

《東華漢學》第 10 期；325-360 頁
東華大學中國語文學系 2009 年 12 月

招魂與除魅： 閻連科鄉土小說的神話敘事與隱喻

陳孟君*

【摘要】

閻連科鄉土小說的神話敘事旨在找尋中國文化的精神與再生力量、安身立命的價值，顯示神話敘事是一套處理現代性焦慮等議題的重要話語體系。神話敘事藉由攸關個體生死、文化根脈和國家發展的追溯歷程，除了為毛父神話除魅外，更建構主體價值和身分認同，以及重新思索文化中國的本質內涵。一九九七年以後的閻連科創造了嶄新的表意修辭系統、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，解構敘事與除魅策略便是閻連科自我突破的敘述策略與修辭之一。然而，當閻連科建構文化中國的現代性敘事，並非採取反抗毛文體的二元對立姿態，其仍舊深受創傷記憶的歷史幽靈和毛話語的歷史潛文本所影響，使建構／解構、除魅／招魂中形成複雜和充滿張力的辯證內涵。本文由「建構敘述與除魅策略」、「巫醫療治與國體病

* 國立臺灣大學中國文學研究所博士生

症的隱喻」、「母體樂園的想像與聖／俗時間的辯證」、「翻轉紅色修辭與新編古典神話」四個面向，討論閻連科鄉土小說的神話敘事與隱喻。

關鍵詞：歷史創傷、毛父神話、神話敘事、毛文體、除魅／招魂

一、緒論

本文以廣義的神話意涵和定義來界定閩連科小說中的神話敘事，以期彰顯神話敘事構築的神話中國，乃為療癒歷史創傷、建構身分認同和追尋精神原鄉的安頓。因此，本文意圖聚焦的是閩連科小說的神話敘事與其中所蘊藏的隱喻，而非將閩連科的小說等同於神話來進行論述。閩連科小說凡涉及運用神話的原型¹或母題，不論該神話是原生、次生、再生神話²，本文均將其定位為富含原始思維³或神話敘事的文本。神話旨在藉由原始思維描述和解釋各種宇宙人生的感知、秩序、現象或意識活動，神話產生的背景和敘述內容雜揉了真實歷史的成分、崇拜性的宗教意識，甚至個人的特殊想像，運用象徵、意象、寓言或隱喻的修辭策略，

¹ 弗雷澤人類學理論、榮格集體無意識理論、以弗萊為代表的批評體系構成神話——原型批的三個發展階段。以弗萊（Northrop Frye, 1912-1991）為代表的神話——原型文學批評認為文學是神話的「置換變形」，探究文學原型及置換的規律，從而揭示某個種族或文化的潛意識與文學的關係。對神話——原型批評的發展起積極的推進作用，包括恩斯特·卡西爾（Ernst Cassirer, 1874-1945）的《符號形式哲學》、列維—布留爾（Lucien Lévy-Brühl, 1857-1939）的《原始思維》、列維—斯特勞斯（Claude Lévi-Strauss, 1908-）的《野性的思維》等。

² 「『再生態』神話，實在是人為性、假定性更大的概念，依然使用它，是由於它還能勉強說明某種事實：它標識作家個人介入『集體／口頭創作』的神話形態。主要有兩種：改作和擬作。『改作』主要指作家、文人、史學者對原生／次生神話較大的整理、增刪、潤色和改寫。」蕭兵，《神話學引論》（臺北：文津出版，2001），頁101、102。

³ 原始思維的研究主要包括列維—布留爾的「原邏輯思維（prelogical）和克勞德·列維—斯特勞斯的「野性思維」。列維—布留爾概括原始思維的特徵為三個概念：1. 集體表象；2. 原邏輯；3. 互滲律。「集體表象」是指群體共用並世代相傳的神秘觀念，是每個集體的成員身上的烙印，它令每個成員對有關客體都會產生尊敬、恐懼和崇拜的感情。法·列維—布留爾（Lucien Lévy-Brühl）著，丁由譯，《原始思維》（北京：商務印書館，1981），頁5、69-70。

