

從圖像詩到視覺詩：

中國暨義大利當代詩人視覺詩畫聯展（1984）、 視覺詩十人展（1986）之理論與實踐文本

解昆樺

中興大學中國文學系副教授

摘要

台灣1984年、1986年的「中國暨義大利當代詩人視覺詩畫聯展」、「視覺詩十人展」除呈現了跨國、跨詩／畫的面向外，其核心的詩美學競爭焦點，乃在捨「圖像詩」之名，而轉以「視覺詩」拉展出新創作光譜。綜看兩次視覺詩聯展可以發現臺灣畫家、詩人之視覺詩理論焦點為「『詩—畫』辯證」與「華文漢字視／聽覺造型」；而創作之視覺詩文本，在發揮漢字形音義合一的方塊特性下，則有「構形—運動」、「跡軌—場所」特性。足見台灣畫家、現代詩人不只表達對既成文體、媒體疆界之僭越意圖，更在解放詩與畫疆界對主體之限制同時，以視覺詩整合文字與繪畫各自之時／空間，以及語音／圖像的優勢，實驗詩文字與繪畫有別傳統圖像詩與題畫詩的共時性組織方式，建構出帶整合性之新感覺美學表達。

關鍵詞：視覺詩、圖像詩、構形、運動、軌跡、場所

From Concrete Poetry to Visual Poetry:

Theoretic and Practical Text from “Visual Poetry & Painting of Chinese & Italian Contemporary Poets” (1984) and “Visual Poetry of Contemporary 10 Poets” (1986)

Hsieh Kun-Hua

Associate Professor
Department of Chinese Literature
National Chung Hsing University

Abstract

In addition to demonstrating the dimensions across borders and across poetry/painting, the two exhibitions of “Visual Poetry & Painting of Chinese & Italian Contemporary Poets” (1984) and “Visual Poetry of Contemporary 10 Poets” (1986) in Taiwan have possessed a core competition focus of aesthetics by abandoning the title of “concrete poetry” and turning to the embrace of “visual poetry,” developing a new creation spectrum. Viewing these two joint exhibitions from a chronological perspective, it could be found that the Taiwanese painters and poets have focused their theories of visual poetry on the “Dialectics of Poems and Paintings,” as well as the “Visual/Auditory Forms of Chinese Languages and Han Characters.” Giving full play to the cube-shaped Han characters that combine the shape, sound and meaning features, these artists have created the texts of visual poetry with characteristics of “configuration/movement” and “trajectory/site.” It shows that not only do these Taiwanese painters and modern poets express the intention of overstepping the boundaries between the existing literary genres and the media, but as liberating the subjects from the limitations to the boundaries of poems and paintings, they also use visual poetry to integrate the respective time and space of texts and paintings, and further utilize the advantages of phonetics and pictures to experiment the synchronic organizations of poetic texts and paintings that are dif-

從圖像詩到視覺詩：

中國暨義大利當代詩人視覺詩畫聯展（1984）、視覺詩十人展（1986）之理論與實踐文本 299

ferent from the traditional image poetry and paintings' inscribed poems, constructing a new sensory aesthetics with integration.

Keywords: Visual Poetry, Concrete Poetry, Configuration, Movement, Trajectory, Site



從圖像詩到視覺詩：

中國暨義大利當代詩人視覺詩畫聯展（1984）、
視覺詩十人展（1986）之理論與實踐文本

一、緒言：1980年代台灣視覺詩運動興起背景及研究切入焦點

圖像詩係以文字拼組圖像的詩文本，視覺詩則強調在詩文本界面上進行各種視覺藝術經營。圖像詩突出了文字拼圖的視覺性，本身歸屬於視覺詩的一種。而在視覺詩中，除圖像詩外，還包括對繪畫、影像、動畫之融會實驗。在1980年代台灣現代詩場域所以產生由圖像詩遞延至視覺詩的發展，乃在先行發展的圖像詩已有所積累，詩人們更有意識地於文字拼組圖像的模式之外，思考文字與其他視覺藝術相結合的可能。1980年代台灣視覺詩運動，最主要便是思考詩與繪畫間的結合。如何由圖像而繪畫進行詩的視覺實驗，思考華文漢字之特性與東西方乃至現代繪畫傳統，便呈顯這階段台灣視覺詩創作者在理論與實際創作上，努力創造視覺詩的新類型文本，而與過往幾乎等同視覺詩全部的圖像詩間之拉鋸。

戰後台灣初期在冷戰結構與戒嚴體制下，現代主義藝術成為知識分子突破苦悶情境的槍矛。透過現代主義個性化的逆叛質地，台灣知識分子雖難以文藝進行政治抵抗或社會改革，但至少能在中心位置外的邊緣建構其先鋒姿態。有別於中心結構強調的反共文藝、中國古典，位居邊緣的現代主義先鋒者不可不謂寂寥，加之以其踐履美學革新的使命，使得先鋒者彼此進行結盟。由此在戰後台灣1950-1960年代，遂有詩社、畫派之形成。在詩社部分，具代表性者有創世紀詩社、藍星詩社；在畫派部分有五月畫會和東方畫會。

現代主義者的突圍逆叛精神，也表現在超越自身所使用文學藝術形式的範疇規限上。如此越界，使得詩人與畫家彼此交遊交會，在戰後初現文藝跨媒之契機。除卻詩人與畫家交互參加彼此之作品發表會、畫展外，詩人畫家間的協

同創作，例如畫家為詩人詩集進行封面繪製¹，詩人為畫家畫作進行題畫詩寫作²，更能體現這交遊交會之積極意義。

特別是詩人與畫家開始透過聯展、結社方式，產生更緊密的結盟狀態。最具代表性的便是1966年、1967年的兩屆現代藝術季，這個詩人畫家的結盟路線在1980年代後仍持續發展，終而在1983年成立了「詩人畫會」此一正式的組織，其成員有德亮、羅青、杜十三、林煥彰、白靈、管管、沈臨彬、胡寶林等。而1984年12月1-14日於新象藝術中心舉行的「中國暨義大利當代詩人視覺詩畫聯展」，以及後續延伸出1986年之「視覺詩十人展」，正是在戰後台灣詩人與畫家在現代主義美學概念間緊密互動的背景中發生。

「中國暨義大利當代詩人視覺詩畫聯展」起因於東方畫會畫家李錫奇收到同畫會的蕭勤，自義大利帶回義大利詩人群於1977-1983年間創作的視覺詩作品，即邀約台北詩人參與視覺詩的策展、創作。李錫奇在與蕭勤共同策劃過程中，希望透過義大利、台灣詩人視覺詩的並展，使台灣現代詩人在受義大利視覺詩影響同時，復又以華文藝術立場與之相辯證、創發，介入視覺詩此一國際性的藝術運動。由於此時李錫奇擔任擔任新象藝術中心藝術顧問，是以此一展覽即在新象藝術進行展覽。對於中義視覺詩聯展的策展構思，李錫奇指出：

大家一致同意，不能再像過去辦「詩畫聯展」那樣，不是詩配合畫，或是以畫來配詩，這次一定要作整體性的呈現，詩如果只是一行一行用毛筆寫出來展覽，這仍然是「文字」中的詩，不能算是視覺化的「詩」。若純粹的繪畫，雖然也可能含有詩意，但又何必叫「視覺詩」呢？³

這段論述指出中義視覺詩聯展形式，強調並非透過詩畫的平行並列，讓接收者交替觀看，解讀出彼此間的互文趣味；而是要讓創作者在同一文本平面中

1 此一現象在1950年代便已出現，如「五月畫會」創始者劉國松替杜國清《蛙鳴集》繪製封面，「五月畫會」馮鍾睿亦曾替《六十年代詩選》設計封面。

2 例如「東方畫會」李錫奇之畫「奔騰」、「新憂」、「會心」、「歡愉」等系列畫，便有創世紀詩人進行同題詩作創作。

3 李錫奇、蕭勤編，《心的風景：中國暨義大利當代詩人的詩畫新境》（台北：時報文化出版公司，1984.12），頁9。以下引文出自此書皆於引文後標示書名及頁碼。

將詩與畫進行形式共同創作，形成同一、共融指向主題意義的文本。正因為所設定視覺詩在文本內進行詩與畫共同創作，直接牽涉到繪畫藝術媒介之運用，因此詩人辛鬱、痲弦、洛夫、張默、碧果、楚戈、杜十三、管管於1984年11月11日於李錫奇畫室聚會，一方面由李錫奇講解繪畫技術與工具，另一方面則在實際創作中進行彼此的視覺詩概念溝通。

1984年「中、義視覺詩聯展」與該年之「詩覺季」結合，另搭配有「偶發創作——黃河之水天上來」、「『詩在現代中國』座談」、「詩的劇場」、「詩的吟唱」活動。在台灣舉行中、義視覺詩聯展後，復又透過寓居義大利從事繪畫創作的另一策展人蕭勤管道，在1986年於義大利米蘭Mencato畫廊進行再次聯展。這一系列視覺詩活動後，台灣現代詩人仍持續進行視覺詩創作，終而在1986年於環亞藝術中心推出「視覺詩十人展」。李錫奇在〈記「視覺詩十人展」〉曾指出：

在新象藝術中心舉辦的「中義視覺詩聯展」，我是策劃人之一。當時，被邀請參展的詩人，心中只是「詩畫聯展」的概念，但在讀了義大利視覺詩作品後，他們有了新的觀念，並且立刻採取行動……一年半來，詩人們雖然仍在思索這些問題，卻也創作不懈，這種精神十分難能可貴，因此我邀請他們推出這一次「視覺詩十人展」。⁴

Peter Gay (1923-2015, 美國歷史學家)《現代主義：異端的誘惑》序章「現代主義的氣候」曾指出：「高級文化在第一次世界大戰前後的喧囂混亂並不是唯一讓研究現代主義的史家感到困惑的。經過幾代人之後，前衛性傑作得到的評價變得大不相同，其中一些甚至被吸納到作者本人所鄙夷的正典(canon)行列。」⁵現代主義者儘管一開始以顛撲既成傳統以及布爾喬亞藝術起步，建立其前衛者的藝術形象。但當現代主義藝術者在成名之後，本身自己也進入典律中心位置，是否也會質疑自身，還是也開始享受典律化後的世俗

4 劉利玲編，《視覺詩十人展：中國詩覺運動的序曲》(台北：環亞藝術中心，1986.06)，頁2。以下引文出自此書皆於引文後標示書名及頁碼。

5 Peter Gay (彼得·蓋伊)著，梁永安譯，《現代主義：異端的誘惑》(台北：立緒文化事業公司，2009.12)，頁27。

利益，停滯了實驗力道，實成為檢視其是否維繫現代主義精神的重要觀測點。

戰後台灣現代詩之推展，雖在1950-1970年代歷經多次論戰，但在1960年代已透過詩刊、詩選等活動，刺激出經典詩作之生產，逐次建立其詩典律系統。從1980年代這波台灣現代詩人與畫家嘗試推動視覺詩，所進行的切磋與學習，可以看到現代詩人們並未故步自封，仍努力嘗試前衛藝術之創作。視覺詩所涉及的繪畫技術實驗，確實在詩人身上留下了影響。例如張默於《張默世紀詩選》作者自介中即指出：「1984年12月，應台北『新象藝術中心』之邀，參加『中、義視覺詩聯展』，此後三年全心投入水墨畫的創作，並於1986年1月在高雄『御書房藝廊』舉行個展。」⁶管管則於《視覺詩十人展》之〈吾的畫詩觀〉自陳：「我能做畫最要感激的是丁雄泉、李錫奇、顧重光三位大畫家，是他們鼓勵吾的，三位老師大安。」（《視覺詩十人展：中國詩覺運動的序曲》，頁5）1984年「中國暨義大利當代詩人視覺詩畫聯展」以及1986年「視覺詩十人展」在文本層面上除展出義大利視覺詩文本，還刺激了台灣現代詩人白萩、辛鬱、痾弦、洛夫、張默、碧果、楚戈、杜十三、管管、商禽共10人50個視覺詩文本的生產。為求清楚呈現，我們將兩次視覺詩展覽之詩人視覺詩文本整理為下表。

表1 中國暨義大利當代詩人視覺詩畫聯展（1984）、視覺詩十人展（1986）詩人視覺詩文本整理對照表

詩人名	中國暨義大利當代詩人視覺詩畫聯展（1984）文本	視覺詩十人展（1986）文本
白萩	1. 流浪者Wanderer（65x50cm）1984 2. 雁Wild Goose（50x65cm）1984 3. 金絲雀Canary（49x69.5cm）1984	1. 鳥（79x54cm） 2. 一朵在岩石中的花（54x54cm）
辛鬱	1. 豹變The change of the leopard（45.5x45cm）1984 2. 無題Untitled（玻璃立體作品） 3. 無題Untitled（玻璃立體作品） ⁷	1. 黃昏流入目中（120x49cm） 2. 暮色中昇起的河（70x46cm）

