

南 華 大 學

文 學 系 碩 士 論 文

洪醒夫的農民小說研究



研 究 生：蘇 崇 鴻

指 導 教 授：侯 作 珍 教 授

中 華 民 國 九 十 四 年 十 二 月

南 華 大 學

文學系

碩 士 學 位 論 文

洪醒夫的農民小說研究

研究生：蘇 崇 鴻

經考試合格特此證明

口試委員：

徐 長 慧

陳 幸 錫

侯 作 玲

指導教授：侯 作 玲

系主任(所長)：賴 淑 芬

口試日期：中華民國 九十四 年 十二月 十四 日

## 摘 要

洪醒夫在七〇年代台灣農民文學可說是居於「承上啟下」的地位，上承自賴和至六〇年代的黃春明、王禎和，下啟八〇年代的宋澤萊、林雙不，三十三年的生命歷程雖說短暫，但自 1967 年 4 月在台灣日報發表《逆流》後，到 1982 年 7 月 31 日車禍身亡，十五年的創作生涯中卻留下為數相當可觀的作品，他的創作是多種文類的，包括小說、散文、詩、文學評論、報導文學等，最後他選擇小說集中火力，勤於小說的創作，也因此以小說享譽文壇，他的小說反映出現實、客觀，擁有濃厚的人道主義關懷的色彩，小說中除了要表現出農村人物的善良、憨厚、與人不爭的性格外，但反映更多的是貧窮的農民在屈辱下是如何卑微的生活著。目前以黃武忠與阮美慧合編的《洪醒夫全集》蒐集的最為完備，計小說五卷、新詩、散文、評論、書簡各一卷，其中又以有關農民小說的部分（大多集中在《黑面慶仔》《田莊人》二書）更在台灣鄉土文學迸出相當的光和熱，可惜天不假年，實讓人感到惋惜。

本論文共分七章，著重於洪醒夫在台灣「農民文學」上「承先啟下」的地位及其農民小說的時代意義。

第一章：緒論，先敘述本文的研究動機與目的，研究的架構與方法，研究的範圍、概況與限制。第二章說明台灣農民小說的變遷及其影響。第三章以洪醒夫的成長背景及文學理念來探討他農民小說的創作觀。第四章的重點在於洪醒夫農民小說的主題分析 - 貧窮。第五章則以探討洪醒夫農民小說的人物性格分析。第六章重點在探討洪醒夫農民小說的時代意義。第七章結論，說明洪醒夫在農民小說發展上的地位及對農民文學的期待。

關鍵詞：洪醒夫 農民文學 農民小說

## 目 錄

第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究架構及方法.....	6
第三節 研究的範圍、概況與限制.....	9
第二章 台灣農民小說的變遷及其影響.....	13
第一節 農民文學的緣起與界定.....	13
一、農民文學的緣起.....	13
二、農民文學的界定.....	14
三、台灣農民小說的緣起.....	15
第二節 日據至戰後台灣農村的經濟變遷(1895年 - 1990年).....	17
一、日據時期至五0年代的農業經濟景況.....	17
二、六0至七0年代的農業經濟景況.....	19
三、八0年代之後的農村社會現象.....	21
第三節 台灣農民小說的變遷.....	22
一、日據時期農民小說發展.....	22
二、戰後的農民小說發展.....	23
第四節 經濟轉型對農民小說的影響.....	34
第三章 洪醒夫農民小說的創作背景探討.....	37
第一節 成長背景.....	37
第二節 創作的時代背景.....	41
第三節 創作觀探討.....	47
一、受到同時期文友的影響.....	47
二、愛心、同情心、負責任的關懷.....	54

第四章	洪醒夫農民小說的主題分析 - 貧窮.....	61
第一節	「貧窮」的界定：絕對貧窮、相對貧窮.....	61
第二節	洪醒夫農民小說主題 - 貧窮世界的描寫與構築.....	69
一、	從小說人物外形來描寫貧窮.....	74
二、	透過場景來描寫貧窮.....	78
三、	從小說中人物之間的對話來描述貧窮.....	79
四、	從敘事語言來傳達貧窮.....	81
第五章	洪醒夫農民小說的人物性格分析.....	84
第一節	透過富人形象來反襯農村人物性格描寫.....	92
一、	富人的形象描寫.....	92
二、	透過富人的行徑來映照農村小人物的性格.....	95
第二節	窮困而顯現出的認命與不認命性格.....	109
一、	窮困而顯現出的認命性格.....	109
二、	窮困但顯現出不認命的性格.....	113
第三節	農村婦女性格分析 ..	118
一、	堅毅、順從、依附、保守的性格呈現.....	118
二、	自主、潑辣、猜疑性格的呈現.....	124
第六章	洪醒夫農民小說時代意義.....	127
第一節	農村文化與文物的忠實紀錄.....	127
一、	紀錄農村傳統法事及法師的裝扮.....	128
二、	紀錄牛墟的文化及其功用.....	132
三、	農村建築式樣的各項紀錄.....	134
四、	農村嫁娶場景的紀錄.....	136
五、	紀錄土地改革的過程.....	138
第二節	見證社會轉型對農村的衝擊.....	140

一、見證傳統信仰與現代社會的衝突.....	140
二、見證傳統戲曲在現代社會的沒落.....	145
三、見證土地認同由「神聖」走向「世俗」	151
四、見證婦女意識由傳統過渡到現代	157
第三節 反映傳統家庭倫理制度的崩解.....	161
一、威權走向平權 - 父權的旁落.....	161
二、農村老人與現代化社會生活的衝突.....	164
三、親情關係的淡化與疏離 ..	168
第七章 結論.....	172
參考資料.....	176

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

### 一、研究動機

近年來台灣文學的研究已蔚為一股風潮，在這股風潮中，選擇以洪醒夫做為研究的對象，最早源自大學時期對洪醒夫《黑面慶仔》<sup>1</sup>、《田莊人》<sup>2</sup>的閱讀，一直到踏出校園從事教育工作，這二本書仍是我案頭上最常翻閱的書籍，以下是我之所以把洪醒夫作為研究的主要原因。

#### （一）小說的獨特魅力吸引

從小就喜歡看章回小說，對於新詩、散文等現代文學的感受度都不如小說的深刻，是覺得小說讀來有其獨特的魅力：它是一種藝術，是一種獨特的文類，透過小說完整故事的情節和具體環境的描寫，塑造出來的人物形象，可以反映出社會的生活型態，讓人思索生命意義。它不受時空與真人的限制，可以藉著虛構和想像，運用敘述、描寫等各種表現手法，多層次、多角度深入地刻劃各式人物的性格、言行，表現錯綜複雜的矛盾與衝突，展示人與外界的種種心理互動與生活經驗。

洪醒夫的創作是多種文類的，包括小說、散文、詩、文學評論、報導文學等，最後他選擇小說集中火力，勤於小說的創作，也因此以小說享譽文壇，這應是他的小說具備上述的魅力所致。也應是他的小說能屢獲大獎的原因，如〈跛腳天助和他的牛〉、〈扛〉獲得第四、七屆吳濁流文學獎佳作獎、〈黑面慶仔〉、〈散戲〉獲得第二、三屆聯合報小說佳作、第二獎、〈吾土〉獲得第一屆時報文學獎優等獎，他的小說反映出現實、客觀，擁有濃厚的人道主義關懷的色彩，小說中除了要表現出農村人物的善良、憨厚、與人不爭的性格外，但反映更多的是貧窮的農

---

<sup>1</sup> 洪醒夫，《黑面慶仔》，爾雅出版社，1978年12月出版

<sup>2</sup> 洪醒夫，《田莊人》，爾雅出版社，1982年9月出版

民在屈辱下是如何卑微的生活著。這是洪醒夫小說的特質，亦是我之所以選擇洪醒夫的小說作為研究的對象一個原因。

## （二）感同身受的生命歷程

洪醒夫被譽為「農民作家」，其大多數的作品都在紀錄農村社會轉型中的土地與人民。讀他的小說《黑面慶仔》、《田莊人》，領略一位知識分子在那個困苦的年代所做的悲憫見證，也感受到洪醒夫人格特質投射在文學作品中所呈現的風格。生長於農村的我，成長的生活背景與之雷同，讀他的農村小說所敘述的人、事、物情境就如同自己生活的翻版，倍感親切溫馨，感同身受，可以確切感受到他想以筆編織六〇、七〇年代台灣農村的田莊浮世繪做紀錄。當我讀到〈跛腳天助和他的牛〉時，就好像看到自己父親的身影，同樣是家無恆產的跛腳漢，牽著牛一瘸一拐的，全靠一頭牛為人拉車，賺取微薄的工資以養活一家人的生活，尤其看到父親在暮色蒼茫的黃昏下，拉著牛車走路回家的樣子，總讓我心情便無端的沉重起來。同樣爲了牛生病不眠不休地守住牛舍，深怕一不注意牛便撒手人寰，全家的經濟支柱便崩潰了，他也如小說中的天助一樣，每天出去找草藥熬湯給牛喝，當我家的牛仍無力回天時，存留在我記憶中的畫面是父親面無表情，跪在牛舍的草堆中，用他粗壯的雙手抱著牛，放聲大哭，圍觀的鄰居們都默默的站在牛舍的周圍搖頭、嘆息，洪醒夫在小說中說天助跟他的牛是多麼相像，就像是「牛」的化身，一生勞累、拖磨，而我父親亦如此。

當我讀到〈金樹坐在灶坑前〉時，又是我的家庭背景的翻版，這篇小說雖然有洪醒夫的家庭身影，又何嘗不是台灣農村家庭人口結構的寫照呢？五〇、六〇年代的台灣農村，靠的是勞力，農民生活本來就苦，加上多子多孫多福壽的傳統觀念，農村中，每個家庭幾乎都生到不能生爲止，因此家中孩子眾多，對於生育不知節制的結果是「多子餓死爺」，小說的金樹、天鼠父子亦如同是我與父親的模樣。

靠「種豬」養家活口的豬哥旺仔、半身不遂的湖仔、年老孤獨的牛姑婆、農



業轉型不能適應都市生活的清水伯等農村人物的點點滴滴的生活模式，就如同我所生活農村的小人物的翻版，閱讀〈散戲〉、〈清溪阿伯和他的布袋戲〉為著兒時記憶中歌仔戲、布袋戲的沒落而惋惜，洪醒夫小說正是我前半生所熟悉而清晰的生命歷程，這是我之所以選擇洪醒夫的小說作為研究對象的第二個原因。

### （三）認同他對文學的使命感

洪醒夫在〈論彩虹的變貌〉中說：

小說任務並不一定在發展哲理，他可以寫一個故事，寫一種情緒，或甚至是寫一個笑話，只要挖到人性深處，寫出人生中精采感人的片段、處理的好、便是一篇好小說，這個道理非常淺顯，有許多作品可為例證。本來無須辯駁的，不可能每條路都通往教堂，也不可能每個人都是傳教士，小說的多種面貌都跟這個道理相近。因為小說的任務在促進人類共同的了解，揭露人性便是他重要的使命。<sup>3</sup>

又說：文學藝術是在「創作」，要勇於「創作」。

在文學思想上，有的話別人沒有講，但只要你認為那是真理，就要勇敢地去講，不要怕。

我們生長在這塊土地上，如果有心，而且有能力去關心我們週遭的人，去關心我們這一片土地的話，我們就應該要講。<sup>4</sup>

這是我所認同的作家使命感，一個作家要揭露人性、要有同情心、要能增進彼此之間的了解、要有勇氣、以及用心去擁抱他所關心的土地與人民，一個有使命感的文學作家在創作上應該秉持並盡其一生之力去追求與遵循。閱讀洪醒夫的小說，我深切的感受到他對生長故鄉的土地與人民的熱愛與關懷，他的小說世界裡廣泛地描寫農村窮人的生活，文學本來是描寫人類生存的困境的，困境不一定都

---

<sup>3</sup> 洪醒夫，〈論彩虹的變貌〉，發表於《書目書評》第十一期，1974年3月，後收入於黃武忠、阮美慧主編，《洪醒夫全集－評論卷》，彰化：彰縣文化，2001年6月，頁2。

<sup>4</sup> 洪醒夫，〈意中所有，筆下所無－琦君《桂花雨》讀後感〉，原刊《明道文藝》第十五期，1977年6月1日，收入《洪醒夫全集－評論卷》，頁33。

發生在窮人身上。富人也有各種生活上的挫折、創傷、無奈，但富人可以藉著財富和權勢解決問題，而窮人一旦生活陷入困境，多半是束手無策，也因此窮人受的苦難也比較多面性的。洪醒夫用他的筆替農村的百姓發聲，自己就像一根蠟燭，不斷的燃燒，照亮被社會遺忘忽視的角落—農村，如同他所寫的〈蠟燭〉一般：

燈滅時

我們是萬暗中的光源

微弱的呼聲從我們心中交疊而過

我們是靜默中的

一生梵唱

我們可以容忍

譏笑容忍

侮辱容忍

別人不經意的過失

容忍

所有能容忍的

和不能容忍的

只因為我們都是

一支愉快的蠟燭

除此之外

我們不是什麼

我們也不為什麼

只在濃農的黑暗之中

獻出光明也獻出

## 我們自己<sup>5</sup>

洪醒夫在自身面臨生活環境的窮苦時，還期許自己當一支愉快的蠟燭，這樣具有悲憫胸懷，對人事間充滿關愛的文學作家，是我所認同的，這是我之所以選擇洪醒夫的小說作為研究對象的第三個原因。

### 二、研究目的

從日據時期以來，「農民寫實文學」即是台灣文學的主流，廣大的農村中，那群受日警、地主剝削，生活困苦，無處伸冤的農民，一直是賴和、楊守愚、張文環、楊雲萍等文學創作者所關心的對象。但自國民政府遷台以來，在四〇、五〇年代大力提倡「反共文學」及五〇、六〇年代西方「現代主義」的盛行下，這些以寫實的「在地人的聲音」，卻受到消音的不平等待遇。這段時期只有鍾理和、鍾肇政、廖清秀、文心、陳火泉等本土作家在縫隙中努力為在地人爭取發聲。七〇年代後期，鄉土學論戰以後，因台灣整體社會、經濟型態由農業社會轉型至工商社會的大轉變，鄉土文學更加式微，新生代作家洪醒夫適時承繼起台灣農民文學的使命，他把文學創作轉移到關注在故鄉衰微的農村和農民之上，而另外開啓宋澤萊、林雙不另一波農民文學的興盛，雖然「農民寫實文學」仍抵擋不住時代洪流的衝擊，但相對於洪醒夫堅守於「農民文學」，替農村百姓發出不公不義的聲音，更令人欽佩。也因此筆者希望藉由對洪醒夫作品的研究，一方面能使熱愛這塊土地的「台灣之子」，對他的作品所呈現出來的時代意義能有一番新的認識，使人們對台灣鄉土文學能加以重視。另一方面也希望藉著洪醒夫的農民文學作品所散發出來的關懷精神，喚醒社會對農村社會的人情的關懷、親情倫理的重視，使文學發揮其應有的社會功能。

---

<sup>5</sup> 洪醒夫，〈蠟燭〉，原刊《香港時報》，1972年8月24日，收入《洪醒夫全集—新詩卷》，頁90—91。

## 第二節 研究方法與架構

本論文主要研究洪醒夫的「農民小說」為主題，在生平背景方面都採文獻分析法；在作品的詮釋上，「主題」及「人物性格」則以社會學的理论為主，採歸納與文本分析交叉並用，「小說的時代意義」則以文本為主，採歸納分析，突顯他小說的時代性。首先蒐集與研究有關洪醒夫的核心文本，以《洪醒夫全集—小說卷》、《黑面慶仔》、《田莊人》為主，各家評論、專書專論及已發表的相關碩士論文為輔，進行分析歸納，筆者並對各家不同的論點提出自己的質疑並提出自己的看法。

至於論文的整體架構，為使讀者能對洪醒夫在台灣「農民文學」上「承先啓下」的地位及其重要性有更深一層的了解，所以本文第一章：緒論，先敘述本文的研究動機與目的，研究的架構與方法，研究的範圍、概況與限制。

第二章分四節說明台灣農民小說的變遷及其影響。第一節先對農民文學的緣起做說明，並對台灣農民小說及作家做「範圍」界定，以便清楚的釐清農民文學的範疇。第二節分三部分敘述台灣農業的概況。一、日據至戰後台灣農農村的概況。(1895年—1990年) 二、六〇年代—七〇年代的農業經濟景況：農業社會轉型到工業社會。三、八〇年代之後的農村社會現象—解體、凋敝、怒吼。第三節主要是對台灣農民小說的變遷做回顧，以日據時期到八〇年代為範圍。第四節則是探討台灣經濟轉型對農民小說的影響。

戰後台灣農民文學在反共文學及現代主義文學的壓抑下是逐漸沒落的，但七〇年代台灣的社會經濟結構產生極大的變化，由農業轉型為工商業的社會，造成農村的急速凋零，社會產生了一股「回歸」的熱潮，此時期，知識份子擁抱人民、參與社會，造成這股回歸現實、回歸鄉土的熱流，觸動了寫實主義文學的復甦。但進入八〇年代以後，台灣社會已是高度工業化、資本化的消費性社會，人們生活的舞台背景由鄉村轉為都市，大部分人的生活已與農村斷了臍帶，農村對他們而言只是陌生，甚至是回憶的一部分而已。此時期「農民寫實文學」作品量銳減。農民小說再度走到式微的階段，甚至幾乎已成絕響。

第三章以洪醒夫的成長背景及文學理念來探討他農民小說的創作觀。第一節從他的成長背景談起。文學作品的風格與創作的時代、地域、文體、作家有著密不可分的關係，尤其作家的個人的才氣與情性，常常是決定作品風格的主要因素。因而要了解洪醒夫的農民小說的創作背景，其出生的家庭背景是不可忽略的一環。第二節重點擺在洪醒夫創作過程的經濟、政治、文學時代背景。第三節則以洪醒夫農民小說的創作觀探討為主，並分二方面來敘述：一、同時期文友的影響。二、愛心、同情心、負責任的關懷。

第四章的重點在於洪醒夫農民小說的主題分析－貧窮。歷來對洪醒夫農民小說的主題研究說法不一，但經筆者仔細的從文本閱讀後歸納，農村「貧窮」是其最重要的意涵，他要透過文學替農村的窮苦百姓發聲，將農村在轉型為工商社會中的各項窮苦、衰敗呈現，至於其他的農村問題其實都是伴隨貧窮而來的。貧窮在一般人的觀念中只是物質上的匱乏，但顯然的洪醒夫筆下所描寫的農村人物不只是單純的物質上的匱乏，在行為上、心理上呈現亦是匱乏的，所以第一節利用社會學的貧窮定義分絕對貧窮、相對貧窮二方面，來探討洪醒夫筆下的農民的窮困之境。第二節分析洪醒夫是如何構築那張揮之不去的「貧窮」黑網？從一、小說人物外形來描寫。二、透過場景來描寫貧窮。三、從小說人物之間的對話來描述貧窮。四、從敘事語言來描述貧窮四方面來探討並以文本來分析。

第五章則以探討洪醒夫農民小說的人物性格分析。對歷來對洪醒夫筆下的農村小人物性格分析大都以黃武忠先生的論點為依歸提出新的看法。黃武忠說：「從洪醒夫的小說中最讓人感應到的，應該是：洪醒夫從他筆下刻劃出台灣農民－甚至於整個中國農民的共同性格。這共同性格，可歸納為宿命、隱忍、悲苦三種。」<sup>6</sup>但筆者以為黃武忠這樣的歸納是不足以將洪醒夫筆下的小人物的性格作生動傳神的摹寫，筆者認為「認命、吞忍、卑苦」三種性格是更適切的。第一節則是透過富人形象描寫來反襯農村人物性格。第二節則是對農村小人物自身陷於窮困而

---

<sup>6</sup> 黃武忠，〈論洪醒夫的小說〉，收入於《親近台灣文學》，台北：爾雅出版社，1995年3月1日，頁183－184

顯現出的認命與不認命性格的探討。第三節則對農村婦女的性格做分析。

第六章重點在探討洪醒夫農民小說的時代意義。洪醒夫被譽為真正植根於農村農民而深入台灣大地心臟的「農民作家」，主要是他的小說將農村的文化、文物的「實錄」呈現，自有其時代的意義。

第一節探討他對農村文化、文物的忠實紀錄。一、是紀錄農村傳統法事及法師的裝扮。二、紀錄牛墟的文化及其功用。三、農村建築式樣的各項紀錄。四、農村嫁娶場景的紀錄。五、紀錄土地改革的過程。

第二節探討他的小說見證社會轉型對農村的衝擊。一、見證傳統信仰與現代社會的衝突。二、見證傳統戲曲在現代社會的沒落。三、見證土地認同由「神聖」走向「世俗」。四、見證女性意識由傳統過渡到現代。

第三節則是反映農村傳統家庭倫理制度的崩解的現象。一、威權走向平權—父權的旁落。二、社會變遷衝擊農村老人與現代化社會生活的衝突。三、親情關係的淡化、疏離。

第七章結論則分二方面敘述，一、藉著彰化地區文學上的前輩在台灣文學史上的一脈相傳，說明洪醒夫在農民小說發展上的地位。二是對農民文學的期待。

### 第三節 研究範圍、現況與限制

#### 一、研究範圍

研究的範圍界定有助於研究材料的取捨，並鎖定目標可避免駁雜而蕪亂，由於洪醒夫的創作橫跨多種文類，包括小說、散文、詩、文學評論、報導文學等，但他在文壇上受矚目，則是以關懷鄉土的「農民小說」為主，在他長達 15 年的寫作生涯，除了早期幾篇摸索嘗試的幾篇作品較為青澀外，如〈逆流〉等。從 1972 年開始寫下〈跛腳天助和他的牛〉，便堅定了鄉土寫實的路線，其中又以關懷農村和農村卑微小人物為主，所以本論文選擇以「洪醒夫的農民小說」做為研究範圍，作品則以黃武忠與阮美慧合編的《洪醒夫全集》中關懷鄉土的「農村」人事物的小說做為主要的研究內容。在《洪醒夫全集—小說卷》所收錄的小說中，大約可分為五類。(一) 作者自我投射。(二) 有關農村農事的描寫。(三) 有關書寫青少年苦悶及問題。(四) 有關軍中的傳聞。(五) 有關市井人物的描寫。經筆者閱讀後，覺得對農村農事的描寫有關的篇章大約有 24 篇，分別是〈神轎〉、〈跛腳天助和他的牛〉、〈金樹坐在灶坑前〉、〈人鬼遊戲〉、〈扛〉、〈僵局〉、〈瑞新伯〉、〈黑面慶仔〉、〈四叔〉、〈素芬要出嫁〉、〈散戲〉、〈吾土〉、〈父親大人〉、〈豬哥旺仔〉、〈半遂湖仔的黯然歲月〉、〈牛姑婆站在黑暗中〉、〈歸鄉第一日〉、〈清水伯的晚年〉、〈馬家大宅〉、〈入城記〉、〈青溪阿伯與布袋戲〉、〈崙腳下那齣戲〉、〈漁網村傳奇〉、〈焚髮記〉等。

至於洪醒夫的生平背景的部份將不再做實地查訪，僅做文獻上的整理分析，著重在其生平背景對於「農民小說」創作的影響。

#### 二、研究現況

洪醒夫在七 0 年代台灣農民文學可說是居於「承上啓下」的地位，上承自賴和至六 0 年代的黃春明、王禎和，下啓八 0 年代的宋澤萊、林雙不，三十三年的生命歷程雖說短暫，但，自 1967 年 4 月在台灣日報發表〈逆流〉後，到 1982 年 7 月 31 日車禍身亡，十五年的創作生涯中卻留下為數相當可觀的作品，目前以黃武忠與阮美慧合編的《洪醒夫全集》蒐集的最為完備，計小說五卷、新詩、

散文、評論、書簡各一卷，其中又以有關農民小說的部分（大多集中在《黑面慶仔》、《田莊人》二書）更在台灣鄉土文學迸出相當的光和熱，可惜天不假年，實讓人感到惋惜，而後人對他作品的研究，直到 1993 年 10 月彰化磺溪文化會舉辦「紀念台灣鄉土小說作家洪醒夫學術研討會」、1994 年 6 月彰化縣文化中心出版，林武獻編《洪醒夫研究專集》才初具研究規模，但仍侷限於點的研究，到 1996 年 6 月陳錦玉以《紮根泥土的青年作家－洪醒夫及其文學研究》<sup>7</sup>做為碩士論文，首開先河，對洪醒夫的作品才有系統而全面性的研究，具有開創性的意義，而且論文的論述條理清晰，對於資料的蒐集頗為詳細，尤其是對〈洪醒夫作品繫年〉的整理為後人研究提供完整的基礎資料，他的研究企圖詮釋洪醒夫的文學作品，除了文學意義、時代意義之外，其創作做為藝術作品而言有何永恆性？但因做為開創者，資料的呈現僅能以《黑面慶仔》、《田莊人》、《市井傳奇》、《懷念那聲鑼》為主，較之後來黃武忠與阮美慧合編的《洪醒夫全集》是有其不足之處。

2002 年彰化縣立文化中心舉辦「洪醒夫作品學術研討會」，有陳建忠等四人對洪醒夫的作品發表單篇的論文，集結成《洪醒夫作品學術研討會論文集》一書，至此洪醒夫的作品深度得以往前進展。

2003 年到 2004 年是洪醒夫作品研究成果豐碩的二年，2003 年李佩芬以《洪醒夫鄉土人物研究》<sup>8</sup>做為碩士論文，李佩芬是繼陳錦玉之後，以洪醒夫小說人物為研究的對象，此時資料的蒐集與發現在黃武忠與阮美慧合編的《洪醒夫全集》問世後更為完整，李佩芬的研究主要是「洪醒夫小說鄉土人物」，作者將它分成五類，有「貧窮卑微」的查埔人、「悲情」的田莊人、「沒落」的藝人、「憨呆厚直」的鄉下人等加以論述。但這樣的分類筆者以為是有待商榷的。因為洪醒夫小說主題敘述是以「貧窮」的農村為主線串聯而起的，所以，他筆下的小人物大致都具有「卑微貧窮」的特徵，不只是查埔人，查某人也會有，如〈金樹坐在灶前〉

---

<sup>7</sup> 陳錦玉，《紮根泥土的青年作家－洪醒夫及其文學研究》，成功大學中文研究所碩士論文，1996 年 6 月。

<sup>8</sup> 李佩芬，《洪醒夫鄉土人物研究》，文化大學中文研究所碩士論文，2003 年 6 月。



中金樹的妻子、〈黑面慶仔〉中慶仔的女兒瘋阿麗、〈半遂湖仔的黯然歲月〉中的金枝等，尤其是他筆下的農村「田莊人」、「鄉下人」更是「貧窮卑微」的代表寫照。

2003年9月王菁琰相繼以《洪醒夫及其小說人物研究》<sup>9</sup>做為碩士論文，其重點在於洪醒夫生平事蹟與小說人物的研究，王菁琰的論文企圖在前人的研究基礎做更細緻的論述，他從主題入手，將洪醒夫的小說分為，一、愛情。二教育觀。三、社會問題。四、家庭與親情。五、認真窮苦的田莊人。六、傳統信仰的否定與質疑。七、社會轉型所引起的問題。八、和土地有關的悲情等八大主題，並做技巧形式上的論述，從她的研究架構來看，可見作者之用心，但她對小說中的「主題分類」筆者以為是有待商榷的。

2004年6月陳忠偉《洪醒夫小說中的原鄉意識》<sup>10</sup>做為碩士論文。其重點在於研究洪醒夫小說中所建構的家鄉原像與創作隱含的意識，並與黃春明、王禎和的鄉土小說做比較，為洪醒夫研究提供新的方向，值得肯定。

2004年6月朱銘潔又以《洪醒夫小說研究》做為碩士論文研究，其論文架構和歷來研究洪醒夫的論文大同小異，小異之處乃在於作者用「悲劇意識」另闢一條研究蹊徑，透過悲劇理論的論述，結合文本，分析其小說人物的性格。

2004年10月黃武忠將其2003年的碩士論文《洪醒夫文學觀與人物圖像之研究》重新修定，並加入洪醒夫生前的生活圖片集結成《洪醒夫評傳》一書，由於黃武忠生前與阮美慧曾蒐集洪醒夫為發表和出版的作品，集結成《洪醒夫全集》，所以黃武忠對於洪醒夫的資料運用可說是得心應手，從他的成長歷程談起，進而影響到他的文學觀與創作觀，最後論及洪醒夫的人格與風格，小說人物的圖像。黃武忠的論文更重要的是〈附錄〉，將洪醒夫有關資料作一完整的整理，為未來研究洪醒夫的研究者省下不少資料搜尋的時間。

2005年1月戴春足以《七〇、八〇年代洪醒夫、林雙不、宋澤萊農民小說研

---

<sup>9</sup> 王菁琰，《洪醒夫及其小說人物研究》，國立高雄師範大學國文教學碩士論文，2003年9月。

<sup>10</sup> 陳忠偉，《洪醒夫小說中的原鄉意識》，靜宜大學中文研究所碩士論文，2004年6月。

究》做爲碩士論文，這篇論文可說是 1996 年石弘毅《台灣農民小說的歷史考察》碩士論文的延伸研究，戴春足從三人的成長背景、時代背景，談到農村的困境與農民覺醒、農民的宗教信仰與思想，結論則給予三人評價與提供後人省思。

雖然洪醒夫的作品研究已廣爲研究者注意並作深入探討，但就「農民小說」的部分，尚有很大的探討空間，筆者雖非有才之士，但基於對洪醒夫作品的熱愛及對他生命遭遇的感懷，願盡一己之力，希望透過《洪醒夫全集》新發現的資料，承前人研究的基礎上，單獨以「農民小說」做爲研究，期望能從他農民小說中提出有別於歷來研究者對於主題、農民的性格的詮釋，進而呈現他的農民小說在 70 年代的時代意義。

### 三、研究限制

洪醒夫自一九六七年開始創作第一篇小說〈逆流〉開始，至一九八二年車禍身亡，一生的創作歷程只有短短的十五年，但他寫作的數量比一般讀者的想像超出許多，而讓他在文壇上發光發熱的作品，則是他對於家鄉人、事、物關懷的鄉土文學作品，葉石濤先生在台灣文學史綱中，認爲洪醒夫是從〈跛腳天助和他的牛〉開始，筆者贊成這種說法。而在洪醒夫不幸逝世的消息在報紙上披露之後，引其文壇一陣的錯愕與驚訝。隨著而來的是遺憾與惋惜，遺憾他英年早逝，惋惜文壇痛失英才，於是報紙副刊、文藝雜誌相繼策劃特刊，加以悼念。到目前爲止，研究洪醒夫作品的資料、期刊、研討會單篇論文及學術論文等數量龐雜，筆者會盡一之力研讀，但限於自己的才力有限，或許在取舍上或許有所偏頗、闕漏，甚至是謬誤之嫌，無法論述完整，祈請未來對洪醒夫有研究的先進能不吝指教。

另外，黃武忠與阮美慧所編的《洪醒夫全集—小說卷》，經筆者閱讀後發現《全集》與單行本的內容有頗大的差異，以至於筆者在文本的選取上有交互使用的現象，這是未來研究洪醒夫小說值得注意的問題。

## 第二章 台灣農民小說的變遷及其影響

### 第一節 「農民文學」與「農民作家」的界定

#### 一、農民文學的緣起

中國以農立國，自有文字記載四、五千年以來，農民可以說是人民的主幹，在西周朝豐鎬時期，農業已達到迅速發展的階段，國家的規模因之形成，財力因之豐富。因為發展農業得到這種好處，所以周公在〈周書無逸篇〉一方面讚頌祖先們重農的功業，同時告誡子弟要知道稼穡的艱難，努力求進步不要荒廢這門業務，在《詩經》的〈七月〉、〈南山〉、〈甫田〉、〈豐年〉、〈良耜〉諸篇章裡都有農事的記載，或記農民的生活，或記農民的祭祀，或記農民在暴君專制下怨怒的呼號，或說明農業與國家的關係。

在〈七月〉詩中農夫所表現出的生活，表面上似乎是安樂和平的，但內心卻是很苦痛的，看他們一年四季沒有休息的時候，男的耕種，女的織布，田中耕種出來的穀米，機上織出來的布帛，山林中打獵打來的獸皮，都要貢獻給公家，自己是無衣無褐地受著寒冷，吃的是一些苦菜餓著肚皮。「我朱孔揚，爲公子裳」、「取彼狐狸，爲公子裘」<sup>1</sup>說明這些貴族公子不事生產，只剝削農民，坐享其成。由「何以卒歲」、「女心傷悲」<sup>2</sup>這種真實的描寫詩句，將當時農民生活困苦和精神上的苦痛，表現的非常明白。

比《七月》更進一步發出農民憤怒的呼聲的詩篇，如〈伐檀〉、〈碩鼠〉、〈黃鳥〉諸篇，詩的情感非常激昂，詩的主題非常明確，對那些貪官污吏和惡霸強取去農民辛勤工作的成果，如同食黍的大老鼠和啄粟的黃鳥一樣。他們不耕種，倉庫裡堆滿了糧食，不狩不獵，房間掛滿了獸皮，農民活不下去，只好逃亡，去另找樂土，這樣不合理的社會在人們的心裡引起無比的憤怒。諸如這樣從農民心中

---

<sup>1</sup> 參見裴普賢編著，《詩經評註讀本》上，台北：三民書局 1982 年 7 月，537-546 頁。

<sup>2</sup> 同上註

發出的反抗詩句，從農民心中吐露出來的咒罵的聲音，在《詩經》三百篇中甚多。

這樣寫實主義的優良傳統，歷經漢代的樂府詩、盛唐時代的杜甫、中唐白居易、元稹的「新樂府運動」一直延續著，深深影響至後世，時代雖然不同，但千百年來農民的心聲卻如出一轍，台灣農民生活甘苦心酸亦如《詩經》篇中農民心境的翻版，只是用不同表達的形式即小說罷了。

## 二、農民文學的界定

不同的時代，反映出不同的時代的社會變遷，把台灣文學放在不同的時代背景加以比較，應會發現日據時期的台灣文學的農民形象和訴求，和戰後國民政府統治的農民形象和訴求有很大的不同，所以要寫農民生活甘苦心酸，而且要能打動閱讀者的心，作家就必須用心去觀察、領悟農民世界，甚至有親身的農事經驗。但「農民文學」及「農民文學作家」如何界定呢？

「廣義」的定義，則是不管作家是否具備農民身分，只要是站在農民立場、關懷農民生活、描繪農民悲、喜、苦、樂點點滴滴的相關文學作品，皆可謂是「農民文學」。基本上，日據時期台灣是呈現大農村的景象，只有少數的民生工業。所以作家描述的文學作品也大多以農民生活的甘苦與被剝削作為寫作的主题，作家則有賴和、楊逵、蔡秋桐、張文環.....等。而戰後的農民文學作家，如鍾理和本身不一定從事農耕，但基本上其妻鍾臺妹是典型的農婦，鍾理和本身也居住於農村，接觸的對象也以農民居多，紀錄家鄉的父老的作品是有其可信度的，這些作家的作品也可以納入「農民文學」的範疇。就「狹義」的定義，則是指那些具有農民相關身份的作家，諸如其家族先祖、父執輩、或妻族等，有實際的種田耕作經驗，而且能深入體會農民生活甘苦心酸種種心境的作家，他們寫作的作品，才是農民文學<sup>3</sup>，如吳晟、鄭煥、洪醒夫、宋澤萊、林雙不等作家。

董大中認為：「從理論上說：應該包括三方面內容，一是農民寫的文學，二

---

<sup>3</sup> 見石弘毅，《台灣農民小說的歷史考察》，第三章「日據時期的台灣農民小說」，成功大學中文研究所，1985年6月，頁9。

是寫農民的文學，三是寫給農民看的文學，但寫給農民看的文學，內容過於寬泛，難以具體界定，也就把他排除在外。而農民寫的文學，大都是寫農民的文學，因之所指的農民文學，跟過去所說農村題材文學意思相近。」<sup>4</sup>董氏對農民文學的界定比較接近石弘毅的廣義說法。

戴春足認為：「農民小說即以農民為描寫對象的小說；申言之，農民小說是那些直接間接、正面或側面反映台灣農民生活、農民與土地、農民抗爭事件，並或多或少觸及政府當局農業政策的小說。」<sup>5</sup>這種論述則是採用董大中的說法。筆者對這二種界定是認同的。

至於台灣「農民文學」則應是具有地域色彩，必須是描寫發生在台灣農村，而且是關於台灣的農村的人、事、物的文學作品，才能算是台灣農民文學。更具體的說，就是必須描寫台灣農民生活甘苦心境的文學作品，其中有詩、散文、小說、報導文學等形諸於文字的文學作品。

本篇論文所用以為研究對象的洪醒夫，雖然他不具備農民身分，但隨著父祖耕作的經驗，或自身的觀察所見，反映出家鄉農民的生活情事，作品呈現的是對生活過的農村做回憶式的書寫。他將父祖務農的生活經驗，以不同的角度寫入他的小說裡，具體的反映出當時的農民、農村社會、農村的生活風貌。

### 三、台灣農民小說的緣起

在文學作品中「小說」無疑是比較生動、通俗的文學形式，而且較能窺出當時的社會狀況，尤其是具有寫實色彩的小說作品，所反映的時代精神與生活現實面，不僅能讓歷史事實透過文學形式源遠流長，而且能吸引讀者的閱讀達到啓迪民智的功能。而「農民小說」在台灣文學發展而言是相當具有歷史意義的，因為台灣從封閉的農業社會轉變成開放型的工商社會，在轉型過程中，農村的經濟結構農民生活的境遇都會隨之產生深刻的變化，因此在新文學發展的過程中，農民

---

<sup>4</sup> 詳見董大中，〈農民文學：如何突進〉，中國大陸：《中華書報》，1998年12月30日。

<sup>5</sup> 戴春足，《七〇、八〇年代洪醒夫、林雙不、宋澤萊農民小說研究》，彰化師範大學國文研究所，2005年1月，頁3。

生活的這一創作領域是不可被忽略的。

一九二〇年代，受到台灣特殊的被殖民經驗背景的影響，當時的知識份子如陳炳、陳端明、甘文方等人皆強調文學應負有啓迪民智、改造社會的使命，並不應脫離於社會脈動之外；再則當時留學大陸的張我軍、黃呈聰、黃朝琴等人將五四精神宣揚於台灣，更點燃了台灣知識份子改革的理想。影響所及，在賴和、呂赫若、楊雲萍、楊逵、吳濁流等作家的作品中皆以寫實主義的精神，批判當時台灣社會種種的不平等現象，因而奠定台灣文學的寫實理論基礎。尤其是賴和發表的短篇小說〈一桿秤仔〉直接對日本帝國主義的反抗，揭發日本帝國主義在台灣的殖民機器—警察的惡行惡狀。

日據時期黃石輝在《伍人報》第九期至第十一期，發表了〈怎樣不提倡鄉土文學〉一文中很清楚的表達台灣文學應以寫實主義的立場：

你是台灣人，你頭戴台灣天，腳踏台灣地，眼睛所看到的是台灣的狀況，耳孔所聽見的是台灣的消息，時間所經歷的亦是台灣的經驗，嘴裡所說的亦是台灣的語言，所以你的那枝如椽健筆，生蕊的彩筆，亦應該去寫台灣的文學了。<sup>6</sup>

而日據時期的台灣社會普遍是農業社會，此時期的文學風格既是反殖民統治的批判寫實主義，因此農村中貧苦、無助，遭受殖民統治榨取與迫害的農民，自然成為作家筆下時常出現的主題，也因此有關農民生活的「寫實文學」成為日據時期台灣文學作家所關心的課題。

追溯台灣新文學的發展中，用現代小說的形式來紀錄、抒發農民生活的甘苦，最能反映當時真實的農民情況。其中，則以賴和先生所創作的〈一桿秤仔〉較早，這篇小說雖然有很強烈的民族意識色彩，但是以農民為主體，說明了文學的孕育和產生，總是以一定的社會發展總趨勢為它的根源。而後接踵而來的作家，像楊逵、蔡秋桐、張文環....等人，甚至戰後的鍾理和、黃春明、王禎和，

---

<sup>6</sup> 黃石輝，〈怎樣不提倡鄉土文學〉，本文原載於《伍人報》九至十一期，一九三〇年八月；轉引自廖毓文〈台灣文字改革運動史略〉，《台北文物》四卷一期，1995年5月，頁488。

和戰後第三代的農民小說作家洪醒夫、宋澤萊、林雙不等年輕一輩，他們都為台灣農民生活留下了真實的面貌，由此可知，農民小說紀錄台灣農民在各時代的生活面貌的傳統從未斷絕。

## 第二節 日據至戰後台灣農農村的概況（1895年—1990年）

### 一、日據時期至 50 年代的農業經濟景況：

#### （1）日據時期的農業經濟

1895 年，日本殖民政府佔領台灣以後，日本政府採行的是以「工業日本，農業台灣」為政策，各項農業措施的指導原則在於：早日停止日本國庫對台灣的補助，並在台灣增產糖米以供應日本國內的需求，由日本輸入工業消費品，目的在增加農產，可使日本人在台灣獲得更多農產品，取得經濟利益，以殖民地的農業開發方式，利用台灣高溫多雨的自然條件與廉價勞工，推動資本主義下的農業生產，配合民間產業資本投資的投入，推行近代化農業開發。

但是日據時代台灣土地所有權的分配卻很不平均。1900 年起日本總督府進行一次土地測量，精密的繪製地圖，使台灣有精確的地形圖，在這次的土地調查中，日本大資本家便從中乘機取得土地，於是大多數可耕田地，大多掌握在官府或地主手中。1920 年的土地調查資料顯示全台灣擁有一甲以下之所有戶數佔總戶數的 64%，而其所有面積僅佔耕地總面積的 15%，十甲以上的所有戶數僅佔 2.03%，而其所有耕作總面積卻高達 36%，可見土地分配不平均的狀態。當時的農民可分為有小康的自耕農、佃農、半耕農三種，其中以佃農和半自耕農，佔農民總人數的 60% 以上。

在上述的土地分配不平均的背景下，擁有土地已成為台灣農民的憧憬，但台灣人真正擁有農地的農民並不多，絕大多數的農民都是貧無立錐沒有土地的佃農，富裕的自耕農極為少見，當時的地主可說是依靠對貧農的剝削而存在，帶有寄生的性質，這種寄生有時是惡劣的強取豪奪，因此衍生出極為嚴重的農民問題。

#### （2）戰後初期—五 0 年代的農業經濟景況

台灣在戰後初期經濟結構仍然以農業發展為主，1949年國民政府播遷來台，當時台灣人口的組成份子絕大部分仍是屬於佃農，1951年政府公佈實施「三七五減租」，減輕了佃農的負擔，紓解了地主與佃農長期的緊張關係。1952年宣佈「公地放領」，創造了自耕農的階級；1953年公佈實施「耕者有其田」，改變了台灣農村的土地所有權的結構，經過這一連串的土地改革，土地的擁有權與日據時期相較，產生很大的變化，自耕農的地面積佔全省耕地的百分比，由1940年的55.88%提高到1956年的84.90%。自耕農佔全省總農戶比率由1948年的33.02%至1952年增為51.79%，1956年增為57.05%，1959年增為58.53%，佃農比率也逐年降低<sup>7</sup>。

值得注意的是，土地改革成功，土地所有權結構改變之後，顯著地加強了農民務農的意願，激起了農民高度的耕作意願，並投下可觀的財力，去購買農具、耕牛，農地的生產力大為提高<sup>8</sup>，提昇台灣農業成長率，土地改革的成功更有助於農民精神層面的提昇，農民有了自己的土地如同有了獨立人格，他們不再像日據時期，佃農常常需要仰承地主的鼻息，每季農作收成之後，無論豐收或是凶年都必須依約繳交地租，而且地租非常的高昂，高達農民收益的百分之六十至七十。除了地租之外，還有各種附加的地租，如碇地金、鐵租...<sup>9</sup>等制定，佃農並負有納稅的義務。而且佃農必須與地主維持良好關係，才可以獲得土地工作耕租權。

---

<sup>7</sup> 黃俊傑，〈光復後台灣的農業農村與農民：回顧與展望〉收入《台灣社會變遷與文化發展》（台北：中國論壇社出版），1985：頁237-296。

<sup>8</sup> 廖正宏、黃俊傑，《戰後台灣農民價值取向的轉變》，（台北：聯經出版事業公司）1992：頁34

<sup>9</sup> 這鐵租的意義是說，無論是凶年，或其他受著自然的災害、不可抗力的歉收等時，他都不管你三七二十一，甲當每年定要你七十石租谷，任你有怎樣充分的理由對他哀求你憐，他都不許你少缺分毫，一定要你通通如數完納，也不許你有一些濕的混著。（劍濤《阿牛的苦難》  
不管有收成或否，所約束的田租，無論如何，在地主方面，一粒也不讓你減少的，這樣的田，農民號為「鐵租」（徐玉書的《謀生》）

鐵租的理由，乃是田主和佃人契約每期是否有收成是不大關係田主的事，總是每期佃農定期要納租。（張慶堂《鮮血》）



他們認為有了自己的土地，將能改善自己的生活，使生活安定<sup>10</sup>。他們相信，只要努力耕種自己的田地，老天一定會眷顧他們的，更重要的是，所有的土地收益全歸屬於自己的。所以土地改革完成的台灣農村，農民是將務農當作一種生存的方式，而非主要的獲利手段。他們對土地有意種近乎宗教式的熱愛，有著濃厚的重農心態。他們生活雖然是窮困的，但他們都極少發出怨言，他們對土地都有強烈的認同感，相信只要把勞力灌入土地，一定會有開花結果的一天。這時期的農人根植於泥土之中，在天災頻仍時緊握鋤頭，向大地討生活。正是這種傳統農村文化所

孕育出來的安貧樂道、誠懇樸實的堅毅人格，互助的人際關係網絡，仍保留在五〇年代尚未受工業文明侵入的農村社會。

而這批自耕農階級也就成了安定台灣鄉村社會的中堅力量，日後在政經社會活動中扮演重要角色，這時期農業結構發展出的「農業意識」<sup>11</sup>是對土地的強烈認同感，並延伸出一種以農業為生活方式及目的的心態。土地是個人的根，是世代沿襲祖脈傳承的象徵，擁有土地便擁有財富、自主、尊嚴，因此絕不輕易出售土地甚至認為出售土地是極不光彩的事。

## 二、六〇年代—七〇年代的農業經濟景況：農業社會轉型到工業社會

大致說來，五〇年代初期台灣土地改革的成功，大部分的農民生活也得到了改善<sup>12</sup>，台灣農業也逐漸改變，農業生產力也大為提昇，成為六〇年代中期以後工業起飛的根本基礎，在這個基礎上才有可能出現一個「經濟奇蹟」。但是隨著「經濟奇蹟」的來臨，戰後四十年來台灣的社會經濟結構，卻經歷了脫胎換骨的

---

<sup>10</sup> 「民國 41 年底美國專家雷伯爾 (Arther Raper) 曾赴台灣省十六個鄉鎮農業社會經濟調查，……，有 85% 的認為佃農一旦取得土地，其生活將能改善，1% 認為將更困苦；3% 表示將無變更，而 11% 回答不知或無答覆。」引自廖正宏、黃俊傑《戰後台灣農民價值取向的轉變》，(台北：聯經出版事業公司) 1992.1，頁 36。

<sup>11</sup> 「農民意識」是指光復以來台灣農民經由他們務農的行動或言談中所顯露的對於農業的感受。廖正宏、黃俊傑《戰後台灣農民價值取向的轉變》，(台北：聯經出版事業公司) 1992.1，頁 30。

<sup>12</sup> 這些土地改革政策其實並未全面照顧到所有農民，根據 1954 年 1 月 9 日台灣省地政局的資料顯示，真正受惠的只有那些原本是佃農的 12 萬農民，至於原先連佃農也不是的村民，照舊身無寸土，成為最赤貧的一族。因而許多鄉土小說作家都描寫這權社會底層人物。參考呂興昌〈悲憫與超越—論洪醒夫小說的人道關懷〉，林武獻編《洪醒夫研究專輯》，彰化縣立文化中心，1994.6，頁 282。

