

陳黎圖像詩中的符號系統

陳思嫻

〈南華文學所〉

摘要

在台灣現代詩中，圖像詩的發展，從早期的詹冰、林亨泰、白萩、洛夫、非馬、羅門，到杜國清、羅青、蕭蕭、杜十三、蘇紹連、陳黎、羅智成等，已形成其獨立的詩學體系，成為台灣現代詩中的特色之一。圖像詩又稱為「具象詩」、「具體詩」(Concrete Poetry)，所指的是「利用漢字的圖像特性與建築特性，將文字加以排列，以達到圖形寫貌的具體作用，或藉此進行暗示、象徵的詩學活動的詩」¹，而林耀德將它定義為：「利用文字記號系統的具象化表現形式」²。圖像詩除了表現在寫作技巧之外，還表現在援引圖像詩的手法，以視覺暗示的方式，製造詩形的外觀之圖像效果，形成獨特的藝術風格；由於這一類的創作，在創新實驗上大多帶著強烈的遊戲性格，「其遊戲策略主要體現在兩方面—聽覺的戲耍，和視覺的戲耍」³，故圖像詩又被稱為「前衛詩」。由於現代科技的進步，改變了現代詩的書寫模式和呈現樣態，80年代中期，「視覺詩」(Visual Poetry)的引進和創作、90年代「網路詩」的大量出現，在現代詩的圖像性表現上，呈現了另一層深入的閱讀和書寫方法。然而「視覺詩」(Visual Poetry)和圖像詩相較之下，它的重點在「視覺」而不是「詩」；也並非是我們在此所要探討的，以「圖像技巧」為前提的圖像詩。

圖像詩以「圖像技巧」為前提，如此「純粹專注在詩歌外在形式上的研究，很難不被貼上『形式主義』的標籤」⁴，而誠如林耀德為圖像詩所下的定義，圖像詩即使有具體的圖

1 丁旭輝：《台灣現代圖象詩技巧研究》，高雄，春暉出版社，2000年，頁1。

2 林耀德：《不安海域》，台北，師大書苑，1988年。

3 焦桐：《台灣文學的街頭運動——一九九七~世紀末》，台北，時報出版社，1998年，頁64。

4 丁旭輝：《台灣現代圖象詩技巧研究》，高雄，春暉出版社，2000年，頁5。

像形式，它的主要重點仍在文字記號系統。否則，純粹以利用文字排列成圖像，而喚起讀者對事物形體狀態的視覺感的圖像形式，和藝術研究的「圖像學」(Iconography)並無相異之處。這正是圖像詩能夠在台灣現代詩中，佔有重要發展意義的主因。

關鍵字：圖像、形式、文字、系統。

一、前言

台灣圖像詩的發展，從一開始即被詩的形式所限囿，而以爲只要單純以詩的文字稍作排列，圖像詩便可成形。台灣圖像詩因爲漢字本身的圖象和建築特性，擺放在語言學的兩軸當中，於是略顯見其隱藏的系統。本文以中生代詩人陳黎爲例，分析他精湛的圖像詩作品，並試圖爲圖像詩歸納出內在的符號系統，而非使圖像詩的創作或研究，一再成爲形式主義所標榜，而被創作者視爲的文字遊戲。以下試述之並總合陳黎圖像詩中的符號系統。

二、陳黎與圖像詩

（一）陳黎

五〇年代出生於台灣花蓮的詩人陳黎（1954~），其詩風具有多重變奏轉折的軌跡。學院式的陶養，加上內外時空的推移變遷，使他不僅濡染西方思潮及第三世界文學與影像藝術，並強烈激發其本土／外來、意識／現實、音樂／詩歌……間多層次的辯證省思。

從七〇年代至八〇年代，已可從陳黎的詩作，可看出他豐沛的想像力與大膽的形式追求。八〇至九〇之間，他中和了藝術與現實的兩難，以節奏、旋律、意象和日常生活語言，曲探社會底層與人性弔詭的繁複面。他試圖把精醇質樸的藝術理念和諷刺悲憫情懷，合而爲一。

