

東 海 大 學
中國文學系碩士班
碩士論文

一九八〇年代台灣現代詩形構藝術
之研究

The seal of Tung Hai University is a circular emblem with a scalloped outer edge. It features the university's name in Chinese characters '東海大學' at the top and 'TUNG HAI UNIVERSITY' in English around the bottom. The year '1955' is inscribed at the very bottom. In the center of the seal, the title of the thesis '一九八〇年代台灣現代詩形構藝術之研究' is overlaid in a dark font.

指導教授：阮美慧教授
研 究 生：范佑綺

中華民國一〇二年七月

摘要

台灣之現代詩在一九八〇年代後現代思潮的影響下，形成一種新鮮奇異的現代詩現象，有些詩人致力於這種仍被稱為「實驗」的形式創新，有些詩人似是偶一為之，但若將其聚集起來，則成爲一種不容忽視的風景。然而這樣大膽而醒目的實驗引起兩極化的反應，且往往會被貼上「形式主義」的標籤，儘管已有一些相關著作在釐清這些詩人之用心，但這些作品中的某些仍被認爲是遊戲之作。是否真是如此？創新的形式與詩意的內容該如何結合？因此本文試著篩選台灣一九八〇年代相關重要詩人之詩集與年度選集、重要詩刊，除了已膾炙人口的形構藝術作品，也試著探討在微細形式上用心的作品，以彰顯其形式與內容的結合狀況，以及獨特的藝術價值。

經具體觀察分析之後，本文將一九八〇年代形構作品的類型分爲四類：其一爲著重整體外在形式構成的作品，其目的在於物象或文體的模仿、挪用，與對其中某種特性的詮釋或諷刺；第二是局部使用形構技巧，加強詩中的動態感或局部的空間感，作爲一種點綴出現在詩中，可以顯得自然而有趣味；第三是使用非文字的符號入詩與字型設計的技巧，這與通俗的平面媒體技巧有類似之處，著重的是強烈的圖案特性與字型帶來的戲劇效果；第四是同一詩作出現的兩種或多種聲音，以詩人的形式結構安排表現出來，使讀者從其句式感到矛盾卻又相互輝映的詩意。

關鍵字：形構主義、陌生化、後現代、前衛

abstract

Under the influence of postmodernism in the 1980s, Taiwanese modern poetry has gone through a unique and unprecedented transformation. Some poets are devoted to the so-called “experiments” of creating new styles, and some just dabble in it. With the efforts of both dedicators and dabblers, creating new styles experimentally has become an unstoppable trend. However, this kind of bold and striking experiments polarize opinions and are always labeled as formalism. Although some relevant works have tried to approve the diligence and efforts of those poets, poetry of this kind sometimes has still been degraded as careless work that is just for fun. Is it true that works with experimental styles are always playful work? Is there any way to use creative styles but at the same time still keep the essences of poetry? The current article selects poetry books by important poets, and representative anthologies and poetry journals in the 1980s. In addition to works of formalism that have already triggered heated discussion, this article also examines works that have not been explored thoroughly in order to accentuate the combination of styles and contents and its unique artistic value.

Through observation and analysis, this article has concluded that there are four types of formalistic works in the 1980s. The first type emphasizes the general forms and structures. Its aim is to imitate and borrow subjects and writing styles, and also to interpret or mock certain features of those subjects and styles. The second type applies formalistic techniques in part to enhance the dynamic and spatial feeling as some kind of decoration that makes poems natural and interesting. In the third type, the use of non-verbal symbols and the design of font are similar to the skills used in the print media, and the aim is to show the dramatic effects from those symbols and font. In the last type of works, two or more than two types of sounds are expressed through the arrangement of formalistic structures. Through the arrangement, readers can feel the contradictory yet harmonious poetic atmosphere.

Key words: Formalism, Defamiliarization, Postmodernism, Avant-garde

目次

第一章 前言	1
第一節 研究動機	1
第二節 研究範圍與界說	2
第三節 研究方法與架構	7
第四節 文獻探討	9
第二章 一九八〇年代現代詩形構發揚之動因	13
第一節 民主運動的興起與多元文化的建立	14
第二節 政治文學的風行與文學本質的再探索	18
第三節 再思主體性的建構與後現代思潮的挪用	22
第三章 外在形狀之形構設計	27
第一節 排列表現圖象	27
(1) 具象表意	28
(2) 以音表形	34
第二節 挪用文體	39
第四章 具時空感之形構設計	50
第一節 形構之時間感	50
(1) 動態之時間感	50
(2) 靜態之時間感	55
第二節 形構之空間感	59
(1) 相對位置之彰顯	60
(2) 平面的空間感	63
第五章 字型與符號之陌生化運用	68
第一節 字型之陌生化	68
(1) 字型旋轉	68
(2) 字型變異	75
第二節 擴展詩意之符號功能	78
(1) 標點符號意義之擴充與展現	78
(2) 具有詩意功能的圖形符號	84
(3) 延宕並延展意義的遮蓋符號	91
第六章 結構互視之陌生化設計	99
第一節 一詩兩部的多義性讀法	99
第二節 一詩兩部中的對立性	104
第三節 交錯並呈之詩句結構	109
第七章 結語	117
參考文獻	120

附錄（一）：台灣一九八〇年代形構詩作重要詩人詩集作品表.....	126
附錄（二）：台灣一九八〇年代形構詩作重要詩刊、詩選作品表.....	143

第一章 前言

第一節 研究動機

自從中國詩自古典詩的格式中解放出來後，經過多年的演變，其自由的分行詩形式大致確立；而台灣之現代詩，在紀弦（1913—）自中國大陸帶來現代詩的經驗，成立現代派、創辦《現代詩》詩刊之後，現代詩的定義越辯越明，「現代詩」之名也因此定調¹。

然而在現代詩逐漸發展之際，出現了在現代詩的自由格式內進行更進一步的形式實驗的作品，其中相當重要的即是林亨泰（1924—）所做的「符號詩」實驗，在當時引起很多關注的眼光，他認為：

符號詩這個名詞由誰開始使用，已記不清楚。不知道是否因我在《現代詩》刊第十八期發表〈符號論〉以後才如此叫的，但我本身並不喜歡如此稱呼，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紀錄語言的工具，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」，借文字的形態、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，也可以把語言當作存在來表示。中國文字的特質使這種所謂「符號詩」表現成為可能。²

但不只如此，隨著時間的推演，這種以形構表現為主創作出的作品漸漸出現，終於在一九八〇年代末的後現代思潮的影響下爆發出來，形成一種新鮮奇異的現代詩現象。

當然從林亨泰寫作「符號詩」開始，批評的聲音就已出現，到一九八〇年代末這種形構藝術旺盛發展的時候，反對者更是有話可說。然而就算這種以「奇形怪狀」奪人眼目的詩作，容易被人貼上「形式主義」的標籤、甚至是要弄花招，但我們還是可以發現相當有價值的作品，因為其中有些作品將形式結構和詩中內容巧妙結合，使讀者不僅體悟內容，在視覺上也被一股力量拉動，是以其不同於中國詩體剛自古典詩解放出來時的

¹ 陳芳明，《台灣新文學史（上）》（台北市：聯經出版，2011），頁 327。其中認為：「他（紀弦）主編的《現代詩》，幾乎就已為後來的台灣新詩運動做了命名的工作。」

² 林亨泰著，呂興昌編，《林亨泰全集（八）》（彰化：彰化縣立文化中心，1998），頁 65。

那種單純分行詩形式，而體悟詩意的方式也不能一概而論了。

有鑒於這種形構現象雖容易使人分辨，卻容易被認為是單純形式的耍弄，而放棄將其內容與形式搭配欣賞的機會，實屬可惜。因此本文將從一九八〇年代——形構藝術興盛的年代——作出發，從各重要詩人作品集、年度詩選、年代詩選與詩刊中揀選出符合條件的作品，擇重要者或前人未發或少發議論者下手，盡力詮釋其中形式表現與內容結合的表現意義。

本文所要討論的形構藝術詩作，係限定在狹義的詩作之「表現形式」上所顯示出與傳統分行詩之不同，然有其實際意義者，非單純的堆砌文字形狀。因此納入討論的作品，如在字詞的排列（如打破由上至下、由右至左的體制）或字體的安排（改動字的方向、大小或標點符號的運用等等）方面違反正常閱讀規則，又或者是以文字排列表現事物的靜態感、動態感等等，而最重要的，即是表面上以文字來構成圖象，但其文字內容卻有深刻意義者。具備上述條件的作品，才納入討論的範圍，並著重於探討其如何扭轉固有規則，使現代詩有新的趣味、美感或藝術價值產生。

第二節 研究範圍與界說

本論文主要討論的對象是詩的形構藝術作品，而時空範圍框定在一九八〇年代的台灣詩壇，其原因在於台灣現代詩的形構藝術具有一個承先啓後的軌跡，前承林亨泰、詹冰（1921—）、白萩（1937—）等人的圖象詩嘗試，開展出八〇年代多采多姿的形構藝術表現；後啓陳黎（1954—）、夏宇（1956—）、林耀德（1962—1996）、羅任玲（1963—）等人的形構作品，使得這樣的表現法更加精采，為台灣現代詩壇注入新風格。

所謂的形構藝術，指的是具有形構主義（formalism）特徵的作品，而形構主義是「形式主義」的另一個譯法，該概念是引用自俄國形構主義者所提出的研究方法，如廖炳惠做出的解釋：

「形構主義」企圖透過「科學研究」的方式來解讀作品中的「文學性」

(literariness)，他們認為形構的設計 (device)，也就是主題、場合、敘事手法的凸寫等，是可以和作品主題全然融合的，離開了文學作品的形式，就無法具體理解作品的內容。³

又如張錦忠認為：

詩藝發展至今，仍然不乏詩人孜孜不倦地在詩的形式下工夫的例子，可見「形式」之魅力。有趣的是，專在形式上下工夫，其實就是要借形式來落實某種概念，或反過來說，沒有此形式其概念也就無法實現（這也是俄國形式學派的理念：「怎樣的內容就有怎樣的形式」），可見鑽研形式未必就是「形式主義」——貶義的形式主義。⁴

從以上解釋中可以看出所謂「形構主義(形式主義)」是偏重於文學作品的外在、外觀形式，並強調將其與內容之結合的理論，也因此會被認為其僅重視形式，而成為一種貶義的用語⁵。對本文而言，形構藝術詩作即是詩人為了表達某些內容，而對詩的外型做了一定程度的調整，用以配合內容、表達藝術美感的詩作，與一般逐行寫作的現代詩有明顯的差別。

關於其研究方法，如泰瑞·伊果頓 (Terry Eagleton, 1943—) 所言：

……形構主義者忽略文學「內容」的解析……，著重文學形構的研究。他們絕非把形構看成內容的表現，而是將其關係顛倒過來；內容是形構的「動因」，是為了實踐某一特殊的形構而存在的事件或方便之計。⁶

這裡本文採取的是其對形構的敏銳度與重視程度，使我們能快速的分辨一首詩作是否在形式上發生了「陌生化」，而從此處切入，反推其與內容的關係，與兩者互相作用下所造成的聯想。

³ 廖炳惠編，《關鍵詞 200》(台北市：麥田，2011 初版 15 刷)，頁 114。

⁴ 張錦忠，《形式主義》(台北市：行政院文化建設委員會，2010)，頁 24~25。

⁵ 例如蔡哲仁的《白萩的詩與詩論》(台南市：台南市圖書館，2007)，頁 399 的註解 3 中討論到形構主義時認為：「在此捨較中性的『形構主義』而採『形式主義』一詞，具有貶義」。原本蔡哲仁在書中談論白萩形式技巧用的是「形構主義」一詞，此處為表現詩作重於形式的負面影響，特別註明改為較有貶意的「形式主義」；換句話說，其認為原本使用的「形構主義」是較中性的譯法，本文亦贊同此說法。

⁶ Terry Eagleton 著、吳新發譯，《文學理論導讀》(台北市：書林，2010 增訂二版)，頁 16。

若談到形構的反常化，最容易聯想的就是具體詩（Concrete Poetry），這種類型的詩最顯著的特徵就是詩行經過了一定的設計，並非現代詩原本單純的分行形式，而是爲了詩形的美感、節奏的頓挫，或想以文字做爲構圖的素材，於是出現例如一字一行、以字排圖、以句排圖等等特殊的手法。這種現象在八〇年代大量發生，也吸引了當時不少目光與評論；而八〇年代之後，回顧這個文學現象者也不乏其人，因此這個部份，在本文的框架下是非談不可的。

而除了表現具體形體的形構藝術作品之外，在八〇年代的詩作中，還有一些詩作擁有與其他作品大異其趣的形式。其中一種作法是將各種文體移植到詩中，或整首詩看起來就像另一種文體，例如門聯、日記體、生活公約與版權頁等等，這種跨文類結合的現象亦屬本文範圍。又如將一詩分爲兩部，有如雙聲合唱般呈現在同一首詩中，但兩部的內容或有相關，或互相獨立，這種結構的安排，與原本的分行形式又不太相同，對讀者來說，要採用一種更具有多義性的閱讀方式才能抓住其要旨。諸如此類，都可納入形構藝術作品範疇來作分析歸納。

然而，儘管本論文所要探討的的確是從各類顯而易見的反常化外觀著手探討這些詩作，卻並不代表本論文贊成完全形式取向而罔顧內容的作品。類似的爭議在俄國形構主義的形式觀確立議題中也被提起過，他們提出了有力的反駁：

實際上，文藝作品中的內容與形式、或者「什麼」寫「怎麼」總是融合在一起，並存與審美對象之中。文藝作品中的內容不可避免地表現為形式，因為藝術中不存在沒有形式體現的內容。同樣，任何形式的變化都是新內容的發掘，因為形式總是一定內容的表達，而空洞的形式是不可思議的。⁷

這裡可以看出俄國形式主義所主張的是「強調形式，實際上是與內容並重」的路線。當然他們更進一步提出了文學形式的史觀：

俄國形式主義認為，文學的進化和發展只是文學形式的演進，與外在的諸如社會的、歷史的、作家的等等因素毫無關係。而文學形式的發展動因是基於習慣

⁷ 方珊，《形式主義文論》（濟南市：山東教育出版社，1999），頁 32。

化與慣習化的被破壞（使之陌生化）之間的對立所產生的矛盾衝突。⁸

當然對於完全否定時代背景與作家個人的心態轉變予以否認方面，確實值得商榷；但重要的是其點出形式的演進是因為破壞習慣的結果，簡而言之，是一種對舊有形式的厭倦。這也就是為什麼陌生化的形構藝術值得注意，這些作品就是在破壞習慣性的現代詩形式所做的創新，不管其有意無意，不管其目的為何，這就是一種形式上的突破的方向。

而俄國形式主義的另一個有力主張即詩的反常化，稱作「陌生化詩學」，這是指詩要與現實生活不同，詩語言即扭曲過的日常語言，加深了理解的難度，但這也就是藝術美感的來源。⁹他們甚至認為，反常化就是文學的普遍現象。每當一個固有的文學形式進行到一個階段，讀者便會開始進入「機械化」的閱讀狀態，如此便失去了體驗美感的機會，於是另一種陌生化的形式出來，使讀者又能重新體會文學的美感；但這種嶄新的形式終究成爲「常態」，又落入了機械化的境地，於是又更待新的陌生化形式來開創新的局面。¹⁰

因此，抓住一九八〇年代台灣現代詩壇中這種反常化的現象，正是本文要探討的，因爲在「後現代」思潮的流行下，許多形式創新正不斷推出，陳義芝歸納受這股思潮影響下的文本特色爲下：

（一）不再追求個人主義風格的創新，反而將仿造（pastiche）作爲一種寫作策略。

（二）以不連續的文字符號建構出有別於傳統、不具意指（signification）的語言系統。

（三）創作的精神不在於抒發情感，而在於表現媒介本身；不在於呈現真實事物，而再完成一種廣告式的幻象。

（四）表現方法不依賴時間邏輯，而靠並時性空間關係的突出，景物與景物間、事件與事件間，因互不相屬而留下更多聯想的空間。

⁸ 劉萬勇，《西方形式主義溯源》（北京市：崑崙出版社，2006），頁 242。

⁹ 張冰，《陌生化詩學－俄國形式主義研究》（北京：北京師範大學出版社，2000），頁 8。

¹⁰ 張冰，《陌生化詩學－俄國形式主義研究》，頁 9～10。

(五) 要求讀者參與創作遊戲，讀者可以在作者有意缺漏的地方填入不同的意符而產生不同的意指。¹¹

如此形式解放般的作風表現在詩中，可以想見其與之前的「正規」形式作品有多麼不同，也因此不免產生突兀感。而難道這樣的作品在引人側目的外表內，沒有其同樣特立獨行的思想？究竟形式為何扭曲？為何沒有「標準答案」？從這些陌生化的形式著手，並試著挖掘其隱含的內容與思想，是本文的目的。

在確立目標之後，我們首先要作的是將正確使用形構藝術手法的詩作從八〇年代的詩作中篩選出來，並且選取其中真正能將形式與內容結合的作品來作為本論文所要探討的核心。而何謂有效使用了形構藝術手法？就如詩人洛夫（1928—）在〈試論向明的詩〉一文中，論及運用了形構藝術手法的向明（1928—）〈苦楝樹〉一詩時提到：「似此一字橫排的形式，以往曾在詩壇流行一時，但大多與詩情的發展缺乏有機關係，而被視為故作姿態，看多了難免生厭。可是向明在此處却有其表現上的必要，因一則形似長空飛行的雁陣，益增秋日荒涼寂寥之感；再暗示掌聲愈來愈軟弱無力。」¹²

正如洛夫所說，若只是單純將詩行打散成為一行一字，而這種形式和詩內容並無連結，那麼最多也只能說單純是一種調節節奏的方式，而不是有機的形式現象；反之，若能將形式與內容結合，才真正算是形構藝術手法。因此，本文將過濾掉單純文字排列的作品，而將目標放在能將形式的反常化與內容相互結合的作品，進而論述該現象的價值所在。也就如張冰在《陌生化詩學》一書中所說的：「語音實驗與字型實驗詩有其固有的疆界，而一旦跨越這一邊界，一旦完全脫離意義，便會成為『非詩』『非畫』亦『非樂』的怪胎。」¹³因此納入本文範圍討論的形構藝術詩的首要條件，就是其形式的陌生化表現能與其內容結合，然後才論其優劣與特點。

¹¹ 陳義芝，《聲納—台灣現代主義詩學流變》（台北市：九歌，2006），頁 163~164。

¹² 洛夫，〈試論向明的詩〉，《創世紀》第 60 期（1983 年 1 月），頁 38。

¹³ 張冰，《陌生化詩學—俄國形式主義研究》，頁 132。

第三節 研究方法與架構

在根據上節所框限出的研究範圍進行研究前，首先要做的就是作品的篩選工作。本文的採樣範圍是以八〇年代重要的詩人作品集、年度詩選、年代詩選，以及重要詩刊上所發表的作品都是本論文篩選的對象。

篩選完畢之後，先使用篩選的方法將形構藝術作品從八〇年代重要的現代詩書籍、刊物中篩選出來，再使用歸納法將這些作品中的形構藝術屬性整理出來，再以這些屬性為名目，個別討論其中的技巧與特色。

根據前述的研究方法，本論文先以一章論述台灣一九八〇年代形構藝術興盛的背景與原因，再以四章論述各種不同類型的形構藝術現象。

第二章要討論的是一九八〇年代現代詩形構發揚之動因，其中包括了〈民主運動的興起與多元文化的建立〉、〈政治文學的風行與文學本質的再探索〉與〈主體性的解構與後現代思潮的挪用〉等三個部分。這些歷史社會背景的探究，是要使現代詩中的形構作品之發展脈絡更為清晰，在我們研究一九八〇年代台灣詩壇中的形構藝術的議題時，是有其必要性的。

接著便是本論文的核心部份，以作品的表現法為主軸，歸納為四種形構結構，每一種皆具有其藝術性與特殊表現，分別以第三到第六章來談：

第三章題為〈外在形狀之形構設計〉，將討論將文字排列成顯著的形狀，使讀者有除了文字意義外之美感感受的詩作。其下第一節〈排列表現圖象〉主要談以文字排列出所要表現之事物形狀的現象，分為兩個部分，第一是表現具體物象的形構技巧，如描寫金字塔主題時就將文字排成三角形、描寫鳥類主題就將文字排成鳥型等等；第二是以大量的字詞形成一個區塊，用以展現某種概念的具象化，例如用在詩中大量狀聲詞，使其充滿整個空間，聲音雖無形體，卻以文字的方式給具象化了。而第二節則論挪用其他文體入詩之現象，係指以別種類別鮮明的文字形式入詩（例如時刻表、計劃書、版權頁等等），使人乍看以為不是詩者。

第四章題為〈具時空感之形構設計〉，將討論詩作中使用了較小範圍的文字排列技巧，產生各種類型的動態感與快速架構出詩行中的空間，這二者也分別成為了本章的兩節，其下各分細項來討論。第一節討論形構所造成的時間感，也就是以生動的文字排列

表現時間之流逝，產生模擬動作的效果，分為兩小部分，第一部份討論以排列表動態的時間感，係指以緊湊的文字排列表現詩中所要呈現的快速、連續的動作或動態者；第二部份討論以形構表現靜態之時間感，指的是以靜態的動作定格畫面，排列出有如圖象的畫面，但卻暗藏著時間的流逝，須以讀者的主觀感受決定其時間流動的速度。第二節討論形構產生的空間感，指的是以文字參差排列營造出藏於詩中的空間，例如物與物之間的相對位置，或以一字一行的手法表現各種平面的空間感等等。

第五章題為〈字型與符號之陌生化運用〉，要討論的是運用字體與符號的特殊變化與用法，造成一種不同於正常書寫狀態的視覺衝擊的現象。第一節將討論將文字字體隨著詩內容之需要，而作出各種修改調整的現象，而按照調整的方式不同，又可分為旋轉字體、字體的變異等等。第二節要探討的是使用文字外的圖形符號入詩的現象，表義符號有其約定成俗的、或詩人賦予其的意義目的，在詩中負責了一定的詩意運作，但困難處是這些符號往往不可讀（口讀）或難讀，對「詩的音樂性」來說，這無疑是一種嘗試與挑戰，本節將討論「標點符號」、「圖形符號」與「遮蓋符號」三種類型。

第六章題為〈結構互襯之陌生化設計〉，是指以透過詩結構的安排，試圖影響讀者讀詩的方法（包括看與唸）的現象。第一節所要探討的是將全詩分為兩個部份（上下或左右）的作品，而這兩部分是可以以一般閱讀順序（上至下、左至右）來直接連結並閱讀的，並且通常單讀一個部份，也能通順。第二節所要探討的現象與第一節類似，同樣是將全詩分為兩個部份，但二者各自為政，在表現敘述上可能沒有直接關聯，要靠讀者的想像來解析兩者之間合為一詩的關係。第三節所要探討的是一詩之中出現一種以上的敘述語言且互相並進（如向陽的幾首詩作），或者是以直書和橫書的差別來區分一種以上並進的敘述語言（如林彧的〈空港〉）的現象，本文稱作交錯式結構，主要是著重於這種參差的寫法所引導出的參差讀法之意義，以及這種寫法與詩內容是如何結合的。

透過以上核心各章的分類討論，希望能盡量涵蓋一九八〇年代台灣的形構藝術詩作，然限於個人學力與時間，可能有疏漏者，若經發現，屆時再予以增補擴充，或收於原本架構下的作品群中，或另開類別，都有助於本論文之發展與完備。

第四節 文獻探討

根據以上章節所提出的問題與研究方向，本文所需要的文獻是與形構藝術相關的重要著作。

八〇年代後現代詩的相關專著中，孟樊所著的台灣後現代詩專著《台灣後現代詩的理論與實際》¹⁴能對本論文產生引導的作用。本書呈現了台灣八〇年代與九〇年代的後現代詩風貌，引用了相當多樣化的形構藝術詩作，可說是在時代上與題材上都能提供本論文實質上的幫助。最重要的莫過於書中對美國的語言詩（language poetry）與台灣後現代語言詩所做的比較研究¹⁵，如此對於闡明後者的藝術特點與操作手法等，都很有幫助。

討論形構藝術詩作的相關論述，也可見於焦桐的《台灣文學的街頭運動（一九七七～世紀末）》¹⁶與蕭蕭的《後現代新詩美學》¹⁷。焦桐《台灣文學的街頭運動（一九七七～世紀末）》中〈前衛詩〉一章，將形構主義詩作納入前衛詩的範疇來討論，並以「戲耍」為角度解析這些詩作，同時著重於西方源流的考證與當代相關詩作的解析，與孟樊《台灣後現代詩的理論與實際》同樣可以作為源流考證與東西比較的重要參考資料。

而蕭蕭《後現代新詩美學》中〈詩與圖象：後現代主義的跨界越位〉一章以傳播學的角度來看台灣詩的外在形式之演進，提出了「選字成詩／旋字成圖／炫光引詩」¹⁸的三階段說，其中後二者屬於圖象詩範疇，最後一項甚至是詩與電子數位結合的產物。其在審視傳統圖象技巧上有新的角度，且將現代詩外形之變化、變異劃分層次之後，有如進化階段的脈絡便顯現出來，這也提供給本文一個重要的方向，即可以往詩形構之發展、進化的可能來看待這些形構作品。

而在形構藝術的專論著作方面，丁旭輝的《臺灣現代詩圖象技巧研究》¹⁹對於本論題也是相當有參考的價值，該書對於台灣新詩的外在形式技巧之演變做了詳盡的說明，而他所作的形式主義聲明頗具代表意義：「這樣純粹專注在詩歌外在形式上的研究，很

¹⁴ 孟樊，《台灣後現代詩的理論與實際》（台北市：揚智文化，2003）

¹⁵ 同上註，頁 226～229。

¹⁶ 焦桐，《台灣文學的街頭運動（一九七七～世紀末）》（台北市：時報文化，1998）

¹⁷ 蕭蕭，《後現代新詩美學》（台北市：爾雅出版社，2012）

¹⁸ 同上註，頁 121。

¹⁹ 丁旭輝，《臺灣現代詩圖象技巧研究》（高雄市：春暉出版社，2000）

難不被貼上『形式主義』的標籤，不過，這正是本書預期的效果之一，我們希望引起這樣的注意，以便詩歌的『形式』能夠得到足夠的重視。其實『形式』與『內容』之間並無誰比較重要的問題，而是他們根本上就是一樣重要的……。」²⁰，這也符合本論文的目標與前提，值得參考。當然他在狹義的圖象詩方面做了歷時性的研究，也對重要圖象詩人做了深入研究，而其對於「類似圖象詩」的作品則給予「類圖象詩」的總類別，並定義其為：「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。相對於圖象詩的實物仿擬，『類圖象詩』乃是利用視覺技巧，提供讀者一個想像空間，並藉此豐富詩歌的意蘊。²¹」，其中「暗示」概念的提出相當重要，幾乎是以詩句或符號表現具體物象的基本原理；而關於「類圖象詩」的分類，下分為〈形體暗示技巧〉、〈狀態暗示技巧〉、〈一字橫排的視覺暗示技巧〉、〈文字圖象的形體暗示與詩意呈現〉、〈標點符號的形體暗示與圖象效果〉等五類，所談作品的範圍與本文有重合之處，然而所用分類法則有所不同，例如本文將標點符號獨立於圖象相關章節之外來談，而一字橫排的技巧則打入各項之中，這樣做是因為本文是從廣義的形構藝術作品著眼，雖然專注的時代較短，但分類框架較丁文為大，且不以圖象為主，因此每個技巧的適用範圍就不限於圖象，而進入其他後現代特徵的領域。

在學位論文方面，曾琮琇的碩士論文《嬉遊記：八〇年代以降台灣「遊戲」詩論》²²中，將形式戲耍詩作列入其所謂「遊戲詩」的範疇中來討論，將其列為一節，並將這種其稱為「詩的形式遊戲」的詩作分為幾個部份，分別為「圖像詩的感官遊戲」、「反形式的形式遊戲」、「符號的戲仿／拼貼」及「從形式到行動遊戲」。這些分類方法既然提出於前，可以作為本論文參考的對象，但由於曾文所論「遊戲」並不限於形式遊戲，所論內容較為廣博，因此只用一節精要的將這個部分帶過，因此本文將針對八〇年代這種遊戲詩風興盛的時期中的形式戲耍一項來做深入研究，盡管在研究對象上有所重疊，但在時間的範圍與專注的焦點上不同，在參考這篇論文的同時也求使本文有不同的發展。

而另一篇與本論文所討論的部份詩人、作品與時代有重大關係的學位論文，是清大中文所甘能嘉的碩士論文《台灣現代詩壇的新世代論——以林耀德為問題核心》²³，林

²⁰ 同上註，頁 5。

²¹ 同上註，頁 207。

²² 曾琮琇，《嬉遊記：八〇年代以降台灣「遊戲」詩論》（國立成功大學中國文學研究所碩士論文，2007）

²³ 甘能嘉，《台灣現代詩壇的「新世代」論（1985~1990）——以林耀德為問題核心》，（國立清華大學中

耀德（1962－1996）身為八〇年代重要的年輕詩人、作家，其形式實驗詩作在本論文中也有重大的份量，因此本論文有重要的參考價值；尤其是其中的第五章，標題為〈1985以後的「新世代」代表詩刊——《四度空間》、《地平線》研究〉，對於兩種詩刊中的「形式陌生化」的作品也加以提出，可在本論文未論述完整之處提供更完整的作品與詩人資料。

與上述論文相關的是文建會所出版之《林耀德與新世代作家文學論》²⁴論文集，以紀念已過世的林耀德為號召收，一方面檢視其文學方面的貢獻，同時也論及同時代的年輕作家。相關的重要論文，如楊宗翰的〈書寫與消解——閱讀詩·人·林耀德〉與羅門的〈立體掃描林耀德的詩創作世界——兼談他後現代創作的潛在生命〉等等。

另一本重要的著作是蔡哲仁的《白萩的詩與詩論》²⁵，原為其就讀於國立成功大學台灣文學研究所所寫的碩士論文，白萩身為前輩詩人、形構詩作的早期實驗者，雖不是本論文直接討論的對象，但在溯及台灣形構藝術的發展時，仍有其一席之地，因此本書整理這方面的技巧與作品的過程，可以提供本文寶貴的經驗。除此之外，本文也是少數使用不使用「形式主義」而使用「形構主義」一詞作為關鍵字的論文之一，與本文相同，因此對於形構藝術的看法，應具有共識。

另外關於一些重要的形構藝術詩人的碩博士論文，也是本文參考的對象，如周盈秀的《林耀德《銀碗盛雪》研究》²⁶、李素貞的《向陽及其現代詩研究：1974～2003》²⁷、李泓泊的《羅智成詩研究》²⁸等等。

這些論文的共通點，都是在其關注的詩人與其作品上做專注的解讀，其方向可能與本文不盡相同，但從一些與形式技巧相關的章節，或是強調其前衛、實驗性的敘述中，可以發現能與本文共鳴的詩作解讀，例如周盈秀的論文——《林耀德《銀碗盛雪》研究》²⁹中，歸為第四章〈《銀碗盛雪》寫作技巧分析〉之下的第一節〈《銀碗盛雪》時空結構分析〉與第三節〈《銀碗盛雪》章句結構分析〉當然談論了一些運用形構技巧表現詩意

