

台灣圖象詩繪聲繪影的特技

明道管理學院中文系 蕭水順（蕭蕭）

一、緒論：圖象詩的邊界特質

以詩的數量而言，圖象詩與散文詩都不是台灣新詩的大宗，如果以比例來對照，圖象詩與散文詩的數量，不過是分行詩的千分之一二而已，其中，圖象詩的數字又比散文詩更低。在討論圖象詩，時常被提及的林亨泰，全集六冊中僅得十五首而已，而且又集中完成於幾個月之間¹；白萩的圖象詩〈流浪者〉、〈蛾之死〉常被討論，除此之外也只有〈仙人掌〉、〈曙光之昇起〉、〈路有千條樹有千根〉等三首而已。奇特的是，作為《蛾之死》這本詩集的主題詩〈蛾之死〉，並未納入白萩自己編選的三民版《白萩詩選》²，顯然白萩放棄這首詩在圖象詩發展過程中的歷史意義；而且，除〈路有千條樹有千根〉出現在白萩的第三本詩集《天空象徵》之外，其他四首都

¹ 林亨泰：《林亨泰全集》，彰化：彰化縣立文化中心，1998，頁141。

² 白萩：《白萩詩選》，台北：三民書局，1971。

緊連著出現在《蛾之死》詩集的最後，顯然也是相近的時間裡，為證明自己當時的詩論所作的實驗結果。

但是，數量低並不表示價值少，羅青三冊《從徐志摩到余光中》³的書，前二冊都將圖象詩與分行詩、分段詩（即散文詩）並列，顯然將圖象詩當作是新詩的重要類型來探討。青年學者丁旭輝更以圖象詩作為研究對象，出版《台灣現代詩圖象技巧研究》⁴專書。他們兩位都十分重視圖象詩存在的事實，專章、專書，加以鑽探。

到底什麼是圖象詩？如何界定圖象詩？詩人其實是一路摸索過來的。

詹冰是台灣最早創作圖象詩的詩人，頗得羅青與丁旭輝的推崇，早在1943年他就已創作出〈Affair〉、〈自畫像〉兩首圖象詩，但他遲至1965年才出版收入這些圖象詩的詩集《綠血球》⁵，遲至1978年才發表圖象詩觀點，他認為圖象詩是「詩與圖畫的相互結合與融合，而可提高詩效果的一種詩的形式。」⁶但找遍詹冰所有圖象詩卻未出現詩與圖畫結合的例子（詹冰〈自畫像〉一詩有圓圈圖形，也不能算是圖畫）。如果真有所謂詩與圖畫結合、融合的作品，應該是指八〇年代台灣曾經盛行的「視覺詩」⁷，楚戈

³ 羅青：《從徐志摩到余光中》共出版三冊，第一冊即以此為名，台北：爾雅出版社，1978，此書將新詩分為分行詩、分段詩、圖象詩。第二冊以「從徐志摩到余光中 2」為副題，書名改為《詩的照明彈》，台北：爾雅出版社，1994，將新詩分為自由詩、格律詩、分段詩、圖象詩。第三冊稱為《詩的風向球》——從徐志摩到余光中 3，台北：爾雅出版社，1994。

⁴ 丁旭輝：《台灣現代詩圖象技巧研究》，高雄：春暉出版社，2000年12月出版，台灣第一本研究圖象詩的專書。

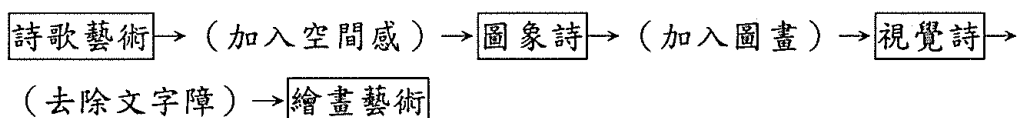
⁵ 詹冰：《綠血球》，台中：笠詩社，1965，頁33-34、35。

⁶ 詹冰：〈圖象詩與我〉，《笠》詩刊第87期，1978年10月，頁58-62。

⁷ 視覺詩相關作品與論述，可參看《心的風景》，台北：時報出版公司，1984。杜十三：《行動筆記》，台北：漢光出版公司，1988。商禽：《用腳思想》，台北：漢光出版公司，1988。

如此區隔二者：「圖畫詩是把詩用文字排成圖畫的形式，視覺詩則是圖畫詩的擴大，完全用視覺效果來表達詩意。從前的圖畫詩無論是把文字排成車子、房子、鏡子等……形狀，文字的意義還是存在的。目前的『視覺詩』則不一定，有的有文字、有的根本就沒有文字，就是有文字，也可以根本不必去細讀文字的內容，祇要通過『看』而得到視覺之滿足就夠了。」⁸這樣的說解已夠清楚，不過，楚戈將一般習稱的「圖象詩」說成「圖畫詩」，仍會引發詩與繪畫糾纏不清的可能，依據他所說的「圖畫詩」是指「把詩用文字排成圖畫的形式」，並未出現真正以畫筆畫成的圖畫，所以，還是確定以「圖象詩」為最佳通稱。

詩，基本上是以語言為媒介的時間藝術，當語言書寫為文字，其實又有空間藝術的功能。因此，詩畫之間的遞進可以用下圖表示：



如果將文字也視為一種符碼，那麼，林亨泰掀起圖象詩運動第一波高潮時，紀弦將圖象詩稱做「符號詩」，也就十分貼切。林亨泰從 1955 年秋季開始陸續發表他的符號詩（從《現代詩》第十一期的〈輪子〉，到第十八期的〈患砂眼的城市〉、〈體操〉），紀弦則在第十四期為文評論，稱之為「符號詩」，說這些詩是以「形態」「直接訴諸視覺」，是一種「佔領空間的表現方法」⁹，這兩句論述顯示紀弦掌握了圖象詩的特質，是圖象詩理論最好的開端。

關於圖象詩的理論，林亨泰自己除〈符號論〉中強調詩的象徵是詩語

⁸ 楚戈：〈視覺詩的傳統〉，《心的風景》，台北：時報出版公司，1984，頁 14-15。

⁹ 紀弦：〈談林亨泰的詩〉，呂興昌編：《林亨泰研究資料彙編》，彰化，縣立文化中心，頁 14-29。

言的「符號價值」之應用，〈中國詩的傳統〉中提出漢字的特色在於象形的「視官上的認識」，並未再有其他說詞。跟詹冰一樣，詹冰在 1943 年開始創作圖象詩，1978 年才發表圖象詩觀點（詩與圖畫的結合）；林亨泰 1955 年開始發表符號詩，1982 年以後的訪談中才陸續提出他的論點：

「中國文字不但是一種記錄語言的工具，同時也可以當作客觀的存在看待，也就是說，可以把文字當作物，乃至『對象』，借文字的多態、筆畫、大小、順序等的感覺效果來指揮詩的效果。」¹⁰

「象形的中國文字本身就是『立體主義』。」¹¹

「詩畢竟是詩而非繪畫，空間藝術的繪畫可以整幅畫同時而全面性的收容在視界裡，嚴守詩界限的〈風景〉一詩，卻必須逐字地、逐行地念下去，以表現時間的進行。」¹²

從創作與訪談紀錄中，丁旭輝指出林亨泰符號詩有三個特色：一、他的符號詩是把「文字」視為「符號」、「立體」、「圖象」；二、堅持詩的時間性而嚴拒詩的繪畫性；三、爲了增強詩的表現能力與「符號性」，詩中可以加入非文字的圖形或符號。¹³這三項結論突出了符號詩的特質，但其中第二項「嚴拒」二字似可改爲「不排斥」，更能貼切林亨泰既強調詩是時間藝術，又要有符號效果的革命衝勁。林亨泰說過：「詩人的創作對『繪畫性』有所偏愛時，也應當不至於偏愛到把『繪畫』入詩，或將詩寫成圖畫。」¹⁴可見他「嚴拒」的是以「繪畫」入詩、將詩寫成圖畫，不是詩的「繪畫性」；否則圖象詩也就失去存在的意義了。

¹⁰ 林亨泰：《林亨泰全集》，頁 65。

¹¹ 林亨泰：《林亨泰全集》，頁 157-183。

¹² 林亨泰：《林亨泰全集》，頁 32。

¹³ 丁旭輝：《台灣現代詩圖象技巧研究》，高雄：春暉出版社，2000 年，頁 44-46。

¹⁴ 林亨泰：《林亨泰全集》，頁 31。

「繪畫性」與「音樂性」之不可偏倚，白萩有邏輯性的分析與堅持：「『詩』並不像過去那樣的祇認為存在於『音樂中』；今日我們寫有關於圖象的詩，也並不祇認為『詩』存在於『繪畫中』，而是視『意義』的需要或為『音樂性』或為『繪畫性』的，但其地位祇是『意義』的附從而已。」¹⁵這樣的見解所強調的是，圖象詩必須先是「詩」（意義），「圖象」（或音樂）祇是技巧的選擇，不必堅持但也不必放棄。張漢良也強調幾何圖形的具體詩，「必須配合聲音、節奏、字義」，「形式與內容合一」，否則「不專注於詩中文義格局的建立，……而徒然從事陳腐的圖形安排」，就是失敗之作。¹⁶

白萩個人只創作了五首利用圖象技巧的詩，但對圖象詩的鼓舞卻是令人振奮的：「一首純粹的圖象詩，它不僅給你『讀』，並且給你『看』，它的存在，就如大自然界中的一物引你去瞭解它，它的好處，就是我們在讀它們的第一個字之前它對你已經開始，這種以非言辭開始的言辭，對於一個讀者宛如魔術般的引他入迷，對於一個詩人的詩藝上，也進一步的把握了『簡鍊』的本質。」¹⁷這也就是說，詩人在創作圖象詩之前，必須簡鍊他的語言，壓縮他的詩質，要靠一幅簡明的形象引人入迷，圖象詩的特質就在於此；但是，如果強求一首詩要以完整的面貌具體呈現圖象，往往也不容易達成，全形圖象詩少，半形圖象詩多，就因為圖象詩具有這種邊界性格，容易出手，也容易縮腿。

