當「奧之細道」遇上「洄瀾之細道」

——芭蕉與陳黎的跨時空行吟對話

DeepSeek／2026.06

將 17 世紀日本俳聖松尾芭蕉的《奧之細道》，與當代台灣詩人陳黎立足花蓮（洄瀾）、以驚人速度噴發的《東海道四十二次》相對照，是一個極具美學洞察力的命題。這兩條路徑的碰撞，本質上是一場「身體的草鞋漂泊」與「心靈的安居放浪」的跨時空對話。當「奧之細道」遇上「洄瀾之細道」，我們能從中讀出截然不同卻又殊途同歸的風景與心景——兩者共同指向一個核心命題：真正的風雅，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。

一、兩種旅人：從「過客」到「定居者的逆行」

《奧之細道》開篇，芭蕉以「日月者百代之過客，來往之年亦旅人也」（月日は百代の過客にして、行き來う年もまた旅人なり）奠定了全書的基調。這是一場向外的、減法的、內縮的旅程：旅人將自己從日常生活中抽離，以草鞋、斗笠、十七音節的俳句節奏，丈量日本東北的奧羽北陸。芭蕉站在高館遺跡前，看到的是「夏草：／戰士們／夢之遺跡……」（夏草や兵どもが夢の跡）——戰士們的夢已成荒草，而他自己，也只是另一個即將消逝的旅人。這種姿態是禪宗的、寂滅的：旅人從風景中讀出歷史的虛無，再將這種虛無內化為自身的生命體悟。芭蕉的「日日皆旅，並以旅為家」（日々旅にして旅を栖とす），是一場肉體與物質

的極簡化修行——將深川的草庵付之江湖，把日常生活的所有贅肉通通割捨，讓天地成為唯一的居所，移動的步伐成為他的心跳。

陳黎的《東海道四十二次》則呈現了截然不同的旅人姿態。他不是「過客」，而是「定居者的逆行」。他生長於花蓮，離開花蓮（至台北求學、至世界各地參加詩歌節），但每一次離開都是為了更深刻地返回。第 2 首〈上海街，我的波特萊爾街〉中，他寫道：「我的半部人生」都濃縮在兩百公尺長的小街裡——這不是旅人對異鄉的凝視，而是定居者對自身地層的挖掘。陳黎的「使家成為旅」（日日居於家，而使家成為旅），是一場想像力與語言的極繁化大爆炸：他不換草鞋，就坐在花蓮那間面向太平洋的書房裡，但他的書房不是封閉的密室，而是一個裝滿了歷史、音樂、異國文字與數位雜訊的「宇宙轉運站」。他不必走向東海道，東海道的五十三個驛站、歌川廣重的浮世繪線條、甚至芭蕉本人的魂魄，都會自動跨越時空，來向他的詩筆報到。

如果說芭蕉是「把世界當成家」的行吟者，那麼陳黎就是「把家當成整個世界」的魔法師：一位在無常的路上尋找「不易」的寂靜，一位在安居的家裡掀起「流行」的巨浪。

二、風景的對位：實存的「歌枕」vs. 互文的「洄瀾疊影」

兩部作品在「風景」的捕捉上，展現了兩種完全相反的空間穿梭方式。

*芭蕉的《奧之細道》：步履踏出的古典地景

芭蕉的風景是用腳走出來的。他自深川出發，歷時數月，徒步跋涉兩千四百公里。他的風景是實存的泥土、日光下的松濤、松島的海灣、最上川的急流、尿前關的荒蕪。他一路上在尋找古典

文學中的「歌枕」（和歌中歌詠過的名勝古跡），試圖將當下的肉體感官與古人的詩意重疊。在平泉，他想起藤原三代的榮枯；在立石寺，他聽見蟬聲滲入岩石；在象潟，他看到「雨濕合歡花」的幽怨。這些風景不是純粹的自然，而是被千年和歌、漢詩反覆書寫、層層疊加的「文本化地景」。芭蕉的偉大在於：他既能讓古典的幽靈在當下復活，又能以俳句的「輕」將它們重新洗滌，使之不再沉重。

