

視覺詩的道理

中興大學外文系 董崇選

摘 要

全文先指出：創作有「得意」與「用筆」兩階段，詩創作有音、形、義、境四大空間。再指出：視覺詩有圖形詩、具象詩、圖案詩、棒狀詩、修剪詩、排版詩、打字詩、網路詩…等等不同的名稱與種類，但各類均在造「形」以便產生視覺效果。接著指出：文字發明以後，視覺詩是必然的產物，但視覺詩的「形」應附從於「義」，也不能有「形」無「音」，一切要講究自然貼切。最後指出：創作方式永遠會隨媒體而改變，未來的創作不一定只有四個經營語文的空間，視覺詩之後或許還有嗅覺詩、味覺詩、觸覺詩之類。

關鍵詞： 1. 視覺詩 2. 創作空間 3. 形、音、義、境 4. 圖形詩、具象詩
5. 嚴肅性 6. 喜劇凸顯

視覺詩的道理

中興大學外文系 董崇選

一、詩的創作空間

詩人亦人。人生世上，遭遇各種人、事、物，必有所感。詩人特別善感，凡有變化，皆能令其「情動於中」。然而光是善感，不足為詩人。善感易生詩情詩意，卻不必然形成詩句詩篇。故詩人必須兼善言辭，必須「情動於中而形於言¹」，始能彰顯其心志，而將所感公諸人世，完成人際溝通之功能。

凡是創作，皆有二階段。先在內心之感觸、發思、成意、為志，終在將其所感所思、其意念心志，透過溝通工具媒體表達出來。〈毛詩序〉說：「詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩²。」《文賦》說：「思風發於

¹ 〈毛詩序〉，《中國歷代文學論著精選》，上冊。台北：華正書局，頁 44。

² 同註 1。

胸臆，言泉流於唇齒³。」英人渥滋華斯（William Wordsworth）說：「詩乃強烈情感之自然流溢，它起源於寧靜中回憶之情感⁴。」凡此言論皆為創作之二段論。本人在拙作《文學創作的理論與教學》一書中，將此二階段分別稱為「得意」與「用筆」之階段，而「意在筆先」實為定則。

詩人從「得意」到「用筆」，多出的是一道「言語化」（verbalization）的過程。從詩的演化史觀之，「言語化」有兩大階段。在較早階段，人類尚未發明文字，故詩情詩意全由口語發出之聲音來傳達，此時原本無所謂「用筆」，應該只有「用口」。此時之詩篇單靠口語相傳，詩人或許還兼當「遊吟者」（bard 或 scop），到處吟誦「詩歌」給「聽眾」（通常為官貴雅士）欣賞。可是，後來人類發明了文字，「言語化」的過程便多出一個「書寫文字」的手續，詩句詩篇變成不只是口誦耳聞的聽覺藝術，它還另外加進手寫眼見的視覺效果；「詩歌」漸漸變成不是「歌」，而是閱讀的文本。

其實，詩或文都是溝通的方式。而依雅各慎（Roman Jakobson）的說法，溝通有六要素：發訊者（addresser）、場域（context）、訊息（message）、觸體（contact）、語碼（code）、與收訊者（addressee）⁵。詩人是特殊的發訊者，他在世上（特殊的場域），感觸而生意念（特殊的訊息），利用聲波或光波的觸體（空氣、揚聲器、書頁、視聽器材等），透過特殊的語碼（詩的語文），將訊息傳給特殊的收訊者（能欣賞詩歌的知音）。準此，「言語化」在溝通的過程中，應有六個影響層面。沒有好的詩人、好的時空、好的意念、好的工具、好的語文、或好的知音，都無法達到好的傳情傳思效果。

不過，一般而言，詩人「為詩」會著重在語文的經營，較少關注到其

³ 〈文賦〉，《中國歷代文學論著精選》，上冊。台北：華正書局，頁 142。

⁴ Preface to *Lyrical Ballads*, in Adams, 頁 441.

⁵ 見Jakobson, *Language in Literature*, 頁 145.

