

主體與國體：閻連科鄉土小說中鄉／城空間中流動的家／國意識

陳孟君*

摘 要

閻連科自傳性色彩的小說除了展示為瑤溝系列外，也反映在以農民軍人為主角的和平軍旅小說中，嚮往城市的農民軍人仍舊無法擺脫血脈根源的宗法情結和土地幽靈，在鄉／城空間中流動千迴百轉的家／國意識，意味著農民軍人精神和認同的不適應症。然而，到了本文第三節探索「大寫父親身體」的議題時，顯示閻連科由自傳色彩小說中鄉土政治形塑宗法化的象徵身體，轉而關注父親般國體的領導者——父法國體——展現意識形態的極權宰制，以各型態的話語示現和發揮影響。認祖與審父皆為探索主體建構的議題，分別攸關河南黃土地的血脈根源、父法國體的傷痕記憶與與主體價值的關係，意味著閻連科從河南鄉土中的農民和農民軍人的生存實況，轉型為關注鄉土中國的國家寓言。然而，黃土地的根本之情和創傷的集體記憶是閻連科關注的核心面向，認祖與審父的論題在後期的創作中形成帶有強烈河南地域色彩的國家寓言。本文第四節「淘金與掏空：回歸原鄉母體」討論商業經濟蓬勃發展的後毛時代，父法的紅色幽靈仍就顯靈在後毛時代的慾望追求模式和思考邏輯中，但是閻連科採取不同於「尋父與審父」的創作心態，讓精神無父的一代人在後毛時代回歸到原鄉母體中獲得精神安頓。原鄉母體是相對於父法國體的概念，意指尋找現代／文化中國的純粹本質和信仰寄託。

關鍵詞：主體、國體、鄉／城空間、家／國意識、歷史創傷

* 國立臺灣大學中國文學系博士班研究生

Subject and Metaphor of National body : Yan Lianke's novels show the family/country consciousness interflowing in township / city space

Chen Meng-Chun*

Abstract

Yan Lianke's autobiographical novels demonstrate in yao ditch series(瑤溝系列)and Peace military novels(和平軍旅小說). Peasant-soldiers long for living in the city, but they still couldn't get rid of patriarchal clan. In this way, their family/ country consciousness interflow in township / city space, meaning their mind can't adapt this situation. Section III of this paper discussing capital Father's body shows Yan Lianke change from autobiographical novel to state fables concerning Mao Father how to use ideology to control the state. Identifying ancestors and Father that is the issue of constructing subject is about of Henan(河南) blood and traumatic memory caused by Mao Father's state system, it forming state fables of Henan's feature. Even though people seek pursue in business development of Post-Mao era, they still obey Mao's ideology. Therefore, Yan Lianke make people showing the spirit of non-Father to settle in Mother of culture china.

Key words: Subject, Metaphor of National body, family/country consciousness, township / city space, History of trauma

* Graduate Student, Department of Chinese Literature, National Taiwan University

主體與國體：閻連科鄉土小說中鄉／城空間中流動的家／國意識

陳孟君

一、緒論

閻連科曾表示「最初的寫作是為了逃離土地」¹「1978年是我逃離土地的開始，也是我真正創作的開始」²。逃離鄉土空間和展開軍旅生活，不僅作為閻連科小說創作的核心主題之一，亦開啟了閻連科的文學之旅。閻連科自白中的「逃離」並非消極的語義，逃離鄉土空間是為了進入由文化創建和文學創作所形構的「逃避空間」，「逃避空間」乃筆者引申自段義孚所提出的逃避主義。段義孚認為逃避是人類與生俱有的心理，人類藉由語言、組織、工具等文化手段來抵達逃避所前往目的地，於此逃避的過程中亦推動了精神文化的創建³。投身軍旅空間和城市空間曾是農民軍人閻連科逃避鄉土空間的手段，然而文學的創作空間才是真正讓閻連科的精神得以安頓的途徑。閻連科藉由講故事來思慮農民軍人於鄉／城空間中流動的家／國意識，主要延續了瑤溝系列小說⁴涉及鄉土空間中身分認同的議題，進而著墨於和平系列的軍旅小說中農民軍人生存處境的相關主題⁵。本文討論的相關小說，很大程度乃建基在閻連科身為農民和軍人的人生閱歷。閻連

¹ 閻連科：《閻連科文集(感謝祈禱)》(北京：人民日報出版社，2007年初版)，頁368、368。

² 閻連科：《閻連科文集(感謝祈禱)》，頁369。

³ 段義孚著，周尚意、張春梅譯：《逃避主義》(台北：立緒文化，2006年初版)。

⁴ 一九九〇至一九九一年以瑤溝系列小說為主，一九九一到一九九四年創作和平軍旅系列描寫農民軍人的處境，其中以〈夏日落〉、〈自由落體祭〉和〈四號禁區〉較為突出，主要是將閻連科的鄉土記憶和情感內化為創作的血肉，展現高度的自傳性色彩。然而，一九九一年到一九九四年之間，〈耙耨天歌〉、〈尋找土地〉、〈天宮圖〉等已初步展現現代主義特質的創作手法。至於東京九流系列人物的創作並不十分成熟。因此，一九七八年投身文學創作的閻連科持續大量地創作，直到一九九六年為止仍以自傳性的小說——瑤溝系列與和平軍旅系列為主，乃奠基成長的創作期。一九九六年僅發表了中篇〈黃金洞〉和〈平平淡淡〉，為其創作的沉潛階段。一九九六年〈黃金洞〉開啟了閻連科耙耨系列的小說創作，一九九七年〈年月日〉標誌著關鍵的創作轉型，也獲得文壇、學界和讀者的關注。一九九七年以後的閻連科仍延續八〇年代和九〇年代前期的創作理念和終極關懷，但更重要的轉變在於，閻連科尋得了創新的表意修辭系統、形式結構和陌生化的語言，讓其意圖傳達的理念具有新穎和獨特的文學審美性，不僅是閻連科的自我超越和成長，也代表著中國當代鄉土小說的躍進。

⁵ 大陸學者十分關注閻連科的創作，但多半局限於耙耨山系列的中短篇小說乃至近年的長篇小

科多數的軍旅作品解構了典型英雄主義的刻板模式，有意地反叛讀者的期待視野，將延安文學典範裡偉岸的「英雄」軍人「還原到一種對人的基本尊重」⁶。

閻連科以鄉土關懷的立場形塑成長於鄉土的農民軍人，當農民軍人為擺脫鄉土空間的貧窮或陋習，投身「城市空間／軍旅空間」以期出人頭地時，不免於鄉土自卑和城市欣羨的情結中矛盾地糾葛著鄉土的宗法思維模式，故而農民軍人於鄉／城空間中流動的家／國意識十分地幽微而複雜。思辨農民和軍人二者間的身分、社會地位和價值的關係是閻連科軍旅系列的創作核心宗旨之一，此乃緣於閻連科的成長經驗，從軍前的閻連科始終認為離鄉入伍才能有所作為和出息。農民之所以推崇從軍的觀念來自：「村頭的槐樹上貼了一張『一人參軍，全家光榮，全村光榮』的標語」⁷，寫實地反映出豫西山地農民面對從軍的想法：實現了離家、入伍、入黨、提幹的英雄歷險儀式（公式），便能當個道道地地的城市人。閻連科的小說中，農民將軍人、軍隊等同於城市人和城市，農民對於城市的嚮往近乎膜拜。即使軍隊駐紮於山區，農民仍舊認定從軍便能擺脫農民身分，作為躍身為乾乾淨淨城市人的跳板。

鄉土默默地「注視」城鎮傍著鄉村而建立和發展，當城市的巨大陰影象徵性地覆蓋了鄉土時，鄉土人物懷著陌生的敵意與某種難以言喻的嚮往和想像，致使擺脫土地和依附土地構成了新舊兩代農民的精神搏鬥和文化衝突。亦即，鄉土空間中的農民滋長了城市心靈並想像城市空間的同時，鄉土文化結構亦悄然地開始產生些微的變動。九〇年代的中國城市文明迅速地向農耕文明的鄉村進逼，城市的價值觀念滲透和影響著鄉村的價值體系，農民豔羨和追求城市的消費文化，並不能單單僅以虛榮或非自主意志來詮釋離鄉的心態和動機。農民反而將城市文明作為鄉土文化的參照系統，質問和懷疑鄉土文化的內涵，並以主動的姿態強烈地企圖開拓和追求鄉土空間之外的生存空間。然而，鄉土文明的概念和思維形成了濃烈的民族記憶和集體情感，並形塑為慣性的情感模式和意識形態，使農民離鄉漂泊至城市，仍是以鄉土羈旅者的身分，生活在城市空間的邊緣人。因此，閻連科筆下的鄉土空間並非絕然地遺世封閉而穩固的狀態，而是在一定的鄉土傳統結構體系裡受到現代文明的影響或撞擊，使閻連科小說中鄉村／城市並不能簡單地以落後／進步作截然的二元區辨，因此本文特意彰顯個體於鄉／城空間中情感的流動狀態。

農民和軍人一再地出現於閻連科小說中，二者雖為不同的職業內容和社會地位，卻都有相通的本質精神。就閻連科的小說而論，鄉土社會裡糾葛著龐雜的宗法倫理和權力競爭，即便置換到軍營空間中亦是如此。在紀律化的軍營中嚴明的軍律規範與不成文的宗法制度有某種程度的相類性。職是，閻連科小說中遊走於鄉／城空間中的個體無法從

說，但耙耨山系列之前的瑤溝系列、和平軍旅和東京系列小說的研究仍有待耕耘。儘管瑤溝系列或和平軍旅小說是閻連科較早期的創作，品質較為參差不一，但仍有值得研究的價值，因為由閻連科早期以來的創作為研究起點，可見其創作至今的變與不變。

⁶ 閻連科、梁鴻：《巫婆的紅筷子》（瀋陽：春風文藝出版社，2002年初版），頁42。

⁷ 閻連科：《生死晶黃》（山東：明天出版社，1996年第1版），頁73。

根深柢固的宗法權力的網絡中獲得主體價值，故而逃避鄉土和投身到軍營之中，轉換場域以期藉由軍人一職能錦繡光明，並提升身體的象徵價值，進而建構主體性。然而，於個體遂願之前，農民軍人又再度荒誕而悲哀地陷落與宗法權力相同的軍營權力漩渦之中而不可自拔，例如〈夏日落〉、〈和平雪〉、〈悲哀〉、〈和平寓言〉等等。閻連科將其軍旅系列的創作命名為「和平」軍旅系列，此中頗具玩味的悖逆意涵：軍營在無戰事的太平歲月裡，卻上演了另一場看似平和實則波濤洶湧的人際爭戰，如此形成了和平年代裡不平和的人性傾軋之狀況，或是平和的日月裡人仍活在戰事的創傷和餘波的疼痛感裡不可自拔。換言之，閻連科另類地關注武力戰場之外，軍人面臨人際傾軋、身分認同、情慾糾葛等隱喻性戰場或「替代性」戰場之心理狀態。

閻連科小說中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⁸。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⁹。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為主，但不能因此定位其為新寫實小說家，因其創作已轉型為具有現代和後現代主義特質的鄉土小說，跳脫了以寫實敘事為主的創作姿態。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為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。《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

⁸ 閻連科小說中出現尋根文學的特質，於筆者另一篇論文〈招魂與除魅：閻連科鄉土小說的神話敘事與隱喻〉中處理。

⁹ 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」，而是為了表明〈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。

生活原生形態的還原，真誠直面現實、直面人生」¹⁰。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。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」¹¹，顯示所謂「客觀地」還原生存本相是為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，但創作時仍以客觀呈現鄉土空間中農民的生存處境為原則，以期反映黃土地上農民真實的生存景象，因為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，從中共建國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〉、〈中士還鄉〉、〈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》。

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，是為了展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，……。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。所以民間往往是文學藝術的泉源¹²。

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¹³，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。

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

¹⁰ 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287。

¹¹ 陳思和：《當代大陸文學史教程(1949-1999)》，頁288。

¹² 陳思和：《還原民間——文學的省思》(台北：東大圖書，1997年初版)，頁84。

¹³ 閻連科：《閻連科文集·感謝祈禱》，頁282。

寓言的鄉土中國之創作視閩。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，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。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，使其在九〇年代以降的鄉土小說群中具有獨特的價值和意義。例如，《堅硬如水》、《受活》等。

本文討論家／國意識，意指個體對家與國及其聯繫互動中，或家國關係與其相關的影響中，所產生的情感認知、身分認同、歸屬感的身心活動歷程。中國傳統思想中，家國是同義複詞，尤其偏重於「國家」意識、愛國精神，然筆者試圖對等地處理人類情感向度中家與國的比重，故本文考察個體在家和國之間的情感游移和擺渡，在家國兩字間以「／」為記號，以期彰顯家／國意識的流動性。「家國同構」是民族的集體精神，蘊含著傳統倫理觀念。黃萬華認為愛國的民族主義在流亡的戰爭時代中是民族的群體心理，生命的強健和民族的興盛融合在一起且休戚與共，故戰爭的集體性強化著家國同構，此乃五四以降乃至三〇、四〇年代感時憂國的文學情懷。但八〇年代後，部分的文革小說中，「家」不再僅是依附於國的基本單位，而是展現作為「個體生命存在」的載體，意味著家是溫馨和諧而足以支撐生命的力量和一切承擔，大方地將人性中最根源的情感歸屬和寄託展現在家中，不避諱地甚至「世俗地」、「落套地」呈現出家的溫暖，因此並不同於感時憂國(戰時)的民族主義下所形塑的「民族」載體的家，因作為國族隱喻的家中，個體生命意義層面的家則被遮蔽。換言之，不再採取覆巢之下無完卵的大論述(masternarrative)，而是以家為主軸的小論述，包括瑣碎的家事等，對馬克斯主義強調「家即社會」而忽略、壓抑家所涵容的個體生命存在感，提出另一面向的警醒和反思。當黨國的革命政策一再強化國的重要性，淡化家庭觀念，推翻封建倫理與破四舊等主張時，卻無法有如中國傳統政治觀——「家國同構」¹⁴提出的倫理合理性作家國關係的基礎，文革時的家國關係反而遭膨脹的黨國鬆動，一切的口號和批鬥都淪為意識形態，卻無法提供合理的思想論述作鷹架支撐，人不得不、甚至比平常更強烈地渴望獲得「家」的溫度和精神依託，必須回歸最根本的情感淵源作為存活的意義和信仰，而不是被扭曲的馬克思主義。簡言之，文革政策某程度是為破除家國同構的封建觀念，一切皆以黨國至上，本文所論及的小說，如〈祠堂〉等，卻反其道而行，凸顯家國同構是中國人的政治無意識，但當家被抄、被鄙棄乃如自毀地基般地使人對黨國的心志動搖不穩，反而強化凸顯家國同構的基礎——「家」在家國關係中作為基石的重要和必要性，「家」在小說中反凌駕「國」為主體，諷刺意義招然若揭。