九〇年代前後，陳黎重新認知自己的「本位」與「本土性」，然此於七〇年代早已發軔。九〇以降迄今，他的詩質更加稠密精準，詩的內涵更深邃，形式更自由。至今爲止，陳黎的詩作約 400 首，含括《陳黎詩集 I：1973~1993》、《島嶼邊緣》、《貓對鏡》、《陳黎詩選：1974~2000》。《詩集 I》共五卷：依序是《廟前》（1973~1975）、《動物搖籃曲》（1976~1980）、《暴雨》（1980~1989）、《家庭之旅》（1989~1993）和《小宇宙》（1993）。

從《島嶼邊緣》開始，陳黎便有諸多圖像詩的寫作嘗試，在詩的語言和形式上，做了不少突破。「從文字的再啓動，我們可以看出陳黎正在重新經歷文藝復興般的騷動；他熱切的（重新）學習語言、發現語言。『語言』意味著什麼呢？當然是一個全新的世界。這就是陳黎的『馬賽克理論』。在一個語言裡，其實每個字都曾是全新的馬賽克：不知始終，只有晶亮的自己。但日子久了，光彩漸漸暗淡。最後或許只剩得了它們所拼成的圖案：一個龐

大而笨重的、奉命必須傳遞的世界。陳黎所做的就是把馬賽克逐一加以擦拭。但是有時候還不只是擦拭，而是著上新的顏色；讓每一個字，又變成了全新的世界。」⁵讓我們為這靜止的馬賽克解碼，挖掘陳黎在圖像詩上的獨特表現。

（二）圖像詩

在台灣現代詩中，圖像詩的發展，從早期的詹冰、林亨泰、白萩、洛夫、非馬、羅門，到杜國清、羅青、蕭蕭、杜十三、蘇紹連、陳黎、羅智成等，已形成其獨立的詩學體系，成為台灣現代詩中的特色之一。圖像詩又稱為「具象詩」、「具體詩」(Concrete Poetry)，所指的是「利用漢字的圖像特性與建築特性，將文字加以排列，以達到圖形寫貌的具體作用，或藉此進行暗示、象徵的詩學活動的詩」⁶，而林耀德將它定義為：「利用文字記號系統的具象化表現形式」⁷。圖像詩除了表現在寫作技巧之外，還表現在援引圖像詩的手法，以視覺暗示的方式，製造詩形的外觀之圖像效果，形成獨特的藝術風格；由於這一類的創作，在創新實驗上大多帶著強烈的遊戲性格，「其遊戲策略主要體現在兩方面—聽覺的戲耍，和視覺的戲耍」⁸，故圖像詩又被稱為「前衛詩」。由於現代科技的進步，改變了現代詩的書寫模式和呈現樣態，80年代中期，「視覺詩」(Visual Poetry)的引進和創作、90年代「網路詩」的大量出現，在現代詩的圖像性表現上，呈現了另一層深入的閱讀和書寫方法。然而「視覺詩」(Visual Poetry)和圖像詩相較之下，它的重點在「視覺」而不是「詩」；也並非是我們在此所要探討的，以「圖像技巧」為前提的圖像詩。

圖像詩以「圖像技巧」為前提，如此「純粹專注在詩歌外在形式上的研究，很難不被貼上『形式主義』的標籤」⁹，而呈如林耀德為圖像詩所下的定義，圖像詩即使有具體的圖像形式，它的主要重點仍在文字記號系統。否則，純粹以利用文字排列成圖像，而喚起讀者對事物形體狀態的視覺感的圖像形式，和藝術研究的「圖像學」(Iconography)並無相異之處。這正是圖像詩能夠在台灣現代詩中，佔有重要發展意義的主因。

