

臺灣圖象詩——讓文字越界^{*}

Taiwan Visual Poetry: A Leap with Words

黃心儀 (Elaine Wong) **

自 1955 年林亨泰於《現代詩》第 11 期發表第一首臺灣圖象詩〈輪子〉(圖一)，臺灣圖象詩面世已接近一甲子。圖象詩給人的一般印象，是文字和圖案或圖形的結合，評價準則普遍圍繞兩者是否相輔相成。但圖象詩同時引發一個頗富爭議的問題——作為語言藝術的詩是否需要納入訴諸視覺的圖象？從文學創作的觀點來看，自 19 世紀末，圖象詩在西方成為詩人反思、甚至是革新語言文字的一種途徑。臺灣圖象詩於 1950 年代開始發展時，也是基於詩人對語言文字的省思。圖象詩的圖象、具象提供了一個參照點，以探索文字和意義的關係。



圖一：林亨泰，〈輪子〉，《林亨泰全集二》，頁 101-102。

一、圖象詩的定義和範圍

圖象詩是把文字的形態和組合透過視覺觀察加以形象化，既要「看」又要「讀」的詩。圖象詩發揮文字符號以排列、組合呈現的形態，或個別文字的形態，配合空間配置，使視覺觀察介入語言理解，從而對創作和閱讀產生影響。

臺灣現代／當代詩頗為常見的一個現象，是分行詩局部採用圖象技巧，即一首詩有發揮文字形態的部分，也有一般分行的部分；如此對比下，前者就有引起視覺

注意的效果。臺灣圖象詩論者丁旭輝將此種作品納入「類圖象詩」，另一論者兼詩人蕭蕭則稱之為「半形圖象詩」。¹ 這種分類無疑為臺灣圖象詩制訂了系統劃分的基礎，可是在研究方面也許會帶來一些問題。第一，漢字字型本身具有圖象性，這是幾乎所有關於臺灣（或中文）圖象詩的論述都提到的一個

* 承蒙國家圖書館漢學研究中心慷慨資助，筆者得於 2014 年 5 月至 8 月在臺灣進行圖象詩研究。筆者衷心感謝在此期間接受訪談的詩人學者，包括丁旭輝教授、白萩先生、林巾力教授、陳俊榮教授、陳黎先生、簡政珍教授，以及在漢學研究中心圖象詩報告會中擔任主持人的羅青先生。筆者亦謹此向匿名評審提供的寶貴意見致謝。

** 作者為美國德州大學聖安東尼奧分校英文系博士、2014 年度漢學研究中心獎助訪問學人。

1 丁旭輝，《臺灣現代詩圖象技巧研究》（高雄：春暉出版社，2000），頁 207-291；蕭蕭，《現代新詩美學》（臺北：爾雅出版社，2007），頁 293。丁旭輝和蕭蕭是近年對臺灣圖象詩研究最深入的學者。丁旭輝的著作是目前最詳盡的臺灣圖象詩研究專書，在「類圖象詩」方面就幾種常見技巧作系統性討論，例如形體與狀態暗示、一字橫排，以及文字和標點符號的圖象運用等。蕭蕭的《現代新詩美學》第七章和《後現代新詩美學》（臺北：爾雅出版社，2012）第五章均以圖象詩為主題。

特徵。漢字的方塊形體有著鮮明的形態感和空間感，一首中文詩可僅用一個字營造圖象效果，這樣的效果甚至能夠牽動全詩。因此，就量來看，圖象佔多少篇幅不一定與圖象對詩的重要性成正比。第二，就質來看，圖象詩的形態可以是顯而易見的圖案、圖形，也可以是較為抽象和難以形容，但令人印象深刻的構圖。由於兩者的差別有時只是程度問題，也有個人觀感因素，圖象詩和類圖象詩的分界難以清楚確立。第三，據筆者觀察，局部採用圖象技巧的詩數量遠多於整首以圖象表現的詩。換言之，臺灣圖象詩的一大特色是圖象技巧散見於分行詩，圖象與意象可以相互呼應，互動靈活。這種手法在歐美詩作是較少有的。第四，本研究的目的，是要擴大圖象詩論的應用性，特別是對語言運作的理解。基於以上幾點理由，本文在圖象詩的形態方面定義較為廣泛，不過本文強調由形態喚起的視覺觀察必須介入語言理解，才是區分圖象詩與非圖象詩的基本條件。對於呈現局部圖象特徵的詩，仔細觀察詩的各項要素比介定分類屬性更有助於判斷圖象對詩的重要性。

