

「反諷」詩學的探討——兼以陳黎的詩作為例

林巾力ⁱ

摘要

「反諷」不僅僅是語言修辭上的技巧，同時也是哲學與藝術等知識範疇中的重要概念。反諷的歷史源遠流長，從蘇格拉底到後現代，其指涉豐富、涵義多端，卻仍可見其一脈相續的精神內涵。因此，本文擬以「反諷」為探討對象，並進一步以台灣中生代詩人陳黎為例進行探討。本文分成兩大部分，首先是從「反諷」的歷史脈絡入手，從中析出反諷作為問題意識的可能性，繼而將焦點轉向陳黎的詩學創作，考察他如何從中演繹出嶄新的詩意，並進一步為「反諷詩學」開發一個可行的研究面向。

關鍵詞：反諷、陳黎、悖論、諧擬、詩意

ⁱ 國立台灣師範大學台灣語文學系副教授。

Exploring the Poetics of Irony: Chen-Li's Poetry as a Case Study

Nikky Lin

Abstract

Irony is not only a rhetorical device but also an important concept in many knowledge fields such as philosophy, music, politics, etc. Although irony has a long history, from ancient Greece to postmodern times, it has developed into many forms. It derives from the same structure and shares the same characteristics. Focusing on the complexity and multiple facets of irony in Taiwanese poet Chen-Li's poetry, this article explores how the poet develop his new poetics while contending with the intricate and confronting elements of irony. By doing so, this article also aim to establish the possibilities of a so-called "poetics of irony."

Keywords: irony, Chen-Li, parody, paradox, poetics

一、前言

「反諷」不僅僅是語言修辭上的技巧，同時也是哲學、文學、音樂、政治等知識範疇中的重要概念。反諷的歷史源遠流長，從蘇格拉底到後現代，其指涉豐富、涵義多端，卻仍可見其一脈相續的精神內涵。尤其在詩學的演化中，反諷更是扮演著推動語言革新與詩意創造的角色。在台灣，無論是被歸為現代主義、鄉土寫實或後現代的作品，都不難看見反諷的痕跡。儘管如此，反諷在台灣現代詩學研究中，雖不時作為旁及的子題而出現，卻尚未成為集中且深入的研究主題。因此，本文擬以「反諷」為探討對象，主要的想法是，「反諷」既包含了語言修辭的面向，同時也涉及了文學藝術、哲學思想、政治社會等範疇，因此，若能夠以「反諷」作為詩學研究的切入點，將有助於吾人從不同於以往的角度探看詩歌作品，重新詮釋作品的語言技巧，並敞亮蘊含於其中的思維辯證以及對社會的關懷與批判。

為了使「反諷」的討論有所聚焦，本文也進一步以台灣中生代詩人陳黎的詩作為探勘的對象。陳黎於七〇年代嶄露頭角，至今詩筆不輟，共出版詩集十餘部，此外還有大量的翻譯詩作，以及數量可觀的散文與評論作品。陳黎不斷在形式與內容上進行各種嘗試與變化，風格涵蓋現實與超現實、現代與後現代，內容也多元地匯集了本土、西方甚至是第三世界的各種元素，就此意義而言，陳黎的作品本身便是一個壓縮了時空各種因素的文學世界。此外，本文之所以聚焦於陳黎，除了他的作品具有明顯的反諷特質外，其成長所經歷的時代與社會背景，也讓他在現實的生活中親眼目睹了台灣由農業而至工業化與都會化的轉變，在政治上體驗了從戒嚴而至解嚴的社會氛圍，並且，在詩學的影響與接受上，也是通過了現代主義、鄉土思潮以及後現代主義的洗禮。凡此種種反映在陳黎作品上的，是既本土又前衛，社會批判與美學探索同時並進的狀態。

本文分成兩大部分，首先是從「反諷」的歷史脈絡入手，從中析出反諷作為問題意識的可能性，繼而在後半部分將焦點轉向陳黎的詩創作，觀察其於作品中所展現的矛盾特質與豐富性。具體而言，便是觀察詩人如何周旋於各種對立錯雜的元素之間，考察其如何從中演繹出嶄新的詩意與特異的詩學，並進一步為現代漢詩的「反諷詩學」開發一個可行的研究面向。

二、反諷的歷史軌跡

本文所討論的「反諷」大抵是西方文化脈絡下的 irony (ironie, ironi) 概念。關於「反諷」最為普遍的定義，乃是「所說的跟所意味的相反」，也就是「言在此而意在彼」的語言表達方式。當然，這種修辭上的反諷，是跨越文化疆界而普遍存在於人類的語言實踐之中。如中國古代的道家、墨家與名家均十分嫻熟於運用語言的悖論與張力作為說服的手段，¹且在古典的紀載中，也不乏類似於反諷的語言技巧。如加拿大學者高辛勇 (Karl Kao) 指出，《史記·滑稽列傳》中為帝王解悶的弄臣「優」，多以幽默諷刺的方式勸諫皇上，其手法與反諷頗多類似。²而這種委婉的諷刺或幽默也近似劉勰在《文心雕龍》中所說的「諧隱」，「諧」與「隱」其實是兩個不同的概念，「諧」指笑話：「諧之言，皆也。辭淺會俗，皆悅笑也。」而「隱」類似於謎語：「隱者，隱也，遯辭以隱意，譎譬以指事也。」前者以博人笑樂為目的，後者以委婉指事為特徵。³之所以將「諧」與「隱」並置而論，是因為兩者都利用了隱喻和諷刺的功能，同時也都是作為人民表達怨怒不滿的方式，目的在於藉此達致「興治濟身」、「振危釋憊」的效果，因此朱光潛《詩論》中

¹ 趙毅衡，《反諷時代：形式論與文化批評》(上海：復旦大學出版社，2011)，頁2。

² 高辛勇，《修辭學語文學閱讀》(北京：北京大學出版社，1997)，頁75。但高辛勇指出，「優」用以勸諫亡者的諷刺不能太尖銳，而往往帶有幽默的成分，因此又與西方概念的下的 irony 不盡相同。

³ 楊明璋，《敦煌文學中之諧隱研究》(台北：國立政治大學中國文學系博士學位論文，2007)，頁63。

認為：「諧與隱都帶有文字遊戲性，不過都著重意義。」⁴但無論如何，「諧隱」因其民間的遊戲性格而在傳統的文論中仍被歸為「本體不雅」，而未能擴大其思想的邊界。

無論「優」的幽默諷刺或「諧隱」的詼諧隱喻雖然不直接是「所說的跟所意味的相反」，但都帶有「言在此而意在彼」的特徵，因此大抵可歸在廣義的「反諷」範疇之內。而西方文化中的「反諷」(irony) 歷史悠遠，涵義複雜，然作為一個概念範疇仍可追溯至希臘時代。irony 的字源 eironeia 或 eiron 最早多以負面的形象出現，它被認為是「開端之神亞努斯之子，毫無疑問是文學比喻中行為最不端正的。」⁵並且，在阿里斯托芬 (Aristophanes) 的戲劇作品中，反諷被指為虛假與欺騙，演說家狄摩西尼 (Demosthenes) 也以 eiron 指稱逃避公民責任之人。⁶儘管如此，關於反諷最廣為人知的例子是蘇格拉底，他時與人論辯，以佯裝不知的方式誘使對方陷入推理的矛盾，這就是後人所謂的「蘇格拉底式反諷」(Socratic irony)，此時的「反諷」所著重的基本上是語言的倒反，即「言詞與真正的意念相反」。但是，到了西元前一世紀羅馬時代的哲學家西塞羅 (Marcus Tullius Cicero)，「反諷」已逐漸擺脫負面的形象，而帶有了機智和愉悅等特質。西塞羅曾言：「當你的言詞與思想不一致時……也當你真正主張矛盾時，反諷帶來愉悅。」⁷對西塞羅而言，反諷已不僅僅只是意義的反轉，而是「說一件事，意味另一件事」，也就是同一個符碼卻乘載兩種訊息，而這兩種訊息的相互作用與干擾，動搖了符碼原本的固定概念，而使人從其間的矛盾展開進一步的思索，甚至藉此獲得心靈的愉悅。

⁴ 朱光潛，《詩論》(台北：萬卷樓圖書公司，1990)，頁 55。

⁵ 轉引自琳達·哈琴 (Linda Hutcheon) 著、徐曉雯譯，《反諷之鋒芒：反諷的理論與政見》(開封：河南大學出版社，2012)，頁 1-2。

⁶ 參考 Gregory Vlasovs, *Socrates, Ironist and Moral Philosopher*, Cornell University Press, 1991.

