

## 凌遲與救贖—— 論魯迅小說中的「聲音」意象\*

朱 芯 儀\*\*

### 摘 要

魯迅「鐵屋子」之思想反映了中國近代的民族特質和國族處境，但同時「鐵屋子」的敘事結構：作家於小說中所設置的「凌遲」和「救贖」，更讓小說人物身歷其境，擺盪在救贖和失落之間。而本文關注長期以來，魯迅研究中被忽略的聲音敘事，以及隱身於字詞背後的意象。爬梳魯迅小說中所布置的諸多聲響，那些聲音彷彿為作家靈活使用的道具／刑具，擁有嫁接作品內部天堂和地獄之功能。這些聲響：有的尖聲嘶吼，有的細細碎語；有些宛如揮之不去的魔音，有些仿若謐靜大地中沉默嘆息，影響故事人物、情節發展、氛圍節奏。本文將經由文本細讀，逐步挖掘「聲音」如何在小說中發揮效果，甚至執行作家意志，於平面文字中彰顯作家、人物間的詮釋歷程。

**關鍵字：**魯迅、聲音意象、小說敘事、凌遲、救贖

---

\* 感謝兩位匿名評查委員與學報責任編輯，在本稿投稿、修稿過程中提供寶貴的建議和幫助，謹在此致以深切謝意。

\*\* 臺灣清華大學中國文學系博士候選人

投稿日期：2019.01.16；最後修訂日期：2019.09.18；接受刊登日期：2019.09.25

中央大學人文學報第 六十七期

## 壹、前言

楊澤〈恨世者魯迅〉曾云：「『苦難』不只是 suffering，也是 torment，而魯迅無疑是中國文學史上最深諳各種肉體與精神 torment（『酷刑』、『拷問』）的作家。」<sup>1</sup>魯迅（1881-1936），可謂中國民初以降最出名的文學家、革命家與學者，即便在十年漫長的文革期間，魯迅的研究都未見停止甚至更為勃發，其作品足具代表當時的中國。楊澤的言論，敏銳地發現了魯迅作品的某種特質：苦難。而這種苦難不但反覆地出現在小說中，是小說人物生存不斷的劫難，並成為在「鐵屋子」裡那忽明忽暗而終究失去的覺醒意志。更重要的是，這份「苦難」隨時隨地的折磨著小說外的魯迅，亦即汪暉所指出的，舊與新、此岸與彼岸的「中間物」。<sup>2</sup>竹內好論魯迅的文學近似於宗教的原罪，<sup>3</sup>其作品中帶有濃厚的「絕望／希望」、「生存／毀滅」之反覆辯證，在得救和沉淪中擺盪。<sup>4</sup>而小說中人物、敘事與象徵筆法，

<sup>1</sup> 楊澤，〈恨世者魯迅〉，《魯迅散文選》（臺北：洪範書店有限公司，1995年），頁21。

<sup>2</sup> 汪暉：「『中間物』意識體驗現著通過現代意識的覺醒而從傳統中分離出來的一代知識者靈魂的某種『分裂』正是這種『分裂』，使得魯迅能夠跳出古老的生活方式，而又對這種生活方式充滿強烈的印象和痛苦；他念念不忘地要創造一種屬於未來的原則，一種能夠使他從盤根錯結的社會牽絆中解脫出來的情趣中心，而又不得不把這種內在要求首先通過對舊生活的感受表現出來。」汪暉，《反抗絕望——魯迅及其〈吶喊〉、《徬徨》研究》（臺北：久大文化有限公司，1990年），頁135。

<sup>3</sup> 竹內好：「我還找不到恰當的辭彙來表述，如果勉強說的話，就是要把魯迅的文學置於近似於宗教的原罪意識之上。……魯迅在人們一般所說的作為中國人的意義上，不是宗教的，相反倒是相當非宗教的。『宗教的』這個詞很曖昧，我要說的意思是，魯迅在他的性格氣質上所把握到的東西，是非宗教的，甚至是反宗教的，但他把握的方式卻是宗教的。……魯迅並不認為自己是殉教者，而且很討厭自己被看作殉教者。正像他不是先覺者一樣，他也不是殉教者。但是在我看來，他的表達方式卻是殉教者式的。我想像，在魯迅的根柢當中，是否有一種要對什麼人贖罪的心情呢？要對什麼人去贖罪，恐怕魯迅自己也不會清晰地意識到，他只是在夜深人靜時分，對坐在這個什麼人的影子的面前。」竹內好著，李心峰譯，《近代的超克》（北京：三聯書店，2005年），頁8。

<sup>4</sup> 參見顏健富，〈一個「國民」，各自表述——論晚清小說與魯迅小說的國民想像〉，《漢學研究》卷23期1（2005年6月），頁353。

成就了作品內眾多搖晃於兩極：解救／沉淪、希望／絕望的功能，即如嚴家炎指出：「魯迅小說裡常常迴響著兩種或兩種以上不同的聲音」，魯迅利用敘事者的轉換，成就了文本內、外相互扞格又同理之狀態，使得小說中充滿了象徵、多義性。<sup>5</sup>

1918 到 1925 年時期，魯迅因《新青年》之邀創作許多短篇小說，小說集取名為《吶喊》與《徬徨》，魯迅〈自序〉中說明其意義在於慰勞改革途中迷失的鬥士「聊以慰藉那在寂寞裏奔馳的猛士，使他不憚於前驅排遣寂寞的悲哀」，並且「不能忘懷於當日自己的寂寞的悲哀罷，仍不免吶喊幾聲」。<sup>6</sup>名符其實，《吶喊》本身便是來自於魯迅東京留學後的時期，充滿「我決不是一個振臂一呼應者雲集的英雄」的苦悶與孤獨，<sup>7</sup>因此企圖用文學「吶喊」、喚醒中國人如似身處「鐵屋子」的處境。以往學界研究魯迅作品，切入點各異，而大多涉及其思想結構、政治意圖與小說技巧等，成果甚豐。魯迅的世界被學界詳盡地翻閱、展開，織就數以萬計的魯迅研究，且藉著不同資料的重新納入，使得魯迅的研究資訊更加豐碩，提供更深入的學術視角。然而，當我們不斷地「審閱」魯迅，卻忽略了，魯迅各類的創作裡富含著強烈的「聲音意象」，<sup>8</sup>有的細語呢喃，有的嘶吼狂

<sup>5</sup> 嚴家炎曾分析魯迅《狂人日記》、《孔乙己》、《藥》等多部知名小說中的「複調」特質，指出：「魯迅一向主張小說作者不應自外於反省圈外」。即魯迅批判中國譴責小說，創作者在書中扮演著『英雄』，在書外則是『旁觀者』，自身從不涉及評判範圍裡。所以從創作《吶喊》起，魯迅將自己放進小說批評範疇內，既是創作者，也在文本內發聲。同時嚴家炎也認為，魯迅受到俄國作家陀思妥耶夫斯基之影響，崇尚其小說「人物靈魂」著力甚深，所以魯迅文本中人物「複調」特質也由此而來。參見嚴家炎，〈複調小說：魯迅的突出貢獻〉，《論魯迅的複調小說》（北京：北京大學出版社，2011 年），頁 131-148。

<sup>6</sup> 魯迅，〈吶喊·自序〉，《魯迅全集》第 1 卷（北京：人民文學出版社，2005 年），頁 441。

<sup>7</sup> 魯迅，〈吶喊·自序〉，頁 441。

<sup>8</sup> 自作品回顧作者，魯迅身處的中國近現代，吸納了來自中、西方的「聽覺」、「視覺」娛樂。李歐梵曾論魯迅是「很少的例外」，身為左翼知識分子，卻與這些作家差異甚鉅，發現魯迅享受亦接受「聲光娛樂」的經驗。許廣平亦在〈記魯迅先生的娛樂〉一文，也記述魯迅喜愛看電影且「看過的電影很多」，並坐在最高價的「樓上第一排」。同時魯迅藉著書寫電影、戲劇、音樂相關的雜文，利用其文化現象「大作文章」，如：〈音樂？〉、

嘯，有的則墜入無聲境地。使得從其文字中「聽見」（甚至「看見」）文字在鋪敘中發出的聲響。<sup>9</sup>

西方哲學傳統而論「聽覺」，向來將眼睛視為崇高無上的感知器官，聽覺與聲響的價值被忽略，導致書寫勝於口語文化，書面文字、真理意象經由眼睛傳達，重視視覺文化因由從此可知。<sup>10</sup>反觀中國自古的感官與認知，則是所謂：「『耳』主接受，對高高在上的帝與道，崇敬、接受被理解為首要的態度。」耳朵即所謂「聽覺」為最初思想、官能所產生、接受之器官。然而，卻在耳目之爭下而逐漸敗陣下來。<sup>11</sup>然而，在今日被視覺所主導的所有文化、藝術、感官知覺等，「看見」成為眾所習慣的思考方式，卻忽略了「聽覺」能力所帶有的特殊感受。如今當我們反省、拉扯於「可見」與「不可見」的視覺秩序中，「聽覺」反而擁有更大的隱喻、想像甚至能量。<sup>12</sup>筆者將帶著如此的眼光，重新審視魯迅作品中時時出現的聽覺

---

〈寄《戲》周刊編者信〉、〈略論梅蘭芳及其他（上）〉、〈略論梅蘭芳及其他（下）〉，甚至翻譯岩崎·昶著〈現代電影與有產階級〉等等。從此或可推得，魯迅從其文字中「聽見」（甚至「看見」）文字在鋪敘中發出的聲響，其來有自。參見許廣平，《魯迅的寫作和生活：許廣平憶魯迅精編》（上海：上海文化出版社，2006年），頁169-175。魯迅，《集外集·音樂？》，《魯迅全集》第7卷，頁55-57；魯迅，〈寄《戲》周刊編者信〉，《魯迅全集》第6卷，頁148-153；〈略論梅蘭芳及其他（上）〉、〈略論梅蘭芳及其他（下）〉，《魯迅全集》第5卷，頁609-614；岩崎·昶著，魯迅譯，〈現代電影與有產階級〉，《魯迅全集》第4卷，頁399-423等等