講述某時代所信仰崇拜者（神、執政者、英雄、動植物或圖騰）的來歷和情節故事，⁴此為運用神話敘事的小說詮釋精神狀態和存在現象的心靈書寫。

神話隨著社會意識形態和歷史語境的變遷，形成不同的敘述形態和特性，因為「神話的素材就是我們的生活、我們的身體與周遭的環境，而一個有生命力的神話體系就是能夠將這些素材溶入當時的知識範圍中」。⁵畢竟，「『神話』是人類心靈的歷史，並且『神話』跟著人類時代的心靈轉化」。⁶易言之，本文之所以立足於神話的視角乃鑑於，作家／讀者／小說主人公透過神話思維或神話儀式而能在社會和自然環境中得以安身立命。誠如梅列金斯基主張：「神話和儀式趨重於個體心理，主要是使個體與社會統一體相適應，使其心理能量改變為在一定程度上為人們所理解的社會效用⁷」。因此，神話的研究視閥具有繼往開來的前瞻性以及梳理人類集體情感的適用和恰當性，畢竟「我們絕不可以用原始人沒有能力掌握諸事物的經驗區別來解釋神話世界的不穩定性。在這方面原始人常常證明要比現代人更佔優勢：他對許多未被我們注意的特別的方面非常敏感」。⁸閻連科小說中的神話敘事，採用了適應現代脈絡的象徵符號和審美元素，但其中蘊含的神話原型和情感結構，仍展現了亙古不易的無意識心理，使個體得以由現代神話敘事來闡釋或抒發對自

⁴ 鍾宗憲，《中國神話的基礎研究》（臺北：洪葉文化，2006），頁40-44。

⁵ Joseph Campbell著，李子寧譯，《神話的智慧》（臺北：立緒文化事業有限公司，2006），頁2。

⁶ 此乃坎伯再三強調的「神話的轉化」(the transformation of myth)。閻振瀛，〈坎伯與「神話」的復活——一個「後啟蒙的趨勢」〉，輯錄於Joseph Campbell著，李子寧譯，《神話的智慧》，頁16。

⁷ 蘇·梅列金斯基（E. M. Meletinskii, 1918-2005），衛慶徵譯，《神話的詩學》（北京：商務出版，1990），頁187。

⁸ 德·恩斯特·卡西爾（Ernst Cassirer），甘陽譯，《人論》（上海：上海譯文出版，1985），頁104。

我、國家及世界的情感和理解，顯示神話敘事深刻而廣泛地涉及歷史⁹、政治、文化和精神層面。

儘管由閻連科和梁鴻的訪談中，顯示了閻連科並不了解原型批評的文學理論，甚至也未意識到他所謂神靈鬼怪的事件，其實是人類自初民以來便共同具有的原始思維，即榮格所謂的集體無意識的原型，但正因為原始思維潛藏在閻連科的集體無意識中，使其能嫻熟地融合為其鄉土小說的元素和精神。

這種變化並不是某一本書或某一個作家給你的啟示，而是少年記憶給你的一種神喻。當你把一個鄉村少年的記憶從塵封中打撈出來時，在小說中揉進一些靈魂鬼怪的東西並不是一件多難的事情。……比如小說中的怪異，它在鄉村生活中非常普遍。鄉村這種鬼鬼怪怪的東西完全是司空見慣的。我一直認為，迷信對於科學來說是一種愚昧，但是對於文學來說是一種文化。如何使迷信轉化為一種文化，也是作家的任務。¹⁰

閻連科懷抱著農民的心靈以豐富其鄉土小說的創作，故論及自己的創作素材和靈感來源時，每每強調農村體驗為其創作的根本養分，再參和個人豐富的想像，便能成就一篇小說的誕生。況且，閻連科對農民的生存環境和精神狀態有著切身的體驗，十分熟稔鄉土農村中根深柢固的宗法結構、神話、傳說、風俗、忌諱（禁忌），¹¹甚至熟悉農民維生耕

⁹ 列維－斯特勞斯論述「當神話變成歷史時」時表示：「在我們心靈之中縈回不去的「神話」與「歷史」之間的鴻溝，還是有可能被衝破的。」法·列維－斯特勞斯著、楊德睿譯，《神話與意義》（臺北：麥田出版股份有限公司，2001），頁73-74。

¹⁰ 閻連科、梁鴻，《巫婆的紅筷子》（瀋陽：春風文藝出版社，2002），頁67-68。

¹¹ 「土地文化最容易被我們抓到的是鄉土文化中的那一部分「社會現象」和「農民政治」等這種土地文化中最表象的東西。……土地文化的寬泛是我們（我自己）無力用文字轄制和界定的，但毫無疑問，那些真正從土地的歷史中產生的民族與人群的觀念、關係、血緣、宗法、制度、風俗、道德以及特有的

