

第六章 寫實精神的發揚

第一節 寫實主義創作方法的運用

寫實主義 (realism) 作為文學藝術的專用術語，指的就是「藝術應該忠實地呈現真實的世界，因此，藝術應該透過鉅細靡遺的觀察，和小心謹慎的分析當代社會的生活與習俗。對社會的關照應該不偏不倚，冷靜而客觀。」¹要以寫實主義作為小說創作的風格，除了對理論的信奉之外，還必須要有相應的豐富生活經驗，對現實生活的深入觀察，以及清醒地正視現實的嚴峻態度。無論魯迅或鍾理和，他們都具備了這樣的條件，也都創作出一系列優秀的寫實主義作品。雖然同具濃厚的寫實情調，但又各自譜出不同的旋律。

一、魯迅開放的寫實主義

當魯迅的小說集《吶喊》出版不久後，張定璜就評論道：「那裡面有的，只是些極普通、極平凡的人，你天天在屋子裡、在街上遇見的人，你的親戚、你的朋友、你自己」，「他看見什麼，他描寫什麼。他把他自己的世界展開給我們，不粉飾，也不遮蓋」，「他只把他所看的所感想的忠實地寫出來」，²指出魯迅在創作上，以寫實主義為主要風格的基調。魯迅晚年在論述自己的小說創作時，也一再強調自己以「為人生」為其文學創作的主要動機：

說到「為什麼」做小說罷，我仍抱著十多年前的「啟蒙主義」，以為必須是「為人生」，而且要改良這人生。……所以我的取材，多採自病態社會的不幸的人們中，意思是在揭出病苦，引起療救的注意。（《魯迅全集·南腔北調集·我怎麼做起小說來》4，頁508）

這「為人生的文學」，是五四文學革命倡導者所高舉的旗幟，是「文學研究會」所揭櫫的文藝理想，他們主張以寫實主義書寫為改造社會服務的新文學。魯迅身

¹ 幼獅文化事業公司編譯部主編，《觀念史大辭典·文學與藝術卷》，（台北：幼獅文化事業股份有限公司，1991），頁176。

² 張定璜，〈魯迅先生〉，收入臺靜農編，《關於魯迅及其著作》（北京：未名社，1926），頁22、24、27。

為這個文學團體的支持者，以其在小說上獲致的成就，顯示了文學革命的實績，也為這時期的寫實主義運動立下了不朽的功業。魯迅在文學上的成就，不僅在創作上，以「直面人生」的真誠態度，選取平凡的題材，卻能夠在作品中挖掘出鮮明而深刻的時代性與社會性，刻畫出下層鄉村知識份子及農民的精神風貌，還在於以寫實主義的創作方法為主體，兼融其他各種流派的藝術原則，而展現在文學技巧與風格上的豐富性與多元化。

魯迅的小說《吶喊》、《彷徨》的內容所反映的生活環境，主要就是中國辛亥革命前後的農村樣貌。雖然小說中主要是以 S 城（應就是魯迅的故鄉紹興）和魯鎮（魯迅母親的故鄉）為主要背景，但也可以把它們視為中國農村的一個縮影；敘述的場景常常在三教九流匯聚的茶館或酒店，放大來看，自也是中國庶民社會的展現，這些在當時廣大農民社會中，都具有一定的代表性。小說中敘述的人物，有農民也有知識份子，他們都有鮮明的性格特徵，也承載了廣闊的社會內涵。在魯迅的小說世界中，他企圖想要在那個歷史的轉折期中，把他所觀察到的廣大社會的現實，透過細節的真實描寫，把那些受到封建制度壓迫人民的精神狀態，透過藝術的手法，生動形象的展現出來。他的小說常常又具備著濃烈的悲劇意識。悲劇產生的根本，不僅在於小說人物有著悲慘的經歷或命運，還在於他們彼此之間的不覺悟，無法體察他人的痛苦。他們之間的感情往往是隔膜不通的，顯現出來的常常只有冷漠與麻木，帶給讀者的自然是無盡的悲哀與嘆息。站在文學史的角度來看，魯迅此時在寫實的技巧上，確實達到高度的成就。但魯迅之所以能夠成為中國新文學史上，屹立不搖的巨人，還因為「在中國新文壇上，魯迅君常常是創造『新形式』的先鋒；『吶喊』裏的十多篇小說幾乎一篇有一篇新形式。」³魯迅在寫作形式上的創新，表現在他不以寫實主義的描寫風格為滿足，進而融攝其他不同文藝流派的表現手法為一爐，創造與以往迥然不同的藝術形式，予讀者新奇的審美感受。嚴家炎就指出魯迅這種獨特的現代風格：

³ 雁冰（茅盾），〈讀「吶喊」〉，原載《時事新報》副刊「文學」第 91 期（1923.10.8），收入臺靜農編，《關於魯迅及其著作》（北京：未名社，1925），頁 61。

在魯迅小說中，除了作為主體的現實主義之外，還採取了其他的創作方法，其中尤以象徵主義、浪漫主義最為顯著。這兩種創作方法，有時作為魯迅小說中的成分，與現實主義相結合而存在；有時則各自構成獨自的作品，顯出迥異出眾的風姿。⁴

魯迅雜揉各家的創作方法，其實就是他倡導的「拿來主義」的具體實踐。因為「沒有拿來的，文藝不能自成爲文藝」，在面對眾多的西方文藝流派，魯迅的要求是「運用腦髓，放出眼光，自己來拿」，抱持「沈著，勇猛，有辨別」的態度，「或使用，或存放，或毀滅。」（《魯迅全集·且介亭雜文·拿來主義》6，頁39-40）另一方面，魯迅在文藝的取法上也強調「博採眾家，取其所長」，以避免束縛，而對象「大抵是外國的作家」（《魯迅全集·書信·330813致董永舒》12，頁233），目的在形成自己獨特的風格。因此他廣泛地接觸西洋文藝的各種流派，並不侷限於他所特別喜愛的幾個寫實主義的作家。雖然他早期最喜愛的是俄國的果戈里（N.Gogol）、契訶夫（A.Chekhov）、波蘭的顯克微支（H.Sienkiewicz）等作家，因而使他的創作風格普遍具有寫實主義傾向，但作品與論述中受浪漫主義與象徵主義的薰染與影響，也是我們必須正視的。

魯迅在日本決定「棄醫學文」，開始以文藝進行「思想革命」時，他最先進行的並非創作，而是紹介、翻譯外國文學作品。首先吸引他的目光的是一群具有浪漫精神的革命詩人。他在1907年發表的〈摩羅詩力說〉中介紹以英國拜倫爲代表的八個積極浪漫主義詩人和他們的作品，對於他們「不克厥敵、戰則不止」的意志，不畏強權，勇於挑戰傳統世俗社會的叛逆精神，發出衷心的讚揚，以其「立意在反抗，指歸在動作」的革命戰鬥精神，稱他們爲「精神界之戰士」。（《魯迅全集·墳·摩羅詩力說》1）他之所以讚揚這種富於浪漫色彩的「摩羅」精神，是與當時中國內憂外患的處境有關。對於處在帝國主義壓迫與腐敗滿清的異族統治下的中國，魯迅與其他留日學生一樣，具有革命的意識與熱情，認爲革命才是

⁴ 嚴家炎，〈魯迅小說的歷史地位〉，收入《論中國現代文學及其他》（台北：新學識文教出版中心，1989），頁105。

中國「新生」的唯一道路，才能帶來進步的力量。因此，這些堅強不屈的精神界戰士，他們所發出的「剛健抗拒破壞挑戰之聲」，自然能符合魯迅當時的思想和情緒，而文章著眼的就是他們的復仇與反抗的革命精神所能引起的鼓舞人心的作用。這種對浪漫精神的張揚，與 1903 年發表〈斯巴達之魂〉，欲藉斯巴達戰士英勇犧牲的愛國行爲，激起有志青年犧牲奉獻的精神，以挽救危亡的中國的思想是一致的，並且在日後的文學事業中，也一直影響著魯迅。

魯迅曾自言他在《新青年》上的作品，是可以算作「革命文學」的。爲了響應這些革命前驅者的樂觀精神，「於是刪削些黑暗，裝點些歡容，使作品比較的顯出若干亮色。」（《魯迅全集·南腔北調集·《自選集》自序》4，頁 454-455）於是在〈藥〉的結尾中，瑜兒的墳上平空添上一個花環；〈明天〉故事的最後，「只有那暗夜為想變成明天，卻仍在這寂靜裏奔波」；〈故鄉〉的結語：「希望是本無所謂有，無所謂無的。這正如地上的路；其時地上本沒有路，走的人多了，也便成了路。」雖然這些小說的主要內容，都是在敘述現實人生的悲哀，充滿著悲觀的語調，但在作品的最後，都刻意點上一盞希望的燈，縱使燈光是那麼的微弱，但到底是符合那積極樂觀的革命要求，有著鼓舞人心的浪漫主義精神。瑜兒墳上的花環，讓讀者對寂寞悲哀死去的革命者還有些許的寬慰，對革命事業的延續還存有一絲希望。那仍在寂靜裏奔波的暗夜，令讀者在寡婦單四嫂子在迷信與庸醫誤診下而喪子的悲慘人生中，獲取些微向黑暗生活奮進的動力。著名的「路是人走出來的」比喻，雖然希望茫遠，但總透露出對未來新生活的盼望。這些對理想與希望的浪漫期盼，增添了寫實主義的色彩，更加符合真實世界的需要。正如楊義所說：「〈藥〉和〈故鄉〉都是寫社會悲劇的名篇，在創作方法上，都既有現實主義的深化，又有浪漫主義的昇華。」⁵

由於籌辦雜誌《新生》的失敗，魯迅於 1908 年開始《域外小說集》的翻譯工作。他以在日本習得的日語及德語，廣泛地閱讀各國的文學作品。「因為那時

⁵ 楊義，〈魯迅小說現實主義本質綜論〉，收入《楊義文存第五卷—魯迅作品綜論》（北京：人民出版社，1998），頁 527。

正盛行著排滿論，有些青年，都引那叫喊和反抗的作者為同調的。」（《魯迅全集·南腔北調集·我怎麼做起小說來》4，頁507）因此他特別注意那些被壓迫的民族中的作者的作品，「他們所譯偏於東歐和北歐的文學，尤其是弱小民族的作品，因為他們富於掙扎、反抗、怒吼的精神。」⁶魯迅注目的焦點集中在俄國、波蘭與巴爾幹諸小國這些受壓迫的民族身上，因為他們的作品所反映的生活，與當時中國社會所遭遇的處境相類同，容易為國人所理解而引起共鳴，可以讓讀者警醒自身的惡劣處境，激發人們進步和改革的企盼。尤其是俄國文學，一直到魯迅逝世之前都十分地重視。除了受到果戈里、契訶夫、托爾斯泰、屠格涅夫、高爾基、柯羅連科這些作家們寫實主義的影響外，魯迅也對象徵主義的創作方式感到興趣，其中影響最大的應是安特列夫（L.Andreev）⁷。

馮雪峰在1936年為魯迅小說捷克譯本所寫的〈關於魯迅在文學上的地位〉一文中，提到魯迅「受歐洲，特別是俄國的近代寫實主義的影響，如果戈里、契訶夫、科羅連珂、安得烈夫諸人的作品。」在文後附記中又說明此文是受魯迅所託而寫，完成後曾經魯迅的修改。「先生所塗去的是講到他受俄國文學者影響的地方，將我原稿上的托爾斯泰和高爾基兩個名字塗去了，他說：『他們對我的影響是很小的，倒是安得烈夫有些影響。』」⁸早在1927年，他與美人巴特萊特（R.M.Bartlett）見面時，就曾經提及安特列夫是他所喜愛的俄國作家。⁹而在《域外小說集》二集中所收錄的十名作家中，僅有安特列夫與迦爾洵有所介紹，評述「其文神秘幽深，自成一家」。（《魯迅全集·譯文序跋集·《域外小說集》雜識》10，頁164）由以上論述可見安特列夫在魯迅心中的地位，其影響自是深遠。雖然魯迅曾經批評他「全然是一個絕望厭世的作家」（《魯迅全集·書信·250930

