詩學地圖上的浮世／浮生繪

——論陳黎《東海道四十二次》

DeepSeek／2026.06

陳黎 2026 年完成的詩集《東海道四十二次》，以日本浮世繪畫家歌川廣重《東海道五十三次》為標題框架，實則建構了一幅獨特的「花蓮詩學地圖」。詩集透過四十三個地理／心理座標——從詩人出生的入船通，到書寫當下的林政街，加上〈Coda：回聲・此岸星顫〉——以環狀路徑收束了七十二年的個人生命史與花蓮四百年來的殖民、遷徙、災難與共生經驗。本文認為，這部詩集的核心技藝在於「以地方摺疊時間」：每一首詩都是一個「時間晶體」，將日據時期俳句、原住民神話、白色恐怖傷痕、當代環境災難壓縮在同一地層，也在這些沉積的傷痕之間，透出通透的體悟、狡黠的幽默，以及不失明亮的生之風景與心景。此詩集同時是一場語言的混血革命——日語、台語、各族群原住民語、漢字拆解遊戲、視覺詩實驗交織成複調聲景。本文將從「後設地方誌的結構辯證」、「殖民遺緒的雙重解讀」、「創傷書寫的極簡、溢出與去神化」、「語言混雜作為本體論」、「地質時間與肉身時間的對位」以及「後現代後期浪漫主義式總體藝術」六個面向，論證《東海道四十二次》如何將花蓮從地理邊緣轉化為台灣後殖民詩學的核心命題，並在 AI 時代重新定義了「地方書寫」的倫理與美學。

一、引言：浮世繪標題下的反浮世敘事

表面上看，陳黎將其詩集命名為《東海道四十三次》，是對歌川

廣重（Utagawa Hiroshige，1797-1858）經典浮世繪系列的戲仿——廣重以五十三個驛站描繪江戶至京都的東海道風光，連同起點、終點，總共五十五幅畫。而陳黎則以四十二個「次」（站）建構花蓮的環狀路徑，並在書末增一「Coda」，實得四十三首。然而，這種模仿從一開始就帶有深刻的顛覆性。廣重的「浮世繪」是「虛浮的世界」之描繪，充滿旅人、市井、季節變換的愉悅與哀愁；陳黎的「浮世／浮生繪」則是一幅更為複雜的雙面織錦：它一方面承載了殖民戰爭、種族屠殺、白色恐怖、自然災難、家族離散等累累傷痕，一方面在這些裂縫與摺痕之間，透出通透的體悟、狡黠的幽默，以及不失明亮的生之風景與心景。正如石梯坪的「壺穴」既是侵蝕的傷口，也是蓄滿海水與星光的潮池——這部詩集既是哀悼、追念之歌，也是慶祝的歌舞。

詩集〈前言〉明確揭示其結構邏輯：「先呈現我生於斯、長於斯的花蓮市區中的九個（景）點，再繞到太魯閣及其周圍景點，而後大致沿東海岸公路（台 11 線，即東部濱海公路）南下，直至長虹橋，再從花東縱谷公路（台 9 線，花蓮縣境內）沿線，北返花蓮市林政街住處」。這是一條環形路徑，一條既是旅行又是回家的路——但更重要的，是一條時間的地質剖面。每一「次」都不僅是空間站點，而是陳黎所謂「融歷史、地理、記憶於一爐」的結晶。本文將論證，這部詩集最根本的成就在於：它發明了一種「以地方摺疊時間」的詩學技術，讓微觀的地方成為宏觀歷史的斷面，讓個人的生命刻度與地質的深層時間彼此校準。

二、後設地方誌：結構作為詮釋行動

《東海道四十二次》的四十三首詩並非隨機排列，而是經過精

密計算的敘事建築。我們可以將其視為三層同心圓結構：

第一圈（第 1-9 首）：花蓮市區的個人起源。從「入船通」的出生、上海街的童年，到花崗山的教書生涯、美崙山的歷史變遷、松園的詩歌節——這一圈建立了詩人的「自我地層學」。值得注意的是，這些個人地點無一不與殖民歷史重疊：入船通是日據時期木材輸出港口；上海街旁的媽祖廟與酒家街是戰後的庶民空間；美崙山上的神社變成忠烈祠。陳黎的「自我」從來不是純粹的，而是被殖民史、戰爭、現代化強行穿透的存在。

