

# “自省”與“呈現”

## ——論臺靜農先生 1920 年代的鄉土小說創作

賴柏霖

### 提 要

1920 年代，臺先生以鄉土小說斐聲文壇。他的 14 篇鄉土題材小說，呈現了兩種相異的筆調：一是“自省型”，大多採用第一人稱的敘事觀點，並以“我”的感懷來收束全篇，表現一種知識分子對於世界的醒覺和關懷；二是“呈現型”，選擇一種非“我”述體的敘事手法，強調故事人物特質或狀態的“描寫”，展現以悲心閱世，包容一切的書寫姿態。本文指出，臺先生於鄉土題材採用“自省型”寫法的作品數量雖少，卻更能代表他此時主要的文學表現，內涵魯迅所言的“鄉愁”特徵，這意味著，臺先生終究無法在一片“感時憂國”的呼聲中自外其身。通過這樣的對照，顯示臺先生《地之子》中“呈現型”小說的意義，就在於能夠捨棄過多“寫實主義”所肩負的啓蒙使命，採取不同的敘事策略，轉而呈現一個具體的人如何“活”的生命實相，從而找到擺落“鄉愁”感傷的敘述方式，展現鄉土寫實小說的不同可能。

**關鍵詞：**臺靜農 魯迅 鄉土小說 鄉愁 寫實主義  
《地之子》

## 一、前 言

臺靜農先生(1902—1990)出身安徽霍丘,青年時期即深受“五四”洗禮,視文學為革命啓蒙的主要途徑。他曾創辦雜誌《新淮潮》,提倡白話文<sup>[1]</sup>;和王魯彥(1902—1944)一同參與新文學社團“明天社”,主張文學應當刻畫真實人性,幫助人際之間的相互理解<sup>[2]</sup>。1920年代,臺先生以小說創作斐聲文壇。他的作品有一種相異的筆調:蘊含了自傷與激情的浪漫自白,以及客觀節制的鄉土寫實。罕有讀者不動容於他那些“能將鄉間的死生,泥土的氣息,移在紙上”<sup>[3]</sup>,描寫天災人禍下的悲慘遭逢,並表達人道關懷的作品。他的《地之子》(1928)因而被譽為1920年代鄉土小說的傑出代表。相形之下,早期如《受傷的鳥》(1924)等縱情於內心獨白若少年維特的作品,往往傷於直說;而書寫革命志士之“以精誠以赤血供奉於唯一的信仰”<sup>[4]</sup>的《建塔者》(1930),雖然已是《地之子》後的創作,但在評論者眼中,也未能達到前書的藝術成就<sup>[5]</sup>。

總體而言,臺先生小說創作時間不長,集中在1920年代後半期,卻已幾經變化,回應著文壇動向和社會、文化變化<sup>[6]</sup>。然而,若攤開他在1920年代的小說創作,我們會發現,臺先生的鄉土小說,不只有《地之子》中的十篇<sup>[7]</sup>。1925年的《死者》寫漂泊十年的遊子歸鄉,目睹親人臨終的場景,《建塔者》中的《被飢餓燃燒的人們》和《井》,描寫鄉土中的“被侮辱與被損害者”<sup>[8]</sup>,即便流露較多的革命激情,題材上仍屬於鄉土性質<sup>[9]</sup>。寫於1924年的《途中》<sup>[10]</sup>則較難歸類,該篇旨在敘述軍閥混戰下的人世苦難,但考量其主架構是寫肢體缺損的傷兵,自村回鄉無法工作,反成累贅,不如從此乞食四方,因而託途中巧遇的同鄉少年,帶回戰死傷訊的故事,應該仍視為鄉土題材。

如果只閱讀《地之子》，可能容易忽略作者於 1920 年代浪漫激揚的一面，因為臺先生大多採取一種脫離的、隱沒自身的敘述方式，讓鄉土世界和身處其間的人物情態自然呈現出來。但綜觀他 1920 年代的整體創作，困惑與激情交織的筆調始終貫穿其中。與此相應的，是在前述的 14 篇鄉土小說中，出現了兩種不同的敘事風格和表現重心：一是為衆人所熟知的《地之子》，外加《建塔者》中的《井》，此類大多在客觀節制的敘述下，呈現鄉土人物的真情實貌，和民胞物與的人道關懷，我們或可稱為“呈現型”<sup>[11]</sup>；二是上文所指出的零星創作，採取第一人稱的“我”敘事，小說通過“我”之經驗聽聞，一方面寫出人間的悲苦不幸，但更重要的是從中引發的“我”的觀感，我們或可稱之“自省型”。從這個角度出發，我們也將《地之子》中的《棄嬰》和《為彼祈求》放入第二類，因為它們同樣是第一人稱敘事的結構<sup>[12]</sup>。

通過這種區分，本文想指出，臺先生 1920 年代的鄉土小說中，可能存在兩種不同的意義指向。儘管臺先生“呈現型”的鄉土創作，可能更具獨特的藝術成就，是他小說創作的高峰，但我們也不能忽略“自省型”的重要性，因為這種型態雖然在鄉土題材中使用較少，卻更接近臺先生此時一般性的小說書寫，並呼應了魯迅（1881—1936）小說創作中的綿綿鄉愁；而當我們通過 20 世紀二三十年代鄉土文學的“鄉愁”脈動，接連臺先生“自省型”小說的分析時，可能會發現其中所蘊含的感傷困頓，將是促成“呈現型”鄉土創作發生的原因之一。臺先生應該是經過自我思考，纔選擇了有別以往的敘述模式。因此，“呈現型”鄉土小說可視為他自身創作歷程與整體鄉土寫實文學對話的結果。以下，我們將從中國現代鄉土小說的形成譜系展開分析。

## 二、鄉愁脈絡下的“自省型”創作

### (一) 魯迅與鄉土文學

鄉土文學是中國現代文學最重要的文類之一。一般談論鄉土文學，往往認為是要運用鄉言俚語，再現地方風俗中的鄉野人物，以渲染出一種地方色彩(local color)。但鄉土文學作為一種批評術語，其概念內涵其實頗為複雜模糊<sup>[13]</sup>。例如，周作人(1885—1967)曾批評問題小說家汲汲追尋淑世之道，以致創作流於概念，就像“凌空的生活，生活在美麗而空虛的理論裏”。他主張“人總是‘地之子’，不能離地而生活”，因而肯定地方性是作家表現個性的重要泉源<sup>[14]</sup>。周作人的論述，包涵更大的關懷：地方性的提法，既體現他《人的文學》的一貫思路，又隱隱指向日後挖掘傳統，論述中國現代散文如何轉型的問題<sup>[15]</sup>。另一方面，茅盾(1896—1981)則著眼於文學的普遍要求，他提醒鄉土小說家，描寫特殊風土，頂多讓人如同觀光一般地驚訝異域情調，而文學“應當還有普遍性的與我們共同的對於運命的掙扎”<sup>[16]</sup>。

回顧現代中國鄉土小說的形成，魯迅是身兼創作與理論建構的先行者。1935年，在為《中國新文學大系·小說二集》所寫的導言中，魯迅是最早使用“鄉土文學”一詞的批評者。他用此描述王魯彥(1901—1944)、裴文中(1904—1982)、許欽文(1897—1984)等人的小說特點：

寒先艾敘述過貴州，裴文中關心著榆關，凡在北京用筆寫出他的胸臆來的人們，無論他自稱為用主觀或客觀，其實往往是鄉土文學……僑寓的只是作者自己，卻不是這作者所寫的文章，因此也只見隱現著鄉愁，很難有異域情調來開

拓讀者的心胸，或者眩耀他的眼界。許欽文自名他的第一本短篇小說集為《故鄉》，也就是在不知不覺中，自招為鄉土文學的作者，不過在還未開手來寫鄉土文學之前，他卻已被故鄉所放逐，生活驅逐他到異地去了，他只好回憶“父親的花園”，而且是已不存在的花園，因為回憶故鄉的已不存在的事物，是比明明存在，而只有自己不能接近的事物較為舒適，也更能自慰的。<sup>[17]</sup>

