

彰化學 012

錦連的時代

——錦連新詩研究

蕭蕭 · 李佳蓮◎編

【序】

錦連的時代

蕭蕭

詩人錦連（1928～）自有屬於他自己的時代，但卻不是錦連著繡、繡連著錦。

因為，這一百年的台灣、台灣人、台灣詩人，都沒有錦上添花的榮華歲月，繡陌綺門的得意空間。

小小的台灣島，足夠錦連以一生去駐足流連，即使是小小的國度，都扮演著錦連生命裡重要的背景：屬於父祖輩以上的住居地，那是台北縣三峽地區，偶爾還可以成為二二八事件餘波盪漾時的喘息山坳；自己的出生、成長、奮鬥，最是悲欣交集，則在彰化市，詩心湧動，無法平息；晚年則遠赴台灣南端，頤養於高雄，整理、審視自己年輕時的脈搏，二十一世紀的今天又該如何回應？從北到南，從山區、平原到海灣，從山城、縣城到都城，錦連不由自主地在自己的土地上流連又流浪。

所謂流浪，是由不得自己的，就錦連這一代的台灣詩人而言，倒也不一定是土地上身體的移動，或居家由不得自己的頻繁搬遷。所謂流浪，最主要的意涵竟是：在自己的土地上卻不能講自己的言語，要在指定的聲韻中，或者不同的腔調裡，尋找、翻譯自己心底的情意，就好像斑鳩被指定發出鴿子的聲音，海濤只能被翻譯成江浪的瑣瑣碎碎。

錦連的時代，從母親懷胎的那一天開始，聽的是台灣話，初生以後親人間的溫潤、情人間的溫存，說的是台灣話；但，

可笑亦復可悲的歷史卻早已悄悄滲進台灣土地，學齡的兒童，在「清國奴」、「支那人」的呼叫聲中，卑怯學習あいうえお，技術之所需、傳達之必要，錦連學好的是連日本人也自嘆不如的流利日文。只是當語言這一關都底定了，天地卻又開始翻覆，乾坤逐漸挪移，米國的飛機應該轟炸北方的日本，卻終日盤旋在台灣的上空；日本武士應該直接衝到南洋廝殺，保衛他們國家既得的利益，卻讓台灣充員小小年紀惶惑於南洋叢林裡。好吧！這樣的乾坤也有底定的時候吧！台灣的天地卻又開始翻覆，錦連說得輪一樣轉、圓一樣滑的台語、日語，新的執政當局明訂為禁忌，禁用日語，忌諱台語，錦連這一代的詩人，二、三十歲的年紀被逼得重新學習如何捲舌發出「ㄗ」聲，才發現蜘蛛吐絲，談何容易，才發現自己也是一隻傷感而吝嗇的蜘蛛；緊接著還得學習上顎如何輕輕含住下唇，讓氣從唇齒間「奮力」、「憤怒」竄出。音調也要重新調整：「噴水」要說是「ㄉㄨㄛ 水」，不能說成你和你的祖先已習慣幾百年、幾千年的「ㄉㄨㄛ、水」。當然，語序也得重新調整：說「風颳來了」是會被當作笑話的，「颳風」才有侵台的威勢；你可以看破他的「腳手」，卻要說成「看破手腳」才不會又鬧了另一個笑話。

可笑呵！這些語言扭轉的歷史。

可悲啊！這些歷史翻轉的傷痕。

一樣深受其苦的詩人林亨泰，說這是「跨越語言的一代」。不曾身受其害的詩人莫渝，以錦連熟悉的火車軌道轉轍器為例，以「轉轍」代替「跨越」，不論哪個詞彙精準一些，其實都無法滅除那種唇舌被削、被修、被翻轉的苦痛。

錦連創作的高峰期，是一九四九到一九五七的九年間，全都以日文書寫，默默吐絲，默默封繭，偶爾自己抽出幾絲絲讓人驚豔。大部分的作品卻要以五十年的時間去沉澱那種驚慌，

要以五十年的歲月去沉思語言與語言之間如何改弦易轍，如何跨越海溝山澗。

岩上曾經探尋錦連詩中的生命脈象與訊息，認為錦連前期的詩作裡，充塞著哀愁、痛楚、孤獨、寂寥、煩惱、不安、反抗、悲哀的情緒，哪一樣是聯合國規定人類不可或缺的人權？哪一項是台灣憲法執意要緊密列管、仔細保障？岩上說，這些負面的情緒直接與他當時所處的時代背景、工作環境關係密切，可以說他的作品隱藏著時代的惡露和詩思密碼交感的存在信號，呈現了個人與社會群體的焦慮。

這就是錦連和錦連的時代，台灣的焦慮台灣的詩。

以「孤獨」來說吧！錦連創造了這樣的意象：從病房窗口能遙望的白色燈塔，向幽暗的天空和黝黑的海面投射青白交替的亮光；隨興轉換視線或方向，卻呱呱啼鳴的曉鴉，牠們有著和人內心相似的空洞和淒涼。這樣的意象，其實暗示著「孤獨是詩」的意涵，白色燈塔的指引作用，曉鴉報憂的譏刺功能，正是錦連寫詩的內在動力；燈塔投射的是青白交替的亮光，曉鴉啼鳴的是和人內心相似的空洞和淒涼，這兩個孤獨意象，暗示著錦連詩作的陰冷色調，暗示著錦連那個時代，那個時代的台灣。

這樣的悲哀，很多人都看出來了，莫渝就直接表明：錦連應該以「悲哀論」去型塑，說「悲哀」一詞，似乎是潛藏於錦連內心深處，是他創作歷程中無法驅除的元素。

或許，這就是錦連詩中所說的〈蚊子淚〉吧！一種人類血液中無可豁免的悲哀：

蚊子也會流淚吧……

因為是靠人血而活著的。

而，人的血液裡，
有流著「悲哀」的呢。

壁虎、蜘蛛、蛾、蚊子，這些小昆蟲常常是錦連詩中的主角，因為牠們確實是錦連生命中最親密的夥伴。錦連一輩子最主要的生活場景，四十年不曾或離的是台灣鐵路局彰化火車站的電報房，侷促昏黃的狹窄空間，寂寥的夜班值勤時間，積年累月，錦連終究會有「幽閉恐懼症」吧？白天黑夜，陪伴他的，不過是壁虎、蜘蛛、蛾、蚊子這些小生命，微細的存在，微弱的聲音，流著悲哀的、象徵的、蚊子的淚，誰會看見呢？

終究會有人看見的，詩人郭楓指出：錦連以〈順風旗〉這首詩，十分鮮明地描繪出自己抗拒流俗而堅決不舉順風旗的孤絕性格，說他在順風舉旗、搖旗吶喊的社會浪濤中，孤絕屹立，不能不說是一種非凡的人品。

