詩學地圖上的浮世／浮生繪

——論陳黎《東海道四十二次》

Claude／2026.06

一、引論：廣重之後，陳黎之前

1833 年至 1834 年間，歌川廣重（Utagawa Hiroshige，1797-1858）以版畫連作《東海道五十三次》，把江戶時代的官道驛站轉化為視覺的日本。五十三個地點，五十三種構圖，每一幅版畫都是一個短暫時刻的凝固：雨中的庄野、夜霧裡的龜山、晨曦中的蒲原白雪。廣重的版畫，俗稱「浮世繪」（うきよえ：ukiyoe）——「浮世」（うきよ：ukiyo），意為短暫流逝的塵世；「繪」（え：e），是它在紙上的留影。陳黎以廣重為師，以花蓮縣境為版圖，以四十二首詩取代版畫，完成了一部台灣東海岸的詩歌版東海道——並在卷末添加一首〈Coda：回聲・此岸星顫〉，恰如廣重的「五十三次」實為五十五景（含起點江戶、終點京都的額外兩景）。四十二外加的一首，是陳黎對廣重這個版畫史細節的會心一笑，也是整部詩集留給自己的、最後一道敞開的門。

但陳黎的東海道，有一個廣重從未嘗試過的形式哲學。在第 22 首詩（〈石梯坪練習曲〉）「O 9」此段，詩人為那些被海浪磨蝕出的圓形壺穴，取了一個雙重的名字：「神送給世界的浮世／浮生繪」。一個字的差異，一道斜線的分岔：「浮世繪」是日本的版畫藝術傳統，是廣重所在的美學系統；「浮生繪」則是陳黎自創的漢語複合詞，「浮生」出自莊子「其生若浮，其死若休」，是生命短暫流逝的中國哲學感知。同一個聲音（「浮」+「世／

生」+「繪」），兩種文化語境，兩種關於短暫美麗的感知方式，在一道斜線的兩側同時成立。這個斜線，就是陳黎整部詩集的核心坐標：它不站在任何單一的美學傳統裡，而是站在多種傳統的交界處，以「浮世」之眼觀看「浮生」之美，以日語的型態容納漢語的哲學，以一個台灣東部小城的地理輪廓，測量整個島嶼存在的重量。

本文以「詩學地圖上的浮世／浮生繪」為題，意在描述陳黎《東海道四十二次》這部詩集所呈現的雙重性格：它既是一張精心測繪的詩學地圖（有明確的地理路線、歷史座標和文化景點），又是一系列浮生的瞬間捕捉（個人記憶、情感隱秘、語言的偶然巧合）；它既是廣重式的景點連作（每一首詩對應一個具體地點），又是莊子式「人生天地之間，若白駒之過隙」的流逝感嘆（每一個地點都在時間的流動中消失又重現）。

二、旅程的架構：一個花蓮縣境內的「東海道」

廣重的東海道，是從江戶到京都的官道，連接兩個政治權力中心。陳黎的東海道，則是一條始終在花蓮縣內的路線：從詩人出生地（五權街／入船通，第 1 首）出發，繞行花蓮市區九個景點（1 至 9 首），進入太魯閣峽谷（10 至 15 首），沿台 11 線（東部海岸公路）南下至長虹橋（16 至 25 首），在長虹橋轉入台 9 線（花東縱谷公路）北返（26 至 41 首），最終回到詩人現居的林政街（第 42 首）。這條路線，全程不出花蓮縣境，卻以地理的小尺度容納了歷史的大尺度：從史前的阿美族起源神話，到清代的殖民屠殺，到日本移民村的建立，到 1947 年的白色恐怖，到 1979 年的蜜月古道，到 2025 年的堰塞湖潰壩，到 2026 年的小

學畢業六十週年同學會。

這個「在地性的史詩」（local epic）特質，是陳黎與廣重最深刻的共鳴之處。廣重的東海道五十三次，不是宏觀的國家地圖，而是每一個驛站的微觀時刻——某個農夫在雨中奔跑，某個渡口在月光下平靜，某個宿場的商賈圍著篝火。陳黎的四十二次，同樣拒絕宏大敘事的全知視角，而是以一個花蓮人的身體記憶，在每一個景點停駐，問：這裡發生過什麼？這裡的名字從哪裡來？這裡的人，如今在哪裡？

廣重《東海道五十三次》之所以成為版畫史的里程碑，部分原因在於它發明了一種強大的形式框架：以「次」作為結構原則的「驛站」（post station）詩學——以驛站為單位，將一條道路上的無數可能景觀收束為可計量的、有序列的、各自獨立卻彼此相連的視覺章回。每一幅版畫既是單獨的美學完成品，也是整體系列中不可或缺的一節。陳黎的「次」繼承了這個結構原則，但在操作上作了根本性的改造。廣重的驛站是線性的——從日本橋出發，依序抵達京都；陳黎的 42 個站點雖也有地理上的移動邏輯，卻不是一次連續的旅程，而是詩人一生在不同時間點對這些地點的多次造訪所留下的積累。因此，每一「次」都疊加著複數的時間層次：第 1 首詩中，入船通是 1954 年的出生，也是 1960 年代外曾祖母的葬禮，也是 2021 年接到日據時代俳人神野未生怨孫子神野導典電郵的當下；第 4 首詩中，花崗山運動場是日據時代俳句社的聚會場所，也是陳黎任教三十年間學生跑步的操場，也是那次被取消獲獎資格的荒唐運動會。每一個站點既是空間的固定點，又是時間的疊加器——廣重的版畫是一次性的快門，陳黎的詩是長時間曝光。