魯迅認為創作手法無關宏旨，他的著眼點，是鄉土文學中的綿綿“鄉愁”。他看出鄉土文學的興起，與 1920 年代許多文學青年，離鄉背井，寓居異地的生命經歷密切相關，鄉土文學的產生是因為作家對於故土的深切關懷。王德威先生提醒讀者，按照魯迅的觀點，只有當作家身處飄零，而且理解到過去已無可挽回，他纔能強烈地體會到鄉愁的滋味。其次，離鄉背井，於此不只是實際上的空間位移，也表示其人社會位置與知識、情感能力的轉換（由鄉民成為知識分子/作者）。這意味著鄉土作家總是在描寫“失去”，他只能立足現在重構往昔，又情牽過去投射現在。因而當作家企圖依靠小說敘事，追回逝去的意義與真實，其結果往往是現實的陽光刺破過去的夢幻，剩下的要不是哀傷、眷戀，就是急於拯救落後故鄉的憤怒焦灼。而這兩種情緒反應，其實都來源作者以為世界“原該如此”，卻“竟然如此”的原鄉失落，以致文本與世界，理念與現實之間縫隙叢生。如此說來，鄉土文學的追尋，似乎徒勞無功；鄉愁，其實更應是一種“想像的鄉愁”<sup>[18]</sup>。

有趣的是，魯迅鄉土文學提法的最大意義，可能不在他所概括的作家群體身上<sup>[19]</sup>，而是讓後來的文學史家與評論家，通過他的命名與描述，而在他的作品中，建構起“五四”以來鄉土文學譜系的源頭。魯迅多篇小說以故鄉紹興為原型，創造充滿象徵意義的“魯鎮”。小說史家楊義則曾從他《祝福》、《故鄉》、

《阿 Q 正傳》等作品，指認出後來作家不斷從中引申發揮的主題與關懷<sup>[20]</sup>。

若單從魯迅的“鄉愁”觀念出發，《故鄉》、《祝福》、《在酒樓上》、《社戲》等以“我”為敘事者的小說，可能最容易體現作者的原鄉情節，並涉及了一系列包含風俗人情的體驗、新舊價值的衝突、純真年代的眷戀等不同的題旨與風格。然而，故鄉對於魯迅，是更為愛恨交織的。經由周作人的一一指認，我們不但明白魯迅小說諸多場景的實址，也知道狂人是魯迅的表兄弟、孔乙己原名孟夫子，《明天》的單四嫂子真有其人，甚至連箭垛式人物阿 Q 都有個哥哥叫謝阿有……<sup>[21]</sup>而這些故鄉人物往往就是魯迅“哀其不幸，怒其不爭”的情感寄託，和用以揭露中國文化、精神疾病的具體象徵。李歐梵指出，文學魯迅，往往糾纏兩種相互抵觸的人格：“一個是隱密、懷舊，稱之為個人主義的自我，而另一個是他願意讓他人理解的公開的自我形象。”<sup>[22]</sup>與之相應的，則是他一方面承認小說是他個人回憶的產物<sup>[23]</sup>，一方面高舉創作的啓蒙革命目的，是要“揭出病苦，引起療救的注意”<sup>[24]</sup>。這兩種創作動機彼此交流激盪，往往出現於同一篇作品之中，其核心正指向魯迅所欲描述、卻反而成爲自我揭示的“想像的鄉愁”。

## (二) 臺先生“自省型”的鄉土小說

正如後來的鄉土小說家沈從文(1902—1988)一樣<sup>[25]</sup>，受到“五四”感召的臺先生，在1922年就北上入京，開始“求學北都，耽悅新知”<sup>[26]</sup>的啓蒙歷程。1925年，曾旁聽過魯迅課程的臺先生，更參與魯迅組織的“未名社”，兩人從此情誼深篤，終身未渝<sup>[27]</sup>；魯迅也曾多次教導臺先生創作小說，要“從熟悉的生活中心取材”<sup>[28]</sup>。或許因爲所學不同，當未名社員多在致力於翻譯事業時<sup>[29]</sup>，只有臺先生專心小說創作，並編輯了文學史上首部魯

迅研究資料集《關於魯迅及其著作》<sup>[30]</sup>；若據書前序言，年輕的臺先生，在魯迅文學複雜的精神面向中，偏愛勇於直面現實的戰鬥精神<sup>[31]</sup>。

論者咸謂臺先生的鄉土小說師法魯迅，稱之“魯迅風”<sup>[32]</sup>，斷言其從“內容到風格，皆師法魯迅”<sup>[33]</sup>，甚至還細心地串連各篇的人物和地點，從中找出如同魯迅“魯鎮”一般的鄉土世界——“羊鎮”<sup>[34]</sup>。但問題是，當魯迅和1920年代的鄉土小說家紛紛以“鄉愁”作為小說的驅動力時，《地之子》的鄉土小說卻顯得較為節制，不曾鋪張許欽文《父親的花園》中的家園眷戀，也鮮少王魯彥《柚子》中的社會風俗批判<sup>[35]</sup>。臺先生的“鄉愁”，一種混雜回憶感傷和現實關懷的文學表現，可能更體現在“自省型”的鄉土小說當中。

臺先生“自省型”的鄉土小說共有五篇，分別是《途中》、《死者》、《棄嬰》、《為彼祈求》和《被飢餓燃燒的人們》。這幾篇不同時間的作品，共通點在於第一人稱的敘事方式，並以“我”的感懷來收束全篇。學者早已指出，“五四”作家大都以親身經歷作為素材，為了方便抒寫自身的情感與思想，第一人稱敘事就成為當時最受歡迎的創作方式<sup>[36]</sup>，文壇因而普遍瀰漫一種“傾訴性的文學”風氣。臺先生首篇小說《受傷的鳥》即是由此著手，書寫一段“感於朦朧的愛情，踏空的現實，閃爍的光明又捉摸不住，於是沈鬱、絕望”的喃喃自語。但需要分辨的是，與早先便於發揮個性、書寫情感的考量完全不同，“自省型”鄉土小說中的“我”，除了單純的作家自我投影外，還需要擔任引介他人故事的敘事者角色。換言之，在一定篇幅長短的考量下，作者必須將小說中的自我縮小，以便空出位置，容納更重要的人和事；然而，這不意味自我縮減，而是豐富。正如樂蘅軍先生所指出的，當“我”將目光投向世界，隨時留心周遭，那麼世界，必然會迂迂迴迴地匯流回來，成為“我”生命中不可拂去的景象<sup>[38]</sup>。這種因為長時間保持某種體察的，甚而追究的，心裏始終有事的關懷

態度,並由此獲得對世界、自我生命更豐富的解讀能力和啓示性的經驗,正是“自省型”小說的創作基礎;或者說,它本身就可視為一種文學經驗的內容<sup>[39]</sup>。只是,將此落在臺先生身處的社會、政治情境之中,我們會發現,當這些知識分子堅持對於世界醒覺和關懷時,世界所反饋的,總是滿目荒夷,那麼這種自省,往往成爲一種痛苦的探索,與自我靈魂的拷打<sup>[40]</sup>;更糟糕的是,這些擔負啓蒙使命的知識分子很快就會發現,理智所能給予的,往往是發現問題的能力遠大於解決問題的能力,理想一旦落入現實,則頓感無力<sup>[41]</sup>。

