

現代主義和跨語的交涉連動：戰後台灣泛視覺詩的起點

——以林亨泰的符號詩與錦連的電影詩為中心ⁱ

陳允元ⁱⁱ

摘要

在台灣現代詩史的建構中，如何處理日治時期與戰後中文詩壇的銜接與轉換，始終是個棘手問題。本文以林亨泰、錦連的泛視覺詩為例，探究其對於日本前衛思潮的跨語轉接、泛視覺詩與跨語活動間的連動關係、及此類詩作在跨語活動發揮的作用與運作機制。論文首先處理 1950 年代林亨泰強調「視覺性」的符號詩及相關詩論，探究「漢字」、「視覺」與「主知」在「跨語文學活動」發揮的作用及其運作機制；接著聚焦於錦連，論電影詩的影響源、「斷片化」及「蒙太奇」的美學特性及與跨語活動之關係。這兩個案例，既是銀鈴會詩人對於日本前衛詩潮的跨語轉接，同時也向後播種，開啟了戰後台灣「泛視覺詩」的系譜。

關鍵詞：現代主義、跨越語言的一代、林亨泰、錦連、符號詩、電影詩

ⁱ 本論文之初稿，曾以〈轉接與播種：跨語世代及台灣泛視覺詩的起點——從林淇濤賦予銀鈴會的詩史定位談起〉為題，宣讀於國立台北教育大學台灣文化研究所主辦之「陽光升起的所在：台灣文學、文化與傳播暨林淇濤教授榮退學術研討會」（台北：國立台北教育大學，2021.05.02），並在科技部（現國科會）專題研究計畫「戰後台灣跨語詩人的自我譯／寫、美學轉換與詩壇介入」（計畫編號：111-2410-H-152-034-）的支援下，進行延伸研究與改寫。本論文初稿發表、以及投稿期間的修正，承蒙會議評論人林巾力教授，以及本刊兩位匿名審查人提供寶貴的意見，特此致謝。

ⁱⁱ 國立台北教育大學台灣文化研究所助理教授
來稿日期：2024.06.05，通過刊登：2024.08

The Linkage between Modernism and Language Crossing: The Starting Point of Pan-Visual Poetry in Post-war Taiwan ——Focusing on Lin Heng-tai's Concrete Poetry and Jinlian's Film Poetry

Chen, Yun-Yuan*

Abstract

In the construction of Taiwan's modern poetry history, how to deal with the connection and transformation between the Japanese colonial period and the post-war Chinese poetry world, has always been a thorny issue. This article attempts to advance the research topic proposed by Lin Chi-yang, taking the pan-visual poetry of Lin Heng-tai and Jinlian as examples to explore their cross-lingual transfer of Japanese avant-garde thoughts, the linkage between modernism aesthetics and cross-lingual activities, and the role and operating mechanism of pan-visual poetry in cross-lingual activities. The paper is divided into two parts. First, it deals with Lin Heng-tai's concrete poetry and related poetic theories in the 1950s that emphasized "visuality", and explores the role and operation of "Kanji (漢字)", "visuality" and "intellectualism" in "cross-lingual transfer" mechanism; then focusing on Jinlian, discussing the source of influence of film poetry, the aesthetic characteristics of "fragmentation" and "montage" and its relationship with cross-lingual activities. These two cases are not only the cross-lingual transfer of the Japanese avant-garde poetry trend by the Silver Bell Society poets, but also the seeds that opened the genealogy of "pan-visual poetry" in post-war Taiwan.

Keywords : Modernism, Generation of Crossing Language Boundaries, Lin Heng-tai, Jinlian, Concrete Poetry, Film Poetry

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

一、前言：詩史的銜接，根球的匯流：跨語詩人的能動性

在台灣現代詩史的建構中，如何處理戰前（日治時期）與戰後（中文詩壇）兩段政治主體、官方語言不同的詩史的銜接，¹始終是個棘手問題。目前既有的幾部詩史論著，多視跨越兩個政權及兩種「國語」的銀鈴會成員，為兩段詩史象徵性的連結，²卻鮮論其用以銜接、匯流兩段詩史的機制與具體影響。1999年，林淇瀆在其作為詩史之雛形的〈長廊與地圖——台灣新詩風潮的溯源與鳥瞰〉，³極早便突出了銀鈴會在戰後台灣的現代詩運動裡既是「轉接者，也是播種者」的雙重角色，指出其在跨越語言之後，「還能以他們的日文涵養，提供給戰後台灣中文現代詩壇不同年代、相對流派（現代主義／寫實主義）的滋哺，這是研究台灣新詩史值得探討的課題」，並進一步提示了「台灣戰後現代詩運動中，日本前衛詩潮一直扮演隱而不彰的角色，且又發揮確鑿的影響」。⁴相較於其他幾部詩史論著多將銀鈴會視為象徵性的存在，林淇瀆的〈長廊與地圖〉透過林亨泰（1924-2023）在紀弦（1913-2013）發起的「現代派運動」的參與、及1960年代對於笠詩社創建與走向的主導，突顯了銀鈴會／跨語世代詩人在此詩史轉換期的能動性，同時強調了以他們的跨語／翻譯活動為中介，日本前衛詩潮在戰後台灣的延續。林的論述，無疑是擲地有聲之論，且開啟了諸多詩史課題，諸如：作為詩史的銜接與匯流，銀鈴會究竟如何轉接？如何播種？其轉接與播種，又如何與他們的跨語活動同時進行？日本前衛詩潮在

¹ 當然，這裡所說的「銜接」，進一步言，也必須碰觸陳千武所提出的中國／日本（治）的「兩個根球」的「匯流」問題。

² 例如張雙英《二十世紀台灣新詩史》肯認其在詩史上承先啟後的關鍵地位：「堅持理想、反映現實的精神，以及從用日文創作新詩，到以中文為主要的表達文字等方面」。參見張雙英《二十世紀台灣新詩史》（台北：五南，2006），頁95。陳芳明《台灣新文學史》有類似的說法：「在政治最為蒼白的時期，他們的努力創作使台灣文學史不致中斷」。參見陳芳明《台灣新文學史》（台北：聯經，2011），頁248。鄭慧如《台灣現代詩史》：「其中幾位成員後來共組笠詩社，論者因而認為銀鈴會為笠詩社的前身」。參見鄭慧如《台灣現代詩史》（台北：聯經，2019），頁34。孟樊、楊宗翰的《台灣新詩史》聚焦於林亨泰，謂其為「連接戰前銀鈴會與戰後笠詩社最主要的代表人物」。參見孟樊、楊宗翰《台灣新詩史》（台北：聯經，2022），頁120。

³ 後改題為《長廊與地圖：台灣新詩風潮簡史》（台北：向陽工坊，2002），出版成冊。

⁴ 林淇瀆，〈長廊與地圖：台灣新詩風潮的溯源與鳥瞰〉，《中外文學》第28卷第1期（1999.06），頁80-81。

這之中扮演什麼樣的角色？日本前衛詩潮如何經由銀鈴會同人的跨語轉接，影響戰後台灣的中文新詩發展？但不可諱言的是，〈長廊與地圖〉畢竟是一部「簡史」，重點在詩風潮的溯源與鳥瞰，上述詩史課題，仍必須透過具體案例進一步討論。

關於銀鈴會扮演的轉接者／播種者角色、以及日本前衛詩潮在戰後台灣詩壇的影響，二十多年來已累積了一些研究成果。林中力以林亨泰的「現代詩」建構為例指出：「當林亨泰在書店偶然邂逅《現代詩》這份刊物時，『現代詩』這個名稱……仍舊是一個在內容上有待填補的話語空間。……不過，『現代詩』這個語彙對於以日文為主要閱讀工具的林亨泰來說，卻已然有了一個相與對應的內涵」；⁵阮美慧聚焦於錦連（1928-2013），認為他（們）透過日文涉獵了日本前衛詩潮而得以在 1950 年代台灣寫出圖象詩、符號詩、電影詩，「這些具有『前衛性』與『現代性』意義的詩作，不僅翻轉了戰後『詩歌』的浪漫與單調；同時，也替『現代詩』的形式美學打開了新的寫作路徑」。⁶蔡明諺考察銀鈴會和《潮流》，討論戰後初期台灣新詩的重構：「我個人認為銀鈴會同仁透過日文的閱讀與創作，想像『文學／世界文學』的高度，才是他們得以『超越語言』的主要憑藉」。⁷拙論則重探了紀弦、覃子豪（1912-1963）、林亨泰之詩歌活動的「日本路徑」並且指出：「日本在戰前的 1930 年代已經結束了的現代主義詩運動的遺產，竟透過中國・台灣複線的傳播，重新匯聚於戰後的台灣，並成為戰後中文現代主義詩運動的養分、以及台籍／外省籍作家交會對話的知識基礎」。⁸然而值得注意的是，上述研究著眼的，多在這些日語世代詩人如何以「日文」作為媒介取得世界性、前衛性與現代性等文化資本，翻轉其在戰後的

⁵ 林中力，〈想像「現代詩」：以林亨泰五〇年代的「現代主義」建構為例〉，《中外文學》第 35 卷第 2 期（2006.07），頁 121。

⁶ 阮美慧，〈歷史的斷片——錦連一九五〇年代形構詩的「前衛性」與「現代性」意涵〉，《見與不見——「笠」詩社前緣發展及其「現代性」探尋》（台中：晨星，2020），頁 145。

⁷ 蔡明諺，〈戰後初期台灣新詩的重構——以銀鈴會和《潮流》為考察〉，《台灣文學研究學報》第 20 期（2015.04），頁 66。

⁸ 陳允元，〈紀弦、覃子豪的東京經驗及戰後在台詩歌活動潛藏的日本路徑〉，《台灣文學研究學報》第 31 期（2020.10），頁 229。

語言劣勢，一躍成為詩壇的最前衛，但對於詩人們的跨語機制及與前衛／現代主義美學的交涉連動關係，或日本前衛／現代主義美學如何跨語轉接以「中文」的型態在戰後台灣登場，除林巾力、阮美慧曾部分觸及，是有待進一步闡述的重要問題。以日文為媒介取得的世界文藝資源，最終仍必須轉換為中文型態，才能夠在戰後台灣的文學場域中顯形，並進一步產生影響。

正因為如此，「跨語」不應只是作為背景，而必須被與他們的日文／中文作品的自我譯／寫、美學轉換與詩壇介入等問題，一同被前景化、問題化，才能夠真正釐清銀鈴會詩人如何在戰後台灣詩壇「轉接」與「播種」。一個明顯的例子，1965年林亨泰在《笠》的「笠下影」介紹錦連時，即強調其艱辛的跨語之路，與時興的現代主義美學間的連動關係：

