

思想的繪製－阿波利奈爾的圖像詩

The Drawing of Thought — The Calligram of Guillaume

Apollinaire

王 妤

Wang, Yu

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系造形藝術班碩士生

摘要

紀堯姆·阿波利奈爾 (Guillaume Apollinaire) 在二十世紀初法國前衛藝術運動中，扮演著重要評論家和領導者的多重身份。作為詩人的阿波利奈爾曾受象徵主義影響，與未來主義、立體主義運動關係密切，被認為是超現實主義文藝運動的先驅之一。未來主義運動在意大利興起後，阿波利奈爾成為其在法國的宣傳者，並且做為藝術評論家的他推動了立體主義的發展。阿波利奈爾將前衛藝術的精神融入自己的文學創作中，並進行了許多大膽嘗試，1918年阿波利奈爾發明了「圖像詩 (Calligramme)」。本文討論了阿波利奈爾的圖像詩相關的論述和與其同時期的現代主義繪畫的相互關係，以理解何謂阿波利奈爾的圖像詩，並提出圖像詩所關注的重點及靈感來源。

【關鍵詞】 紀堯姆·阿波利奈爾、圖像詩、詩歌與繪畫、現代主義繪畫

一、前言

現代意義上的圖像詩最早產生在法國，前衛詩人阿波利奈爾自 1913 年開始了「圖像詩」的嘗試，這種將寫作作為一種思想的圖畫，並不是一個新的現象，其實在整個寫作的歷史上都有這種「繪畫寫作」的誘惑，這類型的創作在阿波利奈爾的圖像詩開始發展之前，一般稱之為「形象詩」（*Poème Figuré*），自公元前四世紀羅得島的西米亞斯（*Simmias of Rhodes*）就已經創作了《翅膀》（*Les Ailes*）、《雞蛋》（*L'Oeuf*）、和《斧頭》（*La Hache*）三件作品。也就是說阿波利奈爾只是發明這個詞，而這個形式自古就已經存在。

在西米亞斯之後，五世紀的普瓦捷主教維南斯·福爾圖納（*Venance Fortunat*）和七世紀的富爾達修道院的僧侶拉班·莫爾（*Raban Maur*），他們分別在不同時期創作了離合詩（*Poèmes en Acrostiches*）。然而在眾多創作中我們可以發現，這些創作往往有一股神秘性，如前述的創作便與宗教相關。從十六世紀開始，這種形式在德國變得非常流行，尤其是剷除神秘性外的題材，並在愛情筆記的詳細闡述中傳播，也出現在情景詩、婚禮、葬禮、各種儀式中，更體現在古騰堡的印刷工在技巧與形式上的狂熱競爭之中¹。另一個例子是古希臘羅馬時期的《阿拉蒂亞》（*Aratea*）手稿。在這本古書中，每頁下方都有一首詩來描述某個天文星座，這些詩由公元前三世紀的希臘詩人阿拉圖斯（*Aratus*）寫成，並由西塞羅翻譯成拉丁文。在文藝復興時期的法國，拉伯雷（*François Rabelais*）的《巨人傳》就用瓶子的形式組成了神瓶顯示的神啟，十七世紀英國詩人喬治·赫伯特（*George Herbert*）曾創作過「祭壇詩」，而中國早在東晉時期就有了蘇惠的織錦回文詩《璇璣圖》。

但是早期的圖像詩創作與其說是詩畫融合，更不如說是一種文字圖像化遊戲，若將文字單獨提取亦可以成詩，只不過少了幾番趣味。阿波利奈爾圖像詩的特別之處在於，作品中詩句精簡而抽象，如果缺少圖像單憑幾行詩句，讀者很難感受到詩意，另一方面單憑圖像本身，讀者又無法把握詩人的意圖，讀者需要借助辨識其中的文字來讀懂圖像的含義，圖像和文字缺一不可。阿波利奈爾重新定

¹ Jacques Bouby, "Le poème et la page" *Boutures 1.4 | île en île*

義了「圖像詩」甚至為此發明一個新的詞：Calligramme。阿波利奈爾早期受象徵主義影響，成為現代前衛思想的推手，而阿波利奈爾也成為二十世紀初傳統與現代、文學與繪畫最為重要的橋樑之一，「圖像詩」也成為了最能代表「新精神」的具體作品。

圖像詩（Calligramme）的媒介特性與古典詩最大的不同，就是圖像詩可以利用文字的排列與堆砌，呈現新的寫作技巧。其中詩形千變萬化，富有創意與遊戲性，也因為書寫工具的改變、印刷排版的進步與排版革新、音樂及繪畫概念的啟發，讓「思想的寫作」有了更豐富的樣貌與可能性。

二、圖像詩的空間與繪畫空間

象徵主義詩人斯特凡·馬拉美（Stéphane Mallarmé）的《骰子一擲不會改變偶然》（Un coup de dés jamais n'abolira le hasard）利用了書頁空白處的表達功能，確立了自由詩的視覺存在。未來主義的詩人大膽將傳統詩歌的線性排版廢除，文字自由的遊走在頁面之上，並排成圖形。而阿波利奈爾的「圖像詩」承接了這項發明，可以說參與了那個令人出乎意料且不可分割的時代。詩歌將具象的圖像和話語圖像與有意義的空間聯繫起來：在一個書寫的載體之中，頁面空間與詩篇的空間相互識別、相輔相成、時而獨立存在，頁面不再只是一個單純空白的地方，更是繼續延續著詩人的靈感，代表具體的或外部的現實，向我們揭示詩人與世界之間交流的本質。「圖像詩」被認為是自我決定性的創造，它與任何詩意的舞台沒有本質區別，因為它是內在過去、現在、未來和外部現實的糾纏，透過內在的現實，從而表達作者的想像。與傳統空間不同的是，圖像詩的深層結構是通過詩歌空間的比喻構成和它的話語構成來揭示的。

圖像詩的組成元素包含標題、話語（線性的文字）、圖像（包含重要的空間）。在閱讀圖像詩時我們首先會注意到兩種元素：圖像與文字，而通常圖像的觀看順位優先於文字，他分別可對應於空間性（文字本身的空間、圖像和頁面空間）與時間性（線性的閱讀原則）。圖像詩的閱讀，非常仰賴於觀者主動來回於文字內

容和圖像傳達(包含空間)，並透過自身知識背景經驗去推理與猜測並得到結果，此為觀者的主動性。

我們必須特別注意的是一空間：三維空間的觀看和線性文字的閱讀本身各自有一套完全可以獨立運作的辨識系統。當我們在閱讀文字的時候將面臨不可避免的時間消耗，同時還必須再加上圖像的辨識，要同時能夠看完全部內容是不太可能的。此外，標題在閱讀這些圖像詩時起了像是鑰匙一樣重要的作用，它表達了一首詩的文本統一性，使觀者得以理解其可能、功能和理由，這些句子話語深化和完善了標題所暗示的主要含義，並與圖像一起打開了文本的複數閱讀。

