



濁水溪文化的經驗意象—— 羊牧《吾鄉素描》中的感覺結構

高知遠

南華大學文學系助理教授

摘要

本文引入「感覺結構」這樣的說法，試圖對於羊牧《吾鄉素描》中，創作主體在時間與空間交會下，對於故鄉物象與事象之書寫進行剖析。透過分析其對於如許物事之情感經驗的傳達，加以探討創作主體隱藏在表層文本內在，對於故鄉文化型態之敘述意識。藉由這樣的分析，除了可以更為深刻的解碼該文本在地方文化與散文書寫間的交會與影響，更可以藉由這樣的探討，讓這些台灣歷史發展中的文化書寫重見天日。

關鍵字：羊牧、感覺結構、文化書寫。



Experience Imagery of Zhuoshexi Culture—— 「Structure of Feeling」 of Yang Mu : 《Sketch My Hometown》

Zhi-Yuan Kao*

Abstract

This article introduces the concept of ‘Structure of Feeling’, Trying to analyze the writing of the images and phenomena of the hometown in “*Sketch My Hometown*” by Yang Mu. Through the analysis of the emotional experience of the things to convey, to explore the main creative style of the narrative of hometown consciousness. Through such analysis, apart from the fact that the text can be more clearly and clearly analyzed in the intersection and influence of local culture and prose writing, it is even possible to make use of such discussions to find the cultural writings in the historical development of Taiwan..

Key words: Yang Mu, Structure of Feeling, Cultural Writing.

* Nanhua University, Department of Literature Assistant Professor.



一、前言

70年代末期至80年代初期之寫作現象，對台灣文學而言，應是一筆相當值得深掘的礦藏。原因在於：若以一九四九年作為一個時代的分界，那麼一九四九年後出生的一代知識分子約莫在八〇年代成熟，許多這個年代登場之作家，一方面經歷了社會變遷；一方面也完整的接受了新文學的洗禮，因此不論就時代意義而言，或者就文學表現來說，這些作家之寫作現象都值得進一步探析。其中，一些本土作家對於「故鄉」這個主題的書寫，更呈現出了一種面對新時代、新價值的掙扎與困頓，有別於一些戰後來台作家對於中國之文化母體具有懷想，這些掙扎與困頓根植於台灣這片土地上，並且與其所書寫之當地風土民情結合，遂使得這樣的在地書寫呈露出了特殊的文化情感。這種文化情感有助於理解當時人們的生活型態與價值意識。本文擬將其稱為「感覺結構」。

這裡，「感覺結構」一詞必須進一步解釋。「感覺結構」是英國學者雷蒙·威廉斯（Raymond.williams，1921-1988）所提出之創見，用以說明人們對於某個時代或某個地方之生活語境所共有的結構性文化感受。¹這種文化感受涉及了歷史脈絡與地方文化之形構，以及其中所展現出的生活型態與價值意識，歷來多被用於解釋某地方文化之特色，或者是人民生活經驗與內在感受間的互動關係。然而，這種將人民

¹ 雷蒙·威廉斯（Raymond.williams，1921-1988）在漫長的革命一書中所提到的：「『文化模式』是對各種利益和活動所做的一種選擇和構型，也是對他們的一種特殊評價，它在生產一種不同的組織和『生活方式』……因為在這裡我們發現了一種特殊的生活感覺，一種無需表達的特殊的共同經驗，正是通過它們，我們生活方式的那些特徵（它們可以通過外部分析來描述），才能以某種方式傳承下來，並被賦予一種特殊的色彩。」（雷蒙·威廉斯：《漫長的革命》，（上海：人民出版社，2003年1月），頁56。）是以，雷蒙·威廉斯將這種文化模式用「感覺結構」一詞來加以描述，並且進行解釋：「在某種意義上，這種感覺結構就是一個時代的文化：它是一般組織中所有因素帶來的特殊的、活的結果。」（同上註，頁57。）



的文化感知置於歷史與地方語境的文本之中，以進一步詮釋其接受意識如何形成的文化研究理論，對於文學研究之探討，當可產生兩個層面的啟引作用：一是將文學的既有成果置於時代與地方之展陳型態上進行考量；一是透過對於這種概念的引入，探討地方書寫的文本中，創作主體藉由美學策略所表現出的地方文化與生命歷史互構時之接受感知。

如是，本文擬採用後者作為接下來的研究進路。事實上，在文學書寫的類型中，將某地視為寫作素材加以揣摩表現之方式，應相對分為「地景書寫」與「地方書寫」等兩種。所謂「地景書寫」意指的是將某地視為他者，而創作主體將其自身之視域用以觀察他者，是以他者的歷史與文化語境遂成為了分析闡釋之對象。大部分的旅行文學皆應屬於這個類別。相對於此，則所謂「地方書寫」是一種主客交融的狀態。創作主體書寫其生活經驗之地域，而此地域亦參與了該生命歷史之構建，因此歷史脈絡、地方文化與生活型態遂融為一體。許多懷鄉文學或書寫某種地域生活經驗之作品，皆可納入這個類別裡頭。是以就「地景書寫」來說，由於書寫地景多半被視為他者，因此該地景之感覺結構也就成為了創作主體闡釋的對象物；但是就「地方書寫」而言，由於創作主體之書寫亦為生活於該地方時之生命經驗，因此該地之感覺結構即為書寫內容本身，探討其內容，除了具有文學本體之價值，亦有助於理解那個時代與社會等外緣母體所共構之文化型態。

