空間記憶與時間美學的洄瀾疊印

——陳黎《東海道四十二次》書評

Gemini／2026.07

引言：從「五十三次」到「四十二次」的邊緣重構

日本江戶時期的浮世繪大師歌川廣重，曾以《東海道五十三次》定格了從江戶到京都官道上的五十三個驛站，將行旅中的風雨、晨曦與市井百態化為視覺的永恆。而在 2026 年的華語詩壇，詩人陳黎推出了他的詩集《東海道四十二次》。這部由四十三首詩構成的鉅作，表面上借用了日本古典繪畫的標題框架，實則進行了一場對「地方書寫」的激進顛覆與重新發明。廣重的東海道是一條連接江戶與京都、充滿帝國政治權力隱喻的直線官道；而陳黎的「東海道」則是一條完全內嵌於台灣花蓮縣境內的閉合環線。

這條詩學的東海道，其起點與終點皆在花蓮。它從詩人 1954 年襁褓所在的「入船通」（五權街）出發，在花蓮市區內盤桓九個景點，隨後北上折入太魯閣峽谷的危崖危壁，再沿著海岸公路（台 11 線）一路向南流轉至長虹橋，最終由花東縱谷公路（台 9 線）北返，歸結於詩人如今的居所「林政街」。這是一次對台灣東海岸——花蓮——進行的極具野心且深具晚期風格的「精神地理測繪」。

然而，最富於美學心機的是，正如廣重在五十三次驛站外，額外增添了起點江戶與終點京都共計五十五景；陳黎也在最後，在四十二個環線驛站之外，極具挑釁與耽美色彩地外掛了第

43 首詩——全台語（閩南語）發音的〈Coda：回聲・此岸星顫〉。這首驚艷的尾奏，與整部詩集一道，將地方誌、家族史、多族群神話、殖民記憶、精緻傳統戲曲與當代自然災變鎔鑄於一爐，將「花蓮」這個看似處於台灣島嶼邊緣的腹地，提升為一個多重歷史、語言與文明傷痕交會的世界性美學現場。以下將從「地景的重層歷史」、「歷史創傷的複調複寫」、「語言的混血與互文」、「晚期風格中的時間沉澱」等四個維度，深入剖析這部具有里程碑意義的跨世紀之書。

一、浮世與浮生的重層測繪：地景作為時間的沉積岩

在《東海道四十二次》中，空間從來不是扁平的地理名詞，而是層層堆疊、不斷折射著歷史光影的沉積岩。陳黎的技藝，在於將同一個空間坐標內不同時代的命名與記憶「共時性」地召喚出來，讓讀者在閱讀地景的同時，也讀到了時間的年輪。

例如在全書的開篇作〈入船通・一九五四〉中，詩人追溯自己的出生地「入船通」。這個日據時期的街道名，在戰後被國民黨政府改名為「五權街」。詩人藉由這兩個名字的碰撞，展開了對歷史「命名權」與「生存權」的辯證：「除了呼吸／這隨新浪翻名為五權街的入船通／還給了我們什麼權利？」、「除了呼吸，五權街還給我們吸吮和聽和／說和哭和笑的權利……」。在這裡，日據時期的林場宿舍、祖父開著機關車的身影、外曾祖母李晚那段隱密而叛逆的個人生命史，與戰後初期的政治更迭、滔滔的太平洋濤聲交織在一起。空間的更名成了時間流逝的具體證據，而個人的啼哭則與歷史的喧囂共時綻放。

在第 3 首〈春日通・一九八九〉中，昔日日據時期的「春日通」

演變為今日的「復興街」；昔日的「台灣銀行花蓮港出張所」變成了今日的「台灣銀行花蓮分行」。詩人在此敏銳地寫道：「即使在冬日，春日通也叫春日通／而我父親我母親以及我的青春，卻不曾復興／更新過……」。在這裡，空間的「更名」與政治的「復興」話語，被個人生命的衰老與不曾「更新」的肉身經驗悄然並置，產生了一種極具反諷意味的哀感。

