

# 北市大語文學報

第 24 期

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

臺北市立大學

中國語文學系・華語文教學碩士學位學程

中華民國一一〇年六月印行

# 北市大語文學報

## 弁 言

《北市大語文學報》榮獲「臺灣人文及社會科學期刊評比暨核心期刊收錄」為「第三級」。這是 2021 年首迎向標竿的希望源頭。

一、首先，在此感謝各位師長的支持和鼓勵，我們在學術上的實力和努力被看見。特別感謝《北市大語文學報》的編輯委員們，微薄的出席費，連計程車資都不夠，但您們每每在百忙之中幫助我們一次又一次在格式上的調整，一篇篇論文詳細的再審和討論，使本刊能愈精進。本刊為嚴謹的學術期刊，在專業化、國際化、資訊化上，皆能與現今學術論文刊物接軌。在編輯委員會的運作上，除校內編輯委員，本刊亦敦聘語文、文學及思想各領域學有專精的校外編審委員七位，按姓氏筆劃依序為：王學玲教授（國立中央大學中國文學系）、李嘉瑜教授（國立臺北教育大學語文與創作學系）、林啟屏特聘教授（國立政治大學中國文學系）、范宜如教授（臺灣師範大學國文學系）、許朝陽教授（輔仁大學中國文學系）、黃美娥教授（臺灣大學臺灣文學研究所）及廖棟樑特聘教授（國立政治大學中國文學系）。如前所言，諸位編委除了在來稿上，推薦專業審查名單，亦在每期所召開的編委會當中，詳閱每一篇來稿的審查意見並作討論，在充分的意見交流中，最後決定來稿是否刊登，或是繼續修訂、送審，待下期編委會再進行討論。也因此嚴謹的審核之下，每一篇論文的學術品質都能獲得相當的控管。對於編委諸多的辛勞，在此深致由衷的謝忱。由是，正如我們期待本刊能在編審會充分運作和功能發揮之中，使本刊學術能量能更上層樓，今年順利進入了 THCI 之核心期刊第三級之行列。

二、感謝本系碩士班的謝宜儒所學會會長，一手包辦編輯、校對及出刊諸多事宜。她戰戰兢兢、相當敬業，對於每一篇論文稿件克盡全力，校編完善。甚至協同主持編輯會議，她已經可以獨當一面，相當令人讚賞。

三、《北市大語文學報》為本校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、語文教學，以及跨學科領域相關論文等。我們誠摯邀請前輩時賢，惠賜鴻文。

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》編輯部 110年6月

# 北市大語文學報

## 第二十四期

### 目 次

- 沈約〈郊居賦〉創作背景及時空敘寫研究…………… 陳恬儀 1
- 論王安石絕句的文體學意義…………… 唐梓彬 17
- 試論《紅樓夢》中的「炕」…………… 林雯卿 39
- 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 67
- 展演疾病的話語：論周大觀罹癌的書寫現象…………… 盧柏儒 105

### 【附錄】

- 《北市大語文學報》總目錄（含《應用語文學報》）…………… 129
- 《北市大語文學報》稿約…………… 141
- 《北市大語文學報》撰稿格式…………… 145
- 《北市大語文學報》投稿者資料表…………… 147
- 《北市大語文學報》投稿者聲明及著作授權書…………… 148



《北市大語文學報》第二十四期；1-16 頁  
臺北市立大學中國語文學系 2021 年 6 月

# 沈約〈郊居賦〉創作背景及時空敘寫研究

陳恬儀\*

## 【摘要】

沈約〈郊居賦〉乃沈約晚年卜居東田之作品，本賦受到沈約本人之特別重視，《梁書·沈約傳》中亦徵引全文，本賦承繼潘岳〈閒居賦〉、謝靈運〈山居賦〉以來對「居」賦的寫作傳統，以下則開啟陸龜蒙等〈幽居賦〉之寫作，然過去對本篇較少相關研究，因此，本文擬透過對沈約寫作時間考證與當時寫作背景作為理解文本的前提，並透過文本的細讀分析，及本文與前代作品之相關脈絡，期能增進對本篇作品之理解。

**關鍵詞：**沈約、郊居賦、居賦、平凡之美、無常感

## 一、沈約〈郊居賦〉寫作時間及背景

沈約〈郊居賦〉為其晚年的作品，《梁書》沈約本傳云：「約性不飲酒，少嗜欲，雖時遇隆重，而居處儉素。立宅東田，矚望郊阜。嘗為《郊居賦》。」<sup>1</sup>其後，劉杳因足疾而解官，因而著作〈林庭賦〉，王僧孺見之歎曰：「〈郊居〉以後，無復此作。」<sup>2</sup>可見時人對此賦之重視。《梁書》將本文全文照登，應亦視為沈約之代表作。

《梁書·王筠傳》提到：「約制〈郊居賦〉，構思積時，猶未都畢，乃要筠示其草，筠讀至『雌霓（五激反）連蹇』，約撫掌欣抃曰：『僕嘗恐人呼為霓（五鷄反）。』」次至『墜石礮星』，及『冰懸炤而帶坻』，筠皆擊節稱贊。約曰：『知音者希，真賞殆絕，所以相要，政在此數句耳。』」<sup>3</sup>可見沈約對本賦特別重視，不但構思、撰寫頗費工夫，在音韻、修辭上皆極用心，然近代對於沈約的〈麗人賦〉、〈恨衰草賦〉等抒情短賦似乎更加重視，在〈郊居賦〉方面仍有一些值得再討論的空間。

關於本篇賦的創作時間，早期的學者以為是梁天監六（或七）年（507 或 508 年）<sup>4</sup>，但賦中有文字曰：

天假余以大德，荷茲賜之無疆。受老夫之嘉稱，班燕禮於上庠。無希驥之秀質，乏如珪之令望。邀昔恩於舊主，重匪服於今皇。仰休老之盛則，請微軀於夕陽。勞蒙司而獲謝，猶奉職於春坊。時言歸於陋宇，聊暇日以翱翔。

據熊清元、陳志平考證，以為「老夫」、「燕禮」皆表示其年已達七十歲，「仰休老之盛則，請微軀於夕陽」，指自己遵古七十而懸車致事之制，於暮年請求退隱。「勞蒙司而獲謝，猶奉職於春坊」，則指獲辭尚書省長官，而仍任職於東宮，與沈約天監九年由尚書令、行太子少傅之官職，轉為左光祿大夫，而仍任太子少傅，因此，由文意可推知，沈約此作應於梁天監九年。<sup>5</sup>其說可從。

<sup>1</sup> 姚思廉：《梁書》（臺北：藝文印書館據清乾隆武英殿刊本景印，民國35年），頁117下。

<sup>2</sup> 姚思廉：《梁書·文學傳下·劉杳傳》，頁351下。

<sup>3</sup> 姚思廉：《梁書》，頁238上。

<sup>4</sup> 最早考證此賦作年的可能是伍叔儻與日人鈴木虎雄，參伍叔儻：〈沈約年譜〉，《中山大學文史研究所輯刊》第一卷第1期（1931年）。鈴木虎雄著、馬導源編譯：《沈約年譜》（上海：商務印書館，1935年）。其後，如劉躍進：〈永明文學繫年〉、羅國威：〈沈約、任昉年譜〉、陳慶元：〈沈約事迹詩文繫年〉、林家驥：〈沈約詩文繫年〉、曹道衡、劉躍進：《南北朝文學編年史》等皆以天監六年為作年。參劉躍進：《門閥士族與永明文學》（北京：三聯書店，1996年3月一版），及劉躍進、范子燁：《六朝作家年譜輯要》（哈爾濱市：黑龍江教育出版社，1999年1月一版），陳慶元：《沈約集校箋》（杭州：浙江古籍出版社，1995年12月1版），林家驥：〈沈約詩文繫年〉，《文史》第2輯（2001年7月）。曹道衡、劉躍進：《南北朝文學編年史》（北京：人民文學出版社，2000年11月一版）。

<sup>5</sup> 參熊清元、陳志平：〈沈約〈郊居賦〉作年考辨〉，《文獻季刊》第4期（2008年10月），頁114-118。

天監九年，七十歲的沈約，強烈的求進之心曾一度衰沮減退。史傳對沈約的評價基本認為其人：「自負高才，昧於榮利，乘時藉勢，頗累清談。」<sup>6</sup>就沈約勸進梁武帝，在與范雲約定時間與蕭衍議事時獨自早到，把范雲擋在外面，獨自商議協助梁武帝「禪讓」之事的種種事蹟，尤可見其「乘時藉勢」，以攀龍附鳳之特性。

然梁武帝先是親任范雲，天監二年，「范雲卒，僉以沈約允當樞管，帝以約輕易，不如徐勉，於是勉、捨同參國政。」<sup>7</sup>《梁書》本傳中說沈約：「用事十餘年，未嘗有所薦達，政之得失，唯唯而已。」又載：「約嘗侍讌，值豫州獻栗，徑寸半，帝奇之，問曰：『栗事多少？』與約各疏所憶，少帝三事。出謂人曰：『此公護前，不讓即羞死。』帝以其言不遜，欲抵其罪，徐勉固諫乃止。」<sup>8</sup>可見沈約在公務上並沒有特別的貢獻或主張，私下活動中，表面上給武帝留面子，私下卻又故意嘲笑，凡此皆可見其「輕易」之一端。相較於周捨、徐勉二人對公務之盡心，以及周捨「預機密，二十餘年未嘗離左右」，而能「無一言漏泄機事」，以及徐勉的「禁省中事，未嘗漏泄。每有表奏，輒焚藁草。」<sup>9</sup>與這種謹慎的態度相較，無怪梁武帝對沈約的親任度有所保留。

受南朝隱逸之風影響，在沈約仕宦過程中除顯現積極進取的基調外，亦不時表現求退隱居之意，《梁書》本傳說他：「及居端揆，稍弘止足。每進一官，輒殷勤請退，而終不能去，論者方之山濤。」<sup>10</sup>所謂「方之山濤」，應該不是指他有識度或是政治方面的長才，據《晉書·孫綽傳》云：「（綽）嘗鄙山濤，而謂人曰：『山濤吾所不解，吏非吏，隱非隱，若以元禮門為龍津，則當點額暴鱗矣。』」<sup>11</sup>《梁書》所言應本於此，乃是指沈約「吏非吏，隱非隱」，依違在吏隱之間，為有識者所不屑。

這種既仕且隱的複雜心態，我們從沈約東田郊居的布置中，亦略可見。史傳中提到，沈約的閣齋壁上有王筠的〈草木十詠〉、劉顯〈上朝詩〉、何思澄的〈遊廬山詩〉等，以及劉杳特地為沈約郊居閣齋撰寫的〈贊〉<sup>12</sup>，這些作品中，劉杳的〈贊〉是特地為其郊居而寫的，〈草木十詠〉、〈遊廬山詩〉這類作品則相當適合隱逸品味，但〈上朝詩〉則又帶有宮廷風雅的主題，將山林與廟堂主題同置，亦可見沈約當時既求仕宦，而又希望擁有悠閒適性享受的雙重心態。

<sup>6</sup> 姚思廉：《梁書·沈約傳》，頁 121 上。

<sup>7</sup> 李延壽：《南史·周捨傳》（臺北市：藝文印書館據清乾隆武英殿刊本景印，民國 35 年），頁 419 上。

<sup>8</sup> 姚思廉：《梁書·沈約傳》，頁 121 下。

<sup>9</sup> 姚思廉：《梁書·周捨傳》、《梁書·徐勉傳》。

<sup>10</sup> 姚思廉：《梁書·沈約傳》，頁 121 上。

<sup>11</sup> 唐房玄齡、吳士鑑注、劉承幹注：《晉書·孫綽傳》，《晉書輯注》（臺北市：藝文印書館據清乾隆武英殿刊本景印，民國 35 年），頁 1046 下。

<sup>12</sup> 姚思廉：《梁書》，頁 238 上，頁 278 下，頁 350 上，頁 351 上。

《梁書》本傳中提到：「初，約久處端揆，有志台司，論者咸謂為宜，而帝終不用。乃求外出，又不見許。」徐勉為沈約向武帝求三司之儀，武帝亦僅加鼓吹而已。可見沈約晚年，雖一方面備受榮寵，但實際在權位任遇並不如他自己所期盼的。沈約寫給徐勉的信提到：「今歲開元，禮年云至，懸車之請，事由恩奪。誠不能弘宣風政，光闡朝猷，尚欲討尋文簿，時議同異。而開年以來，病增慮切，當由生靈有限，勞役過差，總此凋竭，歸之暮年，牽策行止，努力祇事。」<sup>13</sup>又敘述其身體種種體力不支、衰老的現象，以此表示「冒欲表聞，乞歸老之秩」的想法。《藝文類聚》卷十八載有沈約〈致仕表〉<sup>14</sup>，大約與此同時，其敘意之情志亦略彷彿，可見在七十歲前後，沈約頗有倦勤乞退之意。

據唐人許嵩於《華陽陶隱居內傳》中提到：「沈約嘗因疾，遂有掛冠志，疾愈，復流連簪紱，先生封前書以激其志。約啟云：『上不許陳乞。』先生嘆曰：『此公乃爾蹇薄。』」<sup>15</sup>大致可知沈約在七十歲上下乞退之意，除了政治發展已經無法再有更高的榮寵任遇，而身體衰疾，也佔了一定的原因，此即沈約寫作〈郊居賦〉時的基本心態，既想追求事功，然而時間、精力皆頗為不濟，欲急流勇退，追求精神自由，又難以割捨，於是以「郊居」這樣一個充滿折中，既不必捨棄權位事功，又充分享受悠閒之美的方式，就成為沈約所引以為豪的生活方式，此即沈約撰作〈郊居賦〉時之主要心態。

## 二、〈郊居賦〉文本分析

針對〈郊居賦〉的寫作，馬積高《賦史》只提到：「其命意頗仿謝靈運的〈山居賦〉，局面不及謝作濶大，描寫的細膩則過之。」<sup>16</sup>僅關注其描寫的手法。王琳則對其結構布局有較多關注，並注意到本賦與潘岳〈閒居賦〉、謝靈運〈山居賦〉的繼承關係，也提出本賦擁有前面兩篇所沒有的吊古內容。<sup>17</sup>至于浴賢則更關注其內容中大量描

<sup>13</sup> 姚思廉：《梁書》，頁117上-117下。

<sup>14</sup> 沈約〈致仕表〉曰：「徒以桑榆無幾，時制行及，不朝之禮，忽在今辰，使反身敝廬，待終窮巷。臣又聞之，懸車散髮，其來舊矣。昔廣德請骸，義在量力，二疎知止，懼貽後悔。數年以來，稍就盡竭，氣力衰耗，不自支持。若蒙天地大恩，造物洪施，拯其隆滿之切，救其害盈之災，譬彼日昃，假祭終朝，踟躕夕景，少觀盛化。宅壤歸泉，自無云幾，祈仁仰澤，事止寸陰。」參唐·歐陽詢撰：《藝文類聚》（上海：上海古籍出版社，2013年12月1版），頁531-532。

<sup>15</sup> 唐·許嵩著：《華陽陶隱居內傳》，收於白雲觀長春真人編：《正統道藏·洞真部·記傳類》（臺北市：新文豐出版股份有限公司，民國74年12月一版二刷），頁32。

<sup>16</sup> 馬積高著《賦史》（上海：上海古籍出版社，1987年7月1版），頁231。

<sup>17</sup> 王琳將本賦歸為沈約的隱逸賦創作，並認為本賦「基本效法謝靈運〈山居賦〉與潘岳〈閒居賦〉的程式，

寫的歷史觀照，認為〈郊居賦〉雖亦善於鋪敘描繪山水景物，展示幽雅的山水風貌以及對歸隱生活的追求，但這類山林隱逸環境描寫的篇幅很少，在賦中不占主要地位，反而「以二、四兩大部份的篇幅，分別從作者親歷和歷史反思兩個角度，敘寫社會變遷中興衰迭更、榮辱易變的歷史事實，震撼人心地展現出社會爭奪的殘酷、無情和世網險惡。」因此，余浴賢認為本篇作品擁有很強的現實感，社會憂患的陰影貫串全篇，展現「悠閑自得的隱居生活下面所掩藏的矛盾、怨忿、疲憊、惶恐的思想情緒」，使全賦表現為沈重而悲涼。<sup>18</sup>

齋藤希史也觀察到〈郊居賦〉大篇幅的歷史與家族回顧，但認為這是在「強調世間難定、人世無常」，並認為這就是〈郊居賦〉的基調。因為這種基調，因此，〈郊居賦〉的修辭頗為悲哀，尤其在描寫郊居周圍景物時，專就古蹟以慨歎人事，充滿無常之感，但沈約的敘述並非排斥這種無常之悲，而是視為一種必然而不可免的感情，因此，本賦中便交響著「自得之樂」與「無常之悲」。<sup>19</sup>

究竟〈郊居賦〉中的歷史敘事是人不可避免的「無常之悲」，還是令人恐懼厭棄的「世網殘酷險惡」？仔細閱讀〈郊居賦〉的敘述脈絡，恐怕應以齋藤先生之意見為是，其下試分段說明。

第一段，自「惟至人之非己」至「亦風除而雨攘」，本段具有序的性質，主要在說明自己天性適合郊居。本段認為一般凡人以「得性」為貴，「居處」作為萬物之根本依托，自然亦應擇其地，其下敘述沈約之「性」乃「無經世之大方」的「褊志」，因此對「輪奐」、「康莊」這種偉大的建築與城市並沒有興趣，因此卜居郊野，得其安身之所。

但其中涉及了一些康樂、安仁之作所沒有的吊古內容，流露一些盛衰無常的感慨。」參王琳著：《六朝辭賦史》（哈爾濱市：黑龍江教育出版社，1998年7月1版），頁252。

<sup>18</sup> 于浴賢《六朝賦述論》（保定市：河北大學出版社，1999年10月1版），頁263-271。另外，趙達夫主編：《歷代賦評注·南朝卷》收有〈郊居賦〉之評注，其評論認為沈約「描寫當時社會是『逢時君之喪德，何凶昏之孔熾。……』」，主要是誤解沈約本段所指為齊代，非沈約撰文時的朝代，因此認為本賦是基於對蕭衍的怨望，「作此賦以宣泄牢騷」。參趙達夫、湯斌主編：《歷代賦評注·南朝卷》（成都：四川出版社集團巴蜀書社，2010年2月1版），頁248-249。郭常斐則繼承于浴賢之說，以為：「沈約卻以悠游從容的心態得以頤養天年，然而悠閒自得背後無法掩飾的疲憊、惶恐和矛盾心態在賦中時有體現。」但亦注意到沈約在「居」的選擇仍較為現實而豁達。參郭常斐：〈詩意棲居：從潘岳〈閒居賦〉到沈約〈郊居賦〉〉，《南方論刊》，第1期（2008年），頁92-93。

<sup>19</sup>（日）齋藤希史著：〈關於「居賦」——閑居賦、山居賦、郊居賦〉，收於南京大學中文系主編：《辭賦文學論集》（南京：江蘇教育出版社，1999年12月1版），頁289-293。另外，丁涵以為：沈約因其一生的遭遇，因而「糾結於年命生死等終極問題，既驚懼於生命無可挽回地消逝，又渴求以死亡之必然性的哲理思辨來自我麻醉，這就使其作品更加顯得悲情滿懷，沈重深厚。」並認為其基調「更像是在自得之場堅硬外殼下的悲從中來。」丁涵：「創新中的復古：沈約〈郊居賦〉研究」，（新加坡國立大學中文系碩士論文，2011年），頁147。

第二段，自「昔西漢之標季」至「亦寄孥于伯通」止，敘述沈氏先祖播遷南方的經過。「皇祖」指其祖父沈林子，「龍顏」指宋武帝，由於沈林子投奔宋武帝，在構朝時，即為其股肱，開啟沈氏在劉宋時期的興盛與發展，「遷華扉而來啟」數句指先祖構建其舊居之情形，至沈約時已歷四代，「嗟弊廬之難保，若實籜之從風」數句一方面指祖先留下來的舊廬殘破，一方面也暗喻祖宗基業。

既然祖先舊居殘破，至此便開啟建構新居的方向，其下三、四、五段先由建新居的自我本性與生命歷程開始敘述，而歸結到「郊居」的選擇。

第三段，自「迹平生之耿介」至「眷岩阿而抵掌」，則再一次強調自己尚隱的本性，以照應第一段提到的「得性」，並提到自己於齊代時求隱退的事，證明自己的天性好隱。

第四段，自「逢時君之喪德」至「信王猷其如玉」，前半段描寫齊代的昏亂，後半寫梁武帝應天撫民而起，重點不是齊代的昏亂惡劣，而在於梁代齊而興的光大與仁義。

第五段，自「值銜《圖》之盛世」至「幸風霜之可庇」，本段前半寫其幸運地遇到了「興聖」之時，獲得榮耀與權位，但後半段則認為人世無常，感歎過去的那些「貴仕」不明白富貴易失難保之理，因此驕奢相越，競築高宅甲館於繁華之處，自己則一方面明白此理，另一方面又因天性不慕權名，因此以郊居簡室為安身之地。本段的末尾，一方面總結第三段尚隱的天性，以及第四段隱隱透露的無常感，重點仍在說明「郊居」。

第六段，自「爾乃傍窮野」至「而今于之所避也」，本段描寫選地、建屋的過程，以及郊居之景物與空間安排，兼及園中的動植物，並認為應安適求足，不必陷溺沈迷於物累或人世。

第七段，自「原農皇之悠始」至「不羨汶陽之墟」，敘其田園農作足以自安，少欲知足，即可無累而易安。

其後，自「臨巽維而聘目」至「豈期心於來報」，主要透過其居住周遭環境的地景或遺蹟，進行古今人世的思索，其安排依次為「巽」（東南）維、「東川」（東）、「東嶽」（東）、艮（東北）域，以及「二代茔兆」之觀。魏斌考證南朝建康城的東郊，指出沈約〈郊居賦〉此段：「以『聘目』『徙睇』『望』『眺』的覽景手法，依次記述土山謝安別墅、方山津、商飆館、孫權墓、齊文惠太子博望苑、鐘山、晉宋陵寢、祠廟等東郊景觀。」<sup>20</sup>透過地理定位，更能明晰其意旨，其下分成四小段。

<sup>20</sup> 魏斌：〈南朝建康的東郊〉，《中國史研究》第3期（2016年），頁67-84。

第八段，自「臨巽維而聘目」至「非失步於方春」為一段，「巽維」即東南方，此處有堆冢，即已引發人事代謝之感，其下提到這是「文靖之所宴」之處，「文靖」即指東晉謝安，「肇舉錡于強秦」指謝安力抗強秦南侵，鎮安朝野之事，此小段透過謝安別墅懷想謝安曾有的功業以及東山之志。《晉書·謝安傳》載：「安雖受朝寄，然東山之志始末不渝，每形於言色。及鎮新城，盡室而行，造泛海之裝，欲須經略粗定，自江道還東。雅志未就，遂遇疾篤。」因此，「路綦吳而款越，涂被海而通閩」等句指謝安雖掌有大權與重任，然而心中長存東山之志，故造泛海之裝，以備來日。「實蹇期於晚歲，非失步于方春」，指謝安早年隱於東山，可惜晚年遲於回歸，留下遺憾。沈約一再強調自己有歸隱之志趣，而又遲遲未來歸隱，謝安的遭遇對沈約而言，有很深的提醒與衝擊，因此，其下再回顧自己的舊識。

第九段自「何東川之瀾瀾」至「非古今之異時」把目光看向東方。「東川」主要指方山津，「商飆」指齊武帝所立之商飆館（亦稱商飆觀、九日臺），這些地點皆為沈約與朝臣共同侍從齊帝的場所，透過自我經歷，回憶帝王將相、權貴賢才，「莫不共霜霧而歇滅，與風雲而消散」。「眺孫后之墓田」這個部份憑吊孫權，感傷一代雄才霸王，其墳冢亦歸於蕪穢殘毀。自「東巘」以下則又思及沈約舊主一齊文惠太子，當初文惠太子博望苑，當時「彌互華遠，莊麗極目」，至此時則「咸夷漫以蕩滌」，充滿荒蕪。

第十段，自「回余眸於良域」至「遠望則百嶺俱青」一段寫鐘山，由於鐘山自宋齊以來立有不少佛道寺院，因此，前半透過這些寺院表達對仙境之企仰，後半則寫遠望鐘山可見之山勢形貌。

第十一段，自「觀二代之荳兆」至「豈期心於來報」，寫晉、宋二代君主之陵寢，先敘東晉成、康、穆、簡文、廢帝、安帝之行迹，再敘宋武、宋文之功業。其下「余世德之所君」寫到自己祖先的茔墓，透過這些對先君先祖之追思懷想，而生「念甚驚飆，生猶聚沫」之體悟，生命既如驚飆、聚沫般短暫，自然應「歸妙軫於一乘，啟玄扉於三達」，透過修佛求道而得解脫。而如何能得解脫？沈約以為「欲息心以遣累，必違人而後豁」，應該隱居山野無人之處，以求當下之解脫。

第十一段，自「天假余以大德」至「亦志之而不能舍也」，本段一開始自敘其蒙受恩寵，於七十之高齡，請求退休，但雖獲辭尚書省職務，而仍奉職東宮。在無法離職隱居，「違人」以「息心」的情形下，便以郊居為自得之所，一方面得到暇日的悠游，一方面亦「棲余志於淨國，歸余心於道場」，得到心境上的平靜。從「默依墀而莫駭」至「雁高翔而欲下」一小段，寫園中和諧恬淡之美，歸結到自己的情性對這種山林美景的愛好，充滿自得之情。

第十二段，自「傷余情之頹暮」至「羌愧心之非一」，寫自己晚年頹暮的心境有許多憂患，透過儉樸清幽的郊居之樂，而得以消解，然而思及自己地位崇高，卻無法立事立功，為史家所載，徒享其樂，心中仍有慚愧。

透過疏解，大致可以明白，〈郊居賦〉中對歷史的憑吊或追憶，主要不是因為對社會憂患或世網險惡感到恐懼，也不是對自己的遭遇有所不滿或惶恐，而是對於「無常」感到悲哀。至於本賦的主題則以敘述其晚年郊居的自得之樂為主，但這種郊居自得之樂雖然與自我一生的經歷與歷史感悟到的無常之感有關，但論其根源，則更基於沈約性格中愛好山林的層面。

### 三、〈郊居賦〉中的無常感與平凡之美

《梁書·文學傳下·劉杳傳》提到劉杳為沈約郊居宅新構的閣齋作了兩首贊，沈約不但命工書人題其贊於壁，並寫信給劉杳，提到自己郊居的情懷，頗可與〈郊居賦〉互相參看，曰：

生平愛嗜，不在人中，林壑之歡，多與事奪。日暮塗殫，此心往矣，猶復少存閑遠，微懷清曠。結宇東郊，匪云止息，政復頗寄夙心，時得休偃。仲長游居之地，休璉所述之美，望慕空深，何可髣髴。<sup>21</sup>

這幾句話和沈約在〈與徐勉書〉的意旨頗有相同之處。

首先，沈約雖然頗競逐於官場，但他自認為性格中亦有愛好自然，崇尚隱逸的部份，故此處陳述其天性本來就愛好郊野，而非人事，只是因為種種因緣而遂無法脫身。這類話語在沈約詩文中經常出現，如〈答沈驎士書〉說：「約少不自涯，早愛蟲鳥，逐食推遷，未諧夙願。」〈遊沈道士館詩〉亦云：「曰余知止足，是願不須豐。遇可淹留處，便欲息微躬。」<sup>22</sup>這類詩文多半強化自己淡泊知足，崇尚隱逸的面向。

其次，沈約雖無法隱居，而郊居即是他獲得閑遠、清曠之心的第二選擇。而沈約提到「仲長游居之地，休璉所述之美」，前句指仲長統〈樂志論〉，敘卜居清曠之美好，後句應指應璩的〈與從弟君苗、君胄書〉，述北游之樂，以及自己對於回歸田園的嚮往。沈約集中有〈休沐寄懷〉、〈宿東園〉、〈行園〉、〈憩郊園和約法師采藥〉<sup>23</sup>等數首詩，可能都與其東田郊居有關，其情懷亦主要以豐足恬適為主，與〈郊居賦〉中

<sup>21</sup> 姚思廉：《梁書》，頁351上。

<sup>22</sup> 陳慶元：《沈約集校箋》，頁131，頁359。

<sup>23</sup> 陳慶元：《沈約集校箋》，頁368，頁369，頁370，頁439。

的寫景部份頗相似，而在〈宿東園〉詩的結尾則說：「飛光忽我邁，寧止歲云暮。若蒙西山藥，頽齡儻能度。」呈現出濃厚的遲暮之感。

可以說寫〈郊居賦〉的沈約，其心態上一方面對仕宦權位，人世的榮耀仍無法放棄，但似乎又無法有更進一步的成果，另一方面，其天性中亦擁有對於山林景物悠閒清曠的喜好，因此，在早年，沈約將隱居享林園之樂的希望寄託在未來，而到了晚年，沈約則將此寄於營造郊居園林，以於遲暮之時，在郊居中享受這暫時的美好光影，而這種「暫時性」的美好，在〈郊居賦〉的景物描寫中是很特出的。此種「暫時性」，與〈郊居賦〉透過長久歷史興衰、人事遷化的大量敘寫中，尤可對照出恆久的時間洪流與短暫人生之差異，並透顯出「無常」之感。

〈郊居賦〉中的無常之感，來自於人之必然死亡、富貴之必然難保、功業名位之必然成空，而總括來說，亦即時間之必然消逝的悲感。這種時間推移，世間種種必將淹沒於宇宙洪流中而消逝的悲感，傳統上以立德、立功、立言為「不朽」，此即本賦末歸結到對「不載於良史之筆」感到慚愧的原因。

在沈約的時代，消解無常之感的方式還有宗教，透過佛道的修行，以達到「得忘己於茲日」，而能「攀枝獨遠」、「陵雲高蹈」的境界。在賦中，沈約不斷申說自己天性好隱，「迹平生之耿介，實有心於獨往，思幽人而軫念，望東皋而長想」，然而沈約於齊代時思退隱而不得，至晚年乞求致仕亦不得，無法抽身於官場的沈約，亦無法透過徹底擺脫人事而專心求道，故以寄身郊野閒居而暫享自得之樂，則為沈約最後之選擇。

在〈郊居賦〉中有兩大段描寫郊居建築與田園環境，即第六、七與第十一段。第六段敘選地、建屋的過程曰：

傍窮野，抵荒郊；編霜莢，葺寒茅。構棲噪之所集，築町疇之所交。因犯簷而刊樹，由妨基而剪巢。決滄溟之汀澗，塞井甃之淪坳。藝芳枳於北渠，樹修楊於南浦。遷甕牖於蘭室，同肩牆於華堵。織宿楚以成門，籍外扉而為戶。既取陰於庭樾，又因籬於芳杜。開閣室以遠臨，辟高軒而旁睹。漸沼沚於雷垂，周塍陌於堂下。

文字中刻意強調其地之荒野與蕪雜，在建園時，亦不進行大的破壞性改動，而是盡量在不過度改動的前提下，進行簡單甚至簡陋的構築，符合第一段所述：「固無情於輪奐，非有欲於康莊。披東郊之寥廓，入蓬藿之荒茫。既從豎而橫構，亦風除而雨攘」的簡樸要求，以在園林的建構少減少過度的人為影響，而有岩棲之趣。

在園中水生、陸生植物，以及禽鳥的描寫上，本段寫景生動而恬適，前人已有論述，然更值得注意者，在於其景物描寫皆強調「平凡之美」。若與謝靈運〈山居賦〉相較，〈山居賦〉在形式上和京都大賦有沿襲之處，其寫景雖不像京都大賦那樣以誇張甚至不實的筆調，而以實物實景來進行描寫，但在京都大賦架構下進行的種種鋪陳，在在皆顯現謝靈運「棟宇居山」的不凡，與始寧園中比於王者的豐富物產。即使潘岳之〈閒居賦〉，其描寫園中植物，則有：「張公大穀之梨，梁侯烏棗之柿，周文弱枝之棗，房陵朱仲之李，靡不畢植。三桃表櫻胡之別，二柰耀丹白之色，石榴蒲桃之珍，磊落蔓延乎其側。梅杏鬱棗之屬，繁榮藻麗之飾，華實照爛，言所不能極也。」仍透過描寫強調物的珍異，值得擁有。

相較之下，沈約的描寫則刻意突出了「平凡」，其用意在強調：「若乃園宅殊制，田圃異區。李衡則橘林千樹，石崇則雜果萬株。並豪情之所侈，非儉志之所娛。」又認為：「訪往塗之軫跡，觀先識之情偽。每誅空而索有，皆指難以爲易。不自己而求足，並尤物以興累。亦昔士之所述，而今余之所避也。」也就是說，沈約不願追求豪情，而是以「儉志」自許，那些誇耀性的建築或殊異之珍，不但非其所好，甚至是他要避開的。

這種對平凡之美的追求與賞愛，配合第七段敘述農田的部份，則強調少欲知足的思想，故云：「無褻爨於曉蓐，不抱怒於朝蔬。排外物以齊遣，獨爲累之在余。安事千斯之積，不羨汶陽之墟。」在平凡中看出萬物活潑的生命力與安適平淡之美，在物質擁有方面，則安於少欲止足，安此呈現出恬適安然之美。

至第十一段，沈約敘述自己晚年求退而不獲，故而「時言歸於陋宇，聊暇日以翱翔。獸依墀而莫駭，魚物沼而不網。旋迷塗於去轍，篤後念於徂光。」其「獸依墀」二句，固然指在郊園之中，萬物和諧，不受驚擾，但更值得注意的是其言後句述敘由官場中迴返郊園，「聊暇日以翱翔」的「聊」字，說明休沐時居於郊園，為無法真正退隱之替代，而「篤後念於徂光」一句中的「徂光」，則強調時光的逝去感與晚歲時間之易逝，這種短暫、易逝的時間感，使得一切美好皆值得牢牢珍惜，從而帶出下面一段極有特色的寫景文字：

晚樹開花，初英落蕊。或異林而分丹青，乍因風而雜紅紫。紫蓮夜發，紅荷曉舒。輕風微動，其芳襲余。風騷屑於園樹，月籠連於池竹。蔓長柯於簷桂，髮黃華於庭菊。冰懸堦而帶坻，雪縈松而被野。鴨屯飛而不散，雁高翔而欲下。

這段句子中，首先密集地使用了晚、初、開、落、乍、夜、曉等帶有時間性的語詞，這些帶時間性的語詞，一方面使景物帶有更多的抒情性，另一方面也帶有一種會隨時

間消逝的暫時性，無論是在短暫時光中所綻放的花朵，或是在片刻間吹拂的風，或是在剎那間由風或月光與景物互動所形成的光影與聲響，都透過時間性的描寫，強化了這平凡而日常景物中的短暫性，以及在時間之流中，這些美景的幻美。

尤其受到王筠「擊節稱贊」，而沈約自己也很得意的「冰懸墀而帶坻，雪縈松而被野。鴨屯飛而不散，雁高翔而欲下」幾句，這幾句除了寫景的精細之外，更帶有一種濃厚的被取消時間之流的「暫時性」，這種短暫而靜謐的美，與〈郊居賦〉中大篇幅的爭競而終歸於頹敗，消失於時間洪流中的歷史形成強烈的對照，也讓沈約在「念甚驚飆，生猶聚沫」的生命之苦，以及頹暮促齡的悲感中，透過賞愛這美好如詩的剎那，而得享這片刻的當下。

#### 四、「居賦」脈絡中的〈郊居賦〉

孫雅芳考察曹植、潘岳、庾闡三篇〈閒（閑）居賦〉的「擬和」、「唱和」、「和意」、「和韻」的關係，可發現這類「居賦」的創作，往往在進行「士不遇」的抒發與對話，藉「閒（閑）居」主題來賦唱個己的居止安身之道並形成與前代作者的對話體系。<sup>24</sup>可以說「居賦」的寫作者創作時，必有其承續的脈絡與仕隱相關的關照主題，然就描寫的手法與側重方面，〈郊居賦〉亦頗可見其創新之處。

張衡〈歸田賦〉開啟了賦由仕宦追求而迴返園田的脈絡，然而〈歸田賦〉雖然寫「游於野」的戈釣槃遊，在寫景的部份仍相當概括，在「居」的空間上亦缺乏描述，與其說是實景的描繪，更不如說是虛構的想象，甚至可以說是使用意象的方式表達「游於野之樂」的敘述。現存最早以「閑居」為題的賦是曹植的〈閑居賦〉，然而《藝文類聚》所收僅為其中的片斷，其文曰：

何吾人之介特，去朋匹而無儔。出靡時以娛志，入無樂以銷憂。何歲月之若驚，復民生之無常。感陽春之發節，聊輕駕之遠翔。登高丘以延企，時薄暮而起雨。仰歸雲以載奔，遇蘭蕙之長圃。冀芬芳之可服，結春蘅以延佇。入虛廊之閒館，步生風之廣廡。踐密邇之脩除，即蔽景之玄宇。翡翠翔於南枝，玄鶴鳴於北野。青魚躍於東沼，白鳥戲於西渚。遂乃背通谷，對淙波，藉文茵，翳春華。丹轂更馳，羽騎相過。

<sup>24</sup> 孫雅芳著：「安居的沉吟：魏晉『閒（閑）居』賦作析探」，（臺灣大學中國文學研究所學位論文，2005年1月），頁172-187。

文中的第一部分寫孤居的寂寞，而起遠遊之思，第二部分寫遠遊之樂，有高丘、虛廊，以及園林之美與馳乘之樂，看不出寫自己居處的部分，推測賦題中的「居」可能不是指空間，而是指生活處境，如「隱居」的意義類同，是一種「處於」閑的狀態。可以說其描寫接近張衡〈歸田賦〉中「游於野」的方式，只是內容更豐富、更具體、更具動態感。

至潘岳〈閑居賦〉則繼承〈歸田賦〉由仕宦追求而迴返園田的脈絡，但更著重家居空間的描寫，其家居空間基本上是被置放在仕宦的脈絡下的。在居處空間的描寫中，潘岳〈閑居賦〉也寫出豐富的園林物產，但更強調家族和穆，親愛禮敬的「人生安樂」，但這樣的閑居空間並不是隔絕塵俗、隱入山林的，而是安置在偉大的帝國、京都的繁華之中的，因此，潘岳的「居」是帝國的一個部分，他的「拙者之政」也是廟堂的一種延伸。

《藝文類聚》收有西晉束皙〈近遊賦〉<sup>25</sup>與東晉庾闡的〈閑居賦〉<sup>26</sup>，應皆為殘篇。

束皙〈近遊賦〉則彷彿俗世版的隱逸空間，其中的描寫有許多鄙賤俗民因陋就簡的生活情態，本賦雖缺少高雅之趣，而特別著重描寫其物質生活的簡單、人情倫理之簡陋與素樸，但又充滿世俗生活的親切與活力。庾闡的〈閑居賦〉則較精細地描寫閑居空間的園林之美，與潘岳不同者在閑居空間之外，所「瞻」所「望」皆為帶有洗滌凡俗的崇高意象之山景寺廟，使其閑居置身於具有消解凡俗、提升精神的世界中，因此，在仰觀俯察中，便能更深刻地體會宇宙之道，充分體現東晉受玄風影響的文學風貌。

至謝靈運的〈山居賦〉則抒寫棟宇居山的高抗王侯，傲視王權和世俗的山林隱居之樂，這種樂除了始寧山川的神麗之樂、物產富足及山作水役之樂外，也表現在與動物相忘說豫的忘機之樂與求道、証道之樂，而這些樂皆呈現於廣大豐美的「山居空間」描寫中。鄭毓瑜以為本賦採取漢大賦體國經野的四方全景鋪敘方式，從山水到鳥獸、百果至奇藥，莫不王備，體現出「謝家山居在形勢體制上早就足以與帝王相抗衡，而且如此龐大的資產也的確透露著政、經上的優勢地位」，但更透過這種優勢展現了謝

<sup>25</sup> 束皙〈近遊賦〉曰：「世有逸民，在乎田疇，宅彌五畝，志狹九州。安窮賤於下里，冥玄淡而無求，乘輦輅之偃蹇，駕蘭單之疲牛。連撻索以為鞅，結斷梗而作鞵，攀華門而高蹈，謁徘徊而近遊。并則兩家共一，園必去舍百步，貫雞穀於歲首，收綫〔糸離〕於初牙。其男女服飾，衣裳之制，名號詭異隨迭，設繫襦以御冬，脅汗衫以當熱，帽引四角之縫，裙為素條之殺，書兒啼於客堂，設杜門以避吏，婦皆卿夫，子呼父字。及至三農間隙，遵結婚姻，老公戴合歡之帽，少年著蕞角之中。」

<sup>26</sup> 庾闡〈閑居賦〉曰：「於是宅鄰京郊，宇接華郭，聿來忘懷，茲焉是託。鳥棲庭林，燕巢子幕。既乃青陽結蔭，木理開榮，森條霜重，綠葉雲傾，陰興則暑退，風來則氣清，前臨塘中，眇目長洲，晨渠吐溜，歸潮夕流，顧有崇臺高觀，凌虛遠遊。若夫左瞻天宮，右盼西岳，覺飛彤素，嶺敷翠綠，朝霞時清，滄浪靡濁，黃綺繫其雲棲，漁父欣其濯足。至于體散玄風，神陶妙象，靜因虛來，動率化往，蕭然忘覽，豁爾遺想，榮悴靡期，孰測幽朗。故細無形骸之狹，巨非天地之廣，音興於萬韻，理絕乎一響。」

氏家族在政、經之外所特有的美感品味或是山水情懷。<sup>27</sup>

在〈山居賦〉中，除了採用漢大賦體國經野的四方全景鋪敘方式來鋪敘始寧莊園的優勢外，也採用漢大賦以末為正的格局，故敘其道則先道後佛，而歸結於佛理之追求上。因此，本賦並不只描寫山川之美與豐厚，更重要的是自然山水即體道、味道的居所，賦中描述的空間主要在南山新居，而旁及南術舊宅，其描寫皆不強調高大精嚴的居室空間，反而強調對於經臺、講堂、禪室、僧房的經營，以營造山居環境為體道之所的空間，這一點與庾闡的〈閑居賦〉頗為相應。

齋藤希史比較謝靈運〈山居賦〉與沈約〈郊居賦〉，有幾個比較很值得參考，例如，認為他們都把「居」放在佛教境界裏面，以及謝靈運〈山居賦〉是以空間談自己，而沈約〈郊居賦〉則是以時間談自己，謝靈運的基調在嚮往高境的力動性，沈約則更透露出寧靜的自足境遇。<sup>28</sup>其觀察相當敏銳。

更可以補充說明的是，謝靈運的〈山居賦〉並不描寫時間，其山居的樂是歸結於體証佛理、澄懷味道的自然生活，因而顯出超越世俗的神聖和安詳。而沈約的〈郊居賦〉，一方面延續了潘岳〈閑居賦〉以來將「居」置於「仕宦」脈絡的探討，同時更將「仕宦」置於更悠遠的歷史中，包括沈約個人的生命史與整體的政治史，在悠遠的歷史中，一方面突顯人類的紛爭與歷史的殘酷，尤其是在時間推移下，一切成空的無常感，這種無常感與沈約的遲暮感交織，而更顯示郊居這種日常平凡之景的剎那之美，〈郊居賦〉即歸結在這種剎那之美中，而暫享安適恬靜的心靈境界。

## 徵引書目

### 一、傳統文獻

唐·房玄齡、吳士鑑注、劉承幹注：《晉書斟注》，臺北市：藝文印書館據清乾隆武英殿刊本景印，民國 35 年。

唐·姚思廉：《梁書》，臺北：藝文印書館據清乾隆武英殿刊本景印，民國 35 年。

唐·李延壽：《南史》，臺北市：藝文印書館據清乾隆武英殿刊本景印，民國 35 年。

唐·歐陽詢撰：《藝文類聚》，上海：上海古籍出版社，2013 年 12 月 1 版。

<sup>27</sup> 鄭毓瑜著：〈歸反的回音——地理論述與家國想像〉，收入《性別與家國——漢晉辭賦的楚騷論述》（臺北市：里仁書局，2000 年 8 月一版），頁 122。關於謝靈運〈山居賦〉可參考陳恬儀著：「謝靈運仕隱曲折研究」，（輔仁大學中國文學系博士論文，2007 年 1 月），頁 269-277。

<sup>28</sup> 齋藤希史著：〈關於「居賦」——閑居賦、山居賦、郊居賦〉，頁 293。

白雲觀長春真人編：《正統道藏·洞真部·記傳類》，臺北市：新文豐出版股份有限公司，民國74年12月一版。

## 二、近代著作

- 于浴賢：《六朝賦述論》，保定市：河北大學出版社，1999年10月1版。
- 王琳著：《六朝辭賦史》，哈爾濱市：黑龍江教育出版社，1998年7月1版。
- 伍叔儻：《沈約年譜》，《中山大學文史研究所輯刊》第一卷第1期，1931年。
- 馬積高：《賦史》，上海：上海古籍出版社，1987年7月1版。
- 曹道衡、劉躍進：《南北朝文學編年史》，北京：人民文學出版社，2000年11月一版。
- 陳慶元：《沈約集校箋》，杭州：浙江古籍出版社，1995年12月1版。
- 鈴木虎雄著、馬導源編譯：《沈約年譜》，上海：商務印書館，1935年。
- 趙達夫、湯斌主編：《歷代賦評注·南朝卷》，成都：四川出版社集團巴蜀書社，2010年2月1版。
- 劉躍進、范子燁：《六朝作家年譜輯要》，哈爾濱市：黑龍江教育出版社，1999年1月一版。
- 劉躍進：《門閥士族與永明文學》，北京：三聯書店，1996年3月一版。
- 鄭毓瑜著：《性別與家國——漢晉辭賦的楚騷論述》，臺北市：里仁書局，2000年8月一版。

## 三、期刊論文

- 林家驪：〈沈約詩文繫年〉，《文史》2001年第2輯，2001年7月。
- 郭常斐：〈詩意棲居：從潘岳〈閒居賦〉到沈約〈郊居賦〉〉，《南方論刊》，2008年第1期。
- 熊清元、陳志平：〈沈約《郊居賦》作年考辨〉，《文獻季刊》，2008年10月第4期。
- 魏斌：〈南朝建康的東郊〉，《中國史研究》2016年第3期。

## 四、會議論文

- (日)齋藤希史著：〈關於「居賦」——閑居賦、山居賦、郊居賦〉，收於南京大學中文系主編：《辭賦文學論集》（南京：江蘇教育出版社，1999年12月1版）。

## 五、學位論文

孫雅芳：「安居的沉吟：魏晉「閒（閑）居」賦作析探」，臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2005年1月。

陳恬儀：「謝靈運仕隱曲折研究」，輔仁大學中國文學系博士論文，2007年1月。

丁涵：「創新中的復古：沈約〈郊居賦〉研究」，新加坡國立大學中文系碩士論文，2011年。

# Research on the Creative Background and Time-Space Narration of Shen Yue's "Suburban Residence Fu"

Chen, Tien-I\*

## Abstract

Shen Yue's "Suburban Residence Fu" was written by Shen Yue when he lived in Dongtian in his later years. Shen Yue paid special attention to this ode, and the full text is also included in Shen Yue's biography in the History of Liang Dynasty.

