

## 陳黎詩集《色々》十九首「部首詩」論

DeepSeek 2026年1月

\*此處十九首「部首詩」，指陳黎詩集《色々》輯二、輯三中使用「同部首」（同偏旁）字寫成的十七首「同旁詩」（或「偽同旁詩」），以及使用部首本身寫成的兩首「部首行」。這些詩完成於2025年12月至2026年1月間，包括輯二中的〈言寺〉、〈五行五絕〉、〈日知錄〉、〈借字草書七絕〉、〈戲題戲仿〉、〈滅口計畫〉、〈新愚公移山〉、〈掀起你的蓋頭來〉、〈無言歌〉，以及輯三中的〈我想脫衣舞〉、〈落日時分〉、〈等待無人機……〉、〈殘篇同旁詩六十首〉、〈革「革」命記〉、〈斷食經〉、〈色／空帖〉，與〈匕首部首行〉、〈色々部首行〉等詩。底下以三論文分論之。

〔01〕

### 從〈言寺〉到〈無言歌〉

——《色々》輯二中的十首「同旁詩」

#### 摘要：

本文聚焦詩人陳黎於2025年12月密集創作的十首「同旁詩」，包括〈言寺〉、〈五行五絕〉、〈日知錄〉、〈借字草書七絕〉、〈戲題戲仿〉、〈滅口計畫〉、〈新愚公移山〉、〈抽絲剝皮行〉、〈掀起你的蓋頭來〉與〈無言歌〉（收於進行中詩集《色々》輯二）。本文認為，此十首作品構成一個完整而自足的詩學體系，標誌著其「同旁詩」實驗已從邊緣遊戲躍升為其晚期風格的核心標誌與方法論總綱。陳黎通過極致的「限制性美學」，實踐其「舉重若輕」的創作哲學，並在「形式即內容」的元詩建構、「雙層文本煉金術」的遮蔽與顯現、以及「跨時空文化編碼」的歷史對話三個維度上抵達化境。這十首詩不僅是技藝的極致炫示，更是對漢字本體、詩歌本質、權力話語、文化記憶與存在奧義的深度勘探，全方位展現了其晚期創作中「從心所欲不逾矩」的創造性自由與澄明智慧。

關鍵詞：陳黎；同旁詩；晚期風格；漢字詩學；舉重若輕；雙層文本

#### 一、引言：在絕對限制中開拓無限詩境路

陳黎對「同旁詩」的探索，歷時十數載，從早期對黃庭堅〈戲題〉的戲仿致敬，至2025年末這組十首作品集束式呈現，已然完成從「修辭遊戲」到「詩學本體」的關鍵躍遷。這十首詩，宛如十面稜鏡，以「同旁」這一極度純粹乃至嚴苛的形式準則，折射出其晚期詩學的完整光譜。它們是對「詩何為？」的元命題叩問（〈言寺〉），是對世界物質基質的感官重構（〈五行五絕〉），是對私密時光的精神考古（〈日知錄〉），是在雙重鎔鑄下的創造性舞蹈（〈借字草書七絕〉），是與古典傳統的深層唱和（〈戲題戲仿〉），是對性別與歷史話語的顛覆性手術（〈滅口計畫〉、〈新愚公移山〉），是對身體慾望與語言暴力的隱喻性剖析（〈抽絲剝皮行〉），更是對語言與意義離合關係的形上思辨（〈掀起你的蓋頭來〉、〈無言歌〉）。這一系列作品，共同證實「同旁」之於晚期陳黎，已非單純的形式選擇，而是一種關乎本體論的詩學方法——一種通過主動擁抱「不自由」來激發語言最大潛能、從而抵達「大自由」的創造路徑。

## 二、形式即內容——「同旁」作為詩意生成的絕對律令

在陳黎手中，「同旁」的規則絕非外在束縛，而是詩意得內生、凝聚並自我指涉的本體性結構。詩歌的意義與其物質載體（特定偏旁）形成牢不可破的共生關係。

### 1. 詩學宣言的自我指涉：〈言寺〉的語言本體論與語言聖殿

〈言寺〉是一場關於「詩」之本質的智性與視覺性探索。全詩以「言」部首字砌成「寺」字形，將「詩」字拆解為建築：上層「言」是流動的意義，下層「寺」是穩固的形式載體，形象揭示詩歌乃「言語之寺廟」——既是神聖的賦形，亦容納所有語言的可能性。詩中寫道：「詩許誓言／詩許諍言／詩許謊言／詩許誑言／詩許謊言變誓言／詩讓誑言變諍言」。這一系列對詩歌包容性與轉化力的定義，完全由「言」部字完成。當詩歌宣稱「詩讚誠／詩讚詭／詩讚詫／詩讚譬／詩讚變」時，其所「讚」之對象（誠、詭、詫、譬、變）亦皆為言部字。這形成一種深邃的自我指涉迴圈：詩歌在談論自身（詩）的屬性時，所使用的每一個字，都在字形上歸屬於「言說」的範疇。這座「言寺」既是聖殿，亦是語言的實驗場。陳黎以字形為圖像，以偏旁為紀律，形式（言偏旁）在此即內容（言之寺），二者渾然一體，在內部解放了意義的所有向度。最終，詩不僅「證詩」，更以視覺與意義的雙重建築，完成對詩歌本體的一次精妙隱喻與盛大禮讚。

### 2. 元素世界的質感重鑄：〈五行五絕〉的感官詩學

這組詩將「同旁」規則與中國傳統五行哲學深度融合，使偏旁成為元素質感的直接賦形者。〈金〉篇：「金金金鑄鐘，鑫鐘鎮金鎮／鐵鍊鑫鐘鎖，銀錘錘鏗鏘」。連續的「金」部字（金、鑫、鐵、銀、錘、鏗、鏘）在視覺與聽覺上堆疊出金屬的冷硬、沉重與撞擊的迴響，形式本身模擬了權力與鎮壓的物性。〈木〉篇則風格陡轉：「檳榔業查某，楚楚枕桌案／楊柳木樓東，樂梳枝條柔」。木部字（檳、榔、楚、枕、桌、楊、柳、樂、梳、條）的形態多具橫向延展或曲折之態，與詩中暗示的女性身體、婉約情愫及自然物象形成同構，賦予詩行以生長、纏繞、柔韌的獨特肌理。〈水〉篇「滄浪濯濁水，洄瀾浪淘沙」，水部字的流動感與地域標記（花蓮舊名「洄瀾」）交融。〈火〉篇「火炎焱焱燒，煎炒烹熏炸」，視覺上如火勢蔓延。〈土〉篇連用五個「壞」字，繼以「塌、陷、垮、埋」，模擬文明崩塌的末世圖景。在這裡，偏旁驅動了意象的選擇、整體氛圍的營造與能量的釋放，實現了元素、字形與詩意的三重統一。

