

# 音樂陳黎： 陳黎詩的視覺音樂製作

賀淑瑋

(輔仁大學比較文學博士；清華大學台灣文學研究所兼任助理教授)

## 一、詩與音樂與音樂性

*"Give an illustration," I said. She answered me as follows: "There is poetry, which, as you know, is complex; and manifold. All creation or passage of non-being into being is poetry or making, and the processes of all art are creative; and the masters of Arts are all poets or makers." "Very true." "Still," she said, "you know that they are not called poets, but have other names; only that portion of the art which is separated off from the rest, and is concerned with music and meter, is termed poetry, and they who possess poetry in this sense of the word are called poets." <sup>1</sup>*

胡克(Richard Hooker)曾經針對音樂與人類語言，提出以下看法：「音樂奠基於兩個人類的基本活動：言談與運動。言談是音樂的韻律、聲調以及節奏來源所在；而音樂，就某些方面來說，是人類言談中基本聲調與韻律元素的誇張版」<sup>2</sup>。人類語言與音樂之間的關係，不言可喻。把詩人從理想國驅逐出境柏拉圖，卻對於音樂與人類語言的深刻牽連，卻相當瞭解。他以為，能夠將音樂與格律(meter)寫入詩歌的人，才有資格被稱為「詩人」<sup>3</sup>。事實上，東、西方都有以歌做詩／以歌入詩／以詩作歌的傳統。中國最早的民歌《詩經》，就是音義同盟的最佳範例。朱光潛《談藝錄》倡議詩歌「音義對位」時，便以《詩經》為

---

<sup>1</sup> *SYMPOSIUM* by Plato translated by Benjamin Jowett

<sup>2</sup> Dr. Richard Hooker: *Ancient Japan; The Earliest Japanese Music*. 原文如下: "all music is based on two fundamental human activities: speech and movement. Speech is the basis of music in its rhythms, tones, and cadences; music, in part, is an exaggeration of basic tonal and rhythmical qualities of human speech"

<sup>3</sup> 同註 1。

始<sup>4</sup>。同樣地，早期的歐洲詩歌，就經常搭配魯特琴（lute）或里拉琴（lyre）由人聲唱出。古代希臘從來沒有離詩歌而獨立的音樂，更沒有離音樂而獨立的詩歌。事實上，在很長的一段時間當中，音樂與詩，根本就是同義字。也因此，很多詩體裁的名稱，根本就是音樂名詞。譬如「抒情詩」（“Lyric Poetry”），是指里拉琴(Lyre)一起彈唱的詩；而「頌詩」（“ode”）及「讚歌」（“hymn”），就同時是詩體裁與音樂的術語。希臘人認為音樂在本質上，與文字的念說原屬一體。古希臘詩劇更是詩、舞蹈與音樂的緊密合體，以揚抑抑格(dactylic)的形式演出。再如，前伊斯蘭阿拉伯詩(Pre-Islamic Arabic poetry)以及很多阿拉伯詩作，至今仍有大量由鼓或其他樂器伴唱的情形(Adonis, pp. 17,20)<sup>5</sup>。以上諸例在在說明詩/音樂的歷史與實質上的靈肉膠合關係。

正因為如此，當代中文新詩的開端，就要從格律的「破格」開始，將格律從古典的「音樂」戒條中解放出來……以格律的自由化，作為文化自由的最關鍵手勢！有趣的是，雖然胡適破格的動作很大，詩卻從來沒有因此打破格律之繭——相反地，破格，反而是詩格律備受關注的開始。原來理所當然被詩人使用著的格律，從此被各種論爭口水光照。可以說，中文新詩的文化身份，就從格律的爭吵開始；而其美學演變其實就是一部詩音樂的鬥爭史。1919年，胡適發表《談新詩》<sup>6</sup>，明確宣示新詩用韻應有三種自由：第一，現代韻替代古韻，不必拘泥平仄公式；第二，平仄可以相互押韻。第三，有韻無韻皆可。這個聲明讓無韻詩有了第一張合法的中國身分證。之後，戴望舒又強調「詩不能借重音樂，它應該去了音樂的成分」<sup>7</sup>，也才能確實表達新中國文學形式的新內涵。之後，以解除詩的押韻來表達文學革命內涵的主要作家，還包括了艾青與郭沫若<sup>8</sup>等人。這段時間，新詩由於詩歌實踐者過度激烈的革命意識，被嚴格地轉向大眾化、口語化、散文化、直露化與平淡化，造成明顯的非／反(傳統有韻)詩歌現象。

另一方面，反對胡適等理論的學者，多半以詩歌音樂性的不可或缺頡抗。聞一多的「音尺」說，以及梁宗岱的「純詩」論，都堅持音樂存在的必要性。聞一多認為，詩歌首重音樂性；所以，格式、音尺（即何其芳、卞之琳後來宣導的「頓」）、韻腳等，都可以構成詩的韻律與節奏，成為「詩的基本力量，基本動力」<sup>9</sup>。梁宗岱主張純詩（“pure poetry”），

<sup>4</sup> 朱光潛也以李賀為例，認為其詩之用字之不亞于19世紀法國詩人戈蒂耶(Théophile Gautier, 1811—1872)。

<sup>5</sup> Adonis. *Introduction à la poésie arabe*. Paris: Sindbad, 1985.

<sup>6</sup> 《星期評論》雙十節紀念專號，1919年10月。

<sup>7</sup> 但戴望舒始終無法身體力行，他的詩歌理論十七條，自己卻有超過半數沒法實踐。他最後一本詩集《災難的歲月》，不押韻的僅僅三首；詩集中更使用了多種韻式。

<sup>8</sup> 艾青並不全然反對詩歌韻律，而是主張「在一定的格律裏自由或者奔放」。這裏，格律當然也包括韻律在內。不過，艾青對押韻的觀念，也在後期發生變化。一九五〇年代，艾青發表了一篇重要論文《詩的形式問題》，在談到韻律時，他明確指出：「自由詩有押韻的，有不押韻的」，而「格律詩要押韻」。這與他早年的「非韻」主張差異頗大，艾青晚年在詩壇復出之後，其作品有明顯的格律化傾向，所作短詩以押韻者居多。參見《人民文學》1954年3月號。

<sup>9</sup> 參見聞一多：《詩底格律》，《聞一多全集》(3)，三聯書店，1982年版。值得注意的是，儘管聞一多聲稱要做「中西藝術結婚的甯馨兒」，但他仍然以律詩為主臬來建構現代新詩。他認定律詩是中國詩歌與西方詩歌區隔的重要媒介。「音樂美」理論就是以律詩的音樂原則為框架改造變通出來的，把律詩的音樂性照搬來給新詩，除了平仄實在無法處理之外，其餘的一如從前。因此，「音尺」說雖然有西方抑揚格的影子，實質上

強調「摒除一切客觀的寫景，敘事，說理以至感傷的情調，而純粹憑藉那構成它底形體的原素——音樂和色彩——產生一種符咒似的暗示力，以喚起我們感官與想像底感應，而超度我們的靈魂到神遊物表的光明極樂的境域。像音樂一樣，它自己成爲一個絕對的獨立，絕對自由，比現世更純粹，更不朽的宇宙；它本身的音韻和色彩底密切混合便是它底固有的存在理由」<sup>10</sup>。對梁宗岱而言，要維持詩歌本質、保留詩之爲詩的固有特性，關鍵就在認知和堅持詩歌的音樂性。而這種音樂性，當然，是與胡適新詩論中的散文化強烈扞格的！