基於這樣的理論背景，對於《吾鄉素描》一書之討論可以有一個概略的認知輪廓。《吾鄉素描》一書是作者羊牧²在成年之後，對於該故鄉之人文風情進行記憶性描述之散文作品。透過對於外在「物象」與「事象」的描摹，展現出一個知識份子

² 廖枝春（筆名羊牧 1953~）是台灣八〇年代一位相當具有代表性的本土作家，其書寫文類主要為散文。曾獲第三屆時報文學獎散文組佳作、七十四年度青溪新文藝銀環獎。其書寫題材多半聚焦於鄉間生活經驗與教書生涯。主要作品有《揚帆當此際》、《黑板下的沈思》、《吾鄉素描》與《人間行路》……等。



身處於農村文化與現代文明的交會點上，對於既有感覺結構之依戀。而這種具有情感性的書寫意識，乃肇因於作者身為戰後成長一代，其主體的生命歷史經歷了外在社會母體由農村意識漸漸轉向文明意識的過程，因而產生出兩種意識相互拉扯之陣痛³，於是，便相應衍生出記下這種家鄉母土之生活型態的使命感。⁴換言之，在《吾鄉素描》裡，作者所書寫之素材多半為既往農村生活中已逝或者將逝之物事。透過對於此類物事之展陳，可以看出創作主體身處於這樣的時代語境裡，其對於該故鄉文化型態所感知到的「地方感」。而這種「地方感」應視為是一種文化主體與敘述主體共構的產物，相對於表層物事的描寫與陳述，這種「地方感」是一種更為深層的意識樣態，傳達著創作主體對於故鄉生活之印象，以及對於過往地方文化型態所產生的覺知。

事實上，在本土文學作家的許多作品中，這種地方文化經驗與書寫表現始終具有一定程度的相關性。作家書寫在某地方文化薰陶下之成長歷程，往往亦與其內在之世界觀的形成具有相互詮釋的作用。⁵因此，本文在此特別引入「感覺結構」這樣的說法，試圖對於《吾鄉素描》中，創作主體在時間與空間交會下之故鄉物象與事

³ 事實上，若以一九四九年作為一個時代的分界，那麼一九四九年後出生的一代知識分子約莫在八〇年代時成熟，因此許多這個年代登場的作家，由於出生於農村，回過頭去檢視生命經驗中的家鄉，自然會生發出許多感觸。這些感觸一方面是由於社會變遷的因素，一方面也因為這些作家基本上接受了更多的教育，是以帶著教育後的眼光回過頭來檢視撫育自己長大的母土，不免會有一些理性思考後的判斷與感悟，正如向陽在〈既追根，也究柢——讀羊牧散文集『吾鄉素描』〉一文中所提到的：「七〇年代末期到八〇年代初期，是戰後出生的新生代作家出場的時段，他們在光復後成長，歷經台灣由未開發到開發的過程，目睹台灣由農業社會步入商業社會的步調，從幼童到而立，不管是對自身成長的經驗，或對社會變遷的感悟，都不同於多他們一輩的前行代作家」（羊牧：《吾鄉素描》，（台北：大地出版社，1985年6月），頁1。）

⁴ 作者在〈且飲一溪月色〉這篇序言中如此提到：「提筆多年，一半是長者的期許，一半是對自我實現的一分渴望。手執一枝笨拙的筆，我一直在為故鄉——濁水溪勾勒出它們樸拙的風貌。內心裡未曾沒有一點迹近虛榮的想望——為『濁水溪』文化也樹立起一支鮮明奪目的旗幟來！」（羊牧：《吾鄉素描》，（台北：大地出版社，1985年6月），頁1。）

⁵ 在文本之中，創作主體帶著這種世界觀回頭凝視過往經驗；而在現實裡頭，這種世界觀之形成則來自於這種過往經驗的積累。



象的書寫進行剖析。⁶透過分析其對於如許物事之情感經驗的傳達，加以探討創作主體隱藏在表層文本內在描寫故鄉文化型態的敘述意識。藉由這樣的分析，除了可以更為深刻的解碼該文本在地方文化與散文書寫間的交會與影響，更可以藉由這樣的探討，讓這些台灣歷史發展中的文化書寫重見天日。而這些表現地方文化的書寫軌跡，誠然亦是台灣文學研究中，一個不得不更進一步加以關注的對象。

二、農村意象之結構原則

所謂「農村」泛指人類生活型態中，以耕種做為主要營生方式的生活聚落。此生活聚落圍繞著農事展開，繁衍出相應之文化生態。而這種文化生態在《吾鄉素描》一書裡，專指 80 年代前，濁水溪沿岸地帶的生態風景。⁷作者羊牧在此生態風景下土生土長，遂以散文的方式將其留記下來，因此，農村在這樣的文本中應視為是一種背景語境，透過各種在此語境裡所生發之符號組織為一個符號世界。

