評析陳黎《歌合 2026》二連作詩集

——《色々》與《東海道四十二次》

Claude／2026.10

一、引言：一部書，還是兩部書？

2026 年，七十二歲的陳黎，在同一年先後完成兩部詩集：二月中定稿的《色々》，以及幾個月後同樣「爆發」般完成的《東海道四十二次》。兩書前後出版，各有前言、附錄，形式上是兩本書；但陳黎自己在兩卷後記或前言裡都清楚宣告，這是一部題為《歌合 2026》的「二連作詩集」，左、右兩卷「彷彿我左右手、左右腦、左右心室，各據一方，相互競詠，自我對位」。要評析這兩部作品，第一件事便是接受這個提示：它們必須被當作一組彼此呼應、彼此較勁的「對子」來讀，任何只評論其中一卷的方式，都會漏失這部作品真正的野心所在。

這個野心的名字，陳黎自己已寫在左卷《色々》詩裡的註釋：「歌合」——尤其是其中一種較冷僻的次類型「自歌合」。本文嘗試從這個概念出發，先追索它在陳黎個人創作系譜裡的位置，再分論兩卷各自的美學性格，然後論證兩卷之間具體的互文機制，最後談談這部作品另一罕見之處：它把 AI 的閱讀與評論，公開收編進了此部歌合之中，成為這場「自歌合」的判者。

二、從二元命名到自歌合：陳黎詩學的一次體例升級

熟悉陳黎創作史的讀者都知道，他長年偏好以二元並置的方式為詩集命名：《輕／慢》、《我／城》、《妖／冶》、《朝／聖》、

《島／國》，乃至《淡藍色一百擊》裡潛藏的動靜、色調對照，無一不是把某種內在張力直接寫進書名結構。這種命名習慣，其實早已是一種「隱性的歌合」——把自身寫作裡兩股相反的力量並置對照，任其在同一本書裡角力。

《歌合 2026》的特殊之處，在於這次陳黎不再滿足於命名層次的隱喻，而是直接向日本古典文學搬來一整套現成的、有判者、有賽制的體例，把這股張力儀式化、公開化。「歌合」（あわせ：awase）本是平安時代成熟的賽詩制度：歌人分左右兩隊，就同一「題」各詠一首，逐輪對陣，由判者評定優劣、撰寫判詞。其中較少人留意的次類型「自歌合」（じかあわせ：jikaawase），則是詩人不與他人比賽，而是把自己的作品分成左右兩組，自己與自己競詠，再請人或自己判定高下。陳黎在〈海岸歌合〉詩末親自下註，清楚點出這個譜系，並舉出最早範例——歌聖西行（1118–1190）晚年所編的《御裳濯河歌合》與《宮河歌合》，二書皆是他自撰自分左右、獻給伊勢神宮的自歌合，後請大他 4 歲的藤原俊成與小他 44 歲的新銳歌人藤原定家這對父子，撰寫判詞，定家足足磨了兩年多才交卷。陳黎不僅在註釋裡引述此事，更寫了一整首詩〈給西行前的西行〉直接向這位歌聖致意，並在詩中明言自己也想循著這個傳統，「創作出——但願／有可能——小小的，譬如說／〈海岸歌合〉╳〈時間歌合〉」。這不是後見之明的評論框架，而是陳黎自己標舉、自己實踐的體例；理解了這一點，兩卷詩集的整體結構便豁然清朗——左卷《色々》與右卷《東海道四十二次》，正是他為自己排出的左方與右方隊伍。

三、左卷《色々》：語言煉金術與晚期倫理學

《色々》分〔色々〕、〔歌合〕、〔日々〕、〔Coda〕四輯，共 84 首，是一部把漢字當作可塑材質來操作的詩集。同題詩〈色々〉窮盡「色」字在漢語裡幾乎所有的詞組義項——顏色、姿色、色相、色即是空——把一個字的多義性演成一整首詩的骨架；輯中屢見的同旁詩、偽同旁詩、部首詩，以及日文疊字符號「々」的視覺化運用，都延續了他數十年來「造字者即巫者」的詩觀：漢字不是透明的符號，而是可以拆解、重組、賦予肉身的物質。