他因素。而「語文的經營」牽涉到四大空間與兩大手法：語文的四大空間為音、形、義、境（sound, shape, sense, situation）⁶，經營的兩大手法為選擇（selection）與安排（arrangement）⁷。詩人利用詩篇傳達詩情、詩意，詩篇由詩段、詩節、詩句組成，詩句中有詞語，詞語有語音，語音代表語意，文字則代表語音，字形和語音均為意符（signifier, vehicle），語意則為意旨或意義（signified, tenor）。意符與意義並非固定，同樣的意符放在不同的情境中，會產生不同的意義。因此，詩人在「經營語文」時，就是在字、詞、語、句、段落章節、與全篇的音、形、義、境中詳加揣摩與斟酌。而揣摩斟酌的方法不外乎選擇與安排：選擇最佳的字詞語句，排成最佳的段落章節詩篇；選擇最佳的語音、文形、語意、與意境，排成最佳的組合，產生最佳的效果，以便成功地傳達詩情詩意。

舉例來說，朱慶餘〈近試上張水部〉一詩，為寫「應試待曉」之情，特以新嫁娘為喻，用七言絕句之形式，寫出「洞房昨夜停紅燭，待曉堂前拜舅姑，妝罷低聲問夫婿，畫眉深淺入時無」四句。其間文字的平仄音韻，詞語的含義影射，都抉擇得合乎語境，把新娘與考生共同的心情刻畫得很貼切。同樣的，在阿諾德（Matthew Arnold）的〈多佛海灘〉（“Dover Beach”）一詩中，詩人為寫「亂世情懷」，特以海灘觀潮為境，拿潮灘為喻，用四段自由詩，先寫實景，再比人世，將「信實」（Faith）視同海水有漲退潮之時，最後勉以男女互許信實真愛之心來面對慌亂悲涼。詩中用詞精確，詩行節奏一如潮水之進退，聲調深沈配合悲思，語意完全流瀉出「在無信實中尋覓信實」之無奈。詩人對形、音、義、境的選擇與安排，可說掌握得恰如其分。

⁶ 本人有三篇文章談到此四空間：〈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〉、“The Four Linguistic Spaces of Poetry.” 詳看參考書目。

⁷ 雅各慎將兩手法稱為selection與combination。見Jakobson, 頁 71.

二、視覺詩的種類

雖然詩的創作空間有義、音、形、境四個，但在實際創作時，詩人可能偏重在某個或某些空間內經營，而忽視了其他空間。前面已經說過，在沒有文字發明以前，詩人只能在義、音、境三個空間內經營，所以那時的詩歌可能特重節奏、音韻等聽覺效果，也可能特重詞語的「延義」(connotation)、「多義」(ambiguity)、「雙關」(pun)等詮釋效果，或特重場合(occasion)或境遇(situation)所帶來的「強化」(intensifying)或「反諷」(ironic)效果。其實，在文字發明以後，音、義、境也一直是詩歌創作的主要活動空間。朱慶餘的〈近試上張水部〉與阿諾德的〈多佛海灘〉都是如此：它們的「七絕體」與「自由詩體」經過文字排列後，固然會在版面上產生某種外形，因而造成某種視覺的印象，但那種詩畢竟不是以「形」取勝的詩。它們的長處還是在節奏、音韻，在詞語的意涵，以及在境況的契合。

真正以「形」取勝的詩可以統稱「視覺詩」(visual poetry)。那種詩是透過文字本身的字形，或透過排列組合文字與符號(包括標點符號)，在版面上吸引眼睛造成特殊視覺效果的詩篇。這種詩並非透過文字意涵產生意象(image)的詩。柳宗元那首〈江雪〉，在吟誦時，心中會一一浮現「千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅，孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪」的意象。但那些文字印在書頁上，並不會有相對的圖像。也就是說，那首詩是心眼看到意象的意象詩，不是肉眼看到圖像的視覺詩。同樣的，美國幾位詩人建立的「意象派」(Imagism)，他們所寫的「意象派詩」(如H.D.的名詩“Oread”)，

也都不是讓字、句、段、篇的外形訴諸眼睛，而是讓文字的意涵引起心思想像，產生意中之感官印象而已⁸。

視覺詩不包括意象詩，那麼包括什麼詩呢？在西洋有所謂「圖形詩」(*Carmen figuratum*, “shaped poem”)。此類詩全篇或其段落，將文字排成與主題相關的圖形。據說五世紀時波斯詩人便有此類詩作，到了文藝復興時期，仿效者更多。英人何伯特(George Herbert)有一首詩叫〈祭壇〉(“The Altar”)，在書頁上全詩的字詞確實排成祭壇的形狀。該詩變成非常有名，因此「圖形詩」有時也稱為「祭壇詩」(altar poem)。其他有名的「圖形詩」或「祭壇詩」包括拉伯雷(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”)。⁹