6 張默，《張默世紀詩選》（台北：爾雅出版社，2000.04），頁1。

7 與上面作品名、形式相同，但物件、排列不同。

杜十三	1. 山Mountain (54x54cm) 1984 2. 煤Charcol (54.5x55cm) 1984 3. 窗口四景The window view (49x49cm) ⁸ 1984	1. 土地用花朵說話／人類用 謊言交談 (80x80cm) 2. 地球用愛旋轉、滋生萬物 (80x80cm)
洛夫	1. 水中之臉The face in the water (47.5x40cm) 1984 2. 當你沉默如一枚地雷When you are as quite as a land-mine. (52x39.5cm) 1984 3. 葬我於雪Bury me in the snow (45x45.5cm) 1984	1. 金龍禪寺 (42x42cm) 2. 白色的釀 (42x42cm)
商禽	1. 人的位置 (一) The location of the man—1 (17.5x46cm) 1984 2. 人的位置 (二) The location of the man—2 (37x23.5cm) 1984 3. 人的位置 (三) The location of the man—3 (46x37.5cm) 1984	1. 思想的腳 (34x34cm) 2. 心臟沒有方向 (34x34cm)
張默	1. 素描 (一) Drawing1 (52x45cm) 1984 2. 素描 (二) Drawing2 (52x45cm) 1984 3. 素描 (三) Drawing3 (52x45cm) 1984	1. 纏繞以逸樂 (55x51cm) 2. 糾結或者憂傷 (55x51cm)
楚戈	1. 三隻水鳥Three water birds (64x47cm) 2. 迴避文字 (二) Avoiding Character2. (70x46.5cm) 1984 3. 山外山Mountains (61x59cm) 1984	1. 喜悅用悲傷行走 (56x116cm) 2. 白晝用黑夜行走 (56x116cm)
管管	1. 飛Fly (34.5x34cm) 1984 2. 瀑布Waterfall (35x33.5cm) 1984 3. 夜Nighttime (33.5x34cm) 1984	1. 鳥與林 (32x64cm) 2. 爸爸回家 (52x48cm)
碧果	1. 畫像 (一) Picture1 (46x45.5cm) 1984 2. 畫像 (二) Picture2 (46x45.5cm) 1984 3. 畫像 (三) Picture3 (46x45.5cm) 1984	1. 一個濃縮人的場景 (38x53cm) 2. 喜 (38x53cm)
痲弦	1. 溫柔之必要Tenderness (45x45.5cm) 1984 2. 木樨花之必要Osmanthusfragrans (45x45.5cm) 1984 3. 肯定之必要Affirmation (45x45.5cm) 1984	1. 時間、木馬、鐘擺 (62x78cm) 2. 被目為一條河 (62x78cm)
Luca Maria Patella	1. Work1 作品之一 (49.5x35cm) 2. Work4 作品之四 (36x25cm) 3. Tryout of the printmaking版畫試作 (50x35.5cm)	

從圖像詩到視覺詩：

中國暨義大利當代詩人視覺詩畫聯展（1984）、視覺詩十人展（1986）之理論與實踐文本 305

Roberto Sanesi	1. Untitled2無題之二（35x50cm）1977 2. Untitled5無題之五（25x30cm）1983 3. Untitled7無題之七（24x30cm）1983	
Vincenzo Accame	1. New writing3書藝之三（35.5x50cm）1982 2. New writing4書藝之四（35.5x50cm）1981 3. New writing7書藝之七（35.5x50cm）1981	
Magdalo Mussio	1. Drawing1素描之一（51x70cm）1977 2. Drawing2素描之二（51x70cm）1977 3. Drawing3素描之三（51x70cm）1977 4. Drawing4素描之四（51x70cm）1977	
Ugo Carrega	1. Hands take place when the brain stop thinking若看不到思想的頭腦時，手可以來代表（57x77.5cm） 2. Not time but love exists in the visual space of hands（57x77.5cm） 3. I'm the one whose action exceed visual thinking動作超越了視野思想就是——我（57x77.5cm）	
Vincenzo Ferrair	1. Study of the impossible of expression and the possible of no expression表達性之不可能及不表達性之可能的研究。（59x68cm） 2. Think-Action-Result思想——行動——成果（50x70cm） 3. Do when you say so說出就做（33x35cm）	

中國暨義大利當代詩人視覺詩畫聯展（1984）、視覺詩十人展（1986）推出後，台灣學界對視覺詩之專論，有1987年林秀玲教授發表於《中外文學》15卷12期之〈出奇：談康旻思的幾首視覺詩〉，1997年趙順良之政治大學英文系碩士學位論文〈視覺詩的美學：以文藝復興的圖象詩及康明思的視覺詩為例〉，1998年吳心怡發表於輔仁大學比較文學研究所網站之〈「文字畫」抑或「視覺詩」？——談義大利未來主義中文字與視覺圖像之間的流動關係〉，2004年董崇選發表於中興大學第五屆通俗與雅正研討會之論文〈視覺詩的道

8 為四幅不同之畫〈香菸Cigarette〉、〈海Sea〉、〈橋bridge〉、〈果實fruit〉共組之畫作，整體共組在版面上形成一玻璃窗櫺形式趣味。

理》，2008年劉柏廷之東華大學創英所碩士學位論文〈自然、意象、美國現代神祕學：艾哲拉·龐德與伊·伊·康明思視覺詩中之姿態力量〉。

林秀玲〈出奇：談康明思的幾首視覺詩〉一文精讀分析E. E. Cummings（1894-1962年，美國詩人、畫家）五首視覺詩“r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r”、“l(a)”、“In Just—”、“brIght”、“af-loat on some”。在英詩史上如E. E. Cummings般實驗文字形式符號者，有17世紀的George Herbert（1593-1633，英國詩人）所代表的支脈系統。E. E. Cummings超越George Herbert處在於：他不只透過文字符號之拼組摹擬物像形狀，更在實驗文字符號本身所可能創造出的拆解、分行、任意大小寫、插入符號（包括字母與標點符號）、留白、扭曲文法。由此破壞傳統文字版面，而形成豐富的文字符號視覺效果。

E. E. Cummings的反傳統在破壞慣性語言的僵固性，追求對現代現實「更為寫實」的適切表現。儘管林秀玲認為E. E. Cummings的「『反傳統』和『寫實』並不是對立或矛盾的範疇」，⁹但其視覺詩的出奇之道，仍具有四個討論空間，分別為：第一、過於頻繁操作符碼，當讀者習慣其操作策略後，是否仍具有實驗性？第二、建立在語言可重現動作的實驗，如何面對後現代帶解構意味的客體狀態？第三、對讀者產生具參與性／拒絕參與兩種極端的閱讀狀態，不具有閱讀普遍性。第四、在英詩大傳統中視覺詩僅為一小傳承系統，無法免除「文字遊戲」之譏。

林秀玲指出視覺詩所存在可能與「文字遊戲」間的曖昧距離，成為後續台灣學界論述者在研究視覺詩的辨析焦點之一。趙順良〈視覺詩的美學：以文藝復興的圖象詩及康明思的視覺詩為例〉除討論E. E. Cummings視覺詩，更進一步與文藝復興的圖象詩相比較，呈顯兩者間在知識論的差異性。在與傳統詩之閱讀進行三方比較中，點出視覺詩如何透過「違常」，對讀者之閱讀進行挑戰。結論則歸結出為避免視覺詩成為文字遊戲，當注意形式與內容間的相協調。

文藝復興時代為14-17世紀，與E. E. Cummings所位處的20世紀有極大

9 林秀玲，〈出奇：談康明思的幾首視覺詩〉，《中外文學》15卷12期（1987.05），頁116。

的時間距離，因此比較文藝復興圖象詩與E. E. Cummings視覺詩自有不小之差異。吳心怡〈「文字畫」抑或「視覺詩」？——談義大利未來主義中文字與視覺圖像之間的流動關係〉則將比較視野集中在20世紀的義大利未來主義（Futurism）運動中的讀畫詩。該文先探討義大利未來主義的繪畫與雕塑，以此為背景集中探討未來主義讀畫詩代表詩人F. T. Marinetti（1876-1944，義大利詩人）之文本。若與林秀玲〈出奇：談康旻思的幾首視覺詩〉研究成果相比較，可以發現F. T. Marinetti較E. E. Cummings另會使用擬聲字、數學符號進行創作。對未來主義讀畫詩內在所存在文字／圖像／聲音的組合狀態，吳心怡復引用W.J.T.Mitchell指出讀畫詩所存在之冷漠、希望與恐懼三項特點，再進行申說。對本研究來說，由於台灣1984年之「中國暨義大利當代詩人視覺詩畫聯展」之作品有大量義大利詩人文本，我們可透過吳心怡此文建立對義大利讀畫詩傳統之認識，並由此延伸觀察自未來主義之後，義大利視覺詩是否與之產生相承衍，以及台灣現代詩人之視覺詩是否與之相辯證的現象。

董崇選〈視覺詩的道理〉具體指出視覺詩當包括圖形、具像、圖案、排版詩，甚至包括網路詩。董崇選承其〈詩的四個語言空間〉、〈從詩的四個創作空間談幾種西洋的現代詩〉以來的研究成果，透過中國傳統詩論的理論輔助，認為詩之創作乃由「得意」而至「用筆」，在此文更進一步指出用筆正是讓口語聲音落實為可見文字的重要階段。詩以字記之寫之同時，便朝向視覺化進行發展。董崇選在舉證分析上，較前文研究者更廣博，除E. E. Cummings、George Herbert外，還有「拉伯雷（Francois Rabelais）的酒瓶詩（“spilenie”），阿波里涅（Guillaume Apollinaire）的掉淚詩（“Il pleut”），以及卡羅（Lewis Carroll）的鼠尾詩（“The Mouse’s Tale”）」¹⁰並且觸及到對台灣白萩之詩畫與視覺詩立論的觀察。最後則討論為避免視覺詩流於文字遊戲、以形害義，應當追求配合音、義造形，視覺詩如此得形，便能使視覺詩在繪畫、視覺效果上擁有意義。

劉柏廷〈自然、意象、美國現代神祕學：艾哲拉·龐德與伊·伊·康明

10 董崇選，〈視覺詩的道理〉，中興大學中國文學系編，《第五屆通俗文學與雅正文學——文學與圖像研討會論文集》（台中：中興大學中國文學系，2005.10），頁89。

思視覺詩中之姿態力量〉指出介入兩次世界大戰後的美國，其社會充滿躁動虛無氣氛，刺激詩人尋找、實驗能表述此情境之語言。透過專論Ezra Pound（1885-1972，美國詩人）所受意象／渦旋主義、中國字碼表意方式，以及E. E. Cummings受歐陸立體派、日本俳句與中國表意文字之影響。此一研究，延續了董崇選在談視覺詩時所運用之中國傳統詩論，更從實際例證探討華文文字性對西方視覺詩的啟發，凸顯在視覺詩發展東西方間並非單向，而是在實驗上存在著交織。

透過上述文獻探討，可以發現自1980年代末以來台灣學界對視覺詩的研究，主要以E. E. Cummings為核心，而後逐次擴及義大利未來主義，終涉及對華文與台灣詩畫之詩論，所提供的研究成果可供本文參考。但也可以發現這一系列研究完全未有以台灣視覺詩為對象進行研究，使得1984年的中國暨義大利當代詩人視覺詩畫聯展與1986年的視覺詩十人展，所累積的台灣詩人視覺詩之文本成果，彷彿成為台灣詩學史的遺跡。特別是吳心怡一文標題所提及之「『文字畫』抑或『視覺詩』？」之提問，在該文中並未獲得解決，此可凸顯視覺詩內在所涉及文字與圖像的辯證問題。在文獻探討上掘顯此一懸而未決的問題，正可檢視1980年代台灣現代詩人如何面對西方視覺詩，特別是在所運用的華文漢字系統中，進行視覺詩理論與實際文本的建構。

二、1984、1986年台灣視覺詩展參與詩人畫家之視覺詩理論焦點

戰後台灣初期由於受到社經環境的困頓封閉，以及戒嚴體制的文藝控制，使得詩人往往透過結社與編輯詩刊之方式，使詩作有刊登、傳播與交互刺激的機會，連帶使得詩社群之研究成為重要議題。然而，詩社群之研究有一曖昧之處，即詩社群透過相關宣言、聲明所表諸之詩理念，未必能在每一社群詩人創作上體現，這主要是因為詩人本就是一以語言實驗、突破做為天職的創作者。例如1950年代紀弦所組織之現代派，蕭蕭便曾於〈五十年代新詩論戰述評〉一文中指出：

紀弦的論戰文章大抵出現在《現代詩》十九、二十、二十一、二十二

期，現代派同仁除林亨泰以兩篇不溫不火的短文助其聲勢之外，再無其他奧援，一個號稱百人結盟的詩派竟這樣無聲無息，面對其他團體對其結盟之信條質疑，彷彿一個政黨黨綱受到挑戰，主事者努力辯解，盟員無人反應，必是信仰不足，當然也就欠缺因此而產生的力量。¹¹

不可否認在1950年代由於傳播環境不佳，詩人們聚集於「現代派」旗幟之下，在動機上，或許在於由此獲得以詩會友的機會，是否完全認識／同現代派主張未必是重點。因此誠如陳啟佑〈五十年代現代派中的古典〉研究所指出，儘管紀弦之現代派六大信條強調「橫的移植」，但就現代派同仁以及《現代詩》刊登之作，如鄭愁予、林冷、羊令野、葉珊詩作進行內容形式分析，可以發現都有濃郁的「縱的繼承」特質。不過，相對於詩社研究所可能存在群體風格設定與個體風格實踐間的曖昧差異，中國暨義大利當代詩人視覺詩畫聯展（1984）、視覺詩十人展（1986）之參與畫家與詩人群，由於經過實際聚會溝通，使彼此在視覺詩理論上有共同的論述焦點。特別是在1986年之視覺詩十人展時，由於有了1984年以後兩年視覺詩實際實驗，詩人畫家有更廣泛實際經驗支撐，使其視覺詩理論論述更具體系。具體來說，1984、1986年台灣視覺詩展參與詩人畫家之視覺詩理論焦點有二，分別為「『詩——畫』辯證」與「華文漢字視／聽覺造型」，以下即分別進行論述。

