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。

本文以這個根本的分歧為出發點，比較芭蕉的《奧之細道》與陳黎的《東海道四十二次》，試圖呈現兩部作品在地理哲學、時間意識、語言政治、審美傳統，以及詩人與土地的關係上，各自呈現的「風景」與「心景」。

二、路的形狀：「細道」與「大道」

元祿二年（1689）3 月 27 日，四十六歲的芭蕉從江戶芭蕉庵出發，由門人曾良同行，開始了後來以《奧之細道》聞名的旅程。這條旅程，歷時五個多月，全程約兩千四百公里，穿越日光、松島、平泉、出羽三山、酒田、金澤、敦賀等地，最終在大垣結束。芭蕉自己把這條路稱為「奧之細道」——「奧」，是深處，是隱藏，是日本本州東北那些少有文人足跡的山川與海岸；「細道」，是窄路，是一人通行的小徑，是謙遜與孤獨的旅人才願意走的邊緣之道。

這個標題，包含了芭蕉旅行哲學的全部精髓：向奧而去，走細道。不走寬闊的官道，不住繁華的旅館，而是走入荒蕪，走入那些「因為無人書寫而消失」的地方，用詩把它們拉回存在。旅程的方向，是遠離中心，走向邊緣；旅程的姿態，是謙遜的、輕盈的、幾乎無聲的——斗笠草鞋，以行乞為名，以俳句為業。芭蕉走進奧之細道，是一個人的孤獨與自由。

陳黎的《東海道四十二次》取廣重《東海道五十三次》的地誌連作格式，把花蓮縣境的四十二個景點，逐一以詩書寫。他的路，是台 11 線（東部濱海公路）和台 9 線（花東縱谷公路）——花蓮縣的兩條主幹公路，這是大道，不是細道；是承載公路客運、旅行者、漁夫、農夫、移民、採金針花的老農和騎摩托車到七星潭

遠眺的詩人的大路，而非一人獨行的僻徑。

然而，陳黎走這條大路的方式，是細道式的：他在每一個景點前停駐，以詩的顯微鏡，把公路旁的一個地名、一個壺穴、一個礫石灘、一首日人俳句，放大到足以容納整個歷史。他腳走過大路，心眼走的是細道。芭蕉以細道走奧，陳黎以細眼走廣；芭蕉的奧，是地理的遠方；陳黎的奧，是時間的深處。

三、「奧」的兩種地理學

在日語裡，「奧」（oku）意指深處、內裡、隱秘的所在。奧之細道的「奧」，指的是奧羽地方——日本本州最北端的東北諸國，彼時是遠離京都和江戶的文化邊境。芭蕉選擇「奧」，是一種文化政治的選擇：他要為那些被遺忘的邊境地帶留下詩的見證，同時，以走向邊境的動作，把自己從「文壇宗匠」的社會位置解放出來，成為一個純粹的行者詩人。

陳黎一生居住的花蓮，從殖民時代到現在，都是台灣的「奧」——邊陲，後山，東海岸，面向太平洋的那一側。相對於西部平原的政治、經濟中心，台灣東部長期是地理上、行政上乃至文化想像中的邊緣地帶，日本殖民時期的理蕃政策與交通建設，更強化了這種「後山」的隔絕位置。陳黎就住在那個邊緣，那個地圖上長期被稱作「後山」的地方。

但兩個「奧」，有根本的差異。芭蕉走向奧，是為了暫時離開；陳黎居於奧，是因為那是他的家。芭蕉的奧，是一次性的探索，旅程結束，他仍將回到江戶芭蕉庵；陳黎的奧，是永久的座標，他從未打算離開，因為那個邊緣，本身就是他詩學的生成地。