「圖形詩」有許多相近的別稱。一方面它演化出所謂「具象詩」(concrete verse)。此類詩故意在版面上(有時在玻璃或木石等材質上)構圖，使狀如某具體物像或圖形，故名¹⁰。二次世界大戰以後，英國有多位詩人創作「具象詩」，其中以福因里(Tan Hamilton Finlay)最出色。另一方面，從古希臘的田園詩人開始，便有所謂「圖案詩」(pattern poetry)。這類詩將詩行排成幾何圖案，有時也像物體，用以提示某種行動(action / motion)或感受(mood / feeling)¹¹。現代詩人中，也有不少嘗試這類的創作，像湯瑪斯(Dylan Thomas)的詩組《靈視與祈禱》(*Vision and Prayer*)中，便以菱形和三角形的圖案來代表天地。

⁸ 美國的意象派詩人包括Ezra Pound, Amy Lowell, T. E. Hulme, Richard Altington, Hilda Doolittle 等，他們主張詩應以呈現簡明意象為主。

⁹ 有關「圖形詩」或「祭壇詩」，請看J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, 頁 32-33.

¹⁰ 有關「具象詩」請看Cuddon, 頁 151, 亦可參看Alex Preminger, *The Princeton Handbook of Poetic Terms*, 頁 46.

¹¹ 參看Cuddon, 頁 495.

有一種特殊的「圖形詩」叫「棒狀詩」(rhopalic verse)。這類詩藉由遞增或遞減詩行的長度，使得篇形一頭粗，一頭細，有如棍棒，故名。英人克拉秀(Richard Crashaw)的一首許願詩(“Wishes to His Supposed Mistress”)便是一例。另一種特殊的「具象詩」叫「修剪詩」(pruning poem)。這種詩的段落裡，行尾的字眼常逐步「修剪」掉字母，造成特殊的音韻與觀感¹²。像何伯特的〈天堂〉(“Paradise”)一詩便以如下的段落起頭：

*I blesse thee , Lord , because I GROW
Among thy trees , which in a ROW
To thee both fruit and order OW*

*What open force , or hidden CHARM
Can blast my fruit , or bring me HARM
While the inclosure is thine ARM*

要把各類奇奇怪怪的視覺詩都給予科學化的分類與命名，實際上很難做到。前述的「圖形詩」、「具象詩」、「圖案詩」、「棒狀詩」、「修剪詩」，乃至我國所謂的「圖像詩」，都是「隨機命名，聊當區分」的結果。在印刷打字發達以後，利用版面或紙頁的空間，自自然然便產生了所謂「排版詩」(type poems)與「打字詩」(typewriter poems)¹³。在電腦網路發達的今天，「網路詩」(web verse)或「電子詩」(e-poetry)更是不只在圖形圖案或圖像上製造視覺效果而已，它還利用色彩與動態的設計，造成「讀、寫互動」的「超文本」(hypertext)。¹⁴

¹² 關於「棒狀詩」與「修剪詩」，請參看Cuddon, 頁 572 & 頁 538.

¹³ .這兩類詩也常被歸為「具象詩」。見Preminger, 頁 46.

¹⁴ 本人與李順興教授在國科會補助的研究計畫(「電子媒體對文學創作的影響」)

事實上，在「製造視覺效果」的通性下，各類視覺詩不外乎經營篇形、段落詩節形、行形、或字形者。經營「形」的工具不外乎文字、標點符號、與其他符號。經營的配料可能是色彩，也可能是動態。經營的結果或許是具體的物像、認得的圖案、或激發聯想的特殊標示。就以康明恩（e. e. cummings）的詩作為例吧，他的〈月在城上〉（“moon over towns moon”）一詩，先把前面兩段文字裡的“o”都大寫（mOOOn，Over，tOWns，grOpingness，whO，flOat，alOne）再把最後一段文字裡的“o”都小寫（oNLY，MooN，ToWINS，SLowLY，SPoUTING），這樣便像我國象形文字一般，把圓圓月亮的大小變化標示出來。

三、視覺詩的道理

我國有不少當代詩人都嘗試過創作視覺詩，其中白萩除了大寫具象詩以外，還撰文談論詩的繪畫性。他認為詩除了有「音樂性」以外，也應有「繪畫性」。在文字未發明以前，「詩人的才能幾乎祇限於『想』與『聽』，今日在詩中提倡『繪畫性』，祇在替詩擴拓表現『看』的領域。」他同時認為：詩的繪畫性，就如同詩的音樂性一樣，應該附從於「意義」，應該思考「意義」的需要後才去決定表現的方式¹⁵。白萩的觀念非常正確。本文前面已述及詩有音、形、義、境四個經營語文的創作空間，「繪畫性」就是視覺效果，就是「形」的空間，就是用文字「寫」詩排版印刷後帶來的新品