以1924年的《途中》爲例。小說通過兄弟歸鄉途中的一場遭逢,表達軍閥混戰下,衆生如草芥的悲哀。故事的亮點在於,同鄉的身份讓傷兵敞開心房,自述其眷戀家園、也曾殘殺婦孺的生命經歷;如此,他是需要同情的傷者,也是令人害怕的施虐者,兩兩相異的特質聚集,形成複雜縱深的人性表現<sup>[42]</sup>。身處戰亂,要將士兵視爲一個具體的“人”,而不是持刀擎槍的殺戮機器,對之抱有同情,其實並不容易。親身接觸,往往帶來理解的契機。李霽野《微笑的臉面》曾著力於此,思念一位征戰的士兵,因爲那是他的鄰居友人<sup>[43]</sup>。但《途中》不只於此,它還有更大的架構。在故事尾端,已是五年過後,“我”想著原本天真未鑿的弟弟,因爲主的信仰,在殺戮鬥爭的世界徒勞無功地吶喊:“我們都是主的兒子,我們都是親愛的弟兄。”<sup>[44]</sup>後來弟弟被關進瘋人院的結局,可能是遙擬魯迅的狂人,他們都是證成現實罪惡的殉難者。《途中》收束在“我”的感傷獨白,成爲一個無能爲力的圖像。而狂人最後神智清醒,轉身加入傳統禮教的吃人饗宴,則是魯迅更進一層的諷刺,但無意間也讓“救救孩子”<sup>[45]</sup>的呼喊,徒留虛空。

寫於1925年的《死者》也是如此。全篇通過“我”的雙眼,凝視親人臨終的景象。小說一再描寫老人雙唇顫抖,牙床外露,眼睛上吊的身體慘狀,讓死亡直接顯現。夏明釗認爲,此篇的優

點，在於運用臨終場景，象徵“生命竟是這樣的容易消逝”的人生悲劇，並由此看出作者對於生命的悲憫情懷<sup>[46]</sup>。不過若從“自省”的觀點來說，小說的戲劇性，可能更在於臨終現場，眾人反應上的對比。問題在於親人離逝，鄰人和伯母的哭泣，纔是人情的自然流露；“我”則想著應該祝福死者，回歸天主懷抱，終於一滴淚也沒能流下。然而，如此光明的認知，其實無法寬慰哀傷的親人與將死的伯父，甚至讓“我”也來不及表示哀悼，錯過了送別的時機，只留下沉重的罪惡與歉疚。小說點明，“我”的反應，是漂泊十年的結果；似乎顯示青年離鄉，經歷啓蒙的轉換，失去了故鄉的生活感，無法聲息相通，成為精神世界的異鄉人。

收入《地之子》的《為彼祈求》也關係著天主和死亡。小說寫憂患飄零的貧農陳四哥，晚年棲身在異鄉教堂，尋得靈魂安頓之所，平穩逝去。“我”與陳四哥同鄉，清楚他的困厄苦難，所以面對“為彼祈求”的天主教葬儀，反倒陷入命運不公的追問，不知該如何祝福死者；而故事就在一連串仿若天問的質疑聲中，嘎然而止<sup>[47]</sup>。若將《死者》和《為彼祈求》對照參看，故事中的“我”都擁有珍貴的特質，包含人道主義的關懷和知識分子獨立思考的能力，所以苦惱命運不公，提供美好天堂的可能，予以安慰。然而，生活往往不是需要一個真的答案，答案的意義多半是知識性的。特別當小說把場景設在死亡現場，情況就更迫切，需要立即反應，無暇啓蒙思辨；回到生命現場的真實困境，能够支撐這些鄉土人物度過眼前難關的，可能是如《死者》中，鄰居的勸慰（“你可以去了！你的衣服已經齊備，沒有什麼可以留戀了”）和伯母的哀語（“你走罷！以後的事還有我”）<sup>[48]</sup>，那種一點一滴，已在時間裏一再傳承、確認過的樸素事物和生活的運轉習慣，無須他人置喙。樂蘅軍先生認為《為彼祈求》中的“我”，是擔任詮釋作品、調節氛圍的功能角色，通過“我”，便稍稍柔和了陳四哥原本極悲苦的人生色調。這是因為“我”也久嘗流浪之苦，所以明白亂世之中，能暫得休息，便是一種幸福<sup>[49]</sup>。確

實,小說的主軸是交給身處厄運,卻能屢仆屢繼的陳四哥擔綱演出,寫出人世艱難下,弱勢貧困者也自有生存之道的堅韌生命力。如此,《爲彼祈求》就不純是“自省型”創作,當它以更多篇幅來呈現鄉土人物的真情實感時,就更接近了“呈現型”小說的表現重點,體現了更多《地之子》時期的創作偏向。

與前述的作品相比,《被飢餓燃燒的人們》的自省有些不同,是藉由過去之“我”和現在之“我”對同一件事的不同評價,形成自我批判,讓人聯想起魯迅《一件小事》的表現手法<sup>[50]</sup>。故事寫老柯兩次偷米偷肉,旋被發現的過程。夏明釗指出,從老柯恐懼、愧疚的心理,顯示“他心靈深處的道德感和人格的自尊”,他的行竊,是迫於荒年的生存危機,小說因此揭示人類的生存與道德問題,落實於生命現場的兩難情狀<sup>[51]</sup>。而另一方面,在“我”訴說老柯故事的同時,也回憶起童年的“我”,曾理直氣壯地責難老柯“是偷米的東西,打死了罷”<sup>[52]</sup>;然而幾經風霜,現在的“我”已能體會人世艱難,明白當年對於老柯的道德裁判是幼稚粗暴的。如此自我省視,就產生了對過去自我的批判。

這類知識分子的自省自責,也表現在《棄嬰》中。小說寫面對衆生之苦,知識分子憂慚不安的道德重擔。正如樂蘅軍先生所指出的,此篇的耐人尋味,是“我”並非對於生命無感,而是基於慎始的敬謹之德,希望考慮周全(如招傭奶媽的問題),以免讓棄嬰因“我”的一念之仁反而“折磨死了”<sup>[53]</sup>;但結果卻是,這一夜的遲疑,導致一個生命的消失,路邊的棄嬰,只剩下野狗爭食的殘尸。“我”感覺自責,想著起碼能將這小小的尸體埋好,拿著手杖驅趕野狗,竟被野狗再一次打敗,“牠們重新快意地嚼起,一種咀嚼的聲音,震動我的心”<sup>[54]</sup>。這是臺先生作品中最血腥的畫面,自然也引發最尖銳的自我譴責(《人彘》也關係一場血腥殺戮,但它是通過聲音來表現的)<sup>[55]</sup>。類似的自省,有如魯迅在《祝福》中的靈魂拷問。當遭受風俗禮教指責不貞,而幾近

成狂的祥林嫂來向“我”求援，詢問靈魂之有無，“我”則因知識分子的謹慎，躊躇其詞，不願擔負其生命去向的責任；最終只能在她一再的提問中，迴避逃開；但當天夜裏，祥林嫂就自盡了<sup>[56]</sup>。當代的魯迅研究者告訴我們，魯迅乃是善感的詩人與冷靜的文化革命者的矛盾統一體<sup>[57]</sup>；當他以“荷戟獨徬徨”的形象自況，其實同時也映照出同代知識分子，試圖承擔社會文化的責任良心，卻舉步維艱的寂寞自傷。

事實上，若先排除文類的考量，臺先生在 1920 年代除了發表小說和《壓迫同性之卑劣手段》、《鐵柵之外》等抨擊時政的雜文外，也寫下諸如《夢的記言》、《記》等獨語自傷的散文。這些文章採用鬆動語言邏輯的行文方式，近似詩人夢囈的筆觸，表現作者雖然保有黑暗現實下的光明憧憬，卻僅能停留於內心的冥想，所謂的光明，只是抽煙吸吐出的紅光閃爍，仿佛一切終歸飲酒麻醉的無力茫然<sup>[59]</sup>。這類理想遭現實挫敗，讓原以為堅信如誓言的，現在模糊一片，徒留困惑感傷的特徵，正是臺先生“自省型”小說的精神基調。如此，我們固然明白小說中的“我”和作者之間的距離，但當作者將這些“我”的角色，都設定為知識分子，並且蘊含一種自省自傷的情感基調，我們或許能說，“自省型”小說中的表現重心和情感特徵，似乎更能體現臺先生一般性的情思偏向，並呼應了魯迅所言的“鄉愁”表現。