⁷ 轉引自 Long, Maebh, *Derrida and a Theory of Irony: Parabasis and Parataxis*, Doctoral Thesis (Durham: Durham University, 2010), p. 22.

到了十九世紀初期，「反諷」從原本修辭學上的意義逐漸擴大至哲學與詩學的領域。浪漫主義的奠基者之一施萊格爾（Friedrich Schlegel）重新詮釋了蘇格拉底式的反諷，他認為蘇格拉底式的反諷是一種詩學反諷，是「真正超絕的滑稽，它透過諧擬與戲劇而滲透並提升至哲學的高度。」⁸而施萊格爾對反諷的關注，源自他對啟蒙主義的疑慮。十八世紀中後期的歐洲，工業資本主義所帶來的專業分工已在人們的生活中造成了疏離與碎片化的狀態，並且自啟蒙運動以來，「理性」亦已佔據了優勢的地位，而其所伴隨的是加重了主體與客體的對立以及個人存在的孤立。作為解決困境的努力，浪漫主義者，尤其是施萊格爾所屬的耶拿學派（Jena Romanticism），⁹著眼於被理性所排除的「非理性」領域，嘗試從「整體性」的角度來消弭主客分裂的狀態。在這當中，「反諷」被用以作為揭露世界本體的方法，並被認為在思辨上乃能連結「有限」與「無限」的渡橋。

啟蒙主義的重要思想家康德（Immanuel Kant）曾經主張：任何關於「無限」的問題，對人類的理性而言都是毫無意義、而且是空虛的。但施萊格爾對這樣的主張感到不滿，他認為：「促使康德放棄『無限』概念的，不是二律背反（antinomies），而是『不矛盾律』（non-contradiction）。」對康德而言，形式的不矛盾律是一切思維的基本，只要是不矛盾的觀念都是可能的觀念，循此邏輯，對相互矛盾的命題，可以同時否定，卻不能同時肯定。但施萊格爾並不這麼認為，他指出：「對世界本質的真相是自相矛盾的承認，因為唯有透過矛盾的態度，才能了解世界矛盾的本體。」¹⁰因此他也提出：「所有的句子，所有的書，如果不是自我矛盾的話，那便是不完整的。」¹¹

⁸ 轉引自 Long, Maebh, *Derrida and a Theory of Irony: Parabasis and Parataxis*, p. 134.

⁹ 除了施萊格爾兄弟之外，蒂克（Ludwig Tieck）與佐爾格（Karl Solger）等人都是這個派別的成員。

¹⁰ Rene Wellek, *A History of Modern Criticism 1750-1950; II: The Romantic Age* (New Haven: Yale University Press, 1955), p. 14.

¹¹ Georgia Albert, *Understanding Irony: Three Essays on Friedrich Schlegel*, *Comparative Literature*,

在施萊格爾的脈絡中，「無限」(the infinite)、「普遍」(universality)與「渾沌」(chaos)都寓有相似的意涵，指的是一種尚未分化的「整體」。對他來說，自然是一個充滿渾沌的「無限」，它不是存在(being)而是形成(becoming)的狀態，是一個處於持續創造與不斷破壞的辯證過程。¹²而人類作為自然的一部份，因此也不斷擺盪於自我創造與自我毀滅之間。人類之所以無法了解「無限」，不僅因其自身的有限性，也緣於他所使用的語言和思考都是系統性的、固定的。但施萊格爾認為，人們可以透過對「無限」的結構的複製，即對那充滿悖論、不可化約、自我矛盾、相互排斥的諸多元素的同時並存的構造——而這其實也就是反諷的構成原則——的複製，而獲得趨近「無限」的通道。換句話說，「反諷」對施萊格爾而言正是對「無限」的模擬，對此，他曾說過一句相當著名的話：「反諷是對永恆的警敏，是對那無限的豐富的混亂的清楚意識。」¹³

施萊格爾試圖以辯證方式掌握生命的形態，而反諷正是蘊含了此一發展的動力。如此，施萊格爾以反諷的概念對抗康德的「不矛盾律」，他認為，反諷是悖論的形式，而悖論是反諷的前提，也是其資源、靈魂與原則。¹⁴施萊格爾也將反諷提升作為所有藝術創作的前提條件，他以「浪漫詩」來指稱反諷的詩歌，¹⁵並在其重要著作《雅典娜神殿斷片集》(*Athenaeums Fragmente*)中如此描述：

Vol. 108, (Dec., 1993), p.828.

¹² D.C.Muecke, *Irony and the Ironic* (Methuen & Co. Ltd, 1970), p. 23. 世界的原初型態就是渾沌(chaos)，對施萊格爾而言，渾沌是一種存在的本質性狀態，是疏離產生之前的狀態，因此他往往將渾沌等同於「無限」(infinite)或「普遍性」(universality)。而人們為了瞭解渾沌，開始以二元對立的方式來理解渾沌，但與此同時，人們也在這過程當中將自己與原初的、渾沌的本質狀態疏離了。也因此，唯有透過反諷——透過這渾沌的模仿，而趨近了無限。藉由複製反諷的結構——亦即悖論、自我矛盾、不可化約的，相互排斥的元素的同時並存——而模擬且趨近了無限。

¹³ Friedrich von Schlegel, *Ideas in Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, trans. Ernst Behler and Roman Struc (Pennsylvania State University Press, 1968), p.155.

¹⁴ D.C.Muecke, *Irony and the Ironic*, p.24.

¹⁵ 保羅·德曼(Paul de Man)著，李自修等譯，《解構之圖》(北京：中國社會科學出版社，1998)，頁40。

只有浪漫詩能夠像史詩那樣，成為周圍整個世界的一面鏡子，成為時代的肖像。它也最能夠乘著詩的反思的翅膀，不受一切的現實的和理想的興趣的約束，飛翔在被描繪者與描繪者之間，不斷增強這個反思的能量，並像在一排無窮盡的鏡子裡一樣，使反思成倍增長。¹⁶

反諷詩表達的既是作者自己的精神，同時也是具有反思性的，並且是不受現實或理想所約束的。施萊格爾將反諷視為作家在創作中的客觀立場、超然的態度與自由的程度，反諷可以被藝術家自覺地運用，維持著創造性與批判性、主觀性與客觀性、幻想與現實、感性與理性的平衡。¹⁷而這也就是所謂的「浪漫主義式的反諷」(Romantic Irony)，也即一種有意識的反諷。

黑格爾稱施萊格爾為「反諷之父」，但這是一個負面的稱呼。黑格爾對施萊格爾的反諷哲學深深感到不安。他認為，反諷意味著「絕對的否定」，在那之中，自我的主觀性被賦予了過大的重要性，因此，反諷在自我創造與自我毀滅之間，最終使得一切事物、內容與客觀性都成為虛無的幻象。黑格爾的反諷批判啟發了齊克果(Søren Aabye Kierkegaard)，他在 1841 年提交了一篇關於反諷的學位論文《論反諷：以蘇格拉底為主綫》(*Om Begrebet Ironi med stadig Hensyn til Socrates*)。論文的前半部分討論希臘哲人的反諷概念，後半則聚焦於浪漫主義時期的反諷。大體而言，齊克果的論文受黑格爾的影響至深，同樣也是將反諷視為「絕對的否定」，並視「主觀性」為反諷的主要特徵。齊克果認為，反諷首先是現象(詞語)與本質(思想)之間的扞格，但這種扞格除了其所體現的客觀樣態(外在型態)之外，反諷的行為本身同時也指向了主觀的自由：「主體通過反諷把自己從日常生活的連

¹⁶ 施萊格爾著(Friedrich von Schlegel)、李伯傑譯，《雅典娜神殿斷片集》(北京：三聯書店，1996)，頁 72-73。

¹⁷ 劉聰，《通往「藍花」深處——馬克思與德國浪漫派研究》(北京：中央編譯出版社，2013)，頁 110。

續性對他的束縛中解脫了出來……。」¹⁸並且，反諷沒有目的性，它的目的就在自身之中：「他（按：反諷者）的真正目的是想感覺到自由，可他恰恰是通過反諷才感到自由的，所以反諷沒有其他目的，它自己就是目的。」（220）就此意義而言，反諷乃是藉由對「有限」事物——同時也是客觀性——的瓦解，從而解放了主觀性。¹⁹齊克果指出，主體在反諷之中嘗試一切可能地從客觀的「對象」走出，因主體意識到「對象」其實是沒有實在性的，在反諷之中所有的事物都是虛空，萬物都成了虛空的「無」，但也越是如此，主體越是輕盈而了無牽掛。對此，齊克果批判道：「反諷的無是死寂，反諷在這種死寂中徘徊，像個幽靈，開著玩笑。」²⁰