下文由「軍戎與黨章：軍旅空間中的宗法情結」、「審父與尋父：大寫父親的身體」、

¹⁴ 金觀濤、劉青峰：《興盛與危機：論中國封建社會的超穩定結構》(台北：谷風，1987年初版)。

「淘金與掏空：回歸母體原鄉」三個層面檢視閻連科的軍旅小說中，個體於鄉／城空間中如何周旋於主體和國體之間的微妙情感。本文第二節「軍戎與黨章：軍旅空間中的宗法情結」和第三節「審父與尋父：大寫父親的身體」顯示：閻連科以農民軍人或激進革命分子對女性的情慾為敘述主題，來投映、鬆動或消解鄉土政治或父法國體的權威。第四節「淘金與掏空：回歸鄉母體」則以女性為地母的象徵，作為紅色幽靈和後毛時代商業大神席捲下，心靈安頓的精神原鄉。由此可知，閻連科小說中的女性由男性投射情慾的被動位置，到了《受活》轉而成為象徵主動提供精神安頓的原鄉母體。本文主要討論的文本包括：《生死晶黃》、〈祠堂〉、〈自由落體祭〉、〈四號禁區〉、〈尋找土地〉、〈形色匆忙〉、〈烏孩之死〉、《受活》等。

二、軍戎與黨章：軍旅空間中的宗法情結

農民即使參軍，鄉土中的血脈宗法仍是生命中不可承受的刻骨，如隱形繩索般有力地牽引和制約著農民軍人。當農民軍人極力地否認、鄙視、棄絕鄉土中的一切時，如此激烈的鄙棄作為實則弔詭地反襯出，鄉土對農民軍人影響力的烙印是無以消（根）除和抹煞。因此，「即使是『和平軍人系列』看似敘寫了現代軍旅生活，但無論是作家的立足點，還是主要人，都擁裹在鄉土文化的精神血脈裏，甚至承受著農民與軍人雙重身分的撕裂」¹⁵。本節剖析閻連科的和平軍旅系列小說中，農民何以逃避生於斯長於斯的農村而選擇參軍，並探討農民性格從農村空間置換到軍營中有何變與不變。畢竟，農民的根性（土性）仍很大程度地影響其於軍營中的作為和思維，故而，鄉土和城市空間都交錯滲染著農民和軍人兩個面向的性格。當農民軍人無法在鄉土中獲得存在感或成就感而致使情感失落，因而轉以冀盼在軍營空間裡能重獲彌補。這塊重拾和填補的情感區塊，是為了重建農民軍人於鄉土空間中遭宗法宰制的主體性，但軍營空間裡仍有另一套權力的機制，農民軍人只能在鄉／城空間中千絲萬縷、千迴百轉地交錯著複雜的情感。軍旅空間中的權力機制與鄉土政治的權力運作有某種程度的相似，農民軍人或以鄉土中不成文的宗法思維來因應軍旅空間中的權力體系，或者面臨身分雙重失落的心理危機，畢竟，新時期的農民軍人乃處在農業社會向現代社會轉型階段的農民兼軍人。誠如王德威所言：「他們是一群心事重重的軍人」¹⁶。下文將由「黨國（英雄）徽章與失根的精神原鄉」、「祠堂祖靈的顯靈」二面向爬梳閻連科的軍旅小說，如何描繪受宗法情結影響的農民軍

¹⁵ 洪治綱：〈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71。

¹⁶ 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28。閻連科：「離開鄉土我是無法寫小說的，我對土地的認識和關注，是永遠不會改變的。」「雖然我在北京待了很久了，像北京這樣的地方我也逐漸熟悉了，但是在內心知道你自己完全不是這個城市的人，有一種特別想回家的感覺。」閻連科、張英、伍靜：〈閻連科：拒絕「進城」〉，《南方周末》（2004/04/08），第27版。

人於軍事空間中所形成的心理狀態。「英雄徽章與失根的精神原鄉」分析農民軍人從軍後遭遇的難題——返鄉的精神議題，「家」與「非家」關鍵地影響其建構主體價值，延續鄉土空間中建構身分認同而開展的議題，此中透顯的家／國意識是相當質樸、寫實和現實的理念——鄉土的認同和自我主體的確立。至於「祠堂祖靈的顯靈」以「祠堂」為空間修辭，思辯文革話語和傳統宗法的辯證關係，彰顯個體的主體價值深植於宗法內涵的家庭中，反諷社會主義大家庭的文革黨國無法提供個體心靈的安頓。

(一)英雄（黨國）徽章與失根的精神原鄉

閻連科筆下的農民軍人進入國體規範的軍旅空間後，卻未能爭取入黨提幹的機會來完成身體象徵價值的晉升，意味著農業勞動的莊稼身體無法順利地轉易為國體授予黨員證件所象徵的權力身體時，鄉土空間中的主體價值無以擺脫既定的人生格局，更難以贏得鄉土父老的認同或親友鄰人的敬重，可這正是當初離開鄉土空間的重要驅動力。易言之，個體本以爭取國體認可的黨員徽章為手段和途徑，顯示農民軍人思維中的國家意識是相當單薄的概念，僅作為改善家庭生活的利益交易平台，以國體提供的資源填補個體在鄉土空間中的主體內涵和價值。因此，當支持生存信念的鄉土空間質疑個體的主體價值時，失根的精神原鄉使個體呈現渙散的精神狀態，個體因而無力與國體維繫共存的關係，家／國意識頃刻間成了空洞和無意義的符號。換言之，鄉土政治的權力結構現實地迫使個體再度陷落自我主體價值的迷失和身分定位的滑動，造成農民軍人抑鬱而終或潦倒癡狂，不斷地疑惑究竟故鄉或軍旅才是真正的精神原鄉。職是，農民軍人在國體頒發的黨員證件和主體定位的身分認同中游移迷航，因其本以為權力身體能完足和彌補莊稼身體的主體價值，孰料取得黨國徽章的艱難和阻礙使身體的象徵價值處於模糊的位階——曾是農民的軍人卻仍未能入黨——既非莊稼身體，亦不是權力身體的尷尬處境。由此導致個體無法自我安頓在鄉土和軍旅空間中，兩個空間的內涵因而渾沌不清。畢竟，無戰事的年代裡，國家的概念建立於家庭生活品質能趨於穩定的狀態，亦即鄉土空間裡的家是建構國家意識的根基，單薄的國家意識依附在家庭意識之上。因此，當家在鄉土政治的威迫下，成了無顏回返和意義失落的空洞空間時，國家意識亦隨之成了沒有靈魂的空殼。在鄉土政治質疑的狀態下，個體無法在鄉土空間中自我定位主體的內涵時，縱使農民軍人力挽狂瀾地以各種瘋狂的途徑取得國體認證的徽章，藉此挽回個體於鄉土空間被認可的主體價值，此時，期待能建構的主體價值也已不具獨立的意義內涵。因為，個體淪於受國體和鄉土政治宰制的病體，家和國在主體定位中的憑依作用早已崩塌，不但無法在個人情感中處於平衡的流動狀態，家／國意識甚至成了盲目和意義空缺的引導符號，家／國意識因而成為雙重的失衡與失落。簡言之，本小節檢視的文本所透顯出的家／國意識乃寫實地反映農民軍人實際和現實的生存需求——鄉人的期待視野和提升生活品質的思維模式。

《生死晶黃》¹⁷是一篇故事情節並不複雜的中篇小說，但大鵬之弟烏孩旁白般地敘述出大鵬內心掙扎的意識流狀態卻相當地細膩，赤裸裸地揭露出人面臨非常狀態時，極為人性化的軟弱和退縮，卻又陷落於自勉不得軟弱的意識交戰中，游移擺蕩於主體和國體中，並力求平衡的艱難歷程。即便農村相當閉塞保守，但閻連科筆下的山脈和村落並非怡然的桃花源，在閻連科對農村深刻的關懷和體認下，仍不失犀利而精準地揭露了面對現實和勢利人心的無奈（人之常態），此乃老練深沉的閻連科對世道人情的細緻觀察和其創作的核心風格（關懷）之一。大鵬一心渴盼回到豫西山地便能展開耕讀的務實理想，卻在返家後逐漸發現：在村裡要理直氣壯地生存，竟比營長要求其「堵漏」¹⁸更加艱鉅，因其必須像個賣國賊般的罪人形象來承擔更大的心理壓力、折騰和自責。被鄉土政治的現實所剝奪土地信仰的大鵬痛苦地問道：「他想不是缺土地，是這土地容忍不了我……他想我違了軍規，犯了『戰場逃離罪』，部隊已經給我處罰了，這耙耨山脈還要給我處罰嗎？」¹⁹由此可知，大鵬毅然地離開軍營、返身回家，卻心寒地發現耙耨山沒有一塊隸屬其名下的耕作地，更遑論屬於大鵬立足的泥土（土地）。

「返鄉」²⁰是閻連科筆下農民軍人或出走農村到城市打拼淘金的鄉民的一個永恆的精神議題，想像的原鄉在出走農村的個體心裏，不斷地在「家」和「非家」之間擺盪逡巡。《生死晶黃》中，大鵬捨棄政治體制下身體的象徵價值——「軍人身分／權力身體」，回返鄉土文化體制下的「原生身體／莊稼身體」時，必須承擔村人的眼光、冷潮熱諷地消磨其自尊心，並質疑其存在價值，故而造成極為震撼的心理衝擊，致使主體的追尋歷程進入劇烈的地震強度裡而感到驚恐無助。

《生死晶黃》中，個體（大鵬）本意欲自主地於鄉／城空間、原生的鄉土文化體制下的莊稼身體和「軍人身分／權力身體」中作抉擇，但當其決定返鄉將身心投注於鄉土農業，以確立自我認同和鄉土歸屬感時，鄉／城空間中流動的家／國意識即刻因村民的眼光，而被迫性地向城市空間中能賦予官職權力的「國家」（軍隊的象徵）來傾斜。當大

¹⁷ 1996年發表於《明天出版社》。

¹⁸ 軍事禁區裡舉辦導彈試射演習時，NTJE核裂劑卻意外地在AJN口，滲出了一滴能致死禁區所有官兵的晶黃色核裂變物質。營長要求核裂劑本科畢業的大學生排長大鵬堵漏，大鵬在營長的威脅利誘下卻哆哆嗦地失禁，甚至逃離演習區。最終，旅長、營長反而成功地堵漏而晉爵升官，至於因畏縮逃脫的大鵬本應遣送軍事法庭審理。但鑑於大鵬曾於發生意外前告知旅長、營長於堵漏的剎那必須閉氣，就等同戴上防毒面具，不致吸入核裂劑的氣息而致命。旅長憑藉著大鵬這句專業的提醒，不將大鵬押送軍事法庭，而是給了大鵬兩個選擇：因為大鵬犯了「戰場逃離罪」，若不選擇退伍回鄉，便必須革除黨籍和幹部之職，作為一名戰士下放到班排，組織再依據其表現來考核是否能恢復幹部職位。大鵬覺得自己的本質是農民而非軍人，便堅定地離開軍隊回鄉。

¹⁹ 閻連科：《生死晶黃》，頁117。

²⁰ 「離開完全是一種物質的離開，當你回去，就是一種精神的回歸，已經不在一個層面上了。真正從農村出來的人，其實永遠也回不去。這是一種兩難。」姜廣平：〈直覺比一切價值判斷都好——與閻連科對話〉，《莽原》（2005年5月），頁188。

鵬決定再度回到軍中時，村人又親暱地聚集到大鵬的屋宇，並要求其下回返鄉時能為村民帶回一些物品。換言之，大鵬為獲得農民的敬重和認可其主體價值，則必須經由離開鄉村到軍營的空間置換來擺脫「莊稼身體／原生身體」，進而擁有「軍人身分／權力身體」的加冠晉級。易言之，鄉／城空間的轉換使得本於耙耨山脈裡發揮農民經濟效益的勞動身體，進一步能提昇、轉易為軍營賦予其具有權力身體的象徵意義，因此家／國意識對農民軍人而言，是相當質樸、寫實和現實的理念——鄉土的認同和自我主體的確立。

