

想象历史的声音，重组岛屿的图像 | 专访陈黎

陈黎的诗歌创作异常繁富，以致无法简单概括地论说，就像他的翻译对象——我们最熟悉的是聂鲁达和辛波斯卡——散布在世界各地，似乎意图攻占整个世界地图，他的写作主题和形式也因地制宜、流变不止，正如他的家乡花莲紧邻的太平洋，永恒地变动着，或者说，变动即是它的永恒。

从形式上看，陈黎的诗有图像诗、隐字诗、声音诗、偏旁诗、现代俳句、五环诗、四方诗等，庞杂且丰盈。仅看这些名字（比如偏旁诗），我们就可以了解到陈黎写诗的一个重要特性，即他的诗和汉字独有的特质紧密相连，事实上，开发汉字形、音、义的特性以在诗歌中制造独属于汉语本身的趣味与张力，是陈黎的重要创作手段，我们读这些诗所得的不仅有趣味，还有严肃的思考，这一点，他的名作《战争交响曲》最有代表性。至于上述各种形式到底是怎样的，诗人在本次采访中给出了清晰的说明。

从内容上看，陈黎更是无所不写，台湾现实困境、花莲少数民族文化、个人精神体验与奇想，无所不包。他调动汇集在自己身上的“一切感性与知性”，力求用翻新的语言，创造陌生化诗歌。

洪子诚主编的《百年新诗选》中说：“陈黎的作品丰富多元，堪称现代汉诗史上最杂糅的诗人。从政治讽刺到魔幻写实，从抒情咏怀到插科打诨，无所不包，无一不佳。近二十年来他表现了突出大胆的实验性，诸如双关语和谐音字，图象诗和排列诗，古典诗歌的镶嵌和古典典故的改写等等。然而，他并非一位标新立异的诗人，而是在为他庞大的题材寻找最贴切的有机形式。”

陈黎认为，“大胆／保守、通俗／前卫，岛屿／世界，似乎都是一线之隔”，是辩证的。他一生绝大部分时间都在花莲度过，作为“岛屿边缘”，花莲看似偏远落后，但并不妨碍他立足其中，挖掘殖民历史经验和少数民族文化，更不妨碍他放眼天下，兼容并蓄。在他的诗中，我们可以感受到大胆与前卫，又可以感受到含蓄与传统；既看到粗鄙与戏谑，又看到文雅与严肃。如果说陈黎是个悖论性的诗人，原因大概是诗歌本身就是悖论性的。只有一样确定无疑：“要我简单概括自己的风格，我会说：自由。”他的诗的多样与新鲜，皆因他曾自由地游入世界各地不同文化传统中，又自由地游出，带着色彩斑斓的巧思，用自己的“新感性”翻转出了新诗意，每每让读者惊奇。

采写 / 张进



《岛屿边缘：陈黎跨世纪诗选 1974—2017》，华东师范大学出版社

1 新京报：就从这本诗选的书名开始吧。作为一本多少具有总结性质的诗选，您用了“岛屿边缘”这个名字。为什么会用这个名字？有怎样的想法在里面？

陈黎：岛屿是大陆的边缘，而濒临太平洋的我的家乡花莲又是台湾的边缘。在台湾花莲写作的我，自觉地从此种双重边缘性的视角来看自我与他人、立足的土地与世界、诗歌与生活，我想这是我这本四十余年诗选命名为“岛屿边缘”的缘由。我试图在诗作中融合本土与前卫这两个元素。本土指的是脚下土地，前卫则标志我的诗学取向。岛屿边缘也可以是世界中心，是我对自己创作的期许与努力方向。地球是圆的，地表上每一点其实都可以是中心，但要成为“中心”之前，你必须学会聆听世界的声音，这也是何以这辈子我持续鞭策自己多样学习阅读、翻译古今四方文学经典，努力聆听世界的声音，让自己常怀对知识、对人事美好事物的渴望。

我在诗里进行对自己的乡土、对自己立足的“小世界”历史的追寻，追索其种族、文化的多元性，从“大”世界文学汲取养分，且思索我作为以中文为母语的写作者的身份，将中国的文化传统与脚下土地、与世界连结在一起，乐此不疲地试图翻新语言，进行我的中文诗歌写作 / 实验，同时对既得的认知时时保持批判性的警觉和修正。

是不是“中心”并不重要，重要的是“心中”有（或小或大的）世界，听得见世界的声音、古往今来人类的声音，并且为其感动。一如我在拙诗《岛屿边缘》中所写：

现在，你听到的是
世界的声音
你自己的和所有死者、生者的
心跳。如果你用心呼叫
所有的死者和生者将清楚地
和你说话

在岛屿边缘，在睡眠与
苏醒的交界
我的手握住如针的我的存在
穿过被岛上人民的手磨圆磨亮的

黄钮扣，用力刺入
蓝色制服后面地球的心脏

(“岛屿边缘”视频：<https://v.qq.com/x/page/e0894j98ccj.html>)



巴黎书展会场上的陈黎与法译《岛屿边缘》，2016

2 新京报：您从花莲出发，去台北读大学，读大学期间开始阅读、翻译外国诗作，并出版了个人诗集，您还记得自己创作第一首诗时的情景和感受吗？

陈黎：《庙前》初版于1975年，是我“学徒时期”第一阶段——大学二、三年级——诗作的结集。最早的一首“习作”应是1973年接受大学生“军训教育”那一整个月中，于营区写成。这首《吉普的眼》前二节如下：“我在部队中行进／迎漆黑里／一辆右眼失明的吉普／避开炽热的另一只／我把头，抬向／穹顶／见一圆明月／悬／高”——夜间行进时，一辆只亮着一边车灯的吉普从前面驶来，为了避开炽热的灯光，我仰头，惊见天空中也有一轮发亮的灯光：“车过后我已记不清到底月亮是被嵌上的吉普的右眼或者／吉普的左眼，是被射下的／另一只月亮”——最后一节有点“庄周梦蝶”般，把象征军事、纪律、威权，令人惊惧的吉普的独眼车灯，与象征宇宙、自然之美的纯净的月亮接连在一起：一种“可怖之美”（terrible beauty）如是诞生。

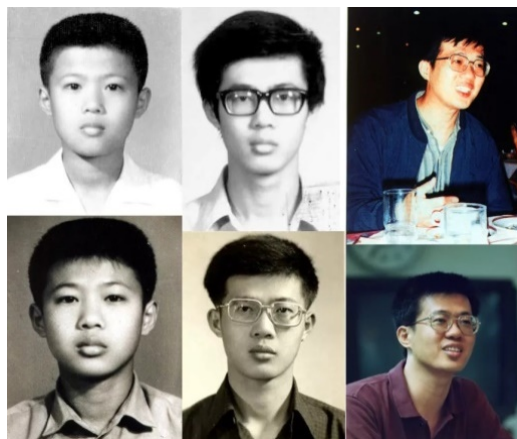
我个人倾向于把收在《岛屿边缘》这本诗选最前面的两首1974年短诗，当作我最早的诗作。《端午》写于我二十岁时的端午节前后，一个离乡在台北求学的游子，对母亲、母土、家乡花莲，以及已逝的童年的依恋：“黏黏白白手里这房东给的一只糰仔粽／我居然惊讶／居然再吃不到阿母胸前系住的／肉／粽”——以肉粽比乳房，可说是受到当时我在台湾师大英语系修读的爱用曲喻、巧喻的英国十七世纪“玄学派诗人”之影响。另一首《海的印象》全诗如下：

