

形式跨界與成長想像：

論向陽兒童詩《鏡內底的囚仔》、《我的夢夢見我在夢中作夢》與《春天的短歌》

[臺灣] 劉于慈*

目 录

- 一、前言：從現代詩到兒童詩
- 二、圖畫與音韻：跨媒介與跨語言的創作藝術
- 三、大人與小孩：成長經驗的對話空間
- 四、結論：和童年一起追上夢

每一首真正的詩都必須由詩人心靈的不止一個動機、
不止一個衝突昇華而來、
並且必須允許不止一種的解釋。

~佛洛伊德 (Freud, Sigmund, 1856-1939) 《夢的解析》¹⁾

一、前言：從現代詩到兒童詩

台灣兒童詩的歷史脈絡可溯源戰後初期，但開始較有發展須迄至1949年3

* 1983年生於台灣台北，花蓮人。中興大學台灣文學所碩士，現就讀台灣大學台灣文學所博士生二年級。碩士論文為《想像世界·發現台灣：台灣現代主義文學研究的歷史考察》(2009)；曾發表〈後殖民的亞洲滋味：論也斯與王潤華飲食詩中的文化情境與地方想像〉(2011)、〈夢與現實的糾結：論日治時期楊熾昌與超現實主義在台灣在接受史〉(2011)、〈舊社會與新世界：論聶華苓《失去的金鈴子》中的空間意象〉(2011)等文。

1) 佛洛伊德 (Sigmund Freud)，《夢的解析》(The Interpretation of Dreams)，賴其萬、符傳孝譯(台北：志文，1985)。

月19日台灣版《中央副刊》上《兒童周刊》創刊，始有兒童詩刊行。何謂「兒童詩」？主要可從「對象」和「文類」兩個面向來說明，兒童文學作家或研究者分別對此下過定義，就對象而言，林良認為應指「為兒童寫的詩」²⁾，趙天儀強調從兒童欣賞詩的角度來看，不僅是兒童寫的詩，成人為兒童寫的詩也可稱之為兒童詩³⁾；若從內容上言，林武憲提出兒童詩是以分行的、想像的、有韻律的口語，來表現兒童見解、感受和生活情趣的一種兒童文學形式⁴⁾，陳正治則是將兒童詩定義為根據兒童興趣、需要和能力，應用淺顯而藝術的語言，以及自然而精美的形式，抒發情感的文學作品⁵⁾，由此可見，現代詩與兒童詩的差別，乃在於作者與所設定讀者群之間的差距，是由成人轉向兒童，也因為是替兒童所寫的本，常常喚起別於其他文學形式的閱讀情感。

林煥彰在《現代詩副刊》上指出台灣始有成人為兒童寫詩，是1949年國府遷台後由現代詩人紀弦等從大陸帶來一支新詩的火把同時點燃，最早是現代詩人楊喚，他專意寫兒童詩，對早期台灣兒童詩的發展，有相當影響力⁶⁾，而趙天儀也提到戰後跨越語言一代的台灣詩人，往往扮演雙聲帶的角色，既寫現代詩，也寫兒童詩，且皆有所成就，如：吳瀛濤、周伯陽、詹冰、林亨泰、張彥勳等⁷⁾，徐錦成循此脈絡，在其《台灣兒童詩理論批評史》一書就指陳此類詩人還有：楊喚、蓉子、陳千武、詹冰、趙天儀、葉維廉、林煥彰、陳黎、白靈等人⁸⁾，以上三位研究者，不約而同地觀察到現代詩人參與兒童詩創作的面向。1997年三民書局邀請一批現代詩人投身兒童詩，出版「小詩人系列」創作⁹⁾，

2) 林良，〈詩、童詩、兒歌〉，《慈恩兒童文學論叢（一）》（高雄：慈恩出版社，1985），93。

3) 趙天儀，〈兒童詩的正名〉，《國語日報·兒童文學週刊》573（1983.5.15）。

4) 林武憲，《兒童文學詩歌選集》（台北：幼獅文化，1990），24。

5) 陳正治，《兒童詩寫作研究》（台北：五南圖書，2002），7。

6) 林煥彰，〈略談台灣的兒童詩〉，《現代詩副刊》6（1984.6）：93-103。

7) 趙天儀，〈兒童詩的回顧與展望〉，《兒童詩初探》（台北：富春文化，1992），19-20。

8) 徐錦成，《台灣兒童詩理論批評史》（彰化：彰化縣文化局，2003），23-31。

9) 由三民書局出版的「小詩人系列」企劃，乃認為詩的語言，也該是生活的語言，孩子都是天生詩人也蘊涵童心，因此藉出版系列叢書，培養孩童詩心，共計二十冊：向明著、

嘗試為兒童詩注入一股新的能量，於詩作篇幅和情節的構設上皆有所提升，在在可探見台灣的兒童詩與成人的現代詩之間有著密不可分之關係，然而，台灣的現代詩史上對這塊領域仍尚待開發，除了反映「兒童文學」在台灣文學史上的邊緣之外，亦表露「兒童詩」此一文類在現代詩研究上的失落，本文研究對象向陽便是其中一例。

向陽（1955- ），本名林淇養，出生於台灣中部山村鹿谷鄉廣興村，身兼詩人、教師、學者等多重身份，創作文類涵攝現代詩、散文、論述等面向，顯現其創作的廣度。而向陽對於「兒童」的關注，並非僅止於單向的發展軸線，其中隱含層層堆疊的創作軌跡，起初，在大學時期曾以本名在《國語日報·兒童版》發表〈老鼠公主的婚禮：紀念詩人楊喚〉（1974.3.7）、〈蝙蝠先生的故事〉（1974.3.24）兩篇散文¹⁰，然而由於此二篇少作尚且零星，直至「神話

董心如繪《螢火蟲》（1997）；張默著、董心如繪《魚與蝦的對話》（1997）；葉維廉著、陳璐茜繪，《樹媽媽》（1997）；龔虹著、拉拉繪《稻草人》（1997）；蘇紹連著、藍珮禎繪《雙胞胎月亮》（1997）；白靈著、吳應堅繪《妖怪的本事》（1997）；陳黎著、王蘭繪《童話風》（1997）；向陽著、陳璐茜繪《我的夢夢見我在夢中作夢》（1997）；葉維廉著、朱美靜繪《網一把星》（1998）；蘇紹連著、陳致元繪《穿過老樹林》（1998）；朵思著、郝洛玟繪《夢中音樂會》（1998）；陳義芝著、曹俊彥繪《小孩與鸚鵡》（1998）；汪啟疆著、張曉萍繪《到大海去呀，孩子》（1998）；林煥彰著、施政廷繪《家是我放心的地方》（1999）；尹玲著、莊孝先繪《旋轉木馬》（2000）；蕭蕭著、施正廷繪《我是西瓜爸爸》（2000）；顏艾琳著、鄭慧荷繪《跟天空玩遊戲》（2001）；向陽著、何華仁繪《春天的短歌》（2002）；陳黎著、楊淑雅繪《黑白狂想曲》（2003）；白靈著、鄭慧荷譯《臺北正在飛》（2003）。三民書局為台灣兒童詩出版機構之一，此系列叢書所挑選的詩人都有其時代的代表性，詩人如何跨足兒童詩創作，並成為台灣國小學生的補助教材，此相關研究論述可參照：鄭佩芷，〈《小詩人系列》作品研究〉（台東：台東大學兒童文學所碩士論文，2007）。陳穎昭，〈由《小詩人系列》走進兒童詩的想像世界〉（新竹：玄奘大學中國語文學系碩專班碩士論文，2011）。

- 10) 徐錦成在〈鏡內底的囡仔和鏡口外的大人：訪向陽談兒童文學〉一文中紀錄，向陽回憶其兒童文學的初創作乃是以「羊筋」為筆名，在《國語日報》兒童版上發表〈送給媽媽的陽光〉、〈童話裡的王國〉兩篇作品。然此段敘述有部份需勘誤之處，向陽於《國語日報》兒童版上發表的文章，是以本名林淇養發表，而〈童話裡的王國〉確實為楊喚同名詩作改寫之文，但篇名應是〈老鼠公主的婚禮：紀念詩人楊喚〉（1974.3.7），另一篇發表文章〈送給媽媽的陽光〉，筆者於報紙史料中未見此文，但覓有〈蝙蝠先生的故

新說」的相關出版，向陽才開始有較具規模的兒童文學創作。「中國神話故事」的寫作源自1980年向陽於《時報周刊》任編輯之際，周刊別冊上有「神話新說」的專欄（1980 秋-1982.6）¹¹，為時兩年對中國既怪誕又有趣的神話故事進行改寫，之後於1983年出版《中國神話故事》（此書再版時篇章一分为二，先後於2010及2011年發行，書名改為《蛟龍、怪鳥和會念經的魚：中國神話故事（1）》、《幫雷公巡邏：中國神話故事（2）》），以及《中國寓言故事》（1986），此為其兒童文學創作的起步。

