

林亨泰符號詩研究

丁 旭 輝

【本文提要】

臺灣現代圖象詩開始於詹冰一九四三年的圖象詩創作，但當時並未在臺灣發表，錯過了對臺灣現代圖象詩發生影響的第一時間。而林亨泰的「符號詩」創作始於一九五五年，連續幾年之內，他大量發表符號詩作與詩論，帶起了臺灣現代圖象詩（「符號詩」為「圖象詩」的一種）的創作風潮。論影響的先後，林亨泰的符號詩創作，對臺灣現代圖象詩的初期發展，有絕對的影響，他的部份符號詩作品，並成為影響深遠的圖象詩經典作品。

觀察林亨泰的符號詩，我們可以看到由漢字方塊特性所發展而成的建築特色與漢字本身的象形特性所匯聚而成的圖象特質的精采表現。由此除了可以看到林亨泰個人的詩學創造力，也可以看到臺灣現代圖象詩的嫩芽已悄然點綠了枝頭。

本文的寫作目的，乃是希望透過對林亨泰符號詩理論與作品的研究，釐清臺灣現代圖象詩發展的初期面貌，並試圖呈現圖象詩理論的基礎論點，分析作品中所運用的圖象技巧，為臺灣現代圖象詩的研究，做一點奠基的工作。

一、前 言

圖象詩（Concrete Poetry）又稱為「具象詩」、「具體詩」、「具形詩」、「圖畫詩」、「符號詩」、「圖像詩」^①，指的是利用漢字的圖象特性與建築特性^②，將文字加以

① 「Concrete Poetry」的譯名各不相同：例如鄭炯明譯為「具象詩」（鄭炯明：〈具象詩在臺灣〉，《聯合報·副刊》，1968年7月24日）；張漢良譯為「具體詩」（張漢良：〈論臺灣的具體詩〉，初刊《創世紀》三十七期，1974年7月，後收入《創世紀四十周年評論選》（痙弦、簡政珍主編），臺北，創世紀詩社，1994）；羅青譯為「圖象詩」。（羅青：《從徐

排列，以達到圖形寫貌的具象作用，或藉此進行暗示、象徵的詩學活動的詩；簡單的說，也就是林耀德所定義的：「利用文字記號系統的具象化表現形式」^③。林亨泰的「符號詩」^④是臺灣現代圖象詩發展過程極為重要的源頭。

臺灣現代圖象詩開始於詹冰一九四三年的圖象詩創作〈Affair〉、〈自畫像〉^⑤，但當時並未在臺灣發表，一直到一九六五年，隨著詹冰的第一本詩集《綠血球》出版，這些圖象詩才正式出現在臺灣現代詩壇^⑥，錯過了對臺灣現代圖象詩發生影響的第一時間。

林亨泰的「符號詩」創作始於一九五五年，連續幾年之內，他在《現代詩》與《創世紀》二本詩刊上，大量發表符號詩作，並輔以符號詩論，帶起了臺灣現代圖象詩的創

志摩到余光中》，臺北，爾雅，1978，頁 61）；孟樊譯為「具形詩」（孟樊：《當代臺灣新詩理論》，臺北，揚智，1995，頁 225）；楚戈稱為「圖畫詩」（楚戈：〈視覺詩的傳統〉，收入《心的風景》，臺北，時報文化，1984，頁 14）；林亨泰早年稱「符號詩」，後來或稱「圖象詩」，或稱「具象詩」，或稱「符號詩」（林亨泰：《林亨泰全集八》（呂興昌編），彰化縣立文化中心，1998，頁 141、142）。在眾多譯名之中，以「圖象詩」最為常見。另外，孟樊將「Pattern Poetry」譯為「圖像詩」（孟樊：《當代臺灣新詩理論》，同上），所指同此。至於經常被誤解為與「圖象詩」同義的「視覺詩」（Visual Poetry），其實是完全不同的藝術範疇，它的重點在「視覺」而不在「詩」。關於「視覺詩」，楚戈的界說最為簡明：「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。」（楚戈：〈視覺詩的傳統〉，同上，14-15）

- ② 漢字原由模仿實物圖形的象形文字發展而成，深具圖象特性；而其方塊的字形，則如磚塊一樣，深具建築特性。
- ③ 林耀德，《不安海域》，臺北，師大書苑，1988，頁 45。
- ④ 本文所論述的林亨泰詩作在發表之時，林氏與當時人皆稱為「符號詩」，所以行文中一律以「符號詩」稱之；除此之外，一律使用較為通行的「圖象詩」一詞。
- ⑤ 詹冰於一九四三年爲了實驗如何能使文學作品可以像繪畫、音樂般無國界限制而能「世界通用」，首次寫了〈Affair〉、〈自畫像〉二首圖象詩（見詹冰：〈圖象詩與我〉，《笠》詩刊 87 期，1978.10.15，頁 60），這是目前所知，臺灣現代詩壇最早的圖象詩。
- ⑥ 詹冰：《綠血球》，臺中，笠詩社，1965。二詩分見頁 33-34、35。

作風潮。論影響的先後，林亨泰的符號詩創作，對臺灣現代圖象詩的初期發展，有絕對的影響，他的部分符號詩作品，並成為影響深遠的圖象詩代表作，例如他的〈風景〉二首（《全集二》，頁126~127）^⑦，數十年來，仍是現代詩壇的熱門論題。

本文的寫作目的，乃是希望透過對林亨泰符號詩理論與作品的研究，釐清臺灣現代圖象詩發展的初期面貌，並試圖呈現圖象詩理論的基礎論點，分析作品中所運用的圖象技巧，為臺灣現代圖象詩的研究，做一點奠基的工作。

二、符號詩的發展過程與理論建構

在紀弦尚未發起現代派運動之前，林亨泰已先在《現代詩》第十一期（1955年秋季）發表了〈輪子〉（《全集二》，頁101~102）一詩，不過此時尚未有「符號詩」的稱呼。而當紀弦醞釀「現代派運動」時，林亨泰為了「配合此一運動，激發出新的突破」（《全集八》，頁141），乃在《現代詩》詩刊上「展開以〈房屋〉為首十三篇『符號詩』的嚐試實驗」（《全集五》，頁125）。第十二期（1955年冬季），林亨泰先發表了〈房屋〉（《全集二》，頁103~104）一詩，隨後於第十三期（1956年2月），紀弦揭櫫「現代派的信條」，而且為這六大信條撰寫「現代派信條釋義」，宣告「現代派」正式成立時，林亨泰成為其中一分子。十四期（1956年4月），林亨泰繼續發表〈第20圖〉（《全集二》，頁105~106）、〈ROMANCE〉（《全集二》，頁107~108）、〈騷音〉（《全集二》，頁109~111）等三首詩，紀弦也在這一期寫了〈談林亨泰的詩〉一文，文中聲稱「本期本刊，發表了他的三首符號詩」，不但首度提出「符號詩」的名稱，並謹慎的做了說明：「這是由於詩的內容之在表現上的有必要而才使用一些適當的符號以代文字，並不是每一首詩都可以自由地使用的。」而且，紀弦在這篇文章中也指出：意象派「在稿紙上作美術的行動」，訴諸文字的「意味」，這只是「間接的」；而「符號詩」則是直接的，因為它是以「形態」「直接訴諸視覺的」^⑧。文中紀弦也利用對林亨泰從十一期起所發表的符號詩作品的實際解析，反駁對符號詩的攻擊，並說這是一種「佔領空間的表現方法」（同上，頁26），且引用阿保里奈爾（Guillaume Apollinaire）的立體詩組詩〈心，王冠和鏡子〉以為對照，增加其論點的說服性（同上，頁29）。另外，這一年林亨泰還寫了一首符號詩〈炎日〉（《全