第二圈（第 10-26 首）：太魯閣峽谷與東海岸南下。這是全書最具「地質感」的區段——太魯閣的峽谷生成、燕子口的壺穴、清水斷崖的垂直沒入太平洋、石梯坪的磨蝕地形。但陳黎同時疊加了原住民的遷徙神話與殖民戰爭記憶：太魯閣戰役（1914）、大港口事件（1877）、加禮宛事件（1878）。自然景觀在此不再是浪漫主義的崇高對象，而成為創傷的刻痕。

第三圈（第 27-42 首）：縱谷北上返回林政街。這一圈處理了當代花蓮的重大議題：金針花觀光（六十石山）、林業遺產（林田山、木瓜山）、白色恐怖（鳳林張七郎）、族群共生的可能性（磯崎、太巴塱），以及環境災難（2025 年馬太鞍潰壩）。終點「林政街」既是詩人現居處，也是父母一生服務的林區管理處所在——家族史與地景治理機構在此交匯。

Coda（第 43 首）：全書唯一的閩南語詩作〈回聲・此岸星顫〉。這不是附錄，而是整部詩集的「心臟」——那顆被壓抑到最後才出聲的母語。詩人以閩南語南管、歌仔戲的唱詞與邵族歌謠疊加，讓「母語的聲音」在四十二個國語書寫的站點之後，作為最終的回聲與挽留。

這種環形結構意味著什麼？它不是「從中心到邊緣再回歸」的殖民探險敘事，而是從起源到創傷，再以創傷重新定義起源的辯證過程。第 42 首〈林政街・二〇二六〉中，詩人寫道：「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／見生又見死」。這暗示了詩歌寫作本身是一種「林業」——管理記憶之樹、砍伐與栽種語言的言葉。結構即詮釋，路徑即方法。

然而，這部以傷痕為基底的「詩學地質圖」，絕非一幅只有灰黑與赭紅的悲情畫卷。在三層同心圓的皺褶之間，陳黎刻意保留了大量的透氣孔與笑聲的餘隙。第 17 首〈鹽寮：小快板〉以「如歌的小快板」為節奏，將海岸書寫為「巨大水藍透明涼糕」，讓「極簡的藍、極簡的味覺」與「省省的愛、做愛」並置，甚至坦然寫下「裸裎／失身於茅屋前的草床」——情慾與自然在此交融成明亮的喜悅，毫無負罪。第 30 首〈陸配配洗瑞穗溫泉嗎？〉則是一場精彩的諧音嘉年華：「配／呸」的往復問答，讓陸配的身分焦慮在笑鬧中被消解，池畔木桶舀水的「嘩啦一聲」彷彿將一切政治正確的緊繃都沖刷而去。這些明亮的片段提醒我們：陳黎的地方誌不僅是考古學家的鑷子，也是孩童在沙灘上築城堡的手——傷痕與遊戲，從來可以共存。

三、殖民遺緒的雙重解讀：幽靈召喚術

《東海道四十二次》最獨特的歷史書寫策略，在於它大量援引日據時期花蓮的俳句與短歌。全書許多詩的題記都引用一首日文俳句或短歌（由陳黎與上田哲二合譯），這些作品來自 1920 年成立於花蓮的《潮》俳句社（一個被評論者認為「在大正後期的

台灣俳壇佔第一位」的文學團體），以及 1926 年成立於花蓮的「紫陽花歌會」。

這種召喚並非懷舊。陳黎在〈潮騷：南濱海岸〉中描繪了這樣的場景：1921／22 年，花蓮港尚未修築完成，南濱是船隻人貨接駁處；俳人們站在岸邊，焦急地以旗語詢問從基隆駛來的「撫順丸」是否載來了最新一期《杜鵑》雜誌，看自己的俳句是否入選。詩中引用本田一杉的回憶文章，呈現了一群殖民地的日人知識份子，在太平洋的邊緣，以母國的文學標準來校準自己的文化焦慮。然而，陳黎的雙重解讀在於：他將這些日人俳句視為「花蓮文學最早的文獻」，而非殖民者的異己聲音。他承認日語俳句是花蓮現代文學傳統的一部分，但同時他清楚地知道這些俳人「不知道五年後吉野村／也要變革成為另一國的吉野鄉」（〈吉野村・一九三九〉）。這種既不否認殖民遺產、又不將其浪漫化的立場，使其歷史書寫超越了「抵抗／合作」的二元框架。