爾後翻譯由龍尾洋一（タツオ，ヨウイチ，1964- ）所寫的，日本少年科幻小說《達達的時光隧道》（1990）¹²，另於1994年秋至1995年末參與「安徒生獎大師傑作選」系列出版，選譯窗·道雄（マド・ミチオ，1909- ）¹³童詩百首，集結成《大象的鼻子長》（1996）一書，翻譯窗·道雄兒童詩的契機，使得向陽開始真正踏進兒童詩的世界。於是乎，在各出版社邀約的機緣下，出版台語兒童詩集《鏡內底的囡仔》（1996）¹⁴，亦參與葉維廉所策劃的由台灣當代詩人為兒童寫詩之「小詩人系列」，先後出版相關書籍有《我的夢夢見我

事》（1974.3.24）一文，詳細發表時間可參見附錄「表格1：向陽兒童文學創作相關年表」。另，徐氏文章請見：徐錦成，〈鏡內底的囡仔和鏡口外的大人：訪向陽談兒童文學〉，《兒童文學學刊》7（2002.5）：289-306。

- 11) 向陽，〈提供小朋友中國式的夢〉，《中央日報》第20版（1983.8.9）。經筆者查訪，目前臺灣的國家圖書館藏有《時報周刊》，然在《時報周刊》合訂本中未見收錄「婦女家庭別冊」，別冊資料全散佚，故未能搜齊單篇獨立發表時間。
- 12) 《達達的時光隧道》原名《タックんの空中トンネル》，由龍尾洋一著，石橋 かほる繪圖，1987年在日本岩崎書店出版，為第3回福島正實記念SF童話賞優秀作品。除此之外，龍尾洋一有另一著作，由さかもと瓢作繪圖的《子どもテレビ局こちら事件現場です！》，1997年於日本岩崎書店出版。
- 13) 窗·道雄（マド・ミチオ，1909- ），本名石田道雄（いしだ みちお），1919年來台居住長達24年之久，書寫許多蘊含台灣風土的兒童詩，回國後持續從事童詩創作，為日本近代重要童詩詩人，於1994年受「世界童書評議會」肯定，是第一位獲得「國際安徒生獎」（Hans Christian Andersen Award）的日本作家。窗道雄相關著作可參見伊藤英治編，《まど・みちお全詩集》（日本：理論社，1992）。
- 14) 《鏡內底的囡仔》於1996年由新學友初版，而後絕版，迄至2010年才由大塊文化重新出版，新版在詩作上有國語（《鏡子裡的小孩》）和台語兩種版本，在圖畫的部份幾米重繪新版封面圖，未免混淆，本研究行文時仍以初版書名《鏡內底的囡仔》為主。

在《夢中作夢》(1997)、《春天的短歌》(2002)，二書分別在出版該年入選「好書大家讀」優良兒童少年讀物。另外，於2003年出版由許文綺所繪，「台灣青少年系列」的繪本散文集《記得茶香滿山野》(2003)。

從神話新說、翻譯、散文，乃至兒童詩¹⁵⁾，在在揭示向陽於「兒童」議題上的創作累積，因此，將焦點轉回本文的研究對象兒童詩上，引發諸多值得進一步探索的問題，其一，「兒童詩」作為兒童文學的一環，表現出何種特色？其二，「兒童詩」作為向陽現代詩創作中的一脈，如何體現別於其他詩作的文化觀？筆者以為在向陽現代詩的創作軌跡裡，「兒童詩」的類型有其存在的特殊性和意義性，因此，如欲了解向陽現代詩創作的精神變貌，兒童詩的研究取徑是不可或缺的拼圖之一。

然而，即使目前對向陽的現代詩研究已有諸多成果，但在兒童詩的面向上仍屬相對闕如的狀況，目前僅見徐錦成〈一面解讀兒童詩的哈哈鏡：從拉康的「鏡像階段」理論看幾首「鏡子詩」〉一文，該文以兒童寫的鏡子詩和成人（黃基博與向陽）寫的鏡子詩作為分析對象，透過鏡像階段（the mirror stage）理論對詩作進行析論¹⁶⁾，筆者試以此為論述基礎，進一步延伸思考向陽兒童詩的創作意涵，並為其作一全面性的關照與析論。

綜上所述，本研究試圖從形式與內容兩條軸線，推衍向陽兒童詩的創作進路，首先，從形式而論，探究跨媒介（文字／圖畫）與跨語言（國語／台語）的創作藝術，如何展演於詩作之中？彼此間產生何種相生相成之關係？再者，透過《鏡內底的囡仔》(1996)、《我的夢夢見我在夢中作夢》(1997)、《春天的短歌》(2002)三部兒童詩集，以成長想像的研究視角，鋪展兒童詩的創作內容，耙梳向陽兒童詩中向容或各異的寫作面向，藉以敷衍向陽詩創作的思想光譜。

15) 向陽兒童文學發表篇目及時間請參照附錄：「表格1：向陽兒童文學創作相關年表」

16) 徐錦成，〈鏡內底的囡仔和鏡口外的大人：訪向陽談兒童文學〉，《兒童文學學刊》7 (2002.5)：289-306。

二、圖畫與音韻：跨媒介與跨語言的創作藝術

兒童詩的表現方法眾多，本節首先從形式軸線切入，由圖畫與音韻兩個層面梳理向陽兒童詩的創作特色，試以討論跨媒介（文字／圖畫）與跨語言（國語／台語）的創作藝術如何展演於兒童詩之中？在主動與被動之間，形式如何構築兒童詩豐富的表現力？皆是本節所要關注的部份。

（一）兒童詩與圖畫書

向陽詩作與插畫家合作的案例，兒童詩並非先例，在1986年出版的現代詩集《四季》中便有所嘗試，《四季》由周于棟（1950-）插畫，李蕭鋸（1949-）負責封面設計以及書法題簽，首版以厚牛皮紙彩色精印，並且以手稿方式印出，使得詩集揉合其他媒材和表現形式，此次的合作乃是詩人與插畫家協商後的結果，增添文字展演的多樣性。而向陽三本兒童詩的出版，全以圖畫書的方式呈現，別於《四季》的主動出擊，兒童詩衍生另一層面的問題，即是閱讀社群（Reading Community）的不同，由於兒童詩主要的閱讀年齡階層是兒童，因此詩作所表現的技巧以及詩集所呈顯的模式，必需別於其他出版品，插畫成為一種必須的存在，它作為一座橋樑，提供兒童與詩作間的閱讀方向，如同貢布里希（Gombrich, E.H.）在〈視覺意象〉（The Visual Image）一文中所提到的：「視覺意象擁有最高度的喚起能力」¹⁷⁾，因此，向陽的兒童詩出版，在出版社的考量之下，有跨界製作的必要性與效益，為配合兒童讀者的興趣取向，透過「圖·文」並茂的方式呈現。

1996年向陽在新學友出版台語兒童詩集《鏡內底的囡仔》，由幾米

17) E.H Gombrich, "The Visual Image." *Scientific American* 227 (September 1972) : 82-94. 另參照：培利·諾德曼 (Perry Nodelman), 《話圖：兒童圖畫書的敘事藝術》(Word about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books), 楊茂秀等譯 (台東：兒童文化藝術基金會, 2010), 82。

(1958-)¹⁸⁾為其繪製插圖，並於2010年由大塊文化再版，再版部份詩作上並無文字更動，然而衍生新舊兩款封面詮釋文本，兩種封面造成差異的閱讀想像，展現圖畫的功能性，如同以下「圖1」及「圖2」所示：



圖1：1996年《鏡內底的囡仔》封面，新學友版 圖2：2010年《鏡內底的囡仔》封面，大塊文化版

1996年《鏡內底的囡仔》的封面，是由一位小女孩（與一隻貓）在鏡框裡面與讀者相望，誘使讀者發想圖中的小女孩就是那位「囡仔」，似乎也預告小女孩將帶領讀者進入鏡裡世界，而2010年再版的詩集封面，則是讓兩隻動物舉著

18) 幾米 (1958-)，本名廖福彬，1998年開始成人繪本創作，以圖文搭配超現實的情境，且在細膩的畫風下帶有淡淡都市、人生疏離感，因而獲得廣大的迴響，代表作有：《森林的秘密》(1998)、《微笑的魚》(1998)、《向左走向右走》(1999)、《地下鐵》(2001)、《我只能為你畫一張小卡片》(2002)、《走向春天的下午》(2010)、《世界別為我擔心》(2011)……等。幾米的繪本創作跨界多種表現形式，如有舞台劇、電影、電視劇、動畫，涵攝成人圖畫書、跨藝術、文化現象、幾米風潮等多個問題意識，相關研究可參照：謝宜云，〈丈量寂寞的深度：幾米繪本的文化現象研究〉(台中：中興大學臺灣文學所碩士論文，2010)。洪于茹，〈幾米圖像創作品跨音樂舞台劇之再創作研究〉(台北：台灣藝術大學應用媒體藝術所碩士論文，2008)。蔣慧貞，〈幾米品牌邁向全球化現象之研究〉(嘉義：南華大學出版與文化事業管理研究所碩士論文，2008)。