這樣的論爭，把一向被詩人視爲應然而不知其所以然的詩歌音樂性，拉高到檯面，接受前所未有的質疑或肯定。可惜的是，不論是胡適等人的解放格律聲明，或者是聞一多的音尺理論、梁宗岱純詩概念，都把詩理論構築在一個本質相同的原則上：押韻與音樂性的絕對關聯。彷彿，一旦歌無韻，音樂性便可算丟失。但詩歌是否一定要遵照嚴格的音韻格律行進，才能創造詩音樂性？散文(化)詩是否具備音樂性條件？其音樂性的立基又在何處？而最根本的一個問題當然就是：音樂性(musicality)到底是什麼？我們要如何定義音樂性？本文所要深論的詩人陳黎，其音樂性又是如何展現？

## 二、何謂音樂性？

散文詩，音樂性的，沒有韻律的！沒有韻律，方能柔軟／結實 (*assez heurtée*)，自我消溶於靈魂的抒情衝動 (*movements lyriques*)、幻想的律動，以及良知闕如的境界中”

——Baudelaire<sup>11</sup>

英文的Music，原是希臘文Muse的形容詞。而Muse則是古希臘神話中職司藝術與科學的九位女神的統稱。因此，由Music延伸出來的Music意涵，指的是對真(科學)或美(藝術)的探究活動。也就是說，Muse最初始的意義，與現在所謂的音樂，有相當距離<sup>12</sup>；其與藝術文學的關係反而更貼近些。在這個意義範疇中的Music，其實是附屬在詩創作之中的——雖然，此時的Music也發展出音樂的基本模式。然而，我們在前面也曾經說過，遠自希臘時代，詩樂便已同盟<sup>13</sup>；即使歷經各種詩形式與思想的變革，以及詩／樂兩者比例的消長，詩歌與音樂(性)仍然焦孟不離、水乳交融，直到今日。值得注意的是，現今詩歌的音樂性，已經從純粹的韻腳／節拍表現，進入到更繁複、更不明顯、無一定公式可循的模式。這種轉變

---

根本就是律詩原則的生硬轉化。參見其《律詩底研究》。

<sup>10</sup>梁宗岱：《詩與真》。北京：外國文學出版社，1984。

<sup>11</sup> 見 *Oeuvres complètes*, 2ed, Claude Pichois (Paris: Gallimard, 1975), pp.275-276。

<sup>12</sup> 而拿著里拉琴的太陽神阿波羅，就身兼光明、詩、藝術、音樂和醫藥之神。

<sup>13</sup> <http://lpl.hkcampus.net/~lpl-aycw/P2.htm>

不但更貼近「音樂性」的英文定義——「聽起來如同音樂的特質」(“the property of sounding like music”)<sup>14</sup>——也讓詩歌音樂性的展現，獲得更大的彈性，乃至詩歌不必押韻也可以具備音樂性。

事實上，波特萊爾將詩歌的音樂性等同靈魂律動，就是賦予詩歌最大的音樂自由。詩歌也因此不必受到任何詩論的束縛。這樣的音樂性，本質非常「爵士」——可以容納各種曲式與（包括視覺的）變形所引發的另類音樂內涵，也能夠經由詩人極為「自我／自發」式的靈魂震動，接納/交合任何詩歌元素。也只有在這樣真正自由的天地裡，詩人可以進行任何實驗，不必拘泥於本土／國族／歷史／政治，甚至是文學／文化的，意識型態。惟有這樣的自由，可以讓詩在各種文字形狀、音素，乃至於詩人自己的呼吸、血流、細胞，震顫中，毫無罣礙地衝撞出新意。詩人甚至可以毫無罣礙地市儈、嗆俗，甚至痞子到俗不可耐；或者曲高和寡、孤芳自賞，乃至於盤踞一座座靈魂大山，各自為鎮，罷黜百家。也只有這樣的自由，有度量容許詩音樂多樣性、隨機性、不和諧性……以及等等。

### 三、 陳黎詩的音樂性展現： 視覺音樂性的製造<sup>15</sup>

很多詩評家都注意到陳黎詩的視覺性。陳黎在不同的場合，也多次談到自己的創作深受音樂以及繪畫的影響<sup>16</sup>。事實上，我們的確可以在他的作品中經常看到他與繪畫／音樂的應答，展現濃烈的視覺性與音樂性色彩。陳黎在大膽追求視覺性與音樂性的同時，不時出現被評家視為文字遊戲的作品<sup>17</sup>，甚至招致非議。外文系出身，中譯多本西方詩人作品的陳黎，也因此經常被評家以西方理論光照。從後殖民論述、後現代理論，到前衛詩到圖像詩……評論家筆下的陳黎似乎擁有千百種面貌，人言言殊。

例如，陳思嫻就在她的〈陳黎圖像詩中的符號系統〉一文中，將陳黎詩與圖像詩畫上等號，並將陳黎的圖像特質與視覺詩作了區隔，認為前者所指的是「利用漢字的圖像特性與建築特性，將文字加以排列，以達到圖形寫貌的具體作用，或藉此進行暗示、象徵的詩學活動的詩」，而後者「的重點在『視覺』而不是『詩』；也並非是……以『圖像技巧』為前提的圖像詩」<sup>18</sup>。陳思嫻在她的摘要中，特別將圖像詩與具體詩(concrete poetry)以及前

<sup>14</sup> 參見線上字典: <http://www.wordreference.com/definition/musicality>;  
<http://www.wordwebonline.com/en/MUSICALITY>.

<sup>15</sup> 陳黎詩歌引述，本文採用網路版 (<http://dcc.ndhu.edu.tw/chenli/>)。所有陳黎詩引的劃線處理，乃筆者所加。

<sup>16</sup> 請參考中國大陸女詩人吳秀菁對陳黎的專訪

[http://gb.taiwan-life.org/han/2/1/1/www.taiwan-life.org/ch/article\\_show.php?sn=15830](http://gb.taiwan-life.org/han/2/1/1/www.taiwan-life.org/ch/article_show.php?sn=15830)); 以及陳黎的演講記錄〈尋求歷史的聲音〉，收於《在想像與現實間走索——陳黎作品評論集》(台北: 書林, 1999) 頁 121-140。附帶說明的是，吳秀菁的訪談文字非常「不台灣」。感覺上，文字的佈局皆由訪問者自理，而非實錄。

<sup>17</sup> 參見焦桐的〈前衛詩〉，收於《台灣文學的街頭運動 1997~世紀末》(台北: 時報文化, 1998), 頁 63-114; 以及奚密的〈世紀末的滑翔練習——讀陳黎的《貓對鏡》〉，收入《貓對鏡》(台北: 九歌, 1999), 頁 13-14。

<sup>18</sup> 陳在定義視覺詩時，顯然參考了丁旭輝更早的說法。然而，所謂的「重點在『視覺』,不在詩」,怎麼又會「非……以『圖像技巧』為前提」? 這樣的說法左支右絀，令人奇怪! 詳細內容請參考該文網路版

衛詩劃上等號，強調圖像詩有「聽覺戲耍」的意涵<sup>19</sup>，也強調具體詩與視覺詩兩者絕不相同。而稍早，丁旭輝在他的皇皇大作《台灣現代詩圖像技巧研究》中，也與陳思爛心有靈犀，將具體詩與視覺詩區分為二<sup>20</sup>。於是，在這兩位學者的定義下，陳黎的詩就變成「重點不在視覺的『非』視覺詩」，並且應被歸類為與具體詩等同的圖像詩。