更具顛覆性的是，陳黎讓這些日人俳句與原住民的聲音對話。〈潮騷：南濱海岸〉中，俳人們以旗語確認俳句入選的狂喜場景，與岸邊「原住民婦女群」的身影形成一種並置——日人知識份子的文化焦慮與原住民婦女的日常勞動，在同一片南濱海岸上被同時看見；而詩末那「歸來的離人與旅人們的離騷／詩騷」，以漢語的「離騷」去承接日語的「潮騷」，讓殖民者的文學焦慮與被殖民者的文化記憶，在「拍岸潮聲」中交織成複調。〈馬太鞍之歌〉中，阿美族的豐年祭歌謠與李白、惠特曼、日人俳句交織成複調。這種跨語際、跨族群的「幽靈合奏」，揭示了花蓮作為殖民地的本質：它不是單一的支配關係，而是多重權力、多種語言、多個時間層相互滲透的場域。

值得注意的是，陳黎在召喚這些沉重的殖民幽靈時，有時也以幽默與溫情為其「還魂」。第 25 首〈長虹橋空拍・二〇二六〉以齋藤東柯的俳句「除夕夜，／凡風箏弟風箏，／疊在一起」為引，但詩的正文轉向對友人邱上林的書寫——兩人合作編老照片集、出版地方誌、陪伴國內外訪客導覽花蓮的種種往事。詩末以文字排列成的「空拍地圖」，將友人的名字「☆上林丘☆」鑲嵌於太平洋與秀姑巒溪之間，讓日據時期俳人的「除夕風箏」意象，與當代兩人的友誼在紙頁上「疊在一起」。這種調侃讓歷史的沉重頓顯輕盈——殖民遺緒在此不是被迴避，而是被「摺」進一首贈友的詩中，成為背景而非主題。而在詩集更核心的殖民歷史書寫中（如〈吉野村・一九三九〉、〈大港口之歌〉），陳黎則以更直接的方式直面殖民暴力的遺留。

四、創傷書寫的極簡、溢出與去神化：張七郎與大港口

面對重大的歷史創傷，陳黎選擇了兩種極端的修辭策略——極簡與溢出——並在其中嵌入了第三種倫理姿態：去神化。〈鳳林・一九四七〉是極簡的極致，全詩僅三行：

系主任 張七郎（1888-1947）

張宗仁（1916-1947）
張果仁（1922-1947）

沒有動詞，沒有形容詞，沒有敘事。這種極簡主義的效力在於：它拒絕將暴力美學化或戲劇化，而是讓名字本身——那些被國家機器試圖抹去的名字——佔據頁面，成為不可否認的證據。讀者

被迫面對這些空無，被迫自己填補空白中的槍決、暗夜逮捕、未經審判的死亡。然而，這首詩的副標題「白（金）色系紀念館花蓮分館」揭示了更複雜的維度：「白色系」指向白色恐怖的政治暴力，而「（金）」字則隱含地方「菁英家族」與權力支配者的指涉——張七郎家族同時也是地方權力結構的參與者。詩人以「白（金）色系」將兩種故事並置：受害者與支配者，同一個歷史現場的兩個側面。

與此相對，〈大港口之歌・二〇〇七〉則選擇了「溢出」——以阿美族港口部落的古調歌詞、日人宮川澤水的俳句、以及當代詩人的聲音，共同編織一個關於 1877 年清軍屠村的哀悼儀式。詩中引用的〈港口部落起源歌〉唱道：「漂流在無邊際海上的木臼啊／找不到可以停靠的岸」。這個「木臼」的意象承載了阿美族祖先從海上遷徙的起源神話，同時也成為被屠殺後倖存者四處流散的隱喻。陳黎在此不是「代言」原住民，而是讓原住民的聲音以歌詞、虛詞母音、翻譯的形式「佔據」詩的空間——例如詩中的「I ya o hoyan ha o hayan ha a heyan……」，這些無法被語義捕獲的聲音，恰恰是創傷最真實的痕跡。而詩末「我們不番，我們只／推翻不公不義，我們是 Pangcah，是人」的宣言，則將殖民者的命名(「蕃人」)翻轉為被殖民者的自我命名(「Pangcah」)，完成了一次語言上的收復。