儘管齊克果認為反諷越多，詩人就越能夠自由地、具創造性地飄浮在他的作品之上，但他還是主張有必要對反諷進行某種程度的控制：「反諷使詩作和詩人同時取得自由。但是，為了使這成為可能，詩人自己必須是反諷的主人。」（281）但如何才能成為反諷的主人？對此，齊克果並沒有提出具體的方法，而僅是輕描淡寫了一個超克反諷的可能性，他說：「最後，談到反諷的『永恆有效性』這個問題，我們必須步入幽默的領域，才能找到這個問題的答案。」（286）學者阿勒曼（Beda Allemann）指出，《論反諷》是齊克果的少作，當中存在著許多矛盾與不成熟的論點，同時也處處可見他試圖與浪漫主義展開對決的痕跡。無論如何，齊克果將反諷的討論抽離文本的局限，而將之視為人的生存方式，從而為反諷開啟了存在主義的新視野：「恰如哲學起始於疑問，一種真正的、名副其實的人的生活起於反諷。」（2）齊克果將反諷視為主觀性的自為存在，因而反諷也正是在主觀

¹⁸ 索倫·奧碧·克爾凱郭爾（Soren Kierkegaards），湯晨溪譯，《論反諷：以蘇格拉底為主綫》（北京：中國社會科學出版社，2005），頁220。

¹⁹ ベーダ・アレマン（Beda Allemann）著、山本定祐譯，《イロニーと文学》（東京：國文社，1972），頁107。

²⁰ 索倫·奧碧·克爾凱郭爾（Soren Kierkegaards），湯晨溪譯，《論反諷：以蘇格拉底為主綫》，頁222。

性的極致發揮中獲得了主體的意識。²¹ 齊克果的反諷論述在他的時代受到冷落，一直到後現代主義的興起，才重新被加以重視。

對反諷進行思索與實踐不僅僅可見於文學或哲學，同時也包括了音樂藝術的領域。浪漫派音樂家舒伯特對反諷有一番見解，他曾在 1821 年寫道，反諷是自然所發生的不協調，例如，將具有理性的人和可笑的猿猴並置，或將高貴的馬與滑稽的驢子放在一起，便形成了反諷。²²而貝多芬的音樂也被認為與浪漫派反諷有著密切的關聯，研究者指出，在貝多芬的樂曲當中，時而以輕快小曲瓦解前一樂章所醞釀的崇高氣氛，或在充滿詩意的主題之後突來一段粗暴的拉弦，透過詩意與平庸的並置以干擾幻象，正是浪漫主義時期的反諷特徵之一。²³尤其貝多芬在晚期所完成的四首弦樂四重奏（OP.130、OP.133、OP.131、OP.135），有著明顯的強弱變化與不確定的張力，使作品充滿了矛盾而神祕的色彩。樂曲的反諷動機後來啟發了小說家米蘭·昆德拉（Milan Kundera），而成為《生命中不能承受之輕》的重要發展主軸。

此外，詩歌領域中最具代表性的反諷主張無疑來自波特萊爾，他曾在〈隱密的日記〉（*Journaux Intimes*）中提到：「文學的兩大基本特質，一是超自然，另一是反諷。」（XVII）波特萊爾對於反諷的相關論述多是集中在〈論笑的本質〉（1855），此文的討論對象雖然是「笑」而不直接是「反諷」，但他其實是將「笑」放在反諷的結構中來討論，這一點可以從他在文中的自述看得出來：「這種旨在向人表現人自身的精神和肉體之醜的作品中引入美的這種難以把握的成分……就是這種可悲的現象還在人身上引起一種持久的、不可抑制的歡笑！這就是本文的真正

²¹ 劉聰，《通往「藍花」深處——馬克思與德國浪漫派研究》，頁 115。

²² Muecke, D.C., *Irony and the Ironic* (Methuen & Co. Ltd, 1970), p. 21.

²³ Rey M. Longyear, *Beethoven and Romantic Irony, The Musical Quarterly*, Vol. 56, No 4, Special Issue Celebrating the Bicentennial of the Birth of Beethoven (Oct. 1970), pp. 647-664.

主題。」²⁴波特萊爾所欲一探究竟的，正是那些從美與醜、可悲與歡笑等等悖論情感中所激盪出來的藝術內涵，換句話說，波特萊爾的「笑」，是雙重或矛盾的情感表現，而其所謂「笑的本質」正是存在於悖論與反諷的結構之中。

波特萊爾認為笑是與瘋狂相關的：「笑是瘋狂的最頻繁最大量的表現之一」（14），不僅如此，笑也是屬於「惡魔」的，他如此形容浪漫主義——特別是它的「惡魔派」分支：「是很懂得笑這條首要的原理的……一切感情誇張的異教徒，受詛咒的人，該下地獄的人，都不可避免地帶著嘴巴咧到耳根的笑容。」（15-16）波特萊爾區分了「愉快」與「笑」的不同：愉快是自存自在的，但是笑是一種雙重的或矛盾的情感表現。而在各種不同形式的「笑」裡面，波特萊爾最為推崇的，是那種由「怪誕」所引起的笑，他認為那才是真正的笑。「怪誕」的笑之所以受到波特萊爾的推崇，是因為他認為，怪誕是一種創造，「是一種混有某種模仿自然中先存成分之能力的創造。」（23），也因此，波特萊爾將怪誕所引起的笑稱為「絕對滑稽」。解構主義文評家保羅·德曼（Paul de Man）稱波特萊爾是繼施萊格爾之後在法國首次出現的在反諷上具有洞見的人物。德曼明白地以反諷來詮釋波特萊爾的「絕對滑稽」，他認為那是一種清醒的瘋狂：「絕對反諷是一種有關瘋狂的意識，它本身就是全部意識的終結；它是一種無意識的意識，是從瘋狂自身內部對瘋狂所做的一種反思。」²⁵

時序進入二十世紀，首將文學批評導向專業方向的「新批評」，亦視反諷為詩歌的基本構成。艾略特（T. S. Eliot）在〈安德魯·馬維爾〉（“Andrew Marvell”）中曾經提到「機智與反諷」的說法，而根據文評家韋勒克（René Wellek）的分析，艾略特所說的 irony 比較像是「諷刺」，而 wit——這個在他看來是一種蘊含了「內

²⁴ 夏爾·波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire）著、張宏安譯，《只要那裏還有一種激情：波特萊爾論漫畫》（新北市：八旗文化出版，2012），頁6。

²⁵ 保羅·德曼，《解構之圖》（北京：中國社會科學出版社，1998），頁35。

在平衡」的詩歌特質——其實才是更接近後來新批評派所謂的「反諷」概念。²⁶另一位新批評的奠基者瑞恰慈 (I. A. Richards) 則將詩歌的反諷定義為「對立的態度與評價之間的平衡」(an equilibrium of opposing attitudes and evaluation),²⁷並認為它是所有偉大詩篇的共同特點,他如此形容反諷:「經常是互相干擾,衝突、排斥與相互抵銷,並且在詩人的手中結合成為一個平衡的狀態。」²⁸而維薩姆(William Kurtz Wimsatt) 認為反諷能夠揭示詩的本質,因此他乾脆直接把新批評喚作「反諷批評」。²⁹布魯克斯 (Cleanth Brooks) 則進一步從「張力」的概念闡揚反諷,他認為一首好詩必須具備各種矛盾的統一,並且,一首詩必須經得起在反諷意義上的閱讀。在分析莎士比亞、艾略特和葉芝的詩歌時,布魯克斯出色地運用了這一手法,而其關於反諷的主張多是集中於〈悖論語言〉(1947)與〈反諷——一種結構原則〉(1949)兩篇論文之中。

而後現代主義亦從「反諷」概念找到其理論的基礎。哈琴 (Linda Hutcheon) 在《反諷之鋒芒:反諷的理論與政見》(*Irony's Edge: the History and Politics of Irony*, 1994) 中主張以更開放的方式來定義「反諷」,他認為,反諷不僅在(言內的和言外的)意義之間發生作用,還在人與人之間(反諷者、詮釋者、被反諷的對象)發生關聯,³⁰這樣一來,反諷所涉及的,是對多元意義所展開的搖擺的領悟。換句話說,哈琴不將反諷只是看作是由「非此即彼」的對立替換所構成,而將之視為「可以由言內之意和言外之意共同發揮作用創造出的新意義」。哈琴所關注的是由社會與文化所構成的「反諷共同體」,其所著重的是那個促使「反諷」成為可能的共同場域中,在意義互動層面上的相關性、包容性與區別性。而這也成為後現

²⁶ 韋勒克著,楊自伍譯,《近代文學批評史》第五卷(上海:上海譯文出版社,2002),頁326。

²⁷ 參考 Meyer Howard Abrams, Geoffrey Galt Harpham, *A Glossary of Literary Terms* (Boston, Mass.: Wadsworth Cengage Learning, 1999), pp. 137-138.

