

# 影響的焦慮與世代差異： 對讀白萩與林亨泰的圖象詩 / 論<sup>①</sup>

陳允元

國立臺北教育大學臺灣文化研究所助理教授

## 提 要

1955-1960年間，初登詩壇的中文世代詩人白萩，與跨語復歸的林亨泰，存在著一種白萩所謂「對抗性的影響」的雙向關係。白萩受林亨泰影響加入「現代派」，從早期的抒情浪漫走向現代主義。其以圖象詩呼應林亨泰的符號詩論，卻不願成為其重複，嘗試建構一套以「意義」為上位概念，視覺性與音樂性並重的詩的繪畫論。〈蛾之死〉兩層性、合唱性與同時性的詩法，極可能反過來刺激林亨泰寫下其知名的〈風景〉系列。兩人交互的刺激與對話，共同將1950年代發軔期的台灣圖象詩推向更高的層次。這篇論文，將以白萩的圖象詩實踐及詩的繪畫論，對讀跨語世代林亨泰的符號詩 / 論，著眼影響的焦慮與世代差異，嘗試究

---

① 本文之初稿，曾以〈世代という観点から読む林亨泰と白萩の図像詩〉為題，宣讀於日本台灣學會第24回學術大會（東京：法政大學，2022年5月29日）。會議期間承蒙三木直大教授、大東和重教授、赤松美和子教授、田中雄大教授諸多提點，獲益良多，特此致謝。初稿後在國科會計畫「戰後台灣跨語詩人的自我譯 / 寫、美學轉換與詩壇介入」（計畫編號：NSTC 111-2410-H-152-034-；執行期間：2022年8月1日～2024年7月31日）的支援下進行改寫，並在投稿期間獲兩位匿名審查委員提供懇切的寶貴建議，在此致上由衷謝意。

明兩人在戰後台灣圖象詩發展上的交會、交錯與相互影響。

**關鍵詞：**白萩 林亨泰 圖象詩 詩的繪畫論 符號論 影響的焦慮 跨語世代

# 影響的焦慮與世代差異： 對讀白萩與林亨泰的圖象詩 / 論

陳允元

國立臺北教育大學臺灣文化研究所助理教授

## 一、前言：影響的焦慮與世代差異

誕生於 20 世紀第一次世界大戰前後歐陸的現代主義詩潮，儘管在日治時期就便已透過日文中介部份地引進台灣，並有少數實踐者如「風車詩社」的超現實詩風<sup>②</sup>；但自立體派、未來派等衍生而來的圖象詩，則要遲至戰後的 1950 年代中期，才在台灣落地生根<sup>③</sup>。1955-1957 年間，跨語世代詩人林亨泰（1924-

---

② 參見陳明台：〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮——戰前台灣新詩現代主義的考察〉，收於《台灣文學研究論集》（臺北：文史哲出版社，1997 年），頁 39-63；林巾力：〈主知、現實、超現實：超現實主義在戰前台灣的實踐〉，《台灣文學學報》第 15 期（2009 年 12 月），頁 79-109；陳允元：〈殖民地前衛：現代主義詩學在戰前台灣的傳播與再生產〉（臺北：國立政治大學台灣文學研究所博士論文，2017 年）。立體派、未來派思潮在日治時期台灣的引入，始自 1921 年 5 月 20 日《台灣日日新報》刊載昇曙夢〈文藝に現はれた最近の露西亞〉，而於二〇年代中期以降較為頻繁出現報刊，惟實踐者少。參見陳允元：〈共時與時差：戰前台灣現代主義者們的閱讀史〉，國藝會補助成果檔案庫「檔案之眼——台灣前衛文化的國際視野」（<https://archive.ncafcroc.org.tw/result?id=105f5f4545c34461baf2c5318c368180>），2020 年 6 月發表。（上網檢索日期：2025 年 12 月 5 日。）

③ 戰前的實踐，有在台日人早川鮎（生平不詳）與詹冰（1921-2004）。二〇年代末，早川鮎曾於台北高校刊物《翔風》發表數首以文字 / 非文字符號構成的圖象詩作，如〈赤い水着と食慾〉（第 4 期，1927 年 11 月）、〈遊歩街〉、〈梯子のある風景〉（第 5 號，1928 年 2 月），但沒有持續。詹冰則於 1943 年留學日本時創作電影詩〈Affair〉、圖象詩〈自畫像〉，

2023) 以未熟的「國語」 (= 中文)，在紀弦 (1913-2013) 主導的《現代詩》密集發表了一系列「像是打翻印刷版面的『怪詩』」<sup>④</sup>，如〈輪子〉 (11 期)、〈房屋〉 (13 期)、〈車禍〉、〈花園〉 (以上 15 期)、〈進香團〉、〈電影中的佈景〉 (以上 17 期)、〈體操〉、〈患砂眼病的都市〉 (以上 18 期) 等，引起「太新，太怪，有人乾脆說看不懂」<sup>⑤</sup> 的議論，卻也首開戰後台灣圖象詩風氣之先。雖難謂追隨者眾，但一時之間，《現代詩》出現了一些強調文字排列之視覺效果的圖象詩，例如秦松 (1932-2007) 〈湖濱之山〉 (15 期)、青空律 (紀弦) 〈跟你們一樣〉 (19 期) 以及白萩 (1937-2023) 〈流浪者〉 (23 期) 等；也有部分原本寫形式整齊的「豆腐干體」、或詩行一律齊頭的作者，開始將詩句高低長短錯落排列<sup>⑥</sup>，藉以呈現詩的造型美，或特殊的節奏感。如此著重詩的形式技巧展演作為「現代性」的表現，正如阮美慧所言，是 1950、60 年代台灣新詩「現代化」發展的重要面向<sup>⑦</sup>。戰後台灣圖象詩的初步發展，除了林亨泰、及同屬跨語世代的錦連 (1928-2013) 有較多實踐<sup>⑧</sup>，另一位受到矚目，同

---

惟當時並未在台灣發表，直至 1965 年才收錄在其第一本詩集《綠血球》，初次在台灣面世。

- ④ 林亨泰：〈走過現代，定位鄉土——我的文學生活〉，初出：《首都早報·文化版》 (1989 年 11 月 3 日)，收於呂興昌編訂：《林亨泰全集六——文學論述卷 3》 (彰化：彰化縣立文化中心，1998 年)，頁 19。
- ⑤ 紀弦：〈談林亨泰的詩〉，《現代詩》第 14 期 (1956 年 4 月)，頁 66。
- ⑥ 林亨泰自云：「當人們熱衷於寫形體整齊的『豆腐干』時，他卻寫出了好像翻倒了活字版似的所謂『符號詩』。但是當人們從『豆腐干』的陳腐裡甦醒過來，開始寫作高高低低，參差不齊的所謂『現代詩』時，他反而故意寫著體裁上比較工整的『豆腐干』」。林亨泰：〈笠下影 4 林亨泰作品介紹〉，初出：《笠》第 4 期 (1964 年 12 月)，收於呂興昌編訂：《林亨泰全集六——文學論述卷 3》，頁 99。
- ⑦ 參見阮美慧：〈知性的對決 / 孤絕的存在：一九五、六〇年代白萩的詩論、詩作對「現代詩」寫作的擴展與延伸〉，《台灣文學研究》第 6 期 (2014 年 6 月)，頁 236。
- ⑧ 我曾以「泛視覺詩」涵括一九五〇年代林亨泰的符號詩與錦連的電影詩，阮美慧則以「形構詩」指稱錦連的電影詩與圖象詩。惟電影詩不同於以漢字進行圖象排列以發揮具象作用的圖象詩，錦連的圖象詩數量亦不多，且與林類同，故不在此討論。參見陳允元：〈現代主義和跨語的交涉連動：戰後台灣泛視覺詩的起點——以林亨泰的符號詩與錦連的電影詩為中心〉，《文史台灣學報》第 18 期 (2024 年 10 月)，頁 1-34。阮美慧：〈歷史的斷片——錦連一九五〇年代形構詩的「前衛性」與「現代性」意涵〉，收於《見與不見——「笠」詩社前緣發展及其

時積極建構「詩的繪畫論」者，是與林亨泰親交的年輕詩人白萩。

1937年生的白萩，雖成長於日本時代，但僅接受兩年多的日文教育，就來到了終戰<sup>⑨</sup>。就其語言文化的養成來看，更宜被歸入在戰後受到完整中文教育的「中文世代」。也因此，在大多數的前輩詩人仍掙扎於語言轉換的1950年代中期，未及弱冠的白萩便已在《民聲日報》、《藍星週刊》、《創世紀》等發表大量中文詩作，並以〈羅盤〉（1955）獲第一屆「中國文藝協會」新詩獎，被覃子豪（1912-1963）譽為「天才詩人」。而在白萩嶄露頭角、逐漸站穩詩壇的1955年，前輩詩人林亨泰終於歷經10年的跨語掙扎，遲到地重返。該年，他出版了其第一本中文詩集《長的咽喉》，並準備以一系列的「怪詩」震驚台灣詩壇。早熟的中文詩人白萩，與遲到的林亨泰，年齡相差13歲，竟因政權轉換及「國語」政策之故，在相近的時間登上戰後中文詩壇，呈現文學活動的共時性。1956年2月，白萩在林亨泰的影響下加入了紀弦發起的「現代派」<sup>⑩</sup>，詩風也從早期的抒情浪漫<sup>⑪</sup>走向現代主義，陸續發表〈流浪者〉、〈蛾之死〉、〈仙人掌〉及〈曙光之昇起〉等圖象詩，與首開風氣的林亨泰同被視為「台灣圖象詩的發軔」<sup>⑫</sup>。

值得注意的是，儘管白萩不否認林亨泰對之的影響，曾謂「前衛精神厭惡重覆」<sup>⑬</sup>的他卻也絕不滿足於「重覆」，而以「對抗性的影響」闡述其間的互動關

---

「現代性」探尋》（臺中：晨星出版有限公司，2020年），頁108-146。

⑨ 白萩曾謂：「由於只接受兩年多的日文教育，談不上對日本文學的認識，就是對當時台灣文壇以日文寫作的作品，也無法瞭解」。參見鄭炯明、李敏勇：〈白萩，久違了！——訪不斷自我超越的詩人白萩〉，收於《觀測意象》（臺中：臺中市立文化中心，1991年），頁129。

⑩ 林亨泰：〈現代派運動與我〉，初出：《現代詩季刊》復刊第20期（1993年7月），收於呂興昌編訂：《林亨泰全集五——文學論述卷2》（彰化：彰化縣立文化中心，1998年），頁147。