This fu inherited Pan Yue "Leisure Living fu", Xie Lingyun "Mountain Living fu" since, consistent for living fu writing tradition, and since then opened Lu Guimeng and other "secluded home fu" writing. In the past, there was less research on this kind of correlation, this paper intends to first investigate the time and background of Shen Yue's writing as the premise of understanding the text, and through careful study and analysis of the text, as well as the context of this paper and previous works, in the hope of improving the understanding of this work.

**Keywords: Shen Yue, Suburban Residence Fu, living fu, Ordinary aesthetic, Feelings of impermanence**

---

\* Associate Professor, Department of Chinese Language and Literature, Fu Jen Catholic University.

《北市大語文學報》第二十四期；17-38 頁  
臺北市立大學中國語文學系 2021 年 6 月

## 論王安石絕句的文體學意義

唐梓彬\*

### 【 摘 要 】

本文以王安石絕句為切入點，嘗試從文體學的微觀角度，並聯繫唐宋詩歌演變的文學史背景，發掘王安石絕句在宋詩發展過程中的文體學意義。本文認為王安石的五絕打破以五絕近古的傳統，在寫作題材及方法上開拓五絕的近體特性，完成了五絕的古近之變；至於七絕則具有「情深文明，調逸旨遠」的文體特點，集唐人之大成而又形成自身的特色。王安石能以大量絕句的創作實踐，嘗試釐清絕句的體調，確立絕句的風格特徵，藉以建立了北宋絕句創作的新典範，這就是其文體學意義所在。

**關鍵詞：**王安石、五言絕句、七言絕句、文體學

---

2021.06.24 收稿，2021.07.02 通過刊登。

\* 香港公開大學人文社會科學院助理教授。

## 一、前言

王安石（1021-1086）的絕句在宋代享有盛譽，備受時人和南宋詩家的推崇。誠如明代詩論家胡應麟（1551-1602）《詩藪》云：「介甫五、七言絕，當代共推」，<sup>1</sup>絕大多數的宋人均視王安石的絕句為創作典範，故有「荊公絕句妙天下」之言。<sup>2</sup>今人研究王安石絕句多從文學史的角度，集中論述其對盛唐絕句和中晚唐絕句的繼承與變化，藉以梳理出荊公絕句與唐代絕句的關係；<sup>3</sup>但是對於王安石絕句的文體學意義卻罕見當代學者深究。<sup>4</sup>

事實上，雖然宋人對於王安石絕句大體一致推重，但他們的評論卻多立足於不同的詩學取向。如胡仔（1110-1170）《苕溪漁隱叢話前集》載黃庭堅（1045-1105）云：「荊公暮年作小詩，雅麗精絕，脫去流俗，每諷味之，便覺沆瀣生牙頰間。」<sup>5</sup>其中提到的「雅麗精絕」，與重視構思和語言工巧的藝術取向相關；釋普聞（北宋）《詩論》：

近世所論，東坡長於古韻，豪逸大度，魯直長於律詩，老健超邁，荊公長於絕句，閑暇清癯；其各一家也。然則荊公之詩，是亦今時之所尚也。<sup>6</sup>

張邦基（約 1131）《墨莊漫錄》：

七言絕句，唐人之作往往皆妙。頃時王荊公多喜為之，極為清婉，無以加焉。<sup>7</sup>

則以「閑暇清癯」及「清婉」概括王安石絕句的總體風貌；吳說（約 1125-1175）〈古今絕句·跋〉云：

<sup>1</sup> 明·胡應麟：《詩藪》（上海：上海古籍出版社，1979年），外篇卷5，頁211。

<sup>2</sup> 宋·曾季狸：《艇齋詩話》（上海：商務出版社，1936年），頁20。

<sup>3</sup> 劉寧：〈論王安石絕句對中晚唐絕句的繼承與變化〉，《廣西師範大學學報》（哲學社會科學版），第2期（2005年），頁50-55、鄧芳：〈從輞川到半山——兼論盛唐絕句與北宋絕句之異同〉，《文史哲》，第6期（2012年），頁86-94及江曉輝：〈論「偶體絕句」的演變、特色與章法——以王安石詩為討論重點〉，《清華中文學報》，第23期（2020年6月），頁155-208。

<sup>4</sup> 關於王安石律詩及古體詩方面的文體學意義，可參考唐梓彬：〈論王安石五言律詩與七言律詩於宋詩發展史上的定位〉，《漢學研究》，38卷第1期（2020年3月），頁83-115及唐梓彬：〈論王安石的樂府、歌行與七言古詩——兼論三者在北宋的融合與分野〉，《中國韻文學刊》，第1期（2021年），頁31-38。至於王安石的詩學與文體學之間的聯繫，則可參考唐梓彬：〈論王安石《唐百家詩選》對「唐詩」的建構與詩學詮釋〉，《人文中國學報》，第26期（2018年6月），頁63-95。

<sup>5</sup> 宋·胡仔：《苕溪漁隱詩話前集》（北京：人民文學出版社，1962年），卷35，頁234。

<sup>6</sup> 宋·釋普聞著；陳建根點校：《詩論》，載吳文治主編：《宋詩話全編》（南京：江蘇古籍出版，1999年），頁1427。

<sup>7</sup> 宋·張邦基：《墨莊漫錄》（北京：中華書局，1985年），卷6，頁70。

說少日嘗觀山谷老人為同郡胡尚書以研綾箋寫杜陵、臨川絕句，錯綜間見參以行草，亦概聞其緒言謂：「古今絕句造微入妙，無出二家之右。」說近歲嘗以所聞質諸當代詩匠，咸謂斯言可信不疑。<sup>8</sup>

黃庭堅及時人認為古今絕句無出杜甫（712-770）和王安石二家，而吳說《古今絕句》亦只選錄二人的絕句，可見他們認為荊公與杜甫之絕句分別為兩個時代的代表；曾季狸（南宋）《艇齋詩話》：「絕句之妙，唐則杜牧之，本朝則荊公，此二人而已。」<sup>9</sup>則又把王安石絕句與杜牧（803-852）並舉；楊萬里（1127-1206）〈讀唐人及半山詩〉：「不分唐人與半山，無端橫欲割詩壇。半山便遣能參透，猶有唐人是一關。」<sup>10</sup>嚴羽（1191-1241）《滄浪詩話·詩體》在「王荊公體」下注云：「公絕句最高，其得意處高出蘇、黃、陳之上，而與唐人尚隔一關。」<sup>11</sup>則強調王安石的詩雖好，但是終究與唐人不同。

王安石的絕句在宋代獨占鰲頭，但時人推崇背後的接受取向卻不相同，這是什麼原因呢？若仔細思考，這就引出一系列需要進一步回答的問題：王安石的絕句在宋初詩壇究竟有什麼獨特之處呢？在體調上，荊公絕句到底接近於盛唐還是杜甫或中晚唐呢？因此，這個問題實際上涉及到宋人對絕句範式的選擇及其對絕句體式的把握。本文立足於絕句的詩體特點，並聯繫唐宋詩歌演變的文學史背景，試圖通過對這些問題作初步的探討，更清晰地評價王安石絕句在宋詩發展過程中的文體學意義。

## 二、北宋絕句的發展及宋初時人的絕句觀

### （一）北宋絕句的發展

關於「絕句」的起源和形成過程，學界暫無定論；<sup>12</sup>但絕句定型於宋代已有共識。<sup>13</sup>因此，本文僅以宋人的創作實踐作為依據，討論宋人對絕句性質的基本體認。

<sup>8</sup> 清·瞿鏞：《鐵琴銅劍樓藏書目錄》（北京：中華書局，1990年），卷23。

<sup>9</sup> 宋·曾季狸：《艇齋詩話》（上海：商務出版社，1936年），頁16。

<sup>10</sup> 宋·楊萬里著；辛更儒箋校：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），卷8，頁479。

<sup>11</sup> 宋·嚴羽撰；郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》（北京：人民文學出版社，1961年），頁59。

<sup>12</sup> 參考葛曉音：〈論初盛唐絕句的發展—兼論絕句的起源和形成〉，《文學評論》，第1期（1999年），頁76-90及錢志熙：〈論絕句體的發生歷史和盛唐絕句藝術〉，《中國詩歌研究》，第5輯（2008年），頁26-43。本文大體上採取二人的觀點。

<sup>13</sup> 李曉紅：〈絕句文體批評考論〉，《學術研究》，第6期（2011年），頁147-152。

簡單來說，絕句的定義是每首限定為四句的小詩；當中又可以句式作分類，每句五個字的叫五言絕句；每句七個字的為七言絕句；還有少量每句六個字的則屬六言絕句。學界一般認為絕句起源於魏晉南北朝，但絕句這種文體的名目和形式在當時並沒有固定下來，因此絕句既有絕詩、斷句、截句、連句等等的別稱，形式上亦有樂府體（如〈子夜歌〉、〈子夜四時歌〉）、齊梁體（如〈送別詩〉）等等，存在著體調上的差異。絕句發展到初盛唐的階段，五言絕句主要以樂府古絕和齊梁調的體制發展；七言絕句則主要循著律化的道路發展。由於初盛唐詩人以不受約束的活力創作出大量傳誦千古的名篇，使絕句達到了藝術上的巔峰；因此這種發展趨勢為後世所沿襲，成為了後代詩家以調古為五絕正格及以調近為七絕正格的重要原因。<sup>14</sup>

事實上，絕句的體制特徵在中晚唐至宋代才完全定型。從中晚唐絕句創作的數量而言，五絕少而七絕多，致使律絕日盛而古絕漸衰。在中晚唐文人的眼中，部分絕句更屬於律詩的一體，據趙翼（1727-1814）《陔余叢考》卷23「絕句」的記載：

唐人稱絕句為律詩。李漢編《昌黎集》，凡絕句皆收入律詩。白香山亦以絕句編入格詩。<sup>15</sup>

由此可見，絕句這種詩歌體式發展至此，古體與近體在創作上的分際是越趨明顯的。在律詩的基本體制和格調的規範確定了以後，唐人習慣以詩是否具備聲律化的特點作為分類的準則。在這種分類的標準下，符合律詩格律的絕句都被視為律詩，如中唐白居易（772-846）便曾經把自己〈見尹公亮新詩偶贈絕句〉一詩歸入「律詩」類，並題注云：「五言七言自兩韻至一百韻」，<sup>16</sup>當中五言七言的「兩韻」者，明顯就是指合律的絕句。至於不合律的五言絕句如孟郊（751-814）〈古離別〉、七言絕句如李白（701-762）〈橫江詞〉、劉白（劉禹錫（772-842）與白居易）〈楊柳枝〉、〈竹枝詞〉等則多被視為古詩、樂府民歌甚或是小令。絕句的創作在中晚唐之際只能依附在古體詩和近體詩之中，在體調上亦迷失於兩者之間，古體絕句的創作與古風及樂府民歌相混；近體絕句則漸漸參照律詩起承轉合的寫法，發展出「以第三句為主，第四句發之」的規範。

<sup>14</sup> 葛曉音：〈論初盛唐絕句的發展—兼論絕句的起源和形成〉，《文學評論》，第1期（1999年），頁83-85。

<sup>15</sup> 清·趙翼著；樂保群、呂宗力校點：《陔余叢考》（石家莊：河北人民出版社，1990年），卷23，頁434。

<sup>16</sup> 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5。

## (二)宋初時人的絕句觀

受五代浮靡詩風的影響，宋初創作古詩者只有少數，而嘗試創作古絕的更為稀少。可能因為這個原因，清人吳喬（1610-1694）《圍爐詩話》卷1中引馮定遠（1604-1671）之言云：「四句之詩，謂之絕句，宋人不解，乃云是截律詩首尾。」<sup>17</sup>指出宋人普遍具有絕句乃是截律而成的文體觀念。然而，若考察宋初時人以「絕句」作為標題的詩作，這種「絕句」即「截律」的絕句觀並不符合當時的創作情況。這是因為，時人除了視律絕為「絕句」外，<sup>18</sup>同時也把古絕包括在內，例如以「絕句」為題的五言古絕就有范仲淹（989-1052）〈出守桐廬道中十絕〉、歐陽修（1007-1072）〈絕句〉、梅堯臣（1002-1060）〈和資政侍郎湖亭雜詠絕句十首〉、〈雜詩絕句十七首〉等等；七言古絕亦有寇準（961-1023）〈送李生二絕句〉、歐陽修〈山齋戲書絕句二首〉等等。再者，據五代何光遠（約936）《鑒誠錄》卷2載：「謹吟絕句……其詩曰：『我昔勝君昔，君今勝我今。人生一世事，何用苦相侵。』」及卷7載：「搜求名公艷麗絕句，編為柳枝詞。」<sup>19</sup>這也說明視絕句為截律的說法，並不符合自五代至宋初文人的絕句觀。

絕句在北宋既有古絕和律絕之分，那麼在北宋文人看來兩者在寫法上到底有沒有不同呢？從宋初文人的創作實踐來看，古體絕句數量雖然不多，但大體均帶有樂府古風，如鄭文寶（953-1013）〈柳枝詞〉：「亭亭畫舸繫春潭，直到行人酒半酣。不管煙波與風雨，載將離愁過江南。」<sup>20</sup>詩意承唐代詩人韋莊（836-910）的〈古離別〉而來，情緻深婉，又如范仲淹〈江上漁者〉：「江上往來人，但愛鱸魚美。君身一葉舟，出沒風波裡。」<sup>21</sup>樂府味濃；其他古絕如孫光憲（896-968）〈採蓮〉、〈八拍蠻〉、徐鉉（916-991）〈春夜月〉、田錫（940-1004）〈畫樓殘月歌〉等亦有類似的特點；律絕則大致分為兩類，一種屬於白體，題材多寫生活雜感，具有流利疏放的語言特點，如王禹偁（954-1001）〈清明〉：「無花無酒過清明，興味蕭然似野僧。昨日鄰家乞新火，曉窗分與讀書燈。」<sup>22</sup>議論明快，讀來樸實簡截；另一種則為晚唐體，題材以林中景物為主，具有細巧清雋的語言特點，如林浦（967/968-1028）〈竹林〉：「寺籬斜夾

<sup>17</sup> 清·吳喬：《圍爐詩話》，載郭紹虞：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1983年），卷1，頁628。

<sup>18</sup> 這類例子有九僧淨曇、法具〈絕句〉、王禹偁〈芍藥花開憶牡丹絕句〉、〈又和寄惠藤篋絕句〉、寇準〈頃從穰下移涖河陽泊出中書復領分陝惟茲二鎮俯接洛都皆山河襟帶之地也每凭高極望思以詩句狀其物景久而方成四絕句書于河上亭壁〉、〈四絕句〉、〈送李生二絕句〉等等，均是七言律絕。而以「絕句」為題的五言律絕卻不見於宋初文人的創作之中。

<sup>19</sup> 五代·何光遠：《鑒誠錄》（北京：中華書局，1985年），卷2，頁15及頁46。

<sup>20</sup> 傅璇琮等主編：《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1991年），卷58，頁640。

<sup>21</sup> 同前註，卷165，頁1869。

<sup>22</sup> 宋·王禹偁：《小畜集》（上海：上海古籍出版社，1987年），頁87。

千梢翠，山磴深穿萬籟乾。卻憶貴家廳館裡，粉牆時畫數莖看。」<sup>23</sup>造句精緻工穩。<sup>24</sup>以此觀之，古絕的興象深婉與白體律絕的流易直白及晚唐律絕的鍛煉工巧在表現手法上存在著一定程度上的區別，這點確實反映在時人普遍的創作上，而這種絕句觀是從唐人沿襲而來。

如上文所述，自中晚唐起，絕句便面臨著體調不清的問題。雖然杜甫、韓愈（768-824）、白居易、李商隱（813-858）、杜牧等大詩人在絕句的題材和表現手法上均有拓新，卻始終沒有建立起超越初盛唐絕句的詩學典範。因此，晚唐至北宋的古絕創作依然以六朝樂府和初盛唐為法，卻日漸失去了反映現實的意義，不乏俗語陳詞；律絕的創作則以由杜甫所開創的「變體」絕句為宗，講求刻畫入微，以敘事或議論的方式廣泛地反映現實生活，卻日漸喪失了絕句與樂府之間的親密聯繫，失卻興象與詩味。<sup>25</sup>

再者，宋初的絕句創作與律詩和古體相比創作數量較少。究其原因，應與其缺乏師法對象相關。宋初三體（白體、晚唐體、西崑體）各自以白居易、姚合（約779-855）、賈島（779-843）、李商隱為學習創作律詩的典範；歐、蘇、梅三人又推韓愈為學習古詩創作的模範；只有絕句始終沒有統一的審美體調，只能大體依附於律詩的創作，主要受到白體和晚唐體的影響。

絕句發展至此，通過融合古絕與律絕尋求絕句獨有的藝術特點可說是文學發展的趨勢。作為北宋詩壇主將的梅堯臣、歐陽修，二人便曾自覺地以其創作實踐打破古絕和律絕壁壘分明的作法。梅堯臣嘗試以白體律絕常用的題材來寫古體七絕，如〈二月雨後有蚊蚋〉：「春夜一二蚊蚋飛，久不見之尚可喜。而今稍喧來聒人，向後更暖奈爾觜。」<sup>26</sup>描寫日常生活中的細瑣之物，以蚊蚋入絕句，在題材上刻意生新，使古絕不只能表現傳統的征夫思婦、閨情、宮怨的典型情感，更加貼近生活；歐陽修則嘗試突破由中晚唐發展而來的「以第三句為主，第四句發之」的律絕寫法，如〈夢中作〉：

<sup>23</sup> 同前註，卷68，頁781。

<sup>24</sup> 關於「白體」與「晚唐體」的論述，參考黃奕珍：《宋代詩學中的晚唐觀》（臺北：文津出版社，1998年）、呂肖奐：《宋詩體派論》（成都：四川民族出版社，2002年）、梁昆：《宋詩派別論》（臺北：東昇出版事業公司，1970年）、張海鷗：〈宋初詩壇「白體」辨〉《中山大學學報》（社會科學版），第6期（2000年），頁15-20、趙敏：《宋代晚唐體詩歌研究》（成都：巴蜀書社，2008年）、薛磊：〈論「晚唐體」〉，《西北師大學報》（社會科學版），第2期（2001年），頁18-22。

<sup>25</sup> 有關觀點，參考葛曉音：《杜詩藝術與辨體》（北京：北京大學出版社，2018年），頁270-307及劉青海：〈對杜甫變體七絕的再認識——兼論與初唐七絕之關係〉，《文學遺產》，第4期（2011年），頁45-53。

<sup>26</sup> 宋·梅堯臣撰；朱東潤注：《梅堯臣集編年校注》（上海：上海古籍出版社，1979年），頁367。

「夜涼吹笛千山月，路暗迷人百種花，棋罷不知人換世，酒闌無奈客思家。」<sup>27</sup>及〈田家〉：「綠桑高下映平川，賽罷田神笑語喧。林外鳴鳩春雨歇，屋頭初日杏花繁。」<sup>28</sup>兩詩在章法上並沒有明顯的起承轉合，以一句為一絕，在形式上參照了〈四時詠〉及杜甫〈絕句〉（兩個黃鸝鳴翠柳）的寫法，使近體律絕帶有古風深婉的詩味。二人的絕句雖然不多，革新的成效亦不彰，卻有其創新之處。王安石作為北宋首位以絕句聞名於世的詩人，其對絕句這種詩體的探索理應更值得深究。

### 三、古近之變——王安石的五言絕句

五絕的創作熾熱於初盛唐，但自賈島以來，晚唐詩人普遍重七絕而輕五絕，創作量轉少，在藝術上的發展並不算突出。再者，五絕一體因為「調古」的體調特徵，致使其在律化方面的程度遠遠不及七絕來得成熟。北宋詩壇既承晚唐五代而來，五絕的創作量不多，五言律絕的創作更加是少之又少。王安石是首位在北宋嘗試大量創作五言律絕的詩人，據宋人李壁（1157-1222）編註的《王荊文公詩箋註》，王安石的絕句多歸屬於律詩類中，其五言絕句亦以律絕占大多數。<sup>29</sup>

唐人創作的五言絕句一般採用古絕的形式，這與五絕以短小為特徵的詩歌體裁有密切的關係。由於五絕的篇幅短小，一句只有五個字，即王世貞（1526-1590）《藝苑卮言》所言之「離首即尾，離尾即首」，<sup>30</sup>如果對平仄的要求太嚴苛，會為詩人造成創作上的困難。嚴羽《滄浪詩話·詩法》云：「律詩難於古詩，絕句難於八句七言，律詩難於五言律詩，五言絕句難於七言絕句。」<sup>31</sup>當中雖沒有明言創作的是古絕或是律絕，但也足證五言絕句的創作本來就是難於各種詩體的。王安石獨辟蹊徑，著力於五言絕句的律化，表現出其改革詩體的用心。

程千帆（1913-2000）《古詩今選》認為：「王安石可以說是王維以後五言絕句寫得最好的詩人。」<sup>32</sup>這表明王維與王安石均是以五絕著稱的詩人。然而，王維的五絕多屬古體，而王安石卻多屬近體，兩者有何異同呢？這個問題雖與本文的內容相關，但

<sup>27</sup> 宋·歐陽修：《歐陽修全集》，居士集卷6，頁98。

<sup>28</sup> 同前註，頁99。

<sup>29</sup> 王安石的五言古絕多為談禪說佛之作。這些詩在開拓古絕的題材上有創新之處，為古絕帶來議論的功能，但藝術成就卻不如其五言絕律般突出。如〈題定林壁〉：「定林自有主，我為林下客。客主各有心，還能共岑寂。」

<sup>30</sup> 明·王世貞著；羅仲鼎校注：《藝苑卮言校注》（濟南：齊魯書社，1992年），卷1，頁29。

<sup>31</sup> 宋·嚴羽撰；郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》，詩法，頁127。

<sup>32</sup> 程千帆、沈祖棻注評：《古詩今選》（南京：鳳凰出版社，2010年），頁440。

由於鄧芳〈從輞川到半山——兼論盛唐絕句與北宋絕句之異同〉已有專文作詳細論述，本文亦大體同意其觀點，故不贅論。另一方面，鄧芳認為：

王安石的五絕呈現出體制本身的「古」和詩體發展的「近」的亦古亦近的風格，在五言絕句的發展中有特殊的價值。<sup>33</sup>

但卻未就此再作論述。這點與筆者的想法是不謀而合的，故本文欲從古近之變的角度，嘗試探討王安石在五絕體式上的開拓。根據葛曉音〈南朝五言詩體調的古近之變〉所言：

綜觀前人有關論述，所謂「古」「近」的區別，主要反映在三個方面：一是聲律，二是體式，三是格調。<sup>34</sup>

本文將從這三方面切入，加以分析。

## (一)聲律

據胡震亨（1569-1645）《唐音癸籤》卷1凡例云：

今考唐人集錄，所標體名，凡效漢魏以下詩，聲律未葉者，名古體。……聲律之葉者，不論長短、絕句，概名律詩。<sup>35</sup>

可見自中唐以來律絕歸律詩而古絕屬古詩已是文人的共識。五言古絕繼承了樂府歌謠的藝術特點，屬即興吟詠之作，在聲律上沒有特別要求；王安石的五絕卻非常講究聲律。例如〈梅花〉：「牆角數枝梅，凌寒獨自開。遙知不是雪，為有暗香來。」<sup>36</sup>不但黏對悉合，更是標準的仄起入韻聲調，猶如截取五律而成。再者，王安石亦運用了五律的拗折之法來寫五絕，如王安石〈山中〉：「隨月出山去，尋雲相伴歸。春晨花上露，芳氣著人衣。」<sup>37</sup>首句第三字用仄聲「出」字，對句則用平聲救轉，使聲調變得奇峭。王安石的五言絕句以截律作為基本創作方法，聲律嚴謹，絕非無意偶合之作，可見他有意識地通過創作推進五絕的古近之變。但在聲律化的同時，王安石又變中有復，有時會以拗體在五言律絕中尋求古風的聲律，如〈和惠思波上鷗〉：「翩翩白鷗，

<sup>33</sup> 鄧芳：〈從輞川到半山——兼論盛唐絕句與北宋絕句之異同〉，《文史哲》，第6期（2012年），頁89。

<sup>34</sup> 葛曉音：《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》（北京：北京大學出版社，2012年），頁410。

<sup>35</sup> 明·胡震亨：《唐音癸籤》（上海：古典文學出版社，1957年），頁1。

<sup>36</sup> 宋·王安石著；宋·李壁箋注；高克勤點校：《王荊文公詩箋註》，卷40，頁1023。

<sup>37</sup> 同前註，頁1003。

泛泛水中游。西來久不見，夢想在滄洲。」<sup>38</sup>「久不見」連用三個仄聲；〈臺上示吳愿〉：「取簟且一息」<sup>39</sup>更是連用五個仄聲，使音節變得古拙。

## (二)體式

范晞文（南宋）《對床夜語》卷4云：

唐人五言四句，除柳子厚〈釣雪〉一詩外，極少偶者。今偶得四首謾錄於此。  
 〈玉階怨〉云：「玉階生白露，夜久侵羅襪，卻下水晶簾，玲瓏望秋月。」〈拜月〉云：「開簾見月時，便即下階拜，細語人不聞，北風吹裙帶。」〈蕪城懷古〉云：「風吹城上樹，草沒城邊路，城裡月明時，精靈自來去。」〈秋日〉：「反照入閨巷，憂來與誰語，古道無人行，秋風動禾黍。」<sup>40</sup>

由此可見，唐人五絕的對句不多，即使對偶也多為流水對，格調近古。王安石的五言絕句卻大多數使用對偶句，其五絕70首，使用對仗的就有40首。當中有四句皆對者，如〈溝港〉：「溝港重重柳，山坡處處梅。小輿穿麥過，狹徑礙桑回」、<sup>41</sup>〈題齊安壁〉：「日淨山如染，風暄草欲薰。梅殘數點雪，麥漲一川雲」；<sup>42</sup>有運用疊字渲染景象的偶句，如〈午睡〉：「簷日陰陰轉，牀風細細吹」、<sup>43</sup>〈再題南潤樓〉：「北山雲漠漠，南潤水悠悠」<sup>44</sup>、〈泊姚江〉：「軋軋櫓聲急，蒼蒼江日低」等等；<sup>45</sup>亦有精煉的工對，如〈題舫子〉：「眠分黃犢草，坐占白鷗沙」「眠」對「坐」、「分」對「占」乃動詞對動詞；「黃犢」對「白鷗」，既是動物對動物，又是顏色對顏色；「草」與「沙」，以草地對沙灘，對得極為妥貼。<sup>46</sup>絕句貴乎渾然無跡，王安石對此應有認識，故其絕句雖然對仗精切，卻不失自然。例如〈聊行〉：「聊行弄芳草，獨坐隱團蒲。問客茅簷日，君家有此無。」<sup>47</sup>前聯以一「行」一「坐」兩組動作作對，寫自己行止的自在閒適，讀來清麗流利、語短意長；又如〈染雲〉：「染雲為柳葉，剪水作梨花。不是春風巧，

<sup>38</sup> 宋·王安石著；宋·李壁箋注；高克勤點校：《王荊文公詩箋註》，卷40，頁1008。

<sup>39</sup> 同前註，頁998。

<sup>40</sup> 宋·范晞文：《對床夜語》（北京：中華書局，1985年），卷4，頁26。

<sup>41</sup> 宋·王安石著；宋·李壁箋注；高克勤點校：《王荊文公詩箋註》，卷40，頁996。

<sup>42</sup> 同前註，頁997。

<sup>43</sup> 同前註。

<sup>44</sup> 同前註，頁1005。

<sup>45</sup> 同前註，頁1015。

<sup>46</sup> 同前註，頁1018。

<sup>47</sup> 同前註，頁995。

何緣有歲華。」<sup>48</sup>將本屬大自然之物的春風擬人化，以「染雲」、「剪水」分別借喻柳葉與梨花藉以組成極其工穩精巧的對句，概括了大自然微妙的生機變化；接著三、四句蟬聯而下，疏宕前聯，絲毫沒有板滯凝重之感。劉辰翁（1232-1297）評此詩：「初看鄭重，熟味自然。」<sup>49</sup>偶句雖鄭重，但細味全詩卻是自然流利。

除了偶句的增多，王安石的五絕也講究如律詩般的章法結構，具有豐富多樣的層次變化。如〈臺上示吳愿〉：「細書妨老讀，長簞愜昏眠。取簞且一息，拋書還少年。」<sup>50</sup>此詩以「書」及「簞」二字的重出，組成三承二轉、首尾呼應的章法，予人迴環頓挫之感，這在絕句中是比較罕見的，故劉辰翁評：「不惟弗意體制往來好，其頓挫恨惋蕭然，晚悟十字歌絕。」<sup>51</sup>

### (三)格調

嚴羽《滄浪詩話·詩評》云：

五言絕句，眾唐人是一樣，少陵是一樣，韓退之是一樣，王荊公是一樣，本朝諸公是一樣。<sup>52</sup>

嚴羽的詩評基本上概括了五言絕句自唐至宋的發展軌跡。「眾唐人」大體是指包括孟浩然（689-740）、王維（699-761）、王昌齡（698-765）、李白等在內的盛唐諸家，在題材上他們或寫山水田園；或寫邊塞離愁；或寫樂府歌謠；或寫宮怨閨情；但在格調上都有渾然無跡的天然魅力，被視為唐人五絕的正宗。杜甫由常體入變體，把敘事、議論的功能帶進五絕，在題材上或寫時事、或談文論政、或寫日常生活，格調由虛入實，下開中唐五絕的先路。韓愈則又變中唐的流易淺白為剛健深險，重視構思和造景的新奇，有以文為詩的傾向，故失之於缺乏情韻，與盛唐諸家的格調相距甚遠，<sup>53</sup>故《苕溪漁隱叢話》引《蔡寬夫詩話》云：「退之詩豪健雄放，自成一家，世特恨其深婉不足。」<sup>54</sup>在這樣的文學史背景下，王安石的五絕創作並沒有接續杜甫、韓愈一脈下來的變體絕句，其基本路數大體是以「眾唐人」為基本格調的。王安石的五絕在聲律和體式上固然多為調近之作，因而與多屬調古的盛唐諸家之作有異；但兩者在格調上卻是

<sup>48</sup> 宋·王安石著；宋·李壁箋注；高克勤點校：《王荊文公詩箋註》，卷40，頁996。

<sup>49</sup> 同前註。

<sup>50</sup> 同前註，頁998。

<sup>51</sup> 同前註。

<sup>52</sup> 宋·嚴羽撰；郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》，詩評，頁131。

<sup>53</sup> 有關背景的論述，參考周嘯天：《唐絕句史》（合肥：安徽大學出版社，1999年）。

<sup>54</sup> 宋·胡子：《苕溪漁隱叢話前集》，卷18韓吏部下，頁116。

相通的，均有重比興、情韻婉轉、含而不露的美學特徵，劉辰翁評王安石五絕云：「荆公短語長事，妙冠古今」（卷 40），<sup>55</sup>是有道理的。例如〈題齊安壁〉：「日淨山如染，風暄草欲薰。梅殘數點雪，麥漲一川雲。」<sup>56</sup>這首詩描寫冬去春來時大自然景物蓬勃的生機，既是寫景又暗喻自身，頗有謝靈運（385-433）「池塘生春草」的詩意。又如〈午睡〉：「簷日陰陰轉，牀風細細吹。儵然殘午夢，何許一黃鸝。」<sup>57</sup>只捕捉了詩人被黃鸝的啼聲喚醒的片段，卻予人豐富的聯想。〈池上看金沙花數枝過酴醾架盛開〉：「故作酴醾架，金沙只漫栽。似矜顏色好，飛度雪前開。」<sup>58</sup>詩中的金沙花與酴醾花亦容易讓人引發聯想，其言外之意，值得耐人尋味。〈送王補之行風忽作因題四句於舟中〉：「淮口西風急，君行定幾時。故應今夜月，未便照相思。」<sup>59</sup>詩意含蓄蘊藉，《艇齋詩話》曾提及此詩云：

人問韓子蒼詩法，答學唐人詩「打起黃鶯兒，莫教枝上啼。啼時驚妾夢，不得到遼西。」予嘗用子蒼言遍觀古人作詩規模，全在此矣。如唐人詩：「妾有羅衣裳，秦王在時作。為舞春風多，秋來不堪著。」……又如荆公詩：「淮口西風急，君行定幾時。故應今夜月，未便照相思。」皆此機杼也，學者不可不知。<sup>60</sup>

其所謂的詩法，指的便是荆公繼承唐人而來的這份意在言外的詩歌格調。〈南浦〉：「南浦隨花去，迴舟路已迷。暗香無覓處，日落畫橋西。」<sup>61</sup>通過敘寫詩人賞花觀日的過程，表現詩人閒暇自適的心境，在寫法上與王維的「行到水窮處，坐看雲起時」相類。〈江上〉：「江水漾西風，江花脫晚紅。離情被橫笛，吹過亂山東。」<sup>62</sup>全詩富有情韻，境界美妙，後兩句以悠揚的笛聲帶起離情，隨風飄拂，餘韻無窮。

再者，王安石的五絕也吸收了唐人常用的比興手法，如〈蒲葉〉：「蒲葉清淺水，杏花和暖風。地偏園底綠，人老為誰紅。」<sup>63</sup>這種把自然景物人格化和通過反問句引出興寄的寫法，顯然是師法盛唐五絕的創作而來的。又如〈芳草〉：「芳草知誰種？緣階已數叢。無心與時競，何苦綠匆匆？」<sup>64</sup>、〈梅花〉：「牆角數枝梅，凌寒獨自開。

<sup>55</sup> 宋·王安石著；宋·李壁箋注；高克勤點校：《王荊文公詩箋註》，卷 40，頁 1030。

<sup>56</sup> 同前註，頁 997。

<sup>57</sup> 同前註。

<sup>58</sup> 同前註，頁 1002。

<sup>59</sup> 同前註，頁 1004。

<sup>60</sup> 宋·曾季狸：《艇齋詩話》，頁 12。

<sup>61</sup> 宋·王安石著；宋·李壁箋注；高克勤點校：《王荊文公詩箋註》，卷 40，頁 1005。

<sup>62</sup> 同前註，頁 1006。

<sup>63</sup> 同前註，頁 1019。

<sup>64</sup> 同前註。

遙知不是雪，為有暗香來。」<sup>65</sup>同樣是借寫芳草和梅花詠懷，頗有唐人風骨。

王安石主要吸收了盛唐詩人五絕的藝術格調，詩風以含蓄不露為主調；但同時亦帶有承杜、韓而來的格調特徵。以上文所引的〈梅花〉一詩為例，詩歌既有承魏晉及唐人而來的興寄，又有韓詩以才學為詩、取徑平直及注重構思的特點，據賀裳(約1681)《載酒園詩話·改古人詩》：

古樂府：庭前一樹梅，寒多未覺開。只言花似雪，不悟有香來。介甫又改為：牆角數枝梅，凌寒獨自開。遙知不是雪，為有暗香來。雖用其語，卻全反其意，亦自可嘉。然細味之，則古人之意婉，介甫氣直。大抵介甫一生，不徒事事立異，性亦不耐含蓄。<sup>66</sup>

可知此詩反用古樂府詩意，把本來帶有轉折的詩意直接說破，雖稍欠含蓄之致，卻「思益精而語益工」。<sup>67</sup>再者，王安石五絕看似平易流暢，卻暗藏不少典故。例如〈山中〉：「隨月出山去，尋雲相伴歸。春晨花上露，芳氣著人衣。」首句反用李白〈下終南山過斛斯山人宿置酒〉詩：「暮從碧山下，山月隨人歸」之意，次句又反用李白〈白雲歌送劉十六歸山〉詩：「楚山秦山皆白雲，白雲處處長隨君」之意，用典不著痕跡；<sup>68</sup>又如〈題定林壁懷李叔時〉：「雲與淵明出，風隨禦寇還。燎爐無伏火，蕙帳冷空山。」連用陶淵明(365-427)〈歸去來辭〉：「雲無心而出岫」、《列子》：「御風而行，旬有五日而後反。」、〈秋興賦〉：「燎薰爐兮炳明燭」、江淹詩：「膏爐絕沈燎，綺席生浮埃」、〈北山移文〉：「蕙帳空兮夜鶴怨」數個典故。<sup>69</sup>除此之外，王安石的五絕亦有純以議論談佛之作，如〈題徐浩書法華經〉：「一切法無差，水牛生象牙。莫將無量義，欲覓妙蓮華。」<sup>70</sup>由此可見，王安石的五絕實際上是融合唐各家之長而自成面目的。

總之，本文認為五絕與其它詩歌體裁比較，律化的過程明顯滯後。誠如錢志熙《黃庭堅詩學體系研究》所言：

對於唐宋兩代的詩人，絕句是最常用的詩體，尊古體與尚近體的兩派，在對待律詩的態度上很不相同，而對絕句則沒有太多的分歧意見。……事實上，絕句

<sup>65</sup> 同前註，頁1023。

<sup>66</sup> 同前註。

<sup>67</sup> 「介甫、子蒼雖襲子卿之詩意，然思益精而語益工也。」宋·胡仔：《苕溪漁隱叢話前集》，卷21 杜正獻·西湖處士·王禹玉，頁148。

<sup>68</sup> 宋·王安石著；宋·李壁箋注；高克勤點校：《王荊文公詩箋註》，卷40，頁1023。

<sup>69</sup> 同前註，頁1005。

<sup>70</sup> 同前註，頁1025。

在唐宋兩代是一個跨體系的體裁，兼有古風、近體、樂府三個品種的特性，也兼有三個體裁品種的優勢。<sup>71</sup>

以此觀之，王安石的五絕在唐宋詩歌轉型的過程中，主要開拓了五絕近體的特性，通過創作實踐逐漸完成了五絕的古近之變，打破了五絕以復古為主的單調寫法，這是其文體學意義之所在。

#### 四、「情深文明，調逸旨遠」——王安石的七言絕句

王安石的七言律絕占絕大多數，而古體七絕則只有零星數首。從北宋七絕的發展來看，王安石的文學地位是獨一無二的。據邵祖平（1898-1969）《七絕詩話》〈歷代七絕之風格〉的概括：

宋初寇準得於騷旨，雖位至台輔，而詩好作淒怨之調。其七絕頗得《樂府》之神，如「日落汀洲一望探，柔情不斷如春水」，「蜀魄不來春寂寞，楚魂吟夜月朦朧」是也。歐陽修七絕，詩境細美，惟以其細，頗類倚聲，詩詞之界限不甚明晰，如「私書歸夢杳難分，屋頭初日杏花繁」、「共喜釵頭燕已來」、「自有新妝試落梅」等，皆工致類詞。北宋大家七絕，不必盡工。東坡舒曠靈活，善於生趣，然十首之外，便無深味。「放生魚鱉逐人來，無主荷花到處開」，幾近滑稽插渾矣。山谷瑰麗新雋，頗有餘味，但師杜甫拗絕處，終傷蹇澀。「群豬過飲尚可醉」，則用《世說新語》，入險怪矣。<sup>72</sup>

北宋的七絕或病於淒怨；或傷於纖細類詞；或流於直白缺乏詩味；或過於拗澀險怪；都有自己本身的缺點；故此邵祖平認為：「北宋七絕大家，無垂不縮，無旋不折。情深文明，調逸旨遠者，惟有王安石一人。」<sup>73</sup>這種感覺是十分準確的。筆者認為「情深文明，調逸旨遠」八字，正好概括了荊公七絕的總體風格，代表了荊公七絕集唐人之大成的藝術成就與文體學意義，以下將就此作進一步分析。

<sup>71</sup> 錢志熙：《黃庭堅詩學體系研究》（北京：北京大學出版社，2003年），頁366。

<sup>72</sup> 邵祖平：《七絕詩論七絕詩話合編》（北京：華齡出版社，2009年），頁18-19。

<sup>73</sup> 同前註。

## (一)「情深」

清代詩論家田雯（1635-1704）《古歡堂集雜著》云：「七言絕句起自古樂府。」<sup>74</sup>盛唐七絕大多具有樂府的抒情傳統，以自然真率為尚。本文認為荊公絕句中的「情深」便是上承漢魏樂府和盛唐詩人而來的，此乃組成其唐音的元素之一。王安石的絕句在內容上，既有紀錄社會生活的詩篇，如〈元日〉：「爆竹聲中一歲除，春風送暖入屠蘇。千門萬戶曠曠日，總把新桃換舊符。」<sup>75</sup>通過描繪元日時家家戶戶送舊迎新的景象，暗寄詩人欲改革除弊的胸懷；亦有漢魏詩常見的對人生問題的探索，如〈嘲白髮〉：「久應飄轉作蓬飛，眷惜冠巾未忍違。種種春風吹不長，星星明月照還稀。」<sup>76</sup>及〈代白髮答〉：「從衰得白自天機，未怪長青與願違。看取春條隨日長，會須秋葉向人稀。」<sup>77</sup>無論在情韻和答問體的表現方式上均有樂府古風的詩味。再者，王安石又突出地大量運用了樂府民歌常用的重複句式和字眼，使其七絕帶有民歌純樸明朗的風調特徵，故雖為近體卻不失古調，如〈山前〉：「山前溪水漲潺潺，山後雲埋不見山。不趁雨來耕水際，即穿雲去卧山間。」<sup>78</sup>、〈定林所居〉：「屋繞灣溪竹遶山，溪山卻在白雲間。臨溪放杖依山坐，溪鳥山花共我閒。」<sup>79</sup>、〈遊鍾山〉：「終日看山不厭山，買山終待老山間。山花落盡山長在，山水空流山自閒。」<sup>80</sup>、〈謝公墩二首〉其一：「我名字偶相同，我屋公墩在眼中。公去我來墩屬我，不應墩姓尚隨公。」<sup>81</sup>及〈封舒國公三絕〉其二：「桐鄉山遠復川長，紫翠連城碧滿隍。今日桐鄉誰愛我，當時我自愛桐鄉。」<sup>82</sup>這類詩的數量不少，多透過描寫自然景色，抒發閒適的生活情趣，以天真的語調輔以重出的句式和字眼形成迴環往復又連綿不斷的音調節奏，藉以抒情詠懷，使詩歌情韻雋永。晚唐詩人雖亦嘗試在七絕中使用重出的句式，但多流於雕琢刻劃，與荊公絕句之自然奔放相異，如李商隱〈夜雨寄北〉：「君問歸期未有期，巴山夜雨漲秋池。何當共剪西窗燭，卻話巴山夜雨時。」<sup>83</sup>