一面鏡子，透過銀色圓形的素材，摹擬鏡子的實態，不再賦予特定的人物形象，而是邀請讀者「自己」化身為「鏡內底的囡仔」。經由封面圖畫的例子我們可以知道，兒童除了透過文字進入詩的世界，也可以從圖畫所形塑的輔助與想像路徑，漫遊兒童詩的閱讀空間。加拿大兒童文學研究者培利·諾德曼（Perry Nodelman, 1942-）在談到文字與圖畫書的構成時，認為：

文字與圖畫最佳且最有趣的結合，並非在於作者和插畫家嘗試使它們彼此映照和彼此複製的時候，而是當作者和插畫家利用不同藝術的迥異性質，傳達出不同的資訊的時候。如此一來，書中的文字和圖畫彼此之間就形成了反諷關係（ironic relationship）：文字告訴我們圖畫沒有顯現的東西，圖畫則告訴我們文字沒說的事情。¹⁹⁾

從《鏡內底的囡仔》封面一例得知，向陽與插畫家之間並無事先協商表現內容，對插畫家的選擇乃是透過出版社搭配，二者間未曾交涉或干預，因此在詩作與圖畫上並非呈顯複製的關係，在兒童詩的合作出版上，各自運用不同的文藝表現，傳達對方沒有透露的訊息，文學（詩作）與藝術（圖畫）彼此互文（intertextuality），起了相輔相成之作用。互文性的基本定義就是文本指涉文本（texts referring to texts），或者是文本引述舊文本（texts citing past texts），是兩個或兩個以上彼此影響的文本之間的關聯性，克莉斯蒂娃（Julia Kristeva, 1941-）曾論及，互文性理論不僅注重文本形式之間的相互作用和影響，而且更注重文本內容的形成過程，注重研究那些「無法追溯來源的代碼，無處不在的文化傳統的影響²⁰⁾」。因此，詩人以書名標誌詩集屬性和焦點，但並未告訴我們「鏡內底的囡仔」究竟是誰？插畫家則是先後從兩個封面的構設上，提供讀者「囡仔」可能是一名綁著頭髮的女孩、或者是正在閱讀的讀者自己兩條線索，於是乎，透過圖畫傳達閱讀的趣味以及其他可能性，足見詩作和圖畫兩種文本之間既可各自獨立，亦可交互對話的閱讀空間。

19) 培利·諾德曼，《話圖：兒童圖畫書的敘事藝術》，322。

20) 羅婷，《克莉斯蒂娃》（台北：生智出版，2002），115。

爾後，向陽所出版的兩本「小詩人系列」兒童詩集，一樣透過與插畫家的搭配，營造多樣性的閱讀感，「小詩人系列」是三民書局第一套童書，葉維廉做主要策劃並負責向詩人邀稿，吳雪梨擔任編輯以及安排插畫家等業務²¹⁾，向陽參與此系列出版計劃，於1997年出版《我的夢夢見我在夢中作夢》，由陳璐茜（1963-）繪製插圖，2002年出版《春天的短歌》由何華仁（1958-）配圖，參見「圖3」、「圖4」：

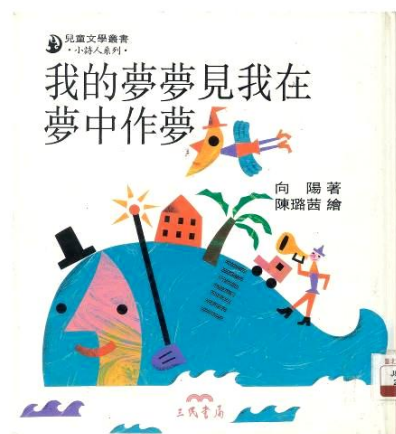


圖3：1997年《我的夢夢見我在夢中作夢》封面，三民版



圖4：2002年《春天的短歌》封面，三民版

圖畫與文字之間的增補作用，我們可以從這兩本詩集封面再度見證，於《我的夢夢見我在夢中作夢》中，夢境是什麼？又是誰在作夢？插畫家陳璐茜以鯨魚做為主角，在鯨魚身上有房子、車子、人在天空飛，充滿各種逗趣又繽紛的想

21) 吳雪梨在〈《小詩人系列》編輯者之訪談記錄〉中曾自述，插畫家的部分她會先詢問詩人是否有習慣合作的插畫家，若無則由她所安排、選定，如：陳璐茜由向陽推薦，向明先生則是找他的女兒董心如小姐配畫，但大抵來說，詩人完成詩作交給出版社後，便極少再過問插畫一事，而插畫家在完成圖畫之後，由於往往接近出版時間，因此也無空檔讓詩人再度過目，筆者以為此恰巧形塑兩個文本的互文關係和對話空間。相關訪談可參照：鄭佩芷，〈小詩人系列〉作品研究〉，250-254。

像圖景，別於現實之外，在夢境裡有無限可能，這是屬於插畫家想像的夢境，在詩作之外所給予的回應，其次，《春天的短歌》中則是以木刻線條，作為圖畫書的創作基調，呈顯黑墨印刷的雕刻質感，如是般圖畫與詩作的互文對話，贏得許多正面評價。

在此，筆者初步以兒童詩集的封面做為跨媒介研究的嘗試與切入點，礙於篇幅所限不擬多述內文詩作與圖畫的對話空間，僅以一例為分析焦點，目的在於指出兒童詩與圖畫書之間的互文關係，二者衍生文化跨界（crossove）的意義網絡，羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）在分析新聞時，對文字及照片作了一番論述：

訊息的總體……是由二種不同的結構所提供（其一是語言）；這二種結構同時作用，不過其組成單位具異質性，因此不會混合；此處（指文本）訊息由字詞組成；彼處（指照片）由線條、外觀及明暗組成。進一步來說，若是二個連續空間不具「同質性」，這二種訊息結構變各據一方。²²⁾

羅蘭·巴特這段話強調文字與圖畫都應個別進行分析，唯有透徹的了解個別結構，才能瞭解彼此如何互補，此一觀點也可挪用至兒童詩和圖畫書身上。向陽所出版的兒童詩，雖是被動的與插畫家配合，但正可體現兒童詩集的特殊性，視覺文化打開了一個完整的互文本世界，其中對圖像、聲音以及空間構圖的解讀，形塑相互作用又依賴於彼此的關係²³⁾。

要特別說明的是，向陽不只是被動的被納進童書出版體系中，於《春天的短歌》裡也發表幾首參雜圖像的詩作，如〈說給雨聽的話〉利用標點符號

22) 將羅蘭·巴特對新聞照片的分析，運用到圖畫書上，乃是培利·諾德曼的發想，筆者再此進一步延伸至兒童詩集的運用上，參見培利·諾德曼，《話圖：兒童圖畫書的敘事藝術》，頁96。相關引文請參照：Roland Barthes, *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, art, and Representation*; trans. Richard Howard (Oxford: Basil Blackwell, 1986).

23) 羅崗、願錚，《視覺文化讀本》（廣西：廣西師範大學出版，2003），3。

「……」、「!!!!!!!」、「※※※※※」形構雨水的形象、〈夢的筆記〉中以圖像如「☎」、「√」取代習慣的文字，甚至有圖像詩〈囚〉運用「團團圍困」四字繞成圍城，框住裡面的「人」字，足見向陽在兒童詩的書寫形式上也做各種活潑的嘗試，使得詩／圖像詩／圖畫三者交互辯證。綜上所述，《鏡內底的囡仔》、《我的夢夢見我在夢中作夢》、《春天的短歌》三部兒童詩集，藉由文學（詩作）與藝術（圖畫）表現形式的跨界，遂形成既各自獨立；也相互建構的文化情境，出版形式邊界的擴大，不僅增加閱聽眾群，亦提升文本的審美意涵。

（二）兒童詩中的國／台語運用

向陽在兒童詩的寫作脈絡上，展現語言的雙軌形式，他以國語書寫《我的夢夢見我在夢中作夢》及《春天的短歌》兩本詩集，另以台語創作《鏡內底的囡仔》，在為數極少的三本兒童詩創作中，便有語言轉換的操演鋪展，揭示向陽對於語言使用問題的敏感度和企圖心。從中衍生值得思考的問題面向，意即向陽在兒童詩創作的脈絡中，使用國語／台語兩種語言創作的背後意涵為何？展現何種時代語境？如何體現在兒童詩的創作之中？

向陽在七〇年代的後期，以台語漢字的方式書寫詩作，在語言的使用上有所突破²⁴，書寫模式的嘗試，對他而言主要在於開拓語言層次的伸展，以及錘鍊鄉土的語言，以達於文學的語言之境界，然而以台語漢字創作的效度，雖尚屬摸索階段，但正如向陽自己所言「既做了，自必需做完它」一般²⁵，此番堅持也落實在兒童詩的寫作上。在以國語寫作的兒童詩集中，除了白描童年的記憶與生活場景之外，於詩作中可以看到國、台語交雜的寫作方式，如〈火金姑〉一詩中寫道：「沒有電的年代／火金姑是黑夜的燈／照亮了田間小徑／照

