

北市大語文學報

第 25 期

《左傳》、《國語》「業」字諸議析論◆黃聖松

「王韋」與「陶韋」

——從並稱視角談王士禛詩學中的韋應物論◆王潤農

女性視角的審度與認同

——台灣歌仔戲【哭調】與苦旦廖瓊枝◆楊馥菱

論蔡富澧海洋詩的經驗性與主題營造

——以《藍色牧場》與《碧海連江》為例◆黃慧鳳

身體做為一種聲音

——論駱以軍《我們》語言的幽默性與魅惑感◆楊建國

臺北市立大學

中國語文學系・華語文教學碩士學位學程

中華民國一一〇年十二月印行

北市大語文學報

弁 言

- 一、《北市大語文學報》為臺北市立大學中國語文學系暨華語文教學碩士學位學程專業學術刊物。本刊宗旨在於提升研究水準、開拓視域；在範疇上，也包括華文文學、臺灣文學、域外漢學與語文教學，以及跨領域學科相關論文等。本刊自 2008 年創刊開始，至今已發刊第 25 期，歷經張曉生教授、吳肇嘉教授擔任主編，辛勤擘劃；而又經梁淑媛教授推動與建置，在其主編任內使本刊榮獲 2020 年「臺灣人文及社會科學期刊評比暨核心期刊收錄」第三級。我們誠摯邀請前輩時賢，惠賜鴻文。
- 二、為使本刊能成為嚴謹的學術期刊，在專業化、國際化、資訊化上與現今學術論文刊物接軌，第 25 期學報共敦聘九位編輯委員，按姓名筆劃排列，校外委員為：卓清芬教授（中央大學中文系）、胡衍南教授（臺灣師範大學國文系）、孫劍秋教授（臺北教育大學語創系）、徐國能教授（臺灣師範大學國文系）、須文蔚教授（臺灣師範大學國文系）、陳逢源教授（政治大學中文系）、顏崑陽教授（輔仁大學中文系）；校內委員為本系許琇禎教授與張曉生教授。無論是對於審查委員的推薦或是論文品質的審核，委員們都無私提供了諸多建議與指導，特此致謝。
- 三、本期通過審查刊載的論文共有五篇，按作者姓名筆畫排列，分別是：王潤農：〈「王韋」與「陶韋」——從並稱視角談王士禎的韋應物論〉、黃聖松：〈《左傳》、《國語》「業」字諸議析論〉、黃慧鳳：〈論蔡富澧海洋詩的經驗性與主題營造——以《藍色牧場》與《碧海連江》為例〉、楊建國：〈身體做為一種聲音——論駱以軍《我們》語言的幽默性與魅惑感〉、楊馥菱：〈女性視角的審度與認同——台灣歌仔戲「哭調」與苦旦廖瓊枝〉，在領域上包括了古典詩論、文字學、現代詩、現代小說與戲曲，五位學者在各自領域都有專精的研究，豐厚了本期學報的學術品質。
- 四、本期學報得以順利出刊，感謝所有投稿者的支持、審查委員的撥冗審稿，以及編審委員會全體委員、編輯部同仁和聯華打字行的鼎力協助，在此一併致上誠摯的謝意。

北市大語文學報

第二十五期

目次

《左傳》、《國語》「業」字諸議析論	黃聖松	1
「王韋」與「陶韋」 ——從並稱視角談王士禎詩學中的韋應物論	王潤農	27
女性視角的審度與認同 ——台灣歌仔戲【哭調】與苦旦廖瓊枝	楊馥菱	57
論蔡富澧海洋詩的經驗性與主題營造 ——以《藍色牧場》與《碧海連江》為例	黃慧鳳	81
身體做為一種聲音 ——論駱以軍《我們》語言的幽默性與魅惑感	楊建國	107
【附錄】		
《北市大語文學報》總目錄（含《應用語文學報》）		141
《北市大語文學報》稿約		153
《北市大語文學報》撰稿格式		157
《北市大語文學報》投稿者資料表		159
《北市大語文學報》投稿者聲明及著作授權書		160

《北市大語文學報》第二十五期；1-26 頁
臺北市立大學中國語文學系 2021 年 12 月

《左傳》、《國語》「業」字諸義析論

黃 聖 松*

【 摘 要 】

本文論「業」本義為「大版」，因其能書文字於上而衍生「書冊」義，又自「書冊」義引申「學業」義。此外，依《左傳》、《國語》記載，「業」乃謄錄盟詞之副本、諸侯與卿大夫策勳及賞功之記錄，故「業」引申有「功業」義與「祿位」義。又因諸侯與卿大夫有「祿位」而承擔義務，故推衍為「事」義。庶人、工、商、皁、隸等非貴族者本各有職務，故亦稱其工作內容為「業」，唯此用法當轉承自諸侯、卿大夫之「業」。諸侯與卿大夫祿位可由子弟繼承，故「業」作動詞又見「繼承」義。《左傳》又見「業」釋為「貢賦之業」，然此「業」實為支付「國用」之「稅」，係由「農」、「庶人」承擔，故應修訂為「稅之業」。非貴族者之「業」亦有「事」義，代稱「稅」之「業」當由此派生。

關鍵詞：《左傳》、《國語》、業、功業、祿位

一、前言

漢人許慎（約 30-約 124）《說文解字·𦰩部》：「業：大版也，所以飾縣鐘鼓。捷業如鋸齒，以白畫之，象其鉏鋸相承也。从𦰩、从巾，巾象版。」¹甲骨文未見「業」字，而金文「業」字未定。先秦典籍釋「業」為大版義者尚見《毛詩·大雅·靈臺》「虞業維樅」，漢人毛亨（?-?）《傳》（以下簡稱毛《傳》）：「植者曰虞，橫者曰枸。業，大版也。樅，崇牙也。」漢人鄭玄（127-200）《箋》（以下簡稱鄭《箋》）：「虞也、枸也，所以懸鍾鼓也。設大版於上，刻畫以為飾。」又〈周頌·有瞽〉：「設業設虞」，毛《傳》：「業，大板也，所以飾枸為縣也。……植者為虞，衡者為枸。」²古代鐘、鼓等樂器須懸架上，木架之豎立者稱「虞」，虞上橫木稱「枸」。「業」為橫木所飾大版，「業」上側作鋸齒狀處稱「樅」，藉以懸掛鐘、鼓等樂器。³《爾雅·釋宮》又言「大版謂之業，繩之謂之縮之。」晉人郭璞（276-324）《注》（以下簡稱郭《注》）：「築牆版也。」宋人邢昺（932-1010）《疏》（以下簡稱邢《疏》）：「郭必以為築牆版者，以此文與『縮之』相連。《詩》云『縮版以載』，⁴作者以類相從。縮既築牆所用之繩，則業是築牆之版明矣。散而言之則業亦樂縣之飾。」⁵若依邢《疏》則「業」之「大版」本指大型木板，既可為夯土板築之用，尚可作樂器木架上之橫木飾板。

清人朱駿聲（1788-1858）《說文通訓定聲》（以下簡稱《定聲》）主張「業」本義為上述「大版」，⁶其說可從。《爾雅·釋詁》又訓「業」有「大」義，邢《疏》即言「業者，版之大也。」⁷「業」之釋「大」尚見《毛詩·大雅·烝民》：「四牡業業」，毛《傳》：「業業，言高大也。」「業」由「大」義又引申「壯」義，〈小雅·采薇〉：「四牡業業」，毛《傳》：「業業，然壯也。」⁸至此「業」除本義「大版」，又得「大」

¹ 漢·許慎著，清·段玉裁注：《說文解字注》（臺北：黎明文化事業公司影印本，1994 年，經韻樓藏版），頁 103。

² 漢·毛亨傳，漢·鄭玄箋，唐·孔穎達正義：《毛詩注疏》（臺北：藝文印書館影印本，1993 年，清嘉慶二十年（1815）江西南昌府學版），頁 580、731。

³ 錢玄、錢興奇：《三禮辭典》（南京：鳳凰出版社，2014 年），頁 918。

⁴ 原句見《毛詩·大雅·縣》：「其繩則直，縮版以載，作廟翼翼。」見漢·毛亨傳，漢·鄭玄箋，唐·孔穎達正義：《毛詩注疏》，頁 548。

⁵ 晉·郭璞注，宋·邢昺疏：《爾雅注疏》（臺北：藝文印書館影印，1993 年，清嘉慶二十年（1815）江西南昌府學版），頁 77。

⁶ 清·朱駿聲：《說文通訓定聲》（北京：中華書局影印本，1984 年，清臨嘯閣刻本），頁 148。

⁷ 原句見《爾雅·釋詁》：「弘、廓、宏、溥、介、純、夏、幪、龐、墳、嘏、丕、奕、洪、誕、戎、駿、假、京、碩、濯、訏、宇、穹、壬、路、淫、甫、景、廢、壯、冢、簡、薊、畎、陲、將、業、蓆，大也。」見晉·郭璞注，宋·邢昺疏：《爾雅注疏》，頁 7。

⁸ 漢·毛亨傳，漢·鄭玄箋，唐·孔穎達正義：《毛詩注疏》，頁 676、333。

義、「壯」義。《定聲》說明上揭「業」諸義關係，由「業」本義「大版」「轉注」為《爾雅·釋器》「築牆之版」，又為「書冊之版」；「因又引申為學業、為功業、為次業。」⁹《定聲》之說基本可從，然未論何以「業」衍生「事」義與「功業」義，似缺重要環節尚待釐清。

近人楊伯峻（1909-1992）《春秋左傳詞典》（以下簡稱《詞典》）析《左傳》「業」字有「書冊」、「功業，事業」、「職業，工作」、「貢獻之職事」、「動詞，世代繼承其事」五義；陳克炯《左傳詳解詞典》（以下簡稱《詳解》）解作「名詞，書冊」、「名詞，業，功業」、「名詞，職業，本職工作」、「名詞，指貢賦」、「動詞，世守其職，承襲」五義，¹⁰二書基本相同。然筆者以為《詞典》、《詳解》述《左傳》「業」字諸義僅得梗概，且未釋彼此關係。如「業」於《左傳》、《國語》又有「學業」義，《詞典》、《詳解》皆未述及。更重要者為，《左傳》「業」既有「貢賦」義，以往經師與前賢對此皆無著墨，「業」與「貢賦」關聯實須分析與說明。

筆者閱讀《左傳》、《國語》頗留意字詞意涵，二書係先秦重要典籍，故本文以二書「業」字為討論核心。除析論「業」本義「大版」衍生「書冊」義、「學業」義，更提出「業」是膳錄盟誓、策勳記載之物而衍生「功業」義、「祿位」義、「貢」義、「事」義。筆者不揣疏陋，以〈《左傳》、《國語》「業」字諸義析論〉為題，就教於方家學者。

二、「業」由「大版」衍生諸義析論

第一節已引《說文》、《毛詩》、《爾雅》之文與《定聲》之說，知「業」本義為「大版」。本節先論《左傳》、《國語》由「業」本義「大版」衍生「書冊」義與「學業」義之例，再證「業」又為膳錄盟誓副本、策勳與賞功記錄之大版，以下分設三小節說明。

（一）「業」由「大版」衍生「書冊」義

文公四年《左傳》載衛卿甯武子聘魯，魯文公賦〈湛露〉、〈彤弓〉，甯武子既「不辭，又不答賦。」（頁306）魯文公遣人問之，甯武子答以「臣以為肄業及之也。」晉人杜預（222-285）《春秋經傳集解》（以下簡稱《集解》）：「肄，習也。魯人失

⁹ 清·朱駿聲：《說文通訓定聲》，頁148。

¹⁰ 楊伯峻：《春秋左傳詞典》（臺北：漢京文化事業公司，1987年），頁755。陳克炯：《左傳詳解詞典》（鄭州：中州古籍出版社，2004年），頁691-692。

所賦，武子佯不知。」唐人孔穎達（574-648）《春秋正義》（以下簡稱《正義》）：「臣以為工人自習《詩》業，以及此篇，非謂歌之以為己也。」（頁 306）《正義》所言「工人」指樂工，「自習《詩》業」指樂工練習《詩》之「業」。依文意知此「業」應訓《禮記·曲禮上》「請業則起」之「業」，鄭玄《注》（以下簡稱鄭《注》）：「業謂篇卷也」，¹¹即《詞典》、《詳解》所言「書冊」。「業」有「書冊」義尚見《禮記·玉藻》：「父命呼，唯而不諾，手執業則投之，食在口則吐之，走而不趨。」¹²楊伯峻《春秋左傳注》（以下簡稱《左傳注》）謂此「業」即書冊，謂「蓋古人書所學之文字於方版謂之業，師授生曰授業，生受之於師曰受業，習之曰肄業。」¹³故《正義》釋「以為肄業及之」為「工人自習《詩》業」，謂樂工自習《詩》之書冊而演奏之。「業」釋書冊又見《國語·魯語下》，魯卿叔孫穆子聘晉，樂官奏〈肆夏〉、〈文王〉各三篇，叔孫穆子皆不拜，至〈鹿鳴〉之三乃拜。晉悼公問之，叔孫穆子謂〈肆夏〉、〈文王〉諸篇「皆非使臣之所敢聞也，臣以為肄業及之，故不敢拜。」三國吳人韋昭（204-273）《注》（以下簡稱韋《注》）：「肄，習也。以為樂人自習修其業而及之，故不敢拜。」（頁 132）叔孫穆子之言與上揭甯武子同，亦謂樂工自習其「業」，知此「業」亦書冊。

總而言之，「業」有「書冊」義應由「業」本義「大版」派衍。「大版」可書文字猶後世書籍，上揭〈曲禮上〉鄭《注》直釋「業」為「篇卷」，乃以後世書寫形式解「業」之「書冊」義。然無論書冊或篇卷，其理實一。

（二）「業」由「大版」衍生「學業」義

上文已引《爾雅·釋詁》訓「業」為「大」，又謂「業」有「事」義。¹⁴邢《疏》：「業者，學人所有事。〈周官〉云：『業廣惟勤。』」¹⁵¹⁶唯〈周官〉係偽古文《尚書》，¹⁷不宜為例。然「業」於古籍訓「事」義者尚多，如《周易·繫辭上》：「盛

¹¹ 漢·鄭玄注，唐·孔穎達正義：《禮記注疏》（臺北：藝文印書館影印本，1993 年，清嘉慶二十年（1815）江西南昌府學版），頁 35。

¹² 漢·鄭玄注，唐·孔穎達正義：《禮記注疏》，頁 567。

¹³ 楊伯峻：《春秋左傳注》（北京：中華書局，2009 年），頁 535。

¹⁴ 原句見《爾雅·釋詁》：「績、緒、采、業、服、宜、貫、公、事也。」見晉·郭璞注，宋·邢昺疏：《爾雅注疏》，頁 10。

¹⁵ 原句見《尚書·周官》：「戒爾卿士，功崇惟志，業廣惟勤，惟克果斷，乃罔後艱。」見題漢·孔安國傳，唐·孔穎達正義：《尚書注疏》（臺北：藝文印書館影印本，1993 年，清嘉慶二十年（1815）江西南昌府學版），頁 272。

¹⁶ 晉·郭璞注，宋·邢昺疏：《爾雅注疏》，頁 10。

¹⁷ 屈萬里：《尚書集釋》（臺北：聯經出版事業公司，1983 年），頁 324-325。

德大業至矣哉。」孔穎達《周易正義》：「於事謂之業。」又《周易·坤·文言》：「發於事業」，《周易正義》：「事成謂之業。」¹⁸「業」釋「事」之例多見《左傳》、《國語》，下文將予說明，於此不再贅引。

依邢《疏》則「業」有「事」義乃因「學人所有事」，「學人」於先秦典籍僅見昭公九年《左傳》：「辰在子卯，謂之疾日，君徹宴樂，學人舍業，為疾故也。」¹⁹日本人竹添光鴻（1842-1917）《左傳會箋》（以下簡稱《會箋》）與《左傳注》皆釋「學人」為習樂之人，²⁰然邢《疏》所謂「學人所有事」者未必侷限習樂之人，或可泛指學習事物者。「學人」既學習事物，則「學人舍業」之「業」乃其所學之事。又《國語·晉語七》載晉大夫祁奚薦其子祁午於晉君，稱祁午「其壯也，強志而用命，守業而不淫。」韋《注》謂「業，所學事業」，²¹即是此義。

此用法尚見《禮記·檀弓上》：「曾子之喪，浴於爨室。大功廢業。」孔穎達《禮記正義》謂「業，謂所學。」²²又《管子·宙合》：「故退身不舍端，脩業不息版。」唐人房玄齡（579-648）《注》：「版，牘也。」又清人宋翔鳳（1776-1860）謂「此言『脩業不息版』，古人書寫用方版，《爾雅》：『大版謂之業』，故書版亦謂之業。」²³直言「業」即「書版」而作書冊解，此「脩業」乃修習學業之意。如此則「業」先有上述「書冊」義，爾後派衍「學業」義。

（三）「業」由「大版」專指「謄錄盟詞副本、策勳與賞功記錄之物」

「業」本義為「大版」，不僅衍生「書冊」義，益與《左傳》、《國語》乃至先秦典籍常見「業」訓「功業」義關聯。僖公二十六年《左傳》載齊孝公伐魯北境，魯大夫展喜犒齊師。齊孝公問「魯人恐乎」，展喜答以「小人恐矣，君子則否。」（頁 264）齊孝公又問魯人「何恃而不恐」，展喜謂「恃先王之命。昔周公、大公股肱周室，夾輔

¹⁸ 三國魏·王弼、晉·韓康伯注，唐·孔穎達正義：《周易注疏》（臺北：藝文印書館影印本，1993 年，清嘉慶二十年（1815）江西南昌府學版），頁 149、21。

¹⁹ 晉·杜預集解，唐·孔穎達正義：《春秋左傳注疏》（臺北：藝文印書館影印本，1993 年，清嘉慶二十年（1815）江西南昌府學版），頁 780。為簡省篇幅及便於讀者閱讀，下文徵引本書時，逕於引文之後夾注頁碼，不再以注腳呈現。

²⁰ 日本·竹添光鴻：《左傳會箋》（臺北：天工書局，1998 年），頁 1490。楊伯峻：《春秋左傳注》，頁 1311。

²¹ 三國吳·韋昭：《國語韋昭注》（臺北：藝文印書館影印本，1974 年，天聖明道本·嘉慶庚申（1800）讀未見書齋重雕本），頁 318。為簡省篇幅及便於讀者閱讀，下文徵引本書時，逕於引文之後夾注頁碼，不再以注腳呈現。

²² 漢·鄭玄注，唐·孔穎達正義：《禮記注疏》，頁 126。

²³ 題周·管仲著，黎翔鳳校注，梁運華整理：《管子校注》（北京：中華書局排印本，2009 年，上海涵芬樓影宋刊楊忱本為底本），頁 219、222。

成王」；周成王乃「賜之盟，曰：『世世子孫無相害也。』載在盟府，大師職之。」（頁 265）此事亦載《國語·魯語上》，內容大致如上。唯展喜曰：「恃二先君之所職業。昔者成王命我先君周公及齊先君太公曰：『女股肱周室，以夾輔先王，賜女土地，質之以犧牲，世世子孫無相害也。』」（頁 113）韋《注》未釋「職業」，《說文·耳部》釋「職」為「記敝也」，清人段玉裁（1735-1815）《注》（以下簡稱段《注》）：²⁴

敝，舊作微，今正。記猶識也，纖微必識是曰職。《周禮》「太宰之職」、「大司徒之職」，²⁵皆謂其所司。凡言所司者，謂其善伺也。凡言職者，謂其善聽也。〈釋詁〉曰：「職，主也。」²⁶毛《傳》同，見《詩·蟋蟀》、〈十月之交〉。²⁷《周禮·職方》亦作「識方」。²⁸

依《說文》與段《注》則「職」有「識」義，因其「善聽」而掌一方職務，故「職」有職司義。由〈魯語上〉推知，「女股肱周室」至「世世子孫無相害也」係周成王之「命」。日本人松井嘉德〈周的國制——以封建制與官制為中心〉分析西周冊命官職金文，謂「王命的核心並不在任命官職，而是對具體職責範圍進行說明。」²⁹依此則「股肱周室，以夾輔先王」乃周成王交付周公與太公之「職」，令其有拱衛周王室之責。類似文句尚見僖公四年《左傳》，齊卿管仲謂「昔召康公命我先君大公曰：『五侯九伯，女實征之，以夾輔周室。』」（頁 201-202）所言「五侯九伯」云云，乃召康公代周天子命齊大公，交付其有征討諸侯與夾輔周室之「職」。至於上揭〈魯語上〉後句「質之以犧牲，世世子孫無相害也」；韋《注》謂「質，信也。謂使之盟，以信其約也。」（頁 113）將此段文字與僖公二十六年《左傳》對讀，知「世世子孫無相害也」係二君之盟詞。

須說明者為，盟誓儀式一般如《禮記·曲禮下》「約信曰誓，涖牲曰盟」句；《禮記正義》所言：「盟之為法：先鑿地為方坎，殺牲於坎上，割牲左耳，盛之珠盤，又

²⁴ 漢·許慎著，清·段玉裁注：《說文解字注》，頁 598。

²⁵ 原句見《周禮·天官·大宰》：「大宰之職，掌建邦之六典，以佐王治邦國。」又〈地官·司徒〉：「大司徒之職，掌建邦之土地之圖，與其人民之數，以佐王安擾邦國。」見漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏：《周禮注疏》（臺北：藝文印書館影印本，1993 年，清嘉慶二十年（1815）江西南昌府學版），頁 26、149。

²⁶ 原句見《爾雅·釋詁》：「尸、職，主也。」見晉·郭璞注，宋·邢昺疏：《爾雅注疏》，頁 10。

²⁷ 原句見《毛詩·唐風·蟋蟀》：「無已大康，職思其居。」毛亨《傳》：「職，主也。」又〈小雅·十月之交〉：「噂沓背憎，職競由人。」毛亨《傳》：「職，主也。」見漢·毛亨傳，漢·鄭玄箋，唐·孔穎達正義：《毛詩注疏》，頁 216、409。

²⁸ 清人阮元（1764-1849）《校勘記》：「《困學紀聞》云：『漢樊穀修西嶽廟記作識方氏。』」見漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏：《周禮注疏》，頁 507。

²⁹ 日本·松井嘉德：〈周的國制——以封建制與官制為中心〉，收入日本·佐竹靖彥《殷周秦漢史學的基本問題》（北京：中華書局，2008 年），頁 70-87。

取血盛以玉敦，用血為盟。書成，乃歃血而讀書。」³⁰知盟詞記於「載書」而埋於盟誓現場所掘「坎」內，³¹然須謄錄副本存於「盟府」。此見本諸襄公十一年《左傳》：「夫賞，國之典也，藏在盟府，不可廢也。」《集解》謂盟府為「司盟之府，有賞功之制。」（頁 547）《正義》言「《周禮·司盟》『會同則掌其盟約之載，既盟則貳之。』³²『貳之者』，寫為兩本盟書；一埋盟處，一藏盟府也。」（頁 547-548）再如昭公元年《左傳》記楚令尹公子圍召諸侯「尋宋之盟」，「用牲讀舊書加于牲上而已。」《集解》釋「舊書」為「宋之盟書。」（頁 698）《會箋》言宋之盟「本書埋之，其貳則有，此舊書也。」又《左傳注》云「正本已埋于宋盟之坎，此所讀者蓋宋盟諸國所藏之副本也」；³³皆得其理。

又如上揭僖公二十六年《左傳》所記周公與太公之盟詞乃「載在盟府」，《集解》謂「載，載書也。」（頁 265）然此載書必非埋於坎者，係謄錄之副本。又僖公五年《左傳》謂「虢仲、虢叔，王季之穆也；為文王卿士，勳在王室，藏於盟府。」（頁 207-208）《集解》：「盟府，司盟之官。」《正義》先引上揭《周禮·秋官·司盟》之文，又曰：「唯言會同之盟，不掌勳功之事，而得有二虢之勳，藏在盟府者，凡諸侯初受封爵，必有盟誓之言。……明知以勳受封，必有盟要其辭，當藏於司盟之府也。」（頁 208）是策勳之盟誓亦有副本藏於盟府。讀者或舉桓公二年《左傳》「凡公行，告于宗廟；反行，飲至、舍爵、策勳焉，禮也」（頁 96）；與昭公十五年《左傳》「夫有勳而不廢，有績而載」（頁 824）之文反駁。《集解》謂「策勳」乃「書勳勞於策」（頁 96），解「有績而載」為「書功於策」（頁 824），如是則「策勳」謂勳勞記於「策」。此外，襄公二十六年《左傳》記第二次弭兵會盟後，宋卿向戌向宋平公請賞，向戌得邑而示諸宋卿子罕，子罕一番譴責後「削而投之。」《集解》釋為「削賞左師之書」；《正義》言「宋公賞邑，書之於札。向戌執之以示子罕，子罕削其字而又投之於地也。」（頁 649）依《集解》、《正義》之文，則賞功記錄或記於「書」、或記於「札」。上引三例皆與「業」無涉，何以筆者謂策勳、賞功記錄乃載諸「業」？須說明者為，上揭桓公二年《左傳》「飲至、舍爵、策勳」，係國君出行返國告於宗廟後，對群臣與

³⁰ 漢·鄭玄注，唐·孔穎達正義：《禮記注疏》，頁 92。

³¹ 僖公二十五年《左傳》：「秦人過析，隈入而係與人，以圍商密，昏而傳焉。宵，坎血加書，偽與子儀、子邊盟者。」《集解》：「掘地為坎，以埋盟之餘血，加盟書其上。」（頁 263）又昭公六年《左傳》：「柳聞之，乃坎、用牲、埋書，而告公曰：『合比將納亡人之族，既盟于北郭矣。』」（頁 751）又昭公十三年《左傳》：「觀從使子干食，坎，用牲，加書，而速行。」（頁 805）

³² 原句見《周禮·秋官·司盟》：「司盟：掌盟載之灋。凡邦國有疑會同，則掌其盟約之載及其禮儀，北面詔明神，既盟，則貳之。」鄭《注》：「貳之者，寫副當以授六官。」見漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏：《周禮注疏》，頁 541。

³³ 日本·竹添光鴻：《左傳會箋》，頁 1340。

有功者之犒勞，故「策勳」之「書勳勞於策」之「策」乃授予群臣。又上引昭公十五年《左傳》「有勳而不廢，有績而載」，係周景王對晉大夫籍談之言，所述內容為周襄王於城濮之役後策命晉文公「侯伯」之事。故「有績而載」乃將晉文公之功書於「策」以授之，猶襄公二十六年《左傳》記宋平公將賞邑之命記於「書」或「札」以授向戌。國家對「策勳」、「賞邑」須另作記錄而藏於盟府，與授與卿大夫之「策」、「書」、「札」為二事，不必混為一談。

再如上揭襄公十一年《左傳》之文，《正義》謂「司盟之府掌藏功勳典策，故有賞功之制也。」（頁 548）而《周禮·夏官·司勳》言「大功，司勳藏其貳。」鄭《注》：「貳，猶副也。功書藏於天府，又副于此者，以其主賞。」³⁴知「司勳」之官掌賞功之事而留功書副本，正本藏諸「天府」。《周禮·春官·天府》謂「凡官府鄉州及都鄙之治中，受而藏之，以詔王察群吏之治。」³⁵是天府乃收藏群吏檔案處，賞功之冊亦在其中。《左傳》不見天府而有盟府，以《周禮》記載推論，春秋諸侯賞功記錄應藏於盟府。再如《周禮·夏官·司士》云「司士」一職「掌群臣之版，以治其政令。……以德詔爵，以功詔祿。」鄭《注》：「鄭司農云：『班，書或為版；版，名籍』」；³⁶知司士掌理群臣名籍與相關記錄而書於「版」上。再如「以德詔爵，以功詔祿」句，《周禮正義》謂此可證司士與司勳為「官聯」。³⁷所謂「官聯」指「凡事有需六官之屬相互協助聯合辦理」，³⁸則司士所掌群臣名籍與司勳所載功勞須互為登錄，其副本亦當藏於天府、盟府。

天府、盟府既藏盟誓副本，又納策勳與賞功記錄，唯其形制為何？依上引〈魯語上〉「恃二先君之所職業」句，「業」既與下文「世世子孫無相害」之盟詞關聯，推測「業」應指天府、盟府所藏盟誓副本，則副本形式當即「業」本義「大版」，亦即上揭司士「掌群臣之版」之「版」。類似文句尚見昭公十六年《左傳》，晉卿韓宣子與鄭國賈人交易，鄭商告韓宣子須向鄭卿子產說明此事。子產答以鄭商與鄭桓公皆出自周，「世有盟誓，以相信也，曰：『爾無我叛，我無強賈，毋或蓋奪。爾有利市寶賄，我勿與知。』恃此質誓，故能相保以至于今。」（頁 828）「質誓」之「質」，《左傳注》引哀公二十年《左傳》「先主與吳王有質」《集解》之釋，謂「質，盟信也」

³⁴ 漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏：《周禮注疏》，頁 455。

³⁵ 同前註，頁 311。

³⁶ 漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏：《周禮注疏》，頁 470。

³⁷ 清·孫詒讓正義，王文錦、陳玉霞點校：《周禮正義》（北京：中華書局排印本，1987 年，清光緒三十一年乙巳（1905）清人孫詒讓家藏鉛鑄版初印本為底本），頁 2457。

³⁸ 錢玄、錢興奇：《三禮辭典》，頁 476。

（頁 1048）；³⁹其說可從。質誓乃鄭桓公與鄭商盟詞，即子產所言「爾無我叛」云云。子產謂雙方恃此質誓相互保全，用法與上揭〈魯語上〉「恃二先君之所職業」同，知質誓及「業」皆與盟詞關聯。唯質誓直指盟詞內容，「業」是謄錄盟詞副本之「大版」，用以借代盟詞。

「職業」一詞尚見〈魯語下〉，謂孔子是時在陳，陳惠公得「楛矢貫之」之死隼以問孔子。孔子乃述西周初年武王克商後，命九夷、百蠻等遠方少數民族「各以其方賄來貢，使無忘職業。」（頁 152）韋《注》釋「肅慎」為「北夷之國」（頁 152）；又見昭公九年《左傳》「肅慎、燕、亳，吾北土也。」《集解》：「肅慎，北夷，在玄菟北三千餘里。」（頁 778）《左傳注》認為「舊以黑龍江寧安縣以北直至混同江南北岸之地為肅慎國（混同江為松花江會黑龍江以下之水域名），閻若璩《尚書古文疏證》五則又以為肅慎之地即今寧古塔，⁴⁰恐皆不確。」⁴¹黃鳴《春秋列國地理圖志》則謂肅慎「地域北至今俄羅斯遠東哈巴羅夫斯克邊疆區南部，南至今黑龍江省黑龍江中下游地區。」⁴²本文重點不在辨證肅慎今日地望，僅附《左傳注》與黃氏之見以供讀者參考，知肅慎約在今日東北地區。《竹書紀年》記周武王「十五年，肅慎氏來賓」，⁴³可與上揭〈魯語下〉參佐。所謂「來賓」，《爾雅·釋詁》謂「賓」有「服」義，郭《注》言「喜而服從。」⁴⁴肅慎既來賓，故「以其方賄來貢」周王室。韋《注》釋「方賄」為「各以所居之方，所出貨賄為貢也」（頁 152），肅慎貢物即上述「楛矢」。肅慎來賓周王室，雙方當有盟誓確認主從關係。〈魯語下〉又載孔子之言：「古者，分同姓以珍玉，展親也；分異姓以遠方之職貢，使無忘服也。故分陳以肅慎氏之貢。」（頁 152）上言命九夷、百蠻「各以其方賄來貢，使無忘職業」；後文謂「分異姓以遠方之職貢，使無忘服也」，則「無忘服」即「無忘職業」，知「職業」之「職」指賓服周王室之九夷、百蠻乃至異姓諸侯之責。至於「職業」之「業」應與上述〈魯語上〉之「業」同，謂九夷、百蠻賓服周王室所錄盟誓之「大版」。周王室以盟誓確認九夷、百蠻賓服之「職」，將盟誓副本記於「業」而藏諸周王室，是《國語》「職」、「業」字義各有所指，與後世將二者合稱而義為「工作」之職業有異。

³⁹ 楊伯峻：《春秋左傳注》，頁 1380。

⁴⁰ 原句見《尚書古文疏證》五下：「案之：其地即今甯古塔，謂東者是也。」見清·閻若璩：《尚書古文疏證》，收入清·王先謙編，王進祥重編：《重編本皇清經解續編》（臺北：漢京文化事業公司，1986 年），頁 790。

⁴¹ 楊伯峻：《春秋左傳注》，頁 1308。

⁴² 黃鳴：《春秋列國地理圖志》，頁 378。

⁴³ 清·雷學淇：《竹書紀年義證》（臺北：藝文印書館，1977 年），頁 243。

⁴⁴ 原句見《爾雅·釋詁》：「悅、懌、愉、釋、賓、協，服也。」見晉·郭璞注，宋·邢昺疏：《爾雅注疏》，頁 8。

哀公二十年《左傳》又得一例可證筆者之論。是時越軍圍吳，晉卿趙襄子為其父趙簡子服喪，聞吳之困又「降於喪食。」⁴⁵趙襄子述其由曰：「黃池之役，先主與吳王有質，曰：『好惡同之。』今越圍吳，嗣子不廢舊業而敵之，非晉之所能及也，吾是以為降。」《集解》謂「黃池在十三年。先主，簡子。質，盟信也。」（頁 1048）後文又記趙襄子家臣楚隆見吳王時言：「黃池之役，君之先臣志父得承齊盟，曰『好惡同之。』」（頁 1048）知趙襄子所云「不廢舊業」，乃承其父趙簡子與吳王夫差黃池「齊盟」誓詞「好惡同之」。趙襄子言雖欲履行「舊業」救吳，然晉國未能行之，僅能「降食」以表哀悼。「舊業」既指趙簡子與吳王「好惡同之」盟詞，可證「業」乃黃池之會盟詞副本，用以借代盟詞。

此外，昭公十三年《左傳》，晉會諸侯於平丘，晉大夫叔向言：

是故明王之制，使諸侯歲聘以志業，間朝以講禮，再朝而會以示威，再會而盟以顯昭明。志業於好，講禮於等，示威於眾，昭明於神。自古以來，未之或失也。存亡之道，恆由是興。（頁 810）

《集解》訓「使諸侯歲聘以志業」為「志，識也；歲聘以脩其職業」；謂「志業於好」為「聘也」（頁 810）；是《集解》釋「志業」之「業」為「職業」。《詞典》謂「聘」有二：一指「天子與諸侯或諸侯互相間之訪問」；二是「求妻納幣，若近代之訂婚」；《詳解》大致相同。⁴⁶傳文既言「是故明王之制」云云，則此「聘」即《詞典》所釋第一種。然第一種「聘」對象有異，究為諸侯「聘」天子，抑或諸侯互「聘」？《集解》釋「間朝以講禮」曰「三年而一朝，正班爵之義，率長幼之序」；解「再朝而會以示威」為「六年而一會，以訓上下之則，制財用之節」；訓「再會而盟以顯昭明」云「十二年而一盟，所以昭信義也。」《集解》又總結言：「凡八聘、四朝、再會，王一巡守，盟于方嶽之下。」（頁 810）知此「聘」乃諸侯「聘」天子，則《集解》謂「歲聘以脩其職業」，係諸侯對周王室之「職」與「業」。此「職」雖未知內容，然由上述〈魯語上〉之例，應是諸侯對周天子盟誓內容所述職司，「業」為盟誓副本。

總上所述，以為本節結束。「業」本義為「大版」，因其能書文字而衍生「書冊」義，又自「書冊」義引申「學業」義。本節又自《左傳》、《國語》疏證「業」乃謄錄盟詞副本，「業」既載諸侯盟詞副本，而與盟詞副本同藏天府、盟府者尚有策勳與賞功記錄，二者亦以「業」記之。故「業」自本義「大版」，又專指「謄錄盟詞副本、

⁴⁵ 《左傳注》：「在父喪中，古禮，食品必須減殺，今因吳被圍，有滅亡之勢，而已不能救助，又降等于喪父之食。」見楊伯峻：《春秋左傳注》，頁 1716。

⁴⁶ 楊伯峻：《春秋左傳詞典》，頁 766。陳克炯：《左傳詳解詞典》，頁 965。

策勳與賞功記錄之物」。

三、「業」由「記錄盟詞、策勳、賞功之物」衍生諸義析論

第二節末證明「業」由本義「大版」，轉而專指「謄錄盟詞副本、策勳與賞功記錄之物」。《左傳》、《國語》「業」有「功業」義、「祿位」義、「事」義，又自專指「謄錄盟詞副本、策勳與賞功記錄之物」派衍引申。以下分設四小節，依序說明上揭「業」之四義。

(一)「業」由「記錄盟詞、策勳與賞功記錄之物」衍生「功業」義

「業」本義為「大版」，既能載以文字作為書冊，自可謄錄盟詞、策勳與賞功等記錄，故「業」有代指盟詞之用法。不唯如此，《左傳》、《國語》數見「業」有「功業」義，當由「業」乃「記錄盟詞、策勳、賞功之物」引申而得。如僖公二十五年《左傳》載周襄王與王子帶兄弟鬩牆，晉、秦本欲同平周王室。唯晉大夫狐偃建議晉文公，「求諸侯莫如勤王。……繼文之業，而信宣於諸侯，今為可矣。」《正義》：「言欲繼文侯之功業，而使信義宣布於諸侯。」（頁262）知「文之業」乃晉文侯功業，釋「業」為「功業」。類似用法又見昭公三十二年《左傳》，記周敬王命大夫適晉，請晉動員諸侯城成周；其詞曰「伯父若肆大惠，復二文之業，弛周室之憂，徼文、武之福。」

《集解》釋「復二文之業」云：「二文，謂文侯仇、文公重耳。」（頁932）《左傳注》言「晉文侯助平王，有《書·文侯之命》。文公助襄王，見僖二十八年《傳》。」⁴⁷因晉文侯、晉文公曾襄助王室，故周敬王以此為說。知「復二文之業」同上揭「繼文之業」，「業」亦有「功業」義。

此外，《國語·晉語四》載晉公子重耳過鄭，鄭文公對其不甚禮遇。鄭大夫叔詹諫之，強調鄭武公與晉文侯戮力同心、夾輔周平王東遷，希冀鄭文公能守「文侯之功，武公之業。」韋《注》雖謂「業，事也」（頁255）；然〈晉語四〉後文又記晉大夫狐偃之言：「繼文之業，定武之功，啟土安疆，于此乎在矣。」韋《注》：「文者，文侯仇。……武，重耳祖武公稱也。」（頁272）〈晉語四〉前言「文侯之功，武公之業」而後云「繼文之業，定武之功」，將「功」、「業」二字代換，則二處之「業」皆具「功業」義。又襄公十八年《左傳》載楚康王自謂「不穀即位，於今五年，師徒不出，人其以不穀為自逸而忘先君之業矣。」《集解》：「謂己未嘗統師自出」（頁578），

⁴⁷ 楊伯峻：《春秋左傳注》，頁1517。

此係上揭文字之大意。《會箋》謂「忘先君之業」之「業」為「伯業」，⁴⁸《左傳注》亦釋作「霸業」。⁴⁹同是楚王自言者，尚見《國語·楚語上》。楚共王有疾而召大夫曰：「不穀不德，失先君之業，覆出國之師，不穀之罪也。」韋《注》：「業，伯業也。」（頁 382）然筆者以為，與其將上揭之「業」解為伯業、霸業，未若廣義釋為功業較宜。又〈楚語下〉見楚大夫王孫圉稱使楚王「無忘先王之業」（頁 415-416），又葉公言「楚國之能平均以復先王之業」（頁 422），二處「業」字韋《注》無釋，然依上揭詞例當亦釋為功業。

又〈魯語下〉記魯大夫公父文伯退朝歸家，見其母績麻而止之。其母強調「男女績效，愆則有辟，古之制也。」韋《注》：「績，功也。辟，罪也。」（頁 147）公父文伯之母主張不分男女皆須考其功效，若有過錯當受罪責。其母又言：「今我，寡也，爾又在下位，朝夕處事，猶恐忘先人之業。況有怠惰，其何以避辟。」（頁 147-148）「下位」依韋《注》指「大夫也」，「處事」謂「處身於作事也。」（頁 148）公父文伯之母擔憂公父文伯身居「下位」而「忘先人之業」，若不以謹慎態度「承君之官」，「懼穆伯之絕嗣也。」（頁 148）韋《注》言公父文伯為「穆伯之子，公父歟也。」（頁 143）連結「承君之官」，知其母「懼穆伯之絕嗣」，不僅懼公父文伯斷其父穆伯之嗣，更絕其父之官。此處「忘先人之業」與上揭《左傳》「忘先君之業」結構相同、用詞相仿，知此「業」亦具「功業」義。

上揭諸例或言「守」、或謂「繼」、或曰「復」、或云「無忘」某位先君之「業」，或反面立說言「失」、言「忘」先君之「業」，「業」咸指某先君之「功業」。此「業」當原指第二節所論，記錄先君盟詞、策勳、賞功之「大版」，爾後將「業」代指載於大版之盟詞、策勳、賞功內容，故衍生「功業」義。

（二）「業」由「記錄盟詞、策勳與賞功記錄之物」衍生「祿位」義

上小節說明「業」有「功業」義，所謂「功業」若具體言之可指「祿位」。《詞典》、《詳解》釋「祿位」為爵位、官位，⁵⁰大致可從。昭公十六年《左傳》記鄭卿子產述鄭大夫孔張之事，謂孔張是鄭大夫子孔之後，「其祭在廟，已有著位。在位數世，世守其業。」（頁 827）《會箋》：「位，受著位，而言三世在高位也；其業，言承命以使下也。」⁵¹《會箋》將「著位」與「世守其業」之「業」關聯，謂孔張三代守此「高

⁴⁸ 日本·竹添光鴻：《左傳會箋》，頁 1117。

⁴⁹ 楊伯峻：《春秋左傳注》，頁 1041。

⁵⁰ 楊伯峻：《春秋左傳詞典》，頁 762。陳克炯：《左傳詳解詞典》，頁 888。

⁵¹ 日本·竹添光鴻：《左傳會箋》，頁 1574。

位」之「業」，知此「業」有「祿位」義。近似用法尚見昭公二十八年《左傳》，晉卿魏獻子分祁氏與羊舌氏之田為十縣，徐吾等四人乃卿「餘子」，又因「不失職、能守業」（頁913）而各受一縣。《正義》：「此四人不失常職，能守其父祖之業者也。」（頁913）「不失職」應指徐吾等四人未受縣前之職司，《正義》釋「能守業」為「守其父祖之業」，則「能守業」當同上揭昭公十六年《左傳》「世守其業」，謂徐吾等四人能守父祖以來祿位。

又昭公二十九年《左傳》載晉大夫趙鞅、荀寅「鑄刑鼎」事，⁵²孔子對此論曰：「夫晉國將守唐叔之所受法度，以經緯其民，卿大夫以序守之，民是以能尊其貴，貴是以能守其業。」《正義》釋「民是以能尊其貴，貴是以能守其業」云：「官有正法，民常畏懼，貴是以能守其業，保祿位也。」（頁926）孔子又言鑄刑鼎將使民不尊「貴」，如此「貴何業之守？」《正義》解此言「民不奉上，則上失業。」（頁926）《正義》以「上」解「貴」，知「上」與「貴」泛言上位之人；又以「保祿位」釋「守其業」，則「業」有「祿位」義。後文「貴何業之守」係「貴何守業」之倒句，依《正義》所言「上失業」析之，「業」既可「失」，則此「業」亦當解作祿位。又昭公三十二年《左傳》載晉卿趙簡子與史墨議論魯國季氏逐魯昭公之事，謂季氏自公子友「既而有大功於魯，受費以為上卿」；「至於文子、武子，世增其業，不廢舊績。」《集解》謂「文子，行父；武子，宿。」（頁934）「業」既能「世增」，且季文子、季武子又是魯卿，則「業」宜釋為祿位；「世增其業」謂季氏歷三世已增其祿位。

卿大夫祿位須記於「業」而藏諸天府、盟府，故「業」引申為「祿位」義。上揭諸例強調「守」「業」，乃因春秋卿大夫為「世卿」制，⁵³即父兄之祿位可由子弟繼承，故「業」須由子弟「守」之。若子弟建功立勳，則祿位亦可「增」之，故載錄勳勞與賞功之「大版」——即本文所論之「業」——得以增加祿位。

（三）「業」由「記錄盟詞、策勳與賞功記錄之物」衍生「事」義

「業」有「事」義屢見《左傳》、《國語》，所謂「事」者，具體言乃謂工作內容。須注意者為，《左傳》、《國語》釋「業」為「事」之例，大致分諸侯、卿大夫之「業」與商、農、工、賈等非貴族者之「業」二類。以下先述第一類人物之「業」

⁵² 原句見昭公二十九年《左傳》：「冬，晉趙鞅、荀寅帥師城汝濱，遂賦晉國一鼓鐵，以鑄刑鼎，著范宣子所為刑書焉。」（頁926）

⁵³ 「世卿」見於《公羊傳》隱公三年，漢人公羊壽（？-？）：「譏世卿，世卿非禮也。」漢人何休（129-182）《春秋公羊傳解詁》：「世卿者，父死子繼也。」見漢·公羊壽傳，漢·何休解詁，唐·徐彥疏，《春秋公羊傳注疏》（臺北：藝文印書館影印本，清嘉慶二十年（1815）江西南昌府學版，1993），頁27。

訓「事」之由，再論第二類人物之「業」。

昭公二十九年《左傳》記該年秋季龍現於晉絳都之郊，晉卿魏獻子問龍之事於蔡墨。蔡墨謂「夫物，物有其官，官修其方，朝夕思之。一日失職，則死及之。失官不食。官宿其業，其物乃至。」（頁 922-923）《集解》：「方，法術。失職有罪。……宿，猶安也。設水官脩則龍至。」（頁 923）《會箋》主張「《小爾雅·廣詁》曰：『宿，久也。』⁵⁴『官宿其業』，言久於其職業也。下文曰『世不失職』，⁵⁵即『官宿其業』之義」；《左傳注》同之。⁵⁶《會箋》、《左傳注》謂「官宿其業」與此傳後文「世不失職」呼應或有其理，然檢視上揭文句，知「官宿其業」係「物有其官，官修其方，朝夕思之」之總結；謂任官者能朝夕專注、思慮方法以治其職司，如是自能「宿其業」。此「官」《集解》謂為「水官」，則「宿其業」之「業」是水官工作內容。

又定公十年《左傳》載魯國叔孫氏家臣侯犯據郕以叛，是年秋季叔孫氏、孟氏及齊師圍郕，然未攻克。叔孫氏告郕工師駟赤，侯犯叛魯不僅為叔孫氏之憂，亦魯國之憂，將如何是好？駟赤答以「臣之業在〈揚水〉卒章之四言矣。」《集解》：「〈揚水〉，《詩·唐風》，『卒章四章』曰：『我聞有命。』⁵⁷」（頁 978）《左傳注》：「杜《注》解四言為『我聞有命』四字，是也，即許之之意」；⁵⁸意指駟赤允諾叔孫氏共討侯犯。郕本叔孫氏之邑，駟赤原是叔孫氏家臣；故其言「臣之業」乃盡其「業」之責，是此「業」為其工作內容。類似用法尚見《國語·魯語下》，晉動員諸侯伐秦，及涇水而不濟。晉大夫叔向問魯卿叔孫穆子，若諸侯之師止於涇水將如何伐秦？叔孫穆子答以「豹之業，及〈匏有苦葉〉矣，不知其他。」韋《注》：「業，事也。〈匏有苦葉〉，《詩·邶風》篇名也。其詩曰：『匏有苦葉，濟有深涉。深則厲，淺則揭。』⁵⁹言其必濟，不知其他也。」（頁 134）清人王引之（1766-1834）《經義述聞》卷二十「及〈匏有苦葉〉矣」條引其父王念孫（1744-1832）之言：「『及〈匏有苦葉〉矣』，《左傳》襄十四年《正義》引此『及』作『在』，⁶⁰是也。」王引之曰：「韋《注》云：『業，

⁵⁴ 原句見《小爾雅·廣詁》：「固、歷、彌、宿、舊、尚，久也。」見黃懷信集釋：《小爾雅匯校集釋》（西安：三秦出版社排印本，2002 年，明顧氏文房本為底本），頁 55。

⁵⁵ 原句見昭公二十九年《左傳》：「少皞氏有四叔，曰重、曰該、曰修、曰熙，實能金、木及水。使重為句芒，該為蓐收，修及熙為玄冥，世不失職，遂濟窮桑，此其三祀也。」（頁 925）

⁵⁶ 日本·竹添光鴻：《左傳會箋》，頁 1740。楊伯峻：《春秋左傳注》，頁 1502。

⁵⁷ 原句見《毛詩·唐風·揚之水》：「揚之水，白石粼粼。我聞有命，不敢以告人。」見漢·毛亨傳，漢·鄭玄箋，唐·孔穎達正義：《毛詩注疏》，頁 219。

⁵⁸ 楊伯峻：《春秋左傳注》，頁 1581。

⁵⁹ 原句見《毛詩·邶風·匏有苦葉》：「匏有苦葉，濟有深涉。深則厲，淺則揭。」見漢·毛亨傳，漢·鄭玄箋，唐·孔穎達正義：《毛詩注疏》，頁 87。

⁶⁰ 原句見襄公十四年《左傳》「叔向見叔孫穆子，穆子賦〈匏有苦葉〉」，《正義》：「〈魯語〉云：『叔

事也。』穆子之事在濟涇，故曰『豹之業在〈匏有苦葉〉矣』今本『在』作『及』，則文義不明。蓋涉上文兩『及涇』而誤也。」王引之又引上揭定公十年《左傳》，謂〈魯語下〉叔孫穆子之言「文義正與此同。」⁶¹近人徐元誥（1876-1955）《國語集解》言「今從王說絕句」，⁶²筆者亦從此見，則〈魯語下〉「及〈匏有苦葉〉矣」之「及」係「在」之誤。王氏謂「穆子之事在濟涇」，此「事」乃「業」之直譯。知叔孫穆子所謂「豹之業」，專指其負責魯師濟涇之事，此「業」為叔孫穆子於此役之工作內容。

《國語》「業」尚見釋為工作內容之例，可分諸侯之「業」、卿大夫之「業」。
《國語》記諸侯之「業」有二，首見〈魯語上〉載魯莊公「如齊觀社」事。魯大夫曹劌諫曰：「先王制諸侯，使五年四王、一相朝」（頁108）；此為諸侯所任之事。曹劌又謂「齊棄太公之法而觀民于社，君為是舉而往之，非故業也，何以訓民？」韋《注》：「業，事也。」（頁109）曹劌申論齊君「觀社」已非諸侯當為，魯莊公又「往觀之」益非諸侯之「業」。由韋《注》訓「業」為「事」，知此「業」當釋作諸侯工作內容。再見〈魯語上〉，是時魯國大饑，魯卿臧文仲適齊告糴；謂上天降災而使魯國「大懼乏周公、太公之命祀，職貢業事之不共而獲戾。」韋《注》：「賈、唐二君云：周公為太宰，太公為太師，皆掌命諸侯之國所當祀也。會云命祀二公也。昭謂《傳》曰：『衛成公祀夏后相，甯武子曰：『不可以間成王、周公之命祀。』』」⁶³職貢如此，賈、唐得之矣。」（頁112）依韋《注》知「職貢業事」指魯、齊係周公、太公之後，本應「掌命諸侯之國所當祀。」今魯因饑饉而未能祀周公，更喪先祖以來「業事」。然清人俞樾（1821-1907）《群經平議》卷二十九「大懼殄周公、太公之命祀」條云：「太公乃齊之先君，魯人豈得祭之？」且〈魯語上〉下文言「豈唯寡君與二三臣實受君賜，其周公、太公及百辟神祇實永饗而賴之。」（頁112）若魯人以此告齊，尤不近情理。故俞氏主張「此太公非齊之太公，乃魯之太公也。……太公者，始封之君，又有大功，故尊之曰太公。」俞氏列舉「周之王業始於古公亶父，而尊之曰太王也。……吳自太伯適吳，遂以有國，至武王追封為吳伯，謂之太伯，義猶是也。《左傳》曰『武王邑姜方震太叔』，⁶⁴則唐叔虞亦有太叔之稱，義亦猶是也。」⁶⁵筆者以為除唐叔虞稱太叔

向見叔孫穆子，穆子曰：「豹之業在〈匏有苦葉〉矣。」」（頁559）

⁶¹ 清·王引之：《經義述聞》（臺北：廣文書局，1979年），卷20，頁33。

⁶² 徐元誥：《國語集解》（北京：中華書局，2002年），頁183。

⁶³ 原句見僖公三十一年《左傳》：「冬，狄圍衛，衛遷于帝丘，卜曰三百年。衛成公夢康叔曰：『相奪予享。』公命祀相。甯武子不可，曰：『……相之不享於此久矣，非衛之罪也，不可以間成王、周公之命祀，請改祀命。』」（頁287）

⁶⁴ 原句見昭公元年《左傳》：「當武王邑姜方震太叔，夢帝謂己：『余命而子曰虞，將與之唐，屬諸參，而蕃育其子孫。』」（頁706）

⁶⁵ 清·俞樾：《群經平議》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社影印本，2002年，清光緒

可商，其餘如周之太王、吳之太伯猶齊之尊太公望，則魯有太公亦可比諸。

至於魯之太公為何人？俞氏謂「魯之受封，實始於伯禽，伯禽無諡，在他人稱之曰魯公可也，在魯之臣民稱之曰魯公不可也，則其尊之曰太公，固其宜矣。」俞氏之見異於韋《注》，然所言得理。「乏祀」尚見僖公十年《左傳》，載晉大夫狐突於曲沃遇太子申生妖夢之事。狐突諫太子申生勿使上帝滅晉，否則「君祀無乃殄乎？且民何罪？失刑、乏祀，君其圖之。」《集解》：「殄，絕也。」（頁 221）知「乏祀」謂「君祀無乃殄乎」，是斷絕祭祀之意。又《楚語下》載「惠王以梁與魯陽文子，文子辭」；其由為「縱臣而得全其首領以沒，懼子孫之以梁之險，而乏臣之祀也。」韋《注》：「恃險而貳，將見誅絕。」（頁 417）知「乏臣之祀」謂斷絕魯陽文子之祭祀。職是則「大懼乏周公、太公之命祀」言斷絕周公、太公之祭祀，知此太公必非齊太公望而為魯先君，俞氏之見可從。此處「業」既與「事」連言，依文意知「業」、「事」皆謂魯君工作內容，具體乃謂祭祀之事。

《國語》所載卿大夫之「業」首見《周語上》，此段記載乃述先周歷史，謂「先王世后稷，以服事虞、夏。及夏之衰也，棄稷不務，我先王不窋用失其官，而自竄于戎、狄之間，不敢怠業。」知周之先祖棄、不窋先後任舜、夏啟之「稷」官，⁶⁶至夏衰時廢棄稷官；⁶⁷不窋雖「自竄于戎、狄之間」，仍「不敢怠業。」此處「棄稷不務」與「不敢怠業」對舉，稷是官名而其職司依韋《注》為「務農」，是「怠業」之「業」為稷之工作內容，故《漢書·藝文志》乃連稱「農稷之官」。⁶⁸第二則見《晉語七》，是時晉迎悼公為君，悼公一番陳詞後，群臣答以「敢不承業。」韋《注》：「承，奉也。業，事也。」（頁 312）知晉臣所謂「承業」指奉承為臣者應盡之事，即群臣之工作內容。第二則見《周語中》，載周王室劉康公與周定王論魯之卿，劉康公謂為臣者須「敬恪恭儉。」（頁 57）劉康公又分述四字之意為「敬所以承命也，恪所以守業也，恭所以給事也，儉所以足用也」（頁 58）；再申言「以敬承命則不違，以恪守業則不懈，以恭給事則寬于死，以儉足用則遠于憂。」（頁 58）劉康公總結上述，認為臣「若承命不違，守業不懈，寬于死而遠于憂，則可以上下無隙矣，其何任不堪？」（頁 58）韋《注》雖未釋上引諸段「業」字之意，然劉康公反覆申言為臣者須「承命」、「守