作的艱困、農民對權力的嚮往等，故而其並非以桃花源的文學範式來鋪寫出純粹而美好的原鄉追憶；相對地，絕大部分的作品深刻地批判了農民性格中的劣根性和猥瑣不堪，進而反映出促使農民產生負面性格的政治、文化和社會的狀態情勢。換言之，以農民的身分在文學創作的殿堂裡不懈地深耕，是閻連科的自我期許和定位：曾自剖心靈世界是以農民和黃土地為核心內涵的小說家。¹²閻連科不曾破例地以農民和農村為書寫題材，企圖藉小說之筆貼近鄉土脈動、再現鄉土文化和批判鄉土弊病，彰顯鄉土文學為其終生念茲在茲的文學理念。

承上，神話敘事的書寫策略意指閻連科展現具有原始思維、神話母題和原型的創作內容，包括死亡的通過儀式、聖與俗的永恆回歸、交感巫術、圓形的時間觀等神話概念，不但豐富鄉土的精神內涵，也探索個體的存在意義和融入歷史源起的追憶。神話敘事藉由攸關個體生死、文化根脈和國家發展的追溯歷程，除了為毛父神話除魅外，更建構主體價值和身分認同，以及重新思索文化中國的本質內涵。本文討論閻連科的神話敘事與隱喻，包括〈年月日〉展演夸父追日的變形神話、《日光流年》以圓形時間為結構的精神療癒、《受活》由神聖時間示現的重生儀式等。由此彰顯，神話敘事是一套處理現代性焦慮等議題的重要話語體系，旨在找尋中國文化的精神再生能量和安身立命的價值。

至於文革／國家神話乃將政治話語普遍地推廣為日常語言的一部分，極權的意識形態話語以判斷句的語法潛移默化為群眾的認知，政治話語無疑在建構國家神話的歷程中發揮極大的作用，不僅由此取得國家

政治形式、鬥爭形式、生存形式和純屬某一塊土地上的音樂、文學、詩、戲劇、神話、傳說等文化範疇的東西，很有可能是土地文化的主幹。」閻連科，〈仰仗土地的文化〉，《閻連科》（北京：人民文學出版社，2004），頁577-578。

¹² 「還有一種農民，他們不種地，但他們的內心世界、他們的心靈都是由土地構成的，他們的表面似乎已經不是農民，但他們的本質還是農民。」閻連科、梁鴻，《巫婆的紅筷子》，頁18-19。

政權的合法性和神聖性，更粗暴地監控和宰制民眾的思維模式。閻連科建構一套具主體性的文學創作話語，作為文革／國家神話的參照體系，在建構／解構的辯證程序中，彼此形成相互映顯參照、相即不離、永無止境的多義構成過程。

閻連科的小說創作系譜中，一九九〇至一九九一年以瑤溝系列小說為主，一九九一年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。一九九五年到一九九六年僅發表了中篇《天宮圖》和《黃金洞》，為其創作的潛沉階段。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。建構敘事與除魅策略便是一九九七年以降閻連科自我突破的敘述策略之一。

綜上所述，本文討論的文本包括〈耙耨天歌〉、〈年月日〉、《日光流年》、《丁莊夢》、《受活》。¹³本文第三節「巫醫療治與國體病

¹³ 筆者於閻連科發表《風雅頌》之前，閱讀了閻連科所有的作品，並試圖勾勒其鄉土小說的精神系譜。本文僅關注幾部閻連科的作品，乃鑑於這幾部小說

症的隱喻」乃隱喻病理空間中精神受創的一代人企圖藉由巫醫的神話思維取得療救的可能，以期失序的歷史和病入膏肓的國體得以獲得重構和救贖，暗示了療癒歷史創傷的迫切和渴求。至於本文第四節「母體樂園的想像與聖／俗時間的辯證」和第五節「翻轉紅色修辭與新編古典神話」相互對話，探究閻連科小說在精神原鄉和國家神話中如何展開招魂／除魅的辯證性議題。