這個「次」作為形式原則，還有一個更深層的詩學意涵：它賦予了詩集一種「任何地點都可以成為詩的起點」的民主性。入船通也好，七星潭也好，芭崎瞭望台也好，貓公部落也好——每一個地景都享有平等的尊嚴，都值得一首詩的全力以赴。這與廣重的版畫倫理如出一轍：每一個驛站，無論知名度高低，都得到相同規格的藝術處理。在這個意義上，《東海道四十二次》是對「花蓮地景的全面民主化」——這片土地上沒有哪個地方比其他地方更「值得被寫」。

值得注意的是，詩集的路線設計，也是一個詩學的辯證結構。台 11 線（濱海）是外向的——面向太平洋，面向地平線，面向「海外」（第 16 首，〈花蓮溪說我要洄瀾了〉）；台 9 線（縱谷）是內向的——夾在中央山脈和海岸山脈之間，是更封閉、更深邃的地理空間。南下的台 11 線段，是多首喜劇詩和原住民族海洋文化詩的棲所（〈與七星潭七星譚〉的七問七呸，〈清水斷崖〉的有神論三分法，〈磯崎歌合〉的兩族對話，〈大港口之歌〉的溯源與哀悼）；北返的台 9 線段，是家族史和個人傳記詩的聚集地（〈秀姑巒溪・一九七九〉的祝婚曲，〈璞石閣・一九四九〉的母親，〈木瓜山・一九九四〉的祖父，〈吉野村・一九三九〉的父親）。兩條路線，如同詩集的兩條音軌：一條向外，處理公共的歷史；一條向內，整理私密的家族記憶。

但這條「不出花蓮縣境」的路線，在詩集的最後，被〈Coda：回聲・此岸星顫〉悄悄打破了。〈Coda〉的引子取自陳黎 2013 年寫埔里盆地與邵族的〈夢中央盆地〉，把視野帶到了中央山脈的另一側——日月潭。「此岸星顫」的「此岸」，因此不再僅指花蓮的七星潭，而擴大為整個台灣島：「山彼爿的日潭、月潭，

你敢有聽著恁／水面頂星潭藍爍爍的應聲」。四十二次的旅程界定了花蓮；第四十三次，讓花蓮與整個島嶼遙遙應聲。

三、引子的殖民文學館：俳句／短歌的框架詩學

《東海道四十二次》最獨特的形式裝置，是貫穿全書的「日據時期花蓮日人俳句／短歌」引子系統。四十三首詩中，絕大多數以渡邊美鳥女（《花蓮港俳句集》的主要編者）、渡邊義孝（她的丈夫，短歌作者，同時以「渡邊秋人」為筆名寫作俳句）、千代尼（江戶時代女俳人）、松尾芭蕉、小林一茶、齋藤東柯、前田比吕登等人的俳句或短歌為引子；有九首例外，以陳黎自己的舊作為引子（第 11、14、16、18、19、39、41、42、43 首），形成「詩人與自己的半世紀對話」的系統。

這個引子系統，在詩學上執行了幾項關鍵功能。其一，它構建了一個「殖民時代花蓮的聲音圖書館」：渡邊美鳥女 1927 年〈阿美族人舞蹈四首〉的羽毛頭盔，沼邊一樓 1930 年代從旅館二樓望見秀姑巒溪的月光，三浦素山 1923 年颱風中惜字塔的餘燼，豐田票瓜 1921 年被月光浸濕的新樹——這些日人在花蓮留下的文字，作為「前言」先於正文到達，為每一首詩提供了一個殖民歷史的視角底色。詩人選擇不以「恢復」或「糾正」的姿態面對這個底色，而是以「對話」和「挪用」的方式與之共存：日人的凝視，成為陳黎反凝視的起點。

其二，引子系統製造了一個精密的「時間疊映」效果。渡邊美鳥女 1927 年看見阿美族人圍成圓圈跳舞；陳黎的第 42 首詩〈林政街・二〇二六〉，把同一組阿美族舞蹈的俳句意象，直接嵌入詩的正文，成為詩人自己語言的一部分。殖民者的凝視，在詩集

第 42 首詩裡，被完全內化——不再以引子的「框」站在詩的門外，而是流入詩的血管，成為詩人自己語言的組成部分。這個從「引用」到「內化」的過程，是整部詩集最深層的語言政治動作：殖民者的文字，被被殖民者的後代詩人消化，轉化為自己的詩歌語言。

其三，幾首以陳黎自己舊作為引子的詩，形成了一個「詩人與自身的對話」系列。第 11 首〈太魯閣・二〇二四〉引自陳黎 1989 年的〈太魯閣・一九八九〉，把三十五年前的詩行作為新詩的門廊；第 39 首〈吉野村・一九三九〉以「1994 年寫成的〈花蓮港街・一九三九〉有註／……我可以／接著說……」開場，把新詩設計為舊詩注釋的三十年後展開。詩集在這些時刻，成為詩人自己創作史的地圖，不同年代的詩作互相引用、互相補充，形成一個跨越數十年的複調結構。

四、形式的版圖：每首詩都是一種不同的版畫構圖

廣重的東海道五十三次，每一張版畫都有自己獨特的構圖語言——有些是低角度的仰視，有些是高遠的俯瞰，有些以夜色為底，有些以雪景為主。陳黎的詩集，同樣以形式的多樣性作為詩學的呼吸裝置，使讀者在翻頁時持續遭遇驚喜。