二十五年（1899）刻《春在堂全書》本），冊 178，頁 464-465。

⁶⁶ 《國語·周語上》：「先王世后稷，以服事虞、夏。」韋《注》：「后，君也。稷，官也。父子相繼曰世，謂棄與不窋也。謂棄為舜后稷，不窋繼之於夏啟也。」（頁 8）

⁶⁷ 《國語·周語上》：「及夏之衰也，棄稷不務，我先王不窋用失其官。」韋《注》：「棄，廢也。衰，謂啟子太康。廢稷之官，不復務農也。……失稷之官也。不窋，棄之子也。」（頁 8）

⁶⁸ 《漢書·藝文志》：「農家者流，蓋出於農稷之官。播百穀，勸耕桑，以足衣食，故八政一曰食，二曰貨。」見漢·班固著，唐·顏師古注：《漢書》（臺北：宏業書局，1996 年），頁 1743。

業」、「給事」，「承命」乃臣須承君之命，「給事」言臣提供勞務，則「守業」之「業」當與臣之工作內容關聯。又〈楚語下〉：「故先王之為臺榭也，榭不過講軍實，臺不過望氛祥。……其所不奪穡地，其為不匱財用，其事不煩官業。」（頁 391）韋《注》：「業，事也。」（頁 392）述先王興建臺、榭僅用於「講軍實」、「望氛祥」，製作簡單而不費大量財貨，亦不勞煩「官業」。韋《注》雖未言此「官」具體為何人，然聯繫上文可知當與「為臺榭」相關，或指主管大型公共建設之司空一類職官。韋《注》訓「業」為「事」，知其謂司理「為臺榭」相關之「官」所屬工作內容。除名詞外，〈魯語下〉尚見「業」有「事」義而轉品作動詞之例。公父文伯之母告季康子，「夫外朝，子將業君之官職焉；內朝，子將庀季氏之政焉。」韋《注》釋「外朝」為「君之公朝也」，「內朝」是「家大夫內朝、家朝也。」（頁 145）故季康子「業君之官職」者，言季康子須從事國君所交付官職工作，知此「業」乃執行工作內容之意。

《左傳》、《國語》訓作「事」之「業」不唯諸侯、卿大夫，商、農、工、賈等非貴族者之「業」亦有「事」義。宣公十二年《左傳》：「荊尸而舉，商、農、工、賈，不敗其業。」《正義》：「發兵征伐，四者悉皆不與，故總云：『不敗其業』也」；（頁 390）《會箋》亦承其說。⁶⁹知《正義》以農、商、工、賈不參與征伐之事釋「不敗其業」，然對「業」字未明確說明。又襄公九年《左傳》：「其士競於教，其庶人力於農穡，商、工、皁、隸不知遷業。」《集解》以「四民不雜」釋「不知遷業」（頁 527），謂商、工、皁、隸不相雜處，亦未訓「業」之意。《左傳注》則云：「商賈技工以及皁隸，俱甘心世世代代為之，無意于改變職業」；⁷⁰則解「業」為今日意義之「職業」。《國語》尚見上述人物之「業」，〈周語上〉：「庶人、工、商各守其業以共其上。」（頁 30）《國語集解》：「宋庠曰：『共，供假借』」；⁷¹是「共其上」乃謂庶人、工、商諸人「守其業」而供上位者所需。此「業」之意，韋《注》與《國語集解》無說。然「各守其業以共其上」結構頗類上揭〈魯語上〉「大懼乏周公、太公之命祀，職貢業事之不共而獲戾。」據此推斷「各守其業以共其上」之「業」與「職貢業事之不共」之「業事」義同，則此「業」乃指庶人、工、商之「事」，即諸人之工作內容。既言庶人、工、商之「業」須「守」之，與本節上文諸小節屢見「守」某位先人之「業」、「守其業」等一致。須說明者為，諸侯、卿大夫之「業」訓作「事」，乃自「業」專指「記錄盟詞、策勳與賞功記錄之物」衍生而得，而「業」之此義實與商、農、工、賈等非貴族身分者無直接關係。筆者以為非貴族者之「業」應承自諸侯、

⁶⁹ 日本·竹添光鴻：《左傳會箋》，頁 741。

⁷⁰ 楊伯峻：《春秋左傳注》，頁 966。

⁷¹ 徐元誥：《國語集解》，頁 33。

卿大夫之「業」，因後者之「業」既訓「事」而指工作內容，庶人、工、商、皁、隸等非貴族者本亦各有其職務，故諸人之「事」又得稱「業」。若上述推論無誤，非貴族者之「業」訓「事」，係轉承自諸侯、卿大夫之「業」。上揭二則《左傳》之「業」亦復解為工作內容；「不敗其業」言商、農、工、賈不誤其工作，「不知遷業」謂商、農、皁、隸不遷其職務。

諸侯受封於天子，卿大夫又任一國政務，皆秉承上位委付而各有「祿位」。既有祿位則須承擔職司與工作，故「業」派衍為工作內容。總而言之，「業」有「祿位」義與「事」義，乃緣自「業」為「記錄盟詞、策勳與賞功記錄之物」，諸侯與卿大夫須與其上位者盟誓，方能繼承「祿位」與承擔其「事」。《左傳》、《國語》又見庶人、工、商、皁、隸等非貴族者亦有「業」，且又訓作「事」。唯非貴族者之「業」之用法乃轉承自諸侯、卿大夫之「業」，因非貴族者本各有職務，故乃稱其「事」為「業」。

（四）「業」由「記錄盟詞、策勳與賞功記錄之物」衍生「繼承」義

上文已述「業」有「功業」義、「祿位」義與「事」義，引錄《左傳》、《國語》常見「繼」、或曰「復」、或云「無忘」、或言「守」某位先君之「業」，反面論之則或言「失」、言「忘」先君之「業」，故「業」轉品為動詞又有「繼承」義。昭公元年《左傳》：「昔金天氏有裔子曰昧，為玄冥師，生允格、臺駘。臺駘能業其官。」《集解》釋「臺駘能業其官」云：「纂昧之業」（頁 706），以「纂」訓「業」。《爾雅·釋詁》謂「紹、胤、嗣、續、纂、綏、績、武、係，繼也」；⁷²知「纂」有「繼」義，故此「業」有繼承義。《會箋》主張「業讀為剡」；又引《方言》「剡，績也，秦晉繩索謂之剡」；⁷³《廣雅·釋詁》「剡，績也」為證；⁷⁴謂「『能業其官』者，能繼續其官守也。」至於《說文》不見「剡」字，《會箋》言乃因「蓋古字止作業耳」，⁷⁵其說可從。

⁷² 晉·郭璞注，宋·邢昺疏：《爾雅注疏》，頁 9。

⁷³ 原句見《方言》卷六：「擗、剡，績也。秦晉績折謂之擗，繩索謂之剡。」見漢·揚雄著，清·錢繹箋疏：《方言箋疏》（北京：中華書局排印本，1991 年，清光緒庚寅年（1890）刊刻紅蝠山房本為底本），頁 243。

⁷⁴ 原句見《廣雅·釋詁》：「紹、剡、接、撚、未、連、似、臬、屬、結，績也。」見三國魏·張揖著，清·王念孫疏證，鍾宇訊點校：《廣雅疏證》（北京：中華書局影印本，2004 年，清嘉慶年間王氏家刻本），卷 2 上，頁 28。

⁷⁵ 日本·竹添光鴻：《左傳會箋》，頁 1364。

總上所述，以為本節結束。第二節析論「業」由本義「大版」而專指「謄錄盟詞副本、策勳與賞功記錄之物」，本節則論「業」由此物衍生諸義。諸侯與卿大夫之功勳、賞賜、祿位皆記於「業」，故有「功業」義與「祿位」義。諸侯與卿大夫既有「祿位」則須承擔義務，故「業」有「事」義；以今日詞彙言之，指工作內容。又因庶人、工、商、皁、隸等非貴族身分者本各有職務，故亦稱其「事」為「業」，唯此用法當轉承自諸侯、卿大夫之「業」。《左傳》、《國語》屢見「繼」、「復」、「無忘」、「守」先君之「業」之文，係因諸侯與卿大夫祿位可由子弟繼承，故「業」作動詞之用法又見「繼承」義。

五、「業」由「事」義代指「稅」

第二節第三小節曾引昭公十三年《左傳》錄晉大夫叔向於平丘之會之議論，後段記載已於上文說明。為論述與閱讀之便，將整段內容逕引於下：

國家之敗，有事而無業，事則不經；有業而無禮，經則不序；有禮而無威，序則不共；有威而不昭，共則不明。不明棄共，百事不終，所以傾覆也。……是故明王之制，使諸侯歲聘以志業，間朝以講禮，再朝而會以示威，再會而盟以顯昭明。志業於好，講禮於等，示威於眾，昭明於神。自古以來，未之或失也。存亡之道，恆由是興。（頁 810）

此段有四「業」字，《集解》釋「有事而無業」為「業，貢賦之業」；解「使諸侯歲聘以志業」為「志，識也；歲聘以脩其職業」；謂「志業於好」為「聘也。」（頁 810）《集解》於第一處「業」直言「貢賦之業」，「有業而無禮」之「業」雖無釋，因此句係排比前句而得，知此「業」與第一處釋義應同。《集解》於第三處則曰「職業」，第四處又謂「志業於好」之意為「聘」；後二處之「業」與前二者不同，且後二處之「業」亦有異。《會箋》言「有事而無業，事則不經」之意為「業者，所職之貢獻也。有聘好之事，而貢賦之業不定，則事不得其常也。」⁷⁶《左傳注》亦言「據下文，指聘問。」⁷⁷《會箋》、《左傳注》解此「事」為「聘好之事」，乃依後文「使諸侯歲聘以志業」，然此說有待商榷。《詞典》析《左傳》之「事」作名詞解者有「工作，事務」、「職位，官爵」、「戰事，戰爭」、「徭役，賦稅」等四義，⁷⁸《詳解》亦分「一般性

⁷⁶ 日本·竹添光鴻：《左傳會箋》，頁 1546。

⁷⁷ 楊伯峻：《春秋左傳注》，頁 1355。

⁷⁸ 楊伯峻：《春秋左傳詞典》，頁 347。

事情，事務」、「指禮儀、祭祀、兵戎、盟會之類的國家大事」、「官職，職位」、「徭役」四種，⁷⁹較《詞典》明確。傳文既言「國家之敗」又謂「所以傾覆也」，則「有事而無業」與「百事不終」之「事」乃泛指一國內部諸事務。故無論《詳解》所言一般事務、祭祀、兵戎、盟會、徭役等皆係「有事而無業」與「百事不終」之「事」，非《會箋》、《左傳注》所言僅限「聘好之事」。「有事而無業」之「事」既指一國內部諸事務，又言若「無業」必「事則不經」，知此「業」乃提供國家治辦諸事務之所需。以傳文內容分析，上揭全文當分二段；第一段由「國家之敗」至「所以傾覆也」，第二段自「是故明王之制」至「恆由是興」。第一段既言「國家之敗」，又敘「有業而無禮」、「有禮而無威」、「有威而不昭」云云，層層關聯而環環相扣，強調若其一有失將導致國家傾覆，知此段乃敘一國國內之事。第二段「是故明王之制，使諸侯歲聘以志業」，既言「歲聘」、「間朝」、「再朝」、「再會」等，知此述諸國朝聘會盟等外交之事，與前段論國內事務不同。二段內容皆見「禮」、「威」、「昭」、「明」等字，雖是前後呼應然所論有別，不可混同。

首先說明卿大夫是否有「貢」君之事？昭公五年《左傳》：「五年春王正月，舍中軍，卑公室也。……及其舍之也，四公分室，季氏擇二，二子各一，皆盡征之，而貢于公。」《集解》：「國人盡屬三家，三家隨時獻公而已。」（頁 742）清人江永（1681-1762）《群經補義·春秋補義》釋「貢于公」云：

謂民之為兵者，盡屬三家，聽其貢獻於公也。若民之為農者出田稅，自是歸之於君，故哀公云：「二，吾猶不足。」⁸⁰三家雖專，亦惟食其采邑。豈能使通國之農民，田稅皆屬之已哉？魯君無民，非無民也，無為兵之民耳。⁸¹

江氏認為三桓所謂「四公分室」乃分公室之武裝，故魯哀公尚有「二，吾猶不足」之嘆。所謂「二，吾猶不足」，三國魏人何晏（196-249）《論語集解》：「二謂什二而稅。……故又曰什而稅二，吾之國用猶尚不足。」⁸²學者或以為魯哀公時既有什二之稅，則傳文「貢于公」之「貢」須另作他解。然何氏之釋頗得魯哀公之意，何則？此什二之稅乃「國用」而非魯君所私，二者不宜混同視之。《毛詩·魏風·汾沮洳·序》：

⁷⁹ 陳克炯：《左傳詳解詞典》，頁 49。

⁸⁰ 原句見《論語·顏淵》：「哀公問於有若曰：『年饑，用不足，如之何？』有若對曰：『盍徹乎？』曰：『二，吾猶不足，如之何其徹也？』」見三國魏·何晏注，宋·邢昺疏：《論語注疏》（臺北：藝文印書館影印本，1993 年，清嘉慶二十年（1815）江西南昌府學版），頁 107。

⁸¹ 清·江永：《群經補義》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館影印本，1984 年，文淵閣四庫全書），冊 194，卷 2，頁 11。

⁸² 三國魏·何晏注，宋·邢昺疏：《論語注疏》，頁 108。

「大夫憂其君國小而迫，而儉以嗇，不能用其民，而無德教。」鄭《箋》：「魏君薄公稅，省國用，不取於民。」又〈大雅·公劉〉：「其軍三單，度其隰原，徹田為糧。」鄭《箋》：「度其隰與原田之多少，徹之使出稅以為國用，什一而稅謂之徹。」⁸³皆見「稅」與「國用」關聯，是「稅」乃專為「國用」。又《論語·顏淵》：「哀公問於有若曰：『年饑，用不足，如之何？』」邢《疏》：「年穀不熟，國用不足，如之何使國用得足？」⁸⁴此「年穀」與上揭〈公劉〉鄭《箋》所言連結，知「稅」乃實徵穀物，係「國用」最重要來源。故三桓雖四分公室，然魯「稅」仍為「國用」，與傳文所言三桓「貢于公」無涉。

反觀魯哀公需三桓之「貢」，實因「四分公室」而失「公室」土地、土地收入及因武裝而徵收之「賦」。「賦」屢見《春秋經》與《左傳》，《詞典》析《左傳》「賦」為七義：（一）「徵納軍用財物與士卒」、（二）「所出兵車數目」、（三）「歌詩」、（四）「作詩」、（五）「賦稅之上繳者」、（六）「頒發」、（七）「借為『敷』，偏也。」⁸⁵《詳解》釋「賦」之義為八，⁸⁶因類同《詞典》而不再徵引。簡言之，春秋之「賦」可概括如近人錢玄（1910-1999）《三禮通論》所言：「包括服兵役、供車馬甲兵、軍旅粟米之徵等項。」⁸⁷除魯國外，《國語·晉語四》載晉文公返國即位後，「公食貢，大夫食邑，士食田，庶人食力，工、商食官，皂、隸食職，官宰食加」（頁271）；知晉亦見「公食貢」之制。劉文強先生〈論魯國「作三軍」、「舍中軍」〉已言三桓「作三軍」、「舍中軍」作法乃仿效晉國，⁸⁸相關論述請讀者參看。檢諸《左傳》、《國語》與涉及春秋時代相關文獻，僅見晉、魯有「貢」君之事，餘則未見相關記載，知「貢」君非普遍現象。

須注意者為，第一段傳文「有事而無業，事則不經」之「事」既指國內事務，正即經師所謂「國用」。由是則「有事而無業」與「有業而無禮」之「業」非《集解》所訓「貢賦」，實是上述支付「國用」之「稅」。至於諸侯徵「稅」對象為何？主要為第四節第三小節曾提及之「農」。如《周禮·地官·司書》：「司書，……三歲，……以知田野、夫家、六畜之數……。凡稅斂，掌事者受法焉。」鄭《注》：「法，猶數也，應當稅者之數。」邢《疏》：「『以知田野』，謂百畝之田在野。『夫家』者，

⁸³ 漢·毛亨傳，漢·鄭玄箋，唐·孔穎達正義：《毛詩注疏》，頁208、620。

⁸⁴ 三國魏·何晏注，宋·邢昺疏：《論語注疏》，頁107。

⁸⁵ 楊伯峻：《春秋左傳詞典》，頁878。

⁸⁶ 陳克炯：《左傳詳解詞典》，頁1131-1132。

⁸⁷ 錢玄：《三禮通論》（南京：南京師範大學出版社，1996年），頁382。

⁸⁸ 劉文強：〈論魯國「作三軍」、「舍中軍」〉，收入氏著：《晉國伯業研究》（臺北：臺灣學生書局，2004年），頁393-410。

謂男夫、婦女。……『應當稅者之數』，即上『田野、夫家』之等，是其出稅者之數也。」⁸⁹又宣公十五年《春秋經》：「初稅畝。」《集解》：「公田之法，十取其一。今又履其餘畝，復十收其一。」（頁 406）同年《左傳》：「初稅畝，非禮也。穀出不過藉，以豐財也。」《集解》：「周法：民耕百畝，公田十畝。借民力而治之，稅不過此。」（頁 410）依鄭《注》、邢《疏》與《集解》，可證「稅」徵自「百畝之田」而由「農」承擔。則「有事而無業」與「有業而無禮」之「業」係「農」繳交國家之「稅」以支付「國用」，二處之「業」當修訂為「稅之業」而非「貢賦之業」。

第四節第三小節已述農、商、工、賈、皁、隸等非貴族者之「業」，其義亦訓「事」，係轉承自諸侯、卿大夫之「業」而得。上揭〈晉語四〉調「庶人食力，工商食官，皁隸食職。」韋《注》釋「庶人食力」云：「各由其力」；解「工、商食官」曰：「食官，官廩之」；⁹⁰調「皁、隸食職」言：「食職，各以其職，大小食祿。」（頁 271）此「庶人」即上述之「農」，⁹¹耕百畝之田而收穫農作；工、商、皁、隸等亦獲「官廩」、「食祿」俸祿。諸人各有職務之「業」，又得國家資源以維生計，自然須上繳部分收益。即以「農」而言，繳予國家者為「稅」；且依上揭《周禮》與《左傳》記載，「稅」實際數額為收成農作物十分之一。此外，《孟子·滕文公上》又言：「夏后氏五十而貢，殷人七十而助，周人百畝而徹。其實皆什一也。」漢人趙岐（108-201）《注》：「民耕五十畝貢上五畝，耕七十畝者以七畝助公家，耕百畝者徹取十畝以為賦。雖異名而多少同，故曰『皆什一也。』」⁹²對「農」之徵收穀物，三代名稱雖異，然皆取十分之一。而此十一之「稅」即昭公十三年《左傳》「有事而無業，事則不經；有業而無禮，經則不序」二處「業」之內容。故《集解》釋二「業」為「貢賦之業」不可從，當修訂作「稅之業」為確，如此則「農」之「業」又自「事」義派衍而代指「稅」。

總結上述，以為本節結束。昭公十三年《左傳》晉大夫叔向言：「有事而無業，事則不經；有業而無禮，經則不序」；《集解》釋二句之「業」為「貢賦之業。」二句所謂「事」泛指一國內部諸事務，「有事而無業」調無「業」支應「事」所需開銷，則知「業」即經師所稱「國用」。依典籍所載與經師所釋，「稅」為「國用」重要來源，承擔「稅」者即「農」、「庶人」。第四節已論非貴族者亦有「業」，本節又證「農」之「業」可代指「稅」。至於《集解》釋上揭《左傳》文句二處之「業」為「貢

⁸⁹ 漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏：《周禮注疏》，頁 105。

⁹⁰ 原句作「食官，廩之」，《國語集解》作「食官，官廩之」，調「脫一『官』字，據公序本補。」見徐元誥：《國語集解》，頁 370。

⁹¹ 黃聖松：《〈左傳〉後勤制度研考辨》（臺北：臺灣學生書局，2016 年），頁 205-207。

⁹² 漢·趙岐注，題宋·孫奭疏：《孟子注疏》（臺北：藝文印書館，1993 年，據清嘉慶二十年（1815）江西南昌府學版影印），頁 91。

賦之業」，當修訂為「稅之業」為確。

六、結語

前賢釋《左傳》、《國語》「業」字概有書冊、功業、職業等義，然未聞學者闡釋「業」之本義與其衍生諸義之關係。本文承《定聲》釋「業」本義為「大版」，因其能書文字於上而衍生「書冊」義，又自「書冊」義引申「學業」義。筆者繼由《左傳》、《國語》相關記載，論證「業」乃謄錄盟詞副本，諸侯與卿大夫之策勳與賞功記錄亦載之於「業」，故「業」又專指「謄錄盟詞副本、策勳與賞功記錄之物」。諸侯與卿大夫之功勳、賞賜、祿位因記於「業」，故「業」引申有「功業」義與「祿位」義。又因諸侯與卿大夫有「祿位」而承擔義務，故推衍為「事」義。庶人、工、商、皁、隸等人各有職務，亦稱其工作內容為「業」。唯非貴族者之「業」之用法當轉承自諸侯、卿大夫之「業」，非逕由「謄錄盟詞副本、策勳與賞功記錄之物」衍生。諸侯與卿大夫祿位可由子弟繼承，故「業」作動詞又見「繼承」義。此外，《左傳》又見《集解》釋為「貢賦之業」者，然此「業」實為支付「國用」之「稅」，係由「農」、「庶人」承擔，故應修訂為「稅之業」。非貴族者之「業」亦有「事」義，代稱「稅」之「業」當由此派生。

徵引文獻

（一）傳統文獻（依四部分類排序）

三國魏·王弼、晉·韓康伯注，唐·孔穎達正義：《周易注疏》，臺北：藝文印書館影印本，1993年，清嘉慶二十年（1815）江西南昌府學版。

題漢·孔安國傳，唐·孔穎達正義：《尚書注疏》，臺北：藝文印書館影印本，1993年，清嘉慶二十年（1815）江西南昌府學版。

漢·毛亨傳，漢·鄭玄箋，唐·孔穎達正義：《毛詩注疏》，臺北：藝文印書館影印本，1993年，清嘉慶二十年（1815）江西南昌府學版。

漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏：《周禮注疏》，臺北：藝文印書館影印本，1993年，清嘉慶二十年（1815）江西南昌府學版。

漢·鄭玄注，唐·孔穎達正義：《禮記注疏》，臺北：藝文印書館影印本，1993年，清嘉慶二十年（1815）江西南昌府學版。

- 晉·杜預集解，唐·孔穎達正義：《春秋左傳注疏》，臺北：藝文印書館影印本，1993 年，清嘉慶二十年（1815）江西南昌府學版。
- 漢·公羊壽傳，漢·何休解詁，唐·徐彥疏，唐·徐彥疏，唐·徐彥疏，《春秋公羊傳注疏》，臺北：藝文印書館影印本，清嘉慶二十年（1815）江西南昌府學版，1993。
- 三國魏·何晏注，宋·邢昺疏：《論語注疏》，臺北：藝文印書館影印本，1993 年，清嘉慶二十年（1815）江西南昌府學版。
- 晉·郭璞注，宋·邢昺疏：《爾雅注疏》，臺北：藝文印書館影印本，1993 年，清嘉慶二十年（1815）江西南昌府學版。
- 漢·趙岐注，題宋·孫奭疏：《孟子注疏》，臺北：藝文印書館影印本，1993 年，清嘉慶二十年（1815）江西南昌府學版。
- 清·閻若璩：《尚書古文疏證》，收入清·王先謙編，王進祥重編：《重編本皇清經解續編》，臺北：漢京文化事業公司，1986 年。
- 清·孫詒讓正義，王文錦、陳玉霞點校：《周禮正義》，北京：中華書局排印本，1987 年，清光緒三十一年乙巳（1905）清人孫詒讓家藏鉛鑄版初印本為底本。
- 漢·許慎著，清·段玉裁注：《說文解字注》，臺北：黎明文化事業公司影印本，1994 年，經韻樓藏版。
- 漢·揚雄著，清·錢繹箋疏：《方言箋疏》，北京：中華書局排印本，1991 年，清光緒庚寅年（1890）刊刻紅蝠山房本為底本點校。
- 三國魏·張揖著，清·王念孫疏證，鍾宇訓點校：《廣雅疏證》，北京：中華書局影印本，2004 年，清嘉慶年間王氏家刻本。
- 清·朱駿聲：《說文通訓定聲》，北京：中華書局影印本，1984 年，清臨嘯閣刻本。
- 漢·班固著，唐·顏師古注：《漢書》，臺北：宏業書局，1996 年。
- 清·雷學淇：《竹書紀年義證》，臺北：藝文印書館，1977 年。
- 三國吳·韋昭：《國語韋昭注》，臺北：藝文印書館影印本，1974 年，天聖明道本，嘉慶庚申（1800）讀未見書齋重雕本。
- 題周·管仲著，黎翔鳳校注，梁運華整理：《管子校注》，北京：中華書局排印本，2009 年，據上海涵芬樓影宋刊楊忱本為底本。
- 清·江永：《群經補義》，《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館影印本，1984 年，文淵閣四庫全書。
- 清·王引之：《經義述聞》，臺北：廣文書局，1979 年。
- 清·俞樾：《群經平議》，收入《續修四庫全書》，上海：上海古籍出版社影印本，

2002 年，清光緒二十五年（1899）刻《春在堂全書》本。

（二）近人論著（依作者姓名筆劃排序）

日本・竹添光鴻：《左傳會箋》，臺北：天工書局，1998 年。

屈萬里：《尚書集釋》，臺北：聯經出版事業公司，1983 年。

日本・松井嘉德：〈周的國制——以封建制與官制為中心〉，收入日本・佐竹靖彥《殷周秦漢史學的基本問題》（北京：中華書局，2008 年），頁 70-87。

徐元誥：《國語集解》，北京：中華書局，2002 年。

陳克炯：《左傳詳解詞典》，鄭州：中州古籍出版社，2004 年。

黃聖松：《〈左傳〉後勤制度研考辨》，臺北：臺灣學生書局，2016 年。

黃懷信集釋：《小爾雅匯校集釋》，西安：三秦出版社，2002 年，據明顧氏文房本為底本點校排印。

楊伯峻：《春秋左傳注》，北京：中華書局，2009 年。

楊伯峻：《春秋左傳詞典》，臺北：漢京文化事業公司，1987 年。

劉文強：〈論魯國「作三軍」、「舍中軍」〉，收入氏著：《晉國伯業研究》（臺北：臺灣學生書局，2004 年），頁 393-410。

錢玄、錢興奇：《三禮辭典》，南京：鳳凰出版社，2014 年。

錢玄：《三禮通論》，南京：南京師範大學出版社，1996 年。

An Analysis of the Various Meanings of the Character “Yè” in *Zuo Zhuan* & *Guo Yu*

Huang, Sheng-Sung*

Abstract

The original meaning of “yè” was “dà bǎn” (a large piece of bamboo slip for writing). Since it could be handwritten by writing brush, it developed to a pronoun of “shū cè” (bamboo book); and the meaning of “xué yè” (to study at the school) was derived from the image of “shū cè”. Furthermore, according to *Zuo Zhuan* & *Guo Yu*, “yè” was the transcript of the treaty of alliance. It was also a record of “zhū hóu” (the vassal), “qīng” (the high rank official) & “dà fū” (the senior official) who rewarded of merits. Therefore, “yè” developed to the meanings of “gong yè” (achievements) & “lù wèi” (high rank officials with good yearly salaries). Since “zhū hóu”, “qīng” & “dà fū” got “lù wèi”, they also had their obligations. Hence, it developed to the meaning of “shì” (jobs). Non-aristocrats such as “shù rén” (common people), “gong” (workers), “shāng” (merchants), “zào” (government-employed laborers), and “lì” (slaves and servants) had their own jobs, and their job descriptions were also called “yè”, but this usage might be passed on from the “yè” of “zhū hóu”, “qīng” & “dà fū”. The “lù wèi” of “zhū hóu”, “qīng” & “dà fū” could be inherited by their sons and brothers, so “yè” as a verb also means “to inherit”. In *Zuo Zhuan*, “yè” was interpreted as “gòng fù zhī yè”; however, it was actually the “shuì” (taxes) that “nóng” (farmers), “shù rén” paid for the “guó yòng” (States treasuries of Monarchs), so it should be revised to “shuì zhī yè” (taxes paid by civilians). The “yè” of non-aristocrats also had the meaning of “shì”, and it might be the reason that some scholars called “shuì zhī yè” instead of “gòng fù zhī yè”.

Keywords: *Zuo Zhuan*, *Guo Yu*, “yè”, “gong yè”, “lù wèi”

* Professor, Department of Chinese Literature, National Cheng Kung University.

《北市大語文學報》第二十五期；27-56 頁
臺北市立大學中國語文學系 2021 年 12 月

「王韋」與「陶韋」—— 從並稱視角談王士禛詩學中的韋應物論*

王 潤 農**

【 摘 要 】

歷來探討王士禛詩學，大多認為其最重視「王孟」，相關研究也聚焦於二家。然考諸文獻，韋應物在王士禛詩學中亦有重要地位。過往學界對此議題雖有觸及卻尚未深論，本文乃探究此議題並具體闡述漁洋對韋應物之理解為何。

王士禛談韋應物時習用「王韋」、「陶韋」，顯然此二個「並稱」係切入其如何理解韋詩的鑰匙。當王士禛使用「王韋」並稱，韋應物清幽淡遠的詩境成為被凝視的焦點，其被視為符合「神韻」審美理想境界的文人。「陶韋」並稱顯現出有別於「王韋」的詩學命題，揭示韋應物清新、古樸而不尚雕琢之文字風格，隱然遙接《國風》，亦是五古名家。

韋應物並稱的兩家，一位是神韻詩說中地位最高的王維，另一位則是有古體詩典範意義且人格高潔的陶淵明。韋應物既是「山水清音」的理想之境，也被視為有古樸韻味且距《國風》未遠的名家。在王士禛詩學中，韋應物同時與王維、陶淵明並稱此一現象，值得關注。過往詩論家多半僅用「王韋」或「陶韋」其一，王士禛則二者兼用，展現自己的詩學洞見。

關鍵詞：王士禛、韋應物、王韋、陶韋、並稱

2021.09.18 收稿，2021.12.21 通過刊登。

* 本文為作者受延攬為曾守正教授主持之科技部計畫「韻外之致：臺灣中國古典文論的『神韻』說研究」（MOST107-2410-H004-182-MY3）團隊，擔任博士級研究人員並執行研究計畫「王士禛神韻詩學中韋應物的定位」（110B100008/MOST110-2811-H-004-507）的成果之一。審查期間蒙兩位匿名審查教授悉心審閱、賜予寶貴意見，獲益良多。另參與團隊讀書會期間，得蒙曾守正教授、賴位政教授、學友張豔、施柔妤給予論文珍貴建議，謹此表申謝忱。

** 長庚科技大學通識教育中心人文社會學科專案助理教授。

一、前言

歷來討論王士禎¹（1634-1711）神韻詩學，大多認為其詩學體系中最重視的詩人是「王孟」，因此對王士禎詩論乃至選集所錄作品的分析考述，也聚焦於二位大家。然考諸文獻，會發現韋應物（735-790）²在王士禎的詩學體系中有極其重要的地位，甚至直追王維（692-761），不遜於孟浩然（689-740）。

王士禎在《唐賢三昧集》中雖未選錄韋應物詩作，卻特別解釋未選之因乃是「張曲江開盛唐之始，韋蘇州殿盛唐之終，皆不錄者，已入予五言選詩，故不重出也」，³由於該選集以盛唐名家為主，張九齡位於盛唐開端，韋應物則是盛唐殿後之人，故並未選錄。王士禎於序言針對韋應物未編入此詩選一事加以說明，已悄然反映其內心重視之意。儘管《唐賢三昧集》限於體例未能收錄韋應物，王士禎特別在《古詩選》載錄韋應物詩作達 80 首，其餘四位唐代詩人入選情況分別為：陳子昂 28 首、張九齡 28 首、李白 27 首、柳宗元 15 首，韋應物詩作入選之比例明顯遠高於其他詩人。再看《唐人萬首絕句選》，五言絕句王維入選 22 首、李白 8 首、杜甫 1 首、孟浩然 1 首、韋應物 7 首、柳宗元 2 首。韋應物入選詩作雖少於王維與李白、但遠過於杜甫、孟浩然、柳宗元。七言絕句王維入選 10 首、李白 20 首、杜甫 12 首、孟浩然 1 首、韋應物 7 首⁴。以七絕為冠冕的李白入選尤多，韋應物仍有一定數量之詩作載錄。王士禎中歲曾轉而宗宋，晚年復歸唐音，《古詩選》編成於 1683 年，為其由宗宋轉回唐音的標誌，⁵《唐人萬首絕句選》成於 1708 年，係宗唐為主。二部選本均有推崇唐音意味又相隔二十餘年，韋應物詩作則在載錄篇幅上被凸顯，可見王士禎對韋應物顯然另眼相待。

¹ 王士禎之名，因避雍正諱改為「士正」或「士禎」，參陳垣：《史諱舉例》（上海：上海書店出版社，1997 年），頁 123。本文徵引文獻時依原文獻樣貌表示，非徵引文獻時以原名行文。

² 此據陶敏、王友勝之考訂，韋應物生於開元二十三年，卒於唐德宗貞元六年。見唐·韋應物著，陶敏、王友勝校注：《韋應物集校注（增訂本）》（上海：上海古籍出版社，2011 年），頁 668、679。

³ 清·王士禎選，黃香石評，吳退庵、胡甘亭輯註：《唐賢三昧集箋註》（臺北：廣文書局，1968 年），頁 1。

⁴ 韓勝曾對《古詩選》及《唐賢三昧集》中文人錄詩情況加以考察，其後宋文哲亦對《古詩選》、《唐人萬首絕句選》錄詩狀況予以統計及闡述，參氏著：《清代唐詩選本研究》（北京：中國社會科學出版社，2010 年），頁 82、頁 95。氏著：《韋應物相關並稱批評研究》（長春：東北師範大學中國語言文學系碩士論文，2018 年），頁 39-41。上述《古詩選》所載韋應物詩題見清·王士禎選，聞人倓箋：《古詩箋》（上海：上海古籍出版社，2010 年），頁 6-7。《唐人萬首絕句選》所述唐代諸家詩題見清·王士禎選，李永祥校注：《唐人萬首絕句選校注》（山東：齊魯書社：1995 年），頁 1-5、頁 7-9。

⁵ 王士禎曾自述詩學思想轉折，其少年「博綜該洽，以求兼嘗」，之後轉向唐音，中年「越三唐而事兩宋」，晚年又轉而宗唐。有關此一歷程之考察可參蔣寅：《王漁洋與康熙詩壇》（北京：中國社會科學出版社，2001 年），頁 26-41。孫紀文指出，《古詩選》之編選與清初唐宋詩學之爭有關，該書編纂時對唐代古詩的推崇，亦顯示其由宗宋轉而宗唐的意識。見氏著：《王士禎詩學研究》（銀川：寧夏人民出版社，2008 年），頁 180-195。

臺灣學界最早注意韋應物在王士禛詩學評論中有其重要性的是黃景進，其《王漁洋詩論之研究》第七章為「詩的傳統」，係針對王士禛評論歷代文學如詩經、楚辭、樂府、六朝詩以及歷代詩人之重點加以梳理。第四節「評唐詩及其代表詩人」中，即談到：

王維詩字字入禪，為漁洋心目中的理想，故唐賢三昧集以王維為首，所選詩最多。與王維齊名為孟浩然，漁洋最喜其『晚泊潯陽望香爐峰詩』，以為『色相俱空』。惟孟詩未能免『俗』，故仍較王差一籌。除王孟外，這一派最為漁洋欣賞者為韋應物，他以為韋在柳宗元之上，其論詩絕句有云『解識無聲弦妙指，柳州哪得並蘇州』。可見韋詩較具神韻。⁶

黃景進已注意到此一議題，但應當再追問的是，如果韋應物在王士禛詩學中確實在「王孟」之外受到欣賞，其重視程度究竟到什麼地步？此種重視具體而言如何呈現？其對韋應物的理解有何洞見？凡此種種，皆有再詳加討論的必要。

此一命題在黃景進留意之後，尚未在研究王士禛的專著中被深入討論。宋文哲《韋應物相關並稱批評研究》分析「中晚唐」、「宋元」、「明清」時期與韋應物相關之並稱範型，對「陶韋」、「韋柳」、「王韋」的出現與沿革加以梳理，因此曾觸及此一議題。該文主軸是歷代圍繞韋應物之並稱範型的探討，故能有效說明不同並稱「典範」奠定與傳衍的軌跡，但研究旨趣並非就王士禛如何看待韋應物進行全面性的考察。⁷論文中述及王士禛詩評中韋應物相關並稱的討論在「明清：韋應物並稱的繼承與反思」一章。黃景進已指出「王孟」之外，韋應物受王士禛重視的原因與「神韻」說有關，並以此說明漁洋何以判定「韋高於柳」。宋文哲考察了歷來「韋柳高下論」的發展，將王士禛論韋柳高下的詮釋置放在並稱發展的脈絡中討論。其從接受史角度說明「王韋」沿革，並認為「王韋」兩家符合「神韻」美學。不過該段落較少談及「陶韋」，筆者欲加強探討的著力點，即是闡述王士禛詩論中的「陶韋」如何補充「王韋」未能涵蓋之視域，以「王韋」、「陶韋」交互參照，呈現更立體之韋應物圖像。盛珍

⁶ 黃景進：《王漁洋詩論之研究》（臺北：文史哲出版社，1980年），頁185。

⁷ 參宋文哲：《韋應物相關並稱批評研究》（長春：東北師範大學中國語言文學系碩士論文，2018年），頁35-42。除了該篇論文，有關「陶韋」、「王韋」等文人並稱的統合研究，更早可追溯至陳伯海：《唐詩評論類編》，其中「流派並稱論」彙整了「王孟」、「王孟韋柳」、「學陶派」等並稱的重要資料，對爾後並稱研究的開啟貢獻甚大。參氏著：《唐詩評論類編》（山東：山東教育出版社，1993年），頁876-881。之後較重要者為赤井益久〈「王孟韋柳」評考——從「王孟」到「韋柳」〉一文，其考察「王韋」並稱的奠定，詳細說明「陶韋」並稱形成的內在邏輯，梳理了「王孟韋柳」此一系統在詩學發展上的意義。參氏著：〈「王孟韋柳」評考——從「王孟」到「韋柳」〉，收錄於增野弘幸等著：《日本學者論中國古典文學》（成都：四川出版集團巴蜀書社，2005年），頁221-231。

珍《清詩話中韋應物詩歌研究接受》於第二章「清詩話中的韋柳高下之爭」第二節「清代的韋柳高下之爭」中，考察歷來韋柳高下之爭議，針對王士禎在此一議題中面對兩家的詩學立場加以梳理，此外第三章「清詩話中關於韋詩「清」、「淡」之論」之第二節「王士禎《帶經堂詩話》對韋詩「清」、「淡」的推崇」，亦觸及王士禎對韋應物的看法，主要觀點為王士禎之詩學在崇尚淡雅的基準下，推崇韋應物詩作。然該書的論述主軸，是針對清代眾多詩話中韋應物的見解進行整體分析，或因受限於全文側重之其他主題，對於王士禎重視韋應物的面向除了「清」、「淡」風格之體認以及「韋柳高下」之辨，尚未能多所著墨。⁸由此可知，韋應物在王士禎之詩學體系中如何被論述與觀看，仍留下諸多揮灑空間。⁹

本篇論文以「並稱」作為切入文獻分析的視角，在王士禎評論韋應物的條目中，明顯有「王韋」跟「陶韋」兩種並稱範式，前者如論五言詩所言「感興宜阮陳，山水閒適宜王韋」、¹⁰論五言絕句云「韋應物本出右丞，加以古澹」、¹¹後者如「楊夢山先生五言古詩，清真簡遠，陶韋嫡派也」、¹²「五七言詩有二體，田園丘壑當學陶韋，鋪叙感慨當學杜子美《北征》等篇也」，¹³此兩種並稱，折射出韋應物在王士禎詩學評述中的兩個重要面向。在王士禎的詩學體系中，「王孟」並稱最為人所熟知，「王韋」討論者有限，「陶韋」亦未有系統論之者。故在探討王士禎「並稱」的兩節中，本文將先探討與神韻詩學有關的「王韋」，最後再帶出本文的另一個重心「陶韋」。透過

⁸ 參盛珍珍：《清詩話中韋應物詩歌研究接受》（合肥：安徽大學中國語言文學系碩士論文，2018 年），頁 30-35、42-46。除了探討王士禎「韋柳高下」之說以及從「清」、「淡」等「神韻」說的角度看韋詩，該論文亦舉出韋應物作品中與王士禎詩學理念相合者予以對應，因此本文探討時不特別就此面向延伸發揮，側重回歸王士禎之詩學評述如何呈現其對韋應物的詮解。

⁹ 除了《韋應物相關並稱批評研究》、《清詩話中韋應物詩歌研究接受研究》之外，孫紀文《王士禎詩學研究》在第五章「詩歌選本與王士禎詩學思想的關聯」之第一節「《古詩選》與王士禎的詩學思想」，曾於行文中提及王士禎「對韋應物、柳宗元的古詩多所采摭，就在於韋的古詩有『古澹』之風，而柳的古詩有『峻潔』之美」，但並未就漁洋如何理解韋詩此一議題加以鋪展。見氏著：《王士禎詩學研究》，頁 189。王小舒《神韻詩學》分「上編：神韻詩史」、「下編：神韻詩論」，上編第四章「清澹派的流變」第二節標題為「韋應物與柳宗元」，然該節其實是將詩風符合「神韻」意境的文人，置於「神韻詩歌史」行列中，主軸以介紹韋應物、柳宗元之生平行跡與詩作為主，對於特定評論家如王士禎如何討論韋應物，僅採取摘引方式述及。見氏著：《神韻詩學》（濟南：山東人民出版社，2006 年），頁 170-182。學界目前未有對王士禎「韋應物論」之全面探討，此議題尚有拓展之空間。

¹⁰ 清·王士禎著，靳斯仁點校：《論五言詩》，《池北偶談·談藝二》（北京：中華書局，2005 年），頁 273。

¹¹ 清·王士禎選，李永祥校注：《唐人萬首絕句選校注》（山東：齊魯書社：1995 年），頁 4。

¹² 清·王士禎：《居易錄》，收錄於王士禎著，袁世碩主編，《王士禎全集》（山東：齊魯書社，1995 年），第 5 冊，頁 4084。

¹³ 清·王士禎：《師友詩傳續錄》，收錄於清·王夫之等著，丁福保編，《清詩話》（臺北，明倫出版社，1971 年），頁 150。

分析「王韋」及「陶韋」之相關評述，說明王士禛如何在其詩學體系中呈現對韋應物的理解與重視。

二、王士禛詩學與韋應物的關聯

王士禛是清代極為重要的一位詩人及詩論家，其論詩尤重「神韻」，亦以此聞名於後世。「神韻」詩論的系譜可上溯至司空圖及嚴羽，《唐賢三昧集序》云：

嚴滄浪論詩云：盛唐諸人，唯在興趣，羚羊掛角，無跡可求，透徹玲瓏，不可湊泊，如空中之色，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮。司空表聖論詩亦云：妙在酸鹹之外。康熙戊辰春杪，歸自京師居宸翰堂，日取開元、天寶諸公篇什讀之，於二家之言別有會心。錄其尤雋永超詣者，自王右丞而下四十二人，為《唐賢三昧集》。¹⁴

該段文字常被援引為說明漁洋詩學淵源之文獻。王士禛對嚴羽所論「羚羊掛角，無跡可求」、「言有盡而意無窮」之境甚為喜愛，推崇司空圖「妙在酸鹹之外」之說。《唐賢三昧集》吸納二家之詩學理念，以此為編錄詩歌之準則。王士禛論詩之旨趣，實頗受二家影響。¹⁵

王士禛標舉「神韻」，欲探討「神韻」概念，當可由王士禛對繪畫的領悟切入¹⁶，其云：

予嘗聞荆浩論山水而悟詩家三昧矣。其言曰：「遠人無目，遠水無波，遠山無皴。」又王楙《野客叢書》有云：「太史公如郭忠恕畫天外數峰，略有筆墨，意在筆墨之外。」¹⁷

此處強調「意在筆墨之外」之義，繪畫並非僅著眼於客觀景物的形似，而是要表現出表層背後的情韻或精神。王士禛的畫論與詩論相互連通，其注重「意在言外」，在司空圖《二十四詩品》中，即對「不著一字，盡得風流」格外欣賞。黃景進指出「神

¹⁴ 清·王士禛選，黃香石評，吳退庵、胡甘亭輯註：《唐賢三昧集箋註》，頁1。

¹⁵ 有關王士禛對司空圖、嚴羽詩學理論承繼的考察，可參黃繼立：《「神韻」詩學譜系研究——以王漁洋為基點的後設考察（上）》（臺北縣：花木蘭文化出版社，2008年），頁191-246、《「神韻」詩學譜系研究——以王漁洋為基點的後設考察（下）》，頁291-337。

¹⁶ 王士禛之畫論與詩論互通，黃景進即透過王士禛對繪畫之見解分析「神韻」說之內涵，勾勒出漁洋的詩學體系。參黃景進：《王漁洋詩論之研究》，頁109-113。

¹⁷ 清·王士禛：〈跋門人程友聲近詩卷後〉，《蠶尾續文集》，收錄於王士禛著，袁世碩主編，《王士禛全集》，第3冊，頁2318-2319。

韻」美學中「語言之外的情意才是詩真正要表達的對象」。¹⁸蔡英俊則認為「神韻」說在創作上顯現為兩個面向，「一是導向創作活動本身不以細節的刻劃為主要關注點，另一則是指向整體創作活動中如何安排語文結構與情感意念的相互延續性」。¹⁹換言之，符合「神韻」旨趣的作品，要求的不是對景物寫實的筆法，亦非直陳詩旨，而是以有限的字句，去傳達出能讓讀者引發豐富聯想的情韻。

王士禛曾指出：「畫瀟湘洞庭，不必蹙山結水；李龍眠作〈陽關圖〉，意不在渭城車馬，而設釣者於水濱，忘形塊坐，哀樂嗒然，此詩旨也」，²⁰〈陽關圖〉只需畫主角垂釣於水畔而悵然之景，即可令讀者意會送別之情意。此說亦強調欲表現詩歌內容，不在於針對客觀景物求刻畫之逼真，而是可從精神內韻著手。王士禛對繪畫的看法，反映其對藝術創作的觀點。王士禛欣賞的「神韻詩」，往往是「清遠」、「沖淡」的作品，此種「清遠」、「沖淡」風格體現於王維、孟浩然、韋應物之創作裡，往往藉由山水題材予以展演。

王士禛的「神韻」說，蘊藏著中國古典詩學中「言」、「意」辯證的旨趣，其認為不應執著於語言表現，要從「意」在「言」外的角度去關注詩作浮顯出的美感。此種意趣可從其對詩禪關係的看法中見出，王士禛嘗云：「嚴滄浪以禪喻詩，余深契其說」，²¹又言：

捨筏登岸，禪家以為悟境，詩家以為化境，詩禪一致，等無差別。大復與空同書引此，正自言其所得耳。顧東橋以為英雄欺人，誤矣！豈東橋未能到此境地，故疑之耶！²²

禪家認為語言及文字不能完全詮釋「悟」的境界，對求道者而言，語言文字僅是「筏」，一旦「登岸」就必須「舍」。順著此一思路，詩也只是一種橋梁，是幫助讀者達到「神韻」的手段。嚴羽尚停留在「以禪喻詩」，但王士禛「詩禪一致」之說較

¹⁸ 此為黃景進〈王漁洋「神韻說」重探〉中，在以往探討「神韻」義界的基礎上，進一步提出的補充之說。黃氏在《王漁洋詩論之研究》認為「神」是「精神」，「韻」是「某種無形的性質」，「神韻」相連即「某種無形的精神」。〈王漁洋「神韻說」重探〉更強調「言意觀」在神韻詩學中的重要性，並從「詩禪」角度切入，指出「語言的功用」在詩或在禪的相同：語言本身不是目的，它們的作用是將人帶到某個『境』去」。見氏著：《王漁洋「神韻說」重探》，《第一屆清代學術研討會論文集》（高雄：國立中山大學中國文學系，1993 年），頁 550。

¹⁹ 蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》（臺北：臺灣學生書局，2001 年），頁 270。

²⁰ 清·王士禛著，張宗柟纂集，戴洪森校點：《帶經堂詩話》（北京：人民文學出版社，2006 年），卷 3「真訣類」，第 6 條，頁 78。

²¹ 清·王士禛著，張宗柟纂集，戴洪森校點：《帶經堂詩話》，卷 3「微喻類」，第 8 條，頁 83。

²² 清·王士禛：《香祖筆記》，收錄於王士禛著，袁世碩主編，《王士禛全集》，第 6 冊，頁 4626。

前者更推進一步，「詩的世界即是禪的世界，而禪的世界也即詩的世界，兩者等無差別」。²³

除了對「神韻」概念的關注，王士禛亦重視「辨體」。明代至清初，「辨體」之風盛行，不少詩論家對五古、七古、五律、七律、五絕、七絕各體進行探究，王士禛亦受此一風氣影響。²⁴其論五古云：

唐五言古詩凡數變，約而舉之：奪魏、晉之風骨，變齊、梁之俳優，陳柏玉之力最大。曲江公繼之，太白又繼之，《感寓》、《古風》諸篇，可追嗣宗《咏懷》、景陽《雜詩》。貞元、元和間，韋蘇州古澹，柳柳州峻潔。²⁵

此段文字以陳子昂、張九齡、李白、韋應物、柳宗元五家為主，說明唐代五言古詩變化的軌跡。王士禛論七古，有「七言古若李太白、杜子美、韓退之三家，橫絕萬古」²⁶之論，其又云：

開元、大曆諸作者，七言始盛，王、李、高、岑四家，篇什尤多。李太白馳騁筆立，自成一家。大抵嘉州之奇峭，供奉之豪放，更為創獲。……詩至工部，集古今之大成，百代而下無異詞者。七言大篇，尤為前所未有的，後所莫及。蓋天地元氣之奧，至杜而始發之。²⁷

在七古一體中，王士禛重視李杜，認為李白「自成一家」，不過杜甫集此體之大成，是難以逾越的典範。王士禛嘗言：「愚抄諸家七言長句，大旨以杜為宗，唐宋以來善學杜者則取之」，²⁸可知其論及七古，對杜甫地位格外推尊。針對不同的詩歌體式，王士禛有時以自己的意見為主，有時則援用其他詩論闡發己見，如論七絕即引王世貞之論：

王弇州云：「七言絕句，少伯與太白爭勝豪厘，俱是神品。」又云：「七言絕，盛唐主氣，氣完而意不甚工。中、晚唐主意，意工而氣不甚完。然各有至者，

²³ 黃景進：《王漁洋詩論之研究》，頁141。

²⁴ 有關王士禛針對詩歌進行「辨體」之考述，可參張健：《清代詩話研究》（北京：北京大學出版社，1999年），頁405-412。孫紀文：《王士禛詩學研究》，頁110-116。

²⁵ 清·王士禛選，聞人倓箋：《古詩箋》，頁3。

²⁶ 清·王士禛：《師友詩傳錄》，收錄於清·王夫之等著，丁福保編，《清詩話》（臺北：明倫出版社，1971年），頁129-130。

²⁷ 清·王士禛選，聞人倓箋：《古詩箋》，頁4。

²⁸ 同前註，頁6。

未可以時代優劣也。此論甚確。²⁹

王世貞認為，就七絕而言王昌齡、李白之成就可謂勢均力敵。盛唐詩以氣韻為主，因此並不著重文字聲律的過度修飾，中晚唐詩雖工巧，氣韻反而不足。此一論調對七絕一體加以闡發，並以盛唐二位代表為該體最高成就，得到漁洋的認可。

王士禛的「辨體」之說，由於本節體例及篇幅所限，不可能盡述之，以上僅略舉數例，但已可窺見其對不同的詩歌體式有所體認。由於王士禛對「辨體」頗為重視，也使其在面對不同詩家時，除了會從有無「神韻」的視角進行觀看，也會從「辨體」的角度去理解詩家作品。

從「神韻」及「辨體」兩個角度出發，有助於理解王士禛詩學中，對不同詩人的看法。由於追求「神韻」，王士禛重視「王孟」，尤其對王維最為欣賞，《唐賢三昧集序》即以王維為中心，呈現其特殊的地位。漁洋論及王維時均給予高度讚揚：

王摩詰：「看花滿眼淚，不共楚王言。」更不著判斷一語，此盛唐所以為高。³⁰

右丞詩：「萬壑樹參天，千山響杜鵑。山中一夜雨，樹杪百重泉。」興來、神來，天然入妙，不可湊泊。³¹

唐人五言絕句往往入禪，有得意忘言之妙，與淨名、默然、達磨得髓同一關捩。觀王、裴《輞川集》及祖詠〈終南殘雪〉詩，雖鈍根初機，亦能頓悟。³²

王維的作品最符合王士禛以沖淡、幽靜、恬適為美的藝術鑑賞尺度，其詩往往只用簡練的筆致勾勒自然環境，不將欲表述的意蘊完全點破，因而留下更豐富的聯想空間。王維的五絕具有禪意，此一特徵甚得王士禛推崇，甚至稱其詩為「佛語」。王士禛對孟浩然的作品亦十分看重，其曾將孟浩然《晚泊潯陽望廬山》與李白《夜泊牛渚懷古》並舉：

或問：「不著一字，盡得風流」之說。答曰：太白詩：「牛渚西江夜，青天無片雲。登高望秋月，空憶謝將軍。余亦能高詠，斯人不可聞。明朝挂帆去，楓葉落紛紛。」襄陽詩：「挂席幾千里，名山都未逢。泊舟潯陽郭，始見香爐峰。常讀遠公傳，永懷塵外蹤。東林不可見，日暮空聞鐘。」詩至此，色相俱空。

²⁹ 清·王士禛選，李永祥校注：《唐人萬首絕句選校注》，頁4。

³⁰ 清·王士禛：《漁洋詩話》，收錄於王士禛著，袁世碩主編，《王士禛全集》，第6冊，頁4811。

³¹ 清·王士禛：《古夫于亭雜錄》，收錄於王士禛著，袁世碩主編，《王士禛全集》，第6冊，頁4875。

³² 清·王士禛：《香祖筆記》，收錄於王士禛著，袁世碩主編，《王士禛全集》，第6冊，頁4485。

政如羚羊挂角，無跡可求，畫家所謂逸品是也。³³

此言有人嘗問如何理解「不著一字，盡得風流」，王士禛直接以李白與孟浩然的作品為例，並認為這兩首詩自然空靈，已經達到「色相俱空」、「羚羊挂角，無跡可求」的境界。

對「王孟」的重視，是王士禛「神韻」美學在個別詩人上的延伸，過去研究乃多集中於「王孟」。不過，若從視野轉向「王韋」並稱，會發現王士禛在其「神韻」審美的關照下，也不時對「王韋」投以關注的目光。由於韋應物的作品具備沖淡、清幽的特色，絕句頗具禪思，以王士禛「神韻」的視角來看，部分作品甚至較「不能免俗耳」的孟浩然更貼近神韻。

