

### 第參章 主體與國體：鄉／城空間中流動的家／國意識

閻連科曾表示「最初的寫作是爲了逃離土地」<sup>137</sup>「1978年是我逃離土地的開始，也是我真正創作的開始」。<sup>138</sup>逃離鄉土空間和展開軍旅生活，不僅作爲閻連科小說創作的核心主題之一，亦開啓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，逃離鄉土空間是爲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。段義孚認爲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。<sup>139</sup>

「講故事」對人類來說是至關重要的，因為語言是人類文化的核心。如果沒有語言，很難想像人類是如何改造世界、如何掩飾和如何逃避的。……文化是想像的產物，……想像是我們逃避的唯一方式。<sup>140</sup>

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，主要延續了第貳章瑤溝系列小說涉及鄉土空間中身分認同的議題，著墨於和平系列的軍旅小說<sup>141</sup>中農民軍人生存處境的相關主題。本文第貳和參章中討論的相關小說，很大程度乃建基在閻連科身爲

<sup>137</sup> 閻連科：《閻連科文集(感謝祈禱)》，頁 368、368。

<sup>138</sup> 閻連科：《閻連科文集(感謝祈禱)》，頁 369。

<sup>139</sup> 「『逃避』是一個看似貶義的詞彙，然而正是由於人類內心與生俱來的逃避心理，推動了人類物質文化和精神文化的創造與進步。在逃避的過程中，人類需要借助各種文化手段（組織、語言、工具等），所以說『逃避』的過程也是文化創造的過程。」段義孚著，周尙意、張春梅譯：《逃避主義》（台北：立緒文化，2006年初版）。

<sup>140</sup> 段義孚著；周尙意、張春梅譯：《逃避主義》，頁 141、169。

<sup>141</sup> 閻連科軍旅系列小說包括：〈從軍行〉、〈夏日落〉、〈和平戰〉、〈戰爭造訪和平〉、〈和平殤〉、〈雪天裏〉、〈士兵士兵〉、〈妻子們來度假〉、〈和平雪〉、〈和平寓言〉、〈在和平的日子裡〉、〈農民軍人〉、〈司令家的花工〉。

農民和軍人的人生閱歷。此外，一九九一年閻連科於軍藝學院畢業前夕，軍旅文學評論家朱向前曾與之談話，在四個鐘頭的面談中，朱向前分析了軍事文學的現狀、百分之九十的兵源來自農村對軍隊建設或發展所造成的影響，以及展現英雄主義、愛國主義的文學範式等議題。<sup>142</sup>與朱向前的面談無疑啓發了閻連科對軍事文學的關注和靈感。然而，閻連科的軍旅小說有不同於朱向前觀點的創發性。例如，朱向前主張軍事文學應具有愛國或英雄主義的理想性精神，但閻連科多數的軍旅作品正恰恰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」。<sup>143</sup>

閻連科發表在《西南軍事文學》第四期上的〈去服一次兵役吧〉，是了解閻連科軍旅小說的導讀之作，讓讀者對軍旅生活具有基本的先備知識，亦是閻連科多樣化軍旅小說的基礎背景和架構。該篇雖輯錄於短篇小說代表作所彙編成的《革命浪漫主義》中，但筆者認為〈去服一次兵役吧〉是一篇帶有較強散文性質的小說，紀實地說明參軍的動機、軍營的空間規劃、軍隊生態、退伍後的就業市場等。例如，參軍吸引青年的原因在於「鄉村青年渴望通過服役逃離土地，獲得他人生的錦繡前程」；<sup>144</sup>全國各地的軍營皆符合既定的空間結構和方位，此一空間的安置模式正反映出軍人的生活和處世的準則——規律和秩序；<sup>145</sup>新兵剛入軍營的生活作息和過度力求表現，既顯得嚴謹單調又荒唐可笑；軍隊如何訓練士兵的軍事操演和思維模式等。

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／

---

<sup>142</sup> 閻連科、梁鴻：《巫婆的紅筷子》，頁 43-45。

<sup>143</sup> 閻連科、梁鴻：《巫婆的紅筷子》，頁 42。

<sup>144</sup> 閻連科：〈去服一次兵役吧〉，《革命浪漫主義》（瀋陽：春風文藝，2006 年第 1 版），頁 181。

<sup>145</sup> 「所有的營房，無論是平房或樓房，都一律東西走向，坐南朝北，……你在一個營院內，幾乎找不到既有東西走向又有南北走向的建構。一個連隊的廚房若是在連部某一個位置，另一個連隊的廚房肯定也在連部的那一位置。宿舍的門口空地上，……這都是千篇一律的，一成不變的。單調的統一是一個營院最起碼的底色。……總而言之，一切都是秩序化的，規律化的，秩序和規律成爲軍營最基本的規範與概貌，也成爲士兵們生活的基本原則和處世的準則。」閻連科：〈去服一次兵役吧〉，《革命浪漫主義》，頁 180-181。

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」，<sup>146</sup>「你自己算算，農村退伍回來的黨員，有幾個沒當大隊幹部？咱縣有八個公社書記都是退伍兵。退一步，入不了黨……也他娘去城市風光二三年」。<sup>147</sup>「一人參軍，全家光榮，全村光榮」，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。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。

對城市的崇拜，最具體的就是從上小學，你身邊就坐一個你不敢和人在說話的城市小姑娘，然後出去打工，覺得城市滿眼都是高樓大廈，他們的衣著、言談、生活方式都和自己不一樣，不由你不對城市產生一種嚮往和敬仰。<sup>148</sup>

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。馬克思·恩格斯於《德意志意識形態》中揭示人類自近代以來的文化和文明的進程中，最基本的衝突是農村文化和城市文化所交織的矛盾和衝突：

物質勞動和精神勞動的最大的一次分工，就是城市和鄉村的分離。城鄉之間的對立是隨著野蠻向文明的過渡、部落制度向國家的過渡、地方局限性向民族的過渡而開始的，它貫穿著全部文明的歷史並一直延續到現在。<sup>149</sup>

---

<sup>146</sup> 閻連科：《生死晶黃》（山東：明天出版社，1996年第1版），頁73。

<sup>147</sup> 閻連科：〈中士還鄉〉，《和平寓言》，頁64。

<sup>148</sup> 閻連科、梁鴻：《巫婆的紅筷子》，頁14-15。

<sup>149</sup> 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），頁56。

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解離鄉的心態和動機。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。

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，因此本章特意彰顯個體於鄉／城空間中情感的流動狀態。城市對鄉村居民而言，具有莫大充滿想像的魅力和吸引，鄉村居民以各種方式設法「出走」，只為了在城市能出人頭地。例如，《生死晶黃》裡的村民認為軍人身分是成為城市人的最佳途徑；〈寨子溝 亂磬石〉中，即使將到城鎮交男友、偷漢子或訂親的女人以槍殺或示眾羞辱的放式來殺雞儆猴，仍無法制止村中女人對城裡乾淨、斯文男性的嚮往和愛慕。兩性慾望象徵著鄉村居民對城市空間的慾望投射，本章第一節即由此作論析。

閻連科小說中一再出現的農民、軍人，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。

家／國意識乃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。<sup>150</sup>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，故本章考察個體在家和國空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。陳思和認為八〇、九〇年代的大陸小說，由民間立場出發，以原鄉為核心，特意淡化和偏離重大歷史事件，體現人性、人情冷暖，表述民間生活情感的面貌和時代真相。<sup>151</sup>此乃閻連科不同於五四以降，乃至延安文學的書寫傳統之所在。四〇年代，延安文藝座談會的文藝政策為最高原則，文學成了為政治服務的工具，故夏志清犀利地指出，五四以來的現代文學以「感時憂國」為精神，某種程度上使文學僵化、教條化。<sup>152</sup>五四以降的傳統歷史小說中，家是國家的象徵，在創作宗旨之下，家往往淪為媒介，「家園」的重要性在「國家」的使命之下，成了微不足道的犧牲品，正所謂沒有國，哪裡有家。相對地，本章由鄉／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。

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

---

<sup>150</sup> 黃夙慧：《宋高宗朝詩歌中家國意識之探討》（國立政治大學碩士論文，1993年），頁19-22。

<sup>151</sup> 陳思和：《還原民間——文學的省思》（台北：東大圖書，1997年初版）。

<sup>152</sup> 夏志清著，丁福祥、潘銘譯：〈現代中國文學感時憂國的精神〉，《中國現代小說史》（香港：中文大學出版社，2001年2版），頁460-475。

四舊等主張時，卻無法有如中國傳統政治觀——「家國同構」<sup>153</sup>提出的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，本章所論及的小說，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。

「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，<sup>154</sup>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

---

<sup>153</sup> 家國同構是中國依血緣關係建立政治制度而衍生的思想，家族需要在穩定的帝國保護下維持其興旺，帝國的長治久安和統一則建基於家庭倫理秩序，即國的統治秩序是由家的倫理秩序推展。國為家的延伸，是同構的；君臣的政治關係(忠)和父子的倫理關係(孝)也是同構的。換言之，血源是家國同構的基點，忠孝一體則是家國同構的倫理融合，是儒家由家的血緣父子關係推擴到社稷中的君臣關係，即由家之「孝」拓展至以「忠」為價值體系之首的國，如「修身齊家治國平天下」乃家國同構的具體實踐，故以忠孝為實質的家國同構有其倫理面的邏輯合理性。因此，家國同構觀念的影響是，由政治角度看待家庭和社會。即家國同構是中國封建時代政治統治的根本思想。「倫理關係與政治關係」、「社會關係與個人道德意識」的雙重契合，使倫理、政治、道德合而為一，使個體由家產生對國的對應和認同。家、國、天構築著中國傳統思想中社會、文化及精神的架構。家讓人獲得自身的認同感、歸屬感、情感支持和關懷，並形成個人的社會性，因家是中國人認識社稷國家的基本參照系，此為由家逐層推衍至社稷國家的的認知和文化結構。參見金觀濤、劉青峰：《金觀濤、劉青峰集》(哈爾濱：黑龍江教育出版社，1998年第1版)；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)。

<sup>154</sup> 黃萬華：〈家國同構的變異—從「家」的形象看戰時中國文學〉，《中國海洋大學學報》(2004年2期)，頁53-57。

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。民族國家作為「想像的共同體」，<sup>155</sup>藉由象徵符號系統，包括圖騰、地圖、博物館的陳列、表演儀式、公共空間、建築等，加深內化個人對民族的身分認同和歸屬感。同樣地，當閻連科的小說中不斷地鋪陳家庭空間時，也強化個人對家的歸屬感，某種程度弱化了國的主體性。縱上所述，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」、「淘金與掏空：回歸原鄉母體」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。

### 第一節 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。」<sup>156</sup>

農民是不可能戰勝自身的，即使他們的戶籍，乃至妻子兒女的戶籍一起脫離了土地，但他們的精神卻依然在土地上爬行，或者說，土地的幽靈將長

---

<sup>155</sup> [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：時報文化出版，2004年初版）。

<sup>156</sup> 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。

時期地遊蕩在他們的心空。<sup>157</sup>

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，是爲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。

我當了二十八年兵，對部隊非常熟悉，又長期在部隊機關待著。部隊是一種特殊的團體，這種特殊，除了他必須有嚴密的紀律和思想高度的統一，就是權力必須是高度的集中。<sup>158</sup>

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：

閻連科自己就曾是農民軍人，對農村和軍隊兩者間微妙的關聯，顯然深有體會。……閻連科筆下的軍人在外邊闖過，也懂得一些人情世故，但卻不能拋開心中抑鬱自卑的情結。家鄉的風土人物沒有什麼好留戀的，但失去了這點憑藉，他們更難以面向外在的挑戰。他們是一群心事重重的軍人。