⑦ 為方便檢閱並避免註釋流於繁瑣，以下凡提及、引用林亨泰作品，皆於其後註明其在《林亨泰全集》（呂興昌編，共十集，彰化縣立文化中心，1998）中的集數與頁數。

⑧ 紀弦：〈談林亨泰的詩〉，收入《林亨泰研究資料彙編》（呂興昌編），彰化縣立文化中心，1994，頁22。

集二》，頁 112~113），收入後來的《爪痕集》^⑨，但當時並未發表。

第十五期（1956 年 10 月），林亨泰發表〈車禍〉（《全集二》，頁 114~115）、〈花園〉（《全集二》，頁 116~117），十七期（1957 年 3 月）發表〈進香團〉（《全集二》，頁 118~119）、〈電影中的佈景〉（《全集二》，頁 120~121），十八期（1957 年 5 月）發表〈患砂眼的城市〉（《全集二》，頁 122~123）、〈體操〉（《全集二》，頁 124~125），就此結束他的「爲了補理論的不足」對「具象詩」（林亨泰有時稱「符號詩」爲「具象詩」）所做的「練習、實驗」（《全集八》，頁 141~142），進入〈風景〉（《全集二》，頁 126~127）系列的成熟期。十八期上，林亨泰同時發表一篇短論：〈符號論〉（《全集七》，頁 14~16），二十期（1957 年 12 月）發表另一篇重要的論文：〈中國詩的傳統〉（《全集七》，頁 17~26）。

在〈談林亨泰的詩〉一文中，紀弦不但首次提出「符號詩」的名稱，並且指出「符號詩」的二個重要特質：「直接訴諸視覺」和「佔領空間」，爲臺灣現代圖象詩的理論建構，起了良性的開端。不過在此時期，林亨泰並未針對符號詩發表過直接的看法，〈符號論〉是一篇極爲簡短的純粹理論，他「向傳統的抒情框架和詩的音樂迷思正式提出挑戰」^⑩，指出詩中的象徵乃是詩語言的「符號價值」（《全集七》，頁 14）之運用而已，並未直接提到「符號詩」；〈中國詩的傳統〉雖然提到阿保里奈爾及其立體主義，也沒有提到「符號詩」。此時期的林亨泰共發表了五篇重要的論述，除了上述二篇之外，還有《現代詩》第十七期（1957 年 3 月）的〈關於現代派〉（《全集七》，頁 6~13）、二十一期（1958 年 3 月）的〈談主知與抒情〉（《全集七》，頁 27~28）、二十二期（1958 年 12 月）的〈鹹味的詩〉（《全集七》，頁 29~33），這五篇論述使他成爲「現代派」草創時期「冷靜睿智的理論家」^⑪，重點都在建構「現代派」的理論基礎，而不在符號詩的本身。不過，〈符號論〉中對語言「符號化」的價值肯定，與〈中國詩的傳統〉中對中國文字「特色在於視官上的認識」的理解（《全集七》，頁 22）、對立體主義「把『音標文字』當作『意符文字』運用」的觀點（同前）以及對阿保里奈爾創作方法的解析（同前，頁 25），仍隱約可見其符號詩創作的自覺性與對漢字圖象特質的掌握。

一九五九年十月，他在《創世紀》詩刊第十三期，發表著名的〈風景 NO.1〉（《全集二》，頁 126）與〈風景 NO.2〉（《全集二》，頁 127）。〈風景 NO.2〉發表之後，引起極大的迴響，撰文討論者不知凡幾，林氏自己也顯得頗爲得意，在很多場合多次對人詮釋過此詩的寫作背景、特色及其相關的問題，但此詩之後，除了一九六二年八月發表於

⑨ 林亨泰：《爪痕集》，臺北，笠詩刊社，1986。

⑩ 林耀德：《觀念對話》，臺北，漢光，1989，頁 80。

⑪ 同註⑩。

《野火詩刊》第三期的〈農舍〉(《全集二》，頁 48)之外，他的符號詩寫作卻突然中斷，原因或許正如他自己所說的，符號詩的寫作只是為了配合紀弦的現代派運動，只是屬於「練習、實驗」性質而已，他說那「只是適應現代派的要求而已，並非我寫詩的終極目標」，「是爲了補理論的不足，才推出這些作品。主要是想一新詩壇耳目，震撼讀者的心靈。」而且說：「我寫這些詩的時間很短，只有幾個月，但是發表時分好幾期才刊完，前後大約一、二年，所以可能有人誤以爲我專寫這種詩。」(《全集八》，頁 141)所以，正如他將自己的符號詩寫作視爲「瀉藥」一樣，他說：「爲了對付根深蒂固的傳統觀念，這種方法的確具有相當大的摧毀作用，但，像瀉藥不能久用，一旦清除乾淨則必須適可而止。」(《全集五》，頁 147)當現代主義風潮暫歇，林亨泰也停止了他的練習與實驗。由〈輪子〉到〈農舍〉，他總共寫了十五首的符號詩(〈風景 NO.1〉與〈風景 NO.2〉各算一首)。

在一九八七年的訪談中，林亨泰曾說當初寫符號詩時「並不是自然地發自內心」，而是一種「刻意造作」，它的好處在於它有「『瀉藥』一樣的效果，把對詩的固定看法瀉得乾乾淨淨……對我而言，的確展現了一個全新的視野。」(《全集八》，頁 141~142)在一九九一年的另一次訪談中，他也描述這個過程爲「在一連串顛覆『認識論』的累積之後，有了結構性的改變」(《全集五》，頁 126)。但在一九八八年與林耀德的對話記錄中，林亨泰卻說：「那些作品我花費了很大的生命力去完成，寫的好苦、好苦，絕非遊戲之作，若非這些作品，也沒日後的〈風景〉。」^⑫二者看似有矛盾之處，其實不然。或許正是因爲「刻意造作」、刻意「顛覆」、「並不是自然地發自內心」，勉強爲之，而又要不違背詩人的良知與嚴肅，不輕易寫「遊戲之作」，所以才會「好苦、好苦」，而之所以如此，乃是爲了配合紀弦的現代派運動而刻意爲之。