更重要的是，芭蕉的「奧」不是詩歌地圖上的空白——那些地

方，在平安時代的「歌枕」（和歌中歌詠過的名勝古跡）傳統裡，已有了文學上的定位（松島的海景、平泉的廢城），芭蕉的任務是以自己的身體去確認那些文學地標的存在。而陳黎的花蓮，在漢語詩歌傳統裡，幾乎是一個空白：沒有「歌枕」傳統，鮮少有前輩詩人留下文學地標，唯一有的，是日據時期日人在花蓮留下的俳句和短歌——而那些，是殖民者的語言，以外來者的視角，凝視這片土地。陳黎的任務，因此比芭蕉更根本：他不是去確認已有的文學地標，而是去創造那些地標，替那個「奧」，繪製詩的地圖。

四、時間的結構：行旅的時間與居住的時間

芭蕉的《奧之細道》，以旅行的時間為結構：3 月 27 日出發，9 月 6 日在大垣結束，全書在這個時間軸內展開。五個多月，是一個線性的、不可逆的時間流動。旅途中的每一個俳句，都是那個特定時刻的結晶，帶著它誕生的那一天的天色、氣溫、地點和詩人在那個時刻的心境。芭蕉在松島的激動，在平泉的哭泣，在象潟的詠嘆，是時間線上的不可重複的事件。旅程結束，那些時刻便成為過去，只能以詩留存。

陳黎的《東海道四十二次》，以地理的路線為骨架，但時間是多向流動的：同一個景點可以在不同的時代被打開——忠烈祠，是 1937 年渡邊美鳥女俳句裡的日本神社，也是陳黎 2026 年聽美崙山和美崙溪在「答嘴鼓」（閒聊、鬥嘴）的忠烈祠；太魯閣，是廖守臣 1960 至 70 年代任花中歷史老師時的太魯閣，也是 2024 年地震後封閉的太魯閣，也是 1989 年陳黎寫下兩百行詩的太魯閣。每一個地點，都是時間的迴旋曲：不同的歷史時刻，在同一個

地理座標上疊合，形成一個多聲部的時間複調。

這是兩種根本不同的時間觀。芭蕉的旅行時間，是「一去不返的時間」——那個松島的黃昏，永遠只有那一次。陳黎的居住時間，是「迴旋的時間」——上海街，在 1950 年代是他幼年的記憶，在 2020 年是他父母所在的老家，同一條街，在七十年的折疊裡成為了時間的多重曝光。芭蕉說「日日皆旅，並以旅為家」，是以旅行的不斷移動對抗時間的流逝；陳黎的「日日居於家，而使家成為旅」，是以居住的不斷深掘，把一個地方的時間層次翻轉出來，使「家」在語言裡成為比任何旅行更遼闊的空間。

五、語言的政治：純粹的日語 vs. 複調的多語

芭蕉的《奧之細道》，以純粹的日語寫成。《奧之細道》的散文是精煉的「漢文調」日文（漢文訓讀體），充滿漢詩的典故和句法；俳句則是日本語言最精煉的形式，五七五，十七音節。整部作品，是單一語言系統內部的極致——在日語的邊界裡，把語言的可能性推到最高。

陳黎的《東海道四十二次》，是一部多語言的詩集。漢語（現代白話、文言、閩南語）是主體；日語（俳句、短歌、日語詞彙如「きらきら：kirakira」）是框架；阿美族語、撒奇萊雅語、噶瑪蘭語、泰雅族語是多個聲部；英語羅馬拼音是某些原住民語言的轉寫媒介。在 1371 行的詩裡，這些語言以不同的密度和形式出現，形成了一個語言學上的花蓮：多語言，多族群，多歷史，多政治。

這個多語言，不是異國情調的裝飾，而是詩學的倫理宣言。每一種語言的出現，都帶著它的歷史：日語引子，是殖民時代的

凝視；阿美語歌謠，是被殖民歷史壓制的聲音；台語的「配配呸呸」，是當代台灣社會摩擦的日常語言。陳黎的詩集，以多語言的複調，忠實地呈現了台灣東部真實的語言生態：那個地方，本來就不是單一語言的地方。