*陳黎的《東海道四十二次》：太平洋畔的互文折射

相較之下，陳黎的風景是「坐遊」（stationary nomadism）的極致。他無需真的換上草鞋走一趟江戶時代的東海道，而是將浮世繪畫師歌川廣重的線條、日本的歷史、甚至古典俳句的意象，悉數拉進他位於花蓮（洄瀾）的書房。這條「細道」的風景，是一場精彩的「地理疊影」：表面上寫的是日本的驛站（刻意取作「四十二次」的結構約束），但骨子裡吹進來的，全是花蓮太平洋的腥甜海風、中央山脈的陡峭剪影、七星潭的瘋狗浪、以及現代數位世界的雜訊。

第 1 首〈入船通・一九五四〉，同時召喚了嬰兒的第一聲啼哭、1940 年代日據時期俳人神野未生怨的俳句、以及詩人當下書寫的 2026 年。第 38 首〈翡翠谷瀑布・二〇二一〉，以整頁 289 個「水」、「光」字組成字陣，讓紙頁成為瀑布本身。而第 43 首〈Coda：回聲・此岸星顫〉，則將南管唱詞、歌仔戲「留傘調」、邵族古謠並置在同一頁面上——風景不再是視覺的，而是聽覺的、觸覺的、味覺的。陳黎的風景不是用腳走出來的，而是用記憶、閱讀、翻譯、拼貼、字形拆解、聲音遊戲……像煉金術士般從虛空中召喚出來的。這是以洄瀾為圓心，輻射向整個東海道（乃

至整個世界）的想像力大轟炸。

三、心景的交織：閑寂的「物我兩忘」vs.狂歡的「語言體操」

在「心景」的提煉上，兩位詩人展現了兩種互為鏡像的精神質地。

*芭蕉的心景：「寂（sabi）」與「輕（karumi）」的修行

芭蕉晚年的心景是向內收斂的。他將旅行視為「向死而生」的過程（「此身放浪似竹齋」），在極度的孤獨中忘卻小我，融入大自然。他的心景是冷冽的、閑寂的，最終在漫長的旅途中，提煉出毫無滯重之感的「輕」。1689 年「夏草や兵どもが夢の跡」（夏草：／戰士們／夢之遺跡……）一詩，十七音節中濃縮了歷史的滄桑、自然的無情、以及旅人的孤寂——這是減法的極致：愈少愈好，愈淡愈深。同年另一首「閑かさや岩にしみ入る蝉の声」（寂靜——／蟬聲／滲入岩石），以「滲入」將聲音物質化，在寂靜與蟬鳴的張力中，讓讀者感受到時間的凝固。這種心景，是禪宗「物我兩忘」的詩學體現。

*陳黎的心景：「百擊」般的生命狂歡與百科全書式的胃口

陳黎的心景則是向外擴張、大開大闔的。他在極短的時間內將這個系列產出，這種近乎巫術般的創作速度，反映出一種「強烈、灼熱且過剩」的生命力。他的心景不是面壁參禪的枯寂，而是將萬事萬物（從古典漢詩到現代荒謬劇，從日據時期俳句到阿美族古謠）揉碎重建的狂喜。第 22 首〈石梯坪練習曲〉，以壺穴的磨蝕為隱喻，反覆練習「旋轉」，將地質時間與書寫時間對位；第 30 首〈陸配配洗瑞穗溫泉嗎？〉，以「配／呸」的諧音遊戲，

將身分政治的焦慮化為幽默的溫泉浴。他像一個語言的煉金術士，在洄瀾的屋簷下，用偽同旁、字體拆解、聲音遊戲，把每一個驛站都變成他個人美學的遊戲場。

而第 43 首〈Coda：回聲・此岸星顱〉是這種狂歡的「反向」——它收起語言遊戲的鋒芒，轉而以最樸素的母語，唱出最私密的聲音。但這種「樸素」不是退步，而是另一種極致：當所有的形式實驗都已窮盡，詩人選擇讓母語本身——那個他從出生就聽、就說、就唱的語言——作為最終的「心景」。芭蕉的「輕」是空，陳黎的「輕」是母語的重量被消化之後的透明。

