

陳黎進行中詩集《色々》中的晚期風格論

Claude.ai/2025.12.03

引言：去形存神，舉重若輕——從《淡藍色一百擊》到《色々》

當代華語詩壇最具創新精神的詩人陳黎，在其七十歲之後的創作中，展現了一種令人驚嘆的詩藝昇華。他在七十至七十一歲之間（2024-2025）創作的三十餘首詩作，構成了一個正在進行中的詩集《色々》，這個以日文重複符號為名的詩集，恰如其名地展現了「種種」、「各式各樣」的創作面貌，為我們呈現了「晚期風格」在當代華語詩歌中的完美範例。如果我們將這些作品與陳黎詩集《淡藍色一百擊》中寫成於 2020 至 2023 年間的幾首關鍵作品並置閱讀，我們會發現一個詩人如何在生命的晚期達到創作的另一個高峰，如何將五十餘年的詩藝積累轉化為最純粹、最自由、也最深刻的詩歌表達。

「晚期風格」（late style）這個概念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。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。薩依德指出，真正的晚期風格並非走向和諧圓滿或感傷懷舊，而是展現一種「不合時宜」（untimeliness）的特質，一種不妥協的批判性張力，在簡約中蘊含力量，在平淡中保持銳度。其他的核心特徵包括：去技巧化的悖論（表面簡單實則高度精煉），對死亡與終結的清醒意識，以及碎片化與未完成性。陳黎在詩集《色々》中的創作恰恰體現了這些特質，但又具有獨特的東方美學與當代視野，形成了一種既古典又現代、既沉重又輕盈的詩學境界。

本論文將通過對三十三首詩作的細緻分析，探討陳黎晚期風格的形成與特質，揭示這些作品如何在形式創新、主題深化、文化對話與存在思考等多個層面展現出成熟詩人的智慧與自由，並論證這些作品在當代漢語詩歌史上的重要意義。這些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〈擬古——持續的緩板〉〉、〈花刺子模〉、〈詩說〉、〈天方夜壘〉（以上 2025 年）等三十首。

第一章：晚期風格的宣言與實踐

一、「去形存神」：從〈晚期風格〉到〈山水〉的美學轉向

陳黎 2020 年創作的〈晚期風格〉一詩，可以說是整個晚期創作的理論綱領與美學宣言。這首詩通過螞蟻搬運食物碎屑的日常意象，闡述了一種「去形存神」的藝術哲學。

詩中寫道：「螞蟻，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、／搬運困鎖於我胸間一隻／大象白稿紙上的象形文字／與巨大、笨重的精緻」。這裡螞蟻的微小與大象的巨大形成對比，而螞蟻的工作恰恰是將巨大的、笨重的東西分解、搬運，這正是晚期風格的核心策略，不是追求宏大敘事或繁複技巧，而是將複雜化為簡單，將沉重轉化為輕盈。

詩的結尾「我輕了些，也空了些／感覺充滿食慾，但不覺餓」，這種矛盾的狀態正是晚期風格的精髓。「輕」與「空」不是失落，而是一種放下後的自在，是經過長期積累後的提純。而「充滿食慾，但不覺餓」則暗示對生命仍有渴望，但已不再被欲望所困擾，達到某種超越的境界。這種狀態在後續的詩集《色々》詩作中反覆出現，成為貫穿整個晚期創作的基調。

如果說〈晚期風格〉是理論的宣言，那麼 2023 年的〈山水〉則是這種美學的實踐範例。詩的開頭「殘山／剩水」四字直接點出荒涼的景象，這既是自然風景的描寫，也是對晚年生命狀態的暗喻。但關鍵的轉折在於「但仍有一隻麻雀／雀躍在一根殘枝上」，這個「但」字帶出了整首詩的精神，即使在殘缺中，生命依然能夠綻放。麻雀在殘枝上的鳴唱被比喻為音樂演奏，「只有一根弦，／卻能撥出琶音」，這正是晚期風格的完美隱喻，以最簡約的形式，表達最豐富的內涵。詩的結尾「殘響／不絕，餘音／蹦跳，／活生生在」，將「殘」字從荒涼轉化為美學意義，殘響、餘音不是衰敗，而是生命力的另一種展現形式。

這兩首詩共同建立了陳黎晚期創作的美學基礎，從宏大走向簡約，從繁複走向純粹，從沉重走向輕盈，但這種簡約、純粹、輕盈並非能力的衰退，而是智慧的昇華。

二、「持續的緩板」：時間意識的深化

2021 年的〈擬古——持續的緩板〉引入了另一個重要的晚期主題，那就是時間。詩人模仿一種「持續的緩板」式的情感狀態或生命節奏。音樂術語「緩板」（Adagio）指的是緩慢而莊重的速度，而「持續的」則強調這種狀態的綿延不絕。詩中寫道：「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」。這種緩慢不是被迫的，而是主動選擇的，是為了更細膩地挖掘、追憶、品味往事，通過「很慢很慢」的節奏，通過「點點滴滴」的細節，最後解壓縮出「一顆淚珠」，「從你靈魂滑出又墜回你的靈魂」，可視為對愛的記憶的一次緩慢考古。

「忐忑」這個詞在詩中被拆解為「上心」與「下心」，這種對漢字結構的關注貫穿了整個進行中詩集《色々》。而「忐忑」作為一種心理狀態，在晚期創作中獲得了新的意義，它不再只是焦慮或不安，而是對生命複雜性的接納，是在理性與情感、節制與衝動之間保持的微妙平衡。

這種時間意識在 2025 年的〈薩拉邦德〉中得到進一步發展。詩人寫道：本想能「安步當棋」，平靜平步於（此後）人生路上的他，兩隻腳如黑白子落下間，遠方、彼方往事之虹卻突然「自動解壓縮」，闖入他自我壓縮、節制，「佈局森嚴的」心的「棋盤」。這裡時間不是線性的前進，而是不斷的壓縮與解壓縮，過去會突然闖入現在，打亂原本

