」、「雙關語」等現代主義技巧的看重。接著，覃子豪又發表〈現代中國新詩的特質〉，再次強調新詩雖接受了浪漫主義、象徵主義到現代主義詩派的影響，卻是表現生活感受和中國特色的現代詩。²⁸很明顯的，這與紀弦當初回應外界對現代詩「橫的移植」引發的「西化」爭議時的論述類似，都是強調台灣「現代」詩非移植西方某特定詩派，而是綜合西方數種流派的表現技巧所創作出來的「現代中國新詩」。

一九五九年十一月，作家言曦發表題為「新詩閒話」的方塊文章²⁹，以象徵詩的「難懂」攻擊現代詩的「晦澀」。「閒話」一出，首先站上火線應戰的是余光中，他在《文學雜誌》發表〈文化沙漠中多刺的仙人掌——對於言曦先生「新詩閒話」的商榷〉，強調新詩之為「新」，不在言文所提之三個枝節性技巧問題上，而在於價值觀念和美學原則的改變。³⁰此時，《文星》第二十七期推出「詩的問題研究專號」，刊載八篇詩人與學者論詩文章。³¹綜觀幾位藍星詩人的意見，詩人們都強調「現代詩」的「現代」，非指「表現技巧」的西化，而是指五四以來詩的「美學原則」的改變，故「現代詩」之謂「現代」，是相對於五四以來的傳統新詩而言。這顯然呼應了紀弦提倡「新詩的再革命」的主張：改革五四以來中國新詩傳統風格，確立現代詩觀。由此可知，運用西方表現技巧，改革五四以來的新詩風格，確立「現代」詩觀，正是五、六〇年代台灣「現代詩」之謂「現代」的真正意義。

²⁷ 覃子豪，〈論象徵派與中國新詩——兼致蘇雪林先生〉，《自由青年》22卷3期（1959年8月1日），頁10-12。

²⁸ 覃子豪，〈現代中國新詩的特質〉，《新詩播種者》（台北：爾雅出版社，2005年），頁198-230。

²⁹ 言曦這四篇文章是：〈歌與誦〉、〈隔與露〉、〈奇與正〉、〈辨去從〉，見《中央日報·副刊》（1959年11月20~22日）。

³⁰ 余光中，〈文化沙漠中多刺的仙人掌——對於言曦先生「新詩閒話」的商榷〉，《文學雜誌》7卷4期（1959年12月），頁26-32。

³¹ 這八篇文章是：余光中〈新詩與傳統〉、黃用〈論新詩的難懂〉、夏菁〈以詩論詩——從實例比較五四與現代的新詩〉、覃子豪〈從實例論因襲與獨創〉、盛成〈談詩〉、張隆延〈不薄今人愛古人〉、黃純仁〈舊詩的興衰及其趨勢〉和陳紹鵬〈略論新詩的來龍去脈〉，皆刊於《文星》27期（1960年1月1日）。

「詩的問題研究專號」所刊詩人、學者的意見，立即招來言曦的反擊。《中央日報》副刊一連四天再刊出言曦四篇「新詩餘談」，針對余光中、黃用文章提出批評。於是《文星》又一連三期（28、29、30期）刊出「藍星」詩人與學者的辯駁文章，其中最值得注意的是黃用、李素和陳慧對新、舊詩的觀點。綜言之，黃用〈從摸象說起〉（28期）提醒讀者注意「現代詩」的「反傳統」非反中華文化傳統，而是五四以來陳腔濫調的白話詩傳統；李素〈一個詩迷的外行話〉（28期）和陳慧〈有關新詩的一些意見〉（29期）則以新、舊詩之別不在形式技巧，而在詩之精神，呼應余光中指新詩之為「新」，乃在價值觀念和美學原則的改變的說法。