在臺灣，圖象詩的其他名稱包括符號詩、²具體詩、³象形詩、⁴圖像詩、⁵具形詩等。⁶這些名稱在臺灣圖象詩的論述中基本上是互通的。西方文學界的名稱則各有所指，圖象詩的英語等同名稱是 visual poetry（如直譯為「視覺詩」則與 1980 年代在臺灣興起、結合文字與圖畫的視覺詩產生混淆）；使用靜態文字為主的詩再分類為以文字砌成圖案的圖案詩 pattern poetry 或 shaped poetry，與將文字形態和書寫空間具體化的具象詩

concrete poetry。⁷本文以「圖象詩」作為統稱，分類討論時則沿用上述圖案詩和具象詩的定義。

二、臺灣年度詩選圖象詩統計

許多國家的詩人都曾寫過圖象詩，但它顯然不是詩的主流類別。究竟圖象詩在當代臺灣詩作佔的比重有多少？根據蕭蕭的說法，「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。」⁸但他在文中並沒有提供客觀數據證明這個觀察。誠然，為圖象詩作全面性的統計是一項艱鉅任務。為了取得有一定程度代表性的量化參考，筆者採取一個折衷辦法，即以臺灣年度詩選進行了簡單統計。在從 1983 年首度出版至 2014 年、共 32 年的年度詩選裡，圖象詩共計有 85 首，佔總數 2,317 首的 3.67%。⁹每年入選的圖象詩數量由零至 7 首不等（見圖二）。這 85 首圖象詩來自 58 位詩人，其中杜十三和羅門分別有四首，洛夫、管管、葉維廉和顏艾琳各三首，丘緩、向明、張啟疆、張默、方群、林彧、林耀德、楊平、江啟疆、游喚、白靈、碧果、羅任玲和謝馨則各兩首。有一首圖象詩入選的詩人包括丁未、余光中、侯吉諒、侯馨婷、利玉芳、劉淑珍、向陽、商禽、孟樊、徐國能、曹尼、朵思、林央敏、林渡、梅新、江文瑜、淡瑩、瓦歷斯·諾幹、田運良、紀小樣、紫鶻、羅智成、羅青、苦苓、蔡逸君、蕭蕭、蘇紹連、袁則難、許悔之、陳克華、陳少、陳金順、隱匿、零雨、非馬、駱崇賢、黃文鉅和

2 見紀弦，〈談林亨泰的詩〉，《林亨泰研究資料彙編》（彰化：彰化縣立文化中心，1994），頁 14-29，原刊於《現代詩》14（1956.4）。

3 見張漢良，〈論臺灣的具體詩〉，《現代詩論衡》（臺北：幼獅文化公司，1979），頁 106-107。

4 見莫渝，〈臺灣新詩筆記〉（臺北：桂冠圖書公司，2000），頁 207。

5 見孟樊，〈臺灣後現代詩的理論與實際〉（臺北：揚智文化公司，2003），頁 92；王正良，〈衆相侈離：臺灣圖像詩的視覺探勘〉，《通俗文學與雅正文學：文學與圖像第五屆全國學術研討會論文集》（臺中：國立中興大學中國文學系，2005），頁 261-287。

