

# 「波特萊爾」的傳播與臺灣現代詩論戰 (1954-1960)\*

余欣娟\*\*

〔摘要〕

1956年，紀弦成立「現代派」，他將波特萊爾視為現代詩「橫的移植」的典範。「波特萊爾」之名，因而形成論戰焦點，涉及詩的本質論、創作者的人格風格以及詩、散文的辨體問題。本文從「詩的創作典範模習」，檢視1950年代詩壇對於「波特萊爾」之譯介傳播與爭論。「波特萊爾」作為論戰之「焦點」與成為「評價語」，從辨體的角度，區判了詩與散文以及新舊詩之別，其差異處不在於可辨的「形變」，而在於根本的「質變」。波特萊爾之「敗德」又因為與當時詩壇之民族型精神相悖，故在譯介過程，紀弦、尉天驄皆做了若干的清潔轉化與在地詮解。此外，在詩的藝術性與仿效方面，特別著重在波特萊爾詩的交感與音樂性，尤其是〈異邦人〉中的雲意象以及〈交感〉之通感書寫。

關鍵詞：波特萊爾、現代派、紀弦、現代詩論戰

---

\*初稿曾宣讀於「『都城與常理』暨『儒與藝』」國際學術研討會（臺北：臺北市立大學，2020年10月31日），感謝會議講評人及本刊匿名審查委員之寶貴建議。

\*\*臺北市立大學中國語文學系副教授。

## 一、前言

波特萊爾（Charles Baudelaire，1821-1867）《惡之華》與《巴黎的憂鬱》的零星篇章在 1920、1930 年代，已由周作人、李金髮、徐志摩、李思純、梁宗岱、卞之琳、以及戴望舒等人譯介至中國，<sup>1</sup>而波特萊爾在臺灣的文學傳播，則透過幾本重要詩文刊物與多場現代詩論戰。莫渝曾整理波特萊爾在臺灣的傳播脈絡：早在杜國清 1977 年出版完整譯本《惡之華》之前，1950 至 1960 年代，《現代詩》、《藍星》、《中國新詩》、《創世紀》、《筆匯》、《星座》等刊物就已透過中國及日本詩壇的譯介，陸續轉載過若干詩作與簡介。<sup>2</sup>當時主要的傳播者是紀弦（1913-2013）、覃子豪（1912-1963）以及葉泥（1924-2011）。紀弦在 1954 年秋季號《現代詩》第七期，首次翻譯了《巴黎的憂鬱》兩首：〈異邦人〉與〈狗和香水瓶〉，<sup>3</sup>覃子豪則翻譯過《惡之華》七首。<sup>4</sup>而葉泥另挑選了日本學者佐藤朔（1905-1996）的多篇文章：〈波特萊爾的一生〉、〈波特萊爾的作品〉以及〈波特萊爾的小說〉，刊載在《現代詩》、《大學生活》及《筆匯》。<sup>5</sup>據杜國清回憶，

<sup>1</sup> 詳見莫渝：〈波特萊爾在中國，臺灣〉，《法國文學筆記》（臺北：桂冠，2000 年），頁 192-196。

<sup>2</sup> 波特萊爾在臺譯本的分析，莫渝已作詳細整理，本文在此只擷取部分作資料介紹。波特萊爾的詩作最早刊登於《現代派》第 7 期，紀弦選譯〈異邦人〉及〈狗和香水瓶〉，而葉笛在《創世紀》詩刊第 10、11 期（1958 年 4 月、1959 年 4 月）先後譯了 7 首，金恆杰在香港《大學生活》72 期（1960 年 5 月 5 日）譯了 5 首，1960 年《筆匯》月刊革新號第 1 卷 12 期（4 月 27 日）為波特萊爾特輯，其中秀陶譯〈巴黎的憂鬱選輯 11 首〉，這是國人首次將波特萊爾這冊《小散文詩》的別名譯作《巴黎的憂鬱》。在同一期另有二文：尉天驄的〈波特萊爾簡論〉、葉泥譯〈波特萊爾的小說〉。莫渝也為我們指出，其他受波特萊爾詩風影響，而仿效之作：林朗〈雲〉、羅馬（商禽）〈籍貫〉、季紅〈慢車箱中〉、杜國清〈貓〉、莫渝〈波特萊爾〉，此相關傳播與仿作，詳見莫渝：〈波特萊爾在中國，臺灣〉，《法國文學筆記》，頁 191-211。

<sup>3</sup> [法] 波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire）著，紀弦譯：〈異邦人〉、〈狗和香水瓶〉，《現代詩》第 7 期（1954 年秋季號），頁 115。《現代詩》第 6 期為 1954 年 5 月出刊，第 7 期則只載明為秋季號，而第 8 期則標為冬季號，未詳明出刊月份。本文以下遂依詩刊所載，紀實出刊年月及號次。

<sup>4</sup> 覃子豪翻譯：〈美的禮讚〉、〈蛇舞〉、〈時計〉、〈貓〉、〈貓（二）〉、〈交感〉、〈塞德爾之旅行〉，收入覃子豪：《覃子豪全集 II》（臺北：覃子豪全集出版委員會，1974 年），頁 136-147。

<sup>5</sup> [日] 佐藤朔著，葉泥譯：〈波特萊爾的一生〉，《現代詩》第 16 期（1957 年 1 月），頁 27-31。  
[日] 佐藤朔著，葉泥譯：〈波特萊爾的作品〉，《大學生活》第 26 期（1957 年 6 月）。[日] 佐藤朔著，葉泥譯：〈波特萊爾的小說〉，《筆匯》月刊革新號第 12 期（1960 年 4 月），頁 27-29。

當時臺灣詩壇，僅有〈萬物照應〉（或譯為〈交感〉）和〈異鄉人〉而已，其他就是戴望舒所翻譯的《惡之華掇英》二十三首。他則是 1966 年到日本才開始蒐集《惡之華》的各種日譯本，1971 年才開始著手翻譯《惡之華》，隔年就在《笠》詩刊連載了四年半。<sup>6</sup>而在「波特萊爾」在臺灣傳播的 1954 至 1960 年間，馬朗所主持的香港文藝刊物《文藝新潮》（1956-1959）與紀弦主編的《現代詩》交流密切；<sup>7</sup>不過，《文藝新潮》雖然也刊載了不少現代主義作品，譯介英美現代主義以及歐洲文學，也在法國詩方面，介紹過艾呂雅（Paul Eluard, 1895-1952）、布勒東（André Breton, 1896-1966）等詩人，但卻未曾介紹過波特萊爾。<sup>8</sup>這雖然並非本文的研究主軸，但此闕如現象或許有其時空因素，有待另作延伸討論。

1956 年至 1960 年間，臺灣詩壇正處在現代詩論戰，也就是我們慣稱的「現代派論戰」及「象徵派論戰」。<sup>9</sup>1956 年 2 月，紀弦成立「現代派」，隨之發表的〈「現

<sup>6</sup> 杜國清：〈波特萊爾與我〉，收入〔法〕波特萊爾著，杜國清譯：《惡之華》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2016 年），頁 387-388。杜國清：〈《惡之華》新版譯者後記〉（2011），收入〔法〕波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire）著，杜國清譯：《惡之華》，頁 401。

<sup>7</sup> 陳國球指出 1950 年代臺港文學交流最見互動的是在「現代主義」的詩學傳播，尤其是馬朗所主持的《文藝新潮》與紀弦主編的《現代詩》更是往來密切。「現代詩社」是《文藝新潮》在臺灣的總經銷，而《現代詩》更刊載過香港詩人特輯。詳見陳國球：〈臺灣視野下的香港文學〉，《東亞觀念史集刊》第 5 期（2013 年 12 月），頁 151-151。

<sup>8</sup> 《文藝新潮》各期重要的譯介條目，尤其是第 14 期「歐洲文學特輯」大量翻譯多位法國作家，相關資料參見也斯：〈一九五〇年代香港新詩的傳承與轉化〉，收入也斯著，黃淑嫻、沈海燕、宋子江、鄭政恆編：《也斯的五〇年代——香港文學與文化論集》（香港：中華書局（香港）有限公司，2013 年），頁 69-72。或見邱偉平：〈《文藝新潮》譯介現代主義詩作的選擇與取向〉，《現代中文人文學報》第 11 卷第 1 期（2013 年 6 月），頁 77-78。

<sup>9</sup> 現代詩論戰的名稱是以蕭蕭〈五〇年代新詩論戰〉中之五〇年代三場的論戰表列之統稱，「現代派論戰」是指 1956 年開始至 1959 年間的 21 篇筆戰，主要針對紀弦「現代派」之六大信條所引起，尤其「橫的移植」之口號，更引發覃子豪、余光中之質疑。在這系列論戰中，焦點主要在於新詩之於現代主義之取捨問題，亦擴及新詩該如何在傳統與現代之間取得發展的平衡。蕭蕭：〈五〇年代新詩論戰〉，《臺灣現代詩史論：臺灣現代詩史研討會實錄》（臺北：文訊出版社，1996 年 3 月），頁 107-121。而關於 1950 年代的現代詩論戰研究亦可見朱芳玲：〈論六〇年代臺灣文學的現代性——以現代詩論戰為中心〉，《臺灣文學學報》第 11 期（2007 年 12 月），頁 161-182。陳政彥：《戰後臺灣現代詩論戰史研究》（桃園：國立中央大學中國文學研究所博士論文，2007 年 6 月）。蔡明諺：《一九五〇年代臺灣現代詩的淵源與發展》（新竹：國立清華大學中國文學研究所博士論文，2008 年 6 月）。

代派的信條及釋義」〉之第一條「我們是有所揚棄並發揚光大的包含了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。正如新興繪畫之以塞尚為鼻祖，世界新詩之出發點乃是法國的波特萊爾。象徵派導源於波氏。其後一切新興師派無不直接間接蒙受象徵派的影響」。<sup>10</sup>此文一出，引發「現代派論戰」以及「象徵派論戰」，「波特萊爾」因而屢次在論戰中被提及，不論是仿效或批評，這個「人名」開始衍生為「風格」的典型化，並牽涉到詩的本質論、創作者的人格風格以及詩與散文的辨體問題。而其中現代詩的辨體問題，亦在新文學運動以來，文言與白話文對舉與斷裂的脈絡下。<sup>11</sup>