二、建構敘述與除魅策略

文革十年的政治教條和意識形態使人的思維徹底地公式化和政治化，以符合國家所期待政治正確的思考模式，相對卻也粗暴地抹滅了個人主體充滿自由創發的情感和思辨能力。換言之，新時期文學有鑑於文革所建構的「國家神話」¹⁴不斷地壓抑和戕害人性，使延安時期文學作

鮮明地展現神話敘事的書寫略。至於本文未論及的閻連科小說，則未明顯地示現神話敘事。換言之，本文未討論的閻連科小說，或論述較少的《受活》和《丁莊夢》，筆者認為更適於以其他的關照焦點來論述，於筆者另兩篇拙作中有進一步的探討。〈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〉，《中興中文學報》25期（2009.6），頁419-453。〈病體與國體：閻連科鄉土小說中病理空間展示的生／死意識與歷史創傷〉，《九十七學年度第二屆大專院校人文研究學術獎得獎論文集》（文學類研究生組第二名）（財團法人溫世仁文教基金會主辦，國立師範大學人文教育研究中心承辦），頁161-179。

¹⁴ 卡西爾揭示了馬林諾夫斯基（Bronislaw Malinowski, 1884-1942）的主張：當人處在非常態的情境，或面臨艱險異常的不可能任務的試煉挑戰時，巫術神話才展現了支配人類情感和生活的作用力。同樣地，卡西爾認為政治神話乃人身處於絕境中的絕望手段，即以非凡的神祕力量來彌補人類對理性體制的失望。因為領導者為擁有極權勢力的掌控權，然此無法僅憑法律等常態的規範來達成，必須藉由具有神祕力量的國家神話來塑造領袖的權威，使領袖的意志成為人民共同的意願和最高奉行的律法圭臬。因此，政治神話並非出於

品中的人物過於扁平化和格式化（三突出、高大全的官方英雄人物），¹⁵因此新時期文學積極地肯定和維護作家、作品、小說主人公的主體價值，來擺脫沉重凝滯的文革摧殘和宰制，亦由此鬆動了文革的「神話」本質。¹⁶儘管八〇年代著重以人性和人的概念來詮釋現實環境和文學作品中的主體，可能會稍嫌失於簡單化，但若衡量當時的政治和文化語境，揭示出「主體」是具啟蒙意義和劃時代的重要指標。例如，北島的著名詩句「在沒有英雄的年代／我只想做一個人」，¹⁷直率而明確地申明了「人」的主體自由和解放，而非平面單調地合乎由國家期許三突出和高大全的英雄指標所拼貼而成的國家英雄符號。

朦朧詩開風氣之先地以傳統文化、文明中的象徵物來取代和消解典型的文革政治符號，將神秘而古老的神話幽靈視為話語體系，並作為與紅色的文革神壇產生抗辯和除魅的依據，如江河、楊煉、宋渠、宋瑋等。誠如張閱精闢的論述：

1980年代的詩歌產生的一些重大的改變。首先是詩歌的主題內容的變化。以往的「政治意識形態」內容被替換為「文化精神」。……詩壇湧現出一大批「文化巫師」般的人物。他們為自己的詩歌尋

無意識和想像的產物，而是計畫性的人為編造和設計，運用或操作政治神話時，語言的變化居於至關重要的作用環節，此變化在於將描述性、邏輯性的語言涵義置換為能產生鼓動激勵情感的巫術性質的語言。因此，本文藉用卡西爾國神話的概念，意圖彰顯神話敘事的隱喻具有多層次的辯證性，並不侷限於原生或再生的傳統神話，使當代小說中的中國性具有複雜的多義性。

德·恩斯特·卡西爾，《國家的神話》（北京：華夏出版社，2003），頁337-360。
¹⁵ 于會泳，〈讓文藝舞臺永遠成為宣傳毛澤東思想的障地〉，《文匯報》1968年5月23日。轉引自洪子誠、孟繁華主編，《當代文學關鍵詞》（桂林：廣西師範大學出版社，2002），頁142。