如是，這些生發符號應可相對分為「物象」與「事象」兩種。也就是說，這裡的「吾鄉」，基本上是以鄉野中之「吾人」所使用的器物、或者共同經歷所共構而成，因而其意象整體在文本之中，遂透過過往經驗中之農村「物象」與「事象」等雙重經驗符號來架構出濁水溪農村生活的符號世界。這種架構，從其篇名即可見出：譬如：〈灶孔〉、〈鐵馬〉、〈西瓜〉、〈風鼓〉等專以物象起興；而〈下田〉、〈看病〉、〈迎神〉……皆以事象為主。可見，在作者的成長意識裡，正是這些物象與事象表現出了「吾鄉」的具體脈絡，呈現出該時代與地方之文化特色。

⁶ 換言之，「感覺結構」在此並非單指濁水溪或二崙之地方文化型態，還必須將此型態置於時間與時代之中，探討在時代洪流裡的今昔對比。

⁷ 此說乃順著羊牧之說去加以使用。事實上，作者在這裡所描述的生活型態，除了河水氾濫等特殊經驗外，放在其他農村之中亦可成立。然而為了忠實保留作者之原意，因此本文題目仍將其稱之為「濁水溪文化」。



因而其意象整體在文本之中，遂透過過往經驗中之農村「物象」與「事象」等雙重經驗符號，架構出濁水溪農村生活的符號世界。而此兩種經驗符號之展陳具有兩個層次之意涵。首先是側重於文字的再現功能，試圖留下那個年代物與事之陳跡⁸；再者則是側重於文字的表現功能，即透過物與事來展現出某種內在思理與情感。就第一種再現功能來說，其描寫主要是紀錄性的。⁹譬如〈風鼓〉一文，風鼓是鄉下農村所特有的，用以刪去敗穀留下精穀的工具，然而隨著時代演進，這種工具早已被時代的潮流汰換，因此作者特別將其記錄下來，希望能為這傳統的農村器具留下一個印證，其提到：

風鼓的構造，大概分成三個部分。上面是鼓斗，上寬下窄，要鼓的穀粒由上面倒進去，由上面流到鼓身；鼓身是第二部分，有四片大小相等的鼓葉，用轉軸牽動，搖動轉軸要不疾不徐，太快了精穀會損失，太慢了風力太小，敗穀揚不出去，這件差事向來由媽媽們擔任；第三部分是穀槽和風口，穀槽分兩面，正面的流出精穀，背面的流出糙穀；而稻葉與敗穀，則由風口揚出去。¹⁰

這段敘述對於風鼓之構造進行詳細描摹，繼而引入風鼓之使用過程。從符號的效果來看，其再現的目的大過於表現目的。也就是說，作者側重於文字符號所產生的再

⁸ 譬如〈童年〉一文中提到：「文明步步進逼，自然只有寸寸退卻，我真擔心，吾鄉的那些純樸的風尚和習俗，總有一天要被遺忘；趁著還能提筆的時候，就記一點算一點，能保留多少就保留多少吧！」（羊牧：《吾鄉素描》，（台北：大地出版社，1985年6月），頁44。）這段自我揭示的夫子自道說明了創作主體的創作目的。由此可見，從這個層面來看，《吾鄉素描》一書之寫作意識，並非建立在一種單純為藝術而構築的概念之上，其中有很大成分是想要透過寫實的方式留下當時當地的物事型態。

⁹ 這種紀錄性之文字一方面也是一種爬梳與探索，正如向陽在〈既追根，也究柢——讀羊牧散文集《吾鄉素描》〉一文中所說的，是一種對於農村生活經歷的追根究柢，其提到：「七〇年代末期到八〇年代初期，是戰後出生的新生代作家出場的時段，他們在光復後成長，歷經台灣由未開發到開發的過程，目睹台灣由農業社會步入商業社會的步調，從幼童到而立，不管是對自身成長的經驗，或對社會變遷的感悟，都不同於多他們一輩的前行代作家——他們腳踏台灣、眼見台灣事，取材於斯、追根於斯，也究柢於斯。」（羊牧：《吾鄉素描》，（台北：大地出版社，1985年6月），頁1。）

¹⁰ 羊牧：《吾鄉素描》，（台北：大地出版社，1985年6月），頁112。



現功能，試圖透過文字將該物象從歷史的長河中標記起來。顯然，作者一開始的寫作目的並非建立在一種單純為藝術而構築的概念之上¹¹，其中有很大成分是想透過寫實的方式，留下當時當地之物事型態，因此就文字的功能來說，則為側重於紀錄的、歷史再現之目的。這樣的寫作手法同時也表現在「事象」的敘述上，譬如〈拾稻穗〉一文：

以前每逢收割的時候（吾鄉的水稻一年兩熟），每戶農家總要在事前或請或僱，召集一批為數不少的人手。天未大亮，太陽猶自沉睡在東方的山坳裡，割稻的人馬已在一片金黃的稻田裡大顯神通；先是手持鐮刀，彎下腰來，一次割六行，把稻子一株一株地割下來，每五、六把放一堆，整齊地排列在稻田裡；等割得有六、七成了，騰出一部分的人手來打穀。¹²

對於稻穗收割時之景況進行再現式的描摹，使得收割之情景得以透過文字存留下來。這樣的存留顯然是為了保存農村物事在作者意識中的家鄉印象，因此，就這一個層次來說，文字敘述的紀錄功能顯然大過於藝術表現之功能。