159

---

<sup>157</sup> 朱向前：〈對農民軍人的愛與知——閻連科印像兼跋《和平寓言》〉，附錄於《和平寓言》，頁304。

<sup>158</sup> 閻連科：《閻連科文集(感謝祈禱)》，頁366-367。

<sup>159</sup> 王德威：〈革命時代的愛與死——論閻連科的小說〉，頁28。閻連科：「離開鄉土我是無法寫



下文將由「宗法式的婚姻交易」、「黨國（英雄）徽章與失根的精神原鄉」、「祠堂祖靈的顯靈」三面向爬梳〈和平戰〉、〈大校〉、《生死晶黃》等軍旅小說，如何描繪受宗法情結影響的農民軍人於軍事空間中所形成的心理狀態。「宗法式的婚姻交易」論析農民軍人對女體的情慾投射對城市的慾望想像，此乃農民軍人之所以離鄉投軍的動機。「英雄徽章與失根的精神原鄉」進一步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。這兩節的議題的延續本文第貳章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、宗法式的婚姻交易

閻連科軍旅小說中的農民軍人在國體規訓身體的軍事空間中，並未掛懷民族或國家操守等大我的激情壯志，呼應著閻連科命名軍旅系列為「和平」之根由。閻連科反而著力於農民軍人與女人間的小我情愛或家鄉父老評議的影響力，因為國體對農民軍人而言，僅是提供主體轉易身體象徵價值的途徑和作用，以便取得較高的權力位階或物質生活層次，進而擺脫鄉土空間裡充滿侷限的保守發展。因此，農民由桎梏封閉的鄉土空間逃脫，甘願進入另一高度軍令規範和權力監控的軍旅空間，與〈黑豬毛 白豬毛〉裡甘願蹲監以謀取較高鄉土生活品質的根寶心態諷刺地不謀而合。由此可知，閻連科弱化了其所塑造多數農民軍人的國家意識，家／國意識間流動的衝突性僅在於鄉／城空間的不適應症狀，亦是閻連科探究家／國意識中相當典型的層次：「鄉土自卑感」和「城市欣羨情結」的辯證關

---

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。

係裡交織著主體和國體間的身體交易。因為軍旅空間裡規訓著身著軍戎的身體，名義上是為了武裝國體的軍勢武力，實質上則提供個體逃避鄉土空間的交易機會，個體使受限的莊稼身體的象徵價值獲得增值的可能。下文將爬梳〈和平戰〉、〈中土還鄉〉、《生死晶黃》中如何在主體和國體間透顯出隱微的家／國意識。

〈和平戰〉中，鄉土自卑情結出於欣羨城市人能擁有較高身分位階的虛榮感，但城市中疏離的人際和現實是讓流有鄉土血脈的郁林其無法貼近的陌生空間，鄉／城皆不能真真切切地提供作為安頓情感依歸的地方感時，郁林其只能是一只離散漂泊的遊魂。當郁林其罹患遺傳性的癌症末期時，仍無法坦然地接受鄉土的血緣出身，即使明知自己無法融入城市生活的脈動中，甚至對城市感到相當疏離陌生，卻又不肯熱情地擁抱和認同鄉土。誠如閻連科曾說的，鄉土中的年輕人離鄉參軍相當不易，但參軍後會發現返鄉更難，故而只能在鄉／城空間中出現錯亂的認同感和心理折騰。郁林其遺傳性的癌症寓意化地象徵了鄉土中無法治癒的痼疾——宗法權力式的婚姻交易，此為郁林其逃往軍營和城市空間都無法徹底讓心理安適自得的根由。因其無法坦然地接受鄉土先天的缺陷，反而沾染了鄉土的人為陋習，本以為可以擺脫或超越鄉土的劣根性，卻不自覺地帶有鄉土痼疾而生活在城市和軍營之中，郁林其便註定無法求索尋得真正的精神家園。

〈和平戰〉講述了農民軍人郁林其意圖斬斷鄉土空間所予其的身分和情感桎梏時，鄉／城空間造成其產生身分認同糾結錯亂的現象，反而弔詭地陷溺了兩個空間中剪不斷、理還亂的紛亂情緒中不可自拔，此正反映在其對待李妮子和吳萍的心態上。郁林其一生的愛情周旋於村女李妮子和城市女子吳萍之間，其不斷地衡量著這兩個女人的外貌、身材、性格等各方面的優劣，象徵其於鄉／城空間中游移不定的主體價值。郁林其早年提幹後，便無情地背棄了對李妮子的婚約承諾，壓抑對李妮子的愛慕，選擇能助其定居城市的女子吳萍。郁林其和吳萍離婚後，李妮子主動赤裸地向郁林其獻身時，他異常地動心，因為「結婚六年，吳萍向來沒有這樣向他火過。……她從來都是穿著睡衣，冰冰的一條」，<sup>160</sup>但當他想起吳萍鄙視其農民出身的批評時，便冷酷地拒絕了李妮子求歡的卑微哀求。「他把牙緊緊咬在一起，彷彿咬了吳萍的喉嚨，然望著面前的妮子卻有了同吳萍一樣

---

<sup>160</sup> 閻連科：〈和平戰〉，《和平窟》，頁 109-110。

的感覺，心裡油然而生出一腔苦澀」，<sup>161</sup>因為「他清清楚楚看見她還是鄉下的李妮子」，<sup>162</sup>這種矛盾的情結讓郁林其亦踐踏了自己的鄉土血緣和人格主體。換言之，郁林其為逃避鄉土的落後，才選擇逃往軍營空間／城市空間中，但他的思維仍延續著鄉土裡宗法權力的模式——藉由攀親帶故的聯姻交易來改善地位和個體價值，但郁林其的如意算盤並不圓滿，其農民出身遭城市妻子的長期鄙視和恥笑，此亦為其結束六年婚姻的關鍵因素。因此，郁林其本以為可藉由軍人身分來剷除鄉土的血脈根源，並進一步在城鄉的婚姻交易中翻身為道道地地的城市人，但婚姻生活中吳萍的譏笑只會不斷地提醒其無以擺脫的農民身分，無形中益發加劇了郁林其的鄉土自卑，使其身分歸屬更加無所憑依，亦無勇氣面對鄉土是身分和主體價值中不可割捨的一部分。

農民軍人之所以從軍的國家意識，是現實地為了以入伍為獲得城市身分的跳板，從而改善生活品質，即國家軍隊提供其轉易身體象徵價值的途徑，顯示國的概念中投射著對城市的慾望想像。然而，家／國意識的矛盾張力正在於，宗法情結使農民軍人雖嚮往城市卻無法全然地認同城市，同時又力圖擺脫鄉土的血脈根源，致使雙重身分的失落。家／國意識反映鄉／城空間的不適應症狀——認同和主體安頓的痼疾，肇始於「鄉土自卑感」和「城市欣羨情結」，此中交織著主體和國體間的身體交易。因此，本節由農民軍人對女體的慾望，象徵對鄉／城空間的複雜心理。

## 二、 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

---

<sup>161</sup> 閻連科：〈和平戰〉，《和平窟》，頁 110。

<sup>162</sup> 閻連科：〈和平戰〉，《和平窟》，頁 111。

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关系，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和鷹架，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》是一篇故事情節並不複雜的中篇小說，但大鵬之弟鳥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。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。

土地是無邊無際的褐色的海洋，它可以寬容下一個人命運的天地起伏和劇烈動蕩，你就是將軍，到了鄉村的塵土中，也要蒙上土地的溫暖的黃色，你的金星的光澤也要被土地的色澤所吞沒。你就是乞討的農人，破碗裡也裝有土地的糧粒，漫溢出清冽冽的土地和糧食的溫馨。<sup>163</sup>

出身農村的大鵬對褐色土地有極為濃烈的臍帶情感和堅實的信仰寄託，故而當其於軍中犯錯退縮時，便渴盼地母般的原鄉能予其溫暖的慰藉和提供庇護的羽翼。因此，大鵬不斷一廂情願地以美好的原鄉想像，撫慰自己因怯懦受罰而挫敗的自尊心，他以為返身回家便能擺脫「軍人身分／權力身體」的一切功過。事實上，當大鵬決定入伍的一刻起，原鄉已成為無法回歸的想像家園，大鵬注定無法再立足於家鄉而純粹地作一位農人。

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；代母職的姑姑的包容和病容下不經意而流露出的無聲嘆息；村人待之不若其以往

---

<sup>163</sup> 閻連科：《生死晶黃》，頁 106。

返鄉度假時的熱情和敬重，反而相當地冷淡、甚至以其懦弱為村莊之恥；村長故意刁難之，而僅願意劃分墓地予其耕作，而不願協調村人來撥出一畝二分半的自己土地給大鵬栽種。村長坦承地對大鵬說：

「好不容易大學畢業了，提幹了，你不該又回到這山樑上來。」

村長不看他，說著話看著遠處的碑，臉上的惋惜厚得如這樑上的褐色的土地。……

村長說：「你不該回來的。」

村長說：「賴也要賴在部隊上。」<sup>164</sup>

神色凝重的村長看著分派給大鵬耕作的墓地裡的墓碑，宛如大鵬退伍返鄉便是為己下葬的愚行，村長認為大鵬不是不能、而是「不該」回到耙耨山地，姑不論大鵬為村莊帶來的恥辱，卻反而要求各戶村民須犧牲賴以維生的利益，挪騰出一小部分的田地，以便湊合出一畝二分半給大鵬耕作，此提議絕對會遭致村民非議和不苟。田地畢竟是讓農村活口的唯一資源，因犯罪而退伍的大鵬已無任何軍人身分／權力身體的光環所賦予的條件和籌碼令村民讓步。被鄉土政治的現實所剝奪土地信仰的大鵬痛苦地問道：「偌大的耙耨山脈，就容忍不了我一個大鵬？」<sup>165</sup>、「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？」<sup>166</sup>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」<sup>167</sup>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

---

<sup>164</sup> 閻連科：《生死晶黃》，頁 116。

<sup>165</sup> 閻連科：《生死晶黃》，頁 116。

<sup>166</sup> 閻連科：《生死晶黃》，頁 117。

<sup>167</sup> 「我們在童年時代或者青年時代，離開土地好像覺得特別困難，當真的有一天離開的時候，你會發現回去也會非常困難。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。

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。〈寨子溝 亂礮石〉、〈朝著東南走〉、〈走出藍村〉、〈中士還鄉〉、〈瑤溝人的夢〉、〈尋找土地〉皆刻畫了農民或農民軍人於出走鄉土空間和返鄉之間掙扎不已。《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。又如，〈中士還鄉〉：

中士離開陳村，太陽已經偏西。山梁上染著淡淡紅光，玉蜀黍的藻味香味陣陣撲來打著他的鼻子。翻過溝河，他對著落日撒了泡尿，就沿著來路回家，想太陽將落了，又過了一天，若還在彈藥庫，該是吹哨吃麵條時候。

168

中士在軍旅空間中未能入黨提幹而提升身體的象徵價值，導致返鄉不僅難以招親娶妻，且飽受鄉人的現實和冷眼。當中士離開相親未果的陳村時，察覺到自己在軍旅空間中無所建功立業，就像那輪落日般地即將進入精神和情感的黑暗與離散狀態。閻連科並置鄉土中熟悉、香味撲鼻的玉蜀黍和軍旅空間中的麵條時，「麵條時間」代表著軍旅空間結構化的規律時間所養成的慣性作息，暗示著即使返鄉歸家的中士也已無法再融入鄉土空間的時間進程。畢竟，中士所返之鄉已不是當年養育其成長的家鄉原貌，當他離開鄉土空間的當下，家鄉就成了無法復歸和還原的精神原鄉。