¹⁶ 鄒定賓，〈主體性的神話與死亡——新時期文藝發展中得主體性演進〉，《文藝爭鳴》（1998年4期），頁58-65。

¹⁷ 北島，〈宣告——獻給遇羅克〉，輯錄謝冕、唐曉渡主編，《在黎明的銅鏡中：「朦朧詩」卷》（北京：北京師範大學出版社出版發行，1993），頁66。

找了一批新的「象徵物」——大地、小麥、高粱、葡萄、上古文明的遺址和器物殘餘、創世的物質元素（金木水火土之類），並用它們取代了以往的革命詩歌中的象徵物——紅旗、鐵鎚、鐮刀、向日葵。借住於古老的文化幽靈的神祕魅力，他們的聲音顯得十分奇詭，而且富於媚惑力，因而，它很快也感染了理論界和小說界。一時間，文壇一派喃喃的「文化咒語」之聲，彷彿正在舉行一個盛大的招魂儀式。¹⁸

彷彿文化巫師的朦朧詩人舉辦念誦著文化咒語的招魂儀式，廣泛地影響、啟發了詩歌、小說和文藝理論界，並形成一股不可忽略的創作風潮。由此可知，神話並非老舊的巫術或思維，相反地，神話具有繼往開來融合傳統與現代的全球化創作視閥。許多研究者皆紛紛主張尋根小說富含神話色彩或強調朦朧詩中的神話基調，但較少細膩地爬梳詩歌和小說中的神話，如何示現原始思維的內涵或運用了哪些古典神話，抑或是人為有意建構的國家神話。依據卡西勒於《國家的神話》中主張，國家神話源於人為設計，但其內在理路仍延伸自巫術語言、儀式、巫師在原始人類心靈情感造成的效用和影響。新時期的詩人或小說家運用蘊涵古典神話代表的傳統精神和文化來重建文革時期國家神話造成的精神貧乏，如此既為國家神話除魅，亦為古老的文化幽靈招魂。例如，本文第五節「尋父歷險」由神話原始思維和國家神話兩個向度，來檢視閻連科〈年月日〉中兩個神話體系的隱喻意涵所展現的辯證關係，以期凸顯閻連科小說的神話色彩既展現文學主體性也具有現代視閥的關懷。

閻連科以神話敘事的書寫策略，企圖建構出一套不同於毛文體的語言表述來思索文化中國的現代性敘事。然而，當閻連科建構文化中國的現代性敘事，並非採取反抗毛文體的二元對立姿態，其仍舊深受創傷記

¹⁸ 張閔，〈介入的詩歌——20世紀90年代的漢語詩歌寫作諸問題〉，《詩論庫》，<http://www.lingshidao.com/shilun/xinshi/12.htm>（2007/8/18）

憶的歷史幽靈和毛話語的歷史潛文本所影響，使建構／解構、除魅／招魂中形成複雜和充滿張力的辯證內涵。毛文體的潛在作用和神話敘事消解毛話語的企圖，彰顯了建構／解構的拉鋸關係。

換言之，解構／建構的敘事策略貫穿在閻連科鄉土小說的精神系譜中，該敘事策略是帶有曖昧互滲而難以截然切割的色彩。自傳色彩的鄉土小說，不論是瑤溝或和平系列皆關注：個體在鄉土空間、鄉／城空間中如何建構主體價值和身分認同。當個體意圖擺脫鄉土血緣的羈絆和牽制，建構獨立的主體價值時，偏偏土地幽靈如影隨形地成為一個永恆返鄉的精神課題，主體價值和身分認同終究沾染著黃土地的性質。到了後期的創作，閻連科以國家寓言的敘事，關照鄉土中國的主體性時，以荒誕敘事等書寫策略意圖解構國家神話，然集體的歷史創傷記憶仍舊不斷顯靈。例如，閻連科不斷變化紅色意象的敘事修辭，以期解構國家神話，然紅色意象本身的構思淵源正是來自紅色中國的啟發，豈不是政治無意識中紅色幽靈正鬼影幢幢地作祟！

李陀認為毛澤東〈在延安文藝座談會上的講話〉和〈反對黨八股〉是「建立整齊劃一的具有高度紀律性的言說和寫作秩序的運動」，可謂繼五四白話文運動和瞿秋白大眾語運動的一波對現代漢語的革命運動：

這個「秩序」既要求所有言說和寫作都要臣服於毛話語的絕對權威，又要求以各種形式對這種話語進行複製和轉述的時候，用一種大致統一的文體來言說和寫作。因此，延安整風可以說是毛文體形成歷史上的一個最重要的環節。¹⁹