國文學系碩士論文，2011）

²⁴ 林水福主編，《林耀德與新世代作家文學論》（台北市：行政院文化建設委員會，1997）

²⁵ 蔡哲仁，《白萩的詩與詩論》（台南市：台南市圖書館，2007）

²⁶ 周盈秀，《林耀德《銀碗盛雪》研究》（國立嘉義大學中國文學系碩士論文，2008）

²⁷ 李素貞，《向陽及其現代詩研究：1974～2003》（國立臺南大學語文教育學系碩士論文，2006）

²⁸ 李泓泊，《羅智成詩研究》（南華大學文學系碩士論文，2004）

²⁹ 周盈秀，《林耀德《銀碗盛雪》研究》（國立嘉義大學中國文學系碩士論文，2008）

的作品，就連其中的第二節〈《銀碗盛雪》的意象分析〉中，也談論了若干使用圖象技巧來強化其中意象的作品，來解釋其中的意象如何運作。而李泓泊《羅智成詩研究》³⁰中也開闢了〈詩作的形式技巧〉一章，而其中第一節〈變化的詩型〉可與本文大部分的章節呼應，而每種形式技巧均以一兩首羅智成的詩作為例，既可以提供個別詩作的解讀參考，也提供了對羅智成的形構技巧相當全面的介紹。而其它相關論文對於瞭解重點詩人在當代與一九九〇年代之後的詩作較巧發展，也有不同程度的幫助。

³⁰ 李泓泊，《羅智成詩研究》（南華大學文學系碩士論文，2004）

第二章 一九八〇年代現代詩形構發揚之 動因

本文將討論的時間範圍設定在一九八〇年代的台灣，因此要說明在這個時代下討論形構主義詩作的重要性。

誠如本文開頭所述，形構藝術的發端當然早於八〇年代，但由於八〇年代剛好處於一個政治逐漸開明、邊緣的聲音逐漸被解放的多元化年代，也因此各種解構、戲謔的思想逐漸浮出檯面，成為思考與創作的重要一環。

早在二十世紀五〇年代，林亨泰（1924—）的「符號詩」展現了現代詩的另一種可能，前輩詩人中，詹冰（1921—2004）、白萩（1937—）等人也有類似的作品，然而這些詩作沒有時代的支撐，呈點狀散落在時代中，當然也無所謂流派、風潮；但這些作品成為一種先聲，使得後代有得以借鏡、或予以延續的目標。

就林亨泰來說，其發表於五〇年代的〈患砂眼的城市〉¹、〈第 20 圖〉²、〈騷音〉³、〈炎日〉⁴、〈車禍〉⁵等詩都已十分熟練地操作各式非文字符號，〈輪子〉⁶、〈ROMANCE〉⁷等詩對於字的變換方向、調整大小等形構技巧等也有涉獵。再以詹冰來說，其作於 1946 年的〈自畫像〉⁸一詩以圖象詩的形式構成，並輔以圖畫（圓圈），是屬於圖象詩的早期作品；作於 1943 年的〈Affair〉⁹、1955 年的〈蝶與花〉¹⁰也技巧性地使用了旋轉文字的技巧。而白萩發表於 1959 年的〈流浪者〉¹¹也屬圖象詩的代表之作。

¹ 林亨泰著、呂興昌編，《林亨泰全集（二）》（彰化市：彰化縣立文化中心，1998），頁 122～123。

² 同上註，頁 105～106。

³ 同上註，頁 109～111。

⁴ 同上註，頁 112～113。

⁵ 同上註，頁 114～115。

⁶ 同上註，頁 101～102。

⁷ 同上註，頁 107～108。

⁸ 詹冰，《詹冰詩全集（一）新詩》（苗栗市：苗栗縣文化局，2001），頁 29。

⁹ 同上註，頁 27～28。

¹⁰ 同上註，頁 30。

¹¹ 白萩，《白萩集》（台南市：國立台灣文學館，2009）頁 18～19。

對於五〇年代的形構作品來說，八〇年代的形構作品可以說是一種延續，又可說是一種匯聚，前輩詩人仍能以這些技巧點綴於其作品中；而年輕又具有實驗精神的詩人如林耀德，更是大量地使用形構技巧，成為其作品的風格，可見這個時代對於形構作品來說是非常重要的。

第一節 民主運動的興起與多元文化的建立

要論台灣一九八〇年代的多元文學現象之前，不可不回顧一九七〇年代以降至解嚴的台灣社會政經背景，因為兩者可說是息息相關。在解嚴這個結果產生之前，在台灣政治與文化界中發生的種種重大事件，例如現代詩論戰、台灣鄉土文學論戰、美麗島事件等等，都可視為八〇年代多元文學現象的前導，而與本論最為攸關的鄉土文學論戰，則可當作焦點來檢視。

首先要回顧的是一九七〇年代的歷史背景，見葉石濤《台灣文學史綱》所述：

七〇年代總共受到六次的政治性重大衝擊，這些衝擊有時是足以動搖國本的毀滅性衝擊，使國人提高了反省的層次，也使得社會上層建築的文化掀起了壯大的覺醒運動：此運動首先肯定政治體制必須迅速改革，俾能對付由大陸而來的影響，同時也要迅速推動台灣本身的自由、民主化、注重人權，使台灣成為現代化的民主國家。在經濟上排除外國的經濟侵略與其夥伴的買辦，建立自主的經濟制度，走向技術密集的工業國家。文化上必須確立承繼民族傳統文化發揚光大的姿勢，積極推展鄉土色彩的文化。¹²

歷經了台灣退出聯合國、世界各國紛紛與中華民國斷交等政治危機，台灣人對自己的處境有所覺醒，進而要在逆境自立自強，於是政治、社會、文化各方面的相關活動也頻繁了起來，如陳芳明進指出：

面對國際環境的變化，社會內部次第出現改革的聲音，各種不同的政治主張也跟著鮮明的提出。在政治方面，戰後台灣史上首度以「黨外」為名的民主運動。在文化方面，則浮現了以本土文學為依歸的鄉土文學運動。黨

¹² 葉石濤，《台灣文學史綱》（高雄市：春暉，1987），頁140。

外民主運動與鄉土文學運動的雙軌進展，帶來深刻的歷史意義。……沒有一個時期像七〇年代那樣，新舊世代的交替能夠如此契合地完成歷史的傳承；也從來沒有一個時期像七〇年代那樣，文學運動與民主運動能夠達到並駕齊驅的境界。共同關心的社會議題，使兩個運動之間的距離更為接近。一度被視為思想禁區的重要議題，包括人權問題、生態問題、外資問題、性別問題，以及意識型態問題，都同時在文學運動與民主運動中引發廣泛討論。¹³

這段話不僅敘述了當時思想、言論自由的意識高漲，更點出了許多原本被社會忽略的聲音，逐漸在社會角落重新被發現，擁有了發言權，儘管七〇年代還不完全是開放的社會，但種種的力量已經開始在試圖衝擊威權體制；也就是如此，待到解嚴之後，台灣逐漸成爲一個真正多元化的社會。

其中相當重要的文學事件即爲 1972 年發生的「現代詩論戰」，發起者與支持者關傑明、唐文標等人批評當時的現代主義詩作太過虛幻，應回到關懷現實的道路上來；並且太過依賴從西方「橫的移植」而來的詩觀，應回到中國文學傳統上來。台灣在一九五〇年代時，反共文學控制了文壇，於是有人以現代主義填補文學藝術的空缺；但此路走過一段之後，又被六、七〇年代的巨大現實所喚回，從這場現代詩論戰就可以看到一種詩作回到現實的思潮已被點燃引信，如陳政彥認爲：

從這場論戰可以看出七〇年代現代主義詩飽受批評的原因有很多。首先，過去五、六〇年代，由於世界冷戰的局勢，台灣理所當然作爲中國的代表，世界局勢讓詩人相信自己正在努力促進台灣的進步，關傑明所批評沒有特色的中性詩，正是詩人們所相信自己與世界同步的證據。但是七〇年代世界局勢的劇烈變化，突然之間台灣不再代表中國，詩人們的現代主義詩作不再是中國的世界現代詩代表，取而代之的是，不知自己身處何處的失落感。更進一步地說，現代主義的流行是由於美國的文化輸入，如今美國拋棄了台灣，轉而支持不民主的中國。這也難怪台灣的知識份子會氣憤的轉向批判現代主義。其次，現代主義詩失去了政經條件的支持，又不像主導

¹³ 陳芳明，《台灣新文學史》（台北市：聯經出版，2011），頁 478~479。

文化所影響的古典抒情詩作那麼具有閱讀的美感與民族歸屬感，被讀者所鄙棄也是難免。最後在思潮轉向關注現實、重視本土的七〇年代，仍然堅持菁英小眾讀物的身段，或許這才是現代詩在七〇年代受到普遍而一致批判的原因。¹⁴

在這段期間，台灣的定位在危機中逐漸清晰，台灣人開始反省自己的位置，思考模式從大中國回到台灣鄉土。這段期間的文學界，當然也被這種氛圍所包圍、影響，就如向陽所說的：

舊的社會規約漸被拋棄，新的行為和文化漸被接納，七〇年代末期鄉土文學的湧動，八〇年代前葉政治文學的甘冒禁忌，以至於八〇年代中期之後都市文學的興發、台語文學班底的形成、後現代詩學的揭聲、大眾文學的高揚等等，都可以在這個社會變遷過程中找到解答。¹⁵

也就是要談七〇年代以降，直至八〇年代的種種重要文學現象與類別，都離不開這段解嚴前所發生的鄉土文學論戰。

「鄉土文學論戰」主要是指 1977 年所引發的一連串關於七〇年代風行的鄉土文學的論戰，一些被指為鄉土文學的作家遭到了批評；重點是，從這個論戰可以看出七〇年代現實主義的回歸，也可以看出一些作家對於台灣主體或是中國主體的看法。如張文智指出：

從鄉土文學論戰本身，我們即可看出文學運動及創作與政治主張、政治權力之間糾纏不清的性格。這一性格明白顯現在臺灣於戰後國民黨播遷來台、二二八事件、白色恐怖時期，及其後多年的言論禁忌上。基本上，我們可以說，文學創作是言論自由的一環，在政治氣氛緊張的環境下，「潛藏的問題」自然無法解決，甚至也無法看清。因此，筆者質疑，如果將「鄉土文學論戰」當作一九七七到七八年間發生的孤立事件，是無法透視七〇

¹⁴ 陳政彥，《戰後臺灣現代詩論戰史研究》（國立中央大學中國文學研究所博士論文，2007），頁 176。

¹⁵ 林淇瀟，〈八〇年代台灣現代詩風潮試論〉，收入《台灣史料研究》第九期（1997 年 5 月），頁 101。

年代及更早時期臺灣的文學動向；而此動向是與整個族類認同意識的發展現象相關聯的。¹⁶

因此，將鄉土文學論戰放在歷史發展的脈絡來看，不僅是爭當下的自由，也牽涉到從台灣「光復」以來的台灣主體性的問題，這也正是鄉土文學論戰中，其中一個重要的論點。

而接下來影響文學創作的重大政治案件，即是「美麗島事件」。本事件是由黨外人士所籌辦的美麗島雜誌社集會遊行時所爆發的衝突事件為開端，加上其後一連串的逮捕、辯護與審判活動所組成。雖然黨外活動因此大受打擊，但也因為對統治階層的衝撞造就了高知名度，其審判的過程又能啟發台灣民眾對於民主的認識，因此被視為台灣民主化過程重要的一環。¹⁷身在這個時空的文學作品當然不可能不受到這個事件的動搖，如張文智認為：

「美麗島事件」在當代臺灣族類意識的發展上，從文學運動的外觀來看無疑是一個關鍵性的進程，然而從文學這個象徵領域來看，它卻是既有意旨的延續，對前代作家作品加強族類意涵的詮釋。……

因此「美麗島」這樣一個政治事件容或對於「臺灣人」的族類意識有強烈的啟蒙作用，它在文學上，主要是對人（作家）的影響，改變其寫作方向與作品傳遞的精神，並且把某些人的注意力拉到某個議題上。因此，應該只是內容上的影響，而基本上的價值還是在於政治性。¹⁸

由於「美麗島事件」喚醒台灣人民對民主的認識，而作家又是其中敏感的一群，因此作品若是受到此事件的影響而產生或是改變作風，是可以想見的。有了七〇年代初期關於新詩回到現實的討論，此事件也可以說是賦予了一個契機或材料，而可以產生接下來種種緊扣政治的文學發展。

也因為種種民主運動的展開，台灣得以一步步走向民主之路；也因為逐漸活

¹⁶ 張文智，《當代文學的台灣意識》（台北市：自立晚報，1993），頁 17。

¹⁷ 可參看薛化元主編，《台灣歷史年表·終戰篇III(1979~1988)》（台北市：業強出版社，1996）。

¹⁸ 張文智，《當代文學的台灣意識》，頁 53。

絡的社會，能使許多原本被遮蓋的聲音得以重新被發現，如陳正醜認為：

七〇年代初期的國際局勢的變動，導致了臺灣知識份子急遽地提高了對政治、社會的關心。這不僅使要求政治改革的聲浪高漲，同時也促使知識份子對疲憊的農村經濟、勞動災害以及社會大眾生活等問題產生了現實的關懷，進一步引起了對向來的經濟政策和台灣整體經濟構造的反省，從而形成了對國外經濟依賴的問題意識。在文學領域，以現代詩論戰為中心，批判了向來過度西化的現代主義傾向，同時，期待具有歸屬性——社會性、民族性的文學的聲浪也日漸強烈；其中也包含了主張文學應站在民眾的立場有助於改善社會的文學意識。在社會思想上主張要關心民眾生活、在文學上強調社會性、民族性，貫穿這兩者個共通基礎，就是朝向「土地與人民」的取向。¹⁹

藉由失去世界的認同而開始省視自身的主體性，新的台灣地位正由此逐漸建構起來，而隨之而來的是迎接解嚴的八〇年代，覺醒的知識份子、文學家在重新發現自己所處的土地、政治環境後，逐漸自由、多元的文學樣貌就由此展開了。

第二節 政治文學的風行與文學本質的再探索

在台灣進入一九八〇年代後，由於稍早寫實文學再度大盛，因而此時政治詩佔有很大地位。政治詩在台灣流行，在解嚴前後鬆動的威權體制與逐漸熱絡的黨外氛圍下，是可以理解的，其產生的背景，如孟樊於《當代台灣新詩理論》所述：

七〇年代以後，國內外環境丕變，出現了所謂「黨外人士」，緊縮的政治開始鬆動，言論尺度較諸從前開放許多，詩壇上便陸陸續續出現了一些反映現實社會（包括政治）問題的詩，後期寫實主義的盛行，更為稍後批判的政治詩潮加了一把勁。進入八〇年代以後，威權政治日復一日瀕於死亡，隨著政治強人的去世，政治解嚴，黨禁、報禁解除，開放人民赴大陸探親，生存空間更加地寬廣，到八〇年代末、九〇年代初，連台灣獨立都

¹⁹ 陳正醜著、陳炳崑譯，〈台灣的鄉土文學論戰〉，《清理與批判》（台北市：人間，1998），頁167。

已不再成為言論自由的禁地時，政治詩這一文類可說完全成熟，詩人創作政治詩則不必再像以往那樣間接、迂迴和閃躲了。²⁰

原本所謂的生活現實，就和政治脫不了關係，但在威權時代無法對此暢所欲言——尤其是反對當權者的意見，而在不斷有人衝撞威權體制的情況下，種種不同的聲音也就隨之而生，但可能仍被視為挑戰性的作法，就如劉登翰、莊明萱所主編的《台灣文學史》中所描述的：「70年代主導文壇的”重認傳統，關懷現實”的文學精神，在80年代得到承續和發展；其突出的衍變之一，則是作家們的現實批判精神向著政治領域直接掘進，使得以爭取民主和人權，反對國民黨現行政治體制為主要訴求的”政治文學”勃然興起，震撼文壇。」²¹

就以詩來說，如宋澤萊在八〇年代提倡的「人權詩」就頗符合這些條件，而其在〈人權詩在台灣初步勝利〉一文中所列舉的詩人與作品，如「施明正、陳嘉農的反謀殺詩」、「廖莫白、苦苓表達對政治逮捕的不安」、「明哲、鄭炯明的反牢獄反槍殺詩」、「廖莫白、洪素麗的民主運動鼓舞詩」等作品²²，對於其身處之政治環境所造成的自身或群眾的人權動搖情狀，以詩來體現、關懷並慨歎之。

政治詩在八〇年代可以說是十分重要的詩類型，正是因為有那樣充斥著政治力量的環境——不論是統治者或是反對者的力量，使人不得不去面對它們，而容易產生出談論政治的言語，如林亨泰就指出：「……八〇年代台灣政治面臨如此劇烈的變化當中，並非詩人主動涉入政治，而是政治邁臨至每個詩人的面前，而不容許詩人們視而不見地轉頭離去。即使是對政治表現漠然，也是一種政治態度，那是因為這種漠不關心的態度，等於對現行體制的擁護。在八〇年代的台灣文學之中，沒有不跟政治發生關係的文學，也沒有不跟文學發生關係的政治。」²³雖然如此概括性的將所有八〇年代台灣文學都染上政治色彩有些許大膽，但或許要這樣形容才能彰顯政治在當時是無所不在的。但是，若能在這年代的作品中發現一些反其道而行的「例外」，在「對政治漠然」的背後，應該還有能發掘的意義，

²⁰ 孟樊，《當代台灣新詩理論》（台北市：揚智文化，1998），頁160。

²¹ 劉登翰、莊明萱主編，《台灣文學史》，頁41。

²² 以上各項出自宋澤萊，〈人權詩在台灣初步勝利〉，《台灣人的自我追尋》（台北市：前衛出版社，1988），頁167~171。

²³ 林亨泰，〈從八〇年代回顧台灣詩潮的演變〉，收錄於孟樊、林耀德編，《世紀末偏航——八〇年代台灣文學論》（台北市：時報文化，1990），頁128。

而不完全是「默認強權」。

既然政治詩的內容與特色是如此，那麼其目的又是什麼？蔡詩萍認為：「八〇年代思索『台灣文學前途』的作家，與七〇年代「鄉土文學」作家羣最大的差異，除了繼續『一方面為貧窮的鄉土人物講話，一方面則攻擊國民黨的高壓統治』（案：呂正惠語）外，在筆者看來，他們更企圖完成的使命是『建立台灣文學的主體地位』，亦即從文化層面謀求『台灣文化主體性』的形塑。易言之，也就是想從根本處重新建立一個『文學典範』。」²⁴根據前段例子與此段說明，有著建立主體性的目的，訴說著政治性的題材，這就是政治文學的本質，而這也和鄉土文學論戰的某些論點相合。而更進一步來說，政治詩所要建立的不止是文學上的主體性，更有可能是詩人想為本身、或台灣整體建立主體性，如林立強認為：

八〇年代政治詩的大量湧現，起因就是八〇年代臺灣政經環境劇烈變動下，迫使詩人要面對現實情況提出回應。而八〇年代政治詩的內涵裡，其中很重要的是具備了反抗性，藉由這種反對書寫的方式，政治詩自本土現實出發想找尋主體性建構的可能，所以不停的對主流論述提出挑戰、對抗、批判，藉由不停的解構主流論述，打破既有的知識暴力，從中找尋自我主體性的真實存在，可視為一種「再現他者」的文學活動。因此，我們可以定義八〇年代的政治詩為：在精神上以發揚普羅精神與追尋主體意識為內涵，內容則直接指涉政治議題、對抗當權者並訴求政治民主，還須具備反對書寫的特質與批判性。²⁵

但除了題材與目的，回歸於文學史與文學美感上來說，政治詩又是如何被評價的？如呂正惠指出：「純粹從文學史的角度來看，七八十年代台灣現實主義的困境，和前二十年台灣文學特殊的發展道路息息相關。在五六十年代，在沉滯的政治氣壓下，以現代主義為核心的台灣文學，幾乎完全脫離了政治、社會現實，而沉入個人的內心世界中。到了七十年代，隨著台灣政治局勢的劇變，關心現實的鄉土文學在極短暫的時間內就被推上文學舞台。由於長時間的壓抑，新興的政

²⁴ 蔡詩萍，〈一個反支配論述的形成——八〇年代台灣異議性文化生態與文學的考察〉，收錄於孟樊、林耀德編，《世紀末偏航——八〇年代台灣文學論》，頁 464~465。

²⁵ 林立強，〈臺灣八〇年代政治詩研究〉（國立臺北教育大學台灣文化研究所碩士論文，2008），頁 102。

治運動一發不可收拾。剛剛崛起的現實主義潮流，也在這種急遽升高的時代氣氛下，匆匆忙忙的就與實際的政治運動掛了鉤，一下子就直接掉入意識形態衝突的怒濤中，因為無法保持適當的距離，而損害了藝術的本質。」²⁶既然是批判政治，應是對實際發生的人與事直抒看法，但如此目的強烈的作品該要如何用文學包裝，或許已經不再是寫作策略的首要考量因素，因此難免會有這樣的批評。更實際的批評，又如葉振富（焦桐）所言：

台灣八〇年代的政治詩，基本上，帶著強烈的抗爭性格。表現在形式上，是語言的明朗；表現在內容上，則是抗爭的日趨激進，詩人們作政治詩不再曲折，不再含蓄，不再間接，不再矇矓，手法已與過去迥異。如果政治詩只是控訴與抗爭，一旦失去抗爭的對象，詩即失去存在的價值，何況控訴與抗爭激化到極致，藝術性必蕩然無存。²⁷

既然多位論者能觀察到這種現象，那麼可以說當時的政治詩的主流作法便是如此。但也或許是只要能吶喊出能碰觸到政治主題的話語，一首政治詩的核心價值就建構完成了，所以不需花費多餘的力氣來兼顧「裝飾」文字。然而，政治詩若能以形構藝術的方式來表達，是否能兼顧兩者？例如向陽所創作的兩首國語、方言母語交互使用的〈在公佈欄下腳〉可以被定義為政治詩²⁸，然而其有如二部合唱的詩形式相當特別，也能清楚表達不同語言的使用者在政治上的對立立場，是可以被納入藝術手法的範圍內來討論的。

大部分的政治詩有其實用目的，但超越了當下的時空背景，它們的意義又是如何？由於這樣強烈的現實取向作品就有如處於一種極端，而這樣的時代潮流中，處於另一端的作品，也同樣能令人感受到震撼，但風格截然不同。

²⁶ 呂正惠，《戰後台灣文學經驗》（北京市：三聯書店，2010），頁91。

²⁷ 葉振富（焦桐），〈一場現代詩的街頭運動——試論台灣八〇年代的政治詩〉，收入封德屏主編，《台灣現代詩史論》（台北市：文訊雜誌社，1996），頁470~471。

²⁸ 例如前文提及的林立強之論文〈臺灣八〇年代政治詩研究〉即把本詩列為討論對象，而同時本論文的指導教授即為向陽本人。

第三節 再思主體性的建構與後現代思潮的挪用

根植於現實的政治詩，在解嚴前後固然是相當符合寫實傳統、又能造成話題的作品，但不可忽視的是還有另一支異軍突起的詩作類型也正發展起來，那就是後現代主義詩作。相較於建立主體性的政治詩作而言，後現代詩作具有解構、去中心的特質，這種唱反調般的藝術手法，或許正是能吸引人之處。台灣後現代詩的大致發展背景，就如呂正惠在《台灣新文學思潮史綱》中所言：

在「台灣文學論」還掩護在鄉土文學的「名號」中成長、壯大，鄉土文學的「分裂」還沒有完全公開化的時候，另一種潮流也慢慢地開始醞釀。這一股潮流，主要以「後現代」為名，反對鄉土文學所堅持的現實主義和文學的社會使命感。到了90年代初，「後現代」思潮的影響已相當強大，並以台北文壇為中心，形成足以對抗「台獨」文學論的一大潮流。不過，在後續發展中，後現代「書寫」愈來愈偏向都會生活的情慾面，而更年輕的作家群則被稱為「新世代」。所謂的「後現代」、「情慾書寫」、「新世代」，其實同屬於一個大潮流。²⁹

這裡可以看出一種和政治詩背道而馳的力量正在產生，並且兩者均持續發展至九〇年代，表示其重要性可以相提並論。

但其實後現代在某一個方面也是在批判政治，只是用的是一種冷徹到如漠視的態度，去結構、去中心，如廖炳惠在〈比較文學與現代詩篇：試論台灣的「後現代詩」〉一文中所指出：

事實上，台灣的「後現代」詩有不少成份是現代主義或晚期現代主義的，當然在西方，現代與後現代的交織混成情況也不容易清楚劃分，但是明顯的是台灣的「後現代」詩具有其特殊的傾向，在挪用外來文化潮流的同時，卻表現出與本地文化彼此辯證的意願，因此將後現代與台灣的戒嚴、政治壓迫、市場及媒體壟斷等公共文化的扭曲現象形成對比，透過剖析情慾，

²⁹ 趙遐秋、呂正惠編，《台灣新文學思潮史綱》（台北市：人間出版社，2002），頁342。

去除歷史深度（與英雄崇拜），歌頌人文精神傳統的終結，契入科技的冷峻世界，以種種多元的聲音，去抗議長久以來的思想與文化壓抑。³⁰

這種似遊戲般的態度，正是後現代解構政治威權的方法，雖並不如政治詩來的明刀明槍，根植現實事件來論事，卻在戲耍與諧擬等等的手法下，把原本已經被群眾習慣的威權力量給消解掉。就如廖咸浩所言：

理論上，若要行動相當程度上的確是需要一個可界定的主體。因此，某些只強調主體「不存在」(absence)的極端後現代主義觀，不但會削弱行動力，而且也與主體實際運作的方式不盡相符。但是啟蒙時期以來當道的超越性主體觀已經證明破產，若執意固守而不接受改革，則其說服力以及行動力相對的也會受到極大的限制。簡單的講，啟蒙時期以來長期當道的主體觀，對於「解放」(emancipation)的可能性態度過於天真，對於掌握「意義」也自信滿滿。但這種關於解放與意義的論述若無限制的發展下去，都極易淪為「反制解放」與「束縛意義」的幫兇。也就是說，輕信解放已達成、意義已尋獲，徒然阻礙解放的持續、掩蓋意義的不居。甚至造成在舊的霸權位打倒之前，新的霸權已然成形。後現代論述的意義之一就在救此弊端。

因此，後現代論述的目的便不在打倒某個固定霸權，而在於從根崛起霸權輕易建立的可能性。不在一次完成解放，而在突出解放工作的不可稍輟；不再建立新的意義，而在突出意義的權宜與多樣。這一切的根本就在於前述對「大敘述」的徹底質疑。³¹

正是反對霸權，因此陌生化的形式就可以是抗拒文化霸權的一種方式，將已經變成官方八股形式的各種文體解構，加入各種巧思，即是其中的一環。

而受到上述社會、文壇等大環境因素影響的詩人，其當有一些不同於前行代詩人的特質，如葉石濤所說：

³⁰ 廖炳惠，〈比較文學與現代詩篇：試論台灣的「後現代詩」〉，《中外文學》第24卷第2期（1995年7月），頁82~83。

³¹ 廖咸浩，〈離散與聚焦之間—八十年代後現代詩與本土詩〉，收入《台灣現代詩史論》，頁446~447。

這一羣八〇年代作家生長的台灣社會，是從農業社會經工業起飛以至於資本主義社會逐漸成形的富足社會。這樣的社會無可避免地帶來都市的大型化，使得農村裏的大多數人口被吸引到大型都會裏來。這使得農村的勞動共同生活體瓦解，封建性的傳統家庭也隨著解體，父長的權威也就蕩然無存了。來到大型都市裡求學、就職、謀生以至於建立核心家庭的這一代年輕人，在高度消費社會裏被異化和物化，成為都市裏「沒有臉」，互相疏離的一羣孤獨的漂泊者。以他們而言，所有過去的群威性束縛；反共神話、社會關懷、舊道德價值系統都失去了任何意義。同時所有的意識形態毋寧是可笑的累贅。繞著國家、社會、民族之爭而找到挑戰或抵抗目標的舊一代作家的所有意識形態是毫無用的歷史包袱。³²

這裡點出的是當代的年輕作家對文壇所造成的影響，一個新的世代面對一個轉型中的新環境，有新的思想、新的作品誕生也不奇怪，而他們剛好處在自由與不自由的解嚴之際，就使其思維方向與父執輩不盡相同了。又如陳芳明所說：「資本主義的提升、都會文化的成熟，使他們的詩觀與抒情更傾向個人化，畢竟中國的離亂經驗、殖民地的受害經驗，已經屬於上個世代的記憶。情感內容產生變化時，詩的語言自然也需要尋求全新的表現。他們勇於實驗，主要是權威體制已經產生鬆動，而後現代文化也逐漸成形。」³³這樣的環境造就他們的文學可以不必繼續根植於的現實，而新的西潮又將到來，於是便有人轉向於後現代詩的領域。

在前章所述之寫實主義傳統、政治詩之風潮下，後現代詩作在八〇年代在勢力上還是無法與之相當的；也因為台灣進入多元文化的社會，後現代亦只屬於眾多文學支流的一支，若要討論，則須放大檢視。如孟樊在〈台灣後現代詩的理論與實際〉一文中認為：

平心而論，後現代詩在八〇年代的台灣詩壇並非主流，除了一些詩刊（如《四度空間》、《地平線》、《眾羣》）以及少數有心人士（如羅青、林耀德、白靈、黃智溶等人）的提倡外，詩壇上所能引起的迴響實在有限；

³² 葉石濤，〈八〇年代的文學旗手—兼論林耀德《惡地形》〉，收入《走向台灣文學》（台北市：自立晚報設文化出版部，1990），頁206~207。

³³ 陳芳明，〈80年代後現代詩的豐收〉，《文訊》第312期（2011年10月），頁21。

即以爾雅版的年度詩選為例，整整八個年度所輯錄的詩中，後現代詩寥寥可數——雖然這牽涉到主編者不同的詩觀問題。八〇年代的台灣詩壇最明顯的特色，其實應該是說「多元化」——正好和八〇年代益趨多元化的社會相對應。除了後現代詩，包括在六〇、七〇年代蔚為主流的現代詩、寫實主義的詩，以及各式各樣的政治詩、社會詩、生態詩、都市詩……甚至是臺語詩，均一一擅場於詩壇，真可謂百家爭鳴、眾聲喧嘩。³⁴

雖然如此，但也就是多元化社會給了後現代詩生存的空間，使其能夠成爲一支還能爲人所關注、使人願意以此方式創作的支流，既然有其特殊性，那麼就有討論的價值；更值得注意的是，後現代主義中手法又包羅萬象，如羅青在 1986 年（民國七十五年）爲《日出金色—四度空間五人集》這本詩合集的序言中，在標題點明了「後現代狀況出現了」，並且也說到：「許多文學史家，在最近一兩年，回顧一九六五到一九八五這二十年的文學藝術發展，紛紛開始用「後現代主義」這個名稱來概括這一股新興的文學現象，並指出其與現代主義幾乎是背道而馳的特色。後現代主義的文學藝術變化多端，幾乎到達一人一派的地步，故傳統的分派法獲主流法，便不再適用了。文學研究者只好回到以出生成長的年代來區分組合作家。」³⁵此段話點出了後現代流派之複雜，但是若在後現代諸多流派中選出相對顯眼的一個走向，那就是形式的陌生化。但由於一些後現代詩使用的圖象的技巧，難免被與前行代詩人的「圖象詩」作比較，而有了「試驗作品復辟」的疑慮，如簡政珍批評道：