如果「神韻」說可輔助我們透視王士禛筆下的「王韋」，關注「辨體」詩論則可輔助理解王士禛筆下的「陶韋」。古人「辨體」之焦點，即重視不同詩體的淵源流變，進而提出該體之「典範詩人」。在「辨體」詩學中，即便在某一詩體位居要津的詩人，亦可能在另一體中不受看重。換言之，即便王士禛在「神韻」說的理念下，將「王孟」視為核心人物，在「辨體」的格局下，就會在「王孟」之外流露出對特定詩人的喜愛。

王士禛藉《古詩選》明五古、七古二體之別，五言古詩部分載錄陶淵明詩作高達 70 首，韋應物更有 80 首。由「辨體」角度觀之，顯然「陶韋」在多處詩評中並稱必定有其因由，因為兩位詩家已然並稱，且同時在《古詩箋》中被大量選錄本來就是一個耐人尋味的現象。韋應物之詩作，在王士禛詩學中不僅可從「神韻」說的角度考察，在「辨體」的格局下，其與陶淵明的並稱現象，也必然是考察漁洋「韋應物論」的另一個參照點。

三、神韻之趣：王士禛「王韋」並稱中的韋應物

明人論詩喜言「高岑王孟」，此一並稱背後實隱藏對「盛唐」推崇的框架，在此種框架下遂將「李杜」及「高岑王孟」視為建構盛唐觀之典範詩人。³⁴緣是之故，「王

³³ 清·王士禛著，張世林點校：〈評柳宗元韋應物詩〉，《分甘餘話》（北京：中華書局，1989 年），頁 86。

³⁴ 如高棅《唐詩品彙·總序》云：「開元、天寶間，則有李翰林之飄逸，杜工部之沈鬱，孟襄陽之清雅，王右丞之精緻，儲光義之真率，王昌齡之聲俊，高適、岑參之悲壯，李頎、常建之超凡」，《唐詩品彙·五言名家敘目》云：「夫詩莫盛於唐，莫備於盛唐，論者惟李、杜二家為尤，其間又可名家者十數公，至如子美所贊詠者王維、孟浩然，所友善者高適、岑參。乾元之後，劉、錢接跡，韋、柳光前，人各鳴其所長」，盛唐階段標舉出的詩家，往往是李杜在先，高岑王孟緊隨其後。胡應麟《詩藪》云：「（五言）古詩自有音節。陸、謝體極排偶，然音節與唐律迥不同，唐人李、杜外，惟嘉州最合、襄陽、常侍

孟」並稱乃成為較強勢的並稱結構，其實「王韋」並稱的出現反而在「王孟」之前³⁵。日本學者赤井益久在討論「王孟韋柳」複雜的並稱發展譜系時，簡潔地評斷：「如果從四家並稱的歷史經緯來看，唐代司空圖『王韋』評和始於北宋蘇軾的『韋柳』評對後世影響極大」³⁶，司空圖〈與李生論詩書〉云：「詩貫六義，則諷諭抑揚，淳蓄淵雅，皆在其中矣。然直致所得，以格自奇。前輩諸集，亦不專工於此，矧其下者耶？王右丞、韋蘇州，澄澹精緻，格在其中，豈妨於適舉哉？」，³⁷〈與王駕評詩書〉云「右丞、蘇州，趣味澄曠，若清沆之貫達」，已然「王韋」並舉且意識到兩家風格共通之處。爾後評論中同時談及王、韋較重要者如陳師道《後山詩話》云：「右丞、蘇州皆學於陶，王得其自在」，即以兩家均向陶淵明取經，王維學得恬適自在一面。又如張戒《歲寒堂詩話》：「韋蘇州詩，韻高而氣清；王右丞詩，格老而味長。雖皆五言之宗匠，然互有得失，不無優劣。以標韻觀之，右丞遠不逮蘇州。至於詞不迫切，而味甚長，雖蘇州亦所不及也」，認為韋應物的作品氣韻高而清逸，王維之詩老練而滋味深長，兩家以五言見長且互有長短，有王、韋並舉對照的意味。「王孟」並稱晚出於「王韋」，自宋代許顥《彥周詩話》：「孟浩然、王摩詰詩，自李、杜而下，當為第一」、³⁸張戒《歲寒堂詩話》：「隨州詩，韻度不能如韋蘇州之高簡，意味不能如王摩詰、孟浩然

雖意調高遠，至音節時入近體矣。……高氣骨不逮嘉州，孟材具遠輸摩詰，然並驅者，高、岑悲壯為宗，王、孟閑淡自得，其格調一也」，亦是「李杜」之外，再將「高岑」與「王孟」的風格作為對照。明人論詩列舉之詩家，與這些著作建構「盛唐觀」的企圖有緊密關係。分見明·高棅編纂，汪宗尼校定，葛景春、胡永傑點校：《唐詩品彙》（北京：中華書局，2015 年），頁 7、頁 137；明·胡應麟：《詩藪》（上海：上海古籍出版社，1979 年），內篇卷 2，頁 36-37。有關「盛唐觀」的建構，蔡瑜《宋代唐詩學》指出宋代更早聚焦「晚唐」流弊，卻因此促進「盛唐」之概念形成，其更早之著作《高棅詩學研究》則關注《唐詩品彙》對「四唐說」的確立。二書系統合觀，勾勒出由嚴羽《滄浪詩話》、方回《瀛奎律髓》至高棅《唐詩品彙》「盛唐」觀念建構之歷程，《唐詩品彙》顯然是建構「盛唐」觀的重鎮。參氏著：《高棅詩學研究》（臺北：國立臺灣大學出版委員會，1990 年），頁 52-75。該書原為蔡氏碩士論文，書名同為《高棅詩學研究》（臺北：國立臺灣大學中國文學系博士論文，1984 年）；《宋代唐詩學》（臺北：國立臺灣大學中國文學系博士論文，1990 年），頁 101-141、頁 157-179。近代陳英傑亦在此議題上加以深究，說明「晚唐」概念成形以及「盛唐」概念由宋至明建構的過程。參氏著：《宋元明詩學發展中的「盛唐」觀念析論》（臺北：國立政治大學中國文學系博士論文，2011 年），頁 67-102。有關明代以降「高岑王孟」並稱形成與奠定之探討，可參拙著：《高岑並稱與唐代「邊塞」詩派之建構》（臺北：國立政治大學中國文學系博士論文，2020 年），頁 116-127。

³⁵ 有關「王韋」此一並稱範型的溯源，彭偉曾加以考述，詳參氏著：《明前韋應物接受研究》（長春：吉林大學中國語言文學系，2001 年），頁 47-53。

³⁶ 赤井益久：〈「王孟韋柳」評考——從「王孟」到「韋柳」〉，收錄於增野弘幸等著：《日本學者論中國古典文學》（成都：四川出版集團巴蜀書社，2005 年），頁 221。

³⁷ 唐·司空圖著，祖保泉，陶禮天箋校：〈與李生論詩書〉，《司空表聖詩文集箋校》（合肥：安徽大學出版社，2002 年），頁 193。

³⁸ 宋·許顥：《彥周詩話》，收錄於何文煥輯，《歷代詩話》，頁 384。

之勝絕，然其筆力豪贍，氣格老成，則皆過之」³⁹此類評述出現後，「王孟」才開始建立並稱基礎。不過，在發展歷程中「王韋」此一並稱雖與「王孟」並存，在後世實未若「王孟」興盛，甚至在「高岑王孟」的大架構下逐漸被「王孟」所取代。⁴⁰在王士禛的詩學評論中，將王維、孟浩然並置在一起討論的情況固然較多，但亦將王維、韋應物並置在一起品評，其論「王韋」有對此一並稱再次予以重視的意義，⁴¹此類文獻係理解王士禛「韋應物圖像」的重要途徑之一。

本節先從王士禛《池北偶談》比較直接談及王、韋並稱的資料談起。《池北偶談》之〈論五言詩〉云：

作古詩，須先辨體，無論兩漢難至，苦心摹倣，時隔一塵，即為建安，不可墮落六朝一語。為三謝，不可雜入唐音。小詩欲作王、韋，長篇欲作老杜，便應全用其體，不可虎頭蛇尾。此王敬美論五言古詩法。予向語同人，譬如衣服，錦則全體皆錦，布則全體皆布，無半錦半布之理，即敬美此意。又嘗論五言，感興宜阮、陳，山水閑適宜王、韋，亂離行役、鋪敘敘述宜老杜，未可限以一格，亦與敬美旨同。⁴²

此言就古詩而論之，兩漢是難以達到之境，略有差異即是建安，但不可落入六朝風調，而學「三謝」不能混入唐詩音調。該處談及篇幅短小之作以王維、韋應物為佳，長篇則杜甫尤擅。無論向何者取法，均應重視所用詩體的一致性問題，此即王世懋論五古之旨趣。又王士禛以為就五言而論，「阮陳」（阮籍、陳子昂）、「王韋」及杜甫各有擅長之風格，此處值得注意的是，王士禛言及清淡的山水類型作品，特別以王、

³⁹ 宋·張戒：《歲寒堂詩話》收錄於丁福保輯，《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983年），頁160。

⁴⁰ 將「王韋」並置討論的資料，雖然有陳師道《後山詩話》、張戒《歲寒堂詩話》等評述散見於詩話，然元代至明代「王孟」並稱方是主流。其中原因在於「高岑王孟」對舉時，「高岑」被視為豪邁悲壯詩風的象徵，「王孟」則被視為清幽淡雅詩風的代表，「高岑王孟」此一並稱的內在張力，使「高岑」及「王孟」兩個並稱成為超穩定結構。「王韋」的消沉至清代方有轉機，葉矯然《龍性堂詩話》云：「薛君采論五言律，推右丞、蘇州為第一」，薛雪《一瓢詩話》則云：「韋蘇州韻高氣靜，王右丞格老味遠，二公未易優劣。有云：『以體韻觀之，右丞不逮蘇州；以氣味觀之，蘇州不及右丞』，何異管中窺豹」，均是再次王、韋並舉。王士禛亦標舉「王韋」，該系統因重新被討論而賦予新的活力。分見清·葉矯然：《龍性堂詩話》，收錄於郭紹虞編，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，2016年），頁990；清·薛雪：《一瓢詩話》，收錄於清·王夫之等著，丁福保編，《清詩話》，頁711。

⁴¹ 黃景進在《王漁洋詩論之研究》明確指出王士禛除了「王孟」之外，因為重視「神韻」對韋應物另眼相待，某種程度解釋了「王」與「韋」並舉的動因。參氏著：《王漁洋詩論之研究》，頁185。宋文哲《韋應物相關並稱批評研究》注意到王士禛與過往評論家不同，凸出了「王韋」的重要地位。其亦從歷代並稱典範的系統考察中，留意到王士禛「韋高於柳」的看法，來自於「神韻」的審美趣味。可以說是從另一個角度，說明了「王」與「韋」並舉的緣由。參氏著：《韋應物相關並稱批評研究》，頁32-42。

⁴² 清·王士禛著，靳斯仁點校：〈論五言詩〉，《池北偶談·談藝二》，頁273。

韋此一並稱作為典範，⁴³顯示出兩家作品在其心目中的印象。

王士禎《唐人萬首絕句選凡例》云：

五言（絕句），初唐王勃獨為擅場，盛唐王、裴軻川唱和，工力悉敵，劉須溪有意抑裴，謬論也。李白氣體高妙，崔國輔源本齊梁，韋應物本出右丞，加以古澹。後之為五言者，於此數家求之，有餘詩矣。⁴⁴

此處論唐代五絕一體，盛唐以王勃為高、王維、裴迪並駕齊驅。李白之氣韻高、崔國輔有齊梁之風，之後就談到韋應物與王維。王士禎以為，韋應物的風格乃是出自王維，且又加上「古澹」。以韋應物與王維相通乃至有淵源關係，過往評論中亦有相似之論，如楊萬里〈書王右丞詩後〉即言「晚因子厚識淵明，早學蘇州得右丞」，胡應麟《詩藪》則云：「唐五言絕，得右丞意者，惟韋蘇州」。⁴⁵事實上，兩家五言絕句確實在韻味上有相仿之處，王維之詩作如〈竹里館〉：「獨坐幽篁裡，彈琴復長嘯。深林人不知，明月來相照」、⁴⁶〈鹿柴〉：「空山不見人，但聞人語響。返景入深林，復照青苔上」，⁴⁷運用篇幅短小的五絕書寫自然景緻，流露出閒靜清幽的情調。唐代詩人中，以韋應物的五絕與王維最相似，如〈秋夜寄丘員外〉：「懷君屬秋夜，散步詠涼天。空山松子落，幽人應未眠」、⁴⁸〈懷瑯琊二釋子〉：「白雲埋大壑，陰崖滴夜泉。應居西石室，月照山蒼然」，⁴⁹透過自然景色的淡筆描繪，展現出恬淡空靈的意趣，故而胡應麟與王士禎有上述之論。不過，王士禎認為韋應物在與王維共通的面向外，乃加上「古澹」，換言之，韋應物既有王維的優點，但又有一種古樸澹然的滋味，此為漁洋看待韋詩特徵的另一個切入點，後一節將再論及。

⁴³ 當然，王士禎並非在山水作品中只注意王、韋，在其評述中有不少詩人均擅長寫山水，學界經常引用的是《古夫于亭雜錄》：「古人山水之作，莫如康樂、宣城、盛唐王、孟、李、杜及王昌齡、劉昫、常建、盧象、陶翰、韋應物諸公，搜抉靈輿，可謂至矣」，以及《漁洋文集》：「迨元嘉間，謝康樂出，始創為刻劃山水之詞，務窮幽極渺，挾山谷水泉之情狀，昔人所云『莊老告退，而山水方滋』者也，宋齊以下，率以康樂為宗。至唐王摩詰、孟浩然、杜子美、韓退之、皮日休、陸龜蒙之流，正變互出，而山水之奇怪靈悶，刻露殆盡，若其濫觴於康樂，則一而已矣」。分見清·王士禎：《古夫于亭雜錄》，收錄於王士禎著，袁世碩主編，《王士禎全集》，第6冊，頁4909；清·王士禎：《漁洋文集》，收錄於王士禎著，袁世碩主編，《王士禎全集》，第3冊，頁1542-1543。其中謝靈運、孟浩然均是王士禎尤其重視的山水詩名家。

⁴⁴ 清·王士禎選，李永祥校注：《唐人萬首絕句選校注》，頁4。

⁴⁵ 明·胡應麟：《詩藪》，內篇卷6，頁110。

⁴⁶ 清·王士禎選，李永祥校注：《唐人萬首絕句選校注》，頁18。

⁴⁷ 同前註，頁17。

⁴⁸ 同前註，頁50。

⁴⁹ 同前註，頁50。

欲探討王士禛對韋詩的看法，自然不能忽略其《池北偶談》中「神韻」此則文獻的陳述：

汾陽孔文谷（天胤）云：「詩以達性，然須清遠為尚。」薛西原論詩，獨取謝康樂、王摩詰、孟浩然、韋應物，言：「白雲抱幽石，綠筱媚清漣。」清也。「表靈物莫賞，蘊真誰為傳」。遠也。「何必絲與竹，山水有清音」，「景昃鳴禽集，水木湛清華」，清遠兼之也。總其妙在神韻矣。神韻二字，予向論詩，首為學人拈出，不知先見於此。⁵⁰

王士禛援用孔文谷之說，「清遠」作為詩歌的理想境界，也是「神韻」的美學旨趣。此處所舉出能與「清遠」之風相應的詩人，除了謝靈運、王維、孟浩然，亦有韋應物在列，可知在王士禛偏重「神韻」的詩學審美觀點裡，韋應物有重要的地位。這四位詩人均以山水詩作聞名，亦反映漁洋看待韋應物詩作之著眼所在。

王士禛喜愛《二十四詩品》中「不著一字，盡得風流」之說，符合「神韻」旨趣的作品，不以寫實筆法與雕琢字句為能事，而是著重作品能否讓讀者有聯想空間並引發悠遠的情韻。在王士禛「神韻」之審美視角下，當可理解韋詩受重視的原因，蓋其詩不以濃筆寫景，而是淡筆勾勒，詩意不以直率為能，而是需要透過讀者反芻產生餘韻不絕的感受。王士禛特別留意到王維、韋應物擅長山水之作且詩風相似的特徵，《池北偶談》、《香祖筆記》均有引用司空圖提及兩家的評述：

唐司空圖《一鳴集》十卷，雜著八卷，碑版二卷。前有自序云：所撰《密史別編》，又有《絕麟集述》，亦其自著也。其與王駕論詩曰：「國初雅風特盛，沈宋始興之後，傑出於江寧，宏肆於李杜。右丞、蘇州，趣味澄澹，如清沆之貫達；大曆十數公，抑又其次。元白力勑而氣孱，乃都市豪估耳。」又與李生論詩曰：「江嶺之南，凡是資於適口者，若醯，非不酸也，止於酸而已。若醢，非不咸也，止於咸而已。酸鹹之外，醇美者有所乏耳。王右丞、韋蘇州，澄澹精緻，格在其中，豈妨於道舉哉？」晚唐詩以表聖為冠。觀此二書持論，可見其所詣矣。⁵¹

予又嘗謂鈍翁，李長吉詩云「骨重神寒天廟器」，「骨重神寒」四字可喻詩品。司空表聖《與王駕評詩》云：「王右丞、韋蘇州趣味澄澹，如清沆之貫達，元、

⁵⁰ 清·王士禛著，靳斯仁點校：〈神韻〉，《池北偶談·談藝八》，頁430。

⁵¹ 清·王士禛著，靳斯仁點校：〈一鳴集〉，《池北偶談·談藝八》，頁433。

白力勍而氣孱，乃都市豪估耳。」元、白正坐少此四字，故其品不貴。⁵²

本節一開始提到司空圖是最早將王維、韋應物並舉討論的評論家。〈與王駕評詩書〉在《池北偶談》、《香祖筆記》兩個版本字句略有出入，不影響內容之解讀。司空圖在該文中勾勒唐代詩歌演變的風貌，並認為王、韋兩家均具備韻味綿長、清淡雅致的風格特色。〈與李生論詩書〉係以「辨味」說呈現其論詩旨趣，運用飲食滋味比喻詩作風格，「酸鹹之外」的「醇美」乃是理想境界。按司空圖之看法，王維、韋應物之詩作清淡而精緻，符合其審美觀⁵³。王士禛載錄此二段文字，並讚許「觀此二書持論，可見其所造詣」，可視為對一種對其中觀點接受與認可的態度。王士禛的神韻詩學，本就頗受司空圖「韻外之致」、「味外之旨」概念之啟發，「王韋」是符合司空圖審美標準的詩家，王士禛對兩家的體認，顯然有承傳司空圖的成分。

若將本節前文所述王士禛對王維、韋應物的印象，與司空圖評述中所折射出的兩家詩風特徵對照，亦可相互契應。王維、韋應物具備司空圖稱許之沖淡精緻、韻味悠長的優點，在王士禛闡述「神韻」條目中最理想的「清遠」詩境時，王維、韋應物同在其列。如果將這些資訊與漁洋所言「山水閑適宜王、韋」之說結合起來，則韋應物在王士禛詩學中，不僅能符合清幽淡雅、意境綿長「神韻」美學境界，更是以山水之作見長的名家。「神韻」與「山水」這兩個關鍵詞，均是在王士禛詩學體系中最核心的詞彙，韋應物既然與王維在這兩個層面上均能並舉，可知其在王士禛心目中具備之重要份量。

王士禛對韋應物的喜愛與推崇，更可從其反駁蘇軾「柳高於韋」的評論中看出，蘇軾及王士禛所論如下：

柳子厚詩，在陶淵明下，韋蘇州上。退之豪放奇險過之，而溫麗精深不及也。所貴乎枯澹者，謂外枯而中膏，似澹而實美，淵明、子厚之流是也。⁵⁴

東坡謂柳柳州詩在陶彭澤下，韋蘇州上。此言誤矣。余更其語曰：韋詩在陶彭澤下，柳柳州上。余昔在揚州作《論詩絕句》有云：「風懷澄澹推韋柳，佳處

⁵² 清·王士禛：《香祖筆記》，收錄於王士禛著，袁世碩主編，《王士禛全集》，第6冊，頁4628。

⁵³ 赤井益久針對「王韋」並稱之出現進行溯源時，即留意到司空圖開啟的「王韋」並稱，與後世「神韻」概念之間的關聯性。其論〈與李生論詩書〉時就指出「文章雖然淺顯但格調並不低，雖是間接的表現但卻有未盡之意，這便是詩人標榜的『味外之旨』和『韻外之致』的文脉了。作為這方面的典型便是『王韋』」。參氏著：〈「王孟韋柳」評考——從「王孟」到「韋柳」〉，收錄於增野弘幸等著：《日本學者論中國古典文學》，頁221。

⁵⁴ 宋·蘇軾：〈評韓柳詩〉，收錄於蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》（北京：中華書局，1992年），第5冊，頁2109。

多從五字求。解識無聲弦指妙，柳州那得並蘇州。」又常謂陶如佛語，韋如菩薩語，王右丞如祖師語也。⁵⁵

相較於晚年仕宦心境淡然的韋應物，蘇軾對柳宗元晚年被貶永洲、柳州的境遇更能感同深受，應為其對柳詩更為認可的潛在背景。王士禛特別針對此一爭議表達反對意見，顯然十分在意此說。其認為韋應物在陶淵明之下，但高於柳宗元。該段文字引用自己〈戲仿元遺山論詩絕句三十二首〉其七的品評，「無聲弦指」蓋指陶淵明，《晉書·陶潛傳》載陶淵明：「性不解音，而畜素琴一張，弦徽不具，每朋酒之會，則撫而和之，曰：『但識琴中趣，何勞弦上聲。』」，⁵⁶只要能領略琴中趣味，未必要在弦上奏出音樂。此處王士禛藉陶淵明之典故要推崇的是「不著一字，盡得風流」的那種韻致，就此種審美感受而論，自然是「柳不如韋」。在王士禛詩學系統裡，韋應物作品的內涵顯然比柳宗元易於都到青睞，韋詩的清新幽閒，經常與現實保持一定的距離，柳詩的孤憤憂懷，則與現實政治牽扯甚深，並不符合「神韻」的審美框架，這也是王士禛刻意要將韋應物地位置於柳宗元之上的背景因素。王士禛嘗論古今與雪相關之詩，其論「韋左司『門對寒流雪滿山』句最佳」，⁵⁷又云「柳子厚『千山鳥飛絕』已不免俗」，正反映漁洋在個人審美趣味上的偏好。

在上述文獻中，王士禛除了反駁蘇軾之評，又分別以「佛語」、「菩薩語」、「祖師語」對應陶淵明、韋應物、王維。在此陶、韋、王並置，韋應物置身兩大宗師之間，可謂相當高的讚許。從表面看來，韋應物被置於王維之上，但不能忽略此類評論在不同文獻中出現時，序列會有所變動，如《帶經堂詩話》云：「嘗戲論唐人詩，王維佛語，孟浩然菩薩語，劉昫虛、韋應物祖師語，柳宗元聲聞辟支語」，⁵⁸在此不僅序列變換，詩人與佛學術語的對應也不同。故此種文獻不能拘泥於字意，或可反映王士禛心中重視的幾位詩人，但重視的程度為何，當回到王士禛涉及各家文人的詩學文獻中去理解。

回歸本節討論「王韋」的主軸，綜而論之，探討王維、韋應物在王士禛詩學評述中被並置討論的現象，有助於理解漁洋如何看待韋應物。「並稱」中的兩家，在評論者所闡述的議題中往往被以某一種既定視角凝視，就上述王士禛語及「王韋」之評述顯示的要旨觀之，韋應物與另一位詩人王維均是山水清音的代表，「神韻」美學的審美旨趣以「清遠」為高，韋應物亦是《池北偶談》中「神韻」此則評述所列舉之詩家。

⁵⁵ 清·王士禛著，張世林點校：《評柳宗元韋應物詩》，《分甘餘話》，頁65。

⁵⁶ 唐·房玄齡等著：《晉書》（臺北：鼎文書局，1980年），頁2463。

⁵⁷ 清·王士禛：《漁洋詩話》，收錄於清·王夫之等著，丁福保編，《清詩話》，頁174。

⁵⁸ 清·王士禛著，張宗柟纂集，戴洪森校點：《帶經堂詩話》，卷1「品藻類」，第17條，頁43。

值得注意的是，王士禎引用〈與王駕評詩書〉、〈與李生論詩書〉，認同司空圖以沖淡精緻評價「王韋」的眼光，其對韋應物的體認亦受其啟發。王維是王士禎詩學中最顛峰的典範詩人，從「並稱」角度而論，能在「山水」典型與「神韻」視角下與王維被並置於討論之列，則韋應物在王士禎詩學中顯然是極受看重的名家。

從本節的行文論述中，其實已經隱隱然帶出下節欲探討的另一條線路「陶韋」並稱。在王士禎反駁蘇軾「柳高於韋」的這則評述中，韋詩更為近陶，並且高於柳詩，且最後以佛學術語的階位對應詩人時，陶、韋亦是相連出現。王士禎認為「韋應物本出右丞，加以古澹」，與王維詩風相近，是韋應物的一個面向，但「古澹」則折射出韋應物的另一個面向，即韋詩與陶詩相近之古樸淡雅特徵。本文下一節，將從王士禎詩學的「陶韋」並稱切入，進一步分析其對韋應物此位詩人的詮解。

四、古樸之風：王士禎「陶韋」並稱中的韋應物

「陶韋」在古典詩學中，係一傳承久遠之並稱系統，韋應物嘗有「效陶」之作，亦是此並稱得以成立的原因之一。⁵⁹白居易〈自吟拙什因有所懷〉云：「蘇州及彭澤、與我不同時」，⁶⁰〈題潯陽樓〉云：「常愛陶彭澤，文思何高玄。又怪韋蘇州，詩情亦清閑」。⁶¹雖然尚未對兩家文學風格進行細節性的討論，但已經開始將陶、韋擺在一起談⁶²。「陶韋」並稱逐步成形後，常於文人作品中自然流露，元好問〈繼愚軒和黨承旨雪詩四首〉云：「吾愛陶與韋，冷然扣冰玉」，⁶³言兩家之品格高節，有如美玉而使人景仰，鄭元佑〈學詩齋聯句〉則云：「直登陶韋輿，旁摩鮑謝壘」，⁶⁴顯示陶淵明、韋應物係文人仰慕而欲追隨者。論「陶韋」之說，一種是著眼韋應物對陶淵明的承繼，如劉辰翁《須溪先生校點韋蘇州集》言：「蘇州詩去陶自近，至校陶，則復取王夷甫語用

⁵⁹ 韋應物嘗作〈效陶彭澤〉、〈與友生野飲效陶體〉，又有「嘗愛陶彭澤」、「慕陶真可庶」之語，均可見其對陶詩的喜愛之情。「陶韋」並稱成立除了來自文人評論的助力，亦與韋應物對陶淵明作品的模擬有關，相關考述可參鍾優民，《陶學史話》（臺北：允晨文化，1990年），頁33-35。赤井益久：〈「王孟韋柳」評考——從「王孟」到「韋柳」〉，收錄於增野弘幸等著：《日本學者論中國古典文學》（成都：四川出版集團巴蜀書社，2005年），頁224-230。

⁶⁰ 唐·白居易著，謝思煒校注：《白居易文集校注》（北京：中華書局，2011年），頁327。

⁶¹ 同前註，頁549。

⁶² 「陶韋」並稱的形成與白居易對韋應物的接受有密切關係，相關考述可參彭偉：《明前韋應物接受研究》，頁69-53。

⁶³ 金·元好問著，施國祁箋注：《元遺山詩集箋注》（北京：人民文學出版社，1988年），頁156。

⁶⁴ 元·鄭元佑：〈學詩齋聯句〉，收錄於吳文治主編，《遼金元詩話全編》（南京：鳳凰出版社，2006年），頁1986。

之」、⁶⁵徐獻忠《唐詩品》云：「蘇州詩氣象清華，詞端閑雅，其源出於靖節」，⁶⁶此種說法凸顯出兩家詩風相仿之處。另一種說法偏重區隔兩家之異，如朱熹所言：「其詩無一字做作，直是自在，其氣象近道，意常愛之。問：比陶如何？曰：陶卻是有力量，但語健而意閑。隱者多是帶氣負性之人為之，陶卻有為而不能者也，又好名；韋則自在，其詩直有做不著處便倒塌了底。」⁶⁷朱熹對陶、韋的比較獨樹一幟。其認為陶淵明的隱逸仍有意氣的成分，韋應物則是更坦然的自在自適。牟願相《小澥草堂雜論詩》則認為：「韋應物氣太幽，較淵明作僅少自在。淵明信筆揮灑，都入化境。蘇州詩極用力，畢竟不免文士氣」⁶⁸，此言陶淵明之詩乃自然為之，韋應物的作品不免有著力的痕跡。事實上，此類說法往往是由於兩家被預設為相似或承繼關係，故而有區隔同異之論調出現。文學史上諸多涉及「陶韋」之論，此處無法盡述之，但「陶韋」成為持續積累的並稱傳統，並於不同評論家筆下持續被賦予新意涵。

王士禛對「陶韋」並稱的使用，可視為對此一傳統的承續。然其闡述「陶韋」並非純粹僅是接受，而是有自身之詮解。本節先從《居易錄》中此則資料談起：

楊夢山先生五言古詩，清真簡遠，陶、韋嫡派也。⁶⁹

楊夢山即楊巍，明代中葉之重臣。《明史》載其「有清操、性長厚，不為刻覈行」，⁷⁰尤工詩，有《存家詩稿》傳世。王士禛以其為「陶韋嫡派」，觀其詩作頗有與兩家相仿之處，茲錄幾首如下：

獨把一編坐，門前雙鳥喧。春風來幾日，草木倏以蕃。

因茲悟至理，兀兀欲忘言。（〈讀友問集〉）⁷¹

去城三里遙，亦無客來往。本是老農家，荷鋤非勉強。

既喜兒童愚，又見桑麻長，早晚酒一壺，自歌還自賞。（〈三里村〉）⁷²

⁶⁵ 宋·劉辰翁：《須溪先生校點韋蘇州集》，收錄於吳文治主編，《宋詩話全編》，頁9889。

⁶⁶ 明·徐獻忠：《唐詩品》，收錄於周維德集校，《全明詩話》（濟南：齊魯書社，2005年），頁1285。

⁶⁷ 宋·朱熹：《清邃閣論詩》，收錄於吳文治主編，《宋詩話全編》，頁6112。

⁶⁸ 清·賀貽孫：《小澥草堂雜論詩》，收錄於郭紹虞編，富壽蓀校點，《清詩話續編》，頁880。

⁶⁹ 清·王士禛：《居易錄》，收錄於王士禛著，袁世碩主編，《王士禛全集》，第5冊，頁4084。

⁷⁰ 清·張廷玉等著：《明史》（臺北：鼎文書局，1980年），頁5918。

⁷¹ 明·楊巍：《存家詩稿》（《景印文淵閣四庫全書》，第1285冊，臺北，商務印書館，1986年），頁479。

⁷² 同前註，頁479。

浮化萬山裡，山色何青青。更於最深處，乃結一茅亭。
溪徑饒芳草，旦晚飯仙苓。澹泊有如此，曰惟養性靈。（〈題松溪書屋四首〉其二）⁷³

瑤琴何處聞，停車空緬想，谷靜水聲幽，霜餘山氣朗。
無聲心亦閒，況復聞清響，大道晦有時，靈物豈易賞。
徘徊坐磐石，高歌動林莽。（《彈琴峽》）⁷⁴

「獨把一編坐，門前雙鳥喧」、「因茲悟至理，兀兀欲忘言」顯然受陶淵明《飲酒》其五「結廬在人境，而無車馬喧」、「此中有真意，欲辯已忘言」⁷⁵啟發，「本是老農家，荷鋤非勉強」、「既喜兒童愚，又見桑麻長」亦有《歸園田居》組詩中「晨興理荒穢，帶月荷鋤歸」、⁷⁶「相見無雜言，但道桑麻長」⁷⁷的況味。《存家詩稿》所載之五絕《秋園雜興》其五，有「無慮復何遣，惟吟靖節詩」⁷⁸之語，可見其對陶淵明的追隨與喜愛。至於「浮化萬山裡，山色何青青」、「澹泊有如此，曰惟養性靈」、「谷靜水聲幽，霜餘山氣朗」、「無聲心亦閒，況復聞清響」，頗有韋詩描摹景致流露的清遠之感。因此王士禛以「清真簡遠」品評其詩作，認為清新自然、簡樸淡遠的風格是其特色，視其為「陶韋」的後繼者。

王士禛在評論其他文人時亦使用「陶韋」此一並稱，《池北偶談》云：

王庭，字言遠，嘉興人。順治己丑進士。初仕為廣州府知府，歷官山西布政使，廉介不苟，所至以清惠稱。罷官歸，足跡不入城市，常衣布袍行田間，人不知其二品大僚也。年逾八十乃卒。五言詩清真古淡，有陶、韋風，與石湖邢昉相上下，足稱逸品。⁷⁹

該則評論在形容王庭詩作時，乃以「清真古淡」概括其五言詩風，以邢昉與之相比美。若看邢昉「開圃種嘉蔬，幾日過芳菲，插援雉眾草，人力亦匪稀」（《蔬圃》）、⁸⁰

⁷³ 同前註，頁 480。

⁷⁴ 同前註，頁 478。

⁷⁵ 晉·陶淵明著，龔彬校箋：《陶淵明集校箋》（臺北，里仁書局，2007 年），頁 253。

⁷⁶ 同前註，頁 88。

⁷⁷ 同前註，頁 86。

⁷⁸ 同註 80，頁 527。

⁷⁹ 清·王士禛著，靳斯仁點校：〈王方伯〉，《池北偶談·談藝六》，頁 233。

⁸⁰ 明·邢昉：《石臼集》，收錄於國家清史編纂委員會，《清代詩文集彙編》（上海：上海古籍出版社，2010 年），冊五，頁 424。

「鬱紆踐平野，遂得樵牧路。開戶見清沼，臨流映嘉樹」（《過汪希伯齋中》）⁸¹等詩句，確實有幾分陶韋詩作的意趣。由於上文已引楊夢山詩作與陶淵明及韋應物的詩風對照，此則文獻就不針對兩人的詩作鋪展申論。本節引述此類文獻的用意，在於透過陶淵明、韋應物在評論中並舉出現的行文語境，理解王士禛對此一並稱的看法。大抵而言，「陶韋」所具有之意涵，除了「清真」之外，「簡遠」、「古淡」等語彙所透顯出來的是一種古樸而沖淡的詩歌韻味，此亦是「陶韋」的相通之處。

在王士禛的詩學評論中，往往將韋應物與陶淵明並舉，在其心目中陶淵明之地位究竟如何？亦可作為觀察「陶韋」並稱的重要切入點。漁洋《池北偶談》嘗云：

予撰五言詩，於魏獨取阮籍為一卷，而別於鄴中諸子，晉取三張二陸之屬，陶淵明自為一卷。⁸²

此言王士禛編撰五言詩特別看重者即阮籍、陶淵明，所佔篇幅尤多。⁸³然而當阮、陶相比，《師友詩傳錄》記載：

問：間讀阮步兵、陶彭澤詩，似不欲與世相接者，然未能平其心，或為事物是非相感託而逃者否？

阮亭答：阮、陶二公在典午，皆高流，然嗣宗能辭婚司馬氏，而不能不為公卿作《勸進表》，其品遠出淵明下矣。阮《詠懷》與陶詩各有至處，皆五言之宗也。阮公殿魏詩之末，而綽有漢音，非鄴下諸子所可步趨也。陶公附晉詩之終，而實居宋代，非顏、謝諸子所可庶幾也。⁸⁴

從王士禛之回應，其同時推崇兩家，卻因阮籍為司馬昭作《勸進表》認為其人品在陶淵明之下。⁸⁵就作品而論，阮籍時代雖屬於三國魏後期，仍有漢代餘風，非鄴下文人可企及，陶淵明時代已居晉末，而顏延之、謝靈運難以與其相比。事實上，王士禛

⁸¹ 同前註，頁 416。

⁸² 清·王士禛著，靳斯仁點校：《魏晉宋詩》，《池北偶談·談藝三》，頁 319-320。

⁸³ 回查王士禛《古詩選》五言詩部分，魏朝文人列於卷二、卷三。卷二有魏武帝、文帝、甄后、曹植、王粲、徐幹、應瑒、繁欽，卷三則取阮籍與嵇康二家。不過，嵇康僅載錄〈答二郭〉，阮籍則載錄〈詠懷〉組詩高達 32 首，所謂「獨取阮籍為一卷」，應是強調阮籍收詩繁多、幾乎獨成一卷之意。晉朝文人列於卷四至卷六，卷四有張華、傅玄、司馬彪、陸機、陸雲、潘岳、張載、張協、孫楚、曹摅、王讚、郭泰機。卷五有左思、劉琨、盧諶、郭璞、袁宏、曹毗、王獻之、廬山諸道人、帛道猷、謝道韞、桃葉、殷仲文。卷六獨取陶潛一家，錄詩達 70 首。參清·王士禛選，聞人倬箋：《古詩箋》，頁 1-7。

⁸⁴ 清·王士禛：《師友詩傳錄》，收錄於清·王夫之等著，丁福保編，《清詩話》，頁 140。

⁸⁵ 此事見載於《晉書·阮籍傳》：「會帝讓九錫，公卿將勸進，使籍為其辭。籍沈醉忘作，臨詣府，使取之，見籍方據案醉眠。使者以告，籍便書案，使寫之，無所改竄。辭甚清壯，為時所重」，唐·房玄齡等著：《晉書》，頁 1360-1361。

字句之間依舊推重阮籍的地位，但是對陶淵明的評價又高出一截，因為兩家雖然都是「五言之宗」，但陶淵明在人品上的表現更受王士禎青睞。

從上述文獻中，可知王士禎對陶淵明的地位頗為推尊，其不時將韋應物與陶淵明並稱的心態背後，即是對韋應物的重大肯定。探討王士禎筆下的「陶韋」，亦當留意《詩友詩傳錄》此則記載：

問：秦、漢風味與三唐何如？

阮亭答：秦詩具於詩之秦風，漢人蘇武、李陵、傅毅之作，去國風未遠；六代唯陶彭澤，三唐唯韋蘇州，二公可以企及。⁸⁶

王士禎以為秦代詩作有《國風·秦風》之風韻，漢代詩人如蘇武、李陵、傅毅等文人的作品，亦離《國風》不致太遠。之後，就特別提及陶淵明與韋應物，認為只有此二家是六朝、唐代時期可以遙承《詩經》之《國風》傳統者。

中國文人品評文學，往往以《詩經》或《國風》作為文學的理想標準。相較於後世之詩歌，《詩經》或《國風》在字句展現出古樸而不尚雕琢的美感，王士禎在上述言論中評及陶淵明、韋應物，即是著眼於兩家詩歌的此一特徵。在王士禎的觀點中，陶、韋兩家是在詩歌中深具「古意」的作家，其曰：

夫古詩，難言也。《詩三百篇》中「何不日鼓瑟」、「誰謂雀無角」、「老馬反為駒」之類，始為五言權輿。至蘇、李、《十九首》，體制大備。自後作者日眾，唯曹子建、阮嗣宗、左太沖、郭景純數公，最為挺出。江左以降，淵明獨為近古，康樂以下其變也。唐則陳拾遺、李翰林、韋左司、柳柳州獨稱復古，少陵以下又其變也。⁸⁷

此段文字展現王士禎對古詩一體的歷史性評價與認知，其認為《詩經》中部份作品乃是五言古體之萌芽處，該體完備於蘇武、李陵之作及《古詩十九首》。爾後「作者日眾」，後面段落述及的詩人中，陶淵明「獨為近古」，唐代則以陳子昂、李白、韋應物、柳宗元甚為「復古」。⁸⁸從這段從《詩經》往下一路探討古詩的論述中，可以看出陶淵明、韋應物都被視為是同時代裡詩作較具古風的名家。王士禎重辨體，故談

⁸⁶ 清·王士禎：《師友詩傳錄》，收錄於清·王夫之等著，丁福保輯，《清詩話》，頁 139。

⁸⁷ 清·王士禎著，張宗柟纂集，戴洪森校點：《帶經堂詩話》，卷 1「體制類」，第 2 條，頁 20。

⁸⁸ 此段評述裡，杜甫之排序較為特殊。就年代而言，杜甫應在韋應物、柳宗元之前。按上下文意推斷，由於陳子昂、李白、韋應物、柳宗元均是有作品有復古之意者，而杜甫以律體聞名，不屬於「復古」之列，已開始有所「變」，故將其與四家區隔開來。此處排序的邏輯並非依照年代先後，而是以王士禎心中對五人「復古」與否的分類為依據。

及五言古詩奉《古詩十九首》為圭臬，《古詩選》云「《十九首》之妙，如無縫天衣，後之作者，顧求之緘縷襞績之間，非愚則妄」⁸⁹而「過江之後，篤生淵明、卓絕後先，不可以時代拘墟矣」，⁹⁰即認為古詩十九首難學，陶淵明卻可與之比美。《詩友詩傳錄》則言：「古詩十九首如天衣無縫，不可學已。陶淵明純任真率，自寫胸臆，亦不易學。六朝則二謝、鮑照、何遜。唐人則張曲江、韋蘇州數家，庶可宗法」，⁹¹在探討五古時，以為《古詩十九首》乃「不可學」，陶淵明「不易學」、韋應物屬「庶可宗法」之列，此類說法均有從古雅的角度出發看待陶淵明及韋應物的意味。

《帶經堂詩話》卷4「纂輯類」載錄王士禎《古詩選》中五古、七古凡例，張宗柟嘗對此予以評論，其對漁洋論五古之體會可與上述文獻中的評述互相參照：

宗柟按：山人選詩大旨，據此凡例中，其於五七言分界處，不啻開鑰以示矣。顧耳食者羣述於盛名，而漫不加省。腹誹者致疑數於創論，而靡所適從。不知源流派別，唐宋諸賢特未盡言，至遺山徵引其端，山人乃從而大暢其旨耳。曩時嵩廬先生跋所鈔遺山詩曰：陵穿郝伯常作元氏墓誌云：先生以五言雅為工，而出奇於長句查雜言。余觀集中有東坡詩雅引云：「五言以來，六朝之謝陶，唐之陳子昂、韋應物、柳子厚，最為近風雅。自餘多以雜體為之。雜體愈備，則去風雅愈遠，其理然也。」又有別李周卿詩云：「古詩十九首，建安六七子，中間陶與謝，下逮韋柳止。」乃知王漁洋五言詩凡例，其論實本於此。⁹²

張宗柟認為王士禎之凡例，揭示五古及七古之別，明辨二體源流。其自述從元好問《東坡詩雅引》及〈別李周卿詩〉之評議中得到理解此凡例之靈感，元氏論詩主「雅正」，⁹³認為五言詩以陶淵明、謝靈運、陳子昂、韋應物、柳宗元最接近「風雅」，若雜入唐音律調，離《詩經》的「風雅」傳統越遠。元氏指出古詩十九首此種渾融一體的風格，其後可接續者為建安諸子，經過陶淵明及謝靈運，止於韋應物及柳宗元，張宗柟認為王士禎五言詩凡例中的看法即本於此說。此段詩學評述裡，如果我們把焦點擺在陶淵明及韋應物，會發現此二家都與《詩經》的「風雅」傳統有所聯繫，此種聯繫即在於陶淵明、韋應物之詩作被視為可以遙遙上接《詩經》風韻的詩人，陶淵明身

⁸⁹ 清·王士禎選，聞人倓箋：《古詩箋》，頁1。

⁹⁰ 同前註，頁2。

⁹¹ 清·王士禎：《師友詩傳錄》，收錄於清·王夫之等著，丁福保輯，《清詩話》，頁133。

⁹² 清·王士禎著，張宗柟纂集，戴洪森校點：《帶經堂詩話》，卷4「纂輯類」，第2條，頁97。

⁹³ 元好問〈陶然集詩序〉云：「《詩》之極致，可以動天地，感鬼神」，以「三百篇」精神為詩論依歸。〈論詩三十首〉其一云：「漢謠魏什久紛紜，正體無人與細論。誰是詩中疏鑿手，暫教涇渭各清渾」，即是肯定建安文學風骨，希望恢復風雅傳統之「正體」。

居六朝，其詩並無華美之藻飾，韋應物處身唐代，其作品卻猶存古雅風味，所以跟《詩經》作品所散發出的古風能相符契。

有了上述認知，再回來看王士禎原先所論「漢人蘇武、李陵、傅毅之作，去國風未遠；六代唯陶彭澤，三唐唯韋蘇州，二公可以企及」，以及其論古詩時由詩三百一路而下，評陶淵明「近古」而柳宗元「復古」的說法，即可理解王士禎對於二家詩作，看重的面向之一即不以雕飾詞藻為能事的古樸風致，此種古樸風致，往往又藉由五古一體發揮出來。理解王士禎對「陶韋」的詮釋，即會明白其對韋應物的理解，並不僅僅止於「王韋」中以「神韻」視角照見的山水清幽之境，其實也包含「陶韋」透顯出的清新古雅之意。這說明王士禎對韋應物的理解，其實是不同角度兼而有之，並非侷限於單一視角。

王士禎在詩學評述裡，往往將陶淵明、韋應物並舉，除了詩風均為清遠古樸、可以遙承詩經，有無其它面向？可從以下文獻中看出：

問：《唐賢三昧集序》羚羊掛角云云即音流弦外之旨否？間有議論痛快或以序事體為詩者與此相妨否？

答：嚴儀卿所謂「如鏡中花、如水中月、如水中鹽味、如羚羊掛角無跡可求」，皆以禪喻詩。內典所云「不即不離，不粘不脫」。曹洞宗所云參活句是也。熟看拙選《唐賢三昧集》自知之矣。至於議論敘事，自別是一體，故僕嘗云：五七言詩有二體，田園丘壑當學陶、韋，鋪敘感慨，當學杜甫《北征》等篇也。⁹⁴

該段師生言談涉及《唐賢三昧集》選錄理念問題，故經常被引用。劉大勤據「羚羊掛角」等語推論此書以「音流弦外之旨」為選詩標準，進一步詢問若議論痛快、以序事為體的作品應當如何看待？故王士禎乃就嚴羽之禪理喻詩之精神予以回應。不過，在回應時為了就提問之議論痛快、以序事為體此一面向加以說明，亦帶出其對杜詩與「陶韋」之印象。王士禎以為五七言有二體，一體是議論敘事，所指即是杜甫《北征》詩，作品中有感發及對政治與社會的關懷，另一體則是陶淵明、韋應物之「田園丘壑」。「田園」指涉陶淵明、韋應物作品中描繪出田家風光的一面，「丘壑」則可視為一種悠遠的氣度。事實上，若細細品讀此段文字，杜甫《北征》詩與「陶韋」之間在句意上形成了有張力的對比，一邊是有「議論」與「感慨」的詩作，另一邊「陶韋」被強調的「田園丘壑」就帶有平淡自適的意味。王士禎嘗云陶淵明「純任真率，自寫胸臆」，《蠶尾續文》另有一條語及「陶韋」之評，論金素公時認為「其閑適古

⁹⁴ 清·王士禎：《師友詩傳續錄》，收錄於王夫之等著，丁福保編，《清詩話》，頁 150。

澹，類似陶韋門庭」⁹⁵，《池北偶談》又有「山水閑適宜王、韋」之說，「閑適」（「閑」通「閒」）在此成為關鍵語，是陶詩與韋詩共有的元素，而「陶謝」共通之處顯然是詩中所散發自在安然的氣韻。換言之，王士禛對「陶韋」的體認不僅止於造字遣詞上的古樸風致，亦涉及兩家作品之內涵質地。

上述針對王士禛詩學文獻的探討，意在通過「陶韋」理解其如何看待韋應物。將「陶韋」並稱者，往往從韋應物「效陶」的角度出發，除了強調兩家承繼關係，亦區隔兩家同異。在王士禛諸多「陶韋」並稱評述中，對韋應物的理解兼及詩歌的文字風格與作品內涵。其「陶韋」之論凸出韋應物詩風古樸、長於五古的特色，詩歌內涵則有田園世界中的恬適之意。王士禛對陶淵明甚為推尊，在評論時極為自然將韋應物與陶淵明並稱，亦可視為看重韋應物的一種表現。

從另一個角度來說，在王士禛的評述裡，韋應物既能與王維並稱、又同時與陶淵明並稱，亦是值得關注之處。同時與兩位大家「並稱」此一環節，柳宗元固然無法達到、甚至地位之高如孟浩然也未獲如此之對待。柳宗元主要與韋應物並稱，孟浩然與王維並稱，兩家有時亦附於以陶、王為首之多人並稱序列，⁹⁶但是在僅有兩人的並稱情況下，韋應物卻兼有「王韋」及「陶韋」兩種並稱。「王韋」及「陶韋」並稱雖各有其詩學文獻上的淵源，但以往評論者多是僅用「王韋」或「陶韋」其中一者，王士禛卻兩者兼談，在評述中展現自己的詩學見解。韋應物並稱的兩家，一位是神韻詩學中位階最高的王維，另一位是古體詩具典範性且品格高潔的陶淵明。需留意的是，當王士禛運用「陶韋」此一並稱，即顯現出有別於「王韋」並稱時關注的詩學命題。透過「王韋」，韋應物清淡悠遠的「神韻」詩境成為被凝視的對象，經由「陶韋」，則揭示韋應物以清新、古淡、純樸之字句為詩且遙接《詩經》傳統之風範。王士禛同時關照此二個面向，亦留心於作品中的山水之美與田園之趣，顯示其對韋詩藝術內涵的豐富體會。

⁹⁵ 清·王士禛：〈金素公問學集序〉，《蠶尾續文集》，收錄於王士禛著，袁世碩主編，《王士禛全集》，第3冊，頁2006。

⁹⁶ 如胡應麟《詩藪》：「古詩軌轍殊多……有以高閒、曠逸、清遠、玄妙為宗者，六朝則陶，唐則王、孟、常、儲、韋、柳」、賀貽孫《詩筏》：「唐人詩近陶者，如儲、王、孟、韋、柳諸人，其雅懿之度，樸茂之色，閒遠之神，澹宕之氣，雋永之味，各有一二，皆足以名家，獨其一段真率處，終不及陶」，最具代表性的則屬沈德潛《說詩晬語》：「陶詩胸次浩然，而其中一段淵深樸茂不可到處。唐人祖述者，王右丞有其清腴，孟山人有其閑遠，儲太祝有其樸實，韋左司有其沖和，柳儀曹有其峻潔，皆學焉而得其性之所近」，此種並稱型態均是「以陶為宗」，將其他相似風格之詩家視為附於其後之追隨者。分見明·胡應麟：《詩藪》，內篇卷2，頁23-24；清·賀貽孫：《詩筏》，收錄於郭紹虞編，富壽蓀校點，《清詩話續編》，頁148；清·沈德潛：《說詩晬語》，收錄於丁福保輯：《清詩話》，頁535。

五、結論

過去學界探討王士禛詩學，最常關注的是「王孟」。本文則將焦點擺到韋應物身上。由於王士禛論及韋應物的詩學文獻，經常以「王韋」、「陶韋」論及其人與詩，故本文乃以「並稱」為切入視角，說明王士禛在其詩學評述中如何詮解韋應物。

考察王士禛如何看待「王韋」，意在透過「王韋」理解王士禛詩學中的韋應物。王士禛認為「山水閑適宜王韋」，標出兩家在風格與作品內涵上的相通之處。「神韻」美學重視「清遠」的意趣以及「意在言外」的境界，而謝靈運、王維、孟浩然、韋應物均為王士禛《池北偶談》中「神韻」此則文獻中特別列舉之詩人。漁洋嘗引用司空圖〈與王駕評詩書〉、〈與李生論詩書〉談及王、韋的字句，顯示其認同司空圖以沖淡精緻品評兩家的洞見。從王士禛對「王韋」的評述裡，可看出其認為韋應物除了符合清幽淡雅、意境悠遠的「神韻」美學境界，更是擅長山水之作的名家。「神韻」與「山水」係王士禛詩學體系中的兩個核心關鍵詞，韋應物既然能與王維在這兩個層面上並舉，可見其在王士禛心目中具備重要份量。

探討王士禛論及「王韋」之評述後，本文將焦點擺在「陶韋」。當王士禛使用「陶韋」此一並稱時，指涉的是清真、古淡的詩歌風格。由於王士禛重視「辨體」，故其稱「陶韋」時往往著眼二家五古之地位。王士禛有「秦詩具於詩之秦風，漢人蘇武、李陵、傅毅之作，去國風未遠；六代唯陶彭澤，三唐唯韋蘇州，二公可以企及」之論，乃因留意到陶淵明、韋應物的詩歌均有一種古樸而不尚雕琢的藝術特徵，隱隱然遙接《國風》。張宗柟在《帶經堂詩話》針對王士禛《古詩選》五古、七古凡例加以評論，即透過元好問《東坡詩雅引》中的「五言以來，六朝之謝陶，唐之陳子昂、韋應物、柳子厚，最為近風雅」之說，暗示陶淵明、韋應物與《詩經》之「風雅」傳統間的聯繫性。考察王士禛對「陶韋」的評述，其不僅關注到韋應物的文字風格，亦有對作品內涵的體會，其「田園丘壑當學陶韋」之評，凸出韋應物描繪田家風光時展現之自在恬適。當韋應物藉由「陶韋」並稱出現，被凝視的是其古淡純樸的藝術特徵，以及長於五言古詩的名家身分。王士禛筆下的「陶韋」，關照的是與「王韋」不同的詩學命題，顯示其對韋應物的理解兼及不同角度，並非侷限於單一視角。

在王士禛的詩學文獻中，韋應物能同時與王維、陶淵明並稱此一現象，亦可關注。過往評論者多半僅用「王韋」及「陶韋」並稱其中之一，王士禛卻是兩者兼用，且有自己的詩學見解。韋應物並稱的兩家，一位是神韻詩學中地位最高的王維，另一位則是具有古體詩典範意義且人格高潔的陶淵明，韋應物既是「神韻」與山水清音的理想之境，也被視為有古樸之味且距離「國風」未遠的名家。王士禛雖然在「神韻」詩說

的觀照下「王孟」並稱且推重兩家，但對韋應物卻頗有偏愛之情。據此而論韋應物與王、孟之高下，難免有所爭議，然韋應物在王士禛詩學評價中具有獨特之地位，當是可以肯定的。

徵引書目

一、傳統文獻

- 晉·陶淵明著，龔彬校箋：《陶淵明集校箋》，臺北：里仁書局，2007年。
- 唐·房玄齡等著：《晉書》，臺北：鼎文書局，1980年。
- 唐·韋應物著，陶敏、王友勝校注：《韋應物集校注（增訂本）》，上海：上海古籍出版社，2011年。
- 唐·韋應物著，孫望校箋：《韋應物詩集編年校箋》，北京：中華書局，2002年。
- 唐·白居易著，謝思煒校注：《白居易文集校注》，北京：中華書局，2011年。
- 唐·司空圖撰，祖保泉，陶禮天箋校：《司空表聖詩文集箋校》，合肥：安徽大學出版社，2002年。
- 宋·蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》，北京：中華書局，1992年。
- 宋·許顗：《彥周詩話》，收錄於何文煥輯，《歷代詩話》，北京：中華書局，1981年。
- 宋·張戒：《歲寒堂詩話》收錄於丁福保輯，《歷代詩話續編》，北京：中華書局，1983年。
- 宋·朱熹：《清邃閣論詩》，收錄於吳文治主編，《宋詩話全編》，南京：江蘇古籍出版社，1998年。
- 宋·劉辰翁：《須溪先生校點韋蘇州集》，收錄於吳文治主編，《宋詩話全編》，南京：江蘇古籍出版社，1998年。
- 金·元好問著，施國祁箋注：《元遺山詩集箋注》，北京：人民文學出版社，1988年。
- 明·高棅編纂，汪宗尼校定，葛景春、胡永傑點校：《唐詩品彙》，北京：中華書局，2015年。
- 明·徐獻忠：《唐詩品》，收錄於周維德集校，《全明詩話》，濟南：齊魯書社，2005年。
- 明·楊巍：《存家詩稿》，《景印文淵閣四庫全書》第1285冊，臺北：臺灣商務印書館，1986年。

- 明·胡應麟：《詩藪》，上海：上海古籍出版社，1979年。
- 明·邢昉：《石臼集》，收錄於國家清史編纂委員會，《清代詩文集彙編》，上海：上海古籍出版社，2010年。
- 清·賀貽孫：《小澥草堂雜論詩》，收錄於郭紹虞編，富壽蓀校點，《清詩話續編》，上海：上海古籍出版社，2016年。
- 清·王士禎著，張世林點校：《分甘餘話》，北京：新華書店，1989年。
- 清·王士禎著，靳斯仁點校：《池北偶談》，北京：中華書局，2005年。
- 清·王士禎：《師友詩傳錄》，收錄於清·王夫之等著，丁福保編，《清詩話》，臺北，明倫出版社，1971年。
- 清·王士禎選，黃香石評，吳退庵、胡甘亭輯註：《唐賢三昧集箋註》，臺北：廣文書局，1968年。
- 清·王士禎選，聞人倬箋：《古詩箋》，上海：上海古籍出版社，2010年。
- 清·王士禎選，李永祥校注：《唐人萬首絕句選校注》，山東：齊魯書社：1995年。
- 清·王士禎著，張宗柟纂集，戴洪森校點：《帶經堂詩話》，北京：人民文學出版社，2006年。
- 清·王士禎著，袁世碩主編：《王士禎全集》，山東：齊魯書社：2007年。
- 清·張廷玉等著：《明史》，臺北：鼎文書局，1980年。

二、近人論著

- 王小舒：《神韻詩學》，濟南：山東人民出版社，2006年。
- 王潤農：《高岑並稱與唐代「邊塞」詩派之建構》，臺北：國立政治大學中國文學系博士論文，2020年。
- 赤井益久：〈「王孟韋柳」評考——從「王孟」到「韋柳」〉，收錄於增野弘幸等著：《日本學者論中國古典文學》，成都：四川出版集團巴蜀書社，2005年。
- 宋文哲：《韋應物相關並稱批評研究》，長春：東北師範大學中國語言文學系碩士論文，2018年。
- 孫紀文：《王士禎詩學研究》，銀川：寧夏人民出版社，2008年。
- 陳伯海：《唐詩評論類編》，山東：山東教育出版社，1993年。
- 陳垣：《史諱舉例》，上海：上海書店出版社，1997年。
- 陳英傑：《宋元明詩學發展中的「盛唐」觀念析論》，臺北：國立政治大學中國文學系博士論文，2011年。

- 張健：《清代詩話研究》，北京：北京大學出版社，1999年。
- 盛珍珍：《清詩話中韋應物詩歌接受研究》，合肥：安徽大學中國語言文學系碩士論文，2018年。
- 黃景進：《王漁洋詩論之研究》，臺北：文史哲出版社，1980年。
- 黃景進：〈王漁洋「神韻說」重探〉，《第一屆清代學術研討會論文集》，高雄：國立中山大學中國文學系，1993年。
- 黃繼立：《「神韻」詩學譜系研究——以王漁洋為基點的後設考察（上）》，臺北縣：花木蘭文化出版社，2008年。
- 黃繼立：《「神韻」詩學譜系研究——以王漁洋為基點的後設考察（下）》，臺北縣：花木蘭文化出版社，2008年。
- 蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》，臺北：臺灣學生書局，2001年。
- 蔡瑜：《高棅詩學研究》，臺北：國立臺灣大學出版委員會，1990年。
- 蔡瑜：《宋代唐詩學》，臺北：國立臺灣大學中國文學系博士論文，1990年。
- 鍾優民：《陶學史話》，臺北：允晨文化，1990年。
- 蔣寅：《王漁洋與康熙詩壇》，北京：中國社會科學出版社，2001年。
- 韓勝：《清代唐詩選本研究》，北京：中國社會科學出版社，2010年。

“Wang Wei” and “Tao Wei” — Wei Yingwu Discussion in the Wang Shih-Chen’s Poetics from the Perspective of Equal Popularity

Wang, Juen-Nung*

Abstract

All previous studies on Wang Shih-Chen’s poetics suggest that he attached the highest importance to “Wang Wei and Meng Haoran.” Besides, relevant studies also focused on these two scholars. However, the literature review reflects that Wei Yingwu also played an important role in Wang Shih-Chen’s poetics. Although the academic circle in the past has mentioned this issue, an in-depth investigation has never been performed. This study aimed to probe into this issue and specifically demonstrate how Wang Shih-Chen thought about Wei Yingwu.