轉變。

土地改革成功後，政府的農業政策取向是「以農業培養工業，以工業發展農業」為其根本取向，這是 1953 年政府為了爭取美援成立了「經濟安定委員會」所訂立的，此項計劃決定了日後台灣經濟成長的重要因素，因此，在這二十年當中農業政策的現象是將農業部門的剩餘和成長，轉移到非農業部門以培養工業發展，這種現象農經學者稱為「發展的擠壓」<sup>13</sup>。從一些統計數字我們可以窺見這種轉變的軌跡。例如，農業生產佔國內生產淨值的比率，從 1952 年的 35.9% ，至 1964 年降為 28.7% ，1972 年的 14.12% ，以至 1982 年降為 8.7% <sup>14</sup>，從以上的統計數字共同指出一項事實：戰後四十多年來，台灣已從過去靜態的農業社會過度到動態的工商社會。

從 1968 年開始，台灣農業的危機已很明顯地出現於幾種經濟指標中。從各項農業成長率或農業就業人口數而言，都有明顯的下降趨勢，擠壓是的農業政策逐漸出現負面的效應。史濟增就指出：

……在「以農業培養工業」的導向下，顯而易見的政策目標，大致不外開發農業資源，增加農業生產、改善國民營養、供應工業原料、拓展出口貿易等數端。其主要手段，概略來說就是生物性的技術革新，來提高農業生產力，創造大幅農業剩餘，然後再由政府運用租稅和低價量政策來吸取農業剩餘，以轉用於公共投資和工業部門的擴張。

結果，在產出方面，農業供應廉價的糧食和工業原料；在因素方面，農業提供了勞動和資金，甚至於疑耕地亦被工廠侵用；在市場方面，農村的購買力做了工業產品國內市場的有力支柱；在貿易方面，農產品和農產加工品的輸出能力成為工業發展初期購進機器設備所需外匯的主要來源。

<sup>13</sup> 廖正宏、黃俊傑；蕭新煌，《光復後台灣農業政策的演變》，台北：南港：中央研究院民族學研究所專刊乙種第十八號，1986：頁 53。

<sup>14</sup> 廖正宏，《人口遷移》台北：三民書局，1984，頁 245—268。

十多年下來是農業燃燒了自己，把原本黯淡無光的工業前途給照亮了！<sup>15</sup>當台灣締造「經濟奇蹟」，工業春天來臨的時候，也似乎是台灣農業走向黃昏的時候。

而上述這種以農養工的政策取向，在 1963 年得到初期的效果，陳希煌指出：

在 1963 年以前，農業生產的淨值一直是國家總生產淨值的主要部分，因此在經濟發展初期農業擔任推動經濟成長的角色；1963 年以後，工業生產的淨值首度超過農業生產的淨值，工業乃躍居經濟體系內的主要生產部門，農業退居次要地位。<sup>16</sup>

以工商外貿為主體的經濟發展，是近四十多年來台灣歷史發展中強有力的激流，在它強烈的沖激下台灣農業農村與農民，已不能再像過去一樣是靜止的浮！1960 年代中期以後農業與工業發展顯著不平衡，農業日趨沒落，成為「夕陽產業」。

### 三、八 0 年代之後的農村社會現象－解體、凋敝、怒吼

從各項數據的顯示，五期經建計畫實施下來，台灣農業面臨最艱困的時候（1953－1972），也就是說，二十年來擠壓式的農業政策已產生明顯的負面效果<sup>17</sup>，農業地區人口數大量外移，都市人口快速增加，農民所得入不敷出。台灣在經濟奇蹟下的表象後面卻隱藏的是困守於農村的老弱婦孺，受制於肥料價格的高居不下，產銷制度的不合理，中間商的剝削等等，共同烘托出台灣農村的衰敗現象。雖然政府從 1970 年就有開始重視農業的問題，陸陸續續頒布多項重要農業措施。但從 1970 年至 1985 年長達十六年間，政府及其提出的農業政策，事實上

<sup>15</sup> 史濟增，〈台灣農業發問題之重點檢討〉收於《台灣經濟發展方向極策略研討會論文集》台北：中央研究院經濟研究所，1976，頁 121。

<sup>16</sup> 陳希煌，《台灣農業經濟問題的探原》，〈自序〉，稻香文化公司，1988.10 初版

<sup>17</sup> 廖正宏、黃俊傑；蕭新煌《光復後台灣農業政策的演變》，台北：南港：中央研究院民族學研究所專刊乙種第十八號，1986，頁 69。

並沒有挽救農業發展上的危機。<sup>18</sup>

1981年農業持續衰退，政府重申不會因為工業發展而犧牲農業，1983年省主席李登輝先生喊出「建立八萬農業生力軍」的口號，但經過幾年，年壯的農民依然外流到都市，而固守農村卻是「八萬老弱殘兵」。

八〇年代的農業危機日益嚴重，農村已瀕臨破產的境地，農民苦不堪言，八〇年代之交的農業社會，受到外交、工商經濟等強大的刺激，已經到了無以為繼的地步。在此之前的農民性格保守，只是默默承受，一直到1987年政治結構開始鬆動，才見農民才走上街頭，爭取自身的權益。1980年代，在進口水果的打擊下，芒果傾倒入曾文溪，1970年代曾經壟斷日本市場的香蕉也被菲律賓所取代；加上美國蘋果大量進口，台灣農民的命脈不僅連根被拔除，甚至面臨被斬斷的命運，終於認命的農民發出了怒吼，在1987年12月8日，來自中台灣的果農齊聚立法院示威，抗議外國農產品進口政策，抗議事件越演越烈，農民高舉「農亡國亡」、「農政千古」等標語，這些抗議終於在1988年5月20日爆發嚴重的流血事件，即「520農民運動事件」。

### 第三節 台灣農民小說的變遷

#### 一、戰前農民小說的發展

日據時期的台灣社會是農民佔大多數的農村社會，這種情形一直延續到殖民階段的結束。

當一九二〇年新文學運動興起後，台灣作家開始嘗試以各種文學的形式來創作，其中小說的創作也是作家努力的方向，而題材方面，由於，此時期的新文學作家，大多數也來自廣大的農村，他們熟悉的情境，莫過於土地的景觀和農民一年四季耕稼的轉換，因此這也就成為他們寫作的題材。

而在一九三〇年代開始，日本殖民者加強對台灣的農業掠奪，以便把台灣變成擴軍備戰的南進基地。正視農民問題，表現農民在殖民主義與封建主義雙重的

---

<sup>18</sup> 蕭國和《台灣農業興衰四十年》，台北：自立晚報文化出版部，1987，頁41。

壓迫下的悲慘遭遇，成爲有使命感作家的關懷與呈現的焦點。因此，新文學作品中常出現的是農民悲歡離合的生活，表現日本帝國主義殘酷壓迫下的農民生活，地主壓榨剝削貧賤的農民爲主。新文學作家便確立以描寫貧苦無助，受迫害最烈的農民爲主幹的社會寫實風格，儘管他們創作的農民形象各有不同的性格，但是都以迫害、榨取爲本質的統治政權與維護自己財產不惜犧牲別人的地主、資本家爲主要控訴的對象，大量的揭露他們的惡行惡狀。農民從耕者無其田，必須忍受租田種地的「鐵租」剝削的悲慘現實，到災年走投無路、豐年仍然雙手空空的境遇，造成這種悲劇性的結果的主要原因，就是不合理的土地制度，壟斷與掠奪者的殖民經濟政策，以及地主、資本家和日警的殘酷壓榨所爲。

因此，日據時期的農民小說，所觸及的農村及農民，至少有幾大主題。「一是反映農民生活的貧苦與經濟的剝削。諸如：地主不斷提高地租，官方升高稅負，逼得佃農賣屋、賣牛、典妻、鬻子，甚至自盡，慘不堪言。二是凸顯農村女性的悲慘命運。三是譴責巡查作威作福、欺壓善良農民。四是解構日本殖民統治、揭發地主、土豪劣紳、資本家的劣跡醜行。」<sup>19</sup>我們從此時期的作品：賴和的〈一桿「稱仔」〉、〈豐作〉，吳希聖的〈豚〉，張深切的〈鴨母〉，楊守愚的〈決裂〉、〈升租〉、〈赤土與鮮血〉、〈生命的價值〉、〈凶年不免於死亡〉、〈醉〉、〈誰害了她〉，楊雲萍的〈黃昏的蔗園〉、〈秋菊的半生〉，林越峰的〈到城市去〉、〈好年光〉，劍濤的〈阿牛的苦難〉，張慶堂的〈鮮血〉、〈年關〉、〈老與死〉，馬木樞的〈西北雨〉，徐玉書的〈謀生〉，李國泰的〈細雨霏霏的一天〉、〈可憐的朋友〉，黃有才的〈淒慘譜〉，劉夢華的〈鬥〉，蔡愁洞的〈奪錦標〉、〈四兩土仔〉、〈新興的悲哀〉、〈理想鄉〉，呂赫若的〈牛車〉、〈廟庭〉、〈月夜〉、〈移溪〉、〈鴛鴦〉、〈暴風雨的故事〉，陳虛谷的〈他發財了〉、〈無處申冤〉、〈放炮〉……等作品中，可以對日據時期的農村經濟被剝削和農民貧苦的境遇生活有更深的了解。

## 二、戰後農民小說的發展

---

<sup>19</sup>石弘毅，《台灣農民小說的歷史考察—二〇~八〇年代》，國立成功大學歷史研究所碩士論文，1985年7月，頁38。

### (1) 戰後初期的農民小說回顧

1945年8月15日，日本宣佈無條件投降，9月1日，中國政府公佈《台灣行政長官公署組織大綱》，任命陳儀為台灣行政長官，9月2日，日本遞交投降書。10月25日盟國中國戰區台灣省受降儀式在台北市公會堂舉行。會後，台灣行政長官代表中國政府宣佈：自即日起，台灣及澎湖列島已正式重歸中國版圖，所有一切土地人民正式置於中國主權之下。

但是在台灣人民歡呼重返祖國懷抱的聲音還在迴響，「二、二八」的陰影又籠罩在頭上，1947年爆發了「二二八事件」。1947年4月20日，宣佈撤銷台灣長官公署，成立「台灣省政府」，陳誠擔任台灣省政府主席，同年5月20日，頒布「戒嚴令」，實行全台戒嚴，台灣人民又陷入另一種的劫難。

更不幸的是，在中國本土發生的國共戰爭，國民黨政府戰敗，在1949年冬天，國民政府逐漸由大陸撤退到台灣。國民政府的遷台，使台灣的歷史也進入一個非常時期。政治上推動「反共抗俄」的方針，除實施全省戒嚴外，更在1953年公佈了《戒嚴期間新聞報紙雜誌圖書管制辦法》，對台灣的出版、言論進行全面的管制，自此台灣文壇瀰漫著一股肅殺氛圍。

隨著1950年6月韓戰爆發，美國總統杜魯門改變過去「台灣在政治上地理上和戰略上都是中國的一部分」<sup>20</sup>的調門，宣稱：「台灣未來地位的決定必須等到太平洋安全的恢復，對日合約的簽訂或經由聯合國的考慮」。於是6月底就派遣第七艦隊協防台灣海峽，並於1954年簽訂台、美「共同防禦條約」，給予台灣大量的「美援」，將台灣是為防堵共產主義勢力南下的遠東戰略防線的基地。國民政府的政權在美國的協防之下暫時的穩定，接著就進行台灣島內社會主義思想及台共勢力的掃蕩，這就是五〇年代初期的「肅清」、「清共」政策，他對知識界造成史無前例的浩劫，對日後台灣文學發展上造成極端的扭曲的性格。

在這股白色恐怖的陰影下，五〇、六〇年代的台灣文壇，由於統治者的刻意

---

<sup>20</sup> 美國國務院特別命令第二十八號：《關於台灣的政策宣傳指示》。轉引自古繼堂，《台灣小說發展史》，文史哲出版社，1989年7月初版。

提倡形成一股「戰鬥文藝」的風潮。另一方面現代主義文學亦因應時代背景而大行其道。此時的台灣文學趨勢誠如葉石濤所言：「五〇年代的台灣文學趨勢不甚明瞭，唯一明白的是，這樣的言論箝制，一丁點創作自由也沒有的時代，產生不了任何反應台灣現實的文學。」<sup>21</sup>，此外，由於語言的轉換，也使台籍作家普遍遇到無法使用中文創作的困境。但在此「戰鬥文藝滿天飛」與現代主義盛行的時代中，仍有如鍾理和、鍾肇政、廖清秀等「跨越語言的一代」，彼此互相聯繫，用中文表達了對自己生長空間地域的關愛，留下許多鄉土味濃厚的作品，因而使「農民寫實文學」的火苗得以繼續傳承，這其中佼佼著首推鍾理和莫屬。

在鍾理和的〈故鄉〉四部中，主要是以描繪戰後初期台灣農村情況為主，對他描寫的旱災肆虐的農村，以及民生疾苦的情況，總會為之震驚。這是一九四六年（民國三十五年）理和先生返台，所看到的故鄉。《故鄉》裡的故鄉，滿目瘡痍，一片被乾旱蹂躪得面目全非的田野，一群吃蕃薯簽過日的親友，而愚昧迷信的農民，竟為了抗拒謠傳中，即將下降的「天火」的浩劫，瘋狂而愚蠢地放火燒掉辛苦栽培的山林果園，企圖將「天火」頂回.....。知識水準的低落使農民們做了許多現在看似迷信，而當時認為理所當然的事情。當鍾理和由原鄉回到臺灣後，恰好是戰後不久，是時臺灣農村元氣喪盡，加之風雨失調，先有水患淹沒田禾，次有旱災，連續二季不得蒔田，民不聊生，人心惶惶，因而謠言四起。農民幾近瘋狂地放火燒山，把希望寄託在神明身上，昔日機智、活潑、一道呼盧喝雉的夥伴，失落成「眼珠散漫無光，口角弛張而稍微歪曲著」、「有如一個白癡」，天災與人禍對農村的破壞是毀滅性的。〈故鄉〉四部將乾旱得已龜裂的大地子民，瘋狂、粗暴、失去理智、墮落的一面觀察得非常透徹，清晰地表達了這些驚狂地奔離土地、失去本性的農民的窘態。

《故鄉》之後，鍾理和更源源不斷地，將他埋藏在虛弱身軀裡的熱情，投注在生活於周遭的農民身上。在〈菸樓〉、〈阿遠〉、〈老樵夫〉、〈雨〉、〈做田〉.....

---

<sup>21</sup> 葉石濤，《一個台灣老朽作家的五〇年代》，前衛出版社，1991年9月，頁146。

等小說中，可看出農村社會走向工商經濟社會的變化。鍾理和創作的年代中，國民黨政府實施了三七五減租、公地放領、耕者有其田等影響農村甚劇的政策；另一方面台灣經濟結構在「以農業培養工業、以工業發展農業」的政策下，亦逐漸從以農業為主體的經濟體制轉向以工業為主體的經濟體制，臺灣的經濟起了變化，改變了樸素的臺灣農村的面貌，對臺灣農村影響自然是廣大而且深遠的。鍾理和的文學背景自然離不開這種大環境，因此，他的小說所反映出的農村問題也有一部份時代意義。臺灣實行土地改革後，在鍾理和的小說裡，描寫貧窮農民生活的地方很多，他毫不顧忌的寫出貧窮的農村生活，受物資缺乏困擾的許多善良的農民，卻仍勇敢地活下去，勇敢地掙扎。鍾理和關懷農民農村的態度始終沒有改變。

至於同時期的鄭煥的農民小說也有另一番特殊意義。鄭煥跟鍾理和生存的年代差不多，農林學校畢業的他，也實際從事農耕，所以早期的作品如〈餘暉〉，描寫農村的形形色色，往往具有他人不能及的專業眼光。彭瑞金說：

（鄭煥）是實際在泥土地裡從事耕作的農夫。這樣的經歷在戰後第一代作家中是獨一無二的，除了農業的專業知識外，更具備與泥土沒有距離的真切感受，這使得鄭煥的農民小說有著別人無法能及的深入。<sup>22</sup>

鍾肇政也曾說：

……描寫台灣農村的形形色色，鄭煥應該可穩坐第一把交椅。……在鄭煥筆下，我們可以看到很多種真實的農夫，他們一身牛騷味、汗臭、泥土臭，彷彿從鄭煥所寫的書的字裡行間撲向他們的面孔。

「不過他的小說也深受農村社會腳踏實地作風影響，幾乎篇篇都在頌揚人

---

<sup>22</sup> 彭瑞金，《瞄準台灣作家》，高雄：派色文化出版社，1992年，頁148。



生的光明面，老實卻不夠真實。」<sup>23</sup>

另外，他有一些篇章也涉及到臺灣土地改革中農民的態度，比較具有寫實的色彩，在年代背景上也包括了日據時期、戰後，一直到臺灣實施土地改革之後，這些作品基本上表達了人與土地交融的觀念，如〈長崗嶺的怪石〉、〈毒蛇坑的繼承者〉。

## (2) 六〇年代的農民小說回顧

鍾理和逝世後，鍾鐵民卻在一九六一年則承繼了他父親強烈的地方性性格，使得農民文學的傳承延伸到六〇年代，在當時臺灣農民文學一點也不盛行的環境裡，獨挑大樑，可謂意義重大。對於農村與農民生活的變遷，鍾鐵民是有深刻體會的，不僅因為他的母親鍾臺妹女士是典型的農民，他所成長的美濃也是十足的農村。觀察他早期的作品差不多都以農村、農婦為的生活為題材，例如〈夜獵〉、〈新生〉、〈阿憨伯〉、〈雄牛和土蜂〉、〈土牆〉、〈送行的人〉、都是他生活中熟稔的人與事，作品風格傾向描寫貧困窮苦人家，拖油瓶的子女、贅夫、長工、白癡、孤兒……等不幸的弱勢族群，也可以看出鍾鐵民作為作家出發點上的特質。不但在作品中出現的農民有他真實人生的照應，甚或農民的血液已倒流在他的靈魂中，農民生活的道德或價值取向很自然地顯現在他的人生觀照上。一九六九年結集的短篇小說集《菸田》收集了他六〇年代的重要創作。早期的小說如〈竹叢下的人家〉和〈菸田〉等也能清楚地描寫出農民生活的日常性。

鍾鐵民二十多年的創作，我們可以很明顯的看出他的取材絕大多數是農村人物，他告訴你鄉下人夫妻那種含蓄的愛如〈帳內人〉；「惡家官」如何虐待媳婦以至於媳婦最後服毒自殺，像〈送行的人〉他就是老老實實的記載農村社會裡三姑六婆的瑣事，或者他們因為性格的缺陷及愚昧而帶來貧窮的悲劇這些不起眼的事，都是鍾鐵民關懷的對象。因為他「持之以恆」的以農村人物為題材，雖然說是零零散散的人物素描，但把他的小說用串聯的方式來看，可說是一部台灣農村

---

<sup>23</sup> 彭瑞金，《台灣新文學運動 40 年》，春暉出版社，1997 年 8 月出版，頁 101。

的變遷史。

或許由於從事教職的關係，鍾鐵民對於農村的教職問題有了深刻的描述。我們可以看見鐵民先生已經將對農村的關懷轉向教育方面了。這是描寫農村的主題由日據時期的受壓迫到戰前的反映臺灣的天災人禍，進而更擴大對農村的關懷層面，人口的外流、農村的教職問題、土地的商品化、資本化，這些問題已不是日據以來的農村問題那麼單純了。當然，以鍾鐵民的背景，他對教育的觀察也是離不開農村的，這跟他的職業與生長環境有關。

六○年代的農民文學仍是屬於低潮期，除了鍾鐵民默默貢獻外，還有兩人值得一提：一是黃春明，一是王禎和。這兩位臺灣作家主要是以小人物為主要描述對象，農民只是其中之一，然而也由於他們的出現，使得七○年代的農民文學再次抬頭挺胸。

在六○年代的農民文學裡，黃春明是個非常重要的人物，尤其他與王禎和的出現，使得鍾鐵民等少數人對於農村與農民的創作顯得並不是那麼地孤獨、寂寞，雖然他並不是只以農民為刻畫對象。但是在影響力方面，顯然黃春明是大得多，當然也由於這些作家的搖旗吶喊，為七○年代的農民文學復興，奠下了雄厚的基礎與伏筆。農民，是黃春明的題材之一，黃春明的農民小說基本上來自於他親身感受過的農村及他所接觸過的真實人物為主要背景。我們可以看出這是寫實主義反映現實的歷史傳承，在那個沒有鄉土小說之名的時代，黃春明把他的小說定在自己所熟悉的農村人物及事物上，對於臺灣農民小說的發展史而言，有繼往開來的貢獻。

由黃春明刻畫農民的小說作品中，以《溺死一隻老貓》及《青番公的故事》較具代表性。《溺死一隻老貓》裡，我們看到了文明進入鄉村後，老一輩農民的反應。黃春明也刻畫了農民對土地的熱愛與執著，雖然土地的價值已經隨著時代的轉變而起了變化，但是青番公這個老農仍然對土地愛之如命。在《青番公的故事》裡，黃春明傳達了農民從苦難中鍛鍊出來的一種堅韌意識，從青番公的形象刻畫，黃春明對於鄉下人物還是給予相當溫馨的感情，我們不難從他對於都市人

物不留情地批評比較下體會出來。

王禎和關於農民的作品，發表於六〇年代中期的〈嫁妝一牛車〉，可以說是描述農民的代表性作品之一，是較具意義的。相對於農民與農村這方面的題材而言，王禎和小說筆下的農村人物也和黃春明一樣，反映出六〇年代臺灣由農業社會邁向工業化社會時期，若干未能察覺社會蛻變的農民內心的衝擊與矛盾，這些人物，一本其農業社會原有的儉樸生活，他們雖有勤奮工作的美德，卻不幸淪為貧苦無助的一群，像〈嫁妝一牛車〉裡的萬發，在農村生活的壓力下，只好睜一隻眼閉一隻眼讓老婆偷漢子。王禎和的作品為六〇年代臺灣農村仍處於貧窮，做了另一種說明與見證。對於這些時代輾轉下的農村小人物，王禎和的本意顯然是充滿悲憫與同情的，不過他卻以喜劇的技巧來反襯這些農民的愚蠢、可笑及卑微的一面。

### (3) 七〇、八〇年代農民小說的發展

七〇年代以來，台灣作家將焦點放在現在主義的文學技巧，他們的眼光始終未放在台灣日益破敗的農村，直到鄉土文學論戰帶動整個風潮後，刺激新生代的作家回頭看待農村、關心農民，有了新的覺醒。雖然在新一代的台灣作家中，刻意反映農村與農民生活的，不乏其人，但在小說創作方面，則以洪醒夫、宋澤萊、林雙不等年輕、新銳的作家較能夠反映現實台灣的農村，他們都是在都市生活一陣子後又回到農村，農村的破敗現象以及祖父母、父母的辛勞，讓他們有一番新的領悟，從而促使台灣農民文學的復甦，他們意氣煥發，群策群力地控訴資本主義化的台灣社會剝奪廣大農村，摧殘農村和農民，使得農村凋敝，農民無以維生。他們描述的農村及農民生活明顯地偏重時代變遷，工業化的衝擊下的農村困境為主要題材，但又有不同的關心層面及敘述。

以洪醒夫而言，他在台灣農文學史上是居於「承上啓下」的地位，他在世僅三十三年（1948—1982），從五〇年代至七〇年代，歷經反共文學、現代主義文學與鄉土文學的洗禮，洪醒夫雖未親自參與任何一類的思潮運動，但或多或少仍受到一些影響，洪醒夫說：

我自己並未想到要特別的「鄉土」一下，你要說是「鄉土」也可以，說他不是「鄉土」也可以。<sup>24</sup>

因此，與其說洪醒夫的農民小說受到「鄉土文學論戰」的影響，不如說他的農民小說是承襲自一九二〇年代台灣新文學運動以來寫實主義傳統。他成長於農村，在接受都市文明的洗禮後，再回到農村時，目睹農村的一切，便不得不反省農村的現象，即使他不是道地的農夫，但是農夫遺傳的性格畢竟還是天生存在的，於是在他的筆下理直氣壯地指陳農村被傷害的殘酷事實。他的小說是站在「農民的立場」，用知識分子的角度去看，認為農民有辦法靠自己的力量脫困，他用「同情悲憫」的筆調寫農民的生活困境，他的農民小說中充滿了人道的關懷，筆下的農村，仍是充滿貧窮、平靜、充斥各種迷信、宗教信仰的傳統農村，他的小說忠實地紀錄農村的種種生活面貌，有著時代的節奏脈動，獨到的寫作風格，呈現出當時的時代意義，可說是真正的寫出農民深層靈魂的農民小說家，但也因此少了一層深刻的批判與解決之道。

而宋澤萊是生長在農村的知識分子，他描寫七〇年代左右農村問題，具有相當的寫實色彩，他是有意地描寫台灣農村社會的變遷史貌，他用小說的方式來記錄這些社會真貌。他創作的農民小說中特別著眼於農村的諸多不平等、不合理現象及農村社會問題。他用小說紀錄並揭發農村的種種黑幕。他走出用「人道主義」的角度來看農民、同情農村，他走出從台灣新文學運動以來農民文學的傳統，對於貧窮弊病的農村，他用批判的角度來敘述，他希望用這一些批判的手法來敲醒、喚醒農民，只是這樣的寫法，就缺少對農民悲憫和同情。這是有別於洪醒夫用人道關懷來寫他小說筆下憨直、認命的農夫。誠如李喬說：

---

<sup>24</sup> 洪醒夫，〈〈從「黑面慶仔」至「田莊印象」〉—「田莊人」的旁白，報告作者處理此類題材的心情與態度〉，原刊 1997 年 3 月 5 日，《台灣日報》，收入林武獻編《洪醒夫研究集》，彰化：縣立文化中心，1994 年 6 月，頁 83。

宋澤萊的作品，固然辛辣重於溫柔，尖酸多過敦厚，但他畢竟是時代的產物，同時也是唯有比較開放的社會才能產生這種元氣充沛、理直氣壯而比較直接敘事的作品。宋澤萊是秉持中國古來文史一家意念的作家。從這個角度看此類作品的存在勿寧說是證明我們對自己有信心，更幸福、更光明的歲月是可以期待的。<sup>25</sup>

他在農業轉型為工業階段農村受的衝擊做明白地控訴：「……在這個農業和工業蛻變的社會裡，我們的決策者在犧牲一些孤苦的無告者，霸道的、沒有仁慈的、偏頗的法律沒有照顧一些受苦者，某些集團用盡一切手段來榨取廣大的低收入者，當決策者高喊經濟成長時，而經濟成長的骨子裡是什麼？」「……工業化逐漸在推行，但是我們的社會問題卻日益嚴重。我們所謂的經濟成長了，但對人的傷害愈大。我們人道並沒有跟著所謂經濟成長而成長。」（《變遷的牛眺灣》），由此可知，宋澤萊他的農民小說的寫作動機是基於一種對社會黑暗面的不平與憤慨。

以〈打牛瀆村系列〉的寫作而言，他站在知識分子的角度來看農民，指出的除了「農民的無助」之外，最重要指出了「農民的愚蠢」，是因為自相殘殺後、不能合作的結果，自己相互競爭，留給商人剝削的管道。這是有別於許多台灣農民小說家。對於這部作品，他說：

「後來我關注農村社會，我寫了一些農村問題是受到我的母親、伯母、嬸嬸還有農村裡許許多多婦女的感召，這也是我寫作〈打牛南村〉三部曲的小說背景。」<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> 壹闡提，1980年3月，p39〈書目書評〉83卷，（台北：書目書評出版社）

<sup>26</sup> 引自黃武忠，〈靈魂的搏動—從廖偉峻到宋澤萊的變奏與迴響〉，《台灣作家印象記》，眾文，頁274。

他試圖描寫農村小人物共同的悲歡情愁、貧賤與高貴、掙扎與沉淪，更重要的紀錄八〇年代以前的農村經濟社會狀況，他不向邪惡、虛偽、悲慘妥協，遇到不平的事，不要沉默不語，或把頭低下來，應該挺身而戰，他說：「我們殖民地的父老有著許多的委屈、痛苦要述說，那些心裡的話由於嘴巴的被堵而無法傳遞，而無法傳到每個人的耳中，一個作家正應該一字不差地將那些話記載下來」<sup>27</sup>，這正是他的文學作品中所要顯現出的社會良心。

而林雙不在 1982 年到 1983 年之間，寫下以農村題材為背景的 30 篇短篇小說，結集經過費心編排，出版時書名為《筍農林金樹—台灣島農村人物誌》，彭瑞金在評介中說：

作者有意藉人物的描寫網羅台灣社會縱、橫兩個切面的種種變貌。單獨看起來顯的孤零零的人物素描，固然略得單薄，全部串接起來，卻不難發現作者有介勾劃台灣歷史與現實的宏偉創作企圖。<sup>28</sup>

由此可知，林雙不創作此書絕非只是單純的「農村問題小說集」而已，而是「希望將來透過有計劃的安排、重寫，把他處理成一個長篇，除了能夠表現台灣農民優良特性之外，還能紀錄整個一百年來台灣農村的演變，這是我一直的希望。」<sup>29</sup>就整個小說內容而言，他把農村問題分為內部和外部問題，內部問題是農民自身欠缺知識匱乏的自身不足：貧窮（賣牛記、快樂的喪禮、滷蛋與父子、三兄弟的棒球夜晚、南孀婆的電冰箱）、信仰（三面慈娘）、養老（牛屎伯的新屋、火旺伯夫婦進城、罔市的今日與昨日、）、道德（慫面伯的心肝火）、土地感情（素月要買地、泰山斷指）、代溝（阿火孀的剋星、石頭伯仔選村長）等，外部問題則是政府犧牲農業發展工業的政策偏差：政治（柯鐵虎的抉擇、黃素小編年）、

---

<sup>27</sup> 參見宋澤萊，〈悲喜人間小書〉，《蓬萊誌異》序文，頁 22。

<sup>28</sup> 彭瑞金，〈1983 年的兩篇異色小說〉，自立晚報，1984 年 1 月 13 日。

<sup>29</sup> 此為林雙不的演講辭。見〈我的小說和我的人生〉，《最初的舞台》，台北：前衛出版社，民 75，初版。

貪污（闊嘴林的一天）、治安（清水的四十八刀、豬仔攻防戰）、法律（春成的賠命錢、義雄救父）、勞工權益（搶案發生之前）、農會商販剝削（筍農林金樹）、環保（老村長的最後決戰）等，林雙不不同於洪醒夫和宋澤萊之處，誠如謝淑如所說：「宋澤萊筆下歪曲後的農村景象，因為無法直接控訴當權者只好改以自嘲的方式；另外洪醒夫所寫的是較同情關懷角度為出發點，而至八〇年代的林雙不則較能大張旗鼓地為不義發聲。」<sup>30</sup>他不僅寫出農村問題、批判農村、農民、當政者，而且還提出解決問題的方法，那就是教育（第一道曙光）。可見林雙不是有企圖、有計劃的創作這一系列的農民小說。

農家出身的背景和責任感成為他創作這一系列農民小說的動力，這點和洪醒夫的創作背景是雷同的，誠如他在《台灣種田人》所說的：

…世代務農的人比較安土重遷，許多時候，他們寧願生活得清苦些，而安安定定的守住祖傳家園。可是，現在他們連這種最謙虛的心願都變成奢侈的渴望，終年辛勞卻無以為生，已經迫使大批大批原本屬於陽光屬於風雨屬於泥土的人湧向城市與工廠…他們原本留在鄉下的年邁爹娘吾人養、年幼子女乏人管教。長久的隔離與壓抑造成了某些人性格上不正常的轉換，是非與價值觀念濱於解體。…在鄉下，農會職員與肥料商勾結剝削農民…為這個貧窮而困乏的環境，為這群無助而沉默的人，我能夠做些什麼？<sup>31</sup>

因此，他直陳昔日農民小說家未敢直言批判農會等政府機關與政策做為寫作題材，希望讓有權利、有能力的人，能重新重視農民、了解農村現實上的困境，進而謀求改進，而在絕望之餘，他選擇擔起教育與喚醒的責任，從事教育的工作，這就是林雙不的農民小說。

---

<sup>30</sup> 謝淑如，〈試論台灣文學中農民形象的政治性格——以洪醒夫《吾土》、林雙不《筍農林金樹》及宋澤萊《打牛浦村—筓仔與貴仔的傳奇》為例〉，《台灣文藝》地 156 期，1996 年 8 月，頁 50—67。

<sup>31</sup> 林雙不，〈台灣種田人〉自序，台北：水芙蓉出版社，民 72，初版，頁 1—3。

#### 第四節 經濟轉型對農民小說的影響－復甦、式微

戰後農民文學逐漸沒落。當然整個大環境的影響也是主要的原因。戰後很明顯地是隨著臺灣經濟的起飛，「文學人口跟經濟成長恰成正比」，但在整體作家屬性中，關懷農村生活的作家反而減少了。換言之，「農民文學作家的數量恰與經濟發展成反比」。

七〇年代的社會經濟結構產生極大的變化，台灣的經濟結構在「以農業培養工業，以工業發展農業」的政策下，亦逐漸從以農業為經濟體系轉向以工業為體系的經濟體制，就在變遷的過程中農村急速凋零，社會產生了一股「回歸」的熱潮，此時期，知識份子擁抱人民、參與社會，造成這股回歸現實、回歸鄉土的熱流，觸動了寫實主義文學的復甦。此一延續著新文學運動崛起以來，重視社會現實，反映苦難人民生活為使命的文學傳統精神，也隨著七〇年代的時代腳步甦醒了。接受寫實主義徵召的七〇年代文學，強調了文學參與的態度，提出反映社會、反映現實、反映人生主張，並建立人道主義為基礎的反省文學。作家也開始將寫作觸角探入陰暗、被人遺忘的下層人的生活。農村小人物的描寫頓時吸引了廣大的讀者群。

彭瑞金在《台灣文學探索》中，將帝國主義的侵略、國內經濟的變動與鄉土文學三者之間的關係做了一個聯結：

進入七〇年代之前社會經濟的急遽變動，新興的下游加工業形成了廣大的新工人階級，他們不但取代了過去社會主要的農民，也逼使農民成為沒落的可憐角色，這個變動的激盪力激起中階層知識份子的良心悸動。而有了人道主義的道德振興運動，從而標榜良心的寫實文學，由良心激發他們來探究工農民的困境，而把砲口瞄準罪魁禍首－資本主義，在揪出資本主義背後的老闆－帝國主義，再由帝國主義生根的歷史去追查而到了現實政治結構，排除帝國主義侵略的障礙，因而有保釣愛國運動，因而有愛鄉



尋根熱，因而有抵抗帝國主義的民族意識，也因而有寫實的鄉土文學的發現。<sup>32</sup>

彭瑞金從社會經濟變動的角度著眼，層層推索出台灣鄉土文學的起源。由於這些內、外、主、客觀因素的累積，才得以孕育出以台灣鄉土為背景的鄉土文學興盛的條件，而寫實的鄉土文學也就成了七〇年代的時代精神。

初期，作家擺脫了知識份子自怨自艾、自戀的寫作取材方向，將觸鬚伸向所謂下階層的民眾世界——農村、工廠、鹽田、礦坑，寫農民、工人的生活，豎立所謂小人物取向的文學新指標，以生動、活潑、親切、感人的生活小故事，攻佔未泯的人道精神領域，取代頹廢、蒼白、虛無的現代主義流行風，自然回歸到台灣文學的本相面貌。

在七〇年代末期鄉土文學論戰時期裡，農民文學盛極一時，年輕的新銳作家，群策群力地控訴資本主義化的台灣社會剝削了廣大的農村，不但對農村沒有任何回饋，反而加深及摧殘農村和農民，使農村凋敝，農民無以為生。

這時期出現的宋澤萊的《打牛浦村》系列的小說，鍾鐵民的《約克夏的黃昏》，及八〇年代出現的林雙不《筍農林金樹》的鄉土文學作品中，出現了大量以個人生長故鄉作為投射背景，這是因為經濟型態與社會結構改變之後，美麗風土的消失，鄉村的沒落，文化價值觀的改變，在撩撥著見證這個變遷過程作家的情緒，於是以生長故鄉為中心，或企圖為消逝的故鄉留下一筆、或批判破壞純樸鄉土文明罪惡，除了抒發對將逝已逝的鄉土的濃情外，也藉著文學的想像特質重塑理想的農村烏托幫世界。

曾幾何時農民文學在台灣幾乎面臨絕跡，我們在眾多作品中已經看不到以農村和農民為主題的作品了，八〇年代的台灣社會已是高度工業化、資本化的消費性社會，人們生活的舞台背景由鄉村轉為都市，大部分人的生活已與農村斷了臍

---

<sup>32</sup> 彭瑞金，《台灣文學探索》，前衛出版社，1995年初版，頁270。

帶，農村對他們而言只是陌生，甚至是回憶的一部分而已。此時期「農民寫實文學」作品量銳減，正如葉石濤所言：

沮喪來自本土文學的逐漸衰退。在七〇年代中期確立了「台灣文學便是現實主義文學」的本土文學，歷經十多年的演變，產生了無數傑出作品以後，遇到政治、社會環境劇烈改變，終於受到商業主義的徹底摧毀而漸趨式微。這種式微反映在許多老一輩作家的輟筆不寫，以及描寫農民及農村的歷史性演變作品的稀少。……農民文學的式微，證明農業社會一去不返，以及過去台灣農民將務農看做是一種生活方式，而不是維生手段的堅定的重農信念的徹底毀滅。<sup>33</sup>

雖然仍有幾個成長於農村，求學或工作於城市的少數新生代作家，如洪醒夫、宋澤萊、林雙不、吳錦發，他們不約而同地在小說中描述農村的真實情況，希望能喚起有心的人注視農村的困境，控訴著農村被不合理的產銷制度剝削、農民無以維生的困境。可惜他們找不到支援或鼓舞他們的群眾，社會和時代背景。於是只好黯然地看著農村繼續走向衰亡之路。而九〇年代之後農民文學也幾乎已成絕響。

---

<sup>33</sup> 葉石濤，〈回顧八〇年代台灣文學〉，收入於《台灣文學困境》，高雄：派色文化，1992，頁33—34。

## 第四章 洪醒夫「農民小說」的創作背景探討

### 第一節 洪醒夫的成長背景

文學作品的風格與創作的時代、地域、文體、作家有著密不可分的關係，尤其作家的個人的才氣與情性，常常是決定作品風格的主要因素。因而要了解洪醒夫的農民小說的創作背景，其出生的家庭背景是不可忽略的一環。

洪醒夫原名洪媽從，民國三十八年十二月十日誕生於西台灣沿海的彰化縣二林鎮的一個小村落，村莊的四周都是台糖公司的甘蔗園，這個地方驚風走石，入冬後，冷颼颼的風總是夾著細細的飛沙走石，他在〈無賴〉這篇遺作中是如此的描述的：

在二林鎮的北邊，有一大片廣闊無邊的台灣糖業公司的甘蔗園，從鎮中心菜市場東北角，那條約莫六公尺寬，兩旁整齊種著木麻黃的柏油路一直向北，穿過那些甘蔗園，大約三公里的地方，有一個小小的農民村群，這村群包括三較具規模的村落和一些閒置田間的獨立農舍，其中以崁頂村最大，大約六七十戶人家；那個有六個班級的崁頂國民小學，便設在村子東邊的稻田中。此外，崁腳村和溪底寮都有二三十戶，三個村子相距不遠，彼此互通生息，往來密切。他們之中有很多人家還有親戚關係，加上孩子都在崁頂國民小學唸書，所以，另兩個村子的村民，便時時在崁頂村走動。

1

洪醒夫不但以他故鄉二林為背景，連地名也完全一樣，對此，康原在〈田莊作家〉一文中，提到洪醒夫的出身，也印證洪醒夫對二林的地理環境描寫應是事實。康原說：

---

<sup>1</sup> 〈無賴〉，發表於中國時報副刊，1982年8月9、10日。

原名洪媽從的洪醒夫，曾以司徒門的筆名寫詩，以馬叢的筆名發表小說。民國三十八年十二月十日出生在台灣沿海的彰化縣二林鎮的一個小村落，村落的四面都是台糖公司的甘蔗園，甘蔗園中有一排排木麻黃的防風林，這個地方飛沙走石，入冬以後，冷颼颼的風總是夾著細細的飛沙吹遍整個村落。他誕生在一個貧窮的農家裡，對於「窮」的體驗深刻，父母、叔叔、伯伯都不識字。世代務農，他必須在假日幫忙農事，農人生活心酸是他所熟悉的。<sup>2</sup>

誕生在一個傳統農業貧窮的農家的大家庭，世代務農，年幼時，在假日必須幫忙農事，農人生活的辛酸是他所熟悉的，他在散文〈童年印象〉一文中說

我們生活在一個大家庭裡，祖父健在，父輩兄弟六人，在我十三歲離家求學之時，家中人口家中大小人口總計二十有三，田約十甲，豬數十頭，鵝百餘隻，雞鴨無數，每餐進食，都開三桌，男人一桌，女人一桌，小孩一桌，掌廚的由母親與嬸嬸們輪流，每次二人，一輪半月，採購大抵由祖父負責，他是一家之主無所不管。……做飯的是一個大木桶，其他鍋盤碗灶都是特大號的，在我們村子裡，這種生活並沒有什麼特殊之處，因為有許多人家都是這樣子，一家三、四十口人也有兩三家。<sup>3</sup>

從上述這段話可以看出洪醒夫家族的人口數、耕作面積及家禽數量，也為四〇、五〇年代的台灣農村大家庭的面貌，留下珍貴的歷史性紀錄。根據黃武忠編《洪醒夫全集》時，曾多次至彰化二林鎮北平里訪談洪母及其親人，並為洪醒夫編了一份家族簡表，可得到印證<sup>4</sup>。

---

<sup>2</sup> 康原，〈田莊作家〉，收入林武獻編《洪醒夫研究專集》，彰化：彰化文化中心，1994年，頁10。

<sup>3</sup> 原刊《台灣新生報》1975年7月12日，收入《懷念那聲鑼》，號角出版社，1983年，本文引用黃武忠、阮美慧主編《洪醒夫全集—散文卷》，頁43—63。

<sup>4</sup> 見黃武忠《洪醒夫評傳》，聯經出版社，2004年10月，頁104—105，他說：從這份簡表看來

過去農業社會靠的是勞力，再加上傳統的觀念是多子多孫多福氣，在一般的農村中每個家庭幾乎都是生到不能生為止，因此家中的孩子眾多，食指浩繁，更加重家裡的負擔（筆者家庭即是一例），五〇、六〇年代的台灣農村生活本來就苦，加上洪醒夫的兄弟姊妹眾多，又都還小，家中能生產、賺錢養家的，只有這一對父母，當然生活更加貧困。尤其是在父執輩爲了醫治祖父母的肺病而變賣田地，到後來洪家只剩下幾分田地，祖父母相繼去世，父輩兄弟分了家各自營生之後，窮困更如影隨形地威脅他。洪醒夫家的「窮」，真是讓人難以想像。他的好友陳恆嘉說：

……至於寫出來的東西，無論如何就是自己的東西，如果自己認為不好，就不要發表，用別的名字騙得了自己嗎？我這樣說的時候，他（洪醒夫）都會說：「爲『銀兩』管不了那麼多了！」他一說爲了「銀兩」，我雖然心痛，雖然不以為然，卻也不能多說什麼了，他家的貧困，不！像他們家那樣貧困，實在很難叫人想像得到，也很難理解的。<sup>5</sup>

這種窮困的現象，即使洪醒夫後來在國小任教，有收入，賺錢可以貼補家用，但依然無多大改善。他在給隱地的信上說：

最近兩年，我的經濟狀況一直不美麗，有時家庭零用都要借貸，原因一則由於家母生病，二則舍弟弄個噴漆行讓人倒掉二十幾萬，我夫妻二人平日省吃簡用積存下來的一丁點兒，也全出去。……<sup>6</sup>

---

洪醒夫祖父育有二女兒，洪醒夫母親生了十男三女，其中三個男生送人。在此之前，到底洪醒夫有多少兄弟姊妹，一直未被弄清楚，有的說是兄弟姊妹共十人，有的說七個弟弟，三個妹妹，其中七弟送人，至目前爲止最正確的說是法洪醒夫共有九的（應是個的字）弟弟，三個妹妹，其中三個弟弟送人。

<sup>5</sup> 陳恆嘉，〈不許人間見白頭－懷醒夫兼介其遺著「懷念那鑼聲」〉，原刊《文訊月刊》，1976年8月，頁79。

<sup>6</sup> 隱地，〈田莊人洪醒夫〉原刊《中國時報》，1982年8月1日。

現實生活中所面對的貧窮，一直是洪醒夫揮之不去的一張黑影。王世勛說：

他有七個弟弟，三個妹妹，兩個多病的父母，大概三、四個月前他的啞弟被人撞斷了腿，花了十來萬的醫藥費，對方只給了四萬元，就不見蹤影，其他六萬都是他負擔起來。對某些人而言，六萬原是小數目，但對他這是大數目。這幾年他為二林家中的父母生病，弟弟娶妻，以及意外付出的錢相當可觀，他從無怨言，只是有時候難免會跟我這個老朋友吐吐苦水<sup>7</sup>

這種付出，雖然辛苦，但現實中的苦痛卻轉化成爲他日後在寫作上素材中的寬容與愛的因子。他在人間的三十三年的歲月裡，從學生到老師，從爲子到爲人父，角色幾經轉換，一路走來並不如一般人想像中的順暢，日子雖然窮困，卻是一路坦坦蕩蕩。

---

<sup>7</sup> 王世勛，〈七月的最後三天〉原刊《文學界》第四集，1982年10月25日，頁242。

## 第二節 洪醒夫創作的時代背景

洪醒夫三十年的歲月中，經歷五 0 年代、六 0 年代與七 0 年代，這三十年代的台灣經濟發展、政治發展與文學發展構成洪醒夫創作過程中的時代背景。

(一) 經濟方面：一九四九年國民政府遷台，實施土地改革，推動「三七五減租」、「公地放領」和「耕者有其田」，改變了地主的社會經濟地位，也造就出為數眾多的自耕農，促進五 0 年代台灣農業經濟的發展，一九六 0 年政府又試辦「農地重劃」，將原來崎零、狹小不適用於耕作的農地、辦理交換、分合，重新規劃灌溉、排水、農路等設施，以適應現代化農業的生產方式，便利於推動農耕機械化，使農產品產量大模提高改善農村經濟，同時又籌設加工區，吸引農業機械化之後過剩的農村勞力，以農業培養工業，對台灣六 0 年代後期到七 0 年代經濟起飛有相當的幫助，台灣也由農業社會過渡到工業社會。但農村卻因此遭到前所未有的衝擊。

(二) 在政治方面：四 0 年代的台灣經歷了「二二八事件」，接著國民政府播遷來台，台灣地區全面實施戒嚴同年六月實施「懲治叛亂條例」及「肅清匪諜條例」以肅清匪諜為名擴大為所謂的「白色恐怖」，全台頓時陷入恐怖肅殺的氛圍，人人自危，噤若寒蟬，一九七一年台灣退出聯合國，一九七二年中日斷交，一九七七年掀起「鄉土文學論戰」，同年十一月十九日爆發「中壢事件」，一九七九年中美斷交，同年十二月十日又爆發「美麗島事件」，林宅血案，這種政治氣氛下使得知識份子的思想自由受到極大的箝制。

(三) 在文學方面：戰後三十年，台灣島上的實際創作主流而言，大致可分為三個階段：

第一階段：五 0 年代文學—反共、懷鄉

標榜反共，鼓吹戰鬥的文學是五 0 年代台灣文壇的主流。為了配合政府政策「反共抗俄」、「反攻復國」的基本國策，多種倡導反共文藝戰鬥的團體相繼成立，其中以 1950 年 5 月由張道藩所成立的「中國文藝協會」最具影響力，幾乎網羅