（一）「詩——畫」辯證

詩之呈現與傳播，最基礎的方式就是透過文字符號，引動讀者進行觀看、閱讀，所以本身就有一「基本的」視覺運作。是以言「視覺詩」，特別將「視覺」二字強調出來，便是要將詩進行一視覺形式上的藝術化處理。而視覺表現之形式類型，除前述之文字外，還包括繪畫、攝影、雕刻，乃至於投影、虛擬實境等現代映象科技技術。

1984年「中國暨義大利當代詩人視覺詩畫聯展」與1986年「視覺詩十人

11 蕭蕭，〈五十年代新詩論戰述評〉，文訊雜誌社編，《台灣現代詩史論：台灣現代詩史研討會實錄》（台北：文訊雜誌社，1996.03），頁113。

展」所完成之視覺詩文本，其所運用之視覺形式，誠如洛夫〈視覺詩表現形式的初探〉一文所觀察：「這次我們展出的視覺詩，只是一次初步的實驗，其中只有極少數是以純文字組合成形，大多則有賴繪畫來補助詩的表達。」（《心的風景：中國暨義大利當代詩人的詩畫新境》，頁13）。在進行視覺詩實驗上，參與之詩人創作者所以先選擇繪畫的原因，顯然是因為在台灣初步視覺詩嘗試階段，以人類最原始同時也是最核心視覺創作形式——繪畫作為切入點，是最為直覺的。同時，這兩次視覺詩策展都有畫家親身參與企劃，選取繪畫也能彼此進行專業合作。是以連帶地，1984、1986年台灣視覺詩展參與詩人畫家之視覺詩理論，首先便以「詩——畫辯證」作為焦點。

對於詩與畫的視覺詩辯證，儘管參與者創作身分之不同，但都有從「非詩與非畫」這樣角度啟動論述取徑。李錫奇〈記「視覺詩十人展」〉言：「視覺詩是詩藝術中以形象詮釋的表現方式，也就是意圖突破文字詮釋的一種創新，它不是繪畫，但它與繪畫有某種內在的關聯……」（《視覺詩十人展：中國詩覺運動的序曲》，頁2）這是就畫家角度來看，認為視覺詩不是畫，但保持與畫的意義關連，由此打破文字符號的界限。洛夫〈視覺詩五論〉進一步認為：「視覺詩是詩而非詩，是畫而非畫，或謂之非詩非畫之怪胎，或謂之亦詩亦畫的連體嬰，但這些都不是，它是打破詩（文字）與畫原有的形式，而產生的一種兼而有之的新生物。」（《視覺詩十人展：中國詩覺運動的序曲》，頁3）洛夫則同時就「非詩非畫」與「亦詩亦畫」進行視覺詩的界定，在解構詩、畫各自的疆界時，又開放兩者在創作上相聯繫、匯通之可能，由此辯證融會詩、畫。

1984、1986年台灣視覺詩展參與詩人畫家對視覺詩如「詩——畫」的辯證話語模式，使得視覺詩有更直接的「詩畫」、「畫詩」之名。管管〈吾的畫詩觀〉即言：「『視覺詩』是意大利詩人畫家的叫法。吾叫他『詩畫』或『畫詩』。但不是『詩』和『畫』。是雙胞胎，是雌雄同體，是詩與畫結合生下的小孩。蘇東坡說：『詩中有畫，畫中有詩』，是最最接近這種繪畫……。」（《視覺詩十人展：中國詩覺運動的序曲》，頁5）這段論述同樣使用了「不是……是……」的「詩——畫」辯證話語方式，而由此辯證得之，有別於義大利

利視覺詩之「詩畫」、「畫詩」之名。相對於洛夫對視覺詩之「詩——畫」的辯證融會，以怪胎、連體嬰譬之，管管則以雙胞胎、小孩喻之。可以發現視覺詩此一文藝體式，被詩人賦予身體胎骨形象，呈現詩人予語體以身體感的意識，語體與身體一般，成為了主體存有的一部份，隨主體生與死乃至風格變貌。

而這胎骨之譬喻，在中國傳統詩學亦有「奪胎換骨」之說可相聯繫，凸顯了固然1980年代台灣視覺詩創作者接觸了義大利視覺詩傳統，但也能從中國古典詩學傳統延展出華文體系的視覺詩理論。除前述胎骨之喻，1984、1986年台灣視覺詩展參與詩人畫家，最頻繁召喚、徵引中國傳統詩學的論述，莫過於「詩中有畫，畫中有詩」。例如杜十三〈中國視覺詩的展望〉：「尋找一個同步共鳴的視覺形式讓詩即是畫，畫即是詩，而不只是詩中有畫，畫中有詩了。」（《心的風景：中國暨義大利當代詩人的詩畫新境》，頁19-20）辛鬱〈問題二三一——我看視覺詩〉：「一般所說的『詩中有畫』或『畫中有詩』，與視覺詩不盡相同；視覺詩須以形象直接表達詩意。」（《視覺詩十人展：中國詩覺運動的序曲》，頁4）此一徵引現象，可說是為大量「詩——畫」辯證話語，提供了比較文學的厚度，楚戈〈視覺詩的傳統〉即言：

五四以後的新文化，受到西方詩畫分離的影響，詩與畫也就各司其職，「詩中有畫」「畫中有詩」的作品便不多見。尤其年青一代畫家很少有人關心到詩，更不必說用畫來表現詩境了。詩人關心繪畫的倒比較多，然而同時學詩又畫畫的朋友，在觀念上並沒有把這兩者合而為一，這可從詩書集和詩的插圖看得出來，基本上畫是畫、詩是詩，二者分開時各自獨立，並沒有什麼絕對的關係。

（《心的風景：中國暨義大利當代詩人的詩畫新境》，頁14）

在對視覺詩之「詩——畫」辯證上，楚戈投以新舊文學史的景深，認為五四受到西方影響，詩與畫兩者因而相別，文學與藝術間的區分，使得即使當時詩集或有插圖，但彼此缺乏真正意義上的共同創作性，難免僅在點綴層次上打轉。「詩中有畫，畫中有詩」，係出於宋代蘇軾《東坡題跋·書摩詰〈藍關

煙雨圖〉》：「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。」就此本文進行細讀，當更能見其中的論述點，以及分析1984、1986年台灣視覺詩展參與詩人畫家據此進行視覺詩理論建構的話語模式。

細加比較蘇軾《東坡題跋·書摩詰〈藍關煙雨圖〉》原文，以及前述詩人論視覺詩的引用，可以發現前述詩人之引用皆為對原文的部分節引，缺少「味摩詰之詩」、「觀摩詰之畫」。因此統整來看，蘇軾在王維「詩」中「見畫」，並不是直接在承載詩文字符號的紙本上，直接看到畫；也不是直接在承載畫線條色塊等符號的紙本上，直接看到詩。蘇軾所以各在詩、畫之物質紙本上觀其彼此，其所觀見的「詩中畫」、「畫中詩」，並不是以現實物質之視覺形式，而是經過視覺以及心理思考，在思維腦海中顯影具像。

相對而言，從上文楚戈所舉之「詩書集和詩的插圖」例證可知，其所強調的「詩中有畫，畫中有詩」是注重如何在視覺上，讓詩與畫同時進行形式並現。這一詩畫並現，自然需要進行搭配，務求讓詩與畫在各自符號體系中容納對方，進而進行符號形式的相融合。張高評教授〈蘇軾黃庭堅題畫詩與詩中有畫——以題韓幹、李公麟畫馬詩為例〉更從時代文化美學角度探討蘇軾詩畫之說，其如此論及：「詩中有畫、詩畫交融，為宋型文化會通化成之體現。就創造思維而言，屬於舊元素之新奇組合。由於擷長補短，增益其所不能，往往能改造體質，促成文體之再生與發展。」¹²點出宋型文化所具備的理性知性特質，既分析又會通，遂使各文體得以從進行體質改造，讓各文體之優點得以相融會，再生出新的藝術體式。在這樣宋型文化的大脈絡下，是以有蘇軾分析詩畫之說，亦有黃庭堅之題畫詩。張高評教授之論，讓我們注意到對1984、1986年台灣視覺詩展參與詩人畫家之視覺詩理論建構，在「文體體質改造再生」與「詩畫具體形式」之考察。

先就「文體體質改造再生」來看。1984、1986年台灣視覺詩創作參與詩人之一的痲弦於〈第一隻燕子〉即言：

12 張高評，〈蘇軾黃庭堅題畫詩與詩中有畫——以題韓幹、李公麟畫馬詩為例〉，《興大中文學報》24期（2008.12），頁1。

視覺詩的企圖，則是把兩種媒介（按：指文字、繪畫）放入攪拌機裡，使之成為一種獨特的傳達方式；這不但與中國詩畫同源的理論契合，甚至有更新的發展可能。如果以化學實驗來譬喻，詩中有畫畫中有詩，是本質互易的「混合」；視覺詩的詩即畫畫即詩，是兩種本質融變為一的「化合」……

（《視覺詩十人展：中國詩覺運動的序曲》，頁7）

痙弦這段論述，透過攪拌機的譬喻，具象地說明詩與畫間的融合，不只結合中國詩畫同源理論，還意在其中找到形式上並現的發展可能。而這詩與畫的並現，必須考量詩與畫兩者的本質，才能有別於「詩中畫——畫中詩」如此較機械性的詩畫對調混合，而能提升至詩畫化合層次。詩、畫各自本質是什麼？特別是有別於彼此的獨特性所在為何？這可從兩者間的美學界限說起。

論詩與畫之美學界限最經典之論著為Gotthold Ephraim Lessing（1729-1781，德國哲學家與美學家）《拉奧孔》。拉奧孔係特洛伊神廟祭司，在特洛伊史詩中他警告特洛伊人不要把希臘人留下的木馬帶入城中。雅典娜派海蛇絞死了他與他的兒子，才使得木馬得以入特洛伊城。拉奧孔故事遂成為Agesander、Athenodoros 和 Polydorus三位羅德島雕刻家創作的題材，而雕出拉奧孔與其子為巨蛇咬齧絞殺的雕像，而詩人Vergil（西元前70-西元前19年，古羅馬詩人）《埃涅阿斯紀》史詩亦書寫了這段事件。面對拉奧孔事件的雕像與詩文本，G. E. Lessing在《拉奧孔》中於第一章提出其關鍵的問題意識：為何Agesander等雕刻之拉奧孔不哀嚎，而Vergil《埃涅阿斯紀》詩中卻如此寫到：

拉奧孔想用雙手拉開它們（按：指巨蛇）的束縛，
但他的頭巾已浸透毒液和瘀血，
這時他向著天發出可怕的哀嚎，
正像一頭公牛受了傷，要逃開祭壇，
掙脫頸上的利斧，放聲狂叫。¹³

13 Gotthold Ephraim Lessing（萊辛）著，朱光潛譯，《詩與畫的界限》（台北：駱駝出版社，2001），頁212。

透過戲劇化場景以及譬喻修辭強化呈現被巨蛇咬齧的拉奧孔，其哀嚎之形狀？古希臘造形藝術以美為最高法律，因此面對詩文本拉奧孔極端的痛苦感，便遭逢如何在極端痛楚神情的醜陋感與美之間進行權衡的難題。面對這個難題，傳統古代藝術家採取沖淡的策略，《拉奧孔》「第二章 美就是古代藝術家的法律；他們在表現痛苦中避免醜」中即指出：

古代藝術家對於這種激情或是完全避免，或是沖淡到多少還可以現出一定程度的美。狂怒和絕望從來不曾在古代藝術家的作品裡造成瑕疵……他們把憤怒沖淡到巖峻。對於詩人是一位發出雷電的憤怒的朱庇特；對於藝術家卻只是一位巖峻的朱庇特。哀傷則沖淡為愁慘。¹⁴

但拉奧孔雕像的不哀嚎，則還考量了雕像創作者對事件連續時間之特定時刻的選擇。G. E. Lessing認為這個擇選恰巧可以呈顯出詩與繪畫的本質差異，蓋雕像與繪畫一樣，在形式表現上是屬於靜態造型藝術，受到了形式限制，造型只能選擇整齣事件最具藝術意義的一個時間點進行表現。《拉奧孔》「第三章 造形藝術家為什麼要避免描繪激情頂點的頃刻？」指出：

在永遠變化的自然中，藝術家只能選用某一頃刻，特別是畫家還只能從某一角度來運用這一頃刻……選擇上述某一頃刻以及觀察它的某一個角度，就要看它能否產生最大效果了。最能產生效果的只能是可以讓想像自由活動的那一頃刻了……在一種激情的整個過程裡，最不能顯出這種好處的莫過於它的頂點。到了頂點就到了止境，眼睛就不能朝更遠的地方去看，想像就被捆住了翅膀……¹⁵

繪畫與雕刻若選擇拉奧孔最痛苦哀嚎的時刻進行造型，則拉奧孔之表情已顯示其主體最痛苦狀態，這已然是一情緒感官的最終、最盡之處，這對觀者

14 Gotthold Ephraim Lessing (萊辛)著，朱光潛譯，《拉奧孔：詩與畫的界限》（中國北京：人民文學出版社，1997），頁14-15。

15 同註14，頁18-19。

想像力的運作，劃下了一個界限。是以若將選取表現設定在拉奧孔最痛楚表情的前一刻，觀者一方面既已感知拉奧孔的痛楚，另一方面也可從之想像拉奧孔痛楚如何蔓延，以及下一刻其可能極盡哀嚎的表情。由此，看似定止的雕像，便在此未止中，擁有了「下一刻」，亦即潛存時間修辭運作其中，超越其形式上的空間限制。而繪畫亦是如此，在《拉奧孔》「第十五章 畫所處理的是物體（在空間中的）並列（靜態）」論及：「繪畫只能滿足於在空間中並列的動作或是單純的物體，這些物體可以用姿態去暗示某一種動作。詩卻不然……。」¹⁶ 那為什麼詩就不在意此，沒有這樣的侷限，而詩所以不忌諱表現拉奧孔最痛楚的哀嚎面容，甚至極盡修辭形容能事。主要是因為詩本就有其上下詩行之語序，又特別是Vergil《埃涅阿斯紀》有其歷史書寫脈絡性必須衡量。這使得其詩作內在更有強大的時間性於其中運作，拉奧孔終不可能永遠定止在被巨蛇咬齧的那一刻，終必隨歷史敘述之推進，而發出自身的哀嚎。面對這詩文體與歷史題材中，勢不可免的時間推移，極盡表現拉奧孔之痛楚神情，並轉而力求詩語文形式對詩話語之聲音、韻律的表現，遂成為不錯的創作策略。