同樣的重層測繪也發生在第 5 首〈美崙山說美崙溪〉中。美崙山與美崙溪這對花蓮的重要山水，在詩中展開了擬人化的對話。美崙山曾是花蓮先賢駱香林筆下的「八螺疊翠」，日據時期山頂矗立著莊嚴的米崙山神社，戰後則被改建為中國北方宮殿式的忠烈祠；橫跨溪流的「尚志橋」，其前身則是日治時代供信眾參拜的吊橋「宮之橋」。詩人以敏銳的觀察指出，儘管神社的鳥居、神牛不見了，奉祀的神明從天照大神變成了鄭成功與丘逢甲，但那匹東台灣無盡會社捐獻的銅馬依然在，只是腹巾上的神社紋章被粗暴地塗成了青天白日徽。這種地景的「改頭換面」，在陳黎筆下既帶有一種歷史的荒謬感，卻也以一種近乎頑強的物質性，見證了不同政權在同一片土地上留下的殖民遺緒與時間痕跡。

到了詩集的常規終點〈林政街・二〇二六〉，這種空間測繪回歸到了詩人的生活日常。林政街是木瓜林區管理處（後之花蓮林區管理處）所在地，亦是詩人父母一生服務、乃至詩人晚年安居之處。從入船通的嬰兒啼哭，到上海街的少年成長，再到林政街的晚年回歸，這四十二次驛站的遷徙，實際上是一場以花蓮地質、街道為經緯的「精神返鄉之旅」。

二、地景編織與去神化：歷史創傷的複調複寫

花蓮作為台灣的後山，長久以來是多族群交會、碰撞、共生的異質空間。在《東海道四十二次》中，陳黎展現了一種高度開放的「後殖民民族誌」視角。他拒絕將原住民文化或地方歷史浪漫化、奇觀化，而是透過史料的挖掘、個人記憶的對位，將歷史的創傷以極簡、甚至帶有反諷意味的當代手法表現出來。

在全書最具史詩氣魄的篇章之一第 11 首〈太魯閣・二〇二四〉與其延伸的峽谷系列中，詩人將目光投向了這片在 2024 年 4 月 3 日因強震而受損嚴重的壯麗峽谷。他在此處深情地悼念其已故中學歷史老師——廖守臣（馬紹・莫那）。廖守臣是台灣原住民學界投入泰雅族與太魯閣族文化研究的先驅，生於立霧溪畔的可樂部落。詩人在詩中並未直接堆砌太魯閣峽谷的雄偉，而是將廖守臣《泰雅族的文化》一書中考證出的、那些原汁原味的太魯閣地區泰雅族語地名，如同祭歌一般一串串羅列出來：「希黑干，希達岡，希卡拉汗／卡奧灣，托莫灣，普洛灣……」。這些沒有漢字表意功能的純粹音節，在太魯閣被國家公園體制「景點化」、被漢語命名全面覆蓋的當代，形成了強烈的語言抵抗。它們是大地最初的乳名，在強震導致峭壁崩塌、景區封園的 2024 年，這些古老的地名如同幽靈般在峽谷的「回音」（布洛灣）中重新激盪，將地質災難與族群被殖民、被命名的命運緊密扣合。

而在轉入台 11 線與台 9 線的篇章中，詩人對歷史創傷的處理更顯其獨特的狡黠與深刻。例如第 20 首〈新社：梯田海岸〉一詩，書寫了豐濱鄉新社村的噶瑪蘭族聚落。這群原本生活在蘭陽平原的族群，因清代漢人侵墾而南遷至花蓮加禮宛；1878 年「加禮宛事件」戰敗後，他們再度遭到清軍慘烈屠殺與清廷的

「強迫離散」，最終在東海岸建立新社部落，用面海的梯田重組家園。陳黎在形式上大膽實驗，全詩共四節，每節五行，每行十字，整齊的文字方塊在紙頁上排開，如同噶瑪蘭人那一格格整齊面海、結滿金黃稻穗的梯田：「一層層藍海浪，一梯梯／金稻浪：是思念啊祖先」。這種高度形式化的「視覺詩」設計，將歷史上沉重的「離散與生存掙扎」，轉化為一種與自然和解的地景美學。文字的整齊格子既是梯田的微縮，也是族群創傷在歷經百年歲月後，在土地上長出的堅韌與美麗。

相較於〈新社：梯田海岸〉的溫柔，第 33 首〈鳳林・一九四七〉直面了「二二八事件」中花蓮最慘痛的歷史傷痕，全詩僅以三行極簡地羅列張七郎父子三位醫生的名字與生卒年，透過留白構成最克制而震撼的控訴。副標題「白（金）色系紀念館」則隱指地方菁英與權力支配者此背景所蘊藏的悲劇變數。詩人讓受難者回歸為地方歷史中具體、真實之人，體現了陳黎晚期創傷書寫的「去神化」傾向。