五〇年代三場詩壇論戰焦點都圍繞在詩的「晦澀」和「難懂」的問題上，這顯示過於強調「移植」西方「表現技巧」，卻未對「反傳統」的意義與「現代精神」內涵有正確的傳達，是台灣現代詩遭致「晦澀」與「難懂」誤解的主因。然而，這也說明台灣現代詩只是運用了西方諸多現代主義流派的「表現技巧」，最重要的「現代精神」並未隨之「移植」而來。由此看來，台灣現代詩並非「反傳統」詩，更不是西方「現代主義詩」，而是具中華文化傳統內涵的「台灣」現代主義詩。那麼，這種對傳統有所繼承，也有所改革的台灣現代詩，在台灣現代詩史上代表了何種意義？

一九六一年二月，余光中的〈天狼星〉發表在第八期的《現代文學》，次期《現代文學》隨即刊出洛夫〈天狼星論〉，質疑〈天狼星〉暴露了新詩諸多的問題與困惑。³²綜觀洛夫對〈天狼星〉的批評有三：首先，洛夫認為〈天狼星〉是首「以現代詩之技巧來從事對歷史人和事的頌讚與敘述」的史詩。其次，〈天狼星〉呈現風格「混雜籠統」的傾向。最後，洛夫認為〈天狼星〉一詩之「可感」因素薄弱，詩意稀薄，主題缺乏反叛精神。綜言之，〈天狼星〉是一首「以現代技巧表現傳統精神」的「傳統詩」³³。

³² 洛夫，〈天狼星論〉，《現代文學》9期（1961年7月），頁77-92。

³³ 洛夫〈天狼星論〉，頁77-92。

從洛夫對〈天狼星〉的批評看來，洛夫心中的好、壞詩，顯然是以是否符合西方文學理論為標準，而這正是當時極端「反傳統」的美學觀呈現。

洛文一出，余光中立刻在《藍星詩頁》第三十七期發表〈再見·虛無！〉予以回應。³⁴這場論戰反映出來的，除了是洛、余兩人詩觀的呈現，也是六〇年代台灣詩壇對「傳統」與「現代」的看法。

先討論余光中的詩觀。余光中曾經提及〈天狼星〉的創作是以幾位詩人的生活背景，來素描當時現代主義的精神。但，誠如陳芳明言，〈天狼星〉的自傳成分甚濃，³⁵故詩中傳達的是余光中個人的思想狀態和文學信仰。那麼，〈天狼星〉寫作當時，余光中的思想狀態又是如何？余光中在《天狼星》後記裡，對寫作〈天狼星〉時的主客觀背景有如下說明：

一九六一，那正是台灣現代詩反傳統的高潮。……所謂傳統，在若干舊派人士的株守之下，只求因襲，不事發揚，……年輕的一代呢，自然要求新的表現方式和較大的活動空間。傳統的面目既不可親，五四的新文學又無緣親近，結果只剩下西化的一條「生路」或竟是「死路」了……。³⁶

換言之，余光中是希望透過「現代主義」這個新的文學符碼傳達的現代精神，挽救五四以來傳統詩風的老舊與頹唐。在〈新詩與傳統〉中，余光中清楚說明了現代詩與「傳統」的關係：

新詩的獨創並不僅僅於字句的推敲，……而是在於思想內容與審美觀念之全面革新，復以此一內容與觀念來決定其自由而非隨便的形式。……我們不承認「新詩與傳統脫節」的論調。……我們對於傳統，只肯作有保留有批判的接受；……包括神韻與技巧，新詩實在已經把

³⁴ 余光中，〈再見·虛無！〉，《藍星詩頁》37期（1961年12月10日）。收入余光中，《掌上海》（台北：大林出版社，1973年），頁147-164。

³⁵ 陳芳明，〈回望「天狼星」〉，《書評書目》49、50期（1977年5、6月）。收入黃維樑編著，《火浴的鳳凰——余光中作品評論集》（台北：純文學出版社，1986年），頁15。