三種策略的並存——極簡、溢出、去神化——顯示陳黎拒絕將創傷書寫簡化為單一模式。詩人不把自己視為創傷的「代言人」或「神化者」，而是作為一個聲響空間的搭建者，讓被壓抑的名字浮現，讓被淹沒的歌聲迴盪，也讓那些被神化的逝者重新獲得他們應有的複雜性與人性。

五、語言混雜作為本體論：從日語到阿美語到「字陣」

《東海道四十二次》是陳黎歷年語言實驗的集大成。詩集中出現的語言包括：現代漢語（國語）、台語（閩南語）、日語、阿美語、撒奇萊雅語、噶瑪蘭語、布農語、客語、英語、法語。這不是「多語並陳」的櫥窗展示，而是語言混雜作為花蓮存在的本體論狀態。

以〈磯崎歌合〉為例。這首詩採用「歌合」（和歌競詠會）的形式，左側為阿美族人發言，右側為撒奇萊雅族人，兩者相互對唱。磯崎部落人口僅三百，卻聚集了六個族群，其中撒奇萊雅族在 1878 年加禮宛事件後為躲避清軍追殺，隱藏自己的語言和文化於阿美族部落中長達百餘年。詩中左側與右側的對話看似和諧——「八月，我們的豐年祭，是／阿美族的，也是撒奇萊雅族的」——但正是這種「也是」，暗示了歷史上被迫的消失與潛伏。詩末左右並陳的虛詞母音「Ho a he yian……」、「In hoy yan……」成為超越語義的共同身體節奏，既是慶祝，也是哀悼。

更激進的語言實驗出現在字形層面。〈布洛灣：回音……〉中，陳黎將乘法表變形為地名邏輯遊戲：「山乘山等於樹：／3 × 3 = 4……」——這當然是「錯」的算式，但正是這種錯，對應了布洛灣（泰雅族語「回音」之意）作為聲響扭曲空間的特性。詩的最後兩行：「地震，地大震 星啊唯一 哇噻：／土 也 震，土 也 大雨 辰星啊 唯 一口口 土 土 塞……」。「地」拆為「土也」，「震」拆為「雨辰」，「哇」拆為「口土土」，「噻」拆為「口塞」。這種拆解一方面是對災難的肉身化——土與土被一口口塞入，是掩埋也是窒息；另一方面是對漢字霸權的意義游擊戰。

〈翡翠谷瀑布・二〇二一〉則以整頁的「水」、「光」字陣

組成 17×17 的方塊，模擬水簾瀑布的視覺與聲響。陳黎將俳句的十七音節原則，轉化為 17×17 的字陣，這是他對日本俳句傳統最叛逆的致敬。

六、地質時間與肉身時間的對位

全書最動人的篇章之一〈秀姑巒溪・一九七九〉，將婚姻、疾病、地質學與文學經典編織成一首「祝婚曲」。詩的開端描述 1979 年詩人與妻子張芬齡新婚後走奇美古道的經歷。這條古道蜿蜒在秀姑巒溪旁的陡峭山壁上，而秀姑巒溪本身是一條「襲奪河」——古奇美溪切穿海岸山脈，劫走古花蓮溪的上游水量，形成德武河階下方的九十度襲奪彎。陳黎將此轉化為婚姻隱喻：「與來自三重的你共構、重奏的溪流曲、山道曲的／三重祝婚曲」。

然而詩的後半陡然轉向。五十八歲的筋膜炎、六十九歲的帶狀皰疹後神經痛，讓詩人困居於黑暗的森林——他引但丁《神曲》地獄篇的開頭：「在人生／旅途中途，我發現自己處在一座黑暗的森林裡」。妻子伴他穿行，說「沒關係，繼續走」。這個「繼續走」將地質時間（河川襲奪需要數萬年）與肉身時間（疾病與衰老的瞬間）對位：婚姻不是浪漫的永恆，而是「可以／天天慶祝的不特定紀念日」。