紀弦與林亨泰最早（1956年）稱圖象詩為「符號詩」，白萩以後（1960年），羅青、丁旭輝及其他詩人、論者，習慣稱為「圖象詩」，但張漢良在

¹⁵ 白萩：〈由詩的繪畫性談起〉（此文原發表於《創世紀》詩刊第14期，1960年2月），《現代詩散論》，台北：三民書局，1972，頁4。

¹⁶ 張漢良：〈論台灣的具體詩〉，《現代詩論衡》，台北：幼獅文化公司，1977，頁103-126。

¹⁷ 同前注，白萩：〈由詩的繪畫性談起〉，頁7-8。

1974年發表的論文〈論台灣的具體詩〉(《創世紀》詩刊第37期)則改用「具體詩」之名,其後,「具體詩」、「具象詩」、「具形詩」(Concrete Poetry)的譯名,也與「圖象詩」並行。這三組名字以「圖象詩」風行最久,最容易在讀者心中留下具體印象,本文從眾,也以「圖象詩」為這種詩作定型。

張漢良對「具體詩」的定義是「任何訴諸詩行幾何安排,發揮文字象形作用,甚至空間觀念的詩。」他對於當時台灣出現的具體詩分為四大類型:

一、藉文字之印刷安排(Typography)達到象形作用,如白萩的〈流浪者〉。

二、藉文字之外的視覺符號,以達到具體效果,如碧果的〈鼓聲〉,以逐漸縮小的黑點,表示鼓聲的漸漸遠去。

三、以發揮詩的空間為目的,藉單字、詩行或意象語之重複或平行排列,造成無限之空間疊景,如林亨泰的〈風景,其二〉,葉維廉的〈絡繹〉。

四、一種特殊的具象詩,如王潤華的〈象外象〉,把中國文字的象形、象意,和形聲作用,藉詩人豐富的想像力與說文解字詮釋過程,重新具體地發揮出來。理性的詮釋是詩,前面的篆文是詩的本體或具體化(Concretization)。¹⁸

張漢良的〈論台灣的具體詩〉,對台灣的具體詩具有定型、定音的作用,鼓舞了台灣第二波圖象詩寫作的風潮,其後二十多年,非馬、杜國清、羅青、蘇紹連、杜十三、陳黎、顏艾琳等人,大膽嘗試更多的圖象詩可能,創造更多的圖象詩類型,沿著前輩詩人的摸索行徑,繼續行進。因此才有丁旭輝《台灣現代詩圖象技巧研究》專書出現,這時,圖象詩的定義漸趨完善:「利用漢字的圖象特性與建築特性,將文字加以排列,以達到圖形寫

¹⁸ 張漢良:〈論台灣的具體詩〉,《現代詩論衡》,頁107-108。

貌的具象作用，或藉此進行暗示、象徵的詩學活動的詩。」¹⁹更簡單的說：圖象詩就是變化文字，應用符碼，以創造空間，模擬物象的詩作。這樣的詩作類型繁多，隨時更易，值得探索。

二、台灣圖象詩的基本類型

圖象詩的類型將隨詩人的創意而持續增加，如羅青曾說「抽象思維過多或過於繁複的神思」，難以用圖象詩處理²⁰，丁旭輝則舉證非馬一九七三年的〈鳥籠〉、一九八一年的〈都市即景 2〉、一九八九年的〈再看鳥籠〉，蕭蕭一九九九年的〈空與有三款〉、一九九八年的〈邈遠之心〉，就是以圖象詩處理這種繁複神思的作品²¹。如張漢良將白萩〈流浪者〉的文字排列視為受西洋詩影響，稱為西式具體詩；王潤華的〈象外象〉是以中國文字結構為基礎，稱為中式具體詩；但面對蕭蕭的〈英文六書〉²²以英文字母為圖象而展開想像，將不知納入中式或西式的具體詩中。

類型持續擴增，是詩人創意的表現。目前以所「象」的對象加以辨識，或可分為下列五種：

¹⁹ 丁旭輝：《台灣現代詩圖象技巧研究》，頁 1。

²⁰ 羅青：〈圖象詩〉，《詩的照明彈》卷三，台北：爾雅出版社，1994，頁 69。

²¹ 丁旭輝：《台灣現代詩圖象技巧研究》，頁 96。

²² 蕭蕭：〈英文六書〉，《凝神》，台北：文史哲出版社，2000，頁 112-123。

(一) 象形圖象詩

「象形圖象詩」是指以文字、符號等不同的符碼，共同結合成具體的圖象效果，且內在的文字仍進行意義的傳達，情緒的感染，哲理的啓悟，具有暗示作用、象徵功能，完完整整一首真正的圖象詩。一般所謂「圖象詩」應該是指這種圖象詩而言，這時所書寫的客體，大抵以名詞爲多，有形可象，所以稱之爲「象形圖象詩」。最早的經典名詩是詹冰的〈水牛圖〉²³：

角

黑

角

擺動黑字型的臉
同心圓的波紋就繼續地擴開
等波長的橫波上
夏天的太陽樹葉在跳扭扭舞
水牛浸在水中但
不懂阿基米得原理
角質的小括號之間
一直吹過思想的風
水牛以沉在淚中的
眼球看上天空白雲

²³ 詹冰：〈水牛圖〉，《實驗室》，台北：笠詩刊社，1986，頁 18-19。

以複胃反芻寂寞
 傾聽歌聲蟬聲以及無聲之聲
 水牛忘卻炎熱與
 時間與自己而默然等待也許
 永遠不來的東西
 只
 等待等待再等待！

〈水牛圖〉以文字排列成四隻腳站立大地，頭部擺向讀者，尾巴自然下垂的一隻台灣水牛。精心的設計，包括：凸起的兩個「角」字，字義與圖象兼顧；粗黑的「黑」字，在字義上呼應了水牛毛色的灰黑，在圖象上局部特寫牛眼（「黑」字框內兩點）、牛鼻（「黑」字豎筆）、牛嘴（「黑」字橫筆兩劃）、牛鬚（「黑」字下面四點），極為傳神。第五與第七行，第十四與第十六行所形成的四隻牛腳，是設計上的基本需要，但九至十三這五行的字數加多，凸顯牛肚微挺，則是觀察仔細的結果；十九行的「只」字獨立一行，才能使最後降一格的「等待等待再等待」順利完成微翹的尾巴效果，驚嘆號（！）的出現更使牛的尾毛有隨風飄拂的動態美。如是，詹冰完成工筆的水牛圖。

就外觀而言，以文字排列成圖形，雖是圖象詩的第一要義，但這樣的工作即使是文盲也可以做到，因此，如果未能在文字意涵上有所蘊蓄，即使是再維妙維肖的拼圖仍然只是拼圖，遊戲仍然只是遊戲。反觀詹冰的〈水牛圖〉，掌握了台灣水牛的特質，寫夏日總喜歡泡入水中的水牛盪開了同心圓的波紋，使岸上太陽與樹葉的倒影波動，十分寫實；運用阿幾米得洗澡時，以溢出的水計算物質的重量，反襯水牛的優遊自在，可以視之為知性的反應；以「角質的小刮號」圖象「牛角」，則是全圖象詩裡出現的小圖象，這是詩人的機智；「角質的小刮號之間」是指牛的頭部，所以「吹過」「思

想的風」，再次證明牛的悠閒，因而可以傾聽無聲之聲，可以忘卻炎熱；至於「複胃反芻寂寞」，則是牛體與人心合一的擬人化思考，為這首詩的主題意涵「等待等待再等待」的生命體悟，做出準備。

外型與內涵，圖象與詩，至此緊密結合為完整的真圖象詩。

水牛是動物，具體可象，詹冰的〈水牛圖〉將全詩排列為完整的一條水牛，是象「物象」之形的「象形圖象詩」。詹冰另有一首〈三角形〉²⁴，則是象抽象的「圖象」之形的「象形圖象詩」，為真圖象詩再立一個典範：

三
角形
那只是
三邊三角
但邊邊相關
角角相呼相應
充滿朝氣和活力
富於積極性發展性
再有彈韌性變化無窮
角邊角邊角邊循環不息
你看色散七彩的稜鏡
你看埃及的金字塔
數學美學的精華
哲學的完美像
宇宙精神的

²⁴ 詹冰：〈三角形〉，《笠》詩刊第十六期，台北：笠詩刊社，1966年12月，頁5。

神聖象徵
 哦妳的
 三角
 形

整首詩是一個完整的全圖象詩，開始與結束的兩行又形成全圖象詩裡的小圖象——兩個直角三角形，與〈水牛圖〉中的「角質的小刮號」，都在印證詹冰具有敏銳的圖象感，時時要以圖象之美為讀者帶來閱讀的喜悅。〈三角形〉從圖象三角形的靈活性，說到三稜鏡的七彩變化，金字塔所象徵的人類文化美學的極致，而後竟從三角形的知性想像，迅速切入女體的三角形——可以是圓錐體的乳房，也可以是生命之所從出的女陰，為單調的三角形圖象帶來溫潤的生命氣息，圖象之所以可以為詩，就在這種生命情調的捕捉。

對於這種有形可象的圖象詩，羅青曾提出創作三原則：「一、內容與圖形應配合無間，相輔相成，相互發明。這也就是說圖形必須為內容創作之一部分，而內容亦應包含在圖形創作之中，成為渾然的整體，不可分割。二、內容必須是詩，必須具備有詩的要素，而圖形的安排也必須對詩的內容有啟發、闡揚或暗示、象徵的功能。三、寫圖象詩必須有基本的繪畫修養，對構圖及造型了解深刻，是有助於創作的。」²⁵詹冰所以能成為台灣圖象詩重要的啟蒙者，就是因為能從物象中嗅到詩意，找到系聯，看到肌理。