如果以善於駕馭文字的優點可以寫詩，那麼相反地，利用拙於造詞砌字的缺點當然也可以寫詩，尤其對於那些因歷史的重寫，而必須重新學習一種文字表現的人，這種方法就成為其唯一的出路了。可是碰巧的是，二十世紀是所謂「惡文的世紀」，就是說，「優美性」成為其短處，而「拙劣性」卻成為其長處了。……錦連就是在這樣能失去的都已失去，只剩下極有限的極少數語彙的狀態之中，不是憑著其過剩，而是憑著其不足來寫詩的一個人。⁹

跨語世代詩人透過日文吸收的現代主義養分，必須通過匱乏狀態的中文賦予形體，才能「轉接」、「播種」至戰後的中文詩壇。而其「憑藉著不足」寫成的「惡文」，又在現代主義的美學風潮中得到合理化，「匱乏」於是轉化成一種「風格」，甚至成為時代的前衛。這種跨語與美學連動、且互為支點的悖論狀態，正如林巾力所指出的：「林亨泰的『現代詩』實踐，正是和他的『跨越語言』嘗試同時並進的……現代

⁹ 林亨泰，〈笠下影 錦連〉，《笠》第5期（1965.02），頁8。

主義或前衛所主張的革命性與破壞性，倒是提供詩人一個翻轉語言劣勢的可能」；¹⁰惟值得進一步討論的現象是：在「現代派運動」發足、《創世紀》由「新民族詩型」轉向「超現實主義」的 1950 年代，林亨泰發表的「好像翻倒了活字版似的」所謂「符號詩」，或是錦連寫的「電影詩」，都是把文字、符號及其排列符號化、圖象化、視覺化，強調其外在形式之建築性、造型性，或是以各自獨立的詩行擬仿電影分鏡，透過蒙太奇（montage）將之構成宛若影像敘事的「泛視覺詩」。¹¹在透過日文能夠接觸的前衛美學流派，如立體、未來、達達、超現實之中，他們似乎獨鍾視覺符號的拼貼實驗。且同時代的詩人中，只有作為跨語詩人的他們，對此強調詩之視覺性的詩法著力最深。我們不禁要問：在藉由日文所能接觸的諸多日本前衛詩潮中，何以林亨泰、錦連獨獨選擇此強調視覺性與形式實驗的詩法，一方面作為其「跨語創作的策略結盟」，¹²同時也藉其前衛性在 1950 年代的中文詩壇突圍？或者反過來問——台灣此類的「泛視覺詩」的早期發展，何以幾乎是以銀鈴會同人詹冰（1921-2004）、林亨泰、錦連，以及與他們往來密切的晚輩白萩（1937-2023）作為代表人物？¹³這是否意味著此類「泛視覺詩」的實踐，與日本前衛詩潮的傳播影響、及戰後部分台籍詩人的跨語文學活動存在著某種關聯？若真有關聯，那麼此類「泛視覺詩」在跨語文學活動發揮的作用、運作的機制為何？此外，除了作為跨語、突圍的

¹⁰ 林中力，〈想像「現代詩」：以林亨泰五〇年代的「現代主義」建構為例〉，頁 128。

¹¹ 在上述視覺詩的定義外延展出「泛」視覺詩的概念，乃為了因應「電影詩」這樣的「擬仿電影分鏡」構成蒙太奇效果，而非直接透過文字的視覺符號化進行展演的情況。當然，所謂電影詩，在外在形式上也同樣具有一定程度的建築性與造型性。

¹² 林中力，〈想像「現代詩」：以林亨泰五〇年代的「現代主義」建構為例〉，頁 123。

¹³ 關於台灣早期寫作「泛視覺詩」的代表人物，參見丁旭輝，《台灣現代詩圖象技巧研究》（高雄：春暉，2000），頁 23-24。丁旭輝沒有提及錦連，但事實上錦連也應該納入。另外，關於詹冰，我贊同丁旭輝給他的評價：「台灣現代圖象詩開始於詹冰一九四三年留學日本的圖象詩創作，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》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，但這些圖象詩舊作，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。」然而因為詹冰並未在 1950 年代以圖象詩進行跨語，與林亨泰、錦連的路徑不盡相合，故不在本論文處理。而同屬跨語詩人的陳千武（1922-2012），亦有少量具有圖象詩意味的詩作如〈雨中行〉，然這並非其主要的跨語路徑，不在本文討論。至於中文世代的代表人物白萩，其雖受林亨泰影響，惟其視覺詩的建構、實驗與跨語無涉，當另文討論。

手段，「泛視覺詩」是否也向後影響，綿延成一種跨越世代／時代的系譜？而日本前衛詩潮，是否在不同世代／時代的接受與運用中，產生不同的詩史意義？

本文試圖推進林淇瀆提出的研究課題，以林亨泰、錦連的 1950 年代的「泛視覺詩」為例，探究美學與跨語之間的連動關係，包括：其對於日本前衛思潮的跨語轉接、「泛視覺詩」與跨語活動間的關聯、及此類詩作在跨語活動發揮的作用、運作的機制。論文分兩個部分，首先處理 1950 年代林亨泰強調「視覺性」的符號詩、詩論，探究「漢字」、「視覺」與「主知」在「跨語活動」發揮的作用及其運作機制；接著聚焦於錦連，論電影詩的影響源、「斷片化」及「蒙太奇」的美學特性及與跨語活動之關係。這兩個案例，既是銀鈴會詩人對於日本前衛詩潮的跨語轉接，同時也向後播種，影響了中文世代的白萩等人，開啟了戰後台灣「泛視覺詩」的系譜。

二、漢字、視覺與主知：林亨泰的符號詩

1949 年，林亨泰在其所屬的銀鈴會受到「四六事件」波及而解散後，曾一度中斷創作；復因不滿政府推動將文學視為政治宣傳工具的「戰鬥文藝」，再度對創作感到心灰意冷。直到 1954 年在書店讀到紀弦主編的《現代詩》，才重新引燃了對創作的熱情。關於這段歷程與轉折，他曾自述：

某日，在逛書店的偶然之間，見到紀弦主編的《現代詩》季刊，正介紹一些法國現代派詩人，例如阿保里奈爾、高克多等人的詩作品，就在當時，我又意識到心裡那股熱切的興奮，我彷彿找到了另一個「可能性」……又燃起了寫作的慾望……寄了一些像是打翻印刷版面的「怪詩」過去。這些詩倒是讓紀弦心血來潮地發起了現代派運動。¹⁴

¹⁴ 林亨泰，〈走過現代，定位鄉土——我的文學生活〉，收入呂興昌編訂，《林亨泰全集六——文學論述卷 3／文學生活回顧》（彰化：彰化縣立文化中心，1998），頁 19。

如果說 1949-1954 年間的林亨泰兩度停筆，係受到政治因素的直接影響，那麼當他在書店讀到紀弦主編的《現代詩》，他看見的，既是藝術超越政治干涉的純粹性，同時也是曾透過日文接受現代主義養分的跨語世代，藉著在戰後再度興起的現代主義風潮，重返中文文壇的可能性。此時的林亨泰，在創作上雖已具備一定程度之中文書寫能力，但恐怕仍未臻隨心所欲之境。1948-1949 年，其曾於《台灣新生報》發表中文詩作五首，是為跨語的初步嘗試，但其同一時期發表於銀鈴會《潮流》的作品，絕大多數仍以日文書寫，再經由林曙光（1926-2000）等人中譯發表於他處。¹⁵1949-1954 年間因停筆之故，無作品可檢證其中文寫作能力，但值得注意的是，當他在 1955 年恢復寫作之時，並非採取一般分行體的抒情詩風，而是另闢蹊徑以「像是打翻印刷版面的『怪詩』」向《現代詩》密集投稿，獲紀弦留用刊登，才正式以「中文詩人」之姿登上戰後文壇。這些所謂「怪詩」，就是後來被紀弦及他自己稱為「符號詩」的詩作，例如〈輪子〉、〈房屋〉、〈第 20 圖〉、〈Romance〉、〈騷音〉、〈車禍〉、〈花園〉、〈進香團〉、〈電影中的佈景〉、〈患砂眼的城市〉、〈體操〉等。¹⁶林亨泰之所以能夠在 1950 年代寫出大膽前衛的符號詩成功突圍，是透過日文閱讀接觸了西方、日本的前衛詩潮所致。1990 年代林亨泰曾回顧，當年讀了紀弦編的《現代詩》之後，「我開始在我的藏書中尋找這方面的資料，立刻找到的是神原泰的著作《未來派研究》（一九二五年）與集各種前衛文學影響於一身的萩原恭次郎的一些詩作品」，¹⁷並開始談未來派詩人馬里內蒂的「自由語」。然而值得注意的是，此階段他的現代主義美學實驗，恐怕與他的跨語嘗試一體兩面。關於「符

¹⁵ 根據呂興昌訪談，林亨泰的「中文寫作能力，他認為相當有限，語言的困境，一直到畢業（1950 年——引用者註），都未能完全解決」。呂興昌，〈林亨泰四〇年代新詩研究〉，《台灣詩人研究論文集》（台南：台南市立圖書館，1995），頁 334-335。

¹⁶ 當然在發表符號詩的同時，林亨泰也以中文寫了一些形式「正常」的分行詩作。只是，這些詩作大都是形制短小、構句簡單的短詩詩形，與 1940 年代以日文寫作不時有 20 行左右的詩作，有一定的差異。林亨泰分行詩在戰前戰後的跨語軌跡與美學連動，將另文討論。

¹⁷ 林亨泰，〈現代派運動與我〉，初出：《現代詩季刊》復刊第 20 期（1993.07）。收入呂興昌編訂，《林亨泰全集五——文學論述卷 2》（彰化：彰化縣立文化中心，1998），頁 145-146