既然是刻意爲之，而且是爲了鼓吹某種主義思潮，便更不可能率爾操觚，而必然有其內在的思想準備與理論支持。他曾經從日本文學與西方文學中尋找理論與作品的靈感與借鑑，而且表露出相當的「警戒心」(《全集五》，頁 145~147)，由此可以看出他的自覺性，所以他曾認爲自己的符號詩寫作是現代派運動中「在詩的可能性上另闢蹊徑，而純粹在『方法論』的『自覺』上有所斬獲者」(同上，頁 123)。不過在符號詩的創作時期，林亨泰對此並沒有加以說明，直到多年以後才在各種訪問的談話中或研討會的發言或文章中針對他人的提問，對「符號詩」相關問題提出說明，在這些說明中，林亨泰展現了驚人的成熟與深度。

林亨泰對臺灣現代圖象詩發展，最大的貢獻除了在作品上提倡創作風氣之外，另外

^⑫ 同註⑩，頁 95。

則是在理論上對漢字的基本特質的掌握，讓臺灣現代圖象詩一開始就走上正軌。在一九八二年的訪問談話中，他說：

作為一個經常使用象形文字的中國人而言，不去動這個念頭才怪，因為中國文字不但是一種記錄語言的工具，同時也可以當做客觀的存在看待，也就是說：可以把文字當作物，乃至「對象」，借文字的多態、筆劃、大小、順序等的感覺效果來指揮詩的效果，換句話說，本來詩是表現存在，但符號詩除表現存在之外，也可以把語言當做存在來表示。中國文字的特質使這種所謂「符號詩」表現成為可能。如果換歐美的音標文字，如阿保里奈爾的一些詩之效果即不如中國文字的理想，我先考慮到中國文字的特質，然後才去嘗試「符號詩」的，並非一味地跟著西方走。（《全集八》，頁 65）

一九八七年的訪談中又說：

法國的阿保利納爾（Guillaume Apollinaire）寫過這種詩，其他的法國人也寫過一些。日本也有。在二次大戰後就興起這種新鮮的做法。我自己是憑著對中國文字的了解而大膽做了嘗試。（同上，頁 142）^⑬

一九八八年的訪談中又說：

中國字在詩的具象表現上較法文猶為勝任，因此阿波尼奈爾（Guillaume Apollinaire）的「具象詩」透過中文來表現，就更為豐富，因為象形的中國文字本身就是「立體主義」的；從藝術的本質上來看，中國語文也較西方語文更具象徵性，因此中國語文相當適合波特萊爾的「象徵主義」；一九五七年我發表的一篇論文，就曾提出「現代主義即中國主義」的觀念。^⑭

一九九一年在訪談中論及現代派運動時則說：

現代主義就是中國主義：為什麼是中國主義呢？……從文字上來看是立體主義，因為中國字是象形字，它本身就是一個圖形。……但就狹義的來說，立體派的阿保里奈爾（Guillaume Apollinaire）用字母將詩排列成圖形，也就是圖象詩。但就中國字本身而言，圖形早就隱含在每個字之中，所以從文字上來說，本身就是立體主義。（《全集八》，頁 212~213）

這些談話，一方面說明了，就一個詩人的角度而言，面對本身即充滿圖象特質與魅力的創作工具——漢字而言，不動圖象創作的念頭似乎是很困難的，這種心態從文藝心

⑬ 「Guillaume Apollinaire」林亨泰有時譯為「阿保利納爾」（如此處），有時譯為「阿保里奈爾」（如前文），有時又譯為「阿波尼奈爾」（如下段引文）。

⑭ 同註⑩，頁 94。

理學上解釋了從他自己到其他臺灣現代詩中的圖象詩創作的由來；另一方面也點出漢字作為圖象詩創作工具的優越性，對這種優越性的深刻體認，使林亨泰面對優勢的西方文學時充滿自信，避開了盲目崇洋西化的可能缺陷，一出手便直接掌握漢字的圖象特質，將臺灣現代圖象詩與圖象技巧，推向更全面的發展。

但是，雖然林亨泰的符號詩對臺灣現代圖象詩的發展有很大的影響，也在理論上對漢字的圖象特質有絕佳的掌握，不過與後來的圖象詩卻有相當大的差異。

林亨泰的符號詩有三項鮮明的特色，首先他的符號詩是把「文字」視為「符號」、「立體」、「圖象」的。他在〈符號論〉（《全集七》，頁14~16）中曾說：「詩裡的『象徵』所能給予『詩』的也就是代數學裡的『符號』所能給予『代數學』的。再說的明白一點，所謂『象徵』也不過就是語言的『符號價值』之運用而已。」（頁14）他在訪談中論及〈風景〉組詩時，也曾說過二段話：

實驗到了這樣的階段，幾乎可以說是已經走到極限。〈風景〉兩篇作品從根本揚棄了「修辭學」上的運用，而走向「結構性」、「方法論」上的策略，也就是說，放棄一味追求「字義」營造的淋漓盡致，而將對於「字義」的依賴降至最低，讓每一字成為一個「存在」。針對於此，若評論者不經過「認識論」的顛覆，而退回到「修辭學」上的策略時，原本是一個「立體的存在」，便只能淪落為「平面圖案」了。（《全集五》，頁127）

詩，是時間藝術，〈風景〉這兩組詩，我一直嚴守住詩的此一界限。當詩人的創作對「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，因此，詩是最不宜於以「排列」的方式去寫的，就這一點而論，白萩的〈娥之死〉實正超出了此一界限而落入「繪畫」……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、逐行地唸下去，以表現時間的進行。（《全集八》，頁31~32）

第一段談話已隱然有孟樊對圖象詩的後現代論述^⑮的味道了。他要將文字對「字義」的依賴降至最低，讓每個字都成為一個「存在」，而且這「存在」是「立體的存在」，而不只是一個「平面圖案」，就如同前文所提到的，他認為「本來詩是表現存在，但符號詩除表現存在之外，也可以把語言當做存在來表示。中國文字的特質使這種所謂『符號詩』表現成為可能」（《全集八》，頁65）。這一方面與他所強調的將文字當成一個「符號」的「符號論」一致，一方面這些理論與他所體認到的中國文字的「圖形早就隱含在每個字之中」（《全集八》，頁212~213）、「象形的中國文字本身就是『立體主義』」（同註⑭）、

^⑮見孟樊：《當代臺灣新詩理論》（同註①），頁273~276。

「可以把文字當作物，乃至『對象』，借文字的多態、筆劃、大小、順序等的感覺效果來指揮詩的效果」《全集八》，頁 65 等理論也是一致的。換句話說，他認為中國文字是符號的、立體的、圖象的。