圖像詩的文字記號系統是如何形成的呢？主要是因為漢字圖像與建築特性的發掘，展現了圖像的特質。漢字在倉頡及其更早的起源時期，即以圖像為特徵；許慎《說文解字·

5 廖咸浩：〈玫瑰騎士的空中花園—讀陳黎詩集《島嶼邊緣》〉，《島嶼邊緣》，台北，皇冠出版社，1995年，頁6。

6 丁旭輝：《台灣現代圖象詩技巧研究》，高雄，春暉出版社，2000年，頁1。

7 林耀德：《不安海域》，台北，師大書苑，1988年。

8 焦桐：《台灣文學的街頭運動—一九九七~世紀末》，台北，時報出版社，1998年，頁64。

9 丁旭輝：《台灣現代圖象詩技巧研究》，高雄，春暉出版社，2000年，頁5。

敘》：「古者庖犧氏之王天下也，仰則觀象於天，俯則觀法於地，視鳥獸之文與地之宜，近取諸身，遠取諸物，於是始作易八卦……黃帝之史倉頡，見鳥獸蹄迹之跡，知分理之可相別異也，初造書契……倉頡之初作書，蓋依類象形，故謂之文；其後形聲相益，即謂之字。文者物象之本……。」¹⁰。由此可知，漢字本身已具備有顯著的圖像性，而圖像詩即以漢字這樣的特性，在文字記號上，逐漸構成完整的系統。

此外，在成為隸書之後的方塊字型的漢字，「又多了一種絕無僅有的『建築特性』，每個漢字都有如一塊方磚，可以自由堆疊，建築理想中的詩歌城堡」¹¹也就是在漢字的圖像與建築特性，這兩者特質的結合之下，使得以漢字書寫而成的台灣圖像詩，隱藏了相當的圖像技巧的發揮空間。中國古代，便有「回文詩」、「神智詩」、「寶塔詩」、「累字詩」等，利用漢字以上的兩個特質所創作的詩，可惜因為種種時代的限制，只能淪為一種文字遊戲。雖然圖像詩被焦桐（1956~）定義為「前衛詩」時，是因為其帶有戲耍的性格，但無論其聽覺或視覺的戲耍性格，都無法脫離圖像詩中漢字的特質所構成，所以，圖像詩中的符號系統的建立仍不能被忽略。

三、符號的系統與單位語符列

符號學中，最重要的一對概念，就是橫組合性(syntagmatic)和縱聚合性(paradigmatic)，這是由索緒爾(Ferdinand de Saussure, 1875-1913)所提出的。索緒爾當時將縱聚合性稱作「聯想性」。橫組合就是一個系統的各個因素，在「水平方面」的展開，如此展開而形成的任何一個組合部份，稱為橫組合段(syntagma)。

對索緒爾而言，語言學中詞彙之間的關係，可顯示在兩方面，並且其中一方都產生了屬於自己的特徵意義。第一個方面，即「單位語符列」；單位語符列是符號的結合，它有個支持它的空間。在發音的語言當中，這個空間是直線性的，也是不可倒置的；每一個詞都從它和在先的與隨後的詞的對立關係中，取得它的意義。在語言鏈中，適用於單位語符列的分析活動就是劃分。

第二個方面，即「關聯」；從索緒爾以來，關聯方面的分析經歷了不容忽視的發展，但是到了羅蘭·巴特(Roland Barthes, 1915-1995)時，關聯方面已被稱為「縱聚合」方面、也可稱為「系統」方面。和話語／「橫組合」方面相比，它們同時具有某些意義的組織單

10 漢·許慎：《說文解字注》，台北，黎明出版社，1986年。

11 丁旭輝：《台灣現代圖象詩技巧研究》，高雄，春暉出版社，2000年，頁10。

位，是在記憶中被聯合的，並因而在可能被發現的多種類的關係中組成群體，而被聯合。適用於關聯的分析活動就是分類。

索緒爾曾暗示：橫組合方面和關聯方面／系統方面，可能相當於符號的兩種內在形式。而巴特認為，關聯方面和作為一種系統的「語言」，有著很密切的關係，而單位語符列則更為接近言語。在索緒爾的語言學理論中，言語的本質是橫組合的，而單位語符列自身呈現在一種「鍊」的形式中。然而，例如公路旅遊指南的非連續性，有些圖像詩系統因為圖像的緣故，而使得單位語符列難以被劃分，「而這也許就是系統幾乎永遠被發音的言語——它把系統所不具有的非連續性方面賦與系統——所重演的原因。」¹²然而，單位語符列的劃分工作仍是基本的，單位語符列的劃分必須拋棄系統的縱聚合組織單位，它是被一種必須被劃分的內容所構成。當單位語符列佔有言語的形式時，應該將這一種「無盡的語段」佈置成有意義的組織單位、佈置構成單位語符列的符號界線。

