

第五章 閻連科鄉土小說的文學特色與敘事策略

本文主要以揭示文學主體性的文藝思潮為論述基點，除了於後文說明八〇年代以降何以興起文學主體性的思潮，以及該思潮與政治政策的關係外，旨在由此強化閻連科自覺地奉守著文學主體所展現的創作價值。就目前閻連科的相關研究文獻和學界的論點，一致認為一九七八年投入創作的閻連科到了一九九七年中篇佳作〈年月日〉方得以在文壇上「稍微」嶄露頭角，卻仍未受到普遍的關注，直至一九九八年出版《日光流年》始得聲名大噪，爾後的長篇力作《丁莊夢》和《受活》則使閻連科備受讀者和學界的矚目和重視，王德威亦將其定位為當代中國的重要小說家之一。王德威為閻連科的文學創作脈絡作出文學史的定位：

閻連科(一九五八——)是當代中國小說界最重要的作家之一。……八十年代的「尋根」、「先鋒」運動一片紅火之際，他謹守分寸，寫著半改良式的現實主義小說。他幾乎是以老家農民般的固執態度，只問耕耘，不問收穫。他雖然也開闢了一個又一個主題，像「東京九流」、「和平軍人」等系列，成績畢竟有限。然而九十年代中期以後，閻連科仿佛開了竅，風格突然多變起來。他寫家鄉父老卑屈的「創業史」、「文化大革命」的怪現狀，或是新時期的狂想曲，無不讓我們驚奇他的行文奇詭，感慨深切。經過多年磨練，他的創作有了後來居上之勢。⁴⁰⁶

一九七八年到一九九七年將近二十年的文學旅程中，閻連科經歷了相當漫長的沈潛階段而未受討論的原因之一在於，創作風格未能及時響應當下流行的文學風潮，舉凡傷痕、反思、尋根、新寫實、先鋒等文藝潮流中，閻連科既不是開風氣之先的領航者，也不是某派思潮的代表作家，使得學界難以將其劃入任一文學風潮的行列隊伍之中，因而在建構百花齊放的文學流派所組構的現當代文學史時，便忽略也難以為一九七八年到一九九七年閻連科的文學創作記上一筆「品評」。

⁴⁰⁶ 王德威：〈革命時代的愛與死——論閻連科的小說〉，《當代作家評論》(2007年5期)，頁25。

弔詭地，正因如此才凸顯了閻連科的文學主體性，因其文學創作的願景和終極關懷始終相當清晰而明確——貼近鄉土的血脈、生存狀態及其中透顯的政治寓言——在此堅持中正彰顯了閻連科不任意跟隨文學風潮起舞的創作堅持。易言之，閻連科不易撼動的文學主體性乃建基於經絡相繫的鄉土情感中。早期的閻連科仿若是黃土地一頭上忠實而勤奮的初生之犢，頑固地藉由創作來悍守著一己複雜的情感關懷和土地信仰，然而在長時間的創作磨練和探索後，除了恪守著文學理念之餘，益發地懂得如何借力使力、遊刃有餘地深耕文學。一九九七年以前，當其致力於自傳性基調的瑤溝系列、和平軍旅系列和耙耨系列中耕耘時，仍在摸索、學習和思考具有創發性的文學表述形態、意象結構及語言形式，也因而致使該時期的文學成就和創作品質略有參差。儘管如此，當筆者試圖勾勒出閻連科創作的精神系譜時，仍舊意圖強化自其早期創作便堅守不渝的文學主體性，因為唯有如此才使一九九七年後的閻連科得以在當代小說界具有舉足輕重的文學地位和創作成就。

相對於閻連科自一九九七年起創作了多部相當成熟的中長篇小說，部分的早期中短篇小說可謂為嘗試和習作性質的作品，然而這些小說中的母題仍相當鮮明和一貫——權力、城市、金錢形成隱含合法化暴力的鄉土政治、宗法道德的集體支配作用等議題，是構成閻連科小說精神系譜的基礎鷹架，至於主體、病體和國體則是賦予小說精髓和生命力的中樞神經與冠狀動脈，鷹架和神經動脈相互交織為小說精神系譜的經緯，由此接榫出的核心命題正是身體、空間與鄉土。身體、空間和鄉土衍生出的議題是：鄉土空間、城／鄉空間、病理空間分別代表前後期的創作分野；以身體考察底層人物的生存狀態、心理結構，乃至國家體制的優劣臧否，從而萃取出主體、病體和國體形成交錯而兩兩相互的對話體系；鄉土政治和國家政體的辯證中隱含了鄉土中國的國族寓言。特此強調的是，本文談論的主體除了宏觀地指向閻連科創作的文學主體性外，亦微觀聚焦在小說主人公的主體價值，閻連科的文學主體性和小說主人公的主體性是互為表裡的依存關係，彼此相互成就而完足文學的意蘊。

承上，小說主人公的主體性與空間的關係乃在於：當主體存在並參與於某一空間之中時，主體的思維乃形塑空間意涵的核心要素，空間經由主體的價值觀、抉擇、信仰、習俗、禁忌、情感、意識形態等人為意志之投射、創造，不僅使主

體於空間中生發出存有的價值，讓空間能轉化成富含濃厚人文內涵的「所在」(place)，⁴⁰⁷亦投映了能彰揚「人之本質」的「人文地景」(文化景觀)。因此，誠如潘朝揚主張主體的價值觀創造、賦形了空間的意義和深度，從家屋、鄰里、鄉土、城鎮，乃至邦國、世界、宇宙，皆涵融了深層的人文結構，此乃人文主義地理學強調由「主體性空間」(subjective space)構成的「存在現象學地理學」(existential phenomenological geography)的「空間」觀念。⁴⁰⁸例如，文革時期，紅色中國的文化景觀是由毛澤東思想體系所塑造，產生人民公社、幹校、勞動場等政治理念的地貌產物。職是，本文第貳、參、肆章分別論述閻連科小說中主體於鄉土空間、鄉／城空間、病理空間中投射出主體幽微的價值體系和心理意向的流動狀態，凸顯主體於各式空間中情感表述模式的意蘊及此中極具隱喻的人文地景。因此，閻連科小說中具有隱喻性質的人文地景是由主體、病體、國體的交互辯證關係所組構。

第一節 閻連科鄉土小說的特徵及其轉化

一、閻連科的文學主體性

學界難以論斷閻連科究竟歸屬何種文學流派，也就是說，論及閻連科的文學史定位，很難像先鋒派的余華、馬原、尋根派的韓少功、莫言等具有明確的文學創作理論及其實踐，但這正是閻連科創作特徵多元化的理由。下文由閻連科的文學主體性、鄉土小說與尋根文學特質、新寫實小說與民間文學立場、轉向現代主義與後現代主義的特質三個層面，論析閻連科小說展現文學流派的特徵與轉化，及其鄉土小說的在當代文學史中的獨特性。

⁴⁰⁷ 「『所在』須以『主體我』為核心才能被理解。一個『所在』，乃是某『主體我』占有著一個空間，而不斷地在此空間中生發著其『存有』的意義和價值，使此原屬空洞、中性、皮相的空間創造轉化成充滿人文之深層結構和內涵的空間。易言之，『所在』必含『所為』，乃『主體』依其自由意志之主觀投射、創造、設計之下，有所為而為之後，形塑凸顯了一個空間成爲其『存有之領域』而產生。」潘朝陽：〈現象學地理學：存在空間的一個詮釋〉，《心靈空間環境：人文主義的地理思想》(台北：五南出版，2005年初版)，頁73。

⁴⁰⁸ 潘朝陽：《心靈空間環境：人文主義的地理思想》，頁63。

濃厚深刻的鄉土經驗和創傷的文革浩劫積累了閻連科不同層次的人生歷練和創作資本，再加以閻連科對鄉土空間所萌生的複雜情感，迫使其探索各式的文學表意系統，其中包括了象徵寓言、文化人類學、神話思維、疾病隱喻等求新求變的創作熱誠，從而表述作家主體對沉重歷史意義的理解和體驗已非僅只是旁觀者的揭露而已，此與敢於挑戰權威論述的強大主體驅動力有密切的相關性。畢竟，八〇年代大陸改革開放後，知識分子的主體意識已普遍地復甦和強化，確立文學自身獨立的話語體系。

主體性因此成為後毛澤東中國抵抗官僚政治的掌控和逸離支配、從屬權力結構的「自律」認同——一個新的合理性的關鍵鎖鑰，主體性的反省這個語境的提出首先可見的是一個有意識的成果——即是重新定義知識分子自我是一個自律的(獨立的)、自我認定、自我調整和自由的主體。⁴⁰⁹

強調主體性的意義在於個體長時間受到黨國意識型態強勢宰制，於改革開放後，重新反思如何定義自我的身分認同和獨立自由的主體價值，故而本文以主體為重要的關鍵詞之一，探究閻連科鄉土小說的精神系譜。閻連科鄉土小說探究的主體，除了有其獨特的藝術價值外，亦有政治歷史和文學發展的脈絡淵源。

風行雲湧的八〇年代文學主體的相關思潮，可追溯自一九八六年「中國新時期文學十年學術研討會」以人道主義為基本架構，在文學領域中恢復了人作為實踐主體的地位，勾勒了十年的新時期文學發展之主流話語，此乃八〇、九〇年代多元複雜的文學思潮中相對穩定的核心敘事。⁴¹⁰劉再復於一九八五、一九八六年

⁴⁰⁹ Liu Kang(劉康)，‘Subjectivity, Maxism,and Cutral Theory in China’ (〈主體性、馬克思主義與文化理論在中國〉)，‘Politics,Ideology,and Literary Discourse in Modern Chia’ ,(Durham and London : Duke University Press,1993)(收錄於劉康、唐小兵編，詹明信序：《現代中國的政治學、意識形態和文學話語》)，pp.31-32。轉引自陳雀倩：《八十年代大陸文學主體性的建構與尋根意識的發展之研究》(淡江大學中國文學研究所博士班，2006年)，頁5-6。

⁴¹⁰ 「在1986年召開的『中國新時期文學十年學術研討會』上，以人道主義為基本線索對新時期文學十年歷程的概括，就已經成為一種主流話語。像那種把啓蒙作為新時期文學的功能，或把民族靈魂的發現與重鑄作為新時期文學的使命……這種主體性話語的發展和確立，正表明80年代進入中期以後在文學基本理論、文學基本觀念、文學基本思維方式方面，已全面地、

分別發表了〈論文學的主體性〉、〈論新時期文學主潮〉，⁴¹¹提出了富有人本主義色彩的「文學主體性」之主張，藉由強調主體意識以彰顯對人之意志、能力、創造等人類精神能動性的重視，此理念既深化了現實主義，也促使浪漫主義、表現主義和現代主義的發展，更讓文學不僅立基於社會層面，亦能提升藝術審美的本質。文藝強調主體性是以「人」作為思維的核心，包括作家、描寫對象的主體價值，旨在莫讓文藝淪為為政治服務的文藝政策和工具。例如，一九四九年毛澤東於延安文藝座談會上的講話申明：作家以革命的立場發揚馬、列、毛的思想，使文學成為「團結人民、教育人民、打擊敵人、消滅敵人的武器」，⁴¹²此中抹滅消解了文藝創作者的主體性，因此，劉再復主張文學主體性具有挑戰和解構中共政治正確之文藝理論的企圖和深意。⁴¹³劉再復清楚地說明「文學主體性」為：

文學中的主體性原則，就是要求在文學活動中不能僅僅把人(包括作家、描寫對象和讀者)看做客體，而更要尊重人的主體價值，發揮人的主體力量，在文學活動的各個環節中，恢復人的主體地位，以人為中心，為目的。具體說來就是：作家的創作應當充分地發揮自己的主體力量，實現主體價值，而不是從某種外加的概念出發，這就是創造主體的概念內涵；文學作

正面地建述了自身的話語體系。」尹昌龍：《1985：延伸與轉折》(濟南：山東教育出版社，1998年第1版)，頁96-97。

⁴¹¹ 劉再復：〈論新時期文學主潮〉，《文學評論》(1986年6期)；劉再復：〈論文學的主體性〉，《文學評論》(1985年6期)。

⁴¹² 毛澤東於1942年5月發表〈在延安文藝座談會上的講話〉中提出，毛澤東：《毛澤東選集》第3卷(北京：人民出版社，新華發行，1966-1977年第1版)，頁850。

⁴¹³ 「中共正統的文學理論——這個理論的主要內容都來自毛澤東一九四二年在延安文藝座談會上的講話——中，特別強調作家要改造自己的世界觀，拋棄『靈魂深處』的『小資產階級知識分子的王國』，站到革命的立場上來。換句話說，即是要取消文學創作者的主體性，讓作家變成一個革命的魁儡，而非他自己。……一九八五年，是大陸新時期文學發生根本性轉折的一年。大陸新時期的文學經過八年掙扎與蛻變，已經壯大到可以擺脫中共正統理論的牢籠而展翅高飛了，文學開始恢復自己的本來面目而不再是政治意識形態的工具與奴婢了。劉再復的理論正是這一偉大轉折在觀念形態上的表現，它又反過來促進這個轉折更迅速更充足地完成。」唐翼明：《大陸新時期文學(1977-1980)：理論與批評》(台北：東大圖書，1995年初版)，頁90-91。

品要以人為中心，賦予人物以主體形象，而不是把人寫成玩物與偶像，這是對象主體的概念內涵；文學創作要尊重讀者的審美個性和創造性，把人（讀者）還原為充分的人，而不是簡單地把人降低為消極受訓的被動物，這是接受主體的概念內涵。⁴¹⁴