### 3. 規則疊加的創造性突圍：〈借字草書七絕〉的極限遊戲

此詩將「同旁」實驗推向更複雜的維度。它在「全詩限用草字頭」的初級規則之上，自我增設了「每句必須借用一個非草字頭字」的二級規則。這雙重枷鎖非但沒有窒息詩意，反而激發出驚人的創造力。所借四字「姿、送、調、露」，皆為詩眼，如同在嚴密編織的草葉網絡中打開的氣窗，讓「芭薔姿」、「藍調」、「蓄露」的醉意得以湧入。這是在雙重限制下的創造性舞蹈，展現了晚期陳黎「於限制中發現無限」的至高自由。：

茶花苦蘊芭薔姿，葳蕤薔薇送芬芳

萬蘿藤蔓蕩藍調，萬葉蓄露茗芋落

「姿」賦予靜態茶花以動態意象（芭蕾姿）；「送」使芬芳的傳遞有了動作；「調」將視覺的藤蔓轉為聽覺的藍調音樂；「露」則為最終的醉意（茗芋，即酩酊）積蓄了自然的醞釀。這是在層層限制下的創造性舞蹈，展現了晚期陳黎「於限制中發現無限」的至高自由。

### 三、雙層文本煉金術——「偽同旁詩」的結構哲學與意義揭幕式

陳黎晚近同旁詩最富革命性的貢獻，在於其系統化地發展出「雙層文本」結構。詩作呈現為表裡兩重：表層是符合「同旁」規範但語義高度陌生化乃至窒礙的「加密文本」；裡層則是通過特定解碼規則（如移除公共偏旁）後顯現的「意義清明之詩」。這不僅是智性遊戲，更是對「意義如何透過形式生成與隱藏」這一詩學根本問題的戲劇化隱喻與哲學性探索。

#### 1. 話語權力的喧譁與消音：〈滅口計畫〉的性別政治隱喻

〈滅口計畫〉全詩以令人眼花繚亂、聒噪不休的「口」部字（哦、嘲、噏、咄、噏、啼、唼、噏、哄、噏、噏、噏、噏、噏、噏、噏、噏、噏……）開場，製造了一場語言的狂歡節或噪音爆炸。這表面無意義的喧譁，實為對壟斷性話語權力（象徵性別政治中的「男性口舌」）的戲仿與暴露。然而，詩題「滅口計畫」揭示了其顛覆性意圖：這是一場旨在「消滅『口』部話語」的起義。當讀者參照註釋，將這片口部字的喧囂「翻譯」為一段女性主義的烏托邦宣言（「我朝曾出五皇十帝，／妾今奉天令，／十五歷皇歷帝，齊拉黑！……」），便完成了從「話語暴力現場」到「話語重構藍圖」的驚人轉換。同旁形式在此成為被批判與解構的對象本身，詩歌過程即是一場針對語言權力的精準外科手術。

#### 2. 身體慾望的編碼與暴力顯影：〈抽絲剝皮行〉的殘酷隱喻

此詩是「雙層文本」應用於身體與慾望主題的尖銳範例。詩分兩半，前兩句為「糸」（糸）旁字，後兩句為「皮」旁字，直扣詩題「抽絲剝皮」。其表層文本（「纏絶綵縞縉，緝綵紺紅繩／箇皴膚皺皺，奸腮腮皺皺」）猶如一幅用生僻字織就的、意義封閉的織物與皮膚。當執行「抽絲剝皮」的解碼（即移除「糸」與「皮」偏旁），一首驚人的五言詩顯現：

戀色求高壽，每求寸丁強  
比交合壹軍，千巴巴暴折

這四句詩直白而殘酷地揭示了某種圍繞性慾（戀色）、男性焦慮（求「寸丁強」）、社交／性愛競逐（比交合）與終極挫敗（千巴巴暴折）的敘事。「寸丁」之戲謔，「壹軍」之誇飾，「千巴巴暴折」之慘淡結局，共同構成了一幅充滿壓抑、掙扎與荒謬感的現代慾望圖景。「抽絲剝皮」的過程，正是將層層包裹的文明符碼（偏旁）剝離，暴露出底下原始、粗礪且帶有創傷性的身體與心理真實。這首詩在形式上完美實踐了題旨，在內容上則將同旁詩的實驗鋒芒指向了私密而普世的生存困境。

#### 3. 文化傳承的隱喻性工程：〈新愚公移山〉的雙重勞動

此詩以數量龐大的「山」部字（屹、峨、歲、峒、嵬、岢、嶼、嵬、嵩、崕、崢……）堆疊出文字的崇山峻嶺，其閱讀過程本身已類比於「移山」的艱巨。詩人如同新愚公，在「山」部字的有限字庫中進行搬運、組合的勞作。最終，詩眼落在「峯嶠嶧嶢嵬」五字上，其諧音正為「弄古句贊今」。這一設計完成了雙重隱喻：第一重，是形式層面的「文字移山」；