《現代詩》從第十一期（1995 年秋）起，連續數期，刊登了林亨泰「圖象詩」。本來這是一個詩人一生中因為受到外來風潮偶爾為之的模仿遊戲之作，對本身的詩學影響不大，這些詩是否「真摯」，不宜過度認真追究。但是到了八〇年代之後，由於所謂後現代的標籤，這些「圖象詩」又被炒作一番。文學史的傳承，有時候是一種反諷，是一種反淘汰的現象。也許是因為「前衛」，經常換起批評家潛意識創作的鄉愁。所謂的「前衛」是

³⁴ 孟樊，〈台灣後現代詩的理論與實際〉，收入孟樊、林耀德編，《世紀末偏航》（台北市：時報文化，1990），頁 213。

³⁵ 柯順隆、陳克華、林耀德、也駝、赫胥氏，《日出金色》（台北市：文鏡文化，1986），頁 8~9。

刀子的兩面開口。在肯定創新的過程，要檢視是否只是形式上的遊戲。³⁶

如此類的批判固然是有，但形式陌生化仍有相當的討論空間，不只一端。以下就以圖象相關的作品為開頭，逐一介紹形構藝術作品。

³⁶ 簡政珍，《台灣現代詩美學》（台北市：揚智文化，2004），頁 52。

第三章 外在形狀之形構設計

詩的外觀是讀者對一首詩的第一印象，一般所見的現代詩多半以分行的形式示人，這也是其最大的特點，而若詩人從改變這樣的形式著手，來建構一首在外型上先聲奪人的詩作，則首先對讀者產生了一種吸引力。

將詩中的文字藉由排列來表現某些物象，這就是最顯而易見的改變外觀的技巧；再者，以不像詩的文體入詩，打破讀者對詩形式的舊有印象，也可被納入這個範圍討論，因為這樣的形構改變，還可能牽涉到作者對該種文體的詮釋或解構，因此又更進一步強化形構與內容的結合。

第一節 排列表現圖象

在台灣新詩類別中，有「圖象詩」一類，其往往以鮮明的、有如「以字構圖」的形式示人，如丁旭輝所定義：

「圖象詩」又稱「具象詩」、「具體詩」(Concrete)，指的是利用漢字的圖像性與建築性，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……。¹

黃永武亦提出這種文字具象化的實際作法，與其在古典詩時代就存在的事實：

所謂具象，是相對抽象而言的，今人所謂「具象詩」「視覺詩」「符號詩」「圖象詩」等，大意都是指那些以造型意識，訴諸詩行或詩段的幾何圖形安排，或發揮文字符號的象形作用，利用視覺形式，以構成空間立體觀念的這一類詩體。簡單一些說，就是想使在時間的音樂節奏外，能兼顧圖畫

¹ 丁旭輝，《臺灣現代詩圖象技巧研究》(高雄市：春暉出版社，2000)，頁1。

雕塑的空間美，來與內容涵義相配合，也就是使聲音形象化、詩意圖像化，這種具象的效用，在古典詩中，除先天的文字本身外，詩人偶或也注意到這方面的匠心經營。²

就因為如此，這種有規模、重格局的作品類型，可以稱得上最有代表性、最有辨識度的形構藝術範例，因此要論述各種類型的形構作品，應先從此處入手。

台灣的圖象詩，有林亨泰（1924—）的引介，還有詹冰（1921—2004）、白萩（1937—）等前行代詩人的創作，因此可以知道，八〇年代有著變化外型形構特徵的作品，是有其先聲存在的。

（1）具象表意

如上所述，以文字作為圖象排列是最顯而易見的形構藝術現象，這種方法非常有效，但也伴隨著危險。有效之處在於配合標題、或詩中文字的敘述，可以對其文字組合成的形體，做出一番新解釋，可以呼應或推翻其原本的物性，可以使詩的生動活潑、如破紙欲出，但也能扭轉世俗對該物的刻板印象，以達到反差的效果為宗旨。但危險之處是在現代詩建立典範以來，以詩意的凝鍊為宗，若在形式上作出不同於傳統分行形式的變化時，批評聲浪則難以避免。

本小節採用比較狹窄的「以文字排列具體圖象」為定義，即是明顯從外觀可以判斷是以文字「排列成客觀物體樣貌」者才在此範疇討論，這麼做為了確保其他的分類定義明確，因此要做比較細的區分。

在此區分方法下，在篩選而來的一九八〇年代的形構作品中，其實本類作品佔的比例也不甚大，也許因為如此明顯的形式技巧標的，若不是和內容緊密的結合，恐怕先成為批評者的攻擊對象，因此詩人不敢輕易為之；相較於在詩中片段的、局部的安排一些一字一行、小規模的文字排列或文字字體形狀的安排等等，要做全詩圖象安排顯得相當費力且不太討好。

² 黃永武，〈古典詩中的具象效用〉，《中外文學》第9卷第12期（1981年5月），頁4。

是月球上的外星風景，如此的反差，足以凸顯詩中所要表達的弔詭主題，即遠離人境，比沙漠更荒蕪的月球，卻讓法老感到值得忍受這樣的環境，只因地球上的子孫與白人學者對古蹟的破壞，使得地球上的法老不得安寧，因此就算需要忍受孤寂，仍是值得的。

而同為林燿德所作的組詩〈夢之薨〉⁴中也有這樣的圖象表現：

驚醒，猛然坐起
 鋁窗外
 一尾
 尾魚的闇影
 扭擺粗拙的腰身
 滑動巨大的尾鰭
 橫越闌寂無聲的寬
 闊街道月色
 清寒冷冽
 如刀刃

這裡所用的排列技巧，僅僅是透過句子的上下位置安排來達成，簡單而有創意，當然不可避免的是為了貼近魚的形體，而在斷句上有所取捨，如「一尾／尾魚的闇影」、橫越闌寂無聲的寬／闊街道月色」兩句，但整體上來說是貼合內容、又不過分誇顯形體的圖象作品。而若在其形體之外的涵義著眼，從「滑動巨大的尾鰭」一句以降，句子的排列呈現一個往下的斜坡，其中經歷了「月光」、「冷冽」兩個詞，直達「刀刃」，這樣的安排可想見的是，月光照射的途徑就如魚游入窗內，看似緩慢，但給人的感覺是鋒利的、凜冽的，直接點出了孤獨的主題。

同為林燿德所作的〈U235〉⁵一詩中，將「光」字排列成核彈爆炸所形成的蕈狀雲之形狀也值得一提：

⁴ 林燿德，《都市之薨》（台北市：漢光文化，1989），頁 186～187。

⁵ 林燿德，《銀碗盛雪》（台北市：洪範書店，1987），頁 1361～141。

有宗教上的、代表聖潔的意義，使得這個文字構成的十字既扣合詩中的意象，又能造成十字意義上的聯想，有著多重的解讀空間。

而同詩集的〈飛〉⁸一詩，內容從鳥類的飛行開始寫起，而且這種飛行是一種垂直往上的飛行，因此詩人將文字排列成鳥展開雙翅的圖型，巧妙的構成此詩，其全詩為：

飛鳥總是要飛出雲飛出層雲的
飛雲總是要飛出山飛出羣山的
山想衝上天衝破圓天
天想化入海化入冷海
冷海總是要飛成巨浪又碎成激情朵朵的
浪花總是要飛成濃雲而溶成寧靜片片的
雲飛成我眼中的鳥——
鳥飛成你眼中的我——
我總是要飛離你的因為你是我的雙翅
你總是要飛離我的因為我是你的形體
你我必須要必定要
飛過穿過重重的微波巨浪
有如細雨一陣降落在崢嶸的山石裏
為等待那不再飛翔的飛翔兒息止

隨著詩行排列漸漸上升，升至高點、維持了兩行後徐徐下降，儼然成爲一個展翼向上急衝的鳥形；就內容的展開來著眼，詩句由鳥的飛行延伸到各種往上的事物，如飛雲要飛越山，山要衝上天等等，因此這幅文字排成的鳥型圖，不只描繪了形狀，還指引出了方向、模擬出了速度感，讓詩中的「鏡頭」不斷變換，形成有如迴文般的排列，如「飛鳥總是要飛出雲飛出層雲的／飛雲總是要飛出山飛出羣山的／山想衝上天衝破圓天／天想化入海化入冷海」，又使人感覺到一種盤旋繚繞之感，也使得原本簡單高低排列而成的鳥型，宛如忽低忽高的飛鳥，這正是形式與內容結合的範例。

關於〈飛〉一詩的鳥型圖象，可以相提並論的是向明（1928—）的〈燃燒三首〉中的〈紙錢〉⁹一詩：

⁸ 同上註，頁 243。

⁹ 向明，〈紙錢〉，《創世紀》52 期（1980 年 6 月），頁 24。

飛 紙 錢 活 生 生 的 飛 成 一 隻 隻
 火 浴 中 的 鳳 凰 火 浴 中 的 鳳 凰
 焚 成 一 堆 堆 灰 濛 濛 的
 灰 紙 錢

本詩雖不直接寫鳥類，卻以傳說中的鳥—鳳凰來比喻在空中飛舞的、燃燒的紙錢，不但在文字上比喻，更以文字形象的方式來做為強化，更增添其妙用。若更細看，本詩在圖象與文字的對稱上都有用心，「飛」與「灰」遙遙相對，「活生生的」與「灰濛濛的」成爲一正一反的對比，「飛成一隻隻」與「焚成一堆堆」帶出因果關係；因此本詩不僅在圖象上圖工整，也把意象與文字經營的貼合圖象，這種有如對聯的對稱現象這可說是描繪「鳥」圖象的特點，也可說是方便之處。

同樣的，要探尋其形式所隱含的意思，可從其「從少到多、從多到少」的字數安排來著手。這樣的文字排列，除了上述描繪鳥類翅膀的作用外，扣緊著「紙錢」這個關鍵字，又可以當作暗示著人生從無到有，又從有歸無的過程，「飛」的開始意義與「灰」的結束意義更可以成爲佐證，這是以詩的形體作爲意義上的反諷。

另外，丘緩（1964—）的〈我的門聯〉¹⁰是一個特殊的例子：

兒 在 窗 外 真 的 有 美 麗 的 鳥
 仔 細 戲 弄 陽 光 嗎
 好 像 是 有 啦
 不 過 嘛 管 這 幹 嘛 呢
 幾 年 前 不 早 已 失 去 聯 絡 了 嗎
 說 的 也 是 啦
 可 是 不 知 為 什 麼 突 然 想 起 來
 該 死 該 死
 該 活 該 死

¹⁰ 丘緩〈我的門聯〉，張默編，《七十七年詩選》，頁 112~113。

此詩以四副對聯（上下聯與橫聯）組成，但其中的語句與原本講求上下對偶的對聯傳統完全不合，甚至是內容與一般門聯所可能書寫的文字也大相逕庭，是一首哀怨又帶點戲謔的情詩。此詩若在本論文的框架下，原可屬對特定文體形式—即門聯的模仿，原可不屬圖象詩；但此詩的戲謔性與反差感的來源，卻是模擬把這些原不屬門聯範疇的文字，真如貼在家門口般呈現出來，才真正達到其效果。若反推來說，將此詩以「上聯」、「下聯」、「橫批」的方式，直接以一般分行詩的形式寫出，這種震撼與戲謔的效果可能就喪失殆盡了。因此也能說對於一般門聯真正張貼於門上的樣貌來呈現此詩，是本詩的最大魅力，故可將之納入圖象詩的範疇來談。

（2）以音表形

現代詩中當然也有「聲音」關於聲音的描述，但當某種聲音或語句以大量數量出現，其美感效果就值得討論了。以下舉出其中最為「醒目」的聲響效果以及其實例，它們是在這類型作品中，形式與內容較能相輔相成的作品。狀聲詞固然容易與人耳所聽到的聲音作聯想，而大量的狀聲詞如何在紙上不成為干擾閱讀的「噪音」，而是表達詩內容不可或缺的工具？試看林耀德的〈世界偉人傳〉¹¹（節錄）：

這一本號稱流通廣遠卻早已絕版的
《世界偉人傳》，頁頁都有奇特的肖像；
頁頁都在右上角標明血一般濃腥的
紅字——禁射區域。今夜，
失眠的我每翻閱一個名字，都聽聞到
來路不明的無間的爆炸：轟轟轟轟轟
轟轟轟轟轟轟轟轟轟轟轟轟轟轟轟轟
轟轟轟轟轟轟轟轟轟轟轟轟轟轟轟轟

¹¹ 林耀德，〈妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事〉（台北市：光復書局，1988），頁 276～277。

叮叮叮叮叮、
 叮時光的平交道叮叮叮叮叮
 叮已降下了欄杆叮叮叮叮叮
 叮一顆豆大的雨點突兀地叮叮
 叮隨風而至叮叮叮叮叮叮叮
 叮黑色列車正要南下叮叮叮叮
 叮載著大量的煤叮叮叮叮叮
 叮煤上滴著消融的雪水叮叮叮
 叮載著前線下來的傷患叮叮叮
 叮一堆不靈驗的預言叮叮叮叮
 叮東北季風、舊雜誌叮叮叮叮
 叮和一二三四五六七八叮叮叮
 叮八個空車廂叮叮叮叮叮叮叮
 叮叮叮叮叮叮叮，叮叮叮叮叮

配合本詩所描述的火車的主題，通篇充滿了傳統平交道會發出的警告音「叮叮」聲，但其實去掉這些狀聲詞，餘下的內容也足夠成爲一首完整的詩，但如此做的用意再最後一段得到揭曉：

叮叮還有什麼會出現？叮叮叮
 叮叮我們心焦地等待叮叮叮
 叮叮探頭四望叮叮叮叮叮
 叮叮兩方無車叮叮叮叮叮
 叮叮我們偷偷穿越了平交道叮

包圍著景物的大量狀聲詞原來是爲了鋪陳末段所要表達的「焦心等待」，在春天的景色就穿插了火車駛過的情景，其中有許多引人在意處，但都被急於通過平交道的「我們」耳中所聽到的巨大聲響給奪去了大半的注意力，就成爲了兩者混而爲一的特殊詩形式。詩末雖然只在意「還有沒什麼會出現」，但景色與警告鈴聲的組合，對讀者來說已建立了巨大的存在感，而這樣的存在感正是用文字的「空間」來比喻詩中的「時間」，如丁旭輝所言：

站在平交道前，每一聲「叮」，每一個從眼前經過的車廂都代表時間一分一秒的流逝，所以「列車」便成為「時間」的暗喻，而每個車廂內所裝載的貨物便成為時間的內涵，也就是生命的內涵了。¹³

以詩內容來說，車廂或許也代表了時間，但首先「叮」先佔領了讀者的視覺，提醒了時間的存在與流逝，與被包圍在其中的內容兩者同時並行，才構成了詩中完整的時間。

若說詩是精鍊的語言，那麼大量堆積重複的語言的詩作便可視為一種陌生化的策略。除了以上大量的狀聲詞外，大量重複的一般表義字詞看似是一種干擾閱讀的行為，卻也變成了詩人的手法，如林耀德的〈愛，不妨自由聯想〉¹⁴（節錄）：

十十十十十十十十十十
指指指指指指指指指指
滑滑滑滑滑滑滑滑滑滑
過過過過過過過過過過
乳乳乳乳乳乳乳乳乳乳
房房房房房房房房房房
幻生的
蔓蔓蔓蔓蔓蔓蔓蔓蔓蔓
盤錯凍氾氾氾氾氾氾氾氾氾
緊繃的雪原原原原原原原原原原
綠葉萌發舒放放放放放放放放放放
那脣脣脣脣脣脣脣脣脣脣脣
那髮髮髮髮髮髮髮髮髮髮髮
那音樂樂樂樂樂樂樂樂樂樂樂

¹³ 丁旭輝，〈臺灣現代詩圖象技巧研究〉（高雄市：春暉出版社，2000），頁 170。

¹⁴ 林耀德，〈都市之薨〉（台北市：漢光，1989），頁 53～75。

一大片不規則的形體；然而此段不僅為形體表現，更以「蝗」字的堆積造成一種聲音上的恐懼感，就有如蝗蟲振翅之聲；因此較於單純以字繪圖，搭配大量重複的字、如擬音般的效果、不規則的形狀，所能造成的想像就不限於形體了。

將聲音以文字排列表現出來，是引導讀者想像其所要表現的「空間概念」—例如充滿噪音的空間、充滿各種雜亂物體的畫面，雖不是清楚可辨物體，但其「存在」的確被詩人的文字組織給架構了出來。

第二節 挪用文體

同樣屬於外形上的形構藝術表現，挪用 (appropriation) 其他文體也是值得注意的一環。本文所謂使用了挪用的詩作，指的是將現有的某種非詩的文體結構搬入詩中使用之意。挪用在藝術界尤其明顯，如《藝術與藝術家詞典》所描述的「進行直接的複製、拷貝和組合，將其再現於不同的語境之中」¹⁷，更直接的說法，就是「藝術家對原文本進行解構重構而產生新意，例如運用文字、圖片、局部、內容、意涵等挪用方式」¹⁸，體現在台灣八〇年代的現代詩創作中，就如孟樊在〈台灣後現代詩的理論與實際〉中所提出的「文類界線的泯滅」¹⁹，介乎各種文體之間的詩作紛紛產生。

首先，較為簡單明瞭的作法，即是在詩中的核心部份套用鮮明的、非現代詩的文體格式，例如林亨泰 (1924—) 的〈回扣醜聞〉²⁰，詩中如字典例詞般，舉出了一整排有官「扣」的詞語，其中隱含了其寫作策略，相關部分節錄如下：

至於「扣」的解釋

字典是這樣描述的：

¹⁷ (英) Stangos Nikos 著、劉禮賓等譯，《藝術與藝術家詞典》(北京：三聯書店，2010)，頁 16。

¹⁸ 陳怡雯，《圖畫書插畫挪用西方名畫之研究》(國立新竹教育大學藝術與設計學系藝術教育與創作碩士班論文，2010)，頁 8。

¹⁹ 孟樊，〈台灣後現代詩的理論與實際〉，收錄於孟樊、林燿德編《世紀末偏航》(台北市：時報文化，1990)，頁 191。

²⁰ 《笠》151 期 (1989 年 6 月)，頁 41~42。

- 把人拘留起來，或
把財物留下不。
如「把犯人扣起來」
「要帳還錢，還要扣東西」
- 從總數裏減除、減少。
如「十元扣掉三元」
- 減算價錢的比例數。
如「七折八扣」
- 把東西倒放著，口朝下。
如「把盆子罐子都扣著」
「把書本翻開扣著放」
- 用來引誘鉤住對方的結子。
如「麻繩扣兒」「繫個活扣兒」
- 把兩頭有鈎、有圈形的東西套上。
如「扣上門」「把領子扣好」

可是，就是沒有

「回扣」這個詞兒

我搞不懂，到底隱藏了多少秘密？

首先，詩人提出了「字典」這個意象，字典一般被認為是一種語言的典範、典律，其中規範了當代正規遣詞用語的標準；而作者在此將這種典範擴充成一種廣義的「行為規範」，可想而知，關於「扣」的詞語中並無「回扣」二字，可見「收回扣」一事是典範之外的惡行了。從挪用的技巧來看，不惜如此大費周章、若有其事的搬用大量「扣」字相關詞例、造句，是要以「有」來襯托「無」，訓斥這是不可為且見不得人的惡行；加上末句作者終於說破，以懷疑的口吻說出「我搞不懂，到底隱藏了多少秘密？」，更可確定這首詩是以諷刺為主旨了。

另外同為前輩詩人的陳秀喜（1921—1991）的〈他是誰？賣什麼藥〉²¹一詩也用了類似的設計，將核心部份已成藥的產品成份說明來表現，是看其相關內容的節錄：

藥名 何瑞元語藝丸
商標 鬍子的密林
藥廠 瑞皇園地雜誌社
成份 雪亮的眼睛 20%
熱騰騰的愛心 20%
超高單位的話術 20%
富幽默感的奇智 20%
良知 20%
主治 頭痛暈眩 風火牙痛 耳痛 胃火口瘡 鼻
腫火眼 嘔吐結滯 大小便不暢通
功能 增加智識欲 培養判斷力 提醒比較癖 促
催修補力 革新盲從習俗 消除奴隸性 喚
醒潛能 縮短差異 雷射百倍魅力 架文化
交流橋
副作用 智慧提升，心靈震撼，激盪後深思
服法 每服一頁 以白開水、茶、咖啡送下 加
添餅乾、水果無妨
註 請繼續服用包見效

作者在詩後自言這是一篇寫給「年輕的外國人」何瑞元先生，在他的新著作中用以代序的詩作²²，內容上有些接近廣告的功能，其將書比喻為藥，其實就是將書中內容的功效比喻為藥物治療身體的功能。

其挪用手法運作的方式，其實是一種獲取知識的過程之暗喻。首先「藥名」、

²¹ 《笠》128期（1985年8月），頁10~11。

²² 同上註，頁11。

「商標」、「藥廠」是一般一目了然的辨識用特徵，詩人將該書籍作者之姓名、外觀特徵、出版社名等加以加工後代入，並無疑義；「成份」一欄則將其所希望的讀者特質以百分比的形式表現出來，除彰顯其寫作之企圖之外，也爲了貼近藥品成份之說明。接著「主治」一項竟列舉了「頭痛」、「耳痛」、「牙痛」等真正藥物才能治療的生理疾病，其可能的目的是反映大部分人對現實功利的追求，然而這並不是一帖真正的藥，在此求取生理病痛的解脫是緣木求魚；因此接下來「功能」一項便戲劇性地出現，其主要目的是列舉出這帖「藥」要如何「治療」在知識、學問上的毛病，諸如「增加知識欲」、「培養判斷力」、「提醒比較癖」等，都有循循善誘的意思，更驚奇的是「副作用」一項竟是「智慧提升」等等有如成效結果般的敘述，與其主治項目非但完全無關，更像是「副作用」奪取了「功能」的位置。但詩人這樣做的原因，有可能在暗示一種知識的「無用之用」的境界，例如文學常常被譏爲無用，但其真正的作用在於潛移默化、陶冶性情，並不可精確分析其成效，就有如副作用一般是意外獲得之物，可以說是一種極險極妙的比喻。

其中的問題在於，雖然大部分項目都很忠於「書」的效用，但主治項目又回歸藥物的原始功能，而書的功能反成爲了副作用，未免突兀；但這也是這個語言情境（藥物說明）下，相當忠於原典的部份，或可當成是維持這個情境所做出的讓步。

然而，更進一步使用這種手法的作品，使人感覺到其和詩的差距又更加遙遠了，試看林耀德的詩作〈資訊紀元－《後現代狀況》說明〉²³：

刊物名稱／《後現代狀況》磁碟雜誌

發行人／羅 青

總編輯／林耀德

編輯委員／白 靈

黃智溶

創刊時間／一九八七年一月一日

²³ 林耀德，《都市終端機》（台北市：書林出版，1988），頁 203～205。以下詩句出處皆同，不另加註。

版型／48TPI／八英吋軟式硬碟

適用於各型 P C

發行所／中華民國臺北市

敦化南路三五五巷一九號

編輯部／中華民國臺北市

溫州街一六巷八之一號一樓

發行對象：生存後工業社會中的人類

宗旨：探索〈世界－臺灣〉之後現代狀況

編撰方向：從解構哲學出發，理論、報導及創作並行推出，揭露政治解構、文化解構的現象；以及開放的胸襟、相對主義的態度倡導後現代藝術觀念、都市文學與資訊思考，正視當代〈世界－臺灣〉思潮的走向與流變，開拓嶄新的思想領域。

若這段文字出現在一則一九八〇年代的廣告中，則絲毫不顯得突兀，除了資訊產品在當時可能尚稱新穎，但奇特的是這篇「文字」算是林耀德詩集中的一首詩。綜觀全詩表面上的文字，尚稱有詩意的僅有「發行對象：生存後工業社會中的人類」，除了發行對象、宗旨及編撰方向，其餘均是一般的出版資訊，和書本的版權頁無異，如何算詩？

但這首詩之所以不像詩，正是其為「後現代詩」的證據，就如詩中所述的「從解構哲學出發，理論、報導及創作並行推出，揭露政治解構、文化解構的現象；以及開放的胸襟、相對主義的態度倡導後現代藝術觀念、都市文學與資訊思考，正視當代〈世界－臺灣〉思潮的走向與流變，開拓嶄新的思想領」，這正是個有無限可能的多元時代，因此這樣的新思維，就該用這種新方式表現。

而林耀德另外一首作品也有異曲同工之妙，即詩集《都市之薨》中的〈公園〉²⁴一詩。這首詩先以一小段一般分行詩的形式作引子：

兩年前設計的那個案子。

²⁴ 林耀德，《都市之薨》（台北市：漢光文化，1989），頁 43～50。

步行在深夜的公園，我問妳：

「還記得那個案子嗎？」

妳點點頭，但是我知道

妳根本不記得絲毫沒有概念

因為今夜的髮型，我原諒妳

妳真適合短髮，不需要燙捲。

這段文字若單獨來看，其實沒有太多詩意，但隨著內容的發展，卻銜接著一個不可思議的表現手法：

那個案子：《C女中垃圾分類資源回收實施辦法》

壹〈目的〉

（一）為使學校教職員工生瞭解垃圾分類能化腐朽為神奇、化垃圾為資源，點石成金，提高垃圾效能，同時將垃圾分類之觀念推廣至家庭、社會以及神聖的議會，達成垃圾減產之目的，共同創造更美好的新環境。

（二）為溝通全校師生對垃圾分類，資源回收之觀念與作法，積極擴大推展。

貳〈垃圾分類〉

（一）可燃垃圾——

木竹類、布類、橡膠、枝葉、雜草、廚餘，以此類推。

（二）不可燃垃圾——

玻璃、金屬、陶瓷、貝殼、乾電池、龜殼，以此類推。

（三）巨大垃圾——

沙發、課桌椅、黑板、銅像、警用直升機，以此類推。

（四）資源垃圾——

1 新課本、參考書、其他報刊雜誌、紙箱，以此類推。

2 鐵、鋁罐、塑膠瓶、啤酒瓶、林家花園，以此類推。

這篇「實施辦法」總共七章，除以上第一、二章，另包括、「實施項目」、「垃圾分類資源回收組織及執掌」、「督導考核」、「經費處理」、「本辦法呈校長核准後施行修正時亦同」等六章，就像是普通的活動實施辦法一般，只如此就佔去全詩的大量篇幅；但就在這種乍看之下嚴肅、官腔的公告文體中，詩人卻在小細節處動了手腳，使其不是單純的將一篇現成文字搬入詩中，而有詩人的巧思。

以第二章為例，在第二項中出現「龜殼」只是稍顯突兀，但在「巨大垃圾」項目中加入「銅像」、「警用直升機」、在「資源垃圾」中加入「林家花園」就顯得別有用心，這些通常不會被當成垃圾的事物被以嚴肅、正式的文體強制歸類成垃圾，令人聯想到對現有權利、秩序的一種解構。

首先，銅像是為了紀念某人某事而立，體積通常不小，故以客觀標準來說是大型垃圾；但為何銅像會被當成垃圾，就具有解讀的空間，可以當作是對政治的不滿，將政治的黑暗與恐怖就比為大型垃圾，妨礙生活的進行。第二，「警用直升機」出現在女子中學中，又當成垃圾分類的對象，又比銅像更加匪夷所思，在此仍可延續對銅像的解釋，把控制人民的軍警、間諜力量比為籠罩學校生活的大型垃圾；並且，這兩者都不在資源垃圾的範疇內，更有除之後快的暗喻在內。

資源垃圾中的「林家花園」可說是專有名詞，雖以垃圾稱之有些太過，但畢竟是古蹟古物，若不予保護、維修，恐真會淪為垃圾，因此在這裡應作為對古蹟的重視來解釋。

文體的挪用，有時會以近乎散文詩的方式表現，但其中文字不會直接透露出詩意，而是以一種非詩的語言組成，就如上述詩例一樣，劉克襄（1957—）收錄於爾雅《七十二年詩選》的〈金安城小記〉與〈遺腹子〉即為這種作品，而又以〈金安城小記〉²⁵較為明顯，先舉其為例，全詩為：

二〇〇一年，……逆匪魏精浣，唆使二千名叛軍侵擾金安城，大肆殺戮。未幾，英勇的皇軍前來解救，擊潰叛軍。匪首魏精浣畏罪自殺，史稱「金安之亂」。

——（本文引自「X 民國史」，二〇八〇年）

²⁵ 劉克襄，〈金安城小記〉，收入蕭蕭編，《七十二年詩選》（台北市：爾雅出版社，1985 三版），頁 103~104。

二〇〇一年，……先烈魏精浣，率領二千名革命志士，突擊金安城，不幸誤陷敵陣，彈盡援絕，魏精浣悲壯的飲彈自盡。是役，史稱「金安之役」。

——（本文引自「Y 民國史」，二八八〇年）

本詩以散文的形式寫成，或可歸為散文詩，但文字間所要表達的與其說是詩意，不如說是要讀者比較兩者描述歷史事件的遣詞用字，從中感受到作者的揶揄之意。因此本詩更像是一種將紀錄體搬入詩的架構中，讓讀者從紀錄的矛盾中自行體會詩旨，而非像一般現代詩以精鍊的字句幫助讀者想像。

而〈遺腹子〉²⁶以更精簡的歷史紀錄筆法排列出同一個家族的歷史，隨著時間、人名、語言、地域與死亡方式的變換，同樣是以資料對比的方式來產生詩意，固同屬於挪用了歷史紀錄的方式來成詩的作品。

除了以上比較公開常見的文體挪用外，較屬私人範圍的日記體也成為入詩的材料，如林彧（1957—）的〈單身日記〉與張啓疆（1961—）的〈一九八八生活作息計劃表〉。林彧的〈單身日記〉²⁷將第一天凌晨至隔天凌晨就寢的這段時間為描寫目標，每句詩行前標註時間，內容宛如真正的日記：

01：30 夢見一條戰艦載著星星在霧中航行；

03：30 有個朋友在地球的另一端踏雪寄信；

05：30 錯接的電話打進，他忘了說抱歉；

07：30 牛奶杯口噙著淚水，麵包有點霉味；

09：30 車貨在公司的樓下靜靜發生；

11：30 鉛筆和拍簿都遺留在死寂的會議室；

13：30 飛機掠過，波斯貓在花園中打盹；

15：30 銀行的出納小姐又換了髮型；

17：30 採報上沒有股票下跌的消息吧；

19：30 到哪裡去？霓虹燈交映之後是醫院；

²⁶ 同上註，頁 103。

²⁷ 林彧，《單身日記》（新北市：希代，1986），頁 32~33。

21：30 電視機痴呆的瞳孔，
衣櫥袒開雜猥的胸膛，
啤酒罐頭不能滿足的嘴巴，
黑色話筒等待聲音的耳朵，
23：30 望遠鏡，對樓的窗口逐一暗下；
00：00 翻轉一次，壓到傷口，傷口喊痛；
00：29 翻轉一次，壓到傷口，嘴巴，喊痛；
00：59 翻轉一次，壓到傷口，心頭喊，痛；
01：30 夢見一條木船在空洞的天上
無聲地滑過……………