⑪ 劉正偉：〈詩少年：藍星時期白萩詩作探討〉，《當代詩學》第11期（2016年12月），頁37-65。

⑫ 丁旭輝：《台灣現代詩圖象技巧研究》，（高雄：春暉出版社，2000年），頁23-24。

⑬ 白萩：〈實驗階段〉，初出：《創世紀》第15期（1960年5月），收於白萩：《現代詩散論》（臺北：三民書局，2005年，2版），頁31。

係：

參加現代派，我也多少是受了林亨泰先生的影響。但我亦是採取對抗性的影響，我想與其再寫符號論的詩就沒有意思了，所以寫圖象詩，當然理念是同樣的東西，但發展出了不同的結果。<sup>14</sup>

儘管兩人的圖象詩皆屬丁旭輝所謂「利用漢字的圖象特性與建築特性，將文字加以排列，以達到圖形寫貌的具象作用，或藉此進行暗示、象徵的詩學活動的詩」<sup>15</sup>，詩法卻有微妙的不同。而白萩建構詩之視覺性理論的〈由詩的繪畫性談起〉（1960），既是林亨泰用眼睛「看」、訴諸「視覺」<sup>16</sup>的「符號詩」的延續、拓展，毋寧更是與林亨泰的對話與超越。

採取如此的「對抗性的影響」，固然有白萩不願重複前人之路的前衛性格，以及他在「現代派」運動中對自身位置的高度自省與美學追求，但亦可藉布魯姆（Harold Bloom）所謂後來者詩人為抵禦前驅的強者詩人予之的「影響的焦慮」（the anxiety of influence）而採取的防衛機制予以解釋。布魯姆指出：

詩的影響——當它涉及到兩位強者詩人，兩位真正的詩人時——總是以對前一位詩人的誤讀而進行的。這種誤讀是一種創造性的校正，實際上必然是一種誤譯。一部成果斐然的「詩的影響」的歷史……乃是一部焦慮和自我拯救之諷刺畫的歷史，是歪曲和誤解的歷史，是反常和隨心所欲的修正的歷史，而沒有所有這一切，現代詩歌本身是根本不可能生存的。<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> 陳千武等：〈白萩作品討論會〉，收於《觀測意象》，頁188。

<sup>15</sup> 丁旭輝：《台灣現代詩圖象技巧研究》，頁1。

<sup>16</sup> 紀弦：〈談林亨泰的詩〉，頁68。

<sup>17</sup> 哈羅德·布魯姆（Harold Bloom）著，徐文博譯：《影響的焦慮：詩歌理論》（臺北：久大文化股份有限公司，1990年），頁3。須說明的是，原文「caricature」原譯為「漫畫」，我認為並不準確，引用時乃修訂為「諷刺畫」。

布魯姆理論的目的之一，是爲了修正向來普遍被接受的「一個詩人促使另一個詩人成長」的理論的非完美性。影響是一種負債，並危及了後來者詩人的自我以及存在。在前驅強者詩人的陰影底下，後來者詩人透過六種修正比（six revisionary ratios），來偏移、續完已逝者，壓抑對已逝者的記憶，或與之競爭搏鬥，以從這種焦慮之中自我拯救。其中複雜的運作機制，是布魯姆理論的獨到之處。白萩對林亨泰符號論的繼受與偏移、續完、縮削，即與前驅強者詩人意識性的對抗。有意思的是，白萩的早熟，與林亨泰的遲到，使得原應屬於「前驅者／後來者」的兩人共時活躍於文壇，並有頻繁對話，也使得這種「影響的焦慮」及其採取的「誤讀」並非總是後來者對（已逝的）前驅者的投射，在白萩與林亨泰的案例毋寧是即時的，雙向的，且白萩的詩也回頭刺激了前驅者林亨泰。而在修正與創作之間，布魯姆謂：「所有修正比都是收縮運動，但創作本身則是一種擴張運動。優秀的詩歌是修正運動（收縮）和令人耳目一新的外相擴展的辯證關係」<sup>18</sup>，戰後台灣圖象詩的發軔，即在這種即時雙向的互動關係、收縮擴張的辯證關係之中展開。

除了影響的焦慮，世代差異亦是討論二者互動不可忽略的因素。80年代高舉「後現代」大纛的林耀德（1962-1996）曾訪問白萩，問他在50年代透過什麼管道接觸現代主義？白萩回答：

日本戰前有「詩與詩論」這本詩刊……林亨泰受過日本教育，對文學的了解透過日文，當然也受到像春山行夫這一類詩人的影響……我當時仍是一個文學青年，看到林亨泰用文字的符號化來寫詩，便從學畫的經驗中，提煉出從造形下手的辦法，而完成了「蛾之死」中的四首圖象詩。<sup>19</sup>

世代的差異，使得二人在現代主義的接受路徑不同。此外，中文／漢字符號的意義，對他們而言亦不完全相同。他們的圖象詩創作／詩論，可謂從不同的位置出

<sup>18</sup> 同前註，頁95。

<sup>19</sup> 林耀德：〈片片言語滴滴血——訪白萩〉，收於《觀測意象》，頁166。

發，這樣的變項亦不容忽視。

這一篇論文，將以 1955-1960 年間白萩的圖象詩實踐及詩的繪畫論，對讀跨語世代林亨泰的符號詩／論，著眼影響的焦慮與世代差異，嘗試究明兩人在戰後台灣圖象詩發展上的交會、交錯與相互影響。

## 二、視覺與聲音：林亨泰的案例

台籍詩人林亨泰之所以能首開戰後台灣圖象詩之先，並以理論奧援紀弦的「現代派」運動，咸認與日本／日文的媒介有關<sup>20</sup>。林亨泰自述，中學時期他在舊書店購得日本現代主義詩重鎮《詩與詩論》：「這就是我認識現代文學的起始……對日本詩的興趣，也逐漸從明治、大正時代的新體詩、自由詩轉向昭和初年的現代詩人的作品」<sup>21</sup>。而當他帶著如此的養分來到戰後，敏銳地從《現代詩》上刊登阿保里奈爾（Guillaume Apollinaire, 1880-1918）及高克多（Jean Cocteau, 1889-1963）的線索，找到曾有短期日本經驗，藉由日文譯本而「眼界大開，廣泛地接觸到了興起於二十世紀初期之諸流派」<sup>22</sup>的紀弦，並以其主導的《現代詩》及「現代派」運動，作為重返文壇的障地<sup>23</sup>。

值得注意的是，林亨泰的現代主義傾向並非在日文創作階段即有，而是到了戰後的跨語／中文創作階段才逐漸顯露。林巾力指出：「林亨泰的『現代詩』實踐，正是和他的『跨越語言』嘗試同時並進的」<sup>24</sup>。她認為，林在戰後成爲了一位無法將新的「國語」內化的「語言的異鄉人」，這使得他能夠「將語言從過多

---

<sup>20</sup> 林巾力：〈想像「現代詩」：以林亨泰五〇年代的「現代主義」建構為例〉，《中外文學》第35卷第2期（2006年7月），頁121。

<sup>21</sup> 林亨泰：〈詩的三十年〉，初出：《創世紀》第34、35期（1973年9月、11月），收於呂興昌編訂：《林亨泰全集六——文學論述卷3》，頁4-5。

<sup>22</sup> 紀弦：《紀弦回憶錄【第一部】二分明月下》（臺北：聯合文學，2001年），頁96。

<sup>23</sup> 參見陳允元：〈紀弦、覃子豪的東京經驗及戰後在台詩歌活動潛藏的日本路徑〉，《台灣文學研究學報》第31期（2020年10月），頁191-232。

<sup>24</sup> 林巾力：〈想像「現代詩」：以林亨泰五〇年代的「現代主義」建構為例〉，頁123。

的感性附載中剝離，並將之轉化為類似物質材料般的存在，一種能以另類的方式拿來把玩、形塑的媒材」，而在詩法上，「現代主義或前衛所主張的革命性與破壞性，倒是提供詩人一個翻轉語言劣勢的可能」<sup>25</sup>。但現代主義美學如何翻轉語言劣勢？其與跨語之間的連動關係、轉換機制為何？我曾在林的基礎上進一步指出，作為視覺符號的「漢字」在其現代主義／跨語過程扮演雙重中介角色<sup>26</sup>。第一重是文化身份的中介。受到日本前衛詩人神原泰（1899-1997）及萩原恭次郎（1899-1938）以日文漢字、假名書寫之立體詩影響<sup>27</sup>的林亨泰，巧妙運用「漢字」在日文／中文兩種「國語」之間「同文」的曖昧空間，宣稱「現代主義即中國主義」，將西洋立體主義、及曾受日本教育的自己「再中國化」，嫁接中國詩傳統，在戰後的中文詩壇找到合法位置。第二重中介則是視覺與聲音。林亨泰在〈中國詩的傳統〉（1957）寫道：「中國文字並非語音的記載，它的特色在於視官上的認識」，並稱漢字為一種「書寫上的世界語」<sup>28</sup>。其不僅克服中國各地方言相異的語音要素，甚至也成為台灣日語世代作家戰後跨語的輔助。與林亨泰同世代的作家鍾肇政（1925-2020）謂，學習中文時，日文漢字曾給予他不少助益：「雖然不會用國語唸，用方言唸起來恐怕也亂七八糟，可是我懂，看得懂」<sup>29</sup>。而林亨泰在戰後寫作「用眼睛理解」的圖象詩，除了受制於中文能力，毋寧也是一種在日文／中文「同文異聲」的情境下，企圖藉由作為「視覺符號」的漢字、以及視覺圖象化的詩表現形式，克服中文文法構句與音聲障壁的特殊詩法，「當『視覺』上的『同文』較之於『語／音』更加利便，也就衍生出一種

<sup>25</sup> 同前註，頁124、128。

<sup>26</sup> 陳允元：〈現代主義和跨語的交涉連動：戰後台灣泛視覺詩的起點——以林亨泰的符號詩與錦連的電影詩為中心〉，頁9。

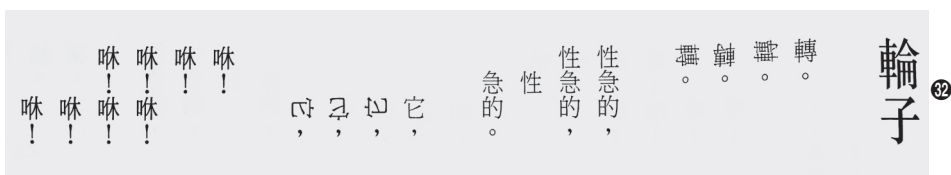
<sup>27</sup> 林亨泰：〈現代派運動與我〉，頁145-146

<sup>28</sup> 林亨泰：〈中國詩的傳統〉，初出：《現代詩》第20期（1957年12月），收於呂興昌編訂：《林亨泰全集七——文學論述卷4》（彰化：彰化縣立文化中心，1998年），頁22。