當大鵬在黑夜中漫遊時，終於明白當他不再具有「軍人身分／權力身體」，而為村莊帶來榮耀和利益的當兒，也喪失了其於耙耨山脈的主體位置，剩下的陪葬品僅是清冷、寒潮、孤寂的耙耨意象和布幕，絕非親膩溫暖的土地擁抱。

因為寒冷，使他想到了這耙耨山脈的陽光，使他最終明白，這耙耨山脈的

---

<sup>168</sup> 閻連科：〈中士還鄉〉，《和平寓言》，頁 95。

陽光已經不在屬於他，土地、房屋、林地、河流以及鄉情的風俗，都已經和他隔開了，離他遠去了。屬於他的只是這夜晚，清冷的夜光，寒潮的夜色，孤寂的山樑，和無聲無息的空氣的流動，只有這些，還留著他的一份所有。……你給這山樑帶來了什麼呢？是恥辱。……他宛如在湖上獨自漂著的舟，孤寒像飛起的冷浪一樣打在舟上和他的身子上，漂浮無歸、無岸可依的感覺在驟然間占滿了他全身……。<sup>169</sup>

大鵬本以為他可以遊走於鄉／城（軍）空間，不論選擇任一個空間，另一空間都能義無反顧地成其依歸的後盾和退守地。然而，豫西山地並未提供其厚實的後方，大鵬反而彷彿成了失根的孤舟，無所拋錨靠岸的定點，更遑論能上岸投向溫暖的土地懷抱。

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。

《生死晶黃》中，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、冷漠和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

---

<sup>169</sup> 閻連科：《生死晶黃》，頁 120-121。



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／國意識來互補和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，大鵬不得不再度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」。<sup>170</sup>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價值的求索中，軍隊空間中國家政體賦予其於鄉／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、遣送其回耙耷山脈領奉養病。

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，而是一種文明或文化現象。<sup>171</sup>

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

<sup>170</sup> 閻連科：《生死晶黃》，頁193-194。

<sup>171</sup> 參見[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。

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」。<sup>172</sup>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和主體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。

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，

---

<sup>172</sup> 閻連科：《生死晶黃》，頁 208。

閻連科同時卻又以冷酷地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。

### 三、 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。閻連科切身的鄉土生活使其深刻地體悟到即使一九四九年新中國建立後，宗法的權力結構仍在鄉土空間中發揮十足的影響力，此乃其早期創作——瑤溝系列小說的核心主題，已於本文第貳章「主體的建構：鄉土空間中的身分認同」中論及。同樣地，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和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捲。〈祠堂〉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如下：

女(注：紅妹)答：……你說你提幹了娶我還是不娶我？男(注：張三才)說：我壓根提不了幹。……女又接：只要你把我這農村戶口轉出去，找個工作，我就不出來革命了，上班給你掙工資，下班給你燒飯洗衣服，侍後你一輩子！男的軟了：我萬一提不了幹呢？女的很乾脆：那咱誰也不連累誰，各革各的命，各自再找陽關道。<sup>173</sup>

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時期遭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」。<sup>174</sup>此於鄉土社會

<sup>173</sup> 閻連科：〈祠堂〉，《歷史窟》（吉林：吉林人民出版社，1996年初版），頁406。

<sup>174</sup> 閻連科：〈祠堂〉，《歷史窟》，頁385。

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」<sup>175</sup>「翻身不忘共產黨，結婚感謝毛主席」<sup>176</sup>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？……」<sup>177</sup>

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」，<sup>178</sup>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

<sup>175</sup> 閻連科：〈祠堂〉，《歷史窟》，頁 386。

<sup>176</sup> 閻連科：〈祠堂〉，《歷史窟》，頁 387。

<sup>177</sup> 閻連科：〈祠堂〉，《歷史窟》，頁 438。

<sup>178</sup> 閻連科：〈祠堂〉，《歷史窟》，頁 445。

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。

## 第二節 審父與尋父：大寫父親的身體

本節探討「大寫父親的身體：尋父與審父」的過程中所展現的家／國意識。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。」<sup>179</sup>「魯迅、陳獨秀那一輩的學者文人，以逆子孽兒的姿態，棄父逃家，反黨叛國。」<sup>179</sup>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，<sup>180</sup>但八〇年代的尋根和先鋒運動<sup>181</sup>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

<sup>179</sup> 王德威：〈叫父親，太沉重？—父權論述與現代中國小說戲劇〉，頁 43。

<sup>180</sup> 中國文化大革命後，引進了許多現代主義和後現代主義的文學作品。一九八〇年到一九八五年，袁可嘉等人編輯《外國現代派作品選》，開啓了對現代主義文學的討論，在一九八四年又集結為《西方現代派文學論爭集》，帶動了中國現代主義文學的興起。馬原於一九八四年和一九八五年分別發表《拉薩河女神》、《崗底斯的誘惑》後，「先鋒派」的稱謂才廣泛地被使用。「先鋒」意味著前驅、前衛、探索和實驗。先鋒派作家在現代主義、後現代主義的影響下，大膽、前衛地挑戰傳統小說的敘述、形式和語言，並力求創新，且批判和反思文化大革命及傳統文化。但是，先鋒文學追求形式技巧，忽略深入人生生活，大多以性、血腥、暴力、荒誕、醜惡、死亡、幻想等為創作目標，許多的作品充滿非理性的意象、無意義的言語，造成讀者與作品間的嚴重疏離，因此部分先鋒作家們開始了新的寫作方法，改變最大的是余華和北村。先鋒派的代表作家有：殘雪、余華、馬原、洪峰、格非、蘇童、北村、呂新、葉兆言、孫甘露等，他們被稱為「中國的第五代人」。游舒晨：〈論余華小說的主題與書寫策略〉（淡江大學中國文學系碩士論文，2001），頁 36-48；陳思和：《當代大陸文學史教程 1949-1999》，頁 275-286；施淑：《大陸新時期文學概觀》（台北：行政院文建會，1996 年初版），頁 67-73；施淑：《兩岸文學論集》（台北：新地出版，1997 年初版），頁 217-225；劉錫慶主編：《新中國文學史略》（北京：北京師範大學出版，1997 年初版），頁 107-129。

<sup>181</sup> 王德威：〈叫父親，太沉重？—父權論述與現代中國小說戲劇〉，頁 43-52；焦雄屏：〈映畫父親〉，頁 53-61；楊經建：《家族文化與 20 世紀中家族文學的母題型態》，頁 92-120。

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。拋棄父親或為父所棄造成情感創傷，自此無父的狀態下不僅衍生了喪失文化記憶的焦慮，更在根源上斬斷了與歷史、傳統和秩序的內在聯繫，造成了自我的漂浮和流浪，便又再度尋找父親。換言之，當毛父的權威與子女的生命本質相悖逆、乖違時，以宗法秩序、儒家精神、傳統文化、賣血、或身體肢解等方式象徵家父的精神內涵，作為子女的內在安定力量和歸屬，不僅能以之與毛父對峙，更諷刺和解構毛父的權威。個人的主體為國體的意識形態所收編時，家庭溫情甚至被黨國的熱情所取代，因而使家／國意識成為展現毛父大家庭的典型思維模式，例如「毛語錄記憶體」、「文革話語拼貼的性狂歡」意指個人僅有國體的集體記憶時，主體和國體隱然地畫上等號時，主體已成了空洞的符號和魁儡。

本節由「青春痘、菊花與毛語錄記憶體」和「文革話語拼貼的性狂歡」論述尋父與審父的隱喻內涵。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。

### 一、 青春痘、菊花與毛語錄記憶體

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時，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：無法遮掩的臉頰頑強的潰爛膿瘡(青春痘)，隱喻著閻連科對國體父法的賤斥

<sup>182</sup>(Abjection)和消解。相對於毛語錄記憶體充滿革命激情的陽剛特質，菊花則以具有瀰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」<sup>183</sup>的解構作用。下文將檢視〈自由落體祭〉、〈四號禁區〉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」<sup>184</sup>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。

他極想爬在自己臉上咬一口，便回屋從席下拿出一面小圓鏡，坐在貓的身

<sup>182</sup> 法國女性主義者及符號學家茱莉亞·克莉絲蒂娃(Julia Kristeva) 提出自我與他者間形成憎惡或排斥的情緒，尤其由不純淨或污穢的事物所派生出的防衛和斥責機制。本文僅針對個體產生排斥和防衛機制的層面，借用賤斥的概念以利文本內涵的說明。參見茱莉亞·克莉絲蒂娃(Julia Kristeva)：《恐怖的力量》(台北：桂冠出版，2003年初版)。

<sup>183</sup> [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。

<sup>184</sup> 「然而，這並不等於說『父法』的權威性就蕩然無存，只不過在『象徵性去勢』／『拒絕同化』之間存在潛在而持續的對立關係，它在意識形態的再生產中依然起著軸心的作用。正是『去勢』與『同化』的推延，使得主體的欲望表達隱瞞了更多的無意識內容。那些『他者』(父法)的話語，不僅僅作為隱喻的內涵，構成那些欲望表達的所指，而且作為敘事話語的結構性替換，構成轉喻式的支配力量。在理解 80 年代後期的『先鋒派』文學的敘事話語和敘事方式的歷史內涵時，在分析那些主題的歷時性變動的轉換結構時，都有必要找到敘述動機與『他者』(父法)的關係紐結，也就是『去勢／同化』不斷錯位的歷史性關係，因為，正是政治無意識構成先鋒派歷史敘事之最隱秘的底蘊。」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。



邊，端詳著自己那張不平整的臉，就像端詳一幅陌生的人頭像。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。<sup>185</sup>

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。<sup>186</sup>

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。

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，曬著日光那困人暖和的舒適，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

---

<sup>185</sup> 閻連科：〈自由落體祭〉，《和平寓言》，頁 10。

<sup>186</sup> 閻連科：〈自由落體祭〉，《和平寓言》，頁 10。

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，才放心掐那豆兒了」，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／國教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。

在漫長而又黑暗的一夜，大約是深夜一點來鐘，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。<sup>188</sup>

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

---

<sup>187</sup> 閻連科：〈自由落體祭〉，《和平寓言》，頁 28。

<sup>188</sup> 閻連科：〈自由落體祭〉，《和平寓言》，頁 6。

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」。<sup>189</sup>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」，<sup>190</sup>但當春生終於如願地成為五好戰士後，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。

紅一下臉，抬起頭，春生默默看他一會兒道：「不是……是不行了。廢了……一點也硬不起來了。」

……

他在地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。<sup>191</sup>

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

<sup>189</sup> 閻連科：〈自由落體祭〉，《和平寓言》，頁 19。

<sup>190</sup> 閻連科：〈自由落體祭〉，《和平寓言》，頁 20。

<sup>191</sup> 閻連科：〈自由落體祭〉，《和平寓言》，頁 50。

不逗號 義主思克馬習學。倒背完畢。」<sup>192</sup>

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，背誦大會已成爲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。例如，春生首度參加毛主席語錄背誦賽取得第二名時，興奮激動地手舞足蹈的情緒只能諷刺地以革命歌曲來宣洩政治快感。

春生一個人唱了一支大合唱。他靜靜聽一號峰的方向，希望那裡的夜哨也能給他回唱一首歌。哪怕「啊——啊——」兩聲也可以。

可卻很靜。

連蟋蟀、溪蛙的叫聲也沒有，不知為什麼。

也許是哨兵睡著了。

他又唱了一支歌：

讀毛主席的書，

聽毛主席的話，

---

<sup>192</sup> 閻連科：〈自由落體祭〉，《和平寓言》，頁 41。

照毛主席的指示辦事，

做毛主席的好戰士！

這是一首抒情歌。春生拉開嗓子，把情感揮霍極盡，半沙的嗓音，變得全部沙啞了，聲音像滾山時樣在幾個山峰間隆隆串響，回音久久不肯消盡。唱完了，他靜靜聽著，沒有聽見哨兵的回聲，卻聽見自己的聲音像狼嚎一般在頭頂縈繞。<sup>193</sup>