中，曾注意到此現象。

¹⁵ 詳見白萩，〈由詩的繪畫性談起〉，《現代詩散論》，台北：三民書局，1972。

質。不過，這個新品質並不能做詩的全部或主體。光有「繪畫性」，就像光有「音樂性」一樣，詩就沒有語文必備的「義」與「境」，便不是語文的詩篇。一首徒有節拍韻腳的詩，常常會被譏為真正的「無聊詩」(nonsense verse)。同理，一篇光有圖案圖形的詩，也應是無聊的表現。

視覺詩要成為好詩，的確必須讓「繪畫性」附從於「意義」。英國十八世紀詩人波普(Alexander Pope)曾經說：為詩時「聲音必須聽來像意義的回響」¹⁶，今日我們可以說：為詩時「形狀也必須看來像意義的影像。」在特定的時空意境中，如果詩行都讓「聲能佐義，形能助義」，則為詩的工夫必是上乘。然而，要如何才能讓「繪畫性」依從「意義」或讓「形能助義」呢？

白萩在他的文章中並沒有明白地說「繪畫性」所附從的「意義」是什麼。一般而言，「意義」當然指文字的含義。那麼，在「形」的空間中經營文字的詩人，是要每個字或每行字的外形都具有某種形狀來加強它本身的含義嗎？這種事顯然很難辦得到，就算辦得到也不一定有必要。其實，所謂「意義」應該是指詩人原本要表達的情思，也就是「二段創作論」中第一階段所謂「得意」的「意」。當詩人心中得到一個意念想要用語文來表達時，那個「意念」便是主導一切的主體。當詩人謀篇時，既要考量整篇詩文的音感、含義、與境地，也要同時考量篇形。圖象詩或具象詩的作者，會就詩題設計出帶有圖案或圖形的篇形來輔佐或強化他所要表達的「意念」。

不過，視覺效果的經營並不限於篇形。許多具象詩事實上只在局部的段落詩節或在個別的詩行文字裡，利用機會，拿文字、標點、符號等，製造出某種段形、節式、語狀、字樣，產生某種相關的「形色」，來強化或輔佐「意義」。這時，它強化或輔佐的「意義」或許是局部的文意，但整體而

¹⁶ *Essay on Criticism*, l. 365, in Adams, 頁 282.

言，它也必須要能幫助全篇的詩情或詩意，才算貼切、成功。所以說，視覺詩的特殊手法，就是「形」的手法，而「形」的手法跟「音」的手法、「義」的手法、與「境」的手法一樣，都是用來表現主題、表達詩人整體意念的方式。所謂「意在筆先」：「意」不僅在先，也是創作之主；「筆」不僅在後，也是創作之從。「筆」是筆法。在為詩時，筆法包括「音法」、「形法」、「義法」與「境法」。「形法」包括具象詩的一切手法。多數詩人所用的圖形、圖案，康明思所用的大小寫、括弧、（有無）標點、空白空間、連字斷字，乃至網路詩人所用的色彩、動態等等，凡是要你「看」的，都是視覺詩的伎倆。

使用伎倆寫出的視覺詩有價值嗎？白萩不認為純繪畫性的詩有什麼意義，我們也不認為「徒形可以為詩」。但「有形可以助義」的詩不好嗎？文壇的怪現象是：當韻律、韻腳使許多詩可誦可讀而感人深遠之後，大家竟不敢再講韻律、用韻腳了，好像寫詩有節奏押上韻就是「打油詩」而已。而更怪的現象是：當文字、版面允許你發揮視覺效用時，許多畫圖造形的功夫竟被嗤之以鼻，好像三度空間的藝術絕不可以加進一度新的空間似的。

許多人瞧不起視覺詩是因為那類詩除了造出某種形之外，並沒有多大的意義。英人艾迪生（Joseph Addison）曾說：真文才（true wit）在於意念的雷同與調和，假文才（false wit）則見諸字母、音節、字詞、乃至句子與全篇的雷同與調和，像「顛倒字母次序改綴字」（anagram）、「字母另表時期語」（chronogram）、「避用某字母之行文」（lipogram）、離合詩句（acrostic）、「打油韻」（doggerel rhyme）、雙關語（pun, quibble）、以及造成「蛋、斧頭、祭壇等圖形」的造形詩等¹⁷。誠然，如果造形只是把文字

¹⁷ 見 *Spectator*, No.62, Friday, March 11, 1711, 此文重印在 *Norton Anthology of English Literature*, 5th edition, vol. 1, 2197-2202.