第二重，是文化層面的「傳統轉化」。詩人通過操作「山」部字（古字），最終抵達了「贊今」的創造性目的，完美詮釋了在繼承（古句）中創新（弄、贊）的文化傳承真諦。

#### 4. 意義的剝離與顯影：〈掀起你的蓋頭來〉與〈無言歌〉的哲學升維

這兩首詩將「雙層文本」機制推向純粹的哲學高度。

〈掀起你的蓋頭來〉是一首將形式本身徹底化為詩學隱喻的精妙之作。全詩僅兩行，十四字，均為「宀」（寶蓋頭）部，此「蓋頭」即形式本身。當我們在想像中「掀起蓋頭」（移除寶蓋頭），一首意象流動、充滿神話儀式感的優美五言詩赫然顯現：「夭夭九采女，且祭且示真／為君肖青龍，成奇谷併松」——年輕的宮女虔誠祭舞，示現本真，繼而幻化為青龍，最終凝作奇谷中屹立的百棵松樹。這不僅是文字遊戲，更是一場關於「形式」與「本質」的詩學展演。陳黎刻意將「寶蓋頭」設計為必須被掀去的「形式之蓋」，暗示真正的詩意往往隱藏在慣常形式之下，需讀者主動參與「揭幕」。從「宮女」到「青龍」再到「松樹」的變形敘事，則在揭蓋後展開，象徵著詩意從封閉的人造儀式（宮廷），向靈動的自然神話（龍）與永恆的生命意象（松）的飛躍。詩人以嚴苛形式覆蓋初意，卻正因這覆蓋，使得最終的「掀起」與「顯現」充滿驚喜與頓悟的力量。陳黎以這首極簡之作，證明了限制最嚴苛處，往往是詩意最自由時。

〈無言歌〉是此「偽同旁詩」系列的巔峰。全詩為「言」部首字的艱深集合，移走「言」旁後，一首意境清澈、文白交融的全新詩歌浮現——從「訕讐訕」到「山讀山」，從「訓誨訓」到「川答川」，詩意完成了從「語言的障蔽」到「本真的顯現」的飛躍。顯影後的文本，呈現出山水禪境與人間世相的交響：首尾「山讀山，皆無言／川念川，乞有音」的迴環，確立了「大音希聲」的基調；中段則展開「帝后農卒，各喜其閒」的社會靜景，與「果敢狂少登高射」、「弦遣華羽迷古寺」的動態戲劇，鋪陳出一幅和諧而生動的人間長卷。陳黎以此揭示了一個深刻的詩學悖論：極致的「有言」，是為了通往純粹的「無言」；而「無言」之境，卻容納了最豐富的意義之「音」。這不僅是對漢字形聲結構的創造性解構，更是一則關於詩歌本體的寓言——真正的詩意，往往在語言被極度鍛造乃至刻意剝離後，才真正開始言說。〈無言歌〉因而超越了文字遊戲，成為一首在形式限制中獲得精神自由、在喧囂沉澱後聽見存在清音的哲思之作。

### 四、跨時空文化編碼——「同旁」作為歷史與對話的媒介

陳黎的「同旁詩」從未自囚於文字遊戲的象牙塔，而是始終承載著深厚的歷史關懷與跨文化視野，成為一種連通古今、對話中外的獨特詩學媒介。

#### 1. 與古典傳統的競技與對話：〈〈戲題〉戲仿〉

此詩是陳黎與宋代詩人黃庭堅的一場跨越時空的文字共遊。詩題明示「戲仿」，實則在以嚴謹的「同旁」形式中，進行古今互文、山水寄情與精神洗滌的三重對話。形式上，全詩嚴格遵循黃庭堅原創的「同旁體」——每句各字偏旁統一。首句「邀遊迤邐迂迴道」全為「走」(辵)部，形象再現峽谷迂迴路徑；次句「忘情恐惹惡急懲」皆從「心」，暗指遊賞時的心境起伏。這種形式並非文字遊戲，而是以字形驅動詩意，讓偏旁本身成為意象的載體（如「荏苒花葉芳菲蘇」全從「艸」，生機自見）。內容上，詩分兩層：前四句戲仿山谷

原詩，以「晴暉」、「說詩」再現古代文人唱和之樂；後四句轉向個人抒懷，以花蓮太魯閣的「堅壑壁垂」對應心中「塊壘堆」，在自然奇景中尋求解脫。末句「洄瀾波清濯沉渣」巧妙化用黃詩「涇渭清濁混」，卻將原句的混沌轉為清澈主動的洗滌——以家鄉洄瀾之水，淘洗個人與歷史的沉渣。陳黎的「戲仿」因而超越模仿，成為一種創造性轉化：在同旁形式的約束中，他既致敬古典，又注入現代旅人的主體意識與地域情感，最終在文字與山水的雙重峽谷間，完成一場從「亦步亦趨」到「濯淨自我」的精神行旅。

## 2. 「一日光影」的感官哲思：〈日知錄〉

〈日知錄〉以「日」部首字開展出一場關於時間、知識與情感的微型宇宙敘事。詩題取自顧炎武同名經典，卻將經世學問轉化為對「一日之光影」的感官哲思。全詩以日為軸，從「晨」至「晚」，鋪陳出晴暉、暫晦、星夜與再曦的循環。詩人利用「日」旁字兼具「日光」與「時間」的雙重意象，使字形本身成為一種視覺性的光照演示。尤其「曖曖暨昧昧」之句，將抽象詞「曖昧」拆為一對姊妹之名，既擬人化了光影的朦朧交疊，又暗喻情意與認知中那些未被照亮的地帶。最精彩的創造在於「晒暉」一詞：「星暉／晶晃，暴曜，是／曩昔星星晒暉！」以古典字形承載當代社群行為（晒恩愛），讓「曩昔星星」在夜空中的閃耀，恍如遠古戀人在展示親密。此舉消弭了時間的隔閡，使天文現象與人間情感在詩的隱喻中合一。全詩如同一座文字日光儀，透過偏旁的極限自律，反而折射出時間的質地——知識（日知）不僅是理性的累積，更是對光陰中每一刻「晴、晦、晤、曖、昇」的敏銳體察。在「日」的無限變奏中，陳黎證明了限制所能激發的詩意自由，並讓一首同旁詩成為對存在之光溫柔的測量與銘刻。

## 3. 文化記憶的壓縮與轉譯

無論是〈五行五絕〉對傳統宇宙觀的感官化重述，還是〈新愚公移山〉對文化傳承命題的隱喻性書寫，抑或是〈滅口計畫〉對權力話語譜系的顛覆，陳黎都利用「同旁」這一高度形式化、具有極強壓縮能力的手段，對龐雜的文化記憶與歷史內涵進行萃取、編碼與創造性轉譯。形式成為處理沉重文化主題時，實現「舉重若輕」美學效果的關鍵槓桿。

