

# “奇妙的独声合唱”：论陈黎诗歌的音乐结构

翟月琴

摘要：台湾花莲诗人陈黎的诗歌创作，堪称“奇妙的独声合唱”。从选材题旨到形式革新，体现了他求新求奇的艺术追求。其中音乐结构的变化与创造，又源自于本土与异域调式、传统与现代乐曲、语言与文字形式的音效之间的相互糅合与转换，足见诗人置身多元文化的选择、革新与创见。

关键词：陈黎；诗歌；奇妙；独声合唱；音乐结构

中图分类号：I04 文献标识码：A 文章编号：1006-0677(2016)5-0107-09

那是因为你的缺席在我的心留下的  
巨大的洞穴  
那是因为这个被道德、礼教封锁的城市  
只准许我对自己歌唱  
他们遂听到奇妙的独声合唱

在夜里：  
我和我的回音

——陈黎：《十四行》

## 引言

陈黎出生于1954年，台湾花莲人。他的创作始于20世纪70年代，迄今为止已出版了包括《庙前》《动物摇篮曲》《小丑毕费的恋歌》《家庭之旅》《小宇宙 现代俳句 100首》《岛屿边缘》《猫对镜》《苦恼与自由的平均律》等在内的14部诗集。长达40余年的诗歌创作生涯里，《腹语课》《战争交响曲》或是《不卷舌运动》等音像诗，堪称诗歌语言形式出奇制胜的典范，而他凭借语词的音响效果构筑的诗王国，被誉为“令

人叹为观止的特技表演”<sup>①</sup>，亦被奉为“不可思议的‘新诗学’”<sup>②</sup>。

诗人聚焦于汉语迸发奇思妙想，也展现出无所不能入诗的奇特景观。无论是城市街道、历史古迹、宗教文明、神话故事、日常生活，还是工具书、旅游志、新闻报道、音乐戏剧、语言文字，都可以成为他写作的对象。在陈黎看来，诗人最难能可贵的就是“变”的创作心态，这也许与台湾现代主义诗歌运动努力的方向有关，求新求奇几乎是诗人们达成的共识，“‘现代诗选’也好，‘七十年代诗选’也好，唯一的选择标准，应该是坚实的崭新的创作”<sup>③</sup>。当然，摸索新的创作路向，以变求突破，以变向自我发起挑战，也是陈黎一以贯之的创作心态，对其影响颇多的台湾诗人杨牧就说过：“变不是一件容易的事，然而不变即是死亡，变是一种痛苦的经验，但痛苦也是生命的真实。”<sup>④</sup>

正是因为丰富的变化，读陈黎的诗，有如欣赏一部戏剧，带给读者全新的阅读体验。张芬龄好似看到“世界如充满戏剧性场景的剧场”<sup>⑤</sup>，赖芳伶更是发觉“虚实并陈的诗篇内外，既任由诗人，也欢迎读者来去自如，因而形成某种

基金项目：国家社科基金青年项目《1980年代以来汉语新诗的戏剧情境研究》，项目编号15CZW044；“上海高原学科建设计划成果”，项目编号SH1510GFXX。

作者简介：翟月琴，上海戏剧学院讲师。

互相展演、彼此融涉的戏剧性”<sup>⑥</sup>。对于接触陈黎诗歌的大陆读者而言,更是感到新奇,王家新甚至说:“他早期的代表作《动物摇篮曲》(1977)、《在一个被连续地震所惊吓的城市》(1978),今天读来仍觉得新鲜,并令人惊异于他的早慧和才赋(我不能不惊异,因为在那个时候,我们还正在写郭小川式的诗呢)。”<sup>⑦</sup>

陈黎从选材题旨到形式革新,都堪称奇妙。其中音乐结构的变化与创造,包括对于歌剧、民谣、民歌等的调用,主要源自于本土与异域调式、传统与现代乐曲、语言与文字的音效之间的相互糅合与转换。透过翻译、阅读,他汲取了叶慈、聂鲁达、里尔克、普拉斯、辛波斯卡等西方诗人的创作资源,也受到商禽、痖弦、方旗、叶维廉、方莘、杨牧、何其芳、艾青等诗人的影响,陈黎不断突破、不断更迭观念与创作,摸索新的诗歌题材与形式,无疑为诗歌传统输入了新鲜的血液。借用陈黎的诗篇《十四行》里“奇妙的独声合唱”一词,既道出陈黎诗歌的特点,亦彰显出诗人立足多元文化的选择、革新与创见。

### 一、本土与异域的神奇调式

20世纪70年代以来,陈黎接触了不同风格的诗歌或音乐,成为其创作灵感的重要来源。他不仅受日本俳句启发,先后写了与匈牙利作曲家巴尔托克乐曲同名的两百六十六首《小宇宙》“现代”俳句等微型诗歌,还透过安魂曲的调式写下《最后的王木七》这样的叙事长诗。另外,他的诗作《慢板》《小夜曲》《小咏叹调》《四重奏》等,皆借用了西方的音乐调式。陈黎巧妙地借鉴异域的音樂形式书写本地发生的历史事件和本地人的思绪情感,透过异域的调式谱写风土人情,堪称本土与异域文化交织出的神奇调式。