詩末出現了一個耐人尋味的轉折：「有一張照片，我們微笑地額碰額立／在山壁前，我一時找不到了，我請 AI 繪圖，我把／它數位化成這首詩，作我們偏愛的不特定的祝婚照」。AI 在此不是威脅，而是記憶的輔助工具。此詩之所以動人，不僅在於它直面疾病與黑暗森林的勇氣，更在於它拒絕讓創傷成為最終的語調。反覆出現的「沒關係，繼續走」——妻子說出這句話時，沒有戲劇化的擁抱，只有簡樸的陪伴——正是通透體悟的最高形式。

七、後現代後期浪漫主義式總體藝術

所謂「總體藝術」（Gesamtkunstwerk），原是華格納（Richard Wagner，1813-1883）提出的理念——將詩歌、音樂、舞蹈、建築、視覺藝術融合為一，創造出超越個別媒介的綜合體驗。陳黎的這部詩集，在後現代的碎片化語境中，逆向操作：它不追求浪漫主義式的崇高統合，而是以拼貼、戲仿、跨媒介互文，建構一種「不統一的統一」，一種在斷裂中彼此共振的總體性。

1. 音樂結構的文學化：從「練習曲」到「歌合」的體式挪用

〈石梯坪練習曲〉以壺穴的圓形為形式結構，每一段都以「O」開頭——O 既是壺穴的形狀，也是字母、圓圈、零、句號。「O8」此段寫道：「時間說：這就是詩。一個正經／或過於正經的 O，一個／可以盛水的空」。這個「空」既是佛教的「空」，也是音樂中的休止符，更是壺穴退潮後積水的潮池。全詩以問答形式（O 10）終結：「最深的詩，最深的那個壺穴／有多深？／／比你的問題淺一點」——這是一種浪漫主義式的機智，但以反高潮、反崇高收束，正是後現代對浪漫的調侃式致敬。

〈迴旋曲：降半音與雜音〉以「課桌椅在唱盤上迴旋」的隱喻，講述自己的音樂啟蒙——從哥倫比亞立體唱機、口琴、台灣版廉價唱片，到德布西、史特拉汶斯基。特別值得注意的是「雜音」：那些充滿雜音的盜版唱片，卻「仍如此鮮明、美好地留在我腦海」。這種對「雜音」的擁抱，正是後現代美學的核心——拒絕純淨、擁抱干擾，將噪音視為另一種訊號。

2. 視覺詩的極致實驗：字陣、拆解與地圖

〈翡翠谷瀑布・二〇二一〉以整頁 17×17 的字陣構成。內容僅

重複「水」與「光」二字，排列成瀑布般的縱橫條紋。這不是隨機排列：它對應俳句的十七音節傳統（5-7-5），且十七的平方是289——正好是字陣的總字數。讀者無法「讀」這首詩，只能「觀看」它，讓視覺接收水光的閃爍。這是一種取消線性閱讀的總體藝術：詩不再是時間性的，而是空間性的；紙頁不再是語言的載體，而是瀑布本身。

〈長虹橋空拍・二〇二六〉以文字排列成一幅地圖：

～ 太 ～ 平 ～ 洋 ～

☆上林丘☆

港口村　奚卜蘭島　靜浦村　北回歸線
石梯坪

新長虹橋

舊長虹橋

（秀姑巒溪・・・）

奇美

赤科山

這既是對友人的戲謔贈詩（「上林丘」對應「孔丘」），也是對地圖繪製傳統的戲仿。文字排列成海岸線、島嶼、橋樑，視覺與語義同時運作——這是一種「詩歌製圖學」。

3. 身體、儀式與自然的交感：舞蹈與祭典的詩學轉化

陳黎反覆書寫阿美族、撒奇萊雅族的豐年祭（Ilisin）、海祭（Milaedis）、牽手舞（malikuda）。這些儀式不僅是題材，更成為詩的節奏來源。

〈馬太鞍・二〇二五〉在災難書寫後，直接插入阿美族豐年祭歌謠，以「O wo o ho ye」等虛詞母音構成答唱形式。這些虛詞沒有語義，卻是身體節奏的直接呈現——語言退位，身體發聲。詩人召喚李白、惠特曼，但最終讓原住民歌謠佔據最高聲部：「將進酒，杯莫停。與君歌一曲，請君為我傾耳聽」——李白被置入阿美族的祭典框架，這是浪漫主義的「世界文學」夢想在後殖民語境中的翻轉。

