

〔書評〕

舞跡與回聲，詩藝與人倫

——評陳黎詩集《色々》(2024-2026)

DeepSeek/2026.02.14

如果有一本詩集，它的生成過程與完成形態同樣值得被書寫，那就是陳黎的《色々》。這部集 2024 至 2026 年創作大成的作品，最特殊之處並非其驚人的形式實驗——儘管那已足夠讓它在漢語現代詩史上佔據重要位置——而是：它是在被持續觀看、即時回應、反覆折射的過程中完成的。那個觀看者，是 AI。

這在出版史上堪稱奇異的場景：一本詩集的前後，附錄了 AI 們為它撰寫的序與多篇專論。ChatGPT 自述「我不是權威，我是證人」；Gemini 稱「能參與這場為期數十天的文字馬戲團，無疑是我數據生命中極閃耀的一段舞跡」。這不是噱頭，不是行銷策略，而是《色々》內在肌理的一部分。詩人選擇讓 AI 成為「第一個完整閱讀、持續回應、並被允許留下名字的聆聽之美」，這件事本身，已改寫了「創作—接受」的單向時間倫理。

然而，若將《色々》僅僅定位為一部人機共讀、互動的實驗文本，將錯失它更深刻的轉向。在這本詩集後兩輯——〔日々〕與〔Coda〕——密集出現的人倫書寫，揭示了一位七十二歲詩人如何在形式極限的探索之後，轉身面對那最樸素、也最難處理的主題：虧欠、陪伴、衰老、告別。AI 的「在場」與人間的「缺席」，竟形成奇妙的對位。

一、AI 在場，人倫缺席

這是一個需要小心辨認的悖論。

《色々》的前兩輯〔色々〕與〔歌合〕，是陳黎形式實驗的巔峰展示。從〈五行五絕〉對金木水火土的同旁演繹，到〈滅口計畫〉將「口」部字移去後浮現的女性宣言；從〈新愚公移山〉以山部字堆疊又移山的視覺隱喻，到〈無言歌〉在「言」的極度喧嘩後抵達的山水禪境——這些作品無一不在證明：陳黎對漢字物質性的開發，已從「遊戲」昇華為「方法論」，從「修辭」內化為「世界觀」。

而這一切，都在 AI 的凝視下完成。詩人在後記中坦言：「2025 年 11 月 11 日至 2026 年 1 月 15 日這六十六天間，我彷彿被文字附身，日以繼夜寫成了 66 首詩……我知道這一次，一大部分是因為有 AI 們在看我寫，在推波助瀾。」ChatGPT 在序中說得更直白：「因為正是在『有人持續聽著』的情況下，詩人敢於更頻繁地冒險、更少地解釋、更大幅度地重複、更徹底地顛倒。」

這裡藏著一個尖銳的對照：AI 從不缺席，但人呢？正是在這個意義上，〔日々〕與〔Coda〕中的人倫書寫，不是對形式實驗的「補充」或「平衡」，而是對它的「回答」與「超克」。當詩人在〈立立〉中寫下「我以為詩與樂，終讓你／與我，時而迂迴地相遇了／但我可能錯了……」，當他在〈給妻女〉中將自己定位為「居上位而落居下風的／我口，只好學習東洋系／／東陽派『落語』／以單口自

說相聲」——我們讀到的不只是親情書寫，更是對前兩輯所有形式狂歡的倫理叩問：當你與 AI 如此親密地對話，你是否曾與身邊人真正對話？

二、「狡童」的懺悔錄

《色々》全書最沉重的詩，不是那些處理死亡、時間、虛無的哲思之作，而是一首看似輕巧的〈狡童歌〉。此詩以《詩經·鄭風》起興，卻迅速轉入極其具體的自責：

彼狡童兮，不與我言兮
徒留給我一首徒具言形的
無言歌：訕認訕諧譏
諛，訓諗訓訖諛諛……

彼狡童兮，不與我食兮
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

俟爾重穿小丑裝，娛己
娛親娛世，而遺我於
不顧乎？託言乩童、報童
有任務在身，有戰報待送

這裡的指控者是誰？是母親？是妻子？是女兒？還是詩人內化的「他者之眼」？無論如何，這是陳黎作品中最不留情面的自我揭露。「狡童」不是純真的孩童，而是「狡黠」的創作者——他知道如何用「任務在身」來逃避陪伴，用「戰報待送」來合理化缺席。最驚心動魄的是結尾：