### 三、寫實主義視野中的 “呈現型”創作

#### (一) “呈現型”鄉土小說的基本精神

臺先生“呈現型”的鄉土小說創作共有九篇，除了《建塔者》中的《井》，其餘都是《地之子》時期的創作。無論從作者的創作意識，還是從讀者的閱讀心理上說，《地之子》的鄉土小說都應

屬於寫實主義<sup>[60]</sup>。寫實主義以描摹生命百態,再現人情世路為目的;對於“五四”一代的作者而言,寫實文學更是用以揭露真相,宣揚真理,具有改革社會的浪漫意圖。但正如學者所指出的,“五四”文學其實是以一種“浪漫的”的方式接受西方 19 世紀寫實主義傳統。在個人和群體兩端,“五四”作家運用寫實主義,一方面要求作家必須真誠的表現自己,反倒支持了“個人主義”、“主觀主義”的抒情表現,形成大量的自傳或類自傳的作品<sup>[61]</sup>。另一方面,面對國艱民難的時代,“五四”作家藉由寫實主義剖析中國文化、精神的病根,吶喊啓蒙革命之途,既呼應了浪漫主義敢於違逆傳統的主導精神,也內涵了傳統士人“感時憂國”的使命<sup>[62]</sup>,以及《詩》、《騷》文學傳統的抒情精神<sup>[63]</sup>。

但另一方面,當“五四”作家奉寫實為名,企圖激發同情,以致為某種意識形態所支配,似乎也難以避免;理念與現實,敘述與敘述對象之間的縫隙,於焉成形<sup>[64]</sup>。考量當時鄉土小說家的創作,若非書寫失根的鄉愁眷戀,就是夾帶著“現代意識”、以知識的權力者的姿態對故鄉傳統進行文化批判<sup>[65]</sup>。如此,知識分子不但是真實代言人,甚而凌駕真實之上,代言起了某一未來的真實。這就讓我們回憶起形成“自省型”小說的時代精神氛圍。在為《阿 Q 正傳》俄文譯本所寫的序言中,魯迅曾真誠地表示,並沒有把握真能反映“國人的魂靈”,因為自己和他們是有“隔膜”的,只能寫出“我眼裏所經過的中國的人生”<sup>[66]</sup>。儘管魯迅對於作家代言真實的局限性深有體會,但這種寫實主義的困境,似乎也未能在他的作品中獲得消解<sup>[67]</sup>,這可能與魯迅最主要的創作動機始終是“作一個精神上的醫生來為國服務”<sup>[68]</sup>有關,以致他筆下的閩土、阿 Q 成為一個模糊而隱喻的形象<sup>[69]</sup>。

從這種創作氛圍出發,我們或許能說,臺先生“呈現型”鄉土小說的產生,可視為對於鄉土寫實小說困境提出的一種自處之道。一個值得注意的現象是,臺先生幾乎只在鄉土題材中使用一種非“我”述體的敘事手法<sup>[70]</sup>,拉開作家主觀情感、評價與

敘事對象之間的距離，盡可能降低敘事者的主觀介入，將諸如喚醒“沉默的國民的魂靈”<sup>[71]</sup>等當時最急切的書寫動機先行擱置一旁，換取一種得以體貼他人苦難，甚而預留一絲光明的理解空間。這意味著，臺先生應該是經過了自我斟酌，因應不同的創作目的，纔選擇了有別以往的書寫策略。魯迅曾形容弟子“臺靜農是先不想到寫小說，後不願意寫小說的人”，《地之子》的誕生，則是“爲了韋素園的獎勸，爲了《莽原》的索稿”而然<sup>[72]</sup>；如果小說創作乃是“五四”一代參與現實、批判傳統文化的首要途徑，那麼臺先生“不大樂於走這一條路”，“無心”創作的態度，似乎反倒促成了他有別於主流的嘗試——儘管維持的時間不長。

從表現手法上說，樂蘅軍先生指出《地之子》往往採用一種“簡淨的語言，速寫式的風格，直接展示的劇景場面，讓一切如如地呈露在我們眼前”<sup>[74]</sup>，確實點出此類鄉土小說的創作特點。所謂的“劇景法”，意指在時間之流中，擷取事件的橫切面，聚焦地描寫表現，使之成爲一種函括今昔，近似事件象徵的片段<sup>[75]</sup>。例如《天二哥》的結構，只由兩個場景內的人物互動組成；《新墳》除了結尾，故事是由四個場景的人物對話，帶出四太太的悲慘遭遇；《蚯蚓們》在開頭描述背景，小說主體則集中於典妻前夕的心理描寫，和簽訂典妻契約地點的人物互動兩部分所組成；《拜堂》可分爲三段，每段大致也可視爲一個場景。換句話說，臺先生“敘述”故事的方式，更多是偏向“描寫”，強調人物特質或狀態的呈現，而不是指向時間性上，事件的進行、發展，乃至於可能變化的“敘事”<sup>[76]</sup>。就此而言，當小說家不再爲事物與事物之間的時間斷裂彌縫補缺，甚至刻意截斷故事進程的時間序列，可能就表示他不願爲筆下的人物與世界提供因果關係的人爲解釋——因爲我們知道，推論原因結果，必然是蘊含時間性的解釋——因此，小說家就有可能將自身對於事件的主觀詮釋消抹、隱藏，從而讓事件本身如實地“呈現”出來。當然，我們也明白，正如寫實主義永恆的困境一樣，真實只能逼近，無法完整再

現。簡單地說,小說場景前後如何安排,本身就是作者創作心靈選取的結果。所以在臺先生的《棄嬰》中,我們也能看到這種主要由三段場景所組成的小說結構,但這篇小說是以“我”為敘事主線的“自省型”創作,所以讀者能在“我”的所思所感中,讀出場景之間的因果意義。

就此而言,“呈現型”鄉土小說的意義,與其說是藝術手法上的突破,不如說是臺先生找到一種與其筆下鄉土世界相處的適切姿態。與同代作家相比,樂蘅軍先生讀出臺先生以“悲心”閱世,包容一切的佛教情懷<sup>[77]</sup>。尉天驄先生則以儒家“恕道精神”解之<sup>[78]</sup>,同樣指出《地之子》鄉土小說最動人的質素,在於能將讀者帶回生命現場,去觀看生命本身的複雜厚重,不能、也不該一刀劃開,從而領略生活是屬於每個人自己的感受,不屬於他人的看法。事實上,苦痛各自領受,原本無可替代;書寫作為一種認識與發現,這裏需要的資格,既是能力,更是態度——一種面對他人的苦難,仔細聆聽,不熱衷裁判,不妄斷是非黑白的謹慎寬容。而這正是臺先生“呈現型”鄉土小說的基本精神。

## (二)《地之子》的“生”之關懷

以《地之子》中最具批判意味的《蚯蚓們》和《負傷者》兩篇為例。它們是《地之子》中的末二篇,多少沾染了《建塔者》時期的悲憤激揚。《蚯蚓們》開端寫窮人既傻又壞,竟敢聯合向田主商討借貸,結局不但自陷死地,賠了腦袋,還引發天帝震怒,降下大旱。這段因果錯置的說明,自然是對於貧富不均,為富不仁的反諷控訴,但作者無意停留在不公不義的反映,依照篇幅比例,這並非重點;而此處運用戲謔的說書筆法,多少也抵銷社會正義的追究,將之消融成為小說人物的生存背景。《蚯蚓們》寫李小荒年典妻,然而,原因與許杰(1901—1993)《賭徒吉順》中的賣妻求財不同<sup>[79]</sup>,李小的妻子原是自願改嫁。故事側重描寫李小由怨天尤人,到自責自解的苦澀心理,當李小自傷無力照顧妻

兒，說出“我真對不起你，使你走到這條路”<sup>[80]</sup>，夫妻對面無聲垂淚時，其中浮現的，不是對於典妻風俗的批判，而是人們困於現實飢荒，掙扎求生的真實樣態，並在貧窮慘淡之中，散發幾分人情體貼的微光。