這種寫作方式當然具有相當程度的文化意義，然而，作為一本散文，情感性的表現是必須的。因為散文藝術畢竟是一種情感符號，要以表現創作主體之情志做為主導原則。如是，則「物象」與「事象」的第二種意涵，必然側重於文字的表現性上。在《吾鄉素描》一書中，這種表現性多半是藉由「物象」興引出某事，或者藉由某「事象」而想起某段時光，進而產出某種情感。譬如〈石磨〉一文，作者首先將石磨的型態與各個層面的功用鉅細彌遺的闡述出來，這種客觀歷史文物的表述，

¹¹ 羊牧基本上也反對這種為藝術而藝術的創作觀。其在〈下田〉一文中提到：「文學是表現人生的文字藝術，自然要求作者在創作時，注重藝術性的提升。吾人對於藝術的體會是情感的，成功的作品能喚醒讀者的情感而產生某種程度的共鳴。然而，人生有其多樣性，文學創作可以表現其藝術，卻也不能太忽視現實。」可見，羊牧應是主張文學為一種藝術與現實的結合。

¹² 羊牧：《吾鄉素描》，（台北：大地出版社，1985年6月），頁168。



透過寫實方式還原該物象當時之語境，使得文字可以直截的產生再現之效果：

石磨大概分成三部分，在上面的磨石，用來轉動以便把米粒磨細，中間有一個漏斗形的孔洞，帶水的米粒由那裡流進石磨裡；在下面的是底座，中央有一個生鐵做的軸和上面的磨石銜接，四周是一道凹下的溝槽，用來承接磨出的米漿，溝槽的出口處，綁著一個米袋；第三部分是磨鈎，用來推動石磨的把手，一端勾在磨石的圓鐵環上，一端懸在屋樑上，推石磨的人兩手扶住手把，不必擔心磨鈎滑落。

13

然而，作者在介紹完「石磨」的型態與特色後，接著便帶入小時候以石磨磨米之經驗。文中說到：

推石磨得費相當的力氣，一則石磨本身就重，再則石磨中有米粒，轉動就更不易了！因此，如果我們的父親剛好田裡不必幹活，推磨的自非他們莫屬。母親站在石磨旁，不停地把帶水的米舀進孔洞裡，父親推著石磨，上身規律地起伏；那種安詳而從容的情境，在旁嬉戲的我們看了，也要打心底升起一股濃濃的甜蜜。¹⁴

透過石磨的物象起興，繼之與石磨相關的事象描寫，表面上雖然敘述著使用石磨之景況，然而實際上，敘述主體卻是藉由這樣的景況，表現出對於某種往日生活事件之情懷。在《吾鄉素描》中，這種對於往日生活的情感引發其實是該書寫型態的大宗，譬如〈水牛〉一文，作者透過描寫「牛」這樣的物象，進而引入「換牛」這個生命經驗中之事象。這裡作者所要表現的並非是「牛」曾經作用於鄉間這樣的歷史事實，而是企圖透過這樣的事實，揭示「牛」不只是農人耕田的工具，更是一種具有情感意義的「夥伴關係」。其提到：

¹³ 羊牧：《吾鄉素描》，（台北：大地出版社，1985年6月），頁105。

¹⁴ 同上註，頁106。



祖父雖然擅於相牛，我家卻不輕易換牛；除非迫不得已，牠實在年邁了。每一隻牛和我們相處都有相當長的歲月，早已培養了深厚的感情；一旦要換掉牛，我都會難過好一陣子，夜裏躲在被窩裡偷偷地掉淚，甚至幾次忍不住到牛棚去和牠道別。¹⁵

透過「換牛」這個事象的書寫，將「物」與「事」都指向了某種情感經驗。這種對陳舊往事的情感表現，可說是《吾鄉素描》一書中的基調，透過緬懷往事，傳達出對於故鄉之生命經歷的感受。譬如〈故事〉一文，作者藉由描述小時候聽祖父講故事時之經驗，在今非昔比的時間性對比下，導引出事過境遷的生命感慨。其提到：「老祖父已在我大學一年級病逝，可是他說的許多故事，都成為我腦海中永不褪色的回憶。¹⁶」顯然，這裡「故事」所代表的往事已成為一種遺憾，當祖父過世，這種遺憾就隨著既往農村的消逝，而只能在追憶中回味了！

可以發現，不論是「物象」或者「事象」，在《吾鄉素描》一書中之展陳，多半是已然消逝、相對落後或者已被淘汰的物事。一方面透過「再現」這種物事之存在語境，還原當時的生活景況；一方面「表現」這種生活景況下的記憶感受，將物與事構築出一個屬於過去農村的符號世界。正是這樣的符號世界背後藏埋著作者立身其間時的文化覺知，而這種文化覺知透過文字表現為一種感覺結構，必須進一步說明。

三、農村意象的文化覺知

「文化覺知」意指就創作主體而言，基於某種視角凝視家鄉風土民情時，相應

¹⁵ 羊牧：《吾鄉素描》，（台北：大地出版社，1985年6月），頁120。

¹⁶ 同上註，頁34。



於這樣的風土民情所產生的意識判斷與情緒感受。這種意識判斷與情緒感受是創作主體與在地文化互動後之產物。其具體表現出某地方之生活型態作用於接受主體意識中之知感，而這種知感在《吾鄉素描》一書裡應該相對分為兩部分：首先是就創作主體的主體意識來說，作為故鄉農家所誕生的第一個「士」¹⁷，其主體意識除了農家子弟本有的情緒感受外，還包含了以一個知識份子的視角，凝視家鄉文化型態所產生的理知判斷；再者，則是就這種意識判斷的結構而言，可以發現，《吾鄉素描》一書之構築，基本上是立基於「時間性」與「地方性」等雙重原則下，將置於其間的「物」與「事」進行闡釋。因此，「時間」與「地方」在此遂結交成一個範域，在這樣的範域中，透過「物」與「事」等兩種意象將「吾鄉」之感覺結構組織起來。