特殊的是，這類象形圖象詩是所有圖象詩類型中比較容易用一整首詩的全貌供給一個完整的圖象，如以上所舉〈水牛圖〉、〈三角形〉就是，我

²⁵ 羅青：〈白話詩的形式〉，《從徐志摩到余光中》，台北：爾雅出版社，1978，頁69-70。

們稱之為「全形圖象詩」；如果只有局部的圖象效果，只能稱做「半形圖象詩」。以下各類型圖象詩，大部分只能提供局部圖象效果。

(二) 象事圖象詩

「象事圖象詩」只能說是準圖象詩。因為事而能成象，其實並不容易，事件的進行一定牽連時間、人物、動作、狀態，以進行式在推展，很難以平面、靜態的圖象完整表達，因此，往往需要切割畫面，難以同時呈現，如林亨泰的〈進香團〉²⁶，需要讀者的想像參與期間：

旗——

▼ 黃

▼ 紅

▼ 青

善男 1 拿著三角形

善男 2 拿著四角形

香束

燭臺



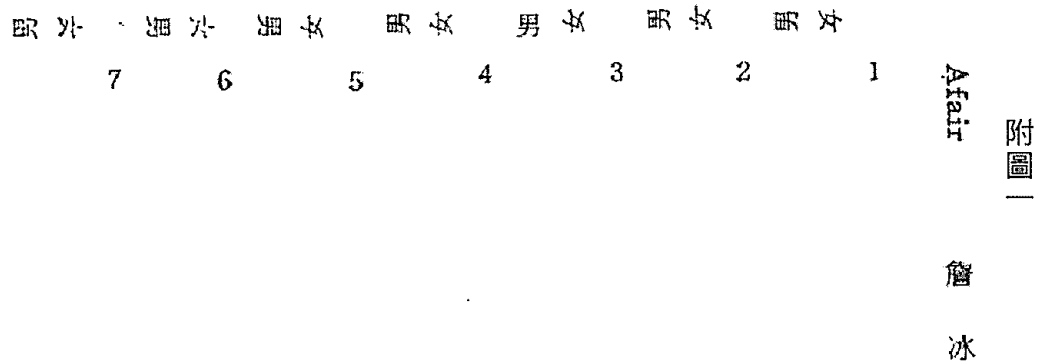
信女 1 拿著三角形

²⁶ 林亨泰：〈進香團〉，《林亨泰全集》，彰化：彰化縣立文化中心，1998年。

信女 2 拿著四角形

從詩中，我們看見局部的、靜態的三角旗和燭台之形，也看見排著隊伍的善男信女，但善男信女如何拿著三角形的旗、四角形的燭台去進香，詩人無法具體呈現，我們無從得知。「進香團」的「進」才是動詞，才是事件的推演，要以詩去「具象」這個場景，顯非易事，因此，「進香團」三個字只好成為靜態的集合名詞，「進香」只好以停格的方式象其形。誠如羅青所言：「圖象詩的創作，是有相當大的局限性的，往往無法處理敘事題材，及抽象思維過多或過於繁複的神思。」²⁷這種難以處理的「象事圖象詩」，往往要將「事」當「物」看待，才能以圖象顯形。

象事圖象詩也有整首提供一個完整場景，進行一個完整事件的作品，如詹冰的〈Affair〉²⁸（附圖一）：



Affair 就是「事件」，詩中利用男女二字的正、反、向、背，阿拉伯數字 1 至 7 的秩序，推演一齣「最短最簡單用字的詩劇」²⁹，這是同一對男女的事件，有時間介入，歷程逐漸演變，合乎起承轉合規律的戲劇；〈Affair〉

²⁷ 羅青：《從徐志摩到余光中》，頁 69。

²⁸ 詹冰：〈Affair〉，《綠血球》，台中：笠詩社，1965，頁 33-34。

²⁹ 陳千武：〈視覺性的詩〉，《笠》24 期，1968 年 4 月，頁 61-62。

這首詩，也可以解讀為同一時間裡，七對不同男女的愛恨情仇（或者：七種不一的性愛體位），彷彿同時展讀七則極短篇。這首詩，男女二字以正、反、向、背的姿式推演事件，「事」是在讀者心中完成。蘇紹連四言體的《河悲》系列，其中〈夫渡河去〉³⁰是一首敘事詩，張漢良與丁旭輝都把它當作是圖象詩看待，「事」也是在論者心中完成：

夫渡河去
十年河東
不渡河回
十年河西
不渡河來

河
東
無
夫
河
西
無
夫

妻已老了
十年淤泥
十年為岸

³⁰ 蘇紹連：〈夫渡河去〉，《河悲》，台中：台中縣立文化中心，1990，頁 60-61。

岸旁望夫

河上浮夫

張漢良認為幾何圖形或特殊印刷方式可以表現空間(甚至時間)概念。他說：「全詩可分為三部分，第一部寫渡河的夫，作者用一句『十年河東，十年河西』的成語，點出時間觀念，以『不渡河回』、『不渡河來』構成平衡與對位。中間橫排的兩行介紹出空間概念，河東與河西等八個字表現出寬闊難渡的河。末段突然出現了佇立岸邊望夫的妻，與淤泥下撈起的屍首。寬廣的河，東岸(第一段)是夫，西岸(末段)是妻，一河之隔，生死兩判。」³¹丁旭輝則說：「全詩就像一條河流的橫切面，左右各五行為河岸，中間橫排的二行八個字為河面，在看似簡單的圖象中，隱含了時空動靜交織而成的動人敘述。……全詩雖然無一字道及『淚』字，但全詩的心酸絕望之情，令人有『淚流成河』的想像與同悲。十年來，河旁淤泥已造出新的河岸，她就站在這新的河岸上繼續她絕望的守候，而當她最後一次望夫時，終於望見了，但卻是望見『河上浮夫』，所以在這時候，『河東無夫河西無夫』卻成了屍浮河上、由河東逐漸漂向河西的圖象。」³²他們兩位都以此詩為敘「事」詩，都將「河上浮夫」當作是河上浮屍，因而充滿人倫悲劇性，盼望十年，盼回的卻是浮在河面上的丈夫。此「事」如何圖象？一樣要放在讀者心中去繪製，等待讀者參與才算完成。

³¹ 張漢良：〈論台灣具體詩〉，《現代詩論衡》，台北：幼獅文化公司，1977，頁103-126。

³² 丁旭輝：《台灣現代詩圖象技巧研究》，高雄：春暉出版社，2000，頁144-145。

(三) 象意圖象詩

將人的內心世界、抽象思維，以圖象的方式鋪展的詩，就是象意圖象詩。但是，「抽象思維過多或過於繁複的神思」，羅青認為難以用圖象詩處理，因為人的內心世界是隱密的，難以窺伺，思維過程是抽象的，難以捉摸，因此，象「意」圖象詩如何鋪排，考驗著詩人的智慧。

以「慾望」而言，隨時盤據在我們心中，蠢蠢欲動。慾望是「意」，如何將此「意」圖而象之？我們發現詩人不直接「圖象」慾望，而是「圖象」與慾望相關的質素，譬如非馬以慾望跟摩天樓比高，一方面控訴都市摩天樓高聳，是人類慾望的無止盡擴伸；一方面又藉助摩天樓的高聳，具體化人類慾望的無可滿足。他以〈都市即景 2〉³³寫慾望高漲：

慾望

同

摩天樓

比高

鋼筋水泥的

摩天樓

一下子便甘拜

下風

對著

自它陰影裡

裊裊升起的人類慾望

³³ 非馬：〈都市即景 2〉，《白馬集》，台北：時報文化公司，1984，頁 197。

此詩以慾望始，也以慾望終，慾望全面籠罩人類生活，人類無一倖免。詩之第二段，以立足點平等的長短句模擬都市樓房櫛比鱗次，但是不論樓房高低，其實都是人類慾望的化身；最高的那一棟，下自慾望（末行）升起，上與慾望（首行）同高，天地之間慾望橫行之義，不言而喻。

杜十三則以「鷹」從黎明飛到黑夜、從前世飛到今生，來譬喻慾望之恆久糾纏，「鷹」所飛過的軌跡竟是你我一生的命運，唯一的出口是慾望最高處、狹窄通道最遠的地方，而以左右對稱、類疊的句子、回音式的往復效果，暗喻著人的心中、體內、前方，以至於廣大的天空，慾望之鷹盤旋不去，黑夜是，黎明亦是，前世是，此生亦是。而且，即使找到出口，盤旋而出的那群鷹，仍然是我們豐饒的慾望。這樣無解的習題，杜十三以「出口」³⁴堵在出口，連「杜十三」也堵在出口（詩文左右各十二行，第十三行是出口）的圖象呈現：

啊
你看
在前方
在天空裡
在我們體內
一群鷹在飛翔
從黎明飛到黑夜
從前世低飛到此生
飛過的軌跡導引星座
排列成你我今世的命運

³⁴ 杜十三：〈出口〉，《石頭悲傷而成爲玉》，台北：思想生活屋，2000，頁 50-51。

那群鷹在你心中築巢已久
我們豐饒的慾望是牠的母親

出口●杜十三

我們豐饒的慾望是牠的母親
那群鷹在你心中築巢已久
排列成你我今世的命運
飛過的軌跡導引星座
從前世低飛到此生
從黎明飛到黑夜
一群鷹在飛翔
在我們體內
在天空裡
在前方
你看
啊

這兩位詩人都在寫人類的慾望，都以圖象在寫人類的慾望，但他們也都避開單刀直劈慾望的方式，以慾望的高度、慾望的出口借代慾望，這種象「意」的圖象詩，借腹生子，因為我們不能說〈出口〉這首詩「象」慾望，只能說〈出口〉這首詩以圖象在「寫」慾望，這是「象意圖象詩」。