林耀德在〈組織人的病歷表－論林或有關於白領階級生存情境的探索〉一文中分析此詩，他認為：

在逐項羅列，案時序魚貫記載的日記上，不外每日例行的做夢、早餐、開會、讀報、看電視……至於『飛機掠過』、『波斯貓在花園中打盹』、『銀行的出納小姐又換了新髮型』這些原本對記錄者不產生具體意義的瑣碎鉅釘，都在枯澀無味的日常生活中成為意義深刻的莫大事件。²⁸

在討論其詩特色時，林耀德又說道：「就形式而言，紀錄體的運用尤其精采，十分貼切資訊世界的表意方式，也鏡射了列表示的都市生活。」²⁹由此可見，不光是詩中文字所亟欲表現現代城市中一成不變、日復一日的無聊生活，紀錄體的運用更凸顯了這一點，因為它可以說就是這種現象的代表物之一，就和時刻表、生產日程表等等是一樣的，雖然似是敘述者本身所記錄下的客觀經歷，但卻是時代環境所壓迫下的不可不為，作者刻意凸顯出這種一成不變、按表操課般的機械化

²⁸ 林耀德，〈組織人的病歷表－論林或有關於白領階級生存情境的探索〉，收入林或有《單身日記》，頁 217～218。

²⁹ 同上註，頁 219。

生活，其中隱含的是一種現代人的孤獨感、疏離感。就是這樣的內容，較之以一般現代詩的分行形式緩緩訴出，如此開門見山的形式安排，與其說是大膽，不如說是抓住了現代生活的某種核心，將其用適合的形式承載，有事半功倍之效。

而張啓疆的〈一九八八生活作息計劃表〉³⁰也有異曲同工之妙，不同的是雖然同樣標記了時間與事件，但本詩卻是模仿作息表而來，詩人更在題下加註：「此為解救現代人心靈之良帖，請務必按表操課不得逾越」，因此他預設了一整年千篇一律的生活計畫，內容充滿口語與日常生活瑣事，詩人卻以此為詩。最耐人尋味的是本詩的循環設計，詩開頭為：「05：00……發獸」，詩節尾最後三個項目為「03：00 睡不著。發獸。七萬八千隻綿羊。六顆安眠藥。」、「04：00 睡不著。發獸。……」、「05：00……發獸」，以如此安排表現了現代人一復一日的固定生活，在詩中所描述的食慾、性慾與憂鬱的牢籠中無法脫身，而詩人不必用模糊的語句去描述這種困境，只需以「作息表」這種指導性的文體來框限詩中的一切行為與想法，使其自然而然表現困境；又加以「不得逾越」的教條來突顯其中的無奈，本詩的作用與意旨就以挪用文體的方式完整表達出來。

而林彧的〈本報訊〉³¹一詩又是另一種文體的模仿，他捕捉了報紙上的一些文字特徵，將其引入詩中，乍看之下像是一段報導文字的節錄，但實有作者蘊含在其中的批判意味：

本報發行量已突破二百萬份；
本報報導詳實，言論最公正；
本報印刷精美，廣告效力大。

本報訊 因「停電案」而致神
智不清的A醫院病人
黎島梅，昨天在加護
病房中度過七十三歲

³⁰ 張啓疆，〈一九八八生活作息計劃表〉，《創世紀》第73、74期合訂本（1988年8月），頁268～269。

³¹ 林彧，《單身日記》，頁84～87。

生日，他並與來訪的
記者微笑握手。證實
了某報前天的報導有
誤，黎島梅並未因停
電而成為植物人。
本報記者為了服務廣
大讀者，克服萬般困
難進入加護病房，並
且訪問了剛滿七十三
歲的黎島梅。
黎島梅：我——

開頭自吹自擂的廣告用詞使人先往反方向去思考，報導是否真的詳實？言論是否公正？而新聞事件中的事主有一個淺顯易懂的諧音名字—黎島梅（暗指「你倒楣」），將這首詩的旨意推向了諷刺現代社會與媒體一端。利用了報導文字般的形式反過頭來嘲奉報導媒體本身，可以說是以其人之道還施其人之身的作法，也是顯現其本身問題的好方法。

綜本節所論，將不像詩的文體或形式入詩，本身就是另一種詩意。當詩人不再侷限原來的詩行形式時，更多種多樣的詩類型就如此迸發出來，這當然是一種嘗試與挑戰，但回到形式更迭的觀點來看，如此刺激詩形式不僅造成了當下的新鮮感，更開闢了更多其他形式入詩的可能。

第四章 具時空感之形構設計

時間感與空間感為詩中普遍存在的要素，而其表達當然是以文字敘述為主；若將這兩者以形構藝術技巧具體表現出來，就算只是一二行的刻意安排，都能製造出一種戲劇效果；而若是全詩整體的、大範圍的使用，則要拿捏其中內容與形構的比重關係，以達到最佳的效果。

第一節 形構之時間感

時間感當然是詩作中的一個重要元素，然而形構藝術所能帶來的是「具體」呈現出來的時間感，表現出猶如動作進行般的畫面，其所牽涉到的技巧是節奏的掌握，當詩人將一個個名詞或動詞，甚至一句詩行的任意部份拆解成可以任意運用的數塊，在詩行中給予它們「代表具體物的字詞」、「方向感」與「速度感」，它們將會引導讀者想像詩中所要描述的是何種性質的動態畫面，進而促進詩意的延展與戲劇效果。而文字排列表現出的動態分為「表現物理運動產生的動態時間感」與「由靜態畫面組成的靜態時間感」兩種，前者直觀而容易辨別，後者容易被認為是單純表現圖象的字詞排列，需進一步觀察其形體安排的原理，方能發現其時間流動的軌跡，以下分為兩部份分別討論。

(1) 動態之時間感

以文字表現動態的技巧，在使用上相當方便，只需在局部的文字稍作巧思，就能成形；但也因為其過於簡單，容易使人忽略，所以或許比不上以文字排列成圖象那般引人注目。這個技巧同樣是利用形體聯想的方式，將文字安排成詩內容中所需要的動態感，這是一種加快時間流動速度的手法，使讀者不止藉由詩意想像畫面，也能從文字符號的律動中感受到一股動力，用以表現一些常見的物理動作。

林耀德（1962－1996）算運用此技巧相當多的一位詩人，他在 1980 年代出版的重要詩集中大多有這類型的作品出現。首先是 1987 年出版的《銀碗盛雪》中所收錄的〈絲路 I〉到〈絲路 I V〉這一系列的作品中，可看出這種手法的有效運用，以〈絲路 I〉

¹爲例：

又	旋	無	顛	頂	是	風	自	生	又	耳	又	交	許	許	許	舞	砂
旋	舞	名	撲	天	惡	的	然	命	耳	語	交	錯	多	多	多	旋	旋
舞		的	不	立	夢	巨	的	已	語		錯		旋	廣	大		
		恐	破	地	惡	柱	意	無					舞	的	祭		
		怖			夜		志	價						壇			
					的		在	碼									
					支		遊										
					維		戲										

開頭先以一上一下一上的排列方始表現了砂被風吹得在空氣中打轉的樣貌，後面就不再使用，但這個形象已被確定，因此使得本詩所有其他的「旋舞」都能以動態的方式在讀者心中呈現；甚至詩中不斷出現的「旋舞」一詞，就真如風砂迴旋般縈繞不去。作者並沒有花太多力氣刻劃複雜的文字排列，僅僅一個字的錯位，就可以造成動態效果，可見這種技巧之方便所在。而在〈絲路 I I〉²中以弧狀排列的「劃破空間」、〈絲路 I I I〉³的以斜斜向上排列的「推動橫的筆觸」都可見出這種簡單而貼近內容的動態手法。

接著，陳克華（1961－）在其詩集中也用過此技巧數次，如《星球紀事》中的〈窗〉⁴一詩，以排列的方式體現了「循環」一詞：

¹ 林耀德，《銀碗盛雪》（台北市：洪範書店，1987），頁 3～13。

² 同上註，頁 14～20。

³ 同上註，頁 21～24。

⁴ 陳克華，《星球紀事》（台北市：時報文化，1987），頁 213～214。

空調進行中。一種淡色的情緒
 密閉式地循環
 循環
 循環
 無法飄散，或稀釋……
 循環
 循環
 我開窗吶喊
 整棟建築物如肺葉般
 陡然塌陷
 世界失聲

詩人透過四個「循環」的圍繞排列，不僅體現了動作，更用動作刻畫出一個密閉的、無法離開的空間。在此採用的手法雖有能和「排列表現輪廓」的手法相通之處，但重點卻在這股流動卻無法宣洩的力量，而所描繪出的空間是其附庸，如此既能保留「循環」這個動詞的本色，也能藉由這四個重複的動作刻劃出密閉空間、抑或是情緒上的苦悶。與此類似的手法，還有洪維勛在創世紀 71 期（發刊於 1987 年 8 月）發表的〈垓下之歌〉⁵，將「天轉地旋」排成 T 字型，「天」與「旋」在兩側自成一列，「轉」與「地」同為一行，簡單的表現出戰場天旋地轉的畫面，在視覺上來說，這裡的旋轉與循環也相當類似。

而林彧（1957—）的〈山鳥〉⁶則簡潔的表現出飛翔的動態：

去 翼 鳥 守
 飛 振 ， 了
 那 一
 些 個
 山 下
 午
 的

這裡所要表現的，正如字面上所說的四字一樣，包含了「振翼」與「飛去」兩個部份，剛好兩者都能用一上一下的文字排列表達出來，前者是翅膀上下撲動，後

⁵ 洪維勛，〈垓下歌〉，《創世紀》第 73、74 期合刊本（1988 年 8 月），頁 192～195。

⁶ 林彧，《鹿之谷》（台北市：漢藝色研，1987），頁 22。

者是飛行時身體一高一低的動態。而本詩再動態的運用上又有一妙，妙在振翼飛去的是山不是鳥；如是將層層起伏的山看做是展翅的鳥，那麼這個比喻和動作的表現，也就能結合在一起了。

而同為動態，以平面般的「一字一行」技巧來表現動作的快速也算常見，例如杜十三（1950—2010）的〈地圖〉⁷一詩的末段：

難 逃 相 互 我 們 撕 開 一 路 糾 纏 不 清 的 地 圖
 我 在 黑 夜
 你 在 白 天
 我 用 一 道 皺 紋 攀 向 黃 昏
 你 用 兩 行 淚 水 游 向 黎 明

詩人用黎明和黃昏代表了兩個相反的端點，詩中的「我」與「妳」要互相別離，除了用「撕開地圖」的意象來表達外，在詩的最後安排又安排了一個有方向意味的文字排列組合，逐漸分開的字與字，就如兩人離開了彼此。

一字一行除了表現方向感，同時也可以強調速度感，鮮明的例子如蘇明的〈飆車〉⁸：

去 而 張 翼 狂 追 用 催 以 押 賭 飆 來 駛 風 狂
 風 風 狂 追 永 恆 的 存 在
 狂 風 狂 嘯
 用 失 速 的 笑 容
 催 馬 力 十 足 的 油 門
 以 年 輕 的 籌 碼
 押 不 可 知 的 謎 底
 賭 ， 用 奇 異 的 生 命
 飆 一 整 夜 的 瘋 狂

由於詩中明確的點出了「車」的「來」與「去」，先有了方向感；而貼合著標題，

⁷ 杜十三，〈地圖〉，《中華現代文學大系—台灣 1970~1989·詩卷貳》（台北市：九歌出版社，1989），頁 752~753。

⁸ 蘇明，〈飆車〉，《創世紀》第 71 期（1987 年 8 月），頁 9。

飆車的行爲給了這個方向一種速度感，搭配了詩中的「飆」、「馬力十足」、「失速」與「狂風狂嘯」等語句，使得「狂風駛來」、「囂張而去」兩句能使讀者輕易的聯想到速度感。

同爲一字一行的手法，林耀德〈星球之愛《黑蝶篇》〉⁹又做了些許改變，不僅表現了方向與動態，還標示出了動態所造成的影響：

我之身影
被模糊的光纖維
鏽蝕著全部的

全部的空寂
通

顆 一 過

恆 星

在 光 的 輪 環 邊 緣

脫 出 黑 闇

雖然詩人書寫和讀者閱讀的順序是由右至左，但這整組動作的因果關係應爲由左至右，其表現出了「我」有如一顆流星，飛越過星球邊緣，在黑暗中劃出一道光芒，使得動態的表現更顯力度。其他表現速度感的有張默（1931－）的〈飛吧！摩托車〉¹⁰，他將在城市中橫衝直撞的摩托車形容爲弦上之箭，而林耀德的〈都市·一九八四〉¹¹中以一字一行表現了女子「翩／翩／走／過／。」，也表達了另一種程度速度感。

除此以上所述比較能歸納成類的動態表現手法，其他還有一些零碎的、只有寥寥數行的排列就展現出動態的作品，大多是爲了表現一個簡單的動作，或是表現詩人隨手拈來的靈感。例如舒暢（1928－2007）的〈天安門別注〉¹²與向陽（1955

⁹ 林耀德，《銀碗盛雪》，頁 151～154。

¹⁰ 張默，〈城市素描三帖—三、飛吧！摩托車〉，《創世紀》第 76 期（1989 年 8 月），頁 7。

¹¹ 林耀德，《銀碗盛雪》，頁 202～209。

¹² 舒暢，〈天安門別注〉，《創世紀》第 75 期（1989 年 4 月），頁 17。

一) 的〈小站〉¹³、陳克華的〈晚餐〉¹⁴都用揚起的幾個字詞表現物體飛起獲上升；落蒂(1944-)的〈迎神〉¹⁵、陳明哲的〈優生〉¹⁶以斜斜往下的字詞表現落下等等。

(2) 靜態之時間感

相較於前一小節所述之「表現時間快速流動而造成的動態」，有些詩作的時間流動之具體表現較為緩慢，甚至是以定格的形式一步步呈現的，甚至每一步就有如一幅靜態圖畫般，如此一來，讀者對於其是否為「動」則存在自由解釋的空間，但可以確定的是，若將所有畫面組合起來，仍是要強調出詩中的時間的流動。

如陳克華的〈馬桶〉¹⁷就會引起這種思考，試看其局部：

渣 渣 渣 渣 渣 渣	至 社 會 版 的 高 度 ：	思 維 由 下 腹 努 力 提 昇	雙 眼 擺 盪	讓 雙 臀 虛 懸 久 久	的 造 形 特 殊 。	馬 桶	人 類 進 化 未 臻 完 美 。 證 據 之 一 ：
滓							

嚴格說來，本詩只有最後一句使用了形構技巧，但是具有諷刺的力道。首段的旨意在於人類本應向上提升，卻因尚未進化完全而要在馬桶上向下沉淪；而由於吸收報紙上的知識想要讓自己再度提升的人類，卻因社會版的黑暗而繼續沉淪。這裡就用了一個語意與實際相反的手法，雖在詩中說「提升」、「高度」，卻以「渣

¹³ 向陽，《十行集》(台北市：九歌出版社，1984)，頁36~37。又此詩在詩集中註明最初作於民國六十五年(1976年)，但1980年代選入《當代中國新文學大系》，而本詩集又出版於1984年，其產生時間離八〇代不遠，而在八〇年代有更多被認識到的機會，因此納入討論。

¹⁴ 陳克華，〈晚餐〉，《創世紀》第69期(1986年12月)，頁55。

¹⁵ 落蒂，〈迎神〉，《創世紀》第61期(1983年5月)，頁110。

¹⁶ 陳明哲，〈優生〉，《創世紀》第75期(1989年4月)，頁74。

¹⁷ 陳克華，〈馬桶〉，《星球紀事》(台北市：時報文化，1987)，頁208。

滓」這個貶意詞與展現了「低點」的排列方式，表明了這是一種比排泄更深沉的墮落，不滿、諷刺之意溢於言表。再形構技巧上需要討論的是「渣」與「滓」之間的空白，由於最後一句所要表現的重點是墜落的狀態，又暗示了糞便的形體，因此這段空白的「時間感」的快與慢，將交由讀者決定，這關係到了人類墮落的速度、與人類劣根性的低點，因為有這層意思，比起「糞便落入水中」的動態，更像是思考「為何人類思維變成如糞便般低下污穢的程度」，這段思考就屬於靜態的時間感。

再以同為陳克華所作的〈同行過半生〉¹⁸開頭幾句為例，我們可以看到範圍較大的靜態時間感之表現：

及頸。
 及腰
 蕨草逐漸及膝
 也無話可說的並肩裏
 在一種無話不可說
 或靠近
 你也無意再拉遠
 同行，已有半生了
 你我相隔不被起疑的距離

本詩主要在訴說已一起相伴走過半生的兩人，重新思考彼此是否仍要共度未來。由於要強調這段「協商」的時間是漫長的，詩人用了局部的文字排列技巧來表達具體的物象，即是以蔓生的蕨草逐漸從兩人膝蓋的高度開始孳長，漸漸生長到腰部的高度，最後甚至淹沒了頸部，而蕨草生長的速度豈是幾句話內可以達成？因此，這段將文字排列成由低至高的模樣，以植物的高度逐漸升高來表現時間流逝的手法，是提供了較明白清楚的視覺畫面，幫助讀者連結兩者的關連性。由於本詩文字排列較傾向於表現停格的畫面，而不是連續的變化，對動詞的使用也比較不明顯，因此詩中的「半生」這段時間的長短將交由讀者決定，而這也使詩意的表達具有了多義性。

再更進一步，由於時間的軌跡拉長的過程可能被一步步表現出來，表現動態

¹⁸ 陳克華，〈同行過半生〉，《我撿到一顆頭顱》（台北市：漢光文化，1988），頁 84～85。

事者（工人等等）的客觀角度來說，是一個個的靜態畫面所拼湊起來的過程，其特色在於位於根基的「起」字固定不變，有如建造房屋所打下的「基礎」，如此又能和房屋的構造連結。但也因為這樣的理由，使人在判斷其為建構圖象或表現動態時感到疑惑，因此較妥善的作法仍是在兩者之間取一個平衡，即是由讀者代入角色與心境的調整來決定其歸屬，如是著眼於其如同快轉畫面般的連續性，即是強調破壞自然之輕易與恐怖；如是帶入一個個靜態畫面拼湊而成的高樓圖象，也可以解釋成高樓、平房大片大片侵蝕自然的漸近過程，加入了空間感的運作，而和表現動作的速度感有所區隔。

再看許悔之（1966—）的組詩〈雪的變奏〉²¹，其中的第一部分〈雪之夢〉詩末如此排列：

掩上慣於夾藏楓紅霜白的詩集
 我們相攜走入更深的秋
 擁讀一片霜紅的脈絡於
 天階黯涼處
 共看
 天河橫斜下的梯
 然後攀而上……
 然後……

本詩詩題為〈雪的變奏〉，而詩中描述的季節是秋天，並且雪僅在敘述者的夢中出現，也因此結尾的形式排列或許可以為詩題做一點解釋。作者在本詩結尾處將幾句詩行往下斜斜排列，簡單勾勒出了階梯的輪廓，加上其詩句又能與杜牧詩句「天階夜色涼如水」做聯想，在與古典詩互文的同時也為其做了一個具象化的詮釋。然而這樣的排列應具有多重的意義，除了本身描寫客觀的階梯物象外，還有氣溫逐漸降低、秋意愈來愈深這層意思，因此亦為圖象與動態的過渡；而敘述者在前段指出「雪只是一種傳說」，這樣層層往下的形式也帶起了一種期盼的心理

²¹ 許悔之，〈雪的變奏〉，《藍星詩刊》第6號（1986年1月），頁116～117。

—究竟雪會不會降下？也因此，本詩的時間流動仍是靜態的，一句句呼應古典詩畫面的詩句層層排列，就有如靜態的星空畫面，然而其中卻隱含了秋意轉深的意涵，這其中時間的轉折的程度與流逝的速度，仍交由讀者決定。

根據以上例子，介於圖象與動態間的作品，其需以讀者主觀的時間感受決定其動或不動，這之間的判斷亦可視為詩意產生的過程，而並不因偏重任何一邊而造成詩意的流失，是這類作品的模糊之處，也是方便之處。

第二節 形構之空間感

文字的排列既可使人聯想到圖像，若將內容格局加大，加上有機的格式變化，就可以簡單的在短短的詩行內營造出空間感。這些空間感在閱讀上可以清楚的辨認，它們是要表現一種形式所造成的氣氛轉換，因此其「位置」的意義可能成為產生詩意的重要元素。

在前輩詩人的作品中，白萩作於 1959 年的〈流浪者〉²²可視為這類詩作的早期樣貌，試看其最關鍵的一段：

一
株
絲
上線平地在杉上線平地在

其中使用了簡單的一句話，並將部分詩行排列成一字一行，以表現「地平線」這個概念，更顯得佇立在其中的「一株絲杉」所承受的孤寂難耐。這也剛好包括了本節所要談的兩個概念，即以形構技巧相對位置及平面的彰顯，以下分別說明之。

²² 白萩，《白萩集》（台南市：國立台灣文學館，2009），頁 18～19。

中年，而仍髮黑
 青春就是這樣不辭，而別的麼
 花未黃，卻自高處墜落
 （趴著
 似側耳
 在傾聽什麼呀）
 而葉子們仍自茂盛
 為了一果之誕生

這裡表現的從枝上落下的花與樹枝的高度差異，就有如人生年輕力壯的高峰與中年後走下坡的低潮之差異，末段揚起的句子將焦點又放回到枝頭上，又暗指著雖體力漸差，但經年累月的努力之下，仍有可收穫的果實。如此一上一下一上的相對位置排列手法，加強了詩的戲劇效果，也用形體暗示了起起伏伏、有失有得的人生。

同樣是使用了上下相對位置的手法，其上下間差異更大的如林耀德的〈上邪注〉²⁵（節錄）：

在無數人類同時努力做愛的子夜
 再度 祂悄悄降臨
 今年的第一枚核彈
 也是我們所知道的最後一枚
 是時 我們正坐望滿月
 卻等待到一顆太陽
 在憤怒的大地上
 霎時目盲的妳我
 依舊知覺
 山脈 淪陷
 江水 逸散
 猶如我們做愛後
 一片空白的滿足

在語意上，「核彈」是一個轉折點，讓人聯想到「摧毀」、「夷為平地」等概念，這個關鍵字一出，詩人將原本置頂的句子開始改為置底，正是順著這種聯想，置

²⁵ 林耀德，《銀碗盛雪》，頁 33。此詩亦收入向陽編，《七十五年詩選》（台北市：爾雅出版社，1987），頁 3~7，但排版稍有不同，其高低層次的差異比《銀碗盛雪》中的版本大。

底前有「降臨」一詞暗示上與下的差異，置底後有「坐望」、「大地」、「山脈淪陷」、「江水逸散」等語句配合這種形式。

而在林耀德詩集《都市之薨》中，如同〈上邪注〉的續集般的〈上邪變〉²⁶也運用了類似的技巧，看其第一節〈■上邪〉：

我原本就是人類最瀏亮的黑色童話；
我原本
就是在不成熟的童顏下埋藏著黑色魔種
的寂靜神祇
。 附葬在你孤冷的婚禮邊緣
。 我出土的早晨
。 一切指針停頓
。 逆轉太陽
。 西昇月
。 我早晨的出土
。 地球
。 潰裂
。 這帶不帶給你夠殘忍的喜悅

璀璨閃爍
當然，你眼中的我璀璨閃爍反覆折射
梭織著孩童、神以及惡魔的三重性格
輕喚上邪的時候：你必已知曉

此段相對位置切換的關鍵在於「埋藏」，而語氣在「黑色魔種」一詞後斷裂，也有播種的涵義在其中；置底後的「附葬」和婚禮對「上邪」這個古代情詩的主題提出了挑戰，也鞏固了其置底的位置。

以上二者所要表現均指事物之沉淪、深埋，但也有反以置底為「立於大地」而「往上伸展」的用法，見同為林耀德所作之〈塔之奧義〉²⁷（節錄）：

²⁶ 林耀德，《都市之薨》，頁 123～135

²⁷ 林耀德，〈塔之奧義〉，《笠》128 期（1985 年 8 月），頁 48～49。

後來 當一個攜帶肥重乳房的祭司發現
 世界只是四維空間的一塊窪地
 孤立於宇宙
 離天太遠 她驕傲地
 用蟻化而不具五官的奴隸
 層層疊築
 豎立起
 大地精雕細琢的身根
 世世代代
 方的
 圓的角
 椎的
 螺旋體的
 有的筍尖般拔出大地
 各種的塔
 各種
 塔愈蓋愈高
 世界依舊孤立於宇宙
 人離天也
 愈來愈
 遠

按照作者自註，「身根」即為陽具，也是自「大地精雕細琢的身根」這一句之後，作者安排了八行置底的詩行，其要表現地上的建築是平地而起，如同一種陽具崇拜，愈蓋愈高，卻仍脫離不了低低在下的俗夫本質，於是物理上是塔愈高而離天愈近，詩人卻使其具有諷刺的意義，而說是「離天愈來愈／遠」。按其中的形式所隱含的意義來解釋，置底詩行中，「有的筍尖般拔出大地」一行到達了全詩的最高點的位置，然而卻與最後的「遠」自遙遙呼應，加強了諷刺人類力量渺小的效果。

相對位置的表現與動態有所不同，相對位置往往表現一種「事件發生後的結果」，其位置也表現一種命運，而參差不齊的置底詩行又比一般置頂的詩行來得醒目而意有所指，擅長操作其形狀的詩人，想必能夠將這類詩作發揮出更多的潛力。

(2) 平面的空間感

在形構詩作中，一字一行的排列的確容易使人聯想到平面，但不是所有以一

字一行的手法表現的詩句都屬於表現空間，甚至有些屬於表現動態（如前章所述），容易使人產生誤解。然而，真正以一字一行所表現的平面空間，也往往不會限定只是一條死板的直線，仍有其能延伸、引起想像的能力。

以一字一行所要表現的空間概念，最大宗的就是地平面和海平面兩種，而剛好兼有兩者的是謝馨（1938—）發表於《藍星詩刊》上的〈床〉²⁸一詩，試把其表現地平面和海平面的部分單獨摘錄出來，作為例子，首先是海平面的部份：

什麼是你
知道，而我不知道

在 水 平 線 下

當呼吸均勻
起伏如波浪——千尋的
海底，有彩色
斑斕的魚羣，悄悄穿越
美麗的珊瑚叢林。一艘
古老的沉船，擁抱著
無數的寶藏，和一個神秘的
傳說，等待著。

本詩以一個問句開頭，帶出了一片海洋下的景色，用以形容敘述者入睡後所見之夢境，抑或是對床的想像，而切入主題的關鍵，就是刻意安排為一字一行的「在水平線下」這行詩句。從一般的分行詩行是突然切換為一字一行，首先令人一驚，而這樣的行文形式剛好又符合「水平面」這個物象，如此一來，就有如將鏡頭伸入水中，使得接下來進入眼中的海底世界，更顯得立體與生動。

接著是第二段的地平線上的景象：

什麼是我知道 而你
不知道

在 地 平 線 上

當鼾聲微微
如傳訊的擊鼓——來自
遙遠的洪荒。
我看見
茹毛飲血的原始人，學習鑽
木取火
星座熙攘，移轉著
方向。時光的腳步
伴著明天，向我走來
一朵小花，正徐徐
展顏，柔和
如嬰兒
如我夢中的微笑

²⁸ 謝馨，〈床〉，《藍星詩刊》第4號（1985年7月），頁50～51。

承接前章的形式，同樣以一字一行來表現「在地平線上」這句詩，若將兩章作比較緊密的連結，就有如從海底再次探出頭來，回到了陸地上一般。而概括這兩段所表現出的「平面」，除了物理特徵外，昭然若彰的是一種遼闊的「空間感」，因為不論是其中的海洋或是地平線，都不是以肉眼就能看到盡頭的，其形式所要表現的也是從這兩者所延伸出的廣大、蒼茫的海底與陸上的世界，再以廣大的世界映來對比一個傳說、一朵小花，來映襯出自己獨一無二的細膩夢境。

一字一行的形式若要與內容結合，其所要描述的大多是依照這兩者來發展。海平面方面，舉例來說，如徐慶東（1956—）的〈心情（二）〉²⁹：

我的心
情是直
往下墜

下墜

下墜的

風箏
一隻受傷的

懼 恐 且 茫 茫 面 海 啊

這首詩看得出兩種形式技巧的結合，先用三個斜斜排列的「下墜」一詞營造出風箏下墜的速度感，是以文字表現動態的應用，而後風箏墜落於海平面上，馬上帶出一句一字一行的詩句「啊！海面茫茫且恐懼。」，兩者之結合讓詩中所要形容的恐懼的「心情」得到了很好的表達。

而陳義芝（1953—）在〈海上之殤〉³⁰這首組詩中對於大海的蒼茫也使用了這個手法來表達：

²⁹ 徐慶東，〈心情（二）〉，《藍星詩刊》第12號（1987年7月），頁47。

³⁰ 陳義芝，〈青衫〉（台北市：爾雅出版社，1985），頁161~187

早潮千匹回捲白滔滔
 去了多少？
 一百四十六剩三十四
 誰來哭一百一十三條冤魂
 軒息已雷鳴
 朦朧殘夢永遠不了
 驚弦流箭割千條萬條傷
 仍在
 千尋難測的上海

這首描寫海難的組詩總共由十首小詩組成，運用了一字一行技巧的在於最末一首的最後，以此作為收場。詩中描述了海難驚心動魄的場面，而在這一切發生之後，如何表現出罹難者的沉冤與生還者的恐懼？最後的一字一行技巧把語氣與節奏拉長，又表現出吞噬一切的海平面之無情，是一個兼顧形式、節奏與內容的恰當收尾。

另外，沒有直接指稱地平面，卻以地面上覆蓋的物體代表地平面的也屬此類作品，例如蕭蕭（1947—）的〈農夫在快速車道〉³¹：

³¹ 蕭蕭，〈農夫在快速車道〉，《藍星詩刊》第16號（1988年7月），頁113~114。

來往的人車堵在那兒也摸不著胸腔內土地的茫然生的茫然

液汁的色綠地一

本詩一開頭就以一字一行的形式示人，呼應了最後一行關於土地的描述；又開頭之「平面」之於末句之「高度」，讓人聯想到鄉下平地與都市高樓之差別，因此這裡所表現的地平面，又有相對的意味。

綜本節所述，若說表現時間加速般的動態之排列偏向表現於詩中事件的「因」，則表現空間的排列則相對之下偏向表現「果」；而表現出空間的詩作，在其靜止前的動作，則是由詩中內容逐步將其導向完成，因此就算在型式上看不出動態的表現，或者是一個看似靜止的平面，仍可能包含其所欲「隔離」或「引導」出的某種景觀，來推動整體詩意的完成。

第五章 字型與符號之陌生化運用

字型是詩作印刷出來收錄在詩刊、集結為詩集的一個重要載體，同時也是能使用形構技巧的載體；而符號是詩人表現語氣頓挫的工具，這樣工具若能稍加變化、擴大其範圍，則也能成為傳達詩意的工具。

其實，這樣的技巧和平面媒體使用的技巧息息相關，用法也想當類似，例如想要誇張、強調某字眼就將字體放大；想要表現叛逆、顛倒的概念就將字顛倒擺放；想要文章標題生動活潑，圖形、圖案的使用更是不在話下。