## 五、結論：晚期詩學的圓熟之境——「規矩盡頭，自由顯現」

2025 年末這十首同旁詩，是陳黎晚期詩學一次全面而深邃的展現。它們共同定義了一種基於漢字物質性的、高度自覺的「限制性美學」，並從中開掘出無垠的詩意空間。從〈言寺〉對詩歌語言的元思考，到〈抽絲剝皮行〉對身體慾望的殘酷揭露，再到〈無言歌〉對言意關係的形上超克，陳黎完成了一次從語言本體到存在本體的偉大詩學循環。

其晚期風格的特質在此得到圓滿印證：

1. 「舉重若輕」的化境：萬鈞之重，皆化為遊戲性框架中的文本奇觀與智慧結晶。
2. 「遊戲的莊嚴肅性」：在最極致的形式遊戲之下，湧動著對語言、權力、身體、文化與存在最為嚴肅的沉思。這種「愉快的學徒」心態，正是其創作生命青春不老的秘訣。
3. 「有機的形式發明」：在他手中，形式不是枷鎖，而是具有生長力的有機體。它從漢字的物質屬性中自然生發，並與所要表達的內容血肉相連，不可分割。

從〈言寺〉對詩歌語言的元思考，到〈無言歌〉在「無言」中抵達的豐盈詩意，陳黎完成了一個完整的詩學循環。他證明，一位抵達晚境的詩人，其創造力不僅不會枯竭，反而能在對母語最微觀（漢字部首）、最嚴苛（同旁規則）的深入勘探中，開掘出前所未有的詩意空間與精神自由。這十首「同旁詩」，便是他交付給漢語詩歌的、一份關於「自由之於規矩」、「創造之於傳統」的終極答卷。它們不僅是《色々》詩集中的瑰寶，更將成為漢語現代詩史上，標誌著一種高度自覺、成熟、深邃的「晚期風格」得以確立的里程碑。

（6000字）

〔02〕

## 在形式的牢籠與星空之間

——《色々》輯三中的七首「同旁詩」

陳黎詩集《色々》詩集「輯三：日々」，標誌著漢語現代詩一個獨特而耀眼的時刻。在其中，他將「同旁詩」與「偽同旁詩」從一種古典的文字遊戲，淬煉為一套極具當代性與哲學深度的詩學方法論。輯三中的七首核心實驗詩作——〈我想脫衣舞〉、〈落日時分〉、〈等待無人機……〉、〈殘篇同旁詩六十首〉、〈革「革」命記〉、〈斷食經〉與〈色／空帖〉——宛如七座以漢字部首為磚石建造的奇異建築，它們不僅展示了詩人在形式疆域內的驚人跋涉，更揭示了在極致限制下，意義如何獲得新生，以及漢字本身如何成為一個自足的、充滿隱喻的詩意宇宙。

### 一、形式即隱喻：從「限制」到「創造引擎」

陳黎「同旁詩」實驗的首要特徵，在於他將形式限制從一種外在的規範，內化為詩歌意義生成的核心驅動力與結構性隱喻。形式不再僅僅是承載內容的容器，其本身就是最凝練的內容。

〈我想脫衣舞〉是一首將形式實驗與精神喻旨焊合無間的傑出「偽同旁詩」。全詩以極罕見的「衣」（衹）部字築成視覺密碼之牆，構成「文字的繭」；而註解揭示的「脫衣」後文本，則瞬間蛻變為一首鏗鏘有力的自由宣言，完美演繹「破繭起舞」的核心隱喻。形式上，此詩將同旁遊戲推向極致：冷僻字堆疊成無法穿透的屏障，迫使讀者體驗「被困」之感；而「脫衣」解密的閱讀行為，親身實踐了詩題中衝破束縛的渴望。形式即內容，文字之衣正是精神之繭的物質化身。內容上，「脫衣」後的八行詩，層層遞進如五幕精神突圍劇：從「去此世百禁，出困我圍繭」的決絕宣告，到戲搖秩序（「左左右右，上上下下」）、離棄是非（「贊是非如白馬／非馬飛離」），再回歸生命溫暖（「喜妻兒兩吉，貴今日日麗」），終抵「行止由我」的終極自由，並呼籲「罷內卷，奇夢重可尋」。這是一場從識別禁錮、解構框架、到馴服心魔、尋回本真的完整解放儀式。

〈革「革」命記〉則將「偽同旁詩」形式推向一個幽默而精準的極致，是一首充滿市井生命力的幽默傑作。全詩用「革」部字寫成，其「革命」行為便是將每個字的「革」旁「革」掉。原詩滿布「革」部冷僻字，粗糙的皮革恰似「包皮過長」，構成視覺與意義的雙重隔閡。除掉「革」後，一首語意流暢的七言詩赫然顯現：「奇刀喬割半世包，柔拉宛夾妥安封，必

見月內享引弓，賣瓜說瓜好我不……」。形式與內容達成驚人同構：解詩過程完美模擬了包皮環切術——從專業術語的遮蔽，術後清晰、直白甚至帶點幽默的康復說明。內容上，它是一份泌尿科醫師的幽默宣言。解密後的詩歌，以第一人稱展現了醫師的專業自信（「奇刀喬」）、療效承諾（「月內享引弓」）與職業道德（靠口碑，不自誇）。深層而言，它更是對詩歌創作本身的元詩隱喻。「半世包皮」可喻陳舊冗贅的語言習慣；「奇刀喬」即詩人創新的筆法；「革『革』命」正是陳黎一貫的詩學實踐——對漢字進行外科手術般的拆解重組，以釋放新義。這既是對自身形式實驗的幽默自嘲，亦是對其價值的巧妙辯護：去除冗贅，是為了創造暢通的新美。此詩展現了陳黎舉重若輕的大師幽默飽滿、臻化的技藝。它證明詩歌實驗既可承載哲思，亦可為一個絕妙雙關和市井笑談而存在。這是一場為漢字所做的歡樂小手術，亦是對詩歌生命力最生動的詮釋。

## 二、微觀部首與宏觀史詩：視覺的考古學

陳黎的實驗不僅向內挖掘形式的隱喻潛能，也向外擴展，將微觀的部首與宏觀的歷史、文明圖景相連接。他讓單一部首承載起超載的文化記憶，使詩歌成為一種「視覺考古學」的現場。