<sup>29</sup> 洪醒夫：〈從日據時代活過來的——鍾肇政訪問記〉，收於彭瑞金編選：《臺灣現當代作家研究資料彙編14 鍾肇政》（臺南：國立臺灣文學館，2011年），頁190。

『視覺先行』的創作模式」<sup>30</sup>。

40年代末、50年代初，林亨泰曾經歷了一段日文、中文雙軌並用，及以日文作品為底稿進行自我翻譯、改寫的「自我譯寫」<sup>31</sup>階段，終於在1955年3月出版第一本中文詩集《長的咽喉》，惟其中文未熟，日文的影響亦未完全褪除。同年5月，《現代詩》第10期刊載林的五首中文短詩〈心臟之什〉、〈四月〉、〈誕生〉、〈教室〉、〈他〉。不難發現，比起偶有長作的日文詩（及其中文的自我譯寫），林亨泰中文詩的形制相對短小許多，語言也有跳躍、破碎的狀況。第11期同樣刊載了林的短詩五首。其中〈輪子〉一詩，是他創作符號詩／圖象詩的起點：



這首詩最初發表時，四個轉動的「轉」與「它」，曾被印刷工人以為訛誤而自動「扶正」。紀弦說：「這一扶正不打緊，可把林亨泰的詩給弄糟了，那輪子往前滾轉的動態就完全變成靜止的形狀了……其妙處，全在四個『轉』字和四個『它』字的排列樣式，所以，這也是一首符號詩；而且是很成功的」<sup>33</sup>。這樣的符號詩，幾乎看不到一個完整的中文句子結構，完全透過單詞——被視覺符號化的動詞（轉）、代名詞（它），用以修飾轉動的副詞（性急的）、擬聲詞

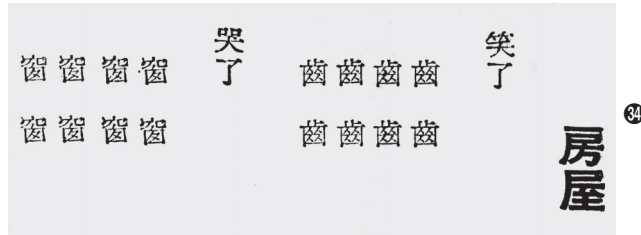
<sup>30</sup> 陳允元：〈現代主義和跨語的交涉連動：戰後台灣泛視覺詩的起點——以林亨泰的符號詩與錦連的電影詩為中心〉，頁14。

<sup>31</sup> 1948-1949年間，林亨泰在《潮流》持續發表日文詩作：1948年8月9日，他發表第一首中文詩作〈靈魂的秋天〉於《台灣新生報》「橋副刊」第150期，後又有〈鳳凰木〉、〈新路〉、〈歸來〉、〈女郎與淚珠〉四首作品發表，與日文創作雙軌並行。

<sup>32</sup> 林亨泰：〈輪子〉，初出：《現代詩》第11期（1955年10月），收於呂興昌編訂：《林亨泰全集二——文學創作卷2》（彰化：彰化縣立文化中心，1998年），頁101-102。

<sup>33</sup> 紀弦：〈談林亨泰的詩〉，頁69。

（咻）、標點符號（。、！），以圖象排列與留白營造出的建築美及視覺節奏構成。發表於第 13 期的〈房屋〉更是如此：



如紀弦所言，這首詩「除『笑了』與『哭了』之外，八個『齒』字和八個『窗』字，實在是當作符號來使用的，而不得目之為文字」<sup>35</sup>。有趣的是，這樣從句子到單詞、從文字到圖象的詩法，可視為詩人在跨語轉換的過程之中解離、難以成句的語言碎片，卻同時也是在詩人重返文壇之際，以視覺將之重新調度組裝的新結構、新美學。而這樣的語句碎片化／視覺再結構化，同時也伴隨著新詩散文化（＝去韻文化）的過程。既反映了我所謂跨語世代在視覺（能讀懂）／聲音（不會唸）不同步的跨語狀態，同時也與紀弦的「現代派」運動追求新、強調知性、詩歌分離的部分主張相合。也因此，當林亨泰的符號詩引起爭議，紀弦曾以立體派的詩法為之辯護、導讀：

這是「看」的，不是「聽」的。這是訴諸「視覺」的，而不是訴諸「聽覺」的。是構成的，而非邏輯的。是直覺的，而非理念的。還有，立體主義的原理，在這裡，也適用的。請看阿保里奈爾的立體詩吧！……總之，作為一首符號詩的「房屋」就是房屋，用眼睛去理解吧！<sup>36</sup>

<sup>34</sup> 陳允元：〈現代主義和跨語的交涉連動：戰後台灣泛視覺詩的起點——以林亨泰的符號詩與錦連的電影詩為中心〉，頁 14。

<sup>35</sup> 紀弦：〈談林亨泰的詩〉，頁 68。

<sup>36</sup> 同前註。

訴諸「視覺」，用「眼睛」理解，暗合林亨泰的跨語過程。憑藉漢字同文之便，日語世代某種程度上能藉由「視覺」來讀懂戰後的「國字」，聲音卻難以立即跨越。而創作時，漢字的同文性雖未必可兌現為中文創作能力，但漢字單語也因其同文性，可以先於文法結構與音聲的轉換，容易被跨語境挪用（日文漢字當中文用）、或日中對譯。而在美學上，既能收陌生化（defamiliarization）之效，甚至能發揮其作為表意符號、方塊文字之特長，被視為圖象、或排列為圖象。於是，在這樣同文異聲、視覺／音聲不同步的跨語過程之中，視覺取代了聽覺成為優位，對於「圖象性」的重視也強過了「音樂性」。

值得注意的是，以視覺／圖象為優位，並不意味著完全排斥音樂性。更準確來說，林亨泰排斥的是傳統「韻文」的音樂性，並嘗試從符號論的角度賦予音樂性新的形態與意義。1957年12月，林亨泰發表〈符號論〉，分別從理論、感覺、性質、韻律四個面向來談論詩的「符號」。當然，他這裡所謂詩的「符號」並非特指將文字視覺符號化而言，而是泛指由語言的「象徵＝符號價值」構成<sup>37</sup>、從注重「作品的事實」轉而強調「作品的秩序」的「由符號秩序構成的詩」<sup>38</sup>。在「感覺」上，林亨泰謂：「這個外貌幾乎是『幾何學』的」<sup>39</sup>，亦即視覺性、建築美。而關於「韻律」，林認為，象徵派的詩歌理論對於「音樂性」——包含韻律（詩的音樂）及音樂（音樂的音樂）——產生巨大衝擊：「他們之企圖『和音』的符號化而成為感覺的『色彩價值』竟破壞了以往『和音』之有機的連結」<sup>40</sup>。所謂印象派音樂，係指以19至20世紀初期的法國為中心興起，受到印象派繪畫、象徵詩之影響的現代音樂，以德布西（Claude Debussy，1862-1918）青年時代的作品《春》為主要代表。比起表現情感、故事，毋寧更強氛圍的暗示。由於印象派音樂放棄和音功能、淡化對於調性的重視，並採取一

<sup>37</sup> 林亨泰：〈符號論〉，初出：《現代詩》第18期（1957年5月），收於呂興昌編訂：《林亨泰全集七——文學論述卷4》（彰化：彰化縣立文化中心，1998年），頁14。

<sup>38</sup> 參見林亨泰：〈關於現代派〉，初出：《現代詩》第17期（1957年3月），收於呂興昌編訂：《林亨泰全集七——文學論述卷4》，頁12。

<sup>39</sup> 林亨泰：〈符號論〉，頁15。

<sup>40</sup> 同前註，頁16。

種非連續性的、片斷的旋律及流動的節奏，形式欠缺完結性與發展性，被視為音樂進入現代主義的開端<sup>41</sup>。林的重點雖不在音樂，但印象派音樂其放棄「古典、浪漫派機能和聲的牽絆與任務」<sup>42</sup>而產生的不和諧、非完整特性，也是跨語階段林亨泰不流暢而略顯破碎、跳躍之短詩、圖象詩的重要特徵。那麼在「符號論」的文學觀下，音樂性究竟為何？林亨泰說：

實在我們對此「音樂性」有重新估價的必要，然而正在這個問題尚未有圓滿答案的時候，「符號」之被認為「缺乏音樂」，也是不足為病的。<sup>43</sup>

林亨泰想說的是：在以象徵／符號價值作為詩之關鍵的今天，所謂的「音樂性」正在被重新定義中。但此時的他還無法針對音樂性提出論理性的說明。紀弦為他提出補充。他認為，林的詩有講求節奏的，也有根本否定節奏的。前者如短詩〈長的咽喉〉，後者則為視覺符號詩〈Romance〉、〈房屋〉等。紀弦謂，其講求節奏者：「實不同於一般的抒情詩……他的內容很少是『情緒』的，而多為『感覺』的」<sup>44</sup>；亦即並非抒發情感的韻文節奏，而是將「觀察」而來的「感覺」以散文的節奏呈現。在這裡，紀弦強調了林詩的散文性（＝非韻文）與主知性（＝非抒情性）。而從根本否定節奏者，紀弦解釋，其雖非聽覺的節奏，卻也透過排列，形構出一種「視覺的節奏」<sup>45</sup>。進一步闡述之，林亨泰的符號詩雖不至於完全去音聲化，但透過音韻構成的節奏幾乎被捨棄了。而意義之產生，也不完全經由文字，而是文字與符號重新結構後的圖象關係，以視覺意會的方式來結

<sup>41</sup> 以上參閱ブリタニカ国際大百科事典之「印象主義音楽」詞條（[https://kotobank.jp/word/印象主義音楽-32918#goog\\_rewarded](https://kotobank.jp/word/印象主義音楽-32918#goog_rewarded)），2016年發表，（上網檢索日期：2025年8月18日。）以及音樂之友社編，林勝儀編譯：《新編音樂辭典：樂語》（臺北：美樂出版社，2008年），頁363-364。

<sup>42</sup> 同前註，頁363。

<sup>43</sup> 林亨泰：〈符號論〉，頁16。

<sup>44</sup> 紀弦：〈談林亨泰的詩〉，頁68。

<sup>45</sup> 同前註，頁66。

構、來理解。這樣的詩作，捨棄了韻文概念下抒情的音樂性，而將之轉化為由視覺排列主導的節奏感。

### 三、腦筋與眼睛：白萩的圖象詩建構與詩的繪畫論

白萩的現代詩啓蒙，並非如林亨泰一樣經由日文，而是 1952 年在學校圖書館讀到張自英（1916-？）的《黎明集》（1950）和明秋水（1920-2002）的《骨髓裡的愛情》（1952），「感覺這些詩和我以前讀的古典詩不一樣，因此引發了對新詩的興趣」<sup>46</sup>。不過他從抒情浪漫轉向現代主義，是受到林亨泰影響。他說，開始寫圖象詩，是爲了「要支持林先生的理論。」<sup>47</sup>