這樣說來，前面的蚊子淚種種，不是真正的錦連的時代，頂多是時代中的錦連而已。

錦連堅決不舉順風旗，即使在現代主義現世、超現實主義超速的時代，他是可以引領風騷的，他是可以亮出金牌的，但他像鐵軌一樣剛直的性格，並未利用熱氣流旋昇自己。二十世紀的五〇年代，錦連就已創造出現代性濃、前衛性強的作品，趁勢而為，那是炙手可熱的一塊鐵！但他不在順風處舉順風旗，不在有利益的地方彎腰拾取利益。

錦連的時代，不會是蚊子淚，不會是順風旗，也確然不是錦連著繡、繡連著錦的時代。但是值得挖掘，值得尋找支點，值得發現台灣現代詩一個新的海的起源。

感謝

高雄市政府文化局

Bureau of Cultural Affairs Kaohsiung City Government

指導完成「錦連的時代——錦連詩作學術研討會」

蕭蕭 謹誌於彰化明道大學

Morning Star

【目錄】 contents

002	【叢書序】啓動彰化學.....	林明德
006	【序】錦連的時代.....	蕭 蕭
012	歷史的斷片.....	阮美慧
045	錦連詩創作前後期的比較.....	岩 上
075	錦 連：台灣銀幕詩創始人.....	蕭 蕭
114	堅決不舉順風旗的獨吟者.....	郭 楓
144	火車行旅.....	王宗仁
200	站在世界的邊緣.....	陳昌明
222	錦連詩作的白色美學.....	李桂媚
250	錦連詩試論.....	林水福
271	生存困境的掙脫.....	莫 渝
297	試論錦連詩裡時間與死亡的意象與符碼.....	郭漢辰
324	錦連研究相關書目.....	李桂媚

歷史的斷片

——錦連五〇年代形構之詩的「前衛性」 與「現代性」意義

阮美慧*

一、前言

台灣「現代詩運動」，最早受到西方「現代主義」影響，提倡「超現實主義」者，始於日治時期楊熾昌（1908～1994）所創立的「風車詩社」，他主張「為文學而文學」的寫作觀。戰後，「現代詩」的發展，一度中斷，直到一九五六年，紀弦成立的「現代派」，才又再次發展。當時紀弦於《現代詩》13期（1956年2月），刊出了「現代派」的「六大信條」，其中第二條「我們認為新詩乃是橫的移植，而非縱的繼承」最受爭議，還曾因為這一信條，與覃子豪就「橫的移植」與「縱的繼承」的問題，展開激烈的論辯。除此之外，五〇年代針對「現代詩」寫作，所引起的各種論爭¹，也直接刺激台灣詩壇對「現代詩」各個層面的思考與反省，包括詩的形式技巧、詩的文學作用、詩與大眾間的距離等，無形中也使台灣「現代詩」有往前躍進的機會，使「現代詩」擺脫二、三〇年代詩剛發軔時的簡單概念，純就「文言與白話」、「格律與自

* 東海大學中文系教授。

1 五〇年代的現代詩論爭，可分為詩壇內部與詩壇外部，內部主要以紀弦與覃子豪為主；對外，則有蘇雪林與覃子豪、言曦與余光中等的論爭。對此議題，可詳參蕭蕭〈五〇年代新詩論戰述評〉，台北：文訊雜誌社出版，1996，頁107-121。

由」，或「新與舊」的思維框架，而是注入詩更多的現代精神與意義。

當時，「現代詩」在「現代派運動」的推波助瀾下，詩的寫作形式，多樣化、實驗性強，尤其是以「創世紀」為首的詩人群，他們自認：「本刊（按：《創世紀》）是當前中國詩藝術發展運動中之一個力量（甚至是主流）」²，可以推知，他們是帶動這波藝術風潮的主要團體，並且起而效尤西方「現代詩」的形式技巧³，提倡詩的「世界性」、「超現實性」、「獨創性」與「純粹性」⁴，許多詩的評論者，對「現代詩運動」，特別是在，詩的技巧上的開拓，給予大力肯定的，如奚密等人⁵。在「現代詩」發展的歷程中，仍有許多歷史的斷片，被夾藏在歷史的縫隙中，為人所習焉不察，隨著文學資料不斷地出土與被整理，這些散落在歷史洪流中的熠熠光點，才有再度閃爍在我們面前的機會，因此，若重回歷史時空，重新檢視那些歷史的斷片，當可豐富台灣早期「現代詩」的表現形

2 〈編輯人手記〉，《創世紀》12期，1959年7月。

3 洛夫曾在〈超現實主義與中國現代詩〉表示：「我國現代詩人的超現實風格作品並不是在懂得法國超現實主義之後才出現的，更不是在研究布洛東的「宣言」之後才按照它的理論來創作的，他們最多是在技巧上受到國際性的廣義超現實主義者的所詮釋所承認的作品的影響；且由於超現實主義的作品在我國並未作有系統的介紹，這種影響也極為有限。」（參見洛氏著《洛夫詩論選集》，台北：開源出版公司，1977，頁94。）在這樣「粗略地」接收西方超現實主義的情況下，台灣五、六〇年代的「超現實主義」的詩作及理論，其優劣是還有許多可商榷的餘地。

4 一九五九年《創世紀》擴大改版之後，從原本的「新民族詩型」，一改成「超現實主義」的表現路線，在張默〈「創世紀」的發展路線及其檢討〉的回顧中說：「我們抖落早期那種過於偏狹的本鄉本土主義，實因我們對中國現代詩抱有更大的野心，即強調詩的世界性，強調詩的超現實性，強調詩的獨創性以及純粹性。換言之，這裡所指的『世界性』、『超現實性』、『獨創性』與『純粹性』就是後期『創世紀』一直提倡的方向」。參見張漢良、蕭蕭主編《現代詩導讀——理論·史料篇》，台北：故鄉出版公司，頁426。

5 奚密曾為文〈邊緣、前衛、超現實——對台灣五、六〇年代現代主義的反思〉提到：「五、六〇年代台灣詩人對超現實主義的理論與作品雖未見得有全面深入的認識，但是超現實通過個人的想像力的解放和心靈自由暗示一種美學和人生開闊與提升的可能，這點對台灣詩人有相當大的震撼」（參見氏著《現當代詩文錄》，台北：聯合文學出版社，1998，頁163，對「超現實主義」在台灣的發展，給予大力讚揚。