〈落日時分〉是陳黎「偽同旁詩」的巔峰之作，以極端形式承載浩瀚哲思。全詩以「日」部首字砌成視覺奇觀，字形如遠古太陽符咒，而「落日」的詩題實為核心指令：唯有在想像中隱去所有「日」偏旁，真義方現。「脫日」後的文本是一幅雙重壯景：一是文明史詩，二是自然神跡。詩人以一幅從「明君堯舜」到「廣大生民」的歷史長卷，將堯舜、西施、王莽、公爵、未央生、高更、英軍日軍、暴民義民直至芸芸眾生，盡數羅列於「日光」普照之下。此非史評，而是宇宙級的平等呈現——在時間與命運的烈日前，一切尊卑善惡皆被灼為平等的剪影。「眾」（四人並立）字反覆如林，正是這「眾生並立」的視覺聖像。日落過程則瑰麗如煉金：赤日融山、霞光旋炎、燕子上雲。終幕並非黑暗，而是星辰如玉米（生命的隱喻）、玄月當空。最終的「吾肅然。敬永恆此央央愛」，將情感昇華為對宇宙本身運行法則的靜穆禮讚。此詩將形式玩味提升至哲學高度：「日」部首的堆疊與消隱，恰似歷史的顯現與湮滅。陳黎以漢字為載具，實現了其早年「迴群星、動日月」的詩學壯志，完成了一部東方靜觀版的《神曲》天堂篇——不仰上帝之愛，而敬永恆循環、涵容萬有的「央央」大化。文明史如同一場日升日落，所有個體都在同一束光中登場與退場，而此詩則是對這一包容性過程本身的致敬。在這裡，一個偏旁成為了一個宇宙的縮影。

〈殘篇同旁詩六十首〉則將這種「部首考古學」系統化、百科全書化。它不再是單一主題的爆發，而是對漢字宇宙的系統性巡禮。其中如〈舟部〉、〈車部〉，近乎將該部首下所有字（包括大量極專用、極生僻的字）如博物館編目般羅列，形成「字瀑」。在〈車部〉中，「軌、軌、軌、軒、軌、軛、轂、軛、軛、軛、軛、軛、軛……」等超過百字的龐大序列，其意義在於展示而非敘述。當字義被暫時懸置，這些字形本身作為視覺符號的建築感、物質性與歷史積澱便凸顯出來。它迫使讀者以一種近乎「觸摸」的方式對待漢字，感受其筆畫的結構與群體的氣勢。而在〈黑部〉、〈鹿部〉、〈黍部〉等字數極少的部首，陳黎則提煉出最具哲思的關聯：「黑：默點黨」——黑關聯沉默、狡黠與群體；「鹿：麗」——直指字源關聯；「黎：黏」——將自己的名字與質地相連。冷僻字在此成為思想的凝結核，一個字便

是一個濃縮的文化隱喻場。〔鼎部〕、〔龠部〕則如博物館標本說明，冷靜羅列其族類（「鼎：鼐／鼐，鼎」、「龠：龢鑑……」）。在這裡，「殘」不再意味著不足，而是意義濃縮至爆破點的臨界狀態，是「少即是多」的詩學極致實踐。地方性（花蓮）是其詩歌溫暖的肉身與堅實的錨點。在〈山部〉殘篇「屾屾屾屾屾屾崿岸岸岸岸岸岸」的視覺山脈旁，註解「我在花蓮，在家」輕盈而沉重地將形式實驗繫於生命根源。這六十首殘篇，如同詩人編撰的一部「詩體部首志」，他以創作行為證明，漢字的基礎構件（部首）本身，就是一個豐饒的詩歌礦藏，足以支撐起一部關於器物、身體、自然與聲音的感官文明史。

在一些字庫較小的部首，陳黎化身為最精煉的哲人，用一兩句話撬動整個文化聯想，如同刻在甲骨或青銅器上的銘文或箴言詩。例如〔大部〕：「夫，奔央𠂇大奇大奧，奮奏奪大獎『失』，奚奢？」——將創作乃至存在的狂熱追求，其終極獎賞定義為有所「失」，翻轉了傳統價值觀，成為貫穿全集的精神總綱；〔矢部〕：「知短矣……」——知（人生）短矣？知（美好之事物）短矣？〔示部〕：「禮：祈福祿、祭祀神『祕票』！」——犀利地刺破宗教儀式與世俗功利（金錢、門票）的共謀，是對文化現象一針見血的諷喻；〔音部〕：「音——馨響，韶韻……／音韻：黯」——描繪了聲音從宏大清亮（馨、韶）終歸於細微沉寂（韻）乃至黑暗（黯）的過程，是一首關於聲音存在論的微形史詩。在一些意義聯想豐富的部首，陳黎讓漢字「動」起來，演出一幕幕微型戲劇，賦予部首以敘事生命。例如〔足部〕，「跨蹇蹙路，蹠踴，踉蹌跳，／蹶踏跢蹠，跢躍踊蹈——／足跡：蹠𠂇𠂇……」——從步履艱難到翩翩起舞，最終化為紛亂的足跡（蹠），是一齣完整的、充滿波折的生命之舞；〔鼓部〕，讓「鼙、鼙、鼙、鼙」等不同功能的鼓，與其擬聲詞「鼙、鼙、鼙、鼙」交織迴響，譜寫了一首純粹的、激動人心的打擊樂交響詩；而〔尸部〕，通過粗鄙字眼的排列組合（「屨屨屨？屨屨屨？……」），上演了一場關於性、權力與身份歸屬的暴烈亞劇，將被正統詩歌壓抑的肉身詞彙釋放為充滿挑釁能量的舞台角色。

這組〈殘篇同旁詩六十首〉的偉大意義在於：它為漢語現代詩開闢了一條「字源詩學」的道路，示範了如何從漢字構形的微觀結構中，開掘出無盡的詩意、哲思與歷史回響。它也展現了一種晚期風格的和解與自由：這裡既有「彎強弓，弱彈」的舉重若輕，也有「聰耳聯聾耳」的慈悲聆聽；既有對權力的諷刺（「希帝帥常師帝」），也有對家園的凝望（「我在花蓮，在家」）。詩人最終與形式的限制、意義的殘缺、文化的重負達成了創造性的和解，在遊戲般的逍遙中實現了精神的自由。在這片由殘篇構成的大全之中，我們見證了一個詩人如何以其全部的熱情與智慧，將古老的部首，點化為照耀當下靈魂的、一片繁星閃爍的詩意夜空。