接榫五行體，是詩集的基礎形式單元。第 1 首〈入船通・一九五四〉和第 42 首〈林政街・二〇二六〉都採用「八節五行，節與節間的兩行字數相同」的接榫結構，以形式的首尾呼應，宣告整部詩集是一首巨型的迴旋曲。第 5 首〈美崙山說美崙溪〉、第 7 首〈潮騷：南濱海岸〉等詩，也以不同節數的五行接榫體呈現。這個陳黎獨創的形式，以嚴格的字數算術約束語流，同時在節與

節的接合處製造一種「以重量咬合重量」的結構張力。

散文詩體／散文語體，是詩集中出現最頻繁的形式之一，承載了大量史料或個人自傳材料（第 3、4、8、9、12、16、21、24、30、34、35、36、37 首）。真正的不分行的「散文詩體」只有第 8 首〈迴旋曲：降半音與雜音〉，其餘則是有分行，但幾十行一整節直下的「散文語體」詩。陳黎此類散文詩體／語體之作，有別於一般散文詩的語流放任——它的語句不論有無分行，皆具精密的句法節奏和語音設計，如第 16 首〈花蓮溪說我要洄瀾了〉的「好郎／好卵／好浪／洄瀾／Hoy-yan」音節迴旋，或第 8 首〈迴旋曲：降半音與雜音〉的「進行中的旋律降半音時，令我心顫」反覆返場。

實驗性的視覺詩，代表了詩集的形式創新極值。第 38 首〈翡翠谷瀑布・二〇二一〉以 17 行×17 字的「水」與「光」二元矩陣，讓瀑布在頁面上直接顯形；第 33 首〈鳳林・一九四七〉幾乎全是白空間，只有三個名字和三對年份漂浮其中，使白色恐怖的「白」，以字面的方式成為詩的材質；第 25 首〈長虹橋空拍・二〇二六〉以地名的空間排列，製造出一張文字版的鳥瞰地圖，把詩頁化為一張以漢字繪製的衛星影像。

音樂體裁的跨界，是陳黎在此詩集中的持續策略。「迴旋曲」（第 8 首）、「練習曲」（第 22 首）、「小快板」（第 17 首）、「隨想曲」（第 24 首）、「祝婚曲」（第 26 首）——這些音樂體裁名詞，不只是詩的副標題，而是各自的形式宣言：〈迴旋曲：降半音與雜音〉以反覆返場的主題句模仿迴旋曲（rondeau，或 rondo）曲式，〈石梯坪練習曲〉以「O」形態的十一段重複模仿練習曲（étude）的反覆練習，〈鹽寮：小快板〉以小快板（allegretto）

的輕快節奏組織全詩的情感流動。

傳統東西方詩體的挪用：第 19 首〈磯崎歌合〉的左右交替縮排，把日本平安時代的宮廷競詩會形式，轉化為撒奇萊雅族與阿美族的身份對話。第 13 首〈燕子口十四行〉則是一首接近「佩脫拉克十四行詩」4+4+3+3 行結構的十四行體。前八行鋪陳地質與聲音的緩慢刻蝕，是相對客觀、描述性的起、承；後六行轉入詩人的直接發問與地火騷動的意象，是主觀介入的轉、合——第九行那個「喂」字，是全詩唯一一次口語爆破，正是十四行詩傳統裡「volta」（轉折）該出現的位置。第 29 首〈蝴蝶谷十四行〉的 4+4+4+2 行結構，把「莎士比亞式十四行詩」的機制，應用於多族群地名的命名考古——兩首詩一西一東、一峽一谷、一寫聲音一寫命名，各自借用不同的西方十四行成規，遙遙相對。

地景生成的原創詩形，則見諸第 20 首〈新社：梯田海岸〉。此詩的「四節五行十字」格局，並非任何既有詩體的挪用，而是陳黎為噶瑪蘭族梯田海岸這個特定地景所獨創的形式：四節如四層田畝，每行十字如每層田畦的寬度。詩本身就是梯田——這是此詩集「形式即地景，地景即詩形」原則的最純粹示範，也是陳黎形式創造力區別於「挪用」的最清晰的證明。

這個形式的多樣性，是陳黎詩集最顯著的「版圖」特色。廣重的五十三幅版畫，以五十三種不同的天色和情境，測繪了東海道的景觀多樣性；陳黎的四十三首詩，以四十三種不同的形式策略，測繪了花蓮詩學的可能性邊界。形式不是容器，而是地景本身：梯田格局的詩是梯田，水光矩陣的詩是瀑布，白色空間的詩是白色恐怖，接榫的詩是以語言重量咬合的山脈。

五、命名的政治學：地名作為語言的地質層

「每一個地名，都是一個語言的考古現場。」這是貫穿《東海道四十二次》的核心詩學命題。陳黎並非第一個寫地名詩的台灣詩人，但他對地名的處理方式，有其獨特的系統性和政治自覺。

在這部詩集裡，幾乎每一個地名都被詩人追溯到它的最早層次，剝去歷次政治更替留下的語言外殼，露出底層的原住民語聲音。「七腳川」是阿美語「知卡宣」（Cikasuan，薪柴甚多之地）的漢語音譯；「吉野村」是日本殖民政府以德島縣吉野川命名的移民村，覆蓋在七腳川社的土地上；「吉安鄉」是光復後的漢語改名，蓋過了吉野村。一個地方，三個語言，三種政治——「知卡宣→七腳川→吉野村→吉安鄉」的命名鏈（第 39 首〈吉野村・一九三九〉），是台灣現代史在語言地層上的完整印記。