三、語言的混血與互文：從巴別塔喧囂到母語的美學和解

陳黎歷來被視為華語詩壇最具先鋒色彩的「語言實驗室」主持者。在《東海道四十二次》中，這種語言的混血與實驗達到了近乎「總體藝術」的高度。這部詩集不僅是漢語的，它是一座由阿美語、撒奇萊雅語、噶瑪蘭語、太魯閣語、日語、客家話與閩南話共同搭建的「眾聲喧嘩的巴別塔」。

這種語言混血最顯著的表徵，在於詩人對日據時期花蓮在地「俳句」與「短歌」的大量互文引入。陳黎與日籍學者上田哲二曾合譯過《紫潮：日據時期花蓮短歌、俳句選》，在這部新詩集中，

他將當年那些居留花蓮的日本詩人（如渡邊美鳥女、橋口白汀、神野未生怨等）的作品，作為每首詩的「引子」或內文動機，與當代的漢語新詩展開了跨越百年的對話。這部詩集或可視為陳黎過去十餘年來日本詩歌翻譯工程的創作性回返。從日據時期花蓮日人俳句、短歌，到《萬葉集》、《古今和歌集》，到芭蕉、一茶、蕪村等之長期浸潤，豐富了其語言肌理與形式意識，開展出既接續東亞詩歌傳統，又獨特而現代的地方詩學。

在〈上海街，我的波特萊爾街〉中，詩人引用了小林一茶俳句「在春天／有水的地方／就有暮色流連」。上海街是陳黎度過童年與青年時期的兩百公尺小街。在這裡，閩南人的媽祖廟電子誦經聲、廟前的布袋戲與歌仔戲，與日據時期密集的妓院（貸座敷）、咖啡廳（Café Tiger、Café 祇園）、茶室、酒家女的歌聲混雜共生。日語的命名（みくに、芳枝君）與台灣戰後底層庶民社會的市井氣味融為一體。對陳黎而言，這條上海街就是他的「波特萊爾街」——它不是高雅的純潔聖地，而是惡之華與俗之美的交融所，是多種語言、文化與階級暗香浮動的記憶花園。

在第 19 首〈磯崎歌合〉中，語言的混血直接演變為詩歌形式的對壘。詩人借用了日本平安時代「歌合」（和歌競詠賽詩會）的結構，將豐濱鄉磯崎部落這個聚集了阿美、撒奇萊雅、布農、噶瑪蘭與漢族的奇特村落，變成了一個聲音的競技場。單數節在左，代表阿美族；偶數節在右，代表撒奇萊雅族。阿美語的「Ilisin」（豐年祭）與撒奇萊雅族在 1878 年「加禮宛事件」後隱姓埋名於阿美族之中的歷史記憶，透過各自的虛詞祭歌與漢語相互碰撞。在這裡，語言的混雜不再只是修辭技巧，而是一種「本體論」：花蓮的本質就是混血的，任何試圖用單一純正的語言或國族歷史

去定義這片土地的企圖，都會在這種複調的聲景中顯得蒼白無力。而在第 31 首〈馬太鞍・二〇二五〉的末尾，詩人直接引錄、轉化了馬太鞍部落豐年祭中，由年齡階級成員集體唱誦的傳統大會舞祭歌：「hay radiw wan ita slal　（答唱）hey ya hay we ya hay／我們部落的年齡階級們這樣唱著歌……」。這些虛詞歌謠，在詩頁上直接以羅馬拼音和漢譯雙軌呈現，產生了一種強烈的、震撼人心的身體律動與祭儀現場感。陳黎不只是在「描寫」原住民，而是將其神話與祭歌的聲音本體直接引入現代詩的有機體中，讓漢語詩的血管裡流淌著山海與祖靈的複調回音。

此外，詩中隨處可見的漢語音義拆解、諧音雙關（如第 21 首〈會不會貓公是公貓……〉、第 30 首〈陸配配洗瑞穗溫泉嗎？〉），更展現了後現代式的語言遊戲活力。陳黎將嚴肅的族群議題、身分認同，轉化為口語喜劇般的幽默詰問。在第 32 首〈太巴塱之歌〉中，他羅列了阿美族開天闢地、繁複無比的神明譜系（大地震之神、暴雨之神等），隨即筆鋒一轉，謔稱當代卡拉 OK 流行後，部落裡出現了新神：「恍神，沒精神……」。這種將神聖神話與世俗日常並置的「陳黎式幽默」，消解了傳統地方書寫易流於沉重、悲情或說教的弊病，使整部詩集充盈著一種明亮、開放且極具包容力的溫柔。