大鵬因村人施加了無形又龐大的壓力而再度入伍，卻因過分急功近利而發瘋，狂人大鵬的病體辛辣地諷刺了鄉土政治的現實，以及鄙視其怯懦的殺傷力。狂人大鵬罹病的主因在於村人冷眼的窒息性壓迫所促成，他被迫回到軍旅空間中累積「軍人身分／權力身體」在鄉土空間裡村民眼中的價值資本，日後才能踏實地返鄉定居在耙耨山脈。由此可知，個體為了名正言順地游走於鄉／城空間中，便必須兼具兩個空間中不同體制加諸於個體的期許和責任，此中個體必須以流動的家／國意識來互補肉身不能同時存在於鄉、城空間的遺憾和失落。孰料，在鄉土政治的威逼下，大鵬不得不以小兵的身分再度入伍，但憑恃著過往豐富的從軍經驗、排長的職務歷練、大學的專業訓練等，使其於軍隊中如魚得水地展現了積極和傑出的工作績效，他不斷地自勉要盡快建大功以便能恢復排長職務。一回，當全營軍官離開軍區參加全國演習，大鵬獨自留守營地時，其以豬食引誘山豬襲擊軍中圈養的母豬，並將五頭山豬擊斃，其深負重傷但仍不忘要求軍隊予以記功，甚至瘋狂地令護士視其為英雄，他拄著柺杖哭喊道：「我打死了五頭野豬——我是英雄——我是英雄」「誰英雄，誰好漢，咱們比看看」「誰要說我膽小怕死，就來這兒打死半頭野豬我看看」²¹。大鵬鬧劇般地設計了一齣殺死五頭山豬的戲碼，向大眾宣示他的膽量，閻連科以黑色幽默的嘲弄之餘，仍流露出對大鵬的悲憫。大鵬一直懸宕於鄉／城空間中主體獨立性和主體價值的求索中，無論軍隊空間中國家政體如何賦予其於鄉／城空間中的價值和定位，唯有其家／國意識維持平衡的流動狀態，才能持續性地追求更高層次的主體價值，否則當病體介入時，主體陷溺於劇烈搖晃的泥淖而遭致滅頂。因此，閻連科的軍旅小說並非歌頌軍人高大全的正面形象，而是貼近和還原真實的人性狀態。大鵬因為村人的唾棄而迫切地渴望能當英雄，當他荒誕地屠戮了五頭山豬後，緊繃和自責的神經終於崩潰而瘋癲了，彷彿《儒林外史》裡極欲登科及第、貪婪猥瑣的利祿嘴臉。爾後，組織恢復大鵬的職務，並將之轉業處理、遣送其回耙耨山脈領俸養病。

由此可知，鄉土文化中的陋習和現實的人情世態足以使追尋主體性的個體生病發狂，個人的病體亦反映了鄉土空間中麻木病態的人性。魯迅代表中國知識份子批判社會時政，如〈狂人日記〉以被害狂的口吻控訴吃人禮教，誠如福柯認為瘋子在病理學中意指為精神失常，隱喻含義則是應被放逐出正常世界的人，但是瘋癲絕非簡單的病理現象，

²¹ 閻連科：《生死晶黃》，頁193-194。

而是一種文明或文化現象²²。

成了病體的大鵬才真正地完成村民心中早已變調的英雄歷險儀式，鑲嵌了英雄徽章的病體才能真正心安理得、適得其所地返鄉定居，但大鵬並未安頓其精神狀態。畢竟，他很清楚建立什麼功業才能真正做為一名英雄，五頭山豬仍無法取代堵漏核裂劑的英勇價值。本是其精神核心價值的泥土信仰，其卻於返鄉後並不能讓真正貼近鄉土，他的思維仍徘徊在軍營中，致使身在耙耨山脈養瘋病卻不見好轉、反而益發嚴重。處於鄉土空間中的病體終究不是道成肉身的偉岸英雄，卻徒有官職虛名、穿著污穢破舊軍裝地侷限在耙耨山地裡，軍旅空間反成了無以回返的第二故鄉，個體無法游走於鄉／城空間，本處於流動平衡狀態的家／國意識亦再度失衡，雙重身分的失落使建構主體價值的可能性轟然崩落，致使病體日益萎靡不振。

當折翼的大鵬於烏孩帶回奉命銷毀掩埋的核裂劑時，他不藥而癒地靈醒了，自欺欺人地以為終於能道成肉身地完成主體價值的建構。事實上，「道成肉身」的愚行是鄉土政治和國體暴力雙重夾擊下的祭品。大鵬的遺書裡清楚地表明：「讓部隊知道我是如何死的」後，「他用他的身子去吸收核裂劑箱輻露的核射了」，因為「核裂劑對肉體最有穿透力，肉體對核裂劑也最有吸收力」²³。核裂劑的爆破和輻射性質隱喻政治暴力的國體對個體造成劇烈的殘害作用，個體於國體的強勢威逼下，在不得不的情勢中看似「情願」地以小我的肉身承受龐然國體的輻射威力，隱喻國體的政治暴力讓個體無所遁逃和體無完膚。大鵬盲目和病態地追求主體價值的同時，也是主體失落的開始，因為極權國體的意志是唯一的標準和圭臬。大鵬沒有要求追封烈士或記功，僅想讓部隊知道他不是怯懦的軍人，因為軍人價值確立後，個體在鄉土的主體意義自不待言。因此，大鵬不能夠真正地擁有獨立的主體意志，他必須接受村民想像軍隊(城市)及其附加權力的方式來定位自己的空間位置及該何去何從。

換言之，《生死晶黃》代表閻連科軍旅小說中的重要進展，運用「英雄徽章」和「核裂劑」的敘事修辭，初步使寫實敘事為核心基調的軍旅小說，具備解構和荒誕敘事的況味。英雄徽章代表身體象徵價值獲得國家肯定的提升，然取得英雄徽章的大鵬卻成了狂人，隱喻徽章終究只具裝飾性質，無法定位主體價值和解決返鄉的精神議題。終究，象徵暴力政治的核裂劑是造成受暴身體的敘事修辭，呈顯鄉／城、家／國、認同等錯綜情緒無法安頓，致使精神崩潰／輻射爆炸。

軍旅空間中政治體制能予以個體利益——具有權力象徵的軍人身體，當個體流動於鄉／城空間裡時，兩個空間各自的機制——鄉土文化體制、政治體制——都交錯又糾結地影響了主體價值的建立。此類小說的家／國意識為農民軍人質樸、寫實和現實的存在理念——鄉人的期待視野和自我生活改善。閻連科以身體敘事將農民軍人拆解為莊稼身

²² [法]米歇爾·福柯(Foucault, Michel)，劉北成、楊遠嬰譯：《瘋癲與文明：時代的瘋癲史》(北京：三聯書店，2003年第2版)，頁268-269。

²³ 閻連科：《生死晶黃》，頁208。

分／原生身體、軍人身分／權力身體，並以徽章和核裂劑為敘事修辭勾勒受暴身體和荒誕身體。徽章是提升身體象徵價值的裝飾，閻連科同時卻又冷酷地以核裂劑的敘事修辭摧毀大鵬的主體價值，折翼的大鵬是鄉土政治和暴力國體的犧牲品，屈死在家／國意識的死胡同裡。

(二)祠堂祖靈的顯靈

以高度凝聚力的家族情感因應和抗衡社會主義的國體所施予的壓迫，意味著個體的主體內涵乃建基於傳統的家庭之愛，個體的家／國意識並不合於國體的期待視野和社會主義大家庭的意識形態時，主體和國體因而成為斷裂的對應關係。涉及文革背景的閻連科小說中呈顯家／國意識時，閻連科並置了傳統宗法體系和社會主義的文革話語體系而加以相互辯證。換言之，閻連科以構成傳統家國同構的代表性元素——祠堂、二程故里、宗法、理學等，作為社會主義、破四舊的辯證甚至是互滲體系，因為黨國並未徹底落實脫離宗法、四舊的社會主義，宗法和四舊的幽靈仍無所不在地於文革時期發揮作用。

中國社會主義的極權話語和傳統宗法體系皆為極權所萌生的集體支配機制，當文革介入傳統的祠堂空間時，意味著中國社會主義大家庭的話語體系入主為祠堂的核心內涵，但仍隱隱然地與祠堂祖靈代言的傳統宗法體系產生充滿辯證張力的對話。因此，藉由傳統祭祀空間得以窺見一幅平靜、莊嚴卻又麻木的祠堂裡，卻交織著複雜的國家寓言和歷史圖像。鄉土空間裡象徵集體權威或意志的建築物、節慶、儀式——例如，祠堂、豐年祭、祈雨祭社等——於重視集體意志的農村社會中十分常見，因為由宗法制度產生了支配集體意志的心理作用和機制，使家族代代皆遵奉群體行為的規範，習慣一切合理或不合理的習俗陳規。同樣地，社會主義的話語模式和宗法制度所發揮的效用具有某種程度的相類性時，祠堂空間為鄉土政治和國體政治雙雙夾殺圍剿時，兩套權力話語產生微妙的互滲和互補的參照體系。

儘管祠堂在文革時期作為大部隊領導革命活動的中心，但在流動空間——穿堂通道——的那道穿堂風隱喻著沸沸揚揚的紅色革命並未型固為密不透風的社會主義之銅牆鐵壁。即使最積極、最了解黨國政策的女支委和代理排長在象徵思維游移擺蕩的流動空間中，不但無法堅定文革的黨國意識形態，反而為傳統家國同構的宗法狂風所席卷。〈祠堂〉²⁴以中國傳統裡攸關家族世襲和宗法血緣的祭祀空間——祠堂，作為展演文革時期主導激進社會主義革命的大部隊活動之空間所在，駐守在祠堂的大部隊黨員表現出積極的革命作為，但暗地裡卻產生傳統宗法觀念影響下的愛情和權力較競，此中透顯的家／國意識別具諷刺意義。女支委紅妹雖能幹練地執行黨國的任務或流暢地背誦毛語錄，但其仍具有祠堂裡傳統女人相夫教子的思維模式。紅妹和張三才於祠堂那條吹有穿堂風的通道談判，因為張三才十分愛慕漢奸孫女吳秋霞，但其早先礙於吳祖父的不良成分會影響其

²⁴ 最初發表於《解放軍文藝》1989年3期。

政治前途，始終於紅妹和吳秋霞間掙扎著，後來才堅定了與吳秋霞的愛情。紅妹和張三才的攤牌內容中²⁵，由「各革各的命，各自再找陽關道」可知，女支委紅妹和代理排長張三才在文革期間的祠堂中真正革命的內容是：傳統的婚姻愛情如何在文革體系中冠冕堂皇和合法地存在著。

張三才和吳秋霞的愛情於破四舊的文革中仍隱含的宗法思維所扼殺，使祠堂諷刺地成為哀悼荒謬文革的祭祀空間。張三才和紅妹雖是新中國的革命積極分子，卻仍保有祠堂所象徵數千年舊中國的國民性——算計著彼此籌碼的聯姻交易：「自己若不是有提幹的指望，她是絕不會這樣的」²⁶。此於鄉土社會中為宗法概念影響而常發生的現象，顯示了文革國體即使強調「自由戀愛也是毛主席的最高指示」²⁷「翻身不忘共產黨，結婚感謝毛主席」²⁸等政治話語，然而政治極權實際上無所不在地監管每個人的政治立場和生存方式，又如何真能自由於極權社會主義和宗法之外呢？當紅妹在祠堂走道向張三才發出傳統女性侍奉家庭丈夫的柔情攻勢無法奏效時，她轉而高舉革命旗幟來破壞吳秋霞和張三才的戀情，有效而投機地遊走於兩套話語體系之中。

紅妹扭過頭：「文鬥、文鬥、要文鬥！」

「這是我們吳家的事，不和革命啥掛聯，咬他媽文鬥武鬥呀！」

(注：吳祖父的話語)

紅妹站在一塊石頭上，嗓門大起來：「這是階級鬥爭，不是家族鬥爭。吳老頭是漢奸，吳秋霞是漢奸孫女，張排長是左支的解放軍，能說這是家族的事？……」²⁹

吳秋霞宛如封建主般地「世襲」了祖父不名譽的漢奸身分，故於文革時期不斷地遭排擠和批鬥。文革時期不斷宣揚人民必須投身社會主義的大家庭，「爹親娘親不如毛主席親」等皆號召人民應擺脫小家庭和家族的舊想法。荒誕地，文鬥武鬥中劃分紅五類、黑五類、貧下中農、富農等階級立場時，卻依據直系血親的身分地位，此乃弔詭地承繼了宗法最本源的世襲制概念。被打壓的吳秋霞因漢奸孫女的身分感到自卑，故寫信向張三才表示其無法匹配「解放軍、黨員、貧農」的張三才，這無疑是門當戶對的傳統觀念。這封信件亦成了讓張三才「喪失階級立場、滑入敵人那邊的證據之一」³⁰，張三才和吳秋霞追求自由戀愛和嚮往家庭婚姻所呈現的主體精神，勇敢地以文革話語展示的國體權勢作一番拼搏，不僅顯示了個體須以國家根本——家——作為支撐生命意念的主體價值，亦

²⁵ 閻連科：〈祠堂〉，《歷史窟》（吉林：吉林人民出版社，1996年初版），頁406。

²⁶ 閻連科：〈祠堂〉，《歷史窟》，頁385。

²⁷ 閻連科：〈祠堂〉，《歷史窟》，頁386。

²⁸ 閻連科：〈祠堂〉，《歷史窟》，頁387。

²⁹ 閻連科：〈祠堂〉，《歷史窟》，頁438。

³⁰ 閻連科：〈祠堂〉，《歷史窟》，頁445。

凸顯了家（主體）、國（國體）間劍拔弩張的衝突對立。因此，閻連科讓祠堂的空間修辭兼具文革政治空間和傳統祭祀空間的悖逆內涵，派生出文革話語體系和傳統宗法體系的辯證關係，不僅強化個人對宗法家庭的歸屬感，弱化文革黨國的支配力，更諷刺社會主義大家庭的口號。

本節是兩套話語體系——傳統宗法和文革意識形態——在建構／解構間捉對廝殺和難分難解，從而凸顯家／國意識的幽微複雜。「祠堂」既是推廣激進革命活動的大本營，也是哀悼荒謬文革的祭祀空間，因為冠冕堂皇的文革話語卻荒誕地包裝著傳統宗法的思維方式，凸顯極權黨國革命中，家才是支撐主體價值和生命意念的動力。因此，〈祠堂〉是解構建構國家神話的初試啼驚之作，標誌著軍旅小說的轉向。