⁶ 許壽裳，《亡友魯迅印象記·雜談翻譯》，收入馬會芹編《摯友的懷念——許壽裳憶魯迅》（石家莊：河北教育出版社，2001），頁32。

⁷ L.Andreev 是蘇俄文學家，因音譯的不同，有各種相異的譯名。《魯迅全集》中譯為安特列夫、安特來夫、安特萊夫，馮雪峰的文章中譯為安得烈夫。引文皆從原出處照錄，而筆者在敘述時採用現行較為通行的譯名安特列夫。

⁸ 馮雪峰，〈關於魯迅在文學上的地位〉，收入《馮雪峰憶魯迅》（石家莊：河北教育出版社，2001），頁123-124。

⁹ 巴特萊特，〈新中國的思想界領袖魯迅——關於魯迅和我〉，石孚譯，收入《海外迴響——國際友人憶魯迅》（石家莊：河北教育出版社，2002），頁2。

致許欽文》11，頁 458），又說他的作品有「鬼氣」（《魯迅全集·書信·351116致蕭軍、蕭紅》13，頁 279），令人害怕，但又醉心他作品中象徵主義的藝術手法。

安特來夫的創作裡，又都含著嚴肅的現實性以及深刻和纖細，使象徵印象主義與寫實主義相調和。俄國作家中，沒有一個人能夠如他的創作一般，消融了內面世界與外面表現之差，而現出靈肉一致的境地。他的著作是雖然很有象徵印象氣息，而仍然不失其現實性的。（《魯迅全集·譯文序跋集·《黯澹的烟靄裡》譯者附記》10，頁 190）

魯迅已經看出象徵主義是可以與寫實主義相融合的，藉由不同文學流派的注入，不僅無損寫實主義的現實性，甚至有助於它的審美價值與表現功能。魯迅曾自言「《藥》的收束，也分明留著安特萊夫（L. Andreev）式的陰冷」（《魯迅全集·且介亭雜文二集·《中國新文學大系》小說二集序》6，頁 239-240），這是象徵主義在魯迅創作上的具體實踐，也是他受到安特列夫最明顯可見的影響。

日本的廚川白村（1880-1923）也是魯迅象徵主義創作的來源之一。魯迅在 1924 年翻譯了他的《苦悶的象徵》，並在譯後發表了一篇序言，提到了本書的主旨：

生命力受壓抑而生的苦悶懊惱乃是文藝的根柢，而其表現法乃是廣義的象徵主義。（《魯迅全集·譯文序跋集·譯《苦悶的象徵》後三日序》10，頁 238）

廚川的象徵主義理論並不同於十九世紀末歐美文壇所流行的象徵主義，他認為創作的直接動因是來自於「生命力受壓抑」，而文藝就是這種創作直接動因的象徵，這也就是他所謂「廣義的象徵主義」的意義。魯迅接受了這樣的概念，並曾據以分析安特列夫的作品，指出作品中反映了「十九世紀末俄人的心裏的煩悶」（《魯迅全集·譯文序跋集·《黯澹的烟靄裡》譯者附記》10，頁 190）。此外，我們由魯迅為他與齊宗頤合譯荷蘭作家望·藹覃（F.W.Van Eeden，1860-1932）的長篇童話〈小約翰〉所寫的出版引言中，知道他在 1906 年在日本留學時，對這篇「象

徵寫實底童話詩」就「非常神往了」，想要翻譯卻總未能如願，並時時想起它，終於在 20 年後才完成這「無韻的詩，成人的童話」，「是自己愛看，又願意別人也看的書」的翻譯。（《魯迅全集·譯文序跋集·《小約翰》引言》10，頁 256-258）如此看來，魯迅對象徵主義作品的接觸、認識並受其影響，是極其明顯的。

魯迅作品中最具有明顯象徵主義色彩的為〈狂人日記〉、〈藥〉與〈長明燈〉。〈狂人日記〉的象徵意涵在《吶喊》出版（一九二三年八月）時，就已被批評家所注意：

這奇文中的冷雋的句子，挺峭的文調，對照著那含蓄半吐的意義，和淡淡的象徵主義的色彩，便構成了異樣的風格，使人一見就感著不可言喻的悲哀的愉快。¹⁰

文中描寫了那多疑、敏感患著「迫害狂」的病人，相當真實地刻畫了一個狂人的形象。他不僅在現實上有可供對照取材的人物原型，又由於曾經學醫，對發了瘋的精神病患者的臨床症狀，具有一定的認識，使得縱然整篇小說充滿狂人「語頗錯雜無倫次，又多荒唐之言」的瘋言瘋語，但也顯得狂人之所以為狂人的某種真實。但如果僅有寫實主義的描寫，並無法概括魯迅揭露封建禮教吃人本質的意圖，只有透過某些「意象上的暗示」¹¹，才能在有限的篇幅中，傳達他完整的意念。例如以狂人象徵封建思想的叛逆者，反抗傳統禮教的清醒者；以古久先生的陳年流水簿象徵封建主義統治的長久歷史；在情節上更以肉體吃人來象徵禮教吃人的寓意。這種以寫實筆法，兼融著象徵手法的新穎創作方法，以「現實主義方法構成了小說的骨架和血肉，象徵主義方法構成了小說的魂靈」¹²，使得中國新文學第一篇白話小說甫一出現，就獲得了藝術技巧上的高度成就。

〈藥〉是一篇典型的象徵主義作品，透過象徵敘述，作者巧妙地將主題寓含

¹⁰ 雁冰（茅盾），〈讀「吶喊」〉，原載《時事新報》副刊「文學」第 91 期（1923.10.8），收入臺靜農編，《關於魯迅及其著作》（北京：未名社，1925），頁 54。

¹¹ 楊義，〈魯迅小說現實主義本質綜論〉，收入《楊義文存第五卷—魯迅作品綜論》（北京：人民出版社，1998），頁 542。

¹² 嚴家炎，〈論《狂人日記》的創作方法〉，收入《論中國現代文學及其他》（台北：新學識文教出版中心，1989），頁 136。

在寫實的情節中。它的內容表面敘述一對夫婦為患癆病的兒子求藥，最後終究還是死去的故事。小說的結尾出現的是在清明節同時前來掃墓的兩位悲傷母親，他們的兒子一位死於愚昧的迷信，相信人血饅頭可治癒肺癆，因而延誤診治；一位是革命的先驅者，為了大眾的幸福，獻身於革命事業，因而犧牲生命。魯迅並沒有正面描寫革命者的形象，而是透過茶館客人的閒談中才得以出現，這就讓我們更加明白，原來革命者的鮮血，換來的只是是人們的淡漠與不理解，甚至只能拿來作為治病的藥物。這種因彼此隔膜而產生的情感矛盾，在寫實逼真的描繪中，讓作品產生極大的悲劇力量。但作者的企圖並不僅及於此，一家姓華，一家姓夏，合起來就是「華夏」，也就是中國的古稱。不僅華小栓之死「象徵了封建傳統的死亡，這個傳統，在革命性的變動中，更無復活的可能了」¹³，夏瑜的死也「象徵著革命變革本身的失敗」¹⁴，更深一層地來看，魯迅最終所要突顯的象徵意義甚至是對華夏民族未來命運的悲觀，對中國進步提升的疑慮。此外，故事結尾中出現的烏鴉，也常是被討論的象徵意象。烏鴉的行動並沒有回應革命者母親的要求，這一方面表現的是自然界的實際，烏鴉與人的心靈本就無法相通，一方面也是象徵著那種人與人之間彼此的可怕隔膜。

〈長明燈〉敘寫一位瘋子，執意要吹熄吉光屯社廟內的長明燈，而村人想盡辦法要阻止，把他關進廟裡的一間暗室裏。小說中的瘋子，一如〈狂人日記〉的狂人，象徵的是反抗封建傳統的覺醒者；從梁武帝點起後一直傳下來的綠瑩瑩的長明燈，象徵著歷史悠久的傳統封建思想的陳舊腐敗，瘋子執意的要吹熄它，象徵著反抗的堅決與徹底；而故事發生的地點吉光屯，象徵的是當時的老舊中國。此外，〈長明燈〉的撰寫，又與迦爾洵的〈紅花〉有關。早在 1909 年，魯迅便翻譯過他的小說〈四日〉，收入《域外小說集》，並在〈雜識〉中簡介〈絳華〉（即〈紅花〉）的內容，1929 年又再次提到這篇傑作是「敘一半狂人物，以紅花為世界上一切惡的象徵，在醫院中拼命擷取而死，論者或以為便在描寫陷於發狂狀態

¹³ 夏志清，《中國現代小說史》（台北：傳記文學出版社，1979），頁 68。

¹⁴ 李歐梵，《鐵屋中的吶喊》（石家莊：河北教育出版社，2002），頁 62。

中的他自己。」(《魯迅全集·譯文序跋集·《一篇很短的傳奇》譯者附記二》10, 頁462)兩篇小說都同樣以象徵主義的手法寫就,王潤華曾經把兩篇小說的故事細節作深入的比較,相當肯定迦爾洵對魯迅的影響。¹⁵

其他如〈白光〉中陳士成所追逐忽隱忽現的「白光」;〈阿Q正傳〉中阿Q在押赴法場途中,看到那比餓狼還可怕的眼睛在咀嚼著他的靈魂;〈孤獨者〉中對魏連殳「像一匹受傷的狼,當深夜在曠野中嘯叫,慘傷裏夾雜著憤怒和悲哀」的敘述,都是「具有不確指性和多義性」¹⁶的象徵筆法的運用。另外,在魯迅的散文詩集《野草》中,更集中普遍的使用象徵主義的創作方法。

魯迅晚年在〈《中國新文學大系》小說二集序〉中曾言及他所創作的短篇小說的特點是「表現的深切和格式的特別」(《魯迅全集·且介亭雜文二集》6,頁239),所謂「格式的特別」指的就是他這種以寫實主義為主調,又在作品中雜揉各文藝流派的特殊創作風格。在中國新文學運動的發展上,他就是有著這種「衝破一切傳統思想和手法」,「取下假面,真誠的,深入的,大膽的看取人生並且寫出他的血和肉來」,進而創出「一片嶄新文場」(《魯迅全集·墳·論睜了眼看》1,頁241-242)的奠基之功,成為中國最具代表性的文學家。魯迅晚年時在給一位青年的回信中,曾經提到對於文學的態度「必須如蜜蜂一樣,採過許多花,這才能釀出蜜來,倘若叮在一處,所得就非常有限,枯燥了。」(《魯迅全集·書信·360415致顏黎民》13,頁385)他這種採取多樣表現手法的創作風格,正可以作為對這種要求的具體實踐。

二、鍾理和對寫實主義的堅持

同樣受過現代性洗禮的知識份子的鍾理和與魯迅,他們在創作方法上不約而同的都選用了寫實主義,但不同的是鍾理和始終堅持寫實主義的書寫。他的作品中,無論是早期以奉天、北京的生活經歷為素材的創作,或是後期居住美濃鄉間以農村生活與人物為主要對象的寫作,都是客觀的敘述所見所感,使用純粹的寫

¹⁵ 參王潤華,《魯迅小說新論》(台北:東大圖書公司,1992),頁240-244。

¹⁶ 尹康莊,《象徵主義與中國現代文學》(廣州:暨南大學出版社,1998),頁229。

實手法，反映了日本統治下在奉天、北京的中國景況與中國人的生活百態；在光復後國民政府統治下的台灣農村與農民的艱困生活。透過典型人物的刻畫，記錄那一特定時空下中國人或台灣人的精神狀態。