<sup>9</sup> 郭懷玉，〈論中國新文學的音樂性〉，《中洲學刊》期5（2010年9月），頁221-223。

<sup>10</sup> 參見巴克（Chris Barker）著，羅世宏譯，《文化研究：理論與實踐》（臺北：五南圖書出版股份有限公司，2010年），頁94-95。

<sup>11</sup> 貢華南，〈中國早期思想史中的感官與認知〉，《中國社會科學》2016年期3，頁54-55。

<sup>12</sup> 沃爾夫岡·韋爾施：「我們感官的重要性，總是超出它們自身的狹窄領域。如果說傳統是視覺形象的一統天下，那麼，這並不意味著來自視覺的資訊是一切事物的定奪標準。不如說這是視覺的類型學被刻寫進了我們的認知、我們的行為形式，我們整個科學技術文明。例如，後者有如視覺，根本上就是不容置疑的。同樣，在另一方面，高揚聽覺並不意味未來人們只消使用耳朵。相反它是指世界在微觀物理上早已是由振盪組成，指某種隱藏的聲學被刻寫進我們的思想和邏輯之中，指我們對他人和世界的行為在總體上更應當專心致志、兼收並蓄。視覺和聽覺的純粹感性意義總是伴隨著意味深

表述，其中隱含作者內心世界、外部與作品間的強烈張力。那些「聲音」更宛如魯迅的再現，於他的各式作品中反覆的出現，仿似揮之不去的魔音。關於這些魯迅作品中被「噤聲」已久的「聲響和話語」，需細緻地發覺文字內部隱藏的、充滿作家個人哲思與隱喻的聲音世界。與此相關，雖有學者研究魯迅小說中的「音樂性」，分析小說裡字句的重複所造成的音樂感，<sup>13</sup>然筆者認為，不僅是字詞的重複帶來音樂感，其段落的重疊、聲音的鬧騰甚至沉默，種種高低起伏，造成各種特殊、細膩的「聲音意象」，不但影響著作品進行、文本氛圍、閱讀接受，更顯示充沛的節奏、撞擊力量。又汪暉、薛毅、李天明等學者也藉由分析小說中的敘事、詩作所呈現的聲響表述其「聲音」與哲學主體之功用。<sup>14</sup>但我們必須期待分析的「耳朵」，並將文本自身原音重現。這些聲音、聲響，有些自人物口中流露、或於故事場景內鏗鏘，有些在群眾間吵雜、抑或沉靜於悄然，在小說內部扮演奠定氛圍的重要功臣外，更象徵了魯迅「警憤覺聾」之深意。<sup>15</sup>所以，值得鉤沉魯迅小說中所布置的這些「聲音」，探詢其如何引導、形塑著人物們進入一層層、一步步更深的試煉與凌遲、失落或沉淪。

---

長的意義。」〔德〕沃爾夫岡·韋爾施（Wolfgang Iser）著，陸揚、張岩冰譯，《重構美學》（上海：上海譯文出版社，2006年），頁175。

<sup>13</sup> 張箭飛，〈論魯迅小說的音樂性〉，《文藝研究》2000年期2，頁75-84。

<sup>14</sup> 汪暉，〈主體精神歷史的客觀呈現〉，《反抗絕望——魯迅及其《吶喊》、《彷徨》研究》，頁337-368；薛毅，《無詞的言語》（上海：學林出版社，1996年）；李天明，《難以直說的苦衷：魯迅《野草》探秘》（北京：人民文學出版社，2000年）。

<sup>15</sup> 筆者認為魯迅在其小說中，藉由「聲音表述」發出意見甚至評判，魯迅的立場顯然藉由敘事者、人物、作家口中流露，亦導致魯迅小說駁雜、矛盾之特色。正符合布斯《小說修辭學》中「隱含作者（implied author）」之概念：「在他（作者）寫作時，他不是創造一個理想的、非個性的『一般人』，而是一個『他自己』的隱含的替身，不同於我們在其他人的作品中遇到的那些隱含的作者。對於某些小說家來說，的確，他們寫作時似乎是發現或創造他們自己……不管我們把這個隱含的作者稱為『正式的書記員』，還是採用凱瑟琳·蒂洛森所復活的術語——作者的『第二個自我』……正式書記員當然絕不可能對所有價值都抱持中立態度。」W·C·布斯（Wayne C. Booth）著，華明、胡蘇曉、周憲譯，《小說修辭學》（北京：北京大學出版社，1989年），頁80。

基於此，本文欲以「聲音」進行論述分析，包含：〈孤獨者〉知識份子魏連受發出如狼吼的喊叫、〈祝福〉祥林嫂口中的不斷碎語與呢喃、〈白光〉裡一再落榜的陳士成耳中聽見的「低音」、又更或者是〈示眾〉裡沉默等等。魯迅小說裡的聲音，替我們揭示了一個有別以往的取徑，從身體、靈魂、空間中發出的聲音，其意義不僅於字面得到彰顯，更是一種超乎聲音本身、文字、意義的存在。而這些聲音、聲響與文學文字相輔相成、互為映襯，一方面從文字之中得到應證與輔佐，而另一方面則超出了文字符號之意義，演化為特殊的聲音意象，「聲音」便為一種靈魂超然與精神釋放。筆者主要將針對「吶喊」、「笑」、「呢喃」、「吼」、「沉默」等看似雜音、無名，卻又遊走於虛幻與現實之邊界，擁有強大力量與義涵的「聲音」意象，推敲這些聲響背後，作家如何將自我的意志藉由「聲響」執行、滲入到小說世界裡？又如何藉由這些聲音意象，驅動小說敘事、人物邁向何處？以下筆者將以小說分析為主要文本，配合魯迅其他文類之作品議論之。

## 貳、真的聲音：失落的「吶喊」

魯迅曾於〈無聲的中國〉一文中反省，中國的文字皆是古文、古意思，而所發出的「所有的聲音，都是過去的，都就是只等於零的」，在此魯迅雖將目標鎖定於文字，但卻凸顯了一個重要的現象：我們已經無法藉由聲音表達意志。然而，其又言：「只有真的聲音，才能感動中國的人和世界的人；必須有了真的聲音，才能和世界的人同在世界上生活。」我們或許要問：「什麼是『真的聲音』？」推動使用白話是一途徑，但最終目的仍在「能夠把他們的思想，感情，藉此傳給大眾，傳給將來」<sup>16</sup>，於是，「真的聲音」必定可以傳達思想與情感，給與真切的直觀與感受。梅家玲曾叩問「真的聲音」牽扯了古文／白話、國語／方言、「言文一致」的爭議，

---

<sup>16</sup> 魯迅，《三間集·無聲的中國》，《魯迅全集》第4卷，頁12。

也涉及「現代性」的議題，所謂「現代的聲音」。<sup>17</sup>但筆者認為，在魯迅所架設的虛構世界中，「真的聲音」或許並非為有結構的語法、句子甚至詞彙，而乃是一種字面意義隱退後，那超出意義之上的心靈激盪與聲響：「吶喊」。<sup>18</sup>

「真的聲音」在最為緊急的時刻，真切的發出震盪，宛如魯迅的吶喊，其源於自我的驅趕痛苦與甦醒麻醉，叫喊鐵屋裡的中國人，但這聲吼叫卻未曾得到人們的仰賴，甚至遭受誤解：「當鬼魂們又發一聲反獄的絕叫時，即已成為人類的叛徒，得到永劫沉淪的罰，遷入劍術林的中央。」魯迅秉持摩羅詩力「如狂濤如厲風，舉一切偽飾陋習」好戰不止的風格，<sup>19</sup>文氣崇尚「天魔」、「惡魔」與「戰士」，<sup>20</sup>「痛打落水狗」作風，批露所有不公不義。在〈失掉的好地獄〉裡，既定印象中可怕的「地獄」竟變成「好地獄」，魔鬼也成了「美麗，慈悲，遍身有大光輝」，地獄萌生有毒的曼陀羅花「花極細小，慘白可憐」，地獄與天堂頓時消解了界線。魯迅將自我化身為地獄的「鬼魂」，拒絕被人間占領，企圖反抗卻被視作「叛徒」，永生遭遇責罰，最後地獄真的成為地獄，曼陀羅花的枯萎，只剩「油一樣沸；刀一樣金舌；火一樣熱；鬼眾一樣呻吟，一樣宛轉，至於都不暇記起失掉的好地獄。」「真的聲音」的意圖從拯救翻轉成為「真的惡聲」，<sup>21</sup>好的地

<sup>17</sup> 梅家玲，〈有聲的文學史——「聲音」與中國文學的現代性追求〉，《漢學研究》卷 29 期 2（2011 年 6 月），頁 189-223。

<sup>18</sup> Andrea Bachner, *Beyond Sinology: Chinese Writing and the Scripts of Culture De Certeau*. (New York: Columbia University Press, 2014), 113.“(Glossolalia) is a trompeletoile, just like a trompe-loeil, semblance of language, a fiction of discourse orchestrates the act of saying but expresses nothing.”驚呼、尖叫、喊叫是一種擬真的聲音，虛構的論述，無法用語言描述，超過自身的意義也超過意義。當文字引退，自面意義褪除，將這邊緣的真理顯現之聲。

<sup>19</sup> 魯迅，《墳·摩羅詩力說》，《魯迅全集》第 1 卷，頁 84。

<sup>20</sup> 劉正忠，〈摩羅，志怪，民俗：魯迅詩學的非理性視域〉，《清華學報》卷 39 期 3（2009 年 9 月），頁 435-440。

<sup>21</sup> 魯迅，《集外集·音樂？》，頁 56。



獄再不復返，唯存陰暗與苦刑。<sup>22</sup>詩裡的「絕叫」與「呻吟」，猶如魯迅的痛心悲鳴，那吼叫不僅是字面上的呈現，更是反抗與無奈未果的「悲壯之聲」。

聚焦魯迅小說中的「吼叫」，同樣地發散於人物的口裡，尤其是出現在知識分子改革無望的聲線中。然而，這些知識份子人物形象的塑造，或多或少都參雜了作家魯迅的身影，如〈孤獨者〉中的魏連殳，與敘事者接連三次討論了人生、社會的理念後，終究在魏連殳最後的信件中說出了敘事者的名字——「申飛」——魯迅的筆名之一，宛如魯迅雙生。<sup>23</sup>兩個知識分子表現的形態，猶如魯迅的兩個面象：一為令人難以理解的、孤僻、對孩童與未來不抱持希望的「魏連殳」；一為不作多想，對改革無急切感、奔波於生計，卻因魏連殳似而獲得醒悟與理念承繼的「申飛」。<sup>24</sup>這兩個角色，分別詮釋了魯迅身為「群體」、「獨異個人」的困難和矛盾。一方面於覺醒後無法同流合汙而感受孤獨，又因無法感染眾人反被視為「異類」的憤怒與報復；一方面則是陷於生活瑣碎中無法抽身，徘徊在是否要加諸眾人覺醒的痛苦「覺醒者」，自我纏繞在生命的「獨頭繭」裡。

