

「自我」與「大眾」的辯證： 以現代詩論戰為觀察中心*

林中力

國立臺灣師範大學臺灣語文學系助理教授

nikkylin@nikkylin.com

摘 要

發生於七〇年代初期的現代詩論戰被認為是鄉土論戰的前哨，它的發生，大抵被歸因於國際局勢丕變所激起的民族意識高漲。但若從現代詩本身的發展來看，不難發現崛起於五〇年代中期的現代主義詩歌在六〇年代初期取得了文學合法地位之後，其陣營內部也開始出現許多不滿與反省的聲音，同時也展開了融合現代主義技巧於本土現實的思考。本文以「現代詩論戰」（1972-1974）為觀察主軸，並將考察的範圍往前延伸至現代主義的發展初期，藉以分析它究竟如何醞釀了日後遭受質疑的原因。本研究也特別將問題意識聚焦於「自我」與「大眾」概念的消長與辯證，也就是去探討「自我」與「大眾」如何一再成為文學論述的重點？隨「自我」與「大眾」消長的文學關懷有哪些？詩人與評論家們對於「自我」與「大眾」又是有著怎樣的想像？他們如何透過「自我」與「大眾」的概念來建構詩學？最後，是探討這看似兩相對立的概念果真是扞格不入的兩個極端，抑或曾經有過相互啓迪與融合的曲折過程？

關鍵字：現代主義、自我、大眾、現代詩論戰

◎ 收稿日期：2012 年 4 月 24 日；審查通過日期：2012 年 6 月 19 日。

* 感謝兩位匿名審查人提供可貴的建議，筆者獲益良多，並已在論文中盡力作了回應與修正。

一、前言

一般在台灣文學的史述中，傾向於將戰後的五〇年代視為反共文藝大行其道的時代，而六〇年代是現代主義獨擅勝場，七〇年代則是重新回歸到鄉土與現實的年代。誠然以十年為斷代的書寫方式便於在錯綜複雜的歷史中整理出更為清晰的圖像，但相對的，也容易忽略同時並存於文學場域中或隱或顯的各種思潮，以及文學實踐中各種不同流派之間的相互消長與彼此融合的關係。

如發生於七〇年代初期的現代詩論戰被認為是回歸現實的先導，同時也被視為日後鄉土論戰的前哨，而它的發生，大抵是歸因於外交受挫所造成的民族意識高漲。誠然，國際局勢的變化確是引發現代詩論戰的關鍵原因，但若從現代詩本身的發展來看，不難發現，崛起於五〇年代中期的現代主義在六〇年代初期開始取得了文學的合法地位之後，現代主義陣營——尤其是現代詩——的自身內部也開始出現不滿與反省的聲音。並且，在其他文藝動向——諸如音樂與歌謠採集等等的影響下，文壇中也開始出現將現代主義技巧融合於本土現實的思考。詩人與作家們對於現代主義的反省，深深地關連到下一個文學階段的發展方向，而現代詩論戰正是匯集了這前、後文學世代的各方意見。因此，本研究以「現代詩論戰」（1972-1974）為觀察主軸，並將考察的範圍往前延伸至現代主義的發展初期，分析它是如何埋下了後來遭受質疑的伏筆。

大抵說來，「論爭」或「論戰」乃是不同意見相互碰撞與協商之處所，也是概念在不斷的辯證過程中具體型塑的舞台，再加上論戰是在公共領域裏來進行，它的潛在讀者大過於對峙的雙方陣營，所以論戰的內容往往超越了詩學本身，而進入到更大的議題諸如社會、民族與文化等範疇。如此一來，詩學論爭不可能僅僅是詩學的，而更可能擴大為文學場域的爭奪或是文化認同的藉機抒發。就此一意義而言，論戰期間所生產的論述本身便是一個匯集多種關懷與論辯的豐富文本，值得專門深入探究。職是，本研究以現代詩論戰的論述內容為分析對象，特別是將問題意識聚焦於「自我」與「大眾」概念的消長與辯證，也就是去探討「自我」與「大眾」如何一再成為文學論述的重點？而隨「自我」與「大眾」而消長的文學關懷有哪些？詩人或評論家們對於「自我」與「大眾」又是有著怎樣的想像？他們如何透過「自我」與「大眾」來建構詩學？最後，是探討這看似兩相對立的概念果真是扞格不入的兩個極端？抑或曾經有過相互啓迪與融合的曲折過程？

二、現代詩的發展與困境

（一）「自我」與「大眾」的衝突

《現代詩》的前身《詩誌》有一篇紀弦以「青空律」的筆名所寫的〈詩論三題〉，首題的「論我」闡述的是「我」在文學中至高無上的位置：

詩，連同一切文學，一切藝術，首先必須是「個人的」。唯其是個人的，所以是民族的；唯其是民族的，所以是世界的。唯其是個人的，所以是時代的，唯其是時代的，所以是永恆的……詩人啊！忠實地表現你自己：這才是比一切重要的！（紀弦，1952：3）

這現在看來毫不起眼的幾句話，其實正是台灣戰後現代詩學的萌芽基礎。在這段文字裡，紀弦雖然將個人、民族與世界並置，但明顯他認為「個人」的重要性高於民族甚至世界，而他所強調的文學精髓乃是在於忠實地表現「自我」。先從近處來看，如果我們將五〇年代由國民黨政權所高度控制的台灣社會，以及標舉民族、大眾、戰鬥為政治正確的文壇氣氛等因素考量在內的話，不難想見當時不但是一個文學被政治大舉佔領的時代，而且是集體主義淹沒以個人為本位思考的時代。因此，紀弦在此時高舉「個人」為文學根源的主張，確實有其不容忽視的時代意義。

然而紀弦關於「個人」的主張並沒有獲得立即的響應。幾年之後《創世紀》創刊，其所標榜的理念是：「詩是群眾的藝術，脫離了群眾的詩人，即如魚離開水，樹離開了泥土。」（本社，1954：3）並且在紀弦推動「現代派運動」（1956）後不久，《創世紀》也在第5期標榜「新民族詩型」與之較勁。也就是說，《創世紀》在剛剛成立的前5年，依舊把新詩置於集體的「人民」概念底下，堅信新詩的創作必須與一般大眾息息相關。

但「集體」高於「個人」的主張到了第13期之後有了很大的變化，在該刊序言〈五年之後〉中，《創世紀》開始將關注的眼光從民族與大眾轉向個人的「自我」：

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」，我心即宇宙，「自我」始能給予萬物以生命，予藝術以光輝。（本社，1959：1）

儘管措辭不同，但基本理念與 7 年前紀弦所提出的概念卻十分類似。這段文字雖然將「大眾」與「自我」放在相對的位置上，倒還不至於截然分割、彼此衝突。只是兩者的關係隱然已經有了高下之分，即「自我」被賦予比「大眾」更重要的價值，在這裡，自我的心靈被認定是所有藝術的源頭。這段文字所傳達的訊息大抵是：「小我」（自我、個人）並非僅僅是隸屬於「大我」（集體、民族、大眾）底下的一個構成分子而已，相反的，「小我」乃是含括並且反映「大我」，是類似於瑞士心理學家榮格（Carl Gustav Jung）意義下的集體心靈的照鏡，是先於「大我」而存在的。¹

但是再經過另外的 5 年，詩與「大眾」的關係徹底決裂了。洛夫在《創世紀》第 21 期代社論的〈詩人之鏡〉中，索性將「大眾」的概念排除在文學之外。他說：

我們雖不敢斷定群眾都是盲目的，但至少群眾都不是詩意的……有許多偉大的作品之得以不朽並非依賴群眾之普遍接受，而是少數眼光獨到的評論家與歷史家的認定。即以喬埃斯與福克納為例，討論他們著作的文字汗牛充棟，而一般讀者看到過或讀完過他們作品的實在不多，他們不是群眾作者，但不因此妨害他們的不朽。（洛夫，1964：3）

文末更是直接令現代主義與大眾處於尖銳的衝突：

而詩自古典，浪漫，象徵以降均日漸由集體趨於自我……嚴格地說，凡是已成名的為大眾所接受的詩人都已不是徹底的現代主義者了，因為他為了獲取令譽勢必與他前所唾棄的對象妥協而被迫走向傳統與群眾。（洛夫，1964：11）

「大眾」在這裡與「群眾」呈現同質的意涵，指的是不具文學審美能力的烏合之眾，並且，「群眾」與「傳統」在洛夫的行文中是與「自我」與「現代主義」處於兩相對立的位置。洛夫認為，大眾無法決定文學作品的價值，因此，為大眾所接受的作品不但是沽名釣譽，而走向傳統的文學更是一種妥協，是詩人墮落的表徵。

「大眾」與「自我」為何在此成為文學的兩端？如此的對峙意味的是什麼？若吾人從台灣文學更大的發展脈絡來看的話，便不難發現《創世紀》在此所潛藏的「激進」意涵。大抵說來，以白話文為主軸所展開的新文學運動突顯了兩大特點：一是文學的社會面向，另外則是文學作為現代自我主體的建構。首先，有關文學的社會面向，白話文的

