

白萩圖象詩研究

丁旭輝(輔英技術學院講師)

摘要

白萩是繼詹冰、林亨泰之後，最早投入台灣現代圖象詩創作的人。他認為圖象詩可以使讀者回到文學以前的衝動、狂熱的經驗，可以讓人直接感受、直接與詩的意義互相撞擊，產生詩的火花，也是他個人面對二十世紀龐雜的生存境況的思考與表達。他的圖象詩作品雖然只有二首，但對後來台灣現代圖象詩的發展，有重大的影響；其中〈蛾之死〉表現了詩人對「光明」、「自由」與「愛」死而不悔的追求，〈流浪者〉則象徵知識分子在苦悶時代中內心的自我放逐

關鍵詞：白萩 圖象詩 蛾之死 流浪者

一、前言

台灣現代圖象詩起源於詹冰、林亨泰、白萩的圖象詩創作及理論，其中最早的是詹冰，他在一九四三年留學日本時已開始創作圖象詩(註 1)，但當時並未在台灣發表，一直到一九六五年，隨著詹冰的第一本詩集《綠血球》(詹冰：1965)出版，這些圖象詩才正式出現在台灣現代詩壇，錯過了對台灣現代圖象詩發生影響的第一時間，但這些圖象舊作，以及一九六五年以後的圖象詩新作，仍對台灣現代圖象詩，產生絕大的影響。

林亨泰的「符號詩」創作始於一九五五年，連續幾年之內，他在《現代詩》與《創世紀》二本詩刊上，大量發表符

號詩作，並輔以符號詩論，帶起了台灣現代圖象詩(「符號詩」可包含在廣義的「圖象詩」內)的創作風潮。

而白萩則是林亨泰符號詩的呼應者，並於一九五八年起，以圖象詩創作做為實質的響應，但他自覺的提出個人的圖象理論，並非一成不變的追隨。他的圖象詩作數量不多，但仍有深遠的影響。所以若論影響的先後，白萩與林亨泰一樣，對台灣現代圖象詩初期的發展，有更大的影響。

二、白萩的圖象詩理論

白萩的圖象詩理論與創作，起源於對林亨泰〈符號詩論〉及符號詩創作的

呼應與支持(註2)不過他同時也表明,這種影響是「對抗性」的影響(白萩:1984, 127),他刻意要寫與「符號詩」不同的「圖象詩」,而這種「從造形下手」的表現手法則是從學畫的經驗中所提煉出來的,他利用這種手法,完成了《蛾之死》中的四首圖象詩(林耀德:1989, 39)。

白萩認為圖象詩最重要的是其繪畫性不可取代詩的意義,他說:

我最重要也是唯一要表達的觀念是:「詩」並不像過去那樣的祇認為存在於「音樂中」;今日我們寫有關於圖象的詩,也並不祇認為「詩」存在於「繪畫中」,而是視「意義」的需要或為「音樂性」或為「繪畫性」的,但其地位祇是「意義」的附從而己。(白萩:1972, 4)

因此,對於八〇年代中期曾盛行一時的「視覺詩」(註3),白萩本身雖然也是個參與者,但他認為:

「視覺詩」做為繪畫深度不足,做為詩則定位不易,我想這是詩人玩藝術的附帶產品。如果完全是排字,那麼「圖象詩」已可表達,如果扭曲字體、加入過多繪畫記號,詩也就消失了,「視覺詩」可說是站在「圖象詩」和繪畫的中點。我自己也繪畫,因此深深了解「視覺詩」的問題,我是以一個藝術運動贊助者的身分來參與「視覺詩」創作,不過,「視覺詩」比起純繪畫還是差了一截。(林耀德:1989, 40)

由此也可見出白萩對圖象詩的嚴謹態度與對圖象詩的詩性堅持。因此,他曾批

評林亨泰的〈房屋〉與秦松的〈湖濱之山〉是失敗的作品,林亨泰的〈ROMANCE〉則是成功的作品,因為前者「詩中的『繪畫性』差不多取代了『意義』」,而後者「詩中的繪畫行動並沒有取代了所欲表達的意義」(白萩:1972, 6、14~15)。

對台灣現代圖象詩發軔期的三位詩人而言,「繪畫性」或「圖畫性」的迎拒一直是一個重要的問題。詹冰說圖象詩是「詩與圖畫的相互結合與融合,而可提高詩效果的一種詩的形式。」(詹冰:1978, 60)林亨泰則說「詩,是時間藝術,……………我一直嚴守住詩的此一界限。當詩人的創作對『繪畫性』有所偏愛時,也應當不至於偏愛到把『繪畫』入詩,或將詩寫成圖畫」,因此,他批評白萩的〈蛾之死〉「超出了此一界限而落入『繪畫』」,他認為詩必須要能「逐字地、逐行地唸下去,以表現時間的進行」。(林亨泰:1998b, 31~32)

林亨泰與白萩針對「繪畫性」互相批評,表現出他們在圖象詩理論上維持圖象詩獨立詩性的一致性,而詹冰雖然說圖象詩是「詩與圖畫的相互結合與融合」,但他所真正要強調的則是「可提高詩效果的一種詩的形式」,而且觀察他的圖象詩作品,除了早期練習性質的〈自畫像〉(詹冰:1965, 35)借助簡單的圖形來方便文字的排列之外,他的圖象詩在詩性的表現上其實是純粹而嚴謹的,他所謂的「詩與圖畫的相互結合與融