然而，根據Wikipedia百科的定義，具體詩根本就等於視覺詩；同時，具體詩也就是聲音詩（“sound poetry”）。策劃一九六四年第一屆國際具體詩展的英國詩評家魏佛(Mike Weaver)根據當時十分流行的具體詩型態，將之劃分為三種：視覺的、聽覺的(或聲音的)，以及視覺連動性的（“kinetic”）<sup>21</sup>。也就是說，具體詩並非僅僅處理視覺圖案。聲音，也是具體詩的一大重點。此外，具體詩的最強調的重點就是：語言。對語言情狀——形態與聲音——無窮盡的探索、拆解與重組，是具體詩詩人最終極的企圖。感情（“emotions”）與想法（“ideas”）的表達，反而不是詩人關注的主體<sup>22</sup>。因此，具體詩詩人製作視覺效果，以類繪畫；創作音樂特效，以近音樂。但是，詩是否需要傳達意義，詩人們的意見並不一致。有人堅持賦予涵義；有人則認為詩就是可以「只」傳達意義以外的訊息，譬如純粹的美感經驗<sup>23</sup>。因此，我們可以說，具體詩除了追求具體可見可聽的感官質地之外，並不強求詩意義的存在。

以漢字作詩，先天具備了視覺性優勢。漢字的圖像性與建築性——文字如方磚般可供堆疊<sup>24</sup>——本身就很有空間感；詩人即使本份保守，依然唾手可得最基本的視覺效果。聞一多在談到漢字的視覺特質時，就指出：漢「文字是象形的……鑒賞文藝……至少有一半的印象是要靠眼睛來傳達的……[漢]文字有了引起這種印象的可能……不去利用它，真是可惜了」<sup>25</sup>。這種圖像/建築性優勢，在新詩借鑑了西文詩的跨行模式之後，更形突顯。

---

[http://www.nhu.edu.tw/~literary/meeting/semiotic\\_system.doc](http://www.nhu.edu.tw/~literary/meeting/semiotic_system.doc)。

<sup>19</sup> 這個「聽覺戲耍」的意義，來自陳所引用焦桐的《台灣文學的街頭運動——一九九七~世紀末》，台北，時報出版社，1998年，頁64。

<sup>20</sup> 而丁旭輝的謬誤，主要來自楚戈的錯誤定義：「圖像詩是把文字排列成圖畫的形式，視覺詩則是圖畫詩的擴大，完全用視覺效果來表達詩意。從前的圖畫詩無論是把文字排成車子、房子……等形狀，文字的意義還是存在的。目前的『視覺詩』則不一定，有的有文字、有的根本就沒有文字，就是有文字，也可以根本不必去細讀文字的內容，只要通過『看』而得到視覺之滿足就足夠了」。參見楚戈的〈視覺詩的傳統〉，收入《心的風景》（台北：時報，1984），頁14。圖像詩如果與具體詩同義，與視覺詩就彼此等同。相關討論，詳見下文。

<sup>21</sup> 參見Mary Allen Solt在具體詩專號上的評介文章*Concrete Poetry: A World View (1968, Indiana University Press)*，或是網路版<http://www.ubu.com/papers/solt/intro.html>

<sup>22</sup> Solt，出處同上。本段原文為：“Despite the confusion in terminology, though, there is a fundamental requirement which the various kinds of concrete poetry meet: concentration upon the physical material from which the poem or text is made. Emotions and ideas are not the physical materials of poetry.... Generally speaking the material of the concrete poem is language: words reduced to their elements of letters (to see) syllables (to hear).”

<sup>23</sup> 前揭文。本段原文為：“They are disunited on the question of semantics: some insisting upon the necessity for poetry to remain within the communication area of semantics, others convinced that poetry is capable of transmitting new and other kinds of information--purely esthetic information”

<sup>24</sup> 參見丁旭輝的〈臺灣現代圖象詩的價值〉，收於《台灣詩學》第32期，頁98-99。網路版<http://www4.cca.gov.tw/poem/poem-06s-01-01.asp?cno=17393&pno=10670&no=1002>。

<sup>25</sup> 聞一多：〈詩的格律〉，收入楊匡漢、劉福春編：《中國現代詩論·上編》（廣州，花城，一九九一），頁124-125。

根據丁旭輝的考察，台灣圖像詩始於一九四三年詹冰留日時期<sup>26</sup>。一九六五，詹冰出版《綠血球》，開始對台灣圖像詩造成影響。不過，與詹冰同時期的林亨泰，稍後的白荻，也都有相當優秀的圖像詩創作。林亨泰的一段關於創作具體詩的話<sup>27</sup>，更與西方具體詩的內涵親密接軌：

中國文字不但是一種紀錄語言的工具，同時也是可以當作客觀的存在看待，也就是說，可以把文字當作「物」，乃至「對象」，借文字的多態、筆劃、大小、順序等的感覺效果來指揮詩的效果，換句話說，本來詩是表現存在，但……也可以把語言當作存在來表示<sup>28</sup>。

這段話不但切合西方具體詩對語言情有獨鍾的特質，也申論了具體詩人甚至可以因此拋棄「意義表達」這個傳統詩任務的態度。

然而，台灣真正出現大量重視視覺、聲音的具體詩，必須等到一九八〇年代<sup>29</sup>。到了此時，也才有更多元的、更大量「視覺／聲音」皆有所長／所重的詩作出現。不過，值得注意的是，一九八〇之前的具體詩，顯少著重文字音樂的展現。即使在一九八〇年代，詩歌的創作重點仍然是視覺重於聽覺——也當然沒有所謂的「視覺音樂性」概念的發明與闡揚。對於具體詩的詮釋，也仍然以視覺性的分析為優先，所謂的「音樂性」——任何形式的音樂性——的重視根本瞠乎其後。比較特別的是，張漢良在定義具體詩時，雖然沒有討論音樂性、只將具體詩簡略成「任何訴諸詩行幾何安排，發揮文字象形作用，甚至空間觀念的詩」<sup>30</sup>，卻因為回應顏元叔的質疑<sup>31</sup>，意外地提出「圖像可以創造節奏」的說法：

詩的節奏非僅靠音韻……它也包括詩行與詩段的幾何安排。換言之，決定節奏的不僅是聽覺效果，也包括視覺效果。<sup>32</sup>

<sup>26</sup> 丁旭輝，《台灣現代詩圖像技巧研究》（台北：春暉，2000），頁23。

<sup>27</sup> 林亨泰將自己的具體詩稱為「符號詩」。

<sup>28</sup> 林亨泰，《林亨泰全集》，第八冊（彰化：彰化縣立文化中心，1998），頁65。值得一提的是，林亨泰曾經嚴厲批判白荻的〈蛾之死〉，認為「詩最不宜於以『排列』的方式去寫……〈蛾之死〉超出了此一界線而落入『繪畫』」（前揭書，頁31-32）。這個論點，又相當「非具體詩」了。

<sup>29</sup> 丁旭輝，前揭書，頁25-26。

<sup>30</sup> 張漢良，〈論台灣具體詩〉，頁91-92。該文收入孟樊編的《台灣新詩批評》（台北：正中書局，1993）。

<sup>31</sup> 顏元叔的質疑如下：

我膽敢提出，現代詩過分強調視覺效果，因而忽略了聽覺效果……在視覺效果之外，也應講求聽覺上的效果。

顏元叔宣稱自己的本意不在抵制視覺技巧，而在「求不要過分」。參見顏元叔〈審詩雜感〉，收於《中外文學》二卷九期，1974.2: 7。

<sup>32</sup> 張漢良，前揭文，頁90。

這個不在張漢良原來定義之中的音樂性詮釋，精確地說出具體詩視覺性音樂的重要美感來源。而這種以形象製造聲音，藉空間寫時間的視覺音樂，也正是二十年後，陳黎「具體」詩歌音樂最突出的特色之一。