然而，回顧目前對於 1950 年代臺灣現代詩論戰之研究，其文學論述幾乎側重在歷史文化的總體情境之中。陳芳明認為紀弦「現代派的信條及釋義」，否定了「縱的繼承」，而高舉「橫的移植」，特別是其中「波特萊爾以降的一切新興詩派」，皆暗示了「當時政治與文化雙重斷裂的事實」。<sup>12</sup>而奚密也持相同看法：在官方的反共文藝與傳統文化對現代詩的反對與壓抑，以及五四文學傳統和臺灣本土文學傳統的雙重斷裂，「現代派」全面西化正是為了突破當時的文學困境。<sup>13</sup>蔡明諺則另有新解，他提出當時的現代主義詩人的主張並不「否定」反共愛國文藝，甚至是一種「肯定」，<sup>14</sup>而「波特萊爾」的〈異邦人〉，正好稀釋了外省族群的「懷鄉」主題，將「流浪」提升為一種「現代感的存在意識」。<sup>15</sup>楊宗翰從社會學的結構角度，認為紀弦的現代詩觀：強調必須有「我」的個體存在，才有文學藝術，

<sup>10</sup> 紀弦：〈「現代派的信條及釋義」〉，《現代詩》第 13 期（1956 年 2 月），頁 4。

<sup>11</sup> 胡適「新文學運動」提出「文學革命」以及「重新估定一切的價值」，造成「傳統與現代的對立」以及「文化意識的斷裂」。詳見陳國球：〈傳統的睽離——論胡適的文學史重構〉，陳國球、王宏志、陳清僑編：《書寫文學的過去：文學史的思考》（臺北：麥田，1997 年），頁 48-69。

<sup>12</sup> 陳芳明：〈橫的移植與現代主義之濫觴〉，《臺灣新文學史（上）》（臺北：聯經，2011 年），頁 329-330。

<sup>13</sup> 奚密：《現當代詩文錄》（臺北：聯合文學，1998 年），頁 156。

<sup>14</sup> 蔡明諺談及紀弦與現代派時，認為「《自由中國》和《文學雜誌》與國民黨文藝政策常常顯得『不一致』，而現代主義詩人們則往往與官方文藝體制合拍合流。」蔡明諺：《一九五〇年代臺灣現代詩的淵源與發展》，頁 79。

<sup>15</sup> 蔡明諺認為波特萊爾〈異邦人〉改變了一九五〇年代的懷鄉主題，例如沙牧〈我是那雲〉（1955）、林冷〈不繫之舟〉（1955）以及商禽〈籍貫〉（1957）模習自波特萊爾〈異邦人〉，肯定了現代感的生存處境，而且「以全世界為認同對象的現代性的提升」。蔡明諺：《一九五〇年代臺灣現代詩的淵源與發展》，頁 359-361。

才有「民族性格」、才有「時代精神」，這是一種與國家敘述、協商乃至妥協，達到「個體自由之解放」的迂迴論述。<sup>16</sup>

從上述可見，目前對於現代詩論戰的建構，著重於社會外部對文學之影響，從歷史敘述及社會結構加以定義現代詩觀的發展。而這樣的文學史論述並不鮮見，陳國球在〈傳統的睽離——論胡適的文學史重構〉時，就指出文學在並時層面與政治社會經濟文化有相互指涉之處，但若忽略其中複雜的互動作用，僅從「文學」與「時代」的並行關係，「遷就外緣因素的的解釋而對文學系統的發展作出不一定適當的切割」，則難免變成社會史、社會史的附庸。<sup>17</sup>我們若將 1950 年代的現代詩論戰，放回新文學運動以來的文體討論，那麼就聚焦在現代詩的本質該走向「抒情」或「主知」，以及學法對象上，該是「橫的移植」或「縱的繼承」的取捨討論。<sup>18</sup>

本文藉由「波特萊爾」在臺灣之傳播以及涉入 1950 年代之現代詩論戰，從創作的典範模習，探究現代詩向西方流派模習體式，所衍生的相關本質論述，以及「人格風格」與「詩的藝術性與仿效」等面向，以檢視臺灣詩壇對於「波特萊爾」

<sup>16</sup> 紀弦〈詩論三題〉提到「詩，連同一切文學，一切藝術，首先必須先是『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」。青空律（紀弦）：〈詩題三論〉，《詩誌》第 1 號（1952 年 8 月）頁 3。楊宗翰：〈中化「現代」——紀弦、現代詩與現代性〉，《臺灣現代詩史：批判的閱讀》（臺北：巨流，2002 年），頁 290-292。

<sup>17</sup> 陳國球：〈傳統的睽離——論胡適的文學史重構〉，陳國球、王宏志、陳清僑編：《書寫文學的過去：文學史的思考》，頁 34。

<sup>18</sup> 覃子豪與紀弦之往復論戰過程，以及所形成的共識，已有許多論述。相關資料如下：紀弦在〈從現代主義到新現代主義〉一文中，回應覃子豪，認為作品的現代化，「不僅重視『時代的外貌』，並由其重視時代的精神」，而自己唾棄抒情主義，強調知性，也是因為「對抒情主義稍做讓步的話，就很難做到徹底的現代化了」。紀弦在文中表示，即便是「移植之花」，移植到中國的土壤，經過多年的栽培、灌溉與品種改良，就自然而然具有中華民族精神的表現形態。紀弦：〈從現代主義到新現代主義〉，《紀弦論現代詩》（臺中：藍燈，1970 年），頁 66、71。紀弦也在 1962 年〈魚目與真珠不是沒有分別的〉，表示自己的「反傳統」，「只是文學形式與表現方法的反傳統，只是詩觀、藝術觀的反傳統，而決不是反我們自己的民族精神，文化精神的傳統」。紀弦：〈魚目與真珠不是沒有分別的〉，《紀弦論現代詩》，頁 36-37。覃子豪與紀弦之間的論戰篇目可見，紀弦：〈從現代主義到新現代主義〉（1957）、〈對於所謂六原則之批判〉（1957），覃子豪：〈新詩向何處去？〉（1957）、〈關於「新現代主義」〉（1957）、〈現代中國新詩的特質〉（1959）。

之接受與轉化。本文擇取的時間點是以 1954 年紀弦首次譯介「波特萊爾」為起始，以 1960 年「象徵派論戰」之末為終。1960 年作為時間斷點，尚有另外一項意義。此年，《筆匯》月刊革新號第 12 期，刊登了「波特萊爾」特輯：秀陶翻譯〈巴黎的憂鬱選輯 11 首〉，據莫渝之說，這是國人首次將此散文詩譯作「巴黎的憂鬱」。<sup>19</sup>另外兩篇，分別是尉天驄〈波特萊爾簡論〉<sup>20</sup>以及葉泥翻譯佐藤朔〈波特萊爾的小說〉。<sup>21</sup>《筆匯》是 1950 年代末期的重要文學雜誌，它是一份銜接反共文學與現代文學的橋樑刊物，這或許可以代表「波特萊爾」已通過「輿論」檢視，有其存在的時代與社會理由。<sup>22</sup>而在 1960 年代後，向西方學習語言形式的「現代化」，但生活經驗必須根植於自身的「民族性」，這樣的看法已逐漸產生共識。<sup>23</sup>諸如余光中在 1962 年所發表的〈迎中國的文藝復興〉，再次強調「必須先是中國的，然後才是世界的，必須先是現代中國的，然後才是現代世界的」，<sup>24</sup>也延續了上述「現代化」與「民族型」之調合論述。而至 1972 至 1974 年間，關傑明、唐文標更對此有強烈詰問。<sup>25</sup>1972 年起，杜國清在《笠》詩刊連載《惡之華》之翻譯，而胡品清亦在 1973 年出版《巴黎的憂鬱》。爾後，對於波特萊爾詩之翻譯與詮釋上都

<sup>19</sup> 莫渝：〈波特萊爾在中國，臺灣〉，《法國文學筆記》，頁 196。雖然莫渝提出此說，但紀弦 1954 年在《現代詩》第 7 期秋季號的〈波特萊爾及其他〉，文中已提到波特萊爾之著作有《惡之華》、《巴黎之憂鬱》。「之」、「的」之譯名，一字之差。紀弦：〈波特萊爾及其他〉，《現代詩》第 7 期，後收入在紀弦：《新詩論集》（高雄：大葉書店，1956 年），頁 64。

<sup>20</sup> 尉天驄：〈波特萊爾簡論〉，《筆匯》月刊革新號第 22 期（1960 年 4 月），頁 21-26。

<sup>21</sup> 佐藤朔著，葉泥譯：〈波特萊爾的小說〉，頁 27-29。

<sup>22</sup> 尉天驄在〈波特萊爾簡論〉的「後記」以戴望舒的話特別說明，將「波特萊爾之存在，自有其時代和社會的理由在」，並自己提出看法，「我想，讀波特萊爾是不會專學他那糜爛的活吧！」尉天驄：〈波特萊爾簡論〉，頁 26。

<sup>23</sup> 在現代主義傳播之際，對於民族性之討論與共識，我們亦可參見《創世紀》早期之「新民族詩型」的主張，尤其是洛夫執筆之〈建立新民族詩型之芻議〉所談到「運用中國語文之特殊性，表現，以表現東方民族之特有情趣。在技巧上，則是既接受民族遺產也接受西洋新舊詩派」。洛夫：〈建立新民族詩型之芻議〉，《創世紀》第 5 期（1956 年 3 月），頁 2。關於《創世紀》之詩風主張及發展，詳見解昆樺：《臺灣現代詩典律與知識地層的推移：以創世紀、笠詩社為觀察核心》（臺北：秀威資訊，2013 年）。