²⁸ I.A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, 1924, p.248-250.

²⁹ 參考臧運峰,《新批評反諷及其現代神話》(北京:北京師範大學博士論文,2007),頁19。

³⁰ 琳達·哈琴(Linda Hutcheon)著,《反諷之鋒芒:反諷的理論與政見》(開封:河南大學出版社,2012),頁67。

代的「反諷」思考中，相當具有啟發性的論述。

除哈琴之外，被列為後現代哲學家之林的羅遜（Richard Rorty），也為「反諷」建立了重要的論說。羅遜在《偶然、反諷與團結》（*Contingency, Irony and Solidarity*, 1989）一書中試圖從實踐的層面來結合公共的正義與私人的美善，為此，他勾勒出一個「自由主義的反諷主義者」的理想公民圖像。為了說明其「反諷」的意涵，羅遜首先提到「終極語彙」的概念，他認為每一個人都有一套用來為其行動、理念與生命提供理據的「終極語彙」，而傳統的形上學家相信，終極語彙必然指向某種具有真實本質的東西，諸如「真」、「善」、「美」或「正確」等概念，但羅遜認為所謂「終極語彙」畢竟是歷史和環境的產物，是如海德格所說的乃是帶有一種偶然性質的。因此，羅遜提出「反諷」的概念，並為「反諷主義者」（ironist）下了如此的定義：首先，反諷主義者必須對他的「終極語彙」抱持徹底而不斷的質疑；其次，反諷主義者知道以現有的語彙所做出的論證既無法支持、也無法消解其所抱持的質疑；最後，具有哲學傾向的反諷主義者並不認為，對於不同語彙的選擇可以在一個中立的、普遍的超語彙範圍內來進行。相對的反諷主義者瞭解，不同語彙間的選擇，只是拿新語彙去對抗舊語彙而已。³¹因此羅遜認為，人們應該放棄形上學家那般「相信可以找到超越歷史的共通人性，作為團結的基礎」³²，起而代之的是透過敘述，在重新描述他人和自我的過程中，去找到感同身受的團結可能性。就某種程度而言，這一方面既是一個「去神聖化」的過程，也就是從根本上鬆動了那由語言所建立起來的「神聖」與「真理」的基盤，同時也肯定了透過新的語彙而對事物重新描述的力量，亦是藉由反諷的精神而追求語言與思想的更新。前述的思考儘管是在哲學的領域中進行，但這對於詩學的

³¹ 理查·羅遜（Richard Rorty）著、徐文瑞譯，《偶然、反諷與團結》（台北：麥田出版社，1998），頁 141-142。

³² 徐文瑞，〈導言：新實用主義者羅遜〉，收入《偶然、反諷與團結》，頁 15。

思考與詩意的追求，毋寧也是深具啟發的。

透過上述對反諷歷史的爬梳，不難看出，反諷是一個不斷演化與擴展的概念，從希臘哲人到後現代，都可以看到它以不同的方式被提出。此外，反諷也跨越了不同的知識領域，無論哲學、藝術或文學，都觸及了有關反諷的討論。儘管如此，反諷畢竟有其基本的運作機制，它的發生，主要是來自於語言／符碼／表象與本質所造成的悖論，因此，反諷首先可以被理解為修辭上的問題。然而，語言／符碼／表象的悖論所帶來的意義矛盾與衝突，也使得它進一步成為人們藉以思考或表達的手段，如此一來，反諷既可能是對人的存在樣態或困境的模擬，也可能是對理性主義或既成概念的質疑與挑戰。反諷作為表達的策略或實踐，其悖論形式底下所蘊藏的，也往往是一種機鋒，尖銳地指向人生與社會的百態。

三、陳黎及其反諷詩學

在分析了反諷的概念、機制與延伸意義之後，接下來則是以陳黎的詩作為例，探看「反諷」在詩中所呈現的不同風貌。陳黎從七〇年代開始創作，目前已出版詩集十餘部，³³另外還有譯詩集與散文集多冊，是台灣中生代詩人當中最具代表性的人物之一。陳黎不但在創作上資歷豐富，並且在詩藝的表現方面也揉合了多元的質素，「2010 台灣『年度詩獎』讚辭」中對他的評語是：「經歷現代主義、後現代主義、解構主義、現象學、敘述學各種磨練，勇於汲取、吸收、轉化歐美、日本、原住民文化的各類技巧，選擇台灣作為唯一的現實，深入不同的年代、不同族群，擷取不同的地理與史蹟，婉轉建構台灣主體性，陳黎是台灣立體化無可

³³ 陳黎的詩集包括《廟前》(1975)、《動物搖籃曲》(1980)、《小丑畢費的戀歌》(1990)、《親密書：陳黎詩選 1974-1992》(1992)、《家庭之旅》(1993)、《小宇宙》(1993)、《島嶼邊緣》(1995)、《貓對鏡》(1999)、《輕／慢》(2009)、《我／城》(2011)、《妖／冶》(2012)、《朝／聖》(2013)等等。

取代的藝術工程師。」³⁴確實，陳黎的創作一直以來不但在形式上進行了多樣而大膽的實驗，且題材與內容亦涉獵廣泛，其詩歌優游於傳統與現代之間，時而溫柔優雅時而粗獷鄙俗，立足本土而又兼容世界之廣。這些多樣而矛盾的元素凝聚了陳黎詩歌的「反諷」特質，同時，也正是這「反諷」特質構成了他藝術生命力的重要來源。緣此，以下將從三個角度——即從形式、社會與美學等向度來觀察陳黎詩作的「反諷」型態與內涵。

（一） 語言、形式與諧擬反諷

陳黎詩中的反諷元素豐富而多樣，其中，由修辭（語言）層面所構成的反諷是相當顯著的。學者奚密曾經指出陳黎在詩集《貓對鏡》中對語言所進行的改造有如下四種：一、拆詞換字以造新意；二、字與詞的聯想；三、雙關語的使用；四、詞類的轉換。³⁵奚密所歸納的四大特點雖然是針對《貓對鏡》而言，但其實也可見於陳黎的其他詩作。而如上所列舉的語言重構往往造成符號與意義的扞格，即「言內之意」與「言外之意」的落差現象，進而產生陌生化與戲謔化的效果。因此，就某種程度而言，陳黎在詩的語言文字上所進行的改造乃與廣義的「反諷」相關。類似的觀點，學者廖咸浩在論及陳黎的文字遊戲時則進一步指出：「其詩的『發現』來自文字物質性（字音、字義、字形等）的重組，來自對陳腐的『諧擬』（parody）。」³⁶廖咸浩於此將陳黎的語言實驗放置在「諧擬」的概念中來觀察，而根據哈琴的說法，「諧擬」往往被稱作反諷的援引、仿作、借用、或文本互涉，且通常被視為後現代主義的核心，從雋永的嘲諷、玩笑式的荒謬語以及嚴肅的敬

³⁴ 蕭蕭主編，《2010 台灣詩選》（台北：二魚出版社，2011 年），頁 9。

³⁵ 奚密，〈世紀末的滑翔練習：陳黎的《貓對鏡》〉，收入陳黎，《貓對鏡》（台北：九歌，1999），頁 17-22。

³⁶ 廖咸浩，〈玫瑰騎士的空中花園——讀陳黎新詩集《島嶼邊緣》〉，收入陳黎，《島嶼邊緣》（台北：九歌出版社，2003），頁 18。

辭，皆可視為諧擬的形式。³⁷而陳黎被視為後現代的作品當中，有許多正是從語言層面所進行的刻意置換，進而達到反諷或戲謔的效果，其中最典型的，可舉他經常被援引但也頗受爭議的〈一首因愛暈在輸入時按錯鍵的情詩〉（1994）：