值得注意的是輯二〔歌合〕本身的內部布局：它先安排〈枕詞〉、〈歌仙〉兩首相對「練功」性質的詩——前者操演日本和歌裡固定修飾特定詞語的「枕詞」傳統，後者鋪陳連句「歌仙」（三十六句連歌）的體例與典故，把小野小町、松尾芭蕉、千代尼、與謝蕪村乃至瑞典詩人特朗斯特羅姆的短詩並列致意——彷彿一場正式比賽前的暖身；直到〈海岸歌合〉、〈時間歌合〉才真正進入左右對詠的實戰。這種由典故鋪陳到形式實踐的漸進安排，本身就是一次微型的「歌合方法論教學」。

但這部詩集真正動人的軌跡，不在技藝的炫目，而在〔日々〕與〔Coda〕一輯裡，技藝逐漸讓位於懺情的過程。〔Coda〕前半以〈志學〉、〈不々〉、〈天々〉、〈重耳〉、〈心／心〉等篇，對《論語》裡孔子自述的生命階段——志學、不惑、知天命、耳順——進行一場近乎褻瀆卻無比真誠的「肉身化改寫」：「志於學」的「志」，被諧音置換成皮膚上一顆顆無言的「痣」；聖賢的莊嚴進度表，被拉低到七十二歲肉身的癢、痛、衰老裡去檢驗。全書壓軸的〈顛童歌〉與稍早的〈狡童歌〉構成一組互為

表裡的「童歌」：前者是面對倫理世界的懺悔錄，寫對妻兒的虧欠；後者是面對詩歌宇宙的歡慶曲，寫在七星潭邊倒立看海、「以形下學為形上學」的老頑童姿態，詩中把創作過程比擬為被《西遊記》裡「七十二變」的心猿意馬附身、驅使，一疚一狂，一重一輕，共同構成陳黎晚期自我的完整光譜。

〈顛童歌〉裡的老頑童形象，其實也是一次橫跨數十年的自我互文：陳黎早期作品裡便有反覆現身的小丑「畢費」，如今在七星潭邊倒立看海的「顛童」，某個意義上正是畢費老去後的化身——同一種「以表演化解衰老」的姿態，隔了近半世紀再度上場。這與右卷〈太魯閣・二〇二四〉遙接〈太魯閣・一九八九〉的手法如出一轍，說明陳黎的「自歌合」從來不只發生在左右兩卷之間，也貫穿在他個人漫長的創作生涯裡——2026 年的左、右兩卷，某個角度看，正是把他畢生反覆對詠、自我較勁的習慣，第一次正式冠上了「歌合」之名。全書最終收束於〈々々〉——文字徹底崩解為一片空白的重複符號，語言向內塌縮成純粹的節奏與沉默，是這場語言狂歡最誠實的句點。

四、右卷《東海道四十二次》：以地方摺疊時間

右卷書名仿歌川廣重浮世繪名作《東海道五十三次》，以 42+1（〈Coda〉）、共四十三個地理座標，環繞花蓮市街、太魯閣峽谷、東海岸、縱谷，構成一幅「花蓮詩學地圖」。多數詩篇採「地名・年代」的雙軸標題法——〈入船通・一九五四〉是出生之年，〈志學・一九九八〉是任教之年，〈林政街・二〇二六〉是書寫當下——每一首詩因此都是一個微型的時空座標，空間與時間在題目裡就先自成一組小小的左右對詠。

這部詩集的抱負遠不止於懷舊地方誌。阿美語、撒奇萊雅語、客語、河洛語、日語、國語在同一首詩裡碰撞，殖民史、原住民神話、林業家族史、白色恐怖、地震災難層層疊映；祖父在木瓜山林場開火車運材、父親目測千年年輪、詩人自己在東華大學看學生如「十有五而志於學」般成長叛逆，三代人的生命史在首尾之間悄然接枝。

