

《太平風物》與鄉土中國的想像

——論李銳農具系列小說的「展覽」意義及其物之詮釋

賴 佩 暄*

提 要

本文擬從「展覽」與「物件」的角度切入，討論李銳的農具系列小說集《太平風物》。首先聚焦於書中的農具圖像和圖文結合的形式，分析《太平風物》的視覺性建構及其視／讀脈絡，認為李銳是透過「展覽」的名義，以農具圖片為展示品，讓養活了文明和歷史的器物顯影，引導觀者見而視／識之，同時也藉由「超文體拼貼」的展示框架，將農具放在《王禎農書》、《中國古代農機具》、小說等不同文本中，呈現物之歷史發展、知識生產和意義建構的多重脈絡。其次，針對小說文本進行「物」之詮釋，論述重點在於：（一）傳統農具的「器用之變」如何反映當代農民生存的困境和壓力；（二）從人和物之間的關係，討論農民的生存狀態及其物化悲劇；（三）從小說中的城鄉景觀所呈現的欲望圖景與農村的「風景化」、「去田園化」現象，討論當代社會中物質環境的發展如何影響農村、農民和傳統農具的命運。進而說明李銳如何想像轉型期「鄉土中國」的現實和未來，並以梁鴻的鄉土紀實性作品（「梁莊」系列）

本文於104.11.30收稿，105.05.18審查通過。

*國立臺灣大學中國文學系博士生。

DOI:10.6281/NTUCL.2016.06.53.04

作為對照，指出李銳「鄉土中國」想像的偏好與特質。由此觀之，他的農具展覽無疑具有紀念與哀悼的意義。

關鍵詞：李銳、《太平風物》、展覽、農具、鄉土中國

The *Serene Scenery* and the Imagination of Rural China: A Discussion of the Meaning of “Exhibition” and an Interpretation of the Objects in Li Rui’s Short Stories on Agricultural Utensils

Lai Pei-Hsuan*

Abstract

In this paper, I discuss the notion of “exhibition” and the objects in Li Rui’s novel *Serene Scenery*. First, I focus on how the pictures of the agriculture utensils and the accompanying text are brought together and analyze how he constructs the visual sense and the reading context of the *Serene Scenery*. I argue that Li shows civilizations and historical objects by exhibiting agricultural utensils and leads readers to recognize them. By placing the utensils in a metatextual framework that includes texts like *Wang Zhen’s writings on agriculture* and *Ancient China’s Agricultural Utensils*, Li sheds light on the historical development of the objects and the way knowledge and meaning around them is constructed. In discussing how the novel interprets materiality, I concentrate on (1) changes in the use of agricultural utensils and the way they reflect the predicaments and pressure of modern peasants, (2) the relations between objects and people and the dramatic materialization of living conditions, and (3) how the material environment of modern society influences

* Ph.D Student, Department of Chinese Literature, National Taiwan University.

the fate of the countryside, peasants, and traditional agricultural utensils, with a focus on the novel's landscapes and phenomena as commodification of landscapes and depastoralization of the countryside. Finally, I discuss how Li imagines the reality and the future of this changing "rural China." Making a comparison with Liang Hong's *Liangzhuang* rural documentary series, I point out Li's particular fondness of rural China and demonstrate that his exhibition of agricultural utensils has both commemorative and mournful meanings.

Keywords: Li Rui, *Serene Scenery*, exhibition, agricultural utensils, rural China

《太平風物》與鄉土中國的想像

——論李銳農具系列小說的「展覽」意義及其物之詮釋

賴 佩 暄

一、前 言

李銳（1950-），祖籍四川自貢，生於北京，是中國當代著名小說家，著有短篇小說集《厚土》（1988），長篇小說《舊址》（1993）、《無風之樹》（1996）、《萬里無雲》（1997）、《銀城故事》（2002）、《太平風物：農具系列小說展覽》（2006）、《張馬丁的第八天》（2011）等書。文化大革命期間，李銳於 1969 年起在山西省呂梁山區的邸家河村下鄉插隊，當了六年的農民。這六年的知青歲月，是李銳深入認識中國農村現實的契機，對其創作有深刻的影響，早期代表作《厚土》即以呂梁山區為背景，刻劃了一個偏遠、貧困的山區中農民生活的艱辛。李銳並非單純只寫鄉土題材的作家，也不願因《厚土》被框限在鄉土作家之列，¹ 然由其對邸家河的情感所引發的對農民的生存與命運、農村的現實與未來的關注，誠然是他觀察與思考當代中國的一個重要面向。

《太平風物：農具系列小說展覽》收錄了李銳 2004 年至 2006 年間以農具

¹ 李銳曾自述他的寫作可分成三部分：一是與插隊經歷有關，以呂梁山區為背景的作品；二是與他的家鄉、家族故事有關，以虛構的「銀城」為背景的作品；三是寫得較少的，與其童年、青少年生活有關的作品。見李銳、王堯：《李銳、王堯對話錄》（蘇州：蘇州大學出版社，2003 年），頁 158-159。

為名所創作的 14 篇系列小說，以及附錄的 2 篇小說。²除了附錄之外，各篇文章結構有一致的編排體例和順序：篇首皆有農具圖片，主要擷取自《王禎農書》³所繪之農具圖，偶爾添加一兩張來自《中國古代農機具》⁴中的農具照片。其次是同樣節錄自上述兩書對該農具的說明文字，最後才是李銳的小說。⁵此系列小說的創作緣起，可追溯到 1987 年李銳創作《厚土》系列期間。當時他偶然在舊書攤上買到一本《中國古代農機具》，書中介紹各種農機具漫長且豐富的發展歷史，帶給他前所未有的震撼，使他興起寫一本關於農具的小說的念頭，也進一步引發他對《王禎農書》的細讀，小說的題名「太平風物」即從此書而來。二書的關聯性，李銳自述甚詳：

「太平風物」這書名是我從《王禎農書》裡得來的。七百年前，那個叫王禎的人看見一種農具被人使用，看見一派宜人的田園風光，和平，豐足，恬靜，而又久遠。這景物深深地打動了他，於是，他發出由衷的讚美：「每見摹為圖畫，詠為歌詩，實古今太平之風物也。」七百年後，我的農具系列小說，也是出於一種深深的打動，出於一種對知識和歷史的震撼，也更是出於對眼前真實情景的震撼。當然，我看到的是完全不同的風景，就好像從綠洲來到荒漠，就好像看到一通被磨光了字跡的殘碑，赤裸裸的田園沒有半點詩意可言。隔了七百年的歲月，我把「太平風物」和「農具系列小說」裝置在一起，陳列在這間紙上的農具展覽館

² 李銳：《太平風物：農具系列小說展覽》（臺北：麥田出版社，2006 年）。為免行文繁瑣，以下書名僅書《太平風物》。書中收錄之小說包括〈袴鎌〉、〈殘摩〉、〈青石礮〉、〈連枷〉、〈樵斧〉、〈鋤〉、〈耕牛〉、〈牧笛〉、〈桔槔〉、〈扁擔〉、〈鐵鍬〉、〈鑿〉、〈犁鏵〉、〈耬車〉等 14 篇，以及附錄〈顏色〉、〈寂靜〉2 篇，共 16 篇。

³ 此書為元代王禎所著，詳細介紹見後文所述。

⁴ 章楷編著：《中國古代農機具》（北京：北京人民出版社，1985 年）。

⁵ 這系列小說最初是在文學雜誌或報刊上發表，受限於雜誌和報刊版面，圖文難免會在同一頁面，然在編排上依然可看出先圖後文的閱讀順序，及至集結成單行本，農具圖單獨成頁，其後才是說明文字和李銳的小說，文章的結構體例清晰可辨。

裡，正所謂感慨萬端一言難盡。我希冀著把自己的震撼和一言難盡的感慨傳達給可能的讀者們。之所以把小說稱之為「展覽」，是因為這本書不只需要讀，更首先需要看。⁶

這段話除了說明《太平風物》和《王禎農書》的關係，以及作者創作視野的強烈對比性之外，更值得注意的是，李銳把自己的這部小說集稱之為「農具系列小說展覽」。以「農具」為主題，以小說為「展覽」，此一發想頗見新意，也是討論這系列小說時可聚焦之處。然目前論者關於這部小說的分析，多集中於李銳對農具的書寫及其寓意，而未能就李銳為其小說所冠上的「展覽」一詞及其形式意義展開更深入的分析。⁷對此，本文嘗試從以下兩個方向《太平風物》：

⁶ 李銳：〈前言：農具的教育〉，《太平風物》，頁3。

⁷ 相關研究如馬小敏：〈論李銳的農具系列小說〉，《文學教育》2007年第1期，頁54-56；晉海學：〈批判與建構：論李銳農具系列小說的文化思考〉，《中州學刊》2008年第3期，頁200-202；楊占富：〈歷史的存在與現實的困惑——評李銳的「農具系列小說」〉，《呂梁學院學報》第1卷第5期（2011年10月），頁9-13；李曉箏：〈農具的悖反及其象徵——論李銳小說集《太平風物》中的現代憂慮和反思〉，《河南師範大學學報（哲學社會科學版）》第42卷第4期（2015年7月），頁153-155；翟永明：〈底層文學的倫理承擔——讀李銳的《太平風物：農具系列小說展覽》〉，收錄於《生命的表達與存在的追問：李銳小說論》（北京：商務印書館，2013年）等等。多數研究均聚焦於李銳小說所呈現的鄉土農村的現代化歷程、鄉土文明的變遷、農具的寓意和底層農民工的苦難等議題，對李銳的「超文體拼貼」的形式僅進行介紹或簡略說明。就小說形式的討論而言，如李涯：〈詩神遠遁的荒原——淺析李銳《太平風物》〉，《名作欣賞》2008年第6期，頁89-91；趙曉芳：〈論《太平風物》的「超文體拼貼」〉，《名作欣賞》2011年第14期，頁138-139。李涯之文簡要點出李銳「超文體拼貼」中各文本的性質，認為此種方式如蒙太奇般，具有對話的效果，能產生新意。趙曉芳則進一步指出古代農具圖片、《王禎農書》的詩文、《中國古代農機具》的說明文和李銳的現代白話小說是多重的敘述，形成多聲部的交響和複調的審美效果，每個組成部分都為其他部分提供建構意義的語境，擴大了文本的敘事空間和審美內涵。然二文所論皆較為簡略，且僅停留於表面的認識，對於不同文本敘述的功能和整體意義未能深入分析，因此無法凸顯李銳「超文體拼貼」的寫作意圖、豐富的內涵及其侷限。這也是本文可進一步開拓之處。

（一）從「展覽」的角度切入，討論李銳如何借用「展覽」的名義和形式呈現小說書寫，他如何展示、又展示了些什麼？換言之，李銳展覽的目的、形式、框架和內容為何？（二）從「物件」的角度切入，討論小說中物件本身及其引申的寓意為何？並由物件的展示，試圖帶出一條由「視物」（單純的用眼觀看物的形體）、「識物」（認識物件的名稱、外型和用途）到「釋物」（詮釋物件的社會意義）的論述脈絡。這其中涉及的是物的知識與歷史，物的名實、器用問題以及人與物、物與社會環境之間的關係。進而說明李銳在面對鄉土農村無可避免的轉型時，他是如何想像「鄉土中國」的現實與未來？這一想像又提供了何種觀看、思考當代中國的現代化追求的面向？此外，須先行說明的是，李銳的「紙上農具展覽館」類似於博物館的功能，⁸而物件的展覽則是博物館學中重要的課題之一，因此本文在論述的過程中，亦會嘗試借用博物館學的相關學說觀點以凸顯李銳小說中的展覽功能和物件的詮釋活動。

二、以「展覽」之名： 《太平風物》的視覺性建構及其視／讀脈絡

（一）器物顯影：作為一種視覺媒介的農具圖像

如前言所述，李銳對農具的興趣和關注，得追溯到那六年的知青經歷中所引發的一場關於「知識和歷史的震撼」。六年的時間裡，透過的身體的勞動，李銳和這些朝夕相伴的農具產生了深厚的感情，然而對這些農具的名稱和歷史卻一無所知，如邱家河人把鐮刀稱作「袴鐮」、把推磨稱作「推碾子」，這些陌生的詞彙和發音通通被他歸結為「方言」，視為窮鄉僻壤的落後和固執。直到他後來讀到《中國古代農機具》和《王禎農書》時，才赫然驚覺幾乎所有的

⁸ 把物集中起來產生知識，是博物館重要的功能，李銳的「紙上農具展覽館」也展現此種功能，故可視為博物館的一種。

農具都有千年以上漫長的歷史和豐富的發展過程，而那些被他認為是方言、字典裡根本沒有的詞彙竟是真實存在的，和兩三千年前的古音古字一模一樣！⁹ 這樣一場關於農具的知識和歷史的震撼，也讓李銳深刻意識到人們在讚嘆文明之發達、輝煌時，卻往往對這些生產了歷史文明的工具缺乏足夠的重視和認識：

人們對歷史和知識的記憶，往往只是對於正統典籍的記憶，沒有人在乎也很少有人注意，養活了歷史和知識的工具。人人都讚嘆故宮的金碧輝煌，可有誰會在意建造出了金碧輝煌的都是些怎樣的工具？¹⁰

基於這一反思的立場，「讓器物顯影」就成為李銳創作這系列小說最關鍵性的環節，因為唯有讓讀者也去觀看、進而認識這些農具，他對農具的這場歷史和知識的震撼才能更有效地傳達給讀者。而「以物件的歷史和知識為核心傳達某種訊息」的創作動機，正與「展覽」的基本概念相合，所以李銳才會把他的農具系列小說裝置成一場展覽、把書本變成一間「紙上展覽館」。