同屬身不由己的“蚯蚓們”，《負傷者》的吳大郎遭遇更為悲慘。即便現實困窘，作者還是保留李小與妻子心意互通的一晚；而吳大郎則遭豪紳張二爺霸妻、砍傷，誣陷入獄；妻子的輕蔑背叛，鄉民的訕笑，為虎作倀的國家機器，層層將他剝蝕成孤絕的負傷者。樂衛軍先生認為，本篇的藝術性在於作者塑造吳大郎事事退避的庸弱性格：一方面能反襯出權威者的淫威之甚，一方面也讓人們誤以為不幸原是弱者的缺陷所自致，可以嘲弄嘻笑，無須同情。故事因而避開嚴正的社會批判，停在主角荒謬的人生情境上，讓讀者思索咀嚼<sup>[81]</sup>。到了故事最後，吳大郎暴怒，想著“反正一條命，看他們怎麼辦”<sup>[82]</sup>，決定回家面對妻子和姘夫，卻在家門前失去勇氣，被以“黑夜行兇”的罪名再次誣陷入獄，從此消失。吳大郎的名字、遭遇很容易讓人聯想《水滸傳》中的武大郎，對照閱讀，頗有趣味。如果說武大郎的冤屈，是依靠弟弟武松一刀兩斷式的暴力殺戮來伸張；《負傷者》提供吳大郎機會反撲，卻又讓他停頓不前，是否意味作者無意採用快意恩仇的傳統公義，簡化人生的艱難？也將一種遊走“正義”與“暴力”之間，可能混淆社會秩序、擾動人心底綫的正義選項，排除考量之外<sup>[83]</sup>？

臺先生真正關注正義實踐，號召起身抵抗的小說是《建塔者》。以當中的《井》為例。主角二牛的父親在他七歲時被活埋，在替地主挖掘插花專用的井裏。父親猙獰的死相、地主視人命如草芥的嘴臉，成為一道心理創傷，盤旋不去，讓二牛不願當佃農，成了漂泊的手藝人。然而，南來北往的經歷見聞，荒年付不出田租而被迫自殺的兄長，終於使二牛覺醒了階級意識，踏出自我苦悶的藩籬，參與革命，“以泥土的手，創造全人類的新生

活”<sup>[84]</sup>。這篇小說前半讀來像篇苦澀慘淡的成長小說，令人動容，但故事最終偏向階級對立和革命宣傳，則不免被理念所規約，抵銷了“呈現型”創作的精神。

小說史家楊義則認為，比起其他鄉土題材的陰森鬱結，《井》因為二牛的覺醒，“更多一點亮色”<sup>[85]</sup>。的確，《地之子》中的人物群像，總是些身不由己，命係飄零的悲運角色。除了前述的李小、吳大郎，又如《天二哥》中身強力壯，卻突然為死亡攫獲的狂人酒徒，《紅燈》中因犯罪“將頭混掉”的得銀<sup>[86]</sup>，《新墳》中遭兵禍家破人亡而發瘋，最終燒死於親人墓前的四太太。然而，儘管他們身處在病態的世界，見到可怕的景象<sup>[87]</sup>，當命運造訪，災禍不期而至，可能就成為一組不幸的死亡意象<sup>[88]</sup>；但《地之子》的動人，不在於展演鬼氣逼人的地獄畫卷，而是將人如何浮沈在悲苦橫逆之中，企求某種微小盼望，然後繼續“活著”的生命景象，具體呈現出來，如同《拜堂》中“哈（還）要過活”的聲音一再回蕩<sup>[89]</sup>。比較臺先生《紅燈》和蹇先艾《水葬》<sup>[90]</sup>，小說設定相似，寫孤兒寡母，兒子觸法身死，獨留老母無助地活著。然而，因應作者的創作意圖，兩篇的著眼點很不一樣。《水葬》集中描寫駱毛受刑前的內在心理和外景況，用以批判水葬私刑的野蠻；《紅燈》則把焦點放在兒子死後，得銀娘如何“生”的問題上，敘述她依地方風俗，設法紮成小紅燈，以安撫兒子亡魂的經過。故事最後，小紅燈因為最輕，所以能早順水勢，飄流眾燈之前，眾人見了，“頓時都靜默，莊嚴”<sup>[91]</sup>，仿佛一切的現實苦難，都在小紅燈凝結的意象中，獲得一種暫時性的、詩性的圓滿<sup>[92]</sup>。

就此而言，一件值得思考的事是，《地之子》雖然世事維艱，卻始終關注求“生”的主題；充斥光明理想，易水高歌的《建塔者》，實質卻是在銘記一幅“死亡”意象——“我們的血凝結成的鮮紅的血塊，便是我們的塔的基礎”<sup>[93]</sup>。歷來讀者總感覺《建塔者》不如《地之子》，或謂臺先生革命的經驗不足，以致情節重

複，人物單薄<sup>[94]</sup>。即便情況如此，但我以為更重要的原因，在於兩書關懷主題的差異。事實上，臺先生在《建塔者》中也曾多方嘗試，《昨夜》敘述革命青年如何機警逃脫鷹犬的追捕，《鐵窗外》寫革命者在獄中對於女友的思念，《死室的彗星》由獄中歸來者訴出志士的成仁，《歷史的病輪》則以無力的“我”，旁觀志士的犧牲，《遺簡》寫革命青年願將對情人的愛戀，“擴大到人間”<sup>[95]</sup>。這裏的問題，其實無關乎題材、角度或書寫技巧，而是他們僅是一道光，一種近似理念的存在，當時局激盪，光綫強烈巨大，終於將世間的複雜消融為一，以致《建塔者》只來得及處理一件事：殉道。但我們也明白，生命不是這樣單純，即便生死交關，每個人、每個特殊處境的當下渴盼，都不一樣，例如《為彼祈求》的陳四哥，就有需要考慮“什麼死都比餓死好受”，“就是主人用拳打他、用腳踢他、甚至於被打得出血，也都比餓好”<sup>[96]</sup>的生命時刻。換言之，《地之子》鄉土小說的意蘊深長，正在於它能“呈現”一個具體的人於生命中的複雜。讀者自可責備作者感情用事，缺乏魯迅的批判眼光，然而，這可能也是臺先生所欲捨棄的，因而能在“呈現型”鄉土創作中，顯現人物複雜幽微的生命實相。

然而，我們也知道，人類思維很難長期處於曖昧不明的狀態，特別是身處亂世，要維持一種靜默觀照的書寫態度，其實並不容易，是要用“心血細細地寫出”的<sup>[97]</sup>。要做到這一點，如果不是對於故鄉充滿熱愛，就是他所注目的對象擁有珍貴的品質。據說《地之子》的寫作因緣，與臺先生的采風經歷有關。1924年8月，求學於北大研究所國學門的臺先生，應《歌謠周刊》主編常維鈞（1894—1985）的約請，回鄉半年，蒐集安徽民歌，集結為《淮南民歌集》<sup>[98]</sup>。臺先生曾回憶那段時光：

去年江南大戰開始的時候，我是滯留在淮南匪區的故鄉；終日除了匪的驚慌與兵的擾攘外，只有一種迫切的不安

與日常生活之無聊，於此時期中，我的工作開始了！……又一次在滿室菊花的別墅中，請了四位能歌的人……他們是異常的愉快，我也感覺到一種不可言喻的快樂，現在對著孤燈對著已殘的芍藥，回憶那過去的時光，悵惘中而有無限的詩意。<sup>[99]</sup>