在語言學中，劃分「無盡的語段」是依靠「對比替換語段」所實現的。「對比替換語段」是由人為採用的一種表達（能指）中的變化所構成，它也因由這種變化是否帶來了內容（所指）方面的相關變化所構成。對比替換語段大體上使我們通過等級，識別了有意義的組織單位，而這些組織單位在一起構成了單位語符列；將這些組織單位的類別準備齊全，就可進入縱聚合關係語言項。對比替換語段提供了有意義的組織單位，意即：單位語符列的片語具有一種必要的意義。而這些仍是作為橫組合的組織單位（因為它們尚未被分類）；然而，它們也已經作為系統的組織單位了。而且它們之中的每一種都是潛在的縱聚合關係項的一部份。

四、陳黎圖像詩的系統展現

（一）系統之一

賴芳伶認為，從《廟前》到《動物搖籃曲》是陳黎的「學徒時期」¹³，而〈海的印象〉是《廟前》裡，展現圖像技巧的詩，我們或可說，〈海的印象〉是陳黎的圖像詩創作之「學徒時期」。

儘纏著見不得人的一張巨床

12 （法）羅蘭·巴特：《符號學要義》，台北，南方叢書出版社，1988年，頁85。

13 賴芳伶：〈追尋生命與詩藝的巔峰—試論陳黎〉《在想像與現時間走索—陳黎作品評論集》，王威智編，台北，書林出版社，1999年，頁244。

那蕩婦，整日
 與她的浪人
 把偌大一張滾白的水藍被子
 擠
 來
 擠
 去

〈海的印象〉

陳黎在詩最後四行，以「擠／來／擠／去」四個字排列出海浪湧動的樣貌，呈現了「擠」字的動感與波浪的視覺效果。海的「印象」與「圖像」，成功地表現在詩中。同樣表現出起伏「圖像」的〈舉重課〉：

舊石器時代	用
人面獅身	如
倫理學	絲
死亡	的
垃圾回收分類系統	語
後現代主義	字
夢	
月經規則術	在
屠宰場	你
蜂窩	的
%	耳
影子內閣	邊
挖土機	
乳酪	呵
本體論	護
→	起
公分	
三位一體	溫
推／拉	柔
意志與表象的世界	的
電擊棒	摩
讓	擦
尋人啟事	
米開蘭基羅	這
愛犬美容	麼
辯證法	多
孤獨	重
人造陰莖	金
神聖羅馬帝國	
『 』	屬

〈舉重課〉

陳黎將「用如絲的語字／在你的耳邊／呵護起／溫柔的摩擦／這麼多重金屬」字句，不規則地排列，與規則排列的詩行相對照，彷彿字句／肌肉隨著舉重的動作而上下浮動著。接著，〈春天二題〉第二首〈春山〉：

雪線上，有走獸摩擦生電
把冷凍的，春色
灼燒成一座
活火山

噴
著
憤怒的葡萄

〈春山〉

這首詩的第二段和第三段，把詩排列成火山爆發的圖形樣貌。我們可以看到類似三角形的「山」形，而所噴發出的「憤怒的葡萄」，也強調「春」山的生命力。而〈齒輪經〉，句首的整齊排列，突顯出句末所排列出來的，不規則的、象徵機器齒輪碰撞與嚙合的圖像：

父啊，我們
的一生是如此
如此吃力地
旋轉，咬牙
切齒的一組
齒輪，以你
為中心，以
夜為中心
無止盡嚙合
墜落的行星
繫住我們的是
深不可測的
恐懼，是無所
不在的黑暗的
挑釁，永恆的
機械構件
被他物帶動
復帶動他物
絞不斷的倫理
道德激情憤怒
父啊，我們在
宇宙旅行