小說中，首先由「以送殮始，以送殮終」開場，便暗示了情節發展的「循環」走向，兩位主人翁的命運承接，自魏連殳的祖母至魏連殳，再由魏連殳至申飛的「冷冷地」疏離群眾的「悲劇迴圈」。而後於祖母喪禮，

<sup>22</sup> 魯迅，《野草·失掉的好地獄》，《魯迅全集》第2卷，頁205。

<sup>23</sup> 李歐梵：「〈孤獨者〉的主人翁魏連殳和魯迅本人有許多相似的地方。他也是現代知識分子，學生物，卻教歷史課（魯迅學醫，教文學）。魏連殳與愛書，還在雜誌上寫稿，為此被人散佈流言，遭受攻擊。甚至他的外貌也和魯迅相似：短小瘦削，頭髮蓬鬆，髮眉濃黑，兩眼在空氣裏發光。……周作人曾評論說，魯迅所有的小說、散文作品中沒有一篇和他生活中的真實這麼相像。」李歐梵，《鐵屋中的吶喊》（臺北：風雲時代，1995年），頁107-108。

<sup>24</sup> 參見安德魯·鐘斯（Andrew F. Jones）著，王敦、李之華譯，〈狼的傳人：魯迅·自然史·敘事形式〉，《魯迅研究月刊》2012年期6，頁31-48。後收入《發展的童話：進化論與現代中國》第二章。

魏連殳雖出奇「和群」、隨著眾人的建議遵照繁複古禮，但卻是冷靜的「連殳就始終沒有落過一滴淚，只坐在草薦上，兩眼在黑氣裏閃閃地發光」。於整個場景，魏連殳猶如「在場的不在場」，他的聲音消失在眾人討論、哭泣、閒聊的「又是拜，又是哭」碎語中，卻也因為如此「不合常理」的沉默使得氣氛不安、躁鬱。如弓弦一般緊繃的安靜和沉默，最後則在一聲哭嚎中斷裂開來，閃亮的黑氣隨之劃過天際：

將他叫到大廳上，先說過一大篇冒頭，然後引入本題，而且大家此唱彼和，七嘴八舌，使他得不到辯駁的機會。但終於話都說完了，沉默充滿了全廳，人們全數悚然地緊看著他的嘴。只見連殳神色也不動，簡單地回答道：「都可以的。」……忽然，他流下淚來了，接著就失聲，立刻又變成長嚎，像一匹受傷的狼，當深夜在曠野中嗥叫，慘傷裏夾雜著憤怒和悲哀。這模樣，是老例上所沒有的，先前也未曾豫防到，大家都手足無措了，遲疑了一會，就有幾個人上前去勸止他，愈去愈多，終於擠成一大堆。但他卻只是兀坐著號啕，鐵塔似的動也不動。<sup>25</sup>

這一長段落敘述魏連殳與眾人之間的張力：靜與動、沉默與喧鬧、繁複與簡單，將聲音導入壓抑之中，彷彿一個閉鎖的真空，不斷內斂地等待著崩毀。魯迅善於利用相對的概念描繪場景內部的聲色，如當眾人「七嘴八舌」的討論著儀式，他卻「得不到辯駁」；而「話都說完了」又「沉默充滿了」，於是主角回答「都可以的」，於一靜一動的筆觸描繪互相拉扯和對峙的膠著。直至最後來到魏的「流淚」、「失聲」爾後「長嚎」，那是壓抑沉澱之後最終爆發，無言的淚、失語的聲音都化為如狼一般的哀戚長嚎。原本安靜的一方，轉為強烈地向對峙方爆裂、突破，眾人「未曾豫防」、「手足無措了」，並且「遲疑了」，無聲和有聲對立來到最高處，轉化為一群人擁擠的「視覺感」，眾人被湧入那不知所措的悲傷與憤怒裡，魏連殳的情緒終

<sup>25</sup> 魯迅，《徬徨·孤獨者》，《魯迅全集》第2卷，頁89-91。

於吞噬了眾人，達到了報復。而後「他哭著，哭著，約有半點鐘」，長達半點鐘的哭泣使得眾人「無趣地散開」，而後他便徑自走向祖母房間「睡熟了」。魯迅的安排巧妙，強烈的哭吼夾置在眾人念念有詞的儀式和沉睡間，更彰顯了「哭聲」的力道，於靜謐中殺出一道「聲音」的亮點。眾人的猖狂凸顯了魏連殳之壓抑與受迫，而這聲音宛如曠野上的狼嚎，驚動又困擾了身旁的人們，無法勸止、自討沒趣且手足無措，破壞了喪禮上的必須「和群」，哭泣如同一種反撲的力量報復眾人，顛覆了「喪禮」這傳統禮教的秩序。

然，魏連殳的悲傷來自於「我雖然沒有分得她的血液，卻也許會繼承她的運命」的承繼，從祖母的喪禮他隱約可見自己生命的殘年，也才恍然領悟原本不以為然的「親手造成孤獨，又放在嘴裏去咀嚼的人的一生」的基因，竟也作用在自己身上，正如同之後對申飛所說：「你現在對於我的意見，就是我先前對於她的意見。」<sup>26</sup>祖母、魏連殳和申飛三人如同一譜系，「孤獨」的譜系。那麼是否有改變悲劇的契機呢？魯迅藉由魏連殳「被天真的孩子給『仇視』了」，告知了未來「環境教壞」的無可改變，這一悲劇孤獨的系譜果然只能在申飛的長嘯完結：

我快步走著，仿佛要從一種沉重的東西中沖出，但是不能夠。耳朵中有什麼掙扎著，久之，久之，終於掙扎出來了，隱約像是長嘯，像一匹受傷的狼，當深夜在曠野中嗥叫，慘傷裏夾雜著憤怒和悲哀。我的心地就輕鬆起來，坦然地在潮濕的石路上走，月光底下。

27

申飛自魏連殳的喪禮離開，同樣步入了狼嚎的行列、重複的命運宛如重複的音節，同樣於深夜中獨步。但那喊叫卻是「掙扎出來了」之後的喊叫，他明白了祖母之於魏連殳、魏連殳之於自己的「沉重」使命，由憤怒、困

<sup>26</sup> 魯迅，《徬徨·孤獨者》，頁 98-100。

<sup>27</sup> 魯迅，《徬徨·孤獨者》，頁 110。

惑中掙脫、理解了，坦然的接受未來同是「以送殮始，以送殮終」的宿命實踐。「耳朵」裡的傳來掙扎後的聲音，原來是自己於月光下、濕石路上、像狼一樣地吼叫，表現人的無奈與坦然的喟嘆於天地之間發散，申非的沉重雖是掙脫了，但他仍舊只能於天地之間接受命運，孤獨者宿命裡月光下「對飲成三人」的孤寂。與其說魏連殳、申飛掌握了聲音的權力，不如道「聲音」是魯迅同情地給予主人翁表達內心的最後武器，如此原始，最深沉的吼叫。<sup>28</sup>

若是〈孤獨者〉中的兩聲長嚎代表著知識分子對宿命的悲哀與承擔，那麼在踏出坦然、承擔的步伐的同時，魯迅必在前方替主人翁安排了「失落」的陷阱。另一篇〈在酒樓上〉，敘述者我自北方向東南返鄉，發現故鄉不如以往，原鄉失落後，竟在飄雪的氣候中於酒樓與許久未見的呂緯甫巧遇。神情、壯志不如以往的呂緯甫趁著酒意向敘事者吐露了兩個「無聊事」，兩段「敷敷衍衍，模模胡胡」的交差經歷。一為幫母親送鄰居女兒阿順兩朵剪絨花，未料阿順卻因拒絕婚配而重病而亡；另一段則是母親囑咐整修小兄弟的墳。兩件事物皆由母親所託，呂緯甫執行時亦興致勃發，但最終全是不了了之的胡塗帳。當呂緯甫幻想著他從未蒙面小兄弟的屍骸，躺臥在逐漸進水的墳裡，開心地「買了一口小棺材」、「帶著棉絮和被褥」、「雇了四個土工」，且為拯救那地下濕冷的身骸「願意掘一回墳」，正當大動土木之時：

---

<sup>28</sup> 黃漢華：「在人類語言還沒有形成之前，人類就在使用自己的聲態和體態來表達自己的內在情態了，無論從生理和心理的角度，這種表達從一開始就是天然合一、渾然一體的。而且這種聲態體態合一的表達是人類音樂舞蹈的最初萌芽。弗朗茲·博厄斯在《原始藝術》中認為：『在人類語言中，很可能是先有表達感情的叫聲，然後才有具有含義的內容的，敘述性的表達則更晚一些。』人類原始的叫聲：『很可能是早期交流思想的形式。』人類祖先不僅用聲態來交流情感，體態在情感的表達和交流中也起到重要的作用，而且還在當時惡劣環境中起到生存保護的作用。」黃漢華，《抽象與原型——音樂符號論》（上海：上海音樂學院出版社，2004年），頁135。

我站在雪中，決然的指著他對土工說：「掘開來！」我實在是一個庸人，我這時覺得我的聲音有些稀奇，這命令也是一個在我一生中最为偉大的命令。……被褥，衣服，骨骼，什麼也沒有……向來聽說最難爛的是頭髮，也許還有罷。我便伏下去，在該是枕頭所在的泥土裏仔仔細細的看，也沒有。蹤影全無！<sup>29</sup>