態，使戰後「現代詩」的發展，有更多面、翔實的呈現。

在這些歷史的斷片中，尤屬錦連早期的作品，具有時代的異質色彩，表現高度的實驗性。這些作品，大多收錄在第一本詩集《鄉愁》（1959）及中、日版對照詩集——《守夜的壁虎——1952~1957》（2002），使我們可以看到，錦連戰後「現代詩」的寫作軌跡，其中，羅列許多頗具「創新性」、「前衛性」的作品，特別是對詩的形式結構實驗，如：「符號詩」、「圖象詩」、「電影詩」的表現，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，因此，詩的文類有更大的發揮空間。此亦是本文所界定的「形構之詩」的範疇。

而據他自述，這些作品是「在那個時期，想要突破寫作上的老套和惰性，也曾經有樣學樣嘗試過各種表現手法」⁶的作品，這樣的寫作動機，正說明那個時期，寫詩極欲創新及時代風尚所趨的心情。這些「形式」的實驗之作，表現頗具新穎，於五〇年代「現代詩運動」，是秀異獨特的，但在台灣的詩史上幾乎是被忽略。其因在於：這些作品因未出土而被埋沒在歷史的塵埃中；另外，也攸關評論者在論述時，特定選取採樣固定的對象，至使許多的作品不易被發覺，使得錦連在「現代詩運動」的過程中被漠視⁷。

錦連五〇年代的「形構」作品，較爲人所知，曾收錄在其他詩刊、詩集中的，有〈女的記錄片〉（發表於《現代詩》

6 錦連：《守夜的壁虎·自序》，高雄：春暉出版社，2002，頁2。

7 如學者丁旭輝在其論著《台灣現代詩圖象技巧》（高雄：春暉出版社，2000年）一書中提到：「在台灣現代詩中，圖象詩的寫作源遠流長，由早期的詹冰、林亨泰、白萩、洛夫、羅門、非馬，到杜國清、蕭蕭、羅青、蘇紹連、杜十三、陳黎、羅智成、陳建宇，到林燿德、羅任玲、顏艾玲等。」（頁1-2）在其研究「圖象詩」的界定是寬泛的，包括任何符號的填入、結構的各種有意的安非等，其中所探討的對象並未見錦連，顯示錦連在早期「圖象詩」的寫作及貢獻中被忽視的狀況。

16期，1957年1月）、〈斃死〉（發表於《創世紀》13期，1959年10月）等，後來收錄在《錦連作品集》（彰化文化中心，1993年）之中；另外在《守夜的壁虎》，更有〈劇本〉（頁334）〈主人不在家〉（頁327）、〈紀錄〉（頁336）、〈眼淚的秩序〉（頁351）、〈那個城鎮〉（頁356）等（以上各首見《守夜的壁虎》）一系列的「電影詩」，及〈化石〉（頁310）、〈火車旅行〉（頁324）、〈布魯士舞曲〉（頁364）、〈搬家的家當〉（頁326）等，表現立體形式的「形構之詩」，這些詩作的表現，具有開創性意義，對台灣早期「現代詩運動」，當有重要的位置，能夠增補與開創台灣的「現代詩運動」，因此，是不該被忽視的。這些作品不僅只是「一個平凡青年，在平凡的生活中所寫下的庶民事物感懷」而已⁸，同時也記錄五〇年代詩壇的發展動向，應將它們置於五〇年代「現代詩運動」的脈絡，使台灣戰後「現代詩運動」的面貌與價值，有更多元化。

由於，錦連曾為「笠詩社」及「跨越語言一代」詩人，這些特質，使歷來詩評家常在未深究的情況下，陷入先入為主的觀念，斷定錦連的寫作風格，為樸實、知性、批判等概念，而忽略或不知錦連早期這些具實驗、前衛的現代詩，是以，本文即是回到，台灣早期「現代詩」正沸沸揚揚發展之際，除了我們所熟悉的發展脈絡——從紀弦的「現代派運動」以降到「創世紀」的「超現實主義」主張——，另外去找尋這些歷史斷片，爬梳、探究錦連在這方的表現及業績，藉此填入台灣「現代詩」發展的縫隙中，使台灣「現代詩」的發展史，能有新的視角與基礎。

二、錦連「現代詩學」理論的探求

8 錦連：《守夜的壁虎·自序》，同前揭書，頁4。

環顧西方「形式結構」學派的發展，重要者有三條脈絡，掀起西方廿世紀以來，對形式結構思潮的反響，首先，是二〇年代中葉，興起於俄國「形構主義」，到了三、四〇年代延燒至布拉格；其次，為二、三〇年代，肇始於英、美二國的「新批評派」；其後，崛起於六〇年代法國巴黎的「結構主義」⁹，其主要的核心概念，都來自於對文學「內向性」的探究；捨棄過去以作者為中心，而外向性地討論作家的生存時代、成長背景、社會環境等的理論，對文學本身，反倒忽略作品成為一套獨立系統的可能性，因此，西方的「形式結構」學派，大抵都先表彰文學具有獨立的性格，是一門獨立的系統科學，換言之，是對文學「本體論」的一種審思，雖然，它與社會、歷史、時代等因素有關；但那並非文學最重要的內涵，而是應該回到文本脈絡，在字與字、詞與詞、行與行、段與段之間逡巡，思考作品的表現規律及隱喻效果，使作品達到更精細地解讀，挖取出更豐富的意涵。而值得一提的是，這些理論學說的精神，都是試圖要打破內容與形式的二元對立，從更多元的面向切入文學的內在結構，並非只取形式技巧而忽視內容意義的價值，換言之，在高度表現形式技巧的同時，背後文學的深意亦不可偏廢，否則文學只成為戲耍的技倆，而喪失文學真正的本質，因為，「文學不僅僅是一個讓我們把語言填進去的框架。因為即使把每句話都按照詩的風格擺在紙上，也並不說明它們都可以成為文學」¹⁰。

那為何會發展出這些「形式結構」學說？其目的與宗旨為何？幾乎所有「形式結構」的理論，都是在於打破制式、規範的文學體式，希冀在文學的表現層次上能推陳出新，製造出更

9 參考自方珊：《形式主義文論》，濟南：山東教育出版社，1999，頁1-6。以及，劉萬勇著：《西方形式主義溯源》，北京：昆侖出版社，2006，頁20-42。

10 參考卡勒（Jonathan Culler）著，李平譯：〈文學是什麼？它有什麼關係嗎？〉，《文學理論》，香港：牛津大學出版社，1998，頁30。

多形式的可能性，因此，推及最後，都免不了要對「語言學」有一番分析與借用，例如索緒爾¹¹開創了結構主義語言學；雅克慎¹²則促使語言學與詩歌的關聯，突顯其理論與「語言」分析產生緊密的關係，並且在一套「封閉」、「自足」的文學系統，透過文學語言的形構，完成文學內在豐富的意義，因此，在此理論架構下的作品實踐，會特別重視形式符號的安排，極盡可能地，使詩有更大的表現空間，打破詩作「時間性」的閱讀過程，轉而以直接「空間式」的畫面，來呈現詩的意義。