接的形象，更能使讀者置於那曠大的寂寞和淒涼的經驗。然後我表現他流浪之久，而在第三節重覆的「站著」是表現其無可奈何。(白萩：1972，17~18)

柯慶明先生曾對此詩有過深入詳細的評述(柯慶明：2000，4~7)，針對此詩與白萩的說解，他提出此詩的三個的「困境」，其中與本詩的圖象性相關的有二個：「不論是白萩本人或這些肯定此詩的評論者們，始終都沒有解釋：白萩如何可以以一棵深根植立於定點的『絲杉』來象喻居無定所的『流浪者』？」「我們的合理閱讀是該像讀兩首〈風景〉一般，很自然的將全詩當作一個整體的『空間的圖示』？或者是將它切割成三個不連續的節段？」(第5頁)

我們可以這樣看待這二個問題：這株絲杉，在白萩寫作的時代裡，恐怕正是每個知識分子的象徵寫照，時代的苦悶逼得每個知識分子即使表面正常、穩定、固定，內心則往往自我放逐，形同一個流浪者，目睹遠天來去自如的流雲，體悟著生命被孤立、限定的巨大苦悶與悲哀。而這首詩的圖象部分，主要是在第二節，一、三節有圖象意圖，但究非完整的圖象，尤其第三節，的確是「根本就是在『比喻』與『敘述』」(第5頁)，這種情況也見於〈蛾之死〉一詩。

四、結語

利用空間的圖示，詩可以不必經過敘述或比喻而直接說話，直接與讀者溝

通，直接傳情達意。當我們看到蛾初見光明的激越，以及那對自由與愛至死不悔的追求，心中豈能不受到極大的震撼、感動與激盪？而當我們目睹無垠的地平線上，一株絲杉獨自承受著天地間所有的孤寂時，任何人都將忘卻姓名，成為那株絲杉，不待比喻說明，直接體悟這孤寂的巨大與蒼茫。

這便是圖象詩的詩學特點，也是白萩圖象詩的成功之處。

參考書目

1. 白萩(1958)。蛾之死。台北，藍星詩社。
2. 白萩(1971)。白萩詩選。台北，三民。
3. 白萩(1972)。現代詩散論。台北，三民。
4. 白萩(1984)。詩廣場。台中，熱點。
5. 杜十三(1988)。行動筆記。台北，漢光。
6. 林亨泰(1998a)。林亨泰全集六(呂興昌編)。彰化縣立文化中心。
7. 林亨泰(1998b)。林亨泰全集八(呂興昌編)。彰化縣立文化中心。
8. 林耀德(1989)。觀念對話。台北，漢光。
9. 柯慶明(2000)。〈防風林與絲杉——論林亨泰與白萩詩中的台灣意象〉，收入詩／歌中的台灣意象：第二屆台灣文學學術研討會會議手冊。台南，成功大學，2000年3月11~12日。
10. 時報文化編(1984)。心的風景。台北。

11. 商禽(1988)。《用腳思想》。台北，漢光。
 12. 詹冰(1965)。《綠血球》。台中，笠詩社。
 13. 詹冰(1978)。《圖象詩與我》。《笠詩刊》87期，1978.10.15。

註釋

- 註1 詹冰於一九四三年為了實驗如何能使文學作品可以像繪畫、音樂般無國界限制而能「世界通用」，首次寫了〈Affair〉、〈自畫像〉二首圖象詩，這是目前所知，台灣現代詩壇最早的圖象詩(詹冰：1978，60)。
- 註2 參林耀德：〈前衛精神與草根意識——與白萩對話〉(林耀德：1989，32~48)。對話中林耀德問：「林亨泰的〈符號詩論〉是否對《蛾之死》中的『圖象詩』有所影響？」白萩答道：「林亨泰的〈符號詩論〉一文引介了新觀點，我很欣賞，於是我發展出『圖象詩』來和他的理論相互印證。」(38頁)另外，白萩在一場〈白萩作品討論會〉中也說明道：「我當時寫那四篇圖象詩，最主要的原因是要支持林先生的理論。」(白萩：1984，128)
- 註3 80年代中期台灣開始有「視覺詩」(Visual Poetry)的引進與創作。1984年12月1日~14日在新象藝術中心有一場「詩覺季：自由中國、義大利視覺詩聯展」，可參考展後所出版的專輯

《心的風景》(時報：1984)，又可參考杜十三《行動筆記》中的1984年「中義視覺詩聯展」的照片與理論探討(杜十三：1988，99~111)，以及商禽《用腳思想》中對視覺詩的說明和〈跋〉中的說明(商禽：1988，129~141、144)。另外，1986年1月另有一場由白萩、洛夫、管管、辛鬱、亞弦、杜十三、張默、商禽、楚戈、碧果等十人合辦的「視覺詩十人展」。

- 註4 白萩自稱《蛾之死》中有四首圖象詩，但並未說明是哪四首；而林亨泰在〈白萩的詩集《蛾之死》〉(林亨泰：1998a，46~59)一文中則舉了〈流浪者〉、〈曙光之昇起〉、〈蛾之死〉三首，說他們是「以圖示詩」(51頁)，指的即是圖象詩。至於第四首為何，則沒有人談過。依全書看來，應以〈仙人掌〉最有可能。

- 註5 此詩三、四節的文字在後來收入《白萩詩選》(白萩：1971，62~64)時，與初發表於《現代詩》時有所不同；而其詩行高低排列在1972年出版的白萩《現代詩散論》(白萩：1972)中的〈由詩的繪畫性談起〉一文中引用時(16~17頁)又有所不同，本文引用時根據後出的《現代詩散論》版。