在一間「紙上」的展覽館，要怎麼讓器物顯影，就有賴於篇首的農具圖像。¹¹ 無論是《王禎農書》中的繪圖，還是《中國古代農機具》中的實物照片，這些平面圖像的重要性和意義不容小覷，因為當李銳把小說定義為一場展覽時，農具即是展覽活動中不可或缺的展品，這些農具圖像最基本的作用，正是取代真實立體的農具實物成為紙上展覽館的展品，是他展示與闡釋的對象。由此，以「展覽」之名，讀者的「閱讀」活動便在李銳給出的訊息之下轉向於「觀展」的情境中。是以，器物就成為視覺的焦點，具有視覺的優先性，提示了書中圖文的主、次關係，也誘發讀者在觀看農具圖像和閱讀文字的過程中，對物之意義進行解釋（如農具在小說中的象徵性為何？它被擺放在什麼位置、場景和情節脈絡中？）。就這點而言，農具圖像在書中的定位就並非用於配合、補充文字的次要的「插圖」，反而應該是觀看的主角，也是李銳文字書寫的發想

⁹ 李銳：〈前言：農具的教育〉，《太平風物》，頁4-5。

¹⁰ 李銳：〈前言：農具的教育〉，《太平風物》，頁5-6。

¹¹ 農具圖像舉例，請見文末附圖。

之源。

此外，農具圖像也是讀者在「視物」和「識物」過程中不可或缺的視覺媒體。因為對農具的介紹和描繪，固然可以文字為媒介，但對於普遍對傳統農具所知甚淺的讀者而言，光靠文字的敘述來「想見其形」，其實很容易失真，不如直接以圖像給予讀者一個整體的視覺印象，再配合文字的介紹，透過視覺的觀看，讓讀者把小說篇名的農具名稱（如連枷、桔槔、耬車）和實物的印象聯繫起來，首先知道它們長什麼樣子，進而透過文字的說明了解它們的用途。換言之，李銳試圖透過這種圖文並茂的展覽形式，讓讀者能簡便地把農具的形、名、實聯繫起來，讓這些長久被遮蔽在輝煌的文明底層下的傳統農具浮出歷史地表，成為視覺的焦點，進入人們的觀看視野，這也是為何李銳要強調「之所以把小說稱之為『展覽』，是因為這本書不只需要讀，更首先需要看」¹²的原因。由此觀之，則農具圖像的重要性和意義即在於作為一場展覽的物件替代品和視覺媒介，讓農具顯影，進入人們的知識和歷史的視域中。

（二）展示之道：「超文體拼貼」的多重脈絡結構及其形式意義

在《太平風物》的農具展覽中，李銳自有其展示之道。此處的「展示」，並不是把物品隨意拿出來讓人看，而是一種有意識地陳列。在博物館學中，「展示」有其特殊定義，與「陳列」有別，如漢寶德所言：

展示的現代意義與傳統的陳列有甚大的差別。陳列，英文是 display，意思是擺出來讓人觀看。其意義是很消極的。在這裡，掌握主動的人是觀眾，而不是陳列者。這樣的展示的意義是由觀眾來予以界定的。……展示，英文是 exhibit，意思是展露出來讓人了解，其意義是積極的。了解包含內在的意義，當然也涵蓋了外表的觀看，在這裡，掌握主動者是展示者，而不是觀眾。觀眾當然仍舊可以依自己的愛好來解，然而一個展示，一定表示展示者有某種意念要表達，他希望觀眾能照他的意思去

¹² 李銳：〈前言：農具的教育〉，《太平風物》，頁3。

理解。¹³

由此可見，李銳的展覽顯然具有積極的展示意義，因為他試圖透過展示與觀看向讀者溝通、傳達關於農具的知識、情感和思考的觀點。¹⁴

展覽包含「展示」與「觀看」，其中充滿了視覺性的建構。所謂的視覺性，是「展示看的行為的可能性」，而「看內在地是被構建的，是構建性的和闡釋性的，是負載有情感的，是認知的和理智的」，¹⁵ 李銳就是透過一種精心設計的展示框架，引導讀者在觀看展示物的過程中展開對物的認識和詮釋的思維活動。在十四篇以農具為名的小說單元中，¹⁶ 每個單元如同一個展覽窗格，組成元素包括農具圖像、元代王禎《王禎農書》和近人章楷《中國古代農機具》的說明文字，以及李銳虛構的小說，編排體例本身就是導覽的順序，形成一種特定的展示框架。李銳把這一展示框架稱之為「超文體拼貼」，如其所言：「圖片和文字，文言和白話，史料和虛構，歷史的詩意和現實的困境，都被我拼貼在一起，也算是一種我發明的超文體拼貼吧。」¹⁷

¹³ 漢寶德：《展示規劃：理論與實務》（臺北：田園城市文化，2000年），頁13-14。

¹⁴ 展示是一種溝通，如呂理政所言：「展示的基本理念是『溝通』（communication），博物館的展示目的是有效的使用其收藏品，經過精心的計畫和設計將資訊與觀念傳達給觀眾。博物館展示既以傳遞知識為目的，就不只是展品的陳列（display），而是有意義的展示（exhibition：meaningful display），就重構展品的脈絡而言，它是展品脈絡的展現或再現（presentation or representation），就展示計畫的過程而言，它是傳譯（translation）或詮釋（interpretation）展示主題的手段或方法。」參呂理政：《博物館：展示的傳統與展望》（臺北：南天書局，1999年），頁64。

¹⁵ （荷）米克·巴爾（Mieke Bal）著、吳瓊譯：〈視覺本質主義與視覺文化的對象〉，收錄於吳瓊編：《視覺文化的奇觀：視覺文化總論》（北京：中國人民大學出版社，2005年），頁133。

¹⁶ 在眾多的傳統農具中，李銳為何只選取這十四種農具，他並未特別說明。然在《太平風物》的「前言」中，可得知這些農具都是當時他作為知青下鄉時經常看見和使用的農具，早在寫作《厚土》時，這些農具的大部分就已出現於小說中。因此可判斷在農具的選取上，李銳並無刻意設計，而是以農村生活中較為常見和曾體驗過的農具為主。

¹⁷ 李銳：〈前言：農具的教育〉，《太平風物》，頁7。

在此一拼貼形式中，每個元素都有特定的功能和意義。首先是代替展示物件的農具圖像。轉錄自《王禎農書》的農具繪圖，並非精確的現代機械製圖，而是具有中國傳統繪畫散點透視特點的構圖，難免會有形象的些微失真，然它們是悠久的傳統農業文明發展歷程中的知識生產品，以其為「展品」自有它歷史的意義。且傳統中國式的繪圖風格再佐以《中國農機具》中的出土文物照片，在視覺效應上就相當直接表明了這些農具悠久的歷史感。其次，李銳的展示和讀者的觀看，都與「物件」息息相關，國際博物館協會對「物件」（object）有一廣泛的定義：「人類及其環境的物質證據」，其下還可劃分成不同的類別，其中器物（artifacts）是「人類文化意識製造的物件」，農具即屬於此類物件。每一個器物都具有意義，它們承載了人類的歷史和文化的記憶，然「物的意義是由我們審視它們的視角，及其與闡述它們的話語的關係來建構的」，¹⁸ 這就牽涉到展示活動中對物件的文字說明和詮釋，亦即《王禎農書》、《中國古代農機具》和李銳的小說，三段文字各自有不同的書寫脈絡（對應不同的文本性質），而物就在這三種文本脈絡中顯露其意義之異同。

《王禎農書》是元人王禎任職縣官期間所撰寫。他廉政愛民，對農桑耕織頗為關心，乃至於繪圖寫譜，撰成《農書》，寄寓他教民學稼、推廣農業的經世濟民之理想。全書分成三部分：「農桑通訣」、「百穀譜」和「農器圖譜」，¹⁹ 李銳對此書的徵引，僅取自「農器圖譜」這一部分。試看其徵引段落：

禾擔（都濫切）。負禾具也，其長五尺五寸。剡（音演，削尖）扁木為

¹⁸ （英）艾倫·霍普-格林赫爾（Eileen Hooper-Greenhill）著、徐陶譯：〈詞與物：建構敘事，建構自我〉，收錄於吳瓊編：《視覺文化的奇觀：視覺文化總論》，頁274。

¹⁹ 「農桑通訣」是農學總論性質，總論開墾、播種、耕地、施肥、收穫貯藏等農事管理，兼論果木、桑蠶、蜜蜂、家禽、家畜等的飼育，涵蓋層面相當完備。「百穀譜」則是跟栽培穀物、瓜果與棉花、茶葉等草木之栽種的相關知識。「農器圖譜」則是搭配各種農業生產機具的圖譜，予以名物訓詁和實際用途之解說。全書搜羅完備，是當時前所未有、最大型的一部農業知識百科全書。參元·王禎著，繆啟愉、繆桂龍譯注：《農書譯注》（濟南：齊魯書社，2009年），〈前言〉，頁2。

之者謂之「軟擔」，斫（音啄，用刀斧砍）圓木為之者謂之「惚擔」，《集韻》云，惚音「聰」，尖頭擔也。扁者宜負器與物，圓者宜負薪與禾。《釋名》曰，「擔、任也，力所勝任也。」凡山路崎嶇，或水陸相半，舟車莫及之處，如有所負，非擔不可。又田家收穫之後，塋埂之上，禾積星散，必欲登之場圃，荷此尤便。詩云：累累禾積大田秋，都入農夫荷擔頭。才使頰肩到場圃，主家倉廩又催收。²⁰

以此為例，即可知王禎對農具的說明，包括名物的訓詁和實際用途，兼具文獻和實用的功能，在物質層面上詳實地呈現了中國農業文明發展至元代的發達情形。在客觀性的說明之外，王禎也經常賦詩或引他人之詩，或憫農家之辛勞（如上述引文之詩），或咏農村之恬美，²¹或以咏物的角度寫農具，歌詠其器用之功，或著眼於其器用性質賦予以理趣，²²顯示了他身為中國古代知識分子的社會關懷、傳統文人對田園農家生活的詩意思象，以及他對農具器物的知識和詮釋觀點。王禎眼中所見的農家景象，是辛勞但豐足和樂的生活。綜觀之，王禎是將日常生活中農業活動的種種「常識」變成文獻史料的「知識」，在農具的工具性之上賦予其知識性，完備了關於農具的知識生產。²³

²⁰ 李銳：〈扁擔〉，《太平風物》，頁100。本書引文中括號內直接加注音、義者為李銳所加，以切韻注音者為引文原文所注。

²¹ 如王禎所引的王安石詩：「綠草無端倪，牛羊在平地，芊綿杳靄間，落日一橫吹。迢遙送晚響，誕謾寫真意，豈比賣錫夫，吹簫販童稚。」見李銳：〈牧笛〉，《太平風物》，頁80。

²² 如王禎之咏石磨：「斲圓山骨舊胚胎，動靜乾坤有自來，利齒細噴常日雪，旋機深殷不云雷。臨流須借水輪轉，役畜豈勞人力推？一自世間多餅食，便知元是濟民材。」見李銳：〈青石碾〉，《太平風物》，頁36。

²³ 《王禎農書》的「農器圖譜」在中國農學著述史上具有開創性的意義，因為早期的農學著作多無配圖，要到南宋之後才漸有配圖的形製，而《王禎農書》約有280餘幅的農具繪圖，數量之豐前所未見，因此全書不僅集前人基礎之大成，完備了關於農具的知識生產，也建立了一套中國傳統農學的體系。可參劉克明：〈《王禎農書》的圖學成就及其歷史地位〉，《古今農學》2005年第2期，頁36-43；另參王毓璠校訂：《王禎農書》（北京：農業出版社，1981年）的〈校者說明〉。

章楷的《中國古代農機具》則是以白話文對農具知識的整理和介紹，其中也多有引述自《王禎農書》之處，是更具客觀性、不帶有個人情感經驗的說明文字。試看李銳所節錄：

漢代才有「磨」這個名稱。在此之前則稱作「礮」。古書上記載「公輸班作礮」。公輸班是春秋時代魯國人，那麼礮、磨的發明，到現在已有兩千多年了。²⁴

鏹（音決）也寫成「鋤」，有的地方稱它為鎬。考古工作者曾發掘到不少四千多年的石鏹（音奔），鏹就是從石鏹演變而來的。近年考古，出土不少戰國和秦漢時的鐵鏹，說明它是當時使用得很普遍的一種工具。鐵鏹厚重堅實，很適於刨地翻土之用。河北易縣出土戰國時代的長方形鏹，鏹在頂部；河南鞏縣西漢遺址中出土的一具方鏹寬刀鏹，鏹在器身上部，形制不同，後者和近代農村中用的鏹已很相似。²⁵

此書說明農具演變的歷史，並佐以出土文物的考古內容作為實證，且書中屢屢提到，某些農具的發明和使用，早在幾千年前就已經出現。這種說明方式是將農具的知識進一步歷史脈絡化，賦予其歷史的縱深感，而李銳刻意呈現這些說明文字，無非是想藉此讓人們意識到我們現在所使用的傳統農具是如何在歷史的長河中，從遙遠的古代過渡至今。

《王禎農書》和《中國古代農機具》中關於農具的知識和歷史，是李銳為其小說和讀者所建構的背景知識資料，但其意義還包括：它們清楚表明了器物及其知識，是人為建構的社會產品，與中國長久以來以農立國的農業社會背景息息相關。而這一農具知識生產的背景，恰恰與李銳的小說形成對照的視野。李銳以農具為發想創造小說，把傳統農具放在轉型期的中國當代農村裡，想像傳統農具在這一特殊背景下的遭遇，建構當下農村、農民的某種現實困境（關於小說文本的具體分析，詳見後論）。小說所寫是一段段關於農具的「物非其