1980年,陈黎完成的叙事长诗《最后的王木七》最具代表性,可谓一首令人惊骇、肃穆的安魂曲<sup>⑧</sup>。《安魂曲》背后的传奇,启发了诗人陈黎。他借用《安魂曲》调式,为台湾的一则新闻报道重新谱曲,悲亢而静穆地歌唱出罹难矿工的心语。整个写作过程,犹如与亡者的神奇交汇,被诗人称为“下笔有鬼神”,凸显出陈黎早期创作的突破。

1980年3月21日,瑞芳永安煤矿四脚亭枫仔濼路分坑涌水酿成近年来最大的矿难,除却

坑内工作的十余人迅疾逃出外,其余包括王木七在内的34人皆葬身坑底。直至5月10日,长达七十日的救援工作之后,仅发现一具矿工右三片的尸体(本已逃出的右三片,因为回转呼告工友而最终丧生)。陈黎一直关注着这场令人痛心的灾难,那些亡灵的声音在耳畔响起。同时,因为翻译、阅读智利诗人聂鲁达诗作《马祖匹祖高地》的缘故,“死亡与再生”、“压迫与升起”的主题反复出现,总是引导诗人回到事故现场,驱使他为遭遇厄运的矿工们谱写一首安魂曲。<sup>⑨</sup>诗篇开始于“我们”的合唱:

七十日了  
我们死守在深邃的黑暗  
聆听煤层与水的对话  
周而复始的阒静如录音带永恒  
钜细靡遗地播回我们的呼吸  
玫瑰在唇间  
虫蛆在肩头  
偶然闯入的萤火叫我想起  
来时的晨星  
基隆河蜿蜒蜿蜒  
四脚亭的枫树寒冷如霜

“七十日了/我们死守在深邃的黑暗”,诗歌以合唱的形式拉开序幕,沉重、阴郁而黑暗的色调扑面而来,如浑厚的男低音齐声诉说着悲惨的遭遇。在七十日搜救的过程中,假设“我们”依然活着,至少是在生命的弥留之际,“死守”那最后的一线生机。“我们”歌唱的音调舒缓、低沉,整体带给人幽静肃穆的氛围:动词“聆”与“听”连用,表示侧耳细听;动词“播”与“回”连用,表现呼吸的气息显得回旋曲折;以副词“偶然”修饰动词“闯入”,又削弱了横冲直撞的力度,变得轻巧灵活。然而,穿过看似平静的表象,却是心理反复激荡的浪涛声,是“我们”不安的情绪。在濒临死亡绝境、在等待生还时机之际,外部环境与内在心理形成强烈的对比,极具反差效果,譬如“对话”与“阒静”、“聆听”与“播回”、“黑暗”与“萤火”、“玫瑰”与“虫蛆”、温热的“呼吸”与寒冷的“枫树”并置,使得动与静、暗与光、香与臭、热与寒的参差对照呼之欲出。这对比的语词组合、这神奇的音调变

幻,正是矿工们彼时骚动的心境写照,更是面对死亡又拼命求生的内心回响。

诗人逐渐将“合唱”推向高潮,不断渲染着内心的恐惧感。两个主语“我们”(“我们如是温暖地沉浸在伟大的/地质学里”)、“我们的心”(“我们的心跳渐次臣服于/喧嚣的马达”),从整体到局部,逐渐缩小范围。这时,外界轰鸣的声音呼啸而过,全然淹没了薄弱的呼吸声,歌唱着高亢、悲悯的音调。三个名词并置,“铁铲/煤车/炸药”堆砌出冷色调的世界,“白夜/黑夜/黑夜/白夜”表示时间乏味而无休止的反复。正是在那一瞬间,从“合唱”的共鸣声里,好像听到了有关“永恒”的声音,它超越了现实、超越了现世,让疲于奔命的生者以不合时宜的审美眼光环视周围曾被忽略的一切。更为重要的是,又提醒每一个人,在接近死亡的瞬息,感觉到自我的存在,似“在‘天人合一’最高原则指导下的中国”,“看到的是一种比较趋于沉寂、圆融、静观自得的生命情调”,将“瞬间美学”<sup>⑥</sup>发挥得淋漓尽致,以至于竟然让主人公忘却生死攸关的现实,反而沉浸于一片浑然不觉的“自恋”状态里。于是,诗人将集体的歌唱交托于王木七,由他“独声”而唱:

在全然的自恋当中  
我惊讶地听到有人叫唤我的名字  
跟着铙钹,钟磬,木鱼,啜泣  
“木七!木七!”  
“木七啊!木七!”