三、審父與尋父：大寫父親的身體

王德威曾指出：「從五四以來，打倒父權，批判爸道就是新文學一再渲染的主題」³¹。文革話語中「爹親娘親，哪有毛主席親」，將領袖、父親與毛澤東等同為一，隱喻著毛主席為人民的毛父，此種以黨為家、視主席如君父，實質承繼五四以降的父權論述——弑父又戀父的弔詭情結，但八〇年代的尋根和先鋒運動則對父權作巧妙的控訴和轉譯。文革中的人們審視象徵「家／國」此二極具張力的父親形象——家父和黨國毛父時，以文化反思為基「審父」，審度、審視、審查而非審判父之名與父之實，觀看父親是否「名」符其「實」。因此，在家／國的擺盪周旋中展開尋父的歷程，以確立父子秩序和自我存在的內在價值和存在感。因尋父的起源或為個體經驗，或觸及人類存在的根本問題，故尋父的意義在於顯示了對自我、生命、人類社會、歷史文化等複雜的情感的態度。本節引用的文本皆涉及兩性愛慾為敘述主題，隱喻以大寫父親的身體象徵社會主義大家庭裡的父法國體無法作為個體的楷模，失序的父子關係造成精神失衡的狀態。

閻連科筆下許多根紅苗正的典型政治人物都擅於記憶國體的表述話語——《毛語錄》等相關政論、詩詞口號或歌曲，個體在背誦之間習慣了國體意識形態的思維模式，主體全然地由國體所收編和宰制的同時，主體的獨立判斷和表達能力因而蕩然無存，主體已然與國體畫上等號而具有同質的內涵，本節因而名之為「毛語錄記憶體」。個體強制壓抑的心理和精神狀態則象徵化地呈現為：無法遮掩的臉部頑強的潰爛膿瘡（青春痘），隱喻著閻連科對國體父法的賤斥³²（Abjection）和消解。相對於毛語錄記憶體充滿革命激情的陽剛特質，菊花則以具有瀾漫和穿透性質的馨香氣味，挑戰神聖、陽剛和極權的國體，發揮「讓一切堅固的東西都煙消雲散」³³的解構作用。下文將檢視〈自由落體祭〉³⁴、〈四

³¹ 王德威：〈叫父親，太沉重？—父權論述與現代中國小說戲劇〉，《聯合文學》（1996年8月），頁43。

³² 茱莉亞·克莉絲蒂娃（Julia Kristeva）：《恐怖的力量》（台北：桂冠出版，2003年初版）。

³³ [美]柏曼（Berman, Marshall）著，徐大建、張輯譯：《一切堅固的東西都煙消雲散了——現代性體驗》（北京：商務印書，2003年初版）。

³⁴ 最初發表於《作家》1993年3期。

號禁區》³⁵中個體將家和國絕然地等同化一時，個體成了國體的代言者，某種程度也削弱了主體的豐滿度和家／國間複雜的辯證張力，個體主體性的單薄正如同樣板戲中高大全的典型英雄人物和空洞的政治符號。換言之，閻連科以青春痘、菊花、毛語錄記憶體為敘事修辭，凸顯或鬆動大寫父親的極權宰制和權威話語——「象徵性去勢」／「拒絕同化」³⁶的辯證關係。當個體成為父法身體的代言人的同時，也意味著主體的失落，使政治身體如自由落體般地墜死，或如記憶體象徵物化的僵硬精神狀態。至於在軍事禁區開出一朵菊花，隱喻著以柔性的敘事修辭鬆動陽剛教條的國體禁忌。

〈自由落體〉中，當春生於革命快感和個人力比多驅力間掙扎時，閻連科便將鏡頭特寫在春生滿臉的青春痘上，以青春痘作為個體精神失調和國體病態的換喻手法之一。

那鏡後邊，有一張語錄畫，毛主席的側面頭像才真正如八九點鐘的太陽一樣閃閃灼灼，射出一束束光芒來，像下是紅色的鬥私批修四個字。春生從鏡子裏看見那幾粒青春痘，一個個飽滿旺盛，一個個鮮血淋淋，像剛下豆莢的紅豆兒，嫩生生的燦爛奪目³⁷。

青春痘頑固的生長特性起因於毛囊皮脂腺發炎或內分泌失調的慢性疾病，以顏面的膿瘡病徵反映春生不斷壓抑蠢蠢欲發的反抗和叛逆衝動，正如同其不斷地在國體快感和個體力比多間游走，儘管掙扎後的作為仍是毛父的理想家庭成員的楷模，但難以療癒的頑強青春痘所具有的是無言卻醒目的抗辯性，甚至大片的臉部紅腫正與紅色中國的主色調相互輝映，此中的戲謔和轉喻內涵不言而喻。

他有些恨那青春痘，決定把它們從臉上掐下來，可不知為啥又翻開鏡背看了看，發現領袖像是頭朝下，鬥私批修四個字寬是倒立著，像四隻腳樣踩在像的脖子上，就慌忙轉轉鏡，讓領袖正過來，本能地抬頭看看庫大門，才放心掐那豆兒了³⁸。

莊嚴的毛主席頭像、日光燦燦的太陽、鬥私批修的紅色標語皆是紅色中國的典型符號，當政治符號透過鏡子所投映出的物件中，不但與血淋淋的噁心膿瘡並置在鏡面上，靠近鏡面的臉部青春痘反而成為畫面的焦點和特寫。紅色中國的符號不僅成了陪襯的配角和佈景，甚至遭鮮血淋淋的紅腫青春痘消解了典型政治符號所展示的空洞崇高，並進而以血腥的意象隱喻文革政體的噬血和暴力。

³⁵ 最初發表於《昆侖》1995年3期。

³⁶ 陳曉明：《無望的叛逆：從現代主義到後—後結構主義》（西安：陝西人民教育出版社，2002年第1版），頁174。

³⁷ 閻連科：〈自由落體祭〉，《和平寓言》（武漢：長江文藝出版社，1994年初版），頁10。

³⁸ 閻連科：〈自由落體祭〉，《和平寓言》，頁10。

臉上的青春痘也忽然少了許多，餘下的幾個，不再飽滿，不再青春。……沐浴在日光之中，曬著日光那因人暖和的舒適，讀著毛主席的語言摘錄。他讀得極認真，像信徒手捧經書一樣兒，完完全全把整個人都化在了語錄裏³⁹。

在青春痘的病徵隱喻發揮解構效用之餘，仍隱含著極權國體對個體起了相當的束縛和壓制的作用，甚至「讓領袖正過來，本能地抬頭看看庫大門，才放心招那豆兒了」，畢竟春生終究死於規範化的國體魔掌之中。相對地，當春生如教徒般地融入國體的意識形態和信仰時，青春痘亦戲劇性地趨於好轉，青春痘通常是叛逆青春期的生理現象，意味著不易療癒的青春痘竟在黨國意識形態的收編下，不藥而癒地喪失象徵充滿叛逆性的驅動力量。

〈自由落體祭〉中，春生於文革期間追求的價值目標不脫既定的典型政治模式——入黨、提幹、返鄉當小幹部等，在此汲汲營營的樣板化努力過程中，春生藉由拚命背記《毛語錄》來病態地壓抑對愛情的渴望和對雪梅的性欲本能，即春生以背誦《毛語錄》的高度政治激情來壓制取代個人的情慾。〈自由落體祭〉由春生從梯子跌落致死展開，以第三人稱的視角追敘春生的過往生平，特別的是，春生從梯子上宛若自由落體般地瞬間墜死的過程，是以慢動作特寫鏡頭式地拉長、分割每一個動作的時間，並將之交錯地穿插在回溯生平的環節之中。在每一個瀕臨死亡、拆解化的慢動作中，閻連科巨細靡遺地刻畫下墜時重力加速度構成猛烈撞擊和撕裂的力道而造成一具非常態的身體形象，由此隱喻著春生精神和生命狀態的扭曲變態。

青年春生輾轉反覆不能成眠，一只胳膊搭在床裡邊的毛主席語錄上，睡不著，就摸黑掀開毛主席語錄的第一頁，從「領導我們事業的核心力量是中國共產黨」，背到最後一句「戰勝帝國主義及其走狗」；又掀開第二頁，……。女人雪梅的影子才漸次地消失隱去⁴⁰。

春生一生幾乎都在政治快感和個人情慾間不斷地掙扎交戰著，但其總能在力比多爆發的關鍵時刻，違背人情地做出政治正確的選擇，讓政治快感來滿足個人對激情的需求：「他想跟著她走去，又想起『五好戰士』什麼的，站起來了，卻終是沒去」⁴¹。例如，春生在《毛語錄》背誦比賽中奪冠後，因五好戰士的名分尚未以公文形式來塵埃落定時，其竟因此拒絕與雪梅燕好。然而，春生曾誠實地自忖：「還多虧這些日覺得空虛無聊，才把讀語錄當做讀小說來打發時光了，才取得亞軍寶座」⁴²，但當春生終於如願地成為五好

³⁹ 閻連科：〈自由落體祭〉，《和平寓言》，頁 28。

⁴⁰ 閻連科：〈自由落體祭〉，《和平寓言》，頁 6。

⁴¹ 閻連科：〈自由落體祭〉，《和平寓言》，頁 19。

⁴² 閻連科：〈自由落體祭〉，《和平寓言》，頁 20。

戰士後，卻發現自己竟成了性功能障礙的「廢人」，此中隱喻著儘管背誦比賽帶來政治激情的快感，卻也將其主體性消磨地蕩然無存。

「不是……是不行了。廢了……一點也硬不起來了。」……

他在她面前說了那個說不出口的話，就覺得渾身不自在，雙手沒處擱，只好插進口袋裡，右手在袋裡碰到了隨身帶的毛主席語錄的紅色塑料皮，不自在地顫一下，忙慌慌地把雙手抽出來⁴³。

因其自由、自主、創發的主體性徹底地為黨國意識形態所收編整飭，故而春生不僅只是生理上性功能障礙的廢人，而是象徵不良於表述思維、情感的「主體性」障礙和殘障的「廢人」。例如，春生能在背誦比賽中展現絕妙口才，卻在雪梅引導其告白時退縮木訥，顯示春生的口才思維皆忠誠地臣屬於黨國意識，卻因此喪失了個體最本能原始而自然的情感抒發。

「多得好得做會定一就作工的家大 逗號 樣這果如 句號 言語同共的面方觀界世
主義主產共有以可還且而 逗號 言語同共的面方度制義主會社 頓號 言語同共的面
方義主國愛有僅不 逗號 言語同共了有就家大們我 逗號 末那 逗號 解了新有中
踐實作工的己自在 逗號……學上本書從要但不 逗號 義主思克馬習學。倒背完
畢。」⁴⁴

春生在爭取五好戰士的背誦大會上，倒背如流的一段文字裡，讀者必須改以由左至右的方向來閱讀，橫式書寫的常規竟以顛倒的形式呈現，不同於慣性的橫式閱讀模式，極具豐富的諷刺意涵：春生極端的記憶模式益發彰顯這段集體記憶的大歷史，已滲入和侵占了個體小歷史的記憶容量(空間)。閻連科將引用的這段黨國強調共同語言的宣言，正戲謔地彰顯了春生只能運用國體的共同語言，卻亡失了個體的主體價值和思維能力，由此不僅凸顯了國體宰制個體思想的極權手段，更進一步象徵歷史的扭曲顛倒，如同那段顛倒錯置的行句。此外，背誦大會已成為一種類似八股取士的模式，顯示社會主義的新中國和舊中國的痼疾並未有截然的切割和轉變。

換言之，春生即使不是在高度現代文明或商業大潮衝擊下的單面人，卻在極權政治意識形態宰制下，個體思慮也變得相當單調和機械化。春生只會、也只能重複、背誦毛主席的言語，極其誇張地，其如讀稿機或記憶體般機械地記住語錄中第幾頁有哪些內容，甚至斷句的標點符號或倒著背誦都異常地流暢。但也因此，春生亡失了發自內心的情感

⁴³ 閻連科：〈自由落體祭〉，《和平寓言》，頁 50。

⁴⁴ 閻連科：〈自由落體祭〉，《和平寓言》，頁 41。

表述而習慣於政治，也病態地安適於政治中，脫離政治語境反使其毫無安全感。雖然春生最終於壓抑二十五年後，得以與暗戀情人雪梅結婚，卻黑色幽默地意外墜死於新房中，隱喻著春生始終無法成為一個完整的男人，喪失主體價值的機械化、單面化的春生只能像無生命的物體般地隕落，祭祀這場精神蒼白虛弱的文革浩劫，貼切地呼應著小說題名——自由落體祭。

同樣地，〈四號禁區〉中，鳶孩獨自駐守在中越邊界的軍事禁區裡，抄寫《三大條令》、《紀律條令》、軍旗、軍歌、報告詞和各類證件來消磨大多數的時間，與閻連科小說中出現能將《毛語錄》倒背如流的典型政治符號如初一轍。不論背誦或抄寫皆為國體將宰制個體的國家意識形態以潛移默化的論述根植於民心，並影響個體의 思考和行為模式。

〈四號禁區〉講述了一樁軍事禁區裡鳶孩和小菊發生的愛情悲劇，釀成悲劇的致命原因在於軍事條令不僅只是政制規範，甚至已形成一張監禁鳶孩表露自然情感的無形羅網，鳶孩因而於恪守軍事禁令時，萌現走火入魔的軍事幻象，故而開槍誤殺了愛人小菊。鳶孩所在的軍事禁區，其實是一座十分偏遠幽靜的山區，山裡僅住了鳶孩和一對祖孫。小菊的父親續絃後，父親和後母未能善待之，小菊因而到山裡與祖父相依為命，小菊散發出長成於山野的自然、不羈和浪漫的性格。鳶孩對小菊的愛慕和兩人的互動，使鳶孩在禁區空間中不斷地於情感收放和政治禁忌間游走和掙扎，最終仍扼死在自己設下的政治禁忌裡。換言之，鳶孩駐守的四號禁區是一個世外桃源般的軍事空間，鳶孩的長官僅偶爾例行性地巡視，但鳶孩卻以極高的政治自律性來自我監禁在四號禁區裡。因此，四號禁區並非絕然專制的軍事禁區，而是象徵難以自如地表達情感的人性禁區。