在天災人禍之中，聆聽鄉民“愉快”地唱歌。我總覺得那是幅動人的畫面。如果說《地之子》的故事題材，確實與此次采風經歷相關，那麼，這段記憶應該也是支持悲運人物得以“生”機勃勃的底蘊之一。樂蘅軍先生感覺，《地之子》中的人物群像，往往具有一種可貴的品質，亦即就算一無所有，也還剩下不知其然的生存意志，“人因為必須活著，而自然的就生出堅韌和無畏”，甚而讓人感到莊嚴<sup>[100]</sup>，如同一生忠誠，卻因少東不肖而徬徨歧路的吳老爹<sup>[101]</sup>，也如同終生悲苦，而能自得解脫的陳四哥。或許在這一點上，情況正好與常識相反，當命運無可預料，災難降臨，相較於無能為力的知識分子，這些鄉土人物，反倒纔是以其人生示例，代言出最直質的生命真相<sup>[102]</sup>。如果時間的距離允諾更多閱讀的可能，由臺先生晚年所鍾愛的警句“人生實難”向前回顧，或許他在鄉土中獲得的，正是這種“哈要過活”的堅忍意志。

## 四、結 論

1920年代，臺先生以鄉土小說斐聲文壇。在他14篇鄉土題材小說中，呈現了兩種相異的筆調，依照創作手法和表現重心，本文將之分為“自省型”和“呈現型”兩個類型。前者大多採用第一人稱的敘事觀點，並以“我”的感懷來收束全篇，表現一種知識分子對於世界的醒覺和關懷；後者則選擇一種非“我”述體的敘事手法，強調故事人物特質或狀態的“描寫”，展現以悲心閱世，包容一切的書寫姿態。

鄉土小說描摹故鄉情態，可視為中國現代寫實主義文學的一環。寫實主義以描摹生命百態，再現人情世態為目的；對於“五四”作家而言，寫實文學更是用以揭露真相，宣揚真理，具有改革社會的浪漫意圖。但是，既然作家秉持某種理念出發，現實為意識形態所支配，似乎也難以避免；而當現實反應不如預期，理想落空，往往就形成當代知識分子的自責感傷。就當時的鄉土文學作家來說，也是如此，因為緬懷總以失去作為前提。鄉土作家的離鄉背景，不只是實際上的空間位移，也表示經歷啓蒙的內在轉換；失去了故鄉的生活感，無法聲息相通，往往在筆下成為故鄉精神世界的異鄉人。這種現實與理想的差距，以及兩者衝突而生的茫然無力，正是臺先生“自省型”鄉土創作的本質特徵。

而在另一方面，臺先生也試圖回應這種寫實主義的困境。就此而言，臺先生“呈現型”鄉土創作的產生，或許就是為“自省型”創作中，自責感傷的情感衝突，尋覓相處之道。“呈現型”鄉土創作最重要的特徵，在於一種面對他人的苦難，仔細聆聽，隱沒自身的創作態度。捨棄了過於急切的啓蒙使命，《地之子》的鄉土小說，因而獲得一種能將讀者帶回生命現場，去觀看生命本身的複雜厚重，接近寫實主義理想的書寫方式。

（作者：世新大學人文社會學院中國文學系博士生）

#### 注釋：

- [ 1 ] 1921年，還是中學生的臺先生，曾和李霽野（1904—1997）、韋叢蕪（1905—1978）等小學同學，於武漢創辦雜誌《新淮潮》，提倡白話文。見李霽野：《從童顏到鶴髮——記臺靜農同我的友誼》，收錄於陳子善編：《回憶臺靜農》

(上海:上海教育出版社,1995年),頁3。

- [ 2 ] “明天社”是“五四”時期三大文學社團之一。該社“反對舊詩和舊小說”,“反對文學成爲牢騷和名利狂的工具”,主張文學應該“破除境遇不同的人們相互的‘盲目性’,真能了解‘人性之真實’”。相關討論可參嚴恩圖:《“五四”時期皖籍作家與新文學團體“明天社”》,《阜陽師範學院學報(社會科學版)》,2003年第6期,頁23—24。有關臺先生的生平,可參羅聯添:《臺靜農先生學術藝文編年考釋》(臺北:臺灣學生書局,2009年)。
- [ 3 ] 魯迅:《導言》,《中國新文學大系·小說二集》(臺北:業強出版社,1990年),頁16。
- [ 4 ] 臺靜農:《〈建塔者〉後記》,寫於1930年7月26日。引自《建塔者》(臺北:遠景出版事業公司,1990年),頁191。
- [ 5 ] 錢理群等著:《中國現代文學三十年》(修訂本)(北京:北京大學出版社,1998年),第3章,頁54。楊義:《中國現代小說史(上)》,收錄於《楊義文存》(北京:人民出版社,1998年),第2卷,頁505—513。
- [ 6 ] 楊義認爲,臺先生的小說創作,具有“趨時而進”,追隨時代潮流的特點。氏著:《中國現代小說史(上)》,收錄於《楊義文存》,第2卷,頁510—512。
- [ 7 ] 《地之子》收錄了1926年9月到1927年11月間,臺先生的十四篇短篇小說。其中《苦杯》和《白薔薇》書寫愛情,前者是青年學子暗戀的苦悶,後者則關係封建包辦婚姻所造成的分離;《兒子》寫醫院中,一位失親,“使他在兒童的時期,已變成了人間的孤獨者”(頁70)的混血兒童;《我的鄰居》則以近似偵探小說的佈局,描繪朝鮮革命志士的壯烈犧牲,並反襯出當時中國知識青年的無力。除了這四篇已超出鄉土小說的園地,其餘十篇則是鄉土寫實小說。
- [ 8 ] 沈雁冰:《自然主義與中國現代小說》,《小說月報》,第13卷第7號,1992年。
- [ 9 ] 《死者》,收錄於秦賢次、陳子善編:《我與老舍與酒——臺靜農文集》(臺北:聯經出版公司,1992年),頁11—15。《被飢餓燃燒的人們》和《井》,分見《建塔者》,頁167—176、177—190。
- [ 10 ] 《途中》,收錄於秦賢次、陳子善編:《我與老舍與酒——臺靜農文集》,頁3—10。
- [ 11 ] 稱《地之子》爲“呈現”,是借樂衡軍先生的描述。他認爲臺先生的小說,“基本上是一種婉約的‘呈現’,呈現人生在世活著的無以遠離的存在情境,以及

不由人不對這愚生喚起的無言的悲情”。見氏著：《無言的悲情》，《意志與命運》（臺北：大安出版社，2003年），頁342。

- [12] 《棄嬰》和《為彼祈求》，收入《地之子》，頁31—39、83—93。
- [13] 相關討論，如葉君：《文學史範疇的“鄉土文學”和“農村題材小說”》，《貴州師範大學學報（社會科學版）》，2003年第6期，頁90—94。袁國興：《鄉土文學？魯迅風？——對中國現代文學初期一個小說群體創作傾向的再認識》，《文學評論》，2006年第5期，頁34—40。
- [14] 周作人：《地方與文藝》，周作人著、止庵校訂：《談龍集》（石家莊：河北教育出版社，2001年），頁10—13。
- [15] 可參夏志清：《人的文學》，《人的文學》（福州：福建教育出版社，2010年），頁210—230。陳平原：《現代中國的“魏晉風度”與“六朝散文”》，《千年文脈的接續與轉化》（香港：三聯書店，2008年），頁48—149。
- [16] 茅盾：《茅盾論中國現代作家作品》（北京：北京大學出版社，1980年），頁241。
- [17] 魯迅：《〈中國新文學大系·小說二集〉導言》，《中國新文學大系·小說二集》（臺北：業強出版社，1990年），頁9。
- [18] 王德威：《想像的鄉愁》，《茅盾，老舍，沈從文：寫實主義與現代中國小說》（臺北：麥田出版社，2009年），頁342—347。
- [19] 魯迅以“鄉土文學”概括這批作家，就曾遭受當事者蹇先艾（1906—1994）的反對。見蹇先艾：《我所理解的“鄉土文學”》，《文藝報》，1984年。
- [20] 楊義：《中國現代小說史（上）》，收錄於《楊義文存》，第2卷，頁427—431。
- [21] 周作人著、止庵校訂：《魯迅小說裏的人物》（石家莊：河北教育出版社，2002年）。
- [22] 李歐梵：《現代中國文學中的浪漫個人主義》，《現代性的追求：李歐梵文化評論精選集》（臺北：麥田出版社，1996年），頁102。
- [23] 魯迅：《〈吶喊〉自序》，《魯迅小說合集》（臺北：里仁書局，1997年），頁3—8。
- [24] 魯迅：《我怎麼做起小說來》，《南腔北調集》，《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，1981年），卷3，頁230。
- [25] 無獨有偶，沈從文也在1922年北上入京。沈從文的早年經歷，可參《從文自傳》，《沈從文文集》（香港：三聯書店，1982—1984年），卷9，頁100—225。