這種命名考古，在詩集中形成了幾個典型模式：

第一是**音韻的多語星系**。第 16 首〈花蓮溪說我要洄瀾了〉以「好郎、好卵、好浪、洄瀾、Hoy-yan、Hi-yo-hin、Ho-i-yay han」的跨語言音節序列，重建花蓮地名的語音誕生過程——那個「洄瀾」，是河海交會時兩股水流的縈迴之聲，被噶瑪蘭族聽見，被漢語寫下，被美化為「花蓮」。第 29 首〈蝴蝶谷十四行〉以「拔仔庄→鈸子庄→芭樂庄→白川→麻子漏→富源」的多語命名鏈，展示同一個地方在阿美語、客家話、閩南語、日語（ましろ／mashiro=真白）和官方漢語中的不同面孔。

第二是**命名的暴力批判**。第 11 首〈太魯閣・二〇二四〉揭示廖守臣老師的泰雅語名字（Masaw Mowna／馬紹・莫那）在台灣教育體制中的隱身；第 19 首〈磯崎歌合〉指出「奇萊平原」的「奇萊」，是漢人截取「撒奇萊雅」首尾音後的殘餘；第 39 首

〈吉野村・一九三九〉說明「七腳川」（Qijiaochuan）在字面上偽造了「七條腿」的荒謬意象。命名不是中性的行為，它是一種取消的行動：「蓋掉舊名，寫上新名」，是殖民統治在語言層面的最日常的操作。

第三是**命名的喜劇翻轉**。詩集的喜劇詩，往往以「字義誤讀」作為出發點：第 10 首〈與七星潭七星譚〉把「潭」讀成「痰」；第 21 首〈會不會貓公是公貓……〉把「貓公」讀作「公貓」；第 32 首〈太巴塱之歌〉以「小國塱巴大」讀出政治隱喻和神話英雄，把「塱巴」諧音台語「卵葩」（男性生殖器）；第 30 首〈陸配配洗瑞穗溫泉嗎？〉以「配」字的多義（配偶、配得上、搭配），展開整首詩的語義遊戲。這些喜劇詩，不是輕薄的文字遊戲，而是對「命名的任意性」的最輕盈的哲學示範：一個字，讀法不同，意義全異，語言的邊界比地圖的邊界更不穩定。

六、原住民的聲部：從歷史傷口到歌謠母音

《東海道四十二次》四十三首詩中，約有十首以台灣原住民族的歷史與文化為核心關懷，佔全書四分之一。這個比例，反映了花蓮縣作為台灣原住民族人口比例最高的縣份的人口現實，也反映了陳黎對「誰的花蓮」這個問題的持續追問。

在這個系列裡，陳黎的處理方式，從輕盈的神話喜劇（第 21 首，貓公洪水神話），到複雜的身份對話（第 19 首，阿美族與撒奇萊雅族的歌合），到嚴肅的歷史控訴（第 23 首，1877 年大港口清軍屠殺），到當代的救災書寫（第 31 首，2025 年馬太鞍堰塞湖潰壩），形成了一個多角度的原住民族書寫策略——不把原住民族固定在任何單一的「受害者」或「文化資產」的形象裡，

而是在每首詩裡，選擇不同的歷史時刻、不同的族群、不同的文化形式，呈現其複雜的多樣性。

這些詩中最具原創性的形式決策，是各族群語言歌謠的直接引入。第 19 首〈磯崎歌合〉以「Ho a he yian」的阿美族豐年祭歌聲收束；第 20 首〈新社：梯田海岸〉以噶瑪蘭語的「拜訪歌」原詞作為引子；第 23 首〈大港口之歌〉以阿美族港口部落古調的「I ya o hoyan」作為詩的情感核心；第 31 首〈馬太鞍・二〇二五〉以阿美族馬太鞍部落豐年祭牽手舞（malikuda）歌謠的完整歌詞（附中文對譯）收束全詩；第 32 首〈太巴塱之歌〉以「全首皆為虛詞母音」的太巴塱古謠結尾。

這個「語言的收藏館」策略，使詩集在漢語和日語的主流框架之外，保存了多種瀕危的聲音記錄。最極端的案例，是太巴塱古謠的「虛詞母音」——它完全沒有語義，只有聲音，是所有語言意義系統之外最自由的存在。陳黎在此，以最深的詩學謙遜，承認語言的極限：有些東西，無法被翻譯，只能被聆聽。

七、家族的林業：三代人的木瓜山詩學繼承

《東海道四十二次》不只是一部花蓮的地誌詩集，也是一部三代家族史的詩集。陳黎的家族，以「林業」作為貫穿三代的職業線索：祖父陳水木（1908-1994）在哈崙工作站擔任運材機關車司機（第 37 首，〈木瓜山・一九九四〉）；父親（1928-2024）日據時期入職花蓮港木材株式會社，此後跟著機構名稱更易了五次（第 39 首，〈吉野村・一九三九〉）；陳黎本人居住在林政街，以「詩歌」延續家族的林業傳承（第 42 首，〈林政街・二〇二六〉）。