的計劃。但詩人的態度是接納的，他知道這種不守規的節拍（「心頭不馴的節拍」）無法完全控制，只能續以緩慢、莊重、略帶著沉思、悲傷的薩拉邦德舞步前行。

「持續的緩板」不只是一種節奏，更是一種生命態度，是在清醒認識時間有限性的前提下，選擇以最從容的方式度過每一刻，不急躁，不逃避，以緩慢的節奏來品味生命的深度。

第二章：形式創新與漢字詩學的極致展現

一、漢字算術：從〈色々〉到〈擬〈擬古——持續的緩板〉〉

陳黎一直是當代漢語詩歌中最善於利用漢字特性的詩人之一，而在晚期創作中，這種「漢字算術」達到了新的高度。2025 年的〈色々〉是一個集大成的展示。全詩由十一節組成，每節兩行，形成精密的鏡像對稱結構：每兩節間相對的兩行字數相同，以「々」這個日文重複符號前後呼應。這種精密的結構控制需要極高的技巧，但詩人在這個嚴格的框架內，窮盡式地探索「色」字的語義可能性，從「色色」的目光、「山色」、「水色」、「草色」、「色楞格河」、「色目人」、「色厲內荏」到「色即是空」，從心理、物理、歷史、地理的顏色到佛教的哲學概念，從視覺到情慾，從日文到中文，列舉了三十餘個含「色」字的詞語。表面上看，這是語言的狂歡，是詞彙的堆疊，但在這種看似繁複的表象下，是對一個漢字如何承載如此豐富意義的深刻反思。從「色々原因終將讓人生由彩色變成無色」到最後的「色々或色色皆空」，詩人完成了一個從有到無、從色到空的哲學旅程。這首詩展現了陳黎對漢字音義的極致掌握。「色々」在日文中，意為「各種各樣」，但此詩中它既指多樣的色彩，也暗指《心經》中的「色即是空，空即是色」。這種嚴格的形式約束要求極高的技巧和耐心，但詩人在這個框架內依然保持了語言的自由流動和意義的不斷增殖，創造出一種在嚴格與自由之間的完美平衡。

2025 年的〈擬〈擬古——持續的緩板〉〉則將漢字算術推向另一個極致。詩的第四節寫道：「容我為你預築家園，拆解偏旁／在豎心旁旁種植生，種植青／種植互，種植曼，種植童景／種植俞兄……在心的部首上盆栽／亦，盆栽田，盆栽相今，盆栽甜」。這裡詩人將漢字的構成過程比喻為園藝勞動，在「豎心旁」上種植不同的部件，生成「性」、「情」、「恆」、「慢」、「憧憬」、「愉悅」等字，在「心」上盆栽不同的部件，生成「戀」（戀）、「思」、「想念」、「憇」（憇）等字。這種將抽象的漢字構造轉化為具體的種植行為，不僅是形式的創新，更是對情感本質的深刻理解，每一種情感都是由基本的「心」或「豎心旁」加上不同的成分構成的，詩人就像園丁一樣，在心的土壤上培育愛情的花園。

二、視覺詩與具象詩：從〈閒人甲〉到〈下樓梯的女子〉

陳黎對視覺詩的探索由來已久，但在晚期創作中這種探索更加精練和有機。2025 年的〈閒人甲〉一詩完全沒有標點符號，只反覆使用十餘個字以及日文重複符號「々」，通過嚴格的對稱結構呈現莊子「莊周夢蝶」的哲學困境。詩分兩部分，前三行以「我」作為中軸線，左右兩側形成鏡像關係：

蝶々 友 我 我 友 蝶々
 蝶々 看 我 我 看 蝶々
 蝶々 夢 我 我 夢 蝶々

這種對稱結構不僅是視覺上的美感，更是哲學觀念的視覺化：主體與客體的界限在哪裡？誰在夢誰？在這個對稱結構中，兩者是平等的，互為鏡像的。後四行則由對稱轉成複沓：

蝶々 舞 我 々 舞
 蝶々 停 我 々 停
 蝶々 疊疊 我 々 喋喋
 蝶々 有閒 我 我也有閒

蝴蝶群聚飛舞，我輩喋喋稱奇……慶幸跟「蝶々」一樣，也「有閒」，也能自由、逍遙遊。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，成為意義生成的場域——「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〉（2025）則是另一種視覺詩的實驗。詩人用「女」字加上不同的部首（子、孑、孑、乃、刁、刀）來表現一個女子下樓梯的動態，每一行比前一行稍微向右移動，創造出階梯狀的下降軌跡。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。不同的部首不僅改變了字的意義，也改變了字的視覺形態和隱喻意涵。在梯頂與梯底，我們看到「好」（女+子）這個字，似表示「女子」靜止時；在其間則是此「女」的移動之態——從「子」（溫和中性）到「孑」、「孑」（扭動不穩）再到「刁」、「刀」（尖銳失衡），過程中其「奶」（女+乃）多次清楚映入觀者眼中，最後回到「子」，完成一個循環。這種形式不是外在的裝飾，而是與內容（下樓梯的動態與心理變化）完全融合的有機整體。詩人附註說杜象的裸女應為一西方之「西」施，本詩中的女子，顯係「東」施效步，判斷或為一略胖之女子。顯略胖，可能因為此女子是由兩個漢字偏旁合成，看起來臃腫些。詩人此註真是有趣的自謙。

2025 年的〈寂寞〉將視覺詩推向更抽象的層次。詩人用「宀」這個部首符號來視覺化「寂寞」的湧來。「宀」是「寶蓋頭」，出現在「寂」、「寞」、「宇」、「宙」等字的頂端。詩人將這些符號散布在頁面上，從不同方向、不同距離向中心湧來，最後只剩下孤零零的一個「宀」，懸浮在大片空白中。這個視覺構圖精確地再現了寂寞如霧般湧來、包圍、籠罩的感覺。選擇「宀」這個符號極具深意：它的形狀像屋頂（「家」、「宅」之頂），象徵著庇護和遮蔽，但同時也象徵著封閉和隔離，創造出一種複雜的情感張力。「宀」出現在「宇宙」中，暗示寂寞與宇宙無限性的聯繫；它也出現在「寂寞」本身，

形成一種自我指涉的結構。整首詩除了開頭的敘述外，主要由這些符號和空白構成，但正是這種抽象，讓寂寞的本質被純粹地、直接地呈現出來。

三、極簡形式的力量：從〈閃光集〉到〈詩說〉

晚期風格的一個重要特徵是形式的極致簡約。2024 年的〈閃光集：一行十首〉每首詩只有一行，但在這極度限制中，陳黎創造出驚人的意義密度。例如第一首「窗外，銀色的雨像訂書針般落下；窗內，他們接吻，像訂書機」，這一行詩通過訂書針與訂書機的巧妙比喻，將外在的自然現象與內在的人類行為連接起來，創造出形式與內容的完美呼應。又如第二首「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」，將衰老的標誌（白髮）轉化為美的意象（咖啡奶泡），展現出對生命自然過程的溫柔接納。第六首「那隻白貓，喵一聲從白茶花叢裡探出頭來，鄭重地為自己辨白」則玩弄了「辨白」一詞的歧義性。「辨白」通常指澄清誤會，但「白貓」從「白茶花」中出現，這個「辨白」也可理解為在白色中辨認白色——白貓為自己辯白說：我白貓之白，非茶花白也。這種雙關創造了詩歌的趣味。