不過，必須先提到的是：除了視覺音樂，陳黎也熱愛將音樂的其他相關元素注入詩作。從他經常借用音樂形式、術語入詩，出版書籍談音樂……我們就可以見證他對音樂的親愛<sup>33</sup>。陳黎也很慷慨地經常透過各種自創「音樂」，認真與讀者對話。有趣的是，以「音樂」媒介自己的陳黎，並不全然reader-friendly。製造閱讀的不方便性、玩弄形式、語言、以欲擒故縱的模式，也是陳黎詩音樂的特色之一。例如，〈苦惱與自由的平均律〉便是以「非平均律」的方式寫就。如果讀者以平均律的格式求諸此詩，肯定不得其門而入。然而，如果讀者對平均律毫無概念，恐怕也無法深入詩的深層意涵，了解陳黎如何以平均律的均衡穩定來對比敘述者心緒狂亂不能安睡因此苦惱的情感旋律！因此，音樂對於陳黎來說，是個可供借用／僱用的仲介——透過音樂，陳黎活化了她的語言與詩結構，加深／增廣了詩的意義層次。

其次，陳黎寫詩，頗具頑童性格——即使詩中情慾氾濫<sup>34</sup>，都可見調侃與幽默。因此，他在寫詩時，即使是應該沉痛的失戀敘述，都不時迸出各種遊戲文字。被簡政珍認為耍「小聰明」、「不……深沉」、成為「形而下遊戲」的〈三首尋找作曲家/演唱家的詩〉<sup>35</sup>，就是陳黎極端被貶抑的視覺化詩歌之一：

## 1 星 夜

營業中 . . . . .  
. . . . .  
. . . . .  
. . . . .

每一家天國的小鋼珠店.....

## 2 吹過平原的風

---

<sup>33</sup> 參見〈陳黎談藝論樂〉( <http://www.hgjh.hlc.edu.tw/~chenli/Art%20and%20Music.htm> )

<sup>34</sup> 例如〈新康德學派的誕生〉，該詩的分析，詳下文。又如〈為宇宙家庭之旅的海報〉。

<sup>35</sup> 參見簡政珍的《台灣現代詩美學》(台北：揚智文化，2004)，頁 225, 224。

( 噓 — — ) ;

( 噓 — — ) ;

(

虛

.

口

,

人

(

### 3 雪上足印

%

%

%

%

.

.

.

第一首〈星夜〉以「營業中」開場，下面串結的小點，猶如店家張掛的聖誕燈泡——給人霓虹燈閃閃的聯想——一明一滅地勾引注意。於是讀者被帶領進入一個熱鬧的世界，這個世界的光四射如流彈。這是「天國的小鋼珠店」——店內燈火通明，到處喧囂吵雜，鋼珠紛飛，充滿無法休止的青春活力。陳黎以點連結成面，並以鋼珠店「象形」，讓點＝鋼珠＝鋼珠店。而鋼珠店的通宵達旦與特有的鋼珠聲響，又彈響了文字。第二首詩中的「噓」，本來就是形聲字。陳黎以「噓」的聲音，形狀以及標點符號的位置，來顯示風聲內容，拍子的長短/強弱，以及風的方向/起落……不但有聲有形；最下方的「人」——東倒西歪的「人」，以及風自己發出來的「噓」聲被自己吹亂吹散……更增加了風的力道、詩的戲劇性與幽默感。第三首〈雪上足印〉承繼《動物搖籃曲》中同名詩作的冷凝氣氛，但敘述更簡單。陳黎以百分比記號表示足印，足印的大小表示腳步的輕、重。詩的節奏便隱藏在重複符號的忽大忽小，左右翻轉，與其線形行進的變化中。一場雪夜漫步就在目前。在這三首小品中，陳黎充分發揮了作曲家將符號物質化(materialized)的技巧。以圖案方式羅列本來不必然有意義的符號，卻因此讓這些符號彼此結盟，在衍生新意當中，也提供了視覺與聽覺的交響。

陳黎的詩作，經常帶有強烈的實驗性。「道聽塗說」，使他可以隨時採納/編輯/融會任何新發現——出現在詩裡的小鋼珠店，靈感恐怕來自台灣當時非常流行的帕青哥小鋼珠店。這樣的陳黎從不避諱俗不可耐，因此可以踩在俗的頭上，變身為雅。例如，他的〈新康德學派的誕生〉，直接取用當時(1993年左右)在電視與平面媒體猛打廣告的康德六百感冒膠囊為視覺主題，再以哲學家康德為聯想參數，結合成讓人發噱，卻也發人深省的「遊戲之作」：

CONTACT 康德 600<sup>2</sup>

呼口號  
說夢話  
廢寢  
忘食  
淚眼

12  
早上一粒  
晚上一粒  
夢中一粒

CONTACT means love

康德 600<sup>2</sup>

安得康德千萬粒，  
大庇天下騎士俱歡顏，  
輾轉反側甘如飴！

【注意事項】

1. 請勿長期連用本藥。
2. 請勿超過規定時間使用。
3. 若症狀不見改善或加重時不須請教醫師。
4. 若發現非常渴望時加重服用劑量。

【康德 600<sup>2</sup>】含有 36 萬個小丸粒 (時限粒 Time Pills) 由台灣好米樂 Q (How Miraculous) 公司仿製。在 36 萬個時限粒中，有能迅速呈現效力的粒子，也有徐徐溶解而在一定時間發揮效力的粒子，藥效可維持 8 ~ 12 小時之久。

【適應症】過敏性思念伴生之症狀 (呼口號、說夢話、廢寢、忘食和淚眼) 之緩解。

【用法用量】通常成人一週 1 粒，一日 2 至 3 回。  
\* 如困難吞服本劑者，可用心、用眼，與水或與嘆息一起服用，宜反覆咀嚼。

**新康德學派的誕生**

(這是廣告，不是詩，也不是情書……)

這樣的作品，很容易「雅俗共賞」，讓人拍案！透過一個大家熟悉的廣告圖像，以便老嫗能解；在嘻皮笑臉上植入相思與情慾，同時調侃／同情困頓於情／欲的所有人……別有滄桑在其中。不過，本詩雖然視覺效果絕佳，卻缺少音樂因子。同樣是具體詩，陳黎 2005 年的《苦惱與自由的平均律》中的〈阿房宮〉，就影音兼備，十分具有文字音樂劇的態勢：

阿 阿

媽 爸

搭 拉

瓦

，

阿

拉

巴

巴

怕

怕

。

他

趴

他

爬

，

拿

那

沙

拉

傻

傻

刷

刷

。

他

掐

他

壓

，

怕

瓦塌下。他頰發麻牙辣辣，大閘蝦夾他韃鞞鴉嚇他。他大刺刺滑下。他家仨拿

沙  
拉  
加  
瓦  
搭  
華  
廈  
。  
啊  
霞  
塔  
，  
大  
廈  
，  
他  
家

這是個全押「Y」韻的聲音建築；外觀就是個「Y」字。陳黎造作視覺與音效的企圖，十分明顯。不過，本詩以「阿房宮」為名，立刻使得充滿遊戲趣味的詩作，意義多重起來。

杜牧在〈阿房宮賦〉這樣說道：「覆壓三百餘里，隔離天日。驪山北構而西折，直走咸陽。二川溶溶，流入宮牆。五步一樓，十步一閣……蜂房水渦，矗不知其幾千萬落」。由詩可見，阿房宮碩大無朋，覆蓋地面三百餘里，遮天蔽日。從驪山北開始建築，向西邊轉折，直奔咸陽。渭水和樊川，滔滔滾滾，流入宮牆。宮內更是五步一樓，十步一閣。樓閣層層像蜂房，似水渦，高高聳立，不知有幾千幾萬座。杜牧的說法，雖難免誇張，但阿房宮的宏偉壯麗，清楚可見。西漢史家司馬遷在他的《史記·始皇本紀》中也說：阿房宮光是大殿，就「東西五百步，南北五十丈，上可以坐萬人，下可以建五丈旗。周施閣道，自殿下直抵南山。」陳黎以狀如螞蟻的方塊字堆疊紙上阿房宮，不但可以藉著詩與現實的（尺碼）落差，造成認知反轉之後的突梯感與幽默感。更重要的設計，則是從頭押到尾的「Y」韻，以兒歌式的反覆，創造出一種質樸的童趣，也將蓋房子人的心情起伏、以及敲磚弄瓦的聲音，真槍實彈地「卡、卡」（「Y、Y」）演出。再加上詩行的走向是由上往下，文字方磚不得不順勢流動，音聲也必須因之流轉。在這場「工地秀」裡，不斷重複的「Y」