³⁶ 余光中，《天狼星》，頁32。

舊詩消化過了。……新詩應該大量吸收西洋的影響，但其結果仍是中國人寫的新詩。³⁷

換言之，六〇年代現代詩觀中，「傳統」與「現代」並非無法相容，相反的，「新詩」乃是在精神與技巧上對「舊詩」有所繼承後的更新之作。故新詩之「新」，乃在於現代主義技巧的運用後對五四以來詩之「思想內容與審美觀念之全面革新」，而不在於文化傳統的徹底揚棄。再回到〈天狼星〉。〈天狼星〉所用的意象，大多取自中國古典，這正表明余光中期待以現代主義的技巧，更新傳統文化，使舊有文化創造出全新的生命。

再回到洛夫詩觀。洛夫的「反傳統」，主要是不滿意五四新詩粗糙的語言，企圖以西方現代主義技巧來代替。從洛夫對〈天狼星〉的批評可以看出他較偏重詩的「形式技巧」，³⁸同時看重現代意義上的「審醜」，也就是現代主義的「負面書寫」特質。這樣的美學思想自然影響了他對余光中詩的評價，並從而斷定〈天狼星〉的缺點就是「太傳統」了。

綜言之，洛夫和余光中對「傳統」與「現代」的看法並不衝突，兩人都是站在「反傳統」的立場寫作，但他們的「反傳統」是希望以西方主義技巧所傳達的「現代」精神，有助於五四以來詩之精神與技巧的更新。這樣看來，六〇年代台灣現代詩並不因其揚棄了「傳統」而趕上了西方的「現代」，而是更新了五四以來的傳統新詩而發展出迥然不同於西方的「台灣現代主義」詩風貌。換言之，台灣詩人運用主體性思考所選擇的現代藝術形式而對傳統詩風／觀的改革，正是台灣「現代」詩之謂「現代」的意涵。五、六〇年代因「移植」西方而引發的「西化」爭議，以及「傳統」與「現代」的論辯，其實是詩人內在求新求變的主體性思考被忽略了。而正是「主體性思考」的加入，使台灣現代藝術運動，自此發展出迥然不同於西方的現代視野。

³⁷ 余光中，〈新詩與傳統〉，《掌上雨》，頁 116-123。

³⁸ 洛夫，〈關於「石室之死亡」跋〉，收入侯吉諒編，《洛夫〈石室之死亡〉及相關重要評論》（台北：漢光文化事業，1988 年），頁 199-200。〈天狼星論〉中洛夫也解釋他對余光中〈天狼星〉的分析與討論，也特別重視其創作方法論和文字技巧。見洛夫，〈天狼星論〉，頁 79。

四、烏托邦式的追尋？——未完成的台灣現代性

當六〇年代台灣文學／藝術創作者運用了西方「現代」藝術形式，改造了台灣的文學藝術後，台灣文學藝術確實起了前所未有的變化，但改造後的台灣文學藝術是否遵循著西方現代性的線性時間軸進展，就此「現代」下去，還是一場未完成的，烏托邦式的試驗？

（一）現代主義的批判與匯流

「六大信條」公布後，同年三月，「藍星」詩社成立，由覃子豪擔任社長。「藍星」詩社的創作原則可見覃子豪借《公論報》副刊創《藍星週刊》的刊前語：

我們的作品，不要和時代脫節：太落伍，會被時代的讀者所揚棄，太「超越」，會和現實游離。……要創造現實生活的內容和能表達這種內容的新形式，新風格。³⁹

這暗示「藍星」風格較「現代派」溫和並保守，希望創造現實的內容以及能表達此內容的新形式和新風格。不過，據余光中的回憶，「藍星」的成立卻是為了與紀弦在詩壇的勢力相抗衡：