魯迅主要以寫實的手法鋪寫小說故事的內容，間又鑄鑄浪漫主義或象徵主義的異彩，使得作品具有強大的藝術表現力與感染力，達致現代小說的高度成熟。在小說寫實美學的建立或經營上，無可諱言的，相較於同樣致力於現代小說創作的鍾理和，魯迅要來得寬廣許多。對文學藝術有充分自覺的鍾理和，終其一生之所以選擇寫實主義作為創作的的方法，主要與他個人的生活經驗與文學觀有關。他生於日據時期台灣南部一個偏僻保守的客家村落，為了抵抗「同姓不婚」的封建陋習，攜帶妻子台妹遠走大陸原鄉。他開始落腳在瀋陽，不久又到北京，在那裡正式立下成為作家的願望，全面展開修業和準備的工作。對於一個初習寫作的青年而言，以其身邊熟悉的事務為素材，運用寫實主義的創作手法，無疑是最容易入手的。在大陸期間，他的創作慾望相當旺盛，縱使白天必須外出謀生，晚上回來也不放棄寫作。他一共留下了長短不一的十五篇作品，也出版了包含二短篇、二中篇的《夾竹桃》一書，其中最引人矚目的就是〈夾竹桃〉。雖然小說採取第三人稱全知觀點來敘述，但主要還是透過主角曾思勉的眼睛，冷靜觀察一處位在北京的大雜院內的人生百態。正如小說中所說「這所院子典型地代表著北京城的全部院落」（《鍾理和全集·夾竹桃》2，頁 99），甚至也可以把它視為是民族的一個縮影。證諸小說中曾思勉與黎繼榮對中國社會問題的辯論，藉由院內一對小姊弟不幸的遭遇，我們確實也「看見一步一步地走向貧窮，更由貧窮一步一步走向破滅的一個民族的命運的影子。」（頁 146）大雜院的人們因為貧窮的壓迫，喪失了道德的良知與人性的光明，充斥其間的只是吝嗇、自私、卑鄙、懶怠、無知……的國民劣根性，而最終造成少年小福被後母凌虐致死，老太太與他的孫兒流落在北京街頭乞討的悲劇，似乎也是不得不然的結果。大雜院內是充滿灰色陰霾氣氛的病態世界，鍾理和透過對它真實細膩的描寫，表達了他對這充滿罪惡的封建腐舊社會，最無情的撻伐與最有力的控訴。一連串的悲劇結果，也傳達了他

心中對民族前途的憂慮，充滿了失望、挫敗與憤恨。在小說的主題上，鍾理和顯然急於展現，過多的說明與議論，讓許多敘述顯得不自然，在藝術上自然未臻成熟。雖然他也自稱〈夾竹桃〉是「習作」、「不能算是成功之作」、「不成熟的劣作」，但他對環境的描繪，對人物的刻劃，觀察入微，感受敏銳，已可窺見他在文學創作上的稟賦。

帶著對原鄉中國的失望，鍾理和於光復隔年回到台灣，並在內埔初中擔任代用國文教師。未及半年，罹患肺疾，病倒任所，經過三年的診治，雖然幸運的撿回一命，但也蕩盡了大部分的家產，從此陷入貧病交迫的生活，時時承受經濟困苦的煎熬。要能夠把這樣的生活經歷化為文學的樣貌，自然選擇以寫實主義的文學形式是最恰當的。透過寫實主義以細節描寫的方式，為自己、為民族、為生長的土地與人留下記錄，應該也最符合鍾理和的文學理想。

鍾理和雖然仰賴鍾徽素的適時傳入，以及二次胸腔整型手術的成功，幸運獲得重生的機會，但健康情形已嚴重折損，必須長期休養，避免勞動。他的身體狀態一直只是介於「比較舒服」或「比較不舒服」之間，因而每日他可以利用的寫作時間並不多，有時僅有白日的二個小時，所以運用寫實手法，敘寫周遭所見所聞與所感，自然是最便當的方式。對於自己悲慘的貧病生活，他從不怨天尤人，因為自身的不幸，自然他也會站在苦難的人的立場說話。鍾理和晚年在美濃療養的十年間，雖然屢受貧病煎熬，創作環境與時間都有所限制，卻也是他創作力最豐富，作品最成熟的時期。因為客觀條件的種種限制，他的題材往往侷限在周遭的事務上，但以他細膩易感的心與銳敏的觀察，再加上他純熟運用白話文的能力，往往能抓住典型的事件或人物，加以深刻的描繪，顯現出主題的時代性與社會性。正如鄭清文所言「鍾理和的作品，大都以自己的生活為中心，靠這中心越近，寫得越親切動人，成就也越大。」¹⁷

雖然文學作品的本質是虛構的，但文學經驗卻脫離不了真實生活，大半生都過著貧病交迫日子的鍾理和，對現實生活的困窘，具有無比深刻的感受，而鍾理

¹⁷ 鄭清文，〈讀「鍾理和短篇小說集」〉，《青溪》第 51 期（60.9），頁 77。

和的作品，尤與他的真實人生經驗密切地接合著。他的作品中的素材都取自生活的遭遇與他所熟悉的農村生活經驗，具有相當濃厚的自傳性質，例如〈泰東旅館〉、〈門〉、〈夾竹桃〉是他在瀋陽、北平生活的客觀紀實；〈故鄉〉四部、〈菸樓〉、〈雨〉描繪了戰後台灣農村生活的真實景象與變遷；〈奔逃〉、〈同姓之婚〉、〈貧賤夫妻〉、《笠山農場》、〈錢的故事〉再現他得來不易的婚姻與婚後悲苦坎坷的貧病生活；〈楊紀寬病友〉、〈閣樓之冬〉寫他在松山療養院治病生活中的所見所感；〈野茫茫〉、〈小岡〉、〈復活〉敘述他喪失愛子的悲痛。其他如〈校長〉、〈阿遠〉、〈假黎婆〉、〈老樵夫〉、〈挖石頭的老人〉都是取材自他生活周遭所熟悉的人物。

鍾理和的〈故鄉〉四部，就是這一系列自傳性作品中，最受到評論者肯定與讚譽的。小說描寫甫經歷過戰爭洗禮、政權轉變，再加上天災肆虐下台灣農村的景況。作者筆下的故鄉，「不但是光復後不久的台灣社會的共相，同時也有美濃一地的殊相」¹⁸，呈現的是一片怵目驚心的荒涼景象。大地的乾渴，讓初時的禾苗成為水牛的盛筵；天災人禍的接踵而至，使得農村普遍貧窮破敗。「沒米吃的人家，鎮裡有多少，誰也不知道。飯鍋端出來，米粒數得出，孩子拿著飯匙撥開了上面那層蕃薯簽直往鍋底挖，也不怕把鍋底挖出洞來。」（《鍾理和全集·竹頭庄》3，頁30）剛出世的小孩，不及貓兒大，坐月的母親，雞噪沒聞就須下地工作。低矮簡陋的眠床，骯髒的被單，陰暗狹窄且又充滿腐敗酸氣的屋子，周遭滿佈屎尿的環境，都真實展現了農家的慘狀。然而鍾理和銳敏的觀察力，並不僅於這些表象的摹繪，更令人震撼的是在時代社會的遽變中，農村價值的崩解，所造成人心的毀壞，心靈的空洞。農民們在面對天災變化中的束手無策，只有轉而以縱火燒山來頂回天火的迷信來應對；失業的農村知識份子炳文，散漫空洞的眼神，予人「哀莫大於心死」的哀痛；昔日勇猛熱情充滿生命力的阿煌叔，如今卻對生活充滿了絕望與虛無，令人感到一種無可奈何的悲戚。所幸在這一連串的悲慘故事之後，仍可以看到光明的希望。涂玉祥的樂天知命、勤奮刻苦，生活的磨難並沒有打倒他對生活的信念，反而成就他精神和肉體的成熟。山歌樸實優美的

¹⁸ 葉石濤，〈論鍾理和的「故鄉」連作〉，《民眾日報》20版（1990.12.8）。

曲調，熱情真摯的歌詞，讓困苦的生活中，充滿了盎然的生機與情趣，在乾旱的大地上，枯竭的心靈中，彷彿注入一泓清泉，令人心曠神怡。鍾理和〈故鄉〉四部的寫實手法，很真實地保留了剛光復不久的台灣社會景象，對才經歷過歷史劇變的社會人心，有著異常深刻的描寫，而其純熟的白話文書寫，在閱讀過程中所能感受的寫實美學，站在台灣文學發展的脈絡來看，是相當難得且可貴的。

完成於 1955 年的《笠山農場》是鍾理和唯一的長篇小說，且在翌年獲得中華文藝獎金委員會長篇小說第二獎。小說同樣以美濃為背景，時間卻往前挪移至日據時代下的三、四〇年代。故事內容透過兩條主要線索發展，一方面藉由描寫農場的興衰起落，真實的反映生活其中的農民生活，以及農民與土地關係的微妙改變；一方面又以同姓男女主角戀愛故事的終始，對當時根深蒂固的傳統保守封建思想，予以無情的批判與抨擊。鍾理和基於對土地的熱愛，對故鄉的擁抱，以生動優美的語言，精緻地描繪出那如詩畫般的山林美景。我們試看他對劉致平眼中「笠山農場」春景的敘寫：

時在盛春，南國明媚的太陽用它那溫暖的光輝，曬開了草樹的花蕾。磨刀河那面的官山，那柚木花，相思樹花，椴果花，黃白交雜，蔚然如蒸霞，開遍了山腹與山坳。向陰處，晚開的木棉花疏似星星，它那深紅色的花朵，和淡白色的菅花相映。只有向陽早熟的木棉，以把春的秘密藏進五稜形的綠莢裡去了。

春已在這些樹林中間，在淒黃的老葉間，又一度偷偷地刷上了油然的新綠，使得這些長在得天獨厚的南天之下的樹木，蓬勃而倔強地又多上了旺盛的生命之火，彷彿懵然不知自然界中循環交替的法則一般。（《鍾理和全集·笠山農場》4，頁 30）

這段對明媚春光的描寫，色彩明亮多變，紅、黃、白、綠，夾雜相映，一個「藏」字，一個「刷」字，生動傳達盎然的春意，展現的是一幅迷人的山林景緻，令人神往，不愧是寫景抒情的能手。此外，鍾理和對當時生存其間的一些農村典型人物，也進行了生動而深切的刻畫。如農場主人劉少興開明卻又保守的封建性格；

「山精」饒新華對山林、土地的執著愛戀；阿喜嫂堅強、毅力、一絲不苟的形象；淑華堅定果決，不畏強權的態度；致平為反抗「同姓不婚」的傳統封建陋習，最終帶領淑華私奔的勇敢，都讓讀者留下了深刻的印象。

中篇小說〈雨〉是鍾理和的最後遺作，藉著發生在美濃的一連串事件，記錄戰後五〇年代台灣農村的最真實的面貌。鍾理和在敘寫黃進德與羅丁瑞之間因土地而生的爭執時，把當時政府正實施的土改政策之一一三七五減租的弊病，作了真實的揭露。在交代黃進德與徐龍祥「結拜同年」的關係時，自然呈現了日據時期台灣人被迫遭受不合理徵召，被派遣到南洋成為軍夫的悲慘歷史。而描寫火生與雲英的愛情，受到黃進德的強力阻止，又說明了農村封建意識的頑固不化。鍾理和仍舊以其卓越的寫實手法，細膩逼真的描摹刻畫，創造出一個個活蹦亂跳，有血有肉的典型農村人物，而題材的選擇更富於時代精神，文字技巧的運用也更加成熟優美。