對於詩作的實驗與創新精神，錦連如何吸取這些「現代詩學」的概念與知識，並進而加以實踐。在《那一年（1949年）錦連日記》附錄，羅列錦連在日記中，所提及閱讀過的日文書籍，其中與詩文學相關的部分有：

《詩の朗読》

《プロレタリア闘争詩・史》（菊岡久利）

《自由詩以後》（百田宗治）

《詩集・山嶋》（田中冬二）

《現代日本詩人論》

《田中冬二詩集》

11 緒爾爾（Ferdinand de Saussure，1857年11月26日～1913年2月22日），生於日內瓦，瑞士語言學家。索氏是現代語言學之父，他把語言學塑造成為一門影響巨大的獨立學科。他認為語言是基於符號及意義的一門科學——現在一般通稱為符號。他的弟子 Charles Bally 及 Albert Sechehaye 等於1916年將索緒爾課堂講義的內容寫成《通用語言學》（又譯《普通語言學教程》Cours de Linguistique Générale）一書。該著作成為二十世紀現代語言學及結構主義語言學之開山之作，現代語言學的許多理論基礎都來自於此書。

12 雅克慎（Roman Jakobson，1896～1982）是「莫斯科語言學圈」的主導者，也是布拉格學派的創建人，以他對語言學、文學理論、結構語言人類學、符號學的貢獻來說，堪稱二十世紀最具影響力的知識份子之一。他在語言學的二個見解直至今日仍扮演重要地位：1. 語言普遍性（linguistic universals）2. 語言形態（linguistic typology）3. 顯著性（markedness）。他指出語言的詩功能「是以話語本身為依歸，投注於話語本身者。」也即是說，詩功能不指向語言行為所含攝的其他五個面（說話者、受話者、指涉、接觸、語碼），而指向話語自身。

- 《詩集·荒地》（菱山修三）
《現代日本詩人論·村山槐多》（草野心平）
《ランボウ詩集》（《韓波詩集》）
《ユ—ゴ—詩集》（《雨果詩集》）
《詩を思ふ心》（西條八十：《思考詩的心情》）
《木下杢太郎詩集》
《僕等の詩集》（サトウ・ハチロウ）
《詩人の使命》（萩原朔太郎）
《詩の生うまる迄》（西條八十）
《現代日本詩史》
《詩集·黃菊の館》（西條八十）
《現代詩人全集》
《ゲエテ詩集》
《現代日本詩人全集·白鳥省吾集》
《現代日本詩人全集·生田春月集》
《プロ詩集》
《高村光太郎詩集》
《抒情詩集》（ヴィクトル·ユ—ゴ—）

雖然，這只是一個極為簡單的書單；但從這些琳瑯滿目的詩文學著作，不難推知，錦連早期對詩的涉獵與認知，其實是用功甚篤（這點也可從以下「詩人備忘錄」的討論中得知），並非一無所知，僅是模仿形式而已。他透過日文，接觸到面向極廣的詩學之說，從中獲得到許多詩的涵養與方法，因為，日本「現代詩」在廿世紀二〇年代，受到「意大利的未來主義、瑞士的達達主義、德國的表現主義、英國的意象主義、法國的超現實主義等歐洲的新興前衛藝術開始傳入日本，對於現代詩

的問世起到了直接催生的作用」¹³，連帶地，錦連也在這樣的詩學脈絡中，率先對詩的各種前衛性表現，有所了解，特別是在戰後初期百廢待舉的台灣文壇上。

上述的書單，內容多元且寬廣，其中包含有：詩學理論、各種詩派主張、詩史、詩集等論著，例如：《高村光太郎詩集》，高村氏（1883～1956）在日本「現代詩」的發展上，佔有舉足輕重的地位，日本詩史研究者稱他為「大正詩壇的一座高峰」¹⁴；另外，荻原朔太郎（1886～1942）是日本「象徵派詩歌藝術的代表者，而且是成功地把平民白話用於唯美派詩歌的創新者」¹⁵，錦連日記中也說到：

讀完了荻原朔太郎的《詩人的使命》。他的「純正詩論」作為藝術至上主義者來說，無疑是正確的態度。¹⁶

由此顯示，錦連的詩學養分及對詩的認識，都已超出一般泛泛之輩，不僅能夠對詩有所的掌握，也能夠了解到不同詩的表現方法。其次，張德本也從錦連當年向圖書館借閱的抄錄筆記，獲知另一分書單，從這分書單看出錦連的閱讀，是從「日本明治以降迄昭和時代現代詩人的作品，並透過日譯瞭解浪漫主義時代，法國、英國、德國、比利時詩人的作品」¹⁷。此外，錦連於《笠》36期（1970年4月）開始，長時間譯介「詩

13 葉渭渠、唐月梅等著：《日本文學史——現代卷》，北京：經濟日報出版社，2000，頁210。

14 羅興典：《日本詩史》，上海：上海外語教育出版社，2002，頁124。

15 同上註，頁127。

16 錦連：《那一年（1949年）錦連日記》，高雄：春暉出版社，2005，頁94。

17 張德本：〈台灣鐵路詩人——錦連的現代美學〉，《台灣鐵路詩人錦連論》，台北：台北縣政府文化局，2005，頁38。

人的備忘錄」專欄¹⁸，選譯日本各家詩學理論的精華片斷三十輯，由此逆推，合理地猜測，錦連平時對詩學的涉獵，是多樣且勤奮的，同時，也顯示其詩學理論的紮實根基。例如提到「詩語的純粹性」：

所謂詩語的純粹性，必定在聽覺性的實質和視覺性的實體之間保持著均衡之時，始能帶著充實的光輝而成的。因此認為：被高度打磨的意象，必定內含著產生安定的內部音樂之必然性。¹⁹

又說到「詩」的理想狀態，應是：

透過向外部的澄亮的凝視，在混沌的內部檢出實存的條件：祇有這種想像力的自我運動的作用，才產生新的語言秩序……²⁰

而詩（人）的根本特質，是什麼呢？

詩人絕不是祇能捕捉抒情性或機智性的詩（poem）之語言的技術者，而是指有能力追溯到所謂「詩」（poesies）的那種人類精神的獨特現象之根源，捉住語言之能使「詩」（poesies）結晶傳達的獨特機構的現場，進而能

18 錦連譯介「詩人的備忘錄」，第一輯於《笠》36期（1970年4月），之後有斷續，最後一輯於《笠》117期（1983年10月），共三十輯。另收入於《錦連作品集》，彰化縣立文化中心，1993，頁138-226。而「詩人備忘錄」的內容，即是錦連大量摘譯日本現代詩學的理论主張，如曜川信夫〈現代與詩人〉、乾武俊〈現代的意象〉、〈詩與記錄影片〉、飯島耕一〈超現實主義詩論序說〉等。