尽缠着见不得人的一张巨床
那荡妇，整日
与她的浪人
把偌大一张滚白的水蓝被子
挤
来
挤
去

我生长于斯的小城花莲在大山（台湾中央山脉）与大海之间，此首八行短诗是四十多年来我诸多书写故乡山水作品中的第一首。我藉后面四行“挤来挤去”四个字的排列方式，对应波浪的回旋、起伏，一如《端午》末两行并排的“肉 / 粽”两字，看起来好像悬挂着的一对乳房。似乎我从一开始写作，就颇着重诗歌的视觉、图像效果。

读师大时，我透过原文或翻译，开始阅读许多外国诗人诗作，包括叶芝、艾略特、罗宾逊（E. A. Robinson）、惠特曼、金斯堡、史蒂文斯、里尔克、波德莱尔、蓝波……以及某些日本俳句诗人。罗宾逊诗中的悲悯情怀激发我创作了一些以小人物为主轴的诗作。艾略特带着批判的眼光审视西方文明社会，以《荒原》（The Waste Land）象征战后文明表层下枯竭的精神层面，我诗集《庙前》里有些作品颇受其启发，譬如我 1974 年写的《早道》这首诗（“早道”两字对应“荒原”），诗前引用了艾略特另一首诗《普罗弗洛克的情歌》的诗句：“We have lingered in the chambers of the sea / By sea-girls wreathed with seaweed red and brown / Till human voices wake us, and we drown.”（穆旦译：我们留连于大海的宫室，/ 被海妖以红的和棕的海草装饰，/ 一旦被人声唤醒，我们就淹死）。艾略特诗中的意象对我有所启发，我当时也企图藉由花莲这样的介于山海之间、富于母性的湿润的空间，去反衬孤寂、荒谬的都会生活。金斯堡 1959 年写成的那首火箭似投射出来，长句、无标点，开放形式的《怒吼》（Howl），触发我在 1975 年写出《李尔王》和《我怎样替花花公子拍照》等诗。

大学毕业后，我和我太太张芬龄先后合作译介了英国现代诗人拉金、休斯、休斯的另一半——美国女诗人普拉斯，以及爱尔兰诗人希尼之作，对我自己的创作也颇有帮助。



少年、青年陈黎

3 新京报：对您来说，花莲是您的立足点，也是出发点，是实在的，也是想象的，花莲对于您意味着什么？

陈黎：我的同乡前辈诗人杨牧曾说花莲是他“写作的秘密武器”，对我来说情况也类似。但激发我灵感不只是它的山水，还有它多样的族群与文化图像——可说是整个台湾岛的缩影。历史上，花莲是台湾最新开发/移民地区，从清朝到日据时期，是设治最晚的一个区域。他们称花莲为“后山”即涵此意。虽然因新兴而较无历史束缚或负担，但在汉人（闽南人、客家人、外省人）之外，还有阿美族、泰雅族、布农族等多个先住于此的少数民族，并且从十六世纪以降即见葡萄牙人、西班牙人、荷兰人、日本人等来到。十六世纪中期航经台湾时以“福尔摩沙”（美丽之岛）惊呼台湾的葡萄牙水手，他们看到的一定是我家乡花莲长长的海岸。花莲最早的名称叫“里奥特爱鲁”，葡萄牙语“黄金之河”（Rio de Ouro）之意，因为他们发现花莲的立雾溪产沙金。1990年前后我写了三首被我称作“岛屿三部曲”的诗——《太鲁阁·一九八九》《花莲港街·一九三九》《福尔摩沙·一六六一》——其中“太鲁阁”就是立雾溪所流经的太鲁阁峡谷。不同的族群、不同的文化元素，交杂、混生出一种独特的生命力——其中当然有一些痛苦或冲突，但终极来说，是多元、包容而动人的。这即是花莲（乃至台湾）的特质，它召唤我追索、想象历史的声音，重组岛屿的图像。



陈黎与杨牧在陈黎策划的第一届花莲文学研讨会，1997

花莲教我质朴，也教我狂野，让我逐渐理解：大胆/保守、通俗/前卫，岛屿/世界，似乎都是一线之隔。有人说我大胆，但其实我是“保守”的。有人看我下笔很快，创作加上翻译，作品累积近百册，似乎活力充沛，不受拘束，其实我成篇很慢，一改再改，一想再想。但为什么我说自己不是大胆的人呢？因为我的举止、思想，从小就被书上读到的那些古圣先贤格式化了。孟子说“说大人，则藐之”，又说“舜何人也，予何人也，有为者亦若是”，或者“自反而缩，虽千万人吾往矣”。这些话非常潇洒，就像竹林七贤的行径，从小就影响我。七贤把天地放在内裤中，胸襟十分开阔。所以我不是大胆，而是向前人学习而来的。我不安，但山海间的花莲不时给我一些拉力，叫我静默下来。所以我放胆、放心地在我的世界移动，在我居住的小城“复制所有的城”，用我自己的方式，阅读、写作、翻译，俯仰终宇宙，神游全世界。



陈黎在鹿特丹国际诗歌节，1999

4 新京报：您著手翻译的第一本诗集是《拉丁美洲现代诗选》。当时为什么会把视角投向拉丁美洲？从文化方面讲，当时的拉美和台湾有怎样的共性？

陈黎：我对拉丁美洲文学产生兴趣，是因为大学时选了西班牙语为第二外语，所以很想找西班牙语诗来念。买了一些西英对照的拉丁美洲诗选，理解起来似乎也不算太难。任教于师大英语系的余光中老师译有一部《英美现代诗选》，我读了觉得受益匪浅，乃思仿效中译一册《拉丁美洲现代诗选》，于1978—79年间与张芬龄一起着手编译，至1980年代前半已完成，但1989年始出版，收29位诗人近两百首诗作，厚六百余页。

拉丁美洲文学很容易感动生长在台湾的我们，其中原因或许是第三世界地区面对西方文艺思潮冲击时处境的相似。我一直觉得台湾现代诗发展的过程其实就是拉丁美洲现代诗史的缩影，只不过他们的进程或遭遇的问题可能比我们要早个二十年。终极的问题即是：如何在西方化或现代化的过程中，保有或凸显本地的特色？拉丁美洲魔幻写实主义是他们提出的鲜明答案。但答案不只一个，每一种答案都有它各自的意义。无疑地，超现实主义丰富了许多拉丁美洲诗人以及台湾诗人的观看方式。而阅读、翻译拉丁美洲文学教导我将台湾元素与现代或后现代艺术做结合。我有一些诗挪用或改写台湾少数民族神话、传说、歌谣，即是此类尝试。