1. 「農鄉子弟」與「士」的主體意識

「主體意識」在此專指文本中之創作主體，在傳達其情志樣態時所表現出的意識典型。這種意識典型在《吾鄉素描》中，因為是一種「農鄉子弟」與「士」的交混，所以產生出某種具有張力的意識形態。而這種意識形態之所以具有張力，來自於身為「農鄉子弟」的創作主體，在文本之中是以「情感」作為主導原則；而作為「士」之創作主體，卻是以「理知」作為判斷標準。如是，當受過高等教育的「士」，以其視角看著家鄉人們的困境（無知與貧窮），不免基於「士」的知識素養而感到荒謬，一方面卻又基於「農鄉子弟」的純樸情感，而替家鄉人們的窮苦感到悲憫。

¹⁷ 這裡，「士」所意指的是廣義的「知識分子」。所謂知識分子，正如余英時在〈士在中國文化史上的地位〉一文中所提到的：「除了獻身於專業工作之外，同時還必須深切地關懷著國家、社會以至世界上一切有關公共利害之事，而且這種關懷又必須是超越於個人（包括個人所屬的小團體）的私利之上的。所以有人指出，『知識分子』事實上具有一種宗教承擔的精神。」（余英時：《知識人與中國文化的價值》，頁 202。）事實上，當時教育仍未普及，因此大學生即被社會等同於這種知識分子，其概念近似於傳統文化中的「士」，在崇拜權威的年代，「士」依然享有備受信任與推崇的社會地位。



譬如〈看病〉一文，作者提到家鄉人們不常看病的原因，一是因為鄉人們信奉「死生有命」的哲學；一是因為「貧窮」。所以當他們生病時寧願找沒有執照的「赤腳仙」，也不願到醫院看診：

吾鄉的人也知道，街仔有小醫院，遙遠的都會有大醫院，但是他們生病時，卻說什麼也不肯去。小醫院的醫生是吸血鬼，大醫院要開家火，他們做牛做馬、流血流汗才掙來的血汗錢，是寧死也不願被剝削。¹⁸

然而，就算真的到街仔的醫院看診了！多半也不願意配合，卻寧願自己找秘方：

眼看著病人命在旦夕，吾鄉的人看求人不行了，轉而求神。請來一些道士乩童，又是畫符唸咒，又是舞劍吹法螺，求神問卜，祈賜良方，大神大道，保庇子弟。結果是病人嚥氣了，於是吾鄉的人嗟嘆：「神仙難救沒命客，欸！」然後料理喪事要緊。¹⁹

作者在描述這些現象時，顯然是十分感嘆的。因為就其知識份子的意識來說，鄉人們的這種行為當然值得商榷，然而，從其「農鄉子弟」的意識來看，卻又對於鄉人們因為貧窮而信奉「死生有命」的哲學，有著深刻而同情的理解。

相似的例子也展現在〈雨天〉一文中。〈雨天〉一文提到：

科技再怎麼進步，吾鄉的莊稼人依然不免傳統「看天吃飯」的悲哀。就雨水來說，到目前依然無法以人為來控制，眼看田地張開大嘴在喊渴，秧苗也有氣無力地在掙扎，偏偏老天萬里無雲，該來的雨遲遲不來；眼看田地一片金黃，稻穗成熟成下垂的謙遜，老天卻猛下大雨，遲遲不肯放晴。如果碰到這個時候，吾鄉的人除

¹⁸ 羊牧：《吾鄉素描》，（台北：大地出版社，1985年6月），頁18。

¹⁹ 同上註，頁19。



了嘆息，也只能嘆息了！²⁰

因為科學與知識的侷限，知識分子在面對大自然給的難題時也顯得無能為力，因此，終究只能依據其「農鄉子弟」的意識，對鄉親們之困境發出充滿情感性的感嘆。這種又是「農鄉子弟」又是「士」的雙重意識，在《吾鄉素描》一書中的旨歸，除了表現出「農鄉子弟」之情感意識對等於「士」之「理知」意識外，其終極目的，無疑是想要將「士」之「理知」意識投入「農鄉子弟」之情感意識中。正如〈鄉親〉一文裡提到：

這些年來，我婉拒大都會校長優厚的條件，回到吾鄉來任教，我無時不以貧窮和愚昧為大敵，教育下一代，希望徹底消滅它們。有時候我覺得力不從心，但是我從不灰心，我相信現實總有改善的一天；更何況為我的鄉親們盡點心力，也是我的本分，我考上大學時他們那種一體同歡的熱情，不正是鞭策我上進的鼓勵嗎？

21

由此可見，在那個年代，作者身為鄉下農家難得出現的知識份子，其意識中顯然是有幾分自得的²²，然而這樣的自得並沒有使其忘卻身為農家子弟的出身，反而因為這樣的出身承擔著鄉親們的期待²³，因而企圖為故鄉文化肩負起一份責任。