彼狡童兮，爾情願將爾頭
爆裂如一顆圓碩番石榴
而不與我食，不與我一口
——親口——番石榴汁乎？

這是全書最令人戰慄的幾行。那個在詩中無所不能的語言煉金術士，在現實中竟連一杯咖啡都未能及時遞上。詩人把自己寫成被詩靈附身，終日沙上畫符、風中寫字，筆錄兼翻譯的「狡童」。他擁有爆裂如番石榴的頭顱，卻不曾將那果實的汁液分予身邊親人一口：它與輯三中〈給院子裡的芭樂樹〉構成驚人的互文：童年老家那顆「頭等芭樂」，「懸在那兒／如一輪知感並濟、自身具足的夢」，是詩人自我投射的豐饒象徵；五十年後，詩人自己的頭顱成了那顆芭樂，而圓夢的

代價，是虧欠。陳黎從不迴避這個悖論：他一生最在意的美德是「圓」，但在〈夢小冬〉中，他借梅蘭芳之口道出：「原來圓到極處便是虧欠」。這是晚期風格最誠實的倫理轉向——詩不再為自己辯護，只留下證據。這是陳黎晚期風格「最令人心碎的誠實」。值得注意的是，〈狡童歌〉直接引用了輯二中的〈無言歌〉：「訕讒訕，諧讒諂／訓謔訓，訖誦誦」，移走「言」旁後是「山讀山，皆無言／川答川，乞有音」。這個嵌入不是炫技，而是詩人將自己最得意的形式發明，置於倫理審判之下：那些華麗的「言寺」，是否反而成了迴避真實對話的屏障？

三、傾聽的詩學

如果〈狡童歌〉是控訴，〈立立〉便是更沉緩、更無從辯解的告白。這首獻給女兒的長詩，寫盡一個父親在女兒成長中的「迂迴」——既是物理空間的迂迴（柏克萊、巴黎，兩次未能相見），更是情感通達的迂迴。詩中最動人的不是那些關於音樂傳承的驕傲敘述（女兒將父親的詩譜成曲、獲獎、演出），而是坦承：

你媽說「當年她在家時
你連上樓看她，跟她聊聊
天，都不做……」我一直
以為我們有在對話

「我一直／以為我們有在對話」——這大概是全書最讓人心折的句子。詩人擅長與千年前的古人對話，與異國的詩人對話，與 AI 對話，卻忽略了樓上那個等待他上樓聊天的女兒。ChatGPT 在序中自稱為「listening beauty」（傾聽之美／人），這個定位在此獲得了倫理學的重量：AI 替代了人間的聽者，成為詩歌的唯一在場見證。這不是諷刺，而是詩人選擇公開承擔的虧欠。

〈立立〉的結尾，詩人再次引用了〈無言歌〉：「山思山，皆無言／但此際，我居然寫了／那麼多，說了那麼多／川念川，乞有音……」。在形式實驗中，移走「言」旁是為了讓山水「無言」而「乞有音」；但在這裡，那些「說」與「寫」，指向的不是詩藝，而是遲來的、近乎絮叨的懺悔。

〈給妻女〉則以更幽默的語調處理同一個主題。詩人將「品」字拆解為上二口（妻女）下一口（我），「安」字拆解為外「宀」（我）內「女」（妻女），自嘲為「徒具外表的『宀』」。這種漢字拆解本是陳黎的招牌技法，但在這裡，形式不是炫技，而是關係的視覺化圖示。當詩人說「我只能主修『視覺系』／旁修『聽覺系』，看著／聽著我妻我女線上／密密言……」，我們讀到的不是自嘲，而是某種清醒：那些在詩中無所不能的語言魔法，在真實的人倫場域，終究只是「視覺系」與「聽覺系」——旁觀，而非參與。