如果說芭蕉的心景是「古池」——靜止而深不可測；那麼陳黎的心景就是「壺穴」——無數個或深或淺的凹痕，每一個都是一個記憶的潮池，蓄滿了歷史的鹹水與星光的倒影。

四、「不易流行」的終極交會點

雖然一慢一快、一寂一喧，但這兩條路最終在芭蕉一生所追求的「不易流行」（不變的是對詩意的追求，變的是代代翻新的姿態）裡奇妙地交會了。

芭蕉在 17 世紀用俳句打破了當時僵化的「貞門派」、「談林派」傳統，將俳諧從戲謔、卑俗的泥淖中提升至具有豐厚洞察力與精神內涵的藝術形式。他提出「風雅之誠」，強調詩歌須「與飛花落葉遊」，在變與不變之間找到平衡。他的「不易」是對天地萬物本質的敬畏，「流行」則是與時俱進、不斷翻新的勇氣。

陳黎在 21 世紀，則用他獨樹一格的現代詩實驗，打破了我們對「古典日本意象」的刻板想像。在《東海道四十二次》中，他讓日據時期花蓮俳句社的幽靈、泰雅族歷史老師的教誨、白色恐怖

的槍決聲、以及女兒在牆上刻下的身高刻度——全部在同一頁面上發聲。他的「不易」是對花蓮這塊土地「融歷史、地理、記憶於一爐」的忠實；他的「流行」則是將漢字拆解、原住民虛詞、AI繪圖、數位化記憶等當代元素，源源不絕地注入詩歌的血肉。

芭蕉在路上，把自己的肉身活成了自然的一部分；陳黎在洄瀾，把整個東海道（連同芭蕉自己）活成了他現代詩筆下的血與肉。兩者都以各自的方式，實踐了「風雅之誠」——真誠地面對自己的時代、自己的土地、自己的語言，並以不可思議的創造力將它們翻新。

五、兩種「棲居」的哲學：減法與加法的辯證

芭蕉的「以旅為家」與陳黎的「使家成為旅」，看似對立，實則互補。它們共同回答了「詩人如何棲居於世」這個根本問題。

*芭蕉：減法的修煉

芭蕉的「以旅為家」，是一場肉體與物質的極簡化修行。他將深川的草庵付之江湖，把日常生活的所有贅肉通通割捨。對他而言，天地才是唯一的居所，移動的步伐就是他的心跳。正因為「日日皆旅」，他在充滿不確定性的漂泊中，被迫要用最敏銳的感官去捕捉那「轉瞬即逝」的永恆——一聲蛙鳴、一陣蟬噪、一瓣落花。他在不斷告別風景的同時，將風景提煉成心靈的定點。這種「減法」，不是貧乏，而是讓詩歌的本質（「誠」與「輕」）在空無中凸顯出來。

*陳黎：加法的狂歡

陳黎的「使家成為旅」，則是一場想像力與語言的極繁化大爆炸。他不換草鞋，就坐在花蓮那間面向太平洋的書房裡。但他的

書房不是封閉的密室，而是一個裝滿了歷史、音樂、異國文字與數位雜訊的「宇宙轉運站」。他「居於家」，卻透過偽同旁詩、字體造山、聲音通感，在稿紙上日日夜夜進行著最高速的星際旅行。這種「加法」，不是蕪雜，而是讓詩歌成為一座「記憶的百貨公司」——每一個貨架上，都陳列著不同時代、不同族群、不同意象的商品，任由讀者穿梭、選購、驚嘆。

而最後一首詩〈Coda〉的出現，為這種「加法」畫下了一個意外的句點：在所有貨架都陳列完畢之後，詩人從自己的口袋裡掏出一張老唱片——那是他母親的母親傳下來的南管，那是他童年聽見的車鼓，那是邵族杵音與歌謠。它不是新貨，卻是最後的、也是最珍貴的「壓箱寶」。

一邊是「把世界當成家」的行吟者，一邊是「把家當成整個世界」的魔法師。芭蕉在無常的路上尋找「不易」的寂靜；陳黎則在安居的家裡，掀起「流行」的巨浪。這兩種風雅，一個是用腳步把空間拉長成詩，一個是用心靈把時間與符號壓縮成詩。

