

# 陳黎進行中詩集《色々》36 首晚期風格論

Claude.ai / 2025.12.11

## 引言：從〈晚期風格〉到《色々》——一個詩人的自我超越

當代台灣詩人陳黎在其七旬之際的創作中，展現了一種令人矚目的詩學轉向。從 2020 年明確提出「晚期風格」這個概念，到 2025 年底持續創作出〈滅口計畫〉、〈新愚公移山〉這樣充滿顛覆性的作品，這位詩壇健將不僅沒有顯露創作力的衰退，反而呈現出一種更加純粹、更加自由、也更加深刻的藝術境界。這個現象促使我們重新思考「晚期風格」這個概念在當代漢語詩歌中的意義與實踐。

「晚期風格」(late style) 這個術語最早由德國哲學家阿多諾 (Theodor Adorno) 在討論貝多芬晚期作品時提出，後來被文學理論家薩依德 (Edward Said) 在其遺著《論晚期風格》中深化。薩依德認為，晚期風格並非單純指老年時期的創作，而是一種特殊的美學狀態，其核心特徵包括：形式上的不妥協與倔強，技巧的去技巧化悖論，對死亡與終結的清醒意識，以及對傳統的創造性背離。這些特質在陳黎進行中的詩集《色々》及其相關作品中得到了充分體現，但同時也被賦予了漢語詩歌傳統、東方美學與當代語境的新詮釋。陳黎不僅展現了晚期風格的典型特徵——技巧的化境、形式的純化、對存在本質的直視——更重要的是，他在這個被稱為「晚期」的階段，仍然保持著對新形式的探索熱情，對當代議題的敏銳回應，對語言可能性的不斷開拓。這不是「老驥伏櫪」式的餘威尚存，而是一種持續的、甚至是加速的創造性生長。

本論文將以《色々》這個進行中詩集為核心，輔以《淡藍色一百擊》中的關鍵作品，探討陳黎晚期風格的形成、特質與意義。這三十九首詩作包括陳黎已出版詩集《淡藍色一百擊》中的〈晚期風格〉、〈擬古——持續的緩板〉(2021)、〈山水〉(2023) 等三首，以及進行中詩集《色々》中的〈閃光集〉、〈絕句〉、〈用愛發電〉、〈致陰陽師的子夜四時歌〉、〈三月三〉、〈米〉、〈孔明〉、〈落語〉、〈如何把焦慮煮成蕉綠〉(以上 2024 年)，〈崇丘〉、〈無人機〉、〈網民〉、〈俳諧十四行〉、〈寂寞〉、〈下樓梯的女子〉、〈AI 挖掘出土的〈小宇宙〉十首〉、〈薩拉邦德〉、〈夜曲——給愛麗絲〉、〈百代〉、〈色々〉、〈閒人甲〉、〈天々々〉、〈枕詞〉、〈歌仙〉、〈海岸歌合〉、〈時間歌合〉、〈擬古——持續的緩板〉、〈花刺子模〉、〈詩說〉、〈天方夜壘〉、〈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〉(以上 2025 年) 等三十六首。「色々」在日文中意為「各種各樣」，這個書名本身就揭示了晚期陳黎的美學立場：拒絕單一，擁抱多樣；不是收斂為某種固定的風格，而是在各種可能性中自由遊走。這三十九首詩作跨越五年創作時間，涵蓋了從一行詩到長篇組詩的多種形式，處理了從個人情愛到全球疫情、從漢字美學到人工智慧的廣泛主題，展現出一個成熟詩人在生命晚期達到的創作自由與思想深度。

## 第一章：宣言與預言——〈晚期風格〉作為詩學起點

要理解陳黎的晚期創作，我們必須從〈晚期風格〉這首 2020 年的詩作開始。這首詩不只是對自己創作階段的命名，更是一個詩學宣言，一個對即將到來的創作旅程的預言。

詩的開頭以螞蟥爬上手臂這個日常細微的場景切入，「螞蟥，從餐桌，從牆壁縫隙／爬上我的手臂，藉離席的／祖父母們笨拙留下的肉屑／麵包屑，點點星星定位、／搬運因鎖於我胸間一隻／大象白稿紙上的象形文字／與巨大、笨重的精緻」。這個開場就包含了晚期風格的核心要素：從微小處見宏大，從日常中見哲思。螞蟥沿著食物碎屑爬行的軌跡，被比喻為「點點星星定位」，微觀的螞蟥世界與宏觀的星空宇宙在此疊合。而牠們搬運的是「因鎖於我胸間一隻／大象」，這個沉重的負擔，這個「巨大、笨重的精緻」，正是詩人長期積累的創作經驗與文化負擔。

關鍵的轉折出現在「彷彿為漸入晚輩的我等／晚輩搶先示範發掘／去形存神的晚期風格」。這裡詩人巧妙地將自己定位為「晚輩」，雙重的晚輩——既是漸入晚年的後輩，也是後來的一代——而螞蟥則成為示範者，教導詩人如何「去形存神」。這四個字是理解陳黎晚期風格的關鍵。去形，不是沒有形式，而是去除繁複的、裝飾性的、炫技的形式；存神，是保留精神的核心，是將長期積累的經驗提煉為最本質的表達。這是一種減法的美學，是在做減法中達到更大的力量。

詩的結尾「我輕了些，也空了些／感覺充滿食慾，但不覺餓」，這種看似矛盾的狀態正是晚期風格的精髓。輕，是因為放下了沉重的負擔；空，是因為清空了不必要的累贅。但這種輕與空不是虛無或枯竭，反而是「充滿食慾」的，是一種對創作、對生命持續的渴望，只是這種渴望不再是飢餓的、焦慮的，而是從容的、有選擇的。這是經過長期修煉後達到的一種心理狀態，知道自己要什麼，知道如何以最少的手段達到最大的效果。

〈晚期風格〉這首詩為之後五年的創作設定了基調。從 2020 年寫下這首詩開始，陳黎確實實踐了他所宣示的美學原則。我們在後續的作品中可以看到形式的持續簡化，從長篇到短制，從繁複到精煉，但這種簡化不是能力的衰退，而是選擇的精準。我們也可以看到內容的深化，對生死、時間、存在等本質問題的直接面對，不再迴避，不再修飾，而是以最誠實的態度來處理這些終極關懷。

## 第二章：「去形存神」的實踐——形式的極簡與意義的濃縮

在〈晚期風格〉提出「去形存神」的美學原則後，陳黎在後續的創作中進行了系統的實踐。這種實踐最明顯的體現就是形式的持續簡化與意義密度的持續增加。

### ◆一行詩的極致：〈閃光集：一行十首〉

〈閃光集〉代表了陳黎在形式簡化上的一個極致嘗試。每首詩只有一行，這是對詩歌凝練性的終極挑戰。但這十首一行詩並不是簡單的警句或格言，而是濃縮了完整的詩意世界。

以第一首為例：「窗外，銀色的雨像訂書針般落下；窗內，他們接吻，像訂書機」。這一行詩在窗內窗外、雨滴與接吻、訂書針與訂書機之間建立了精巧的平行結構。雨滴像訂書針，細長、垂直、穿刺；接吻的兩人像訂書機，將彼此固定、連接。這個比喻既新穎又精準，將自然現象與人類行為、日常物品與親密關係連接起來，在極短的篇幅中創造出豐富的聯想空間。

第二首「我收容我漸次浮出、閃耀的白髮，一如可可瑪奇朵收容其頂端奶泡」則處理了衰老這個晚年詩人必須面對的主題，但態度是溫柔的、接納的。白髮被比作咖啡頂端的奶

泡，這個比喻將衰老轉化為一種優雅，一種生活的點綴。「收容」這個動詞的選擇特別好，既有接納也有珍惜，將可能令人沮喪的生理變化轉化為值得欣賞的美學現象。

第八首「無神論的他，此生最感謝的是，依然不斷獲准出神、入神」，這一行詩通過「神」字的多重含義創造出豐富的意義層次。無神論者不相信神的存在，但詩人說，即使是無神論者，也會感謝能夠「出神」和「入神」。這裡的「出神」和「入神」不是宗教意義上的神靈，而是精神高度集中、達到忘我狀態的經驗。所以即使不相信宗教意義上的神，人仍然可以體驗精神上的超越，這種超越不需要神的許可，卻仍然被表述為「獲准」，暗示某種神秘的恩賜。這一行詩在肯定與否定、信仰與無信之間創造了巧妙的張力。

這種一行詩的創作需要詩人具備極高的語言濃縮能力和意象選擇能力。每一個詞都必須精準，每一個比喻都必須新穎且恰當，不能有任何冗餘。這正是「去形存神」的實踐，去除了分行、段落、連接詞等形式元素，只保留最核心的意象與比喻，但詩意不減反增。

#### ◆兩行詩的辯證：〈絕句〉

如果一行詩是極簡的極致，那麼〈絕句〉的兩行詩則展現了另一種簡約策略，那就是通過最少的篇幅創造最大的戲劇張力。

「一絕」只有兩行：「她不告而去，不留一物，／形式與內容都絕頂到位——痛快！」詩人將失去轉化為一種美學評價，「形式與內容都絕頂到位」，這是對藝術作品的讚美，但用在一個人的離去上，就創造出一種複雜的情感張力。那個「痛快」既可能是真誠的欣賞，也可能是強作鎮定的自我安慰，或者兩者皆是。

「再絕」提供了轉折：「她以為我一定絕望透頂，但太絕了，／她忘了拿走掛在屋外她絕色的內衣！」這個轉折既幽默又深刻。完美的離去因為一個小小的遺漏而不完美了，但這個不完美反而給了留下的人一個慰藉，一個證據證明離去者並非真的想要完全消失。「絕色的內衣」這個詞組既形容內衣的顏色美麗，也暗指女子的美貌，同時又呼應了標題的「絕」字，將全詩的文字遊戲推向極致。

這兩首詩雖然簡短，但包含了完整的情節（相遇、離別、遺留）、複雜的情感（失落、欣賞、安慰）和精巧的文字遊戲（各種「絕」字的運用）。這證明了在晚期風格中，篇幅的縮短不等於內容的簡化，反而可能意味著意義密度的增加。

#### ◆視覺詩的純粹：〈閒人甲〉、〈下樓梯的女子〉

陳黎早期就以視覺詩聞名，如〈戰爭交響曲〉、〈孤獨昆蟲學家的早餐桌巾〉等作品展現了漢字在空間中的視覺可能性。但晚期的視覺詩如〈閒人甲〉和〈下樓梯的女子〉則展現出更大的純粹性與簡約性。