所謂「林先生的理論」，並非專指 1957 年 5 月林發表於《現代詩》第 18 期的〈符號論〉<sup>48</sup>，而是包含了同一時期刊登在《現代詩》的〈關於現代派〉（17 期）、〈中國詩的傳統〉（20 期）、〈談主知與抒情〉（21 期）、〈鹹味的詩〉（22 期）等主知主義詩論的泛稱，這從白萩詩論反覆出現「知性」、「技巧」等關鍵字<sup>49</sup>便可窺知。然而白萩不願成爲前輩的重複，而是採取對抗性的修正態度。有趣的是，面對白萩這位系譜相近的後起之秀，林亨泰在讚賞之餘也存在競爭意識。1959 年白萩出版第一本詩集《蛾之死》，不久後林即在《創世紀》第 12 期發表〈白萩的詩集《蛾之死》〉（1959 年 7 月），高度評價白萩詩作的繪畫性與技巧，謂其〈蛾之死〉乃「形式決定了內容」、「各種技巧的集大成」<sup>50</sup>。文章最後，林感慨地寫道：「這正意味著我們的較年青的一代正開始運

<sup>46</sup> 鄭炯明、李敏勇：〈白萩，久違了！——訪不斷自我超越的詩人白萩〉，頁 130。

<sup>47</sup> 陳千武等：〈白萩作品討論會〉，頁 188。

<sup>48</sup> 林的〈符號論〉並非圖象詩的方法論，毋寧是延續〈關於現代派〉（1957 年 3 月）將詩視爲一種由「象徵符號」構成的「作品的秩序」的論點，並從理論、感覺（外貌）及韻律的面向，加強闡述對現代詩之本質性理解的詩論。

<sup>49</sup> 阮美慧：〈知性的對決／孤絕的存在：一九五、六〇年代白萩的詩論、詩作對「現代詩」寫作的擴展與延伸〉，頁 249。

<sup>50</sup> 林亨泰：〈白萩的詩集《蛾之死》〉，初出：《創世紀》第 12 期（1959 年 7 月），收於呂興

用真正屬於他們自己的思想以及方式……去懲罰所有『已存在的美』以及其所有者的『權威』們。而其實，我們這較年長的一輩，也是值得他們懲罰的」<sup>51</sup>。翌年2月，白萩在《創世紀》第14期發表〈由詩的繪畫性談起〉，建立自己的繪畫性詩論以回應前輩。

白萩的〈由詩的繪畫性談起〉，若與他在「新詩論戰」<sup>52</sup>期間以「邵析文」為筆名發表的〈從〈新詩閑話〉到〈新詩餘談〉〉（1960）合觀，會更加完整。在後者，白萩駁斥了保守派文人言曦（1916-1979）主張詩歌同源的音樂性至上論。白萩認為印刷術的發達，使詩掙脫韻文時代的格律而進入了散文（＝非韻文）時代，音樂不再具有優位性<sup>53</sup>；〈由詩的繪畫性談起〉則進一步建構詩的繪畫性理論：「從詩的歷史來看。『詩』不是一個輩子；卻差不多是『盲子』。直到最近幾十年來他才睜開了眼睛」。<sup>54</sup>

為什麼需要在音樂性之外，拓展詩的繪畫性領域呢？白萩認為：「『繪畫性』之值得提倡是基於人類視覺的世界遠比聽覺為大」；而以「圖象的形象」呈現的圖象詩，有著文字的比喻、隱喻無法取代的效果：

從沒有一個比喻，沒有一個隱喻，它的繪畫形動，能比圖示更能獲得具體形象的滿足。一首純粹的圖象詩，它不僅給你「讀」，並且給你「看」……它的好處，就是我們在閱讀它們的第一個字之前，它對你已經開始運作。……圖象詩的特性，在混合著「讀」與「看」的經驗，它利用

---

昌編訂：《林亨泰全集六——文學論述卷3》，頁48、55。

<sup>51</sup> 同前註，頁59。

<sup>52</sup> 覃子豪、蘇雪林的「象徵派論戰」後，1959年11月，言曦發表〈新詩閑話〉，堅持中國古典詩的創作技巧批評現代詩創作，引發藍星詩社集體捍衛現代詩。

<sup>53</sup> 參見邵析文：〈從〈新詩閑話〉到〈新詩餘談〉〉，初出：《創世紀》第14期（1960年2月），收於白萩：《現代詩散論》，頁55-72。

<sup>54</sup> 白萩：〈從詩的繪畫性談起〉，初出：《創世紀》第14期，收於白萩：《現代詩散論》，頁1-28。

了你的「腦筋」，並且也利用了你的「眼睛」。<sup>55</sup>

白萩的繪畫性論述，以一種既原始直觀、又現代前衛的悖論型態呈現：這種「圖象的形象」是「以非言辭開始的言辭」、「文學以前的經驗」。它並非新的發明，然而如今更結合了印刷術的發達，在「文字」（＝用「腦筋」「讀」）的喻意理解之外，更發展出「以圖示詩」（＝用「眼睛」「看」）的造型審美層次，而成爲 20 世紀使詩「打開眼睛」的新技術、新方法。

白萩關於詩之繪畫性的論述，呼應了 1956 年紀弦爲林亨泰那些「怪詩」辯護寫下的〈談林亨泰的詩〉的論點：意象派訴諸的是文字之「意味」，是間接的；而符號詩「主要是訴諸視覺的……是直接的……符號的『形態』是格外地具備了美術性的」<sup>56</sup>。在韻文已成過去的散文時代，人們以散文寫詩；當散文不敷表現時，遂有符號誕生，與散文搭配使用。這種以「符號」寫成的詩，紀弦舉〈房屋〉爲例，謂必須用「眼睛理解」。

值得注意的是，白萩論及〈房屋〉，卻認爲它與秦松的〈湖濱之山〉是失敗之作：「這兩首詩所以失敗，並不是『繪畫性』之過，而是詩中的『繪畫性』差不多取代了『意義』的關係」<sup>57</sup>。其對〈房屋〉評價不高，正如布魯姆指出：「只要有新人在對前驅的作品進行評價，就能看到這種縮削模式」。除了縮削，更重要的也許是「續完」——「遲來的詩人提供出其想像力告訴他能使原來『被截短了的』前驅詩歌和前驅詩人得以完整所需要的東西」<sup>58</sup>。白萩嘗試在林亨泰的影響之外，建構自己的繪畫性詩論，並在文中反覆強調：

我最重要也是唯一要表達的觀念是：「詩」並不像過去那樣的只認爲存在於「音樂中」；今日我們寫有關圖象的詩，也並不只認爲「詩」存在於

---

<sup>55</sup> 同前註，頁 7-8。

<sup>56</sup> 紀弦：〈談林亨泰的詩〉，頁 68。

<sup>57</sup> 白萩：〈從詩的繪畫性談起〉，頁 6。

<sup>58</sup> 哈羅德·布魯姆（Harold Bloom）著，徐文博譯：《影響的焦慮：詩歌理論》，頁 69、66。

「繪畫中」，而是視「意義」的需要或為「音樂性」或為「繪畫性」的，但其地位只是「意義」的附從而已。<sup>59</sup>

對白萩而言，「意義」毋寧是最重要的上位概念。音樂性或繪畫性，只是表現手段的選項。同樣的，他在〈《蛾之死》後記〉（1959）也說：「當內容尚未成立，便不應有固定的形式在等待它的降生」。然而白萩並非不重視詩的技巧、形式。相反的，他認為：「藝術之所以能偉大的呈顯在我們眼裡正是由於技巧的偉大」。只是形式技巧不應與意義內容割裂，「敏感的讀者將認為我似乎把技巧提升至包含了內容。我將不予否認」<sup>60</sup>。

有趣的是，林亨泰在〈白萩的詩集《蛾之死》〉的詮釋，似乎偏離了白萩在〈後記〉的自我宣示。林謂：「他所謂的『把技巧提升至包含了內容』，其實乃是一種相當於『形式決定了內容』這一類的說法」。關於詩的形式（技巧）／內容的有機結合、相互關係，兩人是有共見的，但「把技巧提升到包含了內容」與「形式決定內容」仍有些微差異——在林亨泰的詮釋之下，白萩更像是一個形式主義者，形式為主，內容為從；但對白萩而言意義才是最上位的概念。在音樂性／繪畫性的光譜，他將白萩的詩〈流浪者〉、〈蛾之死〉置於「音樂先於一切」的象徵主義的「另一個極端」：「無疑的，它本身就是一幅不折不扣的『繪畫』」，謂〈蛾之死〉是「各種技巧的集大成」<sup>61</sup>。但事實上，白萩的詩並非沒有音樂性的。即便是圖象詩如〈流浪者〉，白萩自云，他描述一個流浪者眺望的心情是「從『音』感『量』感和『意義』上表現逐漸失望的情緒」<sup>62</sup>。阮美慧也

<sup>59</sup> 白萩：〈從詩的繪畫性談起〉，頁4-5。底線為引用者加。

<sup>60</sup> 白萩：〈《蛾之死》後記〉，收於《蛾之死》（臺北：現代詩社，1959年），頁70、75。關於技巧，白萩進一步將之區分為可視的及不可視的。前者包括「手法、文字、語氣和格式」；後者則包括「如何觀照，如何捕捉和捨棄意象，如何加深感受，進而為謀好詩，在知識上盡可能的增進有助於詩的知識，在內心上如何靜濾至一切至微的感受均能準確地捕捉無餘」。

<sup>61</sup> 林亨泰：〈白萩的詩集《蛾之死》〉，頁48、51、55。

<sup>62</sup> 白萩：〈從詩的繪畫性談起〉，頁19。

指出白萩「極為重視詩的空間（繪畫性）及時間（音樂性）設計」<sup>63</sup>，而其音樂性即「語言在『時間』的推展中，展現高低、強弱、快慢、長短等聲響，形成一個極富象徵的世界」<sup>64</sup>。在林亨泰的眼中，白萩仿若一位形式主義者、技巧至上者、視覺主義者。儘管林的評價應無貶意，甚至可謂視之同為現代主義者的認可與稱讚，但白萩並不完全接受前輩的詮釋收編，而企圖重新陳述。他認為〈房屋〉失敗，但〈車禍〉及〈Romance〉就顯得成功，因為「他在詩中的繪畫行動並沒有取代了所欲表達的意義」<sup>65</sup>。白萩也以此原則重新解釋〈流浪者〉與〈蛾之死〉，重申自己的詩並非形式技巧至上，亦非由繪畫性主導。正如阮美慧言：「白萩一向對詩的形式技巧大力實驗、革新……但，他並不停留在形式技巧的賣弄，而是回到詩的『意義』上探求」<sup>66</sup>。