圖像詩的組成包含了不可忽略的載體空間：從過去的建築物上的圖像詩空間作品，書法被安置在建築的框架之中，文字與圖像會因牆面及建築物的表面而改變排列方式，此為圖像詩的建築空間。另外，還有頁面空間，《骰子一擲不會改變偶然》頁面中的編排不斷地將空間從一頁推到另一頁，並且頁面可能隨著時間性不斷延展下去，此即卷的空間，其最顯著的特色就是閱讀的連續性；而獨立的頁面是一個空間，單詞的展開則是在連續的時間中寫入的，詩人嘗試讓空間和持續的時間共存。在傳統的排版寫作中，文本和語音是一致的，正是從語音中誕生了整個圖像網絡，但對圖像詩來說，情況就完全不同了：空間定位其文本，然後碎片化，提供圖像和作為圖形組成的文字元素—它可以作為一個獨立的音節、一個詞、一個句子、一種形式存在，可以沒有關聯，可以通過空間的遊戲自由地聯想。而這裡想特別討論的是圖像詩的獨立頁面空間，並將其對應於繪畫空間。

(一) 圖像詩的繪畫性

若阿波利奈爾所借鏡的對象是現代主義繪畫，圖像詩必然符合現代主義繪畫的原則。格林伯格提到現代主義繪畫有三種本質屬性：一、重視媒介的物性表達：若要談書寫和繪畫的物質性那是最為接近的：顏料與墨水，畫布和頁面。二、平面性與平面的界線。應該沒有比以文字符號作為圖像更平面的可能性，最起碼在阿波利奈爾的圖像詩中我們並沒有發現圖像交疊在一起無法辨識文字的情況—所有文字平鋪在頁面之上，利用排版手法或手寫所呈現。三、兩種「視覺性」：格林伯格堅信每門藝術都有自身的本質屬性，現代主義繪畫就應該強調他的視覺

特徵（平面性），而不是三維空間的營建。儘管格林伯格認為繪畫應該回到二維的平面，但又認為可以保留具象的圖像，例如蒙德里安的繪畫雖然給人一種三維的感覺，但是和古典大師的幻覺空間比較起來，前者是屬於繪畫和視覺的空間，後者則是雕塑式的三維空間。所謂的雕塑式的三維空間，是指觀者可以想像自己走入繪畫空間（現實世界的空間邏輯），空間現代主義的繪畫幻覺空間只是供觀者觀看的，觀者無法進入畫面，正是這兩種視覺空間在表達上的本質區別，導致現代主義繪畫的觀看方式改變：繪畫式的視覺空間。我們可以看出阿波利奈爾圖像詩擁有具象繪畫的傾向：

「有跡象表明，一開始他所有的圖像詩（《下雨》除外）都是根據靜物的原則創作的。最重要的是，它們由許多相關的物體組成，這些物體並列形成一個美學組合。在這個過程中是不可能隨機去形成的，在任何形式和構圖的基礎上，每個物件都是由多種可能性中去選擇出來，並安插到一個合適的位置，重點是這些物件之間的視覺關係及物件本身。在立體主義風格中阿波利奈爾放棄了透視錯覺，轉而支持對整體的全面認識。一旦我們認識到這個組織原則，我們可以將他的圖像詩分為幾類：一、靜物本身，二、風景（鄉村或城市），三、肖像。這些類別將繼續塑造阿波利奈爾的可塑性想像力。」

² (Willard BOHN)

參考以上論述，圖像詩無疑符合格林伯格所提出的現代主義繪畫三要素，如果說圖像詩形象的象徵性是無庸置疑的，那它作為一幅畫的地位也是無庸置疑的：一方面，解構立體主義和合成立體主義對於圖像詩的影響無處不在，另一方面阿波利奈爾為他的第一個圖像詩集下了一個標題《而我也是一個畫家》（*Et moi aussi je suis peintre*）。究竟阿波利奈爾是如何看待他的圖像詩、如何從繪畫中汲取靈感、本身的創新與意圖又是如何？

² Jacques Bouby, “Le poème et la page” *Boutures 1.4 | île en île*

三、阿波利奈爾與圖像詩

(一) 生平、成就及影響

紀堯姆·阿波利奈爾(Guillaume Apollinaire)，真名 Guillaume Albert Vladimir Alexandre Apollinaire de Kostrowitzky，1880年8月25日出生於羅馬，1918年因西班牙流感在巴黎去世。是波蘭流亡貴族的女兒（在戶籍上他姓母姓德·科斯特羅維茨基）與意大利瑞士軍官的私生子。1899年阿波利奈爾搬到了巴黎，從事過許多職業（當過銀行職員、書店夥計、記者）。阿波利奈爾對法語的掌握非常自然、快速且驚人。1902年至1907年間阿波利奈爾回到巴黎之後，他經常光顧前衛界，為各種學術機構工作，同時在雜誌上發表故事和詩歌。當時，他取了筆名紀堯姆·阿波利奈爾(Guillaume Apollinaire)，以紀念希臘藝術和詩歌之神阿波羅。1907年，阿波利奈爾結識了著名女畫家瑪麗·勞倫辛(Marie Laurencin)，並與她保持了七年的關係。1910年，阿波利奈爾的名字慢慢被人知道，這位藝術家、詩人成為了巴勃羅·畢卡索(Pablo Picasso)的朋友，並對立體主義運動的演變產生了極大的興趣。

1913年是非常重要的一年：阿波利奈爾出版了第一部詩集《醇酒集》(Alcools)，這本詩集代表了他的當代詩歌宣言，其中他選擇將幾年來寫的幾首詩納入其中，甚至設法在一些詩詞中加上了字謎(Anagramme)，阿波利奈爾在陶醉狀態中描述了一個新的現實，而這一現實象徵著進步和現代性；另外，1913年也是阿波利奈爾成為立體主義創始人的日期，他出版了《立體派畫家—審美沈思》(“Les Peintres Cubistes”—Méditations Esthétiques)；他還寫了《未來主義的反傳統，宣言綜合》(L’Antitradition futuriste, un manifesto-synthesis)。這一年，令阿波利奈爾成為了前衛派的發起者。

1914年，在第一次世界大戰開始時，阿波利奈爾想加入法國軍隊，但當時他還沒有法國國籍，所以他必須歸化，並於同年的12月加入砲兵，即使在戰爭的環境下，他仍繼續寫作。1915年阿波利奈爾轉入步兵後，1916年正式成為法國人，入籍幾天之後，一枚砲彈炸傷了他，迫使他返回巴黎接受治療。經過幾個月的康復，阿波利奈爾便重新開始寫作，發表了短篇小說《遇刺詩人》；一年後，

他通過出版《泰瑞西亞斯的乳房》（*Les Mamelles de Tirésias*）投身於戲劇，這是第一部超現實主義戲劇，他發明了一個字源於法語的術語：超現實主義（*Surréalisme*）。這個詞成就了法國藝術的歷史，並使阿波利奈爾成為同名運動的先驅。1918 年是另一個非常重要的一年，阿波利奈爾出版了他最著名的作品《和平與戰爭的圖像詩》，同年，因西班牙流感去世，並以一位偉大的詩人的身份被安葬在巴黎著名的拉雪茲神父公墓。

1.成就及影響

阿波利奈爾活躍於十九世紀和二十世紀之間，成為當時舊世界和新世界之間的鉸鏈。阿波利奈爾年輕時就受到象徵主義詩歌的影響，很早就展現了他的獨創性，這種特殊性使他成為二十世紀初發生的文學革命的先驅之一。阿波利奈爾是一位知名的藝術評論者、詩人、小說劇作家以及前衛藝術的捍衛者。作為藝術評論家，阿波利奈爾向世人介紹了立體主義，並起而保護許多年輕藝術家，因為他們要面對仇外及心胸狹隘的民眾；作為詩人，阿波利奈爾對各種藝術都充滿了熱情，同時還是中世紀文學的鑒賞家，尤其對藝術化書法（*Calligraphy*）及裝飾字首的藝術（*illuminated initials*）方面相當有遠見。