我們若循著《笠山農場》、〈故鄉〉四部、〈雨〉的順序一路閱讀下來，當可勾繪出一幅從日據時期一直到戰後五〇年代的台灣農村寫實景況，這也是鍾理和作品所具有的最重要價值之一。他之所以堅持以寫實主義創作，除了早期初習寫作的現實考量、後期貧病交迫的客觀因素之外，個人文學風格的愛好，也是我們不能忽略的重要原因。如同我們在第三章所提到的，鍾理和的文學啓蒙很重要的一部份是來自那些標榜「寫實主義」風格的中國新文學作家，例如魯迅、巴金、茅盾等等，在大量的耽讀下，影響自不在話下。接著因為早期、後期的不同原因，使得寫實主義成為他最熟悉也最運用自如的創作手法，甚至我們在他的日記與給文友的信函中，發現他對寫實主義文學有特別的偏好，甚至以此作為文學品評的標準。日記中曾經出現的眾多西方文學家，例如勃朗特、托爾斯泰、海明威、巴爾札克、屠格涅夫等，他們都是十九世紀以來蓬勃發展的寫實主義文學中，最具代表性的作家。也曾在文友的信函中，讚揚過高爾基作品的優美。¹⁹在給廖清秀

¹⁹ 高爾基也是俄國寫實主義的大家，鍾理和在給鍾肇政的信函中，透露對他的作品喜愛：「平凡無聊的生活，經過藝術家匠心的剪裁和表現在拿給我們看時便變成很動人的了。高爾基的《伊

的信函中，他對文學作品的品評以「真實」作為標準。例如在民國四十六年九月六日的信上提到他把構思中的《笠山農場》內容，改寫成〈妻〉以投《婦女週刊》時，他就自認這篇是非驢非馬的東西，是不真實的東西，所以不受歡迎而被退稿了。在同年十二月卅日的信上，也認為「《蒙恩記》除開有一二篇寫得真實，值得一看，其餘率多平平之作。」鍾理和除了根據作品內容是否能真實的反映生活，刻畫人生，來作為文學作品的優劣標準外，並進一步要求必須擁有深刻的生活體驗，才能描摹出真實的文學。

然而一個人的生活，畢竟是有限的，不能遍及各方面，對於他自身的生活環境，他知之甚詳而體之至深，寫來自然親切動人，有其真實感。可是一走出他的門檻，既非他的世界，他就難免生疏隔膜，如果要寫，就祇靠想像了。因此要把想它寫得好，寫得動人是很難的，說不定還會變得驕柔造作。（民國四十六年十二月廿二日日記，《鍾理和全集》5，頁242-243）

因為寫實主義的文學創作內容，反映的是現實的生活，它是以再現現實為其追求的目標，它的取材是有明確的對象的。所以作為寫實主義信徒的鍾理和，對於沒有踩在實際土地上的作品是有微詞的。

即使以他自己的觀點來說那種話是對的，那也是美國的林語堂的觀點，這觀點是遠離了他所由而出生的土地的。那是祇好說說算數，經不起現實生活的考驗，所以抗戰中雖懷了極堅定的願望回到內地後，也祇好住了幾天便捲起包袱溜之大吉。（民國四十六年三月三十一日日記，《鍾理和全集》5，頁211）

這段話似乎也可作為鍾理和寫實文學創作觀的一個註解，這也就是為什麼他的作品取材，都來自他所熟悉且經歷過的周遭人、事、物。

鍾理和創作的黃金期是在他生命的最後十年，在政治上是國民黨極權統治的「白色恐怖」時期，在文學上又是鼓譟一時的「反共文學」時期。他驚懼於政治

大利故事》你看過否？那裡面盡是記錄著日常灰色的俗生活，但是它的優美卻非普通的小說可以比擬。」（《鍾理和全集·鍾理和書簡致鍾肇政函》6，頁16）

的壓迫，不滿文壇上的虛偽。作為台灣寫實主義的一位傑出作家，他勇敢地面對艱困的寫作環境，堅持寫實主義精神而創作不懈，默默地耕耘著鄉土文學園地，在台灣新文學中發揮了承上啓下的作用。正如陳芳明所言：「鍾理和文學的主要意義，在於使日據時期建立起來的寫實主義傳統，維持著微細一線香。」²⁰如果沒有鍾理和與《文友通訊》成員在五〇年代的堅持與耕耘，因政治、語言所造成的戰後台灣文學的斷裂，便存在著無可彌補的裂罅。

魯迅與鍾理和同為接受現代化洗禮的現代作家，他們的文學創作也都具備著一定的現代性。他們不約而同都選擇寫實主義作為創作方法，但不同的是魯迅的寫實主義創作中，還兼融、吸收其他諸如浪漫主義、象徵主義的元素，呈現多元豐富的作品風格，現代性的色彩更加濃厚。雖然鍾理和限於客觀環境，幾乎未曾嘗試寫實主義以外的創作方法，假使上天可以給予他健康的身體、安定的生活，以及更長壽的生命，相信以他對文學的熱情與專注，亦有嘗試其他創作風格的可能性。〈蒼蠅〉是鍾理和眾多作品中，風格較為獨異者，幽鳴的蒼蠅聲，極富象徵意涵，這或許也能說明這種可能的合理性！

第二節 魯迅與鍾理和「鄉土小說」的差異

一、知識份子／農民式的鄉土寫實

在前一章我們曾經提到，魯迅對辛亥革命，鍾理和對台灣光復，都具有相似的幻滅感。作為一個現代知識份子，在經歷革命、光復如此巨大的歷史變革時，二人都敏銳地察覺到他們所賴以生存的土地，並不因此變革而產生根本性的改變，他們仍然看不到未來的希望，尤其在孕育他們的鄉土中國與鄉土台灣。於是，他們不約而同選擇自己的故鄉作為書寫場域，抒發他們的感情。在魯迅的小說中，不管描寫的場景是在魯鎮、平橋村或是 S 城，其實都可視作是舊中國的一般農村的縮影。同樣的，在鍾理和後期的作品中，場景幾乎也都離不開美濃，也可

²⁰ 陳芳明，〈台灣新文學史—第十二章 五〇年代的文學侷限與突破〉，《聯合文學》17 卷 8 期（2001.6），頁 167。

把它視為是台灣傳統農村社會的代表。然而因生活經歷與思考方式的不同，也讓他們選擇不同的敘述視角來構築小說中的鄉土，呈現了不同的風貌。

（一）魯迅文人觀點的鄉土小說

魯迅以為辛亥革命失敗的主要原因，是因大部分人民未能有認識革命本質的自覺，尤其是作為整個中國主體的農村社會及生活其中的廣大農民，而這原因的癥結就是束縛在他們身上的封建思想，以及展現在外的國民劣根性。如果無法改變國民的精神狀態，任何政權的更替都無法讓中國獲得進步。因此他在小說中常以農村小鎮為背景，而形塑一個個或可笑，或可憫的小人物，突顯並鞭撻他們陋劣的國民性，企圖從此開出反省的道路，獲得療救的可能。作為新文化運動奠基者的魯迅，選擇以文藝做為推動「思想革命」的工具時，不可避免地要在文學內容中承載許多那一代五四知識份子獨有的「啓蒙話語」，讓原本該沾染濃郁青草泥土氣息的鄉土小說，有些許的變了腔、走了調。簡單的說，就是魯迅的鄉土小說，是知識份子式的鄉土寫實，其所選擇的視角與觀察的角度，都無可避免必須來自知識份子的眼光，是一種由上而下的審視，有著某種程度上的偏頗。除了這種在文化與思想的客觀限制外，魯迅本人的成長環境與生命經歷，也都造成了他與真正鄉村生活的隔閡。

魯迅的一生始終生活在菁英文化的階層中。自從他在十六歲「逃異地，走異路」離開故鄉前往南京求學，接著轉往日本留學，回國後在紹興經歷短暫的教學生涯後，便搬至北平居住，之後輾轉於廈門、廣州，最後在上海租界地渡過他生命的餘年。他大半輩子所居住的環境，幾乎都離不開都市中的知識文化界，雖然他的故鄉紹興新台門或其母親的娘家安橋頭，確實是有別於都市的鄉村小鎮，但他們都是地方上的大戶人家，相對於其他普通人家，不管在生活形態或精神思想上，都有著截然不同的意識。所以我們在閱讀魯迅的小說時，雖然呈現出「滿薰著中國的土氣」²¹，但在他的筆下，鄉村的面貌大多只是對於表象的粗線條勾勒，缺乏真實的細節描寫。我們幾乎看不到魯迅對農民進行農事勞動的敘述，也看不

²¹ 張定璜，〈魯迅先生〉，收入臺靜農編，《關於魯迅及其著作》（北京：未名社，1926），頁 25。

到對農家內部環境的描繪，〈風波〉中面河的農家，在小說中也僅展示出放置小桌子和矮凳的門前土場，〈阿 Q 正傳〉的阿 Q 所做的割麥、舂米工作，也僅是一語帶過，並無仔細深入的描寫。之所以會有如此的現象，一方面，固然這樣的情節場景設計，有著魯迅啓蒙目的需要下的刻意，小說主要在暴露下層民眾庸愚無知的精神狀態，在有限的篇幅中，主角所處的環境與日常生活的描繪並非如此重要。另一方面，就一位忠實的「寫實主義」信徒而言，魯迅嚴守寫作的真實原則，認為「作者寫出創作來，對於其中的事情，雖然不必親歷過，最好是經歷過。」

（《魯迅全集·且介亭雜文二集·葉紫作《豐收》序》6，頁 220）雖非親歷，但若不是親身所遇、親眼所見、親耳所聞，他是不願憑空創造的。他的家庭背景與生活經歷，確實對他創作鄉土小說時，在取材描摹上造成一定的侷限，只能選擇如同范家進所說的「揚長避短」²²的策略，儘量把他不太熟悉的鄉村人物，置放在他所非常熟悉的城鄉紳士或大戶人家的室內，或是他所習見的航船上、土穀祠中、鄉村的酒店或茶館裡，對鄉村人物生活的具體刻畫上予以必要的省略與簡化。

魯迅的這種侷限性，我們還能在小說人物思想前後的不一致中看出。〈阿 Q 正傳〉中的赤貧雇農阿 Q，目不識丁，連自己的名字都不會寫，知識水準的低落，也爲他自己帶來了悲慘命運。他在向吳媽求愛不成，遭了秀才大竹杠的一頓打後，仍渾不自覺自己的危險處境，尋聲又去瞧吳媽的熱鬧，甚至還頗不以爲然的哭，直以爲這小孤孀又在鬧著什麼玩意兒。待到趙大爺捏著大竹杠向他奔來時，他才警覺這場熱鬧是衝著他來的。但小說結尾寫到阿 Q 被誣爲盜匪定罪，被押赴刑場的途中，在眾看客的眼睛裡，阿 Q 驀然讀出那彷彿餓狼般的眼光，咬嚙吞噬著他的靈魂。這種覺醒的思想，雖然朦朧，但也不似阿 Q 這號人物所能具備的，顯然這也是魯迅基於啓蒙立場的思考，所刻意安排的情節。這裡雖然透露庸俗低賤一如阿 Q 也有覺醒時刻的一絲樂觀，但隨著阿 Q 的死亡，真正傳達的卻是對政治革命無法拯救庸眾精神狀態的事實，以及魯迅對此事實所感到心中無限的悲涼意緒。

²² 范家進，《現代鄉土小說三家論》（上海：上海三聯書局，2002），頁 28。

在魯迅的生命歷程中，並非完全缺乏與鄉村接觸的經驗。他在幼時曾隨母親到鄉下娘家住過幾日，也曾因祖父的科場案，被大人安排到皇甫庄大舅父家渡過了「幾個月的光陰」²³。雖然這些日子都不長，但鄉村明麗的景色，純樸古風，人與人之間的和諧關係，在他腦海中留下了深刻的美好記憶。〈社戲〉中描寫坐在航船中的「迅哥兒」眼中的鄉村夜景：