<sup>74</sup> 清·田雯：《古歡堂雜著》，載郭紹虞編選：《清詩話續編》，卷2，頁701。

<sup>75</sup> 宋·王安石著；宋·李壁箋注；高克勤點校：《王荊文公詩箋註》，卷41，頁1037。

<sup>76</sup> 宋·王安石著；宋·李壁箋注；高克勤點校：《王荊文公詩箋註》，卷41，頁1051。

<sup>77</sup> 同前註。

<sup>78</sup> 同前註，卷46，頁1241。

<sup>79</sup> 同前註，卷44，頁1180。

<sup>80</sup> 同前註，頁1181。

<sup>81</sup> 同前註，卷42，頁1077。

<sup>82</sup> 同前註，頁1083。

<sup>83</sup> 唐·李商隱著；清·馮浩箋注：《玉谿生詩集箋注》（上海：上海古籍出版社，1979年），卷3，頁765。

另一方面，王安石亦繼承了盛唐贈人送別詩的寫法，善寫離情別緒，如〈送耿天隲至渡口〉：「雪雲江上語依依，不比尋常恨有違。四十餘年心莫逆，故人如我與君稀。」<sup>84</sup>、〈離昇州作〉：「殘菊冥冥風更吹，雨如梅子欲黃時。相看握手總無語，愁滿眼前心自知。」<sup>85</sup>兩詩以白描的手法，脫口而出般述說與友人的深情，既自然且動人；又如〈送黃吉父入京題清涼寺壁〉：「薰風洲渚薺花繁，看上征鞍立寺門。投老難堪與公別，倚崗從此望回轅。」<sup>86</sup>誠如何汶（約 1196）《竹莊詩話》卷 9 引《詩事》云：

荆公送人至清涼寺，題詩壁間。「看上征鞍立寺門」之句，為一篇警策，尤盡別離情意之實，古人未嘗道也。<sup>87</sup>

荆公絕句亦有不直接抒情者，如〈寄蔡天啓〉：「杖藜緣塹復穿橋，誰與高秋共寂寥。佇立東崗一搔首，冷雲衰草暮迢迢。」<sup>88</sup>渾然天成地以一正佇立東崗凝望時著冷雲衰草的詩人形象，營造出離愁別緒的意境，使懷友之情更見動人。王安石亦有些寄贈詩在情韻上化用唐人，如〈無錫寄孫正之〉：「健席高檣送病身，亂山荒隴障歸津。應須一曲千回首，西去論心更幾人。」<sup>89</sup>第三句以誇張的筆法用杜甫「我行入東川，十步一回首」之意，第四句則用王維詩「勸君更盡一杯酒，西出陽關無故人。」抒發不忍離別之情，立意與取景均效法唐人之法。又如〈寄和甫〉：「水村悲喜坼書看，聞道并州九月寒。憶得此時花更好，舉家憐汝不同盤。」<sup>90</sup>末二句亦用王維〈九月九日憶山東兄弟〉：「遙知兄弟登高處，遍插茱萸少一人」之意，雖然情景一在外而一在內，但思念親人的感情卻同樣真摯。王安石還有一些描寫邊塞景物的絕句，如〈出塞〉：「涿州沙上飲盤桓，看舞春風小契丹。塞雨巧催燕淚落，濛濛吹濕漢衣冠。」、〈入塞〉：「荒雲涼雨水悠悠，鞍馬東西鼓吹休。尚有燕人數行淚，回身卻望塞南流。」等等，<sup>91</sup>不但氣象雄渾開朗，當中的離情別怨也別具情思。荆公絕句以「情深」作為內容的基本特點，這與漢魏樂府和盛唐詩風的體調特點一脈相承。

<sup>84</sup> 同前註，卷 42，頁 1061。

<sup>85</sup> 同前註，卷 43，頁 1135。

<sup>86</sup> 唐·李商隱著；清·馮浩箋注：《玉谿生詩集箋注》，卷 43，頁 1069。

<sup>87</sup> 宋·何汶撰；常振國、絳雲點校：《竹莊詩話》（北京：中華書局，1984 年），卷 9 宋，頁 155。

<sup>88</sup> 宋·王安石著；宋·李壁箋注；高克勤點校：《王荊文公詩箋註》，卷 43，頁 1100。

<sup>89</sup> 同前註，卷 48，頁 1303。

<sup>90</sup> 同前註，卷 46，頁 1252。

<sup>91</sup> 同前註，卷 45，頁 1208-1209。

## (二)「文明」

「文明」是指荊公七絕「雅麗精絕」的語言特點。中晚唐七絕及宋初的晚唐體在藝術上大體都有重構思和重鍛煉的藝術追求，王安石的「文明」正是受這種詩風影響。<sup>92</sup>總體而言，王安石的七絕沒有白體的淺俗，以〈東臯〉一詩為例：「東臯攬結知新歲，西崦攀翻憶去年。肘上柳生渾不管，眼前花發即欣然。」末二句雖用白居易〈病眼花〉：「花發眼中猶足怪，柳生肘上亦須休」之語，卻是「動蕩不同」（劉辰翁評），<sup>93</sup>誠如《瀛奎律髓彙評》卷19方回（1227-1307）評：「三、四甚工。」<sup>94</sup>與白詩相比精巧的程度大為增強；又如〈江雨〉：「冥冥江雨濕黃昏，天入滄洲漫不分。北澗欲通南澗水，南山正遶北山雲。」末二句又襲用白詩：「東澗水流西澗水，南山雲遶北山雲。」<sup>95</sup>雖只改易數字，卻顯得精煉，成為工巧的對句。同時王安石的七絕也沒有部分中晚唐詩人過度雕琢澀拗的毛病，如〈出定力院作〉：「江上悠悠不見人，十年塵垢夢中身。殷勤為解丁香結，放出枝間自在春。」末二句用陸龜蒙（約881）「殷勤解卻丁香結，縱放繁枝散誕春」的詩句，而以常字換難字，使拗口晦澀的語言頓變流暢自然。<sup>96</sup>從以上數例可見，王安石的七絕有意識地破白體之淺俗為雅麗，亦自覺地糾正了過度艱澀的詩風，形成了自己「看似尋常最奇崛，成如容易卻艱辛」（王安石〈題張司業詩〉）的語言風格。<sup>97</sup>事實上，荊公七絕的語言是平凡中見精心經營的，如〈書湖陰先生壁二首〉其一：「茅簷長掃靜無苔，花木成畦手自栽。一水護田將綠遶，兩山排闥送青來。」<sup>98</sup>全詩構思工巧，先描繪由近至遠的景物，再由極遠的兩山復歸於極近的門前，章法既層層推進，又跌宕多姿；末二句以奇思妙想把山水擬為可親可愛的有情之物，讀來生動傳神；但其以「護田」對「排闥」，乃屬以漢人語對漢人語，又予人精工巧絕之感，顯示出荊公絕句法度之森嚴。其它如〈南浦〉：「含風鴨綠粼粼起，弄日鵝黃裊裊垂。」<sup>99</sup>、〈木末〉：「縑成白雪桑重綠，割盡黃雲稻正青。」<sup>100</sup>、〈晚春〉：「春殘葉密花枝少，

<sup>92</sup> 中晚唐七絕對王安石絕句的影響是多方面的，並不局限於語言上，這方面劉寧：〈論王安石絕句對中晚唐絕句的繼承與變化〉有詳細的論述。至於宋初晚唐體的重構思和重鍛煉的審美旨趣，則參考赫廣霖：《宋初詩派研究》（山東：齊魯書社，2008年），頁115-124。

<sup>93</sup> 宋·王安石著；宋·李壁箋注；高克勤點校：《王荊文公詩箋註》，卷41，頁1040。

<sup>94</sup> 元·方回：《瀛奎律髓彙評》（上海：上海古籍出版社，1986年），卷24送別類，頁1071。

<sup>95</sup> 宋·王安石著；宋·李壁箋注；高克勤點校：《王荊文公詩箋註》，卷46，頁1241。

<sup>96</sup> 同前註，卷48，頁1301。

<sup>97</sup> 同前註，卷45，頁1189。

<sup>98</sup> 同前註，卷43，頁1120。

<sup>99</sup> 宋·王安石著；宋·李壁箋注；高克勤點校：《王荊文公詩箋註》，卷41，頁1046。

<sup>100</sup> 同前註，卷41，頁1049。

睡起茶多酒盞疏。」<sup>101</sup>亦是極盡工巧之能事的奇句。至於其名作〈泊船瓜洲〉「春風又綠江南岸」一句，<sup>102</sup>據洪邁（1123-1202）《容齋續筆》卷8載：

公此詩，吳中士人家嘗得公草，初云「又到江南岸」，圈去「到」字，注曰：「不好」，改為「過」字，復圈去，而改為「入」，旋改為「滿」，凡如十許字，始定為「綠」。<sup>103</sup>

更是費心苦吟而成。可見，王安石的七絕在字句鍛煉上所傾注的心力。

### （三）「調逸」

「調逸」是指荊公七絕中「閑暇清癯」的一面。王安石的七絕善於以清淨峻峭的景物寫閒適安逸的生活情調。如〈北山〉：「北山輸綠漲橫陂，直墜回塘灑灑時。細數落花因坐久，緩尋芳草得歸遲。」<sup>104</sup>詩中不僅描寫了盈盈的綠水從北山而來注滿池塘的春天景色，又以「數落花」、「尋芳草」、「坐久」、「遲歸」四組動作寫詩人終日流連風物不願歸去的生活，而「細」「緩」兩字更把詩人閑適安逸的情趣完全點染出來。又如〈天童山溪上〉：「溪水清漣樹老蒼，行穿溪樹踏春陽。溪深樹密無人處，唯有幽花度水香。」此詩「妙處自然，不入思索」（劉辰翁評），<sup>105</sup>以清勁的筆法繪出天童山溪上的情景，從中透出詩人尋幽探秘之趣。〈鍾山即事〉：「澗水無聲遶竹流，竹西花草弄春柔。茅簷相對坐終日，一鳥不鳴山更幽。」<sup>106</sup>詩人反用「鳥鳴山更幽」之意，以詠史詩常用的翻新出奇之法勾勒出清幽寧靜的山居環境和相對坐終日的閒情逸致。

### （四）「旨遠」

「旨遠」即言近旨遠之意，是指荊公絕句「深婉不迫」、「清婉」的藝術特點。王安石的七絕多興寄高絕之作，如〈北陂杏花〉：「一陂春水遶花身，身影妖嬈各占春。縱被春風吹作雪，絕勝南陌碾成塵。」<sup>107</sup>詩中以寧為飄雪不作陌塵的杏花，引發

<sup>101</sup> 同前註，卷48，頁1334。

<sup>102</sup> 同前註，卷43，頁1337。

<sup>103</sup> 宋·洪邁：《容齋續筆》（北京：北京圖書出版社，2003年），卷8，頁67。

<sup>104</sup> 宋·王安石著；宋·李壁箋注；高克勤點校：《王荊文公詩箋註》，卷42，頁1090。

<sup>105</sup> 同前註，卷48，頁1319。

<sup>106</sup> 同前註，卷44，頁1155。

<sup>107</sup> 宋·王安石著；宋·李壁箋注；高克勤點校：《王荊文公詩箋註》，卷42，頁1084。

讀者的聯想；陳衍（1856-1937）《宋詩精華錄》云：「末二語恰是自己身分。」<sup>108</sup>認為杏花可指詩人自己，反映了王安石潔身自愛的襟懷，但這種寄興卻不直露。又如〈出郊〉：「川原一片綠交加，深樹冥冥不見花。風日有情無處著，初回光景到桑麻。」<sup>109</sup>此詩更為深婉含蓄，「風日有情無處著，初回光景到桑麻」一句表面上是寫景，從中卻隱約流露出詩人罷相後復歸平淡，既自適又不甘的細膩情緒。一般來說，講求言近旨遠本來就是絕句最突出的文體特徵，唐人絕句也多用此法，故王安石只是把握了這點來進行七絕的創作。然而，這種含蓄蘊藉的藝術境界在北宋講求透露直率的詩壇卻非常罕見，如吳喬《圍爐詩話》：

宋人……雅奏日湮，敷陳多於比興，蘊藉少於發舒，意長筆短者，十不一二也。唯介甫詩能令人尋繹於言語之外，當其絕詣，實自可興可觀，特推為宋人第一。<sup>110</sup>

因此，王安石的「旨遠」便被視為對唐音復歸的標誌之一。

王安石的七絕具有「情深文明，調逸旨遠」的文體特點，當中既博取諸家的內容特點和創作路數，卻又自成面目，使絕句的創作有了新的典範意義。另一方面，王安石亦有類近於杜甫、韓愈的變體七絕，如〈棊〉、〈外廚遺火〉、〈經局感言〉、〈讀漢書〉、〈讀開成事〉、〈賜也〉等詩，具有以文字為詩、以才學為詩、以議論為詩的特點。<sup>111</sup>再者，王安石的詠史七絕，如〈烏江亭〉、〈商鞅〉、〈賈生〉等詩，對晚唐詩人杜牧和李商隱的翻案法亦多有學習。<sup>112</sup>以此觀之，王安石的絕句能博取眾家，這是其文體學意義之所在。而由於絕句這種文體在北宋之際並沒有明顯的宗法對象，能兼備眾體的荊公絕句自然容易受到各方面的推崇，這可能就是造成時人共同推崇荊公絕句但背後的接受取向卻不一的主要原因。

<sup>108</sup> 陳衍評選；曹旭校點：《宋詩精華錄》（南昌：江西人民出版社，1984年），頁212。

<sup>109</sup> 宋·王安石著；宋·李壁箋注；高克勤點校：《王荊文公詩箋註》，卷42，頁1095。

<sup>110</sup> 清·吳喬：《圍爐詩話》，卷3，載郭紹虞編選：《清詩話續編》，頁477。

<sup>111</sup> 有關觀點，參考趙曉蘭：〈宋詩一代面目的成就者——王安石〉，《四川師範大學學報》（哲學社會科學版），第2期（1995年），頁78-86及傅義：〈王安石開江西詩派的先聲〉，《江西社會科學》，第1期（1987年），頁95-100。

<sup>112</sup> 有關觀點，參考文韜：〈王安石翻案詩的政治解讀及其詩史意義〉，《江西師範大學學報》（哲學社會科學版），第6期（2008年），頁85-90。

## 五、總結

王安石是最重要的北宋詩人之一，其詩在唐宋詩轉型過程中有承先啓後的特殊意義。王安石的絕句在宋代享有盛譽，備受時人和南宋詩家的推崇，絕大多數的宋人均視王安石的絕句為創作典範，但是對於王安石絕句的文體學意義卻是有待開拓的研究領域。據此，本文以王安石絕句為切入點，嘗試從文體學的微觀角度，立足於絕句的詩體特點，並聯繫唐宋詩歌演變的文學史背景，發掘王安石絕句在宋詩發展過程中的文體學意義。

絕句發展至北宋，時人呈現出古絕與律絕體調相混的絕句觀，致使絕句的語言風格特徵不明，缺乏創作典範。本文認為王安石的五絕在唐宋詩歌轉型的過程中打破以五絕近古的創作傳統，在寫作題材及方法上開拓五絕的近體特性，完成了五絕的古近之變，實現五絕律化的改革；至於七絕則具有「情深文明，調逸旨遠」的文體特點，既以樂府古風和盛唐詩風作為體調的核心，又博取了中晚唐眾體詩人的表現方式，而形成自身「雅麗精絕」、「深婉不迫」的「荊公體」特色。王安石能以大量絕句的創作實踐，進一步尋求宋初以來絕句所沒有的表現方式，嘗試釐清絕句的體調，確立絕句的風格特徵，藉以建立了北宋絕句創作的新典範，這就是其受時人推崇的主因及文體學意義所在。

## 徵引書目

### 一、傳統文獻

- 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·李商隱著，清·馮浩箋注：《玉谿生詩集箋注》（上海：上海古籍出版社，1979年）。
- 五代·何光遠：《鑒識錄》（北京：中華書局，1985年）。
- 宋·王安石著，宋·李壁箋注，高克勤點校：《王荊文公詩箋註》（北京：中華書局，1958年）。
- 宋·王禹偁：《小畜集》（上海：上海古籍出版社，1987年）。
- 宋·何汶撰，常振國、絳雲點校：《竹莊詩話》（北京：中華書局，1984年）。
- 宋·洪邁：《容齋續筆》（北京：北京圖書出版社，2003年）。
- 宋·范晞文：《對床夜語》（北京：中華書局，1985年）。

- 宋·胡仔：《苕溪漁隱詩話前集》（北京：人民文學出版社，1962年）。
- 宋·梅堯臣撰，朱東潤注：《梅堯臣集編年校注》（上海：上海古籍出版社，1979年）。
- 宋·曾季狸：《艇齋詩話》（上海：商務出版社，1936年）。
- 宋·張邦基：《墨莊漫錄》（北京：中華書局，1985年）。
- 宋·楊萬里著，辛更儒箋校：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年）。
- 宋·釋普聞著：《詩論》，載吳文治主編：《宋詩話全編》（南京：江蘇古籍出版，1999年）。
- 宋·嚴羽撰，郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》（北京：人民文學出版社，1961年）。
- 元·方回：《瀛奎律髓彙評》（上海：上海古籍出版社，1986年）。
- 明·王世貞著，羅仲鼎校注：《藝苑卮言校注》（濟南：齊魯書社，1992年）。
- 明·胡應麟：《詩藪》（上海：上海古籍出版社，1979年）。
- 明·胡震亨：《唐音癸籤》（上海：古典文學出版社，1957年）。
- 清·吳喬：《圍爐詩話》，載郭紹虞，《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1983年）。
- 清·趙翼著，樂保群、呂宗力校點：《陔余叢考》（石家莊：河北人民出版社，1990年）。
- 清·瞿鏞：《鐵琴銅劍樓藏書目錄》（北京：中華書局，1990年）。

## 二、近人論著

### 專著：

- 邵祖平：《七絕詩論七絕詩話合編》（北京：華齡出版社，2009年）。
- 呂尚奐：《宋詩體派論》（成都：四川民族出版社，2002年）。
- 周嘯天：《唐絕句史》（合肥：安徽大學出版社，1999年）。
- 梁昆：《宋詩派別論》（臺北：東昇出版事業公司，1970年）。
- 陳衍評選，曹旭校點：《宋詩精華錄》（南昌：江西人民出版社，1984年）。
- 傅璇琮等主編：《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1991年）。
- 程千帆、沈祖棻：《古詩今選》（南京：鳳凰出版社，2010年）。
- 黃奕珍：《宋代詩學中的晚唐觀》（臺北：文津出版社，1998年）。
- 葛曉音：《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》（北京：北京大學出版社，2012年）。
- 葛曉音：《杜詩藝術與辨體》（北京：北京大學出版社，2018年）。
- 赫廣霖：《宋初詩派研究》（山東：齊魯書社，2008年）。

趙敏：《宋代晚唐體詩歌研究》（成都：巴蜀書社，2008年）。

錢志熙：《黃庭堅詩學體系研究》（北京：北京大學出版社，2003年）。

#### 期刊論文：

文韜：〈王安石翻案詩的政治解讀及其詩史意義〉，《江西師範大學學報》（哲學社會科學版），第6期（2008年），頁85-90。

李曉紅：〈絕句文體批評考論〉，《學術研究》，第6期（2011年），頁147-152。

江曉輝：〈論「偶體絕句」的演變、特色與章法——以王安石詩為討論重點〉，《清華中文學報》，第23期（2020年6月），頁155-208。

唐梓彬：〈論王安石《唐百家詩選》對「唐詩」的建構與詩學詮釋〉，《人文中國學報》，第26期（2018年6月），頁63-95。

唐梓彬：〈論王安石五言律詩與七言律詩於宋詩發展史上的定位〉，《漢學研究》，38卷第1期（2020年3月），頁83-115。

唐梓彬：〈論王安石的樂府、歌行與七言古詩——兼論三者在北宋的融合與分野〉，《中國韻文學刊》，第1期（2021年），頁31-38。

張海鷗：〈宋初詩壇「白體」辨〉，《中山大學學報》（社會科學版），第6期（2000年），頁15-20。

傅義：〈王安石開江西詩派的先聲〉，《江西社會科學》，第1期（1987年），頁95-100。

葛曉音：〈論初盛唐絕句的發展——兼論絕句的起源和形成〉，《文學評論》，第1期（1999年），頁76-90。

趙曉蘭：〈宋詩一代面目的成就者——王安石〉，《四川師範大學學報》（哲學社會科學版），第2期（1995年），頁78-86。

劉青海：〈對杜甫變體七絕的再認識——兼論與初唐七絕之關係〉，《文學遺產》，第4期（2011年），頁45-53。

劉寧：〈論王安石絕句對中晚唐絕句的繼承與變化〉，《廣西師範大學學報》（哲學社會科學版），第2期（2005年），頁50-55。

鄧芳：〈從輞川到半山——兼論盛唐絕句與北宋絕句之異同〉，《文史哲》，第6期（2012年），頁86-94。

錢志熙：〈論絕句體的發生歷史和盛唐絕句藝術〉，《中國詩歌研究》，第5輯（2008年），頁26-43。

薛磊：〈論「晚唐體」〉，《西北師大學報》（社會科學版），第2期（2001年），頁18-22。

# Discussion on Wang Anshi's Quatrain and Its Stylistic Significance in the Development of Song Poetry

Tong Tsz-ben Benson\*

## Abstract

From the perspective of stylistic, this paper analyze the significance of Wang Anshi's quatrain in the development of Song poetry. Wang's five-character quatrain differed from the general and completed the changes from the ancient poetry to regulated verse. His seven-character quatrain had a style that combining the achievements of the Tang Dynasty and formed his artistic performance of individuality. Therefore, Wang Anshi, as a literary canon in the stylistic variation who summed up the feasibility of quatrain practice, defined the meaning and scope of quatrain in the use of genre, form and content.

**Keywords:** Wang Anshi 王安石, five-character quatrain 五言絕句, seven-character quatrain 七言絕句, stylistic

---

\* School of Art and Social Sciences, The Open University of Hong Kong.

《北市大語文學報》第二十四期；39-78 頁  
臺北市立大學中國語文學系 2021 年 6 月

## 試論《紅樓夢》中的「炕」\*

林雯卿\*\*

### 【摘要】

本文主要探討《紅樓夢》中炕字分布情況，析論曹雪芹使用炕與床時，所賦予炕的文化意涵與情感指涉，明顯與床不同。通過分析二者的空間語意，論述炕獨具之北方文化語境，兼論及炕除可展現賈府日常風華外，還作為人物日常與尊卑親疏的展演場，最後提出大觀園近於無炕的特點以及「以床代炕」情況，綜論作者寫作動機與其空間書寫之主觀意識。

**關鍵詞：**紅樓夢、炕、床、炕桌

---

2021.02.23 收稿，2021.03.31 通過刊登。

\* 誠摯感謝審查委員們所給予的寶貴意見，使本文得以更臻成熟與完整。

\*\* 銘傳大學應用中國文學系副教授。

## 一、前言：一樁紅樓考證小趣事

自胡適考證《紅樓夢》與作者曹雪芹以來，紅學研究者對於賈府所在處為北京或南京多有論辨，從其自傳說者，主張實為北京虛寫南京；反之，從其石頭說者，便多認定實寫南京、虛寫北京，雙方多認為兩京同寫是作者「狡猾之甚，烟雲模糊」<sup>1</sup>筆法。一九二一年在顧頡剛與俞平伯討論《紅樓夢》的信中，二人論及小說地點究竟是北京或南京時，所舉例證討論豐贍細膩，在當時紅學研究的論述中，首從各種器物、植物提出書中多處矛盾的相關論證。兩人討論《紅樓夢》中的大觀園究竟是以何處為藍圖時，顧頡剛曾提出：

（顧頡剛答書十、六、五）「但說大觀園決不在南京，也是不能。……若說大觀園在北方罷，何以有『竹』？若說賈家在南京罷，何以有『炕』？」（頁23）<sup>2</sup>

（俞平伯回信十、六、九）：「大觀園在南在北，我也判斷不出，我以為在北京較近些。但本書上自己衝突的地方便不能解決，不但在『竹』『炕』。」（坑見于第幾回？請告我……南方雖無炕，而北方不定無竹。）<sup>3</sup>

（顧頡剛回信十、六、十四）：「你問我『炕』見于第幾回，這件東西書上見得很多。如第三回黛玉到王夫人處，寫『臨窗大炕』上怎樣怎樣。又如第八回寶玉到薛姨媽處，聽說寶釵在裡間，他『忙下炕來……掀簾一步進去，先就看見寶釵坐在炕上作針線。』」……「從以上幾則看來，王夫人條說是『臨窗』，鳳姐條說是『南窗下』：這是北方磚炕的安置處；南方便是炕床，也都安在北首靠牆的。寶釵在炕上『作針線』，巧姐屋裡的炕上又是『吃飯』處所，秦鐘又是『睡』在炕上：這都是北方磚炕的許多用處，不似南方的炕床只做客人座位的。至于劉老老坐在這邊的炕，平兒坐在對面的炕，可見屋裡砌炕的多，決不是南方情景了。」<sup>4</sup>

在六月十四日的回信中，顧頡剛對於第一次所寫究為「坑」或「炕」字，並無分辯，僅在下一封回信處幽了俞平伯一默：「你問我『坑』見于第幾回，這件東西書上見得很多」。俞平伯見了顧頡剛回覆的信件後，才知自己錯把「炕」字認作「坑」。<sup>5</sup>其實，

<sup>1</sup> 語出甲戌本眉批，陳慶浩：《新編石頭記脂硯齋評語輯校》（臺北：聯經出版社，1986年），頁12。

<sup>2</sup> 俞平伯：《俞平伯論紅樓夢》（上海：古籍出版社三聯書店聯合出版，1988年），頁22-23。

<sup>3</sup> 同前註，頁24-25。

<sup>4</sup> 俞平伯：《俞平伯論紅樓夢》，頁29-30。

<sup>5</sup> 俞平伯：「我再告訴你一個笑話，你前信問南方何以有炕，我卻認錯作坑字，所以前信問你底出處。累兄費事寫了一大段……」《俞平伯論紅樓夢》，頁37。

顧頡剛未分辯的原因，極有可能是因為「坑」偶同「炕」的用法。「炕」的發明淵源自「坑」，是故，古文獻甚或宋明清小說中便常有「坑」與「炕」二字互通的情況，且起源甚早流傳時間亦不短。<sup>6</sup>百年後，筆者每回重見此二紅學大師信中往來，總仍不禁會心微笑，同時對二位大師視小說內字字如珠玉的考證態度，也總不禁肅然起敬。

誠如顧頡剛所言：「『坑』這件東西書上見得很多」。小說中多有大段落以「炕」作為人物主要活動中心之所的描繪，讀者不致輕易忽略，如寫黛玉初入賈府進王夫人房中所見：

原來王夫人時常居坐宴息，亦不在這正室，只在這正室東邊的三間耳房內。於是老嫗嫗引黛玉進東房門來。臨窗大炕上鋪著猩紅洋罽，正面設著大紅金錢蟒靠背，石青金錢蟒引枕，秋香色金錢蟒大條褥。兩邊設一對梅花式洋漆小几。左邊几上文王鼎匙箸香盒；右邊几上汝窯美人觚一觚內插著時鮮花卉，並茗碗痰盒等物。地下西一溜四張椅上，都搭著銀紅撒花椅搭，底下四副腳踏。椅之兩邊，也有一對高几，几上茗碗瓶花俱備。其餘陳設，自不必細說。老嫗嫗們讓黛玉炕上坐，炕沿上卻有兩個錦褥對設。黛玉度其位次，便不上炕，只向東邊椅子上坐了。本房內的丫鬟忙捧上茶來。黛玉一面吃茶，一面打量這些丫鬟們，妝飾衣裙，舉止行動，果亦與別家不同。（第三回，頁49-50）<sup>7</sup>

作者通過年幼的黛玉之眼，工筆描繪炕周邊的陳設細節，炕上擺設之「猩紅洋罽」、「大紅金錢蟒靠背」、「石青金錢蟒引枕」、「秋香色金錢蟒大條褥」等小物，更顯出賈府家中佈置細節上的奢華富麗；又如劉姥姥首入賈府，進入熙鳳屋內時所見：

只見門外鑿銅鉤上懸著大紅撒花軟簾，南窗下是炕，炕上大紅毡條，靠東邊板壁立著一個鎖子錦的靠背與一個引枕，鋪著金心綠閃的大坐褥，旁邊有雕漆痰盒。（第六回，頁116）

<sup>6</sup> 張俊：〈紅樓夢木炕補正五則〉中有說：「……坑與炕同……其四，同上書（《品花寶鑑》）第十三回，寫京中伶官套房：『中間隔著一重紅木冰梅花樣的落地罩，……上面一張小木炕，米色小泥繡花的鋪墊，炕几上弓著一個粉定窯長方瓷盆，開著五六箭素心蘭。』此回將前文之『小木炕』寫作『小木坑』，該回下文尚有十處『炕』皆作『坑』；第十六回有一處，則『炕』、『坑』兩字並存互用。按『坑』同『炕』。漢語大字典編輯委員會編纂《漢語大字典》『土』部『坑』同『炕』，用磚土等物砌成的床。《舊唐書·高麗傳》：『其俗貧窶者多，冬月皆作長坑，下燃煖火以取暖。明清小說如《金瓶梅》《紅樓夢》等，『炕』『坑』二字亦間或混用。』，《曹雪芹研究》第二期（2016年），頁167。筆者按，另有文關於二字長時間的緊密互用情況，可詳參周小花：〈火炕考源——兼談『坑』字與『炕』字的關係〉，《現代語文·語言研究版》，第四期（2008年），頁116-117。

<sup>7</sup> 本文所引用《紅樓夢》主要版本為曹雪芹·高鶚原著，馮其庸等校注：《紅樓夢校注》（臺北：里仁書局出版社，2003年初版七刷），後有所引僅於文末標注回數與頁碼。

再如賈寶玉隨著熙鳳至鐵檻寺途中，暫駐於一村莊房舍之內，寶玉看見屋內莊稼農用器物，無一不感到新奇而上炕把玩：

（寶玉）……又至一間房前，只見炕上有個紡車，寶玉又問小廝們：「這又是什麼？」越發以為稀奇便上來擰轉作耍……（第十五回，頁227）

正因為炕出現次數頻繁，顧頡剛認為《紅樓夢》所寫地點為北京可能性較大。此後，炕順勢成為紅學研究者考證《紅樓夢》所在之處的主要依據之一。

炕與床同屬屋內坐臥用具，但其實床在中國的發展遠比炕要古老許多。很古早時期，即使北方人也一樣睡床或榻。隋唐之際，東北地區才出現「炕」，後來傳入華北中原一帶，日漸形成「南人習床，北人尚炕」的睡眠習俗。<sup>8</sup>北方嚴寒的氣候環境，「炕」具備如同今之暖氣的特殊結構與作用，後又發展成普及於北方室內建築結構一環的卧具形式。具有北方生活經歷之人，見到書裡描繪的炕，往往會一眼認定《紅樓夢》所在之處是北京，除顧、俞二人外，如胡文彬、鄧雲鄉、楊絳、張俊等人；<sup>9</sup>朱家潛《故宮退食錄》探討清朝故宮內許多器物與建築，即有文述及筆者上文引第三回關於炕的陳設描寫，認為《紅樓夢》所在地點正是北京府邸，而且其設置方位與佈置器具都是高級住宅內才有，非小說虛構：「很典型的陳設格局，沒有『假語』的裝飾。這種例子還很多」。<sup>10</sup>此後關於紅學地點的考證便少不了以炕為北京的佐證。其中有從《紅樓夢》中的炕與床二字的使用規律，提出曹雪芹在成書歷程中，由南方轉向北方之說者。<sup>11</sup>炕與床究竟有何分別？二者在空間意象的指涉上有何差異？炕獨具何種特色可作為北京空間的識別符號？曹雪芹增刪改寫《紅樓夢》於空間隱喻上是否有異？

<sup>8</sup> 張國慶：〈北人尚炕習俗的由來〉，《北方文物》03期（1987年），頁79-81。

<sup>9</sup> 胡文彬：《紅樓夢與北京》卷三（陝西：人民出版社，2008年），頁110。鄧雲鄉：〈怡紅院的炕〉、〈釋炕〉《紅樓識小錄》（北京：中華書局，2016年二次印刷），頁248-261。楊絳：〈漫談《紅樓夢》〉，《雜憶與雜寫》（臺北市：時報文化出版社，2016年初版四刷），頁370。張俊：〈漫說《紅樓夢》中的『炕』——以前八十回為例〉，《曹雪芹研究》第一期（2015年），頁169-175。

<sup>10</sup> 朱家潛：《故宮退食錄·紅樓夢作者對建築物描寫中的真事和假語》（北京：紫禁城出版社，2009年1版），頁343。

<sup>11</sup> 劉建文：〈《紅樓》之「夢」在何方——從「床」、「炕」的使用看《紅樓夢》的地點問題〉，文中從二字出現的次數與頻率，提出：「二字的寫作上猶如一「回」字形，大口是北京、小口是金陵。」之說，並以此作為新舊稿的判定依據。《青年文學家》第5期（2009年），頁46-47。

## 二、炕的文化與情感意涵

炕是什麼？根據教育部重編國語大字典的解釋：「大陸北方地區各地用磚或泥坯在屋裡砌成的臥榻。下有孔道，與煙囪相通，可生火取暖。明·張自烈《正字通·火部》：『炕，北地暖床曰炕。』」<sup>12</sup>早期的炕一般是指土炕、磚炕，但根據研究，清朝時期已多有木炕，是從南方架子床漸漸演變與炕的功能結合，因為組合方便，後來成為北方炕的最新進的形式，現今紫禁城內保留有許多形式不一的木炕組合。<sup>13</sup>朱家潛便認為《紅樓夢》中的炕是木炕。但即便是木炕，其空間結構與功能性上仍屬於炕一類，與床架不同。床的發展從最早期的幾片木板至明清時期氣派豪華的拔步床（筆者按：大觀園探春所住的秋爽齋內即是）或貴妃床等，主要都是單一獨立座架形式，簡言之，床的發展離不開單一家具形式；但炕不同，炕需依靠燃火作為供暖之用，因此實為室內空間主要結構的一部分。故此，兩者在同為坐臥具概念上雖可互通，但各自發展出的文化意涵差異甚大，尤其是對以炕為主要生活空間的北方人而言；反之，南方習慣睡床的人，也可能不習慣上炕：「因為在炕上一般是盤腿坐的，同日本人坐法又兩樣。」<sup>14</sup>

以炕而言，若讀者僅根據辭典釋義理解，不具北方生活經驗的人真不易細察，便誤以為炕就是暖床的功能而已，尤其生活於南方的人，會忽略圍繞於北方家居生活以炕為中心所發展出的特有人際關係或生活細節模式。老北京人對炕與床多能一眼分辨，主因便在於兩者內涵實大不相同。如楊絳說：「北方人睡炕，南方人睡床。大戶人家的床，白天是不用的，除非生病。寶玉黛玉併枕躺在炕上說笑，很自然。如併枕躺在床上，成何體統呢！」<sup>15</sup>一般讀者若僅單以「炕」、「床」二字面上分辨，自然容易落入「南人習床、北人尚炕」的刻板印象，便難以體會作者所賦予小說中的空間意涵，更甚者，探究上容易落入《紅樓夢》中的「床從南京、炕寫北京」的考證迴圈中。

為求有精確數據作為參考，筆者藉「台灣中國哲學書電子化計劃」中的檢索功能，作為統計工具，以比較「床」、「炕」二字出現次數。<sup>16</sup>結果二字出現次數都是 159 次；

<sup>12</sup> 教育部重編國語大字典網站：<http://dict.revised.moe.edu.tw/cbdic/>，引用日期 2020 年 10 月。

<sup>13</sup> 黃燕紅：〈漫話紫禁城裡的炕〉，《紫禁城》（北京：故宮博物院月刊），第一期（2014 年），頁 55-59。

<sup>14</sup> 鄧雲鄉：《紅樓識小錄·釋炕》，頁 260。

<sup>15</sup> 楊絳：《雜憶與雜寫·漫談《紅樓夢》》，頁 370。

<sup>16</sup> 此處需提醒讀者，此計畫所採用版本為北京大學圖書館館藏程乙本《紅樓夢》（2016 年時報出版社出版），與本文引用里仁出版之《紅樓夢校注》（此版本前八十回以庚辰本為底本，後四十回以程甲本為底本）有別，但因校注版目前尚無可供科學檢索工具，故實際數據可能因此產生些微差異。但經筆者初步分析比較，二者在炕與床二字出現的總次數上雖有些微差異，但其主要用法與其出現段落，對內容分析結果並無影響。「台灣中國哲學書電子化計劃」計畫網址：<https://ctext.org/zh>（最後查詢日期 2020 年 09 月）。

進一步檢索《紅樓夢》中出現「床」與「炕」的段落，前者分布於 136 個，後者是 128 個（筆者按：可能因版本差異而有些微誤差），可見二者分布情況相當。故考證上，實難以此作為南北京分界依據。初步分析這些段落中的「床」的用法，主要可歸納出三種：一是做為量詞使用如：「滿床笏」、「一床破席」者約有二十多處；二是作為單純名詞使用者如：「鋪床疊被」、「穿衣抬床」、「床帳」、「板床」，含較特殊的「拉冰床」（第五十六回）等者約近四十處；三是作為空間方位如「床上」、「床沿」、「床底」、「床頂」等指稱者，大約八十多處。其中，小說內或偶有「以床代炕」的混用情況，作者顯然有其空間意象經營上的取捨，一般讀者實難加以細細分辨。其中能與炕混用者，主要在於第三種用法內，但筆者依其上下文段落描繪、床週圍處所的空間物品以及人物與床的活動／情感關係作為判斷依據，作者特意「以床代炕」的情況並不多見，最明顯的段落皆集中於大觀園內的幾回之寫，筆者將於後文分述。從炕與床兩者出現的次數上相當地分布於小說內情況初步觀察，前人以「南習床、北尚炕」作二元判分依據似就不妥。原因在於南方地處炎熱不需要炕，炕可視為區辨北方獨有的生活空間標誌，但床具東西南北遍佈，並非南方獨有臥具形式，無法作為南方生活文化的獨立象徵。且如楊絳所言，大戶人家屋內往往有炕也有床，如賈母院所與怡紅院內二者同存的空間描繪多處可見。反之，南方便少有兩者兼具的情況，這應也是顧頡剛、俞平伯二人何以認定賈府應實在北京的主因。

炕源自於人類對於火的控制能力，後來結合了床具坐臥功能，發展出更廣泛的空間用途。明朝張自烈解釋其為暖床，實際上，炕另有迥異於床所自行延伸出的家庭生活與社會交際文化意涵。北方一年長期嚴寒，室內對於暖氣高度依賴，南宋時期已有「環屋為床，熾火其下，與寢食起居其上，謂之炕，以取其暖」的記載。<sup>17</sup>「寢食居其上」明顯迥異於臥室內擺設床鋪的生活樣態，加上炕在家屋空間中，建築時常採「環屋為床」的特有空間結構形式，在結合其燒火通灶並取暖的多重功用後，炕後來幾乎已成為北方家庭居所的核心，非僅只如床一般的臥具功能而已，後經長期發展蘊育出的文化意涵，已然擴大成為一個家屋情感的凝聚處，甚至可區分出對應人倫關係的方位關係：

關中地區民風純樸，素有『周禮之邦』的美譽，作為古代中國禮樂制度發源地，火炕作為傳統的取暖方式，在深受禮制影響的關中農村地區，火炕的炕頭作為一鋪炕最溫暖舒適的地方，也一定是家中的長者才能擁有的地方，傳統觀念中

<sup>17</sup> 轉引自王明利：〈非物質文化視野下的關中農村地區火炕習俗研究〉，《渭南師範學院學報》第 29 期（2014 年 07 月），頁 68。

的家長權威，在這小小的空間得到體現。在炕上的順序，象徵著長幼有別、位次分明的居住形式。……這樣的居住形式，是家族權力的一種象徵，只有家族的族長或者身分尊貴的人才能享有這樣的尊榮。另外，當家中來了客人，主家也會讓出炕頭的位置，以使客人有回家的感覺，這也是禮節的一種體現。<sup>18</sup>

據此，可知在北方地區，經過長時間的文化積澱，炕與一個家庭內的人際關係有密不可分的关系，其中隱含著禮教尊卑、主客親疏的關係結構，也只有深諳此文化之人，方可能細膩且頻繁地隱喻此種幽微的空間概念。因此細校《紅樓夢》，會發現描寫炕上的諸種日常，其風情豐富多采實遠非單一張／架床可比。

進一步檢視小說內的炕的書寫，明顯亦有著以炕／床作為小說區隔人我分際的寫作空間策略，這也是曹雪芹雖刻意避寫北京，其生活景象卻無處不透露出北方獨有的日常風情的矛盾。筆者初不梳理小說內炕的寫作情況，可見出其中炕所架構的空間情感明顯有別於床，以下試分三類列舉數例說明之。

## （一）小說內所展現的炕文化意涵

### 1. 展現賈府貴族氣象

《紅樓夢》內有一百五十多次數僅作「炕」；有兩處所寫為「地炕」。早期俞平伯認為小說裡指的應是「磚炕」，但近來朱家潛提出新的看法，認為紅樓夢中寫的炕是指木炕，是較為高級先進的形式：「它是數張平板木床的組合，外裝一個炕幫、炕罩。它是從南方習慣使用的架子床演變成固定的木炕。」<sup>19</sup>其與紫禁城內現今所見的木炕形式非常接近，<sup>20</sup>張俊亦認同此說。<sup>21</sup>筆者認為朱說可成立，故另兩處才特寫出「地炕」，可能即為早期建築形式所沿用下來一般的磚炕或地炕，而作者時期因其結構組合與移動機動性強，木炕已較為普遍，故於小說內才僅寫作炕。地炕出現的兩處分別是蘆雪庵旁的炕屋，寫賈母至寧府看戲，王夫人讓其移至暖閣地炕禦寒；（第四十九回，頁 756）另一處則寫襲人與其他下人同睡於房內地炕上。（第五十四回，頁 756）

<sup>18</sup> 王明利：〈非物質文化視野下的關中農村地區火炕習俗研究〉，《渭南師範學院學報》第 29 期（2014 年 07 月），頁 70。

<sup>19</sup> 朱家潛：《故宮退食錄·《紅樓夢》作者對建築物描寫中的真事和假語》，頁 344。

<sup>20</sup> 黃燕紅：〈漫話紫禁城里的炕〉中的「可移動的炕」，其中關於木製炕箱與炕沿的介紹近似於《紅樓夢》中的炕，頁 58。

<sup>21</sup> 張俊：〈紅樓夢木炕補正五則〉，《曹雪芹研究》第二期（2016 年），頁 167。

但不管是何種炕的形式，炕皆迥然有別於床架。炕作為室內空間結構之一，長時間發展下來，格局形式亦頗不同，<sup>22</sup>與空間他物的關係性也不同。因此作者在描繪空間感時，常與其他擺設物品緊密連繫，如炕簾、炕櫃、炕桌、炕屏等等；又或室內的裝飾與布置，如臨窗之炕便會設有窗簾，以防止他人從屋外直視屋內；又或作為區隔同室內的南北炕、東西炕之用的長條維簾；又或是用以保護衣服、被褥因避免接觸炕而破損的炕圍子等等，又或是如筆者後文所引的尤二姐房內的炕檐等。<sup>23</sup>以炕為核心延伸出的相關家具或擺飾器物，其空間意涵大不同於單一座式的床架，這些正好是曹雪芹工筆描繪賈府室內陳設的重點。除了筆者前所引第三回外，《紅樓夢》中還有許多可充分展現以炕為中心的特寫，如：

只見門外鑿銅鉤上懸著大紅撒花軟簾，南窗下是炕，炕上大紅毡條，靠東邊板壁立著一個鎖子錦的靠背與一個引枕，鋪著金心綠閃的大坐褥，旁邊有雕漆痰盒。（第六回，頁116）

賈蓉笑道：「我父親打發我來求求孀子，說上回老舅太太給孀子的那架玻璃炕屏，明日請一個要緊的客，借了略擺一擺就送來。」鳳姐道：「說遲了一日，昨兒已經給了人了。」賈蓉聽說，嘻嘻的笑著，在炕沿上半跪道……（第六回，頁118）

一時禮畢，賈敬賈赦等便忙退出，至榮府專候與賈母行禮。尤氏上房早已襲地鋪滿紅毡，當地放著象鼻三足鍍金瑤瑯大火盆，正面炕上鋪著新猩紅毡，設著大紅彩綉雲龍捧壽的靠背引枕，外另有黑狐皮的褂子搭在上面；大白狐皮坐褥，請賈母上去坐了。兩邊又鋪皮褥，請賈母一輩的兩三個妯娌坐了。這邊橫頭排插之後小炕上，也鋪了皮褥，讓邢夫人等坐了。地下兩面相對十二張雕漆椅上，都是一色灰鼠椅搭小褥……（第五十三回，頁826-827）

<sup>22</sup> 目前保留較完整的幾種結構形式可參見黃燕紅：〈漫話紫禁城里的炕〉：「參觀明清兩代的紫禁城，內寢宮殿各種各樣的炕令人目不暇接：廊下臨南、北窗的前檐炕、後檐炕，滿佔後山牆的順山炕，前窗、後牆兩面都設炕的是對面炕，兩面牆中間夾一呈正方形的叫棋盤炕，進門就可坐臥的高低炕、三面環炕為主的万字炕……不同的炕有不同的設置，帶炕罩的睡炕掛帳垂幔，進深較窄的座炕鋪著毡毯或綉花坐褥……」，頁55。