陈黎与余光中在花莲，1992

拉美西班牙语诗人中影响我最大的应是聂鲁达、巴列霍、帕斯三位。我译的第一首聂鲁达诗是诗集《地上的居住》中的《我述说一些事情》，此诗宣示其诗风，因为西班牙内战，由晦涩、梦幻转趋宽阔、明晰，结尾几行，非常动人：“你们将会问：你的诗

为什么不告诉我们／梦或者树叶，不告诉我们／你家乡伟大的火山？／／请来看街上的血吧！／请来看／街上的血，／请来看街上的／血！”我的某些诗的构成手法和概念的确源自聂鲁达。1979年，我译了聂鲁达庞大史诗集《一般之歌》（*Canto general*, 1950）中逾四百行的长诗《马祖匹祖高地》，诗中那种死亡与再生、压迫与升起，以及诗人应为受苦者说话的意念深植我心。聂鲁达在此诗中连祷文般堆叠了72个名词词组，启发我在1980年写的描述矿场灾变的长诗《最后的王木七》中，大胆并置了36个名词词组：

垂死的废流，黑色的阶梯
凹洼的岩层，黑色的庙宇
巨大的墨水池，黑色的哀歌
沸腾的沟壑，黑色的唱诗班
呜咽的月亮，黑色的铜镜
粗重的麻布，黑色的百叶窗
纠缠的铁道，黑色的血脉
失火的矿苗，黑色的水坝

黑色的窗牖，水之眼睫
黑色的谷粒，水之锄铲
黑色的指戒，水之锁链
黑色的脚踝，水之缰辔
黑色的姓氏，水之辞书
黑色的搏动，水之钟摆
黑色的土瓮，水之忧郁
黑色的被褥，水之愤怒

我在后来的《太鲁阁·一九八九》中以“大量表列”手法列举了48个泰雅族语地名，在《岛屿飞行》一诗中列举了95个不同语言来源的台湾山名，都是聂鲁达技法的衍化。

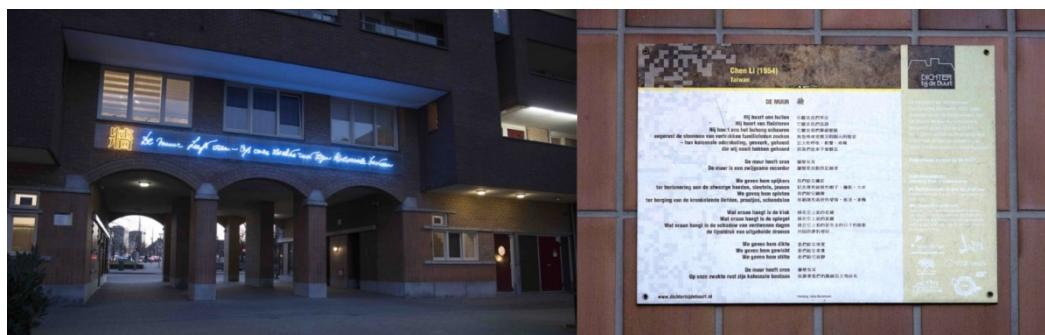
1979—1982年间，我与张芬龄在台湾陆续发表了聂鲁达、巴列霍、帕斯三人的译诗。1981年结集出版《聂鲁达诗集》。1990年后又出版了《帕斯诗选》，聂鲁达《一百首爱的十四行诗》《二十首情诗和一首绝望的歌》《船长的诗》《疑问集》，以及《巴列霍诗选》等，算是中文世界译介拉美诗歌最早的志工之一。



陈黎在北京中央民族大学讲聂鲁达，2018

5 新京报：《拉丁美洲现代诗选》里是不是还有葡萄牙语诗人之作，对您的写作是否也有所启发？

陈黎：对，还选译了说葡萄牙语的巴西，七位诗人之作。启发我最大的是“巴西现代主义”巨匠杜莱蒙德（Carlos Drummond de Andrade），我译的他的诗《家庭之旅》后来被我同题重写，并成为我1993年出版的诗集之名。2005年，荷兰“鹿特丹国际诗歌基金会”让居民票选出11位国际诗人之作，邀请国内外艺术家创作出11个公共艺术品，分置鹿特丹各处。拙诗《墙》（“它听见我们哭泣／它听见我们低语／它听见我们撕破壁纸／焦急地寻觅离去的亲人的声音……”）以及杜莱蒙德的一首诗恰好都在其中。在异国和未曾谋面的诗人／旧知，以诗相遇，可算是美丽的诗人家庭团圆之旅。2016年在巴西里约热内卢举行的奥运会开幕典礼中，英国影后朱迪·丹奇等朗诵的即是杜莱蒙德之作。我在拙集《家庭之旅》的跋中说：“我们在地上的居住，真的只是一次旅行——孤独地，同时也是不孤独地。我们跟着我们的家人一同旅行。我们的家人也许是那些同在一个户口簿上或同在一个天空下的，也许是那些穿过时间走道，和我们擦身而过或失之交臂的。我们的存在只是赓续，并且重复，前已有之的存在。我们的诗作只是赓续并且重复，我们的家族诗人——不管是但丁、里尔克，或李白、闻一多——未完成的诗作：赓续，并且重复，用我们自己的方式……”



鹿特丹公共艺术品：陈黎诗《墙》

6 新京报：出版第二本诗集《动物摇篮曲》、写作长诗《最后的王木七》时是1980年，台湾的乡土想象和本土意识萌兴的时期。当时文化氛围如何影响了您的写作和翻译？1980年至1988年间，您的诗歌创作为什么停缓了？

陈黎：1980年前后，我一方面着迷、致力于阅读、翻译聂鲁达、巴列霍等献身社会主义理想的诗人之作，一方面涉猎当时在台湾仍属禁忌的闻一多、卞之琳、冯至、废名、何其芳等人诗作。走向延安、投入“新生活”、写出《夜歌》和《我为少男少女们歌唱》等诗的“现代主义”诗人何其芳，是对我意义很大的一个写作者。当时台湾正处于乡土文学和现代主义的论战中，很多写作者都在思考“文学到底能做些什么”。我也在想我的诗能做些什么，如何让我的诗语言更简白、讯息更明晰些？我发现转折期的何其芳很吸引我。因为禁忌的关系，我是通过一本外国人用英文写的论文与诗歌英译阅读何其芳的，虽不能确定中文原诗字句，但还是能感受《夜歌》时期其诗歌简洁之美、之芳。何其芳为什么后来没有写出其他诗、写出更好的诗，我当年很困惑，但现在自然很明白。何其芳让我有感，因为他对应了我的思索：“到底是为个人还是为社会写作？”

1980年《最后的王木七》获当年《中国时报》文学奖叙事诗首奖，我正迎来个人创作生涯第一个小高峰，随后要提笔写诗时，急切关怀眼前社会情境的我却发现我写不下去了，我发现要用口号写诗不如直接投身于现实的改革。从1980年10月到台湾宣布“解严”（1987）的翌年1988年9月，我只写了十首诗，我把其他诗写在我的初中学生、“少男少女们”身上。我带他们练合唱，听音乐，从巴赫、贝多芬，到披头士、鲍勃·迪伦，读莎士比亚、鲁迅、陈映真、曹禺、五四运动、世说新语、梵谷，启蒙他们……