透過上述對詩與畫之界限的分析，恰可體現詩與畫各自的性質與優勢所在。因此，視覺詩談詩、畫的形式融合，正是要結合繪畫的空間場景具像，詩的時間聲音流轉之韻律。

再就「詩畫具體形式」來看。延續前面詩、畫各自優勢的融合，以完成文體體質改造。在實際上，該如何考量詩、畫兩者具體形式之可能，以實際進行運作？就技術面來看，必須釐清詩人的詩與畫間所存在之形式關係，進而予以發揮改造。具體來說，詩人的詩與畫間存在四種形式關係，分別為：第一、詩人觀畫後，書寫觀畫詩，發表於其他媒體。第二、詩人觀畫後，題寫詩作於畫家之畫上，此在畫平面物質、形式之參與，即為題畫詩。第三、詩人自身也進行繪畫，並自題詩作於畫平面上。第四、詩人自身不使用一般繪畫工具，使用華文字排列組合，進行具像圖畫，此即為圖像詩。

管管〈吾的畫詩觀〉曾言：「不是詩邊寫畫，或畫上題詩」（《視覺詩十

人展：中國詩覺運動的序曲》，頁5）洛夫在〈視覺詩表現形式的初探〉一文亦有論：

繪畫部分因線條和色彩的突出，而成為視覺的焦點，文字部分反而淪為一種僅具說明功能的陪襯了，其地位甚至不如國畫中的題詩。依我的想法，視覺詩如欲成為一種既具造型之美，而又不是書道藝術的藝術，唯一的辦法就是如何使圖像與文字作有機性的結合，詩的空間即是畫的空間，而不只是使二者作不相干的機械性的拼湊。

（《心的風景：中國暨義大利當代詩人的詩畫新境》，頁13）

從前述楚戈以及上引的管管、洛夫之論可以發現1984、1986年台灣視覺詩創作詩人有意識地排除上述四種形式關係中的「題畫詩」，以及書道藝術。而若再搭配他們實際創作的文本，可以發現他們主要是對第三與第四種既定關係的融會。在紙本平面上，他們所完成的視覺詩文本的詩畫共融形式類型主要有二：第一、透過繪畫方式進行視覺造型，並在其中嵌入詩文句，依文句圖像排列協同視覺造型。第二、以華文字之結構做為整體視覺造型結構，再進行相關形式編排，加之以繪畫修辭完成視覺詩造型。

這兩種視覺詩類型之實驗嘗試以此結合詩、畫各自優點，這也延伸出視覺詩之創作理論細節，例如：洛夫〈視覺詩表現形式的初探〉：「視覺詩的創造過程，可能先有詩，然後配合詩的意義或象徵性，再設計圖像，融畫於詩，也可能先有畫，然後配合畫中的特殊造型，再醞釀詩的意象。」（《心的風景：中國暨義大利當代詩人的詩畫新境》，頁13）、辛鬱〈問題二三一——我看視覺詩〉：「文字的先設性含意，是否應被完全抽離，又如何抽離呢？」（《視覺詩十人展：中國詩覺運動的序曲》，頁4），所謂詩畫的形式融合，在創作歷程上應當是先有畫還是先有詩，這個時間上先後，反映著創作者內在創作思考的類型型態。而在詩畫融會的造型上，隨主題、風格取向以及，原本華文先設特有的符號組織，是否連帶被暫時性解構、抽離？這視覺詩創作上所存在詩、畫先後以及其主軸性，便成為1984年「中國暨義大利當代詩人視覺詩畫聯展」與1986年「視覺詩十人展」詩人畫家之理論論述，所遺留下來的課題。

（二）華文漢字視／聽覺造型

文字最基本的使用，乃是通過字形符號標音，以傳達字意。因此閱讀文字，以至於閱讀文字所構築的文本，先是以視覺接收字形符號，復又在口中進行默唸乃至朗讀，形成聽覺效應。就比較文字學的觀點，更能細密看到文字的「形」、「聲」搭配與接繫。王元鹿〈表詞——意音文字記錄語言方式的比較——兼論漢字的某些特殊性格〉即針對古埃及聖書文字、巴比倫楔形文字、古漢字和古馬雅文字這四大古典文字進行記錄語言方式的比較。王元鹿在該文中指出：「四大古典文字都具備相當完備的意音系統即形聲構字法，這是這四種文字的共性。這裡，原因顯然在於形聲是一種最為能產的構字方式，一旦少了形聲，整個意音文字系統也就無法構成。」¹⁷ 這指出文字符號細部所存在形符與聲符系統，如何相搭配以完成指意。特別是具強健構字功能的形聲字上，其聲符若非等同整個字音，也會有音近現象，這說明了文字之聽覺聲音，與文字之視覺形狀有同等重要的位置。是以在分析1980年代強調文字與圖畫相構成的視覺詩文本時，便需要考量閱讀文字與觀看圖畫過程中，創作者所進行的視／聽覺細密運作。

視覺詩對視覺的聚焦，恰反顯出詩文類中「言說聲音」綿長穩固傳統的存在。在視覺與聲音的「形」、「聲」符號相辯證中，更能聚焦出華文其文字符號的圖像性，以及對視覺詩的造型效能。《詩大序》言：「詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩。情動于中而形于言，言之不足，故嗟嘆之，嗟嘆之不足，故詠歌之，詠歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。」這段極具先後次序的話語論述，傳達了詩之發動而成就的歷程。其中最關鍵之處，在指出內心情志運動後，於「發言」後方成詩，「形于言」說明詩之成形，先依恃於聲音話語。而後在語言層面，從言語到嗟嘆、詠歌進行聲音／情的多層次表現。而 G. E. Lessing 《拉奧孔》亦徵引 Simonides（556-468B.C，古希臘科奧斯的抒情詩人）：「畫是一種無聲的詩，而詩則是一種有聲的畫」¹⁸ 中國元代詩人岑

17 王元鹿，《普通文字學與比較文字學論集》（中國上海：上海古籍出版社，2012.09），頁80。

18 Gotthold Ephraim Lessing（萊辛）著，朱光潛譯，《詩與畫的界限》，頁2。

安卿〈次韓明善題推篷圖〉亦寫到：「無聲詩生有聲畫，吟詠工夫見揮灑」都凸顯在詩畫辯證上，聲音作為比較的重要樞紐。杜十三在〈中國視覺詩的展望〉一文中也延續著「畫為無聲詩」的經典論述，¹⁹發展視覺詩之理論：

所謂的「無聲詩」大都應該屬於繪畫藝術的範疇，這和米羅（Miro）的作品以及某些新表現主義、新意象主義的「詩境的繪畫」，仍然被界定為繪畫一樣，乃是同樣的道理。因此，如果我們服膺這種要求純粹形式的表現媒介區分法，那麼，我們就不得不面對下列對於「視覺詩」一個較為嚴格的定義：「視覺詩，乃是將文學詩視覺化的一個整合藝術。」（若 x =文字， f =詩創作，則 $f(x)$ =詩；若 g 為視覺化運作，則視覺詩= $gf(x)$ ）。

（《心的風景：中國暨義大利當代詩人的詩畫新境》，頁18）

在杜十三的視覺詩運算式中可以發現，詩人操作詩內在的函數運作（包括修辭、美學、典律等）將一般性的文字轉化為詩。在一般性文字到詩文字的轉化最後，再特別將視覺化運作標出，與詩文字進行相乘交織。可以說，這樣的視覺詩函數方程式以「文字」為核心，重層以詩與視覺交織發展，譜建詩與視覺在文字形式之關係，由此尋找繪畫之新表現與新意象的視覺概念。可以發現，在無聲詩與有聲畫的辯證中，即使是標舉視覺造型的視覺詩其內在也有著聲音傳統潛伏。特別是華文一字兼具形音義、方塊結構的特性，使詩的音樂聽覺進行字面化的紀錄、呈現後，也連帶具有視覺化形式特色。

具體來說，聽覺傳統在詩大序後，落實於中國古典詩格律之設定上，細密化為對字數、句數、平仄、韻腳的探求。但可以發現，中國古典詩格律對字句數的要求，使得文本在衡量句行段落時，自有其結構上的齊整形式。這已從「形於言」到「形於文字」，初步顯示華文詩所存在的形式視覺性。如同詩在聲音傳統發展下，跟音樂結合，而在文學格律體制衍生出宋詞、元曲之詞牌和曲調，詩也能在視覺同時進行造型上的發揮。

19 楚戈〈視覺詩的傳統〉亦有相關引用。

從中國古典文本，到西方現代，乃至於台灣既有之圖像詩的經營，1984、1986年台灣視覺詩創作參與詩人緣就華文漢字的文字性，進行「文字之組合排列」、「文字之書寫風格」的視／聽覺造型思考。

就「文字之組合排列」來看，在華文漢字發展過程，便有使用符號的組合排列，以指物論事之文本，例如《易經》之陰陽爻、河圖洛書之黑白子連結等。而華文漢字造字法的象形，便有強烈的圖繪性；指事、會意、形聲則帶有符號上下左右內外的組織性。這樣先天的優勢，使得中國古典詩很早便有以文字符號構形的圖畫詩實驗，例如寶塔詩與回文詩。至於現代詩人在接觸了西方與日本如阿保里奈爾、神原泰、荻原恭次郎等現代圖像詩及表現主義理論後，更加發揮了漢字的組合排列特性，而創造了現代華文圖像詩。

就「文字之書寫風格」來看，華文漢字在書寫上，因為書寫工具的筆墨特性，以及有別拼音表音的六書造字法則，使得即使是同一字，也會因書寫者產生字體差異。誠如漢代楊雄「字為心畫」之言，書寫者在對書寫工具與媒介的掌握，於書寫當下的生命心境態度，甚至對上下文脈絡的理解，與文字所指涉物像之審美層次，都會使華文漢字有不同的書法。而甲骨、鍾鼎、隸、楷、行、草，正是書法在發展過程中，統整出的結構美學類型。即使是在各書法結構美學類型中，各書寫者各有體現，例如楷書有顏真卿、柳公權、歐陽詢、趙孟頫，行書王羲之、米芾、文徵明、董其昌，草書則有王獻之、張旭、懷素等。這說明書法結構美學類型並不是一種框限，都能注入書寫者生命美學體悟，形成對風格無限可能的創造性。

1984、1986年台灣視覺詩展參與詩人畫家以對華文漢字「文字之組合排列」、「文字之書寫風格」之意識為基礎，對於其前以華文漢字組構的圖像詩有所辯證，例如洛夫〈視覺詩表現形式的初探〉便認為：「現代詩人林亨泰、白萩等早期實驗的圖像詩，在傳統觀念中仍被視為文字遊戲，甚至也不為作者自己所肯定」（《心的風景：中國暨義大利當代詩人的詩畫新境》，頁12），而如何建立比「圖像詩」更積極的視覺詩，則試圖從西方與日本援取文本資源，蕭勤〈視覺詩、新書藝和中國書法〉：「近代日本的書道，在書畫合流的審美境界，應可給我們作新的參考：而今天西方的視覺詩、新書藝等運動，更

應在觀念上、在創作態度及立場上，給我們新的啟示……。」（《心的風景：中國暨義大利當代詩人的詩畫新境》，頁11）在吸收西方、日本現代視覺詩與書藝同時，華文漢字比起拼音文字在文字性的優勢，如何更進一步建構出更具突破性的視覺詩之創作方法論，楚戈在〈視覺詩的傳統〉中以為：

我個人認為，由於中國文字本身便具有豐富的造型美，而水墨工具對表現漢字的功能早已合而為一，發展新的視覺詩，書法和水墨仍然是值得重視的資本之一。新的視覺詩，不但不向傳統的自然空間中尋找詩意，也盡量避免配詩配畫……二者應相互融和作整體性的呈現。主要的是，它必須是詩，而且不只是文字的而是「視覺」的詩。

（《心的風景：中國暨義大利當代詩人的詩畫新境》，頁15）

比起E. E. Cummings視覺詩以拼音字母對自然現象進行模擬，與前述「『詩——畫』辯證」論之中國古典「詩中有畫，畫中有詩」內在所涉及的山水畫傳統，1984、1986年台灣視覺詩展參與詩人畫家並不強調仿擬自然。楚戈在〈視覺詩的傳統〉即認為：「我們要用全新的觀念，來開拓現代的，中國視覺詩風貌，我們不願意像傳統文人那樣把畫中有詩這個題旨，局限在水墨山水之中。現在時代變了，我們必須尋求更廣大的新的形式。」（《心的風景：中國暨義大利當代詩人的詩畫新境》，頁15）足見參與1984、1986年台灣視覺詩展的詩人對華文漢字之視覺詩創作提取，乃在提取華文漢字在造／組字的造型邏輯、性能，而不是將自身拘囿華文漢字過往生成的時空情境。由此可說恢復了華文漢字原本在發生上，對現實、現下指涉欲求，而視覺詩創作者也能從此工具積極性，積極地以之為用，去表現1980年代現代情境。當原本視為古典的書法、水墨工具，與現代詩中現代主義實驗傳統相結合，一同成為對現代化後的新感覺、資本主義主體異化現象的表達工具，也同時推演了現代水墨書繪寫意的可能。