- [26] 臺靜農：《我與書藝》，《龍坡雜文》（臺北：洪範書店，1988年），頁63。
- [27] 未名社員，除了臺、魯二人，還有李霽野、韋叢蕪、韋素園（1902—1932）、曹靖華（1897—1987）。臺、魯交誼，可參李正西：《臺靜農在臺避談與魯迅的友誼》，《傳記文學》，69卷4期，1996.10。
- [28] 李霽野：《魯迅先生對文藝嫩苗的愛護和培養》，《魯迅先生與未名社》（北京：人民文學出版社，1984年），頁21。
- [29] 1923年，臺先生曾在北大世界語C班選修世界語。但較之其他未名社員：李霽野是燕京大學外文系畢業，主修英文；韋素園就讀於北京俄文法政專門學校，和曾前往莫斯科東方大學學習的曹靖華，同具俄文的專業能力；至於韋叢蕪，也曾翻譯《罪與罰》等俄國小說。臺先生的專業則在中國文學。有關未名社成員的翻譯成果，可見許廣平：《北京時期的生活、讀書》，《魯迅回憶錄》（武漢：長江文藝出版社，2010年），頁58—59。
- [30] 有關此書編撰的背景討論，可見顧農：《最早的魯迅研究資料集——〈關於魯迅及其著作〉》，《新文學史料》，2006年1期。
- [31] 臺先生在《〈關於魯迅及其著作〉序言》中表示，最欣賞魯迅那種“跳到半天空，罵得你體無完膚——還不肯罷休”的精神。引自秦賢次、陳子善編：《我與老舍與酒——臺靜農文集》，頁157—158。
- [32] 楊義認為：“如果說三十年代一批優秀雜文家，發揚了雜文上的‘魯迅風’，那麼臺靜農則在二十年代繼承了小說上的‘魯迅風’。”見氏著：《中國現代小說史（上）》，收錄於《楊義文存》第2卷，頁509。
- [33] 秦賢次：《臺靜農先生的文學書藝歷程》，收錄於林文月主編：《臺靜農先生紀念文集》（臺北：洪範書店，2001年二版），頁6。
- [34] “羊鎮”之名，出自《吳老爹》，收入於《地之子》，頁9。類似的提法很多，如董炳月：《臺靜農鄉土小說論》，《中國現代文學研究叢刊》，1994年第2期，頁170—175。
- [35] 《父親的花園》、《柚子》均收入於魯迅編選：《中國新文學大系·小說二集》，頁247—249、265—272。
- [36] 陳平原：《中國小說敘事模式的轉變》（北京：北京大學出版社，2010年），第3章，頁80—85。
- [37] 臺靜農：《〈臺靜農短篇小說集〉後記》，引自《地之子》，頁176。
- [38] 樂蘅軍：《臺靜農先生小說中“我”的影像》，《意志與命運》，頁385—386。

- [39] 柯慶明：《文學美綜論》，《文學美綜論》（臺北：大安出版社，2000年），頁13—28。
- [40] 李歐梵：《現代中國文學中的浪漫個人主義》，《現代性的追求：李歐梵文化評論精選集》，頁91—115。陳平原指出，中國小說從“五四”時代，纔有真正執行自責自省的創作主題。見李歐梵著：《中國小說敘事模式的轉變》，頁92。
- [41] 王汎森先生指出，相應於晚清以來知識結構的變化，科舉制度的取消，中國知識分子出現了一種從“無用”到“無道德”的自我貶抑，以致到了五四運動後，知識分子發出“我很慚愧，我現在還不是一個工人”（施存統[1898—1970]語）的自責之語。詳見氏著：《近代知識分子自我形象的轉變》，《中國近代思想與學術的系譜》（臺北：聯經出版公司，2003年），頁275—302。
- [42] 夏明鈞認為《途中》是篇彌足珍貴的作品，因為它“開掘了人性的深度和特異的全部複雜性，並且表達了作者深厚的人道主義情懷”。引自羅聯添：《臺靜農先生學術藝文編年考釋》（上册），頁78—79。
- [43] 李霽野：《微笑的臉面》，收錄於魯迅編選：《中國新文學大系·小說二集》，頁395—398。
- [44] 臺靜農：《途中》，收錄於秦賢次、陳子善編：《我與老舍與酒——臺靜農文集》，頁10。
- [45] 魯迅：《狂人日記》，《魯迅小說合集》，頁20。
- [46] 引自羅聯添：《臺靜農先生學術藝文編年考釋》（上册），頁83。
- [47] “我怎樣替他祈求呢？祈求幸福麼？痛苦折磨了他的一生，現在得著了休息，正是他的幸福！祈求上帝免了他的罪過麼？他有什麼罪過呢？他的一生都為苦痛失望所佔有，上帝即或要懲罰他，尚有比這還重的懲罰麼？”臺靜農：《為彼祈求》，《地之子》，頁93。
- [48] 臺靜農：《死者》，收錄於秦賢次、陳子善編：《我與老舍與酒——臺靜農文集》，頁14。
- [49] 樂蘅軍：《臺靜農先生小說中“我”的影像》，《意志與命運》，頁390—391。
- [50] 魯迅：《一件小事》，《魯迅小說合集》，頁43—45。
- [51] 引自羅聯添：《臺靜農先生學術藝文編年考釋》（上册），頁164。
- [52] 臺靜農：《被飢餓燃燒的人們》，《建塔者》，頁173。
- [53] 樂蘅軍：《臺靜農先生小說中“我”的影像》，《意志與命運》，頁397。

- [54] 臺靜農:《棄嬰》,《地之子》,頁31—39。
- [55] 臺靜農:《人蕘》,《建塔者》,頁157—165。
- [56] 魯迅:《祝福》,《魯迅小說合集》,頁153—171。
- [57] 錢理群:《“多疑”、“尖銳”中的現代智慧——魯迅思維方法論》,《與周氏兄弟相遇》(香港:三聯書店,2008年),頁15—16。
- [58] 魯迅:《題〈徬徨〉》。
- [59] 《夢的記言》和《記》,收錄於秦賢次、陳子善編:《我與老舍與酒——臺靜農文集》,頁55—56,63—67。
- [60] 若據臺先生自言,《地之子》的創作是為了紀錄“我耳邊所聽到的,目中所看見的”,“人間的酸辛和淒楚”。在讀者方面,則如魯迅在《〈中國新文學大系·小說二集〉導言》稱《地之子》“能將鄉間的死生,泥土的氣息,移在紙上”,顯然也視為寫實主義的創作。兩段引文均引自魯迅編選:《中國新文學大系·小說二集》,頁16。
- [61] 李歐梵著、王宏志等譯:《中國現代作家中浪漫的一代》(北京:新星出版社,2010年)。
- [62] 夏志清:《現代中國文學感時憂國的精神》,收錄於夏志清著、劉紹銘等譯:《中國現代小說史》(香港:香港中文大學出版社,2001年),頁459—478。
- [63] 陳平原:《“史傳”傳統與“詩騷”傳統》,《中國小說敘事模式的轉變》,頁195—221。王德威:《“有情”的歷史——抒情傳統與中國文學現代性》,《現代“抒情傳統”四論》(臺北:臺灣大學出版中心,2011年),頁1—83。
- [64] 王德威:《概論——魯迅之後》,《茅盾,老舍,沈從文:寫實主義與現代中國小說》,頁15—29。
- [65] 陳繼會等著:《中國鄉土小說史》(合肥:安徽教育出版社,1999年),頁6—14。
- [66] 魯迅:《俄文譯本〈阿Q正傳〉序及著者自序略傳》,《集外集》,《魯迅全集》,卷7,頁83—84。
- [67] 王德威:《概論——魯迅之後》,《茅盾,老舍,沈從文:寫實主義與現代中國小說》,頁20—29。
- [68] 夏志清:《中國現代小說史》,第2章,頁40。
- [69] 錢理群:《知識分子和民衆的關係問題》,《我的回顧與反思》(臺北:行人出