阿波利奈爾很快的注意到兩種藝術體系的分歧，其中一種是當時流行、被高度讚揚的「傳統藝術形式」，而另一種是「新的藝術表達形式」，透過未來主義、立體主義和一些新發明，如電影藝術和留聲機來表現。在那樣的分歧之下，透過他對詩最有影響力的創作—「圖像詩」，阿波利奈爾為兩者搭起了橋樑。阿波利奈爾創造了圖像詩，他以一種詩的圖案、文字的畫像、思想的繪畫，來表達他的現代風格，以及實現將詩歌擺脫文字和詩體限制的期望。即使在第一次世界大戰及其恐怖的黑暗年代，阿波利奈爾仍然以創造為動力。阿波利奈爾對法國的熱愛使他在這場備受矚目的衝突中為它辯護，但他從未停止寫作。最終於巴黎 1918 年底，疾病將阿波利奈爾帶走。阿波利奈爾的工作和遺產已經持續了幾十年，並且已經持續了一個多世紀。

（二）新精神與詩人

〈新精神與詩人〉（L'Esprit Nouveau et Les Poètes）為阿波利奈爾 1917 年在巴黎的老劇院（Théâtre du Vieux-Colombier de Paris）所召開會議的標題，是當時立體主義繪畫的詩意運動，其名字也歸功於阿波利奈爾。「新精神」一詞開始表達過去發展多年的詩歌運動。它的特點是阿波利奈爾提升了現代詩歌的雄心，以及寫作的抒情維度。生活在新世界的意識被科學和技術發明打亂，導致於二十世紀初的藝術家想要與過去決裂。隨著阿波利奈爾召開的〈新精神與詩人〉會議，「新精神」一詞開始表達過去發展多年的詩歌運動。

新精神的演講中，首先阿波利奈爾闡述了新精神首先要繼承傳統，並且強調秩序和責任的重要性，用好奇心去探索，尋求真理。阿波利奈爾提出詩歌對形式的研究，能夠促使思想和抒情方面的進步，他說：

「印刷技巧被大膽地推到了極點，其優點是引起了視覺抒情，這在我們這個時代之前是鮮為人知的。這些技巧仍然可以走得很遠，並且融合了音樂、繪畫和文學藝術的綜合能力。」（...）「人們可以預見，當留聲機和電影成為唯一使用的印刷形式時，詩人將擁有前所未有的自由。」³

這裡阿波利奈爾提到「大膽的現代排版技術」可以產生視覺抒情的優勢，詩人應該為這些新興技術（電影和留聲機）創作圖像。阿波利奈爾認為這樣這些作品將會更加的精緻，他也大膽預測未來若這樣的排版技術可以統整所有技術時，詩人將達到前所未有的自由，而在一百年後的今天，阿波利奈爾當初的假設，如今已經實現了。不過，這裡我們更應該注意和學習的地方，我認為應該是阿波利奈爾回應這快速變遷的世界的一個態度，他接著說道：

「我們不應該感到驚訝，如果他們擁有唯一的手段，他們努力為這種新藝術（比簡單的文字藝術更廣闊）做準備，他們將擁有一個前所未聞的管弦樂隊的領導者，他們將擁有：整個世界，謠言、外表、思想、人類語言、歌曲、

³ Jacques Bouby, "Le poème et la page" *Boutures 1.4 | île en île*

舞蹈、所有的藝術和所有的技巧，甚至比莫甘娜在吉貝爾山上想像出來的海市蜃樓還要多，以撰寫關於未來的所見所聞。」⁴

如果詩人以自己所能掌握的唯一手段，努力為這種新藝術做準備，他們也許能夠像樂團指揮一般，操控整個世界。正是這種對新世界的高度關注與期待，以及對自由的渴望，讓詩人能夠、也將有能力去面對這個世界，阿波利奈爾強調：「新的領域正在向他的想像活動開放：無限大的領域和預言的領域。」詩人正蘊釀著一股能量。談到阿波利奈爾對領域的看法，他說：

「無論我們在自由的道路上走多遠，這只會加強大部分舊學科，而新學科的出現，其要求不亞於舊學科。這就是為什麼我認為無論發生什麼，越來越多的藝術都會有一個家園。此外，詩人永遠是一個環境、一個民族的表達，而藝術家就像詩人、哲學家一樣，形成了一種社會基金，它無疑屬於人類，但卻是種族、特定環境的表現。」

並且，他認為民族主義是不可能消除的，除非整個宇宙生活在相同的氣候中，再建造在相同模型上的房屋中，使用相同的口音說相同的語言，藝術不再具有民族性，也就是說，永遠不會。種族和民族差異導致了文學表達的多樣性，而必須保護的正是這種多樣性。由此可知，詩人對自我身份的認同感及對自己行走的道路的那股底氣，實在令人欽佩。

阿波利奈爾再次地強調新精神必須依據秩序和責任，並認為這個時代這些綜合的藝術不能退化為混亂，模仿可能是在這個前提下最容易達成的方法。但他認為模仿即使能夠快速並很好地發揮和諧的作用，但那也只是用機械式的方法介入藝術，如果詩人參與這樣的遊戲，只能被當成是一種練習，只是一種將一個作品

⁴ “Qu'on ne s'étonne point si, avec les seuls moyens dont ils disposent encore, ils s'efforcent de se préparer à cet art nouveau (plus vaste que l'art simple des paroles) où, chefs d'un orchestre d'une étendue inouïe, ils auront à leur disposition : le monde entier, ses rumeurs et ses apparences, la pensée et le langage humain, le chant, la danse, tous les arts et tous les artifices, plus de mirages encore que ceux que pouvait faire surgir Morgane sur le Mont Gibel pour composer le livre vu et entendu de l'avenir.”— Guillaume Apollinaire, *L'Esprit Nouveau et Les Poètes*, 1917

插入到另一個作品中的筆記草圖。我們必須要注意的一點是，雖然在詩人的頭腦裡有適應現實的願望，若是脫離了抒情，只呈現單純的模仿，那麼我們會發現，現實永遠是優於模仿，阿波利奈爾認為，這樣的結果只會變得毫無意義。但回到對真理的關注，這所有對於新精神的研究、嘗試、測試本身都是充滿危險和陷阱的。

整篇演講中，阿波利奈爾不斷地提到了「抒情」為重要的目的，但他也承認在「新精神」中這些危險的文學體驗並不是很抒情。這些詩人是在為新精神搜集材料，這些材料將形成真理的基礎。並且阿波利奈爾對於未知事物都帶著好奇心去探索，即使是舊的事物，我們也要親自看看才算數，無論多小的事物都有可能是詩人舉起整個宇宙的槓桿，因此，詩人從不鄙視任何的自然的觀察和運動。

從演講的內容中，我們可以為「新精神」歸納出幾個重點：

- 一、繼承傳統、強調秩序與責任，融入新世界。
- 二、大膽的實驗、想像與好奇心，從未知的自然及事物中去探索「真理」。
- 三、民族主義的獨特性應該被保護。
- 四、新的領域興起，只會加深舊的領域的重要性。
- 五、追求自由。
- 六、以「抒情」為主要目的：反對單純的模仿。