²⁰ 同上註，頁 86。

²¹ 羊牧：《吾鄉素描》，（台北：大地出版社，1985 年 6 月），頁 59。

²² 正如他在〈鄉親〉一文中提到：「多年前，當我僥倖考上大學，消息傳來，我那終年和田泥為伍的老父，固然高興得合不攏嘴，故鄉有史以來出了一個『士』，也使我的鄉親們異常興奮。」（羊牧：《吾鄉素描》，（台北：大地出版社，1985 年 6 月），頁 56。）

²³ 羊牧在《吾鄉素描》一書中提到：「在『大學生塞倒街』的大都會，聽說颱風刮下一塊招牌，砸死五個人中有四個是大學生。可是在吾鄉，大學生是個異數，吾鄉的人把大學生視為神，視為『文曲星』轉世，那麼虔誠地敬奉著，即使你是他們的後輩。」（羊牧：《吾鄉素描》，（台北：大地出版社，1985 年 6 月），頁 57）這樣的敬奉表現出了鄉下人對於知識份子的崇拜，也正因為這樣的崇拜，所以羊牧自覺的將家鄉的教育責任扛負在肩上。



這份責任除了表現於返鄉任教這件事情上，也具體表現為《吾鄉素描》一書的寫作動機：

提筆多年，一半是長者的期許，一半是對自我實現的一分渴望。手執一枝笨拙的筆，我一直在為故鄉——濁水溪勾勒出它們樸拙的風貌。內心裡未嘗沒有一點迹近虛榮的想望——為「濁水溪」文化也樹立起一支鮮明奪目的旗幟來！²⁴

可以發現，這種寫作動機本身就是一種「士」的理知意識與農鄉子弟之情感意識的交混。是將「士」的知識性投入「農鄉子弟」的情感性中，透過情感性的催發而以知識做為工具，因而試圖為故鄉文化留下一支鮮明奪目的旗幟。

綜上所論，《吾鄉素描》一書中之主體意識，應是一種「農家子弟」與「士」並立的雙重意識。這種雙重意識表現為一方面理解家鄉之困境，一方面又對於這樣的困境產生同情。然而，身為「農鄉子弟」的情感意識，終究吸附了身為「士」之理知意識，因而使得「士」之身份被「農鄉子弟」收編而為其服務。於是這位農村難得之「士」，最終便在《吾鄉素描》一書裡，化身為這座農鄉符號的闡釋者與記錄者。

2. 「時間性感知」與「地方性感知」的意識結構

如果說《吾鄉素描》中之主體意識，是一種「農鄉子弟」之情感意識與「士」之理知意識相疊加的話，那麼這種意識表現於文本之中，則展現為主體對於「時間性」與「地方性」的雙重覺知。²⁵這裡所謂「時間性」指的是創作主體對於時間流

²⁴ 羊牧：《吾鄉素描》，台北，大地出版社，1985年6月，頁1。

²⁵ 換言之，如果說「農家子弟」與「士」之雙重意識是創作主體內在價值意識之機制的話，那麼「時間性」與「地方性」等兩個原則，則是架築這種價值意識的結構框架。由於《吾鄉素描》之寫作題材，是作者將其自身之農村經驗進行描寫，以表現記憶中故鄉母土之人文風景。是以其意識遂立基於「過去的」（時間性）與「故鄉的」（地方性）雙重結構上，透過「時間」與「地方」對比，展現出創作主體素描自己故鄉時之主體意識。



動不居的覺知。在此覺知下，人世的生命景況被不斷地區分為現在與過去；而「地方性」則意指創作主體對於所在地緣環境的覺知，此覺知在《吾鄉素描》中是對立於現代化都市而言的，透過這種對立比較以凸顯出農村的生態特色。

是以這種雙重覺知，首先建立在以「農鄉子弟」這種身份意識所產生的時間性裡。理論上來說，每一個書寫的現在都已經過去，但是實際上，文本中的現在與過去皆是凝固的，只是被穩妥的放置在時間性兩端，譬如〈等路〉一文：

現在的人依然送禮，不論是禮物的品質或是價錢，都比吾鄉昔日的「等路」要高貴得多；可是奇怪的是，現在的禮物好像不如以前的香甜，送的人不當回事，受的人也不再感激，甚至挑剔。「誠意吃嘴甜，禮輕情意重」大概也是「物以稀為貴」吧？現在人的「誠意」也許是越來越少了！²⁶

以今日側重於物質性的「等路」來對比出往昔側重於心意的「等路」，這種對比凸顯出農村之人情型態從過去到現在的轉化，而這種轉化在歷史發展中必然是漸進且仍然變化著的，但是作者在此卻直接將眼下與過去之生命經驗對立起來，以共存於現在與過去之我互為觀看，呈現出一種人間有情代變為無情之張力。是以帶著懷緬的情緒，這種過往生活已然消逝的覺知，遂充斥於《吾鄉素描》一書之中。譬如《鐵馬》一文，作者一開始便提到：