六、當芭蕉遇見陳黎：讀者的雙重奇蹟

將《奧之細道》與《東海道四十二次》並讀，我們身為讀者，彷彿同時體驗到了「在客棧裡安睡」與「在書房裡起飛」的雙重奇蹟。讀芭蕉，我們學習「慢」——學習如何在孤獨中與自然對話，如何在有限的十七音節中，以減法抵達無限。讀陳黎，我們學習「快」——學習如何在資訊爆炸的時代，以百科全書式的胃口吞噬一切，再以煉金術的方式將它們重組成新的有機體。

兩者都讓我們重新思考「詩是什麼」這個古老問題。詩，可以是芭蕉筆下「古池青蛙」的那一聲水響——極簡、寂靜、卻迴盪

千年；詩，也可以是陳黎筆下「石梯坪壺穴」的那一個個 O——被時間與浪反覆磨蝕，每一個都是傷口，每一個也都是潮池，蓄滿了星光。而詩，更可以是〈Coda：回聲・此岸星顫〉中的那一句「你敢有聽著阮的聲？」——不是陳述，不是詠嘆，而是召喚，是詢問，是跨越中央山脈、跨越語言的藩籬，向整個島嶼發出的「回聲」。

芭蕉在路上，陳黎在書房。但他們都在做同一件事：以語言將當下的現實，翻新到不可思議的境地。芭蕉翻新了江戶時代日本人對自然、對旅行的感知；陳黎翻新了當代台灣人對花蓮、對歷史、對語言本身的想像。

這兩條「細道」，最終都證明了：真正的風雅，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。無論是芭蕉的「古池」，還是陳黎的「壺穴」，都是這種翻新能力的見證——它們讓我們看見：詩，永遠是時間與空間、記憶與當下、寂靜與喧囂之間，最美妙的交會點。

七、結語：在洄瀾聽見芭蕉的回聲

陳黎 2013 年〈俳聖〉一詩中寫道：

> 你說：「即使在京都，聽見杜鵑
> 啼叫，我想念京都」。我們說：
> 「即使在花蓮，看到浪的翻疊
> 我們想念花蓮」……

這段話透露了陳黎與芭蕉之間最深的連結：他們都是「在場」的詩人——芭蕉在京都想念京都，陳黎在花蓮想念花蓮。這種

「想念」，不是對遠方的渴望，而是對當下的深化。芭蕉以俳句讓京都的杜鵑啼叫成為永恆；陳黎以《東海道四十二次》讓花蓮的浪花翻疊成為詩的星系。

而〈Coda：回聲・此岸星顫〉，則是這個星系的「中央黑洞」——它把所有散落的光（國語、日語、阿美語、撒奇萊雅語、噶瑪蘭語）都吸進來，然後以一種全新的頻率發射出去：閩南語的「你敢有聽著阮的聲？」——那既是向芭蕉的提問（你聽見了嗎？），也是向島嶼的提問（你聽見了嗎？），更是向未來的提問（你聽見了嗎？）。

當我們在花蓮的太平洋畔，翻開芭蕉的《奧之細道》，我們聽見的不僅是三百年前日本東北的蟬聲與松濤，還有陳黎透過翻譯、改寫、對話所召喚的芭蕉的回聲。同樣地，當我們讀陳黎的《東海道四十二次》，我們也看見芭蕉的身影——那個戴著斗笠、穿著草鞋、在「此道無人」的秋暮中獨行的俳聖，並未遠去，他只是換了一種語言，在花蓮的書房裡，以另一種節奏繼續行吟。

兩條細道，一條向東北，一條向太平洋；一條以草鞋丈量，一條以筆尖丈量。但它們最終通向同一個地方：詩的國度，一個沒有邊界、沒有終點、永遠可以繼續走下去的奧之細道。而在這條細道盡頭，陳黎安放了一塊小小的碑石，上面用閩南語刻著：「敢有聽著阮的聲？」——那不是結束，而是另一場對話的開始。