號詩」的詩法，林巾力即指出，在跨語之中坎坷前行的林亨泰，是一位難以將中文內化的「語言異鄉人」。正是對於「國語＝中文」的疏離姿態，使得他能夠「將語言從過多的感性負載中剝離，並將之轉化為類似於物質材料（material）般的存在，一種能夠以另類的方式拿來把玩、形塑的媒材」。¹⁸無獨有偶，阮美慧也以同時代詩人錦連的「形構詩」為例指出，「礙於他中文能力的薄弱，以符號、圖象、短語等簡約書寫，替代繁複的文字，反倒是容易發揮的」，認為這樣的形式某種程度上反映了「錦連那個階段『語言』困頓的狀態，以及對於詩的方法與實踐的探索」。¹⁹總的來說，無論是因語言的疏離而將語言轉換為物質材料，或因語言的困頓而採取符號、圖象、短語等簡約書寫的方式行之，兩位詩人的現代主義美學實驗與跨語活動之間，似有一定程度的交涉連動關係，值得進一步探索；而這些以符號詩、電影詩為主的「泛視覺詩」的特性，及其在跨語活動中扮演的角色、運作的機制，亦有待更深入的闡發。

關於林亨泰在 1955-1957 年間密集發表的這批「怪詩」，雖紀弦曾以法國的阿保里奈爾（Guillaume Apollinaire, 1880-1918）的立體詩為之作解，²⁰但比起西洋立體派，對他造成更大影響的，是日本詩人神原泰（1899-1997）與萩原恭次郎（1899-1938）。林亨泰在日後的回憶中指出，因為日文使用「漢字」，使得立體派、未來派在日本的實驗，遠較西方來得更加成功：

這種運用印刷技巧的詩作品在西方的實驗中並不算是很成功，但，日本詩人萩原恭次郎將這種技巧運用在詩作品時，卻帶來了非常之大的震撼力，並不像西方的這類實驗只帶來了一些趣味性而已。我考察其原因，應該是日文之

¹⁸ 林巾力，〈想像「現代詩」：以林亨泰五〇年代的「現代主義」建構為例〉，頁 124。

¹⁹ 阮美慧，〈歷史的斷片——錦連一九五〇年代形構詩的「前衛性」與「現代性」意涵〉，頁 122-123。

²⁰ 紀弦，〈談林亨泰的詩〉，《現代詩》第 14 期（1956.04），頁 68。

中使用漢字（亦即「表語文字」）的緣故才會有那麼大的效果吧。但，若只用「表音文字」來表達的話，猶如意大利詩人康執爾羅（Cangullo）把「煙」寫成 FUMER 那樣，充其量只不過是一種「視覺寫實」的效果罷了。²¹

不同於西方的表音文字，日文中使用的「漢字」本身就具有高度的圖象性、建築性，²²故能將印刷技巧的呈現極大化，產生巨大的震撼力。因此，林亨泰於 1955-1957 年間密集發表在《現代詩》的符號詩實驗，與其說是遙遙向歐洲的阿保里奈爾致敬，不如說是受到日本詩人使用「漢字」書寫符號詩的直接啟發。但值得注意的是，「漢字」之於跨語詩人林亨泰的特殊意義，除了其運用於立體詩、符號詩、圖象詩的表現力，更重要的是其作為「表意／視覺符號」在日文與中文、視覺與聲音之間的雙重中介性。

關於漢字作為日文與中文的中介，我們可以注意：在那個「日本化」經常被斥為「奴化」之象徵而須加以去除、「再中國化」成為最高準則的 1950 年代，林亨泰刻意不去突顯日本前衛詩潮對之的影響，而是不動聲色地逕自將日文「漢字」的概念置換為作為戰後「國語」的「中國文字」，於〈中國詩的傳統〉（1957.12）提出了「現代主義即中國主義」的主張。文中，林亨泰引述了 T. S. 艾略特（T. S. Elliot，1888-1965）在〈傳統與個人天資〉（Tradition and Individual Talent）提出的「傳統」觀念，一方面為紀弦備受批評的「橫的移植論」解套，同時也淡化自己的日本色彩，將之中國／中文化。林亨泰主張，現代主義其實不假外求，中國詩之傳統無論在本質上或文字上即現代主義。本質方面，他認為西洋詩的發展方向是從敘事性的史

²¹ 林亨泰，〈現代派運動與我〉，頁 146-147

²² 關於漢字在現代詩圖象技巧的運用，丁旭輝在《台灣現代詩圖象技巧研究》指出漢字有圖象基因及建築特性：「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。漢字的這種特性，對漢字本身的圖象性無疑是一種極大的加強，它擴大了漢字圖象表現的深度與廣度，在『建築特性』與『圖象基因』的結合下，以漢字為書寫工具的漢詩，便隱藏了極大的圖象技巧的發揮空間」。頁 10-11。

詩，朝向短小的象徵詩，然而中國詩短，本質即存在於象徵之中；在文字方面，林亨泰寫道：

中國文字並非語音的記載，它的特色在於視官上的認識。……高本漢說：「在這個大國裡，各處地方都能彼此結合，是由於中國的語言，一種書寫上的世界語，做了維繫的工具，假使採取音標文字，那這樣維繫的能力就要被催破了」。

二十世紀之初，在歐洲，阿保里奈爾的努力是值得我們注意的，他為實現他的立體主義的主張，他竟寫了一詩集叫做《卡里葛拉姆》，在這裡，他把「音標文字」當作「意符文字」運用。很顯然的，這就是對於「中國主義」一種強烈的嚮往，也就是對於「中國主義」一番熱烈的鼓吹。然而，那次國際性的法國立體主義，便這樣產生了。²³

於是，林亨泰得出中國詩「在文字上，即立體主義」、法國的立體詩源於中國文字啟發的結論。這一段論述，著眼於「漢字」異於西洋表音符號的視覺性與表意性，與稍前引文中談論阿保里奈爾與萩原恭次郎之立體主義實驗的觀點邏輯幾乎如出一轍。只是原來日文的「漢字」的概念，在 1950 年代的時空語境下被巧妙地代換為「中國文字」。林的論述乍看有些跳躍、甚至牽強，卻是為了藉由會通中西為紀弦的「橫的移植論」解套，同時回應自己艱難的跨語情境與敏感的文化身分。他巧妙運用了日本前衛詩潮的文化資本、以及日文漢字與中國文字的兩種「國語」的「同文」的曖昧空間，將移植自西方的現代主義、以及因「日本化」而在戰後語境被視為「奴化」的自己「中國化」，嫁接中國詩的傳統，在戰後中文詩壇的國語空間中

²³ 林亨泰，〈中國詩的傳統〉，《現代詩》第 20 期（1957.12），無頁碼。

尋求一個合法位置。²⁴畢竟他面臨的困境，不只是語言上的跨越，更是文化身分上的轉變。這是「漢字」的第一重中介性。

林亨泰之所能夠將日本漢字挪用為中國文字巧妙地完成「跨語」，並轉換文化身分，其借助的東亞漢字圈的「同文性」，其實也就是作為表意文字的漢字之所以能夠超越「異聲」的視覺性與便利性。²⁵1948 年，甫加入銀鈴會的林亨泰，曾以「亨人」的筆名，在《潮流》春季號發表了一首日文詩〈考試與禮拜天（試験と日曜）〉。詩的內容很簡單，生動地表現出一位在「好天氣／又是難得的禮拜天／我既年輕／也抓住了美妙的暗示」的青年，想要外出去玩，卻不得不準備的考試的苦悶。然而若將這首詩放在「跨語」的脈絡中閱讀，將會產生另一層意義。林亨泰在詩中寫道：「就像咀嚼著沙子般／懶散的眼咀嚼著四方形的文字」。²⁶這裡的「四方形的文字」，指的當然是戰後作為「國語」的中文方塊字，這一點呂興昌曾指出：「特別強調受到漢字的嘲笑，可見飽受中文威脅的窘狀，尤其『眼睛咀嚼四方形的漢字』的意象塑造，更是生動地流露出面對中文一字一瞪眼的痛苦情景」。²⁷然除此之外，用「眼」來「咀嚼」「四方形的文字」的表現法，就相當值得玩味。當然，就表層意義來說，那就只是「看書」的詞面抽換而已；但若從「跨語」的角度來看，那指的

²⁴ 除了日本性、中國性的轉換，關於林亨泰符號詩之前衛性，能否等同於對反共文藝政策之反叛，可參見吳孟昌，〈林亨泰五〇年代符號詩的生產及其文化位置評議〉，《當代詩學》6 期（2010.12），頁 1-25。

²⁵ 更深入來看，關於以「同文」為基礎的台／日／中的書寫溝通，陳培豐在〈日治時期台灣漢文脈的漂游與想像：帝國漢文、殖民地漢文、中國白話文、台灣話文〉曾提出一個有趣的問題：日本統治下台灣與中國分別屬不同國度，何以台灣能在沒有政府教育機構的奧援、也無辭典作為標準規範工具的狀況下，創造出一種近似中國白話文的新文體，且能夠被理解、書寫與閱讀？他的結論是：「以東亞的漢文脈來看，形構這個文體想像的基礎與養分是明治維新後的『帝國漢文』訓讀體；而『殖民地漢文』以及中國白話文也都是因為共同擁有這個基礎，才有互通接融的可能」。參見陳培豐，〈日治時期台灣漢文脈的漂游與想像：帝國漢文、殖民地漢文、中國白話文、台灣話文〉，《台灣史研究》15 卷 4 期（2008.12），頁 31-32。關於日本與「漢字」之間的複雜關係、以及所謂「漢字文化圈」的「同文」表象下東亞脈絡的分殊演繹，另可參見子安宣邦著、顧春譯《漢字論：不可迴避的他者》（北京：三聯書店，2021）、金文京著、譯，《漢文與東亞世界：從東亞視角重新認識漢字文化圈》（台北：衛城，2022）。

²⁶ 亨人，〈試験と日曜〉，初出：《潮流》春季號（1948.05），原文及中譯收入周華斌編，《銀鈴會同人誌（1945-1949）上》（台南：國立台灣文學館，2013），頁 150-152。

²⁷ 呂興昌，〈林亨泰四〇年代新詩研究〉，《台灣詩人研究論文集》，頁 335。

也許就是一種在日文、中文「同文異聲」的狀態下，以眼睛代替嘴巴——或者說，以「視覺」取代聽覺與朗讀的閱讀理解方式。因為同文之便，憑藉著視覺大致是可以閱讀的，即便無法順利轉換為標準的「國語（＝北京話）」。

晚林一年出生、同屬日文／跨語世代的鍾肇政（1925-2020）也曾經自陳，戰後學習中文時，日文的漢字給予他不少助益：

開始的時候，讀《三字經》、《百家姓》、《幼學瓊林》等，這些書看起來，大略的意思還懂，因為我日文的基礎已經到了相當的程度了，日文裡頭漢字很多，那些國字，意思我都懂，就是不懂也能猜想幾分。……這之後，我找出中學時候念的漢文教科書。裡面收了一點唐宋八大家，李白杜甫，四書五經，我把它找出來唸。以前用日文唸的時候，意思也大略懂一些，現在有個困難是：我唸不出來。²⁸