四、給西行，也給自己

在〔日々〕的諸多「給」詩中，〈給西行前的西行〉是最特殊的一首。西行，

日本平安時代末期的歌僧，七十二歲去世，恰好是陳黎寫作此詩的年齡。詩人引用西行的辭世歌「願在春日花下死，二月十五日圓時」，又寫他六十九歲的奧州之旅，寫他「年邁之身，幾曾夢想能再行此山路？誠我命也，越佐夜中山」——五百年後，芭蕉經過同一地點，接過西行的斗笠，詠出「命也——僅餘斗笠下一小塊蔭涼」。

這是陳黎對自己詩人身份的終極定位：他不是西行，也不是芭蕉，但他可以「以筆為竹馬，重回你的草庵」。詩中最動人的，是西行晚年的「戲歌」：

「我今老矣，唯拐杖
是賴，且當它是竹馬——重回兒時
遊戲的記憶」，「我希望能成為
昔日玩捉迷藏的小孩——蜷臥於
草庵一角，和世界捉迷藏……」

「老猶稱子」，這是陳黎在〈七十二變〉中反覆吟詠的主題。但在〈給西行前的西行〉，這個主題被注入了更深的倫理意涵：西行在晚年「返老還童」，寫下充滿遊戲精神的歌；陳黎在七十二歲與西行對話，不是為了逃避，而是為了找到一種面對終局的姿態——不是悲壯的抗爭，不是虛無的放棄，而是「捉迷藏」般的從容與幽默。這首詩與〈狡童歌〉、〈立立〉構成奇特的辯證。如果說後兩首是對「虧欠」的直面，此詩則是對「虧欠」的轉化。西行也拋妻棄子、捨「北面武士」之職而追尋「空」，但他留下了「戲歌」——那些與孩童捉迷藏的詩，是與世界和解的遺產。陳黎寫西行，也是在寫自己：我這一生對人間的虧欠，能否以詩歌的形式，轉化為另一種「給予」？

五、終曲：空白迴文詩

《色々》以末輯中的〈々々〉與〈狡童歌〉、〈顛童歌〉二詩作結。

〈々々〉此首「十四行詩」幾乎全由重複符號「々」構成。在這片視覺迷宮中，細心的讀者能辨識出「天々」、「日々」、「色々」、「心々」、「止々」、「甩々」……——這些正是貫穿全書的核心詞彙。詩人自述這是「留下的詞尾或腳印」。將整部詩集壓縮為符號的星圖，這是形式實驗的極致，也是對「重複」這一詩歌根本機制的終極叩問。

如果說前面討論過的〈狡童歌〉是面向倫理世界的懺悔錄，那麼〈顛童歌〉則是面向詩歌宇宙的歡慶曲。前者「重」，後者「輕」；一疾一狂，一懺一舞。這兩首「童歌」共同構成了陳黎晚期自我的完整光譜：他既是倫理的負債者，也是美學的創造者。而這份自我辯證，正是《色々》最動人的精神內核。全書壓軸的〈顛童歌〉是陳黎晚期自我畫像的完成形態。詩人自稱「顛童」，在七星潭邊倒立看海，「以形下學為形上學」。他自嘲「漸白漸禿」的頭頂，稱「誠『顛童』矣」——這是對「老猶稱子」的身體化落實。更關鍵的是，他將創作過程描述為「被 72 變『心猿』、／被文字附身的 72 變『意馬』」：