……我們要組織的，本質上便是一個不講組織的詩社。基於這個認識，我們也就從未推選什麼社長，更未通過什麼大綱，宣揚什麼主義。大致上，我們的結合是針對紀弦的一個「反動」。紀弦要移植西洋的現代詩到中國的土壤上來，我們非常反對。我們雖不以直承中國詩的傳統為己任，可是也不願意貿然作所謂「橫的移植」。紀弦要打倒抒情，而以主知為創作的原則，我們的作風則傾向抒情。紀弦要放逐韻文，而用散文為詩的

³⁹ 轉引自侯作珍，〈自由主義傳統與台灣現代主義文學的崛起〉（中國文化大學中國文學研究所博士論文，2003年1月），頁235。

工具。對於這一點，我們的反應不太一致，只是覺得，在界說含混的「散文」一詞的縱容下，不知要誤了多少文字欠通的青年作者而已。⁴⁰

上述引文看來雖是針對「六大信條」的第二、四條表達不同的意見，但覃子豪和紀弦的對立早在《現代詩》創刊前即已開始，⁴¹故「藍星」詩社的成立，實際上有與紀弦爭奪詩壇發言權的意味。

當《現代詩》出版第八期，在台灣北部詩壇形成氣候，而「藍星」詩社也剛成立並出刊數月時，張默、洛夫和痲弦成立「創世紀」詩社，發行《創世紀》詩刊，與「現代詩」、「藍星」形成南北鼎立為三的態勢⁴²。

《創世紀》在《現代詩》刊出〈現代派信條〉的次月，隨即刊出由洛夫執筆的社論〈建立新民族詩型的芻議〉，⁴³提出「新民族詩型」的兩個要素：

- 一、藝術的——非純理性之闡發，亦非情緒之直陳，而是美學上的直覺的意象的表現，我們主張形象第一，意境至上，且必須是精粹的、詩的、而不是散文的。
- 二、中國風、東方味——運用中國語文之獨特性，以表現東方民族生活之特有情趣。⁴⁴

⁴⁰ 余光中，〈第十七個誕辰〉，《現代文學》46期（1972年3月），頁13。收入余光中，《焚鶴人》（台北：純文學出版社，1973年），頁187-189。

⁴¹ 《新詩》週刊是台灣光復後第一份定期詩刊，在1951年11月5日由鍾鼎文、葛賢寧、紀弦三人合辦。後因鍾反對文藝有「政策」致葛賢寧退出。數月後，鍾、紀也相繼退出，刊物由覃子豪接編（1952年5月）。紀弦在覃子豪接任《新詩》週刊主編後，隨即出刊《詩誌》（1952年8月），一期而卒後，旋而出刊《現代詩》（1953年2月），實有較勁意味。《現代詩》創刊初期，作者多為《新詩》作者，而覃子豪直至第7期才有翻譯法詩人勒孔德詩作〈象群〉出現，創作〈山〉則至第9期刊出，似乎透露了兩人不合的現象。參林淇濂，〈五〇年代台灣現代詩風潮試論〉，《靜宜人文學報》11期（1999年7月），頁49-51。余光中後來也在回憶的文章中說他在認識鍾鼎文、覃子豪、夏菁時，「正值紀弦初組現代詩社，口號很響，從者甚眾，幾乎三分詩壇有其二。一時子豪沉不住氣，便和鼎文去廈門街看我，透露另組詩社之意。」參余光中，〈第十七個誕辰〉，頁187。

⁴² 蕭蕭，〈創世紀風雲〉，《創世紀》65期（1984年10月），頁44。

⁴³ 這三種新詩類型是：一，專事兜售西洋古董的商籟型（豆腐干體）；二，專寫標語口號歌詞的戰鬥型；三，力倡以波特萊爾詩風為中心的現代型。洛夫，〈建立新民族詩型之芻議〉，《創世紀》5期（1956年3月）。見張恆春，〈風雨行程：論早期台灣「創世紀」詩社的發展〉，《創世紀》105期（1995年12月15日），頁108。