親礙的，我發誓對你終貞
我想念我們一起肚過的那些夜碗
那些充滿喜悅、歡勒、揉情秘意的
牲華之夜
我想念我們一起淫詠過的那些濕歌
那些生雞勃勃的意象
在每一個蔓腸如今夜的夜裡
帶給我飢渴又充食的感覺³⁸

這首詩使用了大量的諧音——透過同音或近音的條件以及由此所產生的「錯字」而造成某種言外之意，也就是打破語言的慣常用法，使得符號與意義在刻意的錯置中重新組合，進而岔出另一個別有所指的世界。在這當中，因諧音誤字所造成的與「原意」（或尋常意義）的背離，正是構成這首詩的反諷來源。諸如以「侵」與「礙」置換「親愛」一詞，是將原本應該是帶有親密或敬重的情感指向侵擾與障礙；「淫詠」、「牲華」、「濕歌」、「生雞勃勃」以及「任肉水三千，我只取一嫖飲」等等，則是將原本關於愛情的崇高與專一，反轉成為充斥著情色想像的內容。而這些「錯字」的發生／聲，若根據詩題「一首因愛暈在輸入時按錯鍵的情詩」所

³⁷ 琳達·哈琴(Linda Hutcheon)著，劉自荃譯，《後現代主義的政治學》(台北：駱駝出版社，1996)，頁 102-103。

³⁸ 陳黎，〈一首因愛暈在輸入時按錯鍵的情詩〉，《島嶼邊緣》(台北：九歌出版社，2003)，頁 111。

示，乃源自於「愛暈」時的潛意識裸露。而這無非也暗示著，誤言毋寧是更為接近潛意識所棲居的內心，也可能是更為接近真實的告白。因此，〈一首因愛暈在輸入時按錯鍵的情詩〉看似輕鬆戲謔，甚至不無「惡搞」的痕跡，但更深一層思考，卻也不難窺見它意圖透過語言的反諷效果，而將批判的箭頭擲向語言的陳腐，以及掩藏於愛情表象背後關於情慾和肉體的真實。

如前所述，廣義的「反諷」包含了對立或不相稱的兩組事物與概念，其間形成一種緊張的關係，進而揭示事物的本質。而諧擬亦是透過對其他語言文字或作品的模仿與改寫，與原語彙或原作在互文的關係中形成反諷的張力，以達到詼諧、調侃、致敬、乃至於意義延展或消解的目的。因此，反諷就廣義而言，亦包含了諧擬的形式。觀諸陳黎詩作，除修辭（語言）層面上的反諷之外，更還涉及文本與文本之間所造成的反諷效果。若以詩集的同名之作〈苦惱與自由的平均律〉（1999）為例，這是一首集合了多種文本的作品，按陳黎的詩後註解，可知這首詩至少就包含了《論語》的宰予晝寢、巴哈應弟子郭德堡之邀所作之《郭德堡變奏曲》、德布西為梅特林克所譜之《佩利亞與梅麗桑德》第二幕第四場中的句子、被希臘與預言家西比娜寫在樹葉之上的阿波羅神諭、巴哈的鋼琴《創意曲》以及屈原《楚辭·大招》的「魂乎歸徠，無東無西無南無北只，東有大海，溺水漉漉只……。」等等，試舉第一詩節：

夜中不能寐，起坐彈鳴琴。

——阮籍

1.

夜中不能寐是對晝寢的懲罰

宰我晝寢。殺我，殺我無用的

時間。漫漫長日頹廢一如漫漫
長夜。不可雕之朽木，不可朽
之冀土之牆。把你的大便你的
體液塗在我的軀體，我無用
空蕩蕩的記憶體。用最熟悉
也最難堪的音樂懲罰我，轉旋
變奏如郭德堡倒懸難眠的伯爵
夜夜所服用。愛與死與絕望³⁹

在這一詩節段落中，陳黎以三種不同的文本敘說「失眠」的主題：阮籍的夜中鳴琴、宰我之晝寢，以及為減緩失眠之苦而作的〈郭德堡變奏曲〉。然而，詩人透過「失眠」的描述並非意圖談論彈琴的雅興，而是藉此放大輾轉失眠中「時間」予人的折磨：那是無用的時間、漫漫長日與長夜，空蕩蕩的記憶體，以及日復一日愛與絕望的循環。而《苦惱與自由的平均律》這本詩集基本上便是這種矛盾的擺盪，同時正如標題所示，詩人意圖透過「苦惱」與「自由」這兩種相悖的情感，而尋出猶如「平均律」一般的生命曲調。有關於此，陳黎在詩集的〈後記〉中也提到：

年輕時讀新批評論者編的文學讀本，開宗明義就說：「沒有衝突，沒有文學。」的確，文學，乃至於人生中，充滿了種種衝突，苦惱與波動：四季變化，生老病死，愛恨情仇，喜怒哀樂……。這本進行中的詩集裡呈現的，一方面固然是這些普遍性的人間苦惱以及超越苦惱之可能，一方面則是一個創

³⁹ 陳黎，〈苦惱與自由的平均律〉，《苦惱與自由的平均律》（台北：九歌出版社，2005），頁18-19。

作者如何持續創作，如何自我超越，適得其所的苦惱。⁴⁰

這段文字大抵可以視為詩人關於創作的態度，但這其實也是來自於一種對於人生的感悟。所謂創作，是詩人面對生活的矛盾與衝突的自我超越，是在苦惱之中持續的突進。因此，不斷的創作，不是對苦惱的消解或逃避，而是令苦惱適得其所，將之擺放於人生的恰當位置裏。換句話說，在面對生命的各種自相矛盾時，就如施萊格爾對於反諷的主張一樣，唯有承認並且正視矛盾，才能獲得瞭解生命本質的契機，而這也才是通往生命完整性的路徑。

此外，陳黎在創作上最為突出的特色之一，乃是他擅長模仿並改造各種文體或藝術類型——諸如經文、公文、祈禱文、古典詩歌、翻譯詩、自己的舊作、跨媒材的音樂與繪畫，甚至是日常觸目可見的生活場景等等——並與之互文。陳黎對於「經典」的諧擬，有時是取其形式而加以發揮，例如，〈齒輪經〉便是仿擬經文的形式而構成：

父啊，我們
的一生是如此
如此吃力地
旋轉，咬牙
切齒的一組
齒輪，以你
為中心，以
夜為中心

⁴⁰ 陳黎，〈後記〉，《苦惱與自由的平均律》，頁 183。

無止盡嚙合
墜落的行星
繫住我們的是
深不可測的
恐懼，是無所
不在的黑暗的
挑釁，永恆的
機械構件
被他物帶動
復帶動他物
絞不斷的倫理
道德激情憤怒⁴¹

〈齒輪經〉同時戲仿了「齒輪」與「經文」，前者主要在於模仿齒輪機械式的旋轉運動，以喻人生周而復始、單調乏味、充滿磨難的持續運行；而後者對於經文的模仿，則是取祈禱文的形式與節奏，透過反覆對於神的呼求，道出現實生活的磨難與徒勞。然而，十足諷刺的是，詩中所道出的人生樣態，與其說是對神的禱告，倒不如說是控訴，畢竟，這如齒輪一般運轉的人生根本看不到任何的救贖。而全詩使用跨行（run-on line）句子，造成似斷非斷，週而復始，不知所終的印象，同時也創造出一種循環反覆的節奏。因此，這裡的反諷呈顯於兩個方面：一是在形式上對於「齒輪」與「經文」的諧擬，二是祈禱卻無救贖。透過反諷的筆法，陳黎往往在一個不經意的生活事件中揭示了事物的矛盾本質，再次的，這正是體