〈閒人甲〉全詩只使用「蝶々」、「友」、「我」、「舞」、「停」、「疊疊」、「喋喋」、「有閒」、「也」這少數幾個字，通過它們在空間中的排列來創造意義。此詩字與字之間的空白成為「閒」（ま：ma，留白、空隙），成為讓詩歌呼吸的空間。詩人完全不使用標點符號，只用「閒」來創造停頓、呼吸、留白，這種做法將「閒」這個概念從抽象變為具體，從理論變為實踐——蝴蝶群聚飛舞，我輩慶幸跟「蝶々」一樣，也「有閒」，也能自由、逍遙——「閒」不只是時間的空餘，更是一種存在的狀態，是在「閒」中獲得的自由與從容。

〈下樓梯的女子〉則更加極致，它用「女」字加上不同的部首來表現一個女子下樓梯的動態過程。從「女子」到「𡚦子」到「𡚧子」到「女乃」，每一步都是一個字形的變化，也是身體姿態的暗示。這首詩既是對法國藝術家杜象（Marcel Duchamp）〈下樓梯的裸女〉的致敬，也是對漢字視覺性的深刻理解，知道如何通過最小的變化來創造最大的效果。而整首詩不使用任何其他文字來解釋或描述，讓視覺效果本身說話，這就是「去形存神」在視覺詩中的體現。

這些視覺詩的共同特點是：極度的簡約，極少的元素，但通過精心的安排創造出豐富的意義。它們不再像早期的視覺詩那樣追求視覺上的衝擊力或複雜的圖像效果，而是追求一種純粹性，一種通過最簡單的手段達到最深刻效果的美學。

### 第三章：與傳統對話——東方詩學的創造性轉化

陳黎的晚期創作展現出一個顯著特徵，那就是對東方特別是日本詩歌傳統的深入吸收與創造性轉化。這不是簡單的模仿或致敬，而是將這些傳統形式轉化為處理當代經驗的有效工具。

#### ◆ 俳句精神的內化：〈俳諧十四行〉、〈天々々〉

〈俳諧十四行〉是一個大膽的形式實驗，將日本的俳句傳統與西方的十四行詩形式結合。詩人在十四行詩的框架中嵌入十四個俳句季語，從春天的「春日」、「小水葱」、「金盞花」，到夏天的「夏夜」、「薰風」、「空蟬」，到秋天的「星月夜」、「秋之海」、「紅葉狩」，到冬天的「霜夜」、「銀杏落葉」、「冬籠」，最後到新年的「初鶯」、「傀儡師」。

這種結合不是機械的，而是有機的。每個季語都不只是標記季節，而是帶來一整套的文化聯想與情感基調。「空蟬」不只是蟬蛻，它暗示了空無、變化、生命的短暫。「紅葉狩」不只是賞楓，它暗示了對美的追求、對短暫事物的珍惜。通過這些季語，詩人將一年四季的循環濃縮在十四行中，創造出一種時間的壓縮感與循環感。

最後四行意象的轉換頗驚人。「銀杏落葉是時間的／雪牙咬碎的白色巧克力，一片片墜入／冬籠」將時間擬人化為有著雪白牙齒的存在，它咬碎了銀杏葉；「直至銀籠破，初鶯出谷，巡遊的／傀儡師再次懸絲釣起迴旋的地球儀……」，寫從被銀雪封閉的冬天「破籠」而出，四季循環重新開始，春天再次來到。末行「傀儡師再次懸絲釣起迴旋的地球儀」將整首詩推向宇宙性的視野。傀儡師是操縱木偶的人，這裡暗示時間或命運本身就是操縱者，而地球的旋轉、四季的循環都在這個操縱之下。但這種操縱不是悲觀的宿命論，而是對自然節律的接納，對循環本質的理解。

〈天々々〉則是對紀友則〈詠櫻花散落〉這首和歌的創造性再詮釋。標題中的三個「天」字對應詩中三個以「天」字開頭的段落，而「々」這個重複符號則暗示變奏、循環、迴響的主題。詩人首先將原歌翻譯成五言四句「久方光長閑／春日日和煦／櫻花何不靜／離枝逐風輕」，然後進行三次變奏，每次變奏都保持與原作的對話關係，但又開拓出新的詩意空間。

第一次變奏「天光偷入句／春櫻色更明／無唇嘆物哀／化作言葉落……」將櫻花的飄落轉化為語言的生成，「言葉」（日文的語言、詞語）像櫻花一樣飄落，這是一個關於詩歌創



作本質的隱喻。第二次變奏「天留此心景／不待人破譯／只許落花影／風前翻成耳語」則強調詩意的自足性，不需要外在的解釋。第三次變奏「天書何朗朗／無字濁人間／唯遣三兩落櫻／不時作標點……」將櫻花的飄落轉化為天書的標點，暗示自然本身就是一部正在書寫的文本。

這兩首詩展現了陳黎如何內化俳句與和歌的精神，不是形式上的模仿，而是精神上的共鳴。俳句的簡約、對瞬間的捕捉、對季節的敏感、對自然與人生的感悟，都在這些詩中得到體現，但又完全轉化為陳黎自己的語言和關懷。

#### ◆ 連句傳統的當代實踐：〈歌仙〉、〈海岸歌合〉、〈時間歌合〉

「連句」是日本詩歌的一種傳統形式，多位詩人輪流接續前句，形成一個整體。而「歌合」則是和歌的一種競賽形式，詩人分為左右兩方，輪流詠歌。陳黎在晚期創作中多次運用這些形式，但賦予它們新的內涵。

〈歌仙〉是對三十六句連句形式的致敬，全詩三十六行，嵌入了芭蕉、一茶、小野小町等多位歌仙的詩句，但這些引用不是簡單的拼貼，而是有機地融入詩人自己的生命體驗。

「涼風在夢中／一吹，十三里／／夢外也十三里／夢兩面皆涼」，這是對一茶俳句的改寫，但將夢與現實的對稱推向更深的哲學思考。「浮生盡頭皆小町」引用芭蕉的連歌句，將小野小町作為美貌易逝的象徵，暗示所有繁華最終都會凋零。最後「但願呼我的名為／『旅人』／／浮世之海／終日悠哉，遊哉」則將芭蕉的永恆漂泊精神與蕪村的從容節奏結合，創造出一種接納無常、擁抱流動的生命態度。

〈海岸歌合〉和〈時間歌合〉則採用「歌合」的左右對話形式。〈海岸歌合〉將單數節放在左側，雙數節放在右側，通過左右對話來呈現花蓮這個地方的多重面向。左方可能是外來者的視角，「里奧特愛魯，／黃金之河」，這是葡萄牙語對立霧溪的稱呼；右方則是原住民的視角，「撒奇萊雅：／『真正的人』」。左方說「真正的人，被歷史課本／壓縮成刪節號」，右方回應「留下奇萊山、奇萊平原／在金陽閃耀的海岸」。這種左右對話不是簡單的對立，而是互補、對照、深化，共同構建出一個複雜的、多聲部的花蓮形象。

〈時間歌合〉則讓「時」與「間」進行對話，將「時間」這個詞拆解為兩個獨立的聲音。「時」說：「時不時，我又來 call 你／逝者如斯夫，不舍晝夜」，「間」回應：「間不容隙，我和你是／如此親近的閨蜜，一瞬／不見如隔三千秋」。通過這種對話，詩人探討了時間的雙重性質，它既是連續的流動（時），又是離散の間隔（間），既是充實的存在，又是空白的縫隙。

這些採用連句與歌合形式的詩作展現了陳黎對日本詩歌傳統的深刻理解，但更重要的是，他將這些傳統形式轉化為處理當代議題的有效工具。無論是探討地方認同（〈海岸歌合〉）還是哲學思辨（〈時間歌合〉），這些傳統形式都提供了一種多聲部的、對話性的結構，讓不同的聲音、視角、時間層次能夠在同一個詩歌空間中共存。

#### ◆ 枕詞與本歌取：〈枕詞〉、〈擬〈擬古——持續的緩板〉〉

「枕詞」和「本歌取」是和歌的兩種重要技法。枕詞是固定附加在特定詞語之前的修飾語，而本歌取則是在新作中引用、改寫前人的詩句。陳黎在〈枕詞〉和〈擬〈擬古——持

續的緩板》中巧妙運用了這兩種技法，但賦予它們新的生命。

〈枕詞〉開頭列舉了幾個典型的枕詞例子：「久方の」作為光、天的枕詞，「烏玉の」修飾黑、夜、髮，「白妙の」修飾衣、袖、雪，「垂乳根の」置於母或親之前。然後詩人提出核心問題：「這一生，作為一個讀詩寫詩的人／周而復始的一千零一夜與日裡，都／枕著什麼詞或物入眠？」將「枕詞」這個文學概念轉化為存在性的隱喻，我們枕著入眠的不只是物理的枕頭，也是某些詞語、記憶、執念。

詩人回答說，有時枕著「你白妙の手，／伴著你烏玉の髮」，有時是「午後久方の光」，但更多時候，「不／確定自己枕的是浮生或夢這個詞」。這種將枕詞從形式的修飾轉化為生命的依靠，從文學的技巧轉化為存在的隱喻，展現了陳黎對傳統形式的創造性轉化能力。

〈擬〈擬古——持續的緩板〉〉則是「本歌取」的實踐，但這次引用的「本歌」是詩人自己四年前的作品。詩的開頭引用了 2021 年〈擬古——持續的緩板〉中最關鍵的三行：「它們上上下下，在我心的吊橋／輕盪出，很慢很慢，方／辨認出的一小段忐忑旋律」。然後在這個基礎上進行變奏，展開一首完整的愛情詩。

在第四節哩，詩人通過「種植」和「盆栽」的動作構建出「性」、「情」、「恆」、「慢」、「憧憬」、「愉悅」等字。這種將漢字的構造過程轉化為情感的培育過程，將抽象的文字遊戲轉化為具體的生命隱喻，正是陳黎詩藝的精髓。

這兩首詩展現了陳黎如何將日本和歌的傳統技法轉化為當代詩歌的創作方法，不是形式上的模仿，而是精神上的繼承與創新。他理解這些技法背後的詩學原理，然後用自己的方式重新實踐，創造出既有傳統韻味又完全當代的作品。

#### 第四章：漢字美學的極致探索——文字作為詩歌的物質基礎

陳黎一直以來都是漢字美學的探索者，從早期的〈隱私詩〉到〈字俳〉系列，他始終在挖掘漢字作為表意文字系統的詩歌可能性。但在晚期創作中，這種探索達到了新的深度和廣度，漢字不再只是表達的工具，而是成為詩歌本身的物質基礎，成為思考與存在的方式。