韻，是演出成功的最大關鍵。

#### 四、重複與視覺音樂製造

You say I am repeating  
Something I have said before. I shall say it again.  
Shall I say it again?  
——T. S. Eliot, “East Coker”

重複，一直是詩歌最常見的音樂基本結構，具有加強、產生連續作用，以及有機連結的功能<sup>36</sup>。很多時候，創作者可以藉著重複，使讀者「近乎被迫地」看到或聽到創作者希望讀者接收到的訊息，同時給予詩質/量上的平衡與比例感<sup>37</sup>。在兒童詩中，重複是創作者對付有限文字的重要法寶：在孩子們能夠了解的有限字彙中，創作者利用重複墊高/加厚詩歌的長度與厚度，並因此製造出孩子們容易接受的音樂性。另一方面，重複也可以是寫作者的一種策略性運用：英國浪漫時期的詩歌所湧現的大量重複結構——小自單字，大至一整段敘述段落——目的就在表達無法見容於理性的內在沉吟（“mental stammer”）<sup>38</sup>。如此產生的重複，其實具有「凸槌」、岔出主句的，意味：它們可以是主要敘述的小注腳，也可以是與主要敘述對話戲劇性話語<sup>39</sup>。

<sup>36</sup> Lawrence Kramer, *Music and Poetry: the Nineteenth Century and After* (Berkeley and London: U of California P, 1984), 25.

<sup>37</sup> Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure: A Study of How Poems End* (Chicago: U of Chicago P, 1968), 38-40. 不過，十九世紀之前，西方詩歌的創作者使用「重複」技巧，都必須追隨先例，只有表達過多/溢出的情感時，才會自創新格，自由運用。例如，莎士比亞的《李爾王》，以五個重複的never（“Never never never never never”）表達李爾王的絕望憤怒。或者米爾頓（John Milton）在《失樂園》（*Paradise Lost*）的大膽破格：

More safe I sing with mortal voice, unchanged  
To hoarse or mute, though fall'n in evil days,  
On evil days though fall'n, and evil tongues. (VII, 24-26)

<sup>38</sup> Kramer, 27.

<sup>39</sup> 例如華滋華斯（William Wordsworth）的“The Thorn”中，便可常見以重複製造戲劇性的手法：

And this I know, full many a time  
When she was on the mountain high  
By day, and in the silent night,  
When all the stars were clear and bright  
That I have heard her cry,  
“Oh, misery! oh, misery!  
Oh woe is me! oh misery!” (xxii)

除了音、韻功能，重複當然可以堆疊出效果良好的視覺效果。即使是圖畫性與建築性略遜於漢字的西方拼音字，都可以透過類似威廉斯（Williamm Carlos Williams）以下的重複設計，做出創意：

ta tuck a  
ta tuck a  
ta tuck a  
ta tuck a  
ta tuck a

在上段詩行中，作者將三個狀聲字以階梯形狀排列，重複五次，因此形成一段畫面清楚、聲音準確的、下樓梯的、影音畫面<sup>40</sup>。這樣一個簡單畫面，開啓了至少三個空間：第一是視野所及的「景」；創作者在煉句和造象的過程中，重組時空，創造新現象。其次，讀者可經由紙上的模擬畫面，經由想像，再製另外的空間與時間（音樂）畫面——以想像召喚出真正的樓梯影像與真實的鞋跟踩踏樓梯的聲音。當然，讀者必須讀、必須觀、必須聽、必須感，才能順利窺看此一主要由重複所鑄造出來的「具體」堂奧。換句話說，重複——連續召喚相同的字詞——「解放」了原有的文字與空間束縛、「開放」了更多的視覺與聽覺的可能。

漢語詩自古就有很多「重複」用字的例子<sup>41</sup>，其所造成的視覺語音聲效果，也因詩而異。台灣現代詩的重複技法，相當多元。陳黎尤其是台灣詩人中特重重複技法的寫作者。我們甚至可以說，重複是陳黎詩最具特色、也最持久頑固的音樂性展現——從早期到現在，始終如一。對一個永遠標新立異、把「詩的樂趣」定位在「它的創意」而不在「傳達……政治訊息或道德教訓」<sup>42</sup>因此做出諸如〈為懷舊的虛無主義者而設的販賣機〉<sup>43</sup>這種絕對再

<sup>40</sup> 轉引自張漢良，頁 91。

<sup>41</sup> 隨手一捻，就有「唧唧復唧唧，木蘭當戶織」(〈木蘭詞〉);或「行行重行行，與君生別離」(〈古詩十九首〉)……等等。

<sup>42</sup> 見陳黎的〈尋求歷史的聲音〉，收於《在想像與現實間走索——陳黎作品評論集》，頁 137。

<sup>43</sup> 原詩如下：

請選擇按鍵

母奶 ●冷 ●熱  
浮雲 ●大包 ●中包 ●小包  
棉花糖 ●即溶型 ●持久型 ●纏綿型  
白日夢 ●罐裝 ●瓶裝 ●鋁箔裝  
炭燒咖啡 ●加鄉愁 ●加激情 ●加死亡  
明星花露水 ●附蟲鳴 ●附鳥叫 ●原味  
安眠藥 ●素食 ●非素食

不能重複的作品的創作者，一再重複「重複」其實有著「抵銷創意」的曖昧威脅。除非，詩人能夠透過「重複」，真正走進自己，與自己靈魂的脈動應和，「創造出[專屬於]他的精神肌理」（“creates the structure of his psychic life”）<sup>44</sup>。對這樣的創作者而言，每一次「重複」技法的使用，都發自詩人內心那「不可理喻」的神祕激情。借用克莉斯特娃（Julia Kristeva）的說法：創作者在進入象徵系統——亦即在訴諸文字之前——是處在一種無語狀態、是被各種慾望衝動交互碰撞與牽引著的。這無語的混沌狀態，Chora<sup>45</sup>，是母親孕育生命、包容能量的空間，唯有聲音或是律動的節奏才能呈現這種存在狀態。這樣的狀態，也是驅使主體發言的終極動力<sup>46</sup>。不斷追求創新、在意詩評、對流行敏感的陳黎，顯然在重複技法中，感覺到了某種無以名狀的神祕激情，乃至於必須不斷回歸。這樣的激情，不必然為詩人的理智所偵查<sup>47</sup>，卻具體呈現了詩人理智與情感拔河的過程與結果。

