

從《考工記》探王安憶 「微物」書寫的抵達之謎

鄭穎*

摘要

從《長恨歌》立碑以來，王安憶繼承了張愛玲弄堂式、張腔張調地讓人嘆為觀止的上海弄堂特寫運鏡，描寫女性細微幽秘的心思、情慾初萌的擾動、被關係網絡中困住的自我意識。我們依稀仍迴旋於《天香》背景的「露香園」，再次前來的小說《考工記》又帶給我們另一座真實建築「半水樓」，作家難道是突然迷戀起園林造景以及工匠技藝嗎？就在王安憶以榫卯細節一磚一瓦建築《考工記》時，這緻密地關於建築的細節，也許正是引我們判斷她已然戀物的歧路。如果《天香》是一部繁華過眼錄，那麼，《考工記》便是繁華的警世錄了，作家看來是想扣問：那惘惘的威脅來自何處？透過小說，我們或可於王安憶的《考工記》，看見蘇珊·桑塔格式，觀看他人之痛苦。本文即試圖以《考工記》，探析王安憶「微物」造化，其實藉老宅、借物，她走了一趟對於「文革」，乃至歷史的一段溫暖而百感交集的旅程，她小說的抵達之謎。

關鍵詞：王安憶、文革、微物書寫、考工記、心靈史

* 臺北醫學大學通識教育中心教授。

On “the Enigma of Arrival” of Wang Anyi’s Micro-Material Writing in *Artificer’s Record*

Cheng, Yin
Professor, Center for General Education,
Taipei Medical University

Abstract

Wang Anyi has inherited Eileen Chang’s close-up lens style of Shanghai alleyways writing since *The Song of Everlasting Sorrow*, portraying women’s delicate and covert thoughts, the disturbance of the first signs of lust, and the self-consciousness entangled in the web of relationships. We are still circling the ‘Heavenly Scent Garden’ in *Heavenly Scent*, but the novel *Artificer’s Record* brings us to the Ban Shui building, and is the writer suddenly obsessed with horticulture and craftsmanship? Wang built *Artificer’s Record* with mortise and tenon parts, and the occasionally thickening architectural texts may take us down the twisting path of her material fetishism. If *Heavenly Scent* is a collection of beholding the teeming splendor of life, *Artificer’s Record* is a collection of such warnings. Wang seems to be wondering where the ghostly menace came from. Through *Artificer’s Record*, we may witness a Susan Sontag styled way of perceiving the suffering of others, the mental trauma, and the anguish of many Chinese individuals produced by the Cultural Revolution. This essay will examine Wang’s micro-material writing through *Artificer’s Record*. She took us on an enjoyable and emotional journey through the Cultural Revolution and history, culminating in her novel’s “enigma of arrival.”

Keywords: Wang Anyi, Cultural Revolution, Micro-Material Writing, *Artificer’s Record*, The History of Mind

從《考工記》探王安憶 「微物」書寫的抵達之謎

鄭穎

一、前言

尚可循跡現代上海的前史，文章就從這裡做起來。——王安憶《考工記》¹

王安憶，一位左派信仰者，一位左派美學實踐者，一位左派小說家；她的《長恨歌》²櫥窗似、幻燈片似地展示街景的寫實能力，如同張愛玲的《桂花蒸，阿小悲秋》，寫出上海弄堂裡的氣味。在這之上，小說帶著讀者進入夢境版、女主角百年上海的身世，至此，她已經立碑，成為座標鮮明的上海作家；當然，也是繼張愛玲以來，最重要的中國海派作家。此後，作家連著又寫了兩部重要的小說：《富萍》與《上種紅菱下種藕》，像是張愛玲《桂花蒸，阿小悲秋》的加強版或長篇版。寫一上海人家阿姨，或女傭角色，王安憶從張愛玲處繼承過來，且更得其神髓的；而這或也是張愛玲得自《紅樓夢》或《金瓶梅》、張恨水處得來的，那低眉細眼，詠春拳似地近距離、捕捉上海的男男女女、弄堂式的文化、中產階級的觸角，甚至是蟹家，船屋人家，城市邊緣再邊緣的，底層人的視角。其中女性的敏感，壓抑的心思，說不出的神經質，這些都是極其張腔張調的，一如《上種紅菱下種藕》中小女孩的心境，王安憶著實致力於寫實主義書寫，那樣黏附在土地上，她所實踐的寫實主義。

縱向地看，王安憶自《長恨歌》（1996年）之後，以類乎張愛玲《傾城之戀》——一個女人的繁華錄即是一座城市的小歷史——白流蘇成了王琦瑤，太平洋戰爭

¹ 王安憶：《考工記》（臺北：麥田出版股份有限公司，2018），頁264。

² 王安憶：《長恨歌》（臺北：麥田出版股份有限公司，2005）。

前夕香港的上流社交圈，換成上海。王安憶那開篇讓人嘆為觀止的上海弄堂特寫運鏡，這部長篇成為「上海傳奇」；但繼承了張愛玲這位「海派小說祖師奶奶」，描寫女性細微幽秘的心思、情慾初萌的擾動、被關係網絡中困住的自我意識。這些，從早期的〈小城之戀〉裡，那對舞蹈團裡，在群體半監視的空間，以及各自因身體畸形而被孤立、怪物化，乃至相濡以沫；到《長恨歌》那流年似水，和電影、弄堂人家、從民國到共和國、上海小姐的摩登往事到文革十年後的歷經滄桑、到和「老克臘」的忘年畸戀，王安憶可以說一手嫡傳了張愛玲對於女人，或「上海女人」那種傳奇、浮花浪蕊的素描光與影、內心戲、纏綿婉轉的能力。但同時，她也另一隻腳，以一本又一本長篇的刻度，離開那個張愛玲式的上海、張愛玲式的觀測，以及張愛玲式的現代摩登與老鴛鴦蝴蝶派的弔詭共生。從《富萍》，那簡直像張愛玲短篇《桂花蒸，阿小悲秋》的擴大延伸版，而這個從農村來上海當女傭的女孩，王安憶以她進化的寫實主義功力，讓讀者見識到立體並縱深的上海弄堂裡的生活。最讓人震撼的，是小說最後，富萍斷了根，成了浮萍，離開大城市地景框。她越過蘇州河，到最窮苦、邊緣的船屋（無土地之賤民），這在「心靈史」，³宣告了她與張愛玲的徹底斷裂。上海、新舊中西雜混，戲夢難分的第一爐香第二爐香沉香屑式說故事，不再是她後來的小說逗留之境。《上種紅菱下種藕》，像是回答那句經典提問：「娜拉離家之後到哪去了」？「富萍」或她筆下的女主角，離開上海這樣的大城之後，到怎樣的存在與時間？那江南水鄉、農村生活，天地間、非城市癡男怨女浮世繪的人兒，和草木蟲魚的新奇、爛漫；《桃之么么》看似折回傳統舊時代，但其實和張愛玲《傳奇》走得更遠了。她們更像巴爾札克、左拉筆下，早期工業革命城市最底層女性的堅毅、良善，這種境遇最苦的底層人，卻擁有對人世最大的寬容。《遍地梟雄》則是一改女子為敘事主體，而以流浪漢傳奇式，寫蘇北、山東、皖東，現代水滸傳的各種流氓、小偷、騙子他們之間的男性情義。小說技術上，王安憶實踐了更多，與其說是寫實主義，不如說是互穿過百年革命之後，中國地景、市井流民的長圖卷。她作了更多考據、觀察、素描的功夫，在時間意識上反而更懷舊的重建那——被現代