棄嬰妮子寓意著鳶孩的本我，讓鳶孩一度獲得擺脫國體的束縛而展開新生的契機，然而鳶孩終究未能戰勝龐大國體的支配勢力。當小菊和鳶孩出山到市集採購日用品的途中，撿到一名棄嬰妮子，鳶孩致電請示長官該如何處置妮子時，他對長官冷漠的態度首度感到質疑：「然心裡卻被連長掛下的耳機壓得喘息，想連長嘴上常說人道主義，原來不過也是說說而已」⁴⁵。這夜，鳶孩不必抄寫軍令便能安然入睡，翌日的天候環境亦反映了鳶孩敢於做自己的心境：

來日起床，太陽已經被森林蕭敗了的枝梢，回報似地割成了一條一條，旗幟樣掛在樹上獵獵作響。已經看不出那太陽原為一圓，而是一堆在剪子下面發光而又凌亂的紅色綢布⁴⁶。

太陽投映出不完整的一束束光影，形象化地成為一張凌亂的紅色綢布，為撿拾棄嬰的勇氣和叛逆埋下了隱喻性的伏筆，因為當鳶孩違背禁令而收養妮子時，意味著紅色政治不

⁴⁵ 閻連科：〈四號禁區〉，《朝著東南走》，（北京：作家出版社，2000年第1版）頁28。

⁴⁶ 閻連科：〈四號禁區〉，《朝著東南走》，頁28。

再能完完整整地制約和規範鳶孩的作為。黨國之所以通融小菊和祖父留居於軍事禁區，乃鑒於祖父年事已高而無法遷居，並出於人道立場准許小菊在禁區裡照料祖父的起居，然而一旦祖父謝世，小菊則需即刻離開禁區。事實上，鳶孩並未通報甚至隱瞞上級祖父去世的實況，表面上是因為鳶孩和小菊間曖昧的情愫，實際上鳶孩默許小菊留居禁區的心理，正反映了鳶孩對國體的效忠和服從之中，仍具有反抗的潛在因子。尤其當鳶孩決定和小菊一同收留棄嬰妮子時，鳶孩便晉身為與國體父親產生對話的養父，然而禁區養父終究不敵國體父親的威嚴宰制，畢竟禁區是國體的監控空間，鳶孩僅是其中遭宰制的傀儡養父。妮子在鳶孩分身乏術時意外窒息死亡，象徵著鳶孩的本我已死，主體淪為國體更加嚴密控管的附屬，亦埋下了鳶孩和小菊悲劇的伏筆。

不僅鳶孩無法成為與國體父親抗衡的父親，小菊的祖父亦未能脫離國體論述的大潮洪流，因此，小菊身邊最親近的男人皆無法使其獲得和寄情於純粹的家庭情愛之中，家庭情愛被迫蒙上國體論述的陰影時，家／國意識呈現為單調而凝滯的情感狀態。然而，當小菊出於對妮子的母愛，奮不顧身地衝破鳶孩的政治禁忌時，小菊彷彿一個衝鋒陷陣的勇士，但卻僅憑依著小我的家庭之愛，而非國體大論述，此中的家／國意識充滿了論辯的張力。祖父和妮子步出陰界與小菊交談時，森嚴的禁區因小菊一家而充滿了溫馨的親情和鄉土氣味，不再是冰冷教條包裝和綑綁的軍事禁區，小菊和老人的對話充滿了豐富的寓意：

老人說鳶孩這孩娃不錯，這輩子你可靠他。

小菊說他太依那部隊的規矩，自個兒沒有主張。

老人說做兵的人只能這樣，沒有規矩不成方圓。

小菊說他對我不如他的黃黃。還有那洞。(黃黃乃狗名。洞為封鎖禁地)

老人說這樣的人才可依靠，總比你爹你娘對你要親⁴⁷。

小菊不經意的對話中，一針見血地指出政治符碼的鳶孩過份地依賴軍事規範而喪失主體判斷和獨立性，老人的回應看似勸慰小菊應放心地倚仗良人鳶孩一同過生活，但實則極其迂迴地隱含了閻連科的諷喻。軍事約束如「圓規」畫下的身體所展現的規矩言行，是國體理想化的軍人典範，況且當之無愧地作為黨國和毛父代言人的鳶孩「總比你爹你娘對你要親」，不免令筆者泛政治地想起文革的熱門口號「爹親娘親不如毛主席親」，這兩句極為雷同的話語透顯了閻連科藉老人之口所展現的政治諷喻。換言之，小菊求索的不過是個有主見的鳶孩，而非過分倚仗規範而不知變通的結婚對象，對於紅色國體而言，小菊是充滿不適應症的獨立個體，最終被極權的國體代言人鳶孩所槍傷。相對於小菊的不適應，生活了將近一個世紀的祖父的話語中，充滿了歷練的睿智和麻木，既習慣也接

⁴⁷ 閻連科：〈四號禁區〉，《朝著東南走》，頁 42-43。

受了紅色中國的政治運作模式，故而見怪不怪地要求小菊嘗試接受鳶孩。

鳶孩幻想各級長官到四號禁區裡展開大規模的視察時，不料小菊竟為了尋找妮子而衝往四號禁區裡的森嚴禁地——封鎖的山洞，那道禁區中的禁地之門實則是鳶孩在國體監視下，跨不過的心理、情感的門檻和禁忌。鳶孩栩栩如生的幻想中出現了長官座車的隆重排場和即將展開巡視，意味著其於抄寫軍令的過程裡，想像中的國體之眼已如影隨形和無所不在地觀看著鳶孩，某種程度也隱微地反映了那段幽靈般的政治創傷的集體記憶。鳶孩遭自己想像的國體嚴密地操控，進而以禁區裡唯一的一顆子彈，以及黑色幽默的荒誕方式槍殺了愛人小菊。

鳶孩僵硬地立住，聽到平南之日在頭上灑落陽光時微細熾白的音響，如蟬翼從枝梢上緩緩地朝下滑落。而自己的腦裏，一時間窮窮白白，乾淨成冷茫茫一片。他盯著小菊，看見小菊那養有尺長的黑亮麗辮在她的頭上如從崖頭斷落的繩子樣墜了下來。辮梢上繞了紅繩結兒，跌落時栩栩如生似一隻翻飛的蝴蝶。小菊的髮辮落在地上，盤在一起，如山地上的一蓬鳥窩，紅繩結兒則極如窩旁豔麗的羽毛。鳶孩望著那個豔麗，還看見隨著小菊髮辮的斷落，那粒子彈擊中了正往門鎖上垂掛的一葉一瓣的黃色小花。那朵將盛未盛的黃菊輕飄飄落在洞門下面，如淺落在陣地上的一團黃裏含紅的粉淡汁液，有微細如絲的馨香氣味，在四號禁區滿山遍野地散了開來，無邊無際地擴了開去，溢滿了一個世界⁴⁸。

小菊遭槍殺的場景所呈現出的鏡頭是慢動作、無聲、冷色調、血腥味的氛圍，閻連科以細膩的筆觸描摹小菊宛若蝴蝶和羽毛的紅色髮結、髮辮如一蓬鳥窩等，乃旨在以羽毛、蝴蝶和鳥窩來象徵小菊羽化和飛天的重生歷程。子彈以慢動作的運鏡方式，擊中了禁地之門的鎖頭，那道政治神聖的鎖正象徵了鳶孩的政治心鎖，擊中的鎖頭也開啟了森嚴和不能碰觸的情感禁地和枷鎖。鎖上菊花散發的馨香氣味從而重新溢滿了全世界，因為儘管小菊遭鳶孩誤殺，但小菊的犧牲讓鳶孩重新認識了馨香氣味象徵美好的人間世，而非教條化的冰冷禁區。換言之，小菊可謂為鳶孩壓抑和禁忌的情感裡，接近本我的心理投射。小菊的命名早已註定了悲劇性的結局，小菊宿命般地羽化為那朵鎖上的黃色小菊花，彷彿祭祀用的菊花象徵性地弔祭和弔唁這場極權國體釀成的悲劇。另一方面，小菊花以將盛未盛、輕飄飄、微細如絲的狀態，作為與陽剛粗曠國體的對比，況且馨香氣味在四號禁區無邊無際地擴散漫溢，隱喻唯有以此陰柔輕細的姿態才能對強勢的國體產生穿透性的顛覆作用，其效用與在砲口插上一朵玫瑰如出一轍，以強烈的反差凸顯暴力國體採鎮壓手段的暴虐。此外，鳶孩具有鳥類後代能夠飛天展翅的姓名意涵，鳶孩的政治原罪便由小菊代為完成羽化昇天的儀式而達成救贖的可能。正如同〈鳥孩之死〉中的鳥孩最

⁴⁸ 閻連科：〈四號禁區〉，《朝著東南走》，頁 58-59。

終在城市高塔上完成飛天的象徵歷程，因此，無論鳥孩或鳶孩都象徵著中國民間風俗裡信仰鳥類後代能夠飛天而抵達天界的死亡狀態和歷程。閻連科塑造了許多「又紅又專」的典型軍人或黨員，不論以何種形式遭國體宰制，看似平平淡淡和寫實基調的〈四號禁區〉是其中相當成功的一則短篇政治寓言。

綜上所述，父法國體是形象化地以大寫父親的身體象徵黨國意識形態的極權宰制，革命積極分子表面上是父法國體的代言者，實質上，政治無意識中出現鬆動父法國體的力比多驅力，力比多原慾以青春痘、性幻想、性狂歡等敘事修辭的型態出現，體現另類的革命激情和政治快感。禁令的父法國體不僅無法允諾個體創造性的主體發揮，甚至造成難以癒合的創傷記憶，讓個體不得不展開「象徵性去勢」／「拒絕同化」的尋父和審父的歷程，以期重新確認主體價值和父子位階。換言之，父法國體的權威儘管深刻地發揮作用和影響，尋父和審父的掙扎歷程暗示著一代人精神無父的情感狀態。

尋父與審父具有鬆動父法國體的解構意涵，透過既紅且專的革命積極分子代言父法國體來發聲，呈現為解構的敘事修辭，別具諷刺的效果，再度顯示歷史除魅兼具建構／解構的辯證性質。父法「記憶體」強調為黨國意識形態收編造成人性異化，如同物化的記憶體，只能被動性地儲存文件檔案，不具有獨立思考、批判和創發的能力。〈自由落體祭〉、〈四號禁區〉、《堅硬如水》、《為人民服務》皆以兩性情慾為小說內容，這群尋父的革命分子在兩性情慾和力比多驅力中展現另類的政治快感，政治快感是響應父法國體醞釀的革命激情。當父法國體製造的革命激情不足以安頓父子關係時，建基在青春痘、性狂歡和性幻想等敘事修辭上的家庭情愛又是空洞的符號，家／國意識在父法國體的宰制下形成雙重的失落和崩解。此外，認祖與審父皆為探索主體建構的議題，分別攸關河南黃土地的血脈根源、父法國體的傷痕記憶與與主體價值的關係，意味著閻連科從河南鄉土中的農民和農民軍人的生存實況，轉型為關注鄉土中國的國家寓言。然而，黃土地的根脈之情和創傷的集體記憶是閻連科關注的核心面向，認祖與審父的論題在後期的創作中形成帶有強烈河南地域色彩的國家寓言。

四、淘金與掏空：回歸母體原鄉

閻連科的小說中不乏討論遭商品經濟席捲的城市空間對鄉土社會產生了不可抗拒的吸引力，但也直率地揭露出極劇的商業發展造成了環境污染和人心異化的無可奈何和感傷，故而只能回返到想像中的原鄉和精神樂園裡自我安頓。誠如閻連科〈黃金洞〉自序中表示：「人們掌握了錢的命運，錢亦掌握了人的命運。民族、國家乃至整個人類，都在為了錢或類於錢的物而瘋了一樣生存著。我們創造了流通中的錢，錢亦塑造了新的人類生存環境和我們。」八、九〇年代以降，因改革開放使中國商品經濟非常發達活躍，資本主義市場大幅擴張而創造了消費空間，也因而造成一些心理衝擊和影響。換言之，

當消費時代大張旗鼓地到來，農民普遍出現離開土地、前往城市淘金⁴⁹的蠢蠢欲動和躍躍欲試，少年閻連科亦曾萌生此種嚮往的心態，然而其卻意圖藉由文學書寫強化消費時代裡城市異鄉人對土地的迷戀，使鄉土具有趨向精神安頓的空間意蘊。換言之，本節討論的家／國意識必須考量到八〇年代改革開放、金錢大潮席捲之下，進入了毛語論述為商業話語所取代的後文革時期，淘金大浪造成的人情冷漠和人性異化等現象，因而也掏空了人際間的情感。亦即，後文革時期的商業形成支配人性情感的作用力，不亞於權威的毛父、毛語禁止和禁閉了情緒的自然流露和傳情達意。因此，本節論述的家／國意識中，「家」作為鄉土主體和精神原鄉的代稱，「國」則具有商業大神操控和宰制人心的不成文規範和內涵，個體遊走於家／國意識中，便意味著在淘金與掏空情感的邊界吊著一條危險的鋼索。

八〇年代的鄉土小說以現實主義為創作基調，關注鄉土空間中農業社會的宗法秩序和道德結構，閻連科早期的瑤溝系列創作亦不脫離此鄉土創作的主要趨勢。然而，耙耨系列的部分作品，如《黃金洞》等開始關注商業衝擊形成「金錢敘事」⁵⁰，改變了鄉土文學的創作範式，更在鄉土空間中影響了農民的道德和生存狀態。誠如梁鴻所言「市場經濟已經成為九十年代中國的道德邏輯與生存邏輯」⁵¹。詹明信論點補充了梁鴻的主張⁵²，明確地指出不能將金錢僅僅視為新的文學主題，金錢非但可作為改寫文學範式的嶄新敘述模式，甚至能使現實主義得以煥然一新的源頭活水。金錢是複雜地涉及各個層面的命題和哲學，因此，金錢並非平面的紙張而是立體地環繞和包裹著人類的生存處境和安生立命的哲學。