<sup>23</sup> 王明利：「在傳統的火炕上，有幾件特別重要的物件，一個是炕櫃，另一個就是炕圍子。炕櫃，一般放在炕尾，貼牆放置，主要用來放置被褥和衣物。……炕圍子，它是一種在火炕周圍的牆上起裝飾和保護作用的物件，火炕周圍的牆上都會貼一些繪有圖畫的紙或拼貼的畫……炕圍子能夠一定程度上反映主人家的思想觀念以及喜好，它是人們思想意識的反映。」〈非物質文化視野下的關中農村地區火炕習俗研究〉，《渭南師範學院學報》第29期（2014年07月），頁70。

賈母因問道：「前兒這些人家送禮來的共有幾家有圍屏？」鳳姐兒道：「共有十六家有圍屏，十二架大的，四架小的炕屏。內中只有江南甄家一架大屏十二扇，大紅緞子縹絲『滿床笏』，一面是泥金『百壽圖』的，是頭等的。還有粵海將軍鄔家的一架玻璃的還罷了。」賈母道：「既這樣，這兩架別動，好生擱著，我要送人的。」（第七十一回，頁 1112）

上面四段引文可看出，賈府在炕周邊器物上的講究與豪華，可移動式的精緻炕屏，除為顯擺身分的重要物品外，亦可作為官商交際往來的酬贈之物。對照以上筆者所引，作者刻意描繪炕周邊器物的豪華氣象，若對比薛姨媽所住梨香院的炕，後者便明顯簡樸失色：

且說寶玉來至梨香院中，先入薛姨媽室中來，正見薛姨媽打點針黹與丫鬟們呢。寶玉忙請了安，薛姨媽忙一把拉了他，抱入懷內，笑說：「這麼冷天，我的兒，難為你想著來！快上炕來坐著罷。」命人沏滾滾的茶來。……寶玉聽說，忙下炕來至裡間門前，只見吊著半舊的紅絨軟簾。寶玉掀簾一步進去，先就看見薛寶釵坐在炕上作針線。（第八回，頁 140）

可見在作者寫作空間藍圖上，炕具有能展現賈府紅樓盛象的襯托作用。朱家潛亦舉出第八回、第六十三、第六十四回等賈府內所寫的炕的相關段落，說：「按這些描寫的內容，『碧紗櫥』『暖閣』『炕』『排插』等等裝置和用途，都是照清代北京的高級住宅內部裝修和陳設描寫的。」<sup>24</sup>可知作者對貴族生活中，以炕為主的陳設空間環境相當熟悉且觀察細膩，並以此作為小說空間背景的主觀性選擇。

## 2. 主客尊卑與情感親疏之分

《紅樓夢》內有多處寫到人物相互禮讓上炕的情況，這種細節正可展現人際倫常間，長幼尊卑與內外親疏的情感認知區分，藉這些細節，或多或少可判斷一個作者對於隱性文化的知悉程度，及其作為人物心理情感層次的寫作策略。小說中有數十段落描寫這種相讓的橋段，筆者約略分為兩類說明之：

### (1) 主客尊卑之讓

第三回內，林黛玉首入賈府，作者兩次寫到舅母王夫人對剛來是客的黛玉的讓位，但黛玉度其位為賈政之位故都沒有上炕；（頁 50）第六回寫平兒讓首入賈府的客人劉姥姥上炕，劉姥姥雖為鄉下愚婦但也熟知相讓度位之禮；（頁 116）第十六回寫賈璉讓乳母趙嬭嬭上炕一同吃飯；（頁 241）第十九回花自芳母子讓前來探視襲人的寶玉上炕；

<sup>24</sup> 朱家潛：《故宮退食錄·《紅樓夢》作者對建築物描寫中的真事和假語》，頁 344。

(頁 300) 第二十四回邢夫人拉著來寧府的寶玉上炕；(頁 375) 第四十五回熙鳳讓賴嬾嬾上炕；(頁 690) 第五十四回王夫人對賈母說：「老太太不如挪進暖閣裏地炕上倒也罷了……這二位親戚也不是外人」；(頁 844) 第七十五回尤氏本坐於炕沿處，後來見寶釵入內便欲讓位，(頁 1172) 這些段落都是以炕作為展現人物間尊卑長幼與內外親疏關係上的隱喻。若人物之間尊卑關係分明，則讓與不讓之間亦非常分明。如小說內多次寫到賈璉乳母嬾嬾們在其房內時，賈璉與熙鳳多次相讓上炕，嬾嬾們卻仍只敢嚴守份際仍坐於炕沿下。在這些諸多相讓之禮中，賈府等下之人一般多僅站於炕沿處以示接禮，賈府僕人眾多，總管級如賴大、周瑞家的或是與主人較為親近的僕人，即便讓上炕，多也只會選擇坐於炕沿處，並不會真的上炕，如：第六回平兒和周瑞家的坐在炕沿處、寫熙鳳坐於炕上，平兒站在炕沿邊、熙鳳讓劉姥姥上炕、劉姥姥最終只「扭扭捏捏的在炕沿兒側身坐下」，當賈蓉入室內向熙鳳借炕屏，也只「在炕沿上下個半跪」等等，第十六回有著細膩的描繪：

一時賈璉的乳母趙嬾嬾走來，賈璉鳳姐忙讓吃酒，令其上炕去。趙嬾嬾執意不肯。平兒等早於炕沿下設下一杌，又有一小腳踏，趙嬾嬾在腳踏上了。賈璉向桌上撿兩盤肴饌與它放在杌上自吃。(第十六回，頁 241)

第五十五回，熙鳳用飯，平兒「屈一膝於炕沿之上，半身猶立於炕下，陪著鳳姐兒吃了飯……」，(頁 865) 從下人們行止坐臥多僅停留於炕沿處，顯示賈府階級尊卑區隔嚴謹，明顯呈現出王熙鳳「一家之主」的身分，與僅為妾室的平兒及其他僕人間的尊卑層次。這是翻檢《紅樓夢》以床做為空間寓意指涉，明顯缺乏的寫作特質。又，從人物動向觀察，曹雪芹在室內動線上，無疑是以「炕」的文化意涵作為主要結構；再反觀少數幾處寫人物於床沿的相讓之舉，多僅為表現人物間情感的私密關係。

## (2) 內外親疏的情感距離

先看第四十三回賈母為幫熙鳳慶生，因此闔家內眷全聚集於賈母房內的描繪：

老的，少的，上的，下的，烏壓壓擠了一屋子。只薛姨媽和賈母對坐，邢夫人王夫人只坐在房門前兩張椅子上，寶釵姊妹等五六個人坐在炕上，寶玉坐在賈母懷前，底下滿滿的站了一地。賈母忙命拿幾個小杌子來，給賴大母親等幾個高年有體面的嬾嬾坐了。賈府風俗，年高伏侍過父母的家人，比年輕的主子還有體面呢，所以尤氏鳳姐等只管地下站著，那賴大的母親等三四個老嬾嬾告個罪，都坐在小杌子上了。(第四十三回，頁 662)

這段內容完全展現炕在一個室內空間上，眾人以賈母為中心，鋪排展現出的長幼親疏與禮教輩分的認知層次：賈母為尊居炕上主位、薛姨媽為客的對坐；寶玉因集千寵之身，坐於賈母懷前，寶釵等眾姊妹次之……其他人等不過在炕外分得一座椅或可站的「一席之地」。書內其他諸例可充分體現出人物情感親密程度如：第五回寶玉夢遊太虛幻境後寶玉與襲人初識雲雨後並躺於炕上；第十九回襲人生病，寶玉親自上炕餵食襲人；第二十一回寶釵至寶玉房內，認為襲人頗有些見識，不同於他人：「寶釵便在炕上坐了，慢慢地閒言中套問他……」（頁 327）；同回，因寶玉與襲人鬥氣於是「起身下炕，到自己床上睡下」等等，此外，第七回寶玉讓秦鐘上炕與他說話，兩人親暱之情溢於言表；第四十二回寫寶釵審問黛玉如何知曉《牡丹亭》、《西廂記》裡的台詞，黛玉因此消除多日以來對寶釵的誤解，之後兩人到了李紈院處時在炕上嬉鬧的景象：「寶釵笑道：『不用問，狗嘴裡還有象牙不成？』一面說一面走上來，把黛玉按在炕上，便要擰他的臉。黛玉笑著忙央告：『好姐姐，饒了我罷！顰兒年紀小……』（頁 655）更是充分展現黛玉早先因「金玉良緣」之說自生的芥蒂，對寶釵由疏轉親，兩人玩笑嬉鬧間反更上層樓的閨密情誼。書中諸如此類，在炕上展現出家人與情人間的親密狀態之寫尚有許多。

反之，從炕所暗示的空間距離也可細膩地觀察人物刻意保持的情感親疏程度，如第八回寫寶玉梨香院探病薛寶釵時，寶玉上薛姨媽相讓的炕，後入室內探視寶釵時，寶釵雖也相讓上炕，但寶玉卻嚴守親疏份際地僅坐於炕沿處，寶釵也未再度相讓，形成寶釵居坐於炕內、寶玉側坐於炕沿的對話景象。對比第十九回（筆者後文所引），寶玉至黛玉房內，黛玉最終仍讓寶玉上床（炕）歪著，可窺寶玉對二人情感濃淡之分。

### 3. 日常生活娛樂的展演場

一般人除了寢室外，室內生活通常不會圍繞於床，但以炕發展而出的周邊空間器物，除了前所言及能展現出賈府富貴氛圍的炕圍、炕屏、炕櫃、可移動搬上炕的炕桌，是作為小說人物日常生活在炕活動的主要聚焦空間，如王明利所言：「火炕也是人們安居樂業的一種表現，是對家的眷戀。火炕不僅是人們日常休息的地方，更是全家老少學習娛樂的場所。人們習慣在炕上吃飯，決定家中大事；孩子們則喜歡在炕沿邊讀書、寫字。」<sup>25</sup>《紅樓夢》中以炕作為日常生活的描寫所在多有，以下試分為三類梳理之：

<sup>25</sup> 王明利：〈非物質文化視野下的關中農村地區火炕習俗研究〉，《渭南師範學院學報》第 29 期（2014 年 07 月），頁 70。

(1) 日常活動

《紅樓夢》裡有許多描繪炕上日常作息起居等生活景象，除了作為卧具的床使用外，屬吃飯最多，如前引第六回、第七回寶玉與秦鐘在炕上擺炕桌吃點心等：

說著，豐兒等三四個小丫頭子進來放上小炕桌。鳳姐只吃燕窩粥，兩碟子精緻小菜，每日分例菜已暫減去。豐兒便將平兒的四樣分例菜端至桌上，與平兒盛了飯來。平兒屈一膝於炕沿之上，半身猶立於炕下，陪著鳳姐兒吃了飯……（第五十五回，頁 865）

（怡紅院內）襲人道：「不用圍桌，咱們把那張花梨圓炕桌子放在炕上坐，又寬綽，又便宜。」說著，大家果然抬來。麝月和四兒那邊去搬果子，用兩個大茶盤做四五次方搬運了來……（第六十三回，頁 979）

又或者是在炕桌上抄寫，如第二十五回賈環在王夫人炕上抄寫金剛經、（頁 390）第九十四回黛玉坐在炕上理詩一景；（頁 1464）又或者是在女眷們做女紅描花樣等，舉凡人物的日常圍繞於炕桌之寫處實在不少：

（周瑞家的）只見薛寶釵穿著家常衣服，頭上只散挽著鬢兒，坐在炕裡邊，伏在小炕桌上同丫鬟鶯兒正在描花樣子呢。（第七回，頁 123）

寶玉進來，只見地下一個丫頭吹熨斗，炕上兩個丫頭打粉線，黛玉彎著腰拿著剪子裁什麼呢。（第二十八回，頁 438）

不單是賈府院內人物如此，賈府院外所寫其他人等的生活景象亦如此，除前所提薛姨媽所住梨香院、花襲人母兄住處等，賈璉與尤二姐的住處亦然：

賈璉進入房中一看，只見南邊炕上只有尤二姐帶著兩個丫鬟一處做活，卻不見尤老娘與三姐。賈璉忙上前問好相見。尤二姐含笑讓坐，便靠東邊排插兒（筆者按：用於室內局部分隔設施，放置於前後檐炕的兩頭）坐下。（第六十四回，頁 1012）

顯見曹雪芹以炕為《紅樓夢》生活空間藍圖，非僅限於賈府、大觀園內，園外亦有北方生活景象之寫，即或是劉姥姥所在的鄉屯亦如是。小說作者，在虛構文本中的描繪，多慣以自己的真實生活體驗融入想像，從上可知曹雪芹對於炕的日常活動空間相當熟悉外，描繪環繞於炕所形成的人情文化更是入木三分，實非一般讀者僅僅憑藉間接經驗者可充分理解掌握的。

## (2) 眾人歡聚之所

《紅樓夢》以炕作為一室內日常生活的聚焦之所，有幾處的描繪可說是活靈活現的神來之筆，充分展現炕作為北方（京）一特有風土文化下獨具之空間意象，如第四十九回〈琉璃世界白雪紅梅·脂粉香娃割腥啖膾〉寫大觀園內的眾小兒女們窩聚在炕屋內集體聯詩、相互逗趣的畫面，炕屋旁有湘雲與寶玉搶烤鹿肉一景，是大觀園內少有的幾場歡樂之寫：

李紈道：「我這裡雖好，又不如蘆雪庵好。我已經打發人籠地炕去了，咱們大家擁爐做詩。……」（第四十九回，頁 752）

……說著，一齊來至地炕屋內，只見杯盤果菜俱已擺齊，牆上已貼出詩題、韻腳、格式來了。寶玉湘雲二人忙看時，只見題目是……（第四十九回，頁 756）

後回內容集中於描寫眾人聯詩的熱鬧，既風雅又純真無邪的日常情景，讀者不難從文中所寫一片白茫茫雪地中，想像眾人們聚集於炕房內，圍爐烤肉作詩，其畫面何等令人歡愉？但試想這些場景若搬入於房內，室內有一架子床，該有多折煞風景？又第五十三回，寫除夕時管家奴僕們應景的博奕遊戲：「當又有林之孝之妻帶了六個媳婦，抬了三張炕桌，每一張上搭著一條紅毡，毡上放著選淨一般大新出局的銅錢，用大紅彩繩串著……」（頁 831）；第六十四回：「寶玉遂一手拉了晴雯，一手攜了芳官，進入屋內。看時，只見西邊炕上麝月、秋紋、碧痕、紫綃等正在那裡抓子兒贏瓜子兒呢。」（頁 1002）此兩景所展現出的氛圍，作者彷彿信手捻來的生動畫面，都是賈府內活靈活現的一景。再看第七十回所寫怡紅院內丫環們的一幕，更是讓許多讀者難以忘懷的生動畫面：

這日清晨方醒，只聽得外間屋內咕咕呱呱笑聲不斷。襲人因笑說：「你快出去解救，晴雯和麝月兩個人按住溫都里那膈肢呢。」寶玉聽了，忙披上灰鼠襖子出來一瞧，只見他三人被褥尚未疊起，大衣也未穿。那晴雯只穿蔥綠院綢小襖，紅小衣紅睡鞋，披著頭髮，騎在雄奴身上。麝月是紅綾抹胸，披著一身舊衣，在那裡抓雄奴的肋肢。雄奴卻仰在炕上，穿著撒花緊身兒，紅褲綠襪，兩腳亂蹬，笑的喘不過氣來。寶玉忙上前笑說：「兩個大的欺負一個小的，等我助力。」說著，也上床來隔肢晴雯。晴雯觸癢，笑的忙丟下雄奴，和寶玉對抓。雄奴趁勢又將晴雯按倒，向他肋下抓動。襲人笑說：「仔細凍著了」看他四人裹在一處倒好笑。（第七十回，頁 1090）

諸如此類的細筆描繪，實不勝枚舉，這些描繪可想而知都是難以通過床架有限的空間意象可傳達的。

## (二)「炕」作為一主觀寫作視角

通過上述文例的分析，相較於床，曹雪芹賦予炕更豐富的北方文化意涵與文學語境，明顯在炕與床的使用有其主觀性。除了前文所引第三、第六與第十五回外的例子外，筆者另摘錄兩則，作為觀察曹雪芹描繪人物的參照：

又見三兩個婦人都捧著大漆捧盒，進這邊來等候。聽得那邊說了聲「擺飯」，漸漸的人才散出，只有伺候端菜的幾個人。半日鴉雀不聞之後。忽見二人抬了一張炕桌來，放在這邊炕上，桌上碗盤森列，仍是滿滿的魚肉在內，不過略動了幾樣。……劉姥姥會意，於是帶了板兒下炕……（第六回，頁116）

可巧王夫人見賈環下了學，便命他來抄個《金剛經咒》唸誦唸誦。那賈環正在王夫人炕上坐著，命人點燈，拿腔做勢的抄寫。一時又叫彩雲倒杯茶來，一時又叫玉釧兒來剪剪蠟花，一時又說金釧兒擋了燈影……寶玉也來了，進門見了王夫人，不過規規矩矩說了幾句，便命人除去抹額，脫了袍服，拉了靴子，便一頭滾在王夫人懷裡。王夫人便用手滿身滿臉摩挲撫弄他，寶玉也搬著王夫人的脖子說長道短的。……（賈環）素日原恨寶玉…因而故意裝作失手，把那盞油汪汪的蠟燈向寶玉臉上一推。……王夫人又氣又急，忙命人替寶玉擦洗；一面罵賈環。鳳姐三步兩步上炕去替寶玉收拾著……（第二十五回，頁390-391）

第六回，以炕作為人物活動中心，同時成為動態聚焦視角的例子所在多有，顯見曹雪芹對此類空間感異常熟悉。再看第二例，寫王夫人室內的炕，有王夫人、賈環抄書、彩雲、金釧等人物穿插其間，寶玉來了，雖未明寫其是否上炕，但從寶玉滾進王夫人懷裡的畫面動態摹寫，不說自明。又，賈環向寶玉潑油，鳳姐衝上炕的生動之寫，曹雪芹以炕為展演這些日常喜怒哀樂貪嗔癡的處所，實遠非一「床」可比。

反觀床在小說內的使用情況，次數雖與炕一般多，但在書寫空間的功能性明顯較炕窄圍侷限，也不具文化意涵的特殊性。扣除筆者前述所歸納出的第一、二種一般專有名詞、量詞等用法，第三種與炕同樣具有方位空間的意象譬喻，筆者初步分析此用法有近八十處，歸納其意涵指設多做為單純供休息睡眠的卧具之用；人物在床上所呈現的活動情況，亦多以個人性質為主。筆者試舉數例概括說明：

至是日一早，寶玉起來時，襲人早已把書筆文物包好，收拾的停停妥妥，坐在床沿發悶。」（第九回，頁153）

（賈瑞）到了床上，噯啣了一聲，一睜眼，鏡子從手裡掉過來，仍是反面立著一個骷髏。……眾人上來看看，已沒了氣，身子底下冰涼漬濕一大灘精，這才忙著穿衣抬床……（第十二回，頁194）

寶玉下了車，忙忙奔至停靈之室，痛哭一番，然後見過尤氏。誰知尤氏正犯了胃疼舊疾，睡在床上。然後出來見賈珍……（第十三回，頁201）

少時，寶玉回來，命人去接襲人，只見晴雯躺在床上不動。寶玉因問……」（第十九回，頁302）

那林黛玉倚著床欄杆，兩手抱著膝，眼睛含著淚，好似木雕泥塑的一般，直坐到二更多天，方才睡了。」（第二十七回，頁419）

其他數例經分析後，用法近乎雷同，多不脫離作為「卧具」的空間指涉，文學性譬喻亦多以個人情感聯繫為主。可見床在小說內的空間譬喻與指涉意涵上，明顯缺乏炕所具有的多元特色，也缺乏北方獨有的空間文化意涵。

其中值得注意的是，在床與炕的寫作段落分布上，集中於描寫大觀園的幾回內，明顯「無炕」的書寫現象，此容筆者後述。但即便是大觀園內小兒女們所居住之所，以床代炕作為更加獨立的空間意象，床仍主要作為一有限的卧具空間符號，難以與炕相擬。如：

（怡紅院內）且說寶玉因被襲人找回房去，只見鴛鴦歪在床上看襲人的針線呢。（第二十四回，頁373）

（瀟湘館內）黛玉坐在床上，一面抬手整理鬢髮，一面笑向寶玉道：「人家睡覺，你進來做什麼？」（第二十六回，頁411）

那黛玉倚著床欄杆，兩手抱著膝，眼睛含著淚，好似木雕泥塑的一般，直坐到二更多天，方纔睡了。（第二十七回，頁419）

眾人一聲答應，七手八腳，忙把寶玉送入怡紅院內自己床上臥好。（第三十三回，頁514）

那黛玉卻來至窗外，隔著窗紗，往裡一看，只見寶玉穿著銀紅紗衫子，隨便睡著在床上；寶釵坐在身旁做針線，旁邊放著蠅刷子。（第三十六回，頁550）

（蓼風軒內）惜春正乏倦，在床上歪著睡午覺，畫繒立在壁間，用紗罩著。（第四十八回，頁740）

即便是賈府之外亦同，如：

（尤二姐妹住處）三姐兒喜出望外，連忙收了，掛在自己繡房床上，每日望著劍，自喜終身有靠。（第六十六回，頁1039）

以上這些段落，都可看出床與個人活動性關係較為強烈，明顯較缺乏集體性質活動與氛圍，可見床在小說內的空間指涉明顯難以與炕類比。

### 三、小說中幾處特殊用法

若炕作為實指北京的空間譬喻，則是否在小說的地理位置上便可依此斷然判分？炕與床在小說內雖明顯有其空間意象與文化意涵上的指涉差異，但有時作者亦有可能以其「狡獪之甚，烟雲模糊」的筆法故意兩者混用，使讀者難以逐一具體落實作者心中真正的空間藍圖樣貌，但這也正可解讀為是作者有意以此作為寫作策略的手法之一。研究上，除以炕作為賈府實在北京的考證依據外，作者如何營造出炕與床的空間意象，使其成為小說場景，似乎更能藉此窺探理解作者的家鄉文化意涵與創作傾向。以下，筆者提出兩個淺見試析其意。

#### （一）炕與風月之寫

劉建文在其〈《紅樓》之「夢」在何方——從「床」、「炕」的使用看《紅樓夢》的地點問題〉中認為：

「炕」和「床」出現次數和使用頻率是有一定規律的。……第十一回——第二十五回，我們可以發現：在農村或僕人家中皆曰「炕」，在寶玉、黛玉房中多說「床」。在寧府多說「炕」，在榮府既說「床」又說「炕」。……第二十六回——第四十一回中「炕」只出現了一次，「床」字卻出現了49。……這些情節都是《風月寶鑑》的舊有情節。在這些風月情節集中的回目裡，凡是涉及到床的都用「床」而不用「炕」。證明《風月寶鑑》是以南京為背景的。<sup>26</sup>

<sup>26</sup> 劉建文：〈《紅樓》之「夢」在何方——從「床」、「炕」的使用看《紅樓夢》的地點問題〉，《青年文學家》第5期（2009年），頁46。

劉氏此說應即是以「南人習床、北人尚炕」做為判分依據，但若以《紅樓夢》的成書歷程重新複檢，似有可再議之處。

目前考證《紅樓夢》成書歷程的主要論述中，大抵有兩派說法：一是沿著首回楔子所言「一書多改」路徑，此派論者主要認為曹雪芹是一部底稿《風月寶鑑》或《石頭記》上多次增刪改寫而成；<sup>27</sup>二是持曹雪芹舊有《風月寶鑑》合併《石頭記》的「二書合一」論者，<sup>28</sup>持此說者大多認為《風月寶鑑》在《紅樓夢》前已是一部成書，「石頭記」（作者或為脂硯齋）或為成書或為半成書，曹雪芹的增刪改寫是將二稿合一。筆者於此主要採用後說，原因在於若認定《紅樓夢》原創者（非作者）可能有脂硯齋或所謂「石兄」在內，那麼《紅樓夢》內所產生的諸多矛盾（例如寶玉的清濁形象不一、人物年齡忽大忽小、許多情節前後不接榫或無下文、時序混亂顛倒等）較似於二稿合一的成書過程會發生的狀況。但不論是一稿多改或二稿合一，當中都會出現陳慶浩所提出的年齡「由大改小」的相同情況，或是戴不凡所言「時序倒流」<sup>29</sup>的情況。因此《風月寶鑑》在前《石頭記》在後，那麼在《紅樓夢》中的風月之寫，應多屬舊稿，旨在「照鑑風月」<sup>30</sup>若以舊稿內的這些人物逐一檢視《紅樓夢》中的幾段風月之寫，幾乎都是以「炕」作為空間背景，除了許多夫妻／妾間的雲雨之寫、賈璉多次偷腥的場所都在炕上等等，又或如：〈王熙鳳毒設相思局·賈天祥正照風月鑑〉寫好色不倫的賈瑞中熙鳳毒計，誤把賈薔認作熙鳳之寫：

正自胡猜，只見黑魃魃的來了一個人，賈瑞便意定是鳳姐，不管皂白，餓虎一般，等那人剛至門前，便如貓捕鼠的一般，抱住叫道：「親嫂子！等死我了。」說著，抱到屋裡炕上就親嘴扯褲子，滿口裡「親娘」「親爹」的亂叫起來。（第十二回，頁191）

<sup>27</sup> 最早提出此說者如吳世昌：《紅樓探源》（北京：北京出版社，2000年10月第一版）；陳慶浩：〈八十回本石頭記成書初考〉，《文學遺產》第二期（1992年）、〈八十回本石頭記成書再考〉，《清華學報》，第24卷第2期（1994年06月）；朱淡文：《紅樓夢論源》（南京：江蘇古籍出版社2001年1月重印版）等。

<sup>28</sup> 持此說者如戴不凡：〈揭開《紅樓夢》作者之謎〉，北方論叢編輯部：《紅樓夢著作權爭論集》（山西：人民出版社，1985年），頁36-48；周紹良：〈雪芹舊有風月寶鑑之書〉，北京《紅樓夢學刊》第一輯（1979年），頁215（211-221）；皮述民：《李鼎與石頭記》（臺北：文津出版社，初版2002年）等。

<sup>29</sup> 戴不凡：〈揭開《紅樓夢》作者之謎〉，北方論叢編輯部：《紅樓夢著作權爭論集》，頁36-48。

<sup>30</sup> 一九六三年俞平伯研究認為：「『風月寶鑑』是《紅樓夢》的雛形和舊稿，……大概意在戒淫——當然會有是否『勸百諷一』的問題。……依照『旨義』所謂『戒妄動風月之情』這個意義作為標準，並參看有關的脂批，大約在本書（前八十回計）的前半較多，後半較少，卻也未必沒有。賈瑞、鳳姐以關合這面作為鏡子解釋的『風月寶鑑』，此外秦可卿、秦鐘、尤氏三姊妹、香憐、玉愛，以至於賈珍、賈璉和多渾蟲的老婆，大概都是《寶鑑》中人物。請見俞平伯：〈影印脂硯齋重評石頭記十六回後記〉，《俞平伯論紅樓夢》，頁958。

第十五回，寫秦鐘、智能與寶玉三人既明又暗的三角戀情，於本應是清修之地的饅頭庵的炕上：

誰想秦鐘趁黑無人，來尋智能。剛到後面房中，只見智能獨在房中洗茶碗，秦鐘跑來便摟著親嘴。智能急的跺腳說：「這算什麼！」再這麼我就叫喚。秦鐘求道：「好人，我已急死了。你今兒再不依，我就死在這裡。」智能道：「你想怎樣？除非等我出了這牢坑，離了這些人，才依你。」秦鐘道：「這也容易，只是遠水救不得近渴！」說著，一口吹了燈，滿屋漆黑，將智能抱到炕上，就雲雨起來。那智能兒百般的掙挫不起，又不好叫的，少不得依他了。正在得趣，只見一人進來，將他二人按住，也不則聲。二人不知是誰，唬的不敢動一動。只聽那人嗤的一聲，掌不住笑了，二人聽聲方知是寶玉。秦鐘連忙起來，抱怨道：「這算什麼？」寶玉笑道：「你倒不依？咱們就叫喊起來。」羞的智能趁黑地跑了。寶玉拉了秦鐘出來道：「你可還和我強？」秦鐘笑道：「好人，你只別嚷的眾人知道，你要怎麼我都依你。」寶玉笑道：「這會子也不用說，等一會睡下，再細細地算帳。」一時寬衣安歇……（第十五回，頁 231-232）

其他更多例如：第二十一回，賈璉與多姑娘在炕上發洩淫慾的一小節文；（頁 331）第六十三至第六十七回，寫尤氏兩姐妹，亦多以炕為主，如六十三回賈蓉跪在炕上求饒向尤二姐搶砂仁吃一景，賈璉情挑尤氏兩姐妹的情節；（頁 993）再如第六十五回寫賈璉與鮑二家的，都是以炕為場景。（頁 1026）多渾蟲、尤氏姐妹與鮑二家的皆屬風月舊稿多有論定，此處不再贅述。若以風月之寫多屬舊稿而言，賈瑞正照風月鑑、秦鐘與「大／濁寶玉」、<sup>31</sup>尤氏姊妹的故事應該都是出自於舊稿。此外，可為風月之說聊備參酌的是小說內寫夫妻風情的幾段，亦幾乎皆以炕為場景，如第二十一回賈璉與熙鳳、平兒房中樂趣之寫；（頁 333）第二十三回賈政與王夫人於炕上對坐的閒話家常；（頁 362）第六十四至第六十七回內寫賈璉與尤二姐的園外夫妻生活情景等等。（頁 1027、1030）

<sup>31</sup> 「大寶玉」之說主要源於 1979 年戴不凡一系列關於《紅樓夢》作者之謎中所提出的內證之四「『大寶玉』和『小寶玉』」，戴不凡認為：「小說中若隱若現的那個『大寶玉』，情操不是那麼高尚、性格相當頑劣……」戴著，戴云整理：《紅學評議·外篇》（北京：文化藝術出版社，1991 年 06 月），頁 44-52。後有陳慶浩考證發現《紅樓夢》稿本的改寫之間人物的年齡有逐漸改小的規律，《石頭記》中的寶玉年齡較小，舊的稿子年齡較大。請參考陳慶浩：〈八十回本《石頭記》成書初考〉，《文學遺產》第二期（1992 年），頁 83。後另有對「大寶玉」形象多有闡述者如薛瑞生等，可參考其論述。「濁寶玉」請見方平〈「清寶玉」和「濁寶玉」——《風月寶鑑》是初稿？還是底本？〉一文，文中主要以寶玉與秦鐘、薛蟠、賈璉及尤氏姐妹等人的交往關係析論寶玉形象中，確實存在一熟悉風月情色的「濁寶玉」，《紅樓夢學刊》第三輯（1990 年），頁 87-99。

因之，若風月舊稿以炕為主要背景，則劉氏所言《風月寶鑑》是寫南京應為非，反應做北京才是。曹雪芹於小說內刻意避寫「北京」有目共睹，<sup>32</sup>故作「長安」二字，也是烟雲模糊手法，正如甲戌本獨有的凡例說：「書中凡寫長安，在文人筆墨之間，則從古之稱：凡愚夫婦兒女子家常口角，則曰中京，是不欲著跡于方向也。蓋天子之邦，亦當以中為尊。特避其東南西北四字樣也。」<sup>33</sup>此凡例雖說是提點讀者無須過度較真，但其效果卻又「此地無銀」。是否真如紅學研究中的自傳與索隱二派所言，北京作為一礙語，作者自有其難言之隱，抑或僅二者兼具鏡花水月的寫作手法？

## (二)無「炕」的大觀園

筆者分析小說回內的炕床二字分布情況，其中較明顯的特點是從第二十六回至第四十二回，共十六回中，炕字僅出現過一次，床之寫則高達五十多次。這種使用上的比例懸殊，不免讓人猜想作者是否有其特殊寓意。筆者從回目與內容檢視這些回數，推測其主因可能是這些十六回主要是集中於以大觀園內的人物情態、活動與場景作為寫作主線。

大觀園在《紅樓夢》內作為一特殊境地，是作者的理想樂園，實是有別於寧榮二府「紅樓意象」的獨立空間存在，亦可說是特意設計為成長中少男少女們情感發展的樂園。<sup>34</sup>第二十三回，賈元春省親後便命「幾個能詩會賦的姐妹」搬進大觀園居住。園內除了李紈的稻香村有明寫炕之外（第四十二回，頁 655），其餘他人所居之處皆作「床」。另外有一處既不作炕也不作床的特殊寫法，是惜春院所內的「暖香塢」：「從裏邊遊廊過去，便是惜春臥房，門斗上有『暖香塢』三個字。早有幾個人打起猩紅毡簾，已覺溫香拂臉（筆者按：晉本作暖氣拂臉）。」（第五十回，頁 772）此處塢內應亦是設炕，才能有溫香或暖氣，但是作者卻不明寫炕可備一例。此外尚可留意的是：八十回後在大觀園內的炕之寫明顯較多，因續書問題龐大繁雜，於此，本文謹先按下

<sup>32</sup> 通篇《紅樓夢》中，找不到北京二字，雖有「京」之寫，如「進京」、「赴京」、「在京」等語，南京二字出現十四次，可見不避諱。其餘多僅以「京」泛指，約莫百多次，第一回說「神京」、第八十六回說「西京」皆僅各自出現一次，應僅為孤例。

<sup>33</sup> 王三慶：《紅樓夢版本研究》（臺北：花木蘭文化出版社，2009年1版），頁36。

<sup>34</sup> 大觀園是作者創造的理想世界的相關說法可見俞平伯、宋淇、夏志清、余英時等人相關論述，如宋淇〈論大觀園〉一文便直指「大觀園是人間仙境、伊甸園」余英時、周策縱等著：《曹雪芹與紅樓夢》（臺北：里仁書局，1985年1版），頁693；或可參考賴芳伶：〈《紅樓夢》「大觀園」的隱喻與實現〉一文，《東華漢學》第十九期（2014年06月），頁243-280。張愛玲說法亦可另備參酌：「早本白日夢的成分較多，所以能容許一二十歲的寶玉住在大觀園裡，萬紅叢中一點綠。越寫下去越覺不妥，惟有將寶黛的年齡一次次減低。中國人的伊甸園是兒童樂園。個人唯一抵制的方法是早熟。因此寶黛初見面的時候一個才六七歲，一個五六歲，而在賦體描寫中都是十幾歲的狀貌——早本遺跡。」〈三詳紅樓夢——是創作不是自傳〉，《紅樓夢魘》（臺北：皇冠文化，2005年），頁182。

八十回後之炕與床不表。

炕與床雖都可通用為卧具之所，但大觀園內明顯多寫床不寫炕的原因，筆者推測是因較床而言，炕具有家族凝聚性的空間意涵，亦即炕是更為開放、多元與複雜的空間型態。反之，床則較具個人隱私空間指涉，因此在大觀園內以床指代大部分的床具，更可展現出個人性的情感色彩。試舉兩例說明：

……正是瀟湘館。寶玉信步走入，只見湘簾垂地，悄無人聲。走至窗前，覺得一縷幽香，從碧紗窗中暗暗透出。寶玉便將臉貼在紗窗上看，往裡看時，耳內忽聽得細細的長嘆了一聲道：「『每日家情思睡昏昏！』」寶玉聽了，不覺心內癢將起來。再看時，只見黛玉在床上伸懶腰。寶玉在窗外笑道：「為什麼『每日家情思睡昏昏』？」一面說，一面掀簾子進來了。黛玉自覺忘情，不覺紅了臉，拿袖子遮了臉，翻身向裡裝睡著了。……黛玉坐在床上，一面抬手整理鬢髮，一面笑向寶玉道：「人家睡覺，你進來做什麼？」寶玉見他星眼微錫，香腮帶赤，不覺神魂早蕩，一歪身坐在椅子上，笑道：「你才說什麼？」黛玉道：「我沒說什麼。」寶玉笑道：「給你個櫃子吃呢！我都聽見了。」……寶玉笑道：「好丫頭！『若共你多情小姐同鴛帳，怎捨得疊被鋪床？』」林黛玉登時撂下臉來，說道：「二哥哥，你說什麼？」寶玉笑道：「我何嘗說什麼。」黛玉便哭道：「如今新興的，外頭聽了村話來，也說給我聽；看了混帳書，也來拿我取笑兒。我成了爺們解悶的。」一面哭著，一面下床來往外就走。寶玉不知要怎樣，心下慌了，忙趕上來：「好妹妹，我一時該死，你別告訴去。我再要敢，嘴上就長個疔，爛了舌頭。」（第二十六回，頁411-412）

寶玉笑道：「我曉得有什麼氣。」一面說著，一面進來，只見林黛玉又在床上哭。那林黛玉本不會哭，聽見寶玉來，由不得傷了心，止不住滾下淚來。寶玉笑著走近床來，道：「妹妹身上可大好了？」黛玉只顧拭淚，並不答應。寶玉因便挨在床沿上坐了，一面笑道：「我知道妹妹不惱我，但只是我不來，叫旁人看著，倒像是咱們又拌了嘴的似的。……林黛玉雖然哭著，卻一眼看見了，見他穿著簇新藕合紗衫，竟去拭淚，便一面自己拭淚，一面回身將枕邊搭的一方綃帕子拿起來，向寶玉懷裡一擗，一語不發，仍掩面自泣。（第三十回，頁472）

前段展現出寶玉黛玉等人，入住大觀園時，年紀已是青春萌動的思春少年期，黛玉「每日家情思睡昏昏」使寶玉一不小心逾越了禮教規範，黛玉因而覺得受辱，後引寶玉認錯道歉；後段寫黛玉因「好姻緣」一事與寶玉嚴重口角，寶玉後去瀟湘館賠罪，寶黛

互相辨心的過程，全程寫作的空間感就在「黛玉坐在床上、寶玉坐於床沿」二人的相互拉距，不正是青春期兩性成長後，有別於幼年無性時期的「一床睡」的禮教距離嗎？但不僅寶黛二人如此，作者在描繪其餘大觀園的人物時，頗多以此襯托情感距離的細膩寫法，如：

寶釵獨自行來，順路進了怡紅院，意欲尋寶玉談講以解午倦，不想一入院來，鴉雀無聞，一併連兩隻仙鶴在芭蕉下都睡著了。寶釵便順著遊廊來至房中，只見外間床上橫三豎四，都是丫頭們睡覺。轉過十錦榻子，來至寶玉的房內，寶玉在床上睡著了，襲人坐在身旁，手裡做針線，旁邊放著一柄白犀塵。……說著，一面又瞧他手裡的針線。原來是個白綾紅裡的兜肚，上面扎著鴛鴦戲蓮的花樣，紅蓮綠葉，五色鴛鴦。寶釵道：「噯喲！好鮮亮活計！這是誰的？也值的費這麼大工夫？」襲人向床上努嘴兒。寶釵笑道：「這麼大了，還帶這個？」……又笑道：「好姑娘，你略坐一坐，我出去走走就來。」說著便走了。寶釵只顧看著活計，便不留心。一蹲身，剛剛的也坐在襲人方才坐的所在，因又見那活計實在可愛，不由的拿起針來，替他代刺。不想林黛玉因遇見湘雲約他來與襲人道喜，二人來至院中，見靜悄悄的，湘雲便轉身先到廂房裡去找襲人。林黛玉卻來至窗外，隔著窗紗往裡一看，只見寶玉穿著銀紅紗衫子，隨便睡著在床上；寶釵坐在身旁做針線，旁邊放著蠅帚子。林黛玉見了這個景兒，連忙把身子一藏，手握著嘴不敢笑出來……（第三十六回，頁 549-550）

此段暗寫寶釵差點成了「襲人／姨娘第二」的角色重影，其景逗笑黛玉，在床上呼呼大睡的寶玉渾然未覺。作者很細膩地展現出以床作為一限定形式的空間意象譬喻，寶黛釵襲四人，雖襲人有隱形姨娘之姿，寶釵亦為「金玉良緣」封建命運牽縛，大觀園內卻仍是能保全個人隱私與獨具真摯情感的一方清淨地，依此方能展現第二回情癡寶玉形象所言：「女兒是水作的骨肉，男人是泥做的骨肉。我見了女兒，我便清爽，見了男子，便覺濁臭逼人。」（頁 30-31）

雖然如此，並非作者大觀園實際藍圖無炕。除了明寫寶玉的怡紅院、李紈的稻香村兩處內有炕外，前文所提惜春的院落「暖香塢」其室內即有炕，其名「暖」字又說：「早有幾個人打起猩紅毡簾，已覺溫香拂臉」兼及其室內布置描繪研判，作者明顯避用「炕」字。又，不論其他彼裙釵是否與惜春同等地位或待遇，光是以黛玉體弱怕寒，紫鵲數次送披風來看，黛玉居處瀟湘館院落內不設炕的可能性很低，作者避用炕字的假設更似可成立。由此可見，作者在空間營造的寫作策略上明顯特意「以床代炕」。大觀園在賈府內作為一大封閉的獨立空間，除寶玉外，其他男子難以輕易進出，在「能

詩會賦」的青春少女中，除可充分保有閨閣女子的獨立性外，大觀園方可成為寶黛自由戀愛的庇護所。加之，如筆者上所論述，風月之寫多用炕，則大觀園不應以炕為情感活動空間背景的理由，似乎不言而喻。

### (三)幾處疑似以床代炕的寫法

《紅樓夢》裡有許多處床、炕互用的情況，但因炕獨具的空間功能與文化色彩，實際上僅有「以床代炕」並無「以炕代床」。根據筆者前引楊絳所說：「寶玉黛玉併枕躺在炕上說笑，很自然。如併枕躺在床上，成何體統呢！」<sup>35</sup>楊絳雖未言明是何段落，不過應該很好猜擬出是第十九回〈情切切良宵花解語·意綿綿靜日玉生香〉內寫寶玉因擔憂黛玉剛吃飽便入睡積食，故想逗鬧黛玉趕走她的瞌睡蟲。兩人嬉鬧中，寶玉為緩解黛玉內心對金玉良緣的焦慮，拐彎抹角地講了一個「黛山偷香芋的耗子精」的故事，兩人在床上兩小無猜的模樣，任誰讀了都覺畫面生動，情感真摯，不枉為情癡形象。但這畫面誠如楊絳所言，若這件事是發生在「床上」，恐怕多少帶出褻瀆色彩與淫色氛圍，反之，若是在「炕上」，便再自然不過：

彼時黛玉自在床上歇午，丫鬢們皆出去自便，滿屋內靜悄悄的。寶玉揭起繡線軟簾，進入裡間，只見黛玉睡在那裡，忙走上來推她道：……黛玉聽了，嗤的一聲笑道：「你既要在這裡，那邊去老老實實的坐著，咱們說話兒。」寶玉道：「我也歪著。」黛玉道：「你就歪著。」……二人對著臉兒躺下……一語未了，只見寶釵走來，笑問：「誰說典故呢？我也聽聽。」黛玉忙讓坐，笑道：「你瞧瞧，有誰？他饒罵了人，還說是典故。」（第十九回，頁305-311）

筆者亦認同此處所寫應實為「炕上」，原因在於同回前半部寫寶玉去探襲人，花白芳母子擔心寶玉冷，趕緊招呼讓寶玉上炕，「寶玉穿著大紅金蟒狐腋箭袖，外罩石青貂裘排穗掛」（第十九回，頁300），可見當時氣候嚴寒，黛玉體弱懼寒（第三回寫其需長年服食人參養榮丸），沒有不睡於炕上之理；另外，寶玉入內揭軟簾是一般炕房有的陳設（為怕燒炕時煙霧四竄加上軟簾有助於維持室內溫度）、黛玉要寶玉「那邊去老老實實地坐著」、「兩人歪著」、「黛玉讓坐寶釵」，行止坐臥看來，空間都較偏似於「炕上」。此外，從心理層面猜想，若黛玉已然猜忌金玉良緣之說，如何肯毫不避嫌地與寶玉對著臉躺在一床之上？再看兩例亦疑似以床代炕之寫的手法：

<sup>35</sup> 楊絳：《雜憶與雜寫·漫談《紅樓夢》》，頁370。

（寶玉忙上來悄悄地說道…）頭一件，咱們是姑舅姐妹，寶姐姐是兩姨姊妹，論親戚，他比你疏。第二件，你先來，咱們兩個一桌吃，一床睡，長的這麼大了，他是才來的，豈有個為他疏你的？（第二十回，頁322）

黛玉聽見這話，由不得站住，回頭道：「當初怎麼樣？今日怎麼樣？」寶玉道：「當初姑娘來了，那不是我陪著玩笑？憑我心愛的，姑娘要，就拿去；我愛吃的，聽見姑娘也愛吃，連忙乾乾淨淨收著等姑娘回來吃。一桌子上吃飯，一床上睡覺。丫頭們想不到的，我怕姑娘生氣，我替丫頭們想到了。（第二十八回，頁434）