新精神的詩歌在渴望順應現代世界的節奏的同時，必須保持抒情詩的步調。這就是為什麼被喚起的世界往往是詩人內心對於世界的反映。同時，阿波利奈爾的詩歌也為自我的表達提供了很大的空間。〈新精神與詩人〉這場演講也是阿波利奈爾去世前一年相當重要的資料。另外，本文還有特別想討論的部分是阿波利奈爾對於同時性及原始性直覺的研究。

「同時主義」（Simultanism）是索尼婭·德勞內（Sonia Delaunay-Terk）和她的丈夫羅伯特·德勞內在巴黎共同發展的一項藝術運動。「同時主義」將作品的視覺衝擊力與現代生活的激動人心的同時性聯繫起來——交通和交通工具的進步帶來的快節奏、改變意識的活力和快速溝通的可能性。包括在繪畫以及紡織品、

服裝時尚和裝飾中引入同時對比顏色的原則。阿波利奈爾為同時主義撰寫了文章，並支持它。1914年他在對同時主義的研究在一篇題為〈同步—自由主義〉的文章裡面提到：

「因此，如果我們嘗試（L'enchanteur pourrissant、Vendémiaire、Les Fenêtres等）讓大腦習慣於將一首詩同時視為生活中的場景，布萊斯·森德拉斯（Blaise Cendrars）和索尼婭·德勞內（Sonia Delaunay-Terk）女士首次嘗試書寫的同時性，其中顏色對比使眼睛習慣於一目了然地閱讀整首詩，就像指揮家一口氣閱讀樂譜中疊加的音符，就像從海報的造型和印刷元素中看到的那樣。」⁵《同步—自由主義》

這裡提到與布萊斯·森德拉斯（Blaise Cendrars）和索尼婭在1913年首次嘗試書寫的一本書為《西伯利亞特快車與小傑漢娜散文集》（*La prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*）〔圖1〕。

索尼婭和森德拉斯將傳統的書本格式從按順序逐頁閱讀的手持卷書轉變為展開式的手風琴結構，一張色彩絢麗、近7英尺長的書本，可以一次全部在上面理解文字和插圖。森德拉斯的詩出現在右側，有各種字體和顏色，而索尼婭的幾何圖形從左側向下層疊，文本周圍的空白區域也被印上了顏色。這本書故意使用多種字體（總共十二種）以不同的字級和顏色來暗示運動及不同的情緒，與同時期的義大利未來主義文學家進行了



〔圖1〕布萊斯·森德拉斯（Blaise Cendrars）和索尼婭·德勞內（Sonia Delaunay-Terk）共同出版的一本書《西伯利亞特快車與小傑漢娜散文集》，1913。

類似的實驗，這本書跳脫以往的編輯形式，將圖像與文本至於同等地位，這也是當時的一項創舉，圖像與文本平行且互補的關係，而不是作為說明性或裝飾性的

⁵ Guillaume Apollinaire, "Simultanisme - Librettisme" in *Les Soirées de Paris*. 1914, n° 25, 15 juin.

補充。眼睛應該在圖片的元素和文字之間移動，創造一種速度和迷失方向的感覺，與這首詩的旅行主題相呼應。該作品於 1913 年出版，被定位成一本藝術家書籍，並成為現代主義詩歌和抽象藝術的一個里程碑。

根據彼得里德（Peter Read）的指出：「阿波利奈爾是第一個強調原始藝術對現代藝術發展的藝術評論家⁶」。莫里斯·德·弗拉明克（Maurice de Vlaminck）向阿波利奈爾介紹了非洲和大洋洲的原始藝術，當時他被「野蠻人」雕塑的強大簡潔所迷住，並且開始收藏它們。

「大自然對他們（新畫家）來說就像對作家一樣是一個純淨的源泉，人們可以從中飲用而不必擔心毒害自己。這是他們抵禦頹廢的理智主義的保障，這是藝術的最大敵人。」《立體主義畫家—審美沈思》

阿波利奈爾從大自然汲取靈感，並反對理性的強烈控制。然而，這可以對應阿波利奈爾所關注的原始主義，是一種對本能的堅持，詩人熱衷一種表現心裡體驗的方法，並屏棄了邏輯和慣例的束縛。而他的圖像詩正是對書寫來源的回溯，對寫作表意根源的回歸，以及一種超越被話語邏輯和線性交流所壓制的思維模式，這也可以視為是阿波利奈爾試圖表現出二十世紀以來心理學所揭示的深層心理結構的成果。

對阿波利奈爾來說，創造必須來自於想像和直覺，而不是來自於理論。因此，創造才能更接近生命和自然。大自然是阿波利奈爾的重要靈感來源，他並沒有試圖模仿它，而是從自己的角度重新設計它。阿波利奈爾還談到了一種新的抒情性，他排除了任何以智慧干預他的作品任何表現。阿波利奈爾對語言的掌握以傳統與現代之間微妙的拿捏而著稱。對他來說，這不是展望過去或未來的問題，而是跟隨時間的移動：跟隨著他的時間（當下）。阿波利奈爾經常提倡不斷的更新。對他來說，詩歌和藝術是將他的經歷傳達給世界其他地方的方式。

⁶ “le premier critique d’art à en souligner l’apport fondamental dans l’évolution de l’art moderne”— Peter Read, "La révolution cubiste", *Magazine littéraire*, n°348, novembre 1996, p.29

(三) 阿波利奈爾的圖像詩

阿波利奈爾創造了「圖像詩」(Calligramme)一詞並將其命名他的詩集，這本詩集寫於1913年至1917年之間，並於1918年出版。「圖像詩」這個詞，取自於希臘語 KALOS (美麗) 和 GRAMMA (字母)，原本 Calligramme 取自於 Calligraphie (書法) 和 idéogramme (表意文字) 結合在一起，原意是「抒情的表意文字」，但他本人更傾向於前者的說法，意即「美麗的寫作」。由於阿波利奈爾的詩歌不是純粹的比喻，所以阿波利奈爾決定用一個強調「美麗的寫作」的術語來代替「抒情的表意文字」，並出於同樣的原因拒絕諸如「示意圖」或「形態圖」之類的術語，我們更願意遵循阿波利奈爾的用法。圖像詩的定義，我們可以由詩人的演講中、詩人與評論家的辯論中和他的藝術著作中可見一般。1917年11月26日，他在老劇院的一個〈新精神與詩人〉的演講中，說：

「印刷技巧被大膽地推到了極點，其優點是引起了視覺抒情，這在我們這個時代之前是鮮為人知的。這些技巧仍然可以走得很遠，並且融合了音樂、繪畫和文學藝術的綜合能力。」⁷〈新精神與詩人〉

至少，這種表述的優點是從一開始就明確指出，他不是要依靠文本來喚起形式，而是首先賦予一個新的維度，並以書面的形式來超越它迄今為止所能表達的。我們可以發現，從這些內容中，「新精神」所帶來的不僅僅是文學領域的探討，也涉及了各個領域，這一點我們可以對應在阿波利奈爾圖像詩的具體呈現上。根據阿波利奈爾的說法，圖像詩表達了多樣性、生命力以及當前下所關注的，他各類型的文本展現了其生產的連續性：他的書面作品和圖像詩之間存在著構成整體的深層同源性。對這些表現的比較揭示了阿波利奈爾創作行為中固有的矛盾，並揭示了他的自我在與周圍世界的各種關係中的本質。

在圖像詩里，單詞的排列形成了一幅圖像，因此詩歌既能被閱讀，也能通過圖像傳達意思。「每個字母不僅僅是語言鏈中的一個單元，它也是屬於視覺鏈的一個個體。當讀者解讀這首詩的語言信息時，他也正沿著視覺信息逐行地閱讀。