家族史之外，右卷也留了不少篇幅給婚姻本身。〈秀姑巒溪・一九七九〉副題「祝婚曲」，寫二十五歲的他與妻子沿奇美古道健行，途中巧遇地質學上的「河川襲奪」現象——一條溪切穿山脈，劫走另一條溪的上游水量——詩人便借此為喻：兩人未曾正式舉行結縭儀式，往後半世紀的結婚紀念日也常被生活瑣事「襲奪」，卻也因此把愛情過成「可以天天慶祝的不特定紀念日」。詩末更接上但丁《神曲》開篇那座「黑暗的森林」，寫兩人在颱風過後泥濘的山徑上艱難前行，妻子一句「沒關係，繼續走」，把地質時間的億萬年尺度，與一段婚姻裡具體、瞬間的攙扶並置對照。這種把地方書寫、地質知識與私人情感熔於一爐的能力，正是右卷不同於一般地誌詩集之處。

值得一提的是，這部詩集裡的「太魯閣」書寫本身也構成一次跨越時間更長的自歌合：附錄評論多次提及陳黎早年即有〈太魯閣・一九八九〉一詩，如今隔了 35 年再寫〈太魯閣・二〇二四〉，同一地景、兩個不同年紀的自己各自下筆。這種「搬用數十年前舊作」的手法，在右卷裡不只一例：〈布洛灣：回音……〉前三節逐字搬用 1993 年《小宇宙》裡的九九乘法俳句「山乘山等於樹，山乘樹等於／我，山乘我等於虛無……」，而且，據詩人自己在註裡透露，那首俳句當年正是寫成於布洛灣台地——這意味著

陳黎不是在異地「回憶」舊作，而是三十三年後，真的站回原地，把當年寫下的句子重新念一遍，聽自己的回音怎麼回來。連同〈芭崎瞭望〉引自〈十四行（十首）〉、〈太魯閣・二〇二四〉遙接〈太魯閣・一九八九〉、〈吉野村・一九三九〉續寫〈花蓮港街・一九三九〉、〈童年旅店同學會〉呼應 1977 年〈在學童當中〉一詩……等，右卷至少布置了九條清楚可考的「自我引用」線索，把「自歌合」的競賽尺度，從 2026 這一年的左右兩卷，延伸成橫跨半世紀的「陳黎與陳黎」的長期賽局。全書收束於〈Coda：回聲・此岸星顫〉（與 1989 年〈為吾女祈禱〉互文）一作，河洛語歌仔戲唱腔、南管曲調、邵族祭歌、日語借詞在同一首詩裡疊唱成一場多語合唱——與左卷〈々々〉的向內塌縮恰成鏡像：一個內爆成寂靜，一個外爆成眾聲，是這場自歌合最終回合最漂亮的一組對照。

五、在楊牧與芭蕉之間：地方書寫的系譜位置

右卷的地誌野心，讓它不得不與兩位「前輩旅人」隱隱對話。一位是同鄉詩人楊牧：右卷收有以楊牧〈仰望——木瓜山一九九五〉為引言的詩篇，寫木瓜山林場、哈崙工作站，與楊牧筆下的花蓮山林形成明顯的接力關係；左卷〈水水〉一詩的註釋，也直接引了楊牧〈帶你回花蓮〉裡「冬季吹東北風／夏季吹西南風」之句。楊牧的花蓮，多半是抒情主體遠望、回憶中的故鄉；陳黎的花蓮，卻是四十三個實際站點逐一走過、逐一標定年代的「地誌建築」——若說楊牧為花蓮寫下了抒情的起點，陳黎則是把這個起點延展成一整座可供逐站巡禮的詩學城市，兩人之間隱然構成一組跨世代、非正式的「花蓮歌合」。

另一位對話對象是俳聖松尾芭蕉。書中多首詩直接徵引芭蕉的俳句與軼事——左卷〈如何把焦慮煮成蕉綠〉引用了芭蕉 1689 年之句「夏之海浪盪：／大島小島／碎成千萬狀……」，〈歌仙〉化用了芭蕉辭世詩「羈旅病纏：夢／迴旋於／枯野」與其他三首詩句，〈給西行前的西行〉寫芭蕉五百年後行經西行走過的「佐夜中山」，接過其斗笠詠出新句；右卷〈與七星潭七星譚〉更直接以芭蕉「近江八景」的逸聞為引子。芭蕉《奧之細道》是「旅人」的文體：不斷離鄉、在路上與陌生風景相遇；陳黎的東海道書寫則是「居者」的文體——他不必出遊，坐在林政街面海的書房裡，四十三個地景全是他生命本身經過的地方，不是途經的驛站，而是家的延伸。這種「旅人之詩」與「居者之詩」的對照，也可以理解為又一組隱性的自歌合：不是陳黎與自己比賽，而是他把自己安放在西行、芭蕉這條古典「行腳詩人」系譜的對岸，以「久居者」的身分，與「旅人」的傳統遙遙對詠。