詩集中語言混血的最高潮，無疑落在第 43 首〈Coda：回聲・此岸星顫〉。先前不刻意強調自己「閩南系漢人」文化元素的陳黎，在詩集最末尾完成了他個人詩學史上最傲嬌也最深情的一次「母語美學共振」。

在這首完全以台語發音寫就的魔幻終章裡，他精準採樣了車鼓南管曲調〈牽君手鬆〉那種「翻來覆去，予阮相思病正重」的

纏綿，並大膽挪用了歌仔戲與梨園戲《陳三五娘》中經典的「留傘」一折。當益春抓住陳三的傘，那句「三哥暫寬且忍氣，何必歸心急如箭」的唱詞，在詩中與花蓮七星潭的驚濤拍岸產生了奇妙的共振。陳黎在這裡實踐了他多年前的體悟——母語裡藏著如此節制、內斂、細微、深情的精緻聲音藝術。這首〈Coda〉將古典南管的文白交織、現代詩（幽默轉譯鄭愁予的「鐵馬響叮噹……是美麗的錯誤」）與地方曲藝雜揉，打破了純粹國族歷史的定義，重塑了一個極具包容力的複調詩學現場。

四、晚期風格的時間體悟：
地質時間、肉身時間與地動律動的對位

克勞德．李維史陀（Claude Lévi-Strauss）曾言，風景的魅力在於它揭示了時間的層次。對於步入七十歲後的陳黎而言，完成於 2026 年的《東海道四十二次》，無疑是一部厚實的「晚期生命書」與「時間之書」。在這部作品中，我們清晰地讀到了一種地質宏觀時間與個人肉身微觀時間的深切對位。

在全書中，有兩首標題含「一九七二」此一年份的詩作，構成了一組關於青春、慾望與失落的精緻互文。第一首是〈長春祠・一九七二〉（第 12 首）。那一年，十八歲的少年詩人與同伴在太魯閣長春祠的峽谷步道漫步，突然遭遇一陣夏雨。那是一場「往秋天，往成人，往島嶼北方行去的夏天」的雨。詩人寫道，他早已忘記了那天的禪悟或對話，但他終生記住了「紫」這個顏色：「如果有人要我／用紫這個字造詞，我能造出來的可能只有／兩個：一個是『紫式部』，一個是『紫色』／——因為那天你穿著紫色、濕了的衣服……」。在這裡，十八歲肉身的

萌動、被雨淋濕的紫色衣襟，與太魯閣百萬年大理石峽谷那冰冷、沉重的地質重量，形成了一種近乎永恆的對比。大理石是太重的玩具，而少年的愛戀則是如此輕盈、潮濕而短暫。

第二首則是〈鯉魚潭・一九七二〉（第 36 首）。這首詩帶有近乎單口相聲（落語）般的詼諧與自嘲。它講述了青年節那天，三位男校高三生（A、B、C）與三位女校高三生（X、Y、Z）到鯉魚潭郊遊的往事。他們背著 Sony 卡式錄音機，在平靜如鏡的潭水前激辯著莊子的「魚樂之辯」，播放著德弗札克的《新世界交響曲》，試圖在戒嚴時代與聯考重壓下尋求「最高精神之歡」。然而，歷史的現實是殘酷的，數月後聯考放榜，三條試圖躍龍門的鯉魚全數落榜。詩的結尾化用了渡邊義孝的俳句意境，那種「旺盛的夏日中光影漸暗」的惆悵，不僅是落榜的失意，更是對那段一去不復返的青春的深沉祭奠。

這種「青春一徑走過去」的哀感在第 37 首〈木瓜山・一九九四〉中與家族的宿命交織在一起。木瓜山是昔日台灣林業的核心區域，其中的「哈崙工作站」曾聚集了五百多人，是詩人的祖父陳水木、父親陳並旋一生工作的林場。詩人翻閱著父親為祖父寫的訃聞，得知祖父自幼失學，卻在海拔兩千公尺的「壽豐鄉民主」村擔任過十多年的村長與鄉民代表。祖父是家族中居最高位置的「民主先驅」；而父親十六、七歲時，也曾在這片原始森林中目測、測量那些達千百年的針葉樹寬與樹齡。