2024 年的〈絕句〉只有兩首，每首兩行。第一首「她不告而去，不留一物，／形式與內容都絕頂到位——痛快！」將失戀轉化為一種美學成就來欣賞，這種在痛苦中保持審美距離的能力，正是晚期風格的智慧。第二首「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！」則以幽默化解悲傷，展現出在失戀後仍能發現「生之荒謬」的豁達。

2025 年的〈詩說〉則達到了形式極簡的頂峰。全詩三十行，每行大多三或四字，全部使用帶有「言」字部首的漢字。詩寫道：「詩許誓言／詩許諍言／詩許謊言／詩許誑言」，通過簡單的「詩許」結構，宣告了詩歌的包容性。最後「詩證詩」這個結尾，則是詩歌自足性的宣言，詩歌不需要外在的證明，詩歌本身就是證明。這種極簡不是貧乏，而是提純，是將一生的詩學思考濃縮成最精華的語言。

第三章：主題的深化與擴展

一、愛情詩學：從身體到精神的完整書寫

陳黎晚期創作中的愛情詩展現出一種既坦率又深刻、既感官又哲學的特質。2024 年的〈致陰陽師的子夜四時歌〉是一首以二十四節氣為框架的長篇情詩，從小寒到冬至，刻繪了一年中心愛的完整循環。這首詩的獨特之處在於它不迴避、不美化衰老的處境，而是以最誠實的態度面對身體的慾望和限制。

詩的開篇寫道：「小寒：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」。這種將生死的哲學思考與情慾的直接表達並置的手法，創造出一種既沉重又輕盈的張力。而在夏至節，詩人寫道：「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」，以幽默自嘲的方式描述男性「雄風」之暫消，這種對身體現實的誠實書寫，正是晚期風格的勇氣。

初寫於 2017 年、2024 年補注成之的〈三月三〉和〈米〉兩詩同樣處理情慾主題，但更加詩意化。在〈**三月三**〉一詩中，詩人通過諧音，將「三月三」轉化為「衫約衫／褪」（脫掉衣服），再進一步轉化為「3 悅 3／串，串成光滑躲亮的 8」——這個視覺和語言的遊戲既捕捉了兩個身體交纏的形狀，也象徵著愛的無限和永恆。詩人以「上巳節」水邊沐浴、春遊踏青之民俗為背景，將情慾的狂歡合法化、詩意化。而〈**米**〉則通過做飯、吃飯的日常行為來隱喻情慾的生成與滿足，全詩從一個「米」字開始，逐漸膨脹到七行七列的正方形「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」，完美地對應了米煮成飯、飯在胃中發酵、慾望逐漸高漲的過程。

這些愛情詩的深刻之處在於，它們不將愛情簡化為精神的或肉體的單一向度，而是展現愛情的完整性，從身體的親密到精神的相通，從日常的瑣碎到哲學的思考，都是愛情不可分割的部分。

二、存在思考：時間、死亡與虛無的詩意轉化

晚期風格的核心特徵之一是對死亡與終結的清醒意識，但陳黎的處理方式不是悲觀的虛無主義，而是一種接納、轉化甚至欣賞。2025 年的〈**百代**〉是這方面最典型的例子。詩人在 71 歲生日早晨，騎車去吃日常的早餐，在路口等紅綠燈時，看著倒數計時器從 70 秒倒數到零，突然意識到這個倒數也是生命的倒數，「一秒彷彿一年」，但當紅燈變綠燈，「啊，歸零了，跟山一樣的／綠」，詩人說他「識相地用力踏了一下／腳踏車，繼續上路／樹籬桂花香撲面而來」——「識相」一詞頗妙，既指懂得察言觀色、適時行動，也指「認識時間之相」——詩人沒有停留在傷感或恐懼中，而是帶著「桂花香」的美好，繼續「新的一段百代過客之行」。歸零不是結束，而是新的開始。這種將終結轉化為開始的智慧，正是晚期風格的精髓。

2025 年的〈**花刺子模**〉則從另一個角度處理存在的問題。詩人在咬白吐司的瞬間，腦中突然閃現「花刺子模」這四個音節，一個遙遠的、幾乎被遺忘的地名。這種無緣無故的閃現被詩人稱為「終其一生／被『宇』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」。這個比喻極其精妙，人類被時空（宇宙）限制，就像三明治的夾心被兩片吐司夾住，但在這種限制中，我們仍然能體驗到超越，那就是語言的魔法，是「花刺子模」這樣的詞語突然閃現所帶來的短暫飛翔。

2024 年的〈**孔明**〉則通過歷史人物來處理存在策略的問題。詩人認同諸葛亮「虛永遠勝於實／空勝於有，迂迴／勝於直接」的哲學，並將其轉化為自己的詩學立場。在面對死亡和虛無時，不是用蠻力去對抗，而是用智慧去轉化，以虛擊實，以暗擊明，這正是晚年的生存藝術。

三、焦慮與療癒：從〈如何把焦慮煮成蕉綠〉到〈落語〉

現代人的普遍困境是焦慮，而陳黎在晚期創作中直面這個主題，並提供了詩意的療癒方式。2024 年的〈**如何把焦慮煮成蕉綠**〉是一個完美的例子。詩人列舉了三十多個以「焦」

字開頭的詞語，從「焦急、焦切、焦燥、焦勞」到「焦枯、焦乾、焦黃、焦黑」，窮盡了焦慮的所有症狀。但詩的轉折在於提出解決方案：「丟進一首俳句排拒這焦門慘案吧」，用詩歌來對抗焦慮。芭蕉的俳句「夏之海浪盪：大島小島碎成千萬狀」被引入，用自然的、詩意的破碎來取代焦慮的、病態的破碎。最後「叫小林一茶教我泡一杯涼綠茶吧」，這個結尾將標題的問題（如何把焦慮煮成蕉綠）轉化為一個簡單的行動：泡一杯茶。這不只是字面上的泡茶，而是一種生活態度，是在簡單的日常行為中找到平靜。