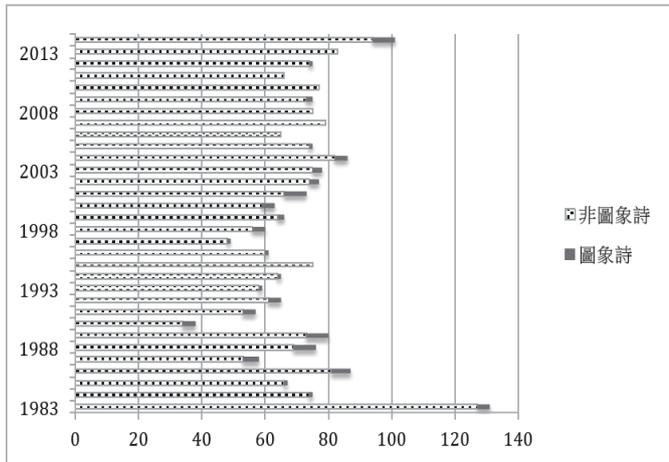
6 見孟樊，〈臺灣後現代詩的理論與實際〉，頁 92。

7 葉振富〈前衛詩的形式遊戲〉一文（《中外文學》24.4（1995.9）：104-137）對西方具象詩有頗詳盡的介紹。

8 蕭蕭，〈現代新詩美學〉，頁 287。

9 統計採用筆者上述的圖象詩定義，即蕭蕭所指的全形圖象詩和半形圖象詩，或丁旭輝劃分的圖象詩和類圖象詩都包括在內。如以這兩位學者所定的狹義計算，數目會更少。

黃靖雅。¹⁰



圖二：臺灣年度詩選圖象詩統計

雖然在數目上，圖象詩佔當代詩的比例相當低，但從統計中至少可以看到臺灣圖象詩自 1980 年代起是持續發展的，參與創作圖象詩的詩人為數不少。¹¹

在臺灣年度詩選的範疇外，千禧交替後臺灣圖象詩的多元發展也值得注意。2000 年 6 月《臺灣詩學季刊》第 31 期推出名為「圖象詩大展」的專輯，2008 年 11 月《歪仔歪詩刊》第 4 期也有規模較小的圖象詩專題。此外，方言圖象詩陸續出現，例如臺語作品包括林央敏的

〈這個年代〉和〈觀音水瀨〉、陳金順的〈世界第一等〉，以及方耀乾的臺、英雙語詩集《烏／白》等；客語作品的例子則有利玉芳的〈臨暗〉。¹² 另一個新的發展是跨文本圖象詩，孟樊在《戲擬詩》中以一些經典圖象詩為藍本，創作了包括戲擬林亨泰的〈詩人〉，戲擬陳黎的〈島嶼飛行〉、〈汀州路二段〉和〈小城〉，以及戲擬向陽的〈□□臺灣〉，這幾首詩可說是跨文本圖象詩的創始系列。¹³

三、圖象詩對臺灣詩壇的貢獻

關於圖象詩及其詩論如何在臺灣詩壇發展為一個現象，甚至一種「新文類」，¹⁴ 現有的研究已有相當全面的探討，這裡無需贅述。¹⁵ 然而，現有研究較少提及的是過去六十年的歷史裡，圖象詩對臺灣詩壇有何建樹。從早期的詹冰、林亨泰和白萩到現今的陳黎，圖象詩都與詩人企圖突破傳統，求新求變息息相關。

對兩位圖象詩先行者，詹冰和林亨泰來說，圖象詩為他們各自在寫作時遭遇的瓶頸提供了一條出路。詹冰面對的處境是身為「跨越語言的一代」，如何重新起步以中文寫作；林亨泰面對的難題是在現代派的前提下，如何改革對詩的觀念。

10 年度詩選每年由不同詩人擔任編輯，出版資料簡述如下：《七十一年詩選》至《八十年詩選》於 1983 至 1992 年由爾雅出版社出版，《八十一年詩選》至《八十六年詩選》於 1993 至 1998 年由現代詩季刊社出版，《八十七年詩選》和《八十八年詩選》於 1999 和 2000 年由臺灣詩學季刊雜誌社出版，《八十九年詩選》至《九十一年詩選》於 2001 至 2003 年由創世紀詩雜誌社出版，2003 年起二魚文化公司每年出版《臺灣詩選》，以公元年份識別。本統計以 2014 年出版的《臺灣詩選 2013》作為終結。

11 誠然，詩選作為一種具有特定模式的刊物，評選決定所涉及的因素甚多；一部詩選有其普及性，也有其局限性。例如在本文的年度詩選統計中，兩位被公認為臺灣圖象詩的代表人物陳黎和夏宇，並不在名單上。總括來說，該項統計只能反映近三十年臺灣圖象詩的局部發展，若想有更全面的瞭解，必須宏觀地分析在此期間出版的詩刊和詩集。