〈新社：梯田海岸〉以格律詩的嚴整形式（每節五行、每行十字）書寫噶瑪蘭人的梯田，將稻田比喻為「噶瑪蘭號列車」的座位。四節詩如一畝畝田，接連如梯田——形式本身就是內容的再現。詩末「是思念啊祖先」，以極簡的感嘆，將地景、勞動、離散、記憶全部收束。這是一種「後浪漫」的昇華：不訴諸狂喜，而是以冷靜的格律包裹熾熱的情感。

4. 時間的總體藝術：過去、現在、未來的同時迴響

第 42 首〈林政街・二〇二六〉一詩中，女兒立立童年時在牆壁上刻下的身高（「86.8.27 到 87.6.21，她足足長高了 4.7 公分」），與詩人當下的手機戀棧、與日據時期渡邊美鳥女的俳句（「圍成一個圓圈／跳舞，黃昏的／羽毛頭盔」）、與孝女白琴的哭聲、

與清水斷崖的驚濤——全部疊加在一起。詩人說：「我忽然世襲了我祖我父我母林業的職務」。這個「世襲」不是血緣的，而是語言的：他以詩歌管理時間之林，讓每一棵樹（每一首詩）的年輪都暴露在外。

5.Coda 的總體回響

第 43 首〈回聲・此岸星顫〉以全閩南語寫成，將南管、歌仔戲的唱詞與邵族歌謠並置，讓母語的聲音作為全書的最終回聲。這是對全書多語言混雜的總收束——所有的語言實驗，最終回歸到詩人自己的「母語」。而「你敢有聽著阮的聲？」的三次追問，將整部詩集從「書寫」轉向「聆聽」，從「表達」轉向「召喚」。

所謂「後現代後期浪漫主義」，在陳黎這裡體現為為：浪漫主義的核心命題（個人情感與自然的同一、藝術作為超越）被後現代的修正（碎片取代同一、內在取代超越、有限性取代無限）所調節，但陳黎拒絕後現代的虛無。他的詩仍然追求「總體」——只是這種總體不再是和諧的、封閉的，而是不和諧的、開放的、由斷裂組成的總體。正如石梯坪的壺穴：它們是一個個「O」，一個可以盛水的空；單獨看是空缺，整體看是壯觀的地景。陳黎的四十三個「點」，正是這樣的四十三個壺穴——每一個都是一個時間的凹痕，一個記憶的潮池；當我們退後一步觀看，它們共同構成了花蓮這張「浮世／浮生繪」：傷痕累累，卻在每一個凹痕中蓄滿了光。

八、結論：地方書寫的倫理與美學，創作生涯的總收束

《東海道四十二次》在陳黎的創作生涯中具有里程碑意義。它不僅是「晚期風格」最新之集，更是他對「花蓮學」最完整的

詩學表述。這部詩集證明了：地方不是客觀的地理事實，而是可以被不斷重新摺疊、重新朗讀的文本。每一條街、每一座山、每一條溪，都承載著殖民、遷徙、勞動、災難、愛與失去的層層印記——但這些印記並不只有黑暗。在〈鹽寮：小快板〉中，詩人以甜、極簡、清談來形容海岸，甚至坦然寫道「失身於茅屋前的草床」，情慾與自然交融成明亮的喜悅；在〈與七星潭七星潭〉中，他以一連串「呸」字的戲謔問答消解了對地景的沉重賦義，讓幽默成為另一種親密；在〈童年旅店同學會〉中，他召回小學同學的名字、賭債與紅豆湯圓，讓往事在笑鬧中重新發光。詩人的工作不是「再現」地方，而是「啟動」地方——讓那些被壓抑的聲音（日人俳句、阿美古謠、白色恐怖亡靈）與那些被忽略的歡聲（廟口的蚵仔煎、唱片行老闆娘、女兒牆上的身高刻度）在當代語言中共同發聲。