诗创作停歇的这九年间，我花了很多精力、财力买古典音乐唱片，译介我喜欢的外国歌剧或艺术歌曲中的诗词，这些唱片都附有歌词原文和两三种译文，可逐字对照歌者所唱原文聆赏，掠取其意，反复为之，体会尤深——这样的训练帮助我形成日后翻译不同语种诗歌时，力求以原文为本的习惯。我和张芬龄还译了两本诺贝尔奖桂冠女诗人诗集——《密丝特拉儿诗集》《沙克丝诗集》；作了一本《神圣的咏叹：但丁导读》——因阅读、选译但丁《神曲》某些篇章而让我脑洞大开。



陈黎与张芬龄在花莲家中，1996

1980年诺贝尔文学奖揭晓之夜，我接获《中国时报》编辑电话，问我是否读过米沃什（Miłosz）之诗。我说有，我一整个书架外国诗集中就有他英译的《波兰战后诗选》，里面有他自己的诗。他们请我帮忙译诗，他们打了一整晚电话到海内外各地，找不到识得这位新科诺奖得主的华人。当年无传真机、无电脑，我译好米沃什诗后，一字一字在电话中念给他们，成为第二天、第三天副刊头条。也从此开始了一年一年等候邂逅新桂冠诗人的迷宫游戏。不管别人怎么看诺奖，我喜欢它——它让以有涯之生泅游于无涯文学之海的我们，每隔一段距离就遇有一座照明的灯塔，支撑我们茫茫中摸索的耐性和冲劲：布洛斯基，帕斯，沃尔科特，希尼，辛波斯卡，特朗斯特罗默……。我们平日有空就做一些功课，多读、多译了一些不同地区优秀诗人之作。翻译这些“万国”诗歌也是一种捉迷藏，可喜的是，这些东西南北、不同语种的老鼠都自有其投怀送抱、被中文猫捉住之道。作为一个也写诗的译者，信、达、雅之间，我更在意能否捉住原作的精神与感动。

1988年9月，沉潜九年后我爆发似重新开始写作大量诗与散文。我先前一度无距离地投入现实，关心人世，却也让我感受到某些幻灭。不如就回到迟缓但更持久的艺术，回到写作。1990年出版诗集《小丑毕费的恋歌》，1993年诗集《家庭之旅》《小宇宙》……

我已经能较从容地在诗中融合个人与群体、良心文学与前卫精神。《庙前》的我十分青涩，第二本诗集《动物摇篮曲》里我自己最好的一些诗似乎已浮现，虽然一度自惭其太纯粹、太艺术。我颇珍惜我 1995 年的诗集《岛屿边缘》，并非由于论者说其为“本土诗学的里程碑”，而是因为它再现了我在《动物摇篮曲》阶段那纯粹的写诗之心，将艺术创作的大胆和全然的自由排在第一位。从此以后，我知道我不会停止写诗了……



1980 年陈黎获“时报文学奖”叙事诗首奖，舞蹈家林怀民颁奖

7 新京报：这本新出的跨世纪诗选《岛屿边缘》第二辑中，收录了写于上世纪、颇引人注目的《拟泰雅人民歌》《太鲁阁·一九八九》《纪念照：布农雕像》等书写原住民的诗。对原住民关注是不是意味着您本土意识的更进一步的发展？在随后第三、四辑中，您写到台湾更多的历史，比如《福尔摩沙·一六六一》《三貂角·一六二六》等。台湾多重的殖民历史和不同文化的输入，塑造了怎样的台湾文化？又怎样影响了您的写作？

陈黎：多元的族群和多重的殖民历史让生活在台湾的我们处在颇“多声”的语言环境里。像我父亲是闽南人，母亲是客家人，生长于日据时期台湾的他们也经常说日语。我的同事和学生有不少是阿美族或泰雅族。所以，虽然以普通话作为共通的语言，仍不时会有“在语言间旅行”之感。书写原住民是为了替他们发声。提问中说到的诗，如前所述，都是我试图“追索历史的声音、重组岛屿的图像”的漫长写作路上一块块里程碑——写于 1988 年的《拟泰雅人民歌》，1989 年的《葱》《旋转木马》《牛》《太鲁阁·一九八九》，1993 年的《纪念照：昭和纪念馆》《纪念照：布农雕像》《纪念照：蕃人纳税》，1994 年的《岛屿之歌》《花莲港街·一九三九》，1995 年的《福尔摩沙·一六六一》《岛屿飞行》《神话八行》，1998 年的《小城》《在岛上》《拟阿美人民歌》《拟布农人民歌》《白鹿四叠》，2000 年的《在白杨瀑布》，2004 年的《在岛上——用雅美神话》，2007 年的《爱兰台地》，2009、2010 年的《里奥特爱鲁·一五〇〇》《三貂角·一六二六》《圣多明哥·一六三八》《新港·一六六〇》《五妃墓·一六八三》《下淡水·一七二一》《番仔契·一七三一》《部落格·一七四七》《妈宫·一七六九》《洄澜·一八二〇》《红头屿·一八九七》《江山楼·一九四四》《璞石阁·一九五三》《鲁豫小吃·一九七〇》《美丽岛站·二〇〇八》《部落之格——小林村夜祭·二〇〇九》《十八摸》，2013、2014 年的《台北车站》《三重》《竹塹风》《梦中央盆地》《鹿港》《虎尾·一九七七》《玫瑰圣母堂》《旗津

半岛》《垦丁》《台东》《莲花行》《花莲》，2017年的《蓝色一百击》《妈阁·一五五八》……它们印证了台湾文化的多元、杂糅，也激发我学习用多元、杂糅的技法，用更开阔、包容、鲜活的目光书写它们。

这些技法包括：改写或谐仿原住民神话、歌谣（《拟泰雅人民歌》《神话八行》《在岛上》《在岛上——用雅美神话》《白鹿四叠》）；附照片的“读画诗”（《牛》《纪念照》《部落格·一七四七》）；图像诗（《十八摸》《玫瑰圣母堂》）；招牌/表格诗（《小城》《下淡水·一七二一》）；汉语和原住民语混用（《岛屿之歌》《花莲》）……譬如《花莲》这首诗里，阿美族语 **Widang**（朋友）被族人音译为汉字“以浪”，我取用之，让第一行诗“以浪，以浪，以海”读起来仿佛一波波海浪。阿美族人歌舞时常发出虚词的“嘿吼嗨”“后海洋”之音，作为助跳、助兴的节奏。白浪、好浪，音似闽南语“坏人、好人”，台湾原住民族每称汉人为“白浪”。这首诗暗含对汉人欺凌少数民族的批判，但也期待一波波美丽、动人、恒久的花莲的浪，能消弥岛上不同族群间的冲突，让大家成为“朋友”：

以浪，以浪，以海
以嘿吼嗨，以厚厚亮亮的
厚海与黑潮，后花园后海洋的
白浪好浪，后浪，后山厚山厚土
厚望与远望，以远远的眺望
以呼吸，以笑，以浪，以笑浪
以喜极而泣的泪海，以海的海报
晴空特报，以浪……