八〇年代中國文學以「人」為核心話語的源頭可上溯至五四文學，如周作人提倡「人的文學」，乃至五四之後錢谷融主張「文學是人學」、胡風「人格力量」、「主觀戰鬥精神」，到劉再復等強化揭示人的主體性，此一脈絡發展組構成現當代文學中以「人」為核心的文學系譜。⁴¹⁵儘管鄉土作家閻連科並未言明受到劉再復觀點的影響，但劉再復提出的論點反映了八〇年代以降中國知識分子的普遍創作心態——主體意識的強化並確立文學自身的話語體系，因此，八〇年代孜孜矻矻於創作的閻連科自也不外於文學主體性確立的時代現象。尤其到了閻連科後期的長篇創作，如《堅硬如水》，甚至借官方話語體系解構毛父國體，將文學主體的獨立話語體系發揮得淋漓盡致。誠如洪治剛所言：「閻連科基本上確立了他的整個敘事理想：以鄉村平民的生活作為敘事背景，全力演繹創作主體對權力體系的解構性反思，對外在生存條件的宿命性抗爭。」⁴¹⁶

二、鄉土小說與尋根文學的特質

閻連科自覺地以農民的身分關懷鄉土空間所生產的小說創作，名之為鄉土小說是名正言順和名符其實的文學定位，閻連科截至目前所有的小說皆可置於廣義

⁴¹⁴ 劉再復：〈論文學的主體性〉，《文學評論》（1985年6期）。

⁴¹⁵ 「當我們要追溯80年代中國文學中的『人』的話語的起源時，總會自然而然地沉入到與『五四』文學『對接』的想像中。在20世紀中國文學特別是當代中國文學中，『人』的話語大約是最具有普遍意義的一種話語類型了。它被講述的時間之長、使用的頻率之高也許是其它任何話語類型所難以比擬的。從周作人首倡『人』的文學，到劉再復提出『主體性』的文學，都較為系統和全面地闡發了文學與『人』的關係。……我們可以發現在百年文學的歷程中，已經形成了以『人』的話語為核心的文學知識系譜。」尹昌龍：《1985：延伸與轉折》，頁98-99。

⁴¹⁶ 洪治剛：〈鄉村苦難的極致之旅——閻連科小說論〉，《當代作家評論》（2007年5期），頁70。

的鄉土小說中進行文學史的論述。閻連科鄉土小說的主題無疑合於《中國鄉土小說史》主張鄉土小說的題材主要有三個層面：揭示鄉土文化的氛圍、描寫農民文化性格、展示民族文化的心理結構的本質。⁴¹⁷綜而觀之，閻連科的鄉土小說由早期侷限於農村鄉土的寫實刻畫，到了後期則擴展為富涵國族寓言的鄉土中國之創作視閩。

筆者特別標舉鄉土文學史中的魯迅、趙樹理和尋根文學，乃鑑於閻連科的鄉土小說具有魯迅批判鄉土人物猥瑣國民性的冷峻、類同於趙樹理細膩刻畫的農村生活和風土民情，尋根文學中所展現的原始神話思維和追求民族根性的抱負，乃至符應和突破九〇年代以降鄉土文學的發展趨勢。下文爬梳鄉土文學自五四時期的魯迅以降的鄉土創作，經歷趙樹理的改良，八〇年代尋根文學承先啓後地興起和九〇年代的鄉土文學史發展脈絡。鄉土文學的概念由魯迅率先揭竿，其以先覺者的視野和冷峻的批判態度面對鄉土，以期改造中國傳統文化和國民劣根性，由此不僅能引發療救的注意，更力圖從而趕上世界文明和現代化的潮流。鄉土文學發展到四〇年代，在趙樹理的影響下而發生了轉變，因為魯迅以知識分子的先知身分擔負了啓蒙的重責，長期生活在農村的趙樹理則以朋友般的平等視野寫實地描繪農民受封建毒害，強調農民應改造為階級戰士的無產階級啓蒙立場。換言之，《中國鄉土小說史》指出地方色彩和風俗畫面是世界各國鄉土小說約定成俗的基本風格，⁴¹⁸中國現代鄉土小說的始祖魯迅亦自覺地創作具地方色彩和風俗畫的鄉土小說，奠定五四以降鄉土小說的發展趨向。然而，四〇年代趙樹理成為〈在延安文藝座談會上的講話〉的實踐者，深刻地影響直到七〇年代的鄉土文學發展。魯迅鄉土小說批判國民性的姿態，也展現在閻連科的鄉土小說中：早期自傳性色彩的鄉土小說批判宗法體制的鄉土政治及其暴力造成人性的扭曲和貪婪，後期則諷刺商品經濟中物慾橫流產生醜陋和猥瑣的人性傾軋。強調文學創作主體性的閻連科鄉土小說力求擺脫政策傳聲筒的工具效用，自不待言。

由趙樹理帶起的文學風格延續至八〇年代尋根文學崛起而使鄉土文學產生流變。陳曉明認為尋根文學之所以能夠納入鄉土文學的範疇，乃在於承繼五四魯

⁴¹⁷ 丁帆等著：《中國鄉土小說史》（北京：北京大學出版社，2007年第1版），頁20。

⁴¹⁸ 丁帆等著：《中國鄉土小說史》，頁9。

迅關照中國人靈魂的遺風和趙樹理一脈以來著重風俗民情的刻畫。⁴¹⁹興盛於一九八五、一九八六年間的尋根文學，回溯至傳統中國神話中汲取滋養，將原始神話「置換變形」為具有當代視域和創造性的「本土」意蘊和關懷。尋根小說尋找「文學之根」的理念呈現於：韓少功〈文學的根〉、鄭萬隆〈我的根〉、李育航〈理一理我們的根〉、阿城〈文化制約著人類〉等的尋根宣言中，明確地闡明文學應回歸民族的傳統文化之中，以期文學創作能達傳統和現代視域融合之境界。因此，尋根作家重視浸潤於民族傳統文化中的民族潛意識，根據西方神話原型批評理論所主張集體無意識是人類源遠流傳而共通的情感之立論，⁴²⁰顯示神話含融了自原始起人類便具有的集體無意識，而且神話的象徵意涵與尋根文學的創作宗旨相契合，因此尋根作家藉由小說創作挖掘出現代人思維和情感中的原型（神話、集體無意識）模式。誠如丁帆所言：

「尋根文學」是使鄉土小說進入更高層次的一次直線運動，它喚醒了朦朧的自覺。鄉土小說不再是把焦點放在表現一種新舊思想衝突的表面主題意蘊上了，而更多地是帶著批判的精神去發掘民族傳統化心理的「集體無意識」對於民族文化整個進化的戕害。⁴²¹

丁帆扼要地提出尋根小說的內容特質為：或向傳統儒釋道精神的皈依，或「不由自主地反叛傳統文化精神，體現出『精神失落』和『無家可歸』的精神內涵」，或體現異域情調和地方色彩⁴²²的風俗畫特徵⁴²³。尋根小說試圖由傳統文化和民族

⁴¹⁹ 陳曉明主編：《現代性與中國當代文學轉型》（昆明：雲南人民出版社，2004年第2刷），頁197-200。

⁴²⁰ 榮格的原型理論可參見《心理學與文學》。

⁴²¹ 丁帆：〈新時期鄉土小說與市井小說：民族文化心理結構的解構期〉，《小說評論》（1998年2期），頁45。

⁴²² 新時期小說的神話原型多半開掘自中原以外較封閉、偏遠、或少數民族的地區，例如韓少功小說的楚地巫術文化（《爸爸爸》、《女女女》、《歸來》、《史遺三錄》）、莫言的齊魯神話（《紅高粱家族》、《透明紅蘿蔔》）、阿城的雲南叢林神話、賈平凹商洛神話（《天狗》、《商州初錄》）、阿城《棋王》、《遍地風流》、鄭義《遠村》、《老井》、札西達娃的西藏神祕和宗教（《隱密歲月》、《繫在皮繩結上的魂》）、張承志的回族宗教（《心靈史》）、陳忠實《白鹿原》、王安憶《小鮑莊》、鄭萬隆《異鄉異聞》、張承志、史鐵生、陸文夫、鄧友梅、馮驥才等。

文化中開掘出民族生命和中國文學之根，並展開文化和精神的現代性啓蒙。尋根文學與傳統鄉土小說截然不同之處正在於：「並非以反傳統來顯現自己的『現代性』，而是以對優秀傳統的弘揚來體現『現代性』的完整性，這仍是對世界『現代性』潮流的認同。」⁴²⁴

閻連科的鄉土小說中體現原始風貌的鄉村生活和具有相當強烈的神話思維，某種程度呼應了尋根流派的創作理念。然而，依據閻連科接受梁鴻的訪談中，曾坦承地表示不清楚何為集體無意識和神話原型的美學概念，顯示其不可能像尋根派的韓少功等人有意識地挖掘和運用神話思維。因此，閻連科不自覺地在創作中流露的神話思維或是一種集體無意識的原型展現，其甚至表示其堅信的神祕事物乃親身經歷的鄉村生活體驗，顯示神話思維在其生活中已潛移默化為無意識的一部份，並成為創作的靈感素材，因而使閻連科於無意識中響應了尋根文學的創作理念，例如〈年月日〉便是閻連科展現廣義的尋根文學理念的最佳代表作。然而，筆者仍須強調儘管閻連科鄉土小說中具有尋根文學的特徵，但僅止於閻連科文學創作其中之一的特點，並不能因此便簡單化約地將閻連科定位為尋根文學作家。至於筆者整理尋根小說的理論和發展概況，乃意圖就此脈絡論述閻連科在當代文學史中，能夠與文壇對話的文學特質。

談論到尋根文學的興起必須追溯自風起雲湧的文化熱。中國文壇於西方現代派文藝思潮蔚為流行的同時，亦有關於中國文化未來發展的思潮，即八〇年代中期開始盛行討論中國文化的「文化熱」。陳奎德認為這股熱潮約莫自一九八四的下半年發軔，並延續至一九八八年，主要回應了七〇年代末期以來改革開放後的思潮風尚。⁴²⁵八〇年代興起的文化熱浪中，尋根文學與新寫實小說皆致力於書寫生存狀態，不僅是受西方文化和文學思潮的影響，更反映了社會轉型的價值觀念，由關注社會集體和大歷史的書寫，轉而注重人自身的生存處境來展示歷史的本色。誠如韓少功提倡尋根文學時，揭示了「人類生存之謎」與「個人生存狀態的思考」之文學目標。尋根小說創作中觸探了古文化遺風和民族文化的心理結

⁴²³ 丁帆等著：《中國鄉土說史》，頁 260。

⁴²⁴ 陳曉明主編：《現代性與中國當代文學轉型》，頁 200。

⁴²⁵ 陳奎德：〈「文化熱」的主要思想淵源及兩種傾向〉，輯入蘇曉康主編：《從五四到河殤》（台北：風雲時代出版社，1992年初版），頁 53-72。

構，並思辯原始生命力、傳統地域性、文化習俗與現代生存方式的交互關係，例如阿城《棋王》、王安憶《小鮑莊》、賈平凹《商州初錄》、《雞窩窪人家》、《臘月·正月》、《浮躁》等皆蘊含了傳統的文化哲學觀和時代精神的互滲關係。陳思和精要地歸納了「文化尋根」意識，大致包括了以下三個方面：

一、在文學美學意義上對民族文化資料的重新認識與闡釋，發掘其積極向上的文化內核（如阿城的〈棋王〉等）；二、以現代人感受世界的方式去領略古代文化遺風，尋找激發生命能的源泉（如張承志的〈北方的河〉）；三、對當代社會生活中所存在的醜陋的文化因素的繼續批判，如對民族文化心理的深層結構的深入挖掘。這雖然還是啟蒙主義的話題，但也滲透了現代意識的某些特徵（如韓少功的〈爸爸爸〉）。⁴²⁶

十年文革浩劫後，八〇年代文學以重建國家形象為標的之一，作家因而紛紛探索全球現代性與民族傳統特殊性（本土性）二者之間錯綜複雜的關聯，開啓多元繽紛的新時期文學景觀。關注神話原型或原始思維是新時期文學中相當突出的文學現象，主要原因是傳統文化熱的興起⁴²⁷、拉美魔幻現實主義⁴²⁸的影響、對科學理

⁴²⁶ 陳思和：《當代大陸文學史教程(1949-1999)》(台北：聯合文學，2001年初版)，頁263。

⁴²⁷ 八〇年代文化熱潮裡雲湧而起的文學流派中，發軔於一九八七年的新寫實小說雖未如尋根文學提出明確的文學主張或理論，但新寫實小說的藝術成就和影響仍相當突出，例如方方《煩惱人生》、《風景》、劉震雲《一地雞毛》等為新寫實小說得標記(確定作者)，新寫實作家群還包括了池莉、劉恒、葉兆言等。新寫實小說脫胎自現實主義，例如重視生活裡逼真的細節，但放棄了真實再現「典型環境中典型的人物」此一範式。新寫實小說除了具備現實主義的胎記外，也吸收了部分現代派小說中的特質，好比運用了荒誕、變形、意識流等現代主義的藝術手法，著重於反映當時社會、文化、文學多種思潮，關注人當時的生存狀態、處境和社會的聯繫性，以期於生存狀態中探索人的存在價值。誠如《人論》所言：「人被宣稱為應當是不斷探究他自身存在物——一個在他生存的每時每刻都必須查問和審視他的生存狀況的存在物。人類生活的真正價值，恰恰就存在於這種審視中，存在於這種對人類的批判之中。張韜：《新時期文學現象》(北京：新華書店，1998年第1版)，頁102。

⁴²⁸ 魔幻寫實主義是六〇年代拉美文學「爆炸」時期崛起的文學流派，運用象徵、誇張、荒誕和現代派的手法，以及神奇、具幻想色彩的神話故事、古老傳說、鬼怪活動、自然現象等，反映歷史、現實生活和內心情感的一種藝術表現方式。