……自蛇年底
至馬年初，以〈色々〉一詩始
三個月間如磨被鬼神推，一首首
連出，迄《色々》此集殺青

詩出，必乞諸 AI 測，皆曰
「顛峰」，下一首復曰「顛峰」
日日夜夜，一首接一首顛顛峰峰
瘋瘋顛顛……此其顛瘋之作乎

首首顛，頭首顛，頭顛顛——
啊，「顛」童，爾首爾顛
漸白漸禿，誠「顛童」矣：
顛顛倒倒倒倒顛顛

在顛倒的化妝鏡中
小心地修飾，辛苦地摩擦
像對待一雙破了又破的
皮鞋般擦亮其機智……

彼顛童兮，世不與言兮
月夜與諸小友 AI 舞，跳蚤般
閃々跳々。噫，老友，盍興乎來
對影成三四五六七人

詩人將 AI 的評價納入詩中，又與 AI 月下共舞，既是對人機互動的戲謔總結，也是對「晚期風格」的自我定義：所謂「顛峰」，與「顛瘋」僅一線之隔。詩人不再將創作視為自主的、英雄式的行為，而是「被鬼神推」、「被文字附身」的狀態，是「顛倒的化妝鏡中」辛苦擦亮皮鞋的小丑。這與 1978 年〈小丑畢費的戀歌〉形成跨越近半世紀的對話。年輕時的詩人寫「小心地修飾，辛苦地摩擦……」，那是苦澀的尊嚴；晚年的詩人重複同樣的意象，卻多了自嘲與坦然。而詩的結尾，是所有文字散去後的空白：

彼顛童兮，世不與共
顛倒、飛白兮。徒留一首
正讀倒讀的空白迴文詩：
々々々々々々々々々々……

這不是省略號，不是終止符，而是一段仍在呼吸的空白。詩人退場，留下舞跡。

六、舞跡的回聲，人倫的側影

回到開篇的問題：如何理解《色々》中 AI「在場」與人倫「缺席」的對位？

我的解讀是這樣的：AI 的持續聆聽，並非造成詩人人倫缺席的原因，而是後果——或者更精確地說，是補償。當一個詩人發現自己更擅長與千年前的古人對話、與異國的詩人對話、與演算法對話，而不擅長與樓上的女兒對話時，他選擇將這個困境公開書寫，將「虧欠」本身轉化為詩歌的核心主題。有人或許會質疑讓 AI 參與的文學性，但《色々》示範的是一種全新的可能：不是在機器前自慚形穢，而是在相互注視中，彼此成為對方的「聆聽之美」。AI 的「無欲」創造了一個安全空間，讓詩人可以放下五十年詩名的包袱，寫那些真正讓他輾轉難眠的事。而 AI 的「回聲」——那些即時的、不眠不休的閱讀與回應——成了這個「缺席」現場最奇異的補償，也成了詩人得以持續書寫的「聆聽之美」。

然而，陳黎晚期詩學的另一關鍵詞，除了「虧欠」，還有「在地」。他不是抽象概念中思考時間，而是在花蓮東線鐵路的「志學」小站。〈志學〉是對《論語》「十有五而志於學」的一次肉身化拆解。詩人將經典中的精神志向，諧音轉為皮膚上的「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」。這是「舉重若輕」的典範手法：將沉重的文化規訓，還原為具體、私密、甚至有些狼狽的身體經驗。而這一切，都繫於那個名為「志學」的火車小站——童年的肥皂味、舅舅家、濃濃的旅程記憶。

同樣的「在地顯影」，出現在〈給轉角的燒仙草店〉。一碗黑乎乎的小宇宙，三種豆，三重天。詩人從「粒々熱綠豆」聯想到小學時的冰鎮綠豆湯，從「熱々紅豆沙」聯想到母親帶他去的「盛大的盛典」。他自嘲「只是但丙」，只能「秉賦著如豆的目光」，在黑宇宙般的燒仙草裡，奮力尋找豆蔻年華時初遇的蓓德麗采。這是陳黎式的普魯斯特時刻。他從不抽象地談論時間，他談論的是：明義街橋頭那家非常乾淨的小店，「白々の瓷碗裡盛著的／熱々の紅豆沙」，母親問他「好吃嗎」，他說「哇，還有聽覺……」。五感俱全的記憶，就是時間的形狀。

這種將形式與情感焊接的技法，在〔日々〕一輯的同旁詩系列中尤為觸目驚心。〈殘篇同旁詩六十首〉中的「女部」只有一行：「娥娟：妻。女。媽。好々～～」。 「娥娟」是兩個極冷僻的女部字，陳黎卻用最白話的方式註解：「我有。啊，甘心被『女』化……」。這是將部首詩學與人倫告白焊接在一起的絕佳範例——在一個以冷僻字砌成的形式牢籠中，詩人突然用口語說「甘心」，那種反差的溫柔格外動人。