12 林央敏，〈這個年代〉，《臺灣詩選 2003》（臺北：二魚文化公司，2003），頁 73-74、〈觀音水瀨〉，《笠》264（2008.4）：66-67；陳金順，〈世界第一等〉，《臺灣詩選 2008》（臺北：二魚文化公司，2008），頁 34-35；方耀乾，《烏／白》（高雄：臺文戰線雜誌社，2011）；利玉芳，〈臨暗〉，《臺灣詩選 2003》，頁 79-80。

13 孟樊，〈詩人〉，《戲擬詩》（臺北：秀威資訊公司，2011），頁 50；〈島嶼飛行〉，同上，頁 117；〈汀州路二段〉，同上，頁 123；〈小城〉，同上，頁 125；〈□□臺灣〉，同上，頁 130。

14 丁旭輝，《臺灣現代詩圖象技巧研究》，頁 361。

15 丁旭輝在《臺灣現代詩圖象技巧研究》第三和第四章（頁 23-206）以詩人所屬世代劃分圖象詩的發展階段，並作詳細描述。此外，蕭蕭在《現代新詩美學》（頁 287-295）介紹圖象詩的早期歷史；在《後現代新詩美學》（頁 134-137）續以現代主義與後現代主義的脈絡討論圖象詩的發展。

「跨越語言的一代」是指日據時代結束後，重新適應臺灣官方語言從日文改為中文的年輕一代。1921年出生的詹冰從小在臺灣接受日文教育，當他在日本明治藥科學院進修時，開始在當地的文刊發表日文詩作。直到留學結束，回臺灣任教高中，才開始學寫中文，那時他已三十多歲。多年以後，詹冰回想圖象詩如何讓他突破語文障礙，用中文寫詩時說：「有什麼辦法，能使不懂國文的人也可寫出中國現代詩呢？在這樣自我期望情況下，寫出了〈Affair〉和〈自畫像〉這二首詩。不會用的動詞、形容詞、副詞等一切不用，只用名詞來寫詩。」¹⁶在〈Affair〉和〈自畫像〉，詹冰不單只是用名詞，他也利用空間配置和幾何結構代替語法，建立字與字之間的關係。這樣的非正式中文寫作，對當時的詹冰來說或許是沒辦法之中的辦法，但作為寫詩的一種手法，則無疑是一項創新。

與詹冰同輩的林亨泰也經歷了類似的跨越語言轉變。林亨泰十八歲開始寫日文詩，1948年就讀臺灣師範學院期間，也嘗試用中文寫詩和自譯部分日文作品。¹⁷不過，跟詹冰不同的是，林亨泰創作圖象詩並非為了個人的語文過渡，而是為了讓臺灣新詩從傳統詩觀躍進到現代詩觀。他通過日本文學著作，認識了西方未來派、立體派等和受這些發展影響的日本前衛文學，從中接觸到強調字的自由調度，善用印刷技巧，充滿實驗精神的圖象詩。為了配合紀弦發起的現代派運動，並反駁「當時有人固執地認為詩就是要怎樣寫才是詩」，林亨泰以

自己的圖象詩（他和紀弦稱之為「符號詩」）說明「詩也有另一種完全不同的表達方法，」刻意為臺灣詩壇製造震撼。¹⁸1955至1962年期間，林亨泰在三份詩刊發表了十五首符號詩；並在1957年《現代詩》第18期發表了他的第一篇圖象詩論〈符號論〉。¹⁹林亨泰透過符號詩追求的創新是激進的，如他後來談道，符號詩有着「『瀉藥』一樣的效果，把對詩的固定看法瀉得乾乾淨淨」，²⁰可是它也帶有摧毀性，必須「適可而止」。²¹現代派運動結束後，經過時間的沈澱，如今詩壇肯定了林亨泰的符號詩和詩論對現代詩發展的重要性，²²意味這短暫、階段性的創新，是有其長遠影響的。