將華文漢字之文字性與書寫工具性的積極發揮，立刻展現出有別西方視覺詩華文漢字在建構視覺詩的優勢。西方視覺詩以拼音字母拼組物象使之視覺

化，但拼音之單字詞有其長短，當要模擬物之表象時，勢必要拆開以合物象輪廓，由此成就的視覺詩，雖文本成，而原本字詞卻已然不存，處在一根本性的破損狀態。華文漢字形音義具存的方塊形式狀態，提供了一個基本方正形式單位，可以在文字符號不毀損的狀態磚組物象。當然，若在視覺創作的訴求下，也可以分解、幾何化字中的符號，展現了既可完整又可分解的自由度。

必須指出的是，華文漢字形音義具存的方塊形式狀態，其統整性不只是視覺的，還包括著聽覺。是以除碧果〈我對「視覺詩」之淺見〉中認為視覺詩「是使聲、色、形、境，同時引起官能想像抵達一個絕妙的美感境域。」（《心的風景：中國暨義大利當代詩人的詩畫新境》，頁16）張默〈從視覺出發〉亦認為視覺詩「尤其著重於一種觀念的突破，使詩的形式得到更大的舒放，進而使一首詩的『形、音、義』三者取得更適切的組合，產生一種空前的新效果。」（《心的風景：中國暨義大利當代詩人的詩畫新境》，頁17）原本在繪畫的範疇中，畫家對繪畫修辭的運用，本就意在使圖畫之顏色、線條與圖塊，提升至語言的狀態。拼音字母以毀為成地模擬物象，破損的不只是字詞外型，也使原本的表音碎裂了。但華文漢字之所形與能形，不只在物之形，還有物之聲。

誠如前述，閱讀文字符號不只是視覺上對形符的觀看，還包括聲符所指涉的聲音。事實上，聲符不僅只是標音，所標之音同時也具有對意義之指涉。以華文漢字來說，自晉代楊泉指出字義起於字音論點，至清代錢塘、錢坫細加整理歷代因聲見義之說，而段玉裁更於所注之《說文解字》中力倡「形聲多兼會意」。黃永武《形聲多兼會意考》予以統整，指出：「以聲載義之理，肇始古初，視聽動盪，天籟乃發，指摩萬端，聲在義存，故意同之言，往往音同。」²⁰並統整出93個字例，例如從「因」得聲之字多有親近意思（如恩、姻）；從「衣」得聲之字多有隱蔽意思（如哀、袈）；從「攸」得聲之字多有長意思（如悠、條）；從「平」得聲之字多有平正意思（如坪、萍）；從「如」得聲之字多有柔順意思（如茹、帑）；從「石」得聲之字多有堅重用

20 黃永武，《形聲多兼會意考》（台北：中華書局，1969.08），頁11。

力意思（如跖、碩）。所以雖是視覺詩，但因為華文漢字所存在大量的形聲字²¹，使得1980年代視覺詩的創作者更有意識地處理視覺詩的聽覺造型問題。杜十三在〈現代詩與繪畫結合的可能性〉即認為：「詩以文字運作的媒介屬性兼具了『聽覺屬性』（時間屬性）與『視覺屬性』（空間屬性）兩種特質。」（《視覺詩十人展：中國詩覺運動的序曲》，頁8）這兼併形與聲的文字性與書寫性，可說是前文「『詩——畫』辯證」分析得之「視覺詩文本的詩畫共融形式」的進一步理論細節。華文漢字在參與繪畫造型時，除在視覺上，更在聽覺上參與著。如果畫中詩句／行可以隨物婉轉、勾勒、堆壘提供視覺；那麼在經營畫中詩句／行的視覺詩創作者，也可同時視題材內容，涉入詩行語句之斷句、語調、音響的經營，使視覺不只得聲，更進一步得有音樂效果。可以說，華文漢字的視覺詩經營在理論上，同時系列化整合著「形與聲」、「空間與時間」、「圖畫與音樂」，終使視覺詩文本有其形象，又有其韻律，呈顯出對文字視／聽覺造型的思考，以進行與圖像之搭配融會。

三、1984、1986年台灣視覺詩展參與詩人畫家之視覺詩文本特性

精讀1984、1986年台灣視覺詩展參與詩人畫家之視覺詩文本，可發現具有「構形——運動」、「跡軌——場所」特性。以下即以1984、1986年視覺詩展之視覺詩文本進行舉證討論，從「表1：中國暨義大利當代詩人視覺詩畫聯展（1984）、視覺詩十人展（1986）詩人視覺詩文本整理對照表」可知兩次視覺詩展參展創作者包括台灣與義大利兩地詩人畫家。台灣視覺詩創作者因為主要策展者李錫奇之故，在策展前針對義大利視覺詩文本以及新創作可能方向有所聚會討論。因此以下討論除將進行台灣視覺詩文本的分析探述外，亦會以在文本概念、現象具對映性的義大利視覺詩文本進行比較研究，以立體化呈顯1984、1986年視覺詩展視覺詩文本的脈絡特性。

（一）「構形——運動」

構形係指構築形體，在1980年代視覺詩文本的創造中，則進一步指涉文字

21 依許慎《說文解字》所收9353個小篆字，形聲字便占百分之九十。

與繪畫符號對形體之構築。運動係指形體之運轉活動，在1980年代視覺詩文本中，由於文本界面與文字、繪畫符號的時空間特性，為使構形超越界面、符號限制，創作者會採取修辭手段使得構形具備運動性，活絡視覺詩文本的藝術可能與動能。

原始圖繪的作用之一乃在對所欲指涉事物進行寫實構形，由此得以符號化的存真。實物以符號存真，遂得以透過符號進行實物之紀錄、計算。然則細加反省當圖繪發展為繪畫藝術後，「寫實」是繪畫唯一的美學作用與標準嗎？特別在照相機、攝影機發明之後，其迅速的寫實再現以及複製，實可說高度衝擊繪畫寫實觀念。

以寫實為美已值得討論，以寫實逼真——逼近於真實，亦值得反思。比起圖像、繪畫之寫實，視覺詩在進行「詩——畫」之形式融合時，其實也在重新排組原本的繪畫寫實話語之理路。可以發現1984年「中國暨義大利當代詩人視覺詩畫聯展」與1986年「視覺詩十人展」之詩人視覺詩文本，所進行之構形並不以寫實性做為首要。

以白萩視覺詩文本「鳥」來看，在整體構圖構形上以畫面中心偏左的樹為核心，向由右上簡易圖繪一列彷彿如紙鳶般的鳥。值得注意的是樹所根源之土黃大地，以及畫面左上角的圓弧速度線，都有詩文字符號進行參與。兩相比對，恰能呈顯視覺詩之構形特性。在Ugo Carrega「I'm the one whose action exceed visual thinking動作超越了視野思想就是——我」也可看到這樣視覺對比性的創造，例如左下短截重疊的垂直線隱喻著站立大地的主體，上方筆直斜線呈現一運動的速度感，兩種線條之對比組合呼應著題目。只是相對Ugo Carrega在整體視覺上的抽象，白萩「鳥」則有更豐富的抽具象搭配。在土黃大地部分，詩文字「地球永遠有一半幽暗」之排列順土黃色塊進行堆疊，參與了大地現實具象化的構形。而「地球永遠有一半幽暗」乃是地球在太陽系

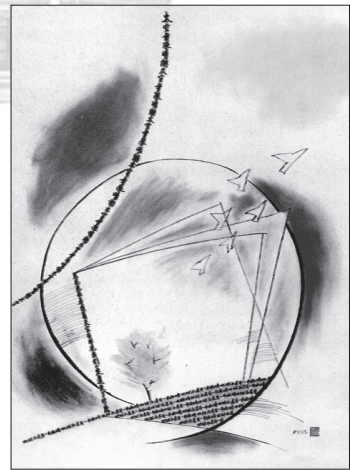


圖1 白萩「鳥」（79x54cm）

中公轉自轉，遂在其球面上有明有亮。而此明亮，是為日夜，而明亮之推移，是為時間流動。由此詩句之構形，正可見詩句語序形式乃至於所指涉的地球運轉，這雙重時間性如何參與圖繪空間構形。

但在圓弧速度線的部分，在現實視覺上並不存在這條線，在視覺詩的圖面上繪畫出來，是用來輔助呈現畫面中鳥之飛行，甚至是其飛行所鼓動之風勢。詩文字「太空無限晴朗」參與了這條在心感知中產生力量感的速度線之構形，這也隱喻這條速度線的運動方向，以及直至宇宙的高度。

上述對白萩「鳥」之分析，呈顯了視覺詩之構形，並不僅止於勾勒事物之外在輪廓，更能具像前述分析蘇軾詩畫理論所論及之心理視覺。如此經營在杜十三視覺詩文本「土地用花朵說話，人類用謊言交談」也有看見，只是相對白萩「鳥」，此一文本在構形上以抽象為主，透過提取詩行語言，形成一象徵。文本內在由兩個類半弧狀形的多層次色塊，組構成一個類圓形。而畫面四個角落的黑色，更凸顯類圓形在畫面中的主體意味。

類圓形做為杜十三視覺詩文本「土地用花朵說話，人類用謊言交談」中的主體視覺象徵，它分析提取了哪些對象的共同意象，並賦予什麼樣的普遍意義？這恰可從此類圓形下所題之詩文字「土地用花朵說話，人類用謊言交談」得知，這句詩透過同一句型但兩個不同名詞、動詞形成交錯對比，凸顯大地與人間話語真偽的差異性，並反諷人謊言雖如花繁華實則虛妄。但文字對整個文本的視覺建構上，並不僅此於這樣類似題畫詩的形式。可以發現在左右兩個

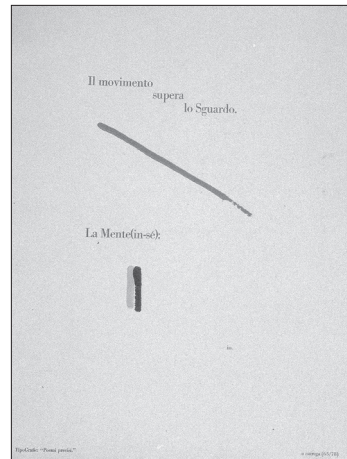


圖2 Ugo Carrega 「I'm the one whose action exceed visual thinking 動作超越了視野思想就是——我」 (57x77.5cm)

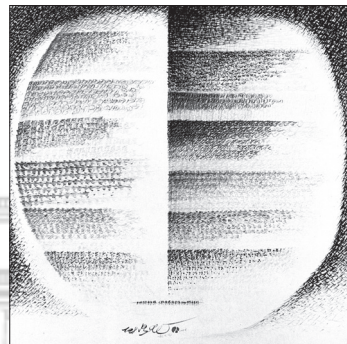


圖3 杜十三「土地用花朵說話，人類用謊言交談」(80x80cm)

類半弧狀的多層次色塊，看似由兩兩顏色互異的麻編紋路所構成。再仔細檢視，這些麻編紋路都是創作者刻意將其下詩行之文字符號草寫重複勾繪而成。此即為一文字書藝化的應用，在Roberto Sanesi「Untitled7 無題之七」也可得見。Roberto Sanesi以斜體、重疊、色彩暈染，雖展現一種書寫詩行的實驗，但杜十三在這樣技巧應用，更指向如何使書藝帶有一種自然物質的紋理感，與其文本題旨產生豐富的語言韻律性。

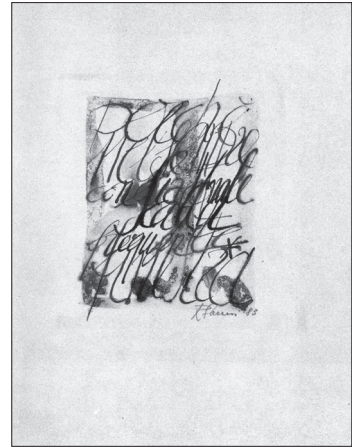


圖4 Roberto Sanesi「Untitled7 無題之七」（24x30cm）

在結構上，杜十三視覺詩文本「土地用花朵說話，人類用謊言交談」左半為「人類用謊言交談」，右半為「土地用花朵說話」，細部為順字句次序一層一字，例如左半倒數第二層的勾繪藍字為「交」，右半第四層的勾繪桃紅字為「花」。由此文字符號視覺搭配與空間性可知，這類圓形要提取的是土地內花朵根源的種子，以及人類口腔中啟動謊言的舌頭之輪廓。在這視覺詩文本內之圓的界域，那類圓形從詩行對比，得到其生命與話語踴動的運動性，並交由觀者選擇其運動或真或偽的運動向度。視覺詩文本所主要採取的抽象性建構，使創作者可以超脫於對此時此刻物像寫實製作的限制。而採取對不同事物所存在之共相分析，以及後續進行符號擺置，遂使得視覺詩的圖繪、書寫行動，更像是一種帶反思性的召喚。正因為可自由召喚，不必拘泥物像現實被限縮的位置，因此繪畫之初始不是面對空白的畫面，而是如何篩選、滌清腦中各種畫面，擇選需要的，清廓不需要的。

所以視覺詩的詩——畫形式構形，並非只在眼睛器官進行實驗，其所具有具體、抽象間的實虛辯證，將視覺從眼睛這單一感知取徑解放而出。視覺詩意在將視覺交感於其他不同的感官、界域，在手、耳、鼻、肺上置放視覺表現可能，透過分析、凝聚，將其他感覺改編為視覺符號。文字符號及其序列成為了這構形、改編的基礎，前述之白萩、杜十三已呈現了文字符號在詩畫搭配上，所能突破圖像詩的視覺排列性，而其他1984、1986年視覺詩創作詩人在實