「象事圖象詩」、「象意圖象詩」，在丁旭輝《台灣現代詩圖象技巧研究》中歸類為「類圖象詩」，用以泛指「在一般的非圖象詩中，引入圖象詩的創作技巧，透過文字排列，造成一種視覺上的圖象暗示」的詩³⁵。換言之，

³⁵ 丁旭輝：《台灣現代詩圖象技巧研究》第四章〈類圖象詩的圖象技巧〉，頁207-291。

他的圖象詩是全詩實物仿擬，類圖象詩是局部使用視覺暗示技巧。在本文中，前者我們稱為「全圖象詩」，屬於象「形」的「真圖象詩」；後者我們稱為「半圖象詩」，分佈在各類型圖象詩中（包括其後的「象聲圖象詩」、「象空圖象詩」）。不同的歸類法並存詩壇，可以為深化圖象詩、深化詩之圖象技巧，再竭智盡力。

(四) 象聲圖象詩

象聲圖象詩用以指稱以圖象模擬聲音的作品。圖象詩在象形、象事、象意之外，當然也可以象聲。如葉維廉〈更漏子〉的最後³⁶：

水塔上
若 斷若續的
滴 漏

「若 斷若續的」這一句，在視覺上有水滴斷與續的效果，同時也有節奏上水聲的「答——」拉長音與「答答答」三短音的區別。「滴 漏」之間空兩格，視覺上有水往下滴的感覺，音韻上要保持誦讀時「滴」字拉長三拍，再接「漏」字的節奏感。這是以文字排列的殊異性造成節奏短長的差異。

再「聽」陳克華的〈馬桶〉³⁷：

人類進化未臻完美。證據之一：
馬桶

³⁶ 葉維廉：〈更漏子〉，《野花的故事》，台北：中外文學社，1975，頁 5-7。

³⁷ 陳克華：〈馬桶〉，《星球紀事》，台北：時報出版公司，1987，頁 208。

的造型特殊

讓雙臂虛懸久久

雙眼擺盪

思維由下腹努力提昇

至社會版的高度

渣渣渣渣渣渣渣

滓

這首詩之所以歸入圖象詩，不是肇因於第一段說到馬桶的造型特殊，因為這首詩的外觀怎麼看都不像馬桶。而是因為一處空行與一處空格的使用，具有象「聲」的效果。空行處在第四與第五行之間：「讓雙臂虛懸久久／雙眼擺盪」，這兩句文意應該連讀，但詩人卻加以分開，是爲了讓「虛懸久久」有更久的餘韻，因此以一行的節奏長度延續之。空格處出現在最末一行，一空就是五格，唸完七個快速的「渣渣渣渣渣渣渣」之後要停五拍「———」，才唸出短短的「滓」，陳克華所要模擬的是拉肚子肛門口的聲音。這空行與空格（兼擬聲）的圖象設計，是爲了音韻效果，傑出的象「聲」圖象詩。

繁複的象聲圖象詩，要屬鴻鴻的〈香港三重奏〉³⁸（如附圖二，擷取前五節）：

³⁸ 鴻鴻：〈香港三重奏〉，《在旅行中回憶上一次旅行》，台北：唐山出版社，1996，頁174-179。

香港三重奏

| ♪ 一把製作於兩百五十年前
| 3 你抵在我的肩膀和下巴之間
| 9 光線慢慢收攏，露出源頭

的小提琴 弓
你的腰身在我掌中 在衣簾後呼吸起伏，你充滿感情的胸
顯現出獨特的側面，輪廓清晰

輕壓絃上，一匹倒影
脯 酒香流出 交叉我的右手你的左手，不同顏色的指甲
死亡 紅藍紅藍紅藍紅藍紅 夜燈閃

弓身緊貼住絃
你即將醒來、當 你的戒指格痛我的指節
燦 像一名殺手在動手前親

指頭，挿入湍急的水流中，音樂激濺而出
我的指頭正脫離你的 向下沉
密的低語

圖二 鴻鴻〈香港三重奏〉

這首詩的誦讀法，如詩所示，要以三重奏的方式進行，第一節要從第三部（即第三行）開始「光線慢慢收攏，露出源頭」，「源」字音一出現，第二部同時開始「你抵在我的肩膀和下巴之間」，「之」字音一出現，第三部同時開始「一把製作於兩百五十年前」，而且還要接續到第二節，成為第二節最早發音的一部，帶動第二部、第三部，繼續以三重奏的方式演出「香

港」。其後還有直行書寫的句子，則可以用不同腔調吟誦。這樣複雜的形式設計，是爲了象聲的效果，節奏的和諧。葉維廉的〈演變〉、〈龍舞〉³⁹，都以「聲音一」「聲音二」「聲音三」交疊演出，其排列方式也以不同欄位錯雜鋪排，要讓聲音或獨聲、或混聲、或和聲而出。陳黎的〈四重奏〉⁴⁰，則以兩節八行的形式書寫，但文義的走向卻是第一行下接第五行、第二行下接第六行……四組可以同時發聲。這些都是爲象聲而改變正常分行方式，都屬象聲圖象詩。

(五) 象空圖象詩

無之爲用大矣哉！老子說：「三十幅共一轂，當其無，有車之用；埴埴以爲器，當其無，有器之用；鑿戶牖以爲室，當其無，有室之用；故有之以爲利，無之以爲用。」（第十一章）三十幅共一轂，車軸中空，所以輪子能夠轉動；和土爲陶，陶器中空，所以能盛裝物品；開門鑿窗，房子中空，所以可以居人置物。天下萬物因爲具有形體，所以顯現功效；因爲具有空間，所以發揮作用。空的地，讓我們的形體奔馳；天的空，讓我們的神思飛騰。天地間最大的空間，當然是空無。因此，以空無爲象的圖象詩，特別稱爲象空圖象詩。

象天之空，引蕭蕭的〈孤鶩〉⁴¹爲例：

是

³⁹ 葉維廉：〈演變〉、〈龍舞〉，《三十年詩》，台北：東大圖書公司，1987，頁 261-262，263-264。

⁴⁰ 陳黎：〈四重奏〉，《島嶼邊緣》，台北：皇冠文學公司，1995，頁 134。

⁴¹ 蕭蕭：〈孤鶩〉，《蕭蕭·世紀詩選》，台北：爾雅出版社，2000，頁 16。

漸
漸
淒
清
的
我

路之最遠的那點，雲天無言無語落下

門關著。

「是漸漸淒清的我」高懸雲天，一方面形象孤鶩高飛的樣子，一方面因為「路之最遠的那點，雲天無言無語落下」長句的使用，撐起了天之高，也使得孤鶩飛過的天空更形空無，反襯孤鶩之「孤」。「路之最遠的那點」也就是「雲天無言無語落下」的那一點，天與地交觸的那一點，孤鶩的去處，飛往的目標，竟然是「門關著。」最後的無情句點關閉了孤鶩最後的歸宿。

象地之空，引羅門〈我最短的一首詩〉為證：

天
地
線
是
宇
宙
最
後

的
一
根
弦

天地線指的就是地平線、水平線，一條虛擬的線。線之上空無一物，線之下空無一物，這根線所象的是人與地平線之間平面的、廣大的空無、地平線上無限的、立體的空無。羅門對於自己創作的這一根弦，十分滿意。詩後有長文附註，略謂人類飛過高空時，地球只留下三條線：(一)「大峽谷」是大自然用原始劃的一條線；(二)「萬里長城」是人類用血肉與骨頭，揉成三合土，在爭權奪利的現實世界，劃下人爲的一條線；(三)似有似無的「天地線」是宇宙用空茫來劃的一條線。這條天地線是「空能容萬有，靜能容萬動」的無音弦。甚至於羅門還將此詩視爲「地景藝術」：「企圖一方面採取非表態與非述明的極簡 (Minimal) 與絕對觀念 (Absolute conception) 的藝術手段，從『天地線』的視覺空間感達到單純精簡的造型之極致；另一方面注入詩大量的象徵性與超現實性，以期豐富作品的內層意涵與對存在的覺識。」⁴²何以能達致這樣的境界？端賴線上那一大片空白去完成，這是以一行極簡的詩行造成的象空圖象詩。

象人之空，引白萩〈路有千條樹有千根——紀念死去的父母〉⁴³爲證：

路有千條條條在呼喚著我

樹有千根根根在呼喚著我

⁴² 羅門：〈我最短的一首詩〉，《台灣詩學季刊》第 15 期，1996 年 6 月，頁 99-102。

⁴³ 白萩：〈路有千條樹有千根——紀念死去的父母〉，《風吹才感到樹的存在》，台北：光復書局，1989，頁 18-19。

但來時的路
已在風沙中埋葬
源生的根
已腐爛
在這擾擾的世界之內
祇剩我一個

一個。

詩的最後「祇剩我一個」之後，留下好大的一片空白，顯示人間舉目無親，周遭空蕩無人，身體無可依偎，生活無所恃賴。其後還重複一次「一個」，以聲音而言，誦讀最後的這兩字要以最微弱無力的蒼涼聲音誦讀；以形象來看，眼睛注視「一個」時，可以感受到其左其右那種空曠而無依的孤單感。綜合而言，大片空白與「一個」的零丁，竟有象形、象聲、象空的三種效果。