呂緯甫正想往下挖掘出那幻想中親睦的小兄弟，一個三歲便死去的稚嫩身體、為曾受過世間催殘毒害的單純樣態，彷彿也掘開那來不及成長的「美好」。呂緯甫一聲「掘開來！」的喚叫，聲響充滿生氣、抱負，且認為是「稀奇」、「一生中最為偉大的命令」。偉大的聲音沒能持續，轉而銜接的是「蹤影全無」的虛空，由大變小轉而消逝的聲響，宛如一股氣韻的墜跌，讓讀者在閱讀小說時，情感自然能從大聲呼喊的「掘開來」跌落「什麼也沒有」的悵然。身為作者的魯迅，卻依舊用絕望報答這聲響的主人，在不斷的挖掘中層層的失落，被褥、衣服、骨骼，甚至連一絲頭髮，什麼也沒有。所有準備全部落空，完全白忙一場，正猶如知識分子對於改革的無計可施；而小兄弟的屍骸遺落了，那天真無害的形貌遺落了，同時主人翁幻想的「美好」也在逐次的挖掘與探詢下遺落了，以絕望收場。

相同的遭遇，也重蹈覆轍於〈白光〉裡永試不第的陳士成，傳統科舉制度的壓力下，逃脫不了舊有的框架和遺毒，於深夜裡離城三十五里的西高峰迷失，戰戰兢兢的叫喊著：「『開城門來～～』含著大希望的恐怖的悲聲，游絲似的在西關門前的黎明中」，<sup>30</sup>陳士成等不及黎明的希望到來，僅能朝著魯迅所設下的死路前進，叫喚也許乃為人物在小說世界裡萬劫不復的出口。人物發由內心深處的苦楚，卻被擋在魯迅設的那道無法開啟的城門外，如同中國人於絕無窗戶而萬難破毀的鐵屋中沉睡。

<sup>29</sup> 魯迅，《徬徨·在酒樓上》，《魯迅全集》第2卷，頁28。

<sup>30</sup> 魯迅，《吶喊·白光》，《魯迅全集》第1卷，頁575。

### 參、「我說不清」與呢喃

《野草》的散文詩創作是魯迅作品中相當特殊的，無論是形式、藝術特質，甚至與作者本人心態的連接最是相近，李歐梵曾云《野草》為「他暗淡的情緒和受苦的感情所組成的潛意識超現實世界的文學結晶。」<sup>31</sup>〈題辭〉寫於反革命政變後，魯迅出走於苦悶與徬徨，重新振作為鬥士，內容對峙著明與暗、生與死、過去與未來、友與讎、人與獸、愛者與不愛者，行走於這些邊緣的懸，死亡奉獻亦是生命的大歡喜的絕對意志。而首句「當我沉默著的時候，我覺得充實；我將開口，同時感到空虛。」<sup>32</sup>可窺得魯迅於經過一陣痛苦、迷惘的沉澱後，內在飽含著反擊的力量，但在一開口後，面對那些無形的敵人卻感到力量的無處投射，只能逐漸被掏空，《野草》乃是一種「無詞的言語」。<sup>33</sup>然而，在沉默與開口之間，於充實與空虛之間，我們看見了《野草》的產生，散文詩體的扭曲和淬鍊，即如魯迅張口與合嘴間的呢喃。如〈秋夜〉，魯迅依舊布置了一個沉靜的夜晚，高聳的樹木、細小的花、冷眼的天空，還有獨自聽見自己在夜半吃笑的「我」：

我忽而聽到夜半的笑聲，吃吃地，似乎不願意驚動睡著的人，然而四圍的空氣都應和著笑。夜半，沒有別的人，我即刻聽出這聲音就在我嘴裡，我也即劇被這笑聲所驅逐，回進自己的房。<sup>34</sup>

眾人皆睡，我獨醒的「我」，等待著秋之後的春，又無力於春之後的秋，無盡循環，一如不會來到的「黃金世界」，而感到失落。「我」孤獨的身影，暗夜裡不自覺地狂笑，這笑如似對世界的諷刺，對自我的嘲諷，不僅驚動了夜晚寧靜的氛圍，更嚇醒了自己，驅逐回房，只能敬奠著飛向火光的小青蟲「可愛、可憐」。隻身寂寞的狂「我」，宛如被世間拋棄，天空冷眼「使

<sup>31</sup> 李歐梵，《鐵屋中的吶喊》，頁 115。

<sup>32</sup> 魯迅，《野草·題辭》，收錄於《魯迅全集》第 1 卷，頁 163。

<sup>33</sup> 參見薛毅，〈無詞的言語——論《野草》〉，收入汪暉、錢理群等著，《魯迅研究的歷史批判（二）》（石家莊：河北教育出版社，2000 年），頁 376-378。

<sup>34</sup> 魯迅，《野草·秋夜》，《魯迅全集》第 2 卷，頁 167。

人們仰面不再看見」，那「吃吃地」笑聲，就在「我」唇齒間的縫隙中擠洩而出，同時「呢喃」就在張口與閉口之間。反觀小說作品，我們同樣看見此種呢喃，小說人物的口中聽見那份悲悽和無知，實則來自於作者的一種內在動力和情感結構：藉由不斷生產的「說」的衝動，企圖擺脫他者與建築自我（短短一段，「我」、「自己」的使用高達五次），於作品世界裡同時痛並享受，這也是魯迅作品時常讓讀者感到「多音性」的原因。

然而，那些反復出現「一旦開口／攻擊，反而徒勞／空虛」的情節，尤其折磨。自上節論述清楚可見，這樣的思維大肆地侵襲知識份子，小說敘事無情地導致他們身陷無力和失落的處境，成為「懲罰」與「復仇」。知識分子於酒樓上藉酒抒懷，或「厭世者」以死亡毀滅自身、報復愚人，但除卻知識分子型的小說人物，於魯迅小說內更有遊走於瘋狂與孤寂的小人物們「吃吃地」、不斷地呢喃，不斷重複、經歷再劫。如再嫁、喪夫的祥林嫂，經歷魯迅設陷的種種磨難，喪子後的她有如失魂，口中總是唸唸地，不斷地追悔：

「我真傻，真的」，祥林嫂抬起她沒有神采的眼睛來，接著說。「我單知道下雪的時候野獸在山坳裏沒有食吃，會到村裏來；我不知道春天也會有。我一清早起來就開了門，拿小籃盛了一籃豆，叫我們的阿毛坐在門檻上剝豆去。他是很聽話的，我的話句句聽；他出去了。我就在屋後劈柴，搗米，米下了鍋，要蒸豆。我叫阿毛，沒有應，出去口看，只見豆撒得一地，沒有我們的阿毛了。他是不到別家去玩的；各處去一問，果然沒有。我急了，央人出去尋。直到下半天，尋來尋去尋到山坳裏，看見刺柴上桂著一隻他的小鞋。大家都說，糟了，怕是遭了狼了。再進去；他果然躺在草窠裏，肚裏的五臟已經都給吃空了，手上還緊緊的捏著那只小籃呢。……」她接著但是嗚咽，說不出成句的話來。<sup>35</sup>

<sup>35</sup> 魯迅，《徬徨·祝福》，《魯迅全集》第2卷，頁15-16。

楊澤曾分析魯迅對暴力與苦難的場景十分著魔，於小說和散文中反復地回到受難之地，<sup>36</sup>而他筆下的祥林嫂亦是如此。這長段的呢喃，於小說內重複出現三次，三次都結束於「嗚咽」，祥林嫂藉由口中的呢喃，念念有詞地追憶她的過去，曾經擁有的孩子和幸福，與爾後失去的痛苦。她的孩子阿毛，於她的記憶裡由「叫我們的阿毛」、「我叫阿毛」到「沒有我們的阿毛了」，再從沒有五臟的屍體的手中捏著的小籃，到清早時拿著裝豆子小籃的阿毛，「說」讓他不斷地生而復死，死而復生。事實上這一段由「我真傻」起頭的敘事，之於祥林嫂乃為回憶，藉由話語「說」，讓祥林嫂一而再地重返沒有意義且無意識的身歷其境，成為「回到過去」的通關密語。反覆的「呢喃」成為一種重複頻率、悲傷的韻腳，同時也是一種無法逃避、不斷召喚的「悲劇的節奏」。但時間一久了，悲傷的她除了回憶無話可說，這回憶反而成就失語的她與社會溝通的一種聯繫，讓眾人聽了後「陪出許多眼淚」，直至眾人厭煩這「說」、「呢喃」被取笑、打斷後，她終究唯有越發沉默了。

當「說」無法得到安撫，祥林嫂只剩下「問」的能力，苦問著敘事者「我」問題：「一個人死了之後，究竟有沒有靈魂的？」、「那麼，死掉的一家的人，都能見面的？」<sup>37</sup>追問「識字的出門人」這些難以回答的問題，但難以回答的不僅是問題，更是嫌棄祥林嫂外在容貌的衰敗、精神的失常，使「我」迴避、應付地：「那是，……實在，我說不清……。」打斷了祥林嫂的提問，也拒絕回應她人生的困境。即便是後來討論祥林嫂的死因，這「說不清」無關痛癢、可有可無的態度再度拿出填塞：

「祥林嫂？怎麼了？」我又趕緊的問。

---

<sup>36</sup> 楊澤：「事實上，也只有有在「原罪」的脈絡裡，我們才能理解，魯迅為何畢生對暴力、苦難的場景如此著魔（obsession）。不可諱言，魯迅一直對『砍頭示眾』的場景有份不可思議的執迷；在他的小說、散文裡，我們看到他反復地回到此一受難的原址，徘徊不去。」楊澤，〈恨世者魯迅〉，頁 21。