⁴¹ 陳黎，〈齒輪經〉，《島嶼邊緣》（台北：九歌出版社，2003），頁 151-152。

現了如前述施萊格爾所謂之「唯有透過矛盾的態度，才能了解世界矛盾的本體」的一種對生命的感悟。

像這樣，對其他的文本——無論是對其形式或內容——的模仿與改寫，既是「諧擬」，也是廣義的「反諷」。而「諧擬」在台灣的後現代詩作中是一個頗為普遍的現象，陳黎可以說是當中的集大成者之一。陳黎較為近期的詩集《妖／冶》更將此一概念進行了淋漓盡致地發揮。陳黎在詩集中創造一種稱為「再生詩」的詩歌形式，也即利用、回收自己或前人既有的文字而加以重組並再生，因而詩人戲稱此書的寫作者包括了馬太福音、莎士比亞、聶魯達、辛波絲卡等等。而這種關於諧擬、拼貼或重組的現象，文評家弗萊（Herman Northrop Frye）的說法或許值得引為觀照，他說：「詩歌只能從其他詩歌中產生；小說只能由其他小說產生：文學塑造著自己，不是由外力能形成的。」⁴² 這對包括陳黎在內的台灣後現代情境中的詩學或許是一個頗為貼切的形容。換句話說，台灣戰後的現代詩在經過了現代主義對形式的開疆闢土、以及鄉土與現實風潮在意識形態上的猛烈衝撞後，對後起的中生代詩人來說，他們最大的課題，恐怕已經不再是苦思如何採取截然相異的立場去對抗上一個世代所建立的美學典範，而是要怎樣對既有的元素進行更有創意的吸納、變形與改造，藉此擴大詩歌的版圖。因此，若將陳黎的詩歌實踐放置在台灣文學發展的此一脈絡來看，其藉由文字的改造、戲耍所造成諧擬與反諷，確是有其生成的詩學背景與意涵的。

⁴² 諾斯羅普·弗萊，《批評的解剖》（天津：百花文藝出版社，2006），頁139。Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton University Press, 2000, c1957.

（二）作為社會批判的反諷

反諷在語意上乖謬與不和諧的特性，以及反諷主體在意義衝突中所隱藏的意圖指向，都令反諷不免帶著尖銳的鋒芒，⁴³隨時指向反省與批判。因此，詩歌的反諷從來都不僅僅停留在形式或技巧的層面而已，而是更為深刻地成為思想的內容與態度的宣示。陳黎除了透過語言文字或互文的形式來達到反諷的效果之外，也藉此進一步將矛頭指向社會或人生的批判。陳黎打從第一本詩集《廟前》以來，便頻繁地以反諷的手法表達社會的百態。《廟前》於 1970 年代中期出版，當時的台灣社會，對外因國際地位的喪失而有身分認同的危機，內部則因經濟的高度發展而加大了社會的矛盾，從農業而至工業的產業轉型不但帶來前所未有的人口遷移，且傳統所依存的人與土地的情感與世界觀也面臨了前所未有的衝擊。而陳黎正是在這多重矛盾並存的時代氛圍中，從故鄉花蓮來到大都會台北求學，這些來自生活上的衝突體驗都成為《廟前》筆下的反諷元素。這也正如張芬齡所評論的：「從這些詩裡，我們可以找到許多對峙與衝突，——自然與不自然的，虛偽與實在的這些衝突往往透過意象，以反諷、並置、對比及保留語(understatement)等手法表現出來，而詩中語調又常是諷刺或荒謬的。」⁴⁴ 《廟前》中指向社會的反諷詩大多是明顯易見的，如〈王議員〉：

王議員三兩個月還鄉一次

全體的鄉民欽慕他

王議員駛一輛嶄新的小包車回來

鄉里的石子路擦柏油膏迎接

王議員愛護大家，如同愛大家送他的花與鳥

⁴³ 琳達·哈琴，〈反諷之鋒芒：反諷的理論與政見〉（開封：河南大學出版社，2010）。

⁴⁴ 張芬齡，〈《廟前》的世界〉，收入《在想像與現實之間走索：陳黎作品評論集》，頁 12。

王議員歡喜說笑，說什麼民主時代官府怕他

警察流氓伊孫仔

王議員回家，鄉里的路燈都放光⁴⁵

詩中所使用的多是正向光明的詞彙，諸如「欽慕」、「迎接」、「愛護」、「說笑」與「放光」等等，表面上描述的是鄉民對於「王議員」的擁護，但絕大多數的讀者卻不難意會，詩中實有弦外之音，指向的是民意代表橫行鄉里、貪污圍事、勾結地方黑白勢力的作為。就這層意義來看，〈王議員〉一詩的反諷，與其說是透過詞語和詞語之間的衝突或矛盾所帶來的衝擊，倒不如說是來自於詞語和現實社會之間的落差，也即建立在哈琴所謂的「反諷共同體」中所形成的反諷效果。具體來說，便是體會台灣雖然號稱擁有民主的機制，但實際的感受卻是人民無法當家做主的無奈。因此，透過「嶄新」、「愛護」與「放光」等等各種高調美好的詞語，讀者對應了現實社會的貪婪與黑暗，而正是這種詞語與現實的反差，造成詩的反諷效果。

大抵而言，陳黎早期帶有社會性批判的反諷多是指向現代與傳統之間的扞格、經濟發展所帶來的利益糾葛或社會現象的表裡不一等等，且就形式而言，基本上也都是以較淺白的對照方式烘托。但隨著創作歷程的延展，陳黎對於社會或歷史的反諷手法也隨之更為精煉而呈現多元的辯證，如收錄於《島嶼邊緣》(1995)的〈福爾摩莎一六六一〉，詩中以殖民者傳教士為第一人稱而展開，詩人將嚴肅的主題與各種官能意象並置，更將同時所具有的殖民者、教化者與同化者多重身分以辯證的方式揉雜在荷蘭傳教士的禱告中；

⁴⁵ 陳黎，〈王議員〉，《廟前》(台北：東林文學社，1975)，頁 87。

我一直以為我們是住在牛皮之上
雖然上帝已經讓我把我的血，尿
大便，和這塊土地混在一起
用十五匹布換牛皮大之地？
土人們豈知道牛皮可以被剪成
一條一條，像無所不在的上帝的
靈，把整個大員島，把整個
福爾摩莎圍起來。我喜歡鹿肉的
滋味，我喜歡蔗糖，香蕉，我喜歡
東印度公司運回荷蘭的生絲
上帝的靈像生絲，光滑，聖潔
照耀那些每日到少年學校學習拼字
書法，祈禱與教義問答的目加溜灣
與大目降少年。主啊，我聽到他們
說的荷蘭語有鹿肉的味道（一如我
在講道中不時吐出的西底雅語）

.....

華浦蘭語傳道書，西底雅語馬太福音
文明與原始的婚媾，讓上帝的靈入
福爾摩莎的肉—— 或者，讓福爾摩莎的
鹿肉入我的胃入我的脾，成為我的血尿
大便，成為我的靈。我一直以為我們是

住在牛皮之上，雖然那些拿著鉞斧大刀
乘著戎克船舢板船前來的中國軍隊
企圖要用另一張更大的牛皮覆蓋在
我們之上。上帝已經讓我把我的血
尿，大便，像字母般，和土人們的
混在一起，印在這塊土地
我但願他們知道這張包著新的拼音
文字的牛皮可以剪成一條一條，翻成
一頁一頁，負載聲音顏色形象氣味
和上帝的靈一樣寬闊的辭典⁴⁶

詩中雖然有著明顯的對立元素：文明與原始、神聖與世俗、殖民者與被殖民者等等，但詩人卻不斷地打破兩者的界線，使得對立的構成元素融進統合之中。例如，在神聖的禱詞裡不斷混入排泄物與身體感官的內容，或者，詩中的「鹿肉」與「福爾摩莎的肉」不斷地交相重疊，而透過對於這塊「福爾摩莎的肉」之吞食與排泄，傳教士既擁有了福爾摩沙復又被福爾摩沙所擁有。以「肉」為隱喻，台灣雖然成為這外來統治者的一部份，但是外來統治者卻也因為在這塊土地的生息與勞作，到頭來也成為了台灣的一部份。因此，這裡的反諷呈現的是一種雙向的運動過程，也即，人與土地的關係在征服的同時，也種下了被同化的契機，而這是一種在矛盾中反覆辯證所激發的生命力。陳黎此時的反諷筆調已不若早期的作品如〈王議員〉那般僅僅是由二元對立的關係所建立起來的，而是更加辯證地觀察歷史，思索人的存在以及自我與他者之間的各種可能性。