在到處都是筆直而平坦的柏油路，路上機車汽車川流不息、喧鬧不已的今日；對於吾鄉的石子路和騎在鐵馬上的悠哉從容，就更忍不住令人懷念了！²⁷

將過去的石子路與現在的柏油路對比，作者並沒有因為快捷便利的現代化汽車與機車感到喜悅，反而懷念起舊日鐵馬的悠哉從容。可以發現，不只時間在此相對區分

²⁶ 羊牧：《吾鄉素描》，（台北：大地出版社，1985年6月），頁37。

²⁷ 同上註，頁53。



為兩個部分²⁸，就連時間中之意識樣態也同樣區別為「文明的」與「傳統的」兩種。透過這種意識結構，作者之目的並非是想要鄉愿的否定現代，而是為了惋惜那些已然不再的。正如他文中提到：「我不是一個物質文明的反對者，我惋惜的是那份因物質文明的衝擊而帶來的精神上的失落。²⁹」這種惋惜意識，可以說是《吾鄉素描》一書的主要基調，這種主要基調，除了架構在過去與現在對比的時間性外，同時也立基於將「農村」置於過去的語境裡，換言之，「農村」在此必須與文本中的時間性結構一起結合來看，而在這樣的時間性結構之外，身為「士」的身份意識遂在此處與地方性的覺知結合，如是，便使得其故鄉經驗相對表現為「過去農村」與「現在農村」及「農村」與「都會」間的比照等兩種。以圖示之即為：

過去（貧窮的、落後的、感性的）— 代表意象：農村



過渡意象：街仔

現在（進步的、功利的、知性的）— 代表意象：都會

由上圖可以發現，過去代表的是貧窮、落後與相對感性的生活知感，而現在則是意謂著進步、功利與知性的生活知感。在過去與現在之間，街仔應視為是一種較農村開明，但仍未及於都會的過渡意象。³⁰而就作者而言，農村的抒情性正在這個地方：

²⁸ 向陽在〈既追根，也究底——讀羊牧散文集『吾鄉素描』〉一文中認為，這種將現代與過去對比的寫法，應為「回憶文學」易蹈的輪轍，其提到：「某些固定模式也經常出現於篇章中，如『素描』之後，為了比對，甚多篇章的末段皆以『如今……』作結，而此一『如今……』模式，又率多以感慨句出之，偶而為之尚可，不斷出現則稍嫌懶惰矣！」（羊牧：《吾鄉素描》，（台北：大地出版社，1985年6月），頁9。）

²⁹ 羊牧：《吾鄉素描》，（台北：大地出版社，1985年6月），頁53。

³⁰ 然而這樣的過渡意象，在貧困的農村子弟心中，卻已經是一種繁榮的象徵。譬如〈街仔〉一文中便提到：「到『街仔』去，在那個時候，不但是無鄉的大人們的大事，更是吾鄉的小孩夢寐以求的。」（羊牧：《吾鄉素描》，（台北：大地出版社，1985年6月），頁60。）因此「大人們固然把到『街仔』當做小孩的一種獎賞；小孩為了上街，也會變得格外的懂事乖巧又勤快。」（羊牧：《吾鄉素描》，（台北：大地出版社，1985年6月），頁61。）可見，對比於農村的困乏與寂寥，上街也成為一種



一方面是逐漸消失於過去；一方面則因為都會的擴張與發達，而被都會同化，卻始終跟不上「都會」的腳步。如是，當文本在既有的「時間性」中加入「地方性」的覺知後，那麼其結構便相對擴展為「現在農村對比下的過去農村」及「都會視野下的農村」等兩種。其中「現在農村對比下的過去農村」應為書寫主軸，譬如〈廟口〉一文中提到：

這些年來，大廟的油彩斑駁剝落了，隨著工商氣息的侵入，廟裡的香火也消退了許多；每年的酬神戲仍在上演，但是觀眾已寥寥無幾。聽說有不少地方有上演脫衣舞來酬神的，我不知道無鄉的神明是否也進步到能適應現代的聲色犬馬；雖則女人脫光衣服的玉體橫陳，到底是「進化」或是「退化」，還在未定之天。³¹

同樣一座廟，卻因為現代工商文明的侵入而改變了原有的風貌，羊牧在此書寫的是屬於時代消逝的感嘆，以過往農村與現在的改變對照，凸顯出記憶中的農村不再，取而代之的是更為功利、聲色的、不知該說是退化或進步的文化景觀。可以發現，這種文化景觀在主體的時間性感知下，產生了一種昨是今非的感懷，而這種感懷揉雜了「士」對於現代功利性文明的認知與「農鄉子弟」對於過往鄉村文明的依戀，遂產生了一種對於「進步」這個概念的無奈與懷疑。

又譬如〈下田〉一文：

現在的農村普遍存在一個現象：放眼望去，只看到老弱婦孺，很少看到年輕力壯的少年郎。好逸惡勞是人的天性，如果農村的生活很舒服，你要這些少年郎走，他們都捨不得走，如今，他們寧可到大城市去當下人，到工廠去做女工，一個月

值得興奮的事。

³¹ 羊牧：《吾鄉素描》，（台北：大地出版社，1985年6月），頁94。



賺幾千塊錢，也不願留下來，我們就不難想見農村的苦。³²

透過描寫年輕人遠離現代農村之景況，反映出農村正在逐日凋零的現象。對比農村的窮困，「都會」或者說是「城市」是一種繁華的鏡像，代表著先進的、富有生機的、舒適的、便捷的、或者蓬勃發展的。相形之下，不管是停留在舊時代的農村或者跟不上新時代的農村，其凋落似乎都是必然的。從這個層面來說，作者的空間性感知與地方性感知，同時在這樣的語境中被凸顯出來，表現為透過現代農村的生存景況（時間性感知），對比都會之相對先進（地方性感知），以強烈的顯示出當下農村之貧瘠。

