

“诗巫”陈黎

《晶報》深港書評（2014年11月30日）

台湾的批评家奚密说：陈黎是当今中文诗界最能创新且令人惊喜的诗人之一……陈黎的作品一方面见证了主导台湾蜕变的历史变迁，一方面表现了诗人蓬勃的实验精神。

具体说来，陈黎的实验精神让他的诗歌语言有一种巨大的涵摄力：跨越文言与白话，古典与现代，抒情与写实，丰腴与内敛，华丽与俚俗……世界有多么大，历史有多么长，生活有多么琐碎，他的诗语言就有多么强的消化力。

没见过谁在表格的“职业”一栏里填写“诗人”两个字，就好像没有人填写自己的职业是“情妇”和“小偷”，但“诗人确实是一个与日常生活息息相关的行业”，陈黎说。

虽说如此，这并不代表诗人是任何一个凡夫俗子皆可胜任的角色。面对纷纷扰扰的人间世相，如何找到一个大小合适而又富于美感的“容器”，以构造诗歌那“自身具足”的小宇宙？面对约定俗成、司空见惯的日常语言，如何化平凡为神奇，从陈词滥调中翻转出新意？

诗人是炼金术士、乩童。诗人在想象的世界里，软硬兼施，让不相干的事物发生关系，他是这个世界的立法者、命名者——这是陈黎给出的答案。

若抄袭清初诗人王渔洋以王摩诘为诗佛，李太白为诗仙，杜工部为诗圣的说法，陈黎则是一货真价实的“诗巫”，足见其“异端”。（魏鼎）

炼金术士、乩童、诗人

在陈黎的记忆中，他的译诗生涯开启于自己对中国现代诗史上“诗人译诗”传统的觉察，卞之琳、戴望舒、冯至、穆旦等老辈诗人是他的典范，在那个时代，他们用他们各自调制出的新鲜中文翻译了波德莱尔、瓦雷里、艾略特、洛尔迦、里尔克、奥登、海涅、普希金等人的异域诗篇。当时年纪轻轻的陈黎，在服膺中文翻译信、达、雅的同时，也在跃跃欲试地想要一试身手。

陈黎二十多岁开始译诗，此后便一发不可收拾，相继译介了包括拉金、休斯、普拉斯、希尼、聂鲁达、帕斯、辛波斯卡等众多诗人的作品。可以说，译诗和写诗在他的整个创作生涯中，既是相伴始终的两件事，又是可以相互替换的同等物。

因为，正像陈黎所说，他既不是很积极的阅读者，也不是很积极的创作者，“为了要翻译，逼使我必须稍微广泛或专注地阅读一些东西；翻译别人的东西给了我一些补偿与刺激——在翻译时，你错以为那是自己的作品，觉得自己又在创作。”

辛波斯卡曾写道：“我为称之为必然而向巧合致歉。”凡事妙就妙在因缘际会往往打扮成宿命和必然的样子。陈黎初见辛波斯卡的诗，也纯粹出于一个“巧合”，那是在1980年诺贝尔奖得主、波兰诗人米沃什的《波兰战后诗选》里。

巧合中的巧合是，辛波斯卡的诗举重若轻，擅长以幽默、机智、充满趣味的文字处理严肃、重大的主题，从日常生活、卑微事物中挖掘不俗不凡之创意，构筑独特的观看方式。一如陈黎的写照，因为陈黎自己似乎就是一个追求“机智、大胆、多姿多彩，但往往太喜欢使用曲喻”的写作者；而辛波斯卡的“举重若轻”正好似陈黎的“以小博大”，德国汉学家顾彬评价陈黎，“写平凡的日子、简单的生活、我们的生活，与大陆一批诗人很不一样。不写国家、人类这些宏大的命题。”

如何把凡夫俗子、愚夫愚妇的生活转化为诗歌中永恒而高贵的节律？陈黎乞灵于欧洲中世纪的“炼金术”。

他说，“诗人不是土豪或大官，他是炼金术士、魔术师、擅长理财的金融人员、推动环保的资源回收者……他脱胎换骨，点石成金，化腐朽为神奇，回收被人们用烂、丢弃的语言，整形重组，把利空化作利多，把平凡无奇的文字变成鲜活有趣的意象，甚至大发奇想、故弄玄虚，让我们看见贫乏、有限的现实生活中无法得见的奥秘与奇迹……”