林亨泰符號詩的第二項特色是他在第二段談話中所表達的：堅持詩的時間性而嚴拒詩的繪畫性。他認為詩必須能一行一行「逐字地、逐行地唸下去，以表現時間的進行」（《全集八》，頁 31~32），而他所謂的「詩是最不宜於以『排列』的方式去寫的」（同上），指的便是利用文字排列，把詩排列成某個實物圖形的寫法，導致無法一行一行展示時間的進行。第三，為了增強詩的表現能力與「符號性」，十五首符號詩中有八首加入了不少非文字的圖形或符號。

第一項特色在後來的臺灣現代圖象詩中得到很精采的發揮，第三項也時有所見，但是第二項特色則少有實踐者，甚至是背道而馳的，因為在符號詩之後，臺灣現代圖象詩在詩形外觀上主要的發展形式，乃在於漢字建築特性的發揮，在保持時間藝術的精神外，努力向空間藝術擴展其風姿，所以很多圖象詩是無法「一行一行『逐字地、逐行地唸下去，以表現時間的進行』」的，例如蕭蕭的〈臺灣風情組詩〉^{①⑥}或陳黎的〈戰爭交響曲〉^{①⑦}。文字的排列未必等於繪畫，即使外觀上有類似繪畫的視覺效果，但究其實質，每字每句都是詩的，都是缺一不可的有機結構的，所以，異中有同的是臺灣現代圖象詩始終與繪畫性保持清楚的界限，這又可見出林亨泰的高瞻遠矚了。

三、符號詩的作品實踐及其解析

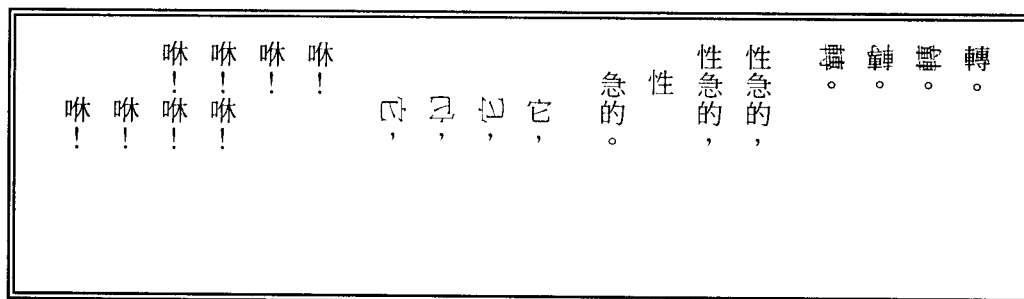
以下我們將針對林亨泰的十五首符號詩加以解讀，檢視其理論之外的作品實踐，以全面考察林亨泰的符號詩之實質成就，為臺灣現代圖象詩的發展，描繪出清楚的源頭。既名之曰「符號詩」，其重點即在「符號性」之表現；而對日後臺灣現代圖象詩的發展而言，文字本身的圖象技巧之表現，更是林亨泰符號詩的重大貢獻。所以底下我們即從符號性的表達與文字的圖象技巧之展現二方面進行解析。

（一）「符號詩」的符號解讀

林亨泰的第一首符號詩〈輪子〉（《全集二》，頁 101~102），發表於現代派運動之前：

①⑥ 見《臺灣詩學季刊》第三十一期，2000 年 6 月，頁 38~40。

①⑦ 見陳黎：《島嶼邊緣》，臺北，皇冠，1995，頁 112~114。



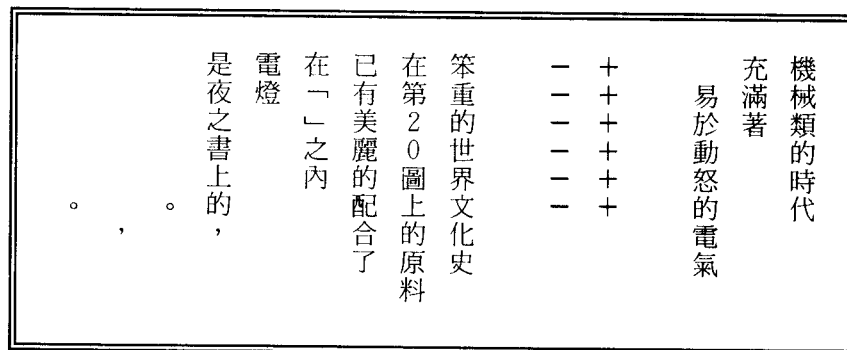
這首詩主要是以「轉」和「它」二字的轉動來暗示輪子轉動的視覺感與方向感，相當經典的呈現了把每一個字都當成一個「立體的存在」與「將對於『字義』的依賴降至最低」（《全集五》，頁 127）的符號詩理論，剩下的部分第二段是一個陪襯性的說明，第四段則從聲音上加強其速度感。不靠圖形的模仿排列而其視覺性仍然相當突出，這是他從未來派、立體派所學來的一種表現技巧。在一九五七年的〈中國詩的傳統〉中，他曾說在詩的方面有三件事是必須做「橫的移植」的，其中第二點是：

阿保里奈爾的新精神——在他的《卡里葛拉姆》裡，至少包括三種新的東西：(1) 字體及大小都相同，只是其排列方法很特殊的。(2) 字號的大小，以及字體的不同，都一一加以酌量的。(3) 利用鋼筆字或毛筆字的。(註釋：在立體主義方面)（《全集七》，頁 25）

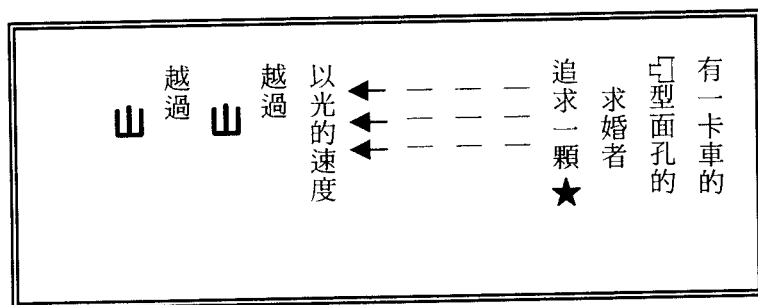
在一九九三年的一篇文章〈現代派與我〉中，他也提到當年曾對未來派、立體派的某些東西感到興趣：

尤其我特別感到興趣的是「自由語」的創造與運用，諸如不同字體（約二十種）、大小不同的字號、不同顏色（用了三、四種之多）、擬聲詞（噪音等的模仿）、數學記號（ $\times + \div - = > <$ 等）、數字感覺、樂譜、歪斜顛倒字形、自由順序等，簡單地說就是印刷技巧的運用。法國詩人阿保里奈爾（Apollinaire）的立體派作品也是屬於這一項實驗。（《全集五》，頁 146）