嚴酷硬邊的
金屬家庭
以牙還牙，齧
齧齧齧，周旋
於虛無，用
卑微的身軀
摩擦生熱互相
取暖的寂寞的
刺蝟，包容
我們的齟齬
齟齬，包容
我們每日小小
的，齟齬的
傾軋鑽營
無止盡的
嚙合墜落
不能不齒的
生命共同體
父啊，我們是
沈默的磨坊
在時間的牢獄
運轉，周而
復始推石磨石
的薛西弗斯
磨慾望，磨
苦惱，磨出
點點神秘
狂喜的粉末的
星光，讓死亡
暈眩的海洛英
讓夜顫慄的
惡之華，如此
吃力地嚙合
旋轉，因為
父啊，他們將
循光看見
我們世襲的
靈魂的花園

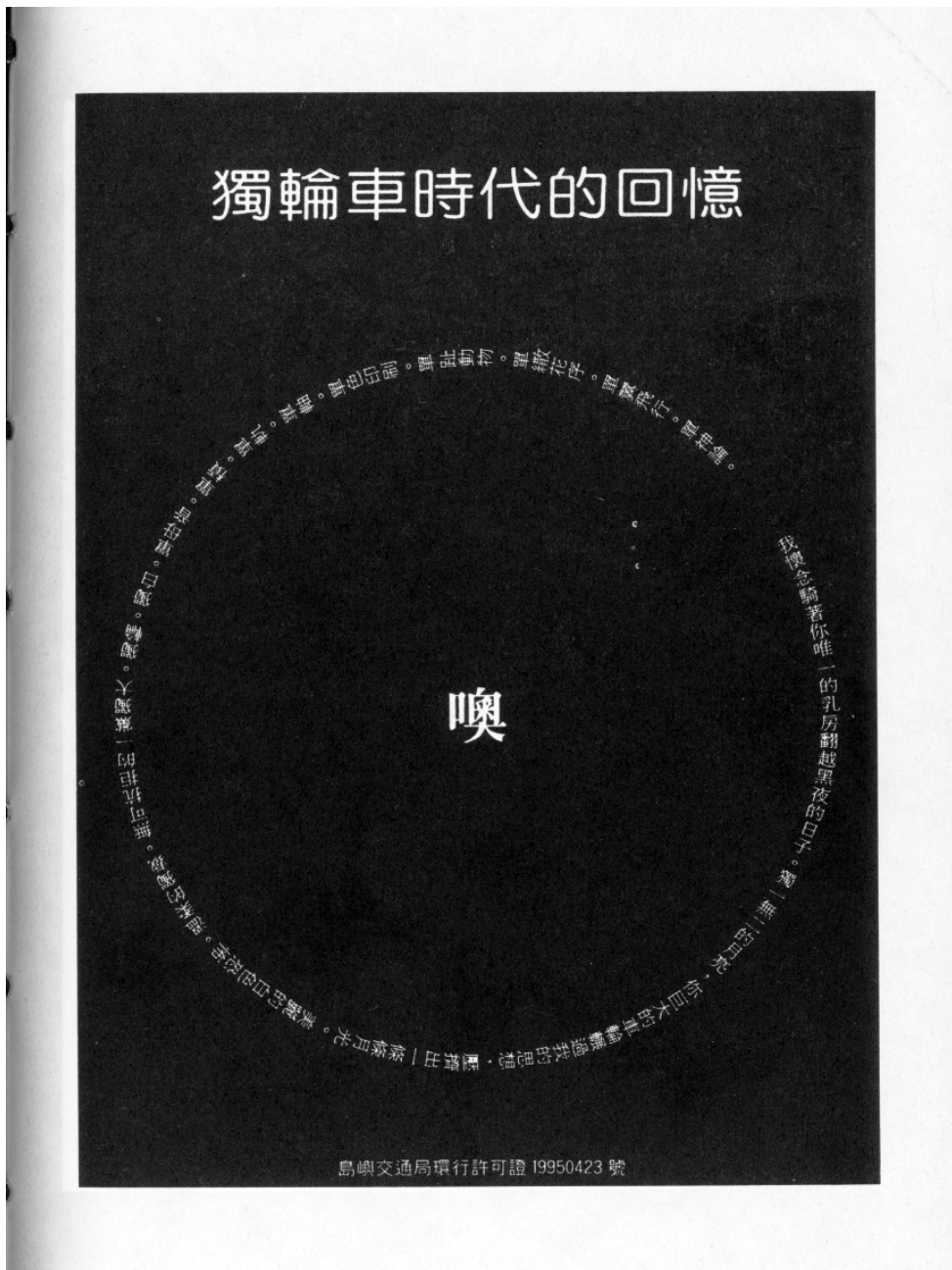
〈齒輪經〉

這圖像即是一幅冷漠的社會圖景。「我們簡直可以清晰地聽到，那咯吱咯吱的社會齒輪的牙

齒，在啃咬和研磨人們的肉體和靈魂發出的恐怖聲。」¹⁴這是漢字的建築特性在圖像詩中表現出的其中一種作用。〈獨輪車時代的回憶〉則以「我懷念騎著你唯一的乳房翻越黑夜的日子。獨一無二的月亮，你巨大的車輪斬過我的思想，壓擠出一條條月光，美麗的白色恐怖。溫柔的獨裁。無可抗拒的一黨獨大。獨輪。獨白。單母音。單槓。單軌。單軸。單色印刷。單趾動物。單繖花序。單翼飛行。單神論。」的「獨白」詩句圈繞著「噢」字，圍成圓形的獨輪圖像，感嘆著獨輪車時代的回憶。此外，「獨輪車象徵台灣過去的政治獨裁；黑色的背景（『黑夜』和『月光』）烘托出『黑』和『獨』兩個關鍵詞。全詩刻意地把政治和抒情、硬和軟、正面和反面的意象連在一起：月光是『美麗的白色恐怖』和『溫柔的獨裁』，獨輪車也被比喻和圖示為『唯一的乳房』。乳房是陰性的、柔美的、情色的，但是當只有一隻被突出時，它卻給人以不對稱、失常、甚至醜的感覺。」¹⁵