<sup>24</sup> 余光中：〈迎中國的文藝復興〉，收錄於余光中：《掌上雨》（臺北：大林，1980 年），頁 195。

<sup>25</sup> 關傑明事件與唐文標事件之始末與討論可參見蔡明諺：《龍族詩刊研究——兼論七〇年代台灣現代詩論戰》第三章與第四章。蔡明諺：《龍族詩刊研究——兼論七〇年代台灣現代詩論戰》（新竹：清華大學中國文學系碩士論文，2002 年），頁 104-129、163-182。

屬零星，但其敗德生平都未再引起論戰或構成輿論。就此之後，波特萊爾也就是「文學經典」之一，不再成為論戰攻防之聚焦。<sup>26</sup>

## 二、創作型的典範模習與辨體

紀弦在〈「現代派的信條及釋義」〉之第一條，以「波特萊爾」作為創作的典範與學法對象，涉及了詩在這個時代的理想體式是什麼？而此問題的具體回答，就會落實在學習範型之抉擇。我們參考顏崑陽對古典詩學之典範模習研究，典範模習可區分為兩種：一種是「宗本型模擬」，取其精神，例如祖述詩經；另一種是學習寫作的法則，或更明確在文類的體製上，進行語言形式規格化的模擬，例如漢代擬騷體。<sup>27</sup>而這樣的模習方式並不妨礙創新，在古典詩學的學習語境中，從法入再由法出，再得其精神，是很常見的轉化學習。

紀弦早在 1954 年就發表〈波特萊爾及其他〉，<sup>28</sup>這是他第一次撰文介紹「波特萊爾」；但此時他尚未發表現代派宣言，當然也還未高舉波特萊爾作為學習對象。波特萊爾尚且不在論戰之中，他就只是所有象徵派詩人中的一位而已。但在〈波特萊爾及其他〉這篇文章之中，我們卻已經可以發現，紀弦對波特萊爾之側重，以及非常幽微地閃避掉，波特萊爾日後受到抨擊之處。

紀弦在文章一開頭，從「源流」樹立波特萊爾的典範與居於世界之重要性，「他不僅是高蹈派的大師，而且是象徵派的始祖」，<sup>29</sup>「他雖然並沒有正式成為一個流派的領袖，但他對於詩壇的支配力，經兩次大戰後，迄今不衰，他的影響是

<sup>26</sup> 1970 至 1980 年代的譯介篇目詳見莫渝：〈波特萊爾在中國·臺灣〉，頁 197-199。波特萊爾詩中，都市空間的底層人物、汙穢、邪惡觀看，在 1990 年代後，已成為一種敘事面向的詮釋取徑，而非「檢驗」。對照《聯合文學》在 2000 年 3 月所出之「波特萊爾」專輯，撰文者幾乎都是學院專家、知名作家，編者以「偉大的無用者——閱讀波特萊爾」，作為專刊定調，從而以各角度認識「集純潔與邪惡、美麗與醜陋的天才詩人作家」。此輯收錄有王文興：〈波特萊爾印象〉、胡品清：〈「附」波特萊爾年譜〉、林熒嬌：〈詩人的憂鬱——波特萊爾與「巴黎的憂鬱」〉、王儀君：〈波特萊爾的頹廢女性與都市空間書寫〉、簡拙：〈偉大的無用者——修辭之神波特萊爾〉、吳錫德：〈詩人當困頓〉等之文。

<sup>27</sup> 顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鏈接效用」〉，《學術突圍：當代中國人文學術如何突破「五四知識型」的圍城》（臺北：聯經，2020 年），頁 282-283。

<sup>28</sup> 紀弦：〈波特萊爾及其他〉，《現代詩》第 7 期秋季號，收入紀弦：《新詩論集》，頁 62-65。

<sup>29</sup> 同前註，頁 62。

世界的而且恒久的」。<sup>30</sup>紀弦將「波特萊爾」推為典範，藉此接軌世界詩壇，並認為這就是一種「現代化」，在另立典範的同時，也是斷開傳統舊詩之源。<sup>31</sup>文學辨體的「源流」，本是一種觀念上的規創定義，以此作為創作依據，而這通常有兩種路數：一是從語言形構或樣態，也就是體製或體式，二是這個文體對文化社會所產生的衍外效用，例如行教化、反映時局。<sup>32</sup>我們若從「辨體之源流」觀照紀弦語，那麼就可知道，文中強調「始祖」、「支配力」、「影響力」、「持續力」之用意，在於支撐師法「波特萊爾」的正當性。當然，這並不是一個「發生的事實」，<sup>33</sup>而是紀弦後設、規定創造出一個新的起源，將象徵派的波特萊爾視為「源」，而臺灣現代詩為「流」。這當中是採取「語言形構樣態」之模習，建構出彼此的連結，也間接期盼產生「衍生效用」，務使臺灣現代詩成為世界詩壇的一部份，能具有某種參與度與影響力。因此，紀弦特別嘉許象徵派的語言形構，在於「打破了諸種感覺之界線，而使得聲、色、香、味，以及觸覺成為相通的一體了」，「以聲形色，以色繪聲，一種空前的手法，乃為其後的象徵派開發了無限的新意」。<sup>34</sup>他進一步說明這個表現手法，「重暗示與含蓄，避直陳與盡述，他們要的是神秘性，朦朧性和主觀性，因而，反對客觀的明確的描寫。」<sup>35</sup>紀弦特別提出，象徵派

<sup>30</sup> 同前註，頁 64。

<sup>31</sup> 紀弦同時認為，「唯有向世界詩壇看齊，學習新的表現手法，急起直追，迎頭趕上，才能使我們所謂的新詩到達現代化」。紀弦：〈「現代詩」季刊的宣言〉，《現代詩》，《新詩論集》，頁 51-52。

<sup>32</sup> 文學辨體之源流觀念與路數，以及文體的「自體功能」及「衍外效用」，詳見顏崑陽：〈漢代「賦學」在中國文學批評史上的意義〉，《詮釋的多向視域：中國古典美學與文學批評系論》（臺北：臺灣學生書局，2016 年），頁 267-270。顏崑陽：〈宋代「詩詞辨體」之論述衝突所顯示詞體構成的社會文化性流變現象〉，《詮釋的多向視域：中國古典美學與文學批評系論》，頁 337。

<sup>33</sup> 縱然紀弦曾在〈從自由詩的現代化到現代詩的古典化〉疾呼，他提出「橫的移植」是基於新詩發展的「一個事實」。但就以他高舉「波特萊爾」做為學習典範而言，這是一個規創，並非已然發生的既定事實。紀弦：「中國新詩之為『橫的移植』而非『縱的繼承』，我是指的一個事實而言，事實是不可否認的。誰要是能夠在事實上提輸了中國新詩之為經由唐詩、宋詞、元曲等等之遞嬗而一貫地發展了下來之有力證明，則我的『移植論』是站不住的了。」紀弦：〈從自由詩的現代化到現代詩的古典化〉，《紀弦論現代詩》，頁 71。

<sup>34</sup> 紀弦：〈波特萊爾及其他〉，《現代詩》第 7 期秋季號，後收入紀弦：《新詩論集》，頁 63。

<sup>35</sup> 同前註。



重視詩的音樂性，並且在精神、色調與音調都有一種抑鬱性。<sup>36</sup>依據本雅明的說法，以「感覺交錯」的「通感」，所有芳香、色彩、音響全在互相感應，成為回憶的材料。<sup>37</sup>這樣的寫作方式，有助於增加感知的陌生化及意象繁複性，有助於提升詩的藝術性。紀弦之詩觀是「純文學的」，他曾表示：詩就是一種菁英文學，在於追求質素與高度聯想力。<sup>38</sup>因此，他在樹立典範時，特別從「語言形構樣態」著手。但是語言形式，其實並無法與內容斷開而言之。也因此，當紀弦提出「橫的移植」之後，就引起覃子豪的詰難。

覃子豪以〈新詩向何處去？〉一文，意有所指，認為紀弦忽略了時代與背景的差異，「有人認為中國新詩是吸收了西洋詩的營養而長成、壯大，是世界詩壇之一環；因而世界詩壇的方向，便是中國新詩的方向」，<sup>39</sup>「毋庸置疑一個新文化之產生，除了時代和社會為其背景外，外來文化的影響亦為其重要的因素。但應以自己為主。若全部為『橫的移植』，自己將植根於何處？外來的影響只能做為部分之營養，經吸收和消化之後變成自己的新的血液」。<sup>40</sup>覃子豪並非不熟識象徵主義，事實上，他翻譯過波特萊爾，也編譯了《法蘭西詩選》，<sup>41</sup>而當蘇雪林批評象徵派李金髮、法國詩人法拉美的詩作宛若「咒語」時，他也撰文解釋象徵主義之晦澀難懂。<sup>42</sup>因此，覃子豪並非反對學習西方，而是在意作品是否能夠融煉創作

<sup>36</sup> 同前註，頁 64。

<sup>37</sup> 〔德〕本雅明（Walter Benjamin）著，張旭東、魏文生譯：《發達資本主義時代的抒情詩人》（北京：三聯，1992年），頁 154。

<sup>38</sup> 紀弦在〈新現代主義之全貌〉辨明詩與散文之區分，他直言，詩人是少數的，是「一種專門意味上的欣賞家」，而「大眾不需要詩，大眾需要歌謠。給大眾以歌謠，給少數人以詩」，「詩是永遠不可能通俗化的。通俗化的是歌而不是詩」。此處，他顯然是以菁英對舉通俗，越是專門化、菁英化、陌生化，而遠離大眾之理解，越是具備詩的特質。紀弦：〈新現代主義之全貌〉，《紀弦論現代詩》，頁 42。

<sup>39</sup> 覃子豪：〈新詩向何處去？〉，原刊於《藍星詩選獅子星座號》（1957年8月），收入覃子豪：《覃子豪全集Ⅱ》，頁 304。

<sup>40</sup> 同前註，頁 305。

<sup>41</sup> 覃子豪在「法蘭西詩選」第二集，翻譯過波特萊爾〈美的禮讚〉、〈蛇舞〉、〈時計〉、〈貓〉、〈貓（二）〉、〈交感〉、〈賽得爾之旅行〉，詳見覃子豪：《覃子豪全集Ⅲ》（臺北：覃子豪全集出版委員會，1974年），頁 136-147。