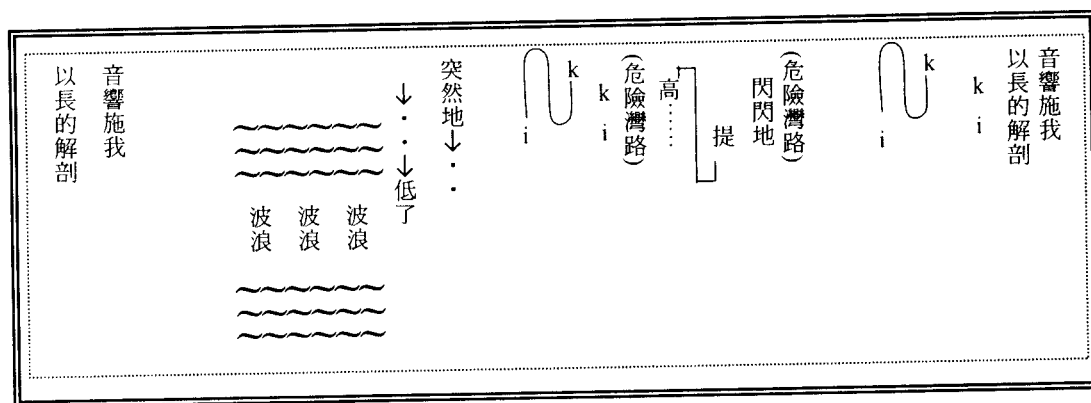
由此可知他對立體派的創作方法的興趣和熟悉，所以在〈輪子〉之後，除了立體感的塑造與對字義依賴的降低之外，他開始在很多詩裡使用上面二段話所提到的立體派、未來派的諸多表現方法，例如〈第 20 圖〉（《全集二》，頁 105~106）：



詩中使用到數學符號「+」、「-」來表示電氣的「正極」與「負極」，連續一行的「+」與連續一行的「-」排成一排電路，相當視覺性的象徵了二十世紀（即所謂的「第20圖」）機械時代全面電氣化的生存實況。除此之外，他還別出心裁的利用現代漢字特有的標點符號，將之「符號化」：「」」表徵天地（我們即生存在上天下地之間的空間內）；“，”表示開燈，夜仍持續未完（逗號本來就表示未完待續之意）；“。”表示關燈，夜晚已畫下句點（句號本來就表示結束之意）。而二十世紀便在電燈（二十世紀的象徵物）的開開關關中過去了。〈ROMANCE〉（《全集二》，頁107~108）也使用了其他的立體派技巧：



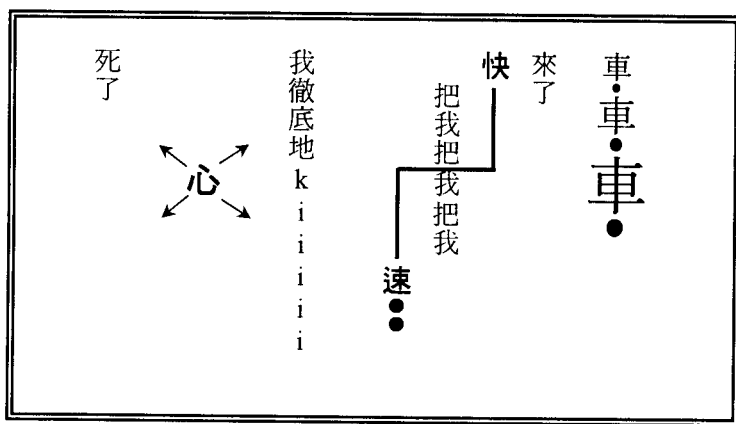
詩中利用字形的轉向、箭頭、字號大小與濃淡等「印刷技巧的運用」及星星的圖案等方式，表達抽象浪漫（ROMANCE）的立體與具體趣味：「凸」字左轉九十度，即成人臉的側面造形；在求婚者的眼裡，情人永遠像天上最美最亮的★（星星）；虛線與箭頭則是情思發動時，光速般的等不得、停不下的速度感；加大加黑、重複二次的「山」字，則是考驗愛情勇氣與強度的二座大山。〈ROMANCE〉之後，立體派、未來派技巧的使用更形複雜，例如〈騷音〉（《全集二》，頁109~110）：



這首詩寫的是騎腳踏車的過程與樂趣，第一段用二個英文字母及一個拉長扭曲的符號告訴我們這腳踏車應是有相當年紀了，所以煞車時會發出拉長而扭曲的「k——i」的「騷音」（噪音），其尖銳程度，幾乎可以把人「解剖」成二半了。第二段以重複二次的括弧

不斷暗示這是一條「危險灣路」，「灣」字看似筆誤，但由下一段的「波浪」來看，其實是「海灣」的暗示，而3~4行的符號與「提——高」則說明了這是一條高低起伏的海灣邊的道路，所以煞車時才會發出拉長而扭曲的「k——i」的「騷音」，這「騷音」在此又被強調了一次。第三段前二行三個向下的箭頭表示這時騎到了一個不斷下坡的路，突然間，騎到海邊了，大海赫然入目，此處，標點符號中的「~」極其神似的傳達出大海碧波萬頃的壯闊景象。這個利用「~」來製造浪濤圖象的方法，在〈炎日〉（《全集二》，頁112~113）中又用了一次。

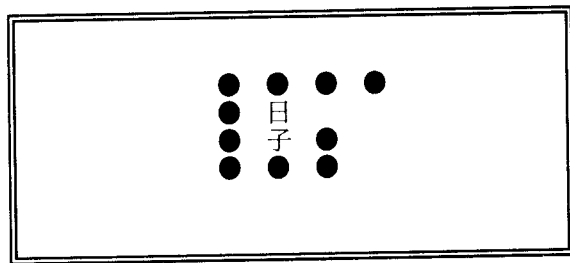
在林亨泰的符號詩實驗過程中，〈車禍〉（《全集二》，頁114~115）是引起較多討論的作品中的一首：



他先利用「車」字與黑點「●」字號由小到大的變化，相當形象化的營造出一輛車子由遠方以極快速度疾衝而來的視覺效果，然後第二行接著說「來了」。第三行到第五行的「快——速」及其中間的符號，則暗示因車速太快，以致煞車時整輛車子嚴重打滑移位並且在地上留下極深的煞車痕跡的情形；第五行底下的二個黑點則暗示二個物體的撞擊。第二段第一行的「k i i i i i」從聲音上讓讀者身臨其境般的聽到極長而極淒厲的煞車聲，然後是一幕怵目驚心的畫面：一顆心被四分五裂！四個向不同方向射出的箭頭不但將這四分五裂的一幕逼真的表現出來，甚至令人如親眼目睹鮮血向四面八方激射而出的驚悚血腥的畫面一般！最後淡淡的說：「死了」，結束這場驚心動魄、餘悸猶存的顫慄演出。