<sup>37</sup> 魯迅，《徬徨·祝福》，頁 7。



「老了。」

「死了？」我的心突然緊縮，幾乎跳起來，臉上大約也變了色，但他始終沒有抬頭，所以全不覺。我也就鎮定了自己，接著問：

「什麼時候死的？」

「什麼時候？——昨天夜裏，或者就是今天罷。——我說不清。」

「怎麼死的？」

「怎麼死的？——還不是窮死的？」他淡然的回答，仍然沒有抬頭向我看，出去了。<sup>38</sup>

向短工尋得祥林嫂的死訊後，死因「窮死」得以安置，逃避了「我說不清」的不安，「我」的驚惶亦只是暫時。短工的一句「我說不清」凸顯了祥林嫂的卑賤，她的死亡在這需要舉辦「祝福」的時刻，只能模模糊糊地帶過，就像是不能被提起的、詛咒的「卑賤物」。她悲傷的「呢喃」於張口說出後更顯得空虛，在他人心裡宛如茶餘飯後「說不清」、「隨便說說」的談笑、話題。<sup>39</sup>若追問身為故事裡的「我」是誰？是知識分子的象徵、是在冷觀祥林嫂的眾人之一，同時也是敘事者，甚至是作者魯迅自身的代言人，直指讀者與自己：「誰沒吃過人？」，彰顯魯迅作品以來的共犯結構。

再者，魯迅利用給與小說人物不斷的「呢喃」、「說」的能力，塑造其悲哀與無知的特性，使得人物始終迷失在救贖的門外，例如〈風波〉。情

<sup>38</sup> 魯迅，《徬徨·祝福》，頁9。

<sup>39</sup> 顏健富曾藉由克里斯蒂瓦（Julia Kristeva）的「卑賤物」論述晚清小說至魯迅個人，如何將傳統視作需要排除的遺毒。參見顏健富，〈「易屍還魂」的變調：論魯迅小說中的體格、精神與民族身分〉，《臺大文史哲學報》期65（2006年11月），頁118-120。然而，在此筆者亦有趣的發現，包含《祝福》中的祥林嫂，甚至《阿Q正傳》的阿Q、《狂人日記》的狂人、《長明燈》裡的瘋子等，魯迅擅長利用「卑賤物」的存在，描寫「獨異個人」與「群眾」之間的對立。或可由此看出，魯迅書寫的聚焦方式，利用著眼於「卑賤物」，而塑造「獨異個人」或「群眾」的形象和相對位置。對於魯迅而言以「卑賤物」攻克禮教傳統「卑賤物」，便反寫了一切，顛覆了價值體系的黑白既有概念。

節描述充滿田家趣味的村莊，因村裡撐船的七斤聽見魯鎮裡傳來「皇帝坐了龍庭了」的消息，使得村裡「沒有辮子」或「盤著辮子」的人們起了一波騷動。在騷動的過程中，代表「沒有辮子」的七斤相較失勢於「盤著辮子」的趙七爺，加上七斤嫂的咒罵和八一嫂的衝突，導致這場辮子之爭猶如鬧劇。其中，於喧鬧裡不時反復「呢喃」的九斤老太太，事實上她並未加入吵鬧的戰局，亦不在乎「現下」在爭論什麼，她全心全意只呢喃「一代不如一代」的議題：

九斤老太雖然高壽，耳朵卻還不很聾，但也沒有聽到孩子的話，仍舊自己說，「這真是一代不如一代！」這村莊的習慣有點特別，女人生下孩子，多喜歡用秤稱了輕重，便用斤數當作小名。九斤老太自從慶祝了五十大壽以後，便漸漸的變了不平家……總之現在的時世是不對了。何況六斤比伊的曾祖，少了三斤，比伊父親七斤，又少了一斤，這真是一條顛撲不破的實例。所以伊又用勁說「這真是一代不如一代！」<sup>40</sup>

九斤老太太即便不耳聾卻也聽不見他人的話，也不理會七斤嫂對她「一代不如一代」的抱怨，總是憑著私秤、加重秤，認為上一代出身的斤兩較重而比較優秀。我們可以推測魯迅安排九斤老太太的意義，在於象徵傳統與古老，它無法跟進未來，只能用歪理扭曲現在，並且重複地呢喃、碎語著她過往的時代：

「一代不如一代，——」九斤老太正在不平，趁這機會，便對趙七爺說：「現在的長毛，只是剪人家的辮子，僧不僧，道不道的。從前的長毛，這樣的麼？我活到七十九歲了，活夠了。從前的長毛是——整匹的紅緞子裹頭，拖下去，拖下去，一直拖到腳跟；王爺是

---

<sup>40</sup> 魯迅，《吶喊·風波》，《魯迅全集》第1卷，頁492。

黃緞子，拖下去，黃緞子；紅緞子，黃緞子，——我活夠了，七十九歲了。」<sup>41</sup>

九斤老太太「活夠了」，見過太多傳統的「世面」，現在的那些「僧不僧，道不道的」假辮子怎麼能與從前王爺拖到腳跟的紅緞子、黃緞子相比呢？理所當然「一代不如一代」了！生存於傳統的老人，嘴裡不停的碎語、說話，潛意識的價值便在這「呢喃」中傳遞了。過往與她緊緊纏繞，與未來絕緣，在魯迅心中，這班小人物仍舊與「覺醒」遙遠。正如同故事結尾，九斤老太過了八十大壽，作者魯迅調侃她「仍然不平而且健康」地老而不死，小女孩六斤仍舊循傳統裹了小腳「在土場上一癩一拐的往來」，「一代不如一代」實際上則是愚昧的「代代相傳」。

無論是祥林嫂「說」與「問」的慾望，還是九斤老太懷抱過往的「碎語」，基本上她們都與世界絕緣、與未來相距遙遠。魯迅給與他們「訴說」的權力，但也設限了「說不清」的呢喃始終得到「說不清」的回應。作者擁有絕對的判決，安排給他們無法「救贖」的世界，悲劇小說便是他們的鐵屋，然而吶喊與訴說亦是說不清、也聽不見的嘲弄了。

#### 肆、幻音：你知道？你知道那聲音麼？

魯迅曾在給徐廣平的書信裡表明：「『黑暗與虛無』乃是『實有』，卻偏要向這些作絕望的抗戰，所以很多著偏激的聲音。」<sup>42</sup>因為黑暗與虛無總是真實地纏繞著魯迅，於他的生命和奮鬥中存在著，孤身一人於黑暗裡掙扎中奮力爭取和對抗，「偏激的聲音」則是他的武器，警戒自我更是喚起中國。然而，這「偏激的聲音」，我們時而在魯迅作品中發現，但它出現的形式並非震耳發聵，一如魯迅善於運用「諷刺」委婉地暴露現實，嘲弄民族性。所以於小說裡，「偏激的聲音」總轉化為某種隱喻，坐落於虛

<sup>41</sup> 魯迅，《吶喊·風波》，頁495。

<sup>42</sup> 魯迅，《兩地書》，《魯迅全集》第11卷，頁21。

與實、真與假之間，魯迅讓想／能聽見的人聽見，而忽略該聲的人們，便逐漸遺忘它的存在，走向老敗。猶如〈過客〉裡的過客與老人：

客——是的，我只得走了。況且還有聲音常在前面催促我，叫喚我，使我息不下……。

翁——那也未必。太陽下去了，我想，還不如休息一會的好罷，像我似的。

客——但是，那前面的聲音叫我走。

翁——我知道。

客——你知道？你知道那聲音麼？

翁——是的。他似乎曾經也叫過我。

客——那也就是現在叫我的聲音麼？

翁——那我可不知道。他也就是叫過幾聲，我不理他，他也就不叫了，我也就記不清楚了。<sup>43</sup>

破鞋、亂髮的中年過客，向老人與女孩要水喝，他不知自己姓名、從何而來、欲往何處，只知道永不回頭、必須前行，縱使前方依然未知是什麼。在所有未知的狀況下，過客僅在耳中聽到一個「在前面催促我，叫喚我，使我息不下」的聲音，這聲音既是虛幻又很實在，不斷地促使他往前，而他信任這個聲音。即便老人要他放棄追尋、回頭休息，他亦不願回去「沒一處沒有名目，沒一處沒有地主，沒一處沒有驅逐和牢籠，沒一處沒有皮面的笑容，沒一處沒有眶外的眼淚」的地方<sup>44</sup>。過客向老人詢問「你知道？你知道那聲音麼？」那只出現在過客耳中，其他人卻聽不見或充耳不聞的神秘聲音，讓他宛如被無形的迷魅纏繞，只能向前的聲音，老人在年少時

---

<sup>43</sup> 魯迅，《野草·過客》，《魯迅全集》第2卷，頁196-197。

<sup>44</sup> 魯迅，《野草·過客》，頁196。

也曾聽聞，但「他也就是叫過幾聲，我不理他，他也就不叫了」，在放棄了追尋的渴望後亦「記不清楚了」，不好奇了、安於現狀了、模模糊糊了，直至晚年。衰敗的老人說未知的前方是「墳」，天真無邪的女孩則說「野百合，野薔薇」，過客疑心老人的「世故」，同時也無法信任女孩單純的「美好與希望」，矛盾地向前往，通向或者死亡廢墟、或者天堂的未知屬地，跟著那「聲音」。正如同魯迅的處境，在無法抵達的「黃金世界」前，自我與歷史皆是需要淘汰與捨棄的，所以他只能走向犧牲。

以創作的層面而論，那神祕的聲音乃是經作者給予、設計，魯迅站在文本之外的世界，擁有文本添加色彩、情節與條件的絕對權力，仿若上帝。魯迅成功將文本幻化為幽靈般的聲響，而這「聲音」可說就是魯迅「偏激的聲音」，魯迅的心意由文本外向文本世界內，宛如幽幽的魔音，數次傳達至小說人物「耳裡」，不分晝夜，影響行為和精神狀態，呈現瘋癲，走向悲劇。最明顯地例子即為小說〈白光〉，歷經多次科舉失敗的陳士成，在一次落榜後，提著自己渙散的身軀，惘惘地歸家，終於那個聲音出現耳中：

「這回又完了！」他大吃一驚，直跳起來，分明就在耳邊的話，回過頭去卻並沒有什麼人，仿佛又聽得噹的敲了一聲磬，自己的嘴也說道：「這回又完了！」<sup>45</sup>