性的質疑和補充。閻連科小說中展現的神話思維也是發軔於對農民生存狀態、傳統與現代性的關注，主要體現於一九九七年〈年月日〉，及其後的長篇小說《日光流年》、《丁莊夢》、《受活》中，顯示其於九〇年代中後期的小說創作出現重要的轉型。轉型的意義並不只是具有尋根小說的特質，畢竟尋根思潮是八〇年代文壇的創作潮流。閻連科以前衛的想像運用神話敘事的書寫策略，創作出具有現代和後現代主義特質的小說，帶領大陸當代鄉土小說作了一次飛躍。本文討論了閻連科的小說如何保有古典神話中的原始思維，例如神聖空間、宇宙軸、神秘數字（聖數「七」）、植物崇拜、圓形時間觀等，不僅如此，閻連科進而賦予古典神話以現代關懷，隱喻著對國家神話和病態國體的消解和批判。簡言之，閻連科以農民的身分處理鄉土議題，不斷嘗試以各式的創作手法探索鄉土文化、農民性格和民族文化心理，顯示閻連科鄉土小說的精神系譜不僅具有中國鄉土小說演進的歷時性意義，更為中國鄉土小說帶來突破性的創作成果。

三、新寫實小說的特質和民間文學的立場

承如上段論述閻連科小說中的尋根文學特質與尋根風潮的關係，閻連科小說中亦具有新寫實小說的特徵，尤以早期創作的瑤溝系列和和平軍旅系列為主，至於耙耨系列中後期的部分創作則出現了尋根文學的特質。八〇年代文化熱盛行下所產生的尋根文學和新寫實小說的創作特色皆反映在閻連科部分的小說中，顯示八〇年代的閻連科儘管正值文學創作的試煉階段，雖不曾積極響應文壇上時髦的文學思潮，但其關注底層農民貧困的本質原因、生存狀態和日常瑣事的創作精神，與新寫實小說具有相當高度的契合性。閻連科於一九七八年起投身文學創作起始，直至九〇年代初期，皆立足於關注底層人民生存狀態的創作宗旨，與八〇年代後期（一九八七年）發軔的新寫實小說有一段相疊的時期，顯示其不自覺地與文壇的創作潮流合拍。筆者以「不自覺」評議是為了申明：閻連科不曾聲明其受新寫實文學潮流的影響，或有意地以創作響應新寫實文學。然而，筆者認為身處在大陸文壇語境中進行創作的閻連科應不可能置身其外，全然地獨立於文壇潮流而不受影響。就如同尋根文學儘管已於一九八五和一九八六年盛行，筆者仍評價一九九七年刊登的〈年月日〉為閻連科具有尋根文學「特質」的代表作。如此

並不意味其於尋根熱潮中「遲到」，而是爲了表明〈年月日〉展現原始神話思維和尋找民族根性的創作特質，與尋根思潮有相應和之處，以利於在百花齊放的當代大陸文學流派中彰顯閻連科鄉土小說的特質。筆者必須強調的是，閻連科部分的小說具有新寫實小說的特質，尤以自傳性鄉土小說爲主，但不能因此定位其爲新寫實小說家，因其創作已轉型爲具有現代和後現代主義特質的鄉土小說，跳脫了以寫實敘事爲主的創作姿態。簡言之，鄉土小說作家閻連科的部分作品展現新寫實小說的特質，部分小說則體現了尋根思潮的特質。筆者並非斷言閻連科爲尋根小說作家或新寫實小說作家，畢竟，閻連科於當代文學史中公允的定位是廣義的鄉土小說家。

八〇年代眾多文學流派裡，新寫實小說的成就和影響是相當突出的，新寫實小說雖未提出如尋根文學般明確的理論，但新寫實小說的藝術成就和影響相當突出，甚至有關此派的討論卻熱烈地持續了一段時間。新寫實主義乃發軔於八〇年代中期，勃興於八〇年代後期的文學運動，引發廣泛的文學創作界、學術評論界和讀者的注目。⁴²⁹張韜認爲儘管新寫實小說與尋根文學皆藉由文學書寫審視個體的生存狀態，但新寫實小說意圖彌補後者致力於尋找民族傳統文化之根之餘，能更加注目現實的生活處境。⁴³⁰新寫實小說家意圖打破五四以降以人道主義爲母題的局限，轉而建基於以更高的文化層次——人類學的視角著手——重新認知人的存在狀態，觀察個體的生命意識過程，並致力於不受官方意識形態影響，客觀地描繪自然狀態下的生存方式，從而使小說呈現爲展示生命的經驗過程和狀態。新寫實小說刻畫了爲生計奔波和生活困窘的小人物，將回溯到太初或原始蠻荒時代的尋根小說，回返到關照當下現實生活中底層人物的瑣碎日常和平庸的生存體驗。張韜以「生存本相的勘探者」形容新寫實小說，並精要地揭示了新寫實小說的特點和得失：「認識人之生存狀態原是文化人類學的命題，亦是貫串文學歷史的認識自我的主題」⁴³¹「對人的生存狀態的認識，從本質上說是哲學的思考」。⁴³²

⁴²⁹ 丁帆、徐兆淮：〈新寫實主義小說對西方美學觀念和方法的借鑑〉，輯入孔范今、施戰軍主編，陸曉冰編選：《中國新時期文學思潮研究資料(中)》(濟南：山東文藝出版社，2006年第1版)，頁320。

⁴³⁰ 張韜：《新時期文學現象》，頁76-122。

⁴³¹ 張韜：〈生存本相的勘探與失落——新寫實小說得失論〉，輯錄孔范今、施戰軍主編；陸曉冰

新寫實小說的發軔，以一九八七年《煩惱人生》和《風景》為標誌，《新兵連》、《單位》、《一地雞毛》亦隨後相繼問世，該派的代表作家為方方、池莉、劉震雲、劉恒、范小青、蘇童、葉兆言、王安憶、李曉、楊爭光、趙本夫、周梅森、朱蘇進等，⁴³³皆相當關注人類的生存狀態及其有關的西方哲學思潮，新寫實小說因而與現代派小說具有某種程度的共通點，例如荒誕、變形、意識流等現代主義的創作特色，使得部分的新寫實小說偏重於當下生存環境對個體造成扭傷和變異的作用，甚至慘遭肢解的象徵化肢體等。換言之，張鞞認為新寫實小說脫胎自現實主義，例如重視生活裡逼真的細節，但放棄了真實再現「典型環境中典型的人物」此一範式。新寫實小說除了具備現實主義的胎記外，也吸收了部分現代派小說中的特質，好比運用了荒誕、變形、意識流等現代主義的藝術手法，著重於反映當時社會、文化、文學多種思潮，關注人當時的生存狀態、處境和社會的聯繫性，以期於生存狀態中探索人的存在價值。⁴³⁴同樣地，閻連科的小說確實集現實主義和現代派的創作手法於一爐，例如〈瑤溝人的夢〉、〈耙耨山脈〉、〈天宮圖〉、〈黑豬毛 白豬毛〉、《情感獄》等皆無不如此。

陳思和於《當代大陸文學史教程(1949-1999)》該章的註腳中說明新寫實文學於文學史發展的狀況：「『新寫實』現象最早是一九九八年秋天在無錫由《文學評論》雜誌和《鐘山》雜誌聯合舉行的『現實主義與先鋒派』研討會上提出來加以討論的。起先有多種提法，如『後現實主義』『新現實主義』等等，《鍾山》雜誌1989年第3期上開闢「新寫實小說大聯展」，正式確定了『新寫實主義』的名稱。」⁴³⁵《鐘山》雜誌自一九八九年第三期開闢了「新寫實小說大聯展」欄目，並於該欄目的「卷首語」中倡導和揭示其創作特點：「特別注重現實生活原生形態的還

編選《中國新時期文學思潮研究資料(中)》，頁296。

⁴³² 張鞞：〈生存本相的勘探與失落——新寫實小說得失論〉，輯錄孔范今、施戰軍主編；陸曉冰編選《中國新時期文學思潮研究資料(中)》，頁298。

⁴³³ 新寫實小說的代表作包括：池莉《煩惱人生》、《不談愛情》、《太陽出世》、《你是一條河》；劉震雲《塔鋪》、《新兵連》、《一地雞毛》、《單位》；劉恒《狗日的糧食》、《伏羲伏羲》、《蒼河白日夢》；方方《風景》、《落日》、《祖父在父親心中》、《桃花燦爛》；王安憶《崗上的世紀》等。

⁴³⁴ 張鞞：《新時期文學現象》(北京：新華書店，1998年第1版)，頁102-

⁴³⁵ 陳思和：《當代大陸文學史教程(1949-1999)》，頁299。

原，真誠直面現實、直面人生」。⁴³⁶作家客觀地陳述小人物的生存景況，而未顯露出明顯的觀念批判傾向或直接的情感評價，幾近紀實的手法紀錄底層人物的生存面貌。洪子誠指出，新寫實小說的寫作企圖在於：「不作主觀預設地呈現生活『原始狀貌』」。然而，陳思和亦強調「作家的主體觀念與情感態度，都沒有直接的機會呈現在文本層面，當然，根本上依舊不可能取消主體對文本的支配力，只是這種支配力相對變弱了。這種傾向的價值，仍在於凸顯出生存本身」。⁴³⁷新寫實小說再三強調客觀地呈現人物的生存時況，以期表明拒絕傳統現實主義的創作理念——「含有明顯為政治服務的特徵」，⁴³⁸顯示所謂「客觀地」還原生存本相是爲了清除政治意識形態。即使閻連科對土地抱持著非常濃烈的血脈情感，但閻連科創作時仍以客觀呈現鄉土空間中農民的生存處境爲原則，以期反映黃土地上農民真實的生存景象，因爲閻連科也始終不斷地思索如何讓書寫更貼近存在處境的本真。畢竟，從中共建構後乃至改革開放迄今，佔多數人口的中國農民仍舊咬著牙齦過著異常艱苦的生活，而此正是閻連科創作的起點和終極的文學寫作關懷。不僅閻連科早期的瑤溝系列小說書寫鄉土空間中農民平庸、艱難的生活和苦難，而具有新寫實小說的特色；同樣地，閻連科大多數的軍旅系列小說——例如，〈和平戰〉、〈中土還鄉〉、〈大校〉、〈自由落體〉、《生死晶黃》等——亦具有新寫實小說的特質，如同劉震雲的《單位》和《新兵連》。

許志英和丁帆在主編的《中國新時期小說主潮》中指出，學界對新寫實小說的共識爲對「生存」本相的探勘和挖掘，但忽略了新寫實小說之所以探索生存的根源和本質問題爲貧困，尤其是馬斯洛七種需求⁴³⁹的最低層次——居所和食物——的不能滿足和掙扎：

這種宿命般的無可解脫的貧困感表明了人們對特定時期的社會現實的極度失望，對現代化承諾的深深懷疑，同時還有對進化的現代歷史觀的深刻的不信任。但是「新寫實小說」的懷疑卻也是僅僅止於日常生活的經驗性

⁴³⁶ 陳思和：《當代大陸文學史教程(1949-1999)》，頁 287。

⁴³⁷ 陳思和：《當代大陸文學史教程(1949-1999)》，頁 289。

⁴³⁸ 陳思和：《當代大陸文學史教程(1949-1999)》，頁 288。

⁴³⁹ 黃光雄：《教育導論》(台北：師大書苑，2002年初版4刷)，頁 84。

感覺層次上，而無力探尋問題的實質，也找不出解決問題的途徑。「新寫實小說」只是寫狀態，寫沉滯的、繁瑣的、近乎凝固的日暫生活的貧困狀態，它並不追問導致這種狀態的原因。⁴⁴⁰

新寫實作家書寫貧困乃緣於，八〇年代末到九〇年代出中國的政治經濟和文化狀況，令其對現代化的目標感到質疑，因為維持現實生活中基本的生活水平相當不容易，煎熬和艱困的日子幾乎貫穿了新寫實小說的核心議題。⁴⁴¹畢竟，「貧困並不僅僅是一個經濟學意義上的概念，它更是一個社會學、文化學和心理學意義上的概念。」⁴⁴²新寫實小說中凡涉及農村生活題材的作品，皆不約而同地聚焦於農民生活的艱困、食物的匱缺和飢餓，這正是閻連科童年記憶的關鍵詞，童年記憶為其創作的資料庫，本文擬由自傳性小說爬梳其中展現對底層人民生存狀態的關懷。

新寫實小說「客觀」的創作姿態某種程度與鼓吹文學主體性思潮的理念一致，閻連科的鄉土小說具備文學主體性和新寫實小說的客觀態度，是為了解現不同於官方意識形態的民間文學的立場。所謂民間文學的創作立場，誠如陳思和所言：

首先，它是在國家權力控制相對薄弱的領域而產生的，保存了相對自由活潑的形式，是能夠比較真實地表達出民間社會的生活面貌和下層人民的情緒世界；雖然在政治權力面前它是以較為弱勢些的面貌出現，但是，卻又總是在一定的限度中被接納，並與國家權力相互滲透。其次，自由自在是它最基本的的審美風格。民間的傳統意味著人類原始生命力緊緊擁抱生活本身的過程，由此迸發出對生活的愛與憎，對人生欲望的追求。這是任何道德說教都無法規範，任何政治條律都無法約束，甚至連文明、進步、美這樣一些抽象向概念也無法涵蓋的自由自在。在一個生命力普遍受到壓抑的文明社會裡，這種境界的最高表現型態，只能是審美的。所以民間往往