當時台灣較有名望的文藝工作者，是這個階段最活躍的官方文藝團體。他舉辦各種文藝研習班，倡導推展軍中文藝運動，並在 1955 年正式提出「戰鬥文藝」的口號，再加上其他如「中國青年寫作協會」、「中國婦女寫作協會」等，官方可以說全面掌控當時的文藝活動。1950 年軍中將《軍中文摘》改為《軍中文藝》，作為發展軍中文藝的據點，接著又成立軍中電台、《青年戰士報》創刊等，逐步掀起國軍文藝運動熱潮。在官方與軍中兩相結合之下，反共戰鬥文藝一時盛行<sup>8</sup>。進而在五 0 年代文壇出現一個特殊現象—軍中作家活躍，包括朱西寧、司馬中原、段彩華、田原、姜穆、舒暢、張放、楊念慈等，都有一些作品表現反共的主題。

五 0 年代台灣文壇，來臺的第一代作家包辦了作者讀者與評論者的角色，報刊出版等媒體也大都是由大陸作家掌控，這時期大陸來台的作家為主要的創作群，大致有三種情況：一是服膺當局的「戰鬥文藝」，成為毫無生命的「反共八股」，二是以對大陸生活的懷念追思來排解飄落異鄉的濃郁愁悶。從中寄寓某種由於政治失落而引起複雜的情緒，作品中充滿懷鄉之情、憂國之思，題材頗多故國山河的眷念、戰亂流離的漂泊的描述；三是借助西方的現代主義，走進個人內心世界，以現代人孤寂荒漠的心靈困頓來寄寓對現代無奈和逃避。這三者都導致了文學對現實—尤其是台灣現實人生的脫離，而後發展為六 0 年代文學主導的現代主義。總括而論，這階段是以「大陸文化的回顧」為主流，而文學園地最活躍的是以軍中作家為多數，如司馬中原、姜貴、朱西寧、張拓蕪……等人，此時期被稱為「反共文學」。

總結五 0 年代的台灣文壇，反共戰鬥文藝幾乎佔了文學發展空間，然而除了少數傑出的作品外，大部分的作品是公式化的反共八股，正如彭瑞金在《台灣新文學運動四十年中》所言：「黃金般的台灣文學十年歲月被埋葬了。」

---

<sup>8</sup> 張堂錡，《現代小說概論》，台北：五南圖書公司，2003 年 9 月，頁 40。



## 第二階段：六 0 年代文學－存在、虛無

六 0 年代的文學是現代主義佔主流地位的時代。1960 年創刊的《現代文學》，正標誌著台灣現代主義文學的崛起，《現代文學》是由當時就讀於台大外文系的白先勇、王文興、陳若曦、歐陽子等人所創辦的，不僅內容上的虛無，而且在形式上的「西化」，有悖於中國文學的傳統精神，必然引起以現實和強調傳統為使命的鄉土文學的不滿和反抗。而主導台灣文壇的則由「反共文學」軍中作家轉到在台灣受教育的學院作家，尤其以大學的外文系居多，再加上國內大量翻譯西方文學作品與理論，以至於國內作家在作品的體裁和形式、主題、表現方式等，都受到西方現代主義強烈的影響，不斷的嘗試創新形式和技巧。在西潮的衝擊下西方的文學思潮與技巧大量「橫的移植」，代替「縱的繼承」，把西方存在主義、意識流、超現實主義等前衛文學意識形態和寫作技巧，透過刊物引進國內，一時風行。<sup>9</sup>

這批年輕人「向西方取經」的心理，以及嚴重西化傾向，主要是因為大陸三 0、四 0 年代的作品被禁，無法找到模仿的對象，又無法與這塊土地結合，只好吸收歐美現代文學潮流。他們正是於梨華所說的「沒有根的一代」，白先勇就曾指出，他們這些來台的第二代作家都有一種「無根與放逐」的共同意識。

除了無根，文壇上還充斥著放逐漂泊的思想。六 0 年代的台灣有崇洋媚外的集體心理，留學成爲一種熱潮，反應留學生生活的作品大爲流行，陳若曦、張系國、白先勇、聶華苓、於梨華等人都寫了不少這類的作品。

和當時文壇現代主義風行，全盤西化論喧天價響、漂泊無根成爲一時話題的主流形式相比，本土作家顯得孤單許多。鄉土文學作家在六 0 年代以來重新活躍，是鄉土文學思潮興起的基礎。五 0 年代本省籍作家面臨由日文寫作轉爲中文語言障礙，再加上二二八事件以來充斥的白色恐怖環境，本省籍作家多半沉寂噤聲，例如龍瑛宗潛於金融界，黃得時任台大教授走入學術界，吳濁流的小說作

---

<sup>9</sup> 同上註，頁 42。

品無處發表只好藏在書櫃中等。到了六〇年代困於語言障礙的日據時期作家，大致已跨越了語言的難關，而新一代在中文教育背景下成長起來的作家，也已陸續走向文壇，他們為鄉土文學的創作準備了豐沛的力量。

此時期包含了三個不同世代的家，首先是跨越語言障礙的戰後第一代作家，如鍾理和、鍾肇政、葉石濤、廖清秀、陳火泉、鄭煥、文心、施翠峰、張彥勛等。這些作家的成長背景都在日據時代，他們的創作也大多開始於日據末期或光復初期。除個別外，都是經過一段較長時間的停頓後，才在六〇年代以後得到承認或走向成熟。他們對於血泊斑斑的台灣坎坷的歷史遭遇，較之年輕一代有更多的切身體驗。他們關注台灣現實的作品，也往往深入到它的歷史層面，從而有較深的歷史感，同時也使這一時期的鄉土文學，與日據時期的鄉土文學精神上溝通起來。其次是戰後中文教育的背景下成長起來的第二代作家，如鄭清文、李喬、黃春明、陳映真、王禎和、王拓、楊青矗等，它們大都受過比較完整的中、高等教育，在六〇年代初期走向文學時也都曾接受過一段現代主義思潮的影響，並大致都在六〇年代後期到七〇年代對「西化」思潮的批判，回歸傳統和現實，走進自己創作的成熟階段。他們創作的作品關注點是當前台灣社會現實，雖然比起戰後第一代作家較少歷史回溯感（李喬例外），但對台灣在國際資本主義侵入下的現代都市社會及其對傳統農村經濟的吞噬，卻有著深刻的剖析。他們是這一時期鄉土文學思潮的代表和創作上的中堅力量。第三是日據時期的老一輩作家，如張文環、楊逵、龍瑛宗、黃得時、王詩琅、吳濁流、巫永福、林道衡、吳瀛等。他們這一時期的創作已經不多，但卻以其資望和影響參與各種活動，推動鄉土文學運動的開展，也以其對日據時代文學活動的回憶，弘揚著台灣文學的傳統精神。

### 第三階段：七〇年代文學－鄉土、人性

七〇年代，一直處於受壓制狀態的鄉土文學開始崛起。這一方面歸因於釣魚台事件、退出聯合國等外交上一連串的挫敗，使台灣社會開始文化反思運動，加上國內「黨外」勢力興起，對政治形成巨大衝擊，引發台灣社會內部結構性的變

化，也刺激了社會意識的覺醒，知識份子擁抱人民，參與社會，造成一股回歸現實，回歸土地的熱流，觸動了寫實主義文學的復甦，人的覺醒與本土意識的高揚，隨著台灣前途的思考而來，在尋根風潮下，重返寫實、回歸鄉土便成為大勢所趨。<sup>10</sup>此一延續著新文學運動崛起以來，重視社會現實，反映苦難人民生活為使命的文學傳統精神，也隨著七〇年代的腳步甦醒了。接受寫實主義徵召的七〇年代文學，強調文學參與的態度，提出文學反映社會，反映人生的主張，這種社會寫實的精神，如同中唐白居易提倡新樂府運動，主張「文章合為時而著，歌詩合為事而作」的文風。

七〇年代鄉土文學的重點，在於本土文化環境與條件的掌握：此時期的作品內容題材以反映台灣現實社會環境為主流，語言技巧有從絢爛歸於樸實的現象。這固然受到國際性文化尋根潮流的影響，同時在文學發展的趨勢上也是一種必然的轉變。<sup>11</sup>

七〇年代以「鄉土文學」為主流概括稱之，「鄉土文學」乃是以質樸的語言文字描述我們立足的土地上的人、事、物和種種現象。楊牧說：

六十年代的詩為中心的現代文學運動是對於一般所謂五十年代文學的反抗，而七十年代以小說的改革為主流的鄉土文學運動，則是對於六十年代文學的批評。<sup>12</sup>

鄉土文學興起，和兩次文學論爭有關。一次是 1973 年爆發的現代詩論戰，由唐文標撰文引發的現代派與鄉土派的激烈爭論，史稱「唐文標事件」。「回歸鄉土」的呼聲在這次論爭後日益高張。彭瑞金說：「這場論爭並未完全應和絕大部

---

<sup>10</sup> 同上註，頁 45。

<sup>11</sup> 聯副三十年文學大系編輯委員會，〈風雲三十年—三十年來中國現代文學之發展與聯副〉，收入於《聯合報三十年文學大系》，台北：聯合報社印行，1981 年 12 月，頁 3。

<sup>12</sup> 楊牧，〈文學論評序〉，收於聯副三十年文學大系編輯委員會編，《聯合報三十年文學大系評論卷五》，台北：聯合報社印行，1981 年 12 月，頁 37。

分本土作家的創作使命，卻也可以聲律和諧地唱出鄉土組曲。」<sup>13</sup>等到 1977 年至 1978 年的「鄉土文學論戰」時，現代派與鄉土又進行一場規模更大、人數更多、也更為激烈的決戰，而且這場論戰主要是發生在小說的領域。彭瑞金認為，經過這場論戰，「更證明鄉土寫作方向是正確的，給予本土作家經由迷惘中摸索而萌芽再生的本土意識文學極大的鼓勵，而帶來真正盛大的鄉土文學寫作潮。」<sup>14</sup>鄉土文學論戰發生前，七 0 年代的台灣小說趨向，是自然揉合了「鄉土主義」與現實主義雙管齊下的，至於支持鄉土主義的背後，結合了台灣精神、本土意識的覺醒，以及現實主義結合低階層民眾生活的弱勢族群意識，因此在延續六 0 年代崛起的主要的農民、工人、漁民文學之外，若干從七 0 年代邁步出發，開始學習的創作的作家，已經循著此一創作軌跡走來，所以，洪醒夫雖沒有參與其中的論戰，但也從模糊的鄉土、現實裡摸索到做為一個台灣作家的基本寫作方向，在文學論戰之後，他的創作題材幾乎是以家鄉的人物為主，而且創作背景是他生長的二林鄉下，緊緊扣住「土地與人民」的生活遭遇，社會蛻變及農村鄉下人的因應之道。這顯然是受到 1977 年的鄉土文學論戰的鼓舞，使他更堅持於農村寫實小說的創作。

王世勛在《懷念那聲鑼》一書前言中提到：

來自二林農村的洪醒夫，到台中市就讀中學，並且在這裡吸收了他最早的文學養分，於是對他早其作品那種情緒化傾向，強調作品所造成的氣氛，以及陰鬱的色調所呈現的，正是他在那個時期吸取了現代主義的餘緒的反應。<sup>15</sup>

從上述所言，我們大概可知洪醒夫雖然沒有直接經過現代主義洗禮，也沒有參與鄉土文學論戰，但他的作品中卻可以找到這兩大思潮的間接影響。

---

<sup>13</sup> 彭瑞金，《台灣新文學運動四十年》，高雄：春暉出版社，1998 年 11 月再版，頁 166。

<sup>14</sup> 同上註，頁 178。

<sup>15</sup> 王世勛，〈鑼聲若響〉前言，收入洪醒夫《懷念那聲鑼》，台北：號角出版社，1983 年 7 月 31 日，頁 5。

### 第三節 洪醒夫的創作觀探討

#### 一、同時期文友的影響

洪醒夫在他十五年的創作生涯裡，他的文學活動是非常活躍的，而且文友跨越老中青三代，在台中師專期間就認識了許多文壇新秀：如陌上桑，喬辛嘉（陳恆嘉）、蘇紹連、陳義芝、蕭新煌等人，他們共組詩社，共同創辦詩刊，共同擎起文學的大旗，對文學懷抱無比的熱誠，但真正促使他創作走向寫實的應該是楊逵、鍾肇政、鄭清文、和黃春明。

##### （一）楊逵的影響

1977 年的鄉土文學論戰，激起了整個文壇對於文學路線的思考，在文學論戰之前，他（洪醒夫）經常出入東海花園，與楊逵老先生談論文學在這個社會所扮演的角色，以及文學是否有、或者應該有其功能。<sup>16</sup> 這點可由王世勛的話來證明：

「除了文學，除了社會參與，楊逵與『田莊人』是一樣的，就是因為楊逵和洪醒夫所關懷的人是有如此高的重疊，性情又都豪爽天真，有時候是一樣的「烏托邦」，所以很容易契合。……有時候真懷念那段歲月，……只要一鍋燒酒雞，幾瓶米酒頭，就可以暢談古今，談說文學，論評時事，一起關懷，一起憤怒。雖說憂時局悲世事的人，永不會有真正的快樂可言，但是與知音相濡以沫，卻是更可珍貴。」<sup>17</sup>

而楊逵對洪醒夫影響，在他對楊逵的〈鵝媽媽出嫁〉的賞析更是顯露無疑：

楊逵是本省老作家之一，唯一在日據時代直接參與民族運動，被日警逮捕

---

<sup>16</sup> 同註 15。

<sup>17</sup> 見楊翠，〈懷念那鑼聲——訪利錦祥、王世勛談洪醒夫〉，收於林武憲編的《洪醒夫的研究專輯》，1984 年 6 月，頁 46—47。

十次之多，而始終寫作不輟的一位富於堅強抵抗精神的作家。「他作品具有強烈的社會意識，對統治者壓迫下的社會的不合理狀況、剝削者的嘴臉、靠攏者的走狗醜態，都毫不留情的刺以文學的利劍，他的作品緊緊扣住時代的脈搏，因此特別具有時代的意義，他勇於面對現實壓力、忍受痛苦的煎熬，是知識份子對時代的負責。」（林梵、楊達畫像）<sup>18</sup>

楊達承擔了日據下台灣同胞共同苦難的命運，以誠實的風格，樸實的結構，平實的筆觸，以其尖銳的抗議精神，發揚了被壓迫者不屈不撓的民族魂，他的小說充滿希望，瀰漫著一股堅毅的行動力量，可說是理想的民族主義與寫實主義者。<sup>19</sup>

是楊達這樣的「誠實的風格」、「樸實的結構」、「平實的筆觸」、「尖銳的抗議精神」的影響吧，洪醒夫的農民小說呈現的風格，就如同他借用〈林梵、楊達畫像〉評論楊達所呈現的具有「強烈的社會意識」，「對社會的不合理狀況」、「剝削者的嘴臉」刺以文學的劍，如〈扛〉中的趙跛腳父子、〈金樹坐在灶前〉中的禿頭李金開嘴臉描述，活跳跳的在呈現文字上。林梵說「楊達勇於面對現實壓力、忍受痛苦的煎熬，是知識份子對時代的負責。」不正是洪醒夫在受「貧窮」煎熬時創作上的自我期許嗎？他在〈談小說創作時〉說：

需要文學來撫慰我們民族受盡創傷的靈魂，需要文學來增進我們彼此之間的了解與愛，使眾多誠懇而剛強的生命，結合成為維持和平跟和諧的力量，共同邁進更美好的日子。對於一個負責任的作家來說，文學便是他的宗教，他將不惜一切犧牲，去擁抱他所關愛土地與人民<sup>20</sup>

<sup>18</sup> 洪醒夫，〈楊達「鵝媽媽出嫁」賞析〉，收入《洪醒夫研究專集》、《洪醒夫全集－評論卷》，（彰化：彰化縣文化局，2001年6月初版），頁135－136。

<sup>19</sup> 同上註：頁136。

<sup>20</sup> 洪醒夫，〈談小說創作〉，源於1982年5月在台中中山醫學院演講內容，王世勛整理，收入《懷念那鑼聲》（號角出版社，1983年）後又收入《洪醒夫研究專集》、《洪醒夫全集－評論卷》，（彰化：彰化縣文化局，2001年6月初版），頁97。

楊遠就是他學習的模樣，指引著他，他是創作路途的一位良師益友。

## （二）鍾肇政的影響

至於鍾肇政對於洪醒夫的影響，可從洪醒夫寄給鍾肇政的 52 封信簡中看出，洪醒夫在 1970 年因結識陌上桑，陌上桑佑把他介紹給鍾肇政。洪醒夫把作品寄給鍾肇政過目，根據《洪醒夫全集·書簡卷》的敘述：

…我是師專五年制三年的學生，…對寫作很有興趣，偶爾也發表一點不成熟的習作，只因乏人指教，以致進步很慢。現在我寄上幾篇習作，煩請抽空過目，並將缺點盡快告訴我，最好能指導我今後寫作的一個方向，我不知將如何感激您。……附上這篇東西，五十六年九月十六日台富「逆流」，…很盼望您能將您寶貴的指導連同我這幾篇習作一起寄回來，如果能夠刪改，或者在創作中的各節各篇註上您的評語，那是最好不過的。<sup>21</sup>

根據洪醒夫的作品繫年<sup>22</sup>，期間寄的作品應是〈逆流〉、〈打胎〉、〈瀟瀟風雨〉、〈飄〉、〈吞舟之魚〉……等早期的作品，一星期之後，他收到鍾肇政的信，信上對他提出嚴格的批評。鍾肇政認為洪醒夫的作品都大有疑問，並說他的一些想法相當年輕，嘴上無毛，說話不牢。這話帶給他很大的衝擊。他說：

我想上封信我所說的新舊是傳統與現代的意思，可是非但新舊不必分，就是傳統與現代也似乎不必分的很清楚，老是在新舊，傳統之中繞圈子，證明我嘴邊真的沒幾根毛。<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> 見洪醒夫〈洪醒夫致鍾肇政書信第一封信〉，收入《洪醒夫全集·書簡卷》彰化縣立文化中心，2001年6月，頁2。

<sup>22</sup> 見黃武忠《洪醒夫評傳》，聯合文學出版社，2004年10月，頁237—246。

<sup>23</sup> 同註21，頁4。

黃武忠在 1982 年夏天拜訪洪醒夫，洪醒夫告訴他結識鍾肇政的經過，及鍾肇政給他的種種指導，他說：

鍾老是個很受敬重的作家，接到信後，我看了好幾遍，然後想想鍾老告訴我的許多問題，領悟到文章好像不是這種寫法。這是我寫作上遇見的第一件大事，影響我很深刻。<sup>24</sup>

一直到 1972 年洪醒夫的〈跛腳天助和他的牛〉獲第四屆吳濁流文學獎佳作獎後，自此才堅定他的「農民小說」寫作的方向，1975 年〈扛〉再次獲得第四屆吳濁流文學獎佳作獎，他寄給鍾肇政的信中說：

…再看看自己的〈扛〉一遍，有一種感覺，本人被台文獎者所「害」頗深。大家都說我「起步甚高」、「頗受文壇矚目」等等，捧得我心虛，越發不敢寫，即使寫了，也越來越扭捏作態，以前有的那股靈銳之氣幾乎蕩然無存。…不發表作品誠然是好事，用記事簿之類的東西塗抹，不想給誰看，比較放心去寫，這也許是繼續我文學生命最好的方法了。<sup>25</sup>

越是得獎，越是感到心虛，這種心理感受，也只能向他指導最多的鍾肇政訴說。可見鍾肇政在他的寫作的歷程中對他的影響甚深。

### （三）鄭清文的影響

而另一個對他創作上有相當影響的是鄭清文，他認為：

鄭清文極端厭惡炫奇的字眼或富有色彩和音響的字句，他於字眼的選擇字

<sup>24</sup> 黃武忠〈市井人物的擁抱者－洪醒夫印象記〉原刊《聯合報》副刊 1982 年 8 月 9 日。收於收於林武憲編的《洪醒夫的研究專輯》，1984 年 6 月，頁 19。

<sup>25</sup> 同註 21，頁 25。



斟字酌顯的過敏，這往往導致他的小說缺乏些力量，缺乏顯活的映像。他這種對文字的誠實，也同樣表現在小說素材的取捨選擇和結構情節上。他的小說缺少引人入勝的情節，小說中的人物沒有特一的個性和駭人聽聞的異常行為，近視些富有普通常識的平平凡凡的人物，他紀錄了這些庸庸碌碌的人物在日常生活中遇到的瑣碎遭遇和反應，不過，往往人生的一些微不足道的挫折和蹉跎足以造成深刻的心理創傷和悲慘命運，這也是無可諱言的事實。鄭清文的小說缺乏英雄和吶喊，他企圖把平實的人生重塑於小說之中。<sup>26</sup>

鄭清文誠實的寫作態度，樸實的語言正是影響洪醒夫日後寫作的重要要素，他說：

影響我的不是鄭清文的作品風格，而是他的觀念。鄭清文是一個平實的人，甚至寫作文章也不喜歡濃厚的色彩，他（指鄭清文）說：「要寫一種實在的事，用實在的聲音把它寫出來就好。」鄭清文作品也相當含蓄，在文字方面，我自己時常想到鄭清文的原則。<sup>27</sup>

現實上的洪醒夫也是個平實的「田莊人」，他的小說創作，也正如鄭清文的原則——「用實在的聲音」把「實在的事」寫出來。他在《黑面慶仔》的序中說：

這些故事對別人也沒有什麼可能，也談不上文學價值，對我卻另有意義，我用平凡的文字把他寫下來，……<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> 黃武忠 阮美惠編，《洪醒夫全集—散文卷》，（彰化：彰化縣文化局，2001年6月初版），頁224。

<sup>27</sup> 同註24。

<sup>28</sup> 見〈黑面慶仔〉自序，《黑面慶仔》，（台北：爾雅出版社，1978年出版），後收入於《洪醒夫全集—散文卷》，（彰化：彰化縣文化局，2001年6月初版），頁165。

#### （四）黃春明的影響

黃春明對洪醒夫的影響是透過文學作品，洪醒夫應該說是黃春明鄉土小說的延續，在洪醒夫的農民小說作品裡處處可見黃春明的影子，如黃春明對鄉村老年人的題材，老人象徵著世代傳承間的經驗傳遞者，也是常扮演傳統的守護者，如在〈青番公的一生〉（1967年發表）中，七十多歲的青番公傳授阿明的智慧：包括了對土地、當農夫的深厚感情與堅持、對於防洪經驗（辨別大水將來的雲層知識、不可捕捉蘆啼鳥的禁忌）、習俗的維護（拜土地公、擲聖筊）……，〈甘庚伯的黃昏〉（1971年發表）中的甘庚伯，他認命卻仍寄希望於阿輝這一代，祖與孫老人與幼童正象徵薪傳，種田人家雖然被指定為農夫，不過對土地墾拓的肥沃紐帶關係在老伯輩的身上良好維繫著。老一輩要維護的是對行業的尊重，也是對文化的認知與感情，〈溺死一隻老貓〉中的一群老伯，其中79歲的阿盛伯即是代表人物（1967年發表），在洪醒夫的小說中的〈清水伯的晚年〉的清水伯，〈牛姑婆在黑暗中〉中的牛姑婆，〈吾土〉中馬水生的父母，〈父親大人〉的父親，所呈現的文字影像都有黃春明的味道。

黃春明筆下的小人物，在時代的變遷中有時顯的悲壯或荒謬，〈鑼〉中的憨欽仔，在生活潦倒時，仍堅持打鑼的行業，及它所象徵的舊時代的「響亮」，憨欽仔鑼與年輕人裝在三輪車上的擴大機（1969年發表），構成一個對比。在時代轉變中失去鑼聲的小鎮也使打鑼的失去生命的光彩，一個調適不良的角色勢必從舞台上退出，茄苳樹下的羅漢腳，何嘗不是迫於生計的一群，他們不得不從事一種古老的扛棺材的行業。黃春明的筆下帶著幾許悲憫，黃春明悲憫也只是無濟於事的感情而已。洪醒夫筆下的小人物何嘗不是如此！〈扛〉中的阿秉和茄苳樹下的羅漢腳有何不同，也是兼差扛棺材，扛到後來幾乎變成主業，「本來，扛大厝的人，都是臨時招募來的壯丁，據說待遇還相當不錯，但是這種事到底只合客串，不宜看它吃飯，做人總要有點人樣，所以不能常以此為業，更不能希望這個行業

『生意興隆』。」<sup>29</sup>〈豬哥旺仔〉中的旺仔從事種豬行業和熬欵仔打鑼，他們不合時宜的行業，也在不合他們的時代中結束。

黃春明的悲憫顯然比較照顧〈兒子大玩偶〉中的坤樹和〈看海的日子〉中的白梅，他們都曾從事卑賤而不下賤的行業，他們是生活在要設法活下去的變遷時代：大伯罵坤樹的廣告人是「沒出息的烏活」、白梅則是個妓女，就職業及從事者的人格言，卻是被認為「卑賤」，但並下流、下賤，不過在社會的角色認同中，卻被逼的在汗水中混著淚水而要活下去。坤樹及白梅靠著機會和意志掌握並改變自己的命運：坤樹的誠懇、打拼，在挫折中與妻相互鼓勵，終於讓它博得一份新的工作，夫婦終於「保有肚子裡」的小孩與阿龍未來的希望。而白梅在生下小孩，黃春明透過梅子的禱詞露出一點光芒：「我不相信我這樣的母親，這孩子將來就沒有希望。」雖然有些評論家說，黃春明這樣的小說是童話式的結局，不過在民國 56、57 年的社會轉變期間，黃春明式的希望總算是一種悲憫，是同一世代人的真實願望，而這願望洪醒夫讓它平實的實現。

洪醒夫的悲憫顯然比較照顧〈豬哥旺仔〉中旺仔，旺仔從事牽豬哥的行業，養活一家人，中間雖經歷過種豬被傷害的悲慘一幕，但旺仔改變種豬的送貨的方式，由徒步而牛車而三輪馬達車而小型貨車。最後是事業越做越大，種豬發展到十幾隻的規模，家庭和樂幸福。在文中最後洪醒夫說：

我知道他所從事的那個行業已經接近尾聲，馬上便會沒落下去，但我一點也不必替他們操心，豬隻的繁殖方式完全被人工授精取代之後，他們會在找到另外一條更為寬大的道路，即使泥濘滿道坎坷不平，他們也會把它走成自己希望的那個樣子，我相信他們有這樣的能力。<sup>30</sup>

<sup>29</sup>洪醒夫，〈扛〉，1975 年獲得第七屆吳濁流文學家佳作獎，收於《黑面慶仔》，台北：爾雅出版社，1978 年出版，頁 128。後又收入《洪醒夫全集—小說卷 3》，（彰化：彰化縣文化局，2001 年 6 月初版），頁 116。

<sup>30</sup>洪醒夫，〈豬哥旺仔〉，收於《黑面慶仔》，台北：爾雅出版社，1978 年出版，頁 51。後又收入《洪醒夫全集—小說卷 4》，（彰化：彰化縣文化局，2001 年 6 月初版），頁 231。

從以上的敘述可知，不論是楊逵、鄭清文、黃春明，從洪醒夫結識他們之後，是就教也好，討論作品也好，他們的意見或是作品帶都給他許許多多的衝擊，也帶給他很大的啓發，對他日後的創作應有相當的影響。

## 二、愛心、同情心、負責任的關懷

中國文學以「人」爲本，是「人」的表現，講人際之間的和諧之道，將生活週遭真切的感受，自然的表達出來，都以「鄉土情懷」爲依歸。作家創作所表達的是人的思想與情感，描寫民眾生活，紀錄社會的變遷，抒寫民眾的心聲與情懷，所以說：文學是生活的反映，社會的紀錄。而文學家透過對「鄉土的關懷」，提出社會問題，引導人民對土地的關懷與省思，激發生死與共的鄉土認同，培養血濃於水的生命情懷。

而鄉土小說就是一種關懷小說，作家以「人」的主體，對於他人的關懷，對於社會的關懷，經由文學語言符號系統表現出來。作家在創作時是隱性的透過整個作品形象地表現出來的。作家從自然人到文化人、社會人的過程，都會促使他們在構成作品時融合、加深其關懷。就文學創作者而言，他們藉由小說表達他的社會關懷，是扮演中介者、媒介者、參與實際的活動角色。

戰後世界局勢丕變、光復後台灣歷史地位的認定、以及國民政府嚴重挫敗後的再建設，使得台灣四十年來的社會變化加劇，因此促使城鄉人口、人才發生比較快速度的流動。而鄉土文學作家在這一波波流動潮中，自覺或不自覺地離開其代代相傳的土地，他們遷徙的途徑大多經由讀書、就業，不得不離開鄉土、或至少離開一段時間，無疑地，這一機會促使他們在一定的距離外重新回顧自己的鄉土及其人民，洪醒夫、宋澤萊、林雙不都曾一度離鄉就學、就業，如同王禎和、黃春明一樣，在離開土地之後，故鄉的人、事、物成爲他們創作的活水源頭。由於有著相近的出身，本應扮演相近的社會角色；而後卻因機會而改變命運，洪醒夫是如此，宋澤萊、林雙不亦如是：讀書、升學、做事成爲城市中的一分子。

洪醒夫從十八歲開始創作小說〈逆流〉，一直到三十三歲車禍喪生爲止，有

十五年創作時間，這期間雖然他追趕過現代主義的流行風潮，但出生彰化二林貧苦農家的洪醒夫，由於從小在農村長大，使他印象深刻，浮現腦海的都是一些故鄉農村的人、事、物。他想用「愛」紀錄這些台灣下層卑微的小人物，並藉由小說的創作表露小庶民的悲苦心酸，他說：

文學的表現也是愛的表現，人活著也因為愛：愛自己，愛親友，愛社會，愛民族，愛國家，愛萬事萬物。這種堅實的愛，使我們在土地上生根，並且奮鬥不已。也因為這樣，所有的憎惡、冤仇、哀傷、憤怒、責罵、不滿等等，都必須從愛出發，才有其可貴之處，才有其價值。<sup>31</sup>

利錦祥也說明他的創作動機，他說：

他對自己的期許相當高，……，他也常拿自己比擬杜斯妥也夫斯基，自稱為「司徒門洪醒夫斯基」，這不是他在自我標榜，而是一種期許，也就因為期望過高，相對的使他內心經常滋生無形而巨大的壓力，總希望真的能在文學裡頭走出一條花樹青青的道路來，用文來負載著社會改革的理想，所以他的創作態度是非常嚴謹的。我認為他對文學的期許與社會的改革的堅持事極其一致的，這樣的一致性，或者就可以說是他的文學的時代意義吧！他對文學創作的努力堅持，來自他對「人世關愛」，也來自他對不義的控訴，這是很貼近於一般市井小民的心靈的。<sup>32</sup>

也基於一個知識份子對社會有紀錄的責任，他意識到自己有書寫的權利與義務，在書寫的過程，紀錄生活成為他終生的使命，他說：

---

<sup>31</sup> 見洪醒夫，〈「大家文學選小說卷」後記〉，黃武忠、阮美慧主編《洪醒夫全集—散文卷》，頁171

<sup>32</sup> 見楊翠，〈懷念那聲鑼—訪利錦祥、王世勛談洪醒夫〉，《自由時報》，1983年8月1日。後收於林武獻編的《洪醒夫研究專輯》，彰化縣立文化中心，頁44。

……一個作家最重要的就是責任，他覺得對人類應該負有什麼樣的責任，就往往會寫出什麼樣的作品。……如果你要成為一個好的作家你先要學會負責任<sup>33</sup>

基於「同情心」，他將俄國大文豪杜斯妥也夫斯基當成景仰與認同的對象，杜斯妥也夫斯基曾說過：「俄國可以沒有我們而存在，但是我們不能沒有俄國而存在。」這句話讓作家更堅持的面對這塊生長的土地，以及生活於同一塊土地之上的人。他期願自己能如同他一般寫出庶民百姓的疾苦與憂樂。他說：

當作家，是一項非常痛苦的行業，他必須有與生俱來的稟賦，這個稟賦包括你在文學藝術上的技巧，以及你的心——同情心。還必須用盡心力，遠離世界上所有美好事物的誘惑，他必須有堅強的生命力，有說真話的勇氣。當一個寫作的人，往往要在漫漫長夜之中，受盡煎熬折磨，永遠跟貧窮為伍。<sup>34</sup>

在〈談小說創作時〉也說：

需要文學來撫慰我們民族受盡創傷的靈魂，需要文學來增進我們彼此之間的了解與愛，使眾多誠懇而剛強的生命，結合成為維持和平跟和諧的力量，共同邁進更美好的日子。對於一個負責任的作家來說，文學便是他的宗教，他將不惜一切犧牲，去擁抱他所關愛土地與人民。<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> 見〈從拒絕聯考說到當作家〉，《明道文藝》十二期，1977年3月1日。

<sup>34</sup> 洪醒夫，〈談小說創作〉，源於1982年5月在台中中山醫學院演講內容，王世勛整理，收入《懷念那聲鑼》（號角出版社，1983年），後又收入《洪醒夫研究專集》、《洪醒夫全集—評論卷》，（彰化：彰化縣文化局，2001年6月初版），頁95。

<sup>35</sup> 同上註，頁97

因為有「愛」、「負責任」、「同情」的心，在農村經過一連串的土地改革，台灣經濟從農業過渡到工商社會，卻也使農村遭受前所未有的衝擊，農村破敗，凋敝，年輕人口外流到都市，資本主義入侵農村，農民辛苦種植的農作物卻得不到應有的利潤，所以，洪醒夫要用小說刻劃生活於農村的田莊人，為這群終年辛苦的農村百姓的不公不義發聲，並為這段歷史作見證：

我在農村長大，以後到都市生活一段時日，這些生活就是我題材來源，尤其，我本身生活在農業社會與工業社會轉型的時期，我願意忠實的紀錄一些事，做這一階段的見證人。<sup>36</sup>

七〇年代開始，洪醒夫擺脫了現代主義的陰影，開始以寫實的手法刻劃早已深植在他腦海中的農村景象，由〈跛腳天助和他的牛〉（1972）開始，堅定捨棄現代主義的殘渣，走向描寫紮根於農村困苦的現實，企圖以筆寫下人間種種的不平與遺憾。鄭清文說：

我相信這是一種醒悟的過程。……一個只為自己找位置的人，將是永遠地圍限著自己。洪醒夫的改變是一種驚異，我似乎可以看到他將走出一條更寬闊、更遙遠的道路。<sup>37</sup>

洪醒夫在第一本書《黑面慶仔》的序中也說到：

我把近十年來斷斷續續寫下來的、自己比較喜歡的「台灣農村裡的幾個小人物或小故事」收集起來，希望或多或少描述一般農民生活內容，對事物

---

<sup>36</sup> 黃武忠，〈市井人物的擁抱者—洪醒夫印象記〉，原刊《聯合報》副刊，1982年8月9日。後收入林武獻編《洪醒夫研究專集》。

<sup>37</sup> 鄭清文，〈認真、辛苦、匆促的腳步—悼洪醒夫〉，《聯合報》副刊，1982年8月1日

的看法，以及他們刻苦耐勞奮勉不懈的精神。我自小與他們生活在一起，印象深刻，寫作時，他們的影像清晰的浮現出來，所以特別感到溫馨與親切。

這些故事對別人也沒有什麼可能，也談不上文學價值，對我卻另有意義，我用平凡的文字把他寫下來，想寫給我的妻子、兒女、以及以後的子孫看，希望他們不要忘了我們的來處，不管將來過的燦然或黯然，都不要忘記。

38

從這段自白，我們不難發現洪醒夫想替農民們做紀錄強烈的創作企圖心。顯然洪醒夫已經替自己在台灣文壇的薪傳上找到了著力點，對於這樣的創作歷程他曾經這樣的說道：

每個短篇的創作過程，……都事先有一個若有似有的影像，後來突然有個意念或一件偶發事件去觸發它，有的是事件本身就已經有了一個相當完整的故事骨架，後來衍生了意義再動手寫成篇章。<sup>39</sup>

懷抱著未來更有希望的期待，洪醒夫在他晚期的作品開始紀錄生活，成爲一位文字寫真者，利用文字刻劃生活於農村的田莊人，洪醒夫記錄了戰後二十年的農村風光，以及人物寫影，爲的是記載這些走過戰亂與窮敗的苦難生命，並紀念台灣這段艱難的轉型過程。他說：

故事的背景大部分在台灣光復的十幾、二十年內，那時一般農民的物質生

<sup>38</sup> 見〈黑面慶仔〉自序，《黑面慶仔》，（台北：爾雅出版社，1978年出版），後收入於《洪醒夫全集—散文卷》，（彰化：彰化縣文化局，2001年6月初版），頁165。

<sup>39</sup> 洪醒夫，〈從「黑面慶仔」到「田莊印象」—「田莊人」的旁白報告作者處理此類題材的心情及態度〉，原刊1979年3月5日《台灣日報》，收入林武獻編《洪醒夫研究專集》，彰化：彰化縣立文化中心，1994年4月6日，頁83。



活都比較匱乏，知識水準也比較低，生活壓力很大，再加上那些許多自古以來就輾轉相傳，他們也固執著去維護的愚昧觀念在那裡作祟，使他們更加窮困艱難，但他們畢竟誠懇、勇敢、強韌的生存下來，而且一代比一代活的更好，更有希望。<sup>40</sup>

此外，洪醒夫的紮根鄉土也繼承了自賴和、楊逵、鍾理和以降的文學寫實傳統薪傳。他是真正植根於農村農民而深入大地心臟。台灣作家來自農村農家的並不算少，只曉農事農技的很多，但是不能真正感受到來自大地氣息，並未真正了解和尊重農人農務，也就只能「消費」農民農業罷了。所以，鄭清文說：

洪醒夫的文學背景幾乎都是台灣中部的農村，他出生在農村，成長在農村，他有敏銳的感覺，更重要的有一枝銳利的筆。他的文學特點，便是他筆下栩栩如生的人物，那些人物雖然微不足道，卻是曾經生活在台灣的農村人物。這些人物曾經背負過台灣社會的苦難，也許社會有變遷，但這些人物將永遠活下去。<sup>41</sup>

來自農村、屬於農村、關懷農村、深寫農村，洪醒夫筆下的「田莊人」創作主要集中於《黑面慶仔》《田莊人》兩本著作中，約有十六篇的作品中是以農村作為作品主要抒發背景，他選擇了農村人、事、物，因為他自己就是農家出身，就在於他是出身於同一階層。如同王禎和所言：因為他們「就在我的周圍我的身邊一道過著相同的生活、一道呼吸著相同的空氣」；而「我跟他們過著相同的生活」、「我是他們的一份子」，因為親切、熟悉而寫出同是「小人物」的心。<sup>42</sup>黃春明也承認他開始寫是「他自己」，或是他最熟悉的人物和環境，因為他覺得這些熟

---

<sup>40</sup>見〈黑面慶仔〉自序，同註 38，頁 165。

<sup>41</sup> 鄭清文，〈認真、辛苦、匆促的腳步—悼洪醒夫〉，《聯合報》副刊，1982年8月1日。

<sup>42</sup> 王禎和小說集《三春記》的後記，有清楚的感言，台北：晨鐘出版社，1975年。

悉的身邊人物，「對他們和家鄉卻有一份說不出感情」<sup>43</sup>。可見一個真誠的作者總是會寫自己最貼近的生活經驗；雖然主題是農村，但是洪醒夫卻不只是一個紀錄者而已，他要更深沉地寫出他們生活的窮苦與艱難，以及他們生命力的勇敢與強韌<sup>44</sup>。

洪醒夫在其創作的歷程，可以說是「冷筆熱場」：「冷筆」是其表現形式，「熱場」是他的創作心靈，而後者是源於他對書寫對象的關懷與了解。<sup>45</sup>這點鄭清文有一段話十分貼近洪醒夫的創作動機：

洪醒夫雖然喜歡寫的冷漠，卻掩飾不住滿腔的熱情。看到一齣悲劇在上演，就不禁嘆息，由嘆息而流淚，由流淚而嚎啕大哭。他在流淚中拿起筆，並把眼淚擦乾。我們讀他的文章，有時會感覺到有點冷，那是因為它讓眼淚流向裡面。但他畢竟是個熱情的人，有時沒把眼淚擦乾，有時按捺不住，流到心裡的淚又倒流出來了。做為一個作家，這應該是優點呢？還是弱點呢？不管怎麼說，這都應該是洪醒夫的特點。

洪醒夫不是一個擅於掩飾的人。他不但喜歡寫自己所熟悉的事物，有時還進一步寫自己。<sup>46</sup>

由以上敘述我們可知，洪醒夫農民小說的創作動機是想在台灣工商的現代化發展過程中，將屬於農村的生活態度與價值體系，在隨著都市文明的發展而漸趨瓦解之際，透過小說作品將時代風貌完整的保留下來。而事實上，雖然他在人世間只有短短的三十三年，但是他的小說中卻真正保留了台灣在戰後一、二十年間，台灣農村土地與人民純樸的面貌。

<sup>43</sup> 黃春明，〈一個作者的卑鄙心靈〉，收於《我愛瑪莉》，台北：遠景出版社，1979年，頁177-200。

<sup>44</sup> 楊翠，〈懷念那鑼聲－訪利錦祥、王世勳〉，原刊《自由時報》1993年8月1日，後收入林武獻編《洪醒夫研究專集》，頁48。

<sup>45</sup> 楊翠〈漂泊的靈魂－論洪醒夫小說中所蘊含的「現代焦慮性」〉，收入《洪醒夫作品學術研討會論文集》，彰化縣文化局出版，2001年5月，頁68。

<sup>46</sup> 鄭清文，〈洪醒夫的《黑面慶仔》〉，收於《台灣文學的基點》，高雄：派色文化，1992年7月，頁11。

## 第五章 洪醒夫農民小說的主題分析—貧窮

### 第一節 洪醒夫農民小說主題—「貧窮」的界定

在傳統中國社會裡農民是社會的經濟基礎，但是他們的地位最多只能說差強人意一方面傳統的儒家學者和官員體認到農民在農業經濟中的重要角色，慨讚農民的偉大，並捧至僅次於仕紳的半貴族地位—士、「農」、工、商。在理想化的儒家世界中這些貧困卑微的勞苦農民和仕紳階級一樣受到尊重，因為他們重視傳統、和諧，而且對政府最忠誠。但是，這種正統的理論，只存在理論上而非現實上，而且幾乎沒有人相信它。農民從未享有儒家學者尊奉他們的崇高地位，而且現實與理想相反。戰國時的孟子在與當代的小國君主和貴族對話時，談到農民飽受虐政之苦：「凶年飢歲，子之民，老弱轉於溝壑，壯者散於四方者幾千人矣。」《孟子公孫丑下》。

除了居住城鎮中的商人、地主和高利貸債主的巧取豪奪外，連仕紳階級也是剝削農民的幫兇，使得農民失去抗搏天災或任何危機的本錢。賽珍珠對中國的農民的無力感下結論：「他們是一群沒有聲音的人，雖然他們佔了中國人口的五分之四。他們……受到地主的壓榨，政府的課稅，若能躲過飢荒和洪水之害才能生存下來。」<sup>1</sup>，從孟子到賽珍珠的時代，兩、三千年之間，似乎沒有多少改變。台灣的農民的處境又何嘗不是如此呢？從日據時期農民佔台灣人口的百分之八十，農民中百分之六十是沒有土地的佃農和自耕農，在這種情況下，日本殖民統治的橫徵暴斂和封建地主的剝削雙管齊下，無異是雙重枷鎖，大多數的民眾淪於農奴也不如的赤貧。戰後台灣雖然經過一連串的土地改革，自耕農是增加了，但是資本主義體系亦加速的形成，在繁榮喧囂的都市與廣大的農村裡，也逐漸形成了被富裕社會所唾棄的新的龐大「窮人」群落。當然這些新的「窮人」群不同於以往農業社會那些「窮苦」農民固定性或臨時性地流浪四處乞食（叫化子），他們雖不至於弄得飢餓難堪，而去追逐廟會的「狀元府」飽食幾天，但是他們窮苦

---

<sup>1</sup> 引自黃樹民，《林村的故事—1949 後中國農村變革》，張老師出版社，1994 年 4 月，前言。

的面貌更顯的複雜多元。

於是有了良知的台灣作家，便為廣大的窮人寫作，形成描寫窮人為主的文學，希望藉著文學能抒發窮人心中悲苦，希望失去憧憬的貧苦農民能重新激起生存的意願，努力向上。日據時代的作家是如此，洪醒夫亦是如此。葉石濤說：「文學本來是描寫人類生存的困境，困境不一定全部發生在窮人的身上。富人當然也有各種生活上的挫折、創傷與無奈。但是富人通常較能用他的財富和權勢去解決部分問題，多少禁得起打擊，可是窮人就不同，一旦生活陷於絕境，窮人多半只能坐以待斃，而且窮人受的苦難也較『多采多姿』。」<sup>2</sup>

「貧、弱、愚、私」可說是中國傳統農業社會的四大問題<sup>3</sup>，而「貧」是一切問題的根源，日據時代至七〇年代，整個台灣農村社會就構築成一個「貧窮」的世界，洪醒夫用深厚的人道主義關懷來描繪農村窮人的自尊與社會性的卑屈之間的心理衝突。以「貧窮」作為他「農民小說」書寫的主軸，挖掘農村因貧窮而連帶引發的各類社會問題及貧窮心理的情緒反應。而什麼是「貧窮」？洪醒夫農民小說中的小人物的貧窮指的又是哪方面的貧窮呢？唯有先釐清「貧窮」這個概念，我們才能將洪醒夫筆下的小人物的人格特質做一番「新」剖析。以下筆者將用社會學的觀點來界定洪醒夫筆下的「貧窮」現象。

貧窮是自古以來人們所不願面臨的現象，但在漫長的人類歷史中又是多數人所不能逃避的事實，至於何謂「貧窮」？「在某段時期或某些社會中，多數人可能消極的自得其樂，生活在維持基本需求的邊緣，稱之為『絕對貧窮』，也就是貧窮為「生計貧窮」，而在某時期，某些社會的多數人可能在生活基本生活上為不能達到較優勢生活而抱怨社會經濟資源分配不均等分配，稱之為「相對貧窮」，也就是貧窮為「社會資源不均等現象的貧窮」，「絕對貧窮」固然會威脅到一個人的生存條件，「相對貧窮」卻會令貧窮的人比非貧窮的人具有嚴重的心理

---

<sup>2</sup> 葉石濤，〈窮人文學〉，收於《台灣文學困境》，高雄：派色文化出版社，頁 67—68。

<sup>3</sup> 見廖正宏，〈農村問題〉，收於楊國樞編的《台灣社會問題》，台北：巨流出版社，2002 年 9 月，頁 301。

難題。」<sup>4</sup>歷來對貧窮的定義是不容易下定論的，但大部分的社會學家都同意這種分法。

一般而言，包括台灣地區在內的傳統中國的農業社會，除了官宦之家與少數大地主之外，絕大多數的農家百姓都過著儉樸、清寒、經濟差距不大的低水準生活。也因為生活在這樣匱乏經濟社會，在不充裕的經濟條件下，培養出中國農民勤儉的習性，也孕育了安貧樂道的社會價值觀，誠如林松齡教授所說：

貧窮這一名詞所顯示的社會現象似乎伴隨著人類社會生活的發展而長期的存在著。尤其在早期人類普遍存在的傳統匱乏經濟社會裡，貧窮更是多數家庭所經歷的現象。然而，當時一般人卻認為貧窮為一自然現象，將貧窮歸咎於命運而滋生安貧樂道、恬靜寡欲的社會價值觀。例如中國、印度、蘇聯，甚至西歐各國，事實上在二十世紀前已經經歷了好多世紀的貧窮，但卻很少感到貧窮是一個社會問題。<sup>5</sup>

這是因為大多數的傳統農業社會普遍存在著安貧樂道，知足保守，恬靜寡欲，悠然自得的社會價值。因此，雖然社會普遍貧窮，一般人尚能維持心理上的平衡，

---

<sup>4</sup>見林松齡，〈貧窮問題〉，他引用的「貧窮」界定是以 Robert K. Merto 以及 Robert A. Nisbet 的界定，收入楊國樞的《台灣社會問題》，台北：巨流出版社，2002年9月，頁301。

Dentler 所謂的絕對貧窮是指社會存在於缺乏物質的絕對水準下的狀況。生存於這種絕對貧窮社會的人們，將缺乏維持生活所必須的物質條件。這類貧窮多半是指飢荒、挨餓，以及衣食住的缺乏。(Dentler, 1967: 106-107)。