如说，点石成金、化腐朽为神奇的炼金术只是陈黎作为诗人的“巫术”，那么“乩童”与“神灵附体者”就是陈黎“行巫作法”时的灵魂。

且听听他的“巫言巫语”，“我越来越发现，自己无论是译诗还是写诗，时不时总会陷入一种‘神灵附体’的状态……诗人‘起乩’，是为庸常的生活打开一扇窗，通往词与物融合无间的世界……”

陈黎：每一首好诗，都是一个自身具足的宇宙

初见陈黎，是在“上海国际文学周”的一个论坛上，陈黎作为嘉宾，受邀出席并与翻译家周克希、诗人王家新等人展开对谈。在众人中，陈黎“发人之所未发”，直言自己属于诗歌翻译中的“直觉派”，令人耳目一新。他自言“有点像自动写作机，或不断起乩的乩童”，他是如何通过自己的诗歌和翻译，让古老的诗之“巫术”起死回生的？带着这些问题，晶报记者对他进行了专访。

格律未必是音韵，也可能是一种图像

晶报：您除了从事诗歌创作，在诗歌翻译领域也颇有建树，曾译介智利诗人聂鲁达、波兰诗人辛波斯卡（又译辛波丝卡）等人的作品。在您的译笔中，是否或多或少混入了“再创作”的成分？同时，您的中文诗歌创作，是不是无形中被烙上“另一种语言”的印记？

陈黎：简单地说，我每每看到一个好东西，都“虽不能至，然心向往之”。即便不是为了写作，读到一首好诗、一本好书，都会受到其潜移默化的影响，到了自己写作的时候，它们必

将发挥作用。特别是翻译别人的东西，逼得你必须去细细琢磨和体会，在这个过程中，别人的东西很可能转化为你未来写作的资源，也许是一个意象，也许是一个律动，也许是一个意念。

二十多岁的时候，我翻译智利诗人聂鲁达的《马丘比丘之巅》，四百多行的长诗，给我的震撼极大。当时正赶上台湾发生瑞芳煤矿灾变，我假托罹难矿工“王木七”的口吻述说灾变惨状，写成《最后的王木七》（此诗摘得中国时报叙事诗首奖）。这就是我读了《马丘比丘之巅》之后的一个结果。诗的技巧和句法，诗中的那种死亡与复活、压迫与解脱，以及诗人为受苦受难者代言的诸般意象，令我印象深刻，继而影响到我自己的创作。由于我翻译聂鲁达较多，他的作品为我写作迈向成熟提供了源源不断的养分。

晶报：读聂鲁达等大师的作品，有没有一种近乎于“嫉妒”的情感？比如，他怎么写得这么好，我什么时候也能写得跟他一样好？

陈黎：有。以聂鲁达为例，我想他也会有类似情感，当他读到智利前辈诗人的作品，读到英国诗人艾略特的作品，一定也是爱意与妒意兼而有之。他没想到他后来比艾略特还艾略特，他的诗作更为脍炙人口。

嫉妒，是读书人、创作者经常遭遇的一种情感，他们在被书中文字所震撼的同时，尊严也不免经受挑战；可是第二个层次才是最重要的：我们作为一个“嫉妒者”，也站在了巨人们的肩上。以前我们不敢做一些事情，现在我们站在巨人的肩膀上，自信了，长大了，敢做了。从此跨越了一个界限，进入到一个新的阶段，完成了“精神上的成人礼”。

晶报：有没有您比较欣赏的中国现当代诗人？

陈黎：我从闻一多、何其芳、卞之琳、戴望舒、冯至等大家那里，都曾汲取过养分。

譬如说闻一多。1999年，我去鹿特丹参加国际诗歌节，那里有一座“诗的博物馆”，让不同语种的诗人各自选一种本语种的诗歌作品，放入“诗的博物馆”，我选的是闻一多的《死水》。该作品与波德莱尔的《恶之花》有几分神似：都是从丑陋、惊人的意象中挖掘深层的诗意。《死水》暗含对北洋军阀的讽喻，可它的寓意之丰富、修辞之成就不止于此。受《死水》的影响，我的诗，也在运用图像方面的技巧，在诗歌的音韵美之外增添一种“建筑的美”。