²⁴ 見李銳：〈青石礮〉，《太平風物》，頁36。

²⁵ 見李銳：〈鏹〉，《太平風物》，頁126。

用、用舍失時」的故事，在某種程度上扭轉、顛覆了此前所建構的關於農具的知識和器用意義：農具還是一樣的農具，但人和農具、土地、自然的關係改變了，環境和社會氛圍改變了，物本身的意義也改變了。換言之，李銳的小說，其實是以農具為意象符號，重新編碼其意義，以此傳達他對當代中國農村進入轉型期的劇烈變化所衍生的思考。而《王禎農書》的存在就形成極佳的對照視野：王禎和李銳所在的時空環境相隔七百多年，前者是傳統的農業社會，後者卻是傳統小農經濟環境逐漸萎縮、變質的當代社會，因此他們對於「當下」的農村景觀的再現，就形成強烈的對比。王禎眼中「每見摹為圖畫，詠為歌詩」的太平風物（農具）被李銳放在了他眼中赤裸如荒漠、充滿血淚掙扎、毫無半點詩意的田園中，「歷史的詩意」和「現實的困境」就在此一「超文體拼貼」的展示框架中被並置在一起，物的意義也在不同的歷史境遇中起了轉變。是以，農具之為「物」，《王禎農書》中的物以史料文獻和實用性為基礎，是實實在在的「物象」的再現，而李銳的物則在小說的虛構藝術中，進一步成為意象符號，具有抽象的象徵和隱喻意涵。

由此觀之，李銳的「超文體拼貼」的展示框架，呈現的是多重脈絡之下的觀物之道。博物館學中對於物的收藏和展出，有「去脈絡化」和「重新脈絡化」的問題：

博物館藏品的原始脈絡，意指其社會的、文化的、歷史內意義和情境。博物館的研究和展示基本上都有回復物件原始脈絡的企圖，或透過專家的研究瞭解物件的深層意義，或透過展示的安排表現物件的脈絡和情境。博物館經過研究、展示的過程，企圖來詮釋藏品的意義，並展示歷史（exhibiting history）或展示文化（exhibiting culture）。這一個連貫的過程，也正是博物館企圖將「去脈絡化」（decontextualization）的藏品再予「重新脈絡化」（recontextualization）的努力。²⁶

李銳對《王禎農書》、《中國古代農機具》的引用，就是在回復物件的原始情

²⁶ 呂理政：《博物館：展示的傳統與展望》，頁 17。

境和脈絡，將其重新放回知識和歷史的脈絡中，不只如此，李銳還進一步在小說中為農具建構了一個特殊的當代社會的脈絡。綜觀之，李銳的「超文體拼貼」的展示方法，其物的種類和來源單一、集中（都是傳統農具），所並置的文本其來源、出處相當明確（非隨意擷取），有清晰的脈絡可循，包括：對物的歷史的溯源、考古的發現、知識學（農學）的建構、小說藝術的創造等多重脈絡，其中有古人王禎的觀點也有「當代策展人」李銳的觀點。李銳清楚地展示了不同的脈絡，讓同一物件在不同脈絡的文本中彰顯其意義，達到多重視／讀的可能性。是以，所謂的展覽的視覺性建構，不只是對圖像的觀看，更是這些不同文本的拼貼之間對觀者（讀者）觀看（閱讀）思維的刺激，在多重脈絡的視／讀之中，誘發某種論述。

就創作者的角度而言，李銳相當重視此一形式，曾云：「其實如果去掉了圖，去掉了關於農具的說明，後面的故事就和《厚土》是一樣的，沒有新意，不具備衝擊力，我就不會有創作的激情。創作的激情和靈感被激發起來就是因為找到了這樣一個圖文並茂的形式，而這個形式也使得我可以把文言文直接放進來。」²⁷ 這跟李銳多年來對漢字、漢語的歷史思考和書寫自覺有關，「用方塊字深刻地表達自己」²⁸ 已是他旗幟鮮明的寫作宣言。他認為語言即歷史，現代漢語其實深受二十世紀中國歷史發展的影響，從五四的反傳統、白話文運動、廢除漢字、全盤西化的主張，到毛澤東時代扭曲的政治語言（毛文體），乃至於新時期以來對外國文學的先鋒話語的模仿、語言的自我殖民等，現代漢語逐漸喪失了主體性。然中國的方塊字有著深厚的文化積澱，且現代漢語本身其實就是相當豐富的組成，包括文言、白話和方言，兼納了書面語和口語，有著自身鮮明的特性，是中國作家寫作豐富的資源。而他身為一個中國作家，既用漢字、漢語創作，應當要有語言的自覺，必須不斷從漢語中尋找合適的敘述

²⁷ 寧二：〈李銳：以方塊字面對農具的消失〉，《南風窗》2007年第5期，頁81。

²⁸ 這句話是李銳在自己的散文、演講和訪談中多次出現的命題，在《太平風物》的前言中又再次重申。李銳：〈前言：農具的教育〉，《太平風物》，頁7。

語言。²⁹ 因此，他就是要利用方塊字中所蘊藏的資源，以書寫重建現代漢語的主體性。如其所言：「我老是有一種努力，想從中國的文學和文化資源裡發掘出自己的資源，把它變成源頭活水，滋養現在的創作，把千年的歷史變成此時此刻」。³⁰ 《太平風物》的「超文體拼貼」是他自覺的實踐，意圖達到對方塊字的「用」與「表達」的突破。因為在不同文本的拼貼和小說的語言中，文言與白話的並置、古語與方言的夾雜使用，一方面讓李銳所認為的被遺忘的文言文又進入當代讀者的視野中，一方面也在一本書中同時展現了「現代漢語」本身的豐富性，展示了「語言」作為民族歷史文化的內容之一，那些被遺忘在歷史典籍和散落於民間的古語方言，如何成為當代中國作家書寫「中國故事」的有效資源。

綜上所述，按李銳的「超文體拼貼」的構想，這些圖像和農具說明文字雖然不是小說的內容，但卻是《太平風物》這整本書中不可分割、不容輕視的一部分，其作用有助於整體意義的建構，如論者所言：「每個組成部分都為其他部分提供建構意義的語境，意義在不同部分之間進行互證和對比、迴圈和延伸，從而得到了更為豐富的表達。最終，每個單篇的超文本又拼貼成了整個《太平風物：農具系列小說展覽》，實現著李銳所追求的『豐富的呈現和表

²⁹ 李銳有關「現代漢語」和「語言自覺」的論述是長期思考後逐漸形成的，關涉的面向很廣，此處僅提及與本文所論較相關者。詳細論述可參李銳：〈一種自覺〉（1988年浙江文藝出版社《厚土》後記），收入《拒絕合唱》（上海：上海人民出版社，1997年），頁62-68；〈我們的可能——寫作與「本土中國」斷想三則〉，《上海文學》1997年1月號，頁73-77；〈我對現代漢語的理解——再談語言自覺的意義〉，《當代作家評論》1998年第3期，頁21-33。以及李銳、王堯：〈本土中國與當代漢語寫作〉，《當代作家評論》2002年第2期，頁16-29；李銳、王堯：《李銳、王堯對話錄》第六部分「命定的敘述」，頁185-220；李銳、葉立文：〈漢語寫作的雙向煎熬——李銳訪談錄〉，《小說評論》2003年第2期，頁32-37；李銳、邵燕君：〈用方塊字深刻地表達自己——李銳訪談〉，《上海文學》2011年第10期，頁91-97。

³⁰ 寧二：〈李銳：以方塊字面對農具的消失〉，頁82。

達』。」³¹ 這當然是最理想的成效了。只是李銳這一多重脈絡的視覺性建構與文本拼貼的形式在某種程度上也是對觀者（讀者）的觀看（閱讀）挑戰，是在預設、召喚一種理想的讀者（即李銳在本書前言中提到的「可能的讀者」），其意義取決於讀者視／讀的用心程度。換言之，它的困難在於要求讀者對這本書的「全部」「細讀」，並意識到的不同文本，尤其是《王禎農書》和《中國古代農機具》的圖片和文字在傳達關於農具的知識和歷史的功能性意義。若讀者仍習慣以閱讀小說為主而忽略了「展覽」的視覺性（看）意義和不同文本並置的功能意義，就很難體會李銳的用心。這當中不免有「理念先行」的問題，加以《太平風物》的整體也有結構和構思上的缺陷（詳見後論），因此李銳的「超文體拼貼」的構想，事實上是理想化的建構大於實質的藝術表現和閱讀的成效，是稍感可惜之處。

三、展示即詮釋：「太平風物」的器物寓意與當代闡釋

李銳的《太平風物》展示了十四件農具及其小說，而附錄的〈顏色〉與〈寂靜〉雖然不直接以農具命名，也非以農具為主題所創作的小說，但李銳將其視為農具系列小說前的準備或序曲，且由於「其中的主人公一個是把自己變成了一件賣苦力的工具，坐在路邊待價而沽；另一個在故事即將結束的時候還是拿出了一件農具——麻繩；他們所經歷的一切，也正是農具系列小說裏的人們所經歷的」，³² 所以李銳還是將這兩篇納入了農具展覽的一部分。這十四篇小說構成了「主題式取向」的展覽，清楚地呈現了李銳對於物件內在的問題意識的思考，³³ 「觀眾被引導依據一定的敘述參觀。展示物如同一塊塊小拼圖，逐漸

³¹ 李彥文：〈讀李銳《太平風物：農具系列小說展覽》〉，《文藝爭鳴》2007年第10期，頁162。

³² 李銳：〈後記〉，《太平風物》，頁177。

³³ 展示活動大致可區分為「物件取向」和「主題取向」，據呂理政之說明：「『物件取向展示』著重於保有實物原件本身的價值，儘量避免人為的附加因素，設法保持

在觀眾腦海中拼湊出一個論述，或是策展者的意圖」。³⁴是以，李銳的展示，其實就是一種詮釋，是「對於『太平之風物』的一種當下的回答」。³⁵其次，它也召喚觀者的閱讀，並誘發論述。³⁶本節對小說文本的具體分析，處理的是展覽內部對物的詮釋問題，就是在其召喚之下，閱讀過後所浮現的論述。而著眼於農具的器物性質，本節的論述自然以物件為切入的角度，此一觀點仍然借鑑自博物館學中對於物件的思考：

物件背後潛存著社會關係網絡與歷史意涵。經過系統收藏、研究的整批藏品，還有可能闡明物與人、人與人、人與環境的諸多關聯性。表面上博物館收藏、研究、展示的似乎是以物為主體，實際上關注的核心還是在人與歷史文化的關係，而「物件」就是人類歷史文化的「證物」。³⁷

由此，則本文對李銳小說中的農具意義的詮釋，就不能侷限在物件本身，而必須考量物件和其使用者、其所存在的社會環境之間的關係。事實上也必須如此，因為儘管李銳的小說是以農具為主題，但他其實是以農具為引子，帶出當代中國鄉土轉型期中的農村、農民的血淚掙扎和現實困境，每篇小說所描繪、

物件原狀，因而大都採用線性的靜態展示方式。換言之，實物原件直接提供參觀者『物』的評價及意義，而盡量不刻意加上其他觀感，這種展示方法至今仍廣行於藝術類博物館。『主題取向展示』是將物件的內在問題意識寓意於展示的一種方法，此法不只是陳列物件而已，並且還要明確的主題意識為前提，也就是創造主題的展示方法，這種展示方法一般適用於科學、歷史博物館。」然他也說明，這兩種展示取向無法截然劃分。參呂理政：《博物館：展示的傳統與展望》，頁19。李銳的農具展覽，雖然是以物件為核心，但就李銳的展示目的和展示框架來看，還是較偏向於「主題式取向」的展示活動。

³⁴ 張婉真：《論博物館學》（臺北：典藏藝術家庭股份有限公司，2005年），頁67。

³⁵ 李銳：〈前言：農具的教育〉，《太平風物》，頁7。

³⁶ 王嵩山即認為：「展示是博物館直接與觀眾面對的重要管道。觀眾通過展示認識博物館，展示召喚閱讀、誘發論述。」參王嵩山主編：《博物館展示的景觀》（臺北：國立臺灣博物館，2011年），〈導論〉，頁10。

³⁷ 呂理政：《博物館：展示的傳統與展望》，頁17。

凸顯的社會現象和議題都不盡相同，因此，為了讓討論更為聚焦，本文將從以下三個面向展開論述：

（一）物非其用：傳統農具的器用之變

農具之所以稱為「農具」，是因為其器用乃作為農業生產之用，這一理所當然的事實，卻在李銳的小說中有了顛覆的意義。農具的「物非其用」是李銳這系列小說中最顯而易見、也最具有反諷意義的一種詮釋方式，由此農具本身在小說中的作用就不僅僅是物象，而成為帶有某種寓意的意象了。首篇〈袴鎌〉是這類小說頗具代表性的篇章。小說寫陳有來在玉笏田中殺了村長杜文革，起因是有來之兄陳保來查出村長貪汙的證據，卻反被陷害致死，雙方官司纏訟多時，竟不了了之。兩人相遇，有來終為杜文革言語所激，憤而殺人，並以袴鎌割其首，替哥哥和村民伸張正義。《王禎農書》引《釋名》曰：「鎌、廉也，薄其所刈，似廉者也」，其謂鎌刀薄物之特性，有如廉者，因而得名。然此鎌如今割下了杜文革的人頭，薄物之鎌與厚貪之人被並置在八仙桌上，形成強烈的對比。且王禎咏鎌刀詩云：「利器從來不獨工，鎌為農具古今同。芟餘禾稼連雲遠，除去荒蕪捲地空。低控一鉤長似月，輕揮尺刃捷如風。因時殺物皆天道，不爾何收歲杪功？」³⁸末二句在小說中卻成了有來在桌上寫下的八個大字：「替天行道，為民除害」，鎌刀所殺之物並非草木，而是人。「鎌為農具」是否真的「古今同」？至少在有來手中，它成了復仇和犯罪的利器。且作為農具系列小說的首篇，從《王禎農書》援引的詩句「鎌為農具古今同」與李銳的小說在對照之下所形成的反諷意義，無疑也就揭示了這系列小說的題旨。而其對照之下的反諷，也不無政治隱喻和批判的意味。因為鎌刀與槌子是起源於俄國的共產主義的標誌，中國共產黨黨旗也是以二者作為農民和工人階級的象徵，並象徵中國共產黨代表全國廣大人民的利益。但小說中農民陳有來面對貪污腐敗的鄉村官僚，只能以觸犯法律的方式伸張正義，犯事後又毫無解釋個人動機