陳士成聽到了聲音說著「這回又完了」，他竟也跟著回應「這回又完了」，但身邊並無任何人，更使他訝異。魯迅精練、簡短地的描繪陳士成的錯愕與左盼右顧，終於「噹的敲了一聲磬」，彷彿震耳的一響，週遭的空氣被聲音抽乾，預示著這世界逐漸地走向未知與魔幻。從此刻開始，便進入這個聲音指導的世界，他跟隨著它、聆聽著它的旨意，做出反應與行為，一步步地走向聲音開啟的下個情境。於是他相信這個聲音來自於一個傳說，

<sup>45</sup> 魯迅，《吶喊·白光》，《魯迅全集》第1卷，頁571。

一個家族的秘密，一份深埋在地底下的家業祖產。而這個聲音指引著他尋秘寶藏、失傳的家產，說著「左彎右彎」：

他還在房外的院子裏徘徊，眼裏頗清靜了，四近也寂靜。但這寂靜忽又無端的紛擾起來，他耳邊又確鑿聽到急促的低聲說：「左彎右彎……」他聳然了，傾耳聽時，那聲音卻又提高的復述道：「右彎！」

46

於靜謐的夜晚，他關上門窗，而後跟隨著聲響來到院子，左彎之後是右彎，而後再度右彎，最後「也終於在這裡」。他不再與這份聲音抵抗、亦不再與它對話、僵持，瘋了似的隨著「急促的低音」聲響紛擾他的行徑，亦步亦趨地、朝向聲音指出的方向，那是心心念念的萬貫家產，同時也是象徵著魯迅深惡痛絕的傳統和禮教：

他極小心的，幽靜的，一鋤一鋤往下掘，然而深夜究竟太寂靜了，尖鐵觸土的聲音，總是鈍重的不肯瞞人的發響。……他急忙拋下鋤頭，摸索著看時，一塊大方磚在下面……但忽而又觸著堅硬的小東西了，圓的，大約是一個鏽銅錢；此外也還有幾片破碎的磁片。……又觸著一種古怪的小東西了，這似乎約略有些馬掌形的，但觸手很鬆脆。他又聚精會神的挖起那東西來，謹慎的撮著，就燈光下仔細看時，那東西斑斑剝剝的像是爛骨頭，上面還帶著一排零落不全的牙齒。他已經悟到這許是下巴骨了，而那下巴骨也便在他手裏索索的動彈起來，而且笑吟吟的顯出笑影，終於聽得他開口道：「這回又完了！」<sup>47</sup>

小說中的「聲音意象」十分深刻，該聲響的型態明顯，又是低音、又是提高音頻；又是飄渺、又是確鑿，在主人翁的耳朵中反覆迴響。無名地聲響驅使迷失自己、痛苦的他，拿起鋤頭在暗夜裡挖掘，一聲一聲地發出沉重

---

<sup>46</sup> 魯迅，《吶喊·白光》，頁 572。

<sup>47</sup> 魯迅，《吶喊·白光》，頁 573-574。

「不肯瞞人」的重量。死寂的夜晚，他一層一層的挖掘，反覆的敲動，我們可以想像那鋤頭掘地的聲響造成的「重複」，在重複下形成厚重的「節奏」，這節奏又被一次次鋤頭碰觸銅錢、磁片和人骨的聲響打斷，替這反覆的音樂畫上一個個持續加深、沉甸的休止符，直至由他口中說出「又完了！」將演奏的音樂終結。通過不斷深入的地層，不斷挖掘後的結果卻非原本想像的金銀財寶，僅是一些銅錢和瓷器，甚至是屍骨。舊時的銅錢和瓷器，是魯迅安排代表中國遺毒的「舊物」，但「下巴骨」的挖掘出土，卻是魯迅最高的嘲諷。下巴骨零零落落地彈動起來，「死亡與腐爛」發出無聲、詭異的嘲弄，眾人視若珍寶的傳統也如這個蠻荒的古宅老院、布滿一個個坑洞的廢墟。

這個故事的最後，陳士成遍尋不著盼望的財產，繼續地被「是的，到山裡去！」的聲音轉往深山尋蹤，終結於凌晨「含著大希望的恐怖的悲聲」、迎來「開城門來！」的死亡，讓人物於自身的撕裂中完成悲劇。那聲音告知「這回又完了」、「左彎右彎」的方向，以及「到山裡去」，一而再再而三地指引，卻並非指示尋獲寶藏的明路，反是勾引通往死亡的窮途。魯迅小說中人物典型，皆負擔了罪惡，是中國民族性的縮影，結合自私、盲從、冷漠的特質，並在小說裡代替中國人受到懲罰、反覆地折磨與凌遲，次次在甦醒與沉溺之間徘徊，隨即又被打消了救贖，為了自己的無知與愚昧而遭受玩弄，直至生命終了才得以解脫。人物被拋擲於無情的命運裡，實際為玩弄於作者股掌間。因而在魯迅創作的小說裡，人物飽受磨難、嘲笑、直至瘋狂、死亡實在常見，每一則小說的背後都看得見「魯迅式真理」的架構，使人物擺盪在希望與絕望，卻一而再地更接近地獄，如王德威所言：「非此即彼」的邏輯必然性。<sup>48</sup>

<sup>48</sup> 王德威曾論魯迅〈狂人日記〉：「面對狂人這樣全然否定的人生觀，我們實在很難想像它可作為一『理性』的表徵，與四周『非理性』的禮教傳統相抗衡。狂人與壓迫他的社會其實一樣問題重重。在空泛的人道主義口號（救救孩子……）下，讀者往往忽略了狂人思維裏極端自閉偏執的陰暗面。當我們輕易的以瘋狂／理性的二元論加諸狂人的困境時，我們容易忘卻他自以為是的『單音』傾向（monologic）與傳統禮教的差別，

由上我們可知，這些出現於人物主角耳中的「幻音」，或許根本是作者魯迅的「魔音」，他召喚著人物的瘋狂、失魂的行為，以及最後無疾而終的死亡與迷失。這聲音讓甦醒者獻身前往探險，冀希尋獲美好的未來；亦使得愚昧的人們喪身於無法掙脫的悲劇宿命裡，身體的各種愚弄與損毀、精神的迷亂與毀滅。<sup>49</sup>如若中國傳統的民族特性和陋習使得中國走向滅亡，那麼魯迅宛如小說內的造物者，小說人物與情節的悲哀與可笑，便是魯迅一手建造而成的死亡之城、鐵屋子，困著的不僅是小說中的人們，同時也包含魯迅自己，故事裡沒有救贖，只有最終絕滅的無望之望。

### 伍、眾語俱淪，沉默之來

1907年，魯迅在《河南》第二、三期寫下著名的文言文章〈摩羅詩力說〉，正值革命派與改革派的對峙，支持革命的魯迅在當時寫下〈摩羅詩力說〉、〈文化偏至論〉等文，意圖抨擊傳統、揭露封建遺毒。其中，論及摩羅詩派乃「今且置古事不道，別求新聲於異邦」之新聲，<sup>50</sup>為求改變我們必須外求「異邦」，得到刺激與改進。然與此相反的立場，便是「非然者，口舌一結，眾語俱淪，沈默之來，倍於前此」<sup>51</sup>，沉默，巨大的沉默，群眾集結而成的沉默，所有的語言被吞噬，這沉默將擁有無比的毀滅力量，驅使中國衰敗。<sup>52</sup>而就魯迅「吶喊」、「真的聲音」、「新聲」來看，

---

只是五十步與百步之間而已。準此，狂人病癒後的極端改變雖然頗具戲劇化張力，卻也有其『非此即彼』的邏輯必然性。」參見王德威，〈重識〈狂人日記〉〉，《眾聲喧嘩——三〇與八〇年代的中國小說》，頁35。援引王德威「『非此即彼』的邏輯必然性」，乃是為了解釋筆者提出的「魯迅式真理」正如他所創作的小說人物和情節，搖擺在「非此即彼」的救贖／凌遲、理性／瘋狂兩極端間，無奈結局始終走向負面與絕望。

<sup>49</sup> 魯迅各種對於人物身體的嘲笑與玩弄，可參見顏健富，〈「易屍還魂」的變調：論魯迅小說中的體格、精神與民族身分〉，頁113-149。

<sup>50</sup> 魯迅，《墳·摩羅詩力說》，頁67。

<sup>51</sup> 魯迅，《墳·摩羅詩力說》，頁67。

<sup>52</sup> 汪暉：「從個人的個體的建立或自由意識發展的角度審視中國社會關係是魯迅小說的基本認識方式。這種認識方式同時決定了魯迅小說的基本衝突或基本問題：揭示奴性意



中國人的「沉默」、表現得懦弱與自私，是極無法忍受的。1926年4月12日發表在《故事會》第七十四期的〈紀念劉和珍君〉，乃哀悼劉和珍參與軍閥反動卻遭殺害，為三一八慘案而寫：「沉默呵，沉默呵！不在沉默中爆發，就在沉默中滅亡。」衰敗民族的原由來自於沉默，但魯迅仍有話想說，不免仍吶喊個幾聲，魯迅不是一個在沉默中等待滅亡的人，於是我們可見於他終身燃燒自我的爆發與奉獻。雖然，「沉默」是衰敗的幕後原由，是魯迅想要喚醒中國人、驅逐的對象，但同時「沉默」也是魯迅「以毒攻毒」的藥方，甚至為「復仇」的秘訣，「沉默」如同一把雙面刃，行使著正反破壞的任務。

小說〈示眾〉是個「塑造沉默」極度精彩的例子，縱使全文表面以「觀看」切入，但實際上卻凸顯了真正的主題「沉默」。小說一開始，便設定了一個炎熱、無聲、使人窒息的「首善之區」為故事場景：

首善之區的西城的一條馬路上，這時候什麼擾攘也沒有。火焰焰的太陽雖然還未直照，但路上的沙土仿佛已是閃爍地生光；酷熱滿和在空氣裡面，到處發揮著盛夏的威力。許多狗都拖出舌頭來，連樹上的烏老鴉也張著嘴喘氣，——但是，自然也有例外的。遠處隱隱有兩個銅蓋相擊的聲音，使人憶起酸梅湯，依稀感到涼意，可是那懶懶的單調的金屬音的間作，卻使那寂靜更其深遠了。<sup>53</sup>

