

文稿

覃子豪詩作與象徵主義

白哲維*

【摘要】

覃子豪（1912~1963），原名覃基，譜名天才。在隨國民政府撤退來臺後的詩人中，與紀弦（1913~）、鍾鼎文（1914~2012）並稱為「詩壇三老」。覃氏在學生時代，接觸李金髮、穆木天等人的作品，以及外國如波特萊爾、魏爾倫、馬拉美等人詩作，因而吸收象徵主義寫作風格，習得創作方法，經自己不斷精進練習下，覃子豪遂成為台灣現代詩壇象徵主義代表第一人。覃子豪吸收西方象徵主義理論，又盡力去蕪存菁，修正象徵主義不足之處，他能認知到象徵主義在各國發展形式不同，必然與各自的民族情性、文學傳統與社會因素融合，原初的面貌必會變化。覃子豪藉由擔任文藝班函授主任一職，積極推動現代詩的紮根工作，並多次與紀弦、蘇雪林等人論戰，試圖廓清現代詩的內涵與本質，對臺灣現代詩壇極有貢獻。

唯因教科書編選及其他因素下，覃子豪作品及詩論曾一度失去在臺灣現代詩史的話語權，連帶使其提倡的象徵主義在臺灣較少人提到。近年來隨著 1950 年代臺灣文藝發展史相關論述重新受到重視討論，覃子豪詩論得以被諸多先進討論，但對於覃氏象徵主義詩論和詩作論述尚有不足，大多集中在覃子豪和紀弦的論戰過程。本文欲討論象徵主義在臺發展及覃子豪對象徵主義的態度與理解，並爬梳 1950 年代後期現代詩幾次論戰的內容，舉覃子豪在大陸時期與臺灣時期的詩作作例證，對覃子豪象徵主義詩論及詩作擬作一個全面性瞭解的基礎。

關鍵詞：覃子豪、象徵、象徵主義、現代詩論戰

一、前言

自胡適在 1917 年在《新青年》發表了〈白話詩八首〉，1920 年出版中國第一本新詩集《嘗試集》以來，以白話寫成的新詩逐漸取代了古典詩詞，成為作家創作的文體。五四運動後，融合西方創作理論的新文學作品大量增加，其風潮也影響到台灣等華人地區。1949 年前後由於時局動盪及戰後重建等因

*白哲維，國立永靖高工教師，國立中興大學中國文學系碩士在職專班生

素，不少作家以個人名義或隨國民政府來台，詩人覃子豪為其中之一。

覃子豪（1912~1963），原名覃基，譜名天才。中國四川省廣漢縣人。北平（今北京）中法大學肄業，日本東京中央大學肄業。學生時代致力於現代詩創作及翻譯。中日戰爭期間，擔任軍委會政治部少校主任等職，從事戰地新聞工作，任報社主筆、總編輯。來台後曾於物資調節委員會及台灣省糧食局任職。1954年與鍾鼎文、夏菁、余光中、蓉子等人共同創辦「藍星詩社」，任社長。曾主編《新詩週刊》、《藍星週刊》、《藍星宜蘭版》、《藍星詩選》、《藍星詩頁》、《藍星季刊》等，並主持各文藝函授學校新詩講座，擔任中國文藝協會及中國詩人聯誼會理監事，推廣台灣現代詩教育。¹為了對現代詩理論的不同看法，先後與紀弦、蘇雪林等人進行論戰，強化現代詩在台灣의 成長。1953年覃子豪擔任中華文藝函授學校教授，三個月後升為詩歌班主任。為了推廣現代詩，覃子豪更積及遠赴南洋菲律賓等地，使海外華人也能認識現代詩之美，並與台灣詩壇交流。許多當年為函授班的學生，至今已台灣詩壇著名詩人。如：向明（1928~）、洛夫（1928~）、痲弦（1933~）、麥穗（1930~）、小民（1929~2007）、文曉村（1928~2007）、辛鬱（1933~）、林煥彰（1939~）等人²。覃子豪對台灣現代詩壇培育無數英才，自己又能兼顧理論與實際創作，因此有「台灣現代詩之父」的美稱。1963年，覃子豪因膽道癌而在國慶日當天病逝於台大醫院，享年五十二歲。

既然覃子豪有這樣崇高的美名，但在詩人過世幾十年來，我們對覃氏及其作品的認識卻是模糊的，對於詩人所提出的現代詩理論也不清楚。為紀念詩人所出版的《覃子豪全集》三大冊已絕版，現存寥寥無幾，覃子豪生前所出版的現代詩理論作品也已經絕版。在現今國中及高中職國文教科書上都沒有選錄其作品，對於覃子豪的介紹僅僅出現在備課用書及教師手冊中，介紹國民政府遷台後四大詩社（現代派、藍星詩社、創世紀詩社、笠詩社）發展時略為提到，且被提到的原因是教科書有選現代派發起人紀弦的詩作〈狼之獨步〉，在教學備用資料裡簡介當時紀弦與覃子豪的新詩論戰。覃子豪幾乎是沾了紀弦的光才得以在教材內露面，其實不僅覃子豪，許多詩人皆是或受限於課堂時數，或因教科書編選者獨鍾其他若干詩人作品而被割愛。但是對於一位台灣現代詩的開拓者、風潮的引領者、理論與創作的教學者，甚至被稱

¹ 劉正偉編，《台灣詩人選集--覃子豪集》（臺南：國立台灣文學館，2008年），頁113。

² 同註1，頁119。

為「台灣現代詩之父」的覃子豪而言，將其忽視似乎對詩人並不公平。

近年來，此一現象略有改善，因有詩人學者陳義芝《聲納—台灣現代主義詩學流變》(2006)、劉正偉碩士論文《覃子豪詩研究》(2003)、蔡艷紅碩士論文《覃子豪詩藝研究》(2003)等精闢論述覃子豪的專著出現，以及國立台灣文學館所編選的《台灣現當代作家研究資料彙編—覃子豪》(2010)、《台灣詩人選集—覃子豪集》(2008)及向明、劉正偉合編的《新詩播種者—覃子豪詩文選》(2005)等覃子豪作品選集的出現，讓覃子豪詩文得以再被注意。不過，上述多屬詩文選集或賞析其詩，有關於覃子豪創作理論及其想法的研究，現今仍有所不足。如同陳義芝所說的，「有關覃子豪的篇章，多屬詩作之賞析，或為早年受其指導的學生寫的追思感懷，真正關於覃子豪詩論的極少。」³目前較有意識的論析覃子豪創作理論者，陳義芝是其中之一，但內容僅限書中一章。筆者站在前人研究基礎上，試圖將覃子豪創作理論，特別是在詩人對象徵主義的接受及個人如何吸收轉化為自己的看法，作一介紹。並論及覃子豪先後與紀弦、蘇雪林等人論戰內容，也希望覃子豪的詩，能被編選入高中職國文教材中，讓學生得以欣賞更多不同的現代詩作。

二、象徵主義在台灣

覃子豪是戰後來台詩人中，大力推廣象徵主義詩風者。在探討覃子豪詩論集作品前，必須先對象徵主義及其發展有所認識。

(一)何謂「象徵主義」？

「象徵」(Symbol)一詞源於希臘文，最初的含意是指一塊木板的兩半塊，分為兩人持有，作為好客的信物。後被用來指那些參與神秘活動的人借以互相秘密認識的一種標誌、秘語或儀式。⁴現在，任何一種抽象的觀念、情感、與看不見的事物，不直接指明，而由於理性的關聯、社會的約定，從而透過某種具體行象作媒介，間接加以陳述的表達方式，稱為「象徵」。⁵例如紅十字符號代表醫療救護、西方的獅子代表勇猛等。不過，同一事物可能象徵不同的意念。如《詩經·周南·桃夭》以桃花象徵豐沛的生命力；但陶淵明〈桃花源記〉卻用以象徵逃脫亂世的美好人間。同一意念也可用不同事物來象徵。同樣是「純潔」，可以用百合，也可以用蓮花。象徵通常無必然性，必須是間

³ 陳義芝，〈覃子豪與象徵主義〉，《聲納—台灣現代主義詩學流變》(臺北：九歌出版社，2006)，頁 65。

⁴ 黃暉，《西方現代主義詩學在中國》(北京：中國社會科學出版社，2008)，頁 197。

⁵ 黃慶萱，《修辭學》(臺北：三民書局，2005)，頁 477。

接陳述而非直接指明。象徵主義詩人馬拉美曾說：「明指是破壞，暗示是創造」（To name is to destroy, to suggest is to create）⁶因此，象徵與譬喻的不同在於，譬喻所比擬的二物都須呈現，象徵則是以一物代表更抽象、普遍的事件或意義，不用指出象徵所指涉的意涵，只要象徵物本身的呈現，就可引起人直接的聯想和反應。例如，「人比黃花瘦」表現女子花容消瘦的意象，「明日黃花」隱喻著過往時光，「碧血黃花」則象徵革命烈士的神。此外，一些特定數字如六四、二二八、九二一等事件，則象徵人類史上重大的悲劇事件。⁷

不過，「象徵」不能等於「象徵主義」。「象徵」只是文學修辭技巧之一，並非文學發展流派。象徵主義（Symbolism）起源於十九世紀末的法國，通稱為「象徵派運動」（Symbolist movement），其詩歌稱為「象徵派詩歌」（Symbolist poetry），因起源於法國，因此象徵主義又被稱為「法國象徵主義」（French Symbolism）。⁸

1870年普法戰爭後，青年藝術家開始追求「新」與「美」，認為藝術本質在於傳達主觀的意識、情感和想像。他們嘗試用寓意和象徵的方式，通過細緻複雜的剎那感覺，來探測心靈深處最隱密的意念。並以具象的形式表達，來溝通可視與不可視的世界，物質與精神世界，有限與無限世界，運用內在的聯想和自由的詩語言，摒棄邏輯理性和淺顯易懂的語言，而是神祕閃爍，暗示內心世界。此一思潮流派在藝術上稱「後印象主義」，代表如梵谷、高更、賽尚等人，在繪畫上運用強烈或單純的顏色，強調原始的美感，畫風朦朧難以捉摸，有強烈的神秘感；在文學上則稱為「象徵主義」。象徵主義詩歌描寫個人幻影和內心感受，少涉及社會題材。象徵主義詩歌否定空泛的修辭和冷硬的說教，強調用形象和暗示、烘托、對比、聯想的方法創作，並重視音樂性和韻律感，各種感官經驗交錯呈現。法國象徵主義代表人物有波特萊爾（Charles Baudelaire, 1821~1867）、馬拉美（Stephane Mallarme, 1842~1898）、魏爾倫（Paul Veriaine, 1844~1896）、藍波（或譯韓波，Athur Rimbaud, 1854~1891）、梵樂希（Paul Valery, 1871~1945）等人。