如今且說寶玉因被襲人找回房去，果見鴛鴦歪在床上看襲人的針線呢，見寶玉來了，…寶玉坐在床沿上褪了鞋等靴子穿的工夫，回頭見鴛鴦穿著水紅綾子襖兒，青緞子背心，束著白縐綢汗巾兒，臉向那邊低著頭看針線，脖子上戴著花領子。寶玉便把臉湊在他脖項上，聞那香油氣，不住用手摩擦，其白膩不在襲人之下，便猴上身去涎皮笑道：「好姐姐，把你嘴上的胭脂賞我吃了罷。」一面說著，一面扭股糖似的黏在身上。（第二十四回，頁373-374）

第二十回、第二十八回皆是寶玉陳述與黛玉幼年時一起生活的情景，非大觀園內情狀。根據首幾回年齡改小後的寶黛二人與賈母同住的起居描繪：「今將寶玉挪出來，同我在套間暖格兒裏，把你林姑娘安置碧紗櫥裏。等過了殘冬，春天再與他們收拾房屋，另作一番安置罷。」（第三回，頁54）因此第二十、二十八兩回以「一桌吃一床睡」應同此情景，應亦是以床代炕之寫。第二十四回以鴛鴦看襲人作針線，後來又接替襲人做起針線，「寶玉猴上身」的動態與空間感，亦似傾向於「以床代炕」。鄧雲鄉在〈怡紅院的炕〉中就說：「作者在敘事中，有時床和炕混和用」並舉七十回內容（筆者上已引）為例，說明：「『說著也上床來隔肢晴雯』，實際這『上床』就是『上炕』」<sup>36</sup>然鄧文中並未提及如何斷定「以床代炕」的根據。

在作者刻意「烟雲模糊」筆法下，實難有能斷然明確區分何處是「以床代炕」之寫，筆者亦僅勉以上下文作為粗分，如鄧氏所言，只有眼尖的北方生活經驗者才能一瞧便知：「這個有炕的地方的人，不說也知道；而江南沒有炕的地方的人，說了也很難理解。」<sup>37</sup>另一筆者覺得或可聊備分辨以床為炕的寫法，在於炕有別於床的結構與生活功能，在炕上時動詞似乎較常用「歪」字，除如上所引第二十四回鴛鴦看襲人一段

<sup>36</sup> 鄧雲鄉：《紅樓識小錄·怡紅院的炕》，頁254。

<sup>37</sup> 鄧雲鄉：《紅樓識小錄·釋炕》，頁260。

外，尚有多處如：

襲人病了躺在炕上，（寶玉）又見他湯燒火熱，自己守著他，歪在旁邊（第二十回，頁317）

只見襲人睡在外頭炕上，麝月在旁抹牌。寶玉素知他兩個親厚，一併連麝月也不理，揭起軟簾自往裡間來。……寶玉拿一本書，歪著看了半天，因要茶，抬頭見兩個小丫頭在地下站著。（第二十一回，頁328）

這日早起，寶玉因不見黛玉，便到他房中來尋，只見林黛玉歪在炕上。……一面說，一面拉他起來，攜手出去吃了飯。（第二十二回，頁340）

初步檢視，在椅子上、床上亦有使用「歪」處，但用於炕上的比例，似乎更高一些，日後應可通過更精確的語法使用，交叉比對進一步檢視求證。

#### 四、結語

第三十九回脂批說：「按此書中若干人說話語氣及動用前照飲食諸賴（類），皆東西南北互相兼用」<sup>38</sup>，已然充分說明曹雪芹在十年辛苦「增刪改寫」《紅樓夢》時，即刻意使用烟雲模糊的巧妙語言藝術手法。前仆後繼的後代紅學研究者與追夢如我者，都試想能更靠近窺探曹雪芹創作歷程上的足跡。因為不論一位小說創作者如何虛構，仍難以全然脫離生活的真實經驗與文化情感，偉大如曹雪芹亦然，有長期圍繞於炕上的生活經驗與情感，才能在小說的日常空間鋪排出生動的人物日常與情理。只能說作者在架空小說時空地理位置時，早有心立意抹去真實且具體城市地理位置。《紅樓夢》地點究竟是北京或南京遠非筆者此文能一探究竟，但誠如楊絳所言：「其實，曹雪芹刻意隱瞞的，是榮國府、寧國府的具體位置之所在。它們不在南京而在北京。」<sup>39</sup>曹雪芹的刻意之隱，總讓讀者們「反認他鄉是故鄉」（第一回語），如今身為更後代的我們在曹雪芹的煙雲模糊筆法下有如「鏡花水月」的寫作手法中，真是讓人往往越照看、越考證反而越迷惑。本文也僅試圖通過上述的初步梳理，分析其中的炕床之寫的確有別，通過紅樓一小物炕的書寫，爬梳其中的本質蘊含，析論作者在構築小說的足跡中，似有驚鴻一瞥，可例證曹雪芹是真確地寫活了北方生活的繁華與日常。可見即使作者刻意隱藏，但其寫作策略已然透露出其主觀性的選擇。其理正如鏡花水月，雖看似形

<sup>38</sup> 陳慶浩：《新編石頭記脂硯齋評語輯校》，頁595。

<sup>39</sup> 楊絳：《雜憶與雜寫·漫談《紅樓夢》》，頁370。

影模糊，但通過影像一點一點串描，按圖循跡，即便是水鏡之中，花與月卻仍清晰可辨之理。

## 徵引書目

- 「台灣中國哲學書電子化計劃」計畫網址：<https://ctext.org/zh>，引用日期 2020.09 月。
- 方平：〈「清寶玉」和「濁寶玉」——《風月寶鑑》是初稿？還是底本？〉，《紅樓夢學刊》1990 年第三輯，頁 87-100。
- 王三慶：《紅樓夢版本研究》，臺北：花木蘭文化出版社，2009 年。
- 王明利：〈非物質文化視野下的關中農村地區火炕習俗研究〉，《渭南師範學院學報》2014 年第 29 期，頁 68-72。
- 北方論叢編輯部：《紅樓夢著作權論爭集》，山西人民出版社，1985 年。
- 朱家潛：《故宮退食錄》，北京：紫禁城出版社，2009 年。
- 余英時·周策縱等著：《曹雪芹與紅樓夢》，臺北：里仁書局出版，民 74 年。
- 周小花：〈火炕考源——兼談『坑』字與『炕』字的關係〉，《現代語文·語言研究版》，2008 年第四期，頁 116-117。
- 俞平伯：《俞平伯論紅樓夢》，上海古籍出版社三聯書店聯合出版，1988 年。
- 胡文彬：《紅樓夢與北京》，陝西人民出版社，2008 年。
- 張俊：〈紅樓夢木炕補正五則〉，《曹雪芹研究》2016 年第二期，頁 167-169。
- 張俊：〈漫說紅樓夢中的炕——以前八十回為例〉，《曹雪芹研究》2015 年第一期，頁 169-175。
- 張國慶：〈北人尚炕習俗的由來〉，《北方文物》1987 年 03 期，頁 79-81。
- 曹雪芹·高鶚原著，馮其庸等校注：《紅樓夢校注》，臺北：里仁書局出版社，民 92 年初版七刷。
- 陳慶浩：〈八十回本《石頭記》成書初考〉《文學遺產》1992 年第二期，頁 80~92。
- 陳慶浩編著：《新編石頭記脂硯齋評語輯校》，臺北：聯經出版社，1986 年。
- 黃燕紅：〈漫話紫禁城裡的炕〉，《紫禁城》（北京：故宮博物院月刊），2014 年第一期，頁 55-59。
- 楊絳著：〈漫談《紅樓夢》〉，《雜憶與雜寫》，臺北：時報文化出版社，初版四刷，2016 年。
- 劉建文：〈《紅樓》之「夢」在何方——從「床」、「炕」的使用看《紅樓夢》的地點問題〉，《青年文學家》2009 年第 5 期，頁 46-47。

鄧雲鄉：《紅樓識小錄》，北京：中華書局出版社，2016年二次印刷。

賴芳伶：〈《紅樓夢》「大觀園」的隱喻與實現〉，《東華漢學》第十九期，2014年06月，頁243-280。

戴不凡著，戴云整理：《紅學評議·外篇》，北京：文化藝術出版社，1991年。

# On the "Kang" in "A Dream of Red Mansions"

Lin, Wen-Ching\*

## Abstract

This paper mainly discusses the distribution of Kang characters in "A Dream of Red Mansions". When Cao Xueqin uses Kang and bed, the cultural meaning and emotional reference given to Kang are obviously different from that of bed. Through the analysis of the spatial semantics of the two, it discusses the unique northern cultural context of the Kang, and discusses that in addition to the daily elegance of the Jia family, the Kang also serves as an exhibition venue for the characters' daily lives and the relatives of the inferior and inferior. Finally, it is proposed that the Grand View Garden is close to the non-kang. The characteristics and the situation of "replacement of kang with bed", comprehensively discuss the author's motivation for writing and his subjective consciousness of space writing.

**Keywords:** Taiwanese Opera, actor's makeup, Yang Li-Hua, Taiwanese Opera on Television

---

\* Associate Professor, The Department of Applied Chinese, Ming Chuan University.



《北市大語文學報》第二十四期；67-104 頁

臺北市立大學中國語文學系 2021 年 6 月

## 空間敘事下生命座標的尋找——論陳銘磻 故鄉系列成長書寫的現實意義

黃雅莉\*

### 【摘要】

在臺灣散文史上，始終耕寫不輟、「把文學種在土地上」的作家陳銘磻的創作表現應得到更多的關注。對陳銘磻而言，新竹石坊里是個人記憶交織的空間範疇，是生命意識層構成的凝結物，它輻射出陳銘磻對於新竹和世界的最初想像。

他的歷時性創作的故鄉三部曲：《石坊里的故事》、《父親》、《安太郎の爺爺》是他一次又一次對新竹成長的回望書寫，呈現了心境的轉變。在作家的主體精神和想像力的作用下，將有關童年記憶、地方記憶和想像合流，重塑屬於自己的生命歷史。他將時空經驗個性化，從而賦予一系列時空以身份意識，我們可見，陳銘磻以回憶的視角，透過人與地方的關係，建立了自己生命的起點，展示了未來的前景以及多種可能性，把生命空間的疆域從現實的維度拓展到生命記憶的維度。本文擬通過對陳銘磻故鄉三部曲的分析，以見作家如何從建構自我人生來創造文學與空間場域相生相形的藝術。

**關鍵詞：**陳銘磻、空間敘事、地方依戀、原鄉記憶、自傳書寫、成長書寫

---

2021.03.07 收稿，2021.06.15 通過刊登。

\* 國立清華大學華文文學研究所教授。本文在 2019 年 11 月 8 日宣讀於清華大學華文所舉辦的第四屆竹塹國際學術研討會，承蒙討論人林淑貞教授給予意見，復經由本刊三位匿名審查委員的指教，根據審查意見將拙文進行補充與修正，謹此致謝。

## 一、前言

對於每個人而言，原鄉往往是生命最初的源頭，框住了他心中對地理空間的眷懷。在個人的生命史上，最深的記憶，莫過於故鄉、家園和年少的舊情往事。點點滴滴的原鄉情懷，就這樣在人生回望中徐徐牽引而出。歲月流逝的價值便在於記憶，而記憶是可以修正或彌補的。正如陳銘礪所言：

人類的記憶並不是在記錄事實，而是捕捉印象；記憶是一條長河，帶來瞬間的生命觸動，忽然就走，只留下水清水濁幾許漣漪。

誰沒有過去？再怎樣不堪回首的過去，不都隨風而逝了嗎？<sup>1</sup>

每個人都是通過記憶一步步地回到過往，真正的記憶只在極敏銳而易受到感動的心靈中，記憶和想像的融合就更加密切，在作家的主體精神和想像力的作用下，將有關童年記憶、地方記憶和想像合流，重塑屬於自己的生命史。原鄉與記憶，家族與成長，便成為個體重要的生命體驗和生活重要的組成部分，成長必然會成為創作的審美對象，成長本身所擁有的豐富文化意蘊，既反映出人類精神發展共性，又呈現出個體豐富的生命體驗。成長書寫以其獨特的敘事內容再現了時代的變遷與個人的生命的發展軌跡、人與他人的內在聯繫。

對於任何一個創作者而言，都要面對創作寫作動機與目的的思考：我為什麼寫作？雖然每個人的理由各不相同，但是將寫作作為表達情感體驗，抒寫思考認知，實現自我超越，進而達到把握世界的目的卻是一樣的。陳銘礪長達四十多年的寫作歷程非常豐富與完整，從對原住民、社會底層的關懷，到觀察都會面貌；從散文、小說到報導文學等不同的文體嘗試；從個人生命歷程的深情回望到溫暖純摯的人倫情愫的展現，在他的身上，我們看到創作的各種可能性。但是，我們不禁想了解，這樣的可能性來自何方？是作家自身的創作理想？還是一種對生命深層思考後的外現？我們是否可以超越各種不同文本的差異而尋找到一個可以統攝各種不同題材的本源？陳銘礪的寫作可以分為描寫他人、管窺自己兩大類，除去報導性文學不談，他在1979年出版《石坊里的故事》，以故鄉敘事為主，1990年代之後，陳銘礪以弔念亡父的《以父為名》（1996）最具代表性（2004年以《父親》之名重新整理再版），父喪之後、作者追隨父親生前行腳的日本旅行書寫，從《伊豆夏日某天》（2002）、《雪琉璃》（2006）、《雪落無聲》（2007）到《開往北海道的幸福列車》（2008），幾乎年年出版新書；2010年之後，將日本旅行書寫轉型為結合日本文學作家作品、人文地景的「文學旅行」寫作，

---

<sup>1</sup> 陳銘礪：〈甘納豆的滋味〉，《安太郎的爺爺》（臺北：布克文化，2014年3月），頁8。

包括《我在日本尋訪源氏物語的足跡》（2011）、《三島由紀夫文學之旅》（2011）、《我在京都尋訪文學足跡》（2012）等。在2014年出版了《安太郎の爺爺》。在這些作品中，我們可以發現，不論是寫新竹的記憶，寫日本的旅行，這些創作都離不開一位精神之父、知心之交——父親的心靈感召，換言之，其創作背後心理動機都源自於他對父親的眷懷，究其實質皆是以父親為核心的地方書寫。劉智濬〈陳銘礪的生命原鄉追尋〉指出陳銘礪的生命原鄉追尋書寫：

由於自身童年窮困與父親半生潦倒的經驗，可以連結到後來對社會底層邊緣人物關注的報導文學寫作，對父親的追憶則與父喪之後的日本旅行書寫存在深刻連繫。……異國旅行中對父親的孺慕與追憶，更在故鄉、原住民部落、異國日本之間形成以生命原鄉追尋為焦點的深層連結。……父親生前，陳銘礪追憶源自父親半生潦倒的窮困童年與蒼白青春，父親亡後，則在各種旅行形式中召喚對已然不在場父親的孺慕之情，藉此尋求一個可以讓生命安頓的所在。這種書寫的動力來自歸屬感的匱乏，既是成長階段窮困創傷的療癒，也是不斷重返人子角色、渴望父愛的追尋。<sup>2</sup>

從這段文字可知論者認為陳銘礪的所有寫作，都是源自於對父親的永恆追憶。甚至連日本文學旅行系列亦是為了懷念父親。陳銘礪在作品中試圖展現的，就是建構的一種回憶錄，賦予生命存照的寫作意義，並最終通過寫作獲得精神救贖的過程。正如他在《安太郎の爺爺》序文所言：

我用第三者的心情，行經故鄉新竹石坊街、父親最愛的大阪，細讀親情、書寫親情，不但能清楚見到那個連自己人生都掌握不好，愚昧的我；同時，也見到那個藉由父親的智慧光澤，從陰翳暗處因循光影走出無知、放縱的真我。<sup>3</sup>

在陳銘礪的創作中，我們不能忽視的是他對新竹原鄉和父親這份生命本源的回望與確證，作品表層的成長敘事承載的是一個歷經滄桑的成年人的尋根戀舊的情感，作者試圖通過對童年故鄉新竹的回憶來尋求心靈的歸宿。在其創作的情感脈絡裡，存在著兩種特殊的記憶表像：石坊街的年少記憶和父子親情。其創作目的在於尋找和重建精神家園，並在這一過程中完成對生命意義的追問。他的創作敘事結構包括兩層，表層結構是作者以成長為線索，將石坊街經歷的記憶集合在一起。深層結構是作者對成長的思考。在內、外兩層結構的結合與互補下，作品得到了完整的表達與闡釋。我們

<sup>2</sup> 劉智濬：〈陳銘礪的生命原鄉追尋〉，《台灣文學研究》第四期（2013年6月），頁205。

<sup>3</sup> 陳銘礪：〈能遇見你，真好〉，《安太郎の爺爺》，頁8。

透過對陳銘磻不同人生階段的空間書寫的探究，也許可以一窺陳銘磻對新竹的眷懷、到日本旅行的游移與心靈回歸等不為人知的心路流程的發展。

《石坊里的故事》是陳銘磻第一本對原鄉的書寫，石坊里是他老家的所在、舊時回憶的儲存空間，這本書就是一系列以此地為場景的故事，筆調溫潤。《父親》在2004年出版，全書主要書寫對父親辭世的哀傷，筆調淒楚感傷。所有的回憶銘記都因為父愛一直存在他心中。我們往往以為，人盡孝道那是早晚的事，可當你有條件盡孝時，或許親人就不在了。所以，孝道與鄉愁似乎是孿生兄弟，提起孝道，必說鄉愁，一想起鄉愁，便想起老父、老母與老家。《安太郎の爺爺》是陳銘磻繼《石坊里的故事》、《父親》之後，在2014年再次地對新竹成長的回望書寫，在前二書的基礎上更融入了作家對於過往人生的詩性反顧和思考。如果說：《石坊里的故事》是以自己的視角向讀者娓娓道來，《父親》是以自我和父親之間的對話為主，那麼，《安太郎の爺爺》則透過兒子安太郎的視角來看待兩個出生不一樣世代的父親的相處樣貌，作為一種親情的傳承。相較於前二書，筆調顯得平和從容。他寫《安太郎の爺爺》，父親已離世多年，石坊里老街原貌也已極大的變遷。而他也已經移居臺北和桃園多時了。本來以為，鄉愁僅是對父母雙親的牽掛，還有對老家老屋的記憶。如今，父母走了，老屋不在了，可是鄉愁仍舊揮之不去，就如那陳年老茶，時日愈久，味愈顯悠長。

對故鄉的眷懷一直是陳銘磻創作的一個重要主題，這條感情的流脈始終貫穿在他的作品中，有時是顯性呈現，有時是如潛流般的隱性呈現，只要抓住這條情感流脈，便為我們探究其創作心理找到了一個重要的視角：每個人都試圖在精神返鄉中尋找靈魂的安身立命之地。如此看陳銘磻的創作，他在關注著自己的故鄉時從淺表的現實層面到深層的異質層面，無不烙上了他對故鄉新竹思索的痕跡。他懷有怎樣的一個故鄉情結？又何以表達這一故鄉情結？這些都是值得我們探討的。本文擬從陳銘磻三部歷時性「故鄉系列」——《石坊里的故事》、《父親》、《安太郎の爺爺》進行探究。透過對陳銘磻原鄉書寫的三部曲來解讀他的故鄉情結。發現他呈現了階段性的心理發展——對新竹的認同與眷懷、對新竹的游移與疏離、對新竹的皈依與往返。這三部書皆是帶著個人感受對自己所處時空的「生命史記述」，隨著他的言說，將帶領我們走進歲月，捕捉那些散佚在正史之外的日常生活微光。散文中的回憶是一種審美體驗，是以作者個人經歷為基礎的感性體驗的再一次呈現。從成長書寫到旅行中見證人生風景，我們可以讀到他對原鄉情感的變化。回憶同時也傳遞了一個時代所特有的審美想像，見證新竹的時代遞嬗，為我們留住了新竹地區的歷史記憶。

成長是人生歷程中不可回避的命題，也是追尋自我的旅程，而此旅程必定是一個從無知到成熟、從迷惘到澈悟的過程，因此任何關於成長的敘事都具有廣泛的吸引力。本文試圖從成長的主線著手，對陳銘礮故鄉三部曲進行研究，以人與地方關係的角度切入，探析作者的成長的心路歷程。這些近乎回憶錄的散文集，圍繞著家庭的興衰沉浮，經過一系列生活的磨礪之後，邁向人生成熟階段的成長歷程，在歷經家庭困窘後所體會到生命的艱辛，並在其中表現出對現實人生的體悟，但最終在成長中不斷成熟，表現出對原鄉種種人性缺憾的寬容。

一般以為，生命的成長是需要時間來完成，卻忽略了人也可以藉著空間的移動來澈悟人生。空間的移動能在另一個層次上因為跳脫而形成了距離之下的理性觀照。在陳銘礮創作中呈現鮮明的經驗化地方書寫值得我們關注，卻鮮有人評論分析。在陳銘礮的創作中，地方空間除了作為人物活動的背景之外，自身也是個性鮮明的主體。新竹、日本、臺北等地在塑造地方圖景與區域想像方面扮演著核心角色，不同的書寫模式也反映了作者不同的精神指向和價值觀念。有鑒於此，本文選擇以地方書寫為論述點，闡述陳銘礮故鄉三部曲中地方書寫的審美價值與文學史意義。第一部分通過歸納陳銘礮筆下石坊里的地方概貌，分析他對地方的印象與情感，借助對具體作品的分析與評述，篩選出地方風貌中個性化、人文性的一面。探析陳銘礮如何將真實的地理標地轉化為充滿個人經驗、記憶與想像的地方。其次，地方書寫的精神之根以個體定位、人地關係二個維度為導向，剖析陳銘礮地方書寫的內在指向與終極訴求。對陳銘礮作品中地方書寫的考察，將有助於挖掘研究陳銘礮作品的新途徑，進一步探究台灣文學背景下「地方書寫」的文學價值。除此之外，結合地方空間與文學作品的研究將更好地理解文學空間的多維度價值和意義，也為未來文學創作和文學批評提供某種可供參考的視角與若干理論探討的前提。

## 二、心之所繫：對故鄉認同下所形成的地方依戀

「地方依戀」(place attachment)是人文主義地理學研究的關鍵詞之一，它主要體現為人與地方之間的一種特殊情感聯結。<sup>4</sup>地方書寫是當代文學研究中的重要主題之一，研究者往往透過運用「地方依戀」進行對作品的闡釋，或許更能夠作為研究論證的重要依據。畢竟人們對成長的地方有一份生於斯、長於斯、老於斯、死於斯的深情

<sup>4</sup> 參考朱竑、劉博：〈地方感、地方依戀與地方認同等概念的辨析及研究啟示〉，《華南師範大學學報》（自然科學版）第1期（2011年2月），頁1-6。

眷懷，藉著人與地方之間相互依存的關係而揭示了土地是自己的精神家園和靈魂的歸屬，並以地方意識的覺醒來思考人生。土地是一切生命之本，人必須樹立一種尋根溯源的土地倫理觀念，自覺地從根本上尋找土地之於人的生命養育之恩。

石坊里——一個記憶深刻的地方，我在那裡渡過童年、少年。一條長長的石板路，石板路後尾的四合院，四合院對街的小樓閣，我曾和父母、二姐、弟妹相依為命的過了將近廿年貧困的慘淡歲月。……

一直到現在，我依然無法忘記風刮小樓閣、雨打無簷庭院的心酸歲月。都過去了。縱然日子無花，也沒有絢麗的陽光，我仍感到心中有千萬感激之情。<sup>5</sup>

這裡很清楚地交代了自己的成長原鄉之於生命的意義。新竹，地處北臺灣最南的地理位置，古稱竹塹。都會和鄉村的身影同時浮現，在守舊與開新之間，在城市與鄉村之間，以新竹為地緣表徵的文化屬性也深深地影響了陳銘礮。時代與歷史對一個作家人格所產生的重大影響眾所周知。然而，考察一個作家人格全面形成的各種因素中，還有一個重要的組素——區域環境，可以窺視出特定區域的生態環境、歷史發展、人文素養及其精神結構。在這裡所說的「區域」，可以是行政區域，如新竹北區；也可以是文化區域，如竹塹文學；也可以是大的區域，如台灣文學。一方水土養一方人，一方水土也形成一種文化。如果說新竹特殊的地理環境賦予作家個性上的浪漫與多情，那麼傳統文化精髓則賜予他精神上的毅力與堅韌。

石坊里<sup>6</sup>，是陳銘礮生活了十六年的地方。這條街道因清代遺留下來的古蹟「天旌節孝」楊氏節孝牌樓而得名，陳銘礮以兒子的視角這樣描寫：

它是一條未及三百公尺長的小街道，充其量是條不起眼的老街；父親每次回新竹，習慣從東門街穿過三角公園，行走在並不寬敞的西門街，再經過舊省立新竹醫院到石坊街。他是風的小孩，喜歡風吹清涼的小男孩。<sup>7</sup>

從西門市場街道，很快的便能走近石坊街，那一條遺留著清朝時代歷史陳跡，被定為三級古蹟的楊氏牌坊的石板路，作家和他的家人從牌坊底下出入，不知道多少回了。

<sup>5</sup> 陳銘礮：〈記憶裏的石坊里——《石坊里的故事》後記〉，《石坊里的故事》（臺北：號角出版社，1979年2月），頁165。

<sup>6</sup> 石坊里的所在位置即今天新竹市石坊街，因為有清代楊氏節婦之節孝坊，因而得名。此節孝坊為清治時期，新竹第一座石坊，採四柱三間三層的建築形式，樹立了新竹地區石坊的代表風格。參考：<https://blog.xuite.net/apex.cheng/wretch/117810826>。檢索日期：2021/2/4。

<sup>7</sup> 陳銘礮：〈潛園九降風〉，《安太郎の爺爺》，頁56。

他可清楚了，楊氏節孝坊為新竹地區最早豎立柱三間三層風格的貞節牌坊，是清廷為褒揚鄉民楊居娘的親夫身故後，多次殉夫未成，堅貞守節二十一年，以母兼師，撫孤孝親，節孝感人，特別准予建造牌坊，以為感念楊氏操守的八股建築。<sup>8</sup>

這段文字，有口述歷史的價值。對於今天的新竹市市民和觀光客而言，有一種宣揚地方風物的價值意義。全臺灣現在剩下十二座石坊，新竹就佔了四座，楊氏節孝坊是唯一矗立於原地的石坊，建於清道光四年（1823），至今已佇立了近兩百多年的歷史。此坊位於西大路與石坊街口，是進出西門必經的街巷，在過去可是往南大官道必經之路，其鄰近潛園、天后宮、明志書院、淡水廳署等，使得楊氏節孝坊更顯突出。「石坊街」名字由來便是因為有石坊立在此地。在古代，石坊往往是地方上的精神堡壘，多半是朝廷為了揄揚民間具有德行和節操者而建造。這一座石坊里恐怕和一般古蹟相同，沒有太多的風情可言，更甚者還可能覺得那是封建時代對女性自主權的枷鎖，是不人道、壓抑的標誌；但從另一個角度來看，那是在地人的一種榮譽感，甚至是日常生活出入街道之中熟悉的情感記憶的所在。

石坊的位置，可以看出早期居民活動的路徑，它是一條街道入口的最佳意象與代表的標誌。同時，外地人也會從本地的古蹟文化領悟本地民眾的文化修養、生命情懷。正因為如此。陳銘礪以在地知情者的視角向人們展示出石坊街的取名由來。一個人容易在與他本性與氣質接近的人事中找到共鳴而得到強化。人往往在周圍環境的長期影響下不知不覺發生改變。陳銘礪回望故鄉的地理與文化，透過人與土地的關係，建立了自己生命的起點，展示了未來的前景以及多種可能性，把生命空間的疆域從現實的維度拓展到生命記憶的維度。他以兒子的角度來敘述家庭狀況：

狹窄的巷術充滿被世界拒絕的黯沈模樣，一如爺爺和父親自認被富貴摒拒於世界之外那樣，使得父親那張對貧窮不置一辭的童稚臉孔，無盡的歡笑，全在那裡中斷；他執意不肯把少年歡愉的年輪，暴露在現存生活，悶悶不快的環境下，心裡就想著：「這是怎麼回事？」<sup>9</sup>

當作家回溯自身的起源必然涉及家族興衰史和時代記憶，作家也由此而建立自我的生存責任感和人生價值觀。石坊里對陳銘礪來說，除了出生地的標記之外，更是他回憶成長不能缺乏的重要背景。因為他再也回不去月色下的石坊里，那個

<sup>8</sup> 同上註，頁 58。

<sup>9</sup> 陳銘礪：〈潛園九降風〉，《安太郎的爺爺》，頁 56。

有陽光相伴、刻滿辛酸與淚水的老地方：

雨季總會過去的，晴天也總會到來，石坊里的歲月，我感恩父親、母親、二姐，是他們使我有勇氣從苦難中認識痛苦，以及痛苦後的，希望的喜悅。<sup>10</sup>

石坊里對陳銘磻的意義而言，是一種正向積極的力量，家境的困頓苦難把他和家人的情感緊緊的連繫在一起。他在《石坊里的故事》中追溯自我的生命座標，交代了他出生在新竹石坊里一個日漸沒落的家庭。血緣親情潛移默化地影響了陳銘磻溫厚的性格與人生抉擇、創作走向。

陳銘磻在原鄉新竹生活了十六年，他在故鄉書寫系列中的新竹書寫，是作家對人生與土地之間的關係深入的倫理思考。原鄉往往是生命最初的源頭，框住了人們心中對地理空間的眷懷。陳銘磻在耳順之年寫的《安太郎の爺爺》序文中說：

我喜歡父親勝過母親，因為他容易親近。我喜歡母親勝過家庭，因為她的炒米粉裡有愛。我喜歡新竹勝過臺北，因為這座城市讓我嘗到故鄉的滋味。

「沙漠為什麼而美麗？因為它在某處藏了一口井」《小王子》如是說道。多年來，不斷尋找那口不知被藏匿何處的水井。<sup>11</sup>

每個作家都有自己創作的「井」。這口井，實際上就是作家自小生活的故土世界。這個我們甫一出生就觸摸到的最初的世界，滋養了一個人最初也是最真的靈魂。無論我們走到哪裡，始終被這種故土情結所牽掛、所糾纏。對於作家個人而言，他心中必然有一個心靈的故鄉，這個故鄉便是他從小生活的地方，會成為他永遠懷想的精神家園。在此作家已說明了他多年來的創作，一直尋找的就是原鄉那口生命之井。

陳銘磻對新竹市及新竹近郊的景點是那麼樣的熟悉，而且在文字中處處可見他曾留下的蹤跡，並娓娓道出關於這些景物的變遷。例如：離石坊里最近的城隍廟，在陳銘磻的筆下，有著屬於新竹人的驕傲。談到城隍廟，他可以如數家珍：炒米粉、貢丸湯、潤餅、新竹肉圓、蚵仔煎等家鄉風味；滿滿是舊時的回憶。從新竹市區的西門街、民富街、民族路、北大路、文昌街、武昌街一直到尖石鄉山地、新竹沿岸南寮漁港，陳銘磻足跡遍佈了新竹的山與海、都市與鄉村；由石坊里附近的石坊、古井、城隍廟、省立新竹醫院、迎曦門的景觀到南寮外海充滿生機的潮間帶、尖石鄉蜿蜒的馬利可灣溪畔旁的「錦屏觀櫻」……，陳銘磻不斷的用文字告訴讀者，新竹不是只有城隍廟。新竹的點點滴滴是一吋、一吋在心底慢慢累積起來的。面對新竹景觀與家庭人事的變

<sup>10</sup> 陳銘磻：〈記憶裏的石坊里--《石坊里的故事》後記〉，《石坊里的故事》，頁167。

<sup>11</sup> 陳銘磻：〈能遇見你，真好〉，《安太郎の爺爺》，頁8。

化，雖然有遺憾和傷痛，但是，原鄉始終是他心中甜蜜的負荷，正如他所言：「我和石坊里雖僅十六年感情，卻能在記憶中產生無比巨大的感覺一樣，充滿一種看來極為抽象卻是無法改變事實的故土情懷。」<sup>12</sup>

空間，是標誌人們生存的維度。在人世滄桑的流轉中，生活空間的頻頻變換、生存空間的步步遠去，都會在人們心中留下了難忘的印記，形成心理的紛繁複雜。新竹是個多風的地方，在這裡生活的人要學習與風共處；石坊里雖是個小地方，卻賦予了土地特殊的文化意蘊，砥礪了新竹人獨有的品格，也在作家的人格和品性上打下了深深的烙印。Tim Cresswell《地方：記憶、想像與認同》提及：

地方是一個人生命地圖裡的經緯。它是時間與空間的、個人與政治的。充盈著人類歷史與記憶的層次區位，地方有深度，也有寬度。這關涉了連結、圍繞地方的事物、什麼塑造了地方、發生過什麼事、將會發生什麼事。<sup>13</sup>

通常說來，人最容易與自身居住的環境，如住家居所或社區產生依戀的情感，形成一種地方感。地方感可以滿足人們情感聯繫的基本需求，地方感也可以展現人與地方之間的一種深切的情感連結。經由這種情感的連結，地方成為了自我生命與內在性格形成的一個有機成分。從人本主義的角度來看，地方暗示的是一種「家園」的存在，是一種美好的回憶積累的所在，能夠給予人們一份穩定的歸屬感。人與地方之間會形成一種情感的連結，這種連結會在人們心中形成一種「地方依戀感」。地方依戀指人與特定地方之間建立起的情感聯繫，並感到舒適和安全的心理狀態。所以人與地方的關係逐漸成為心理的問題。一種在情感上融入到地方的感覺；而在空間上，則希望與情感依戀的地方保持臨近的距離。這種對於原鄉地方感的重構也是回憶書寫的文本空間再現的重要主題。對陳銘礪而言，新竹始終是生命的原鄉，故鄉和人之間的關聯是無法切割的，縱使他已移居至臺北、桃園而落地生根，當年石坊里的種種也已經人事全非，他依然能夠聽見故鄉呼喚的聲音，因為，那是他的根，是最初的源頭活水。因為無法返回故鄉，於是只能用回憶建構，用文字建構生命圖像，也用文字建構一個成長的情境，從石坊里的圖像開始，成為作家敘述生命的基礎。

<sup>12</sup> 陳銘礪：〈來世續前情〉，見《父親》（臺北：宇河文化出版社，2004年6月），頁119。

<sup>13</sup> [英] Tim Cresswell 著、王志弘、徐苔玲譯：《地方：記憶、想像與認同》（臺北：群學出版有限公司，2006年12月），頁68。

### 三、成長書寫下的空間隱喻：空間意象與生命境界

成長書寫必須依附一個特定的空間或場域成為文本的敘事場景。人的感情與思考投射在這個特定的空間，便使得空間成為一個形象化的意象，具有情感的隱喻。再通過讀者解讀空間的符碼後，更跳脫對象本身的客觀的、單純化的表述，自然承載了生動豐富的意涵。

法國著名的哲學家、科學家和詩人加斯東·巴什拉（Gaston Bachelard, 1884-1962）在其著作《空間的詩學》（LA POÉTIQUE DE L'ESPACE）一書中，從形象學出發對空間形象進行研究。巴什拉認為空間並非填充物體的容器，而是人類意識的居所。他指出：「人類的居住空間——家屋——是我們的第一個宇宙（Cosmos）」<sup>14</sup>，這裡已經說明了我們自一出生所居住的地方就是家屋。它是我們和親人共同生活的場所和居住的空間。「家屋」顧名思義，是我們和家人共同生活居住的建築與空間。家屋作為私人空間，其主要功能是為人們的身體提供居住和活動的空間。它不僅是可以包容我們身體的物理空間，更是者安頓魂魄的魂體空間。更為重要的是，家屋與人的生命體之間是一種相互依存共構的關係。「家屋庇護著日夢，家屋保護著做夢者，家屋允許我們安詳入夢」<sup>15</sup>，說明了家屋是人類在世界的居所，家屋是反映了個人親密、孤獨、熱情的意象。我們在家宅之中，家宅也在我們之內。我們詩意地建構家宅，家宅也靈性地建構我們。巴什拉提出，在家宅中，臥室代表了居住空間，也是內心空間，而家宅外面的自然界就是外部空間，外部空間與內心空間並不是相對立，而是相互呼應，相互依存的。外部空間和內心空間的界限也不是涇渭分明，而是有一個交叉模糊的區域，即公共空間。不管是居住空間、公共空間還是自然空間，都體現了人物的情感世界。筆者在本節運用巴什拉的「空間詩學」對陳銘礪故鄉書寫進行分析，論述陳銘礪成長書寫的空間意象，通過這些空間意象解析人物心理狀態，透視其內世界。陳銘礪在作品中所構建的空間不僅僅是一個場所或背景，更是情感和內心的重要載體。筆者在此節中，闡釋作家的內視域在不同空間的逐層展開，從而揭示孤獨感的起源和特點。

#### （一）對成長空間一家的印象和記憶：在苦難中的成長

在陳銘礪就讀民富國小五年級的時候，他在石坊里的四合院家宅正發生產權歸屬問題，加上他的父親不是個好與人爭權奪利的人，最終他們一家人被親戚趕離朝夕相

<sup>14</sup> [法]加斯東·巴什拉著，龔卓軍、王靜慧譯：《空間的詩學》（臺北：張老師文化出版社，2007年1月），第一章「家屋，從地窖到閣樓·茅屋的意義。」，頁66。

<sup>15</sup> 同上註，頁68。

處的四合院，全家大小窩在陽光幾乎射灑不到的破舊瓦房。小閣樓的日子，對一家人而言，是一個不折不扣的煉爐，他是這樣描寫他的成長空間：

那時，石坊里我們的住家，陰晦、潮濕，小樓閣每遇雨天總是濕氣凝沉得叫人感到不安，感到一無所有日子很苦悶。逢到刮風的時節，四壁作響，彷彿房子隨時都可能倒塌。<sup>16</sup>

一間小小的半樓閣，上舖三塊榻榻米，左加兩張矮桌子，牆壁上貼滿和掛滿孩子們的玩意兒，灰塵、小蟲一直和我們生活了好幾年，臨到颱風季節，我們真的必要拿著水桶四處接納頭頂瓦縫裏流滴下來的雨水。<sup>17</sup>

過去我們的生活一直陷在經濟困頓裏，將近廿年的時間，我們無法抬頭，無法昂然的同人們談話，畏縮得像這個世界四處全是黑暗，就連偶而吃頓比較痛快的飯，都要關起房門，深怕被鄰人評頭論足，懷疑我們那來的錢吃得那麼豐盛。生活實在必須要相當的勇氣，才能面對橫在眼前的阻逆。石坊里的歲月，我們亦曾在灰暗的小樓閣裏泣淚，尤其逢到學校註冊，每一回都叫我們煩憂慮得不知如何去面對這個痛苦的事實，我們哭嗎？那是無濟於事的；我們放棄嗎？父母是不會答應的。<sup>18</sup>

在這些苦難的描述中，我們可以觸摸到陳銘礮苦難敘事與個人成長的關係，成長是對苦難的不斷克服與超越。成長充滿苦難，苦難卻並未打倒作者，而是讓他以一顆敏感、細膩的心去觀照外在世界的人和事。同時，家人之間的脈脈溫情，也都讓這成長充滿著濃濃的詩意。生活是動態的、變化的，少年也是在動態的生活中不斷成長。在成長過程中兒少也必須克服一個又一個的苦難。陳銘礮對苦難的抒寫並沒有使我們灰心、失望，相反的，苦難中的愛與美、貧困中人性的堅強與高貴，愈顯其價值。陳銘礮在全家搬離石坊里之後，離開了那一段將近二十年的貧困歲月。不過，這樣的搬遷並非由於全家的意願，只是因為被親戚「趕出」他們居住已久的房舍。但是，由於石坊里的困境，陳銘礮不僅和家人情感緊密相繫，也體會到人和人之間除了殘酷的現實，還有相濡以沫的情感。當他們一家人要離開石坊里的時候，他描寫了當時心情：

<sup>16</sup> 陳銘礮：〈傷心的母親〉，《石坊里的故事》，頁 46。

<sup>17</sup> 陳銘礮：〈小樓閣裏的女人〉，《石坊里的故事》，頁 67。

<sup>18</sup> 陳銘礮：〈感激〉，《石坊里的故事》，頁 136。

一切像是即將改變了似地。走在窄小的石坊街上，我眼前展現的景像，彷彿顯得亮麗無比。我真應該去跟一起同我渡過童年光陰的石、樹、電桿和一些老人打招呼，告訴他們：石坊里陽光真好，它滋哺了我一個長長的童年。<sup>19</sup>

這群熟悉的地方、家人、鄰居，對於陳銘磻日後的創作，有著極大的影響，不管他們對陳銘磻「曾經」存在過的意義是什麼，現在全部都昇華為他筆下的人生百態、或者隱沒形成他的內在信念。

就要離開石坊里了，這個種下我們童年苦楚、不快的少年的地方，當我們踏離鄰人們銳利而又刻薄的眼光時，我們可以更快樂和真實的擁抱我們的大地。因為，我們正努力學習凝聚開拓胸襟去看生活，以及用我們的真誠去認真的活著。<sup>20</sup>

每個人的生命印記，往往鑲嵌在一定的時空之中。人們往往感嘆時間的流逝，卻忽略了空間的深邃。空間有具體的形象，有鮮明的畫面，所以往往透過空間的回憶，能讓我們重溫昔日的種種。雖然家的記憶是那麼的困窘，但在時間流逝中，卻總有一些人事和夢想一起定格在這個空間裡。陳銘磻借助苦難表達了自己在成長中複雜的心路歷程，但他更強調人面對苦難的態度，堅韌、硬骨、自尊，對悲苦的超越，這是兒少成長時珍貴的情感體驗。

## (二)與灰為伍的小閣樓窗口：承載孤獨卻豐富的內心空間

文學創作作者生活經歷的反映，人們總是生活在一定的場景之中，因此作品也免不了會打上特定的空間烙印。在陳銘磻故鄉系列中，「樓」是一個經常出現的意象，但此「樓」並非一般古典詩詞中的亭臺樓閣、園林假山，而是「小閣樓」逼仄狹小的空間，小閣樓成了陳銘磻一家人在新竹石坊里最後的棲身之所，這樣的居住空間暗示了陳銘磻生活上的封閉與匱乏，正如中所描述的情況，陳銘磻母親性格缺乏溫柔耐心，凡事以謾罵數落為手段，這讓陳銘磻不知道怎樣和母親相處；他對鄰里擯拒鄙視的眼神十分敏感，他的內心空間處於封閉狀態，這是陳銘磻孤獨感產生的一個根源。

法·加斯東·巴什拉《空間的詩學》中探討了個人出生的房間，他認為，居住的空間是人類自我形象的真正起源，我們所居住的臥室不只是一個提供睡眠的地方，也是一個人的庇護所，是我們寄託情感和夢想的地方，臥室在承載個人感情的同時，也

<sup>19</sup> 陳銘磻：〈走在石板路上〉，《石坊里的故事》，頁156。

<sup>20</sup> 同上註，頁157。

象徵了個人情感的呈現方式。一個人居住空間的裝飾是自己情感的表達，按照自己的意願去裝飾臥室，臥室才能有生命，才能情感化。<sup>21</sup>臥室本應溫馨舒適，但對於陳銘礮一家人所擁擠的僅有三塊榻榻米大的小樓閣而言卻是不可得的奢想。一年四季，陳銘礮和手足把絕大部份時間都安放在小樓閣：「小樓閣雖然潮濕，甚至在達到較大的震盪時，瓦簷上的灰塵便落人一鼻子灰」<sup>22</sup>，雖然那一段與瓦灰為伍的日子，讓人感到埋怨不平，但他們反而因為一起聆聽羅蘭小姐的「安全島」節目而得到精神的滿足。巴什拉將家宅進行解構分層，認為樓上的房間象徵著理性而樓下的地窖象徵著非理性。在巴什拉看來，閣樓象徵著理性。較高的樓層和閣樓是夢想者建造的，在明亮的高處所做出的夢中，我們處於理智化投射的理性區域。所有的思想在接近樓頂時都變的清晰，當人們處在閣樓上的房間時，就能夠理性的思考。<sup>23</sup>陳銘礮他常常待在閣樓上，這也意味著他的內心世界常常可以安靜的思考。閣樓象徵著一個理性的、封閉的內心空間，阻隔了外界的紛亂與熱鬧，成為了一個產生孤獨的安靜之地。陳銘礮基本上常處於自我封閉和孤獨的狀態，但是「熱情往往是在孤獨中燃燒著」，正是在封閉的孤獨之中，熱情才醞釀它的爆發。因為居樓臨窗，所以「以內視外」成為一個慣常的視角，正因為那一扇窗，讓他看到窗外有陽光：

石坊里小樓閣頂上，有一扇窗，那是們家小孩在遭逢生活苦難時，常坐著仰望浮雲的地方；它是我們心中唯一可見亮麗的神，是我們生活中最憧憬的光明。常常，坐在天窗旁，我們會把一切的思想放逐到無法捉摸的國度，我們靜、我們悟，我們願意沉寂的去接受一個空洞而無知的天際，也不肯讓生活的苦楚佔去心中大部份的世界。