⁴⁴⁰ 許志英、丁帆主編：《中國新時期小說主潮》（北京：人民文學出版社，2002年第1版），頁510。

⁴⁴¹ 許志英、丁帆主編：《中國新時期小說主潮》，頁506-510。

⁴⁴² 許志英、丁帆主編：《中國新時期小說主潮》，頁510。

是文學藝術的泉源。⁴⁴³

閻連科曾表明民間是無窮的寫作資源，如傳說、戲曲、神話等，「民間真實」亦為其小說創作的起點和歸宿，⁴⁴⁴真實地貼近民間底層人民的生存處境、情感結構和心理狀態，創作出具有自由、獨特和文學主體性的小說。誠如閻連科所言，民間真實是貫串其鄉土小說的精神系譜，新寫實小說的特質是其早期自傳性小說貼近民間真實的書寫途徑，到了後期則以具有現代主義或後現代主義特質的敘事策略和構想來體現民間真實。民間立場和民間真實正是閻連科鄉土小說創作的姿態和宗旨。

市場經濟、商業文明和都市化進程使九〇年代鄉土小說不同於以往的鄉土小說，面對傳統與現代、城市和鄉村的衝突，無法全然地認同鄉土、嚮往城市經濟，卻又無法否定鄉土中農業經濟和宗法體制共構的思維模式和心理結構。閻連科的鄉土小說也始終思辯著城鄉的議題，農民軍人渴望離開土地，前往城市卻又成了格格不入的邊緣人。前期的自傳性小說二元對立地批判城市商業的腐化和鄉土故里的美好，如《最後一名女知青》；後期的鄉土小說則以國家寓言的視角關注商業經濟對鄉土中國造成的衝擊，不再墨守於城鄉二元對立，如《受活》中書寫受活莊和外部世界的關係，當受活人遭商業大神反將一軍，從受困的列寧紀念館離開時，發現滿世界是壽、奠、祭的世界，隱喻著受活莊正是國家寓言的縮影。閻連科鄉土小說的轉型，源於轉向現代主義和後現代主義特質的書寫策略和創作姿態，使其在九〇年代鄉土小說群中具有獨特的價值和意義。

四、轉向現代主義與後現代主義的特質

綜觀閻連科的文學創作，早期以傳統中國文學的敘事模式和現實主義為主，中後期的小說則漸漸產生了寓言、誇張、放大、變形、荒誕、漫畫化的現代主義敘事手法和藝術特質，⁴⁴⁵並由此滲透了現代主義對人性和命運的理解⁴⁴⁶。八〇年

⁴⁴³ 陳思和：《還原民間——文學的省思》（台北：東大圖書，1997年初版），頁84。

⁴⁴⁴ 閻連科：《閻連科文集·感謝祈禱》，頁282。

⁴⁴⁵ 西方知識分子於一次世界大戰後有感於工業文明造成人性異化和生活的災難，因而對文明和

代中期以後，現代主義的創作風潮蔚為流行——以先鋒派為代表，開啓了創新的文學表達方法、美學理想和藝術表象體系，挑戰和毀損了社會主義文化的霸權和意識形態的權威話語對藝術的支配，意識形態軸心實踐的時代亦宣告瓦解。閻連科後期的小說具有現代主義或後現代主義的特徵，很大程度上乃建基在早期以現實主義為基調的小說磨練創作期。

本文以意識流和心理分析論述閻連科運用現代主義的寫作手法，其中以〈平平淡淡〉、〈天宮圖〉、〈尋找土地〉和《生死晶黃》為代表，⁴⁴⁷至於表現在長篇小說中的後現代主義寫作特徵包括：黑色幽默、拼貼、無深度的平面感、反權威、反中心、反二元對立、戲仿的互文性，本文名之為建構／解構的敘事策略。王寧認為消解二元對立是中國後現代主義的特徵之一，如生／死、欲望／壓抑、崇高／卑下、高雅／粗俗、自我／他人等界限的消解，甚至互相置換來嘲弄或戲謔神聖的社會秩序。⁴⁴⁸法國符號學家克利斯蒂娃(Julia Kristeva)主張互文性為：「任何作品的文本都是像許多行文的鑲嵌品那樣構成的，任何文本都是他文本的吸收和轉化。」⁴⁴⁹「戲仿」式的互文本是後現代小說的特質之一，以誇張、扭曲、變形、

進步進行深刻的反思和批判，他們以誇張變形和荒誕戲謔來超越和反抗現實，其中具有上帝已死的宗教背景和存在主義等的哲學背景。現代主義於三〇年代傳入正值興盛左翼文學的中國文壇，故而未開啓廣泛的影響和關注，到了五〇年代以社會主義為旗幟的文學創作圭臬下，現代主義更沒有發言的可能。直到一九八一年高行健出版了《現代小說技巧初探》才引發了學界和文壇的高度興趣，使八〇年代的新時期文學流派能夠有突破性的發展，此中尤以先鋒小說將現代主義的技法發揮到了淋漓盡致的創作高潮。

⁴⁴⁶ 例如，〈鄉村死亡報告書〉、〈1949年的門和房〉、〈小鎮蝴蝶鐵翅膀〉。

⁴⁴⁷ 相關的分析參見本文第貳、參章。

⁴⁴⁸ 王寧：《接受與變形：中國當代先鋒小說中的後現代性》(北京：中國社會科學，1992第1版)，頁1。

⁴⁴⁹ 克利斯蒂娃：《符號學：意義分析研究》，轉引自朱立元：《現代西方美學史》(上海：上海文藝出版社，1993年第1版)，頁947。「橫向軸(作者—讀者)和縱向軸(文本—背景)重組後揭示這樣一個事實：一個詞(或一篇文本)是另一些詞(或文本)的再現，我們從中至少可以讀到另一個詞(或一篇文本)。在巴赫金看來，這兩支軸代表對話(dialogue)和語義雙關(ambivalence)，它們之間並無明顯分別。是巴赫金發現了兩者間的區分並不嚴格，他第一個在文學理論中提到：任何一篇文章的寫成都如同一幅語錄彩圖的拼成，任何一篇文本都吸收和轉換了別的本。」轉引自[法]蒂費納·薩默瓦約著，邵焯譯：《互文性研究》(天津：天津人民出版社，2003)，

嘲弄的方式模仿經典著作的題材、內容、形式和風格，以期批判和諷刺既定的文學範式或意識形態。⁴⁵⁰例如本文第肆章第三節「審父與尋父」中論述《堅硬如水》便是以大量地戲仿和拼貼文革話語，達到反權威、反中心、消解崇高／卑下二元對立的批判目的，《堅硬如水》無疑是閻連科邁向後現代主義的長篇代表作，王德威亦評議為其最優秀的長篇小說。

閻連科由早期寫實地刻畫農村鄉土中的人事物，轉變為以現代主義的手法書寫鄉土中國的國族寓言，在國族隱喻中甚至極具開創性地點燃了陳曉明所謂的後現代主義的鬼火。五四以降，中國的鄉土小說以現實主義為創作的傳統和圭臬，並引以自豪，甚至現實主義所形象化的鄉土中國「總是怪模怪樣地嘲笑了現代主義或後現代主義之類的『先進文化』」。⁴⁵¹

閻連科拋出了《受活》，它一本正經地嘲弄了現實主義的鄉土中國，它把我們所認為的後現代之類的解構中心、歷史祛魅、文本開放與黑色幽默的多樣性元素捲進了它的小說敘事，如此純粹的鄉土，卻又顯示出如此強大的文本內爆力，它使鄉土中國以其自在的形象反射出後現代的鬼火。⁴⁵²

將閻連科定位為具有開創性和舉足輕重的鄉土文學作家時，意味著閻連科的鄉土小說除了自現實主義中汲取養分和獲得成長之外，閻連科後期的創作不僅脫胎自現實主義，甚至帶領以現實主義為傳統的鄉土小說展開了一場大躍進，為當代文學史記下了關鍵的一筆。誠如《受活》封面的「題記」表明：「現實主義——我

頁 4；詳文參見克莉絲蒂娃：《符號學：語意分析研究》。

⁴⁵⁰ 章國鋒：〈從「現代」到「後現代」——小說觀念的變化〉，輯入柳鳴九主編：《從現代主義到後現代主義》（北京：中國社會科學出版社，1994年第1版），頁20。

⁴⁵¹ 陳曉明表示：「在過去很長時間裏，關於鄉土中國的書寫，總是被「現實主義」的旗幟任意覆蓋，這使鄉土中國獲得了一種高昂的形象，同時也被規定了一種本質與存在情態。現實主義的筆法已經洗劫了鄉土中國的每一寸土地，而其他的諸如現代主義之類文學方法，縱有十八般武功也力不從心。鄉土中國被現實主義固定化了的形象，總是怪模怪樣地嘲笑了現代主義或後現代主義之類的『先進文化』。」陳曉明：〈鄉土中國與後現代鬼火〉，《文藝報》（2004年2月26日）。

⁴⁵² 陳曉明：〈鄉土中國與後現代鬼火〉，《文藝報》（2004年2月26日）。

的兄弟姐妹哦，請你離我再近些；現實主義——我的墓地，請你離我再遠些。」這段題記顯示閻連科對現實主義充滿矛盾的情結，現實主義是閻連科創作的核心特質，如同血脈同源的兄弟姐妹一般，然其於後期創作中察覺臍帶關係般的現實主義卻是造成創作有所局限性的主因。換言之，現實主義是閻連科早期鄉土小說的主要特質，卻也是造成敘事策略受限的原因，使早期大量的中短篇小說一再重複相似的情節和議題，卻無法以多元的藝術表現手法呈現。儘管閻連科並未截然地捨棄現實主義的特質，但當其自覺地擺脫現實主義的束縛，將現實主義內化為水中鹽味，並運用具有現代主義、後現代主義特質的敘事意象和手法，促成其後期小說創作的敘事策略不僅多元化，藝術成就亦迅速地成長。誠如陳曉明所言，閻連科早期的多數創作——如瑤溝系列小說——確實出現了「現實主義固定化了的形象」之創作侷限，亦即「在閻連科早期創作中，現實主義的優勢和限制也是明顯的，從他的那些作品中能夠讀出自傳的痕跡無疑與此限制有關」。⁴⁵³閻連科於《受活·代後記》中，言辭激烈地批判五四以降現實主義對小說創作造成的負面影響，顯示其已高度自覺地反思現實主義小說的侷限性，《受活》便展現了突破和超越現實主義創作羈絆的企圖心，有意識地挑戰了閻連科的自我創作格局：

我們不能不感到一種內心的深疼，不能不體察到那些現實主義大旗下蜂擁而至的作品，都是什麼樣的一些紙張：虛偽、張狂、浮淺、庸俗、概念而且教條。時至今日，文學已經被庸俗的現實主義所窒息；被現實主義掐住了成長的喉嚨。可是，儘管這樣，這些所謂的現實主義的作品，還在我們閱讀的大街上招搖過市，晃來晃去，穿街而行，而且它們都如遊行示威一樣，打了橫幅與旗幟，穿了由上邊學者和理論家們下發的如獎盃獎狀一樣光亮筆挺的現實主義的西裝。⁴⁵⁴

閻連科於該文發表了對五四以降現實主義小說疾言厲色的說詞，尤其針對奉守延

⁴⁵³ 王堯：〈一個人的文學史或從文學史的盲點出發——閻連科小說及相關問題平議〉，《當代作家評論》(2007年5期)，頁6。

⁴⁵⁴ 閻連科：〈尋求超越主義的現實(代後記)〉，《受活》(瀋陽：春風文藝出版社，2003年第1版)，頁369。

安文藝座談綱領的國家傳聲筒文學，傳達了激昂的抗辯和嘲諷。儘管如此慷慨的言說內容並不具創新和獨到的眼光，但筆者認為將此視作閻連科自我批判和創作覺醒，會使這場文學「告白」更具意義。因為，閻連科感情豐沛的結語為：

也許，現實主義是文學真正的鮮花。

也許，現實主義是文學真正的墓地。

我們已經把它當做鮮花看了幾十年，現在，就讓我們把它當做寫作的最大墓地吧。如果我們不能為擺脫墓地而活著，只能為擺脫墓地而死亡，那就讓我的寫作，成為墓地的葬品好了。⁴⁵⁵

結論顯示了閻連科抱持著死而重生的文學革新抱負和自我期許，撇開其對現實主義文學相關論述是否具有高度的嚴謹性、客觀度和開創性，至少《受活》成功地挑戰了文學創作的可能，甚至開啓學界熱烈討論超現實主義、現實主義和後現代主義的相關議題。誠如王一川所言：

九〇年代以來的長篇小說文體，正處在這種正衰奇興語境中。以往的以「現實主義」為支撐的正體走向衰微，這為奇體的興盛帶來了契機。人們既從外來的「現代主義」和「後現代主義」這類奇體中找到靈感，也從中國古典文學的奇體傳統中尋求啟示，製作了一個個新的奇體小說。在這種奇體競相喧嘩的語境中，閻連科的索源體也是以「奇」的姿態亮相的，顯示了獨一無二的獨特的奇體風貌。在逆向敘述中叩探生死循環和生死悖論及其與原初生死遊戲儀式的關聯，由此為探索中國人的現代生存境遇的深層奧秘提供一個充滿想像力的奇異而又深刻的象徵性模型，似乎正是這種索源體的獨特貢獻之所在。我個人以為，由於如此，這部索源體小說完全可以

⁴⁵⁵ 閻連科：〈尋求超越主義的現實(代後記)〉，《受活》，頁 369。

列入中國現代長篇小說傑作的行列。⁴⁵⁶

王一川的評述裡表達了《日光流年》在傳統與現代中的承繼與創發，所謂奇特的姿態正是閻連科的充滿想像力和前衛的創作力，企圖以「奇」突破既定的文學範式和常規，不僅傳達了陌生化的新意，更能直搗現代生存處境的核心命題和歷史的真實。閻連科表示「真實完全不在於來自生活，而是來自作家的內心。……創作《受活》更多的是表達我對這個社會的恐懼感。」⁴⁵⁷閻連科《受活·代後記》主張「來自於內心的、靈魂的一切，都是真實的、強大的、現實主義的。哪怕從內心生出的一棵人世本不存在的小草，也是真實的靈芝。這就是寫作中的現實，是超越現實主義的現實。」⁴⁵⁸儘管閻連科思索虛構與真實的議題，涉及社會真實和心理真實的辯證問題，並非獨到和創新的文學理論。然而，當閻連科由長期投身於現實主義基調的鄉土小說創作中抽離，探究真實與虛構的命題，意味著其創作的關鍵性突破，⁴⁵⁹顯示超越主義的現實是對現實主義的超越和自我創作的革新。