這個三代的「林業傳承」，在第 42 首詩裡得到最完整的詩學詮釋:「我忽然世襲了我祖我父我母林業的職務／從初代的管山、溝通山，到次代的／管交際，管帳冊，我負責見樹又見林」。詩人的工作，是「見樹又見林」:每一首詩是一棵樹（具體的景點、歷史事件、個人記憶），整部詩集是一片林子（整個花蓮縣的文化生態）。祖父在山裡伐木，詩人在書房種字——但兩者都是在對抗「樹的消失」:前者對抗自然的枯朽，後者對抗時間的遺忘。這個林業的家族意象，在詩集第 2 首〈上海街，我的波特萊爾街〉中已悄然埋下伏筆:「哈崙山區日人戰敗回國留給父親的／日文版……林業書」——那本遺留在上海街書架上、童年陳黎看不懂的日文林業書，是殖民歷史、家族職業的雙重濃縮，也是詩人日後「世襲林業職務」的最早的、沉默的預告。

在這個家族史的框架裡，女性形象構成了一條更深的血脈線索。外曾祖母李晚（第 1 首），是一個叛逆的女人，在葬禮上才被孫子知道名字；母親余秀英（1932-），在璞石閣的星攝影館以「きらきら」（kirakira，閃閃發光）的少女光芒出現，在上海街的暮光中與已故閨蜜重逢（第 28 首）；妻子張芬齡，在秀姑巒溪的古道上說「沒關係，繼續走」（第 26 首），以五十七行的祝婚曲，成為詩集中篇幅極長、情感最厚的篇章。詩集的女性圖像，不是裝飾性的，而是歷史得以傳遞、生命得以延續的根本力量。

八、喜劇的呼吸：島嶼邊緣美學的輕盈時刻化

《東海道四十二次》的政治與歷史詩，具有相當分量的沉重——屠殺、白色恐怖、環境災難、族群歧視。這些重量，需要喜劇詩作為「呼吸裝置」。廣重的版畫，在颱風後的廢墟版畫旁，

從不忘記安排一幅晴天農村的悠閒圖景；陳黎的詩集，在大港口的歷史悲劇之後，立刻以豐濱天主堂神父的溫情幽默接續；在木瓜山的家族祭悼之後，以翡翠谷瀑布的水光矩陣提供視覺的清涼。

陳黎的喜劇詩，有幾個一再出現的策略：

語音的多義爆炸：第 10 首〈與七星潭七星譚〉的「潭／痰／談／譚」四音一字；第 16 首〈花蓮溪說我要洄瀾了〉的「好郎／好卵／好浪／洄瀾」音節迴旋；第 30 首〈陸配配洗瑞穗溫泉嗎？〉的「配／呸」單音對決。

自我降格的幽默：第 15 首〈清水斷崖〉把詩人本人歸入「沒精神、沒神采的無『神』論者」，只能坐客運車伸長脖子往下看；第 35 首〈志學・一九九八〉，以地震測試學生的「花蓮詩學三昧」，以不需要期末考作為課程最高成就的認定；第 4 首〈花崗山運動定律〉，以落選即歸零的「三八運動定律」悲喜劇自我解嘲。

荒謬的邏輯推演：第 27 首〈六十石山〉以石（ㄉㄢˋ）換石（ㄕˊ）的語音遊戲，把農業計量轉化為寶石贈禮；第 21 首〈會不會貓公是公貓……〉以「貓公是公貓」的字序翻轉，引出洪水神話和帶 GPS 的輕鋁製舂米臼；第 32 首〈太巴塱之歌〉以校名「太巴塱國小」被風和地震震成「小國塱巴大」，讀出政治諷刺和神話英雄。

這種喜劇，是陳黎詩學中「不倫不類」美學的重要組成部分。他在第 40 首〈荳蘭の娘・一九四四〉坦承：他自己的「島嶼邊緣美學」，可能起源於中學音樂老師郭子究那種「中西樂器並用，台式、日式／原住民式元素混搭的『不倫不類』駁雜感」。「不倫不類」，在中文裡是貶義詞，意指無法歸入任何正統類別的邊

緣狀態；陳黎把它認領為自己的美學認同，把它安置在詩集的正中心。正是這個「不倫不類」，使《東海道四十二次》同時是嚴肅的歷史詩和喜劇詩，同時是私密的家族傳記和公共的政治批判，同時是古典漢語傳統的繼承者和日語殖民文學的批判性讀者，同時是純詩的純粹形式追求者和社交媒體貼文的語言使用者（第41首，〈童年旅店同學會〉）。

九、Coda：母語的迴歸與眾聲的邀請

整部詩集的語言光譜裡，閩南語（台語）始終是相對沉默的存在——詩集主要的語言層次，是漢語、日語、與多支原住民族語言；陳黎自己最親近的母語，反而隱身於背景。〈Coda〉徹底翻轉了這個比例：第二至第四節全部以台語寫成，且大幅挪用既有的車鼓、南管、歌仔戲文本——〈牽君手鬆〉的相思失眠、〈茶蘼架〉的留鞋記、《陳三五娘》的留傘調。

「你敢有聽著阮的聲？你敢有看著阮／的影？」——這兩句問話，直接呼應陳黎 2013 年台語詩〈雙聲〉中「二十五淑女墓」亡魂的詢問。十三年後，問話的主體變成了〈茶蘼架〉裡的月英，問的仍是同一件事：有人在乎嗎？有人在聽嗎？這個跨越十三年的句子迴旋，使〈Coda〉不只是詩集的結尾，也是陳黎個人台語詩學一條母題線索的迴響終點。

