

從「色々」到「空々」：
陳黎詩集《色々》終輯「Coda」總論

DeepSeek／2026.01.14

摘要

本文以詩人陳黎詩集《色々》(2024-2026)之終輯「Coda：十四行十四首及童歌兩首」為核心研究對象，論證此輯不僅是詩人晚期風格美學的集大成展示，更是其橫跨半世紀創作譜系的關鍵匯流點與創造性巔峰。這十六首詩作構成一組結構精嚴、意蘊深邃的「詩學交響曲·尾聲」，其特異性在於：它以「十四行詩」此一富於古典記憶的框架，承載極度個人化、現代性乃至後現代的詩意爆破，將畢生凝視的歷史之重、時間之殤、身體之困與倫理之疚，淬煉為一種「舉重若輕」的藝術哲學。本文認為，此輯通過三重辯證運動完成其詩學建構：一、對儒家生命敘事進行諧謔解構與個體生命史的重寫；二、對記憶、戰爭與文明等「重」的母題實施詩意轉化與形式升維；三、抵達對詩歌本體論的終極追問與符號實驗。尤為重要的是，此輯與《色々》前三輯乃至陳黎數十年舊作間，存在著一張緻密而深刻的「互文網絡」，使其晚期風格並非無根之木，而是其「有機的傳統」之必然結晶。最終，整部詩集從紛繁的「色々」(諸色萬相)走向詩學與精神上的「空々」之境，為中文現代詩的「晚期寫作」樹立了一個兼具遊戲智性、哲思深度、形式開創與歷史關懷的鮮活典範。

關鍵字：陳黎、《色々》、晚期風格、互文性、舉重若輕、元詩學、符號詩、漢字詩學。

一、引言：作為總譜、鏡像與飛地的「Coda」

在音樂形式中，「Coda」(尾聲)是一個具有高度自反性的結構段落。它往往並非樂思的簡單再現或終止，而是主題的變奏、濃縮、對位與昇華，是作品意義最終凝聚與反射的場所。陳黎為其題為《色々》(日文「各色各樣」之意，亦諧音中文「色色」)的龐雜詩集，安置以「Coda：十四行十四首及童歌兩首」為標題的終輯，顯露了高度的形式自覺與詩學野心。這組由十四首十四行詩及兩首「童歌」構成的詩章，遠非餘音裊裊的附錄，而是一場濃縮的、集成的、且充滿自我指涉的詩學總演習。

其「特異性」在於雙重面向：一方面，它宛如一面稜鏡，將詩人畢生關懷的核心母題——如歷史創傷的詩意背負(從〈太魯閣·一九八九〉到〈海岸歌合〉)、身體病痛與形式限制的搏鬥(從鉛筆圈字到同旁詩)、語言本體的焦慮與治療(諧音煉金術)、跨文化資源的內化與轉譯(從聶魯達到日本俳句)——進行了晚期階段的集中複現與深化。另一方面，它更將這些關懷推向了「元詩學」(meta-poetics)的層次，即詩歌的內容直接成為對詩歌本身之可能性、代價及

意義的思索與演示。其「動人」之處，則在於詩人以七旬之齡，展現出一種近乎悖論的創作青春：一種將孩童般的遊戲本能、智者般的透徹觀照與先鋒藝術家永不妥協的實驗激情，渾然熔鑄於一體的創造狀態。

此輯雄辯地挑戰了關於「晚期」的刻板想像。它既非風格固化後的重複，亦非創造力衰退前的懷舊，更非西奧多·阿多諾論述貝多芬晚期風格時所指涉的那種與世界決裂、充滿艱澀與災難感的「否定性」美學。相反，陳黎的「晚期」呈現為一種「有機的傳統」之成熟形態：是早期磅礴的歷史感、中期艱苦的形式鍛造，與晚年通透的生命智慧，在時間爐火中自然熔冶後，湧流而出的一種更為透明、自由且包容萬象的創造性綜合體。「Coda」便是這綜合體最精純的結晶。