芭蕉的旅程，是一個聲部的獨唱，以日語的純粹凝聚精神的深度；陳黎的旅程，是多聲部的合唱，以語言的複雜性呈現歷史的複雜性。兩者都是「風雅」——但芭蕉的風雅，是減法的風雅（以極簡的語言，容納無限的沉默）；陳黎的風雅，是加法的風雅（以眾聲的複調，讓每一個被遺忘的聲音重新被聽見）。

六、「物哀」與「人哀」：兩種悲的深度

芭蕉的詩學，以「物哀」（mono no aware）為核心美學——美麗是短暫的，一切都在消逝，而正因為消逝，才值得書寫。他在松島的海景前，激動得無法作詩；他在平泉的廢城前，為英雄的消失而哭泣（「夏草や兵どもが夢の跡」——夏草：／戰士們／夢之遺跡……）；他在最後的旅途中，在大阪病榻上吟出辭世之句（「旅に病で夢は枯野をかけ廻る」——羈旅病纏：夢／迴旋於／枯野）。物哀，是對自然和人類存在的短暫性的審美性感傷，是一種靜觀的哀，不干預，不控訴，只凝視，只嘆息。

陳黎的詩集，有物哀，但還有另一種他自己創造的詞「人哀」（homo no aware）。他在第 31 首詩〈馬太鞍・二〇二五〉裡，把這個詞明確地提出來：「我們為世間美好事物之短暫、瞬逝而『物哀』／……也為人性藏惡、貪婪、／殘暴的本能而『人哀』……」物哀是面對自然的短暫（落花、秋月）而感傷；人哀是面對人類的暴力（屠殺、白色恐怖、種族滅絕、河川潰壩）而憤慨。

這個「人哀」，使陳黎的詩集超出了純粹的「風雅」美學，進入了倫理的領域。芭蕉的物哀，是靜觀的；陳黎的人哀，是積極介入的——他寫鳳林張七郎父子的被槍決(以近乎全白的空間，把三個名字懸掛在頁面上），他寫大港口的清軍屠殺（以「你們是 Pangcah，是人！」的呼喊結束），他寫馬太鞍的堰塞湖潰壩（以「鏟掉那偽光復節」的直接批判），他寫陸配的歧視（以瑞穗溫泉的喜劇語言，揭示法律上對大陸配偶的不平等對待)。這些，都不是物哀式的靜觀，而是人哀式的出聲。

然而，兩者並非截然對立。陳黎的人哀，最終仍在詩學的框架裡運作——那首三行字的〈鳳林・一九四七〉，以極簡的白色空間，把政治的控訴轉化為詩的沉默，是物哀與人哀最深的融合：在白色恐怖的「白」中，以三個名字的「有」對抗遺忘的「無」，以詩的存在，對抗歷史的消亡。這，是芭蕉會認得的姿態。

七、「孤行者」vs.「眾聲合唱者」

芭蕉的旅途，是一個詩人和一個隨行弟子(曾良)的私人旅程。全書的視角，高度統一在芭蕉的眼睛和心靈上：他怎麼看，我們就怎麼看；他怎麼感受，我們就怎麼感受。偶爾，曾良的詩作為「附句」出現，但整體而言，《奧之細道》是單一聲部的獨唱。

陳黎的詩集，是一部合唱作品。四十三首詩，呈現了至少四十三種不同的聲音：花蓮溪的第一人稱（第 16 首）、阿美族豐年祭歌手的答唱（第 19、31 首）、郭子究老師的「不倫不類」音樂（第四十首）、廖守臣老師的泰雅族語名字（第 11 首）、母親在攝影館的「きらきら」（kirakira，第 28 首）、妻子在古道上的「沒關係，繼續走」（第 26 首）、同學王啟賢欠了六十年的