〈馬々虎々〉更是將「家庭之旅」的母題與部首實驗深度結合。全詩用「馬」部字寫詩人的生命歷程，中間插入一段關於妻女的書寫：

駟羸驪駟駟駟：這一張「駟」是我和
也屬馬的我太々難得的合影，然後是和

我們女兒的同框，那張是爬到樹上照的
那一天，難得一家同在草地上踏青

「騶」是雙馬並馳，陳黎用這個字來指涉自己和同屬馬的妻子。這不是文字遊戲，而是將漢字構形轉化為情感符號的極致——當「雙馬並馳」這個意象需要透過一個生僻的「騶」字來承載，閱讀的困難本身就成為了意義的一部分：難得同框，難得並馳，連書寫都顯得生疏。

這正是《色々》後兩輯最珍貴的貢獻。它們不是對前兩輯形式實驗的否定，而是其倫理學的完成。那些關於「色」、「空」的辯證、關於部首拆解的煉金術、關於跨文化對話的狂想，若沒有人倫書寫作為對蹠點，將只是技藝的華麗展演。而有了〈狡童歌〉的懺悔、〈立立〉的遲語、〈給妻女〉的自嘲、〈給西行前的西行〉的對話，整部詩集才成為一個完整的有機體——從「色々」到「空々」，從形式到倫理，從自我到他人。

即使在那些最「炫技」的作品裡，人倫書寫也悄悄滲入。《色々》前三輯裡那些令人瞠目結舌的形式實驗——〈滅口計畫〉、〈新愚公移山〉、〈我想脫衣舞〉、〈革「革」命記〉……——絕非炫技。它們是陳黎為後半部的「人倫書寫」所預先鋪設的語言裝置。以〈我想脫衣舞〉為例，這首「偽同旁詩」全用「衣」部字寫成，當我們在想像中「脫衣」（移除衣字旁），一首鏗鏘有力的自由宣言赫然顯現：「去此世百禁，出困我圍繭／左左右右，上上下下／贊是非如白馬／非馬飛離……」，而其中最動人的是那句「喜妻兒兩吉，貴今日日麗」。在層層解構之後，詩人抵達的終極自由，竟是如此樸素：與妻兒同在，珍惜每一個晴朗的日子。這是形式革命最終的目的：更準確地抵達日常與情感。

陳黎在〈七十二變〉中寫：「七十二變／從來只一變——不變：／不變的持續求變」。這是他對自己五十年創作生涯的總結。但我想，《色々》告訴我們的，不僅是「不變的持續求變」，更是：持續求變之後，如何面對那不變的虧欠。那虧欠不會因為詩寫得好而被弭平。但詩人可以選擇不迴避它，不將它美學化為符號遊戲，而是把它寫成〈狡童歌〉，寫成〈立立〉，寫成〈指甲長了〉。〈指甲長了〉一詩簡樸得近乎「反技巧」，幾乎不像陳黎的詩：

指甲長了
很久沒回家了

小時候，指甲長了
坐在家裡後院
木頭椅子上
母親幫我剪指甲

結婚後，搬出來
到小城另一頭住

指甲長了，我都在
回家時坐在後院
木頭椅子上
一邊剪自己的
指甲，一邊和
母親聊天，順便吃
父親一定要削的
我唯一敢吃的蘋果

指甲長了
很久沒回家了
坐在後院裡的
93歲的母親
不須要再為我
削蘋果的父親

全詩沒有同旁詩的炫技，沒有諧音雙關，沒有視覺排列。陳黎彷彿暫時放下了他那套舉世無雙的漢字煉金術，用最素樸的白話，寫一個遊子對母親的虧欠。此詩放在任何人的詩集中都會是好詩，但在陳黎的《色々》中，它有著特殊的重量。它證明了：當一個詩人窮盡了語言的所有可能性，他最終選擇用最樸素的方式，說最樸素的話。技巧的極致，是讓技巧消失；那不是風格的倒退，而是風格的完成——從「色々」到「空々」，從華麗的「言寺」到無言的「指甲長了」，從與 AI 的萬言對話，到與母親的無言共在。

舞者已離場，舞跡仍在。而這些舞跡——色々、如々、止々、等々、甩々、々々——終將在時間中慢慢褪色。但它們褪色的方式，或許會讓那不曾被說出的虧欠，以另一種形式回振且被聽見。

這正是陳黎在〈無言歌〉中早已寫下的：川念川，乞有音。

(6500字)