³ 參見王安憶：《小說家的13堂課》（臺北：INK印刻文學生活雜誌出版有限公司，2002）提出的觀點。

破壞、變形了的，之前的抒情的、性靈的古典。

橫向而看，《長恨歌》之後這二十年，炙手可熱的世界其他小說大師，從徐四金的《香水》，到帕慕克的《純真博物館》，乃至同時期翻譯至中文，薩拉馬戈的《修道院紀事》，全是透過工匠不在場，生產者不再是故事篇幅重點，而是那曾被當作生產工具但後來失去本來目的的，物之哀，物之作為人來人往、生離死別之時光載具，作為一座城市乃至一個國家的創傷史。

因此，若將她歷年的作品一字排開，我們或許可以將《天香》這部小說，作為王安憶小說時期的分水嶺了。專寫上海、善寫女性的她，將時空帶到迢遠的明代，小說中的角色故事在刺繡織就的背景前搬演，生生死死，滄桑繁華、白髮恩情恍如朝生暮死，只有手底的繡品、美感精神累積成文化而存留下來了。之所以稱《天香》為王安憶小說作品的分水嶺，而不稱它為特出的存在，正是因為後續有了《考工記》的出現。關於「消亡」，便有了接續可討論的例子。從《天香》到《考工記》，小說中至龐大的象徵物，從繡品走到了一座老宅、老建築。前者作為象徵物，在眾女子的性情與身世間轉來覆去，見證何謂不朽；而後者，猶如一間屋的四斗拱、名叫「四小開」牌裡的這四個主人翁，倒像是陪襯的配角了，甚至是隨時可以置替的，只要宅子還在，便可以隨時換人上場，故事便永遠未了。

二、人的消亡史

小說名，援引自中國現存最早的手工技術專書《考工記》，該書最早收錄於《周禮》，詳述六職（王公、士大夫、百工、商人、農夫、女工）之「攻木」、「攻金」、「攻皮」、「設色」、「刮摩」、「搏埴」之工。這同名之援引，就有了《紅樓夢》木石前緣的暗示效果。王安憶同名小說《考工記》中細小處，如「四小開」之一的大虞手下的木作：「木扶手的頂端是一個獸頭，眉額上的發絡，銅鈴般的眼珠子，嘴張開

著，伸進去，摸到一顆木珠子，竟是活的，卻掏不出來，就知道是大虞的手藝。」⁴大到老宅的牆頭、山頂、回字磚木建體、瓦當滴水、插樺、紅木嵌大理石台面、「花形、菱形、枝形、雲紋、回字，林林總總的小亮片」，……所有建築的、手工記憶的小亮片，像是全部不必解釋、不需明講，全都不消分由地指向且繼承了古典《考工記》一書所載百工藝業、專門技藝，如同建築在古書《考古記》上開展的小說。然而，小說家當然只是巧妙地藉此地基來蓋她的小說堂屋了。她說：

我將小說題作「考工記」，顧名思義，圍繞修葺房屋展開的故事，又以《考工記》官書的身分，反諷小說稗史的性質，同時還因為房屋裡的人——這個人的一生時間，倘若只是奔走修葺，未免太托實了，也太簡單，世事往往就是簡單，小說可不是，小說應該有另一種人生，在個體中隱喻著更多數。⁵

看起來，像是借了建築來營造上世紀中國最動盪、如小說的世情；然而，同樣此跋中，卻可見作家一而再、再而三地走到這真實宅第，尤其，此宅地並非一開放公園，隨時可去。「沒有邀請，亦沒有預約，有時順道路過，有時則專門特地，無論何時，都不會撲空，拍響門後，老先生總是應聲出來。」⁶我們依稀仍迴旋於《天香》背景的「露香園」，再次前來的小說《考工記》又帶給我們另一座真實建築「半水樓」，作家難道是突然迷戀起園林造景以及工匠技藝嗎？《報導者》房慧真專訪王安憶，同樣提出此問。小說家回答：

之前我倒沒有想過「建築」的問題，現在被提示，就想可能是因為城市的空間的性質吧。它是被人工劃分和規定的，就像一個舞臺，我在《長恨歌》的開頭，不是大寫弄堂嗎？還是從故事出發，但產生的過程不盡相同。《天香》的園子是為天香園繡製作的，這一回，則是先有宅子，再有人物。這一座老宅，樹立在上海現代城市裡，越來越脫離實際用途，變成一個象徵，問題是象徵什麼？或者說，什麼樣的事實才不至辜負它的象徵。⁷

4 王安憶：《考工記》，頁 98。

5 王安憶：〈《考工記》跋〉，《考工記》，頁 279。

6 王安憶：《考工記》，頁 278。

7 參見房慧真專訪王安憶。房慧真：〈從古宅看上海，《考工記》勾勒時代走過的表情〉，《報導者》網站，2018 年 11 月 2 日，網址：<https://www.twreporter.org/a/interview-wang-anyi-kaogongji->

作家言明，這樣一座在現代城市裡，越來越脫離實際用途，變成一個象徵，但是，是象徵什麼？那麼，小說的人物與情節，正是為了演繹此象徵麼？《考工記》中的西廂四小開，朱朱的老祖宗在船號當通事，專談洋人生意，小刀會攻佔上海城，朱通事被砍了首級，家族靠著豆行米市之類，維持溫飽。奚子，律師家的公子，洋派洋氣，真正上海新世界的新興階級。最殷實地，是大虞家，殯葬業、棺材鋪起頭，後轉做細木工作坊，城裡有鋪，鄉里有田畝房屋，大虞更有一技在身。