2024 年的〈落語〉則以黑色幽默的方式處理新冠疫情這個集體創傷，展現了詩人對時代脈動的敏銳觸覺和對人類共同處境的關懷。詩人選擇「落語」（日本的單口相聲）作為題目，將新冠疫情比喻為一場圍棋對局：「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」。黑色的棋子象徵死亡和疾病，它們快速地在棋盤上落下，「圍城」既是圍棋術語，也暗指疫情期間各城市的封鎖；「反覆登基」暗示病毒不斷變異、捲土重來，像一個永遠無法被推翻的暴君。詩中最震撼的意象是「收穫帝國級的花火／與花語，落櫻與落嬰」——「落櫻與落嬰」的並置讓人觸目驚心。詩的第二節說「它用黑色的沉默說話／任觀棋者落淚聽其落語」，疫情本身是沉默的，病毒不會說話，但這種沉默本身卻變成了一種最有力的「話語」，我們這些「觀棋者」只能落淚，只能無力地聽著這場黑色的「落語」表演；而「且呼喊萬歲／Manzai！」將慶祝的口號與日本對口相聲（Manzai）藉同音關係結合，創造出極具諷刺意味的喜劇效果。這種將悲劇轉化為喜劇、將無力轉化為幽默的策略，是一種心理防衛機制，也是一種藝術昇華。詩的結尾「它落子如飛／深恐你們太快識破／轉播中的這盤棋是世界盃」，揭示了疫情的全球性本質，但用圍棋和世界盃的比喻，將無法控制的災難轉化為可以觀看、可以理解的遊戲，這種距離感本身就是一種療癒。

第四章：文化對話與跨文化詩學

一、日本詩歌傳統的創造性轉化

陳黎晚期創作中最顯著的特徵之一是對日本詩歌傳統的深度吸收與創造性轉化。這與他多年翻譯日本俳句和短歌的經驗密切相關，但在晚期作品中，這種影響已經完全內化，成為他詩學的有機組成部分。

2025 年的〈俳諧十四行〉是這方面最典型的例子。詩人將日本俳句的季語傳統與西方十四行詩的形式結合，創造出一種混合詩體。全詩十四行，依次嵌入十四個俳句季語，從春之的「春日和小水葱、金盞花」到冬之的「霜夜、銀杏落葉、冬籠」，再到新年的「初鶯、傀儡師」，完成一個完整的時間循環。但詩人不是機械地羅列季語，而是讓它們自然地融入詩的敘事中，「金盞花剛讀完／提燈遊行的邀函，夏夜就慫恿群星／一起偷偷轉動遊樂園的旋轉木馬」，這種將季節轉換擬人化、童話化的手法，既保留了俳句對自然的敏感，又注入了現代詩的想像力；其結構既保持了十四行詩的嚴謹框架，又融入了俳句的瞬間美學，創造出一種既古典又現代的詩意空間。

2025 年的〈歌仙〉則展現了對日本連句傳統的創造性轉化。「歌仙」既指和歌大師，也指由三十六句構成的俳諧連句形式。陳黎的這首詩全詩三十六行，呼應歌仙的三十六

句結構，而且每兩節之間相對的兩行字數相同，形成隱藏的對稱和呼應。詩人引用了小林一茶、松尾芭蕉、小野小町、千代尼、與謝蕪村等多位日本古典詩人的作品，甚至還引入了瑞典詩人特朗斯特羅姆，讓他們接龍、唱和，編織成一個跨時空、跨文化的詩人對話網絡。開篇的「涼風在夢中／一吹，十三里／／夢外也十三里／夢兩面皆涼」化用小林一茶俳句，將夢與現實、內與外的界限模糊化。這種創作方式不是表面的引經據典，而是一次深刻的精神對話。詩人通過中譯和轉化這些經典詩句，讓它們在當代語境中獲得新的生命。比如芭蕉的辭世詩「旅に病んで夢は枯野をかけ廻る」被轉化為「單曲黑膠唱片／浮旋於枯野唱盤」，這個轉化既保留了原詩的意境（夢在荒涼的原野上徘徊），又賦予其當代的意象（黑膠唱片和唱盤）。更重要的是，〈歌仙〉一詩通過這種跨時空對話，建立了一個詩歌共同體的概念。詩人在注釋中說「以上詩人、歌人，皆歌仙也」，這不僅是對那些被引用的古代詩人的致敬，也是對所有真誠創作的詩人的肯定。在詩人看來，所有真正的詩人都是歌仙，不分時代、不分國籍、不分語言。他們通過詩歌在時空中對話，形成一個超越生死的共同體。而詩人自己，通過寫作這首詩，也加入了這個歌仙的行列，與前輩詩人並肩而立。

2025 年的〈天々々〉、〈枕詞〉等詩同樣展現了對日本詩歌傳統的深刻理解，將日本詩歌的美學精神內化為自己詩歌創作的有機元素。〈天々々——次韻紀友則〈詠櫻花散落〉〉一詩展現了陳黎如何通過「次韻」這個中國詩歌概念來進行語言創新。他的「次韻」不是在韻腳上（日文和歌並不要求押韻），而是在結構、意象、哲學層面上的呼應。詩題〈天々々〉使用了三次「天」字（後兩次用日文重複符號「々」），這個視覺設計既是對日文書寫系統的借用，也指向詩歌結構。〈天々々〉全詩共四節，首節是此詩「主題」——陳黎「五言四句」版的紀友則原作中譯（「久方光長閑／春日日和煦／櫻花何不靜／離枝逐風輕」）；後三節則為「次韻」的部分——分別以「天光偷入句」、「天留此心景」、「天書何朗朗」開頭，更深刻的是，「久方の」在日本和歌中恰是置於「天」或「光」之前的「枕詞」（固定修飾語），詩人以首節開頭的「久方」，引出以「天」始的後三節，進行三次主題變奏。枕詞的功能是創造期待，陳黎將這個機制從一句之內擴展到整首詩，用一節「久方」創造期待，用三節「天」來滿足和超越這個期待——每一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。通過這種精巧的設計，實現了與古典歌人的跨時空對話，將日本和歌的「物哀」美學轉化為現代漢語的詩意表達。最後一節「天書何朗朗／無字濁人間——／唯遣三兩落櫻／不時作標點……」，將「落櫻」視為「標點」，既新穎又深刻，暗示了自然（「大塊文章」）與文本之間的互文關係，體現了陳黎晚期作品中常見的自反性思考。

〈枕詞〉一詩則將和歌中的枕詞概念轉化為存在性的隱喻，詩人巧妙地將「枕詞」的「枕」字雙關化：它既是文學術語，也是我們睡眠時使用的枕頭。整首詩就在這兩個意義之間游移，將文學的問題（我們用什麼語言來修飾、理解我們的經驗）與存在的問題（我們的生命依靠什麼支撐）融合在一起。詩人問：「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？」答案是多樣的——有時是愛人的手，有時是母親的記憶，有時是午後的陽光和書桌。這些都是我們生命中的「枕

