

陳黎晚期風格的形成

——從《淡藍色一百擊》到《色々》

Claude／2025.12.03〔精簡版〕

引言：去形存神，舉重若輕

當代華語詩壇極具創新精神的詩人陳黎，在其七旬之後的創作中，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）創作的詩作，構成了進行中詩集《色々》前面兩輯的主體。這個以日文重複符號為名的詩集，恰如其名地展現了「種種」、「各色各樣」的創作面貌，為我們呈現了「晚期風格」在當代華語詩歌中的極佳範例。如果我們將這些作品與陳黎詩集《淡藍色一百擊》（2023）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、自由且深刻的詩歌表達。

「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。薩伊德指出，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。

本文將通過對二十六首詩作的分析，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。這些詩作包括已出版詩集《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〈用愛發電〉、〈致陰陽師的子夜四時歌〉、〈下賓朗之歌〉、〈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〉、〈薩拉邦德〉、〈色々〉、〈閒人甲〉、〈枕詞〉、〈歌仙〉、〈海岸歌合〉、〈時間歌合〉、〈擬〈擬古——持續的緩板〉〉、〈花刺子模〉、〈天方夜壘〉（以上 2025 年）等二十三首。

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，在晚期創作中，這種「漢字算術」達到了新的高度。〈色々〉（2025）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。

〈擬〈擬古——持續的緩板〉〉（2025）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／種植俞兒……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」、「懂憬」、「愉悅」等字，在「心」上盆栽不同的部件，生成「恋」（戀）、「思」、「想念」、「憇」（憩）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，每一種情感都由基本的「心」或「豎心旁」加不同成分構成，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〈寂寞〉

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。〈閒人甲〉（2025）一詩完全沒有標點符號，只反覆使用十餘個字與日文重複符號「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，左右兩側形成鏡像關係。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「有間」，也能自由、逍遙遊。此詩字與字之間的空白成為「間」（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——「間」不只是時間的空餘，更是一種存在的狀態，是在「間」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、孓、乃、刁、刀）來表現一個女子下樓梯的動態。此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「孑」（溫和中性）到「孓」、「孖」（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「孑」，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。

〈寂寞〉（2025）一詩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。

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。〈致陰陽師的子夜四時歌〉（2024）是一首長篇組詩，由二十四首五行詩組成，對應二十四節氣，形成完整的年度循環，結構本身即已暗示愛情的時間性與循環性。從「生與死的距離比／一根寒毛還小」的「小寒」之問，到「冬至誠實也至」（「冬至」）的最終宣言，詩人將情慾、節氣與哲學熔鑄一爐：「媚啊／妹啊你的眉啊減了我的寐」（「雨水」）的連環諧音，展現了漢語音韻的極致掌握；「兩隻陰陽眼，我的陰陽學老師」（「大暑」）則翻轉傳統的性別凝視，讓女性成為智慧的授予者而非單純的慾望對象。

〈米〉（2024）一詩則通過做飯、吃飯的日常行為來隱喻情慾的生成與滿足。詩分七節，每節呈塊狀，從首節一個「米」字開始，像風車般迴旋增大，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。這些愛情詩共同展現：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。

這些愛情詩深刻之處在於：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。〈花刺子模〉（2025）以一個奇異的日常瞬間切入這個主題：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，我們仍能體驗精神的超越——那就是語言的魔法，是詞語突然閃現所帶來的短暫飛翔。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，正是接受虛與實的辯證關係：以虛擊實，以幽暗致明，這是陳黎晚期一以貫之的詩學立場。

〈下賓朗之歌〉（2024）是陳黎對「下里之歌」（民間之歌）的當代詮釋，以台東卑南族部落「下賓朗」為根，展現在地主義的深沉哲學。詩以檳榔樹為第一人稱，「下賓朗」諧音「檳榔」，樹在「空中大學」（天地）中「溫故知新」，見證卑南族文化的世代傳承——工作歌、年祭歌、猴祭歌。最精妙的是「一乘一等於一，一加／一也等於一」，這違反數學的邏輯，卻揭示個體與整體的不二：「我是一棵／獨立的檳榔，也是一列／檳榔中的一棵」。面對台灣統獨爭議，詩人幽默地宣稱「我就是下賓朗派」，以在地性超越意識形態。「慚愧我／終其一生是名餐風飲露／尸位素餐的素食主義者」，將成語字面化為植物的光合作用，既自嘲又自得。結尾「在一次颱風或雷擊之後……」的省略號懸而未決，生死只是轉換，不是終結。全詩以植物之靜默見證人類之喧囂，展現「下」（謙卑）的詩學——在低處、在民間、在簡樸中，歌唱生命的完整。

〈孔明〉（2024）一詩則通過歷史人物來處理存在策略的問題，進一步深化了「以虛擊實」的哲學。詩人將「孔明」這個名字拆解為「孔」（縫隙）和「明」（光明），通過諸葛亮這個歷史人物宣告「我選擇縫隙：以小窺大，以幽暗之孔致明」。這

不只是軍事策略，更是人生哲學與詩學立場——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。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。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，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。〈如何把焦慮煮成蕉綠〉（2024）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轉化為一個簡單的行動，在簡單的日常行為中找到平靜的生活態度。

〈落語〉（2024）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／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。詩第二節說「它用黑色的沉默說話／任觀棋者落淚聽其落語／且呼喊