真正與老宅共生共存的，是陳書玉，生於斯、長於斯。陳書玉說他都不願意看它，恨不得及早拋下來，走出去，像我那些兄弟姐妹一樣，苦於無處可落。從想逃離，到迎面與老宅共存，他的人生，這唯一一次出走，應奚子勸行的避難西南之行，就後來發生的情節看來，倒像是為了老宅前去相遇後來伸以援手的貴人。在拒與迎的光陰中，阿陳（陳書玉）從舊記憶中尋訪老宅的美，祖父是他驗證的主要線索。那配上「紙的悉索，水盂向硯上傾倒的聲音，就像魚吻開闔」⁸聲音的，是祖父臥伏在宣紙上臨字作畫的身影。瘦金體、「細巧」的美學，像宋徽宗，晚年的被囚禁的時期。⁹祖父帶著陳書玉遍走樓上樓下，一一看過門扉的雕飾、窗櫺的鏤刻，走向已然荒蕪的院子，只餘一株老梅，執意苦守此宅。年輕的陳書玉，也有在老宅嬉鬧歡聚的時光，某次大虞與譚小姐來到陳家吃壽麵，離開時，踩著金磚，穿廊過院，阿陳一腳跨出門，返身時抬頭望一望宅子，眼睛停在屋脊，移不動了。

頂上一列脊獸，形態各異，琉璃的材質；簷口的瓦當，瓦當上的釘帽，前端的滴水，全是釉陶。前一夜下了雨，今日太陽出，於是晶瑩剔透，光彩熠熠。低頭看一眼那少主人，渾然不覺的樣子，又可惜又可憐，說一句：阿陳你是坐在金盆裡洗澡啊！又追一句：潑洗澡水不要把澡盆潑出去啊！¹⁰

老宅依然如老梅屹立，少主人終將成為新的守護者，從拒到迎，從滿目、心裡的鬼影幢幢，到相伴契合，阿陳的不抵抗哲學，或從「弟弟」那裡來的「順其自然」、「水

shanghai (2021年9月25日上網)。

⁸ 王安憶：《考工記》，頁47。

⁹ 王安憶：《考工記》，頁47。

¹⁰ 王安憶：《考工記》，頁46-47。

到渠成」似乎成了他與宅子的共同的生存之道。小說裡寫道：「有一種崩裂的銳叫，來自木頭的縮漲，由氣候的乾濕度引起……這是靜夜的聲音，老房子的低語。這棟木結構的宅院，追究起來，哪裡是個源頭！樑頭和樑眼，梁和椽，斗和拱，壁版和壁版，縫對縫，咬合了幾百年，還在繼續咬合。小孩子的夢魘裡，就像一具龐大的活物。」¹¹宅子的每一個守護者、生活的人也在這咬合中夤夜向前了：從大官手裡買下宅邸的老祖宗、浸愛老宅的祖父、放棄守護的父親，周周折折，像不斷換上布景背板，書香門第，以至瓶蓋工廠，或成補習學生踏進踏出的補課教室，這少主人，也滄桑白髮，成「老先生」。連帶最懂老宅的大虞也悄無聲息地去世了。這與老宅照面的人們啊，如同書中寫到，阿陳某次偶然與「弟弟」重逢，那一日，「極早來到西餐社，走入門廳，就見火車座上有人招手，不是『弟弟』是誰？走過去，腿腳磕碰著桌椅，也不覺疼痛，『弟弟』的臉，越走越近，又越走越遠，遠近中，一雙手被捉住，竟然哽咽了。『弟弟』按他坐下，一雙眼睛笑盈盈的，看得見眸子裡的自己。奇怪的是，那自己忽換成大虞，朱朱，還有冉太太的面容。」¹²某一大難過後，大虞前來宅子看視有否需要維修，一進門便說，大虞笑道：「這地方可以演『聊齋』！」探看未了，兩人感慨一番，互說五行金木相剋之類，大虞說：

這一循環，大約不在你我有生之年了。話說到這裡，似乎不詳，兩人都察覺了，於是止住，向外走。¹³

小說又寫道：

牆上鴿籠遷走，老鼠也搬家了。只些許風聲，從窗台上溜過去。大虞打量充飯桌用的高几，紅木嵌大理石圓台面，評價道：黃花梨木不算上乘，但這梅花雕刻卻很不凡，擁簇在石檯面周圍，瓣和蕊層層疊疊，收束起來一捧，然後向下延到四足，如同落英繽紛，又在底座堆壘，彷彿積雪，年代應在晚清，是一件近古的物件。陳書玉記得祖父向是抑明揚清，就問從何辨識？大虞答道，插榫的方法不同，這是匠作的區別，還有風氣不同。明代重理學，講求謹嚴

¹¹ 王安憶：《考工記》，頁 10。

¹² 王安憶：《考工記》，頁 123。

¹³ 王安憶：《考工記》，頁 136。

莊肅，走中庸之道；清王國二百六十七年，武功十全，版圖最大，庫裡的銀子簡直溢出來，又是蒙古人當朝，凡事凡物都喜繁華奇麗，有點像歐洲洛可可時代，尤其乾隆以後，越演越烈，直至奢靡，多少有盛極而衰的兆頭；民國是共和主義，財富平均，政治平權，自然就收斂起來。聽這一番侃侃而談，方才想起大虞現代藝術教育的背景，眼前浮現起紅木鋪子，他和他，還有譚小姐，各據一隅，埋頭活計：鐘錶的齒輪傳送，毛線的單雙邊，木貼面上的曼陀羅圖案……操的新知識，新手藝，人卻是舊時代的人，多麼無奈啊！¹⁴

老宅內，上演著一部人的消亡史，一張面容疊上一張面容、一段故事疊上一段故事。

三、永恆如新

這宅子實在太老了，裡面的人，一出生，就是個故舊。孩童的年月被壓縮，壓縮到沒有。¹⁵

王安憶的《天香》，寫了一座露香園，《考工記》則是一座吞納了一切故事與身世的大宅。作家是否意識到，對於藝術品，或便是建築本身，是一趟從表象到美感之學，從個人意識到歷史效應意識之旅。¹⁶藝術品，與已然成為藝術品的建築，於存在時間中，以各種機緣而存在而伸展。德國哲學家，也是詮釋學理論家的高達美，將藝術品與空間的關係，稱為「裝飾性」(decorative)，並以建築物說明：「藝術品的機緣性是指，它的存有會在空間中，以各種機緣繼續演出他自己，讓它得延續。……藝術品不是意義空洞的美感性質，它是有意義的。但它的意義不限制在它之內，彷彿超出自己，在空間中往外伸展，與外務相關起來，互相構成更充實完整的意義，或者說，它的存在更為豐盈了。從裝飾性的觀點說，這是由於藝術品與外物關連起

¹⁴ 王安憶：《考工記》，頁 134-135。

¹⁵ 王安憶：《考工記》，頁 178。

¹⁶ 參見陳榮華：《高達美詮釋學：《真理與方法》導讀》（臺北：三民書局股份有限公司，2011），頁 12-17。

來時，外物裝飾了它，它也裝飾了外物的世界，它們相互配合，相得益彰，使藝術品及其世界的意義更明顯呈現出來。」¹⁷在《考工記》中，用以豐盈建築物（藝術品）的，是人與時間，或是時代了。這是小說家用以裝飾它的肌理與絨筆，每一個暗夜的驚恐，與外在排山倒海而來的時代的巨變，都使得老宅更為神聖莊嚴。