台灣圖象詩會不會再發展出出人意料之外的作品？考驗著詩人的創意、技巧與功力。

三、台灣圖象詩的裝置藝術

圖象詩既是以視覺滿足作為文義架構重要的支撐，裝置技巧雖然會繼續開發，後出轉精，但以現有資材加以拆解，或許有助於未來新結構的架樹。

(一) 排列圖形

詹冰〈水牛圖〉是這種以字排列成圖形，字義仍自我完成詩意的裝置技巧之代表。以下選錄二詩，類近的圖形卻形成一塚一寺的不同語境。

其一，杜國清的〈祭〉⁴⁴：

雜草山上

誰願驚醒這荒涼的寂靜
來奉獻花束紀念愛
的青春 以及
焚枯的
古之偶像
的圖識
穿黑衣 以及
暗自低泣的未亡人
竟以手絹清拭淚水的臉

引駐過客

祭拜是動詞，因此以墳塋為模型，裝置文字，題旨內涵與外在形式可以相互呼應，是此詩成功的地方。但以有限的字詞要排出固定的圖形，不免有削足適履，捉襟見肘的窘況，如「的青春」、「的圖識」跨行斷句，「以

⁴⁴ 杜國清：〈祭〉，《望月》，台北：爾雅出版社，1978，頁69。

及」「以及」兩處空懸，都有因圖害意的嫌疑。所以，以這種技巧裝置而成的圖象詩，要注意三點：一是文字的走勢是否形成詩意（即不依物象排列時是否自身具足），二是詩的繪畫性所形成的圖象是否簡明而特出，三是詩的音樂性所要求的語言節奏是否流暢。若有些微瑕疵，即非成功之作。

其二，陳建字的〈言之寺〉⁴⁵：

子曰詩三百即思無邪
一縷音聲曳起跪拜的我

言

一雙裸足位於悠悠蓮華

之

一瓶柳色新新斜於掌中

寺

一團光明喚醒籠罩的夜
或曰詩三百乃觀世音

此詩以單句空行排列，形成一座線條簡單而古拙的寺觀，標題「言之寺」三字也納入圖象的裝置行列，成為高聳的寺頂，造就巍峨的氣勢；「言之寺」三字可以正讀或逆讀，其意或有所偏，但總不離「詩」（言）與「觀音」（寺）的淨心作用，而且「言寺」合而為詩，此詩又以「寺」之外觀造形，完全與六句詩意貼合，圖象與詩，自然搭建，思無邪與觀世音，前呼後應，繪畫性與音樂性，一無衝突。首句猶如寺廟廊柱之上聯，「子曰詩三百即思無邪」是聖賢探究詩之本質的體悟；末句猶如寺廟廊柱之下聯，「或曰詩三百乃觀世音」是眾生普渡後對詩的教化作用的認同。這首詩將詩提

⁴⁵ 陳建字：〈言之寺〉，《問津》，台北：創見堂，1991，頁99。

昇到與宗教等高的位階，對詩充滿崇敬之心，正是以字排列成圖形的圖象詩佳作之一。

後現代主義興起之後，文義格局的要求壓至最低，如蘇紹連的〈形的印象系列〉兩首⁴⁶，其一為〈魚〉，其一為〈雁〉，分別以「魚沉寒水」、「雁過長空」加以複製為長方形，內藏以「人」這個字排列成的「魚」、「雁」的形體，暗示「魚沉寒水」、「雁過長空」，人亦不例外，人的處境總是在「魚」與「雁」之間往返，炎涼之際各有體會。而「人」變形為「魚」或「雁」等動物，則是蘇紹連詩作中最常應用的技巧，也是蘇紹連生命中潛藏的隱形或變形的退縮慾望。

魚沉寒水魚沉寒水魚沉寒水魚沉寒水魚沉寒水
 魚沉寒水魚人人人人人人人人沉寒水魚沉寒水
 魚沉寒水魚沉人人人人人人魚沉寒水魚沉寒水
 魚沉寒水魚沉寒人人人人水魚沉寒水魚沉寒水
 魚沉寒水魚沉寒水人人寒水魚沉寒水魚沉寒水
 魚沉寒水魚沉寒人人人人水魚沉寒水魚沉寒水
 魚沉寒水魚沉人人人人人人魚沉寒水魚沉寒水
 魚沉寒水魚人人人人人人人人沉寒水魚沉寒水
 魚沉寒水人人人人人人人人人人人水魚沉寒水
 魚沉寒水人人人人人人人人人人人水魚沉寒水
 魚沉寒水人人人人人人人人人人人水魚沉寒水
 魚沉寒水人人人人人人人人人人人水魚沉寒水
 魚沉寒水人人人人人人人人人人人水魚沉寒水

⁴⁶ 蘇紹連：〈形的印象系列〉兩首，刊登於《台灣詩學季刊》第31期「圖象詩大展」，2000，封面及封底內頁。

魚 沉 寒 水 人 人 人 人 人 人 人 人 人 人 人 水 魚 沉 寒 水
 魚 沉 寒 水 人 人 人 人 人 人 人 人 人 人 人 水 魚 沉 寒 水
 魚 沉 寒 水 人 人 人 人 人 人 人 人 人 人 人 水 魚 沉 寒 水
 魚 沉 寒 水 魚 人 人 人 人 人 人 人 人 沉 寒 水 魚 沉 寒 水
 魚 沉 寒 水 魚 沉 人 人 人 沉 人 人 人 沉 寒 水 魚 沉 寒 水
 魚 沉 寒 水 魚 沉 寒 人 人 人 人 人 魚 沉 寒 水 魚 沉 寒 水
 魚 沉 寒 水 魚 沉 寒 水 人 人 人 水 魚 沉 寒 水 魚 沉 寒 水
 魚 沉 寒 水 魚 沉 寒 水 魚 人 寒 水 魚 沉 寒 水 魚 沉 寒 水
 魚 沉 寒 水 魚 沉 寒 水 魚 沉 寒 水 魚 沉 寒 水 魚 沉 寒 水

在這首詩中，圖形裝置十分流暢，魚游水中，栩栩如生，文字的意義卻壓縮到「魚沉寒水」四個字而已，但是如果去誦讀其中任何詩句，如「魚沉寒水魚沉人人人沉人人人沉寒水魚沉寒水」，又會有另一種悚然。「人」這個字形塑了魚體，卻也展開句句不同的文義格局，單純的裝置裡，圖象詩又啓發了新意。

(二) 裸裡字貌

裸裡字貌，是直接應用漢字的象形特性，飛馳想像，追逐詩義。羅青在〈白話詩的形式〉第三節討論到「圖象詩」時即言：「中國文字中的『六書』：『象形』、『指事』、『會意』、『形聲』、『轉注』、『假借』中，就有三項與圖形有關。例如日、月、木等皆為『象形』；『木』字下加一橫，則成了『本』字，這是『指事』；『明』是由『窗』和『月』合成的，『男』是由『田』與『力』合成的，這是『會意』。由是可知，中國文字本身就充滿了繪畫的

形象及符號。用這種文字來寫詩，當然容易產生或暗示出許多視覺上的繪畫或圖象效果。」⁴⁷其實，六書中的「形聲」字，其形符部分仍然與圖形有關，聲符部分雖不是直接與圖形相關，但「右文說」的理論，聲符兼義的說法，詩人「望文生義」天馬行空的想像力，都為圖象詩帶來更多的想像空間。

最顯露而傑出的表現是王潤華的〈象外象〉（七首：河、武、女、早、暮、東、秋）與〈觀望集〉（六首：井、雨、禿、羊、車、人）⁴⁸，這十三個字、十三首詩，直接以中國文字為對象，發揮想像力，尋找文字與人類生命相繫連的血脈。如〈秋〉這首詩：「太陽終於將秋風／磨成一把鐮刀／去收穫野生的稻穗／穀種的靈魂／原是一朵火花／燃燒自己綠色的腰」。張漢良將〈象外象〉這輯詩解釋為表現初民神話中的生長、死亡、與再生等永恆再現的原型觀念；因此，〈秋〉詩的重點放在「禾」與「火」的關係上，因而發現：穀物的自戕（「燃」）過程原是成熟過程；他又將火與太陽結合在一起，太陽週而復始的循環，及「穀種」的生命力暗示，使這首詩的主題——上古豐饒神話的生命不朽觀念——因而建立起來⁴⁹。

不過，如果從圖象詩的觀點來看，王潤華〈象外象〉、〈觀望集〉的圖象成就竟然只是題目篆體字的引用，這十三首詩的題目都是篆體加楷體，如〈秋〉，篆體顯示王潤華想像的依據，楷體便於讀者認識。因此，王潤華的圖象表現，是從字的圖象所發展出來的詩學想像力與生命透視力，而這種想像力與透視力卻不一定跟字的原始本義相關，如〈女〉詩之附註引馬宗霍〈說文解字引通人說考〉，細說母與女二字（上出者象頭，中舒者象胸，

⁴⁷ 羅青：《從徐志摩到余光中》，頁 53。

⁴⁸ 王潤華：〈象外象〉、〈觀望集〉，《內外集》，台北：國家書店，1978，頁 3-23。

⁴⁹ 張漢良：〈論「象外象」的具體性及其美感價值〉，王潤華：《內外集》附錄，頁 141-142。全文見張漢良：〈論台灣具體詩〉，《現代詩論衡》頁 103-126。

下岐者象脛與足)，但詩的開頭卻是「你上半身是夢／下體是謎」，結束時又轉到字體上未出現的手與唇：「也許／你還有／一隻手／兩片唇／隱藏在昨天的夜裡」，完全遠離造字的本義，從男女性愛上去引伸，並不妨礙以圖象擴大想像的努力。

甚至於望「文」(紋)生義以創造圖象詩，更可能歪打正著，爆出新火花。如林亨泰的〈房屋〉⁵⁰：

笑了

齒 齒

齒 齒

齒 齒

齒 齒

哭了

窗 窗

窗 窗

窗 窗

窗 窗

這一首圖象詩象的是兩層樓的房屋，露齒為笑，第一節的「笑了」選「齒」字為造型的基磚，看見「齒」字好像看見一個人露齒微笑的樣子；但就圖象詩而言，笑是心情開朗，就像房屋門窗敞開，可以看見屋內人與人的互動，「齒」字裡的「人」有這樣的圖象效果。第二節的「哭了」選「窗」字為造型的基磚，彷彿人際溝通不良，所以門窗緊閉，從外望去，只看見