⁴⁴ 洛夫，〈建立新民族詩型之芻議〉，頁108。

「新民族詩型」提出的這兩個要素顯然是針對〈現代派信條〉第二、四條的修正，可惜只有主張而無方法，⁴⁵並沒有引起太多注意。然而，現代主義思潮此時已勢不可遏，「創世紀」也開始創造「現代詩派」詩風⁴⁶。一九五九年四月，《創世紀》第十一期出版，不但擴版發行，也開始投入當初批判的現代主義行列，從「戰鬥文藝」轉向超現實主義技巧的實驗。「創世紀」路線的轉向，見諸第十三期由洛夫執筆的社論〈五年後的再出發〉，以及第十四期的〈第二階段〉中。在這兩篇社論裡，「創世紀」一方面反對傳統詩觀，一方面同意五〇年代「現代派」所具有的實驗精神。⁴⁷這兩篇社論清楚標誌了《創世紀》由傳統轉向現代的軌跡，也表明「創世紀」與「現代派」路線的逐漸靠近。

（二）再見！虛無

關於《創世紀》以及洛夫對超現實主義的運用，痲弦在後來的日子有所辯護，他認為洛夫是把「超現實技巧中國化」，⁴⁸並將超現實與存在主義修正為「大中國詩觀的確立」，也就是吸收存在主義、超現實主義的長處，並回頭重估傳統的價值。⁴⁹李瑞騰說，「還不到一九七〇年，洛夫已經從容自如談論起傳統來了。」⁵⁰然而洛夫多年後回憶這場論戰的影響時，還是認為〈天狼星論〉「的確迫使余光中毅然決然走向傳統」，但自己的「回歸傳統」，則是把古典題材或

⁴⁵ 這是日後洛夫回憶撰寫這篇社論時的話。見洛夫，〈詩壇春秋三十年〉，頁 17。

⁴⁶ 張默，〈「創世紀」的發展路線及其檢討〉，《現代文學》46 期（1972 年 3 月），頁 116。

⁴⁷ 洛夫，〈五年後的再出發〉，《詩人之鏡》（高雄：大葉書店，1969 年），頁 71-75。洛夫，〈第二階段〉，《創世紀》14 期（1960 年 2 月）。然而在此之前，「創世紀」早已受「現代派」與「藍星」「現代主義論戰」的影響，有向現代主義傾斜的態勢。在 1958 年前後，洛夫、痲弦、張默已有現代主義詩作出現，在痲弦〈給超現實主義者〉中，更流露出對超現實主義的心儀，顯然已偏離「新民族詩型」的路線。見張恆春，〈風雨行程：論早期台灣「創世紀」詩社的發展〉，《創世紀》105 期（1995 年 12 月），頁 108-109。

⁴⁸ 洛夫，〈詩壇春秋三十年〉，頁 21。

⁴⁹ 1988 年，洛夫發表〈建立大中國詩觀的沉思〉，提出「追求詩的現代化，創造現代的中國詩」、「開創詩的新傳統」等主張。見洛夫，〈建立大中國詩觀的沉思〉，《創世紀》73、74 期合刊本（1988 年 8 月），頁 8-25。

⁵⁰ 李瑞騰，〈六十年代台灣現代詩評略述〉，收入文訊雜誌社主編，《台灣現代詩史論》（台北：文訊雜誌社，1996 年），頁 271。

詩人當作一種「表現策略的運用」，在精神和語言風格上還是很「現代」的。⁵¹由此可知，論戰後的兩人對「傳統」與「現代」的思考，還是兩種詩觀的呈現。不過，從余光中告別現代主義，投入新古典主義的轉向可知，精神的虛無和形式的晦澀，是迫使詩人反思現代性，並重新評估傳統的主因。這種反思現代、回歸傳統，並企圖調合傳統與現代的台灣現代性，因此也跳脫西方現代性的線性直線發展模式，從而開創出一條屬於台灣現代性的發展模式。這種對現代主義弊端的反省，並嘗試在傳統與現代當中取得平衡的用心，在余光中的詩觀與詩風的表現上特別明顯。