24) 呂焜霖，〈戰後台語歌詩的成因與發展：兼論向陽與路寒袖的創作〉（新竹：清華大學台灣文學所碩士論文，2008），151。

25) 向陽，《土地的歌》（台北：自立晚報，1985），200。

亮了屋前大埕 / 也照亮了孩子的眼睛」²⁶，「火金姑」(hué-kim-koo) 為台語發音，指的是螢火蟲，又稱火金姑、火金星，在農村長大的小孩大多有捕捉火金姑的童年經驗，另外，「大埕」(tuā-tiānn) 也是台語發音，多被寫作稻埕(tiū-tiānn)，是台灣舊式三合院中的晒穀場，夜晚可供乘涼。又如〈布袋戲偶〉中的一段：「爸爸說你是布袋戲偶 / 早年台灣鄉下，迎神廟會中 / 你是他心中最偉大的英雄 / 在雄偉的戲台上 / 金光沖沖滾的你 / 殲滅了無惡不作的壞蛋」²⁷，「金光沖沖滾」為台灣金光戲特有的形容詞，「沖沖滾」(tshiāng-tshiāng-kún) 為台語口頭常用話，原指水沸騰的樣子，後來引申為人氣沸騰、熱鬧貌。

以上二例皆見向陽在國語兒童詩的創作上，並未被單一語言限制，而是表露使用雙語的用心，「火金姑」與「沖沖滾」二者為台語童謠常用詞彙²⁸，傳達語言音律感的本質，因此，在創作進程中，以國、台語穿插的表現方式，將台語詞彙融入國語詩作中，除了增加兒童詩的豐富性，也暗喻台灣多語並存的文化情境，此也是向陽創作中不斷關注的焦點之一。

而對於台語兒童詩的展演，主要表現在《鏡內底的ㄟ仔》(1996)一書中，以鏡子為題，收錄十首台語兒童詩，1996年由新學友初版，後絕版，迄至2010年才由大塊文化重新再版，新版在詩作上有國語（《鏡子裡的小孩》）和台語（《鏡內底的ㄟ仔》）兩種版本，向陽在創作此系列詩作時，曾表達其創作理念：

台語，在九〇年代的台灣幾乎已經不是大多數孩子日常使用的語言，這使得台語在兒童中被應用、被習慣的語言情境幾乎不存在。……透過這

26) 向陽，〈火金姑〉，《我的夢夢見我在夢中作夢》(台北：三民書局，1997)。

27) 向陽，〈布袋戲偶〉，《春天的短歌》(台北：三民書局，2002)。

28) 在台語童謠中，有一首〈火金姑〉：「火金姑來食茶，茶燒燒，食芎蕉，芎蕉冷冷，食龍眼，龍眼愛撥殼，換來食那菝仔，那菝仔全全籽，害阮食一下落喙齒，害阮食一下落喙齒」，另，也有「一的炒米香，二的炒韭菜，三的沖沖滾，四的炒米粉，五的五將軍，六的攪子孫，七的七蝦米，八的信肚縮，九的倒在蠶，十的倚起來看打你千，打你萬，打你一千過五萬，老鼠仔欲啣就緊啣，不啣給你打到啣」。

一首詩作（案：〈鏡內底的囡仔〉），我突破了在童詩中使用台語作為表達工具的困難，……在台語的運用上，也相當能貼近台灣兒童的日常台語，幫助他們在閱讀的驚喜中，發現台語這種媽媽話的美麗。²⁹⁾

上述一段話傳達九〇年代台灣社會的文化處境，台灣由於融合多種語言，因此在面對語言問題之上，湧生複雜的歷史情境，台灣的語言環境在國民政府遷台之後便有所更迭，主要透過國家政策及教育推行，逐步形成國語為主流的語言文化。1946年4月2日成立「台灣省國語推行委員會」，教育處規定各級學校教授國語，1946年10月後廢止日文，台語此時扮演促進學習國語的角色，1950年台灣省教育廳訂定「台灣省非常時期教育綱領實施辦法」，加強國語運動，並且逐漸白除本土方言，1956年推行「說國語運動」，學生禁止使用台語說話³⁰⁾，之後一連串的措施，使得國語在政治力量、文化教育政策的推行之下滲透至民間，國語成為「唯一」的共同語言。因此，七〇年代開始，向陽即以創作台語詩來表達他的意識形態和文化關懷，然而，語言問題是一道漫長的待解公式，當時間推移至九〇年代的台灣社會，新生代母語弱化的文化情境並未消弭，因此，向陽在兒童詩的創作上採用台語書寫，延續其台語詩創作的意圖，藉由兒童社群的切入，拓展語言的接觸視角。

是故，在《鏡內底的囡仔》一書中，向陽一如既往使用台語漢字創作，從題名可見多以對比的方式進行³¹⁾，如〈倒面加正面〉、〈共款和精差〉、〈早時連暗時〉、〈有影的參無影的〉、〈大的抑是細的？〉³²⁾等詩，詩名以正反／同異／早晚／有無／大小等兩組詞彙對稱羅列，呼應鏡子反射的特色，使得詩作在

29) 向陽，〈為台灣兒童寫詩的驚喜：我的童詩創作初旅〉，《中華日報》14（1996.6.21）。

30) 請參照：黃宣範，《語言、社會與族群意識：台灣語言社會學的研究》（台北：文鶴，1994）。施正鋒編，《語言政治與政策》（台北：前衛，1996）。

31) 《鏡內底的囡仔》詳細收錄篇目請參照附錄「表格2：向陽兒童詩目錄」

32) 向陽《鏡內底的囡仔》一書，由於以台語漢字創作，然隨著台語文學的發展，因此在初版及再版上多有同音義但不同字的情況出現，本研究以初版為主，特此說明。1996年新學友版上〈倒面加正面〉在2010年的大塊文化版時改題為〈倒面恰正面〉；〈全款和精差〉在初版時為〈共款和精差〉，詳細題名更動請參照附錄「表格2」：向陽兒童詩目錄。

結構上於簡白中表現節奏感，試舉一例說明之，在〈共款和精差〉³³⁾中：

第一節	第二節
鏡內底的囡仔 哪會和我生做者共款？	鏡內底的囡仔 哪會和我生做有精差
我問爸爸 爸爸笑一下 憨囡仔 鏡會照人 你照鏡 鏡照你 照出來 當然嘛和你生做攏共款	我問媽媽 媽媽想笑一下 乖囡仔 鏡是物件 無生命 你會走 鏡 走 ³⁴⁾ 當然嘛和你生做有精差 當然嘛和你生做有精差

「共款」意思為相同、同樣，「精差」指差異、差別，二者為相反詞，在詩中第一節以爸爸的回答解釋鏡子照射的「共款」特徵；第二節以媽媽的視角解釋「精差」，表達實體與虛像之差異，兩個段落字數與句型相似，但內容則為相反意，如是般的寫作模式，在相承的對應結構中，扣緊「鏡子」的特性，呈現一體兩面的存在。類似的對比創作也表現在〈早時連暗時〉³⁵⁾一詩中：

第一節	第二節
每工早起時 我尚愛揣鏡來照面 鏡內底的囡仔 生做白泡泡 生做幼綿綿	每工陰暗時 我嘛會揣鏡來照面 鏡內底的囡仔 目睷紅絳絳 大頭結垂垂

33) 向陽，〈共款和精差〉，《鏡內底的囡仔》（台北：新學友，1996）。

34) 「鏡~~走~~」在2010再版時寫做「袂」，音皆讀做be或buē，「不會」的意思。

35) 向陽，〈早時連暗時〉，《鏡內底的囡仔》。

猶有紅朱朱的嘴脣 我尚愛這款有精神的囡仔	也會開嘴撥哈 我尚疼這款無精神的囡仔
穀早，你好 鏡內底的囡仔	趕緊，去睏 鏡內底的囡仔

「早時」對「暗時」，也就是早上對晚上，揭示迥異時間點小孩的活動情境，鏡裡的小孩在這兩個不同時段有哪些差異？我們從詩作上可以看到，經過睡眠之後，早上的小孩「生做白泡泡 / 生做幼綿綿」，白泡泡和幼綿綿指白淨、細嫩的樣子，是「有精神」的樣態；晚上的小孩在一天的活動後，呈現「目睷紅絳絳 / 大頭結垂垂」，眼睛轉為疲累的深紅色，頭也低垂下來，映照出一天結束之後體力耗盡打呵欠的「無精神」小孩，皆可見向陽透過形式相似的組句，描繪對比反差的面貌。如是般藉由固定的句式，使人更易記憶內容，使讀者在閱讀過程中，樂於反覆閱讀，在形式的建構與輔助下，表達台語兒童詩適宜朗誦的特質，扣合向陽寫作台語童詩的初心，誘使兒童了解台語此一「媽媽母語」的語言特性，並且經由格式和詞彙的對比性，增添閱讀的趣味與節奏感。

然而，要補充說明的是，向陽於1996年以台語進行兒童詩的創作與實驗，但在2010年由大塊文化再版台語童詩集時，於出版機制的運行上，改以國、台語雙語發行文本，是故有《鏡內底的囡仔》（台語）及《鏡子裡的小孩》（國語）兩種版本，將原來的台語詩作以國語直譯，揭露「台語」對於現當代兒童來說，仍是傾向失語調性，筆者在此無意以國 / 台語書寫策略的意識形態鬥爭為論點，而是指出向陽使用兩種語言進行創作的開展性，以台語寫作童詩展演母語的韻律感和文化氛圍，而國、台語雙向出版詩集則是擴大了閱讀社群，彼此相互參照，誘發閱讀的樂趣。