As Wang Shih-Chen mentioned Wei Yingwu, he tended to use both “Wang Wei” and “Tao Wei.” Apparently, the “equal popularity” of these two names is the key to understanding how Wang Shih-Chen thought about the poems of Wei. When Wang Shih-Chen mentioned the equal popularity of “Wang Wei,” Wei Yingwu’s quiet and distant poetic realm became the focus of attention, and Wei was regarded as a literatus in line with the aesthetic ideal realm of “charm.” The equal popularity of “Tao Wei” revealed the poetic topics different from “Wang Wei”, uncovering the simple and unadorned text style of Wei Yingwu, which resembles Lessons from the States from five masters of ancient works.

Wei Yingwu’s equal popularity was shared with two scholars. One is Wang Wei who has the highest status in poems of ideal realm of charm, and the other is Tao Yuanming who plays a significant role in classical poetry and has a noble personality. Wei Yingwu not only achieved the ideal realm of “scenic poems” but also was regarded as a master with a simple

* Project Assistant Professor, General Education Center for Humanities and Social Sciences, Chang Gung University of Science and Technology.

charm and close to the realm of Lessons from the States. As Wei Yingwu shared equal popularity with Wang Wei and Tao Yuanming in Wang Shih-Chen's poetics, this phenomenon deserves attention. In the past, poetic critics usually used "Wang Wei" or "Tao Wei" in their criticism. However, Wang Shih-Chen used both "Wang Wei" and "Tao Wei" to show his insights into poetics.

Keywords: Wang Shih-Chen; Wei Yingwu; Wang Wei; Tao Wei; equal popularity

《北市大語文學報》第二十五期；57-80 頁
臺北市立大學中國語文學系 2021 年 12 月

女性視角的審度與認同 ——台灣歌仔戲【哭調】與苦旦廖瓊枝*

楊 馥 菱**

【摘 要】

台灣歌仔戲在進入內臺演出後，能夠凌越北管戲、南管戲等傳統戲劇，應歸因於唱腔之吸引人，在各類曲調中尤其以旋律淒惻動人的【哭調】為甚。關於【哭調】產生原因，歷來多認為【哭調】與日治時期的統治文化有著必然的關係，歸因於日本殖民政府的高壓統治影響，將【哭調】的發生訴諸為政治因素。

本文從【哭調】產生的時間點著手，對於僅將【哭調】的產生歸因於日本殖民政府壓迫歌仔戲的說法提出修正，再從當時社會生活實況推論出更貼近【哭調】產生的原因。試圖以更多的史料與其他文類的文學作品來還原、推敲【哭調】產生的直接因素與意義，並以台灣「第一苦旦」廖瓊枝為例，印證【哭調】與台灣女性命運相繫的脈動與關聯。

本文分為五小節論述：第一節「前言」，爬梳歷來【哭調】緣起的各家說法；第二節「【哭調】緣於日人壓抑說的商榷」，利用史料，從時間的軌跡辯證【哭調】的緣起；第三節「女性演員和【哭調】產生的關係」，以日治小說和報章新聞為佐證，說明【哭調】與女性演員的登場有著密不可分的關係；第四節「台灣第一苦旦廖瓊枝」，女性演員讓【哭調】成為歌仔戲的重要唱腔，也在哭腔中找尋救贖與慰藉，台灣第一苦旦廖瓊枝，尤其更能說明【哭調】之於歌仔戲苦旦的特殊意涵。第五節「結語」，總結前面論述，重新省視【哭調】的意義與價值。

關鍵詞：歌仔戲、哭調、苦旦、廖瓊枝

2021.08.24 收稿，2021.12.21 通過刊登。

* 感謝兩位匿名評審的寶貴意見。

** 臺北市立大學中語系副教授。

一、前言

2021 年 4 月台灣國寶級藝人廖瓊枝以 86 歲高齡重登舞台，¹演出《凍水牡丹Ⅱ灼灼其華》²，這齣戲是廖老師的生命史，也是傳統父權社會底下諸多女性哀聲嘆息的迴音，更是台灣歌仔戲走過百年歷史下戲班藝人悲涼命運的縮影。《凍水牡丹Ⅱ灼灼其華》劇末，廖瓊枝的眾弟子在舞台上大聲說出：「歌仔戲贖回苦旦的尊嚴來」，廖瓊枝不僅是因為擅長以哭當歌而成為「台灣第一苦旦」，更重要的另一層意義是，廖老師以其一生投入歌仔戲 70 多年，藉由苦旦此一形象，把歌仔戲推向普及與共鳴的境界上多有貢獻。而劇末廖瓊枝走向台前，藉夢境悠悠吐露長願：「講來不驚恁笑，雖然封箱了，我猶常常咧夢——（唱）孤影獨行無地轉，夢中人迷失在花園，此身渺小若狗蟻，苦苦候等對面光，有光的所在我才有形影，大腳細腳我擔當，如怨如慕如泣如訴，人生是若戲總是會煞鼓，望只望先輩的戲曲毋通斷，深情古意傳久長」，³這段內容更是唱出她內心以歌仔戲為職志的奉獻與期望。

關於廖瓊枝如何成功塑造歌仔戲苦旦形象，並以台灣第一苦旦屹立不搖於歌仔戲界與戲曲界，其專精的唱腔技巧與歌仔戲特有的哭韻可說是關鍵，在《凍水牡丹Ⅱ灼灼其華》中廖瓊枝也在戲中提到哭腔表現與其表演的關係：「歌仔韻牽絲我台灣島頭哭到尾，功夫盡展較安怎台袂死伊王魁，嘆仔聲熱熱甘是我咧予看笑話，恨天怨地焦桂英去逐著惡冤家」，廖瓊枝總是在台上演著劇中人物的悲歡離合，她以哭當歌，唱著屬於自己的哭腔，流著自己的眼淚，勾起多少人的共鳴與回憶，撫慰了多少人的心靈！

「歌仔戲」顧名思義是演唱「歌仔」的戲劇最能代表其戲劇特色的正在於獨樹一格的唱腔曲調。除了獨有的【七字調】、【哭調】、【大調】、【倍思】、【雜念仔調】之外，它還具有年輕劇種的發展特性，善於吸收新的音樂成分。在歌仔戲的唱腔曲調中又以【哭調】與【七字調】最能代表歌仔戲的音樂。由於【哭調】腔韻特殊，旋律感人真切，通常【哭調】總與歌仔戲為大眾相提並論。提到「歌仔戲」，即聯想到【哭調】，反之亦然。大抵台灣歌仔戲在形成後，能夠凌越「北管」、「南管」等傳統戲劇，應歸因於其唱腔之吸引人，尤其以【哭調】為甚。⁴

¹ 廖瓊枝老師（1935 年—），行政院文化建設委員會第一屆重要傳統藝術文化資產保存者、第 27 屆行政院文化獎、第二屆國家文藝獎得主、教育部重要民族藝師、薪傳歌仔戲劇團藝術總監。值得一提，廖瓊枝是第一位獲得改制後「國家文藝獎」的傳統戲曲類表演藝術家（1998 年 9 月獲獎）。

² 《凍水牡丹Ⅱ灼灼其華》由廖瓊枝老師與臺灣國樂團跨界合作，施如芳、魏于嘉編劇，戴君芳導演，2021 年 4 月 30 日及 5 月 1 日於臺灣戲曲中心演出。

³ 筆者所觀賞的是 2021 年 4 月 30 日的《凍水牡丹Ⅱ灼灼其華》。本文所引的劇中唱詞與台詞為施如芳編劇所提供，在此特別致謝。

⁴ 參見徐麗紗：《台灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》（臺北：學藝，1991 年），頁 153。

初期的歌仔戲尚屬小戲階段，偏重於「戲弄」的演出，主要以戲謔的情節、詼諧的動作、插科打諢的演出方式來逗樂觀眾。其戲劇的演出通常於農事之餘暇，參加喜慶或神誕的慶祝活動，在節慶的歡樂氣氛中，是不適合演唱哀傷的曲調，因而當時的唱腔以輕鬆、愉快的民歌小調為主體。旋律悽惻動人的【哭調】，其盛行應在歌仔戲脫離喜慶、神誕之熱鬧活動，發展至組成職業戲班，進入戲館的大舞臺，也就是歌仔戲進入內臺演出，才開始發生流行。1945 年之前的歌仔戲音樂有一大部分是【哭調】：其中有以既有的民歌為基礎的加上裝飾音而構成的，如【大哭】和【嘆煙花】；其二有將原曲調速度放慢而形成的，如【七字哭】、【三聲無奈】；其三有將原為器樂曲牌加以改編而形成的，如【絲線調】；其四有由編曲者依【大哭】曲式結構而重編的，如【金水仙】、【白水仙】、【三盆水仙】即為藝人杜蚶所編，【心傷悲】、【日月嘆】、【廣東怨】是由藝人陳冠華所編，【留書調】是由藝人曾人錐所編，【望月詞】是由藝人蘇桐所編；其五有融合【大哭】的結構、調式色彩與【雜念仔調】的吟誦性唱腔而構成的，如【賣藥仔哭】。其他屬於【哭調】音樂類型的有【艍艍哭】、【新哭調】、【台南哭】、【告狀調】、【新北調】、【運河哭】、【江西調】、【瓊花調】、【清風調】、【破窯調】、【都馬哭】、【霜雪調】等。⁵

綜述【哭調】產生原因的幾種看法：有歸因於日本殖民政府禁止歌仔戲演出，對歌仔戲作者施加壓力，造成許多人抑鬱難伸，故而創作【哭調】以寄寓悲憤之情；⁶也有歸因於日本殖民政府高壓統治，強取豪奪，使得台灣百姓產生悲愴無奈、恐懼怨懟的心理，因而有了【哭調】的產生；⁷亦有歸因於先民移墾生活的悲苦心酸和滿清官吏的顛覆，再加上現實生活愁苦，故而心情沈鬱，產生了【哭調】。⁸上述說法大多認為【哭調】的產生與日治時期的統治文化有著必然的關係，因而歸因於日本殖民政府的高壓統治之影響，而將【哭調】的發生訴諸為政治因素，⁹其中第一種說法由於來自作曲家親身經歷，歷來最為學者所採用。¹⁰

⁵ 關於【哭調】音樂的類型與來源，係根據徐麗紗：《台灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》中的分類。

⁶ 參見陳豔秋：〈譜出台灣女性堅貞純情嬌媚的旋律：訪作曲家陳秋霖〉，《台灣文藝》第 85 期（1983 年 11 月），頁 195-201。

⁷ 參見呂秀蓮：〈台灣人的音樂心靈：『台灣的歌』序〉，《台灣文藝》第 97 期（1985 年），頁 67-76。

⁸ 參見蔡懋堂：〈近三十五年來的台灣流行歌〉，《台灣風物》第 11 卷第 5 期（1961 年），頁 6-18。

⁹ 像學者張炫文於其《台灣歌仔戲音樂》中便直接將【哭調】的產生界義為：「由台灣的悲劇性歷史背景，所產生之悲劇性格的曲調。」張炫文：《台灣歌仔戲音樂》，（臺北：百科文化，1982 年），頁 29。

¹⁰ 宜蘭縣立文化中心的《台灣戲劇中心研究規劃報告》之調查將陳秋霖的說法列為哭調產生的第一要點。宜蘭縣立文化中心：《台灣戲劇中心研究規畫報告》，（行政院文化建設委員會印行，1988 年，頁 119-120）。另外，徐麗紗於其《台灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》之第三章歌仔戲哭調產生背景的研究中，即將陳秋霖的說法列為第一要素（徐麗紗：《台灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》，頁 153-155）。不過，徐氏

然而，歌仔戲以其萌發於民間並與人民生活相關切之民間戲劇背景，【哭調】的產生或許與日本殖民之高壓手段有所相關，但將之產生完全歸因於日本政府的壓迫，則未免太過於直接。台灣漢人及原住民在日治初期以武力抗暴的行動表達對統治者的不滿，但失敗之後，情感上是處於被壓抑的悲怨，在無法以行動反抗時，只能以其他方式消極抗議。消極抗議的真正作用不是讓敵對者退卻，而是悲怨心理的宣洩、抒解，是集體心理治療（非有意識、有自覺）的方式，以使情感暫時得到局部的平衡。這是被壓迫者的生存之道，否則只有自殺或自我放逐（隱逸）。當不願自殺而又被籠罩在統治體系時，無路可走，於是往往遁入統治者較難操控的藝術、宗教，和無政治企圖的技術知識，如農、工、醫等。歌仔戲此一民間戲劇正是此時人民逃避政治，體現心聲的管道。但是歌仔戲的【哭調】雖然與其產生於日治時期之政治背景有所關聯，可是從其產生的時間和當時社會實況來分析，則另有其他更重要因素。因此，若完全歸諸日本殖民統治的說法似乎是過於籠統，同樣的若只歸因於日本殖民政府禁止歌仔戲演出而產生的說法，也是值得商榷的。

本文將從【哭調】產生的時間點此一問題著手，對於前述僅將【哭調】的產生歸因於日本殖民政府壓迫歌仔戲的說法提出修正，再從當時社會生活實況推論出更契合【哭調】產生的原因。這並不表示筆者為日本殖民統治緩頰，而是如實地探討一個學術的問題，日本殖民統治對台灣漢人、原住民所造成的歷史創傷，並不會因此而改變、消失。以下分別從【哭調】緣於日人壓抑說的商榷、女性演員和【哭調】產生的關係這兩大方向著手。【哭調】的產生與女性演員的登場有著密不可分的關係，女性演員讓【哭調】成為歌仔戲的重要唱腔特色，在女性意識尚未抬頭的年代，女性演員將自身悲苦的遭遇投入於【哭調】，在哭腔中找尋救贖與慰藉，這在台灣歌仔戲劇團中不乏諸多例子，其中台灣第一苦旦廖瓊枝曾被喻為是台灣最會哭的女人，尤其是更能說明【哭調】之於歌仔戲苦旦的意義與重要性。

筆者試圖以更多的史料與其他文類的文學作品來還原、推敲【哭調】產生的直接因素與意義，並以台灣「第一苦旦」廖瓊枝老師為例，印證【哭調】與台灣女性命運相繫的脈動與關聯，從苦旦型塑與【哭調】之間的緊密關係，以及女性作家審視歌仔戲苦旦演員的角度，其中所包含的是更多同情與女性特殊視角的演繹。

後來的相關研究已再從音樂角度將此一說法作了修正，並認為此說過於政治化（見徐麗紗：〈台灣歌仔戲『哭調』唱腔的檢析〉，《海峽兩岸歌仔戲學術研討會論文集》（行政院文化建設委員會，1986 年，頁 193-230）。

二、【哭調】緣於日人壓抑說的商榷

關於【哭調】唱腔之起因，考諸歷來學者歸因於時代背景而抱持其產生乃因日本政府壓抑歌仔戲，而有所謂政治壓迫下以哭當歌的論點，大多是採取藝人陳秋霖的說詞。藝人陳秋霖於台灣光復前組織過戲班，並曾進入歌倫比亞公司為歌仔戲編過許多曲調，有關【哭調】的產生，在接受陳豔秋訪問時他表示：

日本人禁止歌仔戲的演出，對歌仔戲作者施加壓力，許多人抑鬱難伸，因此乃寓悲憤於戲中，以歌當哭，所以光復前的台灣歌仔戲，有一大部份是「哭調仔」，哭起來悲傷哀怨，聽了之後，當有一股淒涼意味。¹¹

陳氏從作曲家的角度認為哭調的產生，是因為日本當局禁止歌仔戲的演出並對作者施壓，受到日本殖民政府對歌仔戲的壓迫，作者和藝人因而將悲憤寄寓於戲劇中，因而創作出具有悲涼淒愴腔韻的【哭調】。陳氏以其親身經歷，所言頗能令人取信。回顧日本殖民台灣期間對於台灣人民所採取的統治策略可分為三個時期：1895-1918年為「安撫政策」；1918-1937年為「內臺一如」（即台灣與日本本土處於相等的地位）策略；1937-1945年為「皇民化運動」推行期。¹²1937年盧溝橋事變發生後開始禁止所有報刊上的中文版，至1941年太平洋戰爭爆發，日本統治當局則成立「皇民奉公會」以積極推行「皇民化運動」：完全禁止台語的演唱，以演唱日本歌曲為主；戲劇的上演必須演唱日文歌，穿日本和服等等，並經由警察核准才可演出。¹³日本統治當局在皇民化運動之下欲以「改良劇」取代台灣的所有戲劇，¹⁴此時歌仔戲不斷遭受禁演的阻撓，面臨到前所未有的迫害。對照陳秋霖所言，則歌仔戲【哭調】的出現當在1941年日人禁止歌仔戲演出之後所產生的。然而考諸史料及歷來學者的相關研究，【哭調】盛行於1926年左右（詳後），陳秋霖所言不僅不合事實，而且未能道出【哭調】產生的真正原因。

日治初期，由於台灣人民的武裝反抗風起雲湧，日本一方面忙於鎮壓，一方面忙於建立殖民地的統治體系，因而對於漢文化中的閩南文化和客家文化採取放任自由，以避免衝突。因此像宗祠寺廟，沒有遭到太多的破壞，民間祭祀演戲得以延續，歌仔

¹¹ 參見陳豔秋：〈譜出台灣女性的堅貞純情嬌媚的旋律：訪作曲家陳秋霖〉，《台灣文藝》第85期（1983年11月），頁198。

¹² 有關日據時期台灣被殖民的情形與政策可參考《台灣史》第八章〈日據時期之台灣〉（1977年4月台灣省文獻會）。

¹³ 參見呂訴上：《七七抗戰後的台灣劇運》，《台北文物》第3卷第2期（1954年8月），頁86-91。

¹⁴ 參見日人赤星南風：〈即刻斷然禁止台灣戲劇〉一文，載於《台灣藝術新報》第5卷第8號（1939年8月）。

戲也因此而得到自由的發展。¹⁵歌仔戲起於民間歌謠小調，剛開始是民間農閒之際的娛樂演出，或祭祀酬神之際以陣頭遊行的方式表演，因為使用的語言為當地方言即閩南語，有別於大陸傳入之舊劇而倍感親切且易於理解，因而受到重視。約莫於 1925、1926 年歌仔戲由老歌仔戲進入到內台歌仔戲演出，並開始有了內台職業戲班的組織，¹⁶進入內台演出之後的歌仔戲，由於吸收多方劇種之特色，不論在身段、唱腔曲調、劇本、扮相、舞臺布景等方面，皆有長足進步，並立刻引起社會大眾的觀看興趣。再加上歌仔戲【哭調】的發創，其速度緩慢，在每個句落往往以下行的方式趨向結束音，並喜用嘆詞來拖長曲調，有意猶未盡的感覺。¹⁷淒惻哀怨的音樂旋律和坦白真切的內心唱段，可委委道盡心中的淒苦，也有感嘆吟詠之味，【哭調】很快便成為歌仔戲重要的腔調，使得歌仔戲於此時期大受歡迎。大約在 1925 年，歌仔戲已經成為最受歡迎的劇種，從台北到台南，歌仔戲劇團及子弟班紛紛成立。¹⁸根據 1928 年總督府的調查報告，在全台一百一十一團戲班中，歌仔戲班有十四團僅次於布袋戲和亂彈。¹⁹由此可見，日治時期台灣歌仔戲盛行之一般。

據 1930 年代老藝人屢斗寶貴回憶，當年與名苦旦愛哭咪搭檔演出《山伯英臺》，在演至〈悲離〉一折時，兩人常隨興之所至，即興時演唱達一個鐘頭之久，往往唱至聲淚俱下，頗受觀眾歡迎。²⁰又據台籍旅漳歌仔戲藝人李少樓表示，約於 1924 年左右，由許成家、溫紅塗聯合演出的《山伯英臺》，在台北永樂座劇場造成不小的轟動，演員由十二拜唱至二十四拜，觀眾還欲罷不能，重演至兩三回至下半夜方止。²¹根據老藝人陳冠華當年的回憶，歌仔戲進入內台商業劇場演出之後，隨即便產生了【哭調】，並且因旋律腔調感人而立即大受觀眾歡迎，其時間約於 1926 年左右。²²當時歌仔戲【哭

¹⁵ 參考陳耕、曾學文：《百年坎坷歌仔戲》第六章（臺北：幼獅出版，1995 年），頁 99。

¹⁶ 受到四平戲、亂彈戲、南管戲這類大戲的影響，歌仔戲從其中吸收曲調及關目排場，又於民國十二年左右，歌仔戲開始受到京班和福州班的感染，改進本身藝術，民國十四年前後它由野台戲進入戲院更加廣汲博取，迅速發展。見曾永義：《台灣歌仔戲的發展與變遷》第三章（臺北：聯經，1988 年），頁 51-59。

¹⁷ 參見徐麗紗：《台灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》，頁 155-156。

¹⁸ 根據陳保宗〈台南的音樂〉記載，1925 年「丹桂社」歌仔戲班在台南「大舞臺」演出，而後陸續有「同意社」、「正和軒」、「昭和社」等歌仔戲子弟團成立。陳保宗：〈台南的音樂〉，《民俗台灣》2 卷 5 號（1942 年），頁 36-42。

¹⁹ 參見邱坤良：《舊劇與新劇：日治時期台灣戲劇之研究（1895—1945）》（臺北：自立晚報，1992 年），頁 186。

²⁰ 參考陳秀娟：《台灣歌仔戲的演變過程：一項人類學的研究》（臺北：國立台灣大學人類學研究所碩士論文，1987 年），頁 64。

²¹ 參考謝家群：〈歌仔戲——台灣省〉，《中國戲曲劇種詞典》討論稿之五，（福建省劇種歷史學術研討會，1982 年 5 月）（未出版）。

²² 陳君玉於〈日據時期台語流行歌概略〉一文中提到歌仔戲在進入內台演出後，乃以【哭調】為主，故其旦角皆擅長。見陳君玉：〈日據時期台語流行歌概略〉，《台北文物》季刊第 4 卷第 2 期（1955 年 8

調】盛行的情形也反應於報紙社論中，如 1929 年 9 月 22 日第 279 號的《台灣民報》：

〈歌劇依照開演 當局無視民意〉／清水報導

歌仔戲的毒流，人莫不視為蛇蠍。其悲調淫聲、動人魂魄、傷風敗俗，莫甚於此。致有西勢某女，被其聲色所迷，終至圖自殺者，令人聞之寒心。而當局每裝聾作癡，未加以嚴禁或取締，此有關於地方風格，聞清水民眾黨，現擬聯絡工商各界，積極的進行打破，以期掃清敗類，希望街民覺醒，協力驅除云。

又如同日埔里之報導：

〈獎勵歌仔戲 破壞地方良俗〉

埔里能高坐自本月九日起再來了一班傷風敗俗的歌仔戲在此開演了。原來地方有志者對這樣歌仔戲的開演，莫不倡首反對並極力對當局陳情嚴重取締，然當局皆置若罔聞，任肆行發揮歌仔戲的本領。所以公學校的學童受其感化，以致在街頭巷尾高唱淫調，不顧學業者比比皆是。甚且家庭的美風良俗受其影響，沒及生出種種的悲劇亦是時有所聞。……

不論是藝人回憶當年演唱【哭調】盛況的說明，抑或當時報紙的記載，都可證明被視作悲調淫聲的【哭調】於 1926 年前後大受歡迎，而且盛行不已。

再者，【哭調】若係因日本殖民政府的禁演而抒發忿恨，則台灣知識分子照理不應抨擊【哭調】的演唱，還會鼎力支持才是。但是除上引 1929 年的《台灣民報》之外，1929 年至 1932 年的《台灣民報》和《台灣新民報》也屢屢可見知識份子批評歌仔戲歌調悲靡、動作淫蕩、破壞善良風俗的言論，也可看出知識份子將歌仔戲視為洪水猛獸、淫聲歌調，而以激烈言詞大加撻伐。對於【哭調】的傳唱，知識份子發出所謂「當局置若罔聞」、「當局無視民意」、「獎勵歌仔戲」等言詞，懷疑歌仔戲是日本政府用來打擊民族運動者的工具。黃梅生的〈松竹竹枝詞〉云：「治安雖亦禁言論，不禁新謠且暮喧；社鼓聲中歌仔戲，村姑村老共銷魂。建醮迎神復賽豚，蓬萊新穀價仍溫；地租戶稅先完納，督促應無夜打門」。²³即認為日本政府嚴於徵求稅款，取締言論，然卻對屬於迷信活動的歌仔戲演出甚為寬大。另外，張維賢更認為日本政府因為無法禁止新劇、文化劇受到大眾喜愛的熱潮，而故意提倡歌仔戲加以打擊、壓制文化劇的氣氛。²⁴

月），頁 22-30；又據老藝人陳冠華表示，歌仔戲之【哭調】唱腔的出現，約在民國十五年（1926 年）前後。見徐麗紗：〈台灣歌仔戲「哭調」唱腔的檢析〉，頁 193-230。

²³ 見林錦銘：〈松社與松山吟詠〉，《台北文物》第 3 卷第 1 期（1954 年）。

²⁴ 見張維賢：〈我的演劇回憶〉，《台北文物》第 3 卷第 2 期（1954 年）。筆者以為張氏的言論有欠公允。台灣新劇、文化劇興起的時間大約與歌仔戲興起的時間略同，但兩者發展卻有明顯的不同。歌仔戲

從當時報紙社會輿論和知識份子的言論看來，1937 年推行皇民化運動之前，日本政府對歌仔戲的態度是容忍的²⁵，允許劇團營業，雖也談不上含有鼓勵性質，但也未對其強制禁止。那麼陳秋霖所謂日本政府禁止歌仔戲演出，許多人抑鬱難伸只好寓悲憤於戲中，以歌當哭的說法，或是指皇民化運動時期，日方對歌仔戲的打壓情形而言，從時間上推算，此時【哭調】早已傳唱不墜大受歡迎，也就是說最初造就【哭調】產生的，並非來自於日本政府打壓歌仔戲演出。

事實上，歌仔戲以發展於民間的動人曲調，本土易懂的母語語言，再加上其他劇種藝術的薰陶啟發，在日治時期走入內台演出而廣受大眾喜愛。然而，民間戲劇藝術本身所反映的戲劇生產的社會因素，是無法與人民生活以及社會動脈絕對切割，為真正瞭解【哭調】悲戚哀傷旋律背後的意義，應就當時人民生活與社會發展兩方來探究。

三、女性演員和【哭調】產生的關係

日軍接收台灣之初，雖全副力量在鎮壓各地，但民俗祭典與戲劇活動並未曾間斷，在最早被派駐台灣的日本人中，有人曾對當時民間習俗做過記錄，從這些記錄中，或可見日治之初的民間戲劇活動。根據最早被派駐台灣的日本人之一佐倉孫三《台風雜記》中所記：「台人好演戲，與日人相同，祭典農歲必為演戲以樂之，所演大抵《三國志》、《水滸傳》、《西廂記》類。優皆男，女優甚稀，其所演舞臺者，皆臨時設之，無常設置者，其形如我神樂殿，彈竹鼓鑼，鏘然填然，聳人耳。而優皆魁梧偉男子，峨冠長髯，動止快活，劍舞戟飛，或為鴻門之會，或為三雄之宴，勇壯殺伐之風有餘，而少情趣緻密之態，且語言不通，其所觀真有隔靴搔癢之嘆，且以其技藝比我名優，則豈啻宵壤月鼃。」²⁶佐倉孫三以日本人評騭台灣戲劇雖有失客觀，但所述台灣戲劇之演出狀態或許有助於瞭解，日治之初台灣戲劇的真實狀況。根據資料，當時台灣戲劇表演場所為外台臨時搭建，演出的內容多歷史劇，音樂以彈竹鼓鑼為主，參與演出的演員多為男性，女性演員則尚未正式參與演出。

以其俚俗的本質很快便風靡全台，反觀新劇、文化劇標示著反對舊戲，並把傳統戲劇看作是影響台灣進步的陋習，於是演出內容陳義過高，變成中流以上人們欣賞的目標，以致於無法符合一般民眾藝術要求。

不過，從張氏將歌仔戲的盛行歸諸於日本政府看來，可見歌仔戲在 1920 年代之後相當受到喜愛和歡迎。

²⁵ 邱坤良亦認為此時期日方對於歌仔戲的態度是較為容忍的。見邱坤良：《舊劇與新劇：日治時期台灣戲劇之研究（1895—1945）》，頁 210。

²⁶ 佐倉孫三是在 1895 年 5 月最早被派赴台灣的日本人之一，在台期間不過兩三年，任職總督府民政局。見佐倉孫三：《台風雜記》（東京：國光社，1903 年），頁 56。

歌仔戲於十九世紀末期，尚屬落地掃、歌仔陣時期，未進入內台演出之前，大致是如此的狀態。其時表演型態為醜扮踏謠，演出內容多為插科打諢，演員多為當地未婚之年輕男性，旦角則由男性「男扮女妝」演出。²⁷到了 1920 年代，歌仔戲進入城市舞臺成為大戲，因而使得演員的需求量隨之增加。面對供不應求的問題，從戲劇本身的發展路徑來看，歌仔戲受到其他劇種的劇場觀念之影響，生活困苦的女性開始參與了演出便是十分合理的現象。邱坤良認為發展為大戲的歌仔戲，適逢台灣 1910 年代後期至 1920 年代經濟發展，便吸收海派京劇的劇場觀念，也開女演員演戲的風氣。²⁸大抵日治時期歌仔戲與來自上海、福州的京班一直有著密切的關係，其中機關布景取勝的連台戲演出方式及武戲的表演程式影響歌仔戲最多，²⁹「男扮男，女扮女」此種表演型態也可能因此帶入歌仔戲中。

歌仔戲有了女性演員加入演出，除了來自於京劇劇場觀念之外，還有受到當時客家歌仔戲女性演出的影響。根據日治時期作家張文環的小說《閹雞》中的內容：

說到大正十三年（一九二四年），那正是「台灣歌劇」的全盛時代。歌仔戲從亂彈到九角仔，不管北管也好或者南管也好，都不再說戲的名稱，而一律稱為男女班來了。受了客家歌劇對一般歌劇的影響，戲裡的女角，非由女人扮演，便被認為是不成說話。³⁰

張文環以其成長背景之所見所聞，³¹對於當時歌仔戲女演員的出現，歸因於是受到客家歌仔戲的影響，當可作為參據。³²關於客家歌仔戲出現女演員的說法，呂訴上於《台灣

²⁷ 根據宜蘭縣立文化中心的《台灣戲劇中心研究規畫報告》之調查，在本地歌仔子弟班中沒有女性演員的參與，各腳色都由男性醜扮。這是因為本地歌仔演來極為淫邪，男女互相挑逗的情戲，若由真實男女來扮演，在當時男女授受不親的社會是不被容許的。宜蘭縣立文化中心：《台灣戲劇中心研究規畫報告》，頁 772。

²⁸ 參見邱坤良：《舊劇與新劇：日治時期台灣戲劇之研究（1895—1945）》，頁 206。對於此一說法所據資料究竟為何，邱氏並未說明。不過關於當時京劇劇場觀念的問題，也就是京劇劇場中女性演員加入的情形，可參考周慧玲〈中西現代劇場中的性別扮演與表演理論——兼論文化借用或挪用〉一文，她提出當時表演界受到西方寫實主義的影響，認為表演應該反映人生，舞臺銀幕上不應該只由男演員來包辦所有的角色，此一論點或許可說明京劇出現女演員的原因。周慧玲：〈中西現代劇場中的性別扮演與表演理論——兼論文化借用或挪用〉，發表於輔仁大學外語學院第三屆國際文學與宗教會議《戲劇、歌劇與舞蹈中的女性特質與宗教意義》，1997 年。

²⁹ 見邱坤良：《舊劇與新劇：日治時期台灣戲劇之研究（1895—1945）》，頁 167。

³⁰ 張文環的小說《閹雞》原以日文寫成，後由鍾肇政翻譯成中文。該作品於 1942 年 6 月 17 日原載於《台灣文學》第 2 卷第 3 號，1942 年 7 月出版。現收錄於施淑主編：《日據時代台灣小說選》（臺北：前衛，1992 年）。

³¹ 張文環生於 1909 年，卒於 1978 年，是日治時期的台灣重要作家。

³² 范揚坤於〈把「片岡巖」打造成「呂訴上」——一段描述客家採茶戲文字的變遷考〉（《茶鄉戲韻——海峽兩岸傳統客家戲曲學術交流研討會實錄》，南投市：省文化處，1999 年）一文，爬梳了日治時期有

電影戲劇史》中提到民國初年，新竹日人松田氏組織客家人的客家歌仔戲亦會演唱閩南語，該團多角有阿狗旦、阿細妹旦、小春姊等³³，當時客家歌仔戲班已出現女性演員。呂氏於書中更收錄 1918 年 7 月 12 日新竹客家歌仔戲「共樂團」劇團演出《斬李廣》及《包公審仙女□過王鏡》（全本）的戲單影印，讓戲單上載有「優等正旦楊彩雲」、「超等小旦楊玉雲」之內容。³⁴據此保守估計，客家歌仔戲於 1920 年之前已有女性演員加入演出，再參照張文環小說中的描述，可以推論，受到京劇和客家歌仔戲的影響，歌仔戲於 1920 年之後，也開始有女性演員加入，並大受歡迎。有鑑於歌仔戲日漸受到歡迎，甚至壓倒九甲戲，1928 年左右，嘉義市柯清水組織一團「嘉興社女優團」，演出腳色全部以少女來扮演，初期還頗受歡迎，但好景不長，因為女演員步入婚姻及人事糾紛，班主無法管理而解散。³⁵

此外，再從社會經濟的角度來看，日治時期的台灣婦女在「資本家——殖民者——父權」三者的互動互用中，是屬於弱勢的族群。在第一波婦運的萌發之後，一直要到 1920 年代，婦女團體的努力才有了相當大的成果。³⁶台灣女性之社會位階於該時期初步轉移，女性開始有自覺的走入社會舞臺以謀求經濟獨立，這也是女性加入演員行列的推動因素。在這逐漸開放的社會背景下，台灣女性擺脫掉以往陰暗、隱形的地位，開始自由的集結於戲館觀戲，進而也參與了戲劇演出。

女性自覺意識的開啟，造成女性觀眾群的增加，使得不論是情緒渲染或音樂本質都具有女性陰柔特質的【哭調】，更備受青睞而大受歡迎。而劇場觀念的打開以及女性擔任腳色的演出，助長了女性就業的機會，於是歌仔戲的年輕女性演員以華麗的服飾，用台灣聲腔、語言演唱傳統的劇目以及新編的連台好戲，如：《五子哭墓》、《八

關客家採茶戲相關報導與描述之文字，文中列出 1920 年代台灣總督府所進行的全台戲班調查「各州廳別演劇一覽表」，列出臺灣各行政轄區內的戲班資料，其中新竹街陳絳的「真花園」與卓青雲的「霓雲社」兩個客家戲班均登記為歌仔戲班。（該份調查收錄於《臺灣に於ける支那演劇及台灣演劇調》，昭和二年（1927 年））。可見客家戲從小戲發展到大戲，進而與歌仔戲相交融，除了語言使用客家語系，其他表演藝術內涵是相同相通的；又根據蘇秀婷，於〈從《耀酒》到《扛茶》、《拋茶》——一段客家三腳採茶戲變遷歷程考察〉，（《戲曲學報》第 6 期，2019 年，頁 173-202）一文的考察，當時客家戲開始發展為大戲規模時，為了避開淫戲的污名，大湖小美園、北埔德勝園、新埔沙樂園、銅鑼新樂社、六家明興社等戲班皆改以男女班、改良班、白字戲班之名演出，更可以證明張文環小說的描述內容值得採信。

³³ 參見呂訴上：《台灣電影戲劇史》（臺北：銀華，1961 年），頁 236。

³⁴ 同前註，頁 237。

³⁵ 同前註，頁 290-291。

³⁶ 參見楊翠：《日據時期台灣婦女解放運動：以台灣民報為分析場域（1920-1932）》（臺北：時版，1993 年），頁 592-596。

美圖》、《九美奪夫》等劇目，或社會事件，如：《運河奇案》³⁷、《彰化奇案》、《圓仔嫂強盜殺人事件》³⁸，加強了劇情中的悲歡離合，使觀眾耳目一新。女性演員加入歌仔戲的演出，除了給予觀眾另一番新體會之外，更使得【哭調】因此而盛行：

傳統戲劇的演出，在早期是鮮有女角的，旦角往往由男性反串。在未進內台演出之前，歌仔戲則是不用女角的。男性的歌喉無論在音質、音色上，均不適宜委婉細膩的「哭調」唱腔，且大男人哭哭啼啼與傳統認定的角色相違背，故原始的「歌仔戲」未有「哭調」的出現是可以理解的。在內台演出的歌仔戲，因為啟用了大量的女性演員，更能貼切的詮釋原有的旦角動作，而頗受歡迎。女性演員歌喉委婉，適合演唱哀傷的曲調。因此，「哭調」的盛行與女角的出現舞臺是相關的。³⁹

徐麗紗從音樂觀點，提出【哭調】和女性音色的相關性，從而肯定女角與【哭調】的必然性，是頗具參考意義。

大抵女性演員之聲腔柔媚細膩，唱起【哭調】更能夠將悲嘆吟詠、哀戚傷感的情緒渲染出來。另外，歌仔戲劇本取材廣泛，無論民間傳說、傳奇故事、歷史劇或時事劇，皆能入戲，其中又以男女愛情文戲最受歡迎，所佔劇目數量也最多。愛情故事中爭取女性婚姻自由、脫離傳統桎梏等題材，往往是傳統女性現實生活的寫照。每當劇情進入高潮處，唱起淒美的【哭調】，便容易牽動起女性觀眾心中的愁緒，甚至產生與劇中人物等同的經驗，並喚起一種普遍的情感，而隨著劇中人物潸然淚下。基於女性之間的聯繫，女性觀眾藉由觀賞劇中女性人物的悲歡離合，以作為自我界定的過程之一，在其中與那些人物進行同情的認同。女權主義心理分析學家伊莉莎白·阿貝爾（Elizabeth Abel）認為由於女性的自我界線是變動的，女性界定自己和別人是「通過所知的親密、友誼成為女性自我界定的工具，通過與別人的關係澄清個性，別人包含、反映了自我的一個基本方面」。⁴⁰職是之故，歌仔戲【哭調】的哭腔腔韻，所喚起的同性情緒，容易激起女性觀眾「同聲相應」和「同氣相求」的共鳴感，再加上劇情多為愛情文戲與傳統女性現實生活相映照，女性觀眾從戲劇演出中產生認同（Identification）的作用，⁴¹且從演員身上得到自我的澄清以及補償的效果。

³⁷ 參見《中國戲曲志·福建卷》下卷，頁216。

³⁸ 參見《台灣時報》1937年4月，頁19-21。

³⁹ 見徐麗紗：《台灣歌仔戲的唱曲來源分類研究》，頁155。

⁴⁰ 參見陳引馳譯：《女性主義文學批評》（臺北：駱駝出版，1995年），頁123。

⁴¹ 「認同」是指將自己投射在他人（或劇中人物）身上，使得他人（劇中人物）的成就（或遭遇），猶如自己親身的經歷一般。參考周慧玲：《表演心理學概論》（臺北：國立復興劇藝實驗學校，1996年）。

女性演員帶來女性觀眾心理的認同，從而更強化了【哭調】的效果。女性觀眾將現實生活與戲劇中悲歡離合的愛情情節融為一體，導致模仿戲劇的效應，歌仔戲因而被抨擊為傷風敗俗之禍害。此一時期，報刊上不斷出現嚴厲批評，如：1929年5月19日《台灣民報》第261號：

〈戲劇敗俗 當局宜嚴重取締〉／清水報導

能高座開演中之歌劇，其議題雖稱改良劇，但邇後試看其開演，說什麼開演是天豹圖，堂堂放歌仔調，現出狎褻醜態備至。演場中雖然有警吏之臨監，大概不識台語的居多，中有小部份精通台語之警吏，每感覺左右做人難，於是演唱種種之淫辭醜態，亦不加以取締。每及當地青年之婦女，聞說背夫私奔者有之，流落伶人者有之，甚至在劇場便所內幽會捉姦者有之。常聞街頭巷角，就學之學生口頭歌辭淫調，到處頻聞，地方人甚望當局對於敗壞風俗之點嚴格取締，則地方幸甚云。

1929年9月22日《台灣民報》第279號的記載：

歌仔戲的流毒，人莫不視為蛇蝎。其悲調淫聲、動人魂魄、傷風敗俗，莫甚於此。致有西勢某女，被其聲色所迷，終至圖自殺者。

又如1930年6月7日《台灣新民報》第316號：

〈歌仔戲依然盛行 官廳宜嚴重取締〉／斗六報導

斗六地方之歌仔戲，現時依然盛行。聞係由一二在當街食戲飯之野心家們，利用無知婦女之心裡，百般蒐羅各種歌仔戲前來開演。他們既可得周旋料，且戲團主亦要感其好意，彼等可以從中取利，至於地方風紀問題，他們皆置之不顧，希望官廳今後宜加考慮，實行取締才是。

同年6月14日《台灣新民報》第317號：

〈歌仔戲何多？〉／嘉義報導

在有識階級所非難的歌仔戲，聞因中部禁止其開演，所以盡到南部，如嘉義南座好幾年來都是連演這種淫戲，街頭巷尾充滿著學唱那種淫辭的聲音，少女墜其數者大有其人，於是地方風俗壞的多了，那麼有心的人們豈可袖手旁觀了嗎？

同年 10 月 4 日《台灣新民報》第 333 號：

〈當局默認歌仔戲 演傷風敗俗齣目〉／汐止報導

汐止某街戲團，自前得分室許可開演現在的歌仔戲以來，每夜皆滿員。但大部份是青年女子，而且所演的藝題表面雖大書特書什麼忠孝節義、警世新劇，其實皆沒有依劇齣排演，開演的表情處處都以極猥褻的行動和唱念不堪入耳的淫辭，以敗壞地方風紀，而現場的臨監都置之罔聞云。

翌年 5 月 16 日《台灣新民報》第 364 號：

〈淫劇流行 風紀大壞〉／大溪報導

久受各方面排斥為淫戲惡劇的歌仔戲，近來愈發其怪腕，擴張其勢力到處大演而特演，如最近大溪和桃園方面戲團，天天繼續開演。聞有數十名的無恥婦女遭其毒牙，甚至效紅拂的故智，攜手私逃者亦有數人，街民咸謂當局若不嚴重取締，將要起大攻擊云。

再隔年，1932 年 2 月 20 日《台灣新民報》第 403 號：

〈新竹市大演歌仔劇 各處多有反對之聲 主催者之中有方面委員 也有文化運動的人〉／新竹報導

新竹市由舊曆元旦起，於北門外羅祿氏宅前曠地，夜夜大演歌仔戲，往觀的絡繹不絕，尤其是大博婦女們的好評，就是年少的兒童如公學校生徒也很多數出入期間。歌仔戲的做作和歌調，因濃厚的帶有誨淫氣氛，所以再來於各地概受排斥於識者之間。

經由上面幾則當時報紙的評論，除了可以看出當時衛道的知識份子大肆抨擊歌仔戲吸引女性觀眾的後果，就是使得女性觀眾大受劇情、曲調的感染及迷惑，以至於做出背離傳統道德的行徑，如背夫私奔、與人攜手私奔、甚至還有企圖自殺者等等。然而此種敗俗的說法乃是傳統婚姻倫理的觀點，是難以遏抑女性對自主婚姻的渴望。而戲劇之力量正在於能夠令觀眾產生心靈覺醒，悲劇的力量正在於能夠喚起觀眾的「普遍情感」，⁴²觀賞歌仔戲之女性觀眾，經由歌仔戲劇情中人物的悲歡離合，而產生自我洞徹的過程，藉由哀傷感人的【哭調】，而產生連結現實的共鳴，這都是戲劇的力量。

因此，【哭調】可說是女性自主受到壓抑的悲吟，女性觀眾因著女性演員所演唱的【哭調】，而發起了心理上的認同與同情，並經由哀傷旋律之宣洩，打破了女性自

⁴² 參見朱光潛：《悲劇心理學》（臺北：日臻，1995 年），頁 93。

我界線，而歌仔戲劇情的悲歡離合更使其心理得到解放，產生自我覺醒與情感共鳴。這也就是為何歌仔戲受到多數女性觀眾喜愛，又為何歌仔戲的演出盛行會對傳統禮教發生挑戰的重要原因。

四、台灣第一苦旦廖瓊枝

藝術表現像教徒的祈禱和懺悔一樣，有雙重的作用：它既是減輕心上的負擔，也是籲請同情。後一種快樂可以大大增加前一種快樂。我們可以說，情緒不僅得到表現，而且被別人分享時，便是得到了雙重的緩和。⁴³承上文，歌仔戲【哭調】之緣起與盛行，與女性演員有著密不可分的關係，而歌仔戲演員中以唱【哭調】而聞名遐邇，被譽為「台灣第一苦旦」的廖瓊枝老師，她以哭當歌所成就的特殊唱腔，又與其真實人生的遭遇相關。

廖瓊枝（1935 年一），1935 年出生於基隆，先後經歷台灣外臺歌仔戲、內臺歌仔戲、廣播歌仔戲、電視歌仔戲、現代劇場歌仔戲。1983 年受已故民族音樂學者許常惠教授之邀，從事歌仔調及福佬民歌之示範演唱，並展開薪傳工作，1989 年號召歌仔戲研習社團學生成立「薪傳歌仔戲劇團」，在教學之餘，她改編或新編劇目有：《陳三五娘》、《山伯英台》、《什細記》、《王寶釧》、《王魁負桂英》、《寒月》、《望鄉之夜》、《碧玉簪》、《黑姑娘》、《白兔記》等，2008 年廖老師宣布封箱，旋即推出「封箱三部曲」分別是跨界音樂會《凍水牡丹 I 一風華再現》、歌仔戲經典折子戲匯演《牡丹風華》和新編歌仔戲《陶侃賢母》，⁴⁴三部作品分別是現代劇場創作、傳統歌仔戲和新編歌仔戲。

正式告別歌仔戲表演舞台後，廖老師全心投入歌仔戲教學，在台灣歌仔戲的薪傳上不遺餘力。2021 年，86 歲的廖瓊枝再次登台演出《凍水牡丹 II 一灼灼其華》。2008 年《凍水牡丹 I 一風華再現》與 2021 年的《凍水牡丹 II 一灼灼其華》，這兩齣都是戲劇、音樂、戲曲、舞蹈的跨界融合作品，將廖瓊枝的苦難與她扭轉生命的磨難，投身於歌仔戲的一生搬上舞台，表現出台灣女性堅毅與勇敢的一面。擔任凍水牡丹兩齣編劇的女性編劇家施如芳曾提到：

⁴³ 參見朱光潛：《悲劇心理學》，頁 217。

⁴⁴ 「凍水牡丹」一詞取名自紀慧玲為廖瓊枝編著的同名傳記（紀慧玲：《廖瓊枝：凍水牡丹》，臺北：時報出版，1999 年），由施如芳編劇、戴君芳導演，音樂設計由盧亮輝（作曲編曲）和柯銘峰（編腔）聯手，臺灣國樂團演奏。《陶侃賢母》2009 年於國家戲劇院演出，編劇為曾永義。

寫戲、看戲，有很長一段時間，我在閃躲廖瓊枝老師內化成精的歌仔戲傳統。尤其是她獨樹一幟的「苦」和「慢」，除非特殊情境，若在一般的戲裡，對我這樣的後輩小子來說，廖氏的如泣如訴實在是難以承受之「重」。直到戲裡戲外的歷練漸多，廖老師表演藝術裡的聲聲慢，終於對我有了新的溫度。當我再一次取材她的生命故事，並且決定「讓廖瓊枝演廖瓊枝」的時候，很快地，我將「慢」和「苦」拈為主意象，再也不怕不閃躲。廖瓊枝早年「怎一個『苦』字了得」的際遇，在那一輩台灣女人間並不少見，必然是，她的本質夠純粹，情感夠真摯，表演夠深沉，因而讓人每聽一回，都像是第一次聽到的那樣感動。⁴⁵

的確，在那廖瓊枝那一輩的世代裡，與她有相同遭遇的女性並不少見，而這些經歷相同際遇而產生情感共鳴的女性觀眾，也無形中成為歌仔戲的忠實觀眾。

廖瓊枝在《凍水牡丹 I 一風華再現》中有段自剖：

廖瓊枝：我常常想，是人在作戲，抑是戲在作人？這個苦旦的形容骨格，究竟是我從戲棚腳唱去到戲棚頂，或者是，我從台頂唱落來台腳的人生？

小瓊枝：不管時，我總是烏雲罩著月娘，憂憂悶悶，作到苦齣的時，就把唱準作哭，把王寶釧的眼淚，唱到變瓊枝的眼淚……⁴⁶

以哭當歌，是廖瓊枝最為專擅的表現，也是她贏得第一苦旦的重要原因。施如芳曾提到《凍水牡丹 I 一風華再現》的編劇理念：「那一夜，歌仔戲化育出來的哭腔慢慢唱來，『台灣第一苦旦』發乎至誠的藝術，終於使受苦的靈魂不耽溺，而是翩然升起。」⁴⁷這段創作緣起的話，點出兩層意義，一是【哭調】是歌仔戲化育出來的特殊唱腔，二是廖瓊枝親身經歷的人生，淬鍊出發乎至誠的苦旦形象，點出【哭調】與苦旦之間相輔相成的關係，甚至救贖了苦旦／演員的靈魂。也難怪廖瓊枝在劇末深深發出喟嘆：「聲聲慢，聲聲慢，台腳台頂、淚眼對淚眼，原來生年有限情無限，傷心隨韻轉啊，遊賞人間。」⁴⁸從 1999 年紀慧玲的《廖瓊枝：凍水牡丹》、2008 年施如芳的《凍水牡丹 I 一風華再現》到 2021 年施如芳、魏于嘉的《凍水牡丹 II 一灼灼其華》，先後三位女性作家為廖瓊枝執筆寫下生命傳記與劇本，就女性書寫的角度來看，廖老師的曲折人生與堅韌生命的際遇，好似經歷凍水的牡丹花，歷經徹夜的寒凍，而吐芬芳的嬌豔花朵，而此一形象特別吸引女性作家的書寫。國立傳統藝術中心主任陳悅宜表示：「一直思

⁴⁵ 施如芳：《願結無情遊：施如芳歌仔戲創作劇本集》（臺北：聯合文學，2010 年 11 月），頁 335。

⁴⁶ 同前註，頁 355。

⁴⁷ 同前註，頁 336。

⁴⁸ 同前註，頁 358。

索著如何以一個女性的角度，介紹廖老師的故事，體會那個年代戲班女性的困境，廖老師用了累積一甲子的勇氣，在舞台上袒露自己的女人心事，這場演出對老師而言不是負擔，而是解脫；她將帶領薪傳的年輕新秀，展現由人生傷痛淬鍊出的表演精華。」⁴⁹

《凍水牡丹Ⅱ—灼灼其華》對於廖瓊枝早年那段黑暗的遭遇，最後是以詩意且幽默的方式呈現，廖瓊枝在排練過程中也都會適時提供意見。林鶴宜於〈『灼灼其華』的生命之光〉中提到：

我們想追索大師的藝術能量之源，直入內心幽微處，探尋苦難和挫折如何造就深度。廖老師默默的在一旁聽著，我們口中，她生命裡，那個最苦楚的「故事」。兩位編劇十分戰戰兢兢，如芳在一次和我討論的信中吶喊：「請相信我，每一字每一句我都是非常仔細吞吐過的！」這件事對於滿頭白髮，年老保守的廖老師來說當然更屬不易，但她仍願意以這柔弱之驅，把她的堅毅當作一個禮物，撫慰那些遭受過同樣苦難的人們：只要奮身走過，不被摧毀，那劫後的反彈力道將使你無比強大！⁵⁰