¹ 實際上，洛夫在超現實主義的理論建構上也對於榮格的集體潛意識之說多有援引，有關於此可參考洛夫，〈代社論 詩人之鏡「石室之死亡」自序〉（《創世紀》第 21 期）。

崛起是隨同啓蒙思想而席捲中國與台灣社會，它的初衷在於打破少數菁英的壟斷而將文學的所有權交給大眾，這使得白話文的書寫往往必須面向大眾以及由大眾所構成的社會空間，因此，以白話文所構成的文學作品也總是被要求能夠反映大眾與社會的現實。

但是，這種情形多少也造成了葉維廉（1992：216-217）所指出的：「在五四白話文運動的初期，白話負起的使命既是把新思潮（暫不提該思潮好壞）『傳達』給群眾，這使命反映在語言上的是『我有話對你說』，所以『我如何如何』這種語態（一種反傳統中「無我」的語態）便頓然成爲一種風氣。」於是這也意味著，白話文在面向大眾、肩負社會期待的另一面向，是它也必須是作爲主體的自我所能充分表達情感意志的工具。換句話說，白話文書寫中所必然包含的「大眾」與「自我」其實是處在雙向辯證的關係中。亦即，正因為白話文是作爲主體的「自我」所能夠充分表情達意的工具，因此它也被認為是擁有感動廣大群眾優勢的文體。也因為如此，中國的胡適（1986：235）認為文學的定義乃是在於「達意表情」，而戰前台灣鄉土論戰中的黃石輝之所以力主台灣話文，也是緣於只有台灣話文才能：「要說話便說話，有話便說，無阻礙地把我們的感情意志都給文字代表出來了。」（黃石輝，2003a：54）也唯有如此，才能寫出「感動激發廣大群眾的文藝」以及「要廣大群眾的心理發生和你同樣的感覺」（黃石輝，2003b：5）的文學。

白話文運動在很大的程度上乃是借鑑西方的語言變革思潮，因此也承襲了隱含於其中的「語音中心主義」(phonocentrism)——重視說話或聲音——的思想傾向。不難發現，白話文之所以被賦予相較於文言文更加優越的理由，是因為白話文被認為是更接近口語——也就是「聲音」的，而「聲音」則被認為是來自於「自我」的直接表達。相反的，文言文則非直接來自「口語／聲音」，因此它的真摯性與自我傳達的有效性便成爲遭受質疑的對象。有關於此，日本評論家柄谷行人也曾經提到，斯塔羅賓斯基（Jean Starobinski）認為，盧梭（Jean-Jacques Rousseau）是第一個在語言與自我之間建立起某種嶄新連結的作家，他指出，在盧梭的文本那裡：「主體和語言再也不是相互隔閡的，主體的感動，直接化作語言。此時，主體、語言和感動再也沒有區分。」（柄谷行人，1988：87）如此的想法深深影響了近代的語言變革，而這也是爲何在白話文所建立起來的新文學思想中，自我的精神、思考、情感始終佔據了非常重要的位置。也因此，白話文在發展的過程中，也就是當它一方面朝向大眾的同時，也發現了朝向自我內部繼續挖深的可能性。於是我們不難在這雙向發展的軌跡中看到，白話文創造了一種嶄新的文體，容許一個具有情感意志、擁有強烈自我與道德意識的主體縱橫其間。於是，內心世界也在這種新的文體中成爲一個有待開發的重要場域。

但整體來說，文學上的「自我」或「個人」並沒有在戰前的台灣有過太大的發展空間，例如戰前的郭秋生曾在〈文藝大眾化〉以負面的語氣檢討了「個人主義」的概念。²而文學意義上的「個人」之所以沒有在戰前的台灣獲得充分的發展，或許緣於台灣作家仍周旋於日、中、台語之間而必須在語言上進行艱苦的鬥爭，也或許因為以文學作為啓蒙工具的考量依舊如此迫切，因此在戰前，不僅現代主義詩人楊熾昌所謂之「爲自己而藝術」以及「主張徹底的自己本位」等宣稱沒有吸引太多的聽眾，³甚至日本長久以來蔚爲主流的「私小說」等文學類型都未曾在台灣引起跟隨的風潮。⁴

職是，就某種意義而言，白話文的雙向演變軌跡在五、六〇年代的台灣呈現了兩個極端的發展。首先，面向社會與大眾的要求在左翼消滅之後被國民黨官方文藝所佔領，並演化成爲戰鬥文藝與反共文學的形式；而朝向「個人」與「自我」挖深的面向則在現代主義那裡走向另一個極端。在六〇年代《創世紀》所代表的現代主義詩領域裡，文學再也不是啓蒙、救國救民族或改造人民的事業，此時的文學也不再以大眾爲書寫的目標。然而在這當中，作家們也逐漸失去了想像大眾的能力。

當然，這裡恐怕還涉及到另外一個問題，那就是「大眾」究竟是誰？「大眾」在哪裡？且「大眾」是否隨政治與經濟局勢的改變而在意含與認知上已有所轉化？若再回到洛夫的脈絡裡來看的話，文中提及喬艾斯與福克納都不是「群眾作者」（爲群眾而寫作的作者），讀過或讀完他們作品的「讀者」並不多。就此看來，洛夫的「大眾」或「群眾」指的恐怕是作為「消費大眾」的讀者，這與戰前作為教化啓蒙對象的「大眾」、或鄉土文學概念中所型塑的作為民族的大眾是有著相當大的想像差異的。如果我們審視同爲六〇年代有關「讀者」的其他論述，更是可以看出其間的差異。如夏志清曾經提到：

他（按：作家）的作品如能暢銷，當然帶給他一些精神上、物質上的滿足，但他急切知道的，並不是他是否投合一般讀者的趣味，而是他在中國文壇上是否可能

² 郭秋生（芥舟，1935：22）談到「個人主義」與「文藝大眾化」的對立問題時說道：「一個個人主義的自由思想精神的市民，怎樣也不能夠搬到農村過一輩子的沒有電的生活，不過，沒有電燈的生活，是怎樣痛，他不但可以想像得到，而且也值得動起他所謂惻隱之心！」

³ 楊熾昌曾在〈新精神與詩精神〉（1936.05）中提到：「在『爲自己而藝術』的旗幟下，主張徹底的自己本位的立場，排除一切迎合的模仿者，我走了要再現映在自己眼底網膜上之像的道路。」（楊熾昌著、呂興昌編、葉笛譯，1995：167）

⁴ 即使是戰前在日本所盛行的「私小說」這一文類也並沒有在台灣成爲主流，龍瑛宗曾在《文藝台灣》所舉辦的「鼎談」中提到：「內地的文學主流是私小說，但是台灣作家寫的不是那種東西，而是以自身之外的東西爲題材，這是台灣文學所具有的一種特異性。」但接著他又提到楊逵創作私小說的意圖，並以十分正面的口吻說：「日本的私小說完全是限定在自我的問題上，完全沒有打算要把意識擴展至社會或與社會相關的事物，然而楊逵的作品卻意圖在處理自我問題的時，也觸及到台灣的現實社會等問題。」而這種既採取私小說形式，卻又不忘觸及社會的寫作，龍瑛宗稱之爲「在日本文學影響下的變種」（濱田隼雄、龍瑛宗、西川滿，1942：28-36）。

有真正新的貢獻：在沒有書評人不斷提高讀者水準的情況下，一本書的暢銷往往可能是對作者藝術成就的正面諷刺。（轉引自邱貴芬，2007：222）

在這段文字當中，論者已明確意識到讀者與「暢銷」的關連，因此，讀書消費市場的形成已是文學評論者所無法略去不談的問題。再者，若從文學生態／場域的角度來看，一個頗為顯著的現象是，五〇年代以來與反共文藝以及現代主義同時占據文壇的還有通俗文學。這股包括了為數眾多的作者與讀者的文學勢力的崛起，正意味著資本主義的市場邏輯已經對台灣文學的讀書消費起著不小的作用。也因此，作者與大眾的關係，在六〇年代的現代主義者眼裡，很大的程度上已是包含了作者與「讀者＝消費者」的關係了。而堅持純粹性、純文學與文學自主性的現代主義詩人與作家，自是有意識地抗拒／唾棄文學商品化與消費化過程中所形成的「大眾」。⁵因此，夏志清在論述中雖也不無將「讀者」視為必須「啓蒙」的對象，但「啓蒙」的目的不再如戰前知識分子所強調的乃是以文明開化或社會改造等為目標，而是提高讀者的文學鑑賞水準。並且，「啓蒙」的管道也不再是透過文學作品本身，而是必須藉助「文學評論」的力量。當然，文學批評學院化／專業化的趨勢，正好也是在六〇年代逐步成形。

透過前文的爬梳不難看見，與現代詩發展同時並進的另一思想轉變是「大眾」與「自我」的消長軌跡。也就是說，「大眾」逐漸失去優越的地位而「自我」的重要性則日益突顯，但如此的現象卻同時也醞釀了下一個文學發展階段的反省、修正與融合。