一九六一年十月，余光中發表〈幼稚的「現代病」〉，文中認為誤解了現代精神的現代詩人，都是患了「幼稚的現代病」，表現出來的，便是生活上的「虛無」態度。⁵²這個觀點，可視為〈再見·虛無！〉論點的雛型。

〈再見·虛無！〉發表後，余光中又寫〈現代詩：讀者與作者〉，文中提出現代詩的「自律運動」三項建議，其中第三項「不盲目接受或反對傳統」，強調詩人應徹底了解傳統，否則在高呼「反傳統」的同時，其實已盲目接受西洋某些傳統，作品必然遭致失敗。⁵³接著，在〈從古典詩到現代詩〉中，余光中再次表達他對傳統是「有所選擇有所擯棄」，提倡以現代手法寫作傳統題材的現代詩。⁵⁴這種強調寫現代詩也是為了「延續傳統」的說法，顯示余光中企圖在「現代」詩和「反傳統」間取得平衡的用心。

最能清楚表達余光中對「傳統」與「現代」看法的是〈古董店與委託行之間——談談中國現代詩的前途〉一文。這篇文章中，余光中稱反傳統的「浪子」和固守傳統的「孝子」，兩者皆徘徊在「委託行」和「古董店」間，結果將使中國新詩無路可走。他說：

⁵¹ 這是洛夫在「台灣現代詩史研討會」綜合討論上的發言。見《台灣現代詩史論》，頁 282。

⁵² 余光中，〈幼稚的「現代病」〉，《掌上雨》，頁 147-150。

⁵³ 這三項建議是：1.不寫自己也不懂的作品。2.不寫自己也不喜歡的作品。3.不盲目接受或反對傳統。見余光中，〈現代詩：讀者與作者〉，《掌上雨》，頁 171-173。

⁵⁴ 余光中，〈從古典詩到現代詩〉，《掌上雨》，頁 177-189。

那些古董店和委託行逐漸為國貨公司所取代，我們必需創造「中國的」現代文學，「中國的現代詩」。我們要求中國的現代詩人們再認識中國的古典傳統，俾能承先啟後，於中國詩的現代化之後，進入現代詩的中國化，而共同促進中國的文藝復興。否則中國詩的現代化實際上只是中國詩的西化，只是為西洋現代詩開闢殖民地而已。我們的目的只在創造中國的現代詩，其手段無所謂西化或中化。……我們大呼「回到中國來」，可是我們並非放棄對西方的學習，……西化不是我們的最終目的，我們的最終目的是中國化的現代詩。……我們志在役古，不在復古；同時它是現代的，但不應該是洋貨，我們志在現代化，不在西化。⁵⁵

「中國詩的現代化」後，必須進入「現代詩的中國化」，才能避免「中國詩的西化」。余光中清楚點出台灣現代詩「承先啟後」的特質：接受過西洋的洗禮後，必須回歸傳統，同時不放棄向西方的學習，以開拓中國詩的「現代」視野，創造「中國化」的現代詩。換言之，「西化」是過程，而經過「現代化」後的「中國化」才是最終目的。

「天狼星論戰」最值得觀察的是台灣詩壇面對西方現代主義思潮時所透露出來的，對「形式技巧」或「精神內容」的偏重——洛夫看重「新美學思想的建立和表達的形式與技巧」，⁵⁶認為傳統和現代絕對對立，重視形式技巧以加速現代化；余光中則在詩的精神內容抱持穩重而保留的態度，認為傳統和現代是可以調和的。這種對詩的形式技巧或內容精神的偏重，是五、六〇年代台灣詩壇「橫的移植」或「回歸傳統」這兩條詩學脈向的呈現：前者是六〇年代台灣文壇「全盤西化」趨向的反映，後者則提前預告了七〇年代「鄉土化」路線的轉向。