1857年波特萊爾出版詩集《惡之華》（Les fleurs du mal），開啓了象徵主義的序幕。1886年9月18日，莫雷阿斯（Jean Moreas）在巴黎《費加洛報》上首先提出「象徵主義」此一名稱，提到象徵主義要求詩人們努力探求內心

⁶ 張錯，《西洋文學術語手冊--文學詮釋學隅》（臺北：書林出版，2006），頁287。

⁷ 同註6，頁283。

⁸ 同註6，頁287。

的「最高真實」，賦予抽象的概念以具體的形式。從 19 世紀末到 20 世紀初由這些法國詩人所掀起的詩歌運動，被稱為「前期象徵主義」。⁹之後，魏爾倫的朋友賽門斯（Arthur Symons，1865~1945）將象徵主義介紹到英語世界。他著有《文學中的象徵派運動》（*The Symbolist Movement in Literature*，1899），介紹了象徵主義的主張和創作方法。他指出象徵主義反對自然主義（Naturalism）偏好客觀描述、科學觀察的語言，主張回歸文字藝術的本質，使用神秘的象徵系統，使具象與抽象交互呈現，在詩中形成豐富意涵。¹⁰在此之前，愛倫坡（Edgar Allen Poe，1809~1849）與波特萊爾已利用書信往來討論詩句中感官交錯、怪誕、陰鬱的風格，亦可視為象徵主義詩人。後世批評家便將此類風格相近的詩人或作家作品，歸類於象徵主義旗下。如布雷克（William Blake，1757~1827）、梅爾維爾（Herman Melville，1819~1891）、葉慈（William Butler Yeats，1865~1939）、里爾克（Rainer Rilke，1875~1926）、勞倫斯（D.H.Lawrence）、艾略特（T.S.Eliot，1888~1965）、梅特林克（Manrice Maeterlinck，1862~1949）等人，這些人則被視為「後期象徵主義」代表人物。

象徵主義繼承著「高蹈派」（Parnassianism）遺風，延續浪漫主義對個人情緒和美感經驗的描寫。但象徵主義所強調的內在生命，不是人對自然的同情或與外物的情景交融，而是如同蔡源煌比較象徵主義和浪漫主義不同點所說的：

第一，它（象徵主義）避免浪漫主義文學中所慣用的感性語言和筆調；而在象徵主義的作品中，敘事詩的比例也較小。第二，不像浪漫主義詩人擅於運用直接的陳述，象徵主義者偏好暗示的語言，而花在描繪的功夫也較少。第三，象徵主義與浪漫主義不同的是前者不涉及政治題材，而且也避免說教。¹¹

象徵主義只繼承浪漫主義創作上對想像力與感性的結合，認為呈現外在世界只能藉由暗示，藉語言抒發心情或感覺，而非明說。因此，象徵主義詩歌就有理由曖昧、間接了。¹²

（二）象徵主義在台灣的發展

五四前後，藉由陳獨秀創辦《新青年》，胡適加以附和，一波波的西方思

⁹ 王澤龍，《中國現代主義詩潮論》（湖北：華中師範大學出版社，2008），頁 247。

¹⁰ 張錯，《西洋文學術語手冊--文學詮釋舉隅》（臺北：書林出版，2006），頁 288。

¹¹ 蔡源煌，《從浪漫主義到後代主義--文學術語新詮》（臺北：書林出版，2012），頁 25。

¹² 張錯，《西洋文學術語手冊--文學詮釋舉隅》（臺北：書林出版，2006），頁 288。

潮湧入中國，利用每期雜誌為媒介，讓當時亟思進步以擺脫落後的中國人得以吸收這些養分。1918年5月，陶屢恭在《新青年》第四卷第5號發表〈法比二大文豪之片影〉，談到「比利時之梅特林克，今世文學界表象主義 Symbolism 之第一人也」這是象徵主義翻譯為「表象主義」最早紀錄。¹³1919年5月，羅家倫將沈尹默〈月夜〉認為是「象徵主義」的作品；11月，陳群在《民國日報》發表〈歐洲十九世紀思想一瞥〉，提到「象徵主義文學全把宇宙及人生的實狀作個標象，表是思想感情時間，專用解剖心理的辦法，來作他描寫的資料。」這是在中國第一次給象徵主義作定義。¹⁴1920年4月，易家鉞在〈詩人梅德林〉一文正式將「Symbolism」定名為「象徵主義」，此一名稱才廣被接受並沿用至今。¹⁵之後，《少年中國》雜誌在1920到1921年間，逐期介紹法國象徵主義詩人如波特萊爾、魏爾倫、馬拉美等人。《小說月報》、《文學週報》、《文學季刊》也開始介紹象徵主義。¹⁶

當時，對象徵主義的介紹大多偏重前期象徵主義，介紹波特萊爾、魏爾倫、馬拉美等人及其詩作。此時也已經有詩人在吸收消化象徵主義詩論後創作象徵主義新詩，此一代表人物是李金髮（1900~1976）。1919至1925年間，李金髮在法國留學，接觸到波特萊爾的詩作《惡之華》，也讀了不少魏爾倫的作品。他說：「我的名譽老師是魏爾倫」¹⁷李金髮從波特萊爾、魏爾倫等人吸收「藝術至上」的理論滋養，並說「藝術上唯一的目的，就是創造美。藝術家唯一的工作，就是忠實表現自己的世界。」¹⁸李金髮將美視為主觀心性的體會，排斥客觀之美的可能。美藏在想像與象徵中、抽象的推敲中，「詩需要 Image 獲人身之需要血液」。¹⁹

另外，穆木天（1900~1971）吸收象徵主義「純詩」（Poesie Pure）理論，「純詩」排除非詩情成分，非實體感的表達之後留下最純粹的東西。穆木天認為「純詩」是「純粹的詩的 Inspiration 的表現，詩的世界是潛在意識的世界，是人的內生命的探秘的象徵。」²⁰穆木天詩作追求把「音」、「色」放在文

¹³ 黃暉，《西方現代主義詩學在中國》（北京：中國社會科學出版社，2008），頁205。

¹⁴ 同註13。

¹⁵ 同註13。

¹⁶ 同註13，頁206。

¹⁷ 李金髮，〈〈巴黎之夜景〉·譯者識〉《小說月報》第17卷第2號，1926年2月。

¹⁸ 李金髮，〈烈火〉《美育》第1期，1928年。

¹⁹ 李金髮，〈序林英強〈淒涼之街〉〉《橄欖月刊》第35期，1933年8月。

²⁰ 穆木天，〈談詩--寄沫若的一封信〉《中國現代詩論》上編，花城出版社，1985，頁

字之中，兼有造型與音樂之美。他常用長句長行，甚至把幾句話合並一行，中間不加任何句讀。如《獻詩》：

我心裡永遠飄著不住的滄桑我心裡永遠流著不住的交響

我心裡永遠殘存著層層的介殼我永遠在無言中寂蕩飄狂

詩人把兩句話並入一行，以表現情緒的急切連貫和統一流暢。同時，他還，以疊字疊句創造詩歌輕柔美曼、回環往復的音樂效果，蕩氣回腸。

二十世紀三〇年代以戴望舒為代表，詩風由前期象徵主義轉向後期象徵主義。戴望舒早年受波特萊爾及魏爾倫影響，如〈雨巷〉如同魏爾倫所提倡的音樂美；1932年留法以後，又受後期象徵主義影響，〈我的記憶〉變為散文化、口語化的自由體。

受到上述前輩詩人的影響，象徵主義漸在中國流傳開來，許多詩人紛紛創作具有象徵主義風格的詩句。覃子豪又將此一風潮帶入台灣，成為台灣詩壇介紹象徵主義與創作帶有象徵主義風格詩作的先驅。

民國初年吳稚暉(1869~1953)、蔡元培(1867~1940)、李石曾(1881~1973)等人，成立「華法教育會」，並在法國推動「勤工儉學」運動，在法國里昂和中國北平(今北京)分別成立「中法大學」，並有高中部(預科)讓學生在正式考試入學前先行補習法文，接著在中國中法大學讀書兩年後，再到法國中法大學讀兩年，如同民初清華大學與前身清華學堂皆有預科補習英文為留學美國作準備一樣。覃子豪於民國二十一年(1932)入中法大學預科，後入中法大學孔德學院，接觸西洋文學，與賈芝、周麟、朱顏、沈毅共同組成詩社，出版共同創作詩集《剪影集》。覃子豪在這個時期喜愛閱讀徐志摩

(1895~1931)、李金髮、穆木天以及新月派詩人的詩作；國外詩人則喜歡看波特萊爾、魏爾倫、馬拉美、藍波以及浪漫主義詩人雨果(Victor Hugo, 1802~1885)的作品。²¹覃子豪就在這個階段，大量的接觸象徵主義詩論與詩人詩作，從中習得創作方法。賈芝曾說：

我們學詩，接受了新月派和法國象徵派的影響。……在學習法文的過程中，我們對雨果、波特萊爾、馬拉美、魏爾倫、藍波，產生了好感；國內，則喜歡徐志摩、穆木天和現代派的詩。²²

98。

²¹ 劉正偉，〈覃子豪詩研究〉(新竹：玄奘大學中文所，2005)，頁22。

²² 賈芝，〈憶詩友覃子豪〉，轉引自蔡明諺〈一九五〇年代台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，2008)，頁169。

經自己不斷精進練習下，覃子豪遂成爲台灣現代詩壇象徵主義代表第一人。覃子豪吸收西方象徵主義理論，又盡力去蕪存菁，修正象徵主義不足之處，他能認知到象徵主義在各國發展形式不同，必然與各自的民族情性、文學傳統與社會因素融合，原初的面貌必會變化。²³

覃子豪就他自己對象徵主義的見解，寫成八篇有關象徵主義、象徵派或象徵主義詩人爲題的論文，分別爲〈論象徵派與中國新詩〉、〈簡論馬拉美、徐志摩、李金髮及其他〉、〈象徵派與現代主義〉、〈與象徵主義有關〉、〈象徵派及其作品簡介〉、〈象徵主義及其作品之研究〉、〈關於凡爾哈崙〉、〈關於保羅·梵樂希〉，這些文章分別收錄於《詩的表現方法》、《詩的解剖》、《論現代詩》、《世界名著欣賞》等書中，²⁴成爲我們欲了解象徵主義內涵及覃子豪個人對於象徵主義看法的最好資料。經覃子豪引介下，台灣現代詩人開始將象徵主義方法結合在詩作中，如方思（1925~）、方莘（1939~）、羅智成（1955~）等人。