兩岸的豆麥和河底的水草所發散出來的清香，夾雜在水氣中撲面的吹來；

月色便朦朧在這水氣裏。（《魯迅全集·吶喊·社戲》1，頁 559）

如此詩情畫意的抒寫，充滿著豆麥、青草與水氣的自然清香，濃得化不開的鄉村氣息，有別於魯迅其他鄉土小說的風格。少年們的童心，偷食羅漢豆的趣味，六一公公的大度熱情，都源自於隨心所欲的自然和諧。魯迅那顆在革命失敗的悲涼意緒中不斷煎熬的痛苦靈魂，在此展現了難得的輕鬆、自在與柔和。無怪乎小說的結尾，作者要發出如此的感嘆：「真的，一直到現在，我實在再沒有吃到那夜似的好豆，一也不再看到那夜似的好戲了。」（頁 563）〈故鄉〉中少年閩土對敘述者「我」海邊鄉村生活的敘述。在雪地裡以竹匾為器，以秕穀為餌來捕鳥；夜間的瓜地裡，捏了胡叉，向一匹獾盡力的刺去；海邊沙地上，存在著五色的貝殼；深藍天空中掛著的一輪金黃的圓月，這些生動的場景，深深吸引著讀者的目光。這麼貼切且深入的描寫，當然有賴於他兒時的美好記憶，少年閩土是以實有人物章運水為模特兒，他的父親章福慶是杜浦村人，是魯迅家中的「忙月」，小說中的記事，雜揉父子二人之事，都真實可信。²⁴這些描寫優美的段落，充滿著樸實明亮的鄉土色彩。

雖然啓蒙者魯迅在個人經歷的限制以及「思想革命」與文化理想的驅使下，在他小說中所構築的鄉土世界，其中大部分的鄉土面貌顯得朦朧不清，人物思想

²³ 周啓明（周作人），《魯迅的青年時代·五、避難》，收入魯迅博物館、魯迅研究室、《魯迅研究月刊》選編，《魯迅回憶錄：專著》（北京：北京出版社，1997），頁 793。

²⁴ 有關閩土其人其事與章氏父子的關係，請參周啓明（周作人），《魯迅的青年時代·三、遇見「閩土」》、《魯迅的青年時代·魯迅與「閩土」》，收入魯迅博物館、魯迅研究室、《魯迅研究月刊》選編，《魯迅回憶錄：專著》（北京：北京出版社，1997），頁 790；周作人，《魯迅小說裏的人物·三一、兩個故鄉》、《魯迅小說裏的人物·三三、閩土父子》（石家莊：河北教育出版社，2002），頁 65-66、69-70。

前後時難連貫，但他以生動優美的文字，對傳統文化的深度瞭解，再加上在藝術上卓越的想像與推理能力，仍準確生動地塑造了一系列令人印象深刻的典型鄉村人物，在鄉土小說的創作上取得高度的藝術成就。雖然論者普遍都把魯迅視作是中國現代文學史上「鄉土小說」流派的創始者，也肯定他以農民為主角的銳利眼光，²⁵但早在二〇年代初期，茅盾便對一些鄉村題材的小說，提出了『不是「個中人自道」的缺點』²⁶，雖然當時並沒有把魯迅的小說列入，但他的作品確實存在著如此的現象。魯迅個人創作與鄉土中國的真實之間，本就存在著一道難以跨越的鴻溝。與當時許多經由現代知識洗禮而自封建社會掙脫出來的新興知識份子一般，魯迅對那孕育自己生命的鄉土不可避免地擁有愛憎交加的矛盾情懷。一方面他無法割捨鄉土所帶給他的美好童年記憶，一方面當他戴起「現代性」的眼鏡重新審視久別的故鄉時，它的封建落後與無知迷信，又無可避免地引起他的抗拒與批判。不同文化思考所帶來的生命價值與生存信念的巨大位差，令彼此的隔膜愈形擴大，因此當創作者無法放棄知識份子的矜持，拋開既有的成見與偏執，放下身段，嘗試與他所描寫的鄉土與人物一同呼吸，讀者是沒有辦法在他的作品中，嗅出任何一點土氣的。魯迅那些描寫鄉土與生活其間的人物的小說，之所以能夠開啓中國現代文學史「鄉土文學」一派，並成為典範之作，主要就在於除了以知識份子視野所進行的理性批判之外，還能設身處地的正確看待鄉土文化中的某些價值。〈故鄉〉中少年閩土提及路人摘瓜解渴並不算偷的溫情，中年閩土雖然生活艱困，卻也不忘帶來自家曬的乾青豆的盛意，都帶給我們一絲的暖意。小說結尾敘述者「我」把自己對未來的「希望」，與閩土選擇香爐燭台的「偶像崇拜」意識相提並論，認為「現在我所謂希望，不也是我自己手製的偶像麼？只是

²⁵ 張定璜在《吶喊》出版不久後便評論說：「他的作品滿薰著土氣，他可以說是眼前我們唯一的鄉土藝術家。」見氏著〈魯迅先生〉，收入臺靜農編，《關於魯迅及其著作》（北京：未名社，1926），頁 25。王瑤也認為「中國文學史上真正把農民當作小說中的主人公的，魯迅是第一人。」見氏著，《魯迅作品論集》，收入《王瑤文集第六卷》（太原：北岳文藝出版社，1995），頁 204。嚴家炎也指出：『「鄉土文學」正是在魯迅影響下，以他的創作為示範而形成的一個小說流派。』見氏著，《論中國現代文學及其他》（台北：新學識文教出版中心，1989），頁 57。

²⁶ 郎損（茅盾），〈評四五六月的創作〉，《小說月報》12 卷 8 期（1921.8）。轉引自范家進，《現代鄉土小說三家論》（上海：上海三聯書局，2002），頁 59。

他的願望切近，我的願望茫遠罷了。」（《魯迅全集·吶喊·故鄉》1，頁483）雖然這語氣充滿著苦澀與無奈，但出自於對理性價值的篤信，對國民性激烈批判的啓蒙者魯迅的口中，似乎也是必然的，不過不可諱言的，這也表現出魯迅在某種程度上，對民間宗教在農民精神寄託的價值上的理解。這種對傳統價值否定又復肯定的擺盪，是魯迅在追求現代認同時所一再面臨的困境，是可以從各式不同的文字體裁中看到的。

扮演著知識份子角色的魯迅，如何看待他的鄉土？這似乎是在談他的鄉土小說時，所無法避免的論題。〈故鄉〉中的敘述者「我」，是一個接受過現代化洗禮的新式知識份子，回到了久別故鄉，目的卻是為了對它告別。這原因表面上是老屋已賣，交屋期限在即，因而必須與熟識的故鄉永別，但更深層的意義卻是對鄉土價值的告別。再見兒時玩伴閩土時，一聲「老爺」，在傳統與現代之間形成了「一層可悲的厚障壁」。生活方式與價值信念的巨大差異，讓彼此思想隔膜不通，截然不同的生存環境，無法提供相同的文化視野，知識份子的啓蒙理想，注定無法也無力落實，他們在故鄉中找不到屬於自己的歸宿，這種惶惑不安的心情，〈在酒樓上〉有一段非常生動貼切的敘述：

覺得北方固不是我的舊鄉，但南來又只能算一個客子，無論那邊的乾雪怎樣紛飛，這裏的柔雪又怎樣的依戀，於我都沒有什麼關係了。（《魯迅全集·彷徨·在酒樓上》2，頁24）

這種知識份子與故鄉在價值信念上的隔閡與矛盾，普遍存在五四那一代的知識份子身上，「他們與鄉土中國的關係可歸結為『在』而不『屬於』」²⁷。因此，他們的歸鄉表現著失望徬徨、無家可歸的茫然。他們無法接受也無法認同現實故鄉的愚昧落後，但又無力改變這種現狀；心繫童年記憶的美好故鄉，因時空的置換，早已不復可見。雙重的失落，最終只能選擇無奈地向故鄉告別，繼續輾轉於異地謀食的飄泊生活，所剩餘的也只有那永恆的鄉愁。

（二）鍾理和農民觀點的鄉土小說

²⁷ 汪暉，《反抗絕望—魯迅及其文學世界》（石家莊：河北教育出版社，2002），頁198。

鍾理和對光復的失望，來自對統治政權的腐敗墮落與專權失政。他在抗戰勝利後的北平，親身經歷國民黨政權的黑暗，失望於「淪陷時如此，於今光復而後仍復如此」的政局。回台後，他又從農村的破敗荒涼與人心的頹廢荒蕪，再度看到法西斯政權下的醜陋與暴虐。他對在上位者猙獰面目的不滿，以及因肺疾而定居故鄉美濃的客觀條件，造成他選擇熟悉的鄉土作為書寫的主要場域。

鍾理和之所以定居故鄉美濃，純屬於歷史與命運的偶然。如果不是在旅居大陸期間遭受中國同胞的歧視與污蔑，處境實在萬分艱難，「原抱定了誓死不回的決心出走的」鍾理和，不會倉皇地逃回台灣來。如果不是患了「世紀黑死病」肺結核，他也不會舉家遷回那仍舊以著封建的雙眼，不懷好意地凝視這悲苦的一家人，隨時想要落井下石的保守故鄉美濃。也就是如此的機緣，造就了鍾理和成為戰後台灣文學首屈一指的「鄉土文學」或「農民文學」作家的不朽地位。

鍾理和家中世代務農，父親鍾鎮榮是地主也是農村企業家，不管是他的出生地高樹新大路關，或是後來定居的美濃，也都是典型的客家村落。他的一生，除了在大陸的九年與松山療養院的三年之外，幾乎沒有離開過農村。雖然少時因頭家子的地位，並沒有親自操作農事的經驗，但因病定居美濃後，道地的農村生活，知識份子的求知態度，讓他具備了豐富的農業知識，並也有了從事簡單農事，諸如養豬、養雞與收麻的體驗。他長年與農民的密切接觸與親身的農民體驗，對於他們的思考與價值觀，都知之甚深。不同於魯迅「走異路，逃異地」的輾轉於各城市間謀食的生活經歷，鍾理和一直身處農家之中，對其日常生活的一切異常熟悉。因此他的鄉土寫作，有著魯迅筆下所欠缺的對於農家生活的各項細節寫實，更有著對農民內心靈魂的真實呈現。〈阿煌叔〉中對阿煌叔狹窄、陰暗，又充斥黴腐酸氣，屎尿滿地的骯髒居地的描繪，讀之令人作噁，若非親身經歷，勢難有如此逼真寫實的刻畫。〈菸樓〉中蕭連發在抽中種菸許可證的喜悅後，卻面臨了一連串的難關。起造菸葉乾燥室的資金欠缺；運石頭時又砸傷自己腳背；在最需人手時，弟弟有發又需去當兵；備辦有發與招娣的親事，更使短缺的資金相形見絀。他並沒有因而失志，反而勇敢承擔這加諸身上的命運繩索。小說內容應不是