鍾肇政的這段自述，清楚的說明戰後的日語世代透過日文漢字，跨越至中文的可能性及其極限。由於日文／中文在漢字的同文性，當他在戰後產生學習中文的需求，戰前的日文基礎成為其讀懂（或猜懂）中文的基礎，然而一旦碰觸到聲音，就會是一個難以跨越的坎。透過鍾肇政的回憶，我們也就可以了解，林亨泰〈考試與禮拜天〉詩中以「眼」（＝視覺）取代「口」（＝音聲）來「咀嚼」「四方形的文字」，並非只是裝飾性的修辭，而是與他們的跨語機制的實態緊密相關。然而值得注意的是，這樣視覺／音聲的不同步，儘管閱讀勉強可行，卻宛若「嚼沙」般乾澀難以下嚥，這無疑提醒我們，儘管有同文之便，日文／中文的音聲表現及文法結構，畢竟仍存在大大的差異。特別在音聲的層面，是難以立即跨越的障壁。我們可以發現，

²⁸ 洪醒夫，〈從日據時代活過來的——鍾肇政訪問記〉，收入彭瑞金編選，《台灣現當代作家研究資料彙編 14 鍾肇政》（台南：國立台灣文學館，2011），頁 189-190。

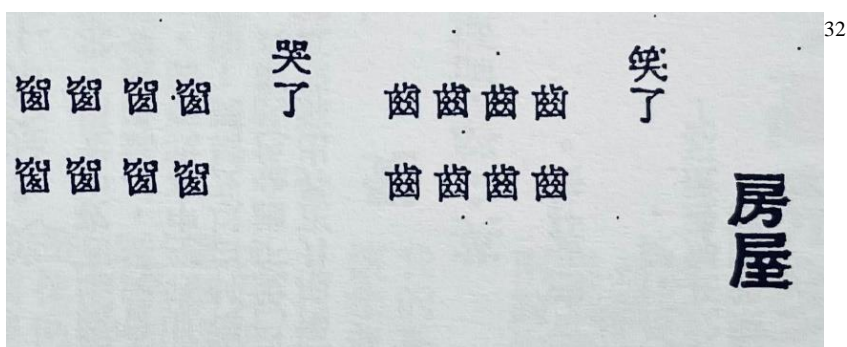
當跨語世代在作品中表達跨語困境時，幾乎都將重心放在「語」（音聲）上。例如林亨泰另一首詩〈黑格爾辯證法（ヘーゲル辯證法）〉（1949）的那句有名的「笑著咬到舌頭」，²⁹那既是一種對於在時代轉折之中喜悲交錯、以致不知如何表情達意的尷尬的諷刺，但可以理解為這一代人在跨語之際，兩種語言交錯、干擾、互撞的結巴、不順暢。³⁰女性跨語詩人杜潘芳格（1927-2016）則以〈聲音〉（1967）寫下：「不知何時，唯有自己能諦聽的細微聲音，／那聲音牢固地，鎖上了。／／從那時起／語言失去了出口」。³¹所謂的「跨語」，並不一定是文和語均質、同步進行的，當「視覺」上的「同文」較之於「語／音」更加利便，也就衍生出一種「視覺先行」的創作模式。

這樣「視覺先行」的詩作，有些幾乎完全是以文字圖像化的方式呈現的，例如〈輪子〉、〈房屋〉、〈車禍〉、〈花園〉、〈患砂眼的城市〉、〈體操〉等。值得注意的是，它們與其說是「中文詩」，不如說是包含了漢字及非文字符號的「雙重國籍」詩或「國籍不明」詩，在漢字文化圈不太需要翻譯，便能透過共通的漢字與非文字符號會意理解，但在不同語言脈絡下又有解釋的差異。最具代表性者如〈房屋〉：

²⁹ 亨人，〈ヘーゲル辯證法〉，初出：《潮流》第二年春季號（1949.04），原文及中譯收入周華斌編，《銀鈴會同人誌（1945-1949）下》（台南：國立台灣文學館，2013），頁 220-222。

³⁰ 同樣的，龍瑛宗寫於 1946 年的〈海涅啣〉（ハイネよ）的「那位詩人／是一位無名的詩人／在光復的陰影下哭泣／不唱歌的詩人」，固然可以只設在光復的陰影中失去唱歌的心情，但也可以解釋為一種失語狀態。而同年發表的〈心情告白〉「我／即使以異國之調／唱歌／我仍是／真正的中國人／真正的中國人」，則是明白揭示了「異聲」——異國之調。劉春桃，〈ハイネよ〉，初出：《中華日報》（1946.06.01），中譯陳允元，收入黃意雯主編，《1946 年《中華日報》日文版文藝欄副刊作品集 中文譯注（上）》（台南：國立台灣文學館，2018），頁 227；龍瑛宗，〈心情告白〉，初出：《中華日報》（1946.10.17），中譯陳允元，收入黃意雯主編，《1946 年《中華日報》日文版文藝欄副刊作品集 中文譯注（下）》（台南：國立台灣文學館，2018），頁 259。

³¹ 杜潘芳格，〈聲音〉，收入劉維琪編，《台灣詩人選集 10 杜潘芳格集》（台南：國立台灣文學館，2009），頁 85。



這首〈房屋〉，發表於「現代派」運動正式展開的《現代詩》第 13 期，與紀弦的「六大信條」理論相互搭配。搶眼的視覺性與表現之新穎、純粹，具有高度的示範意味。紀弦謂它是將文字「當作符號來使用的」、必須「用眼睛理解」的詩。八個「齒」與「窗」的排列，可視為二層樓的房屋。「齒」與「窗」的漢字造型，則類比百葉窗的關與開。「笑了」與「哭了」除了字面上的意味，其排列也能視為房屋的煙囪。³³ 紀弦的解釋，大大地點出了林亨泰利用文字排列、以及漢字本身的圖象性所呈現的造型美。至於意義，他說：「實在沒有人生的大道理，只有愚蠢如郎費羅者，才用詩來說教」。³⁴此言頗有春山行夫（1902-1994）所謂「透過書寫沒有意義的詩，實驗 poésie 的純粹」³⁵的意味。

值得注意的是，這首詩除了視覺上的造型趣味，事實上也折射出林亨泰作為台籍跨語世代作家的鄉土色彩及語言情境。三木直大即敏銳地指出：「通過這種視覺性展現在我們眼前的不就是一幅都市化以前的台灣風情的街景詩嗎？對〈齒〉這一文字用法來說，懂日本語的人眼前都能浮現出一個充滿著『ハハハハハハハハハハ…』笑聲的回聲世界」。³⁶三木的解釋，更突顯了這首詩裡「漢字」在中文／日文的中介性，以及能夠從中文／日文各自語的境解讀漢字的雙重性。林亨泰的另一首詩

³² 林亨泰，〈房屋〉，《現代詩》第 13 期（1956.02），頁 14。

³³ 紀弦，〈談林亨泰的詩〉，頁 68。

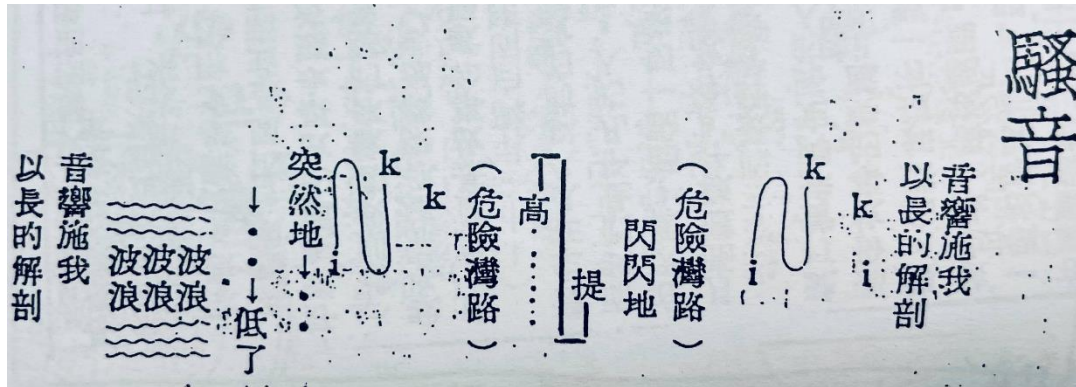
³⁴ 紀弦，〈談林亨泰的詩〉，頁 68。

³⁵ 春山行夫，〈北園克衛について〉，收入《北園克衛全詩集》（東京：沖積舍，1992），頁 12。

³⁶ 三木直大，〈林亨泰「現代派」詩的鄉土性〉，收入呂興昌編選，《台灣當代作家研究資料彙編 22 林亨泰》（台南：國立台灣文學館，2012），頁 252。

作〈騷音〉，則出現了日文漢字當中文用、或日文語法的成分：

37



熟悉日文的讀者可以知道，標題「騷音」，即是將日文語彙「騷音」(そうおん。噪音之意)直接挪用作中文使用。而「音響施我／以長的解剖」，則是將中文慣用的「音響／以長的解剖施／我」的「主動賓語序」(SVO)結構進行倒裝，似有一些日文「主賓動語序」(SOV)的味道。有趣的是，挪用自日文的語彙與語法，儘管在中文的脈絡也可以理解，卻產生了陌生化的美學效果。若在日本的脈絡閱讀，藉由漢字與符號或可猜測其意，但漢字所對應的中文之音，對日文讀者而言，則成為名符其實的「噪音＝異質之音」。

林亨泰之所以在 1950 年代中期寫作這種「用眼睛理解」的圖象詩，除了中文能力薄弱、詞彙貧乏，毋寧也是一種在「同文異聲」的情境下，企圖藉由作為「視覺符號」的漢字、以及視覺圖象化的詩表現形式，克服中文文法構句與音聲障壁的特殊詩法。這是「漢字」的第二重中介性。

值得注意的是，這樣一種「同文異聲」下發展出的以「視覺」替代聲音、朗讀的特殊詩法，除了被以「符號詩」的方式實踐，其作為一種現代主義美學，甚至能與紀弦「現代派六大信條」的部分觀點合流，在創作與理論的層面上互相支援。1956 年 4 月，紀弦在《現代詩》第 14 期發表了〈談林亨泰的詩〉，為林亨泰那些「像是打翻印刷版面的『怪詩』」辯護。紀弦認為：