什麼是「物」、「建築物」，那以「空前親密的方式深入人的內在空間。物不僅對人形成壓迫，還與人形成親密的糾纏，在很多情況下，這種親密已經到了物人不分的狀態。」¹⁸法國物質文化學者鮑德里雅（Jean Baudrillard）在她已成經典的《消費社會》第一章，便說：

我們活在物的時代：我是說，我們根據它們的節奏和不斷替代的現實而生活著。在以往的所有文明中，能夠一代一代人之後存在下來的是物，是經久不衰的工具或建築物，而今天，看到物的產生、完善與消亡的卻是我們自己。¹⁹

阿陳自西南返家，老宅的一壁防火牆，一片的白，白彷彿無限地延伸擴大與升高，他「仰極頸項，方構著頂上的一線夜天。」他說：「從前並不曾留意，此時看見，忽發覺它的肅穆的靜美。他不過走開二年半，卻像有一劫之長遠，萬事萬物都在轉移變化，偏偏它不移不變。」²⁰處在風口浪尖的上海，警笛的嘯聲、夜間的銳叫，解放軍過江，解放軍進城，城市又寫進了新的一頁《春申舊聞》。大虞家被秉公執法，氣宇軒昂的一個青年，如今佝僂了，像個老人，「兩人就要分手，大虞欲行未行，躊躇道：有一句話，只可在你我之間，傳出去要闖窮禍！阿陳問，什麼話？我不怕的。大虞就說了：如今是無產者的天下，有產就是有罪，我擔心你家的宅子……話沒說完，轉身上車，疾駛而去，阿陳心裡一沉。」²¹「有產」與「無產」成為新時代的隱憂、未爆彈！滿堂的親戚，應了分久必合合久必分的鐵律，千年的宴席只餘下陳書玉與老宅相依為命，但是，這相依為命顯然也是裝飾了老宅的意義。小心一段又一

¹⁷ 陳榮華：《高達美詮釋學：《真理與方法》導讀》，頁 107-108。

¹⁸ 參見孟悅、羅鋼主編：《物質文化讀本》（北京：北京大學出版社，2008），頁 2。

¹⁹ 〔法〕鮑德里亞（Jean Baudrillard），劉成富、全志鋼譯：《消費社會》（南京：南京大學出版社，2014），頁 65。

²⁰ 王安憶：《考工記》，頁 7。

²¹ 王安憶：《考工記》，頁 84。

段的情節，側寫著大時代下薄弱的人際關係，瓶蓋工廠的主廚、媽子、苦力，阿陳學校的校長副校長，奚子、小李、汪同志，像一場抄家大戲：「不曉得那個年代，經歷多少黃梅天，受了潮，顏色泛黃，手一碰，即成碎紙，真就像冥幣。」²²人的不堪，卻在在驗證了老宅的價值，即使他也承受苦難、變形。一場查抄過後，宅子空了下來，阿陳提著水桶，踏著步子走進月洞門，小說家寫道：

天井地上一片漆黑，就又提了水沖洗。清水從方磚上滑過去，帶了一片扭曲的月光。上弦月起來了，靜靜地掛在一角天空，耳邊忽有撲嗤一聲，原來是缸裡的魚，竟然還活著，首尾相銜，沿缸邊轉圈。²³

建築作為機能性的存在，像是人類生活的載體，被人使用。但此建築源於工匠的氣力、技藝、精湛工藝的全體。「就像天地間某些永遠不轉化的物質，頑固保持著固有型態。不免想起『弟弟』的話，順其自然，問題是，什麼是『自然』！要他說，這一切都不自然，很不真實，可是，確鑿就在眼前，身前身後，囚禁了他，他逃不出去。他頹唐下來，將房契鋪平在竹席上，原樣捲起，送進床底，就當沒發生過，他什麼也沒看見。站起身，揮去身上灰塵，收拾筆硯和紙，關燈——房裡家具活物似地，跳回四壁，寂滅於黑暗。」²⁴

如上所舉數例，作家一再以小說情節，世的巨變，人的滄桑，彷彿肉身再經幾劫幾難，物與建築依然屹立，不動如山。古代印度文化、波斯文化、希臘文化，中國的馬家窯文化，皆有形似「卍」的符號與圖騰。較晚的西藏地區，將此意喻為「永恆」。印度教中創造之神以左旋代表宇宙向外的演化，右旋則代表向內沉思，因為有了左旋與右旋，一切意義皆不斷被賦予、被承載，而轉動起來。《考工記》書中陳書玉絕不單薄，小說家自他的青年、中年以至老年，用了幾場愛情貫穿，再有四小開的個別身世，小說家是說故事的能手，像縹絲通經斷緯，織成了陳書玉明暗翳鬱的人生。如書所寫：「重的是，沉甸甸的中年，閱歷無數，悲欣交集。車輪底下光滑的路面，都印著呢！一層瀝青鋪上去，印一層；再一層瀝青鋪上去，再印一層，就像

²² 王安憶：《考工記》，頁 278。

²³ 王安憶：《考工記》，頁 279。

²⁴ 王安憶：《考工記》，頁 154。

考古層。」²⁵而來來去去的時光中的人們，則將老宅一層一層包裹上沉澱的包漿。²⁶沒有故事，建築只會壞損崩毀，惟有故事，使它永恆如新。

四、微物之心，將去向何方？

門裡面，月光好像一池清水，石板縫裡的雜草幾乎埋了地坪，蟋蟀瞿瞿地鳴叫，過廳兩側的太師椅間隔著几案，案上的瓶插枯瘦成金屬絲一般，腳底的青磚格外乾淨。他看見自己的影，橫斜上去，綴著落葉，很像鏤花的圖畫。走上迴廊，美人靠的闌干間隔裡伸出雜草，還有一株小樹，風吹來還是鳥銜來的種子，落地生根。迴廊仿宮制的歇山頂，三角形板壁上的紅綠粉彩隱約浮動。跨進月洞門，沿牆的花木倒伏了，卻有一株芭蕉火紅火紅地開花，映著一片白——防火牆的內壁。他佇立片刻，忽生一念，當初造宅子時候，周圍定是空曠無人跡，直面黃浦江，所以會有防禦的設置，就像歐洲貴族的城堡，那是什麼年代？他的歷史課和地理課一樣馬虎，也受實用觀的影響，目力之外，在他就是不存在。天井的地磚，覆了青苔，厚而且勻，起著絨頭，亮晶晶的。兩口大缸被浮萍封面，面上又蓋了落葉，青黃錯雜，倒像織錦。²⁷