《受活》大膽地以荒誕的身體展演和黑色幽默解構了作為大他者的國體，讓鄉土中國具有國族寓言的隱喻高度，也才能貼近閻連科不斷找尋的現實和真實。

就長篇小說創作而言，我所遇到的最尷尬無奈的寫作景況之一是，面對現實時對把握現實無能為力的尷尬。今天我們所面臨的這個社會，變化急劇，繁複無序，就像被狗咬著不放的一團亂麻。……每一個人，都生活在這種混亂的社會秩序中，混亂的各種關係中：人與人的關係，人與物的關

⁴⁵⁶ 王一川：〈生死遊戲儀式的復原——《日光流年》的索源體特徵〉，《當代作家評論》(2001年6期)，頁16。

⁴⁵⁷ 鍾紅明、閻連科：〈閻連科：真實來自作家的內心〉，《明匯讀書周報》，轉引自楊劍龍、梁偉峰、趙欣：〈在荒誕裡表達對歷史與現實的思考——關於閻連科《受活》的對話〉，頁58。

⁴⁵⁸ 閻連科：《受活·代後記》。

⁴⁵⁹ 「我的寫作因為有了《受活》等幾部書，處在很微妙的一個時期，我必須完成離土地更近、似乎離現實更遠那樣的一部作品，來緩解當前我和現實存在的過分緊張、將要弦斷箭飛的關係。也許這是妥協，可也是對我寫作的一次不一樣的考驗。」閻連科：《閻連科文集·感謝祈禱》，頁374。

係，人與自然的關係。這種混亂的關係如同蛛網樣纏繞著人們的生存和生活，從而使每一個人的內心都失去了生活的主題，都在欲望和盲從中毫無目的地流血和充血。⁴⁶⁰

混亂的後毛時代讓閻連科更加深刻地思索如何把握貼近鄉土中國的書寫策略。現實主義已經不能滿足和承載閻連科意圖言說的表達方式，儘管以誇張、荒誕和漫畫化的後現代主義手法鑄刻人物形象看似不真實和虛構，弔詭地，唯有如此才能讓荒謬的現實現出原形，並由此真真實實地逼近現實的混亂處境。⁴⁶¹漫畫化、誇張和荒誕的人物形象以《受活》中丑化的受活人發揮淋漓盡致的演出，相關論述於本文第肆和第五章。閻連科所謂在慾望和盲從中的混亂所涉及的議題是，個人主體價值在權力、金錢和健康中不斷無謂和庸庸碌碌地重複建構與失落的過程，權力、金錢和健康之外是更龐大的國家話語形成合法化暴力所製造的混亂風暴，在其中的個體無一能倖免其害，因而在個體空洞和空缺的國家話語體系中不僅失語，甚至是一場集體大失血的浩劫，更可悲的是，本以為能輸血補給的血源早已為國體病菌所感染。

綜上所述，閻連科由早期以現實主義為基調的文學書寫，轉向具有現代主義和後現代主義特質的創作現象，可由本文的章節安排見出端倪：第貳章「主體的建構：鄉土空間中的身分認同」、第參章「主體與國體：鄉／城空間中流動的家／國意識」第一節「軍戎與黨章：軍旅空間中的宗法情結」，主要論析閻連科早期的瑤溝系列與和平軍旅系列作品，以展現其較濃厚的現實主義和新寫實小說的創作特質。然而第貳章第三節「死亡樂園：鬼魅的身體與喪葬祭儀」，考察了九〇年代初期的耙耨系列作品顯示其現實主義的書寫基調中，已透顯具備魔幻寫實和尋根文學的特質。至於第參章第二節「審父與尋父：大寫父親的身體」、第三

⁴⁶⁰ 閻連科：〈長篇小說創作的幾種尷尬〉，《當代作家評論》(2006 年第1 期)。

⁴⁶¹ 「從表面上看，是誇張、放大、漫畫化。但從深層說，是另外一種逼真，是另外一種真實。如果你不用漫畫化的方法，壓根就畫不出這類人物的輪廓，更不要說描繪他的靈魂了。」「在虛構的故事中，把人物誇張、放大、變形、漫畫化後，使本來在生活中被遮蔽的荒誕水落石出了，被讀者看見了，看得更清楚了」李陀、閻連科：〈《受活》：超現實寫作的重要嘗試〉，《南方文壇》(2004 年第2 期)，頁25。

節「淘金與掏空：回歸母體原鄉」和第肆章「病體與國體：病理空間中的生／死意識和歷史創傷」中，則展現了其解構鬆動權威話語體系的黑色幽默，以及後毛時代的精神創傷和歷史廢墟的轉喻場景，實透顯了後現代主義的創作特質。因此，本文第貳、參、肆章可擬為閻連科創作手法轉換作系譜化之論析。

第二節 閻連科小說的敘事策略與修辭

閻連科在九〇年代中期以前，侷限在寫實主義的寫作框架中，未受到文壇的普遍關注，然身處在新時期的文壇氛圍和歷史脈絡中，閻連科堅持文學主體性的鄉土文學創作立場，仍舊符應了八〇年代的文學創作趨勢。一九九六年閻連科整理過去的中短篇小說，集結為《閻連科文集》五卷出版。此一時期乃其反思創作的沉潛階段，閻連科重新思索如何說故事，以及運用什麼表意體系和書寫策略才能真正地貼近鄉土的脈動和藝術的真實。一九九七年〈年月日〉的發表，閻連科跳脫了寫實主義的羈絆，為其關鍵的分水嶺；爾後出版的多部長篇小說更能圓熟地以國家寓言的視角，並運用現代主義或後現代主義的寫作手法與書寫策略包括——身體書寫與國家寓言、奇體敘事與命名策略、陌生化語言和美學策略、解構敘事與除魅策略，使其文學創作更臻於成熟，不僅有助於閻連科建構其鄉土小說的精神系譜，也奠定其在大陸當代鄉土小說中重要的地位。大體而言，每一類型的敘事策略皆有其敘事意象與修辭方式，投映或補強了該敘事策略的獨特性和審美價值。下文分別由身體書寫與國家寓言、奇體敘事與命名策略、陌生化語言和美學策略、解構敘事與除魅策略進行論述。

一、 身體敘事與國家寓言

身體敘事是貫穿閻連科創作的核心書寫策略，本文以主體、病體和國體的辯證關係考察閻連科鄉土小說的精神系譜，顯示身體敘事可分成幾個層次：宗法化的象徵身體、鬼魅身體、受暴身體、大寫父親的身體(父法國體)、原鄉母體、病態國體等。閻連科以身體敘事體現對河南鄉土、歷史創傷、現代性的焦慮和思辯，在歷史脈絡和文化語境中思考身體的人文內涵，揭示歷史造成人性的壓抑和覺醒

的對立過程。閻連科運用青春痘、血、皮、骸骨等身體敘事的修辭意象，以及與吞噬、觀看、滲透、侵入相關的敘事動詞，凸顯黨國強勢的宰制力和暴力的本質。

鄉土空間與身分認同、國家認同有深刻的辯證關係，鄉土空間的地域特徵、風俗民情和歷史共構為國家象徵的人文地理景觀。當象徵國家的人文地理景觀相當程度影響了鄉民的生活模式和身分認同時，其中人文地理景觀／鄉土中國無疑為國家的精神象徵。閻連科以國家寓言的視角重新審視鄉土空間的內核與本質，創作出一則則關於鄉土中國的國家寓言，彰顯了現代化進程中的鄉土空間所呈現失序和荒誕的真實現象，其以前衛的文學想像探索中國人現代生存處境和精神狀態，更加深刻地展現早期以寫實筆法抒發的鄉土弊病所造成的痛感。閻連科筆下鄉土空間中個體的疾病記憶往往被擴展為隱喻鄉土中國的國體病症。國家寓言的敘事策略則運用有歷史廢墟、商業廟堂、病理空間等空間修辭。例如，《丁莊夢》中，丁莊的病體作為國體罹病的寓意化縮影，百姓病體陷入不治的國體疫情中，國家病態的嗜血使個體在國體政策和病體間掙扎，形成一則糾葛現實政治、權力鬥爭和道德倫理的民族寓言。病理空間——受活莊無疑是閻連科繼《日光流年》三姓村後，揭開另一則展演國家寓言的場地。至於《受活》中，施暴和受暴者都淪為象徵意義的殘疾人，使肉身殘疾和精神殘疾共存在混亂的文革飢荒中，一同組構為病態的殘缺國體，從而形成一則國家寓言。閻連科以國家寓言的視角重新審視鄉土空間的內核與本質，使失序和荒誕的鄉土空間／鄉土中國成為精神廢墟。

八〇年代之前，新時期文學以傷痕文學為主流，傷痕乃以個人記憶的形式體現歷史的痕跡和烙印，緊密聯繫了個人命運與國家命運。換言之，文革記憶不僅只限於個人的歷史感知和體悟，而是將個人記憶以國家集體記憶的模式來書寫，使歷史造成的個人創傷投映出國家傷痕的普遍化景象。誠如雷蒙·阿朗論及知識份子及其國家時指出：「知識份子又是與民族共同體息息相關；他們以一種特殊的尖銳形式體認國家的命運」，⁴⁶²國家集體身分過度擠壓了個體與家庭社群等日常生活經驗的情感聯繫和歸屬，是造成心理創傷的來源之一。凱西·卡茹絲(Cathy

⁴⁶² 雷蒙·阿朗(Aron, Raymond)著，蔡英文譯：《知識份子的鴉片》(台北：聯經出版，1990年初版)，頁275。

Caruth) 論及歷史和個人創傷的關係時表示：

創傷必須被視為是心理上的病症，那麼，與其說這個病症來自個體的潛意識記憶，不如說這是歷史的病症。我們可以說，創傷病症的患者，內心潛藏著一個無法言說的歷史，或者說，創傷患者本身就是他們無法把握的歷史的症狀。⁴⁶³

非常態的國家政治生活讓知識分子飽受磨難和挫折時，書寫個人傷痕並非絕然和全然地意在質疑國家，反而某種程度上透顯了對國家的政治無意識的關懷。

大劫難的文革作為歷史潛文本⁴⁶⁴，是對個人的記憶內容和方式引起決定性作用的大他者，壓抑、專制的政治語境所造成的苦難和浩劫，是難以漠視和抹滅的集體記憶，革命神話的現代中國政治作為一代中國人精神情感的既定代碼和背景色調，已然缺席的文化大革命仍在藝術家的創作中以紅色幽靈的姿態顯靈。誠如詹姆遜(Frank Jameson)所言：

歷史不是文本，不是敘事，無論是宏大敘事與否，而作為缺場的原因，它只能以文本的形式接近我們，我們對歷史和現實本身的接觸必然要通過它的事先文本化(textualization)，即它在政治無意識中的敘事化(narrativization)。⁴⁶⁵

儘管文學家有意識地藉由文本試圖解構或消解文革歷史的崇高和神聖，其實正也貼近、重建和再現歷史場景和文革景觀，畢竟文革的紅色幽靈是一代中國人揮散

⁴⁶³ 轉引王斑的翻譯：《歷史與記憶——全球現代性的質疑》(香港：牛津出版社，2004年初版)，頁127。原文參見 Caruth, Cathy, ed. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995.

⁴⁶⁴ 歷史潛文本的概念，出自陳曉明中國政治的特殊性對藝術造成潛在而不可或缺的關鍵影響。參見陳曉明：《表意的焦慮》(北京：中央編譯出版，2002年第1版)，頁279。

⁴⁶⁵ [美]弗雷德里克·詹姆遜著，王逢振、陳永國譯：《政治無意識》(北京：中國社會科學出版社，1999年第1版)，頁26。

不去的政治無意識——歷史創傷的集體記憶。

浩劫之後，主導意識形態信仰的崩潰，摧毀了人們正常思考和行動的象徵體系，使得億萬中國人面臨不可思議之局，對歷史前程徬徨不定。如果我們把創傷視為不僅僅是對個體身體和心智的撞擊，而更是對維繫個人和社群生活的象徵意義體系、感情紐帶和語言實踐的全面震動，那麼，文化大革命後大約十幾年，可以恰當地稱為創傷後狀態(posttraumatic)。這段時期，集體的心理被剛剛過去的歷史的夢魘籠罩著，同時又力爭逃脫。⁴⁶⁶

當破碎和斷裂的歷史經驗掏空了主體意義的精神危機下，創傷記憶全面地震撼一代人的情感結構、象徵意義體系和語言表述模式，力圖掙脫卻又無所遁逃於紅色幽靈的夢魘，正是政治無意識的反映。王斑以「創傷基調的革命後歷史」詮釋新時期文學，陳曉明亦認為藝術創作藉由敘述或講故事的方式，聯繫過去和現在之間具有歷史延續性的理由，從而應對、重建和修復創傷的歷史，以期恢復精神危機下個體的身分認同和情感歸屬。⁴⁶⁷ 閻連科以獨特的身體美學和建構／解構的敘事策略，書寫後毛時代的國族寓言，是一九九七年以後長篇小說的創作核心關懷。

閻連科小說中的身體敘事除了將身體之文化屬性(如宗法化的身體)、罹病、創傷等現象隱喻為主體、病體、國體外，由身體敘事派生的敘事美學之一是：運用大量的感官敘事鋪陳和雕琢文字。視、聽、嗅、味、觸等感知除了以擬聲化的句法造成語言陌生化的效果外，或將身體普遍感覺以非自然反射的感知形容；或以放大特寫的誇示鏡頭處理感官知覺，或運用視覺色彩強化感官的刺激和震撼，