春生以革命歌曲抒發雀躍的情緒時，儘管表露情感的詞句流於單調乏味，但嗓音卻沙啞得如狼嚎般地乾澀而不夠圓潤多情，如此貧乏的宣洩甚至已達「把情感揮霍極盡」的境地，再度地揭露春生的情感已流於極度的單調和乏善可陳的狀態。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爲一個完整的男人，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、報告詞和各類證件等等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。不論背誦或抄寫皆爲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 思考和行爲模式。

〈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爲命，小菊散發出長成於山野的自然、不羈和浪漫的性格。因此，小菊和鳶孩的情感傳達形成鮮明的對照，由鳶孩和小菊唱歌傳情的內容便可見一斑。畢竟歌曲乃表露情感的抒情方式之一，小菊唱了「涼水泡茶慢慢濃，

---

<sup>193</sup>閻連科：〈自由落體祭〉，《和平寓言》，頁 23。

想娶嫦娥急不成」，但鶯孩只會唱《三大紀律、八項注意》：「革命軍人各個要牢記，三大紀律八項要注意」，透顯出鶯孩談情說愛竟需以國體的表述方式來吟詠情感，個體的情感主體性蕩然無存。鶯孩對小菊的愛慕和兩人的互動，使鶯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，鶯孩駐守的四號禁區是一個世外桃源般的軍事空間，鶯孩的長官僅偶爾例行性地巡視，但鶯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。

棄嬰妮子寓意著鶯孩的本我，讓鶯孩一度獲得擺脫國體的束縛而展開新生的契機，然而鶯孩終究未能戰勝龐大國體的支配勢力。當小菊和鶯孩出山到市集採購日用品的途中，撿到一名棄嬰妮子，鶯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。」<sup>194</sup>這夜，鶯孩不必抄寫軍令便能安然入睡，翌日的天候環境亦反映了鳥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。<sup>195</sup>

太陽投映出不完整的一束束光影，形象化地成爲一張凌亂的紅色綢布，爲撿拾棄嬰的勇氣和叛逆埋下了隱喻性的伏筆，因爲當鶯孩違背禁令而收養妮子時，意味著紅色政治不再能完完整整地制約和規範鶯孩的作爲。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，鶯孩並未通報甚至隱瞞上級祖父去世的實況，表面上是因爲鶯孩和小菊間曖昧的情愫，實際上鶯孩默許小菊留居禁區的心理，正反映了鶯孩對國體的效忠和服從

---

<sup>194</sup> 閻連科：〈四號禁區〉，《朝著東南走》，頁 28。

<sup>195</sup> 閻連科：〈四號禁區〉，《朝著東南走》，頁 28。

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：

鳶孩一步一步，從墳的左側走來，看見八十三歲的老人，從妮子抓破的土殼中走出，坐在日光下面，拉著妮子的另一隻小手，和孫女小菊說著院落房屋，樹木土地，充滿了親情和鄉土氣味。

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。

小菊說他對我還不如他的黃黃。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。<sup>196</sup>

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

---

<sup>196</sup> 閻連科：〈四號禁區〉，《朝著東南走》，頁 42-43。

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，不料小菊竟爲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。

砰然的槍聲，驚濤巨浪樣拍打著禁區的靜寂。鳶孩渾身上下打了一個寒顫，睜開被日光曬得昏花惺松的睡眼，看見他的槍口正散發著淡淡一股烟塵，那烟塵在日光中呈粉彩之色，有火燒的焦糊氣味。把目光從那氣味中穿越過去，發現那哨樓下並沒有停著的黑、紅、白的幾色轎車，更沒有連長、營長、旅長、將軍和從北京來的軍研人員，只有木呆的黃黃，一團泥土樣立在洞前。在黃黃的身邊奔跑過來的小菊，隨著槍聲身子搖晃一下，頭便減輕了許多的重量，仿佛有一樣東西，倏忽間從頭上墜落了下來。旋即，緊跟著身子的一搖，臉在血紅的氣味中自成了冷玉的潔素之色。

八十三歲的老人說：「鳶孩，你開槍了。」<sup>197</sup>

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。

---

<sup>197</sup> 閻連科：〈四號禁區〉，《朝著東南走》，頁 58-59。



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。<sup>198</sup>

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，擊中的鎖頭也開啓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，接近本我的心理投映。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

<sup>198</sup> 閻連科：〈四號禁區〉，《朝著東南走》，頁 58-59。

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。總之，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。

## 二、 文革話語拼貼的性狂歡

「文革話語拼貼的性狂歡」意味著閻連科以荒誕身體(性狂歡)的敘事策略，解構由文革話語拼貼的大寫父親的身體，拼貼意味著建構／解構之間的模糊曖昧。閻連科運用感官敘事和解構敘事的書寫策略，顯現出後期小說的轉型現象。

閻連科的身體書寫並非僅止於肉體層面的性鋪陳，其旨在凸顯身體是靈魂的物質化，肉體經由使其成為具有豐富隱喻意涵的身體，其中涉及的層面包括了主體、病體乃至國體的辯證關係。誠如伊格爾頓《美學意識形態》中揭示：「對肉體的重要性的重新發現已經成為新近的激進思想所取得的最寶貴的成就之一。」<sup>199</sup>「我試圖通過美學這個中介範疇把肉體的觀念與國家、階級矛盾和生產方式這樣一些更為傳統的政治主題重新聯繫起來。」<sup>199</sup>例如，魯迅《孔乙己》、《祥林嫂》、《潤土》、《阿 Q 正傳》等作品中，經常描寫小說人物的身體——如孔乙己用手走路的姿勢、阿 Q 的癩痢瘡疤等——「其實是鄉土記憶的凝聚，它們與魯迅的小說不斷地書寫的鄉土中國的那種氛圍相關」。<sup>200</sup>魯迅透過文學書寫揭露政治文化環境如何肢解、欺凌中國人的身體，進而又如何創傷人的心靈。<sup>201</sup>下文以此身體美學的觀念為基礎，討論閻連科小說中的性書寫。

一九九八年出版的《堅硬如水》是閻連科由寫實主義轉向後現代主義的代表作品之一，小說以後現代的解構思維消解了政治革命的崇高性和神聖性，並以大

---

<sup>199</sup> 特里·伊格爾頓，王杰、傅德根、麥永雄譯：《美學意識形態》(桂林：廣西師範大學出版社，2001年第2版)，頁7-8。

<sup>200</sup> 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13。

<sup>201</sup> 王斑：《歷史與記憶：全球現代性的質疑》，頁84。

量的文革話語拼貼文本內容，完成了一場嘉年華式(carnival)<sup>202</sup>的歷史除魅儀式。主角高愛軍和夏紅梅因縱慾式的抗爭姿態招致槍殺死刑，並非出人意料的結局，甚至死刑已不足構成小說的高潮，因為「身體的狂歡當然是一次宿命式的縱慾(他們必然死亡，終究死於與政治／性有關的事件)，但它始終式一種反抗，一種自殺式的反抗。」<sup>203</sup>閻連科曾詮釋性書寫策略的創作觀點：

那個年代人性是多麼被壓抑，前所未有，但是，在性最壓抑的時候，恰恰也是最氾濫成災的時候。所以，在那樣的年代，像我小說裡那樣寫的故事是一點也不奇怪的。另外，小說畢竟是一個虛構的產物，它一直在和精神做對應。<sup>204</sup>

閻連科認為露骨的身體性交書寫，卻嚴峻地指涉著文革國體造成個體的精神壓抑，個體因而採取的一種激進和反撲的抗衡姿態，使虛構的小說卻直搗歷史真相的核心，因此身體的性狂歡和精神的禁閉苦悶形成有趣的對話型態。

我並不認為裡面的性描寫太多、太爛，正像我剛才說的，它是一部通過那個年代畸形的性來透視那個年代的畸形政治、畸形文化和畸形社會的作品，不可能在性的問題上繞道而行。當我激情澎湃地去寫這部小說時，它必然是這樣的，否則的話，激情就會突然被割斷了。這樣兩個被社會、政治壓擠得便變態的人物，如果不這樣寫就不能表達那樣一個社會對人性的壓制，也不能表達人的惡魔性的爆發與災害。在那個性禁忌的時代，性處處存在，處處被壓抑，處處是在壓抑中的畸形爆發。如果大家知道這些，真正去深層分析那個時代，就會覺得不是寫得過火了，而是寫得還不夠。

---

<sup>202</sup> 參見巴赫金，錢中文主編，白春仁、曉河副主編：《巴赫金全集》(石家莊市：河北教育出版社，1998年1版)。劉康：《對話的喧聲：巴赫丁文化理論評述》(台北：麥田出版，2005年2版)，頁277-305。

<sup>203</sup> 陳曉明：《表意的焦慮：歷史的建構與解構》(北京：中央編譯出版社，2002年第1版)，頁463。

<sup>204</sup> 胡昊：〈奇掘敘事中的意義迷失——解讀閻連科《堅硬如水》〉，《淮南師範學院學報》(2006年2期)，頁13。

閻連科書寫嘉年華式的性狂歡時，萌生一股澎湃的激情正是為主人公病態的政治激情所感染：在國體政治激情的收編下，個體僅能以扭曲和畸形的身體象徵國體展開一場病入膏肓的荒誕革命。閻連科甚至認為小說裡激烈瘋狂的性狂歡還不足以再現國體的病態和畸形，畢竟那是一段難以言說和表述的歷史情境和詭譎氛圍。畢竟，「閻連科用縱欲般的身體敘事替換了政治敘事，那著了魔的身體就跟瘋狂了的政治思想如出一轍。它既是隱喻，又是顛覆。」<sup>206</sup>

文革那些殘留在印象和現實權力中樞的話語絞合成一種奇怪的「他者的話語」——隱密而頑強地起決定作用的「父法」。不管是屈從還是反抗，認同還是背叛，總之，這是一種銘刻在生命本體上的印記，一種永遠無法分割的父子關係。<sup>207</sup>

閻連科並非以性狂歡重寫性壓抑的年代，而是用性欲狂歡撕碎荒誕化的歷史情境<sup>208</sup>——他用更為荒誕、狂歡的生命力量，對抗非裡性的社會革命，讓主體和國體充滿論辨性對話的可能和張力。

性書寫對閻連科而言是靈魂的試煉，<sup>209</sup>不僅反思性狂歡對歷史形成的諷刺和隱喻作用，亦是碰觸精神創傷的書寫策略之一。誠如王斑所言：

<sup>205</sup> 閻連科、梁鴻：《巫婆的紅筷子》，頁 194。

<sup>206</sup> 陳曉明：《表意的焦慮：歷史的建構與解構》，頁 464。

<sup>207</sup> 陳曉明：《無邊的挑戰——中國先鋒文學的後現代性》（桂林：廣西師範大學出版社，2004 年第 1 版），頁 38。

<sup>208</sup> 陳曉明：《表意的焦慮：歷史的建構與解構》，頁 463。

<sup>209</sup> 「不能排除一些作家想通過寫性來使自己的作品暢銷，但是，真正的作家還是非常嚴肅的，不會把性作為銷售的廣告。我以為，對於一個作家來說，性，是作家最好的一塊試金石，是作家靈魂的鏡子。一個作家的靈魂，是黑暗的還是閃光的，通過寫性，是可以考驗出來的，不光是考驗他的藝術能力，還考驗他靈魂的純淨度。一個作家不寫性便罷，當你正面去寫性的時候，你能寫的不骯髒，不下流，能寫出性的美感，並有一定思考的深度，這是非常不容易的。」閻連科、梁鴻：《巫婆的紅筷子》，頁 190。