³⁸ 李銳：〈袴鎌〉，《太平風物》，頁16。

的機會，被象徵公權力的警察誤以為他要起身反抗或逃跑而開槍射殺。與其他篇小說的情節合觀，在種種矛盾與衝突中，農民的利益往往是被犧牲的一方。因此，李銳的小說所傳達的感慨，除了回首傳統農業文明的歷史之外，應當還有對當下農村現實問題的某種批判和關懷。

〈青石礮〉的「礮」即是「石磨」。《農書》引《方言》之文，謂之「礮」。又云：「凡磨上皆用漏斗盛麥，下之『眼』中，則利齒旋轉（上聲），破麥做麩，然後收之篩籬，乃得成麵。世間餅餌，自此始矣」，故詩云：「一自世間多餅食，便知元是濟民材。」³⁹ 李銳則巧妙地利用「礮」的字形，構思了一個與石磨和妻子有關的故事。小說描述自從村裡安上了電磨之後，棄置不用的石磨如今最大的用處是用來整治買來的媳婦。如女主角翠花被拐賣到山村裡，成了光棍拴柱的媳婦。為防止逃跑，拴柱將她牢牢拴在石磨邊。且對照《農書》中石磨的功用，女人如同磨出來的糧食，「像根軟麵條一樣任人踐踏」，餵飽了拴柱旺盛的性欲。詩人所贊詠的濟民之材，如今卻成為殘酷的刑具，折磨著女人的身心，自可見出其器用之變。

再看〈樵斧〉一篇，投江自盡的僧人「了斷」的遺物中有一把樵斧，警方懷疑此物即是十五起連續姦殺案的凶器。在警方的盤問之下，慧雲大師道出了斷的來歷：他原是進城打工的農民，五年前工作時被機器切斷四指，從此成為殘疾之人。他傷後受盡磨難，憤世甚深，決意出家，甚至用斧頭自行去勢淨身，也因此洗清了嫌疑。小說中樵斧的工具角色同樣與《王禎農書》的釋義形成強烈對比：《農書》引《釋名》曰：「斧，甫始也，凡將製器，始以斧伐木，已乃製之也。」又引詩曰：「朝出在人手，暮歸在人腰。用舍各有時，此心兩無邀」。《中國古代農機具》也說明斧用於開墾時伐除樹木，是種莊稼之始。⁴⁰ 可見，斧之伐木，為器物製作之始，有始物之功，然小說中的斧頭，卻是如「了斷」之法號，不僅結束了了斷對塵世的種種欲望，也結束了十幾條人命。從「起

³⁹ 李銳：〈青石礮〉，《太平風物》，頁36。

⁴⁰ 李銳：〈樵斧〉，《太平風物》，頁52。

始」到「了斷」，斧的意義形成了對立的兩極，悖離了詩中「用舍各有時」的涵義，戲劇化地演變成「用舍失時」的殘酷情境。且了斷的斷指和自我閹割，這些形諸於身體的外力傷害，也象徵了離土農民生存困境的悲情狀態。

前述幾篇小說中農具的器用之變，都與本義形成頗具衝突性的反義，然除此之外，尚有幾篇小說農具的角色與作用雖然不與本義相悖，卻也在不同情況之下，將農具挪為他用。如〈桔槔〉中，桔槔本用於提水澆地，因利用槓桿原理之故，頗為省力，故子貢云：「有械於此，一日浸百畦」，王禎更讚其「實古今通用之器，用力少而見功多者」。⁴¹然在小說中，大滿卻將桔槔裝置在火車鐵軌旁，用來偷運送中的焦炭，惜因操作意外而慘死。〈鐵鍬〉裡為了迎合城裡人對鄉下的采風興趣，鐵鍬除了鏟沙之外，也充當小民的父親在「民俗村」中展現「原汁原味」的農村生活時的表演道具。而在〈牧笛〉中，牧笛原是牧人在鄉間田野中所吹，以「招來群牧」，如今成了說書人表演時的樂器，然而面對馬戲團這一新式表演娛樂的出現，傳統的說書早已失去市場競爭力。因此小說一開篇，牧笛就被收進了老說書人胸前的布袋中，難有出場的機會。〈寂靜〉裡用以捆麥子的麻繩，則成了上訪無門的老農默默上吊的工具。相對於農具的本來的器用性質，這些新的用途不僅背離了本義，更走向了「歧義」了。

是以，相較於《王禎農書》中那種傳統文人、士大夫咏物、詠農家樂的詩意視角，李銳的農具展覽則是別有寓意地讓農具的器用意義從本義轉向反義和歧義，名不符實地成為復仇、懲罰、淨身、犯罪、表演、自殺的工具，隨之而來的往往是充滿感傷或悲劇色彩的結局，令人唏噓不已。

（二）物之於人，人之為物：農民生存狀態的反映及其物化悲劇

李銳的展覽展出的主題雖然是農具，然正如前述所言，物和其使用者之間的關係也是展覽的內容之一，更何況在傳統農業的勞動型態之下，農民的身體其實也可視為一件農具，正如李銳所言：

⁴¹ 李銳：〈桔槔〉，《太平風物》，頁90。

幾千年來，被農民們世代代拿在手上的農具，就是他們的手和腳，就是他們的肩和腿，就是從他們心裡日復一日生長出來的智慧，乾脆說，那些所有的農具根本就是他們身體的一部分，就是人和自然相互剝奪又相互贈與的果實。⁴²

反過來說，人的身體也是農具的一部分，二者結合，如同勞動機器般日復一日地運轉。這種「物化」型態是農民在對抗自然、謀求生存的過程中必然的結果，只是在現代化、城市化的衝擊之下，農民「物化」的程度和性質有了社會學上更具批判性的涵義，亦即人及其勞動成了高度工具性的存在，甚至於成為可消費、買賣的商品。

李銳小說中的農民即在不同的情況之下，面臨了不同性質、不同程度的物化型態，這是他對農民生存狀態的表現方式。〈石磨〉是《太平風物》中唯一一篇以女性為主角的小說，女主角翠花是被人拐賣而來到茹家坪的，然過去的她竟是拐騙婦女販賣人口集團的主犯之一，誰也沒料到一向把其它女人當成商品一樣販賣的她，最終也淪為別人手中的商品，成為男性滿足性慾的工具。而此類事件中女性的商品化和物化其實也反映了貧困、偏遠的農村中男性婚娶的困難，因為這些女性是被買來當妻子的，不僅是為了滿足個人的慾望，同時也是為了滿足傳統農村中對於「成家」（傳宗接代）一事的強烈需求。〈顏色〉中離土離鄉進城打工的玉明也把自己變成一件任人出價的人力商品。他曾在車站廣場前的大螢幕上看見一則新聞：一個藝術家雇了 120 個民工，讓他們在廣場的觀禮臺上，光著膀子靠在立鏡前靜靜地曬太陽。藝術家說這件作品叫「靜物」，「自己是想叫這個城市的人聯想起來這座城市和這些『靜物』的關係」，⁴³所傳達的訊息或許是：城市是人工打造出來的天堂，其中的基石就是這些底層的小人物。玉明當然不會理解這些，而幾天下來，城裡人對他的漠視讓他出於本能地、憤恨地道破其中的矯情和虛假：「我他媽才是個『靜物』呢，

⁴² 李銳：〈前言：農具的教育〉，《太平風物》，頁 5。

⁴³ 李銳：〈顏色〉，《太平風物》，頁 164。

咋就沒人看看我和這個城市的關係？」⁴⁴ 觀禮臺上作為藝術品展示的農民工，其實也不過是廉價的商品，為了滿足藝術家的創作而稍稍展現其價值。卸除藝術展示的包裝，現實生活中多得是來自同樣背景的「靜物」置身在城市的一角，但有多少人能夠獲得城裡人關注的目光呢？是以，進城農民工不得不自我「物化」的結果，卻是難有銷路或是成為極其廉價的商品。

〈桔槔〉中的農民則是離土不離鄉，轉而以「撥焦炭」（偷火車運送中的煤炭）作為掙錢的方式，兩人一組，「活像是某個車間裡安排有序、銜接嚴謹的生產流水線」，⁴⁵ 把自己的身體變成了規律運轉著的人工機器。大滿更靈機一動用麻繩把桔槔的一端繫在鐵道旁的電線杆上，又把另一側的麻繩綁在自己手上，如此桔槔和大滿的身體就連成一體，成為又省時又省力的新型人工機器，但也因此被突然加速的火車和被卡住彎成一張弓似的桔槔連扯帶甩地彈死在路旁。大滿費盡心思提升自己的工具價值的結果，卻付出了生命的代價，並貢獻出自己最後的價值——將新房和即將過門的妻子交由弟弟小滿來繼承。

其次，小說中有些農民卻連商品性、工具性，乃至於自我價值都逐漸失去了。如〈樵斧〉中因工傷廢了一隻手的農民、〈扁擔〉中因車禍而截斷一雙腿的金堂，他們也都是進城打工、把自己的勞動力當成商品出售的農民，然前者售後因損壞而被棄，後者則是還未售出就已作廢。另外，〈鑊〉中的歪歪一年四季、每月陰曆十五的晚上都要爬到塬上用鑊頭翻地，但他只開荒、不種地，故也沒收成。歪歪這古怪行徑背後有個故事：當年誰也沒想過，一個從北京來此下鄉插隊的女知青竟會嫁給歪歪這樣一個大字不識的窮光棍，可大革命結束之後，女知青就帶著兩個兒子返回北京，把歪歪一個人棄留在村裡。從此歪歪就患上了痴瘋病，每月十五夜裡的開荒，就像一場私人儀式一般，用來緬懷那場夢幻的婚禮以及和知青們快樂歌唱的年代。鑊頭雖然用以開荒，但歪歪的人生還是那麼荒涼，他的「收穫」（兩個孩子）遠在北京城裡，而他只能不斷沉

⁴⁴ 李銳：〈顏色〉，《太平風物》，頁162-163。

⁴⁵ 李銳：〈桔槔〉，《太平風物》，頁92。

浸在過去的夢中不願醒來，人生彷彿停滯一般，手上的鐮和他自身都失去了生產的作用，失去了作為農具、農民的生產價值。被女知青遺棄的歪歪，就像大革命退潮後在沉積在灘上的沙礫般，微小而無用。〈殘摩〉中那盤拉散了架的摩，是老人對自我價值的投射，他痛惜這陪了他一輩子的農具，也痛惜自己花費畢生心血建屋蓋房、四世同堂的梦想就這樣被想作「城裡人」的兒女給背棄了。那一連三幢的瓦房大院是他印證自我生命價值最實實在在的「證物」，如今只剩滿院子的空曠蒼涼，徒留其被棄置無用的感傷。痛心的老人最終下了一個決定，等他死了要把那些他親手栽的小樹苗、使用過的家具和鋤、鐮、鋤、鐮、散了架的摩等農具和他一塊兒葬到土裡。此舉無異揭示了一個後繼無「農」的時代。兒孫都不願務農、不願留在農村裡，誰還來接手它們？至於〈扁擔〉中的金堂，他在城裡出車禍雙腿被截肢，照顧他的善心工頭也意外喪生後，他生活無著落，無論如何還是想回鄉。為此金堂只能動手改造自己的身體，將自己綁在扁擔和輪胎上以便移動。扁擔本作荷重物之用，如今金堂自己卻成了重物，李銳口中「農具是農民身體的一部分」之語也以這一扭曲、可怖的身體意象——「農具怪物」——的形象反諷地展示著。金堂的城中之行，最後落得人不像人、鬼不像鬼的下場，其怪物之形象或許可說是當代社會語境中農民生存狀態及其困境的一種極端化的象徵。

再者，「物化」一詞在中國古典漢語中具有「死亡」的意思，故此節所謂的「物化悲劇」，除了社會學上的意涵之外，也指死亡的悲劇。如前所述，這些農具小說最後的結局往往是充滿感傷或是悲劇性的，有幾篇小說都涉及死亡，如〈袴鐮〉中伸張了正義卻被警方一槍斃命的有來、〈樵斧〉中憤世自沉的僧人了斷、〈桔槔〉中意外慘死的大滿、〈寂靜〉中上訪未果而心灰上吊的滿金，他們的死亡襯托出的是弱勢農民對於生存的苦苦掙扎和公平正義難以伸張的委屈。而小說中瀰漫著的死亡的陰暗氣息，也反映了李銳在看待農村、農民的現狀和未來時的沉重心情。此外，〈耕牛〉一篇中的死亡則在傳達傳統農村與現代文明在觀念衝突上所造成的悲劇。耕牛雖是動物，但《王禎農書》也將其列入「農器圖譜」。值得一提的是，農民與農具的結合是一體兩面的，亦

即農民把自己的身體物化為工具的同時，很多時候在情感上也會把農具「人格化」，視農具有如自己的夥伴或親人，特別是在對待耕牛時。小說寫因為口蹄疫的關係，縣政府下令全面撲殺牛隻，農民紅寶無法理解也不捨懷著牛崽、親如家人的耕牛黃寶被坑死，偷偷把牠私藏在荒廢的窯洞裡。未料一夜大雨，崩塌的窯洞忽地就把熟睡中的一人一牛給埋了，紅寶對黃寶生死與共的承諾竟戲劇性地一語成讖。牛隻從祭祀的犧牲品到成為農業勞動生產的一環（耕牛），在農業社會中扮演著重要的角色，黃寶對紅寶的濃厚情感是農業文明發展中自然形成的結晶，對照現代社會中人們對物品的快速汰換，這種人、物之間深厚的情感愈顯真純而珍貴。然而問題在於，這份情感在面臨現代醫學觀念和公共衛生防疫制度時就顯得不合時宜，紅寶和黃寶也因此成為傳統和現代觀念的衝突之下無辜的犧牲品，這一深層的社會因素才是更值得深思的。