鍾理和的親身經歷，但又那麼自然地在字裡行間，散發對連發那倔強堅毅的聖潔靈魂的頌揚。這種與魯迅鄉土小說截然不同的藝術呈現，最主要來自於視角觀點的差異。隱居農村的鍾理和，所具有的知識份子與農民的雙重身份，造成他在文學風格上的特殊。他不像一些以鄉村題材為創作對象的作家，本身在都市居住，未必親歷農家生活，只是為了逃遁身在墮落都市的罪惡感，而以鄉村的純樸善良作為心靈救贖的意象。就如魯迅〈風波〉中河裡駛過文人酒船上的詩人一般，看見河土場的桌上，熱騰騰冒著煙的晚餐，直讚「無思無慮，這真是田家樂呵！」的不切實際。同樣身為接受過「現代性」洗禮的知識份子，鍾理和的鄉土文學作品中比起魯迅，少了些許知識份子的酸腐氣，更多的是農民世界觀點的呈現。他並非站在知識份子的高點來觀看鄉土，他以自己身處鄉土，就是其中一份子的農民心態來寫鄉土。作品中他並未忘記以現代知識份子的理性，批判鄉土愚昧封建的一面，但以更多的關愛，凝視著周遭這一群農民的喜怒哀樂，冷靜客觀的為他們的生命記實。例如在〈豬的故事〉中敘述者「我」對妻的迷信雖然反對，但卻有更多的同情。農民的愚昧固然來自守舊的思想，但缺乏現代思想的教育，卻也是不爭的事實。鍾理和深知農村貧窮落後的癥結：

在一個窮人之家，兩條大豬的死活非同尋常，然而人們的愚蠢往往把自己
搞得更窮。（《鍾理和全集·豬的故事》3，頁146）

但他更知道沒有機會接受現代教育思想啓蒙的農民，他們愚昧無知的迷信思想是值得同情的，要改變他們根深蒂固的老舊思想，更不是一時之間可以辦到的。所以敘述者「我」對於妻去請獸醫卻帶回青草、香爐灰的無知不但沒有責備，甚至還幫忙熬好草藥，攪進仙丹。兩條豬隻最後雖然仍難逃死亡的命運，但是「如果兩條豬就能轉移一個人的愚妄，則那代價還不算太貴。」（頁146）的確，這也促使文中的妻開始接受新知識。

長篇小說《笠山農場》最顯而易見的主題就是對「同姓不婚」封建陋俗的批判。當許多同姓者，不管男人、女人、小孩、老頭兒，在遇到致平而喚他「叔」時，總令這受過現代教育洗禮，宗法倫理觀念淡薄到等於零的男主角，感到吃驚

與困惑。在他瞭解那只是「一種血緣的紐帶，一種神聖的關係，在彼此陌生而毫無痛養關係的人們之間迅速建立起來了。它是和平，但強制；是親切，但盲目。」在他看來，「這個『叔』便意謂著一道牆，人們硬把它放進裡面去，要他生活和呼吸都侷限在那圈子裡；而這又都是他所不願意的。」（《鍾理和全集·笠山農場》4，頁80）這一大段對同姓關係的剖析，深刻入理，鮮明的反封建旗幟，完全是知識份子的觀點，而致平與淑華在這傳統封建思想的壓迫下，所展開的一段驚心動魄的戀愛故事，確實也吸引讀者眾多目光。但是我們不要忽略了那許多個性生動鮮明的農民，以及發生在農場裡一連串農民與土地的故事，才是構成小說血肉的主幹。被稱為「山精」的饒新華，身邊總跟著一隻禿尾狗，在山林裡鑽進鑽出，甚至最後的生命都終結在山田裡，他的整個身軀與靈魂都溶合於這片自然山林，令人印象深刻。阿康與素蘭的互駁山歌，悠揚優美的歌聲中，充滿生活的情致；暴躁脾氣的致遠，因稻田排水事，被殘忍的何世昌用鋤頭擊傷腦袋而死；張永祥的務實對比趙戊基的投機；阿喜嫂堅毅勤奮的客家婦女形象；藍衫洋巾的客家姑娘裝扮，這些人這些事譜成了一曲土地的戀歌，令人低迴不已。整部作品「同時保有知識人觀察事物的睿智、俐落，和農村世界的親和情調」²⁸，尤其是濃烈的鄉土色彩，使得在字裡行間可輕易嗅出泥土氣息，充滿了積極昂揚的生命力，有別於魯迅鄉土小說中的悲哀沈重。

其他諸如〈故鄉〉四部中炳文的欺詐、阿煌叔的虛無，雖不足取，但鍾理和寄予的是無限的同情與憐憫。〈阿遠〉裏卑微的小人物阿遠，雖然醜陋癡愚，但是他對工作的專注，生活的認真，展現出的是生命的尊嚴與價值，鍾理和是給予肯定和稱揚的。〈老樵夫〉的邱阿金，對生活、工作的認真盡責，無愧天地的從容人生，與鍾理和有著同樣的生命信念。他們都是小人物，無論正反，鍾理和都以一顆悲天憫人的心擁抱他們，他早已超脫了個人悲苦，在周遭農民的尋常生活中，發現他們的善良與道德，這也就是他的文學中所要追尋的價值。

²⁸ 彭瑞金，〈土地的歌，生活的詩—鍾理和的《笠山農場》〉，《台灣春秋》2卷1期（1989.10），頁334。

鍾理和溫和的脾氣，以及他從小就有的「寬諒別人、尊重別人的氣度」，令他從不曾擁有知識份子的高傲態度。縱使蟄居鄉間的初期，「同姓不婚」的道德原罪，還時時壓迫他的生活，鞭撻他的心靈。鄉公所查戶口人員卑劣虛偽的語氣；親朋好友視毒蛇猛獸的走避；鄉人對小孩刻薄惡毒的詛咒，這些都沒有讓鍾理和喪失對人的信心，仍舊以一顆悲天憫人的心，持續關愛著身邊的人、事、物。他以「愛」作為彌合缺陷、美化人生的理想的方法，終於也得到成效。

他的人格智慧使過去排斥他的人漸次接納他，尊敬他。附近農友在農閒時節或夏日夜晚，都喜歡到他家聊天喝茶，談論生活、研究農事，聽取他的意見。²⁹

在寂寞無奈中，他也常常招來一些作田的鄰人，開山的北部人。農暇時的晚上，他們坐在禾埕上拉拉胡琴，唱唱山歌，說的儘是一些粗魯的土話但是父親喜歡聽他們的。……這些人，往往會出現在他的作品當中，還是同樣的神情同樣的態度，我都可以一一指著他們叫出名字來。³⁰

「寫作」對於當時的鄉人而言，是聞所未聞的，他們難以想像寫字也可以賺錢？在得不到理解同情，也沒有鼓勵慰勉的景況下，鍾理和內心的空虛寂寞，是可想而知的。與農民們的閒談、唱山歌，是可以稍稍排遣鄉居生活的孤寂苦悶，也能從中獲得寫作的素材，而且當他越能融入農民們的生活時，他們就越常出現在他的作品中，越到生命的晚期，他對周遭農人的描繪就越多，有時小說中的形象，甚至比現實中還要個性分明、神氣活現。鍾鐵民就指出中篇小說〈雨〉中的黃進德就是以溫秀玉為寫照，羅丁瑞就是以邱先生為藍圖，尤其是黃進德吵架的氣勢，猶如現實中溫秀玉的翻版。³¹鍾理和小說中的人物幾乎都有現實的模型，所描述的事件也大都是真實經歷的事情，因此我們在閱讀他的鄉土小說時，對於故事中所刻畫的農民與農村生活，都能感到特別親切的原因就在此。他這種根植於

²⁹ 鍾鐵民，〈鍾理和的文學生活〉，《國文天地》16卷11期（2001.4），頁20。

³⁰ 鍾鐵民，〈父親·我們〉，《台灣文藝》1卷5期（1964.10），頁12。

³¹ 鍾鐵民，〈我看鍾理和小說中的人物〉，《台灣文藝》1卷54期（1977.3），頁40-46。

農村大地的創作，「給人的感受是真正屬於鄉村剛剛犁出的馨香」³²，而充滿「台灣色彩鮮明的風土，在他的作品中貫徹始終，好像血脈一般永不停留地流瀉搏鬥著」³³，只要讀過他的作品，那股泥土的芬芳，便要繚繞心際，永遠無法拂去。

魯迅的鄉土小說〈故鄉〉、〈祝福〉，與鍾理和以「美濃」作為敘述場景的一系列鄉土小說，在某種程度上，我們都可以把它們視為一種「回鄉」小說。魯迅與鍾理和都是離鄉後再回鄉的知識份子，不同的是魯迅的回鄉，充滿著對故鄉的失望，鍾理和卻是熱誠的擁抱。魯迅的失望來自於與故鄉人民彼此的隔膜，鍾理和的熱誠卻來自於對原鄉的失望。鍾理和徹底融入了他所處的農村社會，在小說中表現出更多以農民立場出發的思考與觀點，相較於魯迅以知識份子立場思考的鄉土小說，他表現著對農民社會的歸屬感，魯迅卻是無以維繫的疏離感。

二、魯迅／鍾理和的鄉土批判

（一）魯迅的直接猛烈

魯迅對封建傳統一直抱持著徹底批判的態度，他一直是五四新文學運動中，最富於戰鬥力的「精神界戰士」。他自己說過〈狂人日記〉「意在暴露家族制度和禮教的弊害」（《魯迅全集·且介亭雜文二集·《中國新文學大系》小說二集序》6，頁240），也論及自己小說的取材，「多採自病態社會的不幸的人們中，意思是在揭出病苦，引起療救的注意」（《魯迅全集·南腔北調集·我怎麼做起小說來》4，頁508），對於他筆下下層階層所展現的精神狀態，常常是抱著「哀其不幸，怒其不爭」的態度。這「暴露」與「揭出」，「哀」與「怒」之間，就充滿了批判的意識。

我們在閱讀魯迅的小說時，常常感受到一股沈重的悲哀，尤其是那些「鄉土小說」中的人物，幾乎看不出他們有任何覺醒的可能，似乎無可例外地都陷溺在封建社會的黑暗深淵中，而不能自拔。那種對現代理性價值與追求社會理想的冷漠與隔膜，造成小說感情上的強大張力，令人抑鬱難伸，心緒難寧。范家進就曾

³² 謝松山，〈嗅那泥土的芬芳——我讀鍾理和作品〉，《臺灣時報》12版（1977.5.8）。

³³ 葉石濤，〈鍾理和評介〉，《自由青年》36卷3期（1966.8），頁13。

歸納魯迅小說中的這種特點：

魯迅的全部鄉土小說（以及那些寫及上下層社會衝突的非鄉土小說）在藝術的構思和情節設計上都有個基本的出發點或聚焦點，那就是鄉村主人公及底層民眾與上層現代文化和社會變革的漠不相關以致針鋒相對，這簡直構成了他小說創作的根本「母題」或基本骨架。³⁴

魯迅小說這類「母題」的形成，很大的因素是來自對時代的「焦慮感」。自晚清以來，中國面臨接踵而來的內憂外患，憂國憂民的知識份子也進行了一連串的變革。從最早曾國藩、李鴻章所倡導的「自強運動」，康有為、梁啟超主導的「維新運動」，一直到孫中山領導的「革命運動」，然而結果總是使人失望，國家的內憂外患未曾稍解，民族未來的命運仍舊難卜。魯迅生於清光緒七年，西元一八八一年，他的成長歷程，正好伴隨著中國最動盪黑暗的年代。他在青年求學時期，正值變法維新運動的高潮，他為梁啟超的啟蒙熱情所感染，接受了他的「新民」學說，展開了他對「國民性」論題的探討。東渡日本後，在章太炎革命人格影響下，魯迅對革命懷有浪漫的嚮往，在思想與態度上都支持革命，甚至也參加了革命組織「光復會」。回國後不久，辛亥革命爆發，清帝退位，代之而起的是民主共和的中華民國。起初革命的成功使魯迅感到興奮，但這喜悅維持的並不久，當他清楚地瞭解光復後的紹興，是「招牌雖換，貨色依舊」，骨子裏權力還是把持在封建勢力的手中，他開始懷疑革命的意義。中國並沒有因為這場翻天覆地的革命，改變了他的處境與命運，緊接而來的袁世凱亂法稱帝、張勳復辟以及軍閥割據，使得國家民族的前途更加險惡，這對具有強烈民族主義與愛國精神的魯迅而言，帶來的是無限的灰心與失望。魯迅把革命失敗的主要原因，歸結為上下階層彼此在感情、思想與生活願望上的無知以致於冷漠。他深刻的瞭解到，這些不覺悟的群眾都是生存在傳統社會，並且受到封建思想桎梏的被壓迫者，他們若無法自落後愚昧的封建社會掙脫出來，任何外在的變革都是無益。只有從改變群眾的精神狀態，認清封建傳統的壓迫做起，才有拯救中國的可能。