於是，在過去那段慘淡、無華的歲月裏，我們雖冷清、貧窮，但卻擁有一掬天窗帶來的熱力。<sup>24</sup>

固然小閣樓似禁錮隔絕，但樓中窗框也是一種「開啟」，使人脫離現實情境而進入某種精神境界。陳銘礮他們兄弟姐妹常常圍著那窗口聊天唱歌，「那是一幅我們記憶裡抹不去的，唯一的幸福」，「一點點的快樂或一點點的喜悅，都可能叫我們感到生活充滿希望，我們不願做任何幻景的模擬或想像，只願在那個自覺可親的世界裏，

<sup>21</sup> 參考自〔法〕·加斯東·巴什拉《空間的詩學》（臺北：張老師文化出版社，2007年1月），頁66。

<sup>22</sup> 陳銘礮：〈安全島〉，《石坊里的故事》，頁142。

<sup>23</sup> 參考改寫自〔法〕·加斯東·巴什拉《空間的詩學》（臺北：張老師文化出版社，2007年1月），頁80-82。

<sup>24</sup> 陳銘礮：〈天窗〉，《石坊里的故事》，頁146。

勇於面對苦難。」<sup>25</sup>，一扇小窗，就創作主體來看，樓中窗框這一「隔」、一「通」，也為主體選擇了一個特定的審美觀照的角度。一「隔」，所引發的情緒便是強烈的孤獨寂寞的內心體驗。確證孤獨感，是個體有生命體驗的表徵，也是個體有生命意識的展現。但人生總在黑暗中尋找光亮，在冷寂中擁抱溫暖，陳銘磻和手足們明知憂傷是苦，卻樂於把小閣樓當作是受苦的避難所，樂於在那裡編織美好的樂事。樓閣上的世界狹小而寂寞，在那狹小的空間，卻有一窗可以擁抱廣闊的視野可以釋放壓力。

當一個人跟自己獨處時，會拉出無限的思考空間，讓自己能超越於現實桎梏。陳銘磻通過對空間的描寫，傳達了自我的生存體驗和生命思索，形成了獨特的成長體悟。如此難言的生命體驗便透過其空間意象曲折反映其內心世界而感染讀者。

### (三)消失的童宅，荒敗的潛園：體證華屋山丘的人世滄桑感

石坊街的三十九號是陳銘磻出生居所，在他年少時代家道中落，這條街道總是泛著使人昏眩的苦悶氣味，但在那一段慘淡的日子裡，他最喜歡對街「童宅」那片綠意盎然的庭園。「童宅」是富貴人家御用的壯觀花園，美景令人陶醉，但他卻習慣站在頹圮的圍牆邊聆聽蟬鳴：

看膩了老舊屋宇，以及逝去歲月的變遷風華，就像站在童宅庭院前的石階，那零落成長的老樹，年年黃綠更迭，不也無言古寂靜的流傳季節變化的無聲無息？初春等待花開紛紅的緋櫻，夏季等候涼風徐來，想季節在聲息變化中傳遞生命氣象，如此簡明易懂，如此撩撥胸中暢然之心，富於詩人般的氣息，可是他年少情懷一時之興？……總之，他著意喜歡站在外人「禁止進入」的童宅看天空雲彩，是不想抱持消沉的思想，自己看起來「真的」像個落魄人家的後裔。<sup>26</sup>

正如同歐陽修所說：「人生自是有情癡，此恨不關風與月」，人的喜怒哀樂、多愁善感是與生俱來的，無關風月，自然界的風花雪月本屬無情之物，只不過在一些多愁善感的人那裡，經有情之眼觀之，便被浸潤了多種多樣的情緒色彩，成為他內在情感的物化表現形態。陳銘磻看童宅，也因家道中落，歷盡離合悲歡炎涼世態，加上其敏感多情的性格特點，「以我觀物，故物皆著我之色彩」，具有了鮮活的生命力和感人的力量，反而可以在內心為自己開闢出了一片綠波容與、花草繽紛的美麗天地。

在苦悶的成長過程中，遇到不順心或不如意的事時，陳銘磻會在放學後一個人悄然步行到臨近西大路巷街裡的「潛園」：

<sup>25</sup> 同上註。

<sup>26</sup> 陳銘磻：〈潛園九降風〉，《安太郎の爺爺》，頁59。

枯槁土牆，湮沒在少人進出的民宅一角，看青草年年失去生機的廢園頹圯，僅剩一堵牆垣的「潛園」古蹟，可是他幼年探秘戲耍的所在，他無法想像那片由清朝文人林占梅建造的亭臺樓閣，過去曾是堂前飛燕，文氣鼎沸的雅士聚會堂奧，如今為何淪落到野生雜草長過簷前朱紅？喏！怎不教人感歎時過境遷？春天的清風悄悄吹過，西門街的潛園廢墟，沉埋歲月之中，少不得讓人嘆喟芳華不再；歷史飄渺，這去的何止無情歲月，「舞時飛燕列，夢裡片雲來。」輕拂而過的燕子，到底隨風飛到哪裡了？<sup>27</sup>

陳銘礪這段文字是由歷史遺跡、文化名勝頹圯所引起的觸動發端，與地域文化的關係密切。潛園，是新竹一座已消失的園林，由清朝詩人林占梅所建，位於竹塹城西門內，曾被譽為臺灣四大庭園之一。因日治時期開闢西大路、中山路，園林本身遭到拆毀，僅存建園者林占梅親書「潛園」的大門、八角井及幾棟老屋，而石獅移至新竹市市議會門口。「舞時飛燕列，夢裡片雲來。」昔日的繁華，都化成一場夢，飛燕成為華屋山丘的歷史見證人，我們似乎看到作者的滄桑的內心感慨，這或許也是自己在特定和特殊的生存條件下的心靈變奏曲，具有縱的歷史感，橫的地域感。縱橫相交而成十字路口的現實感。或許是因內心深處揮之不去的念舊情緒，讓荒涼的潛園成為了作家沉潛自己的心靈高地。陳銘礪從潛園這個特殊的文人庭園空間的今昔對比，思考其特有的文化價值；從中我們也可以見到，這樣的場域空間如何由一個物質處所，轉化為作家的精神空間，及其所表現的文學象徵性。從地域文化的角度關注潛園遺跡的懷古書寫，對竹塹文資保存而言具有特殊的價值與意義。一是因古跡激發而形成的感懷；二是以景物的永恆襯托人事的易變，在此也表達出了作者對存在的思考、對命運的憂慮，對人生的憂患意識，從中可讀出曠古的歷史感、渺遠的空間感和深沉的滄桑感。

巴什拉在對「內與外的辯證」論述中認為：內部空間和外部空間並沒有停留於它們在幾何學上的對立。外在空間難道不是一個消失在記憶的陰影中的古老的內心空間？<sup>28</sup>自然環境，即外在空間。在文學作品中，自然環境是人類情感表達的重要角色，作家通常會通過對自然環境即外部空間的描述，將人物的情感表現出來。在作者對童宅和潛園的觀照中，自然環境的改變和內心情感的發展相呼應。這些場域空間對他的創作心理必然產生了一定影響：似乎遺失在人間的「遺憾」都在「另界」以另一種形式得以補償。似乎在告誡人們不要害怕失去，因為失去是另一種形式的得到，不要活

<sup>27</sup> 同上註，頁 69。

<sup>28</sup> 參考自〔法〕加斯東·巴什拉《空間的詩學》（臺北：張老師文化出版社，2007年1月）〈第九章內與外辯證〉，頁 313-327。

在過去，人間正道是滄桑，即使過去有許多美好，令人遺憾，還是要告別過去，活在當下。唯有成長，雖有前進，方可不負韶華、不枉此生。

#### (四)省立新竹醫院：生命傷痕的公共空間

在居住空間和自然空間之間有一個交叉的區域，即公共空間，在這個空間中人們和他人進行交往和交流，陳銘礮童年從封閉的居住空間小樓閣走出來，進入和外界進行情感交流的公共空間當是臨近石坊里的省立新竹醫院後面的空地，就是這樣的一個公共空間。新竹醫院後面一片空地是他和兒時玩伴嬉游的地方，讓他的情感找到了可以寄託的地方，他也由此暫時擺脫了孤獨的感覺。愛熱鬧，也是因為愛喧嘩中可以融入人群。新竹醫院後面的空地變成了一個喧嘩與騷動的場所。他也難以忘懷，這也是當年他曾與友伴在新竹醫院後面空地埋葬他心愛兔子的地方，陳銘礮對新竹醫院有了複雜難言的感覺。

舊省立新竹醫院原是一片苧麻園，日治期間被建造成醫院，建築風貌保有巴洛克式的典雅風格，醫院四周與磨石矮牆之間，留有大片綠色草坪，是鄰近石坊街的孩童嬉戲場所。<sup>29</sup>

在西門街上的新竹醫院如今已查無舊址，筆者在西門街附近生活了二十多年，知悉它的位置就是當前的「大遠百」，大遠百的前身正是被廢棄了多時的新竹醫院。物換星移，已消失的建築，還留有著陳銘礮和兒伴一起埋葬寵物的過往舊事。成長是一個不斷失去和收穫的過程。陳銘礮對每個空間的片段式的回憶，婉曲地傳達出了生離死別的不可抗拒性以及作者對於風物不再的深沉無奈感。同時展開對童年和故鄉的追憶，並在失去與尋找中重建自我的精神家園，完成對生命意義的追問。

年少是每個人的生命原鄉，年少的經歷潛移默化地影響著一個人的性格和心理，從而對人的一生產生深遠的影響。童心的詩性本質與成人的世故複雜形成鮮明的比照，成人世界的悲劇和苦難，也因為童心的純淨心靈的觀照而有了陣陣暖意，煥發出被成人世界所遮蔽的人性光輝。因此，作者回望兒少的種種，其潛在原因在於作品中的童心體現與他的人生價值取向有著某種心靈上的契合。陳銘礮始終是一位保有赤子之心的人

本節通過對陳銘礮故鄉系列的居住空間、自然空間和公共空間進行與生命聯結的分析，分析作家的孤獨和對孤獨的逃避，來探究這種孤獨感的永恆性和不可逃避性。

<sup>29</sup> 陳銘礮：〈新竹今夜下著雨〉，《安太郎の爺爺》，頁75。

生命空間被壓縮必然導致個體生存境遇和心態的改變，在此情境下，更加體現了家道中落的尷尬，以及家庭內部難解的許多複雜的矛盾。由地緣文化所衍生的文化精神必然奠定了一位作家創作的內在基因，並在某種意義上決定作家的創作選擇和價值取向。從空間視角出發，解讀陳銘礪在社會城市化進程的背景下，在家宅空間中的生存困惑；在空間的位移和轉換中，如何突破理想與現實的矛盾；在身之所處的空間書寫中，如何尋求靈魂釋放與自我重塑。這也體現了陳銘礪不斷反思與追尋自我的過程。其中也隱含著他對於「年少」和「鄉愁」的深層次情感表達。

## 四、成長的引路人：精神之父的身份呈現

一部成長主題的作品須成功塑造「成長者」的形象，並通過這一形象的刻畫來闡釋主體的生成，揭示成長主題的豐富內蘊。與之相對應，也必須塑造指導成長的引領者形象。「成長者」與「引領者」形成一組對立而且統一的互動關係。對於成長者而言，「精神之父」的出現，其意義並不在於給予主體多少解決問題的實質支援，而是通過對成長主體潛移默化的教育，促使成長主體激發內在潛能獲得人生真理，從而產生價值觀、人格提昇和成長的飛躍。

### （一）感父：感知父親的人生態度

自我主體性的確立貫穿於個體成長過程的始終，成長題材總是對此進行著不懈的關注與追問，對人性與人的存在狀態進行解析。在對自我主體性的探索之路上，成長中的主角們有著怎樣的精神遭遇與心靈圖景，如何認識自我、塑造自我，成為成長書寫所要表現和聚焦的核心內容，並在很大程度上體現為對父輩與子輩內在與外在關係的體察與表達。對父輩與子輩關係的考察，可以闡釋成長書寫中觸使自我成長的深層動因，由此揭示個體生命由懵懂的孩童少年成長為一個完整自我的歷程，進而探尋人的主體性的生成根源與發展路徑。父親是陳銘礪成長過程中最為重要的人物，父子之間的情緣貫串了他的一生。父親是日治時代成長的青年，對日本有一分難解的迷戀：

出生於民國，取名卻叫清朝，一輩子日本情結繞心，民國·清朝·日本·臺灣，四位一體。<sup>30</sup>

<sup>30</sup> 陳銘礪：〈序情：天使·我父〉，見《父親》，頁11。

陳銘礪的父親是成長於日治時代的人，飽受父母疼愛送去大阪留學讀書，一生充滿日本情結，渴望自己的兒子也學習日語，以便從中體會他多彩多姿的青春往事。陳銘礪是在新竹成長的臺灣人，他一直未能理解父親為何對日本有如對新竹一樣的眷戀。他和爸爸三度同遊東瀛，當時他心中頗不以為然：

當時，我根本得不到父親念舊情懷的共鳴，實在弄不清搞不懂，昔日舊地校園早已不知去向，滿街大樓林立的大阪城，他曾經住宿的所在地，物已成非，他卻神情默然的站在某條我不知名的街道某處，發出無限緬懷的表情說，就是這裡啦！

緣於漫無目標的穿街過巷，我心底確曾納悶的直嚷無趣，……為甚麼千里迢迢跑日本來，就單為找尋一個早已化做空幻的舊影陳像呢？<sup>31</sup>

在父親生前，他未必能理解父親日本情結。等到父親去後，因深沈的父子之情，讓陳銘礪愛屋及屋，想「用一輩子情感，愛他的鄉土，他的往事，愛他鮮明記憶裡所有歡喜與痛苦」<sup>32</sup>。

父愛與母親不同，它是像山一樣的沈穩與厚重的，平日也許不會像母親落實在絮絮叨叨的提醒中，但對子女無微不至的關愛卻不下於母親。緊扣著父愛的這條線索，作者在文中對父親的形象展開許多細膩的論述。雖然面對家道中落，在厄運面前有過痛苦掙扎與命運作鬥爭以及人情冷暖的反抗，但更多的是顯露出父子之間的淒涼而又辛酸的愛。圍繞父愛這個主題展開論述，透析了作者在字裡行間中所蘊含著的人子孺慕情懷。

沉悶和不安的氣氛，影響著家人的情緒；往往，母親會為了家計和父親鬧得整個星期彼此不講一句話，孩子們唯有躲到小樓閣去編織各自的心靈世界，和組合因貧窮而帶來的強忍的毅力。

孩子們並不在乎窮困，也從未去貪戀一切世俗的浮華與物質享用，然而卻因此憎恨起母親的無理和毫無見識。<sup>33</sup>

說起父親，也實在夠寂寞的，日日夜夜為了一家大小的生活，長時間浸漬在沒有歡笑的風雨中，就是母親，也常因為家計的拮据，和他隔著一層濃重的疏離。只有偶爾孩子同他談起學校的種種，他才稍稍露出快樂的感覺，不過，即使在

<sup>31</sup> 陳銘礪：〈循你的路走〉，見《父親》，頁74。

<sup>32</sup> 陳銘礪：〈風城不下雪〉，見《父親》，頁21。

<sup>33</sup> 陳銘礪：〈母親的傷心〉，《石坊里的故事》，頁40。

快樂時候，他內心還是充滿著莫可奈何的感覺。<sup>34</sup>

在成長中，母親缺乏溫柔的耐心、對父親經常惡言相向，然而，這位拙於生計的父親卻與兒女的關係十分親近，得到兒女深深的敬愛。這使得作者在作品中表現個人的成長、如何尋找自我、處在父母不和諧的關係等深刻命題時有了一個獨特的視角，崇拜父親、眷懷父愛成為其創作的動力和核心情感，也使得陳銘礮的作品展現出獨有的個性和珍貴的藝術價值。那就是在逆境中的感恩之心：

父親從來不飲酒、抽煙，獨愛品茗，對孩子們的教育，從不施以壓力，也絕對不過份干預孩子們的活動，他要孩子們在自由發展的情況下，養成獨立的個性，因為，他要他的孩子成為頂天立地的漢子。<sup>35</sup>

他雖然無法讓我們同別人家的孩子，在食衣住行方面有更豐裕的享用，但他的任勞任怨和他的愛心，使孩子們日後在生活中，能意會到精神和物質的最大抉擇；對於孩子們能確切的認識精神殿堂的價值。<sup>36</sup>

在童年成長和人格發展的過程中，父母的思想與行為直接和潛移默化地影響著成長期青少年的心理與智力發展。在通常的社會生活中，父親是家庭經濟的主要來源，通過從事某種職業維繫著整個家庭的發展。無論城鄉，父親的主導能力決定了家庭的興衰；在通常情形下，父親還承擔著家庭與社會的交互活動，主導著主要的人際交往。基於此，父親形象已建立了在家庭中的地位。家庭本身就是一個微觀的社會，濃縮了社會形態和人際關係。

父親形象的內涵作為一個宏闊而又豐富的語義場，在陳銘礮的成長書寫中或顯或隱地傳遞著重要意味。對父親這一社會與家庭身份及其所代表的潛在權力的信奉，使父親，無論是肉身之父還是精神之父，成為成長中的兒女無法回避的存在。成長書寫所表現的父子關係模式是作家成長歷程的重要參與因素。

## (二)崇父：認同與尊崇舉步維艱卻坦蕩從容的父親

陳銘礮父親成長在日據時代卻有著一個守舊的名字——陳清朝，其人品與資質讓陳銘礮引以為傲。在陳銘礮的眼中，他雖然是個不擅維持家計的父親，但是卻是家中孩子的榜樣。他豪爽、不喜歡計較物質上的得失、為家中的生計及孩子們的學費舉債，為了理想去辦文化刊物、甚至在雨後的日子領著孩子們去鋪路。或許有些浪漫主義的

<sup>34</sup> 陳銘礮：〈謝謝爸爸〉，《石坊里的故事》，頁 40。

<sup>35</sup> 陳銘礮：〈謝謝爸爸〉，《石坊里的故事》，頁 42。

<sup>36</sup> 陳銘礮：〈謝謝爸爸〉，《石坊里的故事》，頁 43。

色彩，而經常受到妻子的奚落，但父親的一切，幾乎是陳銘礮的個人養成的榜樣。也就是因為這樣，即使面對接踵而來的家計問題，他在文字中始終展現對父親的支持：

他喜歡我們。我們在石坊里小小的樓閣頂上，雖渡著一段和著辛酸淚水的日子，可是，我們也喜歡他，敬重他——那種說不出理由的喜歡，一直維繫著兄弟姐妹在潮濕的頂樓上安份守己的生活的主要力量。

那麼多年了，生活多波折，卻平穩如細細的流水。事實上，父親的拙於生計，並不損於整個家庭的更往前推進，我們實在沒有任何理由抱怨我們的物質比不上他人；更沒有權利要在得不到一般人應有的享樂而自甘墮落。<sup>37</sup>

這樣的告白，是一個孩子對父親最大的體貼。父親雖然無法滿足家中物質生活的匱乏，但是精神生活上卻讓他們充實不少。四合院的痛苦記憶，反而讓他們記取一家九口在小土屋相依為命的辛勤歲月。即使父親他很少說出一些什麼感性的話，只是沈默的用他的行動來教導孩子。身教遠比言教來的讓陳銘礮印象深刻，即使鄰人在他們最窮困的時候攻訐父親的行為：「回去告訴你爸爸，沒錢還債就別住在石坊里，別以為人家說他心地善良。呸！修橋、鋪路誰不會。」<sup>38</sup>苦難的日子反而讓他們認識了生活是一種何其需要精神與意志與四周惡劣的環境搏鬥，才能擁有一顆堅實的心，這都是父親帶給他們的生活信念。

如果說父親是陳銘礮身教的代表，那麼二姐該是陳銘礮精神的導師。和母親那樣刻苦為家、嘮叨生計的形象不同，二姐對於陳銘礮的人生觀有很大的啟迪。窮困、苦難的他們，原本有權利傾吐傷痛埋怨，但是，他們卻在二姐的開導下，有了許多新的人生觀。看待生活從此有了另一種哲學。「一個幾近破敗的家園，他無形的力量不時的左右弟妹的心智，他給這個家永恆的愛心。」<sup>39</sup>他對二姐的依靠，甚至是一種「被救贖式」的。在他二姐北上求學的那段時期，陳銘礮甚至因為缺乏可以訴苦與抱怨的對象，幾乎覺得自己年少精神的無依。從導引大家去聽羅蘭的廣播節目到閱讀文學作品、學唱老歌，石坊里的生活幾乎在二姐的帶領下有了另一種美好的記憶。這樣的引領，即使到了搬離石坊里，仍然持續著：「能夠從陰晦的困境中走出來也是好的，我們的努力必須是不停息的，因為我們將擁有一個新的開始。」循著這樣樂觀、開朗的思考，陳銘礮漸漸的走出石坊里的陰霾。就像他說的：「石坊里的陽光真好，它滋補了我一

<sup>37</sup> 陳銘礮：〈石坊里〉，《石坊里的故事》，頁 161-162。

<sup>38</sup> 陳銘礮：〈父親的十塊錢〉，《石坊里的故事》，頁 13。

<sup>39</sup> 陳銘礮：〈走在石板路上〉，《石坊里的故事》，頁 155。

個長長的童年」<sup>40</sup>，辛酸被新生活暫時塵封在記憶中。

### (三)尋父：在異鄉日本尋找一份熟悉，循著父親之路走的一種生命之旅

這裡的「尋父」，並非具體尋找現實中的人事物，而是在父親死後對父親精神世界的尋找。

我是遲來了，臺北的交通讓我無法即時陪在你急救的病榻旁，我的遺憾，今生今世不知怎將彌補？我深切了悟，自你走後那一刻，我不僅失去唯一的父親，同時也殘虐般失落唯一的兄弟、唯一的朋友，這層骨肉親情的永隔分離，換我內心的空虛成為不折不扣的孤單，猶在深冬充滿霜冷的逆風裡迴盪不已。

我說這種亦父亦友的感覺，你一定明白，那是我許多生命過往和許多你真情父愛的交疊，留下的烙心痕跡。你走後，我突然變得很愛回憶過去，回憶一幕都會叫我鼻酸淚流的陳舊往事。<sup>41</sup>

他的作品中貫穿著一種心理情結：兒子與父親之間既依戀又負欠的自責。糾纏成為心中難解的情結。而正是對這一情結的認識和探索成為貫穿陳銘礮所有創作的原動力和核心情感。

離開石坊里之後，陳銘礮的父親晚年在竹北度過，但是他心中對新竹的摯愛，口口聲聲念著他不是竹北人，不要客死竹北，交代陳銘礮在他往生之後，希望能葬在新竹。

他這緣繫來時塵的唯心所現，和別人問起我哪裡人一樣，是生出與土地相互皈依的真性情感。<sup>42</sup>

但陳銘礮最終無能依父親的遺願，讓他在新竹現有的公墓裡塵歸故鄉，甚至在出殯時因下葬時辰的禮俗之說而無法讓父親的靈車隊伍從竹北循著他過去居住的石坊里再巡禮新竹一周。「因為這個緣故，我始終悔恨原本可以讓你擁死後幸福的清明感動，迅速消失」<sup>43</sup>從石坊里甘苦與共的《石坊里的故事》的父子情到《父親》中對辭世的父親深情的思念，我們可以見到一個兒子對父親生平的回憶、悔恨自己對父親的種種，陳銘礮對父親的情感，如同故鄉的依戀一般，深深的盤踞在腦海中，成為貫穿他一生

<sup>40</sup> 陳銘礮：〈再見石坊里〉，《石坊里的故事》，頁 163。

<sup>41</sup> 陳銘礮：〈呼喚回不來的爸爸〉，見《父親》，頁 47-48。

<sup>42</sup> 陳銘礮：〈風城不下雪〉，見《父親》，頁 31。

<sup>43</sup> 陳銘礮：〈來世續前情〉，見《父親》，頁 120。

的一道重要的情感潛流。

潛意識中對父親許多複雜難言的情結和思念的情感潛流引導著陳銘磻的命運走向，並對他的人生產生重大影響，經歷了「感父」、「崇父」、「尋父」的艱難跋涉，他透過旅行日本體認父親日本情結從而完成了自我個體的成長。他寫了相當數量的日本文學旅行，這種現象不由得不讓我們注意。劉智濬〈陳銘磻的生命原鄉追尋〉說：

對父親的追憶則與父喪之後的日本旅行書寫存在深刻連繫……再次，那羅書寫與日本旅行書寫的平行發展，說明那羅與日本對此時的陳銘磻而言皆屬異境／異國，異國旅行中對父親的孺慕與追憶，更在故鄉、原住民部落、異國日本之間形成以生命原鄉追尋為焦點的深層連結。換言之，陳銘磻這三個創作主軸的關係並非線性時間上的依次分段展演，而是心理時間中的共時並存，並且在平行重疊的狀態下交錯互涉。<sup>44</sup>

劉智濬認為陳銘磻乃透過在異國旅行的儀式尋找父親，在旅行中對父親的孺慕與追憶，更在故鄉、原住民部落、異國日本之間形成以生命原鄉追尋為焦點的深層連結。大體而言，旅行是一種離開與回返的結構，離開是家，返回的亦是家，家是旅行的參照點，標誌著一段旅行的開始與結束。與家這個參照點相對應的是旅行的目的地，即離開家到達的地方，亦是返程回家的地方。從「家—目的地—家」這樣的結構中，可見目的地選擇是十分重要的考慮，沒有目的地，一段旅程就無法開展，沒有目的地，也就沒有離開家的意義。日本是陳銘磻選擇旅行的地方，他為此寫了多部記錄日本旅行的作品，限於篇幅，本文無法探討他這些日本文學旅行的作品，在這裡只能針對他的故鄉三書中提到的日本行旅的記錄以解讀他的「尋父」心情。

後來，我喜歡獨自搭機到日本，循他第一次帶領我遊蹤各處的足跡，不斷重複十二趟。<sup>45</sup>

他經由不斷的日本旅行中而潛入父親的生命史，理解父親的心情。通過旅行動機和目的地的選擇，可以看出陳銘磻的日本旅行書寫不同於一般文化內涵的旅行書寫，他的旅行書寫更多的是把旅行視為自我成長和體悟父親的生命歷程。旅行充滿了無限的可能，看得見的與看不見的都有。

陳銘磻在父親去世後，為了尋父，他用旅行來彌補，他是帶著父的遺念和對生命的愛去日本旅行的，他在旅行書寫中必然流露出對親情的追思與重溫逝去的親情。他

<sup>44</sup> 劉智濬：〈陳銘磻的生命原鄉追尋〉，《台灣文學研究》第四期（2013年6月），頁205。

<sup>45</sup> 陳銘磻：〈民國清朝〉，見《父親》，頁39。

把這份思念化為飽含深情的文字，反映在他的旅行書寫裡。

爸爸，日本的春雪就快溶空了，我將依循當年你引領我走進你年輕時代留學的異國足跡，做一次深情的尋古訪友，探一探三千隻紙鶴的主人，可好嗎？悠悠迷茫日本國，我將依循你的路走，我會，循你的路走。<sup>46</sup>

陳銘礮在父親過世後不斷的到日本旅行，到過富士山、琵琶湖，每次都會帶著父親的照片，相伴同行，雜開日本之前，也會以「祈福」為理由，買下他所到之處的紀念物，如燈籠、繪馬、御守等，好似這些東西都是可以握在手掌心的幸福。<sup>47</sup>他也利用寒假帶領他的三個孩子，依循初次和父行走過的日本旅路，演繹一段三代父子業果相續的親情之旅。<sup>48</sup>多年來，他依著父未完成的心願，踏遍日本許多角落，他用這種方式來銘記父親。在父親走後，他隻身走一趟久違的石坊里老舊的石板路，像是走回自己十六歲之前的夢境：

石坊里滂沱大雨迷漫成一片雨煙水氣，煙雨朦朧之際，那不是父親的身影嗎？已是四十多年前的幻影了，我看到他健步如飛的踩在石板路上，踏出水花濺成一串串白皙的滿天星。

啊！那不就是在默禱中看到北海道大遍的紫色薰衣草嗎？

我終於見到你了，擊掌拍兩下默禱，果然水花或者薰衣草都綻放出耀眼的明燦，你在雨中搖曳，在紫花綠浪間飄逸著。

我開始莫名喜歡起北海道未曾見到的，紫色薰衣草。<sup>49</sup>

在這裡作者已混淆了石坊里和北海道的風景了，把自己對新竹及父親命運的解讀化作令人動容的文字款款潛入內心世界，呈現的是一片生機蓬勃、色彩繽紛的卻難掩悲涼的人生風景，因為他在異鄉風情中見到了父親。我們若對陳銘礮日本旅行進行解讀，可見陳銘礮的日本之旅是一次又一次的詩性文化的浪漫體驗，而這一文學現象背後隱含的實質是精神故鄉的現實尋根。也許，一系列的日本文學旅行書寫對陳銘礮的意義就在於：他間接傳達了自己的精神故鄉，找到了生命存在的精神依託。需要指出的是，這種「找到」，並未僅僅停留在「自我表現」的層次，而是透過父親在不同時代下成長的人生故事，拓寬了「自我」的人生關係。對陳銘礮來說，日本與其說是異域他者，倒不如說是一個與自己血緣身世相關的心靈故鄉般的存在。土地與人的相會

<sup>46</sup> 陳銘礮：〈三千隻紙鶴〉，見《父親》，頁 11。

<sup>47</sup> 陳銘礮：〈記得那些美好〉，《安太郎の爺爺》，頁 264。

<sup>48</sup> 同上註，頁 265。

<sup>49</sup> 陳銘礮：〈來世續前情〉，《安太郎の爺爺》，頁 121。

是一份難解的因緣，每個人都站在自己的三生石上，只是忘了自己的舊魂。

在陳銘磻成長書寫中，作為社會文化與家庭倫理變遷的表徵，陳銘磻的父子關係模式經歷了從審視父親、尊崇父親、再到尋找父親、理解父親、與父親心脈相通的歷程。正是在對父輩的困惑與質疑、失落與尋回的精神旅程中，兒子得以不斷認識自我、反思自我，走向成熟的人生境界。

## 五、皈依與返回：在文學地景尋找自我的身份

### (一)在異鄉中尋找似曾相識的精神故鄉

美國作家愛默生有句名言：「必須遠離塵囂，離群索居，一個人與自然獨對，領承天啟和福音。」心源、天啟，都應是心靈呼喚的一種表述。通過日本旅行，陳銘磻也對人生有了新的感悟。這些作品都有三個維度：第一個維度是真實空間，即文本中描繪的日本諸城；第二個維度是公共空間，即作家在旅途中所經歷的觀看具有豐富內涵的公共場所；第三個維度是生命空間，即作家在旅程中尋訪許多景點時，借由想像所建構出來的其父的人生軌跡，以及對自我內心的映照。這三個空間由淺入深，既展示了作家旅行認知的逐層深入，也體現了個人主觀情感在客觀地理空間的投射。旅行能催人思索，日本旅行書寫好比是陳銘磻的一次精神著陸。與其說陳銘磻通過旅行日本的文學書寫是在完成對一座座城市的巡禮，還不如說他是在撰寫一部自我追尋生命之旅的歷史。它對陳銘磻的意義就在於：它既是對父親生命歷程的回顧，而自己也通過旅行書寫思考人生、追尋自我，繪出了自己的精神故鄉，找到了生命存在的精神依託。

也許這是精神性自殘的完全支配吧！我從東京、橫濱、鎌倉、平塚、小田原、富士、伊良湖、鳥羽，一路尋大阪、神戶、京都、奈良、彥根、琵琶湖及至四國鳴門，手中的放大鏡不停來回巡梭，深怕漏失任何一處有父親的街市、港口。每一處我曾經到過的城鄉都有父親的身影，更有他經年未息的咳嗽聲，聲聲穿透放大鏡，直達我潸潸淚眼中。<sup>50</sup>

對於陳銘磻來說，日本與其說是異域他者，倒不如說是一個心靈故鄉般的存在更為貼切。同樣，對於日本之旅與其說是一次異鄉之旅，倒不如說是一次期盼已久的生命詩性的體驗，而該文學現象背後隱含的精神實質是精神故鄉的現實尋根，一次精神靠岸。以往頻繁出現在他筆下的飄雪的富士山、閃著白花陽光的大阪城、京都的清水

<sup>50</sup> 陳銘磻：〈循你的路走〉，見《父親》，頁73。

寺、金閣寺、琵琶湖畔，不論是寺廟、湖畔、山區，這都不再是一些背景，而是內化為「我的生命史」。當陳銘磻踏上這片土地，同時也進入了「父親」的內心，融入了父子之間的血脈和呼吸，於是，日本這個異鄉竟成了陳銘磻精神的另一種寄託——留下生命的胎記、造就生命的紋理，一種前世夙緣、難以解釋的錯綜複雜的關係。於是，一個人和一座城之間的關係，形成了某種精神感召的同構。從某個先驗的角度來說，日本之於陳銘磻，具有豐富的意涵，包括故鄉與異鄉的悖論，地域空間的轉換帶來的心靈變動，文化的交融與匯聚，更重要的是對自我生命本源的追尋——這是在精神故鄉的意義上。日本的旅行不是漫無目的的游盪，而是主觀的有計劃的實踐活動，旅行必然會使人有所獲得，陳銘磻通過旅行書寫獲得了親情與成長。

或許有人以為，這樣的癡執，根本是作家移花接木，且把日本這個他鄉當作故鄉。是他把新竹的許多熟悉的印象移轉到日本去了。至於陳銘磻為什麼要這樣「移花接木」？或許是因為日本離他的實際距離和心靈距離，不即不離，不遠不近，恰好是那個既親切又陌生、既遙遠又近在咫尺的距離，是他心中所想像的鄉土，也是前世夙願中非常真實的鄉土。實際上，陳銘磻為回應父親的呼喚，找到了日本這樣一片鄉土，剛好成為他的心中所想像的鄉土。就像是一個背負很重行囊的孤獨朝聖者，有著無法預知的命運和誰也不知道的因緣心事，在潛意識裡陰驅潛率他使他不自主地想一次次地行走日本街道之間。這種行走是精神上的神游，而不是「群鳥噪林」的抱團取暖。通過對一個地方的摸索、認識與體驗，人對陌生之地的不確定感逐漸消弭，而獲得於此相對的控制感與方向感，因而更清楚自己是誰、應該怎樣做。如何前進，怎樣出發。

## (二)旅行體驗中的另一種照亮和抵達

卡爾維諾《看不見的城市》說「每到一個新城市，旅行者就會發現一段自己未曾經歷的過去」<sup>51</sup>，沒有誰屬於或不屬於那一座特定的城市，我們真正難以釋懷的是：在任何一座城市，我們都會感覺自己「已經失去」，因為，我們始終會認為，我們本來是可以「曾經擁有」的。就像陳銘磻再也無法在新竹石坊街上找到童年時代的老家，因為那裡已被改建，但他卻在臺北尋回了同樣熟悉的新竹。這不是另一種失而復得嗎？消失的並不代表不存在，存在的永遠不會消失。

<sup>51</sup> [義大利]伊塔羅·卡爾維諾著、王志弘譯：《看不見的城市》（臺北：時報文化出版社，1993年11月），頁26。

父親的消失和石坊里童宅花園的消失、青草湖口琴橋的消失，是不是和這個世界的任何預言一樣，業果相續？……

所有的消失都曾是事實，所有的事實終將塵滅，即使未必虛空，也是我的錯覺。父親在大阪是否真看到新竹？那是幻影？還是他心中對熟稔的土地無涉障礙的真情真愛？

離鄉多年的我，欲有所見，是否和父親當年的心情一樣，經歷千山萬水之後，也能在臺北塵緣逆地窺見新竹多重情貌。

是啊！離鄉別境，莽蕩無涯，深冬臺北白花花的陽光裡，我在念父親時，依稀望見濡染霞光的石坊里……以及童宅被孩童們嬉戲間，使勁折枝的花草草，盡入生滅去來。

存在或不存在，倏然一年間。<sup>52</sup>

離別或許正是為了另一次的重逢。如果我們把人生當做是一場旅行，不論處在境內或域外，都脫離不了「出發—途中—回歸」的旅行順序，所以，不論我們是否還能留在原鄉，是否還能輕易回到故鄉，也不管我們離開了故鄉多遠、多久，人的一生，每個經歷過的城市都是相通的，每個走過的腳印，都是相連的，它一步步帶領我們走到今天，成就今天的自己。談到地域和鄉土，我們也許用一個觀點來闡述：「雲層上面都是陽光。」就是說，作家在關注鄉土的差異性的同時，更要清醒地意識到鄉土中所蘊含的人類的同一性。用句俗話來說，即為：「太陽底下無新事。」拘泥於一時一地的鄉土，為一時一地的鄉土的差異與精彩陶醉，卻無暇顧及更宏闊的時空背景裡昭示的人類命題，這無疑會局限作家的視野和格局。有人說過：「回不去的地方是故鄉，到不了的地方是遠方」，文學的故鄉與遠方，相互依存。沒有「故鄉」，無所謂「遠方」，因為「遠方」是以故鄉為方位來標示的。沒有「遠方」的故鄉是膚淺的，因為「遠方」才能讓故鄉獲得時空意義或者心理意義上的深度和廣度。具體而言，陳銘礪的精神故鄉是指，身處在日本的時空秩序和文化體系之中，來勘察自己的成長歷程和父子情緣，並不強調地理空間的變遷，也不強調兩種文化體系的對立，而是生發出類似於遊子離鄉之後對故土、鄉情的懷念之情，在異地中時時嚮往著在精神上回望兒少，並對父親的成長有著精神的嚮往和回歸，是精神的昇華和詩意的提升。日本在陳銘礪的精神譜系中表徵了一種對自我出生和棲居之地的經驗性表達，它象徵著熟知、迷戀、嚮往等詩性的精神旨歸，激起作家的思鄉感、歸家感。陳銘礪的這種精神故鄉情結，成為其文學寫作中的普遍精神意識和情感指向，成為文學創作的母題和主要敘事內

<sup>52</sup> 陳銘礪：〈風城不下雪〉，《父親》，頁32。

容，以及意義指向和審美意蘊。

### (三)離開後的返回：故鄉的二元性解讀

人與地方的關係，是文學作品常見的表現主題，要展現人對地方的情感，也往往透過離開與遷移後返回的情境來展現。「遷移」，意味著人與地方關係發生了重大的變化。「離開」的現象，使得人與地方的疏離變得更為突出，相對的，情感也變得更加複雜。其次，有的作家可能一生只會有一個特定的地域環境中成長，而有的作家可能出生在此地，卻在另外一個環境之中成長，有的甚至還輾轉生活在多個不同的地域環境；那麼，影響作家性格與創作的便不只是一種環境，而是多種地理環境的複加，這樣就決定了地理基因不僅有一定的穩定性，同時還具有一定的變異性。多年以後，陳銘礮再度回到多風的新竹街道，遊子終於在文字中回到他的「根源」。他用「陌生的熟悉，熟悉的陌生」<sup>53</sup>來形容故鄉。故鄉的人和事都成了歷史，四合院不見了，少年時代和家人相依為命的小樓閣的往日形象不見了，代之而起的是一棟棟相銜的公寓，他只能走在熟悉卻又陌生的街道上，從新竹的風中品嚐曾經存在的滄桑與感動。對於新竹，陳銘礮不斷回憶著過往，一遍又一遍，而那一群熟悉的人，或者家人、或者鄰居親戚，在陳銘礮的作品中，也不斷的被溫習。「頓時，我悟澈到，追尋已逝的往事，甚至企圖留住往事的那一份感傷的美，全屬空洞」<sup>54</sup>。恩怨情仇早被置之度外，文字轉化成更深層的人生境界，只把一個個動人的故事，傳達給在窮困時光中缺席的人們，只為傳達一種向上的人生哲學。誠如他說的：

新竹，我居住了十八年，愛他，卻又情怯的地方，當火車駛過頭前溪，當我的腳步走在石坊里所剩無幾的石板路上，當我想起我曾那樣失望、憤然離開她，然後又眷戀著她；我知道，所謂的家園就是這樣；雖然覺得她殘破、進步緩慢，但心中橫著一條長長的鄉情血脈，卻要毫無懸念的投入她的懷抱。<sup>55</sup>

對於作家個體而言，心目中必然有一個心靈的故鄉，這個故鄉便是他從小生活的自然或人文環境，也可能會成為他永遠懷想的精神家園；成長以後，再次經歷過不同的地理環境變遷，其個性之中便會存在多種地理因素的交織；隨著在不同地域之間的經歷，其對世界與地理的獨特感悟便凝結成與以往不同的地理意象並在其作品中呈現出來。所以，地理基因中不僅有著一種恆久不變的元素存在，在此基礎上也會衍生出

<sup>53</sup> 陳銘礮：〈面背的亮月〉，《石坊里的故事》，頁 151。

<sup>54</sup> 同上註，頁 151。

<sup>55</sup> 同上註，頁 151。

種種變異的因數，正是因為這些變與不變的因素相互間的作用，文學地景才顯得那樣的複雜多變、豐富多彩。

陳銘磻對新竹進行的地方書寫在三個層面上重新分割了其文本的敘事空間：作為原鄉符碼的地理空間；作為生命史演繹的場景空間；作為家庭興衰史歷史記憶空間。地方被賦予了多重象徵意義。如果把這些象徵意義進一步解構，就可以得到一組組二元對立的結構：生和死、安定和漂泊、貧窮和富有、興和衰、高尚和低下、美和醜、善和惡、現實與記憶。在人類發展的歷史長河中，這些二元對立項在不斷交替轉換重複，構成了一個連續不斷的循環，生命就在這個循環中延續下去。因此，地方的多重意義不僅具有二元對立的結構，更因為二元對立的交替而產生了循環的結構，這對二元對立非此即彼的兩極劃分在某種程度上是一種彌補。

#### (四)陳銘磻文學地理世界：文學地景中的身份意識

每個人都有那麼一個靈魂的駐紮地——假如他（她）有靈魂的話，我們可以稱為「心靈驛站」或「精神故鄉」。假如這個人剛好是位作家，那麼這個地方就會成為代表他（她）的一個代名詞，比如王安憶的上海、沈從文的湘西、阿盛的臺南新營、簡媜的宜蘭冬山鄉。出生新竹市石坊里的陳銘磻，曾被新竹市政府文化局選入新竹市百大名人錄「文學類」唯一的名人，陳銘磻也寫過一本《竹塹風之戀》，當時的市長林政則還特別召見他嘉許一番。其次，他與新竹尖石那羅部落也有深刻的情緣，他曾到偏遠山區教書二年，領受土地帶給他的那份「臍帶難離的親密關係」，多年來他不斷的以文字回歸他的心靈故鄉。就是這樣，陳銘磻才能有創造力驚人，不斷地寫出他與石坊里、尖石鄉與日本之間的生命情緣，我們均能自其中領受人生與土地的親密關係，由之而引發對人生問題的看法，領悟人生社會的意義。

地方在他的筆下往往是一種回歸，或是一段往事招魂的再現。在時空差距下的人物、故事和情感被一再的述說。土地總能給人一種抽象的安慰。而每一座城市，每一片土地，都有屬於自己風華的歷史，文化是人類在自然或社會中生活而形成的經驗，文化的目的是在於當下的歷史階段，我們究竟為現今這個歷史階段思考了什麼意義與出口。於是地方與歷史這本是兩個時空維度上相對獨立的平行線，便透過文化意蘊而貫穿了，於是具有生命感的空間意識從個人的情感經驗的累積而化為歷史脈絡的文化傳統。羅蘭〈頭角崢嶸陳銘磻——序《石坊里的故事》〉說：

陳銘磻幸虧有個貧苦的童年。那淒風苦雨、飢寒交迫的日子，如今，已經成了石坊里的一個個動人的故事。它鍛鍊成了今天百鍊成鋼、頭角崢嶸，而又悲天

憫人、熱情充沛的文壇勇士。多風的、記錄著他淒苦童年的「石坊里」，現在應當以他為榮。因為很顯然的，他也在以「石坊里」為榮。<sup>56</sup>

石坊里對今日的陳銘磻而言，是一個熟悉卻再也回不去的空間。他常常往返新居和舊地之間，雖然來到舊時的居所，但是卻不復當日的景況，於是陳銘磻在他的文字裡尋找屬於他自己的新竹。通過記憶書寫演繹敘事個體記憶選擇、家族記憶追尋，表現自我獨立成長和地域認同意識，探究記憶書寫重構的本質。陳銘磻在時間與記憶中穿梭。離開和旅行是為了暫時逃脫冷硬的現實，離開的目的是為歸根返本，重返那些生命的本源地以便達到真正的身心安居。