三、大人與小孩：成長經驗的對話空間

把梳完向陽在兒童詩創作形式上的嘗試與實驗，本節預計從內容的部份詮釋詩作脈絡，首先，從出版年來看，雖然《鏡內底的囡仔》發行時間早於《我的夢夢見我在夢中作夢》，但根據向陽所言，後者才是其個人最早嘗試創作的兒童詩集³⁶⁾，因此筆者試圖將《我的夢夢見我在夢中作夢》與《春天的短歌》放在同一脈絡下討論，探究同為「小詩人系列」的兒童詩，先後出版的共調關係，而當中又有何種詩議題的延續及擴展？其次，從台語詩集《鏡內底的囡仔》切入，關照鏡像內外的他人與自我，以及所延伸的認同議題。

(一) 「父親」的童年想像

向陽述及自身的兒童詩創作時，認為是向小朋友「牙牙學語」的習作，然而，它並非僅是一種童言童語的擬仿，而是詩人復歸本質，召喚過去的童年經驗，揉合文學技巧的對話。在鄭佩芷的研究中指出，向陽作品本土意識濃厚，引導小讀者認識家園，產生認同，而在形式上常用並列結構、對比結構、總分結構，具對稱之美³⁷⁾，然筆者想延伸說明的是，向陽書寫兒童詩的起步，實際上是透過書寫自身開始，「來自童年的、來自故鄉的」，「盡力讓自己回到童年，進入一種清純的境界，學習體會當代孩童的想法和想像方式」³⁸⁾，緣於自身的成長經驗，展現一貫對台灣土地的關懷，此成為其兒童詩創作中成長經驗 (*growth*

36) 向陽在《我的夢夢見我在夢中作夢》前言中提到這是他第一本童詩集，另於〈為台灣兒童寫詩的驚喜：我的童詩創作初旅〉一文也提到：「1995年夏天我完成了第一本童詩集《我的夢夢見我在夢中作夢》交給三民，……沒想到陳淑惠小姐轉到新學友，在今年年初一通電話中，他希望我為新學友籌劃的童書寫一本台語童詩」。參照：向陽，〈寫在前面〉，《我的夢夢見我在夢中作夢》。向陽，〈為台灣兒童寫詩的驚喜：我的童詩創作初旅〉，《中華日報》14 (1996.6.21)。

37) 鄭佩芷，〈《小詩人系列》作品研究〉，237。

38) 向陽，〈寫在前面〉，《我的夢夢見我在夢中作夢》。向陽，〈作者的話〉，《春天的短歌》。

experiences) 的一環。如在〈白鷺鷥〉一詩中，描述父輩的童年記憶：

小時候 / 爸爸打赤腳上學 / 白鷺鷥是爸爸的朋友 / 有時在田埂邊 / 有時在牛背上 / 瞅著爸爸細瘦的腳 / 舞動著潔白的翅膀 / 好像是說 / 飛吧 / 你快遲到了 // 小時候的爸爸 / 不羨慕白鷺鷥有對能飛的翅膀 / 只希望有一雙潔白的運動鞋 / 可以不必打赤腳上學 // 白鷺鷥是爸爸的朋友 / 在爸爸放學經過的田埂邊 / 在被夕陽照得通紅的牛背上 / 瞅著爸爸細瘦的腳 / 好像是說 / 趕快回家吧 / 用我這雙白色的鞋³⁹⁾

在這首詩中描繪的是「爸爸」幼時的童年記憶，首段寫「白鷺鷥是爸爸的朋友 / 有時在田埂上 / 有時在牛背上 / 瞅著爸爸細瘦的腳」，田埂和牛背的空間移動，暗示並非特定日子的偶發事件，而是長時間「瞅」著爸爸的腳穿過田野前往上學途中，並在夕陽餘暉時復歸，詩作將白鷺鷥的翅膀與爸爸的雙腳連結起來，在「飛吧 / 你快遲到了」表示「爸爸」奔跑的狀態，也彰顯孩童的青春活力，而詩作的尾端則是以「趕快回家吧 / 用我這雙白色的鞋」，點出白鷺鷥與「爸爸」的親密關係，將翅膀與雙腳做更深一層的想像。除此之外，「爸爸打赤腳上學」及「只希望有一雙潔白的運動鞋」兩句詩，指涉「爸爸」的成長環境是位於台灣農業社會，推斷為台灣戰後初期乃至1950、60年代的歷史情境⁴⁰⁾，「田埂」、「牛背」、「白鷺鷥」皆屬於鄉下的文化符碼，其所構築的時代背景意味在焉，台灣早期農業生活貧苦，赤腳上學是當時鄉下孩童共有的感覺結構 (structure of feeling)，詩人不以此為負面敘述，反以「爸爸的童年」為創作軸線，描繪孩童上學奔跑的田野風光，在孩童與白鷺鷥的互動間，展演充滿朝氣的鄉村生活，並藉此構築兒童與父親連結的脈絡，在受教育等成長經驗的對照中，同時記錄了台灣農業社會的文化剪影。

39) 向陽，〈白鷺鷥〉，《我的夢夢見我在夢中作夢》，16-17。

40) 1964年台灣農業就業人口大幅下降，1965年後農村人口開始外流，1970年代台灣工業起飛，在經濟不斷成長，以及都市化改變的情況下，農業與都市的空間感皆被壓縮、轉型。瞿海源、章英華主編，《台灣社會與文化變遷（上）》（台北：中央研究院民族學研究所，1986），227-228。

且再看〈布袋戲偶〉一詩，詩人如何將「布袋戲偶」作為標誌，串聯父親與孩童的生命經驗：

爸爸說你是布袋戲偶 / 早年台灣鄉下，迎神廟會中 / 你是他心中最偉大的英雄 / 在雄偉的戲台上 / 金光沖沖滾的你 / 殲滅了無惡不作的壞蛋 // 現在你躺著，全身鬆軟 / 躺在爸爸書房的抽屜裡 / 迎神廟會的炮火已經遠離 / 金光沖沖滾的你 / 看起來毫無生氣⁴¹⁾

詩人在一開始點出布袋戲與「爸爸」的關係，「廟會」是「爸爸」童年的生活空間之一，「布袋戲偶」是「爸爸」小時候「心中的大英雄」，指出布袋戲是台灣鄉下迎神廟會的特殊文化，從「金光沖沖滾」一詞得知，詩句所指涉的是台灣布袋戲文化中的「金光戲」，金光戲又稱「金剛戲」，是傳統布袋戲的改良版本，流行於1950至1960年代末期的新形態布袋戲，起初為「戲棚金光戲」⁴²⁾，主要以視覺炫目著稱，強調自由、節奏感快，「金光沖沖滾」隱喻台灣人打死不退的意志。而詩句中布袋戲偶「在雄偉的戲台上」「殲滅了無惡不作的壞蛋」，舞出了一個時代的風潮及熱度，時序推移，「炮火遠離」、「全身鬆軟」，「看起來毫無生氣」的布袋戲偶，暗示時代的流轉及「爸爸」童年的逝去，以及從兒童到為人父的身份轉變。而布袋戲偶對於兩個世代的意義，表現在詩作末段：

讓我拯救你吧 / 看我把右手穿入你的身體中 / 擺頭、動手、邁開雙腳 / 金光沖沖滾的 / 分不清是你還是我 / 分不清誰是 / 爸爸最崇拜的布袋戲偶⁴³⁾

41) 向陽，〈布袋戲偶〉，《春天的短歌》，16-17。

42) 金光戲1970年代後轉化為「電視金光戲」，1980年代則萌芽併發展迄今的「霹靂金光戲」。請參照：邱武德，《金光啟示錄》（台北：發言權，2010）。

43) 向陽，〈布袋戲偶〉，《春天的短歌》，16-17。

在電視網路尚未發達的年代，戲棚上的金光布袋戲是鄉下民間小孩的娛樂，「讓我拯救你吧」一句，孩童透過布袋戲偶參與並且喚起父親的過往，布袋戲偶「擺頭、動手、邁開雙腳」跨越時空，「分不清是你還是我」也分不清誰是誰的童年回憶，大人／小孩的成長經驗互涉互生，童年並非一個凝滯的曾經，詩人透過「布袋戲偶」的符碼，想像兩個世代的對話關係，足見在兒童詩的創作脈絡中，向陽透過詩作構築父輩的童年，也構築台灣農業社會的文化情境。

在此我們要注意的是，向陽於現代詩創作上曾寫過〈阿爸的飯包〉、〈姊夫的布袋戲〉⁴⁴⁾等詩作，前者寫父親與孩子之間內斂的情感關係，後者透過布袋戲描述阿姐與姊夫的人生如戲，對照上述〈白鷺鷥〉與〈布袋戲偶〉兩首兒童詩，我們或可認為此乃其兒童詩的創作源頭，立足在現代詩的書寫經驗下，延伸兒童詩的想像疊景，除了彰顯向陽作為現代詩人跨足兒童詩的角色以外，另一重點在於披露向陽的兒童詩脈絡具備「父親」童年想像之特色，「父親」此一符碼，可能是詩人的父親；可能是任何一位父執輩，亦可能為詩人自己的化身。