性意識的覺醒提出了療治創傷的可能，成為緩和痛苦和壓抑以及更大的集體創傷的止痛貼。但性意識的新視覺語言並不能化解創傷。相反，稍稍覺醒又壓抑的性欲望，其實是政治壓抑造成的創傷的另一種表現。<sup>210</sup>

閻連科透過積極革命分子狂烈地追求大膽露骨的性狂歡之書寫策略，消解、戲謔文革時期擁有絕對權威和壓抑個人情感的崇高政權。一九九八年出版的耙耨山系列《堅硬如水》戲擬了大量的文革話語，包括了文革樣板戲、口號標語、快版書、毛語錄、革命歌曲等，<sup>211</sup>此乃作為穿透、反思文革記憶造成精神創傷的悖逆手法。因為讀者若隨意地瀏覽翻閱《堅硬如水》時，會遭其中大量的文革話語所矇騙，誤以為該書是奉行社會主義文藝政策的宣導小說或樣板小說。事實上，《堅硬如水》辛辣地以文革話語包裝小說的表層語言，但故事的深層結構（意涵）旨在以詼諧手法來戲謔文革時期的荒誕和荒謬。畢竟，文革國體的紅色幽靈是無所不在地遍佈日常用品<sup>212</sup>、日常思維、對話中，一切價值和思維皆統攝於黨國的單調意識形態，因為在極權的文革時代，黨國／國體以整肅、愚化民眾思維的強制手段使之能為黨國／國體有效的幸治和掌控。因此，閻連科有意地使小說人物的對話充斥著政治正確的文革引用語言，大量運用文革話語簡單化了人物對話內容的層次和性格刻畫，如此使癡狂、亢奮而簡單化的第一人稱敘述語氣和對話內容能更加真實地貼近、召喚文革的記憶和氛圍。《堅硬如水》採取了類近於私小說的日記風格或自傳體例的主人公口白——第一人稱「我」（高愛軍）的敘述視角展演了全部的故事情節，第一人稱的敘述思維和邏輯中充斥著典型文革話語的表述模式和意識形態。因此，《堅硬如水》昂揚著高昂亢奮的革命基調，和小說中一再

---

<sup>210</sup> 王斑：《歷史與記憶——全球現代性的質疑》，頁 146。

<sup>211</sup> 例如，「我是革命的一條根，鳳生鳳，自然我苗正根又紅，……長在紅旗下，陽光雨露哺育我長大。」「革命不是請客吃飯，不是請客送禮，不是拉拉扯扯，不是繪畫秀花。」「天大地大沒有黨的恩情大」等等。閻連科：《堅硬如水》（武漢：長江文藝出版，2001年初版），頁 2、27、30。

<sup>212</sup> 「那幾年，包糖的都是紅薄的亮油紙，紙上都印有鬥私批修之類的话……」閻連科：《堅硬如水》，頁 23。

徵引的革命歌曲相輝映合聲，一反傷痕文學、反思文學或改革文學中沉滯厚重的控訴哭腔，因為宛如掀開痛徹心扉之傷口（批鬥遊街場景的淡化）的文學公式，不僅不再能引發讀者陌生化的閱讀興味，更無法突破陳舊老調的小說（文學）範式。

當身體與革命糾纏在一起的時候，所有的一切更變得詭異、讓人不安，革命竟然與個人的原欲構成如此怪誕但卻堅固的同盟。中國當代史上規模最大、牽連最多的一場革命竟然與人的內分泌失調、力比多過剩有關，這無疑讓人震驚，也讓人窺探到革命更為隱秘的運行機制。「革命」敘事成為閻連科近年來進入世界的另一方式，也成為他一部分小說的基本敘事模式。《堅硬如水》意味著左翼以來革命美學傳統的終結。<sup>213</sup>

高愛軍和夏紅梅以義正嚴詞的姿態，將毫無內在邏輯性的革命言語和個人情欲曲解攪和成自以為合理、完整的表達句，因此《堅硬如水》中最常見、甚至氾濫的句式為：在合法性政治語句的命題下，卻緊接、扣合著關於個人情慾的抒情句子。例如：「社會上政治形勢天翻地覆慨而慷，我的情愛生活柳暗花明又一村」<sup>214</sup>、「毛主席說，女人能頂半邊天。現在，我知道她哪在等我頂半邊天」。<sup>215</sup>又如，「我沒想到她不僅是一個漂亮滾燙、熱情如火的城裡少婦，而且還是一個有能力、有覺悟、有經驗、有見識地的鄉村革命家」<sup>216</sup>表明高愛軍以男性的慾望之眼凝視下，竟並置了兩個對立衝突的形象——滿懷慾望的少婦與有作為的女革命家；「革命情誼就是我和夏紅梅的恩與愛，如夫妻一般可以在沒人的時候互相撫摸……」<sup>217</sup>說明了兩人私密的性慾既定義也消解了崇高、公眾化的主詞——「革命情誼」；「來

---

<sup>213</sup> 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94-95。

<sup>214</sup> 閻連科：《堅硬如水》，頁8。

<sup>215</sup> 閻連科：《堅硬如水》，頁9。

<sup>216</sup> 閻連科：《堅硬如水》，頁54。

<sup>217</sup> 閻連科：《堅硬如水》，頁68。

日一早，我就起床去接紅梅了。我鬥志昂揚，激情高漲」<sup>218</sup>顯示出高愛軍的激情並非純粹的政治激情，一語雙關地隱含了私人情慾的激情；「只要鎮街上喇叭一廣播，不管是歌曲還是樣板戲，我的身體就會造動不安，像鞋底、褲腿、褲襠和布衫，渾身上下都著了一把火。」<sup>219</sup>高愛軍的自白宛如私小說般地坦承，莊嚴慷慨的國家革命音樂竟能荒謬地激發其對夏紅梅的性慾，顯示高愛軍的政治快感中雜揉了私情的雜質。

不知哪兒的高音喇叭響將起來了。從喇叭裡傳來的音樂是《戰鬥進行曲》。……我被那歌曲和音樂鼓蕩了，身上慢慢開始煩躁得如一群螞蟻在我的脈管裡爬，血被加了熱，……我知道我又將瘋起來，感到有無數股力量從四肢開始朝我的大腿中間跑步集合著，我的物兒又英姿勃發了，青春無限了，……可是，大喇叭中播放的樂曲呼的一聲停止了，和弦斷了樣無聲無息了。……「高愛軍，你不中用就不要叫醒我」……<sup>220</sup>

快感不僅止於身體的某種微妙的悸動，快感的意義涉及整個社會，也就是快感必須「作為總體烏托邦和整個社會體系革命轉變的同一且同時的形象」，因此詹明信提出的身體快感和政治快感具有互為辯證的性質。「一個具體的快感，一個肉體潛在的具體享受——如果要繼續存在，如果要真正具有政治性，如果要避免自鳴得意的享樂主義——它有權必須以這種或那種方式並且能夠作為整個社會關係轉變的一種形象。」<sup>221</sup>換言之，個人於文革時期遭壓、禁止的小情小慾，必須轉化為對黨國的政治激情，即以政治快感滿足個人的慾求，但《堅硬如水》卻反其道而行，揭露了驅動空洞的政治激情的刺激途徑仍來自個人性慾的快感。

高愛軍近似瘋子般地囁語，獨白地敘述內心的想法和感受，藉由崇拜政治權力、渴望性愛和極度自我膨脹來自欺地確立早已淪喪的主體價值，以致其不擇手

---

<sup>218</sup> 閻連科：《堅硬如水》，頁 69。

<sup>219</sup> 閻連科：《堅硬如水》，頁 35。

<sup>220</sup> 閻連科：《堅硬如水》，頁 37-38。

<sup>221</sup> [美]弗雷德里克·詹姆遜著，汪逢振：《快感：文化與政治》（北京：北京社會科學出版社，1998 年第 1 刷），頁 150。

段地追求官職權力，甚至走火入魔、鬼迷心竅地將高漲的情慾和革命熱情雜揉糾葛而難分難辨。高愛軍第一次的階級革命行動失敗後，自我寬慰道：「她是我唯一的革命同志和安慰，……我的靈魂和精髓。」<sup>222</sup>高愛軍私自的肺腑之言坦承其唯一的革命同志是夏紅梅，而非革命的精神舵手毛主席，顯示出此悖逆於高愛軍平日振振有詞、冠冕堂皇、慷慨激昂的公開革命言論，個人性慾為其意識中革命的根本價值和動力，絕非簡單化、公式化的政治激情能滿足和驅動個人的革命作為，此中諷刺意義昭然若揭。就另一層面而論，《堅硬如水》藉由大量的性描寫，象徵了文革時期的人們展現出異常高昂亢奮的革命情緒和激情，彷彿集體性交般地搬演了一場政治狂歡嘉年華。《堅硬如水》裡汗牛充棟的性書寫中，儘管具有非常細膩唯美而不流於猥褻的感官描繪，但卻也因為排山倒海的感官刺激，使得《堅硬如水》的性書寫產生了麻痺（木）和疲勞的效用，就如同文本中特意運用大量的文革口號、宣言、話語等令人彈性疲乏和無味。彈性疲乏和無味並非貶抑性的評價，相對地卻凸顯了《堅硬如水》所意圖達到的視覺疲勞效果，以期諷刺文革激情的蒼白單調、空洞和麻木（麻痺），與社會主義旗幟下啓蒙民眾自覺、自我批判的初衷背道而馳。

個體精神的亢奮瘋狂與國體的辨證關係在《堅硬如水》中顯得特別值得玩味兒。高愛軍承認「革命讓我著了魔」<sup>223</sup>「我感謝那個中年農民沒有把我看成是患了魔症的人」<sup>224</sup>，顯示高愛軍亦察覺出：階級鬥爭尚未席捲程崗鎮時，其狂烈激進的政治姿態和作為近乎於罹患了遭下降頭、令人驚異的魔症，甚至被不留情面地指責為「我說你有病就是有病了。你還以為你是正常人？」<sup>225</sup>換言之，文革典型的階級鬥爭模式尚未建立和普遍化時，高愛軍文革思維的表述遭民眾視為異類、非正常、甚至生病染上了魔症，但當階級鬥爭的意識形態被合理化和合法化後，原本不正常和生病的人在社會主義的護頂加持之下，不僅正常、甚至代表著作為絕對的權威和正統的護法者。正常／非常、合法／非法、革命分子／腐朽分子等截然的二元關係在爭權奪利的激進革命時期能於一瞬間扭轉變置，政策操縱

---

<sup>222</sup> 閻連科：《堅硬如水》，頁 64。

<sup>223</sup> 閻連科：《堅硬如水》，頁 35。

<sup>224</sup> 閻連科：《堅硬如水》，頁 70。

<sup>225</sup> 閻連科：《堅硬如水》，頁 72。



牽引著民眾一言一行的活動繩索，使得民眾如同戲偶般整齊劃一地行進和舞動，無法施展發揮任何個人的意志或創意。職是，民眾的身體是黨國意識形態的實踐載體，象徵著組成國體的基礎單元，初起之時合於黨國作為和思維的高愛軍被側目為遭魔化的病體，於風起雲湧的文革期間儘管「魔化的病體」被「撥亂反正」為合理化的正常狀態、甚至飛黃騰達，因而卻益發顯露了國體在大張旗鼓的口號標語下已遭妖魔化卻毫無自覺的病態情勢。病體／國體互為表裡深刻地展示這場政治嘉年華的荒誕和虛脫。