論文至此，我們要問的還是：從《天香》到《考工記》，王安憶真的迷上園林？愛上建築了嗎？王安憶「戀物」了麼？《天香》中，王安憶以長篇堆疊刺繡章法，絕不敷衍帶過（接、滾、齊、旋、搶、套、施、斷、……釘線、冰紋、打子、結子、環子、借色、錦紋、刻鱗、……），密密織出天香園繡的經典不朽。她說：「天香園繡可是以針線比筆墨，其實，與書畫同為一理。一是筆鋒，一是針尖，說到究竟，就是一個『描』字。筆以墨描，針以線描，有過之而無不及。」²⁸

²⁵ 王安憶：《考工記》，頁 8。

²⁶ 「包漿」一詞，為文玩專用術語，意指文物經時間浸潤、或人手盤玩摩挲，物件表面因此形成特有皮殼。

²⁷ 王安憶：《天香》（臺北：麥田出版股份有限公司，2011），頁 8-9。

²⁸ 王安憶：《天香》，頁 298。

而《考工記》裡，大虞第一次來到阿陳的家，「頗有驚艷之感。他知道些陳家的淵源，也知道已然在末稍，沒曾想還有這麼一處宅子，就想起一句古話：百足之蟲，死而不僵。當長輩面，不好意思胡亂走動和說話，只轉了頭看四周。偌大的敞廳，無柱無梁，僅憑四角的斗拱承托起一座樓。聽家中大人說過紫禁城角樓的營造，多少工匠手足無措，後來大師傅作夢，見魯班宗師手提一具蟋蟀籠立在跟前，靈光一閃，有了！」²⁹魯班大師都出現了。邁入花甲之年的「陳先生」，被阿小央求著帶著看宅院，「月光底下，長輩們透露的鱗爪，這裡一點，那裡一點：皇帝恩准啦，四庫全書啦，八仙故事啦，『半水樓』和『煮書』，也不管正史野史，八卦流言，斷續和前後相沖的地方，加上詮釋和虛構，最終連貫成情節。」³⁰

作家在採訪中回應：「現代小說幾乎是建立在隱喻上的敘事。」³¹她舉了《百年孤寂》開頭那段經典不朽的文字：「多年以後，面對行刑隊，奧雷裡亞諾·布恩迪亞上校將會回想起父親帶他去見識冰塊的那個遙遠的下午……。」她說：

只要有詮釋，隱喻便俯首皆是。可這老宅子是那麼巨大的一個存在，即使放棄隱喻的作用，單是本身，也不缺乏故事的資源。

從另一方面說，單是故事又不夠，坊間的流言也是故事，沒有隱喻的拓展，可說是浪費資源。《紅樓夢》的寶黛關係，倘若不是還淚的前緣，就有落入傳奇話本窠臼的危險。這個老宅子，在眼前流連，前後有 30 年的時間，一直在等待裡面的人和事活動起來，形和形而上邂逅，需要機緣，也需要主動性，我不敢說這是最合乎造化本意的邂逅，但至少在我，是努力試圖接近它。³²

《天香》、《考工記》中，每隔一段情節就會緻密起來的關於建築的細節，也許正是將我們引入小說家已然戀物的歧路，比如此節開頭的那段從過廳，到迴廊，以至天井地磚，被浮萍封面又被落葉掉下的一口如織錦的大缸。王德威老師在點評小說家李渝時曾說：「在最輕描淡寫的片段，你知道一脈不甘蟄伏的心思，還在上下求索；

²⁹ 王安憶：《考工記》，頁 45。

³⁰ 王安憶：《考工記》，頁 319。

³¹ 房慧真：〈從古宅看上海，〈考工記〉勾勒時代走過的表情〉。

³² 房慧真：〈從古宅看上海，〈考工記〉勾勒時代走過的表情〉。

越是無關痛癢的筆墨，越讓你覺得悸動不安。舉重若輕，這也許是作家們的功力所在，但我以為更隱含一種詮釋歷史的方式。大鳴大放的時代已經過去；撿拾歷史崩裂後的碎片，摸索欲望解體後的創痕，小說敘述成為一種謙卑的反觀自照，一種無以名目的行動藝術。」³³

若以《天香》落實入一切刺繡針法的寫實細節看來，同樣在這「最輕描淡寫」、「越是無關痛癢」的筆墨中，《考工記》的永恆，真是永恆嗎？作家的筆點到為止，老宅最後的歸屬是國家，阿陳將宅地交到國家手上，像吁了一口大氣，壓了一生的心上的大石落下地，不再成也蕭何、敗也蕭何，不需懷璧其罪。叫人突然意識到：王安憶還是一位老牌的寫實主義者，一位左派信仰者啊。這「形和形而上邂逅」之機緣？藉物、微物，作家心心念念的是什麼？藉以通往的是哪一條大路？我們是否需要擔心憂慮，王安憶從《天香》開始，其實是在反思自己的左派教養，甚至是新中國的革命之路？2020年底新出版的《一把刀，千个字》也許可以提供我們可能的關照點。小說的第一章，在美國紐約的華人區法拉盛，一起手便有餐館裡碗盤筐鏟，人聲沸騰的熱鬧勁，杯觥交錯間引出了「夢中人」陳誠，師出正傳的大廚。在異鄉熱鬧登場的他，自七號線返家，他掏出鑰匙，躡手躡足上了頂層住家，在明暗明暗之下，他睡著了。……乍看以為小說要帶著我們往異國他鄉，展開一頁帶著鑊氣的闖蕩人生，卻不料是一則王德威下了小標題的「左翼的憂鬱」。³⁴隱身在此的，是時代錯迤下烈士之子，文革帶走他的母親，時代又將他的母親抬成了烈士。³⁵《天香》裡「器與道，物與我，動與止之間，無時不有現世的樂趣出現，填補著玄思冥想的空無」³⁶的時代必有的傷害，見他起高樓，見他樓塌了的滄桑，被繡品撫慰寬容了。沈從文〈抽象的抒情〉所指出的轉化的形式、狀態，在自身瀕臨崩潰毀滅的威脅下，得以保存文明的型態，在王安憶的《天香》裡，正是刺繡。在《考工記》裡，文革

³³ 王德威：〈秋陽似酒——保鈞老將的小說〉，《眾聲喧嘩以後：點評當代中文小說》（臺北：麥田出版股份有限公司，2001），頁389。

³⁴ 王德威：〈請客吃飯，做文章——王安憶《一把刀，千个字》〉，收入王安憶：《一把刀，千个字》（臺北：麥田出版股份有限公司，2020），頁11。

³⁵ 參見王安憶：《一把刀，千个字》，頁7。

³⁶ 王安憶：《天香》，頁62。

使老宅成了懷璧之罪，讀著讀著，就怕稍有不慎，將會跌入萬丈深淵。《一把刀，千个字》真的大張旗鼓地寫起文革來了，書裡溫柔、聖潔的母親，正是文革最大冤案之一的張志新案的主角。