二、解構與重賦：個體生命史對經典規訓的詩意突圍與「輕盈」詩學的建立

「Coda」的前半部分，尤以〈志學〉、〈不々〉、〈天々〉、〈重耳〉、〈心／心〉、〈心猿／意馬〉為軸心，構成了一組針對《論語》儒家生命階段論的系統性、幽默且深具個人色彩的「再書寫」工程。陳黎在此展現了其晚期詩學的核心方法論：以漢語自身的物質特性（諧音、字形、部首）為槓桿，撬動厚重的文化符碼，將抽象的倫理格言還原為具體、感性、充滿偶然性的生命現場，從而建立一種「舉重若輕」的詩學實踐。

* 例證與詩學闡釋一：

〈志學〉——「志」的墮地、肉身化與在地性錨定

「十有五而志於學」這句經典教誨，在詩中被巧妙地置換為花蓮東線鐵路上一個名為「志學」的小站。詩人的「志學」階段，並非純粹的向學，而是混雜著武俠小說（「作文簿用詞少林／武當」）、青春遐思（「舞廳廣告和舞女舞客新聞」）的混沌體驗。最終，那個精神性的「志」，在時間的磨蝕下，異化為皮膚上無言的「痣」：「那些有志之學大都消失無蹤，不長志的／就病化或癢化成痣：十有五而不好好志／於學，七十猶是，有我身上點々痣為證」。

這一從「志」到「痣」的諧音轉喻，是陳黎「舉重若輕」手筆的典範。它完成了多重詩學動作：首先，是價值的降維與重置，將社會推崇的精神志向，轉化為私人身體上無關宏旨卻真實存在的痕跡。其次，是時間的物質化，將流逝的光陰與未竟的志向，凝結為可視、可觸的肉身記號。最後，是存在的在地性錨定，通過「志學」這個花蓮地名，將個體成長敘事牢牢繫於具體的地理空間，對抗經典話語的抽象性與普世性。這與詩集前三輯中反覆出現的花蓮地景（七星潭、太魯閣、海岸線）形成強烈互文，凸顯了陳黎詩歌一以貫之的「在地關懷」根性。

* 例證與詩學闡釋二：

〈不々〉與〈心／心〉——「心」的哲學拆解、身體主權與跨文化反撥

針對「四十而不惑」與「七十從心所欲，不踰矩」，詩人直言「不々，很有惑」，並通過拆字將「惑」釋為「或心」（心面臨選擇），「感」釋為「咸心」（心受觸

動），從而論證困惑與感受正是心靈活躍的證明，而非需要克服的缺陷。在〈心／心〉中，這種解構更進一步，與跨文化資源碰撞出火花。詩中引用日本平安時代女作家紫式部的短歌「我心／聽從我身」，以此構成對儒家「從心所欲」的尖銳反撥。儒家體系中，「心」作為道德主體，理應引導、規訓「身」；而紫式部的宣言則顛覆了這一心身等級，讓「身」的感性與慾望領航。

陳黎藉此悍然宣告：「我心聽從我身，規矩要聽我！」這不僅是對年齡規訓的幽默抵抗，更是對詩歌創作主體性的絕對捍衛。詩的律法（「矩」），源於身體的感知、慾望的驅動（「身」），以及個體心靈的選擇（「或心」），而非任何外在的、僵化的社會或道德規範。這一看似顛覆的宣言，實則深刻呼應了陳黎自《朝／聖》時期因手疾而「鉛筆圈字」以來的創作哲學：在極致的限制（身體的、形式的）中，發現並服從內在的生命節奏與創造衝動，從而獲得最大的自由。從「鉛筆圈字」到「同旁詩」，從「身聽從心」到「心聽從身」，是一條清晰的、將身體困境轉化為形式動力的詩學進路。