聂鲁达由约三百首诗组成、分成十五章的《一般之歌》，如果是一部涵盖整个美洲（美洲草木鸟兽志、文化志、地理志，历史上的征服者、压迫者、被压迫者和人民斗士，智利的工人和农民，诗人血缘的确证……）的庞大现代史诗的话，那我就是用分布于各写作阶段，关于岛屿地志、民族志的这些“史地诗”组成一部我的岛屿现代史诗，我的《一般之歌》。



陈黎与张芬龄在岛屿边缘太平洋滨，2009

整首诗看起来像“国”又像“家”，而其实“国”不国、“家”不家。“国”的屋顶下，（民）不成家、没有家，只是一群“豕”（猪），尽成“豕”。这首诗不只有形/有“型”，也够有内容，够严肃了吧！



陈黎在美国国会图书馆念诗、谈诗，2014

9 新京报：您还有一些极具后现代风格的诗，戏仿、拼贴、改造等等。比如改造李清照，以及从《静夜思》《游子吟》中提取新意的那几首。您如何看待自己这类写作？还有一首印象深刻的是《狂言四首》，采用莎士比亚戏剧中的四个人物，赋予他们以现代意义。这种重写（或者说与其他文本之间的对话），主要意义为何？您如何看待文学中，甚至文化中的“对话”？

陈黎：我从初中起就喜欢听古典音乐，升上大学后，特别钟情既质朴又粗犷、现代的匈牙利作曲家巴托克，以及与法国象征主义诗歌相通，音乐朦胧、灵巧、迷人而富诗意的德彪西，两人对我诗歌写作影响颇大。《动物摇篮曲》时期有多首诗标题挪用德彪西作品，譬如 1976 年《雪上足印》一诗即来自德彪西钢琴《前奏曲》第一卷第六首，我企图用诗翻译其音乐：“因冷，需要睡眠/深深的/睡眠，需要/天鹅一般柔软的感觉/雪松的地方留下一行潦草的字迹/并且只用白色，白色的/墨水/因他的心情，因冷/而潦草/白色的雪”。有好几位作曲家将我这首诗谱回音乐——诗与音乐的对话、再对话！到了 1995 年，在诗集《岛屿边缘》的《三首寻找作曲家/演唱家的诗》中，我又写了一首“雪上足印”，可说是前作的“戏仿”——是一首“中文诗”，却无任何汉字，只用了“%”、“.”等非文字：

%

%

%

%

.

.

.

我曾在“巴黎书展”呈现这首具“后现代”开放形式、意符游戏、拒绝朗读等特质的诗，听众却抢着要念它。小女陈立立是加州大学伯克利分校作曲博士，2012年在美国就学时曾将我的《三首寻找作曲家／演唱家的诗》转化成一首为小提琴、打击乐与钢琴的室内乐作品《声景》(Soundscape)，获得在以色列举行的亚洲青年作曲家比赛首奖。这是诗与音乐的再度对话。我还尝试过在诗中与其他音乐类型对话，譬如化用闽南语歌仔戏《陈三五娘》的1998年拙诗《留伞调》，化用粤语说唱文学《客途秋恨》的2001年《木鱼书》。还有戏仿、挪用佛典的2010年《小金刚经》。同样，我的“读画诗”（譬如《纪念照：布农雕像》）是诗与照片或画面的对话，而2008年12首《唐诗俳句》则是与唐诗对话、挑字而成的“再生诗”，最后一首以一条对调字词的S形的线，从慈母“手中”穿引到游子“身”上，将孟郊《游子吟》变成非常当代、网络的“慈母游子线上密密言”——这种回收、夺胎工作，前辈黄庭坚们已经在做了，我只是及时更新、升级而已：

慈母手中线，游子身上衣，
临行密密缝，意恐迟迟归，
谁言寸草心，报得三春晖。
——用孟郊〈游子吟〉

大学时修读莎士比亚戏剧后，我写了一首小长诗《李尔王》，以颇惊人骇俗的字句呈现一个“愤怒的年轻人”对伪善、僵硬体制的不满。2007年我再次借莎翁人物之口写了《狂言四首》，四段戏剧独白，试着用中文现代诗的新构句法与陌生化语汇重构莎翁经典人物。《奥菲莉亚》一诗中我戏仿、错译哈姆雷特名句“To be, or not to be: that is the question.”，让奥菲莉亚说出脏话般的“要屎，不要屎，那是个问题”：“‘要屎，不要屎，那是个问题。’／你踟蹰自语，我焦急不已／／要我，就要行动／要果实，就要敢／／你张口送我甜言蜜语／不敢动手为亡父复仇／／要逼，不要逼，那是个问题／我被逼做好女儿，好妹妹／不敢逼自己成为一个诱你／摘我，释放我的坏女孩……”。我故意以谐音恶搞，大玩汉字文字游戏，没想到在美国任教的Elaine Wong（黄心仪）博士居然把它译回英文，以“Four Dramatic Monologues”之名发表于爱荷华大学文学翻译杂志 *Exchanges*（《交流》）<https://exchanges.uiowa.edu/issues/hysterium/four-dramatic-monologues>：

“To 屎, or not to 屎, that is the question.”

You dwell in your soliloquies; I can't help my anxiety.

If you want me, take action.

If you desire fruit, be daring.

Your mouth opens and gives me sweet talk

but you dare not use your hands to avenge your father.

To 屎, or not to 屎, that is the question.

Compelled to be a good daughter and a good sister,

I dare not urge myself to seduce you

into picking and releasing me, to be a bad girl.

啊，真是有创意的“再回收”。翻译也是一种对话、激发，对来对去、激来激去，回旋延荡，美妙的诗的“家庭之旅”……。



陈黎与北岛、梁秉钧、杨炼、多多等在巴黎书展，2004

10 新京报：有论者称您是文字癖。在您的诗中，多有对汉字特质的深度挖掘。比如偏旁部首、谐音等。这也不仅表现在您的《战争交响曲》《金阁寺》之类的诗中，还有更微妙的使用，比如在《朱安》中最后的“但至少许我回到／广平的大地——”其中对“广平”使用，让人在瞬间产生联想，一种张力即刻展开。您是怎么意识到这种写作方式的？

陈黎：2009年诗集《轻／慢》中收了两个月间写成的七十多首我所谓的“隐字诗”，通过审视字、拆解字，以偏旁或“字的局部”为“动机”（motif），启动、发掘诗意。我戏称是从小喜欢买字典的我积累多年迸出的“恋（汉）字癖”并发病。现从其中《字伴》30首与《废字伴》10首各举一“病例”：

國

國破衰亡簡史：

國，或，戈，弋，

匕，乚，丿，

居

所占者身体的肥缺：除了死之外，谁

占有其位，谁就有活力，屁滚尿流

屎屙，且能屙能尿。空着，等于死了

我也试验过一些“声音诗”，譬如整节诗皆用同音字或同音词组（《腹语课》《一人》），或者刻意要求押头韵、尾韵，或者以谐音“逆行回响”。2017年所写、由100节组成的长诗《蓝色一百击》融汇了古今诗体，有些诗节即循上述声音设计，刻意押头韵——“兵