<sup>42</sup> 詳見覃子豪〈論象徵派與中國新詩——兼致蘇雪林先生〉以及〈簡論馬拉美、徐志摩、李金髮及其他〉二文。覃子豪：〈論象徵派與中國新詩——兼致蘇雪林先生〉，收錄於覃子豪：《覃

者的時代語境，以展現自己民族的個性精神。因為有了時代性與民族性的根植，現代化才稱得上具有自身意義。而這種民族型精神論述，幾乎成為現代詩體的必要條件，同時也與 1950 年代的國家敘述，不謀而合。

紀弦首次在《現代詩》登載的就是波特萊爾散文詩〈異邦人〉與〈狗和香水瓶〉。因此，當紀弦在語言形構方面，高舉「波特萊爾」作為創作典範時，更敏感地觸及新舊詩交替以來，新詩常被質疑是「分行散文」之譏嘲。是故，紀弦在〈現代詩的特色〉以及〈從形式到方法〉不斷地提及波特萊爾，以此辨別詩與散文之差異。因此，波特萊爾在臺灣詩壇傳播之際，竟也在現代詩辨體的脈絡上形成作用與焦點。

紀弦在《現代詩》第 14 期社論〈從形式到方法〉，以「波特萊爾以降詩素為之一新」回答新詩的韻、散問題。文中「第四條『散文』是新工具，『韻文』是舊工具。自波特萊爾以降，詩素為之一新，人們要從事於新的表現，就非使用新的工具不可；這是極自然的趨勢，一種史的發展，沒法子反對的。」<sup>43</sup>紀弦在下一期《現代詩》第 15 期，發表〈現代詩特色〉，重申詩與散文之別時，又以波特萊爾的散文詩為例，認為「一首首從本質上去加以考察而區別之。至其聲調如何——是否為『音樂的』或『抒情的』，可以放開不管」，因為「這實在是常常致使詩與散文不易劃界之一主要原因」。<sup>44</sup>雖然，紀弦在文中未加以詳細討論波特萊爾的散文詩，而僅是一筆帶過。但紀弦表示，若以外在形式區判文學分類，「以韻文寫詩，以散文寫散文；詩的形式是韻文，散文的形式是散文」，此舊文學觀念在碰到波特萊爾的散文詩時，就會無從辨別，因為波特萊爾的詩，「雖沒有韻律，卻具有一種特殊的聲調之美」。<sup>45</sup>紀弦認為一般人常弄不清楚「散文詩」一詞，故主張取消「散文詩」的名稱，但這並不是否定波特萊爾以散文寫詩之創舉。紀弦在〈波特萊爾及其他〉一文，不僅肯定波特萊爾散文詩中的「詩想」、「詩素」、「詩性」以及詩的音樂性，更在〈談散文詩〉，提到「直到波特萊爾（Charles Baudelalre）和屠格涅夫（Ivan Tourgenev）的散文詩成為世界文學的一部分並給予世界詩壇以莫大的影響，這才有所謂『以散文寫詩』的事情，而從此以後的文學史，

---

子豪全集 II》，頁 315-320。覃子豪：〈簡論馬拉美、徐志摩、李金髮及其他〉，收錄於覃子豪：《覃子豪全集 II》，頁 321-329。

<sup>43</sup> 紀弦：〈從形式到方法〉，《現代詩》第 14 期（1956 年 4 月），頁 41。

<sup>44</sup> 紀弦：〈現代詩特色〉，《紀弦論現代詩》，頁 14。

<sup>45</sup> 紀弦：〈談散文詩〉，《紀弦詩論》（臺北：現代詩社，1954 年），頁 42-43。

遂展開了一個新紀元」。<sup>46</sup>

紀弦在這期間所發表的文章，幾乎都反覆地提到詩的民族性、詩與散文之界線、詩該主知或抒情等問題。雖然紀弦也有提到散文詩之音樂性，但始終規避掉以此形式，適合寫甚麼內容。而波特萊爾之經典性，正在於以象徵書寫了這個城市之腐敗，以敘事勾勒情景，用詩意寓喻多義性，達到言外之意。可是紀弦卻將形式與內容斷開，也因此他的文章都僅圍繞在語言的形構，而迴避詩的內容。

不過到了 1960 年之際，紀弦的〈現代詩之評價〉這篇小文，很值得我們留意：

當年老的雨果的歌聲失去其魅力時，「創造了一種新的戰慄」的波特萊爾就正好填補了這空虛；當巴爾那斯派客觀冷靜的詩風使人感到厭倦時，象徵派的人們遂以其神秘的朦朧美滿足了中產階級智識青年們的詩的飢渴：這是傳統詩的變「形」，文學史上的「新」事。但是現代詩的變「質」，卻是文學史上的「重大」事件。這是一次了不起的驚天動地的史無前例的大革命。<sup>47</sup>

紀弦清楚辨析變「形」與變「質」之差異。原本新舊詩之別，往往著重在解放了詩之格律，而格律往往最可以在語言形式上與其他文類清楚區別。就像文類與文類之間，往往會祖述同源，但卻可以在形式上區別，例如詩詞同源而分流。<sup>48</sup>但紀弦卻不以這些可明確分判的語言形式作為文體區別，而從根本的觀念認知著手。他認為一般人看到，新詩解放了詩之格律，是著眼在外在形式的改變；但對於現代詩來說，這卻是創變，是從骨子裡徹徹底底的「變質」。也就是說：文類與文類之間不再以語言形式作為區別，而是以內在的詩素作為判別。紀弦在同年的另外一篇文章〈新現代主義之全貌〉更清楚地，從「辨體」的角度，逐一區判了「詩與散文之分」、「詩與歌之分」、「新詩與舊詩之分」、「中國與外國詩之分」，並重申上述觀念。文中提出「採取韻文形式，使用韻文工具的，就一定是詩。那是陳腐的「韻文即詩觀」，根本站不住的；今天的詩觀是：置重點於質的決定」。<sup>49</sup>承上

<sup>46</sup> 同前註，頁 42。

<sup>47</sup> 紀弦：〈現代詩之評價〉，《紀弦論現代詩》，頁 135。

<sup>48</sup> 詩詞同源分流之說詳見顏崑陽：〈宋代「詩詞辨體」之論述衝突所顯示詞體構成的社會文化性流變現象〉，《詮釋的多向視域：中國古典美學與文學批評系論》，頁 339-340。

<sup>49</sup> 紀弦：〈新現代主義之全貌〉，《紀弦論現代詩》，頁 40。

所述，紀弦如此以「辨體」的角度分判詩類，提出現代詩是「質變」而非「形變」，其舉例就是以波特萊爾詩，深具詩素，雖無韻律卻自有音樂之美。因此，若僅以語言的客觀形式區判，這將不足以深度理解詩體。

紀弦發表上述二文之前，陳世驥在 1958 年 6 月，也在《文學雜誌》發表了〈中國詩之分析與鑑賞示例〉，文中藉著英國詩人柯洛律已 Coleridge (1772-1834) 所提到的「有機的形體」，清楚地將文學形式做了新的界義，突破了傳統舊詩之語言形構認知。他說：「所謂形式 form，決不只是外形的韻腳句數，而更是指詩裡的一切意象，音調和其他各部相關，繁複配合而成的一種有機的結構 organic structure，作為全詩之整個表情的功能」。<sup>50</sup>因此，我們或許可以從此看到，臺灣現代詩在辨體上的進展，以體別類，將文類的區隔從傳統舊詩明顯的格律之別，加重到詩體之各個相關環節（意象、音節等等）所連結而成的整體性，也就是紀弦所說的「質變」。

另外，紀弦也曾指出「我們認為抒情所把握的『詩情』就是採取散文文學的形式也可以表現的，而為現代派所特別強調的『詩想』則否：深邃、堅實、寧靜、微妙、甘美。是輻射而非反射的，是構成的而非說明的，這就有待於理智之高度的運用了」。<sup>51</sup>這段話的重點，在於紀弦說到詩之為詩，就在於它的詩想，「是以輻射而非反射的，是構成的而非說明的」，而這正足以說明詩之所以能興發感動人，是在於其負載的詩想並非是一對一的反映，而是多重暗示、具有多義性，這種曖昧性、歧異性，才是詩之質、詩之體。

朱芳玲認為紀弦「現代派」以波特萊爾為典範的代表，是有其用意：波特萊爾將韻文詩推進散文詩的抒情變革過程，相似於中國舊體詩之演變為新詩。<sup>52</sup>不過，經上述研究，筆者認為應更清楚地從「辨體」角度，來看紀弦援用「波特萊爾」作為創作模習典範，其實是有多重性的作用，除了加強「現代派」發展的「正當性」，也以此進行了詩之辨體，區別新舊詩之別與散文與詩之別。

<sup>50</sup> 陳世驥：〈中國詩之分析與鑑賞示例〉，原刊於《文學雜誌》第 4 卷第 4 期，後收入陳世驥：《陳世驥文存》（臺北：志文，1972 年），頁 130。蔡明諺認為陳世驥此說，以「有機的結構」，取代「機械的形式」（格律），訴諸整體感之節奏，強調音調的融洽，更能說服年輕的新詩創作者。蔡明諺：《一九五〇年代臺灣現代詩的淵源與發展》，頁 57。