19 錦連譯：〈詩人的備忘錄——菅野昭正〈現代詩的康復〉〉，《笠》50期，1972.8，頁140。

20 錦連譯：〈詩人的備忘錄——岩田宏〈詩論的試論〉〉，《笠》51期，1972.10，頁128。

在文體之中使其復生的人而言的。²¹

這些零星片語，是錦連寫詩時的理論參照，就詩的方法論來說，強調詩的音樂性、形式結構、意象經營，同時，詩人要不不斷凝視實存的境況，表現獨特的精神特質，並且發揮高度的想像力，使詩能產生新的顫慄感。這些詩論，提供了我們對錦連一個側面的觀察，使我們進一步獲知錦連「現代詩」認知體系的理論基礎。

此外，錦連也是戰後本土派詩人，參與詩壇活動較早的一人，他曾與林亨泰、張彥勳等人，參與後期「銀鈴會」的活動，在其機關雜誌《潮流》發表過作品，如〈在北風下〉（原載《潮流》1948年），呈現詩人飄然孤寂的身影，「你冷然望著四季的悲哀／完全是一雙認命的寂寞眼神／分外明亮的天空啊／你究竟在思索什麼」（轉引節錄自《錦連作品集》，彰化縣立文化中心，1993，頁4），情感內蘊低沉憂悒。「銀鈴會」於一九四九年被迫解散，原先的本土派詩人，則因政治或語言轉換的因素，四處零散棲息。

五〇年代之後，錦連與林亨泰參與紀弦所發起的「現代派運動」，親身見證台灣「現代詩」發展的進程，其意義在於：急欲打破傳統、陳舊的表現方式，標舉「使用新的工具，表現新的內容，創造新的形式：這就是新詩之三新；三新齊備，是謂之現代化」²²。在這樣的時代氛圍下，「跨越語言一代」詩人透過日文的管道，能夠較早吸收到西方或日本的「現代詩論」及作品，接觸到許多形構新奇、實驗創新的詩作，進而加以學習或仿作，是極為自然之事。如羅青所言：

21 錦連譯：〈詩人的備忘錄——大岡信〈不破的蛋——關於近代詩的幾個問題〉〉，《笠》69期，1975.10，頁27。

22 紀弦：〈社論二：誰願意開倒車誰去開吧〉，《現代詩》11期，1955年秋季，頁89。

四、五〇年代，在台灣的一些詩人如林亨泰、詹冰等，受了日本的影響，在這方面繼續有所作。這些詩人，或在日本受教育，或在台灣受日本教育，時間多半在二、三〇年代左右，正是達達主義、超現實主義東傳日本風行一時的時候。他們受到圖象詩的影響，乃是當然的事。²³

因此，當五〇年代的「現代詩運動」提倡寫詩要有「新的工具」、「新的內容」、「新的形式」的狀況下，「跨越語言一代」詩人，受到日本前衛詩學，以及語言轉換困難、詞彙不豐的情況下，對於純粹追求形式實驗的作品，自是在語言轉換的過渡階段，容易加以學習與模仿的。例如：林亨泰有以「形式」實驗的詩作，嘗試以各種不同手法創新詩的可能性，如刊載於《現代詩》的「圖象詩」、「符號詩」：〈輪子〉（11期，1955年秋季）；〈房屋〉、〈鷺〉（13期，1956年2月）；〈第20圖〉、〈ROMANCE〉、〈騷音〉（14期，1956年4月）；〈車禍〉、〈花園〉（15期，1956年10月）；〈進香團〉、〈電影中的佈景〉（17期，1957年3月）等，白荻的〈流浪者〉等作品，皆為早期「形構之詩」的代表之作，廣被人論及。

錦連則有〈女的記錄片〉發表於《現代詩》16期（1957年1月），同時，也在《創世紀》11期（1959年4月）擴大改版，提倡「超現實主義」詩風時，發表具實驗性的作品，在13期（1959年10月）發表〈轢死〉；15期（1960年5月）發表〈地獄圖〉、〈夏〉；19期（1964年1月）發表〈揮手〉等，當時正逢詩壇對「現代詩」加以摸索階段，到底詩要如何表現具有

23 羅青：《詩的照明彈——從徐志摩到余光中》第二冊，台北：爾雅出版社，1994，頁246。

「現代性」的特質，莫衷一是，大多僅從西方的詩作形式學習模仿，或表現具實驗性、個人性的作品，進而帶動一波「現代詩」的寫作風潮，幾乎可說，五、六〇年代的台灣詩壇，正在這樣一片「現代主義」詩潮的籠罩下，詩人莫不用盡心力，去挖掘、開拓「現代詩」的種種形式，使詩具有怪誕、新奇的特色，承如張雙英在《二十世紀台灣新詩史》指出：

他們爲了能夠讓作品呈現出迥異於「過去」的「新」面貌，不但在語言、結構和形式等作品的外形上，經常選用「誇張」、「扭曲」、「零碎」、「跳躍」、「紛亂」以及「朦朧」、「模糊」等特殊的表现手法；同時，在作品的題材上，也偏向喜好「疏離」、「病態」、「異化」、「頹廢」、「灰色」等異乎尋常的現象。²⁴

五、六〇年代，這樣的詩風及寫作方式，對戰後必須轉換語言的錦連來說，根本是無力反擊與批判，他曾說：

在這段語言轉換的時期，充滿著心酸與無奈。因此，寫詩，對我而言，並非爲了追求名利，我僅是默默地，小心地用那僅有的貧乏的中文紀錄我的生命。²⁵

因此，錦連在極小的詩域中，嘗試「現代詩」的實驗之作，一方面來自於，他透過日文早已吸收到「現代詩」的各種理論、作品，加上當時台灣「現代主義」詩潮的影響；另一方面也礙於他中文能力的薄弱，以符號、圖象、短語等簡約書

24 張雙英：〈政治壓抑與西化解脫（五、六〇年代）〉，《二十世紀台灣新詩史》，台北：五南圖書公司，2006，頁138。

25 錦連：《錦連作品集·自序》，同前揭書，頁1。

寫，替代繁複的文字，反倒是容易發揮的。錦連直到一九六四年「笠」詩社成立後，回歸到「笠」詩社的陣營，其詩風轉向「透過鮮明的心象風景來呈示詩的精神，或以敏銳的時代感覺，或以連結歷史的、時代的追憶，人生的思考，來表現強烈的現實感和實存意識」²⁶，才降低「現代詩」的形構創新。