《為人民服務》與《堅硬如水》具有高度相似的創作意圖——以性狂歡消解國體的虛假性崇高和神聖，然而《為人民服務》題材選定、謀篇佈局和表現手法的成果卻遠不如後者，關鍵的原因在於批判和諷刺的意圖過於明確和直露。中共建國後的文藝政策旨在強調「為人民服務」，個人的情愛必須隸屬屈從於對黨國的忠誠。極權體制的社會力圖取消無所裨益於黨國意識形態的個人意志和欲望，尤其是與個人慾望密切相關的身體，因此黨國獨裁地要求個人的身體激情和慾望都能轉嫁到革命活動。男性陽具不舉，象徵父權遭到質疑和挑戰。羅莎琳·邁爾斯(Rosalid Miles)：「自此新紀元起，男性的優越感歸屬於陽具，並透過此一器官體現，同時作為男性權力永存的提醒者。」陽具不僅象徵權柄，亦具「一切文化秩序及意義的來源。」<sup>226</sup>閻連科《為人民服務》描述師長的夫人劉蓮與官邸裡打雜的小兵吳大旺，發生不倫、苟且的性關係。師長在戰爭中遭子彈刺穿陽具，故無能進行房事而與第一任妻子離婚，當面對年輕的第二任妻子劉蓮時，充滿威嚴和掌握權力的師長卻弱勢地跪求劉蓮，懇請她不要離婚以顧全其顏面。師長始終未現身和登場，是看不見顏面的男人，但卻幽靈般地飄浮和顯靈在劉蓮和吳大旺一回回益發激烈的性行為中。劉蓮以「為人民服務」的木牌作暗示，木牌出現的所在，便是吳和劉發生性行為的地點，以瘋狂、毫無節度的肉體歡愉上演一齣狂歡節，諷刺忙於「為人民服務」、卻不舉的師長，也揶揄了政權。誠如王德威所言：

---

<sup>226</sup> 羅莎琳·邁爾斯(Rosalid Miles)，刁筱華譯：《女人的世界史》(台北：麥田出版，2006年第2版)，頁81。

但在他的故事裡，五湖四海成了露水姻緣的藉口，不分階級性別、無私無我的服務精神，只讓乾柴烈火燒得一發不可收拾。閻連科有意比照《堅硬如水》的故事敘法，讓他的男女主角以最猥褻偉人的形式——打砸聖像寶書、糟蹋口號標語——來達到性高潮。革命的激情至此完全化為縱欲的激情。<sup>227</sup>

一九九四年九月八日，毛澤東〈為人民服務〉聲明：「中國人民正在受難，我們有責任解救他們，我們要努力奮鬥。要奮鬥就會有犧牲，與人的事是經常發生的。」<sup>228</sup>綜上所述，閻連科以「為人民服務」的政策和口號作為書名，卻諷刺地以狂歡般的性交為主軸書寫「奮鬥」的內容，昭然若揭的創作意圖，使《為人民服務》被中共列為二〇〇五年禁書。

《為人民服務》以文革時期相當廣泛運用的口號標語——「為人民服務」——作為書名，是早年吳大旺堅定信仰的政治教條，後竟荒誕地成為不倫關係的指示標誌，由此徹底解構了為人民服務蘊含莊嚴崇高的政治內涵，以性狂歡的極度放縱向禁慾壓抑的年代做出反詰式的顛覆姿態。「為人民服務」是《毛語錄》中經典的一章，文革期間的日用品如書包印花、民眾集會禮堂的布幔印字，甚至口語交談皆十分常見。又如，第五代或第六代中國電影中，經常出現漆上為人民服務的場景，如賈樟柯《站台》。畢竟，為人民服務是文革國體凝聚群眾團結和堅定社會主義的重要方針，但閻連科卻以黑色幽默的方式扭轉了政治符號——人民服務——的內涵。

為人民服務的木牌在文革期間仿若聖物或圖騰般地為人民謹慎敬重地供奉著，師長住宅的二樓是師長夫婦私人生活的空間，依規定是吳大旺工作的空間禁區，但劉蓮卻將為人民服務的木牌放置在通往二樓的樓梯口，將木牌置於公私領域交界的曖昧地帶。二樓「牆上掛了各式各樣的地域行政圖和軍事部署圖」，<sup>229</sup>劉蓮則坐在床上拿著《毛澤東選集》第一卷並色誘吳大旺，為人民服務的木牌、《毛

<sup>227</sup> 王德威：〈革命時代的愛與死〉，輯入閻連科：《為人民服務》（台北：麥田出版，2006年初版），頁10。

<sup>228</sup> 王德威：〈革命時代的愛與死〉，頁8。

<sup>229</sup> 閻連科：《為人民服務》，頁47、50。

澤東選集》、毛主席的石膏像和軍事化的裝潢都成了掩飾劉蓮和吳大旺性狂歡的保護色，亦是最佳催情的政治快感的布景。簡言之，《堅硬如水》和《為人民服務》皆以文革話語鬆動神聖而不可侵犯的文革國體，顯示閻連科以性書寫遊走於建構／解構的歷史曖昧邊界中，既批判大寫國體，也暗示個體精神的失措、盲昧與錯亂。

### 第三節 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，<sup>230</sup>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，都在爲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<sup>231</sup>的蠢蠢欲動和躍躍欲試，少年閻連科亦

---

<sup>230</sup> 例如，〈妻子們來度假〉、〈玉嬌玉嬌〉、〈領補助金的女人〉、〈黃金洞〉、〈寨子溝 亂磐石〉、〈四叔〉等。

<sup>231</sup> 閻連科說：「時勢借西方文明東漸之風，使金錢發揮了它的最大潛力，先粉碎了都市人的幾乎全部觀念，爾後又碾碎了農民們的千年道德觀。似乎是在一夜之間，道德在金錢面前忽然軟弱無力起來。最爲簡單的事實，就是因爲金錢的魔力，孝道開始在鄉村普遍退化和消失……法律作爲文明的標誌，不僅在都市飄揚了旗幟，而在鄉村，也已開始樹起了它文明的旗杆。自不消說，這是土地的一種新的文明。文明的更替，是社會的真正進步。然而，當我們看到的不僅是道德的退化和消失，伴之的是道德溫情的淪喪……鄉村血緣的轉冷，人與人之間關係的金錢化，農民對土地的疏遠和逃離，對奢侈的嚮往和模仿等等，這一切，都使得道德的土壤愈加僵死、貧瘠和瘦弱……道德中溫馨的氣息畢竟被這時代之風吹散飄逝了。晚輩對長輩之孝道、夫妻間古樸的平和、兄弟姐妹間的溫馨相敬、親戚間血緣的關心愛護、鄰里間親人似的互相幫助、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。」

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，不亞於權威的毛父和毛語禁止和禁閉了情緒的自然流露和表傳情達意。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。

中年閻連科在小說創作和散文中，皆不忌諱地直露其對鄉土的偏愛和愛之深責之切的批判性關懷，鄉／城空間的二元對立是閻連科小說中重要的母題之一，故其試圖以各種敘述形式呈現鄉／城的對照性。閻連科筆下的城市既是農民軍人期望能脫離貧脊艱困的農村，轉而發跡變態的想像式人間樂園，農民尚未離鄉或初到軍營的農民新兵十分嚮往城市中較優渥的物質條件和環境，其權衡經濟利益的心態正反映了八〇年代改革開放後的農村景象和普遍的心理冀求。儘管少年閻連科曾對城市萌生極度的羨慕和崇拜，此乃如實地呈現為小說人物出走鄉土的心理動機，但也因闖入城市後，才了解空間的想像落差和情感的離散游移。因此，部分的小說人物在城市闖蕩後，才能正視鄉土空間的價值，但有些則即使在鄉／城空間的邊界打滾，卻仍無法坦承地接納鄉土空間在其生命主體價值中的重要性和不可抹滅。職是，閻連科採取極為嚴峻、不假辭色的態度揭露城市中金錢的龐大誘惑和人性的異化黑暗，此乃不同於其對鄉土弊病揭露中仍流露出的疼痛感，畢竟痛感正緣於閻連科對鄉土空間深厚的情感。閻連科除了以寫實的筆調陳述上述現象外，〈走出藍村〉則運用魔幻的敘寫手法展現一代代藍村人意圖走出藍村、前往都市的徒勞無功，即使耗盡青春歲月勇往直前，卻在雲霧飄渺的朦朧霧氣中如繞圈兒般地回到原點，以寓言的方式訴說最終都無法走出鄉土空間中的迷宮。

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

---

那麼，就是最後徹底在鄉中高高地揚起法律的旗幟，那還算是鄉土文明嗎？」閻連科：〈法、道德、鄉土文明〉，《公安月刊》（1997年9期），頁35-36。

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」，<sup>232</sup>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」。<sup>233</sup>梁鴻相當深刻地論述：

金錢已經成為一種「病症」或者是一種「理想」滲透進最狂熱的政治投機分子靈魂中，作為一種嶄新的歷史經驗和社會形式，「金錢」的確如詹明信所言「產生了一種獨特的壓力和焦慮，引出了新災難和歡樂」。<sup>234</sup>

詹明信論點補充了梁鴻的主張：

金錢是一種新的歷史經驗，一種新的社會形式，它產生了一種獨特的壓力和焦慮，引出了新災難和歡樂，在資本主義市場獲得充分發展之前，還沒有任何東西可以與它產生的作用相比。我希望大家不要把金錢作為文學的某種新的主題，而要把它作為一切新的故事、新的關係和新的敘述形式的來源，也就是我們所說的現實主義的來源。<sup>235</sup>

詹明信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。

---

<sup>232</sup> 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。

<sup>233</sup> 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。

<sup>234</sup> 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。

<sup>235</sup> 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。

例如，《最後一名女知青》<sup>236</sup>中的知青婭梅重返城市，並經歷許多人事的試煉和變遷後，才誠實地思索個人主體價值中如何安頓城市和鄉土的關係，閻連科小說裡許多人物，例如烏孩、禳等總在城市歷險後，才自美好的城市想像中抽離，誠實地面對內心裡滿盈的鄉土眷戀。〈都市之光〉、〈寓意罪孽〉中甚至以婭梅的意識流直白地陳述鄉／城空間二元的優劣對比性。婭梅與張天元的婚姻生活中，仍十分惦記和嚮往著城市的繁華而未能踏踏實實地在鄉間安分生活，由此不禁令筆者聯想到第六代電影導演王小帥執導《青紅》裡，一批來到農村工作數十載的上海老知青們，仍嘗試由各種管道申辦重返上海。儘管老知青的下一代對農村已產生認同感，卻一再遭老知青父母提醒其僅是暫居農村的過客身分，上海才是永恆地安家立命的故鄉所在，顯示在農村生活半輩子的老知青們仍無法認同當年響應黨國政策的下鄉環境，甚至為年少的倉促抉擇感到愚昧和政府未兌現承諾的不滿。同樣地，《最後一名女知青》不著痕跡地諷刺了上山下鄉的城市知青與農村生活的扞格，知青們並未遵奉毛主席號召的革命指示而積極地向農民學習，反而以知識（知青的文化水平）和城市（出生地）的雙重優勢而萌生莫名的倨傲姿態和心理，此二正是農民求之不得和欣羨仰慕的至寶。全篇小說以「最後」形容婭梅的女知青身分，文中已將「最後」意指為最後一位返城的知青，但筆者卻主張詮釋為小說中最後一位能回歸到鄉土生活的女知青或許更佳貼切。