站在創新這個立場，一位詩人認為適可而止的，對另一位詩人來說可能只是一個開端。緊接着林亨泰，白萩開創在篇幅較長的詩使用圖象技巧的先河。林亨泰的符號詩感染了「當時仍是一個文學青年」，²³但已「飲譽詩壇」的白萩。²⁴在接受筆者訪談時，白萩表示在《現代詩》看到林亨泰的作品，對用符號寫詩覺得驚訝，同時也感到符號詩仍有進步的空間，所以便作出新的嘗試。白萩在《蛾之死》發表了四首圖象詩——〈仙人掌〉、〈流浪者〉、〈曙光之升起〉和〈蛾之死〉，²⁵其中最受注目的是〈流浪者〉。論者較少談及的是白萩開始在篇幅較長、維持基本分行結構的詩運用空間配置塑造形態。〈蛾之死〉便是一個例子（圖三）。這首橫跨六頁的詩，每一頁的詩行分布均經過設計，頁面上文字形態所呈現的動感，成為詩不可分割的部分。〈蛾之

16 詹冰，〈圖像詩與我〉，《笠》87（1978.10）：13。〈Affair〉和〈自畫像〉是在1943年完成的，但直到1965年詹冰出版第一本詩集的時候才連同另外兩首圖象詩〈插秧〉和〈雨〉一起發表。這四首詩收於《詹冰集》（臺南：臺灣國立文學館，2008），頁26、27、16、20。

17 陳昌明編，《林亨泰集》（臺南：臺灣國立文學館，2008），頁108-110、117。

18 林亨泰，〈有孤岩的風景〉，《林亨泰全集八》（彰化：彰化縣立文化中心，1998），頁141。

19 林亨泰十五首符號詩收於《林亨泰全集二》（彰化：彰化縣立文化中心，1998），頁95、101-127；〈符號論〉見《林亨泰全集七》（彰化：彰化縣立文化中心，1998），頁14-16。

20 林亨泰，〈有孤岩的風景〉，頁141-142。

21 林亨泰，《林亨泰全集五》（彰化：彰化縣立文化中心，1998），頁147。

22 見陳義芝，《聲納：臺灣現代主義詩學流變》（臺北：九歌出版社，2006），頁90-100。

23 林耀德，《觀念對話》（臺北：漢光文化公司，1989），頁39。

24 同上，頁32。

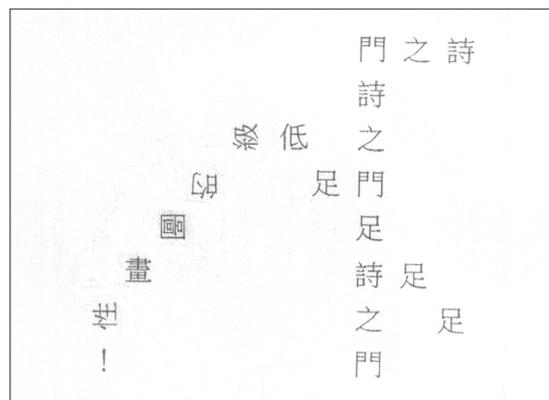
25 白萩，《蛾之死》（臺北：藍星詩社，1959），頁55、58、60、62-66。

人。陳黎接受筆者訪談時說，寫於1974年，他二十歲時的第一首詩〈海的印象〉已有圖象詩的傾向，³³而他蓄意地創作圖象詩是從1994年開始，換言之陳黎對圖象詩的關注至今已超過二十年。陳黎的具象詩著重透過變化漢字的筆畫和部件，或變換同音、諧音字，突出形態、聲音與意義的關係，例如〈腹語課〉、〈戰爭交響曲〉（見圖七）、〈不捲舌運動〉、〈孤獨昆蟲學家的早餐桌巾〉、³⁴〈寂靜，這條黑犬之吠〉、〈秒〉³⁵和〈於是聽見雨說話了〉（見圖六）。³⁶這些以漢字為材料的詩的誕生與傳播，均有跨語言、跨文化的特性。陳黎談道，唸大學時，一位大學圖書館職員送他一冊1967年《芝加哥評論》的具象詩特刊，後來他又讀了曾參與國際具象詩運動的日本詩人新國誠一的具象詩，表示這些作品對他後期創作的具象詩有些許影響。的確，陳黎的〈國家〉、〈白〉和〈白 No. 2〉³⁷與新國誠一的日文漢字具象詩風格頗為相近。³⁸在傳播方面，陳黎也是首位在西方刊物撰文介紹臺灣圖象詩的臺灣詩人。歷史悠久的美國期刊 *Poetry* 《詩》於2010年出版題為“Traveling Between Languages”的英文文章，文中陳黎以個人經驗介紹臺灣繁體字和具象詩創作，並原文收錄〈孤獨昆蟲學家的早餐桌巾〉、〈戰爭交響曲〉、〈雪上足印〉和〈白〉。³⁹此外，〈戰爭交響曲〉被美國 Norton 出版社的詩集 *Language for a New Century: Contemporary Poetry from the Middle East, Asia, and Beyond* 原文輯錄，⁴⁰在英國