陳黎從開始寫詩到現在，便在作品中注入大量音樂元素，或者套用音樂名稱，或者將音樂節奏嵌入詩行，或者在演講/寫書時，強烈表示音樂喜好，從不避諱維持公開而高調的愛樂姿勢。然而，另一個不被陳黎強調，卻始終如影隨形，深植在陳黎作品中的「重複」結構，才是更值得注意的音樂傾向。與「重複」相比，某些陳黎關於音樂的書寫，顯得刻意而理智，缺少某種「不由自主」、無法克制、自然流露<sup>48</sup>的熱情。梵樂希（Paul Valéry）如此形容詩人如中邪般的創作執著：

---

朦朧詩 ●兩片裝 ●三片裝 ●噴氣式  
 大麻 ●自由牌 ●和平牌 ●鴉片戰爭牌  
 保險套 ●商業用 ●非商業用  
 陰影面紙 ●超薄型 ●透明型 ●防水型  
 月光原子筆 ●灰色 ●黑色 ●白色

<sup>44</sup> 此為精神分析家楊格（C.G.Jung）之語。轉引自Brewster Ghiselin在他編輯的*The Creative Process*中的“Introduction”，頁4。

<sup>45</sup> 本義為子宮，克莉斯特娃將之轉喻使用。

<sup>46</sup> Julia Kristeva, “Revolution in Poetic Language”頁101-104，收於*The Kristeva Reader*. ed. Toril Moi. Oxford: Basil Blackwell, 1986.

<sup>47</sup> Stephen Spender在談到創作時，曾經這樣形容那些逃脫理智偵測的詩內涵：

A poem is like a face which one seems to be able to visualize clearly in the eye of memory, but when one examine it mentally or tries to think it out, feature by feature, it seems to fade.

創作衝動——當創作者無法克制衝動一定要形諸文字時——與理智的拔河結果，就是詩。參見 Stephen Spender 的“The Making of A Poem,” *The Creative Process: Reflections on Invention in the Arts and Science*. Ed and with an Introduction by Brewster Ghiselin(Berkeley, LA, London: U of California P, 1985), p.117.

<sup>48</sup> William Wordsworth說：自然流露情感的詩，才是好詩（“For all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings”），見他的“Preface to the Second Edition of *Lyrical Ballads*”，收錄於*The Complete Poetical Works of William Wordsworth*（London and NY: Macmillan and Company, 1995[1895]）。

這些經常出現在某人作品中的詞語向我們如此宣告著：對這個創作者來說，這些字眼與他更能彼此共鳴，也因此比在一般狀況中更能爆發創作能量……它們只對某個人起重大作用<sup>49</sup>

塞森認為，某些無法名之的音樂衝動（“musical impulses”）與創作者原始赤裸的生命情境有關<sup>50</sup>。因此，陳黎不斷重複的「重複」音樂性結構、那些不斷介入詩意畫面的視覺元素……種種沒有被特意光照卻一再出現的敘述結構，成為陳黎詩不可卻始終被忽視的暗角。

於是，重複技法，就成了陳黎製作視覺音樂十分重要的情感性與指標。透過重複所能引發的強大視覺與音樂性，使得陳黎的作品，在書寫人世滄桑、社會醜陋的同時，仍然留置著最純粹——有時單純的近乎兒歌（nursery）——的美感與情感元素。正如鯨向海所說：「絕大部分的音樂性都來自『重複』，**重複就可以產生音樂**，重複字，重複行，重複一整個段落的形式，重複同一個主題」<sup>51</sup>。前面提過，詩行的空間性重複，就可以創造出音樂性。這種由空間重複所結構出來的音樂性，並沒有一定章法。陳黎的重複，經常是一個連結的橋段——承先與啓後，加強與延長。重複帶來了音樂的時間感，也增強了空間的廣度與深度。有時，重複又是一個阻絕前進的暫停（“pause”），包含了情緒的懸宕與醞釀。此外，陳黎喜歡以中文字形的重複，製造/增強圖像效果……使得某些特殊的、額外的內涵，透過字詞重覆，得以從一堆字詞中，躍然跳出，發揮了「排字幕」的視覺效應。如前所述，陳黎對於詩的視覺與聽覺效果，始終關注。這種傾向，使他的詩創作，無法處處文以載道、時時包藏嚴肅「意義」……也正是這樣的傾向，使得評家危疑不安，以為「純然玩弄外表形式」的詩歌，「能經得起討論的層面……非常有限」；更以為這樣形式創作出來的作品，十分單薄<sup>52</sup>。

然而，不必然涉入意義的純視覺/聽覺的詩創作，本來就是詩歌創作——特別是具體詩——的另一主軸。浩斯曼（A. E. Houseman）說：「詩不在說啥，而在咋說」（“Poetry is not the thing said, but a way of saying it”）<sup>53</sup>。撇開具體詩詩人對詩是否需要傳達意義莫衷一是的態度不談，任何詩人都可以運用句法的組織與結構，操作/耍弄詞語，進而在語言的撞擊中得到預期的音樂性。而這種操作技術本身，就是一種藝術。這種藝術不需要負載任何道德正當性。形式的操縱與耍弄，正是創作者用以解放自我、重整現實、甚至創造現實的重要管道。形式的變奏，不但使固滯的意義鬆綁，更讓讀者得以逼視自我，發展更多元的詮釋可能。然則，詩的形式遊戲當然也可以只是遊戲，不必然一定要配備「詩的沉潛」

<sup>49</sup> Paul Valéry, “The Course in Poetics: First Lesson”, 收錄在Brewster Ghiselin編輯的*The Creative Process: Reflections on Invention in the Arts and Science* (Berkeley, LA, London: U. of California P, 1985), p.103.

<sup>50</sup> 前揭文，頁36。

<sup>51</sup> 鯨向海，〈我彈響自己〉，《台灣詩學季刊》。2004年6月。頁55。粗體為筆者所加。

<sup>52</sup> 簡政珍，〈前言——後現代的雙重視野〉，收於《台灣現代詩美學》（台北：揚智，2004），頁156。

<sup>53</sup> A.E. Houseman, “The Name and Nature of Poetry”, 收錄在Brewster Ghiselin編輯的*The Creative Process: Reflections on Invention in the Arts and Science* (Berkeley, LA, London: U. of California P, 1985), p.90.

<sup>54</sup>供人省思、不一定要與「現實人生緊密呼應」<sup>55</sup>以至於從寫作者到讀者都一再地、只能夠被現實套牢。換言之，詩歌沒有義務一定要弭平讀者的社會焦慮或道德期盼。詩就是詩。惟其形式，已經足矣。浩斯曼因此讚美布萊克(William Blake)，說「布萊克 [詩的] 意義常常無關緊要，或者幾乎不存在。所以，我們才能用我們所有的聽覺聆聽他發出的天籟」<sup>56</sup>。是故，我們在觀視詩歌音樂性時，當然不能從其抽象規律中強求社會正義；不需擔心「突顯的押韻……使聲音壓過意義」<sup>57</sup>；因為，對很多詩人而言，音樂性超越一切，音樂性的展現，甚至比文字更具備表達力(“expressive”)。塞森(Roger Sessions)以為，把藝術最高境界定義在「內在現實的再製」(“*der Wiedergabe der inneren Natur*”，“the reproduction of inner nature”)是極大的錯誤。藝術家最大的成就在於：藉著藝術形式，賦予內在現實一個原來沒有的意義，並因此超越之<sup>58</sup>。所以，創作者並無任何義務如實傳真社會內涵，再現社會意義；甚至，也沒有必要再製自我。這樣的自由，所有的創作者都有權利獲得。而得到了創作自由的詩人，也才能大膽展露靈魂真正的節奏與能量(“the tempo and the energy, of our spiritual being”)<sup>59</sup>。

一九七五年，陳黎出版第一本詩集《廟前》<sup>60</sup>，開始他的「重複」慣性：

巴士們燒煤煙烘乾昨夜底雨濕，大飯店水泥牆  
灰灰，幾株柳色油漆未乾地種著  
騎樓騎樓騎樓，騎累了騎樓勸你停下來喝一盃  
酸梅。陽光，高樓後睡覺

長城陌生店招陌生，中華商場陌生陌生的兜售  
陌生人的裸視，陌生  
都市屋頂廣告氣球乘著流行越婆娑，圓圓紅紅  
圓圓紅紅的像起家門前晨操底日頭  
城頭們頂著國際牌樣的方帽，忠孝仁愛胸前的  
忠孝仁愛，刺青

<sup>54</sup> 簡政珍語；參見他的〈八〇年代詩美學——詩和現實的辨證〉，收於《台灣現代詩史論》(台北：文訊，1996)，頁 478。

<sup>55</sup> 前揭文，頁 468。

<sup>56</sup> Houseman, p.86.