³⁷ 林亨泰，〈騷音〉，《現代詩》第 14 期（1956.05），頁 46。

這是「看」的，不是「聽」的。這是訴諸「視覺」的，而不是訴諸「聽覺」的。是構成的，而非邏輯的。是直覺的，而非理念的。還有，立體主義的原理，在這裡，也適用的。請看阿保里奈爾的立體詩吧！……總之，作為一首符號詩的「房屋」就是房屋，用眼睛去理解吧！³⁸

紀弦的這篇文章，將林亨泰的詩分為兩種：講求節奏的、以及根本否定了節奏的。前者是分行詩，但其節奏「實不同於一般的抒情詩，這因為他的內容很少是『情緒』的，而多為『感覺』的……他的感覺，來自觀察。……跟那些浪漫派的殘渣所僅能使用的可憐的原始的『刺激反應公式』迥異」。³⁹紀弦顯然注意到了林亨泰詩法「主知主義」的傾向，並將之與自己的六大信條之四——知性之強調——連結起來，正如他所謂「冷靜、客觀、深入、運用高度的理智，從事精微的表現。一首新詩必須是，一座堅實完美的建築物，一個新詩作者必須是一位出類拔萃的工程師」。⁴⁰而關於「根本否定了節奏的」後者，紀弦將之命名為「符號詩」，認為「符號的『形態』是格外地具備美術性的。符號詩既然以直接訴諸視覺為目的，則與聽覺有關的節奏，就當然可以不必注重了」，⁴¹或將認為其蘊含著一種「視覺的節奏」，例如〈輪子〉與〈Romance〉。

而在林亨泰方面，除了書寫這種「像是打翻印刷版面的『怪詩』」，他也嘗試建構他的現代主義及符號論，密集發表於《現代詩》。例如，在發表於 17 期的〈關於現代派〉（1957.03）一文，他就提及了「由事實而秩序」乃是了解「符號詩」的重要關鍵。這一點，明顯是借用《詩與詩論》之主編春山行夫〈從事實的藝術到秩序

³⁸ 紀弦，〈談林亨泰的詩〉，《現代詩》第 14 期（1956.04），頁 68。

³⁹ 紀弦，〈談林亨泰的詩〉，頁 66-67。

⁴⁰ 紀弦，〈現代派信條釋義〉，《現代詩》第 13 期（1956.02），頁 4。

⁴¹ 紀弦，〈談林亨泰的詩〉，頁 68。

的藝術（事實の藝術より秩序の藝術へ）（1930）的觀點。春山以農夫作為比喻，認為「農夫想讓花開（花を咲かせよう）的意志，其自身並不足以讓花開（花を咲かせる）」，二者並沒有任何直接的關係。為了得出花開的結果，「農夫必須思考讓花開的手段」。⁴²此手段，即農業的方法論；如果放在文學上，那麼就是詞語符號構成的計算、技術、或是秩序的思惟。此外，林亨泰也在《現代詩》第 18 期發表了〈符號論〉（1957.05）。這篇詩論雖非以完全是以視覺性的「符號詩」作為對象，而是延伸上一篇文章的以符號的安排作為「作品的秩序」的論點，提出「所謂『象徵』也不過就是語言的『符號價值』之運用而已」。不過，他的「符號（詩）論」仍存在著對於視覺性的強調。例如，他認為符號在外貌上「幾乎是『幾何學』的」，含蓄、優雅，且在韻律上「缺乏音樂」。⁴³而在第 20 期的〈中國詩的傳統〉（1957.12），他認為中國詩「在文字上，即立體主義」，而這就是將表意文字視為一個視覺符號，正如他在〈現代派運動的實質及影響〉（1991）自我解釋的「放棄一味追求『字義』營造的淋漓盡致，而將對於『字義』的依賴降至最低，讓每一個字成為一個『存在』」；⁴⁴而這些秩序論、符號論，其背後的核心概念，都是主知與純粹。第 21 期〈談主知與抒情〉（1958.03）、第 22 期〈鹹味的詩〉（1958.12），都是關於主知的闡述與提倡。這一整套的詩論，溯其源頭，大概都是來自春山行夫。春山不僅以「主知主義」出名，其主張「透過書寫沒有意義的詩，實驗 poésie 的純粹」而寫下的由 6×14 個「白い少女」的矩陣構成的〈Album 白い少女〉，事實上也是形式主義、符號詩之經典。

經由上述討論歸納出的：把文字符號化、圖象化、視覺化，強調其建築性、造型性以及思考性（知性），同時排除（或減低）抒情性及放逐與聽覺有關的節奏、

⁴² 以上參見春山行夫，〈事實の藝術より秩序の藝術へ〉，《詩と詩論》8 號（1930.09），頁 51-52。粗體為春山所加。

⁴³ 林亨泰，〈符號論〉，《現代詩》第 18 期（1957.05），頁 30-31。

⁴⁴ 林亨泰，〈現代派運動的實質及影響〉，初出：《新詩論文集》（南投：南投縣立文化中心，1991），收入呂興昌編訂，《林亨泰全集五——文學論述卷 2》（彰化：彰化縣立文化中心，1998），頁 127。

音樂性，便是符號詩的詩法。值得注意的是，這樣的詩法，儘管林亨泰已透過詩論及實踐為 1950 年代中文詩壇親自展示，但除了曾同屬銀鈴會的成員錦連、親近的台籍晚輩白萩，在此階段並沒有太多其他實踐者，至多只是偶一為之，例如有美術背景的詩人紀弦與秦松（1932-2007）。雖然視覺詩並非跨語世代作家的專利，亦非所有跨語詩人都採取此道，但經過上面討論，我們至少可以知道這樣一種以視覺思考、以視覺呈現、以視覺理解而具有「視覺的節奏」的符號詩詩法，並非單純地透過日文取得世界性、前衛性與現代性，或是對於日本前衛詩潮的模仿，而是有跨語世代更為內在、身體性的跨語需求與動因，既是受制於中文能力貧弱不得不採取的權宜之計，但跨語詩人也發揮其能動性，巧妙運用日本前衛詩學的文化資本，以及中文／日文這兩種「國語」在漢字上「同文異聲」的曖昧空間，嫁接中國詩的傳統，並以視覺符號化的、碎片化的前衛詩美學為武器，進行一種視覺的、無聲的跨語實驗，在戰後的「國語」空間中突圍。

三、語言的斷片化與蒙太奇：錦連的電影詩

除了林亨泰，在 1950 年代嘗試進行符號詩等「泛視覺詩」創作的跨語世代詩人，還有錦連。阮美慧曾在〈歷史的斷片——錦連一九五〇年代形構詩的「前衛性」與「現代性」意涵〉（2020）針對錦連為人忽略的「形構詩」——包含符號詩、圖象詩、電影詩進行討論。這些詩的特點，阮認為主要呈現為「對詩的形式結構實驗……帶領讀者在純詩的形式結構中，『觀看』一首詩的完成，如同看一幅畫或欣賞一段影片，加強詩在空間上的意義，打開對詩直接的視覺感受，突破以往對詩『線性時間』的閱讀」，⁴⁵其中「純詩」、「觀看」、「視覺感受」、「空間性」，是與林亨泰之「符號詩」一致的關鍵詞。關於錦連形構詩的影響源，阮以錦連的《那一年：一九四九年日記》為材料，羅列日記中所提到的日文閱讀書目。然而這份在系譜上主

⁴⁵ 阮美慧，〈歷史的斷片——錦連一九五〇年代形構詩的「前衛性」與「現代性」意涵〉，頁 110。

要包含了象徵詩、主情詩、主知的抒情、普羅列塔利亞詩等的駁雜書目，至多只能證成阮所稱「他透過日文，接觸到面象極廣的詩學理論，並從中獲取吸收了詩的涵養與方法」，⁴⁶事實上無法直接指向錦連藉以為養分創作了現代主義的形構詩。其之所以接觸、創作形構詩，雖無直接證據，但根據錦連的地緣關係、人際網絡，推測也許是來自林亨泰的影響。林亨泰在〈現代派運動與我〉（1993）曾經回憶，他在第一次讀到紀弦《現代詩》時「我腦海中突然並且快速地重新浮現中學時代曾經『亂讀』過那些錯綜複雜但相當有趣的各種派別前衛作品的影像」，於是開始寫「符號詩」。而這一段時間，錦連及白萩是他最常接觸的兩位：

關於這一段的心路歷程，知道最清楚的應該是錦連和白萩兩位，由於地緣的關係，他們就是我當時最常接觸的兩位。錦連有一天突然向我說，他覺得我對詩壇或對文學的那些談論很有趣而隨手記錄下來，我記得也向他借過這一紀錄的筆記本，但，卻不知道這一本記錄簿現在還有沒有留存下來？白萩也在某一座談討論會上說：「參加現代派，我也多少受了林亨泰先生的影響」，我想，他指的就是這一段時間，這也就是我當時詩生活的一個片斷。⁴⁷

林亨泰回憶的這段發現《現代詩》而重燃創作慾望的時間，是在 1954 年，⁴⁸而開

⁴⁶ 阮美慧，〈歷史的斷片——錦連一九五〇年代形構詩的「前衛性」與「現代性」意涵〉，頁 116。除了阮美慧，張德本曾整理錦連從圖書館借閱、抄錄在由「台灣省交通處鐵路管理局電報紙」裝訂成的筆記，得出了「由筆記內容可知錦連閱讀，日本明治期以降迄昭和時代現代詩人的作品，並透過日譯了解浪漫主義時代，法國、英國、德國、比利時詩人的作品」的結論。但而此份筆記的內容，同樣只能證明錦連的閱讀跨度極廣，但無法直接指向錦連創作形構詩的具體影響源。參見張德本，〈台灣鐵路詩人錦連的現代美學——他的詩觀與對意象主義、圖象電影詩及超現實的實踐〉，收入蕭蕭編，《台灣現當代作家研究資料彙編 73 錦連》（台南：國立台灣文學館，2015），頁 147-152。

⁴⁷ 林亨泰，〈現代派運動與我〉，頁 147。

⁴⁸ 不過事實上，林亨泰早在 1953 年 5 月的《現代詩》第 2 期，就已透過葉泥中譯，發表了詩作〈第一信〉（原為日文）。這與他 1954 年才「偶然讀到」《現代詩》，在順序上有些許落差。不過確實，林亨泰是在 1955 年 2 月以筆名「桓太」發表詩作〈回憶〉於《現代詩》第 9 期之後，才開始密集在該刊發表作品。