從這些「現代詩」的學習歷程看出，錦連在戰後雖然歷經語言轉換，但對詩始終抱有熱情，同時，寫詩也是他自我存在的一種象徵，他曾說：「在那個語言障礙的困難時期，爲了想用一種非常陌生而生澀的語言去從事創作，卻因一直受折磨和挫折而感到異常地沮喪和痛苦，然而我也清楚地瞭解，即使在那樣的日子裡，精神生活中如果沒有詩，我一定會更加絕望」²⁷。因此，對詩的寫作，他在戰後獨自於黑暗中摸索，僅靠有限的時間與能力，渡過語言轉換的艱辛時期，是以，五〇年代這些形式頗具實驗的詩作，某個程度也反應了，錦連那個階段「語言」困頓的狀態，以及對詩的方法與實踐的探索。

然而，縱使這些頗具實驗性的「形構之詩」，是錦連一個過渡階段或台灣某一時空下的產物，如今，再回頭檢視這些作品，仍可從中探測到錦連詩心的純然，相較「創世紀」詩人群所編的《六〇年代詩選》（高雄：大業出版社，1961），其中羅列諸多具創新、實驗的作品，如季紅〈裸女〉（頁56-57）、〈兒女們〉（頁57）；紀弦〈跟你們一樣〉（頁81-83）、〈未濟之一〉（頁83-84）；碧果〈悞樹園〉（頁195）、〈鈕釦〉（頁195-196）等，不僅具有形式的創新之外，更有豐厚的詩質意涵，在「現代詩運動」狂飆的時代下，其詩更有代表意義。

26 陳明台：〈清音依舊繚繞——解散後銀鈴會同人的走向〉，《台灣文學研究論集》，台北：文星哲出版社，1997。

27 錦連：《錦連作品集·自序》，同前揭書，頁1。

三、「電影詩」——鏡頭的剪接、組合

西方近代文藝，因受到「形式主義」、「結構主義」理論的影響，對作品文本的重視更甚以往，如俄國馬雅可夫斯基（1893～1930），提出「梯形詩」，對後來蘇聯的現代詩創作具有很大的影響，「到了一九三五年，馬雅可夫斯基的詩體已經被規範化爲一種體系，一種後代勤於效仿的模式」²⁸。另外，「視覺詩」，即「電影詩」的出現，亦可視爲對此理論的實驗之作，同時，也受到「未來主義」的啓發，主張「蔑視傳統，反抗習俗，革新技巧，視舊習爲污泥，以新穎時髦，藐視模仿，崇尚創新，斬斷過去，迎接未來」的精神²⁹。回顧台灣「電影詩」的寫作，最早應可推至錦連開始，所謂「電影詩」是指，詩運用句段關係和聯想方法，使詩產生如鏡頭般定格，在一連串的定格畫面中，每個畫面與畫面之間的重新組織、聚合、交錯，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，衍生出多重意義，揭示一種文本間（intertextuality）互涉的複調。如電影「蒙太奇」（montage）的手法一般：

它消滅了邏輯的統一性和戲劇性的統一性。每一個鏡頭是一個個別的真實映象，可是經過剪輯的整個效果，要比較一個實質報告有效得多。它可以變成一個夢境或者一句謊言，它也可以給予我們一連串迅速瀏覽的刺激，一連串具有旋轉快樂椅的映像。³⁰

電影「蒙太奇」的表現，利用了畫面的重新剪接、組合，

28 張冰著：《陌生化詩學——俄國化詩學》，北京：北京師範大學出版社，2000，頁131。

29 方珊：《形式主義文論》，同前揭書，頁19。

30 麥肯選輯、哈公譯：《電影：理論蒙太奇》，台北：聯經出版社，1975，頁7。

突破傳統、線性的敘事結構，而製造令人震撼的閱讀效果，在組合過程中，「蒙太奇」拋棄了敘事的「統一性」，挑戰被僵固的敘事意義，釋出鏡頭更多的想像空間，如愛森斯坦（Sergei Mikhailovich Eisenstein，1898~1948）³¹所言：

個別鏡頭中的衝突是潛在的蒙太奇，在它的密度發展時，衝碎了這一鏡頭的方盒，使這次衝突爆炸成為蒙太奇單元間的蒙太奇衝力，正如模仿行為中一項曲折進行的動作，就這一次衝擊中，把整個情況都砸碎成為一幅不規則的圖形。³²

每個單一的鏡頭，並不僅在「連接」的動作上，而是要使鏡頭能夠像一項程序、機體、細胞一樣，可以在分裂組合後，將整部片子具有向前推動的衝力。其作用在於：愛森斯坦將電影的剪接理念，提高思考的層級，他把兩個完全相反或具衝突性的畫面剪接排列組合，製造出比原來直線式安排的畫面，更具有衝擊力及影響力，換言之，「蒙太奇」即是：

由鏡頭內的衝突（平面、比例、體積、量、深度、空間、燈光等），擴展為鏡頭之間的蒙太奇撞擊，即由不同質的形式張力呈現出概念。³³

愛森斯坦認為，鏡頭不能獨佔意義，意義應在鏡頭之外產

31 愛森斯坦（Sergei Mikhailovich Eisenstein，1898~1948），為俄國電影大師，亦是一個電影理論家，在他的電影理論中，以「蒙太奇」一項影響後世最深，如《Battleship Potemkin》及《October》等。

32 愛森斯坦：〈概念的衝擊〉，收入麥肯選輯、哈公譯：《電影：理論蒙太奇》，同前揭書，頁25。

33 齊隆壬：〈書寫與蒙太奇——德希達與愛森斯坦〉，《電影符號學》，台北：書林出版社，1992，頁136。

生，因此，直線連貫式的剪接，並不能產生畫面的戲劇張力，必須利用「蒙太奇」的相互撞擊力，才能刺激民眾深刻的感覺和內在的情感，達到美學的思維效果。而台灣最早借用電影「蒙太奇」的敘事模式為詩者，應可推自錦連，錦連透過「意象」的撰擇與串組，加強對詩的感受。

由於，「意象符號」是構成詩的重要因素，它可使詩的情感打破固定的時空，不斷地被召喚，因此，如何使閱讀者在「意象符號」下，獲得一定的情感空間，是詩最基本的要求。而「電影詩」「擬」畫面的方式，將每行的詩句，設計成類似電影的一個「鏡頭」，替代詩的「意象符號」，同樣地，這些「擬」畫面，則表現出視覺的新奇感，進一步去組織、連結、建立一定的情感空間。例如錦連〈女的記錄片——Chiné Poème〉，以電影分節慢動作的手法，立體地刻畫女性嫵媚動人又易感的形象：

1. 潛在著的賀爾蒙
2. 萌芽
3. 刺激
4. 分離
5. 結合
6. 以驚人的速度
7. 充實
8. 膨脹
9. 飽和
10. 爆發
11. 紅潤
12. 怒放
13. 花凋謝了