## 六、從「現實」到「實現」的轉化：家園意識的建立

### (一)原鄉情結之超越

隨著對故鄉思索的日益深入，曾經在故鄉成長時面對貧困的因素，受到鄰人的奚落的傷害，都無疾而終。

我不必再畏懼那些曾經諷刺過我們的人，更不必再感到他們的可怕，如果在他們無法瞭解人類的生活是建築在相互的愛和關照之上，我又有何理由要去相信他們「有錢可以使鬼推磨」謬論。

我當然可以抬頭昂然的走在街上，快樂不應該用貧富分野的，誰敢說我父是貧窮呢？不！他並不窮，除了一身的正義和和氣，他尚且有一夥會唱歌、畫畫、懂得生活情調的孩子，這些孩子每一個都活得相當寫意，他們在逢無法吃魚肉的日子時，都極力忍受，因為，生命中最珍貴的，不在於物質富裕的展示。

我不願意父親是個悲劇性的人，他的憨直並沒有錯，他動盲腸手術之際，抱病受託替人奔波辦事，也是個性上淳厚的一面，人們怎能用金錢來衡量他的價值呢？<sup>57</sup>

在成長的過程中，陳銘磻看到父親總是默承受各種各樣的苦難，始終超越的純淨質量，看待人生的波濤起伏。在對一切美好人與事的解構後，父親形象被美好地定格下來，成為他的故鄉之夢的永遠的支撐點，也是他不斷神遊故鄉的最重要的原由。如果從現實生活層面（也可說是感情層面）講，幾乎在每一個人的生命裡都有伴隨他（她）成長的不

<sup>56</sup> 羅蘭：〈頭角崢嶸陳銘磻——序《石坊里的故事》〉，《石坊里的故事》，頁1。

<sup>57</sup> 陳銘磻：〈走在石板路〉，《石坊里的故事》，頁157。

可替代的人物，或許是母親或許是父親也或許是其他人物，而在陳銘礮那裡，這個人就是他可敬可親的父親，還有他那位成熟溫暖的二姐。父親用心教導他待人處世之道。二姐用心教導他正向思考之必須。成長苦難的歲月在父親的庇護和二姐的關懷下有了讓他牽掛的理由。石坊里、父親、二姐，乃至於整個家庭的所給與的教導，讓陳銘礮的生活哲學更加懂得疼惜自己、疼惜別人。在現實的老家已經不存後，陳銘礮的鄉愁不再是悲傷，而是讓它成為永遠的精神家園。他在〈走在石板路〉中這樣寫到：

我再三的告訴自己，石坊里的生活雖然黯淡，一如許多日子過得未必見得寬裕的那些人們一樣，我必須相信，那是一種過程，而也唯有那些困境重重的過程，我才能徹底的明白和了悟，生活是一件多麼不容易的事。<sup>58</sup>

石板路，畢竟承載過他的童年和少年的夢想，在成年之後的夢境裡，它總是一個不變的背景。當我們出門遠行走到一個陌生地段時，我們總是拿原鄉來矯正我們的方向和丈量我們的距離，這時我們就已經在重回和溫故我們的原鄉了。原鄉成了矯正陳銘礮一家人的方向和丈量距離的重要依憑。父親像故鄉的泥土一樣親切本真。父親身上的美好品德使陳銘礮得以變苦為樂，解悲成喜。在他精神深處，父親始終是一縷陽光，是尊嚴、道德、美好的化身，寄託了他的理想和希望。父親作為一種原型力量以永恆的形象站在故鄉中，已存在於他的靈魂深處。故鄉情結滿滿地充塞於陳銘礮的內心，對故鄉的失望引起對故鄉的拯救。借助敘事方式的變化來修補矯正推遲和延緩故鄉的坍塌過程。儘管表面上離現實中的故鄉愈來愈遠，但他內心對故鄉的愛卻愈來愈熾熱。

## (二)家園意識的形成

家園意識是人類生存的本真訴求與智慧反映。家園意識也是作家創作心理中非常重要的一個原動力，家園意識可以折射一個人的精神世界。這種意識的形成是自發的，也是自覺的。對陳銘礮而言，除了自覺的對家園的痛苦記憶以及對理想家園的探尋是這種意識的具體表現外，另一方面是在潛意識裡受到父親的啟發：

我終於明白，父親為什麼口口聲聲唸著他不是竹北人，不要客死竹北、不想土葬竹北，寂寞身後，寧和他出生的新竹永續結伴，悠悠可終可安息。他這緣繫來時塵的唯心所現，和別人問起我哪裡人一樣，是出生與土地相互皈依的真性

---

<sup>58</sup> 同上註，頁155。

情感。<sup>59</sup>

陳銘礮在父親死後這樣回憶著：「早料到你生前交代我，有朝一日你必須撒手離開我們時，塵落新竹，是你唯一的願望，這願望和我同石坊里雖僅存十六年感情，卻能在記憶中產生無比巨大的心疼感覺一樣，充滿一種看來極為抽象卻是無法改變事實的故土情懷」。<sup>60</sup>陳銘礮的父親對新竹的依戀，就如同石坊里對陳銘礮的意義一般，是一脈相承，不可斷絕。是以，在陳銘礮的個人資料裡，不論是維基百科裡的名人介紹，或是他出版的每一本書中的「作者介紹」，必然會交代他是出生於新竹的石坊里，這就是一種身份的定位。在地方特質探尋與地方身份定位的過程中，不斷增長的地方感可以使主體的社會角色和關係清晰化，因為地方不僅提供人們生活的空間，還是人身份認同的來源。我們需要知道自己是誰，知道我們是誰很大程度上取決於知道我們身在何處。地方身份的建構也就是人建構自我身份的過程，人通過不斷重複對於地方的體驗和與地方的不斷互動來認識與詮釋自我，發現地方的過程同樣是發現自我的過程。

時間延展有「回望」和「前瞻」兩個向度。「回望」是作家對原鄉的記憶，對故鄉的反芻，如夢如詩；「前瞻」則是作家對鄉土未來的期許。沈從文離開了湘西，再寫湘西；王鼎鈞因為離開了山東再寫山東。陳銘礮因為離開了新竹，才懷念新竹，因空間位移，作家有了對原鄉的回望，原鄉因此置換成了遠方。作家對鄉土進行文學的表達，總是要思考如何回應心靈的呼喚。心靈的呼喚來自空間意義上的遠方，也來自時間意義的遠方。遠方有多遠，是相對鄉土而言的。從原鄉出發，定位於原鄉，才有遠方的空間與時間。如果沒有原鄉的定位，只有遠方，那不是如大樹生長般「有根」的狀態，而是流雲飄浮般「無根」的狀態。

### (三)崇父情結對其創作的影響

很多作家的創作動機乃源於親身的經歷和感受，陳銘礮當然不例外，但我們不能忽略的是，他受到多情多思的父親文人性格的影響下的「子承父業」、「踵武其志」的傳承信念有關。換言之，崇父情結展現在陳銘礮的生活中，也展現在其創作的藝術世界中。使得他的作品充滿與眾不同的藝術魅力。他的「崇父情結」對其創作的影響主要表現為以下幾個方面：

冷漠人際，連親情都趨於淡然的現世，我性格中的怯懦無為，澎湃著流竄不已的情愫，迫使我必須勇於自省地將心中對父與子之間的天性情誼，傾訴無遺；

<sup>59</sup> 陳銘礮：〈風城不下雪〉，《父親》（臺北：宇河文化出版社，2004年6月），頁31。

<sup>60</sup> 陳銘礮：〈來世續前情〉，見《父親》（臺北：宇河文化出版社，2004年6月），頁119。

我筆寫父親，一如寫我深沈的內心糾結；我看父輩，一如看見自己不合格的父角色，和足以令我省思再三的所作所為，我如何從父執中建立屬於燦明陽光式的現代父親形貌？<sup>61</sup>

崇父情結在陳銘礮的心裡埋藏已久，他很自然地把崇父情結表現在其作品之中。童年時期家庭的貧苦經驗，那些印象深刻的記憶，往往形成了作家一生揮之不去的基調和底色，並在相當程度上決定著他對於創作題材的選擇。有人說：「文學能滿足以下五大需要：語言遊戲的需要、幻想補償的需要、釋放緊張和壓抑心理的需要、自我欣賞陶醉的需要和自我確證的需要。」<sup>62</sup>所以，創作是陳銘礮傳達崇父情結的最佳工具。將寫作作為表達情感體驗，抒寫思想認知，實現自我超越，進而達到想像性把握世界的目的。他賦予寫作以意義，並最終通過寫作獲得精神救贖。人們用不同的方式尋找生命的本源，作家用文字點亮生死。陳銘礮從過往經歷和帶有強烈的個性化色彩的生命體驗出發，從而實現對於自我的重新審視和對於生命本質更為通透的領悟。無論童年之樂抑或成長之痛，皆為陳銘礮獨有的生活經驗積累和創作的必然，而文學創作是一種移情活動，移情的過程本身就是作家自我確證和自我表現的過程，陳銘礮創作過程實際上是一次自我觀照和自我剖析的心靈之旅。對於自我的認知及對於生命本質的思考構成了作品更為豐厚深沉的內在意蘊。一個人只有在對生命歷程的回望自省之中，才能實現自我意識的提升和對現實處境的超越，借著這種提升和超越，方能擁有返璞歸真的心靈狀態。因此，陳銘礮對於童年生活的追憶就不僅僅是在描寫一個似水光陰的故事，也並非只是抒寫成長中失去和離別之感傷，還包括在回憶中完成了自我的確證。

## 七、陳銘礮地方書寫的價值：文因景生，景借文傳

在臺灣當代鄉土文學發展史上，陳銘礮新竹書寫的作品理應受到更多重視，其作品標誌著臺灣的鄉土文學由政治的、社會問題的、寫實的大一統向鄉愁的、文化的、民俗的、個人性情的、抒情的分野。與同時期臺灣作家多以宏大的歷史、政治的角度抒寫沉重綿長的懷鄉之情不同，陳銘礮選取散文抒懷的筆調，從自我出發，借助於成長的視角對他所體驗的世界和生活進行細膩地描繪，融入了作家對於童年生活的詩性反顧和思考，其寫作目的在於通過書寫成長過程中的獲得與失去，表達濃郁的鄉愁並

<sup>61</sup> 陳銘礮：〈序情：天使·我父〉，見《父親》（臺北：宇河文化出版社，2004年6月），頁8。

<sup>62</sup> 葉舒憲：《文學與治療》（北京：社會科學文獻出版社，1999年出版），頁12。

建構屬於自己的精神家園。

## (一)文因景生

文學與人之間，地理基因是天然的紐帶：離開了地理的因素，人與文學的對話便會是那樣的蒼白；離開了地理的因素，那麼人也便喪失了生存下去的基礎，文學也就不復存在；離開了地理的因素，文學也不會顯得那樣的豐富多彩。其實在悲歡離合的描摹之外，陳銘礮地方書寫的訴求遠不止於此。從個體的角度出發，地方的體驗與闡釋是他釐清自我身份的有效途徑；不同歷史與地理的故事是在為逝去的文化與美造像；從人地關係而言，不同土地的風物人事給予人類慰藉與安定。從全文的探討後，試圖揭示陳銘礮創作中鄉愁的人文內涵，即對主體的情感、人與社會、人與自然環境關係的關注，進而思考，我們對新竹這塊土地文化重建的意義。倡導全方位構建跨時空的文化記憶，探索城鎮地區的名人舊事，進而實現城鎮的人文復興，對於一個城市的文化生命是重要的。義大利著名作家卡爾維諾的作品《看不見的城市》中，構建了各種各樣想像中的城市，對我們探討現代城市有著重要的啟示意義。<sup>63</sup>城市是居民的記憶符碼，也是編織夢想的工廠，也是生命的歸屬地。我們該如何保護和構建城市，又該如何探尋城市對於我們的意義，是當今現代人必須思考的問題。一座城市必然有名人，我們可以透過實際走訪追尋作家成長軌跡以留存新竹的文資。石坊里雖然是個不起眼的小地方，但在這裡卻是竹塹作家陳銘礮成長的原鄉，他的所有作品都源自於對原鄉的一份依戀。如果城市能建立起地方的名人效應的話，便可以更好的拓展城市的文化風氣。

鄉愁是人對自己生長的地方的自然環境、歷史文化、社會風情等深沉的情感投入、深刻的生活記憶，孕育成難忘的故土情結。鄉愁有其獨特的文化傳統與人文情懷，隱含了主體性、空間性與時間性三個特徵。自古以來，鄉愁是遠行遊子對故土的眷戀和牽掛，這是人類共同的文化情感。但現代意義上的「鄉愁」，已不再局限於遠行遊子對故土的思念，而被賦予了新的涵義，泛指是現代化發展進程下，人們回歸精神家園的普遍需求，通過回望記憶深處的空間和建築，來尋找對鄰里鄉情等地方價值的認同。鄉愁體現為一種物質和情感的結合，鄉愁紮根於故地舊園的每一棟房屋、每一條街道、每一座廟宇、每一塊石板，鄉愁滲透於故土家園的一草一木，一人一事。這些空間遺跡與人文景觀，構成了游子對家園的情感共鳴和價值認同。作品中對自然界萬物的審

<sup>63</sup> 參考王志弘·〈城市、文學與歷史——閱讀《看不見的城市》〉，見〔義大利〕·伊塔羅·卡爾維諾著、王志弘譯：《看不見的城市》，頁 1-20。

美發現與情感表達，都是以特定的地理環境為基礎的，如果離開了那裡的自然地理，那麼作者的情感與思想就無法承載。例如我們來到寫岳陽樓就不能不想起范仲淹的〈岳陽樓記〉，來到浙江紹興的沈園，就不能不想到陸游的〈釵頭鳳〉，在觀賞與描寫菊花，就不可不想起陶淵明的田園詩。我們也會記得黃春明和宜蘭羅東的關係，吳晟和彰化溪州的關係，宋澤萊和他的打牛脯村，黃武忠和他的蘿蔔庄。上述所有內容都可以說明文學作品裡的地理基因必定會影響後代作家的藝術思維與藝術感知，在文學史上形成一條明顯的流動線，就像一條河流，流域裡的人與樹、山與雲等，都無法超越其外而不與其發生關係。不只是關於自然山水的文學作品具有這樣的功能，所有的文學作品在傳播過程中都存在這樣的流動性與傳承性。不過，值得我們注意的是，前代作家對於自然山水的感知而產生的地理基因會與後代作家的感知結合在一起，形成地理因素的重合性；同時，地理基因的一部分也會轉化為文化基因，成為一個國家的文化傳統而發揮作用。

## （二）景藉文傳

文學地理景觀是指具有文學審美特徵的地表自然景物，它是不可同質化的，且擁有屬於該處獨特的、區別於其他各地的標識，這就是文學地理的有機組成部分。文學地理景觀作為文學藝術創作的重要源泉和參照物，它可激發作者的靈感及情懷，從而創造出生動活潑、豐富多彩的文學作品。文學地理景觀還對文學作品的內容、藝術特點與風格產生獨特的影響。文學地理景觀與文學相輔相成，文因景生，景借文傳。研究文學地理，離不開對文學地理景觀的研究，只要研究文學地理，才能留得住鄉愁。地理空間是形成作家創作風格的自然環境，更是作家「精神原鄉」的生成背景。從地理格局分佈和作家的文化認同來看，陳銘礪的新竹地方書寫已是竹塹文學的重要組成，和多位新竹作家群體共同建構了以空間地理為背景的精神原鄉，以此統攝不同文化空間的人生世相和題材類型。

本文試圖揭示陳銘礪創作中鄉愁的人文內涵，即對主體的情感、人與地方、人與自然環境關係的關注，可見鄉愁是人對自己生長的地方的自然環境、歷史文化、社會風情等深沉的情感投入、深刻的生活記憶，孕育成難忘的故土情結。鄉愁有其獨特的文化傳統與人文情懷，隱含了主體性、空間性與時間性三個特徵。

上述所有內容都可以說明文學作品裡的地理基因必定會影響後代作家的藝術思維與藝術感知，在文學史上形成一條明顯的流動線，就像一條河流，流域裡的人與樹、山與雲等，都無法超越其外而不與其發生關係。不只是關於自然山水的文學作品具有這樣的功能，所有的文學作品在傳播過程中都存在這樣的流動性與傳承性。

每一位作家都屬於他自己的鄉土。這一片鄉土，是作家生於斯長於斯的地方。作家的鄉土是作家成長的根本，是養分，是資源，是流貫始終的血脈。鄉土是作家的文學之臍。文學的鄉土，是作家文學作品中所呈現的地域。這種地域，當然離不開作家的鄉土，但已不是作家生長的那片鄉土本身，而是被作家文學化的鄉土。對於作家個體而言，心目中必然有一個心靈的故鄉，這個故鄉便是他從小生活的自然或人文環境，也可能會成為他永遠懷想的精神家園；成長以後，再次經歷過不同的地理環境變遷，其個性之中便會存在多種地理因素的交織；隨著在不同地域之間的經歷，其對世界與地理的獨特感悟便凝結成與以往不同的地理意象並在其作品中呈現出來。所以，地理基因中不僅有著一種不變的元素存在，在此基礎上也會衍生出種種變異的因數，正是因為這些變與不變的因素相互間的作用，文學才顯得那樣的複多變、豐富多彩。

## 八、結語

陳銘礪在新竹生活了整整十六年，他是背負著綿密的原鄉記憶去而離開的。新竹石坊里對陳銘礪來說，是生命中永遠無法逝去的精神棲居地。他是通過回望原鄉而尋找生命之根和完成自我身份的確證的。原鄉是一個人生命地圖裡的經緯，他的「鄉土之戀」、「返鄉之旅」與「家園之思」，表層的成長故事所承載的是一個歷經滄桑的成年人複雜綿長的思鄉戀舊的情愫。陳銘礪試圖通過對成長時對原鄉的回憶來彌補現實的缺失，尋求心靈的安穩，纏繞於陳銘礪的主體世界的是揮之不去的思父念父的情結，其情感取向歸結為對於精神故鄉的尋找和重建。陳銘礪在細膩柔婉的抒寫中完成了一次又一次的精神還鄉之旅，借以抒發鄉愁之苦，以安放滄桑的心靈。

成長是人類普遍的生命經驗，也是蘊含著豐富的社會價值與心理意義的人類生存狀態。雖然個體成長的歷程千差萬別，但成長的故事都鐫刻著所處社會、時代、地域、文化的深刻印記。擁有並珍視自己的成長故事，對個體成長歷程的描寫不僅成為個體經驗的描述，也成為集體記憶的具象表達。任何一位作家都有自己的地理基因，並且都是通過自己對於自然山水的觀察與發現而建立起來的；但是由於每一位作家本人各自不同的生活環境與生存處境，同樣的地理在他們身上所發生的作用也是各不相同的。正是由於成長書寫是由「現在」向「過去」溯源，而「過去」是通過想像、記憶、書寫等成為一種精神性的建構。書寫的意義不僅僅在於發掘和呈現創傷，還在於以不同的方式化解傷痕，尋求救贖。陳銘礪故鄉書寫結合家族史與人情義理，嘗試在世俗人情之中以頓悟之理化解並超越創傷記憶。

對陳銘礮而言，原鄉新竹具有多維度的闡釋空間，既包含地理、生命層面上的具體旨歸，同時，又涵納文化、歷史、精神、文學等層面的精神指向和情感確認，是一個可以啟動個體情感記憶和精神詩意的語彙。原鄉在時間鏈條上歸屬於過去，是過去曾經存在過的，但現在已經消逝的事物和人物，這些事物在個體的精神空間中凝結成一種回憶性的、反觀性的精神記憶。這種記憶往往呈現出兩種樣態：一種是詩性的，不斷地被自己珍惜，成為個體的精神故鄉和精神家園，對其深情的想像，這種故鄉意象是臻於完美和純淨的，是詩人精神的慰藉和心靈的依託；另一種是非詩性，甚至是令人創傷的，產生一種被拋感和無根感。所以，一種更為理性和批判精神會注入到對故鄉的敘事之中，一種十分複雜的感情糾纏在其中。這種精神故鄉具有「皈依」和「返還」兩種向度。如果沒有地域空間的位移和轉變，也就沒有故鄉情結的產生，同樣也就不存在精神的故鄉，正如海德格爾所言：「懷鄉就是返回與本源的親近」<sup>64</sup>，於是，對一座城市與自己關係的梳理過程，同時也是精神脈絡與心路歷程的梳理過程。因此陳銘礮既是在進行對一座城市的感知書寫，也更是在撰寫一部自我的成長史。這樣的書寫，雖然不宏大，但你不能否認它是一種富有新意的存史書寫，一部印滿了生命體驗、留下了生命足跡的歷史。

## 徵引書目

- 陳銘礮《安太郎の爺爺》（臺北：布克文化，2014年3月）。
- 陳銘礮《石坊里的故事》（臺北：號角出版社，1979年2月）。
- 陳銘礮《父親》（臺北：宇河文化出版社，2004年6月）。
- 朱竑、劉博：〈地方感、地方依戀與地方認同等概念的辨析及研究啟示〉，《華南師範大學學報》（自然科學版），2011年第1期（2011年2月），頁1-6。
- 劉智濬〈陳銘礮的生命原鄉追尋〉，《台灣文學研究》第四期，2013年6月，頁199-230。
- 曹世耘《昨日之日：論王鼎鈞回憶錄書寫之集體記憶與重構》（成功大學中國文學系博士論文，2017年7月）。
- 葉舒憲，《文學與治療》（北京：社會科學文獻出版社，1999年）。
- 〔義大利〕·伊塔羅·卡爾維諾著、王志弘譯：《看不見的城市》（臺北：時報文化出版社，1993年11月）。
- 〔英〕Tim Cresswell 著、王志弘、徐苔玲譯：《地方：記憶、想像與認同》（臺北：

<sup>64</sup> 引自〔德〕·馬丁海德格爾《人，詩意的安居》（桂林：廣西師範大學出版社，2014年2月），頁87。

群學出版有限公司，2006年12月）。

〔法〕加斯東·巴什拉《空間的詩學》（臺北：張老師文化出版社，2007年1月）。

〔德〕馬丁海德格爾《人，詩意的安居》（桂林：廣西師範大學出版社，2014年2月）。

# The search for the coordinates of life in the space narrative——The Growth Writing of Chen Mingfeng's Hometown Series

Huang, Ya-Li\*

## Abstract

In the history of Taiwan's prose, the creative performance of the writer Chen Mingxuan, who has always cultivated and wrote literature on the land, deserves more attention. For Chen Mingzhang, the Hsinchu Shifang is a space category where personal memories are intertwined, and it is a condensation formed by the layer of life consciousness. It radiates Chen Mingzhang's original imagination of Hsinchu and the world.

The trilogy of his hometown that he wrote diachronically: "Story in Shifang", "Father" and "Grandpa Antaro" are his writings of the review of Hsinchu's growth again and again, showing a change of mood. Under the influence of the writer's subjective spirit and imagination, he merges childhood memories, local memories and imaginations, and reshapes his own life history. He personalized the experience of time and space, thus giving a series of time and space a sense of identity. We can see that from the perspective of memories, Chen Mingxuan established the starting point of his life through the relationship between people and places, showing the future prospects and many possibilities. The territory of life space has expanded from the dimension of reality to the dimension of life memory.

This article intends to analyze the trilogy of Chen Mingchen's hometown to see how writers can create a form of art in which literature and space interact with each other by constructing their own lives, and open up the lyrical mode of "locality and history (history of life)". Secondly, I also take this opportunity to see how Chen Mingji records the characteristics and phenomena of the times and the place where Mingji grew up through the memory and customs of Hsinchu's "Shifang Street".

**Keywords: Chen Mingxuan, Space narrative, Local Attachment, Memories of Hometown, Hsinchu, Growing Writing**

---

\* Professor, Institute of Sinophone studies, National Tsing hua Universit.

《北市大語文學報》第二十四期；105-128 頁

臺北市立大學中國語文學系 2021 年 6 月

# 展演疾病的話語： 論周大觀罹癌的書寫現象<sup>1</sup>

盧柏儒\*

## 【摘要】

周大觀的罹癌書寫現象，是以周大觀的自我書寫為起點，凝聚於詩語中。經媒體傳播後，他人進一步圍繞在周大觀的病童臨終者生命態度，詮釋與塑造生命意志。在周大觀病亡後，周大觀的罹癌在展現生命意志的基礎上，產生偶像化的狀況，這種書寫現象，讓生理身體消失後的周大觀，分別以法人、傳記、文學教材等形式能以社會化的言語肉身，存於人世中。根據本文探討，正能量的抗癌意志偶像化了周大觀生命意義，然若回到文學文本中，罹癌的周大觀仍可見更多言語肉身的價值。

**關鍵詞：**周大觀、疾病書寫、癌症、偶像化

---

2020.08.18 收稿，2020.11.13 通過刊登。

<sup>1</sup> 本文部分內容曾發表於中國東南大學人文學院「詩的治療功能國際研討會」（2019.10.19-21）。

\* 鹽城師範學院文學院副教授。

## 一、前言

疾病作為關鍵生命事件，周大觀的罹癌事件具經典意義，本文以周大觀的罹癌事件為研究素材，探討疾病展演的文化意義。據此，我們可以先行了解罹癌事件對周大觀的影響；首先，周大觀1996年患屬罕見兒童疾病，1997年病亡。1996-1997年罹病期間，周大觀陸續創作了多首兒童新詩，疾病纏身之刻，是他的創作爆發期，病中陸續投稿，《國語日報》陸續刊載詩作，最後於遠流出版社集結出版為《我還有一隻腳》，引發讀者大量的迴響。大抵來說，詩作圍繞在抗癌續命的書寫中，包含手術、用藥、醫療社群、親友互動、身體殘缺以及對於疾病困局與樂觀面對疾病等主題；疾病對周大觀而言，是刺激他文學書寫的核心事件；回顧周大觀生命史，「癌症」與「兒童詩人」是周大觀一生中最引人注目的印記與身份。自我表述是周大觀的罹癌書寫現象的起點。

因癌症與兒童詩人雙重性，從周大觀罹病到病歿的這段時間，始終有他人參與及介入周大觀的疾病人生。檢視這些他人，周大觀的雙親擔任了極重要的角色，以周大觀名義成立周大觀基金會，持續救助罕見疾病病患，弘揚周大觀熱愛生命的意義。同時，媒體圈亦曾介入周大觀的疾病事件中，除新聞報導外，出版界如遠流出版公司，出版了《大觀——一個癌症小孩的心聲》，收錄了讀者對周大觀詩作賞析以及他人對周大觀生命經歷的反省與體悟的文章；宋芳綺為周大觀作傳，出版了《生命之光——周大觀》一書；在周大病歿後，影視媒體中的公視電視監製周大觀的故事，由吳桓編導了《我還有一隻腳》人生劇展。親友與媒體之外，教育場域亦能見周大觀罹癌事件的生命教育，《我還有一隻腳》成為中等教育的課外閱讀書籍，從教育部國民及學前教育署的中學生網站中，可見周大觀的詩集經常成為閱讀心得選本；近來，教育部推動高教的基礎語文及多元文化能力培育計畫，部分大學端的自編教材亦將周大觀詩作選編入國文教材中，<sup>2</sup>作為生命教育的典型。可以發現，在世他人對周大觀的臨終者狀態與亡後的形象積極介入詮釋，賦予周大觀生命意義。自書之外，他人對周大觀罹癌的書寫有其詮釋，然而，這些來自觀看周大觀罹癌與病終的書寫，暫時尚未有所探究。

以疾病為中心，周大觀的疾病身體產生蝴蝶效應，周大觀的病痛與死亡焦慮，並非侷限在個人體驗中，而是震撼他人的生命思考，並激發他人「再塑造」周大觀的契機。周大觀本身與其創作的文藝詩語，展演了疾病、死亡與自身存在意義，其中對周大觀病體及其生命提出最經典的詮釋，是張春榮挪用華茲華斯的詩句，提出了「小孩

---

<sup>2</sup> 如實踐大學通識國文教材編入〈活下去〉與〈窗外〉兩首詩，見李宗定主編：《揮灑生命的五色筆：走進悅讀與舒寫的世界》（高雄市：實踐大學高雄校區出版，2016年），頁238-239。

是成人的父親」的觀點，<sup>3</sup>肯定了周大觀對他人的存在價值，在定義周大觀為熱愛生命與生命之光的詮釋中，張春榮觀點甚有見地。

當疾病被放諸公共空間時，它就不再屬於個人私密的生命史了，若又通過文學語言、出版媒體、教育機制等通道後，疾病的意義更會膨脹發酵，本文所選擇的研究對象，周大觀的罹癌就具有這樣的典型意義；周大觀的疾病與書寫，在自我與他人之間展演疾病意義，同時還可能符號化、典型化疾病患者。因此，本文即想探討周大觀自述與他人書寫下的疾病展演，凸顯疾病的生理身體轉變成疾病社會身體時，周大觀的罹癌事件的價值與意義。

## 二、病中的自我詩語：周大觀的疾病書寫

周大觀的罹癌，為他帶來臨終者與病亡者兩種身分。作為臨終者而言，周大觀產出了受到關注的疾病詩語，讓臨終者延異出兒童詩人的身分，他最受臺灣社會關注的時刻，就是疾病與詩作共舞的生命歷程，有別於一般癌症兒童，因為文學創作而使周大觀的罹癌之刻，別具意義，探討周大觀罹癌，應從周大觀的疾病書寫的價值談起，接續才能探討周大觀的疾病書寫書內涵。

### （一）疾病悲歌的文學價值

為了解周大觀疾病書寫的價值，我們應先認識周大觀所罹患的疾病，據《中國時報》報導，周大觀死於「橫紋肌肉瘤」<sup>4</sup>，全球每年每百萬名兒童中，有 4.4 人患病，此病是兒童癌症中，常見的軟組織肉瘤的惡性腫瘤；在臺灣 1996-2010 年間，佔全臺癌症總數 6% 的小兒癌症，有 40% 是橫紋肌肉瘤。臺灣在 1993 年發表了第一例橫紋肌肉瘤的治療報告，1979-1989 年間，此症兩年總體生存率僅 18%，因此 1995 年至 2006 年，為治療此症，臺大醫院啟動了小兒橫紋肌肉瘤治療方案（TPOG RMS 95），希望能夠提高罹患該病兒童的存活率。<sup>5</sup>

<sup>3</sup> 張春榮：〈小孩是成人的父親－讀周大觀《我還有一隻腳》〉，《中央月刊文訊別冊》第 142 期（1997 年 8 月），頁 24-25。

<sup>4</sup> 張璿文：〈周大觀走了！〉，《中國時報》第 7 版，1997 年 5 月 19 日。

<sup>5</sup> Shu-WeiChou, Hsiu-HaoChanga, Meng-YaoLua, Yung-LiYangab, Dong-TsamnLinab, Kai-HsinLina, Shiann-TarngJoua. "Clinical outcomes of pediatric patients with newly diagnosed rhabdomyosarcoma treated by two consecutive protocols - A single institution report in Taiwan". *Journal of the Formosan Medical Association*, 118(1) (2019), p 333.

罕見兒癌，最令人傷痛的是年幼生命的死亡，大多數病人都無法走出癌症的折磨而死亡；從醫學研究來看，百萬分之四的罹病率以及兩年內 18%的低存活率，讓橫紋肌肉瘤在醫學中充滿神祕性。可如此說，當時這是一種連專業醫生都難以掌握的病症，治療手段仍在摸索中；至於普羅大眾，對該症可說是無知且近乎愚昧的。「橫紋肌肉瘤」是兒童特殊疾病，雖未見臺灣當時有多少兒童罹病，但是 2011-2015 年的研究資料來看，0-19 歲的兒童這五年間因惡性腫瘤死亡的兒童室 830 人，<sup>6</sup>每年平均 166 位的癌症病童中，僅僅周大觀一人留下文學作品，以新詩形式敘述了他罹病感受與意志。

癌症與人們間的關聯，絕非僅是病症如此簡單，而是通過病痛與治療，在個人與社會中建構起各種意義，當然，最直接的隱喻就是蘇珊·桑塔格所言的，多數人仍延續格羅戴克的恆等式：癌等於死來理解癌症，<sup>7</sup>然而，就是因為等同於死亡，所以人們才為癌症生產了大量的隱喻，而這些意義都是當事人或是旁觀者通過癌症靠近死亡的想像與體悟。因此，周大觀的書寫就是以當事人的姿態，對兒童癌症提供了最直接的想像，其詩作讓他人能夠通過閱讀周大觀的疾病書寫，對自身生命的意義有所體悟與反省。兒童病亡本來就易動人心，而能藉病亡為主題而書寫的兒童更是屈指可數，故周大觀的罹病與書寫，其所揭露的兒童死亡與焦慮，才更顯重要與意義。

## (二)周大觀的疾病書寫

周大觀詩集《我還有一隻腳》集結了他罹癌後的生命感受，是書寫他的疾病身體的作品。整部詩集將周大觀疾病的生物身體感官知覺以詩語言的形式表現，故詩作的主體是周大觀的投射，是以癌症為局部面向的周大觀，詩中的周大觀再現的是自然人周大觀的特質，<sup>8</sup>從而建立起詩的言語肉身，是一種文藝化身體的書寫。因此，此文藝化身體是疾病的肉身，個人感官與癌症所形構的世界就盡皆入詩，封閉在詩語言的世界裡。且看詩集的序詩：

癌症是千面惡魔／醫生護士是萬能博士——／以化學治療為大刺客，／以放射線治療為小魔鬼／以開刀治療為吸血鬼；／爸爸是鼓勵先生，／媽媽是安慰小姐，／弟弟是逗笑小丑，／老師親友宗教愛心人士是啦啦隊；／我是超級瑪俐歐，／把萬能、鼓勵、安慰、逗笑、加油的愛化為大愛大願——／一願發明「太陽能

<sup>6</sup> 梁富文：《臺灣兒童死亡原因複審及分析先驅計畫研究報告》（衛生福利部國民健康署：成功大學健康資料加值應用研究中心，2017年），頁23。

<sup>7</sup> 蘇珊·桑塔格（Susan Sontag）著，刁曉華譯：《疾病的隱喻》（臺北：大田出版社，2000年），頁24。

<sup>8</sup> 雅克·朗西埃（Jacques Rancière）著，朱康等人譯：《詞語的肉身：書寫政治》（陝西：西北大學出版社，2015），頁17。

減癌加速器」隨時攻擊癌症惡魔。／二願呼喚所有的地球人團結一致對癌症惡魔全面宣戰。／三願只要有更多科學家、臨床專家醫師及醫院。／四願鼓舞所有的癌症病人及家屬堅強最大的意志力。／五願敬請所有地球人珍惜身體的健康、生命的尊嚴以及家庭的和樂。<sup>9</sup>

序詩中的主角「我」是「超級瑪俐歐」<sup>10</sup>，以英雄出場冒險，對抗千面惡魔「癌症」。醫生、父親、母親、弟弟、老師親友與宗教愛心人士各自被賦予不同的身份：萬能博士、鼓勵先生、安慰小姐、逗笑小丑、啦啦隊，各種治療手段亦各有職分，構成愛麗絲夢遊仙境式的世界。這場歷險於詩中時空中並未結束，而是進行式，這位冒險的英雄追尋五種願力則是神通，希望終有一日能消滅癌症惡魔，保護所有人類的生命健康。整首詩一如蘇珊·桑塔格探索歐美癌症隱喻系譜的視野，癌症科幻情節以及魔鬼附身，<sup>11</sup>通過詩語中的肉身，再現罹癌感受與社群關係。其中，癌症的死亡隱喻，指涉了周大觀肉身與外在世界的崩壞，痊癒這個不可能的任務，成為英雄史詩的終極挑戰。

英雄化的疾病身體，需前往名為醫院的冒險之地。在〈醫院〉一詩中，先客觀描寫了醫院的治病功能，再陳述詩的主體「我」的個人感受：「我不想常來，／弟弟也不想常來，／爸媽更不想常來」<sup>12</sup>的詩語言。無止盡就醫的徒勞，以及全家隨其所困的處境。「醫院」在詩語中有周大觀個人式的空間詮釋，他將對癌症病痛與對治療的厭惡，投射到醫院場所中，反覆的發病以及出入醫院，一如薛西佛斯無止盡的輪迴困境與挫折。一般而言，人們因為疾病而能擁有靠近、感受死亡的契機，同時，也為了遠離死亡而創建了醫院；醫院是管理病痛與死亡的場所，特別對重症、久病的周大觀來說，遠離醫院也意味著遠離死亡，是痊癒戰勝癌症象徵。

當周大觀無法如願遠離醫院，即意指他無法擺脫疾病困境，隱然揭示了他的死亡焦慮。隨著病情的變化，醫院的場所意義就跟著轉變，且看在〈窗外〉詩作：「癌症病房的窗外，／藍藍天空，／太陽高高，／我好想出去，／護士阿姨不准，／醫生叔叔不准。／癌症病房的窗外，／星星閃耀，／月光照照，／我好想出去，／點滴阿姨銬住，／氧氣叔叔罩住。」<sup>13</sup>〈窗外〉的疾病困局是有家不得歸的情境，詩作中的醫護人員、點滴與氧氣罩都成了限制病人自由的意象，「不准」、「銬住」、「罩住」等

<sup>9</sup> 周大觀：〈序詩〉，《我還有一隻腳》（臺北：遠流出版公司，2001年），頁6-7。

<sup>10</sup> 超級瑪俐歐，是一位由日本電玩遊戲製造商任天堂於1985年所創造的角色，是一位居住在蘑菇王國，對抗魔王庫巴的水管工，在遊戲中，他打敗了魔王庫巴，拯救了碧姬公主與王國的英雄。

<sup>11</sup> 蘇珊·桑塔格（Susan Sontag）著，刁曉華譯：《疾病的隱喻》，頁84-85。

<sup>12</sup> 周大觀：〈醫院〉，《我還有一隻腳》，頁29。

<sup>13</sup> 周大觀：〈窗外〉，同前註，頁42-43。

詞彙賦予污名意象，用來抒發疾病焦慮。不過，〈窗外〉疾病焦慮的表述還算含蓄，〈心聲〉的焦慮意識更為強烈：

醫院是監獄，／爸媽是犯人，／我是手銬，／害怕是我們的聲音。／手銬在哪裡，／犯人就在哪裡；／我在哪裡，／爸媽就在哪裡；／多麼希望——醫院不是監獄／更不是我們永遠的家。<sup>14</sup>

詩的主體「我」化為手銬，醫院變成「監獄」。從英雄變成了拘具，雙親成為「犯人」被手銬銬在醫院中，此一詩語言所表達的除了自身的疾病焦慮外，還有內疚情緒的擴散。在抗癌過程中，油然而生的負疚感，來自於久病不癒以及越來越漫長的醫院蝸居所引發的死亡恐懼。

在詩作中，最能表現牴觸抗癌治療的詩作是〈痛苦〉，詩中的「我」直接陳述不想接受醫療行為的感受；<sup>15</sup>但是，這種對癌症投降的棄戰念頭，在〈不要哭〉一詩中有所不同：「在家人面前，／我不敢哭；／在醫護人員面前，／我不能哭；／在癌症惡魔面前，／我不必哭；／只要哭哭哭……／癌症惡魔就會笑笑笑……」<sup>16</sup>如果我們已意識到詩的主體我的負疚感，那麼〈不要哭〉這首詩，則在負疚感的基礎上，敘述了必須回應家人與醫護人員等周遭他人的期待，壓制自己厭惡抗癌的心情，鼓起挑戰癌症惡魔的勇氣。周大觀童詩的疾病詩語，為我們展現了癌症的人際情緒，相互感染應和的生命情境。

構成疾病社群有三，患者、醫護與親友；其中，周大觀最常書寫醫師，撇開散落在各詩篇的詩句詞彙外，經典的有〈治癌醫師〉、〈算命師〉、〈希望〉與〈活下去〉。我們可先讀讀〈算命師〉：「白血球五千，／血小板十五萬，／紅血球十二，／醫師叔叔是算命師，／算了一算，／鐵口直斷——一切正常，／平安健康！」<sup>17</sup>以算命師喻醫師，醫檢數據是命盤，用來批斷患者健康與否，不得不說，如此深刻的譬喻就必須配合〈希望〉讀之：「生病的時候，／希望是一張小小的診斷書——／生，在這裡，／死也在這裡，／醫師叔叔就是醫生，／只有醫『生』，／不會醫『死』。」<sup>18</sup>在這兩首詩中，描述醫師掌握了病患是否健康的資訊，周大觀自患病以來所期待的病癒，最期待的就是醫師拿到檢驗數據宣布他戰勝兒癌，一切只因為醫師是「醫生，不醫死」的人物，也間接告訴了讀者，醫師在周大觀的認知裡，是具「權威」的角色。

<sup>14</sup> 周大觀：〈心聲〉，《我還有一隻腳》，頁38-39。

<sup>15</sup> 周大觀：〈痛苦〉，同前註，頁52-53。

<sup>16</sup> 周大觀：〈不要哭〉，同前註，頁50。

<sup>17</sup> 周大觀：〈算命師〉，同前註，頁36。

<sup>18</sup> 周大觀：〈希望〉，同前註，頁22。

值得推敲的是，周大觀如何理解「醫生，不醫死」這句話的語境？〈活下去〉一詩能為我們提供解答：

醫師是法官，／宣判了無期徒刑，／但是我是病人不是犯人，／我要勇敢的走出去。／／醫師是法官，／宣判了死刑，／但是我是病人不是犯人，／我要勇敢的活下去。<sup>19</sup>

這首詩與「醫生不醫死」的權威遙相呼應。詩中醫師放棄了醫療，宣判了死刑，據聞，〈活下去〉是撰寫於 1997 年 2 月 17 日臺大醫院根據周大觀病情召開的醫療評估會議之後，群醫束手無策之後，他坦然面對生死，並以意志力挑戰未來，<sup>20</sup>也就是說，周大觀拒絕死亡的意志，被他用詩語寫定於詩行中，詩中的我，抵抗了醫師權威，勇敢堅強的活下去。某種程度來說，詩中的我抵抗權威，就是抵抗死亡的焦慮行動。

周大觀癌末時刻正值臺灣安寧療護方興之刻，<sup>21</sup>倡導接受死亡並有尊嚴的逝去，而非無止盡地治療搶救。前所述的群醫束手無策，是從抗癌的破壞性治療，轉變成安寧療護的治療模式，讓病患能在死亡降臨前，減少醫療行為所伴隨的併發症及苦痛。詩中的我表達了在「醫生不醫死」的認知中，安寧療護顯然抵觸生的語境。同時，還可進一步追問，詩中的我，表達抗拒死亡的認知由何而來。

自周大觀確認罹癌後，僅一年左右的時間即病亡。這段時間，他所經歷的瀕臨死亡的生活以及記錄這段罹癌生活的詩集，符合羅素·諾耶斯 (Russell Noyes Jr.) 在 1980 年代對瀕臨死亡者田調的發現，因為瀕臨死亡，而具有強烈短暫的生命感，更為珍惜生命，同時對當下生活環境有更高度的感知與情緒反應，對生命而有更深刻的體認的生命反應。<sup>22</sup>同時，布雷肯里吉 (Breckenridge) 與文森特 (E. Lee Vincent) 所認為的：「孩童會察覺父母擔心他們死亡，進而容易背負健康兒童所沒有的愧疚感」<sup>23</sup>，也如實反映於〈心聲〉與〈醫院〉等詩中。大致說來，人類具有適應與演化的願望；亦即人類總是意欲生存，而且還要長命百歲，<sup>24</sup>而被稱為萬病之王的癌症特色是，它和肺結核一樣，兩種病都會消耗體力，都延長病人與死亡的接觸時間，這種疾病，瀕死比死亡

<sup>19</sup> 周大觀：〈活下去〉，《我還有一隻腳》，頁 12-13。

<sup>20</sup> 周進華、郭盈蘭著：〈爸媽的話—承擔與感恩〉，《大觀——一個癌症病人心聲》（臺北：遠流出版，1997 年），頁 91。

<sup>21</sup> 趙可式：〈台灣安寧療護的發展與前瞻〉，《護理雜誌》第 56 卷 1 期（2009 年 2 月），頁 5-10。

<sup>22</sup> Russell Noyes Jr., "Attitude Change Following Near-Death Experiences", *Psychiatry*, Vol. 43, August 1980, pp237-238.

<sup>23</sup> M. Breckenridge and E. Lee Vincent, *Child Development*, ed. (Philadelphia, Pa.: W. B Saunders 1960), p.138.