1950年代，覃子豪擔任中華文藝函授學校詩歌班主任，藉此機會寫詩、改詩、評詩、譯詩，引介西方思潮理論，指導年輕詩人不遺餘力。函授詩歌班學員成爲覃子豪主編《藍星週刊》的主要來源，例如彭捷（1919~）、向明；另外，覃子豪主編刊物時，亦提供詩人發表作品的機會，如吳瀛濤（1916~1971）、陳千武（1922~2012）、蓉子（1928~）、趙天儀（1935~）、白萩（1937~）、林泠（1938~）等人，這些詩人後來也都成爲臺灣詩壇主力。除了上班外，孤身來台的覃子豪將時間大多花在批改年輕後輩新詩作業。他批改詩：

本著「象徵」、「比喻」、「暗示」、「聯想」這四個原則，外加「語言文字運用的技術」，要求學生辨別字彙，選擇語言，以至於衡量音節，創造形象和意境。²⁵

覃子豪《論現代詩·自序》敘及他所處時代現代詩發展：

現在是一個創造與實驗的時代，多數詩人在為探求詩的新境域而努力。因實驗是無視於詩律一致性。各自從事自由的創造，似乎呈現一種無治的紛亂狀態，失去了舊有的欣賞的準則，不免令讀者感覺困惑。

²³ 陳義芝，《聲納--台灣現代主義詩學流變》（臺北：九歌出版社，2006），頁49。

²⁴ 陳義芝，《聲納--台灣現代主義詩學流變》（臺北：九歌出版社，2006），頁50。

²⁵ 覃子豪，《詩的解剖·自序》（臺中：普天出版社，1976），轉引自陳義芝〈爲一個時代抒情立法--覃子豪研究綜述〉，《文訊雜誌》第305期（臺北：文訊雜誌社，2011），頁81。

實則，紛亂是變革時期中必經的狀態，是創立新秩序的前奏。讀者只見其紛亂，卻未從紛亂中發現業已形成的一個新的秩序。²⁶

作家本來就應比讀者更早感受到新的思潮及創作，讀者跟不上而感到紛亂迷惑並不意外。但是作家也不能迷失在新思潮、新方法中，變成偽詩的製造者：

倘若不在現代精神，現代本質上深刻的去探求詩的動力，只是追蹤時尚，徒具外貌，製造一些似是而非的詩，形成一種令讀者困惑，亦令自己迷惘的流行格式，則現代詩將真偽難辨，而走向死角。²⁷

詩人作家自己要能確定清楚走向，勿迷失於新時代的洪流，也不需爲了求新而忽略傳統：

如艾略特 (T.S.Eliot) 所說，「過去」也不斷地因「現在」而產生新的意義。現代詩人反對是傳統的虛偽和束縛；而不是反對「作為太古以來人類智慧積蓄的，過去形成的一個秩序。」尤其是中國古詩中的創造法則，令梵樂希 (Paul Valery) 讚美、令龐德 (Ezra Pound, 1885~1972) 重視，中國詩人如棄置中國古詩的寶庫而不屑一顧，必然是一個極大的損失。現代詩人應化中國古典詩之精粹於無形，創造更新的詩。²⁸

覃子豪出入東方與西方，既能接受西方新理論、新方法；又能不忘本的融合中國古典詩歌。他有明確的目標且有能力引導後人達成的人物，如同楊牧認為的一位「冷靜文明的現代詩人，有著健康的文學態度。」²⁹象徵主義能經由覃子豪引介至台灣，是後繼詩人及讀者之福。覃子豪與余光中、鍾鼎文、夏菁、鄧禹平、司徒衛、辛魚於 1954 年共創藍星詩社，1958 年再增梁雲坡、吳望堯、羅門、瑩星，並主張「縱的繼承」與「抒情」的傳統，發行詩刊，推行詩論主張。³⁰可惜覃子豪過世多年，當年他所留下的詩論已許久未曾再版，數量越來越少，藏書地點內容已開始殘缺，找起來相當耗時費力。若不

²⁶ 覃子豪，《論現代詩·自序》，《論現代詩》（臺中：普天出版社，1976），頁 1。

²⁷ 同註 25，頁 2。

²⁸ 覃子豪，《論現代詩·自序》，《論現代詩》（臺中：普天出版社，1976），頁 2。

²⁹ 陳義芝，〈爲一個時代抒情立法--覃子豪研究綜述〉，《文訊雜誌》第 305 期（臺北：文訊雜誌社，2011），頁 80。

³⁰ 夏菁提及 1954 年 3 月 20 日蓉子所寄之信斷定藍星詩社成立日期，詳見〈早年的藍星—重刊《藍星談往》〉，《窺豹集--夏菁談詩憶往》（臺北：秀威資訊出版，2013），頁 245-246。夏菁此文填補了有關藍星詩社成立經過、詩刊印行程序及發行狀況、藍星各項活動、藍星早期詩人簡介等資料，對於後人認識藍星詩社有極大的價值。

重新重視，恐怕台灣象徵主義理論將後繼無人，後世作家與讀者將不復見覃子豪所引介的象徵主義詩論內容了。

三、覃子豪象徵主義理論

(一)覃子豪對象徵主義的態度與理解

覃子豪雖是大力推介象徵主義，不過他並沒有標榜自己就是象徵主義詩人。在「象徵派論戰」中，為答覆蘇雪林（1897~1999）所寫的〈論象徵派與中國新詩〉提到：

我不是一個唯象徵主義者，也沒有說過「只有象徵詩才是詩」。……台灣詩壇的主流，既不是李金髮、戴望舒的殘餘勢力；更不是法蘭西詩派（指法國象徵主義）新的殖民。台灣的新詩接受外來的影響甚為複雜，無法歸入某一主義、某一流派，是一個接受了無數新影響而兼容並蓄的綜合性的創造。³¹

覃子豪一再介紹象徵主義詩人作品，但他能認識到象徵主義在各國發展不同，無法強硬套入一國現代詩理論方法及創作之中。

覃子豪欣賞李金髮詩作，認同其有豐盈的內在詩質，但語言欠鍛鍊，中國早期象徵主義缺乏現實性與時代精神，「李金髮的象徵完全自法國販來，法國的葡萄酒到中國來就變成了醋，自然給人不好的味道。」〈論難懂的詩〉一文提到：

難懂的詩，具有深度，作者將其真意隱藏在詩中，其表現手法是間接而非直接，以象徵、比喻、暗示、聯想來構成詩的造型。……但一些屬於摹仿的難懂的作品，為無色無味，無聲無光之產物，無任何魅力以引動讀者之好奇心與不息的探求；因詩中無豐富之蘊藏，無法具有對讀者之引力。因為那不過是一間空空的密室而已。一間故弄玄虛的密室，不過是作者對新奇表現的迷惘，欲求新奇，反成一種淺薄的表現。這情形，不僅「可惜」，實亦「無聊」。³²

由上可知覃子豪並非刻意追求字句雕琢、新奇，否則就是「無聊」的新詩，致力求取詩句與內涵的平衡。

對於「象徵主義」的特徵，覃子豪認為有以下兩點：

1. 頹廢（Decadent）的傾向：懷疑，苦悶的頹廢現象原是世紀末（Fin de

³¹ 覃子豪，《論現代詩》（臺中：普天出版社，1976），頁162。

³² 同註29，頁120-123。

Siecle) 的病態，及所謂 (Histerie) 的情緒，這種情緒正是象徵主義的特色。

2. 神秘的傾向：由於頹廢的近代傾向，陷於懷疑與苦悶中，敏感的神經，急需追求官能的享樂；故有一種神秘的傾向，追求幽玄朦朧的神祕境界。故神祕與象徵有著密不可分的關係存在。法國近代詩人們云：目所能見的世界與目不能見的世界，物質界與靈界，有限的世界和無限的世界，相互感應，即波特萊爾所說的「交感」(Correspondence)。

33

根據上述特徵，象徵派詩的表現技巧，覃子豪整理成以下四點：

1. 象徵派打破了形式束縛，創立了不定形 (Vers amorphes) 的自由詩 (Vers liber)，反對格律。
2. 音樂是詩的一切。象徵派所謂的音樂，是自然流露出來的音調，不是格律。音樂是情調的象徵，音樂才能引人走向幽玄朦朧的境界。
3. 感覺交錯。什麼叫感覺交錯？即是音和色的交錯。所謂色彩的聽覺 (Audition Coloree)，藍波在他的〈母音的商韻〉(Le Sonnet des Voyelles) 一詩中，把每個母音代表一種顏色：「A 是黑，E 是白，I 是紅，U 是綠，O 是藍」，就是音和色的交錯。即是以語言文字的表現，同時收到音樂和繪畫的效果。又如波特萊爾在〈交感〉中所說：「香氣、色彩、音彩、音調的反應。」這種感覺交錯，是刺官能的藝術。
4. 迷樣的暗示。神祕、幽玄、朦朧是象徵派的特點，其表現方法極重暗示 (Suggestion)，故馬拉美說：「詩即謎語」，其強調詩中應用「暗示」，於此可見。象徵派的詩之所以難解，這是最大的原因。馬拉美又說：「作詩只可說到七分，其餘三分應該由讀者自己去補充，分享創作之樂，才能了解詩的真味。」是由於暗示，讀者才能發生「聯想」。³⁴

將覃子豪對象徵主義詩表現技巧的四點整理與前一章所概述象徵主義詩表現技巧對照，覃子豪對象徵主義的認識算是相當精準。

覃子豪在不只一篇文章中介紹他對象徵主義的整理論點，如《世界名詩欣賞》一書中提到象徵主義詩的技巧；《詩的表現方法》一書也有論及，並舉古爾蒙(Gourmont, 1858~1915)〈落葉〉一詩作為例證；《論現代詩》一書中又

³³ 覃子豪，《世界名詩欣賞》(臺北：臺中：普天出版社，1976)，頁 104。

³⁴ 同註 31。

撰〈象徵派與現代主義〉一文簡述象徵主義詩技巧，並旁及立體主義(Curdisme)、未來主義(Le Furturisme)、表現主義(Expressionism)、達達主義(Dadaisme)、超現實主義(Suredisme)。³⁵覃子豪展現了他對現代主義的認識並不侷限於象徵主義一派，對現代主義其他流派也都有個人精闢的見解。覃子豪更肯定象徵派詩人藍波是現代主義的導師，藍波所提倡的「感覺交錯」，是對現代主義影響最大的：