《凍水牡丹Ⅱ～灼灼其華》描述廖瓊枝老師如何走過苦難的歲月，讓自己的生命開出像火焰般豔麗的花朵。廖老師靠著演歌仔戲，養活了四個孩子，也因為她將畢生的愛奉獻給歌仔戲薪傳，而成為一個更完全的母親——歌仔戲的母親。

當一個人挫折苦難來臨時，雖然苦痛的力量大到足以讓人摧毀，但如果我們能夠走過苦難，也將獲得苦難帶來的強大力量。林鶴宜接受媒體採訪時，也曾提到廖老師對於這齣戲的目的與意義：『（台語原音）老師自己也講，我的故事搬到戲台上表演，一個目的是看是否能消弭我的怨氣，老師這樣講；另外一個目的是要鼓勵人，所以我覺得這次演出對她或是對觀眾都是有意義的。』⁵¹，說明廖老師對於這齣戲的期待，與自剖的價值。關於悲劇與表演者和觀眾之間的關係，朱光潛提到：

悲劇比別的任何文學形式更能表現傑出人物在生命最重要關頭的最動人的生活。它也比別的任何文藝形式更能使我們感動。它喚起我們大量的生命能量，

⁴⁹ 參見張震洲：〈《凍水牡丹Ⅱ灼灼其華》廖瓊枝傳唱三代母女情〉，《PAR 表演藝術》電子報，2021 年 4 月 29 日。筆者索引日期：2021 年 6 月 16 日。<https://par.npac-ntch.org/tw/news/doc-%E3%80%8A%E5%87%8D%E6%B0%B4%E7%89%A1%E4%B8%B9%E2%85%A1%E5%BD%9E%E7%81%BC%E7%81%BC%E5%85%B6%E8%8F%AF%E3%80%8B-%E5%BB%96%E7%93%8A%E6%9E%9D%E5%82%B3%E5%94%B1%E4%B8%89%E4%BB%A3%E6%AF%8D%E5%A5%B3%E6%83%85-fy51lr5csb>

⁵⁰ 《凍水牡丹Ⅱ灼灼其華》節目手冊，頁 12。

⁵¹ 參見江昭倫：〈廖瓊枝苦難人生搬上舞台 照見「灼灼其華」生命之光〉，筆者索引日期：2021 年 6 月 16 日。<https://www.rti.org.tw/news/view/id/2098300>。

並使之得到充分的宣洩。它使我們能在兩三個小時裡，深切體驗到在現實生活中不可能體驗的強烈情感的生活。它是最使人激動的經驗，而我們的快感的最大來源也在於此。在劇院裡，我們的合群本能得到滿足，也增強這種審美快感。藝術表現，正如我們所說，是呼籲同情。不僅藝術家和觀眾之間有感情的交流，在觀眾與觀眾之間也有感情交流。能找到別人分享自己對同一對象感到的快樂，永遠是一種更大的快樂。⁵²

廖瓊枝以【哭調】唱出劇中人物的哀傷，其實也是唱著自己的悲傷命運，觀眾的情緒在短短兩三個小時裡得到宣洩與慰藉。而廖瓊枝所成就的苦旦形象，不僅成了她虛實交錯的人生，在真實搬上舞台後，她試圖藉此以撫慰更多相同遭遇的女性，喚起觀眾的共鳴與勇氣。70年代西方早期女性主義藝術家芝嘉哥(Judy Chicago)在她的自傳《穿越花叢：一個女性藝術家的奮鬥》(*Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*)中認為，表演「似乎為表達憤懣提供了直接的方式。……表演在此計畫中是如此重要，因為它為折磨人的、未表達出來的憤懣提供了宣洩的途徑，從而開放了創作工作的全部激情。」⁵³「總是男人體現了人類的狀況。從《哈姆雷特》到《等待戈多》(*Waiting for Godot*)，人性的鬥爭體現於男性人物形象中，由男性創造，反映他們自身以及別人的情況……我們道出了我們作為女性的真實感受。」⁵⁴表演最終可以被定義為一種產生轉化的活動，一種將藝術與其「外部」條件給結合起來的活動，一種將其「領域」完全「開放」的活動，【哭調】之於台灣女性表演者的意義也在此。

五、結語

經由上述，台灣歌仔戲【哭調】的產生與日治時期的時代背景密切相繫，她是在歌仔戲走入內台演出之後產生的。歷來【哭調】被認為是日本殖民政府禁止歌仔戲演出，因而產生以哭當歌的說法，只能說是【哭調】的作用在日本殖民政府禁止歌仔戲演出時的擴充，擴充至抒發殖民壓抑的悲怨，但其真正產生的原因並不能夠只歸因於日本殖民的壓抑。

日本政府的高壓統治，使得人民受到種種不平的待遇；日本統治者不但壓迫台灣民眾的抗日義舉；藉著從事土地調查、林野調查藉機吞併榨取台灣的民膏民脂；採取

⁵² 參見朱光潛：《悲劇心理學》，頁217-218。

⁵³ 參見 Chicago, "Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist", 1997, p125-126。轉引自張京媛等譯：《文學批評術語》（香港：牛津大學出版，1994年），頁134。

⁵⁴ 同前註，Chicago, 1997, p128。

歸撫、同化、皇民化的政策，阻止台灣民眾學習「母文化」。面對統治文化的種種迫害，以致於生活灰暗愁苦，台灣人民透過感嘆吟詠、哀傷悲憐的【哭調】以為發洩，這都是【哭調】作用的擴充。

【哭調】產生的更直接因素應在於當時女性演員的加入。1920年代歌仔戲走入內台表演，受到京劇、客家歌仔戲以及當時社會變動的影響，女性於此時加入了演出的行列，便開始有了女演員。由於女性演員聲腔柔美婉轉、細膩動人，更是直接造就了具有悽惻吟詠特質的【哭調】產生，反映到劇本上則是增加了許多文戲愛情劇，加強了悲歡離合的劇情內容。如此一來，更大受女性觀眾的喜愛，女性觀眾藉由劇中人物的遭遇與形象來澄清自己，反映自我的意識，產生認同與同情的情緒效應。傳統社會長期以「男尊女卑」，在此社會背景之下，傳統女性心理顯得孤苦無依，又百般遭遇桎梏。基於女性聯繫的心理，【哭調】悲憫蒼涼的腔韻和令人沉醉的愛情故事，不但感動了女性觀眾，還使得女性觀眾因此產生等同情緒，使得【哭調】成為自主婚姻受到壓抑下的悲吟。此外，從音樂腔調與戲曲劇種發展的角度來檢析【哭調】，女性演員加入後，面對商業市場的需求，歌仔戲的劇情越趨複雜，唱腔不敷劇情使用，根據傳統戲曲的「一曲多用」創腔原則，從【大哭】唱腔衍生了【小哭】、【反哭】、【台南哭】、【五空仔哭】和【七字哭】等子體唱腔⁵⁵，豐富了歌仔戲曲調。

1930年代有苦旦愛哭眯，因專擅【哭調】而聲名大噪，近幾十年則有廖瓊枝也因演唱哭腔特別動人而贏得「台灣第一苦旦」的美譽。廖瓊枝面對不幸的命運，卻能走出自憐的狀態，接受社會上一般的道德常規，但她並非盲目的、機械的接受宗教與道德，而是注入了個人真誠的情志，從表演藝術中表現出她對於個人生命的主動創造力量的運作。紀慧玲於《廖瓊枝：凍水牡丹》中為廖瓊枝下了這樣的註腳：「半世紀飄零浮沉於戲界，廖瓊枝的舞台光景，或許亦不過是台灣歌仔戲興衰起弊之中鮮活分明的一道翦影；從她身上，我們看見江湖藝人強韌刻苦的生命力，也看見台灣女性堅毅卓絕的苦情與光輝。」⁵⁶這一席話勾勒了台灣最會哭的女人，也審度了苦旦形象之於觀眾的意義。若從女性自覺的角度，廖瓊枝在《凍水牡丹 I—風華再現》的最終一句：「原來生年有限情無限，傷心隨韻轉，遊賞人間。」更是道出她以歌仔調藝術昇華悲傷，總結自身不凡又平凡的一生。

⁵⁵ 參見徐麗紗：〈台灣歌仔戲【哭調】唱腔的檢析〉，收錄於《海峽兩岸歌仔戲學術研討會論文集》（臺北：文建會出版，1996年），頁229。

⁵⁶ 參見紀慧玲：《廖瓊枝：凍水牡丹》，頁257。

徵引書目

- 刁筱華譯：《女性主義思潮》，臺北：時報，1996年。
- 王嵩山：《扮仙與作戲》，臺北：稻鄉，1988年。
- 朱光潛：《悲劇心理學》，臺北：日臻，1995年。
- 江昭倫：〈廖瓊枝苦難人生搬上舞台 照見「灼灼其華」生命之光〉，筆者索引日期：2021年6月16日。<https://www.rti.org.tw/news/view/id/2098300>。
- 竹內治：〈台灣的在來演劇〉，《文藝台灣》5卷1期，1942年。
- 佐倉孫三：《台風雜記》，東京：國光社，1903年。
- 呂秀蓮：〈台灣人的音樂心靈：「台灣的歌」序〉，《台灣文藝》97期，1985年11月。
- 呂訴上：〈七七抗戰後的台灣劇運〉，《台北文物》3卷2期，1954年8月。
- 呂訴上：《台灣電影戲劇史》，臺北：銀華，1961年。
- 赤星南風：〈即刻斷然禁止台灣戲劇〉，《台灣藝術新報》5卷8號，1939年8月。
- 周慧玲：〈中西現代劇場中的性別扮演與表演理論——兼論文化借用或挪用〉，《戲劇、歌劇與舞蹈中的女性特質與宗教意義》，輔仁大學外語學院第三屆國際文學與宗教會議，1997年。
- 周慧玲：《表演心理學概論》，臺北：國立復興劇藝實驗學校，1996年。
- 周蕾：《婦女與中國現代性：東西方閱讀記》，臺北：麥田，1995年。
- 宜蘭縣立文化中心：《台灣戲劇中心研究規畫報告》，臺北：行政院文化建設委員會，1988年。
- 林錦銘：〈松社與松山吟詠〉，《台北文物》3卷1期，1954年。
- 邱坤良：《台灣劇場與文化變遷：歷史記憶與民眾觀點》，臺北：台原，1997年。
- 邱坤良：《舊劇與新劇：日治時期台灣戲劇之研究（一八九五—一九四五）》，台北：自立晚報，1992年。
- 施如芳、魏于嘉：《凍水牡丹Ⅱ灼灼其華》，未出版。
- 施如芳：《願結無情遊：施如芳歌仔戲創作劇本集》，臺北：聯合文學，2010年。
- 施淑主編：《日據時代台灣小說選》，臺北：前衛，1992年。
- 紀慧玲：《廖瓊枝：凍水牡丹》，臺北：時報文化，1999年。
- 范揚坤：〈把「片岡巖」打造成「呂訴上」——一段描述客家採茶戲文字的變遷考〉，《茶鄉戲韻—海峽兩岸傳統客家戲曲學術交流研討會實錄》，南投市：省文化處，1999年。

徐麗紗：〈台灣歌仔戲哭調唱腔檢析〉，《海峽兩岸歌仔戲學術研討會論文集》，行政院文化建設委員會，1996 年。

徐麗紗：《台灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》，臺北：學藝，1991 年。

陳引馳譯：《女性主義文學批評》，臺北：駱駝，1995 年。

馬森：《中國現代戲劇的兩度西潮》，臺北：文化生活新知，1991 年。

張京媛譯：《文學批評術語》，香港：牛津大學出版社，1994 年。

張炫文：《台灣歌仔戲音樂》，臺北：百科文化，1982 年。

張維賢：〈我的演劇回憶〉，《台北文物》3 卷 2 期，1954 年。

張震洲：〈《凍水牡丹 II 灼灼其華》廖瓊枝傳唱三代母女情〉，《PAR 表演藝術》電子報，2021 年 4 月 29 日。筆者索引日期：2021 年 6 月 16 日。
<https://par.npac-ntch.org/tw/news/doc-%E3%80%8A%E5%87%8D%E6%B0%B4%E7%89%A1%E4%B8%B9%E2%85%A1%E5%BD%9E%E7%81%BC%E7%81%BC%E5%85%B6%E8%8F%AF%E3%80%8B%E5%BB%96%E7%93%8A%E6%9E%9D%E5%82%B3%E5%94%B1%E4%B8%89%E4%BB%A3%E6%AF%8D%E5%A5%B3%E6%83%85-fy51ir5csb>

陳君玉：〈日據時期台語流行歌概略〉，《台北文物》季刊 4 卷 2 期，1955 年 8 月。

陳秀娟：《台灣歌仔戲的演變過程：一項人類學的研究》，國立台灣大學人類學研究所碩士論文，1987 年。

陳保宗：〈台南的音樂〉，《民俗台灣》2 卷 5 號，1942 年。

陳耕、曾學文：《百年坎坷歌仔戲》，臺北：幼獅，1995 年。

陳嘯高、顧曼莊：〈福建和台灣的劇種——薌劇〉，《華東戲曲劇種介紹》第三集，華東戲曲研究院編輯，上海：上海新文藝，1955 年。

陳豔秋：〈譜出台灣女性堅真純情嬌媚的旋律：訪作曲家陳秋霖〉，《台灣文獻》85 期，1983 年 11 月。

曾永義：《台灣歌仔戲的發展與變遷》，臺北：聯經，1988 年。

楊渡：《日據時期台灣新劇運動（一九二三—一九三六）》，臺北：時報，1994 年。

楊翠：《日據時期台灣婦女解放運動：以台灣民報為分析場域（1920-1932）》，臺北：時報，1993 年。

楊馥菱：《台灣歌仔戲史》，臺中：晨星，2001 年。

蔡懋堂：〈近三十五年來的台灣流行歌曲〉，《台灣風物》11 卷 5 期，1961 年。

蘇秀婷：〈從《糶酒》到《扛茶》、《拋茶》——一段客家三腳採茶戲變遷歷程考察〉，

《戲曲學報》第 6 期，2019 年。

顧燕翎主編：《女性主義理論與流派》，臺北：女書文化，1996 年。

A woman's identity and observations --- “crying verse” in kua-á-hì theatre and the young women's roles of Liao Qiongzhi

Yang, Fu-Ling*

Abstract

After Taiwanese operas began playing on the inner stages of the imperial court in China, they were able to surpass both the northern and southern operatic styles and other traditional dramas, owing their success to the style of singing incorporated into the pieces. There are especially many melodies that tend towards sorrowful “*khàu-tiāu-á*” or crying verses in each of the respective tunes, captivating audience members. As to where these *crying verses* originated from, many historical sources say that its relationship is inevitably tied up with the culture of rule and assimilation during the Japanese Colonial Rule period, which as its roots in the high-handed impacts of the Japanese colonial government. Such rule led *khàu-tiāu-á* to appeal towards political factors.

This paper begins with a description on the time period when crying verses were first produced. The author aims to propose a correction to the idea that crying verse arose as a result of suppression of Taiwanese opera during the Japanese colonial period and instead infer that the actual reason for the creation of crying verse originated from the real living conditions of contemporary society. The author attempts to use more of the historical record and other writings such as literary pieces to rectify and posit that the direct factors and meaning in the production of crying verse. The author also chooses to use the example of Taiwan's queen of the *ku-dan*, Liao Qiongzhi to prove that *crying verse* and the Taiwanese feminist movement are closely related to one another.

This study is divided into five chapters. The First Chapter is the “Foreword,” which combs through all the various iterations in previous literature on the origin stories of *crying verse*; Chapter Two, “A Discussion on ‘Crying Verse’s Origination from Japanese

* Associate Professor, Department of Chinese Language and Literature, University of Taipei.

Oppression,” uses the historical record to review the origins of *crying verse* through the trajectory of time; Chapter Three “The Relationship Between Actresses and the Creation of *Crying Verse*,” uses contemporary Japanese novels and news articles as evidence to explain the inseparable relationship between female stage performers and *crying verse*; Chapter Four is an explanation by “Taiwan’s Queen of the *Ku-dan*, Liao Qiongzhi,” who discusses how female actresses made *crying verse* into an important part of singing acts within Taiwanese Opera performances, and how the character is searching for salvation and consolation through the act of singing in *crying verse*. Taiwan’s queen of *ku-dan* singing, Liao Qiongzhi, is especially known for explaining the special connotations of *crying verse* within Taiwanese Opera’s *Ku-dan* performances. Chapter Five is the “Conclusion,” which summarizes the aforementioned argumentations, and re-envision the definitions and values of *khàu-tiāu-á crying verse*.

Keywords: *kua-á-hì*, *khàu-tiāu-á*, *ku-dan*, Liao Qiongzhi

《北市大語文學報》第二十五期；81-106 頁

臺北市立大學中國語文學系 2021 年 12 月

論蔡富澧海洋詩的經驗性與主題營造 ——以《藍色牧場》與《碧海連江》為例

黃慧鳳*

【摘 要】

2005 年蔡富澧集結 20 年的海洋詩作，出版《藍色牧場》詩集，被喻為海洋詩的承繼者，2016 年再出版《碧海連江——散落閩江口的珍珠》一書，為海洋詩再創佳績。豐富的生活體驗，是文學創作者寫作的沃土，但是蔡富澧並非馬祖居民，也沒有寓居當地的經驗，因此書寫馬祖海島文化的《碧海連江》詩集，並沒有生活經驗的優勢，然而經驗殊異的書寫有何差異。本文從作者海洋經驗的差異性，來探看這兩本書的海洋經驗的來源，以及海洋主題的營造，其中《藍色牧場》以作家立場出發，環繞在作者的生命經驗、生活養成與生命體悟，而《碧海連江》因為作者觀看的視角不同，反倒有著以詩寫史的利他格局，藉由訪查在地耆老、歷史人物、文獻中的他人經驗，再現海島庶民求生的生活面貌、海洋文化與精神。分析兩者得以發現，海洋經驗並非海洋詩優良的全然保證，用心書寫亦能成就佳篇。

關鍵詞：海洋詩、蔡富澧、馬祖、經驗、藍色牧場

2021.09.12 收稿，2021.12.21 通過刊登。

* 靜宜大學閱讀書寫暨素養課程研發中心助理教授。

一、前言

蔡富澧（1961～）曾出版《山河戀》（1984）、《與海爭奪一場夢》（1993）、《山河歲月》（1998），得過國軍文藝金像獎、聯合報文學獎、玉山文學獎、打狗文學獎、浯島文學獎等不少獎項，是一位文武雙全的作家，¹也是《大海洋詩刊》的重要成員。1999 年蔡富澧為文指出，海洋詩的發展尚處開發階段，在全世界已邁向地球村之際，海洋將是未來人類生活的一大重心，海洋詩或將成為人類心靈共通的語言，因此大力推廣海洋詩。²

2005 年《藍色牧場》³一書，集結了他 20 多年的海洋詩作，成為台灣現代海洋詩的重要力作。2016 年蔡富澧改以馬祖為書寫軸心出版《碧海連江——散落閩江口的珍珠》⁴一書。然而蔡富澧並非馬祖在地居民，也沒有寓居或服役於當地的經驗，書寫異地的海島如何形構？他與馬祖的因緣起於步兵學校擔任教官期間，以及陪同部長慰問部隊時的短暫過境，2015 齊東詩舍「詩的旅行」的馬祖之旅，算是開啟蔡富澧馬祖書寫的開端，適逢馬祖文化局補助徵求出版文化叢書，更促進了此書的出版。

然而《藍色牧場》與《碧海連江》明顯有著差異性，蔡富澧是大海洋詩社的成員，承襲汪啟疆的思維，強調海洋詩在體驗與經驗的重要性，⁵但是若以海洋經驗為書寫拓本的訴求，兩書並不相同，作家的海洋經驗如何定錨？海洋主題如何呈現？海洋經驗的差異，與詩作的主題呈現是否有著關聯？沒有具體經驗如何書寫？以上皆是本文想研究探討的動機與目的。

目前針對蔡富澧海洋詩的專門研究論述並不多，在博碩士論文中也尚未有學位論文產生。2006 年葉連鵬的博士論文〈台灣當代海洋文學之研究〉，為 1949 年後的台灣海洋文學進行了整體性的盤點與論述，文中提及蔡富澧《與海爭奪一場夢》、《藍色牧場》兩本海洋詩集，並在「台灣當代海洋文學作家區域分佈圖」中將蔡富澧歸屬小

¹ 蔡富澧，中正國防幹部預備學校、陸軍軍官學校機械系、陸軍指參學院畢業，佛光大學宗教系碩士、高雄師範大學國文系博士候選人。從 15 歲進入高雄鳳山中正預校，42 歲退伍，渡過了 27 年的軍旅生涯。曾擔任砲兵營長、國防部上校參謀。

² 蔡富澧：〈試論海洋詩創作的更多可能〉，《大海洋》59 期（1999 年），頁 48-49。蔡富澧認為當時海洋詩的創作，仍以較淺顯的風光書寫與歌詠為主，對於海洋精神的深層探討嚴重不足，因此提出海洋詩創作可多加著墨的面向包含：海洋的神秘性、海洋的無限性、海洋的包容性、海洋的多變性、海洋的政治性、海洋的藝術性、海洋的生態觀等七個開展要素。

³ 蔡富澧：《藍色牧場》（臺北：圓神出版社，2005 年 6 月）。

⁴ 蔡富澧：《碧海連江——散落閩江口的珍珠》（臺北：文史哲出版社，2016 年）。本文為簡潔行文，簡稱《碧海連江》。

⁵ 汪啟疆：〈信風——閱讀蔡富澧海洋詩〉，收錄於蔡富澧：《藍色牧場》，頁 7。

琉球作家，但並未將蔡富澧列入海洋文學作家專論中論述。⁶2012 楊政源的博士論文〈海洋文學在台灣文學場域的興起〉，則從台灣海洋意識的缺乏談起，再論述文學獎中的海洋文學發展，最後聚焦探討夏曼·藍波安與廖鴻基的海洋文學作品，但也提及《大海洋詩刊》的中生代成員，如蔡富澧等人創作質量穩定，僅待方家慧眼發掘，而蔡富澧在大海洋詩刊的發表次數，算是排名前五的詩人，與唐聖揚、李優虎一同列名，合稱《大海洋》的陸海空軍。⁷2019 劉維奪的博論〈大海洋詩社研究〉，將蔡富澧列為大海洋詩社重要詩人的第三類：中間幹部，此論文針對大海洋詩社的發展流變、風格內涵進行分析研究，蔡富澧部份著墨相對較少，但整體而言，詩社成員都在海洋精神取向下創作，有各自的創作自由與風格，⁸從這些前人文獻論述裡，可以發現蔡富澧在海洋詩創作的多年努力已逐漸被看見。

期刊方面，簡政珍在談蔡富澧海洋詩的佈局時指出：「書寫海洋，而能避免意象重複的單調的答案是：海洋必然還是有陸地人生的投影，海洋意象必然串連陸地的人生。」⁹肯定其詩作的意象佈局。而葉連鵬在〈海洋詩的承繼者～評介蔡富澧《藍色牧場》〉一文，則稱蔡富澧為海洋詩的承繼者，¹⁰海洋詩界頗具聲望的汪啟疆為《藍色牧場》撰序時，亦讚譽這部作品的美學功力：「國內海洋詩迄今未曾有過這般佳美的文字深度，直到這本詩集出現」，可見蔡富澧在海洋文學的詩壇上不僅嶄露頭角，且已佔有一席之地。2016 年蔡富澧《碧海連江——散落閩江口的珍珠》出版，以馬祖列島為書寫主體，再次為海洋詩注入新的活水與視野。

豐富的生活體驗，是文學創作者寫作的沃土。蔡富澧為《大海洋詩社》的成員，在朱學恕、汪啟疆兩人的薰陶啟迪下，書寫海洋也重視生活體驗，亦即以海洋生活經驗為文學的拓本。但是，若以作家自身的海洋經驗為書寫基礎，《碧海連江》的生活經驗明顯不如《藍色牧場》，然而是否書寫異地的《碧海連江》會不如個人成長經驗的《藍色牧場》呢？本文擬以蔡富澧這兩本經驗不同的海洋詩為主要探討對象與研究

⁶ 葉連鵬：「台灣當代海洋文學之研究」（中壢：中央大學中文系博士論文，2006 年）。2011 年李友煌的博論則以海洋台灣的主體浮現為論述核心，從古典海洋文學談起，到 1990 年代以降的海洋台灣主體性，闡述台灣主體意識的覺醒與台灣海洋文學的發展，但並未針對蔡富澧進行研究。詳李友煌：「主體浮現：台灣現代海洋文學的發展」（臺南：成功大學臺灣文學系博士論文，2011 年）。

⁷ 楊政源：「海洋文學在臺灣文學場域的興起——以夏曼·藍波安與廖鴻基為觀察核心」（嘉義：國立中正大學中文系博士論文，2012 年），頁 92，317，337。

⁸ 劉維奪：「大海洋詩社研究」（高雄：高雄師範大學國文系博士論文，2019 年）。

⁹ 簡政珍：〈「海洋詩」意象的佈局——評蔡富澧的詩集《藍色牧場》〉，《文訊》第 240 期（2005 年 10 月），頁 120-121。

¹⁰ 詳葉連鵬：〈海洋詩的承繼者——評介蔡富澧《藍色牧場》〉，《大海洋詩雜誌》第 76 期（2008 年 1 月），頁 98。

範圍，¹¹同時以文獻研究及分析方法，了解相關文本、文獻的內容，進行比較對照，分析兩者的海洋主題與海洋經驗書寫源自何處？與作家生命經驗的體驗與體悟有何關聯，經驗的差異或作品的內容質量是否有對等關係。

海洋詩歸屬海洋文學，針對海洋文學的定義，2006 年葉連鵬指出：「廣義的定義為：舉凡以海洋景觀或海洋生物，抑或在海上工作的人為描寫對象的文學作品，都可以稱之為海洋文學。狹義的海洋文學是除了廣義定義所述之外，更要求作品裡必須深刻展現海洋的精神，以及人與海洋生息與共的互動關係，這樣才是較精確的海洋文學。」¹²2011 年李友煌的定義則是「以海洋及與海洋相關題材為書寫對象，且能展現海洋文化的文學作品」。¹³兩者定義著重於作品的海洋相關題材，以及作品展現的海洋文化。

至於海洋詩的定義，可以從《中國海洋文學大系：二十世紀海洋詩精賞析選集》找到答案：「什麼是海洋詩呢？這名詞頗難界定。如果說，以海洋為主題而正面寫海的詩，才算海洋詩，那這本選集裡有不少詩都不合格。有許多詩其實寫的是人，而以海洋為其背景；或是以人情、人事為主體，而以海洋為襯托，為比喻；或是出入於虛實之間，寫岸上人思念海上人，或海上人思念岸上人；或是寫海陸之間的特殊空間：海岸」。¹⁴此精選集的主編朱學恕與汪啟疆兩人為《大海洋詩社》的標竿成員，長年以海洋詩創作為鵠的，從上所述，海洋詩的定義與選編標準，有著較寬泛的面向。就此，楊政源也提出自己的定義與看法，他認為海洋題材為海洋文學最基本的要求，並指出優秀的作品通常內涵海洋意識、精神、作者具有航海、出海經驗，至於文類並不侷限，報導文學也可納入。¹⁵這個定義並不強求作者有航海、出海經驗、海洋題材也擴及海陸交會之處的人事物，作品僅以海洋為敘述背景者，仍列入海洋文學發展史中。這樣的定義在海洋文學的發展史上具有重要意義，更能看見海洋文學、海洋詩在不同階段的創作樣貌。

¹¹ 蔡富豐 1993 年出版《與海爭奪一場夢》一書，是當年蔡富豐跨入詩壇後所有詩作的集結，由高雄市中正文化中心出版，列屬「高雄市籍作家作品集」，詩文內容包含海洋詩，軍旅生活及生活體悟等，其中〈與海爭奪一場夢〉、〈海上霜〉、〈漲潮〉、〈航行〉、〈主桅桿〉、〈海事四疊〉、〈低吟的海潮音〉、〈海祭〉、〈海〉、〈浪跡兩帖〉、〈在没有燈的海上航行〉等 11 篇與海洋詩主題較相關的作品，已再度收入 2005 年的《藍色牧場》中，因此不再將此書列入討論書目。詳蔡富豐：《與海爭奪一場夢》（高雄：高市文化，1993 年）。

¹² 葉連鵬：「臺灣當代海洋文學之研究」，頁 8-9。

¹³ 李友煌：「主體浮現：台灣現代海洋文學的發展」，頁 18。

¹⁴ 朱學恕、汪啟疆主編：《中國海洋文學大系：二十世紀海洋詩精賞析選集》（新北：詩藝文，2002 年），頁 25。

¹⁵ 楊政源：「海洋文學在台灣文學場域的興起——以夏曼·藍波安與廖鴻基為觀察核心」，頁 48-49。

本文的研究架構，先以《藍色牧場》這本詩作為探討對象，探尋這部作品中，蔡富澧海洋經驗的來源與書寫主題，再分析《碧海連江》這部異地場域的作品，海洋主題與經驗如何形塑，最後再總結海洋詩的經驗性與主體營造的關聯與意涵。

二、《藍色牧場》：自身血源與海島生活的積累

海洋詩是蔡富澧創作多年的心血結晶，也是海洋文學重要的成果，綜觀《藍色牧場》詩文，大致可以歸納出三個主要的海洋主題與海洋體驗／經驗來源，一是「母系的藍色血源」，二是「父系的大海夢」，三是「大海洋詩社的薰陶」，分別論述如下。

（一）母系的藍色血源

蔡富澧出生於屏東外海的小琉球，深諳「漁網的每一個孔目／編織家人的希望」，蔡富澧的外祖父 11、12 歲便隨父輩出海打魚，以維繫大家族的生活，然而海洋雖哺育了海島的子民，卻也無情的奪走了外祖父的生命。海島生活並不容易，其後蔡富澧隨著父母移居台灣，然而小琉球的藍色印記，仍在蔡富澧的血液中流淌：

翻開海洋的族譜，我
從無邊的聲濤與洶湧裡
尋找自己母系的名字
確認自己藍色的體內
有著純正的血統與
傲人的光譜，在夜裡
潛進生命的海洋，像條魚
傾聽微血管中海濤
與潮汐的湧動
一株軟枝珊瑚漂盪於潮流
反覆中，卻始終離不開
那著落的海床，就像我
漂離那麼多年，仍是一個
夜裡會夢見海島——我的
故鄉的水螅體，斷臂
漂離、成長之後，仍然

漸漸老化，變成一塊
珊瑚礁，被浪打回故鄉的
海岸¹⁶

蔡富澧從母系的血脈，連結小琉球的海洋經驗，詩中的「我」「像條魚」、如「珊瑚」反覆漂盪，即便離開老化，最終仍會回歸故鄉的海岸。詩中「海洋、海濤、潮汐、海床」各種海洋符碼營造了海洋的氛圍，藍色的海如同長在血肉身軀內的微血管，是蔡富澧引以為傲的藍色血源。一如汪啟疆所言：「琉球嶼是他向海洋起飛的鷗鳥之巢，他在這裡伸出前喙，展張翅膀，併攏爪趾，開始追躡他詩的魚群」。「他就是海洋，他心臟不斷出入魚群、波浪。」¹⁷。

蔡富澧來自海島、融入海洋、深入詩海，在以「我」為書寫視角的詩文作中，屢屢重構了身歷其境的海洋經驗：

前鎮漁港，我的家
清晨的汽笛港邊的鷗
苔深的礁石上，我站著
唱起一首很久很久
以前唱過的歌¹⁸

離開小琉球後，前鎮漁港是蔡富澧連結海洋的另一個家，可見可聞的鷗鳥、礁石、苔蘚與汽笛聲，增添了蔡富澧的漁港記憶。在《生命的曠野》書中，蔡富澧也回憶這鹹腥的前鎮漁港邊，冷凍廠五樓腥臭的魷魚旁，有母親奔波勞動的身影，使海港的聲音與氣味多了一絲的鄉愁與甜蜜，然而隨著母親的往生，母親剝魷魚的辛勤畫面，成為蔡富澧懷想母親的記憶圖像。¹⁹這系列詩文反覆書寫的生活片斷與歌頌海洋的情感，緊緊連繫著母系的海洋生活經驗，過往蔡富澧陪同母親返鄉的旅程，原來正不斷重建自己與琉球嶼的臍帶，讓自己的海洋情感得以回歸，找到依戀的根源，在離與返的旅程中，訴說著無法忘卻的生活記憶，也營造出蔡富澧的情感依歸。

¹⁶ 蔡富澧：《藍色牧場·海洋十首之一》，頁 183-184。

¹⁷ 汪啟疆：〈信風——閱讀蔡富澧海洋詩〉，收錄於蔡富澧：《藍色牧場》，頁 9-10。

¹⁸ 蔡富澧：《藍色牧場·謳歌海洋》，頁 198-199。

¹⁹ 蔡富澧：《生命的曠野》（臺北：商訊文化，2015 年 1 月），頁 127。

(二)父系的大海夢

身為軍人之子，蔡富澧從小接受軍事化的訓練教養，耳濡目染地走上軍旅生涯。15歲便懷抱著赤誠的心進入高雄鳳山中正預校，國文課本裡蘇東坡、辛棄疾、陸游等人的愛國詩詞，燃燒著他報效國家的豪情壯志，每每吟誦文天祥的詩句：「人生自古誰無死，留取丹心照汗青」，便覺會有一股豪情壯志從丹田升起。²⁰18歲進入高雄鳳山陸軍官校，「軍令如山」「軍紀似鐵」、「犧牲」、「團結」、「負責」的黃埔精神，磨鍊出蔡富澧一身堅韌的勇武精神。一如詩中「誓與陣地共存亡」的軍人誓言。

當年父親從湖北老家門前的那條陡峭山路走去，從此與祖母天人永隔，²¹隨著歷史的戰火轉進金門再來到台灣，從少尉升到上尉退伍，娶妻生子開闢田園，落地生根，但父親仍時時叨唸著老家，父親口中的故鄉成了蔡富澧夢中的故土。蔡富澧在防波堤上：「想著血的源頭，比海更深／更藍的顏色，那一葉扁舟／想回家，沿著公海之外／一凝眸便消失的焦點／迎著大陸季風，尋找／黃土高原之外可以揮灑的舞台／而防波堤內，滾滾濤聲／那裡是我們獨與天地大海相頡頏的／立足點」詩中宣說著國軍的藍色血脈與期待。²²也因此蔡富澧戍守金門時，望著隔岸的燈火、聽著遠處的潮聲，總會想起父親口中傳述多年的故國，那多年後夢裡淺淺的水域，那遠遠的山河，是蔡富澧不忍醒轉的故國夢。

蔡富澧的海洋詩裡，潛藏著父親白髮飛霜的身影與濃重鄉音裡的故土，有著老驥伏櫪、壯志未酬的大海夢：

一顆不能出頭也不肯被埋沒的
氣泡，在往過冷的溫層苦嚙
水草漂流的滋味
爛醉的水手還沒醒來
酒店打烊時，只留下一盞昏燈
剛好足夠清理那些吐出的記憶
回到岸上的眼神總還是望著海
已經衰老的年紀總還是惦記著年輕
只要一葦一漿一粥一飯一呼一吸
一燈一影會把夢輕輕搖著

²⁰ 同前註，頁111。

²¹ 同前註，頁14-15。

²² 蔡富澧：《藍色牧場·風吼，浪漫·防波堤》，頁96。

渡進彼岸最深沉的境界²³

在海的那頭有著無法或忘的（年輕）記憶，船上一舉一動都緊緊扣連著未竟的夢，讓詩歌主體在陸地上不斷望向大海。在蔡富澧的海洋詩中，總有顆赤誠的心在尋找逐和平而居的桃花源與烏托邦，「海權與海疆的光影交疊／斑斑雪痕把一輪落日／印在艦艏，輪舵／笑轉明天雲遊的海域／青春在唇角伺機而笑／國土從眼角隨波隱伏」，²⁴即便孤獨如「一隻海鳥一座島和一個人／都在風雨中／渴望回航」、盡管白髮增生一如泛黃的航海日誌，²⁵仍不停「羅織一個風雨不能迷惑的舊夢」。²⁶這些詩文的經驗，來自蔡富澧軍旅生涯的所思所感，從 15 歲的青青子衿到 42 歲髮鬢初雪，蔡富澧將 27 年的青壯歲月奉獻給國家社會。即便退伍脫下軍裝，仍在「構織下半生另一席／海闊天空的夢」，在海洋牧場放牧他的希望與未來，在海洋詩歌裡揚起風帆、擁抱海洋。

這樣的父系海洋夢想，不僅在詩文裡展現，也在實際生活中傳承，在〈日落，偕子同遊旗津海岸〉一詩中，蔡富澧對兒子述說自己的海洋經歷與心境：「我們牽手踏沙說著海洋，多年來／與海共舞的心情第一次對你說起／／吾兒！我想告訴你每一件大海的小事／童稚的心，初次看見海洋的高潮／和風和海和一顆離鄉後藍色的心房／……跨出防風林一步，吾兒！我們就像回家／……我們在藍寒的海濤拍岸聲裡尋找／生命最緊密的質地最原始的光華／……吾兒！我們都是一艘向左向右航行的船／今生會無數次尋找明日的陽光」，²⁷也許兒子無法與蔡富澧一樣，成為一位穿戴鱗片與鰓的海洋詩人，但卻能揚起生命的風帆航行，在生命的大海上尋找明日的希望。

在「藍色」、「比海更深更藍的顏色」、「藍色牧場」、「藍色心房」「藍寒的海濤拍岸聲」等符號裡，詩歌裡的海洋意象已連結提昇出不同層次的境界，「我們」如「水草」漂流、如向左向右航行的「船」，海洋意象不再停留在「觀物取象」的層次，意象更加繁複，詩歌主體不斷找尋夢的方向與目標，那抽象的「夢海」象徵父親的故國夢，象徵父親與自己一生從軍的壯志理想，也象徵退役後海闊天空的夢想。不同於捕魚人回航岸上的渴望，海那一頭的彼岸才是蔡富澧心海的北極星，地位舉足輕重。

²³ 蔡富澧：《藍色牧場·我與海與光影》，頁 175-176。

²⁴ 蔡富澧：《藍色牧場·與海有約》，頁 162。

²⁵ 蔡富澧：《藍色牧場·低吟的海潮音》，頁 121。

²⁶ 蔡富澧：《藍色牧場·一條魚游過晴藍的天空》，頁 32。

²⁷ 蔡富澧：《藍色牧場·日落，偕子同遊旗津海岸》，頁 155-157。

(三)大海洋詩社的薰陶

豐富的海洋生活經驗，是海洋文學創作者寫作的沃土。因此曾是討海人的廖鴻基能寫出討海人的生活，達悟族的夏曼·藍波安能寫就蘭嶼動人的故事。然而早年先民渡海來台，冒著風險渡過黑水溝，內心是惶恐的，正所謂「唐山過台灣，心肝結歸丸。六死三留一回頭」，海洋是神秘且嗜人的，爸爸在狂風怒號中捕魚也令孩子害怕。從歷史進程來看，台灣島嶼四面環海，在開放又封閉的交替輪迴裡，被海洋圍繞，也被海洋阻隔，人民依靠海又拒絕海，愛海又懼海。因此雖為島民，與海的距離卻仍隔著一道心牆，海洋的生活經驗並非想當然耳的緊密。

從台灣海洋詩的發展來看，作家風格與生活經驗的差異，成就了不同的面向，「覃子豪、余光中、鄭愁予、痲弦等人呈顯的是情感之海；羅門、羅青則是以海作為理性思維之客體的思想之海；朱學恕、張默、劉克襄、汪啟疆等人則以海為生活經驗之拓本，形成體驗之海。」²⁸作家蔡富澧與汪啟疆、朱學恕同樣是《大海洋詩刊》的成員，²⁹推廣海洋詩學不餘遺力，蔡富澧受到兩人的提攜與指引，提起生花妙筆讓海洋詩文走入他的文學生命，從作品的得獎到出書，我們看見一位陸軍軍官厚實的文學涵養，為海洋而歌的創作標的。在汪啟疆、朱學恕兩人的薰陶啟迪下，蔡富澧也重視海洋生活經驗、以海洋生活經驗為文學的拓本。

汪啟疆在《藍色牧場》的書序中指出：「我個人對海洋詩的體驗是以需要（理性感性肉體）、生活（時日內容與工作呼應）、嘗試（思維、棲息地、新勇氣、懷疑之可能……）的實質碰觸，形諸於文字及美學，而以經驗作最重要的整合黏劑。」³⁰汪啟疆為海軍將領，強調海洋詩在體驗與經驗的重要性，也認肯蔡富澧作品的海洋滋養：

在海上，一切真實又虛幻、美麗又殘酷、強韌又怯弱、攏合又撕裂，各按其序，又紊亂無比。整幅大海即是歷史的又是此刻的，即是飛沫濺灑又是整塊挪移，即是消然匯聚又是鹹不可飲，即是來去又是淹沉。一切形成可信、不可信之荒誕與必然，單是水分蒸盡、鹽漬出現，肉體消泯、靈魂凝現，如此陌生如此單純，給予答案卻又毫無答案。萬般無常中日星辰航圖島嶼，井然於其定位。這就是海洋詩的原髓、息壤、養分。且都一一鋪陳在蔡富澧詩集；記述了他的海

²⁸ 張瑋儀：〈近海幽情與遠洋投寄——論鄭愁予、痲弦之海洋詩〉，收錄於林慶勳主編：《多重視野的人文海洋——海洋文化學術研討會論文集》（高雄市：中山大學文學院，2010年5月），頁206。

²⁹ 喜愛文藝的蔡富澧就讀官校時擔任文藝社社長，然而潛藏於文思中的海洋詩情，除了個人出生於母系的海洋家族之外，也與陸軍官校畢業後參與大海洋詩社有很大關係，這個為海洋而歌的詩社，是華人社會中唯一推廣海洋詩學的詩社。詳蔡富澧，《藍色牧場》，頁23。

³⁰ 汪啟疆：〈信風——閱讀蔡富澧海洋詩〉，頁7。

洋大小、塑刻，等待著嘗試與內容。³¹

出身陸軍的蔡富澧與汪啟疆、朱學恕的海軍身份不同，「自經驗的海洋現象入手」來書寫海洋詩顯得相對的弱勢，但蔡富澧在〈黑色海紀〉詩中寫到：「我們最好穿著鱗片下海／戴著鰓呼吸。／渡過寒冷的／冬季，只能破冰／我們沒有逃離冰山冰原的自由」，³²不同於天生善於在海中悠遊的生物。蔡富澧可以說是一位穿戴鱗片與鰓的詩人，有著與海共融的身影，努力衝破困境勇敢向前。他在詩文裡不斷訴說著「我們」的夢，這個超越個人侷限的理想，或可以說是大海洋詩刊的夢，是屬於群體的，甚至是社會國家的夢，從「穿戴鱗片與鰓」的企圖與動作，看得出蔡富澧觀物取象的意象營造，以及融入個人情感的精神提昇，「於是胸懷裡就有了／海的呼吸」（〈海灣〉），海成了「前世的家屋／海角天涯與定點」（〈是夢·釋海〉），這些都是蔡富澧在海洋詩上的投身與努力。

綜上所述，出身陸軍的蔡富澧，海洋經驗看似不如海軍、不如討海人，但小琉球出生的血源裡，承襲著母系的藍色血脈，加上從小耳濡目染軍人父親的大海夢，以及經年在《大海洋詩刊》的浸染與薰陶，使得的《藍色牧場》的詩文，不僅關心漁民生活，深諳軍旅的困境與夢想，也關注海洋生態環境。蔡富澧透過不同的詩歌主體，在船、海、涯與港、岸之間，以不同的空間距離與凝視的視角，進行情感的投遞與投射、回歸與啟程，在字裡行間寄寓著思念與夢想的幽微情感，營造出海洋詩的情感底蘊與主題意涵，是令人讚許之處。

三、《碧海連江》：文史蒐集與實地訪查

我們可以從大海洋詩社的薰陶、母系的血脈元素，以及父系的大海夢來理解蔡富澧成長過程裡的海洋經驗與主題經營，但是《碧海連江》一書，是以台灣離島的馬祖為書寫場域，就實際生活經驗來看，蔡富澧並非連江縣馬祖的在地居民，也沒有寓居或服役的在地經驗，書寫馬祖海島不免令人質疑經驗的有限性與內容的淺層性，但果真如此嗎？

他與馬祖的因緣起於步兵學校擔任教官期間，以及陪同部長慰問部隊時的短暫過境。2015 年齊東詩舍「詩的旅行」的馬祖之旅，開啟了蔡富澧馬祖島嶼書寫的開端，後來馬祖文化局補助並徵求出版文化叢書，蔡富澧親自踏查馬祖列島，寫下篇篇詩文，

³¹ 同前註，頁 8。

³² 詳蔡富澧，《藍色牧場·黑色海紀》，頁 91。

進而促成了此書的出版。《碧海連江——散落閩江口的珍珠》除了主題聚焦在馬祖列島，在海洋主題的營造上，著力在馬祖島嶼的歷史興衰、戰地文化、海神信仰、海島生計與海島風情等面向，呈現不同於《藍色牧場》的海島主題與生命體悟。

馬祖列島位處臺灣邊陲，歷史也相對鮮少人清楚明白，³³而《碧海連江》詩集，並非蔡富澧自身海洋經驗的拓本。此書與《藍色牧場》不同，《藍色牧場》來自生命成長經驗的積累，《碧海連江》則是以文獻考查與在地踏查為底本，³⁴進行刻意的形塑，以個人踏查／調查的經驗與文獻中他人的經驗為本，完成詩文的組構與譬喻想像。雖然無法如歷史書籍或學術研究精確仔細，卻能娓娓道出海島身世的興衰起落，為讀者揭開馬祖列島的朦朧面紗。

首篇〈你從海上升起，放出耀眼的光芒〉，蔡富澧為我們追索了閩江創世紀般的史前起源，從亙古的宇宙洪荒，歷經時間的信風的反覆吹掠、地殼的變動，馬祖是「天地不小心／遺落海原的幾滴／清淚」，從消極得意的隱伏，到「被隻手撈起」浮出水面，「如一顆顆光芒璀璨的珍珠」，蔡富澧以「隻手撈起」生動的描繪馬祖列島浮出水面的意象，並以莊子的用與無用之論，扣連馬祖列島昔日遺世獨立的逍遙自在，彷彿過往消極的隱伏是一種沈潛的功夫，如心經裡照見五蘊皆空、度一切苦厄的修煉，然後在適當的時機於歷史軌道上光榮上場。這樣的詩句立基於地理科學的知識背景，進行比喻與想像，再進行主體抒情式的書寫，形構出馬祖列島的創世起源。

大體而言，蔡富澧書寫《碧海連江》馬祖四鄉五島的海洋主題，是從以下幾個方面來經營。

（一）海島居民遷徙求生的歷史

蔡富澧從〈時間訴說著海洋的身世〉一詩書寫馬祖列島的歷史過往，以詩句形構海島居民的遷移求生史，遠及史前陶片文化、宋元明清的信史記載，道出先民搭著舢舨與舢舨船從彼岸到此岸，途經鹹淡交界的水域，冒著波濤風浪的危險，在一個個背風的澳口尋找安生立命的良港：

長樂連江的北宋子民
連袂循著閩江的潮汐
探訪生命的漲落

³³ 馬祖的編年紀事可以參看林金炎：《馬祖歲月印記》（臺北：財團法人臺北市道元社會福利慈善事業基金會，2014年9月）。

³⁴ 從詩集自序及註釋援引《福建通志》、《海上見聞錄》可以窺知。

在島嶼貧瘠的礁石間
尋找春天的種子
一個家族綿延的希望

築塘墾田躬耕漁樵
男不歌楊柳，女不唱明月
安安分分划一葉扁舟
在厚厚的宋史元史明
史泛黃的書頁中潛行
捕撈一行行辛酸與堅毅³⁵

據記載，馬祖移民以閩東人居多，約 75%來自長樂縣，15%來自連江縣，依地緣或血緣在各澳口群聚形成村落。³⁶在蔡富豐筆下，海洋意象從史書裡的簡陋帆影中生發，先民為豐富的魚類資源揚帆，本著「原始的藍色慾望與意志」，無畏閩江的潮汐，往冷暖海流交會處麋集求生，以一葉扁舟在貧瘠的島嶼，捕撈無窮的希望，也在史書中留下辛酸卻堅毅的亙古身影。

歷代中原的海防政策隨著政局而變化，³⁷並非三言兩語可以帶過。〈風雲輾轉著島嶼的悲歌〉卻巧妙地為我們道出其間的重要轉折。「洪武二十年，海上／烈火般的落日預告著結束／一個曾經避世的時代／漁歌相伴的航程和家族／綿延的記憶，生長的根基／一道詔令是驚雷／錯劈了閩江口外無辜的生靈」，³⁸這道驚雷詔令，不管是否為私通倭盜者或良民，全數必須在三日內遷徙至福州府內，改變了島嶼漁歌相伴的航程和家族綿延的記憶，直到明朝中葉開放海禁才又現舟楫，荒煙被家屋炊煙取代。³⁹改朝換代後「冷冷清風」吹來，「遷界移民的令牌從紫禁城射出」，清朝遷界徙民的政令如冷颼颼的寒風，再次放出殘酷的冷箭射向島嶼的居民，「列島躲不過再次遷徙」「海上的船隻焚化為帝國的王船／竿塘，良民不准涉足的禁地／也是海盜風雲的起點」蔡

³⁵ 蔡富豐：《碧海連江·時間訴說著海洋的身世》，頁 33。

³⁶ 詳湯谷民：《聽看馬祖》（臺北：野人文化股份有限公司出版，2004 年 6 月），頁 25。

³⁷ 相關研究可參看中央研究院歷史語言所：《明實錄》，（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1962 年）。何孟興：〈明代福州海防要地「竿塘山」之研究（1368-1456 年）〉，《止善》第 7 期（2009 年 12 月），頁 29-51。何孟興：〈明初周德興佈防福州城之研究〉，《止善》第 14 期（2013 年 6 月），頁 89-116。

³⁸ 蔡富豐：《碧海連江·風雲輾轉著島嶼的悲歌》，頁 35-36。

³⁹ 明代海防政策，包含「海禁政策」與「海防設施」二方面，墟地徙民屬於海禁政策，建立水寨則屬於海防設施，因此有所謂「鳥民進內陸、寨軍出近海」的海防目標。詳何孟興，《浯嶼水寨：一個明代閩海水師重鎮的觀察》（臺北：蘭臺出版社，2006 年），頁 43-51，79，87-97。

富澧詩中，⁴⁰歷代為求安身立命的島嶼人民，面對「洋流」未知的威脅、海上「風暴」的偽善，在上下竿塘構築一個繁衍後代的夢，看似天高皇帝遠地過著自己的小日子，遠方的「海禁」、「海防」政令卻冷酷無情地吹略島民的生活，在明初海禁、明中葉開放、清初海禁的政策改變下，⁴¹人民無奈地被擺佈編派，海盜也因此更加猖獗。詩中「牆屍瓦屑的人間惡海」、「碧海嗚咽」、「幾片雲影掉落的輕淚」等句子，表露出海島子民無力與威權對抗的悲涼。

詩句中組構的海洋，在求生的慾望裡，在海防、海禁的政令下，海不再是海闊天空的昂揚，《藍色牧場》裡充滿希望的藍海，在這裡成為人間惡海，呈顯馬祖列島子民昔日悲涼的命運與遭遇。

(二)海盜商賈利益交織的傳說

馬祖位於台灣海峽西北方，與中國大陸僅一水之隔，是先民渡海來台的重要據點、漁民商賈求生的夢土，同時也是倭寇航行的中繼站、海盜窩藏盤據的要地。馬祖的知名美食繼光餅，傳說就是明朝戚繼光鎮守馬祖清剿倭寇時，將士隨身食用的餅，雖然今人吃著繼光餅並不特別紀念當時清倭的士兵，但歷史上平定倭寇的英雄仍受到後人紀念讚頌。蔡富澧在〈石上鐫刻的榮光——大埔石刻〉一詩中，援引董應舉題文於東莒島大埔石碑的刻文，追溯明萬曆年間沈有容生擒倭寇⁴²的歷史：「那些年倭寇為禍甚鉅／東南半壁大明江山／被一撮撮東洋鬼子鬧得／雞犬不寧國勢日衰／名將戚繼光、俞大猷／督師轉戰沿海多年／在那聞倭喪膽的年代／生俘六十九名倭寇已夠彪炳／居然未傷一兵一卒堪稱神奇／沈有容，今人為他修了一條路／當年董應舉為他刻一座碑」這段大埔石刻的海島故事，⁴³未傷一兵一卒，十分具有傳奇性，不論是否為造神運動，已為明代海洋史刻下倭寇風起雲湧的足跡。

⁴⁰ 蔡富澧：《碧海連江·風雲輾轉著島嶼的悲歌》，頁 36，39。

⁴¹ 北竿鄉公所所歷史寫著：「明初實行海禁及「遷民墟地」政策，盡徙南北竿塘居民於內地，竿塘諸島的開發因此遭受嚴重挫折，一度成為荒島禁山，以及倭寇、海盜出沒之地；直至明代中葉開放海禁以後，內地貧苦居民又陸續遷來，披荊斬棘重新開發，至明末，又是村落掩映，耕漁稠密了。清初實行更為嚴厲的海禁和「遷界移民」政策，不僅驅迫海島居民盡徙內地，更將島上房舍田園悉行焚毀，再度使竿塘成為不准人民涉足的禁山；康熙後期開始，尤其是嘉慶十六年肅清蔡牽等大海盜之後，長樂、連江等縣沿海貧民又陸續大舉遷居島上，觀察北竿各村廟宇興建年代，大都在同治以後，可見這批移民潮應是構成今日北竿居民最重要的族群。」詳北竿鄉公所全球資訊網：http://client.matsu.idv.tw/tour/beigan-gov/geo_history.htm，瀏覽日期：2019.3.25。

⁴² 明神宗萬曆四十五年沈有容生擒倭寇的事跡，也可參見〈「沈有容生擒倭寇旌功碑記」碑文說明〉，收錄於林文睿監修，何培夫主編：《金門·馬祖地區現存碑碣圖志》（臺北：國立中央圖書館臺灣分館，1999 年），頁 224。

⁴³ 蔡富澧：《碧海連江·石上鐫刻的榮光——大埔石刻》，頁 133-134。

滿清時期，福州成為通商口岸後，連江長樂沿海居民在烽火夾縫裡看到希望的潮水，海鹽、茶葉、煙草、西藥、鴉片、布匹、竹材、石油等，成為商賈翻身的希望：「魚群美麗的吸引力／誘惑打魚人家出海捕撈希望／網罟日月與風險／醃製一尾尾鱗片包裹的未來／魚的生命在鹹味中延續／海鹽成了明確的渴望／二萬多擔的需求／龐大的利益和爭鬥一起／主宰了海與岸質變了人與情／驚動英桂在塘岐、橋仔兩村立碑／禁制就地配鹽、紛爭才得平息」「魚群」、「海鹽」等意象是漁民求生的重要指標，⁴⁴是能致富翻身的資源，自然也成為海盜掠奪的目標。也因此流傳的海盜傳說不少，在馬祖的東引鄉有一個「烈女義坑」，傳說清末時期閩海一帶島嶼時有海盜盤據，海盜劫掠東引時殺了一位漁民，漁民的妻子不願受辱，逃至懸崖後投海殉節，後人紀念漁民妻子的貞節烈行，為該地命名為「烈女義坑」。⁴⁵另外，人稱北竿最美麗的村落—芹壁村，至今也保存著海盜時期的石屋。