（二） 現代派內部陣營對現代主義的反思

台灣的現代主義文學始於詩，而針對現代主義的批判與反省也是詩早於小說。當初大張旗鼓推動「現代派」的紀弦，在現代詩發展了十年之後，借《笠》詩刊第14期（1966.08）為發表空間，撰文〈給趙天儀先生的一封公開信〉，宣告他將取消「現代詩」這個名稱。⁶紀弦在文中強調自己從大陸帶來了新詩的火種，獨立創辦了《現代詩》，儘管曾經受到戴望舒、李金髮以及阿保里奈爾等詩人的影響，但主要還是致力於獨創自我的風格，亦即健康的、積極向善的、發光發熱並且反共不遺餘力的「新現代主義」。而透過這封公開信，紀弦所欲表達的是他對當時詩壇的失望之情。他提出三大不滿：一是現代詩「無主題」的謬論，二是「新形式主義」的流行，三是「新虛無主義」的氾濫。

⁵ 關於台灣通俗文學的相關研究可參考劉秀美《五十年來的台灣通俗小說》以及劉方喜〈分流與融合——文學意識形態化、消費化、生產化關係的歷史重構〉（收錄於《自律與他律——中國現當代文學論爭中的一些理論問題》）。

⁶ 紀弦對於現代詩的反省言論已可見於《現代詩》的第23期之後，尤其在最後一期的《現代詩》（1964.02）更是承認了現代詩的各種弊端。而刊登在《笠》詩刊中的這篇算是有著比較完整的闡述，甚至宣言取消「現代詩」一詞。

關於現代詩「無主題」的議論，主要是針對洛夫（1959：18）在《石室之死亡》前言中所提到的：「詩成後苦於命題，這是過去沒有的現象。」洛夫自況，當初以「石室之死亡」作為9首詩的命名，是「隨便擬的」，與詩本身沒有任何關連。但如此的作法不久後在詩壇造成一種跟隨的現象，而將「無所表現」等同於前衛，相對的，擁有鮮明的主題卻成了「舊」的寫作方式。有關於此，紀弦抨擊此一「無主題」的作法乃是忽略了表現的完整性，也無視於主題所可能醞釀的詩之力道。

接著紀弦進一步批評形式主義的復辟，也就是回過頭去尋求韻文與格律的作法。關於這一點他強調：「內容決定形式，氣質決定風格；詩之所以為詩，是因首先必須置重點於『質』的決定。」（紀弦，1966：5）除此之外，他還批評了與新形式主義互為表裡的「新虛無主義」。他指出，即便是採取極端作為的達達主義也有它的時代背景與革命訴求，但就紀弦（1966：5）的觀察：「然而我們今天這個詩壇上一群盲目求新的青年人，則是根本無視於諷刺的藝術，**游離現實，藐視人生**，亦無革命之對象及其本身之立場可言」。因此紀弦認為，對於「新」的追求是必要的，但一味將「無所表現」和「否定」視為新銳、前衛與現代化，則根本是「可恥的行為」。因此，對於「現代」與「傳統」兩者的關係，紀弦強調，所謂的反傳統並不是打倒過去所有的一切，而是使用散文的新工具、採取自由詩的新形式，目的則是在於表現手法上的更「新」：

「反傳統」是手段；「現代化」是目的。然則，什麼叫做「現代化」呢？意識地，自覺地，而且是批判地努力從事於我們的「新」詩之創造，而決不因襲前人，決不走前人的舊路……並尤其要寫「工業社會」的「詩」，而決不再唱「農業社會」的「歌」：此之謂「現代化」。但是現代化並不等於「洋化」跟在洋人屁股後面跑，是頂頂沒有出息的！今天洋人的詩，並不比我們好，也不比我們新。而世界的詩壇，是正在開始受我們的影響了。（紀弦，1966：6）

對紀弦而言，「現代化」意味的是「新」的創造，因此就詩而言，即是捨「農業時代」的歌謠韻文形式而開發「工業時代」的散文形式。因此，無論「新」或「現代」的概念，在紀弦的脈絡裡指的都是方法論的問題。只不過，關於「現代化」與「西化」的問題，曾經在現代派六大信條中宣稱要移植並發揚光大「自波特萊爾以降一切新興詩派之精神與要素」的紀弦，於此則是以一種更為自信的口吻論斷：「現代化並不等於洋化。」他進一步表示，在經過了十年「新詩的再革命」之後，中國詩已經能夠在世界詩壇上佔有一席之地了。儘管紀弦並沒有詳細指出「世界詩壇」是怎樣具體受到「中國詩」的影響，但在紀弦的文化想像中，中國的新詩已透過工具與技術的更新而邁向「現代化」的境地。這意味的也就是，在經過了十年的新詩實踐之後，紀弦再也不將「現代化」的功勞歸給「洋化」，並且，「洋化」再也不是躋身進入「世界詩壇」的唯一路徑了。

爲了強調其所提倡的現代詩並不是一般所指責的虛無、病態或消極反抗的詩，紀弦再度演繹了「傳統」與「新」、「舊」之間的辯證關係：

「反傳統」的真諦，不在於消極的反抗「舊」傳統，而在積極地建立「新」傳統……詩乃「經驗之完成」，詩乃「人生之批評」。而這是無論怎樣「反傳統」，無論怎樣的「現代化」，都無法推翻的一個放之四海皆合，通古今而不渝的真理，詩的正道。（紀弦，1966：7）

當初以「新詩乃橫的移植，而非縱的繼承」驚動詩壇的紀弦，在整整十年之後，卻放棄了以往將「西方」視為文化普遍有效性的來源，而轉為訴諸「經驗」與「人生」為文學的普世真理。在此不容忽視的是，紀弦乃是在不否定「現代化」的前提下，進一步將「經驗之完成」與「人生之批評」納入文學現代性的追求之中。於是，在闡述了對詩壇現況的不滿並藉此釐清自己的詩觀之後，紀弦正式宣告他將取消「現代詩」這個已經被用濫的名詞，而改以「自由詩」重新命名：

另有所謂「現代詩」者，目下正在流行，已成一窩蜂之勢。對此，我的主張是：把他們分為「有所表現的」及「無所表現的」兩大類，使前者歸隊於自由詩，而後者則放逐到「偽」詩與「非」詩地帶去，並從此取消這個造成了今日詩壇重大偏差的名稱——「現代詩」三字。（紀弦，1966：9）

自由詩是相對於講求音韻與格律的古典詩而言的，這個名稱在五四時期開始被使用。也就是說，紀弦取消「現代詩」的說法，而重新回到新文學成立初期所廣泛使用的「自由詩」。但以此為現代詩正名，竟與推廣古典漢詩不遺餘力的吳濁流不謀而合，兩個在文學主張上南轅北轍的詩人，卻幾乎在同一時期對於新詩／現代詩進行了嚴厲的批判，甚至試圖以「正名」來達到以正視聽的效果，如此的巧合實在頗堪玩味。⁷可以見得，無論對何種文學立場的人來說，現代詩在發展了十年之後，的確已經走到了一個必須檢討的地步，而紀弦取消現代詩的意圖，充份顯示出有關現代主義弊病的批判與反思不僅存在於反對陣營中，並也早已在現代主義陣營的內部裡蔓延開來了。不過，即使紀弦當初是作為推展「現代詩」不遺餘力的人物，卻也無法任意終止它的繼續發展，毋寧說，「現代詩」已然成為公共的文化資產，而它也將在不斷的反思過程中持續延伸、擴展與變形。

⁷ 吳濁流是在1965年4月第7期的《台灣文藝》中試圖以「自由詩」取代「新詩」，他提到：「詩就是詩，不可用新舊來分，故本刊不用此名稱，固有定型的詩稱作漢詩，沒有定型的詩都稱為自由詩。今後不用新詩的名稱了。」（吳濁流，1965：11）

除了現代派運動的重要當事人紀弦之外，同樣在現代主義影響下寫作的新一代詩人也開始針對現代詩的發展方向提出反省，《笠》詩刊參與「談談鄉土藝術」座談會的兩位詩人可說是一個典型。詩人林錫嘉與林煥彰在會中提到，台灣的現代文學乃因西洋文學思潮的影響方才得以誕生，因此，現代文學在發展之初難免帶有濃重的翻譯氣息，但在經過幾年的努力之後，技巧已臻於成熟，但在如此的當下卻也面臨著另一種迷惘與危機。

林錫嘉：還是很少有「自己」的存在（我該說明，我不是守「傳統」奴）。過去一段時間我們受西洋藝術新思潮的影響，然而在技巧已趨成熟的現在，我們該發現作品中沒有「自己」是多麼可怕、可哀。近日，音樂家許常惠、史惟亮，他們組成民謠搜集隊的動機，我們會發現這些藝術家已經感到目前我們民族藝術的沒落。

林煥彰：……但這種民謠的收集工作，只能看做是一種欲找回已失去的「自己」而步入「現代」的開始。我們不能滿足於這種「原始自我」的尋找。雖然，這在今天也是很重要的，但我們還是要早有準備，藉此以表現我們「這時代的自己」。

林錫嘉：我發現「鄉土藝術」也有它的時代性，「鄉土」不是指「鄉村」更不是指「古老」的意思，它是表現民族意識的藝術。我們今天欣賞前人的鄉土藝術，現在我們也應該創作現時代的鄉土藝術。這構成重要的連綿不斷的「文學史」，怎麼可以拿沒有民族意識的文學藝術來填充空白呢？