第一節 字型之陌生化

漢字的發展其來有自，書寫也有一定的規律，但文學創作者既然要掌握文字，就不可能不去在意這種文字排列上種種變化的可能。時至當代，詩文字的排列已經不再是五言、七言之別，而是五花八門、各憑本事，文字的種種變體、隨意排列、放大縮小，也成為作詩的策略之一。下面就一九八〇年代中幾種教主要的字體運用手法進行介紹。

(1) 字型旋轉

所謂字型旋轉，是指將原本以正規方式放置在詩中的字，作各種角度的翻轉，造成讀者閱讀上的停頓，引起其注意；而其目的，很可能是要強調被掉轉角度的字詞的某種意義，隨著字義、上下文或旋轉角度的不同，旋轉的用意也不盡相同。

林燿德(1962—1996)在其一九八〇年代的詩集中，也數次使用了這個技巧。如〈天空的垃圾〉¹中的詩句，將「內」作三個角度（往左 90 度、往右 90 度及

¹ 林燿德，《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》（台北市：光復書局，1988），頁 240～246。

倒轉)的旋轉：

鈾253——宇宙的大神呵；人類純粹惡之原形
渡眾生於你的內 內 內 內 ……
十萬人 總共四五百萬的年齡
在揮舞塵尾的羅斯福祭司導演下
驚愕間
剎那
融合成一團畸形而多變化的
零

這首以日本原爆與反思人類與核能關係為主題的詩，先有一段引子，再以廣島、長崎各為一小節構成，本段即摘錄自其引子中，此處先總論原子彈的破壞力，原子彈原料—鈾 235 一詞不只一次在林耀德詩中出現，在此處仍是作為原子彈的代名詞使用，其「渡眾生」的方式也就是大範圍、高破壞力的毀滅，因此此處四個方向的「內」字，首先可以讓人想到的就是「四方」，也就是全部方位之意，藉此強調了原子彈的廣度。一般來說，「內」相對於「外」來說，範圍顯得相對狹小，但也有「四海之內」這樣表現廣大範圍的用法，這裡正是以形體的旋轉來暗示這一點，雖是一定範圍內的爆炸，對十萬人來說，這可說難以逃離的廣大範圍，又像是表現了爆炸發生的當下天旋地轉般的感受，有如全世界都籠罩在爆炸威力之中。

同樣是三角度旋轉，許歡的〈蓮花落〉²一詩將這個技巧配上了更鮮明的動態感，展現出不同的面貌，節錄相關詩行如下圖：

冬街半行
月如琉璃

一名乞丐在風雪中或高或低
間斷時續地呻吟
心情一瓣瓣也零落了，豈止蓮花
乞了萬里，求不得一陣東風

碎
碎
碎
碎

地 一 了

同樣四個「碎」字，若是以一般的詩行排列方式、甚至是一字一行來呈現，都不免淪文語氣的拉長，甚至成為贅字；而正因為字的旋轉搭上具有動態感的「層層往下」的排列方式，再加上句末表現地面的一字一行手法，表現出碎裂一地的形象，才真正把月光灑落地面的尋常場景表現得活靈活現。

而這樣具體的動態與景物，其實正要是詩中人物無奈心情的象徵。詩題之「蓮花落」為乞丐行乞所唱之歌謠，詩末可看出寒夜中丐者所求皆無所獲，詩人並不直接描寫其心情，只用了字型反轉與一字一行的手法，暗示丐者的希望消逝，就如琉璃摔碎於地面的過程與結果。

三個方向的旋轉中，「倒轉」顯得特別有意義，傳統上將「春」字倒轉即有「春到」的意思，那麼在有多重意義的現代詩中「倒轉」這個看似簡單的動作可能隱含了什麼暗示？例如，林耀德在〈世界偉人傳〉³一詩的最後將「世界偉人傳」五個字顛倒成為「卅／卣／卣／卣／卣」，頗有顛覆偉人定義的意味；又如田運良在〈在陌生眾人中意外聽見詩人名字〉⁴一詩中也將全詩最核心的關

² 許歡，〈蓮花落〉，《藍星詩刊》第4號（1985年7月），頁26～27。

³ 林耀德，〈妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事〉，頁276～278。

⁴ 田運良，〈在陌生眾人中意外聽見詩人名字〉，《藍星詩刊》第13號（1987年10月），頁50～

鍵字給倒轉了，試看本詩前半段：

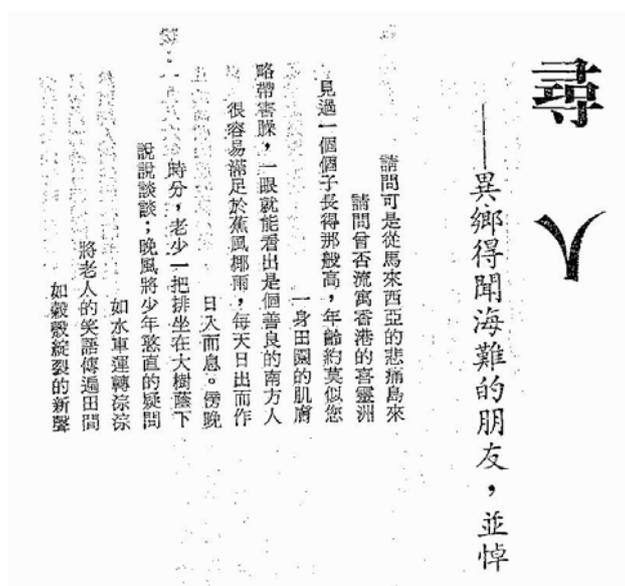
他們再度回到街衢上重新展示靈魂
並且開始詛咒喧囂聲裏的殘酷
美和虛偽
那羣抗議者據說是支持後現代狀況的

𠃹
𠃹

人群中赫然有我？
那是誤會：晴天下皺眉的不引人注意的錯認
我祇不過想大聲問問：
誰撿到我的詩集罷
其實詩人不是我；我只是愛寫詩的一僧旅者

這段詩句中像要表現一種正反辯正的關係，而關鍵在於倒轉的「詩人」二字：究竟支持後現代狀況的抗議者是不是詩人？而愛寫詩的「我」自稱詩人不是我，難道「我」就不是詩人？

而同樣是旋轉字體的方向，在詩的標題使用這種技巧又和在詩行中使用有何異同？凌至江的〈尋𠃹〉⁵一詩就在詩題將「人」字上下倒轉來呈現，搭配全部置底的詩行，呈現了如下圖的樣貌：



⁵ 凌至江，〈尋𠃹〉，《中外文學》第15卷第9期（1987年2月），頁108~109。

屋簷隱蔽的冬日
 我堅持穿越無人夢境
 落雨從世紀末墜落
 砲聲自遠方轟然響起
 大蛇舔噬濃霧一如恣意糾纏
 我迷惑失據的心

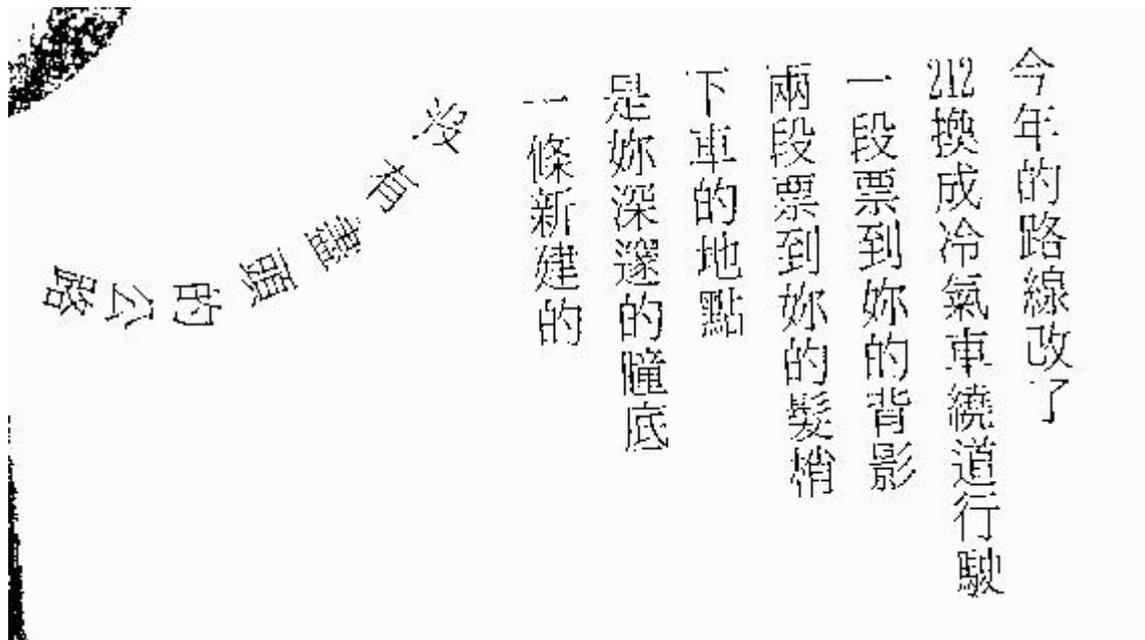
早 已 沒 有 了
 已 沒 有 了
 早 已 沒 有 了
 已 沒 有 了
 早 已 沒 有 了

無心的我踏上一對屍骸
 空洞目眶盛滿雨水
 螻蟻急速竄離骨架
 毫無脂肪
 兩具擁抱的枯骨
 彷彿遺忘

這兩段斜斜排列的句子看似散亂，卻仍有其規律：上面的字詞只是將詞語（「這裏只有腐朽的腐朽」與「早已沒有了」）斜斜擺放，到中間卻開始語無倫次，到句末幾乎是字的隨意堆放而已了。這樣的安排，是貼合了詩中所要表現的「憂傷」的「奔跑跳躍」、以及「迷惑失據」等感情與動作；全詩的氛圍本就沉重詭譎，兩段如發狂般的文字排列更是有如兩次情緒的爆發，尤其是第一段的「什麼？」兩字也斜斜排列，又把字體加大，有如一喝，讓字的排列回到規律，也頗具戲劇效果。

而在一九九〇年時，詩人杜十三（1950—2010）以個人詩選的形式，出版了收錄了他在一九八〇年代一直到一九九〇年之詩作的詩集《嘆息筆記》，其中包含著比例非常高的字型旋轉詩作，甚至可以成為詩集中的一個主題。這本詩集本就結合了幾種不同的藝術形式而成（包括詩本身、畫作、聲音、舞台等等），字型旋轉在其中竟顯得自然輕易，就如同常態形式一般被頻繁的使用，是這本詩集的特點。而他在這種技巧的使用上有其規律，例如絕大部分的字型旋轉出現在最後一行，其效用可能是要造就一種「意想不到的結局」；然而如此大量的使用旋轉，或許也只是表達視覺美感的一種手法，是否都能達到形式與內容緊密結合則還待觀察。其中要屬結合的最好的要屬〈212 公車〉⁷，如下圖：

⁷ 杜十三，《嘆息筆記——杜十三詩選》（台北市：時報文化，1990），頁 44~45。



這樣的排列兼具描繪圖象（蜿蜒的公路）與表現動作（繞道行駛），具有弧度的文字排列又比一格一字的階梯式排列來得生動，已經是在詩中運用了文字美工的程度，而其用在結尾處又能緊扣「沒有盡頭的公路」之餘韻，應屬《嘆息筆記》中使用同類手法的作品中最好的。

詩中的文字旋轉手法很容易就能吸引讀者的眼光，因為這種幾乎可能被誤認為排版錯誤的小技巧，總在挑戰一種形式的危險平衡。最重要的仍是要讓讀者能發現，一首詩之所以需要這樣改變或打亂字的原本書寫的樣貌，是能和這首詩的核心意義相呼應的，至少能提供一些聯想的可能，否則這在平面媒體並不少見的排版技巧，又何必冒犯種種風險進入詩中？

綜本小節所觀察，這樣的字體安排仍是要表現一種動態感，儘管其中的某些作品沒有非常明顯的排列痕跡，但只經由字的傾斜、顛倒，亦能表現出一種已完成的動作，而待讀者去推敲其完成的過程，以此配合文字上詩意，便能達到強調核心意義、彰顯主題的效果。

只有跑過來的那張小孩臉是張

號

外!!!

詩末把字體加大並加粗，卻不是聲音的放大，是一種視覺上的震撼，就如報紙上斗大的標題。本詩把車站中擁擠人潮的臉比喻為舊報紙，因為大多是奔波的成年人，詩人甚至不惜用「落滿蒼蠅的臭魚」來將這些人臉給誇張化、醜惡化，而隱藏在背後的是一種機械化，即使這些人臉是屬於各種不同職業、不同身份的人，但他們千篇一律的奔波樣貌，在人潮洶湧的車站中，都只是同一種疲憊的樣貌。因此，詩末用了一個反常化的結尾來打破這樣的機械化，即是突然衝出的小孩的臉，其速度與年齡，更重要的是臉孔，都打破了「以成人組成的人群」這樣機械化的畫面，因此作者抓緊了這個戲劇性的畫面，以放大字體加強了這樣的印象，使得原本沉悶灰暗的場景得到轉換，也兼顧了諷刺成年人與小孩、成人之間反差的揭露，在一定程度上幫助了詩意的完成。

與此類似的有林耀德的〈巴德〉¹⁰一詩的〈一九八一年·柏林〉這一小節：

我約翰尼斯·巴德，世界總裁
若且唯若，獨一無二的世界總裁
我要求獲得諾貝爾獎
理由是我發現宇宙中心的所在
那就是：

我

¹⁰ 林耀德，〈1990〉（台北市：尚書，1990）（台北市：尚書，1990），頁 89。

除了以上比較明顯的作用外，還有些是透過標點符號的錯置的形式佈置，來傳達一些比較抽象的概念，例如林耀德的〈真理與謊言〉¹⁸的末段：

啊 世界是一本失落註解的辭典
所有 被反覆 反覆書寫的文字
、，；互相傾軋
」…「互相滲透
——（互相匯融
）？！互相瓦解

最後四行的文字前，各安排了三格的標點符號，它們和其所屬的詩行看似毫無關係，又像是可以共鳴，但總之它們脫離了句讀的效用；這時就讓這些符號自行表意，可暗指標點符號間失落的文字，隨著詩末四句詩意的發展，也可能是表現了文字消解的過程。這樣的表現類似一九九〇年代陳黎的〈三首尋找作曲家／演唱家的詩〉中的第二首作品〈吹過平原的風〉¹⁹，此詩以到處散落的符號，以及「噓」字解體的過程，來表現被風吹散的文字，全詩只有五個字，其餘為符號；而兩者不同的是陳詩更大膽的以符號作為詩中主要的表義元素，而林詩此時仍是以符號作為表義的輔助。

以上介紹了許多詩中以符號表意、甚至取代的語句的用法，而還有超出表意功能的符號變化，就是上下引號所造成的「空白空間」，這和詩行的留白或取出間距不同，例如林耀德的〈「無」的意象〉²⁰末段：

「 」的意象 沉寂 隱密 謹慎
視之不見 聽之不聞 搏之不得
一種物質和慾望永遠無法攻佔的
無聲的音樂
自軸心、蕭孔和杯的中空緩緩滲出……

¹⁸ 林耀德，《都市終端機》，頁 131～132。

¹⁹ 陳黎，《陳黎詩選》（台北市：九歌，2010 增訂版），頁 215。

²⁰ 林耀德，《都市終端機》，頁 126～127。

上下引號中的空白代表的就是標題和詩中所謂的「無」，也使得詩行節奏一頓，給了讀者思考的空間，又貼合了「視之不見 聽之不聞 搏之不得」的敘述，甚至也為滲出音樂的「中空」提供了一個圖象般的基礎，甚至可說「詩眼」就是上下引號中那個不存在的「無」。

另外，前章提過的〈公園〉²¹一詩，末段也大量的使用這種手法：

「妳相信我只是妳意識中霎時存在的流體嗎？」

「和那個案子有關嗎？」

「嗯，愛就是短暫相聚的必要……」

「以及長相廝守的幻覺的綜合意識。」

「有關嗎？」

「

「……究竟有關嗎？」

「

「

此段雖然有三個空白，但卻不能等同視之。第一個空白因是說話者無語，其對話者追問了一句，又加上了兩段空白，像是在以空白對話，甚至還有如下的表現：

億萬把黑色雨傘瞬間張開

「

「

「

「

「

²¹ 林耀德，〈都市之薨〉，頁 43~50。

來，又顯得有說出的必要。由此看來，上下引號中空無一物並不是真正的「無」，而是代表了從上引號到下引號所經過的「時間」。作者把這一段時間讓出，有目的的引導讀者思考，而非單純留下空白的詩行，其差別就在於框限出一個明確的範圍，而不止是以想像力去捕捉「語意未完之處」或「換行造成的空白」。

標點符號的形體本就可以帶給詩人很多想像，而將它們的形體來模擬事物的形狀、狀態，則是更進一步、也更引人注目的表達方式。這時標點已經從原始的句讀功能進化，成為有具象功能的符號了。而標點符號的錯置也是意圖顛覆原本的句讀規則，也成為詩作表現詩意的一部分。

(2) 具有詩意功能的圖形符號

除了標點，能被用在詩中的符號也可以是很自由的，從一般常用的標示用符號，到圖案類型的都有。往前追溯，如前輩詩人林亨泰在一九五〇年代進行「圖象詩」的詩作實驗時，所創作的〈車禍〉²³一詩中，開頭由小到大的三個黑點符號「·」、「·」、「●」與「車」字，巧妙的營造出遠方車輛快速駛來的動態感，即為這類的功能。恰巧的，八〇年代林耀德的〈蛇莓〉²⁴也使用了這樣的符號，但別有用途：

相濡以沫●或者·互相吸吮彼此
割開的血管·泉湧而出的·慾念
●或是妳不可能置信的看法·這
愛·就是短暫相聚之必要·以及
長相廝守之熱烈幻覺的綜合意識

愛人的骨·銳利如薄鋒●在對方
雪白的軀體上劃開一道道·淋漓

²³ 林亨泰，《林亨泰集》（台南市：國立台灣文學館，2008），頁35。

²⁴ 林耀德，《1990》，頁144~146。

的傷口•細密的傷口•暴露鮮嫩
的肌肉斷層●那麼•將蛇莓的種
子撒播下去•再一針針縫合肌膚

褐色的枝蔓•攜帶精緻的細絨•
終究會吼怒衝破縫合的疤痕●火
也似的黃花紅果•糾纏彼此匍匐
的胴體●處處點燃•處處引爆•
焚燒•開綻•愛情是蛇莓的刑罰

真的嗎●妳這般正經詢問•一臉
狐疑•語氣裡沒有同情●不相信
就算了呀●我開口•無數蛇莓的
黃花便自喉管飄旋向妳●那麼•
請閉上眼瞼•任花瓣•輕拂面頰

乍看全詩，可能會將詩中遍布的黑點是爲了代替標點；也的確，黑點擺放的位置正好是詩中斷句之處，黑點共有三種大小，大黑點有如句號，中黑點有如逗號，小黑點可以被當作頓號或分號。但這些黑點畢竟不是標點，它們還有其他的任務，就如和詩內容的結合。詩中重要的兩組意象，分別爲血／肉體與果實／整株蛇莓，其中血滴與果實的形狀都約略可用圓形來表現。因此，詩中的圓點不僅充當了句讀斷句之用，還加強了詩作的視覺效果。

除了句讀效果，類似的黑點符號也有類似刪節號的用法，甚至是取代了整句詩行，卻透露出文字之外的詩意，試看陳克華的〈未完成的子句〉²⁵最末段：

所有人類討論過的
種種成為偉大的可能，的句子

²⁵ 陳克華，《我撿到一顆頭顱》（台北市：漢光文化，1988），頁 136～138。

都是未完成。呵我們是

那未完成的點點點

排列在偉大之後的

• • • • •

這段符號的運用，第一切合主題，第二銜接上文，都是要表現未完的感覺，倒數第三句先以國字寫出「點點點」三字，最後一排黑點又有類似於刪節號的形狀與效用，其數量又多達十個，要衍生出下一句詩句也不是不可能，但就是這樣的安排才顯得「未完成」。

而綜觀本詩，能與這些圓點互相輝映的意象，比比皆是，如「打卡機吻了我的右頰一下」而「成爲一塊美麗的胎記」、「他的鼻尖釘著時針」、「馬桶裏的小小漩渦」、「人的存在是一個點」、「小小地被歪置在空白地座標」、「整潔地分割每一個禮拜如餅」等等。這些瑣事都在進行中，而每天都如此進行下去，因此作者定義其爲「未完成」，又因只是瑣事，事與事都是一個個點，難以聯結成面，以此來表現現代人在工商社會中的無助、渺小。詩末著些點集合起來，仍只是成爲一排「•」符號，赤裸裸展現這種瑣碎、渺小、冷漠又日復一日進行下去的現代人生活。

又如舒暢（1928—2007）在描寫菲律賓墓園的〈夜探麥堅利堡〉²⁶採用了十字架的圖案入詩，試圖表現墓碑與墓碑間的對話場面。他先用幾句描述墓園的詩句當引子：「夜空瀰漫幽靈出現前的／期待／雪的墓園中／憑空添了／一萬七千株黑十字／與白十字」，作者先把墳墓群的聲勢寫大，又添加了「幽靈」這樣超自然的元素，因此接下來無論有如何超自然的發展，都是可以解釋的，因此在一段械鬥的敘述過後，帶出了以墓碑上的十字架代替死者互相對話的場面：

²⁶ 舒暢，〈夜探麥堅利堡〉，《藍星詩刊》第12號（1987年5月），頁50～53。

乃不見人影的啾啾
由黑白交頭接耳處揚起——：

※一：別吵啦就算進來，碑上沒刻名字。

※二：……同樣受戰爭之害，卻被遺忘……

※三：我是併肩作戰當年清點漏掉——

月亮誤闖入

一卷雲裏

幾個踉蹌

跌出來

※一：我們夠受的，被囚禁動物園等死第二次……

※二：……無容身之地——找柯拉蓉？你怎麼不找找雷根——

※三：待會你們休息，我們還得站儀隊，讓遊客拍照……唉——

※四：我們——

※五：我們——

※六：我們——

同為十字架，作者以顏色、編號來區分他們彼此，原本還能勉強分辨彼此，到了對話尾聲，黑白相間的十字架同編為四號，可能是黑十字四與白十字四，又或許是替代了大量的其他死者。這裡使用的符號特色是，這就是一個完整的表義單位，但它們不可讀，也不代表停頓，卻是活生生的表現了一個個死者所能讓世人見到的面目。

這樣不可讀又具體的符號，又如林耀德的〈四十五度的自然光〉²⁷，加入了許多音符來表現歌唱般的情境，試看其前半段：

建築家的眼睛
度量精確如尺
在蔚藍的晴空下
切／割／空／間

²⁷ 林耀德，〈妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事〉，頁 276～278。

攝影家的心靈

焦距伸縮自如

在漆黑的房間裏

剪／接／現／實

如果誰有建築家的眼睛

又有攝影家的心靈，誰

就可以聽到：

巴洛♪可格式的呢喃

後現代♪裝飾的呼吸

那叮叮噹♪噹的音樂廳

那轟轟烈烈♪的博物館

那靜靜默默的♪大教堂

那哼哼哈哈的小♪旅社

整齊♪的窗戶是音符

參差的♪招牌是音符

渾圓的穹♪頂是音符

筆直的廊柱♪是音符

每一寸建材都是一枚音符

每一棟建築都被標上音階

在本詩中，兩種音符各字穿插於兩個小段落中，詩人將它們安排得有如音階排列，層層而下，甚至可以切斷詩句的語義，展現出十足的存在感；並且，這些音符的排列和前兩段的斜線符號「／」，都與標題「四十五度的自然光」暗合，因此也不能將這些符號作為裝飾視之。

雖然在形狀上同為四十五度，但音符與斜線符號的意義卻不相同。在詩義上，前兩段的斜線主掌的是「分」的功能，建築家切割空間、攝影家剪接現實，執行的的確是「分」的動作，這裡的場景一明一暗，若要找出與光有關的共同點，

那就是人的眼光。

而有音符出現的第三段中，音符成四十五度排列與單一的斜線符號相較，顯得較為宏觀；並且，此處詩意強調的是人的美感心靈與外物的結合，使得建築、場景中洋溢著音樂，人的內在與外物合而為一，都由此處的音符連結起來。因此這裡的音符主的是「合」，其自然的融入詩行中，其存在感是要調和內外；音符又代表了音樂，音樂也給人愉快的感覺，因此「四十五度」、「自然」、人的心靈之「光」在此完成。正如美國美學家蘇珊·朗格（Susanne.K. Langer）所說：

詩，也像其他一切藝術一樣，是抽象的和富有含義的；在有機統一性和節奏性方面，它有點兒像音樂；在形象性方面，它又有點兒像繪畫。它是通過語言對現實表象的造型能力產生出來的，這種造型能力與語言的通訊能力有著根本的區別，然而又與這種能力不可分割。²⁸

在本詩中，音樂性與繪畫性形成了雙關，既是詩原來的本質所在，也是將這兩者已具象的方式表現出來的創新表現。

然而，也有些符號是要表達如亂碼般的訊息，這樣的用法當然就是選用種類多且不重複的符號，就有如受到雜訊干擾的重要訊息般，使人感受到這種存在感，卻無法窺視其內容，如署名「Tang」的詩人所發表的〈-5，-4，-3，-2，-1，0，〉²⁹一詩：

○：×

一一九八〇年

宇宙艦隊隊長手記

「遭遇流星雨群，我隊潰離」

²⁸（美）蘇珊·朗格（Susanne.K. Langer），〈談詩的創造〉，收入楊匡漢、劉福春編，《西方現代詩論》（廣州：花城出版社，1988），頁507。

²⁹Tang，〈-5，-4，-3，-2，-1，0，〉，《中外文學》第9卷第10期（1981年3月），頁147～148。

- 5 : X O

在星際廣大無限的飄浮
編製複雜的天文圖表
成為唯一並且必須的娛樂

- 4 : X O +

我們欣喜的發現
有一個星系溫暖明亮，如
七月的海洋

- 3 : X O + □

那必是你宿命的銀河了
美麗的太陽系宇宙昔日的女皇
以旗艦為首依次鳴放禮砲二十一響

- 2 : X O + □ *

「肉眼所見
一個陣亡的星球」
星艦敬禮！

- 1 : X O + □ * △

星艦聯軍統帥司令部致艦隊長特電
「你們是最後一批趕回地球參加葬禮
的艦隊，致敬後發砲將它擊毀。祝順利」

這首科幻意味濃厚的詩作，顯然有用六個關於宇宙戰艦、星際旅行與星球的小節帶出一個科幻故事的意圖，但每個小節的開頭總是佈置了一些密碼般的符號，並且從第二節開始出現有如倒數般的「- 5」至「- 1」的數字，更為這首詩增添

了科學般的神秘感。

圖形符號在詩中的運用是必須很小心的，如何不讓這些符號淪為「裝飾」、「美工」，而讓它們在詩語言中真正的佔有一席之地，可以取代某個應被寫出字眼，很妥善的被擺放在文字與文字之間；最主要的，還是要能和詩主題、詩內容產生共鳴，甚至連擺放的方式，都可以成為傳達詩意的工具之一。

(3) 延宕並延展意義的遮蓋符號

除了標點的運用之外，表意符號中，還有一類是要造成遮蓋效果，故意讓詩行失去一部份的表意功能。詩作大部分要求不把意思表達得太明白，所謂「隔」的美感，就是以有限的字句去引發無限的詩想；但若以具體的「空白」強制嵌入詩中，又是另一種「隔」的表現，這種作法強制使讀者去思考，延宕了詩行的進行，但也使讀者實質的參與了詩的「寫作過程」。

最直觀也最能引起討論的要屬「□」符號了，因為其中空的外觀，使人聯想到等待填寫的空格，這也是大部份詩人使用這個符號的目的，如丁旭輝指出：

相對於空下一個字的紙面空間（空白處本無字，純粹是空白而已）而言，利用一個中空的框框（□）替代一個字，把文字藏入中空的框框內（空白處有字，但被藏入中空的框框內而看不見），形成看似有字又無字，欲語而又無語的視覺圖像與意義空白的留白技巧，則是一種更見企圖的設計，也是對漢字的方塊特色的最大發揮與最佳解釋。³⁰

從以上論述可以得知，遮蓋符號是一種廣義的空白效果，但給予讀者的想像空間不同，遮蓋符號使人有「填入答案」的衝動，引導讀者在空間有限但意思無窮的地方作答，也因此讀者可以成為作者，而不是想像若有似無的詩行。又如丁文所

³⁰ 丁旭輝，《臺灣現代詩圖象技巧研究》（高雄市：春暉出版社，2000），頁 311。

說，這類遮蓋符號以「□」符號為首，另有其他相似的符號樣貌容後再述，先舉林耀德的〈巴博拉夫斯基〉³¹一詩中，連續運用了「□」符號的兩個小節為例：

「龜裂剝蝕，莫可
名狀的疑懼，人類無法辨識明天
敵視自己的聲音
只是，我仍然在你的瞳孔中
發現隱藏匿名的星球。」
「不，你看見你自己。」
「你，也在我的瞳孔中
看見你了嗎？」
「□□□□□，
□□，□□□□。」

「鳥羣方在窗外怪喚
野貓綠色的是也蒐集著
輪迴的奧秘；天堂門
為地獄中的苦刑者幽幽
張開如娼婦濕濡的胯。」
「□□□的巴博拉夫斯基君
，人類的□□□□□
□□無法在□□□□。」
「□□？」
「早晨，親愛的巴博拉夫斯基君
早晨即將侵略我們的對話。」
「不，拉法格，我們的對話即將
擊碎，擊碎每一個玻璃製作的早晨。」

³¹ 林耀德，〈1990〉，頁 105～120。

本詩使用的第一組空格「□□□□□，／□□，□□□。」正好遮住了一整句對話，第二組空格「□□□的巴博拉夫斯基君／，人類的□□□□□／□□無法在□□□。」也將關鍵的形容詞及「格言」的一部分挖空，甚至是巴博拉夫斯基的回應也是如此，也許正映證了詩中對話所提及的「你看見你自己」或是「我們的對話即將／擊碎，擊碎每一個玻璃製作的早晨」，暗示讀者自行完成詩句。因此空格符號「□」不僅就是詩中表義單位的一部分——功能在於印證詩中以自我本體為主要的思想，也是一個隨讀者不同而改變的變因，引導出這首詩的另一面。對於本詩空格的運用，羅門舉出第一組空格符號提出以下評論：

這種深入內在視境，去追問與反思存在於深層世界中的奧秘，所做的表現，是有思想深度且奇妙的；同時在那十個「□」符號中，預留給這種讀者各自去完成的思想空間是無形中使用「行動藝術」(ACTION ART)與「即興藝術」(HAPPENING ART)的表現理念，縱容群眾參與到「接力創作」的位置。此外文字與非文字的「□」，構成兩組不同「語型」的具象與抽象的空間，復以後現代拼湊(COLLAGE)藝術手法組合，應是一種有創意提出問題的藝術表現。³²