⁴⁶ 陳黎，〈福爾摩莎·一六六一〉，《島嶼邊緣》，頁 174-177。

透過各種「反諷」的形態而展示社會或人生的百態，是陳黎詩作的一大特色。然而，「反諷」的指向必然有其歷史的動因與文化的內在訴求牽涉其中，詩人透過反諷的機制，或是揭露、控訴、或是解構吾人據以為真的信念。因此，「反諷」其實是詩人看待世界、歷史或人生的一種哲學態度。也正因為如此，我們必須將「反諷」放置於詩人的成長歷史以及台灣的社會脈絡之中來觀看，才得以幫助吾人思索其社會的意義與價值。

（三）反諷與詩意的鍛鑄

反諷源自將既有的形式予以改造而產生意義的悖逆、衝突與張力，它的鋒芒除了指向社會與存在的情境之外，其所伴隨的震驚、荒謬與陌生化的情感同時也帶來一種創作意義上的——亦即齊克果所謂的「自由」，而這對詩歌美學的探索而言，無疑是相當重要的動力泉源。如陳黎在《苦惱與自由的平均律》後記中自述，其仿宋朝周邦彥之「六醜」而同樣也「寫了一首〈六醜〉，並且在其他一些詩裡適當探索醜的美學，譬如〈硬歐語系〉、〈情詩〉，乃至於〈屁貨幣時代〉、〈馬桶之歌〉等。」⁴⁷由這段文字可見，陳黎乃企圖在「以醜探美」的反諷結構中思考詩歌的美學。有關於此，研究者呂怡菁也指出，「美醜互置」是陳黎詩作的重要詩藝，而其美醜互置的美感風格往往取徑於兩條路徑：首先是以音樂化的節奏或韻律賦予平凡或醜的事物以美感，其次是透過連結微渺卑瑣與龐大崇高的反差意象而造成突兀，進一步引發諷刺社會的效果。⁴⁸像這樣，從美醜的相互辯證來探尋詩學的嶄新可能性，其實也是音樂家貝多芬以及波特萊爾以降的現代詩人們不懈的探索。就此層面而言，反諷對於詩意鍛鍊以及詩學美學的尋索，同樣也是意義重大

⁴⁷ 陳黎，〈後記〉，《苦惱與自由的平均律》（台北：九歌出版，2005），頁184。

⁴⁸ 呂怡菁，〈「美醜互置」的詩藝——陳黎《苦惱與自由的平均律》的美學取向〉，《台灣詩學》第13期（2009.8），頁29-56。

的。例如〈馬桶之歌〉：

我是人類物質文明的博物館

我在世界各地都設有分館

我收容被人類偉大器官充分咀嚼、消化後積累的一切精華

你們有收藏古今藝術精華的羅浮宮、故宮等博物院、美術館

我也跟你們不相上下——

你們有奧塞美術館，我是「放塞」（ㄉㄤˋㄨㄛˋㄇㄛˋ）、「漏塞」（ㄌㄨˋㄛˋㄇㄛˋ）

美事館⁴⁹

這首詩在第一個層面上是呼應了法國藝術家杜象（Marcel Duchamp）的「噴泉」，也就是將馬桶便器這種被視為髒污之物置入詩中，其效果就好比杜象之將便器投入崇高優雅的美術館中展示一樣，有著異曲同工之妙。其實在中生代詩人之中，讓屎尿等一般被視為汙物者入詩已不再罕見，但是，如此的做法往往有其美學或倫理上的意圖。關於這方面，詩人學者唐捐不但在自身的創作中有著大量的發揮，同時也對「屎尿書寫」進行鞭辟入裡的探究，他提到：

屎尿因為「逾越界限，擺錯位置」而取得撼人的力量，轉到詩學上面來談，

這不僅僅是內容問題，更涉及結構、形式、風格，以及寫作策略的問題。

因此，最具「屎尿特徵」的「屎尿書寫」，往往將這類詞彙、意象、隱喻，

擺放在最不「應該」出現的位置，並與上下文產生激盪，醞釀撼人的力量。

這一種作品，不只抨擊了社會格套，同時也對美學成規進行了嚴厲的挑戰。

⁴⁹ 陳黎，〈馬桶之歌〉，《苦惱與自由的平均律》，頁 95-96。

這些事物長久被限定在「非詩」的界限之外，一旦成功地「入詩」，便具有毀壞並再造「詩體」的效能。⁵⁰

屎尿的意象在陳黎詩中的出現也頗為頻繁，可以說是台灣開「屎尿書寫」風氣之先的詩人之一。詩歌在傳統上多是被視為對美好事物的捕捉、或是作為思想與人格的反映，因此，一直以來屎尿大抵不見容於詩歌的「既成體制」。而即使是打破成規的現代主義時期，詩人們雖也大膽地將日常生活或鄙俗之物置入詩中，但也還不至於像中生代詩人這般毫無顧忌地直接「把玩」馬桶屎尿於詩中。然而，對中生代詩人而言，透過傳統上兩相扞格的「詩」與「屎」之意象並比，為的是製造一種反諷的效果，其目的，一方面是顛覆／挑戰過去對詩的美學成見，二來也是意圖正面地直視人生更為赤裸而真實的面向。陳黎的美學顛覆意圖，除了「屎尿」之外，也還有許多是以幽默或是突兀的方式來顯現，如〈六合〉，則是連結「骰子」的意象於法國詩人象徵派詩人馬拉美，並透過賭博而喚起人生諸相：

骰子的一擲永遠取消不了偶然

偶然。在必然的天地四方之內

老賭徒胡仔說麻將有鬼

他賭了一生，從來沒有拿過

同樣一手牌

一百四十四張牌

四邊人輪流取換

⁵⁰ 劉正忠，〈違犯·錯置·污染——台灣當代詩的屎尿書寫〉，《台大文史哲學報》第 69 期（2008 年 11 月），頁 177-178。

過程與結果從來沒有重複過

無數的人在東、南、西、北

作莊，骰子一擲

不同的遊戲開始

麻將有鬼，他說

但他不知道他死前最後一次

拿到的那手牌，宋神宗時一名落魄詩人

也曾在妓院賭桌上面對過

並且一模一樣地出現在三十六世紀

舊神聖羅馬帝國所轄某個尼德蘭村落

四個不會說中國話的賭徒的牌局裡

四方皆然的遊戲，麻將

人生：有鬼

有神

地球是一粒骰子

一粒偽二元論的骰子

陰，陽

凹，凸

光，影

動，靜

生，死

過去，未來

二元的論述。一體之異面

在宇宙這一只碗公裡不斷

翻轉：

賭徒，非賭徒

輸，贏

愛，恨

虛，實……⁵¹

馬拉美晚年的著名詩作〈骰子一擲，永遠取消不了偶然〉是一首神秘的詩，當中除了展示詩歌的美學向度之外，也觸及宇宙的神秘。而陳黎以「麻將」仿擬馬拉美的「骰子」，進而以之作為「地球」的比喻，並且以「碗公」比擬「宇宙」而成為人類生存的容器。在骰子的滾動之中，「偶然」使得遙遠的過去（宋神宗時代、神聖羅馬帝國）與現在（老賭徒胡仔）相互對應，也在毫不相干的地方（台灣、歐洲、中國）同時發生。這首詩所體悟的，是各種對立不過是來自「偶然」的翻轉，無論神鬼、光影、動靜或愛恨與輸贏，實為「地球」這一顆宇宙的骰子在無限翻轉下的一體兩面。換句話說，詩人體認到「二元的論述」實為「一體之異面」，所有二元悖逆的緊張衝突皆源自生命的同一根源，而這也正是「反諷」的美學與哲學之蘊含所在，也即齊克果之藉由對「有限」事物的瓦解，從而開啟了解放主觀性的契機。而後現代哲學家羅遜所描繪的「反諷主義者」也不外乎就是

⁵¹ 陳黎，〈六合〉，《苦惱與自由的平均律》，頁 105-108。

藉由放棄由真、善、美等等「終極語彙」所建構的絕對真理，而透過重新描繪自我與他者的過程，去鬆動由二元對立所的建立起來的「神聖化」過程，進而取得對於事物重新描述的力量，也即藉由反諷的精神而追求語言、思想乃至於詩歌美學的不斷更新。