林煥彰：有這種民族自覺的意識固然可喜。但發展民族精神或鄉土藝術，並不能僅止於表面的模寫（諸如廟宇、賽會……那種外在的事象），而應是一種掘實式的向我們的精神地層去探求才對。（林煥彰、林錫嘉，1967：24）

《笠》詩刊成立於1964年6月，略晚於《台灣文藝》，它在12名創始人當中不少曾經是現代派的成員，⁸因此早期的笠詩社不但與現代派運動有著很深的淵源，早期詩刊作品也有著頗為濃厚的現代主義傾向。在前述的談話中，值得注意的是兩位詩人對現代詩本身的質疑，亦即，在西方文學概念的影響下，技巧的援引向來是台灣現代文學的重要課題，但在技巧已趨成熟的時刻，創作者何以依舊感到某種失落的驚懼？詩人在對談中則是將這種心情理解為「失去自我」的危機。此處所突顯的是，前一階段向西方借取「技術」的時代已然走到了一個瓶頸，於是，詩人在此所提出的問題是，在學會了各種

⁸ 分別是：吳瀛濤、詹冰、桓夫、林亨泰、錦連、趙天儀、白萩、黃荷生、杜國清、薛柏谷、王憲陽、古貝等人。

技巧與方法之後的文學究竟應該往什麼方向走去？林錫嘉試圖從「自己」來尋求解答，而他所謂的「自己」與其說是「個人」，倒不如說是指向「集體的自我」，也就是一種更接近於「民族意識」的概念。因此，他提出以「創作現時代的鄉土藝術」來作為克服「現代」焦慮的方法。而另一位詩人林煥彰認為採集民歌只是一種對「原始自我」的追尋，是屬於「前現代」的舉措，而詩人與作家的當務之急應該是去表現「這個時代的自己」。儘管如此，他依舊肯定鄉土藝術中對於民族意識的追尋是一個可喜的現象，只是這種追尋不應該僅僅停留在鄉土表象的描繪，而必須是像挖掘寶礦似地向精神內部裡探求才行。

如前所述，「自我」是現代主義文學裡的重要議題，其所側重的是個人與自我內心世界的探照。然而，出現在這兩位詩人談話中的「自我」，卻是以「我們自己的（民族意識的藝術）」而與「別人的（西洋文學新思潮）」呈現對比的關係。這裡的「自我」已然與《創世紀》詩社的現代主義詩人對「自我」的想像與闡釋——亦即重視個人內在的文學追求——迥然不同。但儘管如此，這段談話中同時也向我們揭示了一個重要的訊息，那就是，在面對「自我」與「民族」的關連性中，作家們也已經開始試圖融合現代主義所強調的「向內探求」。也因此，如果這種思維方式預告了下一波關於「大眾」脈動的到來，那麼，在經過了現代主義洗禮之後的「大眾」，似乎也融合了與過去不同的想像與看待「自我」以及「世界」的方式了。

三、現代詩論戰⁹

對於現代主義與現代詩的不滿聲浪，早在六〇年代中期便開始在內部發酵，但國際局勢的不變，更是進一步深化了詩人與作家們的自我想像與精神認同的矛盾。而現代主義詩人對於「大眾」的貶抑以及對「自我」的張揚，也終將隨著大環境的改變而被迫進行表態與調整。五〇年代以來的冷戰將台灣劃入親美的陣營，而現代主義所深深烙印的「西方」印記，及其所挾帶的關於「現代化」與「反共」等文化想像，使得它相對容易在高壓的政治環境中突破重圍，並在隔絕於政治的環境中實驗各種美學的可能性，進而建立起文學的優越性。但如此的情況到了冷戰界限逐漸鬆動的七〇年代初期，現代主義開始受到來自不同批評角度的各種質疑。

⁹ 現代詩論戰的相關研究，學位論文中較為詳細的有蔡明諺〈龍族詩刊研究——兼論七〇年代台灣現代詩論戰〉、陳澄州〈七〇年代以降現代詩論戰之話語運作〉以及陳政彥〈戰後台灣現代詩論戰史研究〉等等，均對於論戰的來龍去脈進行相對全盤的梳理。另外還有單篇論文如陳芳明〈檢討民國六十年的詩評〉是對現代詩論戰最早的全面性觀察；而奚密〈台灣現代詩論戰：再論「一場未完成的革命」〉著重於論戰中「本土」與「外來」的辯證與衝突；李癸雲〈詩和現實的理想距離——一九七二至一九七三年台灣現代詩論戰的再檢討〉則著眼於詩歌與「現實」的關係而提出結合「現實」與「超現實」的理想狀態。本論文則綜合上述之先行研究，而更為聚焦於環繞「自我」與「大眾」的相關議題上，而這是先行研究中較少論及的部分。

七〇年代初期國際社會紛紛捨棄與台灣的外交關係，轉而承認中國在政治上的合法地位。與此同時，台灣內部也因工業化而面臨劇烈的社會轉型，農村以及傳統價值觀在現代化的浪潮下經歷了前所未見的衝擊。在這內外交迫的情況下，釣魚台的領土爭議遂激起台灣高昂的民族情緒。1970年由學生所發起的釣魚台抗議活動雖然僅僅持續三個月，但影響巨大，不但升高了學生與知識份子對時局的關心，也熱絡了關於政治與社會改革的輿論，校園之間發起諸如「百萬小時奉獻社會」與「社會服務團」等組織，帶動青年走向社會大眾以及發掘民間疾苦的活動。而保釣運動後來也從原本的自由主義而朝向左傾，由於抗議的對象是以美、日為首的經濟大國，因此知識分子們也開始吸收當時正以世界為規模所崛起的左派觀點，並以第三世界的角度詮釋台灣的處境來對美、日國家所代表的帝國主義發出不平之鳴。文學場域也捲入了這一波的社會風潮（芝加哥「釣魚台快訊」編，1974），一時之間，關於「人民」與「大眾」的想像取代了「個人」而再度成為首要的關注，「擁抱民族、民間與傳統」與「批判西方、貴族與西化」成為七〇年代最高亢的聲音。其間，首當其衝成為批判對象的，就是以西方為靈感來源、並以遠離群眾、強調自我的現代主義詩歌，而現代詩論戰正是在如此的社會氣氛中展開來。

當然，除了國際局勢的動盪外，現代詩論戰還有它更為直接的導火線，那便是與七〇年代初期紛紛以「總結」方式相繼出現的詩選集密切相關，¹⁰諸如《中國現代詩選集》、《七十年代詩選》與《中國現代文學大系·詩集》等等，動輒以「中國」或「七十年代」的為名號，入選的詩人儼然是一個時代與一個國家的代表，而這種高調的方式終於引起不同意見者的撻伐。

（一）「傳統」與「現代」的辯證

關傑明可以說是開啓論戰爭端的人物，他先後在《中國時報》發表〈中國現代詩的困境〉（1972.02）與〈中國現代詩的幻境〉（1972.09），¹¹並指出，自五四運動以來，所有範疇的文學莫不以西方為典範，因而順手也將中國的傳統一併拆除，但這過程中所出現的，不過是硬生生地將歐美進口的東西拼湊起來的作品而已。關傑明毫不客氣地批評葉維廉主編的《中國現代詩選》是喪失了傳統，並認為張默等人主編的《中國現代詩選集》不但是「文學殖民主義的產品」，並且是「一批人事先商量好一起玩的一套文學上

¹⁰ 例如張默、痲弦主編，《中國現代詩選集》（高雄：大業書局，1967）；張默、洛夫、痲弦主編，《七十年代詩選》（高雄：大業書局，1967）；Wai-lim, Yip, *Modern Chinese Poetry: Twenty Poets from the Republic of China, 1955-1965*, selected and translated by Wai-lim Yip (Iowa City: University of Iowa Press, cop. 1970)；余光中等編，《中國現代文學大系·詩集》（台北：巨人出版社，1972）。

¹¹ 在論戰的時間界定上，一般大抵是將關傑明於1972年2月所發表的〈中國現代詩的困境〉視為「現代詩論戰」的起點，而以1974年7月《創世紀》第37期的「詩論專號」為終點，而論述發生的場域則包括了《中外文學》、《文季》與《龍族評論專號》在內的許多當時較廣受注目的文學雜誌。

的障眼法。」（關傑明，1976：142）換言之，關傑明的批判主要是指出，現代詩已在朋黨狹隘的小圈中因「西化」而導致「傳統」的喪失。

然而，「傳統」到底是甚麼？關傑明似乎只是將之作爲一個不證自明的概念，而無深入的討論。關於這個問題，則由周寧的〈一些觀念的澄清〉進行持續的思考。周寧的回應文章之所以值得注意，一來因爲它是發表在現代主義文學的大本營《現代文學》上，再者，它所觸及到的正是當時創作者們所關懷並且迷惑的議題，也就是如何從現代文學的內部來思索「自我」與「傳統」的關係。文章的開端，周寧描述當時發自台灣現代文學內部的反省動向，他說：

詩人也好，藝術家也好，凡是乞求於西洋思潮的那一股人群裡，大部分人在逐漸反省和沈思，並且回過頭來向自己開刀，嘗試重新找出一條既屬於自己，又屬於民族的創作方向。（周寧，1972：200）