閻連科刻畫的城市，主要以金錢消費、愛情慾望和黨國權力為主要的空間內涵，至於鄉土社會雖有封閉弊病的一面，但與城市並置時，常作為城市漂泊者或異鄉人寄託情感的烏托邦。本節由「回歸母體原鄉」論述個體的家／國意識如何翻轉，乃至於回歸家園情感。原鄉為一幅心象風景，因空間的阻隔與時間的疏離而形成，追尋原鄉為流動性的心理活動。因無家可歸而衍生的鄉愁，不只是思鄉憂愁，而是求索追尋並回歸根本——蘊含生命和文化意義的精神家園。由漂泊、尋找家園、還鄉的心歷路程中，透顯個體心靈中家與國的情感拉扯，其樞紐點乃在於對國的情感產生擺蕩和滑動。本因為政治理想而堅定地以社會主義為標的，但當家與國無以達成某種程度的協調性時，個體的心靈結構便產生位移，並在家與國中擺渡、漂泊而展開尋鄉的歷程，最終以原鄉作為精神依

⁴⁹ 閻連科說：「同鄉間的共土情感以及那種農民所獨有的忍讓、謙和、甘願勞苦、不計得失、熱愛土地等的道德精神的溫情，都金錢化地淪喪湮沒，或者如土地流失、秋風飄零樣點點滴滴地從文明中消去。」閻連科：〈法、道德、鄉土文明〉，《公安月刊》（1997年9期），頁35-36。

⁵⁰ 金錢敘事此一詞彙轉用自梁鴻：〈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」〉，《當代作家評論》（2007年5期），頁93。

⁵¹ 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。

⁵² 詹明信(Jameson, Fredric)著，張旭東編，陳清橋等譯：〈現實主義、現代主義、後現代主義〉，《晚期資本主義的文化邏輯》（北京：三聯書店，1997年第1版），頁299。

歸。名為依歸，意指在經歷家與國的動盪後，產生身分認同的衝突與焦慮，便皈依原鄉以獲得自我存在感和價值意義，而返回心靈版圖中的精神家園自我安頓。此外，本節亦由「母性樂園」為觀察點。母性(mothering)意指像母親般照顧撫育的感覺，呈顯一種母親、母性的特質，故母性經驗為身為母親、或被視為母親、或自己和母親的相處經驗⁵³。本文梳理閻連科小說由早期的耙耨山創作，如《最後一名女知青》、〈尋找土地〉、〈老屋〉、〈黃金洞〉裡線索和故事結構較單純的淘金夢，如何發展到後期集淘金夢之大成的《受活》。《受活》是閻連科耙耨山系列小說創作的重要里程碑，除了沿襲一慣的書寫模式，如政治隱喻、原鄉風俗的追念等議題外，更進一步強化全球化和商品經濟的雙重衝擊對社會主義的鄉土中國所造成的影響，以及人民生存意識的轉變。耙耨山作為地域性的書寫對象，凸顯了地域和全球化之間的緊張關係，更顯示閻連科作為一名關懷鄉土的當代作家，具有世界潮流的視野，敏銳地關懷到每個年代的核心問題對生存意識所造成的影響。

(一)降伏商業大神的法會與靈堂

〈尋找土地〉⁵⁴、〈形色匆忙〉⁵⁵、〈烏孩之死〉⁵⁶皆以亡魂的第一人稱敘述視角，顯示迅速匆忙和冷漠詭譎的商業發展造成淘金者的精神異化，使淘金者不得不在家(里仁淳厚的鄉土)國(現代化的商業城市)尋找精神安頓的停損點。閻連科雖以亡魂的敘述視角以美好的死亡樂園反襯詭譎的商業人世，但其意圖運用骨灰罈、邙山、分娩等敘事修辭，強化原鄉母體的象徵內涵。

〈尋找土地〉中以亡者「我」(佚祥)的第一人稱敘述視角，鋪寫海連長和吳幹部帶著佚祥的骨灰罈返回故土耙耨山脈，並交托親人安葬的過程中，對照了商業化的劉街和充滿濃厚人情味的馬家峪，兩個空間雖同在耙耨山裡，卻展現出迥異的人情世態。劉街本名為劉家澗，是由劉姓宗族的近親遠房所組織的傳統村落，但劉家澗於商業化後，為圖口頭便利而易名為劉街，「家」從命名中剔除，並由帶有商業性色彩的「街」字所取代，顯示出劉街已轉換為不具大家庭氛圍的商業空間。然而，馬家峪村民仍會聚集在飯場、不分彼此地分享菜餚，彷彿大家庭的和諧溫馨，故而馬家峪當之無愧地為里仁古樸的鄉土空間。孤兒「我」曾有一段歲月在民風善良、仗義疏財、慷慨相助的馬家峪中成長，但主要在劉街的舅父家生活。後來，「我」於從軍時，因協助寡婦修理屋舍而意外死亡，部隊組織因而無法追封「我」為烈士或提供撫恤，因此，在劉街經營大酒樓的舅舅無法獲任何利益而不肯安葬「我」的骨灰罈。

⁵³ 珍妮特·榭爾絲 (Sayers, Janet) 著，劉慧卿譯：《母性精神分析：女性精神分析大師的生命故事》(台北：心靈工坊文化，2001年初版)。

⁵⁴ 最初發表於《收穫》1992年4期。

⁵⁵ 最初發表於《小說家》1994年5期。

⁵⁶ 最初發表於《黃河》1993年6期。

劉街被如煙如雲的雨廉蒙罩著，只有寒冷露頭露臉地四處竄動。……風從窗縫進來，穿過骨灰盒的半絲縫隙，將骨粉吹得飛飛揚揚。看到舅立起送客的模樣，我心冷得河冰樣流動著哆嗦。那骨粉也彷彿是磨碎的冰粉，一層層凍結在骨灰盒的內壁上⁵⁷。

文中的「我」實際上僅是一抔感知陽界紛擾的骨灰粉，粉狀的骨灰／「身體」狀態是飄浮在空氣中的飛塵，象徵著「我」飄零和離散的身世際遇。畢竟，骨灰罈是肉身死亡後安頓的容器空間，以及凝聚親人家族情感的祭祀對象，在商業劉街裡遭棄置而無法發揮情感聯繫作用的骨灰罈正反映了情感的掏空、瓦解和消散，飛飛揚揚而不具分量的骨灰粉正象徵著飛灰煙滅的人間聚散和情感失落。閻連科以骨灰罈的敘事修辭，象徵安頓在原鄉母體的冀盼，骨灰罈的包裹和容器作用，暗示著「我」的骨灰罈需要一個更大的包裹容器——母體子宮般的故土——來鎮定受商業大神驚擾的靈魂。

亡魂的驚恐顯現在敏銳細膩的感官知覺上，凸顯亡魂對寧靜祥和的原鄉母體的需求。「我」以吵嚷喧囂如洪水的鬧騰和刺骨風雨形容劉街和酒樓空間帶給「我」的感官體驗，凸顯亡魂對精神寧靜和人情溫暖的渴求：

我到酒樓下面立下了。酒樓裡的熱鬧，彷彿十三里河裡發了洪，渾色的吵嚷喧囂滾出來，攔了我的路。我沒法兒從那吵嚷裡面蹚過去，我死了特別渴望一種靜⁵⁸。

相對地，在出殯送葬的過程中，「我」即將回歸到母體子宮的鄉土泥地，簫笙嗩吶的樂聲彷彿吹奏成一條象徵重生的河流，故而令「我」感到重生河水的純淨和充滿生命力的激盪能量：「嗩吶笛聲，一律吹奏成一條純淨激盪的河流，載著相併的兩個棺材，從劉街漫過去。四爺是那條河流上的一個舵手」⁵⁹。閻連科以動詞「漫」描繪劉街瀟灑的重生氛圍，不同於「蹚」過紙醉金迷和人情淡薄的酒樓空間的艱難險阻。因為，「漫」具有綿密的籠罩性質，好似母體子宮包裹涵容身軀的溫暖效用；至於「蹚」所指涉的是艱難地在泥濘之地跨越、跋涉的狼狽肢體，或比喻為墮落、危險的行為，正如同商業空間的劉街使人性於汲汲營營的利益中趨於猥瑣和墮落，因而「我」感到通行的滯礙艱難。因此，馬家峪是讓「我」入土為安和貼近土地的母體子宮，「我」在鄉／城空間中的人情冷暖與金錢厚薄間掙扎後的依歸之所：

日墓洞裡那蘊含了幾千年的溫暖甜膩的土味，滋潤近我的棺材，又滲入我的骨灰

⁵⁷ 閻連科：〈尋找土地〉，《耙耨天歌》（太原：北岳文藝出版社，2001年初版），頁230。

⁵⁸ 閻連科：〈尋找土地〉，《耙耨天歌》，頁229。

⁵⁹ 閻連科：〈尋找土地〉，《耙耨天歌》，頁258。

盒裡。我踏踏實實聞到了土地的氣息⁶⁰。

當馬家峪的村民在德高望重的四爺帶領下，籌辦了一場盛大的喪葬儀式——配骨親（冥婚），甚至喪禮儀式的規模、棺材等級皆異常地隆重盛大。冥婚隊伍聲勢浩大、熱鬧喧嘩地在劉街遊行，此舉譴責了劉街人的見利忘義，不僅弔祭了造成人心異化的商業空間，亦象徵性地舉辦了召喚劉街人作為劉家潤人時期的良善風俗人情的招魂儀式：

好些年來，劉街因為一條公路經過，脫開了舊日厚樸的靜寂，都市氣息日漸濃烈，街面店舖林立，店舖後豎起樓房。……響班器的樂聲，吹拂起往日歲月的灰塵，劉街人忽然記起，幾年前他們是劉家潤人⁶¹。

其實馬家峪也隱含有居民為商業大神引誘的潛在擔憂，例如，四爺極其諷刺地以重金請託響器班繞道到劉街最熱鬧的區域，以便於展示里仁風俗。另外，為商業吸引的馬家峪人——馬福夫婦亦在劉街新張幕了「馬福子木器店」，令四爺感到十分憂心和失落。因此，〈尋找土地〉中，尋找的土地不僅是入土為安的安息地，土地或鄉土更作為一種神往超然、美好原鄉的精神追尋和情感寄託。儘管馬家峪的高尚節義如此令人悠然嚮往，但馬家峪仍潛在著將可能迷失在商品經濟的誘惑之隱憂，因此，「尋找」仍以現在進行式的狀態延續著。

〈鳥孩之死〉以濃郁芬芳的白花象徵鳥孩飛天的歷程⁶²，正如同〈四號禁區〉裡幻化為菊花和羽化成羽毛的小菊如出一轍，即以鳥、羽毛、花朵等象徵符號來擺脫壓抑的商業金錢空間，而飛天進入溫暖歡樂的天界或死亡空間，由此增添了閻連科小說中一抹古典文學套語和超現實文學筆法的色彩，豐富了閻連科鄉土文學的創作力度。老人扛著鳥孩的屍袋畫面卻絲毫不顯得驚悚，反而呈顯為一方清新芳香、寧靜脫俗的情境，在充滿垃圾和污穢的城市裡格外地突兀和不協調，但如此充滿張力的視覺對比，彷彿蒙太奇的切割畫面，深刻地衝擊著讀者想像視野裡的空間效果。

幸虧從塔頂進入天空的門洞是在鴿子的身後。鳥孩悄沒聲息地從塔里爬出來，落日在他眼前波光粼粼，金玉燦燦。他如光色落地一樣坐在了鴿子的身後⁶³。

亡者鳥孩在過渡空間的車站自殺後，隨即攀登到城市的塔頂，塔作為能擁有較超脫和客觀的眺望視野來關照城市空間裡的人事運作，況且建築外貌具有如教堂般指天的象徵意

⁶⁰ 閻連科：〈尋找土地〉，《耙耨天歌》，頁 261。

⁶¹ 閻連科：〈尋找土地〉，《耙耨天歌》，頁 258。

⁶² 閻連科：《閻連科文集·情愛穴》（長春：吉林人民出版社，1996 年第 1 版），頁 163。

⁶³ 閻連科：《閻連科文集·情愛穴》，頁 161。

涵，讓亡者鳥孩於塔頂能更接近光明和溫暖的天界。換言之，鳥孩藉由自殺的行為，逃避了極為厭惡的黑暗汙濁的「城市／商業空間」後，回歸到最原初而美好的母體原鄉，由此可見，閻連科將死亡空間、天界和母體原鄉在城市／商業體系的參照下，等同化約為同一內涵的美好空間。

鳥孩以為鴿子是為了等他才在這塔上落住不走的，鳥孩想這只鴿子可能在這塔上等了上百年、數千年。也許在鳥孩沒有進入這個都市之前，鴿子已經落在塔上了。鳥孩為自己的遲到而讓鴿子久久的等待，覺得有些問心有愧了。……鳥孩抬起頭來，把被風吹在眼睛上的蓬蓬亂髮撥到一邊，將目光投到邙山上的桃梨坡，……鳥孩的身上重又產生了一陣小鳥歸巢的顫慄，他沒想到那娃娃竟也果真是二歲時的鳥孩自己⁶⁴。

飛天的鳥族後代鳳子、鳥孩和無藥而癒的傻男所處的母體原鄉是類近於小國寡民和自給自足的桃花源，滿山的桃梨正呼應著鳥孩屍袋所散發出的芳香花果氣味，他們對渴望回歸母體原鄉的心境，正如同小鳥歸巢般地渴慕。