<sup>57</sup> 前揭文，頁 477。

<sup>58</sup> Roger Sessions, “The Composer and His Message”，收錄在Brewster Ghiselin編輯的*The Creative Process: Reflections on Invention in the Arts and Science* (Berkeley, LA, London: U. of California P, 1985) ,pp.39-40.

<sup>59</sup> 前揭文，頁 36。

<sup>60</sup> 此詩集收錄陳黎 1973 到 1974(陳黎大二、大三所寫的詩)(見《廟前》〈後記〉，頁 167)。《廟前》由東林文學社出版(台北 1975)，已絕版。

歡迎歸國學人歡迎歸國學人歸國歸國。陸橋上  
趕早場電影的男女喋喋

蹣蹣不休。行者，你膠鞋兩隻蹣蹣拖地，蹣蹣  
蹣蹣南下的火車牽出長長的一列鄉思  
西門町，跨過平交道依舊西域啊  
行者，你的籍貫在動工的鐵路線上

販賣機因葡萄漲價發生故障，還是勸您停下來  
停下來喝一盃酸梅，或者  
或者望著懸空的紅球止渴  
如果想家。

——〈西遊記〉

在這首詩中，詩人以各種意象展示臺北街景。而主要串聯這些意象的，就是接踵而出的疊字重複<sup>61</sup>。這些重複字不但形成醒目的區塊，吸引目光；更透過聲音的重複與字義的變化，拉慢節奏，讓讀者不得不在此駐足，看到詩人所看到的景致。重複字詞加重，並且拉長臺北給予詩人疏離感，連結成兜頭罩下、成片的塊狀糾結，因而使得節奏遲滯，拖拉速度。這是以(字)形造義，以(字)形製音，以(字)形干涉詩行行進的優秀範例。而這些特意妨礙交通的重複字詞，也形成陳黎日後寫詩的基調之一。

有意思的是，陳黎在也是一九七六、七七時期寫就的《動物搖籃曲》，雖然特意凸顯作品中的音樂血緣，卻鮮少出現強烈的「重複」元素。到了《小丑畢費的戀歌》，重複元素又大量湧現。其中，他的得獎長詩〈最後的王木七〉（一九八〇年五月作），以大量重複「黑」字描述大水漫天，同時啟動讀者的視覺與聽覺；並以「黑」字位置的變換，演出黑水迴旋、奔流的動作與聲音：

垂死的廢流，黑色的階梯  
凹窪的巖層，黑色的廟宇  
巨大的墨水池，黑色的哀歌  
沸騰的溝壑，黑色的唱詩班<sup>62</sup>  
嗚咽的月亮，黑色的銅鏡  
粗重的麻布，黑色的百葉窗  
糾纏的鐵道，黑色的血脈

<sup>61</sup> 參見引詩中劃線部分。

<sup>62</sup> 然而，這句「黑色的唱詩班」顯得突兀做作，破壞整個段落的音樂性連貫。

## 失火的礦苗，黑色的水壩

黑色的窗牖，水之眼睫  
黑色的穀粒，水之鋤鏟  
黑色的指戒，水之鎖鍊  
黑色的腳踝，水之韁轡  
黑色的姓氏，水之辭書  
黑色的搏動，水之鐘擺  
黑色的土甕，水之憂鬱  
黑色的被褥，水之憤怒

（記憶啊，讓我徹底地把你們洗掉……）

在這裡，「黑」的重複，其實是「歧異」的開始。陳黎在前八行以類似同位語的雙句並排，緩和節奏，然而緩慢之中夾雜山雨欲來的強大壓迫感。字數相當，也使得兩相對立的句子輕重相當，速度相當；情緒的流瀉可以由右而左，換行之後再由左而右。值得注意的是，此八行開頭、結尾的排列都不整齊，宛若水之擺盪……配合讀音，水的晃動與威脅感便涑涑襲來，以致於到了下半段，水一致／一次地傾巢而出，巨大死神便轟然成形！換言之，陳黎在此展現了他細膩的視覺音樂：一種兼營視覺效果的聽覺製造。而這種特殊的音樂性，很多時候，來自陳黎對重複的執著與迷魅。

鯨向海認為，「字音的重複造成平仄與韻腳……大量的重複造成長句的氣勢……速度感」。但是，對陳黎而言，大量重複所形成的視覺感，與其所製造的音樂性，兩者重要性幾乎等同。這種透過字詞重複創造視覺音樂的特質，是陳黎寫詩迄今最喜愛的文字技術，範例因此到處可見。《貓對鏡》的〈巴羅克〉<sup>63</sup>玩弄「葡萄」二字的形、音、義——由「葡萄」二字帶出的重複字音樂，以及與葡萄字型相似的「匍匐」與紅白「蘿蔔」所引發各式情色的視覺與聽覺聯想<sup>64</sup>，非常多彩。同時期的〈為兩台電風扇的輪旋曲〉則以被剪斷散落的「這不能沒」四字遊走詩行，形成風扇輪轉的聲響與視覺音樂：

曲子的主題，你知道  
從你寫給我的信剪下來  
我讓一片片撕開的這些字

<sup>63</sup> 收錄在《貓對鏡》（台北：九歌，1999）。

<sup>64</sup> 例如紅蘿蔔=勃起的性器；白蘿蔔=沒有勃起的性器；葡萄=女性乳頭。從「巴洛克」這個字源為葡萄牙語的字，一直延伸到牙吃葡萄，到紅蘿蔔與汁，到白蘿蔔日子……陳黎這首看起來玩笑/無意義的詩，其實可以非常情色。

在兩台電風扇間吹來吹去  
你說，不能再忍受了  
這沒有愛的，痛苦人生  
電風扇甲把它吹成  
有愛的人生，痛苦  
再忍受。我把翻過去的  
幾片字翻回來，交給  
電風扇乙，吹出來的  
音符說：這不能沒

這不能沒。你對我的愛  
這不能沒。我給你的痛苦  
如果人生像電風扇  
在仲夏夜，我們有風  
吹精靈的歌入我們的夢  
那時我們也知道，到秋天  
會有灰塵堆積扇面  
也知道爲了愛，我們得  
不時拆組，擦拭那些  
幸福的機械。這不能沒  
一間容納森林的斗室  
這不能沒。一條愈擦  
愈髒的抹布

你說，不能再忍受了  
這沒有愛的，痛苦人生  
我不知道如何再現，變化  
你那微言深意的主題  
如果電風扇甲把它翻成  
□□□□□□，□□  
□□□□□□□  
電風扇乙吹出□□，□□  
□□□□□□□□□□□□  
這沈默以對的是否就是