⁵⁵ 余光中，〈古董店與委託行之間——談談中國現代詩的前途〉，《掌上雨》，頁 213-214。

⁵⁶ 見洛夫，〈天狼星論〉，頁 77。

五、結論

台灣為多元文化傳統匯聚的殖民地社會，它在回應並對抗西方的影響時，絕對有能力創造出自己的現代性，且其現代性的開展，也遠比表面呈現的更為迂迴且複雜。在強調美援文化帶來的現代主義思潮對台灣文學／藝術的影響時，我們必須思考美援之外，蘊藏於創作者內心求新求變的現代性需求，對台灣文學藝術的革新所帶來的影響所呈現的台灣現代性風貌。而台灣文學藝術創作者對西方現代藝術形式的接受，並非以美國馬首是瞻、亦步亦趨，或毫無條件地接受、鼓吹，並如實「複製」與「盜版」，而是針對台灣文學藝術環境的需要而加以吸收、轉化，並由此創造出迥然不同於西方的跨文化現代性，不再是「遲到的」或「落後的」西方現代主義「翻版」。當外來文化被本地創作者運用時，它已不再專屬帝國文化權力，而成為台灣文學藝術的資產了，呈現的是台灣，而非西方的現代性風貌。

此外，當六〇年代台灣文學藝術創作者強將某些文學藝術表現劃為「不現代」或「傳統」，而處心積慮以西方的「現代」形式加以改革，確實使台灣文學藝術的表現產生前所未有的變化。然而六〇年代台灣文學藝術之謂「現代」，並不表示「傳統」的徹底揚棄或帶入西方現代藝術形式，而是因西方現代藝術形式的運用，使六〇年代台灣文學藝術在形式與內容方面的表現有別於五四以來的傳統風格。換言之，西方現代藝術形式的運用，並不意味著內容的脫胎換骨，而是吸收了西方現代藝術形式，對傳統有所繼承（因）、有所更新（革）之作。這種西方現代藝術形式與傳統內涵的結合，顯示台灣現代主義乃承先啟後，呈現出與西方迥然不同的「現代」視野。另一方面，六〇年代台灣文學對現代性的追求，並不是遵循單一並直線的線性時間軸發展而一直「現代」下去，而是循著：傳統→現代→反思現代，再造傳統——這樣的圖式發展，並由此發展出迥然不同於西方的「現代」視野。因此，當創作者處心積慮改革所謂的「傳統」至理想的「現代」型態後，實際上仍未達致完全「現代」的目標，六〇年代台灣文學對現代性追求，竟只是一場烏托邦式的追尋，一場未完成的台灣現代性。

《台灣文學學報》第十二期

「一九三〇至一九四〇年代日本語文學專輯」

徵稿啟事

當前台灣文學研究中，對於文學史上的台灣人作家以日語書寫的文本，在被譯成中文的過程中可以發現一個現象便是：作品中文化記號的喪失；另外一個現象是，作家試圖以「非標準（非東京）」地域的語言表現台灣色彩的意圖也跟著消失。對於內地人作家書寫的處理，至目前為止，由於過度注意「台灣人」作家以及「日本人」作家在當時台灣文壇發言權爭奪之意識型態，致使對「內地人」作家作品的掌握，呈現了與意識型態認識同化的平板現象，反而對於各個作家作品中所呈現的「日本人共同體」，在階級、性／別的多樣性，缺乏關注與深耕。四〇年代皇民文學研究的動向，由於皇民化運動以及當時文學創作的管控箝制與皇民文學不可分割的印象普遍滲透，使得四〇年代皇民化文學研究仍然難以破除意識型態來進行解讀分析。