際創作上，更有意識地融入華文漢字的符號性，例如以下辛鬱「暮色中升起的河」、管管「鳥與林」、楚戈「喜悅用悲傷行走」。

辛鬱「暮色中升起的河」

此一視覺詩文本，是運用印章方式進行表現。在創作上

依「從一片暮色終生起河的輝煌」進行字與詞的刻印，刻印法有明刻與暗刻兩種，在紙上所用印墨除傳統的朱紅，還有綠、紫，甚至一字雙色者，例如「從」、「色」、「起」。整個視覺詩文本在整體構形變化，由左下而右上，所創造的揚起狀態，使得詩句中的「升起」得到聚焦、造型。整體來看，辛鬱「暮色中升起的河」偏近於新書法藝術以及圖像詩，文本呼應著前述論視覺詩理論中辛鬱對漢字先設意義的思索，這表現在透過印章蓋印完成視覺詩文本時，每一字詞所存在的字框、字圈。漢字除一體構成之字外，主要為不同字符（聲符、意符）所構成。當參看義大利詩人視覺詩文本為求構形、摹擬物像，對拼音字母的拆解，這樣對「拆字——構形」間的實驗，轉換到漢字上能拆解到什麼程度？在視覺詩文本中字內各拼組符號間的距離可以拉大到什麼距離方不成文？

Roberto Sanesi「Untitled2無題之二」中以不同字體、方向、圖像版本的文字，形成重重圖層疊蓋最底下常規化的由左而右由上而下之分段文字，由此寄託創作者以複寫方式，遮掩常規化的意欲。相較之下，辛鬱視覺詩文本的框圈正代表了在視覺構形時，每一字詞內各組構符號，其各自變化張馳的意義界限範疇。相對於辛鬱對華文漢字的書寫方式，管管與楚戈便不進行如此設限，在視覺詩文本畫面中其所視覺化之漢字彷彿如活物。

中文漢字的象形、形聲、會意、指事的形音義造字法，以及其方折、上下左右內外組合字形結構，使其本身就很容易建構圖像意象空間。這也是何以在1980年代視覺詩前，便有圖像詩之創作。是以在前述視覺詩理論思考視覺詩創

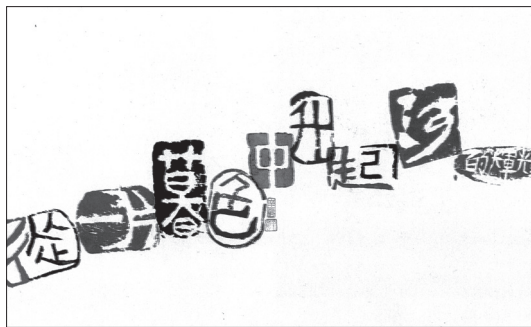


圖5 辛鬱「暮色中升起的河」(70x46cm)

作過程詩與畫孰先孰後的問題上，就詩的部分確實可以「漢字」作為視覺設計的先者。既以漢字作為視覺設計主體，繪畫能如何融入形式設計呢？積極地與具形象結構意味的漢字本身相對應、辯證？就管管視覺詩文本「鳥與林」來看，他主要將「鳥」字進行藝術圖像化書寫，其中也參酌了鳥之篆體進行書寫。

在藝術書寫過程，原本「鳥」字本身的間架以及間架形成的區塊空間都被放大，管管便在這些被創造出來的空間中填色，這些填色都不具有漸層性，一個區塊一個色底。不過由於不同鳥字，形成許多的字體區塊，加之用色有紅、深藍、天空藍、土耳其藍、黃、粉、紫，使得畫面堪稱富麗，且多層次的藍色，以及若將各個視覺化的「鳥」符號以線相連所形成一流動曲線，都暗示群鳥如何盤旋直上天空遨翔。

在一般畫作經營上，畫面中色彩如同光線，以其色澤為畫面提供了明暗亮度，以及連帶的氛圍感。管管視覺詩文本「鳥與林」的用色自然需要從此理解，但是漢字結構使得繪畫用色更細密化地要從「填色」角度理解。可以發現，藝術化的文字更明晰地呈現出建築骨架特性，而填補著色成為文本建設的一部份，更使文字產生了字的肉質性。詩人在視覺詩文本中的文字填色，傳達了他填補慾望，間架內之空白如同一種空匱，亟待詩人以色補全，字之骨架方得血肉。

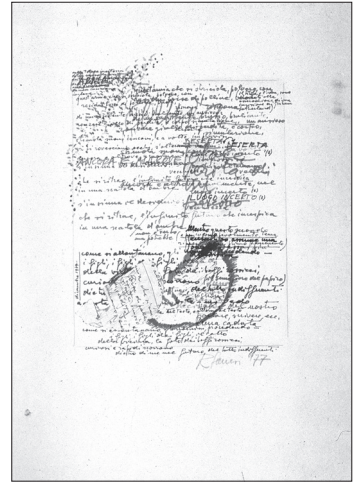


圖6 Roberto Sanesi 「Untitled2 無題之二」（35x50cm）



圖7 管管「鳥與林」
（32x64cm）

至於楚戈「喜悅用悲傷行走」則是以「喜」為核心，在視覺建構上主要將「喜」字原本組織拉大，並且將字符「口」轉化／畫為「○」形體，形成了畫面中上方以三個圈與一個橫槓抽象化的喜字。這樣的轉化／畫，理論上也包括對「悅」的處理，但是可以發現畫面上確實有超出喜字應有之「口——○」變化，但是「悅」字所屬之「丩」部卻無法尋覓，而被轉以畫面中的粉紅色予以取代。事實上，楚戈此一視覺詩文本詩句其他部分「用悲傷行走」都不以漢字字體處理方式在文本畫面中顯現。悲傷是被右下角相對於畫面中上方，而顯得構圖擁擠、用色的視覺設計所隱喻。右下角的悲傷彷彿墊腳石般，讓喜悅踏上前躍。從喜字各符號的擴散，以及紅、紫、黃活潑的用色，都使得喜字之行走帶有精靈躍動感，也讓整個視覺詩文本帶有豐富的童話性。

由此可以發現1980年代台灣視覺詩創作詩人開展了義大利詩人以字母處理之視覺詩文本，所未見漢字獨有的圖畫文字性。這固然有台灣其前圖像詩的印刷體文字編排成果作為支持，但1980年代台灣視覺詩創作詩人更推進發展出以更自由的手寫藝術化，進行漢字詩句的變形組織，以及顏色的填補、搭配，這

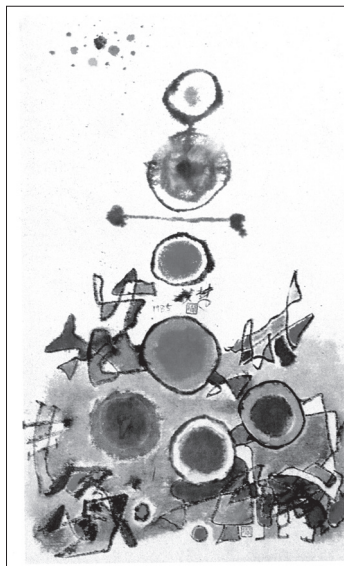


圖8 楚戈「喜悅用悲傷行走」
(56x116cm)

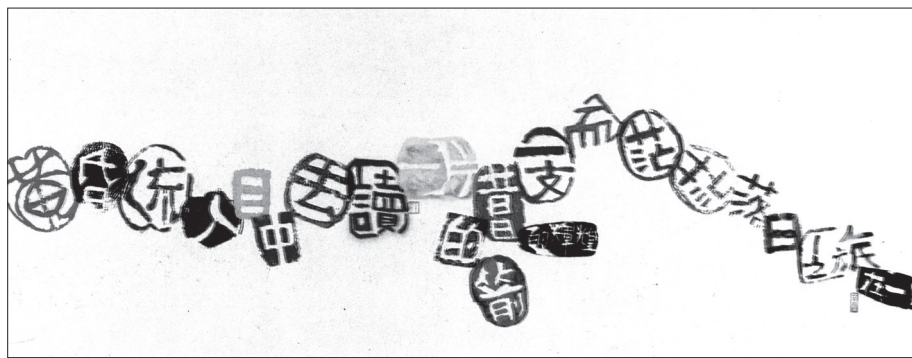


圖9 辛鬱「黃昏流入目中」(120x49cm)

都成為建構視覺詩強而有力之行動的一部份。特別是視覺詩的字體經營，都開始帶有身體感覺的涉入，而成為主體的延伸。在這字體——身體——主體的相涉中，一旦涉及群體潛意識內容，視覺詩的文字結構遂成為象徵符號的交換地，成為另一種微型的感覺結構。

為避免呆板，視覺詩在視覺界面上都有其構圖設計，使得畫面有層次變化性與視覺焦點，這使文本本身帶有基本的運動性。但也有以「運動」作為文本重點者，仔細檢視1984、1986年視覺詩展之文本，可以發現其中主要有「弧線」與「旋轉」兩種運動模式，以下即進行分述。

先論「弧線」運動模式。比起直線，線弧較具韻律感，遂為視覺詩創作者予以應用。前述白萩「鳥」藉左上之線弧，便帶有一速度感、運動感，如副詞般強化右上飛鳥之運動。由於的圓弧速度線，乃是以詩句「太空無限」連結而成，是以此一副詞作用同時也在其本身發生作用。至於辛鬱「黃昏流入目中」與「暮色中升起的河」以多彩字章拼組出弧線，表面看來在模仿靜態的山稜線造型，但建構弧線的字詞，其「流入」、「升起」使這弧線帶有運動向量。甚至在辛鬱兩視覺詩文本並列中，還形成了來去之間的互文辯證，使文本跨越其原本疆界，與另一文本產生連動。

張默「纏繞以逸樂」視覺詩文本以正中之空圈為核心，向外發展出凌厲的撇劃。整個畫面的內容如同颱風眼與颱風旋轉弧線，讓觀者感覺到繪畫者所形成帶力度感的視覺效果。此一弧線勾畫的力度，彷彿意圖要劃破原做為承載物／圖像的畫紙，同時也隱含著主體突破所處場域的意欲。越高張力的弧線本身，正等量地凸顯了場域的高度封閉性，使其必須進行如此躁鬱、反秩序性的運動，藉以破壞場域固存之界限。

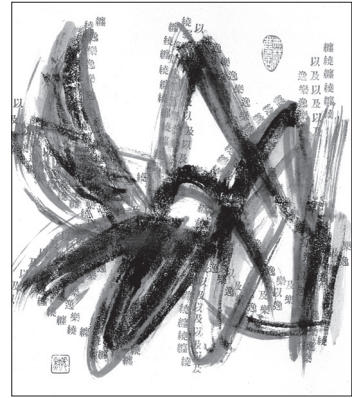


圖10 張默「纏繞以逸樂」
(55x51cm)

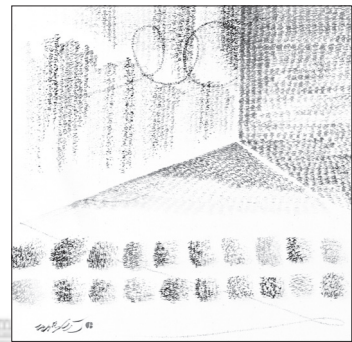


圖11 杜十三
「地球用愛旋轉、滋生萬物」
(80x80cm)

如此透過弧線運動展現創作者對空間的影響意識者，也可在杜十三「地球用愛旋轉、滋生萬物」視覺詩文本中得見。杜十三此一文本以透視法，形成一如角落的立體空間感，由此反襯出在創作之前，紙張畫面的平面性。而穿越這立體角落空間打圈的圓弧線，正以其如輕盈微風的優雅形式，反顯出以透視法建構的立體空間其理性幻覺型態，以及其線性紋理秩序。

張默如此之鐵勾銀劃，不可能是在一種胸有成竹，亦即對創作圖像之細部輪廓已心有預設；而是帶有一定的隨機性，任當下情感釋放。任弧線隨創作當下詩人之隨心所欲，而所往，而所變，而運動，一如生命中乍現的偶然。

相對來說，詩人在弧線邊蓋下「纏繞以及逸樂」各字之字印，在此一視覺詩文本的創作歷程上，乃是處在第二次序。主要是順著運動線，完成構形，參與了弧線之力量運動軌跡。原本勾畫的運動弧線本身便有黑紅黃藍線條的搭配，在線邊蓋字印無疑產生了視覺上的擴張效果。特別是字印皆為紅色，無疑呼應與紅色運動弧線間的關係。詩人所以強化出紅色，正意在提取紅色在色彩心理學，所具備之熱情、犧牲意涵以為修辭，為弧線運動對固有疆界、體制的突破，提供更強的情感張力。紅色字印不只以形式，更以其詩語言文字「纏繞」字眼，賦予視覺詩文本更細膩的觸感，使得視覺不只在眼睛發生作用，更直接地召喚觀者的身膚感覺。

再論「旋轉」運動模式。在杜十三「地球用愛旋轉、滋生萬物」視覺詩文本，已可在其弧線運動中呈現打圈旋轉的線條。而在1984、1986年視覺詩展其他文本中，旋轉運動被獨立出來運作，並在或明或隱間建構出圓的造型現象。Gaston Bachelard在《空間的詩學》終章「圓的現象學」曾指出：