或許正是經過西方影響的洗禮，使得風潮過後的反思更能彰顯出不同的向度。周寧提到，新崛起的反省之聲並非始於盲從，而是經過冷靜思索的結果。儘管，反省之後眾人驚覺在自己的作品裡面「很難讀出民族獨有的心聲」，而文字的魔術遊戲也頂多是「象牙塔裡少數人互相觀玩的作品」，但周寧認爲，現代主義的文學成就不應完全被否定。有關於此，前述的關傑明認爲台灣的現代文學是文化殖民主義的「結果」，但周寧則是將之視爲「過程」——也就是在歷史的流變中，朝向西方看齊的文學必然地批判了自己的舊文化，但之後也必然會受到糾正，而繼續往更爲正確的方向前進。

然而，「自我」在歷史之流中應該如何自處？現代主義者曾經自詡爲擁有「自覺」的一群，而新一代的詩人與作家也不斷強調他們在創作上已「自覺」到了自我的存在。周寧指出，「自覺」在當時是一個指涉曖昧而且已被濫用的詞，他認爲，「自我」無法單獨產生意義，它必須在整個民族歷史潮流的發展中，也就是與傳統的關連性當中，才能映照出它本身的意義。

傳統經由「我」而成為「現代」，並且民族的未來便將再由「我」往前延續下去。這整個民族歷史發展的潮流就像一條河流一樣，真正的自覺者便會瞭解自己是站在其中，且確切地預知其流向。（周寧，1972：202）

明顯的，周寧以相異於一般的「傳統」詮釋，來試圖修補那在現代詩發展過程中已呈決裂狀態的「自我／民族」與「現代／傳統」的關係，然而他的創意卻是來自於艾略特（T. S. Eliot）。艾略特在那著名的〈傳統和個人的才能〉（“Tradition and the Individual

Talent”)中提到，歷史的意識使得一個作家不僅深切地感覺到自己所處的時代，同時也感受到從荷馬以來的整個歐洲文學與自國文學的整體，而正是這兩種不同的時間面向構成了當下同時並存的秩序（T. S. Eliot 著、杜國清譯，1969：4-5）。在如此的詮釋架構下，所謂的「傳統」，便不再是固定或僵死的亡靈，而成為在不斷與「當下」的合流中生生不息的有機物。於是，周寧藉此指出，所謂文學的傳統，不僅僅是那些存在於作品中可見的形式、規範或技巧而已，更還是一種「意識」，是一種不斷變化與發展的心靈。也因此，「傳統」的意義往往是在與「現代」的碰撞中才得以展現的。周寧指出：

我們對待傳統的方法，是把它當作一個有機體接受，它是有生命的，會發展的，會有變化的……我們特別強調「發展」這個意識。它是承續了傳統中有發展性的那些質素，它意指對過去的事物重新賦予意義，以我們這一代特有的觀點去解釋它們，評估它們，整理它們，安排出新的秩序和地位，我們以新的眼光注視它們，所有的傳統在這一檢視下，就有了不同的，新異的面貌，他幾乎不再是傳統了，他跳出時空的束縛與現代緊合為一。（周寧，1972：203）

周寧對於「傳統」的詮釋尤其在那些受過西方文學思潮影響的知識份子之間是相當具有代表性的，也就是在面對「傳統」與「現代」的問題時，並非主張回到過去把「傳統」原封不動地撿拾回來，也不是將「傳統」視為固定不變的本質性存在，而是將「傳統」置入個人的「心理時間」，令歷史意識的共時性存在於個人的生活與創作之中。而這種將「傳統」解釋為「活的有機物」的看法，也成為台灣七〇年代以來一個顯著的文化趨勢。它的影響之一，是啟發人們進入到「民間」，從常民的日常生活去尋找生機勃勃的「傳統」，並以之作為文學的靈感與題材。

（二）以「大眾」為文學資源

在七〇年代初期的詩歌轉向中，《龍族》無疑扮演了重要的角色。¹²他們強調自己是「新一代新的精神」，他們要把握的是「此時此地的中國」，他們以「世俗化」為理想，而他們的詩所要表現的則是「明朗的風格」。在《龍族詩選》中他們如此闡釋詩與口語的問題：

表現明朗的風格有兩個主要的趨向，一是詩的口語化，一是意象的簡化。詩的口語化便是以接近日常的語言做為詩的材料，它能夠使創作者對自己的意象和思想表達得更為準確，以避免詩的曖昧性，同時使讀者更容易走入詩的境界。（〈「龍

¹² 龍族詩社的主要成員有陳芳明、蕭蕭、林煥彰、林佛兒、施善繼、辛牧、喬林、黃榮村與高信疆等人。

族詩選」序〉，1973：7）

《龍族》關於「世代」、「此時此地」、「世俗化」與「明朗風格」的強調，可以看作是對現代主義詩歌的反動，而這些主張的具體實踐，便是以日常語言入詩，其目的，不外乎是期待更多讀者的參與。《龍族》將「讀者」納入詩歌創作的重要考量，因而在現代詩論戰期間，《龍族》在評論專號上特別將「讀者」的面向帶進編輯之中。主編高信疆（高上秦）設計了一份 95 人的訪問記，透過對各階層讀者——包括大學教授、各校級學生、主管、工農、主婦、軍人等等——的訪談，藉以了解一般人對詩的看法。這種編輯設計多少是順應了當時「走入民間」的社會氣氛，也反映了「詩歌應受社會公評」的想法。也因此，同為《龍族》成員之一的詩人陳芳明（1974a：39）將之稱為一場關於現代詩的「民意測驗」。在這裡，文學彷彿成為「民主」概念的實踐場域。

在《龍族》評論專號眾多的意見當中，以余光中的〈現代詩怎麼變〉最受矚目。余光中從六〇年代以來即被認定是現代主義詩人，但在這篇文章裡余光中（1973a：11）劈頭便指出，「台灣的現代詩已經到了應該變，必須變，不變就活不下去的關頭了。」進而揭舉現代詩幾個值得討論的重要問題：「惡性西化和善性西化」、「技巧和主題」、「小我和大我」以及「洋和土」。其中，「小我和大我」的議論是針對現代主義的個人主義傾向而發。余光中指出，六〇年代以來詩人所熱中追求的「自我之發掘」，發展到最後已然成為玄之又玄的遁世之詞，而問題在於，「自我」若只是停留在「一個小我」之上，則其藝術成就不會比日記、私人書信或夢中囈語來得更有意義。余光中比較了「小我」與「大我」的關係：

小我的另一端遙接大我，我悲亦即人悲，我笑亦即人笑，我的切身經驗亦即眾人經驗的具體而微。在這種情形下，自我的探索亦即人性的探索，感動自己，同時也感動廣大讀者……現代詩人恥言大眾，由來已久，如果連知識份子，最狹義最起碼的大眾，竟也在詩人恥為代言列，則小小的這個自我，會發掘出什麼東西呢？（余光中，1973a：12）

這顯然是針對洛夫等詩人「小我更勝於大我」的觀念以及對「大眾」不屑一顧的批判。余光中提到，現代詩人雖然對小我的「自我」與更大更抽象的「人類」有所挖掘，但對於「中間的社會和民族則並無同情」。余光中將社會、民族、國家視為或大或小的「大我」，而「小我」則必須在大我的脈絡下方才可能交織出它自身的意義與發展的方向性。他還認為，對於「小我」（自我）的追尋也無非是一種對於「人性」的探索，而其所謂「人性」的概念，則是建立在人類共同情感與經驗的普遍有效性之上，是故「感動自己，同時也感動廣大讀者」。此時，「小我」的追求，是必須與「大我」的關懷與時俱進的，這

也就意味著余光中試圖以「人性」來取代現代主義者們動輒將西方文學的概念或技巧預設為文學普遍性的作法。同時，這位曾經浸淫於現代主義中的詩人，在高舉「人性」與「大我」意涵的同時，也明確指出詩人必須是「大眾」的代言人。儘管余光中的「大眾代言」之說還不至於是指社會的積極介入，但這的確是針對現代主義的偏向個人純粹經驗而主張之文學必須深入經驗與現實的一種呼籲。

於是，「小我」與「大我」地位的板塊再移動，當然也牽涉到了文學形式與取材的問題，余光中接著也闡述了「洋和土」的關係。他指出，六〇年代是偏向惡性西化的「洋」，但七〇年代則有走向「土」的趨勢，對此，余光中認為這是一個可喜的變化。而這所謂「土」的概念，在當時也成為余光中文學的靈感來源：

相對於「洋腔洋調」，我寧取「土頭土腦」。此地所謂「土」，是指中國感，不是秀逸高雅的古典中國感，而是實實在在純純真真甚至帶點稚拙的民間中國感。回歸中國有兩條大道。一條是蛻化中國的古典傳統，以雅為能事；這條路我十年前已經試過，目前不想再走。另一條，是發掘中國的江湖傳統，也就是嘗試做一個典型的中國人，帶點方頭方腦土裏土氣的味道……。在目前，我想不出還有什麼比「土」更充實更可愛的東西。（余光中，1973a：13）