我們不會忘記王安憶在《憂傷的年代》寫的：

這是一段亂七八糟的時間，千頭萬緒的，什麼都說不清。就是說不清。在亂七八糟的情形之下，其實藏著簡單的原由，它藏得非常深而隱蔽，要等待許多時日，才可說清。……我們身處混亂之中，是相當傷痛的。而我們竟盲目到，連自己的傷痛都不知道，也顧不上，照樣地跌摸滾爬，然後，創口自己漸漸癒合，結痂，留下了疤痕。³⁷

時間仍在持續向前，共和國女兒王安憶，能否意識到時代的傷疤？如果《天香》是一部繁華過眼錄，那麼，《考工記》便是繁華的警世錄了，作家看來是想扣問：那鬼影幢幢，那惘惘的威脅來自何處？

王德威在《一把刀，千个字》序中，提出「匿名術」與「微物論」是王安憶以小說思考革命的教外別傳，以此破解小說家的前行路徑。並且提到：「《考工記》（二〇一八）將王安憶的匿名術又推進一步。這是一則人和老房子化為一體的故事。落魄的世家子弟半生坎坷，最後退居祖傳的老屋，卻與老屋有了休戚與共的關係。城市建設步步逼近老屋舊園，守護者一籌莫展。老屋兀自存在，歷經歲月逐漸腐朽，老屋的守護者何嘗不是如此。但王安憶拒絕將人與屋的關係浪漫化。歲月流逝，人與屋注定由廢物化為無物。進化還是退化，人的週期與物的週期共相始終一場，如此而已。」³⁸《考工記》後跋裡，作者寫這老宅的主人，她說：「這個人，在上世紀最為動盪的中國社會，磨礪和修煉自身，使之納入穿越時間的空間，也許算得上一部小小的營造史。」³⁹但是，顯然地，《天香》、《考工記》之後，王安憶仍未解決的是：革命之後呢？21世紀紙醉金迷的上海，該何去何從？那些革命中的傷害將如何安放？

³⁷ 王安憶：《憂傷的年代》（臺北：麥田出版股份有限公司，1998），頁53。

³⁸ 王德威：〈請客吃飯，做文章——王安憶《一把刀，千个字》〉，收入《一把刀，千个字》，頁14。

³⁹ 王安憶：〈《考工記》跋〉，《考工記》，頁279。

五、抵達之謎

原以為天地的聲音，其實來自於它。⁴⁰

《考工記》到甫出版的《一把刀，千个字》，王安憶的小說革命故事未了，文革書寫顯然未完待續。

與同時期的中國大陸的重要小說家，譬如莫言、余華、韓少功、賈平凹、閻連科、阿來、格非……，這些在上世紀 90 年代便名滿華文世界，甚至成為西方讀者對中國當代小說較熟悉的幾位領銜人物相比，我們可以發現，與王安憶同時掘起於上世紀 90 年代，這些中國大陸最重要的小說家同代人，在 21 世紀後的十幾年中，他們關注或觀看的时间軸，或是「文革」往前推到「三反五反」，或是往後推到改革開放後，但「文革」始終是這些小說的黑暗之心。文革成為中國人心靈黑暗史的最深淵，所有不可思議的殘酷劇場、瘋狂劇場、扭曲的人心劇場，都可以從這個黑洞找到探勘證據。那是一個比魯迅《狂人日記》還要瘋狂、集體無憐憫同情能力、施虐者與受虐者被混攪在一起的地獄之境。

但這一時期的王安憶呢？從《天香》、《匿名》、到《考工記》，從清代松江地區的園林、刺繡、制墨，那個班雅明所謂，藝術品充滿「靈光」⁴¹的美好人文小宇宙，到一個弄錯的綁架案，但受害者恰迷路一如陶淵明〈桃花源記〉現代版，藏於山中的烏托邦小村，各種人物仍充滿被暴力傷害之前，充滿情意、古代義理、他失去記憶力，重來一次人類從蠻荒到文明的第二次進化；終於還是繞不開「文革」。但重點是，王安憶撐開「文革」的時光記憶長廊，與前面幾位小說家不同，那並不是一個在外朝內觀測的，扭曲、暴力、瘋狂的失去人類形貌的怪誕機器；而是如本文前面所說，從《長恨歌》之後，離開上海摩登的「一段溫暖而百感交集的旅程」（余華散文篇名）。《富萍》、《上種紅菱下種藕》、《桃之么么》、《遍地梟雄》、《天香》、《匿名》，一個迂迴婉轉，在不同長篇中，不同路徑的「抵達之謎」（奈波爾小說名）：王安憶

⁴⁰ 王安憶：《考工記》，頁 129。

⁴¹ 參見〔德〕瓦爾德·本雅明（Walter Benjamin），許綺玲、林志明譯：《攝影小史》（桂林：廣西師範大學出版社，2017），頁 49-51。

以一個古典的方式載下，人與人之間，情意款款，體會抽象的命運感慨，即使所有人物皆在那樣的十年，受到驚嚇、壓抑、生離死別、或背景側寫不同的整風，所有人都在一種危墜、膽小、託關係救親友，如張愛玲說的「惘惘的威脅」。

她把一種可能散藏於老建築不同局部的匠作，木工、琉璃瓦、地磚、門窗、明式家具的細節、微物特寫……，那其中的空間化的抒情性，帶進了老陳、大虞、朱朱、冉太太、奚子、弟弟、學校的校長，這些人物群。他們輪替著受難，此刻太平者或下一波成為央求找關係營救的遭整肅者，但他們都不改《上種紅菱下種藕》乃至《桃之夭夭》，到《天香》，那種王安憶式的，即使心思翩翩，內心多迴繞，但都隱匿、濡潤的老派人情。所以每一場景、空間的描寫，皆讓讀者忘了那些人物，其實正處於和莫言、余華、閻連科、賈平凹、劉震雲他們筆下那些瘋狂、暴力、怪誕、機詐的人物群，同樣的一個受罪的時期。

蘇珊·桑塔格在《旁觀他人之痛苦》一書中提到：

……面對一宗真實恐怖事故的大特寫，除了顫慄之外，還有一份恥辱。也許唯一有資格目睹這類真慘實痛的影像的人，是那些有能力舒緩這痛苦的人——像是拍照所在地的戰地醫院的外科醫師——或那些可以從中學學習的人。其餘的我們，不論是否刻意如此，都只是窺淫狂罷了。⁴²

她舉了包括「1945年盟軍攻破納粹集中營的那些照片」、「巴爾幹戰爭中，衣衛塞爾維亞的志願軍，腳踢一名垂死的伊斯蘭女子的頭部」或「1968年3月，越戰時一隊美軍在美萊村屠殺五百多名手無寸鐵的平民」，她進一步說：