詞」，是支撐我們、安慰我們、給予我們意義的事物。而詩人接著說「不／確定自己枕的是浮生或夢這個詞」，殆嘆浮生若夢，浮世間所有枕詞／枕物都彷彿夢吧。詩的結尾化用了陳黎中譯聶魯達的詩句，將日本的和歌傳統與拉丁美洲的現代詩結合，展現了詩人廣闊的文化視野。

二、「歌合」形式的現代化：〈海岸歌合〉與〈時間歌合〉

「歌合」是日本平安時代的一種文學遊戲，參與者分為左右兩方，輪流詠歌，由評判決定優劣。陳黎在晚期創作中多次使用這種形式，但進行了根本性的轉化，使其成為表達複雜思想和多重視角的有力工具。

2025 年的〈海岸歌合〉是這方面的傑作。是由二十四節詩構成的十二組「左右輪詠」的詩作，可謂陳黎晚期本土書寫集大成之作。開篇第一組詩就建立了一個核心的張力：「里奧特愛魯，／黃金之河」與「撒奇萊雅：／『真正的人』」。兩個名字的並置立刻揭示了花蓮歷史中「外來者視角」與「在地者視角」的角力。葡萄牙語的命名代表殖民者的權力，而原住民語的自稱則代表被壓抑的聲音。全詩通過左右對話，展現了花蓮作為文化交匯點的複雜性，山與海、歷史與當下、原住民與漢人、自然與人文，都在詩中形成多聲部的合唱。第二組詩更是尖銳地指出了原住民在官方歷史中的處境：「真正的人，被歷史課本／壓縮成刪節號……」，既指原住民歷史在教科書中被簡略帶過，只剩下幾個點點，也暗示了這種省略的暴力性。但右側的詩行提供了某種補償或抗拒：「留下奇萊山、奇萊平原／在金陽閃耀的海岸」。撒奇萊雅人的族名以音轉的形式保存在現今地名中，山和平原銘記著他們的存在。這是一種詩意的正義。其後「火神祭的夜晚，她／裸露的肩誘人地烏青著」一節，描繪了撒奇萊雅族火神祭的場景，但「烏青」兩字暗示著瘀傷和痛苦。「他們向阿美族租借旋律／向漢人拷貝字型字體」則揭示了撒奇萊雅族的生存策略：為了躲避清軍追殺，不得不隱藏在阿美族部落中，「租借」和「拷貝」他人的文化元素。這些描述沒有流於悲情或控訴，而是以一種細緻的方式呈現出。

但〈海岸歌合〉不僅是歷史的追憶，也是對當下生活的細膩觀察。「七星潭把每個入境的颱風／指紋印存在沙灘上」，「而太平洋從不登堂入室／只是日復一日湧來門口刮痧」——颱風留下「指紋」（既是痕跡也是犯罪證據），海浪在岸邊「刮痧」（中醫療法），這些比喻既生動又深刻，將自然與人的生活經驗緊密連接。「地震一次次帶我們跳／即興、不需要排練的舞」，這種將災難轉化為詩意經驗的處理方式，展現了花蓮人面對自然力量的從容和幽默。這不是對災難的輕視，而是一種生存智慧。這種生命／生活態度在詩的其他部分也出現：「死亡也很悠閒：／坐在海邊／／伸出長長的透明釣竿／——釣落日」，將死亡日常化、悠閒化，消解了死亡的恐怖感。詩中還充滿了對花蓮自然景觀的細膩描繪和富有想像力的轉化——「有人在立霧溪淘洗時間／篩出日光金沙，月光銀沙」，將淘金活動詩意化，時間被具象化為可以淘洗的物質；「雲朵輕拂奇萊山額頭／懷疑自己／／是拔起的浪變成的／一方濕手帕」，將水的循環（海浪蒸發成雲）轉化為一個溫柔的意象；「潮間帶總是向島嶼邊緣的／我們，炫耀／／下一季，真

正／最潮的色彩混搭」，用幽默的方式肯定島嶼東海岸的自然創造力與「前瞻性」——啊，島嶼邊緣的花蓮，也可以領先時髦，成為「世界的中心」！

2025 年的〈時間歌合〉則將「時間」這個詞拆分為「時」與「間」兩個對話者，讓它們進行哲學性的對話。全詩共十二節，每節五行，單數節由「時」發言排在左側，偶數節由「間」回應排在右側。詩的開頭充滿機智（首兩節各自以發言者的名字（時／間）開始，「時」說：「時不時，我又來 call 你／逝者如斯夫，不舍／晝夜，這段期／間，都好嗎？間歇性／跛行症控制住了吧」——首行逗點前的「時」即等於逗點後的「我」，第三行開頭的「間」意即「間，你」。「間」回應：「間不容隙，我和你是／如此親近的閨蜜……」，首行開頭的「間」即「間，我」。這種將抽象概念擬人化、對話化的手法，使得深奧的哲學思考變得親切可感。通過左右對話，詩人能同時呈現時間的連續性（時）與間隔性（間），流動性與靜止性，充實與空白，揭示「時間」的這雙重性質，展開對時間本質的多面向探討。兩者的對話中，出現大量中西方關於時間的經典比喻。「時」提到「白駒過隙」，並將時間比喻為「腹艙裡裝載著宇宙的飛鳥」和「自咬尾巴的長蛇」（銜尾蛇），強調時間的包容性和循環性。時間又被比喻為「磨刀石，削去／人的鋒芒，但也磨亮人的智慧」，或被比作「死神的／鐮刀，收割青春與記憶」，或被描述為雕刻家，「無聲無息重塑／山河與容顏」，也被形容為綉娘，「一手織每個『此刻』的金線成生命錦緞／一手又拆線」。我們也看到關於時間本質與作用的矛盾認識。「間」則引用聖人「一寸光陰」重於「一尺金」之言，以「重中之重」凸顯時間的珍貴，而「時」則說時間是輕盈的，「無銅牆鐵壁能阻擋，無反彈道／飛彈系統能攔截」，並感謝詩歌和格言像「間」諜一樣偷偷幫時間卸重。通過這種對話，詩人探討了時間與記憶、時間與遺忘、時間與死亡的關係……，最終達成一種對時間的理解：時間不是敵人，不是小偷，而是陪伴者，是幫助我們「輕放下」的朋友。

第十節中，詩人引用普魯斯特《追憶似水年華》中的瑪德蓮蛋糕場景，探討時間與記憶的關係。被觸動的味蕾讓童年記憶「穿過你我間縫隙全部湧現」，說明時間不是簡單地毀滅記憶，在某些特殊時刻，遙遠的記憶會突然湧現。第十一節是全詩關鍵，出現了精彩的「漢字算術」：「讓少女變老嫗，讓／老嫗的身體由公共澡堂的女區移到公墓」，陳黎巧妙利用「嫗」字的字形（嫗=女+區），將漢字構造原理轉化為詩歌敘事的手法，以靜默的畫面呈現由生至死的過程。全詩結尾再次引用「逝者如斯夫，不舍晝夜」呼應開篇，形成循環結構，詩人將「光陰似箭，日月如梭」比喻為「一對／古老船槳」，在生命的大江上「浩浩乎馮虛御風一去不返」。