（三）城鄉景觀：欲望圖景、「風景化」與「去田園化」

前述討論由物而人，此處進一步要討論的是農具及其使用者所處的社會環境，此點可從李銳小說中對城、鄉景觀的描寫切入。所謂的景觀，意指「人類視覺所及之自然及人文地景，包括自然生態景觀、人為環境景觀及生活文化景觀」，⁴⁶ 小說中即以城市和農村的不同型態之景觀的並置，呈現當代社會中物質環境的發展如何影響、改變農村、農民和傳統農具的命運。

李銳對城市景觀的描寫，往往是透過農民的視角來凸顯其中的物質性。誠如王堯所言，「現代性」是以新器物的形式進入農民的生活和視野，⁴⁷ 且他們

⁴⁶ 參「中華民國景觀學會」網頁 <http://landscape.org.tw/index.asp?pages=law>，瀏覽日期：2013/07/13。

⁴⁷ 參王堯：〈道器之間的《太平風物》〉，《讀書》2008年第7期，頁82-83。王堯在此篇文章中也將人與農具的關係視為「道」和「器」的關係，認為在現代性的視野中，傳統價值觀已無法用來詮釋器物的價值和意義，「道」「器」的互動在《太平風物》也獲得新的闡釋。然他用哲學上的「道」「器」術語來詮釋李銳對農具的書寫，在概念的梳理和範疇的對應上卻未有清晰的說明。但其從「器物」的物質層面說明現代性對農村、農民的衝擊，仍具有參考價值。

與新器物的遭逢不僅發生在農村，更隨著農民向城市的流動而成為他們城市經驗的一部分。這些現代化物質景觀在不同篇章中具有不同意義，譬如在〈扁擔〉中，川流不息的車燈就引出金堂在城市人海中漂流不定的焦慮感。且高速行駛的汽車就像潛伏在城市中的現代化鋼鐵怪獸般，猝不及防地咬掉了金堂的腿，從此改變他的命運，也使他「農具怪物」的身體形象成為農民向城市求生存的挫敗經驗的詭異圖示。同樣的燈火在〈青石礮〉中則寄託了試圖逃跑的女人對城市的嚮往之情，在她躺在黃土地上看著滿天星斗時，想起的卻是城市的燈火輝煌，提醒著她總有一天要在那繁星似錦之處點亮一盞屬於自己的燈。因此城市的夜景是作為一種欲望圖景出現在女人的視野中。而她對城市的嚮往並非個案，而是當前農村人口大規模往城市流動的社會現象中普遍存在的心理。

〈顏色〉中進城的玉明所感受到的城市則是一個花花綠綠的異世界，無論是廣告牆、電視牆中令人目不暇給的各式廣告流行商品，還是進城後的同鄉女性友人小芳臉上紅艷欲滴的唇妝，都意味著這城市的景觀就是一幅幅欲望的圖景，赤裸裸地反映出人們的生理欲望和對現代化商品的物質欲望。對自小在農村長大的玉明而言，城裡的一切都充滿強烈的視覺刺激，一再令他感到震驚和迷惘。〈寂靜〉中的滿金也有類似的心情，進城見到了汽車、火車、輪船、飛機、電燈、電話、動物園、百貨大樓、電影之後再回到鄉下的五人坪，好像夢一般，分不清孰真孰假。這些新器物、新物質出現在農民的視野中，引起的感受有焦慮、有嚮往、有震驚、有迷惘，在視野轉換的同時，他們如何在各種衝擊之下與現代性、與城市達成一種「和諧」關係，則是當前複雜的城鄉關係中更值得關注的課題。

上述的城市景觀放在整本《太平風物》的集子中，都可作為其他篇章中農民的生活型態及農村景觀的對照。而李銳小說的農村景觀——農民的生存空間——會在不同的情境之下顯示「風景化」和「去田園化」的特點，⁴⁸ 由此帶

⁴⁸ 「風景化」和「去田園化」是李彥文在討論李銳的《厚土》系列小說時的觀點，他認為李銳對農村景觀的描述，是把被大多數人田園化、審美化的「風景」還原為農民的生存空間，且《厚土》中的空間幾乎都是「去田園化」的生存空間。參李彥文：

出當代農村所面臨的困境。所謂的「風景化」是指人們將農村生活美化為可供欣賞的田園風情，但這一「風景化」的農村經常只是外人眼中的美好表象，未必能對農民實質的生活有深刻的體認。此種觀看視角可追溯至中國傳統文人、士大夫的田園詩。如〈連枷〉一篇，鄉村小學教師王光榮因工資不足，種黑豆出售以補貼工資，卻忽略教學，以學生成績不佳之故被學校解雇。離職前，王光榮最後一次請學生幫忙用連枷打豆子時，順勢教了一首古詩：「新築場泥鏡樣平，家家打稻趁霜晴，笑聲歌裡輕雷動，一夜連枷響到明」（范成大〈秋日田園雜興〉），詩中將農家打稻的場景描述成歡樂的農家風情，然小女孩饒妮兒卻笑稱詩人胡說，打了一宿連枷，累都累死了，哪有心情唱歌呢。此篇直接點出了「風景化」的農村和農民實際生活的落差。

有別於傳統文人、士大夫詩中詩意化的農村田園，當代農村的「風景化」卻是現代社會的奇觀，對此李銳有更尖銳的諷刺。譬如〈鐵鍬〉和〈犁鏵〉均涉及城市人對農村景觀的觀賞。〈鐵鍬〉中鎮長為了發展旅遊產業，將北迤村打造成「民俗村」，小民的父親每天就在村中穿戴著一身民俗服裝，搭配著鐵鍬，一邊幹活兒，一邊唱曲子，為城裡來采風的人表演「原汁原味」的農村風情。農民的日常生活成了迎合觀光客口味的文化表演，然而對城裡人來說，再逼真、再生動的演出都不過是表象的裝飾，是他們偶爾用來妝點生活情趣的一幅農村風情畫而已。在小民看來，這一切都是那麼的假，而像個假人、耍猴兒似的父親更讓他莫名厭惡。直到父親口中的小曲唱出了自家人切切實實的生活，勾起了小民對母親的回憶，他方才真正「聽懂了」父親的曲子，而城裡人恐怕是永遠也聽不懂或者也沒必要去聽懂的。〈犁鏵〉中更直接把農村景觀複製到城裡，「桃花潭高爾夫球鄉村俱樂部」的陳總費盡心思，透過巧妙的設計和複製技術，將五人坪的農村景觀打造成都市中的桃花源美景：他請人依照滿

〈永世為農的文學表達——重讀李銳《厚土》系列小說〉，《海南師範大學學報（社會科學版）》2011年第6期，頁64-68。不僅《厚土》如此，李銳在《太平風物》中對於農村景觀的描繪，也有同樣的特點，故引用此觀點進行討論。

金爺拉牛耕田的照片，鑄成真人、實物大小的銅雕，再搭配逼真的自然造景和揚聲器中播放的從五人坪中錄回來的各種音效，營造出田園牧歌般的美妙情景，讓人彷彿身歷其境。這幅美景位於第八洞，唯有站在這一制高點上，球客才能在無數的高樓大廈、立交橋和高速路起伏重疊的城市景觀中為這幅美景所震驚。這種精心營造的視覺反差所引起的震撼效果無疑是成功的商業行銷。諷刺的是，正當打工小弟寶生沉浸於五人坪的美景時，忽然瀑布、水流和各種聲音消失了，原來——停電了。這幅美景再怎麼微妙維肖，終究還是擬真的、人工化的自然，曝露了它虛假的本質。在這兩篇故事中，小民的父親把生活變成了表演的一部分，陳總則是把當年在五人坪下鄉插隊的生活記憶變成了城市人休閒娛樂的陪襯品，二者所展示的農村景觀都帶有「風景化」的傾向，刻意營造農村詩情畫意、令人賞心悅目的一面。然而，當農村的人文、自然景觀成為城市附屬的消費商品和旅遊產業的一環時，⁴⁹ 還能保留多少人文或文化「精神」？

當農村在城市的消費娛樂需求之下「風景化」的同時，許多農村的景觀也正在劇烈改變中。火車、鐵軌、工廠、新式娛樂等新器物、新物質的出現改變了農村景觀、農民的生活方式和農具的命運，形成「去田園化」的現象，亦即農村不再是人們理想中田園牧歌式的恬靜景象。如〈桔槔〉中，焦炭廠、火車和鐵軌的出現，改變了山區的自然景觀，隨之而生的「撥焦炭」的活也成為當

⁴⁹ 李銳在散文中也曾多次提到對於文化旅遊和采風的觀點，指出其中無法迴避的兩難的處境。因為做為觀看者的城市旅遊者和被觀看的農民有著不同的嚮往，前者嚮往原汁原味可供采風的原樣自然，而後者將自身的生活納入旅遊產業中作為文化展演，無非是期待能過上更好的生活。是以，儘管李銳意識到旅遊產業的開發中潛藏著的「過度人工化的自然」的問題，但同時也聲明不應為了采風者的嚮往而叫農民維持著「原汁原味」的農村生活，也無權指責農民為了掙錢而出賣生活和自然，更遑論這其中還有觀看和被觀看之間的倫理性問題。也因此，李銳在小說中所批判的並不是農民趨金逐利的選擇取向和結果，而是造成如此現象的整體環境和結構性因素。相關散文可參〈無奈的旅遊者〉、〈山歌好唱難開口〉、〈難以詩化的自然〉、〈一個「人」的遭遇〉和〈「採風者」的尷尬〉，俱收入李銳的散文集《寂靜的高緯度》（臺北：麥田出版社，2003年）。

地特殊的人文景觀。他們放棄耕種，冒著風險每天與這個「鋼鐵怪物」打交道，無非是因為賣焦炭的利潤高，而九曲河兩岸一幢幢嶄新簇亮的農家小院就是他們欲望的圖景。大滿就是為了加速這一欲望圖景的實現，才把桔槔應用在撥炭上，從而衍生出一場悲劇。

〈牧笛〉中的牧笛本是《王禎農書》中「嘗於村野間聞之，則知時和歲豐，寓於聲也」的「太平風物」，王禎所繪的牧童吹笛圖和王安石詩中「綠草無端倪，牛羊在平地，芊綿杳靄間，落日一橫吹。迢遙送晚響，誕謾寫真意，豈比賣錫夫，吹簫販童稚」⁵⁰的田園牧歌景象在小說中一次也未出現，取而代之的是新式馬戲團表演棚中充滿感官刺激的欲望圖景：大喇叭強力放送著流行歌曲、Hip-hop、重金屬等音樂，舞台上時是時尚的美國街舞和美女演出隊的脫衣舞，不斷鼓動人們的色情欲望。小說所描述的封閉室內空間中喧囂嘈雜的樂聲恰恰和《王禎農書》所繪之牧牛圖中在曠野中彷彿響起的悠揚純淨的牧笛聲形成強烈對比。那牧笛聲中「歲時和豐」的田園景象猶如遠去的神話，不復再現，取而代之的是充滿現代色彩的流行文化大拼盤。〈殘摩〉中的「摩」又稱「耨」，《王禎農書》指出「凡已耕耙欲受種之地，非耨不可」。小說中的殘摩已失其用，耨的土地失去受種的能力，也象徵年輕人離土離鄉，無法在農村生根長苗。隨著社會轉型和人口外流，傳統農村呈現著蕭條、感傷的夕陽之景，老人也只能流淚緬懷自己四世同堂的美夢。昔日的願景，就像那把裂成兩半的殘摩，又如夕陽下的殘影，只有濃厚的感傷之情，而無半點田園詩意可言。

然而，當農民的生存空間真正面臨消失的當下，他們所熟悉的日常生活空間也不免在自身留戀之情的催化下，成為他們最後一次用盡身心去體會、觀看的美好風景。〈鋤〉中養活了數代人的百畝園已決定賣給煤炭公司興建焦炭廠，「從此往後，百畝園將是爐火熊熊、濃煙滾滾的另一番景象」。⁵¹當村民們不再耕種、沉浸在價錢談判勝利的喜悅中時，只有半瞎的六安爺依舊扛著鋤頭，

⁵⁰ 李銳：〈牧笛〉，《太平風物》，頁 80。

⁵¹ 李銳：〈鋤〉，《太平風物》，頁 65。

在百畝園最後的風景中留下最後的耕耘。對六安爺而言，他不是用眼睛，而是用身體來記住這片美麗的風景，在它行將消失前再好好「享受」一番，就如他反覆訴說的話：「我不是鋤地，我是過癮。」多日之後，當人們跟著推土機來到百畝園時，驚訝地發現：「被六安爺鋤過的苗壟裡，茁壯的禾苗均勻整整齊，一棵一棵蓬勃的莊稼似乎全都充滿了豐收的信心」。⁵² 那是六安爺所留下的最後一道美麗的田園風景。