版社,2008年),頁167—168。

- [70] 臺先生1920年代運用第三人稱敘事的小說,鄉土小說之外只有《懊悔》一篇,收錄於秦賢次、陳子善編:《我與老舍與酒——臺靜農文集》,頁16—22。羅聯添先生認為,這篇小說“寫一個二十八歲的老姑娘的懊悔和由此而發生的一連串的舉動和心理狀況,旨在諷刺這類女人近乎變態的心性”。氏著:《臺靜農先生學術藝文編年考釋》(上冊),頁88。然而,若從臺先生小說創作的一貫風格來看,對一個大齡女子的求愛心理進行諷刺,似乎頗為奇怪。但本文也無法提出適合的解讀。
- [71] 魯迅語,見《俄文譯本〈阿Q正傳〉序及著者自序略傳》,《集外集》,《魯迅全集》,卷7,頁82。
- [72] 魯迅:《〈中國新文學大系·小說二集〉序》,《且介亭雜文二集》,《魯迅全集》,卷6,頁255。
- [73] 臺靜農:《〈地之子〉後記》,引自魯迅編選:《中國新文學大系·小說二集》,頁16。
- [74] 樂衛軍:《無言的悲情》,《意志與命運》,頁375。
- [75] 張淑香先生閱讀臺先生晚年的《龍坡雜文》,而以“鱗爪”美學概括。“鱗爪”的作用,就是“以少總多,出入有無之間的一種含蓄的藝術效果”,當臺先生“以簡淨、平實、生動的筆法讓鱗爪自然呈現,降低主觀的介入,使鱗爪與鱗爪間的留白縫隙意義潛生……”張淑香:《鱗爪見風雅》,收入於林文月主編:《臺靜農先生紀念文集》,頁266—268。這些風格描述,可能都讓人聯想到《地之子》中的“劇景法”。
- [76] 據蔡英俊先生的區分,“敘述”是指呈現事件或講述故事的書寫方式,“描寫”和“敘事”則是包含在敘述活動中的兩種書寫特質,前者強調人物特質或狀態的呈現,後者則強調對於事件進行的刻劃。見氏著:《“敘述”界義——兼論敘述、敘事與描寫》,《清華中文學報》,第5期,2011.06,頁3—44。
- [77] 樂衛軍:《悲心與憤心——談臺靜農先生兩本小說集中生命情懷》,《意志與命運》,頁401—425。
- [78] 尉天驄:《百年冰雪身猶在:記臺靜農先生》,《回首我們的時代》(臺北:印刻文學生活雜誌出版有限公司,2011年),頁30。
- [79] 許杰:《賭徒順吉》,收錄於茅盾:《中國新文學大系·小說一集》(臺北:業強出版社,1990年),頁390—411。

- [80] 臺靜農：《蚯蚓們》，《地之子》，頁110。
- [81] 樂衛軍：《無言的悲情》，《意志與命運》，頁368—372。
- [82] 臺靜農：《負傷者》，《地之子》，頁128。
- [83] 晚清以降，有關“罪與罰”的文學主題，可參王德威：《罪與罰？——現代中國小說及戲劇中的正義論辯》，《如何現代，怎樣文學：十九、二十世紀中文小說新論》（臺北：麥田出版社，2007年二版），頁113—140。
- [84] 臺靜農：《井》，《建塔者》，頁190。
- [85] 楊義：《中國現代小說史（上）》，收錄於《楊義文存》，第2卷，頁512。
- [86] 臺靜農：《紅燈》，《地之子》，頁23。
- [87] 劉以鬯：《臺靜農的短篇小說》，收錄於《地之子》，頁5。
- [88] 劉軍：《鄉間的死生 泥土的氣息——論臺靜農鄉土小說中的死亡意象》，《烏魯木齊職業大學學報》，13卷4期，2004.12，頁77—80。
- [89] 臺靜農：《拜堂》，《地之子》，頁73—82。
- [90] 蹇先艾：《水葬》，魯迅編選：《中國新文學大系·小說二集》，頁225—230。
- [91] 臺靜農：《紅燈》，《地之子》，頁29。
- [92] 文學中，通過意像的“抒情表現”，往往將解消面臨人生種種困境所需的“現實反應”。柯慶明：《從“現實反應”到“抒情表現”——略論〈古詩十九首〉與中國詩歌的發展》，《中國文學的美感》（臺北：麥田出版社，2006年），頁153—180。
- [93] 臺靜農：《建塔者》，《建塔者》，頁83。
- [94] 楊義：《中國現代小說史（上）》，收錄於《楊義文存》，第2卷，頁512。
- [95] 臺靜農：《遺簡》，《建塔者》，頁142。
- [96] 臺靜農：《為彼祈求》，《地之子》，頁88。
- [97] 臺靜農：《〈地之子〉後記》，引自魯迅編選：《中國新文學大系·小說二集》，頁16。
- [98] 秦賢次：《臺靜農先生的文學書藝歷程》，林文月主編：《臺靜農先生紀念文集》，頁4。相關研究，可參謝昭新：《臺靜農〈淮南民歌集〉與兩淮風俗文化》，《華文文學》，總第95期，2009.6。
- [99] 臺靜農：《致淮南民歌讀者書》，《淮南民歌集》，收入於國立北京大學中國民俗學會編、婁子匡校纂、東方文化書局復刊：《民俗叢書》第二十四集（臺北：東方文化書局，1971年），頁115—116。

- [100] 樂蘅軍：《無言的悲情》，《意志與命運》，頁 361—363。
- [101] 臺靜農：《吳老爹》，《地之子》，頁 9—20。
- [102] 王德威認為臺先生在《地之子》中，提出獨特的看法，“認為社會底層人物不必永遠只作為啓蒙作家控訴‘禮教吃人’的樣板；不論多麼卑微無知，他們一樣擁有追求夢想、實踐自身思考邏輯的能力。”見氏著：《國家不幸書家幸——臺靜農的書法與文學》，《現代抒情傳統四論》，頁 158—159。

## Self-contemplation and Objective Presentment: Talking about Tai Jinqong's native novels in 1920's

**Lai Polin**

(Doctoral Candidate, Department of  
Chinese Literature, Shih Hsin University)

Abstract:

In 1920's, Mr. Tai's native novels are marvelous in literary circle. Among his fourteen native novels, two different characters were shown as Self-contemplation type and Objective Presentment type. The former type of writing uses the first person's point of views and concludes the emotion made by the first person, which represents the awareness of intelligentsia toward the society. On the other hand, the latter type of writing uses rather than the first person to describe the stories and emphasizes the main characteristics, which shows the sympathy toward the world. This article points out that Mr. Tai's native novels with Self-contemplation describing mode are not so plenty, but that can present his major performance in literary; his articles have the nostalgia emotion which Lu Xun mentions and that also shows Mr. Tai could not escape from "Obsession with China". With the comparison, this article considers that Mr. Tai's *Son of Land* talks about the meaning of novels by using Objective Presentment describing mode; it could abandon too much realism's enlightened missions and it uses a different describing mode to show how a specific person lives in his real life; then it could find describing way without Self-contemplation.

Keywords: Tai Jinqong, Lu Xun, native novel, realism, *Son of Land*