另外 H.P. Fairchild 在社會學辭典中對貧窮也下了定義，他說：「貧窮乃是一種狀況，及某個人，或某個家庭，或某個團體之生活標準在社會所認定的正常生活下，對於物品或各項服務缺乏情況甚為嚴重者。如不自該文化所認定正常收入來路之外，另供給資源，則必導致悲慘狀況。」(H.P. Fairchild, 1962: 227)。以上這些對貧窮概念的解釋均傾向於絕對貧窮的概念。

晚近社會學者對貧窮的概念以普遍從相對貧窮觀點來著手。如現代社會學辭典對貧窮的定義即為「貧窮為個人或一群人因長時期過著低水準的生活，以至於健康、士氣，或自尊逐漸損傷。貧窮一辭與社會的一般生活水準，財富的分配，地位系統或社會期待等等存在著相對的關係。」(Theodorson, 1972: 307)

Coleman 與 Cressey 認為：「一般研究貧窮的傳家學者，除了同意在以貧窮為標準廣泛缺乏生活必需品的絕對貧窮之概念外，窮人與富人比較下的相對位置是更形重要的。這些學者專家不僅藉物質、財貨來探查貧窮問題，同時也考慮窮人比其他週遭的人有較嚴重的心理上的難題。」

<sup>5</sup> 同上註，頁301-302。

窮人並不感到被其他人看輕或被大社會所孤立。

洪醒夫來自農村，從小在農村長大，一直到他去世前一天晚上，還愁容滿面地談起在農村多病而且貧窮的雙親，和因為貧窮而沒有受太多教育的九個兄弟姊妹。所以，黃武忠說：「洪醒夫一生在窮困中掙扎，所以他對『窮』有特別的領略和感受，他的小說篇章皆與『窮』有關係，其實卑微的市井小民與篤實的農民在社會中最明顯的特徵，就是『窮』。」<sup>6</sup>歷來研究者都認同這樣的觀點，藉助社會學的理論，我們應該說，洪醒夫農民小說的農村小人物的「貧窮」，可說是「絕對貧窮」與「相對貧窮」的揉和，不只是生計上的貧窮，也是社會資源不均等現象的貧窮，以下筆者將藉助文本來說明這種論點：

接觸洪醒夫小說最震撼的感受是，他筆下的「田莊人」大都是掙扎於困乏與匱缺的眾生，他們不只物質條件匱乏，而且常是生理構造殘缺，甚至心理機能不足的邊緣人，如〈半遂湖仔的黯然歲月〉中的「湖仔」是個：「歪嘴，跛右腳，雙手還要不停的顫抖。有時抖的激烈，有時輕微，右手無法握拳，左手稍好，卻也不靈光，四肢之中，只有左腳是健全的」<sup>7</sup>。而這樣的悲苦眾生絕非洪醒夫故作聳人聽聞的誇張敘述，而是光復二、三十年後台灣農村的普遍現象（筆者親眼所見所聞）。

以〈半遂湖仔的黯然歲月〉的湖仔而言，可以清楚地看出湖仔這個「田莊人」是如何在這種窮苦的困境中走向絕境。湖仔在他母親過世，剩下小他三歲的妹妹金枝相依為命。「金枝八歲就會煮飯，十歲開始做工，幫人摘豌豆、刨花生、割蔬菜。十五歲那年，加入村子裡專門替糖業公司採收甘蔗的工人班子裡，去修蔗莖。」<sup>8</sup>，湖仔則在自己的茅屋裡開設了規模小之又小的雜貨舖子，「一角一角的賣糖仔」，吃的是「甘藷籤配醃瓜仔」，顯現出她們生活條件的極度匱乏（絕對貧窮）。

---

<sup>6</sup> 黃武忠，〈論洪醒夫的小說〉，收於《親近台灣文學》，台北爾雅出版社，1995年3月10日，頁184。

<sup>7</sup> 見《洪醒夫全集—小說卷4》，（彰化：彰化縣文化局，2001年6月初版），頁233。

<sup>8</sup> 同上註，頁236。

生活的清苦與肢體的殘障之外，湖仔還得承受心靈的傷害，這一方面是來自無知孩子的捉弄，另一方面則是來自他為金枝招贅妹婿金條的橫逆欺凌甚至拳腳相加。湖仔的處境是符合貧窮的定義，不只是物質上的貧乏，心靈上也是匱乏的。

而〈扛〉中的阿秉的貧窮處境也是如此，阿秉因為賭氣而不願意替趙跛腳「扛大厝」，但他現實的環境呢？：洪醒夫是這樣的敘述的：

只有二分的薄田，沒有多少工作，也沒有多少收成，有時天氣不好，更是……；所以只得趕著去給大戶人家做工，橫直總要過日，不做工就沒有東西嚼著下肚，不做還能有什麼希望？有些人生來就鮮衣怒馬的，有些人卻只配屈手屈腳在泥水裡爬著（《全集—小說卷3》，頁118）

捱到自己父親過世那一年，日子還是很困難，借了債，哭腫了眼，看別人扛他出去，心裡想，好歹弄了一塊墓碑，雖不像樣，總算寫明姓氏名諱，對得住他了！

但沒過多久母親也去世兄弟三個竟連墓碑都立不起來那才真是欲哭無淚！……後來兩個胞弟都入贅給人家了，自己拼了老命簡簡陋陋討了一房醜妻，總算留得住香火。後來人嘴漸多，擔子越來越沉重，那些大嘴小嘴開開合合看了真叫人恐慌。（頁118）

這不只是生計上的貧窮，也是相對貧窮中所產生的嚴重心理問題。阿秉的這種悲慘情況在戰後的台灣是一種普遍現象。

〈神轎〉中的阿樹，對於淋了雨高燒不退的妹妹束手無策時，因此提議作法事問問神明的意見，請求指點，但是手頭上不寬裕是事實，連作一場法事的開銷都是金樹難以承受的負擔，在不放心摘些草藥煎熬著吃之下，金樹還是接受阿樹孀的建議，硬著頭皮向同是不富裕的村人阿六借貸作法事，洪醒夫是這樣寫的：

「我看我們作一場法事問問神明。」阿樹說

「好是好，可是，目前你知道我們有困難。」

「有困難也要作，我只有這個妹妹」阿樹說

「我知道，可是我們沒錢。」

「阿六哥昨天賣了三隻肥豬，多少可以借一點。」

「法事花費很大哪！」

「錢是身外之物，救人要緊。」

「我們可以去找醫生。」阿樹嬭說

「醫生都是唬人的，沒有神的威力。」

「先人打鼓有時差，神有時候也難免有錯。」

「不要冒犯神。」

「好吧！隨你怎麼做！」阿樹嬭嘆了一口氣。（《全集—小說卷2》，頁13）

除了這段敘述出阿秉的生計是艱困的外，又突顯窮人寧可相信鬼神，而不願意相信現代醫療的迷信心理。

洪醒夫又以另外一件事來加強阿秉的貧窮現狀及其迷信的心理問題：

這些日子運到衰微，媽祖宮邊的賽半仙說他家祖塋遭了水厄，一直沒有沒有足夠的金錢去整理整理，埋在地底下的祖先發脾氣了。阿樹燒了一把香拜了又拜：不是子孫不孝，無論如何也要湊出這筆錢的，請祖先多多庇祐。妹妹病好了後，三牲祭品，五果清茶，福金壽金，奉敬祖先多福多貴。阿樹把香插到香爐去。……滿肚子歉疚。命運多舛。由於生活上的窘迫怠慢了祖先這是十分難過的事。（頁14）

這是阿秉因為祖墳浸水無力修整，進而自責自己的無能而難過。這是對現世的困境的解脫導向寄望於死去的祖先，因為傳統的農村社會裡，貧窮被認為是自己的過失，是個人的命運與能力缺乏使然（相對貧窮）。



另外在〈金樹坐在灶前〉中的金樹，因為經濟狀況太差，又養了一大堆小孩，不得不將小孩送人養，金樹的夫妻思念阿猴心切而想去阿猴養父李金開家探視，在經過長路迢迢的路程，走到收養者李開金家，但卻遭來一頓的屈辱。金樹的處境有多糟呢？首先洪醒夫透過探視路上買東西來描述金樹的「窮」境及心理：

金樹看中一套紅白條紋的粗布衣褲，他拿起來摸了又摸，低聲問那一直站在角落冷眼旁觀的店員：「這個要多少錢？」

「十八元。」

「這麼貴！」金樹頗感驚奇地拿起來東看看西摸摸。

那店員的眼睛陡地一亮，人沒笑，眼睛在笑，她慢條斯理的，一個字一個字的，從鑲著兩顆閃亮金牙的嘴裏吐出這樣的話來：「你，以，為，十，八，塊，錢，可，以，蓋，一，座，大，房，子？」

金樹的臉在發燒。但她的女人並沒有注意到這些。她正熱衷於一套淺黃色的質料較好的童裝。她剛拿起來，店員的聲音就從鼻孔裏冒出來：「那個更貴，要三十塊錢。」

「我看，我們等一下再做決定。」金樹怯懦地說。

「隨你便！」店員的臉上下著霜，把聲音朝鼻孔擠。

女人依依不捨地放下手裏的衣服，跟金樹走出來。

「你怎麼好溜溜的，突然要走？」她問。

「他們是有錢人，有錢人都欺人太甚！」（《全集—小說卷3》，頁6—7）

這段對話，洪醒夫以細膩的筆觸，描寫金樹夫婦借了五十塊錢為兒子買禮物的一段過程，形象地表現出窮苦人家的苦況——（絕對貧窮），當金樹面對店員一副尖酸刻薄、看不起人的嘴臉時，也只能自卑、抱怨、吞忍這樣的鄙視，從而顯現出金樹的「窮」的心境與無奈（相對貧窮）。

對於加諸於金樹的羞辱、鄙視，從店員一直延伸到收養者李開金達到最高

點，金樹夫妻爲了省錢徒步走了兩小時路，到達收養他們小孩的家，口袋只剩下一塊錢，但是當她們找到李家表明只是純粹探望兒子時，卻引發收養者夫妻的鄙視與羞辱；李開金夫妻完全不能體察親生父母的自然親情，竟然誣爲前來敲詐勒索，對於金樹夫妻帶來的禮物—童裝及奶粉—更是嗤之以鼻，甚至拿出一千塊錢想要將他們打發，並聲言以後不准再來糾纏。看到兒子，兒子卻已怕生而不肯相認，心靈飽受創傷的金樹，經此刺激，全身血管不禁暴漲起來，將一千塊錢紙鈔撕碎，灑向禿頭李金開一頭一臉漂滿花花綠綠的碎片，表面上是盛怒的發洩與抗議，但此舉動作反而更凸顯金樹這對窮夫妻一無所有的悲苦困境，連最起碼的親情呼喚，也是如此的微弱無助（相對貧窮）。

從以上的討論可以看出洪醒夫筆下的「田莊」小人物幾乎都是「窮苦」的，不僅是物質上的貧窮（絕對貧窮），心理上也是貧窮的（相對貧窮）。洪醒夫農民小說可以看出，他筆下的「田莊」小人物，都是在現實無奈無告和匱乏之外，爲了維持最起碼的生活，是如何歷盡千辛萬苦，如何吞進無數血淚，和「貧窮」對抗這樣的情境，在他的小說裡是可以看到明顯的刻痕。

## 第二節 洪醒夫農民小說的主題－貧窮世界的描寫與構築

所謂「主題」，原指樂曲中的主旋律，用在文學的創作是指作品中所欲表現的中心思想。它如同一篇小說的靈魂，有它才有生命，，如果沒有主題人物塑造就失去了依據，凡是成功的小說，作者一定是透過小說的藝術形式，傳達出作者的人生思想、人生理念、生活感觸、生活境界或生命的意義，所謂「舉一綱而萬目張」。小說有主題有了主題就如同人出門有個目標、方向一般。一部優秀的小說，除必須依靠生動的人物形象和曲折故事情節來吸引讀者之外，還必須寄寓深刻的題旨，從而啓發讀者思考人生、認識人生。如同羅盤在《小說創作論》中所強調的：

主題是作品就是生命，作品的靈魂，作者所欲表達的思想意識情感。作品如果沒有主題，就像一艘沒有舵的船；隨波飄蕩在海上，豈能達到目的，駛到彼岸？……作品如沒有主題，也就等於作者沒有寫作的目的，一篇茫無目的的作品還能談什麼藝術成就！<sup>9</sup>

而洪醒夫在「農民小說」主題中所寄託的思想一個人的人生觀、哲學觀、社會觀等，也或多或少滲透其中了。顯然他的小說是能達到被認定是優秀小說這樣的境界。

洪醒夫在他的小說中串聯的主題就是「貧窮」，如〈金樹坐在灶前〉中的金樹因家中經濟無法負擔而將天猴送人養、像〈神轎〉中的阿樹，貧窮的連做法事的錢也得向剛賣小豬的阿六借貸等這些事情，其實都是由「貧窮」衍生出來的問題，而非如王菁琰的論文中所言，洪醒夫的小說有一、愛情。二教育觀。三、社會問題。四、家庭與親情。五、認真窮苦的田莊人。六、傳統信仰的否定與質疑。

---

<sup>9</sup> 羅盤，《小說創作論》，台北：東大圖書公司，1980年。

七、社會轉型所引起的問題。八、和土地有關的悲情等八大主題<sup>10</sup>，筆者認為這是有待商榷的，需要進一步釐清主題和問題的分別性質。

嘆只嘆得生在貧窮人家，嘆只嘆得生在飢寒交迫時，嘆只嘆得前生不知造什麼孽，嘆只嘆得命呀！……（《全集—小說卷3》，頁254）

這是洪醒夫描寫他四叔，「神情奧喪之時，便無聊地坐在門檻上、田埂間，燃一根煙在手上，眼神呆滯地哼唱起來，一副無可奈何的命定的淒涼。」<sup>11</sup>這是他四叔一生貧窮且又無力掙脫窮困的種種坎坷遭遇，有一種無語問蒼天的悲涼情境，洪醒夫在現實生活中所面對的貧窮，未免有著如同他「四叔」的悲涼遭遇，雖然他突破了各種困境成為家中唯一的讀書人、作家，但他始終與貧窮為伍，雖然他要改變窮困的能力比他的四叔強的許多，但是家無恆產，面對十幾個兄弟姊妹只靠一個人微薄的薪資，卻有很深的無力感，洪醒夫家中的窮困情境，不只是他一直揮之不去的一張黑影，在五〇、六〇年代同樣的農業社會裡的大家庭中，「貧窮」是大家共同的經驗。

由於家境一直處於貧窮，所以洪醒夫對「窮」的感受是特別的強烈，在《黑面慶仔》、《田莊人》小說中的農民幾乎都離不開「窮」的困境—並不完全是「貧賤」，在他的小說中的農村小人物，儘管是窮，但依舊保有中國農民「誠懇、勇敢、強韌」的性格。

台灣自從實施一連串的農業土地改革政策後，創造了一大部分有自有土地的自耕農，但並非所有農民都是「耕者有其田」的領有土地，事實上，根據一九五四年一月九日台灣省地政局所發表的資料顯示，真正受惠的農民只有十二萬多人，亦即那些受惠的農民，原本就具有佃農的身分，至於原先連佃農身分都不是的村民，照舊身無寸土，成為最赤貧的一族，（筆者家即是土地政策改革後依然

<sup>10</sup> 王菁琰，〈洪醒夫及其小說人物研究〉，高雄師範大學碩士論文，2003年，頁110—130。

<sup>11</sup> 同上註，頁21。

是無自有土地的佃農)，洪醒夫所描寫的「田莊人」很多即是這類殘喘於社會底層的不幸者，他描寫了這些人物，使我們注意起這些少數的弱勢族群。而且他筆下的農民十之八九幾乎都是「目不識丁」，因此對於窘迫貧苦的生活無力改善，這是戰後初期台灣農村的普遍現象。例如〈半遂湖仔的黯然歲月〉中的湖仔的父母除了草屋之外，只有一塊小菜園，完全靠做工維生，〈跛腳天助和他的牛〉中的天助，也是家無恆產，僅靠牛車運貨討生活（筆者家亦如此）；〈黑面慶仔〉中的慶仔，父親早逝，母親多病，但也在他十六歲時過世，所以從有能力工作開始，就一直做粗工過活；〈豬哥旺仔〉中的旺仔很早就替人做長工，後來被人招贅，妻家也是無田無產，所以只好「牽豬哥」度日子，〈扛〉中的阿秉，只有幾分薄田，無法養家活口，只好替人「扛大厝」賺取佣金，……。

這些掙扎於物質生活困乏中的人物，從洪醒夫的觀點看來，還可略分為兩種類型，一是掙扎之餘不勝負荷而束手無策，甚至以了斷殘生來解脫痛苦，如〈半遂湖仔的黯然歲月〉的湖仔等；一是憑著堅韌的生命力或無限的愛心，轉化悲苦的困境成為充滿希望的新生，如〈黑面慶仔〉中的慶仔，〈豬哥旺仔〉中的旺仔等，對於前者，洪醒夫在無奈中寄以悲憫；對於後者，則為身處逆境有所超越而雀躍不已。<sup>12</sup>

陳丹橘的論文說：「的確，洪醒夫是以他悲憫的胸懷同情這些小人物，他以不愠不火的平實語調，娓娓向你訴說『窮人』的世界，初次接觸你可能受到震撼，為他們抹一把心酸淚；但是，老調重彈的不停說窮三番二次地強調窮人的『傲骨』，同樣的話說多了就會使人『麻木』，就像過度的「同情」就會流於濫情，洪醒夫一以貫之的寫作風格、取材手法，明顯已陷入創作的瓶頸。」<sup>13</sup>持這種論調而批評洪醒夫是濫情，寫作風格陷入瓶頸，這是不了解洪醒夫創作的原始動機，更是不知人間「窮」滋味，為賦新詞情說「窮」的心態，洪醒夫對這些農村的

---

<sup>12</sup> 呂興昌，〈悲憫與超越－論洪醒夫小說的人道關懷〉，收入《洪醒夫研究專集》、《洪醒夫全集－評論卷》，（彰化：彰化縣文化局，2001年6月初版），頁287。

<sup>13</sup> 陳丹橘，〈戰後台灣農民小說的類型演變〉，清華大學中文研究所碩士論文，1996年7月。

小人物的描寫並不僅僅爲了抒發心中的同情，更重要的是要展現在困境中強烈的生存意志，「人」的最高意義。他的「田莊人」書寫視野主要是要透過這些農村小人物的事蹟，追索時代變遷中農村人物如何「安身」，他只是想在農村的卑微與窮敗中，尋找身爲「田莊人」的尊嚴，洪醒夫筆下撰寫的農村人物悲苦遭遇中，如，林大孀、阿樹、阿樹孀、金樹、金樹孀、阿樹太太、阿旺、馬水生、清水伯、父親等人都是台灣農村的縮影，他只是想透過這些小人物的訴說，把台灣農村的苦難與變遷深刻呈現出來。他說過自己只是「講古的人」<sup>14</sup>，講窮人家的故事，這當然也包括他自己、家庭的窮苦故事，對於改革、對於控訴，不在他寫作的議題裡，他要做的只是以農村人物的紀錄，爲讀者娓娓道來，他紀錄田庄人用小說的形式刻劃光復初期以迄七〇年代的農村變遷史。

洪醒夫小說中的小人物，幾乎都是貧窮，只是大貧、小貧之分別，因爲不同事件，而產生不同的「窮態」、「窮樣」。

如〈扛〉中的阿秉是窮到連父母親過世，出殯後連個墓碑都無法立。窮到大年初六大家都還在過新年，但水牛伯知道他的窮，需要這筆扛大厝的錢三百元，補貼家中的生計，所以不避諱地在過年期間找他談去替趙跛腳扛大厝的事。雖然藉著酒力在抗拒，但現實生活的壓力會逼得他，即使心中百般不願去替趙跛腳扛大厝，但藉著阿秉妻子的口說出他仍然會去的無奈。

〈金樹坐在灶前〉中的金樹事窮到連想要去看送人當養子的阿猴路費和替買禮物的錢，都得向阿六孀借貸，在買奶粉衣服表現出錙銖必較的窘樣，爲了省下車錢，寧可走二小時的路途而感到沾沾自喜，而天鼠更異想天開的想搭飛機遭遇空難，獲得賠償費來改善家庭的窮境。真是令人心酸啊！

〈僵局〉中的張友財是屬於小貧的，兒子水木與女兒素芬都在都市工作，賺的錢會寄回家給父母，但素芬要出嫁時，張友財仍得向人舉債，才能讓出嫁時素芬的嫁妝不顯得寒酸。

---

<sup>14</sup> 見蕭蕭，〈懷念洪醒夫——一個充滿農夫性格的田庄人〉，《台灣日報》，1982年8月9日，第八版。

〈神轎〉中的阿樹更是窮到連祖墳泡在水裡，都無能為力整理，妹妹生病想做一場法事的錢都是向同是貧窮卻剛賣小豬的阿六借用的。

〈黑面慶仔〉中的慶仔更是貧無立錐之地，帶著兒子和一個得瘋病的女兒阿麗靠著做粗工的微薄收入過活，在阿麗生產後的第三天後，想給阿麗補補身子，所能找到東西，竟也只是兩顆雞蛋弄點麻油煎一煎將就著吃。

〈吾土〉中的馬家在一連串的土地改革政策中獲得二十幾甲的土地，可謂富甲一方，但為了替父母治病，在短短的兩年之間，土地幾乎賣光，連最後二十幾口賴以維生的一甲多地也要賣掉，生活的困境真是令人不敢想像。

〈豬哥旺仔〉中旺仔是窮，在他長大後給菜花招贅，但菜花家無田無產，身體又不好，家裡貧窮，養家活口全靠豬哥旺仔，也因此在他年近三十時，為了追捕一隻逃出豬欄的小豬，急切之間被一株刺竹刺中，因為醫生說那很嚴重要花很多錢醫治，而且不一定醫得好，所以旺仔選擇用草藥敷治，導致後來眼瞎。

〈半遂湖仔的黯然歲月〉中湖仔和金枝這對苦難的兄妹更是窮，家徒四壁，湖仔又是半身不遂，照顧他的母親也在他十八歲時撒手人寰，逼的湖仔為了謀生開了一家小雜貨舖，但這似乎是他厄運的開始，村裡小孩子對他的捉弄，甚至後來為了傳家中的香火，替金枝招贅進來的丈夫金條，對他更是百般凌辱，最後這可憐的人竟然用自殺想要喚起無賴的的良知，真叫人心酸。

〈牛姑婆站在黑暗中〉中的牛姑婆也是窮，丈夫過世後也未改嫁，獨立撫養四個孩子長大成人，其間生火的辛苦不言而喻。大兒子因家窮無力娶妻，給人招贅，二兒子雖然有個名媒正娶的媳婦，但自己遊手好閒不務正業，把妻兒拖累的異常淒慘，更別說照顧牛姑婆，老三蓋了三間簡陋的茅屋，但平時見面也沒有什麼話說，唯一讓牛姑婆得意的小兒子黑狗，遠在基隆擺麵攤子，偶而寄錢給他，成為他炫耀的事。這種窮是循環的窮，無窮盡的籠罩著這個家庭。

〈跛腳天助和他的牛〉中的天助更是「窮」，家無產完全靠牛車維持一家大大小小六七口的生活，當他的腿被牛車弄壞後，想改行開雜貨舖，為了籌措資金決定將他的牛賣掉。更不幸的是老牛在一次的工作中累垮了，維持全家生計的支

柱頓時垮了，代表天助垮了，這一家的生活也垮了。

其他小說的人物處境幾乎都是窮，〈父親大人〉中的父親，〈四叔〉中四叔，〈清水伯的晚年〉中的清水伯等等，顯然洪醒夫對於窮人的「窮心」，「窮相」感受特別的深刻，如果不是親身經歷過這般「窮困」是無法將「窮人」的心理，是無法透過文字把這一幕幕淒慘、卑微的心理描述的歷歷在目，洪醒夫是如何構築那張揮之不去的「貧窮」黑網？以下將從 1、從小說人物外形來描寫貧窮。2、透過場景來描寫貧窮。3、從小說中人物之間的對話來描述貧窮 4、從敘事語言來傳達貧窮四方面來探討分析：

#### 一、從小說人物外形來描寫貧窮

洪醒夫透過小說人物外形敘述表現出，小說中人物的「窮相」。

阿旺神色慌張地趕到鎮上來，兩隻腳上的爛泥巴猶未洗去，他赤著上身只著一條寬鬆異常的底褲，頭上戴著草笠早就開花了，如果站著不動你會以為他是一個稻草人。（〈僵局〉《全集—小說卷 3》，頁 146）

輝仔嫂是個可憐的單薄的老婦，佝著背，跛著腳，細受的首長抓著柺杖在醫院來回走動〈頁 149〉

這是從作者的眼中來描寫阿旺穿著和輝仔嫂的外表形象來說明他的「窮相」。

有一天黃昏，我去探望他們，我看到天助跪在牛舍裡新鋪就的稻草上，一張扭曲的臉偎在牛的脊背上，鬍鬚已經好久沒刮了；他枯瘦的雙手緊緊地抱著牛的軀體，嘴裡念念有詞的；一對遲緩呆滯的眼光四楞楞地望著牛的耳朵。（〈跛腳天助和他的牛〉《全集—小說卷 2》，頁 192）

這是從作者描寫天助被生活壓垮的的臉孔和神情。



他看見她踩在碎石路上那雙終年不穿鞋子的大腳，有許多密密緻緻的皺紋沿著腳背往上延伸。經年累月為風霜所侵蝕的，她那張斑斑駁駁的臉面，此刻竟也稀奇的泛著一抹淡淡的蘋菓紅。（〈金樹坐在灶前〉《全集—小說卷3》，頁2）

這是透過金樹對她妻子的描述，顯示出的「窮相」。金樹的「窮相」則是由天鼠的眼中所見來描述

夜深了，風還是呼呼吹個不停。……坐在灶前，灶坑裡的火舌胡亂翻捲著，照見他那污黑斑朽的臉面，火光把他的身影拖的很長，那個大頭顱的黑影子，被曲折起來，壓在部滿蜘蛛網的牆壁和屋梁之間。（頁19—20）

出生在這樣的家庭，……又是要命的長子，天鼠必須承受許多人無法了解的強烈生活壓迫，父母終年操勞，還不足以換取弟妹溫飽，五十不到的人，其視也茫茫，髮也蒼蒼，其齒牙也動搖，其背也駝，背後還拖著一群嗷嗷待哺的，逼的你連歇口氣的機會都沒有。（頁24）

這是透過天鼠的觀察，描述眼中的父母親被生活壓垮的身軀與臉孔。來突顯金樹家的「窮相」。

黑面慶仔的臉，油黑發亮，在光線映照之下，變成一種奇特的兇猛的樣相，看了叫人心寒（〈黑面慶仔〉《全集—小說卷3》，頁198）

這一張黑臉是經年累月在熾熱的太陽光底下所織就出來的「窮相」。

瑞新伯有一把舊胡琴，時常在黃昏裡見他坐在小屋前藤椅上，咿呀呀搖著琴，沙啞的唱歌。細細尖尖的眼睛眯起來，身體乾瘦，牙齒掉了好幾顆。

通常只有他家裡那隻老黃土狗，趴在藤椅邊，做他唯一聽眾。（〈瑞新伯〉  
《全集—小說卷3》，頁185）

……他一手拖著藤椅，一手搖著一把漂亮的紙扇，懶洋洋地從屋裡走出來，只穿一條內褲，我看到他下垂的肚皮，黑褐色的乳頭，和多皺紋且佈滿褐色斑點的鬆弛的皮膚。……（頁188）

這是作者為瑞新伯在天橋上乞食的窮相做鋪排。

有一個秋天的黃昏，我低頭走過台中火車站的天橋，突然有個十分熟悉的聲音拉住我的腳步，循聲望去，叫我驚嚇的不知如何是好！我看到瑞新伯了，他蓬頭垢面坐在天橋上，衣衫髒破的無法形容，他右腳膝蓋處還用骯髒的紗布結結實實的網綁著，裡邊架著映硬硬的約莫是小紙片之類的東西，好像還敷上石膏的。臉上架著墨鏡，面前擺一個舊飯盒，裡頭靈零散散有些鏰幣。……（頁192）

作者透過自己親眼目睹的景象，簡直不敢相信平時在村里衣衫光鮮亮麗、總經理身份的瑞新伯，竟是這副「乞食的窮相」。

四叔那個長相，實在不體面，灰黑的臉，細眼塌鼻，眼腳老是兩泡黃眼屎，因為長期嚼食檳榔的緣故，生就是一張血盆大口，兩排黃黑淌油的髒牙齒，尖頭尖耳，細脖子，走起路來兩隻細眯的眼睛老是看著一雙終年不穿襪的大腳板，彷彿地上隨時有錢可撿似的，在加上衣衫隨便，經常是破汗衫，粗布花衣，長可及膝的短內褲，更顯的一無是處（〈四叔〉《全集—小說卷3》，頁244）

還好四叔穿了一條乾淨的長褲一件新買的汗衫還沒有隨便到穿灰衣及膝短內褲上城市來的地步可是頭上卻戴了一頂已經開花的斗笠……（頁

這是從作者眼中所描繪的四叔「窮苦」形象，雖然穿著已不同於鄉下，但戴在頭上開花的斗笠，仍是他「窮苦」鮮明的標誌。

……而天氣，總是寒冷的，只記得風在屋外呼呼的吹，灶坑裡的火光照亮他那張飽經風霜的臉，也把他那細瘦微駝的身體照成極為碩大的影子，那影子被曲折起來，覆壓在廚房的草捲堆上、牆上，以及部分垂掛著些許蜘蛛網的天花板上。（〈父親大人〉《全集—小說卷4》，頁206）

這是作者眼中父親窮苦的形象。只有透過細心的觀察，才能傳神的將窮人的形象，透過文字影像生動的傳達。

而豬哥旺仔的「窮相」，洪醒夫是這樣描寫的：

那時旺仔約莫四十歲，大大的頭，黑炭臉，除了獨眼之外，五官還算端正，身材短小精悍，走起路來抬頭挺胸，一雙光裸的腳板結結實實踩下去，叫人覺得路上那些碎石子都會被他踩成粉末。

他衣衫穿的髒破，時常帶一頂舊斗笠，手裡哪一根細竹棍子，肩上扛一柄尿杓，把他僅有的一隻高大雄健的黑毛豬趕來趕去，……（〈豬哥旺仔〉《全集—小說卷4》，頁220）

這是洪醒夫對豬哥旺仔的窮相描寫，而「黑炭臉」、「光裸的腳板」、「衣衫穿的髒破」、「舊斗笠」都成了旺仔的窮苦形象標誌。

〈半遂湖仔的黯然歲月〉中湖仔這個苦命人，洪醒夫說是他最忍心甚至不敢去回想的，從湖仔的外貌來看：

歪嘴，跛右腳，雙手還要不停的顫抖。有時抖的激烈，有時輕微，右手無法握拳，左手稍好，卻也不靈光，四肢之中，只有左腳是健全的。（《全集—小說卷4》，頁233）

湖仔是個半身不遂的殘缺者，一直是個一個被傷害的角色，註定就是個悲劇人物，即使他開一家雜貨舖想要自力更生，養活自己，卻也成為他另一個受屈辱的開始。

……我才知道他穿一身黑衣服，他常常穿高領粗布黑長衫，粗布黑長褲，難怪在黑暗中只看到臉和手掌。（〈牛姑婆站在黑暗中〉《全集—小說卷4》頁286）

牛姑婆慣長穿著粗布製成的唐山衫，黑色的或是暗灰的，終年如此，在我們村仔裡已成為一個特別的形象。（頁294）

這是洪醒夫在小說中，兩處對這個年輕就守寡的牛姑婆的形象描寫，沒有花衣服，終年慣長穿著粗布製成黑色的或是暗灰的的唐山衫。

阿旺、輝仔嫂、跛腳天助、金樹、瑞新伯、四叔、父親、豬哥旺仔、半遂湖仔、牛姑婆等，這些小人物的窮苦形象是洪醒夫著墨較多。

## 二、透過場景來描寫貧窮

王國維在《人間詞話》中說：「一切景語皆情語」，景物在文學作品中，很少只是點綴作用，舉凡傑出的作品，其對場景的描寫總是別具匠心。而洪醒夫在他的小說中正是透過場景來傳達農村小人物貧窮的畫面，強化貧窮的主題思想，烘托人物貧窮的形象，創造貧窮的氛圍意象。

1. 這家醫院設備真差真差演話劇的道具恐怕要比他們的設備還多（〈僵局〉《全集—小說卷3》，頁152）

2. 廚房裡乾草捲成一座小山，小山前擺一條長板凳，板凳上一碟小魚干，一碟花生米，半碗蛋花湯。(〈扛〉《全集—小說卷3》，頁126)
3. 他(水牛伯)呆呆的看著低矮的廚房屋，頂屋頂上是灰暗的，瓦片下邊的樑柱是竹搭的，樑柱下面有三五個蜘蛛網，有的完好，有的已經殘破，殘破的蜘蛛網的蛛絲垂成一束，像一條細繩子，懸在那裡微微飄動。(頁128)
4. 牛舍是由粗陋的木麻黃樹幹蓋成的屋頂以蔗葉鋪就……(〈跛腳天助和他的牛〉《全集—小說卷2》，頁192)
- 5……他們坐在那裡，讓灶坑裡的火舌胡亂地翻捲，照耀著兩張尷尬的面容。天鼠從小店裡弄來一瓶米酒，還「奢侈」地炒了一些花生米，父子兩人如此這般地對酌起來。冬夜裡，狂風在屋外放肆著叫嘯著，整間廚房幾乎被撼動起來(〈金樹坐在灶前〉《全集—小說卷3》，頁28—29)
6. 這是一式三間的簡陋房舍，泥土牆壁，刺竹棟樑，茅草屋頂，屋頂上再覆蓋鉛皮，房子低矮而幽暗，三面是稻田，門口左側一條小路與外面牛車路相通，房子後面一片小小刺竹林，林後才有人家。(〈黑面慶仔〉《全集—小說卷3》，頁202)

以上是從場景上來敘述洪醒夫農民小說的「貧窮」世界的模樣。

### 三、從小說中人物之間的對話來描述貧窮

「我看我們作一場法事問問神明。」阿樹說

「好是好，可是，目前你知道我們有困難。」

「有困難也要作，我只有這個妹妹」阿樹說

「我知道，可是我們沒錢。」

「阿六哥昨天賣了三隻肥豬，多少可以借一點。」

「法事花費很大哪！」

「錢是身外之物，救人要緊。」(〈神轎〉《全集—小說卷2》，頁13)

這是藉著阿樹因妹妹生病想做一場法會來治病，但手頭拮据，沒有錢辦法會，只好聽從阿樹孀的建議，向同村不富有的阿六哥借貸的對話。

「這年頭不好生活了，」他嘆了一口氣：「從早上拉到現在，才拉四車，一車十元一，天下來也只不過七八十元，唉！一家七口，日子難啊！偏偏我腳又有毛病，這頭牛好像也越來越不濟事了！」

「大家都一樣，像我們這種人誰的日子又好過呢？你還有一頭牛，好好歹歹，日子可以勉強可以過，要是連牛都沒了，那才是叫天天不應啊！」(〈跛腳天助和他的牛〉《全集—小說卷2》頁190)

這是跛腳天助和小說中的「我」的對話，透露出生活艱困的感嘆，工作是如此的賣力，但所得金錢確實微薄的，更悲哀的是全家生活的支柱——牛，似乎越來越不濟事，顯現出天助對未來生活的隱憂。

女人沒有立即回答他，遲疑了一下他問：「這裡離阿猴的家有多遠？」

「阿乾伯說，大約六里多路。」

「要走多久？」

「兩個小時。」

「只要兩小時！？那太好了，我們買那套三十元的，那套衣服好，阿猴穿起來一定很好看，我們去了，叫他當場穿給我們看！」他興高采烈地：「走！我們用走的，好不好？買那套三十元的！」(〈金樹坐在灶前〉《全集—小說卷3》，頁7-8)

這是金樹與他妻子爲了替被送養的兒子天猴買衣服的「精打細算」的對話，金樹

夫婦寧可走兩小時的路程，把省下來的車錢給兒子買衣服的「得意」模樣，這種窮苦的情境真叫人「心酸」。

……那天金樹從村莊後邊竹林裡走過，聽見鄰居阿六對另一個人說：「自己又養不起，不送人又怎麼樣？一大群孩子養的活人不是活人，死人不是死人，不送人又能怎麼樣？」

「那群孩子也真可憐啊！」另一個聲音說：「他們生前不知做了什麼孽，這輩子投胎到他家來，不要說人，就是狗，也要讓他吃個飽睡的安穩的，金樹餐餐甘藷籤、醃蘿蔔，十幾個人兩間草房，唉！這些孩子……」(頁 17)

這是金樹在樹林裡聽到村人對於他門因不知節育而生下眾多孩子，替孩子們因為生在「貧窮」的金樹家感到無奈的一段對話。

#### 四、從敘事語言來傳達貧窮

1. 所以他堅強地接見媒人，接見男方的人，商量著決定事情，然後「借一點錢湊合著辦嫁妝」，還不忘提醒素芬的媽，要他為自己添置一套比較像樣的衣服。(〈素芬要出嫁〉《全集—小說卷 3》，頁 263—264)

2 水牛伯心理不免有些尷尬，又不能直說，今天才初六，村裡的人，生活還算過得去的，田裡又無緊要事情要做，所以大部分的人都還在過哪！……什麼人肯去扛大厝？而且，人講新年新吉利，一團和氣若不是像你阿秉「這麼窮」，又時常扛大厝，怎麼向人開口？……(〈扛〉《全集—小說卷 3》，頁 127—128)

3. 只有二分的薄田，沒有多少工作，也沒有多少收成，有時天氣不好，更是……；所以只得趕著去給大戶人家做工，橫直總要過日，不做工就沒有東西嚼著下肚，不做還能有什麼希望？」(頁 131)

4. 捱到自己父親過世那一年，日子還是很困難，借了債，哭腫了眼，看別人扛他出去，心裡想，好歹弄了一塊墓碑，雖不像樣，總算寫明姓氏名諱，對得住他了！

但沒過多久，母親也去世了，兄弟三個，竟連一塊墓碑也立不起來，那才真的欲哭無淚！（頁 131）

5. 許多日子真是這樣過了。孩子一多，累死老爸死牛活馬那樣地拖磨。村裡窮人不止他一個，就沒有誰把日子過的如此艱辛，人家孩子少，一家四五口幹一天苦工夠兩天生活，還有什麼過不去的？（頁 14）

6. 可是叫少數一兩個人賣老命來養活一大堆人，卻是一項艱苦的工作，孩子們吃不成吃，穿不成穿，那一大堆暴露著細樹枝樣的骨頭，舉止乏力，懶懶散散的孩子，實在是叫金樹時時自怨自艾的主要原因。《頁 16》

7. ……可是他們竟然那樣說，把我金樹看成什麼人物！我窮雖窮，志氣還是有的，拼掉老命，也要把孩子養下來。（頁 29）

8. 阿麗生產後第三天，他在田邊找了一把草藥，想要從雞窩裡摸兩個蛋，弄一點麻油煎一煎，給他補身體。貧窮人家，有時也只能這樣做。他家裡也養有兩三隻雞，但必須慎重其事著時日珍惜著殺。（〈黑面慶仔〉《全集—小說卷 3》，頁 221）

9. 黑面的進拿了兩塊尿布，那是麵袋上撕下的，還柔軟可用，每次天主堂教堂發放救濟貧窮的麵粉時，總有他的一份，麵粉吃完了，他把袋子洗淨，珍藏起來，拿來做衣服。（頁 228）



以上是透過敘述語言來描寫農村貧窮世界的真實情況，這樣的敘述語言在他的小說中俯拾皆是，處處都可感受到他對「貧窮」的體會的深刻。

## 第六章 洪醒夫農民小說的人物性格分析

方祖燊《小說結構》說：「沒有人就沒有小說；沒有生動的人物描寫，小說注定就要失敗。」清金聖嘆也曾說過，《水滸傳》之所以吸引人使人百讀不厭，就在於他成功塑造了一系列人物性格典型，他說：「別一部書，看過一遍即休，獨有《水滸傳》只是看不厭，無非爲他一百零八個人物性格，都寫出來。」很多時候我們讀完一部小說之後，即使經過一段長時間，對書中的故事情節不再存有記憶，但小說中那些具個性特色的人物卻仍然生動地烙印在腦海中。如金庸武俠小說「射雕英雄傳」中的郭靖、黃蓉、周伯通，「西毒」歐陽鋒、「北丐」洪七公、「東邪」黃藥師等；又如古龍武俠小說中的楚留香、阿飛、無花和尚、胡鐵花等；又如古典章回小說《水滸傳》的豹子頭林沖、打虎英雄武松、花和尚魯智深、黑旋風李逵等；《紅樓夢》的多愁善感的林黛玉，多情有義的賈寶玉，心眼狹小的王熙鳳、質樸慧黠的劉姥姥等；《西遊記》中的唐三藏孫悟空、沙悟淨、牛魔王等；《三國演義》中的劉備、曹操、關羽、張飛、周瑜、諸葛亮等；魯迅《阿Q正傳》中的阿Q等，至今都是鮮活的小說人物形象。

小說中人物，來自於現實生活中的人物，只不過小說的人物比起現實人物更趨於複雜化、典型化，因此，能以獨特深刻的人物來打動、感染讀者。小說人物的典型化，既來自現實人物，又經過作家的藝術加工，對讀者來說，既熟悉又陌生，可以看到部分的自己，又能深入別人的內心世界，無形中擴大對外界的認識，也深化了對自己情感核心深層。

台灣鄉土小說家所取材的小人物通常是屬於農、漁、工，如洪醒夫、宋澤萊、林雙不、黃春明、王禎和歸屬於農民小說系統，王拓歸屬於漁民小說系統，而楊青矗 陌上塵歸屬於工人小說系統。在鄉土文學論戰那個對「工農兵文學」視爲禁忌時代，這批小人物的登場、活躍頗引起當局的敏感反應。從社會學理論觀察中國社會、台灣社會，就可發現在傳統社會組織變動緩慢的社會組織中，每個人的社會地位及其與他人的關係都是被指定的，也就是所隸屬的階級行業等都是世

代傳承的：工者爲工，農者爲農，其社會關係較少流動。<sup>1</sup>就像宿命論者所言：「落土八字命」。鄉土作家生長於農村、漁村、工業區，對於小人物的社會角色有深刻的觀察，因而所寫出工、農、漁在角色的傳襲中，有其認命性格及試圖掙脫的衝突與矛盾。對於巨大的命運力量的承受，是台灣人在社會組織變動緩慢之下，自然養成「知命」、「認命」的習性。

鄉土小說中的小人物，或許傳襲社會的一切傳統：好的與壞的、善的與惡的，他們的行爲表現、他們的心，其實都是一批好的不夠徹底、也壞的不夠徹底的角色。因爲他們都有共同的病：貧窮或說少許的貧賤。「貧賤夫妻百事哀」、貧賤家庭何嘗不是面對日常百事，因而感到生活上、生命中的悲哀？貧窮、貧賤的成因當然並非自家的不打拚，主要仍是時代環境、社會變局，才會將這些小人物，這些家庭推入認命、知命的深淵。

歷來研究洪醒夫小說人物的性格分析，都以黃武忠先生的論點爲依歸。黃武忠說：「從洪醒夫的小說中最讓人感應到的，應該是：洪醒夫從他筆下刻劃出台灣農民—甚至於整個中國農民的共同性格。這共同性格，可歸納爲宿命、隱忍、悲苦三種。」<sup>2</sup>黃武忠解釋說：「認命就是宿命，然後隱忍，忍耐性很高，第三就是悲苦，這是在他的作品是隨處可見的。」<sup>3</sup>筆者以爲黃武忠這樣的歸納只是屬於中國農民普遍存在的共性，筆者以黃武忠的說法爲基礎，進而做更細微的區分，以爲「認命、吞忍、卑苦」三種性格更能將洪醒夫筆下的小人物的性格做生動傳神的摹寫，而中國或台灣農民的性格或可藉著洪醒夫小說文本來呈現他們的性格。

因爲「宿命」是上輩子的命會延續到這輩子的，是帶有世世代代的輪迴，而認命是落土八字命，遇到「衰」事會歸咎於命中注定的，如〈僵局〉的阿旺嫂被

<sup>1</sup> 參考楊慶堃、劉創楚，《中國社會—從不變到變》，香港中文大學，1989年。

<sup>2</sup> 黃武忠，〈論洪醒夫的小說〉，收入於《親近台灣文學》，台北：爾雅出版社，1995年3月1日，頁183—184。

<sup>3</sup> 黃武忠，專題演講：「我所認識的洪醒夫」，收於《洪醒夫作品學術研討會論文集》，彰化縣立文化局出版，2003年5月，頁15。

機車撞的不醒人事，阿旺只會說「勞碌人，命硬」、「苦命人，命硬」之類的認命語言，來做為解釋事情發生的前因後果。鄉下人雖然有認命的性格但他們會在很多方面表現出不認命的行爲。所以他們並不宿命，他們會希望下一代過的更好，不要在從事農業的工作，如〈父親大人〉中的父親，爲了讓兒子讀書寧可向人借貸，以供給兒子的生活開銷，這種「借貸供給兒子讀書的行徑」，就不會是宿命的思想。

而「隱忍」是一般是指讀書人或仕宦者遇到不如意的內在行爲，在心裡隱藏並把不如意的事「忍」下來，不敢顯露於外，偶爾藉著文章發發牢騷罷了，如范仲淹因「慶曆新政」推動改革而遭貶至鄧州，藉同是貶謫至岳州的滕子京之請，寫下〈岳陽樓記〉抒發其「先天下之憂而憂，後天下之樂而樂」的胸懷。歐陽修被貶謫至滁州藉〈醉翁亭記〉抒發其與民同樂的感慨。而柳宗元因「永貞新政」支持王叔文推動改革，改革失敗後貶謫至永州，寫下〈永州八記〉抒發其懷才不遇的心境，但像鄉土小說家筆下的農人或身分地位卑微的人物，遭遇到屈辱時，只能忍氣吞聲的肚子裡「吞忍」下去，他們無法用筆來敘述，如〈扛〉中的阿秉在受到趙跛腳父子的一頓羞辱後，爲了生活，在趙家父子面前也不得不咬牙忍受下來，把「苦」吞往肚子裡「吞」。〈四叔〉在趙家忍氣吞聲把剩餘飯菜吃完的這一幕，四叔不也是「吞忍」下來嗎？但是被欺負到忍無可忍時的臨界點，他們也會做正面的反擊，而非一直「隱忍」，如〈金樹坐在灶前〉中的金樹在盛怒之下，將錢撕碎往李金開的禿頭灑。

至於「悲苦」是因悲傷而苦在心裡，而「卑苦」是地位低下、經濟能力低，而在日常生活受到屈辱而苦。因爲「卑苦」自然就「悲苦」了，如阿秉、金樹、阿樹、馬水生等人，這是洪醒夫筆下小人物的共性。筆者非在賣弄文字，也無意冒犯前輩的理論，只是在讀完洪醒夫的作品，加上筆者本身的家境遭遇及生活「貧窮」的背景，對於這種感受特別強烈。而王菁琰的論文在談洪醒夫小說人物的性格用五大類型來加以概括：一、堅毅。二、順從。三、脆弱。四、自卑。五、內傾，筆者以爲人物性格用類型歸納是無法完全呈現洪醒夫小說人物的性格。

如果洪醒夫筆下小人物的性格，只能是單純呈現中國農民農民普遍的性格，一切事情的發生時只是宿命地接受，隱忍他們的悲苦，那麼他的小說作品，如《扛》、《跛腳天助和他的牛》、《吾土》、《散戲》、《黑面慶仔》等作品就不會獲得評審委員的青睞而屢獲大獎，宋澤萊在〈文學十日談〉中提出洪醒夫小說的意義時說：