##### ◆「色」字的窮盡：〈色々〉

〈色々〉這首詩可以說是陳黎漢字美學探索的集大成之作。詩人用「色」字的三十多種組合，從「彩色」、「無色」、「出色」、「色色」，「山色」、「出色」、「色情狂」、「色楞格河」、「色目人」到「色厲內荏」、「繪聲繪色」、「雌雄異色」、「丟眉弄色」、「喜形於色」等，創造出一個從物理的顏色到心理的狀態、從具體的色彩到抽象的情慾的完整光譜。這種窮盡式的語言遊戲與佛教的「色即是空」哲學結合，將語言的豐富性與存在的空無性辯證地統一起來。詩的開頭「色々原因終將讓人生由彩色變成無色」，預告了從繁華到空無的過程，而結尾「同意色々或色色皆空嗎？」則將這個過程提升到哲學的高度，詢問我們是否能夠接受所有這些多樣的、豐富的、誘人的色彩，最終都歸於空的真相。

更精妙的是，這首詩的結構本身呈現循環的鏡像對映，全詩由十一節組成，每節兩行，第一節第一行十六字、第二行十八字，第二節則相反，形成鏡像，這種對稱一直持續到全詩結束。這種形式上的對稱呼應了「々」這個重複符號的意義，也呼應了「色色皆空」的哲學主題。這種嚴格的形式約束與內容的狂放形成對比，在限制中尋求自由，在對稱中創

造變化，這正是晚期風格的特徵。形式與內容的完美統一，使得這首詩不只是在談論空無，它的結構本身就體現了循環、重複、最終歸於對稱和平衡的哲學。

#### ◆ 言字部的統一：同旁詩〈詩說〉

如果〈色々〉是通過一個字的窮盡來創造意義，那麼〈詩說〉這首「同旁詩」則是通過一個部首的統一來建構論述。全詩只使用帶有「言」字部的漢字，從「詩」、「說」、「誓」、「諍」到「謊」、「誑」、「辯」、「諧」，從「譏」、「謔」、「謬」、「諳」到「讚」、「誘」、「證」，構建出一個關於詩歌本質的完整論述。

這種形式約束不是外在的裝飾，而是內在的必然。詩歌本來就是關於「言」的藝術，是語言的自我指涉，所以只使用「言」字部的漢字來談論詩歌，形式與內容達到完美的統一。而通過這種統一，詩人也在暗示，所有關於詩歌的論述，所有關於語言的思考，本質上都是語言的自我反思，是「言」對「言」的思考。

詩的內容則展現了陳黎對詩歌本質的理解。「詩許誓言」、「詩許諍言」、「詩許謊言」、「詩許誑言」，詩歌包容各種言說，從莊重的誓言到批判的諍言，從虛構的謊言到欺騙的誑言。「詩讚誠」、「詩讚詭」、「詩讚訛」、「詩讚譬」、「詩讚變」，詩歌讚美多樣性本身，讚美那些看似矛盾的東西。「詩許誤讀」、「詩許誤譯」、「詩許誤診」，詩歌是開放的，包容各種理解和誤解。但「詩謝諂諛」，詩歌也有底線，拒絕諂媚，拒絕虛偽。最後「詩證詩」，詩歌的存在本身就是詩歌價值的證明。

這首詩在極簡的形式中包含了完整的詩學體系，從詩歌的內容到形式，從功能到價值，從開放性到批判性，層層展開。而這一切都通過「言」字部的漢字來表達，形式的約束反而成為意義生成的動力。

#### ◆ 漢字煉金術：同旁詩／偽同旁詩的接力狂歡

2025 年 12 月創作的〈五行五絕〉、〈日知錄〉、〈借字草書七絕〉、〈戲題〉戲仿〉、〈減口計畫〉、〈新愚公移山〉這六題「同旁詩」（或「偽同旁詩」）則將漢字煉金術推向了新的極致。〈五行五絕〉是一組野心勃勃的限制性寫作。詩人分別用金、木、水、火、土五種部首的字來創作五首絕句，呼應中國傳統的五行學說演。每首詩不只是部首的堆砌，而是試圖捕捉該元素的本質特徵。

第一首〔金〕詩「金金金鑄鐘，鑫鐘鎮金鎮」，三個金疊成「鑫」，象徵財富興盛，也創造出金屬敲擊的聲音效果以及重量感與堅固性；「鐵鍊鑫鐘鎖，銀錘錘鏗鏘」——鐵鍊鎖住鐘，銀錘敲打發出鏗鏘聲，整首詩充滿了金屬的質感和聲響，既是對金這個元素的描繪，也暗示了金屬的多重特性，既可以是珍貴的（金、銀），也可以是束縛的（鐵鍊、鎖）。第二首〔木〕詩則從「檳榔西施」這個台灣特有現象切入：「檳榔業查某，楚楚枕桌案」——「楚楚」形容她們枕在桌案上，楚楚動人的姿態；「楊柳木樓東，樂梳枝條柔」，或指楊柳在木樓東邊被風吹拂著，彷彿在梳髮，或就指女子們欣喜梳髮的模樣。第三首〔水〕詩最為抒情，從「滄浪濯濁水」到「澄澈洗澆污」，水的淨化功能與「洄瀾」（花蓮）、「淚泊」等意象結合，創造出豐富的情感層次。第四首〔火〕詩「火炎炎燄燒」這個開頭極其震撼，用四個層疊的火字呈現火勢的上升與蔓延，「煎炒魚熏炸」列舉各種烹飪方式，都與火有關，

創造出廚房中火熱烹飪的場景；「熾燄煌煌耀，無營照燬災！」——沒有營業執照卻大意烹煮引發火災，這個轉折相當既幽默，並置了火的美學性（光亮、溫暖）與危險性（災難、毀滅）。第五首〔土〕詩最為沉重，五個連續的「壞」字開頭震撼有力，接著「城塌塔壇陷，壩垣堠均垮」，城塌、塔陷、壩垮，最後「墳塋埋塵埃」——墳墓也被埋進塵埃裡——連死者也二度死亡！

〈日知錄〉全詩使用「日」部首，記錄一日之變化，從晨到暮到晚，從晴到曇到星光。詩中最巧妙的是將「曖曖」、「昧昧」處理為兩個女子的名字，「曖昧」這個詞被拆解為一對姊妹，而與她們的相處正是「曖昧」的；「星暉晶晃，暴曜，是／曩昔星星晒暉！」，夜晚的星光閃耀，明亮地照耀著，這是往昔星星在炫耀其親暱、親密之光芒，「晒暉」這個詞很有當代感，就像社交媒體上「晒恩愛」一樣，為古雅的日記體注入了當代活力。整首詩在嚴格的部首限制下，仍然保持了敘事的流暢性與情感的溫度。

〈借字草書七絕〉採用「缺一補一」的策略，七言四句都以草字頭為主，但每句必須借用一個非草字頭的字。這種「借字」的手法類似詞牌中的「減字」、「添字」，在限制中創造變化。「茶花苦蘊芭薔姿」中的「姿」，「葳蕤薔薇送芬芳」中的「送」，「薦蘿藤蔓蕩藍調」中的「蕩」，「萬葉蓄露茗芋落」中的「露」，這些借字不是破壞規則，反而成為詩句的關鍵動詞或名詞，賦予靜態的植物以生動的形象和生命力。

〈戲題〉戲仿最為複雜，它是對宋代詩人黃庭堅「同旁詩」的仿作。陳黎在 2017 年〈藍色一百擊〉中已「亦步亦趨」寫了前半部，邀黃庭堅同遊他家鄉太魯閣峽谷：「邀遊迤邐迂迴道，忘情恐惹惡急懲/春晴暉暖早晚明，談諧說詩謝諂語」，現在續寫後半部，完成了整首七律戲仿。「荏苒花葉芳菲蘇」描寫時光流逝中花葉的芬芳復甦，「堅壑壁垂塊壘堆」生動地刻繪了峽谷的地形、氣勢，「伏仰但作倆假仙」是有趣的自嘲——我們不是神仙，只是假裝超脫世俗的凡人；「洄瀾波清濯沉渣」一句回到花蓮的主題，以對家鄉純淨溪海之讚美收束全詩。

〈減口計畫〉和〈新愚公移山〉這兩首「偽同旁詩」展現了極端形式實驗下的政治隱喻與文化反思。兩詩都在「同旁詩」的框架下進行破格創新，形成了獨特的「偽」同旁美學。

〈減口計畫〉一詩表面上全部使用口字旁的字，堆疊起來形成混沌難辨的聲音與意義的迷宮，但正如註解所揭示的，這是一個「猶待執行」的計畫，一旦執行完成，將口字旁從所有漢字中移除，這些字就會還原成它們的本來面目，呈現出一篇清晰的政治宣言。「哦嘲噌咄吾嚙古啼」去掉口字旁變成「我朝曾出五皇十帝」，「唵吟嚙吞吟」變成「妾今奉天令」，「古吾嚙嚙嚙啼，嚙啦嘿」變成「十五歷皇歷帝，齊拉黑」。這種通過「減口」（移除口字旁）來揭示隱藏意義的手法，不只是文字遊戲，更是一場符號的革命、語言的革命，通過拆解字形來揭示被壓抑的聲音，通過形式的顛覆來暗喻社會的革命。啊，原來這是一場由「妾」領導的女性革命，推翻「五皇十帝」的父權體制，建立以「允文惡刀」為核心的溫柔烏托邦。

〈新愚公移山〉則是一件精巧的文字建築工程，詩人以「山」部字堆砌出一座大山。詩題「新愚公移山」既是自嘲，也是對當代詩人重新發掘古典形式的一種詮釋。整首詩的結構極為巧妙。從單字「屹」開始，逐行增加，最終形成一座金字塔狀的山形，再在最後一行當中留下一處空白。這個空白並非偶然，它象徵著移山工程的出入口，而且空白之後的



五字「崑崙嶺巔岑」（弄古句贊今），正是全詩詩眼所在——以「新愚工」自許的現代「新詩」人，借「同旁詩」此古體詩型，翻轉「愚公移山」此舊典故、擺「弄」出一篇看似古代句式的全新詩篇，向現代、當代禮讚！移「山」工程（將部首「山」從原詩中所有的字移走）全數完竣後，得出的新地貌／詩貌是一首明白可感的「五言古風」詩——「乞我威同鬼，可與昆侖爭，／召龍斬高岡，領番民喬松；／我朋畏我奄奄，分從寺獄歸，／同列獻己力，合夾谷巨石……參差解山固；／君義同我勞，合力開奇業：／金風青空來，弄古句贊今」，講的正是如何以「新愚公」精神，移部首之「山」，解構、翻新古典體製，探索當代詩歌新可能！