這樣的拼湊手法在向陽的〈一首被撕裂的詩〉³³之中也很能突顯其效用，在描述歷史的背景下，以「□」符號來營造一種「斷簡殘篇」的感覺：

一六四五年掉在揚州、嘉定
漢人的頭，直到一九一一年
滿清末帝也沒有像他們道歉

夜空把□□□□□□

³² 羅門，〈立體掃描林耀德的創作世界—兼談他後現代創作的潛在生命〉，收入《林耀德與新世代作家文學論》(台北市：行政院文化建設委員會，1997)，頁240~241。

³³ 向陽，《向陽詩選》(台北市：洪範，1999)，頁264~265。

黑是此際□□□□□

星星也□□□□□

由著風□□□□□□□

黎明□□□

□夕陽□□□□

□□唯一□□□

□遮住了□□

□雨敲打□□□□

的大□

□帶上床了

□□的聲音

□□眼睛

□□尚未到來

門

一九四七年響遍台灣的槍聲

直到一九八九年春

還做著噩夢

本詩透過詩末年代的敘述，得知是一首講述「二二八事件」的詩作，中間的空白，就如一九四七年到一九八九年之間的言論限制，使得敘述者有口難言，遂說出了一個個的空格，等待後人填空。

同樣使用了空格符號「□」，也有強烈表達了填空的意圖，進而給出答案的詩作，屬於較有遊戲意味的作品，試看林或的〈空格密語〉³⁴：

³⁴ 林或，〈空格密語〉，收入張漢良編，《七十六年詩選》，頁 171～172。

(正義 泛舟危險 愛情 使用帳卡
請勿打擾 上帝 歡迎郵購 罪證
齒輪 呼叫 陰謀 勝利 懸案)

*請自行填入左列句中空格

□□，我們面對的是一個不確定的□□

□□，人們滔滔雄辯，□□□□，月光

凋萎，□□，我們流血，□□□□，而

蛋價普揚，□□，經理，□□，□□□

P. S 這是個不適用於有正確答案的時代

這是個饒有趣味的填空挑戰，因為有些答案不論填入哪個空格都格格不入，並且詩末提供了三個字的空格，但並沒有三個字的答案。因此，與其說本詩是一個單純的填空遊戲，不如說這是一篇開了許多天窗的散文詩，所有的空格都只是為了營造一種不確定性，而所有的答案只是在試圖干擾讀者飛逸的思緒，因此作者又在詩末提醒「這是個不適用於有正確答案的時代」，一來是意圖引導讀者填入這些不甚適合的答案來引起詩意，二來又點醒者捨棄這些答案，如同上文向陽、林耀德的作品一般，自由填入適合自己的答案。

而與「□」符號有類似效果的，是帶有遮掩意味的「×」符號；而可能的差異在於「□」符號像是提供給讀者「寫作」的空間，但「×」符號較像是單方面的刪除、遮蓋字句。當然這只是表面上的解讀，有心的讀者仍可以想像被「×」符號掩蓋的字句，來達到有如填空的效果。使用了「×」符號的作品，如羅任玲的〈鞋子傳奇〉³⁵：

他們擁有許多腳

因此，有不少慾望

為了掩飾鄙陋的趾頭

³⁵ 羅任玲，〈鞋子傳奇〉，收入張默編，《七十七年詩選》（台北市：爾雅，1989），頁 81~83。

他們決定穿上我

他們依賴我

測量路面潮濕或多雲

偶爾有一口痰

或者一隻狗遺留的倨傲

「禁止×××」

我通常不介意

這城市溫柔的敵意

墜入×××陷阱

或者鷹架×××

或者×××擄人

或者他們興奮地發現愛滋疫苗

但，我終於不介意

他們優雅舉杯互祝：

「擁有更多趾頭，

散佈更多，

溫柔。」

這裡的「×」符號當然比較像是代表「某某」的符號，是一種比較具有遮蓋意味的符號，不像「□」符號有讓人填入答案的意圖，但不代表不能找到可能的答案，而當然也不會有正確的答案，因為這正是遮蓋效果所要保留的「多義性」。

而作者這樣安排「×」符號的線索，仍可以從前後文推測出答案，第一段提到「爲了掩飾鄙陋的腳趾頭」一句，這就是「×」符號爲掩飾作用的由來。作者以腳比喻慾望，腳趾就可以聯想爲諸多種類的慾望，但一般社會倫常、道德標準下，認爲慾望是醜惡的，因此鞋子成爲了遮醜的工具。這樣一來，「×」符號背後的答案就可能是各種代表本能慾望的相關字詞，例如「禁止便溺」、「愛情陷阱」、「勒贖擄人」之類，可從排泄、性慾、金錢慾等等方向去著手思考，這樣一

來，既強化了詩中鞋子特殊的功能性，也達到了詩局部的多義性。

與此類似的是非馬（1936—）的〈即興演出〉³⁶一詩，本詩共用了兩個詞、等同於四個字空間的遮蓋符號「■」，而本詩正是一步步引導讀者去解讀或誤讀這個昭然若揭的「答案」，試看其開頭：

雨淋不破
風扯不落
高高漆在巷口牆上
這白底黑字的佈告
照例逃不過
頑童的塗抹

禁倒■■■

看到此處，答案已很明顯就是「垃圾」兩字，但由於劇情般的「遮蓋」過程，就有了「解謎」的動機了，因此詩人寫道：

這樣的即興劇
每天早上
總在這巷口
例行演出
直到高高堆起的垃圾
終於掩住
那兩個引發即興創作的

■■■

而在早上高潮來臨之前

³⁶ 非馬，〈即興演出〉，《笠》124期（1984年12月），頁5。

便有一批自命為批評家的

蒼蠅

營營嗡嗡上台

將批評家比為蒼蠅，更顯得被遮蓋的詞語是私密而難以被評斷好壞的，就如此類型的詩作一貫的作風——由讀者自行創造詞語與詩意，而沒有標準答案，正是此類詩作的最佳寫照。

綜上所述，具有遮蓋效果的符號不止一端，隨著使用的符號不同，以及讀者的不同，使被遮蔽的答案引起不同程度的解答欲望，如蘇紹連曾指出「遮蔽意象」是使用遮蓋符號的原因之一，對於其效果，他認為：

當某些句子無法避免書寫到形體名詞，怎麼辦？這時候，不妨以空格或符號替換形體名詞，這樣就不會因為有形體而引導至意象的萌生。但有些符號形狀類同某些形體的暗示，例如「♀♂☆☉」（女人、男人、星、太陽），就不宜用這種符號；而「■#□※@Ω≥⊕」這種沒有等同於某形體的符號，就無問題，它們在作者的眼中有其使用的因素和含意，而在讀者的眼中則須對符號是否熟悉，才能理解多少象徵意義，要是不熟悉，只能憑符號的形狀猜測其意了。³⁷

遮蓋關鍵的詞彙可讓詩中氣氛變得矇矓，讀者不會被作者寫定的詞語綁架，但陷入了一種解謎般的沉思，這就是其產生詩意的另一種途徑。

³⁷ 蘇紹連，〈無意象詩·論——意象如何？如何無意象？〉，《新地文學》第17期（2011年9月），頁37~38。

第六章 結構互襯之陌生化設計

後現代詩作中有許多形象鮮明的形構表現，而本章所要談的，是在一詩中切換兩種不同的聲音之形構技巧，這種技巧使得一詩中有兩個明顯的對話形式分別進行，在詩的外觀上可以清楚辨認，所以是一種形構、結構上的問題；而這也同時牽涉到讀法、內容互襯的問題，因此可算是易用而難精通，是相當考驗詩人之才力的形構技巧。

第一節 一詩兩部的多義性讀法

在閱讀一九八〇年代的詩作時，會發現某些將一首詩分為二部的作品，形式有如二部合唱；但仔細讀來，發現其中的一部份作品竟然不止一種讀法，也就是說除了兩部各自從頭到尾順讀之外，也可跨越過兩部的界線，直接當成一首完整的詩來讀。有些作者雖然做了這樣的安排，但不刻意點破；而有些作者就表明他們使用了這種技巧，並引導讀者以各種不同的方式讀詩，例如也駝（1963—）的〈枷鎖〉¹：

我跪拜	以虔誠的姿態
如魚蜷曲著	膨脹我呼喊的肺鰓。
豐靜止在	撒落著梵音的甬道上
色澤清晰的石塊的肌理	竟然如此肅寂
沒有去向	彷彿曲調的脈絡
沒有形影	緩緩根源於混沌的太初
甚至沒有香臭。一片	溢出星軌
脫胎自黑夜	移動秩序

¹ 也駝，〈枷鎖—二、變歌與曼陀羅〉，收入《中華現代文學大系—台灣 1970~1989·詩卷貳》（台北市：九歌，1989），頁 1255~1256。

的曼陀羅	如何說也沒有長度
卻從甬道盡處	卻倏然如旋轉的暴風雨
伴光湧來	猛然衝擊我
搖撼的	身體以及
感動的	靈魂
我，跪拜	
啊是他	維阿薩
名字是風	平和的形象
是雨	溫馨我的困惑
是至大的光明	標指著我的歸途。
忽然	呢呢喃喃的
聲音璧合在	聲音裡
一種	曇花同時綻開的驚悸
馥郁的香味中	光自花瓣上蒸發
緩緩成形的	游動的
靈氣	近似透明地
繞經我的頭頂	全流向甬道盡頭——
啊是他	那維阿薩，正在
坐著	吸納。
莊嚴地	不動不靜，只有
超然地	呼吸
啊是他	均勻地和四方一樣

本詩的讀法，根據作者自言為：「此節讀法以段為單位，先讀上部，次讀下部，在上下部句句連結的讀。……名之為『孿生體』。」²也就是說，本詩在作者的眼中已有一套讀法，不僅是上下通讀，還要照其規定的順序來讀。然而就讀者讀詩的眼光來看，恐怕是先上下順讀比較符合程序，尤其是開頭四句：「我跪拜 以虔誠的姿態／如魚蜷曲著 膨脹我呼吸的肺腮」可以諧韻，讀來順口，像是引導

² 同上註，頁 1257。

著讀者順讀，這也是一般讀詩的方式，因此作者的建議只是一個參考。

若一詩分爲二部，二部真能通讀而又能分讀，先以通讀的方式確認作者精心的安排沒有窒礙之處，正是其高妙之處，之後再進行分讀，也不會埋沒了作者的苦心。而全詩的轉折之處，在於全詩中央第二個「我跪拜」之處，有上部無下部，使原本「孿生」的句式頓感一挫，固然突如其來，但細看會發現這是一個承先啓後的過渡之處，可見分爲二部的作品之中，仍能用改變句式的方式來達到抑揚頓挫的效果。

而也駝在另外一首詩〈輪迴之感〉³中也使用了類似的詩形式，但由於讀法之不同，又賦予其一個新名稱，其全詩爲：

那菌類斑駁鑲蝕的	壁崖不語
雕鏤在山巖的巨佛	漠然地
閉唇沉目，任憑	鎮立在菩提林俄頃掠出的
風神拂曳過一掌	鳥聲——
如鮫淚化珠般	彷彿自壁縫滲流
的銀笛	淙淙然繼而匯聚成河
晶圓地	其間卵石散佈
炫爛地	其間支支落羽飄浮；
是柔軟的絲綢	一匹綴著星石的曲籟
拂曳過	清脆地拂曳過
萬古的佛面。	沉默的山靈。
我兀自蠕動著，剝却	一層薄膜
濕淋淋的袍衣	在風化後——
帶前世的記憶	倏然抖落一陣金粉
虔然地跪倒在	壁崖前
巨佛凝結成雲的呼吸裏。	慵懶地
一雙蛺蝶	緩緩震動弱翼地
自佛手捻持的石花	飛出
像一式冷泉飛出	一雙孿生的蛺蝶。
我問：『佛啊	光滑地
祇藏著一小宇宙的眉宇	那已然神化的
印堂，一面	懸於崖壁上的
蘊含著光明與黑暗的	鏡臺如

³ 也駝，〈輪迴之感〉，《日出金色—四度空間五人集》（台北市：文鏡文化，1986），頁 180～183。

池泊，彷彿	蒼穹幽曠般
收納著麗春和苔青	森冷
的酷冬	且不遺一點雪意
佛啊	……………
是否祇把有情及無情	井然的
佈置在天地之間	猶如機杼穿梭的
種植在	那阡陌上
那人間的因緣裏教我	默默地
前世汲取一些	默默地
今生汲取一些	……………
是否我再生是麥田裡	抽發著
纖弱的	一尺尺
一寸寸新芽	青苗
迎風	一株株地
就在祇	千年
凝立於萬丈時間以外	常新不腐
的姿勢裏	——
一併長生麼』	

對於此詩的形式，作者也提出了新名稱並解釋之：「茲詩乃延續『枷鎖』（見詩友 12、13 期合刊）第二節『變歌與曼陀羅』的『三明治體』形式實驗。不過一反從前，這次請讀者先行整部繼而再行上下分部閱讀，和我一樣，你會驚見中國文字運用的奇妙。」⁴可見作者對於這種詩體的實驗可說是相當滿意，所取的名稱也是愈變愈奇；而且就算二詩的外觀技巧相同，作者卻有兩套不同的讀法來讓讀者代入，更見用心。

而向陽（1955—）也有創作過類似的詩作，並提出解釋，試看其作於 1985 年的〈大暑〉⁵：

熱，從冷中來	冷向熱中去
整座城市喧鬧著	在漸寒的夜裡

⁴ 同上註，頁 183。

⁵ 向陽，《向陽詩選》（台北市：洪範，1999），頁 240～242。另外，本詩原為直書，因礙於論文版面寬度無法呈現，故退而求其次以橫書表現，以保留作者所刻意安排的十字空白。

在孤寂的燈下	思念如火
愛情被草草埋葬	痛，走入心肺
被拋置於誓辭上	都已冰涼了
窗口的滿天星	滿天的星
燦然怒放著	呼喚著
那年夏天的嘆息	你的名字與形影
熱辣辣劃過	從我眼前
鬱悶的風中	一顆星子滑落

一顆星子滑落	鬱悶的風中
從我眼前	熱辣辣劃過
你的名字與形影	那年夏天的嘆息
呼喚著	燦然怒放著
滿天的星	窗口的滿天星
都已冰涼了	被拋置於誓辭上
痛，走入心肺	愛情被草草埋葬
思念如火	在孤寂的燈下
在漸寒的夜裡	整座城市喧鬧著
冷向熱中去	熱，從冷中來

作者在附註中也交待了自己在本詩詩體上的構想：「本詩係試作現代詩『迴文體』。以詩中空白『十』字為座標，縱經與橫緯交錯。閱讀時，以句為單位，可順讀可逆讀，可右至左可左至右，可上而下可下而上，可跳句上下可左右換句……只要閱讀方式循一定規則，讀法即隨之轉換；句與句間的組合，也因此決定詩中情思的轉化。」⁶作者取「迴文」為名，可使人聯想到從任一個字讀起都能通順的文字排列方式，也顯示了這比順讀與獨立兩種讀法還有更多的可能，可以說是兩部通讀作品最為成熟的。

⁶ 同上註，頁 241~242。

大抵一九八〇年代的兩部通讀作品還屬作者各自為政的實驗階段，因此對於形式的命名和讀法的設定上還有很強的個人色彩，但從上下分部的外觀特徵，以及分合皆可讀的讀法特徵，卻是可以歸為同一類作品的。

第二節 一詩兩部中的對立性

除了以上結構較為靈活的分部作品外，還有一些將一詩分為兩個可獨立的部份，從形式上來說跟上一章所談的作品頗為相似，但其中分割的用意不同，需經過細讀來判斷。若在前輩詩人的作品中找類似的例子，則碧果（1932－）在一九五〇年代創作的〈鈕扣〉、〈水〉、〈兵士的・玫瑰〉等一系列作品已經可以看出這類雛形，其脫胎於碧果特殊的斷句形式，演變成局部有類似主副旋律的相互獨立段落產生。而一九八〇年代起，兩部獨立的作品呈現比較穩定的樣貌，如甘能嘉觀察這些「組詩」作品時認為：「這些『總題一分寫』的發想，開拓了更多形式可能，儼然也成爲一種創作趨勢。⁷」

這類型的作品，如苦苓（1955－）的〈那時候〉⁸中相關詩行的節錄：

我獨立在風中	我不
看歷史的狂瀾捲起	知道
每個人都像蓬草	風從
何曾選擇過	那一
堅定的方向	個方
我在風中流淚疾走	向吹
我獨立在風中	我不
看龐大的陰影降下	知道

⁷ 甘能嘉，《台灣現代詩壇的「新世代」論》（國立清華大學碩士論文，2011），頁 168。

⁸ 苦苓，〈那時候〉，收入向明編，《七十三年詩選》（台北市：爾雅，1985），頁 71～73。

每個人都像螻蟻 風往
那裡找得到 那一
避難的角落 個方
我在風中無聲呼吼 向吹

我獨立在風中 我不
看暴烈的大雨醞釀 知道
每個人都像水滴 風到
從來不感覺 明天
自己的重量 還吹
我在風中黯然垂首 不吹

本詩可明顯分為主旋律與伴奏，主旋律意義飽滿，就如一般的詩行無異；而伴奏的部分只是同一句話稍加改動，就一路跟隨主旋律直到結束。而本詩採取這種形式來表現，其可能的目的是要塑造一種孤獨感，在主旋律的大環境、大歷史的背後，仍是一個感知著這一切、而備感無力與孤獨的「個人」。副旋律的存在正是無時無刻提醒著這一點，而副旋律描寫的是「風」，風是流動、動靜無常的，風的變化正配合著敘述者心境的變化，一開始追尋風來的方向，展現了企圖心；接著轉變為迷惘，不知風何去何從；最後以失望收場，對明天的存在感到懷疑，正是這樣一步步的搭配，讓風與敘述者所處的環境、心境同時展現，使得這樣的形式能豐富內容的展演。

而苦苓另外一首詩〈大寒〉⁹也可以看有這種技巧，這首詩共有四段，但其「第二部」都是同樣的一句話，先舉第一段為例：

當春天花朵盛開的時候 我
我走過昔日偕行的小道 不
以是一片荒煙蔓草 再

⁹ 苦苓，〈大寒〉，收入沈花末編，《1985 台灣詩選》（台北市：前衛，1986），頁 162～164。

一串串的歡聲笑語 等
也化作長長的嘆息 你
他們說你去了遠方 回
我夢見你還在身旁 來

全詩四段依春、夏、秋、冬的季節排列，內容上是思婦之詩，主旋律是「我」想念離家的人，但第二部卻不斷提醒自己「我不再等你回來」，正如詩中所說的「若我真的不能遺忘 至少不再哀傷」，然而詩末卻有一絲轉機出現：

如今已是冬天萬物沉寂 我
我守候久未打開的大門 不
臉上只有淚水親吻 再
全世界都忙著團聚 等
我獨對相框裡的你 你
終於關上生命之窗 回
不知你已啟程返鄉 來

敘述者連續四段在心中呢喃著不再等待，主旋律也漸轉哀傷，從夢見歸人就在身旁，直到慢慢失去希望，直到最後終於放棄希望，但歸人卻正要啟程。由此看來，第二部的「我不再等你回來」儘管是同樣的一句話，卻因為主旋律的高低起伏，而竟如有四種抑揚頓挫各不相同的語調。

苦苓的兩部獨立作品有比較強烈的主從對立，而也有兩部相輔相成、互相配合的作品，如許悔之（1966—）的〈天大寒（1／2作品）〉¹⁰，其詩分為上下兩帖，全詩為：

■上帖：火已經升起來了
靠近我 我覺得冷 我覺得冷 離開我
火已經升起來了 雪將掩蓋住記憶

¹⁰ 許悔之，〈天大寒（1／2作品）〉，收入張漢良編，《七十六年詩選》，頁84～85。

溫度還停在原點 那種美絕的冰封
也許 本來
只有體溫才能互相取暖 心靈的冬季不可驅逐
靠近我 近些 近些 離開我
冬日太長 太長太冷

■下帖：雪將掩蓋住記憶

冬日太長 太長太冷
靠近我 近些 近些 離開我
只有體溫才能互相取暖 心靈的冬季不可驅逐
也許 本來
溫度還停在原點 那種美絕的冰封
火已經升起來了 雪將掩蓋住記憶

靠近我 我覺得冷 我覺得冷 離開我

本詩選入爾雅《七十六年詩選》，編選者張漢良認為：「上帖與下帖各為二分之一；每帖各由上下二段構成，分別又是二分之一。然上、下帖的詩句以交錯對位法（chiasmus）構成，即上帖第一行為下帖尾行，依此類推。在語意上，上帖標題的火意象與下帖標題的雪意象對立；復沓句的『靠近我 我覺得冷 我覺得冷 靠近我』又對立。這種空間設計無異在向平鋪直敘的時間性語言挑戰，是成功的嘗試。」¹¹可見「二分之一作品」又是「一詩分兩部」的另一個名目，它很淺白的指出詩作形式的特色，也引導了讀者將二者分開來讀。但與苦荬詩作的上下分明不同，由於本詩形式相當緊密，有些句子上下通讀竟然也頗能通順，如上帖的「溫度還停在原點 那種美絕的冰封／也許 本來／只有體溫才能互相取暖 心靈的冬季不可驅逐」，但應屬於僅讓讀者自行體會的局部現象，有些詞句的確是上下對立得相當明顯，不可強讀；通篇來看，也可以看出作者要營造上下兩兩相對、左右如鏡像展開的形式實驗，如甘能嘉也指出本詩兩段對立格式的特性：

〈天大寒（1／2 作品）〉的形式設計，除了上下帖構成的迴文結構，其上下兩段的讀法，似也別具匠心。以上帖為例，首行「靠近我 我覺得冷 我

¹¹ 張漢良編，《七十六年詩選》，頁 85。

覺得冷 離開我」，若上下段合起來連讀，語意其實頗為迷離；之後各上下段連讀亦然。而若上下段各自分讀，則上段固然通順，下段最末兩行——「近些 離開我／太長太冷」，卻也語意不清。我認為，上下兩段應視為不同時空、同一敘述者的兩種聲音。上段是『我』孤冷寂寞、擁抱性／愛時的告白，下段則是『我』理解性／愛並不足以『驅逐心靈的冬季』後，對過去／上段之『我』，所發出的回音。¹²

如其所言，雖然有多處上下連句能依照讀者的閱讀本能而產生詩意，但主題上仍如詩人所標示的，是兩部各自發展的「1／2 作品」，故本詩仍應屬於上下獨立的範疇。

同樣存在這種分為兩部、兩部間若即若離的作品，還有杜十三（1950—2010）的〈亂髮〉。這首詩一樣為兩部並行，而兩部各有各的標題，分別為〈人〉與〈獸〉，因此兩部間的區分比起〈天大寒（1／2 作品）〉又更加明顯，而看似獨立的兩部卻也有讓人連讀的空間，試舉其兩部的第一段為例：

● 人	● 獸
吻我吧	吻我吧
請把我從黑暗中吻醒	請把我從灰燼中吻醒
像吻一塊青冷的墓碑	像吻一朵焚過的薔薇
像吻一株赤裸的枝桠	像吻一塊乾裂的泥土
用妳著火的嘴唇	用妳滋潤的嘴唇
把我悲悽的面容吻成夜色	把我枯萎的肢骸吻出毛髮
把我罪惡的身軀	把我化膿的傷口
吻成灰燼	吻出筋肉

若把兩部中重複的詞語當做復沓，則有些句子在強讀之下還可通順，但在兩部意

¹² 甘能嘉，〈台灣現代詩壇的「新世代」論〉，頁 169。

象分歧的句子會上會出現參差，例如兩部的第三句「像吻一塊青冷的墓碑」、「像吻一朵焚過的薔薇」連讀就格格不入，第五句的「著火」與「滋潤」亦然。詩末這種對立更加明顯，因為以一字一行的形式呈現，基本上是完全斬斷了這種可能：

一	兩
床	張
亂	人
髮	皮

這樣鮮明的對立又回到兩部標題所標示出的「人」與「獸」對立，也因此可以推斷詩中得以連讀的段落可憑讀者的想像去發掘，但在詩意的理解上還是以兩部互相獨立為主。

兩部獨立的作品雖表面上可以按照各自的語義分別鋪陳，但若單純自說自話，無法與標題共鳴，則無異於將兩詩硬湊為一詩。本節所引詩作基本上都有讓兩部間互相配合以切合主題，或一主一副、或相輔相成，雖和兩部通讀的作品相比之下較為單純，卻較容易體會到兩部之間的相互關係，並不用如兩部通讀詩作那樣層層嘗試、抽絲剝繭，在兩者之中是較為明快的技巧。

第三節 交錯並呈之詩句結構

交錯並呈之詩句結構，是指詩行進行中，有兩種以上的語言模式相互切換的現象，不同的模式代表的也許是不同的發聲主體，也可能是客觀視角的切換。一詩中該如何承載不同的聲音而不致混亂，進而能利用這種形式達到詩人所要的效果，是本節所要探討的。

這類詩作中，首先可舉出的是向陽的三首作品－〈在會議桌頭前〉、〈在說明會場中〉及〈在公佈欄下腳〉。這三首詩的共同特點是以有無括號的方式將敘述者

分爲兩位，並且一人一句的讓兩位敘述者輪流發言，就形成了這個特殊的系列。

先學最早成詩的〈在會議桌頭前〉¹³爲例：

「從業人員的待遇問題，是今日會議的重點
（會仔錢、貸款、分期付款，項項猶未繳
「從業人員的待遇，當然得愛不斷提高，
（昨暝阿嬌更講囉：喂，隔壁姓張的買車呢！
「公司減賺淡薄無要緊，
（就是你這個在大公司上班的人最魯仙啦，
「不過，企業本身總是愛先求生存，
（做二十外冬，猶是小小一個科長，
「所以咧，若是欲提高您從業人員的待遇，
〈每一日攞無閒到若別人的孫仔哩……
「必需得相對來提高工作品質，建立嚴格的管理制度。
〈下腳的人無認真，頂頭是一大堆規定，
「第一，就是愛加緊個人工作績效的再提高……
（無閒到連阿貴仔想欲叫你一聲老爸都無時間！
「本公司強調提高待遇喝幾冬囉，
（結果呢？——阿嬌的面色浮在眼前，
「時到如今，猶是無法達成。
（免講轎車，連一個小小的錄影機都買不起！
「原因是咱多年追求的管理制度，一直無上軌道。
（白做一世人！這是阿嬌昨暝怨歎的話。
「如果您大家不做改變，這個會就是白開囉！
（頭路若是辭掉，阿嬌隨的彼濟會仔欲安怎才好？
「散會！」
（啊？……）

¹³ 向陽，《土地的歌》（台北市：自立晚報，1985），頁135~137。

這首詩將公司主管開會所說的每句話，都配上一句員工的心聲來呈現，有如兩個人以有聲與無聲的方式在對話。其實其中的語言仍是非常生活化的語言，但真正產生詩意的正是這一正一副的對話方式，彰顯出了每一句日常語言，聽者對說話者的每句話所作的解釋、沒做出的應對，都可能有極大的衝突與矛盾，尤其又是在一個上對下宣佈、難以一伸心中不滿的場合，而這種形式的價值就在於赤裸裸的展現了這個矛盾。

而在向陽的這系列作品中，最具代表性的當屬〈在佈告欄下腳〉了。不同於前兩首作品，員工沒有和主管面對面，而是面對冰冷的佈告欄，與佈告欄上的文字；而佈告欄上的國語佈告，也與員工所表達出來的台語心聲互成對比，若稍加以政治的眼光來看，還有可能蘊含著當時統治與被統治階級的關係。〈在佈告欄下腳〉¹⁴其全詩為：

「公告：

（一日到閣貼，不知欲講啥？

「本公司開廠卅七年來，

（也有卅七年囉，歷史悠久，

「在全體員工的共同努力下，

（努力是有也，我入公司也有二十外年囉！

「鼎盛時期有二千五百餘名員工，

（現時只存六百外名，我自濟做到少，

「分紡織、織布、染整、針織、縫紉五部門，

（五官齊全，一貫作業，

「而後因為受國際景氣影響，

（大風吹樹倒，

「目前只存紡織及針織二部門，

（樹倒猴猴散，

¹⁴ 向陽，《土地的歌》，頁 142~145。

「經營困難。自去年紡織業略有起色，
（猴猴散了，樹仔漸漸活，
「本公司為解除危機，擴大生產線，
（彼時真鬧熱，線頂全菜鳥，
「投資兩億，希望拯救公司營運，
（歹樹落重藥，好酒沉甕底，
「不料國外市場競爭激烈。本公司外銷
（請裁做做咧，逐日攞退貨，
「遭受很大打擊，虧損嚴重，
（逐年也講這款話，騙菜鳥……
「經過董事會不斷投資挽救，
（奇怪，頂個月猶講是全國賺上濟？
「上個月虧損已達一千數十萬，
（我目睛有問題否？明明聽講是賺哪！
「又遇銀行緊縮銀根，融資困難，
（欲賺欲賠隨在伊，什麼銀行什麼公司？
「在萬分不得已的情況下，不得不斷然宣佈：
（也有這款代誌？
「自本月卅日起正式停車，
（啊？啊！定去囉！
「敬請全體員工體諒公司處境。
（誰來體諒員工的心情？
「本公司決定照勞動基準法資遣員工，
（我做布二十外年的退休金呢？
「拖欠員工五月、六月薪金，近期發放，
（七月、八月食自己？
「情非得已，敬希全體員工多多體諒。
（體諒體諒，……
「此佈。」

的直書有如紅綠燈桿，但第五行紅黃綠雖然直書，又可與橫書的第二、第三與第四行組合成一支橫躺的紅綠燈，正是這樣直書橫書的交錯，產生出這樣多樣的圖象效果。

以上學的是比較纖細的例子，要組合直讀與橫讀，還有更簡單明瞭的例子，如林彧（1957—）的〈空港〉¹⁶：

；過掠空中在 727 音波
；過掠空中在 737 音波
過掠空中在 747 音波
——音波

妹妹，我們嚼著老硬的板栗
舔著還沒溶掉的棉花糖，
扯著七彩氣球的細線；
這裏什麼都有，
真好，這裏什麼都賣。
妹妹，不要走遠，
我們要等候領航人來到。

橫書描述景物，直書抒發心情，兩者並不互相混淆；而描述班機逐次飛過的橫書，在相對位置上高於描述在地面的人物的直書，也提供了關於物體狀態的聯想可能。但深思其中情與景對照的涵義，就顯的景的無情，而情愈顯其深；藉由飛機一班班飛過，又刻意安排為波音 727、737、747，排除客觀的飛機型號，一層層疊加的數字，加上層層位移的詩行排列，推移了詩中無情的時間；並且，在詩末有一段具有形式安排的直書詩句與第一段的橫書遙遙相對：

¹⁶ 林彧，〈空港〉，收入李瑞騰編，《七十四年詩選》（台北市：爾雅，1986），頁 16～18。

一九九五根羽毛
掉下來

一九九六根羽毛
掉下來

一九九七根羽毛
掉下來

除了書寫形式上的交錯外，人物的敘述也是交叉進行，呈現出來的是一對兄妹的對話，兄妹倆對其生活的地方戀戀不捨，卻被迫離開。其可能的寫作背景，如李瑞騰認為，作者「適切的表達了一個臺灣年輕詩人對於香港九七大限的看法」¹⁷，這樣也點出了兩段遙遙相對且書寫形式不同的景物描寫所包含的政治色彩，亦即從橫書英文的英國統治的香港，轉換成習慣直書的中國的香港。

林耀德的〈鋁罐的生態〉¹⁸同樣也是直書與橫書並用，但排列的方式並不相同：

如何，來一罐 Coke..