⁴⁶⁶ 王斑：《歷史與記憶——全球現代性的質疑》，頁110。

⁴⁶⁷ 「正如在本雅明，有氣息的藝術能拯救失落的經驗，歷史書寫作為經驗的重建，便落在美學的範疇中。審美經驗不僅涉及藝術和文學，更廣泛地昭示了文化形態和社會意義的重建和維持、修復和協調心理和現實之間的斷裂、個人和群體的脫結、過去和現在的隔膜。……新時期恰恰是中國人最需要故事的時候，中國人急需要說服自己，我們是從什麼樣的過去走到現在的，那個過去屬於我們自己，與現在和將來有延續性。中國人需要一個可信服、可以與其共存的過去圖景，為今天奉獻意義，他們希望通過敘述過去恢復人人應有的歸屬感和植根群體生活的身份感。」陳曉明主編：《現代性與中國當代文學轉型》(昆明：雲南人民出版社，2004年第2版)，頁130-131。

從而反映情緒的快感或凝重等心理狀態。感官敘事中最常運用的是紅色的意象。因此，閻連科以創新的感官聯想和想像，將抽象的感覺、形象或概念具體化，使語言更具生命力和生動性。

閻連科的身體書寫除了具有「感官心理化」的敘述美學外，亦殘酷冷峻地鋪寫殘疾、絕症、肢解、飢餓、弱智等身體瀕臨痛感極限的意志試煉，從生物性身體的摧殘折磨來考驗人性(格)操守。當身體正處痛苦難耐的時刻，靈魂卻麻痺冷眼地承擔一切痛感，更凸顯出現實苦難和歷史創傷中不可言說的沉重。無以名狀、不可言說和難以道盡的創傷痛感，不是呼天搶地的鬼哭神嚎或撕心裂肺的漫長呻吟所能傳達。另一方面也弔詭地意味著苦難無所不在地摧殘，使人的痛苦神經不能過於敏感，否則則無以生存在無處不疼痛和充滿傷痕的人間。誠如梁鴻所言：

閻連科是第一個從真實的肉體存在角度考察鄉土存在的當代作家，他把鄉土敘事、把關於鄉土存在的文化考察又推進了一步，通過「身體」把文學中精神的鄉村拉回到物質的鄉村，把「精神」的農民還原為「肉體」的農民。這種後撤深刻地勾勒出在後現代境遇下「本土中國」的存在形象，也由此改變了《太陽照在桑乾河上》和《創業史》的農民譜系。⁴⁶⁸

閻連科將英雄化和神聖化的工農兵請下神壇，並為大寫的歷史除魅，將軍人和農民還原為血肉和情慾的化身。農民不知道如何應對法制權威因而焦慮地產生失語症的現象，甚至出現茫然、恐懼、失措的表情和僵硬的肢體，畢竟生活在社會主義新中國的農民仍舊深受傳統道德倫理的支配，與社會主義的主流話語形成扞格不入的失序景象，此時，失語症的農民主體已遭放逐至龐大國體的邊緣。誠如孟悅所言：

歷史似乎永遠能從我們意識網中逃之夭夭。除非我們不回首，或佯作忘卻，或甘願首肯明知虛假的既成描述，否則，反觀歷史的主體，尤其是反

⁴⁶⁸ 梁鴻：〈閻連科長篇小說的敘事模式與美學策略——兼談鄉土文學的「現實主義之爭」〉，頁 94。

觀「十年浩劫」這一歷史事實的主體，且在有幾分介乎精神分析家與癡症者的處境之間。他的全部所有不過是人們對事實——誘發疾患的初始情境的記憶和描述，以及他人和自己哆嗦噩夢冷汗胃痙攣，但這兩者之間的聯繫，那構成意義的東西在意識闕下模糊一片。⁴⁶⁹

精神疾病、癡症、冷汗、胃痙攣等症狀乃歷史創傷記憶的形象化病症，衍生出的核心內涵為：中國社會裡佔多數的八億底層農民正面臨著生存狀態、身分認同、現代與傳統的衝突、社會轉型等切身的重要議題，此乃閻連科終生不渝的文學創作使命和關懷，使其傾注所有心力貼近黃土地和農民的心跳與脈動。

九〇年代中後期的閻連科正值不惑之年，因腰椎的嚴重病變在相當程度上改變其人生觀，亦影響了創作視野和關注層面。閻連科延續早期瑤溝系列中肉身存有和主體價值的辯證性，但並不侷限於瑤溝系列小說中鄉土的宗法權力和人性異化的自傳性書寫，更進一步深化肉體存在、主體價值於自然空間中對存有本質的徹底質疑、絕望和痛苦：

對我個人來說，一是表達了勞苦人和現實社會之間緊張的關係，二是表達了作家在現代化的進程中那種焦灼不安、無所適從的內心。如果說《日光流年》表達了生存的那種焦灼，那麼《受活》則表達了歷史和社會中人的焦灼和作者的焦灼。⁴⁷⁰

閻連科關注人類最基本的生存權受疾病、戰爭、災荒脅迫時，導致生存處於岌岌可危的危險和窘迫情勢時，卻難堪地陷落於求應無門的恐懼和絕望之中，生命信仰和精神寄託亦隨之鬆動，反映閻連科小說書寫旨在沉痛和焦灼地叩問人類本質的存在價值。

紅色意象在閻連科小說的精神系譜中皆象徵合法化暴力的殘虐：前期創作著墨在血緣宗法的鄉土政治，後期則轉變為諷刺黨國採取合法化暴力的嗜血手段。

⁴⁶⁹ 孟悅：《歷史與敘述》（西安：陝西教育人民出版社，1998年第2版），頁166。

⁴⁷⁰ 李陀、閻連科：〈《受活》：超現實寫作的重要嘗試〉，《南方文壇》（2004年第2期），頁23。

閻連科《情感獄》以暗紅色的血塊、鮮紅的血腥液和血色板土描摹鄉土空間，〈天宮圖〉則以擠破蝨子留下的大片血漬，襯托鄉土政治的暴力色調，亦象徵暴力的鄉土政治釀成個體的身體悲劇。〈黑豬毛 白豬毛〉以腥濃豬血味的穿透和瀰漫性質，形象化地化成一團團由國體暴力所造成的肅殺之氣，隱喻歷史創傷在鄉土空間中無所不在地發揮滲透性的影響力，無疑為一則相當成功的國家寓言，預告著閻連科跳脫關懷鄉土政治的創作轉變。〈自由落體祭〉則以潰爛、血淋淋的青春痘作為個體精神失調和病態國體的換喻手法之一，不僅顯示個體在革命快感和力比多驅力間的掙扎，更隱喻著賤斥國體父法和消解典型政治符號所展示的空洞崇高。閻連科講述國家寓言的鄉土小說時，為凸顯病體與國體的辨證關係，將宗法化的象徵身體所流之血塗染的紅色意象，轉型為病態國體傳佈病毒造成的創傷記憶，隱喻紅色中國造成的精神創傷，如《丁莊夢》、《受活》、《日光流年》等。

疾病隱喻是閻連科鄉土小說中重要的文學修辭和敘事策略，隱喻現實世界或歷史記憶造成的精神危機，彰顯個體創傷涉及複雜的集體記憶和政治文化機制，顯示閻連科讓身體文本與政治文化的互動拓展至思索生／死和歷史創傷。身體／病體和政體／國體的辯證關係是閻連科不斷思索的議題，以疾病書寫揭露幽微的政治隱喻和形象化的國體病症，並批判麻木、蒼白和貧瘠的文化結構。閻連科由早期以寫實筆法抒發的鄉土弊病所造成的痛感，進而將鄉土空間中個體的疾病記憶擴展為隱喻鄉土中國的國體病症，使鄉土空間的疾病現象投映出國家寓言的深層內涵。〈耙耨天歌〉是閻連科疾病書寫的初試啼鶯之作，《日光流年》則為「身體——疾病」敘事策略的奠基作品，到了《受活》中小丑化的變形殘疾，便可視為「狂人」閻連科狂人囈語的登峰造極之作。閻連科採取扮狂佯癲的敘事策略，源自恐懼的內在創作動因，意圖拆解看似完固而不可動搖的價值體系和意識形態話語，勇敢地直面人間世的苦難和殘缺。

閻連科以可感知的重量、顏色和氣味等感官敘事的策略，具體而形象化地彰顯病理空間中的肉身痛感是受到病態國體的感染，或諷刺地讓父法國體「象徵性地去勢」。⁴⁷¹《日光流年》以魔幻的感官意象形塑病理空間中濃烈的死亡氣息：

⁴⁷¹ 參見注 178。陳曉明：《無望的叛逆：從現代主義到後—後結構主義》，頁 174。

以靜止的風車象徵杜岩的時間滾輪已瀕於終止；以紛雜的色料形容三姓村民集體的嚎哭聲來顯現痛感，形象化地衝撞出賣皮的生理和心理的雙重疼痛；身體因暴力政治而慘遭切割、撕裂、啄咬、入侵等痛感，顯示大寫父親造成的情感創傷，迫使個體在失序和焦慮的狀態下展開尋父的歷險。《堅硬如水》展演了「文革話語拼貼的性狂歡」，意味著閻連科以荒誕身體(性狂歡)的感官敘事，解構——象徵性去勢／拒絕同化——由文革話語拼貼的大寫父親的身體。《受活》以醜化／丑化的農民病體揭示對鄉土中國批判和戲謔的意涵——精神殘疾的病理空間，殘疾肉身、死亡遺體和平面肖像的隱喻操弄政治身體到了極度荒謬的境地，隱喻著政治身體的不整全、虛構性、平面性和可複製性，解構唯一、崇高和神聖的大寫父親身體，不僅探索和戲謔一代人的精神現象和存在狀態，更凸顯了國體的病態和無可救藥。

閻連科小說中的死亡敘事，包括亡魂的敘述視角、陰陽越界的時空跨度、死亡樂園、歷史廢墟等，以期彌補生前所處空間環境的缺憾，或反襯鄉土、黨國、商業造成的淒苦悲劇，或追尋原鄉的身分認同、情感定位和主體價值。〈尋找土地〉、〈橫活〉、〈和平殤〉、〈在和平的日子裡〉、〈鳥孩誕生〉、〈天宮圖〉、〈耙耨天歌〉等皆以亡魂的視角作為第一人稱進行敘述，開啓以骷髏為敘事意象的死亡敘事前奏，《日光流年》進而以骷髏敘事探索一則隱喻歷史廢墟的國家寓言，彰顯了對人類存在本質意義之思辨。滿目白骨的歷史廢墟場景，隱喻了文明、人文、意識形態等國家機制操弄下，弄巧成拙地造成精神的飢荒、蒼白和匱缺。本文第二章第三節「死亡樂園：鬼魅的身體與喪葬祭儀」、第四章第三節「飢餓、骸骨與歷史廢墟」主要乃在論述死亡敘事的書寫策略：前者關注的是由死亡樂園凸顯河南鄉土的貧困、苦難和宗法桎梏；後者則由國家寓言的視角，批判歷史創傷的殺傷力所造成精神飢餓的貧乏狀態。至於第三章第三節「淘金與掏空：回歸母體原鄉」中「降伏商業大神的法會與靈堂」一段，論述閻連科以邙山、骨灰罈、分娩、壽袍等死亡意象描繪原鄉母體的敘事修辭，亡魂渴求從中獲得寧靜祥和的原鄉母體的撫慰，使精神異化的淘金者獲得某種程度的靈魂救贖，至於拾荒、垃圾等敘事意象則為形塑商業大神顯靈的城市空間染汗淘金者的心靈，兩相對比中映顯了死亡樂園／原鄉母體是亡魂重獲精神新生的「神聖」空間。「淘金與掏空：回歸母體原鄉」一節中，閻連科以女性的原鄉母體所提供的庇護樂園，相對於大

寫父法／國體執政的政治空間，不僅以漫畫化、誇張化和丑化的身體隱喻展現後毛時代的權力和金錢欲望，戲謔地解構崇高和神聖的大寫父親的政治身體，更呈現了極具張力的家(原鄉母體)／國(父法國體)意識。

二、奇體敘事與命名策略

當閻連科於一九九七年之後著力於長篇小說創作，除了擴展了創作的載體，讓文本線索更趨複雜化以外，也開始思索如何讓形式和結構作為彰顯小說內涵的一環。閻連科一九九七年以前的中短篇小說，包括〈年月日〉在內，幾乎皆以時空順序的單一線索來呈現小說結構，而稍嫌單調，然而到了《日光流年》則突破性地以倒敘的小說結構——溯源體——來探索序裡的自白：「人生最原初的意義」，其中〈奶與蜜〉一章甚至節錄《聖經》部分章節與小說文本產生互文性的結構，反映出三姓村人罹病的原罪和信仰般地尋求解藥的堅定信念。與《日光流年》同樣關注疾病議題的《丁莊夢》則交錯了現實與夢境的雙重線索，作為愛滋丁莊人獲得重生的情感出口。至於《受活》更是創新地以正文和絮言交錯的方式鋪演小說，絮言既作為小說的另一條線索脈絡，又補充了正文的不足。因此，絮言和正文不僅形成如同多寶格般的層疊結構，更意味著話語具有空缺和可填補性，正象徵歷史有許多可填補的空白，《受活》正是閻連科對大寫歷史的鬆動和補白。