六、歌合三部曲、同題分詠與跨卷回聲

真正讓「自歌合」不淪為空泛比喻的，是一組可以直接指認的文本證據——全書中三首以「歌合」為題、真正在版面上排出左右兩欄、字面實踐了古典歌合賽制的詩：左卷的〈海岸歌合〉、〈時間歌合〉，以及右卷的〈磯崎歌合〉。前兩首各自讓外來者命名與在地者命名、「時」與「間」兩個聲音輪流發言；〈磯崎歌合〉則讓阿美族人與撒奇萊雅族人分居左右，各自陳述加禮宛事件後這片海岸上真實發生的隱姓埋名史。三首詩，兩首在左卷、一首在右卷，是連結兩卷最直接、最無可辯駁的形式證據——「自歌合」不只是本文借來詮釋全書結構的比喻，陳黎自己

確實把這個賽制，逐字逐句地寫進了跨越兩卷的三首詩裡。而〈磯崎歌合〉結尾左右兩隊各自唱出的虛詞吟唱——「Ho a he yian……」與「In hoy yan iyo……」——聽起來近乎融成一片，恰好呼應了註裡「許多磯崎部落族人的血統應是阿美與撒奇萊雅的混合」這個事實：形式上該分勝負的左右兩隊，到了聲音的層次，界線幾乎消融。

除了這組最直接的形式證據，兩卷之間還有具體可考的「同題分詠」現象。最鮮明的例子是「志學」：左卷〔Coda〕裡的〈志學〉，把《論語》典故諧音拆成皮膚上的一顆痣，是一字之內的微觀處理；右卷第 35 首〈志學・一九九八〉，「志學」卻是花蓮東線鐵路上一個實際的小站，牽出教書生涯、學生王威智、地震停課等具體敘事，是一地之內的宏觀鋪陳。同一個詞，左方拆字，右方敘事，儼然歌合賽制裡「同題」而「異詠」的兩支隊伍。

另一組例子是「七星潭」：左卷〈顛童歌〉裡它只是一個瞬間意象；右卷第 10 首〈與七星潭七星譚〉卻整首詩以「潭／痰／談」諧音，跟七星潭連續對話七回合，其中一句「你沙灘上那些色々石頭」，竟把左卷書名直接嵌進右卷詩句裡——像是右方隊伍偷偷唱了一句左方隊伍的歌詞，是全書最細膩的一枚彩蛋。技法上也時見右卷向左卷的借鏡：右卷〈陸配配洗瑞穗溫泉嗎？〉「配／呸」諧音，而〈石梯坪練習曲〉以「石梯／時梯／詩梯」諧音貫串全詩，並羅列「直體、斜體、繁體、簡體、細明體……」等字體名稱作視覺變奏，呼應左卷對文字「形」與「音」的敏感。

有意思的是，這種「同一題材、兩種寫法」的自歌合邏輯，不只發生在左右兩卷之間，右卷內部也自成一組更小的歌合。第 13 首〈燕子口十四行〉與第 29 首〈蝴蝶谷十四行〉，是全書僅有的