⁷ Jérôme Peignot, *Du Calligramme* (Paris:Chêne, 1978) pp. 3

因此，這件作品就同時以詩歌和圖像的兩種身份而存在。」由文本形成的圖像並非是解釋性的圖像，而是綜合了繪畫與詩歌的媒介屬性，延展了圖像的意義。阿波利奈爾將他出版的第一部圖像詩合集命名為《而我也是一個畫家》，以說明他的新型詩歌是詩與畫結合的產物。

1914年，當《字母-海洋》(Lettre-océan)⁸出現時，評論家費利西安·法古斯(Félicien Fagus)提出反對阿波利奈爾的圖像詩，認為那只不過是悠久歷史中的形象詩，他寫道「但它和世界一樣古老，是阿波利奈爾那個老小丑的機器！」⁹這不就是我們祖先最喜歡的形象詩！」，但這個部分卻恰恰證明了這一流派的價值，因為法古斯幾乎沒有領會阿波利奈爾詩歌事業的深度，他說的只是關於塑造文本過程的古老真相。兩天後，阿波利奈爾在巴黎南區回應法古斯，提出了類似的論點，將象形原理追溯到書寫的起源。他真正的辯護有兩個部分：

「法古斯先生是對的：在我的詩歌中，我只是回到了原則，因為表意文字是寫作的真正原則。然而，在我的詩和法古斯先生所舉的例子之間，就像一輛十六世紀由發條裝置驅動的汽車和一輛現代賽車之間的區別一樣。Rabelais和Panard的獨特人物像其他印刷圖一樣缺乏表現力，而我的一首詩中並列人物之間的關係與構成它的詞一樣富有表現力。至少，我相信我有一些新的東西。」(巴黎南部，1914年7月22日。)

第一個部分說阿波利奈爾指示表意文字是寫作的真正原則(真理)，而他真正強調的是圖像詩的「現代性」。第二個部分則是他所使用人物並列的關係，是有絕對的「獨特性」。即儘管具有形象詩的悠久傳統，但圖像詩以其靈感和印刷技術的驚人獨創性而著稱。這些評論與圖像詩的首次嘗試相吻合，對我們深入了解阿波利奈爾視覺詩歌的本質和功能具有寶貴的幫助。

⁸ Guillaume Apollinaire, "Lettre-Océan"(Ship-to-ship letter). *Les Soirées de Paris*, no. 25 (June 15, 1914)

⁹ "Mais c'est vieux comme le monde la machine de ce vieux farceur d'Apollinaire" —Félicien Fagus, *Paris-Midi*, 20 juillet 1914

以傳統的詩歌來說，人們冒著將形式與實質分離的風險，而在視覺詩歌的情況下，並沒有這樣的狀況。位於「可讀性和可見性的十字路口」，圖像詩利用了書面語言的視覺特性和視覺形式的語義組合出各種可能性。然而，雖然說阿波利奈爾在這裡的大部分創新都與形式有關而非實質。但除此之外，阿波利奈爾是第一個將視覺詩歌用於純粹抒情目的的人（Alain-Marie Bassy 評論）。並且，阿波利奈爾對傳統的貢獻是肯定的。

對應同時期的未來主義者的視覺詩，即使未來主義者從這些主題中解放了視覺詩歌，但這些視覺詩也幾乎沒有抒情性可言。未來主義者宣揚技術、城市或戰爭的輝煌榮耀，而女性和愛情則被禁止在未來主義議程中。相反的，阿波利奈爾毫無疑問是一位抒情詩人，他的圖像詩中（還有他其他類型的作品中）巧妙地使用微妙的表達，而他對於個人表達和親密表達也相當的在行。

對阿波利奈爾來說，並不是要打亂詩歌文本去表達他本身就能夠表達的，而是要通過形象化賦予它新的維度。這實際上是將兩種不同的藝術表現形式結合在一起的問題。這些形式通過它們共同的空間中而相互重疊和互補。透過圖像詩，詩人打破了線性寫作的形式，並且不斷的進步與突破。他堅持不懈的努力證明了一種對自我定義的深刻渴望，通過一種新的詩意表達形式，不斷需要重新定義自己：「就我的表意文字而言，它們不是來自任何公式，而是回應重要的詩意需要」。

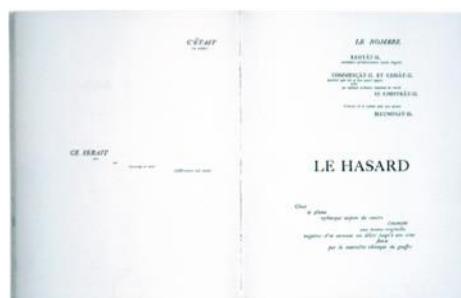
「我們通常對阿波利奈爾的圖像詩有一個非常簡單的想法。我們想像阿波利奈爾的圖像詩僅由一組單詞組成，這些單詞排列在頁面上，以形成這首詩的插圖。阿波利奈爾的一些圖像詩確實符合這個方案。例如，在《下雨》這首詩中，字母的排列代表了下雨。在《被刺傷的鴿子和噴泉》(La colombe poignée et le jet d'eau)中，這首詩由兩部分組成，有一句畫了一隻鴿子，然後把詩的台詞排列成畫了噴泉。這裡我們有一個人物，意思是說「具象繪畫」或「具象」時通常使用「形象」一詞，但顯然這只是「形象」一詞的一個非常特殊的含義。特別是阿波利奈爾的有趣之處在於，他能夠以一種非常系統的方式探索寫作和具象繪畫之間關係的整個問題。」(M. Butor)

從這裡我們可以引出阿波利奈爾圖像詩還有一項獨特之處著力點：具象繪畫。

四、阿波利奈爾的圖像詩與現代繪畫的關係

阿波利奈爾也是二十世紀早期法國前衛派最具原創性的詩人之一，在現代主義美學的闡釋中發揮了至關重要的作用。通過創新的詩歌形式，阿波利奈爾提出了一種新的美學，強調了日益動蕩的現代語境所固有的模糊性。阿波利奈爾對當代物質景觀純粹活力的興趣，以及他對快速出現的形象的吸引力，也使他對視覺藝術產生了天生的好奇心。二十世紀初是文學和造形藝術史不平凡的時期，根據查爾斯·巴夏（Charles Bachat）的說法，那是一個「畫家和詩人之間的特權關係得到確認」的時代¹⁰。這種關係自十八世紀以來一直是法國的一種傳統，在二十世紀初開始轉變為藝術家和詩人之間一種非常親密的共生關係，這是一種與過去不同且全新的現象。

象徵主義思想的詩歌從一開始就融入了音樂，為了將自由詩理解為一種音樂形式，象徵主義詩人最終忽略了詩歌的繪畫潛力，其中尤以瓦格納式（Wagnérisme）的詩歌理念更是如此。從 1885 年到 1935 年，「詩意」基本上從音樂概念走向了它的圖畫表現¹¹。相較於散文，詩歌本身就包含著視覺因



〔圖 2〕馬拉美於 1897 年創作的詩歌《骰子一擲不會改變偶然》中的一頁。（來源：BARTRAM，2004 年，第 11 頁）

素，詩人一般都會在頁面中對他們詩的章節和段落作特殊安排。1897 年，斯特凡·馬拉美的《骰子一擲不會改變偶然》〔圖 2〕這首詩，利用了書頁空白處的表達功能（內在獨白的空間：沈默），確立了自由詩的視覺存在。然而在馬拉美之前，排版特性並不是一首詩「構成屬性」的一部分，倘若我們將馬拉美詩意的姿

¹⁰ “se confirment les rapports privilégiés entre le peintre et le poète”—Charles Bachat, "Picasso et les poètes" *Europe*, n°638-639, 1982, p.164

¹¹ Jenny, Laurent, "La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)", Paris, *Presses universitaires de France* (Perspectives littéraires), 2002.