《受活》以絮言的敘事方式，在體裁的創新上作了成功的突破性嘗試。《日光流年》第一卷第十六章首開先例地採取注釋的形式，是《受活》發展絮言為具體體系性小說結構的先聲。閻連科認為「故事外的故事、歷史事件、民間傳說、風俗俚語等，只要是小說裡需要的要素，都可以放入絮語而不對主體敘述造成傷害。」⁴⁷²絮言的意義有三：仿同多寶格的結構、敘述以過去時間為線索的歷史事件和民間傳說、表明敘事的不完足性和歷史的可填補性。語言敘事本身不可避免受到不完足性的侷限，閻連科因而「絮絮叨叨」地以絮言作為正文的補充，絮言的內容以過去時間為敘事發展，畢竟正文發生的事件與歷史淵源密不可分，顯示

⁴⁷² 咸江南：〈閻連科：我的自由之夢在《受活》裡〉，《中華讀書報》(2004年3月29日)。

歷史的創傷或集體記憶仍無所不在地發揮作用和影響。然而，每一則絮言的補充因不夠整全，必須再開啓另一則絮言作說明，反映歷史無法面面俱到地兼顧所有事件，需要民間傳說、風俗俚語、文學書寫來豐厚歷史的面向，而不致流於官方版、單一的歷史定論。絮言與絮言之間具有連鎖的連結性，正如同多寶格設計為盒中匣屨層疊的繁複結構，此一敘事方式無疑彰顯了歷史或文學文本的內涵彷彿洋蔥般需剝至最內層的核心，才能透顯歷史的本質精神。

《受活》最末卷分為兩章，聯繫受活莊的未來和淵源，呼應象徵循環再生的卷名「種子」。「以後的事情」一章交代茅枝婆辭世後受活莊的發展概況外，「絮言」一章說明受活莊裡花嫂坡、受活歌和節日皆具有循環周始的象徵意涵。花嫂餘生都在花嫂坡等待，盼著丈夫兒子能聞見花香而回到耙耬山裡，因此「受活人和耙耬人就不再在花草坡這一坡的沃地上種莊稼，就讓它一世一世只長花長草了」。⁴⁷³花嫂坡的傳說彷彿望夫台的靈石神話，除了蘊含著濃厚的人性情感和溫柔的生世守候外，另一方面，該神話起自人的生命源於石頭，歷劫後仍歸於石頭，⁴⁷⁴同樣地，花嫂坡上花朵世世綻放的循環再生、象徵受活人回歸聖性時間的再生歷程。至於受活莊裡獨有的三個重要節日：龍節(男人節、農曆六月六日)、鳳節(女人節、農曆七月七日)和老人節(農曆九月九日)，節日是神聖時間的突破點。儘管受活歌的歌詞會「隨著場景和年月不斷地變化」，⁴⁷⁵但受活歌既定不易的調律，顯示內容的變更是在調律，象徵受活莊的運行規律的原則。節日、調律和傳說呼應卷名種子；末卷種子則回應全文整體結構意圖彰顯原型回歸的內涵。

《受活》由毛鬚、根、幹、枝、葉、花兒、果實、種子八卷為結構，象徵受活人的故事符應原型時間的重生回歸，此乃閻連科創作的敘事策略之一。八卷中「幹」分為六章，絮言佔了四章，依次補充說明入社、紅四、天堂日子、鐵災的歷史淵源，這四起歷史事件具有環環相扣的聯繫性，不但不會造成小說結構的斷裂，更凸顯了主幹般的歷史事件是歷史創傷記憶的再現，關鍵性地影響著整部小說的發展。

綜上所述，閻連科自《日光流年》開始思索以什麼形式和結構講故事，可以

⁴⁷³ 閻連科：《受活》，頁 447。

⁴⁷⁴ 王孝廉：《中國的神話世界——各民族的創世神話及信仰》，頁 694。

⁴⁷⁵ 閻連科：《受活》，頁 451。

增加故事內容的載體，也有助於小說宗旨的強化。誠如閻連科具有高度創作自覺性的論述：

歲月的久長，使生命感到了勞累，感到了活著的意義的日漸減少和削弱，感到了故事已經成為西緒弗斯受盡艱辛推到山頂而又隆隆滾下的石頭。而西緒弗斯對荒謬的清醒，就是他的勝利，一次次地從山頂上走下來，把石頭重新推上去的過程，也就是生命的本身，就是意義的本身。可是，我們（我）所一日日講述故事的過程，無疑是一種失敗，或正向失敗走去，它的意義如日落西山，而又明日有雨。講故事的激情正在衰退，而激情，恰又正是一個故事的脊梁。我們需要在不斷的故事講述中活著，需要用講述來支撐生命，用故事來證明自己，標明你在人海中的位置，甚至，需要用故事之筆，來畫出生命之圖。這時候，講故事的意義卻要向我們揮手遠去，要向我們「再見」遠行。這是對一個講故事的人的致命一擊，是當頭一棒。意義的告別與無情，除了故事本身，還有我們講的時候總是那樣一副嘴臉，一副尊容，百年一腔，千篇一律，使故事銳減了它應有的魅力和魔力，使講，失去了講的大部分意義。⁴⁷⁶

這段話表明了閻連科開始謹慎地思索如何維持講故事的激情，以及如何講故事能具有深刻的意蘊內涵，因為，唯有循求創新的講故事方式才能延續文學的主體性和對生命的熱忱。畢竟，「文體是指文學的意義得以呈現的語言組織，這種語言組織是按一定的形式法則結構起來的。這樣的文體不是文學作品的多餘的或可有可無的外在修飾，而直接地就是它的意義的生長地，是意義的呈現方式。」⁴⁷⁷自〈年月日〉後的閻連科儘管仍是多產和積極的作家，但〈年月日〉以後的創作量較之於一九九七年以前乃明顯銳減，但筆者於本文曾再三提及儘管一九九七年以前的作品具有奠基的沉潛意義，卻出現創作品質較為參差的現象，故而當閻連科開始對每一次的說故事抱持著高度的謹慎和創新的堅持時，自然能在中國當代小

⁴⁷⁶ 閻連科：〈尋找支持——我所想到的文體〉，《當代作家評論》（2001年第6期）。

⁴⁷⁷ 王一川：〈生死遊戲儀式的復原——《日光流年》的索源體特徵〉，《當代作家評論》（2001年第6期），頁10。

說文壇中嶄露頭角。小說的文體結構是提供和承載說故事人具有最大限度表述的組織形式，如何讓小說的結構和形式也能做為補充和呼應文本的內涵宗旨，從而為文本內容發聲，亦是創作者致力耕耘的關鍵所在。

閻連科在小說題目、卷名、章名和人名等命名上別具特色和用意，為其小說創作的敘事策略之一。以下依據命名類型或創作先後逐一舉例說明：

《情感獄》是閻連科將單篇的瑤溝系列小說集結為一部長篇小說，意味著河南鄉土雖是汲取養分的根脈和情感的源頭，其中的弊病卻也是造成主體價值羈絆受制的淵藪，呼應「獄」具有監禁束縛的內涵。《情感獄》〈瑤溝人的夢〉和《丁莊夢》皆以夢為題名。瑤溝和丁莊都是鄉土空間名稱：前者指涉河南鄉土中崇官舊夢的虛幻，後者則寓意著鄉土中國的縮影，以祖型回歸之夢解套慾望幻境造成的慘劇。相關論述可見本文第肆章第三節。

〈走出藍村〉、〈朝著東南走〉、〈朝著天堂走〉、〈去住哪裡〉等篇名中出現「走出」、「朝著…走」、「去住」等動詞，具有離開定點和前往尋找的意味，主要討論的是離開鄉土空間的桎梏和羈絆，前往象徵富庶(東南)或樂土(天堂)的城市，以提升生活品質或尋找淘金美夢。〈尋找土地〉、〈中土還鄉〉、〈歡樂家園〉，則是離開鄉土空間後，仍舊感到十分茫然漂泊，在城／鄉空間中尋找身分認同和主體價值的平衡點。「尋找」充滿著游移和不確定的徬徨，至於「還鄉」，涉及的是閻連科一再探索的永恆精神議題——「家」與「非家」的辯證、故土的失落與精神原鄉的追尋。

另如，〈黃金洞〉、〈去趕集的妮子〉、〈玉嬌玉嬌〉、〈金蓮，你好！〉以黃金、趕集、金蓮為名，書寫金錢物慾和商業大潮造成的異化人心。又如〈夏日落〉和〈自由落體祭〉，以動詞「落」象徵農民軍人和積極革命分子建構身分認同的過程中，卻弔詭地致使主體價值失落的悲劇。〈生死晶黃〉、〈三棒槌〉和〈地雷〉，則以爆炸、撞擊或輻射性質的武器為名，象徵鄉土政治和黨國政治的合法化暴力使人民成為受暴的象徵身體。

自一九九六年〈黃金洞〉起，閻連科致力於耙耨山的小說創作，耙耨山脈位於河南河洛地區的篙縣境內，是生養閻連科的故土家園。「耙耨山脈為伏牛山系的一條支脈……蜿蜿蜒蜒八十裏，多為低山與丘陵。在這山脈間，山間和谷地相隔嶺梁與河溝相匯，海拔在250米至400米之間，土地有陡坡地、梯田地、川臺地、

溝平地，總計3.4萬畝。」⁴⁷⁸不論以耙耬為題目或出現在敘事內容中，耙耬既是民間記憶的原鄉，也企圖以農具名稱象徵以文學之筆深耕鄉土文學中底層人民的心理樣貌和生存處境。

此外，《堅硬如水》的命名意涵是：看似柔弱的水實質具有滲透和侵蝕的作用，反而能達到以柔克剛的作用並展現堅硬的象徵性質，所謂弱水三千和滴水穿石正是該命名的注解。該內涵放置在文革語境特別能彰顯解構的意圖，以陰性柔質的意象鬆動激昂陽剛的激進革命。閻連科幾乎整部小說的每一語句皆套用大量的文革話語，神聖崇高的文革話語出現在荒誕的場景中，看似義正辭嚴地合乎黨國意識形態，實際上正發揮水象徵的滲透作用，一點一滴地瓦解文革話語的不可逾越性，暗示著「一切堅硬的東西都煙消雲散了」。⁴⁷⁹同樣地，《為人民服務》以文革口號為題名，預告著以典型的文革話語解構崇高文革意識形態的創作動機。

《日光流年》「奶與蜜」一卷每章皆引用《聖經》「出埃及記」中摩西尋找奶與蜜的歷程，作為互文性的參照，對比出三姓村人沒有耶和華與摩西的引領，缺乏信仰和精神信念的心靈危機和悲情苦痛。另一方面，司馬笑笑則象徵摩西帶領三姓村人渡過危難和慘絕人寰的大飢荒，直到末章僅以「果然獲了那寬闊的流奶與蜜之地」⁴⁸⁰一句聖經語句帶過，並接續著末卷的家園詩。

耶和華說：「我的百姓所受的困苦，我實在看見；他們所發的哀聲，我也聽見了。我原知道他們的痛苦。我下來是要求他們脫離苦難的，領他們出了那地，到美好寬闊的流奶與蜜之地。現在，百姓的哀聲達到我的耳中，

⁴⁷⁸ 閻連科：《堅硬如水》，頁27。

⁴⁷⁹ 馬克思《共產黨宣言》：「一切固定的凍結實了的關係，以及與之相適應的古老的令人尊崇的偏見和見解，都被掃除了，一切新形成的關係等不到固定下來就陳舊了。一切堅固的東西都煙消雲散了，一切神聖的東西都被褻瀆了。人們終於不得不直面……他們生活的真實狀況和他們的相互關係。」[美]馬歇爾·柏曼著，徐大建、張輯譯：《一切堅固的東西都煙消雲散了——現代性的體驗》（北京：商務印書館，2004年第2刷），頁23、114。

⁴⁸⁰ 閻連科：《日光流年》，頁481。

故此，我打發你去，使你可以將我的百姓領出苦難來。」⁴⁸¹

《聖經》是宗教性質的經典，反襯文革黨國的經典無法成為人民的精神信仰，甚至無法引領人民走出精神和肉身飢餓的苦難。《聖經》與「奶與蜜」的互文除了諷刺文革國體外，也批評看客三姓村人任由殘疾孩童受烏鴉襲擊死亡，甚至狼狽為奸地大啖烏鴉大餐，顯示看客與國體的暴力共犯結構。

有風從耶和華那裏刮起，把鶴鶉由海面刮來，飛散在營邊和營的四周。……百姓起來，終日終夜，並次日一整天，捕取鶴鶉，……耶和華的怒氣就向他們發作，用重量的災殃去殺了他們。那地方便叫作基博羅哈他瓦(就是「貪欲之人的墳墓」)，因為他們在那裏葬埋起貪欲之心的人。⁴⁸²

《聖經》將捕抓鶴鶉之地稱為「貪欲之人的墳墓」，隱喻著「奶與蜜」之地和「貪欲之人的墳墓」在非常時期的人性掙扎和國體政策中僅一線之隔。至於《日光流年》的命名則意味著：「日光」象徵太陽神般生命力的源泉，呼應閻連科序言表明尋找人類生存的根源。「流年」除了可解為命理中表示一年之間運勢起伏的術語外，亦可詮釋為如水般流動的新生時光，呼應全書探索源體的敘事結構，以及最末卷眾人再度由母親子宮羊水裡誕生。

世界又回到了原初的模樣兒。

門檻越發地高起來。水缸變得和池塘一樣大。連哥哥森、林、木也和巨人一樣了。雨滴從房檐上落下來，響得如石頭從山上滾下去。時光一如從西流向東的水。許多死人重又活過來，成過親的男人正在拿著妹妹換媳婦。墳地回到了莊稼地。生楊根、柳根的羊水叮叮噹噹從他們家床上流下來，流出裏屋，流入正間，從梨木門檻兒的縫裏流出來，在院落裏開出一兩條小溪流到村街上。村落裏到處都是過夜的茶色羊水味，漫天彌地，蒼茫無