你问我那一声突然爆起的巨响吗?  
十一点四十分  
大地哭她久别重逢的婴儿  
泪水引发一千万水暴的马匹  
疯狂地救驰,追逐我  
在曲折湿黏的坑道  
踢倒拖篮  
踢倒木架  
在我们还来不及辨认的时候  
群啸而过;  
我看到它践踏过万来的肩胛  
我看到它践踏过阿馨的肩胛  
而我们甚至不敢逃跑  
当我们发现更多的马匹自四面八方

湧来

啃噬我们眼鼻  
吞噬我们的手脚……

(《最后的王木七》)

先是嵌入女高音哀怨的呼唤,只听见妻子连续喊着“木七”的名字,铙钹声、钟磬声、木鱼声,夹杂着啜泣声,如同招魂一般,渴望听见丈夫的回应。紧接着,王木七似乎因为接收到召唤的讯号而格外急切、焦躁。在这样的情绪驱使下,王木七以男高音歌唱,更是显现地格外激越、悲恸乃至绝望。可以想见,王木七卒时方才51岁,却留下了寡妻一人和未成年子女六男一女,这对于一个家庭自当是无法想象的劫难。而诗人多次采用相同的句式、短语,将音乐以快板的形式推进,譬如“踢倒……”、“我看到……”、“啃噬/吞噬……”,意味着灾难来势汹汹,令人猝不及防。抒情的曼妙(“在深邃亮丽的黑暗里/我们的梦/是更深邃亮丽的黑暗/闪烁的地图/永远的国”)、叙事的匀速(“俞添登/第一个从右三片跑出来叫我们的俞添登”)、场景的铺排(“垂死的废流,黑色阶梯”、“呜咽的月亮,黑色的铜镜”),交替着将安魂曲的音调从激昂向舒缓过渡,既碎片式地交代了事情发生的原委、经过,又逐渐让主人公躁动不安的灵魂得以安宁。

全诗结尾处,诗人以书信的方式,在缓和的节奏里完成了安魂曲。这种慢下来的音调,寓意亡者已经接受了死亡的事实。在交代身后事时,王木七了却心愿,最终得以超度。超度的过程中,娓娓道来的声线,优美而动人。王木七想象着与妻子、儿女未来的生活场景:“客厅在前头/厨房在后栋/二楼,三楼是我六个女儿的卧室”。也因为死亡,他告慰自己新的生活即将开始:“不必是/清晨五点出门的王木七了!”同样,他也回忆着自己青少年时的生活场景:“当,一个九岁的小孩/我在睡梦中看到黑脸的父亲从矿地回来/一语不发地殴打我的母亲”。记忆与现实,过去与未来的拼接,戏剧化地体现了王木七在生命最后一刻的心境。我们知道,他为妻儿留下的书信,也是一封炙热而痛心的遗书。“22日你从马祖打回的电报/我收到了。电视上播报的王木七的确就是爸爸”,事发第二

天(3月21日),报道了一位误报名的矿工“王土木”罹难,正在马祖服役的王木七的长子拍回电报问询:“父是否安康,来信告知”。诗人反而透过这场误会,勾连出电报、家书的文体样式,作为传递情思的介质。当死亡降临时,王木七附上这封写给妻儿的信:

陈满吾妻:别后无讯  
前次着凉都痊愈了吗?  
在这么黑急的雨夜,我如何想像  
疲乏的你,立在窗前  
愁不能眠地回顾刚刚入睡的  
我们的女儿  
仿佛是一万年前的爱情了  
我看到幼小的你,结着一只大蝴蝶  
跑到我们泥泞的矿区玩耍,  
然后是羞怯、高大的你,  
然后是你愤怒的父亲严厉的  
双眼:  
“矿工的孩子?!”  
是的,矿工的  
孩子……

陈黎收放自如地实现了“我们”到“我”再到“我们”的转换。一场事件的发生,陷入黑暗隧道的矿工们意识到这个群体所面临的灾难。而后,王木七作为其中的一员,逐渐疏离集体的声音,开始感受到自我的存在。最后,王木七写给小家庭的信件,又将他推回矿工们当中去,反思当下的困境和忧虑“矿工”的未来。这种“单数”与“复数”的关系,昭示出微观与宏观,历史与当下的相互转换,恰如奚密所言:“陈黎强调的是人类在事件、历史中所扮演的(局限的)角色,以宏观的角度解构‘个人’的虚幻。当存在之本质是‘赓续’、‘重复’时,所谓的‘我’总已是‘我们’”<sup>⑩</sup>。王木七以书信的形式落笔,犹如莫扎特的绝笔《落泪之日》,来自于一位丈夫、父亲的男低音柔和地叙述儿女情长,转而变调为一声震怒的男高音,在为自己送上弥撒曲时,也粗暴地发出对于“矿工”身份的质疑,令人警醒。

## 二、传统与现代的奇特乐曲

陈黎总是能从传统的民间乐曲里获得创

作灵感,透过历史遗留的音调唱腔,糅合现代的情感生活而重新编排,别有一番特色。最有代表性的就是他的《木鱼书》。在广东流行一种说唱文学,因为以木鱼击节,被称为木鱼歌,又叫摸鱼歌。木鱼歌属于中国南方弹词系统,起源于明代末年而后昌盛于清代。最初的木鱼歌以口耳相传,即兴编唱,直到后来曲词才被记录下来刻印传唱,这些唱本就是木鱼书。木鱼书以粤语创作,韵白夹杂又通俗易懂。在诗歌《木鱼书》的开头,陈黎改编了一首广东南音之经典作品《客途秋恨》:

这是我客居此地第七个秋天  
凉风有信,秋台无情  
思念你的情绪,好比那被水淹的  
捷运系统,有车难发  
寸步难行  
我搁浅在比这个城市积水更深的  
对往事的追忆里  
想象你睇斜阳照住你窗前一队凯蒂猫  
我独依计算机桌思悄然  
耳畔听得刚刚设定的手机新款铃声  
莺莺响起,又只见电视走马灯打出  
机场封闭,陆空交通全断字样  
触更添愁,恼怒怀人

(《木鱼书》)

南音在木鱼、龙舟的基础上汲取南词曲调衍生而出。南音格外讲究句式结构、音调曲律,故而更富有音乐性。陈黎选择这样一首耳熟能详的南音,藉普通话当代口语与粤语原作文本的交迭,将唱词改编,读来朗朗上口。先是一句“这是我客居此地第七个秋天”,语调平缓自然,以念白开场,像是说书人讲故事。而后,在演唱时主要以扬琴伴奏,另配有琵琶、古筝、二胡、三弦等乐器。其中,现代交通工具的出现,以“秋台无情”替换“秋月无边”、以“思念你的情绪,好比那被水淹的/捷运系统”更换“思娇情绪好比度日如年”、以“有车难发/寸步难行”替代“今日天隔一方难见面”,小生贪恋青楼女子的场景摇身一变,变为现代都市男女在车站别离的情境。同时,原先“你睇斜阳罩住个对双飞燕,独倚蓬窗思悄然”被拆解、改装为“我搁浅

在比这个城市积水更深的 / 对往事的追忆里 / 想象你睇斜阳照住你窗前一对凯蒂猫 / 我独依计算机桌思悄然”本来斜阳里苦情的旧式苍凉调,因为“凯蒂猫”的出现,像是洗去了“悲”的色调,显得温暖动人。紧接着,一句“莺莺响起,又只见电视走马灯打出 / 机场封闭,陆空交通全断字样 / 触更添愁,恼怒怀人”有意颠覆古典意境,“耳畔听得秋声桐叶落,又只见平桥衰柳锁寒烟。第一触景更添情懊恼,亏你怀人愁对月华圆”亦庄亦谐,妙趣横生。

陈黎不单是借鉴古典的曲调创作现代题材,还旧戏重演促动现代人的思考。1998年,诗人作《留伞调》。留伞调作为台湾的通俗曲调,广见于民歌与歌仔戏中,因小戏《陈三五娘》中“益春留伞”的情节而得名。在诗篇中,旧戏复苏,黄五娘投荔枝传情,官宦子弟陈三扮作磨镜匠,故意打破黄家宝镜而卖身为奴的一幕被诗人重新演绎。诗人透过编排唱词,旧调新唱,融合现代人的生活场景,而弥补传统与现代文化的裂痕。诗人首先就戏中情境,代陈三发声:“那荔枝谁投的?到我的 / 电脑桌前。开机,存入 / 成为不断增长的档案的 / 原初。那镜子的意象是谁 / 设定的?反复繁衍,映现”。

从生活入文本,从文本  
又回到生活。我看你在  
镜前梳妆,香奈儿眼霜  
克莉丝汀迪奥唇膏,莱雅  
发胶,伊丽莎白雅顿香水  
我一遍一遍地墨镜,磨  
新的镜子,为了再现完整  
全新的你,我易燃打破  
框住你的道德与习惯的  
宝镜,卖身为奴,一个  
解构你看的方式的自由奴  
透过镜子我们阅读列印  
建构中的现代史,交媾的  
肢体,狂喜的灵魂,苦恼  
疑虑,甜蜜,抽象的荔枝

与七字调的留伞调不同,陈黎的诗句长短不一,变化多端,突出了留伞调根据故事情节自由发挥、即兴演出的特点,显得诙谐有趣。“镜

子”一词环绕出现,其隐喻性正与陈三磨镜的动作相契合。“镜子”时常嵌入陈黎的诗中,勾连着“镜里”与“镜外”的世界,“一天,镜里镜外一切建构 / 也许终要沉入镜底,不见踪迹 / 那镜子倒影,见证我们的存在”(《白鹿四叠——用邵主题》)在陈黎看来,“镜子”首先是大海的托体,在海底蕴藏着被忽略、遗忘的历史宝藏,它驳杂而又完整,可以发出回响映照现实,“我站立的位置在闪亮的大海幽深的 / 镜底,搁浅的历史,溺毙的传说?”其次,“镜子”也影射着欲望,它潜藏于记忆的最深层,像是隐隐作祟的潜意识呼唤着遗落的传统文化,“这个娴静如少女的小城需要一座温柔 / 坚毅的灯塔,勃起于闪亮如镜的海面 / 勃起于记忆惊醒的位置”(《花莲港街一九三九》)。第三,“镜子”又无处不在映照万事万物,就好像《猫对镜》里的一枚螺丝钉、一位女子、一只猫等等,但最终映照的是人类看不到或者不愿看到的后脑勺。在《留伞调》的结尾,陈三与五娘的唱词相对,正反照出“镜子”内外两位人物对唱的情境:

抽象荔枝的具体之树,我  
陈三们生生世世据以为  
凭的感性道具,引你们  
五娘们一次又一次重放  
《留伞调》的遥控器:

陈三持伞要起身  
益春留伞随后面  
我问三哥咿啊啲咿,我问三哥啥原因  
也著啊对我啊对我说分明,哪哎唷的  
唷……

(《留伞调》)

陈三先是代群体发声,“我们陈三们”和“你们五娘们”是相当现代的表达,如同一种回声,回荡着留伞调蕴藏的历史记忆。而后又引出五娘的唱词,传统曲调反复播放,既回放出一代又一代的文化遗产,又随着时代变迁汲取新的质素,不断“容纳你的多变任性,我 / 的任性多变”。这是传统必然要经历的变化,也寄托了诗人以变化书写传统的愿景。陈黎青睐的“镜子”意象,隐喻的正是这耳熟能详却无法照

见现实的传统,这空白需要被填空,如他所述:“也许觉得所有历史都是虚构的”,“或者,杂揉不同族群,魔术冲突于无形的这块乡土,是容许不断再写、覆盖的丰满的空白。”<sup>⑩</sup>

此外,从复杂多元的矛盾冲突里抽离出单独的声音,向来是陈黎重塑历史、审视当下的独特视角。2010年,诗人曾就台南市五妃里的五妃墓,撰写过《五妃墓·一六八三》。明永历37年,宁靖王不甘为亡国之君,在他殉国前,五位妃子先行自缢。乾隆年间,才为五妃立墓碑,刻有“明宁靖王从死五妃墓”。这座五妃墓埋葬着五位姬妾的生命,也埋葬着家国的命运、朝代的更迭和历史的交替。一方面,就历史的记忆而言,随着时间的流转,五妃街的频繁变迁、从墓碑前往来的行人等共同构筑新的文化空间;另一方面,就五位姬妾而言,她们承担着亡国与亡夫之痛,也面临着无从选择的死亡结局。陈黎的奇幻之处并不在于为女性发声,却在于他没有拘泥于以往女性自怜自艾的哭诉,也没有借助代言体的形式为女性鸣不平,而是善于深入这种复杂而多元的矛盾,在时空相隔、世代转变的环境里还原女性此时彼世的对话与独白。整首诗集合了宁靖王和五妃的声音,而五妃的声音又分为主音与和音。诗篇开始于五妃墓里发出的声音,这声音首先来自于宁靖王:“孤不德颠沛海外,冀保余年/以见先帝先王于地下,今大事已去/孤死有日,汝辈幼艾,可自计也”。宁靖王高高在上、无人可以挑衅,是男权与王权的化身,而他的声音浑厚有力,如同历史剧的再现。以五妃的口吻讲述,宁靖王似乎又是缺席的,他的声音不过是游离出舞台的旁白。接着诗人夹叙夹议,由五妃叙述宁靖王从27、47至66岁南下征战、归隐山林、以身殉国的生命经历,唯独在“我们随他在竹沪拓垦荒地数十年甲/采菊,扶髯东篱下,悠然见波浪”的时候,诗人化用陶潜的《饮酒》,又以调侃的语调放大生活化的场景呈现五妃家庭生活的惬意。紧接着,宁靖王与五妃的对话,宁靖王的语气里透着早有打算的命令与试探,五妃一反轻松的口语而义正辞严地以古语回应,对话显得貌合神离、各怀心事,暗藏着内心的矛盾:

的确是安宁的乡土。而他说他不做

降清的顺臣,六十六岁他要殉国:  
“我之死期已到,汝辈或为尼或  
适人,听自便!”然后是我们五口  
同声:“王既能全节,妾等宁甘  
失身,王生俱生,王死俱死,请先  
赐尺帛,死随王所。”我们相继  
自缢于中堂。据说次日他悬梁  
升神前,先将我们葬于魁斗山后  
烧毁田契,把土地全数还给佃户

陈黎笔下人物的音调、口吻、气息与情绪,随其思维迅速的运转。诗人随即将声音交还给五妃之一,脱离和声而独自发声:

我很想说我不想死(你们猜这是)  
谁的声音,袁氏,王氏,秀姑  
梅姐,或荷姐?)我很想伸手  
捡一截未尽燃的田契,在这里继续  
种田莳花,直到老树垂荫,芳草

表露心绪的独声,显然已超越了时空的局限。她不是墓中的亡者,也不是君王的妻妾,而是作为领唱者挥动着指挥棒,引领当下的男女歌唱:

我怕墓上的碑铭让你们以为  
“从死”是唯一的美德,我怕  
你们觉得庭院里摇曳的都必须是  
忠孝节义的树影,伦理的微风  
我们躺在这里,不封不树,我们是  
后来城市后来体育场后来街道后来  
车声人声的一部分,而一个声音  
提醒你们我们是复数,也是单数