……還有一種人，也為台灣工業化付出了更多的血汗，卻幾乎沒有什麼報償的人，他們的人甚多，他們並沒有去到城市，他們仍死守鄉村，仍在默默的耕耘，對了，他們就是農人，洪醒夫與他的文友忠實的紀錄他們。今天做為洪醒夫的文友筆下的農民，實質上是鍾理和描寫台灣早期農民的延續，但和早期的農民卻又有了不同。事實上用「默默」來形容洪醒夫諸人筆下的農民是有問題的，他們也會罵、會叫、要改革、想競選、會罵政治，他們了解時弊。……<sup>4</sup>

筆者認同宋澤萊這樣的說法，他們也會表現悲喜的情緒，而非一味的隱忍，他們也會毫不掩飾的怨天，而非單純的宿命，他們更在忍無可忍時把積壓在心中的屈辱用一種「阿 Q 精神」宣洩，做為精神上的勝利，得到暫時性的快感，如〈扛〉中的阿秉，在受到趙跛腳父子的一頓羞辱後，為了生活，在趙家父子面前也不得不咬牙忍受下來，但是：

有委屈就要傾吐，阿秉三不五時會在店仔頭談論起來，藉此博取別人的同情，也激起一些人的義憤，大家背地裡罵罵趙家父子，阿秉就好像把怨氣都出了！（《黑面慶仔》，頁 132）

---

<sup>4</sup> 宋澤萊，〈文學十日談〉，收於《誰怕宋澤萊》，前衛出版社，1986年，頁 274。

這是阿秉的無奈，也是一般農村農民的普遍現象。但人之所以為「人」，即使是卑微的「窮人」也想保有他最後的一點點「尊嚴」，在忍無可忍之下他也會豁出去去做正面的抗爭，所以當趙跛腳拿著柺杖指著他的鼻尖說：

你一家大小都靠我給您工錢過日，你在這樣醉茫茫，你就不要來做工了！……他的聲音從鼻尖擠出來：哼，哼，屁股幾根毛都看現現，還在講酒話，你一家吃都成問題了，還喝酒？……（頁 133）

……你喝酒會影響做工，影響做工就不可以。他說。聲音很大，像給鬼幹到：以後你再喝酒，你就回去吃自己！（頁 133）

阿秉也只能藉著「酒力」，僅有的一次向趙跛腳正面抗爭，想要突顯自己仍是「人」的卑微尊嚴時說：

一幹，我阿秉不偷不搶，規規矩矩工作賣勞力賺錢，難得喝個半碗太白酒跟你有什麼相干？

一你大聲什麼，我單單喝半碗太白，也沒有醉，你看我鋤頭不是舉的穩穩，掘得勤快！（頁 132）

但在趙跛腳提高分貝，用更大聲嚇死人的語氣，叫罵威脅下，阿秉最後仍是屈服的，爲了生活，也不得不咬牙忍受下來。然後在一個人喝酒時又藉著酒力，做一番情緒的吐露，求得心理上的快感，洪醒夫是這樣描述阿秉在爭吵過後的阿 Q 情境：

趙跛腳說話惡毒模樣到今天還是清清楚楚的，阿秉咬牙切齒，好似對方此刻還站在他前面一樣：「呸！呸！呸！站都站不直，三隻腳的人，有什麼好揚的？有幾個臭錢就搖擺的如此！騙我不識的，誰講不可以喝？放

屁！」他在心裡惡狠狠地罵起來：「你爸爸偏偏喝給你看，看你能將我怎麼樣？」（頁 131）

誰說他們只會隱忍，不會叫，不會罵呢？不敢向「富人」宣戰呢？只是最後仍會是屈服於現實生活壓力，把所有的不滿往肚子裡吞忍下去。所以，他們絕對不是「默默」的一群。

同樣類似的場景也發生在〈金樹坐在灶前〉中的金樹身上，當禿頭李金開說到：

這樣好了，我再給你們一千塊錢，請你們以後不要再來了，免的把孩子嚇出病來。」（《全集—小說卷 3》，頁 12）

盛怒之下的金樹：

「頭皮又是一陣發麻。隨即全身血管暴張起來，他把禮物扔在地上破口大罵，並且搶過那一千塊錢，撕得細細碎碎的，迎風一灑，許多花花綠綠的小紙片，就像一陣花雨，紛紛飄落下來，灑了禿頭李金開先生一頭一臉的。」（頁 12）

陳丹橘在他的論文中認為：金樹撕鈔票的行為能突顯窮人的「骨氣」嗎<sup>5</sup>？筆者以為金樹不是為了突顯窮人的骨氣而撕鈔票的，而是在心靈受到極度的創傷後，所採取的自我防衛行為，誰說他們只會吞忍，不會叫，不會罵呢？不敢向「富人」宣戰呢？只是撕鈔票這樣的舉動，可能連洪醒本人都不知道這是一種「病態的自尊」吧！

---

<sup>5</sup>陳丹橘，〈戰後台灣農民小說的類型演變〉，清華大學中文研究所碩士論文，1996年7月。頁71。

由於家境一直處於貧窮，所以洪醒夫對「窮」的感受是特別的強烈，在《黑面慶仔》、《田莊人》小說中的農民幾乎都離不開「窮」的困境，在他的小說中的農村小人物，儘管是窮，但依舊勇敢、堅強，保有「誠懇、勇敢、強韌」的性格。這一點陳丹橘在他的論文中提出「難以置信」的質疑，這個論點筆者是認同的。

而歷來研究洪醒夫小說人物性格大都只從農村小人物本身遭遇出發，而忽略洪醒夫筆下的「有錢人」（相較於農村貧窮小人物）、「地主」的形象描寫，其實洪醒夫在這方面著墨甚深，他筆下的地主或有錢人少有正面的形象，表現在外是一副尖酸刻薄、蠻橫無理、貪婪、為富不仁、自私自利、品行低下，甚至身體上是殘缺不全的，家庭的狀況由盛而轉變成衰微的。而他筆下的小人物卻是農村小人物，儘管是窮，但依舊保有「誠懇、勇敢、強韌」的性格，是善良、正直、誠實、勇敢、樂於助人、品格高尚的，這顯然與現實生活是有很大出入的，與社會學家的研究是有相當大的出入的，依 Freeman, Jones, 或 Moynihan 的看法「貧窮的人不但物質上匱乏，非物質方面如教育、訓練、……經濟與非經濟方面均遭遇剝削的窮人，由於各方面的發展受了限制，可普遍產生心理上的難題，而導致懶散、自卑、挫折、抱怨、自暴自棄、缺乏自尊、充滿仇世的心態，同時產生對目前困境的絕望之信念與價值。」<sup>6</sup>Lewis 更歸結認為窮人「由於生活環境困苦容易產生認命和肉體上的痛苦」<sup>7</sup>，透過社會學家的長期研究顯然洪醒夫筆下的小人物所表現出的性格是更符合「認命、吞忍、悲苦」的性格，但他們並不完全認命，不完全吞忍，他們忍氣吞聲到臨界點也會採取正面或消極的反擊（精神勝利法—阿 Q 精神），如〈金樹坐在灶前〉中的金樹將一千元鈔票撕碎灑了禿頭李開金一頭一臉的。〈扛〉中的阿秉藉著「酒力」，僅有的一次向趙跛腳正面抗爭，更在趙跛腳死後不願去為他扛大厝而得意，以下筆者將從三方面來分析洪醒夫小說筆下農村人物的性格（一）透過富人的形象來反襯農村人物性格描寫—自衛與阿

<sup>6</sup> 見林松齡，〈貧窮問題〉，他引用的「貧窮」界定是以 Robert K. Merto 以及 Robert A. Nisbet 的界定，收入楊國樞的《台灣社會問題》，台北：巨流出版社，2002 年 9 月，頁 301。

<sup>7</sup> 同上註。



Q 性格，如〈扛〉中的阿秉之於趙跛腳、〈金樹坐在灶前〉中的金樹之於禿頭李金開、〈馬家大宅〉中的馬面之於農村人物，〈四叔〉中四叔之於趙家，〈歸鄉第一日〉中的亮仔和黑張飛之於羊仔頭等篇，透過富人形象的陪襯，突顯出洪醒夫筆下小人物的各種性格，應該也可以說是洪醒夫自己的性格的投射。(二) 自身陷於窮困而顯現出的認命與不認命性格，如〈僵局〉中的張友財，〈神轎〉中的阿樹，〈黑面慶仔〉中的慶仔、〈吾土〉中的馬家、〈半遂湖仔的黯然歲月〉中湖仔和金枝、〈牛姑婆站在黑暗中〉中的牛姑婆、〈跛腳天助和他的牛〉中的天助等篇。(三) 農村婦女性格的分析，農村婦女在洪醒夫小說裡佔有頗多的份量，這些農村婦女大多是保有中國傳統婦女的性格，對丈夫順從、依附，對婚姻是傳統保守的，在生活上堅毅，任勞任怨地為家庭付出，〈半遂湖仔黯淡的歲月〉中的金枝，〈素芬要出嫁〉中的有財嫂，〈神轎〉中的阿樹孀，〈金樹坐在灶坑前〉中金樹妻子，〈僵局〉中的輝仔嫂，〈牛姑婆在在黑暗中〉的牛姑婆，〈清水伯的晚年〉中的清水孀，〈吾土〉中的馬大娘、馬水生之妻等等。但也有一些是婦女敢勇於呈現「自主」性格，不平則鳴，顯露她們在以男性為主的社會裡是被壓抑的性格，如〈馬家大宅〉中的馬面，〈吾土〉中四媳婦，〈牛姑婆在在黑暗中〉中牛姑婆的三媳婦、黑狗的妻子等。

## 第一節 透過富人形象來反襯農村人物性格描寫

### 一、富人的形象描寫

洪醒夫在人物性格寫作的基調，從文本上來看是「貶富揚窮」的行為，這點應是受傳統戲曲的影響，以至於他筆下的非窮人形象大都是負面的，而且在現實生活上多少是有缺憾的，並非因為有錢而事事如意，這或許是作者的心理補償作用吧，如〈扛〉中的趙跛腳，雖然是大地主、有錢人，但是性格上呈現的是尖酸刻薄、蠻橫無理、為富不仁、自私自利、身體上是殘缺不全的跛腳（三隻腳），兒子在小說中的形象更是一副十足無賴、敗家子的模樣

他那兩個敗家子更是可惡，一日到碗吃喝嫖賭，講話沒有分寸，對村裏的長輩也無大無小，阿秉看不過去，有時基於義憤會說兩句。有一次，其中的一個竟眯起眼睛，歪著脖子，從上到下，再從下到上，打量又打量，說話的樣子徹頭徹尾是一個無賴：「怎麼樣？很嫉妒是麼？我可以玩呀，因為我有這個本錢！我不必去做，自然會有像你這樣的慫牛去拖死拖活！……」（《黑面慶仔》，132 頁）

〈金樹坐在灶前〉中的禿頭李金開雖然有錢，但是膝下無子，只能透過收養金樹的兒子才能延續家中的香火。

〈馬家大宅〉中的地主馬老頭呢？「見到日本人就像看到他祖公一樣，奴顏卑膝，怎麼肉麻的名堂都做的出來，看到中國人便擺出架勢，予取予求，刻薄、蠻橫，沒有人味」，一付狗奴才的模樣。」<sup>8</sup>而他「那時快六十歲了，留八字鬚，穿日本便服，背有點駝，走起路來，脖子卻挺的直直的，看起來有點猴相」<sup>9</sup>，又是一付令人啼笑皆非的小丑模樣。雖然有錢有勢，但是兒子女兒被殺，唯一未被殺死的兒子馬世元呢？「那時二十五六歲，狗仗人勢，專喜吃喝嫖賭，惹事生

<sup>8</sup> 見《洪醒夫全集—小說卷 5》，頁 55。

<sup>9</sup> 同上註，頁 54。

非，一副大流氓的粗暴派頭，人家看他一眼，他會給人一拳。」<sup>10</sup>一付敗家子的樣子。馬老頭「過了三、五年，得了要命的病，群醫束手，一命嗚呼。」<sup>11</sup>而子孫呢？馬世元的兩個兒子，大的馬晉福「完全秉承他老子的個性與作風，殘暴無情，耽溺於酒色，甚至比他老子還愛惹事生非。」而在「十九歲那年秋天，在市街酒館裡，為搶一個女人，被幾個日本人活活打死」<sup>12</sup>的下場。二兒子馬晉祿呢？卻是「非常怕事，看到日本人，就像老鼠看到貓一樣，他那年輕又漂亮潑辣的老婆與日本巡查私通，他知道了，氣都不敢喘，只當作沒有那一回事。」<sup>13</sup>一副軟弱無能的模樣。戰後從南洋回來的馬晉祿，選擇自殺身死，沒有留下半句遺言。在美國的兒子以工作太忙、路途遙遠，作為不願趕回奔喪的理由。這是馬家另一個悲哀。在馬晉祿死後，尚未入土，兒女們又上演一場爭奪家產的豪門醜陋的戲碼，這又是馬家的悲哀。而這一豪門地主最後的結局也是悲慘的，洪醒夫是這樣描寫的：

「大宅原有的老式屋舍已被拆去，計劃中的食品工廠正在大興土木，到處堆積著鋼筋、水泥、磚塊、瓦片；前些天還來了兩部挖土機，把原本亂七八糟的地方，挖的滿目瘡痍，頗似大戰後的廢墟景象。」（《全集—小說卷35》，頁49）

無論如何，無論燦然或者黯然，都會成為過去；馬家大宅畢竟也只是往日雲煙，像一陣驟起的冷風，偶爾從我們的記憶中飄過，昔日馬家大宅的繁華和豐盛，都消失的無影無蹤；紅磚院牆拆去，典雅壯麗，終於於破舊陰森的二樓建築拆去，連後來雜草叢生，鼠輩橫行的假山噴泉，也夷為平地了！」（頁50）

---

<sup>10</sup>同上註，頁54。

<sup>11</sup>同上註，頁55。

<sup>12</sup>同上註，頁56。

<sup>13</sup>同上註，頁56—57。

〈歸鄉第一日〉中的羊仔頭，是擁有一兩甲農地，生活過得很好，為人卻吝嗇得很，有時甚至不盡情理。連牛生病假裝同情一下的表情也不肯給一個，更冷酷地說：「牛破病是你們的事，我的田必須在今天犁好！」<sup>14</sup>羊仔頭的外貌形象呢？「他的頭已經禿了，個子矮矮的，戴一副金邊近視眼鏡，肚子大大的，穿的褲子還是新的，褲管摺痕整齊筆挺，上身一件短袖花襯衫，穿皮鞋，在昏黃的燈光映照之下，他的龐大影子被摺疊起來，佔據一面牆壁和半個屋頂的大部分，那顆頭顱的黑影子，便在天花板上晃來晃去，出奇的大，出奇的可笑。」<sup>15</sup>洪醒夫用「出奇的大」，「出奇的可笑」來作為羊仔頭的形象評論。

而對羊仔頭的「為富不仁」及刻薄的行徑，更是用直接忿忿不平的言語說出：

最氣人的是，田犁好三五日，也見不到半個工人，每次牽牛經過羊子頭的田地時，都要咒罵一陣，為富不仁，明明不必急著趕工，卻偏偏要人家三更半夜去做，這樣刻薄的弄別人，簡直是變態。（《全集—小說卷5》，頁20）

另則，取代地主角色新一代商業壓榨人物代表，洪醒夫對於這些夾帶大量資本介入農村純樸的買辦，也毫不客氣的賦予醜陋的形象，如對〈吾土〉中陳水雷的描述：

走在前面的溪尾寮那個陳水雷，他看起來像一隻肥唧唧的番鴨，走路屁股搖來擺去，身上那堆肉，彷彿要從衣褲裡迸裂出來一般，他邊走邊用原先別在褲帶上的毛巾不停地抹著看來有些浮腫的臉和粗粗短短的脖子。（《全集—小說卷4》，頁164）

---

<sup>14</sup>見《洪醒夫全集小說5》，頁14。

<sup>15</sup>同上註。

洪醒夫對於剝削者以腦滿腸肥的地主形象來作表徵，並藉著搖來擺去的番鴨作比喻，生動地刻劃出陳水雷聒噪驕傲的神態。對於生於農村卻幫襯壓榨的人物，洪醒夫也做一番的描繪，如富貴伯的形象：

細瘦矮小的富貴伯，他是半個駝子，年輕時靠著挑陶甕在各村來回叫賣討生活，有一次閃著了龍骨，右肩崩下去，從此直不起來，走路斜半邊，還必須彎著腰，兩眼自然而然的看著地面，因此有些人背後喊他「龜仔」。(頁164)

洪醒夫對這位幫襯的角色也毫不留情的作一番形象的批判，站不直身的駝子，只能縮像烏龜般的縮著頭，幫忙壓榨已經「卑苦」的生命。

在〈清水伯的晚年〉中清水伯想幫兒子的工廠做一些零碎的事情，反招來兒子的一頓訓示，在兒子的不諒解的情勢下，失望的回農村過自己的生活，洪醒夫說他能體會他（清水伯）的感受，也能想像諸如金火（清水伯的兒子經商致富）那類人物的想法，他說：

那類粗俗自大卻不幸發了大財的人，有了錢，她們會認為自己不但有學問，還比別人更有道德，他們的言論比別人的更接近真理；我見過好幾個這樣的人。〈《全集—小說卷5》，頁39—40〉

這是洪醒夫對於這類暴發富的嘲諷與不屑所發出的聲音，雖然不能改變現實生活的貧窮，但他仍是刻意透過塑造這些地主和有錢人的「為富不仁」的形象及行徑，來突顯生活窮苦的農人是有情有義的，活的是有尊嚴的，相較之下，比起那些猥瑣但有錢人來的讓人敬重。

## 二、透過富人的行徑來映照農村小人物的性格

在農村小人物的性格呈現，洪醒夫主要是透過地主、有錢人的行徑，產生對

立面而呈現出農村小人物的「認命、吞忍、卑苦」的性格。

在〈僵局〉中，阿旺在鎮民代表的勢力壓迫下，最後只有接受鎮代表提出的和解條件：

阿旺為難了好久，這數字實在不像一個數字，要答應嘛，實在吃虧太大，不答應嘛……這怎麼說好？他在那裡支支吾吾好久，最後終於說：「你們說怎麼辦，我就怎麼辦好了！」（《全集—小說卷3》，頁158）

阿旺雖然心裡萬般不能接受，但在惡勢力面前也只能無可奈何的「吞忍」下去。

〈歸鄉第一日〉中的亮仔在羊仔頭存心耍賴不支付工錢時，也只能無奈地自認倒楣，把心中一口怨氣「吞下去」：

事情到了這步田地，大家心理都有數了，這筆工錢羊仔頭是存心耍賴了，三年五冬，甚至更久，他會一直欠下去，他認為你對他沒辦法，而事實上，遇到這種惡霸，不，這種無賴，你也實在沒有什麼辦法？碰到這種人，大約也只能自認倒楣，不然，你還能怎麼辦？告他？為這一點點小錢跑幾趟官廳？打他？殺他？只怕會弄髒了自己的手！（《全集—小說卷5》，頁23）

雖然羊仔頭經過黑張飛一陣的羞辱，像一隻夾尾巴狗，悻悻然走了。一口怨氣雖然出了，但是工錢依然拿不到，也只能再心中幻想自己是武林高手，以阿Q精神來自我慰藉，一次又一次編織情節來滿足心中的無奈，洪醒夫藉著第三人稱的敘述說：

碰到這種不愉快的事而能夠有這樣愉快的結局，…可是他畢竟是個窮苦的小人物，辛辛苦苦犁了一兩甲田地，五六百元的工資白白泡湯，尤其，亮仔的牛生病的時候，這個無賴還上門來凌虐她們，種種切切，越想越氣，一直放不開心，從整理行裝，僱拼裝三鐵牛車起，心理一直嘀咕，坐在返

鄉的鐵牛車上，他開始陷入自己是武林第一高手，然後一步一步的，鉅細靡遺的，對羊仔頭展開報復行動，他在心理把他殺死，不，沒有殺死，把他教訓得乖乖的。〈頁 24〉

而〈扛〉中的趙跛腳之於阿秉來說：阿秉爲了小孩生病想向趙跛腳預支一點工錢，卻招來趙跛腳一頓的羞辱：

孩子病得沉重，阿秉去見趙跛腳，要求預借一點工錢治病。在阿秉的觀念裏，這是天經地義的事，救人要緊，再說，借了錢又不是不還，還會給他們做牛做馬，還得清清楚楚；趙跛腳錢多多，這種小事，像拔一根腳毛一樣，他應該可以不必費什麼唇舌，借多少有多少才對。哪裏知道對方並沒有他想像的那樣熱心，說是借五百，討價還價之後，只給了三百，還唸唸有詞，看得出來人家心中不大樂意。阿秉心裏生氣，罵他無血無淚，趙跛腳把聲音從鼻子裏擠出來：「哼！既然沒有錢，生那麼多孩子做什麼？」

（《黑面慶仔》，頁 131—132）

阿秉經過這番的羞辱，雖然心裡生氣，但爲了生活，也只能忍逆來順受，忍氣吞聲的往心裡「吞忍」下去，而且一「吞忍」就是二十幾年：

即使如此，也不得不咬牙忍受下來，爲了生活，還有什麼好說？村子裏除了趙家之外，再也沒有這樣的大戶，趙家田地多，一年到頭有做不完的事，那麼，阿秉一家幾口吃的，多少就有著落了，就爲著這一點，什麼不順一的都往下嚥，一嚥一嚥的，就嚥了二十多年。（頁 132）

這是阿秉的「吞忍、卑苦」性格的呈現，是一種無可奈何、忍氣吞聲的心境，除了借錢這件事外，趙跛腳加諸在阿秉身上的「蠻橫」，又在阿秉喝酒事件中達到臨界點，也更突顯阿秉的「卑苦」：

你一家大小都靠我給您工錢過日，你在這樣醉茫茫，你就不要來做工了！……他的聲音從鼻尖擠出來：哼，哼，屁股幾根毛都看現現，還在講酒話，你一家吃都成問題了，還喝酒？……

……你喝酒會影響做工，影響做工就不可以。他說。聲音很大，像給鬼幹到：以後你再喝酒，你就回去吃自己！

跛腳仔大聲嚇死人：我講不可以喝就是不可以喝，沒有第二句！你這樣大聲小聲做什麼？呼——我講你你不服是麼？嗯？——你講啊！不服可以啊！你若不服你馬上可以倒轉家去，馬上返去家，免再來！老實給你講，這邊的人無欠你這一個！……然後皮笑肉不肖，嘿嘿嘿嘿，又習慣性地把聲音從鼻子裏擠出來：哼，哼！老實講給你聽，我姓趙的有錢，有錢，就不驚無人來給我做牛做馬！你有聽到麼？（頁 133—134）

這是趙跛腳這位有錢的地主十足的蠻橫、尖酸刻薄的性格，也更突顯阿秉的「吞忍、卑苦」性格。阿秉雖然也做了反擊：

…幹，我阿秉不偷不搶，規規矩矩工作賣勞力賺錢，難得喝個半碗太白酒跟你有什麼相干？（頁 133）

但這只是阿秉藉著「酒力」來反擊，但爲了生活也只能把氣往肚裡「吞」，只能在趙跛腳死後，藉著不願「扛大厝」來作消極的反擊，十足的「阿 Q 精神」的呈現：

阿秉咬牙切齒，好似對方此刻還站再他面前一樣：「呸呸呸！站都站不直，三隻腳的人，有什麼好揚的？有幾個臭錢就搖擺得如此！騙我不識的，誰講不可以喝？放屁！」他在心裏惡狠狠罵起來：「你爸爸偏偏喝給你看，



看你能將我怎麼樣！」(頁 134)

「我要喝酒，誰都管不了我。」阿秉說：「我今年已經五十三歲了，身體還很好，兒子媳婦都很孝順我，我要喝酒，誰都管不了我，趙，趙跛腳也管不了我！」(頁 135)

「不是，不是，妳又不是不知道，這種事，誰人有心情講叫你去扛要多少錢給你的？攞總是他叫，你就去，完了隨便給你一點。」阿秉嘿嘿笑起來：

「只有趙跛腳這兩個敗家子，還有心情開價錢，水牛伯說，他們給真多錢，嘿嘿嘿，錢不給多一點，就叫不到人去扛了，嘿嘿，三百元，一人可以分到三百元，真多，是真多，從來沒有人給那麼多，嘿嘿嘿，不給那樣多，沒有人肯扛他出去，嘿嘿，這是人做孽……」(頁 138)

「為什麼不去？！幹，妳也要問？妳敢不知？……好，我跟你講，別人，我去扛，不給錢我也去，這個跛腳仔，我不去，給我三千元我都不扛，就是會餓死，我也不扛！妳知不知？嗯？——我阿秉今年五十三，兒子媳婦都很孝順，我不去扛！呸呸呸！跛仔死好，我一世人給伊做牛做馬，一直被伊壓在下面，壓一世人，壓得死死，嘿嘿，有一日，有一日我阿秉要把伊壓在下面，把伊壓得死死，所以，我不去扛。妳想看看，妳仔細想，今日他去了，威威風風去了，我怎麼可以扛？我阿秉，我阿秉一扛，不是又被伊壓在下面，到伊死了還要被伊壓在下面，騙肖仔，我不去，給我三千三萬我都不去扛，妳知不知？知不知！……」(頁 138—139)

「幹，說不去就不去，我死也不扛趙跛腳，妳聽到沒有？嘿嘿，有一日我阿秉，我阿秉死了，要叫趙跛腳那兩個敗家子來扛我，哈，扛我，妳知不知，叫那兩個來扛我，我要把他們都壓在下面，壓，嘿嘿，壓得死死！嘿嘿嘿……」(頁 141)

從以上阿秉的情緒宣洩中的語言是看不到「誠懇、勇敢、強韌」性格的，呈現出的倒是挫敗、缺乏自尊、仇視的病態自尊，十足的「吞忍、卑苦」的性格及「阿

Q精神」，符合社會學家的研究的。

〈金樹坐在灶前〉中的金樹之於店員及禿頭李開金的羞辱，金樹爲了去看阿猴相阿六嬸借了五十塊，在菜市場及小店買東西時受到店員的奚落的場景，表現出的更是一副自卑的窮酸心態，能不「吞忍」嗎？

金樹看中一套紅白條紋的粗布衣褲，他拿起來摸了又摸，低聲問那一直站在角落「冷眼」旁觀的店員：「這個要多少錢？」

「十八元。」

「這麼貴！」金樹頗感驚奇地拿起來東看看西摸摸。

那店員的眼睛陡地一亮，人沒笑，眼睛在笑，她慢條斯理的，一個字一個字的，從鑲著兩顆閃亮金牙的嘴裏吐出這樣的話來：「你，以，為，十，八，塊，錢，可，以，蓋，一，座，大，房，子？」

金樹的臉在發燒。（《全集—小說卷3》，頁6—7）

金樹的「臉在發燒」，是因爲被店員羞辱後心裡受傷，產生的自卑和挫折而臉發燒的，又在金樹的妻子她正熱衷於一套淺黃色的質料較好的童裝時，店員擺出一副倨傲、尖酸、不耐煩的態度後，金樹相對呈現出的是「自卑而苦」的性格

她剛拿起來，店員的聲音就從鼻孔裏冒出來：「那個更貴，要三十塊錢。」

「我看，我們等一下再做決定。」金樹怯懦地說。

「隨你便！」店員的臉上下著霜，把聲音朝鼻孔擠。

女人依依不捨地放下手裏的衣服，跟金樹走出來。

「你怎麼好溜溜的，突然要走？」她問。

「他們是有錢人，有錢人都欺人太甚！」（頁7）

這絕不是隱忍的性格，而是一種被現實生活壓迫的無奈，而只能把受到的屈辱往

肚裡「吞忍」的卑苦性格。

當他們到李開金家裡時，面對有錢人家的景況表現出的更是一副卑微的性格：

阿乾伯寫的什麼字，他全不認得。他只認得數目字，一路上盡量找識字的人拿著紙條去問路，點頭點得脖子都發酸，苦心總算沒有白費。但此刻站在門前，卻又怯懦下來，看著這樣堂皇的人家，不知怎麼的就畏縮了。(頁8-9)

而金樹這種卑微的性格卻又再他妻子面前擺出一副自大的模樣，

「這真的是阿猴的家嗎？」他真不敢相信：「他們那麼有錢！」

「本來就是！」他為她的孤陋寡聞略感不滿，補充說道：「阿乾伯說，有錢的人才需要收養孩子！」(頁9)

但是在李開金面前又是一副怯懦、卑微的模樣：

「想不到，真想不到他的父母會是你們！」禿頭邪惡地大笑起來，笑聲像烏鴉叫。突然臉一抹，烏鴉叫聲嘎然而止，雙手抱胸，一對吊梢眼看著天空，用一種不同的聲調說：「當初我不是給了錢嗎？你們還來我這裏做什麼？」

「不是這個意思，不是這個意思！」女人著急起來：「我們只是想看看孩子而已！」

「有什麼好看的？我們都很疼他，養得白白胖胖的，吃的穿的比你們好上許多，有什麼好看的？」

金樹的頭皮一陣發麻，身體猛然打一個顫，不過他還是以平靜的聲音說道：「李先生，我想你是誤會了，人家都說母子連心，她只是要看看他，

並沒有其他的意思。」(頁 10-11)

金樹被李開金一頓尖酸言語上的羞辱後，「頭皮一陣發麻，身體猛然打一個顫」，卻只能吞忍，然後用平靜的心、卑微的語言，委婉地說「我想你是誤會了！」來圓場，但隨後更招來一頓更無情羞辱而爆發激烈的情景：

金樹只感到一陣鼻酸，不過他還是抑制自己，強顏歡笑：「李先生，這是我們給孩子的一點小禮物，一點小意思，請你收下吧！」

對方掀動一下鼻子，並沒有伸手去接，金樹捧著禮物的手僵在那裏，不知放下好，還是繼續捧著。

三個人就那樣將立了一會兒，只聽得禿頭說道：「這樣好了，我再給你們一千塊錢，請你們以後不要再來了，免得把孩子嚇出病來！」(頁 12)

即使在心靈極度受傷做出看似反擊的行為：

「頭皮又是一陣發麻。隨即全身血管暴張起來，他把禮物扔在地上破口大罵，並且搶過那一千塊錢，撕得細細碎碎的，迎風一灑，許多花花綠綠的小紙片，就像一陣花雨，紛紛飄落下來，灑了禿頭李金開先生一頭一臉的。」(頁 12)

但突顯出的心態也不過是一種爲了維護「病態的自尊」，所採取的自我防衛行爲罷了！最後：「兩個內心受傷的人，帶著他們的傷痕，在秋天傍晚的涼風裏離開。」這絕非隱忍、而是因貧窮而把加諸在身上的羞辱吞忍下去的卑苦性格。能不認命嗎？即使受傷回家療傷，面對現實的生活時，仍是充滿了挫折、抱怨，對生活的困境產生絕望的信念：

許多日子真是這樣過的。孩子一多，累得老爸死牛活馬那樣地拖磨。村裡的窮人不只他一個就沒有誰把日子過的如此艱辛，人家孩子少，一家四五口，幹一天苦工夠兩天生活，還有什麼過不去的？（頁 14）

可是叫少數一兩個人賣老命來養活一大堆人，卻是一項艱苦的工作，孩子們吃不成吃，穿不成穿，那一大堆暴露著細樹枝樣的骨頭，舉止乏力，懶懶散散的孩子，實在是叫金樹時時自怨自艾的主要原因。每一次面對那一張張蠟黃的小臉，不禁悲從中來，恨自己無能，恨自己不爭氣，恨自己不是一個會賺大錢的父親，把自己所能夠恨的都恨上了，還是於事無補，抹抹即將掉出淚水的眼睛、咬咬嘴唇，摸摸孩子們細瘦的肩膀，答應去幹那些別人不願去的賣老命的粗工，披星戴月，孜孜矻矻，用一雙粗糙的大手硬把這樣子的家撐起來，咬緊牙關撐起來！（頁 16）

從以上的敘述，金樹在窮困的現實生活中，看不到洪醒夫筆下農村小人物的勇敢、強韌的性格，而感受到的是金樹的抱怨、自暴自棄、和挫折感。金樹的處境同村的鄰人是同情的：

「那群孩子也真可憐啊！」另一個聲音說：「他們生前不知做了什麼孽，這輩子投胎到他家來，不要說人，就是狗，也要讓他吃個飽睡的安穩的，金樹餐餐甘藷籤、醃蘿蔔，十幾個人兩間草房，唉！這些孩子……」（頁 17）

但同情中卻又帶有更多的嘲諷意味：

「幹伊娘！這能怪誰？都是金樹那個老不死的，齷齪！那個女人也是，不想想年歲都一大把了，來拼命作那種事，他們爽歪歪，播了種，生出孩子來，孩子可就苦了！」

「苦！？幹伊娘！金樹哪會想到苦？生出來找個有錢老爺去養，孩子會給他養的好好的，給他讀書，給他娶妻，金樹可不在乎這些，孩子給人養，人家還會給錢，又爽歪歪又有錢拿，還有比這種事更好好的？哈哈……」竹林裡那個人邪笑一陣，只聽得一個問：

「上次他們阿猴賣了多少錢？」

「四千塊，不少吧？夠金樹做牛做馬拖上兩個月的！」

「嗯嗯，真不錯，一個孩子賣四千元，我看我們也不用這麼辛苦了！都回家去做生孩子的事，生了孩子就賣，又爽歪歪又有錢拿！」（頁 18）

金樹沒有節育的觀念，在加上妻子以夫為天，默默的接受，以至於孩子一個個的出生，造成金樹生活處境的困苦，更因此招來鄰人的嘲諷，金樹面對這樣的嘲諷羞辱，在一陣響亮的、邪惡的笑聲背後，卻也只能：

額頭冷汗直冒，渾身像虛脫一樣，手腳全不帶勁兒，只覺得耳朵嗡嗡響，腦袋瓜就像叫誰拿了一塊鐵板給擠住了，腦子裏一團漿糊，轉了半天也轉不過來，那太陽穴爆起的數條小蛇樣的青筋，卻兀自在那兒畢剝畢剝響！（頁 18）

忍氣吞聲，無可奈何地繼續這樣的生活下去，甚至連大兒子天鼠也連帶為此而受到拖累，這不是卑苦嗎？

〈馬家大宅〉中的馬家仰仗日本人的權勢，氣焰一日囂張一日，對農人軟土深掘，洪醒夫更直接寫出馬家的「刻薄、蠻橫、沒有人味」的性格，而相對於被欺壓、三餐不繼的農民，對於馬家的那種聲勢也只能望而生畏，不敢惹他們，只能忍氣吞聲無奈的「吞忍」，即使反擊也只敢在背後吐口水，十足的「阿 Q 精神」：

但是大部分的人都怨恨他們，瞧不起他們表面不敢得罪，背後都吐口水，

罵：「幹他們祖公十八代的！」（《全集—小說卷5》，頁55）

他老婆倒是厲害的很，裡裡外外全是她一手包辦，精明能幹又冷酷無情，對人家十分苛刻。她丈夫答應人家下一次收穫才繳稅，她有辦法叫人賣兒賣女三天之中繳清。別人說起她和巡查的閒話，讓她知道了，她有辦法要那日本警察折磨他一頓，一直搞到誰也不敢再提那檔事兒為止。

村人在他面前，可是恭敬得很，背著她，便吐口水，罵他賤人，罵她馬面。

（頁57）

在抗戰結束後，日本人走了，馬家失去依靠，對馬面而言是個大轉變，馬面從有權有勢轉變為「惶惶不可終日，擔心她的財富是否得以保存，也要擔心別人是否會對她採取報復行動。」而村人「對她的詛咒，實會傳到她的耳朵裡，使她害怕。罵她賤人罵她什麼都比較不可怕，她明明是個『台灣查某』卻罵她『日本婆仔』這就嚴重了。」而村人在沒有日本人的威脅下，不再吞忍，也毫不畏懼地公然叫罵，「馬面的，幹！日本婆仔，早就該死了。」簡直是一副幸災樂禍的圖像，又哪裡表現出「誠懇、勇敢、強韌」的性格？

而後，當馬面競選縣議員時，村人卻又表現出一副維護傳統的封建思維，不置可否，甚至是鄙夷的酸葡萄心態：

村子裡有人笑她不自量力，一個婦道人家不安安分分把家庭管理好，整日裏拋頭露面，跟三教九流的男女來來往往，在當時老農的觀念裡，是不被接受的。

老農說：「四兩要撥千金，真不知輕重，自己也不想一想，查某人，再了不起，放尿也澆不上牆壁！」（頁69）

洪醒夫說：「這話當然不雅，卻是他們一向表達的方式。」這樣的表達方式是善良、正直、樂於助人的性格嗎？洪醒夫當然也不認同用大男人主義的思維做

爲嘲諷女性、鄙視女性、作爲發洩心裡不平情緒的表達方式。

而當馬面聽到這樣嘲諷的言語，在店仔頭放出狠話作正面反擊：

「像你們這款查埔人有什麼路用，不識字，不知曉道理，莫說三個五個，就是八個十個，也不值我一根腳毛，哼！不是這邊的人講大聲話，只要我拿出一點錢來，要十個二十個像你們這款查埔人替我作牛作馬都有，哼！有什麼稀罕？」（頁 70）

當馬面受到羞辱時，又是顯露出有錢人一副傲慢、尖酸刻薄的態度作反擊，雖然是真話但太刺傷這些老農的心，把他們的最後一點男性尊嚴踐踏的無遺，戳破父權社會男人在女性面前的自大面具，畢竟馬面不是金樹的妻子，只會依丈夫的心意順從，當然老農們在心裡受到刺傷後，不會默默的承受，於是起而反擊，用更阿 Q 精神的方式，更惡毒的字眼來面對的馬面攻擊，以維持男性的病態自尊：

「有幾個臭錢有什麼了不起？也不想想那些垃圾錢是怎樣來的！有那款不知廉恥的祖先，就有那款不知廉恥的後代！」

有些人更是憤怒，更是惡言相向，他們說：

「當然啦，有一部分的錢是馬面從日本巡查那裡『賺』來的！」（頁 70）

這是洪醒夫筆下農村人物的「誠懇、勇敢、強韌」的性格？這樣的話傳道馬面耳朵裡，馬面的反擊力道更強於前次：

她暴跳如雷，說：「這些無路用的查埔人實在笑破人的嘴，當初厝裡無米，破病無錢，三三四四，五五六六的事情發生，不是三番兩次來求我，叫我借錢給他們，那時也不嫌錢垃圾！如今，船過水無痕，講一些五四三的話，這款查埔人，實在是豬狗禽獸！」（頁 70）



馬面再次顯露出傲慢、尖酸刻薄、揶揄、嘲諷的態度作反擊，老農們又再一次受到更惡毒的羞辱，但也只能「吞忍」，因為：

這番話罵的理直氣壯，叫罵的人無法回嘴，卻叫旁人心酸，生活現實冷酷，使人頹喪，當初一千個一萬個不願意去馬府借錢，卻不能不去，真正無可奈何，還有什麼好說的？（頁 71）

人窮志短，生活上的困境壓的窮困的人喘不過氣，連維護基本的人性最後一點自尊，都心有餘而力不足，能說什麼呢？只能忍氣吞聲把所有的怨氣往肚裡「吞忍」，但當馬面爲了下次選舉表現出低聲下去、甚至道歉，要大家不要與他計較，要大家相信，說那些話都不是他的本意，只是一時失言時，這些老農竟天真相信這是馬面的誠心誠意的道歉，只爲了說服自己能是屬於勝利的一方，滿足自己仍然是男子漢大丈夫的大男人主義：

原本就十分脆弱農容易滿足的老農，這一下子又得到滿足了。馬面的公開這樣說，使他們有理由相信自己已經護衛了自己卑微柔弱的自尊，雖則他們隱隱然警覺出馬面的可能另有用意，不過他們寧願相信她的誠懇，以便相信自己的確是個男子漢。（頁 71）

這是一種自卑，一種心裡受到嚴重挫折後，得到的一種自我滿足，但這種滿足何嘗不是一種「病態的自尊」嗎？

當馬面當選鎮民代表後，又露出一副志得意滿、傲慢、尖酸刻薄、爲富不仁的態度時，又把村人氣的暴跳如雷，但村人又能如何呢？也是吞忍下去：

她十分喜歡與不如她的人比來比去，不懷好意的炫耀她的物質生活，以及

她自己認為不得了的成就，時時把村子裡的人氣的哇哇大叫，這時他更冷言冷語，加油添醋，看別人生氣，她便得到滿足。(頁 70)

但人性畢竟是有其善良、誠懇的一面，在人處境淒涼時，總會發揮其同情之心，即使是曾經傷害他們很深的馬面，村人們也不吝給予同情的關懷和寬恕：

「仔細想起來，馬面的也實在可憐，她的內心空虛，所以必須靠著炫耀的物質以及表面成就來安慰自己，甚至是欺騙自己；你想想，她丈夫如今已經是個活死人，兒子女兒又都與他沒有什麼感情，像這樣一個可憐的老婦人，也實在不必跟她計較！」

「不是我們愛計較！」村中農夫農婦說：「我們一世人跟別人計較過什麼一假使要計較，這七八十年的老帳，馬家要跟我們怎麼算？……講起來，這個馬面的，也實在是……她講的話真的會氣死人！」(頁 74)

洪醒夫更以忠厚、寬宥的人生態度來面對馬家的一切作為，誠然表現出村人的善良、誠懇的性格：

浮生若夢，人去一場空，所有的歡樂、尊榮、侮辱、踐踏，污穢或卑賤，純潔或高雅，都會成為過去的，人世間的小名小利小恩小怨，實在不值得計較；……(頁 77—78)

人性是多面性的，而洪醒夫小說中的人物更是多樣式的當他們面對悲傷快樂或加諸在身上不平的事件，他們會笑、會叫、會罵、會怨、會把內心積壓的情緒作正面或消極的反擊，我們不必把他筆下的小人物都用正面的性格來給予肯定，畢竟洪醒夫在小說中所描述的小人物有他們的喜、怒、哀、樂、酸、苦的情緒，這是人，真正的人性的敘述，並非只是做詆毀富人或地主的情緒發洩，他是真正的把「農人」的靈魂做一深沉的剖析。

## 第二節 窮困而顯現出的認命與不認命性格

### 一、窮困而顯現出的認命性格

宿命論者言：落土即定了八字命。

舊時代的人們相信宿命，相信輪迴。他們認為生命中一切的轉折起落皆其來有自：遭逢劫難，往往怨懟著「上輩子不知道造了什麼孽？」遇著了喜事，卻又得意的想著「大概是前半輩子積了什麼德吧？」這種想法中包含了單純對超自然力量的信仰和人類潛意識中計較著「因與果」的奇特心理，千百年來，傳統社會就這麼一脈相承的「相信」下去，好像一種規範著社會的無形力量，「階級」和「地位」的觀念也就朦朧的形成，因為是貧是富，有勢無勢，註定了人們這一輩子生活的基本模式。然而它卻又不同於古印度所實行的「種姓制度」，這種制度彷彿洗褪不了的染料，在新生兒呱呱墜地的那一剎那即兜頭澆上，從此鮮明的標示出他是屬於社會的哪個頂點或角落。

中國人的命運是有彈性的，科舉時代的十年寒窗，窮書生可搖身而為官老爺；農民辛勤的耕作，還是有機會成為錦衣玉食的大地主。有的人一輩子得過且過，便懶洋洋的跳脫不出與生俱來既定的框架；有的人在困境與掙扎中扶搖直上，他可以用意志來證明命運其實並不是破解不了的魔咒，桎梏著自己的腳步不前的是對生活沒有期待。

由於長期的生活環境困苦，使得窮人容易產生認命的性格，洪醒夫筆下的農人有如此的傾向，如〈僵局〉中的阿旺在妻子被輝仔嫂的兒子騎機車撞傷後，面對惡勢力的壓迫下也只能用「認命」的態度來面對：

1、還不到辦喪事的時候。阿旺心裡想。勞碌人，命硬。（《全集—小說卷3》，頁148）

2、……苦命人，命硬，沒這麼快就倒下去，用不著通知雄仔他們。（頁148）

3、……阿旺用濕毛巾在他的額上臉上擦汗，捏著她的手：「我知道，我就知道，苦命人，命硬。」聲音低沉含混不清，卻可以聽出他的激動。（頁

148)

4、「唉！這些實在…雙方運途都不好，」鎮代說：「這種事情怎麼不發生在別人身上，偏要發生在你們身上？運途不好，都不好，我看，事情總要解決的，你們就給我一個面子，大家和和氣氣的，把它解決掉，你看怎麼樣？」（頁 157）

5、「我們運途不好，能怪誰？別人不撞，為什麼要撞到你阿娘？如果你媽媽命中註定要被車撞到，為什麼不找個有錢人來撞．．．他們那些人都是我們村裏有頭有臉的人，你若不給他面子，將來怎麼好相處？要是他們把話講開，人家還以為我們是多刻薄的人呀！再說輝仔的長子，他是這一地頭的老大，俗話說，強龍不壓地頭蛇，你怎麼能惹他呢？惹了他，怕以後會有許多不便吧？」（頁 163—164）

因為是「命」，所以只好「認」了，只能「吞忍」來面對現實生活上的無奈。

又如〈金樹坐在灶前〉中的天鼠，面對一大堆弟妹的生活壓力，什麼事情都不敢去做，只因爲有太多的弟妹，而受盡委屈：但爲人子女能開口跟父母談生育的問題嗎？最後只能「認命」以對：

你隨便做個決定吧！反正我是無所謂，已經那麼多了，總不會差那麼一個，多一個也好，少一個也好，我跟你說我是無所謂，你就看著辦好了，反正我已經什麼事情都不敢去做了，這輩子，我認了！（《全集—小說卷 3》，頁 31）

而〈扛〉中的阿秉呢？生活的壓力使他覺得無法承受，但能說什麼呢？也只能歸咎於「命」，而「認命」：

只有二分的薄田，沒有多少工作，也沒有多少收成，有時天氣不好，更

是……；所以只得趕著去給大戶人家做工，橫直總要過日，不做工就沒有東西嚼著下肚，不做還能有什麼希望？有些人生來就鮮衣怒馬的，有些人卻只配屈手屈腳在泥水裡爬著，命！有什麼可講的。（《黑面慶仔》129 頁）

而〈黑面慶仔〉中的黑面慶仔呢？除了面對生活的壓力外，女兒「瘋阿麗」更是他沉重的負擔，阿麗被村中人姦淫懷孕生子，黑面慶仔在一陣咆哮大怒後也只能無可奈何的「認命」：

冤孽子啊！冤孽。這是上輩子就註定的。他始終這樣認定：上天在責罰我，責罰我那個不潔的念頭……

所以，一切苦難與不幸與屈辱都只有忍受了。不忍受又能怎樣？……

然而，每次想起這些，黑面慶仔的心情總是格外沉重起來，一輩子這麼勤奮，實在不甘心哪！（《全集—小說卷 3》，頁 227）

因為是上輩子註定的，所以這輩子只好認了，所有加諸在他身上的苦難和屈辱，也只能往肚裡吞，雖然不甘心，但是又能怎樣呢？

伊娘咧，一樣是一個人，我黑面的是怎樣如此「歹命」？這樣敢有天理？（頁 233）

但是，他拼命告訴自己，這是不得已的，嬰仔，你不幸生在這裏，不幸這樣出生，這是命，你只好「認命」了！我如果不這樣，我就無法平靜的過日子，你要生存，要怪，你去怪你那個不負責任的父親，你不要怪我！這都是「命」！（頁 235）

在〈四叔〉中的四叔因為不識字而感嘆，認為一切都是「命中註定的」，雖然感嘆，但也只能「認」了：

他也有怨嘆的事，跟我提了幾千萬次了，怨的是他與書本無緣，嘆的是「生不逢辰」。早先，在他八歲接到入學通知書的時候，興高采烈跟著別人要去上學，哪知走到半路卻叫他的父親——我的祖父給追回來，說什麼也不讓他去唸。（《全集—小說卷3》，頁253—254）