⁴⁸¹ 閻連科：《日光流年》，頁 359。

⁴⁸² 閻連科：《日光流年》，頁 435。

邊。各家床前，一年到頭都有乾乾濕濕的孕育血。⁴⁸³

該段運用神話的意象十分豐富：門檻象徵重生的通過儀式；雨滴、流水、羊水都象徵重獲新生的水，完成永恆回歸的歷險，呼應引文首句和卷明「家園詩」。由此顯示《日光流年》題名、卷名、索源體等結構形式皆有助於創作宗旨的強化。另一方面，「日光」也諷刺著紅日頭普照下那一段如酒神般瘋狂失序的歲月。

《受活》是河南方言，意指「幸福」，旨在書寫一群在後毛時代追求幸福和身分認同的受活人如何才能真正地受活。此外，《受活》的卷名、章別、頁碼皆以奇數標誌，成雙成對的偶數不見於全書，正呼應著受活人獨眼、獨臂的殘疾身體。

三、陌生化語言與美學策略

閻連科擅於以擬聲、色彩和方言創造出陌生化的語言，刺激讀者的閱讀感受並豐富作品的藝術審美性。首先，就擬聲化的語言而論，閻連科以聲響或動態的形式呈現靜態無聲的目光、陽光、行爲等，作為強調、凸顯該現象或場景氛圍的語言效果。例如〈小村與烏鴉〉中，「犯人劉丙轟轟隆隆回村了……飯場上的村人都把目光嘩嘩啦啦投過去，他們的目光相互撞著，有塵埃從那些目光上顛巍巍地落下來」⁴⁸⁴嘩嘩啦啦和相互撞擊的目光極為生動地反襯出飯場上以眼色示意的靜默，彷彿漆黑的舞台上，高瓦數的慘白色聚光燈僅打在身為主人公的犯人劉丙身上，至於黑暗中僅亮著一雙雙的村人充滿疑惑和恐懼的眼光，無聲地相互詢問反而顯出了村人對劉丙敢怒不敢言和出乎意料的心理。又如《日光流年》中，「嘭的一聲，司馬藍要死了，司馬藍是村長，高壽到三十九歲，死亡匡當一下像瓦片樣落到他頭上，他就知道死是如期而至了」⁴⁸⁵以「嘭」和「匡當」舒緩死亡的肅殺和死寂的靜默氛圍，讓無形的死亡以可聽聞的爆破和撞擊聲響顯現，意味著死神降臨時的迅雷不及掩耳和無法討價還價的強勢姿態。職是，閻連科的文本

⁴⁸³ 閻連科：《日光流年》，頁 573。

⁴⁸⁴ 閻連科：〈小村與烏鴉〉，《閻連科》（北京：人民出版社，2004 年第 1 版），頁 45。

⁴⁸⁵ 閻連科：《日光流年》，頁 3。

中此類擬聲的陌生化語言不勝枚舉，上文僅徵引幾例聊作詮解，因相關的文本分析已散見於前文的各章節中。誠如閻連科自道該創作的啓發來源：

比如《日光流年》開始時的一句話「嘭的一聲，司馬藍要死了。」在河南的豫劇裏，形容一個人倒地死掉就是突然的一聲鑼聲，的確是「嘭」的一聲，一個演員就倒在地上了。當時在寫作的時候我沒有意識到這個問題，但今天看，應該是有來源的。豫劇及所有舞臺戲都有非常奇特的音樂的表現，這種音樂的表現手法，我會不自覺地運用到小說中去。⁴⁸⁶

由此可知，閻連科擬聲的語言修辭是受到豫劇⁴⁸⁷潛移默化的影響和啓發，富含音樂性的擬聲修辭讓語言更加生動和立體豐滿，也刺激和提升了讀者閱讀的興味。此外，閻連科亦採取色彩化的語言修辭來醞釀氛圍，或作為呼應紅色中國的文本布幕和基調，或是具有反抗和抗辯的色彩象徵。前者以〈黑豬毛 白豬毛〉為代表，後者的例證如《受活》中茅枝婆黑亮亮的壽袍以及《丁莊夢》中的血色皆辛辣地拆穿國體的文化飢荒和噬血的暴力本質。最末，論及閻連科圓熟地運用豫西方言，尤其到了《受活》臻於方言運用成熟的境界。將方言融入創作之中並非閻連科的獨創之舉，新時期的許多小說家——如賈平凹、莫言、李銳、韓少功等——皆出現大量運用方言的文學現象。畢竟，方言乃浸潤著濃烈的地方文化和民間思維，凝聚了該地方人民的信仰、思維、情感等，作家亦難以擺脫方言土語作為生命血脈中的文化基因，因此作家融合大量方言於創作中的語言策略，其實是一種兼具文化與美學的策略，既豐富小說的語言資源、強化小說人物性格的文化意蘊，也增強了小說的藝術表現力。例如，《受活》中出現的合舖(結婚)、儒瓜(侏

⁴⁸⁶ 閻連科：《感謝祈禱》，頁 376。

⁴⁸⁷ 「河南豫劇在全國作為獨一無二的一個劇種，不僅是它的劇團之多、觀眾之多，更重要的是它可以完全表現人的喜怒哀樂，比如京劇，可以非常高亢激昂地去唱，但聽京劇掉淚很難，因為它不能很好的表現委婉、細膩的情感。……但是豫劇具備了這樣一個特色，除了疊著起伏的故事情節以外，還有一個特色就是，什麼樣的情感、情緒它都能表現，滑稽的、諷刺的、愉悅的、華麗的、高亢的，甚至催人淚下的都能在豫劇中尋到表現。所以我說豫劇它有獨一無二的源頭。」閻連科：《閻連科文集·感謝祈禱》，頁 377。

儒)、受活(幸福)、圓全人(五官四肢健全者)、台踏子(台階)、嬌嬌子(撒嬌)，以及大量有助於文本韻律的語助詞——哩、啲、啦、呀等。以閻連科的自我剖白作結：「我希望自己的語言和別人的不同，和自己的以前不同。語言應超越表達的『意義』，語言不僅僅是表達的工具，對寫作者來說，對文學來說，他應該具有更寬泛、更廣一點的東西存在。」⁴⁸⁸綜上所述，閻連科對文體結構、語言形式、方言土語等的嘗試和努力，意味著閻連科對小說創作抱持著有高度的文學自覺和創發理念，與八〇年代初期較為蒙昧和一昧以衝勁來創作已不可同日而語。

四、解構敘事與除魅策略

解構／建構的敘事策略貫穿在閻連科鄉土小說的精神系譜中，該敘事策略是帶有曖昧互滲而難以截然切割的色彩。自傳色彩的鄉土小說，不論是瑤溝或和平系列皆關注：個體在鄉土空間、鄉／城空間中如何建構主體價值和身分認同。當個體意圖擺脫鄉土血緣的羈絆和牽制，建構獨立的主體價值時，偏偏土地幽靈如影隨形地成爲一個永恆返鄉的精神課題，主體價值和身分認同終究沾染著黃土地的性質。到了後期的創作，閻連科以國家寓言的敘事，關照鄉土中國的主體性時，以荒誕敘事等書寫策略意圖解構國家神話，然集體的歷史創傷記憶仍舊不斷顯靈。例如，閻連科不斷變化紅色意象的敘事修辭，以期解構國家神話，然紅色意象本身的構思淵源正是來自紅色中國的啓發，豈不是政治無意識中紅色幽靈正鬼影幢幢地作祟！例如，閻連科《受活》以敬仰堂的空間修辭，作爲小丑舞台和商業廟堂的空間修辭得以成立的基礎，顯示集體記憶的幽靈仍顯靈在後毛時代。商業大潮席捲的後毛時代，閻連科敏銳地以包裝、數據、娛樂、消費、商品等元素，作爲小丑、表演團、遊樂園的商業化內涵，但如此講述後毛時代的商業神話時，卻仍與毛時代的文革神話有內在的緊密聯繫關係。柳鷹雀帶領受活人展開變調的「商業化」革命，正如同《堅硬如水》裡高愛軍和夏紅梅開啓的畸形革命，二者之所以革命都是欲望驅力所使然，與文革的政治激情有高度的相類性，此乃閻連科除魅／招魂、建構／解構敘事的書寫策略。

⁴⁸⁸ 閻連科：〈真實來自作家的內心〉，《文會讀書周報》(2003/11/28)。

此外，神話敘事的書寫策略意指閻連科展現具有原始思維、神話母題和原型的創作內容，包括死亡的通過儀式、聖與俗的永恆回歸、交感巫術等神話概念，不但豐富鄉土的精神內涵，也探索個體的存在意義和融入歷史源起的追憶。神話敘事藉由攸關個體生死、文化根脈和國家發展的追溯歷程，除了為毛父神話除魅外，更建構主體價值和身分認同，以及重新思索文化中國的本質內涵。本文第肆章第三節「原始思維化的身體和巫醫的治療」曾討論閻連科的神話敘事與隱喻：〈年月日〉夸父追日的變形神話、《日光流年》以圓形時間結構的精神療癒、《受活》以神聖時間裡的重生儀式等。神話敘事旨在找尋中國文化的精神與再生力量、安身立命的價值，顯示神話敘事是一套處理現代性焦慮等議題的重要話語體系。文革／國家神話乃將政治話語普遍地推廣為日常語言的一部分，極權的意識形態話語以判斷句的語法潛移默化為群眾的認知，政治話語無疑在建構國家神話的歷程中發揮極大的作用，不僅由此取得國家政權的合法性和神聖性，更粗暴地監控和宰制民眾的思維模式。閻連科建構一套具主體性的文學創作話語作為毛父神話的參照體系，在建構／解構的辯證程序中，彼此形成相互映顯參照、相即不離、永無止境的多義構成過程。

閻連科以神話敘事的書寫策略，企圖建構出一套不同於毛文體的語言表述來思索文化中國的現代性敘事。然而，當閻連科建構文化中國的現代性敘事，並非採取反抗毛文體的二元對立姿態，其仍舊深受創傷記憶的歷史幽靈和毛話語的歷史潛文本所影響，使建構／解構、除魅／招魂中形成複雜和充滿張力的辯證內涵。毛文體的潛在作用和神話敘事消解毛話語的企圖，彰顯了建構／解構的拉鋸關係。李陀認為毛澤東〈在延安文藝座談會上的講話〉和〈反對黨八股〉是「建立整齊劃一的具有高度紀律性的言說和寫作秩序的運動」，可謂繼五四白話文運動和瞿秋白大眾語運動的一波對現代漢語的革命運動：

這個「秩序」既要求所有言說和寫作都要臣服於毛話語的絕對權威，又要求以各種形式對這種話語進行複製和轉述的時候，用一種大致統一的文體來言說和寫作。因此，延安整風可以說是毛文體形成歷史上的一個最重要

的環節。⁴⁸⁹

李陀進一步指出，毛文體為現代漢語提供了一套修辭法則和詞語系統，從而確立典範化和規範化的口語和書面語，同時卻也限制現代漢語多元發展的可能，直到朦朧詩和尋根文學的崛起才衝破了毛文體的藩籬。毛文體以通俗的口號或判斷句動員群眾參與黨國發動的革命，有效地聯繫話語實踐和革命實踐，由此獲得極權來宰制和掌控國家。

毛文體以及產生毛文體的相關機制，最值得我們今天分析和總結的地方，正在於它成功地把語言、文體、寫作當作話語實踐向社會實踐轉化的中間環節，並且使這種轉化有機地和毛澤東領導的革命成為一體。⁴⁹⁰

李陀認為毛文體是中國追求現代化的進程中，所產生的一套適應中國處境和推動社會實踐的現代性話語。毛文體以現代性話語的魅力深深地吸引知識分子滿懷激情地投身其中，熱情地複製毛文體使現代漢語獲得高度的統一，卻也因此嚴重侷限一代人的知識創造和文化想像。⁴⁹¹

隨著毛文體自身的成熟，隨著它的霸權的建立，文體成了一種隱喻，要不要進入毛文體寫作也成了一種隱喻——對知識分子來說，在毛文體和其他語言之間做選擇，成了一個要不要革命的問題。⁴⁹²

如果說毛文體是實踐社會主義式政治中國的現代性話語，閻連科的神話敘事可謂為一套探索現代性敘事的最佳途徑之一。畢竟，八〇年代以降大陸當代作家身為知識分子責無旁貸的任務在於，擺脫毛文體的束縛，探索各式的文學表意系統，

⁴⁸⁹ 李陀：〈汪曾祺與現代漢語寫作——兼談毛文體〉，《花城》（1998年5期），頁5。

⁴⁹⁰ 李陀：〈汪曾祺與現代漢語寫作——兼談毛文體〉，《花城》，頁13。

⁴⁹¹ 李陀：〈丁玲不簡單——革命時期知識分子在話語生產中的複雜角色〉，《北京文學》（1998年7期），頁37-38。

⁴⁹² 李陀：〈汪曾祺與現代漢語寫作——兼談毛文體〉，《花城》，頁12。

確立文學自身獨立的話語體系，從而表述作家主體對沉重歷史意義的理解和體驗已非僅只是旁觀者的揭露而已，此與敢於挑戰權威論述的強大主體驅動力有密切的相關性。「毛文體的潛在與消解」和「政治無意識中的創傷敘事」旨在凸顯：閻連科採取「建構／解構」、「除魅／招魂」敘事的書寫策略，形成複雜的辯證張力和關係。

換言之，閻連科以具荒誕和解構性質的歷史除魅敘事策略，歷史創傷的集體記憶是難以割捨的小說潛文本和後毛時代的歷史幽靈，讓閻連科身不由己地在建構／解構文革神話時，更添一筆曖昧和糾結的情感色彩，反而更能貼近閻連科自創作起始，一再期許和自勉書寫的鄉土本質。由此，也可看到閻連科自早期關注鄉土政治和宗法結構的寫實敘事，轉型為具有現代／後現代特質的創作視野和敘事策略。