亦有譯者譯成英文。⁴¹作為一個開端，陳黎的具象詩可說是填補了早期臺灣圖象詩與西方缺乏互動的遺憾。

四、從對圖象詩的批評看圖象與文字的關係

在臺灣圖象詩的發展過程中，反對圖象詩的聲音是持續且頗為激烈的，這些意見大多認為認為圖象詩流於形式化，難以產生以意象為主導的詩作所帶來那種深層激發和感染力。1957年黃用〈排除「低級的圖畫性」！〉（圖四）一文附有以下揶揄圖象詩的圖象詩：⁴²



圖四：黃用，〈排除「低級的圖畫性」！〉，《黃用詩選》，頁172-173。

多年後，江文瑜的〈屋裡的圖象詩〉透過想像中的圖象詩諷刺詩與大眾的疏離：

33 陳黎，〈海的印象〉，《陳黎詩選一九七四——二〇一〇》（臺北：九歌出版社，2010），頁20。

34 陳黎，同上，頁205、208-210、211-213、326。

35 陳黎，《輕／慢》（臺北：二魚文化公司，2009），頁104、105。

36 陳黎，《我／城》（臺北：二魚文化公司，2011），頁119。

37 陳黎，《輕／慢》，頁101、106、161。

38 新國誠一的具象詩收於 *Niikuni Seiichi: Works 1951-1977* (Tokyo: Shichosha, 2008)，可參考對照陳黎上述作品的例子有〈川或州〉[〈川または州〉]，頁106-107；〈噓〉，頁108；〈闇〉，頁110；〈雨〉，頁111；〈窗〉（〈窓〉），頁123等。

39 Chen Li, "Traveling Between Languages," trans. by Chang Fen-ling, *Poetry* 195.6 (2010): 470-78。該文的中文稿「在語言間旅行」刊於《想像花蓮》（臺北：二魚文化公司，2012），頁154-170；完整英文版本收入由華裔詩人施家彰 Arthur Sze 編輯的 *Chinese Writers on Writing* (San Antonio: Trinity University Press, 2010)。

40 Chen Li, "War Symphony," in *Language for a New Century: Contemporary Poetry from the Middle East, Asia, and Beyond*, T. Chang, N. Handal and R. Shankar, eds. (New York: Norton, 2008), p. 376.

41 見 Chen Li, "Traveling Between Languages," p. 473.

42 黃用，〈排除「低級的圖畫性」！〉，《黃用詩選》（臺北：洪範書店，2013），頁170-173；原載於《藍星周刊》172 (1957.11.1)。

如果寫一首地震圖象詩
 題目訂為「道路」
 畫面上只看見「首」和「足」
 「道」砍去了部首
 「路」遺失了偏旁
 再以電腦排版將「首」和「足」散滿視窗
 自我麻醉讀者可以想像浩劫後截斷的道路
 只剩下殘破肢體

未來的詩集增多一首詩
 詩壇累積一首圖象詩
 佔據副刊一角
 大眾和以前一樣不讀詩
 災民仍露宿在帳棚下
 我依舊躲在屋裡⁴³

從以上兩首詩可以看到對圖象詩的一種常見理解：圖象詩包含文字和圖象，文字構成內容，圖象構成形式，這種形式卻未必對內容的表達有幫助。在這個框架下，文字和圖象的關係有兩種可能。第一種是模擬關係，由外而內來看，圖象形式模仿內容描述的意象；由內而外來看，文字作為創作材料模仿構圖的表達方法。〈屋裡的圖象詩〉對所想像的圖象詩的描述，就是建立於模擬關係上；此外，余光中所批評，「例如寫到什麼地平線，便向橫裡一字排開，或是寫到矢如雨下，便一口氣