而詩人如何將「父親」這個符碼融入兒童詩中，我們可再看〈一條小路〉：

一條小路走著 / 走過阿媽和姨婆每天散步的竹林 / 走過阿公年輕時栽種的台灣杉身邊 / 走過媽媽忍不住要喘氣的涼亭 / 走過叔叔童年脫褲子游泳的溪澗 // 走過嬌嬌喜愛的開滿野百合的山坡 / 走過寶寶要用兩隻手抓住的吊橋 / 一條小路走著 / 走到了 / 坐在爸爸肩上 / 可以看到濁水溪的 / 山頭⁴⁵⁾

一條小路上的冒險可以看見「竹林」、「台灣杉」、「野百合」，皆是台灣的自然植物，經由空間的描寫，表達台灣的地理環境特色，風景架構了小路去

44) 二詩皆收錄在向陽，《土地的歌》（台北：自立晚報，1985）。

45) 向陽，〈一條小路〉，《我的夢夢見我在夢中作夢》，26-27。

向，並非通往城市，而是可以看到濁水溪山頭的鄉村環境，然而要如何才能看到濁水溪山頭？在詩作最後一節得到解答：「坐在爸爸肩上 / 可以看到濁水溪的 / 山頭」，再次浮現「父親」的意象觸發。延續前面思考的問題意識，向陽的兒童詩如何展演其父輩經驗？別於兒童成長時母親扮演的餵養角色，不以女性特有的感性與廣袤的母愛情懷書寫生活瑣碎的照顧，反從「肩上」、「山頭」等堅定而溫柔的詞彙，表達向陽以男性的、父親的想像，賦予孩子帶有前瞻性、開展性的冒險性格與文化情境。

因此，向陽的兒童詩創作中，源於自身父親的角色，在溯及童年及串聯大人 / 小孩的關係時，多以父輩視角切入，而非母系語態，此也構成其兒童詩的特色之一，除了個人的父輩經驗以外，如何從中衍生群體的文化想像，詩人對於生活在台灣此一空間下的小孩，在〈台灣的孩子〉一詩中表現他的期待與憧憬：

台灣的孩子 / 在淡水河邊歌唱 / 海峽的風拂動他們的衣裳 / 為他們打造的城市正逐漸茁壯 / 湛藍的天空俯瞰他們細小的足跡 / 美麗的世界等待他們開創 // 台灣的孩子 / 在濁水溪旁歌唱 / 高聳的中央山脈含笑聆聽他們嘹亮的嗓 / 劃破天際，風一般吹過田舍與農莊 / 滿天的星星偷偷記下他們睡前的希望 / 醒來張眼就看到燦爛的陽光 // 台灣的孩子 / 在高屏溪上歌唱 / 亮麗的平原翻動著稻穗的金黃 / 黝黑的肌膚在椰子樹下發出光亮 / 大海伸出雙手擁他們於壯闊的胸膛 / 乘風破浪，他們寫下台灣的夢想⁴⁶⁾

以三節段落具象化三個地理空間——淡水河、濁水溪、高屏溪，台灣北中南的空間特色形構一整個台灣圖像，「台灣的孩子」可視為個體的象徵，亦可視作群體的表態，詩句「逐漸茁壯」「等待開創」、「嘹亮的嗓」、「睡前的希望」、「燦爛的陽光」、「發出光亮」、「開闊胸膛」、「台灣的梦想」，押「尤」韻表達明快節奏，呈現給兒童的是光明、良善的，充滿無限想像與美好

46) 向陽，〈台灣的孩子〉，《春天的短歌》，42-43。

願景，期許孩童應高歌並勇敢前行，用「足跡」去感受世界。向陽對於「台灣孩子」的關愛，不僅是針對兒童，也可歸咎其對於「台灣」這塊土地的重視，如他在《一個年輕爸爸的心事》一書中所提到的：「因為愛我們的孩子，所以要給他們一個美麗的明天，用疼惜孩子的心情，去疼惜國家社會」⁴⁷。

綜觀上述，《我的夢夢見我在夢中作夢》與《春天的短歌》兩本「小詩人系列」兒童詩集有不少聲氣相通之處，析言其內在精神的共通性，它們所可能產生的內在對話關係，無寧是值得注意的面向，在此二本兒童詩集中，循著成長經驗的創作主軸，筆者試圖透過「父親」的童年想像切入詩作內容，從個人到群體，探見父輩想像的成長經驗與台灣意象之間，互涉互生的對話關係，在在顯示詩人的文化關懷。除此之外，向陽兒童詩創作的成長議題上，還有何種開展進路？是下文要繼續追究的部份。

（二）鏡像內外的他人與自我

李瑞騰在評論現代詩中的鏡子意象時，說到鏡子在詩中的出現，大體有兩種象徵意義，其一為做為映照自我的媒體，象徵人對於自我影像（或第二自我）的諸種感覺（包括知覺、幻覺、錯覺）⁴⁸，相對的向陽通過「鏡子」此一主題作為其台語童詩的主軸，自然有其創作意識蘊含其中。在成長經驗的開展路徑上，向陽於《鏡內底的囡仔》一書，透過十首台語詩作，搭配鏡子的特性，探究鏡像內外自我與他者的認同問題，路寒袖在評介此書時有簡短的歸納，認為《鏡內底的囡仔》乃是：

依小孩的認知順序，來安排詩作的先後，由形象之同（〈鏡內底的囡仔〉開始），而形象之異（〈倒面佢正面〉），並進一步去探究時間、物

47) 向陽，《一個年輕爸爸的心事》（台北：漢色研，1998），117。

48) 李瑞騰，〈說鏡：現代詩中一個原型意象的試探〉，《詩的詮釋》（台北：時報文化，1982），153。

理、距離等現象，再來是潛意識的夢、親情的孺慕（〈鏡的爸爸媽媽〉），最後以人性的思考（〈給鏡講的心裡話〉）終結。⁴⁹⁾

筆者試圖立於此基礎上，針對詩作內容進行深入分析，認為向陽在台語童詩的創作上，延續其國語兒童詩對成長想像的關照，從認識自我出發，將主題置放在「成長」、「啟蒙」等面向上，在異同之間對照出自身位置，在差異之微觀見獨特之處，如是般的寫作路徑首先表現在〈鏡內底的囡仔〉一詩上：

鏡內底的囡仔 / 和我生做共一款 // 我有目睷 / 伊嘛有目睷 / 我有頭毛 / 伊嘛有頭毛 / 我有嘴 / 伊嘛有嘴 / 我的前齒落了了 / 伊嘛落了了 // 我問伊 // 你叫啥麼名？ / 伊煞嘛和我共款 / 同齊開嘴摺合嘴 // 伊和我無共的是 / 不管我安怎嘩 / 伊攏勿應聲⁵⁰⁾

「鏡內底的囡仔 / 和我生做共一款」孩童在鏡子中辨認出自己的模樣，表示了情境認識，「有目睷」（有眼睛）、「有頭毛」（有頭髮）、「有喙」（有嘴巴）、「前齒落了了」（門牙掉了）等幾組對照樣態，比對出鏡底的小孩和自身的異同之處，而詩句來到「我問伊 / 你叫啥物名？ / 伊煞嘛和我共款 / 同齊開嘴摺合嘴」，同樣動作的反射，近似拉康 (Jacques Lacan, 1901-1981) 所言，孩童在玩耍中證明鏡中形象的種種動作，感受鏡像動作與鏡中環境之關係，也可以經驗這複雜潛象重現的現實關係，構築「我」（兒童本身）與身體，與其他人，甚至與周圍物件的關係⁵¹⁾。雖然拉康的鏡像階段 (mirror stage) 指稱嬰幼兒時期，與詩作預設的閱讀年齡層略有差異，但筆者以為二者同樣 的是在想像的階

49) 路寒袖，〈《鏡內底的囡仔》評介〉，《中國時報》D46，1997.11.6。

50) 向陽，〈鏡內底的囡仔〉，《鏡內底的囡仔》。

51) Jacques Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I Revealed in Psychoanalytic Experience," *Écrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan (New York: London, 1977), 1-7, 或參照：拉康 (Jacques Lacan)，〈助成“我”的功能形成的鏡子階段：精神分析經驗所揭示的一個階段〉，《拉康選集》，褚孝泉譯，（上海：三聯書店，2000），89-96。

段，辨別他者與自我，進而形成對「我」主體的認識，如詩後面提到鏡子裡的小孩「毋管我安怎喝 / 伊攏應聲」，此即是認知鏡像內外的虛實關係，而將詩作意涵提升至另一層次。