「我陳三、陳五、陳黎、陳七，向著七星潭表我心」——詩人把自己的姓氏，接入《陳三五娘》主角「陳三」的姓名序列，與七星潭的「七」完成一場姓名接龍。地震，在此第一次被「感謝」：「感謝每一擺地動，替阮震盪出／新的曲韻、撩拍……／一陣陣的地動予阮見識恐怖的新美麗」。這是整部詩集「人哀／物哀」

辯證最終的轉化：災難與美麗，是同一個震動的兩種感受方式。

詩以邵族歌謠「Ka wu ka wu pin to si yo la ma sen，Heya……」收束，大意為「請大家都來歡唱吧！」整部詩集最後一次出現的此原住民歌謠，來自台灣中部而非花蓮。〈Coda〉以這個開放的邀請作結，把詩集從「我的洄瀾」擴展為「眾人共同歌唱的島嶼」。

十、把「地理」寫成「記憶的形狀」

《東海道四十二次》最動人的地方，在於它把「走過的地方」寫成「活過的時間」，把「地理」寫成「記憶的形狀」。此處歸納四重要特徵。第一，把地景當成記憶的器官。〈**入船通・一九五四**〉不是單純的出生地抒情，而是以港口、潮聲、木材輸出、海濱街巷、祖父母與外曾祖母的日常勞動，構築出一個「出生即歷史」的世界。海並不只是一片背景，而是讓嬰兒從羊水走向呼吸、讓家族從異地遷徙到港口城市的共同動力。詩中那句「**船入，木材出。潮興，詩歌生。**」不只是修辭上的漂亮，更像整部詩集的密碼：東海岸的港口，讓物質往來，也讓語言往來；讓伐木與搬運成為生活，也讓詩從潮汐裡長出來。同樣地，〈**上海街，我的波特萊爾街**〉把一條兩百公尺的小街寫成記憶的萬花筒。廟口、戲台、攤販、酒家、咖啡店、樂聲、夜色與城市邊緣的陰影，在這首詩裡彼此交疊，讓所謂「地方」不再只是地名，而是庶民生活的聲音總和。波特萊爾式的漫遊精神，在這裡被轉譯為花蓮版的街巷美學：它既俗又雅，既繁華又破敗，既充滿少年時代的好奇，也浸透了戰後城市的曖昧與失落。陳黎極擅長把看似陳舊、甚至有些不登大雅之堂的元素，重新寫成有節奏、有香氣、有歷史層次的詩句；而在這一首裡，他把「老街」寫成一種可供長期

居住的詩學現場。

第二，是讓歷史與地景彼此發聲。〈美崙山說美崙溪〉、〈潮騷：南濱海岸〉、〈松園・二〇〇七〉、〈太魯閣・二〇二四〉等篇，都不是單純的景物詠嘆，而是在地景上覆寫殖民史、戰爭史、族群史、觀光史與文化記憶。美崙山上的神社與後來的忠烈祠重疊，南濱海岸從人貨接駁處轉為文學與旅遊的想像場，松園從軍事據點轉為詩歌節的舞台，太魯閣則在地震、封園與族群知識的召喚中，重新顯影為一個有血有肉的文化空間。這些詩並不急於作結論，而是將不同時代的符號並置、碰撞、互照，使地景成為歷史的立體顯影液。

第三，是本書的多語性並非裝飾，而是詩的本體。中文、日語、台語、原住民族語、英語、音樂術語與當代口語，在書中彼此穿梭，像不同潮位的海水匯流。陳黎的語言感，從來不只是「會很多語言」，而是懂得讓不同語言的歷史與情感各自保留其重量，並在句中互為映照。俳句與短歌的引句，絕不是註腳式的典故展示；它們像是另一條地下水脈，在每首詩底下持續流動。當詩人將古典和當代、日文和中文、地名和人名、地方口語和世界文學放進同一首詩裡，真正被建構的，其實是一種跨越時代的合唱。這種合唱，在〈潮騷：南濱海岸〉尤其明顯。那裡有「潮」詩社同仁對俳誌《杜鵑》的等待，有旗語，有船，有浪，有入選與落選的喜悅與失落，還有一個文學共同體在海邊彼此呼喚的熱度。詩中的海，早已不是自然景觀，而是文學史與地方共同體的舞台。浪潮像一句句被拍回岸邊的回聲，把離散的人重新湊近。這使《東海道四十二次》不只是一部個人回憶錄，也是一部地方文學的微型史詩。

第四，是本書的「晚期風格」極其成熟，呈現一種更深的節制、更大的透明度，以及對多餘技巧的主動放手。詩人在此依然展示其一貫令人讚嘆的形式能力：對仗、轉折、音步、節奏、譬喻、諧音、跨語轉換，幾乎無所不在；但這些技藝不再喧賓奪主，而是像呼吸一樣自然地伏在句子內部。《東海道四十二次》的力量，正來自這種「有而不炫、滿而不溢」的晚期節制。〈迴旋曲：降半音與雜音〉可作為這種成熟的另一例證。唱片、唱機、課桌椅、音樂教育、雜音與記憶，構成一條極細膩的聽覺傳記。詩人不是單純回憶童年時代聽了哪些音樂，而是在說明：一個人的美學感受如何在有雜訊的世界裡形成；一個人如何從無數次的旋律偏移、音高微差與器材故障裡，學會辨識聲音、也辨識自己。這裡的「雜音」不是缺陷，而是歷史留下的紋理；「降半音」也不是衰弱，而是感官更敏銳的入口。而〈長春祠・一九七二〉，則幾乎可以說是整本書最安靜也最深情的篇章之一。它寫峽谷、雨、衣服、氣味、紫色、青春與不肯說破的情感，卻全然不落俗套。這類詩的珍貴之處，在於它把人生重要時刻寫得極輕，像是只要稍微大聲一點，就會驚動那些已經在時間深處沉睡的事物。陳黎最擅長的，正是這種把情感藏進景物與聲音裡的方式：他不直說愛，不直說失去，不直說老去，但每一首詩都在告訴你，這些都曾經存在，並且至今仍在回響。到了〈太魯閣・二〇二四〉，全書的歷史重量幾乎被推到最高處。地震、封園、泰雅／太魯閣族知識、廖守臣老師、語言的召喚與地名的誦讀，使這首詩不再只是紀念，而成為一次對地方知識的再次致敬。太魯閣在此既是自然景觀，也是文化傷口；既是旅遊景點，也是族群歷史的所在。詩人在這裡不是觀光客，而是回聲的保存者。他不是到此一遊，而是到此