败彼邦别宝贝，频频跑趴拼品牌，密谋名门妙买卖，肥肥方法翻 fifty 番，单刀抵挡敌导弹，推特谈妥忒甜头，诺诺诺诺耐你拿。”（《蓝色一百击：49》），或以谐音逆行回响——“衣服如诗分新旧，旧衣也是当时新，斯人斯疾有多种，新诗旧诗同一艺。陈词驰骋仍跳脱，格律力革每惊耸，谐仿坊鞋变新步，点睛经典固特异，貌似时髦啊老猫对镜。”（《蓝色一百击：65》）

我发现中国古典诗“押韵”或“平仄”的设计，其实不是用字的束缚、限制，反而是一种解放或跳跃，甚至带着一些二十世纪“自动写作”的喜剧效果。本来依照日常书写习惯，绝不会用到某些字，但为了满足押韵或平仄所需，翻遍辞书，迸出了大出意外或异想天开的奇字，如是造成想象力意外飞跃。以我 2004 年《硬欧语系》一诗为例，如非为了全诗每字押“欧”（ou）音之要求，是不可能出现“肘媾”这种新型的“交合姿态”或者让“馥鸚鸢狙狄鼬”这些怪兽出场，张扬“丑的美学”：

受够喽，枢后守候。
狩六兽（馥鸚鸢狙狄鼬）
昼媾宿媾，白朽垢臭后
又购幼兽，诱口媾肘媾
逅荳蔻，授黠耐
抖擻漏斗，又吼又咒
斗九昼又九宿，胃锈斗瘦
衄漏透。就有喽

够糗谬，酒后秀逗
丑陋露
旧漏斗，寿骤漏
有救否？

我还尝试以视觉押韵，写过《达达》（出现 52 个“讠”部的字）、《齿轮经》（出现 16 次含“齿”之字）等诗，借字形（偏旁）节制、调制诗的韵律，追求一种“视觉的音乐性”。《蓝色一百击》第 47 节就是这种（啊，又是黄庭坚早试过的）“偏旁诗”：“我说山谷兄啊峡谷路仄要严守规矩亦步亦趋：邀遊迤邐迂迴道，忘情恐惹恶急愆，春晴晖暖早晚明，诙谐说诗谢谄语。”这些都是对汉字特质与“陌生化”技法的探索、考掘，有助于自己写诗时微妙、适时捕捉动人一念的能力。我曾说“如果作诗如作曲的话，我的作曲法似乎常借着形、音、义的歧义性，分裂、发展动机或主题。”

鲁迅有《故事新编》。我在《朱安》中以鲁迅元配朱安的“安”字与许广平的“广平”二字为动机，借朱安的独白，在字形、字音、字意之间展衍一阙三人间情仇的奏鸣曲，也算是一种“故人 / 故事新编”：“我求用好寿材，与 / 先生合葬而不可得 / 但至少许我回到 / 广平的大地—— / 广且平的大地啊 / 我怎么会不安？”此诗颇让吾友诗人 / 译者程一身“感慨甚至感动”，他说鲁迅“这个大文豪亏欠这个不识字的女人太多，但终其一生他对朱安却毫无‘不安’……”。他觉得“这是一首仗义执言的诗”。



陈黎在诗人/译者王家新北京人民大学研究室，2014

11 新京报：可否请您进一步谈谈诗歌创作的“陌生化”手法？

陈黎：“陌生化”是俄国形式主义学者什克洛夫斯基（Victor Shklovsky）1917年在《艺术作为技巧》一文中提出的概念，认为“艺术的目的在于传递对事物的感动”，而“艺术的技巧是使对象‘陌生化’，使形式困难化，以增加感知的难度且加长感知的时间”，也就是说透过具有创造性的手法，把平常的事物变得不平常，带给读者更多的惊奇、新鲜感——即杜甫所谓“语不惊人死不休”。如何化腐朽为神奇，回收、翻新被人们用烂、弃置的语言，这就是诗人的任务了。

底下举我个人的诗例，帮助大家理解诗人们可能运用的“陌生化”技法。

其一是在修辞上，扭转词性，化平凡为新奇，或者移花接木，产生多义性，或者用似是而非的“矛盾”语法，形成张力、反差等效果。譬如：“啊，只能够在耳边低声细语是多么地／苍蝇蜘蛛蚂蚁啊！”（《拟泰雅人民歌·热情》）——把名词（苍蝇蜘蛛蚂蚁）转为形容词；“天亮前坐着梦我终将轻划到你家门口／并且翻船，引诱你两臂美丽的打捞”（《更漏子》）——“坐着梦”兼有“做着梦”与“以梦为船”之意；“墙壁有耳／依靠着我们的脆弱巨大地存在”（《墙》），“啊，世界／我们的心，又／合法而健康地淫荡起来了”（《春天》）——似是而非，造成一种惊奇感。

“比喻”（或新鲜的“比喻”）——以A比B，让两样不相干的东西发生关联——可说是最有效的技巧之一。譬如：“一颗痣因肉体的白／成为一座岛：我想念／你衣服里波光万顷的海”（《小宇宙 I：66》）——把“痣”比作“岛”，再引出“海”暗示恋人的身体；“一只苍蝇飞到女神脐下湿黏的捕蝇纸。／像白日轻槌黑夜／亲爱的祖先，用你股间不曾用过的新石器轻轻槌它”（《在岛上》）——以“捕蝇纸”比喻吸引“苍蝇”前来的（创世）女神的私处；“每一条街是一条口香糖／反复咀嚼，但／不要一次吃光”（《小宇宙 I：30》）——以“街”与快嚼几下即可能乏味的“口香糖”相比，暗示宜分次、一遍遍咀嚼、体会。

其次则是一首诗“构成”上的巧思或奇想。“超现实”的想象常带来新奇感，且让人难忘：“我等候，我渴望你：／一粒骰子在夜的空碗里／企图转出第七面”（《小宇宙 I：14》）。我也常借用谐音、错字、双关语，并置不同意思的同一字，以及大量使用僻字、废字等技巧，让诗产生新鲜或突兀感，譬如：“云雾小孩的九九乘法表：／山乘山等于树，山乘树等于／我，山乘我等于虚无……”（《小宇宙 I：51》），“一二僧嗜舞／移二山寺舞溜溪／衣二衫似无”（《小宇宙 II：42》）；“爱，或者唉？／我说爱，你说唉；我说／唉唉唉，你说爱哀唉”（《小宇宙 II：52》）；“天人如何合一？人在问／天在看。人天天问，天天天顺其自然”（《五季·冬歌》），“花莲蓝调动山岚海澜，神出神。”（《蓝

（“战争交响曲”视频：<https://v.qq.com/x/page/e0165r1oara.html>）



另外，譬如将全诗各字都“贴金”的《金阁寺》：

鈴
鐵鈺
鑿鈺鈺
鈺鈺鈺鈺
鈺鈺鈺鈺鈺
鈺鈺鈺鈺鈺鈺
鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺
鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺
鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺
鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺
鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺
鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺
鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺鈺

此诗“去金”后字意如下——“今我立此，以全金中文赞八方吉土，名花奇艾。百虫千童当辰交合，有母不老，良朋同坐，长及少，壮丁、柔女门内共乐。我求舌牙善，身心安，日月光华常存，小川、白鹿各享追奔乐，布衣宽白，秋色任目，足也。”此诗应算是一首以“全金”中文、全新中文写成的诗。

或者譬如在诗中插入表格的《下淡水·一七二一：第一届台湾区运动会团体械斗大赛》：

报名资格：居住满一日之移民（组队参加，不接受个人报名）

报名队伍：闽队（人数万余；领队：朱一贵）

粤队（人数万余；领队：杜君英）

比赛地点：下淡水流域及其以北地带

比赛时间：一七二一年五月、六月

比赛办法：器械自备，刀枪棍棒针筷牙齿指甲皆可，死伤一人失一分

比赛成绩：

	闽队	粤队
初赛（地点：府城）	- 380	- 1860
复赛（地点：半线上下）	- 2250	- 465
决赛（地点：下淡水）	- 4570	- 112
优胜		

或者将诗改装成贩卖机的《为怀旧的虚无主义者而设的贩卖机》一诗：

请选择按键

母奶 ●冷 ●热

浮云 ●大包 ●中包 ●小包

棉花糖 ●速溶型 ●持久型 ●缠绵型

白日梦 ●罐装 ●瓶装 ●铝箔装

炭烧咖啡 ●加乡愁 ●加激情 ●加死亡

明星花露水 ●附虫鸣 ●附鸟叫 ●原味

安眠药 ●素食 ●非素食

朦胧诗 ●两片装 ●三片装 ●喷气式

大麻 ●自由牌 ●和平牌 ●鸦片战争牌

保险套 ●商业用 ●非商业用

阴影面纸 ●超薄型 ●透明型 ●防水型

月光原子笔 ●灰色 ●黑色 ●白色

甚至还有以诗呈现出台湾岛形状的《十八摸》、“101 大楼”形状的《台北 101》、蝴蝶形的《迷蝶记》、乳房形的客家语诗《上邪》、排成奥林匹克“五环”状的《五环》等诸多诗作。创构这些图像诗时我对自己只有一个（与创作其他作品时同样的）要求：让形式与内容形成有意义的辩证或互动。



策展太平洋诗歌节的陈黎与于坚在会场花莲松园别馆，2008

12 新京报：综合看您的诗歌写作，确实如洪子诚老师所说，您大概是“现代汉诗史上最杂糅的诗人……无所不包”。这种对多种诗形式、诗内容的摸索，是一种有意识的写作策略，还是出于什么样的原因形成了如此丰富的写作风格？您总结过自己大概尝试多少种诗的类型吗？

陈黎：每个创作者不都希望不断求新求变吗？风格多样，应该跟我持续写作有关，创作时间版图越大，可以插上去的诗的彩旗就更多。一部分或也跟自己不安、好奇、脑筋快转、喜新恋旧、不拘大小节道在庙堂闹市也在尿尿的个性有关。有论者说我的诗来自复数传统，似乎不错——不只来自中国古典文学 / 文化大小传统（小传统譬如春谜、土著歌谣……），也来自世界文学与艺术缤纷多样，复数、驳杂的传统。买了那么多唱片、画册，翻译了那么多世界各地诗歌，没有功劳也有苦劳换得的光影、足印、（喜极而泣的）泪痕。我和许多人一样，受惠于中国诗歌史古今诸多大家，但我也——如同 Andrea Bachner 教授在《牛津现代中国文学手册》中讨论拙诗的专文《语言的秘密》（The Secrets of Language）里所说——“拓展了‘中文字特性’的范畴，让边缘的东西入列……欣然

接纳‘隐字诗’ / ‘谐隐诗’此一边缘类型，不仅将之提升为高端文学，还不时刻意表现出不逊、甚至粗鄙的语调……将之逆转为正面、值得肯定的文类”。

前面已提过一些我试验过的诗的类型，这里简单总结一下。形式上有：**图像诗**（约70多首）；**隐字诗**（70多首：《片面之词》《五胡》《字俳》《废字俳》……）；**声音诗**（《腹语课》《阿房宫》《硬欧语系》《小宇宙 II：43》[嬉戏锡溪西 / 细细夕曦洗屣躡 / 嘻嘻惜稀喜]）；**偏旁诗**（《齿轮经》《达达》《孤独昆虫学家的早餐桌巾》《金阁寺》《蓝色一百击：36、47》）；2012年因手疾无法用电脑写作，以左手握铅笔圈既有文字而成之两百多首收于诗集《妖 / 冶》里的“**再生诗**”（先前《唐诗俳句》也算）；受日本影响的中文“**现代俳句**”，包括《小宇宙》266首三行诗，《小确幸：一行诗八首》与《闪电集》25首一行诗（《字俳》《废字俳》《唐诗俳句》也可纳入）；仿西方与冯至等的中文“**十四行诗**”（《十四行诗（十首）》《我怎样替中文版花花公子写作爱的十四行诗》……）；我自创的“**联篇十三行诗**”，由13首十三行诗组成，各诗首行合在一起又另成一首新的十三行诗（《五季：十三行集》共56首十三行诗）；仿古代格律诗自创的“有规律的自由诗型”，姑称为“**X(±1)言诗**”——每行字数相同，只在某些行做“多一字或少一字”的变化，往往连结成块状（《听雨写字》《齿轮经》《白鹿四叠》《荼靡姿态》……）；**五环诗**，每诗五环（五节），每环五行，或多一单行，垂挂如链（《秋歌》《五重塔》《奥林匹克风》《牡鹿》……）；**四方诗**，诗集《朝 / 圣》里15首每首或每节排列成四方形的诗。

内容上，较鲜明的类型有：像《太鲁阁·一九八九》《福尔摩沙·一六六一》《三貂角·一六二六》或《在岛上——用雅美神话》般关于岛屿历史或地志书写的“**史地诗**”（约120首）；**读画诗**（附照片或画之诗，譬如《牛》《纪念照（三首）》《部落格·一七四七——番社采风图八首》）；**身体诗**（《膀胱》《马桶之歌》《屁货币时代》，以及写屁屎尿屁的5首《隐私诗》）。

虽然看起来形式多样、大胆求变，进行过许多诗语言、诗类型的探新，但我知道我是一个“保守的”、重视诗的节制与秩序的古典主义者。我在我的时代赅续我阅读、翻译过的古今中外前辈诗人们的传统，用汇聚于我身的种种中文新感性、新可能，更新经典。



陈黎近年在大陆出版书影

13 新京报：2017年您出版了《世界的声音》，是您对音乐的理解的一次集中呈现，也翻译了很多歌词。对音乐的热爱对您的诗歌创作产生了怎样的影响？反过来说，对诗的音乐性的感受对欣赏音乐有影响吗？