「偽同旁詩」之「偽」字值得玩味。此二詩確實運用同旁詩的原則，但又大量採用冷僻字，使詩作在視覺上符合規則，在閱讀上卻極度陌生化，迫使讀者慢下來，重新審視漢字的形音義關係，思考文字與意識形態、權力結構的關聯。〈減口計畫〉中「口」的政治性，〈新愚公移山〉中「山」的物質性，都在形式實驗中獲得了新的詮釋維度。

這六題詩作讓我們看到陳黎對漢字形式的掌握已達爐火純青的地步。在嚴格的限制下，詩人仍然能夠保持敘事性、情感性和思想性，這證明了限制不是創造力的敵人，反而是激發創造力的動力。這正是陳黎晚期風格的精髓，在最嚴格的規則中找到最大的自由，在看似不可能的限制中創造出令人驚嘆的作品。

#### ◆「女」字的變奏：〈下樓梯的女子〉

〈下樓梯的女子〉是視覺詩的極致，也是漢字美學的極致。詩人用「女」字加上不同的部首或筆畫，如「女子」、「𡚦子」、「𡚧子」、「女乃」、「女刁」、「女刀」，來表現一個女子下樓梯的動態過程。每一行的橫向位置略有不同，從左上角逐漸移向右下角，模擬下樓梯的軌跡。

這首詩的創意在於將杜象的立體派繪畫〈下樓梯的裸女〉轉化為漢字的視覺遊戲。杜象試圖在靜態的畫布上表現動態的過程，通過重疊的圖像來暗示運動。陳黎則用漢字的變化來達到類似的效果，每個字都是一個「凍結的瞬間」，但當它們在空間中依次排列時，就創造出運動的幻覺。

更深刻的是字形選擇背後的隱喻。從「子」（溫和的、圓潤的）到「𡚦」、「𡚧」（細長的、扭動的）到「乃」（彎聳的，暗示乳房）再到「刁」、「刀」（尖銳的、帶著攻擊性的），這些字形的變化不只是視覺的，也暗示著下樓梯過程中身體姿態的變化，甚至心理狀態的變化。詩人在註釋中幽默地說，從字形判斷，這可能是「一（略）胖的女子」，因為軌跡有些搖擺，有些曲折，這種將視覺形式與身體特徵連結的想像，展現了詩人對漢字視覺性的敏感。

#### ◆時空的漢字化：〈時間歌合〉

〈時間歌合〉將「時間」這個詞拆分為「時」與「間」兩個獨立的聲音，讓它們進行對話。這個拆分不只是文字遊戲，而是對漢語構詞特性的深刻洞察。「時間」在漢語中是由兩個各自有意義的字組成的，「時」指時刻、時候，「間」指間隔、空隙。將它們分開，讓它們成為兩個對話者，這個創意揭示了時間的雙重性質，它既是連續的流動（時），又是離散の間隔（間）。

「時」說：「時不時，我又來 call 你」，「間」回應：「間不容隙，我和你是／如此親近的閨蜜」。通過這種對話，詩人探討了時間的本質，時間不是單一的、同質的流動，而是時刻與間隔的交織，是充實與空白的交替。「你我之間有縫隙，卻不容挑撥離間」，「時」與「間」之間有「間」（縫隙），但不容「離間」（挑撥分離），這種語言的自我指涉創造出一種詩意的悖論。

最後「詩證詩」式的結尾：「逝者如斯夫，不舍晝夜，我們就像大江」，將孔子、蘇軾、赫拉克利特的時間哲學融合在一起，創造出一個跨文化的時間觀。而這一切都建立在「時間」這個漢語詞彙的拆解與重組之上，展現了漢字作為思想工具的獨特性。

這四首詩代表了陳黎在漢字美學探索上的四個面向：窮盡（〈色々〉）、統一（〈詩說〉）、變奏（〈下樓梯的女子〉）、拆解（〈時間歌合〉）。它們共同展現了一個核心信念，那就是漢字不只是記錄語言的符號，而是詩歌創作的物質基礎，是思想與情感的具體化形式。通過對漢字結構、字形、字義、部首的深入探索，陳黎創造出一種獨特的詩歌美學，這種美學只有在漢語中才可能，是漢字文化圈詩人獨有的創作資源。

## 第五章：生命關懷的深化——直面衰老、死亡與存在

晚期風格的一個重要特徵就是對生命終極問題的直接面對。薩依德指出，晚期創作常常帶著對死亡的清醒意識，但這種意識不帶來絕望，反而激發出一種特殊的自由與深刻。在陳黎的晚期創作中，我們可以看到他如何以誠實的、不迴避的態度來處理衰老、死亡、時間、存在等主題。

### ◆ 身體的誠實：〈夜曲——給愛麗絲〉

〈夜曲——給愛麗絲〉是陳黎晚期創作中最震撼、也最具爭議性的作品之一。這首詩將崇高的藝術經驗（聆聽年輕鋼琴家演奏蕭邦的夜曲）與卑微的身體現實（老年男性的排尿困難）並置，創造出一種既幽默又悲愴的效果。

詩的前半部描寫詩人在深夜失眠時，通過手機偶遇鋼琴家愛麗絲·紗良·奧特演奏蕭邦。「這空靈、旖旎的聽覺織錦／一而再誘人青春地鋪展、再造／種種美的形構」，這些描寫充滿了對美的讚嘆。但突然，詩歌發生了劇烈的轉折：「惟恐／愈積愈巨的美的重量壓垮我夕暮／之身，我起床移步蹲坐洗手間馬桶」。

從蕭邦的浪漫音樂突然切換到馬桶上的老人，這個對比是如此強烈，甚至可能讓讀者感到突兀，但這正是陳黎的大膽之處。他引用葉慈的詩句：「噢心啊，我們已老；活生生的美／是給更年輕的人的」，清醒地認識到，作為一個老人，他已經無法真正擁有那種「活生生的美」。而接下來的細節更加直接：「我時而伸出／左手或右手，用力以指頂壁，彷彿／對應那貫穿全曲、不斷重複的降 A／黑鍵音，幫助我順利滴出一滴滴尿」。

這是全詩最具爭議性的段落，也是最動人的段落。老年男性的排尿困難，這是一個極其私密、甚至有些尷尬的生理細節，但陳黎毫不避諱地寫了出來。更驚人的是，他將這個動作與蕭邦的音樂聯繫起來：手指頂壁的動作對應著琴鍵上重複的降 A 音，尿滴對應著雨滴。這種將崇高（偉大的音樂）與卑微（排尿的困難）並置的手法，展現了晚期風格的一個重要特徵——拒絕美化，直面真實。

「我必須以尿滴對抗那太浪漫、傷感的／雨滴，防備它進一步以淚滴相勒索」，這句話揭示了詩人的策略。浪漫主義音樂試圖操控我們的情感，讓我們哭泣，讓我們沉溺於憂傷。但詩人用身體的現實來「對抗」這種情感的勒索，用最卑微的生理需求來抵抗感傷的誘惑。這是一種自我保護，也是一種清醒的距離感。

詩的最後，貝多芬的〈給愛麗絲〉帶來了救贖，「溫暖、木質的／史坦威琴音把我安放回人間」。從蕭邦的浪漫、憂鬱轉換到貝多芬的溫暖、人間性。而結尾的意象更是動人：「想像／立在家門前馬路邊，等待運載我們／每日垃圾、每日重負的清潔車／跟隨這音樂，跟隨你，再一次出現……」。清潔車是最日常、最卑微的存在，但詩人想像它伴隨著貝多芬的音樂出現，這將日常生活詩意化了，暗示即使在最平凡的日常中，美仍然存在。

這首詩展現了陳黎對老年身體的誠實態度，不迴避、不美化，以一種黑色幽默的方式來處理。這種誠實在當代詩歌中並不常見，大多數詩人要麼迴避這些尷尬的身體細節，要麼將它們浪漫化、詩意化。但陳黎選擇直接呈現，在崇高與卑微之間創造張力，在美與現實之間保持清醒。

#### ◆ 時間的體驗：〈百代〉

如果〈夜曲——給愛麗絲〉處理的是身體的現實，那麼〈百代〉處理的則是時間。這首詩從一個極其日常的場景出發——七十一歲生日早晨，騎車去吃早餐，「在何須有言的／家鄉的山東邊」，詩人在路口等紅綠燈——但這個日常時刻被轉化為一次關於時間與生命的深刻沉思。

詩的關鍵轉折發生在紅燈倒數的時刻。「出小巷，紅燈剛好亮起／70，69……一秒一秒／上面牌子寫著／『特殊時相號誌』」。詩人突然意識到，這個倒數不只是紅燈的倒數，也是生命的倒數。「特殊時相，時間被濃縮於此／一秒彷彿一年。42，41／40……我不惑又惑的／中年，而立之年／少年，童年，3，2，1……」。

這個倒數序列創造出一種巨大的時間壓縮感，七十年的生命被濃縮在七十秒的紅燈等待中，每一秒都是一年，整個生命在這短短的等待中被重新經歷了一遍。這是一個關於時間相對性的深刻體驗，主觀的時間感受與客觀的時間流逝常常不一致，而在特定的時刻，時間可以被極度壓縮或延長。

「啊，歸零了，跟山一樣的／綠」，這個轉折極其精妙。歸零本來意味著結束、消失，但在這裡歸零卻是綠燈的亮起，是「跟山一樣的綠」。綠色既是交通信號燈的綠，也是生命的綠，春天的綠，希望的綠。所以歸零不是結束，而是新的開始，是一個新的循環的起點。

「我識相地用力踏了一下／腳踏車，繼續上路」，這個「識相」用得非常妙，既是看清楚了交通信號，也是看清楚了生命的真相，更暗示一種適時而動的智慧。「用力踏了一下」這個動作既是物理上的踏腳踏車，也是象徵性的踏上新的旅程，那種「用力」暗示了一種決心，一種即使在生命的第七十一年，仍然要繼續前行的決心。

最後「樹籬桂花香撲面而來，這／新的一段百代過客之行／知道每一年／可能短如一秒」，這是全詩的總結。「百代過客」來自李白，人生只是時間長河中的匆匆過客。但陳黎在這裡加上了「新的一段」，暗示生命是由許多段落組成的，每過一個紅綠燈，每過一個生日，都是新的一段旅程的開始。而「知道每一年可能短如一秒」，這是從紅燈倒數中獲得的洞察，

時間會越來越快，這是對時間加速感的清醒認知，也是對生命有限性的接納。

這首詩的力量在於它的極簡和深刻的對比。表面上看，這只是一個老人騎車去吃早餐、在路口等紅綠燈的日常片段，但陳黎通過對這個片段的細膩觀察和深刻思考，將它轉化為一次關於時間、關於生命、關於存在的哲學沉思。