四、結語

「反諷」所涉及的不僅是語言與修辭，更是哲學與藝術等面向的重要思考。儘管「反諷」是詩學研究中的重要主題，在詩歌創作上亦占有無可忽略的位置，但以之為角度的詩學研究卻仍有待開發。而本文試圖以「反諷」為視角，希冀開拓觀看詩歌的不同方式，從而探索「反諷詩學」的可能性。因此，本文首先是進入「反諷」的歷史，析出與之相關的形式結構與理論內涵。希臘羅馬時期，蘇格拉底式的反諷乃是藉由「言詞與意念的相反」所構成的推理矛盾促人思辨，西塞羅則進一步透過反諷的語言干擾而獲致思想的愉悅；到了浪漫主義時期的施萊格爾則是將「反諷」提升作為揭露世界本體的方法，並將浪漫詩的精髓指向反諷詩歌；而十九世紀的齊克果將「反諷」視為主體的自為存在，並為之開啟了存在主義的視野；另外，在詩歌的領域中，波特萊爾也為「反諷」進行了重要的推展，他從「笑」與「怪誕」的角度討論「反諷」，且將蘊含其間的矛盾與悖論情感為藝術的創造來源；二十世紀之後，新批評的許多重要論者更是從文本的結構探討「反諷」在詩中的功能與作用，而其批評的重要概念如「張力」、「諷刺」或「矛盾統一」等等，正是在反諷的範圍底下被提出；至於後現代的思想論著更是為反諷進行了多元意義的開展，如哈琴將「促成反諷成為可能」的社會面向考慮在內，進而提出「反諷共同體」的說法；羅遜則以反諷作為消解「終極語彙」所代表的絕對真理，並藉此肯定新詞彙對於新事物重新描繪所擁有的力量。

在爬梳了反諷的歷史脈絡後，本文進而以陳黎的作品為例，從其形式、社會與美學三大面向，觀察其「反諷」的構成與內涵。不難看出，陳黎詩作的「反諷」，最明顯的首先是語言層面的展示。詩人透過兩組對立或不相稱的事物或概念，形成一種緊張的關係，進而開展出一個嶄新的世界；而這種對立或不相稱的概念，可能是發生於詞語與詞語之間、也可能是文本與文本之間所激發出來的反諷效果。然而，前述對既成語言或文本的諧擬雖是構成陳黎詩作反諷效果的重要方法之一，但它的目的並非僅止於語言的操作或知識的賣弄，而往往是一個不斷指向社會與呼應現實關懷的過程，這些，都是在詩人持續的思索、反省與對人生的感悟中展開。而反諷所挑起的美學思索，亦是值得吾人注意的。在陳黎的詩中，透過語言或意義重組的反諷，其所伴隨而來的震驚、荒謬與陌生化的情感，在在也挑戰了既成的美感認知。如此一來，反諷所帶來的其實也是一個關乎認識論的問題，也即透過反諷的測試與探索，而扭轉了向來對「詩意」或「美感」的定義，甚至否定了由語言所建立起來的「神聖」與「真理」——也即羅遜所謂的對於「終極語彙」抱持徹底而不斷質疑——的基礎。況且，如果「美」或「崇高」的事物可以啟動情思，那麼，作為情感與審美投射的「醜」與「汙穢」，又未嘗不能使人諦觀反思進而凝聚為詩？再深一層想，美醜貴賤到底也不過是人為的成見，美與醜，貴與賤的共時並存其實才更接近人生的真實樣態。

因此，恰恰是通過「反諷」，透過各種矛盾的並置，使得詩人得以在一個更大的整體中，將那些表面上彼此不相容的事物，透過持續的否定與辯證，而讓現象世界中那原本就無法妥協的、不可理解的事物保持他們之間相涉卻又緊張的狀態。就這意義而言，詩意的鍛鑄，則又不僅僅在於美感對象的再現罷了，而更是一個對於存在狀態的探尋與關照的過程。

參考書目

- 王威智編，《在想像與現實間走索：陳黎作品評論集》（台北：書林出版社，1999年）。
- 朱光潛，《詩論》（台北：萬卷樓圖書公司，1990）。
- 呂怡菁，〈「美醜互置」的詩藝——陳黎《苦惱與自由的平均律》的美學取向〉，《台灣詩學》第13期（2009年8月），頁29-56。
- 孟樊，《世紀末偏航》（台北：時報文化，1990）。
- 孟樊，《台灣中生代詩人論》（新北市：揚智文化，2012）。
- 施勒格爾（Schlegel, Friedrich von）著，李伯傑譯，《雅典娜神殿斷片集》（北京：三聯書店，1996）。
- 保羅·德曼（Paul de Man）著，李自修等譯，《解構之圖》（北京：中國社會科學出版社，1998）。
- 高辛勇，《修辭學語文學閱讀》（北京：北京大學出版社，1997）。
- 索倫·奧碧·克爾凱郭爾（Soren Kierkegaards），湯晨溪譯，《論反諷：以蘇格拉底為主綫》（北京：中國社會科學出版社，2005）。
- 夏爾·波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire）著，張宏安譯，《只要那裏還有一種激情：波特萊爾論漫畫》（新北市：八旗文化出版，2012年）。
- 理查·羅遜（Rorty, Richard）著、徐文瑞譯，《偶然、反諷與團結》（台北：麥田出版社，1998）。
- 陳黎，《廟前》（台北：東林文學社，1975）。
- 陳黎，《小丑畢費的戀歌》（台北：園神出版社，1990）。
- 陳黎，《貓對鏡》（台北：九歌，1999）。
- 陳黎，《島嶼邊緣》（台北：九歌出版社，2003）。
- 陳黎，《苦惱與自由的平均律》（台北：九歌出版，2005）。
- 琳達·哈琴（Hutcheon, Linda）著，劉自荃譯，《後現代主義的政治學》（台北：駱駝出版社，1996）。
- 琳達·哈琴（Linda Hutcheon）著，《反諷之鋒芒：反諷的理論與政見》（開封：河南大學出版社，2012）。
- 楊明璋，《敦煌文學中之諧隱研究》（台北：國立政治大學中國文學系博士學位論文，2007）。
- 雷納·韋勒克（René Wellek）著，楊自伍譯，《近代文學批評史》第五卷（上海：上海譯文出版社，2002）。
- 趙毅衡，《反諷時代：形式論與文化批評》（上海：復旦大學出版社，2011）。
- 臧運峰，《新批評反諷及其現代神話》（北京：北京師範大學博士論文，2007）。

劉正忠，〈違犯·錯置·污染——台灣當代詩的屎尿書寫〉，《台大文史哲學報》第69期（2008年11月），頁149-183。

劉正忠，《現代漢詩的魔怪書寫》（台北：台灣學生書局，2010）。

劉聰，《通往「藍花」深處——馬克思與德國浪漫派研究》（北京：中央編譯出版社，2013）。

蕭蕭主編，《2010 台灣詩選》（台北：二魚出版社，2011）。

羅普·弗萊（Northrop Frye）著，陳慧、袁憲軍、吳偉仁譯，《批評的解剖》（天津：百花文藝出版社，2006）。

ベータ・アレマン（Allemann, Beda）著、山本定祐譯，《イロニーと文学》（東京：國文社，1972）。

Abrams, Meyer Howard; Harpham, Geoffrey Galt. *A Glossary of Literary Terms*, Boston, Mass. : Wadsworth Cengage Learning, 1999.

Albert, Georgia. "Understanding Irony: Three Essays on Friedrich Schlegel," *Comparative Literature*, Vol. 108, No. 5 (Dec., 1993), pp. 825-848.

Long, Maebh. *Derrida and a Theory of Irony: Parabasis and Parataxis*, Doctoral Thesis. Durham: Durham University, 2010.

Longyear, Rey M. "Beethoven and Romantic Irony," *The Musical Quarterly*, Vol. 56, No 4, Special Issue Celebrating the Bicentennial of the Birth of Beethoven (Oct. 1970), pp. 647-664.

Muecke, D. C. *Irony and the Ironic*, London ; New York: Methuen, 1982.

Muecke, D. C. *Irony*, London: Methuen, 1970.

Richards, I.A. *Principles of Literary Criticism*, 1924.

Schlegel, Friedrich von. *Ideas in Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, trans. Ernst Behler and Roman Struc, Pennsylvania State University Press, 1968.

Schlegel, Friedrich von. *Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments*, Translated with an introd., by Peter Firchow. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1971.

Vlasrons, Gregory. *Socrates, Ironist and Moral Philosopher*, Cornell University Press, 1991.

Wellek, Rene. *A History of Modern Criticism 1750-1950; II: The Romantic Age*, New Haven: Yale University Press, 1955.