〈耨車〉中的農地同樣也面臨消失的情況。為了開發煤礦，縣、鄉政府已經開始造橋修路，還要興建採煤廠、洗煤場、焦炭廠，附近的小村子已預定要拆遷併村，空出來的地除了給煤礦廠之外，剩下的退耕還林。而人一走，地就荒了，這世上就沒有老林溝了。藍天黃土之間，山谷裡的梯田冷冷清清，只有老福田和孫子，以及駕著耨車的牛緩緩在田壟間移動。天真的孫子問起耨車的由來，於是老福田耐心地講述一連串神話故事，從盤古、女媧、伏羲、神農，一路講到魯班製作耨車，從此「天下百姓春天搖耨，夏天鋤草，秋天收割，冬天屯糧」，⁵³ 世代傳承了千萬年。但這一世代循環的耕種歷史，由於土地的變更使用，似乎到了終結，就像老福田所憂慮的，無人耕種的田園即將退回成原始的蠻荒之地，但這荒地不再迎來下一個農耕時代，因此小說中開頭所描述的「孫子牽著黃牛走在前頭，爺爺扶著耨車跟在後頭。一個七歲，一個七十歲。隨著起伏的腳步，山谷裡響起叮叮咚咚的牛鈴聲，舒緩，從容，悠遠得好像一個神話的開頭」，⁵⁴ 其實更像一個結束，至少對往後工業化的老林溝而言，這樣的風景彷彿遙遠不可見的農耕神話了。哀傷的老福田只能用眼睛將這最後的風景牢牢印在心上。老福田所講述的神話故事，鋪陳出農耕歷史的悠遠綿長，論者則指出：「這些浪漫的神話故事有一種久違的民間氣息，也透露出農民對歷史遠去的留戀與無奈。這種悲哀證明了農民對土地的摯愛，是對其人生的自

⁵² 李銳：〈鋤〉，《太平風物》，頁 67。

⁵³ 李銳：〈耨車〉，《太平風物》，頁 153。

⁵⁴ 李銳：〈耨車〉，《太平風物》，頁 148。

我確認，隨著土地的喪失，農民的價值是否也將離去？」⁵⁵ 不僅如此，隨著農地的消失，也讓傳統農具的使用歷史在現實生活中邁向終結的可能，成為純粹書本上的知識和展覽館中的展示品，一如李銳所「預演」的農具展覽。而這篇作品作為農具系列小說的結尾，也恰如其分地預告了農耕神話和傳統農具歷史的終局。

綜述之，對照《王禎農書》和《中國古代農機具》對農具的知識和歷史的解說，李銳的小說清楚展示了物之器用意義如何相應於所處的社會脈絡而改變。因為這些傳統農具在型態上與過去並無不同，只是在社會環境和歷史情境的變遷下，農民已經越來越難靠農具本本分分地耕種維生，傳統農具因此逐漸喪失原有的功能與意義。或者，農具即便還維持原來的功用，然社會環境、人與土地關係的改變，也呈現出一種農村、農民「沒有未來」的感傷情調。李銳即由此切入而有農具展覽的「超文體拼貼」實驗。只是這一形式的實驗仍有問題需要釐清。首先就《王禎農書》、《中國古代農機具》和李銳的小說三個文本的關聯性而言，前二書與小說的「互文性」，主要體現在本節討論小說文本時所舉例的農具的釋義和小說中各種悖離原義的使用所產生的反諷效果，未必每篇小說在文意或文字的隱喻上都與前二書的說明文字有很好的融合。這固然可視為形式構思上的缺陷，但實際從上節所分析的「展覽」的意圖來看，三種文本之間的並置，除了「互文性」的考量之外，更重要的是前二書的引文為小說所建構的有關於農具的知識和歷史的功能性意義，從而作為小說中農具的器用之變的原始參照對象。這一「參照性」的作用也是「超文體拼貼」的意義之一。其次，《太平風物》是系列短篇的集結，並非一開始就設想成一本書或當成長篇小說來創作，因此從整體來看，農具與農具之間的展示順序和小說篇章之間的關聯性就較為不足，只有首篇〈袴簾〉和末篇〈耨車〉的故事寓意能夠清楚呈現其作為系列小說的開端和尾聲的意義。但這並不影響個別農具的展覽窗格中的「超文體拼貼」的意義和功能。

⁵⁵ 馬小敏：〈論李銳的農具系列小說〉，頁 56。

再者，就個別農具的「超文體拼貼」來看，從形式到內容，從圖像到文字，李銳的農具小說展覽整體看似嚴謹完備，但其中卻潛藏著微妙之處，姑且將其稱之為「展示的危機」。意即從「農具展覽」的名義來說，物（農具）理應是主角，小說則是對物的重新詮釋，但仔細閱讀小說會發現，農具雖然如前述所言具有象徵、隱喻的作用，但各篇象徵、隱喻的程度不一，且在敘述的重心和篇幅上，比起對農具本身的敘述，李銳顯然更著墨於對事件（社會問題、社會現象）的描述，使得理應是主角的農具在小說中被不同程度地邊緣化了。有論者將此視為李銳寫作的不足，⁵⁶ 但換個角度詮釋，不論作者作意為何，李銳的小說確實讓展示的焦點從「物件」轉移到「社會」，使得理想中本應藉由展覽得以顯形、顯影的農具又淡化在李銳的文字敘事中。這是展覽內部的自我牴觸，然它豈非在敘事的層面上極其微妙地體現了傳統農具所代表的農業文明在當代逐漸式微的命運？

此外，從「物件」到「社會」的焦點轉移，不難察覺李銳對轉型期的鄉土現實的關注和鮮明的問題意識。這從小說雖以農具為名，內容敘事卻圍繞著不同的社會現象和問題展開即可得知。譬如：〈袴鏟〉中鄉村官僚的貪汙腐敗；〈殘摩〉所描寫的農村人口外流的廢墟化現象；〈青石礮〉中貧困農村的婦女拐賣的犯罪事件；〈樵斧〉和〈扁擔〉中寫農民離土進城打工，然生活毫無保障的困境；〈桔槔〉和〈鐵鋤〉中寫農民為了提升收入而從事高風險或文化表演的工作。〈牧笛〉中描述流行文化和消費文化的滲透所帶來的震撼；〈麻繩〉、〈鋤〉和〈耬車〉所面臨的農地徵收和農村工業化的問題；〈顏色〉寫農民進

⁵⁶ 如趙暉認為「就整個『農具系列』的構思而言，一些篇目在藝術水準上也許並無大的差池，但對它們來說，『農具』本身彷彿只是一個小小的線索或者道具，在文中的地位根本無足輕重，這樣的作品也列於該系列，表面上是壯了聲勢，實際倒有拼湊之嫌。」參趙暉：〈寂靜之維下的藝術探索——評李銳「農具系列」〉，《海南師範學院學報（社會科學版）》2005年第6期，頁68。徐阿兵也注意到「農具只是作為一種『場景』或者『道具』，或隱或顯地出現在小說的敘述中」，形成農具與小說敘事之間關聯的弱化的缺點。參徐阿兵：〈困惑與超越——評李銳的《太平風物》〉，《當代文壇》2007年第4期，頁119-120。

城後的不適應感等等，反映出李銳所能理解的中國鄉土轉型期中農村的變化、農民的生存困境與壓力。小說的人物情節和事件當然純屬虛構，是李銳對鄉土現實的某種想像性的建構，但所有的想像都是基於對現實的思考，更何況小說中所描繪的社會現象和問題在現實生活的有關報導和調查中都有許多相類似的翻版。⁵⁷ 故李銳以小說重新闡釋傳統農具在當代社會的特殊際遇，其態度和立場並不僅止於文學的想像和書寫，而是企圖以文學的想像批判當下現實，也是他身為一個作家兼知識分子對社會現實的回應。

四、詩意與困境：轉型期的「鄉土中國」想像

改革開放以來迄今，中國社會各方面已有相當劇烈的變化，這一轉型的過程也使當代中國內在的問題和樣貌更形複雜。因此，改革開放後的當代中國本身就具有複雜的層次，很難以單一著作或單面向的論述包羅整體，必須藉由不同角度的多種論述辯證出當代中國的樣貌，誠如王曉明所言：「1950-1960 年代建立起來的那種社會的整體性正在不斷崩塌，再要像過去那樣籠統地談論『中國如何如何』，其實已經非常困難了」，而當前中國知識界的重要任務就是在認識到中國社會內部充滿差異的前提之下，重建對當代中國的整體認識。⁵⁸ 人們對轉型期的「鄉土中國」的認識也是如此，畢竟中國幅員遼闊，各區差異性大，同樣是鄉土農村，也會有不同的發展和變化。儘管如此，對當代「鄉土中

⁵⁷ 如〈樵斧〉中的斷指僧人與《中國青年報》中一篇關於號稱「五金之鄉」的浙江小縣每年有多少農民工被工廠機器車床切斷手指的調查報導有關。〈扁擔〉的故事靈感則來自新聞媒體廣泛報導的一位斷腿農民工爬行回故鄉的故事。現實生活裡邱家河的煤礦廠的開發與興建，也成了小說裡工業化影響農村勞動力就業形態和農村人文、自然生態的背景；李銳甚至還曾因工廠和村子的糾紛，替當地農民遞過上訪的材料。上述李銳取材的現實基礎之說，可參見寧二的採訪：〈李銳：以方塊字面對農具的消失〉，頁 80-81。

⁵⁸ 王曉明：〈瀕臨「大時代」的中國：文化研究宣言〉，收於王超華主編：《歧路中國》（臺北：聯經出版社，2004 年），頁 258。

國」的轉型進行切片式的闡釋仍有必要，文學自然也以自身的形式參與其中。身為域外讀者，李銳的《太平風物》不僅是紙上的展覽館，也是紙上的「觀景窗」，提供了觀／讀者一個觀看當代中國鄉土轉型及其問題的一個媒介，使其在有限的視野和特定的面向中，對轉型期「鄉土中國」的形象有更為感受性的理解。

「鄉土中國」的轉型，與中國長久以來對現代化／現代性的追求息息相關，而「鄉土中國」本身在這一追求的過程中是一個矛盾而複雜的存在。因為在現代化發展的改革思維中，「鄉土中國」一直是個異質性的存在，與之對立的是「現代中國」，前者是線性發展的過去階段，必須除去並為後者所替換，才能顯示社會的進步和發展。⁵⁹ 然在情感的層面，人們又為鄉村的破敗、鄉土文明與文化的潰散、終結而痛心，或者將鄉土農村想像為恬靜美好的桃花源式的存在，乃至於堅守鄉土文明的價值，拒絕接受鄉土的轉型與變遷等。如梁鴻所言：「中國現代化轉型以來，鄉土中國在文化、情感、生活方式與心理結構方面的變化是一個巨大的矛盾存在，難以用簡單的是非對錯來衡量」。⁶⁰ 是以，在鄉土的轉型期中，如何重新想像一個「鄉土中國」已是眾聲喧嘩的狀態，很難作出客觀且全面的描述和判斷。從不同角度和立場來思考，對「鄉土中國」的敘述也會有所不同，也不免帶有某種程度的主觀性和想像性，只是程度高低的差別。

《太平風物》是李銳在轉型期的「鄉土中國」的複雜樣態中所理解的一個面貌。最令他有所感的情景是以下所述：

十八年來（引者注：1987年首次讀到《中國古代農機具》至2006年），中國大陸正在發生翻天覆地的變化。農村，農民，鄉土，農具，等等千

⁵⁹ 參見梁鴻：〈「鄉土中國」：起源、生成與形態——以「世界史」的視野〉，《上海文學》2012年第4期，頁99-104。

⁶⁰ 梁鴻：《中國在梁莊》（南京：江蘇人民出版社，2010年），〈前言：從梁莊出發〉，頁4。

年不變的事物，正在所謂現代化、全球化的衝擊下支離破碎、面目全非。億萬農民離開土地湧向城市的景象，只能用驚天動地、驚世駭俗來形容。即便偏僻如大山深處的邱家河，也在煤礦的開發當中改地換天。所謂歷史的詩意，田園的風光，早已經淹沒在現實的血污，掙扎，和冷酷當中。儘管在呂梁山偏遠的鄉村裡，這些古老的農具還在被人們使用著，但人與農具的歷史關係早已蕩然無存，衣不蔽體的田園早已沒有了往日的從容和安靜。所謂歷史的詩意，早已淪落成為謊言和自欺。當初，因為當過六年的「勞動人民」，因為親眼看到了什麼叫世世代代的勞動，我深知，無論是以田園的名義，還是以革命的名義，把億萬人世世代代綁在土地上，是這個世界最不人道、最為殘忍的一件事。一轉眼，我卻又在通往「進步」天堂的台階上看見遍地的血淚和掙扎，聽見田園們赤裸裸的哭聲。真正是一言難盡，真正是情何以堪。⁶¹

李銳的農具小說幾乎就是這段文字的反覆再現，也呼應了他的超文體拼貼是如何有意識地將「歷史的詩意」與「現實的困境」並置在一起，展示的是「歷史的詩意」如何被「現實的困境」所覆蓋，在整個國家社會一心追求的現代化發展，和進入全球化體系的時代背景中，想像鄉土轉型的艱難之處和傳統農具歷史的終結。

所謂「歷史的詩意」，指的是在過去的歷史中，鄉土總是被想像為美好恬靜的田園，用李銳的話來形容就是「從容與安靜」。而「現實的困境」，無非是田園的失去詩意。誠如其在小說前言中對照王禎所見的田園美景時的感慨：「當然，我看到的是完全不同的風景，就好像從綠洲來到荒漠，就好像看到一通被磨光了字跡的殘碑，赤裸裸的田園沒有半點詩意可言」。⁶²對田園書寫詩意化的自省，一直是李銳看待田園自然、看待鄉土農村的一種觀點，在他的散文論述或訪談中經常提到。如李銳在〈中國文人的「慢性鄉土病」——由「憫