14 古繼堂：〈台灣後現代詩的重鎮—評陳黎的《島嶼邊緣》〉《在想像與現時間走索—陳黎作品評論集》，王威智編，台北，書林出版社，1999年，頁190。

15 奚密：〈本土詩學的建立—讀陳黎《島嶼邊緣》〉《在想像與現時間走索—陳黎作品評論集》，王威智編，台北，書林出版社，1999年，頁168。



〈獨輪車時代的回憶〉

將以上五首圖像詩，歸納為系統（表一），如下：

	單位語符列	系 統
〈海的印象〉系統	在一首詩中，四行以「蕩婦」和她的「浪人」歡愛的字句，與「擠」、「來」、「擠」、「去」四字相並列。	一堆詩句加上圖像的風格變化。其變化和詩句、圖像的變化相一致。
〈舉重課〉系統	在整首詩中，以兩首不同成分的詩相並列。	
〈春山〉系統	在一首詩中，並列著形容「春山」的詞和字。	
〈齒輪經〉系統	在一首詩中，並列著〈齒輪經〉嚙合的字句。	
〈獨輪車時代的回憶〉系統	在整首詩中，並列著形容獨輪車時代的回憶之單詞、詩句、「噢」字。	

(三) 系統之三

〈為懷舊的虛無主義者而設的販賣機〉是一首穿插著符號的新型態圖像詩：

請選擇按鍵

母奶 ●冷 ●熱
浮雲 ●大包 ●中包 ●小包
棉花糖 ●即溶型 ●持久型 ●纏綿型
白日夢 ●罐裝 ●瓶裝 ●鋁箔裝
炭燒咖啡 ●加鄉愁 ●加激情 ●加死亡
明星花露水 ●附蟲鳴 ●附鳥叫 ●原味
安眠藥 ●素食 ●非素食
朦朧詩 ●兩片裝 ●三片裝 ●噴氣式
大麻 ●自由牌 ●和平牌 ●鴉片戰爭牌
保險套 ●商業用 ●非商業用
陰影面紙 ●超薄型 ●透明型 ●防水型
月光原子筆 ●灰色 ●黑色 ●白色