其後的詩，表現手法大抵不出前面幾首的範圍，如〈花園〉（《全集二》，頁116~117）只以一系列「×」表示「籬笆」，以七個散置各處的「○」表示花朵；〈進香團〉（《全集二》，頁118~119）在立體呈現與降低字義的要求下，只以三個「◀」表示不同顏色的旗子，並畫出二個冒煙的燭臺；〈電影中的佈景〉（《全集二》，頁120~121）與〈進香團〉差不多，只多了括弧的運用與字號的變化而已；〈患砂眼的城市〉（《全集二》，頁122~123）

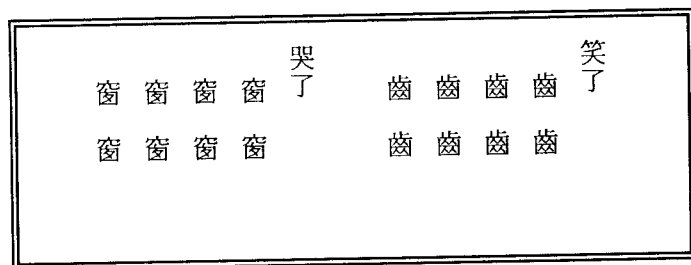
表現手法稍多，有箭頭、方框、文字的倒立、簡單的符號，還有一些黑點「●」，比較精采的是最後一段：



「●」在本詩中代表灰塵，此段暗示城市人「日子」就這樣包裹在漫天灰塵中，只有在第二行留有一個小小的出口。四十幾年後的今日，這些「灰塵」變成空氣污染，依然很形象化的反應了現代都市人的生活處境。〈體操〉（《全集二》，頁 124~125）則利用二個大「×」與二個大「>」來表示做體操時交叉與擴胸的動作。

（二）文字圖象技巧的展現

即使林亨泰的符號詩因為創作理論的差異而與後來臺灣現代圖象詩有很大的不同，但我們仍然可以從臺灣現代圖象詩的這個先行者身上，找到諸多根植於漢字特質的圖象技巧的精采發揮，例如〈房屋〉（《全集二》，頁 103~104）：



除了符合把文字「符號化」、「立體化」、「降低字義」的要求之外，這首詩還表現出很強烈的圖象效果。紀弦在〈談林亨泰的詩〉中，曾對此詩加以說解：

我們為什麼不可以把八個「齒」和八個「窗」的排列看作二層樓的房屋呢？八個「齒」字的排列，可說是關上了百葉窗時的房屋，八個「窗」字的排列，可說是打開了百葉窗的房屋，至於「齒」所象徵的「笑了」和「窗」所象徵的「哭了」，豈不是除了它們本來的意味之外，還可以看作房屋的煙囪嗎？（同註⑧，頁 25）

孟樊則說：

這首詩恰是結構主義者分析的佳例……兩排齒代表房子正背兩面的瓦，兩列窗指示屋子前後（或左右）的窗，露齒以為屋在笑，見窗以為屋在哭（假如此刻雨打

窗戶的話)，而房屋會哭會笑，自然是詩人把它給擬人化（personification）了。^⑮紀弦「二層樓的房屋」的說法與「窗」的視覺詮釋都相當精采，但是底下的解釋就令人費解了。「笑了」而有「齒」，應是大笑，笑到合不攏嘴時，可以見到嘴巴裡面的牙齒，所以應是開窗，窗戶大開時，可以看到屋內的陳設，猶如人大笑時可以看到裡面的牙齒，而且窗戶打開，空氣流通、空間開闊，比較可能產生「笑」的開朗情緒與「開口笑」的視覺想像；相對的，「哭了」應是關窗，關窗後只能看到一個個「窗」，而看不到屋內的陳設了，就像人掩面痛哭，看不到牙齒一樣，而且關窗所造成的空間阻隔與封閉，比較可能產生「哭」的棄絕一切的情緒與「掩面」的視覺想像。如此一來，「齒」和「窗」二個字的使用，便產生了視覺效果，而且這個視覺效果是利用漢字的圖象性達成的，因為「齒」和「窗」在字形上都有一個框框，可以用來引起「窗戶」的視覺聯想，而「齒」的字形較複雜，「窗」的字形較簡單，特別是二個字框框內的筆畫繁簡差別更是明顯，這個繁簡的差別正好可以暗示開窗可以見到屋內的很多東西，關窗則只能見到窗簾上的簡單花紋或一橫一橫的百葉窗線條而已。除此之外，這首詩的圖象性還表現在他把二個字分別重複了八次，並且排成二列（或四行），造成樓窗的視覺暗示，這已經是漢字建築特性的初步使用了。

紀弦的詮釋另外有一個精采之處便是把凸出的「笑了」和「哭了」二個詩行看成是房屋的煙囪，如此一來，整首詩的文字排列就成了由二棟二層樓的建築（代表普遍性的「房屋」的印象）與上下對稱的兩排窗戶及二根高聳突出的煙囪所構成的完整的圖象詩了。

至於孟樊的詮釋則較為牽強：一則「正背兩面的瓦」與「前後（或左右）的窗」的說法，在視覺上實在無法詮釋詩本身在外形上的排列；一則靜態的「瓦」與「窗」也無法充分暗示動態的「笑了」與「哭了」的詩意，在詩的詮釋上不如「開窗」與「關窗」來得圓融精確^⑯。不過，將此詩視為結構主義者分析的佳例，則是孟樊獨到的詩學眼光。

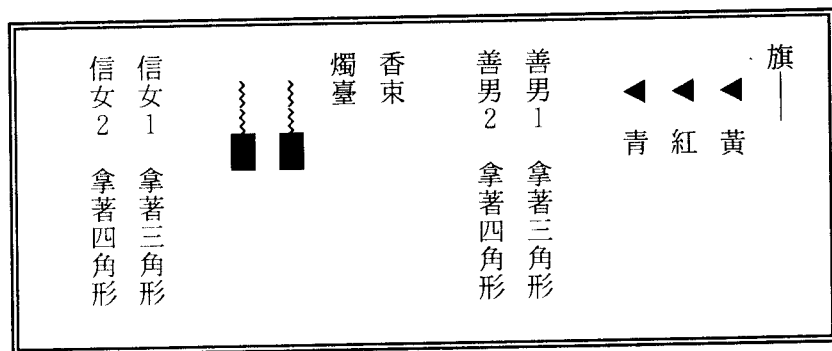
除了〈房屋〉之外，在〈ROMANCE〉中，「凸」字逆時針轉九十度後，神奇的成了一個象形字，像極了人臉的側面造形，其凸出處正像鼻子的誇張化處理，與此詩的風格，又有相得益彰之功，林亨泰這個奇思妙想，把漢字的圖象特質做了幽默而恰當