³⁴ 范家進，《現代鄉土小說三家論》（上海：上海三聯書局，2002），頁 85。

魯迅自小喜讀《山海經》、《西遊記》，又特別愛讀各代的筆記、野史，認為從中可真正瞭解中國歷史的本質。他也對傳統小說進行研究，對唐以前的小說所呈現的豐富想像力有特別的喜愛。在傳統文化中，他特別對民間文化與文學，那些有著詭異的想像，剛健、清新的氣息，富有生命力的表現，產生高度的興趣，他對中國傳統社會與文化的認識，也大抵由此而來。就由於他對中國舊社會有著過人的敏銳觀察力，他深切地瞭解到要撼動那積累千年的封建社會，要拔除深植人心的傳統思想，又是如何不可能的任務。

因此，當這位「精神界的戰士」又萌起戰鬥的意念，願意投身文學革命的行列，以文學創作落實「思想革命」的理念時，基於對國家民族前途的焦慮，他迫不及待地向中國舊社會宣戰，在〈狂人日記〉中利用狂人的瘋言瘋語，揭露封建禮教「吃人」的本質。之後陸續所發表的小說中，仍然持續直接猛烈的批判筆鋒，其對象無可避免地直指中國傳統封建社會，與生存其間的廣大人民群眾。在猛烈的砲火之後，我們仍可感受魯迅對這些卑微人物無限的愛憐，但對他們身處封建壓迫的處境與奴隸地位的自覺，卻是完全不具信心的。

中國廣大的鄉土，恰是封建思想賴以滋生的根源，因此在魯迅的「鄉土小說」中，對傳統封建社會與思想的批判，往往成為主題的所在。〈明天〉中的單四嫂子謹守婦德，丈夫去世後靠著自己努力在深夜紡紗，獨立撫養他的孩子寶兒，卻因庸醫誤診而喪失生命。單四嫂子如此悲慘的遭遇，並沒有得到村民更多的同情與憐憫，封建禮教帶來的卻是沒有明天的生活。〈故鄉〉中批判了因「多子，飢荒，苛稅，兵，匪，官，紳」所造成閩土的貧苦且麻木的生活，這也是當時所有農民面臨的困境。〈祝福〉中的祥林嫂是個善良勤勞的樸實農婦，被婆婆逼迫改嫁，又被四爺視為不乾不淨的女人，且又處在被閻羅大王鋸開身子的恐懼中。勤勞的工作並無法為她帶來安定的生活，捐了門檻仍然無法去除封建思想加諸的原罪，最後她只能在「祝福」的爆竹聲中孤寂地死去。造成她的命運的悲慘與死亡，無疑地是籠罩在她整個生活中的封建思想，這又是針對禮教「吃人」的最嚴厲控訴。〈離婚〉中的愛姑個性潑辣大膽，敢作敢為，她罵丈夫為小畜生，公公為老

畜生，敢於在七大人面前申辯，但當七大人嘴裡發出一聲「來……兮」，愛姑的銳氣全無，徹底敗下陣來，接受了七大人的安排。魯迅藉著愛姑的先盛後衰的氣勢，表達了鄉下人「懼官」的心理狀態，批判了官紳勾結壓迫下層民眾的事實。

〈風波〉以張勳復辟為背景，因為「皇帝坐了龍廷」而引起七斤家一陣騷動，問題出在辛亥革命後進城被剪去的辮子。無論是辛亥革命或張勳復辟，農民所關心的只有辮子，風波過去，一切照舊，六斤依然裹腳，在土場上一癩一拐的往來，農村社會猶如一灘死水，沒有任何改變。〈阿 Q 正傳〉中的阿 Q 身上，集結了中國農民身上所有可能的愚昧落後，魯迅藉此鞭撻封建社會下所有陋劣的國民性。其中阿 Q 對革命的無知，導致阿 Q 從幻想革命到不准革命，甚至成為革命的祭品，魯迅在批判之餘，也不忘寄予無限的同情。

從以上這些對「鄉土小說」的分析，我們可以把魯迅對於鄉土的批判分為兩大部分：一是對於封建社會的批判，透過小說表達對農民鄉人在封建思想的桎梏下，所顯現的保守、落後、無知、迷信、怯弱的不滿。二是對於農民與一般民眾不覺悟的精神狀態的批判，革命的本質他們並不理解，甚至不想理解，他們仍然習於奴隸的地位。這些批評直接而猛烈，不僅有著魯迅對中國社會的期許，當然也存在時代氛圍的需求。五四那種全盤「反傳統」的立場，自然也讓魯迅把箭靶指向中國舊社會。

（二）鍾理和的曲折隱微

鍾理和與魯迅的小說同樣具有濃厚的批判精神，尤其是在大陸時期的作品，對封建禮教與「國民性」的批判總是不遺餘力。回台後，再度投入創作的最後十年，台灣社會籠罩「白色恐怖」的夢魘，時代的空氣是不容許議論時政，不容許關切政治，更不容許批判建言，因此鍾理和只好把他涉及現實政治的控訴與批判，全部透過文學的處理使之昇華，表現出來的自然是隱忍而含蓄的。

七〇年代的葉石濤在一次與張良澤對談鍾理和作品時，針對《笠山農場》一文，批評小說的缺點在於看不出什麼時代意識來，認為「抵抗精神」不夠，小說架構脆弱，顯得畏畏縮縮，不夠勇敢。張良澤也同意鍾理和後期的作品，確實存

在這樣的問題，與前期的抗議風格不同，而把自己限定在一個很窄很窄的範圍裡。³⁵到了九〇年代，葉石濤又修正他的論點，對《笠山農場》提出新的詮釋：

五〇年代白色恐怖的時代風暴，使鍾理和的小說世界變形，他放棄了嚴正的主題，只在狹窄的人性領域裡耕耘。他的小說並沒有被扭曲或傾斜，他只是儘可能躲開罷了。³⁶

葉石濤觀點的轉變合理嗎？鍾理和的後期作品中，批判精神還存在嗎？這都是我們準備探討的。葉石濤對日據時期發展起來的台灣新文學，認為是以「反帝」、「反封建」的寫實主義為其傳統，且是充滿抵抗精神的。所以當他把鍾理和的作品置於台灣新文學的繼承者的這個脈絡下來看時，他的批評自然產生。再者，當時戒嚴體制尚存，葉石濤本人也受過白色恐怖的迫害，整個政治環境並不適合深入探究鍾理和「抵抗精神不夠」的原因。而要到了解嚴之後，政治形勢相對寬鬆之時，葉石濤才進一步的給了心中的真正答案。但對有著以文字實踐社會批判的文學使命感，並在早期的創作中充滿批判精神的鍾理和來說，他會輕易放棄文學的社會性功能嗎？我想答案肯定是不會的。但在高壓的政治氣氛下，在經歷生死交關的大病後，他的銳氣不得不收斂起，批判與抗議只能刻意地隱藏在樸實的文字之後。

鍾理和生命的最後十年，是他創作生命力最旺盛的十年，也是台灣政治最為肅殺的十年，「白色恐怖」籠罩整個社會。而擁有中國經驗的鍾理和，早在北平就經歷國民黨政權的貪污腐敗，在「北平日記」裏，對政治時局的不滿多有揭露。回台後，因肺結核住進台大醫院，適逢二二八事變發生，因地利之便，他近距離觀察了這一場災難，在「二二八日記」中，他冷靜客觀的紀錄下當時的狀況與心情。再加上在文學道路上支持他最力的異母弟鍾和鳴以及表兄弟邱連球與好友藍明谷，都相繼因戰後那接二連三的政治風暴所引起的殺戮中犧牲了，甚至自己在病中病後也有多次被盤查的經驗。這一連串悲慘的經驗，令他深知法西斯政權的

³⁵ 彭瑞金錄，〈葉石濤、張良澤對談—秉燭談理和〉，《台灣文藝》1卷54期（1977.3），頁10、12。

³⁶ 葉石濤，〈新文學傳統的承繼者—鍾理和—《笠山農場》裡的社會性矛盾〉，收入《鍾理和逝世卅二週年紀念暨台灣文學學術研討會論文集要》（高雄：高雄縣政府，1992），頁45。

恐怖與暴虐，也知道與之正面交鋒，無異以卵擊石。因此，這時期作品的文字風格迥異於前，正如大陸學者所言：

前期的作品主觀色彩較濃，常毫不掩飾地盡情宣泄內心的激情，喜怒哀樂溢於言表；後期作品風格則趨於平實，常用第一人稱敘述手法，像一個飽經滄桑的朋友在對著你娓娓而談，內心的激情隱藏於不動聲色的冷靜筆觸之下，感情深沈，內涵蘊藉。³⁷

雖然前後期的文字風格有著頗大的區別，但作品中蘊含的「激情」卻是相同的，只不過前期顯露在作品中，後期卻隱藏在文字之後。這所謂的「激情」，指的就是對現實的批判。我們可以拿頗具代表性的〈故鄉〉四部為例，小說表面上描述戰後初期的台灣農村社會的現實狀況，文字客觀冷靜，敘述平實，予人的是一股悲天憫人的情懷。但這包括四則獨立短篇的中篇小說，很奇怪的在故事的最後有一則「後記」，特別說明這只是因久戰之後，元氣盡喪，天災人禍，民不聊生。但經政府銳意經營，現已是繁榮、進步、富足的地方云云。讀來十分令人感到拗口，頗有欲蓋彌彰之感。鍾理和的哲嗣鍾鐵民曾經對此問題做過解釋：

他史詩般的名篇〈故鄉〉，他明明知道，這篇作品不蒙採納是因為文中描寫了台灣光復後農村的淒涼艱困，以及當時台灣住民的悲慘境況。這類鄉土文學最犯政治上的大忌，何況又寫得如此真切動人！鍾理和做了四次修改，但絕不改變他所堅持要表達的重點，只在文末作了偽裝式的注解。³⁸

原來那看似客觀平實的描寫，鍾理和早已預想有犯忌的可能，為求順利發表，始有偽裝的後記。而這原因就是國民黨把喪失大陸政權的原因，歸結為三〇年代左翼文學的氾濫，這些作家普遍具有社會主義傾向，他們以揭露政治弊端，反映社會黑暗現實為創作宗旨，對當時的國民政府造成了極大傷害。所以不管在大陸或台灣，國民黨均把這種富於批判精神的寫實主義創作，視為洪水猛獸。面對大陸政權失守的悲憤，國民黨文化霸權論述的鞏固，充斥在五〇年代台灣文壇的是「反

³⁷ 公仲、汪義生，《台灣新文學史初編》（南昌：江西人民出版社，1989），頁 80。

³⁸ 鍾鐵民，〈鍾理和文學中所展現的人性尊嚴〉，《台灣文藝》創新 8 號（1991.12），頁 55。

共文學」、「愛國文學」的濫調，文學刊物也掌握在親國民黨的右派文人手上。鍾理和這暴露了光復後農村與人民淒涼悲慘的生活，具有濃厚寫實主義色彩的作品，無疑是執政當局最爲忌憚的，雖然文末以「後記」的方式交心表態，但仍舊難以受到主編們的青睞，屢投屢退，而他本人也有「此作和時代的要求是背道而馳的，無人要，本極自然的事」（《鍾理和全集·鍾理和書簡致鍾肇政函》6，頁73）的自知之明。不過，我們進一步仔細閱讀「後記」，可以特別注意「天災人禍」四字。比照小說正文，主要敘述的是天災，尤其是遍地的旱象，令人怵目驚心。旱災不止，收成欠佳，再加上日本人稅抽得重，村人只好以蕃薯簽度日。文章寫作的時間在民國三十九年，故事內容的背景在民國三十五年，即台灣光復後一年。把造成民不聊生景況的人禍，僅歸咎於日人的苛稅，對於光復後統治台灣的國民政府政權，卻無隻字片語的批評，這分明是迫於當時肅殺的政治氣氛，刻意所做的迴避，其目的一方面避免對己身招來不必要的困擾，另一方面當然是希望可以求取順利發表的機會。這正如施懿琳所言：「鍾理和在五〇年代未敢把造成政治社會動盪不安的真正因素藉著小說呈現出來，是有著現實上的顧忌和不得已。」³⁹