《五妃墓·一六八三》

陈黎试图“告诉大家一个复古翻新/资源回收运动开始了”现代的人可以在日常生活里拾取历史的碎屑,重新编排和组织,进而填补罅隙并还原历史的真相,“以每一个走过的无任所大使/胸前风土有别,造型各异的塔”(《新古典》)。诗人凭借传统的音律曲调重新填词,从神话传说和历史古迹里获取资源,又从古典诗

中挑选出字、词、句进行重组,以奇特的笔法创造性地完成了传统与现代乐曲的融合。

### 三、语言与文字形式的奇异音效

陈黎对于语言文字的敏感,常被误释为先锋诗歌实验。事实上,汉语言文字在诗篇里灵活的表现形式,反而更体现出流淌在他血液里的传统文化特质。当然,诗人的父母都讲闽南语,母亲又通客家方言,他们日常交流又以日语为主。所以,陈黎自小就受到日语、闽南语、客家话的濡染。他在英语系读书时,又将西班牙语作为第二外语。后来从事的翻译工作又涉及波兰语(辛波丝卡)、韩语(黄真伊)、日语(野谢晶子)等。可以想见,他思维运动的轨迹,几乎是不同语系交织出的语言之网。后来在花莲做中学教师期间,向来喜欢购买字典,与学生猜字谜,他甚至调侃自己患了“恋(汉)字癖”。1993年,他开始使用电脑创作诗歌。与过去的手写文字相比,他发现透过电脑可以自由地复制、粘贴、删除,还可以借助各种软件插入图像影音、在线翻译,但书写的温度与乐趣却遭到侵袭。他试图以新的媒介,换个方式挽留逐渐消失的记忆,保留汉字里储存的温度。2011年,诗人患手疾,牵及脚伤、心忧和视衰,以至无法使用电脑创作。在病痛中,那些文字拼图好像高度兴奋的化学物质,互相缠绕、结合又分离,总是在他的头脑里活跃。语言文字形式结出的奇异果实,制造出一种独特的声音效果,一直渗透于他的日常生活与精神世界中,既是朝夕相伴的快乐精灵,也是苦难疾病之河里抓住的一根稻草,将他送往彼岸的乐园。

陈黎还擅长以事作诗,重新发掘汉字的叙事功能,以语言文字诠释个体的生命体验。因为汉字本身就与“事”相关,如同许慎在《说文解字》中的“六书”,“一曰指事。指事者,视而可识,察而见意,上下是也。二曰象形。象形者,画成其物,随体诘屈,日月是也。三曰形声。形声者,以事为名,取譬相成,江河是也。四曰会意。会意者,比类合谊,以见指撝,武信是也。五曰转注。转注者,建类一首,同意相受,考老是也。六曰假借。假借者,本无其字,依声托事,令长是也”<sup>⑬</sup>,六种造字法皆涉及叙事,“指事、形声、假借三书均与‘事’直接相关,这些字(如上下、江

河、令长等)大抵也是为说明、表述某种事情而造。即便是象形文字,虽主要是为描述物体而造,但物之存在及状态也就是一种事,对物作出描述,本质上也可说是另一种类型的叙事”<sup>⑭</sup>。凭借汉语的叙事功能,陈黎在形式上更是全方位调度汉字的音、形、义,结合听觉与视觉的双重体验,透过音效造成一种陌生的新鲜感,“融合听觉与视觉的声音诗,则是他长期积累在音乐和绘画各方面艺文素养的极简浓缩,新世代的读者想必会对这样的图色音响节奏,一见钟情、倾心”<sup>⑮</sup>。

单是元音、辅音或是声调爆发的力量,出现于陈黎的诗中,就令人惊叹。在2013年创作的《一人》中,“伊人。/依人。/宜人。/怡人。/旖人。/异人。/齏人。/臆人。/疑人。/易人。/佚人。/忆人//噫——人。”同样是“Yi”的发音,诗人可以拼出14个汉字,声调有阴平、阳平,也有上声、去声。从“一人”遐想至“伊人”、“依人”,心上人款款走来。两个人的故事又在文字里缱绻波折,有“宜人”的适合、“怡人”的愉悦、“旖人”的温婉,有“异人”的差异、“齏人”的伤害、“臆人”的猜忌、“疑人”的怀疑,直到重新“易人”、“佚人”。最后留有“忆人”,追悼逝去的那个人。而“噫——人”则以悲叹的语调首尾,留有回忆的余韵。看似有始有终,讲述的却是没有终结的爱情故事。从一个人出发,由汉字而分裂出二个或是更多的人,在爱情的地图里走出记忆的脚步。这些爱情故事的结构,与汉字的生命相仿。它们被储存于数据库,被诗人挑选出来重新编排为恋人的心理动作,上演了一出短小的独幕戏剧。