五塊錢（第 41 首）。這些聲音，不是背景，而是共同主角。

芭蕉在路上遇見的人，往往是風景的一部分——旅社的主人、地方的頭目、詩友的接待——他們為芭蕉的旅程提供情境，但不改變旅程的本質。陳黎在林政街的書房，透過七十年的記憶，讓那些人直接說話：廖守臣大聲咆哮的課堂、大港口部落古調的歌手、裴德神父的 Malo’（坐下）、志學街御鮮坊的王威智洗碗。陳黎不是旅行者，無法以「旅行者的眼」觀察他們；他是居住者，他們是他生命的組成部分，因此他的詩，必然是多聲部的。陳黎的詩集，是一部合唱作品。四十三首詩，呈現了至少四十三種不同的聲音……這些聲音，不是背景，而是共同主角。而在第 43 首〈Coda：回聲・此岸星顫〉裡，這個合唱抵達了它最開放的時刻：邵族歌謠「請大家都來歡唱吧」，把整個合唱團，從花蓮的眾生，擴大為邀請所有讀者加入的歌唱現場——芭蕉的曾良，始終只是附句的提供者；陳黎的讀者，在詩集的最後一刻，被邀請成為合唱的一員。

八、「形式的旅程」：俳句的減法 vs. 詩的加法

芭蕉的俳句，以形式的極簡為美學策略。五七五，十七音節，是俳句的最大容量，也是它的最小容量——沒有多餘，也沒有不足。芭蕉的偉大，在於他能在這個極小的框架裡，容納無限的「間」（ma）——沉默，是俳句最重要的成分，而芭蕉能以最少的字，製造最大的沉默。「古池や蛙飛びこむ水の音」（古池——／青蛙躍進：／水之音），七個詞語，十七個音節，世界靜止。

陳黎的詩集，在形式上走向了完全相反的方向：每首詩都有不同的形式，從三行字（〈鳳林・一九四七〉）到五十七行

（〈秀姑巒溪・一九七九〉），從水光矩陣（〈翡翠谷瀑布・二〇二一〉）到視覺空拍地圖（〈長虹橋空拍・二〇二六〉），從歌合的左右交替（〈磯崎歌合〉）到梯田格局的四節五行（〈新社：梯田海岸〉），從諧音算術詩（〈布洛灣：回音……〉）到西方十四行體（〈燕子口十四行〉、〈蝴蝶谷十四行〉）。四十三首詩，四十三種形式——詩集本身是一個形式的博物館，是詩學可能性的全面測試。

這個形式的多樣性，來自一個根本的詩學信念：形式即地景，地景即詩形。壺穴是圓的，詩就以「O」為結構（〈石梯坪練習曲〉）；梯田是格狀的，詩就以四節五行十字排列（〈新社：梯田海岸〉）；瀑布是水光的交織，詩就以二元矩陣呈現（〈翡翠谷瀑布・二〇二一〉）；白色恐怖是沉默的，詩就以白色空間呈現（〈鳳林・一九四七〉）。每一首詩，都在問：如何讓這個地方在語言的形式上直接顯形？

芭蕉的答案，永遠是：用俳句。那個形式已被他磨得透明，成為最可靠的容器。陳黎的答案，每首詩都不同——他不信任任何單一的形式能夠容納所有的地方；每個地方，需要它自己的形式。

九、歸途的意義：結束旅行，或回到家

芭蕉的《奧之細道》在大垣結束旅程，然後繼續旅行（幾年後他最終在大阪的旅途中病逝）。旅行，對他而言，沒有真正的終點，因為旅行本身就是家。「旅を栖とす」——以旅為家，意味著任何固定的地址都只是臨時的驛站；只有在移動中，他才在「家」裡。

陳黎的詩集在第 42 首（林政街・二〇二六）回到他的家——

林政街 65 號。旅程完成了，但不是因為他到達了什麼終點，而是因為他已經把整個花蓮縣，以詩的形式帶回了書房。林政街 65 號，是旅程的終點，也是旅程的起點；回到家，是「把路帶回來，放在桌上」，把花蓮的四十二個景點，以詩的形式安置在書房裡，讓它們在語言中繼續存在。

這個「回到家」的結構，是整部詩集的形式宣言：陳黎的旅程，從一開始就不是為了離開，而是為了更深地抵達。他以七十年的居住，以七十二歲完成此書，是對「日日居於家，而使家成為旅」這個命題的最完整的體現——他不需要離開，才能旅行；他已經旅行了一生，而那個旅行，就在林政街 65 號的書房裡發生。