人生？曲子的主題你知道  
不是你我獨創的

最後一段以空格替代白紙碎片，整齊劃一的外觀，又形成重複的字幕隊伍——只是，這裡的空格無法發聲，彷彿聲音休止，又彷彿「痛苦的人生，我不知如何再現」的有力證詞……此時的無聲因此更勝有聲。陳黎在此，以電風扇/紙片/風扇葉片聲組成多重視覺音樂，實非評家以「『填空格』流風」<sup>65</sup>一語便能道盡。

之後的陳黎在《家庭之旅》中營造居家風格，略為翻轉他一向的遊戲調性。〈牆〉以四平八穩的結構開展

它聽見我們哭泣  
它聽見我們低語  
它聽見我們撕破壁紙  
焦急地尋覓離去的親人的聲音  
巨大的呼吸，鼾聲，咳嗽  
而我們從來不曾聽見

牆壁有耳  
牆壁是沈默的記錄者

我們給它鐵釘  
紀念那些缺席的帽子，鑰匙，大衣  
我們給它縫隙  
容納那些曲折的愛情，流言，家醜

掛在它上面的是鐘  
掛在它上面的是鏡  
掛在它上面的是失去的日子的陰影  
凹陷的夢的唇印

我們給它厚度  
我們給它重量  
我們給它寂靜

---

<sup>65</sup> 簡政珍，《台灣現代詩美學》，頁 170。

## 牆壁有耳

依靠著我們的脆弱巨大地存在<sup>66</sup>

這首詩採取的重複策略，主要在「我們」對「它」的反覆描摹上面。透過「它」重複的被動/不動，演出有行動卻無力的「我們」的悲歡。動靜之間，照見人的騷亂／脆弱與牆的安定/強大。陳黎透過「它」字的反覆，製造一定的律動感與安定感——以無法動的「牆」作為整首詩的「動」點，又以重複出現的「它」作為安定點。因此，整首詩其實畫面騷亂，音響雜遝（「呼吸」、「鼾聲」、「咳嗽」、「哭泣」、「低語」），但不斷出現的「它」字又使騷動沉澱<sup>67</sup>。像這樣以其他不能行動的物對照可以活動的人的現實際遇的作品，陳黎還有不少，〈遠山〉、〈樓梯〉、〈鞋子〉、〈碗〉……也都有比例不等的重複技巧穿插其中。〈童話風〉有明顯的歌謠風格，完全採用兒歌的形式：以極為樸拙的字詞/動作重複，來造成易學易懂的效果。類似的歌謠模仿，亦可在更早的〈太魯閣·一九八九〉、〈大風歌〉、〈罰站——給中國少年〉……等看到。而整本《黑白狂想曲》大概就是陳黎童話音樂的大集合了。

〈牆〉的另一個優點就是：以極簡說極繁。極簡，來自文字的重複。極繁，因緣於重複的文字／意象後面，存在著因人而異、從不重複的各色人生。這樣的書寫，除了文字功力，還必須有寫作者的人生歷練做基底。看似很痞的〈新康德學派的誕生〉，即使寫作者毫無道德企圖，詩篇後面的人生寫真，已然道盡情愛困窘。類似這樣將尷尬人生寄寓於玩笑言語中的，還有下面這首〈簡單的詩〉——在簡單的重複中，演完百變人生：

讓我們用繁體字寫

簡單的詩，譬如

一個男人，一個女人

住在一個城市

一些朋友，一些敵人

一些愛與做愛

一些挫折，一些爭吵

一些仍然不理想的理想

一些散步，一些電影

一些喝了又喝了的奶茶

<sup>66</sup> 本引文錄自陳黎文學倉庫 (<http://dcc.ndhu.edu.tw/chenli/>) 網站。特別需要一提的是，紙本的〈牆〉與網路版的〈牆〉，在排版上並不相同。

<sup>67</sup> 此詩的音響效果有點愛倫坡 (Edgar Allen Poe) 的〈烏鴉〉(“The Raven”) 味道。不過，當然是兩首節奏/畫面調度手法差異頗大的作品。

一些陽光，一些狗叫  
一些穿了又脫了的衣服  
一些等待，一些疲憊  
一些殺掉又來的郵件  
一些光榮，一些虛榮  
一些愚昧後的智慧  
如果還有什麼複雜繁瑣  
難解的心事，就用  
簡體字寫它們：讓這些  
複雜繁瑣難解的心事  
不那么复杂繁瑣難解

輕簡的敘述，以「一些」的重複標示節奏／音量的加強，也在「一些」中，把人生的各種艱難舉重若輕地簡單完畢。

另一首同樣新出爐的〈連載小說：黃巢殺人八百萬〉，一個「殺」字從一而終——可以說是這種視覺音樂的極簡風格了。不過，這個「殺人拼圖」，與更早的〈戰爭交響曲〉在形式上有相當「重複」<sup>68</sup>。前面提到，重複，有時候是變異/革的手段。一個有效的重複，在於能夠從原有基礎上，「有機」成長乃至顛覆原有形式。固然，單純的字詞／句子……等的內在結構重複，可以變化多端，可以在抽象層次上拔高。事件與場景的重複，在詩歌也所在多有。但是，詩人必須瞭解到，「每一種形式的重複都會無可避免地讓人想起它的影子」<sup>69</sup>。對於〈連載小說：黃巢殺人八百萬〉而言，〈戰爭交響曲〉是一個更有變化的原型。這個原型阻礙了讀者對〈連載小說：黃巢殺人八百萬〉形式的驚嘆。當然，如果我們並不介意創意重複，這首殺人詩至少精確表達了古今中外各式爭戰的唯一本質：殺人！同時，「尸丫」聲連連的這首「連載小說」，的確會讓讀者殺/唸得口沫橫飛，乃至口吐白沫。

值得注意的是，當我們討論陳黎的「重複」技法時，必須注意他堅強的「變異」傾向。在重複中，作出變異（repeating by variation），創造新意，才是陳黎重複使用重覆技巧最常見的表現。除了能夠製造效果良好的視覺音樂之外，重複技法也使得陳黎的作品，無論如何標新立異，都可以如兒歌般，給予「熟悉」（familiarity）、安全的感覺。李爾斯(Jackson T.J. Lears)以為，重複，可以刺激讀者的熟悉感，並且給作者／讀者帶來駕馭的自信，安全感以及親愛感<sup>70</sup>。我們當然無法確知埋藏在創作者腦袋裏那些恐怕創作者自身都無法清楚

<sup>68</sup> 關於〈戰爭交響曲〉，奚密有相當精闢的分析，請參見〈本土詩學的建立——讀陳黎《島嶼邊緣》〉，收於《在想像與現實間走索——陳黎作品論集》，王威智編（台北：書林，1999），頁165-167。

<sup>69</sup> 參見J. Hillis Miller的*Fiction and Repetition*（Cambridge: Harvard UP, 1985），頁16。

<sup>70</sup> 原文如下：

辨識的深層意識，但我們卻的確可以在陳黎的詩作中感受到神祕的親和：那是在視覺音樂之外，更重要的情感經驗。

——發表於「第十四屆詩學會議：台灣現代詩中生代詩家論」（2005年5月28日，彰化師範大學國文系），收於彰化師範大學國文系《國文學誌》第十期（2005年6月）

---

Like nursery rhymes, repetition can breed familiarity, and with knowing comes the opportunity for mastery, implicit security and affection (a truism which was not lost on advertisers) (Lears 377).

“Some Vision of Fantasy: A Cultural History of American Advertising 1880-1930,” *Prospect* 9(1984):349-406.