這類批評更激進——更犬儒——的版本是：根本沒有任何東西需要我們去維護：現代之大嘴巴把現實嚼碎了，然後吐出一整團穢物當作影像。根據一些很具影響力的分析，我們是存活於一個「觀覽物」的社會(society of spectacle)。任何事物都要轉換為觀覽物，對我們而言才會成真……⁴³

⁴² 參見〔美〕蘇珊·桑塔格(Susan Sontag)著，陳耀成譯：《旁觀他人之痛苦》(臺北：麥田出版股份有限公司，2004)，頁52-53。

⁴³ 「我在《論攝影》中曾提出一個看法——我們能夠以新鮮的情感和適恰的德性對我們的經驗做出反應的能耐，正被這些過份洶湧的駭人影像不斷磨損。這種看法可以稱之為保守派的批評。我將這論

我們或可於王安憶的《考工記》中，看見這種蘇珊·桑塔格式，觀看他人之痛苦——以文革造成中國當時那麼大數量人們，心靈的創傷和痛苦，如何找尋一個未必如《生死疲勞》、《四書》、《黃金時代》這些同代大小說家所顯影、記錄其一代人創痛的「觀看空間」。

這正是這部小說，遍撫即是各章節、各段落，正陷身其中，好友或親人在整個社會皆被震攝、掃蕩、追捕過去可否有任何通敵（國民黨政府）之紀錄。被抓進監獄而沒有任何消息，那種靜默但巨大的恐懼，而這些人物，卻仍被放置在一幾乎以為是《紅樓夢》、《牡丹亭》、或《海上花》甚至是《儒林外史》的傳統中國繪畫的，拉開一定距離的觀看角度：屋宇的高度、窗櫺格柵流水般的光影變化、低門窄戶弄堂鄰家間的炊煙氣味、老屋的檐斗、周圍人群的移動。然主要腳色間——大部分的情節，是他們發愁的商量要去請託誰，或揣度被抓進去之人被判定的輕重——他們低眉細眼的輕聲對話，並極精微的觀察對方的表情變化，揣度一種輕重生熟的表情達意之分寸。這種消耗了極大精力於，一種中國繪畫、小說、戲曲，大量的細節：周邊景框擺設的細節、人物之間當時境遇變化的說話分寸差別、包括到衙門僅是託個傳令兵稍口信給舊識高官，和這樣低階軍官間的揣度，都百轉曲折；更別提老陳對冉太太，那種在不同階段，暗自偷藏的情愫，第一回是大虞的父親被捕又釋放，一家要回原籍老家，人皆擔心受累，冉太太卻對丈夫朱朱說：「朋友之交不就是此時嗎？」後來換朱朱入獄，冉太太來求助老陳，到再去找奚子，到帶著小孩探監的過程，王安憶以一種奇特、又像記錄片忠實記錄在苦難、災禍中，人們不同的反應，但奇妙的又隱而未明寫，這種似乎旁觀其實極抒情的亂世無言之哀感、節制的情感內心戲。

Sabine Melchior-Bonnet 在《鏡像的歷史》一書中提到：

蒙田是以「天地為鏡」監視自己，也就是說，他並非通過內省，而是通過境

點稱為『保守派』(conservative)，是因為該論點認為：受到腐蝕的是對現實的感知(sense)。現實依然存在，不論有多少嘗試企圖拆破其權威。這理論其實是在『保』護現實，以及『守』衛那些能夠更充分地對現實做出反應但卻岌岌可危的準則。」〔美〕蘇珊·桑塔格著，陳耀成譯：《旁觀他人之痛苦》，頁 123-124。

況際遇的側面反映。「當我尋尋覓覓，無處能找到自己，反而在偶然之中得到解答，並不是透過自審。」自畫像不能捕捉人的內心，內在有待揭示，但他是從兩個「自我」——熟悉的面孔和不期而至的陌生面孔——的偶遇開始形成的；就像「陽光和風，直接照射和吹拂不如經過反射 *poisant*」。偏離是可怕的，因為他像小偷一樣令人毫無防備，它的 *Larrecin* 揭露出隱蔽的實情。

盧梭斥責蒙田從側面描繪自己。但是，只以有審慎的方式，以不同視角從旁觀察，目光才有可能領會事物的相異性，而不被迷惑。喬爾喬內（Giorgione）曾有一幅畫可以象徵這種捨棄正面，從旁入手的認識方法。雖然此畫已經遺失，瓦薩里（Vasari）對它紀行過描述。畫中人物是聖喬治（Saint Georges），各個側面同時可見，映照在鏡子裡，我們看到他的背影，雙腳沒入漬水中，水映出他的正面，他的左側影從護胸甲反射出來，右側影則在鏡子裡。畫家圍繞人物的身體，畫下了多個角度的輪廓，可媲美立體主義畫家；他展現了一個人的各個側面，正如人在世界上的各種存在方式。⁴⁴

王安憶在《考工記》跋中則同上述說法提到：

我將小說題作「考工記」，顧名思義，圍繞修葺房屋展開的故事，又以《考工記》官書的身分，反諷小說稗史的性質，同時還因為房屋裡的人——這個人的一生時間，倘若只是奔走修葺，未免太托實，也太簡單，世事往往就是簡單，小說可不是，小說應該有另一種人生，在個體中隱喻著更多數。這個人，在上世紀最為動盪的中國社會，磨礪和修鍊自身，使之納入穿越時間的空間，也許算得上一部小小的營造史。⁴⁵

簡簡幾語，已可述盡此為一部難度極高的小說語言調度之書，既可以作為五四新文學運動，「寫實主義」與「現代主義」小說持續辯詰之實踐，也擴充了我們對「左翼文學」定義可能並不够容納的，人類存在的心靈去處、運作空間、或對古典的重回。

那個小說「應該有另一種人生，在個體中隱喻著更多數」的抵達之謎，在小說《匿名》最後，是一主角死後所見，水中林窟，晶瑩清澈的「重生」；在《遍地梟雄》

⁴⁴ 參見〔法〕薩比娜·梅爾基奧爾（Sabine Melchior-Bonnet）著，周行譯：《鏡像的歷史》（桂林：廣西師範大學出版社，2005），頁192-193。

⁴⁵ 王安憶：〈《考工記》跋〉，《考工記》，頁279。

最後，或是「江湖」；在《上種紅菱下種藕》，或是老街；在《天香》，自然是那在小說中重建的「古典時空——園林與顧繡的另一微宇宙」。我們可以說，寫實主義小說家王安憶，其實有個「太虛幻境」情結，與張愛玲那「一步一步走向沒有光的所在」反向。即使上個世紀發生在中國那場摧毀無數人心靈所依的「文革」，即使她筆下的人物們都經歷了暴力、恐懼、和說不出的個體在瘋狂的群體中受到羞辱（如阿城、莫言、閻連科、金字澄、甚至哈金，他們筆下的人物們），王安憶的角色，從富萍、陳燕來、何偉明、郁曉秋、沈希昭、曾蕙蘭、老新，一路到《考工記》中的、動盪中年輕而漸老的男女，他們終還是找尋一個明亮、溫暖的所在。