14.TheEnd

——《守夜的壁虎》，頁282-283

詩中每一個編碼的詩句，如同電影的一格格畫面，訴諸直覺、感官的「意象」，瞬間凝固女性「性」的生理過程，將女性內在纖細易感的情思，與對愛情的渴望，展示在一連串「畫面」背後，揭露詩內在最大的隱喻意義。錦連的「電影詩」，基本上延伸了「意象派」的表現手法，利用極度客觀、凝練的手法，彰顯詩的情感張力：

意象派主張詩具有藝術的凝練和客觀性，文字要言簡意豐，感情要含蓄，意象要鮮明、生動、具體。使詩在整體上富有雕塑感，線索明晰有力、堅實優美，色彩濃郁。³⁴

在〈女〉一詩，直接以簡約的「畫面」，刻劃荳蔻年華的女性，受到賀爾蒙（Hormone）的刺激，開始具有性趨力，身體內在蘊藏極大的生命動能，一旦和情愛的對象相遇，內在的熱情與反應，全部集中在瞬間的性愛，具有高度的情感爆發力，此時，生理與心理都受到強烈的撞擊，在雙重的隱喻下，女性如綻放的花朵一般殷紅，色彩繽紛濃烈。此詩錦連並不只是庸俗地在展現女性性愛的刺激，最後，「TheEnd」，同時暗喻「青春」有限的哀愁，當情感的爆發力趨於平緩，愛情成爲漫長的「等待」時，女性華美的生命，像凋謝的花朵一般，隨風飄零。這樣的心情，如湯顯祖《牡丹亭》的杜麗娘，悠悠唱出：「沒亂裡春情雖遣，驀地裡懷人幽怨。則爲我生小嬋

34 智量、熊玉鵬主編：《外國現代派文學辭典》，上海：上海文藝出版社，1999，頁90。

娟，揀名門一例一例里神仙眷。甚良緣，把青春拋的遠。」³⁵ 等待與哀愁的形象同時躍然紙上，令人對女性的自覺意識有深刻的沉思與反省。〈女〉一詩，以定格的「畫面」，建構詩的豐富意涵，每一個畫面具有極大的想像空間，在早期形式表現盛行的台灣詩壇上可謂獨樹一幟，不僅在「形式」上具前衛精神，在「詩思」上，也對現代女性有主體自覺的啟發。

另外，錦連的「電影詩」，形式手法新穎，相較純粹抒情意象的作品，更具故事與情節的發展過程，他利用單格「畫面」的剪接、連續、組合，使得平面的敘事，成為立體的構思，鋪陳的「故事」或「情節」，往往戲劇張力強烈，撞擊出作品深厚的思想。如〈轢死——Chiné Poème〉：

1. 窒息了的誘導手揮舞著紅旗
2. 啞巴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. 染了血的形態的序列
7. 齧牙的輪子停住了
8. 一塊恐怖
9. 在輪子與輪子間
10. 太陽轟然地墜落了
11. 所有的運動轉換方向
12. 大地震顫的音響和密度的聲浪
13. 圍圈縮小
14. 麻木的群眾仰望著

35 湯顯祖撰，吳書蔭校點：《牡丹亭》，瀋陽：遼寧教育大學出版社，1997，頁24。

15. 有些東西徐徐上昇 然而

16. 灰塵似的細雨從天上落下（人們想到淚珠以前）

——《錦連作品集》，頁88

錦連由於長時間服務於鐵路局，因此，現實生活中，有關火車、鐵路常成爲他捕捉的一個「意象系統」³⁶，如〈操車場〉、〈軌道〉等代表作，錦連常利用原始性的語言機能，不多加華美的修辭或冗長的贅語，僅以意義明確、穩定的詞語，對火車、鐵軌深刻地觀察，因常疊進台灣的歷史意識，因而能建構出龐大的主題與詩思。此詩，錦連以十六個單格的畫面，將鐵路信號與列車調度碰撞的外象變化，透過詩人內在細微的心象想像，捕捉了現實中個人對生命的觀照。

詩一開始，在黑暗的鐵道上，「窒息了的誘導手」、「啞吧的信號手」，營造出時空的沉悶感，和一場無法逃脫的車禍災難，原本單調、機械性的列車與列車、列車與鐵軌之間的碰撞、磨擦的景象，頓時成爲深刻的「意義」展現，震撼在偌大的操車場上。鐵軌「激」——的磨擦聲響徹雲霄與列車「痛」——的碰撞聲頓重沉厚，內化成人肉體的生理反應，「小釘子刺進了牙齦」一種尖銳、撕裂的疼痛感，使人感到驚悚、恐怖。「染了血的形態的序列／齧牙的輪子停住了／一塊恐怖」，描寫事件的發生「死亡」的畫面逼視，所有死亡的氛圍，在輪子與輪子之間，緩緩地移動、渲染，直至所有的聲響逐漸遠去，留下一片死寂與麻木無知的群眾，「有些東西徐徐地上昇／灰塵似的細雨從天上落下」，最後，詩人以「仰角」的鏡頭，讓生命的哀傷自天而降，在濛濛的細雨中紛飛。錦連

36 因爲錦連的詩，常與鐵路、火車等意象有關，因此，這方面的詩作也就格外引人注目，如張德本有〈台灣鐵路詩人——錦連的鐵路詩〉，刊載於《台灣文藝》47期，2003年7月。另收入張德本《台灣鐵路詩人錦連論》，台北：台北縣政府文化局，2005，第一章。

此詩的風格程序，以火車行進在鐵軌時的「細節」，使每格畫面令人引起極大的注意與想像，如同電影的特寫鏡頭一般：

這種用細節來代替物體的手法，使注意力進行轉換：在一些指示方向的符號下，各種對象被展示出來（整體和細節），這一轉換好像分割可見物品一樣，使它成為一系列的帶有一些符號意義的物品，即帶有電影意義的物品。³⁷

由此，可見錦連的「電影詩」，相較於西方「形構主義」的詩作實驗，大大地挖掘詩語的視覺審美潛力，它不僅只是具形、靜態的圖式安排而已，他同時以畫面的構圖，「動態式」的推衍故事情節，形成戲劇張力。就廣義的「視覺詩」而言，錦連五〇年代的「電影詩」，相較台灣四、五〇的「視覺詩」，如詹冰、林亨泰、白萩等人的實驗，是更具超越範式的前衛表現³⁸。詹冰等人的「視覺詩」，大多仍偏重在「圖象」、「符號」的外向結構，反觀，錦連在五〇年代的「視覺詩」中另闢蹊徑，從電影的「鏡頭」獲得創作的靈感，藉此開啓「視覺詩」的另類表現，打開詩語「介質」（texture）的多樣性，使語言的「視覺讀寫」，有更多可能的再現，將「語言