雖是「首善之區」，卻意外荒涼得「什麼擾攘也沒有」，小說整體氣氛瀰漫在無限的「高溫」中，太陽將沙土照射得「閃爍生光」，彷彿沙漠，就連空氣也是悶熱、難以喘息的。故事第一段，魯迅便以開宗明義，展演了〈示

---

識與人的形成之間，精神被壓抑狀態與人的自由意識和理性要求之間的歷史性衝突，作為用感覺形式表現的人生觀，這一基本主題是通過三組互相關聯的基本意象表現出來；我把它們稱之為『緘默』意象、『吃人』意象和『荒原』意象。」筆者認為，小說中的「沉默」與汪暉所云類似，來自於一種壓抑與被奴役的結果，導致軟弱與敗亡。參見汪暉，《反抗絕望——魯迅及其〈吶喊〉、〈徬徨〉研究》，頁209。

<sup>53</sup> 魯迅，《徬徨·示眾》，《魯迅全集》第2卷，頁70。

眾〉的「沉默」的溫床：運用單一聲響，凸顯大環境的沉默氣氛。理應吵雜的狗兒與烏鴉因為「高溫」而無力地張著嘴，卻只有遠處「兩個銅盞相擊的聲音」冒出透人心寒的「涼意」。此「寂靜」與「涼意」是比較而來的，因為太過安靜無聲，唯有銅板金屬撞擊的聲音，提醒著西區的人們這個又悶熱、又枯燥的盛夏，荒涼無處不在。

故事內容則以第三人稱描述眾人聚集、搶著圍觀「白背心的」死刑犯殺頭現場直播。藉由魯迅的描繪，使得整個文本內外呈現著雙層觀看的架構，即群眾圍觀「白背心的」，而讀者觀看著群眾搶看「白背心的」的各色醜態。十多個老老少少的人物圈出一個「觀看場」，他們相互看著彼此，也看著別人看什麼，以及那個最吸引視線的「白背心的」。開頭便是胖孩子「歪了嘴在路旁的店門前叫喊。聲音已經嘶啞了，還帶些睡意，如給夏天的長日催眠。」<sup>54</sup>無氣力的孩子一聲嘶啞的叫喊，並未喚醒世間，反而增添了一絲睡意，催眠了當下這個場景。在魯迅企圖描寫的這個小鎮中，我們並未看到整個小鎮的細部樣態，只覺得其熱無比又寂靜異常，反而將焦點集中在圍觀群眾。藉由這一個聚焦點，向讀者展示著一個雜亂卻出奇安靜的聲音場景，惟有「你看我、我看你、我看你看他」的循環、交錯視域。魯迅花費相當的筆墨、氣力，描繪每個人物的樣態：胖孩子、禿頭的老頭子、赤膊的紅鼻子胖大漢、小學生、抱著小孩的老媽子等。他們前撲後進、東倒西歪、一圈圈地想擠進那個被圍住的中心「觀看場」，就在魯迅詳盡描繪他們的模樣的同時，「沉默」便在此種觀看下被彰顯。那是一個只注意「看什麼？」「看啊！看啊！」的場合，因此一點聲響都會干擾他們「看」的慾望，所以他們禁聲、冰般的安靜，即便人群並不知道也不想知道看的是什麼、為什麼：

「他，犯了什麼事啦？……」大家都愕然看時，是一個工人似的粗人，正在低聲下氣地請教那禿頭老頭子。禿頭不作聲，單是睜起了

---

<sup>54</sup> 魯迅，《徬徨·示眾》，頁 70。

眼睛看定他。他被看得順下眼光去，過一會再看時，禿頭還是睜起了眼睛看定他，而且別的人也似乎都睜了眼睛看定他。他於是仿佛自己就犯了罪似的局促起來，終至於慢慢退後，溜出去了。一個挾洋傘的長子就來補了缺；禿頭也旋轉臉去再看白背心。<sup>55</sup>

一個「工人似的粗人」並不知道他們專心致意地看的「白背心的」究竟發生了什麼，於是轉問「禿頭老頭子」，未料卻得到眾人的白眼，他們「不作聲」也不需要人發問，只要「安靜」的看。明顯地，眾人並不介意死刑犯究竟做了什麼，「看」是唯一的目標，在這段文句裡大量地使用了關於「看」的描繪，基本上是一個句子就使用一次：「愕然看」、「睜起了眼睛看定他」、「被看得順下眼光」、「再看」。藉由「看」的詞彙，自然形成了一個互相觀看的流動角度，就在視角轉換裡我們便可發現「睜起了眼睛看定他」的暴力，群眾看定了他，而後便只能無聲且沉默地離開。處在文本外的我們，隨著故事歷經了一切靜止、屏息的沉默，藉此反而真實地、直接地感受了群眾的暴力和那份亂七八糟的盲從糗態，巧妙的是，當我們閱讀小說文本，同時身為讀者亦是成為了觀看者的一員，一同眼見這千奇百怪的野獸奇觀。「示眾」一語雙關地暗示了我們，死刑犯被示眾的此刻，也是群眾被展示於讀者眼前的當下，一切皆在「沉默」中完成。若追溯「睜起了眼睛看定他」的暴力，身為讀者的觀看同在此後設觀看中被迫地施暴與冷漠暗笑，這或許便是魯迅處心積慮的、向群眾投以的「復仇」。即如同充滿鮮血與冷漠的〈復仇〉：

然而他們倆對立著，在廣漠的曠野之上，裸著全身，捏著利刃，然而也不擁抱，也不殺戮，而且也不見有擁抱或殺戮之意。他們倆這樣地至於永久，圓活的身體，已將乾枯，然而毫不見有擁抱或殺戮之意。路人們於是乎無聊；覺得有無聊鑽進他們的毛孔，覺得有無聊從他們自己的心中由毛孔鑽出，爬滿曠野，又鑽進別人的毛孔

<sup>55</sup> 魯迅，《徬徨·示眾》，頁 72。

中。他們於是覺得喉舌乾燥，脖子也乏了；終至於面面相覷，慢慢走散；甚而至於居然覺得乾枯到失了生趣。<sup>56</sup>

小說〈示眾〉與散文詩〈復仇〉，兩篇作品皆涉及「觀看」議題，魯迅施展了同樣的復仇魔法：展演沉默。〈復仇〉描繪男、女的持刀對峙，同樣他們成為眾人為關的目標，開頭為了後續眾人的期待，鋪陳了大量鮮血意象，鮮紅地、溫熱的以及冰冷的死亡，然而這願望最終事與願違。兩人只是安靜地對立，讓沉默的人們看著，並不擁抱或殺戮，直至那些「拼命地伸長頸子，要賞鑒這擁抱或殺戮」的群眾覺得疲乏、不耐、了無意義，在眾人「面面相覷，慢慢走散」後得到了報復的快感「大歡喜」。整篇詩作，和〈示眾〉相同呈現靜止，在泛濫的「沉默」之下，群眾與看客就如無肌理的固體，不為什麼而看，或者「只是看看」，除了「定著別人看」他們亦看不見自己。

同樣的「沉默」技法，同樣出現於眾人對於獨異個人的欺壓，群眾熱烈的聲響，成就了被壓迫者龐然的沉默。〈祝福〉中眾人的口裡，祥林嫂總是安靜「她不很愛說話，別人問了才回答，答的也不多」，無論發生何事「打聽底細，她又不說」，對她的過去也是稀疏得知。因為眾人眼光與傳統女性的規範，規訓、導致了祥林嫂的「沉默」，即便祥林嫂遭遇婆家擄人：「祥林嫂還哭喊了幾聲，此後便再沒有什麼聲息，大約給用什麼堵住了吧！」祥林嫂的人生如被堵住的嘴巴，無法替自我發聲，本就是沉默的人，爾後遭遇更為無聲。縱使瘋狂之後的祥林嫂，雖然不時開口提問，但單調的言語不斷打轉在悲劇裡，彷彿空洞的黑洞，吸取著祥林嫂的生命。祥林嫂的死亡在舉行「祝福」的前夕，亦被視為晦氣，魯鎮裡的人們拒絕討論與提及，「禁止」使得她的不幸被忽略，魯迅故技重施，在盛大狂歡的「祝福」下，對比出祥林嫂的「銷聲匿跡」：

---

<sup>56</sup> 魯迅，《野草·復仇》，《魯迅全集》第2卷，頁177。

我給那些因為在近旁而極響的爆竹聲驚醒，看見豆一般大的黃色的燈火光，接著又聽得畢畢剝剝的鞭炮，是四叔家正在「祝福」了……又隱約聽到遠處的爆竹聲聯綿不斷，似乎合成一天音響的濃雲，夾著團團飛舞的雪花，擁抱了全市鎮……從白天以至初夜的疑慮，全給祝福的空氣一掃而空了，只覺得天地聖眾歆享了牲醴和香煙，都醉醺醺的在空中蹣跚，豫備給魯鎮的人們以無限的幸福。<sup>57</sup>

白日，敘事者「我」對於祥林嫂的過往與死耿耿於懷，然而在被五更時刻「畢畢剝剝」的爆竹驚醒後突然「海闊天空」，「祝福」的氣氛隨著濃雲和雪花飄盪整個魯鎮。所有不幸以及祥林嫂的悲劇都在爆竹聲的驅趕下煙消霧散、一掃而空。如同故事最尾聲，「祥林嫂」三個字不再出現，沒有人會記得祥林嫂「無聲」的悲哀，於歡天喜地、喧天的吵鬧下，「沉默」等同不存在，既然不曾存在又何需說起？就讓爆竹聲妝點這個小鎮，賦予「無限的幸福」的假象。越是歡鬧，祥林嫂的淒慘便越是無聲，越是「幸福」，魯鎮的自私和殘忍則越是強烈，魯迅以「喧嘩」寫「靜默」的筆法宛如魔法，在動／靜的兩極下愈顯十足張力。看似以「祝福」作結的故事，事實上也只是「不幸」作為基底的人心質變。