而從〈倒面加正面〉一詩中，也可窺見鏡子與兒童的互動：

鏡內底的囡仔 / 和我生做真共款 / 我會笑 / 伊嘛會笑 / 我會結目頭 /
伊嘛會結目頭 / 我會使目尾 / 伊嘛會使目尾 / 我會裝魑鬼仔面 / 伊嘛會裝
魑鬼仔面 / 鏡內底的囡仔 / 和我生做又攏無共款 / 我的正面 / 是伊的倒面
/ 我的倒耳 / 是伊的正耳 / 我用正手提齒皿 / 伊顛倒用倒手 / 連我的齒膏
面頂寫的字 / 伊嘛給我顛倒旋過來 // 我的倒面 / 伊的正面 / 到底我的倒
面是正的 / 抑是伊的正面是倒的 // 真想欲給伊攏過來 / 和伊比並一下 /
看是伊卡正？ / 抑是我卡正？⁵²⁾

聽過孩子對於鏡子的疑問，思辨鏡底的小孩究竟是否和自己一樣？在既相似又差異的對照下，照見兒童的思考軌跡，首先從表情的部份，看見鏡底小孩和自我的相同之處，一樣「會笑」、「會結目頭」（會皺眉頭）、「會使目尾」（會使眼色）、「會裝魑鬼仔面」（會做鬼臉），而從中衍伸好奇心與辯證性，鏡底的小孩真的是和「我」完全一樣嗎？在倒面和正面之間發現相反的切入點，拿著牙刷的手和牙膏上面的字，則是和自己不同的地方，自我與他者的差異在此區開來，理解作為「我」這個獨立個體的特殊性，詩作最後提到的「真想欲給伊攏過來 / 和伊比並一下 / 看是伊卡正？ / 抑是我卡正？」，兒童的競爭心態增添童詩的趣味，也使得詩作活潑起來。

然而，在〈有影參無影〉一詩中，向陽強化了鏡像裡自我與他者的對照關係，使其並非單純的比對，而是增加了哲學思考的詮釋角度：

鏡內底的囡仔 / 是無影的 / 鏡外口的囡仔 / 是有影的 // 無影的囡仔

52) 向陽，〈倒面加正面〉，《鏡內底的囡仔》。

店置鏡內底 / 有影的囡仔企置鏡外口 // 有影的囡仔就是我 / 無影的囡仔
 嘛是我 // 無影的我店置鏡內底 / 有影的我企置鏡外口 // 鏡內底的我 / 是
 無影的囡仔 // 鏡外口的我 / 是有影的囡仔⁵³⁾

「有影」的意思為真實、實在的；「無影」的意思為虛假、不實在的，從〈有影參無影〉一詩中，我們可以看見鏡像並非只能對照出自我與他者的差異，往另外一個方向思考，如同詩提到的「有影的囡仔就是我 / 無影的囡仔嘛是我」，有影與無影的小孩都是自我的影像，表露鏡子做為自我與潛在第二個自我的認知媒介，在鏡子外實像的小孩與鏡子內虛幻的小孩，皆為同一個「我」，主體和客體之間既相同又差一，兒童對於自我的認識並非單一、片面的想像軸線，而是具有複雜的成長情境，從外而內認識自我。恰如加拿大兒文學者派瑞·諾德曼 (Perry Nodelman) 所說的，兒童文學教導孩童批判性的思考，亦能使讀者能抽離自我，想像他者，提供不同角色的展演場域⁵⁴⁾，向陽的兒童詩書寫與兒童文學的期待在同軌道之上，詩作中融入哲學等具辯證性思考，在鏡像內外觀看自我與他者的相似及差異處，是故，別於他對於台語詩的處理，多採取土地、批判意識，在兒童詩的表現上反而是復歸自我，由內而外，探索成長啟蒙的相關問題。

四、結論：和童年一起追上夢

向陽跨媒介、超文本、跨語言的創作嘗試，不僅表現在現代詩創作上，在兒童詩的書寫上也彰顯多元的寫作路徑，本研究從形式與內容兩軸線切入問題意識，探究向陽兒童詩的風格變貌。首先，在「圖畫與音韻：跨媒介與跨語言

53) 向陽，〈倒面加正面〉，《鏡內底的囡仔》。

54) Perry Nodelman, "Fear of Children's Literature: What's Left (or Right) After Theory?" *Reflections of Change: Children's Literature Since 1945*. ed. Sandra Beckett (Conn.: Greenwood, 1997) .

的創作藝術」一節中，從文學（詩作）與藝術（圖畫）表現形式的跨界，展演不同表現形式的互文性，並且在創作語言的組構上，向陽運用國、台語兩種實踐路徑，勾勒兒童詩的意義網絡，在在顯示其創作的實驗性質。

其次，在「大人與小孩：成長經驗的對話空間」一節裡，以《我的夢夢見我在夢中作夢》、《春天的短歌》兩本小詩人系列作品為一路，梳理向陽以「父親」的童年想像之寫作取徑，營構過去與現在的對話空間，彰顯向陽兒童詩創作中，父輩的成長經驗與台灣意象之間互涉互生的對話關係。而《鏡內底的囡仔》以台語作為其書寫策略，開展「鏡子」的特性，主要透過鏡子促使孩童看見他者，面對自我，在成長議題的軸線裡，認同是一重要的啟發，在向陽兒童詩創作的過程中，可探見詩人為兒童構築多重閱讀空間，閱讀童年、閱讀台灣，乃自閱讀自我，層層堆疊兒童成長情境，格局深遠，關懷既廣，見其細緻經營之用心。

從《鏡內底的囡仔》、《我的夢夢見我在夢中作夢》到《春天的短歌》三部作品，向陽兒童詩的創作脈絡，具有同步向前，分殊向外的文學特質，相同之處在於：（1）特定的閱讀對象（2）兒童詩和圖畫書的互文（3）成長想像的彰顯；相異之處則是（1）語言形式上的實驗，《我的夢夢見我在夢中作夢》及《春天的短歌》透過國語創作，白描童年的經驗，《鏡內底的囡仔》則是以台語創作，充滿韻律的實驗詩作。（2）《我的夢夢見我在夢中作夢》及《春天的短歌》中的詩作多帶有父輩童年及台灣意象，而《鏡內底的囡仔》則是以鏡子為主題開展自我認同。

是故，向陽的兒童詩創作，別於以往現代詩創作經驗，回到兒童的純粹，以童心的思想特質與氣質，合乎兒童詩的創作精神，向陽的兒童詩仍維持一貫的詩創脈絡，鏤刻大人的成長經驗外，亦銘記著一個時代的文化情境，而其台語童詩集別與以往台語詩創作的批判語鏡，而是回到自我，回到個體本身省視內在精神的發展，開展其內斂且附帶溫柔的生命經驗，兒童詩的創作不僅豐富其詩作進路的廣度，也深化他在台語詩上的發展。

童年有夢，人生有夢，兒童詩不僅是寫給兒童觀賞，它凝塑詩人對於台灣

這塊土地，以及在台灣土地上成長的人的情感，毋寧是詩人詩夢 / 文學夢的一次展演，正如向陽詩中所言：「一條細細的線 / 把爸爸的童年 / 和寶寶的明天 / 聯繫起來了」⁵⁵⁾，牽起台灣文化的過去與現在，但願我們都能不忘初心，和童年一起追上夢。

附錄

表格1：向陽兒童文學創作相關年表

年	月日	發表篇目著作	出處	類別	備註
1974	3.7	〈老鼠公主的婚禮：紀念詩人楊喚〉	《國語日報》兒童版	散文	以「林淇瀟」本名發表
1974	3.24	〈蝙蝠先生的故事〉	《國語日報》兒童版	散文	以「林淇瀟」本名發表
1983	8.10	《中國神話故事》	台北：九歌出版社	小說	
1986	2.10	《中國寓言故事》	台北：九歌出版社	小說	
1990		《達達的時光隧道》	台北：小天	翻譯小說	翻譯日本科幻小說
1995	5.5	〈鏡內底的囡仔〉	《台灣公論報》D6	詩	
1995	5.21	〈童詩兩首〉 (放風箏的孩子、一條小路)	《聯合報》37	詩	
1996		《鏡內底的囡仔》	台北：新學友書局	詩	收錄10首詩
1996		《大象的鼻子長》	台北：時報文化	翻譯詩	翻譯窗·道雄百首詩作
1997		《我的夢夢見我在夢中作夢》	台北：三民	詩	小詩人系列 收錄20首詩
1998	1.2	〈童詩兩首〉(營火、落葉)	《中華日報》16	詩	
1998	1.3	〈詩兩首〉(花、風聲)	《中國時報》人間	詩	

55) 向陽，〈放風箏的日子〉，《我的夢夢見我在夢中作夢》，14-15。

			副刊		
2001	12.30	〈台灣的孩子〉	《中國時報》39	詩	附何華仁插畫
2002		《春天的短歌》	台北：三民	詩	小詩人系列 收錄20首詩
2003		《記得茶香滿山野》	台北：遠流	散文	1篇散文
2003	5.30	〈記得茶香滿山野〉（二之一）	《國語日報》	散文	
2003	5.31	〈記得茶香滿山野〉（二之二）	《國語日報》	散文	
2009	4.26	〈向陽詩作選〉之漫畫版 （沙灘上的金魚）	《國語日報》「週日漫畫版」	詩	腳本蔡明原，漫畫曉君
2010	3.21	〈倒面恰正面〉	《自由時報》11	詩	
2010	3.22	〈有影的參無影的〉	《自由時報》11	詩	
2010	4.3	〈全款和精差〉	《聯合副刊》D3	詩	
2010		《蛟龍、怪鳥和會念經的魚： 中國神話故事（1）》	台北：九歌出版社	小說	原《中國神話故事》部分，收錄12篇文章，由葉嘉驊繪圖
2011		《幫雷公巡邏：中國神話故事 （2）》	台北：九歌出版社	小說	原《中國神話故事》部分，收錄12篇文章