再来看陈黎有关字的局部的联想,更是奇异多变。它们像是树木的躯干,却时常因为枝条花果而被忽略。陈黎如巫师般占卜汉字的奇异之处,又从单个偏旁部首的形貌里摸索其深意,开掘它们无限的造字功能,“诗就是从这些作为主题的字——分裂出来了。造字的人自然是巫师、乩童,人与天之间的媒介,后来解字、写诗的我们也是巫师、乩童,在没有诗的地方找诗,重审汉字,在平常的地方挖掘不平常。一个小小的汉字就是我们宇宙或部分宇宙的缩影。”<sup>⑯</sup>在他2007年完成的短诗《单字》中,写着“一/一切的峰顶/无上的冠冕/因空白/因冥

想 / 因召唤 / 而生 至大的宇宙 / 至小的宇宙  
人子诗意的居所 / 众字之名 / 单数又复数的  
字”。诗人选取宝盖头“宀”,借用歌德的“一切  
的峰顶”作为领唱,三个“因……”像是分唱,  
“至大……”与“至小……”又如合唱,从精神至  
肉体,从抽象至具象,从单数到复数,从局部到  
整体,诠释了凌驾万物之上的超越性。它是佛  
道的伞盖,“因空白 / 因冥想 / 因召唤 / 而生”;  
它是人身体的最顶部,“人子诗意的居所”(《单  
字》)。而心灵的涤荡,又何尝不是“一切的峰  
顶”?诗人以诗诠释这种“无上的冠冕”,并以汉  
字产生的音效回答了永无止尽的生命追求。

陈黎还以地方方言入诗,包括客家话、粤语、  
原住民语言等,让“达悟、布农、赛德克、邵、  
……/ 都是人 / 向天地发声 / 说我来过,抽象地  
/ 存在过”(《三合》)。诗人又未止步于方言诗,  
而是在诗中创造了一种乡土化的戏剧情境。譬  
如《月光华华》里的客语,开始于“月光华华,满  
姑满姑 / 看到一条白马 / 对你唱个歌仔飏出  
来”,如同女子细语为有情郎唱歌仔,又透过歌  
仔唱词嵌套阿婆阿太的故事,回到祖辈的怀抱  
里,尽显乡间的亲情,温暖而柔软;又譬如《上  
邪》里,以客家话“天啊!爱同你相好”取代汉代  
乐府“上邪,我欲与君相知”,民间男女的世俗  
情爱,像是你侬我侬的对话跃然于眼前;再譬  
如《双声》以台语为 1973 年 9 月 3 日高雄开往  
前镇的渡轮罹难的 25 位未婚女工发声,她们用  
乡音表达生前身后事,像是亡者回到家乡、回  
到了母亲的怀抱。1993 年,诗人作《纪念照:布  
农雕像》,尽管并未真正以方言入诗,却因为布  
农族原住民的乡音而实现了静穆与庄严的艺  
术效果。读 1933 年出版的日文古籍《东台湾展  
望》时,他发现其中刊登了 1932 年日据时代台  
东原住民击毙两名警察、一名警丁的历史事件,  
最后日警查获嫌疑犯塔罗姆,并在深山追捕到  
主事伊卡诺社头目拉马塔显及其四个儿子还  
有塔罗姆的三个弟弟。面对这样的历史事件,  
诗人无意道明其发生的原因、过程和结果,而  
是从九人赤脚并坐一排的直观视觉体验出发,  
表达庄严、壮美而凄烈的心理体验,诗篇结束  
于“发音的布农族语‘庄严’庄严的哀愁 / 庄  
严的冷漠,庄严的自由……他们是天生的石  
头”。发生在原住民身上的事件,唤起陈黎对家  
乡的历史想象,“在花莲,你可以看得到一种从  
台湾的内在所表现出来的台湾人的特质,一种  
因不断混血、包容,激发出来的生命力和生命  
色彩——这其中当然有一些痛苦或冲突,可是  
终极来说,是伟大而动人的。”<sup>①</sup>在陈黎眼中,  
家乡花莲便是交织着多种文化的因子。这种  
文化身份、文化的归属感,也启发陈黎从混  
杂中创造新的质素,发觉出新的生命力。在  
他看来,尽管子音总带有瑕疵,“那些声音在  
时间等她。等她飞载起缺陷,在空中,和它们  
重新交合”(《子音》),然而,在飞向母体的  
过程里,子音总会不断舔舐自己的伤口,让那  
些悲情、哀怜与屈辱的脓血溢出身体,直至  
发出“独声合唱”的巨响。