態視為思想的「呈現」而不是「表示」，其作品《骰子一擲不會改變偶然》的形式便構成了自由詩的一種「決定性的新姿態」。另一方面，人們可能認為它的源頭是散文詩的體裁，並且令人意識到了它的排版存在。

「但是圖像詩不只有是我們平常所說的形象。如果我們對圖像詩一詞進行一個足夠全面的定義，那麼顯然我們不能說馬拉美的《骰子一擲不會改變偶然》中有圖像詩，但另一方面，馬拉美的作品中有圖像詩的某些方面。在《骰子一擲不會改變偶然》中，通過音樂進行的調解比阿波利奈爾要強得多。馬拉美說他想回到音樂上來，他把文字寫成樂譜。在《骰子一擲不會改變偶然》的頁面中，馬拉美並沒有像阿波利奈爾那樣試圖與他那個時代的繪畫競爭，而是與音樂競爭。」(M. Butor)

從 M. Butor 的描述中，我們可以試著思考究竟什麼是圖像詩 (Calligramme)？我們可以看到這裡 M. Butor 指出了詩歌視覺化的兩個主要的參照來源：音樂和繪畫。向音樂的借鏡固然是一個非常有趣的題目，但阿波利奈爾又如何通過圖像詩去與那個時代的繪畫競爭？「這些現代主義者如阿波利奈爾和未來主義者的那種形式，他們將不再將這首詩視為一種『表達』，而是一種配置世界各個方面的自主演示計劃。」這種將「思想的繪製」變成一種呈現，而不是表達，無疑是偏向視覺性的表現。

(一) 與未來主義

在二十世紀之交，同時性的概念是現代主義出現的核心，但它正在以視覺而非音樂的方式重新定義。未來主義前衛派 (L'avant-garde futuriste) 體現了這個方向。意大利詩人馬利內提 (Marinetti) 於 1909 年創立未來主義，2 月 20 日馬利內提在費加羅報出版的〈未來主義宣言〉中寫道：「我們宣布世界的輝煌已經被一種新的美所豐富：速度之美」。對馬利內提來說一輛「咆哮的汽車」比薩莫色雷斯的勝利女神 (Winged Victory of Samothrace) 更美麗。他將力量的崇拜推到了極為激進甚至侵略的地步，並以「現代性」的名義摧毀所有與傳統有關的東西：「我們要拆除博物館，圖書館，與道德主義，女權主義作鬥爭以及所有機會主義

和功利主義的懦弱。¹²」並聲稱在現代世界藝術只能是暴力、殘忍和不公正¹³，馬利內提終將成為法西斯主義者。

《未來主義反傳統：宣言 = 綜合》(The Futurist Antitradition-Manifesto=Synthesis) 象徵著阿波利奈爾對未來主義的態度。即使阿波利奈爾的宣言被列入未來主義運動宣言的官方清單之中，但在他們之間不管是在形式上或是內容上都有明顯的差距。阿波利奈爾也對這種爆發懷有敵意，他既關注這一運動，又對其恐怖主義和宣揚性的過度行為持批評態度。帶有挑釁性的未來主義有著「反傳統」的姿態，這明顯與阿波利奈爾在 1917 年時〈新精神與詩人〉中所提倡的不同——傳統與現代、秩序與冒險。我們知道阿波利奈爾總是排斥狹隘的教條主義和任何學校宗派主義；此外，奧菲斯立體主義 (Orphism) 是為了實現藝術和文學中表現出來的所有力量的綜合。《未來主義反傳統》似乎更提倡對「多樣藝術」的辯護和說明，而不是像馬利內提所設想的正統未來主義。

即使如此，1913 年代出現的新法國詩歌與未來主義不無關係，並從其過激中脫穎而出。現代文學深受象徵主義的影響，阿波利奈爾也不例外，而同時期由義大利興起的未來主義運動也是由文學運動而來的，其中對阿波利奈爾的圖像詩也有相當大的影響，具體為未來主義者對於文字與圖像做了大量的實驗。馬利內提的《自由中的文字》(Mots en Liberté) (1912) 的未來創新是通過詩意表現的空間化來完成的：文字分散在頁面上，文字從句法中解放出來，也從寫作的線性架構中解放出來。在同一個造形空間 (Espace Plastique) 中結合了字母、顏色和聲音的圖形意義，可以看到現代生活中的噪音。未來主義推崇現代的動態能量(汽車喇叭，發動機的喧囂，好戰的擬聲詞等)，透過印刷模式的換位(聲強度由字母字級及字母的粗細轉換等技法去呈現)和反復出現的標誌性圖案是他們慣用的手法，例如具有爆炸能量效果的輻射螺旋。在《未來主義文學的技術性宣言》(1912 年) 中，主張消滅語法，放棄審美範疇(美麗、醜陋、庸俗)，強調「我」的破壞，排版革命，擬聲詞的使用。然而，未來主義不僅是人們普遍認為的只著迷於

¹² Marinetti, "Manifeste du futurisme" *Le Figaro*, 1909.

¹³ Marinetti, "Manifeste du futurisme" *Le Figaro*, 1909.

技術和速度的運動，而且是一種複雜的、多向的美學，它支持了所有藝術領域的技術創新，大膽而令人驚嘆。此外，馬利內提特別重視用「不連貫的想像」透過廣泛的類比和名詞重疊造成形象網絡，以此來呈現最真實的生命深處的直覺反應。

義大利的年輕文學家為法國文學家提供了新的思考方式，在二十世紀之際，大型的世界戰爭為人類文明帶來重大的衝擊，未來主義文學的圖像與繪畫的實驗大大席捲文壇，在馬利內提的眼中，文字還是先於圖像，這也是為什麼未來主義繪畫中充斥著文字的原因。在未來主義眼中，文字代表一種男性的勢力，因為文字在當時幾乎是男性的代表，戰爭、速度等皆是男性的代名詞。所以，在未來主義的實驗之中，文字還是先於圖像。¹⁴但其中這種以非圖畫方式使用的視覺詩歌構成，這種形式本質上是一項未來主義的發明。阿波利奈爾對它的挪用最終導致了「Calligramme」這個通用名稱的產生。

在未來主義者在法國運動的鼎盛時期，阿波利奈爾對未來主義者表現出模稜兩可且有時相互矛盾的陳述，無助於定義其本文可能是他的真實意圖。在那段時間裡，詩人可能是最接近意大利未來主義者的藝術家，他們多次的、有時以非常積極的方式表達未來主義運動，並且詩人的想像力也時常被義大利未來主義運動的某些極端研究給激發。



¹⁴ 吳心怡。〈「文字畫」抑或「視覺詩」？談義大利未來主義中文字與視覺圖像之間的流動關係。〉

〔圖 3-5〕馬利內提 (Marinetti) 的「晚上，她躺在床上，讀她的砲兵情人從前線捎來的信」
(左)，吉諾·塞維里尼 (Gino Severini) 「舞者=海」(中)，卡洛·卡拉 (Carlo Carrà)
「愛國者的節慶」(右)