在這裡，我們可以看到兩人詩論的交會與交錯。林亨泰對圖象詩的理解，來自神原泰及萩原恭次郎；而他在詩論〈關於現代派〉、〈符號論〉、〈中國詩的傳統〉、〈談主知與抒情〉、〈鹹味的詩〉所呈現的主知主義、從事實到秩序、前衛意識的詩觀，則與主導《詩與詩論》的春山行夫（1902-1994）的主知論系統一致。關於春山影響下的日本現代主義詩走向，愛里思俊子謂：「春山……試圖構造將情感表達排除在外的自立的語言空間……將詩歌的變革放置在言語操作的層次來把握，從形式上改變詩歌的傾向」<sup>67</sup>。而主知之於台灣，林巾力指出：「春山行夫的『主知』不但形塑了日本現代主義詩歌的形貌，恐怕也是影響台灣戰前與戰後詩歌發展的重要概念。……『主知』，其實有著與『技術』十分接近

<sup>63</sup> 阮美慧：〈知性的對決／孤絕的存在：一九五、六〇年代白萩的詩論、詩作對「現代詩」寫作的擴展與延伸〉，275。

<sup>64</sup> 同前註，267。

<sup>65</sup> 白萩：〈從詩的繪畫性談起〉，頁17。

<sup>66</sup> 阮美慧：〈知性的對決／孤絕的存在：一九五、六〇年代白萩的詩論、詩作對「現代詩」寫作的擴展與延伸〉，頁274。

<sup>67</sup> 愛里思俊子著，孫洛丹譯：〈重新定義「日本現代主義」——在1930年代的世界語境中〉，收於王中忱、林少陽編：《重審現代主義——東亞視角或漢字圈的提問》（北京：清華大學出版社，2013年），頁94-95。

的含義」<sup>68</sup>。技術主義的春山，最終也走向純粹符號的形式主義實驗，並有「藉由書寫不具任何意義的詩，來實驗 *poésie* 的純粹性」<sup>69</sup>的說法。林亨泰的符號詩實踐，多少有這樣的意味，雖然沒那麼極端。其評價白萩時強調的技術主義、形式主義，大抵因著這樣的脈絡而來。在白萩身上，他驚喜地看見了主知論式的技術呈顯，並覺得後生可畏。於是在〈白萩的詩集《蛾之死》〉，林亨泰嘗試將白萩的圖象詩實驗，編入與他同受《詩與詩論》影響的系譜之下。若以布魯姆的思考邏輯，這也能說是林亨泰為了能保有自己在此系譜中（相對）前驅位置的一種手段。

誠然，在系譜上，白萩間接繼承了日本主知論的影響，著重技術的鍛鍊、新技巧的實驗。在紀弦「現代派」運動的脈絡下，其圖象詩／論也呼應了六大信條之四「知性之強調」，是對新詩現代化的追求。不過正如阮美慧指出，在一片「反傳統」的聲浪中，白萩「更深刻反省到『現代』真正的意涵，並非一味地實驗、創新，而是從傳統中出入，尋繹其中，找到新的方法與精神」<sup>70</sup>。白萩一直追尋著自己的道路，而不願成為前驅者、同時代人乃至自己的重複。也因此，他主張把技巧提升至包含了內容、將音樂性與繪畫性視為意義之附從，這是他與林亨泰在詩論上的差別。此外，在創作上，林亨泰在 1955-1957 年間密集發表十餘首符號詩作，多為將文字作圖像使用、並搭配非文字的符號，在極大程度上訴諸視覺性及形態美的「繪畫」。而白萩自云在《蛾之死》完成的四首圖象詩，丁旭輝謂，真正的圖象詩作品只有〈蛾之死〉與〈流浪者〉兩首，其餘「只能算是類圖象詩的圖象技巧運用」<sup>71</sup>。即便〈蛾之死〉與〈流浪者〉也並非完全訴諸視覺，而是「混合著『讀』與『看』的經驗」，且「讀」的比重要高於視覺圖象的「看」。兩相對照，兩人對於視覺的倚賴程度相差甚遠，意義也不甚相同。未能

<sup>68</sup> 林中力：〈主知、現實、超現實：超現實主義在戰前台灣的實踐〉，頁 88。

<sup>69</sup> 春山行夫：〈北園克衛について〉，收於《北園克衛全詩集》（東京：沖積舎，1992 年），頁 12。

<sup>70</sup> 阮美慧：〈知性的對決／孤絕的存在：一九五、六〇年代白萩的詩論、詩作對「現代詩」寫作的擴展與延伸〉，頁 256。

<sup>71</sup> 丁旭輝：《台灣現代詩圖象技巧研究》，頁 74。1

將中文內化的「語言的異鄉人」的林亨泰，使用視覺符號是「翻轉語言劣勢」的策略<sup>72</sup>，同時也是將「漢字」的雙重中介性做最大程度的發揮。中文世代的白萩能自由操控中文作為詩的語言，繪畫性僅是表達意義、內容時的選項之一，與音樂性相輔相成，用以達成意義的追求。

接下來，我們就林亨泰與白萩的圖象詩進行對讀比較。

#### 四、對抗性的影響：對讀林亨泰與白萩的圖象詩

林亨泰對於台灣圖象詩發展的貢獻，丁旭輝認為：「在理論上對漢字的基本特質的掌握，讓台灣圖象詩……避開了盲目崇洋西化的可能缺陷」<sup>73</sup>，並指出其符號詩三特性：一、「將『文字』視為『符號』、『立體』、『圖象』的」；二、「堅持詩的時間性而嚴拒詩的繪畫性」；三、「為了增強詩的表現能力與『符號性』……加入了不少非文字的圖形或符號」<sup>74</sup>。其中第二點有待商榷<sup>75</sup>；一與三則確實指出其獨到之處：林雖也一定程度使用文字本身的敘述與比喻功能，但文字的視覺排列、漢字的圖象表現、以及非文字圖形或符號的運用所呈現出的繪畫性，才是其符號詩最大的特色。除了前述〈輪子〉、〈房屋〉與〈Romance〉，同時期發表的〈第20圖〉、〈騷音〉、〈炎日〉、〈車禍〉、〈花園〉（以上1956）、〈進香團〉、〈電影中的佈景〉、〈患砂眼的城市〉、〈體操〉（以上1957）等，都是將漢字及符號作最大的圖象發揮的絕

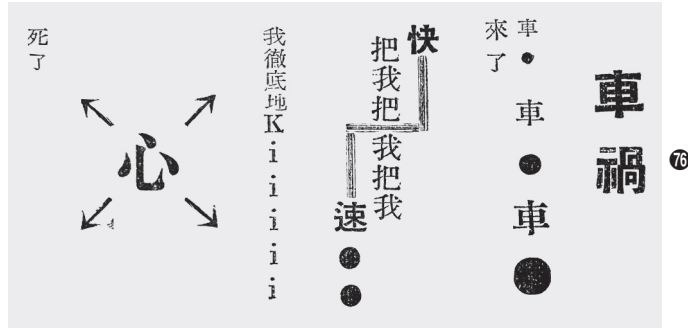
<sup>72</sup> 林巾力：〈想像「現代詩」：以林亨泰五〇年代的「現代主義」建構為例〉，頁128。

<sup>73</sup> 丁旭輝：《台灣現代詩圖象技巧研究》，頁42-44。必須說明的是，丁旭輝確實指出了林亨泰在漢字運用上的一些特點，但他將林亨泰置於「中文＝漢字表意符號／西文＝羅馬字表音符號」的二元框架裡解釋，無疑忽略了前述「漢字」在中文／日文之間的同文性與中介性，以及林亨泰的跨語情境。

<sup>74</sup> 同前註，頁44-46。


<sup>75</sup> 丁旭輝的判斷，乃根據林亨泰在訪談錄〈詩的防風林〉對〈風景〉的自述：「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，以表現間的進行。」但在〈風景〉之前，林亨泰的符號詩並不總是如此，而更接近於一幅畫。同前註，頁45-46。

佳例證。舉〈車禍〉為例：



「車」乃象形字，甲骨文的「車」字是先秦車子的描繪，象輪子、輿架、車衡、車軛之形，後化繁為簡，取部分特徵而成為現今的「車」字<sup>77</sup>。因此「車」一字本身即具圖象性。而林又透過字級的遞增與排列，讓「車」由遠而近，由小到大，呈現愈發逼近之勢，具時（速度）空（遠近）的立體性。加之林也運用了非文字的黑色實心圓形符號「●」，同樣由遠而近，由小到大，既是逼近的車燈，也可以視為人即將被撞上而陡升的緊張、心跳，或用以輔助視覺敘事的頓點、節拍，如此又具備了紀弦所謂「視覺的音樂性」。在換行之後，「來了」獨立成行，不僅強調、預告有事即將發生，也以空白與靜默，將前句逐步加大的心跳逼升至喉頭，以慢動作的屏息將戲劇張力拉到最滿。接著次行變速，「我把我把我把我把」是情急之下說不出話來的結巴，而其兩字一組無標點、無斷行的三次重複，搭配粗體的「快／速」及橫斷句子中央的表意線條，將前段堆疊的戲劇張力一口氣釋放，人與車在此交會，碰撞。「Kiiii」的煞車聲，滿到喉頭的心臟，以四個箭頭表意四散噴飛，再以輕輕的一句「死了」作為結局。我們可以看到，林將文字的敘述與比喻功能縮到最小，充分運用了漢字的圖象性，非文字符號的圖象

<sup>76</sup> 林亨泰：〈車禍〉，《現代詩》第15期（1956年10月），頁89。

<sup>77</sup> 甲骨文的「車」字為。字體演變，參見中央研究院：「國際電腦漢字及異體字資料庫」（<https://chardb.iis.sinica.edu.tw/evolution.jsp?cid=23348>），2010年發表。（上網檢索日期：2025年8月19日。）

或指事功能，搭配近代印刷術的字級與視覺排列，精彩地完成「車禍」的圖象演繹。

除了〈車禍〉，林其他符號詩也使用大量非文字符號，如〈騷音〉的波浪符號「~~~~~」，〈花園〉指涉籬笆的「××××」與花朵的「○」，〈進香團〉的旗子「▲」與蠟燭「■」，〈體操〉用以借代肢體動作的兩個「×」與「>」。其使用的文字，大多非常簡潔、簡短。幾乎都是簡單句（如〈車禍〉的「車來了」、「死了」），甚至以單詞、或是象形符號的形態呈現（如〈車禍〉的「車」、或〈房屋〉的「齒」、「窗」）。其對圖象符號、單詞短語的高度倚賴，除了前述林巾力指出的「語言異鄉人」之姿，阮美慧也以錦連為例：「礙於他中文能力的薄弱，以符號、圖象、短語等簡約書寫，替代繁複的文字，反倒是容易發揮的」<sup>78</sup>。