⁵⁰ 林亨泰：〈房屋〉，《林亨泰全集》第二冊，頁 103-104。

緊閉的窗戶，如果再細看「窗」字造型，窗「帘」內彷彿有煙「囱」在冒煙，有「夕」字、「歹」字在其中，都可以是哭的情緒。如果再推遠距離來看這首圖象詩，「笑了」、「哭了」比兩排「齒」、「窗」各高一格，又像是這兩排房子的「煙囱」，房屋的具象效果就更佳了。「笑了」是天氣晴，窗戶可以打開，可以看見人影晃動；「哭了」是下雨天，窗戶緊閉，只見窗戶不見人。這樣的房屋是有圖象感的、有現實感的、有生命感的房屋。就像詹冰〈水牛圖〉的「黑」字，牛頭的大特寫，讀者會去想牛眼、牛鬚。這都是詩人裸裎字貌，望「文」(紋)生義的圖象技巧。

(三) 複疊字形

林亨泰的〈房屋〉出現八個「齒」字、八個「窗」字，其實也可以說是複疊字形的一種圖象技巧，但這首詩的重點不是放在複疊效果上，而是在展露「字」的特殊造型，因此歸入裸裎字貌中討論。不過，林亨泰的名詩〈風景〉二首⁵¹，不論是「農作物 的／旁邊 還有／農作物 的／旁邊 還有／農作物 的／旁邊 還有」或者「防風林 的／外邊 還有／防風林 的／外邊 還有／防風林 的／外邊 還有／防風林 的／外邊 還有」，都以複製的方式推廣場景，彷彿可以延伸到天之涯、海之角，就是典型的複疊字形（字句）的應用。

如果說「排列圖形」多的是「異質性」文字的組合，「複疊字形」就是「同質性」文字的組合。異質性文字的組合可以自然形成文義格局，同質性文字的組合，以接受美學而言，需要讀者更多的參與能力；以圖象效果而言，更能在讀者心中留下空間美學的立體震撼。

⁵¹ 林亨泰：〈風景〉二首，《林亨泰全集》第二冊，頁126，127。

最早以大量單字複疊出現的是葉維廉的〈絡繹〉⁵²，詩中「蝗蝗蝗蝗蝗蝗蝗」出現一兩百個字「直到沒有了天空，直到碑石的玉米幹後面的夕陽……」，將蝗蟲過境，烏雲一般逼臨上空的惶急實境與心境，如實演示。同時也開啓了陳黎〈戰爭交響曲〉⁵³以 384 (24×16) 個「兵」的疊字強調軍容的盛壯；以 384 個空格內不規則填入依然健在的「兵」、傷殘的「兵」或「兵」、暗示陣亡的「」，顯示戰爭慘烈；最後以 384 個「丘」字暗喻 384 個士兵出征一一戰死，墳塚累累，結束這場戰爭。一首應有 1252 字的詩，其實只是四個單字「兵、兵、兵、丘」的疊字所安置，其中「兵、兵」二字有象形(傷殘之兵)、復有象聲(槍砲之聲)，以呼應題目「戰爭」「交響」的雙重作用，最為成功。

有了這一首 1252 字龐大的複疊字形的作品，所有文學史上的類疊詩例，黯然失色。但這首詩只使用「兵、兵、兵、丘」四個單字，還不足於面對當代恐怖戰爭，白靈的〈911〉⁵⁴以圖象詩為這歷史上巨大的慘劇造象，為台灣新詩的圖象技巧再創高峰：

眾人停止在此 夕夕夕夕夕夕歹歹歹歹歹歹歹歹歹殆殆殆殆殆殆殆殆
殆殆
火停止 夕夕夕夕夕夕歹歹歹歹歹歹歹歹歹殆殆殆殆殆殆殆殆殆殆殆殆
殆殆殆殆殆殆
煙停止 夕夕夕夕夕夕歹歹歹歹歹歹歹歹歹殆殆殆殆殆殆殆殆殆殆殆殆
殆殆殆殆
灰停止 夕夕夕夕夕夕歹歹歹歹歹歹歹歹歹殆殆殆殆殆殆殆殆殆殆殆殆
殆殆

⁵² 葉維廉：〈絡繹〉，《醒之邊緣》，台北：環宇出版社，1971，頁 17-18。

⁵³ 陳黎：〈戰爭交響曲〉，《島嶼邊緣》，台北：皇冠出版公司，1995，頁 112-114。

⁵⁴ 白靈：〈911〉，《愛與死的間隙》，台北：九歌出版社，2004，頁 179-180。

殆殆殆殆殆殆殆

愛停止 恨停止 夕夕夕夕夕夕歹歹歹歹歹歹歹歹殆殆殆殆殆殆殆殆

殆殆殆殆殆殆殆殆

喜停止 愁停止 夕夕夕夕夕夕歹歹歹歹歹歹歹歹殆殆殆殆殆殆殆殆

殆殆殆殆

在耶和華與阿拉 夕夕夕夕夕夕歹歹歹歹歹歹歹歹殆殆殆殆殆殆殆殆

殆殆殆殆殆殆

以刀以槍爭辯千年以聖以魔將歷史炸成轟隆的灰燼聲中殆殆殆殆殆殆

殆殆

佛陀如是說： 夕夕夕夕夕夕歹歹歹歹歹歹歹歹殆殆殆殆殆殆殆殆

殆殆殆殆殆殆殆

不空不色不色不空 夕夕夕夕夕夕歹歹歹歹歹歹歹歹殆殆殆殆殆殆殆殆

無你無他非他非你 夕夕夕夕夕夕歹歹歹歹歹歹歹歹殆殆殆殆殆殆殆殆

殆殆殆殆殆殆殆殆

你是他是他非你非 夕夕夕夕夕夕歹歹歹歹歹歹歹歹殆殆殆殆殆殆殆殆

殆殆殆殆

夕暉不過稍遲於落日 夕夕夕夕夕夕歹歹歹歹歹歹歹歹殆殆殆殆殆殆殆殆

殆殆殆殆殆殆殆

此刻且聽—— 夕夕夕夕歹歹歹歹歹殆殆殆殆殆殆殆殆殆殆殆殆殆殆

殆

暮鼓一記記釘住黑夜的邊 夕夕夕夕歹歹歹歹歹殆殆殆殆殆殆

一面聽道

一面瘋狂

工作的

紐約工人

立即以大哥大
叩應非也是怪
手一臂又一臂
挖開茫茫黑夜

「夕、歹、殆」的增添式變化，剛好與「兵、兵、兵、丘」的減縮式變化，形成兩種典範。高樓的崩塌就在這三個字參差羅列中重現眼前。眼前與心底的震撼，因為後面又低又少的字群，持續傷痛。圖象詩的震撼力，無與倫比。

數大誠然美，但詩人應用複疊技巧的能力卻不可小覷，如詹冰早期的詩〈淚珠的〉⁵⁵，特別注意誦讀「的」那種形與聲的效果：

感情 的 露點
球形 的 晶體就凝結。淚珠有
意志 的 表面張力。
真情的 全反射。球體中
回憶 的 風景在旋轉。
悔恨 的 鹹味在對流。我醉於
用我的 公式計算——
淚珠 的 引力大小。
淚珠 的 汽化熱。
淚珠 的 愛格數。啊，透過
淚珠 的 凸透鏡，
看到的 是——

⁵⁵ 詹冰：〈淚珠的〉，《實驗室》，台北：笠詩刊社，1986，頁 16-17。

正立的實像。

神明的實像。

微笑的實像。

推遠全詩，可以看到一行一行「淚如雨下」的感覺，但「的」字的中段隔斷作用，形體上，使「淚」有「珠」的感受；這種感受一方面也來自於聽覺上前後空白的停頓、「的」字的聲韻。象聲又象形，唯賴「的」字一再類疊。

字句類疊所以造成美感，徐志摩認為：「數大了，似乎按照著一種自然律，自然的會有一種特殊的排列，一種特殊的節奏，一種特殊的式樣，激動我們審美的本能，激發我們審美的情緒。」⁵⁶黃慶萱在其《修辭學》書中引述桑塔耶那（George Santayana）《美感》書上的說法，認為「構成無限的原始意象乃是空間，也就是劃一中的多數（multiplicity in uniformity）。這種意象，因為其刺激之幅度、體積、與全在（the breadth, volume, and omnipresence）而具有一種有力的效果。」⁵⁷就圖象詩而言，空間的擴大一直是依賴這種字句的複疊，所以是使用率極高的一種裝置技巧。

(四) 扭轉字體

單純複疊字形、字句，詩人猶感不足以表達心中的圖象，因而扭轉字體，改變字的書寫方式、方向，或放大、縮小字的體格，或故意殘缺字的筆畫，期望完全模擬或靠近自己心中那幅圖。

台灣新詩第一次鼓動圖象風潮的三位大老，在他們最早的作品中幾乎

⁵⁶ 徐志摩：〈日記〉，轉引自黃慶萱：《修辭學》，台北：三民書局，1975，頁412。

⁵⁷ 黃慶萱：《修辭學》，台北：三民書局，1975，頁412。

都使用過扭轉字體的技巧。如詹冰的第一首圖象詩〈Affair〉，扭轉「男女」兩字而有了正反向背的不同關係。林亨泰的第一首圖象詩〈輪子〉⁵⁸，往逆時鐘方向扭轉「輪」與「它」，依次以九十度的轉度呈現，再配以「性急的」類疊性說明，「咻咻咻」的擬聲用語，利用「視覺暫留」的機能，完成輪子快速飛轉的視覺之美。白萩的第四首圖象詩，也是圖象技巧使用最多的〈蛾之死〉⁵⁹，最主要的意象出現在「蛾之闖入這世界中，那種突獲光明的激越之情，和在無限光明中歡樂的形態」⁶⁰，白萩以「光」字圍成四方形，讓十六隻蛾以四行四列旋飛其中，也是以扭轉字體的方式顯現飛蛾撲、飛、衝、闖，熱烈歡騰。不同的是：林亨泰的「輪」定向飛馳，白萩的「蛾」亂向飛舞，都貼切繪出現實的景象。