這兩首歌合詩證明，傳統形式不是束縛，而是可以被創造性轉化的資源。陳黎不是機械地模仿日本歌合的形式，而是將其精神內化，使其成為表達當代經驗、處理複雜主題的有力工具。

三、全球視野與在地關懷的統一

陳黎晚期創作的另一個重要特徵是全球視野與在地關懷的統一。他既能自由地引用西方文學傳統，又始終保持對台灣本土議題的關注。

2024 年的〈用愛發電〉是這方面的典型。這首詩以台灣特有的政治語境（用愛發電作為能源政策的笑話）為起點，但通過字謎遊戲（用「雨」和去掉上半部簡體的「龟」組合成「電」）將其轉化為兩岸關係的隱喻。「島嶼午後雷陣雨」代表台灣，「不強出頭简体龟」代表大陸，兩者如果能以「愛」互動，就能聚合成「電」，產生新的能量。這種將本土政治議題詩意化、哲學化的能力，展現了詩人對現實的深刻關懷和藝術轉化的高超技巧。

2025 年的〈崇丘〉替《詩經·小雅》中「有目無篇」的詩作虛構、補上了實篇。詩人從螞蟻與大象的對比出發，探討了夢想、創造和集體力量的主題。「螞蟻的夢比大象巨大」這個開篇立刻顛覆了我們對大小、重要性的常規理解。螞蟻雖小，但它的夢可以很大。而且，個體的夢想需要集體的支持才能實現：「啊／千萬不能讓夢，夢想，或其／姊妹城邦，愛，美，以及／善，因過重的負荷突然崩塌」。詩人告訴我們，那些珍貴的價值（夢想、愛、美、善）是脆弱的，需要我們共同珍惜和守護。此詩最後以一個極度感性、私密的畫面作結：「你睫毛的閃電比窗外閃電熾烈……」，這種轉折是陳黎的標誌，它將抽象、形而上的集體思考，瞬間收束於一個個體的、當下的、具體的情感體驗，說明了所有宏大的哲學最終都必須為個人的愛與美服務。

2025 年的〈無人機〉和〈網民〉兩詩則展現了詩人對當代社會和科技現象的批判性思考。〈無人機〉通過將當代無人機現象與古老的巴別塔神話結合，創造出一個既荒誕又寫實的寓言世界。無人機湧向天界，試圖進入「諸神出入的空中港口」，這既是人類野心的象徵，也暗示了當代科技的僭越性。詩中充滿了對政治話語虛偽性的諷刺：那些無人機上貼著「正義號復仇號和平號／普丁號布丁號探查號」，等標誌，但實際上都帶著不可告人的目的。最後媽祖的出場和她的簡潔宣言「出駕吧／依原計畫下凡收肖像費」，用一種黑色幽默的方式揭示了當代社會的商業化本質：連宗教都被商品化了，神祇也要收取使用形象的費用。

〈網民〉則從詩人半世紀前的一首詩出發，對當代網絡社會進行了深刻的反思。詩人將網絡空間想像為一個「蜘蛛網國」，而生活在其中的人就是「網民」——「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起／連結成的重重蛛絲的十字架」。這些意象既捕捉了網絡存在的虛擬性和不穩定性，也揭示了網絡文化的深層矛盾：我們創造網絡內容，但也被網絡所困；我們追求連接和溝通，但可能陷入孤獨和異化。「你們是網的一部分，也是／網的空隙」，「你們是夢的編織者／或者纏在網中的幽影？」這些問題沒有簡單的答案，因為網民同時是創造者和受害者，是主體也是客體。詩的結尾「我／知道你們就在雲端或彩虹／彼端天空的某個角落，正為／我寫的這首詩偷偷按讚……」陳黎並非用批判的、警惕的眼光來看待科技，而是在科技現象中發現詩意的可能性和人性的永恆主題。這種對當代現實的敏銳回應，證明晚期風格不是退回到過去或傳統，而是始終與時代同步，用詩歌來理解和詮釋不斷變化的世界。

第五章：語言的純化與詩學的自我反思

一、元詩歌：詩歌關於詩歌的思考

晚期創作的一個顯著特徵是詩歌的自我反思性增強，詩歌本身成為詩歌的主題。2025 年的〈詩說〉是最純粹的「元詩歌」（meta-poetry：關於詩本身的詩），全詩只使用帶有「言」字部首的漢字，宣告了詩歌就是關於「言」的藝術。詩寫道：「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」，這是對詩歌本質的哲學思考，詩歌不只是真實的記錄，更是想像的創造，它能將謊言轉化為誓言，將虛構轉化為真理。最後「詩證詩」，這是詩歌自足性的宣言，詩歌不需要外在的證明，詩歌本身就是證明。

2025 年的〈AI 挖掘出土的〈小宇宙〉十首〉則從另一個角度反思詩歌創作。在 AI 能夠生成文本的時代，詩人的角色是什麼？陳黎的回答是，詩人成為編輯、鑒賞者，成為那個能夠從大量文本中識別出真正詩意的人。這十首詩據說是 AI 生成後詩人修補而成，這個創作過程本身就是對詩歌本質的探討，詩歌究竟是什麼？是語言的組合？是意象的創造？還是某種無法被程式化的人性質素？

2025 年的〈擬〈擬古——持續的緩板〉〉則是詩人與自己對話的例子，「擬擬古」這個標題揭示了一種層疊的自我指涉結構。詩人不再只是向外尋找新的題材，而是向內深挖，在自己過去的作品中發現新的可能性。這種自我對話、自我變奏的創作方式，正是晚期風格的重要特徵之一。

二、語言的極限與可能：從〈閒人甲〉到〈天方夜曇〉

陳黎晚期創作持續探索語言的極限與可能性。〈閒人甲〉只使用「蝶」、「我」、「々」等少數幾個字和符號，通過它們的排列組合和視覺位置的變化，創造出關於莊周夢蝶的哲學思考。這種極簡的語言策略，既是對語言冗餘的反抗，也是對語言精髓的提取。