<sup>51</sup> 紀弦：〈詩情與詩想〉，《紀弦論現代詩》，頁 24。

<sup>52</sup> 朱芳玲：〈論六〇年代臺灣文學的現代性——以現代詩論戰為中心〉，頁 166。

### 三、社會功能之衝突：人格與風格

奚密認為戰後台灣現代詩所面臨的困境除了廣義「詩的邊緣化」外，尚有處在國族論述的歷史語境。<sup>53</sup>如前文所述，「我」（個體）與國家敘述之間常需要折衝，試圖在國家軟性、威權性的霸權下容納「我」的聲音。1950年5月4日，中國文藝協會成立，除了配合政府所擬定的文藝作戰方針，亦組織「文化清潔運動」，這當中的重要幹部陳紀滢也在《中央日報》與《新生報》撰文呼籲「共同批滅文化三害：『赤色的毒』、『黃色的害』與『黑色的罪』」。<sup>54</sup>此處赤色是指共產思想，黃色是指有傷風化，而黑色就是指不健康不道德的寫作態度。在這樣的政治與文學緊密相結合的語境下，當時創立的詩刊信條，無論詩刊的性質是前衛或是保守的，都壟罩在「反共、自由、民主」之下，詩人及詩刊都必須說清楚擁護民族、國家的立場，才能夠從事文藝創作。例如《現代詩》的「現代派六大信條」的第六條便是「愛國。反共。擁護自由與民主」；而《創世紀》在十一期（1959）改版前，更曾在〈創世紀的路向——代發刊詞（1954）〉，清楚指出要「確立新詩的民族路線」、「徹底肅清赤色黃色流毒」。<sup>55</sup>從詩的功能性來說，「表情達意」是它的自體功能，而「衍外效用」就是可行教化、反映社會文化之用。但當衍外效用的目的性過於被放大且強調時，便晉升為「體要」之必要條件，用以限定文體之內容表現。這是古典詩學當中，常見具有道德及教育性質的詩教功能。我們以此來看波特萊爾譯介到臺灣來時，處在「文化清潔運動」、「發揚民族精神」的文化情境與強調詩的教化作用。波特萊爾詩中的敗德、頹廢、慾望，便在傳播擇取之下，避重就輕，轉化成大眾輿論可理解、可接受的文學經典。

本雅明在〈論波特萊爾的幾個主題〉中提到波特萊爾把「震驚經驗」放在藝術作品的中心，各種車輛行人快速穿梭在城市裡，或者新式工具照相機「賦予瞬間一種追憶的感受」，許多的神經刺激，使個體捲入一系列的驚恐中，這驚恐引起波特萊爾「在言語中尖刻的特點」、「嚇人的外表」、「痙攣的步態」等等。<sup>56</sup>

<sup>53</sup> 奚密認為：「隨著二十世紀初中國社會政治經濟教育等根本結構上的改變，詩失去原有的重要地位，而必須重新建立其存在邏輯。當詩脫離了儒家傳統所賦予的道德、政治和文化意義之後，它成為純粹個人的活動。」奚密：《現當代詩文錄》，頁155。

<sup>54</sup> 陳紀滢：《文藝運動二十五年》（臺北：重光文藝，1977年），頁69-73。

<sup>55</sup> 張默：〈創世紀的路向——代發刊詞〉，《中外文學》第10卷第10期（1982年5月），頁187。

<sup>56</sup> [德]本雅明（Walter Benjamin）著，張旭東、魏文生譯：《發達資本主義時代的抒情詩人：

而波特萊爾不專寫巴黎或城市，而是寫總是在城市裡的「大眾」。<sup>57</sup>王儀君就指出波特萊爾所描繪的眾多女性，多半不符合社會文化規範下的理想型，那些娼妓、缺乏母性的女人、蛇蠍、吸血鬼女人都是寓言式詩作的慾望代表，甚至與「現代感」(Modernity)幾乎是如影隨形。<sup>58</sup>不僅如此，波特萊爾也將巴黎的賭徒、視為英雄，如同古代劍術師的一個典型現代補充物。<sup>59</sup>在象徵派那種聯想理解之中，表層看似醜惡黑暗的事項中，很可能關聯於美的存在，道德與不道德，或者生死流轉之際的種種情緒。<sup>60</sup>許多無法以有限語言述明的，只能藉由象徵暗示，或者靠著引發某些情緒來補充，因此有時也蘊含著過度瘋狂之病態。波特萊爾因為《惡之華》，而被稱為「惡魔派詩人」。臺灣詩壇在引介波特萊爾為「經典」時，就因波特萊爾詩之「敗德」與臺灣詩壇之民族型精神相悖，因此在譯介過程做了若干的轉化與在地詮解。

紀弦提出「現代派信條」後，雜文家寒爵就在《反攻》雜誌，發表了〈所謂《現代派》〉大加抨擊波特萊爾的人格及詩內容，逕而指責此傳播是「背逆時代的反動行為」，<sup>61</sup>紀弦則回文〈對《所謂「現代派」》一文之答覆〉。<sup>62</sup>兩人論戰交鋒在於「現代派」對波特萊爾所採取的態度究竟是什麼？寒爵批評波特萊爾的頹廢生活，常呈現「半瘋狂」狀態寫詩，與頹廢派的創作相同，兩者皆偏重架空的技巧，為藝術而藝術，為愛好醜惡而描寫醜惡。<sup>63</sup>紀弦則回應「現代派」學習的並非是波特萊爾的頹廢思想行為，而是研究他的詩、他革新的表現方法。寒爵著

---

論波特萊爾》二版(臺北：臉譜，2010年)，頁203、223。

<sup>57</sup> 同前註，頁210。

<sup>58</sup> 王儀君：〈波特萊爾的頹廢女性與都市空間書寫〉，《聯合文學》第185期(2000年3月)，頁63。

<sup>59</sup> [德]本雅明(Walter Benjamin)著，張旭東、魏文生譯：《發達資本主義時代的抒情詩人：論波特萊爾》，頁228。

<sup>60</sup> 蔡源煌在〈象徵主義的詩學〉提到：「波特萊爾筆下的城市——巴黎——雖然監獄、瘋人院、妓女戶雜陳並列，看起來似乎是在寫城市生活的腐敗與墮落，事實上並非如此單純，而是在歌頌『現代生命的英勇質素』，在給予生命正面的肯定。另一方面，象徵要求讀者運用他的聯想去理解詩中的言外之意。」蔡源煌：〈象徵主義的詩學〉，《從浪漫主義到後現代主義》修訂八版，(台北：雅典，1998年)，頁33。

<sup>61</sup> 寒爵：〈所謂「現代派」〉，《反攻》第153期(1956年4月)，頁21。

<sup>62</sup> 紀弦：〈對《所謂「現代派」》一文之答覆〉，《現代詩》第14期(1956年4月)，頁70-73。

<sup>63</sup> 寒爵：〈所謂《現代派》〉，頁20。

重於波特萊爾的生平、生活經驗，及詩中世紀末的病態，然而這卻是紀弦一開始就避之不談的。紀弦援用波特萊爾加強「現代派」發展的「正當性」，確立浪漫時期的過去，強調詩要主知，同時認為以散文寫詩是世界的潮流，散文詩也有詩的音樂性，而「交感」技巧更可拓展寫作的藝術性。但即便如此，紀弦所撰寫的諸多文章，卻始終迴避了波特萊爾最重要的精神生活及對都市人群的體認，甚至付之闕如。有過上海經驗的紀弦，應當不難體會，波特萊爾詩中對於都市的深刻描寫。但從他與寒爵論戰拿出「反共抗俄」以及「民族性」作為保護傘，又疾聲大呼：不容許頹廢、世紀末病的思想存在。<sup>64</sup>我們或許不難理解，「國家論述」對於身處臺灣的紀弦，所造成的約束與忌憚。論戰之中，對於波特萊爾的負面批評大都來自詩作中的頹廢傾向以及糜爛的生活，能就作品論之者，倒是很少。

相較於紀弦，覃子豪對波特萊爾的介紹，則顯得具體而深入，也針對作品論作品。他曾撰寫〈波特萊爾的頹廢主義及其作品〉一文，刊於香港《大學生活》第2卷第8期，直指波特萊爾與頹廢主義的特色相合，頹廢主義其一特徵是重視表現技巧。覃子豪以〈貓〉詩為例，分析波特萊爾詩作的複雜性，並解析《惡之華》所表現的主題是愛情與死亡，兩者是毒藥與恐怖的來源，「要用罪惡來打破沉重的現實生活，用痛苦來治療痛苦」。<sup>65</sup>他在同期，還發表了〈象徵派及其作品簡介〉，提及波特萊爾在藝術上有新奇成就，主要在於：他表現了十九世紀末那種病態的情緒，「就是靈與肉的矛盾，現實和理想的衝突，而去追求一種官能的刺激，與幽玄神秘的境界，藉以滿足心靈與身體所遭受的痛苦」。<sup>66</sup>我們若比較紀弦以及覃子豪之論，就可以發現：紀弦肯定波特萊爾之處，在於寫作技巧部分，但卻揚棄（避開）了作者的頹廢意識與生活，他既不稱揚也不指責；而反觀覃子豪則明確指稱，波特萊爾之經典處，正是來自「詩裡描寫出現代文明所釀成的現代的悲哀」。<sup>67</sup>覃子豪選擇了直接面向波特萊爾詩中那個頹廢且複雜的內心世界。

紀弦面對波特萊爾之爭議處，除了避談其頹廢精神，而僅談形式技巧，也極力重申自己的反共與民族性立場。筆者認為還有一篇小文〈戴望舒之死〉，也很

<sup>64</sup> 紀弦回文「相信充滿『文藝新生氣象』的我們『自由中國的文壇』不會有這種事：那太『背逆』這一個反共抗俄的民主『時代』了！」。紀弦：〈對《所謂「現代派」》一文之答覆〉，頁72。