另外〈傷逝〉裡，涓生與子君一對逃離禮教、媒妁之言的情侶，卻在「出走後」被現實生活次次擊潰，最終情愛與理想被現實抹滅，涓生的拋棄換來子君的死亡。涓生的懺悔和求饒、悔恨與悲哀，亦實踐了魯迅小說各色人物各有其「原罪」的設定：

四圍是廣大的空虛，還有死的寂靜。死於無愛的人們的眼前的黑暗，我彷彿一一看見，還聽得一切苦悶和絕望的掙扎的聲音。<sup>58</sup>

即便在子君「死亡」的「寂靜」與「空虛」中懊悔，涓生看見黑暗、聽見苦悶與絕望的「掙扎」，最後選擇用「遺忘和說謊做我的前導」走向新的

<sup>57</sup> 魯迅，《徬徨·祝福》，頁 21。

<sup>58</sup> 魯迅，《徬徨·傷逝》，頁 131。

生路。<sup>59</sup>魯迅以「沉默」替故事裡的中國人搭建起一則則宛如銅牆鐵壁、無法得救的小說敘事，當「沉默」壓垮了眾生，即便在子君「死亡」的「寂靜」與「空虛」中懊悔，他仍看見黑暗、聽見苦悶與絕望的「掙扎」，在此掙扎中也只能默然。無論是冷漠的群眾、自私的魯鎮人們、悲哀的祥林嫂，還是尋生無助的涓生與子君，他們都被魯迅設定以「沉默」籠罩、在「沉默」裡受難與監禁，他們的默從和被無聲的規訓，皆在小說裡發酵、燃點，與悶燒。於是「沉默」是暴力、是虛偽，也是被馴化、被懲罰的象徵，在高溫的鐵屋子中被活活窒息。

## 陸、結論

本文論述魯迅小說作品中的「凌遲與救贖」，觀察魯迅一方面為了救助人民、改善中國社會的陋習為目標，創作警世、譴責之小說；另一方面卻藉由創作敘事手法，於作品內鋪天蓋地設下社會苦痛與現實殘酷，並任憑小說人物踏入作家陷阱，自我墮落、相互陷害、無情利用、瘋癲與死亡。魯迅的作品看似充滿矛盾、弔詭，在作家意志與文本執行中拉扯與擺盪，或可說是作家特別的藝術手法，抑或說魯迅小說為現實小說的最佳代表，作品難以改變的悲劇調性。然而，這些文本中矛盾、弔詭與複雜性，乃是以各種「聲音」作為呈現和驅動。以「聲音」作為利器，魯迅塑造人物的悲慘和愚昧，隨著小說事件的發生，逐次數落、嘲諷以及玩弄故事主人翁。並藉由「聲音」，將小說情節推進，加深人物形象與事件的厚度，搭建起魯迅小說中「鐵屋」意象的表達。故事主人翁等待的救贖一再被延遲，逐漸走向絕望，作品最終與作者創作本意背道而馳，本文並由此作為問題意識的起點，叩問作家意識如何藉由「聲音」與其意象，折射出隱藏在小說中魯迅思考的軌跡和文學表現手法。

本文第一節為前言，探究魯迅如何運用小說內的「聲音」意象，如吶

---

<sup>59</sup> 魯迅，《徬徨·傷逝》，頁 133。

喊、呢喃、幻聽與沉沒，滲入、執行作家個人的意志，並逐步將小說人物推向永不救贖的無際沉淪中。第二節「真的聲音：失落的『吶喊』」，論述知識分子的小說人物，如〈在酒樓上〉的呂緯甫、〈孤獨者〉的魏連受和申飛，如何致力地發出真實的聲響，卻在喊叫之中換得失落與犧牲，身處矛盾與無奈的境地。第三節「『我說不清』與呢喃」，主要討論〈祝福〉祥林嫂、〈風波〉九斤老太，她們「開口」被賦予不斷的「說」、「呢喃」的權力，但總是得到敘事者「我」的「我說不清」的敷衍，以及滔滔不絕的言說增加了和救贖的距離，不停的「說」變成毫無意義的反覆，更是魯迅次次揶揄人物的途徑。第四節「幻音：你知道？你知道那個聲音麼？」爬梳魯迅小說經常出現的聲音意象：「幻音」，人物耳朵中傳來未知、莫名的幻聽，大幅度地影響著人物的精神狀態與行為抉擇，如〈白光〉的陳士成、〈過客〉裡的過客，他們都是聽到了耳中無名的聲響，使得追尋未知的前方，或在凌晨的大悲哀中步入死亡。第五節「眾語俱淪，沉默之來」，分析魯迅小說裡的「無聲」、「沉默」，如〈示眾〉裡群眾喧囂中的沉默、〈復仇〉對峙的男女和屏息以待的眾人，於沉默和觀看下執行暴力。最後第六節為結論。

喊叫、呢喃、幻音和沉默，這些聲響被魯迅賦予了重大的任務，在小說中對人物們進行無情、痛苦的折磨，同時亦成為小說絕望與希望相互辯證的象徵。藉由討論這些超乎語言之上的聲音，讓它們的意義顯現，我們亦發覺了魯迅身為作者的位置：既是上帝也是撒旦。正猶如魯迅自身的矛盾，以及「摩羅詩人」的理念：「惡魔者，說真理者也」。<sup>60</sup>魯迅小說中，作者宛若化身惡魔，為中國之將來設下重重試煉，披露中國民族性不堪的同時，亦將小說人物推向沉淪。

---

<sup>60</sup> 魯迅，《墳·摩羅詩力說》，頁 84。

## 徵引文獻

- W·C·布斯 (Wayne C. Booth) 著，華明、胡蘇曉、周憲譯。《小說修辭學》。北京：北京大學出版社，1989 年。
- 巴克 (Chris Barker) 著，羅世宏譯。《文化研究：理論與實踐》。臺北：五南圖書出版股份有限公司，2010 年。
- 王德威。〈重識〈狂人日記〉〉，《眾聲喧嘩——三〇與八〇年代的中國小說》。臺北：遠流出版社，1988 年。
- 安德魯·鐘斯 (Andrew F. Jones) 著，王敦、李之華譯。〈狼的傳人：魯迅·自然史·敘事形式〉。《魯迅研究月刊》2012 年期 6，頁 31-48。
- 竹內好著，李心峰譯。《近代的超克》。北京：三聯書店，2005 年。
- 李天明。《難以直說的苦衷：魯迅《野草》探秘》。北京：人民文學出版社，2000 年。
- 李歐梵。《鐵屋中的吶喊》。臺北：風雲時代，1995 年。
- 汪暉。《反抗絕望——魯迅及其《吶喊》、《徬徨》研究》。臺北：久大文化有限公司，1990 年。
- 沃爾夫岡·韋爾施 (Wolfgang Iser) 著，陸揚、張岩冰譯。《重構美學》。上海：上海譯文出版社，2006 年。
- 貢華南。〈中國早期思想史中的感官與認知〉。《中國社會科學》2016 年期 3，頁 42-61。
- 張箭飛。〈論魯迅小說的音樂性〉。《文藝研究》2000 年期 2，頁 75-84。
- 梅家玲。〈有聲的文學史——「聲音」與中國文學的現代性追求〉。《漢學研究》卷 29 期 2，2011 年 6 月，頁 189-223。
- 許廣平。《魯迅的寫作和生活：許廣平憶魯迅精編》。上海：上海文化出版社，2006 年。
- 郭懷玉。〈論中國新文學的音樂性〉。《中洲學刊》期 5，2010 年 9 月，頁 221-223。



- 黃漢華。《抽象與原型——音樂符號論》。上海：上海音樂學院出版社，2004年。
- 楊澤。〈恨世者魯迅〉，《魯迅散文選》。臺北：洪範書店有限公司，1995年，頁1-30
- 劉正忠。〈摩羅，志怪，民俗：魯迅詩學的非理性視域〉。《清華學報》，卷39期3，2009年9月，頁429-472。
- 魯迅。《魯迅全集》（全18卷）。北京：人民文學出版社，2005年。
- 薛毅。《無詞的言語》。上海：學林出版社，1996年。
- 。〈無詞的言語——論《野草》〉。收入汪暉、錢理群等著，《魯迅研究的歷史批判（二）》，石家莊：河北教育出版社，2000年。
- 顏健富。〈「易屍還魂」的變調：論魯迅小說中的體格、精神與民族身分〉。《臺大文史哲學報》期65，2006年11月，頁113-149。
- 。〈一個「國民」，各自表述——論晚清小說與魯迅小說的國民想像〉。《漢學研究》卷23期1，2005年6月，頁325-358。
- 嚴家炎。〈複調小說：魯迅的突出貢獻〉，《論魯迅的複調小說》。北京：北京大學出版社，2011年，頁131-148。
- Andrea Bachner. *Beyond Sinology: Chinese Writing and the Scripts of Culture De Certeau*. New York: Columbia University Press, 2014.

## **Body Dismembering and Redemption— A Discussion on the Images Behind “Sounds” in Lu Xun’s Novels**

Hsin-i Chu\*

### **Abstract**

Lu Xun’s thought in “Iron House” reflected the national characteristics and situation of modern China, and in the narrative structure of “Iron House”, the “body dismembering” and “redemption” set by the writer in this novel made the characters personally experience the situation and swing between redemption and loss. This article focuses on the long-neglected sound narratives in the research on Lu Xun, and the images behind the words. In the study of the various sounds arranged in Lu Xun's novels, these sounds are like props/instruments of torture used flexibly by the writer, with the function of connecting heaven and hell in the work. Among these sounds, some are screams, some are squeaky words, some are like lingering magical sounds, and some resemble sighs of silence from the quiet earth that affect the characters, plots, atmosphere and tempo. Through text reading in detail, this article will gradually explore how the “sounds” exert their effects in the novel and even execute the will of the writer, and demonstrate the mental path between the writer and the character in the plane text.

**Keywords:** Lu Xun, Sound image, Novel narrative,  
Body Dismembering, Redemption

---

\* Doctoral candidate, Department of Chinese Literature, National Tsing Hua University.  
Received January 16, 2019; last revised September 18, 2019; accepted September 25 2019