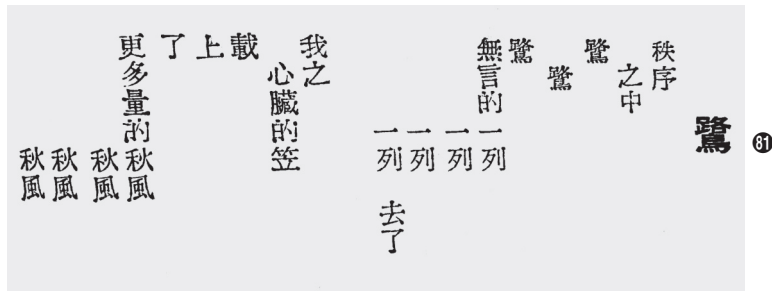
50年代的白萩，已在中文詩壇大放異彩。他的圖象詩，即便是形式最為特殊的代表作〈流浪者〉與〈蛾之死〉，多仍是借助文字的敘述與比喻功能，搭配繪畫性及音樂性交互作用，而非全然倚重文字或符號的視覺排列。與白萩同世代的李魁賢（1937-2025）曾指出，白萩的圖象詩實不同於西洋的立體主義、與林亨泰的符號詩：

立體主義者企圖賦予詩以視覺上的具象……而白萩在形式上的表現，則是抽象化的，他並未在〈流浪者〉中，藉文字排成一棵樹或流浪人，或在〈蛾之死〉中造成飛蛾的文字形象。……林亨泰的符號詩，企圖藉用符號的機能表現出文字所無法達到的時間上的動感和速率，而白萩則是用文字的羅列強化空間方位的戲劇性，以烘托出整首詩的意境。<sup>79</sup>

<sup>78</sup> 阮美慧：〈歷史的斷片——錦連一九五〇年代形構詩的「前衛性」與「現代性」意涵〉，頁122-123。

<sup>79</sup> 李魁賢：〈七面鳥的變奏——白萩論〉，初出：《笠》第32期（1969年8月），收於林洪濂編選：《臺灣現當代作家研究資料彙編 44 白萩》（臺南：國立臺灣文學館，2013年），頁146。

李魁賢所謂的「抽象化」，指的是白萩並未具象地以文字的排列擬物之形<sup>60</sup>（如阿保里奈爾的立體詩〈皇冠〉、〈心臟〉、〈鏡子〉），而是僅藉文字排列以「強化空間方位的戲劇性」；此外值得注意的是，白萩也並未使用非文字的圖象或符號，而是僅以文字為之，倚賴其字義、構句、節奏，並以局部的圖象排列構成詩的繪畫性或空間感。如此來看，白萩圖象詩最直接的影響源，恐怕並非林亨泰那些「怪詩」，而毋寧是 1956 年與〈房屋〉共同發表在《現代詩》第 13 期的〈人類身上的鈕釦〉、〈遺傳〉與〈鷺〉。這三首詩作都沒有使用非文字的符號，卻透過文字詩行的高低錯落排列，營造出一種有別於韻文的節奏感與繪畫性。〈鷺〉是最好的例子：



林亨泰的〈鷺〉雖沒有冠上符號詩或圖象詩之名，但「鷺」字的視覺形態及其 V 字型的排列則明顯類比鷺之展翼，及飛行的陣列。四個重複的「一一」與「秋風」，象徵其接續不斷的動態。而文字詩行的高低位差，既是空間的暗示（「鷺」的高位位置暗指天空、置頂齊頭的「戴／上／了」呈現心臟之笠與秋風的相對位置），也是閱讀節奏的指引（四個平行並置的「一一」與「秋風」是連續的四個頓點），或呈現量體之感（接連的鷺的陣列與多量的秋風）。白萩的圖象詩代表作〈流浪者〉與〈蛾之死〉，就是此種詩法的援用與擴大。我們先看

<sup>60</sup> 準確來說並非沒有，雖然並不算多。例如〈流浪者〉以文字組成樹的直立型態，以及〈蛾之死〉展現光的載體。感謝審查人指出。

<sup>61</sup> 林亨泰：〈鷺〉，《現代詩》第 13 期（1956 年 2 月），頁 14。



第一節我首先描述著一個流浪者眺望的心情，從「音」感「量」感和「意義」上表現逐漸失望的情緒，我之重覆並且變化一個句子而不願敘述或比喻，因為我相信，這種含蓄更能直接表現流浪者悲哀的情緒。然後第二節我退至一個角落來觀察他。我發覺他的孤單，他的寂寞和渺小，即使費盡千百句的比喻，遠不如這樣地利用空間的圖示……然後我表現他流浪之久，而在第三節重覆的「站著」是表現其無可奈何。<sup>65</sup>

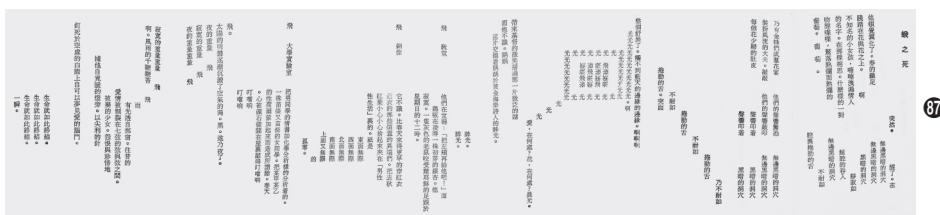
透過白萩解釋，我們不僅知道〈流浪者〉除了視覺效果，還兼有聲音及意義的思量。在音感與量感上，第一節從完整的句子「望著遠方的雲的一株絲杉」到第二行「望著雲的一株絲杉」、第三行「一株絲杉」，再到第四行「絲杉」，除了視覺量體上的逐步遞減，我們也可以感受到由全景（望著遠方的雲的一株絲杉）逐步聚焦（zoom in）成爲特寫（絲杉），以表達絲杉／流浪者內在心緒的電影鏡頭語言，以及朗讀時由長句至短句逐步刪節的節奏變化。到了第二節，在視覺上固然是以文字排列模擬站在地平線上（橫）的一株絲杉（縱），呈現出其直立／孤立於曠野之中的寂寥感，但在音感上則是「在 / 地 / 平 / 線 / 上 / 一株絲杉 / 在 / 地 / 平 / 線 / 上」的節奏變化與迴文感。第三節音樂性被最大程度突顯。其詩行的排列錯落，既是視覺的，更是聽覺的。透過重複、迴行、空格以及標點，長短句錯落所構成的反覆與躊躇，也以節奏完美表現了絲杉／流浪者難言而又澎湃的內在心緒。詞語間長達十格的空白，以及迴行後的五格空白，在連與斷之間長度不一的沈默，也構成了延宕與懸念。值得注意的是，全詩不斷重複的「站著」又與題名的「流浪」構成一種語意上的悖論：站定的樹如何／爲何流浪？此流浪與其說是物理的，不如說是心靈的，甚或是「在自己的土地上流浪」的寓意。這似乎牽涉了紮根與離散的辯證，但白萩並沒有提供具體的線索、脈絡，而是讓這首詩的意義成爲開放。

在視覺效果上，有一點必須指出：這首詩並非平面的圖示，毋寧是多重視點

<sup>65</sup> 同前註，頁 19。

的空間配置。柯慶明曾探問這首詩的讀法：讀者應該「很自然地將全詩當作一個整體的『空間的圖示』？或者是將它切割成三個不連續的節段？」<sup>86</sup>。依白萩解釋，答案是後者。進一步言，它不僅是三個不連續的節段，毋寧更是共時性的多重視點置於一個平面，或是一株絲杉的三種寫法。在這裡，無論是時間的線性序列、或是空間圖示的整體性，某種程度上都被鬆動了。而這種共時性的多重視點，事實上也是立體主義的。

這種共時性的多重視點，在〈蛾之死〉更進化為共時性的複線。原詩的量體非常龐大，為方便引用，且可以鳥瞰識得全詩的空間結構，請容我將全詩縮小呈現其形式：



作為一首圖象詩，〈蛾之死〉最常被討論的，是由許多的「光」圍成的矩形、與十六個方向各異的「飛」模擬蛾之亂舞所共同構成的視覺造型。然而我認為，共時性的複線，才是白萩真正突破前輩林亨泰的影響並且超越之處。鳥瞰詩的排列配置不難發現：這是一首雙聲部的詩。第一節的下層部分，是黑暗洞穴中的蛾。上層則是洞穴外明媚的春天。兩個聲部，交互參照，也共時交響。在春天的誘使下，洞穴中的蛾乃逐漸甦醒、騷動，終而「整個舒展了」，朝著洞穴外那「觸不到藍天的邊緣的邊緣」趨光而去，並在光的環繞之中亢奮亂舞。蛾飛過教堂、銅像與大學實驗室。最後因不堪夜與寂寞的重量，誤入一扇有光透出的窗，而終結了生命。白萩謂他寫作〈蛾之死〉的詩法是要「不再有連續的，反覆的動作，就

<sup>86</sup> 柯慶明：〈防風林與絲杉：論林亨泰與白萩詩中的台灣意象〉，收於林洪養編選：《台灣現當代作家研究資料彙編 44 白萩》，頁 201。

<sup>87</sup> 白萩：〈蛾之死〉，頁 62-66。

是破壞傳統詩慣用的線性進行……這樣交錯的一直讀下去，將由於音節的『變換』以及『意義』上的對比而獲得『戲劇性』的效果」。而下層的「蛾」與上層的「春」，他說明：「這兩種『詩』以及更多的『詩』是同時存在的，並且也互相影響的，那是屬於空間的差別，並無時間的先後」<sup>88</sup>。非線性時間，共時地存在於同一平面上，並由多重視點予以立體地呈現，這也就是我所謂「共時性的複線」。而如此複線時而分開，時而交會。分開時互為參照，交會時則讓蛾獨舞，呈現趨光的狂喜及生命終結。在交會交錯之中，詩的戲劇性及敘事性於焉展開。這樣的共時性的複線，既是空間的、繪畫的，也是時間的、音樂的，宛若一支大型的交響樂隊，以兩個聲部，共同演繹一隻蛾循著生命的本能追求光（=愛）的悲劇。作為一首圖象詩，其量體也是前所未見，才經得起如此形式繁複的展演。

有趣的是，白萩在〈流浪者〉、〈蛾之死〉發展出的「共時性的多重視點／複線」的詩法，似乎回頭刺激影響了前輩林亨泰。1959年7月，林亨泰在〈白萩的詩集《蛾之死》〉即已注意到〈蛾之死〉一詩的「兩層性」、「合唱性」與「同時性」<sup>89</sup>。10月，他即發表著名的〈風景〉系列在《創世紀》第13期。1997年，林亨泰接受訪談，說這組詩是在疾馳的車上將沿途風景寫下來：