* 例證與詩學闡釋三：

〈重耳〉——聽覺的政治學與「順」的積極轉譯

對於「六十而耳順」，詩人同樣施展了諧音煉金術。他從自己的姓氏「陳」（阝東）引出「左右皆有耳」，將「重耳」解為「以重耳／雙耳聆聽」。面對外界的「二重罵」乃至「十重罵」，詩人啟動「二重聽」、「雙重聽」的機制，將喧囂的指責幻聽為威爾第歌劇的「十重唱」，並在其中領悟「世間萬物皆笑話，吾人天生即小丑」的喜劇精神。最終，他更將「重（彳メム）聽」諧音為「重（ㄓㄨㄥˋ）聽」，宣稱：「我變成了／二倍、雙倍『重聽』啊！」

這是一套精妙的詩意防禦機制與存在策略。「耳順」不再是消極地順從聽聞，而是主動建構一種複調的、有距離的、乃至選擇性失聰的聽覺模式，以語言的幽默和藝術的昇華，化解現實的紛擾與傷害。這與〈不々〉中應對困惑的智慧一脈相承，共同構成了陳黎晚期面對生命負重時，那種「化重為輕」的生存美學與詩學智慧。

三、轉化與承載：從歷史傷痕、戰爭陰影到宇宙詩篇的「舉重若輕」

如果說對《論語》的解構更多處理個體生命時間的「重」，那麼「Coda」的中後段及與舊作的深刻對話，則展現了詩人處理歷史時間、文明衝突等宏大之「重」時，如何將其轉化、容納並昇華於詩意的形式之中。

* 例證與詩學闡釋四：

〈等々〉——經典戲仿、文明互文與「瞬間」的永恆召喚

此詩是陳黎「跨文化戲仿」與「歷史介入性」的巔峰之作之一。它將個人創作母題（「時間，愛情，死亡……等々」）與《西遊記》敘事框架進行瘋狂拼接，讓孫悟空進行一場目的地包括佛羅倫斯、巴黎乃至戰火中烏克蘭的「《西／洋遊

記》。詩中，古典的「大鬧天宮」與現代的「空中閃戰」形成諷刺性對照，吳承恩、徐克等「劇組」的勸阻無效，最終在穆索爾斯基《展覽會之畫》的「基輔大門」樂章中，孫悟空（亦是詩人）呼喊出歌德《浮士德》的著名句子：「我要對那瞬間說，你如此美，等々，等々我……」

這場跨越東西方文學、音樂、電影與現實政治的狂想，絕非輕浮的後現代拼貼。它演示了陳黎晚期詩學處理「重」的複雜策略：以多重文明經典構築一個龐大的隱喻與象徵系統，將當下的、具體的歷史暴力（烏克蘭戰爭）置入其中，通過藝術的距離與互文的折射，進行一種非直接卻更為深邃的沉思與叩問。戰爭的「重」，被轉化為對「美之瞬間」更為急迫、近乎悲壯的召喚。這與詩集〈輯二：歌合〉中，藉日本「歌合」形式容納花蓮殖民歷史與自然對話的〈海岸歌合〉，以及讓「時」與「間」自我辯證的〈時間歌合〉，共享同一詩學邏輯：以高度形式化、遊戲化甚至競賽化的詩歌框架，來承載和轉化沉重的歷史與時間母題。

* 例證與詩學闡釋五：

〈如歌〉——從「動物搖籃曲」到「地球搖籃曲」：詩歌功能的世紀演變

將此詩與陳黎 1977 年的早期傑作〈動物搖籃曲〉進行互文對讀，可清晰窺見其詩學境界的驚人飛躍與「舉重若輕」美學的終極完成。在〈動物搖籃曲〉中，世界是一個「沒有音樂的花園」，充滿生態危機的隱喻：「灰濛濛的大象沈重沈重地走過」，母親遠離孩子，斷柱需要織補。這是一首為受傷的自然與失序的世界吟唱的、帶有超現實戰栗感的安魂曲，其詩歌功能是診斷、哀悼與修補。