第 43 首〈Coda：回聲・此岸星顫〉，是整部詩集最私密也最公開的宣言。它以全閩南語寫成，卻以邵族歌謠收束——母語不是排斥他者，而是與所有被壓抑的語言共振。詩人自問「你敢有聽著阮的聲？」，既是對母語消逝的焦慮，也是對讀者的召喚。當邵族歌謠的「Heya，Heya，Heya……」在詩末迴盪，整部詩集從「花蓮的詩學地圖」昇華為「所有邊緣聲音的共鳴箱」。

這部詩集也回應了一個核心的倫理問題：在多重歷史創傷的場域，詩應該如何書寫而不被傷痛壓垮？陳黎的答案是：不追求史詩的完整敘事，而是以碎片、名字、虛詞、字形拆解、跨語對位，構成一種「創傷的複調」，同時在這複調中保留呼吸的間隙——幽默是間隙，通透的體悟是間隙，日常的微光也是間隙。正如〈秀姑巒溪・一九七九〉中，妻子的一句「沒關係，繼續走」將黑暗

森林打開了出口；正如〈石梯坪練習曲〉中，最深壺穴的深度「比你的問題淺一點」，以機智化解了深淵的威脅。

《東海道四十二次》以「浮世／浮生繪」自我定位，既是對浮世繪傳統的挪用，也是對它的翻轉。歌川廣重的東海道五十三次，描繪的是旅人眼中流動的風景；陳黎的四十二次，描繪的是定居者身體與記憶內層的風景——這風景有裂谷，也有梯田；有潰壩，也有金針花滿山盛放。在趨向尾聲的第 42 首詩中，我們看到詩人所居的林政街——整條街睡著了，詩人仍在手機旁「戀棧」，仍在「把路帶回來，放在桌上」——我們理解到：詩歌寫作本身就是一種永遠在途中的「東海道」。每一次書寫都是一次出發，每一次出發都是為了帶著新的記憶（與新的笑聲）回家。而第 43 首〈Coda：回聲・此岸星顫〉則是在回家之後，用母語對著空寂的客廳，輕輕問了一聲：「你敢有聽著阮的聲？」——這或許是陳黎留給台灣文學最珍貴的財產：在邊緣，在災難與遺忘之間，以言葉堆積成山，同時在山的向陽面，讓野花與蝴蝶繼續飛舞。而那座山的背面，還有一株母語的茶蘼，花事未了。這本詩集誠為陳黎創作的高峰：是其「晚期風格」的代表作，也是台灣現代詩在 21 世紀第三個十年最具野心的成果之一。

日日皆旅，或日日在家

——芭蕉《奥之細道》與陳黎《東海道四十二次》的風雅之辯

Claude／2026.06

一、兩種「在路上」的詩學

松尾芭蕉在《奥之細道》著名開篇引用了李白〈春夜宴桃李園序〉之句說「日月者百代之過客」（月日は百代の過客にして），然後寫下了自己對旅行的最終信仰：「日々旅にして旅を栖とす」（日日皆旅，並以旅行為家）。這一句，是芭蕉詩學的核心宣言：對他而言，流動才是根本狀態，行走才是家的形式。家，不是固定的地址，而是每一個夜晚所投宿的地方；自我，不是靜止的存在，而是在路途中不斷被地景重塑的流動意識。

陳黎的《東海道四十二次》從同一個問題的另一端出發，給出了幾乎完全相反的回答：日日居於家，而使家成為旅。他沒有像芭蕉那樣用雙腳把家鄉的土地甩在身後，走向日本東北的遠方。他留在花蓮，以七十年的居住為材料，把熟悉的地名讀成陌生的，把日常的街道讀成異國的，把一個縣境，讀成整個台灣現代史的縮影。他的「旅」，不是以距離測量的，而是以深度測量的。

這兩位相差三個多世紀、分屬不同文化傳統的詩人，卻在一個根本的詩學命題上相遇：「真正的風雅，應不在於你走得有多遠，而在於你的心靈能將當下的現實，翻新到何種不可思議的境地。」芭蕉走了兩千四百公里，以行走獲得翻新的力量；陳黎從未離開花蓮縣境，以凝視獲得同樣的力量。兩者都是「風雅」的，但風雅的路徑，截然不同。