然而金門的海盜與馬祖的海盜形象，在蔡富禮的詩文中，看似類同卻有著些微的不同與評價。蔡富禮曾拜訪金門的耆老，老人說「當年海盜猖狂的程度，光天化日之下一個海盜就敢上岸來，見除了農人正在耕田的牛隻之外別無東西可搶，連主人在場也不放在眼裡，將牛尾拖了就準備上船，牛主人不甘心，抓住牛繩硬拖，終究牛尾巴不好使力，一隻全家賴以維生的耕牛才沒被搶走。」⁴⁶由此可見，在金門耆老眼中，海盜是猖狂無懼的。對照〈雲台高高與天齊〉裡馬祖漁村的驚恐，馬祖海盜的凶猛形象不惶多讓：「多少個朝政敗壞的荒年／逼拶蒼生／向苦難的日子輸誠／臨海一面，小小的島／萬頃碧波傾盪著／無盡的驚恐／劫掠是藏在每一個夜暗之中／窺伺人間福祉的爪牙／多少舟楫商旅在汪洋中／踏上淒涼黃泉路／就連餐風飲露的漁村／也被一磨利的指爪／搜刮得遍體鱗傷血肉模糊／哀哀漁家，不知該問／蒼天還是滄海」，⁴⁷在此詩中，蔡富禮以詩人之眼探看，將耆老口中金門的海盜形象，扣連想像中的馬祖海盜形象，書寫下海盜掠奪的斑斑史頁。

由「猖狂、劫掠、夜暗、爪牙、搜刮」所形構的「海盜」的形象，大致可以說是負面而可怕。然而在〈神話與海盜共構的海上傳奇〉詩中，蔡富禮卻讓馬祖的「海盜」有了忠奸莫辨的指涉，此詩描述了蔡牽由良民變海盜，再轉而為王的傳奇。⁴⁸明朝日本

⁴⁴ 蔡富禮：《碧海連江·烽火人間的亂世之花》，頁 50-51。

⁴⁵ 詳馬祖國家風景區網頁：<https://www.matsu-nsa.gov.tw/user/attraction-content.aspx?a=87&l=1>，瀏覽日期：2019.04.06。

⁴⁶ 蔡富禮：《生命的曠野》，頁 69。

⁴⁷ 蔡富禮：《碧海連江·雲台高高與天齊》，頁 124-124。

⁴⁸ 「海盜是另一種傳奇／倭寇，明朝為患最烈的毒瘤／沿海沃野成了焦土／滄海間，為了生存／為了爭一口氣／良民下海為盜，為生命／尋找最原始的出口／就像蔡牽，童年／見到難得開天門許願則靈／蔡牽

倭寇的催逼，海島良民為了生存、為了爭一口氣下海為盜，從「良民」的出身，「為求生存不得不為盜」的行為，馬祖的海盜在蔡富澧眼中被理解，尤其詩中「無畏的精神」字句，甚至認肯海盜的勇敢，明顯與金門耆老評價的海盜不同。這點與蔡富澧採訪馬祖花甲詩人應有關係，〈到橋仔拜訪花甲詩人〉詩中，老詩人曾奔走訪查海盜陳中平的事蹟，並努力為他平反，蔡富澧接收並傳達了同樣的思維。

〈烽火人間的亂世之花〉中，蔡富澧細述了南竿海盜林義和、陳忠平等海盜的過去事跡，這些海盜與商人有著緊密的關係，在戰亂裡與商賈共同創造家鄉的榮景，⁴⁹在政權、利益的傾軋下亡命天涯、結束生命：

奸耶？盜耶？終究是條不歸路啊
 生逢亂世，活命是最重的
 壓力，人前的堅強總在
 暗夜卸下，多少辛酸無奈
 像藤蔓向上攀爬，誰勢力大
 就成了依附的那棵樹
 永遠的弱肉強食物競天擇
 一生血淚只為了在天地間
 搏個安身立命光宗耀祖
 至今鄉里仍傳頌他們
 亂世兒女血淚交織的海上傳奇⁵⁰

金門的海盜與馬祖的海盜當然不能簡單二分，但經過訪查後的他人經驗，已內化為蔡富澧詩中的海洋經驗，因此他將馬祖的海盜比喻為「烽火人間的亂世之花」，海盜不僅創造了一时的地方「榮景」受到「鄉里傳頌」，在「弱肉強食的物競天擇」中，海盜忠奸莫辨的形象也被理解，因此蔡富澧詩中的海盜並非世人印象中單一的

許願當皇帝／堂弟一巴掌打他後腦勺／說：你賊啊！／從此東南海面橫行無阻／慾望沿著遼闊的海面延展／蔡牽終於在滬尾建立一代政權／年號光明，稱鎮海威武王／呼風喚雨揮灑快意人生／名副其實的賊皇帝／嘉慶十四年那場海戰／砲彈射盡繼而用銀元／最終抱著黃金和遺恨／沉入東湧海面黑水深洋中／傳奇的海盜生涯落幕／短命的光明政權和無畏的精神／繼續注入林義和陳忠平／張逸舟忠奸莫辨的血脈／每個人以槍為筆蘸血寫詩／彩繪生命的花朵也書寫亂世／千百年的潮聲細訴／一條條遭逢坎坷的徑路」詳蔡富澧：《碧海連江·神話與海盜共構的海上傳奇》，頁 47-49。

⁴⁹ 「塘岐、橋仔，列島的聚寶盆帶來滿天星般的帶魚、蝦皮，海中的寶／磁吸了長樂梅花漁民／也造就了富商鄭水哥／錢莊商號，販賣鹽米百貨／十三艘麻纜船／雇工二百餘人的榮景」蔡富澧：《碧海連江·烽火人間的亂世之花》，頁 52-53。

⁵⁰ 蔡富澧：《碧海連江·烽火人間的亂世之花》，頁 53-55。

負向批評指涉，而是持平地還給海盜一個多元視角的面貌，呈現馬祖列島不同的海盜文化風貌。

(三)戰地文化存留共構的風貌

馬祖與金門因地理位置的特殊性，同樣曾是國防上重要的前哨站。隨著政權更替，1956 年 7 月「馬祖戰地政務委員會」成立，開始軍政一元化治理，直到 1992 年金門馬祖才解除軍事管制。1997 年國軍實施「精實案」，2003 年實施「精進案」裁撤島上大半的兵力，馬祖才逐漸卸下「戰地政務」的重要工作。⁵¹如今海上堡壘的任務不在，但「軍民合作」的標語仍石刻在閩東式的建築上，訴說著那段保家衛國的迷彩歲月。從《碧海連江》第四輯戰爭軍旅篇：〈路過舊海龍基地〉、〈通向燕鷗來處的坑道〉、〈沿著夢幻的水道行走〉、〈弼〉、〈穿梭戰爭與和平〉、〈暮從壁山下〉、〈雲台高高與天齊〉、〈鐵堡雄風依舊在〉、〈腰山傾聽海的吟唱〉、〈石上鐫刻的榮光〉等十首詩，我們可以看見蔡富豐為馬祖戰地文化塑造的景觀與歷史。

在歷史的長廊裡，走過宋元明清，中原大地換了主人，許多人如同蔡富豐的父親「隨軍退守海隅／天天掬著鄉愁洗臉／不敢讓人看見流下的淚／夜裡用滿滿的思念撐起／漫長的衛哨和滿天親人的星眸」，⁵²而在地的漁民也拿起槍保衛自己的家園，那些年「島嶼的長夜只有星光／照著離鄉戍守的年輕戰士」，投射著蔡富豐戍守金門時的心情：「在那段邊關封鎖大陸的年代，我們這一批經年戍守金門的軍人，來到濱海的小村，地理上已經到了極限，但是心理上卻遠非一道水域或一道鐵絲網所能侷限的。」⁵³軍人蔡富豐的心中是有所盼望的，戰地金門與「馬祖是最遙遠的一粒沙／一座島，一個念／一把不能放棄的匕首」是國軍戍守的重要基地，⁵⁴在類同的具體戰地風貌中，敷抹著蔡富豐個人主觀的情感與過往的軍旅經驗。⁵⁵戰爭軍旅篇裡，馬祖「XX 坑道、XX 水道、弼、鐵堡、炮彈筒、碉堡」等熟悉具體的戰地場景，蔡富豐以官兵弟兄為詩文的主體，讓「礁岩浪花、伏湧、海水、潮水漲落、海灣、濤聲」等海洋符碼退位為背景氛圍，流滲出個人主觀的情意，細膩地表現心中的軍人樣貌、思維與境遇，寫出黃埔男兒昂揚的姿態、報效國家的忠誠，與期待和平的願望，以詩句織出昔日兵

⁵¹ 參詳邱新福撰述：《北竿鄉志》（連江縣：北竿鄉公所，2005 年 12 月），頁 267-269。邱新福主編：《南竿鄉志》（連江縣：南竿鄉公所，2011 年 12 月），頁 28-29。曹雅評：「捕魚好苦啊！戰地政務體制下的馬祖漁業及漁民家庭處境」（臺北：世新大學社會發展研究所碩士論文，2017 年），頁 2。

⁵² 蔡富豐，《碧海連江·生死有命的殉身無悔》，頁 56。

⁵³ 蔡富豐：《生命的曠野》，頁 68。

⁵⁴ 蔡富豐：《碧海連江·馬祖，不忘相知》，頁 66。

⁵⁵ 詳〈路過舊海龍基地〉、〈弼〉、〈穿梭戰爭與和平〉等詩。

馬倥傯的歲月，也為心中的軍人致上敬意。

馬祖戰地政務解除後，斷絕數十年的航道串起兩岸的鄉情，蔡富澧的父親才得以返鄉探親，馬祖列島也迎接了新時代。昔日嚴陣以待的戰地，一一脫去了神秘的面紗，成為夢幻的神秘景點，⁵⁶縱使戰士不在，烽火遠成一則傳說，馬祖的戰地風光卻成為今日觀光的賣點，詩句中「五十元的輔導長咖啡」、「八十元的老酒麵線」、「碉堡坑道」、「硝煙密布的會議室」等，都成為行銷馬祖的重要特色，⁵⁷留給今人去追憶想念。

而年輕人忍著孤寂離鄉出外打拚，戰地遺址在 50 元、80 元的計算裡，戰靴、草綠身影、烽火、硝煙密布的會議不再，昔日軍人的豪情與壯志又何在？在這一系列戰地詩文中，從對比並列的意象組合裡，似乎可以看見一位「心在天山，身老滄洲」的身影，表露出蔡富澧曾有的凌雲壯志，以及壯志未酬的遺憾。

(四)海神信仰的庇佑

海島子民面對無情的風浪與變化莫測的大海，心靈如何安頓是件重要的事。蔡富澧在〈神話與海盜共構的海上傳奇〉寫著：「廟是海上心靈的皈依與救贖」。誠然，人們面對危機四伏的生活，以及無法掌握的未來，往往以宗教信仰為安定身心的力量，因此祭祀成為常民生活的習慣與必須。雖然馬祖與台灣一樣有許多廟宇，但馬祖廟宇的比例更高，尤其是北竿橋仔村「一村八廟」有近 200 尊神明，比村民人口還多，形成神比人多的奇特情形。也因此「廟宇」這個看似簡單的場景，在馬祖居民心中具有十分重要的文化象徵意義。

提到馬祖的宗教信仰，就不能不提「海神」天后媽祖，事實上馬祖的命名傳說⁵⁸據傳也與此有關。⁵⁹居民流傳著這樣的故事，當年林默娘為了尋找在海上落難的父親而遇

⁵⁶ 「悄無聲息／夢一般的薄霧裡／一葉小舟從江南划來／搖櫓的那人／彷彿穿著唐裝／操著一口中原古音／悠悠吟唱漢唐樂府／沿著潮濕的走道／進入井字空間／每一步，都是美麗的／盛唐詩篇，都是／當年官兵血汗／在山的腹部穿鑿引水／暗藏戎機／戰雲從海峽淡去／神秘面紗揭開之後／原來，潮音穿透的坑道／美如西子，如夢如幻／堅硬的岩盤有水／滴滴如淚惹人輕憐／水聲燈影，迷離的行程／終究回到起點／回憶留在坑道的煙水之中／讚嘆都在言語之外。」蔡富澧：《碧海連江·沿著夢幻的水道行走》，頁 112-114。

⁵⁷ 「海風吹過厝的砲彈筒上／飄著五十元的輔導長咖啡香／燦爛的日光蒸煮一鍋／八十元的老酒麵線／想必他們都是從這走過的吧／最後一天的戰靴和／草綠的身影，烽火的日子／遠遠迎來兩岸翰墨／山路巨石階梯碉堡坑道苗圃／走道窗櫺遠樹碧海天風／當年硝煙密布的會議室裡／一雙遠來的足跡／靜靜走過／滿牆遒勁的草書寫盡風騷」。蔡富澧：《碧海連江·腰山傾聽海的吟唱》，頁 131-132。

⁵⁸ 南竿因為媽祖而得名「媽祖島」、「馬祖島」，馬祖列島的名稱原指南北竿，後來才成為四鄉五島的概稱。詳湯谷民，《聽看馬祖》，頁 24。詳細論點可見王花娣、王建華、賀廣義編著：〈馬祖就是媽祖〉《馬祖文化事典》（福建省：連江縣政府出版，2016 年 11 月），頁 110-112。

⁵⁹ 有兩種版本，一個版本是蔡牽時由閩南引進，一個版本是媽祖娘娘在湄州投海救父後，屍身漂流至澳口

難，肉身葬身大海後漂流到馬港，當地居民拾得屍身，將其肉身送回莆田湄州，將其衣冠立塚於天后宮，以紀念默娘的孝行。從馬祖現存的媽祖衣冠塚、矗立山頭的媽祖巨神像、香火不斷的馬港天后宮，可見島嶼子民重視海神信仰的程度。

從山頂平台上升起
慈悲的眼眸日夜在長空
放光，二十九點六
五島四鄉
都在毫光照射之下
牢牢守護著
高度與面積是人間的隱喻
神靈的悲願

五島四鄉和普天萬民
都在身上繫著
背上揹著
一如當年投身入海
去尋覓父親的那份心
將眾生
牢牢地，放在心中⁶⁰

在蔡富禮的詩裡，具體可見的是矗立山頭的馬祖巨神像，如燈塔般日夜護佑著過往的船隻，而抽象不可見的佛光，則慈悲無私地普照著馬祖四鄉五島的每一位眾生，在虛實呼應間寄托了島民安身立命的渴望，成為島民心中最慈悲的守護神。

蔡富禮在訪查馬祖的過程中，⁶¹發現地方居民不僅祭祀媽祖，還祭祀許多經由「浮屍立廟」的神靈，⁶²這些落難的神明，正是昔日求生遇難的先民，彼此溫暖的疼惜，成

得道，何者為真有待考證。詳邱新福主編：《南竿鄉志》，頁 192-194。

⁶⁰ 蔡富禮：《碧海連江·媽祖：最慈悲的守護神》，頁 89-90。

⁶¹ 「詩人謝昭華說這裡最大的信仰是白馬尊王，其次是五靈公。不僅如此，馬祖各島許多神靈是海上漂來的浮屍，或是落難的神像，被當地百姓撈起來後，屢次顯靈庇佑鄉里，因而成神成聖。這樣的神祇，多了一份草根性，也更貼近海島漁民敬天敬神的性格。尤其廟宇之多，讓人稱奇，最具代表性的是神比人多的北竿橋仔村，我清楚記得賣阿婆黃金餃的年輕人說的，平均兩尊神保護一個人！」蔡富禮：《碧海連江·擁有島嶼》，頁 9。

⁶² 浮屍立廟是馬祖民間信仰普遍性的文化模式詳細研究可參詳林美容、陳緯華：〈馬祖列島的浮屍立廟研究：從馬港天后宮談起〉《臺灣人類學刊》第 6 卷第一期（2008 年），頁 103-132。

就了神人間的溫馨情緣，不僅充分展現海島漁民敬天敬神的性格，也形塑出馬祖列島的海神信仰文化。

詩集中蔡富澧提及許多廟宇神明，如芹壁天后宮的鐵甲將軍（蛙神）、白沙平水尊王、上村趙元帥、白馬尊王（白馬三郎）、玄天上帝、玄壇公和山西靈台公等，還特地為白馬尊王寫詩立傳，⁶³深不可測的大海令人敬畏，遑論在水中作亂的三丈巨鱗，因此白馬尊王捨身射鱗的義舉被口耳相傳地傳頌，香火因此分靈至馬祖，成為各澳口的保護神，受到島民虔敬地禮拜。而〈英雄白沙稱尊王〉一詩則詳細的述說白沙平水尊王的俠義傳奇。⁶⁴詩文中的神明，不管是原鄉宗族神佛、或是海上漂流屍得地靈而成神、海漂神像、抑或是自大陸分香⁶⁵而來，在詩行裡一一鮮活地長出了血肉，有了個性與追尋，面對困境勇於搏鬥的身姿，縱使肉身與血早已化為塵土，骨與格卻昇華為閩東海域的一方神聖，護佑著舟子的平安，賦予島民漁貨豐收、風調雨順的期待，成為海島子民歲歲年年月月的每個小日子裡最堅實的依靠。

整體而言，蔡富澧〈褪盡鹹味的鹽碑〉一詩組合了以上多元的海洋經驗元素，為馬祖列島的海洋性描繪了清楚的圖像：

一種時間陳釀的
海島情味
落難的神幸運的人
都在季風吹襲中

⁶³ 白馬尊王的信仰流行於福州地區，始於漢初，盛於唐宋，延續至今。有關馬祖列島白馬尊王的源流頗為多樣，蔡富澧的說法為其一，另外或說是五代十國的閩王王審知，善騎白馬，攜中原氏族入閩開墾有功，宋代追封為「忠懿王」，如東莒福正。或說是各聚落原有的本境守土大王，經過易名而來。參見丘新福主編：《南竿鄉志》，頁 168。

⁶⁴ 平水尊王，生於宋朝末年，時蒙古軍南下侵宋，為避人耳目乃毀容隱性埋名於北竿島，暗中結交忠義之士，時稱四傑八雄，共十二人義結金蘭，誓報國仇；於是見機成熟，秘密渡海潛入福州，假扮傷殘沿街乞食，以刺探軍情，不久見鎮閩王（元帝之族地）防備鬆弛，伺機刺殺鎮閩王，取其首級以告祭先朝，閩中一帶義勇之士，見群龍無首機不可失，紛紛響應反元復宋之民族革命，元朝大為之震驚，增援官兵，終因寡不敵眾，敗逃出海，至進嶼復因船隻觸礁擱淺，尊王與隨眾潛泳登上進嶼，思退無後路，前有追兵，只得自刎以明志，臨難時大呼：「國仇未報，李某不甘願（因此得知尊王原姓李）」但英魂不滅，常顯現於海島間，庇佑漁民，至今白沙村民還盛傳進嶼耳聾大王顯靈故事，耳聾大王即平水尊王。元末，朱元璋遣部將入閩討伐陳友定（按《明史》明軍統帥應是湯和），尊王樂見滅元大業宿願將成，於是顯靈化為一盞明燈，導引明朝水軍由烏珠口小港順利進入閩江擊潰陳友定部隊，完成統一大業，為感念導引之功朱元璋欽賜龍袍，並隨口封敕為平水尊王，白沙村前島礁亦敕封為進嶼。資料來源：游桂香主持：《97 年度連江縣民俗及有關文物普查計畫（信仰、生命禮俗）》（連江縣，連江縣政府文化局，2008 年）。<http://crgis.rchss.sinica.edu.tw/temples/LienchiangCounty/beigan/90070264006-PSZWM>，瀏覽日期：2019.02.10。

⁶⁵ 相關廟宇沿革及祀神傳說可參見丘新福主編：《南竿鄉志》，頁 168-207。

遷徙或落腳
小小的海灣遮風蔽雨
歲月淘洗船上布衣
岸上的魚寮草棚
逐漸盈實
聚落就從對岸遷移過來
繁華是魚群招惹的
因果，笑顏在港口間趕鮮
鹽粒是海洋最美的
結晶，將下雜魚
日夜在鄉鄰間做鹹
舟楫商賈跟著潮汐漲落
爭逐裹藏鹹淡多寡
秤頭高低的利潤
以及氣力血淚
義利交織的人生⁶⁶

魚群的逗引，成了海島布衣遷徙求生的動機，幸運存活下來的百姓與落難的神都在島嶼落腳，潮汐的漲落呼應著舟楫商賈競逐爭利的義利人生，成就了海島情味，形構了島嶼的海洋文化。⁶⁷蔡富澧雖然不是出生在馬祖，也非馬祖居民，卻能憑藉著經年的軍人體悟感受、出生海島的身世情感，以及過往在海洋詩經營的寫作功力，讓海洋詩與馬祖的歷史人文結合，以一首首的詩文為馬祖寫下由遠而近的歷史，在多元的海洋意象並置碰撞下，展現海洋詩的不同可能，豐富了海洋詩的深度與廣度，可說是一件令人欣喜的成果，整體而言，這部作品寫來讓人一度忘了蔡富澧的境外身分，其創作用心與用力令人佩服。

⁶⁶ 蔡富澧：《碧海連江·褪盡鹹味的鹽碑》，頁 83-85。

⁶⁷ 另外在海島的風景與文化上，蔡富澧也有所著墨，如藍眼淚的知名美景、枕戈待旦的戰地風景、聞名的黃金餃美食、傳統閩東式建築、元宵節擺暝的酬神活動等，也在蔡富澧的詩中或深或淺地書寫，然而這些較屬於今日觀光行銷市場上的特色，因為較廣為人知，在此不再錦上添花贅述。

四、小結：海洋詩的經驗性與主題營造

蔡富禮的海洋詩作，除了宗教的元素外，⁶⁸《藍色牧場》詩集承繼著《大海洋詩刊》的經驗養成，重視海洋詩作品的海洋經驗與嘗試，蔡富禮「天生自然」地融入了母系的藍色血源，以及父系渡海來台的軍人精神，寫出了個人生活生命的海洋經驗與體悟。簡政珍曾言《藍色牧場》「書寫平凡的人生，而有不平凡的想像」誠如其言，⁶⁹正是因為蔡富禮書寫海洋還是有陸地人生的投影，作品的海洋意象串連著陸地的人生，以各種海洋元素與經驗進行象徵比喻，以驚濤潮汐應和不平的時局，以水草透明的氣泡比喻千年未了的心願，以潮線上承受海與陸侵襲的石頭，表明軍人在崖岸頑強的心志，以燈塔喻示家鄉溫暖的召喚，這些海洋意象的營造都與陸地人生體驗緊緊牽繫。

《藍色牧場》的書寫主體，不僅是第一人稱的「我」，有時會變幻為「水手」或「我們」，例如〈與海有約〉詩中的我們「身是海軍」，明顯與出身陸軍的蔡富禮兵種不同，可見這是蔡富禮代言海軍、代言水手、代言軍人的書寫立場。另外，從書寫的「航線」、「羅盤」「航行第一班接更」等字句，看似自己的實際經驗，卻也是投射性的移情書寫，或寫自己年輕時的父親，或寫那一代人的相思，或藉由書寫他人的經驗，寫自己的承繼與所思所感，與對社會時事的關注，⁷⁰寄寓蔡富禮批判社會的思維。因此《藍色牧場》裡的海洋詩，除了具體海洋生活經驗的底質，也隨著海與岸，人與人之間的互動而延伸出投射的海洋觸角。

但《碧海連江》詩集則不同，在馬祖文化局徵求及補助出版文化叢書的基點上，必須以馬祖四鄉五島為書寫題材，小琉球海島經驗有，但馬祖海島經驗不足的蔡富禮，從文獻考查與實地踏查下功夫，在既有的寫作基礎上進行詩文的組構與想像，這樣的書寫融入了馬祖的移民史、海盜商賈的傳說、浮屍立廟的宗教信仰、戰地政務的文化等面向，以詩句形構了馬祖列島的外在風貌，也以詩句建構出馬祖興衰起落的歷史。這樣的書寫題材反而比《藍色牧場》更為聚焦在海洋島嶼的主題上，更具有書寫的體系，在主題營造上，能結合海島的歷史人文、戰地風情，看見隨洋流尋找漁場生機的

⁶⁸ 1997 年秋天與蔡富禮與妻子一同皈依佛門，發願一生要學佛陀的精神與行儀是佛教徒。也曾是佛光大學宗教系碩士，詳蔡富禮：「台灣現代詩中的禪境探究——以四位詩人的作品為例」（宜蘭：佛光大學宗教系碩士論文，2009 年）。因此蔡富禮的詩結合不少宗教的元素，如〈海上霜〉中即有如此的詩句：「浪上／有蓮，蓮上有佛，佛是羅盤引領我／航向愛的磁場」。蔡富禮：《藍色牧場·海上霜》，頁 141。

⁶⁹ 詳簡政珍：〈「海洋詩」意象的佈局〉，頁 120-121。

⁷⁰ 比如〈掌燈夜釣〉關注船釣比賽，〈消失的烏魚季〉關注鐵殼船破壞烏魚洄遊的路線影響漁民生計，〈海洋之母——無孕之歌〉寫愚昧的刀刻破壞珊瑚生態，〈南洋血淚〉寫 2013 年菲律賓與臺灣屏東縣琉球鄉籍的漁船「廣大興 28 號」的衝突事件。

漁民，劫財傷命的倭寇海盜，海岸逐利的商賈，戰地戍守的官兵，以及在廟宇穿梭祈福的小老百姓，他們的生命與海休戚與共，在動盪不安的時代浪潮裡追逐求生，這樣的海洋詩透過歷史文獻、口述歷史、實地踏查來補足經驗性的落差，著力於記錄島嶼歷史的時代風雲，反而突顯了海洋詩背後豐厚的文化主題，以及歷史脈絡裡的海洋史變遷。

是故，海洋經驗不足，並非評斷海洋詩好壞的指標，以他人的海洋經驗為底本（例如歷史文獻、口述歷史），只要願意用心花時間去錘鍊經營，仍能寫出豐富的海洋主題，營造出不同的海洋詩精神、文化與風貌。

綜上所述，蔡富澧海洋詩的主題，從《藍色牧場》詩集來看，海洋是來源於生命長河中的實際生活體驗與父母血脈的潛移默化，是生命影響生命的底質，小琉球島嶼是航向海洋的起點，也是情感的依歸，而海洋詩則是積極投身的方式，詩集中詩人書寫自己、書寫父母、書寫心中的家國、書寫海洋，並以此經營個人生命經驗裡的海洋意象，寄寓蔡富澧對故鄉、社會、家國，以及生態的關懷主題。

《碧海連江》詩集沒這樣的寫作優勢，在以詩為閩江立傳的基礎上，海洋是生存的希望，也是變幻莫測的考驗，蔡富澧透過認知學習，努力探究異地馬祖文化，以訪查在地耆老、歷史人物、文獻中的他人經驗，再現了島嶼庶民求生的生活面貌。因此《藍色牧場》與《碧海連江》兩者書寫的海洋主題並不相同，經驗的差異也使書寫內涵有別，前者以作家立場出發，環繞在作者的生命經驗、生活養成與生命體悟；而後者因作者的觀看視角不同，更有著以詩寫史的利他格局性，而這正是一位作家「為社會而文學」的書寫，得以讓世人看見海洋詩史裡的串串珍珠，應予以肯定與讚賞。

徵引書目

中央研究院歷史語言所：《明實錄》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，1962 年。
王花佛、王建華、賀廣義編著：《馬祖文化事典》，福建省：連江縣政府出版，2016 年 11 月。

北竿鄉公所全球資訊網：http://client.matsu.idv.tw/tour/beigan-gov/geo_history.htm，瀏覽日期：2019.3.25。

朱學恕、汪啟疆主編：《中國海洋文學大系：二十世紀海洋詩精賞析選集》，新北：詩藝文，2002 年。

何孟興：《浯嶼水寨：一個明代閩海水師重鎮的觀察》，臺北：蘭臺出版社，2006 年。
何孟興：〈明代福州海防要地「竿塘山」之研究（1368-1456 年）〉，《止善》第 7 期

（2009年12月），頁29-51。

何孟興：〈明初周德興佈防福州城之研究〉，《止善》第14期（2013年6月），頁89-116。

李友煌：「主體浮現：台灣現代海洋文學的發展」，臺南：成功大學臺灣文學系博士論文，2011年。

林文睿監修，何培夫主編：《金門·馬祖地區現存碑碣圖志》，臺北：國立中央圖書館臺灣分館，1999年。

林金炎：《馬祖歲月印記》，臺北：財團法人臺北市道元社會福利慈善事業基金會，2014年9月。

林美容、陳緯華：〈馬祖列島的浮屍立廟研究：從馬港天后宮談起〉《臺灣人類學刊》第6卷第一期（2008年），頁103-132。

林慶勳主編：《多重視野的人文海洋—海洋文化學術研討會論文集》，高雄市：中山大學文學院，2010年5月。

邱新福撰述：《北竿鄉志》，連江縣：北竿鄉公所，2005年12月。

邱新福主編：《南竿鄉志》，連江縣：南竿鄉公所，2011年12月。

馬祖國家風景區網頁：

<https://www.matsu-nsa.gov.tw/user/attraction-content.aspx?a=87&l=1>，瀏覽日期2019.04.06。

曹雅評：「捕魚好苦啊！戰地政務體制下的馬祖漁業及漁民家庭處境」，臺北：世新大學社會發展研究所碩士論文，2017年。

游桂香主持：《97年度連江縣民俗及有關文物普查計畫（信仰、生命禮俗）》，連江縣，連江縣政府文化局，2008年。

<http://crgis.rchss.sinica.edu.tw/temples/LienchiangCounty/beigan/90070264006-PSZW>M，瀏覽日期：2019.02.10。

湯谷民：《聽看馬祖》，臺北：野人文化股份有限公司出版，2004年6月。

楊政源：「海洋文學在臺灣文學場域的興起——以夏曼·藍波安與廖鴻基為觀察核心」，嘉義：國立中正大學中文系博士論文，2012年。

葉連鵬：「台灣當代海洋文學之研究」，中壢：中央大學中文系博士論文，2006年。

葉連鵬：〈海洋詩的承繼者——評介蔡富澧《藍色牧場》〉，《大海洋詩雜誌》第76期（2008年1月），頁98。

劉維奪：「大海洋詩社研究」，高雄：高雄師範大學國文系博士論文，2019。

蔡富澧：《與海爭奪一場夢》，高雄：高市文化，1993年。

蔡富澧：〈試論海洋詩創作的更多可能〉，《大海洋》59期（1999年），頁48-49。

蔡富澧：《藍色牧場》，臺北：圓神出版社，2005年6月。

蔡富澧：《生命的曠野》，臺北：商訊文化，2015年1月。

蔡富澧：《碧海連江——散落閩江口的珍珠》，臺北：文史哲出版社，2016年。

簡政珍：〈「海洋詩」意象的佈局——評蔡富澧的詩集《藍色牧場》〉，《文訊》第240期（2005年10月），頁120-121。

On the Experience and Theme Construction of Cai Fuli's Ocean Poems —— Take “Blue Pasture” and “Blue Sea Lianjiang” as examples

Huang, Hui-Feng*

Abstract

In 2005, Cai Fuli assembled 20 years of ocean poems and published the “Blue Pasture” poem collection, and he was hailed as the successor of ocean poetry. In 2016, the book “Blue Sea and Lianjiang: Pearls Scattered in the Estuary of the Minjiang River” was republished, making another great achievement for ocean poetry. Rich life experience is the fertile ground for literary creators to write. However, Cai Fuli is not a resident of Matsu and has no experience living there. Therefore, the poetry collection “Bihai Lianjiang” for the culture of Matsu islands does not have the advantage of life experience, so this article starts with The difference of ocean experience, let’s explore the source of ocean experience and the creation of ocean subject in these two books. The former starts from the writer’s standpoint and surrounds the author’s life experience, life development and life experience; while the latter is different due to the author’s perspective It has an altruistic pattern of writing history in poetry, and reproduces the life, culture and spirit of the people on the islands to survive by visiting the elderly, historical figures, and other people’s experiences in the literature. That is to say, experience is not a complete guarantee for the quality of the work, and writing with care can also make a good story.

Keywords: Ocean Poetry, Cai Fuli, Ma Zu, Experience, Blue Ranch

* Assistant Professor, Literacy Center for Creative Writing and Course Development, Providence University.

《北市大語文學報》第二十五期；107-140 頁

臺北市立大學中國語文學系 2021 年 12 月

身體做為一種聲音—— 論駱以軍《我們》語言的幽默性與魅惑感*

楊 建 國**

【 摘 要 】

駱以軍（1967-）的小說，在語言上向以魔幻、詭奇、光怪陸離、自嘲、幽默見長，論者或作者本人均聚焦於其大型巨製如《西夏旅館》或《女兒》等，而對於早期的短篇小說如 2004 年出版的《我們》卻相對的猶有進一步討論的空間，尤其在幽默筆法與多重時空轉換跳接及著重感官經驗的身體性描繪向來被多所忽略，而這些或可成為作家日後寫作的重要歷程及軌跡。本文從梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961）的《知覺現象學》中獲得一些啟發，特別關注作家在語言表達時，著重運用身體知覺的身體性，從而塑造多重「不在場」的深邃場景及空間，並以幽默筆法藉此喚起人們早已麻痺的感官經驗以及幽暗如隧道般的內心，以達成創造了另一種魅惑的新奇世界。

關鍵詞：駱以軍、語言哲學、梅洛龐蒂、《知覺現象學》、身體、時間

2021.06.29 收稿，2021.12.21 通過刊登。

* 本文修訂稿承蒙諸位匿名審查委員之斧正與惠賜寶貴意見，受益匪淺，謹此由衷表示誠摯的謝意。

** 國立中正大學中國文學系文學博士；國立中正大學通識中心兼任講師。

一、前言

駱以軍的小說，在語言上向以魔幻、詭奇、光怪陸離、自嘲、幽默見長，論者或作者本人均聚焦於其大型巨製如《西夏旅館》或《女兒》等，¹而對於早期的短篇小說如2004年出版的《我們》，卻相對的猶有進一步討論的空間。²

《我們》的主題在〈代序〉裡最後的一句話：「不想就過了這樣的，這樣的一生」，這句話正好呼應代序的標題：「不一樣的人生」。主題充分表露作家對人生省思的渴盼，「不一樣」並無意指功成名就或榮華富貴，而是特別標示人生的獨特性。人生是條單行道，沒有回頭路，作者的省思並不含有追悔意味，相對的，他省思生命的每一步都是致命的關鍵，踏錯一步或走入岔道，都將張冠李戴，無法重來。人生是一連串時間的展延，從過去到現在，並流至未來。「不想就這樣過了一生」含有對過去的追憶與對未來的渴盼，過去與未來相對於現在，都是一種「不在場」，因之，「不在場」的書寫匯成這本集子包含的54個故事。54個故事，可視為54個選擇，54條人生的曲徑，有些故事有些路，直了並不見得就是好，近了不一定到達目的地，這些彎彎曲曲、顛顛簸簸的人生路，構成人生存在的真象世界，以海德格對人的理解，在被拋擲到生存世界中，³試圖一步步的敞開自己，嘗試與他人共存於世，並豐富開顯周遭的人與世界。

比起前後期短篇小說作品的命名，⁴《我們》更接近一個生活世界與在這個世界所生活的人們，即便這個世界是骯髒污穢、光怪陸離或齷齪可厭，⁵畢竟「我們」生活於此，並隨其脈動而振動，隨其消長而生滅。《我們》的城市眾生相，必須還原作者所處的時

¹ 關於《女兒》的討論，詳參黃錦樹：〈在自己的時差裏：讀駱以軍《女兒》〉，《中山人文學報》第39期（2015年7月），頁155-159；潘怡帆：〈《女兒》，在降生以前的書寫〉，《中山人文學報》39期（2015年7月），頁59-86。關於《西夏旅館》的相關論述，詳參楊凱麟：〈駱以軍的第四人稱單數書寫（22）：時間製圖學〉，《清華學報》新35卷第2期（2005年12月），頁369-403；楊凱麟：〈駱以軍的第四人稱單數書寫（12）：空間考古學〉，《中外文學》第34卷第9期（2006年2月），頁283-304；楊凱麟：〈《西夏旅館》的運動—語言與時間—語言：駱以軍游牧書寫論〉，《中外文學》第38卷第4期（2009年12月），頁41-76。

² 關於《我們》的相關書評，詳參朝雲：〈夢幻人生中持續變遷的場景：讀駱以軍《我們》〉，<https://asagumo.pixnet.net/blog/post/2008年9月>，最後檢索日：2021年6月28日。

³ 依據海德格，人這種「此有」的性格具有「被丟擲性」，因為從未經「此有」同意，便被丟擲於這世界，絲毫在不知來處與去處的情況下，便要不停地承擔生活的壓力。詳陳榮華：《海德格存有與時間闡釋》（臺北：臺大出版中心，2006年），頁94；馬丁·海德格爾著，陳嘉映、王慶節合譯：《存在與時間》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2016年），頁156-163。

⁴ 駱以軍截至目前為止的短篇小說，依出版時間依次為：《紅字團》（聯合文學，1993年）、《我們自夜闌的酒館離開》（皇冠文化，1993年）、《妻夢狗》（遠流，1998年）、《我們》（印刻，2004年）、《降生十二星座》（印刻，2005年）、《字母會》（衛城出版，2017年）。

⁵ 〈隧道〉列舉了一串串荒謬怪誕的社會生活實境，自嘲這是「妖夢如幻」的生活世界，並大嘆「這就是我們哪……」，收錄於駱以軍：《我們》（臺北：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2004年），頁213-217。

空——以當時出版的 2004 年來看，作者時值 37 歲，而他所建構的世界憑藉，包含他的童年、青少年乃至青壯的這段長達三十幾年的台灣社會。人渣與惡童是《我們》的要角，他們是作者自嘲式的描繪「我」生活周遭與其關係甚密的朋友，而從其生涯在二十幾歲便投入長期筆耕的志業來看，回溯其所描述的人渣或惡童般的生活，同時也意謂著在回顧中觀看、省思自己青澀頹唐的青春期，⁶而這段歷程實有助於提供他無盡的寫作材料及寫作方式——從一種自嘲式的幽默去回應人生的經驗及所受的波折。

《我們》的「眾生相」提供一個城市建構的藍本及素材，「我們」包括了我、妻、父親、兒子們、人渣朋友群（惡客）、女朋友、中小學師長、房東們及房客等環繞「我」從童年以至壯年所經歷的人與事，他們雖非何等重要角色能在「我」身上留下舉足輕重的影響，但對於「城市入族式」⁷的儀式而言，正因經歷了這些人、事、物，「我」才能登上城市風貌的至高點，並且昂然闊步地自我肯定自己是迥異於他人的獨特生命。⁸這些人事物活動的場景，有幾個可能是「我」無法忘懷的「場所」，並且是作者用力意圖以噴飯的筆法去建構形塑對其一生性格所造成的絕大影響，這包括了中學的學校課堂（《我們》，頁 230-231、241）、國四的補習生涯（《我們》，頁 103-107）、大學時期及婚後陽明山的租賃（《我們》，頁 73-78、79-83、89-93、225、251）、老家（《我們》，頁 243、56-59）及現有的家（《我們》，頁 12-16）。這幾處猶如劇場般的場所，「我」在其中猶如渾渾噩噩、行屍走肉的演員，不知該如何扮演正確的角色，以致荒腔走板、光怪陸離的情節自然充斥其中，這些因彼時迷惘所造成的跌跌撞撞甚至顛簸的人生，卻成為作者苦中作樂，必須正視迎對，並以類如「背道式」幽默的方式作為存在感受的一種如釋重負。⁹

由於作者非常強烈地在「時間」跨度上著墨，以致在敘述上呈現繁複的時間拼貼，這些「時間」的跨度包括了過去、現在及未來，¹⁰而作者似乎傾向於沉湎過去的時光，

⁶ 〈偷考卷〉：「那時我不禁悲從中來，所有的人都在溫暖的被窩裡，只有我這一身滑稽的打扮為的是冒死來偷考卷。為什麼我總沒有辦法循一個正常管道進入我置身的那個世界呢？」，同前註，頁 243。

⁷ 「城市入族式」是羅蘭巴特在〈艾菲爾鐵塔〉中藉由鳥瞰城市全景歷史層層覆概的時間地圖，完成對一座城市的參與、認同。同前註，頁 61、73。

⁸ 詳〈誠實〉篇末：「從此我和你們是不同的人了。」同前註，頁 121。

⁹ 《我們》文中多處詳述自己背離正道的流蕩、恍惚、懵懵與青澀的少年生活，在其近乎夸飾、特寫放大的人生罔途及其所遭受的挫折與冤屈，透過噴飯而細膩的筆觸書寫，作者似乎欲圖藉著自嘲從中逃離生命沉重的枷鎖。

¹⁰ 如果依據胡塞爾的內時間意識觀念，時間是由現在、過去與未來交織在一起的時態樣式，它們分別由本源知覺、滯留和前攝提供，亦即在我們的知覺活動時，內在時間意識的三態已在合同地發揮作用，現在、過去和未來的意識不是互相外在的，而是交織在一起。詳參劉國英、張燦輝：〈從邏輯到歷史：胡塞爾的現象學道路（編者序）〉，《現象學與人文科學》第 7 期（臺北：漫遊者文化事業股份有限公司，2018 年 9 月），頁 xx-xxi。

因為「過去」，使得「現在」增添了厚度，而任何「當下」又都隱含著過去與未來，所以時間的流動、交織、夾纏顯然是作者所能掌握表達城市風貌的一個重要元素，因此，城市因有歷史的縱深，而形成今昔對比、多重繁複、疊沓扭動的面貌，所以欲圖掌握此書作者幽默書寫的風格，「時間」成了必然的關鍵。

整部歷時一年在《壹周刊》每星期一一篇的專欄，字數因篇幅所限，大致局促於 3000 字左右。由於全書五十四篇皆採「我」的第一人稱敘述方式，且在作者的寫作年表中將之歸類為短篇小說，作者亦自陳這是一種類似私小說的寫作風格，¹¹然縱觀這些篇章的「情節性」及「故事性」並非其重點，反倒是藉著這些事件，突顯唐突落差的身體性¹²召喚，並以之詮釋人生在無可奈何的抉擇面向，所以將之歸入於隨筆或散文亦無不可。在寫作上身體性的突出表現或跟作者深受戲劇、影視的影響有關，無論在視覺、聽覺、觸覺、嗅覺上，均呈現一個可清晰辨識而感同身受的趣味畫面，而此畫面導引讀者或寫作者本人進入一個類似「間」的場域：¹³在作者與讀者之間、在人物與人物之間、在事件與時空轉換之間，形成一個無可替代、無法逆轉的卻又必須當下承受、立即回應的生存戰場。這種獨特的「設置空間」手法，¹⁴又形成其幽默性與魅惑感風格的重要取徑。

以下大致以語言表達策略、時間性及身體性三個角度，期能藉此貼近這部作品所欲圖呈現的幽微意蘊，並肯認其做為新一代幽默文風卻又龐雜地關涉生命深處秘境的寫手其獨創之處。

¹¹ 作者自陳自己的小說逐漸走入「私小說」的玻璃展箱裡，詳《我們》，（臺北：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2004 年），頁 224。有關駱以軍小說與私小說的關聯，詳參黃納禧：〈「私」與「小說」之間——論駱以軍《遣悲懷》的寫作策略〉，《雲漢學刊》25 期（2012 年 8 月），頁 163-184；李玉華：「私語與告白——駱以軍的（偽）私小說敘事」（臺中：國立中興大學中國文學研究所博士論文，2015 年）；楊紫淇：「臺灣當代『私小說』的受容與展演——以陳雪與駱以軍為觀察中心」（嘉義：國立中正大學臺灣文學研究所碩士論文，2015 年）。

¹² 宋灝特別指出梅洛龐蒂提到的「身體性」：一者，不同感官之間會發生種種整合；再者，這個世界所呈現的深度與厚度，乃透過感知者的身體性，將自身身體引入知覺活動，以致於知覺對象反映著身體的深不可測。詳參宋灝：〈關係、運動、時間——由現象學觀察身體〉，《運動文化研究》第 28 期（2016 年 6 月），頁 49-51。

¹³ 「之間」的概念來自胡塞爾的「主體間性」，根據梅洛龐蒂的解讀認為主體性的取得必須在我與他人的互動之間才能產生，「之間」是個場域，是一個生活與世界的脈絡，是「之間」先在才有我的主體。在言語活動中，要依靠與人互動而說話，我們才能清楚思考，換言之，主體性必須在與他人的互動中才能獲得，同樣的，認識自己也必須在一個與他人共在的場域才能清楚呈現。參詳莫里斯·梅洛龐蒂著、姜志輝譯：《符號》（北京：商務印書館，2003 年），頁 118-119。

¹⁴ 海德格論「設置空間」云：「對在世起組建作用的『讓世內存在者來照面』，是一種『給予空間』，我們也稱之為設置空間」；又云：「此在絕非現成存在在一塊由軀體充滿的空間中。……它從設置了的取得了的空間回到它訂好了的『位置』上」。詳參馬丁·海德格爾著，陳嘉映、王慶節合譯：《存在與時間》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2016 年），頁 129；頁 417。

二、《我們》的時間意識與語言策略

當代語言哲學的焦點，從「說什麼」轉向「如何說」及「為什麼說」，¹⁵「說什麼」是所說，意指說了的「內容」，意圖從內容去探測所說的意旨、思想，進一步對其所說進行詮釋。然而當代語言哲學轉向如何說、為何說，更將焦點置於比所說更根源的反思上——語言究竟是思想的表達？抑或是思想本身？是思想先行？抑或語言先於思想？¹⁶這一連串的反思，主要在於原本以為語言可以清楚地表達思想，現在卻發現語言本身可以不斷延異與解構而得出新的意涵；¹⁷若然，探究語言所表達的內容或思想，從某一方面說等於是徒勞。¹⁸本文於此並不意圖轉向德希達的延異向度，反而聚焦於作者「如何說」及「說了什麼」之間關聯性，意即作者以如何的感知視野，側顯了何種世界的深度。

轉向焦點的哲學思考，一開始便認定語言的表達必定是在一個「生活世界」的大脈絡裡，這個人所被拋擲於其中的世界原來本就具有歷史深度、厚度及廣度，它不實存於「現在」這個平面的時間與空間，而是過去、未來與現在雜揉交織，互相糾結纏繞的時空，因之，一個平面、單點、順序、理性的表達方式，實毫無真正呈露生活世界的全貌。是而，「如何說」、「為何說」意謂著將「生活世界」的積澱、軌跡、斑痕重新組裝，其終結的意圖乃是在此脈絡裡，將此真正的歷史現象合盤托出，雖然這仍然是艱鉅工程，但這一舉的嘗試，無疑的深具試驗性與充盈著飽滿的智慧。¹⁹

¹⁵ 詳參莫里斯·梅洛龐蒂著，姜志輝譯：《知覺現象學》（北京：商務印書館，2001年），頁203-258。劉國英分析梅洛龐蒂認為語言必須區分為「在進行中的話語」與「已經完成的話語」，前者是「正在說」，是處於誕生狀態下的話語，所以「如何說」成為一個必須搜索枯腸絞盡腦汁的活動；而後者猶如各種話語的倉庫，它是表達業已構思完畢的思想。詳參劉國英：《法國現象學的蹤跡：從沙特到德里達》（臺北：漫遊者文化事業股份有限公司，2018年），頁213-214。

¹⁶ 語言與思想的關係，梅洛龐蒂指出，語言是表達思想不可或缺的媒介，而這媒介不是一簡單的中介關係，而是有構成思想的功能。詳參莫里斯·梅洛龐蒂著，姜志輝譯：《知覺現象學》，頁254。

¹⁷ 延異的概念來自於德希達，他認為符號的概念中已有分裂產生於意符與符旨間，語言自身已反映出自我批判的必要，因為所有語言均來自自然與文化的對立關係架構所形成，只要是對立，便可不斷衍生新的看法，舉例來說，天下人都禁止亂倫，所以這是「自然的」，但禁止亂倫又是人所規範而來，所以也是「文化的」，因此他直指禁止亂倫乃是可恥的事實，是「某一透明的表意網路裡暗懸混沌的核心」。詳參Michael Payne著、李爽學譯：《閱讀理論：拉康、德希達與克麗絲蒂娃導讀》（臺北：書林出版有限公司，1996年），頁20-21。汪民安：《文化研究關鍵詞》（臺北：麥田出版，2013年），頁130-134。

¹⁸ 語言的兩個面向：第一是溝通、資訊、再現，語言成了中介或手段，把人類的思想，透過它的系統結構傳遞出來；第二種是表達性，它本身的存在就是終極的意義。詳參羅貴祥：《德勒茲》（臺北：東大圖書股份有限公司，1997年），頁51。

¹⁹ 梅洛龐蒂在《知覺現象學》中指出話語的運用給我們開展了一個語言與文化世界，透過話語的表達，我們等於創造一個有附加價值的世界。文學家詩人哲學家的工作，就是在已經積澱的話語基礎上，再找尋其他新的表達行為的可能，詳參莫里斯·梅洛龐蒂著，姜志輝譯：《知覺現象學》，頁254。

真實的面貌究竟在你眼光所及，抑或隱藏在歷史的縱深或積澱中？當代現象學提出重要的觀察點：可見與不可見、隱蔽與解蔽、有餘與不足，「陌異性」與「未定域」²⁰恆是透顯眼光霎接的遠方與近處相交會之間。因之，時間意識成為當代極其重要的視域：時間流動所造成的「生活世界」其中所隱含的真相，套用梅洛龐蒂的話說，即是「自我身體」在時間意識流動中所凝塑而成的全體。²¹這也是《我們》在時間意識所欲呈現的——透過對時間的過去、現在與未來，形成的必然、實然與偶然交織²²所形構的生活世界的荒謬性，其中或如作者感慨想說的：「這樣的摺疊、壓縮，像繁花聖母、像妓女，吸吮著整座想像性城市（罪惡城市？欲望城市？）灰稠憂鬱的夢魘，究竟值不值得呢？」（《我們》，頁 69）荒謬性存在著時光夾雜，過去符碼仍然殘留，而新的印跡便早已層層疊上，以致尚未及擦拭之前的淤泥，就又浸染厚沉沉的油漬，「我這一代的城市過客，許多的現代氣氛，是在一種實體和虛擬的巨大漏裂縫隙中，狼狽地找尋銜接黏補的拼裝方式」（《我們》，頁 69）。實然中含有必然，又蘊含著偶然；同樣的，必然中其實也含著未來不確定性的偶然，時間總是這般弔詭的往來穿梭於三個不同的視域，以致我們實際上很難確知我們究竟是存在那一段「時間」中。²³因之，類似「夢境」、「想像」這般仿似不真實的情狀，事實上卻含有很多業已發生而如歷史

²⁰ 「陌異性」是現象學非常重要的理論核心。現象學認為我們所觀察的「現象」，僅僅是全體或整體的部份，無法一次將現象的各個面相一次全盤托出，當我們觀察一個杯子的一個面向時，另一個面向必定隱藏在另一側為我們所「不見」，所以「陌異性」的觀念提醒我們不要停頓觀察，再怎麼觀察都不夠、都不足。這方面的論述可參考羅伯·索科羅斯基著、李維倫譯：《現象學十四講》（臺北：心靈工坊文化事業股份有限公司，2004 年），〈第三講：現象學中的三個形式結構〉，頁 43-69。「未定域」意指在純粹的視覺影像之外，它們所圍繞的中心，一個可變的、能夠運動的中心，卻是一個未定域（zones d'indeterminations），它讓我們能夠依據自己特定的身體影像去選擇知覺中的其他影像進行互動，使得我們的身體得到運動上的未決定空間，實際上，未定域指向了意志的未決狀態，這也就是並存的兩種影像系統的另外一端：從意志、大腦、神經、身體動作，一直到與外在世界影像接榫在一起、外在世界影像環繞著它而存在的身體影像。詳參梅洛龐蒂著、龔卓軍譯：《眼與心：身體現象學大師梅洛龐蒂的最後書寫》（臺北：典藏藝術家庭公司，2007 年），頁 23。另外，梅洛龐蒂的哲學被認為是含混的哲學，這意指他認為的在世存在的根本特徵就是含混，不論是知覺、語言與他者，永遠不可能窮盡，永遠有陌異與未定存在，解蔽的同時，意謂著另一面又處在隱蔽中。詳楊大春：《梅洛龐蒂》（新北市：生智文化事業有限公司，2008 年），頁 17。

²¹ 詳參莫里斯·梅洛龐蒂著，姜志輝譯：《知覺現象學》，頁 469-542；另參潘怡帆詮釋梅洛龐蒂的「身體主體」，認為「透過身體在每一時刻裡的運動，都是帶著一種已逝的過去沉積形成某種意義的姿態被裝入現在」。詳潘怡帆：「含混性有無可能充實客觀論述之不足——以梅洛龐蒂身體觀論述」（臺北：國立政治大學哲學研究所碩士論文，2004 年），頁 188-189。

²² 詳參鍾振宇：〈王船山之氣化時間現象學〉，《國立政治大學哲學學報》第 40 期（2018 年 7 月），頁 10-18。

²³ 〈父親夢見總統遇刺〉中作者引用波赫士談「時間轉回」的文章，裡頭牽涉的就是時間三態。根據波的看法，時間或歷史會循環往復，最終仍會轉回它們的起點，所以波的結論是任何人所擁有的都是現在此時此刻的生命，任何人失去的也是當下現在擁有的生活，誰也不會失去過去或將來，因為人的時間只有現在。所以現在就是整個生命的形式。詳駱以軍：《我們》，頁 266。

積澱的必然與未來即將發生深不可測的偶然，以致要確定夢與想像的真實與否似乎並不易以常識般那麼截然立判。²⁴小說家在時間的弔詭這個議題上顯然著墨甚深，以致 54 篇中有相當多關於夢境與想像的篇章，²⁵這些如夢似幻的描述及其所設置的空間、營造的氛圍實不容小覷，因為這正是每每小說家運用來隱喻、比喻或象徵的慣用技倆。夢境出現的方式，在《我們》中常用到幾類的方法，如直接說夢（如〈春夢〉）、嫁接說夢（如〈客途之夢〉）、似夢非夢（如〈瘟疫時期的怪夢〉）、聽夢（如〈標本剝製師的鄰居〉）、夢中夢（如〈魔術師〉）等；夢的類型有香甜黏膩的春夢，亦有宛如要送到斷頭台般的噩夢（〈戰俘〉）。這些夢的功能，主要藉著既真又幻的情節，將情境帶離「在場」，以便寓托比真實更富於深層的肌理，套用梅洛龐蒂的話說，即是在現實中人與世界所共處的「世界的肉」。²⁶所謂「世界的肉」，是知覺、身體所交織匯萃血氣相通共感的世界，這個世界真實的樣貌其實遠非「可見」可以表達，而更多是寓於神秘的「不可見」中。²⁷就像我們看到弦月，不會指稱那就是月亮的全體；看到牙牙學語、走路顛簸的幼童，亦不會便斷言那是此人一生的全部，所有目光所識、眼下所歷，不過是世界全體的一個片段，然而對世界的融入與參與，並且從中描繪真相，必須有賴於身體與知覺的全部投入、身心全體參與其所丈量的場域與空間，而非

²⁴ 詳參洪如玉：〈梅洛龐蒂思想在審美教育上的意義——從〈塞尚的疑惑〉談起〉，《國民教育研究學報》第 12 期（2004 年 3 月），頁 47。洪如玉指出梅洛龐蒂對於時間意識的卓見，認為「過去生命的影響無法像科學因果解釋一樣準確，但是心理分析可以指出過去預示了未來生命發展的可能性」，且「生命的過去與未來互為意義」、「生命並非嚴格精確的直線式進行，而是循環運行，未來與過去互為基礎」。

²⁵ 如《我們》中〈春夢〉（頁 27-30）、〈魔術師〉（頁 47-50）、〈客途之夢〉（頁 51-55）、〈瘟疫時期的怪夢〉（頁 94-97）、〈標本剝製師的鄰居〉（頁 148-153）、〈秋日海濱〉（頁 154-158）、〈戰俘〉（頁 164-169）、〈錯過〉（頁 236-239）。