象徵派給予現代主義影響最大的，便是藍波的「交錯感覺」。所謂「交錯感覺」，是音和色的感覺交錯，在心理學上稱之為「色聽」(Audition)，就是詩不僅和音樂合流，同時要收到繪畫上的效果，所謂「音畫」(Klangmalerei)的技巧，由音的聽覺到音的色覺。將各種藝術熔於一爐，詩、音樂、繪畫、雕刻作密切的結合，這是現代藝術的特色，高底埃(T.Gautier)稱之為「藝術的轉換」(Transposition of Art)。現代主義的「時間壓縮」、「高潮壓縮」、「價值壓縮」，便是來自藍波要把舊有的現存秩序予以新的組合。這樣一來，不僅消滅了時空的限制，也消滅了傳統文學頭、中、尾三個階段，同時也消滅了價值的等級。就是在同一時間之內、同一空間之內，將事物的印象不分先後，不分等級的同時空而並存。³⁶

利用《詩的表現方法》、《論現代詩》、《世界名詩欣賞》等著作，覃子豪不厭其煩的介紹象徵主義給讀者認識，並以數位詩人及其作品為例印證其對象徵主義的認識。《世界名詩欣賞》一書，介紹了勒孔德·德·里勒(Leconte De Lisle, 1818~1894)、魏爾倫、波特萊爾、梅特林克、凡爾哈倫(Emile Verhaeren, 1855~1916)等法國象徵派詩人的作品，為讀者提供了象徵主義詩歌的標準範例。除此之外，覃子豪還介紹了印度象徵主義詩人奈都夫人(Sarojini Naidu, 1879~1949)的作品。在台灣文學界直至今日仍對印度詩歌停留在泰戈爾的印象中，覃子豪此舉無疑是大膽而又創新的，也開拓了讀者的視野。上述象徵主義詩人的詩作，覃子豪多為整首譯出，期望讀者了解象徵主義詩法的用心，清楚可見。

(二) 覃子豪與紀弦、蘇雪林之論戰

1950年代，由於國民政府於國共內戰失利遷臺，為了政戰宣傳，大力提

³⁵ 以上各主義原名及譯名均以覃子豪在其詩論所用為主。

³⁶ 覃子豪，《論現代詩》(臺中：普天出版社，1976)，頁244。

倡「反共文藝」。在此氣氛籠罩下，紀弦、鍾鼎文、葛賢寧三人有意開拓一條新的文學走向，於是在 1951 年 11 月 5 日合辦《新詩週刊》。從此，台灣現代詩社、詩刊相繼出現。此時台灣詩壇重要大事，便是在台灣現代詩起步過程中，各方因對現代詩不同的看法所發的論戰。其中，覃子豪先後與紀弦、蘇雪林展開各自對於現代詩表現不同的意見而展開論戰，在台灣現代詩發展史上占有重要的地位。

紀弦在 1953 年創辦《現代詩》季刊，1956 年宣告成立「現代派」，並提出現代派六大信條，以「領導新詩的再革命，推行新詩的現代化」為職志：

1. 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。
2. 我們認為新詩乃是橫的移植，而非縱的繼承。這是一個總的看法，一個基本的出發點，無論是理論的建立或創作的實踐。
3. 詩的新大陸之探險，詩的處女地之開拓。新的內容之表現、新的形式之創造、新的工具之發見、新的手法之發明。
4. 知性之強調。
5. 追求詩的純粹性。
6. 愛國、反共、擁護自由與民主。³⁷

前兩則信條肯定中國現代詩發源於橫的移植，標舉波特萊爾為現代派始祖，拋除中國古典文學傳承，這是大膽卻有錯的信念。從《詩經》以降，中國古典韻文先後受到南方《楚辭》、漢代印度佛教文化及西域文化、唐代敦煌曲子詞、元代蒙古新腔等影響，但這是一種「進步的累積」(Progressive Cumulation)，是一種歷程、一種事後結論。而現代派詩人與西方新興詩派精神連結者並不多，無法證明中國現代詩與現代主義之間的血緣。³⁸

3 至 5 條鼓吹新方法的嘗試，主張知性，追求詩的純粹性，至今仍在詩壇有一定的影響力，六〇年代台灣現代詩曾以這三條作為創作難解晦澀詩句的依據。最末條則是為了五〇年代盛行的反共文藝思想所設，算是列給政府看的。

1957 年，也就是現代派六大信條公布後的隔年，覃子豪在《藍星詩選獅子星座號》發表〈新詩向何處去？〉對紀弦主張「橫的移植」有所懷疑：

中國新詩產生之際，浪漫派時代已過，而流行於歐美詩壇的象徵派所

³⁷ 轉引自蕭蕭，〈五〇年代新詩論戰述評〉，收入陳大為、鍾怡雯主編《20 世紀台灣文學專題 I：文學思潮與論戰》（臺北：萬卷樓圖書，2006），頁 178。

³⁸ 覃子豪，《論現代詩》（臺中：普天出版社，1976），頁 179。

影響而成的現代主義。……中國新詩之向西洋詩去攝取營養，乃為表現技巧之借鏡，非抄襲其整個的創作觀，亦非追隨其蹤跡。技巧之借鏡，無時空的限制、無流派的規範，其目的在求新詩有正常進步與發展。中國新詩無論提倡何種主義，標榜何種流派，均有撿拾餘唾之譏。例如：正當中國詩壇有人提倡現代主義運動之際，英國現代主義詩人史班德（Stephe Spender, 1909~1995）在〈現代主義運動壽終正寢〉（The Modernist Movement is dead）一文中卻宣布現代主義的死亡。中國的現代主義者，欲得進步之名，反得落伍之實，這是多麼殘酷的諷刺。……中國新詩不是西洋詩的尾巴，更不是西洋詩的空洞的渺茫的回聲，而是中國現時代的聲音，真實的聲音。……若全部為橫的移植，自己將植根於何處？外來的影響只能作為部分之營養，經吸收和消化之後變為自己新的血液，新詩目前急需外來的影響，但不是原封不動的移植，而是脫變，一種嶄新的脫變。³⁹

在此之後，覃子豪提出他認為現代詩正確方向的「六原則」：

1. 詩的再認識

自十九世紀末法國高蹈派的先驅詩人戈底埃(Theophile Gautier)提出「為藝術而藝術」的口號以後，影響所及，以後的詩人們很少在詩中去要求人生的意義。……以致許多詩人認為詩不過是純技巧的表現，不必在詩中要求意義。其實，技巧不過是詩的表現手段，不是表現人生、影響人生的目的。……完美的藝術，對人生自有其撫慰與啟示，鼓舞與指引。詩尤其具有這種功能……

2. 創作態度應重新考慮

梵樂希說：「詩人的目的，是在和讀者作心靈的共鳴，和讀者共享神聖的一刻。」要考慮讀者的感受力及其理解的極度。考慮作者和讀者之間存在的密切關連，作品本身應具有比讀者的抗拒力更大的吸引力，在作者和讀者兩座懸崖之間，尋得兩者都能望見的焦點，這是作者和讀者溝通心靈的橋樑。…

3. 重視實質及表現的完美

要使詩具有吸引力，實質為主要因素。詩的實質是指詩質純淨，豐盈，而具有真實性，並有作者的主旨存在。詩的敵人，就是語言的繁冗。

³⁹ 覃子豪，《論現代詩》（臺中：普天出版社，1976），頁 138-139。

不可漫不經心的運用未經深思熟慮的意念和未經鍛鍊成熟的語言，而失卻詩的效力。只有嚴肅的創造，方能臻藝術於完美。...

4. 尋求詩的思想根源

只有藝術的價值，而無思想為背景，藝術價值也會降低。思想是詩人從現實生活的感受中所形成的人生觀和世界觀。現代主義派運動的停頓，就是沒有哲學為背景，忽視了對真理的追求。...不必直接在詩中放進教誨之類的東西，而是不知覺的流露。梵樂希說：「思想藏於詩中，如營養價值之藏於果實中。」

5. 從準確中求新的表現

詩因準確才能到達精微、嚴密、深沈、含蓄、鮮活之極致。表現亦將由此有了新的變化。自由詩，並非沒有限制，準確就是它的限制，並非沒有法則，準確就是它的法則。

6. 風格是自我創造的完成

風格是自我創造，風格是氣質的表現。自我創造包括民族氣質、性格、精神等在作品中無形的展露。中國的新詩是中國的，也是世界性的，唯其是世界性的，更要有自己獨特的風格。⁴⁰

紀弦針對覃子豪此文，回覆了兩篇文章：〈從現代主義到新現代主義〉、〈對於所謂六原則之批判〉，強調其反抒情、重知性，以及反對覃子豪前二原則，認為現代詩重技巧及詩本身的把握和創造，詩人的任務只在詩本身的完成。⁴¹ 覃子豪則又撰〈關於新現代主義〉回應之，針對紀弦六大信條的第一條批判，並維護自己的六原則。覃子豪認為詩的外來營養，只能經吸收和消化後轉變為自己的東西，結論為「現代派所犯的錯誤，就是沒有從象徵派以降的許多新興詩派中去整理出一個新的秩序，把握時代的特質，創造一個更新的法則，作為前進的道路。」⁴²

其實，紀弦早期也和覃子豪一樣，有接觸到李金髮、戴望舒等人的作品，他也能接受象徵主義有關音樂美的詩句，他的詩作〈致秋空〉：「梧桐樹沉醉於你的歌聲/不停地搖著她的金色的肩膀」，詩句優美，帶有音樂性。紀弦也透過李金髮和戴望舒的作品，進而認識象徵主義詩人波特萊爾，甚至在他創立現

⁴⁰ 覃子豪，《論現代詩》（臺中：普天出版社，1976），頁 142-150。

⁴¹ 蕭蕭，〈五〇年代新詩論戰述評〉，收入陳大為、鍾怡雯主編《20 世紀台灣文學專題 I：文學思潮與論戰》（臺北：萬卷樓圖書，2006），頁 180。

⁴² 覃子豪，《論現代詩》（臺中：普天出版社，1976），頁 155。

代派，提出「橫的移植」之際，以波特萊爾為宗。但在與覃子豪展開論戰後，紀弦不僅反對覃子豪立論，甚至連象徵主義也被他批評不夠新、「折衷主義」，紀弦認為自己的主義是「新現代主義」，強調「我」、「主知」。⁴³紀弦信奉波特萊爾，但為了與「象徵主義傳燈人」覃子豪有所區隔，因此加以否定。只是，紀弦並未在此一論述上說清楚、講明白，以致給了覃子豪批評質疑的空間。

兩人及其旁邊搖旗助威者從 1957 年論戰到 1958 年止，為紀弦助威者僅林亨泰一人，力量欠缺；反觀覃子豪為論戰出版兩本《藍星詩選》，又出版《藍星週刊》(1954~1958)、《藍星詩頁》(1958~1965)，持續擴大影響力。藍星詩社同仁余光中、黃用、羅門等加入論戰，五〇年代末期又共同對抗象徵派論戰。