扭轉字體的技巧，三位圖象詩大老中以林亨泰使用最為頻仍，如〈Romance〉⁶¹詩中，爲了表現人的側面，他將「凸」字左旋九十度；爲了表現山的高聳艱險，他將「山」字加粗、加黑、加大。〈車禍〉⁶²詩中，「車」字越來越粗、越黑、越大，則用以象徵車子加速衝撞的臨場感，彷彿車子越逼越近。同樣是將字加粗、加黑、加大，管管的〈車站〉⁶³描寫成人的臉是「一條一條落滿蒼蠅的臭魚」，「只有跑過來的那張小孩臉是張號外!!!」，他將「號外」加粗、加黑、加大，「外」字又比「號」字更粗、更黑、更大，除了有小孩奔來的視覺意象，又有越喊越大聲的聽覺訴求。

⁵⁸ 林亨泰：〈輪子〉，《林亨泰全集》第二冊，頁 101-102。

⁵⁹ 白萩：〈蛾之死〉，《蛾之死》，台北：藍星詩社，1958，頁 62-66。

⁶⁰ 白萩：〈由詩的繪畫性談起〉，《現代詩散論》，台北：三民書局，1972，頁 24。

⁶¹ 林亨泰：〈Romance〉，《林亨泰全集》第二冊，頁 107-108。

⁶² 林亨泰：〈車禍〉，《林亨泰全集》第二冊，頁 114-115。

⁶³ 管管：〈車站〉，《管管詩選》，台北：洪範書店，1986，頁 275-276。

蕭蕭〈空與有三款〉⁶⁴中，題目是「空」，文本卻是放大十倍以上的「有」，當讀者以為這是真有之時，又發現這個有字是筆畫中空的有；題目是「有」時，文本則是放大的「空」，「空」是實體的空字，如是，空非真空，有非真有，空即是色，色即是空，讀者在這樣矛盾的往復思索中，若有所悟。又因為「空」字是放大的「空」，可能想到四大皆空；「有」字是放大的「有」，可能想到無所不有。這是另一種字體的扭轉。

以手書寫的時代，鉛字印刷的時代，扭轉字體，十分方便，但是，電腦普及後，敲鍵現詩，不易讓字體轉向，新生代創作圖象詩的詩人幾乎不做這種嘗試。倒是複疊字詞，不過是舉手之勞，處處可見。依憑唯物史觀的見解，書寫工具的改變將引發美學觀念的翻新，不同世代的圖象詩創作或可見證這種論點。

(五) 藉助符碼

複疊字形，扭轉字體，還無法裝置詩裡乾坤時，詩人可以藉助圖形、符號、簡易手繪圖，綜合演出。因為望文可以生義，所以認圖必能識字，字裡必有乾坤。以創作最自然的圖象詩而著名的詹冰，〈水牛圖〉的酷似度最高，〈Affair〉的戲劇性最足，但最美且最富創意而又能引人想像、熱中參與的，則是〈自畫像〉⁶⁵（如附圖三）：

⁶⁴ 蕭蕭：〈空與有三款〉，《凝神》，台北：文史哲出版社，2000，頁102-107。

⁶⁵ 詹冰：〈自畫像〉，《綠血球》，台中：笠詩社，1965，頁35。

自畫像

詹冰



圖三

這首詩由兩個同心圓組成，內圈是好大的一個「淚」字，外圈上半圓分成四格，填入十二個「星」字，同樣定格的下半圈是「花」字。羅青將此詩定位為「精神畫像」，說：「星在上，花在下，淚在中。星光永恆，花開短暫，二者循環不斷的在這個世界上出現。而人在星與花之間，流下悲天憫人的淚水。」⁶⁶丁旭輝說這是「以極簡之文字，御極繁之思想」，他以樂觀的態度說解：「人生恆是充滿悲傷、苦難、挫折的淚水的，還好上有傾聽的星眸，下有解人的花語，二者循環恆存，帶來永遠的美麗、希望與美

⁶⁶ 羅青：《從徐志摩到余光中》，頁 68。

好的期待。」⁶⁷羅青先言星與花，後言淚，所以有悲觀傾向；丁旭輝先言淚，後言星與花，所以有所期待。可見也可以感知「星、淚、花」並時共存，「天、地、人」三者合一，有時星光，有時月光；有時花開，有時花謝；人生的終極價值不就是如此「悲欣交集」嗎？最後是一圈又一圈的圓融，不就是人生的終極體會：「無啥大事」嗎？十二顆星代表從東南到西北不同的十二星座，不同的人生，一樣的循環；十二朵花代表一年四季不同的十二個月，不同的花信，仍然是一樣的循環。

這首詩，只用了三個字「星、淚、花」，表現極簡；如果僅止於此，這只是一首概念化的詩。但詹冰卻加上了兩個同心圓，四格十二個字的區隔線，因為這些圖形、符號，造成十二星與十二花的相對，造成十二星、十二花與「淚」相對，實體的星、花與空心的「淚」相對，豐富了這首圖象詩。

同樣是「……」，詹冰用來形象雨滴：「雨雨雨雨雨……。／星星們流的淚珠兒。／雨雨雨雨雨……。」(〈雨〉)。鄭愁予用來象馬蹄之跡、象馬蹄之聲，餘韻未盡：「我達達的馬蹄是美麗的錯誤／我不是歸人，是個過客……」(〈錯誤〉)。

同樣是「？」，詹冰用來形象「龍」：「好像，我的思想的雲中有一條／龍／？」(〈疑問號〉)。喬林用來形象「灰塵」和「人臉」：「？哪一粒灰塵是人的臉給縮小了的／？哪一張人的臉是灰塵給放大的了」(〈台北的空間〉)。

同樣是「！」，詹冰用來形象「牛的尾毛」：「等待等待再等待！」(〈水牛圖〉)。唐捐用來等同於「浮標」⁶⁸：

⁶⁷ 丁旭輝：《台灣現代詩圖象技巧研究》，頁 28-29。

⁶⁸ 唐捐：〈夜釣〉，《暗中》，台北：文史哲出版社，1997，頁 173-174。

星用眼神逼向你 ！
 你把淚水餵給魚 ！
 風，將你的髮釀成一朵浪 ！
 便有千斤冷壓在你的頭上 ！
 你拉緊外衣，繼續昂起一支亢奮的釣竿！
 釣竿頂端綁著下垂的思緒，在風中擺盪！

同樣是「●」，林亨泰用來形容越來越快的車子：「車•車•車 ●」
 (〈車禍〉)。陳黎則用來形象「販賣機」的按鍵：

請選擇按鍵

母奶 ●冷 ●熱
 浮雲 ●大包 ●中包 ●小包
 棉花糖 ●即溶型 ●持久型 ●纏綿型
 白日夢 ●罐裝 ●瓶裝 ●鋁箔裝⁶⁹

林亨泰承繼紀弦的說法，稱圖象詩為「符號詩」，因此他的詩作大量引進符號：以「+-」顯示「正極負極」，以「★」代表「星」，以「←←」代表「光的速度」，以「▲」代表「三角旗」，以「~~~」代表「波浪」，以「↘↗↙↘」代表「碎裂」，以「x」代表「籬笆」，以「○」表示「花」，以「>」表示「擴胸體操」，是藉助符碼最多的圖象詩作者。

不以符號，改用圖繪的，如夏宇的〈歹徒甲〉、〈歹徒乙〉是以文字敘

⁶⁹ 陳黎：〈為懷舊的虛無主義者而設的販賣機〉，《家庭之旅》，台北：麥田出版公司，1993，頁86-87。全詩十三行，此處選錄前五句。

述寫壞詩的好人，整容失敗者的猥瑣行爲，〈歹徒丙〉⁷⁰則以手工繪出人像圖。因爲有前二詩的文字鋪陳，〈歹徒丙〉不會被視爲圖繪或插畫。〈社會版〉有字有圖，呈現悲慘事件，仍然是圖象詩的範疇。

陳黎的《島嶼邊緣》創作了許多圖象詩，其中〈取材自《詠歎調》的四格漫畫〉、〈爲宇宙家庭之旅的海報〉、〈獨輪車時代的回憶〉（如附圖四）、〈新康德學派的誕生〉⁷¹等四首，圖形製作繁複，有如海報設計，再闡圖象詩的邊界，值得觀察與欣賞。



圖四 陳黎〈獨輪車時代的回憶〉

⁷⁰ 夏宇：〈歹徒甲〉〈歹徒乙〉〈歹徒丙〉〈社會版〉，《備忘錄》，台北，1986，未註記出版者。

⁷¹ 陳黎：《島嶼邊緣》，台北：皇冠文學出版公司，1995。此四詩出現在頁 123-127；〈獨輪車時代的回憶〉出現在頁 126。

(六) 妙用空白

爲了開闊詩的空間，舒緩詩的時間，表達人在世間的孤獨、渺小，顯示無象之象，「妙用空白」是禪詩作者、圖象詩作者最常用的技巧（可參看圖象詩類型中的象空圖象詩）。

陳仲義的《現代詩技藝透析》歸納了四十種現代詩寫作技巧，但無一涉及圖象詩，即連第三十三項「空白：佈局章法中的活眼」也非指圖象詩中的空白而言。但他引述「格式塔原理」及「接受美學」的說詞，可以爲「妙用空白」的特技找到更廣闊的論述空間：