²⁶ 梅洛龐蒂認為「世界的呈現，正是它的肉身向我的肉身的呈現，我屬於世界，但我不是它。」詳參梅洛龐蒂著，羅國譯譯：《可見與不可見》（北京：商務印書館，2008 年），頁 157。對此人的肉身與世界肉身的交織，宋灝進一步詮釋：「『世界的肉』，就梅洛龐蒂來說，是從靜態的範圍裏頭代表客觀對象或存有之整體被挪移到動態的、過程的範圍裏去，成為一個以身體動作即肉身活動為質體化的、實踐的、體現的真實。人的身體本身從其與世界的肉的關聯，身體也是世界的別名。世界的實有不離我們以身體的行動過程每次重新『生活出來的真實』。總之，人的存在與世界不離不棄，世界就如我們身上穿的一件衣服一般，世界即是此有的第二層皮膚而已。詳參宋灝：〈生活世界、肉身與藝術——梅洛龐蒂（Maurice Merleau）·華登菲（Bernhard Waldenfels）與當代現象學〉，《臺大文史哲學報》第 63 期（2005 年 11 月），頁 227-234。

²⁷ 潘小雪引述梅洛龐蒂的觀點指出，知覺要素是「有意義的」，而非沉寂的；它們的邊緣是開放的、未決的、曖昧的，而不是封閉的、決定了的和清楚的；知覺是創造的，因為它將「可見的」轉換為「不可見的」，同時又把「不可見的」轉換為「可見的」，它實現兩個世界的「雙重轉換」。詳潘小雪：〈當代美學中梅洛龐蒂的身體知覺理論之研究〉，《現代美術學報》第 11 期（2006 年 5 月），頁 57。另外，潘怡帆亦舉視覺為例，「我的雙眼所見遠比我的眼睛作為感覺器官所遭受的刺激還要寬廣。我的生理感官只接收了某個朝向我的面，但我的雙眼卻直接看見一個立方體」，在此，亦論證了「我所感知的世界深度由一個不可見的面向襯托出來」。詳參潘怡帆：〈含混性有無可能充實客觀論述之不足——以梅洛龐蒂身體觀論述〉，頁 144-149。

只是著眼於當下意識的認識，因之，這些關聯著想像與虛構、知覺與記憶的結合現實或脫離現實的生存場域，²⁸很難確認到底是夢是真，但卻是貨真價實的生活世界的全體。

在《我們》中，不在場的場域除了夢境以外，還有記憶、回憶與聯想，總的來說，夢境內容在虛構中仍大量夾雜過去身體感知活動的記憶，或透過影視媒介或親身經歷或書本閱讀或道聽塗說，在集夢及採夢的過程，全部進入潛意識底層，成為作者時空縱橫、今昔交織、夢幻寫實、逆差對比強烈的一支時光隊伍，這支龐雜的部隊成員可隨時移動其位置，以致造成顛倒錯亂，順敘、逆敘、插敘的隨意搬遷，部隊時而在場喧鬧沸騰、時而消失納涼棄置。故而在敘事方法上，《我們》至少呈現四種型態的敘述模式：1.從現在（now）推到過去（past）再回到現在（now），類似「興」的手法，在當前的物事中「起興」聯想到過去時間的類比事件，有時作者在敘述上則停留在往昔的時光，而不再返回感發的當下；2.起筆便直接回到過去的場景，而且通篇就停留在過去的事物；3.只寫當下時空的事物；4.直接寫無時間意識的幻想或虛構的夢境，包含著夢、聯想與魔幻。²⁹這四種型態的時間意識無疑地雜揉過去、現在與未來，並且蓄意地任意穿梭、剪輯、跳接，形成時間的中斷、扞格與場景不斷地轉換。³⁰四類中除少數屬第三類外，其餘著眼於「不在場」時空的三類，如再扣除第四類的無時間意識，則在時間的連續性與延展性上，雖是三際互通，「過去」卻成為作者運筆的主要關鍵，而此業已發生的「必然」知覺經驗，在每一刻當下都呈現其厚度，它深邃的展現意識、潛意識及前意識的三識交迭，每個當下都聯繫著過去的知覺經驗，並由此蘊含豐富的知覺經驗再邁向未來的經驗，因之他所有經驗透過知覺感知連綴著過去、現在與未來三個時空，當下的廣度、深度與厚度便給予生命一個反芻回溯的空間。如寫「老家」，作者感傷迴溯的「那些迷宮般的巷中之弄，弄或未成死弄則又如腸內指突狀絨毛連結上另一條巷子」（《我們》，頁 57），如今「我會暈眩抬頭看著頭頂像《銀翼殺手》裡那個未來之城的廢墟景觀」（《我們》，頁 56），終究懷著感嘆「這使我少年時光，既缺乏一種遠眺的想像力；也不幸地失去了另一種……『大城市教養』」（《我們》，頁 59）。老家的今昔如百迴千折的破敗、³¹滄桑依舊，在感嘆之餘作者的目光早已迎

²⁸ 龔卓軍：〈身體感：胡塞爾對身體的形構分析〉，《應用心理研究》第 29 期（2006 年春），頁 158。

²⁹ 所謂的無時間意識，只是作者並無蓄意安排時間流的串接、跳脫，並非全然不著邊際的毫無時間感，更恰切來說，因其無特意標示時間，反而更加顯現時間意識的真實樣貌。

³⁰ 鍾振宇指出時間三際的過去、現在與未來，作為自我狀態的識、思、慮會展現留、系、期的心理狀態，使三際停留而不消逝。三際因為留、系、期的作用，而在當下的時間中保存了下來，進入了實踐的考慮之中。也就是說，我們當下的實踐除了決斷於當下之外，也會考慮到過去的經驗，並且預期未來的可能發展與結果。詳鍾振宇：〈王船山之氣化時間現象學〉，頁 13-15。

³¹ 〈偷考卷〉：走出戲院我發現我自幼生長的小鎮在夜裡是如此破敗蕭條（那已不是我的想像，而是一幅真實世界的場景）。詳駱以軍：《我們》，頁 243。

向「置身於某一古街、歷史城樓、老教堂或老廟宇……所描勒出時間感飽滿之城街地圖」（《我們》，頁 59）。時間橫跨過去、現在與未來所欲圖鋪陳的生活世界，等於給生命開闢無數個窗，作者在每一次書寫或每一個讀者在閱讀之後，會開始思考自己的老家、自己的家園、目前的存在空間及周遭相關的環境，其間有遺憾也有嚮往，最可貴的是對於「家園」給出的生命歸屬的思考，雖沒有固定的答案，卻會深刻地流淌於心，成為一股生命的活水。在《我們》中類此筆法不勝枚舉，再舉〈魔術師〉（《我們》，頁 46-50）為例，原來的故事很簡單，大抵是孩子整晚尿床，而一次驚嚇醒來，竟夢見他妻子的朋友 L 以魔術師的身份出現在夢中，並將家裡變成一座水藻密覆綠意盎然的水族箱。接下來的情節則開始倒敘 L 奇幻的人生經歷（從貧苦無依的少女到華麗多金的貴婦），而在這個夢中之夢裡卻又驚奇的發現原來 L 的真正身份不是貴婦而是魔術師，更令人啼笑皆非的是，當「我」苦苦哀求將似水族箱的家庭變回原樣時卻遭到 L 的嚴詞拒絕，並以深富哲理的話語說：「凡是牽涉理性的行為皆是不可逆的」，「我」這時在房子就此變不回來的鬼樣子的激動情緒中醒來，發現自己正睡在兒子尿濕的席墊上。這個「魔術師」的隱喻，實則無關乎所謂魔法、戲法的高超與否，也無關乎「我」是否在睡前受洪水淹沒布拉格古城的影視報導的影響，作者真正想說的是最後的壓軸：他憶起自己的幼年，家裡的三個小孩也是輪流尿床，被單褲子換不勝換，父親「於是去向水果攤要了一個大簍，倒扣著，那些濕答答的被單覆蓋上面，下面放一只小煤爐，烘得整室都是尿臭」。〈魔術師〉夢境最可貴的「不可逆」乃在最後一段：

我的父親已於去年中風，我們知道他再也不可能爬起來。而我正在經歷生命的這一段時光。那樣想著，覺得幸福且辛酸。（《我們》，頁 50）

生命邁向死亡的不可逆，所有養兒育女操勞經歷的不可逆，所有生命承受之重、成長的酸甜苦辣，從古至今，似乎沒有人能逃脫這個「不可逆」，這「幸福且辛酸」的生命體會，就在這篇本只記載兒子尿床的苦經中，一路上升為一段感人親情的倫理大戲，讓人低迴不已。

三、知覺召喚的幽默與戲謔

《我們》以〈鴨嘴獸〉開場，以〈噩夢〉終結，54 篇故事隨著時空交錯，記錄了「我」的童年、少年至青壯年的生活瑣事。場景大致也不離活脫脫現實的場域，作者常運用奔馳的聯想，迅速將場景剪切錯換至不同的時空、不同的人事物，以致讀者會從原本的一個單一情境飛快地躍過數個場景，而進入作者蓄意營構的「間」裡——像

裂縫般的一個類似「寓言」的國度。這個屬於「裂縫般」的設計，常會阻斷故事原本的連續性，使得正在記敘的情節未完，另一個看似不相關的畫面又撲面而來，但優點是數個時空場景的轉換，似乎把一件事透過許多的視窗、角度，更清楚的呈現出來，而這多焦而清楚如影像般的畫面，不得不歸功於作者善用「身體性」的聲、觸、視、嗅等感官知覺的描繪，補捉剎那動人的片段。這裡的身體性，並不意指一個被動受刺激的「身體自我」，而是如宋灝所說的「我的身體性原本上就牽涉他人的存在，他人與世界給予我的存在維度」，³²我的身體的知覺是與他人自始至終都是「共在」的狀態，所以他人的一舉一動，事實上可以透過身體性的「共感」而精確的察覺。³³以〈公車〉為例，作者藉著擠在捷運上的身體經驗，這樣描述著身體細微的知覺反應來做為開場：

某些幽微部位的款款擺動譬如頸部的輕微晃動、腰部的某種韻律力道的拉扯、大腿內側那些贅肉類似罐裝液態飲料底搖晃或是足踝輕抵以卸去那較大力衝時的酥麻感——我們在同一時刻同一空間裡細細地共用著這種身體私密的運動。……他們之中有些人完全無視於這種我與他們「恍如性愛般」底共同擺動，……使她們假裝無視於這種集體放縱的行為，……需要沉默才能領會的細微快樂。……仔細觀察的話，你會發現她們之中的那一、兩個，後耳泛著薔薇瓣的暈紅。（《我們》，頁 20-21）

這些近乎露骨的「意淫似」的描述，其中含括著身體全體的感知活動——視覺、觸覺、聽覺、嗅覺的全體動員，身體的覺知成了有意義、會思維、會表達的一種深刻的內在體驗。³⁴正如在〈鴨嘴獸〉中，一個原本信口開河用來唬弄小孩安靜睡覺的虛擬怪獸，進而成為兒童夢中的恐怖份子，牠們與這一家人同住一個樓層，「當我們在二樓睡著時，鴨嘴獸會『呀』地把門打開，呱呱張合著牠們鴨子般的扁嘴，像穿著緊身衣戴防彈面罩嘴裡咬著一隻手電筒光筆的空降師突擊隊，一隻捱著一隻潛進我們家的客廳」（《我們》，頁 13），這是作者營構小孩在夢中可能出現的畫面，以致造成孩子的噩夢連連——「被一陣慘厲的嬰兒號哭聲驚醒」（《我們》，頁 14），而大人也開始處在一連串的惡夢中；而〈噩夢〉中那場慘不忍睹的痛毆描寫，比喻生動的「像漁夫剛自海中網撈起巨大形體的鮪魚，在濕漉漉積滿鹽酸的甲板上，來回摔打，讓它腦中的隔室軟骨和腦漿全摔個稀爛，糊在一起。」（《我們》，頁 276）這飽含視覺、嗅覺、

³² 詳參宋灝：〈關係、運動、時間——由現象學觀察身體〉，頁 57。

³³ 宋灝認為任何身體性從一開始源自一種「互為身體性」。同前註，頁 58。

³⁴ 知覺不是一種孤立的、外部刺激的結果，而是知覺者所經歷的內在狀態的總合。詳參潘小雪：〈當代美學中梅洛龐蒂的身體知覺理論之研究〉，頁 56。

觸覺、聽覺的畫面一再喚起我們麻木的感官經驗。以下筆者建議從作者運用的知覺經驗中，慢慢領略作者幽默的召喚。

（一）聽覺——聲音

整部 54 篇的故事集，其情節的推進，在作者的語言策略上，並非以人物的對話為主，所以對話或人物在故事裡的發聲，顯得意義非凡，因為作者顯然不想放棄透過對話來製造幽默的效果，更嚴格來說，是透過人物的發聲，來透顯整個場景的氛圍——那種無奈又令人沮喪卻又無法不面對的尷尬處境。在〈一個女作家之死〉中，那個山中學生宿舍整晚反覆傳來的一句房東透過廣播的話語，足以令人餘音迴盪三月不絕於耳。故事的開頭原在討論一個小說家一生塑造角色的本領，繼而自謙自己在這方面的功力貧乏有限，接著又進而探討自己慢慢發展為私小說的寫作風格之後，以「我」為角色的表達內心或己身經驗，其亂虛構超魔幻的寫作會更加受到的侷限；其後，場景跳接到 1991 年的三毛（1943-1991）自殺，彼時作者已在文壇慢慢嶄露頭角，所以三毛之死成為作者親朋好友競相走告的大新聞，而恰巧彼時山中宿舍的通訊僅靠一架必須透過廣播來呼喚接聽者聽話的簡陋設備，因之，「カヌーリーレーカーヲメへ、カヌーリーレーカーヲメへ」、「緊來」、「カヌーリーレーカーヲメへ、カヌーリーレーカーヲメへ。」便整晚成為溪谷山坳中的絕響。這些看似不搭嘎的前後文，其實細讀之後，前後是緊密連貫的，作者至少成功塑造了兩個人物角色；這個叫「カヌーリーレー」的人——因為一位女作家之死，造成在那山溪蔭谷的學生宿舍區，一夜之間聲名大噪；而發出這句廣播的房東，那個「一個鷹勾鼻活像宮崎駿《神隱少女》的那婆婆（再削瘦一圈）的慳吝老婦」（《我們》，頁 225）的形象也透過這句既五音不全的台灣國語又表達不耐煩情緒的發聲，而予讀者難以磨滅的印象。〈同學會〉中的對白亦是惜墨如金的少，但其中的兩段對話，卻是成功塑造了人物性格。其一是「我」與國中時暗戀對象的大談養兒育女的媽媽經，她卻「說」了一段恐怖的經驗：

你知道嗎？我分娩的時候，痛的要死被送進台大，躺在產檯上，一個戴口罩的醫生過來，要我把兩膀張開，伸手進去研究了一會兒，告訴我：「某某，你破水了。」我想，這接生的怎麼喊我的名字？一抬頭，竟然是詹偉弘。（《我們》，頁 228）

詹偉弘是他們國中時代的天才神童，各科成績都近乎滿分，有一回「我」英文考了三十分，被導師罰蹲跪在他的座位旁請教是怎麼讀書的，這當然是很傷自尊且不堪的處

罰，但「我」卻真的像「一隻溫馴無辜的拉布拉多犬」（《我們》，頁 228-229）跪在旁邊問了一句：「喂，你是怎麼讀書的哈？」（《我們》，頁 229）這句猶如熱臉貼在冷屁股上得不到詹的回答，結果「我便在那怪異的靜默中在他身旁蹲了一整堂課」（《我們》，頁 229）。這兩段今昔時間不同的對白，在作者幽幽淡定的處理中，似乎已將詹的人物形象充份顯露，智商聰明與人品智慧及做人並非呈一定的正比，反而作者欲圖揭露的是昔時這個天才少年如今只是每天周旋於產檯，「替那些哼哼亂叫張開腿膀的大肚子孕婦們拉出她們那濕答答小蠨蛸般的嬰兒」（《我們》，頁 229），而隱藏在前句的對白中隱隱約約更透顯詹人格的猥瑣，那種幾近於有失專業的猥褻行為，才是作者在對話中以幽默口吻欲圖呈露的。另外，在〈一個都不會少〉中，「我」在面對四個偷車賊時的「自動化的跳轉一種遲鈍緩慢，甚至友好善意的狀態」（《我們》，頁 195），一句面露微笑的說：「對不起？這是我的車耶。」（《我們》，頁 195）其實已衡量當時「落單一人在這空曠之地被他們四個用刀子捅」（《我們》，頁 196）的處境；而報案之後，當警方透過偷賊證件傳來的傳真照片時而急欲請他指認以便逮捕時，「我」卻毫不遲疑有如經過大腦精算：萬一指認，偷匪被逮，將來或慘遭報復滅口，危及妻兒家人安全，所以很鎮定地立刻改口說：「我不確定是不是這個人」（《我們》，頁 200）、「我不知道，我認人的能力很差」（《我們》，頁 200）。這個近乎發燒般羞恥的故事，在作者自認「演出一個沒有男子氣概的丈夫角色而窩囊不已」（《我們》，頁 198），卻在幾句幽默地令人抖顫扼腕中交代了事件的前因後果，更確切的說，幾句對白道出隱藏「我」內心其實既不算怯懦又堪稱深謀遠慮的幽微世界。其他篇章像〈遊街〉，僅在故事出現：「駱以軍——」、「你在這裡做什麼啊？」、「你怎麼了？」、「怎麼會在這裡？」、「他們在做什麼？」（《我們》，頁 106-107）這幾句看似平淡無奇的對白，如果加上作者給予對白的情境副詞：「像超度經文突然破空而下，攔擊了踟躕在空蕩街景不知自己早已死去的亡魂」（《我們》，頁 106），「我很想轉頭痛斥她：媽的你是白癡啊看不出來我們在排隊走路繞這個街道繞這個騎樓嗎？我在做什麼？我在重考。懂不懂！」（《我們》，頁 107）幾句突兀的對白，凌空降在像被趕屍般的國四重考處境，幽默暴笑的噴飯對比下，宛如一齣奇幻荒怪的街頭滑稽戲。

（二）視覺——形象

一個場景的逼真與否，端賴作者的描寫是否重現在場的迫近感，文字書寫能達成如影像般的真實感，幾乎要能刻畫整個場景那些隱藏在背景裡的氛圍，那些模模糊糊尚不能聚焦的氣氛，包括外境與內心的這些似乎無關乎主題行動的場景建構，往往是

作者用力最深、意圖著墨之處；換言之，構成整個畫面生氣淋漓的主因，或在寫作時就已經將他自己的身體交付在視覺與場景之中，這個類似梅洛龐蒂運用「變體」概念，把眼前所未有的意義——世界的「更深沉的可能性」表現出來，³⁵這就如同一位畫家在畫他眼前視覺所視的畫面，他不是將眼前的景物視為遠離他的對象，而是本就與這個對象融入一起，潘小雪對此引用梅氏《可見與不可見的》的觀念，認為畫家是把他的身體借用給世界時，畫家才把世界變成繪畫：

一位畫家的每一筆同時包含著對對象的覺察與對自己的覺察，他畫一棵樹時，眼睛注視葉子的每一個細節，光滑的質感、橢圓的造形，身體同時像在接觸他們，而筆下去時，視覺、身體、世界、繪畫相互交織。³⁶

每一個細節，若沒有透過身體的身體感或身體性的融入其中與發揮作用，幾乎難以達成，這就是駱以軍在寫作時，常著力在看似不相關的場景描繪，而事實上這些「不可見」的顯露，往往才是使「可見」成為可見的重要關鍵。⁵⁴篇中寫得很得意的是作者在惡德、惡童或人渣這方面的刻畫，就像他所說的，人渣從來也沒有變成真正的人渣，而惡童或惡德的陰暗面卻時時潛伏在所謂衣冠楚楚的表象之內。人渣好友的首選盧子玉出現在〈聖誕老公公〉裡，作者飛快地跳接他在聖誕節扮演聖誕老公公這件事乃生平爆衰的事之一，而他的朋友盧子玉乃是衰王之王，之所以帶出盧子玉的衰事，無非是強化他近朱者赤、近墨者黑的亦深受影響，而慢慢朝向「傷寒瑪麗」這種自嘲式的感傷。文中幽默的嘲弄自己的扮像：「我對著那扇門的黑玻璃看看自己的德行：媽的哪是什麼聖誕老人？那根本是一個穿紅袍的拾荒老人，或是一個眼神驚惶地扛了一袋竊物的賊，或是癡漢」（《我們》，頁 42）；而盧子玉的「帶賽」形象，透過他寫盧子玉的衰事經歷，如高中時等電聯車親眼目睹在來來飯店的擦窗工人因電纜斷掉摔落壓死兩名學生；又一次高中時搭電聯車，車已開動竟有一個北么的女生跳上來抓住他的書包，結果竟沒抓牢而掉下鐵軌，這驚悚的畫面在盧子玉的口中恍惚如夢，聽者難以當真，但在多年後的一次偕伴前往內蒙古時，同行一個女生竟講述她高中時代的一件火車意外，而那個她抓書包的男生，令作者大驚失聲大呼：「那是盧子玉啊！」（《我們》，頁 44）這些類似掃帚星的總總經驗也不斷發生在自己身上，如在旅行途中參訪千年古寺隔週便火災燒毀，這些飛躍在這篇聖誕老公公的書寫中看似毫無相關的場景

³⁵ 變體一詞原為宗教用詞，透過神聖的儀式，酒和麵包成為耶穌的身體，或耶穌的身體轉換成為酒和麵包，在門徒身上起了作用。梅洛龐蒂用變體的概念探討關於藝術創作的奧秘，藝術創作是視覺、身體、世界的體系互換的結果。詳參潘小雪：〈當代美學中梅洛龐蒂的身體知覺理論之研究〉，頁 65。

³⁶ 潘小雪：〈當代美學中梅洛龐蒂的身體知覺理論之研究〉，頁 65。

大拼湊的目的，正猶如前述所言，在「不可見」的凝塑場景中全般烘托那「可見」的氣氛與那對他而言真的很不堪的處境——這個處境作者跳接了多個場景，從內蒙古再回到現場——「一個士官長模樣的男子，像交接野戰軍服、防毒面具和火箭砲、手榴彈那樣將一整套『聖誕老人裝備』交給我」（《我們》，頁 42）；這個處境在多個衰事重疊交織後，竟成了深富哲理的體會：

所有人到了一定歲數總會遇到該遇到的事情。有時你會過度專注地凝視自己的傷痛；有時你會頭皮發麻莫名承受一些害羞而溫暖的人們的良善給予……。（《我們》，頁 45）

整個場景的視覺效果，那樣搬移同類事件剪輯的情境大雜燴，看似模糊焦點，卻很像畫家在運筆時，對於所描繪的對象抱持著不確定、曖昧、邊緣、開放的與世界接觸時那般原始的幼稚狀態，以便讓他所欲描繪的畫面接近真實本身——因為真實的情狀是所有的一切仍處於「不斷形成與變動中」，³⁷不斷地跳接畫面，實則是作者在創作時與他生活世界所有的經歷與積澱直面相逢與遭遇。〈惡童〉裡有一段開場白透露出真實與虛幻的交迭、快速變動這樣的隱喻：

我這個世代最俗濫但又深植記憶的某種科技場景是：帶著一台筆記型電腦（或乾脆就一片空白光碟），潛入一間密室，以管線插入一座大型電腦（或以鍵入密碼的方式侵入）資料庫，讀取並下載那被禁閉封存的秘密檔案。（《我們》，頁 112）

在〈惡童〉中，「我」因國四重考而宛如「浸泡在那一年停止生長漂蕩發白的福馬林玻璃皿之中」（《我們》，頁 113），因憤世而扮演了惡童的形貌，結識了一群身著怪異制服的迥迥少年，在夜晚的公車上吆喝叫囂推打，出入彈子房、冰宮、叨煙、打牌，甚而幼稚可笑的像小丑般與朋友相約打赤膊從公館穿過夜市走永福橋回家，作者定義的惡童，是「梟怪橫行。引人側目。一群少年相聚口裡發出哇拉哇拉不像人類的聲音」（《我們》，頁 114）。但這群惡童之中的頭兒陳昱，卻是異樣的形貌，那是一個早熟且在他們還遞抽著乾扁的長壽煙時，他已抽著 *More* 長枝的十五歲少年，「我」相對這個真正過熟的另類老大，只不過是虛張聲勢的小咖。故事裡的惡童大哥的生活剪影，毫無江湖打殺的情節，反而多的是一種優雅、充滿文化氣息、紈袴子弟卻又習於拈花惹草像花蝴蝶般的生活型態。這些形象生動的描寫，作者擅於利用「視覺」穿透人物的特徵而予人留下深刻的印象。然而〈惡童〉在塑造這個怪異的形象之後，故事卻嘎

³⁷ 詳潘小雪：〈當代美學中梅洛龐蒂的身體知覺理論之研究〉，頁 57。

然而止，毫無接續未來關於惡童生涯的發展，陳昱從此消失蒸發於人間，反而以一種類似「警世」的暮鼓晨鐘做結：

陳昱，不會是我後代子孫派來？或根本就是我後代的其中一個……帶著不可思議的炫目光華和經驗，混進我的少年時光畫面裡，作為某種啟示或預警……改變我的命運……。 （《我們》，頁 116）

整個惡童組曲，還包括了〈誠實〉、〈釘孤隻〉、〈搬離〉、〈偷考卷〉、〈隧道〉〈錯過〉，除了〈搬離〉寫的是新婚後陽明山租賃附近的惡鄰阿輝外，其餘各篇都分別寫自己青少年時期所做的一些荒唐幼稚的一些生活瑣憶，以自嘲的觀點來看，作者筆下窮兇惡極、虛張聲勢、裝模做樣的惡童形象寫照，除了誇張地令人捧腹之外，在視覺上均予人留下類似史蒂芬·金般「顫慄」的深刻印象。³⁸以阿輝的人物形象為例，作者透過視覺的捕捉，從人物的外貌行為的寫照，立刻就足以讓人穿透外表進入阿輝的內心世界，如「阿輝一開始都穿著西裝」，但作者立刻洞察「那是房屋仲介或是汽車 sales 的行頭」（《我們》，頁 80）；了然阿輝是一個無業游手好閒的人，是因「我們太常在別人的上班時間卻在這山坳小徑悠晃相遇」（《我們》，頁 80），「我」的洞察力幾乎到了「察微知變」的高階程度，所以「他總是露著一嘴白牙邀我上他家泡茶抬槓，但都被我婉拒。有幾個晚上，他喝得醉醺醺來敲我的門，但被我擋在門外」（《我們》，頁 80）；三番四次的防範拒絕，阿輝開始有了「想像性仇恨」意識，跑去隔壁賃租的學弟妹開始抱怨「我」瞧不起他；就像所有的山雨欲來風滿樓，迫使「我」搬離的一次恐怖的行動終於爆發。視覺效果所形塑的暴力現場委實令人膽寒：「我們的那扇玻璃門，突然像迸碎飛散的水族館魚缸，在我們的面前破裂」（《我們》，頁 82）、「阿輝帶著三個朋友，各自持著長柄鐮刀、鋤頭、鐵棍和柴刀，帶著恍惚的神情站在那片殘垂裂齒的玻璃門外面」（《我們》，頁 82）、「我清楚知道他們全是吸毒者，我與暴力如此接近，而我手中拿的是驅塵氏黏紙拖把的塑膠細桿。我是打從心底真正底恐懼：下一個瞬間他們就會推開門進來，殺了我，強暴我妻子」（《我們》，頁 82），這些暴力鏡頭的恐怖與幽默的寫照成為強烈的對比，尤其是不久前才咆哮的對阿輝說話，現在則顫聲識時務且像縮頭烏龜般的向阿輝道歉：「我不該用那種語氣對你說話」、「我們不是朋友嗎」、「我不是一直最敬重你嗎」；〈搬離〉故事的結尾，我因擔心阿輝報復而撤告，但終究留下一個阿 Q 式的告白落幕：

³⁸ 史蒂芬·金，美國恐怖小說大師，其中有多部小說曾拍成電影，膾炙人口，他在 2003 年獲得美國國家圖書獎終身成就獎。

但那段日子，每當睡前我閉上眼，腦海裡浮現的盡是我如何痛毆阿輝的畫面，我一拳一拳地打他，凌虐他，甚至在我的幻想中被我失手打死，我還偏執地想像應該如何處置他的屍體：剁成小塊，泡鹽酸，丟進馬桶沖掉，或是埋在後山的茶樹叢那裡……。 (《我們》，頁 83)

作者毫不諱言內心的幽暗，像〈隧道〉、〈偷考卷〉、〈錯過〉幾篇，視覺的幽默性及內心邪惡的蠢動，形成強烈的對比——「大約在隧道中段時，藉著對面洞口處的光源描出一個女孩的剪影，她正自那端沿著鐵道向我走來。突然之間洞壁裡我們兩人的鞋跟踩在鐵軌或枕木上的回聲變得如此巨大。那時我心底一定曾有片刻那樣的念頭：『如果我……在這樣荒山的隧道裡，一定沒有人知道吧？』……封閉的黑暗把體熱般的暴力念頭或恐懼的敵意無止盡地擴大。」 (《我們》，頁 216) 又或如在〈錯過〉的時間突然靜止時，「我那時最大膽的念頭不過就是……我便在那個奇幻的靜止時刻裡，怕錯過任何機會，孤零零地在陰暗地下室裡狼吞虎嚥吞下了近二十個那種黑呼呼、甜膩膩的果醬麵包」。 (《我們》，頁 238)

(三)戲謔的觀看

正如「我」觀看一則神奇玩具鴨漂浮海上的新聞——自 1992 年秋天從北太平洋漂流，歷經白令海峽、北極海，遭遇冰冰圍困而後突圍轉進至大西洋，在 2000 年即將登陸加拿大與美國東岸。這批塑膠製品的航行並非來自偉大的科學實驗，而是一隻遇難的貨櫃船因暴風翻覆而造成漫長的旅程。〈玩具鴨的旅程〉真正所要描寫的角色其實並非這群二萬多隻面無表情的黃色塑膠鴨，牠們乘風破浪萬里跋涉所產生的喜感其實只是為後文帶出的一隻「馬達」的狗做了伏筆，真正的目的是，故事對這隻生氣活現的動物以一種既是戲謔的觀看，又從中在透顯無限哀傷中展開。「我」如是觀看這隻雜種花狗：「非常聰明，在各間宿舍間察言觀色，一方面混亂地騙吃騙喝不同打開遞出來的便當剩飯，一方面也賴上了固定餵食的爛好人，作為牠想像中的主人」 (《我們》，頁 145)、花狗之所以取名「馬達」，乃是「意指狗尾巴討好主人時搖動一如電動馬達」 (《我們》，頁 145)。一個夜晚，「我」與妻吃消夜，在公路邊看到詭異奇景——這隻花狗早出晚歸的野性，但這才只是戲謔性觀看的前奏：「在黑夜街燈下，我們赫然發現小花排在隊伍的最後，牠的身形明顯比大家小了許多，但也裝出一副混幫派趾高氣昂的嚴肅嘴臉。」 (《我們》，頁 146) 最令人揪心的觀看極品是在小花後來常不規律的失蹤多日甚至長達一月，當混身帶傷的回來，並出現在窗前門口目光灼灼地盯著「我」時，那種深宮怨婦般倚門探頭期盼的哀傷由衷升起；而最接近觀看的

聖品乃是有一次「我」請朋友在離開家約半小時車程的山中吃山雞時，「一邊聊天一邊漫不經心地把雞肉骨頭扔下桌餵那些腳邊打轉的野狗，突然一個恍神，其中一隻尾巴搖得像馬達的，不正是我家的狗嗎？牠像對陌生人一樣向我乞食。我驚怒大吼一聲：『小花！』牠才一愣眼神對了焦」（《我們》，頁 146）。人狗對望中如戲謔般的相互觀視，實則是呼應了玩具鴨的萬里流浪，也隱微欲言又止的吐露人的心靈其實與無生命的玩具鴨的漂流旅程或這隻狗的流浪是一樣的，置身或被拋擲在人生的荒原去經歷這一切的悲喜，無怪乎「我」萬分感觸的在小花死於心絲蟲後，開玩笑的對妻說若事先在牠的頸上裝上一台迷你攝影機，或可探知「野性的呼喚」究竟是什麼？而那裡又有如許神秘的奇景值得小花像著魔一般的徜徉其中，人的一生一如「那樣難以言喻的旅程是寂寞荒涼還是獨享的幸福？」（《我們》，頁 147）

〈火災〉也是另一個戲謔的觀看，那是作者的一個童年經驗，之所以戲謔，一則是火災如此迫近自己的家園，可是在「我」童稚的心靈裡既不知懼怕為何物，反而自始至終興緻盎然地疑惑著「火為什麼一直沒燒過來」；另外幾個戲謔的場景如鄰居們把家裡認為重要的雜物搬到巷口狼狽不堪的狀況：

於是我家的家私什物全像舊貨市場地攤一樣展列在我們那條鋪滿狗屎的小弄子裡。……大家熱熱鬧鬧地把我家搬個空，將那屋裡吐出的一切堆在人來人往的巷子裡，然後品頭論足。（《我們》，頁 129）

家裡成員的各個扮像就好像舞台的演員一樣，各自淋漓盡致地發揮其角色扮演，如「我」的父親因在屋頂上澆水，卻踩破一塊磚瓦而摔落下來，「神情沮喪氣喘吁吁，像拍片現場的暴躁導演坐在一張小板凳上」（《我們》，頁 130）；我哥哥則在她母親觀看描述下，「哥哥手中的那隻天降神兵（那個騷包滅火器），突然噴出一蓬霞光霧氣，就那一刻火燄整個退了回去，從此不敢越牆一步」（《我們》，頁 130）；連「我」也被母親在事後的描述修正為：「只有他，穿著背心短褲拖鞋，揹著書包和水壺，（只差沒搖著羽扇？）氣定神閒……」（《我們》，頁 130）。一場也許會家破人亡的火災場景，在作者以幽默的口吻，栩栩地道出知覺感知在那紛亂的災難現場，是如何地貼近每一個所描繪的對象，我與物既是主體又是客體，我看火，而同時火也清楚歷歷的看著「我」，我與火僅隔咫尺，火燄的面貌如此生動地貼近「我」，以致在大人們忙著救火的同時，在專注的凝視裡，「才能在那躁鬱翻動的火光，看見一些神怪漫畫裡的『火神的道具』」（《我們》，頁 128）。

〈同學會〉的觀看有一種時間差的感懷，三個頂尖而出類拔萃的天才，從昔時對他們近乎神的崇拜到二十年後觀感的不過爾爾，呈現一種戲謔性的人生嘲弄。這種經驗印

證了幾點作者意圖顯露的人生真象：其一是人本身的侷限性，即便是內在心智的天才、或外在身家的富麗堂皇，終究因為這個肉身會老化、環境會更迭，所以絕無永恆不變的人事，就像天才如外星人的詹偉宏，後來也只不過是一個行為猥瑣的婦產科醫生；而僅次詹偉宏的陳君成為小學老師，徐君不過是台積電的一名工程師；職業本無貴賤高低，不過作者在年少的觀看，將他們形容為「是我所認識的最聰明的人」（《我們》，頁 230）或者誇耀一生所遇的天才聰明者不過是「獨角獸噴散出來的璀璨白光」（《我們》，頁 233），他們未來的成就從兒時記憶來看應該是無可限量的，那是對比性的失落，而人的肉身侷限性的謎底便在於此，所以昔時窈窕淑女，今成癡肥俗婦，乃是人無可奈何之事；其二是一般世俗的追求或社會肯認的人生價值，如果不屬自己始終如一的堅持與理想的寄託，終究會如昨日黃花，湮沒於歷史的洪流。相對於天才少年的徐君、陳君，「我」是全班「最該送毒氣室焚化」的人，但僅管歷經生命的困頓與坐困愁城，仍然始終堅持自己的理想；相較來說，白領階級的徐君與一再變換方向職業、追求最大極限的自由與栽進神秘主義的陳君，從作者戲謔的觀看中，「如今他們站在我的面前，卻令人難過地穿著仍像兩個國中生」（《我們》，頁 233），他們在聽到詹偉宏的笑話而發出純真的愣笑，相對於飽嘗孩子折磨的辛酸與生活的煎熬，那是兩種截然不同的人生歷練。我如是幽默自傷且戲謔地觀看自己婚後育兒的人生奇幻：

我呵欠連連，所有這個階段父親所會的把戲皆已玩遍。窄小的客廳最後只剩下疲憊的父母乾巴巴機械反應的斥喝：叫大的不要亂撕童書不要把小板凳搬上餐桌再爬上去危險不要拿原子筆亂畫牆壁，不要拿馬克杯 K 我的頭很痛耶；一邊阻止小的像蟑螂滿地爬行最後總爬到鞋架邊抓起鞋子往嘴裡塞，或是爬到廚餘垃圾桶邊一個恍神便見他笑瞇瞇滿嘴泡沫塞著柳丁皮或把屎紙尿布……。（《我們》，頁 229）

這些冗長的長句用來表達人生的無奈，但也十足表達作家一路堅持的價值與辛酸；其三是人在時間的流轉與生命的變遷中，時時刻刻應從變化中幡然覺醒，領會人生本無絕對的應然或實然，偶然與必然也非如此可以截然分判。故事中有一段徐、陳二人在雨中扣門來訪，當他們尷尬笑著進門時，「我」跳脫場景成為局外的觀看者，雖非戲謔，卻是一幅動人無比且辛酸無奈的畫面：

我似乎站在少年的同伴和身後這一言難盡如此辛酸如此脆弱呵護的妻與幼子的邊界，兩邊的光線溫度如此不同，他們互相陌生地微笑對峙……。（《我們》，頁 230）

年少時光的無憂無慮與哀樂中年的酸楚恰成兩個對比強烈的世界，「我」在觀看中恍然若夢，站在兩個世界的邊界上，那種「陌生地微笑對峙」彷彿讓生命突然醒悟，人生的路徑本無絕對的必然如此，人生的任何舉措都處在變化之局，年少會消失，任何一個階段都必須經歷，從少年到中年乃至於生命的消殞，本就是變化中的常態與必須接受的事實，等「我」從邊界的恍神中醒來，「陳君的平頭已摻了白色髮莖」（《我們》，頁 230），「我們」確實已非當年的少年玩伴了。

（四）反差對比的滑稽突梯

作者擅用身體性的知覺感知，以反差對比的方式，表現生命在某個關鍵時期所做的抉擇，看似荒唐與滑稽突梯，實則乃屬自嘲式的幽默自省，唯有透過這些酸澀的人生歷練，才有資格宣稱具有羅蘭巴特的「城市入族式」。「釘孤隻」這句台語的意思是指一對一的單挑，寫「我」在補習班裡虛張聲勢的耍流氓與類似幫派街頭械鬥尋仇的故事。從故事一開始，作者就從未放過每一個幽默細節的描繪，幾個場景令人印象格外深刻，例如那個長得清秀的江明怒氣沖沖地跑來，「有點生澀而拗口地幹了我們兩句三字經，『你們在ㄟㄨㄥˊㄩㄣˊㄊㄧㄣˊㄠˊ啊？』（《我們》，頁 123）作者描述「我」的回應，善用夾註號的補充方式，將情景與電影畫面聯綴起來，完成視覺的高度幽默：

我和老朱對看了一眼（簡直就像《黑色追緝令》裡約翰屈伏塔和山繆傑克遜那兩個職業殺手正在替老大執行大殺戮場面時，門外衝進來一個小混混，拿槍沒準頭地亂射一通，他們於是乎又驚詫又忍住笑意地互看一眼，然後砰！砰！一人一槍把那少年斃了），彼此都聞到對方腎上腺素飆漲的氣味，我們站起來，做出磨牙瞪眼壞人的猙獰表情，扯住那個文弱男孩的領口：「出去講，去外面講。」（《我們》，頁 123）

三個虛張聲勢的少年終究演變為「談判」，而且是各自「ㄟㄨㄣˊ」人的武鬥，「我」尚無意識事態嚴重，還只是故作輕鬆的作作伏地挺身讓胸肌增大，而且唯一「ㄟㄨㄣˊ」的一個姓蔡的同齡孩子，所攜帶的傢伙只不過是路邊撿來的一根木棒，並且蓄意用報紙包起來，企圖魚目混珠，讓這個「兇器」被誤以為是掃刀或是自動步槍。後來的場景當然是十足街頭尋仇鬥毆的日本鐵血高校的版本畫面。近距離的短兵相接終於到了要迎面痛幹的結局，因著這枝偽裝的假武器，十來個對手儘管喊著「有ㄊㄧㄣˊㄠˊ嚟走啊」（《我們》，頁 125），仍不敢冒著被機槍掃射的危險，雙方對峙喊話。蔡提議以「釘孤隻」來使死傷減到最低程度，彼方雖人多勢眾竟也「不夠義氣」的同意「當事人自己解決」。「我」奮勇的耍帥對著江明在地上呸一口口水，表明「打你不公平」，逕

指他身後「尸弓`操」最壯的一個展開身體的肉搏。原以為這是最省事的一場決鬥，可讓雙方付出的代價減至最低，孰料在「拳頭揮舞著，臉頰鼻骨刺痛著，像憋氣逆光地在水池的深處奮力泅泳」（《我們》，頁 126）的當下，「我」竟聽到「木頭結結實實掉落在地的『匡、匡、匡』悶響」（《我們》，頁 126），這「實在是太衰了」的結局，當然是反差對比強烈的遭到痛毆，但作者從來不會忘記這幽默的瞬間畫面，他極具喜感的描繪：

我和那個釘孤隻的對手都氣喘吁吁地停下動作來。（「原來報紙包的是木棍？」）雙方都想起人數的不對等。於是，下一個畫面，是我、老朱、蔡三個人，鼻青臉腫幹聲連連，在那迷宮般的巷弄裡竄逃，不時被包圍而上的木刀木劍毆擊腹腰背或手腳……。（《我們》，頁 126）

這個反差對比近乎揶揄嘻笑怒罵的街巷鬥毆，絕非只是作者興來的幽默之作而已，故事中的一個關鍵詞及一段「變貌」的聯想環節，使得滑稽突梯的背後隱含反思人生關卡的重要契機——「後來證明是那根報紙包起來的木棍救了我們」（《我們》，頁 125），木棍的被發現而慘遭被痛毆，怎反而說「木棍救了我們」？試著想想這饒富趣味的人生處境，如果他們帶的不是木棍而是真的一把掃刀或槍械之類，那麼街頭喋血事件或將演成悲慘的牢獄之災進而影響一生的未來，正因為那只是一根木棍，換來的只是鼻青臉腫的收場，尚未釀成不可收拾的家庭破碎、天人永隔的摧毀性的傷痕；而「我」後來著迷於拉美的魔幻寫實中關於「變臉」及「變貌」的技法，在「我」與江明巷弄對峙進而即將展開肉搏的時刻，「我」在多年後懷疑，會不會在肉身以相互傷害對方的意念的接觸時，「我」變成文謨謨白面書生的江明，而江明變成了他自己。當然這個「變臉」的想法始終沒有實現，因為相貌甚寢的孔子或鍾馗都是飽讀詩書的文士，臉貌俊秀白淨如陳昱之流或如徐、陳兩君也未必在日後成為終日運筆之士，這段「自嘲」的滑稽突梯的故事卻令人無法忘懷。

類似這個筆法的故事反覆出現在 54 篇之中，如〈誠實〉中，我因一個戲謔的恐嚇威脅嚇哭了一個不上道的同學丁，豈料這個丁的身家竟有一個人事行政局處長的爸爸，當黑頭車駛進校園時，「我」被叫進教官室慘遭如白色恐怖時期威逼式的偵訊，而我因道義無法如實招供，使得學校的主任教官以無比堅毅不憚其煩的一再令「我」重寫偽編的自白書，為了怕連類老朱與蔡，一整晚五、六小時，「我要怎麼修補敘事，才能拚出一則從頭到尾，我一個人莫名其妙編造出來的古怪、逼真又無意義的黑幫電影情節」（《我們》，頁 121）。就在這則反差對比強烈故事的結尾，「我」是否交待事情的來龍去脈似乎已變得不再重要，「我」感性地回顧這段青少年的往事，對於偵

訊的每個細節成為日後的巨大陰影，被教官訓斥為「說謊者」、「正常世界整體的對面」、「一個怪物」云云，使他日後二十年來「一直暗中努力在當一個『誠實的好人』」，這個於他尚是童稚心靈所遭致的痛斥而言，成為一個反思與改變的契機，在老朱與蔡先後被退學之後，「我」與那掛朋友漸行漸遠，而就在他步出偵訊的校園的當時，有一段感性而略帶滄桑的自我體悟，這個體悟成為老天給我最好的禮物：

我記得那晚我走出學校，穿過馬路，在對面的台大法商學院被一對情侶模樣的大學生叫住，他們請我幫他們拍照。我記得那時我神經質地逗他們笑，然後從照像機視窗裡看著他們無比美好地曝閃在鎂光燈裡。心裡想：「從此我和你們是不同的人了。」（《我們》，頁121）

「我和你們是不同的人了」飽含無邊深邃的想像，在不確定的未來，「我」似乎已確立一個遙向遠方的視域，那數十封「謊言的各式變貌」或已成為決定他未來「必須靠永無止盡地說謊編故事謀生」的寫作生涯，那位教官以無比的耐心、無比疲憊，甚至憤怒痛心地说出「我真要對你刮目相看了，可以連著幾小時說謊，眼睛都不眨一下」，如果從滑稽突梯的反諷而言，教官反而成為引領他進入未來的一位導師。

四、切開的果子——魅惑的世界與身體語言

世界在駱以軍筆下為何是如此充滿魅惑——他的夢、想像、聯想、過去與未來常常是在同一篇章中宛如意識流般的跳接轉換，我們很難在一篇當中只讀一個故事，只出現一個首尾連貫的所謂尋常敘寫模式，他快速的思維轉換所形成的世界樣貌，如是給予一個恍似魅惑與光怪離奇的時光剖面，而非一顆外表光滑的果子，他切開那果子而展露裡頭的肌理、滋味，讓我們品嚐果子裡的酸甜苦辣，而非只看到果子的表面。

我們是如何認識我們身處的世界？只是透過耳聞目睹、親身經歷或是道聽塗說，抑或是透過知覺經驗或透過夢與想像？世界在人究竟扮演什麼角色？世界究竟是不堪抑或璀璨多姿？是康莊大道朗朗如鏡，抑或黑暗曲折深邃如地獄一般？法哲梅洛龐蒂或許提供一條認識世界的捷徑，他認為身體肉身是認識世界一條最快速、最清楚的管道，甚至說沒有身體就沒有世界，³⁹身體就是世界。對此我們的困惑也許可以得到些許

³⁹ 世界對梅洛龐蒂而言是被知覺的世界，是一個人文世界，對此世界的理解，必須要由肉身主體開始；而對肉身主體的理解，則必須透過對人文世界的描述來完成。世界與主體的中介關係是一種存在層面已互相依存、互相滲透的關係。詳參梅洛龐蒂著，羅國詳譯：《可見與不可見》，頁1-19；另詳劉國英：《法國現象學的蹤跡：從沙特到德里達》（臺北：漫遊者文化事業股份有限公司，2018年），頁168-169。

釋懷，不再執著於心物二元，身體是身體、心靈是心靈，而是身體就是心靈，心靈就是身體，身體就是我，我就是身體主體，除了身體，我沒有世界，雖然物理世界早就存在，但它的意義卻由我的身體所賦予。因為我們對春天的認識與其道聽塗說、透過閱讀認知或長輩告知之外，最切己的方式就是透過自己眼睛看、耳朵聽、微風觸，當皮膚的清涼舒爽、眼睛的目不暇給萬紫千紅、聆聽蟲鳴鳥叫方才真切，想像的春耕、秋實也不再是來自書本告知，而是你親身目睹、用身體去體驗春天的溫度、春天的稻苗，身體的感知所形成的知覺印象才是構成對世界的真正認識。即便是來自書本閱讀，也必須透過眼睛視覺刺激我們的想像，才能進入意識的資料庫中，正如我們年少時對性的一知半解，在長大後歷經真實的性經驗後才能對性有了較完整的認識。然而遺憾的是，現實人生畢竟無法經驗地品嘗人生所有的滋味，這些實際經驗的不足與缺憾，仍必須透過生花妙筆的文學構築與想像，喚起我們的身體知覺，使我們雖不能親眼目睹、親身嘗試，卻能夠因著感官知覺經驗想像的再現而宛如重回知覺現場。所以與其說經驗不如說體驗，而小說家最重要的使命之一，便是傳遞其生命的體驗，其所經歷來自於與我們同構共感的世界，為我們提供一個想像與經驗，當這些不是來自於我們自身體驗的閱讀經驗，雖不知何時會在我們真實世界中產生碰撞激蕩出火花，其實他已提供一個世界邀我們瀏覽、遨遊、想像，喚醒我們早已麻木的感官，讓我們對這世界重新有一種新奇的體驗，這或許是小說家的使命。關於身體與世界的關聯，所不可忽略的是這個世界不僅是你的體驗，而且一開始便是與人共處共在的，宋灝對此有極精闢的看法：

某個「此有」勢必落實一個身體自我，即被拋入「處身情境」，此「此有」同時卻又勢必落入「共在」的狀態，方才可能展開自身的存在，方才可能充實其存在活動。然則「此有」本質上是從「共在」這種互補關係中才獲得自身身體，任何身體性其實從一開始源自一種「互為身體性」。⁴⁰

這段話的意思很清楚的指出身體與世界與他人共構的關係，更確切的說，我人投身的世界業已先於我們存在，⁴¹我們據以生活的世界是一個從昔至今的歷史軌跡，時間交錯縱橫的歷時及共時形成的一個多重維度的空間，⁴²因之每個當下實則含有過去龐大的歷

⁴⁰ 詳宋灝：〈關係、運動、時間——由現象學觀察身體〉，頁 58。

⁴¹ 晚期的胡塞爾自己指出了世界是我們從事反思活動前已經已然存在。詳參埃德蒙德·胡塞爾著，倪梁康、張廷國譯：《生活世界現象學》（上海：上海譯文出版社，2002 年），〈生活世界問題〉，頁 205-274。

⁴² 這種多重維度空間，就梅洛龐蒂來說，就是在某一層面、對某一主題的描述，必然過渡到、或踰越到同一層面的其他主題，或踰越到同一主題於更高層面的描述。詳參梅洛龐蒂著，羅國詳譯：《可見與不可見》，頁 436-460；另參劉國英：《法國現象學的蹤跡：從沙特到德里達》，頁 169。

史資料庫，如果只是單一敘寫一個平面時空事件，就同時遺失了「共時的」諸多面向，這似乎也是駱以軍慣常的一個世界觀。這 54 篇中的〈父親夢見總統遇刺〉表達這樣複雜的時空意識，從作者引用波赫士的時間觀看來，千古等於剎那，時間與空間在星球運轉的同時，它會不斷地重複，十分鐘的疼痛雖不等於做十分鐘的代數題，但從長遠所有的一切終將趨於幻滅的時間軌跡來看，其實是相等的，因為一切終將結束。從父親進加護病房全身插滿管線的現場，另一個畫面正是 2004 年 319 陳水扁中槍正在進行，那個混亂的場景，讓作者納悶：「如果這是虛構，那該調度怎樣繁複多層次的實踐素材」（《我們》，頁 263）；那樣百思不得其解地「總統中槍」牽繫著父親即將崩毀的病體，讓「我」陷入更大的憂鬱和孤疑，所有過往影視、影像及傳播媒體可以動用的感知器官，不論是目視、回想等等的千百條迴路終將難以解答這困惑，「我」如是描寫這樣對生命及歷史現場的困頓與遲疑：

它的語境氣氛實在太像，太像我這一代透過好萊塢電影在一虛擬時光隧道裡所熟悉的「夢工廠技術」了：包括《X 檔案》、《鵜鶘檔案》、《網路上身》、《致命遊戲》、《MIB 星際戰警》……，種種透過失憶、更改系統資料、影像合成、龐大且專業的高科技黑機構、重構現場、關鍵證人消失——那已非小說（透過邏輯悖論或雄辯修辭、偽考據、偽知識、偽推理以實踐之「神奇的寫實」）而是電影（透過鏡頭語言、場景重建、剪接蒙太奇之暗示）的虛構術。（《我們》，頁 264）

生命的真相或許更超越小說或電影的虛構術，誠如作者引用《百年孤寂》中那場四年十一個月零兩天的漫長雨季，一切都顯得那般的夢幻與不真實，時間好像可以斷裂切割，也可以無限延長，時間的長短變得毫無意義，「死亡就是失去現在，它只是瞬間即逝的分秒之間的事。誰也不會失去過去或將來，因為它所沒有的，別人無法剝奪它」（《我們》，頁 266）。作者因著這樣多重維度的時空，並將「時間轉回」這樣的歷史意識做為看待父親即將告別的世界以及即將脫離意識的軀體，總統遇刺這般駁雜難以釐清的幻術好像與父親的夢進入同一軌道，夢與虛擬、現實與科幻終將同歸虛無，一切的一切既像真又似假，誠如篇章最後作者所欲圖表達的魅惑人生正是：

不知為何我相信他夢見的，遠較我正經歷且半疑半信的這一切，要豐饒、凶險且壯闊許多。（《我們》，頁 267）

以下再從駱以軍運用身體性語言所意圖達成的魅惑感，欣賞他所建立的幽默文風及其背後蘊含的人生智慧。

(一)揉合時空經驗、經典與想像——不同視覺構圖的穿梭

身體性語言著重在運用身體感知的視觸聽嗅等感官體驗，使描寫的臨場畫面達到生動鮮活的效果。而作者常在一篇故事中揉合各種「不在場」的場景，使同類體驗的不同場域的事件交織雜拼成多層次、類似萬花筒般的炫麗，以達成魅惑般的效果，而這又是身體與世界緊密關聯中所不能忽略的時間意識與歷史積澱的重要元素。⁴³以〈公車〉為例，一群擠在一起上下班、上學放學的男男女女，隨著車子的晃動，宛如韻律般的身體碰觸、鼻子聞到酸味的汗臭、眼睛會四處飄動的瀏覽一個個「顏色豔麗的彩妝之臉」（《我們》，頁 21），或隨著這神秘的搖晃，想像那些衣裝筆挺體面紳士褲子裡「垂著一具不知如何擺設的陰囊」（《我們》，頁 21），形成一幅幅密閉空間「集體意淫」的畫面，作者特別分述幾個不同時空的公車體驗，特別提到一次在公車上被一個女學生煞到而展開了一場跟蹤的少年情事。隨著上車下車換車，陌生的街景使我迷失所在方位，而更魅惑與令人噴飯的畫面即將登場，「我」形容為「女體劇場」最恐怖的景觀：「突然全車其他的乘客悉數下光，上來了一整車廂和那女孩穿相同嫩黃制服的同校女生」（《我們》，頁 22），這不只是視覺上的奇景，而是整台公車除了司機之外只剩下「我」一個男生，更可怕的是她們「環肥燕瘦，嘖嘖喳喳」（《我們》，頁 22），而「我在那些汗涔涔臭烘烘的少女身軀裡被推來擠去」（《我們》，頁 22），這像日後回想起來似聊齋般的情節，「差一點沒屈辱地抽答答哭起來」（《我們》，頁 22），而「只是力持鎮定，讓身邊那些搖晃波動，像猶太人女集中營裡塞擠拌和在一塊的胳膊膝蓋肩膀或胸脯們，不要注意到我的存在」（《我們》，頁 22）。不同的時空經驗的雜揉，將搭公車的體驗，從「恍如性愛般底共同擺動」（《我們》，頁 20）到「破舊拼裝車一路顛盪，西曬的金黃日照把一路下光最後車廂後僅剩的這六個青少年烤得垂頭喪氣」（《我們》，頁 21），又來到如聊齋般的「女體劇場」（《我們》，頁 22）以及「猶太人女集中營」（《我們》，頁 22），這些或誇張或自嘲幽默逗趣的畫面，全拜作者運用了高強度的身體性語言，在色、聲、香、味、觸等的感覺體驗裡，召喚我們麻木的感官經驗。在〈睡美人〉裡，這樣的感官經驗特別強烈，先是作者前往醫院探視朋友的妻子剛剛臨盆生下一對女兒，當「我」把車停在地下停車場時，那個對醫院空間的覺知體會，著實彷彿進入了一個異次元空間。按理一般對醫院的印象大抵是光亮鮮潔、樓高巍峨，裡頭頂多鼻嗅的是撲鼻充斥的藥水酒精，但基本上眼目