#### ◆ 焦慮的轉化：〈如何把焦慮煮成蕉綠〉

焦慮是現代人普遍的心理狀態，也是老年人常常面對的情緒。〈如何把焦慮煮成蕉綠〉這首詩通過一個精妙的諧音遊戲（焦慮→蕉綠），將對焦慮的處理轉化為一場語言的煉金術。

詩的開頭列舉了大量以「焦」字開頭的詞語，從「焦急」、「焦切」到「焦衰」、「焦竭」、「焦枯」、「焦乾」、「焦黃」、「焦黑」，幾乎窮盡了焦慮的所有症狀和後果。這種密集的列舉創造出一種壓迫感，讓讀者在閱讀過程中體驗到焦慮的窒息感。但關鍵的轉折出現在「丟進一首俳句排拒這焦門慘案吧」，詩人選擇用詩歌來對抗焦慮。

他引用了芭蕉的俳句「夏之海浪盪：大島小島碎成千萬狀……」，這首俳句描寫夏天的海洋，波浪將島嶼打碎。詩人說「不是大焦小焦強力焦三秒焦碎我成千千萬萬狀」，用俳句中島嶼的破碎來對抗焦慮造成的破碎。兩種破碎的區別在於，芭蕉俳句中的破碎是自然的、美的、動態的，而焦慮造成的破碎則是痛苦的、病態的、毀滅性的。通過引入俳句，詩人試圖用前一種破碎來取代後一種破碎，用詩意的分解來取代焦慮的分裂。

另一個解決方案是「摘一串香蕉，亞熱帶、壓下熱呆症的／綠香蕉，放在鍋外餐桌上／當靜物」。從「焦」到「蕉」，從煎鍋內部到鍋外餐桌，從動態的煎熬到靜態的觀看，這是一個完整的轉化過程。綠香蕉的清涼對抗著焦慮的燥熱，靜物的凝視帶來內心的平靜：「讓萬物，讓一物，讓你，讓／我——／靜下來」。

最後「如何把焦慮煮成蕉綠？／叫小林一茶教我泡一杯涼綠茶吧」，這是一個完美的結尾。從焦慮到蕉綠，從煎熬到清涼，這個轉化不是通過藥物或心理治療，而是通過詩歌、通過藝術、通過對生活細節的專注，通過向日本俳人學習那種從容的生活態度。泡一杯茶，專注於這個簡單的行為，讓心靈平靜下來，這是對抗焦慮的良方。

#### ◆ 存在的寂寞：〈寂寞〉

〈寂寞〉這首詩通過「宀」（寶蓋頭）這個部首的視覺化，將抽象的情感轉化為具體的視覺經驗。詩的上半部用文字描述寂寞如何「像霧一樣／湧過來」，如何「四面八方向／我湧來，彷彿／來自整個／宇宙」。然後詩的下半部出現了一系列散布在頁面上的「宀」符號，從四面八方包圍著中心。

「宀」是「寂」、「寞」、「宇」、「宙」這些字共同的部首，通過使用這個符號，詩人將「寂寞」和「宇宙」連接起來，暗示寂寞與宇宙在本質上的關聯。每個個體都是宇宙中的一個孤島，被無限的空間包圍，這種被包圍的狀態正是寂寞的本質。

這些散布的「宀」符號既像是霧氣的視覺化，又像是房屋或庇護所的象徵。「宀」的字形本來就像一個屋頂，而當這些屋頂從四面八方湧來時，它們既可能是庇護，也可能是囚禁，既可能是溫暖的家，也可能是孤立的牢籠。這種視覺呈現創造了一種閱讀體驗上的孤立感，當我們的眼睛在頁面上尋找這些散落的符號時，我們體驗到一種搜尋、一種無法完全掌握



的感覺，這正是寂寞的感覺。

這四首詩共同展現了陳黎如何在晚期創作中直面生命的終極問題。他不迴避老年的身體困境（〈夜曲——給愛麗絲〉），不逃避時間的流逝（〈百代〉），不壓抑現代生活的焦慮（〈如何把焦慮煮成蕉綠〉），也不美化存在的孤獨（〈寂寞〉）。但這種直面不是絕望的，不是悲觀的，而是帶著清醒、幽默、智慧和對美的持續追求。這正是晚期風格最珍貴的品質，在承認限制的同時，仍然尋找超越的可能性。

## 第六章：當代議題的詩意回應——從疫情到 AI

陳黎的晚期創作不是封閉在個人的內心世界或傳統的詩歌領域，而是保持著對當代世界的敏銳觀察和及時回應。從全球疫情到人工智慧，從政治議題到科技文明，他都能夠找到恰當的詩歌形式來處理這些當代議題。

### ◆ 黑色幽默的疫情書寫：〈落語〉

〈落語〉初稿於 2020 年新冠疫情肆虐全球的時期，修訂於 2024 年。這首詩將當代最重大的公共衛生危機轉化為一個充滿諷刺與哲思的語言遊戲。

標題〈落語〉是一個精心選擇的雙關語。「落語」在日文中指的是一種傳統的單口相聲藝術，但「落語」這兩個漢字拆開來看，「落」可以是墜落、凋落、敗落，而「語」則是語言、話語。所以這個標題既指涉日本的傳統藝術形式，又暗示著某種墜落的話語、悲傷的敘說。

詩人將疫情的傳播比喻為一盤圍棋，「瘟疫在春天的棋盤上圍城／落子如飛，以黑子為／新冠，反覆登基／收穫帝國級的花火／與花語，落櫻與落嬰」。這個比喻既宏大又殘酷，「落櫻與落嬰」這四個字的並置創造出巨大的情感衝擊，將美麗的櫻花與夭折的嬰兒並列，暴露了疫情的殘酷。

詩人採取了一種近乎殘酷的幽默態度，「它用黑色的沉默說話／任觀棋者落淚聽其落語」，病毒的「落語」就是這場黑色喜劇，而我們只能旁觀，無力改變。「啊，它是極簡版的漫才／極富同步翻譯、浩漫傳播／之才，讓眾口同聲的單口／花式相聲」——單口相聲「落語」又變身／變聲為極簡版的對口相聲「漫才」，且浩漫、無遠弗屆地傳播到各地，讓眾生同聲叫慘，真是充滿諷刺。

第三節將諷刺推向極致，「好心地讓夏季奧運會／諧音為噩運會提前舉行」，疫情本身就是一場全球性的「噩運會」，所有國家都被迫參加，而且沒有人能夠獲勝。這種黑色幽默是一種心理防衛機制，通過幽默來面對無法承受的悲痛，通過諷刺來保持對荒謬現實的距離。

### ◆ 政治隱喻的字謎：〈用愛發電〉

〈用愛發電〉初寫於 2017 年台灣能源政策爭議期間，補註定稿於 2024 年。這首詩將政治話題轉化為字謎詩，用「雨」和去掉上半部的簡體「龟」組合成「電」，這個字謎在純粹的文字遊戲層面已經非常精巧，但更深刻的是它的政治寓意。

「島嶼午後雷陣雨」明顯指的是台灣，而「不強出頭简体龟」則巧妙地指向中國大陸。在字謎的層面，它意味著去掉「龜」字的上半部分，但在政治的層面，它可以理解為大陸「不強出頭」、不強動武。詩人在注釋中明確指出，如果能有「愛」、能以「愛」互動，台

灣就可以和大陸和平集合、聚合成「電」——用愛發電。

這首詩的巧妙之處在於，它將嚴肅的政治議題轉化為輕鬆的文字遊戲，但這個遊戲背後是深刻的政治關懷與和平呼籲。通過字謎的間接性，詩人能夠在敏感的政治話題上表達自己的立場，而不會顯得說教或沉重。這種「寓莊於諧」的策略，正是陳黎詩藝的精髓。

#### ◆科技批判與人文關懷：〈無人機〉、〈網民〉

〈無人機〉和〈網民〉都創作於 2025 年，它們共同構成了陳黎對當代科技社會的深刻反思。**〈無人機〉**將當代科技產物置於神話的框架中，「一大堆無人機湧向諸神／出入的空中港口，讓／最靠近的那座巴別塔／日理萬機的塔台人員，在／分秒接轉世間不同品牌／不同語言手機，並過濾其／不良心機的當下，手忙／腳亂起來……」。巴別塔的引入是關鍵，《聖經》中巴別塔的故事講述人類因為語言的混亂而無法完成通天塔，而在這首詩中，巴別塔變成現代的塔台，面對無人機的湧入手忙腳亂。

詩中無人機「貼著正義號復仇號和平號／普丁號布丁號探查號等等／標誌」，這些標籤既嚴肅又荒謬，「普丁號」與「布丁號」的並置創造出黑色幽默的效果，將政治強人的名字與甜點並列，暴露了現實政治的荒謬性。而天的回應「顏色不對？／不會啊，吾天天天天藍」，這種過於完美的辯護本身就暴露了其虛偽性。

**〈網民〉**則將 1976 年陳黎自己寫的蜘蛛網意象延伸到當代網路文明。「蜘蛛網國的子民，網民？／你們的開國者，我知道，／建構了一個據有一塊完整／天空的帝國」，將網路世界比作蜘蛛網構成的帝國。「身高／似透明的驚嘆號或小寫的／i，被一陣風吹散、刪節／的刪節號」，這個比喻精準地捕捉了網民存在的脆弱性，就像被刪除的留言，被封禁的帳號。

「你們是浮空的游標，在虛／與實間游移，被信仰或／偽信仰釘在永恆與瞬間超／連結成的重重蛛絲的十字架」，這個意象將宗教（十字架）、網路技術（超連結）、存在狀態（永恆與瞬間）結合在一起，暗示網民被各種信仰、意識形態、信息流所束縛。

最後「考古／報告說你們的夢境存檔於／雲端，99.9%迄今未成功／下載」，這個說法既幽默又悲傷。網民的夢想、記憶、情感都存儲在雲端，但大部分都無法被下載、被理解、被記住，它們就像考古遺址中未被發掘的文物，永遠沉睡在數位的地層中。

#### ◆AI 時代的詩歌實驗：〈AI 挖掘出土的〈小宇宙〉十首〉

**〈AI 挖掘出土的〈小宇宙〉十首〉**是陳黎對 AI 時代詩歌創作的一次實驗性回應。詩人請 AI 推薦一些「陳黎」寫的〈小宇宙〉現代俳句，結果 AI 生成了一些「形跡頗可疑」的作品，詩人將它們修補整理成十首三行詩。

這個創作過程本身就是對 AI 與詩歌關係的探討。AI 能夠生成類似詩歌的文本，但詩人的角色是什麼？陳黎通過這個實驗給出了答案，AI 可以生成，但詩人的工作是識別、選擇、修補、完善。詩人成為編輯，成為鑒賞者，成為那個能夠從 AI 生成的大量文本中識別出真正詩意的人。