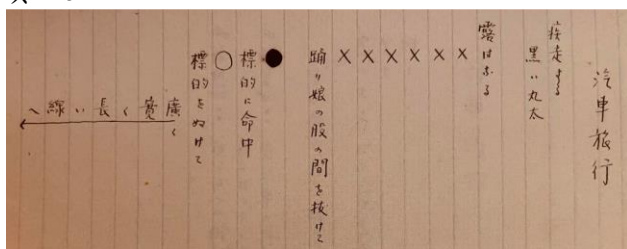
始密集於該刊發表「符號詩」及現代主義論述，則是在《現代詩》第 9 期～第 23 期的 1955 年 2 月至 1959 年 3 月之間。錦連開始以中文（雖然都有日文底稿）密集投稿，也是在 1955 年 5 月《現代詩》第 10 期之後至 1960 年的 5 年間，與林亨泰的活躍大致重合。1956 年 1 月 15 日，紀弦發起「現代派的通報第一號」，錦連亦響應加入，與林亨泰同列「現代派詩人群第一批名單」⁴⁹；不久後的 2 月 18 日，紀弦、葉泥聯袂南下拜訪林亨泰，錦連也出席，一同暢談現代主義。⁵⁰

錦連此時期訴諸文字的符號化、圖象化的詩作，如〈化石〉、〈火車旅行（汽車旅行）〉，其使用的非文字的表意符號如「×」、「●」、「○」、「←」，以及以視覺的構圖法進行詩行的排列等詩法，都與林亨泰相近。例如，錦連以簡潔的文字搭配表意符號呈現速度感的〈火車旅行〉⁵¹，就詩形推測，可能就是受到林亨泰的〈Romance〉⁵²、〈騷音〉（以上 1956.4）、〈車禍〉（1956.10）的啟發。⁵³不過「電影詩」的創作，在戰後恐怕就是錦連所獨有了。1957 年 1 月發表於《現代詩》第 16

⁴⁹ 無署名，〈現代派詩人羣第一批名單〉，《現代詩》第 13 期（1956.02），無頁碼。

⁵⁰ 無署名，〈紀弦葉泥聯袂南遊〉，《現代詩》第 14 期（1956.04），無頁碼。

⁵¹ 錦連〈汽車旅行〉手稿。引自阮美慧編，《錦連全集 13 資料卷》（台南：國立台灣文學館，2010），頁 115。



⁵² 林亨泰，〈Romance〉，《現代詩》第 14 期（1956 年 5 月），頁 46。



⁵³ 雖錦連的手稿無標示寫作時間，無法斷定與林亨泰創作「符號詩」的時間先後；但若考量到林亨泰是錦連在「銀鈴會」的前輩、錦連文學起步之時林亨泰已有詩集《靈魂の産聲》（1949）出版，且林亨泰在中學時期即讀過日本現代主義詩運動之重鎮的《詩與詩論》，推測錦連受林亨泰影響是合理。

期的〈女的紀錄片〉、以及 1959 年 10 月發表於《創世紀》第 13 期的〈轢死〉，是「電影詩」的代表作。阮美慧指出，其相較於前述單純訴諸文字符號之視覺性的作品，「是更具超越範式的前衛表現」：

詹冰等人的「視覺詩」，大多仍偏重在「圖象」、「符號」的外象結構；反觀，錦連在一九五〇年代的「視覺詩」中另闢蹊徑，從電影的「鏡頭」獲取創作的靈感，藉此開啟「視覺詩」的另類表現，打開詩語「介質」(texture)的多樣性，使語言的「視聽讀寫」，有更多可能的再現，將「語言話語」(文本)和「視覺藝術」(形象)綜合的最佳模式。⁵⁴

這樣的一種詩法，阮美慧將之溯源至俄國電影導演艾森斯坦 (Sergei Eisenstein, 1898-1948) 之「蒙太奇」(montage) 理論，但對於日語世代的錦連而言更直接的影響，應該是來自於《詩與詩論》同人近藤東 (1904-1988)、北川冬彥 (1900-1990)、竹中郁 (1904 - 1982)、神原泰 (1898-1997) 等人的「電影詩 (シネ・ポエム)」實驗——儘管艾森斯坦仍是這些日本詩人理論的源頭。1928 年 9 月，近藤東在《詩與詩論》創刊號率先發表了稱為「ポエム・イン・シナリオ」(poem in scenario = 電影腳本詩) 的兩首詩作〈軍艦〉與〈豹〉。他是同人中最初使用此形式的第一人。⁵⁵根據其定義，所謂「電影詩」係指「透過電影腳本表現的詩」；⁵⁶而 1929 年 10 月 28 日，北川冬彥在《帝國大學新聞》發表了〈以新散文詩為基礎邁向 ciné poème (新散文詩を基礎にシネ・ポエムへ)〉，主張「受到『新散文詩運動』洗禮，詩人便甦醒了。被賦予了驅使所有的詩的形式的的能力。使用散文詩形式的他們，也

⁵⁴ 阮美慧，〈歷史的斷片——錦連一九五〇年代形構詩的「前衛性」與「現代性」意涵〉，頁 132。

⁵⁵ 島村輝，〈近藤東論——その逆說的抒情〉，收入澤正宏、和田博文編，《都市モダニズムの奔流：「詩と詩論」のレスプリ・ヌーボー》(東京：翰林書房，1996)，頁 125。

⁵⁶ 早川芳枝，〈映画と詩——無声映画の時代〉，收入早川芳枝編、和田博文監修，《コレクション 都市モダニズム詩誌 16 映画と詩 I》(東京：ゆまに書房，2012)，頁 741。

能借用劇本 (scenario) 的形式」。⁵⁷到了 1930 年代，以《詩與詩論》為起點的「電影詩」已形成風潮，竹中郁、北川冬彥、神原泰等都有實踐。在目前可見的資料中，儘管尚無錦連閱讀上述詩人之電影詩或相關詩論的直接證據，但如果林亨泰熟讀《詩與詩論》、而錦連又在 1950 年代與林亨泰有密切往來，雖然沒有進一步的直接證據，但推測也許是透過林亨泰的介紹接觸了「電影詩」⁵⁸。

以分鏡腳本方式構成的「電影詩」的基本詩形，其每一行（或一個單語）都可以視為電影裡一個個別而獨立的鏡頭 (shot)，亦即構成的最小單位。這些單位透過蒙太奇的剪輯，組合成為一個動態的連續。這些詩，有時在行的上方標上代表順序的號碼，有時則無；有時則以分幕（聯）方式進行。「電影詩」之特性，日本學者島村輝指出：

（映畫腳本——引用者註）指示映像性的特性的這樣的語言斷片，與有著顯著加深的「斷片化」傾向的當時的詩語言非常接近。帶著指示映像的目的，可以說是不完全的言語表現，而正是因為其不完全之故，產生了被讀做「異化」了的詩語言的可能性。⁵⁹

而這樣的極端「斷片化」、「不完全的語言表現」的特質，竟與台灣跨語世代語言的破碎性相合，並意外成為其能夠某種程度翻轉語言劣勢、活躍在戰後中文現代主義詩運動中的利器。林亨泰在「笠下影」介紹錦連時即謂：

⁵⁷ 北川冬彥，〈新散文詩を基礎にシネ・ポエムへ〉，《帝国大学新聞》（1929.10.28）。轉引自藤本寿彥，〈新散文詩運動〉，收入藤本寿彥編、和田博文監修，《コレクション都市モダニズム詩誌 5 新散文詩運動》（東京：ゆまに書房，2011），頁 658。值得注意的是，這篇文章也在半個月不到的時差，便被轉載於《台灣日日新報》（1929.11.11），為殖民地台灣讀者認識。

⁵⁸ 與林亨泰、錦連同屬銀鈴會的詩人詹冰，曾於 1943 年寫下揉合了圖象詩與電影詩之元素的〈Affair〉，當然也有可能影響了錦連。惟這首詩在戰後要遲至 1965 年才收入其《綠血球》，且就地緣關係而論，與錦連較為密切的是林亨泰，推測林亨泰影響的機率較高。

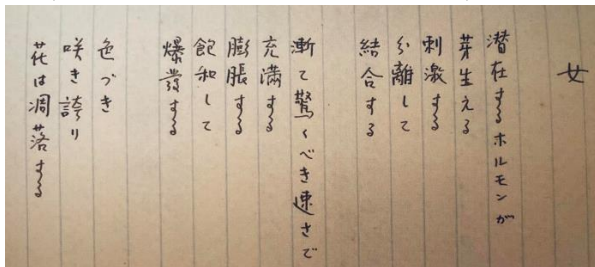
⁵⁹ 島村輝，〈近藤東論——その逆說的抒情〉，頁 126-127。

如果以善於駕馭文字的優點可以寫詩，那麼相反地，利用拙於造詞砌字的缺點當然也可以寫詩，尤其對於那些因歷史的重寫，而必須重新學習一種文字表現的人，這種方法就成為其唯一的出路了。可是碰巧的是，二十世紀是所謂「惡文的世紀」，就是說，「優美性」成為其短處，而「拙劣性」卻成為其長處了。……錦連就是在這樣能失去的都已失去，只剩下極有限的極少數語彙的狀態之中，不是憑著其過剩，而是憑著其不足來寫詩的一個人。⁶⁰

不過錦連在 1950 年代發表的中文詩，其實大都是有日文底稿的。例如刊在《現代詩》第 16 期的〈女的紀錄片〉，即有日文詩底稿〈女〉⁶¹。亦即，此時的錦連事實上仍是先用日文書寫，再翻譯成中文發表，尚沒有辦法達到鍾肇政所謂的「譯腦」階段——「先以日文思考，然後在大腦轉換成中文，再直接以中文寫在稿紙上。所以我到這一階段所寫出來的已經是中文」。⁶²若此，我們不禁要問，既然是以最熟悉的日文思考、書寫，是否就難謂錦連完全係因跨語導致的語言殘破（＝拙劣性），逼使他必須採取這種「斷片化」的方式寫作？雖然這樣的質問能夠成立，但對此時的錦連而言，如果以中文發表是最終目的、最終形態，中文能力的不足，是否有可能逆反過來引導、或牽制其日文書寫？亦即，與日文發表為前提的日文書寫狀況不