貫穿城市的河水本應作為城市達成生態平衡的重要環保渠道，但鳥孩所處的這座城市裡的河水竟淤積著垃圾、汙染物和廢棄物，致使河水凝滯成穢物的集散地，象徵城市生命之水已嚴重地阻滯不通，人居處其間自也難以舒暢怡然。閻連科醞釀的垃圾意象，象徵商業空間中精神汙染的狀態：以噁心的蚊蟲讓這條靜滯的黑色河面略呈動態的景象，並諷刺地以載著大人物的飛機形容蚊蟲⁶⁵，飛機是讓人類能游移於倆空間中的轉運系統，正如同火車作為空間延伸的承載工具，由此意味著城市在鳥孩的眼裡具有離散、飄泊、轉瞬變異的空間內涵。

水河在他腳下沉緩遲滯地流著，水面上不時漂著兩樣都市女人用過的奶罩、男人們用過的避孕套、孩童們扔掉的飲料瓶什麼的，只是偏就沒有食物。他對此感到失望，感到詫異，甚或對這個都市產生了莫名的仇恨⁶⁶。

閻連科將美好的母體原鄉——邙山——和城市／商業空間形成二元對立的書寫模式。邙山是河南洛陽的帝王陵墓所在，無疑是帝王在世時建構的理想死亡空間。

儘管閻連科意圖透過主人公的視角呈現城市／商業空間凋零荒廢之前，總以主人公對城市／商業空間的美好想像切入，在城市／商業空間飽經顛波流離，並歷經如波特萊爾式拾荒者的英雄冒險旅程後，說服讀者城市／商業空間是一片虛無的廢墟，此乃閻連

⁶⁴ 閻連科：《閻連科文集·情愛穴》，頁161。

⁶⁵ 閻連科：《閻連科文集·情愛穴》，頁92。

⁶⁶ 閻連科：《閻連科文集·情愛穴》，頁136。

科小說中重要的敘述模式之一。

閻連科思考商業大潮造成人性異化的成熟之作是《受活》，以政治、娛樂和商業的連鎖產業型態出現。《受活》牽涉建國初年農村合作社、大躍進、三年自然災害、文革等事件，受活人響應革命入社、因紅禍黑禍鐵禍卻不得退社、淘金癡狂而不想退社。革命癡狂和淘金癡狂交織著受活莊入社和退社的歷史。當絕術表演團的團員遭圓全人反鎖在魂魄山新建的列寧紀念館時，金碧輝煌的紀念館剎那間彷彿成了一只鳥籠般地懸吊在魂魄山的崖壁邊緣上，此刻團員才意識到絕術團的演出本以籌資安葬列寧遺體為目標，實則諷刺地埋下了受活人本應「受活」⁶⁷的魂魄，可悲地使受活人的魂魄並不真能名符其實地在魂魄山安息，紀念堂反而竟成了他們展演殘疾身體的苦痛葬身之地和監禁凌虐之所。圓全人是相對於受活莊殘疾人以外的健全人，受活村裡的殘疾人和外部世界裡的圓全人的對照性是《受活》裡尖銳的議題之一：圓全人是否真得正常和健全？殘疾的受活人在金錢和物慾的利誘下，心理益發地扭曲和異化，使得原本可以「形殘而神全」的受活村由桃花源陷入失樂園中。最終，受活人離開紀念館，回返到受活莊的路途中，竟發現圓全人的村莊裡，男女老少竟模仿著受活人的絕術表演，甚至身著繡上壽、奠、祭的黑壽衣，意味著圓全人竟可笑地扮成殘疾人，意圖以身體變形的詐欺方式來掏金掙大錢，因此「一世界都掛滿了壽字、祭字和奠字了。世界就是壽、祭、奠的世界了」⁶⁸。此時，圓全人和受活人的對立空間融合為一個整體的世界——喪葬的死亡空間，弔祭這場政治和金錢大浪下利慾薰心所亡失的良善本心。換言之，列寧紀念館象徵的商業廟堂並非受活人寄託的原鄉母體，反而是束縛精魄的鳥籠。茅枝婆不僅承續始祖受活婆來執掌母系社會般的受活莊，且育有四胞胎孫女，使其儼然具有生殖大母神的象徵。當生長在絕術表演團一代的受活人被自己所膜拜的商業大神反將一軍後，甘願地在茅枝婆的帶領下，離開商業廟堂，並經由傳統的祭祀儀式，回歸到母系社會的耙耨山安居。

「壽祭奠」的喪葬儀式亦遙相呼應著當年茅枝婆在絕術表演團正準備離開受活莊外出表演時，那一席表示堅決退社和反對絕術團表演的誓死壽袍⁶⁹。發亮的黑綢和黃繡的耀眼奠字可與閃耀的日頭匹敵，以傳統死亡空間的主色——黑，與紅色中國的紅色政治和象徵舵手的紅太陽形成鮮明的色彩對比，其中抗辯的張力和角力隱隱然地埋下了伏筆於景色和衣著的意象之中。茅枝婆以傳統死亡空間裡的大體服飾——壽衣——作為向代表政治國體的柳縣長示威的抗爭衣著，莊嚴肅穆的壽袍所展現的器度和態勢，反襯了具戲謔性和荒誕性的小丑化肢體所包裝組成的絕術表演團，故而身著傳統壽袍提前弔祭和悲嘆絕術表演團將致命地令「天堂地」徹底消亡滅絕，受活莊的空間結構已成欲望所侵

⁶⁷ 「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。

⁶⁸ 閻連科：《受活》（台北：麥田出版，2007年初版），頁393。

⁶⁹ 閻連科：《受活》，頁169。

占的精神殘疾空間。

茅枝婆帶領受活莊入社和退社的衣著分別為——老舊紅軍裝和發亮的黑綢壽袍，身著不同象徵意義的服飾彰顯迥異的空間內涵，以不同的服裝表述著相異的文化理念和政治意念以及入社和入社所攸關的家／國意識。軍裝代表了革命軍旅空間的政治身分和發聲權，至於壽袍則呈顯了傳統死亡儀式中蘊含著家人（族）化的墓葬文化。茅枝婆的母親是抗日的烈士，茅枝婆因而自幼隨母跟著軍團成長，也就成了最小的紅軍女戰士，也因該身分和老舊的紅軍服讓茅枝婆得以讓本是政治孤兒的殘疾受活莊能隸屬於雙槐縣，成功地帶領受活莊「入社」參與互助組和合作社，入社意指為「這是一個只有受活人才明白的歷史用語簡稱，是獨屬受活的一段歷史故事」⁷⁰。茅枝婆認為唯有入社而參與到國體的機制和步調之中，才能「過上天堂的日子」⁷¹，「天堂日子是庚寅年秋受活人成立了互助組後的一段異常特殊的集體主義的勞動生活」⁷²。受活人「就以為入了社，真是過上了天堂日子了。然而，跟著天堂日子來的卻是一場大鐵災」⁷³。鐵災是國家推行大躍進政策，動員了全國性的大煉鋼，以期能進行快速和廣泛的國家建設，不料卻因病態和不合理的燒鋼煉鐵之競賽使人民怨聲載道，受活人也由此萌生退社的念頭，例如：「連鍋都要哩，我家不入社，不當那社員行不行？」⁷⁴「喂——我家連瓦盆、沙鍋都沒有，明兒天就得用石頭豬槽燒飯啦。我說茅枝呀——你不把我們弄出社，你家就別想有啥好日子過！」⁷⁵「我家」不入社顯示了受活人仍以家為單位來面對社會主義的集體勞動，而非以國體為個體存在的核心考量層面，因為受活人之所以入社和退社的辯證關係，仍以家人是否幸福和生活無虞的基本水平為衡量的尺度，此乃由受活人定義天堂地和天堂的日子，即可見一斑。當受活人在茅枝婆的帶領下，藉由喪葬儀式回歸到受活婆的天堂地、花嫂的花嫂坡和茅枝婆的退社耙耬，受活婆、花嫂和茅枝婆是受活莊的女性始祖、女性傳說和女革命者，由她們傳承和努力經營的原鄉母體才是真正受活人「受活」（本義是幸福）的所在。

閻連科以亡魂為視角的死亡敘事策略，使死亡樂園般的原鄉母體不僅是淘金大潮中惶惶精神的依歸所在，更以死亡敘事凸顯商業大神造成人性異化的感傷。閻連科以邛山、骨灰罈、分娩、壽袍為描繪原鄉母體的敘事修辭，拾荒、垃圾則為形塑商業大神的敘事意象。邛山、骨灰罈、壽袍等敘事修辭安頓受商業大神驚擾的亡魂，死亡樂園／原鄉母體則是亡魂重獲精神新生的「神聖」空間。至於拾荒和垃圾的敘事意象，象徵商業大神職掌的商業空間是造成心靈流浪和精神污染的所在，顯示國家的現代化發展提個體供發

⁷⁰ 閻連科：《受活》，頁 135。

⁷¹ 閻連科：《受活》，頁 151。

⁷² 閻連科：《受活》，頁 153。

⁷³ 閻連科：《受活》，頁 157。

⁷⁴ 閻連科：《受活》，頁 159。

⁷⁵ 閻連科：《受活》，頁 161。

跡變態的想像，使家／國意識間流動的情感是身分認同和淘金慾望的辯證。

(二)小丑舞台與商業廟堂

閻連科以小丑舞台和商業廟堂的空間修辭指涉受活人、柳縣長的行事、慾望和心理，從而開展受活莊的政治寓言：小丑舞台意指絕術表演團在各地巡迴演出的表演行為和場地，也象徵柳鷹雀荒誕的政治演出；商業廟堂則代表興建列寧紀念館、列寧森林公園的計畫和工程，兼具廟堂的政治內涵和謀利的商業效應。小丑舞台是暫時和流動的演出空間，商業廟堂則是匯聚空洞政治符號和慾望想像的空間，二者皆是提供短暫娛樂性質的商業空間，耙耨山的天堂地才是心靈上永恆的原鄉母體。以女性(神)擔綱的原鄉母體相對於大寫父法／國體執政的政治空間，從而呈顯極具張力的「家(原鄉母體)」／「國(父法國體)」意識。閻連科以空間修辭展現後毛時代的權力和金錢欲望，以漫畫化、誇張化和丑化的身體隱喻，戲謔地解構崇高和神聖的大寫父親的政治身體。

《受活》中不只受活人組成絕術表演團，柳鷹雀縣長籌劃向蘇聯購買列寧遺體，並在耙耨山深處的魂魄山建立國家級的列寧森林公園和紀念堂，該方案的執行過程乃組成了另一更具戲謔性的表演團。亦即，小丑柳縣長帶領表演團的企劃中，受活人不僅有意識地扮演殘疾小丑來娛樂圓全人，無意識中甚至正配合著小丑首腦柳縣長，一同搬演著另一場更大規模的表演秀，此乃出於受活人為了讓生活能更幸福，而盲目地相信政策所致的鬧劇。鬧劇的荒誕性正在於柳鷹雀並未意識到自己是小丑團的首腦和要角⁷⁶，甚至相當慎重嚴肅地策劃、經營表演團和紀念堂，光冕堂皇地美名為「讓全世界所有崇敬列寧，了解列寧，讀過列寧和馬克斯、恩格斯，當然還有毛主席的書和文章的人都到這裡來集會」⁷⁷，由此將閻連科戲謔地並置小丑舞台和商業廟堂的諷刺意圖表露無疑。因為，莊嚴肅穆的政治廟堂——列寧紀念館——的建置，竟以諧謔狹邪的丑角演出來籌措金費，表演團甚至在列寧紀念館落成日大規模地公演以示慶祝時，無疑以殘疾身體展演的政治美學解構了支撐政治廟堂和遺體的權威話語。受活村中聾、盲、啞、癩、癱瘓等殘疾人士為「絕術表演團」，到各地巡迴表演斷腿跳遠、讀眼紉針、聾子放炮、盲人聽物、小兒麻痺患者套著瓶子走路等。荒誕詭異的表演竟轟動全國，票價亦不斷翻漲，建置商業廟堂的金費在短時間內便籌得綽綽有餘，顯示全國瘋狂響應表演團間接金援荒唐的計畫，使聾、盲、啞、癩、癱瘓等演出正象徵漫畫化和誇張化的國體病態狀態。因此，閻連科以受活人的殘疾身體形成一套獨特的身體政治美學，作為與國體抗辯的話語體系：例如，現行反革命分子石井山於文革期間遭槍決前夕的臨終遺言表示，寧可新婚妻子將新生兒弄成殘廢，以殘疾的身體換取居留於免受公社管理的受活莊之核可性，以病體進入政治棄絕的殘疾空間而免除國體採合法化暴力的殘害。畢竟，國體以不合理的名目將

⁷⁶ 每當柳鷹雀開會時，總充滿傲氣而誇張地跳到桌上，以鷹般的姿態口沫橫飛、抑揚頓挫地演說著，卻也戲劇性地達到如小丑在舞台上手舞足蹈地演出的諷刺張力。閻連科：《受活》，頁 197。

⁷⁷ 閻連科：《受活》，頁 59。

百姓處以槍決的情勢下，個體的身體亦是極其不自由地受到暴力的宰制和荼毒，並不比殘疾的病體活得尊嚴，此中透顯常態／非常態肉身與常／非常的政治身體間的交錯和對照性，具有十分鮮明的諷刺意涵。因此，這場絕無僅有的表演秀表面上是為了列寧遺體和列寧紀念館的共同夢想，實際上柳縣長和受活人對紀念館的附加值的期盼並不相同，卻又相互依存在這場商業利益中。