2025 年的〈夜曲——給愛麗絲〉則展現了語言在處理身體與情慾時的豐富可能性。詩人從最崇高的藝術（蕭邦的夜曲、貝多芬的小品）寫到最卑微的生理現實（老年男性的排尿困難），但通過語言的轉化，這種對比不是令人尷尬的，反而創造出一種既幽默又深刻的效果。「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」，這種將尿滴、雨滴、淚滴並置的手法，展現了語言轉化現實的魔力。

2025 年的〈天方夜曇〉則探討了語言超越的可能性。來自不同國家的人用各自的語言輪番講述，但在等待曇花開放的共同經驗中，語言的差異被超越了，「無需翻譯的花開的聲音」，這是對語言局限性的超越，也是對人類共同性的肯定。詩人相信，在某些時刻，語言不再是障礙，而是通向理解的橋樑，是「舌是夢的園丁」，通過講述故事，我們共同培育著夢想的花園。

第六章：晚期風格的哲學向度

一、虛實辯證：從〈孔明〉到〈花刺子模〉

陳黎晚期創作中反覆出現的一個哲學主題是虛實關係。2024 年的〈孔明〉一詩，將「孔明」這個名字拆解為「孔」（縫隙）和「明」（光明），通過諸葛亮（孔明）這個歷史人物宣告「我選擇縫隙：以小窺大，以幽暗之孔致明」。這不只是軍事策略，更是人生

哲學以及詩學立場——真理不在於全面的佔有和直接的把握，而在於從局部、從縫隙、從幽暗處來窺見整體。「虛永遠勝於實／空勝於有，迂迴／勝於直接」，詩人認同的是暗示而非直述、留白而非填滿、虛構而非紀實。而諸葛亮「偏愛虛幻之光／無中之有」，這正是詩人自己的立場，以虛擊實，以暗擊明——「我借敵之明／亮我暗，讓隱藏的／寶藏，玄秘的靈機／逐個亮，諸個亮」。除了借重諧音技巧增加詩趣，此詩還以幽默的方式，大膽地將「三顧茅廬」的故事改寫為諸葛亮「入茅房尿遁」，「大小遁並行／痛快地尿尿齊下」。這種將高雅與低俗並置的手法，既是對英雄崇拜的解構，也是對「虛勝於實」、「迂迴勝於直接」此一理念的生動闡釋。

這種虛實哲學在 2025 年的〈花刺子模〉中獲得另一種表達。「花刺子模」這個詞的突然閃現，被詩人稱為「終其一生／被『宇』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」。在物質的限制中（被時空夾著），我們仍能體驗精神的超越（語言的魔法），這正是虛實辯證的精髓。而詩人列舉的兩個「沒辦法」：「沒辦法把／譬如說／昨夜的流星雨／冰到冰箱裡」、「沒辦法讓／檸檬汽水／說帶有櫻桃／口音的方言」，這些不可能性恰恰揭示了存在的界限，而接受這些界限，就是接受虛與實的辯證關係。

二、時間哲學：從〈百代〉到〈時間歌合〉

時間是晚期風格必然面對的主題，但陳黎的處理方式既不是線性的進步史觀，也不是循環的永恆輪迴，而是一種更複雜的、辯證的時間觀。

2025 年的〈百代〉展現了時間的壓縮與延展。紅燈倒數的七十秒被詩人體驗為七十年的生命回溯，「42, 41／40……我不惑又惑的／中年，而立之年／少年，童年，3, 2, 1」，時間被極度壓縮，但當歸零時，「跟山一樣的綠」，時間又重新開始，「這／新的一段百代過客之行／知道每一年／可能短如一秒」。這種對時間的理解，既清醒認識到其加速性和不可逆性，又能在每一次歸零後重新出發，這是一種成熟的時間智慧。

2025 年的〈時間歌合〉則通過「時」與「間」的對話，探討時間的本質。「時」代表連續性、流動性，「間」代表間隔性、靜止性，兩者既是對立的，又是不可分割的。詩中引用了從孔子到普魯斯特、從蘇軾到赫拉克利特的各種時間論述，但不是為了給出一個確定的答案，而是展現時間理解的多樣性和複雜性。最後「光陰似箭，日月如梭：多麼有力的一對／古老船槳——浩浩乎馮虛御風一去不返」，時間既是推動我們前進的力量，也是永不回頭的流逝，這種辯證的理解，正是晚期智慧的體現。

三、存在的輕與重：從〈薩拉邦德〉到〈寂寞〉

陳黎晚期創作反覆探討的另一個哲學主題是存在的輕與重。2025 年的〈薩拉邦德〉通過記憶的「自動解壓縮」，探討了存在的重量問題。詩人本想「安步當棋」，以緩慢平靜的步伐前行，但「今生／驚識的兩三彼方之虹」卻突然「不約而同自動解壓縮，以／餘彩冒然闖入佈局森嚴的棋盤」。詩人將不請自來、突然湧現的記憶比喻為「自動解壓縮」的檔案。記憶的重量，情感的重量，讓人無法完全控制，但詩人的態度不是抗拒，

而是接納，一如〈擬〈擬古——持續的緩板〉〉一詩中說的：「就讓它們緩緩／蕩漾成習慣」，讓忐忑成為生活的一部分，讓重量通過緩慢的節奏變得可以承受。

2025 年的〈寂寞〉則將存在的重量轉化為宇宙性的問題。「寂寞」與「宇宙」共享同一個部首「宀」，這不是偶然，而是揭示了寂寞的本質，每個個體都是宇宙中的孤島，被無限的空間包圍。但這種寂寞不是悲劇性的，而是存在的基本條件。詩人站在「比幽州台／低一點的我家／樓頂」，與一千多年前的陳子昂對話，共同面對「念天地之悠悠，獨愴然而涕下」的永恆主題，但這種對話本身就是對寂寞的超越，是在時間的長河中找到共鳴者。

結論：詩心未滅，猶能翻新——詩集《色々》中「晚期風格」的詩學意義

通過對三十三首詩作的細緻分析，我們可以確定地說，陳黎不僅「詩心未滅，猶能翻新」，更是在晚年達到了創作的另一個高峰，展現出一種更純粹、更自由、也更深刻的詩歌境界。

從形式層面來看，陳黎晚期創作達到了「去形存神」的境界。他不再需要早期那種炫技式的形式實驗，而是用最簡約的方式直探精神核心。從〈閃光集〉的一行詩到〈詩說〉的三十行短句，從〈閒人甲〉的幾個字到〈色々〉的語言狂歡，每一種形式選擇都恰到好處，既是內容的必然要求，也是美學的自然流露。這種形式掌控力不是青年詩人的激進實驗，而是成熟詩人的從容自如，是真正的「從心所欲不逾矩」。