⁶¹ 李銳：〈前言：農具的教育〉，《太平風物》，頁6。

⁶² 李銳：〈前言：農具的教育〉，《太平風物》，頁3。

農」與「田園」談起〉（1989）一文中就提到憫農詩與田園詩是中國傳統文人、士大夫對鄉土的一體兩面的情感模式，至今仍左右著人們對鄉土的情感和審美取向，有如一種慢性鄉土病。而這其中其實曝露了文化人與勞動人民之間的距離，因為前者對田園的歌詠是很主觀的，未必能真正體會詩情畫意的田園景象背後的辛勞生活，且他們對於農民的悲憫，也不無一種高高在上的情感施捨的意味。這點是李銳在當了六年的農民之後所產生的自省意識。⁶³ 人們總是習慣性的將田園視為詩意的存在，經常忽視了那被人們認為是理所當然的美好、本質性的詩意田園其實充滿現實的喧囂，李銳從個人的知青經歷和鄉土中國的劇烈轉型所衍生的問題中體認到了這種詩意的虛假和尷尬性。從書名的「太平風物」與書中農具展覽內容的強烈反差，就可意會李銳「『太平風物』何來『太平』？」的質疑和對「鄉土中國」的詩意思象的反諷。⁶⁴ 在《太平風物》中，李銳也盡可能避免從詩意的角度描繪、想像鄉土中國的存在，然而在面對鄉土的急速變遷和農民的大規模流動的現象時，李銳仍然忍不住要哀嘆田園的詩意不再（「沒有了往日的從容和安靜」）。小說中農民對土地的眷戀之情，如〈鋤〉中六安爺把「鋤地」當「過癮」所留下的一道禾苗勻整的美麗田園風景，其實是不自覺的將這景象轉化為詩意的存在，用以抵抗農地即將消失的轉變。因此，對於「歷史的詩意」這一點，李銳自己的立場也有點說不清的曖昧和矛盾，更加凸顯了敘述和想像「鄉土中國」的複雜性。

從本節前述引文來看，李銳是在前後十八年間的歷史情境的對照中去理解「鄉土中國」的變化。而談到歷史，談到人口的大規模流動，李銳一代的知青經歷和當今農民工的進城恰恰形成了強烈的對比，也從旁提供了一個反思歷史

⁶³ 李銳：〈中國文人的「慢性鄉土病」——由「憫農」與「田園」談起〉，《拒絕合唱》，頁 146-151。

⁶⁴ 與本文第三節討論「農具的器用之變」相呼應，《太平風物》的書名和內容也是一種名、實不相符的狀態，因為李銳所展示的絕非農村田園的太平景象，傳統農具的歷史更逐漸走向終結，可謂是從書名本身就體現了全書從形式到內容上的反諷性和哀悼性。此點承蒙審查人提醒。

的面向。文化大革命時期的知青是在毛澤東「知識青年到農村去，接受貧下中農的再教育」的號召下，大規模從城市流動到鄉村。李銳就是在這時期深刻體察到生／身為農民的生活的重荷。改革開放後，中國國家政策以經濟發展為中心，打著「中國特色的社會主義道路」的旗幟，逐步與市場經濟接軌，進入新一波現代化、全球化的浪潮中。特別是 1985 年之後，經濟建設重心從農村轉向城市，城市的快速擴張與國家經濟的高速成長其實是以犧牲和掠奪農村的資源來成就的，這讓普遍本不算是富裕的農村經濟雪上加霜，農民只好主動或被迫離開土地，從事非農工作，或者向城求生，形成了億萬農民湧向城市的大規模人口流動。《太平風物》中有不少農民角色就是過著這樣「離土不離鄉」或「離土又離鄉」的生活。這一特殊的「農民工」群體的形象及相關現實議題已是轉型期的「鄉土中國」的想像與書寫中不容忽視的存在。

這一農民大規模向城裡流動的景象，對「鄉土中國」的存在和歷史造成巨大的衝擊，如丁帆所言：「中國的農業社會結構在農民進城——這是中國歷史上的最大移民遷徙運動——和鄉村不斷城市化的過程中開始了本質性的解體。」⁶⁵許多作家，包括李銳在內，都感受到這一危機，故特別關注於身處於這過程中的農村和農民的處境，在這一議題上產生高度的關懷與共識。他們分別從現實的、歷史的、文化的不同角度切入，書寫了農民的離土離鄉、城鄉之間的流動與衝突、農民（農民工）的生存困境、農村的凋敝景象，以及鄉土歷史的發展、鄉土文明的變遷與潰散等等，形成農民工題材、底層文學⁶⁶或「鄉土輓歌」式的寫作潮流。這一令人矚目的文學現象，也意味著鄉土文學敘事的轉型。具體而論，90 年代以來，「鄉土輓歌」一詞經常見諸於中國當代文學批評中，意味著傳統鄉土文化在實質上或精神上的終結或消亡，迄今仍是鄉土

⁶⁵ 丁帆：〈對轉型期的中國鄉土文學的幾點看法〉，《文學教育》2010 年第 2 期，頁 5。

⁶⁶ 底層文學涵蓋的範圍更廣，雖以農民工題材為大宗，但實際上關注的是普遍意義上的生活於社會底層的弱勢者群體。除了知識分子的書寫之外，也有底層工作者自身的書寫，如打工文學中就所有許多打工者親自以詩歌創作表達了個人在打工生活中的情感與經驗。

書寫的重要主題。⁶⁷ 李銳的《太平風物》對農具的歷史和農耕文明的未來也有著「輓歌式」、「終結式」的想像與焦慮，呼應了這一寫作趨向，故儘管他不願意自己的寫作被框限於鄉土文學的範疇中，但實際上已加入了鄉土文學敘事的轉型的行列。

不過，同樣寫鄉土農村的題材，個別作家的寫作立場和姿態會有所不同，李銳有他自《厚土》以來一以貫之的立場，他無法大言不慚地說自己是為農民發聲或代言，也無法認同像傳統文人、士大夫般將農事活動一廂情願詩意化的田園詩視角或居高臨下帶有情感施捨意味的憫農詩視角，更不願自恃以知識分子的身分，自以為能用小說改造國民性或拯救其於水火之中。⁶⁸ 然小說必須具備作者的觀點，在《太平風物》裡，李銳的觀點不是透過小說敘事者的聲音直接介入故事，也未藉由小說人物之口慷慨陳詞，流於急切、直白的控訴，造成削弱小說藝術特質的反效果，而是以「敘述」為「展示」，變「小說」為「展覽」，透過精心設計的「超文體拼貼」結構，傳達他個人的觀點。可是這一觀點也有李銳主觀的情感立場，和想像「鄉土中國」視野的特殊性與侷限性。因為李銳是將他所認知的轉型期「鄉土中國」農村的變化和農民的生存樣貌與他文學的原鄉——呂梁山區——結合在一起。換言之，呂梁山區的農村與農民是李銳想像和敘述「鄉土中國」的起點和原點，《厚土》從這裡開始，《太平風物》同樣又回到這裡，並可視為《厚土》的延續。因為《厚土》所呈現的「鄉土中

⁶⁷ 可補充說明的是，丁帆認為鄉土的消亡其實是一種錯覺，應當視為鄉土的轉型。且農民在城鄉之間的流動，也是中國鄉土文學新的生長點，擴展了鄉土文學的外延和內涵。可參見程光燁、丁帆等：〈歷史轉型——「鄉土中國現代化轉型與鄉土文學創作學術研討會」紀要〉，《渤海大學學報》2010年第1期，頁49-52。其中衍生出的進城農民工題材，雷達則稱之為「亞鄉土敘事」，是鄉土文學在新世紀的新變化之一，並指出「與傳統的鄉土敘事相比，在亞鄉土文學中，鄉土已不再是美麗的家園，也不是蠻荒的存在，而是在城市化的衝擊下變得空殼化了」。可參見雷達編：《新世紀小說概觀》（太原：北岳文藝出版社，2014年），頁11。

⁶⁸ 李銳此立場早在寫作《厚土》時期就已明白揭示，可參〈生命的報償——代後記〉，《厚土》（臺北：洪範書店，1988年），頁276-277。

國」的形象是封閉的鄉土空間和凝滯的歷史時空，人們被牢牢栓在土地上，重複著世代代作為農民的繁重勞動。但同樣的地理背景，來到《太平風物》，這種封閉性、凝滯性被打破了，鄉土文明的穩定性也被破壞了（如前述引文李銳所言「農村，農民，鄉土，農具，等等『千年不變』的事物」），大量的農民離開了土地，過著「離土不離鄉」或「離土又離鄉」的生活，李銳所想像的「鄉土中國」的形象也就此轉變。若純就短篇小說的形製和寫作方式而言，《太平風物》似乎和《厚土》的短篇小說並無太大的差異，但李銳深知自己「不能再以《厚土》的方式回歸『厚土』」，⁶⁹所以才會有以「超文體拼貼」的方式進行農具展覽的意圖，故在創作意圖、現實問題的意識和「鄉土中國」的想像背景和呈現出的形象都與《厚土》有所差異。

同樣是寫轉型期中鄉村的變化、農民走出村莊之後的生活，梁鴻（1973-）的「非虛構」作品「梁莊」系列（《中國在梁莊》、《出梁莊記》）可作為李銳《太平風物》的對照。⁷⁰ 梁鴻的《中國在梁莊》用田野調查的方式，重回自己的故鄉，透過兒時的回憶和村莊的家族人物的訪談，用紀實性的散文記錄了鄉村的圖景。⁷¹ 《出梁莊記》以同樣的方式追蹤、記錄了從梁莊出來打工、散落在中國各地的人們如何擺盪在希望與失望之間，頑強尋求新的出路、新的生活；記錄了他們往返於鄉村和城市之間特殊的生活型態、情感變化和心理狀態。⁷² 梁鴻盡可能相對客觀、冷靜地觀察、記錄村莊的變化（雖然還是充滿感情），以一種「內視角」的方式進入鄉村內部，深入每一個體的內心。與梁鴻的作品相比，以及與李銳自己過去的作品相比，李銳對鄉土中國的想像的「同質性」顯然高的多，對鄉土有著先驗的觀念、「獵奇性」或「傳奇性」的寫作偏好，⁷³ 以及

⁶⁹ 李銳：〈前言：農具的教育〉，《太平風物》，頁6。

⁷⁰ 承蒙審查人提供梁鴻的作品作為參考書目，謹此申謝。

⁷¹ 同註60。

⁷² 梁鴻：《出梁莊記》（廣州：花城出版社，2013年）。

⁷³ 有關李銳鄉土寫作的「同質性」、「獵奇性」或「傳奇性」的特質，亦承蒙審查人提點，謹此申謝。

情感態度和價值取向上傾向於「鄉土中心主義」⁷⁴的傾向。

李銳對鄉土中國的想像，是以本節前述引文作為先驗的觀念，預設了鄉土文明的「千年不變」、恆久不變的苦難和逐漸潰散的鄉土文明，由此進行文學的書寫。他的「獵奇性」和「傳奇性」是為了凸顯人在苦難之中的極端處境。⁷⁵故他以奇特、極端的故事情節（各種犯罪和死亡），集中呈現鄉土的苦難和人的生存困境，鄉土和主要的農民角色都承擔了悲情、感傷的角色，以一種悲劇性的審美視角描寫鄉村的變化和農民的苦難心靈。然小說的書寫畢竟是想像與虛構，儘管有些故事取材於現實，李銳所見的呂梁山區的變化也確實讓他怵目驚心，但李銳實際是把他所能理解的轉型期的中國農村變化和農民的苦難和困境，以及他對這一問題的批判和關懷意識，放在呂梁山區的背景中進行想像性的建構。因此，儘管李銳試圖從農民的視角來書寫，也創造了不少人物，但與梁鴻那樣紀實性地、從個體出發，相對真實地記錄個人的生活和情感軌跡的「梁莊」系列相比，李銳對鄉土現實的關懷就顯得較無具體性，不若梁鴻的書寫那樣具體而微，在情感和價值取向的層次上也不若「梁莊」系列深入而多層次。此外，李銳的情感立場和價值取向明顯傾向於鄉村土地，強化了這一傾向，自然也會弱化和遮蔽另一傾向，亦即他在小說中未能想像農民離開土地或走出農村後有展開新生活的可能性，即便有新生活的夢想，也被扼殺或得到挫敗的結果，如〈青石硯〉中女人無望的城市夢，或是〈桔槔〉中以撥焦炭賺取高利潤，夢想蓋新房、娶妻的大滿，最後慘死於火車軌道旁。或者，在小說中，這些離開土地、離開農村的人是作為主角的鄉土情感的對立面（如〈殘摩〉中老

⁷⁴ 所謂「鄉土中心主義」是指將「鄉土性」視為純然的「不變的抽象物」，在鄉土面對現代化、工業文明的衝擊時，呈現「抵抗」、「潰散」而難以「接受」的立場。參見梁鴻：〈「鄉土中國」：起源、生成與形態——以「世界史」的視野〉，頁102-103。

⁷⁵ 李銳在《無風之樹》的後記〈重新敘述的故事〉一文中曾表明「苦難」作為一種人心體驗，突出人面對苦難和死亡的極端處境，是他寫作《無風之樹》的重要質素。這一質素不僅存在於《無風之樹》，事實上也是他從《厚土》以來一貫的寫作風格。見李銳：《無風之樹》（臺北：麥田出版社，1998年），頁226。

人在城裡安家不願回鄉的兒孫），或成為被檢視的對象（如〈顏色〉中融入城市生活、化起濃妝的女性打工者小芳）。故李銳的想像和關懷是聚焦於農耕文明的歷史已漸漸走向終結，而非鄉土文明有了另一個開始。

李銳和梁鴻的鄉土書寫的差異性，原因其來有自。一是兩人世代與生命經驗的差異：李銳是五〇年代生的「知青」一代，梁鴻則是「七〇後」所生，兩人生命經驗中的鄉土記憶、城鄉經驗和所處的社會語境截然不同。二是兩人作品的文學史脈絡和所選的文類體裁並不相同：李銳寫作的社會關懷是承續了文革結束後的新時期以來的啟蒙視野，用虛構的小說體裁展現他對社會的嚴肅思考，而梁鴻的紀實性寫作則是近於報導文學的體裁，這類「非虛構性」且強調個人實際介入、貼近現實世界的寫作，是新世紀以來中國文壇因應社會巨變而興起的一股寫作精神。⁷⁶此亦可見出中國作家鄉土文學寫作的世代／時代的分殊性，意味著所轉型的不只是現實的「鄉土中國」，想像中的「鄉土中國」亦必隨之轉型。