<sup>65</sup> 覃子豪：〈波特萊爾的頹廢主義及其作品〉，《覃子豪全集II》，頁576。

<sup>66</sup> 覃子豪：〈象徵派及其作品簡介〉，《覃子豪全集II》，頁588。

<sup>67</sup> 覃子豪：〈波特萊爾的頹廢主義及其作品〉，《覃子豪全集II》，頁577。

值得玩味。此文雖寫在 1950 年，但也可一併審視紀弦取捨「波特萊爾」之步步為營。<sup>68</sup>

紀弦在〈戴望舒之死〉表示：「所以象徵派其物，在共匪的眼中看來，乃是充滿了『布爾喬亞文化毒素』的。他們只曉得一切以共匪的政治利益為前提，那管你什麼藝術的價值，詩的本質。文學上的象徵主義和共匪的馬克思主義神學風馬牛不相及，一點也不能夠幫助他們去宣傳些什麼，他們要這種東西何用呢？可是望舒愛好法國象徵派，望舒寫象徵詩，這是望舒的文藝自由，誰也不能干涉他！每個作家有其文藝自由，他要寫什麼就寫什麼，他要怎麼寫就怎麼寫，誰也沒有權力去規定他的寫作範圍和寫作方法。這在民主國家，和新聞自由，言論自由宗教信仰自由等等是一樣的，本來就是名正言順的神聖不可侵犯的事情」。<sup>69</sup>雖然此文寫的是戴望舒，但實則表明象徵主義與共匪的馬克思主義是完全不相干，而進一步更拉抬我們是民主國家。這深層要表明的是，我們決與共匪不同，我們是言論自由、信仰自由，當然也具有文藝自由。如此兜一大圈，就是在保證象徵主義沒有赤色毒素。換言之，詩壇若接受了象徵主義——波特萊爾，不也是一種與共產劃清的自我表明。

至於波特萊爾詩中的頹廢、不健康，紀弦在〈波特萊爾及其他〉也做了若干轉化詮釋：

在他的內部，不斷地進行著爭鬪：道德與不道德，意識與無意識，我與宇宙。這種爭鬥苦惱著他，同時使他的詩成功。他把所有一切矛盾成立的事物拿來表現並且擴而大之。他決不排斥任何東西，同時亦不混淆它們。因此，他的詩，充滿了可驚異的照應，對比，和想像。它的內容是豐厚的，形式亦極嚴謹。他非常之重視詩的音樂性。但那不只是文字上的，表現上的音樂性而已。他的詩集「惡之華」和散文詩集「巴黎之憂鬱」，對於有

<sup>68</sup> 紀弦那麼戒慎恐懼，時時提及民族性與反共，可能有其原因。他曾被劉心皇直指民族氣節有虧，「惜其大節有虧，在全民族為爭生存的抗爭年代，曾經落水為漢奸」。劉心皇：〈導言：自由中國文學三十年〉，收入劉心皇編：《當代中國新文學大系》（臺北：天視，1981年），頁 68。劉正忠亦曾撰文考察此說，詳見劉正忠：〈藝術自主與民族大義：「紀弦為文化漢奸說」新探〉，《政大中文學報》第 11 期（2009 年 6 月），頁 163-198。

<sup>69</sup> 紀弦：〈戴望舒之死〉，《新詩論集》，頁 100。



教養的人士，提供了可以滿足他們心靈深處之需求的要素：一種微妙的「詩想」，一種濃郁的「詩味」，一種獨創的「詩風」，一種全新的「詩素」。<sup>70</sup>

紀弦含蓄地表示，波特萊爾之所以成功是在於他處理了若干對立矛盾之要素，並拿來做為表現，因此他的詩充滿了「驚異的照應，對比，和想像」。紀弦在敘述時刻意抽空了內容意義，而徒留了形式之表達，因此讀者不清楚到底是哪些對立、矛盾，需要鬥爭的究竟是甚麼？只徒留下內容是豐厚、形式嚴謹，富有詩想、詩味、詩風、詩素等文學特質描述。當然，若嚴謹來說，紀弦並沒有真的深入波特萊爾之核心思想，但從紀弦這麼節制、簡約，模糊地概括描述波特萊爾，筆者認為這是有意為之，刻意將波特萊爾之人格與風格作某種斷裂，而僅留「波特萊爾風味」。紀弦明顯去掉內容性，在文中僅僅輕描淡寫提到，「波特萊爾細密地表現滿佈蒼蠅的腐屍，聞嗅之撫摩之，似覺頗有異趣。在詩中描寫嗅覺與觸覺，的確是一種新的表現。」<sup>71</sup>「頗有異趣」與「新的表現」，似乎在轉化波特萊爾觀看城市，是一種趣味、新的觀看方式，而以此取代了不道德、不健康之評詞。同時，文末提及「對於有教養的人士，提供了可以滿足他們心靈深處之需求的要素」，這幾乎是傳統文學中，在描寫慾望之黑暗時，對讀者的一種呼籲與警語，<sup>72</sup>或許這也是避開「黑色的毒」的一種論述方式。

1960年，《筆匯》刊載了「波特萊爾特輯」，由於《筆匯》是一份銜接反共文學與現代文學的橋樑刊物，這興許也代表「波特萊爾」已通過「輿論」檢視。尉天驄在〈波特萊爾簡論〉的「後記」以戴望舒的話，特別說明：「至於有人說，介紹波特萊爾會產生不良影響的話，我想還是用戴望舒的話回答吧：『對於指斥波特萊爾的作品含有『毒素』，以及憂慮他會給中國新詩以不良的影響等意見，文學史會給予更有根據的回答，而一種對於波特萊爾的更深更廣的認識，也許會產生一種完全不同的理解』……波特萊爾之存在，自有其時代和社會的理由在。……以一種固定的尺度去度量一切文學作品，無疑會到處找到『毒素』的。」

<sup>70</sup> 紀弦：〈波特萊爾及其他〉，《現代詩》第7期秋季號，收入紀弦：《新詩論集》，頁64。

<sup>71</sup> 同前註。

<sup>72</sup> 例如《金瓶梅》序言：「余嘗曰：讀金瓶梅而生憐憫心者，菩薩也；生畏懼心者，君子也；生歡喜心者，小人也；生傲法心者，乃禽獸耳。」〔明〕蘭陵笑笑生原著，梅節校訂：《金瓶梅詞話》夢梅館校本修訂一版（臺北：里仁書局，2009年），頁4。

我想，讀波特萊爾是不會專學他那糜爛的活吧！」<sup>73</sup>至此，「波特萊爾」被淨化毒素，因為這是讀者的自我覺察，這是讀者的責任；而波特萊爾之存在是有其時代和社會的理由，這意味著波特萊爾是處在他的時代性中，但這並不是我們的時代。我們只是以文學角度去看一部具有文學價值的經典作品。

從上述可知，原本人格與風格緊密相連的文學批評，在譯介的過程中，將波特萊爾還原在他的時代與社會語境，那麼在強調我們該有自己的民族型精神的語境下，這自然是與我們不同的了。因此，我們並非要嫁接對方的不良生活方式，而是深度理解，作為藝術欣賞，學習技巧，而這正是在自由民主國家當中，可以被泱泱大度接受的。從一開始高舉其藝術性，到收攏至反共以及自由民主的國家論述裏頭，可見「波特萊爾」在臺灣傳播接受的複雜性。

#### 四、詩的藝術性與仿效：異邦人、交感

波特萊爾筆下的巴黎是工業文明發展的都市，而臺灣在 1950 年代卻尚未經濟起飛，也尚稱不上工業化，仍著重在農業發展，一連串的土地改革，實施「公地放領」（1951）、「耕者有其田條例」（1953），此時與巴黎的都市化相差很遠。當時臺灣詩人對於都市的經驗，大都借鏡於西方雜誌上的照片或者報導，以想像從事虛擬創作，對於都市化以及中產階級的興起，還無法激起什麼真實深刻的省思。

波特萊爾因詩作被指稱為惡魔派詩人，這稱號也在臺灣詩壇，用以作為風格之稱，帶有稱許之意，如覃子豪評吳望堯（1932-2008）。<sup>74</sup>又或者帶有貶抑的評

<sup>73</sup> 尉天驄：〈波特萊爾簡論〉，頁 26。

<sup>74</sup> 覃子豪在〈吳望堯的「地平線」與「玫瑰城」〉論吳望堯詩，認為〈水晶球〉、〈眼的錯覺〉、〈颱風〉等詩，「均屬惡魔主義的產品」，「色彩強烈，內容神秘而奇異，有愛倫坡的恐怖與淒絕，波特萊爾的醜惡與神秘」。覃子豪〈吳望堯的「地平線」與「玫瑰城」〉，收錄於覃子豪：《覃子豪全集 II》，頁 409。向明懷念與覃子豪過往情誼時，亦述及「覃氏生前最器重的，有著惡魔派詩人之稱的吳望堯自越南戰場緞羽回臺了」。詳見向明：〈從善導寺到筆架山——懷念覃子豪先生〉，《更生日報》，2009 年 10 月 25 日，網址：[http://www.ksnews.com.tw/index.php/news/content\\_page/0000079510](http://www.ksnews.com.tw/index.php/news/content_page/0000079510)（擷取日期 2020 年 10 月 17 日）。吳望堯曾列名為覃子豪「藍星詩社」的編委，「巴雷」是他早期的筆名，他曾在紀弦《現代詩》第 19 期，1957 年 8 月，冠以「巴雷詩抄」為題，發表數首詩作。希孟曾在〈前言〉述及他擅用新的語言形式，如「蝶體」、「迴轉體」與「心型體」，而利用文字組合韻律，組成詩的交響樂。希孟：〈前言〉，巴雷著，

價意味，如余光中、周伯乃評季紅。<sup>75</sup>余光中在《自由青年》315期，發表〈從古典詩到現代詩〉一文，就指稱季紅的詩作〈慢車廂〉和〈鷺鷥〉為惡魔派作品，認為季紅〈慢車廂中〉實在應該改名為「車禍」，並擷取詩句最後「任誰都是一團模糊」，認為「一團模糊」就是惡魔派的口頭禪與商標，再加上〈鷺鷥〉「（一種煩倦）」，「這些詩人愈寫愈無題材，愈寫愈晦澀，也愈不快樂。希望他們快從現代詩最後的夢魘中醒來。」<sup>76</sup>

當波特萊爾被譯介至臺灣來時，所引起詩壇的仿效與習作，大多集中在〈異邦人〉與〈交感〉。前者是模習其精神，後者則著重在知覺通感上的技巧模仿。而紀弦另一首譯作〈狗與香水瓶〉，<sup>77</sup>詩中那種高傲的布爾喬亞姿態，並鄙斥人之墮落性以及穢物意象，不論是語言形構或內容都沒有在《現代詩》之中，看到有相關的模習詩作。