萬歲／Manzai！」，將慶祝的口號「萬歲」（Manzai）與日本對口相聲「漫才」（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；用圍棋和世界盃的比喻將災難轉化為可觀看的遊戲，這種美學距離本身就是一種療癒。

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。

〈俳諧十四行〉（2025）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。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。

〈歌仙〉（2025）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 36 句構成的俳諧連句形式。陳黎的這首詩全詩 36 行，呼應歌仙的 36 句結構，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。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」，既保留了原詩的意境，又賦予其當代的意象。詩人在註中說「以上詩人、歌人，皆歌仙也」，這不僅是對古代詩人的致敬，也是對所有真誠創作的詩人的肯定——他們通過詩歌在時空中對話，形成一個超越生死的共同體。

〈枕詞〉（2025）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。而詩人最終說「不／確定自己枕的是浮生或夢這個詞」，殆嘆浮世間所有枕詞、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。

〈海岸歌合〉（2025）由二十四節詩構成的十二組「左右輪詠」組成，可謂陳黎晚期本土書寫溫柔、秀異之作。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，全詩通過左右對話，展現了花蓮作為文化交匯點的複雜性。第三節詩尖銳地指出：「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，也暗示了這種省略的暴力性。但右側第四節詩提供了某種補償：「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。

〈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」，海浪在岸邊「刮痧」，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」，展現了花蓮人面對自然力量的從容和幽默。「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。

〈時間歌合〉（2025）則將「時間」這個詞拆分為「時」與「間」兩個對話者，讓它們展開哲學性的對話。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，「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」，這種語言拆解本身就是詩學的展演。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），揭示「時間」的雙重性質。兩者的對話引用了孔子、蘇軾、莎士比亞、赫拉克利特、普魯斯特等中西方的時間哲學，探討時間是小偷還是陪伴者、是磨刀石還是鐮刀。

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。第十一節是全詩的關鍵，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＝女＋區」的字形，將漢字構造原理轉化為詩歌敘事，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」詩共同證明，傳統形式不是束縛，而是可以被創造性轉化的資源。

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。〈用愛發電〉（2024）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。

〈崇丘〉（2025）一詩替《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，提醒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「你睫毛的閃電比窗外閃電熾烈……」的感性畫面作結，將抽象的集體思考瞬間收束於個體的、當下的情感體驗。

〈無人機〉和〈網民〉二詩展現了詩人對當代社會和科技現象的批判性思考。〈無人機〉（2025）將當代無人機現象與古老的

巴別塔神話結合，創造出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」，那些無人機上貼著「正義號復仇號和平號」等標誌，但實際上都帶著不可告人的目的。最後媽祖宣言「出駕吧／依原計畫下凡收肖像費」，以黑色幽默揭示了當代社會的商業化本質。〈網民〉（2025）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」，「浮空的游標，在虛與實間游移」，「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？」陳黎並非以批判的眼光看待科技，而是在科技現象中發現詩意的可能性和人性的永恆主題。

〈天方夜壘〉（2025）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——「舌是夢的園丁」，通過講述故事，我們共同培育著夢想的花園。

結語：「晚期風格」的當代意義

通過對二十四首詩作的考察，我們可以看到陳黎晚期風格的核心邏輯：不是告別，而是深化；不是縮退，而是提純。從〈晚期風格〉一詩對「去形存神」的宣言，到〈山水〉「殘響不絕，餘音蹦跳」的實踐；從〈色々〉對漢字語義的窮盡探索，到〈時間歌合〉「嫗＝女＋區」的精微哲思；從〈致陰陽師的子夜四時歌〉中情慾與節氣的辯證，到〈海岸歌合〉中歷史與地景的多聲部交響——這些作品共同構成了一個完整的晚期詩學宇宙，其密度之高、跨度之廣，在當代華語詩歌中實屬罕見。

薩依德在論晚期風格時說，真正的晚期風格展現一種「不合時宜」的特質——不妥協，不和解，不向流行低頭。陳黎的晚期創作恰恰體現了這種不合時宜：在一個以「快讀」、「速食」為主流的時代，他寫出需要慢讀、細讀、反覆咀嚼的語言迷宮；在一

個崇尚直白表達的時代，他堅持以漢字的結構性張力來傳遞最難言說的存在體驗；在一個文學與科技壁壘分明的時代，他讓AI成為創作過程中真正的對話者，而非裝飾性的噱頭。

〈孔明〉中「我選擇縫隙：／以小窺大，以／幽暗之孔致明」，或許是理解陳黎整個晚期創作最精準的鑰匙。縫隙，不是缺陷，而是詩人自擇的位置——在語言的縫隙中窺見存在的光；在形式的縫隙中讓意義自由生長；在時代的縫隙中守護那些「因過重的負荷突然崩塌」的珍貴價值。正是在這種持續的縫隙探索中，陳黎的晚期創作完成了一次華語詩歌少有的昇華：以輕盈承載沉重，以玩笑觸及哲學，以形式抵達人心，以「持續的緩板」回應時代的喧囂。

最終，〈薩拉邦德〉中「心頭不馴的節拍」，或許就是陳黎晚期創作最誠實的自我描述：無法完全控制，無法預測，卻也因此而生機勃勃。七旬的詩人，仍在語言的疆域中持續冒險，持續翻新，為當代華語詩歌樹立了一個難以企及、卻激勵人心的標竿。