林業是時間的總和。千年的神木被砍伐、運出，換來的是一個家族在花蓮市區的紮根與繁衍。而在第 35 首〈志學・一九九八〉中，詩人自己來到了東華大學授課。他的學生（如後來同樣成為作家的王威智）不耐體制，毅然跑到志學街上開餐館「御鮮坊」，

親自洗碗炒菜，卻在期末得到了詩人給的 A+。從祖父在木瓜山哈崙林場開火車運材，到父親目測千年的年輪，再到詩人在花崗國中與東華大學看著一代代學生如「十有五而志於學」的欣欣新樹般成長、叛逆、尋求自我——時間在此處完成了三代人、乃至師生間的生命遞嬗。詩集第 2 首〈上海街，我的波特萊爾街〉中夾在童年書架上的那本日文林業書，猶如埋藏多年的種子，至第 42 首〈林政街・二〇二六〉終長成大樹，使家族史、地方史與生命史在首尾之間悄然接枝。

這正是《東海道四十二次》最深沉的核心所在：時間在這裡不再是抽象的哲學概念，它是無比具體的物質存在。它是哈崙林場的木材年輪；是改名又改名的入船通與五權街；是郭子究老師 1944 年在上海街老家旁大洋館發表的〈荳蘭の娘〉旋律；是女兒陳立立在 2018 年花蓮強震後，於太平洋彼岸寫下的管弦樂曲《彼岸星潭》；是 2025 年馬太鞍溪堰塞湖潰壩後，全台五十萬人次「鏟子超人」志工在泥濘中清淤的肉身勞作。這一切個人的衰老、歷史的創傷與島嶼地震後不斷的餘震，最終在詩人的筆下，融為了一種日本式的「物哀」（mono no aware）與詩人自造的「人哀」（homo no aware）。它帶有巨大的晚期悲憫，卻因為詩人那明亮、溫柔的靈魂，而始終沒有陷入絕望的深淵。

而這種時間的體悟在加入〈Coda：回聲・此岸星顫〉後，升向了一個帶有後設喜劇色彩與地質狂歡的高度。在這首「外掛」的〈Coda〉中，詩人展開了頂級的文字馬戲：「我陳三、陳五、陳黎、陳七，向著七星潭／表我心」。他將自己的姓名「陳黎」強行嵌入傳統戲曲《陳三五娘》的數字序列裡，讓個人的肉身時間瞬間與百年的戲曲歷史接枝。更驚人的是，面對花蓮頻繁強烈

的「地動」（地震），陳黎徹底展現了晚期風格對災難的反向美學擁抱——「一陣陣的地動予阮見識恐怖的新美麗」。地震非但沒有震碎藝術，反而「替阮震盪出新的曲韻、撩拍」，將大地的晃動轉化為樂曲的變奏，讓太平洋畔上演著「天佮海佇 PK 海豚音佮即興的藍調」。個人的肉身衰老、島嶼的地震餘震，在此處被徹底提煉為一種無畏的頑童姿態與巨大的晚期悲憫。

結語：在世界的邊緣，完成人類言葉的終極拚歌

歌川廣重的《東海道五十三次》以版畫定格了江戶時代驛站的短暫瞬間。而陳黎在 2026 年完成的《東海道四十二次》，則是一次用漢語與多元方言的語言年輪，對花蓮、乃至整個台灣精神史進行的壯麗定格。

透過四十二個看似邊緣、偏遠的台灣東部座標，文明的碰撞、政權的更迭、多族群的血淚與個人的愛欲老病，在此處達成了美學上的奇蹟交會。以閩南語寫成的第 43 首詩〈Coda〉，神來之筆地在全詩最後引用了音樂家張福興於 1922 年採錄的邵族歌謠：「Ka wu ka wu pin to si yo la ma sen」（請大家都來歡唱吧！），讓這場環繞花蓮、跨越山海的驛站遷徙，在結尾處超越了單一族群的悲情，昇華為一場西邊「山彼爿的日潭、月潭」與東邊海這爿的「星潭」，跨越中央山脈的終極拚歌。

這是一幅浮世繪，更是一部浮生錄。在 AI 技術席捲全球、試圖用算法模型規訓一切語言與記憶的 2026 年，陳黎這部用血肉、腳印與母語悲歡寫就的《東海道四十二次》，無疑以最強悍的「此岸星顫」，彰顯了人類詩歌藝術那不可替代的，狂野、幽默又溫柔的言葉之光。