這種農村之貧瘠在《吾鄉素描》中，除了透過地方性感知的對比與時間性感知中的「變化感」來加以呈露外，最讓作者感嘆的，卻是在時間性的演進與地方性城市文明的入侵下，那農村中永遠「不變」的質素。正如〈大水〉一文中所提到的：

二十年過去，濁水溪仍不定期地在氾濫，吾鄉的人仍在溪底種西瓜。吾鄉的人像無可救藥的賭徒，他們仍和「天公伯」進行著沒有勝算可言的賭局。

不然，他們又能如何？³³

面對這種「不變」的困境（譬如生病時的『死生有命』，或者是做大水時的『聽天由命』），不論是就時間性或者空間性感知而言，其對比都更加深了在知識份子的認知判斷後，身為農鄉子弟的無奈。是以從這個層面來說，「士」的身份意識對於文明其實是有所期待的，只是這種期待又總是在其對於過往故鄉的依戀情緒間拉扯，透過「已經越來越少了！」、「總有一天要被遺忘」、「不可避免的要成為過去」這樣的句子來凸顯出那個年代已經過去的感嘆。而這種感嘆，同時又是對於過往農村那種缺

³² 羊牧：《吾鄉素描》，（台北：大地出版社，1985年6月），頁12。

³³ 羊牧：《吾鄉素描》，（台北：大地出版社，1985年6月），頁91。



乏人文化成，卻充滿自然生態之文化型態的懷緬。

綜上所述，可以說《吾鄉素描》一書乃是透過「時間性感知」與「地方性感知」這樣的意識結構，將農村文化中的變與不變加以梳理，進而展現出「今與昔」、「繁華與凋萎」、「落後與文明」這樣的文化覺知。而這樣的文化覺知揉合了創作主體身為「農鄉子弟」之情感意識與「土」之理知意識，因而擺盪於既懷緬過去又嚮往文明的矛盾之間。

四、結語

本文以羊牧《吾鄉素描》一書作為考察對象，針對其對於故鄉文化之書寫與思考，探討其描寫故鄉文化時之「感覺結構」。試圖透過引入「感覺結構」這樣的說法，對於創作主體在時間與空間交會下之經驗意象進行剖析，以鑿深該文本在 80 年代這樣的時空背景下，書寫濁水溪文化之概念意涵。

如是，本文將「感覺結構」這樣一個概念相對分為「農村意象之結構原則」與「農村意象的文化覺知」等兩部分進行探討。首先就「農村意象之結構原則」來說，《吾鄉素描》一書之意象，基本上是將其故鄉農村這樣的一個符號相對拆解成「物象」與「事象」等兩種加以呈現。這種呈現一方面側重於文字寫實性的記錄功能；一方面則是側重於文字表現性的抒情功能。透過「再現」農村那些相對落後或者已被淘汰之物事，還原當年農村生活之語境；另一方面則在這樣的物事之間加入與其共生之生活經驗，以「表現」這種生活景況下之記憶感受。透過這樣的雙向對應，將物與事構築出一個屬於過去農村的符號世界。藉此藏埋作者立身其間時的文化覺知。而這樣的文化覺知因此可以導引出另一個論題，即：此文化覺知之型態為何？

是以，為了回答這樣的論題，本文遂將文化覺知這一個概念相對拆解成「創作



主體之意識」與「意識的結構」等兩種。首先就「創作主體之意識」來說，本文認為在《吾鄉素描》中，創作主體之意識應為一種「農鄉子弟之情感意識」與「士之理知意識」共構之產物。而這種共構在文本裡具體表現為一方面對家鄉之困境產生同情理解；一方面又以「士」之理知經驗意圖為故鄉肩負起某種義務責任之自覺。如是，則當這樣的雙重意識下貫為文本中之表現形態時，則會呈現出一種訴諸於「時間性感知」與「地方性感知」的意識結構。這種意識結構將文本置於時間性的過去與現在兩端，因而立足於現代表現出對於過往之依戀，同時也表現出過往逐漸被文明吞沒的意識覺知；而這樣的覺知還必須加入農村與都會對立的地方性感受，相對於都會的文明與進步，因而產生相對落後或貧困的無奈感。在農村文化的變與不變之間，既傳達懷緬過去之情感意識，亦展現嚮往文明之理知意識。

綜上所論，則可以發現，羊牧《吾鄉素描》中之感覺結構，無疑是透過農村符號中之物象與事象，將其置於過去與現代、農村與都會的對立之中，並且分別以「農鄉子弟」之情感意識與「士」之理知意識加以凝視，因而在時間性與地方性的覺知兩端，產生一種既依戀又嚮往改變的矛盾結構。而這樣的矛盾結構，其實同時也應該是從 70 年代末期到 80 年代，所有在鄉村長大之知識分子的共同覺知。面對大幅度變遷的社會、都市文明的洗刷、傳統價值意識的凋落，因而產生那種既想要擺脫蒙昧與落後，卻又無法不懷念過去人情醇厚的為難與掙扎。