所以四叔只能嘆氣：「嘆只嘆得生在貧窮農人家，嘆只嘆得生在饑寒交迫時，嘆只嘆得前生不知造了什麼孽，嘆只嘆得『命』呀…」（頁254）

學書不成，總也是缺憾，總也該嘆口氣，沒想到他竟如此心如止水，如此雲淡風輕，如此「認命」！（頁257）

而〈豬哥旺仔〉的旺仔在種豬的「寶貝」受到彈弓的重擊後，剛開始的一陣憤怒，繼而絕望的吼叫，但旺仔在冷靜後也只是歸諸於「歹運」而認了：

……旺仔只是靜靜的聽，有時淺淺苦笑，最後總是說：「唉！散散去，彼個困仔也是可憐，這種老爸……算我歹運，趕緊想辦法醫好豬哥才是正經要緊的事，事到當今，在講這些做什麼？」（《全集—小說卷4》，頁227）

而〈清水伯的晚年〉中，洪醒夫在一開頭更直接寫出中國農民「認命」性格的緣起：

對於「命運」，田莊人視若當然，好像什麼事情都是上天註定的，無法改變，這種「認命」自然有它人文背景與地理環境，中國農民種了幾千年的「看天田」，代代相傳，便自然有了「認命」的習性，也是無可奈何的事。（《全集—小說卷5》，頁27）

又如〈馬家大宅〉中的農民是一樣的，洪醒夫把農民「認命」性格再一次的敘述：

那時，中國農民過的是我們不敢相信的困苦生活，不管佃農，還是長工，都真正到了三餐不繼的地步，他們連衣食都有問題，哪裡還有讀書的「命」？……（《全集—小說卷》，頁 51—52）

農民因為生活困苦，三餐不繼，看天吃飯，連讀書都不敢妄想，因為他們沒有那種讀書的「命」，所以只好認了，在台灣割讓給日本時，他們的態度依然是「認」了：

就是這樣，這些農民又規規矩矩回到田裡，辛辛苦苦耕種地主的田地，不再去管中國人還是日本人的問題，他們想：反正誰做皇帝都一樣！（頁 52）

農民最後還是以「認命」來面對他們的未來。

〈入城記〉中的永順哥由農村入城去打拚，根深柢固的「認命」性格並不因為他改變職業而有改變，他說：「我們從小就是歹命人，要打拚哪！」<sup>16</sup>，而他的噴漆行被倒債後，他那六十幾歲的駝背老農父親也只能老淚縱橫的說：「這是命哪！」<sup>17</sup>來解釋這一切不幸的倒楣事。綜觀洪醒夫的小說中所提到幾乎是用「認命」來涵蓋，而非「宿命」。

## 二、窮困但顯現出不認命的性格

丁琬在〈與「黑面慶仔」聊天〉中敘述提及：

洪醒夫在被詢及對台灣近三十年來鄉村變化的印象時，根據他自己的生長經過，談到一些很具體的問題，他覺得以往農村人民認命的觀念，在生活

---

<sup>16</sup> 見《洪醒夫全集小說卷 5》，頁 86。

<sup>17</sup> 同上註，頁 87。

安定以後有了很大的改變。<sup>18</sup>

而這個「很大的變化」就是不認命，他相信只要不放棄就能從貧困的家庭中站立起來，而他選擇的認真讀書。這是漢人社會「萬般皆下品，唯有讀書高」的觀念，以及長期以來知識被認為階級躍昇與功名利祿的階梯，加上勞動階層所處的劣勢環境與階級的歧視，使得他們一心希望自己的子女不要陷入身世的輪迴，只要能力做得到，他們會盡力以生命為養料，栽培子女讀書。而洪醒夫的父親也認為唯有讀書才能改變目前家庭的窘境，所以只要是關於讀書所需的費用，他都二話不說，厚著臉皮向村人借貸，在〈父親大人〉中他說：

自我解事以後，生活已較前大有改善，雖仍然匱乏，卻也得過且過。那時，一家人最大的缺憾，就是家裏沒有識字的人，因為不識字，大約也吃了不少苦頭，所以他們盡全力去鼓勵兒孫們讀書，兒孫「讀有書」，是他們最大的榮耀，有時還喜孜孜到處炫耀一下。我們開始讀書以後，家裏什麼都可以省，只有與讀書有關的花費，從來不考慮節省，沒有錢，他們會到處去借。（《全集—小說卷4》，頁208）

父親聽說我要買書，二話不說，就把錢給我。……有時父親沒有錢，祖父母也沒有，父親會說，明天我要去做工，拿了工錢再給你。（頁214）

又洪醒夫在小學因模擬考試時，數學成績98分，全校排名第17名，遭老師體罰而憤憤不平，回家父親除了斥責他外，溫了半碗米酒，找來一塊老薑按摩他的雙手，並說：

打死去好！讀書不打拚，不專心，打死去好！你要知，你老師打你是愛你

---

<sup>18</sup> 見丁琬，〈與「黑面慶仔」聊天—訪洪醒夫先生〉，70年4月，明道文藝，後收於林武憲編的《洪醒夫的研究專輯》，1984年6月，頁5



好，你若無做不對，咿敢會隨便打？枉費給你讀書，這樣不識三二，也敢批評你老師，你阿爸我敢是這樣教你？哭？哭好命是麼？欠人教示啦你，查埔子這樣無志無氣！（頁 212）

你要忍耐，要打拚，要有勇氣！……你阿公阿媽，你阿爸阿母，你阿叔阿嬸，攏總是不識字的土牛，你要打拚！（頁 213）

即使洪醒夫賭博欠債，回家騙父親說我要買書，父親照樣二話不說，去向阿樹伯借！「就這樣，只要是與讀書有關的，他從不打折扣，尤其是買書。一直等到我長大成人，離開學校，從未改變。」（頁 214）

洪醒夫的父親對於子女的教育是如此的重視，即是不認命的表現，希望藉著讀書能改變目前的困境，而不再從事耕作的生活，以其脫離貧困，期盼著有一天能像瑞新伯一樣，他祖父說：

「你要好好唸書，像瑞新伯那樣，識字的人拿軟的，像我們不識字的人就要吃硬的，你要認真唸書，將來也可以當經理，一個月賺很多錢。」

我點頭說好，我要認真，將來包準比瑞新伯當的更大，賺更多的錢，祖父呵呵大笑，摸我的頭，說我有志氣。（〈瑞新伯〉《全集—小說卷 3》，頁 187—188）

同樣的話，洪醒夫在〈四叔〉中藉著四叔怨嘆從小因為家裡缺人手幫忙農事，而無法上學唸書的遺憾，轉而寄託希望於他，時常以羨慕的神情對他說：

「你要識寶呀！讀書就是寶—你自己要知道寶貴，要認真唸，拼命唸！」

（《全集—小說卷 3》，頁 254）

而〈散戲〉這篇小說裡，秀潔回憶「玉山歌劇團」豪華光彩時期，連演連滿，轟

動的盛況，令人神往。如今沒落了，戲也沒人看，演員也提不起勁演戲，他們只好把希望寄託在未來的日子裡：

其實，歌仔戲自有歌仔戲的生命，金發伯說，我們不景氣只是暫時的，不久就會很好。伊娘咧，他說那些「新劇」，流行歌，搖來搖去，愛來愛去，都是現世，無恥！他很憤慨；歌仔戲都是有憑有據的，教人忠孝節義，有什麼不好？過了一段時間，所有的人都會反悔，都會回頭來看歌仔戲，不要灰心，我們會有希望的！（〈散戲〉《全集—小說卷3》，頁106）

金發伯就靠這點渺茫的希望，希望未來歌仔戲會有回復盛況的一天，而苦撐待變。〈吾土〉裡，馬水生的父母帶著家人挖地，期望的是：

有一天，四腳仔會被趕走，那時……（《全集—小說卷4》，頁174）

而當馬水生爲了籌錢治父母親的病而幾乎把十幾甲田地都賣光時，馬水生時常用「唉！這大概是命！」來跟自己解釋，想起從前「眼睛一眨，做夢一樣，她們竟然有十幾甲屬於自己的土地！」而如今，又什麼都沒有了！將來呢？馬水生說：「有一天，我們會把失去的土地拿回來。」這又是在窮困中不認命寄託希望於未來的「田莊人」。

鄭清文賞析洪醒夫的《黑面慶仔》時表示：

讀完洪醒夫的小說集《黑面慶仔》，不禁想起藍蔭鼎先生的畫。……台灣鄉村的景色，的確和祥而幽靜，充滿著優美的本質。但現實的台灣農村，在純美的外表之外，還蘊藏著許多令人鼻酸的悲劇。……生活在這種貧窮的重負之下，喘不過氣來的人物。跛腳天助如此，金樹如此，黑面慶仔如此，馬水生一家人也是如此。這些生活的重擔，有些人無法撐住，便無聲

無息消失了，但也有些人，卻靠著機遇和毅力，渡過了厄運和難關。<sup>19</sup>

鄭清文這段評論道出洪醒夫筆下田莊人的現實處境與不屈服逆境的性格。

總之，洪醒夫小說筆下人物的困境，呈現的樣態是多面性，亦是現實人生的投射，一直生活於窮困生活中的洪醒夫自不能免於現實的壓迫，除了靠不斷的創作來寄託情感外，也只能「苦中作樂」，以樂觀奮發的精神來調適自己的心境，而作品中在窮困中仍不認命的小說人物就成他精神的投射，再苦的環境，對洪醒夫而言，他總是滿懷希望，覺得好日子快來了，可見其「卑苦而不悲觀，窮困卻不認命」的創作心境。

---

<sup>19</sup> 見鄭清文〈洪醒夫的《黑面慶仔》〉，收入《台灣文學基點》，高雄：派色文化出版社，1992年7月，頁109—110。

### 第三節 農村婦女性格分析

#### 一、堅毅、順從、依附、保守的性格呈現

中國的儒家思想強調婦女地位的低下，禮記規定：女子未嫁從父，既嫁從夫，夫死從子，這也就是所謂的「三從」，婦女必須遵行「在家從父、出嫁從夫、夫死從子」，後來到了漢朝，又有班昭作「女誡」七篇，宣稱女子要遵守「男尊女卑、夫為妻綱」的道理，學習「三從」、「四德」的典型行為模式。他強調女人應該卑弱，沒有力量與男人抗衡，只有盡量取悅男人，否則就是自取滅亡。這些都是當時「女教」的要義，女人一輩子所受的教育就是這些，到了宋明理學時代，理學家們更提出了「女子不能改嫁、男子可以出妻」的雙重道德標準，強調貞操、守寡，反對女人受教育，所謂「女子無才便是德」、「識字婦人多誨淫」等。由以上可知在「男尊女卑」的理論出現後，男女間成為「從屬」的關係，而此時社會上要求女人的是「服從」、「依賴」、「卑弱」、「無知」。女人的生命全然操在別人的手中，婚姻沒有自主權，婦女的主要角色是男人的私人財產，必須順從她們的丈夫，以及養育小孩。直到清朝末年，受西方民主思潮的影響，由康有為、胡適、胡漢民等有心人士，極力鼓吹女子應獨立、自由、反對纏足、鼓勵女性參政，及至民國成立，婦女已漸漸在教育上、婚姻上、政治上，爭取自由平等的機會。到了五四時期，在自由氣氛瀰漫之下，女性個體意識漸漸嶄露頭角。

戰後台灣女性意識是隨著台灣經濟發展和教育普及才促使女性擺脫傳統社會的桎梏，五〇年代初期，台灣社會進入第二次世界大戰之後的轉型期，由農業社會開始邁向工商社會<sup>20</sup>，六〇年代基於經濟快速成長農村女性大量加入就業市場（如素芬），環境的改變刺激了女性自我奮發向上的意志，接受更高層教育的動機加強，此時，女性已不在侷限於家庭，她們在經濟活動中已扮演著重要的角色，這是女性地位真正變革的開端。

---

<sup>20</sup> 民國四十二年，農業產值占國內生產淨額的百分之三八.0，至六十三年時已降為八分之六.八，工業產值在同時期中，則由百分之十七.六升至百分之三九.九。（參閱李國鼎〈邁向六十年代的開發國家〉，《幼獅月刊》第四十一卷，第六期，頁3。）

然而這只是突破傳統地位的開端，尙無「男女平等」可言，六〇年代的台灣女性的確已改變傳統社會女性角色的面貌而走出家庭，扮演著生產者的角色，但觀其在工商業的發展，仍多屬於低技術或無技術行業（加工區作業員居多）。整體而言她們的地位並未發生多大的變化。

七〇年代的台灣雖由農業社會過渡到工業社會，社會迅速發展，但舊思想意識並未消失，呈現新舊文化思想意識交會。女性知識份子受到六〇年代西方女權思潮的影響。<sup>21</sup>開始質疑男女平等權的問題，發出了自由與民主的呼聲，揭開台灣第一波的婦女運動，主要的領導人爲現今副總統呂秀蓮，他所著的《新女性主義》一書，主張男女平權的新女性思潮。認爲「先做人，再做女人」，它所著眼的是「女人爲人」而不是「爲女人」的觀念，凡人則具有獨立、自由、平等的權利不僅對婦女命運賦予同情，而且具有鮮明的立場和主張。但台灣仍存在於新舊文化的夾縫中，舊思想尙停留，新思想未深入，因而儘管社會型態已在改變，加上西方新思潮的輸入的刺激，但人心的保守及社會條件無法完全配合，導致本時期的女性主義僅屬思想啓蒙階段。

七〇、八〇年代經由西方資本主義的洗禮，處於開發中的狀態下的台灣社會，其文化結構受到更強烈的衝擊。隨著台灣婦女經濟地位和精神面貌的更新—新的價值觀和新的感情，對抑制女性尊嚴的傳統觀念提出批判，對歧視女性的社會偏見提出批判，建立男女平等、兩性和諧的理想社會，強調塑造自我完善而因此產生了「新女性主義」。

但這股思潮並未代吹向台灣農村，從康原這段敘述他母親（1926-1997）的話，或許可看出，當時的台灣農村婦女依然是固守著「中國傳統」的美德，他說：

---

<sup>21</sup> 西方的婦女解放運動至法國大革命後已經過了近兩百年的歷程，第一波婦女運動中要求同工同酬及就業權、教育權、公民權、參政權的平等。本世紀六〇年代美國在第二波的婦女運動浪潮中發起「新女權運動」，要求法律和人格上的平等，並進一部思索人生及婦女自身的價值。（參閱楊美惠著，〈歐美女性主義思潮源流〉，《女性・女性主義・性革命》，合志文化，1988年，頁1—35。）

出生於芳苑鄉崙腳村陳姓家庭的母親，…年輕時，做事勤快負責，工作效率好，被祖父看上，希望她能成為康家媳婦，央請媒人去提親，三寸不爛之舌的媒婆，達成祖父的願望，十七歲就進入康家的母親，一輩子「認命」的為康家做牛做馬，結婚以後舊抱著「姻緣天註定，夫妻相欠債」的觀念，毫無怨言的工作，她常說：「嫁雞隨雞飛，嫁狗隨狗走，嫁乞丐搯加志斗，是緣是命，恨命莫怨天。」<sup>22</sup>

由上述可知，早期農村女人其根深柢固的觀念對男性是採依附與順從，在「嫁雞隨雞、嫁狗隨狗」觀念下，女性自主在那個年代實際上是被壓抑的，農村性格吃苦耐勞的性格雖然堅毅，但仍掙脫不出傳統加諸於女性的枷鎖。

洪醒夫農民小說寫作雖然以農村的男性為主體，但對於農村婦女亦著墨不少，雖然農村的婦女性格亦是呈現多樣化，但大部分的農村婦女保有傳統農村婦女的性格一對丈夫順從、依附，在婚姻中，夫妻是主從的關係，媳婦必須遵從夫家的規矩必須，在夫家是沒有地位可言，在生活上堅毅，任勞任怨地為家庭付出，如〈半遂湖仔黯淡的歲月〉中的金枝，〈素芬要出嫁〉中的有財嫂，〈神轎〉中的阿樹孀，〈金樹坐在灶坑前〉中金樹妻子，〈僵局〉中的輝仔嫂，〈牛姑婆在黑暗中〉的牛姑婆，〈清水伯的晚年〉中的清水孀，〈吾土〉中的馬大娘、馬水生之妻等等，透過洪醒夫農民小說的對於早期農村的人物形象的描述，可以看出早期封建的農村架構中，農村婦女堅毅與順從、依附的性格。

以〈半遂湖仔黯淡的歲月〉中的金枝而言，在父母親都撒手人寰後，金枝必須負起整個家庭的責任，照顧半身不遂的哥哥一湖仔，此時的金枝也不過是一個十六的女孩，但：

金枝四肢健全，人也乖巧勤奮，八歲就會煮飯，十歲左右便開始出去

---

<sup>22</sup> 康原，《台灣農村一百年》，台中：晨星出版社，1999年4月，頁73。

工作，幫人摘豌豆、刨花生、割蔬菜。十五歲那年，加入村子裡專門替糖業公司採收甘蔗工人班子裡，去修蔗莖，…修蔗莖並不輕鬆，整天彎腰趕工，還要手腳快，才趕得上，十五歲的金枝做起來自然吃力，卻能任勞任怨，很是難得。〈《全集—小說卷4》頁236〉

從上述可以看出金枝具備農村「堅毅」性格，但這位具備種種美德的農村女性一直到二十四、五歲還未出嫁，別人問她，她說她不敢嫁，因為「嫁出去以後，我阿兄怎樣過日？」的疑慮下，把婚姻給耽擱了，但湖仔爲了家裡香火綿延下去，便託媒人找尋招贅的對象，替金枝定了親，對於婚姻，由於雙親已逝，就由長兄做主，金枝也「順從」了。

婚姻未給金枝帶來安定幸福的日子，反而是惡夢的開始，「誰知結親不久，金條的真面目暴露出來，湖仔便開始了他一生中最暗慘的日子了。」（頁248），因爲招贅進門的金條是個無賴惡霸模樣，好吃懶做，吃喝嫖賭無所不能，金枝說她兩句便招致拳打腳踢，打得金枝鼻青臉腫，並威脅他不得管閒事，不然是要將她活活打死，更可惡的是將金枝做工十餘年，辛苦省下來的一點錢，在他吃喝嫖賭之下盡了。許多村人看不過去，便勸金枝離婚，但金枝就是不肯離婚，因爲：「這個沒有受過教育的可憐女人有了那個根深柢固的觀念，嫁雞隨雞、嫁狗隨狗，生是他的人，死是他的鬼，人財都給他了，寧願時常被打得鼻青臉腫，也不願就這樣算了。」（頁249）從金枝的身上可以看出農村婦女堅毅、順從、逆來順受、任勞任怨的性格。

在〈吾土〉中因爲農村改革政策改革而帶來農民的希望，但隨著馬水生的父母生病，需要大筆的醫療費用，不得已之下，兄弟們商議將因改革掙來的田產一一賣掉，整個家族也因此陷入深層的窮困，身爲妻子的水生嫂除了更加刻苦耐勞盡力侍奉公婆外，還得照顧一家大小，協助丈夫支撐整個即將潰散的家庭，在固有傳統「孝順長輩」、「家和萬事興」的枷鎖制約下，馬水生常常對他妻子「曉以大義」，要「以家庭爲念」、要「耐勞忍讓」，妻子亦時時謹記丈夫的告誡，也「確

實刻苦耐勞，寧願處處吃虧」。充分表現出固有的「傳統美德」—順從、依附。

台灣農村的婦女在傳統價值德的制約下，以丈夫為天，以家為地，丈夫、家庭是她生活的一切，〈金樹坐在灶坑前〉中金樹妻子即是其中一例，在孩子送人養育之後，因思念孩子，想去探望孩子而向丈夫要求過好幾次，「從春天一直哀求到秋天，他才答應她去」。這是順從依附性格的呈現，沒有丈夫的同意之前，絕對不敢有私有的行動。

至於為何會生下十一孩子？當衛生所那些未出嫁的女孩來回游說，當岳母大人就背著他對他的女人頻頻叫停了，甚至後來街坊鄰居明裡暗裡都跟他們提過這些事（生育），但金樹的想法是：

一個人命裡註一個人命裏注定他要被生下來，我們就應該負責地把他生下來，用任何方法去剝奪別人出生的權利，都是罪大惡極的，該生而不生，是謂殺生，濫殺無辜，死後是要進十八層地獄的，再說，一枝草一點露，日子苦是苦，生得下來，就應當活得下去，再怎麼苦總是比死了好！生下來養不下去，還可以送給別人養，無論如何，人都要負責任地生些孩子！他的女人沒有意見，他們始終互相順從著，沒有怨言。（《全集—小說卷3》頁15）

這其中的「互相順從」應是妻子順從丈夫的想法的成分較多吧。

孩子成群結隊被生下來，實在沒有能力在養下去，只好割愛送給別人，當丈夫提及腹中的胎兒的去留時，妻子依然是以丈夫的意見為主。當金樹突然在半路上跳出一句：「依妳看，我們這孩子是給別人？還是自己養？」（頁19）時，妻子只回答：「你看呢？」洪醒夫從敘述者補上一句「女人一向沒有主見」（頁19）。這又是順從依附的性格的呈現。

農村婦女的脆弱和保守性格在〈素芬要出嫁〉中的有財嫂亦有明顯的顯露，



洪醒夫敘述著說：「有財嫂終究是個女人，比較脆弱；」<sup>23</sup>對於婚姻的看法，有財嫂仍然是固守著「男大當婚，女大當嫁」的傳統觀念，雖然對女兒年紀輕輕就出嫁而擔心，但傳統的婚姻觀念仍然制約著他，「唉！女兒要嫁，就讓她嫁，反正，我們也不可能一輩子把他留在身邊。」<sup>24</sup>更何況素芬是在不得已的情況下（已有身孕）而被迫嫁人的，在保守純樸的農村社會裡，結婚沒有經過「父母之命，媒妁之言」，這是不道德的事，以至於本來應該是歡歡喜喜的結婚場景，卻瀰漫著一股詭譎得氣氛。

在〈神轎〉中的阿樹孀，阿樹因妹妹突然病重，整個人陷入昏迷的狀態，阿樹在束手無策之餘，阿樹孀建議他摘些草藥煎熬著吃時，阿樹卻不放心而想做一場法事來醫治，當阿樹孀建議找醫生替小姑看病時，阿樹認卻為會冒犯神明而否定這項的提議。阿樹孀即使知道做法事對小姑的病情沒有多大的幫助，但最後也只能順從丈夫的意見，嘆了一口氣說「好吧！隨你怎麼做！」，這是阿樹孀對丈夫的順從性格的呈現。

〈牛姑婆在在黑暗中〉的牛姑婆在丈夫過世後，並未改嫁，並「堅毅」地獨立撫養四個兒子長大成人，〈僵局〉中的輝阿嫂，是個「可憐單薄的老婦，佝著背，跛著腳」<sup>25</sup>在丈夫酗酒致死，一個小兒麻痺的孩子厭世自殺後，面對一個正事不幹橫行鄉里的長子，以近六十歲的高齡，拖著細瘦身軀，咬著牙，「堅毅」地撐家庭的生計，和小兒子擺菜攤過活。

〈馬家大宅〉中的馬面即使對丈夫馬晉祿極度的鄙視，但他還是「擔心她那一向瞧不起的丈夫的生死，在這節骨眼上，一個男人，即使是她一向認為沒有用的男人，都是萬分需要的。」<sup>26</sup>這是平日行徑囂張跋扈的馬面依附性格的呈現。

從以上的人物敘述可知，即使六0年代台灣社會文化的全盤西化，中國舊有的價值觀和倫理道德受到嚴重衝擊，但洪醒夫筆下的農村婦女的性格仍是受中國

---

<sup>23</sup> 《洪醒夫全集—小說卷3》，頁261。

<sup>24</sup> 同上註，頁263。

<sup>25</sup> 《洪醒夫全集—小說卷3》，頁149。

<sup>26</sup> 《洪醒夫全集—小說卷5》，頁59。

傳統父權觀念的制約，對丈夫呈現順從、依附的性格，對家庭生活任勞任怨呈現堅毅性格，對婚姻則是保守的態度。農村的男性對女性維持著宰制的關係，身為一家之主的男性，擁有對家庭的決策權，而女性則依附丈夫的決定而努力卑微的生活著。

## 二、自主、潑辣、猜疑性格的呈現

雖然，洪醒夫筆下的農村婦女絕大多數性格呈現順從、依附的性格，但也有其「自主」性的，如〈馬家大宅〉中的馬面，雖然是農村的婦女，竟能不畏鄉人冷嘲熱諷，在以男性為主的政治叢林裡，競選鎮民代表，並在這叢林裡掙得一席之地。她有依附的性格，但在鄉人眼中卻是精明能幹又冷酷無情，對人苛刻的性格，尤其當鄉人欠租時，「她丈夫答應人家下一次收穫繳稅，她有辦法叫人賣兒賣女在三天之中繳清。」<sup>27</sup>讓村人對他「在面前，恭順的很，背著她，便吐口水，罵她賤人，罵她馬面的。」<sup>28</sup>當然，在農村裡像馬面這樣的婦女畢竟是少數。

農村婦女也並不是全然順從、依附的性格，甚至呈現的是「潑辣」、「猜疑」的性格，以〈吾土〉言，馬家媳婦們爲了賣土地的事而起口角時，馬水生的妻子憤然地對四媳婦說：

妳講話要卡有良心咧！不然，若給別人聽到，真會以為我水生嫂是那種人，我夫妻一日到晚做牛做馬，也是為了這個家庭像樣，所以什麼事情都不願計較，妳講我歪哥，講我積私房錢，實在太過分，老實給妳講，這邊的人也有脾氣，也會生氣！（《黑面慶仔》頁 234）

這是馬水生的妻子自覺遭到誤解而發出的不平之語，在反擊之後，一場妯娌間的戰爭就此展開，四弟媳雙手插著腰，倚在對面牆壁上，冷笑一聲，「惡毒」的說：

---

<sup>27</sup> 同上註，頁 57。

<sup>28</sup> 同上註。

哼！會生氣是要怎樣？你會生氣，我敢就不會生氣？你不要看妳們是老大，就時常欺侮人！給妳講，別人怕，這邊的人不怕……。（《黑面慶仔》頁 234）

當馬水生的妻子爲賣土地之事，一再解釋她們夫妻事清白的，沒有私心的，四弟媳另一波的攻擊力道緊接而道：

「……賣土地，十幾甲的土地還不是妳尪（丈夫）賣的！賣了了！哼！還好意思講？賣十幾甲土地，不知歪哥多少，積了多少錢咧！哼！以為我不知道？」

「哼！有歡喜無歡喜賣，那要問妳才知道，我怎麼知道？屁股幾根毛都看現現，有什麼好講的！」她的聲音越來越大聲，好像要吃人一樣。（《黑面慶仔》頁 234）

這是四弟媳在妯娌間的戰爭中表現出一副「潑辣」、「猜疑」性格，這樣的場景在農村大家族其實是常見的，難怪洪醒夫可以寫的如此真實。

四弟媳的潑辣並不止於對他的大嫂，甚至當馬水生大聲喝止時，馬水生的妻子立即閉了嘴，那四弟媳呢：

卻依然一付「潑辣」模樣，她慢條斯理的，故意要氣死人的用鼻音說：「怎麼？人多，聲音大，就要壓死人？這邊的人，不怕大聲！」（《黑面慶仔》頁 235）

當她丈夫在眾人面前打她一巴掌打她時，她仍不甘示弱地咒罵起她的丈夫，一副天不怕地不怕「潑辣」的模樣地說：

「打要死，打要死，沒囊巴的！妳的某（妻子）給人欺侮，你反而打我給人看？路旁屍半路死！嗚，我問你，我講的不對是不是？你講你講，……我講伊幾句，你就打我，打要死，你是打要死是麼？我講的不對是不是？你講！無路用的查埔子，不會好死！你講呀！」（《黑面慶仔》頁 236）

在〈牛姑婆在在黑暗中〉中同樣可以看到農村婦女「潑辣」的一面，對於牛姑婆的三媳婦，洪醒夫是這樣敘述的：「老三有一大堆孩子，身體不好，他的妻子很是潑辣凶悍，沒把這個年老的婆婆放在眼裡，牛姑婆早早就把她們趕出去。」<sup>29</sup>從以上敘述可知，牛姑婆與媳婦間的相處期間大小衝突是不斷的，她的媳婦也不是逆來順受，不敢拂逆婆婆意旨的傳統媳婦的性格，表現在外的行徑竟是旁人「眼中沒把這個年老的婆婆放在眼裡」的潑辣凶悍的性格，以至於被牛姑婆給出家門，自立門戶生活，顯然牛姑婆的三媳婦並未遵循父系社會的規則。

而黑狗的妻子也是不惶多讓，當村人跑到基隆去找黑狗，原想臭臭的罵他或狠狠的揍他一頓，卻被黑狗的老婆三言二語轟了出來，黑狗的老婆說：「她兒子不止黑狗一個，比我們過分的還有，你怎麼不去罵？我跟你講，在那些兄弟裡面，黑狗算是最孝順的啦！」<sup>30</sup>

綜觀洪醒夫筆下的農村婦女的性格是多樣化的，大多數的農村婦女依然保有順從、依附的保守性格，但她們有脾氣的，也會生氣，只是在以男性為主的社會裡是被壓抑的，但是當她們懷疑自己的利益被損及時，也會發出不平的「惡毒」之鳴，如馬水生的四弟媳，或當她們任勞任怨為家族付出心力而被誤解時，也會起而反擊，如馬水生的妻子、黑狗的妻子，甚至婆媳間的相處不融洽時也會表現出潑辣凶悍的一面與婆婆對抗，不再是如傳統婦女般地默默承受。

---

<sup>29</sup> 《洪醒夫全集—小說卷 4》，頁 288。

<sup>30</sup> 《洪醒夫全集—小說卷 4》，頁 290。

## 第七章 洪醒夫農民小說的時代意義

### 第一節 農村文化與文物的忠實紀錄

農村，是中國人土生土長的地方。一個人，一個集團，一個民族，到了忘記他土生土長，到了不能對他土生土長之地分給一滴感情，到了不能從他土生土長中吸取一滴生命的泉水，則他將忘記一切，將是對一切無情，將從任何地方都得到真正的生命。<sup>1</sup>

這是當代大儒徐復觀先生在〈誰賦豳風七月—農村的回憶〉中，對於農村生活和中國文化傳統的深刻關係作入木三分的刻劃。徐先生對於近百年來中國人在經歷了歷史的風暴之後，從農村生活傳統中連根拔起，花果飄零的生命狀態曾說了以上這一段十分哀痛的話，而台灣呢？在光復後四十年來，從戰火劫餘，傷殘破壞之中，逐步復興，形成今日一片繁榮的局面。這一段「經濟奇蹟」一方面固然創造了安和樂利的物質生活，但另一方面卻也在富裕之餘，使農村的價值觀念日趨沒落，許許多多的農村文化及傳統的農村文物在現代化的經濟衝擊之下，也只能保存於所謂的「農村文物館」，雖然在許多的專著中有完整的敘述，但在現代文學中卻鮮有完備提及，從日據時期的賴和至八〇年代的宋澤萊、林雙不的「農民文學」作家，大多著重於農民的生活敘述，對於農村文化融入於文學中則不如洪醒夫的關心，這或許是葉石濤說他是泥土為最重的農民作家的原因吧！<sup>2</sup>

在洪醒夫以農村「田莊人」為主要的敘述對象農民小說中，不僅寫出農民的悲喜酸苦心境，更可貴的是他的小說可說是農村的文化、文物的「實錄」，能寫出這樣幾近於「實錄」的小說，主要是洪醒夫來自於農村、屬於農村、關懷農村、深寫農村。這是種與大地合一的力量使然，他是真正植根於農村農民而深

<sup>1</sup> 見徐復觀，《學術與政治之間》，台北：台灣學生書局，民國 69 年，頁 71—81。

<sup>2</sup> 見葉石濤，《台灣文學史綱》，春暉出版社，1990 年再版，頁 159。

入台灣大地心臟的「農民作家」，李喬說：

台灣作家來自農村農家的不算少，知曉農事農技的很多，但是不能真正感受到來自大地的氣息，並未真正了解與尊重農人農務，也就只能「消費」農民農業罷了。<sup>3</sup>

林雙不也說：

洪醒夫的作品中的人物、情節或對話，應該都是我們記憶中熟悉的；甚至，由於時空轉換的速度不一，在某些特別偏僻的農村裡，還存在著洪醒夫筆下的世界。文學工作者最崇高的任務之一，就是觀照他所熟悉，他曾生息的社會，進而用悲憫的態度，把這樣的社會紀錄下來。<sup>4</sup>

在洪醒夫的《小說全集》、《黑面慶仔》、《田莊人》中，就保存了不少農村文化、文物的忠實紀錄。以下將從不同的層面分別作敘述

#### 一、紀錄農村傳統法事及法師的裝扮

在〈僵局〉、〈神轎〉、〈牛姑婆站在黑暗中〉中洪醒夫將他成長過程中所見所知的農村舉行過的法事儀式、法師裝扮及法事進行的過程，透過小說語言巧妙地融入文學作品之中。

以〈僵局〉而言，洪醒夫把自身經歷過的法事，以第三人稱旁觀者的身分作一敘述：

低矮的廳堂裡到處瀰漫著煙霧，檀香的煙，紙錢的煙，夾在人們手上的煙，雲裡霧裡的，到把這求神問卜的氣氛凝聚得恰到好處。神案上擺著幾尊頗

<sup>3</sup> 見李喬，〈大地之子—洪醒夫〉，收入林武憲主編《洪醒夫研究專集》，頁6。

<sup>4</sup> 見林雙不，〈黑面慶仔—和中學生談書之二十一〉，收入林武憲主編《洪醒夫研究專集》，頁177。

具威儀的神像，供桌上三生供品，香火紙錢。那法師一手執白紅黃藍黑五色令旗，一手按一柄青銅寶劍，腳下青雲八卦步，嘴裡念的，神兵火急令，就著鑼鼓喧天震地的聲音，做起法事來。進門左側板凳二條，閒雜人等可坐其上觀看，乩童坐於其中一條板凳的中央，頭擺足搖，渾身顫抖，口裡發出咻咻之聲，此係天神降臨之兆也。廳堂右測置鑼鼓架一，有一人專司敲打之事，痛痛愴愴，皆中規中矩。（《全集—小說卷3》，頁154）

從以上的敘述可以看出整個儀式的準備部份，法事所需要的道具及其擺飾的位置，栩栩如生的重現於眼前，筆者雖生長於農村，對於農村法事也僅是一知半解，而洪醒夫的可貴在於對「法事」專有名詞鉅細靡遺的敘述，這部分對未來人類學或宗教學的研究應有相當的助益。

而這只是做法事的前奏曲，洪醒夫緊接著以如臨現場般地敘述法事進行過程：

天神終於降臨了，祂拍案通報身分之後，即從法師手中接過令旗寶劍，由法師開路，直奔阿旺嫂臥室驅魔懲鬼。阿旺嫂躺在床上，眼不張，身不動，盈耳但聽鑼鼓喧天之際，此刻早有三人等立於門口、庭院，路口各處，旺阿旺嫂「叫魂」，他們直呼阿旺嫂閨名，叫她回來，站在臥室門口者，就扯著嗓門大聲說：「回來了！」聲音之大，壓過鑼鼓。天神揮舞旗劍，口出叱喝聲，如此持續十數分鐘，擊鼓而退，剛出臥室，即將一符貼於門楣之上，令掩門。神明回大廳之上，述原委，明告誡，開藥方，而後功成身退。（頁155—156）

就生活在現代科學昌明，科技日益千里的人們而言，這簡直是一齣鬧劇，或許我們會為小說的「田莊人」的愚昧、迷信感到嘆息，但這確實是他們生活的一部分，而洪醒夫用其寫實之筆將它做一真實的紀錄，更可貴的是，洪醒夫的仔細考察、

觀察的功夫，使得被遺忘的法事儀式中的步驟得以詳詳細細的呈現於小說中。

同樣的，另一種作法事的儀式出現於〈神轎〉之中，阿樹因為妹妹突然生病，而且病的很重，整個人陷入昏迷的狀態，阿樹在束手無策之餘，聽從阿樹審的話，想藉著做法事來醫治妹妹的病，小說一開始就將整個法事的過程做一番的呈現：

法師把焚化的符咒放到一碗只盛到七分滿的冷水裡，用雙手端到神像前，唸唸有詞地筆劃一陣，然後，閉起眼睛喝下一大口。擱在法壇上的煤油燈把他的禿頭照成一團晃蕩不定的黑影，在天花板盤踞著。矮小髒亂的廳堂，瀰漫著濃厚的煙霧，檀香和紙錢無限制地燃燒著。這張被稱做法壇的方形木桌，前面攤著一張新草蓆，草蓆上面擺著一些必要的工具：包括一點鹽和幾面法旗，一把生鏽的寶劍和一隻呱呱叫的被人綁死兩隻腳的公雞；鹽可以騙邪，雞可以叫魂，這些儀式都事來有自的。法師老是說：我們的神跟其他神的不同，我們的神靈驗。—這是他們村莊上的榮耀—法壇右邊是破舊的鑼鼓，左邊兩條長板凳，沒事的可以坐著看。出了廳堂，是一片寬廣的庭院，放著四頂神轎，每頂神轎四個人抬，十六個村人脫去外衣瑟縮地站在冷風裡。法師含一口摻著紙灰的冷水。跨出門檻，又是一陣比劃，噴到神轎前面去，十六個人唸荷一聲分別抬了起來，法事真正開始。

（《全集—小說卷3》，頁12）

這又是一場不同的法事場景，洪醒夫再一次透過他仔細的觀察，來描摹法事的準備過程及法事所需要的道具，並解釋這些道具的作用，如「鹽可以騙邪，雞可以叫魂」等古老儀式中道具的功用，使後人了解其目的。

緊接著洪醒夫繼續發揮他寫實的功力，將法事進行的過程如攝影機般的紀錄下來：

兩道符令過去了，抬神轎的就有一點動靜了，他們慢慢的抖動起來，這是



神靈附身的前兆。(頁 15)

阿樹又起身燒香。法師還是繼續他的法事。外邊抬神轎的抖的更厲害。所謂神轎，也只不過是幾塊粗細不同的木塊釘在一起，插上一把香，勉勉強強算是一頂「轎子」而已。(頁 16)

他(鐵牛)緊抓著神轎，用盡力量顫抖，頭顱上左右很很地擺動，漸漸的，眼前只見到霧茫茫一片，濃霧中還迸裂著紅色的火花，整個人像是被到懸了起來，彷彿有一隻大手抓著自己往上提升。(頁 19)

鐵牛顛顛倒倒的一味亂撞，插在神轎上的一把香早給攆掉了。法師瘋狂的扯著喉嚨，不斷的呼天搶地。鑼鼓雷急雨急的猛敲。(神轎 76 頁)

法師右手寶劍，左手黑旗，比了一下招式，意思是請神祇進入大廳，到法壇上歸位。(頁 20-21)

這是洪醒夫筆下農村法事「請神」的過程，以現代文明眼光看似可笑，但這是真實存在於五 0、六 0 年代的台灣農村，也存在於二十一世紀的現代農村中。在法事中「請神」後緊接著是所謂的法師「與神祇談話」，神明透過法師做一番指示：

經過法師跟神祇的一番交談。阿樹知道自己的妹妹「犯沖了東南方土煞神」。法師很得意的說：要祭。要祭，怎麼祭？神明說：豬頭一個。福金三百萬。壽金三千萬。青菓。淡酒。阿樹一項一項地記下來。(頁 21-22)

法師說：請大帝開藥一蔥鬚五兩。白頸蚯蚓兩條。蟑螂三隻。地錢。菖蒲。鼠尾草。桑根。菩薩說：兩碗水，煎八分。飯後服用。(頁 22)

真的是鉅細靡遺般如攝影機底下的法事再現，洪醒夫透過文字的敘述活生生的將一幕幕法事，從最初的準備到請神到神明的指示開藥做一詳實的紀錄，這樣真實紀錄留給後人的是可貴的文化資產。

在〈牛姑婆站在黑暗中〉一文中洪醒夫也紀錄了農村中另外二種常見的法事

理論及其做法儀式：

據田莊人說，「收驚」與「牽尪姨」都是很複雜而且要講究機緣的，不是任何人可以學會的工作。「收驚」的基本理論是這樣的：人要是受了驚嚇，三魂七魄會嚇跑一些，那時便要做做「法事」，把失去的魂魄收回來，人便會康復起來。

「牽尪姨」更複雜，據田莊人的解釋，人的災厄的起因，有些是已死去的先人在陰間遭到困厄或是不順暢，而給陽世子孫的懲罰，這時陽世的子孫便要透過「牽尪姨」的法事，把陰間的先人請到陽間來，大家講個清楚，找出問題，解決問題，便會化兇解厄，得到平安，而解厄的方法往往是祭拜、修墳、或者遷葬，不一而足。……（《全集—小說卷4》，頁294）

「禮失而求之野」，民間的習俗雖然不是為現代科學所接受，而洪醒夫以一個知識份子的身分紀錄這些民間的「法事」，使後代的人們了解先人的生活文化，保留文化的根源，是值得我們喝采的。

## 二、紀錄牛墟的文化及其功用

以前在台灣，牛是到處可見，是台灣人生活的伴侶，牛與大人相隨勤勉任勞，與小孩河邊戲水，和土地、汗水，共同承擔人生活的勞苦與期待，牛可說是傳統農家最重要的資產，生前為農家提供耕種，也是主要動力；如今社會變遷，機械耕作代替畜力，牛漸漸疏離人們，但牠樸素、踏實、任重道遠的圖像，深深留在老一輩人們的心裡，牛的精神變成人的榜樣，而今，鄉間的「牛影」、「牛蹤」不再處處可見。

日治時期，全島牛墟有八十多處，而今早已無牛的交易蹤影，對於現代的人們更難想像當年牛墟牛隻交易的盛況，牛隻好壞的辨認更是一頭霧水，令人感嘆。康原在《台灣農村一百年》中記載著北斗牛墟交易的時間及牛墟的規模：

北斗墟每逢一、四、七、十一、十四、十七、二十一、二十四、二十七等

九天營業，至於牛墟設於何時？一清道光版《彰化縣志》就有記載「凡販牛，欲賣者必於牛墟行之。台地無設墟者。惟賣牛必到墟……墟設墟長。由官立。給予戳記。買牛賣牛者寫契。皆用墟長戳記……墟長必鑄鐵戳記烙牛。以字為號。便於識別…故偷牛者亦至墟發賣。或墟長能知為盜……」

5

筆者有幸，年幼時曾隨父親到鹽水牛墟巡禮，對於牛墟的景象存有一絲的記憶，在洪醒夫的〈跛腳天助和他的牛〉一文中找回記憶中的牛墟景象，也佩服這位「農民作家」的關心地方的文化，透過他的筆將牛墟的文化留存於小說之中。洪醒夫是這樣敘述的：

牛墟是一種專做耕牛買賣的市集，各地方開市的日子不一樣，有的做一四七集，有的是二五八、三六九集，普通需要耕牛的農夫總是熟悉這些，哪一天該往哪一個地方去，那不會有錯。（《全集—小說卷2》，頁184）

市集往往設在空曠的廟場上，遇到節慶祭典，廟場上需要演戲，他們就休市，如果沒有什麼事，他們都會從四面八方迢迢而來，碰在一起。（頁184）

這是先民生活紀錄的一部分，洪醒夫在短短的幾十個字，就把牛墟的功用、地點、市集日做一明確的敘述，可謂用心良苦。除了牛墟文化的敘述，洪醒夫更把他從父執輩學到如何判斷牛隻是否身強體壯的知識，而把它融入小說之中：

大舌猴兩手抱胸，微風過處，草笠上兩片往上翹的竹葉子就在那兒晃動著。他好像故意數說那條牛的不是，說牠兩眼無神，說牠後勁不足，說牠前腳膝間彎曲太大，使不上力；好想所有毛病都被他囊括了。真說的天助兩眼發火，金星直冒。（頁185）

---

<sup>5</sup> 康原，《台灣農村一百年》，晨星出版社，1999年4月，頁67。

老實說，天助那條牛，可真不是什麼好貨色，瘦巴巴的一付乾酸身子，一張老皺的皮面搭在骨架上，泛紅的眼睛總是拖著兩泡黃眼屎，看起來就有十分疲累的味道。(頁 185)

這段的敘述可從康原在《台灣農村一百年》中記載著得到印證：

當年父親幫友人選牛，都先看牛的角、蹄、體、材，觀察牛隻步履是否穩健？肩膀是否寬闊？身材是否壯碩？外觀沒問題了，還要「摸壽」、把手伸進牛嘴裡，摸摸牛的牙齒有多少？就可得知牛的年齡。<sup>6</sup>

試想，如果不是真正出身的農家子弟，真正關心農事，怎能用心的了解農家的一切事物呢？對於農家的細事物處處關心、處處留意呢？洪醒夫可說是寫出真正「農民的靈魂」的作家，而非一般農家子弟出身而用知識份子的傲慢寫農民的「愚、私」，並加以訓示一番。這是洪醒夫可貴之處。

### 三、農村建築式樣的各項紀錄

在洪醒夫的小說中，也紀錄著許許多多當時農村的建築，包括農舍外觀、建築材料、及其功用……等等。以〈跛腳天助和他的牛〉的天助家的農舍洪醒夫是這樣描述的：「牛舍是由粗陋的木麻黃樹幹蓋成的，屋頂是以蔗葉鋪就。」<sup>7</sup>，三言二語，簡陋的農舍似乎真實地呈現於眼前。而瑞新伯的家的模樣（該說是當時一般農家的建築吧！），洪醒夫是這樣摹寫的：

他的小屋跟我家一個式樣，下半截砌磚塊，上半截以竹為柱為棟樑，壁間用竹片橫直穿插編織而成，上敷混有牛屎與稻草屑的田土，再抹上白灰。屋頂上蓋土灰色的瓦。屋裡地面還是泥土地，人進人出踩久了自然光滑堅

---

<sup>6</sup> 同上註。

<sup>7</sup> 見《洪醒夫全集—小說卷 2》，頁 192。

硬。村子裡不是十分有錢的人，屋裡地面沒有鋪水泥。（〈瑞新伯〉《全集—小說卷4》，頁185）

而半遂湖仔的家又是怎樣的模樣呢？洪醒夫是這樣敘述的：

他家離我家不遠，擁有四間茅屋，一廳一房，一間擺放雜物。茅屋低矮狹小，竹之為架為樑，竹篾編成網狀的單薄板壁，壁上敷上混有少量牛份與稻草屑的泥土，在抹上白灰。屋頂上蓋的自然是茅草。（〈半遂湖仔的黯然歲月〉《全集—小說卷4》，頁233）

由瑞新伯、洪醒夫及半遂湖仔家的建築式樣，我們可以了解當時農民是如何的克難地來蓋遮風避雨的家，而當時有錢有勢的馬家建築又是如何呢：我們試著從洪醒夫描寫即使已經破敗不堪馬家的大宅，便可想見馬家房舍是如何的壯觀：

「大宅原有的老式屋舍已被拆去，計劃中的食品工廠正在大興土木，到處堆積著鋼筋、水泥、磚塊、瓦片；前些天還來了兩部挖土機，把原本亂七八糟的地方，挖的滿目瘡痍，頗似大戰後的廢墟景象。」（〈馬家大宅〉《全集—小說卷5》，頁49）

無論如何，無論燦然或者黯然，都會成為過去；馬家大宅畢竟也只是往日雲煙，像一陣驟起的冷風，偶爾從我們的記憶中飄過，昔日馬家大宅的繁華和豐盛，都消失的無影無蹤；紅磚院牆拆去，典雅壯麗，終於破舊陰森的二樓建築拆去，連後來雜草叢生，鼠輩橫行的假山噴泉，也夷為平地了！」（頁50）

藉著洪醒夫透過小說紀錄著當時貧農與地方鄉紳居住的屋舍，我們不難想見當時的建築架構，這是洪醒夫小說的可貴之處。

另外，洪醒夫在〈歸鄉第一日〉更紀錄著一種早已被現代超市所取代的古老行業－「雜貨舖」，在光復後一、二十年，台灣物質仍是普遍缺乏不足的，鄉下農村物資的流通，需倚賴農村裡的一雜貨舖，洪醒夫對於鄉間的「店仔頭」是這樣描述的：