不同於列寧紀念館的商業廟堂，位於社校中的敬仰堂才是柳鷹雀寄託政治信仰的聖堂，敬仰堂彷彿宗教空間般予其不懈地在政治權勢中競技的心靈力量和偏執的勇氣。閻連科以敬仰堂的空間修辭，作為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。養父不斷教誨柳鷹雀學習社會主義理論，以期從政任官而有所出息和光耀門楣，此乃中國傳統家族中十分典型的利祿和昇官晉爵的觀念，不僅與作為社會主義黨校的社校空間形成諷刺的對照，亦和社校的前身——受活婆祖廟——的家族意蘊產生了巧妙和趣味的輝映。換言之，「家／祖廟」和「國／社（入社、退社、社校）」間角逐的空間張力是閻連科於《受活》中的巧思和隱喻性的核心思辯。柳鷹雀縣長是大飢荒年代的棄子，為社校柳老師的養子，並於社校裡生活和成長，因而「名正言順的成了社校的孩子，即社校娃」⁷⁸。社校是黨員幹部學習馬列主義的經濟、政治、哲學之相關文件、社論和報紙的所在，因社校為一蘊含強烈政治意涵的空間，使社校娃柳鷹雀象徵為激進的政治養子，埋下了過度政治狂熱和政治偏執的病態種籽。柳鷹雀和茅枝婆的出身和養成的空間皆極具政治意味，卻發展出迥異的心境和理念，因為前者的信念核心是權位競技的敬仰堂，後者則致力於受活莊成為過著天堂日子的天堂地，二人因而面對眾人之事的政治理念大相逕庭，故也造就了不同的空間氣象和格局。

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，作為小丑、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。換言之，柳鷹雀帶領受活人展開變調的革命，正如同《堅硬如水》裡高愛軍和夏紅梅開啟的畸形革命，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。閻連科以空洞的數據賦予列寧紀念館在建築或裝潢擺設等設計上以神聖的意義，或宣稱仿照、學習毛主席紀念館的規劃，乃意圖故弄玄虛地讓列寧紀念館具有精深的意蘊，或作為中國典故大全的縮影，自欺欺人地以自認為的政治或文化深度包裝娛樂性和商業性的淺薄，製造出讓遊客自以為增廣見聞的假象，但實際上遊客是出於趕集或看戲似的娛樂心態，此中對照極具諷刺和荒誕性。例如，列寧紀念堂中設計有五十四級台階、前四後十的大立柱、松柏的顆數，分別代表著列寧的壽齡、誕生日、逝世日。另外，棺材的長寬高、列寧像的尺寸等也都賦予了意涵。但上述除了讓列寧紀念堂能吸引觀光人潮而帶來商業利益外，列寧紀念館還能賦予什麼崇高的意義嗎？換言之，包裝

⁷⁸ 閻連科：《受活》，頁 209。

著崇敬「社會主義導師」列寧的荒誕計畫，實質是為了開發受活村的觀光遊樂業，並帶動周邊商業經濟。在符合國家政治理念下將「列寧」商品化，使列寧成為由豐富政治意涵掩飾下的商品後，可作為被柳縣長、受活人、群眾消費的對象。柳縣長和受活村人分別為名和財，取代了列寧代表的社會主義和國家的政治意義，因此「國」的概念對柳縣長、絕術表演團、茅枝婆而言是一場場環環相扣、相互依存的商業生物鏈所組構的利益買賣。因為，茅枝婆以退社契約同意柳縣長組織絕術表演團；絕術表演團既圖賺錢也為遺體籌錢，畢竟列寧遺體即將帶來的經濟效應是受活村人的共同夢想，故絕術表演團荒唐地出賣自身的殘疾來聚財，待紀念館落成後，受活人便可過上優渥富裕的「資本主義式」的生活；至於柳縣長則冀望因紀念堂的創舉而成為受到舉世尊重的偉大人物，達成其對官位的「革命」理想。易言之，社會主義培育出柳縣長，柳縣長在奉行社會主義後卻流於個人私利和權位的貪戀，進而產生了列寧相關「連鎖產業」的荒唐計畫。

列寧遺體所蘊含的社會主義導師的崇高意義和遊樂園的商業性錯置後，列寧作為革命象徵的身體在這場商業詭計中才真正而根本地死亡，革命的意義和商業的娛樂性二者的辨證關係展示了《受活》極具諷刺的史觀，但閻連科的批判中仍有對荒誕理想的同情。《受活》質疑了商業或科學數據化的現代化進程中，人們盲目地追逐下，真得獲得理性啟蒙嗎？還是退入了更原始蠻荒的精神狀態？此時，班雅明(Walter Benjamin)曾繪聲繪色地描繪在廢墟中的那只天使⁷⁹，彷彿隱隱然地浮現在列寧紀念館的上方。換言之，《受活》作為一則寓言，對當代現狀作出了犀利的詰問和觀察。《受活》乃詹明信(Fredric Jameson)所提出第三世界的民族寓言⁸⁰：耙耨山脈裡的鄉土特性、語言系統、時空概念、生存群體、存在意識等投射出對整個中國當代歷史進程的複雜隱喻，此中涉及了民族精神、道德倫理、權力鬥爭等相關命題，蘊含著鄉村與歷史、現實、當代政治間糾葛的複雜關係。

受活人於列寧紀念堂裡進行退社表態的過程中，象徵在政治祠堂／商業廟堂進行了一場攸關身體的對峙肉搏戰。想像中的列寧屍體和受活人變形的身體表演，無論涉及政治權位或脫貧致富的商業利益，皆以戲謔的方式隱隱然地回應了國體曾刻畫下的歷史荒誕或正面臨的現狀處境，絕術表演團和柳縣長慎重其事的莊重心態，更彰顯這場荒誕鬧劇或寓言在歷史長流中的真實和可能性。閻連科早期的自傳性鄉土小說偏重以寫實敘事的書寫策略，貼近鄉土社會的生存景象。然而，《受活》則轉型為以前衛想像、誇張荒誕的書寫策略彰顯其所意圖展示的現實。

⁷⁹ 「他的臉轉向過去，在我們知覺到一連串的事件之處，他所看到的卻是持續堆積起一層層的殘骸，並把這堆殘骸丟到他的跟前的一場單一的大災難。天使想駐足於此，喚醒逝者，並還回他已被打碎的事物。然而一場風暴由伊甸園席捲而至；風暴猛烈地私攫住他的雙翼使他再也無法闖翅。這風暴勢不可擋地將他推向他所背對的未來，而他跟前那推殘骸卻已在此時成長拔高到天際了。這風暴就是我們喚做進步的東西。」轉引自[美]班納迪克·安德森著，吳叡人譯：《想像的共同體：民族主義的興起與散布》(台北：時報文化，2004年初版九刷)，頁180。

⁸⁰ 詹明信：〈處於跨國資本主義時代中的第三世界文學〉，輯入張京媛主編：《新歷史主義與文學批評》(北京：北京大學出版社，1993年初版)，頁230-231。

受活婆是母系社會裡備受崇敬的「創世」始祖，但文革期間祖廟卻改成以社會主義為內涵的政治活動空間，並改而掛上了毛主席和蘇聯領袖的肖像照片。誠如柳縣長自道：「牛書記呀，列寧是咱社會主義的祖先呀，是咱社會主義國家的爹，你說哪有娃娃不知道爹的景況哩」⁸¹。此中顯示了家族的血緣關係已讓位於社會主義的革命大家庭，一切皆聽命遵從於「毛父」或國體的指引和領導，空間內涵因而產生了徹底的轉易結構和現象。小丑舞台、敬仰堂和商業廟堂等空間修辭，體現後毛時代的紅色幽靈與商業大神共舞的現象。然而，母系空間受活莊在茅枝婆的引領下於文革期間，與耙耨山外的「毛父」世界，展開一場驚心動魄的血淚抗衡和拼搏對決，使暫時性的小丑舞台和商業廟堂最終被迫象徵性地拆台，回歸到耙耨山裡母體子宮般的天堂地。因此，祖先受活婆和後起的領導者茅枝婆在耙耨空間中所佔據的重要地位和發揮的影響力，幾可將受活莊視為母系社會的空間結構。

綜上所述，本節討論商業經濟蓬勃發展的後毛時代，父法的紅色幽靈仍就顯靈在後毛時代的慾望追求模式和思考邏輯中，但是閻連科採取不同於「尋父與審父：大寫父親的身體」的創作心態，讓精神無父的一代人在後毛時代回歸到原鄉母體中獲得精神安頓。原鄉母體是相對於父法國體的概念，意指尋找現代／文化中國的純粹本質和信仰寄託。閻連科筆下的女性主人公不再僅僅是農民軍人或激進革命分子的性幻想或性狂歡的對象，〈形色匆忙〉中的葉子、《受活》中的茅枝婆已躍升為象徵原鄉母體的地母形象。原鄉母體的概念是為了求索純粹的中國性——精神原鄉，是繼尋父和審父歷險所展開，分別代表毛父時代和後毛時代的中國人處境。

五、結論

本文由鄉／城空間中流動的家／國意識探究閻連科小說中人物千迴百轉的心路歷程，以期凸顯鄉土空間——河南家鄉對農民軍人國家意識的深刻影響。家／國意識乃肇始於對家族、鄉土的情感，再加以文化、政治、歷史、社會、教育、語言等長期積累，有意識或無意識地形塑為對國家的認同感。閻連科自傳性色彩的小說除了展示為瑤溝系列外，也反映在以農民軍人為主角的和平軍旅小說中，前者是閻連科高中畢業以前的鄉土經驗，後者則為其入伍參軍的體驗。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，可由本文各節安排見出端倪：第二節「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。第三節「審父與尋父：大寫父親的身體」，顯示閻連科由自傳色彩小說中鄉土政治形塑宗法化的象徵身體，轉而關注父親般國體的領導者——父法國體——展現意識形態的極權宰制，以各型態的話語示現

⁸¹ 閻連科：《受活》，頁 47。

和發揮影響，如口號、毛語錄、樣板戲等。第四節「淘金與掏空：回歸母體原鄉」，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。

參考書目

- 閻連科：《閻連科文集》十二卷，北京：人民日報出版社，2007年初版。
- 閻連科：《受活》，台北：麥田出版，2007年初版。
- 閻連科：《丁莊夢》，台北：麥田出版，2006年初版。
- 閻連科：《為人民服務》，台北：麥田出版，2006年初版。
- 閻連科：《閻連科》，北京：人民文學出版社，2004年初版。
- 閻連科：《年月日》，烏魯木齊：新疆人民出版社，2002年初版。
- 閻連科：《夏日落》，春風文藝出版社，2002年初版。
- 閻連科：《三棒槌》，北京：新世界出版社，2002年初版。
- 閻連科：《情感獄》，上海：上海文藝出版社，2002年初版。
- 閻連科；梁鴻：《巫婆的紅筷子：作家與文學博士對話錄》，瀋陽：春風文藝出版社，2002年初版。
- 閻連科：《穿越》，北京市：解放軍文藝出版社，2001年初版。
- 閻連科：《堅硬如水》，武漢：長江文藝出版社，2001年初版。
- 閻連科：《耙耨天歌》，太原：北岳文藝出版社，2001年初版。
- 閻連科：《閻連科小說自選集》，鄭州：河南文藝出版社，1999年初版。
- 閻連科：《褐色桎梏》，天津：百花文藝術出版社，1999年初版。
- 閻連科：《陰晴圓缺：重說千古淫婦潘金蓮》，北京：中國文學出版社，1999年初版。
- 閻連科：《日光流年》，廣東：花城出版社，1998年初版。
- 閻連科：《歡樂家園》，北京：北京出版社，1998年初版。
- 閻連科：《閻連科文集》五卷，吉林：吉林人民出版社，1996年初版。
- 閻連科：《最後一名女知青》，天津：百花文藝出版社，1995年初版。
- 閻連科：《和平寓言》，武漢：長江文藝出版社，1994年初版。
- 閻連科：〈法、道德、鄉土文明〉，《公安月刊》，1997年9期，頁35-36。
- 閻連科、張英、伍靜：〈閻連科：拒絕「進城」〉，《南方周末》2004年4月8日，第27版。
- 閻連科：〈我為什麼寫作——在山東大學威海分校的講演〉，《當代作家評論》2002年2期，頁78。
- 閻連科、鍾紅明：〈閻連科：真實來自作家的內心〉，《明匯讀書周報》，2003年11月8日。

- 閻連科；梁鴻：〈「中原突破」的陷阱——閻連科、梁鴻對話錄〉，《小說評論》，2003年1期，頁21-29。
- 閻連科：〈真實來自作家的內心〉，《文會讀書周報》，2003年11月28日。
- 閻連科、姚曉雷：〈「寫作是因為對生活的厭惡和恐懼」〉，《當代作家評論》2004年2期，頁80。
- 蔡城：〈我一生的寫作在二十歲前就全部完成——訪著名作家閻連科〉，《高中生之友》，2004年11期，頁3-4。
- 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。
- 閻連科、李陀：〈《受活》：超現實寫作的重要嘗試〉，《南方文壇》，2004年第2期，頁20-28。
- 姜廣平：〈直覺比一切價值判斷都好——與閻連科對話〉，《莽原》2005年5月，頁188。
- 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。
- 閻連科、羅雪揮、榮郁：〈閻連科：我希望我的創作充滿疼痛〉，《中國新聞週刊》，2006年5期，頁77-79。
- [法]米歇爾·傅柯(Foucault, Michel)著，劉絮愷譯：《臨床醫學的誕生》，台北：時報文化，1994年初版。
- [法]米歇爾·福柯(Foucault, Michel)著，劉北成、楊遠嬰譯：《瘋癲與文明：理性時代的瘋癲史》，北京：三聯書店，2003年再版。
- 中共中央馬克思、恩格斯、列寧、史達林著作編譯局編譯：《馬克思恩格斯選集》卷1，北京：人民出版社，第2版。
- [美]柏曼(Berman, Marshall)著，徐大建、張輯譯：《一切堅固的東西都煙消雲散了——現代性體驗》，北京：商務印書，2003年初版。
- [美]詹明信(Jameson, Fredric)著，吳美真譯：《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》，台北：時報文化，1998年初版。