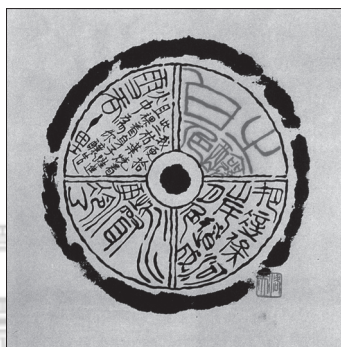


圖12 洛夫「白色的釀」
(42x42cm)



圖13 洛夫「金龍禪寺」
(42x42cm)

從圖像詩到視覺詩：

中國暨義大利當代詩人視覺詩畫聯展（1984）、視覺詩十人展（1986）之理論與實踐文本 331

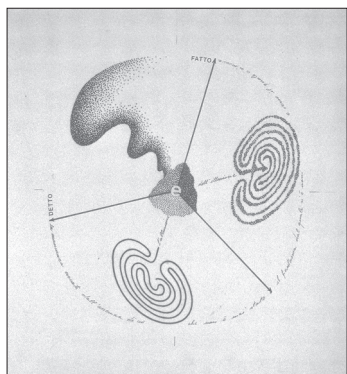


圖14 Vincenzo Ferrair
「Do when you say so說出就做」
(33x35cm)

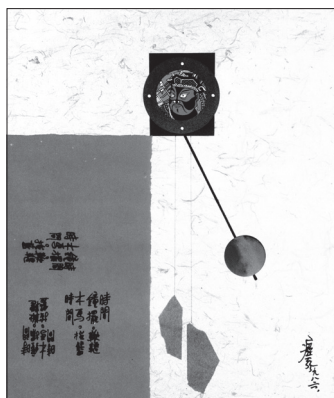


圖15 痲弦「時間、木馬、鐘擺」
(62x78cm)

在一個語詞的夢想者看來，圓這個詞語中有怎樣的平靜啊！它如此平靜地把嘴、嘴唇、氣息的存在變圓！……在一個畫家看來，樹以圓形構成。然而，詩人從更高處重新開展夢想。他知道自我孤立的事物會變圓，採取聚集在自身之中的存在形象。²²

圓形所存在的圓／完滿，將事物經驗聚集至中心的吸納感，以及循環旋／流轉的永恆性，吸引著創作者在視覺詩文本中，透過旋轉運動進行召喚。在洛夫「白色的釀」、「金龍禪寺」這兩個形式類似的視覺詩文本，便以圓輪盤為旋轉運動提供具像化的範疇。值得注意的是，洛夫這兩個視覺詩文本都節錄了其前同名詩作之詩句，連同詩題置放入圓輪盤內均分出的四個輪格。

可以發現，在洛夫此一組視覺詩中，本文詩作之文字詩行本身的閱讀次序，推動了視覺詩的旋轉運動。例如洛夫短詩〈白色之釀〉之詩題被置放入視覺詩圓輪盤中的右上，而本文詩行依序被分成三部分，第一部分「把這條河岸踏成月色時」除「時」字沒被寫入外，皆被嵌入圓輪盤中的右下框，第二部分「水聲更冷了」嵌入圓輪盤中的左下框，第三部分「我便拾些枯葉燒著／且裸著身子躍進火中／為你釀造／雪香十里」嵌入圓輪盤中的左上框。

22 Gaston Bachelard (加斯東·巴舍拉) 著，張逸婧譯，《空間的詩學》（中國：上海譯文出版社，2009），頁261-262。

本文詩題「白色之釀」以紅色書寫，吸引觀者以此作為視覺起點，然後自然地在原詩次序，在圓輪盤中進行順時針閱讀，形成一圓環式視覺旋轉運動。由此，前在本文詩作的感覺世界在文字語序創造的旋轉運動中，滲透到了視覺詩文本中，也使表面形式上靜態的文本，在觀者心理世界中啟動時間運動。基本上，洛夫「金龍禪寺」在形式上也是如此經營，只是本文詩作〈金龍禪寺〉較長，故在選引上選取其中最具代表性的首段進行處理。洛夫化視覺詩文本形式之靜以為動的意圖，也在Vincenzo Ferrair「Do when you say so說出就做」中得見。該文本圓圈左上的流動式曲線一方面代表聲音，但若觀者將畫由左向下旋轉120度，則此曲線則如人開口說話之側臉。聲音由人口發散，並由另兩端之雙耳接收，進一步引起主體行動。

必須指出的是，洛夫「白色的釀」、「金龍禪寺」視覺詩文本以篆體進行文字書寫。篆體字特色帶圓潤感，還保有文字圖畫意味，有利於表現視覺詩文本所追求旋轉運動。而圓輪盤中每均等框內之字數不同，也連帶產生文字的大小變化，也內在暗示閱讀音量的強弱之別，這使文本旋轉有其音韻律動感。痲弦「時間、木馬、鐘擺」視覺詩文本，則把這律動性結合更具像至時鐘鐘擺場域中。儘管畫中鐘擺定止於右，但現實經驗中我們知道鐘擺的擺動現象，所以在我們心理視境已預期鐘擺下一刻並不在此位置上。而左下角的文字空間擺置方式，以重複「時間／鐘擺・鞦韆／木馬・搖籃／時間」三次，並以由上而下、由下而上、由右而左三個方向進行擺置，更強化了這旋轉運動在觀者心理中發生。由圖像左右擺盪，文字則呈現順時鐘的圈轉，可知文字是時針，是鐘擺擺盪後的時間現象。而這形式上的時針圈轉，也與文字內的「時間」、「鐘擺」字詞相呼應，並浸染了「鞦韆」、「木馬」、「搖籃」等字詞，形成帶童趣與生命成長力量的視覺氛圍。當我們在思考在形式靜止的紙面上如何繪畫時間、如何繪畫力量時，痲弦此一視覺詩文本的旋轉修辭，無疑讓時間與力量有跡可求。

（二）「跡軌——場所」

構形、運動成為視覺詩的基礎建構方式，落實在空間上其所連帶發生形成

的軌跡，既能呈顯出主體之生存現象，更能成為主體與空間產生場所關係的能指。在視覺詩所統合的繪畫中，於畫作界面上經營主體與空間存在的關係，往往成為創作的重點。主體與空間物件兩者相涉之關係深度，決定了空間是否擁有著場所性。可以說，空間物件與主體不只是一畫面上大小前後用色深淺的搭配關係，在文本創作者經營下，兩者更應有一種帶生命力的會合，方能賦予畫面意蘊或戲劇性。

碧果視覺詩文本「一個濃縮人的場景」的構圖，將一列微末人形列隊置於高崗之上，畫面右邊則有一筆直懸崖，畫面其下亦畫有前景，建構出一具高下前後立體感的空間。Martin Heidegger〈人詩意的棲居〉中曾指出：「作詩首先把人帶向大地，使人歸屬於大地，從而使人進入棲居之中。」²³ 視覺詩文本的詩文字作用，便是在形式與語言上讓主體經驗空間，在空間散佈主體的生存活動，使空間不再是一他者，而是主體居於此、生存於此的空間。碧果視覺詩文本「一個濃縮人的場景」的構圖結構，可說遙與范寬名作「谿山行旅圖」相呼應，只是結構上下相反。范寬「谿山行旅圖」中的北方谿山巨岩，固然是整幅畫面之焦點。但在畫面底部蜿蜒如流的細道，還繪有蟻步般的細小行者，由此反襯出大自然之巨闊，以及微末主體在艱困環境中儘管羈旅蜿蜒，但

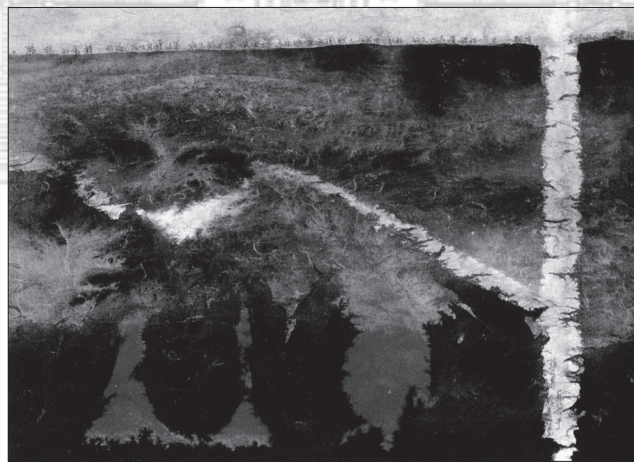


圖16 碧果「一個濃縮人的場景」（38x53cm）

23 孫周興編，《海德格爾選集》（中國：上海三聯書店，1996.12），頁468。

努力生活開展出前路的生命力。相對來看，碧果「一個濃縮人的場景」則呈顯孤絕情境下，於頂巔列隊之微末主體的生存狀態。必須指出的是，碧果「一個濃縮人的場景」這一系列微末人形乃是由細小的詩文字所擬構，比起前述白萩「鳥」、辛鬱「暮色中升起的河」以文字排列形成曲線，畫構出速度線與山河輪廓，碧果更將文字主／身體化。視覺詩文本中的字／身體之並排，成為主體於場所中的軌跡。這個軌跡呈顯出主體怎樣的生存狀態，可從三個人與空間之間的場所細節得見：第一、人所處之高崗，呈顯出群體所處的孤獨狀態。第二、畫面中相對於高崗的前景，由藍與黑搭配的色調，呈顯出群體所面臨的沉鬱狀態。第三、右側之筆直深邃幾乎佔整幅視覺詩文本整體寬度十分之九的懸崖，呈顯出群體所陷入的瀕死狀態。

楚戈視覺詩文本「白晝用黑夜行走」同樣將文字進行擬人化運作，白晝以字體拉展身體化的型態，從右下角的暈黑區塊中踏出，向左邊清朗白色區塊前行。畫面正下方的一列黑點，則正隱喻著所沾染的黑夜足跡。楚戈這個視覺詩文本的實驗性在於，原本屬於時間概念的白晝、黑夜都得到空間具像感。除了白晝部分，即使文字被抽象化了，但擬人化的作為，使得白晝從字面走出，在抽象中更有著積極的主體運／活動狀態；而黑夜在被以足／軌跡如此間接顯示於畫面中時，連帶地也被賦予著一液態沼澤的質感。如此之軌跡，使得畫面之平面靜物狀態，有了運動之現象。

必須指出的是，在此「字體——身體」脈絡中，此一抽象圖像可視為字體、身體同時雙向連結，彼此相溝通的中介地帶，其拉展狀態正凸顯意義在融



圖17 楚戈「白晝用黑夜行走」(56x116cm)

會上充盈、鼓盪的狀況。楚戈「白晝用黑夜行走」中字體之身體化，相較於碧果「一個濃縮人的場景」，明顯帶有強烈的運動性，且身體不只成為文體運動之邏輯，事實上其活動之源頭，帶有創作者強大對靜態文字的身體介入。

在修辭上，文字之擬人，又何嘗不是主體在讓靜物化的文字活動中，附加主體活動意欲以蘊藏於內的假代之舉？假文字而活動，突破字體內各字符在標準、常規字規範下被限制的空間關係，此正寄寓主體對體制規限的突破。字體如身體般的行走，這種延伸、延展，甚至對文字結構的變形狀態，比起前述管管「鳥與林」對文字間架的著色，更是出於字外，讓文字與外在世界進行互動，在移動中觸覺性地感知大地，而使大地成為容納主體活動經驗的場所。

商禽「思想的腳」視覺詩文本所呈現一群身體形象被攔腰截斷的異化身體，彷彿隱喻著身體為現代性，或者戒嚴體制冷肅情境割裂毀損的狀態。透過如此異化修辭，身體擺脫了原本既定正常的「形象——再現」狀態，與楚戈「白晝用黑夜行走」對字體的擬人化修辭形成辯證。

如果楚戈「白晝用黑夜行走」是以變形文字的字體運動，提供一種現下身體可資參照、追求的身體活動型態；那麼商禽「思想的腳」則是透過對既定身體的破壞，亦即既定身體之定義的毀壞來容納意義。畫面中的這份截斷形成了一大段的空白，空白不只是區別了身體上半身與下半身，其實還形成一種原不存在的身體延長，邀約觀者填補意義。可以說，在此之上下半身間的空白，是一帶意義邀約性的空缺。

上半身與下半身在商禽「思想的腳」中，實為形而上與形而下之隱喻。即使是在同一身體中，身體各器官未必處在均一的意義位置。具體來說，對襯於身體其他部位，頭與心總有著特殊地位。頭所擁有之臉孔及其帶豐富變化的面容，成為標示主體最強力的能指，是以其照片——所謂的半身大頭照，成為各種個人官方文件如護照、身份證必備之物。心雖則是身體啟動血液運輸的器官，但在肉體層次之外，



圖18 商禽「思想的腳」
(34x34cm)

於中國思想中也賦予「心」特殊精神地位，成為主體良知判斷、情感作用之地，而這個層次之心，實則由腦所運作。上半身之頭、心、腦，使上半身擁有著形而上的傳統。

商禽此一視覺詩文本題名「思想的腳」，對原本身體的語序、文法之顛覆，可說具有一現象學上的意義。商禽使原本傳統形而上對思想的獨佔性，轉讓形而下的腳也得以擁有。腳能思想，意味所謂的意義並非絕對的形而上，大地也能成為主體獲得意義的根源場所。而所謂的思想也非抽離於世，體驗也正是一種思想行為。

將痲弦「被目為一條河」與楚戈「白晝用黑夜行走」並看，則能看到運動軌跡的僵直與活躍之別中，所隱喻主／身體所位處之僵固疆界。痲弦「被目為一條河」此一視覺詩文本，詩人徵引自身著名詩作〈如歌的行板〉最後段落之詩行「而既然被目為一條河總得繼續流下去的／世界老這樣總這樣：——／觀音在遠遠的山上／罌粟在罌粟的田裡」並搭配彩拓式的高山圖景。從此圖像與詩本文之可看見詩人對〈如歌的行板〉跨越紙本詩行文字，所進行文字與圖像交互搭配的視覺化呈現，讓讀者變成觀者，一窺詩人內在心理的視覺圖景。