店仔頭在公路旁邊，是一棟低矮簡陋的平房建築，一共三間，與馬路幾乎成垂直角度一路深長進去，外邊一間，也就是做為店面的，特別寬大，裡面沿著三面老舊磚牆擺了鐵架，鐵架上擺上著罐頭食品、菸酒、糖果蜜餞、以及其他雜七雜八的日用品。店東（老闆）坐在一張長方形桌子後邊，正好向著馬路，桌上擺了磅秤、算盤、抹布、製作檳榔的材料及用具，平時，他便是如此的一邊剖著檳榔一邊照顧他的生意。店中空出來的地方，凌散地擺三五條長板凳，以供來客自由取坐，就這樣，這便是村裡的文化中心及活動中心，時時有人來閒坐，談天說地，藉此互通消息，互長見識，誰空下來，閒不住了，都會往這裡跑，不管買不買東西，都受到同樣的歡迎，有些一坐就是一個落雨的下午或是一個寂寞的夜晚。（《全集—小說卷5》，頁2）

現在走在鄉間上，處處可見現代文明進入農村的痕跡，超市，7-11 處處林立，這些象徵農村的文物不斷的消失，未來的一代想見這些屬於農村的歷史文物，或許只能在所謂的「農村博物館」吧！而洪醒夫的這段描寫更是覺得彌足珍貴。

#### 四、農村嫁娶場景的紀錄

婚喪喜慶可說是農村裡的大事，平時日出而做，日落而息的農村是平靜的，但是遇到「婚喪喜慶」這等大事幾乎是總動員來「湊手腳」，幫忙打雜，種種場景，在現今講求效率的社會大都選擇到餐廳辦理喜宴幾乎已絕跡，保有以往淳樸人情味的農村似乎也少見。洪醒夫在〈素芬出嫁這日〉一文卻保留這一幕的場景，讀之，有令人置身於早期的台灣農村社會之中：

然而，幫忙打雜「湊手腳」的村人，卻沒有往昔在其他婚嫁場合中歡頭喜面的氣氛；……

幾個婦道人家蹲在古井旁邊殺雞宰鴨，細心拔去雞鴨體上的細毛。令一些女人用花布方巾把頭臉包起來，拿掃把清除屋簷門窗上的灰垢。房子雖小，卻有個大庭院，幾個男人正在院子旁邊搭建臨時的大灶；有的張羅桌椅，有的在地面猶未鋪上水泥的庭院裡豎起柱子，搭上大型的帆布棚架；此外，還有些跑進跑出買辦雜貨的人，……（《全集—小說卷3》，頁260）

洪醒夫透過這幕熱鬧的結婚預備工作場景的描述，生動地刻劃出「田莊人」相互扶持，相互幫助地來完成這屬於農村的大事。除了「湊手腳」這等事外，洪醒夫也敘述了女兒出嫁，母女間的依依不捨、出嫁前母親的叮嚀及父親做潑水的儀式，象徵著「嫁出去的女兒，就像潑出去的水」是別人家的媳婦：

……素芬走的很慢，一邊走一邊回頭看他母親，走沒幾步，前面劈哩啪啦響起一串鞭炮，素芬嚇了一跳，藉勢猛然回身，用力抱緊母親，大聲哭起來。他母親再也忍不住，也哭出聲音，兩母女哭成一團。鄉下人不習慣以擁抱表達感情，素芬稍大以後，一直到現在，將近十年，這是第一次，第一次母女緊緊抱在一起，彼此之間彷彿沒有空隙。只聽到他母親邊哭邊顫抖著說：

「妳去、你去那、那邊、要好好聽、聽人的嘴……」（頁276）

……等大家坐上車，司機發動車子，張友財手裡端著一碗水，往新娘車上潑，潑水的手有些顫抖。（頁277）

古老的禮俗，父母不捨女兒出嫁的親情，洪醒夫竟能如此寫實的紀錄，保留先民生活的紀錄，值得喝采。

## 五、紀錄土地改革的過程

1951年，政府公布「實施耕地三七五減租」，1952年公布「公地放領」，1953年實施「耕者有其田」措施；經過政府與農民一連串的努力，台灣農業生產，終於在1953年恢復到戰前的最高水準。由於農業生產快速增加，克服了嚴重的經濟膨脹問題，終於使台灣經濟發展獲得相當程度的穩定

在洪醒夫的小說中，如〈吾土〉、〈馬家大宅〉中皆紀錄了台灣土地政策，由此可見在農業轉型期的臺灣農村變遷的面貌，

「臺灣剛光復那兩三年，因為四腳仔走了，一切又都還沒有上軌道，尤其在這個窮鄉僻壤的地方，根本也沒有誰來講過什麼，所以大家都大大方方的把合歡樹挖掉，把土地墾出來，馬家人多，又夙有開墾經驗，就以原先開好的幾塊地為基礎，向四面八方擴展起來，此期間又弄到幾塊「日本人的土地」，合起來就有好幾甲了。雖然有好幾甲，因為一家人都勤奮，所以又替其他地主種了幾甲地，一年復一年，田地裏有些收成，省吃儉用積下來，又拿去買地，過不久，土地政策逐一實施，三七五減租，公地放領，耕者有其田，眼睛一眨，做夢一樣，他們竟然有十幾甲屬於自己的土地了！」（《全集—小說卷4》，頁95）

洪醒夫在〈馬家大宅〉這篇小說裏，對於中央政府遷台後的土地政策如是描寫：

「土地政策逐步實施，三七五、公地放領、耕者有其田，馬家的田地逐漸減少、減少，終於減至最少。不過，再怎麼減少，與一般農民比較起來，仍是地方巨富，除了照樣擁有一些田地之外，還得到許多錢，做其他生意投資。」（《全集—小說卷4》，頁60）



雖然這些土地政策，還是沒有完全解決地主和佃農的貧富懸殊問題，但洪醒夫將「三七五減租」、「耕者有其田」的農村經濟改革政策納入文學創作的領域，並將農民與土地變遷的歷史透過小說作紀錄，可謂具備濃厚的歷史情感。

## 第二節 見證社會轉型對農村的衝擊

### 一、見證傳統信仰與現代社會的衝突

生命之謎一直是無法解釋的，因此有宗教的信仰給人精神上的寄託，但是除了形而上的宗教信仰之外，在形而下的人事社會裡也自有一套追求名利的價值觀。對於這些心靈依託的憑藉，洪醒夫知道他的確有某種心裡作用，李亦園說：

宗教不但給予人在憂慮挫折之中，得到慰藉與寄託，同時也給予人群做為整合團隊的手段，更重要的是，宗教崇拜的對象是人類對自己、對社會、對宇宙存在的一種理想目標，宗教的存在最深層的層次，是維持了觀念體系的和諧，也就等於對人性、對文化的維護。<sup>8</sup>

高天生認為：洪醒夫在宗教信仰方面對農民採取的是單方面「譴責」村民的愚昧、無知，他認為小說應該去探討社會轉形期宗教活動轉化、遷變的必要，以及村民就有觀念調適的過程，才不致使小說失之於淺。<sup>9</sup>

他又說：

洪醒夫企圖藉〈神轎〉這篇小說，告訴我們法師做法的欺罔性，以及痛斥村人的迷信；在這樣的前提之下，小說中一切情節、人物和事件，都不過是替作者預設的觀點作解脫、闡釋罷了，因此作品遂不可避免地流於說教，缺乏震撼人心弦的生機和活力。<sup>10</sup>

這點筆者是有些難以認同的，洪醒夫是對農民「宗教醫療行為」，採取的態度是「質疑的」、「否定的」，但他不以「批判」、「譴責」的筆法來看待「田莊人」的

---

<sup>8</sup> 參見李亦園《信仰與文化》，轉引自高天生〈從鄉土素描到市井傳奇－論洪醒夫小說〉，《自立副刊》，71、8、3

<sup>9</sup> 同上註

<sup>10</sup> 同上註

「迷信」，這點從〈僵局〉中當雄仔提出「應該要換醫院，應該換比較好的醫院。」時，阿旺的態度是：

以後再說吧。今天會吃飯了，明天大概就好多了，我準備明天先弄回去請神明收驚，要不要換醫院，等收驚後再說。（《全集—小說卷3》，頁153）

此時的雄仔以知識份子了解的現代醫療提出「質疑」的態度：

阿爸……收驚有效嗎？（頁153）

卻招來阿旺一頓的訓示：

阿旺看起來是生氣了，他告訴雄仔說：「我知道你們讀書人是不信這些的，但我告訴你，醫生醫死人的仍然很多，我們人，有靈魂，有軀殼，三魂七魄都出了竅，光醫個軀殼什麼用？收驚是先把靈魂收回來，在醫軀殼，才有用，俗話說：也要神，也要人，就是這個意思。世界上那麼多人，為什麼別人不撞，偏要撞你母親，這表示你母親運途不好，要先收驚解厄……」（頁153）

從以上的這段對話可以了解，洪醒夫對於阿旺的這番的道理只有質疑、而不批判，他說：

根深蒂固，阿旺就是信這些，幾十年來都是這樣，三言二語是沒有辦法說服他的。（頁153）

他又藉著雄仔的想法表達他對整件事的看法：

雄仔衡量輕重，覺得沒有必要在此時此地跟父親爭執，況且母親也信這些，就讓他們去做好了，你還能怎麼辦？頂多是吃吃草藥，喝喝煙灰，那種草藥吃不死人，盡量勸他們少吃就是，至於煙灰，看起來髒，可大約也是經過高溫殺菌的，焚燒時會把細菌燒死吧？讓牠們那樣坐也好，在你來說，是不能也，非不為也！收了驚之後，他們會認為神明已開始在照顧他，對於康復一事，就會倍增信心，病人有信心，對治病不也是有幫助嗎？有時候並不一定是知識指導一切，雄仔心裡想，尤其這種事情一切都由父親作主，所有的真知灼見便不得不懦弱地卑屈下來。科學技術病理等等未必管用，但一提神明，他們的精神就來了。(153 頁)

洪醒夫他是了解，宗教信仰之所以如此古老，而又普遍地存在於農村社會之中，實在是因為宗教對人類社會的存在有其重要的功能意義，對於宗教在農民心目中的地位是有深刻的了解與體會的，所以他採「理解」的態度來面對「宗教醫療行為」，而非「譴責」農們的無知、愚昧。畢竟台灣農村在五 0、六 0 年代的醫療體系及醫學知識傳達並不普遍，洪醒夫是不忍心去「批判」他生活週遭的「田莊人」。但是，他對於假借神明從事醫療及斂財的行為卻是以「批判」、「嗤之以鼻」及反擊的態度，在雄仔提出要他母親轉院時，作法的法師提出意見時，雄仔就不客氣的反擊：

「我看xx醫院不錯，他們的醫術全省有名的。」(法師說)

「哎呀！這怎麼可以？」(雄仔說)

「有什麼不可以？」

「xx醫院在東北方，神明指示，利西南不利東北，東北主凶，這怎麼可以？」

(法師說)

「那○○醫院如何？」(雄仔說)

「也不可，○○醫院在東南方，不在西南啊！」

「豈有此理，西南？我們住海邊，西南方就只有這家陳醫師開的醫院了，再西南，你叫我們往海裡跳？」

「我看西南未必主吉吧？」（雄仔說）

「哎，你怎麼可以這樣說？這是神明指示的！」（法師說）

「如果我不信呢？」（雄仔說）

那法師勃然大怒：「雄仔，你怎麼可以如此不分輕重！不懂道理，虧你還是個當老師的？竟然如此冒犯神明！」（法師說）

「你生什麼氣？你拍什麼桌子？你大聲叫什麼？……我信，我信神明，西南主吉，我們到西南去，到國外去，越南、泰國、寮國、新加坡、香港，我們去……」（雄仔說）（頁 161—162）

對於法師作法，洪醒夫在〈神轎〉也提出不信任的態度：

所謂神轎，也只不過是幾塊粗細不同的木塊釘在一起，插上一把香，勉強算是一頂「轎子」而已。可是他們就真像那麼一回事地一個人抓著一角拚命抖起來，尤其是喝了一點酒的鐵牛，更是用勁。（《全集—小說卷 2》，頁 16）

而一個被自己父親說是沒良心的賭徒，而且又會偷錢的抬轎著鐵牛竟會是成為「菩薩的代言人」，洪醒夫在此更提出「批判」的態度，在法師作法的過程中洪醒夫以旁觀者提出「不信任」了反諷的看法：

鑼鼓隨著法師吟唱咒語的節奏有規律的敲打著，聲音掩過一切，也許因為這樣，……阿樹的女兒坐在他姑姑床前，鑼鼓的聲音給予她無限的信心。她姑姑一直昏迷著，在神還沒駕臨之前，他們不給她要吃，所有的希望都放在法師的嘴上，誰都相信他會喚來一位能幹的神祇。（頁 15）

是的，阿樹相信，阿樹審也相信，村裡的人也相信，但洪醒夫是不相信法師會喚「來一位能幹的神祇」。而且「經過法師跟神祇一番交談。」一定會有解病的藥方，但洪醒夫旁觀者的角色對「法師跟神祇一番交談」的看法是：

事實上，所謂神祇的談話也只不過事一陣略似呻吟的吼叫，誰也聽不清楚，我們似乎不能用常人的愚陋去挑剔神的什麼毛病，人講人話，神當然講神話了，是「神話」便不是常人解得。還好這種隔閡病不足以表使失望或失敗，他們還有法師，所有的神所能肯定的，透過法師的嘴巴，人也就能夠肯定了。（頁 21）

從以上可知在整個法師作法的進行過程，洪醒夫是從旁觀者的角度，來看待「神轎」被鐵牛蠻橫的左跑又跳的驅動，鐵牛的老爸更爲此與週遭看熱鬧的人爭論「菩薩是不會看上鐵牛的」，因爲知子莫若父，他說：「鐵牛不是東西，吃喝嫖賭，無惡不作，還偷我的錢」，這種人怎會被菩薩的神靈附身呢？但是「他們爭論了很久。菩薩能證明的，人還能說什麼？鐵牛他老爸怎麼爭論也佔不了上風。一大群人都相信菩薩的威望。」，最後呢？「他忍無可忍，負氣離開。」回家上吊自殺，用死來證明菩薩是錯的。洪醒夫以質疑否定的旁觀者的身分來「批判」假藉神明之名行欺騙純樸鄉村農民之行爲，企圖對宗教信仰與人事的價值觀的否定和質疑，並企圖破除人民的執迷。

台灣民間的信仰幾乎是承襲自中國，對中國人而言，「神」，是以各種不同的面貌無所不在的，「敬天畏神」是中國國人思想的基本型態。因此，因果報應，祈禳占卜，幾乎是每個中國人都懂得都信的事，尤其是淳樸的鄉下農民，在洪醒夫的小說中鄉村的這群農民的身上，充分顯現出中國人的宗教觀念。如：

「抬頭三尺有神明，做人講話要差不多一點。」（〈吾土〉《全集—小說卷

4》，頁 198）

「病體一嚴重起來，第一個反應是求神問卜。」（頁 175）

「將來在九泉之下見了面，父母即使不說話，又怎麼有臉去見祖父祖母列祖列宗？」（頁 166）

「只可歎前世不知造了什麼孽，竟也跟他娘一樣，不是正常的人。」（〈黑面慶仔〉《全集—小說卷 3》，頁 222）

「前輩子到底做了什麼孽，如今卻要忍受這番的折騰。」（頁 230）

蕭蕭說：「這種思想結構幾乎與生活結成一體，是中國人真正的宗教觀念」。<sup>11</sup>而洪醒夫認同的是宗教信仰給予人精神的寄託和慰藉，對於假借宗教之名從事斂財或醫療迷信的神棍則給予嚴厲的批判，如〈僵局〉中的法師和〈神轎〉中的法師和抬轎的鐵牛。這是洪醒夫在小說中呈現出的傳統信仰與現代社會的衝突性。

## 二、見證傳統戲曲在現代社會的沒落

強勢經濟的宰制下如影隨形的強勢文化也同時不斷刺激「在地」文化進行質變。農村屬於經濟弱勢者，而其原有的文化也難逃外來各種新流行的侵擾，甚至被取而代之。曾健民閱讀吳晟的《店仔頭》，扼要指出農村這一雙重弱勢地位的緣由：

三十幾年來的台灣現代化過程中，農村扮演著吐納的母體功能；當經濟成長時，它是資本、糧食、人力的供應者，同時也是廣大的消費市場，當經濟衰退時，它是失業人口的容納者……。台灣農村隨著反覆吐納著台灣現代化的過程中，現代文明也與日俱增地融入、影響、主宰、改變農村生活，成了農村生活的一部分。<sup>12</sup>

戰後台灣農村傳統文化的轉變所形成的問題之中，最為嚴重的應數傳統文化

<sup>11</sup> 見蕭蕭，〈洪醒夫小說裡的一個象徵結構〉，收於《書目書評》，68年5月1日

<sup>12</sup> 曾健民，〈讀「店仔頭開講」草稿〉，吳晟《店仔頭》台北：洪範出版社，1985，頁 1—11。

的日趨下流，鄉村通常能保存一個民族較單純傳統文化和生活面貌，當社會由農業社會文明進展到城市文明時，自然發展出一套屬於城市文明的生活模式、文化價值觀，而這種生活型態必然與傳統文化產生格格不入的隔閡，呈現一種消長的競爭形式。七〇年代經濟快速成長，傳統文化也在時代的轉變中逐漸沒落，新的刺激不斷地出現，影像媒體的傳播快速佔據表演市場，這些具備更先進科技的聲光帶給人民更大的感官效果，也順利的隨著經濟起飛取代了以舞台形式的傳統藝術表演，使得傳統文化及民俗技藝趨向邊緣化，低俗的電子花車、色情電影、飆車、大家樂、歌舞秀等新生事物，取代了布袋戲、歌仔戲，其中電子花車充斥鄉村各種婚、喪、喜慶場合，更是當時台灣農村文化污染的重要表象。

傳統布袋戲班和歌仔戲班活動的場域，主要是以各大小農村作為表演的據點，隨著節慶的舉行，這些民俗表演者也以團體的遷移方式周遊於農村之間，成為農村生活中唯一的娛樂消遣，也在農家的掌聲與感動中得到演出的滿足。然而，台灣農村在接續接收現代化的刺激之際，現代的消費文化也逐漸融入改變農村的生活步調，傳統教忠、教孝的民俗表演模式，不再受到消費者的青睞，而逐漸走向瓦解的命運<sup>13</sup>，同樣的，傳統文化背後所蘊含的知識、信仰、道德、風俗也面臨消逝的危機。民俗學家邱坤良就說：

最近十年來，民間迎神、進香、出殯的行列。常看到裝潢新潮的電子花車載著歌舞女郎沿途表演，這項行業「服務的項目」不僅於此還包括在室內或野外搭台的「晚會」表演，電子琴花車只是他們的「招牌」……這些「歌星」在大庭廣眾搔首弄姿，甚至在出殯場合演脫衣舞，頗為人所詬病，卻仍有一些民眾雅好此道，在各種場合請電子花車「眾樂樂」覺得「面子」十足。……電子花車出現鄉鎮農村的酬神、喪葬場合，是十分唐突與尷尬場面。……

---

<sup>13</sup> 李順興，〈「美麗與窮敗」：七〇年代台灣小說中的農村想像—兼論鄉土文學的式微〉，收入陳義芝編，《台灣現代小說史綜論》，台北：聯經出版社，1998年12月出版，頁273—297。



本來，祭祀節令禮儀是維護傳統藝術和禮俗的最後堡壘，如今這座堡壘都快被電子花車攻佔了，婚禮、新屋落成請花車、晚會、大家樂中獎跳艷舞酬神，神明生日演脫衣舞，連出殯也不能免「俗」。傳統藝術表演和禮俗在現實社會固有期發展的困境，但是如果取而代之的是像電子琴花車、大家樂這樣的新民俗，則是社會的悲哀<sup>14</sup>。

台灣在以不到三十年的時間，完成台灣經濟和社會的脫胎換骨，獲得「經濟奇蹟」的美譽，但文化生活卻走向的偏枯與墮落，逐漸失去自己文化的傳統，數十年前台灣農村裡，農家扶老攜幼共同欣賞以忠孝節義為主題的布袋戲、歌仔戲被電子媒體取代了，人們休閒娛樂從野台戲棚移到自家客廳，黃俊傑實地查訪鄉村發現：

都市次文化透過電視以排山倒海之勢侵襲農村。當布袋戲在電視機上演時，「二齒」、「西螺七崁」等成為鄉村兒童心目中的英雄；當港劇「楚留香」、「天龍八部」上演時，鄉村地區成千上萬的電視機只有一個聲音。流風所及，鄉村居民的價值取向與生活方式莫不以都市為依歸，農村成為都市的應變數。孕育於農村的傳統文化日趨瓦解。<sup>15</sup>

娛樂方式改變，使從事傳統技藝的表演者減少表演舞台，生存危機日漸嚴重，傳統技藝也面臨淘汰的命運。農村裡電子花車的妙齡女郎大跳脫衣舞，傳統文化背後所背負的知識、信仰、道德風俗等也面臨消逝的危機。雖然說在新舊衝突和交替的轉折關頭，就會產生現實壓力及文化衝突的危機，但是農村文化的崩潰實在是戰後台灣經濟轉型所面臨的一大變局。

七0年代的台灣農村所遭遇的，基本上已不再是農產技術問題，而是農村社會與文化的更新及充實的問題。長期遭受工商部門的壓力，七0年代的農村不僅

---

<sup>14</sup> 邱坤良，〈畸形社會下的民俗〉，自立晚報：1987、9、23 第三版

<sup>15</sup> 黃俊傑，《台灣農村的黃昏》，自立晚報文化出版社，1988.3，頁 84。

經濟生活相對落伍，其精神生活與文化水準更是大幅降低；傳統文化如「民俗曲藝」以日薄西山之勢在農村迅速沒落，現代文化活動又缺乏，在此文化及精神的真空狀態下，膚淺庸俗的商業性文化乘虛而入，而以迷信為特色的宗教活動迅速發展，造成神棍斂財機會，舉凡喪葬的「五子哭墓」錄影帶取代傳統慎終追遠的儀式，婚宴喜慶大跳脫衣舞以助性、色情歌舞團大張艷幟、工商社會的功利心態使勤儉純樸的美德日益式微……等都是令人怵目驚心現象。

洪醒夫雖然在人世間只活了短短三十四年，但台灣由農業社會逐漸過度到工商社會的歷程，他已完全能夠體會並敏銳地掌握住社會轉型所引起的問題。由於它主要的生活空間在農村，從小接觸的農村娛樂就只有歌仔戲與布袋戲，耳濡目染之下就深愛這些農村的傳統戲曲，他說：

在二十幾年前，很多村人從田裡回來，吃過晚飯，便到「店仔頭」去收聽收音機，這幾乎是那個時期農人們唯一的娛樂。由於收音機裡面播放的歌仔戲和布袋戲，大都以忠孝節義的演藝故事為主要的內容，因此這些節目，便成為農村文盲世界的人唯一的教育來源。他們能通曉事理，能待人處世，都從這些民間戲曲裡面學來的。<sup>16</sup>

由於有這樣的生活背景，洪醒夫將歌仔戲和布袋戲的情節放入小說之中，而〈散戲〉、〈清溪阿伯與布袋戲〉、〈崙腳村的那齣戲〉正是從這樣的時代生活背景所湧溢而出的作品。

以「散戲」而言，洪醒夫在〈散戲〉裏透過「玉山歌劇團」的悲慘境遇，一方面表現出歌仔戲的沒落，另一方面卻強調農村社會對於歌仔戲此一在傳統生活扮演極重要的角色的演藝活動之揚棄與漠視；戲台前觀劇者早已不再是昔日的人聲鼎沸，萬頭鑽動的景象，取代盛況空前的是當眼下他們唱《秦香蓮》時，戲棚

---

<sup>16</sup> 見洪醒夫，〈談小說創作〉，收入《懷念那聲鑼》，頁 14—15

下只剩五個觀眾，三老二小。大人背對舞臺，兩個小孩在臺下自己玩。於是「玉山歌劇團」只有散伙，或靠玩「蜘蛛美人」來騙錢維持生活。「玉山歌劇團」的沒落是台灣歌仔戲的沒落的一個縮影。

另外我們從〈清溪阿伯與布袋戲〉和〈崙腳村的那齣戲〉的描寫可以看出村民與傳統戲劇的緊密關係，當時村民對於布袋戲的著迷的程度，在〈清溪阿伯與布袋戲〉的描寫即可看出：

我們村子小，搬不起「大戲」，只能搬布袋戲。「大戲」就是歌仔戲，費用大，負擔不起，布袋戲費負擔較小。然而，即使只搬演一棚戲，村人已十分滿足了，「有面子」不說，大家都歡喜看，到了那一天，男女老少都放下田裡的工作，出外謀生的人也儘可能的趕回來，歡天喜地的看戲。（《全集—小說卷5》，頁100）

這一年，村中新廟落成，村人一連開過三次會議，隆重的決定演一場布袋戲，受聘演出的，是街市「正本州掌中劇團」的清溪阿伯。我還記得，每日晚飯前後，就有一個村人拿一個鑼，鑼鑼鑼通知開會，我們知道要討論演戲的事，心裡很緊張，怕這個提議被否決，就聯絡好多小孩，湧到會議室外面，忍受蚊蟲的侵襲，靜聽大人開會，會議結束，決定演戲，而且一演就是兩天，大部分的小孩都興奮得睡不著，只巴望那一日趕快到來。（頁101）

洪醒夫除了描寫觀眾癡迷的熱愛布袋戲外，更藉著敘述者「我」在幼年在戲台上觀戲因而興起拜師的念頭，甚至得到祖父的認可與鼓勵，足見這些戲劇在村民心目中佔有何等的地位。然而在時空的轉移，在西化及現代藝術的衝擊下，他們的重要性幾乎消失殆盡。洪醒夫在〈散戲〉有這樣的一段敘述：

工商業的蓬勃發展，電影電視等等傳播事業的日新月異，已經把人們的興

趣從歌仔戲上面帶走了，以前喜歡歌仔戲的人，現在都被電視連續劇黏住了，歌仔戲實在回天乏術，他們每個人都清楚，但是每個人都不斷安慰自己，等熬過這一段日子之後，一切都會很好的！（《全集—小說卷4》，頁119）

傳統戲曲的衰頹原因除上述外，工商業社會的人們，平時工作繁忙，不像舊社會的農業經濟型態，有農閒的時刻可以戲劇做消遣，並且，舊社會在廟會祭典之際，會邀請劇團演出，一方面酬神；另一方面是藉此提昇農村的人際關係，就像日本農村社會的歲時習俗祭，都著眼於農村人際關係的提昇。<sup>17</sup>

舊有的傳統藝術在現代藝術的浪潮下被無情的席捲而去，有人以懷舊的心情，來看待傳統戲劇的沒落，抱著無限惋惜之情，但是，隨著歷史的發展，新的事物不斷的湧現，舊的事物淘汰是天經地義的，彭瑞金說：「基本上歌仔戲本屬農業社會的產物，……，歌仔戲的沒落，固然是被時代淘汰，然而我們從中也看到就社會崩潰的過程，時代在往前推動，這一切原是必然的現象，然而趕不上時代步調的人，無疑就要扮演時代據中悲苦的角色。」<sup>18</sup>洪醒夫面對他深愛的傳統戲劇的沒落所抱持的態度是坦然的，科學的，平靜的心態來看待。他說：

有人認為，歌仔戲的內涵及演員的訓練，與平劇不可同日而語，意思是說，歌仔戲是粗鄙的，它的沒落不足惋惜，而「散戲」惋惜歌仔戲的沒落，所以不足取。我想這是一個誤會。一切都在進步，有些東西必然會遭到淘汰的命運，如果必須淘汰，就讓他淘汰好了，我並不惋惜。我寫「散戲」也無意確定歌仔戲的地位。<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> 劉還月，《台灣民俗雜誌》，洛城出版社，1986年1月10日初版，頁182

<sup>18</sup> 彭瑞金，〈趕不上時代腳步的小人物〉，《一九七八台灣小說選》，1979年5月。

<sup>19</sup> 洪醒夫，〈從「黑面慶仔」到「田莊印象」〉，台灣日報，68年3月5日。

他對那種模仿西方，譁眾取寵的東西是厭惡的，但他對那些一味懷舊固守傳統者，抱著自欺欺人的態度也是善意的批評。他說：

大家都在欺騙自己，他也是，每個人心裏都很清楚，就是無法承認，無法面對。（《全集—小說卷4》，頁119）

在新舊文化的更迭下，洪醒夫對於傳統藝術在時代浪潮的衝擊，透過小說作為社會轉型的衝擊另一種見證。

### 三、見證土地認同由「神聖」走向「世俗」

由於農民價值取向的改變，「土地」不再是神聖的家產，而是可轉移而具有市場價值的商品；以前農業是農家的生活重心，「土地」是家庭地位的象徵，農家所賴以維生的根源，農民對他有著深厚的情感絕不輕言出售，除非不得已，甚至認為出售土地是件不光彩的事情，但自從光復以來，工商發達非農業的就業機會增多，農民生活不再完全依賴土地，因此對土地的價值觀念也就跟著發生變化，務農也不再是神聖的「天職」，而是現代化多元社會中謀生活的一種「手段」罷了，洪醒夫在接受訪問時就提到：

… … …以往農村人民認命的觀念，在生活安定之後，有了很大的改變；… … …老一輩的人把土地看成財富的象徵；甚至生命種族的延續；和下一代的人只把它當作謀生工具的情形，是個鮮明的對比。<sup>20</sup>

1950年代初期土地改革的成功，所帶來的樂觀精神與強烈的土地認同感，業已隨著台灣農村黃昏的來臨，而消失殆盡。幾千年來中國文化所孕育的「農民心靈」已經消逝。這就是戰後四十多年來台灣農村文化所經歷的歷程：從「農本主義」心態的建立、轉化，以致崩潰的歷程。

---

<sup>20</sup> 林武獻編，《洪醒夫研究專集》，彰化：彰化縣立文化中心編印，1994：頁5

農民對土地的認同已大為減弱。「土地」的性格逐漸從「神聖」走向「世俗」，農業也逐漸從一種韋伯（Max Weber）所說的「志業」或生活轉化為一種謀生的工具或生活手段。這種對土地的價值由認同轉向疏離，由感情轉向商品，對現代社會經濟發展尤其是生產資源的流通是有幫助的。

農業時代土地是台灣農民賴以維生的現實空間，人與土地的親密程度，可說是一種生死以之的默契，在黃春明小說中的那些鄉土小人物，如青番公、甘庚伯應是其中的典型代表，或許在現代人的心目中，會認為那些小人物只不過是一群不知時代變遷，頑固守舊的鄉巴佬，身分地位更是卑微低下而不足道，但是他們對於土地的精神情感卻是執著的，如〈青番公的故事〉一開頭：「青番公的喜悅漂浮在六月金黃的穗浪中，七十多歲的年紀也給沖走了。」〈青番公的故事 95 頁〉在這，青番公給人的形象是雖年事已高，但在農事中卻獲得最大的喜悅，甚至七十幾歲的年紀也給喜悅沖走了。青番公一開始就已展示出典型中國農民的堅毅形象，而這形象和土地是緊緊密合的，青番公年紀雖大，但仍和土地有極親密個關係。從以下兩段敘述就可了解早期農民土地的認同是「神聖的」：

重建這種石頭荒地為田園，卻是一件十分艱難的工作，但這並不是歪仔歪人第一次遭遇，前人來這裡開墾的時候，就一直和這裡的洪水搶土地，後一代的人同樣的有堅強得能夠化開石頭的意志和勞力。〈青番公的故事 108 頁〉

雖然後來洪水曾經再連續來了好多次侵擾這個地方，而歪仔歪人的意志，和流不完的汗水，總算又把田園從洪水中搶回來。現在每一塊田都變成良田了。老人越想越興奮，原先的睡意全消了，對過去奮鬥過來的那段生活，從沒有像此刻想起來的更感到驕傲。……青番公開頭就說：「傻孫子！哭什麼？這些好田都是阿公早前用汗換來的呢？這些都是你的了。」〈青番公的故事 109—110 頁〉

以上可說明青番公和土地的情感也是強烈的，這種對土地的認同意識和〈吾土〉中的阿榮伯是相同的，阿榮伯爲了在強權下開墾土地：

「一家大小幾乎不分晝夜都在勤快工作，比較小的孩子，只要拿得動任何挖土的工具，阿榮伯就叫他拿著慢慢挖。……阿榮伯鼓勵孩子說：多挖掉兩棵合歡，就多一點土地，我們就多一分希望」。(《全集—小說卷4》，頁171)

……這樣挖了一會兒，阿榮伯走過來，輕拍著他的肩膀，小聲的，十分疼惜的說：「不要哭了，我知道很痛，但是我們要忍耐，你想想看，我們就要有自己的土地了！」(頁172)

從黃春明的〈青番公的故事〉中青番公到洪醒夫〈吾土〉中的阿榮伯都可看出老一輩的人對於土地的珍惜與認同的感情。但是，這種土地的認同隨著農業轉型產生很大的變化變遷，黃俊傑在從事農村訪問後，對於土地在農民的心目中的地位作了如下的結語：

光復以來台灣農民的農業意識變遷甚大，農民對土地的看法經歷了很大的變化。民國四十年代的台灣農一般而言之仍具有相當濃烈的傳統性，土地對他們而言是生死以之的安身立命之所，農業對他們更是一種生活的目的，兩者都充滿了「神聖性」。但是到了民國六十年代以後，土地與農業的「神聖性」逐漸消逝了，農業只是一種謀生的手段，許多農民也把土地視為商品，兩者都充滿了「世俗性」。民國六十年代以後，台灣農村所盛行的「炒地皮」風氣與作物多元化的發展正是這種從「神聖性」走向「世俗性」的最佳反映。這種從「神聖」走向「世俗」的土地觀念是現代化過

程中必然的現象。<sup>21</sup>

大體而言，在民國四十年代土地改革完成，農村一片欣欣向榮，農民以農業為生活方式而不是謀生手段，但是隨著經濟起飛，這種以農為本的心態已開始改變，尤其民國六十年代的「炒地皮」風氣，就顯示出以土地為商品心態的興起，土地不再是農民安身立命的處所，農民對土地的認同意識也被疏離感所取代了。

農民從土地裡游離出來，他們不再是完全「根植於泥地」的農民，農民不再以賣祖產為丟臉之事，農民也情願為兒女受高等教育或改善家境而賣地，也可以為籌措「醫治」父母龐大的醫療費用而傾家蕩產，賣盡所有的土地。洪醒夫對於土地意識的變遷，也有深入的觀察：

一般農村子弟受到外界的影響，多半都不在安於農村，而有自己新的看法。久而久之，造成人口的大量外流，耕地變成荒地，產生嚴重的問題，這種老一輩人把土地看成財富象徵；甚至是生命種族的延續；和下一代謀生的工具的情形，是一個鮮明的對比。<sup>22</sup>

洪醒夫藉著馬水生父子上下兩代不同的際遇，反映出台灣農民的土地觀念的變遷過程。他用懷舊、悲涼的心情寫下的〈吾土〉，〈吾土〉處理的是賣地的事，賣地，在農村而言是一件逼不得已的事，「要不是不得已，狗母生的才賣地！」<sup>23</sup>（吾土 208 頁），可見農民對土地的重視。馬水生為了替父母籌措醫藥費賣地，但是賣地好像在割他身上的肉，但基於更崇高的孝親意念，他們賣地了！賣了地，當然希望再買回來，土地是他們的命，馬水生的父母訓勉他們：「土地是我們的，我們開墾的，要愛護它，要照顧它，不要怕艱苦！」<sup>24</sup>（吾土 219 頁）馬水生曾

---

<sup>21</sup> 黃俊傑，《台灣農業的黃昏》，自立晚報社文化出版部，民國 77 年 3 月初版，73 頁。

<sup>22</sup> 丁琬，〈與「黑面慶仔」聊天—訪洪醒夫先生〉，《明道文藝》，民國七十年四月。

<sup>23</sup> 見《洪醒夫全集—小說卷 4》，頁 169。

<sup>24</sup> 同上註，頁 181。



經「把身體靠在樹幹上，兩腿伸直併龍，裸露在短褲外邊的腿肉接觸到涼爽的細沙，頓時有一股真實溫馨的、彷彿久遊異鄉的浪子乍見親人的感受，襲上心頭。」<sup>25</sup>，這是馬水生對於土地的眷戀，對於土地的濃厚情感的表現。賣掉這些地後，兄弟當然不免「黯然神傷」，但他們卻都有一種信心，就是也能向父母那樣，憑著勤儉打拼，還有力量重見這個家園。

而馬水生父母對於土地的感情是更加堅定的：即使身罹重病，即將步入棺木，在臨死前，也想在去看看裡邊浸有自己血汗的土地，如此「死也甘願」：

笑過一陣後，他母親滿懷憧憬的，興高采烈的說：「水生仔，哪一天我們卡好一點的時候，你要帶我們去田裡看看哦！我感覺，我們已經很久沒去田裡了，這麼久以來，我們只有去牛屎埔，因為牛屎埔較近，你就只帶我們去那裡，其他地方很久很久都沒去了！」

「對對對！」他父親眼裡露出異樣的光彩：「你要帶我們去，用牛車載我們去，車上面可以鋪稻草，裝上車板，用棉被墊著，我們可以依靠在車板上，去溪尾寮，去草湖埔，去沙崙頂，一次去一處就好了。兩三公里路我們有法度擋得住！你不要擔心！」

說完，嘆了一口氣，尾音拖得很長，由強漸弱，終於無聲。他身體一動也不動，眼睛怔怔的望著泥土牆壁，心理似乎在想一樁極其遙遠的事體，說話的聲音，也給人一種飄渺而不實在的感覺：「水生他娘，想想看，我們靠著棉被坐在牛車上，在樹蔭下，慢慢的走，走去我們的田園……」最後這一句卻是堅定的，他說：「要死以前能再去看一次自己的土地，死也甘願！」（《夫全集—小說卷4》，191—192）

對於土地的熱愛，真是令人動容。尤其，當他們得知，爲了給他們打嗎啡而賣地

---

<sup>25</sup> 同上註，頁80。

的實情，竟是：

立即沒命的、不分輕重、朝著跪在地上的水生的頭臉打下去，邊打邊大聲哭，邊罵：「不孝，不孝子，土地，你把土地，賣了了，十幾甲，我，我們一鋤頭，一鋤頭，開墾的土地，賣了了……」（頁 201）

這是阿榮伯在盛怒之下杖打長子馬水生，痛心以血汗甚至屈辱向四腳仔跪墾來的土地付諸烏有，這是把土地與生命視為一體的必然反應。

而最後呢？歷盡滄桑的阿榮伯自然也知道，人與土地的關係固然親密，但只要人在，只要不放棄，土地終會失而復得的，所以當他情緒平穩下來後，鄭重其事的，下命令的告誡兒子們：

「土地是我們的，我們辛苦開墾的，那是我們的命，你們要勤懇，不管怎樣，都要積錢再買回來！」（頁 202）

兩個老人在完全理會兒子們出於孝心，才忍痛變賣土地換取金錢後，自覺是連累子孫，終於以行動來中斷對子孫的拖累，在自責悔恨中，竟雙雙上吊自殺。足見老一輩的農民對於土地是如何的熱愛、如何的珍視的？阿榮伯這一代對土地的觀念是：土地是祖傳的，不到不得已的時候，絕不能賣土地。土地只能增加，不能減少，而且以後希望一代代的傳下去。黃俊傑說：

我們的學生在調查報告中這樣寫下他們的見聞：「……大多數年老農民無知識背景又固守『自家田自己種』的觀念，不善與人合作，也沒有將來計畫，表示將一直做到老死，再將土地賣了。」<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup>黃俊傑，《台灣農業的黃昏》，自立晚報社文化出版部，民國 77 年 3 月初版，73 頁。

這是老一代人對土地意識的堅持。從馬水生父子兩代人對土地認同的意識的兩相比較，我們清楚的看出土地意識在兩代之間產生的變化。

#### 四、見證女性意識由傳統過渡到現代

隨著社會的變遷，台灣女性意識和社會地位發生了巨大的轉變，婦女運動也在此種環境中勃興。萌芽於七〇年代的婦女運動，經過時間的催化，到了八〇年代更是蓬勃發展。

戰後台灣婦女運動是由 1970 年以降，民間的婦女組織所發起。這股婦女運動的風潮源於學成歸國的女性知識分子，她們受到世界女性主義思潮的洗禮，以及 1960 年代美國婦女運動的影響，感受到台灣婦女地位的不受重視，首先由呂秀蓮於 1970 年代提出「新女性主義」，接著 1980 年代婦女新知雜誌藉由刊物的發行，以及一連串各種性質婦女團體的成立<sup>27</sup>，積極爭取婦女的權益，並透過雜誌的發行與活動的舉辦，逐漸將婦女性意識普及於一般婦女，促使婦女地位產生實質的改變。

總之，從六〇年代經七〇年代而至八〇年代，三十年來女性因著教育、就業、婚姻、政治等方面的改變，已由單一角色，轉變為多元角色，女性地位的提昇是毋庸置疑的。然而傳統的觀念並未因社會進步而消失，它依然隨著社會變遷而根著於人心。因此儘管女性自覺的配合著社會腳步努力向前邁進，仍舊無法完全粉碎傳統的桎梏，我們從廖輝英在《油麻菜仔》的這段話大約可以了解八〇年代台灣仍是以「男權社會」、「男性特權」的社會，女性的意識仍受傳統的觀念所壓抑：

你計較什麼，查某囡仔是油麻菜籽命，落到哪裡就長到哪裡。沒嫁的查某囡仔，命不算好。媽媽是公平對你們，像咱門這麼窮，還讓你唸書，別人

---

<sup>27</sup> 婦女團體係指婦女基於自我、家庭、社會、經濟、政治等各個不同層面的關心，以組織社團方式，集合個人力量，以發揮影響力，進而達成各種不同的需求，所結合之有組織、有計劃的女性社團。參見《成人教育辭典》，台北：成人教育協會，1995 年，頁 308。

早就去當女工了，你阿兄將來要傳李家的香煙，你和他計較什麼？將來你還不知姓什麼？<sup>28</sup>

雖然阿惠的母親對於阿惠受教育並不完全忽視，也有別於以往的「女子無才便是德」傳統觀念，表面上不在遵循古訓中的「三從四德」，但阿惠的母親受之於她父親向來灌輸的「油麻菜籽」式的傳統的宿命觀，卻深深地影響了他一輩子的行止，以及栽培子女的「差別」態度。對兒子姑息，只因爲他是「男孩」，就能夠優哉游哉地「成天在外呼朋引伴，玩遍個種遊戲。」整天在外游泳、打籃球、連碗也不用洗，而把撐持一家的重擔就女兒阿惠來挑起，這難免有縱容「男權」之嫌。

八〇年代的廖輝英所處的台灣社會女性意識已稍有抬頭的現象，但洪醒夫小說筆下處於六〇、七〇年的農村社會的婦女卻不是這般的幸運，大多數的農村婦女在封建的農村架構中，依然保有保守傳統的性格，尤其是對於婚姻的態度，在〈半遂湖仔黯淡的歲月〉中的金枝更是農村婦女對傳統婚姻的信守者，堅守著根深柢固的「嫁雞隨雞，嫁狗隨狗」、「從一而終」、「生是他的人，死是他的鬼」的婚姻觀念。即使丈夫金條對她「家暴」，她也寧願時常被打的鼻青臉腫，也不願就這樣算了，這個「沒有受過教育的可憐女人」也應是受到傳統戲曲中的「烈女不嫁二夫」影響，而不肯離婚，很明顯的這種婚姻的觀念是受到理學家「女子不能改嫁」的制約。

在〈素芬要出嫁〉描述農村少女到都市討生活，脫離父母的照顧，也擺脫昔日禮教的緊緊束縛，在情竇初開時，遇到有情少年郎，墜入情網，進而發生關係懷孕，「這樣的事」，在保守農村中引起村人的閒言閒語，來張有財家『湊手腳』的村婦們，雖然勤快的工作，但卻是默默的，連談話都壓低聲音，使得結婚的場景，感受不到其他婚嫁場合中歡頭喜面的氣氛，對於素芬未婚懷孕的竊竊私語，

---

<sup>28</sup> 廖輝英，《油麻菜籽》，台北：皇冠出版社，1983年，頁29。

態度曖昧，甚至當有人戲謔的說到自己的女兒也可能發生「未婚懷孕、奉子成婚」的時，馬上做出反擊：

……，對她說：「嘿嘿，說不定有一天你女兒阿桃……」

「要死了！」這個年紀大一點狠狠的罵：「阿桃她敢，我就打死她。」

「青木嫂，」這個年輕的婦人說：「你還是不要說大話比較保險，到時候，嘿嘿，你還不是照樣要給他準備嫁妝……」

「免想！死都免想！」那個叫青木的婦人氣急敗壞的說。（《黑面慶仔》頁41）

對於張有財夫婦而言，素芬未婚懷孕要出嫁在村莊裡是一件「丟臉」的事，所以在幫女兒準備出嫁的過程中只有「無奈」的表情，看不到絲毫辦喜事的氣氛。

「張有財處理此事，處處表現出他一向的魄力，雖然始終皺著眉頭，神情頹喪、寡言，卻把一件件該做的事都中規中矩的做了；更難得的是：自始至終他都沒有講過素芬一句什麼。」（頁36）

而有財嫂在女兒出嫁時的無奈，藉著兒子水木道出：「唉！女兒要嫁，就讓她嫁，反正，我們也不可能一輩子把他留在身邊。」（頁36）

相較於金枝、有財嫂、村婦們的保守婚姻觀念，素芬代表的是傳統走向現代的過渡者，而〈素芬要出嫁〉中的伴娘秀卿和〈金樹坐在灶坑前〉中的紅呢大衣女孩代表的是現代女性對於婚姻的自主，素芬這個從農村到都市工作的女孩，在懷孕後寄一封限時信給哥哥水木，信裡告訴他，「她要與那個青年結婚，因為他已經……」（頁43），素芬要結婚的原因是因為跟那個青年已經發生關係，而且又懷孕了，這種「奉子成婚」，是傳統婚姻觀念的呈現，但這樣的行徑使他父母在村裡成為笑柄，並以爲是「丟臉的事」，使得本來應該是歡歡喜喜的結婚場景，

卻瀰漫著一股詭譎得氣氛。素芬與那個青年發生關係後懷孕，這已經是超越理學家的「守貞」觀念，但在發現懷孕後，亦得透過傳統的形式「父母之命，媒妁之言」，來使這段婚姻得到認可，否則，就是不道德的事，素芬這種衝破傳統婚姻觀念的行徑（未婚與人發生性關係後懷孕），懷孕後，在世俗的道德規範下仍得回歸傳統的婚姻形式，與那個發生關係的青年結婚，而且抱著「生是他的人，死是他的鬼」的婚姻觀念，正是傳統到現代的過渡心理。這種現象正如村裡長被所言：「……時代不同了，現今的少年人，攏總先在一起，肚子大了，再娶過門，要什麼聘金？」（頁 45）

相較於在都市成長的秀卿與紅呢大衣女孩，對於男女之間的感情則顯得開放許多，秀卿徵得父母的同意來當素芬的伴娘，初次進水木家與張有財見面，雖然是「低著頭跟在（水木）後面，脖子耳根都紅透了」（頁 34），但依然表現的落落大方與人應對，洪醒夫藉著水木心裡想法：

鄉下人不懂男女之間的友誼，他們千百年來都憑媒妁之言，所以養成一種觀念，認為男人跟女人就是那樣。水木心裡明白，在這些人眼裡，秀卿既然肯到他家來，那他與她之間一定有什麼了，所以秀卿一進大門，大家都那樣看她；這些事，在都市長大的秀卿大概都不知道。（頁 46）

成長於都市秀卿或許不知道村人為何「那樣看她」，或是說她並不在意農村的傳統的觀念，呈現出現代女性對於婚姻開放態度。而紅呢大衣女孩對於天鼠的感情時時毫不避諱大方地表露出關懷，甚至表明不在乎天鼠家中弟妹眾多的事實，只希望天鼠能接受她，紅呢大衣女孩對於感情的主動出擊，秀卿對於村人的議論的不以為意，可說是現代女性意識的呈現。