⑮ 同註⑮ 頁 226。

⑯ 孟樊在評論此詩時所引用的文本（同註⑮ 頁 225-226），其「笑了」與「哭了」二行與其他詩行是齊頭排列的，而且全詩並未分段，換句話說，他所引用的〈房屋〉一詩是一首不分段、十行齊頭排列的詩。如此一來，則詩的外形文字排列差異甚大，圖象性亦大為減弱，對其評論〈房屋〉一詩之方向、內涵必有重大影響，則對孟樊此段評論之論述，自應將此情況納入考量。

的發揮；而原本即為象形字的「山」字，在加大加黑後，其象形特質也更加的明顯了。在〈騷音〉中，連續重複三次的「波浪」，形成六個「水」部偏旁的文字並列一起的畫面，在視覺上，造成強烈的暗示效果，這種圖象技巧古已有之^{②⑩}，林亨泰讓它成功的再現於臺灣現代詩中，成為一種重要的圖象技巧。在〈車禍〉中，林亨泰則利用「車」字字號的變化，讓三個「車」字由小漸漸變大，由於「車」字本來就是象形字，隸定後仍然形象十足，所以在視覺上可以營造出車子由遠方疾駛而來的逼真感覺，由此也可看出林亨泰對漢字圖象特質的掌握能力。

到了〈進香團〉（《全集二》，頁 118~119）一詩，林亨泰開始清晰的呈現他對漢字建築特性的掌握：



詩中「善男」、「信女」等直立堆疊的四行文字，代表進香團中與各類旗幟、香束、燭臺等雜遝紛立的諸多信眾，這是繼〈房屋〉後又一次對漢字建築特性的運用。相同的技巧在〈體操〉（《全集二》，頁 124~125）中又出現了一次，詩中「解體的手 構成的腳」與「蔓延的頭 萎靡的腰」各自重複了二次，在二個符號群的陪襯下，四個直立的詩行暗示著正在做體操的人們。而這種技巧更成熟的發揮則見於〈風景〉二首，先看第一首〈風景 NO.1〉（《全集二》，頁 126）：

②⑩ 例如黃永武曾舉《詩經·鄘風·定之方中》：「樹之榛栗，椅桐梓漆，爰伐琴瑟」的例子，他說前二句的七個「木」部偏旁構成的字，「引來林木森森的畫面感覺」（黃永武：《詩與美》，臺北，洪範，1992，頁 78）。這是利用漢字象形偏旁營造詩歌圖象效果的一個佳例。

9月)又以八千多字的篇幅針對這首詩的音樂性發表了〈譜「風景(其二)」一詩的示意〉²²，對此詩可謂用情至深！其後黃慶萱先生在其所著的《修辭學》一書中舉〈風景〉二首以為「類疊」的範例，並認為這二首詩再現了「空間之廣大，時間之延綿」²³，而蕭蕭則從「實際批評」(Practical Criticism)的角度，對第二首做了極精采的「詮釋」(Interpretation)與「評價」(Evaluation)，他認為此詩「以圖象詩來造成林的層疊」，「以本然的存在狀態存在」，所以他以「形銷骨立」做為此詩的總評²⁴，張漢良則說這二首詩「藉詩行或意象語之重複或平行排列，造成無限的空間疊景」²⁵。到了2000年，柯慶明先生從「臺灣意象」的探尋出發，認為〈風景〉二首「反映了詩人對於他所生存之真實空間的感知與領受」，第一首「描摹詠歎的正是臺灣在漫長日照下一年多次的收成；這既是自然之厚賜，亦是人民之勤勞的特殊景觀，誰能說這不是臺灣NO.1的代表性好『風景』？」第二首則「在它的圖象化的客觀呈示之際，其實隱涵了可遊可玩的主體歷覽經驗的潛能，而這一好『風景』，正又是林亨泰對臺灣之自然與人文交織所形成的貌似平凡，卻是滿涵深意之地理景觀的禮讚。」²⁶

這些都是對〈風景〉二首的圖象技巧與價值的解析與肯定。這二首詩凝聚了林亨泰由〈輪子〉起所累積的符號詩實驗的經驗，去蕪存菁的展現了成熟的風貌，體現其符號詩之價值，並奠定臺灣現代詩圖象技巧的發展基礎。

〈風景〉二首在第一段的結構完全一樣，只有第二段有些微差異；不過這只是指外在的文字排列而言，若論其內在義蘊，則二首的差別是相當巨大的，一般論者往往只注意到表面的相似而忽略了內在的差別。其實二首既並列為組詩，便會產生內在的關連，而且這二首詩可以看成是一種相反相成、缺一不可的對照。

就外在的文字排列而言，第一段一方面利用漢字的建築特性，堆砌塑造一株株挺立的「農作物」與「防風林」的圖象，而「3—1—2—2」不斷循環的文字結構與結尾處「還有」的暗示，則成功的將有限的文字圖象做了無限的空間延伸，創造出廣袤無垠的視覺圖象。而行中的空格，就像蕭蕭針對第二首所說的：「第一段六行中的空格，仿

²² 江萌：〈譜「風景(其二)」一詩的示意〉，收入《創世紀四十年評論選》(同註①)，頁199-207。

²³ 黃慶萱：《修辭學》，臺北，三民，1975，頁441。

²⁴ 蕭蕭：〈風景·其二〉，收入《林亨泰研究資料彙編》(同註⑧)，頁113、115。

²⁵ 張漢良：〈林亨泰〉，《林亨泰研究資料彙編》(同註⑧)，頁135。

²⁶ 柯慶明：〈防風林與絲杉——論林亨泰與白萩詩中的臺灣意象〉，《詩／歌中的臺灣意象——第二屆臺灣文學學術研討會會議手冊》，臺南，成功大學，2000年3月11日、12日，頁1、3、4。

佛密林中偶而閃現的光芒，一閃一閃的，正是實際上防風林正常的光影閃滅現象。」（同註②，頁 113）在第一首裡，空格指的也是行列整齊的農作物中的空隙。這些都是二首一致的地方。至於第二段，在第一首裡，它也是漢字建築特色的發揮，代表陽光下，特別是當太陽偏西後，所拉長的人影，「耳朵」與「脖子」只是「以部分代全體」的修辭技巧，代表的正是陽光下辛苦工作的農夫們。在第二首裡，則是透過修長細密的防風林縫隙看出去時，所看到的細條狀的海面與波浪層層推擠羅列的景象。第二首的第二段經常是全詩中最不易詮釋者，在已有的諸家說法中以蕭蕭的說法最有新意也最為精采，他說：「『然而海 以及波的羅列』應當當做『疑問句』使用，『然而海 以及波的羅列？』不敢相信它們真的羅列在遠方，它們真的存在嗎？」（同上，頁 115）但是如果以符號詩「降低字義」、「立體化」、「符號化」的基本原則來看，蕭蕭的解釋仍有過度解釋其「意義」的缺點。林亨泰曾在訪談中數度談到此詩的創作背景，他說：