陈黎：我说过从初中起就喜欢主动听古典音乐。我是先透过音乐（而非文学）了解各阶段相关艺术流派以及前卫的风尚的，对大学后学习外国文学与自己诗歌写作颇有助益。我不断买新的唱片，找新的东西听，如是不断拓展视野，打磨自己的艺术感性。在我已出版的十五本诗集中，我用了颇多音乐曲式作我诗的标题（摇篮曲、交响曲、奏鸣曲、练习曲、小夜曲、小咏叹调、四重奏、复格、香颂、符咒歌、猎人头歌、慢板、野蛮的快板、圣歌、轮旋曲、无言歌、饶舌歌、留伞调、木鱼书、无伴奏合唱……），也让许多古今乐人、乐曲名字入我诗（梅西安、约翰·凯奇、巴赫、马勒、江文也、陈达、费雪狄斯考、Piaf、冬之旅、仙女是出色的舞者、雪上足印、特耳菲的舞姬、梦游女、音乐的奉献、苦恼的钟声与别离之泪、圣安东尼向鱼说教……）。1980年代，我诗歌创作停缓的那些年，我几乎每周、每日都在传播古典音乐，为同事、学生们拷贝大量录音带，帮大家团购音乐欣赏工具书，甚至挺身而出，直接帮大家翻译、解释外语歌词，还透过唱片与视频（啊，在那个资源不足的年代！）在校内、校外为学生与一般民众办了好几场座无虚席的音乐欣赏会。也算是“乐手”——音乐推手了！难怪意大利男高音帕瓦罗蒂首度来台湾开演唱会时邀我撰写节目手册、翻译咏叹调，爱尔兰歌手恩雅在台湾发行专辑也请我帮忙翻译歌词，做成小册。我的诗和散文被选入台湾中小学语文课本，我信手填的歌词也被收进中学音乐课本，真是独乐乐不如众乐乐！

爱乐、散乐成痴，也养成我事必躬亲、巨细靡遗的做事习惯，让我后来进一步投身地方文史、文艺活动，召集编辑了一套五本有关人文、历史、自然、观光、环保的“洄澜（花莲）本土丛书”于1995年出版，1997年又策划第一届花莲文学研讨会，开台湾各地风气之先，2006年起策展一年一度的太平洋诗歌节至今——套张芬龄所说，她“把丈夫捐给了花莲”。啊，应该是“乐捐”，为诗和音乐而捐，满心快乐地捐。“乐捐”的结果是意外发现我们的女儿从小就决定以音乐为职志，辛苦多年，读得作曲博士。她曾以我某些诗入其歌、入其乐。但她自己就是一个“音乐诗人”，用声音的肌理、色泽经纬诗意，体现她自己的个性。

这本《世界的声音》最早的篇章始于1980年代我不写诗的那些年。书里我谈了舒曼、勃拉姆斯、舒伯特、马勒、奥尔夫、勋伯格、福雷、德彪西、拉威尔、普契尼、雅纳切克、肖斯塔科维奇、迈克尔·戴维斯、比莉·哈乐蒂、欧文·柏林、披头士、保罗·赛门等人的音乐，还有葡萄牙民歌Fado、台湾作曲家卢炎，以及南管等。书中收录了我译的近200首歌剧、清唱剧、艺术歌曲、古今民歌、爵士乐等经典名曲歌词，附有德语、法语、英语、意大利语、俄语、捷克语、葡萄牙语、拉丁语、希腊语等原作。你可以说它是一本古典音乐入门书，也可以说它是微型世界诗选。书厚三百五十页，却几乎是我一生的缩影。此书扉页，我引用拙诗《岛屿边缘》之句作为献词：“现在，你听到的是／世界的声音／你自己的和所有死者、生者的／心跳。如果你用心呼叫／所有的死者和生者将清楚地／和你说话……”

2012年我的散文集《想像花莲》封面上写着：“我的家乡花莲与诗和音乐，是我一

生最美好想像之所在……”。我的太太把我捐给岛屿边缘的我的家乡花莲，我把自己捐给诗，捐给世界的声音。

(“世界的声音”视频：<https://v.qq.com/x/page/c0637rg3j30.html>)



韩国文化部长朴良雨颁发“世界文学赏”给陈黎，2019

14 新京报：如果让您自己概括地说明自己的诗学观念，您会怎么说？您如何看待自己这一代在台湾现代主义诗歌脉络中的位置？对台湾年轻一代诗人的创作，您有怎样的观察？

陈黎：青年学者黄家光最近在一篇文章里谈及我的诗学立场时说，或可从我写东渡日本的唐代高僧鉴真的《鉴真见证》一诗里，寻出些显白的话：“生命之真在于悲喜／相连，苦以为甘／艺术之真在于以虚幻／之镜，鉴照生命之真”。他认为我的“诗的艺术以求生命之真为鹄的，但却要通过‘虚构之镜’方可达至，即只有运用虚构之法，才能去把握诗之对象”。我认为他说的不错。

有朋友要我在诗集上写字时，我常常写“诗无邪”三字。无邪就是虚或空，因而能充分容纳一切。诗当然是小介壳虫吞大象，以小见大，以虚映实，举重若轻。而风格就是人格，诗人应尽力追求自己的风格。余光中老师 1990 年评我的诗时说我乞援于英美，又取法于拉美，遂有我“今日‘粗中有细、犷而兼柔’的独特风格”。那是三十年前对我的鼓励。像那样——既大胆又节制，既开放又内敛，既复杂又简单——大概就是我向往、追求的诗风了。要我简单概括自己的风格，我会说：自由。

2005 年，台湾诗界票选“台湾当代十大诗人”，入选最年轻的两位是夏宇和我——两人当时加起来已百岁，仍被视为“中生代”。前面八位依出生序是周梦蝶（1921 年生）、

洛夫、余光中、商禽、痖弦、郑愁予、白萩、杨牧（1940年生）——这些诗人们在1960年代让台湾的现代主义诗歌到达高峰，可说是台湾现代诗的“黄金世代”。夏宇和我的“露脸”，某种程度上透露台湾现代诗从现代主义逐渐朝“后现代”移动的情势（虽然20世纪初现代主义中的“达达”风早就“后现代”了）。与夏宇、我在同一个“十年”内出生的诗人们，如零雨（1952年生）、罗智成、杨泽、陈克华（1961年生）等，在前辈闪闪“金辉”笼罩下，仍各有可辨识之特色。自现代主义前辈诗人汲取营养又有所别，我辈这一代，或可称为“白银”世代。

对于在金银世代后出现的诗人们，如何自成“贵金属”，脱颖而出，的确是一大挑战。现今台湾更年轻的一代诗人，与他们的前辈相比，对诗的热情——不论阅读或写作——似乎减弱很多。也许“低调”也是一种时代风尚。但他们同时也是“断代”的一代，以网络当下为传统，以手机吊带为锦囊，与21世纪以来大陆许多年轻诗人所显现的对诗的热情与勤学，颇有差别。诗歌的“五金博物馆”对每一时代“诗歌珍贵品”的搜藏热情是别无二致的。期待两岸新世代诗人们勇于互相交流、学习、竞技，互放诗的光辉。



陈黎在岛屿边缘花莲七星潭太平洋海岸，2019