排五十個『箭』字」，⁴⁴也是從模擬的角度出發。第二種是輔助關係，詩的圖象形態和文字內容被看作相輔相成，進而成為一個整體。在黃用的圖象詩裡，「級」、「的」、「圖」、「性」這幾個字倒來倒去，可說是諷刺用排版技術加強整體效果的做法。無論把文字和圖象的關係看成模擬或輔助，最終只導致文字和圖象之間互相抗衡、甚至對立的局面。在模擬關係下，文字和圖象作為不同的表達媒介，受到各自和對方的限制所約束，因此無論怎樣模擬，都無法達到被模仿一方的標準。如簡政珍所說，「表面上，以文字『模擬』圖象似乎有所創見，但嚴格來說，圖象所呈現的『意義』比文字可能觸及的意義，明顯地稀疏單薄。」⁴⁵在輔助關係下，一方面內容與形式合一是臺灣圖象詩一個普遍的評價準則，⁴⁶但另一方面，對形式的斟酌也被視為追求欠缺深度的「造型美」，⁴⁷或「語言藝術能力貧乏的技窮之表現」。⁴⁸這樣一來，文字和圖象的關係更顯矛盾。⁴⁹

要突破這樣的困局，便必須由另一角度理解圖象詩裡文字和圖象的關係。筆者提出文字和圖象的第三種關係，即衍生關係：可看的圖象（包括各種陳列、排列手法）和可讀的文字互相揭示，在揭示的過程中，無論圖象或文字都能引起新的觀察和領悟。衍生關係帶來的不是一個合一的終點，而是一個轉變（transformation）的過程。以衍生關係的角度切入，便可以發現圖象詩裡的圖象能對語言文字操作的理解提供一個新參照點。

43 江文瑜，〈屋裡的圖象詩〉，《九十年詩選》（臺北：臺灣詩學季刊，2001），頁187-188。

44 余光中，〈詩運小卜——中外文學詩專號前言〉，《中外文學》3.1（1974.6.1）：4。

45 簡政珍，《臺灣現代詩美學》（臺北：揚智文化公司，2004），頁164。

46 見張漢良，《現代詩論衡》，頁112；詹冰，〈圖象詩與我〉，《笠》87（1978.10）：13；白萩，《現代詩散論》（臺北：三民書局，1972），頁4；董崇選，〈視覺詩的道理〉，《通俗文學與雅正文學：文學與圖像第五屆全國學術研討會論文集》，頁91-93等。

47 覃子豪，《論現代詩》（臺中：曾文出版社，1982），頁187-188。

48 郭楓，〈詩與非詩的正反檢視法則〉，《笠》261（2007.10）：13。

49 圖象詩裡文字和圖象除了被看成內容和形成的對立，也有時間藝術和空間藝術不能互相兼容的說法。例如葉笛認為「〈蛾之死〉一詩，企圖將『時間』與『空間』兩次元融化為一，以語言文字為表現工具，實在是無法完成的實驗。」見〈孤岩的存在〉，《笠》22（1967.12）：31。不過，漢字的結構有強烈的空間性特質，正是因為這樣西方詩人才試圖藉著漢字革新以時序主導的字母文字。黃永武在《詩與美》解釋漢字如何結合時間空間：「一般來說，表現詩的媒介要素是時間，但由於中國文字的結構，不少是由圖形演變而來，加以書寫的工具——毛筆——所表現的優美線條，都具有藝術架構的空間性，因此用這種文字、這種書法寫成的中國古典詩，其本身很早就或多或少地含有具象的傾向。」（臺中：洪範書店，1992，頁7）而林亨泰也強調他其中一首圖象詩〈風景 No. 2〉（《林亨泰全集二》，頁127）「是『時間的藝術』」（林耀德，《觀念對話》，頁240-241）。

式和內容展開對話，也就是它們產生關係的一個過程。這個對話過程也是產生意義的過程，而非意義已在圖象、文字、甚至詩題中，讓另一方去配合。如此，看與讀便能產生互動，甚至可逐漸成為彼此的一部分。