⁴³ 身體與世界共在時會有兩個面向，其一是橫向「共時的」與他人共在；其二是縱向「歷時的」落入自己特定的家庭、社會、民族、種族的關係網絡中。身體主體與世界的關係，猶如一艘船停泊後拋錨於海中般處於世界中，他不是世界之外的旁觀者，而是實況性地置身於世界中。詳參劉國英：《法國現象學的蹤跡：從沙特到德里達》，頁 202-204。

所及大抵多是身穿白袍綠衣的醫務人員或是拖著點滴架緩步前進或坐著輪椅由菲傭推著的病人，但當「我」停好車以後，那個心中的疑惑正撲天席捲而來，先是在視覺、聽覺上，「日光燈跳閃的地下停車場橫樑上，掛著一個吊籠一個吊籠的白文鳥、鸚鵡、畫眉、伯勞。……鳥語宛然，彷彿置身山林幽谷。和這水泥墁土牆壁斑駁、充滿汽車排放廢氣之冥暗空間何其不稱。」（《我們》，頁 18）接著進入大樓，嗅覺的靈敏讓我們聞到「潮濕窄小的老舊電梯裡，地氈上彌散著一種意欲掩蓋住霉味的除臭香水的氣味」（《我們》，頁 18），當一路乘著電梯上樓，診所在七樓，但五樓時電梯開門，「竟是震耳鼓聲低音貝斯和閃光舞台登襲撲湧進」（《我們》，頁 18）。這些與一般對醫院大相逕庭的情狀，透過視覺聽覺嗅覺給人一種不搭調的魅惑，原來這間私人產科的樓下幾層全是 KTV。這個場景使「我」進入彼得·格林納威的電影《廚師、大盜和情人》，主人翁穿過三個不同的空間，那猶如三者風格迥異絕然不同的視覺構圖的穿梭經驗，那魅惑般的感知體驗，作者運用自如的給我們同樣的震撼。這兩個短篇透過身體性語言所欲表達的幽微意蘊，正如〈公車〉裡一再突顯的「冷漠」，僅管人與人捱得這麼靠近，卻彼此陌生不相識，每個人疲憊的在群居社會裡遊走，卻面無表情地彼此憎惡，快速飛行匆促的腳步像是要建立豐功偉績，卻已完全喪失往昔那些看似荒唐青澀生命所持有的厚度，那種雖然充斥結伴幹架的暴戾之氣，卻仍有莫逆於心、相忘江湖的綿長情意；而〈睡美人〉亦非僅止於出入醫院魅惑的場景素描，當「我」從婦產科出來看到巷口的一群酒店女子在濃妝豔抹背後隱藏的一絲疲乏與淡淡的哀愁，這樣的感傷遂將鏡頭帶往過去手抄川端康成《睡美人》的往事，多個場景看似互不聯貫地調換，實則仍有一貫的寓意——那剛誕生的生命在未來即將穿梭於不同的生命情態，未來充滿不確定的變數與不堪，但可以確定的是，青春與純真的生命終將是人生最值得珍貴的記憶。

（二）戲劇的電影畫面

電影的內容或視覺影像常常構成我們與世界關聯的一種龐大資料庫的來源，尤其是透過電影鏡頭所剪輯的畫面，常使這讓我們所認識的世界不僅拓寬了龐大巨量的尺幅，甚且透過高度的想像，使我們暫時離開我們原本貧乏單調的生活，進入另一個充滿魅惑的異次元空間。⁴⁴觀看之所以成為身體知覺世界的一個重要的工具，誠如梅洛龐

⁴⁴ 詳參瓦爾特·班雅明著，王才勇譯：《機械複製時代的藝術作品》（北京：中國城市出版社，2002 年），頁 117-120。

蒂所提出的「身體圖式」的觀念，⁴⁵我人會透過身體各個感知器官的「聯覺」，而達成對世界的一種想像性的認知，並從中產生意義。⁴⁶換言之，不管是現實世界的觀看或想像世界的觀看，在知覺運作的同時，意義便不斷地衍生、積澱，並參與拓展我人生命歷程的深度或厚度。知覺不是只是感官刺激的接受器，知覺不同於感覺只是破碎的視聽觸嗅，梅洛龐蒂認為，即便是初級的知覺已經是一個包含意義的活動。⁴⁷而此意義的衍生，一方是背景式地橫向「共時性」的與世界所有的他者共在，另一方又是前景式地縱向「歷時性」的攸關個人的身世背景教養等等，⁴⁸在前景與背景交織下，意義的深度不再侷促於日常生活的實況，而是帶有融入交含夾雜歷史文化與生活多層次的世界，這是駱以軍在小說中，運用電影的觀看欲圖塑造一個前後景交叉的影像畫面，前景是現實生活的框架，背景則是如夢似幻的電影、經典或夢，以便凝塑一個更深更廣的場景，並因此對焦於所欲突顯的主題，且從中採擷不斷湧現的蜂蜜與甘泉，〈洗衣店〉、〈獨處時光〉是很好的例子。

〈洗衣店〉寫的是一個關於女孩的故事。作者回憶昔時在陽明山山仔后的一家位在路邊的洗衣店，經營此店的是一個怪異的老頭和一個約莫 20 幾歲的女孩。這家洗衣店絲毫不像現代化設備的「衣物的商務飯店」般的「空氣裡總彌散著高級辦公室那種淡淡的奈米消毒劑香味」（《我們》，頁 90），反倒是非常不相稱的「像老中藥鋪、老當舖、老師傅的修腳踏車店」（《我們》，頁 90），店裡觸目所及的不是「像潛艇圓艙防水窗裡永遠在翻轉的衣衫芭蕾舞」（《我們》，頁 90），而是「將手藝過程中排洩或積累的油垢廢物毫不遮掩地展列給顧客」（《我們》，頁 90），那個「陰鬱、濕熱而暈糊」的畫面，如果再配上一個「一臉忿恨」卻「驚人美目」的女孩，正宛如一幅詭譎魅惑的畫面。最讓作者感興趣與好奇的是女孩究竟與老頭的關係是父女或爺孫？女孩是否還在讀書或在上班？最讓他不解的是這般容顏驚為「見過最美的女人」，為什麼會發出如貓科動物的防衛和無情？礙於年少的羞澀，「我」並未深察，也從未

⁴⁵ 詳參莫里斯·梅洛龐蒂著，姜志輝譯：《知覺現象學》，〈第一部份：身體〉，〈第三章：身體本身的運動性和運動機能〉，頁 135-195。

⁴⁶ 身體做為一種聲音，意指身體主體會示意會說話，透過身體的感官說話。感官不只是一個感覺的接受器，破碎不完整地看聽觸而已，在感官的接收的過程，其實它已能創得意義、產生意義，換言之，肉身主體是一個會說化、會主動、有智力、能超越的主體。梅提出「身體圖式」的看法（即宋灝的「身體性」），認為肉身主體是一種能將多種感覺器官統一，並且和諧地協同運用的能力，而這能力是一種不需要提升到反思的高度，即在前反思狀態下的知識。梅指出身體的各個部份和各種器官雖然各自擔當獨特的功能，但他們不是互相關聯、各不相干的。身體圖式能把身體的各個器官統一協同的運用以實現活動的目標。同前註，頁 23-27；頁 81-95。

⁴⁷ 同前註，頁 25-26。

⁴⁸ 同前註，頁 51-80。

向她搭訕，但因著老人與女孩相依為命的樣態，遂與小津電影的《秋刀魚之味》產生聯結。故事敘述順理的插敘這段電影情節，猶如將整個世界拉遠到一個更加縱深的背景，以便在前後景的對照下，突出這個看來充滿懸疑與詭異的少女。飾演《秋刀魚之味》的老人笠智眾因為目睹他年少的老師在無情歲月下摧折成一個失態囫圇吞棗的糟老頭，在一次聚會後護送老師回家時，卻見到與老師相依相守的老醜女兒，他們如今就像守著一個枯槁不再具有任何意義的老洞穴。在詫愕與驚懼中，笠智眾原本因喪妻而捨不得女兒出嫁，看了這一幕彷彿當頭雷擊，回家後便認真安排女兒相親事宜。洗衣店的老人、女孩連同這部電影的兩對父女，縱深加廣了對少女稍縱即逝的青春年華感到惋惜與喟嘆；兩段故事除有前後景對照下產生的類同模本之外，作者突出了「時間意識」與「歲月無情」的深刻感知，電影笠智眾心中原本意氣風發的老師與青春貌美的女兒，經歲月摧折下所呈現的巨大衝擊，在作者現實人生中活脫脫呈現的將是若干年後不堪回首的變貌，滿實意向與虛空意向的雙向感知與迴流，激盪作者深沉的反思，時間跳接回到現在，作者感嘆雖已成熟到面對美麗女孩不再羞澀與閃躲，但卻也失去繼續迷惑與探索的好奇之心。這宛如「曾經滄海難為水」的感慨，再美麗的女人因著淺薄的浮華，實不足以匹配偉大的故事。「過盡千帆皆不是」的無力，始終也因著洗衣店這美麗的少女為何滿臉愁怨而大惑不解，甚至又有一絲悵然地懊悔當年曾為了猜臆她的身世而顛倒迷離卻又失去探索的機緣。做為一個小說家，關於這女孩的一切更多的是留給未來龐大而不確定的想像力，然而年少懷抱貪圖美色的心，在每一夜晚像羞恥的嫖客閃進洗衣店，為的是飽覽秀色可餐的面容，這樣的魅惑的畫面恐怕要留給時間的積澱與美麗的想像了。

〈獨處時光〉裡的電影《AI 人工智慧》也是一個令人感傷的故事。劇中的一位大衛的機器小男孩因被人類母親遺棄在曠野，在歷經千辛萬苦的找到設計他的公司盼望能把他變成真正男孩時，卻發現地球已瀕臨毀滅，就在他絕望之餘，跳樓墜海自殺，它沉入水中在一座藍仙子的雕像前仍懷著最純摯的執念，祈求讓它變成真正的男孩，以便獲得母親之愛。二千年悠悠逝去，當另一星球的高等生物在這冰洋的城市廢墟中找到大衛時，透過讀心術，欲圖從一個機器人中窺見人類社會。當外星人感嘆地說出這段話時，「我」竟「忍不住在這意外的獨處時刻裡戰慄並生理性地流起淚來」（《我們》，頁 102），那是對比作者處在台灣面臨 SARS 風暴中，每天面對瘟疫宛如地獄圖的報導，並有一則喪心病狂的新聞相雜其中，兇手預謀計畫著一再重覆拙劣的手段殘殺自己的親人以便詐領保險費，整個看來即將崩解的人類悲慘樣貌，在對比強烈的聽到外星人說「我們常如此羨慕人類，他們那麼珍視且保護的所謂『心靈』，以如此龐

大的藝術、文學、算術去描述它，我們總在困惑著那究竟是什麼」（《我們》，頁 101-102），不禁為這龐大反差悲從中來。電影本身的劇情就是一大反諷，而作者身處的瘟疫現況，那種人與人之間陌生、不信任、猜忌、恐懼與不確定感，正是人類尊嚴的崩解與流失。整篇跳接了多個場景，既共時地指出人類共同的命運，也歷時地寫出自己的處境，在新聞、電影、社會現狀、瘟疫災難與自己難得的清閒時光的重疊前景與後景，作者帶出一個多層次、感傷的、緬懷過去歷史的全幅世界的樣貌，那是如此魅惑而深值反思的一段屬於人類必須勇敢面對的心路歷程。

（三）身體流動殘餘的視角——多餘出來的感情

身體的移動必然造成不同的視角，當我們移動身體從事物不同的側顯觀看，必然會有不同的體會與見解。⁴⁹而時間的推移，往往又是促使身體不得不移動的必要因素之一，換言之，時間帶著身體的移動，在不同的時間，面對同一物事，自然會有不同的觀看，因為時間差，不同的身體在相應的時間裡必然會做出不同的回應與判斷。所以身體的移動與時間的流動，都同樣會對世界形成不同的看法，從某個角度看，我們的世界因之更加擴展，這些隱藏世界背後原先不見的面貌，因著身體的移動與時間的推移，不斷湧現新的觸角與視域。一個敏銳的小說家，即勤於變換身體的位置，並且在時間意識裡，常常不停頓於目光所及的此時此刻，他的時間意識不同於常人之處，乃在於他的時間明明在此，但他的身體早已隨著時間的流動穿梭於古今與未來，所以他之所見必然不同於常人所見，所思所感亦然，在 54 篇當中，類此身體移動引致的特殊情感，作者名之曰「多餘的情感」，誠如篇章中大鬍子所言：「這是上天送給好小說家的禮物」（《我們》，頁 67），此情感較之常人雖屬多餘，但卻是通往隱藏於可見背後的不可見的秘密通道，因為「多餘」，他能察覺所有事物的陌異與不足，這如同梅洛龐蒂推崇胡塞爾對世界的理解：

世界不是一個盡是朗現和在场（full presence）的世界，事物也不是純然實證的存在（positivities）。在這一前客觀科學層面，事物被揭示為「只是半打開在我們面前，既開啟又隱蔽。「間距」（*ecart*）和「某種不在」（*une certaine absence*）散佈在事物中間。只有這樣，世界才可以是一個有深度而不是純然扁平的世界。⁵⁰

⁴⁹ 詳參羅伯·索科羅斯基著、李維倫譯：《現象學十四講》（臺北：心靈工坊文化事業股份有限公司，2004 年），頁 35-69

⁵⁰ 詳參梅洛龐蒂：《哲學家及其身影》，頁 740；745，轉引自劉國英：〈肌膚存在——從存在論層面到

世相所顯現於吾人眼前的其實只是眾多大千世界複雜多變的一個微小側顯，吾人卻常據此微弱的現象做出判斷，在既敞開又隱蔽的世界，如何透過間距和某種不在場，打開皺折所隱藏的時空，這是小說家探索幽密世界的任務。在〈多餘的情感〉中作者引述幾則廣告，並且故意指稱廣告的影片與產品並不搭嘎，以致看完廣告往往不知所云，其實這是廣告製作者運用身體的移動所產生的多餘感情，拍出不是一眼能瞬間體會的物事，這些看不見的物事其實早就隱藏於可見的現象之後，只要你隨後稍加體會，自然能抓住那隱蔽的部份已被悄悄打開。作者舉一支衛生紙廣告來說，「半夜一個小孩的氣喘症發作，那個父親摸黑混亂中翻箱倒櫃，最後找到可能是藥粉的口腔噴灑器」（《我們》，頁 66），作者很疑惑地認為這般寫實的人生截面，跟衛生紙有何關係？作者伏筆所留下的答案，實則轉個彎便能察覺——如果稍稍留意，所有氣喘症的成因絕大部份皆來自於生活周遭的過敏源，尤其是海島型終年濕熱的台灣，吸入性的塵蟎是絕大的元兇，所以一張潔淨的生活用品如衛生紙，在生活中何其重要，它不是治標的藥物，卻是防止小孩氣喘防止根本誘發的基礎概念，所以我們只要移動身體的視角來看廣告的意圖，便會從作者蓄意提出的疑問中幡然醒悟。這篇文章的三支廣告，以及大鬍子「奇怪的堅持」——每回赴京都散遊回程，必得步行走過大阪御堂筋那段以銀杏作為行道樹的街道，像進行一個告別儀式——這些堅持或看似無厘頭的廣告，如果以作者的篇名「多餘出來的感情」來理解，多餘的部份常隱身於不可見之中，那是身體在不同視角的不同回應。當一般人們處在一個恆定的角度，是永遠無法察知那隱微的部份，儘管篇章中並無解答大鬍子奇怪的堅持，但我們順著篇意揣測：大阪御堂筋銀杏大道上鋪天蓋地的金黃，不惟是入冬前的奇景，同時也是一種浪漫的感懷，那絕不止於眼睛的感官感受，多的是心靈已穿越時間達到另一個想像的國度，大鬍子的「模糊儀式」，尤其在剛發嫩芽的綠色銀杏道上，別具這樣特殊的意蘊。

就像在〈錯過〉裡，因為時間差，人們往往錯過那最好的時刻，彼時因為視角所見，或因緣際會，沒能及時把握良機，直到意識追悔，已事過境遷。例如 D 君在演戲時逸出劇本出神演出，「這對拍片現場的導演可說如獲至寶」（《我們》，頁 235），誰料攝影師卻無從預料這脫序的神來之筆，竟將這一幕給卡掉，事後包括 D 君及所有的工作人員皆扼腕不已。D 君擁有「多餘的情感」，能演到劇本不可見的深處，而攝影師只是照本宣科、目光如豆，當然就錯失了。錯過良緣心高氣傲的女孩，總以為在信箱塞片子（錄影帶）給她的是那個混帳或是色情狂，作者嘲弄的說，當那些女孩在

日後變得平凡，當她在一個因緣際會下看那當年送她的錄影帶時，「她們已不足以匹擬那電影中附會的片段」（《我們》，頁 236）、「那時她或會心中輕輕一盪：很久以前，我曾以那麼豪奢的方式，和那個由片場、搭景、攝影機、燈光凍結住的夢境如此靠近」（《我們》，頁 236）。〈錯過〉最神奇的莫過於時間暫停這件事，作者準確的重申，那是發生在小學時的真實往事，而非一場夢境。究其實，那只不過是一個小學生在午休時間突然醒來，發現所有人都趴在桌上靜止不動，整個校園的人都在午休停止任何活動，一個幼稚的心靈以為時間真的暫停了，生怕錯過了這大好時機，遂潛進福利社裡偷吃了二十個草莓夾心麵包，這當然是幼稚心靈黑暗面的偷竊行為，作者不諱言地以諧趣的筆法道出這一段往事，正是在時間流逝過後帶出的另一個視點：假如時間真的暫停，而我是世界唯一清醒的人，我能做什麼？我想做什麼？真實與虛擬的邊界在哪裡？在〈偷考卷〉裡，置身於哀樂中年的處境恰與置身於夢想國度的少年形成強烈對比，現實總是殘酷的世界，相對來說，夢想是另一個可以安樂放逸的烏托邦，它時常為作者開啟另一個遼遠的世界，雖然魅惑，不斷讓他「誤入歧途，深陷錯誤知識的泥沼」（《我們》，頁 240），然而對比於真實世界的重擊，「會不會讓我變得多疑而硬心腸？會不會將我的想像力摧毀殆盡，像那些傳說中的天才前輩，從此倒栽進一個內向自閉，不再開放感性觸鬚的壞毀世界？」（《我們》，頁 241）

作者以身體處境的改變與時光流逝的對比視野，因而產生「多餘的情感」，並因此感性開啟夢想與真實的兩重世界，在魅惑的場景中提供人們反思，並召喚我們跨越侷限的當下，接續時間的厚度、深度與積澱，領略所帶來的多重價值與意蘊。

五、結論

以身體做為一種聲音的傳達之所以可能，是認為身體感官的觸、視、味、嗅不只是單純的接收器，而是它在接受的當下便能產生意義。意義的傳達當然要靠語言與文字，但意義的生產，並非來自身體之外的意識，反而是身體在感官的接收中即能創造意義，這是梅洛龐蒂當代語言哲學的貢獻。⁵¹之所以能脫離意識與對象心物二元的見解，乃是視做為身體的「肉身主體」與「世界的肉身」是互相可以滲透、交織、共感、共享的同質系列，意義創生的本源來自於感性存在，而非智性思維或純粹意識，透過身體的感性與世界、他人接軌，這是一種「本源創造」，劉國英在闡述梅洛龐蒂解說胡塞爾〈幾何學之起源〉時指出，人類文化活動中的意義創生，並非神學意義下從無

⁵¹ 莫里斯·梅洛龐蒂著，姜志輝譯：《知覺現象學》，頁 487-488。

到有的創造，而是一種意義的生產，這種意義的生產，是在一定被給予的條件下，特別是自然生活中所給予的素材的基礎上，生產出新的東西。⁵²小說家的神聖使命便是在這層次上透過感官的知覺與世界交接，進而以其生花妙筆般的文字或語言將此意義保留下來，使得後來者（閱讀者）能夠重新喚起它、挪用它，進行後續的創制。⁵³駱以軍的《我們》便是透過幽默的語言，以身體性的感官體知創造了詭奇世界，從而喚起我們全新的知覺體驗，並承續他與世界的感知體驗與感性觀照所發現的意義。歸納來說，《我們》至少有下列幾種可能的幽默樣態：時間差造成的幽默、身體性的幽默、影像畫面的幽默、語言的幽默、反差對比的幽默、自嘲式的幽默、背道式的幽默、觀看似的戲謔幽默。這些幽默樣態，完全是透過肉身主體與生活世界的各類素材接觸時交織而成的體驗，尤其它的內容包括龐大的想像與夢，這些不可見或不在場的畫面，正是形成魅惑感語言魅力之處。《我們》在幽默戲謔中所展現的生命力與世界觀，正是扣緊了語言、知覺與身體經驗，呈現「世界的肉」與「人的肉」之間的氣感互通，⁵⁴那些不在場的生命體驗，雖然不可見，但卻扎扎实實落實在世界的一隅。誠如作者在〈獨處時光〉中抄寫卡夫卡的《城堡》或莒哈絲的《如歌的中板》中的體會：

那些故事裡所發生的每一處細微轉角，皆像我的澎湖妻子拿筷子吃魚，細細翻揀那交叉繁錯的針刺骨骼上附著的梭形肌理，優閒地戳弄挾起，放進嘴裡慢慢咀嚼。（《我們》，頁 98）

人間世相細隱幽微的掘發，作者以妻子吃魚的鮮活潑跳畫面比擬，必得在優雅中又不失交叉繁錯地仔細翻揀，這就是駱式幽默的寫作風格。我們也需要一個獨處時光，優閒地啜飲著一杯苦辣的酒或極酸澀的飲品，慢慢咀嚼品味含藏於其中那看似斷裂、跳接，實則承接人類歷史積澱與巨大地或隱或顯的愛與憂愁。

⁵² 劉國英：《法國現象學的蹤跡：從沙特到德里達》，頁 259。

⁵³ 同前註，頁 259。

⁵⁴ 「肉所標誌的乃是意識與世界萬物之間的可轉換性，即能見者與可見的、能觸摸者與被觸摸者的可轉換性，也就是能觸摸者與可觸摸的之間的交錯關係，以及能觸摸者被記入於可見的，能見者被記入於可觸摸的。…人的身體自我與世界的肉的存有深度之間有一種共鳴一般的交流，使得化為肉的主體，業已歸屬於其所知覺的現實對象，即其所思考化為肉的意義那裡。」詳參宋灝：〈由王陽明的「知行合一」論身體自我與意識哲學〉，《中山人文學報》39 期（2015 年 7 月），頁 47-48。

徵引書目

- (法)梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty)著,羅國詳譯:《可見與不可見》,北京:商務印書館,2008年。
- (法)莫里斯·梅洛龐蒂著,姜志輝譯:《知覺現象學》,北京:商務印書館,2001年。
- (法)莫里斯·梅洛龐蒂著,姜志輝譯:《符號》,北京:商務印書館,2003年。
- (美)Michael Payne 著,李爽學譯:《閱讀理論:拉康、德希達與克麗絲蒂娃導讀》,台北:書林出版有限公司,1996年。
- (美)羅伯·索科羅斯基著,李維倫譯:《現象學十四講》,臺北:心靈工坊文化事業股份有限公司,2004年。
- (德)瓦爾特·班雅明著,王才勇譯:《機械複製時代的藝術作品》,北京:中國城市出版社,2002年。
- (德)宋灝:〈生活世界、肉身與藝術——梅洛龐蒂(Maurice Merleau)·華登菲(Bernhard Waldenfels)與當代現象學〉,《台大文史哲學報》第63期,2005年11月,頁227-234。
- (德)宋灝:〈由王陽明的「知行合一」論身體自我與意識哲學〉,《中山人文學報》39期,2015年7月,頁39-57。
- (德)宋灝:〈關係、運動、時間——由現象學觀察身體〉,《運動文化研究》第28期,2016年6月,頁45-81。
- (德)埃德蒙德·胡塞爾著,倪梁康、張廷國譯:《生活世界現象學》,上海:上海譯文出版社,2002年。
- (德)馬丁·海德格爾著,陳嘉映、王慶節合譯:《存在與時間》,北京:生活·讀書·新知三聯書店,2016年。
- 李玉華:「私語與告白——駱以軍的(偽)私小說敘事」,臺中:國立中興大學中國文學研究所博士論文,2015年。
- 汪民安:《文化研究關鍵詞》,台北:麥田出版,2013年。
- 洪如玉:〈梅洛龐蒂思想在審美教育上的意義——從〈塞尚的疑惑〉談起〉,《國民教育研究學報》第12期,2004年3月,頁41-59。
- 陳榮華:《海德格存有與時間闡釋》,臺北:台大出版中心,2006年。
- 朝雲:〈夢幻人生中持續變遷的場景:讀駱以軍《我們》〉,
<https://asagumo.pixnet.net/blog/post/2008> 年9月,最後檢索日:2021年6月28日。

- 黃納禧：〈「私」與「小說」之間——論駱以軍《遣悲懷》的寫作策略〉，《雲漢學刊》25期，2012年8月，頁163-184。
- 黃錦樹：〈在自己的時差裏：讀駱以軍《女兒》〉，《中山人文學報》第39期，2015年7月，頁155-159。
- 楊大春：《梅洛龐蒂》，新北市：生智文化事業有限公司，2008年。
- 楊凱麟：〈《西夏旅館》的運動—語言與時間—語言：駱以軍游牧書寫論〉，《中外文學》第38卷第4期，2009年12月，頁41-76。
- 楊凱麟：〈駱以軍的第四人稱單數書寫（1/2）：空間考古學〉，《中外文學》第34卷第9期，2006年2月，頁283-304。
- 楊凱麟：〈駱以軍的第四人稱單數書寫（2/2）：時間製圖學〉，《清華學報》新35卷第2期，2005年12月，頁369-403。
- 楊紫淇：「臺灣當代『私小說』的受容與展演—以陳雪與駱以軍為觀察中心」，嘉義：國立中正大學台灣文學研究所碩士論文，2015年。
- 劉國英、張燦輝：〈從邏輯到歷史：胡塞爾的現象學道路（編者序）〉，《現象學與人文科學》第7期（臺北：漫遊者文化事業股份有限公司，2018年9月），頁xx-xxi。
- 劉國英：〈肌膚存在——從存在論層面到跨文化層面的運用〉，《現象學與人文科學》第6期，臺北：漫遊者文化事業股份有限公司，2016年，頁75-108。
- 劉國英：《法國現象學的蹤跡：從沙特到德里達》，臺北：漫遊者文化事業股份有限公司，2018年。
- 潘小雪：〈當代美學中梅洛龐蒂的身體知覺理論之研究〉，《現代美術學報》第11期，2006年5月，頁47-77。
- 潘怡帆：〈《女兒》，在降生以前的書寫〉，《中山人文學報》39期，2015年7月，頁59-86。
- 潘怡帆：「含混性有無可能充實客觀論述之不足——以梅洛龐蒂身體觀論述」，臺北：國立政治大學哲學研究所碩士論文，2004年。
- 駱以軍：《我們》，臺北：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2004年。
- 鍾振宇：〈王船山之氣化時間現象學〉，《國立政治大學哲學學報》第40期，2018年7月，頁10-18。
- 羅貴祥：《德勒茲》，臺北：東大圖書股份有限公司，1997年。
- 龔卓軍：〈身體感：胡塞爾對身體的形構分析〉，《應用心理研究》第29期，2006年春，頁158。

Body as a Voice: On the Humor and Charms in the Language of Yi-jun Luo's *We*

Yang, Chien-Kuo*

Abstract

The language used in Yi-jun Luo's (1967-) novels is somewhat magical, mysterious, quirky, self-mockery, and humorous. Literary theorists or the author focus mainly on the large project fabricated in Luo's *Hotel Western Xia* or "Daughter." However, his *We*, the early collection of his short stories published in 2004, still leaves room for discussion. His humorous writing style and multiple transitions of space and time, in particular, emphasize the body depiction of the sensory experience, an issue that has always been ignored by many. These contribute significant traces and tracks to his writings in the future. Inspired from Merleau-Ponty's (1908-1961) *Phenomenology of Perception*, the study pays attention to the writer's language expression, especially the corporeity of bodily perception. By so doing, these techniques shape the multiple abyssal scenes and space of absence, arousing the paralyzed sensory experience and the dark tunnel of heart in an attempt to achieve and create another kind of charm of the new world.

Keywords: Yi-jun Luo, language philosophy, Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, body, time

* Ph.D., Department of Chinese Literature, National Chung Cheng University; Adjunct Lecturer, Center for General Education, National Chung Cheng University.

《北市大語文學報》總目錄

註：《北市大語文學報》改版前題作《應用語文學報》

《應用語文學報》

創刊號 8 篇 (1999.06)

《應用語文學報》發刊詞

論「叢書」

王獻唐先生日記選注

日本漢學研究近況

客語狀聲詞探析

關於〈切韻序〉的幾個問題

二十世紀報導文學的回顧

從黃州詩詞話東坡——談創作的要素

原住民文學的類型與趨向

劉兆祐

劉兆祐

丁原基

林慶彰

古國順

葉鍵得

陳光憲

江惜美

浦忠成

第二號 8 篇 (2000.06)

雜著筆記之文獻資料及其運用

張金吾編《詒經堂續經解》的內容及其學術價值

王獻唐與傅增湘、傅斯年、屈萬里等往來書札標注

如何填等韻圖

「表達、溝通與分享」的基本能力研究

面向未來的本國語文教學體系——試論單元統整教學之建構

史記寫作藝術與現代報導文學

析論蘇軾詩中的想像

劉兆祐

林慶彰

丁原基

葉鍵得

陳正治

馮永敏

陳光憲

江惜美

第三號 10 篇 (2001.06)

劉兆祐教授榮退紀念專號

《文獻通考》之文獻資料及其運用與整理——「政書」文獻資料研究之一
許印林之方志學述評
顧頡剛論《詩序》
客語用字待考錄
類疊與層遞修辭法概論
顧炎武離析《唐韻》以求古音分合析論
客語上古詞彙考
試論九年一貫《國語文課程綱要》內涵與特色
析論蘇軾詩中的形相直覺
臺灣當代文藝思潮引論

劉兆祐
丁原基
林慶彰
古國順
陳正治
葉鍵得
何石松
馮永敏
江惜美
許琇禎

第四號 9 篇 (2002.06)

陳維德教授、江惜美教授榮退紀念專號

元興文署《資治通鑑》版本疑辨
劉逢祿《左氏春秋考證》的辨偽方法
宋代類書的文獻價值
客語用字待考續錄
由黃季剛先生從音以求本字論通假字
析論蘇軾詩中的心理距離
權力意志與符號的戲局——林耀德小說研究
皮日休的儒學思想
論北魏孝文帝的「六宗」說

吳哲夫
林慶彰
丁原基
古國順
葉鍵得
江惜美
許琇禎
劉醇鑫
濮傳真

第五號 11 篇 (2003.06)

屈萬里先生之學術成就及對中國圖書館事業之貢獻

馮琦及其《經濟類編》

上古「韻部」析論

從客語詞彙看君子「好」述

現代漢語的構詞新探

注音符號教學探討及改進研究

析論蘇軾詩中的內模仿

〈十二月古人〉考述（一月至四月）

「俗賦」的名稱、淵源與形成

韓愈文中的孟子

郝敬儒學思想述論

劉兆祐

丁原基

葉鍵得

何石松

何永清

陳正治

江惜美

古國順

楊馥菱

劉醇鑫

張曉生

第六號 12 篇 (2004.06)

施隆民教授榮退紀念專號

鄭樵之文獻學

臺華語相應滋長關係之探微

陳澧系聯《廣韻》切語上下字條例的教學設計與問題討論

現代漢語副詞分類的探究

林海音與兒童文學探究

析論蘇軾詩中的陽剛美

柳宗元貶謫時期詩賦之悲憤主題及其自我治療意義之研究

臺北拱樂社錄音團研究

范仲淹《易》學與革新智慧

臺灣阿美族神話傳說研究——文化內涵與起源的集體思維

陳淳與《北溪字義》

《韓非子·解老篇》對老子「道」的詮釋與運用

劉兆祐

蔡秋來

葉鍵得

何永清

陳正治

江惜美

梁淑媛

楊馥菱

陳光憲

浦忠成

余崇生

張曉生

第七號 11 篇 (2005.06)

古國順教授、陳正治教授、劉醇鑫教授榮退紀念專號

客語無字詞彙文獻探討

何石松

《四庫全書》著錄姓氏類文獻析探

丁原基

《古文觀止》的嘆詞探究

何永清

關於聲韻學的幾個問題

葉鍵得

臺華語相應滋長關係之探微 (二)

蔡秋來

兒童詩修改探討

陳正治

析論蘇軾詩中的陰柔美

江惜美

王國維先生之治學及其學術貢獻

陳光憲

本土思想的萌發：原住民族神話思維的回溯

蒲忠成

吉藏的判教思想

余崇生

韓愈的政治思想論析

劉醇鑫

第八號 7 篇 (2006.06)

王國維之文獻學

劉兆祐

臺華語相應滋長關係之探微 (三)

蔡秋來

《經史正音切韻指南·玉鑰匙門法》析論

葉鍵得

客語生子為降子考

何石松

從《隸釋》、《隸續》看洪适對隸書的研究

吳俊德

臺北市行天宮楹聯的語法與修辭研究

何永清

詩畫藝術中的兩種對差

梁淑媛

《北市大語文學報》

註：《應用語文學報》改版後題作《北市大語文學報》（中國語文領域）

創刊號（改版後） 5 篇（2008.12）

聲韻學與古籍研讀之關係

陳新雄

《戰國策》被動句式研究

許名璿

真誠的愛與創造——江自得及其詩作內容析探

陳盈妃

論謝靈運山水詩中理想人格的追求與失落

賴佩暄

國中學生讀、寫能力之因素結構分析

林素珍

第三期 5 篇（2009.12）

伊藤東涯〈聖語述〉析論

謝淑熙

李漁《閒情偶寄》女性儀容觀探析

陳伊婷

從美學範疇論《周易》的「立象盡意」

張于忻

花東卜辭時代的異見

吳俊德

閱讀、批判與分析角度的自我省思——論多元開放的治學方法

楊晉龍

第五期 7 篇（2010.12）

海峽兩岸《易》學工具書編纂之回顧與展望

孫劍秋、何淑蘋

臺灣海陸客家語「來/去」做趨向語的相關研究

黃美鴻、鄭 縈

格不必盡古，而以風調勝——顧璘對格調論的實踐與補充

蘇郁芸

論臺灣兒童自然科普書寫——以《李淳陽昆蟲記》為例

陳怡靜

古典文學的應用與抵抗——蔣渭水的文言散文與古典詩歌作品論

黃信彰

日本室町時代五山禪宗及其僧侶漢詩之析探

林均珈

體驗交流、參與互動的作文教學走向

——從命題與批改談作文教學的更新與轉型

馮永敏

第七期 6 篇 (2011.12)

戰國遣策名物考釋四則	邱敏文
臺灣四縣客家話的幾個音韻問題	劉勝權
彎弓征戰作男兒，夢裡曾經與畫眉 ——《樂府詩集》二首〈木蘭詩〉的互文性分析	林淑雲
相思、悟世與閒適——論關漢卿散曲之春意象	顏智英
文人的自我獨白——解析自祭文與自撰墓誌銘	郭乃禎
篇章邏輯與讀寫教學	陳滿銘

第九期 5 篇 (2012.12)

古文字「龜」、「𠂔」、「𠂔」、「𠂔」論辨	張惟捷
《文心雕龍》「物感」說與「興」義之辨	黃偉倫
林語堂散文的語言美學論析	黃麗容
《國語一字多音審訂表》與語文教學綜合研究	葉鍵得
談 PISA 閱讀素養評量對十二年國教閱讀教學的意涵	孫劍秋、林孟君

第十一期 5 篇 (2013.12)

卜辭商王廩辛存在的考察	吳俊德
陸榮《春秋胡氏傳辨疑》述評	張曉生
〈人間世〉的自處處人之道	吳肇嘉
敦煌寫卷 P2704 及其相關寫卷研究	劉鑒毅
曲莫《父母規》述評	葉鍵得

第十二期 7 篇 (2014.12)

- | | |
|-------------------------------|-----|
| 宋代經書帝王學以義理解經特點初探——以史浩《尚書講義》為主 | 何銘鴻 |
| 殷卜辭「」字及其相關問題 | 吳俊德 |
| 殷卜辭中「尸」、「人」偏旁相通辨析 | 陳冠勳 |
| 漢初月朔考索——以出土簡牘為線索 | 許名璿 |
| 論顏元事功思想中的「事物之學」 | 王詩評 |
| 集解與輯錄體解題 | 陳仕華 |
| 全臺首著驚書釋疑——兼論《警世盤銘》佚文調查報告 | 黃文瀚 |

第十三期 5 篇 (2015.6)

- | | |
|---------------------------------|---------|
| 近十年 (2003-2012) 兩岸《易》學研究之趨向與展望 | |
| ——以博碩士論文為範疇 | 孫劍秋、何淑蘋 |
| 華語職前教師運用多媒體於線上漢字教學初探 | 鄭琇仁 |
| 歷史關懷與詩性特質的交鋒 | |
| ——李渝《溫州街的故事》與林耀德《一九四七高砂百合》比較 | 侯如綺 |
| 軍旅書寫、詩人和時代——以《家國、戰爭與情懷——國軍文藝金像獎 | |
| 歷屆新詩得獎作品選輯》為討論文本 | 田運良 |
| 巾箱本與澤存堂本《廣韻》俗字比較——兼論與現今常用字關係 | 戴光宇 |

第十四期 5 篇 (2015.12)

- | | |
|------------------------------------|-------------|
| 戲曲經典的詮釋與再現——以《桃花扇》的崑劇改編本為例 | 沈惠如 |
| 在情與欲之間——《紅樓夢》人物中尤三姐、尤二姐、司棋、鴛鴦的身體書寫 | 林偉淑 |
| 國小國語文閱讀摘要教學之實踐與反思 | 馮永敏、賴婷妤、陳美伶 |
| 宋代書法相關論著的書寫特徵與承襲 | 王皖佳 |
| 從視角凸顯論古文中名動轉換的認知策略——以醫療事件框架為例 | 吳佳樺 |

第十五期 6 篇 (2016.6)

介紹教育部五本語文工具書	葉鍵得
《論語》「諸」字用法探討	何永清
凝視與差異：嚴歌苓短篇小說中的移民男身	邱珮萱
畢沅《經典文字辨證書》字樣觀析探	邱永祺
《詩經·魏風》語言音韻風格探析	戴光宇
石成金《笑得好》之寓言研究	林怡君

第十六期 6 篇 (2017.6)

《字鑑》編輯觀念探述	邱永祺
論姚文燮詩學觀：以《無異堂文集》、《昌谷集註》為討論範疇	陳沛淇
試析王國維〈《紅樓夢》評論〉之悲劇美學	陳秀絨
論中國書法「現代」與「後現代」的跨界思維與立論局限	郭晉銓
董仲舒天人思想再論	張伯宇
「比喻」在聲韻學教學上的運用	葉鍵得

第十七期 4 篇 (2017.12)

隙縫中的聲響：嚴歌苓短篇小說中的移民女聲	邱珮萱
老子思想「致虛守靜」章再議——兼述其予太亟拳修煉養上的觀復	張志威
李商隱〈重有感〉晚清模擬析論——以陳玉樹〈擬李義山重有感〉兩組詩為例	張柏恩
論語境與國小國語文教學的關聯面向	黃惠美

第十八期 6 篇 (2018.6)

- | | |
|--------------------------------|-----|
| 台灣童話繪本《生肖十二新童話》之敘事策略探究 | 高麗敏 |
| 無鬼有妖的矛盾 蠡闕王充《論衡》的鬼神觀 | 張志威 |
| 論馮班《鈍吟書要》中「法」與「意」的辯證思維 | 郭晉銓 |
| 山林與城市之間——李東陽園林詩中的仕隱情懷與景觀寄託 | 游勝輝 |
| 論唐、五代視域中的孟郊形象 | 黃培青 |
| 戰爭視野下流亡學生的成長史——論王鼎鈞《山裏山外》的生存體認 | 黃雅莉 |

第十九期 3 篇 (2018.12)

- | | |
|---------------------------|-----|
| 論《翰林筆削字義韻律鰲頭海篇心鏡》之編輯特色與流行 | 巫俊勳 |
| 文學作品對平仄的迷思 | 金周生 |
| 論廖玉蕙散文中的慈母教養思維 | 黃慧鳳 |

第二十期 5 篇 (2019.6)

- | | |
|------------------------------------|-----|
| 論從擊鉢吟看清代臺灣香奩體的發展——以《詩畸》與《竹梅吟社詩鈔》為例 | 余育婷 |
| 〈甲骨文斷代研究例〉析議 | 吳俊德 |
| 唐代宗時期杜甫作品所呈現之時代獨特性 | 林宜陵 |
| 從《海東書院課藝》概觀晚清臺灣童生八股文教育 | 游適宏 |
| 歌仔戲《啾咪！愛咋》改編《愛情與偶然狂想曲》之跨文化編創探討 | 楊馥菱 |

第二十一期 7 篇 (2019.12)

- | | |
|------------------------------------|-----|
| 韓非與「惡」的距離——法家「政治人」系統在漢語哲學場域中的陰影與重建 | 曾暉傑 |
| 朱陸異同論爭下的「陸-王」學術史脈——從陽明《朱子晚年定論》談起 | 田富美 |
| 朝鮮學者權克中《周易參同契注解》內丹思想研究 | 王詩評 |
| 陳宗賦律賦初探——簇事聯對與格律之極致化 | 陳姿蓉 |
| 《罕用國字標準字體表·艸部》之收字探析 | 巫俊勳 |
| 臺日常用漢字對比與對日華語教材編寫建議 | 張金蘭 |
| 傳統中國「士」的繼承與轉向：一個現代道家型知識分子如何可能？ | 潘君茂 |

第二十二期 4 篇 (2020.6)

- | | |
|---|-----|
| 甲骨文發現問題再探 | 吳俊德 |
| 出土《蒼頡篇》溯秦字形析論——兼談北大漢簡《蒼頡篇》簡 29 所衍生之
版本問題 | 許文獻 |
| 明清之際冒襄（1611-1693）友倫的話語實踐——以〈五君咏〉為例 | 林津羽 |
| 晚清旅日書寫中的明治維新與文化共同體想像（1868-1894） | 張惠珍 |

第二十三期 4 篇 (2020.12)

- | | |
|---------------------------------|---------|
| 詩人·詩中人·詩篇——從馬斯洛「需求理論」視角讀《詩經·魏風》 | 陳溫菊 |
| 陳子龍復古詩學要旨，兼論七子派說《詩》內涵 | 王欣慧 |
| 歌仔戲演員「腳色運用」之研究——以楊麗花電視歌仔戲為例 | 楊馥菱 |
| 洋腔洋調怎麼辦？—初級華語學習者聲調診斷系統建置與測試 | 張循鋁、張金蘭 |

第二十四期 5 篇 (2021.6)

沈約〈郊居賦〉創作背景及時空敘寫研究	陳恬儀
論王安石絕句的文體學意義	唐梓彬
試論《紅樓夢》中的「炕」	林雯卿
空間敘事下生命座標的尋找——論陳銘礪故鄉系列成長書寫的現實意義	黃雅莉
展演疾病的話語：論周大觀罹癌的書寫現象	盧柏儒

第二十五期 5 篇 (2021.12)

《左傳》、《國語》「業」字諸議析論	黃聖松
「王韋」與「陶韋」——從並稱視角談王士禛詩學中的韋應物論	王潤農
女性視角的審度與認同——台灣歌仔戲【哭調】與苦旦廖瓊枝	楊馥菱
論蔡富澧海洋詩的經驗性與主題營造——以《藍色牧場》與《碧海連江》為例	黃慧鳳
身體做為一種聲音：論駱以軍《我們》語言的幽默性與魅惑感	楊建國

《北市大語文學報》稿約

內容範圍

本學報每年出版兩期，六月、十二月份出刊，全年收稿，採隨到隨審，歡迎大專院校專兼任〈退休〉教師、博士生投稿。所收學術論文分為「中國語文領域」與「華語文教學領域」兩部分，刊載以下稿件：

- 一、「中國語文領域」登載有關中國文學、中國思想、語言學、文字學、中國語文教育等學術論文。
- 二、「華語文教學領域」刊載與華語文有關的文字學、音韻學、語言結構分析、語言習得、教學理論、教學方法、實證研究、數位學習等中英文學術論文。

投稿須知

一、稿則

1. 來稿以未發表者為限（會議論文請確認未參與該會議後經審查通過所出版之正式論文集者）。凡發現一稿兩投者，一律不予刊登。
2. 稿件內涉及版權部分（如圖片及較長篇之引文），請事先取得原作者同意，或出版者書面同意。本學報不負版權責任。
3. 來稿經本學報接受刊登後，作者同意將著作財產權讓與本學報，作者享有著作人格權；日後除作者本人將其個人著作集結出版外，凡任何人任何目的之重製、轉載（包括網路）、翻譯等皆須事先徵得本學報同意，始得為之。
4. 來稿請勿發生侵害第三人權利之情事。發表人須簽具聲明書，如有抄襲、重製或侵害等情形發生時，概由投稿者負擔法律責任，與本學報無關。
5. 本學報編輯對擬刊登之文稿有權做編輯上之修正。
6. 凡論文經採用刊登者，每一撰稿人致送本學報二本、抽印本十份，不另致酬。
7. 來稿請使用以電腦打字印出的稿件。請避免用特殊字體及複雜編輯方式，並請詳細註明使用軟體名稱及版本。英文以 Times New Roman 12 號字，中文以細明體 12 號字打在 A4 紙上，並以 Word 原始格式（上下留 2.54 公分，左右各 3.17 公分）排版（請勿做任何特殊排版，以一般文字檔儲存即可）。

二、審查與退稿

1. 本學報所有投稿文章均送審，審查完畢後，編輯小組會將審查意見寄給作者。
2. 本學報來稿一律送請兩位學者專家審查，審查採雙匿名制，文稿中請避免留下作者相關資訊，以利審查作業。
3. 編輯委員會得就審查意見綜合討論議決，要求撰稿人對其稿件作適當之修訂。本學報責任校對亦得根據「撰稿格式」作適當之校正。
4. 來稿未獲刊登，一律密退。本學報將通知作者，但不退還文稿，請作者於投稿前自行留存底稿。

三、文稿內容

「中國語文領域」

1. 著者：來稿請附個人簡介（註明最高學歷及畢業學校、所屬學校機構及職稱、學術專長），並附通訊地址、電話、傳真或電子郵件等聯絡資料。
2. 標題：請附中英文標題，文字力求精簡；若加副標題，亦以簡要為尚。
3. 摘要、關鍵字：來稿請附中英文摘要（中文摘要限五百字以內；英文摘要以一頁為限）、中英文關鍵詞（五個為限）。
4. 字數：以中英文稿件為限，中文稿以 10,000 字至 30,000 字(以電腦字元計，並含空白及註解)為原則，英文稿以 15 頁至 30 頁打字稿（隔行打字）為原則。特約稿件則不在此限。譯稿以學術名著為限，並須附考釋及註解。所有來稿務請按本學報「中國語文領域撰稿格式」寫作，以利作業。
5. 撰稿格式：本學報「中國語文領域」論文之撰寫，請依照《北市大語文學報》所定之寫作格式，內容參見

<http://literacy.utapei.edu.tw/files/11-1053-3892.php?Lang=zh-tw>。。

「華語文教學領域」

1. 著者：來稿請附個人簡介（註明最高學歷及畢業學校、所屬學校機構及職稱、學術專長），並附通訊地址、電話、傳真或電子郵件等聯絡資料。
2. 標題：請附中英文標題，文字力求精簡；若加副標題，亦以簡要為尚。
3. 摘要、關鍵字：來稿請附中英文摘要（中英文各一頁），各約 500 字；中、英文關鍵字，各 3-5 個。

4. 字數：中文稿，請維持在 10,000-30,000 字，英文稿則為 10,000-16,000 字，含中英文摘要、參考書目與圖表。

5. 撰稿格式：本學報「華語文教學領域」參考資料登錄方式依據 APA 格式，中文排列方式以作者姓名筆劃由少到多排列。

四、文稿交寄

來稿（包括文件稿三份、姓名資料（另紙書寫）及前述內容之電子檔）請寄：

臺北市中正區愛國西路一號

臺北市立大學中國語文學系《北市大語文學報》編輯委員會

電子檔請寄至：utch2013@gmail.com

《北市大語文學報》撰稿格式

- 一、格式：每段第一行排縮兩字元；獨立引文每行排縮三字元。
- 二、各章節使用符號：依一、(一)、1、(1)……等順序表示。
- 三、標點符號：採用新式標點，除破折號、刪節號各佔兩字元外，其餘標點符號各佔一字元，惟專書名、期刊名改用《 》，篇名改用〈 〉。在行文中，書名和篇名連用時，省略篇名號，如《史記·項羽本紀》。書名如為英文撰寫，請用斜體。篇名請用“ ”。日文翻譯成中文，行文時亦請一併改用中文新式標號。
- 四、註釋：採隨頁註，註釋號碼請以阿拉伯數字隨文標示。
請依下列註釋格式撰寫：

(一)首次徵引

1. 專書：葉嘉瑩：《王國維及其文學批評（上）》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，1992年），頁204。
2. 論文：
 - (1) 期刊論文：董作賓：〈甲骨文斷代研究的十個標準（中）〉，《大陸雜誌》第4卷第9期（1952年5月），頁20-22。
 - (2) 論文集論文：錢穆：〈讀陳建學蔀通辨〉，《中國學術思想史論叢（七）》（臺北：素書樓文教基金會，2000年），頁237。
 - (3) 學位論文：顏崑陽：「莊子藝術精神之研究」（臺北：國立臺灣師範大學國文學系研究所博士論文，1984年），頁10。
3. 古籍：
 - (1) 原刻本：清·阮元：《重刊宋本十三經注疏附校勘記》（清嘉慶刊本，約1815-1816年間），卷12，頁1。
 - (2) 影印本：清·阮元枝：《詩經》（臺北：藝文書局影印本，1981年，重刊宋本十三經注疏），卷3，頁4。
4. 報紙：丁邦新：〈國內漢學研究的方向和問題〉，《中央日報》第22版，1988年4月2日。
5. 網路：需加註網址及檢索日期。

(二)再次徵引：

1. 同頁連續出現：註1 葉慶炳：〈六朝至唐代的他界結構小說〉，《臺大中

文學報》第 3 期（1989 年 12 月），頁 10。

註 2 同前註，頁 15。

2. 不接續不同頁：註 8 葉慶炳：〈六朝至唐代的他界結構小說〉，頁 18。

（三）多次徵引：若文章中多次徵引同一本書之材料，可不必要作註，而於引文下改用括號註明卷數、篇章名或章節等。

五、徵引書目：文末附「徵引書目」不分類，中文在先，外文在後。中文書目請依作者姓氏筆劃排序，英文書目則以字母排序，若作者姓氏筆畫相同或一作者，其作品有兩種以上，則以出版時間為序。

六、本學報「華語文教學領域」參考資料登錄方式依據 APA 格式，中文排列方式以作者姓名筆劃由少到多排列。

《北市大語文學報》投稿者資料表

投稿序號：

姓名	中文： 英文：		共同作者	中文： 英文：		
服務單位	中文： 英文：		職 稱	中文： 英文：		
著作名稱	中文： 英文： 中文字數： 建議論文送審之專長領域：					
學位論文	碩士		畢業學校		指導教授	
	博士		畢業學校		指導教授	
通訊方式	電話： E-mail： 地址：					
作者簽章：_____ 日期： 年 月 日 備註：1. 如有兩位以上作者，每位作者均需簽名。 2. 投稿者保證所投稿件為尚未公開發表之原創性論著。						

※請列印簽名後掃描為 PDF，連同文稿電子檔傳至 utch2013@gmail.com
 信件標題請註明「《北市大語文學報》投稿」

《北市大語文學報》 投稿者聲明及著作授權書

著作名稱：

- 一、茲聲明本稿件為授權人自行創作，內容未侵犯他人著作權，且未曾以任何形式正式出版，如有聲明不實，願負一切法律責任。
- 二、授權人同意將上述著作無償授權予臺北市立大學及本校認可之其他資料庫，得不限時間、地域與次數，以紙本、微縮、光碟或其他數位化方式重製、典藏、發行或上網，提供讀者基於個人非營利性質及教育目的之檢索、瀏覽、列印或下載，以利學術資訊交流。另為符合典藏及網路服務之需求，被授權單位得進行格式之變更。
- 三、本授權為非專屬授權，授權人對授權著作仍擁有著作權。

此致 臺北市立大學

授權人（第一作者）簽名：【 】

身分證字號：

連絡電話：

電子郵件：

戶籍地址：

授權人（第二作者）簽名：【 】

身分證字號：

連絡電話：

電子郵件：

戶籍地址：

授權人（第三作者）簽名：【 】

身分證字號：

連絡電話：

電子郵件：

戶籍地址：

中華民國 年 月 日

稿件編號：

- 註：1. 本授權書請作者務必親筆簽名；如為合著，每位作者得分開簽名，或有三位以上作者（本表不敷使用），請自行複製本表使用。
2. 本授權同意書填妥後請逕擲刊物編輯者。

北市大語文學報

第 二 十 五 期

刊期頻率：本刊為半年刊

出版年月：中華民國一一〇年十二月

創刊年月：中華民國九十七年十二月

編輯者：北市大語文學報編輯委員會

主 編：余欣娟副教授

編輯委員：卓清芬教授、胡衍南教授、孫劍秋教授、徐國能教授、須文蔚教授、
陳逢源教授、顏崑陽教授、許琇禎教授、張曉生教授
(依姓名筆劃順序排列)

執行編輯：郭晉銓副教授

編輯助理：呂嘉欣

封面題字：施隆民教授

發行所：臺北市立大學中國語文學系

地 址：10048 臺北市中正區愛國西路1號

電 話：(02) 23113040-4413

傳 真：(02) 23831139

印刷所：聯華打字有限公司

地 址：臺北市延平南路48號6樓

ISSN：2074-5605

GPN：2009800685

UNIVERSITY OF TAIPEI JOURNAL
OF
LANGUAGE AND LITERATURE
NUMBER 25

An Analysis of the Various Meanings of the Character

“Yè” in *Zuo Zhuan* & *Guo Yu*Huang, Sheng-Sung

“Wang Wei” and “Tao Wei” ——Wei Yingwu Discussion in the Wang
Shih-Chen’s Poetics from the Perspective of Equal Popularity

.....Wang, Juen-Nung

A woman’s identity and observations --- “crying verse” in kua-á-hì

theatre and the young women’s roles of Liao Qiongzi Yang, Fu-Ling

On the Experience and Theme Construction of Cai Fuli's Ocean Poems

——Take “Blue Pasture” and “Blue Sea Lianjiang” as examples

.....Huang, Hui-Feng

Body as a Voice: On the Humor and Charms in the Language of

Yi-jun Luo’s *We*..... Yang, Chien-Kuo

December, 2021



GPN 2009800685