再者，我們還可看到炳文的欺詐與心靈的毀壞，是因爲丟了高雄差事，爲何丟差事？小說卻刻意忽略了。但如果讀者熟悉光復初期政經情勢，答案自然呼之欲出。當時來台接收人員，動輒產生的優越感，誣指台灣人受到「奴化」，視其爲「亡國奴」。政府更以使用「國語國文」的程度作爲用人標準，有計畫地把本省人排除在公家機構之外，造成台灣人大量失業的嚴重社會問題。這一切代表的是陳儀政府的失敗，國民黨政府的失政。顯然在政治的高壓下，鍾理和並未喪失文學家的良心，藉著如此隱微曲折的控訴，提出他對醜陋政權的批判。

前面鍾鐵民的文中提到鍾理和爲求〈故鄉〉的順利發表，曾經四易其稿，目前僅存二份手稿，現行的版本爲一稿，並非定稿。與後來再修改的二稿比較，「正

³⁹ 施懿琳，〈鍾理和作品中所表現的人道主義精神〉，收入《跨語、漂泊、釘根》（高雄：春暉出版社，2000），頁94。

文」部分只有字句上的簡單更動，內容架構仍舊，但「後記」部分作了頗大的改易：

作者於三十五年春返臺，當時臺灣在久戰之後，滿目瘡痍，故鄉已非記憶中那個可愛的故鄉。作者在傷心之後，即將當時所見和所聽到的一切忠實地——相信很忠實地——記在這篇報導性質的文字「故鄉」之中。從一方面看，則時過境遷，「故鄉」似已無發表價值，但唯其如此，我們無妨把它當作一面鏡子，來照今日的臺灣，那麼我們便可以看出過去和今日的臺灣有怎樣的的不同。尤其如果這個過去是破敗的、貧困的、徬徨的，那麼這面鏡子便越要照出今日的繁榮，富足和安定來。

它必然會如此！

這也就是作者敢於把「故鄉」拿出來發表的理由。⁴⁰

我們可以看到鍾理和的語氣是更加柔軟，也刻意不提「天災人禍」的具體情況，只是強調忠實記錄，並把作品內容聚焦在可以映照政府銳意經營的成果，淡化的意圖十分明顯，這般的苦心孤詣，卻仍無法被相關刊物所接受。這樣的狀況也可側面看出當時文壇保守與壟斷的實際。

鍾理和的最後遺作〈雨〉，以一九四九年前後的台灣農村為背景，描寫人與自然、人與土地、人與人之間的關係。天旱不雨引起人心的騷動，一場因土地引發的爭執，在悶熱的空氣中展開，但故事的筆墨似乎又刻意往男女愛戀的情節傾斜。雲英與火生愛情的悲劇，源自於上一代恩怨情仇的糾結。雲英的父親黃進德，雖知道兩人相愛，但由於個人恩怨，堅持反對她與火生的交往，甚至還答應振綱的提親，最後落得火生遠走故鄉，雲英服藥自殺的悲慘結局。父親專制無理的威權，葬送自己女兒的幸福與性命，這是鍾理和對傳統家族制度的強烈批判，是作品顯而易見的主題。但我們不要忽略了黃進德與羅丁瑞的爭執，是爲了那塊三七五的土地。三七五爲耕地三七五減租的簡稱，是民國三十八年國民黨政府在台灣

⁴⁰ 此部分文字根據公布在鍾理和數位博物館中「校定本鍾理和作品集」內「故鄉四部之四親家與山歌（二稿）」的資料，網址：
<http://km.cca.gov.tw/zhonglihe/ZhongLiHeapp/ShowComposition.aspx?tid=000026>

開始實施「土地改革」政策的第一步驟。這項政策確實大幅改善了佃農的生活，但不完善的法律規定，也讓地方上的惡劣仕紳，有了對土地巧取豪奪的機會。羅丁瑞就是這類人物，黃進德之所以與他爭執，也就是不滿這種行徑，不過這只是新仇，還有日據時期那一段糾葛的舊恨。羅丁瑞在日據時期任職庄役場兵事課，握有徵調軍伕的大權，黃進德與火生的父親徐龍祥是「結拜同年」，兩人被徵調前往南太平洋當軍伕，就是拜他所賜，甚至徐龍祥因此命喪異邦。如此令人唾棄的日本「走狗」，卻在光復後成為地方上的上流人物，連調解委員都要尊敬的搬椅讓座。羅丁瑞得意於兩個政權的權謀善變，是鍾理和所不能認同的。他在現存的「北平日記」中，對「搖身一變的時代與搖身一變的人們」（《鍾理和全集·民國三十四年十月三日日記》5，頁12）有著相當的不滿。他對搖身一變而為熱烈愛國者的瑞如；在偽政權之下得意過一時，抗戰勝利後卻又順利搖身一變而為國軍軍官的東北人，都表達了他的鄙視與不屑。同樣在光復後的臺灣，鍾理和也藉由黃進德的角色，表達對如同羅丁瑞這般投機份子的批判。如同魯迅在〈阿Q正傳〉中批判趙秀才、假洋鬼子竊取了革命的果實，鍾理和在〈雨〉中也批判羅丁瑞竊取了光復的果實。

針對整個鍾理和的鄉土小說來看，文中批判的精神仍然強烈，只不過比起早期在大陸創作的作品，文字偏向冷靜客觀、圓融成熟的沈斂風格。而在批評的對象上，在避免觸怒當局的考量下，刻意隱藏政治批判，但對其他不涉及現實政治，諸如封建思想、人性尊嚴的批判，還是時時顯露在他的作品中。例如〈錢的故事〉裏，當敘述者「我」拿著平妹經過一個多月用肉體的勞動辛苦好不容易才換來的金錢，前往高雄歸還向朋友的借款時，目睹朋友的豪賭與奢靡的生活，「我」心中感到十分的痛心，尤其是孩子們一聲鬨，便把那三十元買回來的一盒點心隨隨便便的解決掉時，「我」的心中更加不快活了。

「這是平妹兩天的工錢呢！」

我又這樣想。我覺得難過、憂鬱；我發現我們一個多月來那含辛茹苦省吃儉用的努力，一下被高雄澆上了冷水，而我們的熱情受到最可怕的

嘲笑。

……我躺著重新想起我和平妹在草地的生活，我看出那生活和這裡這些人們的生活有何等的不同，何等的距離！……我們在那草地的生活是何等陰暗？何等艱苦？何等淒慘？這是一篇永遠不曾被理解的故事，或是故意被曲解被潤飾的故事。從前，縱使不能說是全部時間吧，但至少有一度我曾在這生活裡面看出意義，但現在我忽然覺得那是一種沒有受到真正報酬的犧牲。什麼是神聖呢？什麼是價值呢？什麼是有用呢？這一切都變得十分渺茫了，十分空虛了。（《鍾理和全集·錢的故事》1，頁145-146）

在這段敘述中，我們明顯的看到了鍾理和對社會的批判，但這批判的聲音，似乎又是那麼的含蓄，只有那沈痛的嘆息與溫和的控訴。這難道是鍾理和喪失了以文學批判社會的理想了嗎？我想這答案是否定的。在鍾理和與文友的通信中，不只一次的表明了作品要能永垂不朽，「主要還在它的主題的社會價值」，一篇作品之所以偉大，是因它「對於社會人生，亦必賦有極大的感化力」。他的哲嗣鍾鐵民先生也指出注重社會性是他文學創作的的主要特色。小說內容透過敘述平妹掙錢的辛苦踏實與朋友的揮霍萎靡，形成一強烈的對比，令讀者自然對前者在生活上所表現的神聖尊嚴，產生崇敬之心，而對後者的虛擲生命感到不屑。尤其引文最後的反詰，表面上看似對鄉下刻苦日子的價值的懷疑，帶有如同〈竹頭庄〉中的炳文或〈阿煌叔〉中的阿煌叔般的虛無，但實際上所蘊蓄的卻是對都市生活腐敗虛華的最大批判！看似平實的敘述，實則飽含文字批判的力量，這是鍾理和文字運用純熟，技巧高超的表現。

另外還值得一提的是鍾鐵民在論述其父理和先生晚期的作品時，認為他的取材差不多都是身邊的人和事，原因是「一方面固然是為求容易發表，再方面我想他有意創造一條鄉土的路線，表現濃厚的台灣鄉土情調。」⁴¹這在當時以「反共文學」、「愛國文學」當道的台灣文壇上，不能不視為是一種反抗，一種曲折隱微的批判。此外，在〈奔逃〉、〈同姓之婚〉、〈貧賤夫妻〉、〈野茫茫〉、《笠山農場》

⁴¹ 鍾鐵民，〈我看鍾理和小說中的人物〉，《台灣文藝》1卷54期（1977.3），頁40。

這些自傳性色彩濃厚的小說中，因不涉及政治批評，所以對「同姓不婚」封建思想的批判是顯而易見的。〈還鄉記〉中敘述地主對長工的剝削，〈耳環〉中對孝道的諷刺與批判，〈豬的故事〉中對迷信愚昧行爲的批評，也都同樣一目了然的呈現在我們眼前。

葉石濤曾對鍾理和小說中所呈現的鄉土批判，做出如此的讚許：

我們以為他描寫戰後農村凋零的〈故鄉〉連作四篇，一九五六年完成的長篇小說《笠山農場》，一九六〇年完成的中篇小說〈雨〉等小說，是填彌向來缺少描寫四〇年代到五〇年代台灣文學的代表性作品。這三篇作品都是十分細膩、精緻的寫實主義作品，還帶有強烈的批判性。這批判性是針對台灣農業時代的社會結構而發，且充分繼承了日據時代台灣新文學作家的傳統。⁴²

鍾理和對文學的執著與偉大，不僅表現在他不畏貧病與寫作環境的艱苦，依然持續著進行那幾乎沒有報酬的工作，還可以在那麼肅殺的政治氣氛中，仍然沒有喪失文學的良心，堅持表現了文學的批判精神。

鍾理和可說是戰後台灣文壇上，第一位以鄉村爲創作背景的作家；魯迅是中國新文學史上，「鄉土文學」流派的最早開闢者⁴³，他們的鄉土寫作，都堅持以寫實主義來創作，都強調文學的社會性與批判性。但不同的是二〇年代的魯迅，正值「感時憂國」的時代氣氛，對黑暗現實的怒吼可以勇猛而直接；五〇年代的鍾理和，在政治力的壓迫下，對於現實社會、政治的黑暗或不滿，卻只能採取曲折隱晦的手法，發出微弱但堅定的吶喊。

⁴² 葉石濤，〈新文學傳統的承繼者—鍾理和—《笠山農場》裡的社會性矛盾〉，收入《鍾理和逝世卅二週年紀念暨台灣文學學術研討會論文集要》（高雄：高雄縣政府，1992），頁 51。

⁴³ 嚴家炎，〈早期鄉土小說及其作家群—中國現代小說流派論之二〉，收入《論中國現代文學及其他》（台北：新學識文教出版中心，1989），頁 56。