此外台灣人以及內地人作家的日本語書寫，如何受到當時日本文壇動向的影響，以及對於當時日本文學作品的接受程度的檢視，在現今的台灣文學研究當中可說是較為薄弱的一環，也因此台灣人作家以日語寫作之「學習詛咒」（Learning curse）行為與 Homi Bhabha 所指出的 in-between 效應到底如何呈現，應可說是當前研究的瓶頸與盲點。從三〇年代後期至四〇年代台灣人以及內地人作家的日語書寫作品當中，所呈現的日本文化現象記號以及作家、作品記號的呈現，便可知當時台灣文壇與日本文壇的受容關係密切，特別是與日本大正時期文藝思潮的關係格外令人矚目。

《台灣文學學報》第十二期擬定以「一九三〇至一九四〇年代日本語文學」為專題，誠摯邀請國內外學者踴躍撰稿，範圍大約如下：

- 一、台灣殖民地文學與日本近代文學的比較視點。
- 二、台灣殖民地文學與日本近代文學間接受、轉換與抗衡關係。
- 三、台灣殖民地文學與日本近代文學研究場域制度的生成、變遷以及展望。

稿約說明

- 一、本學報歡迎台灣文學的學術研究論文投稿，文長以二萬字為度，請勿一稿二投。所有來稿均經編審委員會送請專家學者評審，審查採雙匿名制。通過審查之稿件，於刊登後將致贈當期學報二冊及作者論文抽印本二十份，不另致酬。
- 二、本學報稿件限以中文撰寫，文體不拘。稿件請打字，以 A4 橫書方式處理；撰稿格式參照本學報撰稿體例。投稿者請（一）檢附磁片一份，以 word 格式儲存；（二）列印正式文稿二份。
- 三、每篇論文均須檢附：「作者姓名」、「服務單位及職稱」、「中文關鍵詞」三至五個、「中文論文提要」三百至五百字。論文通過審查後，將另函通知補送英文篇名、英文摘要、英文關鍵詞等資料。
- 四、本學報為半年刊。第十二期將於九十七年六月出版，主題為「一九三〇至一九四〇年代日本語文學專輯」。
- 五、惠稿請寄台北市文山區 116 指南路二段 64 號 國立政治大學台灣文學研究所轉《台灣文學學報》編審委員會收
- 六、**截稿日期：2008 年 3 月 15 日**

《台灣文學學報》撰稿體例

- 一、來稿請用橫式寫作（由左至右），每段第一行第一字前空二格。
- 二、標點符號：平常引號用「」，書名、期刊名用《》，文章篇名及碩、博士論文用〈〉。
- 三、正文：新細明體（或細明體）12號字。引文：獨立引文，每段前均空三格，使用標楷體10號字。正文內之引文，加「」；若引文內別有引文，則使用『』。引文原文有誤時，應附加（原誤）。引文有節略而必須標明時，不論長短，概以節略號六點……表示，如「×××……×××」；英文句中三點...，句末四點....。
- 四、註釋：隨頁腳註。註釋號碼用阿拉伯數字，加註盡量在句尾，置於標點符號後。腳註格式如下：
 - （一）第一次出現時：
 1. 專著：作者，《書名》（出版地：出版者，年份），頁碼。
 2. 論文集：作者，〈論文名〉，收於編者，《書名》（出版地：出版者，年份），該文起迄頁碼。
 3. 期刊論文：作者，〈篇名〉，《刊物名》卷期（年月），頁碼。
 - （二）再次出現者：

作者，篇名或書名，頁碼。
 - （三）同出處連續出現在同頁時，採「同上註，頁碼。」之形式標示。
- 五、所附之照片、圖表，須於縮版印刷後，仍然清晰可辨識。說明文字、數字及符號，須與內文一致，並以橫列為原則，由左至右書寫；如需直寫，則由右而左。表、圖均須編號，並加標題置於表之上、圖之下；相關說明文字，則均置於圖、表之下。