〈為懷舊的虛無主義者而設的販賣機〉

「販賣機是現代文明的產物，而隨著時代的進步，販賣機已不只是賣飲料、香煙、報紙了，它幾乎無所不賣，現代人站在它面前，黑色的按鍵輕輕一按，所有『產品』便自動滑落……整首詩雖然沒有刻意套上販賣機的外框，但就像站在販賣機前，我們只會看到整齊排列在上面的商品與下方一個一個的選擇按鍵一樣，……我們所見到的，無非是這些又諷刺又寫實的『商品』與被限制與強迫的『選擇』。」¹⁷「●」符號象徵著販賣機的按鍵，在這首詩裡，以視覺感強化我們讀詩／購買「大麻、保險套、陰影面紙……等」的多樣選擇。然而，焦桐卻在討論此詩時表示：「此詩旨在懷舊，意在抒情，作者並未提供讀者較大的遊戲空間。」¹⁸這再度證明了筆者為圖像詩歸納出系統的前後，所質疑的問題：圖像詩無論寫形或寫貌，都必須作為文字遊戲的可能。

〈三首尋找作曲家／演唱家的詩〉更是利用了各種符號，為這首圖像詩開展了廣闊的想像空間：

17 丁旭輝：《台灣現代圖象詩技巧研究》，高雄，春暉出版社，2000年，頁159-160。

18 焦桐：《台灣文學的街頭運動——一九九七~世紀末》，台北，時報出版社，1998年，頁100。

1 星夜

營業中
.
.
.

每一家天國的小鋼珠店.....

2 吹過平原的風

(噓 — —) ;

(噓 — —) ;

(

虛

.

口

,

人

(

3 雪上足印

%

%

%

%

•

•

•

〈星夜〉以「•」的符號，告訴讀者，散佈在天國的群星彷彿是夜空中正在營業中的「每一家天國小鋼珠店」。〈吹過平原的風〉以「噓」字寫貌風吹的聲音，並利用「()」、「噓」、「——」、「;」等符號，竭盡所能地將這些符號拆散，猶如被平原的風所吹過那般，不規則地散佈在詩行中。〈雪上足印〉利用或大或小以及 360 度旋轉的「%」和「•」符號，於如雪一般白的詩行上，讓讀者的想像力無限擴張——這究竟是哪些動物的足印呢？將以上兩首圖像詩，歸納為系統（表三），如下：

	單位語符列	系統
〈為懷舊的虛無主義者而設的販賣機〉系統	在一首詩中，「●」與諸多單詞並列。	一群大小變化的符號與詩句的多種樣式。
〈三首尋找作曲家／演唱家的詩〉系統	〈星夜〉系統 在一首詩中，「•」與敘述詩句並列。	
	〈吹過平原的風〉系統 在一首詩中，「()」、「噓」、「——」、「;」、「(」、「)」、「,」、「•」、「口」、「虛」、「人」並列。	
〈雪上足印〉系統	在一首詩中，「%」、「•」大小並列著。	

參考書目

- 丁旭輝，《台灣現代詩圖像技巧研究》，高雄：春暉出版社，2000年12月初版。
- 王威智編，《在想像與現實間走索》，台北：書林出版社，1999年12月一版。
- 李幼蒸，《理論符號學導論》，北京：社會科學文獻出版社，1999年6月一版。
- 焦桐，《台灣文學的街頭運動——一九七七~世紀末》，台北：時報出版社，1998年11月。
- 索緒爾，《理論符號學導論》，台北：弘文館出版社，1985年10月初版。
- 陳黎，《親密書》，台北：書林出版社，1992年5月。
- 陳黎，《家庭之旅》，台北：麥田出版社，1993年4月。
- 陳黎，《島嶼邊緣》，台北：皇冠出版社，1995年12月。
- 陳黎，《貓對鏡》，台北：九歌出版社，1999年6月。
- 陳黎，《陳黎詩選——一九七四~二〇〇〇》，台北：九歌出版社，2001年5月。
- 趙毅衡，《文學符號學》，中國三聯出版社，1990年9月第一版。
- 羅蘭·巴特，《符號學要義》，台北：南方出版社，1988年4月。

——發表於「第三屆全國研究生文學符號學研討會」（2003年4月20日，南華大學成均館 C334）