一再傾聽。

這正是《東海道四十二次》最令人敬佩處：它不將花蓮寫成供外人觀看的風景，而是寫成一個需要謙卑進入、反覆聆聽的世界。從港口到街巷，從山脈到溪流，從神社到部落，從戲院到學校，從祖輩到女兒，從日本時代到當下，陳黎讓四十二個點位彼此牽連，使花蓮不再只是地理名詞，而是一部持續生成中的文化文本。

十一、迴旋曲的終章：形式的宇宙論

《東海道四十二次》以迴旋曲（rondeau）的形式邏輯，組織整部詩集的宏觀結構。迴旋曲的原理：主題（A 段）在多個對比段落之後，反覆返回。第 1 首詩〈入船通・一九五四〉的核心主題句是「這濤聲是單數還是複數？一個主題／一個動機的反覆變奏，或者複數的浪／複數的濤聲」；第 42 首詩〈林政街・二〇二六〉在尾聲處幾乎逐字回返此主題：「這濤聲／是單數還是複數？一個主題，一個動機的／反覆變奏，或者複數的浪，複數的濤聲」，使整部詩集成為一首以四十三首詩為段落的巨型迴旋曲。

更深的迴旋，是詩集結構的多層次呼應：第 1 首詩的出生地（入船通／五權街）和第 42 首詩的居住地（林政街），在地理上相距不過兩公里，在時間上相距七十二年，在詩集中相距四十首詩。從出生到回家，是生命的弧形；從入船通到林政街，是地理的弧形；從「第一聲啼哭」到「是渴望，渴望。是彼岸星潭強震的星光……」（第 42 首末行），是詩學的弧形。三個弧形，共用同一條起點和終點的線，完成了廣重式的旅程——從出發地到目的地，目的地即是出發地。

最後，第 42 首詩的引子出自陳黎 1989 年的〈為吾女祈禱〉：

「整條林政街都睡著了，／你才疲倦、不情願地垂下你的頭。／緊抓著故事書不放的兩隻手，／仍然固執地抓住小小的心渴望的一切……」。而第 42 首詩的開首直接接上：「整條林政街都睡著了，我還在手機旁戀棧」——1989 年的「你」（女兒）換成了 2026 年的「我」（詩人），「故事書」換成了「手機」，但「固執地抓住渴望的一切」，沒有改變。三十七年，一個孩子成為大人，一個父親繼續未完的「渴望」；渴望，是詩集的最後兩個關鍵字，也是一切創作行為的最終動因。

第 42 首詩以「彼岸星潭強震的星光……」的省略號懸置；〈Coda〉正是從這個省略號裡延伸出來的回聲——詩題中的「回聲」與「星顫」，正是聲音與光線在發生之後，仍於空間中持續振動的部分。如果第 42 首是「回家」，Coda 便是回家之後，屋裡仍迴盪著的、整段旅程的疊加殘響：不再依地理順序，不再限於單一語言，不再侷限於陳黎一人的記憶——母親、妻子、廖守臣、裴德神父、港口部落的歌手、太巴塱的虛詞母音、二十五淑女、月英與郭華、邵族的杵音，在詩集的最後，被一句「請大家都來歡唱吧」，邀請進同一個迴旋的尾聲。

十二、小結：從廣重到陳黎，從浮世到浮生

廣重的《東海道五十三次》完成於鴻毛的薄紙和礦物顏料之上，保存在博物館的玻璃後面。陳黎的《東海道四十二次》完成於 1371 行的漢語文字之中（外加「引詩」和註釋），保存在每一個願意打開書頁的讀者的語言記憶裡。兩者都是短暫的——版畫的色澤會褪去，詩的紙頁會腐朽；兩者都是迴旋的——廣重的旅程在京都終點即是江戶起點，陳黎的旅程在林政街終點即是入船通起點。

但陳黎的浮世繪，有廣重不曾擁有的一個維度：它是「浮生繪」。廣重是觀察者，以藝術家的眼凝視旅途中的風景；陳黎既是觀察者，也是被觀察者——他的出生、他的戀愛、他的教學、他的疾病、他的父親之死，他的女兒的管弦樂，都是這部詩集的景點，與七星潭、太魯閣、清水斷崖、石梯坪的壺穴，共同構成四十二個座標。

這個自傳的嵌入，使《東海道四十二次》超越了地誌詩的範疇，成為一部「以一生的角度測量一個地方」的作品。花蓮縣的地理邊界，是詩集的地圖；陳黎 1954 至 2026 年的生命弧形，是詩集的時間軸；而在這兩條線的交叉處，站著無數的歷史的人——日本移民的少女，阿美族的部落青年，被槍決的醫生父子，握著口琴吹奏〈花蓮舞曲〉的少年，在秀姑巒溪古道上說「沒關係，繼續走」的妻子。