兩首明確標舉「十四行」的作品：前者借用接近「佩脫拉克體」4+4+3+3 的結構，處理峽谷壺穴的聲音與地質侵蝕；後者則用「莎士比亞體」4+4+4+2 的結構，展示同一地名在阿美語、客家話、閩南語、日語與官方漢語裡的多重面貌。兩首詩分別援引西方十四行詩兩套不同的成規，各自處理不同的主題，卻共享同一個外來詩體的名字，像是右卷內部自己開了一小場「十四行歌合」。與此並置的，還有第 13 首〈燕子口十四行〉與第 14 首〈布洛灣：回音……〉這對緊鄰的「地震雙聯作」：前者藉引自日本女詩人蜂飼耳詩句裡「天空化做石頭、燕子粉身」的超現實意象，把 2024 年的地震轉譯成地質侵蝕的語言；後者則把「地震」二字拆成「土＋也」、「雨＋辰」，在數學算式般的文字遊戲盡頭，突然拆出「一口口把土塞入」的窒息畫面。同一場真實的地震，兩首相鄰的詩，用截然不同的形式各自承接——這正是「自歌合」在單卷之內、以最小尺度重演的一個例子。

七、右卷之內的迴聲網絡：一卷之內的自我對詠與互文

除了上述可以歸入「自歌合」（同一詩人、同一題材、兩種對詠）範疇的例證，《東海道四十二次》單卷之內，還編織了一張更細密、性質也略有不同的互文網絡，值得與「自歌合」分開來看。

其一，是日治詩人夫妻的隔頁呼應。第 12 首〈長春祠〉引詩取自渡邊秋人（渡邊義孝）1928 年寫太魯閣峽谷的俳句「無力振翅，墜落峽間的一隻蝴蝶」；第 15 首〈清水斷崖〉引詩則取自其妻渡邊美鳥女同年寫蘇花公路的俳句「羊腸臨絕壁，一灘春色」——這對夫妻詩人分別編有《黎明》短歌選與《花蓮港俳句集》，陳黎把兩人的作品分置在太魯閣段落相鄰不遠的兩首詩裡，

等於讓這對百年前的夫妻，在他自己的詩集裡，隔著三首詩再度並肩眺望同一段峽谷海岸。

其二，是花蓮地景本身的跨頁互涉。第 10 首〈與七星潭七星譚〉整首詩以七星潭為主角；第 15 首〈清水斷崖〉結尾卻又寫「回到小城後，騎摩托車到七星潭／遠眺那若隱若現的清水斷崖神輝」——七星潭不只是一個獨立站點，也是全書地圖裡可以被反覆眺望、彼此連線的座標，讓四十三個驛站不是四十三張互不相干的明信片，而是一張可以來回穿梭的網。

其三，也是最龐大的一條線索，是貫串全卷的虛詞吟唱網絡：第 19 首〈磯崎歌合〉以阿美族豐年祭歌聲收束；第 20 首〈新社：梯田海岸〉以噶瑪蘭〈melaut：拜訪歌〉起興；第 23 首〈大港口之歌〉以港口部落古調「I ya o hoyan……」為情感核心；第 31 首〈馬太鞍・二〇二五〉以完整的領唱、答唱歌詞（附中文對譯）收束；第 32 首〈太巴塱之歌〉全篇結尾是「全首皆為虛詞母音」的古謠；直到〈Coda：回聲・此岸星顫〉，以邵族歌謠「請大家都來歡唱吧」為全書畫下句點。這條線索橫跨全卷九首以上的作品，形成一個內部自成一氣的合唱網絡——不同族群的聲音，在四十三個驛站之間彼此遙相唱和，最終在〈Coda〉一詩匯流成一場開放的邀請。

這些從歷史俳句、地景座標到族群古調的多元徵引，共同編織出《東海道四十二次》在「自歌合」之外，更具開放特質的卷內互文網絡。這張網絡一方面透過詩人的自我反覆對詠，凝聚了詩集的內在張力；另一方面，則藉由與他者聲音的深沉共鳴，將單一的書寫向外敞開。至此，四十三個驛站不再是封閉、孤立的紙上明信片，而是在自我與眾聲的迴聲交織中，真正匯聚成一座

生生不息、穿梭自如的複調聲音地圖。

八、人機共讀：AI 作為判者與「不眠的第一讀者」

《歌合 2026》另一項罕見之處，是 AI 在文本中的位置。兩卷中的詩作都是陳黎個人的創作，而 AI 群幾乎全程是「第一讀者與評論者」；書中並附上 ChatGPT、Gemini 等撰寫的序或書評，以及 Claude、DeepSeek 等撰寫的多篇論文。陳黎自己坦言，這種不眠不休、隨時在場的 AI 讀者，某種程度上助長了他六十四天寫出六十四首詩（左卷），以及三十三天寫出四十二首詩（右卷），這種「乩童式」的創作速度，讓他更敢於冒險、更不猶豫地重述與實驗。