事實上，覃子豪的論點，與紀弦皆是針對現代主義而發，只是覃子豪較之紀弦，態度較為溫和。紀弦以詩言志，詩中都有生活中可依循的本事；覃子豪則逐漸深化其詩，詩中的知性、思理愈增繁複而深濃。⁴⁴張誦聖曾提到東方社會現代文學發展過程中普遍的情境：

作家在實際創作時為了選取具有優勢潛力，足以自我標顯的形式和處理想像素材的文學成規時，經常必須在互相競爭的本土與舶來的文學傳統間作取捨，使兩者間形成複雜的競爭、對抗和協商關係。足以與輸入的高層文化對抗的，則通常是高標政治功效的文學運動，直接反映出本地知識份子對「什麼才能帶給當代社會最大政治效益」的關注，因此而占上風的文學觀常具有不受檢驗的權威性。⁴⁵

「現代派論戰」是一個標準的在固有傳統與西方引進的文學概念競爭的過程，論辯者不斷補充、深化自己的觀點，紀弦言：

論戰的結果是：整個詩壇都現代化了。余光中成為一個現代主義者；覃子豪也寫起現代詩來了。當然，從此以後，再也沒有誰去寫那種至極可笑的二四六八逢雙押韻四四方方整整齊齊的「豆腐干子體」了。至於我，我也反省了我自己，除堅決主張中國新詩的必須「現代化」，已不再那麼過份地重「主知」而輕「抒情」了。⁴⁶

全面西化的論述在台灣仍強調古典特質的社會中，必然會受到質疑、批

⁴³ 陳義芝，《聲納--台灣現代主義詩學流變》(臺北：九歌出版社，2006)，頁 32-33。

⁴⁴ 蕭蕭，〈五〇年代新詩論戰述評〉，收入陳大為、鍾怡雯主編《20 世紀台灣文學專題 I：文學思潮與論戰》(臺北：萬卷樓圖書，2006)，頁 186。

⁴⁵ 張誦聖，《文學場域的變遷》(臺北：聯合文學，2001)，頁 139。

⁴⁶ 紀弦，《紀弦回憶錄 II》(臺北：聯合文學，2001)，頁 114-115。

判，這也是為什麼覃子豪會對紀弦主張提出不同意見的原因。不過，詩人們在思考「什麼才能帶給當代社會最大政治效益」問題時，還是選擇現代主義，因為跟上世界腳步的「現代化」似乎是當時最重要的選擇。⁴⁷

第二波論戰可稱之為「象徵派論戰」，是由覃子豪和蘇雪林在《自由青年》半月刊上發表文章論戰，另插入筆名「門外漢」者文章兩篇，針對象徵主義詩歌、詩論及詩人部分進行論戰。

「象徵派論戰」起因於蘇雪林在《自由青年》發表〈新詩壇象徵派創始者李金髮〉，文中說明大陸時期象徵派的興起與對李金髮的評價。蘇雪林分析象徵主義詩人的特色有三，即「不講文法技巧」、「朦朧的境界」、「允許讀者的合作」，她坦言「李氏（李金髮）的詩有許多漂亮話，我亦不能隱沒。」⁴⁸蘇雪林此文是刊在她所撰的專欄「文壇話舊」中，原只是談談文人往事。《自由青年》是國民黨創辦為了教育青年的刊物，讀者多是學生及軍人，這篇文章對有意學習現代詩創作的讀者而言，是一篇有價值的參考資料。⁴⁹

但為什麼這篇文章會引來論戰呢？原因在於文章最後，蘇雪林批評象徵主義如李金髮等人，將新詩帶入死胡同，轉了十幾年還轉不出來：

這種詩體易於藏拙，於是模仿者風起雲湧，新詩壇遂歸象徵派占領。……下焉者，各校學生，即所謂文藝青年，提起筆來，你也「之」，我也「而」，他也「於是」與「且夫」，已經是萬分可厭，說起來更像是巫婆的蠱詞、道士的咒語、盜匪的切口，更讓人搖頭。⁵⁰

「巫婆的蠱詞」、「道士的咒語」、「盜匪的切口」，這樣子的評論相當尖銳而刺耳，蘇雪林又引同為《自由青年》專欄之一「新詩園地」的詩作作為批評象徵派的例證。但當時「新詩園地」主編多是「現代派」與「藍星」兩大詩社詩人所主編，蘇雪林此文一出，似乎是間接批評覃子豪等人選詩的標準，因此引起了覃子豪的反擊。⁵¹

⁴⁷ 陳政彥，〈戰後臺灣現代詩論戰史研究〉（桃園：中央大學中國文學研究所，2007），頁 65。

⁴⁸ 蘇雪林，〈新詩壇象徵派創始者李金髮〉《自由青年》第 22 卷第 1 期（1959 年 7 月 1 日），頁 6-7。

⁴⁹ 陳政彥，〈戰後臺灣現代詩論戰史研究〉（桃園：中央大學中國文學研究所，2007），頁 67-68。

⁵⁰ 蘇雪林，〈新詩壇象徵派創始者李金髮〉《自由青年》第 22 卷第 1 期（1959 年 7 月 1 日），頁 7。

⁵¹ 陳政彥，〈戰後臺灣現代詩論戰史研究〉（桃園：中央大學中國文學研究所，2007），頁 68。

於是，1959年8月，也就是蘇雪林撰文抨擊象徵派的下個月，覃子豪同樣在《自由青年》發表〈論象徵派與中國新詩—兼致蘇雪林先生〉反駁蘇雪林的意見，之後收入覃著《論現代詩》一書中。覃子豪引英國詩人雪脫維爾（Edith Sitwell）說法，承認詩壇當今有些魚目混珠之作，應加以淘汰。但他也提到現今有些批評新詩文字，只是為反對而反對。覃子豪提出八點意見，反駁蘇雪林的看法。首先，他肯定李金髮對中國新詩帶來「象徵主義」的貢獻；接著，他針對蘇雪林對象徵主義詩「不講文法技巧」的辯駁：

蘇雪林先生論及象徵詩時，開始便說：「所謂象徵詩第一個條件便是不講文法的技巧。」這措詞確夠令人駭異。一個詩派竟然主張不講文法為其第一條件，還成什麼詩派？……蘇先生根據什麼把自己杜撰的「不講文法的技巧」這一「新術語」列為象徵詩第一個條件呢？……魏爾倫無視於古典規條，強調音樂性，朦朧美，不過於明晰的修辭，未必就等於是魏爾倫的不講文法。反之，他極端重視法則：他在〈詩的藝術〉一詩中曾說：「不確定與準則相連。」是魏爾倫構成詩的朦朧性最高的法則。「不確定」（Indecis）有語意雙關的意味；語意雙關才可增長詩的朦朧美，而其朦朧不失「準則」（Paecis），方能有精確的表現。……馬拉美力避「明瞭」與「確定」，他的詩重視暗示。其所表現為似真非真之幻境，極富神祕性。他說：「詩即謎語」並認為：「將事物直呼其名，詩的享受便減去四分之三，詩的享受須慢慢揣摩，方能領會其中意趣。」基於這種主張，他的表現手法，便達於艱澀的程度，使讀者感覺生澀。他又慣將詩句省寫，簡略，短縮，隱藏其象徵與比喻的思想。……仍不能以「不講文法的技巧」目之。詩的文法較之散文的文法，本就特殊，不獨象徵派如此，其他詩派亦然。……蘇先生何必誇大其詞，硬要替法國象徵派標榜，加上一頂「不講文法」的帽子呢？⁵²

覃子豪引魏爾倫及馬拉美詩論宣明象徵派的主張為表現目不能見的世界，故有神祕傾向，強調音樂性、暗示、感覺交錯，形式方面打破古典主義格律，創立不定形的自由詩，但沒有「不講文法技巧」。⁵³第二及第三點，則是批評蘇雪林將魏爾倫（Paul Verlaine）及凡爾哈倫（Emile Verhaeren）搞混，並對象徵派詩歌標準不一；第四點肯定李金髮是中國第一個以象徵派技巧作

⁵² 覃子豪，《論現代詩》（臺中：普天出版社，1976），頁158-160。

⁵³ 蕭蕭，〈五〇年代新詩論戰述評〉，收入陳大為、鍾怡雯主編《20世紀台灣文學專題 I：文學思潮與論戰》（臺北：萬卷樓圖書，2006），頁184。

詩的人，但沒有學到魏爾倫鍛鍊語言的工夫。魏爾倫語言純淨；李金髮文白夾雜，生澀難讀。⁵⁴但李金髮的確給五四後中國新文學發展開拓一條新的道路，並質疑蘇雪林既提到「李氏的詩有許多漂亮話」，又何以嚴厲批判象徵派詩歌？第五點提到戴望舒擺脫創造社的陳腐與新月派的形式主義，發揮了自由詩的精神。形式自由的詩怎麼會全是「巫婆的蠱詞」、「道士的咒語」、「盜匪的切口」呢？覃子豪在第六點表示台灣詩壇「既不是李金髮、戴望舒的殘餘勢力；更不是法蘭西詩派（指法國象徵主義）新的殖民。」而是兼容並蓄的綜合創造，發掘人類生活的本質及其奧秘，而非表象世界，超越了象徵派所追求的朦朧神秘，而是接近生活的真實。覃子豪認為蘇雪林並未對台灣詩壇有清楚的認識，便妄下斷語。第七點提到現代新詩，句子之間關係密切，看一首詩尚不能立刻明白，更何況逐句拆解，不免斷章取義。蘇雪林為何只找青年新詩人作品下手，而非有經驗作者作品？是否因較有經驗作者作品無可挑剔？若如此，「（蘇雪林）所舉詩例，便屬多餘。因為青年作品並不足以代表詩壇。」⁵⁵最後一點，覃子豪認為蘇雪林將現代詩不好懂的原因歸咎於李金髮身上，覃氏重申他在第六點意見內容，強調台灣詩壇獨立性，也反省當今部分詩作「以『曖昧』為『含蓄』，『生澀』為『新鮮』，『暗晦』為『深刻』，成了偽詩。」⁵⁶但覃子豪仍樂觀的認為，偽詩經不起時間的考驗，必遭淘汰，暗示蘇雪林多慮了。

蘇雪林接著在下期《自由青年》發表〈為象徵詩體的爭論敬答覃子豪先生〉，辯證象徵詩派不講文法之弊，是「破壞固定語氣和規律組織的企圖」⁵⁷，不是覃子豪所指責的「豪無技巧」。蘇雪林也承認她物將魏爾倫與凡爾哈倫混淆，但她也批評覃子豪將 *Impassibilite* 翻譯作「無感不覺」的不當，最後述及李金髮詩評價既不高，其末流者將更劣，譏諷台灣現代詩壇充斥偽詩。覃子豪遂又在下期再回覆〈簡論馬拉美、徐志摩、李金髮及其他〉，介紹馬拉美反對通俗用語，主張用暗示詞句，用語意前後顛倒之句法，語法特殊，但絕不是「咒語」。覃子豪認為自己將 *Impassibilite* 翻譯作「無感不覺」並無不當，「感」、「覺」是平行的動詞，與「無事不成」中的「事」、「成」一為名詞，