表面上，余光中談論的是一個「回歸中國」的概念，但他所謂的「中國」卻是耐人尋味的。首先，他的「中國」並不是指向過去的「古典」或上層的「雅傳統」，而是存在於當下「土裏土氣」的「民間中國」。因此，余光中的「土」，除了一般所謂「大地」的意涵之外，更指向了一個由「民間」所構成的空間，那是一個由複數的人民所凝聚的「江湖傳統」。不難看出，七〇年代的余光中正試圖擺脫向來已烙印在他身上的知識菁英形象，而朝向大眾來汲取文學的資源。

整體說來，余光中所謂「土」或「江湖傳統」，與周寧的「傳統有機論」多有相通之處，亦即將「大眾」視為文化活生生的載體，因而企圖從「大眾」來尋找那依舊被實踐於日常生活之中的「傳統」，並在「江湖」潑辣的生命力中尋找可供利用的文學資源。這從「洋」到「土」的轉變，確實是七〇年代台灣文壇最明顯的風向變化。此時，在詩人與作家的文學視野中，「人民」或「大眾」不但可以是文學創作的取材，同時也是作為消費主體的「讀者」，而語言——接近日常生活的語言或大眾所使用的語言——則成了這所謂「民間」實踐的重要媒介。

（三） 大眾、階級與文學

現代詩論戰中，除了前述多是來自於現代主義陣營內部的批判之外，還有一股來勢洶洶的聲音，它們多是從社會與現實的角度批判現代主義文學，例如由尉天驄所主導的《文季》可說是對現代主義展開了全面性的宣戰，並在現代主義的批判基礎上建構注重社會現實的文學觀。

尉天驄在〈幔幕掩飾不了污垢：對現代主義的考察兼評歐陽子的「落葉」〉一文中，將現代主義看作是「病態的」、「沒有根的一群」。他認為，是西方的資本主義造成現代社會的拜金風尚與現代人的墮落虛偽，人與人的關係在商業文化的腐蝕之下相互排擠、彼此傷害，於是也造成了人類孤獨、寂寞與疏離的心理。但是現代主義在面對這些孤獨與疏離時：「不去反省人世的不幸是否與自己有關，反而感傷自己是最失意的一群而無視大多數人的痛苦。」（尉天驄，1973：67）因此他認為，台灣人所視為時髦的現代主義其實「澈頭澈尾是從西方商業社會挫敗中發生出來的。」（尉天驄，1973：71）

尉天驄在批判現代主義的同時，亦舉出矯治病態的可能性，他說：「假如作家能從關心現實著手，以批判的態度去反映人類的這種命運，未始不可以促使人們的覺醒，使之邁向一個合理的未來。」尉天驄認為關心現實可以幫助人們找到社會問題的癥結，而批判的態度可以使人覺醒並且邁向合理的社會。這裡意味的也不外乎是主張文學與作家肩負有社會改造的義務，為了達成社會改造的任務，則必須仰賴寫實的文學方才可能，於是尉天驄提出「健康的寫實的藝術和文學」，也唯有如此方才可以矯正現代主義的弊病，同時也是使得社會走向「合理」未來的良方。值得注意的是，此時「現實主義文學」的名稱尚未正式現身，只是尉天驄的評論方式基本上已經奠定了往後「寫實的文學（現實主義）＝健康」而「現代主義＝病態」的兩相對立的文學修辭。¹³

明顯可見，尉天驄的現代主義批評主要以資本主義為解釋框架，並將現代主義作家與作品視為資產階級的墮落產。可以說，左派觀點的運用在此已略具雛形。但是台灣的資本發展情況，以及台灣現代主義究竟是怎樣與「資本主義」或「中產階級」掛勾等問題，尉天驄卻沒有進一步申論，而是將之當作一個無需特別討論的前提。就此說來，尉天驄此時的現代主義批評與其說是左派的，毋寧更多是屬於道德批評的。¹⁴但無論如何，

¹³ 劉紀蕙在〈前衛的推離與淨化〉以及〈文化整體組織與現代主義的推離〉等文章中將「台灣文學史」與「寫實保守」進行等同的連結，但筆者認為其所提及的「寫實保守」嚴格說來應該是比較接近尉天驄的「現代主義 v.s. 寫實文學」論述，而與「台灣文學史」脈絡無關。

¹⁴ 尉天驄對於現代主義的批評基本上還未超出中國三〇年代左翼文學對現代派的批判，亦即將現代派的詩人與作家視為小資產階級知識份子，並將其作品認定為資本主義制度下頹廢墮落的文學。儘管如此，尉天驄在戰後左派觀點被禁絕的情況下，而能夠使之重新復活，算起來也是一種突破。

這左派批評觀點的運用在後來更加具體，並在鄉土論戰中進一步發揮。左派理論的運用也意味著，往後的現代主義將受到更為犀利的理論挑戰，環繞在現代主義——甚至是更為廣泛的文學——議題上的，也不再單純只是「自我」、「傳統」或「小我」、「大我」以及「文學現代化」等問題，而是進一步跨入帝國體系與第三世界的世界觀之中，成為另一種政治意識型態的對決。

文學論戰既是形諸公共場域的公開討論，因此，激烈的言詞往往獲得最多的注目，就這一點而言，唐文標在論戰中可以說是引人側目的。他的文章密集出現於 1972 年末到 1973 年之間，¹⁵其充滿爆炸性的修辭引起文壇不小的震撼，不僅驚動了文壇重量級人物余光中與顏元叔撰文回應，原本無太大反應的《創世紀》也抓住唐文標極端的言論展開反擊。¹⁶但支持者也不乏其人，終而將一場關於詩學的反省激化成為立場之爭。

唐文標（1973a：12-42）在〈詩的沒落——台港新詩的歷史批判〉中以「腐爛的藝術至上」與「都在逃避現實」為港台的現代詩定調。並且在〈什麼時代什麼地方什麼人——論傳統詩與現代詩〉一文中為中國的詩歌回溯了「傳統」，他認為，中國詩歌從詩經、楚辭那裡奠定了良好的傳統，因為詩經是「來自民眾和社會口裏」，而楚辭裏的屈原讓自己生活在楚國的民眾之間，因此他唱出了「民眾的願望」。但詩歌到了魏晉南北朝之後便開始轉向遁世逃避，直到五四運動才力圖改變這種詩風。在唐文標的看法中，只有「反映民眾生活」的詩歌才算是承襲了優良的傳統，因此，在此一標準底下，就連唐宋詩歌盛世裡的名作都是有缺陷的。唐文標（1973b：222）指出：「所以白居易有閒適詩作，而杜甫也有個人詩……中國詩是有傳統的，但在封建的貴族文人手中，這些傳統值得懷疑。」對唐文標而言，詩歌的高下不在藝術性的營造，而是社會良心的有無。唐文標給予五四運動極高的評價，主要也是它對人民與社會所造成的積極影響：

「五四」……建立了全民的、自由民主的白話國民文學。文學不再在幾個貴族士大夫手中玩弄其文字遊戲……。而新詩最值得批評的地方就在這裡，他妄想再如帝國時代的特殊階級的玩物。1956 年後，詩壇開始了一個所謂抽象化的寫法和超

¹⁵ 唐文標集中於現代詩論戰期間的文章大致有：史君美（唐文標），〈先檢討我們自己吧〉，《中外文學》第 1 卷第 6 期（1972.11）；〈什麼時代什麼地方什麼人——論傳統詩與現代詩〉，《龍族評論專號》（1973.07.07）；〈詩的沒落——台港新詩的歷史批判〉，《文季》第 1 號（1973.08.15）；〈僵斃的現代詩〉，《中外文學》第 2 卷第 3 期（1973.08）；〈日之夕矣——『平原極目』序〉，《中外文學》第 2 卷第 4 期（1973.09）。

¹⁶ 這些文章包括：顏元叔，〈唐文標事件〉，《中外文學》第 2 卷第 5 期（1973.10），頁 4-8；余光中，〈詩人何罪〉，《中外文學》第 2 卷第 6 期（1973.11），頁 4-7；彭瑞金，〈文學的社會參與〉，《中外文學》第 2 卷第 8 期（1974.01），頁 139-141；陳芳明，〈檢討民國六十二年的詩評〉，《中外文學》第 3 卷第 1 期（1974.06），頁 31-53。以及《創世紀》第 37 期（1974.07）中陳芳明的〈社論：請為中國詩壇保留一份純淨〉，頁 4-9；辛鬱，〈內省及其他〉，頁 123-126；劉菲，〈揭開唐文標之流的假面具〉，頁 127-129；黃進蓮，〈批評的墮落——中外文學「僵斃的現代詩」一文的商榷〉，頁 130-136 等等。