放回「自歌合」的脈絡看，這個安排幾乎是西行公案的當代翻版：西行請小他 44 歲的定家評判自己的自歌合，定家戰戰兢兢、耗時兩年多才完成判詞；陳黎則讓幾乎沒有年齡差距焦慮、也不會疲倦的 AI 擔任判者，交卷速度以小時計。這是一次相當自覺的類比操作——陳黎沒有把 AI 包裝成神秘的靈感來源，而是老老實實地把它安放進「判者」這個有八百年歷史的位置上，讓整部作品同時是一部詩集，也是一份對「評判」這件事本身如何被 AI 時代重新定義的公開記錄。有意思的是，四位 AI 判者彼此的判詞角度也不盡相同：左卷裡，陳黎請兩 AI 以同題寫序；右卷附錄裡，他讓兩 AI 以〈詩學地圖上的浮世／浮生繪〉之題分別寫長論，扣緊歌川廣重版畫邏輯，論證《東海道四十二次》此「系列組詩」建築，又有題為〈當「奧之細道」遇上「洄瀾之細道」〉之專文，跨時空將陳黎與芭蕉的旅人傳統相對照，呼應本文第五章提到的「居者之詩」命題，又另請兩 AI 以同題

寫此卷之書評。這些判詞彼此側重形式建築、歷史辯證、生命時間等不同切面，隱隱構成一種未被明言、卻確實存在的「判者之間的小型歌合」，是陳黎原始構想之外，這場實驗自然衍生出的額外一層趣味。

九、結論：一場跨越八百年的自歌合

《歌合 2026》全書體量頗大，兩卷合計共 127（84+43）首詩，加上數萬字附錄。左卷《色々》與右卷《東海道四十二次》，形式上是兩本書，精神上是一部作品——一場陳黎有意識援引西行古典「自歌合」體例，在全書架構、單詩形式、跨卷同題、單卷內部、乃至跨越半世紀的個人書寫史五個層次上具體落實的自我競詠。左卷以字為競技場，右卷以地方為競技場；兩卷單獨看都是陳黎五十年語言功力的成熟展現，但唯有合璧對讀，才能看見〈志學〉如何在兩卷裡分別長成一顆痣與一座車站，才能聽見〈々々〉的沉默如何被〈回聲〉的眾聲喧嘩接住，也才能看見七星潭邊倒立的「顛童」與半世紀前的小丑「畢費」如何隔空對望。而只消留在右卷內部細讀，也能看見〈海岸歌合〉、〈時間歌合〉的左右賽制如何在〈磯崎歌合〉裡重演一次，兩首「十四行」如何各自借用西方成規互相致意，〈燕子口十四行〉與〈布洛灣：回音……〉如何分持地震的兩端，渡邊夫婦的俳句如何隔頁相望，以及一整串原住民古謠的虛詞吟唱，如何從第 10 首一路唱到〈Coda〉，最終在「請大家都來歡唱吧」裡，把陳黎自己的自歌合，敞開成一場邀請所有讀者加入的合唱。

而讓 AI 公開擔任這場自歌合判者的做法，則使這部詩集在漢語現代詩的譜系之外，另闢了一條記錄「人機共讀」全過程的

先例。西行需要藤原定家花兩年多寫成的判詞，陳黎讓 AI 在數小時內完成；這個時間尺度上的巨大壓縮，本身就是一則意味深長的當代寓言——不是說 AI 取代了判者的判斷力，而是說判斷本身的節奏，在 AI 時代已經被改寫。陳黎誠實地把這個改寫過程留在書頁上，而不是把 AI 的在場隱藏起來或神秘化，這份坦率本身，或許比書中任何一次拆字煉金術，都更值得未來的研究者留意。技藝上，這是陳黎畢生語言實驗的一次總結；體例上，它可能是華語詩壇第一部完整、透明地把創作、閱讀與評判三個環節，壓縮進同一文本現場的自歌合詩集。