「觀」的第二層意義是「字觀」，即從文字的外觀思考語言的操作。然而，語言符號的外觀形態（特別是文字）在現代主流語言理論中是不予考慮的，所以有必要對此作一簡單討論。索緒爾建立的現代語言學最大貢獻之一，是指出不是先有物，後有名；而是意義只能發生在語言符號（sign）之內。⁵¹ 索緒爾所說的語言符號，即是語言符號功用（sign function），能指（signifier）和所指（signified）必須透過符號（符號功用）帶來的相互性才能產生——要有能指，才會有所指；要有所指，才会有能指，兩者密不可分，有如一張紙的正面和背面。⁵² 索氏進而把語言結構建立在由個體和關係組成的系統架構上，透過差異價值（differential values）解釋語言符號之間的關係。

由於對定律的探索，索氏的立論策略傾向簡化（reductive），只保留語言符號、能指和所指各自的不可分割特質（這些特質也與其語言系統架構的要求吻合）。如此的去蕪存菁，更能顯出索氏的一個預設，就是能指和所指在符號作用下結合，背後所假定的整體性和凝聚力。被排除在外的能指和所指的實體和物質性在索氏的理論中並不起任何作用。

丹麥語言學家嚴士雷夫（L. Hjelmslev）在索氏理論之後，提出另一個符號構成概念。⁵³ 嚴氏不用「能指」和「所指」的字眼，而稱符號組成部分為「表達」（expression，對應 signifier）和「內容」（content，對應 signified）；「表達」和「內容」各自再分為「實體」

（substance）和「形式」（form），實體和形式之間有着相互的關係。根據嚴氏的說法，一個語言符號包含四個方面：「表達——實體」、「表達——形式」、「內容——實體」、「內容——形式」。⁵⁴ 「表達」涵蓋能指的構成方式和物質性，嚴氏從語音角度解釋，指出「表達——實體」是人類聲帶所容許的聲音，而「表達——形式」則是各種語言所採用的特定發音。嚴氏以德語 Berlin 一詞為例子，Berlin 的語音實體來自人可以發出的語音，賦予實體形式規範的是德語發音系統。形式（發音系統）的分別令 Berlin 在如英語、丹麥語和日語等不同語言的發音各有差異。⁵⁵ 嚴氏構想的「內容」（content）關乎意義的部分，他以顏色為例，當顏色作為一個意義範疇時，顏色的「內容——實體」由光譜上可能出現的顏色構成；不同語言對顏色的理解則透過「內容——形式」顯示，好像威爾斯語的 glas 實際上覆蓋了英語裡 green、blue 和 grey 所指的顏色。⁵⁶

嚴氏的符號理論清楚說明，「表達」與「內容」各有各的實體、形式，「表達」並非一個透明媒介去盛載「內容」，「內容」也非透過「表達」得以成形。以這個界定明確的架構去理解語言和文字的關係，便能容易觀察到語言（口語）和文字均有各自的「表達——形式」和「表達——實體」，文字附從於語言此一西方主流說法也難以成立。嚴氏解釋文字是可以從語言獨立出來自行操作的符號系統，書寫（graphic）實體只為眼睛而設，毋需轉換成語音實體才能理解。⁵⁷ 雖然嚴氏的論述沒有提及中文，但他的立論對漢字可說是特別適切。正如漢字學家裘錫圭所說，「漢字的確從字面上區別了很多在語言裡沒有從語音上加以區別的意義。」⁵⁸

嚴氏的概念為透過文字的「表達——形式」對語言

51 Ferdinand de Saussure, trans. by W. Baskin, *Course in General Linguistics* (New York: McGraw-Hill, 1959), pp.65-67.

52 *Ibid.*, pp. 112-113.

53 Louis Hjelmslev, trans. by F. J. Whitfield, *Prolegomena to a Theory of Language* (Madison: University of Wisconsin Press, 1961).

54 *Ibid.*, pp. 47-52.

55 *Ibid.*, p. 61.

56 2014年8月12日筆者在國家圖書館就圖象詩所作的報告會中，主持人羅青先生談到漢語的「青」像威爾斯語的“glas”一樣，在英文也沒有一個直接對應的詞。

57 Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, p. 104.

58 裘錫圭，《文字學概要》（北京：商務印書館，1988），頁244-245。