⁵⁴ 覃子豪，《論現代詩》（臺中：普天出版社，1976），頁 161。

⁵⁵ 同註 52，頁 163。

⁵⁶ 同註 52，頁 164-165。

⁵⁷ 蘇雪林，〈為象徵詩體的爭論敬答覃子豪先生〉《自由青年》第 22 卷第 4 期（1959 年 8 月 16 日），頁 8。

一爲動詞不同，「無感不覺」其義仍是否定而非「無事不成」的肯定句。接著討論徐志摩與李金髮，覃子豪不能否定徐志摩的成就，徐志摩的才氣高過其他新月派詩人，但徐志摩犯了「思想之雜」、「感情之滑」的缺點：

思想之雜，是舊的觀念未完全根除，舊的思想便產生了舊的感情。加以徐氏感情豐富，未加節制，其感情便趨於油滑，感情油滑便是形成濫調的主要因素。若以現代新詩的立場來論徐志摩和李金髮，則李金髮實較徐志摩的優點為多。李金髮的詩因其語言欠鍛鍊，外表顯得襤褸，卻有一個詩質豐盈的內在；而徐志摩的詩，大部分是有美麗的外衣，卻缺少豐富的內涵。是因為油滑的格調無法鎔鑄深沉含蓄的內容。李金髮的詩情感和意象，都是新鮮的，徐志摩的詩，情感陳舊而俗濫。⁵⁸

覃子豪論述濫調之弊，揚李（金髮）而抑徐（志摩），雖是對徐志摩有略失公平之言，但也點出詩壇摹仿之風漸興，須加以制止。最後，詩須有純正的批評與討論，不要再有蘇雪林所謂「巫婆的蠱詞」、「道士的咒語」、「盜匪的切口」這些有待斟酌甚至欠缺誠意與嚴肅的詞句，這不是一位文學批評者該有的素養。批評家須公正、嚴肅、誠懇，寫文章要「修辭立其誠」。最後，蘇雪林在《自由青年》第22卷第6期（1959年9月16日）發表〈致本刊編者的信〉，不再與覃子豪進行論戰。看似戰火已歇，卻在同期出現一位署名「門外漢」者發表〈也談目前台灣的新詩〉，肯定蘇雪林的看法，以感性的語言，批評現代詩走向菁英化，排斥大眾化：

詩人們啊！請從你那象牙之塔的塔尖上走下來吧！走出來，走到群眾之間來！……我們不要那些只有「專門讀者」和「門人弟子」才能懂的詩，我們要「平易近人、老嫗都解」的詩；我們不一定要「明白的語言宣告」的詩，但是要能懂易懂的詩。⁵⁹

覃子豪在下期（1959年10月1日）撰〈論新詩的創作及欣賞〉回應，除了表示不能認同蘇雪林突然放棄討論外，更批評門外漢的論點。覃子豪認爲「一個詩人最要緊的不在於如何迎合讀者，而在於如何提高讀者欣賞的能力，最好的辦法是加強讀者欣賞新詩的教育。」⁶⁰門外漢對象徵主義詩的批評，覃子豪則再次重申他在〈論象徵派與中國新詩—兼致蘇雪林先生〉回應蘇雪林

⁵⁸ 覃子豪，《論現代詩》（臺中：普天出版社，1976），頁177。

⁵⁹ 門外漢，〈也談目前台灣的新詩〉《自由青年》第22卷第6期（1959年9月16日），頁9。

⁶⁰ 覃子豪，《論現代詩》（臺中：普天出版社，1976），頁190。

時所提到的台灣詩壇不是李金髮與戴望舒的餘緒，也不是法蘭西象徵派的殖民，來回應門外漢的批評，認為門外漢並沒有搞清楚此次他與蘇雪林針對象徵派論戰的焦點。

門外漢又在《自由青年》第 22 卷第 8 期（1959 年 10 月 16 日）發表〈再談目前的新詩〉回應覃子豪，但內容已漸脫象徵主義範圍，與此次論戰中心主旨--象徵主義詩論--已失去關連，因此覃子豪在《自由青年》第 22 卷第 9 期（1959 年 11 月 1 日）發表〈致本刊編者一封關於論詩的公開信〉，強調自身立場，並表示不再浪費《自由青年》篇幅，繼續一個已跟原先主題脫鉤的論戰。

之後，又有當時還是大學生的余玉書與王靖獻（楊牧）的論戰；言曦與余光中的「新詩閒話論戰」等，覃子豪亦曾發表〈從實例論因襲與獨創〉（《文星》，1960 年 1 月 1 日）參與討論，但覃子豪並不是其中的主角，整個論戰討論的內容也和現代主義、象徵主義無太大的關連，因此不在本文設定範圍之內，在此不詳加敘述討論。⁶¹

歷經 1950 年代三次的現代詩論戰，詩人們盡力解說現代詩理論及作品，林淑貞認為：

論戰的意義，不在於分判勝負，而是透過不同的文學理念導引出不同的觀察與論證，激發出人類永恆的人生哲理與信仰，以匯成文學的巨流。⁶²

⁶¹ 台大「海洋詩社」學生余玉書在《大學生活》第 5 卷第 11 期（1959 年 10 月 24 日）發表〈從新詩革命到革詩的命—從「現代主義」的新詩在台引起論戰說起〉，批評台灣現代主義、象徵主義的詩「偶作一些貓兒鳴春式的『無病呻吟』」。當時還是大學生，未以「葉珊」、「楊牧」為筆名的王靖獻發表〈自由中國詩壇的現代主義〉反駁余玉書，認為蘇雪林、余玉書沒有分辨「現代主義」和「象徵主義」的不同。只是余玉書和王靖獻當時都是學生，並沒有引起太大的迴響，這場論戰就在王靖獻的回應後劃下句點。1959 年 11 月 20 日，言曦在《中央日報》副刊上發表〈新詩閒話〉四篇，引起多人參與討論，被稱為「新詩閒話論戰」。大致上可分為言曦（《中央日報》）與余光中（《文星雜誌》）兩大陣營。這場論戰，言曦不斷反駁現代詩人，引古典詩歌為例證；余光中陣營採西方典故及當代新詩。抨擊的是個人；保衛的是以藍星詩社為主的集團。此番論戰，可說是新詩教育的推廣，許多詩人熱心的詳細解說詩句，提供創作方法。不過，由於此論戰重點圍繞在古典詩歌擁護者對現代詩歌的批評，及現代詩歌創作者的防衛及對於現代詩歌創作方法的介紹、分析。覃子豪亦曾發表〈從實例論因襲與獨創〉（《文星》，1960 年 1 月 1 日）參與討論，但覃子豪並不是其中的主角，整個論戰討論的內容也和現代主義、象徵主義無太大的關連。

⁶² 林淑貞，〈覃子豪在台詩論及其實踐活動探究〉，轉引自蕭蕭〈五〇年代新詩論戰述評〉，收入陳大為、鍾怡雯主編，《20 世紀台灣文學專題 I：文學思潮與論戰》（臺北：

這三波論戰也確立了現代詩場域。論戰中所發表的詩論刊登在各報章雜誌上，拓展了現代詩發表的園地，吸引了詩壇內外對現代詩的關注。覃子豪在論戰過程中，無疑為一舉足輕重的存在。覃子豪藉由與紀弦、蘇雪林等人的論戰，成功將他心有所愛的象徵主義詩論宣傳出去，讓讀者了解象徵主義理論內涵，透過覃子豪的引介，許多象徵主義詩人及其作品進入台灣。覃子豪不厭其煩的一再論述強化象徵主義詩論，比起紀弦，他對於台灣現代詩的發展貢獻可說是有過之而無不及。而他自己也在個人詩的創作過程中不斷精進，達到理論與著作齊頭並進的水準，留下了動人的詩篇。

四、覃子豪象徵主義詩作探析

覃子豪詩在來台前與來台後有著不同的風格，大抵來說，大陸時期的覃子豪詩風較為浪漫，無論是少年輕愁或是國家民族大愛，大多感情豐富，文字優美，精神昂揚；台灣時期，覃子豪致力於引介西方象徵詩風，以及擔任中華文藝函授學校詩歌班主任，須以身作則之故，因此他力求詩論與詩作的統一，從自身要求使其詩作符合詩人所提倡之詩論。又因自年少時期起經常來往各地，常有機會見到大河大海，來台後因此也創作不少關於海洋的詩作，堪稱國內第一位「海洋詩人」。以下就覃子豪來台前，分為「大陸時期」及「台灣時期」探析覃子豪詩作。

(一)大陸時期

覃子豪在學生時代就開始創作新詩，並且接觸到國內詩人徐志摩等新月派詩人的作品，以及國外如拜倫（Baron Byron, 1788~1824）、雨果（Victor Hugo）、及象徵派詩人波特萊爾（Charles Baudelaire）、魏爾倫（Paul Veriaine）、馬拉美（Stephane Mallarme）、藍波（Athur Rimbaud）等人詩作，此時期詩風像浪漫主義色彩，有著年輕學子青春幻想的光芒、情竇初開的愛戀。例如〈我的夢〉：

我的夢
 在破碎的石子路上
 有村女的笑聲
 有田中的稻香

 我的夢
 在靜靜的海濱

萬卷樓圖書，2006），頁190。

有海藻的香味
有星，有月，有白雲

我的夢
在我破舊的筆桿上
有單戀的情味
有淚珠的輝芒（1922.7）⁶³

〈我的夢〉是覃子豪學生時期與朱顏、賈芝、沈毅、周麟等人組織「泉社」所出版的詩集《剪影集》，收錄五人各兩首詩作。覃子豪〈我的夢〉、〈竹林之歌〉排在卷首。〈我的夢〉第一段藉由農村場景帶有思鄉之情；第二段場景拉到海洋，自此詩起，詩人就有不少關於海洋的詩作，從此詩可以看出詩人對海洋有著特殊的喜愛；第三段少年情竇初開，卻有「淚珠的輝芒」，充滿了淡淡的輕愁和維妙的少年心情，「輝芒」兩字是不是比「光芒」來的優美呢？整首詩浪漫優美，也符合象徵主義對各種感官交錯的要求，及自我(private)的感性經驗。從此詩我們可以看見詩人在年輕時已能融合各項表現手法於詩中。