回到李銳對「鄉土中國」想像的情感傾向和視野的侷限性，這自然與他個人的情感經驗和文學觀有關。呂梁山區是李銳精神的原鄉和文學的厚土，那六年的知青生活所獲得的鄉土經驗，決定了他想像和思考鄉土的視野。那時所獲得的關於農具的知識和歷史的震撼，那與厚土一樣深厚的農耕文化，是他在看見邱家河的煤礦開發所帶來的「千年不變」的鄉土迅速崩解時，用以反思、抵抗現代化和全球化的精神之物。在種種物質性的快速變遷中，李銳嘗試利用《王禎農書》和《中國古代農機具》的圖片和說明文字重新召喚農耕文明的歷史和記憶，所對應的自然是小說中所描寫的城市、工業、消費文化和商品化現象對鄉村世界的滲透，及其對農民心靈的衝擊。如此明顯的情感傾向和特定的想像視野所呈現出的鄉土中國的形象勢必無法達到「客觀而真實」的標準，其實也不需要，因為小說畢竟以想像和虛構為本。且李銳在寫作《無風之樹》時

⁷⁶ 以上有關李銳與梁鴻鄉土書寫的差異性之原因，來自審查人提供的卓見，謹此申謝。審查人另提供韓少功的《山南水北》作為對照，然礙於篇幅所限，暫不納入討論。

就曾言他的創作所追求的不是「客觀而真實」的世界，而是如下所言：

我希望自己的敘述不再是被動的描述和再現，我希望自己的小說能從對現實的具體的再現中超脫出來，而成為一種豐富的表達和呈現。當每一個人都從自己的視角出發講述世界的時候，我們就會看到一個千差萬別的世界。……文學應當回到內心，回到體驗，回到情感。在這個雖然並不「客觀」的世界裡有著難以盡述的千姿百態的豐富，和刻骨銘心永世難忘的真實，正是因為有了這個世界的對照，那個被眼睛撫摸的世界才有了雋永的人的意味。⁷⁷

這一由作家個人的視角出發所呈現的「主觀而真實」的世界，才是李銳所追求的文學世界。所以，儘管在現實的生活中，轉型期「鄉土中國」的樣貌相當多元且複雜，農村、農民的處境並不都是苦難而充滿困境的，且農具還繼續被使用，鄉土文明並未真正「消失」或「終結」，而是進入「轉型」的過程。可是李銳選擇了在小說中想像傳統農具的文明歷史終結的可能性，他對農村、農民的書寫也愈加沉重地轉向了「悼農」的視角。他的悼念，表達了現代化過程中傳統農業文明的歷史行將終結的無可奈何的悲劇性命運。這無關是非對錯，而是對「鄉土中國」的「豐富的表達和呈現」的一種。

五、結語

從《厚土》到《太平風物》，李銳始終是藉由呂梁山區的農民及其農村生活揭櫫他對人的存在狀態、人與土地的關係的嚴肅思考，然《太平風物》在形式上有著更積極的嘗試。透過展覽的名義，李銳以農具圖片為展示品，讓養活了文明和歷史的器物顯影，引導觀者見而視／識之，同時也透過「超文體拼貼」的展示框架，將農具放在《王禎農書》、《中國古代農機具》、小說等多重文本中，呈現物之歷史發展、知識生產和意義建構的脈絡。在農具知識背景資料

⁷⁷ 李銳：〈重新敘述的故事〉，《無風之樹》，頁227。

的對照之下，李銳小說中農具的器物意義可說是對《王禎農書》中「太平之風物」的反向詮釋，因為他由農具的器用之變和由農具所引申出的對於農民生存狀態和城鄉景觀的想像與刻畫，都清楚向讀者展示了這些傳統農具作為「人類文化意識製造的物件」，其所承載的屬於當代農村的歷史與文化記憶竟是如此不堪。

透過「歷史的詩意」與「現實的困境」的拼貼展示，李銳對轉型期的鄉土中國的想像，幾乎可看作是一個充滿感傷色彩的「末農時代」。⁷⁸誠如小說所呈現，農業、農具尚未真正、完全的從人類的歷史中消失，但隨著社會語境的變遷，傳統農具及傳統農耕型態的存在和發展卻在各種衝擊之下越來越艱難、式微，幾乎快走到了尾聲，李銳的哀悼之情由此生出。因此，李銳對傳統農具的展覽，就有了紀念的意義。不僅如此，當傳統農具逐漸脫離日常生活的脈絡，成為被記錄、展示的歷史和知識時，是否也意味著有著漫長歷史發展的傳統農具，其生命已經無法在當代生活中延續？若然，則李銳的展覽，無疑更印證其「哀悼」的性質，既悼念傳統農具的歷史發展的終結可能，更悼念「太平風物」那遠去的「太平」田園。

想像鄉土中國的苦難與困境，就李銳個人而言，不僅止於鄉土中國的現代化／現代性的創傷隱喻，而是一則人類文明歷史中遭遇現代化／現代性的寓言，揭示了人與自然的關係的變化，是「一個特別深刻的人類身不由己的悲劇性命運」。⁷⁹在梁鴻對「鄉土中國」的研究中曾提到：

今天，作為全球化時代的文學，站在全部事物商品化和經濟化的時代，再返回來重新思考鄉土，思考農業文明，並非只是二元對立的好與不好，而是涉及到人類生活的本源問題：人與自然、人與自我、人與人、

⁷⁸ 此處的「末農時代」一詞是筆者著眼於傳統農業文明的發展，用以描述傳統農業文明在當代社會中並未真正結束、消失，只是在各種衝擊之下逐漸式微的情形而使用的詞彙，非學術上的專有名詞，特此說明之。

⁷⁹ 此為李銳自己對《太平風物》的解讀之一。見寧二：〈李銳：以方塊字面對農具的消失〉，頁 81。

民族與世界、科學與自然、技術與人性等等本質性問題。在此視角上，我們再重新理解鄉土文明的衰落、鄉土中國的淪陷，它並非只是本土性失落的問題，它是整個人類生活該何去何從的問題。一切似乎都是老生常談，但問題並沒有解決。⁸⁰

梁鴻這段話，對所有處於現代化或全球化進程中的人們和土地而言，都是相當值得重視的觀點。李銳在《太平風物》中對「鄉土中國」的想像儘管有其想像視野的侷限性和情感的明顯傾向，但從整個人類文明的角度去思考人與自然、人與土地之間的關係這一點卻與梁鴻的思考不謀而合。對李銳而言，「文學」始終是「人學」。從寫作「本土中國」為出發點，思考「人」的問題，是他作為一個中國作家「走向世界」的一種方式。

（責任校對：邱琬淳）

引用書目

一、傳統文獻

- * 元·王禎著，王毓瑚校訂：《王禎農書》，北京：農業出版社，1981年。
- 元·王禎著，繆啟愉、繆桂龍譯注：《農書譯注》，濟南：齊魯書社，2009年。

二、近人論著

- 丁 帆：〈對轉型期的中國鄉土文學的幾點看法〉，《文學教育》2010年第2期。
- 王 堯：〈道器之間的《太平風物》〉，《讀書》2008年第7期，頁79-85。
- * 王嵩山主編：《博物館展示的景觀》，臺北：國立臺灣博物館，2011年。
- * 王曉明：〈瀕臨「大時代」的中國：文化研究宣言〉，收於王超華主編：《歧

⁸⁰ 梁鴻：〈「鄉土中國」：起源、生成與形態——以「世界史」的視野〉，頁104。

- 路中國》，臺北：聯經出版社，2004年。
- 李彥文：〈讀李銳《太平風物：農具系列小說展覽》〉，《文藝爭鳴》2007年第10期。
- 李彥文：〈永世為農的文學表達——重讀李銳《厚土》系列小說〉，《海南師範大學學報（社會科學版）》2011年第6期。
- 李 涯：〈詩神遠遁的荒原——淺析李銳《太平風物》〉，《名作欣賞》2008年第6期。
- * 李 銳：《厚土》，臺北：洪範書店，1988年。
- 李 銳：《拒絕合唱》，上海：上海人民出版社，1996年。
- 李 銳：〈我們的可能——寫作與「本土中國」斷想三則〉，《上海文學》1997年1月號。
- 李 銳：〈我對現代漢語的理解——再談語言自覺的意義〉，《當代作家評論》1998年第3期。
- 李 銳：《無風之樹》，臺北：麥田出版社，1998年。
- 李銳、王堯：〈本土中國與當代漢語寫作〉，《當代作家評論》第2002年第2期。
- 李銳、葉立文：〈漢語寫作的雙向煎熬——李銳訪談錄〉，《小說評論》2003年第2期。
- * 李銳、王堯：《李銳、王堯對話錄》，蘇州：蘇州大學出版社，2003年。
- 李 銳：《寂靜的高緯度》，臺北：麥田出版社，2003年。
- * 李 銳：《太平風物：農具系列小說展覽》，臺北：麥田出版社，2006年。
- 李銳、邵燕君：〈用方塊字深刻地表達自己——李銳訪談〉，《上海文學》2011年第10期。
- 李曉箏：〈農具的悖反及其象徵——論李銳小說集《太平風物》中的現代憂慮和反思〉，《河南師範大學學報（哲學社會科學版）》第42卷第4期（2015年7月）。
- * 呂理政：《博物館：展示的傳統與展望》，臺北：南天書局，1999年。
- 馬小敏：〈論李銳的農具系列小說〉，《文學教育》2007年第1期。

- 徐阿兵：〈困惑與超越——評李銳的《太平風物》〉，《當代文壇》2007年第4期。
- 晉海學：〈批判與建構：論李銳農具系列小說的文化思考〉，《中州學刊》2008年第3期。
- 章 楷編著：《中國古代農機具》，北京：北京人民出版社，1985年。
- * 梁 鴻：《中國在梁莊》，南京：江蘇人民出版社，2010年。
- * 梁 鴻：〈「鄉土中國」：起源、生成與形態——以「世界史」的視野〉，《上海文學》2012年第4期。
- 梁 鴻：《出梁莊記》，廣州：花城出版社，2013年。
- 程光煒、丁帆等：〈歷史轉型——「鄉土中國現代化轉型與鄉土文學創作學術研討會」紀要〉，《渤海大學學報》2010年第1期。
- 張婉真：《論博物館學》，臺北：典藏藝術家庭股份有限公司，2005年。
- 楊占富：〈歷史的存在與現實的困惑——評李銳的「農具系列小說」〉，《呂梁學院學報》第1卷第5期（2011年10月）。
- 翟永明：〈底層文學的倫理承擔——讀李銳的《太平風物：農具系列小說展覽》〉，收錄於《生命的表達與存在的追問：李銳小說論》，北京：商務印書館，2013年。
- 趙 暉：〈寂靜之維下的藝術探索——評李銳「農具系列」〉，《海南師範學院學報（社會科學版）》2005年第6期。
- 趙曉芳：〈論《太平風物》的「超文體拼貼」〉，《名作欣賞》2011年第14期。
- 雷 達主編：《新世紀小說概觀》，太原：北岳文藝出版社，2014年。
- 漢寶德：《展示規劃：理論與實務》，臺北：田園城市文化，2000年。
- 寧 二：〈李銳：以方塊字面對農具的消失〉，《南風窗》2007年第5期。
- 劉克明：〈《王禎農書》的圖學成就及其歷史地位〉，《古今農業》2005年第2期。
- *（荷）米克·巴爾（Mieke Bal）著、吳瓊譯：〈視覺本質主義與視覺文化的對象〉，收錄於吳瓊編：《視覺文化的奇觀：視覺文化總論》，

北京：中國人民大學出版社，2005 年。

（英）艾倫·霍普-格林赫爾（Eilean Hooper-Greenhill）著、徐陶譯：〈詞與物：建構敘事，建構自我〉，收錄於吳瓊編：《視覺文化的奇觀：視覺文化總論》，北京：中國人民大學出版社，2005 年。

三、網路資料

「中華民國景觀學會」網頁 <http://landscape.org.tw/index.asp?pages=law>，瀏覽日期：2013/07/13。

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

Selected Bibliography

- Li, R. (1988). *Houtu* [Deep earth]. Taipei: Hung-fan.
- Li, R. (2006). *Taiping fengwu nongju xilie xiaoshuo zhanlan* [Serene scenery: An exhibition of short stories on agricultural objects]. Taipei: Rye Field.
- Li, R., & Wang, Y. (2003). *Li Rui Wang Yao duihua lu* [Dialogues of Li Rui and Wang Yao]. Suzhou: Soochow University Press.
- Liang, H. (2010). *Zhongguo zai Liangzhuang* [China in Liangzhuang]. Nanjing: Jiangsu People's.
- Liang, H. (2012). *Xiangtu Zhongguo qi yuan shengcheng yu xingtai yi shijieshi de shiye* ["Rural China": Origin, creation, and patterns—a view from world history]. *Shanghai Literature*, 4, 99-104.
- Lu, L.-Ch. (1999). *Bowuguan zhanshi de chuantong yu zhanwang* [The museum: the tradition and outlook of exhibition]. Taipei: SMC.
- Wang, Ch.-H. (Ed.). (2004). *Qilu Zhongguo* [China in crossroads]. Taipei: Linking.
- Wang, S.-Sh. (Ed.). (2011). *Bo wu guan zhan shi de jing guan* [The landscapes exhibited by museums]. Taipei: National Taiwan Museum.
- Wang, Zh. (1981). *Wang zhen nong shu* [Wang Zhen's writings on agriculture] (Wang Y.-H., Collat.). Beijing: Agriculture Press. (Original work published in the Yuan dynasty)

Wu, Q. (Ed.). (2005). *Shijue wenhua de qiguan shijue wenhua zonglun* [The marvelous sight of visual culture: Introduction to visual culture]. Beijing: China Renmin University Press.

附圖：農具圖像舉隅（來源：臺灣版《太平風物》，麥田出版社，2006年）