這十首詩本身也展現了陳黎一貫的詩學特色。「光在黑色的睡眠裡／翻了一個身，換上／另一件更黑的睡衣」，將光與黑暗的關係詩意化為睡眠與更衣。「神的摺紙課：祂把／那些摺壞了的雲剪碎，／成為漫天飛雨」，將造物主想像為上摺紙課的學生，失敗的作品變成了

雨。「流星是不習慣用螢光筆／簽名的上帝寫壞了的／筆劃，被匆匆擦掉」，將流星解釋為上帝寫字的失誤。

這些詩展現了一種童趣的想像力，將宏大的宇宙現象轉化為日常的人類行為，創造出一種親密感。但同時，它們也在提出深刻的問題：什麼是創造？什麼是失敗？失敗的作品（摺壞的雲、寫壞的筆劃）是否可以轉化為另一種形式的存在（雨、流星）？這些問題在AI時代顯得特別相關，AI生成的文本是否是真正的創作？如果不是，它們是什麼？

這四首詩展現了陳黎在七旬時仍然保持著對當代世界的敏銳觀察和批判能力。他沒有迴避這個時代最複雜、最具爭議性的問題，而是直面它們，用詩歌的方式來思考、來回應。同時，這些詩也展現了他將傳統與現代、神話與科技、幽默與批判融合的高超能力。

## 第七章：情愛書寫的成熟——從激情到從容

情愛一直是詩歌的永恆主題，但不同年齡階段的詩人對情愛的理解和表達方式會有很大差異。陳黎的晚期創作展現了一種成熟的、從容的情愛觀，既不迴避身體的慾望，也不忽視精神的連結，在情慾與哲思、激情與從容之間找到了一種平衡。

### ◆二十四節氣的情愛敘事：〈致陰陽師的子夜四時歌〉

〈致陰陽師的子夜四時歌〉是一首長篇組詩，由二十四首五行詩組成，對應二十四節氣，形成一個完整的年度循環。這種結構本身就暗示了情愛的時間性與循環性，愛情不是一個靜止的狀態，而是隨著時間變化、成長、轉換的過程。

小寒節開篇就建立了這首詩的基調，「想到生與死的距離比／一根寒毛還小，亞熱帶島上的我／不寒而慄——與之相比，你兩陰陽眼／間的距離已夠寬，仍有足夠的／空間／時間供我的陽刺探陰」。生死之間的界限如此微小，但這種意識不帶來絕望，反而轉向情慾的肯定，用傳統的陰陽哲學來包裝現代的情慾表達。

大寒節中「大寒／讓我依偎著汝之／二鈴輕搖、慢搖出我／們的子夜春歌——冬天／更冷了，春天還會遠嗎？」這裡的「二鈴」既可以理解為女性的雙乳，也呼應著大寒在一月二十日（120），與「依偎」諧音。而化用雪萊名句「冬天來了，春天還會遠嗎？」則將對革命的期待轉化為對春天、對愛情的期待。

立春節「你既貼心又／貼肉地為我立桿見證／周而復始春回大地的傳奇」，將節氣的自然現象與身體的生理反應巧妙對應。雨水節中「媚啊／妹啊你的眉啊減了我的寐」，這種連續的諧音遊戲展現了陳黎對漢語音韻的嫺熟掌握——「我的寐要求你用真寐賠我的假寐」，「真寐」意謂要「真睡覺」。

驚蟄節「你轄下的春蟲們果然又動了」，將蟄伏的昆蟲甦醒比作情慾的甦醒，而「我的小小口／將回饋你的小櫻桃唇以小禮物／就像春天對櫻桃樹做的」，將戀人相悅的行為詩意化為春天對櫻桃樹的滋養，既坦率又不失優雅。

小滿節「焦慮與老衰因你的抗衡／雖漸失勢，依然連任／就職」，這首詩寫於2024年，小滿正好是五月二十日，台灣當屆總統就職日，詩人巧妙地將政治事件與個人生活連接，「焦慮與老衰」雖然因為愛情而暫時被擊退，但它們仍然「連任就職」，這種對人會逐漸衰老的清醒認知，正是晚期風格的重要特徵。

夏至節「夏至，風颱就出世。颱風至，突然／停電，你驚慌的心就會想起有人／壯胆壯胸的夜晚。夏至，陽氣盛極／開始收斂，由此陰長陽消，你慌／什麼，等候一下，很快就又會來電」，這裡用陰陽消長的哲學來安慰戀人，也展現了某種幽默的自嘲。

大暑節「小暑變大暑，莫非小姑娘也變成／大姑娘——沒錯，個性由熱變更熱／變辣，口氣與野心變大，見識也變廣大／看見光也看見影，看見生也看見死：／兩隻陰陽眼，我的陰陽學老師」，女性不再只是慾望的對象，而是成為詩中說話者的老師，教導他陰陽的智慧，生死的真理。

最後的冬至節「兩個誠實的戀人／合起來算不算一顆無餡的／白湯圓，甚至不需要湯，只要到／湯屋泡一下風呂。一二二一／背對背或面對面，冬至誠實也至」，這個「一二二一」對應 12 月 21 日，而「背對背或面對面」則暗示兩人親密的姿態，而「冬至誠實也至」則點明這首詩的核心價值，誠實，對身體的誠實，對情慾的誠實，對時間的誠實，對生命的誠實。

這首長詩展現了陳黎如何用二十四節氣這個傳統時間框架來結構一篇愛的敘事。從小寒到大寒，從立春到冬至，一年的時間流轉也段男女／陰陽互動的一完整經歷，從初起的激情到深秋的成熟，從對死亡的恐懼到對誠實的肯定，這是一個完整的生命循環。對情慾的處理既坦率又含蓄，既直接又詩意，將形體的歡愉與精神的相通融合在一起。

#### ◆ 日常生活的詩意化：〈三月三〉、〈米〉

〈三月三〉和〈米〉都初寫於 2017 年，補註定稿於 2024 年，它們以更加輕盈、更加日常的方式來處理情愛主題。〈三月三〉從中國古老的民俗節日「上巳節」出發，這個節日本來就與情愛、性慾有關，人們會到河邊沐浴，年輕男女可以相會、談情，甚至「野合不禁」。詩人借用這個傳統來書寫當代的情愛經驗。

「3 悅 3／串，串成光滑躲亮的 8」，這裡詩人用阿拉伯數字「3」來替代漢字「三」，兩個「3」豎直排列，上下相連，形成「8」的形狀。而「8」既可以看作數字，也可以看作是數學符號「 $\infty$ 」（無窮大）的旋轉，暗示愛情的無窮無盡。

「奔飛飄蕩（啊於是時也／奔者不禁……）」，上引括弧中的「於是時也，奔者不禁」出自《周禮·地官·媒氏》。「奔者不禁」則巧妙地雙關，「奔」既可以理解為奔跑、自由奔放，也可以理解為私奔，在古代，男女未經父母之命而結合被稱為「奔」，是不被允許的行為。但在這裡，在三月三這個特殊的日子，「奔者不禁」，這是一種暫時的、狂歡式的自由。

〈米〉則用做飯的過程來隱喻愛情的發展。詩分七節，每節呈塊狀，字數依次由一乘一、二乘二、三乘三、四乘四、五乘五、六乘六、七乘七，像風車般迴旋增大。這種結構本身就是一個精心設計的視覺隱喻，它模擬了「米」這個字的形狀，也模擬了米粒逐漸膨脹、發酵的過程。

第一節只有一個字：「米」。第二節是「方形／風車」，描述米字的形狀。第三節「方有所／思水和／溫度就」，引入做飯的過程。第四節「齊湧過來／給它厚度／黏度成為／可吃的飯」，米開始轉化。

第五節「飯飽力足後／便可以大大／方方又四四／方方寫一首／得體又正經」，吃飽飯之後有了力氣寫詩。第六節揭示這首詩其實並不那麼正經，「內容與形式兼／備獨特又正常／



含蓄又露出馬／腳口水唯心又／違唯心想念又／怨嘆你的詩」。

最後一節是全詩的高潮，「生米既已煮成飯／粒粒入肚粒粒轉／旋發酵口乾舌燥／身體漸暖思念也／越來越膨脹，你／為什麼不趕快過／來讓我喝水喝湯」。「生米煮成飯」本是一個成語，比喻事情已成定局，常用來指男女之間已經發生親密關係。而詩中將這個隱喻具象化，米已經煮成飯，飯已經吃進肚子，在肚子裡發酵，身體發熱，需要喝水，這個生理需求被轉化為情感需求，呼喚「你」趕快過來。

這兩首詩的共同特點是將情愛日常化、生活化，不是放在浪漫的、特殊的場景中，而是放在節日慶典、做飯吃飯這些最日常的活動中。這種日常化不是降低情愛的價值，反而是肯定它在日常生活中的根本性，情愛不是脫離生活的浪漫幻想，而是生活本身，是吃飯睡覺一樣基本的需求和經驗。

#### ◆ 記憶與當下的交織：〈擬古——持續的緩板〉、〈擬〈擬古——持續的緩板〉〉

〈擬古——持續的緩板〉寫於 2021 年，而 2025 年寫成的〈擬〈擬古——持續的緩板〉〉則是對前作的「變奏」。這兩首詩形成了一個有趣的對話，展現了詩人如何在不同時間點回到同一個主題，進行新的探索。

2021 年的原作從「你派遣一列音符去追察／去夏峽谷崖邊紫陽花的蹤跡」開始，建立了追憶往事的基調。「它們上上下下，在我心的吊橋／輕盪出，很慢很慢，方／辨認出的一小段忐忑旋律」，這是對「忐忑」這個詞的精妙解讀，「志」是上心，「忑」是下心，音符上上下下就形成忐忑的旋律。「在吊橋上回憶在吊橋上對你／胸際等高線的凝睇，更是」危險的，這種雙重的不穩定創造出強烈的情感張力。

2025 年的〈擬〈擬古——持續的緩板〉〉則是在這個基礎上的變奏。詩人引用了原作中最關鍵的三行，然後展開一首完整的愛情詩。「君在我心之上」對應「志」字，「心之下」對應「忑」字，整首詩都在這種上下、忐忑的節奏中展開。

最精彩的是第四節的「漢字算術」，「在豎心旁旁種植生，種植青／種植互，種植曼，種植童景／種植俞兒……在心的部首上盆栽／亦，盆栽田，盆栽相今，盆栽甜」。通過這種「種植」和「盆栽」，詩人創造出一系列情感的漢字：性、情、恆、慢、憧憬、愉悅、戀、思、想念、憩（憩）。這是在為愛情「預築家園」，用語言的材料建造情感的居所。