1937年盧溝橋事變前後，日本經常藉故入侵中國，國內則因國共雙方鬥爭，各地戰火頻仍，百姓流離失所，覃子豪也不斷遷徙各地，閱歷遂深，其詩不再沉溺於個人浪漫情懷裡，而將感情投注在國家民族之上。《生命的弦》寄託著當時社會環境的不安與人民惶恐的心理。〈寄寧速〉描繪著那個時代年輕人的心聲：

曾經一同浴在黃昏的薄暮裡
唱著夕暮之歌，祈禱星星的光明

你夢想著女神，夢想著美與真
夢想著一隻金船航來，踏著輕韻

我將淚和血灌溉一株美麗的薔薇
為愛那迷人的芳香，有刺的花蕾

然而，一切詩的理想都被摧毀了
惡魔將我們的靈魂投入鐵的監牢

現在，春和血都塗滿了我們的身上

⁶³ 覃子豪，〈我的夢〉《覃子豪詩文選》（臺北：爾雅，2005），頁29-30。

你不要滿足，鐵門外漏進的一線陽光（1925.1.15）⁶⁴

年輕人一起做著絢爛的夢，有美麗的憧憬。前三段感覺是多麼美好，色彩鮮明光亮，「夢想著一隻金船航來，踏著輕韻」，視覺與聽覺交織成美好畫面，又帶有音樂節奏，彷彿將人帶往理想世界。但「惡魔將我們的靈魂投入鐵的監牢」，暗示著大環境的惡劣，即使有「一線陽光」，都不可就此滿足。詩句優美，感情真摯。

隨著抗戰漸趨嚴峻，覃子豪詩風為之轉變，將個人的浪漫情懷，放大為國家民族共同積極對抗外侮的大我精神，在感性的浪漫及交感的象徵中，夾雜積極的寫實。《自由的旗》即是此時期的詩作結集，其中，他對身處殖民統治之下的台灣，有以下的呼籲：

〈偉大的響應—讀中華台灣革命大同盟總部，為反對日本帝國主義侵略祖國告台灣同胞書後，寫給台灣革命諸同志〉

海上的烽火

北方的軍號

激動了大陸

激動了中華美麗的島

美麗的島

離開了祖國的懷抱

已經四十三年

四十三年的反抗

四百萬的勞工

未曾把鐵鏈掙斷

現在，四百萬的勞工

聽見大陸上抗戰的軍號

看見了祖國勝利的火焰

在「橫徵暴斂」「壓迫重重」的鐵蹄下

點燃革命的導火線

點燃革命的導火線

來燃燒奴隸的熱情

⁶⁴ 覃子豪，〈寄寧速〉《覃子豪詩文選》（臺北：爾雅，2005），頁41-42。

掘金人、播種人、施肥人、曬曝人、打漁人叻
快起來用你們的勞力來建造革命的工程

你們要繼續偉大的反抗
繼續在淡水、在基隆，在次桐巷革命同志的精神
祖國的抗戰給你們偉大的指示

你們的革命給祖國一個偉大的響應
來吧！在祖國旗幟下
參加這神聖的抗戰
啊！美麗的島嶼，被奴化的台灣
祖國在偉大的勝利中
會粉碎你四十三個鐵環（1937.12.16）⁶⁵

整首詩除在末句「會粉碎你四十三個鐵環」象徵著台灣有機會終結日本殖民桎梏四十三年統治外，幾乎無一句用到特殊的寫作技巧，完全以寫實筆法創作。詩人在國家危急存亡之秋，暫時拋卻各種文學理論流派，全以直接感情訴諸於文字，表露了他的愛國心。這跟詩人當時任職軍中或許也有關係。只是，詩人此時或許還未想到，將來有一天，他會來到台灣這塊他曾經在詩句裡描寫的土地上，並度過他燦爛輝煌的文學時光！

1944年覃子豪退伍，看到畫家薩一佛「永安劫後」素描畫展目錄。永安在前一年遭受日軍轟炸，平民死傷慘重，畫家一幅「餘燼」繪著斷垣殘壁中的熊熊火光，詩人有感而發，寫下這首〈火的跳舞〉：

火跳舞著
在每一條窄狹的街上
在接連著接連著的屋頂上
在坍塌下來的門窗上
在精緻的 粗糙的家具上
在華美的 素樸的襤褸的衣物上
在那些年老的匍匐著的人們的身上
在那些母親無法救出的孩子的身上
在那正在痛苦中掙扎著的人們的身上

⁶⁵ 覃子豪，〈偉大的響應〉《覃子豪詩文選》（臺北：爾雅，2005），頁 45-47。

在那快要成為焦炭的骷髏上
 火跳舞著在樹枝上
 它狞笑著，潰滅的聲響伴著它
 作狂歡而恐怖的歌唱（1944）⁶⁶

全詩一連用了九個排比句「在……」，一字一句，觸目驚心，無一倖免。沒有一個日軍字樣，沒有提到戰爭的恐怖，而恐怖卻自在其中。「火跳舞著在樹枝上/它狞笑著，潰滅的聲響伴著它/作狂歡而恐怖的歌唱」詩句不直接描寫戰爭，卻以火來暗示，火被擬人化，並作為侵略者的象徵，詩句變得神祕、不直接反映戰爭，卻是最能打動人心的控訴！

〈火的跳舞〉不像一般的愛國詩作，與前述〈偉大的響應—讀中華台灣革命大同盟總部，為反對日本帝國主義侵略祖國告台灣同胞書後，寫給台灣革命諸同志〉相比，本詩回歸理性，不再讓感性的字句過度流竄，反而回歸詩的藝術特質，但又適時的表達對日軍侵略的不滿，與對人民的同情。本詩為所有世上被侵略、被壓迫的人代言，只要有痛苦，讀這首詩，好像將痛苦變成那把火，跳舞在身上。⁶⁷美國新聞處將覃子豪詩翻譯與將薩一佛畫翻攝寄回美國展出，表示這是中國第一次「詩畫聯展」的創舉。⁶⁸

從少年時期的浪漫唯美，到抗戰時期的慷慨激昂，不變的是詩人藉由浪漫和象徵技巧交互使用，以抒情的方式創作詩句，為覃子豪大陸時期詩作的最大特色。

（二）台灣時期

抗戰勝利，旋之國共內戰，國民政府撤退來台，覃子豪亦在此列。詩人踏上了他曾經寫詩慷慨激昂呼籲的土地上，來台初期，常因職務之故在附近島嶼奔波，因此寫下許多有關海洋的詩篇，於1953年出版詩人在台的第一本詩集《海洋詩抄》。

詩人因兩岸分治而與妻女分散，遂將心力投身於現代詩創作與教育播種的計畫，〈追求〉一詩展現他對生命的熱愛及對理想的擁抱。當詩人來到花蓮，面對太平洋的波濤，寫下此詩：

大海中的落日
 悲壯得像英雄的感嘆

⁶⁶ 覃子豪，〈火的跳舞〉《覃子豪詩文選》（臺北：爾雅，2005），頁59-60。

⁶⁷ 落蒂，《詩的播種者》（臺北：爾雅，2005），頁4。

⁶⁸ 劉正偉，〈覃子豪詩研究〉（新竹：玄奘大學中國語文研究所，2005），頁50。

一顆星追過去
向遙遠的天邊

黑夜的海風
刮起了黃沙
在蒼茫的夜裡
一個健偉的靈魂
踏上了時間的快馬（1950）⁶⁹

前段寫落日，想起國家之難，心中感嘆；後段以黑夜、黃沙，象徵國家及自己前途茫茫，但詩人仍抖擻精神「踏上了時間的快馬」，決心突破眼前困境，有志者事竟成，必能到達心中所嚮往的理想世界。此詩從自我出發，但能物我合一，天人交感。⁷⁰

覃子豪自 1953 年 10 月應聘為中華文藝函授學校詩歌班教授，隔年升為主任後，便積極投入現代詩教育及傳播現代詩理論。覃子豪在此一時期，開始積極介紹現代主義詩作及詩論，特別是法國象徵派詩人魏爾倫、馬拉美等人。就在不久之後，爆發了他與紀弦之間的「現代詩論戰」。覃子豪此時出版的《向日葵》，藉由詩句表達了他對於現代詩的熱愛，及為讀者帶來新理論、新方法的熱情。如〈詩的播種者〉：

意志囚自己在一間小屋裡
屋裡有一個蒼茫的天地

耳際飄響著一支世紀的歌
胸中燃著一把熊熊的烈火

把理想投影於白色的紙上
在方塊的格子裡播著火的種子

火的種子是滿天的星斗
全都殞落在黑暗的大地

當火的種子燃亮人的心頭
他將微笑而去，與世長辭（1955）⁷¹

⁶⁹ 覃子豪，〈追求〉《覃子豪詩文選》（臺北：爾雅，2005），頁 66。

⁷⁰ 張默，《小詩選讀》（臺北：爾雅，2006），頁 3。

⁷¹ 覃子豪，〈詩的播種者〉《覃子豪詩文選》（臺北：爾雅，2005），頁 95-96。

詩的第一段暗示著詩人當時寂寥的心情，但耳畔卻有音樂響起，是待發的號角，於是他胸中充滿熱情欲有一番作為。結合現實，即是覃子豪希望藉由擔任函授學校教職機會，編輯詩刊與教學講義，並利用到處演講、參訪機會，將推廣現代詩的理想，如同種子般種在更多人的心田裡，發芽、茁壯。那時，他就可了無遺憾，與世長辭。⁷²本詩清楚表達覃子豪願將現代詩理念推廣到更多人的身上，而詩人本身也在現代詩「播種」後，於 1963 年微笑而去。彷彿冥冥之中就已注定，內心瞬間的感覺、一種無法名狀的感受。〈詩的播種者〉清楚呈現覃子豪為現代詩所作的努力，「雖千萬人吾往矣」的進取精神。

覃子豪在《向日葵》時期因參與現代詩論戰的影響，早年浪漫抒情與現今象徵主義混合情形明顯，且象徵色彩漸占上風。1959 年又因與蘇雪林展開「象徵派論戰」，詩人在詩中不斷實驗他所論述的象徵派技巧，於 1962 年出版了他在台灣最後一部詩集《畫廊》。覃子豪將《畫廊》分為三階段，經由論戰的洗禮與反思，詩人風格由繪畫性→建築性→奧秘性→抽象性。⁷³《畫廊》漸趨象徵主義中神祕與語言實驗的色彩，完全符合詩人所整理的四個象徵主義表現技巧：不定形的自由詩、音樂美、感覺交錯、迷樣的暗示。且看〈域外〉：