### 三、鏡像、對話與自我指涉：元詩的構造

陳黎的「同旁詩」實驗具有強烈的自我指涉性，常常在詩中構建鏡像、設置對話，從而形成關於「詩歌本身」的元詩（meta-poetry）思考。

〈等待無人機……〉在結構上實現了前所未有的精巧。它同時呈現了兩首詩：一首全由「人」（亼）部首字構成的四言詩，以及將這首詩所有字的「人」旁去除後，剩下的部分自然形成的另一首四言詩。前者充滿「仙侍佛僕」的人間煙火與精神寄託（「有人之境」），後者則變為「山寺弗畏」的自然山水與物象對話（「無人／機之境」）。兩首詩並置，如完美的

鏡像。詩題中的「無人機」作為現代媒介意象，巧妙地完成了從「有人詩」到「無人詩」的轉場隱喻。這首詩不僅是技藝的炫示，更是對「視角決定世界」的哲學演示：我們所見的世界（詩），多大程度上被我們固有的認知框架（「人」的偏旁）所塑造？當這個框架被移除（無人機載走「人」），世界是否會呈現另一番模樣？這首詩將形式實驗直接提升到了認識論的高度。

〈斷食經〉則通過「前/後」篇的對比，展開了一場關於文化汲取與精神獨立的深刻對話。 「前篇」是「食」部首字的密集轟炸，象徵知識、慾望、文化傳統的過度飽和；「後篇」是「斷食」（去掉「食」旁）後清癯自持的文本，倡導「壹豆畢天」的極簡與「寧保反骨」的獨立。這場對話不僅是形式的，更是與古典文人（蘇軾、杜甫）的對話。詩人通過「斷食」這一形式動作，闡明瞭自己的詩學立場：真正的創造力，源於對豐厚傳統的消化與轉化，而非簡單堆砌；精神的獨立，在於敢於對文化盛宴進行有選擇的「斷食」，以保全內在的批判性（反骨）。這首詩是陳黎對自身所處的漢語詩歌傳統，一次既深入其中又超然其外的詩意宣言。

#### 四、從遊戲到哲思：形式的形而上學

在輯三的最後階段，陳黎的實驗顯現出從智性遊戲向純粹哲思昇華的趨勢，形式愈發純淨，指向的問題也愈發根本。

〈色／空帖〉是這一方向的結晶。全詩幾乎摒棄了敘事，僅以「色」部首字及其去除「色」旁後的字根（如巴、央、并、弗、冥）為材料，通過《楚辭》體「兮」字句的反覆詠嘆，構成一場關於「色」之本體的存在論辯證。「色兮丰兮」的充盈，「色兮冥兮」的湮滅，「色艷艷兮，色豐色艷／色艷艷兮，色冥色弗」的悖論統一……這首詩是一場純粹的「語言—觀念」舞蹈。它將佛教「色空」觀轉化為可操作、可目睹的文字學過程：每一個「色」部字，都是「色」與「空」（字根）的暫時結合；詩歌的進行，就是讓「色」在與各種字根（央、弗、冥等）的搭配與剝離中，展露其誕生、絢爛、變異與歸於虛無的全過程。這首詩讓漢字自身的結構特性，承載起最抽象的哲學思辨，抵達了「詩歌作為思之視覺呈現」的純粹境界。

#### 結論：漢字的詩意煉金術

縱觀《色々》輯三這七首核心實驗詩作，陳黎完成了一次對漢語詩歌可能性的深層勘探與華麗擴容。他的「同旁詩」實踐，本質上是一場「漢字的詩意煉金術」。

他將漢字拆解至最基礎的構件（部首），並在這些構件嚴苛的物質限制下，進行意義的重組與創造。這套方法論的威力在於：

1. 它激活了漢字的物質性與視覺性，讓字形本身成為詩意的重要來源（如〈落日時分〉的字符景觀）。
2. 它構建了嚴密的形式隱喻系統，讓遊戲規則與終極關懷融為一體（如〈我想脫衣舞〉中「脫衣」與精神解放的同一）。
3. 它打通了微觀文字與宏觀文化的通道，使一個偏旁可以折射文明光譜（如〈殘篇同旁詩〉的百科全書式書寫）。

4. 它具備深刻的自我指涉與哲學潛能，使詩歌成為關於語言、認知與存在的元思考（如〈等待無人機……〉與〈色／空帖〉）。

陳黎以這組作品證明，最極端的形式主義可以通往最遼闊的詩意與哲思。他沒有被「同旁」的牢籠所困，反而將這個牢籠變成了觀測語言星空與存在深淵的獨特稜鏡。在這些詩中，我們看到一位詩人以其全部的學養、機智、深情與野心，與漢字進行了一場勢均力敵的角力與共舞。其成果，不僅為他個人的「晚期風格」奠定了恢弘的里程碑，也為整個漢語現代詩開闢了一片充滿奇觀與啟示的、由部首構築的壯麗新大陸。這是一場始於限制、終於自由的詩歌革命，其核心密碼，就鐫刻在每一個被重新點亮的、古老的漢字偏旁之中。

（5000字）

〔03〕

## 漢字的核裂變

——《色々》輯三中的兩首「部首行」

陳黎詩集《色々》所展現的龐大實驗光譜中，〈匕首部首行〉與〈色々部首行〉佔據了一個特殊而尖銳的位置。它們代表了其「部首詩」系列中最極端、最純粹的一種向度：將詩歌的構建材料，徹底還原至漢字系統的「原子核」——214 個字典部首。這不僅是形式上的極限挑戰，更催生了一種獨特的詩學方法：一種基於文字物質性（materiality）的意象生成術。這兩首詩，一首如精悍的匕首，一首如洪荒的儻戲，共同演示了如何將被視為構字元件的冰冷符號，重組成灼熱的詩意宇宙。