⁶⁰ 林亨泰，〈笠下影 錦連〉，《笠》第 5 期（1965.02），頁 8。

⁶¹ 錦連〈女〉手稿。引自阮美慧編，《錦連全集 13 資料卷》，頁 114。

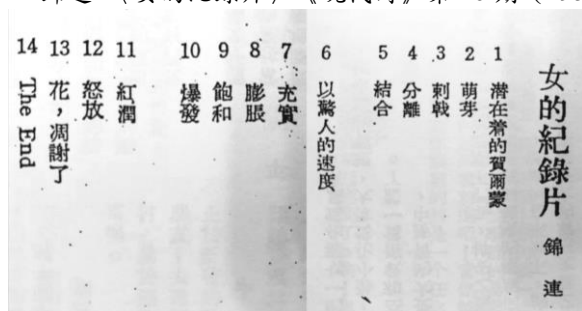


⁶² 鍾肇政著，戴嘉玲譯，〈論台灣文學——從「譯腦」的體驗談起〉，《台灣文學評論》第 4 卷第 1 期（2004.01），頁 98。相關討論，參見曾巧雲，〈從譯腦到殖民地經驗的再翻譯——初探跨語世代的後殖民翻譯〉，《台灣文學研究學報》第 12 期（2011.04），頁 135-161。

同，在中文發表的前提下，此日文詩也許更近似於「草稿」、「底稿」，是一種未完成的、前置的階段性狀態，故而無法完全忽略翻譯中文的考量需求、以及身兼譯者的作者在此階段的中文表現程度，而能像戰前一樣以日文為目的語自由書寫。綜觀錦連 1950 年代的詩作，無論是符號詩、電影詩、抑或一般的分行詩，單句普遍不長，結構上也大致簡單，詩體規模不大，與林亨泰的短詩形類似。以有留下日文底稿〈女〉的〈女的紀錄片〉(1957)⁶³為例，從日文底稿到中文發表，只需要簡單的翻譯、以及些許的詞語調動即可完成。這樣的翻譯，也未必完全貼合原文，不以忠實為原則，而是作者經由自我翻譯進行的重謄、甚至是創造性的改寫，我稱之為翻譯與改寫兼具的「自我譯／寫」，是跨語世代創作者常用的輔助策略。⁶⁴

1959 年 10 月發表在《創世紀》第 13 期的電影詩〈轆死〉，阮美慧主編之《錦連全集》(2010)並沒有收錄日文底稿。也許是錦連直接以中文創作的詩作亦未可知。這首詩的標題「轆死」，雖是中／日文互通，但在現代中文裡較屬冷僻字。⁶⁵對於錦連而言，應是將日文的漢字「轆死」(れきし。輾斃之意)直接挪用為中文。全詩如下：

⁶³ 錦連，〈女的紀錄片〉，《現代詩》第 16 期 (1957.01)，頁 11。



⁶⁴ 礙於篇幅，關於跨語詩人將自己戰前的日文作品、或先以日文寫下底稿，以尚未熟練的中文進行「自我譯／寫」的狀況，請容我以他文另外處理。

⁶⁵ 根據《教育部重編國語辭典修訂本》，「轆」有三種意義，能與本詩對應者為：「車輪輾過。《說文解字·車部》：「轆，車所踐也。」《文選·張衡·西京賦》：「當足見碾，值輪被轆。」三國吳·薛綜·注：「足所蹈為碾，車所加為轆。」網址：<http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/cbdict/gswweb.cgi?ccd=eRWps6&o=e0&sec1=1&op=sid=%22W00000003498%22.&v=-2> (瀏覽日期：2024.06.04)

1 窒息了的誘導手揮舞著紅旗
 2 啞吧的信號手在望樓叫喊
 3 激——痛
 4 小釘子刺進了牙齦
 5 從理念的海驚醒而聚合的眼眼眼睛
 6 染了血的型態的序列
 7 齧牙的輪子停住了
 8 一塊恐怖
 9 在輪子與輪子之間
 1 0 太陽轟然地墜落了
 1 1 所有的運動轉換方向
 1 2 大地震顫的音響和有密度的聲浪
 1 3 圍圈縮小
 1 4 麻木的群眾仰望著
 1 5 有些東西徐徐地上昇
 1 6 灰塵似的細雨從天上落下（人們想到淚珠以前）

這十六行詩句，就是十六個獨立鏡頭，以腳本的方式寫成。錦連以遠景鏡頭，開啟了詩的前兩行。讀者（透過鏡頭）的遙遙凝視，與近距離目睹事件即將發生的誘導手、信號手的臨場性，形成強烈的反差。而這樣的遠景鏡頭，讓焦急以致無法呼吸／無法言語的工作人員在遼遠的空間中更加顯得渺小而無助。第三幕「激——」拉長而定於「痛」一字，讓人不得不想起林亨泰〈騷音〉或〈車禍〉中的「kiiii」；而那個「痛」字，則以第四幕的「小釘子刺進了牙齦」召喚讀者關於痛的身體記憶，對其痛覺神經進行尖銳的攻擊。事件發生，鏡頭從遠景改為特寫，而一切按照原來的軌道、慣性、狀態進行的，都改變了方向。第五幕。「從理念的海驚醒而聚合的眼眼眼睛」，以當代流行的說法，便是這個轆死事件吸引了大家的眼球。而「眼」的疊字重複，是 1920~30 年代立體詩、或新感覺派小說慣用的視覺技法。第六到

⁶⁶ 錦連，〈轆死〉，初出：《創世紀》第 13 期（1959.10），引自阮美慧編，《錦連全集 1 中文詩卷一》（台南：國立台灣文學館，2010），頁 88-90。

第九幕，錦連將殘酷血腥的畫面，代換為一種抽象形態反而更顯其不忍卒睹的恐怖。第十到十六幕是各種角度的空景，鏡頭也逐漸從事件現場拉遠。⁶⁷此類電影詩與跨語活動間的關係，也相當有趣。就讀者的角度而言，在此類電影詩看到的是非連續的、各自獨立的鏡頭，藉由蒙太奇產生的時間序列感、及動態的連續性。然而對於跨語的作者而言，其創作過程，毋寧是腦中想訴說的完整敘事的「分解動作」——以斷片化、時間延遲的方式，化為由言語文字構成的「鏡頭」；再藉由蒙太奇的方式，將這些化為語言的局部零件，安上序列，重新織接成一個故事。而這樣的表現方式，儘管如阮美慧所言，比起具形、靜態畫面構圖的符號詩／圖象詩更能「打破表層、單一的結構系統，詩在共時／歷時、時間／空間的相互撞擊下，衍生出多重的意義，揭示一種文本間互涉的複調」，⁶⁸但在跨語的意義上，我認為，其斷片化、蒙太奇的特殊形式反映的，仍是一種宛若符號詩的時間的延遲、視覺的會意、以及在溝通困難之際不得不借助的、比手畫腳的「身體語言」。

四、結語：美學和跨語的交涉連動

無論是林亨泰的符號詩、或錦連的電影詩，都只集中發表於 1955-1960 年之間，亦即跨越語言登上中文詩壇的初期。其之所以在 1960 年代停止此類創作，阮美慧曾以錦連為例推測，「或者是他在中文能力逐漸增強後，對語言的掌握較能從心，因此，可以使用更多的語言文字，來承載他內心的詩思，而非簡單的符號或形式可以達成」。⁶⁹透過上述分析，我們可以知道在其現代主義實驗的背後，同時也存在著跨語的暗面，二者巧妙地連動著。也可以證成 1999 年林淇瀆在〈長廊與地圖——台灣新詩風潮的溯源與鳥瞰〉所說的：「可以肯定的是，台灣戰後現代詩運動

⁶⁷ 關於〈轢死〉的分析，目前已有不少的評論。可參見阮美慧前揭文，頁 130-131。蕭蕭，〈錦連：台灣銀幕詩創始人——銀鈴會與銀幕詩影響下的錦連詩壇地位〉，收入蕭蕭編，《台灣現當代作家研究資料彙編 73 錦連》（台南：國立台灣文學館，2015），頁 265-268。

⁶⁸ 阮美慧，〈歷史的斷片——錦連一九五〇年代形構詩的「前衛性」與「現代性」意涵〉，頁 125。

⁶⁹ 阮美慧，〈歷史的斷片——錦連一九五〇年代形構詩的「前衛性」與「現代性」意涵〉，頁 146。

中，日本前衛詩潮一直扮演隱而不彰的角色，且又發揮確鑿的影響」。⁷⁰林亨泰與錦連，正扮演著林淇瀆所謂的「轉接者，也是播種者」的雙重角色，且是一種「跨語轉接／播種」，設法從熟悉的語言被剝奪、曾經引以為傲的文學文化傳統也遭腰斬的赤貧狀態，憑藉著韌性、毅力、機智與創造力，充分運用手邊僅有的資源，包括日文作為媒介的文學養分及人際網絡、時興的現代主義美學、與部分外省籍作家交流、合作，以前衛的中文詩人之姿，重返戰後台灣文壇，在戰後的荒地，再次長出台灣文學的新生之花，並深刻影響中文詩壇。礙於篇幅，這一篇論文只能夠處理林亨泰、錦連兩位詩人的案例。至於泛視覺詩的播種與向後的萌芽，只能先簡單談一下我的想法，並展望下一篇論文。

承前引述的林亨泰在〈現代派運動與我〉所提及的，其密集創作符號詩的那一段時間，往來最密切的詩人除了錦連，還有白萩：「白萩也在某一座談討論會上說：『參加現代派，我也多少受了林亨泰先生的影響』，我想，他指的就是這一段時間，這也就是我當時詩生活的一個片斷」。⁷¹白萩生於 1937 年，是林亨泰、錦連的晚輩。相較生於 1920 年代、「小就受過嚴格日語訓練」的「跨越語言的一代」⁷²，白萩僅在 1944~1945 年間受過短暫的日本教育，即遭遇終戰。1947 年，10 歲的白萩從注音符號開始學習「國語」。他雖出生長成於日治末期，但就語言學習而言，可以算是完整的「戰後中文世代」。也因此，自 1953 年起，年僅 16 歲的他便開始以中文寫詩、密集發表於《民聲日報》、《藍星週刊》等。1956 年 2 月，他與林亨泰、錦連同列紀弦「現代派」同人。1959 年，出版第一本詩集《蛾之死》，其中的圖象詩作品〈蛾之死〉及〈流浪者〉，引起相當多的討論。他在詩論〈由詩的繪畫性談起〉（1960），重新肯定了詩的繪畫性：「圖象詩的意義，在混合著『讀』與『看』的經