域外的風景展示於
 城市之外，陸地之外，海洋之外
 虹之外，雲之外，青空之外
 人們的視覺之外
 超 Vision 的 Vision
 域外人的 Vision

 域外的人是一款步者
 他來自域內
 卻常款步於地平線上
 雖然那裡無一株樹，一匹草
 而他總愛欣賞域外的風景（1962）⁷⁴

本詩與覃子豪過去的詩作相比，風格大不相同，乍看之下有些莫名其妙。但覃子豪正是試著創作一首不定形的自由詩，內容抽象神秘，完全是「迷樣

⁷² 劉正偉，〈覃子豪詩研究〉（新竹：玄奘大學中國語文研究所，2005），頁 62。

⁷³ 蕭蕭，〈五〇年代新詩論戰述評〉，收入陳大為、鍾怡雯主編《20 世紀台灣文學專題 I：文學思潮與論戰》（臺北：萬卷樓圖書，2006），頁 187。

⁷⁴ 覃子豪，〈域外〉《覃子豪詩文選》（臺北：爾雅，2005），頁 123-124。

的暗示」。域外的風景不在視覺之內，是「超 Vision 的 Vision/域外人的 Vision」暗示這不是一般人所能看到、所能了解的，域外的風景應是詩人冥想的風景，透過事物內裡找尋新的視野，「此中有真意，欲辯已忘言」。Vision 有視覺、視野之意，這裡的 Vision，超乎視覺之外，須由自己去體會。或許，詩人想藉此表達現代詩須擺脫 1950 年代社會瀰漫的反共思維，轉而找尋一個新的方法；抑或是告訴那些與他進行現代詩論戰者：我已經到達我的理想世界，完成我對於現代詩的使命，來到了詩的桃花源呢？借覃子豪引馬拉美之語：「作詩只可說到七分，其餘三分應該由讀者自己去補充，分享創作之樂，才能了解詩的真味。」是由於暗示，讀者才能發生「聯想」了！

五、結論

覃子豪一生致力於現代詩的創作和教育推廣上面，不斷地引介西方詩論，尤其是象徵主義，覃子豪有關的詩論作品如《論現代詩》、《詩的表現方法》、《世界名詩欣賞》、《詩的解剖》皆收錄有關他在各時期對象徵主義的看法及介紹。覃子豪從浪漫主義爬梳至象徵主義，再擴及其他現代主義流派，花了相當多的心血。覃子豪又爲了現代詩在臺灣能夠發展得宜，不厭其煩的與各家周旋、論戰，都出自於他對現代詩的關心。他早年浪漫但不無病呻吟，國家大難當前，鼓吹戰鬥，將其精神轉化爲詩句，鼓舞人心；從中國到台灣，覃子豪不曾停下腳步，始終追求成長和實驗；《海洋詩抄》一反當時反共文藝，以清新抒情的筆調書寫海洋，避免了以大陸觀點看天下的習慣，是我國現代詩壇中第一位的「海洋詩人」，《海洋詩抄》還入選爲 1955 年由救國團、中國青年寫作協會舉辦的「全國青年最喜閱讀文藝作品及最推崇文藝作家測驗」詩歌類的第一名！；覃子豪藉由主持詩刊、擔任各文藝學校教職機會，積極推動台灣現代詩的發展，爲現代詩捍衛論戰，「雖千萬人吾往矣」，並培育了許多後進詩人，使他們成爲當今台灣現代詩壇的領航者，不愧其「台灣現代詩之父」的美名。

覃子豪是藍星詩社實際的創始者與領導人，爲藍星永恆不滅的象徵。可惜天不假年，在詩人詩作及詩論漸至高峰之時，溘然長逝，否則應可預期詩人能有更多創新，更多新穎的見地。詩人身後寂寞，幸虧近年有向明、蕭蕭、陳義芝、劉正偉等詩家重新引介其詩，已有成果。但詩人詩論出版已久，況且覃子豪詩論舊版亦有印刷上的小錯誤，亟需重新再版。連橫〈臺灣通史序〉云：「斷簡殘編，蒐羅匪易；郭公夏五，疑信相參，則徵文難。」時日一久，灰飛煙滅，實爲可惜。而象徵主義本就較不易理解，台灣至今也沒有像中國

大陸一樣有許多介紹象徵主義或西方思潮的書籍，現有覃子豪引介象徵主義詩論及詩人作品資料在此，實不應任其埋沒，否則「老成凋謝，莫可諮詢；巷議街譚，事多不實，則考獻難。」這並不是一位文學愛好者所樂見之事。也希望當今高中職國文教材，應不偏重於某一家之介紹，而應各家均衡，對文學史上發生過的事件，能有一簡要而清楚的介紹。覃子豪以其五十多年的歲月，留下了對現代詩壇許多寶貴的遺產，希望有一天能見其重現光華，此為文壇及學子之福。

參考書目

一、專書

(一)覃子豪作品

- 1.覃子豪，《論現代詩》，臺中：普天出版社，1976年9月。
- 2.覃子豪，《詩的表現方法》，臺中：普天出版社，1976年9月。
- 3.覃子豪，《世界名詩欣賞》，臺中：普天出版社，1976年9月。
- 4.覃子豪，《詩的解剖》，臺中：普天出版社，1976年9月。

(二)選集

- 1.劉正偉編，《台灣詩人選集—覃子豪集》，臺南：國立台灣文學館，2008年12月。
- 2.向明、劉正偉編，《新詩播種者—覃子豪詩文選》，臺北：爾雅出版社，2005年。

(三)論著

- 1.夏菁，《窺豹集--夏菁談詩憶往》，臺北：秀威資訊科技出版公司，2013年1月。
- 2.楊宗翰，《台灣新詩評論：歷史與轉型》，臺北：新銳文創出版社，2012年12月。
- 3.蕭阿勤，《重構台灣：當代民族主義的文化政治》，臺北：聯經出版公司，2012年12月。
- 4.應鳳凰，《文學史敘事與文學生態：戒嚴時期台灣作家的文學史位置》，臺北：前衛出版社，2012年11月。
- 5.陳政彥，《跨越時代的青春之歌—五、六〇年代台灣現代詩運動》，臺南：國立台灣文學館，2012年10月。
- 6.蔡源煌，《從浪漫主義到後代主義—文學術語新詮》，臺北：書林出版公司，2012年1月。
- 7.陳芳明，《台灣新文學史》，臺北：聯經出版公司，2011年11月。

- 8.國立台灣文學館，《台灣文學·精采一百》，臺南：國立台灣文學館，2011年10月。
- 9.國立台灣文學館，《台灣現當代作家研究資料彙編 08--覃子豪》，臺南：國立台灣文學館，2011年3月。
- 10.國立台灣文學館，《台灣現當代作家研究資料彙編 09--紀弦》，臺南：國立台灣文學館，2011年3月。
- 11.趙衛民，《新詩啓蒙》，臺北：里仁書局，2011年2月。
- 12.葉石濤，《台灣文學史綱—註解版》，高雄：春暉出版社，2010年9月。
- 13.楊照，《霧與畫：戰後台灣文學史散論》，臺北：麥田出版公司，2010年8月。
- 14.彰化師大國文系、台灣文學研究所，《看似尋常，最奇崛：林亨泰詩與詩學國際學術研討會論文集》，臺北：五南出版公司，2009年11月。
- 15.奚密，《台灣現代詩論》，香港：天地圖書公司，2009年7月。
- 16.黃暉，《西方現代主義詩學在中國》，北京：中國社會科學出版社，2008年10月。
- 17.丁威仁，《戰後台灣現代詩史論》，臺中：印書小舖，2008年9月。
- 18.阮美慧，《戰後台灣「現實詩學」研究：以笠詩社為考察中心》，臺北：學生書局，2008年8月。
- 19.王澤龍，《中國現代主義詩潮論》，湖北：華中師範大學出版社，2008年8月。
- 20.古遠清，《台灣當代新詩史》，臺北：文津出版社，2008年1月。
- 21.東海大學中文系，《苦悶與蛻變：六0、七0年代台灣文學與社會》，臺北：文津出版社，2007年5月。
- 22.應鳳凰，《五0年代文學出版顯影》，新北：新北市文化局，2006年12月。
- 23.張默，《小詩選讀》，臺北：爾雅出版社，2006年10月。
- 24.張雙英，《二十世紀台灣新詩史》，臺北：五南圖書出版公司，2006年8月。
- 25.向明，《詩中天地寬》，臺北：台灣商務印書館，2006年3月。
- 26.陳義芝，《聲納—台灣現代主義詩學流變》，臺北：九歌出版社，2006年。
- 27.張錯，《西洋文學術語手冊--文學詮釋舉隅》，臺北：書林出版公司，2006年9月。
- 28.陳大為、鍾怡雯主編，《20世紀台灣文學專題 I：文學思潮與論戰》，臺北：萬卷樓圖書公司，2006年9月。
- 29.落蒂，《詩的播種者》，臺北：爾雅出版社，2003年2月。
- 30.趙遐秋，《台灣新文學思潮史綱》，臺北：人間出版公司，2002年。

31.張誦聖，《文學場域的變遷》，臺北：聯合文學出版社，2001年。

(四)其他

1.黃慶萱，《修辭學》，臺北：三民書局，2005年10月。

二、論文

(一)期刊論文

- 1.蔡明諺，〈一九五〇年代台灣現代詩的幾個面向〉，《台灣文學研究學報》第11期，2010年10月，頁89-112。
- 2.應鳳凰，〈在那激越的年代--「全國青年最喜閱讀文藝作品測驗」作為一份文本〉，《文訊雜誌》第262期，2007年8月，頁32-41。
- 3.林秋芳，〈節奏的理論及實踐--覃子豪大陸時期的詩論及詩作〉，《南亞學報》第26期，2006年，頁339-350。
- 4.林淇瀟（向陽），〈五〇年代台灣現代詩風潮試論〉，《靜宜人文學報》第11期，1999年，頁45-61。

(二)學位論文

- 1.劉正偉，〈早期藍星詩社（1954-1971）研究〉，宜蘭：佛光大學文學研究所博士論文，2012年。
- 2.何雅雯，〈孤獨詩學：藍星詩人群的自我書寫〉，臺北：國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，2009年。
- 3.蔡明諺，〈一九五〇年代台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。
- 4.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。
- 5.劉正偉，〈覃子豪詩研究〉，新竹：玄奘大學中國語文研究所碩士論文，2005年1月。
- 6.徐筱薇，〈戰後台灣現代主義思潮之出發--以《自由中國》、《文學雜誌》為分析場域〉，臺南：國立成功大學中國文學研究所碩士論文，2004年。
- 7.解昆樺，〈論臺灣現代詩典律的建構與推移：以創世紀、笠詩社為觀察核心〉，嘉義：國立中正大學中國文學研究所碩士論文，2003年。
- 8.蔡艷紅，〈覃子豪詩藝研究〉，高雄：國立高雄師範大學國文研究所碩士論文，2003年。