再比如冯至，对我影响也是很大的。大学时代，我读里尔克的《给青年诗人的信》，就是由他翻译的，冯至能把十四行诗写得那么好，已经是很不容易了。我的第二本诗集《动物摇篮曲》，出版于大学刚刚毕业之际，受到聂鲁达作品的影响，其中也有“里尔克式的冯至”与“冯至式的里尔克”的影子。诗的结构多是“五行六行五行”或“六行五行五行”，有点像十四行诗。

从表面上看起来，我的诗歌内容包罗万象，形式林林总总，其实，人们只要细细读我的诗，就会发现：我的每首诗都有着自己的格律，所谓格律，即“regulation”，未必是音韵，也可能是一种图像。在寻找格律的过程中，并没有预设的法度可供选择。只要有助于发挥诗歌“以小喻大”的功效，对格律的选择完全不必循规蹈矩，有节制并不意味着束手束脚，有节制的诗歌反而能凝缩更多的东西。

“传统的诗歌类型太有限了”

晶报：很多人说，现代诗没有格律上的严格限制，形式过于散漫，语言和意象越来越趋于私人化写作。如今，您主张诗歌应遵循一定的格律，是想以复古的方式矫正新诗写作的偏颇吗？

陈黎：在我看来，所谓古诗、古诗人，多半只是时间意义上的概念。可以说，每一位“名显于当世，文传于后世”的古代诗人，都是曾经的“当代诗人”，毕竟，每一个活着的人都曾是当代人。我想李白、杜甫若是活在今天，也会像我们一样使用微信，约在酒吧喝酒，用最前卫的语言写诗。

其实，主张诗歌应遵循一定的格律，并不意味着复古，诗的格律不一定体现为某种传统的规则，只是为了保证诗歌本身的简洁性与多义性。每一位卓越的诗人和音乐家，都有自己特别擅长使用的结构、节律，犹如特制的容器，诗歌写作既可以“旧瓶装新酒”，也可以打破人们对瓶子的固有概念。要知道，人们对格律的概念一直在演变。我的作品《五环》，分为五段诗文，每段诗文独立成环状，同时又与其它段落环环相扣（相扣的地方，共用一个字），共同组成奥运五环的形状。这首诗的格律就是“五环”，文字与文字，段落与段落，组成一个和谐的小宇宙。

对于我来说，传统的诗歌类型太有限了，无非是古诗、律诗、绝句几类。诗歌本身的节制，是一种“开放式的节制”，每一种节制都有其内在的音乐性，未必是以朗朗上口的韵律为标志；古代没有超现实主义。为了平仄、凑韵，不惜使用一些冷僻字，在无形之中加强了语言的陌生感。所以古代诗歌的韵律非但不是一种限制，反倒是一种想象的跳板。

晶报：是啊，限制太多，匠气则太重；限制太少，诗歌则与散文无异，甚至成了自言自语的意识流；毫无限制形同于虚无。驾驭诗歌艺术，需要一种精微的分寸感。

陈黎：没错。我们不要为诗歌加上太多僵硬的限制，高明的诗人懂得如何赋予诗歌微妙的限制。说得神秘一点，诗的格律来自于心与物的共同律动，是一种无法言说的机制，达到了一种自身具足的境界。每一种好的格律，都是一个自身具足的容器，正如每一首好诗，都是一个自身具足的宇宙。所以，诗人在创作之前，最好不要有所预设，世上没有普适的格律，当诗人与表达对象融为一体，最适宜的格律必将不招自来。最富于美感的格律来自于“不期而遇”，便是康德所说的“无所为而为的鉴赏”。

“在诗歌翻译领域，我属于‘直觉派’”

晶报：“诗人译诗”好像成了一个“现代传统”，您也在赓续这一传统。诗人写诗还不过瘾吗，为什么还要译诗？在您看来，诗人译诗，主要是出于自身需要，还是出于“被需要”？

陈黎：我是一个很容易喜欢别人、崇拜别人的人，除了冯至，何其芳对我的影响也很大。何其芳善于运用“广义象征主义”、“现代主义”等手法，我读过他的《画梦录》，作品很富于