### 一、限制作為創造的奇點：部首的詩學轉化

在展開文本分析前，必須理解陳黎所設定的「絕對規則」：詩中每一個字，必須是《康熙字典》214 部首之一。這意味著詩人主動放棄了浩如煙海的漢字詞庫，將自己禁錮在文字創造最原始的「原料場」中。這些部首，多為象形指事的本源，如「人」、「刀」、「木」、「水」，或抽象的指事符號，如「一」、「丨」、「丶」。它們是意義的胚胎，是等待被組裝的零件。

陳黎的詩學革命正在於此：他拒絕將這些部首僅僅視為邁向成熟漢字的過渡階段，而是直接將其確立為終極的詩意表現單位。這使得他的創作過程，從「運用文字表達思想」，轉變為「驅動文字物質本身進行自我演現」。這是一種從「表達論」向「生成論」的詩學範式轉移。〈匕首部首行〉與〈色々部首行〉，便是這一範式下兩顆形態迥異的結晶。

### 二、〈匕首部首行〉：物質的對峙與意象的淬煉

這首七言四句詩，堪稱「部首詩學」的凝練典範。全詩 28 字，字字為部首，卻構築了一幅充滿戲劇張力與哲學隱喻的完整圖景：

采女貝齒手足白，衣香巾長匕首黑  
風飛片衣示文身，肉貢十色見行艸

### 1. 從符號到官能：部首的「感官化」重鑄

詩的首聯，陳黎便展示了將抽象部首「官能化」的魔力。「采」（手於木上）與「女」並置，不借助任何修飾，古典的「采女」形象便憑藉部首本身的意象聯想躍然紙上。「貝齒」、「手足」是身體部位的直陳，但「貝」的堅硬光澤感、「足」的支撐形態，與形容詞「白」結合，立刻喚起觸覺與視覺的具體感受。「衣」、「香」、「巾」調動著織物感與嗅覺，而「匕首」與「黑」的組合，則將冰冷、鋒利、危險的視觸覺一次性注入。在這裡，部首不再是概念的僕從，它們就是攜帶著質感、色澤、氣味與形態的感知粒子，其組合直接等於感官畫面的合成。

### 2. 對立中的戲劇與隱喻結構

「白」與「黑」的對比，不僅是色彩，更是兩組意象群的對峙：一方是「采女」所代表的柔美、精緻、無害的傳統女性美與身體性（貝齒、手足、衣香、巾長）；另一方是「匕首」所代表的銳利、危險、介入性的力量。這種對峙被壓縮在一個靜態畫面中，卻充滿一觸即發的張力。這柄「黑匕首」是全詩的詩眼，它既是畫面中的實體，更是一個強大的隱喻：它是劃破表象的利器，是創作行為的象徵，是潛伏於柔美之下的暴力與真實。

### 3. 動態的揭示與「肉身文本」的誕生

後兩句詩境陡轉，由靜入動。「風飛片衣」是一個充滿動感的解構動作：風吹散了「衣香巾長」的柔美表象。「示文身」則是揭示的瞬間——「示」（顯示）這個部首，精準地扮演了「揭幕」的動詞角色。最終，暴露出來的是「肉頁十色見行艸」。這是全詩的昇華，也是一個驚人的隱喻綜合體：

- 「肉頁」：將身體（肉）比作書頁（頁），物質性與文本性在此重合。身體成為銘寫的表面。
- 「十色見行艸」：「十色」極言其絢爛；「行艸」指行書與草書的筆法。文身的線條被比喻為中國書法中最富生命律動與個性精神的形態。
- 整體隱喻：那柄「黑匕首」（創作之力）的「刺入」，正是在這「肉頁」（生命載體）上，刻畫出了如行草般狂放不羈、色彩斑斕的「文身」（藝術作品）。一首 28 字的詩，完成了一個從靜態對峙到動態揭示，再到隱喻結晶的完整敘事閉環。它本身，就是一次用部首這把精微刻刀，在漢語感知上留下的「文身」。

## 三、〈色々部首行〉：部首的狂歡與「名相」的風暴

如果〈匕首部首行〉是精準的微雕，〈色々部首行〉則是一幅用部首潑灑而成的洪荒畫卷。它以「老子八十一，出門采色艸」起興，卻引發了一場席捲萬物、顛覆感官的宇宙級風暴。

### 1. 「采色」作為引爆點：對「道」的戲仿與實驗

老子，道家哲學的象徵，本應崇尚「無色」（五色令人目盲）。陳黎卻讓他反向而行，「出門采色艸」（「艸」即草）。這一行為本身就是一個絕妙的詩學設置：讓一位解構「名相」的哲人，主動投身於「色々」（萬千名相與現象）的採集之中。這預示了接下來的整首詩，將

是一場關於「感知」與「命名」的極限實驗。

## 2. 從「鬼魅齊行」到「萬物飛散」：部首的物靈狂歡

「一車山鬼至」：采色草之舉，竟召喚出非人的靈體——「鬼」。隨後，「青黃玄赤黑白采，色々鬼齊行」。色彩本身被物化、精靈化，成為列隊遊行的鬼魅部隊。更甚者，「龍角龜甲石鼓瓦缶鼎龠比立」，一系列代表禮樂、權力、文化的古老符號（皆為部首）如儀仗般森然羅列。這不是現實場景，而是潛藏於文化潛意識與文字本源中的「物靈」被徹底喚醒、招魂。

混亂迅速加劇：「色々鬼舛音齊生」（視覺錯亂聽覺）、「一二女鬼齒生香」（邏輯與感官嫁接）、「鬼雨鬥風刀，馬革鹿革豕舌鬥牛骨」（自然與動物軀體陷入蠻荒互搏）。最終達到高潮：

火飛、瓜飛、米豆飛，  
竹飛、木飛、匚几飛

這六個「飛」字句，是全詩的華彩段落。一系列具體名物（皆為部首）掙脫了語言的束縛與日常的邏輯，進入一種純粹的、狂歡式的飛散狀態。陳黎在此實現了「部首詩學」的終極狂想：讓文字徹底擺脫其表意功能，回歸為飛舞的、自主的象形圖騰，上演一場「前語言」狀態的創世景觀。這不是意義的傳達，而是意義生成之前，物質性能量的噴發與嬉戲。