又如，〈老屋〉講述一則叔伯費盡心機地爭奪老屋居住權的故事，閻連科藉由身體的形象鋪陳，為這場兄弟鬩牆的大戰營造氛圍和埋下伏筆。全文起始形象

---

<sup>236</sup> 《最後一名女知青》是由〈輝煌獄門〉、〈歡樂家園〉、〈朝著天堂走〉、〈都市之光〉、〈寓意罪孽〉五章所組成的長篇小說，其中〈歡樂家園〉、〈朝著天堂走〉多次以單篇小說的形式輯結在閻連科的中短篇小說集中，閻連科在最新版的《最後一名女知青》（人民日報出版社）中的〈序一〉提及：五章的創作次序為〈朝著天堂走〉、〈都市之光〉、〈寓意罪孽〉、〈輝煌獄門〉、〈歡樂家園〉，雖閻連科創作時由〈朝著天堂走〉下筆，但其整合為長篇《最後一名女知青》時，仍採順序的時間結構來架構整部小說。《最後一名女知青》是閻連科小說中極少數以女性為主角的作品，描寫城市（鄭州）女知青婭梅的下鄉際遇和經歷，當知青於文革結束後紛紛返城時，其卻因城裡不易安插工作而變相地被迫留在張家營子，並與民辦教師張天元結為連理，當兩人的愛情結晶——小說創作《歡樂家園》和獨子分別意外地焚毀和身故後，婭梅毅然地與張天元離婚而回到城市，其因緣際會下與唐豹攜手創業，合力將小吃攤擴充為亞細亞大酒樓後，婭梅卻誤入愛情騙局的金錢風暴而散盡大半財富，故而再度返回張家營子養老。

化地描繪了叔脖子上鐵絲般的青筋來象徵劍拔弩張的爭執關係，反映了人類的身體和陽宅、陰宅具有相當緊密的聯繫和對應關係。

叔脖子的青筋開始暴起，纏纏繞繞，每根都如鏽蝕的鐵絲。伯不看叔，他看著他吐出的煙。青煙在月光中呈出金的顏色。時間很硬，在他們眼前總一團一團地擱著，如何也不肯如水樣流過。就這麼僵了一陣，叔脖子的硬筋起然軟下，慢慢隱進了皮裏。皮很髒，罩著一層黑泥。叔鬆手看看腳掌，血止了，把煙葉浸成黃泥。這當兒河水有遲緩的聲響，如流不動時發出的嘆息。<sup>237</sup>

伯叔和爺皆堅信居住於祖厝中能因此獲得財富、好運和絕佳風水，例如「娘說：『我試過，挨著老屋臥，它一天生一個，離開這老屋，它半月不結生一個蛋<sup>238</sup>。』」然而，當兄弟倆執著於淘金致富時，亦掏空了家族綿互的情感，更使祖厝的精神意涵蕩然無存。

伯的煙癮大，在老屋的正間一口一口抽著烟。流進來的陽光，晶瑩透亮，粉塵在那白光中起起落落。伯吐的煙霧，一絲一絲飄進陽光中，染一些金亮顏色，從門框上方緩緩走出去。伯瞅著那飛出去的青烟，兩眼直直癡癡的，仿佛要從那煙中尋到一樣東西。叔則把頭扭到一邊，四下打量老屋的陳設，老桌、老椅、老櫃，牆上剝落的老泥片，在牆角臥了幾十年的老蜘蛛，總是爬在窗上的老壁虎，他都一一拾在眼裏，好像他要出錢把這老屋買了去，連老屋中的一星塵灰都要記在心賬上。待他看夠了，才慢慢轉回頭，瞟一眼躺著爺的裡間屋。<sup>239</sup>

閻連科極其生動地描繪伯吐納的烟霧，烟霧繚繞的延展性十分短暫，形、味於剎那間便消散無蹤，烟霧象徵短促的時間，和老家俱、老壁虎、老蜘蛛形象的歷史

<sup>237</sup> 閻連科：〈老屋〉，《金蓮，你好》（北京：人民日報出版社，2007年第1版），頁239。

<sup>238</sup> 閻連科：〈老屋〉，《金蓮，你好》，頁241。

<sup>239</sup> 閻連科：〈老屋〉，《金蓮，你好》，頁246。

性形成鮮明的時間對比。烟霧在老屋中產生瞬息萬化的光影效果，反襯了老屋空間的古色古香，再加以空間裡的傢俱陳設，甚至陳年的蜘蛛網和附著在牆上的壁虎都成了久遠歷史的象徵性裝飾。烟霧的短暫時效性不僅暗示人倫精神的歷時性傳承備受考驗，老屋的傳統精神發生世代的斷裂而無以永續為繼，更呼應金錢利益中速食式的人情交際。例如，伯叔迷信的僅是這間老屋能帶來財富的價值，因而珍惜這些老舊的物質陳設，最終才勉強「瞟」了一眼爺爺的房間，「瞟」反映了伯叔對爺付出的關心是極其短促的時間片段。時間長短的對比中，顯示伯叔本莫倒置地忘卻了老屋真正的意義在於，世代傳承的家族精神和兄友弟恭的永恆道理，而非迷信物質空間能帶來物慾金錢的短暫滿足，深厚綿互的人情倫理才是物質／精神空間的基石。叔伯心照不宣地期待爺的過世，伯甚至不擇手段和費盡心機地設陷以大石將叔姪砸死，並製造成意外事故的假象。伯叔迷信石敢當的神奇效用，誠如王孝廉指出石敢當的信仰是中國石頭神話之一：石敢當具有鎮邪驅鬼、治病、安產、守護田地的神祕力量。<sup>240</sup>伯佈局安排、以大石砸死叔，大「石」陷阱諷刺了叔伯因堅信「石」敢當保佑老屋而發生紛爭搶奪的人倫悲劇，顯示鎮邪驅鬼的石敢當終究無法驅趕心魔。

老屋的牆是黃土坯，四個牆角用磚壘了柱，三間房子四架樑，都是上好的紅松木，椽子又粗又直，出檐的房下，有娘家的生蛋窩，有家燕的泥草窩，還有一個黃蜂窩。家燕剛從熱地趕早飛回來，這時候在那清理著它的房宅，瞅瞅出極好聽的響音，冬末初春了，黃蜂也開始從窩裏出來暖，在簷下的陽光中，飛來飛去，像舞弄的一隻只金團子。不消說，鄉下人都知道，這些東西是專找富家住，就是家不富，也要有著好地脈，好地氣。孀就盯著那家燕和黃蜂，不知想到了哪，突然把頭轉過來：「嫂，我咋一向沒聽你說過家裏有老鼠。」<sup>241</sup>

尋找富家的燕巢、黃蜂在陽光裡飛翔如同「金團子」，與叔伯爭奪老屋以謀得財

---

<sup>240</sup> 王孝廉：《中國的神話世界》（北京：作家出版社，1991年第1版），頁194。

<sup>241</sup> 閻連科：〈老屋〉，《金蓮，你好》，頁247。



富的心態如出一轍。閻連科運用香菸的煙霧、燕巢、瓦縫中的無名樹木等意象輝映老屋的物理空間和帶財的現實價值。

老屋坐落在村中央的最高處，黑黑灰灰如同一座老廟房。就在老房的後房坡，叔忽然發現瓦背中間長著一棵樹，在山梁上望著像一蓬大蒿草。啥兒樹？叔心裏極奇怪，瓦縫的水竟還能營養一棵樹。是榆樹還是槐樹？……娘的，自家的老屋自家的樹，竟不知房上有棵樹，竟不知那是啥兒樹……叔臉上忽然生出一層悔，淡雲一樣漂浮著，那神情、那對老屋和樹的專注都讓嬌懂，……<sup>242</sup>

老屋瓦縫中的水竟滋長了一棵未知名的樹，具有飲水思源的意象。然而叔不曾知道有這棵樹，甚至無法分辨樹木品種，正如同叔和伯爭奪老屋，卻忘記老屋真正的意義和價值在於人倫情感。〈老屋〉以平淡的寫實手法，刻畫叔伯間的貪婪和心機算計，寧靜的敘述中透顯了鄉土空間裡凝滯固著的陳規和弊病。老廟房是寓含生死輪迴和祠堂的空間內涵、無名樹木的循環再生，組合成一組反襯叔伯的靜態意象。靜態的意象益發襯托了這場不平靜的心計大戰和情感掏空的蒼涼。

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。返回原鄉是歸宿感的找尋，乃人類不可或缺的精神企求和心理需要<sup>243</sup>。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

---

<sup>242</sup> 閻連科：〈老屋〉，《金蓮，你好》，頁 263。

<sup>243</sup> 楊經建：《家族文化與 20 世紀中家族文學的母題型態》，頁 33-47。

渡、漂泊而展開尋鄉的歷程，最終以原鄉作為精神依歸。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，皆承一種母親、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。<sup>244</sup> 閻連科曾表示寫作的動力來自恐懼，或許這正是其小說中形塑死亡樂園來安頓惶恐靈魂的原因之一。樂園是沒有暴力、爭奪、傾軋的神聖時空和母系社會，是完滿、幸福、豐盈、圓融的黃金時代和永恆的精神原鄉。黃金時代(golden age)「指太古人類最幸福的時代，例如基督宗教的伊甸園、佛教的淨土、道教的極樂世界，是歷史的最初的根源，亦是人類生命結束時的歸向。」<sup>245</sup> 德國學者漢斯·比德曼《世界文化象徵辭典》定義「樂園」為：「在神話中的原始時代，樂園是宇宙的中心，其標誌是由此分流出的四條河流以及造物主本身。」<sup>246</sup> 樂園提供規避現實的虛構理想世界，是一個嚮往簡樸生活、架構自足(self-sufficient)而封閉的體系，呈現出一幅永恆和完美的靜態畫面。<sup>247</sup> 樂園所代表的黃金歲月常一去不復返，故樂園的表述多以追憶的筆調和過去式的時態呈現，具「回歸復返」的時間向度，同時展現「逆向追尋」的模式，達到「永恆回歸」的境界和狀態。<sup>248</sup> 母性樂園是由母性仁慈、寬容、犧牲的胸懷作為宇宙生命的泉源，並撫育養護生命的力量所構成。當個體面臨困境或挫敗，以自我能認同的方式重返母體，使靈魂興發靈動而能在精神靈動中獲得自主性並取得充實和幸福。易言之，母性樂園超越黨國、

---

<sup>244</sup> 參見珍妮特·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)。

<sup>245</sup> 伊利亞德(Mircea Eliade)，楊素娥譯，胡國楨校：《聖與俗——宗教的本質》，頁245。黃金時代一詞源自希臘詩人赫希奧德(Hesiod)《勞動與生活》：「一切美好的東西都是他們的，富饒的大地自動地傾吐出她那無限豐富的果實。他們在平安寧中耕種他們的肥沃土地，料理大量的財物」[美]理安·艾斯勒(Riane Eisler)著，程志民譯：《聖杯與劍——我們的歷史，我們的未來》(北京：社會科學文獻，1993)，頁71。

<sup>246</sup> [德]漢斯·比德曼著，劉玉紅等譯：《世界文化象徵辭典》(桂林：灕江出版社，2000第1版)，頁183。

<sup>247</sup> 張惠娟：〈樂園神話與烏托邦〉，《中外文學》(1986年15卷3期)，頁80-81。

<sup>248</sup> 張惠娟：〈樂園神話與烏托邦〉，《中外文學》，頁78-100。

階級情緒，使現實中行屍走肉的個體，能回歸情義的棲息地，拯救復活將死的意志，以汲取精神能量。本節關注於母親代表的樂園(子宮)如何作為個體回歸的載體，及個體如何體現和皈依家園情感。

本文試圖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〉、〈形色匆忙〉、〈烏孩之死〉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、邨山、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，仿若大家庭的和諧溫馨，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。

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。<sup>249</sup>

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。<sup>250</sup>

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

---

<sup>249</sup> 閻連科：〈尋找土地〉，《耙耨天歌》，頁 230。

<sup>250</sup> 閻連科：〈尋找土地〉，《耙耨天歌》，頁 229。

充滿生命力的激盪能量：

吹手們，把臉仰向天空，把樂器吹得悠揚響亮，簫聲笙聲，嗩吶笛聲，一律吹奏成一條純淨激蕩的河流，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。這喪婚的隊伍，緩緩漂漂，船筏一般浮動在街面。<sup>251</sup>