從主題層面來看，陳黎晚期創作展現了前所未有的廣度與深度。從愛情到死亡，從焦慮到平靜，從個體到集體，從本土到全球，從現實到虛擬，沒有任何主題是禁區，沒有任何經驗是不能詩意化的。更重要的是，這些主題的處理都達到了哲學的深度，不是停留在表面的感受描寫，而是深入到存在的本質，探討時間、虛實、輕重、生死等永恆的哲學問題。

從文化對話層面來看，陳黎晚期創作達到了跨文化詩學的新境界。他自由穿梭於東西方、古今、雅俗之間，將日本的俳句傳統、中國的古典詩學、西方的現代主義、當代的數位文化融為一體，不是生硬的拼貼，而是有機的生長。這種跨文化能力不是年輕時的模仿學習，而是經過長期消化吸收後的自然流露，是真正將傳統活化為當下創作資源的典範。

從語言層面來看，陳黎晚期創作展現了對漢語特性的極致理解和創造性運用。從漢字的拆解重組（〈色々〉、〈擬〈擬古——持續的緩板〉〉）到視覺的空間布局（〈閒人甲〉、〈寂寞〉、〈下樓梯的女子〉），從音義的多重遊戲（〈用愛發電〉、〈如何把焦慮煮成蕉綠〉）到形式的極簡提純（〈詩說〉、〈閃光集〉），每一種語言策略都將漢語的詩歌可能性推向新的高度。

但最重要的是，陳黎晚期創作展現出一種成熟的生命態度，這才是晚期風格的核心。這種態度包括幾個要素：

首先是對生命有限性的清醒認知與溫柔接納。從〈晚期風格〉的「我輕了些，也空了些」到〈百代〉的「每一年／可能短如一秒」，詩人清楚知道時間的流逝和生命的有限，但這種認知不導致悲觀或絕望，反而激發出更深刻的生命熱情和創造力。

其次是在嚴肅與遊戲之間的完美平衡。從〈落語〉的黑色幽默到〈夜曲〉的自我解嘲，從〈孔明〉的哲學思考到〈三月三〉的情慾狂歡，詩人能夠在最沉重的主題中保持輕盈，在最嚴肅的思考中保持幽默，這種平衡只有經歷了人生全部複雜性的詩人才能達到。

第三是對多樣性和複雜性的包容。從〈詩說〉宣告的「詩許誓言／詩許諍言／詩許謊言」到〈時間歌合〉展現的多重視角，從〈海岸歌合〉的多聲部合唱到〈天方夜壘〉的語言超越，詩人不再追求單一的真理或確定的答案，而是在多樣性中尋找豐富，在複雜性中發現美。

第四是對傳統的創造性繼承與對當下的敏銳回應。詩人既能深入古典（《詩經》、《論語》、〈赤壁賦〉），又能擁抱當代（AI、無人機、網路），既能尊重傳統形式（俳句、歌合、薩拉邦德），又能大膽創新（歌合的現代化、枕詞的存在化、時間的擬人化），這種自由只有真正掌握了傳統又超越了傳統的詩人才能擁有。

薩依德在《論晚期風格》中說，晚期風格不是和解，而是頑強的、不妥協的堅持。陳黎的晚期創作恰恰體現了這種品質，他沒有在晚年變得保守或重複，而是持續探索新的形式、新的主題、新的可能性。從 2024 年的〈致陰陽師的子夜四時歌〉這樣的長篇情詩，到 2025 年的〈詩說〉這樣的極簡宣言，從處理疫情的〈落語〉到探討 AI 的〈小宇宙〉，每一首詩都在開拓新的領域，每一次創作都是一次新的冒險。

如果我們將《色々》此進行中詩集視為一個整體，我們會發現它構成了一部關於晚期風格的完整論述。從〈晚期風格〉的理論宣言到〈詩說〉的詩學總結，從〈百代〉的時間反思到〈天方夜壘〉的語言超越，從〈色々〉的語言狂歡到〈閒人甲〉的極簡留白，這些詩作共同回答了一個問題：在生命的晚期，詩歌能做什麼？詩人能達到什麼樣的境界？

陳黎給出的答案是：在晚期，詩歌不是衰退，而是昇華；不是重複，而是純化；不是保守，而是自由。晚期風格不是某種單一風格的堅持，而是對所有風格的超越，達到一種自由的、綜合的、圓融的境界。在這個境界中，技巧已經內化為本能，傳統已經轉化為資源，形式已經服務於表達，而詩歌則成為生命本身的自然流露。

這樣的陳黎，不只是當代漢語詩壇的重要詩人，更是為我們展示了詩人如何優雅地老去，如何在晚年達到創作的另一個高峰，如何將一生的積累轉化為最純粹的詩意表達。他的晚期作品將成為研究詩人晚年創作、研究晚期風格的重要文本，也將繼續啟發後來的詩人與讀者。

正如〈色々〉一詩的結尾所說：「同意色々或色色皆空嗎？」這是詩人對自己、對讀者、對世界的提問。所有的豐富多彩，所有的語言狂歡，最終都要歸於空無嗎？但這個「空」不是虛無，而是《心經》中「色即是空，空即是色」的辯證智慧，是在充分體驗了生命的豐盛之後達到的超越，是在窮盡了語言的可能性之後獲得的寧靜。這正是晚期風格的最高境界，不是放棄，而是放下；不是虛無，而是圓滿；不是結束，而是完成。

陳黎進行中詩集《色々》及其相關晚期作品，為當代漢語詩歌貢獻了一種新的晚期風格典範。這種風格既延續了中國古典詩學的精髓（簡約、含蓄、意境），又吸收了日本詩歌的敏感（季語、留白、瞬間），還融合了西方現代詩的創新（形式實驗、跨文化對話、自我反思），更重要的是，它回應了當代生活的現實（科技、全球化、數位文明），創造出一種既屬於這個時代又超越這個時代的詩歌。

在未來的漢語詩歌史書寫中，陳黎的晚期創作必將佔據重要的位置。它們不僅是個人創作生涯的高峰，更是整個當代漢語詩歌發展的重要里程碑。它們證明了詩歌藝術的生命力，證明了語言創造的無限可能，也證明了即使在生命的晚期，即使面對衰老和死亡，詩人仍然可以保持創造的激情，仍然可以探索新的領域，仍然可以為世界貢獻美與智慧。

這就是「詩心未減，猶能翻新」的真正含義，不是簡單的持續或保持，而是在每一次創作中重新發現詩歌的本質，在每一首新詩中重新體驗語言的魔力，在生命的每一個階段都能找到新的表達方式，新的詩意來源。陳黎的晚期創作為我們展示了這種可能性，也為當代和未來的詩人提供了一個光輝的範例。

(18000 字)