排成某種形狀而已，那種雷同並不是什麼了不起的功夫。要是一首「蛋形詩」除了文字排成蛋形以外，內容與蛋無關或內容只是普普通通，則誰會說那詩人有才？

另一個讓人不重視視覺詩的原因可能是：在版面上造形以為詩，總讓人有不倫不類把「作詩」變「繪畫」的「不正經」感覺。所以許多人一看到圖像詩，就算不嗤之以鼻，也只會認為「好玩」而已。也就是說：視覺詩往往被認為缺乏嚴肅性。那麼，視覺詩真的都缺乏嚴肅性嗎？這個問題就像我們問「押韻詩都缺乏嚴肅性嗎？」一樣。的確，在嚴肅的場合，說話故意押韻可能會破壞嚴肅的氣氛，所以莎士比亞在莊嚴的悲劇部分通常寫無韻體詩（blank verse）。同理，在嚴肅的主題下，如果詩人變成漫畫家，把文字詩行都誇張地造形，除了反諷之外，是不是會令人啼笑皆非？所以說，問題不在於造形本身，而在於造形的貼切性（decorum）。如果在嚴肅中不過分造作，舖排形式只會強化氣氛而已，不必然會破壞嚴肅。本人曾寫一首詩叫「刺客」，其內容是有關暗殺的嚴肅主題，我讓每個詩節都是三長行加上兩短行，這種「三長兩短」的外形正暗示了刺客橫行下的「無常」¹⁸。這類的造形，誰能說缺乏嚴肅性？

其實，人生是悲喜參雜、嚴肅輕鬆混在一起的。在詩中嚴肅的部分，如果摻入一點輕鬆嬉戲的「形」，有時也會帶來「喜劇凸顯」（comic relief）的效果，讓悲者益悲，嚴肅者更加嚴肅¹⁹。例如，有一首詩叫〈釣魚〉。詩分兩段，前段說魚在水裡唱歌吹泡泡兒，後段說魚被釣走，水裡有魚的眼淚。前段最後加一行中文的句點「。。。。。。。」，後段最後加一行

¹⁸ 見本人所著《落英集》，台北：書林書店，1984，頁 66-67。

¹⁹ 所謂comic relief常被誤以為是「喜劇的慰藉」（用喜劇場面來慰藉看悲劇的悲痛），其實不然。本人譯為「喜劇凸顯」才是正確。

英文的句點「· · · · · ·」。在這先喜後悲的一幕中，那造形所用的兩種句點，實在有「喜劇凸顯」的效果。想想看：中文句點的確像泡泡兒，英文句點的確像眼淚，而由「。· · · · · ·。」變「· · · · · ·。」這種突來的過程，多麼可笑又可悲？

有些具象詩或許有嚴肅性，但在創作後卻有犧牲其他創作空間的嫌疑。就以康明思的詩為例吧。他那首“L(a)”把“loneliness”一字拆成“l” “one” “ness” 插入把“a leaf falls”三字拆成的“le” “af” “fa” “o” “ll” 與“s”加入小括弧排成直落的八個極短行的詩。這樣的「形」確實能把「單葉落下，個體孤零」的情思表達出來，但這樣的「詩行」怎麼朗讀呢？如果不能唸出聲音來，是不是那正可表達「無聲的落寞」？或許康明思的這首具象詩確實有這個意思，但其他的呢？像那首「蚱蜢」（“R-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r”）更是唸不出聲來，難道也是要影射蚱蜢「只跳不叫，有影無聲」嗎？當詩變成只有「形」、「義」、「境」而無「音」時，那會不會就等於「拼圖」而已呢？

在文字發明以後，在詩歌加進一個版面的創作空間之時，詩人經營視覺效果來強化輔助詩情詩意，確實不是畫蛇添足或不務正業的勾當。但詩人也確實應注意到「要以形入境而不以形害義，更不能以形去音」。還有最要緊的是：詩人應該體認到「自然」的準則。波普說過：「真才是自然打扮得很出色，是常想到，卻從未表現那麼了得²⁰。」一切以自然之情與自然之理為基礎，然後用藝術的工夫加以打扮，讓優點妙處得到最佳的表現。在輕鬆的場合，用輕鬆的造型；在嚴肅的時刻，用嚴肅的款式；在悲喜交集之際，用兩面反襯、相互凸顯的妝扮，這樣的法理自自然然，誰說只能用於某種空間而不能用於另一種空間？藝術就是選擇與安排的工夫，在「形」的空間裡，選擇對了，安排好了，便是成功的創作。

²⁰ *Essay on Criticism*, ll. 297-8, in Adams, 頁 281.