奧運是人類的無價之寶，創造榮耀，
分享友誼是奧運精神，也是可口可樂。

《圖案六》（共有七種圖案可供收集）

體操項目始於 1896 年的雅典奧運，
第一個完美的十分

是由羅馬尼亞選手娜迪雅於 1976 年獲得。

由於近年來體操技術大為進步，變化無窮，
賞心悅目的體操遂成為廣受喜愛的奧運項目。

贊助奧運 60 年，可口可樂深以為傲。

碳酸水、砂糖、焦糖、磷酸、天然香料（含咖啡因）
「可口可樂」公司授權台灣可口可樂股份有限公司
在中華民國高雄廠製造 335ml / 製造日期標於罐底

¹⁷ 李瑞騰編，《七十四年詩選》，頁 19。

¹⁸ 林耀德，《都市之覺》（台北市：漢光文化，1989），頁 103~119

這一段關於可樂的描述，分別以直書與橫書來呈現，除了第一句開場白，橫書表現的是有如廣告詞的語句，站在可樂公司的角度，將奧運與可口可樂相提並論，目的在於提升可口可樂的價值；而直書是可樂的客觀描述，最後一小節甚至挪用了產品成分標示的語言。對於橫書中的廣告語言，楊宗翰認為：

整塊的引用廣告詞，書寫者企圖以Coke與「沉重的」人類命運相聯結（雖然我認為文本表現得未盡理想）。廣告語言的「通俗性」不再是「高韜的」詩人所不能使用的，我以為林耀德此舉的可喜處在於使「詩」能夠「在生活之中」，因為不論書寫者如何以曖昧的姿態閃躲，都不能消除「在其中」的事實。詩人在此選擇面對及反省此事實，卻又要小心不要走回一探見底的粗糙寫實，故文本中大量植入廣告、宣傳與新聞報導……，藉書寫來面對生命／生活。¹⁹

楊文所述基本上也能和前章所述之「文體的挪用」契合，而本詩著重於強調這種世俗語言與詩語言的並置，詩人又大膽的以直書／橫書來強化這種矛盾，是以能表現出詩人面對世俗生活的一面。

就本章所引詩作來看，一九八〇年代期間的交錯式結構作品，在形式上比起一詩分為兩部的作品要來得巧妙，因為兩種聲音混為一部，要如何清楚劃分兩者在詩中所司何職，不僅需要作者的巧思，也需讀者對兩者的深度體悟；但若是成功的作品，就不僅是單純形式的玩弄，而有正反對照、突顯矛盾的意味產生，也不失為一種值得發展的形式實驗。

¹⁹ 楊宗翰，〈書寫與消解－閱讀詩·人·林耀德〉，收入《林耀德與新世代作家文學論》（台北市：行政院文化建設委員會，1997），頁183～184。

第七章 結語

綜觀台灣現代詩史，一九八〇年代的現代詩的確展現了其多元與新穎的一面，而形構主義作品以其形式外觀的「第一印象」，足以吸引讀者與評論者的目光；然而他們可能進而會問：這樣的作品是否雋永？是否能取代「正規」的詩形式與表意、抒情的傳統？

其實本文所述之形式陌生化作品，並非全以形式排列為主要表意目標，也有詩行表意為主、結構排列為輔，甚至兩者相得益彰，創造出比正規詩行行文還要更豐富的多義性、節奏感，既是如此，這樣的形式實驗難道不能說是一種現代詩型的進化？就如德國詩人約翰尼斯·貝希爾（Johannes R. Becher）所說：

我們熟知一些很有影響的作家，他們的大膽探索不是在形式方面，他們並不在形式上進行嘗試。他們表現新內容的形式是極明白、極簡單甚至極平凡的，可是他們就這樣成為了新事物的最有利的宣告者和塑造者。當然，也有一些作家，他們力求把新的內容放入一種新的形式，並且得到成功，創造出了新穎而有趣的典型。我們既要指出這一種辦法的長處，也要指出另一種辦法的長處；而不想把它們對立起來，以致弄得兩頭落空。¹

因此若我們將其當成台灣現代詩進化的必然，則也不需要去猛烈攻擊或質疑其存在的價值了。

然而在認識了這股風潮之後，接下來我們應該問，這樣的作品能被複製嗎？它是否能成爲一種「活的」文學形式？如陳義芝所說：

如果沒有後現代書寫，以台灣「政治正確性」之嚴重充斥，1990年代抒情與寫實都有可能陷入一種自縛手腳、畫地自限的貧乏狀態。後現代主義的實踐，讓台灣在1970年代因鄉土寫實主義興起而蟄伏的前衛風得以延

¹ 〈德〉約翰尼斯·貝希爾（Johannes R. Becher），〈詩論選擇〉，收入楊匡漢、劉福春編，《西方現代詩論》（廣州：花城出版社，1988），頁560。

續而開出新境，中途受阻的邊緣性潛流也有了盡情宣洩的機會。精英陣營的詩思化入整個文化商業機制中，產生了通俗化、應用性的面貌，直接影響商業廣告的表現十分明顯。²

形構的扭曲與拆解有時等同於打破了詩的崇高性，模仿物象的文字與排版技術的運用，從另一個角度來說也是向生活、向廣告、實用技巧靠攏，在「諷刺」、「解構」的背後可以試著去感受的是「趣味」，有時曲高和寡的意象經營技巧，經過形構的變化之後，其所要寄托的某種理念竟因某種具體化而不再艱澀。若是如此，何不把形構當成一個方便法門？

就一九八〇年代的形構主義作品來說，以文字表現圖象的技巧已臻成熟，表現動態的作品也正往多元、複雜的方向發展；而其中最具有發展價值的應屬於一詩兩部的作品，因其產生的詩意最繁複、結構最有進化的可能，但須精心琢磨字句與嫺熟語意、語境的運用才能構成佳篇，其心力更高於一般常規行文的新詩作品，也因此較難大量流行，只能說是一種精品般的產物。

相較來說，操作相對簡單的圖象、動態作品在此時已獲得大量的實驗，要在往後的時間中，作為一種點綴、一種策略出現在現代詩中，都不是難事，隨著世界的日新月異，能表現的事物只有更多；更何況網路詩也逐漸發展，所謂的「圖象」與「動」已經跳脫了憑文字想像的範圍，真的躍然於螢幕上了。

另外能隨時代進步的還有挪用文體一項，隨著資訊科技的普及、網路時代的到來，各種通訊軟、硬體的興盛，使得詩作得以模仿的對象大增，是可以作為一種主題來專力發展的，例如各種平台專屬的文化、語言、環境，莫不充斥著現代生活，卻又有個人能有獨到領會的一面，這些都是相較於一九八〇年代來說能見度較高的，因此應有助於此類作品的發展才對。

本文將焦點放在形構詩作集大成、創新發展的一九八〇年代，當然其後的一九九〇年代的同類作品，仍有以年代為單位來討論的價值，例如陳黎主力的詩作在此時出現，而夏宇、謝馨、羅任玲等女性詩人的相關作品之後續發展也可成為討論重心。

因此，本論文仍有延展的空間，就深度來說，由於時間、學力與資源之限制，

² 陳義芝，《聲納－台灣現代主義詩學流變》（台北市：九歌，2006），頁195。

無法盡覽一九八〇年代的詩集、詩刊與期刊，尤其是詩刊部份，從相關論文可以看出仍有許多值得篩選與分析的空間，可以作為本文的延伸而繼續發展下去；就廣度來說，丁旭輝之《臺灣現代詩圖象技巧研究》已在圖象詩一類上做出很好的源流梳理，而一九九〇年代以降的分部作品、挪用文體作品也待這樣有規模的整理與研究，也未嘗不可觀。

參考文獻

詩集：

- 丘緩，《掉入頭皮屑的陷阱》（作者自印，1989）
- 白萩，《白萩集》（台南市：國立台灣文學館，2009）
- 白靈，《大黃河》（台北市：爾雅出版社，1986）
- 向陽，《十行集》（台北市：九歌出版社，1984）
- 向陽，《土地的歌》（台北市：自立晚報，1985）
- 向陽，《向陽詩選》（台北市：洪範，1999）
- 杜十三，《嘆息筆記——杜十三詩選》（台北市：時報文化，1990）
- 林亨泰著、呂興昌編，《林亨泰全集（二）》（彰化市：彰化縣立文化中心，1998）
- 林亨泰，《林亨泰集》（台南市：國立台灣文學館，2008）
- 林彧，《鹿之谷》（台北市：漢藝色研，1987）
- 林彧，《單身日記》（新北市：希代，1986）
- 林耀德，《1990》（台北市：尙書，1990）
- 林耀德，《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》（台北市：光復書局，1988）
- 林耀德，《都市之蔓》（台北市：漢光文化，1989）
- 林耀德，《都市終端機》（台北市：書林出版，1988）
- 林耀德，《銀碗盛雪》（台北市：洪範書店，1987）
- 柯順隆、陳克華、林耀德、也駝、赫胥氏，《日出金色—四度空間五人集》（台北市：文鏡文化，1986）
- 許悔之，《陽光蜂房》（台北市：尙書，1990）
- 陳克華，《我撿到一顆頭顱》（台北市：漢光文化，1988）
- 陳克華，《星球紀事》（台北市：時報文化，1987）
- 陳克華，《騎鯨少年》（台北市：蘭亭書店，1986）
- 陳義芝，《青衫》（台北市：爾雅出版社，1985）
- 陳黎，《陳黎詩集 I：1973~1993》（台北市：書林，1998）
- 陳黎，《陳黎詩選 一九七四~二〇一〇》（台北市：九歌，2010 增訂版）

焦桐，《焦桐詩集 一九八〇～一九九三》（台北市：二魚文化，2009）

楊澤，《彷彿在君父的城邦》（台北市：時報文化，1980）

詹冰，《詹冰詩全集（一）新詩》（苗栗市：苗栗縣文化局，2001）

管管，《管管詩選》（台北市：洪範，1986）

羅青，《錄影詩學》（台北市：書林出版，1988）

羅智成，《黑色鑲金》（台北市：聯合文學，1999）

羅智成，《擲地無聲書》（台北市：天下遠見，2000）

詩選集：

向明編，《七十三年詩選》（台北市：爾雅，1985）

向楊編，《七十五年詩選》（台北市：爾雅，1987）

李瑞騰編，《七十四年詩選》（台北市：爾雅，1986）

沈花末編，《1985 台灣詩選》（台北市：前衛，1986）

張漢良編，《七十六年詩選》（台北市：爾雅，1988）

張默主編，《中華現代文學大系－台灣 1970～1989·詩卷壹》（台北市：九歌，1989）

張默主編，《中華現代文學大系－台灣 1970～1989·詩卷貳》（台北市：九歌，1989）

張默編，《七十一年詩選》（台北市：爾雅，1983）

張默編，《七十七年詩選》（台北市：爾雅，1989）

張默編，《現代百家詩選（新編）》（台北市：爾雅，2003）

蕭蕭編，《七十二年詩選》（台北市：爾雅，1985 三版）

蕭蕭編，《七十八年詩選》（台北市：爾雅，1990）

簡政珍、林耀德編，《台灣新世代詩人大系（上冊）》（台北市：書林，1990）

簡政珍、林耀德編，《台灣新世代詩人大系（下冊）》（台北市：書林，1990）

詩刊／期刊：

《中外文學》第 8 卷第 10 期（1980 年 3 月）～第 18 卷第 7 期（1989 年 12 月）

《笠》95 期（1980 年 2 月）～154 期（1989 年 12 月）

《創世紀》第 51 期（1980 年 3 月）～77 期（1989 年 11 月）

《藍星詩刊》第 1 期（1984 年 10 月）～16 期（1988 年 7 月）

專著：

（俄）Victor Shklovsky 等著，方珊等譯，《俄國形式主義文論選》（北京：三聯書店，1989）

（美）Fredric Jameson 著，錢佼汝譯《語言的牢籠—結構主義與俄國形式主義評述》（南昌：百花文藝出版社，1997）

（美）Susanne. K. Langer 著，劉大基等譯，《情感與形式》（台北市：商鼎文化，1991）

（英）Stangos Nikos 著、劉禮賓等譯，《藝術與藝術家詞典》（北京：三聯書店，2010）

（英）Terry Eagleton 著，伍曉明譯《廿世紀西方文學理論》，北京：北京大學出版社，2007。

（英）Terry Eagleton 著、吳新發譯，《文學理論導讀》（台北市：書林，2010 增訂二版）
丁旭輝，《臺灣現代詩圖象技巧研究》（高雄市：春暉出版社，2000）

方珊，《形式主義文論》（濟南市：山東教育出版社，1999）

朱雙一，《戰後台灣新世代文學論》（台北市：揚智文化，2002）

宋澤萊，《台灣人的自我追尋》（台北市：前衛出版社，1988）

周英雄、鄭樹森合編《結構主義的理論與實踐》（台北：黎明文化事業，1980）

孟樊，《台灣後現代詩的理論與實際》（台北市：揚智文化，2003）

孟樊，《當代台灣新詩理論》（台北市：揚智文化，1998）

孟樊、林耀德編，《世紀末偏航——八〇年代台灣文學論》（台北市：時報文化，1990）

孟樊主編，《當代台灣文學評論大系（4）—新詩批評卷》（台北市：正中書局，1993）

林水福主編，《林耀德與新世代作家文學論》（台北市：行政院文化建設委員會，1997）

林亨泰著，呂興昌編，《林亨泰全集（八）》（彰化市：彰化縣立文化中心，1998）

封德平主編，《2007 台灣作家作品目錄 VOL.1》（台南市：台灣文學館，2008）

封德平主編，《2007 台灣作家作品目錄 VOL.2》（台南市：台灣文學館，2008）

封德平主編，《2007 台灣作家作品目錄 VOL.3》（台南市：台灣文學館，2008）

封德屏主編，《台灣現代詩史論》（台北市：文訊雜誌社，1996）

高辛勇，《形名學與敘事理論》（台北：聯經書局，1987）

- 張文智，《當代文學的台灣意識》（台北市：自立晚報，1993）
- 張冰，《陌生化詩學－俄國形式主義研究》（北京：北京師範大學出版社，2000）
- 張錯，《西洋文學術語手冊——文學詮釋學隅》（台北市：書林，2005）
- 張錦忠，《形式主義》（台北市：行政院文化建設委員會，2010）
- 張默，《台灣現代詩編目——一九四九～一九九五》（台北市：爾雅，1996 二版）
- 陳芳明，《台灣新文學史（上）》（台北市：聯經出版，2011）
- 陳芳明，《台灣新文學史（下）》（台北市：聯經出版，2011）
- 陳義芝，《聲納－台灣現代主義詩學流變》（台北市：九歌，2006）
- 曾健民主編，《清理與批判》（台北市：人間，1998）
- 焦桐，《台灣文學的街頭運動（一九七七～世紀末）》（台北市：時報文化，1998）
- 楊宗翰，《台灣新詩評論：歷史與轉型》（台北市：新銳文創，2012）
- 葉石濤，《台灣文學史綱》（高雄市：春暉出版社，1987）
- 葉石濤，《走向台灣文學》（台北市：自立晚報設文化出版部，1990）
- 廖炳惠編，《關鍵詞 200》（台北市：麥田，2011 初版 15 刷）
- 趙遐秋、呂正惠編，《台灣新文學思潮史綱》（台北市：人間，2002）
- 劉登翰、莊明萱主編，《台灣文學史（第三冊）》（北京：現代教育出版社，2007）
- 劉萬勇，《西方形式主義溯源》（北京市：崑崙出版社，2006）
- 蔡哲仁，《白萩的詩與詩論》（台南市：台南市圖書館，2007）
- 蔡源煌，《從浪漫主義到後現代主義－文學術語新詮》（台北市：書林，2009）
- 蕭蕭，《後現代新詩美學》（台北市：爾雅出版社，2012）
- 薛化元主編，《台灣歷史年表·終戰篇 III(1979~1988)》（台北市：業強出版社，1996）
- 簡政珍，《台灣現代詩美學》（台北市：揚智文化，2004）

期刊論文：

- 王珂，〈論新詩的詩形建設〉，《台灣詩學》第 9 期（2007 年 6 月），頁 87~122
- 王浩威，〈偉大的獸——林耀德文學理論的建構〉，《聯合文學》第 137 期（1996 年 3 月），頁 55~61

- 王添源，〈在詩的火與光之間燃燒——林耀德詩作回顧與品鑒〉，《聯合文學》第 138 期（1996 年 4 月），頁 146～152
- 江長威整理，〈詩，如何過火？想詩、談詩、念詩、玩詩——《中外文學》三十週年系列座談之二〉，《中外文學》31 卷 1 期（2003 年 6 月），頁 144～176
- 何聖芬，〈民國七十四年新詩作品發表調查報告〉，《文訊》第 23 期（1986 年 4 月），頁 318～337
- 孟樊，〈台灣中生代詩人的創作趨向〉，《創世紀》第 163 期（2010 年 6 月），頁 195～207
- 林淇瀟，〈八〇年代台灣現代詩風潮試論〉，《台灣史料研究》第 9 期（1997 年 5 月），頁 98～118
- 初安民，〈時間之河——評林耀德《都市終端機》〉，《聯合文學》第 45 期（1988 年 7 月），頁 203～204
- 洛夫，〈試論向明的詩〉，《創世紀》第 60 期（1983 年 1 月），頁 38
- 奚密，〈後現代的迷障——〈台灣後現代詩的理論與實際〉的反思〉，《當代》第 71 期，（1992 年），頁 54～68
- 郭成義，〈都是語言惹的禍——評蕭蕭「現代詩七十年」一文〉，《笠》第 106 期（1981 年 12 月），頁 47～55
- 陳千武整理，〈詩史上的藝術派別〉，《笠》第 120 期（1984 年 4 月），頁 64～78
- 陳去非，〈閉起眼睛選詩——年度詩選診斷書〉，《台灣詩學》第 34 期（2001 年 3 月），頁 14～19
- 陳芳明，〈80 年代後現代詩的豐收〉，《文訊》第 312 期（2011 年 10 月），頁 20～28
- 曾琮琇，〈戲耍與顛覆——論八〇年代以降台灣現代詩的形式遊戲〉，《台灣詩學》第 9 期（2007 年 6 月），頁 57～83
- 黃永武，〈古典詩中的具象效用〉，《中外文學》第 9 卷第 12 期（1981 年 5 月），頁 4～19
- 黃恒秋，〈試論詩的語言〉，《笠》第 113 期（1983 年 2 月），頁 89～93
- 廖炳惠，〈比較文學與現代詩篇：試論台灣的「後現代詩」〉，《中外文學》第 24 卷第 2 期（1995 年 7 月），頁 67～84

賴芳伶，〈哀愁與智慧—杜十三詩的大悲咒（上）〉，《創世紀》第 164 期（2010 年 9 月），頁 39～53

賴芳伶，〈哀愁與智慧—杜十三詩的大悲咒（下）〉，《創世紀》第 165 期（2010 年 12 月），頁 81～92

蘇紹連，〈無意象詩·論——意象如何？如何無意象？〉，《新地文學》第 17 期（2011 年 9 月），頁 22～45

學位論文：

王瑋婷，《挪用與卡通敘事—王瑋婷創作論述》（國立台灣藝術大學美術學院美術學系碩士班碩士論文，2012）

甘能嘉，《台灣現代詩壇的「新世代」論（1985～1990）——以林燿德為問題核心》（國立清華大學中國文學系碩士論文，2011）

李泓泊，《羅智成詩研究》（南華大學文學系碩士論文，2004）

李素貞，《向陽及其現代詩研究：1974～2003》（國立台南大學語文教育學系碩士論文，2006）

阮美慧，《台灣精神的回歸：六、七〇年代台灣現代詩風的轉折》（國立成功大學中國文學研究所博士論文，2002）

周盈秀，《林燿德《銀碗盛雪》研究》（國立嘉義大學中國文學系碩士論文，2008）

林立強，《臺灣八〇年代政治詩研究》（國立台北大學台灣文化研究所碩士論文，2008）

陳怡雯，《圖畫書插畫挪用西方名畫之研究》（國立新竹教育大學藝術與設計學系藝術教育與創作碩士班論文，2010）

陳政彥，《戰後臺灣現代詩論戰史研究》（國立中央大學中國文學研究所博士論文，2007）

曾琮琇，《嬉遊記：八〇年代以降台灣「遊戲」詩論》（國立成功大學中國文學研究所碩士論文，2007）

曾澄堉，《陳克華詩中的意象研究》（逢甲大學中國文學系在職專班碩士論文，2011）

鄭智仁，《苦惱與自由的平均律——陳黎新詩美學研究》（國立中山大學中國語文學系研究所碩士論文，2003）

附錄（一）：台灣一九八〇年代形構詩作重要詩人詩集作品表

白靈：

作者	篇名	出處	時間	備註
白靈	果	《大黃河》 頁 144	民國七十一年(1982年) 四月	局部以文字排列表現「趴著」

向陽：

作者	篇名	出處	時間	備註
向陽（以下同）	在公佈欄下腳	《向陽詩選》頁 182 ~185	1985 年 6 月 10 日	以一句國語、一句台語的形式交叉成詩
	大暑	《向陽詩選》頁 240 ~242	1985 年 8 月	全詩分上下兩個部份，據作者自言，以句為單位，可以順逆、上下、左右等各種順序來閱讀
	一首被撕裂的詩	《向陽詩選》頁 264 ~265	1989 年 3 月 10 日	全詩出現許多空格符號「□」
	小站	詩集《十行	民國六十九	局部以文字排列表現動態

		集》頁 36~ 37	年(1980年) 選入《當代 中國新文學 大系》	(飛逸)
	在會議桌 頭前	詩集《土地 的歌》頁 135 ~137	寫於民國七 十二年 (1983), 民 七十四 (1985) 改 訂台語	以正文和括號的形式交叉成 詩
	在說明會 場中	詩集《土地 的歌》頁 138 ~141	寫於民國七 十四年 (1985年) 三月十五 日, 發表於 七月廿四日	以正文和括號的形式交叉成 詩

杜十三：

作者	篇名	出處	時間	備註
杜十三(以 下同)	隧道	《嘆息筆 記》頁 34~ 35	1985年4月	詩末以文字排列表現隧 道延伸之形
	岸	《嘆息筆 記》頁 36~	1985年6月	詩末以文字排列表現漂 流之動態

		37		
	傷痕	《嘆息筆記》頁 40~41	1984 年 5 月	最後一行詩句歪斜排列，代表傷痕扭曲
	妳	《嘆息筆記》頁 42~43	1982 年 4 月	最後一行詩句歪斜排列，代表玫瑰生長之形
	212 公車	《嘆息筆記》頁 44~45	1983 年 10 月	最後一行詩句呈弧形排列，表現道路蜿蜒
	黑與白—— 一聆小鳳 彈琴有感	《嘆息筆記》頁 46~47	1983 年 10 月	最後一行詩句歪斜排列，呈現詩中「左右混淆」之感
	橙	《嘆息筆記》頁 66~67	1989 年 7 月	以字與字間逐漸加大的間距表現墜落
	輪椅	《嘆息筆記》頁 102~103	1987 年 6 月	詩末兩字一字一行，表現「一路嚎啕」
	冰凍的巷 ——寫給 中國人	《嘆息筆記》頁 104~105	1987 年 6 月	詩末兩字一字一行，且層層往上，表現「航行」
	掌紋	《嘆息筆記》頁 112~113	1986 年 5 月	運用兩處一字一行的詩句，表現「掌紋」
	傳說	《嘆息筆記》頁 116	1982 年 4 月	句末三個「空」字斜斜排列，表現寂靜中聲音破空

		~117		而來
	風	《嘆息筆記》頁 118 ~119	1983 年 11 月	最後一句彎曲排列，表現風箏落下的動態
	手	《嘆息筆記》頁 120 ~121	1984 年 5 月	最末兩行詩句微微彎曲，表現手掌之形
	鳥叫	《嘆息筆記》頁 122 ~123	1982 年 5 月	最後的詩句微微彎曲，表現河流蜿蜒之形
	演出	《嘆息筆記》頁 124 ~125	1982 年 4 月	最後一句詩句彎曲成眼眶或嘴唇的形狀
	煉	《嘆息筆記》頁 126 ~127	1983 年 4 月	詩中以一字一行的方式凸顯出「一株蘭花」的形狀
	馬車	《嘆息筆記》頁 128 ~129	1983 年 10 月	最後一句詩句斜斜排列
	花落	《嘆息筆記》頁 130 ~131	1982 年 5 月	以字與字間逐漸加大的間距表現墜落
	醒來	《嘆息筆記》頁 132	1984 年 10 月	以一句傾斜的詩句表現出「兵荒馬亂」、「酸痛」等
	香菸	《嘆息筆記》頁 134	1982 年 10 月	最後一句詩句斜斜排列，表現吐出的煙霧

		~135		
	鞋子	《嘆息筆記》頁 138 ~139	1984 年 2 月	最後一句詩句斜斜排列且分散，表現「分頭散開」
	誤會	《嘆息筆記》頁 144 ~145	1983 年 4 月	最後一行詩句呈弧形排列，表現嘲笑的嘴型
	獸	《嘆息筆記》頁 158 ~159	1986 年 1 月	詩末「分手」兩字一字一行，且手字歪斜，強調分手的狀態
	岩石	《嘆息筆記》頁 160	1985 年 11 月	詩末「滾落」兩字一上一下，分得極開，表現動態
	樹	《嘆息筆記》頁 162	1985 年 8 月	詩末一字一行，「飛翔」兩字斜置，表現動態感
	命運	《嘆息筆記》頁 166	1984 年 6 月	將一行詩句斜置，表現星座排列
	蛇	《嘆息筆記》頁 172 ~178	1985 年 3 月	詩中一字一行，表現蛇的爬行；又以層層向下的排列表現嘔吐；又以斜置表現了曲折
	亂髮	《嘆息筆記》頁 198 ~201	1983 年 4 月	一詩分「人」、「獸」上下兩部進行，兩部互相獨立

林彧：

作者	篇名	出處	時間	備註
林彧（以下同）	單身日記	詩集《單身日記》頁 32~33	1984 年 3 月 21 日作；4 月 15 日發表於《工商副刊》	仿日記體，又像時刻表，每句詩行前都加有時間
	本報訊	詩集《單身日記》頁 84~87	1984 年 10 月 8 日作；發表於《工商副刊》	仿報導體，及模仿報紙上的格式，本報訊、廣告等
	車前	詩集《鹿之谷》頁 38	1984 年 5 月 25 日作	局部以文字排列表現「謙恭俯趴」
	山鳥	詩集《鹿之谷》頁 22	1984 年 5 月 25 日作	局部以文字排列表現「振翼起飛」

林耀德：

作者	篇名	出處	時間	備註
林耀德（以下同）	絲路 I	詩集《銀碗盛雪》頁 3~13	1982 年 5 月 23 日三稿	局部以文字排列表現動態（砂旋舞、波波推進、步步拉長……等）
	絲路 II	詩集《銀碗盛雪》頁 14~20	1982 年 12 月 29 日二稿	局部以文字排列表現動態（劃破空間）；重複部份字句表示聲音拉長
	絲路 III	詩集《銀碗盛	1984 年 11	局部以文字排列表現動態

		雪》頁 21～ 24	月二稿	(推動橫的筆觸)
	絲路 IV	詩集《銀碗盛 雪》頁 25～ 28	1985 年 11 月三稿	局部以文字排列表現狀態 (隱泣的地圖中);其中若干 處標點符號置於詩行的開 頭,用以表現「雷龍肋骨圍 成的監獄」
	聖獸考	詩集《銀碗盛 雪》頁 41～ 44	1985 年 11 月初稿	其中若干處標點符號置於詩 行的開頭,用以表現「覆 蓋」、「襲來」等意思
	黑瞳傳說	詩集《銀碗盛 雪》頁 61～ 63	1986 年 3 月 15 日	其中若干處標點符號置於詩 行的開頭,表現「脫離不 了」、「包裹」等意思
	降雪筆記	詩集《銀碗盛 雪》頁 64～ 65	1985 年 12 月 31 日	詩末使用大量刪節號至於每 行詩句上方,代表降雪
	U235	詩集《銀碗盛 雪》頁 136～ 142	1983 年 8 月 6 日;1984 年 8 月二 稿	各種局部文字排列,應屬圖 象詩,如以「撒旦」一詞排 成的十字架及以大量「光」 字排成的蕈狀霧;局部分為 上下二部
	星球之愛 〈幽浮篇〉	詩集《銀碗盛 雪》頁 143～ 146	1985 年 2 月	局部以文字排列表現動態 (碰撞);使用了兩個非標點 功用的實心圓點
	星球之愛 〈黑蝶篇〉	詩集《銀碗盛 雪》頁 151～ 154	1985 年 4 月 5 日	局部以文字排列表現動態

	光年外的對望	詩集《銀碗盛雪》頁 162~170	1984 年	局部以文字排列表現動態
	木星早晨	詩集《銀碗盛雪》頁 171~186	1985 年 3 月 3 日	局部以文字排列表現動態（恆星的行進路線、追撞射擊）；使用了若干非標點功用的實心圓點
	都市·一九八四	詩集《銀碗盛雪》頁 202~209	1984 年 10 月 17 日三稿	局部以文字排列表現狀態（固定向量的軌跡）與動態（翩翩走過）
	文明幾何	詩集《銀碗盛雪》頁 210~219	1984 年 11 月 30 日	局部以文字排列表現動態（踏上鋁階）與狀態（低）
	六〇年代	詩集《都市終端機》頁 90~93	1984 年	局部以文字排列表現圖象：以大量「蝗」字代表蝗變
	五〇年代	詩集《都市終端機》頁 94~95	1986 年	部份詩句中的文字欠缺其字型中的一部分
	人	詩集《都市終端機》頁 108~111	1984 年	局部以文字排列表現主觀時間感（皺紋、魚尾紋）
	線性思考計畫書	詩集《都市終端機》頁 116~125	1984 年	局部將英文字母打散、任意排列，甚至呈圓弧狀
	「無」的意象	詩集《都市終端機》頁 126	1986 年	將原本應存在引號中的「無」字抽掉，變成空白

		~127		
	真理與謊言	詩集《都市終端機》頁 131 ~132	1986 年	將各種標點符號任意置於最後四行，符號本身功能與詩斷句無關，但又與詩內容互相呼應
	資訊紀元— 《後現代狀況說明》	詩集《都市終端機》頁 203 ~205	1987 年	像是版權頁上的刊物資料加上刊物（磁片）介紹，不像詩
	第十夜	詩集《都市終端機》頁 213 ~217	1985	詩末字體不斷縮小，縮到最小後，再以一段一直重複卻又逐行失去一個字的句子，代表聲音漸小終至消失
	世紀末	詩集《都市終端機》頁 227 ~230	1986 年	局部標點符號參差錯置
	我的地球	詩集《都市終端機》頁 234 ~235	1985 年	全詩分上下兩個部份，以從上而下的讀法可通，上下分開來亦可讀
	月球上的金字塔	詩集《都市終端機》頁 248 ~249	1984 年	全詩由三段排成金字塔形狀的文字組成（字體有刻意縮小？）
	太平洋之薨	詩集《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》頁 53~75	1986 年 3 月初稿；1987 年 1 月《香港文學》25 期；1987 年 7 月《中外	局部以文字排列表現動態（一一跌落桌面）