格式塔原理告訴我們：當某種不完全的形呈現於眼前時，會引起視覺中某種追求完整、對稱、和諧圖形的傾向。這種恢復、補充、整形的力被稱爲「完形壓強」。空白在本質上就是一種「不完形」、「非完形」現象。因而每一個空白都會遺留著一大堆亟待整形的「缺憾」，空白這種屬性正好與藝術形象完形結構本身所具備的「不全之全」的特性相吻合，故能產生上述「完形壓強」的效果，即誘導讀者以豐富的聯想去恢復、補充、修整再造性完形。所以實際上，空白等於「完形壓強」。

如果換另一個角度，以接受美學考察，空白可以看作是一種「未完成美」，它是詩人與讀者理解闡釋之間的一種變量。這種變量擁有較大更移、轉換空間，要使這種變量（空白）最大限度釋放出來，往往有賴於接受者相應的藝術修養和傑出的聯想想像能力，只有具備這兩個基本條件，接受者面對空白，才可能進行成功的二度創

造。因此，空白的產生及最終結果，往往取決於創造者設置「活眼」的智力，以及進入後，欣賞者、闡釋者解悟的功底。⁷²

四、結語：圖象詩的未來趨勢

圖象詩數量少，不是台灣新詩的大宗，但它卻伴隨現代派所推展的新詩革命爆發力量，徹底刷新詩人的觀念；而且激生後現代主義各類型的拼貼技巧，有其先導之功。目前，圖象詩的各類裝置藝術已經很自然地成為新詩創作的基本功夫，配合網路數位詩的成長，另有一番繽紛可以期待。

(一) 圖象詩助長現代主義（派）蓬勃

圖象詩是伴隨台灣現代派運動一起蓬勃發展的，圖象詩讓現代派（現代主義）有了醒目的面貌，二者之間，互為表裡。林亨泰最早在《現代詩》發表圖象詩（11期〈輪子〉，12期〈房屋〉），「現代派信條」（及其釋義）發表於《現代詩》第13期，其後，林亨泰重要的五篇論文：〈關於現代派〉（17期）、〈符號論〉（18期）、〈中國詩的傳統〉（20期）、〈談主知與抒情〉（21期）、〈鹹味的詩〉（22期），雖不是鼓吹圖象詩之作，卻是掀起台灣新詩革命最有力的旗號，符號、主知、鹹味的理路，顛覆了一向順理成章的觀念，徹底洗心革面，由內而外，刷新大家對詩的看法，再佐以陸續刊布

⁷² 陳仲義：〈空白：佈局章法中的活眼〉，《現代詩技藝透析》，台北：文史哲出版社，2003，頁217-218。

的十五首林亨泰以符號、以型態，直接訴諸視覺的圖象詩，翻腸倒胃，翻江倒海，台灣現代詩跨出革命的一步！

(二) 圖象詩激生後現代主義鬥志

羅青是台灣最早將圖象詩獨立為一種詩的類型來討論的學者，一九七八年發表〈白話詩的形式〉，出版《從徐志摩到余光中》，徹底實踐這種理念。十年後，一九八八年出版《錄影詩學》⁷³，發表〈「錄影詩學」之理論基礎〉，在這本《錄影詩學》中收入三首圖象詩〈飛〉、〈地心歷險記〉、〈葫蘆歌〉，卻置於「卷六：後現代實況轉播」。圖象詩是靜態的、局部的錄影詩，錄影詩是連續的、文字敘述的圖象詩，二者分野在此。但作為倡導後現代主義的理論先鋒，羅青從未釐清圖象詩與後現代主義的主從關係，而且還有意混淆，要讓圖象詩的影響，從現代主義延燒到後現代主義時期。

孟樊的《當代台灣新詩理論》第九章論述「後現代主義詩學」，提到後現代詩緣起，指出「前」後現代詩人（pre-postmodern poets）的名字時，他舉的是林亨泰、白萩、詹冰、碧果，這幾位詩人「都有一個共同的特色：富於形式的實驗與創新（後現代主義則進一步將此推於極端，故有『超前衛』之稱），他們可謂是現代主義時期的『前衛』（avantgardism）詩人。其中詹冰對於圖象詩（pattern poetry）或具形詩（concrete poetry）的刻意經營，對於後來的後現代詩有很大的啟發作用。」⁷⁴其後孟樊所舉的詩例是林亨泰的〈房屋〉、詹冰的〈Affair〉、碧果的〈靜物〉，足見孟樊與羅青有

⁷³ 羅青：《錄影詩學》，台北：書林書店，1988。

⁷⁴ 孟樊：〈後現代主義詩學〉，《當代台灣新詩理論》，台北：揚智文化公司，1995，頁 225。

著相同的認知，都以圖象詩的形式突破，為後現代主義帶來激勵作用。

羅門評述蕭蕭「自二元次組詩到三元次組詩到解構多元發展等系列詩，其中並滲有數字遊戲、大小文字圖象以及排列的文字陣營與以英文字母為依據所製作的一連串富意趣的造型意象」，認為這些作品「很明顯已涉及所謂『後現代』帶有解構顛覆性、遊戲色彩、拼湊、以及反常態與複製的詩風。」⁷⁵這些作品都在丁旭輝《台灣現代詩圖象技巧》書中當作圖象詩在討論。換句話說，圖象詩鼓舞後現代主義，對後現代主義技巧有某種程度的繫連與啟發作用，已是詩壇共認的事實。

(三) 圖象詩蹲下去潛入新詩裡

一九九三年八月，當年五十七歲，知性成熟，感情穩定的男子隱地開始寫詩，第一本詩集《法式裸睡》出版時，〈七種隱藏〉是七行八個字的詩，卻故意排成正方形，隱然有隱藏的作用在其中，這是圖象技巧的第一次引用；後來他又以回文的方式，為每一句詩衍生出另一句詩，排列如下，題目則改為〈池邊〉⁷⁶：

曲線隱藏在衣服裡		衣服隱藏在曲線裡
春天隱藏在圖畫裡		圖畫隱藏在春天裡
影子隱藏在鏡子裡		鏡子隱藏在影子裡
白髮隱藏在黑髮裡		黑髮隱藏在白髮裡

⁷⁵ 羅門：〈扛著「現代」與「後現代」走向二十一世紀的詩人〉，蕭蕭：《凝神》詩集序，台北：文史哲出版社，2000，頁14。

⁷⁶ 隱地：〈七種隱藏〉、〈池邊〉，《法式裸睡》，台北：爾雅出版社，1995，頁1、頁40-41。

滄桑隱藏在皺紋裡		縐紋隱藏在滄桑裡
痛苦隱藏在歡樂裡		歡樂隱藏在痛苦裡
死亡隱藏在生長裡		生長隱藏在死亡裡

細究此詩文義格局與池邊毫無瓜葛，何以改題〈池邊〉？仔細再就形式觀察，可以發現這首詩的下一句是上一句的回文所造成，彷彿是倒影一般，倒影是池邊特有的現象，因而以題目的〈池邊〉暗示圖象詩句的形成，這是第二次應用圖象技巧，這次用的是「池邊」的印象所形成的影像，暗示影像而非明示圖象，技巧玩索，不著痕跡。

圖象詩的各種技巧，在隱地後來出版的詩集裡都有發現，如〈方塊舞〉⁷⁷，引用不同來源的句子（舞動人生），排列成規則的菱形（方塊）；如〈搖籃曲〉⁷⁸小詩四首，詩句都放在橢圓形的搖籃裡；如〈房間裡的眼睛〉⁷⁹，以燈的眼睛、鞋的眼睛、書的眼睛、茶壺的眼睛、桌子的眼睛……，還加上兩顆手繪的眼睛，炯炯有神，圍繞成房間四壁，中間才是詩行，訴說天地間的浮遊其實並不自由；如〈名片〉是將四行詩放在名片大小的方框裡。五十七歲才開始寫詩的人，很自然地玩出這麼多圖象詩技巧，顯然圖象技巧已是新詩的基本功夫，圖象詩的邊界性格讓他蹲下去，潛入各種內容的新詩裡。這種境況已不像二十世紀六〇年代，寫詩的人要正經八百為自己的「一株絲杉」站在地平線上，強調詩的繪畫性的重要。

⁷⁷ 隱地：〈方塊舞〉，《一天裡的戲碼》，台北：爾雅出版社，1996，頁 74-75。

⁷⁸ 隱地：〈搖籃曲〉，《生命曠野》，台北：爾雅出版社，2000，頁 4-7。

⁷⁹ 隱地：〈房間裡的眼睛〉、〈名片〉，《詩歌舖》，台北：爾雅出版社，2002，頁 68、80-81。

(四) 圖象詩站起來舞向數位詩

白靈的網頁上強調：詩要站起來！他說，躺的詩，指的是用文字印刷出來的詩；站的詩，指的是透過表演者在舞台上將詩立體展現的那些⁸⁰。圖象詩原是受立體主義影響而出現，繪畫性展現時，已有立體傾向，可見圖象詩已是站起來的詩。白靈、杜十三在八〇年代倡導的「詩的聲光演出」，羅青的「錄影詩學」，更逐步讓詩站起來，走動、舞動、行動，發出自己的聲音。網路盛行以後，網路文學、數位詩成形，《妙繆廟》、《岐路花園》、《現代詩島嶼》、《向陽工坊》等網頁推出令人耳目一新，不同於平面媒體，這是可以旋動，可以玄想的詩，這是站起來跳舞的圖象詩。

以類型論而言，數位詩自有其自成類型的可能，但推究根源，圖象詩的努力已為數位詩奠下良好的基礎。蘇紹連、白靈，都是圖象詩的行家，所以玩起數位詩，游刃有餘，就是明證。

圖象詩從現代主義中站出來，又為後現代主義添足勇氣，啟發技巧；曾經深入各種不同的新詩中，展現圖象技巧，終將要為數位詩翻滾、穿刺，炫人耳目。

⁸⁰ 白靈：〈從躺的詩到站的詩〉，《白靈文學船》網頁：<http://home.pchome.com.tw/web/bailingphilology/voice.htm>