現實的表現。言語上要其俏皮，形式上玩弄花招句法，思想以逃避唯宗，內容題材卻裝扮超脫；瀟灑面目，新詩越走越死，成為人多不懂的怪物。（唐文標，1973b：222）

唐文標頻繁地動員了五四文學運動中的二元對立修辭，以「貴族／平民」或「艱澀／平易」論斷文學的方式更是陳獨秀「三大主義」的翻版。不僅如此，唐文標以「階級」和「現實反映」為出發的批評，明顯是吸收了左派的觀點。左派文學（批評）於 1949 年之後在國民黨政府的大力掃蕩下從台灣消失，直到保釣運動後才透過某些管道諸如留學生等的傳播，再度於台灣發揮影響力。這也意味著，此時的現代主義所要面對的已不僅僅是來自於「傳統」嚴厲的目光，更還有著「文化霸權」的嫌疑，甚至到後來，「身分認同」以及「省籍矛盾」也都成為糾纏台灣現代主義的幽靈。嚴格說來，對現代詩本身的發展而言，唐文標過於極端的言論很難成為具有建設性的理論資源，但他的批評確實引起了很大的共鳴，即使在文學已不被強加社會責任的今日，唐文標的現代詩批評都還被看作是時代的良心。對於唐文標的共鳴，確實與台灣社會當時對「人民」與「大眾」的高度關注息息相關，但對現代詩本身的不滿也確是積累多時了。當然，更有可能因為人們根本就不了解現代詩，畢竟，現代詩早已放棄了它的「群眾」與「讀者」，而以「自我」、「純粹」與「自主」為追求的目標。

（四） 現代詩派的回應

《現代詩》與藍星詩社的系列詩誌相繼在五〇年代後期停刊，從此便由《創世紀》擎起現代詩的大旗，而成為整個六〇年代的代表詩刊。儘管如此，《創世紀》仍在 1969 年因經費短絀而休刊三年，直到 1972 年 9 月才重返文壇。復刊當時，創世紀詩人已成批判的箭靶，因此在第 30 期的〈復刊詞〉中，創世紀詩社為自身的詩學立場提出辯解：

中年一代詩人如果有所驕傲的話，那就是他們以拓荒與播種者自任此一精神的表現，僅以此點而言，他們之於中國詩壇，一如阿波里萊爾，波特萊爾，梵樂希之於法國詩壇，葉芝，艾略特，龐德之於英美詩壇……我們仍堅信詩不是大眾化的商品，仍認為「不願創造一些立刻被瞭解而又立刻被遺忘的作品」此一求新、求深、求廣、求純的創作觀念是正確的，我們永遠不寫「明白如話」的白話詩，我們的追求是為了更富建設性的創造，我們爭論的不是明朗或晦澀，我們爭論的是詩！（本社，1972：4-5）

這一段敘述涉及三個重點：世代問題、以西方為借鑑的詩學立場以及對於口語寫作的看法。首先，面對新世代來勢洶洶的挑戰，創世紀強調「中年」世代對新詩現代化有

開疆闢土之功，儘管仍有無數缺失，但他們在文學史上已佔有一定的地位。此外，爲了說明自身的詩史定位，創世紀詩人以英、美、法國等西方詩壇爲參照，並以中國的波特萊爾、葉芝與艾略特自詡，明顯不改其以西方現代主義爲詩學正統以及向西方大師致敬的立場。最後，對於新世代關於口語寫作與詩歌大眾化的要求，創世紀詩派則強悍地表達了絕不妥協的態度。他們認爲「大眾化」暗藏「商品化」的威脅，並斥責口語創作令詩歌墮入一次性消費的險境。於是，他們再度重申對「求新、求深、求廣、求純」的美學堅持。對他們來說，藝術自主性仍然是詩創作的最大公約數，因此，舉凡「大眾化」或「口語化」都將危害詩的純粹性。

〈復刊詞〉的言詞尙屬懇切，大抵還能就詩論詩，但是當唐文標等更爲辛辣的批判出現後，《創世紀》的反擊也更加凌厲。如第 37 期的社論再度批判了「大眾」與「口語」的主張：「他們爲了爭取廉價的掌聲，乃借大眾化的口號，不惜使詩淪爲次等散文的分行，只求流暢順口，詩質蕩然無存，寫詩形同吐痰便溺，隨時隨地可行……我們的詩爲不需要美學與深刻的俗眾所拒絕，並不構成我們的羞辱」（〈社論 請爲中國詩壇保留一份純淨〉，1974：5）。社論執筆者將口語寫作比爲「吐痰便溺」，視大眾爲庸俗，並且認定口語將破壞詩質的密度，造成詩與散文不分的窘境。台灣現代詩在摸索的初期，便已將詩質密度以及詩與散文的嚴加區分視爲「詩之所以爲詩」的基本立場，因此，《創世紀》對口語的排斥，就某種程度而言是對「詩之自我定位」的一種捍衛。此外，社論中還出現了政治化的批判，指責唐文標「企圖以『赤色先鋒』的姿態，在台灣這片自由純淨的園地上洒播普羅文學思想的毒粉」。在國民黨的高壓統治尙未解除的年代，任何與共產黨相關的連結，畢竟都是攸關生死、極其嚴重的指控。說起來，「遠離政治」是台灣現代主義詩歌發展的重要共識，但在面對唐文標等較爲激進的批評時，《創世紀》也只能祭出非常政治的手段予以反駁。由此觀之，《創世紀》詩社自六〇年代之後一再強調的非政治與文學自主性，在論戰的反擊中則不免暴露其某種程度的侷限。

然而，創世紀詩派的內部也非全無反省的聲音。同屬「中年」世代的詩人辛鬱，便以現代派運動急先鋒的身分，在第 37 期的「詩論專號」中回顧了當時對現代主義的理解與態度：

我當時雖然加入「現代派」，但卻不明白為什麼要加入……總之，在那時我對波特萊爾與阿波里奈爾之如何如何，是不甚明瞭……緊跟著是現代詩人越來越趨向大家所追求的「現代感」——那實際近於虛幻的現代——而更與其他的一切疏遠了。爲了「非徹底現代化不可！」我們便拼命鑽向那不切實際的「現代」黑巷，而自以爲登上了高峰……在大家內心，又被一種要求所支配，這要求是：建立各自的風貌。這樣一來，個人都竭盡智能，從文字與意象上著手，紛紛建立了語言

的多樣貌像，並以此滿足。實質上，這些多樣貌像的語言，卻並不能經得起分析，原因是在這些語言背後，並沒有一種思想作為支柱。（辛鬱，1974：125）

這段出自現代派陣營內部的誠實告白，指出當年詩人們在某種時代氛圍中一窩蜂追逐現代、現代感與現代化的心態，而據此所建立的現代主義詩歌，最大的問題便是在語言多樣化的表象下所存在的思想貧乏。辛鬱承認現代詩確實存在弊病，並試圖將「內省」作為改變的契機。於是，針對口語和大眾化的要求，他認為在詩質不受影響的情況下，若能透過口語化的表現而順暢地表達詩意，不啻是一條可行的路徑。

大抵而言，論戰表面上在雙方各執己見的狀況下逐漸淡出，但整個台灣文壇明顯地是將更多的關注朝向人民大眾、社會現實、本土與傳統等議題。而對往後台灣文學發展有著關鍵性影響的鄉土論戰（1977-1978），就某方面來說，正是現代詩論戰的延伸。而「民間」與「大眾」概念在詩歌創作上的落實，除了一如余光中等詩人將民間小人物或台灣具體的地方場景作為描繪的對象之外，另一股重要的風潮，則是母語——更貼近「口語」的語言——的創作嘗試。

四、 結論

戰後的現代主義在官方傾注全力倡導反共文藝的五〇年代中期異軍突起，其關於美學的思維以及嶄新的語言實驗不僅擴大了新詩的寫作範圍，且其所標榜的「自我」與「個人」在文學被集體主體所淹沒的當時，也使得文學維持住了某種程度的獨立性。而現代主義關於「自我」與「個人」的論述，除了紀弦始終如一的态度之外，《創世紀》在「自我」議題上的思考轉變尤其最能突顯台灣現代主義詩學的思想推移，但這也成為現代詩後來最遭詬病的原因所在。《創世紀》在創立之初依舊高舉「民族」與「大眾」，但進入六〇年代之後便改弦易轍，轉為貶抑大眾而張揚自我。對當時的《創世紀》而言，所謂「大眾」不但是指不具審美能力的烏合之眾，同時也被作為消費者的指涉；相對的，「自我」所關乎的則是不受大眾品味影響或受商業邏輯左右的純粹性與文學自主性。

然而，過度專注於自我內心或個人風格的表現，卻衍生了許多弊端。首先，是造成了關於大眾與社會想像的貧乏，如此一來，無疑是加速將文學推向社會的邊緣，更形縮小了現代詩的影響範圍。其次，是創作上所產生的諸多跟隨與偏鋒的現象。有關於此，早在六〇年代初期，現代派運動的推手紀弦便開始大力批判現代詩，並指出「無主題的謬論」、「新形式主義的流行」與「新虛無主義的氾濫」等三大罪狀，甚至宣言取消「現代詩」此一名稱。但另一股新興的勢力同時也在醞釀之中，那就是曾經受過現代主義影