⁷⁰ 林淇瀆，〈長廊與地圖：台灣新詩風潮的溯源與鳥瞰〉，頁 80-81。

⁷¹ 林亨泰，〈現代派運動與我〉，頁 147。

⁷² 林亨泰，〈跨越語言一代的詩人們——從「銀鈴會」談起〉，《文學台灣》第 127 期（1985.06），頁 31。

驗，它利用了你的『腦筋』，並且也利用了你的『眼睛』。⁷³就系譜上來看，這仍是屬於日本《詩與詩論》乃至林亨泰、紀弦在「現代派」運動強調視覺性的主知主義、純粹詩的延長。但由於白萩並非嚴格的日語／跨語世代，其對於視覺性及主知主義、純粹詩的接受，應非來自日語的閱讀，而是親近的前輩林亨泰、或現代派運動的發起者紀弦的影響。對於作為戰中世代／戰後中文世代的白萩而言，圖象詩等泛視覺詩亦不具備前述跨語世代「以視覺跨語」的過度意義。有趣的是，在世代上，白萩雖屬於林亨泰、錦連的晚輩；但當前輩歷經十年的跨語掙扎、好不容易回到文壇的 1950 年代中期，卻也是白萩登上並逐漸站穩戰後的中文詩壇之際。就這點而言，他與前輩林亨泰、錦連，又可視為詩壇的同時代人。白萩的詩論與泛視覺詩，既受到前輩對於日本前衛詩潮跨語轉接、播種之影響，但也應該與前輩們共時對讀。事實上，他與林亨泰之間，曾經有過關於圖象詩的對話與辯論，白萩已有屬於自己的觀點。往來之間所形構的，正是戰後台灣泛視覺詩的起點。

⁷³ 白萩，〈由詩的繪畫性談起〉，初出：《創世紀》第 14 期（1960.02），收入《現代詩散論》（台北：三民，2005（二版）），頁 8。

引用書目

專書

- 丁旭輝，《台灣現代詩圖象技巧研究》（高雄：春暉，2000）。
- 子安宣邦著、顧春譯，《漢字論：不可迴避的他者》（北京：三聯書店，2021）。
- 孟樊、楊宗翰，《台灣新詩史》（台北：聯經，2022）。
- 林淇養，《長廊與地圖：台灣新詩風潮簡史》（台北：向陽工坊，2002）。
- 金文京著、譯，《漢文與東亞世界：從東亞視角重新認識漢字文化圈》（台北：衛城，2022）。
- 張雙英，《二十世紀台灣新詩史》（台北：五南，2006）。
- 陳芳明，《台灣新文學史》（台北：聯經，2011）。
- 鄭慧如，《台灣現代詩史》（台北：聯經，2019）。

期刊論文

- 吳孟昌，〈林亨泰五〇年代符號詩的生產及其文化位置評議〉，《當代詩學》6 期（2010.12），頁 1-25。
- 林巾力，〈想像「現代詩」：以林亨泰五〇年代的「現代主義」建構為例〉，《中外文學》第 35 卷第 2 期（2006.07），頁 111-140。
- 林淇養，〈長廊與地圖：台灣新詩風潮的溯源與鳥瞰〉，《中外文學》第 28 卷第 1 期（1999.06），頁 70-112。
- 陳允元，〈紀弦、覃子豪的東京經驗及戰後在台詩歌活動潛藏的日本路徑〉，《台灣文學研究學報》第 31 期（2020.10），頁 191-232。
- 陳培豐，〈日治時期台灣漢文脈的漂游與想像：帝國漢文、殖民地漢文、中國白話文、台灣話文〉，《台灣史研究》15 卷 4 期（2008.12），31-86。
- 曾巧雲，〈從譯腦到殖民地經驗的再翻譯——初探跨語世代的後殖民翻譯〉，《台灣文學研究學報》第 12 期（2011.04），頁 135-161。
- 蔡明諺，〈戰後初期台灣新詩的重構——以銀鈴會和《潮流》為考察〉，《台灣文學研究學報》第 20 期（2015.04），頁 41-71。
- 鍾肇政著，戴嘉玲譯，〈論台灣文學——從「譯腦」的體驗談起〉，《台灣文學評論》第 4 卷第 1 期（2004.01），頁 96-101。

單篇文章

- 三木直大，〈林亨泰「現代派」詩的鄉土性〉，收入呂興昌編選，《台灣當代作家研究資料彙編 22 林亨泰》（台南：國立台灣文學館，2012），頁 247-257。
- 北川冬彥，〈新散文詩を基礎にシネ・ポエムへ〉，《帝国大学新聞》（1929.10.28），轉引自藤本寿彥，〈新散文詩運動〉，收入藤本寿彥編、和田博文監修，《コレ

- クシヨシ都市モダニズム詩誌 5 新散文詩運動》(東京：ゆまに書房，2011)，頁 658。
- 白萩，〈由詩的繪畫性談起〉，初出：《創世紀》第 14 期 (1960.02)，收入《現代詩散論》(台北：三民，2005 (二版))，頁 1-28。
- 早川芳枝，〈映画と詩——無声映画の時代〉，收入早川芳枝編、和田博文監修，《コレクション都市モダニズム詩誌 16 映画と詩 I》(東京：ゆまに書房，2012)，頁 731-743。
- 呂興昌，〈林亨泰四〇年代新詩研究〉，《台灣詩人研究論文集》(台南：台南市立圖書館，1995)，頁 273-346。
- 阮美慧，〈歷史的斷片——錦連一九五〇年代形構詩的「前衛性」與「現代性」意涵〉，《見與不見——「笠」詩社前緣發展及其「現代性」探尋》(台中：晨星，2020)，頁 108-146。
- 林亨泰，〈中國詩的傳統〉，《現代詩》第 20 期 (1957.12)，無頁碼。
- 林亨泰，〈笠下影 錦連〉，《笠》第 5 期 (1965.02)，頁 6-8。
- 林亨泰，〈符號論〉，《現代詩》第 18 期 (1957.05)，頁 30-31。
- 林亨泰，〈跨越語言一代的詩人們——從「銀鈴會」談起〉，《文學台灣》第 127 期 (1985.06)，頁 28-31。
- 林亨泰，〈走過現代，定位鄉土——我的文學生活〉，收入呂興昌編訂，《林亨泰全集六——文學論述卷 3 / 文學生活回顧》(彰化：彰化縣立文化中心，1998)，頁 17-24。
- 林亨泰，〈現代派運動的實質及影響〉，初出：《新詩論文集》(南投：南投縣立文化中心，1991)，收入呂興昌編訂，《林亨泰全集五——文學論述卷 2》(彰化：彰化縣立文化中心，1998)，頁 117-134。
- 林亨泰，〈現代派運動與我〉，初出：《現代詩季刊》復刊第 20 期 (1993.07)。收入呂興昌編訂，《林亨泰全集五——文學論述卷 2》(彰化：彰化縣立文化中心，1998)，頁 143-153。
- 春山行夫，〈事實の藝術より秩序の藝術へ〉，《詩と詩論》8 號 (1930.09)，頁 49-57。
- 春山行夫，〈北園克衛について〉，收入《北園克衛全詩集》(東京：沖積舎，1992)，頁 9-13。
- 紀弦，〈現代派信條釋義〉，《現代詩》第 13 期 (1956.02)，頁 4。
- 紀弦，〈談林亨泰的詩〉，《現代詩》第 14 期 (1956.04)，頁 66-69。
- 洪醒夫，〈從日據時代活過來的——鍾肇政訪問記〉，收入彭瑞金編選，《台灣現當代作家研究資料彙編 14 鍾肇政》(台南：國立台灣文學館，2011)，頁 185-195。
- 島村輝，〈近藤東論——その逆説的抒情〉，收入澤正宏、和田博文編，《都市モダニズムの奔流：「詩と詩論」のレスプリ・ヌーボー》(東京：翰林書房，1996)，

頁 124-131。

張德本，〈台灣鐵路詩人錦連的現代美學——他的詩觀與對意象主義、圖象電影詩及超現實的實踐〉，收入蕭蕭編，《台灣現當代作家研究資料彙編 73 錦連》（台南：國立台灣文學館，2015），頁 147-197。

無署名，〈紀弦葉泥聯袂南遊〉，《現代詩》第 14 期（1956.04），無頁碼。

無署名，〈現代派詩人羣第一批名單〉，《現代詩》第 13 期（1956.02），無頁碼。

蕭蕭，〈錦連：台灣銀幕詩創始人——銀鈴會與銀幕詩影響下的錦連詩壇地位〉，收入蕭蕭編，《台灣現當代作家研究資料彙編 73 錦連》（台南：國立台灣文學館，2015），頁 253-288。

作品

亨人，〈ヘーゲル辯證法〉，初出：《潮流》第二年春季號（1949.04），原文及中譯收入周華斌編，《銀鈴會同人誌（1945-1949）下》（台南：國立台灣文學館，2013），頁 220-222。

亨人，〈試験と日曜〉，初出：《潮流》春季號（1948.05），原文及中譯收入周華斌編，《銀鈴會同人誌（1945-1949）上》（台南：國立台灣文學館，2013），頁 150-152。

杜潘芳格，〈聲音〉，收入劉維瑛編，《台灣詩人選集 10 杜潘芳格集》（台南：國立台灣文學館，2009），頁 85。

林亨泰，〈Romance〉，《現代詩》第 14 期（1956.05），頁 46。

林亨泰，〈房屋〉，《現代詩》第 13 期（1956.02），頁 14。

林亨泰，〈騷音〉，《現代詩》第 14 期（1956.05），頁 46。

劉春桃，〈ハイネよ〉，初出：《中華日報》（1946.06.01），中譯陳允元，收入黃意雯主編，《1946 年《中華日報》日文版文藝欄副刊作品集 中文譯注（上）》（台南：國立台灣文學館，2018），頁 227。

錦連，〈女〉，收入阮美慧編，《錦連全集 13 資料卷》（台南：國立台灣文學館，2010），頁 114。

錦連，〈女的紀錄片〉，《現代詩》第 16 期（1957.01），頁 11。

錦連，〈汽車旅行〉，收入阮美慧編，《錦連全集 13 資料卷》（台南：國立台灣文學館，2010），頁 115。

錦連，〈轢死〉，初出：《創世紀》第 13 期（1959.10），收入阮美慧編，《錦連全集 1 中文詩卷一》（台南：國立台灣文學館，2010），頁 88-90。

龍瑛宗，〈心情告白〉，初出：《中華日報》（1946.10.17），中譯陳允元，收入黃意雯主編，《1946 年《中華日報》日文版文藝欄副刊作品集 中文譯注（下）》（台南：國立台灣文學館，2018），頁 259。

電子媒體

《教育部重編國語辭典修訂本》，網址：<https://dict.revised.moe.edu.tw/>（瀏覽日期：2024.06.04）。