閻連科以動詞「漫」描繪劉街瀰漫的重生氛圍，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：

日頭西移時，馬家峪的墳上，灑落著金燦燦的光色，墳地四周的麥苗，綠瑩瑩的。遠處的山梁，幽靜寂寥，零散走著從劉街回來的趕集人。就這個時候，馬家峪以輩輩相傳的習俗，照男左女右的方位，將我和秀子葬入了二丈深的墓洞。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，又滲入我的骨灰盒裡。我踏踏實實聞到了土地的氣息。<sup>252</sup>

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：

---

<sup>251</sup> 閻連科：〈尋找土地〉，《耙耨天歌》，頁 258。

<sup>252</sup> 閻連科：〈尋找土地〉，《耙耨天歌》，頁 261。

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。原來的劉家澗人，幾年間突然丟掉了餵養幾年的老牛，把光景過到了鄉間都市的田地。每日呈現在眼前的風光，不再是田野的日出和山梁的日落，而是急急忙忙地從洛陽運回半假的貨物，急急忙忙賣給和他們早幾年一模一樣的村人們。今兒，馬家峪的這支葬隊，又載回了他們久已淹沒的記憶。響班器的樂聲，吹拂起往日歲月的灰塵，劉街人忽然記起，幾年前他們是劉家澗人。<sup>253</sup>

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。

〈形色匆忙〉中，亡魂葉子臨盆的分娩痛感巧妙地呼應了陽界個體處於鈔票慾望影響主體價值判斷的城市時，呈現了人性異化和精神空虛的疼痛狀態，另一方面則由此反襯出耙耨鄉土作為亡者禳和葉子於城市歷劫歸來而即將孕育新生和充滿重生喜悅的空間。閻連科以亡者禳的第一人稱敘述視角展開了一則禳穿梭在時空交錯的鄉／城空間和陰／陽越界的故事。亡者禳在死亡空間——耙耨山的墓室裡伴著即將臨盆而正處陣痛中的亡魂葉子時，不斷地回憶其和葉子在世時於城市中求生的艱難、迷失於金錢物慾的主體自由和爾虞我詐的險惡人性，因此閻連科並置了禳的陽界追憶和葉子於陰界墓室裡的陣痛狀態。換言之，陰界墓室中葉子的陣痛穿插在禳的陽世追溯中具有連繫陰陽的空間越界和時間跨度的作用。禳自殺時，正值青春年華的二十歲，死後其於葉子迫切緊急的分娩陣痛過程中交錯著短暫社會經驗的陽世回憶——團支書的工作狀況、何以離開鄉土及半年

---

<sup>253</sup> 閻連科：〈尋找土地〉，《耙耨天歌》，頁 258。

左右的城市生活，呼應著小說題名「形色匆忙」，亦反映消費空間裡快速匆忙的幻化步調。因此，閻連科以亡魂葉子正在分娩的子宮，形象化地象徵讓禳擺脫金錢物慾的利誘，回歸到子宮般的原鄉母體獲得精神的安頓和鎮定。

〈鳥孩之死〉以濃郁芬芳的白花象徵鳥孩飛天的歷程，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。

這時候都市人望著那年屆六旬的老人肩上的的一兜白色，如同望著一團兒白雪、或者是一朵奇人的白花，都看到白雪或白花的下面，有了美麗奇豔的一塊燦爛紅潤，嗅到了一股紅白相間的桃花梨花的濃烈的清香。然又不知那香味來自何處，去向何處。及至扭頭尋找的當兒，都又聽到了撲撲楞楞鳥飛的聲音。於是乎，都市人都昂起頭來，看到了二七塔的峰頂上，那只久臥的白鴿，詩情畫意地滑過都市暮黑的天空，朝著這座城市正北黃河岸邊那邛山嶺的方向，一波一浪，歡歡快快地飛走去了。<sup>254</sup>

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。他很驚奇那鴿子除了嘴腳紅潤透亮，其餘皆雪白一團兒如假的一樣。它一邊用嘴去自己身上啄著羽毛，一邊看了鳥孩一眼，極其歡愉地對鳥孩咕咕地叫了一聲，若無其事地朝鳥孩看了幾眼，竟大踏步地朝鳥孩走

---

<sup>254</sup> 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。

了過來。<sup>255</sup>

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，將目光投到邛山上的桃梨坡，他忽然就又急又奇起來。那男人果然竟是傻男，沒料到他的癡病好了，對著鳥孩伸他的累腰時候，臉上蕩動著一層輕鬆愉快的潤紅光色。他們要收工回去了，鳳子把自己的鋤放在傻男肩上，彎腰抱起了她的孩娃。鳳子抱她孩娃時候，鳥孩的身上重又產生了一陣小鳥歸巢的顫慄，他沒想到那孩娃竟也果真是二歲時的鳥孩自己。<sup>256</sup>

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、污染物和廢棄物，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。

---

<sup>255</sup> 閻連科：《閻連科文集·情愛穴》，頁 161。

<sup>256</sup> 閻連科：《閻連科文集·情愛穴》，頁 161。



太陽很好，明明亮亮地照著河岸的垃圾和河裏的黑水，腥臭的氣息，絲線一樣在河面扯連不斷。當然沒有魚、青蛙、蜻蜓什麼的。但有蚊子。且蚊子又肥又胖，飛起來像這都市的飛機，載著大人物從機場起飛。還有一種深紅色的蟲子，閃閃發光地在河面域垃圾上爬動，把生活過得歡快而又急切。它們爬動的時候，總是慌慌張張地歡蹦喜跳，釋放出一股魚蝦的氣味，弄出一曲很響的音樂。鳥孩就這樣沿著河邊慢行，手裏握一根竹杆，每逢有新倒的都市垃圾，便停下來仔細尋找，把那些紅蟲子嚇得丟魂落魄。太陽委實是很美，又大又圓，宛如羊肉泡饅麵館門前，烤得又黃又焦的大餅。

257

閻連科醞釀的垃圾意象，象徵商業空間中精神污染的狀態：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，飛機是讓人類能游移於兩空間中的轉運系統，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單、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。他慢慢地朝前走著，在日將平南之時，不覺間就偏離了都市，來到了這都市的西郊。他看到郊區的樹木在變黃變褐，變得光禿禿如同都市廢棄的煙囪。遠處的田野上，正有著收菜的農民。土地和河邊，諧調成一幅凋零荒廢的模樣。<sup>258</sup>

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

---

<sup>257</sup> 閻連科：《閻連科文集·情愛穴》，頁 92。

<sup>258</sup> 閻連科：《閻連科文集·情愛穴》，頁 136。

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」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。

日光越酷烈，那綠便越發地旺茂著、誘人著，山野也越發地顯著廣闊無邊哩，因了此，也就越發地覺出被鎖在紀念堂裏的困頓和憋悶，人如被鎖進了籠子一模樣。他們在這個窗口看一會，又把箱子、椅子移到那個窗口看一陣，就明證了困在紀念堂是被鎖在箱籠了，且那箱籠還是懸吊在半空裏，……。<sup>259</sup>

圓全人於監禁受活人的期間，受活人需以極昂貴的價格向看守的圓全人購買本錢十分廉價的食物和水，圓全人不僅劫搶了受活人演出的所有酬勞，甚至輪姦茅枝婆的四胞胎孫女，讓身體徹底地遭以畸形病態的方式受餓、受辱和受虐。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

<sup>259</sup> 閻連科：《受活》（台北：麥田出版，2007年初版），頁361。

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。」<sup>260</sup>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耬山安居。

「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。

這當兒，茅枝婆拉著拐杖從那山牆下面飛了出來了，她和重又活了的死人一模樣兒哩，大夏天，竟穿了她自個給自個親手縫製的九層綢壽衣，裏三層，是死人在天熱時穿的單衣服，中三層，是死人在春秋天氣穿的夾衣服，外三層，是死在寒天穿的棉襖、棉褲和壽袍啥兒的。壽袍是黑綢，綢上繡了金色的袖口和袍邊，袍的後背上繡的盆子大小的一個金色「奠」字兒。黑綢在日光裏發著黑光亮，黃繡在日光裏發著金光亮。在這半金半銀的日光裏，茅枝婆一拐一跳地從那座山牆下火球一樣閃了出來了，咚地一聲就倒在路的中央了。……茅枝婆其實安然呢，因為前車輪離她還有二尺遠。……那背上的「奠」字就對著車外的半天空，在大天底下閃閃發光了，和日頭一樣耀眼了。<sup>261</sup>

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

---

<sup>260</sup> 閻連科：《受活》，頁 393。

<sup>261</sup> 閻連科：《受活》，頁 169。

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退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。」<sup>262</sup>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」，<sup>263</sup>「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。」<sup>264</sup>受活人「就以爲入了社，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。」<sup>265</sup>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設的念頭，例如：「連鍋都要哩，我家不入社，不當那社員行不行？」<sup>266</sup>「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！」<sup>267</sup>「我家」不入社顯示了受活人仍以

---

<sup>262</sup> 閻連科：《受活》，頁 135。

<sup>263</sup> 閻連科：《受活》，頁 151。

<sup>264</sup> 閻連科：《受活》，頁 153。

<sup>265</sup> 閻連科：《受活》，頁 157。

<sup>266</sup> 閻連科：《受活》，頁 159。

<sup>267</sup> 閻連科：《受活》，頁 161。

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，耙耬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慾望，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，<sup>268</sup>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」，<sup>269</sup>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、讀眼初針、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有尊嚴，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

---

<sup>268</sup> 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。

<sup>269</sup> 閻連科：《受活》，頁 59。

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作為和光耀門楣，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」。<sup>270</sup>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，因社校具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。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，

---

<sup>270</sup> 閻連科：《受活》，頁 209。

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，包裝著崇敬「社會主義導師」列寧的荒誕計畫，實質是爲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，使列寧成爲由豐富政治意涵掩飾下的商品後，可作爲被柳縣長、受活人、群眾消費的對象。柳縣長和受活村人分別爲名和財，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。因爲，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爲遺體籌錢，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，受活人便可过上優渥富裕的「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爲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，列寧作爲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，真得獲得理性啓蒙嗎？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，<sup>271</sup>彷彿隱

---

<sup>271</sup> 「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，而他跟前那堆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。



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：<sup>272</sup> 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。

這就是黑本紅本帶來的黑災與紅難，是許多年後受活裏，只有上歲數的人才明白茅枝婆說的黑災、紅難或黑罪、紅罪的話。因了此，在列寧紀念堂，也才只有他們那些上了歲數、有記性的人，才去那生白布上按了退社的血手印。<sup>273</sup>

受活人的歲數和記憶意味著歷史傷痕的集體記憶烙印在創傷的心靈上，故以血手印無言地反映和紀錄了這段不堪回首和身心受創的入社血淚史。誠如閻連科所言「生活中有一種不存在的存在，不真實的真實。它不是神祕、不是怪誕、不是預言，它就是真實，就是存在」，<sup>274</sup> 明示了其創作《受活》乃源於思索真實的議題，

---

<sup>272</sup> 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；趙白生：〈民族寓言的內在邏輯〉，《外國文學評論》（1997年2期），頁23-30。

<sup>273</sup> 閻連科：《受活》，頁349。

<sup>274</sup> 閻連科：《閻連科文集（感謝祈禱）》（北京：人民日報出版社，2007年第1版），頁384。

囊括了現實和現實主義的關係等。

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，你說哪有孩娃不知道爹的景況哩。」<sup>275</sup>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。

本章第一節「軍戎與黨章：軍旅空間中的宗法情結」和第二節「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。第三節「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，作為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。

---

<sup>275</sup> 閻連科：《受活》，頁 47。