(二) 與立體派畫家

作為現代主義力量的支點，阿波利奈爾成為二十世紀前二十年文學期刊中的活躍人物。阿波利奈爾成為「新精神」旗手，並在傳統與現代、秩序與冒險之間進行了劃分，但他對於「新」的擁抱卻也是十分強烈的。阿波利奈爾所提出的「新精神」無疑是統整與概括了傳統與創新的路線。

1902 年，阿波利奈爾在前衛派中佔據顯赫地位。他當時定居在巴黎，以最大的渴望大量的與文人和藝術家接觸，並迅速滲透到首都的知識界和藝術界。根據馬塞爾·阿德瑪 (Marcel Adema) 的說法，當時所有的年輕藝術家和詩人都充滿了博愛和相互欽佩的氣氛，他們共同形成了一個真正的「精神、幽默和個人主義的社區」。詩人和畫家一樣有著共同的願望和目標，都渴望發明新的表達方式，擺脫過去的神聖規則，並透過他們的藝術呈現現代生活的體驗。他們總是想走得更遠，去探索，去發現和征服，並且堅信只有真正的創造作品而不是模仿作品才能進行這種蛻變，他們想要創造和發明。

阿波利奈爾與同時期的畫家們關係密切，尤其是以畢卡索為首的立體派畫家們，並在 1913 年發表了《立體派畫家》(Le Peintres cubists, 1903 年)。從 1902 到 1918 年，阿波利奈爾為許多評論作出了貢獻，並創立了自己的刊物，他不僅是藝術期刊的創始人，也是藝術作品的收藏家、展覽和畫廊的支持者。他憑著它對顏色和形狀的敏銳度與對美學問題的濃厚興趣，使阿波利奈爾可以無止盡的沈浸在藝術討論中。阿波利奈爾是一位自學成才的藝術批評家，他的藝術理論開始時也對技術術語和該領域的傳統規則不甚了解，但他以自身所擁有獨特的力量及對藝術的狂熱前進，他的作品自發、浮躁、超前，與許多前衛先鋒一樣，經常被誤解、低估或無視。並且，阿波利奈爾為當時的尚未明確定位的藝術運動與飽受批評的年輕畫家群體寫了大量的文章(他們被學術藝術評論家嘲笑，被國家沙龍拒絕，被畫廊老闆和藝術品經銷商忽視)，然而對於一個剛開始欣賞、分析和推廣繪畫的新手來說，阿波利奈爾品味的準確性是不可思議的，因為他最喜歡的畫

家—例如巴勃羅·畢卡索（Pablo Picasso）、喬治·布拉克（Georges Braque）、胡安·格里斯（Juan Gris）和羅伯特·德勞內（Robert Delaunay）、馬蒂斯（Matisse）等畫家，現在被認為是這世紀最具影響力的藝術家。當時，立體派以其驚人的新風格和令人震驚的構圖、視角和表現手法，自然而然地一開始並沒有得到公眾的廣泛支持。阿波利奈爾認同立體主義馬賽克風格的包容性、現實與想像的並置以及空間和時間運動的同時性，將現代藝術家視為「不斷更新真理的歌手」，是獨特、真實、現代體驗的發明者。

除詩作以外，阿波利奈爾更產出大量的藝術評論。畢卡索將阿波利奈爾稱為「立體主義的教皇」，他在《立體派畫家》中為立體主義定下了論述框架，將立體劃分為科學立體主義、物理立體主義、奧菲斯立體主義（Orphism）四種趨向；又在多本雜誌為初起的立體派畫家如畢卡索、布拉克等撰文，全力支持起派別發展。關於阿波利奈爾寫的視覺藝術的批判性研究，他宣稱在立體派藝術中，我們可以找到真正成功的努力來適應現代性的劇變。他認為畢卡索的畫布包含了現代藝術最重要的方面：對光的新詮釋，對難以捉摸的「第四維」概念的真正理解，以及最現代的原則，驚喜。

「所有的物體在光之前都是平等的，它們的變化來自於這種隨意構建的光能。我們不知道所有的顏色，每個人都會發明新的顏色。但畫家必須首先給自己展示他自己的神性，他提供給人們欽佩的畫作將賦予他們同樣和瞬間行使他們自己的神性的榮耀。這需要一目了然：過去、現在和未來。畫布必須呈現出這種本質上的統一，只有這種統一才能引起狂喜。」¹⁵

立體主義繪畫在繪畫空間中包含語言元素。早在 1912 年，布拉克和畢卡索創作的第一幅拼貼畫（Collages）就採用了從報紙標題中提取的字詞，對這些字母進行光學識別以產生平面疊加效果。通過建議幾種可能的言語片段閱讀，分詞也起到了語義上的作用。在這場現代主義的創新競賽中，詩歌也不例外。1914 年，受未來主義和立體派拼貼的影響，阿波利奈爾計劃出版《抒情表意文字》

¹⁵ Guillaume Apollinaire, *Le Peintres cubists. Méditations esthétiques*, 1903

(idéogrammes lyriques) 集，他以《而我也是一個畫家》為該詩集命名。因此，他表示希望對將語言引入立體派繪畫提供詩意的回應。由於戰爭，這個系列直到 1918 年才以《圖像詩》(Calligramme) 的標題出現。

「阿波利奈爾的第一個想法是在『我也是畫家』的標題下將他的圖像詩彙集在一起。因此，在當時，詩人和他的畫家朋友(畢卡索和布拉克)之間存在著絕對的競爭，他們正在重塑過程中，通過拼貼來重塑物體與其空間之間的關係。阿波利奈爾的一整部作品與畢卡索的作品非常相似，回收一包煙草或報紙標題，並在其構圖中引入它們，並製作視覺對象，一種冥想對象。阿波利奈爾考慮頁面上的對像或對象組合，還存在佔用一定空間的問題。它顯示了對象將發生的特定空間。排版師，或佈局設計師，恰恰有這些問題，即佔用特定空間，確定演講發生的地方。這個詞將具體化並以書面形式出現。因此，在形式、對象和它將移動的空間之間存在一種關係。正如列奧納多·達·芬奇(Leonardo da Vinci)在表現任何人物時都會提出人物與背景之間的聯繫問題，因此阿波利奈爾將致力於他的對象與頁面空間之間的關係。」(G. Blanchard)

圖像詩的「繪畫模型」：圖像詩運用的拆解、重構和拼貼等手法明顯受到當時立體主義繪畫思潮的影響。圖像詩需要調動讀者兩種不同的視覺機制，萊辛曾指出詩與畫應當界限分明，但阿波利奈爾的圖像詩並未因為圖像思維的介入而流於簡單的字符遊戲，反而仍保留了相當高的文學價值，這主要得益於創作所借鑒的立體主義繪畫本身就強調觀者的闡釋，具有閱讀性，並且他並未放棄對詩歌音樂性和詩意的追求，圖像與詩歌在他的創作中得到了完美融合，更重要的是，這些作品的文字與圖像已經是缺一不可的存在。

五、結論

本文從形象詩的悠久歷史、阿波利奈爾的評論與現代主義繪畫的啟示中梳理出阿波利奈爾圖像詩在「思想的繪製」上的實質貢獻。「圖像詩」與表意文字書寫的最初嘗試相同，並指出思想的本質本身就是視覺性的空間。並且，阿波利奈爾為第一個將視覺詩歌用於抒情目的的創作者。阿波利奈爾推崇與大自然學