<sup>24</sup> 羅洛·梅 (Rollo May) 著，彭人郁譯：《愛與意志》（臺北縣：立緒文化，2001 年），頁 302-303。

本身更明確；<sup>25</sup>癌症是折磨意志的惡疾，它召喚根除性手術、放射線治療與化學療法來驅離病痛，卻又因治療手段的副作用陷入癌症之外生理痛苦中，讓人深切地感受到瀕死狀態，這種從生理與精神賦予病患的磨難，會讓人相信死亡是一種解脫。當周大觀經歷抗癌治療的磨難後，還如此堅強地抗拒死亡，或可說明癌症病重兒童自身在面臨死亡時，他們的死亡認知受周遭他人，如醫護、父母親友與宗教慈善團體等成人在治療過程的鼓勵與寬慰的影響下，思考自身消失對於他人的傷害，故而對死亡的接受產生抗拒反應。〈活下去〉讓我們確認到周大觀在作品中，藉由詩語中的我，表達他的死亡認知，以及孩子早夭的愧疚感所引發的抵抗意識。

在詩作中，我們還會看到周大觀的詩語將身體視為戰場，將癌症視為侵入者，罹病到痊癒過程視為「戰爭」<sup>26</sup>的譬喻書寫，是周大觀童詩中精采的身體觀；癌症，之所以必須死，在於它的惡，自身的活與癌症之死，是善與惡的二元安頓，更是正義的遂行，<sup>27</sup>其中充滿了病癒的理想主義；放射治療核爆、化學治療飛彈、開刀治療槍礮，<sup>28</sup>都是屠殺癌細胞的戰爭手段，所有破壞性的治療行為，都在周大觀的書寫中，轉化成現代軍事的武器。疾病戰爭書寫除了外部的武攻外，還有政治聯姻的想像，如〈世紀婚禮〉如此描寫：

科學天軍是大媒人，／人類天使是公證人。／當新藥新娘披著白紗出來時，／  
癌症新郎穿著藍禮服迎接她，／仇家變親家，／親家變一家，／這是最偉大的婚禮。<sup>29</sup>

〈世紀婚禮〉具疾病的政治隱喻，當癌症當成入侵者時，醫學科技的船堅炮利，並不足以消滅癌症，在這場身體的焦土戰役中，周大觀用〈截肢〉和〈我還有一隻腳〉來陳述戰事的慘烈。〈世紀婚禮〉陳述的是新藥治癒癌症的想像，結婚被當成化解仇恨的手段，聯姻是自古以來就是政治交換的籌碼，擬人化的病藥聯姻，是周大觀抗癌的疾病戰爭詩語中，有別外科手術治療的詩語。

癌症的戰爭書寫，是周大觀與病共處的內在對話，〈截肢〉就提到了癌細胞治療過程，先後經歷化學治療、放射治療後，癌細胞未能死亡，分裂轉移到身體其他部位，

<sup>25</sup> 辛達塔·穆克吉 (Siddhartha Mukherjee) 著，莊安祺譯：《萬病之王：一部癌症的傳記，以及我們和它搏鬥的故事》（臺北：時報文化，2019年），頁75。

<sup>26</sup> 周大觀：〈癌症戰爭〉，《我還有一隻腳》，頁56-57。

<sup>27</sup> 周大觀：〈拔河〉，同前註，頁62。

<sup>28</sup> 周大觀：〈癌症惡魔別驕傲〉，同前註，頁58-59。

<sup>29</sup> 周大觀：〈世紀婚禮〉，同前註，頁48。

只能選擇切除手術，<sup>30</sup>整首詩描述為了治療橫紋肌肉瘤的一系列醫療行為，當癌症召喚病痛傳達死亡的旨意時，醫療自外部介入干預，帶來的副作用是痊癒預兆。因此，周大觀的童詩的癌症戰爭書寫，是癌症醫療科學的種種歷程，以及他面對癌症病痛的抉擇。

總之，周大觀在《我還有一隻腳》詩集中，創造了疾病的分身，詩中的主體我，為讀者展示了文藝化的疾病身體。以此身體為中心，擴展出疾病社群中的他人，包括親屬、醫護人員以及宗教慈善團體，在其詩語的醫院中形成封閉的疾病世界。圍繞在他人眼下的身體及其肉身戰爭，是他生的故事，書寫核心是他與癌症共命的經歷。什麼是癌症？若要得到答案，取決於生者想要知道什麼以及提出怎樣的問題；一些對癌症最生動和感人的描述恰巧是出自作家或記者的患者之手，這些描述從個人所受的衝擊、無助和痛苦等角度對癌症做了描繪。<sup>31</sup>

周大觀為我們留下兒童癌症書寫，大抵以寫實筆法，表達癌症兒童的個人意志、疾病社群關係以及兒童的癌症疾病隱喻。由此，我們能得窺兒童罹患罕見病症時，面對死生的一縷人文思考。根據文本可以歸納出，疾病戰爭展演兒童面對癌症的生命掙扎，表述個人疾病愧疚以及嚮往痊癒的烏托邦命題，以及人世最大難題：生與死的困境，癌症迫使周大觀急迫地體會與詮釋死生大事以及因病早熟的生命態度，他用兒童新詩成為第一位揭露癌症困境的書寫紀錄者。兒童早夭、癌症病痛與童詩文本，就成為往後人們想像的三大元素。

### 三、觀看他人的疾病：他人眼中的周大觀

周大觀的疾病身體，最初只被親友與醫護人員觀看，關注的重心是「橫紋肌肉瘤」與兒童病況；當周大觀的新詩作品經《國語日報》刊載，由遠流出版社出版成詩集後，自此，人們便通過文藝與新聞報導，觀看周大觀的言語肉身。這些「視野」在癌症之外，還看到「臨終者」與「兒童詩人」等身份；而病逝後，「病亡者」的身份最後才顯現出來。他人對於周大觀的社會身體塑造以舉足輕重的影響，當周大觀的童幼臨終者的詩語公示於社會群眾的眼前時，疾病身體的威力是震撼人心的，如 1997 年 3 月 7 日〈奮鬥小巨人〉的新聞，就是將周大觀私人的疾病身體賦予社會意義的報導：

<sup>30</sup> 周大觀：〈截肢〉，《我還有一隻腳》，頁 72-73。

<sup>31</sup> 麥爾·格里夫斯 (Mel Greaves) 著，聞朝君譯：《癌症：進化的遺產》（上海：上海科學技術出版，2010 年），頁 23。

臺大醫院七樓兒童癌症病房內，年僅十歲的小病人周大觀蜷曲在病床上，儘管他與癌症這場戰爭打得辛苦，但他並不氣餒。周大觀將一年來與病魔對抗的經過，寫成一首首的詩；借詩抒懷。……

對於如此富有才情的小詩人，國語日報已決定從明天起，連載周大觀的病中創作，新店市大豐國小與中正國小老師黃麗如與彭秀哉，也打算為周大觀的詩做插畫，交由他父親周進華出版詩集。周進華打算在詩集出版後對社會大眾義賣，所得捐做籌建癌症專業醫院的基金，讓可能即將不久於世的愛子，繼續散發生命的愛。<sup>32</sup>

在現代社會中，死亡和性、瘋狂、生、老、童年、自然、疾病等聯繫在一起，被隔離在公共生活之外、隱藏起來或遁入私人領域，所謂的隔離，並不意味著將上述提到死亡與疾病等主題當作禁忌話題，而是以日常生活的例行化或尋常化隔離管理。<sup>33</sup>職故，用「奮鬥小巨人」來擬像周大觀的疾病身體，就是將疾病放入公眾領域的必要手段，它必須具有正能量的意義。「奮鬥的小巨人」是譬喻法，十足文藝味的詞彙，接連的是童幼的抗癌意志情境。換句話說，「奮鬥的小巨人」的譬喻，是精神意志的身體化的書寫。因此，在報導中，所公示的是抗癌堅定意志、《國語日報》的刊載、權威專家如教師的肯定以及父親捐獻出版稿費為抗癌基金等等，這些圍繞在周大觀身邊的親人、媒體等他人，定位了觀看周大觀疾病身體的社會性基調。

從這則報導中，還能見周大觀的新聞模式，他以「臨終者」現身，文章強調他的求生意志與文學創作的抒懷。比較值得注意的是，在新聞報導中經常出現的專家、權威，在周大觀的報導中，是父親的代言。傳媒中形成了以父親為書寫主體、孩子是被詮釋者的客體，前文中除了周大觀的疾病，更顯眼的是身為父母的悲苦，父親藉由觀看孩子的疾病，賦予孩子疾病的意義，是標準的觀看他人的痛苦模式。此種模式下，作為主體的他人更容易被看見，周大觀罹癌的疾病身體，就變為他人生命情境中發酵、延異的對象了。

據此，周大觀的身體，是他人「觀看疾病」的對象。在父母的言說之外，他人言說下的周大觀身體還有幾項意義：

<sup>32</sup> 徐柏棻報導：〈奮鬥小巨人〉，《聯合報》第6版，1997年3月7日。

<sup>33</sup> 甯應斌：〈現代死亡的政治〉，《現代性：文化研究－應用哲學的取向》（桃園市：中央大學，2017年），頁9-10。

## (一)疾病啟蒙的書寫

橫紋肌肉瘤並非俗常所見之病，它不為人知，具有神祕性，當周大觀使用文學語言展演疾病，再通過新聞媒體的傳播，就為橫紋肌肉瘤提供了疾病解魅的空間，如《中國時報》就有一篇針對兒童癌症訪問醫師的報導：

臺大醫院小兒部醫師林東燦表示，小孩好發的癌症以白血病居多，其次包括腦瘤、惡性淋巴瘤、神經母細胞瘤、威姆氏腫瘤、軟組織系統腫瘤、生殖系統腫瘤、骨癌、肝癌等。

他表示，這些腫瘤至少有以下九種警訊：一、不明發燒；二、不明貧血；三、不明出血、長紫斑；四、肝脾腫大、肚子脹；五、淋巴腺腫大（無痛，尤其是頸部）；六、走路不穩、頭痛、嘔吐等神經症狀；七、皮膚有突起腫塊；八、眼睛黑眼珠出現反射光；九、身上不明原因疼痛。

同樣的，周大觀在校習慣蹲在椅子上看書，老師覺得不雅，大觀的父母還打趣要求老師處罰，後來才知道是橫紋肌肉瘤讓他大腿不舒服。<sup>34</sup>

如此多種類的兒童癌症，都是日常前所未聞的疾病，兒癌九項警訊若非通過醫師的說明，民眾自然不會覺察，專家話語為群眾解惑，兒童脫軌行為中，更可能隱藏著兒癌訊號。當然，除此之外，還能看見針對橫紋肌肉瘤詳細的介紹：

軟組織肉瘤是一種結締組織，好發部位主要是身體的肌肉、先為、血管部分，以長在四肢部位最多，約占六十%，其中又以下肢為多。雖然軟組織約占人體重量的一半，但軟組織惡性瘤卻十分罕見，在所有癌症中僅占〇點六%。患者偏多於十五以下的兒童。

軟組織惡性肉瘤可分四期，第一、第二期癌細胞侷限於患部，第三期有局部淋巴結轉移，第四期則可能發生在遠處轉移，通常以肺部居多。軟組織惡性肉瘤的治療以手術切除為主；第一、第二期的癌症幾乎都可以完全切除，患者五年存活率第一期約為七十五%，第二期約為五十%，至於第三、第四期，手術後必須再加上放射及化學治療，不過治癒率較差，患者五年存活機率在三十%以下。<sup>35</sup>

這篇文章專業地為讀者介紹了的橫紋肌肉瘤的病理，從發病部位、治療方式，甚至痊癒情況，都有詳細的科普說明。疾病啟蒙通常需要疾病的爆發點，特別涉及人類痛苦

<sup>34</sup> 張璿文報導：〈醫師呼籲：注意兒童癌症九大警訊〉，《中國時報》第五版，1997年4月7日。

<sup>35</sup> 周大觀等著：《大觀——一個癌症小孩的心聲》（臺北市：遠流出版社，1997年），頁96。

與死亡時，效果十分顯著，橫紋肌肉瘤藉由揭露周大觀的疾病身體，得以有疾病啟蒙的契機。

## (二)生命啟蒙的反思

作為一位臨終者，周大觀的文學語言，具有啟蒙生命的意義。如果死亡真如古人所說，死有重於泰山與輕於鴻毛的差別，那麼周大觀這位臨終者，就被賦予了活著的深刻意義，是他人窺視定位存活於世價值標準的人物。通過傳媒揭露與文學語言的描述，抵抗病魔，追尋生存的機會，這份他人眼中的「勇敢」變成周大觀臨終前的個體意義，茲引兩封周大觀罹癌公諸社會後，寫給周大觀的信件片段為證：

最令我感動的一篇詩作是〈我還有一隻腳〉。是的，你還有一隻腳，你要堅強地站在地球上，走遍美麗的世界！別忘了你還有一顆心——一顆可以和病痛作戰、堅強的心！它的每一次跳動都在告訴你生命的韌性和美麗，告訴你依舊充滿了希望和力量！

以前姊姊只要遇到困難、挫折就不肯爬起來，但是你，使我跌倒後會在拍拍泥土站起來。是你給我很多啟示和勇氣，在此要謝謝小巨人教我這姊姊寶貴的一課！<sup>36</sup>

書信的當事人以〈我還有一隻腳〉的詩語，作為生命自省的對照組。兒癌這一跤，摔得周大觀失去了一隻腳，卻還能堅強地說「我還有一隻腳」，勇敢站起身來面對、走出世界。對寄信人而言，在周大觀的病體中，除了殘缺的身體，她還看見了一顆堅韌的心，而這正是寄信者自身所缺乏的元素。這封信反映了生者在臨終者的身體裡看見一種被喚為「勇氣」的意志，在此的詮釋中，他人看見周大觀的疾病身體以及支撐身體的精神，於是，周大觀的抗癌，成為生命意義啟蒙的身體。

## (三)自我投射的書寫

不是每一位橫紋肌肉瘤的兒童患者，都能獲得社會公眾的關注，他們多數只能死於疾病的神秘性中，僅僅變成研究數據中一筆冷冰冰的統計數據。但是，周大觀的癌症書寫以及媒體報導，讓癌症身體不再是一筆數據，而是提供想像的社會身體，引起他人自我投射的反饋，這種自我投射，頗似拉岡（Jacques Lacan）的鏡像期概念，他通過嬰兒對鏡子中自己的反應，說明自我（EGO）如何在認同的過程中成形，也就是自

---

<sup>36</sup> 周大觀等著：《大觀——一個癌症小孩的心聲》，頁116、117。

我是人認同自己的鏡像（SPECULAR IMAGE）產生的結果，嬰兒與鏡中的自己，會形成緊張關係，並使之產生焦慮刺激了與鏡像的認同，<sup>37</sup>嬰兒與鏡中嬰兒，正好為主體與客體兩者，主體通過客體認識自身的模式，並不限於嬰兒階段，而是反覆出現於生命各歷程。周大觀罹癌及其家族處境中，變為讓人們映照自身的鏡子，而有自我投射的書寫產出，如張如容寫給周母的信：

但願我的信不會打擾您太多時間，我體會有一個癌症病童的家庭處境與父母的心情。我的兒子豐任和大觀同是橫紋肌肉瘤，這種要命的病，實在太無情了。我結婚三年到處求名醫，求菩薩保佑，才生下豐任，之後再也沒生。……在臺北榮總住院五個多月，進入加護病房三次、三次病危通知，最後一次病危通知是豐任自己要求不進加護病房，所以我們必須向醫院立切結書放棄急救，豐任就在他的隔離病床走完他的人生。<sup>38</sup>

張如容的自我投射，是上述鏡射的心理反應，人們藉由彼此的投射，看見自己的處境，並由此反省或共鳴。周大觀勾起張如容照顧同為罹患橫紋肌肉瘤的病兒張豐任之記憶，張如容在周母身上看見了自己。對生者而言，豐任的父母所經歷的苦痛並不會因為豐任消失而結束，而是變成生命焦慮，反覆重現在人生中。在觀看他人的痛苦中，周大觀的罹病與周家父母困境，宛如鏡像投射了張如容的生命體驗，再現了自身的困境。這種帶有自我書寫治療的書信，往往帶有同為天涯淪落人的想像以及相互同理、寬慰的意義。

針對周大觀的自我投射書寫，亦能有所得見；在眾多信件中，有一封受刑人的書信值得注意：

我是一個壞人，希望你不要介意，也是受了死刑的宣判，如果可以，真的希望將自己的壽數給你，讓你能為社會做更多的事。很慚愧自己白活了三十年，竟不如你生活的意義。不能為你做些什麼，只有在此同團契為你向上帝禱告，希望你能早日康復，能做你想做的事，也希望上帝賜給你更多的智慧勇氣與力量，讓你能喜樂得過著每一天。<sup>39</sup>

法律定義下的犯罪者，書寫讚揚周大觀的生命意義。一位受法律宣判死刑的犯人與周大觀有其相似處，兩人分別是生理死亡與社會死亡的臨終者，當事人困於監獄，而周

<sup>37</sup> 狄倫·伊凡斯（Dylan Evans）著，劉紀蕙等譯：《拉岡精神分析辭彙》（臺北市：巨流出版，2009年），頁119-110、194-195。

<sup>38</sup> 周大觀等著：《大觀——一個癌症小孩的心聲》，頁134。

<sup>39</sup> 周大觀等著：同前註，頁132。

大觀困於醫院，兩人同受死亡的迫近引發死亡焦慮。然而，當事人旁觀周大觀的生命死局時，肯定了積極追尋生活的意義的病童，否定了自身三十年的人生，這種立於相似處境，觀看他人死亡歷程的自我反省，無疑是周大觀私密的罹癌事件轉變成社會病體時，最具價值的社會意義。

周大觀罹癌的書寫現象中，繼周大觀自書詩語後，未亡前主要是由新聞從業者、醫事從業者以及閱讀周大觀詩作及相關文章的閱眾，對周大觀罹癌進一步陳述與詮釋。新聞報導是私密病體公開化的書寫，變成社會重要事件，並通過新聞報導的模式，放大了周大觀疾病身體的意義。至於醫師藉由周大觀罹癌事件陳述兒癌，則是醫學科普的知識文章，有助於社會群眾認識特殊疾病。至於最後一類閱讀者，周大觀的罹癌則成各自映照生命體悟的鏡子，周大觀及其家族成為讀者們的鏡子；周大觀及其家族的鏡子效果，提供同為病人家屬以及隔離族群的共鳴，疾病家屬是生命困境的同心同理，而隔離族群則是因隔離處境的異化想像與生命態度的反省；這些他人的觀看，都將目光集中在周大觀抵抗死亡降臨前，追尋生命價值實現的行為，並隱隱地將之塑像成熱愛生命的身體姿態。

#### 四、社會意義的凝體：偶像化的亡者

1997年5月18日周大觀病亡，這一時間點意味著他由臨終者變化為死者。死亡的降臨，讓生理肉體消失，隨之而來的是他人對其言語肉身的追尋，而使周大觀能亡而不滅；對亡者言語肉身的社會意義的追尋，是一種形滅而神不滅的追尋，而此種追尋往往具有「偶像化」的效果。

周大觀的偶像化，是建立在疾病與生存的關係上，在生物的身體消亡後，只能依靠言語來展示，因此，周大觀曾經存在的社會意義，就是塑身的靈魂，它決定了「消亡的周大觀」被觀看的方式。在周大觀病逝前，家屬便已開始籌備並成立「法人」，來寄宿周大觀的疾病意義；除此之外，立傳造像亦是其中一種手段，傳記與紀錄片<sup>40</sup>是社會意義的凝體模式，附帶傳播功能，使周大觀能曝光於世。最後，就是周大觀的社會意義，收入進教育機制中，讓周大觀社會意義的凝體，以教育的方式，變成教養的文化內容。以下分別探述法人、立傳造像與教育的社會意義凝體。

<sup>40</sup> 周大觀相關紀錄片，是以傳記內容為基礎的影視拍攝，情節重複率高，僅是由語言文字媒體轉換到視覺媒體上，故不贅論紀錄片內容。

## (一) 法人化的身體與意志

現代法律規則下，人可區分為「自然人」與「法人」兩類。所謂的自然人的權利能力，身分的確立始於出生，終於死亡，即是具生命屬性的人，而法人則專指不具生命，經由法律而創設的社會組織，在法令限制內，有享受權利負擔義務之能力。<sup>41</sup>1997年成立的周大觀文教基金會，是根據民法與財團法人法，登記從事公益為目的由捐助人捐助一定財產，經由主管機關許可，並向法院登記之私法人。<sup>42</sup>

法人，並非真實人，而是經由法律所虛構出來的社會人格，他的身體是由法律語言構成言語肉身。他人經常為了紀念死者，推廣死者行誼、事跡與精神，進而建立的社會組織，類似的財團法人，還有「溫世仁文教基金會」、「中正文教基金會」等等，都在重塑亡者的企圖下，重新以其名字，創立法人基金會。換句話說，所謂的法人，在紀念死者的立場上，具有重構死者社會身體的特殊性。

重構社會身體特重精神意志的弘揚，周大觀基金會就承擔這樣的任務，追溯成立宗旨，該會是周大觀父母周進華、郭盈蘭夫婦以及國內外各界愛心人士，為了完成周大觀「熱愛生命、關心別人」遺願，成立了「財團法人周大觀文教基金會」，永續推動全球熱愛生命系列公益活動，<sup>43</sup>1997年至今，已走過二十餘年。在具體業務上，根據網站公開載記的資料，基金會積極推廣「熱愛生命、快樂生活」的理念，持續推動熱愛生命獎章、生命教育、抗癌圓夢助學金、希望獎章等相關業務，特別著重在疾病困局中的正面精神，點擊各界熱愛生命獎章的頁面，能見到歷屆得獎者多數是不因病而廢的生命鬥士，例如：

李依玲，女，1985年出生於屏東……五歲即患急性淋巴性白血病，年紀雖小，卻不害怕恐懼，與癌症病魔對抗長達九年時間，……兩年前，曾戰勝癌症病魔，不料近日，癌症惡魔復發再度侵襲她，讓幼小的她，再一次進入煉獄般的日子，但她仍不放棄，艱苦的對抗病魔，因為她相信活著就有希望，每個人的生命都有無限可能。<sup>44</sup>

<sup>41</sup> 《民法》，法務部全國法規資料庫：<https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=B0000001>，檢索日期：2020年7月15日。

<sup>42</sup> 《財團法人法》，法務部全國法規資料庫：<https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=I0020030>，檢索日期：2020年7月15日。

<sup>43</sup> 宋芳綺著：〈周大觀文教基金會小檔案〉，《生命之光—周大觀》，頁288。

<sup>44</sup> 周大觀基金會網站全球熱愛生命獎章：<http://www.ta.org.tw/service.php?lang=zh&view=&idept=1&isdept=23&pk=382>，檢索日期：2020年7月15日。

以李依玲為例，周大觀基金會關注了與周大觀生命際遇類似的病友，他們再現了周大觀「熱愛生命」的生命態度，不因病而困，勇於面對人生的生命價值，成為基金會讚頌的對象。本著關懷別人的立意初衷，周大觀父母以周大觀「無論生命處於何種情境，活著都該有向死亡拒絕的勇氣」以及「為了關愛更多像大觀一樣的孩子」<sup>45</sup>的立場，將拒絕死亡的勇氣變成為彰顯生命之光的標準。

「熱愛生命、關心別人」既是基金會的業務範圍，更是周大觀社會意義的擬體，如李依玲之類的個體，如實反映了周大觀生前在世的姿態，這種再現還能藉由授獎儀式肯定了周大觀的生命意義。儀式是一種裹纏在象徵之網中的行為，借助儀式可以認識、強化甚至改變對世界的信仰，<sup>46</sup>換句話說，周大觀社會意義的擬體在周大觀文教基金會的儀式行為中，成了象徵一種生命態度的符號，周大觀抵抗死亡的抽象意志，就在基金會的傳播中，偶像化了亡故的周大觀。

另外，在法人化與獎章儀式下，所彰顯的周大觀精神，匯聚了疾病社群，形成了社會力量。儀式與偶像化，經常被誤會成宗教行為，實際上儀式傳播訊息的力量，於現代社會中，更容易讓群眾關注社會事件，因此周大觀文教基金會將周大觀的死亡與文學檔案化後，獎章的儀式行為，還能將父母的小愛，轉化成大愛，在追尋自身亡子的生命意義外，還為其他病友生命掙扎、疾病苦痛的生命，賦予了極高的存在價值，同時，周大觀社會意義的擬體，讓周大觀身滅神不滅，言語肉身儼然成像。

## (二)生命之光的塑像

周大觀法人化後，周大觀死亡後還有親友的造像。這類造像行為，立意初衷往往僅是為了紀念親人。為亡者編輯生命史，利用生命事件以及因果書寫的模式，具體呈現亡者抽象的生命價值，最常見的方式就是傳記。

傳記能消除生命的偶然性與不確定性，而使亡者生命的偶像化，是他人「眼中的主體」話語化的過程，涉及了他人對當事者的取材。於是對生命片段的蒐集、選取與編輯，最終串聯成具有因果關係的人生故事，即形成所謂的傳記書寫。不過，傳記書寫，最具爭議性的一個問題，就是對於個體的生命可以找到各種不同的敘述，<sup>47</sup>生命的多重詮釋的可能性，歸本溯源就是他人藉由立傳當事人的事件與形象，企圖傳播某種

<sup>45</sup> 周大觀基金會網站〈緣起—生命無價〉：<http://www.ta.org.tw/about.php?lang=zh&view=1&idept=1>，檢索日期：2020年7月15日。

<sup>46</sup> 大衛·科澤(David Kertzer)著，王海洲譯：《儀式、政治與權力》(南京：江蘇人民出版社，2014年)，頁12。

<sup>47</sup> William Mckinley Runyan 著，丁興祥等人譯：《生命史與傳記心理學—理論與方法的探索》(臺北市：遠流出版，2002年)，頁43。

主張、價值與意義，而其立場即是傳記書寫的核心策略。周大觀的傳記即是如此，在傳記中，〈爸爸的話〉：「普門雜誌最疼你的宋芳綺阿姨花了近兩年一字一淚所完成的本書——《生命之光—周大觀》」<sup>48</sup>，由父母親友所主導的傳記《生命之光：周大觀》因而出版。

周大觀的生命形象與意義，經由親友執筆的傳記，將之固黏在「生命之光」四字之中，而此四字，亦是父母與親友眼中的周大觀。《生命之光—周大觀》以倒敘結構，採全知視角為主與父母視角為輔助視角的模式，敘述周大觀的生命歷程。不免俗的，罹癌事件在傳記中亦是分水嶺，因此文本前半部著重陳述父母得子以及周大觀聰慧、乖巧、懂事的成長回憶，而後半部，以靈堂祭奠為分界，陳述周大觀的發病、救治以及臨終前的公示大眾所引發的社會關懷。文末，則有作者意志的現身，對周大觀的一生進行評價：

在生命的最後時刻，大觀想到的是一眾生。

周大觀，這個慈悲善良、堅韌勇敢的小菩薩，他以自身的痛苦，教育父母體驗苦空無常，教育社會大眾學習無私大愛。他在人間雖然只有短短的十載，卻已經綻放了最璀璨、耀眼的一生命之光。<sup>49</sup>

平心而論，文本能見雙親喪子後追憶親子的美好懷想，不過該注意的是佛教語言的譬喻，「菩薩」是一種神格的譬喻，對其書寫，強調周大觀為人犧牲的觀點，他的存在意義是引領他人體驗苦空無常、教育他人無私大愛，著墨周大觀的宗教性，比如說「大觀是個奇特的孩子，從小就很有慧根。教他的魏梅老師就發現大觀很喜歡聽佛教故事」、「大觀這個孩子似乎很有佛緣，他很喜歡聽佛教音樂，尤其是觀世音菩薩聖號……每天睡覺前，一定要媽媽在床邊講佛教經典中的故事，像百喻經、法句譬喻經、佛陀本生故事、互生故事等」，<sup>50</sup>在字裡行間揭示周大觀生命的獨特性，他的良善隱隱與菩薩神格相合，隱藏著用神格取代兒童人格的表述，即是在傳記文本中，因為未亡者的思念所導致的心理自我服務，而促成了偶像化書寫。

在傳記文本中，周大觀最具人性的書寫，是在文本後半部罹病的書寫中，結合周大觀的新詩創作，對應在罹病生命史每個階段，刻劃出周大觀癌症體驗。癌症歷程的書寫，基本上吻合自周大觀的病理身體公示大眾後的傳播，兒童罹患罕見疾病，面對

<sup>48</sup> 周進華：〈爸爸的話〉，收錄在宋芳綺著《生命之光—周大觀》（臺北市：遠流出版，1999年），頁II。

<sup>49</sup> 宋芳綺：《生命之光—周大觀》，頁285。

<sup>50</sup> 同前註，頁119。

死亡，勇敢抵抗，熱愛生命的形象，整體而言，這是周大觀病理的社會擬體形象，傳記文本更進一步的強化了周大觀形象，如：

大觀對於自己的病情完全明瞭，做父母的也不避諱在病房內和親友討論大觀的病情。「他，還好，那天醫生跟他談論病情，表示很不樂觀，他哭了，隨後又很快的平靜下來，他還寫了一首詩，叫做〈活下去〉，他說，醫生是法官，宣判了無期徒刑，但是我是病人不是犯人，我要勇敢地走出去……」這也是大觀的勇敢、堅強教育了父母，以無畏生死的心境看待未來。<sup>51</sup>

周大觀的偶像化，實際上都來自於他人的投射，他人觀看周大觀的痛苦時，同時投射了觀看「悲劇英雄」的目光。佛性神格同樣也是來自於佛教信仰者，將自身信仰投射於周大觀生命行為的解讀中。整體而言，這些傳記書寫都延續新聞媒體所塑造出來的周大觀社會形象，傳記文本從周大觀的文學作品，再度用周大觀罹病的苦痛，展現了周大觀悲劇英雄的生命史，文學與疾病的對映，一位蒙受文學之神眷顧的天才兒童，面臨癌症的折磨，無畏生命的困境而創作，此一生命意志，凸顯了周大觀生命獨特且傳奇的生命史。

在周大觀的偶像化過程中，傳記補足了周大觀病前史的縫隙，更將傳播於媒體的內容重新組織，使周大觀的形象，以現實主義的方式寫定。同時，傳記的後半部，豐富了法人化下的社會身體內涵，更使得周大觀的紀錄片視頻，能夠有所依傍，能以「真人真事」的認知模式，藉由表演工作者再現周大觀。

### (三)教育機制的介入

教育機制是另一種偶像化的手段，學校人文教育的教學文本之經典教學，就帶有偶像及其意志與思想的傳播，用以教化或馴化學習者。換句話說，就是通過教育機制所選擇的人文經典，規訓社會身體的模式，經典的例子如日治時期的「莎勇之鐘」，這則由番婦跌落溪流的事故演進到愛國少女「莎勇之鐘」(サヨンの鐘)的生命故事，在日治時期通過繪畫、攝影、俳句、畫劇紙劇場、歌曲等文藝形式傳播，在頌讚莎勇之鐘的過程中，最後高潮來到電影的放映。同時，莎勇之鐘也像國歌少年，一樣在戰爭時間走入臺灣的小學的教科書，出現在《初等科國語》卷五，在教科書中，莎勇被描繪成一位事父母至孝、尊重師長、充滿愛國心的少女。課文中的莎勇非常勇敢，總

---

<sup>51</sup> 宋芳綺：《生命之光—周大觀》，頁250。

是身先眾人、義勇奉公，這是再完美不過的人格了，<sup>52</sup>我們可以看到莎勇如何以理想樣式重現於教科書中。除了莎勇之鐘外，類似的還有國府傳播的吳鳳故事，最後都在教科書中變成了偶像事跡的範本，藉由教育行為傳播生命價值觀。

周大觀在教育機制中傳播，中學端是以課外讀物的模式，在教育部國民集學前教育署的中學生網站中，可見學子以「周大觀」相關的讀物，參加閱讀心得、小論文的寫作比賽，《生命之光》、《我還有一隻腳》、《周大觀的故事》等書所描述的周大觀形象，學生筆下的周大觀是抗癌英雄，<sup>53</sup>變成一種師法生命態度與精神的偶像。

至於在高等教育端，近年在教育部基礎語文及多元文化能力培養的人文社會領域計畫中，持續以通識人文教育的模式推廣生命教育，提供參與學校經費新編通識國文教材。在生命教育的取徑下，周大觀的新詩作品，因而被收入教材中，正式進入大學人文教育的殿堂中，如在實踐大學的《揮灑生命的五色筆》，就收錄了〈活下去〉與〈窗外〉在「死生契闊—生命價值」的章節中，<sup>54</sup>規劃為文學生命教育的選文，更為聚焦周大觀的詩歌創作及作品，強化了文學性的周大觀熱愛生命，抵抗兒癌的意志價值。

這種藉由文學書寫表達生命意志的作品，預設了現實驅力，片段化的生命事件，提供了某種英雄偶像效應，故教材的選編，正好給出周大觀被經典化的位置。無論是誰做出文學文本經典的抉擇，經典化本身就是偶像化的行為，文本經典化的同時，也將作者偶像化了。誠如哈羅德·布魯姆（Harold Bloom）所言，沒有經典，我們會停止思考，<sup>55</sup>經典能穿越生活瑣碎的人生迷宮，探索無從把握的生命真義，而書寫這些經典的作家，就成為了探索現實人生的英雄，並將之用文學紀錄下他的冒險。當教材選定了周大觀及其文學，就意味他在教育圈中，變成展示病重型態的英雄偶像，用以教育學子生命的態度，他的病死被用來警示死生如何鴻毛與泰山。

總之，由臨終者到亡者，周大觀的生命檔案在親友、法人與學校的檔案利用下，肉體死亡的周大觀，以其社會身體轉化成偶像形式；周大觀的偶像化，是在他人的凝視下完成的，而這種凝視，是他人將周大觀重症生命反覆不斷地拿來論證生命的意義，他的病、痛、亡，成為展現生命悲劇的英雄偶像符碼。在時間的發酵下，周大觀罹癌事件，已然走出「小孩是成年人的父親」的框架，而是變成更為巨大且深刻的生命符碼。

<sup>52</sup> 周婉窈：〈「莎勇之鐘」的故事及其周邊波瀾〉，《海行兮的年代：日本殖民統治末期台灣史論集》（臺北：允晨文化，2003年），頁17-24。

<sup>53</sup> 如中學生網站：[https://www.shs.edu.tw/search\\_view\\_over.php?work\\_id=525942](https://www.shs.edu.tw/search_view_over.php?work_id=525942)，檢索日期：2020年07月15日；[https://www.shs.edu.tw/search\\_view\\_over.php?work\\_id=1535999](https://www.shs.edu.tw/search_view_over.php?work_id=1535999)，檢索日期：2020年07月15日。

<sup>54</sup> 李宗定主編：《揮灑生命的五色筆：走進悅讀與舒寫的世界》，頁238-239。

<sup>55</sup> 哈羅德·布魯姆著，江寧康譯：《西方正典》（南京：譯林出版社，2015），頁33。

## 五、結論

周大觀罹癌的書寫現象，是以周大觀罹癌事件為敘事核心。以周大觀的自我書寫為起點，在臨終前用新詩寫下抗癌的心路歷程，創造了罹癌的言語肉身。兒童早夭、癌症病痛與童詩，是周大觀罹癌事件的三大元素，構成了日後世人對周大觀罹癌事件的想像基礎。

在臨終前夕，新聞報導傳播周大觀罹癌事件使之屬於個人私密疾病事件轉化成公眾視野的社會事件，相關報導為周大觀建構了一軀以疾病為載體的社會身體，至此，周大觀的病體，變成被公眾觀視的疾病，兒童與癌症，配合《我還有一隻腳》詩集，抗癌、奮鬥小巨人，編刪、聚焦周大觀元素後，新聞媒體塑造出正面、積極、樂觀的病童形象；此一形象彼時震撼臺灣社會，一時間政界名流與普羅大眾皆大為關注，掀起周大觀旋風。循這股風潮，相應而生的是疾病啟蒙除魅的兒癌知識書寫與以周大觀及其家族遭遇為鏡的生命啟蒙書寫。這些憑藉新聞報導擴大的閱讀與書寫，更強化了新聞報導周大觀的抗病意志與其意義。從新聞報導到他人的閱讀詮釋，周大觀言語肉身的文學多元性，漸次凝聚成一種意志的展現，或可說，對於周大觀罹病的想像，在疾病公眾化後而成固定典型。

臨終前夕成型的社會定見，在亡故後，周大觀的罹病繼續受到法人、傳記與教育機制的傳播，讓肉體消逝的周大觀能以言語肉身的形式繼續存在。「生命之光」一方面能以神性佛格投射詮釋，凸顯異於常人的良善性格；另一方面又能以面對病局的勇氣，詮釋生命應有的態度。更重要的是，詩集《我還有一隻腳》以文學形式印證生命之光的天才兒童的存在及其早夭的悲劇。法人持續傳播抵抗病症與求生的意志，傳記與詩集則提供教育收編的可能性，並真實進入教育體制中，或以課外讀物形式，或收入大學人文教材中，成為生命教育的內涵。繼臨終前的群眾共識後，教育機制的認可，是肯定典型的審核。

周大觀罹癌的書寫現象，展現的是兒童罕見疾病的想像，從臨終、亡故到收編教育機制，當事人與他人的想像有巨大差距；周大觀用詩集書寫出臨終者的困局，是他以人的姿態對應病痛與展現人性與意志記錄，除樂觀、積極的正面情緒外，還隱隱揭示疾病的苦痛與折磨。至於他人的書寫，僅強調正面積極的抗癌意志，凸顯周大觀為人鏡的功能。以周大觀罹癌為事件所形成的書寫現象，目前以社會共識所擇取的周大觀偶像化，能見一種抗病求生的生命意志的發揚。但若回到詩集文本上，這副罹癌的言語肉身，還能見癌症醫療自化療、手術、安寧照護甚至疾病社群的病患感受，是能見更多元的意義符碼，僅關注抗癌意志殊甚可惜。

## 徵引書目

- 宋芳綺：《生命之光—周大觀》，臺北市：遠流出版，1999年。
- 李宗定主編：《揮灑生命的五色筆：走進悅讀與舒寫的世界》，高雄市：實踐大學高雄校區出版，2016年。
- 狄倫·伊凡斯（Dylan Evans）著，劉紀蕙等譯：《拉岡精神分析辭彙》，臺北市：巨流出版，2009年。
- 辛達塔·穆克吉著，莊安祺譯：《萬病之王：一部癌症的傳記，以及我們和它搏鬥的故事》，臺北：時報文化，2019年。
- 周大觀等著：《大觀——一個癌症病人的心聲》，臺北：遠流出版，1997年。
- 周大觀：《我還有一隻腳》，臺北市：遠流出版公司，2001年。
- 周婉窈：《海行兮的年代：日本殖民統治末期台灣史論集》，臺北：允晨文化，2003年。
- 哈羅德·布魯姆著，江寧康譯：《西方正典》，南京：譯林出版社，2015年。
- 徐柏棻報導：〈奮鬥小巨人〉，《聯合報》第6版，1997年3月7日。
- 張春榮：〈小孩是成人的父親－讀周大觀〈我還有一隻腳〉〉，《中央月刊文訊別冊》第2卷第142期，1997年8月。
- 張璿文：〈周大觀走了！〉，《中國時報》，1997年5月19日。
- 張璿文：〈醫師呼籲：注意兒童癌症九大警訊〉，《中國時報》第5版，1997年4月7日。
- 梁富文：《臺灣兒童死亡原因複審及分析先驅計畫研究報告》，衛生福利部國民健康署：成功大學健康資料加值應用研究中心，2017年。
- 麥爾·格里夫斯（Mel Greaves）著，聞朝君譯：《癌症：進化的遺產》，上海：上海科學技術出版，2010年。
- 甯應斌：《現代性：文化研究－應用哲學的取向》，桃園市：中央大學，2017年。
- 趙可式：〈台灣安寧療護的發展與前瞻〉，《護理雜誌》第56卷1期，2009年2月。
- 羅洛·梅著，彭人郁譯：《愛與意志》，臺北縣：立緒文化，2001年。
- 蘇珊·桑塔格著，刁曉華譯：《疾病的隱喻》，臺北：大田出版社，2000年。
- William Mckinley Runyan 著，丁興祥等人譯：《生命史與傳記心理學—理論與方法的探索》，臺北市：遠流出版，2002年。
- M. Breckenridge and E. Lee Vincent, Child Development, ed. (Philadelphia, Pa.: W. B Saunders 1960).

Shu-WeiChoua, Hsiu-HaoChanga, Meng-YaoLua, Yung-LiYangab, Dong-TsamnLinab, Kai-HsinLina, Shiann-TarngJoua. “Clinical outcomes of pediatric patients with newly diagnosed rhabdomyosarcoma treated by two consecutive protocols - A single institution report in Taiwan”. *Journal of the Formosan Medical Association*, 118(1) (2019).

Russell Noyes Jr., “Attitude Change Following Near-Death Experiences”, *Psychiatry*, Vol. 43, August 1980.

法務部全國法規資料庫：<https://law.moj.gov.tw>。

周大觀文教基金會：<http://www.ta.org.tw/main.php?lang=zh>。

教育部中學生網站：<https://www.shs.edu.tw/>。

# Discourse of Disease: The Narrative Phenomenon of Zhou Dagan's Cancer

Lu, Po-Ju\*

## Abstract

This article discusses the writing of Zhou Dagan's cancer incident, which includes Zhou Dagan's own disease writing, and other people's viewing and interpretation of Zhou Dagan's disease. This article points that Zhou Dagan's cancer incident provides the identity of Zhou Dagan's dying and deceased. Zhou Dagan's collection of poems is the writing of the disease of the dying, while the other focuses on the life attitude of Zhou Dagan's dying and interprets Zhou Dagan's cancer. Eventually, idolized Zhou Dagan's life image. After the death of his physical body, he shaped Zhou Dagan's social body and kept it in the world. According to the discussion in this article, the positive energy of anti-cancer will idolize the meaning of Zhou Dagan's life. However, if we return to the literary text, Zhou Dagan who suffers from cancer can still see more verbal and physical value.

**Keywords: Zhou Dagan, disease narrative, cancer, idolization**

---

\* Associate Professor, The college of liberal arts of Yancheng Teachers 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	劉兆祐
馮琦及其《經濟類編》	丁原基
上古「韻部」析論	葉鍵得
從客語詞彙看君子「好」述	何石松
現代漢語的構詞新探	何永清
注音符號教學探討及改進研究	陳正治
析論蘇軾詩中的內模仿	江惜美
〈十二月古人〉考述(一月至四月)	古國順
「俗賦」的名稱、淵源與形成	楊馥菱
韓愈文中的孟子	劉醇鑫
郝敬儒學思想述論	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	劉兆祐
臺華語相應滋長關係之探微	蔡秋來
陳澧系聯《廣韻》切語上下字條例的教學設計與問題討論	葉鍵得
現代漢語副詞分類的探究	何永清
林海音與兒童文學探究	陳正治
析論蘇軾詩中的陽剛美	江惜美
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	梁淑媛
臺北拱樂社錄音團研究	楊馥菱
范仲淹《易》學與革新智慧	陳光憲
臺灣阿美族神話傳說研究——文化內涵與起源的集體思維	浦忠成
陳淳與《北溪字義》	余崇生
《韓非子·解老篇》對老子「道」的詮釋與運用	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<br>——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」、「求」、「𠄎」、「𠄎」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  
殷卜辭「𠂔」字及其相關問題 何銘鴻
- 殷卜辭中「尸」、「人」偏旁相通辨析 吳俊德
- 漢初月朔考索——以出土簡牘為線索 陳冠勳
- 論顏元事功思想中的「事物之學」 許名瑋
- 集解與輯錄體解題 王詩評
- 全臺首著驚書釋疑——兼論《警世盤銘》佚文調查報告 陳仕華
- 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 | 曾曄傑 |
| 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<br>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     | 張循鏗、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 |



## 《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.utaipei.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](mailto: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：〈讀陳建學部通辨〉，《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			共同作者	(中英文姓名)		
	英文						
連絡電話	手機：			E-mail			
	市話：						
聯絡地址	(郵遞區號□□□□)		縣市	鄉鎮市區	村里		
			路街	段	巷	弄	號
服務單位	中文			職稱	中文		
	英文				英文		
論文名稱	中文					(字數)	
	英文						
<p>作者簽章：_____ 年 ____ 月 ____ 日</p> <p>(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。)</p>							

投稿地址：10048 臺北市中正區愛國西路一號

電話：02-23113040#4412/4413

電子信箱：utch2013@gmail.com (學報專用信箱)

臺北市立大學《北市大語文學報》編輯委員會(中國語文學系)

# 《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

第二十四期

---

刊期頻率：本刊為半年刊

出版年月：中華民國一一〇年六月

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：梁淑媛 教授

編輯委員：王學玲 教授、李嘉瑜 教授、林啟屏 特聘教授、范宜如 教授、  
許朝陽 教授、黃美娥 教授、廖棟樑 特聘教授  
(依姓名筆劃順序排列)

執行編輯：謝宜儒

編輯助理：謝宜儒、丁雅綺

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 24

Research on the Creative Background and Time-Space Narration of  
Shen Yue's "Suburban Residence Fu" ..... Chen, Tien-I

Discussion on Wang Anshi's Quatrain and Its Stylistic Significance in  
the Development of Song Poetry ..... Tong Tsz-ben Benson

On the "Kang" in "A Dream of Red Mansions" .....Lin, Wen-Ching

The search for the coordinates of life in the space narrative——The  
Growth Writing of Chen Mingfeng's Hometown Series .....Huang, Ya-Li

Discourse of Disease: The Narrative Phenomenon of Zhou Dagan's  
Cancer ..... Lu, Po-Ju

June, 2021