反倒是〈異邦人〉中的「雲」不斷地被多重詮釋以及挪作批評用語。林朗早在紀弦在第七期譯介之前，就在《現代詩》第六期，寫下〈雲〉。林朗〈雲〉的開頭便引用波特萊爾〈異邦人〉的結尾詩句「我愛那雲……那飄忽的雲」。<sup>78</sup>這是此份刊物，首次出現波特萊爾的名字。<sup>79</sup>而在1961年的《六十年代詩選》，編者介紹鄭愁予時，開頭就說「鄭愁予的名字是寫在雲上。他那飄逸而又矜持的韻緻，夢幻而又明麗的詩想，溫柔的旋律，纏綿的節奏，與夫貴族的、東方風的、淡淡的哀愁的調子，這一切造成一種魅力，一種雲一般的魅力」。<sup>80</sup>此處的「雲」並非是一般自然界之雲意象，因為編者在鄭愁予詩選之前，特別又標示了「我愛雲……那飄逝的雲……——C·波特萊爾」當作前按語；<sup>81</sup>編者同時亦在林亨泰詩選前，擇錄了《惡之華》序言「大名鼎鼎的詩人們長久以來分配著詩的領域的最華彩的

---

希孟編：《巴雷詩集》（臺北：天衛文化，2000年），頁11。

<sup>75</sup> 帆影（周伯乃）在《野火詩刊》第3期（1962年8月15日）回應〈惡魔詩人〉長文，季紅成了「中國惡魔派詩人」代表。參見莫渝：〈波特萊爾在中國，臺灣〉，頁206。

<sup>76</sup> 余光中：〈從古典詩到現代詩〉，《掌上雨》，頁187-188。

<sup>77</sup> 波特萊爾著，紀弦譯：〈狗與香水瓶〉，頁115。

<sup>78</sup> 林雲：〈雲〉，《現代詩》第6期（1954年5月），頁49。

<sup>79</sup> 波特萊爾在臺灣的傳播與仿作篇目詳見莫渝：《法國文學筆記》，同註2。

<sup>80</sup> 痲弦、張默主編：《六十年代詩選》（高雄：大葉書店，1961年），頁200。

<sup>81</sup> 同前註，頁202。

省份……因此我要做些別的事……C·波特萊爾：『惡之華』序言』，<sup>82</sup>做為林亨泰詩選的前按語。詩人商禽在《現代詩》16期（1957年1月）署名「羅馬」，發表以〈異邦人〉為內涵的散文詩〈籍貫〉，<sup>83</sup>除了內容圍繞在「籍貫」的歸處，將自身地域之認同，從最切身相關的出生地之限、文化之稱，再到國族的疆界之名，而最後方以「宇宙」作為歸處。除此，筆者要更特別指出，商禽不僅是在精神內容上進行模習，更是學習波特萊爾散文詩中的「對話」形式，在一問一答之間，拉開情境的張力，帶入哲學性的人生思考。這在商禽日後的散文詩創作中，亦可見到他利用散文敘事之對話，但實則於一來以往之際，不斷迴旋抽高詩素的創作手法，例如〈水葫蘆〉、〈溺酒的天使〉、〈無質的黑水晶〉、〈主題〉等等。

上述這種飄逝之雲的象徵，並非是一種孤獨、絕望或荒謬，反倒是帶著一種飄逸、寬闊與無國界的自由自在，不為什麼文化、觀念之人為所限制。在黃荷生所主編《現代詩》第23期，白萩〈流浪者〉亦是傳達這樣的精神：<sup>84</sup>

孤單的一株絲杉。 向東方。 站著。	地站著。站著。站著。 站著。	他的影子細小，細小。他的影子，細小 他已忘卻了他的名字。忘卻了他的名字。只 站著。	上線平地在上線平地在上線平地在上線平地在	一株絲杉 一株絲杉 一株絲杉	望著遠方的雲的一株絲杉 望著雲的一株絲杉 一株絲杉 一株絲杉
-------------------------	-------------------	---	----------------------	----------------------	---

<sup>82</sup> 同前註，頁46。

<sup>83</sup> 羅馬：〈籍貫〉，《現代詩》第16期（1957年1月），頁9。「火紅的太陽沉沒了，鏗白的月亮還沒有上昇，雲在游離，霧在泛濫。於異地的黃昏，於夜合歡的葉隙擠落的風聲裡，我聽見一個聲音，隱約地，在向我詢問：『你是哪裡人？』我常怕說出自己生長的小地名令人困惑，所以我答說：『四川。』哪曉得我如此精心的答案對他似乎成為一個負擔。我隨即附加了一個響亮的說明：『就是那叫做天府之國的地方。』『天府之國？哈哈，難道你也相信天國麼？』這就太令人困惱了，連四川都不知道！那麼，我說：『中國。』這總不至於不知道了吧？『中國？』似乎連這都足引起他的驚愕。我已經有些不耐煩了。我說：『外國人叫她做 CHINA，面積一千一百餘萬平方公里，人口四萬萬五千萬，有五千年歷史文化，是世界五大文明古國之一……』『世界？請你不要用那樣狹義的字眼好嗎？』『地球，』我說。『地球，這倒勉強像一個地方；你能再具體點嗎？』『太陽系！』我簡直生氣了。我大聲地反問道：『那麼，你的籍貫呢？』輕輕地，像虹的弓擦過陽光的大提琴的 E 弦一樣的輕輕地，他說：『宇——宙。』」

<sup>84</sup> 白萩：〈流浪者〉，《現代詩》第23期（1959年3月），頁14。

「雲」成為一種生命姿態的嚮往，反倒是固著於土地上的絲杉，因無法移動，而呈現「孤獨」、「孤單」，而逐漸忘卻自己是誰，當然這也可以引申寓意成無法自由地像雲一樣，自由地找尋自我，遂而喪失自我。

我們目前對於波特萊爾風之仿作討論，多集中於〈異鄉人〉。<sup>85</sup>筆者要特別指出對於波特萊爾〈交感〉所衍生的相關模習。以《現代詩》做為研究範疇，發現很有意思的仿作現象，詩人不僅是在意象上使用知覺的通感描摹，而更特別在詩題標示「交感」，由此來強調自己這首詩的「特出」之處。因此，詩題仿若是一種提醒與技法標示；又或者題為「感知」，著重在感官的專注摹寫，但不強調交感。在黃荷生主編《現代詩》第 23 期，除了有白萩〈流浪者〉，還有辛鬱題為「舊作三章」的其中兩首：〈感知〉、〈異鄉人〉。<sup>86</sup>不過，究其內容，僅是借題，而無精神或寫法上的相關。季紅在《現代詩》第 13 期刊了《晨》四首組詩，分別為〈感知〉、〈建築〉、〈交感〉、〈晨〉。<sup>87</sup>季紅也以「感知」為題，另一首〈交感〉則有仿效波特萊爾之通感技巧：<sup>88</sup>

冬日。  
流過室內的小步的風。  
牆上的風景畫：印刷精美的  
臺北市容  
猶是春意盎然的：

引起溫暖——  
乍隱乍現的太陽  
以及月亮  
以及火盆  
往年用以偎腳的

<sup>85</sup> 如前述所揭莫渝以及蔡明諺之說。

<sup>86</sup> 辛鬱：〈感知〉、〈異鄉人〉，《現代詩》第 23 期（1959 年 3 月），頁 17。

<sup>87</sup> 季紅：〈晨〉四首，《現代詩》第 13 期（1956 年 2 月），頁 15。

<sup>88</sup> 季紅：〈交感〉，《現代詩》第 13 期（1956 年 2 月），頁 15。

以及染織漂亮的毛料子  
以及愛情  
以及光滑的身體，散發幽香似蘭  
                    似五月的紅玫瑰

以及她的影子

以及回憶  
以及酒  
——年關也喝過，闔家也喝過——  
以及紙花，以及燈

霜罩著  
    罩在謝落了果子的樹枝上  
    罩在河邊發黃的草上  
一種遙念。一種企盼

引起溫暖——  
以及號音，以及歌  
以及信念，以及旗

情境是在冬日，從身感觸覺的風，到牆上春天風景畫的視覺，遂再引發身感溫暖，而使過往冬日的暖意記憶複現。詩中不斷利用「以及……」、「以及……」、「以及……」，輕巧、流動式，快速變換感官與感官之間的連結，「毛料子」、「光滑的身體」、「蘭」、「五月的玫瑰」、「她的影子」、「回憶」、「霜落」、「果子樹」，從實景身體引發之溫暖感，虛實交替，抽象之記憶複現，再到虛景之想像，不停變換，越推越遠。

## 五、結論

1956年，紀弦成立「現代派」，將波特萊爾視為現代詩「橫的移植」的典範，「波特萊爾」之名，因而屢次在論戰中被提及，不論是仿效或批評，「波特萊爾」

開始衍生為「風格」的典型化，並牽涉到詩的本質論、創作者的人格風格以及牽涉到散文與詩的辨體問題。而在臺灣現代詩的仿作中，特別著重在〈異邦人〉中的雲意象以及〈交感〉之通感書寫，林雲、白萩、辛鬱、季紅、商禽、吳望堯等等都曾以詩題或內容，與之有不等程度之仿效。而在《六十年代詩選》，波特萊爾之詩更成為林亨泰與鄭愁予詩選編的前揭語。