想象力。如今我们置身于一个新的时代，曾盛极一时的现代主义都已经没落了。“二战”结束，德国哲学家阿多诺说：“奥斯维辛之后，写诗是野蛮的，也是不可能的。”那个时候，诗人们想的是如何让诗歌靠近生活、土地、人民等等。从这个意义上说，何其芳的创作不啻为“公案”，他早年的作品《画梦录》，常于飘忽的幽思中以乐感的文字完成一种美文的建构，称美一时。可自从1938年何其芳到延安鲁艺任教，他的文字也变得平易直白。

我年轻时崇拜戴望舒、卞之琳、何其芳，在我眼中，由他们翻译的外国作品也“闪着光”。我根本没有想过他们的翻译是对还是错。今天回头去看，我还是要感谢这些前辈，他们的确没有辜负我们。我觉得，自己没有从哪个前辈手里接棒。在台湾，三位前辈诗人是我的偶像，他们是余光中、杨牧和叶维廉。我相信，自己对诗歌和翻译的理解，未必不及他们。可是这并不代表：谁比谁好，谁又比谁差。每个人只能做出自己的东西。

晶报：在今年的上海书展期间，您出席“上海国际文学周主论坛：文学与翻译——在另一种语言中”，与翻译家周克希、诗人王家新、匈牙利作家艾斯特哈兹·彼得等人对谈，您说自己属于诗歌翻译中的“直觉派”，这对于小心翼翼的翻译立场有无挑战的意味？

陈黎：我所谓“直觉派”，指的是诗人译诗，除了凭借自身的语言功底以及一些工具书，更要以诗人的心去体会诗人的心。一段呈现多义性的文字，到底该如何翻译？我承认自己也有可能出错，也有力有未逮之处，可是诗人的直觉往往告诉我一个答案，不至于错得离谱。

再者，我现在发现自己无论是译诗，还是写诗，时不时都会陷入一种“神灵附体”的状态。前几天，我翻译一个诗人的四首诗，一天到晚都在推敲、推敲，除此以外无心他顾，整个过程都是为了进入“神灵附体”的状态。

诗人“起乩”，是为庸常生活打开一扇窗

晶报：既然您使用了“神灵附体”一词，我自然想到起乩扶乩的迷乱行为，乩童是为了交接神明，您是为了交接什么力量呢？

陈黎：哈哈（大笑），这种说法不是我的发明，中国自古以来便有“巫史传统”，即如兰波所说的，诗人应该是一个通灵者，词与物之间的冲突只有在通灵者手里才得以消除。诗人“起乩”，是为庸常生活打开一扇窗，使全身的感官处于一种灵敏状态。

晶报：既然诗人应该是一个通灵者，译诗者也应该以通灵者的身份进入通灵者的世界。译诗的过程，则犹如两个乩童共同完成的一场法事。

陈黎：哈哈（笑），所以我希望碰到另一个陈黎来翻译我的诗，因为无论面对诗歌创作还是诗歌翻译，我都是一如既往地专注，当然希望别人也能一样对待我的诗。

晶报：对您来说，到底是写诗过瘾，还是译诗过瘾？

陈黎：你想想看，我为什么会在短短五十天的时间里写了一百首诗，每一首都“起乩”的过程，着实过瘾，也着实累人。随意从我的《被忘录》一诗中拈出几句：覆在我身上的你的肌肤是薄薄的被单/你自我掀动出风/哦，那是群星的叹息/把你我吹塑成浪/窝藏我们也被我们窝藏的被窝/是时间与温度的混凝土/筑成的防空洞/我们被动神主动。

这首诗中的每个意象都可以做多种解释，其表达极尽迂回曲折之能事，经过一番转喻，男女之欢已经没有了肉欲色彩，蜕变为自然界中永恒的节律。可如果你问我这些意象到底指向什么？恐怕我自己都说不清，因为“诗是如何，不是什么”，诗人犹如神灵附体者，只负责呈现，不负责说明。