最後一行「稜角的堤岸，當君在我心上……」獨立成行，形成「破格的刺點」，打破了前面四節的對稱結構，創造出一種餘韻，一種開放感。

這兩首詩的對話展現了陳黎如何在不同的時間點回到同一個主題，每一次回訪都帶來新的理解和新的表達。從 2021 年到 2025 年，從追憶到當下，從忐忑的記憶到預築的家園，詩人的情愛觀也在演變，變得更加成熟，更加從容，更加深刻。

### 第八章：「色々」的詩學——多樣性作為晚期風格的本質

如果我們要用一個詞來概括陳黎晚期創作的特質，那就是「色々」——多樣性。這不是沒有方向的散漫，而是在充分掌握各種可能性之後的自由選擇。晚期的陳黎拒絕被任何單一的風格、主題或形式所限制，而是在各種可能性中自由遊走，每一次都選擇最適合該題材的表達方式。

### ◆形式的多樣性

從一行詩（〈閃光集〉）到兩行詩（〈絕句〉），從三行詩（〈AI 挖掘出土的〈小宇宙〉十首〉）到五行詩（〈致陰陽師的子夜四時歌〉），從十四行詩（〈俳諧十四行〉）到三十六行詩（〈歌仙〉），從視覺詩（〈閒人甲〉、〈下樓梯的女子〉、〈寂寞〉）到對話詩（〈海岸歌合〉、〈時間歌合〉），從字謎詩（〈用愛發電〉）到全部使用某個部首的詩（〈詩說〉〈五行五絕〉、〈日知錄〉等），陳黎在形式上的探索幾乎窮盡了現代詩的所有可能性。

這種形式的多樣性不是為了炫技，而是因為詩人理解到，不同的題材需要不同的形式。處理疫情這樣的重大公共議題，需要〈落語〉這種充滿諷刺的敘事形式。處理老年身體的現實，需要〈夜曲——給愛麗絲〉這種將崇高與卑微並置的結構。處理時間的哲學思考，需要〈百代〉這種從日常瞬間展開的形式。處理花蓮的地方認同，需要〈海岸歌合〉這種多聲部對話的結構。

### ◆主題的多樣性

從個人的情愛（〈致陰陽師的子夜四時歌〉、〈三月三〉、〈米〉）到公共的疫情（〈落語〉），從地方的認同（〈海岸歌合〉）到全球的科技（〈無人機〉、〈網民〉、〈AI 挖掘出土的〈小宇宙〉十首〉），從身體的經驗（〈夜曲——給愛麗絲〉、〈百代〉）到語言的本質（〈詩說〉、〈時間歌合〉），從歷史的對話（〈孔明〉、〈歌仙〉）到哲學的思辨（〈寂寞〉、〈花刺子模〉），陳黎的晚期創作涵蓋了極其廣泛的主題領域。

這種主題的多樣性展現了詩人對世界的持續好奇和開放態度。他不是封閉在某個特定的主題領域，而是對一切都保持興趣，對一切都願意以詩的方式來探索。這種開放性正是晚期風格的重要特徵，不是越來越狹窄，而是越來越開闊。

### ◆語調的多樣性

從幽默諷刺（〈落語〉、〈用愛發電〉）到深情綿密（〈致陰陽師的子夜四時歌〉），從哲學沉思（〈百代〉、〈寂寞〉）到童趣想像（〈AI 挖掘出土的〈小宇宙〉十首〉），從自我解嘲（〈夜曲——給愛麗絲〉）到莊重宣言（〈詩說〉），陳黎能夠自如地在各種語調之間切換，每一次都恰到好處。

這種語調的靈活性來自於詩人對情感的精確把握和對語言的高度控制。他知道什麼時候應該嚴肅，什麼時候可以幽默，什麼時候需要保持距離，什麼時候可以全情投入。這種分寸感不是天生的，而是通過長期的創作實踐逐漸養成的。

### ◆文化資源的多樣性

從中國古典（《詩經》、《論語》、〈赤壁賦〉）到日本傳統（俳句、和歌、連句、歌合），從西方經典（杜象、莎士比亞、普魯斯特、特朗斯特羅姆）到當代流行（蘭蔻唇膏、香奈兒五號、Zoom 會議），陳黎自由地調用各種文化資源，從不受限於任何單一的傳統。

這種跨文化的能力不是簡單的拼貼或引用，而是真正的內化與轉化。他理解這些文化資源背後的精神與邏輯，然後用自己的方式重新實踐，創造出既有傳統韻味又完全當代的作

品。

#### ◆技術手段的多樣性

從傳統的意象堆疊到現代的文字遊戲，從視覺的空間安排到聽覺的節奏控制，從字謎的巧思到諧音的妙用，從引用的藝術到改寫的技巧，陳黎掌握了幾乎所有的詩歌技術手段，而且能夠將它們有機地融合在一起。

這種技術的全面性是長期積累的結果。陳黎從 1970 年代開始寫詩，到 2020 年代已經超過五十年，在這五十多年中，他不斷實驗、不斷探索、不斷積累，最終達到了一種全面掌握各種技術的狀態。而晚期創作的特點就是，他能夠自如地選擇和組合這些技術，達到最好的效果。

這種多樣性不是沒有統一性。陳黎的所有作品都帶著他獨特的印記：對漢字的敏感，對幽默的偏好，對傳統的尊重與創新，對當代議題的關注，對生命本質的思考。但這種統一性不是通過單一的風格來達成的，而是通過一種內在的精神氣質，一種對詩歌本質的理解，一種對語言魔力的信念。

「色々」作為詩集的標題，正是對這種多樣性的宣示。它告訴我們，晚期風格不是收斂為某種固定的模式，而是在充分掌握各種可能性之後的自由選擇。這是真正成熟的標誌，不是只會一種東西，而是什麼都會，然後根據需要選擇最恰當的方式。

#### 結論：詩心未減，翻新有道——陳黎晚期風格的完成與開放

經過對陳黎從 2020 年至 2025 年間三十九首詩作的深入分析，我們可以確定地說，陳黎不僅實現了真正意義上的「晚期風格」，更為當代漢語詩歌的晚期創作樹立了一個難以企及的標竿。這個結論不是基於簡單的作品數量統計，而是建立在對這些作品所展現的美學特質、哲學深度、形式創新和生命智慧的綜合考察之上。

首先，我們必須重新定義「晚期風格」在陳黎創作中的意涵。傳統上，晚期風格常被理解為一種衰退的徵兆，或至少是一種與早期創作不同的、較為保守的風格。但陳黎的晚期實踐徹底顛覆了這種理解。從〈晚期風格〉這首 2020 年的作品開始，詩人就明確提出「去形存神」的美學主張，這不是放棄形式的精雕細琢，而是將形式的考量內化到如此深刻的程度，以至於形式與內容達到了完美的統一，技巧已經變成了本能，選擇已經變成了自然。這種境界在〈閃光集〉的一行詩、〈絕句〉的兩行詩、〈閒人甲〉的極簡結構中達到了極致，但同時在〈海岸歌合〉、〈時間歌合〉、〈致陰陽師的子夜四時歌〉這些結構複雜的長詩中也得到了充分展現。詩人已經完全掌握了何時該繁複、何時該簡約的分寸，這種從心所欲不逾矩的自由，正是晚期風格成熟的最高標誌。

其次，陳黎的漢字詩學在晚期達到了前所未有的哲學深度。從早期的〈隱私詩〉、〈字俳〉到晚期的〈色々〉、〈用愛發電〉、〈時間歌合〉、〈擬〈擬古——持續的緩板〉〉，我們看到文字遊戲從智力展示逐漸深化為哲學探索的工具。〈色々〉通過三十多個「色」字組合創造出從繁華到空無的完整哲學循環，〈用愛發電〉將字謎轉化為兩岸關係的政治隱喻，〈時間歌合〉將「時間」拆解為「時」與「間」的對話揭示時間的雙重本質，〈擬〈擬古——持續的緩板〉〉通過「在豎心旁旁種植」來構建愛情的情感世界。而在 2025 年 12 月的六組「同旁

詩／偽同旁詩」中，這種探索達到了新的高度，〈詩說〉用言字旁窮盡詩歌的所有可能性，〈五行五絕〉用五行部首演繹宇宙的生成與毀滅，〈滅口計畫〉更是通過「滅口」的符號操作來想像社會革命的可能性。這些作品證明，漢字不只是記錄語言的工具，它本身就是思想，就是哲學，就是對世界的一種理解方式。陳黎對漢字部首系統的深入挖掘，為當代詩歌開拓了一個獨特的領域，這個領域既植根於漢語文字的特殊性，又能夠觸及普世的哲學問題。

**第三，時間意識的轉化構成了陳黎晚期風格的核心主題。**從〈晚期風格〉中「我輕了些，也空了些」的接納，到〈山水〉中「殘山剩水」卻仍有麻雀歌唱的肯定，到〈百代〉中紅綠燈倒數與人生回溯的對應，到〈薩拉邦德〉中記憶自動解壓縮的從容，我們看到詩人對時間、對衰老、對死亡的態度經歷了一個從清醒認知到溫柔接納的過程。〈俳諧十四行〉通過十四個季語的循環展現時間的循環性，〈歌仙〉通過三十六句連句展現時間的多聲部性，〈時間歌合〉通過「時」與「間」的對話展現時間的辯證性。這些作品都在告訴我們，時間不是敵人，不是要征服或逃避的對象，而是要理解、要對話、要與之共舞的夥伴。這種對時間的理解，只有經歷了七十多年時光的詩人才能達到，這是歲月的饋贈，是晚期風格最珍貴的智慧。

**第四，跨文化對話在晚期作品中達到了有機的融合。**陳黎對日本俳句、和歌、連句等傳統形式的借鑒，不是表面的模仿，而是深入到精神內核的轉化。〈歌仙〉不只是形式上的三十六句連句，更是與芭蕉、一茶、小野小町等歷代歌仙的跨時空對話。〈天々々〉從紀友則的和歌出發進行三次變奏，〈枕詞〉將和歌的枕詞傳統轉化為存在性的隱喻，〈海岸歌合〉和〈時間歌合〉用歌合的左右對話結構來呈現花蓮歷史的多聲部性和時間本質的雙重性。同時，陳黎也沒有忘記自身的文化根源，〈孔明〉從諸葛亮出發探討東方的虛實智慧，〈崇丘〉從《詩經》的「有目無篇」出發建構集體夢想的寓言，〈戲題〉戲仿〉與黃庭堅的同旁詩對話。這種同時深入多種文化傳統，在傳統之間建立對話，又不失自身立場的能力，正是全球化時代詩人應有的文化視野，也是晚期風格成熟的重要標誌。