註：表格製作參照徐錦成，〈鏡內底的團仔和鏡口外的大人：訪向陽談兒童文學〉，《兒童文學學刊》7（2002.5）：289-306。國家圖書館（National Central Library Taiwan Digital Meta-Library）「當代文學史料系統」、「全國報紙資訊系統」，《國語日報》史料等資料彙編而成。

表格2：向陽兒童詩目錄

年代	篇名	書名	備註
1996	鏡內底的團仔	鏡內底的團仔 (2010再版)	另載於1995.5.5《台灣公論報》D6
	倒面恰正面		另以〈倒面恰正面〉一題載於2010.3.21《自由時報》D 11
	共款和精差		另以〈全款和精差〉一題載於2010.4.3《聯合副刊》D3
	早時連暗時		
	有影的參無影的		另載於2010.3.22《自由時報》D 11
	大的抑是細的？		

	夢見我的鏡		
	鏡是一片門		
	鏡的爸爸媽媽		
	給鏡講的心內話		再版時改題為〈共鏡講的心內話〉
1997	雨後的山	我的夢夢見我在夢 中作夢	
	小河唱著歌		
	天上的星星		
	放風箏的日子		另載於1995.5.21《聯合報》D 37
	白鷺鷥		
	寶寶忘不了		
	沙灘上的金魚		改編後另載於2009.4.26《國語日報》「週日漫畫版」
	一條小路		另載於1995.5.21《聯合報》D 37
	跟神木說的悄悄話		
	野薑花		
	茶		
	火金姑		
	森林與白雲的對話		
	插秧		
	彩虹		
	我家的懶貓		
	地圖		
花開了			
繞舌歌			
我的夢			
2002	春天的短歌	春天的短歌	
	說給雨聽的話		
	夢的筆記		
	皮皮和多多		
	布袋戲偶		
	花		另載於1998.1.3《中國時報》人間副刊

營火	另載於1998.1.2《中華日報》D 16
風聲	另載於1998.1.3《中國時報》D人間副刊
落葉	另載於1998.1.2《中華日報》D 16
溪中的巨石	
爸爸	
囚	
秋天的聲音	
雨落在街道上	
雪的水墨畫	
排隊的樹	
遺忘	
台灣的孩子	另載於2001.12.30《中國時報》D 39
冬的祈禱詞	
迎接	

註：表格製作參照向陽兒童詩集《鏡內底的囚仔》（台北：新學友，1996）、《我的夢夢見我在夢中作夢》（台北：三民書局，1997）、《春天的短歌》（台北：三民書局，2002）。國家圖書館（National Central Library Taiwan Digital Meta-Library）「當代文學史料系統」、「全國報紙資訊系統」，《國語日報》史料等資料彙編而成。

參考文獻

- 向陽, 〈提供小朋友中國式的夢〉, 《中央日報》第20版 (1983.8.9)。
- ____. 《土地的歌》 (台北: 自立晚報, 1985)。
- ____. 《鏡內底的囡仔》, 台北: 新學友, 1996。
- ____. 〈為台灣兒童寫詩的驚喜: 我的童詩創作初旅〉, 《中華日報》14 (1996.6.21)。
- ____. 《我的夢夢見我在夢中作夢》, 台北: 三民書局, 1997。
- ____. 《一個年輕爸爸的心事》 (台北: 漢奕色研, 1998)。
- ____. 《春天的短歌》, 台北: 三民書局, 2002。
- 李瑞騰, 《詩的詮釋》 (台北: 時報文化, 1982)。
- 呂焜霖, 〈戰後台語歌詩的成因與發展: 兼論向陽與路寒袖的創作〉 (新竹: 清華大學台灣文學所碩士論文, 2008)。
- 拉康 (Jaques Lacan), 《拉康選集》, 褚孝泉譯 (上海: 三聯書店, 2000)。
大學台灣文學所碩士論文, 2008)。
- 林良, 〈詩、童詩、兒歌〉, 《慈恩兒童文學論叢 (一)》 (高雄: 慈恩出版社, 1985), 93。
- 林武憲, 《兒童文學詩歌選集》 (台北: 幼獅文化, 1990)。
- 林煥彰, 〈略談台灣的兒童詩〉, 《現代詩副刊》6 (1984.6): 93-103。
- 邱武德, 《金光啟示錄》 (台北: 發言權, 2010)。
- 諾德曼, 培利 (Nodelman, Perry), 《話圖: 兒童圖畫書的敘事藝術》 (*Word about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*), 楊茂秀等譯 (台東: 兒童文化藝術基金會, 2010)。
- 佛洛伊德 (Freud, Sigmund), 《夢的解析》 (*The Interpretation of Dreams*), 賴其萬、符傳孝譯 (台北: 志文, 1985)。
- 路寒袖, 〈《鏡內底的囡仔》評介〉, 《中國時報》D46, 1997.11.6。
- 陳正治, 《兒童詩寫作研究》 (台北: 五南圖書, 2002)。
- 陳穎昭, 〈由《小詩人系列》走進兒童詩的想像世界〉 (新竹: 玄奘大學中國語文

- 學系碩專班碩士論文, 2011)。
- 徐錦成, 〈一面解讀兒童詩的哈哈鏡：從拉康的「鏡像階段」理論看幾首「鏡子詩」〉, 《兒童文學學刊》6 (上), 2001.11, 頁266-287。
- , 〈鏡內底的囡仔和鏡口外的大人：訪向陽談兒童文學〉, 《兒童文學學刊》7 (2002.5) : 289-306。
- , 《台灣兒童詩理論批評史》(彰化：彰化縣文化局, 2003)。
- 黃宣範, 《語言、社會與族群意識：台灣語言社會學的研究》(台北：文鶴, 1994)。
- 趙天儀, 〈兒童詩的正名〉, 《國語日報·兒童文學週刊》573 (1983.5.15)。
- , 《兒童詩初探》(台北：富春文化, 1992)。
- 施正鋒編, 《語言政治與政策》(台北：前衛, 1996)。
- 瞿海源、章英華主編, 《台灣社會與文化變遷(上)》(台北：中央研究院民族學研究所, 1986)。
- 鄭佩芷, 〈《小詩人系列》作品研究〉(台東：台東大學兒童文學所碩士論文, 2007)。
- 羅婷, 《克里斯多娃》(台北：生智出版, 2002)。
- 羅崗、願錚, 《視覺文化讀本》(廣西：廣西師範大學出版, 2003)。
- Gombrich, E.H. "The Visual Image." *Scientific American* 227 (September 1972) : 82-94.
- Lacan, Jacques. "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I Revealed in Psychoanalytic Experience." in *Écrits. A Selection*. Trans. Alan Sheridan, New York: W. W. Norton & Co., Inc., 1977, 1-7
- Nodelman, Perry. "Fear of Children's Literature: What's Left (or Right) After Theory?" *Reflections of Change: Children's Literature Since 1945*. Ed. Sandra Beckett. Westport, Conn.: Greenwood, 1997, 3-14.
- Barthes, Roland. *The Responsibility of Forms : Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Trans. by Richard Howard. Oxford : Basil Blackwell, 1986.

<Abstract>

Breaking-up of the Form and the Image of Growth:
A Study of the Poems for Children of Xiang Yang

LIU, Yutsu

The modern poetry is an important creation undoubtedly in Xiang Yang's writing as it has developed the poet's network which looks after regarding the reality in Taiwan. In the modern poem category, Xiang Yang is careful about the poetic style, and attempts each kind of expression forms unceasingly, such as the image poem, the network poems, the child poems, etc.; this constructs the polybasic coexisting graphs. And called "child poem", this represents pitches up in the reading object to "the child" the age level, indicates the literary specialty by the child view. The child poetry anthology in Taiwan's publication states by the picture-story books primarily. The poet cooperates with the different illustrator, presents the creation views which blend the drawing and the poetic composition, the literature and drawing each other fords the alternate growth mutually, spreads out many kinds reading spaces.

Through the vein, the writer considered that to know the development poetry creation of Xiang Yang, the child poem is also the important cuts into the faces. This article plans from toward the few study of Xiang Yang's child poem, and then extends the thought of creation of Xiang Yang. Try to take 《鏡內底的仔仔》(1996)、《我的夢夢見我在夢中作夢》(1997)、《春天的短歌》(2002), these three works for the focal point on the discussion, from the form to the content, speculates it to the writing which accommodates or varies. The main description divides into two parts: First, drawing and phonology: Cross medium and cross language creative arts; Second, adult and child: Growth experience's dialog space.

Key Words : Xiang Yang, children's poems, crossover forms, growth image

투 고 일 : 2011. 9. 10. / 심 사 일 : 2011. 9. 26. ~ 2011. 10. 10. / 게재확정일 : 2011. 10. 20.