波特萊爾在臺灣 1950 年代譯介的過程備受爭議，縱使詩作技巧被詩壇公認為「經典」，但其「經典性」被雙方分裂各自挪用。寒爵攻擊波特萊爾頹廢的生活經驗及從腐敗黑暗的角落擁抱整個都市，烙上「敗德者」、惡魔詩人的印記。紀弦則援用「波特萊爾」作為創作模習典範，加強了「現代派」發展的「正當性」，也以此進行了詩之辨體，區別新舊詩之別、散文與詩之文類別：1. 確立浪漫時期的過去，以宣揚「主知」；2. 以散文寫詩是世界的潮流，3. 強調詩的音樂性，取代舊詩之格律形式；4. 以「交感」拓展寫作技巧。紀弦不談波特萊爾重要的精神生活及對都市、人群的體認。雙方爭戰雖各有立場，但卻在臺灣當時「文化清潔運動」以及「民族型精神」的語境下，同樣對世紀末病態、文明生活產生的巨大悲哀避之唯恐不及，然而但這卻正是波特萊爾之所以為「經典」的原因。由此可見，臺灣詩壇當時，引介西方現代主義，其實是去除主義之精神內涵、目的性、理想性，僅僅視為一種技藝上，語言形構的學習仿效。

雖然在譯介傳播中，這是一種語言形構之習得，但卻有助於現代詩之辨體，探究詩之本質。我們從波特萊爾在臺灣之譯介與論戰攻防，看到臺灣現代詩在辨體上，將文體之類的區隔，從傳統舊詩明顯的外在格律之別，轉移至詩體之各個相關環節（意象、音節等等）所連結而成的整體性，這就是紀弦所持的「質變」之說。紀弦並指出詩想的多重暗示、多義性，才是詩之質、詩之體，而不在外在形式。不過，我們也可見紀弦在面對相關人格風格的議題，就因波特萊爾詩之「敗德」與當時詩壇之民族型精神相悖，「波特萊爾」與「象徵派」被淨化毒素，從「藝術性的高舉」以及被收編至「反共」與「民主自由」的論述中，以此名正言順地區別與共匪的不同，做為自我表態與劃清。同時，再加上「讀者察鑒」，讀者之閱讀心態也拉攏成一種確保與檢查，而這正是波特萊爾在譯介傳播的過程中，做了若干的轉化與在地詮解。

## 徵引書目

### 〔傳統文獻〕

〔明〕蘭陵笑笑生原著，梅節校訂：《金瓶梅詞話》夢梅館校本修訂一版，臺北：里仁書局，2009年。

### 〔近人論著〕

也斯：〈一九五〇年代香港新詩的傳承與轉化〉，收入也斯著，黃淑嫻、沈海燕、宋子江、鄭政恆編：《也斯的五〇年代——香港文學與文化論集》，香港：中華書局（香港）有限公司，2013年。

巴雷著，希孟編：《巴雷詩集》，臺北：天衛文化，2000年。

文訊雜誌社主編：《臺灣現代詩史論：臺灣現代詩史研討會實錄》，臺北：文訊出版社，1996年。

王儀君：〈波特萊爾的頹廢女性與都市空間書寫〉，《聯合文學》第185期，2000年3月，頁63-65。

本雅明（Walter Benjamin）著，張旭東、魏文生譯：《發達資本主義時代的抒情詩人：論波特萊爾》二版，臺北：臉譜，2010年。另一版本參考：北京：三聯，1992年。

白萩：〈流浪者〉，《現代詩》第23期，1959年3月，頁14。

向明：〈從善導寺到筆架山——懷念覃子豪先生〉，《更生日報》2009年10月25日。〈[http://www.ksnews.com.tw/index.php/news/contents\\_page/0000079510](http://www.ksnews.com.tw/index.php/news/contents_page/0000079510)〉

朱芳玲：〈論六〇年代臺灣文學的現代性——以現代詩論戰為中心〉，《臺灣文學學報》第11期，2007年12月，頁161-182。

佐藤朔著，葉泥譯：〈波特萊爾的一生〉，《現代詩》第16期，1957年1月，頁27-31。

\_\_\_\_\_：〈波特萊爾的作品〉，《大學生活》第26期，1957年6月。

\_\_\_\_\_：〈波特萊爾的小說〉，《筆匯》月刊革新號第12期，1960年4月，頁27-29。

余光中：《掌上雨》，臺北：大林，1980年。



- 辛鬱：〈感知〉、〈異鄉人〉，《現代詩》第 23 期，1959 年 3 月，頁 17。
- 季紅：〈交感〉，《現代詩》第 13 期，1956 年 2 月，頁 15。
- \_\_\_：〈晨〉四首，《現代詩》第 13 期，1956 年 2 月，頁 15。
- 林雲：〈雲〉，《現代詩》第 6 期，1954 年 5 月，頁 49。
- 波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire）著，杜國清譯：《惡之華》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2016 年。
- 波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire）著，紀弦譯：〈異邦人〉、〈狗和香水瓶〉，《現代詩》第 7 期，1954 年秋季號，頁 115。
- 邱偉平：〈《文藝新潮》譯介現代主義詩作的選擇與取向〉，《現代中文人文學報》第 11 卷第 1 期，2013 年 6 月，頁 75-84。
- 洛夫：〈建立新民族詩型之芻議〉，《創世紀》第 5 期，1956 年 3 月，頁 2。
- 紀弦：〈詩題三論〉，《詩誌》第 1 號，1952 年，頁 3。
- \_\_\_：《紀弦詩論》，臺北：現代詩社，1954 年。
- \_\_\_：《新詩論集》，高雄：大葉書店，1956 年。
- \_\_\_：〈「現代派的信條及釋義」〉，《現代詩》第 13 期，1956 年 2 月，頁 4。
- \_\_\_：〈從形式到方法〉，《現代詩》第 14 期，1956 年 4 月，頁 41。
- \_\_\_：〈對《所謂「現代派」》一文之答覆〉，《現代詩》第 14 期，1956 年 4 月，頁 70-73。
- \_\_\_：《紀弦論現代詩》，臺中市：藍燈出版社，1970 年。
- 奚密：《現當代詩文錄》，臺北：聯合文學，1998 年。
- 尉天驄：〈波特萊爾簡論〉，《筆匯》，第 12 期，1960 年 4 月，頁 21-26。
- 張默：〈創世紀的路向——代發刊詞〉，收入「文獻重刊」，《中外文學》第 10 卷第 10 期，1982 年 5 月，頁 187。
- 莫渝：《法國文學筆記》，臺北：桂冠，2000 年。
- 陳世驥：《陳世驥文存》，臺北：志文，1972 年。
- 陳芳明：《臺灣新文學史上》，臺北：聯經，2011 年。
- 陳政彥：《戰後臺灣現代詩論戰史研究》，桃園：國立中央大學中國文學研究所博士論文，2007 年。
- 陳紀澄：《文藝運動二十五年》，臺北：重光文藝，1977 年。
- 陳國球、王宏志、陳清僑編：《書寫文學的過去：文學史的思考》，臺北：麥田，1997 年。

- 陳國球：〈臺灣視野下的香港文學〉，《東亞觀念史集刊》第 5 期，2013 年 12 月，頁 147-173。
- 寒爵：〈所謂《現代派》〉，《反攻》第 153 期，1956 年 4 月，頁 20-22。
- 覃子豪：《覃子豪全集 II》，臺北：覃子豪全集出版委員會，1968 年。
- \_\_\_\_\_：《覃子豪全集 III》，臺北：覃子豪全集出版委員會，1974 年。
- 楊宗翰：《臺灣現代詩史：批判的閱讀》，臺北：巨流，2002 年。
- 痙弦，張默主編：《六十年代詩選》，高雄：大業，1961 年。
- 解昆樺：《臺灣現代詩典律與知識地層的推移：以創世紀、笠詩社為觀察核心》，臺北：秀威資訊，2013 年。
- 劉心皇編：《當代中國新文學大系》，臺北：天視，1981 年。
- 劉正忠：〈藝術自主與民族大義：「紀弦為文化漢奸說」新探〉，《政大中文學報》，第 11 期，2009 年 6 月，頁 163-198。
- 蔡明諺：《龍族詩刊研究——兼論七〇年代台灣現代詩論戰》，新竹：清華大學中國文學系碩士論文，2002 年。
- \_\_\_\_\_：《一九五〇年代臺灣現代詩的淵源與發展》，新竹：國立清華大學中國文學研究所博士論文，2008 年。
- 蔡源煌：《從浪漫主義到後現代主義》修訂八版，臺北：雅典，1998 年。
- 蕭蕭：〈五〇年代新詩論戰〉，《臺灣現代詩史論：臺灣現代詩史研討會實錄》，臺北：文訊出版社，1996 年，頁 107-121。
- 顏崑陽：《詮釋的多向視域：中國古典美學與文學批評系論》，臺北：臺灣學生書局，2016 年。
- \_\_\_\_\_：《學術突圍：當代中國人文學術如何突破「五四知識型」的圍城》，臺北：聯經，2020 年。
- 羅馬：〈籍貫〉，《現代詩》16 期，1957 年 1 月，頁 9。

# The Spread of “Baudelaire” and the Controversy of Modern Taiwanese Poetry ( 1954-1960 )

Yu, Shin-Chuan\*

[Abstract]

Ji Xian proposed “modernism” in 1956. He saw Baudelaire as a model of “transverse insertion” for the new poetry. “Baudelaire” became a typical style, often mentioned in discussions related to the essence of poetry, the author's personal style and the distinction between the styles of prose and poetry. Based on the “Model and Practice of Poetry Creation”, this article examines the translation, introduction, and controversy of “Baudelaire” in the poetry world of the 1950s.

“Baudelaire” was the “focus” in these debates and was used as “evaluative language”, in accordance to which differences between modern poetry and prose, as well as old and new poetry were discussed. They were found to lie not in “deformation” but in “qualitative change”. In addition, on the subject of personal style, since Baudelaire’s “bad virtue” contradicted the national spirit of poetry at that time, Ji Xian and Wei Tiancong made some transformations and adapted interpretations in the translation process. Furthermore, in analyzing the artistry and imitation of the poem, special emphasis is placed on the resonance and musicality as seen in the cloud imagery used in the “Stranger” and the synesthetic writing typical for “Resonance”.

**Keywords :** Baudelaire, Modernism, Ji Xian, Modern Poetry, Controversy

---

\* Associate Professor, Department of Chinese Language and Literature, University of Taipei.