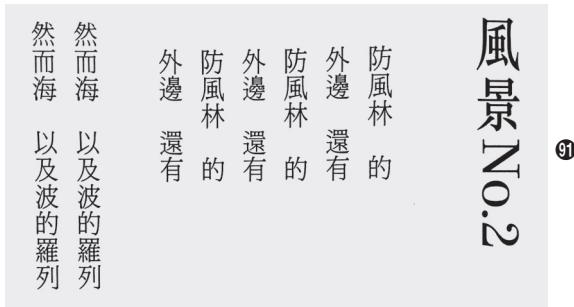
所謂詩的音樂性，不一定是像古詩一樣押韻，現代生活步調很快，「速度感」也是一種音樂性……很多人寫詩時，本身是靜止不動的，站在一個定點來觀看、描寫不斷變動的事物。我寫這首詩的視點不同，我本身是在動的，我一動，景物也隨之變動，這種「速度感」就是一種音樂性。另外，詩的間隔、換行、停頓的地方也能夠表現音樂性，所以，詩一定要朗讀……我的詩必須讀出來才有立體感，才有韻味，只用眼睛看的話，只是呈現平面而已。<sup>90</sup>

<sup>88</sup> 白萩：〈從詩的繪畫性談起〉，頁28。

<sup>89</sup> 林亨泰：〈白萩的詩集《蛾之死》〉，頁55。

<sup>90</sup> 莊紫蓉：〈訪林亨泰〉，收於呂興昌編選：《臺灣現當代作家研究資料彙編 22 林亨泰》（臺南：國立臺灣文學館，2012年），頁137-138。

這段訪談有兩處值得玩味：其一是從靜止的固定視點到動態視點。其二則是音樂性與朗讀。回顧林亨泰的創作軌跡，其在〈風景〉系列之前的符號詩幾乎都是單線、固定視點的平面圖示，依著線性時間、固定的閱讀方向展開，或以全景鳥瞰的方式呈現。此外，他也從不強調聲音的音樂性及朗讀必要。他在短句、單詞之中置入過多非文字的圖象或指事符號，便幾乎否定了聲音音樂性的可能。然而新作〈風景〉系列卻捨棄非文字的圖象或指事符號，僅使用文字的排列進行空間佈局，形構出一幅多重視點的立體風景，也增添了聲音的節奏感與可朗讀性：



儘管林亨泰曾謂：「我從溪湖坐車到二林，沿途看到一排排的防風林，過了二林之後，就是海……我把坐在疾馳的車上所看到的情景寫下來」<sup>91</sup>。但有趣的是，這首詩並非只是疾馳車窗的水平視角描摹，毋寧是一種將現實的體驗符號化之後，重構為多重視角的立體風景：它既是時間性的（由右至左，單向單線），也是空間性的（視線的來回往復）。既是平面性的（行經防風林與海），也是立體性的（鳥瞰防風林與海的全觀風景）。既是音聲性的（可朗讀的文字），也是視覺性的（可觀看的圖象）。由右而左順向的閱讀方向，與林亨泰描述車到二林（看到防風林）／車過二林（看到海）的視覺順序是一致的。不過根據詩的空間關係來看，海是在防風林的「外邊」，而非接續於其「後」。在疾馳的車上（＝

⑨ 林亨泰：〈風景 No.2〉，初出：《創世紀》第 13 期（1959 年 10 月），收於呂興昌編訂：《林亨泰全集二——文學創作卷 2》，頁 127。

⑩ 同前註，頁 137。

防風林的「裡邊」)行經防風林朝其「外邊」望去的視線向量,事實上並非橫向的,而是縱向的,亦即視線穿越防風林間隙,最終抵達「外邊」的海。除了這樣的橫向、縱向的雙重維度,而當讀者捧讀詩刊或詩集「俯視」這首詩,詩便自動由文字轉為圖象,讀者也就進入第三個維度,由高處「鳥瞰」防風林與波的羅列的全景。這首詩幾乎沒有多餘的裝飾性語彙,從內容到形式,從音聲到符號,都是具功能性的,經過精密計算的。抒情的成分降至最低,其節奏是音聲的、視覺的,但不是韻文的。由視覺引導的音樂性,事實上已非線性時間的音樂性,而是幾何空間、甚至立體空間的音樂性。有趣的是,寫農作物的〈風景 No.1〉與寫沿海地帶的〈風景 No.2〉,也可視為兩個聲部的交互參照、同時共響,如同柯慶明著眼〈風景〉植物空間分布的解釋:「一排又一排的『防風林』,其實是人們勉強要在強烈海風吹襲的沙岸地區經營出『農作物』來的人與自然的抗爭」<sup>93</sup>。從平面到立體,從圖象到音樂,從單線敘事到立體空間,到共時性複線的交互參照、多音交響。林亨泰的符號詩,在與白萩〈蛾之死〉對話後產生了轉變<sup>94</sup>。

如果上述的論證可以成立,那麼我們也就可以說:林亨泰的〈風景〉系列,與白萩的〈流浪者〉、〈蛾之死〉,是兩人相互刺激、影響下各自發展、而終於共同抵達的圖象詩的高峰。不過在這之後,林亨泰僅有〈農舍〉(1962)一首圖象詩發表,白萩進入第二本詩集《風的薔薇》(1965)後,除了在〈爆裂肚臟的樹〉有3句一連羅列10個「鋸齒」以營造「森然示威」感<sup>95</sup>,幾乎已無明顯繪畫性的運用。兩人在1955-1960年間的實驗與開拓雖至此休止,但已為台灣日後的圖象詩乃至視覺詩發展留下重要的典範,產生無限啟發。

<sup>93</sup> 柯慶明:〈防風林與綠衫〉,頁198-199。

<sup>94</sup> 林亨泰〈風景〉系列的影響源,陳千武曾指出其與山村暮鳥(1884-1924)於1915年出版的詩集《聖三稜玻璃》的〈風景〉有高度的同構性。除了山村〈風景〉在排列形式及句法上的影響,白萩〈流浪者〉、〈蛾之死〉在圖象詩概念上予之的刺激,我認為也有必要一併觀之。見陳千武:〈知性不惑的詩:評林亨泰〉,收於呂興昌編選:《臺灣現當代作家研究資料彙編9 林亨泰》(臺南:國立臺灣文學館,2012年),頁211-213。

<sup>95</sup> 白萩:〈爆裂肚臟的樹〉,收於白萩:《風的薔薇》(臺北:笠詩社,1965年),頁53。

## 五、結語：雙向影響的複調

經過上述討論，我們可以說：白萩所謂與林亨泰之間的「對抗性的影響」，準確來說是一種「雙向」關係，共同構成了台灣圖象詩發展史上互為參照、又相互影響的複調，正如布魯姆指出：「一部詩的歷史就是詩人中的強者為了廓清自己的想像空間而互相『誤讀』對方的詩的歷史」<sup>96</sup>。作為日語世代的林亨泰，從日文的閱讀獲得日本乃至世界前衛詩潮的養分，並在戰後以短詩及符號詩進行突圍、跨語，重返中文詩壇；跨語後亦藉由創作與理論的建構，將前衛詩潮進一步轉接、播撒於戰後<sup>97</sup>。而中文世代的白萩，其早熟的登場，正與遲到歸返的林亨泰相遇。兩個不同世代的詩人，壓縮式的交會於 1955 年，並展開一段在圖象詩的發展上不斷相互刺激影響的連鎖反應。

視覺性與漢字符號，對於分屬日語／跨語世代及中文世代的兩人而言意義並不完全相同。作為「語言異鄉人」的林亨泰，藉漢字的同文性與視覺性，跨越了國族與音聲的壁障，以紀弦的《現代詩》及「現代派」運動為陣地，在戰後的中文詩壇突圍。其符號詩以視覺為優位，充分運用漢字的圖象性、及非文字符號的圖象及指事功能，搭配近代印刷術的字級與視覺排列呈現，將文字的敘述及比喻功能縮到最小。其對音樂性的思考，也從聲音的、韻律的，轉向視覺的。中文世代的白萩響應林亨泰的符號論，卻不願成為其重複。四首圖象詩多仍借助文字的字義、比喻、構句以及節奏，也並未使用非文字的圖象或符號。其詩的繪畫論，並非視覺至上主義、形式主義、或技術主義，而是以「意義」為上位概念，視表現的需要而採取音樂性或繪畫性，或相互支援。。

在這種雙向的對抗性的影響裡，與白萩圖象詩最接近的並非林亨泰那些「怪詩」，而是較不起眼的以詩行高低錯落排列，混合「讀」與「看」的詩如

<sup>96</sup> 哈羅德·布魯姆 (Harold Bloom) 著，徐文博譯：《影響的焦慮：詩歌理論》，頁 3。

<sup>97</sup> 林淇濱：〈長廊與地圖：台灣新詩風潮的溯源與鳥瞰〉，《中外文學》第 28 卷第 1 期（1999 年 6 月），頁 80-81。

〈鷺〉。其〈流浪者〉與〈蛾之死〉便是此種詩法的援用與擴大，且進一步創造出林亨泰觀察到的「兩層性」、「合唱性」、「同時性」的寫法，成為「共時性的多重視點／複線」的立體主義。1959年，在評論了白萩〈蛾之死〉後，林亨泰的新作〈風景〉一改先前符號詩單線敘事、固定視點、平面圖象、非音樂性的寫法，形構出一幅雙聲部、三重視點的立體風景，且增添了聲音的節奏感與可朗讀性。從這一時期兩人在圖象詩概念密集的對話來看，不能不說是白萩給他的刺激。

在兩人相互的刺激、影響下，台灣圖象詩的美學及理論建構也逐漸加深、擴大。除了為1950、60年代圖象詩的發軔期奠定基礎，更繼起了80年代中期以降<sup>98</sup>所謂的後現代乃至後殖民時代，羅青（1948-）、夏宇（1956-）、林耀德、向陽（1955-）、陳黎（1954-）、杜十三（1950-2010）、蘇紹連（1949-）等詩人在圖象詩、視覺詩、數位詩等方面大膽而創新的實驗。

## 徵引文獻

### 一、近人專著

#### （一）專書

丁旭輝：《台灣現代詩圖象技巧研究》（高雄：春暉出版社，2000年）。

哈羅德·布魯姆（Harold Bloom）著，徐文博譯：《影響的焦慮：詩歌理論》（臺北：久大文化股份有限公司，1990年）。

紀弦：《紀弦回憶錄【第一部】二分明月下》（臺北：聯合文學，2001年）。

音樂之友社編，林勝儀編譯：《新編音樂辭典：樂語》（臺北：美樂出版社，2008年）。

柯慶明：〈防風林與絲杉：論林亨泰與白萩詩中的台灣意象〉，收於林淇瀾編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 44 白萩》（臺南：國立臺灣文學館，2013年），頁195-220。