37 尤里·泰恩雅諾夫（1894～1943）〈論電影的原理〉，收入伍蠡甫、胡經之《西方文藝理論名著選編》，北京：北京大學出版社，1996三刷，頁403。按：泰恩雅諾夫曾於一九二七年，編著《電影詩》論文集一書。

38 丁旭輝《台灣圖象詩技巧研究》一書指出：「台灣現代圖象詩開始於詹冰一九四三年留學日本時的圖象詩創作，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，……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，以圖象詩創作做為實質的響應，……詹冰、林亨泰、白萩，為圖象詩的發展，鋪下一條大道，開啓台灣現代圖象詩的發展史，對整個台灣現代詩產生了重大的影響。」參同前揭書，頁23-24。由此也可見到，台灣早期詩人，透過日本現代主義詩學的吸收，已率先對西方「形構主義」思潮的了解與掌握。

話語」(文本)和「視覺藝術」(形象)綜合的最佳模式。換言之，錦連實踐了「圖象理論」的前衛理念，「建構一種可視語言，把視覺和聲音、圖像和語言結合起來的一種形式——它使我們看生動的例子、戲劇的動作、清晰的描述和驚人的比喻」。³⁹從以下〈記錄〉一詩，可再次應證此說。

1. 冰冷的冬季北風
2. 種種雜音和它的波動
3. 遠遠的歌聲
4. 從熱滾滾的生活撒下來的色彩之幅射
5. 枯草和泥土的香味
6. 有淡淡鹹味的淚水

僅僅殘留於皮膚面的感覺就這樣地被記錄下來

(夜似乎已深了)

以像膜拜似的姿勢

他 一個乞丐臥伏在廊下的角落

等待著

……那樣地

等待著

——《守夜的壁虎》，頁336-337

錦連將鏡頭拉到街角，靜靜地注視著臥伏在地上的乞丐，鏡頭靜止在冰冷的冬季，呼呼的北風，使得周遭的環境，更顯淒涼、蕭索，憑添社會底層人物的滄桑無奈。另外，錦連以「雜音的波動」、「遙遠的歌聲」、「幅射的光線」、「枯草和泥土」的畫面並置，藉由聽覺、觸覺、味覺、視覺的等多重

39 (美) W·J·T米歇爾著，陳永國、胡文征譯：《圖像理論》(Picture Theory)，北京：北京大學出版社，2006，頁100。

感官的疊合，製造豐富的語境（context），強化四周的靜默悲愴的氛圍，之後，再以特寫的鏡頭，將乞丐的空洞的眼神及風乾的淚水記錄下來，使乞丐獨自一人感受人生寂寥的況味，最後，在階梯式的結構下，意示著乞丐以膜拜的方式，緩慢地匍匐前進，邁向淒冷的黑夜及無知的未來。由於，鏡頭維持在一定的位置及角度，僅由人物在固定的框架下移動，透過外在環境氛圍的渲染，這樣的表現手法，是有利於「單調的、憂傷的、枯燥的或是靜寂氣氛底經營的」⁴⁰，而加深乞丐的形象。

此詩，錦連以旁觀冷靜的眼光，投射這段頗為生動的畫面，簡潔有力地呈現社會幽暗邊緣的人物形象。而詩語成爲一種「可視語言」，並且使整首詩產生詩語的複義（ambiguity）及戲劇的張力，換言之，在錦連的「電影詩」中，不只是看到「可見之人」、「可見之物」的本身而已，而是在每一個選擇的畫面間相互關聯，相互撞擊，提供情節推衍的最大可能。如〈眼淚的秩序〉映照內心極爲細膩、幽微的情感，推衍青少年心中，爲了生存而不得不離鄉背景的複雜心境，在「跟著頭髮稀疏的他（按：父親）的腳跟走的有乾湖沼的故鄉小山路」，以句法拉長的詩行，換喻「鏡頭」在悠緩的運鏡下，一位對「敗北的預感而哭泣的」少年，深刻地展現在畫面上，最後，踏著去途的青少年「7向礦車沿著山麓疾馳的記憶遠處滑行的一條點線／8風吹過／9回想起輕微的飢餓感／10它立即飛到眼球深處的無可奈何的仰慕並停滯又溶化了」（節引自《守夜的壁虎》，頁351），內心的情感達到飽和，凝結成淚水溢出，隨著逐漸疾馳遠去的火車，飄逝在茫然、未知的遠方。此詩情感空間轉移分明，張德本所言：「由外→內→外層層反覆壓縮

40 溫任平：〈電影技巧在中國現代詩裡的運用〉，收入張漢良、蕭蕭主編《現代詩導讀》（理論·史料篇），台北：故鄉出版社，1979，頁321。

情景交感，內部力量充沛」⁴¹。

上述錦連的「電影詩」，不僅開拓了台灣戰後「形構之詩」的新模式，以詩語代替成電影的鏡頭，使詩行轉化成爲電影一幕幕的語言符號，擺脫了外部的文學理由，純就詩行內部的意義，展現在「鏡頭之內」（詩行之間）的藝術性。在每個鏡頭（詩行）的連結、組合，透過鏡頭在時間上前後出現的貼近性（contiguity），碰撞出更多詩的意涵與驚喜，在「形構主義」理論的實踐下，開創出詩語更大的視覺效果。

此外，錦連的「電影詩」，也不只是徒具形式的遊戲之作而已，在「鏡頭」的選擇下，仍然不時透顯錦連深刻的人道關懷，如〈女〉一詩，對青春美好的空寂等待；〈轆〉一詩，將實際的生活體驗，極細部的描繪，使人逼視死亡、黑暗的生存樣態；〈記〉一詩，刻畫街角下的乞丐，在北風下無語地等待。這些畫面的構圖、光影、氣氛，透過錦連的選擇、安排下，成爲一幕幕靜默沉思的鏡頭，反覆回憶、敘述著人生中的幾許況味。

四、「符號詩」——意符的變異、隱喻

五〇年代的「現代詩運動」，錦連除了開創「電影詩」的新範式之外，「符號詩」⁴²也表現得極爲出色，這些日後整理出土，頗具實驗、前衛的作品，對於戰後台灣「現代詩運動」，提供了更多可茲憑藉的「現代詩」體式，若檢視五〇年代台灣「現代詩」正處於摸索、實驗的階段時，錦連的「符號詩」，無疑替五〇年代「現代詩」的形式表現，增加其表現的

41 張德本：〈台灣鐵路詩人——錦連的現代美學〉，《台灣鐵路詩人錦連論》，同前揭書，頁77。

42 此節所論述的「符號詩」，採取廣義的界定，詩作若有以各種形式的「符號」，替代文字的部分，而書寫、加強詩意時，皆在本節「符號詩」的圈限之內。