十、Coda：回家之後，仍在迴盪的聲音

但陳黎的旅程並未真正在林政街 65 號畫下句點。詩集在第 42 首後又添加了一首〈Coda：回聲・此岸星顫〉——如同廣重的《東海道五十三次》，名為五十三，實則五十五景（江戶與京都各多算一景）；陳黎發現了這個版畫史上的「結構性多餘」，便為自己的四十二次，也留了一道多餘的門。

第 42 首以「彼岸星潭強震的星光……」的省略號懸置；〈Coda〉正是從此省略號延伸而出——「回聲」與「星顫」，正是聲音與光在事件發生之後，仍於空間中振動的部分。如果芭蕉的旅程「沒有真正的終點，因為旅行本身就是家」，那麼陳黎的〈Coda〉，便是「回家之後，家裡仍在迴盪的整段旅程」——不再依地理順序（引子取自寫埔里盆地與邵族的舊作〈夢中央盆地〉，把視野帶到中央山脈的另一側）。整首詩以閩南語寫成，挪用車鼓、南管、歌仔戲《陳三五娘》的經典唱詞），不再局限於陳黎一人的

記憶（月英、郭華、陳三、益春，都是別人的故事）。這個語言的翻轉，意味深長。

整部詩集的語言複調裡，閩南語——陳黎最親近的母語——始終相對沉默，直至〈Coda〉一詩陳黎始讓其盡情發聲：「你敢有聽著阮的聲？你敢有看著阮／的影？」陳黎以邵族歌謠「Ka wu ka wu pin to si yo la ma sen，Heya……」（請大家都來歡唱吧）收束全詩與全書。若芭蕉「以旅為家」是孤獨者的哲學，陳黎在〈Coda〉裡，把「家」的門，向所有願意應聲歌唱的人，重新打開了一次。

十一、結語：風雅的兩條道路

芭蕉在平泉的廢城前，低頭讀到古戰場：「夏草：／戰士們／夢之遺跡……」。他沒有政治的憤怒，沒有對歷史暴力的控訴，只有那個深深的嘆息——英雄的夢，已成夏草。那是物哀，是對時間的謙遜，是「以旅為家」的詩人，在每一個地方放下自我，讓地方說話。

陳黎在鳳林，面對張七郎父子的死，在一片白色空間裡，只留下三個名字和三對年份。他也有那個深深的嘆息，但沉默的方式不同：不是芭蕉的「夏草」（以自然意象容納歷史的消亡），而是「名字」（以人的名字對抗遺忘的白）。同樣的詩的沉默，不同的倫理重量。

芭蕉說「日日皆旅，並以旅為家」，是以旅行的不斷移動，在每一個地方都成為完全的陌生人，因此能以最純粹的眼睛，看見每一個地方的美麗與哀愁。陳黎說「日日居於家，而使家成為旅」，是以不斷的深掘，在同一個地方成為最完全的知情者，因此能看見那個地方的每一個歷史層次、每一個被遺忘的聲音、每一道

命名的政治痕跡。

兩條路，都通向風雅的那個根本命題：「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。」

芭蕉以行走翻新世界：每一步，都是一個新的地點，一個新的「現實」，一次新的翻新機會。他的風雅，在於移動中的永恆新鮮感。陳黎以凝視翻新世界：每一次的深看，都在同一個地方發現新的地質層，新的歷史聲音，新的語言可能性。他的風雅，在於靜止中的永恆翻新能力。兩人都在測量同一件事：在時間的流逝中，什麼樣的詩，才能讓短暫的美麗，在語言裡留下比生命更長久的印記？

芭蕉的回答，在枯野之夢裡迴旋。陳黎的回答，在彼岸星潭強震的星光裡，以「渴望，渴望」的兩個字，繼續敞開，然後在〈Coda〉的回聲裡，以閩南語問「你敢有聽著阮的聲？」——把這個敞開的邀請，遞給了所有願意回答的人。