---

<sup>98</sup> 丁旭輝指出，「七〇年代末到八〇年代初正是圖象詩的低潮期……八〇年代中期以後，台灣現代圖象詩便生機蓬勃地發展開來了」。丁旭輝：《台灣現代詩圖象技巧研究》，頁25。

- 陳明台：〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮——戰前台灣新詩現代主義的考察〉，收於《台灣文學研究論集》（臺北：文史哲出版社，1997年），頁39-63。
- 愛里思俊子著，孫洛丹譯：〈重新定義「日本現代主義」——在1930年代的世界語境中〉，收於王中忱、林少陽編：《重審現代主義——東亞視角或漢字圈的提問》（北京：清華大學出版社，2013年），頁85-116。
- 白萩：〈《蛾之死》後記〉，收於《蛾之死》（臺北：現代詩社，1959年），頁67-77。
- 白萩：〈流浪者〉，初出：《現代詩》第23期（1959年3月），收於《蛾之死》（臺北：現代詩社，1959年），頁62-64。
- 白萩：〈從詩的繪畫性談起〉，初出：《創世紀》第14期（1960年2月），收於白萩：《現代詩散論》（臺北：三民書局，2005年，2版），頁1-28。
- 白萩：〈實驗階段〉，初出：《創世紀》第15期（1960年5月），收於白萩：《現代詩散論》（臺北：三民書局，2005年，2版），頁29-33。
- 白萩：〈暴裂肚臟的樹〉，收於白萩：《風的薔薇》（臺北：笠詩社，1965年），頁53-54。
- 李魁賢：〈七面鳥的變奏——白萩論〉，初出：《笠》第32期（1969年8月），收於林淇瀆編選：《臺灣現當代作家研究資料彙編44 白萩》（臺南：國立臺灣文學館，2013年），頁131-157。
- 林亨泰：〈中國詩的傳統〉，初出：《現代詩》第20期（1957年12月），收於呂興昌編訂：《林亨泰全集七——文學論述卷4》（彰化：彰化縣立文化中心，1998年），頁17-26。
- 林亨泰：〈白萩的詩集《蛾之死》〉，初出：《創世紀》第12期（1959年7月），收於呂興昌編訂：《林亨泰全集六——文學論述卷3》（彰化：彰化縣立文化中心，1998年），頁46-59。
- 林亨泰：〈走過現代，定位鄉土——我的文學生活〉，初出：《首都早報·文化版》（1989年11月3日），收於呂興昌編訂：《林亨泰全集六——文學

- 論述卷3》（彰化：彰化縣立文化中心，1998年），頁17-24。
- 林亨泰：〈車禍〉，《現代詩》第15期（1956年10月），頁89。
- 林亨泰：〈房屋〉，《現代詩》第13期（1956年2月），頁14。
- 林亨泰：〈風景 No.2〉，初出：《創世紀》第13期（1959年10月），收於呂興昌編訂：《林亨泰全集二——文學創作卷2》（彰化：彰化縣立文化中心，1998年），頁127。
- 林亨泰：〈現代派運動的實質及影響〉，收於呂興昌編訂：《林亨泰全集五——文學論述卷2》（彰化：彰化縣立文化中心，1998年），頁127。
- 林亨泰：〈現代派運動與我〉，初出：《現代詩季刊》復刊第20期（1993年7月），收於呂興昌編訂：《林亨泰全集五——文學論述卷2》（彰化：彰化縣立文化中心，1998年），頁143-153。
- 林亨泰：〈笠下影4林亨泰作品介紹〉，初出：《笠》第4期（1964年12月），收於呂興昌編訂：《林亨泰全集六——文學論述卷3》（彰化：彰化縣立文化中心，1998年），頁93-102。
- 林亨泰：〈符號論〉，初出：《現代詩》第18期（1957年5月），收於呂興昌編訂：《林亨泰全集七——文學論述卷4》（彰化：彰化縣立文化中心，1998年），頁14-16。
- 林亨泰：〈詩的三十年〉，初出：《創世紀》第34、35期（1973年9月、11月），收於呂興昌編訂：《林亨泰全集六——文學論述卷3》（彰化：彰化縣立文化中心，1998年），頁2-16。
- 林亨泰：〈輪子〉，初出：《現代詩》第11期（1955年10月），收於呂興昌編訂：《林亨泰全集二——文學創作卷2》（彰化：彰化縣立文化中心，1998年），頁101-102。
- 林亨泰：〈關於現代派〉，初出：《現代詩》第17期（1957年3月），收於呂興昌編訂：《林亨泰全集七——文學論述卷4》（彰化：彰化縣立文化中心，1998年），頁6-13。
- 林亨泰：〈鷺〉，《現代詩》第13期（1956年2月），頁14。
- 林耀德：〈片片言語滴滴血——訪白萩〉，收於《觀測意象》（臺中：臺中市立

文化中心，1991年），頁158-171。

邵析文：〈從〈新詩閑話〉到〈新詩餘談〉〉，初出：《創世紀》第14期（1960年2月），收於白萩：《現代詩散論》（臺北：三民書局，2005年，2版），頁55-72。

春山行夫：〈北園克衛について〉，收於《北園克衛全詩集》（東京：沖積舎，1992年），頁9-13。

洪醒夫：〈從日據時代活過來的——鍾肇政訪問記〉，收於彭瑞金編選：《台灣現當代作家研究資料彙編14 鍾肇政》（臺南：國立臺灣文學館，2011年），頁185-195。

紀弦：〈談林亨泰的詩〉，《現代詩》第14期（1956年4月），頁66-69。

莊紫蓉：〈訪林亨泰〉，收於呂興昌編選：《臺灣現當代作家研究資料彙編22 林亨泰》（臺南：國立臺灣文學館，2012年），頁131-141。

陳千武：〈知性不惑的詩：評林亨泰〉，收於呂興昌編選：《臺灣現當代作家研究資料彙編9 林亨泰》（臺南：國立臺灣文學館，2012年），頁209-215。

陳千武等：〈白萩作品討論會〉，收於《觀測意象》（臺中：臺中市立文化中心，1991年），頁172-190。

鄭炯明、李敏勇：〈白萩，久違了！——訪不斷自我超越的詩人白萩〉，收於《觀測意象》（臺中：臺中市立文化中心，1991年），頁128-145。

## （二）期刊論文

阮美慧：〈知性的對決／孤絕的存在：一九五、六〇年代白萩的詩論、詩作對「現代詩」寫作的擴展與延伸〉，《台灣文學研究》第6期（2014年6月），頁229-279。

阮美慧：〈歷史的斷片——錦連一九五〇年代形構詩的「前衛性」與「現代性」意涵〉，收於《見與不見——「笠」詩社前緣發展及其「現代性」追尋》（臺中：晨星出版有限公司，2020年），頁108-146。

林巾力：〈主知、現實、超現實：超現實主義在戰前台灣的實踐〉，《台灣文學學報》第15期（2009年12月），頁79-109。

林巾力：〈想像「現代詩」：以林亨泰五〇年代的「現代主義」建構為例〉，  
《中外文學》第 35 卷第 2 期（2006 年 7 月），頁 111-140。

林淇瀟：〈長廊與地圖：台灣新詩風潮的溯源與鳥瞰〉，《中外文學》第 28 卷  
第 1 期（1999 年 6 月），頁 70-112。

陳允元：〈紀弦、覃子豪的東京經驗及戰後在台詩歌活動潛藏的日本路徑〉，  
《台灣文學研究學報》第 31 期（2020 年 10 月），頁 191-232。

陳允元：〈現代主義和跨語的交涉運動：戰後台灣泛視覺詩的起點——以林亨泰  
的符號詩與錦連的電影詩為中心〉，《文史台灣學報》第 18 期（2024 年  
10 月），頁 1-34。

劉正偉：〈詩少年：藍星時期白萩詩作探討〉，《當代詩學》第 11 期（2016 年  
12 月），頁 37-65。

### （三）學位論文

陳允元：《殖民地前衛：現代主義詩學在戰前台灣的傳播與再生產》（臺北：國  
立政治大學台灣文學研究所博士論文，2017 年）。

### （四）電子資源

ブリタニカ 國際大百科事典之「印象主義音樂」詞條 ([https://kotobank.jp/word/印象主義音樂-32918#goog\\_rewarded](https://kotobank.jp/word/印象主義音樂-32918#goog_rewarded))，2016 年發表。（上網檢索日期：2025 年 8 月 18 日。）

中央研究院：「國際電腦漢字及異體字資料庫」 (<https://chardb.iis.sinica.edu.tw/evolution.jsp?cid=23348>)，2010 年發表。（上網檢索日期：2025 年 8 月 19 日。）

陳允元：〈共時與時差：戰前台灣現代主義者們的閱讀史〉，國藝會補助成果檔  
案庫「檔案之眼——台灣前衛文化的國際視野」 (<https://archive.ncafroc.org.tw/result?id=105f5f4545c34461baf2c5318c368180>)，2020 年 6 月 發  
表。（上網檢索日期：2025 年 12 月 5 日。）

# **Anxiety of Influence and Generational Differences: A Comparison of the Concrete Poetry of Pai Chiu and Lin Heng-tai**

*Chen, Yun-Yuan*

Assistant Professor, Graduate School of Taiwanese Culture National Taipei  
University of Education

## **Abstract**

From 1955 to 1960, Pai Chiu, a poet of the Chinese generation who had made his debut, and Lin Heng-tai, who had crossed the language gap and returned to the poetry circle, engaged in a bidirectional relationship that Pai Chiu called “antagonistic influence”. Influenced by Lin Heng-tai, Pai Chiu joined the “modernist movement”, transitioning from a romantic lyric poet to a modernist. He echoed Lin Heng-tai’s theory of semiotic poetry with his concrete poetry, but reduced to repeat it. Instead, he attempted to construct a visual theory of poetry that takes “meaning” as the superordinate concept and emphasizes both visuality and musicality. The duality, chorus, and simultaneity of the poetic techniques in “Death of the Moth” might have inspired Lin Heng-tai to write his famous work “Scenery” series. Through mutual stimulation and dialogue, they jointly pushed Taiwanese concrete poetry, which began in the 1950s, to a higher level. This paper will compare Pai Chiu’s concrete poetry practice and his visual theory of poetry with Lin Heng-tai’s semiotic poetry and theory, focusing on the anxiety of influence and generational differences, and attempt

to explore the intersections, and mutual influences between the two poets in the development of Taiwanese concrete poetry in the postwar period.

**Keywords:** Pai Chiu, Lin Heng-tai, concrete poetry, visual theory of poetry, semiotic theory of poetry, anxiety of influence, translingual generation