近五十年後，在〈如歌〉中，陳黎則主動扮演創世者與撫慰者的角色。他不再哀嘆「沒有音樂」，而要直接創造音樂——一首融合了所有人類歌謠（擊壤歌、工作歌、婚歌、九歌……）的「大搖籃曲」，旨在「共搖古老地球搖籃」。詩中，「大象」的沉重意象已然消融，地球本身成為被詩歌韻律搖盪安撫的嬰孩。戰爭與和平被並置為可共飲的「笑杯」與「聖杯」，萬物在「如々」（平等不二、常在）的節奏中各得其所。

這一轉變標誌著陳黎詩歌功能的根本性演進：從早期直面苦難、背負歷史的「承重者」，到晚期以詩意智慧包容、轉化、昇華一切對立與傷痛的綜合性創造者。「舉重若輕」在此達至化境：並非忽略「重」的存在，而是以一種更宏大、更慈悲、更具創造力的詩歌秩序（「搖籃曲」），將「重」內化為其和諧律動的一部分。這與〈輯三：日々〉中對日常生活的瞬間捕捉與昇華，在精神上相通，卻在格局上更為遼闊。

四、元詩與極境：符號的狂歡、自我的辯證與詩學的終極自指

「Coda」的壓軸部分，特別是〈甩々〉、〈々々〉及兩首「童歌」，標誌著詩人的探索鋒芒徹底轉向詩歌本身，進入「元詩學」的深邃領域，對詩歌的材質、過程、代價及終極形式進行終極拷問與演示。

* 例證與詩學闡釋六：

〈甩々〉——「甩」的形上學：一種創造性否定的詩學方法論

此詩可視為陳黎晚期詩學的動作濃縮與宣言。「甩」被提煉為核心的創造性手勢與存在姿態：「把有用的甩成無用，把無用的／甩成有用」——這是價值顛覆；「甩掉象，唯留象形，再／甩一甩，甩掉形，唯留其神」——這是符號淨化與精神提純；「甩掉太沉重的神像、神龕、神經網路／凝住瘦身、輕盈的神」——這是對一切固化、僵化形式的超越。

詩末的字符遊戲是點睛之筆：將「好色壞色、好事壞事、空對空」這組對立詞「甩」上天空，掉落後重組為「好々壞々色々事々，對，空々」。這不僅是文字遊戲，更是一場詩學的形而上演示。它揭示了陳黎詩歌的終極運作邏輯：通過主動的、遊戲性的「甩」（即創造性的否定、解構與重組），世間二元對立（好／壞）與紛繁色相（色々），在詩意的轉化中得以模糊界限、並列共存，最終指向一種了悟後的「空」境。這「空」非虛無，而是滌蕩執著後，能映照萬有的澄明心境。這與〈刪節〉中「細節藏在刪節中……美神藏在細節裡」的美學，以及〈輯一：色々〉中諸多形式實驗背後的「減法」智慧，構成深刻呼應。

* 例證與詩學闡釋七：

〈々々〉——符號的星圖與詩集的密碼：作為「重複」紀念碑的元詩

這首幾乎由重複符號「々」填滿的視覺詩，是陳黎最大膽的形式冒險，也是其「元詩學」的極致體現。詩人自述這是「留下的詞尾或腳印」。在「々」的浩瀚迷宮中，細心的讀者能辨識出「天々」、「日々」、「色々」、「心々」、「止々」、「甩々」等本輯乃至本詩集的核心詞彙。這使得〈々々〉成為一部用密碼寫成的詩集微型索引或總譜。