我寫「風景 NO.2」，是有一次從彰化坐車到二林，現在的交通發達，車速很快，這一路上原本就有防風林，再加上車快速奔馳，所以這樣看過去就是防風林之後還有防風林，一排一排的，防風林只有海邊才有，所以一排排防風林的後面就是海，雖然我坐在車上只能看到防風林，但可以利用想像力，一直看到海邊。（《全集八》，頁 112）

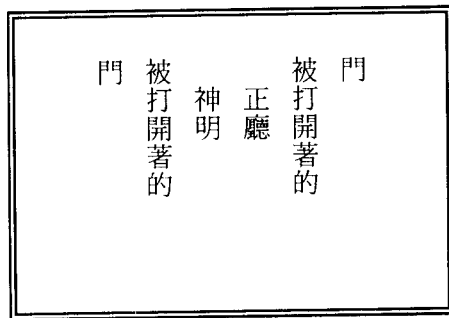
速度讓文字來不及產生意義，讓景觀成為單純的「景物」，所以此處「透過修長細密的防風林縫隙看出去時，所看到的細條狀的海面與波浪層層推擠羅列的景象」（雖然是利用「想像力」來看，也是一樣的）的詮釋或許較能符合符號詩的理論基礎，因為如此一來，第二段的二行文字成為一個獨立存在的圖象符號，其中的每一個文字都是立體的、符號性的，並不須依賴字義詮釋或前後文意義關係才能存在，其文字的「意義」性也降到最低了。

就內在的義蘊而言，第一首的每一個文字都是漢字建築特性下的一塊磚頭，所以每一個都是「立體的」、「符號的」，也都是不需太多字義就能存在的，完全符合林亨泰的符號詩理論；但這一片「不需太多字義就能存在」的景象卻蘊含了豐富的意義，這片一望無際的農作物，就像柯慶明先生所說的，正是臺灣農村的真實圖象，也是臺灣土地生命力的最佳展現，農人們在其中揮汗耕種，換取三餐溫飽，但「天地不仁」，大自然並不會因為農人的辛苦而讓陽光少曬一分鐘；而且矛盾的是，農作物要長得好，需要充足的陽光，而充足的陽光又正是農人辛苦之所在。所以，農人們便須宿命地接受陽光的曝曬，從旭日到烈日，從烈日到黃昏，直到陽光把「耳朵」、「脖子」晒長了，他們仍不得休息，他們那比陽光早起的身軀，經常必須比陽光晚回家。

第二首也是一樣，是林亨泰符號詩理論下的經典作品。防風林在臺灣沿海鄉鎮都可以見到，種植的目的在於阻擋風沙，以保護農作物與沿海的居民、房屋，連綿數里的林

木，經常成為海邊城鎮的特殊景觀。防風林通常以木麻黃為主，因為這種樹木耐風、耐寒、耐沙，尤其對海風中特有的「鹹水煙」（鹽份）有比一般植物更強韌的忍受力，它的林相並不美觀，缺乏優雅或浪漫的想像，但它為沿海的窮鄉僻壤，在風沙肆虐的秋冬，阻擋了不少生活中的艱辛淒楚，也在烈日高懸的春夏，帶來涼蔭、微風與寧靜。在這首詩中，雖無一字道及防風林的功能與意義，但當這典型的臺灣濱海鄉鎮「風景」，以一種肆無忌憚的蔓延出現在讀者眼前時，便有一股伏流悄悄氾濫，傳播這防風林圖象本身，不待字義說明的典型意義。而這「透過修長細密的防風林縫隙看出時，所看到的細條狀的海面與波浪層層推擠羅列的景象」，也許正是在這夾雜艱辛淒楚與清涼寧靜的生活圖象中一點點遙遠與開闊的想像。

林亨泰的最後一首符號詩為〈農舍〉（《全集二》，頁48），仍然是符號詩理論下的經典作品，而又多了一分簡潔明快；相對於〈風景〉的速度感，〈農舍〉像一幅小小的靜物畫：



洛夫曾指出這首詩的圖象意義，他說這首詩是一種「純客觀的呈現」，是王國維的「無我之境」，並進一步加以詮釋：

「門／被打開著的」顯然是有人在裡面，只是人沒有出現，或是出去了，故門是「被」打開的。若變成「門／開著的／正廳／神明／開著的／門」這農舍可能是荒蕪的、無人居住的，但牌位仍在。所以這首詩雖說是「無我之境」，仍是有人呼之欲出。詩不只是寫單純的客觀意象，還須感覺出生命的躍動。^⑦

所以這靜物畫，就像所有有價值的畫作一樣，在靜態的畫面中，可以領受到呼之欲出的人，可以感覺出生命的隱然躍動與寧靜祥和。全詩就像一個農村中最常見到的畫面：客廳的二扇門完全開啓，讓人可以直視其內，一覽無遺，呈顯農村人民真誠開放的樸實心靈，而門內所能看到的，其實都是一樣的，一塊方桌，上首擺上神明的神像和祖先的牌

⑦ 洛夫：〈林亨泰詩集研討會〉發言紀錄，收入《林亨泰研究資料彙編》（同註⑧），頁231～232。

位。整首詩像個門被打開而其中有物的造型，但這整個造型只是一個概略的形狀，而不是工筆素描的，這又符合林亨泰詩、畫有別的嚴格尺度，而這個造型的成立，依靠的，正是漢字建築特性的法則。

四、結 語

觀察林亨泰的十五首符號詩，我們可以從二方面看出一個明顯的發展軌跡：西方影響逐漸消退，而漢字本質逐漸顯現。第一，在實驗期的十二首詩中，大多數都使用了大量非文字的純粹符號，到了〈風景〉和〈農舍〉，非文字的純粹符號完全消失，代之而起的是純粹的文字。第二，在實驗期的十二首詩中，雖然使用了大量非文字的純粹符號，但就像前文的分析一樣，代表漢字圖象特質的建築特性與字體本身的圖象特性已經出現，而且有精采的表現，到了〈風景〉和〈農舍〉，漢字的建築特性更有淋漓盡致的發揮，成為書寫呈現的主要憑藉。

在這個發展軌跡中，除了可以看到林亨泰個人的詩學創造力，也可以看到臺灣現代圖象詩的嫩芽已悄然點綠了枝頭。在視覺接觸的瞬間，不待字義說明，而能藉圖象的呈現，捕捉剎那間的心靈直覺，這是圖象詩的藝術魅力所在，這樣的魅力，在林亨泰的符號詩中，已散發初步的光芒。

（本文作者現為中山大學中文研究所博士班研究生，並任輔英技術學院講師）