響的新世代詩人，他們很快地掌握了新的文化脈動，並且開始尋求結合現代主義的技巧與鄉土現實在創作上的可能性。

這股對現代詩的反省終於在七〇年代初期因國際局勢的動盪而有了社會的基礎，現代詩論戰正是在如此的氛圍中展開。透過對於論戰的爬梳，我們可以看到論者從各種不同的角度討論現代詩究竟應該何去何從的問題，其中，「自我」與「大眾」的概念一直是揮之不去的核心關懷，其所延伸的議題也不斷地在傳統與現代、本土（中國）與西方之間環繞。原本在六〇年代的《創世紀》中作為個人的「自我」概念，在現代詩論戰中已重新被界定為整個民族在個人身上的展現，亦即，「自我」是一個包括了「傳統」與「現在」、「集體」與「個人」的集合體，因此「自我」亦被認為只有在與「大眾」的關係之中才能彰顯其存在的辯證產物。儘管在一般的看法中，七〇年台灣文學的走向是重新擺盪到了鄉土與現實，但不容忽略的是，在經過現代主義洗禮之後的鄉土與現實，已然發展出迥然不同於以往的思考向度，而這也在很大的程度上影響著下一個階段的文學發展。同時也是從這個階段開始，現代詩的創作者一方面活用現代主義的技巧，另一方面將「大眾」視為文化鮮活的載體，企圖從「大眾」裡來尋找那依舊被實踐於日常生活之中的「傳統」，從中尋找可供利用的文學靈感與資源，而這也預告了下一階段詩學更為多元的發展。

引用書目

一、中文書目

- 本社，1954，〈創世紀的路向〉，《創世紀》，創刊號，頁 2-3。
- 本社，1959，〈五年之後〉，《創世紀》，第 13 期，頁 1-2。
- 本社，1972，〈復刊詞 一顆不死的麥子〉，《創世紀》，第 30 期，頁 4-5。
- 史君美（唐文標），1972，〈先檢討我們自己吧〉，《中外文學》，第 1 卷第 6 期，頁 4-7。
- 余光中，1973a，〈現代詩怎麼變？〉，收錄於高上秦主編，《龍族》，第 9 期，頁 10-13。
- 余光中，1973b，〈詩人何罪〉，《中外文學》，第 2 卷第 6 期，頁 4-7。
- 余光中等編，1972，《中國現代文學大系·詩集》，台北：巨人出版社。
- 吳濁流，1965，〈為自由詩欄說幾句話〉，《台灣文藝》，第 7 期，頁 11。
- 李癸雲，2005，〈詩和現實的理想距離——一九七二至一九七三年台灣現代詩論戰的再檢討〉，《臺灣文學學報》，第 7 期，頁 43-65。
- 辛鬱，1974，〈內省及其他〉，《創世紀》，第 37 期，頁 123-126。
- 〈社論 請為中國詩壇保留一份純淨〉，1974，《創世紀》，第 37 期，頁 4-9。
- 周寧，1972，〈一些觀念的澄清〉，《現代文學》，第 47 期，頁 202-209。
- 林煥彰、林錫嘉，1967，〈二林對談——談談鄉土藝術〉，《笠》，第 20 期，頁 24-25。
- 芝加哥「釣魚台快訊」編，1974，《釣運以來台灣的青年人》，香港：七十年代雜誌社。
- 邱貴芬，2007，〈翻譯驅動力下的台灣文學生產〉，收錄於胡金倫主編，《台灣小說史論》，台北：麥田，頁 197-273。
- 青空律（紀弦），1952，〈詩論三題〉，《詩誌》，第 1 號，頁 3。
- 芥舟（郭秋生），1935，〈文藝大眾化〉，《台灣文藝》，第 2 卷第 1 號（1935.01），頁 21-22。
- 洛夫，1959，〈石室之死亡〉，《創世紀》，第 12 期，頁 18-19。
- 洛夫，1964，〈代社論 詩人之鏡「石室之死亡」自序〉，《創世紀》，第 21 期，頁 2-11。
- 紀弦，1966，〈給趙天儀先生的一封信〉，《笠》，第 14 期，頁 2-9。
- 胡適，1986，《胡適作品集 3 文學改良芻議》，台北：遠流。
- 唐文標，1973a，〈詩的沒落——台港新詩的歷史批判〉，《文季》，第 1 號，頁 12-42。
- 唐文標，1973b，〈什麼時代什麼地方什麼人——論傳統詩與現代詩〉，《龍族評論專號》，頁 217-228。
- 唐文標，1973c，〈僵斃的現代詩〉，《中外文學》，第 2 卷第 3 期（1973.08），頁 18-20。
- 唐文標，1973d，〈日之夕矣——『平原極目』序〉，《中外文學》，第 2 卷第 4 期（1973.09），頁 86-99。

- 奚密，1998，〈台灣現代詩論戰：再論「一場未完成的革命」〉，《國文天地》，第154期，頁72-81。
- 尉天驄，1973，〈幔幕掩飾不了污垢：對現代主義的考察兼評歐陽子的「落葉」〉，《文季》，第1期，頁61-75。
- 陳芳明，1974a，〈檢討民國六十二年的詩評〉，《中外文學》，第3卷第1期，頁31-53。
- 陳芳明，1974b，〈社論：請為中國詩壇保留一份純淨〉，《創世紀》，第37期，頁4-9。
- 陳政彥，2007，〈戰後臺灣現代詩論戰史研究〉，中央大學中國文學研究所博士論文。
- 陳澄州，2006，〈七〇年代以降現代詩論戰之話語運作〉，成功大學台灣文學系碩士論文。
- 張默、痲弦主編，1967，《中國現代詩選集》，高雄：大業書局。
- 張默、洛夫、痲弦主編，1967，《七十年代詩選》，高雄：大業書局。
- 黃石輝，2003a，〈再談鄉土文學〉，收錄於中島利郎編，《1930年代台灣鄉土文學論戰資料彙編》，高雄：春暉，頁53-64。
- 黃石輝，2003b，〈怎樣不提倡鄉土文學〉，收錄於中島利郎編，《1930年代台灣鄉土文學論戰資料彙編》，高雄：春暉，頁1-6。
- 黃進蓮，1974，〈批評的墮落——中外文學〈僵斃的現代詩〉一文的商榷〉，《創世紀》，第37期，頁130-136。
- 彭瑞金，1974，〈文學的社會參與〉，《中外文學》，第2卷第8期，頁139-141。
- 葉維廉，1992，《中國詩學》，北京：三聯書店。
- 楊熾昌著、呂興昌編、葉笛譯，1995，《水蔭萍作品集》，台南：台南市立文化中心。
- 劉方喜，2005，〈分流與融合——文學意識形態化、消費化、生產化關係的歷史重構〉，收錄於錢中文、劉方喜、吳子林，《自律與他律——中國現當代文學論爭中的一些理論問題》，北京：北京大學出版社。
- 劉秀美，2001，《五十年來的台灣通俗小說》，台北：文津。
- 劉紀蕙，2000a，〈前衛的推離與淨化——論林亨泰與楊熾昌的前衛詩論及其被遮蓋的際遇〉，收錄於周英雄、劉紀蕙編，《書寫台灣》，台北：麥田，頁141-159。
- 劉紀蕙，2000b，〈文化整體組織與現代主義的推離〉，《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》，台北：立緒文化。
- 劉菲，1974，〈揭開唐文標之流的假面具〉，《創世紀》，第37期，頁127-129。
- 蔡明諺，2002，〈龍族詩刊研究——兼論七〇年代台灣現代詩論戰〉，清華大學中國文學系碩士論文。
- 〈「龍族詩選」序〉，1973，《龍族詩選》，台北：林白，頁1-10。
- 顏元叔，1973，〈唐文標事件〉，《中外文學》，第2卷第5期，頁4-8。
- 關傑明著、景翔譯，1976，〈中國現代詩的困境（上、下）〉，收錄於趙知悌編，《現代文學的考察》，台北：遠景，頁137-142。（原發表於《中國時報》副刊「海外專欄」（1972.02.28-29））

T. S. Eliot 著、杜國清譯，1969，〈傳統和個人的才能〉，收錄於《艾略特文學評論選集》，台北：田園，頁 3-21。

二、日文書目

柄谷行人，1988，《日本近代文学の起源》，東京：講談社。

濱田隼雄、龍瑛宗、西川滿，1942，〈鼎談〉，《文藝台灣》，第 4 卷第 3 期（1942.06），頁 28-36。

三、英文書目

Yip, Wai-lim. (Ed.). (1970). *Modern Chinese Poetry: Twenty Poets from the Republic of China, 1955-1965*. (Selected and translated by Wai-lim Yip). Iowa City: University of Iowa Press.

The Dialectics between “the Self” and “the People:” The Discussion on the Modern Poetry Polemic

Lin, Chin-li

**Assistant Professor, Department of Taiwan Culture, Languages and Literature,
National Taiwan Normal University**

Abstract

The Modern Poetry Polemic which took place in the early 1970s is regarded as the harbinger of the debate surrounding Taiwanese Native Literature. This Polemic is generally believed to have been triggered by the rising nationalism which was due to continuous diplomatic setbacks. However, the literary cause for the polemic should not be overlooked. This reflection on modernist literature has been underway since the mid-1960s, when Taiwanese modernist literature was at its peak. By focusing on the discussion of the Modern Poetry Polemic, this paper explores how the concepts of “the self” and “the people” became controversial topics. The aims of this paper are, firstly, to analyze how the poets and writers imagine “the self” and “the people.” Secondly, it will look at how the concepts of “the self” and “the people” are imagined and practiced. Finally, the author will consider the argument against the compatibility of these two concepts and propose that they are not only compatible but inseparable.

Keywords: modernism, the self, the people, Modern Poetry Polemic