習，並相信原始的直覺，原始思想體現於對本能的堅持，屏棄邏輯和慣例的束縛。這也可以解釋阿波利奈爾晚年對於超現實主義的啟發及影響。

從形式上看，圖像詩比之前的形象詩更具有視覺表現力：形式的靈活性和新鮮性與全新、自由的詩歌材料有關。在印刷技術相當嚴格的限制之下，圖像詩依舊呈現出驚人的多樣性及動感，這樣的表現力實則來自於詩歌本身的特殊結構。阿波利奈爾由於過去受到排版印刷技術的限制，無法滿足他想要的規格，但透過攝影技術，視覺詩歌可以更自由的擴展和成長，這也是阿波利奈爾的創新之處。另外，如同繪畫一般，阿波利奈爾透過多個物件組成的統一構圖：傳統的圖畫詩是由「單一物件」組成的，而阿波利奈爾的圖像詩則可以是由多個物件組成的統一構圖，這是一個偉大的創新。並且，圖像詩融入了他對「同時性」的追求，公正的對待生活感知的動態。

從圖像詩的閱讀來看，阿波利奈爾在詩歌中日益強調不連續性的審美、存在和心理功能。這是形象詩的一項新的方向，但我想強調的這個特性是語言的而不是視覺的：這樣的不連續性為讀者在閱讀的過程中提供了障礙，並迫使觀者參與其中，因此閱讀的行為就成了最初的創造行為，並且創造了驚喜。

最後，我們對阿波利奈爾的圖像詩還有許多未解之謎，例如：現代繪畫中的空間構圖原則為何？在一些圖像詩所組織結構的三角構圖原理又是如何？而圖像詩中從中國表意文字的結構中學習到了什麼？阿波利奈爾又如何影響超現實主義，這些問題都有待我們持續的挖掘與發現。

參考文獻

一、中文期刊論文或研討會論文：

- 解昆樺，〈從圖像詩到視覺詩〉，《台灣文學研究學報》，第二十四期（國立台灣文學館，2017年4月），頁297-341。

二、中文網路訊息：

- 吳心怡。「文字畫」抑或「視覺詩」？談義大利未來主義中文字與視覺圖像之間的流動關係。
取自 <http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/cdr/interart/futurism.htm>，2021年6月5日瀏覽。

三、外文書籍或博碩士學位等專著：

- Jérôme Peignot, *Du Calligramme*, Paris:Chêne, 1978.
- Guillaume Apollinaire, *Calligrammes-Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, Paris, mercvre de France,1918.
- Guillaume Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes*, 1917.
- PÉNÉLOPE SACKS-GALEY, *calligramme ou écriture figurée-Apollinaire inventeur de formes* (Paris, LETTRES MODERNES MINARD,1988.
- SACKS-GALEY, *Pénélope. Calligramme ou écriture figurée — Apollinaire inventeur de formes*, 1988. 230 p., 64 reproductions in texte + 4 ill. h.t. en couleurs.
- 外文期刊論文或研討會論文：
- Apollinaire, Guillaume. "Simultanisme - Librettisme" in *Les Soirées de Paris*. 1914, n° 25, 15 juin.
- Vincent Foucaud, "La poésie visuelle : essai de définition" *Journée des Doctorants de l'EA 3656 AMERIBER "Engagement intellectuel, engagement citoyen"*, Jun 2009, Pessac, France.
- Pierre Duplan, "O REVOLUTIONS : Du calligramme à l'OLNI" *Textimage*, n°3 A la lettre automne (2009)
- Jenny, Laurent, *l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 2002.

- Francesco viriat, “Intentions manifestes et cachées dans *L’Antitradition Futuriste*” *Que Vlo-Ve ?* Série 4 No 15 juillet-août 2001 pages 65-76
- F.T. Marinetti, “Les mots en liberté futuristes (1919)” *préf. de Giovanni Lista*, Lausanne, L'Âge d'homme (1987)
- Natalia Krasicka, “Apollinaire devant Picasso et le cubisme”, July 2002
- Genova, Pamela A. (2003) “The Poetics of Visual Cubism: Guillaume Apollinaire on Pablo Picasso”, *Studies in 20th Century Literature*:Vol. 27: Iss. 1, Article 3.
- Johanna Drucker, “Typographic manipulation of the poetic text in the early twentieth century avant garde” *Visible Language Volume 25 number 2/3*, pp. 232-256
- S. I. LOCKERBIE, “Forme graphique et expressivité dans les calligrammes” *Que Vlo-Ve?* Série 1 No 29-30 (juillet-octobre 1981) *Actes du colloque de Stavelot* (1977), pp. 1-15.
- Willard BOHN, “L'Imagination plastique des calligrammes” *Que Vlo-Ve?* Série 1 No 29-30 (juillet-octobre 1981) *Actes du colloque de Stavelot* (1977), pp. 1-23.
- Anne Hyde Greet, “Apollinaire et le Livre de Peintre” *Comparative Literature*, Vol. 33, No. 3 (Summer, 1981), pp. 296-298
- Bassy Alain-Marie, Blanchard Gérard, Butor Michel, Garnier Pierre, Massin , Peignot Jérôme, Tricaud Jean-Marie, “Du calligramme” *Communication et langages*, n°47, 3ème-4ème trimestre (1980), pp. 47-60.
- Emmanuelle Pelard, “La poésie graphique : Christian Dotremont, Roland Giguère, Henri Michaux et Jérôme Peignot”, Décembre 2012
- Tristan Vigliano, Vigliano et Tristan Vigliano, “Du nouveau sur la Dive Bouteille de Rabelais. – Microlecture iconotextuelle” *Fabula-LhT*, n° 3, Complications de texte : les microlectures, (septembre 2007)
- Jacques bouby, “Le poème et la page”, *Bouture* 1.4 (2021)
- Dr. Hank Hine, “Picasso, Dalí, and Apollinaire: A triangulation”, 2015
- Jean-Pierre GOLDENSTEIN, “Pour une semiologie du calligramme”, *Que Vlo-Ve? Série 1* No 29-30 juillet-octobre 1981 *Actes du colloque de Stavelot* 1977 pages 1-8

四、外文網路訊息：

- Jovana SLIJEPEVIĆ, “Les calligrammes, Apollinaire, etc.”, 16 MAI 2011
URL:<http://a-p-f-m.blogspot.fr/2011/05/les-calligrammes-apollinaire-etc.html>
- “L'aventure des écritures—Les systèmes d'écriture”
URL:<http://classes.bnf.fr/dossiecr/sys-ecri.htm>
- “futurisme (italien futurismo, de futuro, futur)”
URL:<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/futurisme/54123>
- Jean-Michel Maulpoix, "Futurisme et esprit nouveau—Notes sur Guillaume Apollinaire et quelques autres..."
URL:<http://www.maulpoix.net/Futurisme.htm>
- “Fonctionnalisme : la lettre au service du texte”
URL:<http://typo.thomaslexcellent.com/fonctionnalisme-la-lettre-au-service-du-texte/>
- “L'art futuriste”
URL:<http://www.universalis.fr/encyclopedie/futurisme-manifestes-documents-proclamations/2-1-art-futuriste/>
- “Le texte comme image : vers figurés, poésie concrète, etc.”
URL:<http://j.poitou.free.fr/pro/html/typ/concret.html>