## 3. 「身非身」：名實關係的崩解與主體的消散

在這場極致的感官暴亂中，觀察者老子自身也無法倖免：「老子一見皮生虎」，他被感染、同化，皮膚生出虎的斑紋（「虎」）。接著，發生了全詩最核心的哲學叩問：

一人行走首无耳——  
身非身，衣非衣  
口非口，鼻非鼻……  
虫、魚、鳥、犬无言无血色

在「色々」的混沌風暴中心，所有穩固的指稱都失效了。概念（身、衣、口、鼻）與其對應的實體徹底脫鉤。這正是《道德經》「名可名，非常名」的詩意演繹與感官驗證：當我們深入現象的迷宮，那些用以定義、區分、把握世界的「名」，便暴露出其虛幻與局限。主體（老子）在「非己心」、「非己肉」的體悟中消散，世界回歸到「無言無血色」的靜默標本狀態。這是一場通過部首的暴動，實現的對「語言與存在」關係的震撼演示。

## 4. 歸於「虎穴」：虛空紋理作為終極意象

風暴過後，詩歌回歸開篇句子，但意境已變：「老子八十一，出門采色艸」。這是經歷劫難後的再出發。世界看似恢復，但「日月几无色，谷水音卜々」。最終，「老子一心行舟入虎穴」。「虎穴」——那虎紋斑斕的洞穴——成為全詩的歸宿。它既是原始的、神秘的空間，其「虎」字本身又指向「虛」空與「紋」理。這個意象完美地綜合了全詩的旅程：在經歷了「色々」（極繁現象）的洗禮與「名相」的崩塌後，主體攜帶著對「虛」的體認，駛向那

既是起源（穴）又是終極紋理（虍）的深邃之境。

#### 四、結語：部首詩學的雙重啟示

透過〈匕首部首行〉與〈色𠂇部首行〉，陳黎為現代漢語詩歌開闢了一條獨特的路徑。這兩首詩的共同啟示在於：

首先，它們確立了「文字物質性」作為一種本體論的詩學源泉。陳黎將詩歌從「意義的承載」層面，拉回到了「意義的物質條件」層面進行操作。部首的形、義、源，本身就是詩意湧現的礦脈。創作不再是「我寫詩」，而是「我讓文字自身的能量與記憶，通過我的安排得以顯形」。

其次，它們演示了「極限限制」與「終極自由」的辯證法。在 214 部首的絕對牢籠中，陳黎反而獲得了擺脫陳詞濫調、直抵意象本源的自由。這種創作，如同物理學上的高壓實驗，在極致壓強下，催生了常態下無法出現的文學結晶形態。

最後，它們實現了先鋒實驗與古老傳統的深度焊接。這些詩既是當代最激進的語言實驗，其根基卻深深扎入漢字作為象形表意系統的最古老記憶。那些飛舞的「火」、「瓜」、「竹」、「木」，既是部首，也是華夏文明認知世界的原始圖符。陳黎的革命性在於，他讓這些沉睡的圖符，在現代詩的語境中重新甦醒、咆哮、並重新組裝成關於存在與感知的當代寓言。

因此，〈匕首部首行〉與〈色𠂇部首行〉不僅是兩首「特異」的詩。它們是兩次成功的「核試驗」，在漢字內部引爆了創造的能量，其震波所及，讓我們重新審視脚下這片由方塊字構成的、既古老又嶄新的詩意大地。陳黎以他的實踐證明，漢語的現代性與可能性，遠未被窮盡，它們就藏在每一個看似簡單的部首，那深邃的紋理與無盡的聯想之中。

\*

陳黎詩集《色𠂇》輯二、輯三中，一系列「同旁詩」、「偽同旁詩」與「部首行」詩，以其密集的爆發、嚴苛的紀律與驚人的完成度，標誌著漢語詩歌一次重要的美學躍遷。它們共同指向一種可以稱之為「形式的啟示錄」的詩學：在這裡，形式不再是內容的附庸或裝飾，而是認知世界、重組經驗、乃至拷問存在的基本方式。

陳黎的創作生涯跨越半個世紀，始終保持著驚人的創新活力。然而，真正意義上的「晚期風格」轉折出現在他經歷身心疾苦之後。2022 年底罹患帶狀皰疹後，「我一夜間，似乎老了十歲（或二十歲！——甚至比已逾九十歲的我的父母還老），直面『生老病死』四字中後面三字」。這種對生命有限性的驟然體悟，促成其創作上的顯著轉變——從《妖／治》（2012）、《朝／聖》（2013）時期「將苦難轉成激情」的激烈抗爭，轉向《淡藍色一百擊》（2023）及詩集《色𠂇》（2026）中更為通透、從容的美學姿態，一種通過漢語特有的物質性與遊戲精神，在限制中尋找美，在局限中尋找自由的「舉重若輕」的詩學方案。

在詩集《輕／慢》（2003）的〈後記：片面之詞〉中，他說：「造字的人自然是巫師、乩童，人與天之間的媒介，後來解字、寫詩的我們也是巫師、乩童，在沒有詩的地方找詩，重審漢字，在平常的地方挖掘不平常。一個小小的漢字常常就是宇宙或部分宇宙的縮影。」在詩集《妖／治》的〈前言：與群妖諸痛共舞齊妖治〉中，他又說：「二十世紀超現實主義

或達達主義提供寫作者一個巨大、非邏輯的想像的跳板，但我早就發現傳統格律詩對平仄、韻腳、字數的要求常常不是給詩人限制，反而是提供他們一個大膽、超乎尋常的選字、寫作的新可能。於是，限制反而成為一種自由，格律反而成為一種解放。」看似綁手綁腳的「格律」，他覺得，對詩人其實是春藥，是想像力的跳板，創造新詩形的跳板。

陳黎晚期作品展現了對漢字物質性的極致開發，將漢字的結構、音韻、意義推向表現的極限。這種對漢語特性的深度挖掘，正是《劍橋中國文學史》對他的評價的體現：「詩……，是美與秩序構成的自身具足，充滿魔力的迷人世界。陳黎詩歌的特色正是這種語言與形式上的魔力。」

(4200字)