陳黎把這一切，稱為「語言的林場」（第 42 首）。林業是時間的總和；詩歌也是。伐木者在山上砍下一棵樹，那棵樹有一百年的年輪；詩人在書房寫下一首詩，那首詩有七十年的記憶年輪。《東海道四十二次》這部詩集，是陳黎從 1371 行的文字中，「見樹又見林」的最後成果——每一行是一環年輪，整部詩集是整片林子，而林子的管轄範圍，從林政街 1 號一直延伸到 65 號，延伸到太平洋，延伸到彼岸星潭強震的星光，以省略號無盡地展開。

浮世繪或會褪色，但浮生繪——生命在語言上留下的印記——只要被閱讀，就不會消失。四十二次的旅程畫下了地圖的邊界；第四十三次的回聲，讓那張地圖的邊界，向著所有願意應聲歌唱的人，繼續敞開。這，是陳黎的東海道，給出的最後答案。

十三、詩集價值與詩歌史意義

1. 一部「不可能完成」的詩集的完成

《東海道四十二次》的第一個歷史意義，在於它以單一詩人之力，完成了一個幾乎不可能的詩集計畫：以四十三首詩，一一對應縣境內四十三個（景）點，使每一首詩既是獨立的詩學事件，又是整體地誌地圖的一個座標。在台灣現代詩史上，以如此完整的地誌規模書寫單一地方的詩集，幾乎未有先例；在漢語現代詩的更廣範圍內，能與之相比肩的，或許只有楊牧的東海岸詩群，但整體性遠不及《東海道四十二次》的嚴密建築感。更重要的是，陳黎把廣重的版畫地圖邏輯，完整地移植入漢語詩集的結構原理，創造了一種台灣現代詩史上罕見的「系列詩組詩集」類型——不是同主題詩的鬆散集合，而是有路線、有節奏、有首尾對映、有景點序列的嚴格詩集建築。

就詩歌形式的成就而言，此詩集是陳黎迄今最大規模的「形式博物館」。接榫五行體、水光矩陣、幾乎無字的白空間詩、視覺空拍地圖、數學方程式詩、歌合的左右交替、梯田格局的四節五行——四十三種不同的形式策略在同一部詩集裡並置，每一種都有機地生長於其特定的題材之中。這在台灣現代詩史上，是形式創新密度最高的詩集之一，也是最清晰地示範了「形式即內容，地景即詩形」的詩學命題的作品。若以陳黎此前詩集中的形式探索為背景，《東海道四十二次》是他形式實驗的集大成，也是步入七十歲後，以最成熟的詩人意識，對自己一生詩學的最完整的自我清點。

2. 多元文化的見證與語言的倫理

《東海道四十二次》在漢語現代詩史上更深遠的意義，在於它以詩歌的方式，建立了一個迄今最完整的「台灣東部多元文化語音檔案」。在 1371 行的詩裡，漢語（文言、現代語、閩南語）、日語（俳句、短歌、歌詞）、阿美族語、撒奇萊雅語、噶瑪蘭語、泰雅族語，以及羅馬拼音的多種原住民語音，先後以不同的密度和形式出現。這個語言的複調，不是異國情調的裝飾，而是對台灣東部真實的語言生態的忠實記錄：在花蓮縣境內，這些語言確實共存，確實互相滲透，確實以各自的聲音說出同一片土地的不同的歷史。

在當代漢語詩歌的範疇裡，陳黎的語言倫理是罕見的。大多數以「在地」為標榜的詩集，往往止於方言或地名的局部使用；《東海道四十二次》卻進一步，讓阿美族的「虛詞母音」（太巴塱古謠的 Ho hai yan）在詩集結構上佔有與漢語詩行同等的尊嚴，讓泰雅族的四十八個地名清單成為詩的最後的、也是最有力量的「詞語」，讓噶瑪蘭拜訪歌的原語音以羅馬拼音的形式在詩頁上保存。這是一種積極的語言保存行動，也是一種詩學的倫理宣言：消失中的語言，有權利以詩的形式繼續存在。

在更廣的文化史意義上，《東海道四十二次》是 21 世紀台灣對「誰是台灣人」這個問題的一個詩歌版本的回答。詩集裡的花蓮，住著阿美族、撒奇萊雅族、噶瑪蘭族、太魯閣族、日本移民的後代、大陸配偶、客家人、閩南人、外省人——「各三石高積雲」（第 27 首，〈六十石山〉），每一個族群都分到了平等的雲彩。這不是官方多元文化主義的政治正確宣稱，而是一個在花蓮土地上出生、生活、老去的詩人，以自己的身體記憶所感知到

的真實：這片土地的豐富，就是這片土地的複雜，而複雜，本身就是美麗。

廣重以版畫定格了江戶時代的東海道驛站，那些驛站如今多已消失於現代化的洪流中，但版畫留了下來。陳黎以詩定格了 20 世紀末至 21 世紀初的花蓮，那些消失的林業鐵道、昔日的酒家、已逝的老師和父親、被風吹走的校名——它們在詩集裡，以語言的年輪，繼續閃著各自的光。這或許是《東海道四十二次》最樸素也最深刻的意義：它讓那些本來會在時間中默默消失的人和事，得到了被讀到、被記住、被繼續渴望的機會。