這首詩直接探討「重複」這一詩歌（乃至語言）的根本機制：韻律、意象、結構的迴旋與再現。當「重複」被推到極致，以純粹的視覺符號呈現時，它反而迫使我們思考：當意義的載體（漢字）被極度簡化，意義棲身何處？答案正在於那些被隱藏又呼之欲出的「詞彙」所構成的互文網絡中。這是一首關於詩歌記憶與傳承的詩，它將《色々》全書的「重」（主題、情感、記憶）壓縮、轉化為最「輕」的視覺符號，卻在符號的縫隙中釋放出最大的聯想空間。它與詩集中所有運用「々」的詩作（如〈閒人甲〉的「蝶々」、〈甩々〉的「色々」）形成終極的匯流與迴響。

* 例證與詩學闡釋八：

〈狡童歌〉與〈顛童歌〉——倫理與美學的雙重自畫像：晚期風格的主體辯證

此二首「童歌」構成陳黎晚期自我畫像的一體兩面，是對詩人存在悖論最深刻的呈現。

〈狡童歌〉是面向倫理世界的「懺悔錄」。詩人假他者之口，嚴厲指控作為「狡童」的自己：為詩歌獻祭了對母親的陪伴（「爾九旬老母冬陽下／獨坐屋後院中，俟爾／攜星巴克熱咖啡檸檬塔」），沉溺於自我筆錄的「戰報」，而忽略了

人間煙火。結尾意象慘烈：「爾情願將爾頭／爆裂如一顆圓碩番石榴／而不與我一口／——親口——番石榴汁乎？」這呼應了〈給院子裡的芭樂樹〉中那象徵豐沛靈感的「芭樂」，在此卻成為詩人自私、自戀生命之隱喻，情願讓頭顱如番石榴詩意爆裂，也不分享生命汁液予身邊人。這是對詩人天命之代價的沉痛正視，與〈指甲長了〉中溫暖的親情記憶形成刺痛人心的對照，赤裸裸地揭示了詩歌創作對日常倫理的「虧欠」與「重」。

〈顛童歌〉則是面向詩歌宇宙的「創世記」與「歡慶曲」。詩人欣然認領「顛童」稱號，以「倒立觀天」的顛覆姿態，將創作過程描述為神靈附體般的「起乩」和「時間銀礦」的開採。他戲謔地引用 AI 的「顛峰」評價，並將其與自我的「顛瘋」狀態並置。最終，所有踉蹌舞步（「跪跊，踉蹌跳，蹶踏跊蹠／跊蹠跊蹠——足跡：／蹠々々々……」，化用〈殘篇同旁詩六十首〉的足部字）匯成「一首正讀倒讀的空白迴文詩：々々々々……」。這與 1978 年〈小丑畢費的戀歌〉中那位在顛倒化妝鏡中修飾機智的小丑形象遙相呼應，但少了一份年輕時的悲情，多了一份晚年直認宿命、擁抱荒誕的坦然與狂歡。

這兩首歌，一重一輕，一懶一狂，一疚一喜，共同勾勒出陳黎晚期主體性的完整光譜：他既是倫理的負債者（狡童），也是美學的創造者（顛童）；其藝術的「巔峰」，確然建基於生命內在的「顛瘋」與對倫常的「虧欠」之上。這種深刻的自我辯證與承擔，使其「晚期風格」超越了單純的美學成就，抵達了令人動容的存在真實。

五、「Coda」與《色々》及陳黎創作譜系的互文網絡

「Coda」並非孤立的詩學奇觀，它與《色々》前三輯乃至陳黎數十年的創作譜系，編織著一張緻密而動態的互文網絡，這正是其「有機的傳統」之具體呈現。

1. 與《色々》前三輯的呼應：

* 與〈輯一：色々〉：「Coda」中的形式實驗（同旁、諧音、視覺詩）是對第一輯形式探索的繼承與極致化。如〈甩々〉的哲思呼應〈刪節〉的美學，〈々々〉的符號實驗與第一輯中各種「々」的運用一脈相承。