**第五，身體與情慾的誠實書寫展現了晚期風格的勇氣。**在〈夜曲——給愛麗絲〉中，詩人不迴避老年人排尿困難的生理現實，用「我時而伸出左手或右手，用力以指頂壁」這樣的細節，將崇高的音樂美與卑微的身體需求並置。在〈致陰陽師的子夜四時歌〉中，詩人通過二十四節氣描寫以一年為度的戀人們的生活，坦率呈現其中的光與陰影。〈三月三〉和〈米〉用不同的方式處理情慾主題，〈擬〈擬古——持續的緩板〉〉則將情慾昇華為語言的種植與培育。這些作品在當代漢語詩歌中是罕見的，因為它們既不迴避日漸老去的身體現實，也不將情慾庸俗化，而是在誠實與詩意之間找到了完美的平衡。這種書寫實際上是對生命的肯定，是晚期風格中最溫暖、最人性化的部分。

**第六，視覺詩學在晚期作品中更加內斂精確。**〈寂寞〉用散落的「宀」符號創造被包圍的感覺，〈下樓梯的女子〉用字形變化模擬下樓梯的動態，〈聞人甲〉用空隙（「間」：ma）創造呼吸空間，〈三月三〉和〈米〉用數字和正方形的視覺遊戲模擬情慾的膨脹。這些視覺設計不是外在的裝飾，而是與詩的內容有機融合，每一個視覺選擇都服務於意義的表達。陳黎早期的視覺詩如〈戰爭交響曲〉、〈孤獨昆蟲學家的早餐桌巾〉追求強烈的視覺衝擊，而晚期的視覺詩則更加內斂，更加精確，視覺、聽覺、意義三者達到了完美的統一。



**第七，幽默與悲憫的結合創造出一種獨特的詩歌語調。**〈落語〉用黑色幽默處理疫情災難，〈無人機〉和〈網民〉用寓言手法批判當代科技文明，〈孔明〉用自嘲式的幽默重述歷史故事，〈如何把焦慮煮成蕉綠〉用語言的煉金術轉化心理困境。這些作品在處理嚴肅主題時保持的幽默感，以及在幽默表面下蘊含的深刻悲憫，展現了詩人面對無法承受的重量時仍然保持尊嚴的方式。這種舉重若輕的能力，既不盲目樂觀也不徹底悲觀，而是以一種清醒的、帶著微笑的態度來面對存在的限制與可能性，這是晚期風格的重要特質。

**第八，對當代性的敏銳回應展現了詩人持續的社會關懷。**〈AI 挖掘出土的〈小宇宙〉十首〉處理人工智慧時代的詩歌創作問題，〈落語〉回應新冠疫情，〈網民〉探討網際網路時代的虛擬存在，〈無人機〉批判社會監控，〈用愛發電〉介入兩岸關係，〈減口計畫〉想像女性革命與平等烏托邦。這些作品證明，晚期風格不是遠離現實、躲進象牙塔，而是以更深刻的方式介入當代最重要的社會議題。陳黎的介入不是新聞報導式的即時反應，而是經過詩意轉化、上升到哲學高度的深刻思考，從當代性中提煉出永恆性，從具體事件中揭示普遍問題。

**第九，地方書寫達到了方法論的高度。**〈海岸歌合〉不只是對花蓮歷史文化的描寫，更是一種通過地方來理解世界的方式。左方的「里奧特愛魯」與右方的「撒奇萊雅」對話，外來的命名與在地的聲音對話，歷史的傷痛與自然的恆常對話，這些對話構成了花蓮的多聲部敘事。〈百代〉中「往山東豆漿店吃／一碗豆漿／兩個肉餅的早餐」這樣的日常細節，〈寂寞〉中「在比幽州台／低一點的我家／樓頂」這樣的自嘲式定位，都展現了詩人如何將地方不只是作為背景或題材，而是作為理解世界、理解存在的基礎。這種地方詩學不是狹隘的地方主義，而是通過地方連接世界，將邊緣轉化為中心的能力。

**第十，對詩本質的持續探問構成了晚期創作的元詩學維度。**〈孔明〉實際上是一篇詩學宣言，「虛永遠勝於實／空勝於有，迂迴／勝於直接」揭示了詩人的美學立場。〈花刺子模〉探討遐想或靈感的突然閃現，〈歌仙〉建構詩的譜系，〈枕詞〉追問詩人枕著什麼詞入眠，〈擬〈擬古——持續的緩板〉〉探索自我對話與再創作的可能性，〈詩說〉則用言字旁窮盡詩歌的所有可能性。這些作品不是為了建立某種教條或理論體系，而是詩人在創作實踐中的自我反思，是對詩歌可能性的持續追問。這種永不停息的探索精神，正是晚期風格最可貴的品質。

綜合以上十個面向的分析，我們可以得出一個清晰的結論：陳黎的晚期風格不是某種單一的美學特徵，而是一個複雜的、多面向的、持續發展的詩學系統。這個系統的核心特質可以概括為「在限制中尋找自由，在傳統中創造新意，在衰老中肯定生命，在當下中連接永恆」。

更重要的是，陳黎的晚期風格為我們理解「晚期」這個概念本身提供了新的視角。晚期不是終結，而是開放；不是封閉，而是更廣闊的可能性。七旬之際，陳黎仍然在實驗新的形式，探索新的主題，回應新的社會議題，挑戰新的語言可能性。從一行詩到三十六句連句，從一個「米」字到複雜的歌合結構，從對自己四年前作品的再創作到對千年前和歌的變奏，從處理個人的焦慮到想像社會的革命，陳黎展現了一種令人驚嘆的創造力和生命力。

這種創造力和生命力來自哪裡？我認為它來自對詩歌本身的深刻信念，來自對語言魔力的持續迷戀，來自對生命的熱愛和對世界的好奇心。在〈花刺子模〉中，「花刺子模」這個

詞彙突然在咬白吐司時閃現，詩人稱之為「終其一生／被『字』和『宙』／這兩片吐司／夾著的我等，僅有的／最華麗、最反地心／引力的／天啟了」。這種對語言突然閃現的驚喜，對意義突然湧現的讚嘆，正是詩人保持創造力的源泉。即使在生命的晚期，即使面對死亡的逼近，詩人仍然相信語言的魔力，相信詩歌可以在瞬間創造出「反地心引力的天啟」，可以讓我們短暫地超越時空的限制，觸及某種永恆。

**陳黎的晚期風格對當代漢語詩歌的意義是多重的。**首先，它證明了年齡不是創造力的障礙，晚年可以成為詩人創作的另一個高峰。這對打破年齡偏見、鼓勵老年創作有重要的示範意義。其次，它展現了漢字作為表意文字系統的獨特詩學可能性，為當代詩歌開拓了一個植根於漢語特性的創作領域。第三，它示範了如何在全球化時代處理多元文化傳統，既開放地吸收外來資源，又堅守自身的文化立場。第四，它展示了詩歌如何既介入當代社會議題，又保持哲學的深度和藝術的高度。第五，它證明了形式實驗不是年輕詩人的專利，成熟詩人的形式實驗可以達到更高的境界，因為它建立在對形式本質的深刻理解之上。

但陳黎晚期風格最重要的意義，或許在於它展示了一種生命態度，一種如何優雅地老去、如何在晚年保持尊嚴與創造力的典範。他不迴避老年的困境，不美化衰老的處境，而是以最大的誠實和最深的智慧來面對它們。他承認「有些東西就是沒辦法」（〈花刺子模〉），承認「色々原因終將讓人生由彩色變成無色」（〈色々〉），承認「每一年／可能短如一秒」（〈百代〉），但在這些承認之後，他仍然選擇創作，仍然相信語言，仍然熱愛生命。〈山水〉中那隻在殘枝上歌唱的麻雀，〈夜曲——給愛麗絲〉中以尿滴對抗雨滴的黑色幽默，〈減口計畫〉中想像平等烏托邦的溫柔革命，都是這種生命態度的體現。

**最後，我想強調陳黎晚期風格的「開放性」。**雖然本文分析的是從 2020 年到 2025 年 12 的三十九首詩作，但這不是一個封閉的、完成的創作階段，而是一個仍在進行中的過程。詩集《色々》的標題本身就暗示了這種開放性，「色々」（日文〔いろいろ：iroiro〕，「各種各樣」之意）暗示多樣性、豐富性、無窮的可能性。而「々」這個重複符號更是暗示循環、延續、不斷的變奏。從〈擬古——持續的緩板〉（2021）到〈擬〈擬古——持續的緩板〉〉（2025），從對紀友則和歌的首次變奏到三次變奏，從早期的視覺詩到晚期更內斂的視覺詩學，我們看到的是一個持續變化、持續發展、持續開放的創作過程。

因此，與其說陳黎達到了某種「完成」的晚期風格，不如說他仍然處於晚期風格的「生成」過程中。這個過程是開放的，是面向未來的，是充滿可能性的。我們不知道陳黎接下來還會創作出什麼樣的作品，會探索什麼樣的形式，會回應什麼樣的社會議題，會達到什麼樣的哲學深度。但我們可以確定的是，只要他繼續創作，他就會繼續給我們帶來驚喜，繼續拓展漢語詩歌的邊界，繼續展示語言的魔力和生命的韌性。

詩心未滅，猶能翻新——這不只是對陳黎晚期創作的評價，更是一種預言，一種期待，一種信念。我們期待看到更多來自這位七十一歲詩人的作品，期待他繼續在漢字的花園中種植新的可能性，期待他繼續用詩歌來回應這個不斷變化的世界，期待他繼續展示如何在生命的任何階段都保持創造的激情和探索的勇氣。陳黎的晚期風格不是一個句點，而是一個逗號，甚至是一個省略號，它指向未來，指向更多的可能性，指向那些我們還無法預見但一定會到來的新的「天啟」。

這就是陳黎晚期風格的真正意義，不是作為一個已經完成的、可以被完全總結的創作階

段，而是作為一個仍在展開的、充滿活力的、面向未來的詩學實踐。它為當代漢語詩歌提供了一個範例，不是要被模仿的範例，而是要被超越的範例，是要啟發我們去探索自己的可能性、去創造自己的晚期風格、去在語言的花園中種植屬於我們自己的花朵的範例。在這個意義上，陳黎的晚期風格不只屬於陳黎自己，它屬於整個當代漢語詩歌，屬於所有相信詩歌、熱愛語言、追求美與真理的人們。

（全文：27700 字）