			文學》182 期	
	冰原奔火	詩集《妳不瞭 解我的哀愁 是怎樣一回 事》頁 104~ 107	1987年9月 7日	局部以句號排列表現動態
	無限軌道	詩集《妳不瞭 解我的哀愁 是怎樣一回 事》頁 125~ 143	1986年4月	局部以文字排列表現動態 (刀鋒橫過)
	白蝶	詩集《妳不瞭 解我的哀愁 是怎樣一回 事》頁 157~ 165	1985年5月	局部以文字排列表現動態 (斜飛底流星)
	天空的垃圾	詩集《妳不瞭 解我的哀愁 是怎樣一回 事》頁 240~ 246	1983年12 月24日初 稿; 1984年 5月獲輔仁 文學獎; 1986年12 月《日出金 色—四度 空間五人 集》	局部以文字排列表現動態 (天空一堆垃圾飄過); 將同 一文字作四個方向的旋轉

	世界偉人傳	詩集《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》頁 276~278	1985 年 12 月 12 日初稿；1986 年 12 月《日出金色—四度空間五人集》	以大量的「轟」字排列、甚至滲入詩行之間表現爆炸聲音與威力；結尾出現了五個上下顛倒的字：世界偉人傳
	四十五度的自然光	詩集《妳不瞭解我的哀愁是怎樣一回事》頁 339~343	1988 年 1 月 31 日	在詩中表現唱歌歌詞的部份，嵌入了許多音符符號
	公園	詩集《都市之薨》頁 43~50	1988 年 8 月	將一整份企劃案鑲嵌到詩中；詩中出現了許多上下引號代表對話，但有些引號中是空的
	愛，不妨自由聯想	詩集《都市之薨》頁 79~86	1988 年 12 月 21 日	詩中的一段以重複每行的最後一個字約十次的方式，來表現「輪迴的磁帶」
	鑽：G 大調長笛協奏曲	詩集《都市之薨》頁 95~100	1988 年 12 月	局部以文字排列表現狀態（疑似情慾之波動）
	鋁罐的生態	詩集《都市之薨》頁 103~119	1988 年 11 月	詩的開頭，直書與橫書的中文交互變換
	上邪變	詩集《都市之薨》頁 123~	1988 年 3 月三稿	局部以文字排列表現動態（「落入水平的稜線」後置

		135		底)
	神殿之薨	詩集《都市之薨》頁 157~164	1988 年 2 月 三稿	局部以文字排列表現狀態 (空白地圖)
	夢之薨	詩集《都市之薨》頁 165~196	1988 年 4 月	局部以文字排列表現狀態 (大地一片闇黑);局部以文字排列表現動態(魚影遷居);局部以文字排列表現圖象(荒城、魚型)
	韓鮑	詩集《1990》頁 19~84	1989 年 10 月 1 日初稿, 1989 年 12 月五稿	局部以文字排列表現「龜裂崩解」
	巴博拉夫斯基	詩集《1990》頁 105~120	1989 年 9 月 9 日初稿	局部詩句以空格「□」取代
	蛇莓	詩集《1990》頁 144~146	1989 年 3 月 3 日初稿	以兩種大小的圓點「●」及「•」代替標點符號, 似在呼應標題的蛇莓果實, 也像在暗示詩中所主要想表現的血液(血滴)意象

許悔之：

作者	篇名	出處	時間	備註
許悔之(以下同)	石頭也有血要迸一 致敬蕭先	《陽光蜂房》頁 46~50	不明(1983 至 1989 之間)	局部以文字排列表現動態(顫抖)

	生			
	儻魚	《陽光蜂房》頁 146 ~153	不明（1983 至 1989 之 間）	局部以文字排列表現動態 （躍入湖中、逃去）

陳義芝：

作者	篇名	出處	時間	備註
陳義芝（以下同）	四川水患	詩集《青衫》 頁 131~133	民國七十年 （1981 年）8 月	局部以文字一上一下、參差 排列表現江水蜿蜒
	海上之傷- 一九七八 年南中國 海記事（第 十節）	詩集《青衫》 頁 161~187	民國六十八 年（1979 年） 8 月，民國七 十年（1981 年）獲國軍 文藝金像獎	局部以文字排列表現空間 （組詩第 10 首，以一行一字 表現海平面）

陳克華：

作者	篇名	出處	時間	備註
陳克華（以下同）	關於愛情	詩集《我撿 到一顆頭 顱》頁 19	不明	本詩未有兩個句點，分別在 最後一字的下方與左方，故 知此詩可由上至下順讀，也

				可從每行最後一個字橫讀。
	魚	詩集《我撿到一顆頭顱》頁 70~71	1984 年 6 月 29 日	有兩字上下顛倒
	未完成的子句	詩集《我撿到一顆頭顱》頁 136~138	1984 年 6 月 24 日	呼應題目的「未完成」與詩中「而人的存在是一個點」的句子，最後一行以一整排黑點結尾
	同行過半生	詩集《我撿到一顆頭顱》頁 84~85	1985 年 8 月 23 日	局部以文字排列表現及膝、及腰、及頸
	〈斜塔〉 組詩—斜塔	詩集《星球紀事》頁 165~168	不明	局部以文字排列表現動態（逐漸傾斜）
	馬桶	詩集《星球紀事》頁 208	不明	局部以文字排列表現主觀時間感（社會版的高度，以最後低低下在的「滓」來表現）
	窗	詩集《星球紀事》頁 213~214	不明	局部以文字排列表現動態（循環）
	石榴	詩集《星球紀事》頁 233	不明	局部以文字排列表現動態（散佈作品）
	第六棵楓樹	詩集《騎鯨少年》頁 70	不明（詩集出版於	局部以文字排列表現動態（落髮）

		~71	1986 年)	
--	--	-----	---------	--

楊澤：

作者	篇名	出處	時間	備註
楊澤	彷彿在君 父的城邦 3	詩集《彷彿 在君父的城 邦》頁 156 ~160	不明（詩集 出版於 1980 年）	局部以文字排列表現動態 （蝴蝶飛舞）

羅青：

作者	篇名	出處	時間	備註
羅青（以下 同）	天淨沙	《錄影詩 學》頁 15~ 29	不明（詩集 出版於 1988 年）	「在天涯」一段，以「海水、 浪花」兩組字詞的排列表現 海平面與沉船的地方的相對 關係
	野渡無人 舟自橫	《錄影詩 學》頁 30~ 33	不明（詩集 出版於 1988 年）	以「閃、爍」二字的各種組 合方式，勾勒出銀河細長的 尾巴
	畢業	《錄影詩 學》頁 134 ~137	不明（詩集 出版於 1988 年）	以括號與排列強調排成兩列 的男生與女生
	飛	《錄影詩 學》頁 243	不明（詩集 出版於 1988	全詩以文字排列成鳥型

			年)	
	地心歷險 記	《錄影詩 學》頁 244	不明(詩集 出版於 1988 年)	全詩以文字排列成十字架之 型
	葫蘆歌	《錄影詩 學》頁 245	不明(詩集 出版於 1988 年)	全詩以文字排列成葫蘆之型

羅智成：

作者	篇名	出處	時間	備註
羅智成(以 下同)	春天	《擲地無聲 書》頁 101 ~103	1988 年 1 月	所有詩句被平交道警報器的 狀聲詞「叮」所籠罩
	87 年夏日 寫下而未 及修 改……	《擲地無聲 書》頁 165 ~166	1987 年 8 月	用了大量刪節號代表雜音干 擾詩句
	(無題?)	《黑色鑲 金》頁 35	詩集 1989 年完成	以符號「☆」代替過去愛人 的名字

《日出金色—四度空間五人集》：

作者	篇名	出處	時間	備註
也駝	輪迴之感	《日出金	1986 年	全詩分上下兩個部份，以從上而

		色》頁 180 ~185，原載 《四度空 間》詩刊		下的讀法可通，上下分開來亦可 讀
赫胥氏	新世紀烏 托邦浮繪	《日出金 色》頁 218 ~224，原載 《商工日 報·春秋小 集》、《草根 詩刊》第四 十八期	1985 年（民 國 74 年）4 月於《商工 日報·春秋 小集》	局部以文字排列表現將對位置 （以由高而低的排列方式，呼應 「露出水面的阿爾法種」）

附錄（二）：台灣一九八〇年代形構詩作重要詩刊、詩選作品表

詩選：

爾雅《年度詩選》：

作者	篇名	出處	時間	備註
新梅	春風	七十一年詩選頁 159～161（原載《現代詩》副刊第一號）	七十一年（1982）六月	「是／斜／斜的」排成斜的
袁則難	何去何從－香港八二	七十一年詩選頁 313～318（原載《中外文學》第 126 期）	七十一年（1982）十一月	全詩分上下兩個部份，以從上而下的讀法可通，上下分開來亦可讀
劉克襄	遺腹子	七十二年詩選頁 103（原出處同下或不明？）	七十二年（1983）五月	像歷史資料排列
劉克襄	金安城小記	七十二年詩	七十二年	像歷史資料排列

		選頁 103~ 104 (原載 《台灣詩》 創刊號)	(1983)六月 十五日	
苦苓	那時候	七十三年詩 選頁 71~ 73(原載《聯 副》)	七十三年 (1984)七月 十日	全詩分上下兩個部份,須 上下分開來讀
管管	車站	七十四年詩 選頁 13~ 14(原載《聯 合文學》第 三期)	七十四年 (1985)一月	以被打散、混亂放置的 「一張」這個詞表現報紙 滿天飛舞的樣子;詩末 「號外」兩字放大
林彧	空港	七十四年詩 選頁 16~ 18(原載《藍 星詩刊》第 二號)	七十四年 (1985)一月	橫式、直式書寫交雜;局 部以文字排列表現動態 (羽毛掉下來)
向陽	在公佈欄下 腳	七十四年詩 選頁 144~ 146 (原載 《民眾日報 副刊》)	七十四年 (1985)七月 廿四日	以一句國語佈告搭配一 句台語的敘述者心聲交 錯而成,後者回應前者
林耀德	上邪注—山 無陵江水為 竭	七十五年詩 選,頁 4~5 (原載《聯 合文學》第	七十五年 (1986)一月 一日	「核彈」一詞出現後,詩 行開始置底

		十五期)		
謝馨	電梯	七十五年詩選，頁 110~112(原載《聯合文學》第二十一期)	七十五年(1986)七月一日	各種成對的名詞，隨著它們的「高低」屬性不同，被安排在相對的位置上，如七樓／三樓／二樓，沸點／冰點
向明	隨風而去	七十五年詩選，頁 110~112(原載《藍星詩刊》第八號)	七十五年(1986)七月五日	局部以文字排列表現動態(隨風而去)
洛夫	白色墓園—訪菲律賓美軍公墓	七十六年詩選，頁 66~69(原載《創世紀》第七十期)	七十六年(1987)四月	在每一行主要詩句的上方或下方，有著一整排「白的」，似在暗示墓園的空間
許悔之	天大寒(1／2作品)	七十六年詩選，頁 84~85(原載《地平線》第五期、世界日報副刊)	七十六年(1987)五月十五日，第二次十二月四日	全詩分上下兩個部份，以從上而下的讀法可通，上下分開來亦可讀。作者所言之「1／2作品」值得推敲(評者語)
林彧	〈推理詩三首〉之三—空格密語	七十六年詩選，頁 171~172(原載《藍星》第	七十六年(1987)十月五日	給一堆答案讓讀者填入詩中的方形空格

		十三號)		
羅任玲	我堅持行過 黑森林	七十六年詩 選，頁 176 ~179(原載 《地平線》 第六期)	七十六年 (1987)十月 十日	局部詩句字體歪斜，且語 句被打亂；「什麼？」被 放大
林群盛	沉默 (Poetry-B ASIC)	七十六年詩 選，頁 88 (原載《地 平線》第五 期)	七十六年 (1987)五月 十五日	詩內文只有程式語言，以 該程式「循環的作用」表 意
林渡	問	七十六年詩 選，頁 181 (原載《地 平線》第六 期)	七十六年 (1987)十 月十日	局部以文字排列表現動 態(落雨)
張啓疆	紀念堂	七十六年詩 選，頁 144 ~145(原載 《創世紀》 第七十一 期)	七十六年 (1987)八月	運用了「肌肉運動意象」 (評者語)；另外也表現 了其他動態(如漂浮)
顏艾琳	史前記憶	七十七年詩 選，頁 51~ 52(原載《薪 火》第六期)	七十七年 (1988)十二 月十五日	屬於前一句的標點被放 置於下一句，造成參差的 感覺，尤其問號
羅任玲	鞋子傳奇	七十七年詩	七十七年	用了四組共八個「XX」，

		選，頁 81～83(原載《曼陀羅》第四期)	(1988)八月	類似填空題，但可以有複數答案
丘緩	我的門聯	七十七年詩選，頁 112～113(原載《現代詩》復刊第十二期、《曼陀羅》第五期)	七十七年(1988)七月、九月	以模仿門聯的排列寫作，但形式(對仗)和內容均和門聯無關
丘緩	實驗劇——獨死	七十七年詩選，頁 115(原載《曼陀羅》第五期)	七十七年(1988)九月	在未三句的同行底下各穿插了一個額外的字，自成一個表意單位
丁未	電梯生涯	七十七年詩選，頁 130～131(原載《笠》第一四六期)	七十七年(1988)八月十五	以數字和箭頭表示電梯向下運動
謝馨	單純	七十八年詩選，頁 68～70(原載《聯合文學》)	七十八年(1989)四月	把兩字一組的形容詞排成彩虹的形狀，類似圖象詩

前衛《台灣詩選》：

作者	篇名	出處	時間	備註
苦苓	大寒	前衛 1985 台灣詩選， 頁 162~164 (原載聯合 副刊)	1985 年 2 月 28 日	全詩分上下兩個部份，須 上下分開來讀，下面的部 份是「我不再等你回來」 這句話重複出現四次

《中華現代文學大系—台灣 1970~1989·詩卷》：

作者	篇名	出處	時間	備註
杜十三	岸	《中華現代 文學大系— 台灣 1970~ 1989·詩卷 貳》頁 748 ~749	民國七十四 年(1985 年) 六月	局部以文字排列表現動 態(流去)
杜十三	地圖	《中華現代 文學大系— 台灣 1970~ 1989·詩卷 貳》頁 752 ~753	民國七十五 年(1986 年) 一月	局部以文字排列表現動 態(互相逃難)
杜十三	刀子	《中華現代 文學大系— 台灣 1970~	民國七十六 年(1986 年) 四月	局部以文字排列表現動 態(迅速切入都市的心 臟、尋找方向等等)

		1989·詩卷 貳》頁 753 ~758		
林彧	空港	《中華現代 文學大系— 台灣 1970~ 1989·詩卷 貳》頁 1115 ~1116	民國七十四 年(1985年) 一月五日	局部以文字排列表現動 態(羽毛掉下來)
林彧	深夜撐竿	《中華現代 文學大系— 台灣 1970~ 1989·詩卷 貳》頁 1120 ~1121	民國七十五 年(1986年) 七月五日	局部以文字排列表現動 態(使勁彈腿一跳)
也駝	〈枷鎖〉第 二節—〈變 歌與曼陀 羅〉	《中華現代 文學大系— 台灣 1970~ 1989·詩卷 貳》頁 1255 ~1256	民國七十四 年(1985年)	全詩分上下兩個部份,作 者自言:「此節讀法以段 為單位,先讀上部,次讀 下部,再上下部句句連結 的讀。」

詩刊／期刊：

《藍星》：

作者	篇名	出處	時間	備註
林彧	空港	《藍星詩刊》第2號，頁104~106	詩刊出版於1985年1月	(見前表)
許歡	蓮花落	《藍星詩刊》第4號，頁26~27	詩刊出版於1985年7月5日	局部以文字排列表現動態(表現琉璃摔到地上的拋物線;其中使用了四個朝向不同方向的「碎」字)
謝馨	床	《藍星詩刊》第4號，頁50~51	詩刊出版於1985年7月5日	局部以文字排列表現平面(水平線下、地平線上)
林耀德	海之薨 (IV)	《藍星詩刊》第6號，頁42~43	作於1985年11月	(同前表〈太平洋之薨〉)
許悔之	雪的變奏- (I) 雪之夢	《藍星詩刊》第6號，頁116~117	詩刊出版於1986年1月5日	局部以文字排列表現靜態時間感(排成階梯狀，有下降的意思)
杜十三	六種愛情 -閃電	《藍星詩刊》第6號，頁145~147	詩刊出版於1986年1月5日	局部以文字排列表現「化成一堆灰燼」
李耘	蝕	《藍星詩刊》第7	詩刊出版於1986年4月	局部以文字排列表現樓房逐漸蓋起的過程

		號，頁 53	5 日	
林彧	深夜撐竿	《藍星詩刊》第 8 號，頁 130~131	詩刊出版於 1986 年 7 月	(見前表)
陳克華	同行過半生	《藍星詩刊》第 9 號，頁 123~124	詩刊出版於 1986 年 10 月	(見前表)
舒暢	夜探麥堅利堡	《藍星詩刊》第 12 號，頁 50~53	民國七十六年(1987 年) 5 月 23 日	以黑色、白色與黑白相間三種十字符號代表詩中說話的人
向明	落翅	《藍星詩刊》第 12 號，頁 89	詩刊出版於 1987 年 7 月 5 日	詩末以一字一行表現墜地的動態感與速度感。
田運良	在陌生眾人中意外聽見詩人名字	《藍星詩刊》第 13 號，頁 50~52	詩刊出版於 1987 年 10 月 5 日	「詩人」二字上下顛倒，似要反駁此稱號
林群盛	以及風以及	《藍星詩刊》第 13 號，頁 60~61	詩刊出版於 1987 年 10 月 5 日	其中一句上下引號中無字
林彧	空格密語	《藍星詩刊》第 13 號，頁 67	詩刊出版於 1987 年 10 月	(見前表)

周粲	問題	《藍星詩刊》第 13 號，頁 74	詩刊出版於 1987 年 10 月 5 日	局部以文字排列表現動態（倒下去、冒了出來）
紀十八	行道樹之冬	《藍星詩刊》第 14 號，頁 68~69	詩刊出版於 1988 年 1 月 5 日	以文字排列表現「腳步落實的地方」
徐慶東	短詩一束 —心情 (二)	《藍星詩刊》第 16 號，頁 47	詩刊出版於 1987 年 7 月 5 日	局部以文字排列表現動態（下墜）與空間（茫茫的海平面）
蕭蕭	毫末天地 —農夫在 快速車道	《藍星詩刊》第 16 號，頁 113~114	詩刊出版於 1988 年 7 月	局部以文字排列表現平面空間（一地綠色的汁液）。

《創世紀》：

作者	篇名	出處	時間	備註
向明	燃燒三首 —紙錢	《創世紀》第 52 期，頁 24	詩刊出版於 1980 年 6 月	將燃燒的紙錢形容成鳳凰，並把局部文字排列成鳳凰的形狀
甘靜然	遲來的春天	《創世紀》第 52 期，頁 40	詩刊出版於 1980 年 6 月	以文字的上下關係表現出「雪已融化」、「落紅滿地」等相對位置
馬覺	幻—想起 李白和杜甫	《創世紀》第 59 期，頁 89~91	詩刊出版於 1980 年 9 月	局部以文字排列暗示「彩虹」、「洞天」等事物輪廓

落蒂	迎神	《創世紀》 第 61 期，頁 110	詩刊出版於 1983 年 5 月	以分行表現「此／起，彼 ／落」的動態
夏宇	隨想曲	《創世紀》 第 64 期，頁 120	詩刊出版於 1984 年 6 月	以一排被斷章取義的文 字表現螞蟻行走的軌跡
林彧	單身日記	《創世紀》 第 64 期，頁 141	詩刊出版於 1984 年 6 月	(見前表)
林彧	山鳥	《創世紀》 30週年紀念 號，頁 120	詩刊出版於 1984 年 10 月	(見前表)
璧璋	豆芽	《創世紀》 第 61 期，頁 37	詩刊出版於 1984 年 10 月	第一段排列出豆芽的輪 廓；其後連續三個斜斜往 上排列的「伸」字表現豆 芽向上伸展
林耀德	都市·一九 八四	《創世紀》 第 66 期，頁 43~45	詩刊出版於 1985 年 4 月	(見前表)
洛夫	形而上的 遊戲	《創世紀》 第 67 期， 頁.32	詩刊出版於 1985 年 12 月	局部以文字排列表現動 態（滴溜溜地飛旋）
孟樊	自畫像四 幅一之二	《創世紀》 第 67 期，頁 38	詩刊出版於 1985 年 12 月	局部以文字排列表現動 態（來回底流動）
陳克華	晚餐	《創世紀》 第 69 期，頁	詩刊出版於 1986 年 12	滋生、上昇、膨脹三個詞 斜斜向上排列，表現動態

		55	月	
蘇明	飆車	《創世紀》 第 71 期，頁 9	詩刊出版於 1987 年 8 月	「狂飆駛來」、「囂張而去」兩組詞一字一行，表現速度與方向
張啓疆	紀念堂	《創世紀》 第 71 期，頁 52	詩刊出版於 1987 年 8 月	（見前表）
洪維勛	垓下之歌	《創世紀》 第 73、74 期 合刊本，頁 192~195	詩刊出版於 1988 年 8 月	「天旋地轉」四字打散排列成 T 字型，表現出天旋地轉的狀態
張啓疆	一九八八 生活作息 計劃表	《創世紀》 第 73、74 期 合訂本，頁 268~269	詩刊出版於 1988 年 8 月	全詩仿計劃表形式成詩
張啓疆	重感冒	《創世紀》 第 73、74 期 合訂本，頁 266~267	詩刊出版於 1988 年 8 月	局部以文字排列表現驟起／暴落；樓興／樓塌……等
舒暢	天安門別 注	《創世紀》 第 75 期，頁 17	詩刊出版於 1989 年 4 月	「飛去」二字斜斜線上表現動作
碧果	如此立論 的法國鬼 妹	《創世紀》 第 75 期，頁 20	詩刊出版於 1989 年 4 月	以一字一行表現「岸花飛送客」、「歸房逐水流」等唐詩句中的動態
陳明哲	罐形乳房 的聯想—	《創世紀》 第 75 期，頁	詩刊出版於 1989 年 4 月	以「避孕」在上、「墮胎」在下表現兩者的相對關

	優生	74		係
張默	城市素描 三帖一 三、飛吧！ 摩托車	《創世紀》 第 76 期，頁 6	詩刊出版於 1989 年 8 月	以兩處一字一行的句子 表現摩托車的速度與方 向
林耀德	夢之薨	《創世紀》 第 76 期，頁 41~49	詩刊出版於 1989 年 8 月	(見前表)
許悔之	夜間遊行	《創世紀》 第 77 期，頁 53	1989 年 10 月	以狀聲詞「咚」包圍主要 詩句
碧果	瞬間產物	《創世紀》 第 77 期，頁 63	詩刊出版於 1989 年 11 月	以一串數字排列成一下 凹的弧形

《中外文學》：

作者	篇名	出處	時間	備註
羅青	早起打呵欠時 所見	《中外文 學》第 8 卷 第 10 期， 頁 24~25	期刊出版於 1980 年 3 月	局部文字參差排列，表 現伏地挺身之動作。
Tang	-5,-4,-3,-2,-1,0,-	《中外文 學》第 9 卷 第 10 期，	期刊出版於 1981 年 3 月 1 日	每段第一句會出現許多 符號的組合，或與其科 幻詩內容有關，用以代

		頁 147~ 148		表宇宙語之類
碧果	當我的靈魂從 一場爭執中走 過	《中外文 學》第 10 卷第 20 期，頁 123 ~125	期刊出版於 1982 年 5 月	「疼啊！」、「臉！」等 字放大處理，強化戲劇 感。
碧果	蒼穹之旅—— 題吾友李錫奇 的版畫	《中外文 學》第 11 卷第 6 期， 頁 44~45	期刊出版於 1982 年 11 月	詩末以一字一行表現漂 泊之感。
何耀輝	本事（一）	《中外文 學》第 12 卷第 8 期， 頁 128~ 129	期刊出版於 1984 年 1 月	以一字一行表現煙霧飄 散。
王天麟	潮月對話	《中外文 學》第 12 卷第 10 期，頁 154 ~160	期刊出版於 1984 年 3 月	詩中詩行整句為同一 字，表現歇斯底里的氣 氛，也可能是一種具象 化。
蕭建仲	都城勳章	《中外文 學》第 13 卷第 4 期， 頁 64~65	期刊出版於 1984 年 9 月	全詩置底，又以一部份 一字一行的手法襯托出 巨大石人的高大。
藍德勳	翠鳥飛過	《中外文 學》第 13	期刊出版於 1984 年 9 月	以詩行與刪節號排為鳥 形。

		卷第 4 期， 頁 101～ 103		
林耀德	人	《中外文 學》第 13 卷第 9 期， 頁 118～ 120	期刊出版於 1985 年 2 月	(見前表)
楊日出	公無渡——閱 報又驚見煤礦 (海一坑)災變	《中外文 學》第 14 卷第 3 期， 頁 134～ 135	期刊出版於 1985 年 8 月	以文字排列，表現出煙 硝如河流般流動，強調 災變之重大與哀傷。
林耀德	木星早晨	《中外文 學》第 14 卷第 5 期， 頁 134～ 135	期刊出版於 1985 年 10 月	(見前表)
康旻思(疑 為林耀德 筆名)	無限軌道	《中外文 學》第 14 卷第 11 期，頁 30 ～38	期刊出版於 1986 年 4 月	(見前表)
鄭美玲	在無意義的宇 宙尋求有意義 的空間	《中外文 學》第 15 卷第 7 期， 頁 150～	期刊出版於 1986 年 12 月	許多段落的第一句詩行 以一行標點或符號代 替，如「?????」、 「↑↑↑↑↑↑↑↑」，均

		154		與該段之內容搭配。
鄭美玲	紅色的夜	《中外文學》第 15 卷第 9 期，頁 42~43	期刊出版於 1987 年 2 月	局部以文字排列表現動態（「地心引力」四個字的慢動作）
凌至江	尋人	《中外文學》第 15 卷第 9 期，頁 108~109	期刊出版於 1987 年 2 月	標題人字為上下顛倒；另外全詩置底
林耀德	文學家	《中外文學》第 15 卷第 10 期，頁 172~173	期刊出版於 1987 年 3 月	局部以文字排列表現動態（「蹲踞」一詞出現後開始，共六行置底）
康旻思（疑為林耀德筆名）	上邪變	《中外文學》第 15 卷第 11 期，頁 123~130	1984 年 12 月 10 日改訂	局部以文字排列表現動態（地球散裂……等）
李靈方	約會	《中外文學》第 16 卷第 4 期，頁 138~141	期刊出版於 1987 年 9 月	局部以文字排列表現動態（影子緩緩游移；側過臉遙遙睇睇）
陳克華	幻肢現象	《中外文學》第 16	期刊出版於 1988 年 4 月	詩末「逐漸」、「被獵」二詞上下顛倒。

		卷第 11 期，頁 38 ~40		
陳克華	照會精神科	《中外文學》第 16 卷第 11 期，頁 40 ~41	期刊出版於 1988 年 4 月	詩中「愛」一字上下顛倒。
陳克華	從耳鳴誕生的歌	《中外文學》第 16 卷第 11 期，頁 42 ~43	期刊出版於 1988 年 4 月	兩段詩行中加入了大量的「蠅」字，是耳鳴的具體化。
謝佳樺	空白約 2:00— —七行	《中外文學》第 17 卷第 3 期， 頁 128~ 129	期刊出版於 1988 年 8 月	全詩以七行共 39 個空格組成，沒有任何文字。
方群	耶路撒冷	《中外文學》第 17 卷第 7 期， 頁 114~ 115	期刊出版於 1988 年 12 月	詩末「反核」之核字上下顛倒
舒香	證書	《中外文學》第 17 卷第 11 期，頁 144	期刊出版於 1989 年 4 月	以文字排列成貓、狗腳掌之形狀。

田運良	詩、腸枯思竭症	《中外文學》第 17 卷第 12 期，頁 118 ~120	期刊出版於 1989 年 5 月	詩中以文字排列成漩渦之形狀，同時表現水被吸入排水口的動態。
陳建華	無題	《中外文學》第 18 卷第 6 期，頁 99~100	1989 年 3 月 20 日	以文字相對位置表現下雨、落淚、蟬泣秋陽等
林耀德	公園——《符徵系列之四》	《中外文學》第 18 卷第 7 期，頁 83~88	作於 1988 年 8 月	(見前表)

《笠》：

作者	篇名	出處	時間	備註
許達然	品	《笠》第 97 期，頁 9	詩刊出版於 1980 年 6 月	以「□」、「□□」、「□□□」為各段之標題，暗示「品」字的形體。將詩中的「說」字放大。
白萩	雁的世界及觀察——觀察者五	《笠》第 101 期，頁 7~8	詩刊出版於 1981 年 2 月	以文字排列表現「彈起」、「飛脫」等動態。
張賢坤	傘	《笠》第 104 期，頁 31	詩刊出版於 1981 年 8 月	將文字排列成傘形。

林宗源	一九八一年三月八日的事故	《笠》第118期，頁6~9	詩刊出版於1983年12月	詩中有兩次將「停看聽」一詞以類似交通號誌的線條框起。
利玉芳	籠中鳥	《笠》第121期，頁20	詩刊出版於1984年6月	將「愛」字置於「何」、「苦」、「囚」、「禁」四字之間，暗示了籠中鳥之狀態。
利玉芳	蟲害	《笠》第121期，頁24~25	詩刊出版於1984年6月	三個斜斜排列的「落」字表現葉子落下。
袁菲菲	二月的雨	《笠》第121期，頁54	詩刊出版於1984年6月	以兩行長短不一的刪節號表現下雨之情境。
非馬	即興演出	《笠》第124期，頁5	1984年9月23日	兩個詞、共四個字以「■」符號遮去
非馬	肚皮示祖	《笠》第126期，頁52	詩刊出版於1985年4月	以置底一字一行與「隆起」、「結晶」的相對位置表現懷孕之形。
林耀德	塔之奧義	《笠》第128期，頁48~49	1984年10月16日	部分詩行置底表現「塔」的形狀
陳秀喜	他是誰？ 賣什麼 藥？	《笠》第128期，頁10~11	詩刊出版於1985年8月	詩中一半內容模仿成藥的產品說明
張彥勳	冰柱	《笠》第129期，頁19	詩刊出版於1985年10月	將兩段詩排列成冰柱垂下狀，每段下有手繪的水滴圖案，各三滴。
謝政芳	綠牡蠣西	《笠》第133	詩刊出版於	一詩分為兩部，互相獨

	遊記	期，頁 41	1986 年 6 月	立，第一部以孩子對父親的對話諷刺海鮮的生長環境受污染，第二部以「美麗寶島」等歌詞強化其諷刺。
張彥勳	門	《笠》第 134 期，頁 10	詩刊出版於 1986 年 8 月	以文字排列為門形，內容為批判歷史、文化、傳統、倫理等，是人類不得不穿越的門。
宋原心	十年—— 有贈	《笠》第 152 期，頁 58～59	詩刊出版於 1989 年 8 月	詩末「驅逐」兩字上下顛倒