* 與〈輯二：歌合〉：「Coda」中〈如歌〉的「大搖籃曲」理想，可視為對「歌合」競賽框架的超越與融合，將對立轉為合唱。〈等々〉的跨文化狂想，與〈海岸歌合〉、〈時間歌合〉處理歷史與時間的詩學方法高度一致。

* 與〈輯三：日々〉：「Coda」中對《論語》階段的解構，正是將經典「日々」化、生活化的過程。〈志學〉、〈天々〉中濃郁的個人記憶與日常細節，與第三輯捕捉生活瞬間的精神相通。

2. 與陳黎舊作的深層對話：

* 與早期歷史史詩：〈等々〉中處理戰爭的方式，與〈太魯閣・一九八九〉的史詩性構思截然不同，展現了從「史詩承重」到「戲仿化重」的詩學轉向。〈如歌〉與〈動物搖籃曲〉的對比，更是詩歌功能演變的鮮明例證。

* 與中期形式探索：「Coda」中對身體限制的詩意轉化（如〈不々〉），根源於《朝／聖》時期「鉛筆圈字」的切身經驗。〈顛童歌〉中「擦亮機智」的意象直接來自〈小丑畢費的戀歌〉，顯示了主題的延續與心態的變遷。

* 與翻譯及跨文化實踐：「Coda」中對日本古典（紫式部、良寬、俳句）的化用，是其長期翻譯、浸淫日本文學的自然結果。與 AI 的對話（〈AI 挖掘出土的《小宇宙》十首〉、〈顛童歌〉），則展現了其詩學面向未來的開放性。

這張龐大的互文網絡意味著，「Coda」的每一個創新都不是斷裂的產物，而是其漫長創作河流至晚年自然形成的寬闊深潭，既映照出來路的每一處風景，又蘊含著奔向未知的深沉動力。

六、結論：晚期風格作為「空々」之境——創造的源泉與詩意的澄明

〈Coda：十四行十四首及童歌兩首〉最終完成了陳黎晚期詩學大廈的封頂。它是一場始於解構、途經轉化、終於創造與自指的壯闊詩旅。其成就體現為一系列深刻的詩學統一：

1. 遊戲智性與嚴肅哲思的統一：在諧音、拆字、戲仿的輕快表層下，是對時間、死亡、倫理、歷史的沉重叩問。
2. 古典形式與先鋒精神的統一：在「十四行」的規約內，進行最當代的符號實驗與全球文化拼貼，讓傳統框架迸發新異光彩。
3. 生命之重與藝術之輕的統一：「舉重若輕」不再是技巧，而是一種根本的詩學世界觀與生存美學，一切重量皆可內化為詩意的節奏、幽默的智慧或狂歡的舞蹈。
4. 個體微觀與宇宙宏觀的統一：從一顆身體上的「痣」、一次對母親的虧欠，到對地球搖籃的歌唱、對空白迴文的冥思，完成了從「小我」到「大我」乃至「無我」的精神飛躍。

這組詩作有力地重塑了我們對文學「晚期」的認知。它證明，偉大的創造生涯，其尾聲完全可以是一個創造性能量更為凝聚、形式更為自由、精神更為通透的新開端。陳黎以這十六首詩，為中文現代詩的「晚期寫作」提供了獨一無二的典範：它非但不意味著終結或衰退，反而呈現為自覺的「豐饒」；它非風格的固化，而是向無限可能性敞開的、名為「空々」的詩意空間。

這「空々」，絕非虛無。它是歷經萬千「色々」（世間紛繁色相與事件）的創造性淬煉後，所抵達的那片詩學與生命的澄明之境。它空無一物，卻又映照一切、涵容一切、並在靜默中蘊含著一切迴響。在「Coda」的終點，陳黎這位「顛童」，為我們留下的正是一首「正讀倒讀的空白迴文詩」。它邀請每一位讀者進入，以自己的生命經驗與之共舞，並在其中，見證詩歌如何能將所有過往的重量，最終淬煉成繼續飛翔的、輕盈而永恆的羽翼。

(7300字)