### 结语

陈黎的开拓意义就在于——他专注的“奇  
妙的独声合唱”的音乐结构——既是内容的  
也是形式的,既是传统的也是个人的。自然,  
这种从题材到形式的翻新出奇,也恰彰显出  
从台湾现代主义诗歌运动里脱胎而出的新  
式创作风气。无论是台湾现代主义诗歌的  
延展,还是西方现代派诗歌的赓续,都体现  
出传统与现代、历史与现实、本土意识与  
欧化资源等错综复杂的关系。诗人陈黎坚  
持“撒下去的种子总要长起来呵 / 不管去  
收获的是你还是我”(何其芳:《夜歌》),  
在动荡的环境里,以切身的生活与阅读经  
验,重新打量诗的命途。他没有一味沉浸  
于前辈构建的文学传统里,而是试图走出  
影响的焦虑,发明一种独特的陈黎体。这  
种独特性,是诗人在多元文化里的突破和  
超越,也是他在诗歌里营造的矛盾冲突、  
情节结构和场景设置,可谓别出心裁、独  
树一帜,如同走进一座微剧场,带给观众  
别开生面的观看体验。尽管陈黎时常将  
诗的表现推向极端,一次又一次地向读者  
习惯性的阅读体验发出挑战,也时常受到  
质疑。当然,一味追逐奇特的艺术效果,  
也可能不幸沦为历史洪流里的短暂特征,  
使得个性被淹没。但对整个当代汉语新  
诗而言,陈黎的奇特有其文化内蕴,这也  
指涉他作为台湾花莲诗人嵌入体内的复  
杂与纯一。他从博杂的世界破茧而出,  
以“单数”与“复数”结构出的“独声合  
唱”仍可以比作一只蓝色闪蝶,以奇异的  
色彩努力创造着新的诗歌创作路向。



注释：

- ① 奚密：《世纪末的滑翔练习——陈黎的〈猫对镜〉》，陈黎：《陈黎诗集：1993-2006》，台北：书林出版有限公司2014年版，第389页。
- ②⑥⑬赖芳伶：《那越过春日海上传来的音波……——读陈黎诗集〈苦恼与自由的平均律〉》，陈黎：《陈黎诗集：1993-2006》，台北：书林出版有限公司2014年版，第400、406、403页。
- ③ 余光中：《现代诗第一——致现代诗同辈的老兵们》《创世纪》第26期。
- ④ 杨牧：《年轮》，台北：洪范书店1982年版，第177页。
- ⑤ 张芬龄：《地上的恋歌——陈黎诗集〈动物摇篮曲〉试论》，王威智编：《在想象与现实间的走索——陈黎作品评论集》，台北：书林出版有限公司1999年版，第48页。
- ⑦ 王家新：《陈黎，作为译者的诗人》，《新诗评论》，谢冕、孙玉石、洪子诚编：《新诗评论》总第十九辑，北京大学出版社2015年版，第239页。
- ⑧ 安魂曲属于弥撒曲的分支，是罗马天主教超度亡灵的弥撒。以音乐的形式为亡灵超度，使得亡者得到永恒的安息。莫扎特的《安魂曲》，创作始末都颇具戏剧色彩。一位神秘的黑衣人找到莫扎特，要求他写作《安魂曲》。那时，莫扎特已身患疾病。创作至一半时，正值情到深处的莫扎特，却不幸与世长辞，为后世留下了一个难解谜题。这首充满咒语的《安魂曲》，更像是生者与死者在音乐里的对话，生者逐渐抵近亡者的灵魂，死者又不断地召唤生者。最终，死者超度而生者离世，无往不复、生死相续。莫扎特的绝笔之作《安魂曲》，是为他人安魂，也是为自己安魂。
- ⑨ 关于《最后的王木七》创作谈，可参看陈黎、陈强华：《陈黎谈诗》，载于1982年5月《长廊诗刊》第九号。
- ⑩ 叶维廉在《寻找确切的诗：现代主义的 Lyric、瞬间美学与我》（吴思敬主编：《诗探索》第3辑理论卷，漓江出版社2013年版，第13-14页。）中提到“瞬间美学”，即“在这异常的状态中，形象（意象、象征）极其突出显著，在一个与日常生活有别的空间里，戏剧化地演现，因为不受制于序次的实践，序次的逻辑切断或被隐藏起来，而打开一个待读者做多次移入、接触、重新思索的空间，诗的演进则利用覆叠与递增，或来来回回地迂回推进。”
- ⑪ 奚密：《从现代到当代——从米罗的〈吠月的犬〉谈起》，王威智编：《在想象与现实间的走索——陈黎作品评论集》，台北：书林出版有限公司1999年版，第118页。
- ⑫ 陈黎：《想象花莲》，台北：二鱼文化事业有限公司2012年版，第75页。
- ⑬ 许慎：《说文解字序》，《说文解字》，中华书局2009年版，第314页。
- ⑭ 董乃斌：《中国文学叙事传统研究》，中华书局2012年版，第30页。
- ⑮ 陈黎：《片面之词》，《轻/慢》，台北：二鱼文化2009年版，第172页。
- ⑯ 陈黎：《寻求历史的声音》，王威智编：《在想象与现实间的走索——陈黎作品评论集》，台北：书林出版有限公司1999年版，第128页。

（责任编辑：黄洁玲）

## A Wonderful Solo Voice in a Chorus: On Chen Li's Poetry

Zhai Yueqin

**Abstract:** Poetry by Chen Li, from Hualien, Taiwan, could be described as 'a wonderful solo voice in a chorus' as it represents his pursuit of the new and the strange, from his subject matter to new forms, with changes and creations that result from the mergings and transference of his native land and foreign spaces, history and modernity, and languages and words.

**Keywords:** Chen Li, poetry, wonder, a solo voice in a chorus