四、結論

人是需要相互溝通情思的動物，溝通的方式不一定是透過言語，藝術創作也是溝通情思的重要方式。文學創作是使用語言為工具的藝術創作，詩是文學創作中最講究語文經營的文類。詩人的詩情詩意就是詩創作的原始「意念」，它是詩創作的主體，是主導表現方式的動力。詩的表現方式就是語文的經營方法。在未有文字發明以前，詩人只能在音、義、境三個空間中經營語文，可是在有文字、版面、書頁之後，詩人多出了一個「形」的經營空間。

詩人經營「形」就是在製造視覺效果。所謂圖形詩、具象詩、圖案詩、棒狀詩、修剪詩、排版詩、打字詩、網路詩、或電子詩，凡是經營視覺效果的詩都可稱為視覺詩。視覺詩的「形」可能存在於全篇，也可能存在於段落詩節或詩行字詞，它可能拿文字來造形，也可能拿標點或其他符號來協助成形，而在可能的情況下也會加入色彩或動態。

視覺詩的「形」確實應該附從「義」，也就是受原始創作意念（詩題或詩情詩意）的規範以及受局部文義的管控。視覺詩不能只有「形」，不能以「形」害「義」，也不能影響到「音」與「境」的經營。只要在適當的情境中，配合「音」、「義」去造「形」，則那種「形」所帶來的繪畫性或視覺效果便會是有意義的。它不必然缺乏嚴肅性，有時還會有「喜劇凸顯」的強化作用。只要把「形」經營得成功，視覺詩便能供雅俗共賞。能供雅俗共賞的視覺詩，便無所謂「俗品」或「雅作」的區分了。

創作的方式永遠是跟隨媒體在改變的。我們一再說：在口語相傳的時代裡，詩的創作只有經營音、義、境的可能；在書寫印刷的時代裡，詩的

創作加進了一個經營「形」的空間。那麼在電腦網路發達的時代裡，詩的創作是不是會有新的經營空間呢？截至目前為止，我們所看到的還是只有形、音、義、境四個空間而已，色彩與動態的設計仍然可以歸屬在「形」的空間裡，因為那些一樣是訴諸眼睛的視覺效果。不過，未來的發展是不可限量的。說不定不久的將來，光碟或網路展示出來的詩，會有「氣味」可以用鼻子「嗅」，而更新的「新詩」也會有「味道」可以用舌頭「嚐」，或有溫度、溼度、黏度、硬度、平滑度…等等可以用皮膚去「觸」去「感覺」呢！到那時，詩的創作空間就不是只有四個，而詩人便是直接把五官第六感都統統一起經營的「綜合魔術師」了。到那時，詩的嚴肅性何在？意義何在？雅俗何在？視覺詩的道理還需要爭論嗎？

主要參考書目

- Adams, Hazard. *Critical Theory Since Plato*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.
- Cuddon, J. A. *A Dictionary of Literary Terms*, revised edition. Harmondsworth, England: Penguin Books, 1979
- Jakobson, Roman. *Language in Literature*. Cambridge, MA.: The Belknap Press of Harvard U. P., 1987.
- Preminger, Alex. Et al., eds. *Princeton Handbook of Poetic Terms*. Princeton N. J.: Princeton U. P., 1965.
- Tung, C. H. "The Four Linguistic Spaces of Poetry," *Proceedings of the National Science Council, ROC*, Part C, 1994, vol. 4, No. 1.
- 白萩。〈由詩的繪畫性談起〉，《現代詩散論》。台北：三民書局，1972。
- 董崇選。〈詩的四個語言空間〉，《當代文學評論》，創刊號。台中：中興大學外文系，1993.21-31。
- 。〈從詩的四個創作空間談幾種西洋的現代詩〉，第二屆中華民國現代詩研討會論文。
- 。《文學創作的理論與教學》。台北：書林書店，1997。