但這些小說，都有一個被拋擲離開原本依附之境——進入一惶然、不安的混亂狀態——重新找回（或重生、重建）那個光幻燦然的美麗世界。《考工記》正式將這些小人物，被革命最黑暗暴力時刻衝激、命運完全改變，但卻以修繕古屋，作為那個較長時間的古典時空被修復的，光的所在。這光的所在，也許不是西方寫實主義追問的：光源從何照射？而是進入中國古瓷、古玉、乃至明式家具木料本身審美的，難以言喻的「包漿」，也許，我們可以視此為她「反常而合道」⁴⁶的晚期風格。而這正是本文以《考工記》，探析王安憶「微物」造化，其實藉老宅、借物，她走了一趟對「文革」，乃至歷史的一段溫暖而百感交集的旅程，她的抵達之謎。

六、結語

從《天香》到《考工記》，王安憶藉園林、藉老宅寫故事，建築內遊走漂浮的人們，在時代的陷阱中不斷生生死死，我們不禁要問：累代的人兒那裡去了？肉身早已壞毀，而故事留下了。那些緻密精雕的關於刺繡、關於建築的細節，將我們引入小說家已然戀物的歧路。事實上，王安憶企圖創造更多，與其說是寫實主義，不如

⁴⁶ 參見〔美〕艾德華·薩依德（Edward W. Said）著，彭淮棟譯：《論晚期風格》（臺北：麥田出版股份有限公司，2011），頁 47。

說是互穿過百年革命之後，中國地景、市井流民的長圖卷。她作了更多考據、觀察、素描的功夫，在時間意識上反而更懷舊的重建那——被現代破壞、變形了的，之前的抒情的、性靈的古典。作家以小說重構新的「營造史」，這是「寫實主義」與「現代主義」小說持續辯詰之實踐，也擴充了我們對「左翼文學」定義可能並不够容納的，人類存在的心靈去處、運作空間、或對古典的重回。那文革造成中國當時那麼大數量人們，心靈的創傷和痛苦；現代文明代來的失語，如何找尋一個未必如《生死疲勞》、《四書》、《黃金時代》這些同代大小說家所顯影、記錄其一代人創痛的「觀看空間」。王安憶以一種奇特、記錄片似忠實記錄了，在苦難、災禍中，人們不同的反應；但奇妙的又隱而未明寫，似乎旁觀其實極抒情的亂世無言之哀感、節制的情感內心戲。她的「微物」造化，其實藉老宅、借物，走了一趟對「文革」，乃至歷史的一段溫暖而百感交集的旅程啊。

徵引文獻

一、原典文獻

- * 王安憶：《憂傷的年代》，臺北：麥田出版股份有限公司，1998。
- * 王安憶：《小說家的 13 堂課》，臺北：INK 印刻文學生活雜誌出版有限公司，2002。
- * 王安憶：《長恨歌》，臺北：麥田出版股份有限公司，2005。
- * 王安憶：《天香》，臺北：麥田出版股份有限公司，2011。
- * 王安憶：《考工記》，臺北：麥田出版股份有限公司，2018。
- * 王安憶：《一把刀，千个字》，臺北：麥田出版股份有限公司，2020。

二、近人論著

- 王德威：《眾聲喧嘩以後：點評當代中文小說》，臺北：麥田出版股份有限公司，2001。
- * 孟悅、羅鋼主編：《物質文化讀本》，北京：北京大學出版社，2008。
- 房慧真：〈從古宅看上海，《考工記》勾勒時代走過的表情〉，《報導者》網站，2018年11月2日，網址：<https://www.twreporter.org/a/interview-wang-anyi-kaogongji-shanghai>（2021年9月25日上網）。
- * 陳榮華：《高達美詮釋學：《真理與方法》導讀》，臺北：三民書局股份有限公司，2011。
- 〔法〕鮑德里亞（Jean Baudrillard），劉成富、全志鋼譯：《消費社會》，南京：南京大學出版社，2014。
- 〔法〕薩比娜·梅爾基奧爾（Sabine Melchior-Bonnet）著，周行譯：《鏡像的歷史》，桂林：廣西師範大學出版社，2005。
- * 〔美〕艾德華·薩依德（Edward W. Said）著，彭淮棟譯：《論晚期風格》，臺北：麥田出版股份有限公司，2011。
- * 〔美〕蘇珊·桑塔格（Susan Sontag）著，陳耀成譯：《旁觀他人之痛苦》，臺北：麥田出版股份有限公司，2004。

〔德〕瓦爾德·本雅明 (Walter Benjamin)，許綺玲、林志明譯：《攝影小史》，桂林：廣西師範大學出版社，2017。

(說明：書目前標示*號者，已列入 Selected Bibliography)

Selected Bibliography

- Chen Rong Hua, *Gao Da Mei Quan Shi Xue: Zhen Li Yu Fang Fa Dao Lun* [Hermeneutics of Gadamer: An Introduction to Truth and Method] (Taipei: San Min Book, 2011).
- Edward W. Said, *Lun Wan Qi Feng Ge* [On Late Style: Music and Literature Against the Grain] trans. by Peng Huai-tung (Taipei: Rye Field Publishing, 2011).
- Meng Yue & Luo Gang, *Wu Zi Wen Hua Du Ben* [The Material Culture Studies] (Beijing: Peking University Press, 2008).
- Susan Sontag, *Pang Guan Ta Ren Zhi Tong Ku* [Regarding the Pain of Others] trans. by Cheng Yao-cheng (Taipei: Rye Field Publishing, 2004).
- Wang An Yi, *You Yu De Nian Dai* [Years of Sadness] (Taipei: Rye Field Publishing, 1998).
- Wang An Yi, *Xiao Shuo Jia De Shi San Tang Ke* [13 Lessons from a Novelists] (Taipei: Ink Literary Monthly Publishing, 2002).
- Wang An Yi, *Chang Hen Ge* [The Song of Lasting Regret] (Taipei: Rye Field Publishing, 2005).
- Wang An Yi, *Tian Xiang* [Heavenly Scent] (Taipei: Rye Field Publishing, 2011).
- Wang An Yi, *Kao Gong Ji* [Artificer's Record] (Taipei: Rye Field Publishing, 2018).
- Wang An Yi, *Yi Ba Dao, Qian Ge Zi* [One Chef Knife, A Thousand Words] (Taipei: Rye Field Publishing, 2020).