

专访陈黎：想象历史的声音，重组岛屿的图像

台湾诗人陈黎的诗歌创作繁富异常，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，他的写作题材和形式也因地制宜、流变不止。

关于他长达四十多年的写作生涯，我们从其家乡花蓮聊到拉美，从杜甫、黄庭坚聊到艾青、余光中，这种空间和时间的无限延展，是陈黎长年“聆听世界的声音”的结果，也是他极力拓展自我写作疆域的追求。

采写/张进



陈黎与太太张芬龄合影于苏花公路太平洋边，2009年。

● 岛屿边缘也可以是世界中心

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，你用了“岛屿边缘”这个让人觉得很意味的名字。有怎样的想法在里面？

陈黎：岛屿是大陆的边缘，而我的家乡花蓮又是台湾的边缘。在台湾花蓮写作的我，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，我想这是我这四十余年诗选命名为“岛屿边缘”的缘故。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、与世界联结在一起，乐此不疲地试图翻新语言的，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(或大或小的)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。

新京报：你从花蓮出发，去台北读书。大学期间开始阅读、翻译外国诗作，并出版了个人诗集。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”第一阶段诗

作的结果。最早的一首“习作”应是1973年接受大学生“军训教育”那一个月中，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，我想这是我这四十余年诗选命名为“岛屿边缘”的缘故。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、家乡花蓮，以及已逝的童年的依恋。

另一首《海的印象》全诗如下：

尽缠着见不得人的一张巨床
那荡如，整日
与她的浪人

把偌大一张滚白的水蓝被子
挤
来
挤
去

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。

● 台湾现代诗发展的过程是拉美现代诗史的缩影

新京报：你着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？从文化层面讲，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

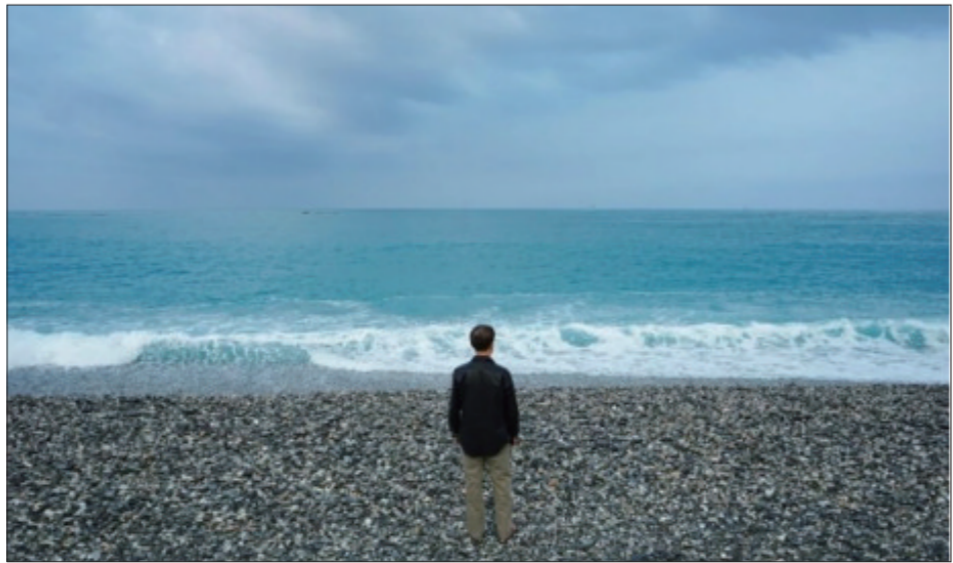
● 为个人还是为社会写作？

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你的写作和翻译？1980年至1988年间，你的诗歌创作为什么停顿了？

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洁、讯息更明晰些？我发现转折期的何其芳作，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年)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、“少女少女们”身上。我带他们综合唱，听音乐，从巴赫、贝多芬、到披头士、鲍勃·迪伦、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……



陈黎在岛屿边缘花蓮七星潭太平洋海岸，2019年。

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？拉丁美洲魔幻现实主义是他们提出的鲜明答案。但答案不止一个，每一种答案都有它各自的意义。无疑地，超现实主义丰富了許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。

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；拉丁导读》——因阅读、选译拉丁《神曲》某些篇章而让我脑洞大开。

1988年9月，沉潜九年后我爆发似地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。不知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。



陈黎近年在大陆出版书影。

● 多重文化塑造的台湾诗歌

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》《大鲁阁·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你本土意识的更进一步的发展？在随后第三、四辑中，你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？又怎样影响了你的写作？

陈黎：多元的族群和多重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》《大鲁阁·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》《花蓮港街·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《爱尔兰地》，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》《涸涸·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》《妈宫·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、杂糅的技巧，用更开阔、包容、鲜活的目光书写它们。

这些技法包括：改写或谱仿原住民神话、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，能消弭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……)的庞大现代史诗的确证……)的庞大现代史诗的确证，那我就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》。

● 图像诗是否缺乏严肃性？

新京报：上世纪九十年代，你的写作进入了更加多元的阶段。比如图像诗——有些人视其为游戏、机巧，而缺乏严肃性——不知你个人如何看待？

陈黎：图像诗虽然只占我全部诗作中一小部分，但论者多视我为写作此类诗最多且最多样的作者之一。图像诗，英文称concrete poetry或shaped poetry，也可称为“象形诗”，是诗歌语言的一种或一部分。就像“字形”是字的一部分，怎可称其为“游戏、机巧，而缺乏严肃性”？没有“形”还有字或字的美吗？特别

我们所使用的汉字，乃是每由不同“偏旁”构成的象形文字，用以创作诗时，“字”本身，以及字与字所联结成的(“诗形”)视觉性、建筑性，与英、法、德文等等“拼音文字”是大不同的。我从小即对“字”感兴趣，也喜欢常常需要拆、组字的“猜谜”这种游戏，作为中文写作者，我也一直致力于探索“中文的特性”(Chineseness)，不论从形或音。“形”的方面，探索的结果，大而言之就是我的两类诗：关于字形(或拆字、组字)的“隐字诗”，以及关于诗形的“图像诗”。

● 每个创作者都希望求新求变

新京报：综合看你的诗歌写作，确实如洪子诚所说，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？你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，又另创作时间版图越大，可以插上去的诗的彩旗就更多。一部分也跟自己不安、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，不仅为之提升为高端文学，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；隐字诗；声音诗(《腹语课》《小宇宙II:43》[嬉戏锡溪西/细细夕

曦洗展耀/嘻嘻惜稀喜])；偏旁诗(《齿轮经》《达达》《孤独昆虫学家的早餐桌中》)；2012年因手疾无法用电脑写作，以左手握铅笔圈既有文字而而成的两百多首收于诗集《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”；仿西方与冯至等的中文“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；仿古代格律诗自创的“有规律的自由诗型”，始称为“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，往往联结成块状(《听雨写诗》《齿轮经》《白鹿四叠》《茶藤姿态》……)；五环诗，每诗五环(五节)，每环五行，或多一五行，垂挂如链(《秋歌》《五重塔》《奥林匹克风》《壮虎》……)；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”；读画诗(附照片或画之诗，譬如《牛》《纪念照(三首)》)；身体诗(《膀胱》《马桶之歌》《昆货币时代》、以及写屁屎屁屁屎的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。我在我的时代赓续我阅读、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。



《岛屿边缘：陈黎跨世纪诗选 1974—2017》
作者：陈黎
版本：华东师范大学出版社
2020年11月