痲弦〈如歌的行板〉從開頭「溫柔之必要，肯定之必要」後，羅列了各種物件、事物，如一點點酒、木樨花、歐戰、加農砲、紅十字會、盤尼西林、暗殺、晚報等等，最後並綴以「之必要」。然則，這大量「之必要」實則為「不必要」，不只為身外之物，更是冷戰情境、資本主義結構下盤繞於主體外的產物。整首詩在形式上雖由各種「之必要」形成輕盈的音樂節奏，但內容指陳主體被時代環境結構所迫無奈地為物所累，並為如此冷酷生存環境所陷，如此形成了一形式與內容間輕盈與沈重的戲劇衝突感。

痲弦〈如歌的行板〉尾段停止了前面諸段「之必要」形式，產生了形式

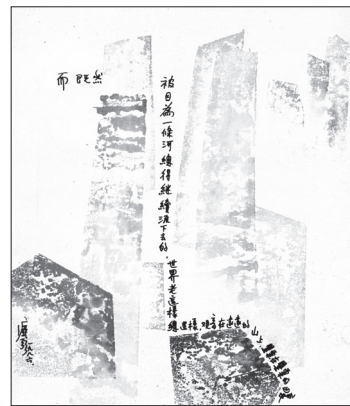


圖19 痲弦「被目為一條河」
(62x78cm)

上音樂的終結，並把輕／重的戲劇衝突予以收束。痙弦「被目為一條河」視覺詩文本可說把痙弦〈如歌的行板〉尾段之意味進行具像地表現。所引本文尾段「而既然被目為一條河」本身就是一刻意缺少主詞／體的詩行，在視覺詩文本中進行徵引，更可就其在畫中的詩行擺列，暗示主體之身體狀態、處境。可以發現這段詩行被嵌入堆疊的方塊群山間，如瀑布般直下。這方塊群山連帶所形成的瀑布軌道，自然是帶著僵直角度，暗示即使是生命力活潑流動姿態的流水也如何被異化。而隱喻著主體的詩行，便在如此瀑布軌道中生硬的活動軌跡。而詩行中的「總得繼續」、「老這樣總這樣」，更為此僵硬如機械人的活動軌跡賦予無奈的語感。痙弦〈如歌的行板〉最終以「觀音在遠遠的山上／罌粟在罌粟的田裡」這帶空間對比感的詩行為結，觀音代表的救贖力量遠在山上，而人立足大地卻又充滿毒性、幻覺的罌粟田。痙弦在視覺詩文本中在所引這句詩行之下的山石，也有意識地有別畫面其他部分之用色，採取深紫、深藍色經營，突顯出下陷之力道，以及主體身陷罌粟田難以超拔的困境。

相對於痙弦「被目為一條河」主體被限制在僵直轉折空間，張默「糾結或者悲傷」則以揮灑的筆法軌跡，開展出一蘊含生命力的主體空間。張默「糾結或者悲傷」筆法除帶有其前所述「纏繞以逸樂」的力量感釋放，更有意識地在筆勢軌跡中形成連結組織。在筆勢走動下，線條在一個點與一個點間的畫／活動，其軌跡建構出的多邊形圖框空間，成為了此一視覺詩文



圖20 張默「糾結或者悲傷」
(55x51cm)

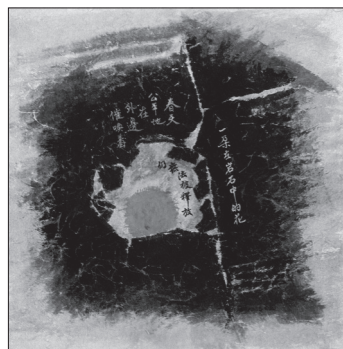


圖21 白荻「一朵在岩石中的花」
(54x54cm)

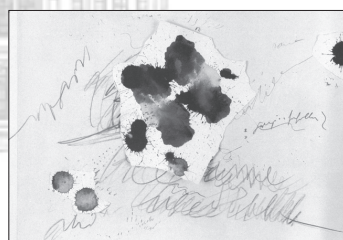


圖22 Luca Maria Patella
「Work4 作品之四」
(36x25cm)

本的視覺焦點。

可以發現此一圖框中，是內與外兼具力量感的軌跡空間。就外部來說，軌跡形成一不規則的多邊角形圖框，此具有豐富多樣且多向的角度，形成了一帶輻射感的空間。就內部來說，軌跡空間並非空白，含蘊了以藍色為主黃色為輔的色彩，有其容納性。而這藍黃色彩在多邊角形圖框中，基本上彷彿水勢順著輪廓，以圈旋狀的方式流動，在部分區塊中甚至會超出、溢滿。如此一方面呈顯空間的容納性，另一方面也呈顯出內部力量歎張難馭之狀態。

詩語言「糾結或者悲傷」以紅色字印方式參與著軌跡內外的運動，釋放其意義同時也為軌跡之運動，賦予更細膩的主體感受，使得此一場域在盤根錯節中，有著超越平面限制，滾滾如湧泉的立體力量感。與張默「糾結或者悲傷」相類似，以創造視覺核心並進行四周向外輻射進行構圖之視覺詩文本，還有白萩「一朵在岩石中的花」、Luca Maria Patella「Work4作品之四」，由於兩視覺詩文本較為具像，更能呈顯出主體力量在釋放過程中與空間發生的場所關係。

白萩「一朵在岩石中的花」在一片用以代表岩石的墨黑中，建構出帶碎裂感的圓狀空間，其中再圖繪一橘紅圓點隱喻花朵。Luca Maria Patella「Work4作品之四」構圖上與白萩相類似，中間刻意創造張開的墨水暈點，暗示圖像對文字文本的摧毀，呈現在實驗創作上話語權的爭奪。白萩在圓狀空間之上，書寫「春天公平地在外邊催喚著」，以文字方式形成一具生命力的聲響召喚源點。而圓狀空間之內，則書寫「仍無法被釋放」。這看似指花朵無法突破岩石，但從黑色岩面上綻放的裂紋，以及已然出現的圓狀缺口，說明了花卉確實以其生命力量，在大地空間上散佈力量軌跡。換另一個角度來看，「催喚著」與「仍無法」在敘述上都並沒有絕對終止的意涵，暗示岩中之花雖現下仍無法被釋放，但在春天持續發動的生命召喚下，岩中之花並非最終無法破岩而出。在黑色岩上散佈的裂紋，正是主體力量持續散佈的印證，裂紋碎裂著岩石空間，卻也以生存力量將空間，帶至與主體相存有的場所層次。

四、結論：畫圖與意圖

在戰後台灣現代主義運動的發展上，現代詩與現代畫始終存在策略並進的

關係。1960年代中期的第一屆、第二屆現代藝術季，現代詩人與現代畫家有了具代表性的詩畫聯展合作。至1980年代則因東方畫會蕭勤帶回台灣之義大利詩人們的「視覺詩」，復又啟動同畫會之李錫奇推動現代詩人進行視覺詩創作之舉，並完成1984年「中國暨義大利當代詩人視覺詩畫聯展」、1986年「視覺詩十人展」兩次視覺詩展覽，呈顯出是時台灣視覺詩創作者們視覺詩理論焦點與創作成果。

在視覺詩理論上，1984、1986年台灣視覺詩展參與詩人畫家有「『詩——畫』辯證」與「華文漢字視／聽覺造型」兩個焦點。在「『詩——畫』辯證」部分，他們徵引蘇軾「詩中有畫，畫中有詩」之論，啟動「文體體質改造再生」與「詩畫具體形式」之文體與藝術體式的整合想像，強調在視覺詩文本界面上進行詩文字與繪畫元素間的實際組織。在「華文漢字視／聽覺造型」部分，他們不只召喚詩本身的聲音傳統，更因為漢字本身獨有形音義合一的方塊字特性以及其造字法，內蘊了「文字——圖畫」間的組織意味。由此推展「文字之組合排列」、「文字之書寫風格」所可能進行的視／聽覺造型，並使傳統古典書法、工具，亦能有表述現代性的實驗動能。

這也呈顯了1984、1986年台灣視覺詩展創作者們如何析辨「視覺詩」與「圖像詩」相別之特質——圖像詩乃以文字進行具／抽象構形之文本，但視覺詩在創作媒介物上，不只以文字符號，更以繪畫符號相融合；在承載物形式上，視覺詩則超越圖像詩潛存之文字排序／版，以繪畫圖式更豐富自由的向度，容納文字、繪畫符號。

落實在實際創作上，台灣現代詩人於1984、1986年台灣視覺詩展所展出之視覺詩文本，在詩文字與圖像於同一界面的搭配組織上，產生相當細密的發生歷程與互文性。既有演繹詩人自身名作者，亦有直接創作視覺詩者，更有針對自身圖像詩進行視覺詩再創作者，部分詩人也會採取相同構圖、媒材，進行系列化的視覺詩文本。就視覺詩文本內部的詩美學藝術面來考察，1984、1986年台灣視覺詩展之視覺詩文本具有「構形——運動」、「跡軌——場所」兩大特性。

在「構形——運動」部分可以發現，詩文字參與著圖像的構形，除進行一般之物象勾勒、堆壘、造型外，創作者還會運用詩文字字體（草寫、篆體）書

寫法、語句走向，為物象提供質感。視覺詩之構形在抽／具象外，更指向於對速度、力量等的呈現，在搭配畫面之情境時，讓不易表現的時間、情緒感覺得以感官化。這多樣構形也意在創造運動感，並主要形成了「弧線」與「旋轉」兩種運動模式，以突破畫面形式之靜態。

在「跡軌——場所」部分可以發現，視覺詩文本空間隨畫面對運動現象之塑造，而有由詩行或圖像符號建構的跡軌。跡軌並非單純運動力度的結果，特別是1984、1986年台灣視覺詩展的創作者往往會擬人化修辭書寫詩文字，產生「字體——身體——主體」的連結、相涉，就此而觀跡軌可說是主體對空間的觸覺結果，帶有主體存有活動的隱喻性。跡軌既為主體存有運動的印證，其現象也呈顯主體與空間之存有關係。可以說，正因為空間擁有著存有經驗的跡軌散布，使得空間成為具象徵意味的場所。

總的來說，1984、1986年台灣視覺詩展之視覺詩文本帶有主體位於空間場所的演出性。視覺詩創作者意欲將讀者與觀者進行整合，使視覺詩不只在創造視覺，還將視覺做為一條引道，召喚出超越原本文字、繪畫限制性的力道，系列化地整合著「形與聲」、「空間與時間」、「圖畫與音樂」，賦予觀者一個新的感覺位置。所以視覺詩的觀者，在視覺詩創作的詩畫修辭運轉下總難以「靜觀」，而必須以一帶「時間感」的觀看方式，解讀視覺詩文本中的圖像與詩文字形式共構的隱喻。連帶地，也讓靜物於主體內在想像、意識視境中，啟動了下一刻的運動。透過運動，產生畫與詩文字間在色澤、語序上的空間感與韻律感。

在視覺詩文本中的詩與畫，並不是被堆疊在一個對表象實物進行等同再現的地帶，1984、1986年台灣視覺詩展之視覺詩創作者拒絕了對現實複製性的再現，破壞了原本物於現實邏輯限制的位置，開創充滿創造組合性的歧義理路。他們所建構物件輪廓，與其說是為了要進行造型，不如說都是為了啟動震盪，搖撼陳腔濫調的僵固框架。所以1984、1986年台灣視覺詩展之視覺詩文本普遍帶有突破性的運動跡軌，既賦予畫面質感、張力，也反襯出創作者在畫圖中毀壞封閉疆界，打開主體與物之間意義交換邊界的存有意圖。

參考資料

一、專書

中興大學中國文學系編，《第五屆通俗文學與雅正文學——文學與圖像研討會論文集》（台中：中興大學中國文學系，2005.10）。

文訊雜誌社編，《台灣現代詩史論：台灣現代詩史研討會實錄》（台北：文訊雜誌社，1996.03）。

王元鹿，《普通文字學與比較文字學論集》（中國上海：上海古籍出版社，2012.09）。

李錫奇、蕭勤編，《心的風景：中國暨義大利當代詩人的詩畫新境》（台北：時報文化出版公司，1984.12）。

孫周興編，《海德格爾選集》（中國：上海三聯書店，1996.12）。

張默，《張默世紀詩選》（台北：爾雅出版社，2000.04）。

黃永武，《形聲多兼會意考》（台北：中華書局，1969.08）。

劉利玲編，《視覺詩十人展：中國詩覺運動的序曲》（台北：環亞藝術中心，1986.06）。

Gaston Bachelard（加斯東·巴舍拉）著，張逸婧譯，《空間的詩學》（中國：上海譯文出版社，2009）。

Gotthold Ephraim Lessing（萊辛）著，朱光潛譯，《詩與畫的界限》（台北：駱駝出版社，2001）。

——，《拉奧孔：詩與畫的界限》（中國北京：人民文學出版社，1997）。

Peter Gay（彼得·蓋伊）著，梁永安譯，《現代主義：異端的誘惑》（台北：立緒文化事業公司，2009.12）。

二、期刊

林秀玲，〈出奇：談康旻思的幾首視覺詩〉，《中外文學》15卷12期（1987.05），頁102-121。

張高評，〈蘇軾黃庭堅題畫詩與詩中有畫——以題韓幹、李公麟畫馬詩為例〉，《興大中文學報》24期（2008.12），頁1-34。