### 第三節 反映傳統家庭倫理制度的崩解

#### 一、威權走向平權－父權的旁落

中國傳統有著很深的敬老文化，「老」在中國人的眼中，是代表一個人的身份、地位、責任的界定，一提到「老」，許多人便可體會出它的特殊意義，在傳統中國社會結構體系，家為社會中心，而老人則是家庭的主宰，老人有家庭的決定權和賞罰權，所以在傳統社會是「老人當家」，尤其是在大家庭興盛，老人在家中有地位、有權柄，受到子孫的孝養、社會的尊敬。但是，近年來，從農業社會轉成工商業社會，老人逐漸失去大家庭中尊長的權利，他們的地位和決策權威，已隨著社會的改革與變遷而被剝奪，在時代潮流的衝擊下，這群老人必須面臨喪失對子女的控制力和影響力所帶來的失落感。

「國用大臣，家用長子」－這是傳統父權的思想。〈吾土〉中的阿榮伯、〈半透湖仔黯然歲月〉中的半透湖仔，代表著傳統父親的威權，〈僵局〉中的阿旺、〈素芬要出嫁〉中的有財，代表的是父權從威權走向平權的過渡，〈清水伯的晚年〉中的清水伯代表的是父權已是平權的階段，洪醒夫農民小說裡清楚刻劃著中國傳統社會裡父權由威權走向平權。

以〈吾土〉而言，阿榮伯代表的是父權至上的象徵。當阿榮伯因開墾土地被日本人打到嘴角出血時，他站著，怒睜著雙眼，手指著馬水生說：

「你們千萬要給我記住！今日的事，你們都看到了，你們不可以忘記！我，你們的阿爸，今日，伊娘咧，向四腳仔下跪！你們，大大小小給我記住，男子漢，一跪地，二跪神明，三跪父母，其他的，打死了也沒有下跪的道理！你們的阿爸我，今天為了一家大小的生命為了我們的土地，向四腳仔下跪，你們不可以忘記，什麼人忘記了，將來落了地獄以後我還要找他算帳．．．。」（《全集—小說卷4》，頁184）

「男子漢，一跪地，二跪神明，三跪父母，其他的，打死了也沒有下跪的道理！」

這就是父權至上的呈現語言。

另則，馬家因為賣土地而生爭吵時，水生的四弟大手一揮，往他女人的臉上結結實實打一巴掌，大聲罵：

幹！查某人囉唆什麼，雞公不啼，啼到雞母去！（頁 199）

這種「牝雞司晨」，女人當權的亡國之兆觀念，也是父權不容挑戰的呈現。又當阿榮伯知道土地被賣光後，氣的臉上發青之餘，聲色俱厲的下令，叫馬水生「跪下」、撿「柺杖」，馬水生遵從父命，咕咚一聲，雙膝落地，並把柺杖撿起雙手呈給他父親，並任由父親「沒命的、不分輕重的」朝著自己的頭臉打下去而不還手抵抗，這是傳統農業社會父權的極至呈現。

〈半遂湖仔黯然歲月〉中的半遂湖仔在父母親過世後，便以兄代父職，在金枝二十四、五歲還未出嫁時，怕他們家沒有「傳」，便央人打聽有沒有誰願意給人招贅，當媒人說，遠村的一個村子裡有戶貧窮人家的老三，因沒錢娶妻願意給人招贅時，他以兄長之尊替金枝了婚姻大事，這種經由媒妁之言、父母之命的婚姻也是一種父權的展現。

而〈僵局〉中的阿旺已不再是扮演一種絕對威權的父親，對子女的影響力和控制力慢慢地消失，而旺仔兒子雄仔既有服從、尊重父親權威的一面，但另一方面卻也不時的勇於表達自己的意見，而不是絕對的服從，在阿旺嫂被車撞後，對於整個事情的處理，展現出自己的主導性，這在傳統的農業社會裡，父親在世時是輪不到兒子來介入事情的處理，但阿旺卻不以此為忤，讓雄仔也參與母親的治療，但一旦碰觸自己的禁忌時，阿旺仍會展現父親的威權，雄仔也只能無言的服從，如對於「收驚」的看法，當阿旺說：「……我準備明天先弄回去請神明收驚，要不要換醫院，驚收後再說。」<sup>29</sup>時，雄仔不以為然地回應說：「阿爸，……收

---

<sup>29</sup> 見《洪醒夫全集—小說卷 3》，頁 153。



驚有效嗎？」，洪醒夫以第三人稱的角度說：「阿旺看來是生氣了，」而雄仔在父親顯露出生氣的模樣後，也只能服從，不再與之爭執，甚至心裡想：「有時候並不一定是知識指導一切，尤其這種事情一切都由父親作主，所有真知灼見便不得不懦弱地卑屈下來。」<sup>30</sup>整個事件的處理過程，包括住院與否，賠償金額、或請法師做法，雄仔都有參與其中，但一旦遇到爭執雄仔依然是以尊重父親為主，雄仔以知識份子的身份，突破傳統社會父親的威權，代表了從威權走向平權的過渡角色。

而〈清水伯的晚年〉中的清水伯和他的兒子金火，則是已由威權走向平權的關係，父權的威權已在農業轉型為工商社會的變遷中逐漸消失，當清水伯穿著一身沾了鐵銹的舊衣服被孫子說他是家裡雇用的工人，清水伯想向孫子說教，卻遭來更大的羞辱，「誰叫你穿一身的破爛骯髒，讓人家一看就知道是田莊人，丟我們的臉。」<sup>31</sup>清水伯當然是無法忍受這般的羞辱，「一時間，真的動了肝火！這個孩子實在欠人教訓，敢這般忤逆伊阿公……」<sup>32</sup>，對清水伯而言，孫子的行為已是大逆不道的，這是家中尊長的威權受到極大的挑戰，「忤逆」在傳統社會是非常不孝順的行為，但城市小孩卻不以為然地對祖父做出傷害老人權威的行為，而不以為忤。

當清水伯轉向這個從農村到都市發展的兒子金火「告狀」時，金火的態度更是令他傷心，因為金火只是淡淡的說：「這個孩子實在過份，要好好教訓一下。」<sup>33</sup>隨之，父子為此而起更大的爭執，金火的態度比起孫子更是有過之而無不及，當清水伯無力地對兒子說：

我這樣比較習慣，……我，我想，比工人不好看也不要緊吧？俗話說：兒女不嫌母醜……（《全集—小說卷5》，頁39）

---

<sup>30</sup> 同上註，頁154。

<sup>31</sup> 見《洪醒夫全集—小說卷5》，頁37。

<sup>32</sup> 同上註，頁38。

<sup>33</sup> 同上註，頁38。

金火用「嚴厲」的口吻向清水伯「質問」說：

你這樣講就不對了，難道說，我要你穿西裝皮鞋，出門坐轎車，要去哪裡都有司機隨時聽命令送你去，你不要去做那些會弄髒手的事，什麼事都不要你管，你清清閒閒享受就好了，難道我這一片孝心也錯了……（頁 39）

在清水伯無力的辯駁說：「不是這樣！我想，我想，這樣做做零碎的事情也不要緊吧？……」，卻又遭來金火「更嚴厲」「大聲」的說教：

不要緊？誰說不要緊？你這樣失我的面子，人家知道了，我頭怎麼抬得起來？我有很多高尚的朋友，你這樣，我怎麼做生意？（頁 39）

傳統的社會裡哪有兒子用嚴厲、說教、大聲向自己的父親質問的道理，清水伯可說是農業轉型下父權旁落的代表，金火是經過都市洗禮的農村子弟，雖然說他對清水伯不是不孝順，但明顯的對於父親的威權的尊重，已不如馬水生、雄仔，清水伯對金火父子也不再具有傳統農村父親的主宰權了。由馬水生—雄仔—金火、金火兒子，很清楚的可以看出洪醒夫小說紀錄著，傳統的父權從威權過渡到平權的變遷。

## 二、農村老人與現代化社會生活的衝突

在經濟繁榮的表象下，農村的經濟危機以及勞動工人淒慘不幸的生活現實，實已成為台灣內部最嚴重的問題，建築在勞力密集及人力勤儉耐勞的經濟高度成長，也出現財富集中，貧富懸殊、物價上漲、公開及潛在的失業人口增加的社會問題，而佔人口結構多數的農民勞工生活反而陷入更貧苦的境地。經濟成長的果實落在少數的資本家及官辦事業手裡，真正流血流汗的農民、勞工……工作報酬與工時、工作條件、工作環境不成比例。農業經營毫無收益可言，號稱六百萬的

農村人口急遽萎縮、老化，留守農村的盡是一些無法改行轉業的老弱婦孺，年輕、健壯的農村第二代紛紛離開農村，大量湧入都市、工廠，過去一再被宣揚的耕者有其田政策，農民得來不易的農田多半處於休耕狀態，農村與農產業面臨全面性的潰敗。夏鑄九的都市研究中就指出，農工業興衰與人口流動的關係：

城鄉移民的基本原因，在於傳統農業因政策而被破壞與放棄。人們遷移的原因，由過去的經驗研究顯示，並不在於他們樂於住在城市之中，也不是信服電視及廣告的暗示。這些因素即使存在，也不是關鍵影響。開發中國家之中，人們大量離開農村，往往是因為他們活不下去。因為農業被納入世界市場的商業網路，原有生產體系遭受破壞，造成農村生活的困難、子女無職業、醫療衛生不足等。人們移往城市是為了謀生，並非因為城市有了工業發展、有了就業機會，以致於人們由農業轉移到工業與服務部門就業。換言之，大部分第三世界的都市化並不是由於城市的工業發展，而是由於鄉村地區的的農業危機，破壞了傳統農業。<sup>34</sup>

經濟結構的變化下，農村的無望使農村青年紛紛流向工商業，農業勞動力銳減，農村人口老化。根據毛育剛、林啓淵的研究，農業人口的老化，不利於農業發展：老年人較保守，比年輕人較難接受新技術、新品種、以及新的經營理念，以至於影響採用新技術的速度。<sup>35</sup>農村人口老化，不只影響耕作品質，老農們辛勞過度導致病患纏身。

近年來台灣社會結構轉變，經濟發展的腳步裁減了家中的人口，縮小了家庭的範圍，親情也隨之淡化，年輕人要為自己的婚姻和前途做主，賣掉祖先土地就像賣掉家俱一樣，當下台灣社會的老人面對這樣改變的狂流與地位的失落，子女

---

<sup>34</sup> 楊國樞、葉啓政編，《1991 台灣的社會問題》，巨流圖書公司出版，1991.9，頁 116。

<sup>35</sup> 毛育剛、林啓政，〈論台灣農業勞動之「外流」、「缺乏」與「老化」問題〉，《農業發展個案研究報告第 95 號》，農復會農業經濟組，1978。

都已不在身旁，只能留在鄉下憂憂悶悶的過日子，生活倍感淒涼。

倫理親情的疏離，一向是工商業社會最為人詬病的遺憾之一。農業時代自給自足的生活方式，遭工商業時代驅離、淘汰，以倫理親情維繫家庭的東方世界，在面對新舊交替的衝擊之下，遭到毀滅性的打擊。老人們逐漸失去大家庭中尊長的權力，他們的地位和決策權威遭到剝奪，晚輩們急於遠離無法獲取財富的鄉下，長輩們卻不能接受構築在財富上的新世界思維，種種因時代潮流的衝擊帶來的失落感，更是凸顯出故事中濃烈的悲劇性。

閒居鄉間的老人，失去土地，子女遠居他鄉，精神空虛，生活中不再有舊家庭子孫圍繞時的熱鬧與趣味，面對週遭環境巨大的改變，他們無法接受卻又必須去適應。洪醒夫對那些無法跟隨時代潮流或緊緊抓住舊世界不放的農業社會的老人，也有深刻的體會，在〈清水伯的晚年〉他感受到這些生活在鄉村的老人面對這樣的衝擊，真是無所適從地從人生的舞台上節節敗退下來，有時還退的遍體鱗傷。

洪醒夫藉著〈清水伯的晚年〉中的清水伯的事，勾勒出老一代農人對農村泥土的眷戀，與城市不協調的生活理念。小說裏敘述七十多歲的老人清水伯，在老伴過世之前，兒子想盡辦法邀請他前往同住，他寧願守住被兒子賣剩的三分田地，不願遷往都市長住。清水伯的問題是，他真的以兩個兒子的成就為榮（他們的財產可以買十幾甲良田），可是不願離開鄉村卻又落得孤單寂寞。在此，農村與都市之間的矛盾衝突關係逐漸產生。

等到老伴一死，搬到台中與長子金火同住，於是在城鄉關係的轉變過程中，農村的生活據點完全遷就城市的價值取向。但是，清水伯雖然處在新的工業生產體系之中，心卻仍然維持就有的農業生活模式，於是，他在鄉下過一輩子的言行舉止，飽受新價值、新文明的質疑與排斥。

首先，是他一向的生活方式，在都市中因階級身分認同而有了割裂的痛苦；清水伯在兒子的工廠，閒不住，隨時「惡性不改」地東摸西做，弄得一身的油污黑垢，瑣事一天忙到晚，比鄉下還操勞，兒子認為那是下女、工人做的事，父親

的行為嚴重損害身為董事長的他的面子：不但會影響高尚朋友的觀感，甚至會做不成生意。

其次，清水伯發現，兒子為他所提供的「休閒娛樂」，諸如看電視、看戲、聽歌、逛街或到國外旅遊，他認為那是奢侈的、浮華的，成為兩代間的價值觀體系的衝突：

在老農的眼裡，錢幾乎與神明一樣，自然不可隨意驅使，維繫生命，可以使錢，開發前途，能力所及時，幫助別人，也可以使錢；對於遊玩娛樂之類，上了年紀的台灣老農，幾乎是一毛不拔。

對於這種本性上的，或者可以說是時代變遷性的差異，父子之間時時無法協調，起初尚溫和的爭執，後來雙方都不免有些誤解，……情勢越來越是惡化。（《全集—小說卷5》，頁36）

惡化到連第三代的孫子，在朋友面前裝做不認識他，甚至還宣稱他是雇用的工人，事後更批評他一身的破爛骯髒，一看就知道是田莊人，丟他們家的臉。至此，農村的價值體系完全被否定掉。

第三，在得不到兒孫的認同下，偶遇一位賣零食的老太婆，兩人成為無話不談的朋友，這對清水伯而言，是無聊的都市生活中最豐盛的享受。但在金水的眼中看來認為父親是耐不住性的需求，清水伯在憤怒與受辱之下，終於徹底醒悟他們父子以處於尖銳的對立立場：「你們高尚人的想法，時常和我們低級的人不一樣」<sup>36</sup>

最後，清水伯在工業化都市生活的挫折與敗退中，傷心的回到鄉下，過他鄉下人的日子：他對人家說：「我們不是都市人，住不慣哪！」還說：「我生下來就是做田人，還是做田比較爽快！」<sup>37</sup>清水伯的事例，只不過是農業社會轉型下

---

<sup>36</sup>同上註，頁45。

<sup>37</sup>同上註，頁47。

的一種隱憂，清水伯代表的是社會轉型下一群無法完全適應的典型，洪醒夫也知道，這是無可奈何的事：「清水伯講的不是假話，他有他的道理，在我看來是無可奈何的道理，卻不能改變，也許，人的一生之中，總有許多的無奈的地方吧！」<sup>38</sup>，會有如此的感慨，是因為「他們在田畝之間建立的處世哲學，絕對無法適應猝然暴發的工商社會。」<sup>39</sup>

### 三、親情關係的淡化與疏離

倫理親情關係的疏離、淡化，一向是工商社會最為人詬病的問題之一。農業時代自給足的生活方式，遭工商時代驅離、淘汰，以倫理親情維繫家庭的東方世界，在面對新舊交替的衝擊之下，遭到毀滅性的打擊。老人們逐漸失去大家庭中「尊長」的權力，他們的地位和決策權威遭到剝奪，晚輩們急於遠離無法獲取財富鄉下，農村老人們卻不能接受構築在財富上的新世界思維，種種因時代潮流的衝擊而帶來失落感，心靈上感到孤獨、無依。

向晚的暮色就如歷經人生歷練、歲月刻痕的老人，總讓人有股寂寥、落寞的感覺，黃春明在《放生》自序中表達他對社會老人的關懷：

老人的問題是目前台灣社會問題裡面，最具人文矛盾的問題。今天有多少老年人，分別紛紛被留在漁農村落的鄉間，構成偏遠地方高齡社區的社會生態。他們縱然子孫繁多而不能共聚一堂，過著孤苦的日子。在富裕的物質社會裡，都還曾經有過美好的憧憬，但他們萬萬沒想到，結果只是讓他們空歡喜過一場。……看看我們目前的台灣社會，我們在經濟上創造了奇蹟，而產生奇蹟的這一代的老年人，卻遇到了前所未有的處境，在鄉下憂憂悶悶，默默地迎送每天的落日。<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup>同上註，頁 47。

<sup>39</sup>同上註，頁 41。

<sup>40</sup>黃春明，《放生》自序，聯合文學，1999 年 10 月，14 頁

黃春明對老人的關懷心境，正是洪醒夫對於故鄉的老人，如牛姑婆、清水伯、瑞新伯等人的關懷，民國六〇年以後，由於現代化建設的施行，農民的傳統工作方式與性質也起了不同的變化，在政府的鼓勵之下，機械走入農村，耕耘機、收割機取代了牛隻與人力（洪醒夫的〈跛腳天助和他的牛〉、〈歸鄉第一日〉可說明這種現象），多產的農村中過剩的人力開始投入工業或走進都市，一方面藉此來改善貧窮的農村生活，一方面年輕人也因為農業經營已毫無發展可言，希望藉此能脫離農村耕作的辛苦生活。洪醒夫小說筆下的金鼠、水木、素芬、黑張飛、亮仔、金火等這些年輕健壯的農村第二代，在工業發展需要勞力的年代紛紛離開農村，大量湧入都市、工廠，農村人口急遽萎縮、老化，留守農村的盡是如清水伯和牛姑婆這一些無法改行轉業的老弱婦孺。

在傳統家庭中，老的教導小的、含飴弄孫，小的照顧老的、承歡膝下，這種共享人間樂趣的畫面在農村裡已不復多見；由於工商業社會的忙碌，子女與長輩雖偶有相聚，但總是匆匆的來又匆匆的去，被留在鄉下的老者，終日盼望子女能抽空回來探望，但子女們總有許多無法返鄉的理由。洪醒夫生在這種時代的變遷下，他看到了這些老人年輕時對父母行孝，在貧困的年代，咬緊牙關把子養大，但是，經過這樣一段歲月後，年事已高的他們，卻沒有受到同等的對待，他們失去了生憑藉與生命支持力的家，而獨居於農村。洪醒夫在小說中，寫出現社會改變下漸漸淡化了的親情關係，鄉居老人正面臨著情感失落的處境。

在〈牛姑婆站在黑暗中〉中以牛姑婆而言：洪醒夫說：

在我還很幼小的時候，牛姑婆便死了丈夫，丈夫死後未再改嫁，…他獨立撫養四個兒子長大成人，如今最小的兒子也三十五六歲了，聽說已經是三個孩子的父親了。（《全集—小說卷4》，頁287—288）

以傳統的農業社會來說，像牛姑婆這樣年紀的農村老人應該是在家過著兒孫承歡膝下、享清福的生活才是，但事實上卻不然，牛姑婆是一個人獨居，已做祖父的

大兒子是給人招贅，住在鄰村，二兒子是遊手好閒，不務正業，在小鎮上租房子住，和牛姑婆不常見面，一見面，總會吵架，而且每次都吵的不歡而散，老三則住在離他幾百公尺的田地裡，平時見面，也沒什麼話說，而且他的妻子很使潑辣凶悍，更沒有把他年老的婆婆放在眼裡，即使逢年過節牛姑婆也不願意去相聚，而在牛姑婆眼中最孝順的小兒子呢？遠在基隆擺麵攤子，起先會按月寄點錢給他，但到後來偶爾才寄個千兒八百，但這對牛姑婆已是最大的安慰，所以當他收到小兒子寄的錢，便到處向人炫耀。

在台灣這樣的傳統社會，像牛姑婆這樣孤獨無依的鄉間老人，最需要的是親情，但他卻與兒子疏離，與媳婦交惡，洪醒夫說牛姑婆會如此孤獨無依，是因為「他太喜歡講道理」，而且「你不聽，她會生氣，要罵人，你不信、她更生氣，幾乎不與你善罷干休。」她是「每逢初一十五，都要面向東方膜拜鬼神，祈求庇祐村人平安發財」這樣的好人，「然而，如今已不同於往昔，她的下一代不一定信那一套，即使信也沒有耐心聽時時聽她重複那些，於是，她們之間的裂縫便由小漸大，終至不可收拾。」<sup>41</sup>時代的變遷，兩代觀念的不同，親情也隨之淡化，像牛姑婆這樣的農村老人面對當下台灣社會這樣改變的狂流與地位的失落，也只能獨自憂憂悶悶的在農村過日子，生活倍感淒涼。雖然牛姑婆因迷信而造成身影孤獨，卻也刻畫出工商社會農村人口外移，農村裡的老人與親子間的情感疏離問題。

在〈清水伯的晚年〉中描寫清水伯的兩個兒子都是農村人口外移至都市，在事業上各有不同的成就，傳統的社會觀念裏，清水伯應該依附兒子生活，過著物質無缺的生活，祖孫三代，一家幸福和樂，在他所剩不多的歲月裏，享盡人間天倫樂事，但是事實則不然，當洪醒夫在鄉間遇到清水伯夫婦，談起子孫的境況時，感受的卻是：

---

<sup>41</sup> 見《洪醒夫全集—小說卷4》，頁292—293。



……當他們談的越是熱烈，越是誇讚兒孫時，我越能體會出他們的寂寞來。人的感情有時是不易掩飾的，尤其寂寞的老人，他們時時會不自覺的流露出一絲淡淡的的不平與寂寞，即使一縱即逝，也不難捕捉。……這兩個老人便是這樣。在某一瞬間，清水伯所表現出來的，甚至是幾近憤怒的。

（《全集—小說卷5》，頁32）

老人的寂寞孤單感不是來兒子的不孝順，而是來自於三代之間的觀念的隔閡，當清水伯離開鄉下，到都市的兒子的家，原來他可以當個清閒的董事長爸爸，可是他工作慣了，閒不住，竟幫忙工作而弄髒衣服，在孫子和孫子的眼中來說，這是不體面，尤其當他孫子說：

誰叫你穿一身的骯髒破爛的衣服，讓人家一看就知道是田莊人，丟我們的臉。（頁37）

對於這件事清水伯真是耿耿於懷，認為小孩子實在欠人教訓，感這般大膽忤逆阿公，當他夜裡想找兒子金火談，希望兒子能好好管教自己的兒子時得到的回應是：

然而，金活的反應並沒有想像中那麼熱烈，他那疲憊的、稍稍透著不耐煩的眼神，又一次使清水伯感到孤單，好像這個家不再與他有什麼親密關係了，連他最嚴重的關切都不被重視。（頁38）

這樣的親情疏離、淡化的關係，價值觀念的不同，使得他在都市度過漫長的一年後，住不下去，決心不計一切，返回鄉間，重新過著孤單的晚年。

像清水伯這些田莊人，住慣鄉村，過著忙碌的生活，讓他閒下來，接踵而至將是單調與寂寞，農村老人對於都是生活的不適應，及工商社會裡，祖孫三代因價值觀與生活習慣不同，產生隔閡與誤解，進而造成親子之間關係的疏離淡化，同樣地呈現出工商社會農村人口外移，農村裡的老人與親子間的情感疏離問題。

## 第八章 結論

### (一) 農民文學史上的定位

洪醒夫是彰化二林鄉的人，而彰化在日據時代新文學運動，幾乎可以說是整個台灣新文學運動的縮影，不論在理論的建立或是作品的表現，都佔有非常重要的地位，在當時彰化產生了許多重要而有代表性的作家。例如：為台灣新文學「打下第一鋤、撒下第一粒種籽」的賴和、台灣新文學「黎明期的喇叭手」的陳虛谷、發表台灣新文學史上第一首新詩與小說的謝春木、鼓吹普及白話文的黃呈聰、「台灣新詩草創期最傑出的革命詩人」王白淵、日據時期中文作家創作最豐富的楊守愚、創作劇本的吳慶堂、新感覺主義的翁鬧、周定山、葉榮鍾、賴賢穎等等的量和質都有可觀的成績，於整個台灣新文學的歷史佔有相當重要關鍵的地位。彰化作家鼓吹反日文化啓蒙運動，組織文化社團，深入台灣民間，為爭取台灣人民的政治、經濟自由，與日本帝國統治者周旋到底，為日據時期的台灣知識份子，立下了令人肅然起敬的典範，他們以劍代筆，以現代化的進步思想，從事文學創作，以為數可觀的作品為那個時代的苦難與狂飆，留下珍貴的紀錄，也開啓了接續世界文學之窗，為台灣文學奠定寫實主義的優良傳統。

戰後，彰化作家在台灣特殊的歷史時空，繼承台灣新文學精神的有「跨越語言一代」的林亨泰、李篤恭、陳金連等。其中林亨泰是「走過現代、定位鄉土」的台灣重要現代詩人與文學理論家，尤其是四〇年代的〈群眾〉一詩，用具象白描手法，站在人民立場來觀察這場慘絕人寰的屠殺事件，對那個時代所發生的「不幸事件」做心理的控訴，明顯的是日據時代新文學精神的投射：

青苔 看透這一切地

坐在時頭上 久矣

從雨滴

吸吮營養之糧 久矣

在陽光不到的陰影裡  
綠色的圖案  
從闇秘的生活中 偷偷的製造著  
成千上萬 無窮無盡  
把護城河著色  
把城門包圍 把圍牆攀登  
把兵營薨瓦覆沒  
青苔 終於燃燒了起來<sup>1</sup>

而李篤恭的小說集《跋涉幾星霜》、詩集《再徬徨》、陳金連的《新詩自選集》等，都是以一種誠實無欺的態度，忠實地紀錄他們生活的泥土，生命的風景，「跨越語言一代」的詩人並沒有隨著當時的「戰鬥文藝」爭寵起舞，雖然寂寞卻誠實而自信地記錄了「靈魂高貴的聲音」。

處於中生代的洪醒夫更是繼承這樣的傳統，熱切擁抱他所關愛家鄉土地及人民，親身經歷台灣由農業社會到工業社會的轉型，他非常忠實地記錄了農業轉型期，土地與人民的關係，鄉人的思想掙扎與他們的喜怒哀樂。就如同賴和對台灣鄉土的熱愛，洪醒夫承接起這份使命，寫盡農村各種不幸與悲哀的同時，也散發出一股人道寫實主義的樂觀與期待。洪醒夫就在地方前輩辛勤耕耘有成的文學泥土裡，把文學當作他的志業，秉持著台灣新文學愛護鄉土、控訴不義、提倡進步的傳統思想，為寫實文學寫些出豐碩的成果，為彰化地區在台灣新文學七十年代的發展扮演著傳承者的角色。

七〇年代以來的台灣社會，在經濟繁榮的表象之下，農村的經濟危機以及勞動工人淒慘不幸的生活現實，實為台灣內部的嚴重的問題，建築在勞力密集及人

---

<sup>1</sup> 見林亨泰，《見者之言》，彰化縣文化中心，1983年6月，頁32。

力勤儉的經濟高度成長，出現財富集中、貧富懸殊、物價上漲及社會失業人口增加的問題，而人口結構佔多數的農民生活反而陷入更貧苦的生活境地。雖然台灣經濟逐漸上揚，人民財富增長，但是真正流血流汗的農民，在農業經營的收益上以毫無利潤可言，號稱六百萬的農村人口，急遽萎縮、老化，留守農村的盡是無法改行轉業的老弱婦孺，年輕力壯的農村第二代紛紛離開農村，湧入都市，農村的田地多半處於休耕的狀態，農村與農業面臨全面性的潰散，農村人口大量外流至加工區，成為創造七〇年代經濟繁榮的功臣，但卻成為新世紀經濟活動的受害者，隨著這種時代的變遷，引發台灣社會內部結構性的變化，也刺激了社會意識覺醒。知識分子擁抱人民、參與社會，造成一股回歸現實、回歸土地的熱流，觸動寫實主義文學的復甦，促使部份關心台灣社會發展的作家從現代主義文學中的覺醒，轉而關心自身生長的故鄉，在工業取代農業的遞變過程中，用小說呈現農村頹敝現象，以及農民在這股逆流中掙扎顯現的辛勤和困境，畢竟文學必須紮根於土地，才能綻放出美麗的花朵，並作為時代的見證，紀錄時代的脈動，重拾重視社會現實，反映苦難人民生活為使命的文學傳統。

## （二）對農民文學的期待

文學是社會意識的一種形式，它來自社會；它是社會在作家腦海的反映，一個社會的文學必須以該社會群體生活，體制與歷史來評估，而一個社會的群體生活，體制與歷史則是該社會群體的生產關係的產物，因為社會生產力與生產制度隨時代不斷演變，所以社會體制也隨著時間而改變；因而文學觀就時空而言，不是靜止，他是發展的，是動態的，是演化的。<sup>2</sup>洪醒夫對於農村有深刻的了解，所以才能創作出真正屬於農村的「農民文學」作品，真正反映出農村的真實情況，呈現出農村的貧窮景象，繼而透過「貧窮」而刻劃出農民因現實上的貧窮（包括絕對貧窮和相對貧窮）而顯現出的性格，除了溫柔敦厚、謙卑待人、沉默耕植的善良本性外，另有屬於台灣農民共同的性格「認命、吞忍、卑苦」，更特別的是

---

<sup>2</sup> 參見胡民祥，〈台灣文學作品與社會生命〉，《先民之血、土地之花》，頁 233。

透過所謂的「有錢人、地主」顯露的一副尖酸刻薄、蠻橫無理、貪婪、爲富不仁、自私自利、品行低下的形象，對照出農村小人物自卑、挫折、抱怨、自暴自棄、缺乏自尊、充滿仇世的心態，並在小說中呈現出時代的意義，反映當時農村社會的景象，保存了不少農村文化、文物的紀錄，見證了時代的變遷—由農業型態轉型爲工業社會對農村所造成的衝擊，使得傳統家庭倫理制度的崩解，父權的旁落，農村老人與現代化社會生活產生嚴重的衝突，親情關係的淡化疏離。

台灣的農業走向黃昏時期的年代，農民雖有他們的愚蠢、自卑、幼稚、迷信、喪失信心的部分，但是他們對於土地的感情，是無法說給其他人聽的，就算這個土地會帶給他們痛苦、辛勞，他們也是願意接受的。但戰後五十年來，台灣農業與農村雖然已完全改觀，農業不再是基本產業；「農本主義」走向瓦解、崩潰，傳統農村所孕育的和善、勤奮的人格，農村社會中道德相勸、過失相規、和患難相扶持的善良風俗早已蕩然無存。今日台灣的農民在多元化價值觀的社會下，已成爲高度利益取向的「現代農民」，農業、農村問題依然存在，但關心他們的文學作家少之又少，期待在洪醒夫、宋澤萊、林雙不之後能有以現代農民心態爲主的農民小說家的再現，以接續寫實主義的農民文學傳統，再創農民小說的另一個顛峰。

## 參考資料

### 一：文學作品（依作者姓氏筆劃排列）

- 1 王禎和 《嫁妝一牛車》，台北：遠景，1975年5月。
- 2 王禎和 《香格里拉》，台北：洪範，1980年10月。
- 3 王禎和 《三春記》，台北：晨鐘出版社 1975年。
- 4 李南衡編 《日據下台灣新文學·小說選集》，台北：明潭，1979年3月。
- 5 宋澤萊 《變遷的牛眺灣》，台北：遠景，1979年6月。
- 6 宋澤萊 《打牛湳村系列》，台北：前衛，1988年5月。
- 7 宋澤萊 《等待燈籠花開時》，台北：前衛，1988年5月。
- 8 宋澤萊 《蓬萊誌異》，台北：前衛，1988年5月。
- 9 吳晟 《店仔頭》，台北：洪範，1985年。
- 10 林雙不 《筍農林金樹》，台北：前衛，1991年11月。
- 11 林雙不，《台灣種田人》，台北：水芙蓉出版社，1983年。
- 12 林瑞明、陳萬益編《台灣作家全集·短篇小說卷／戰後第二代》，台北：前衛，1993年12月。
- 13 洪醒夫 《黑面慶仔》，臺北：爾雅，1978年12月。
- 14 洪醒夫 《市井傳奇》，臺北：遠景，1981年6月。
- 15 洪醒夫 《田莊人》，臺北：爾雅，1982年9月初版。
- 16 洪醒夫 《懷念那聲鑼》，臺北：號角，1983年7月。
- 17 施叔、高天生編 《台灣作家全集·短篇小說卷／戰後第三代》，台北：前衛，1992年4月。
- 18 施叔編 《賴和小說集》，台北：洪範，1994年3月。
- 19 張恆豪編 《台灣作家全集·短篇小說卷／日據時代》，台北：前衛，1991年2月。
- 20 彭瑞金編 《台灣作家全集·短篇小說卷／戰後第一代》，台北：前衛，1991年7月。
- 21 黃俊傑 《談台灣社會變遷與文化發展》台北：中國論壇出版，1985年。
- 22 黃俊傑 《談台灣社會變遷與文化發展》台北：中國論壇出版，1985年。
- 23 黃俊傑 《談台灣社會變遷與文化發展》台北：中國論壇出版，1985年。

- 24 黃俊傑 《談台灣社會變遷與文化發展》台北：中國論壇出版，1985 年。
- 25 黃春明 《青番公的故事》，台北：皇冠，1985 年 8 月。
- 26 黃春明 《莎喲娜啦》，台北：皇冠，1985 年 8 月。
- 27 黃春明 《我愛瑪莉》，台北：遠景，1979 年。
- 28 黃春明 《放生》，聯合文學，1999 年 10 月。
- 29 黃武忠、阮美慧主編 《洪醒夫全集—小說卷》彰化：彰縣文化，2001 年。
- 30 黃武忠、阮美慧主編 《洪醒夫全集—新詩卷》彰化：彰縣文化，2001 年。
- 31 黃武忠、阮美慧主編 《洪醒夫全集—評論卷》彰化：彰縣文化，2001 年。
- 32 黃武忠、阮美慧主編 《洪醒夫全集—散文卷》彰化：彰縣文化，2001 年。
- 33 廖輝英 《油麻菜籽》，台北：皇冠出版社，1983 年。
- 34 鍾理和 《復活》，高雄：派色文化，1990 年 4 月。
- 35 鍾理和 《故鄉四部》，高雄：派色文化，1993 年 12 月。
- 36 鍾理和 《笠山農場》，高雄：派色文化，1995 年 1 月。
- 37 鍾鐵民 《菸田》，台北：大江出版社，1968 年 5 月。
- 38 鍾鐵民 《雨後》，台灣省新聞處，1972 年 10 月。
- 39 鍾鐵民 《約克夏的黃昏》，高雄縣立文化中心，1994 年 6 月。

## 二：參考書目

- 1 方祖燊 《小說結構》，台北：東大圖書公司，1995 年。
- 2 毛育剛、林啓政《農業發展個案研究報告第 95 號》，農復會農業經濟組 1978 年。
- 3 古繼堂 《臺灣小說發展史》，台北：文史哲出版社 1989 年。
- 4 李喬 《臺灣文學造型》，高雄：派色文化 1992 年。
- 5 吳豐山 《今天的臺灣農村》，自立晚報，1971 年 3 月初版。
- 6 吳聰賢等，《農村青年職業興趣、工作價值與職業選擇之關係研究》，青輔會人力研究報告，1983 年。
- 7 佛斯特 《小說面面觀》，台北：志文出版社 1973 年。
- 8 宋澤萊 《誰怕宋澤萊？》，臺北：前衛，1986 年 6 月初版

- 9 呂正惠 《小說與社會》，臺北：聯經，1988年5月初版。
- 10 呂正惠 《戰後臺灣文學經驗》，新店，新地，1992年12月。
- 11 林鍾雄 《台灣經濟發展四十年》，台北：自立晚報文化出版部，1993年。
- 12 林瑞明 《臺灣文學與時代精神—賴和研究論集》，臺北：允晨，1993年8月。
- 13 林武憲 《洪醒夫研究專集》，彰化縣立文化中心，1994年6月。
- 14 高天生 《臺灣小說與小說家》，臺北：前衛，1985年5月初版。
- 15 徐復觀 《學術與政治之間》，台北：台灣學生書局，1980年。
- 16 張堂錡，《現代小說概論》，台北：五南圖書公司，2003年9月
- 17 康原 《作家的故鄉》，臺北：前衛，1987年月11月初版
- 18 康原 《鄉土檔案》，彰化：彰化縣立文化中心，1993年。
- 19 康原 《台灣農村一百年》，台中：晨星出版社，1999年。
- 20 陳希煌《台灣農業經濟問題的探原》，〈自序〉，稻香文化公司，1988年10月初版
- 21 彭瑞金 《泥土的香味》，臺北：東大，1980年4月初版。
- 22 彭瑞金 《臺灣新文學運動40年》，台北：自立晚報文化出版部，1991年。
- 23 彭瑞金 《瞄準臺灣作家》，高雄：派色文化，1992年7月。
- 24 彭瑞金 《臺灣文學探索》，台北：前衛出版社，1995年。
- 25 黃武忠 《臺灣作家印象記》，臺北：眾文，1984年5月初版。
- 26 黃武忠 《親近臺灣文學》，台北：九歌文庫 1995年。
- 27 黃武忠 《洪醒夫評傳》，台北：聯經出版社，2004年10月初版。
- 28 黃俊傑 《臺灣農村的黃昏》，自立晚報，1988年3月。
- 29 黃俊傑 《談台灣社會變遷與文化發展》台北：中國論壇出版，1985年。
- 30 黃樹民 《林村的故事—1949後中國農村變革》，張老師出版社，1994年4月。
- 31 葉石濤 《沒有土地，哪有文學》，臺北：遠景，1985年6月。
- 32 葉石濤 《一個臺灣老朽作家的五〇年代》，臺北，前衛，1991年6月初版。
- 33 葉石濤 《台灣文學困境》，高雄：派色文化，1992年7月。
- 34 葉石濤 《臺灣文學史綱》，高雄：春暉出版社，1993年。



- 35 葉石濤 《展望臺灣文學》，台北：九歌文庫，1994 年。
- 36 楊國樞、葉啓政編 《台灣的社會問題》，臺北：巨流圖書公司出版，1991 年。
- 37 楊慶堃、劉創楚 《中國社會—從不變到變》，香港中文大學，1989 年。
- 38 楊美惠著 《女性・女性主義・性革命》，合志文化，1988 年。
- 39 裴普賢編著 《詩經評註讀本》上，台北：三民書局，1982 年 7 月。
- 40 廖正宏 《人口遷移》，台北：三民書局，1984 年。
- 41 廖正宏、黃俊傑、蕭新煌 《光復後台灣農業政策的演變》，台北：南港：中央研究院民族學研究所專刊乙種第十八號，1986 年。
- 42 廖正宏、黃俊傑 《戰後台灣農民價值取向的轉變》，台北：聯經出版事業公司，1992 年。
- 43 劉大杰 《中國文學發展史》，臺北：華正，1985 年 6 月。
- 44 鄭清文 《臺灣文學的基點》，高雄：派色文化，1993 年。
- 45 聯副三十年文學大系編輯委員會 《聯合報三十年文學大系》，台北：聯合報社印行，1981 年。
- 46 鍾肇政 《臺灣文學十講》，台北：前衛出版社，2000 年。
- 47 顏元叔 《社會寫實文學及其他》，臺北：巨流，1978 年.6。
- 48 魏飴 《小說鑑賞入門》，台北：萬卷樓圖書，1999 年。
- 49 羅盤 《小說創作論》，台北：東大圖書公司，1980 年出版。
- 50 蕭國和 《台灣農業興衰四十年》，台北：自立晚報文化出版部，1987 年。

### 三：學位論文（依畢業年序排序）

- 1 許俊雅 《日據時期台灣小說研究》，台北師範大學國文研究所，1994 年。
- 2 陳錦玉 《紮根泥土的青年作家—洪醒夫及其文學研究》，成大中文研究所碩士論文 1995 年。
- 3 石弘毅 《台灣農民小說歷史考察》，成大歷史研究所碩士論文 1995 年。
- 4 陳丹橘 《戰後台灣農民小說的類型演變》，清華大學中文研究所碩士論文 1996 年。
- 5 李佩芬 《洪醒夫小說鄉土人物研究》，文化中文研究所碩士論文 2002 年。
- 6 王菁琰 《洪醒夫及其小說人物研究》，高雄師範大學中文研究所碩士論文 2003 年。
- 7 陳忠偉 《洪醒夫小說中的原鄉意識》，靜宜大學中文研究所碩士論文 2004 年。
- 8 黃武忠 《洪醒夫文學觀與人物圖像之研究》，中山中文研究所碩士論文 2004 年。

9 朱銘潔 《洪醒夫小說研究》，屏東師院語教系碩士論文 2004 年。

10 戴春足 《七〇、八〇年代洪醒夫、林雙不、宋澤萊農民小說研究》彰化師範大學中文研究所 2004 年。

#### 四：期刊及報紙（依發表年序排列）

1 黃石輝，〈怎樣不提倡鄉土文學〉，本文原載於《伍人報》九至十一期，一九三〇年八月。

2 何欣 〈簡論洪醒夫〉，《中外文學》第八卷第八期，1970 年 11 月。

3 林柏燕 〈「金樹坐在灶坑前」附註〉，《六十二年短篇小說選》，1974 年 3 月。

4 洪醒夫，〈論彩虹的變貌〉，發表於《書目書評》第十一期，1974 年 3 月。

5 鍾鐵民等 〈第七屆「吳濁流文學獎」選後感—關於司徒門〈扛〉〉，《台灣文藝》1976 年 1 月。

6 陳恆嘉，〈不許人間見白頭—懷醒夫兼介其遺著「懷念那鑼聲」〉，原刊《文訊月刊》，1976 年 8 月。

7 洪醒夫，〈意中所有，筆下所無—琦君《桂花雨》讀後感〉，原刊《明道文藝》第十五期，1977 年 6 月 1 日

8 司馬中原 〈「散戲」淺評—聯合報第三屆小說獎評選委員〉，《聯合報》 1978 年 9 月 16 日。

9 許南村 〈變貌中的臺灣農村—試評打牛南村〉，《夏潮》第五卷第四期，1978 年 10 月。

吳建忠 〈析「散戲」〉，《中外文學》，1979 年 1 月號。

10 尤增輝 〈洪醒夫「黑面慶仔」及其他〉，《台灣日報》，1979 年 2 月 7 日。

11 洪醒夫，〈從「黑面慶仔」到「田莊印象」—「田莊人」的旁白報告作者處理此類題材的心情及態度〉，原刊《台灣日報》，1979 年 3 月 5 日。

13 彭瑞金 〈趕不上時代腳步的小人物—洪醒夫「散戲」〉，《一九七八臺灣小說選》 1979 年 5 月。

14 康原 〈從人性出發—洪醒夫「黑面慶仔」主題初探〉，《民聲日報》，1979 年 5 月 10 日。

15 蕭蕭 〈洪醒夫小說裡的一個象徵結構〉，《書評書目》，1979 年 5 月號。

16 康原 〈小說的情節—洪醒夫「散戲」情節分析〉，彰化青年雜誌，1979 年 6 月 10 日。

17 丁琬 〈與「黑面慶仔」聊天〉，《明道文藝》，1981 年 4 月號。

18 林雙不 〈黑面慶仔—和中學生談書之二十一〉，《中央日報》，1981 年 8 月 16 日。

- 19 司馬中原，〈「散戲」簡評〉，《聯合報》，1981年9月16日。
- 20 隱地，〈田莊人洪醒夫〉原刊《中國時報》，1982年8月1日。
- 21 鄭清文〈認真、辛苦、匆促的腳步—悼洪醒夫〉，《聯合報》1982年8月1日。
- 22 康原〈小人物的悲歌—小論洪醒夫的「市井傳奇」〉，《台灣時報》，1982年8月2日。
- 23 高天生〈從鄉土素描到市井傳奇—論洪醒夫的小說〉，《自立晚報》，1982年8月3日。
- 24 黃武忠〈市井人物的擁抱者—洪醒夫印象記〉，《聯合報》，1982年8月9日。
- 25 蕭蕭 〈懷念洪醒夫—一個充滿農夫性格的田庄人〉，《台灣日報》，1982年8月9日。
- 26 隱地〈洪醒夫的三本書〉，《文藝月刊》，1982年9月。
- 27 王世勛，〈七月的最後三天〉原刊《文學界》第四集，1982年10月25日。
- 28 郭明福〈吾土吾民—談洪醒夫的「田莊人」〉，《新生報》，1982年11月。
- 30 康原〈洪醒夫《田莊人》〉，《台灣時報》，1983年7月30日。
- 31 何欣〈論洪醒夫〉，《當代台灣作家論》，1983年12月。
- 32 彭瑞金，〈1983年的兩篇異色小說〉，自立晚報，1984年1月13日。
- 33 武寒青〈洪醒夫小說藝術散論〉，台灣研究集刊第二期 1985年。
- 34 應鳳凰〈懷念洪醒夫的小說〉，《幼獅文藝》1986年4月。
- 35 邱坤良 〈畸形社會下的民俗〉，自立晚報，1987年9月 第三版
- 36 黃俊傑〈變奏的農村曲——當前臺灣農民運動的歷史根源及其意義〉，《歷史月刊》第十七期，1989年6月1日。
- 37 康原〈台灣的田莊人：洪醒夫的小說人物〉，《自立晚報》，1991年7月16日。
- 38 劉伯顯〈文學之外的洪醒夫〉，《彰化人》，1991年7月號。
- 39 高天生〈人間苦難的見證者—《洪醒夫集》序〉，《洪醒夫集》，前衛出版社，1992年4月。
- 40 楊翠〈懷念那聲鑼—訪利錦祥、王世勛談洪醒夫（上）〉，《自由時報》，1992年7月31日。
- 41 楊翠〈懷念那聲鑼—訪利錦祥、王世勛談洪醒夫（下）〉，《自由時報》，1992年8月1日。
- 42 呂興忠，〈從賴和到洪醒夫〉，《中彰投地區文學會議論文》，1993年5月22日。
- 43 楊翠〈懷念那聲鑼〉，《自由時報》，1993年8月1日。
- 44 陳萬益〈黯然的歲月，誠懇的人生—初論洪醒夫小說的人物〉，《紀念台灣鄉土小說家洪醒夫

學術研討會論文集》 1993 年 10 月 3 日。

45 康原〈卑微人物的高貴心靈－淺談洪醒夫小說的人物〉，《紀念台灣鄉土小說家洪醒夫學術研討會論文集》 1993 年 10 月 3 日。

46 呂興昌〈悲憫與超越－論洪醒夫小說的人道關懷〉，《紀念台灣鄉土小說家洪醒夫學術研討會論文集》， 1993 年 10 月 3 日。

47 呂興忠〈從賴和到洪醒夫－談台灣新文學的原鄉〉，文訊雜誌社， 1994 年。

48 王世勛〈鑼聲若響：「懷念那聲鑼」前言〉，《洪醒夫研究專集輯》，彰化縣立文化中心出版 1994 年 6 月。

49 洪醒夫〈從「黑面慶仔」到「田莊印象」：「田莊人」的旁白〉，《洪醒夫研究專集輯》彰化縣立文化中心出版 1994 年 6 月。

50 李喬〈大地之子－洪醒夫〉，《洪醒夫研究專集輯》，彰化縣立文化中心出版，1994 年 6 月。

51 洪醒夫〈談小說的創作〉，《洪醒夫研究專集輯》，彰化縣立文化中心出版，1994 年 6 月。

52 謝淑如〈試論台灣文學中農民形象的政治性格－以洪醒夫〈吾土〉、林雙不〈筍農林金樹〉及宋澤萊〈打牛楠村－笙仔與貴仔的傳奇〉為例〉，《台灣文藝》，1996 年 8 月 20 日。

53 董大中，〈農民文學：如何突進〉，中國大陸：《中華書報》，1998 年 12 月 30 日。

54 楊翠〈漂泊的靈魂－論洪醒夫小說中所蘊含的「現代焦慮性」〉，收入《洪醒夫作品學術研討會論文集》，彰化縣文化局出版，2001 年 5 月。

55 黃武忠〈我所認識的洪醒夫〉，《洪醒夫作品學術研討會論文集》，彰化縣文化局 2003 年 5 月。