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

¹⁹ 李陀，〈汪曾祺與現代漢語寫作——兼談毛文體〉，《花城》（1998年5期），頁5。

地聯繫話語實踐和革命實踐，由此獲得極權來宰制和掌控國家。

毛文體以及產生毛文體的相關機制，最值得我們今天分析和總結的地方，正在於它成功地把語言、文體、寫作當作話語實踐向社會實踐轉化的中間環節，並且使這種轉化有機地和毛澤東領導的革命成為一體。²⁰

李陀認為毛文體是中國追求現代化的進程中，所產生的一套適應中國處境和推動社會實踐的現代性話語。²¹毛文體以現代性話語的魅力深深地吸引知識分子滿懷激情地投身其中，熱情地複製毛文體使現代漢語獲得高度的統一，卻也因此嚴重侷限一代人的知識創造和文化想像。

如果說毛文體是實踐社會主義式政治中國的現代性話語，閻連科的神話敘事可謂為一套探索現代性敘事的最佳途徑之一。

隨著毛文體自身的成熟，隨著它的霸權的建立，文體成了一種隱喻，要不要進入毛文體寫作也成了一種隱喻——對知識分子來說，在毛文體和其他語言之間做選擇，成了一個要不要革命的問題。²²

畢竟，八〇年代以降大陸當代作家身為知識分子責無旁貸的任務在於，擺脫毛文體的束縛，探索各式的文學表意系統，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。閻連科小說中的除魅策略乃企圖鬆動文革時期政權的神聖性和暴力的合法化，不僅質疑不被質疑和引為自明的價值體系，甚至揭露歷史機制和政治結構中遭包裝的暴力本質，進而藉由神話敘事的書寫策略來思辨如何重寫或再創造文化資本，以期重新展演現代中國的文化底

²⁰ 李陀，〈汪曾祺與現代漢語寫作——兼談毛文體〉，《花城》，頁13。

²¹ 李陀，〈丁玲不簡單——革命時期知識分子在話語生產中的複雜角色〉，《北京文學》（1998年7期），頁37-38。

²² 李陀，〈汪曾祺與現代漢語寫作——兼談毛文體〉，《花城》，頁12。

蘊。除魅策略開啟了崇高與暴力相互衝突角逐的辯證力度，重構政治結構和文學場域的對話擂台。誠如王德威所言：「唯有承認歷史神聖性的解體，敘事策略的掏空，我們才能以更謙卑的態度，面對縈繞歷史周邊的迷魅，挖掘小說表象之下的記憶與想像。²³」本節論述閩連科鄉土小說中的「建構敘述與除魅策略」，攸關著「毛文體的潛在與消解」和「政治無意識中的創傷敘事」，旨在凸顯閩連科採取「建構／解構」、「除魅／招魂」敘事的書寫策略，形成複雜的辯證張力和關係。

綜上所述，大陸十年文革浩劫後，八〇年代文學以重建國家形象為標的之一，作家因而紛紛探索全球現代性與民族傳統特殊性（本土性）二者之間錯綜複雜的關聯，開啟多元繽紛的新時期文學景觀。關注神話原型或原始思維是新時期文學中相當突出的文學現象，主要原因是傳統文化熱的興起、拉美魔幻現實主義的影響、對科學理性的質疑和補充。人類學家觀察到原始人類與特定地域間萌生了神秘聯繫的感知：

每個圖騰都與一個明確規定的地區或空間的一部分神秘地聯繫著，在這個地區中永遠棲滿了圖騰祖先的精靈，這被叫做「地方親屬關係」。……每個社會集體（例如澳大利亞中部各部族）都感到自己與它所佔據的或者將要遷去的那個地域的一部分神秘地聯繫著，……土地和社會集體之間存在著的互滲關係，等於是一種神秘的所有權，所有權是不能讓與、竊取、強奪的。²⁴

當鄉土作為個體生存的情感寄托和心靈依歸時，鄉土卻也弔詭地蘊含了歷史與生活加諸於個體的限制，即使個體離開了鄉土，仍保有根深柢固甚至不自覺的鄉土意識。尤其，當個體的私密追憶融入歷史源起的追尋時，追憶便深切地攸關著個體生死、文化根脈和國家發展，個體因而儼若需藉由記憶的歷程才得以接續人生的進程和建構主體的價值。

²³ 王德威，〈從除魅到招魂〉，《後遺民寫作》（臺北：麥田出版股份有限公司，2007），頁164。

²⁴ 法·列維－布留爾，《原始思維》，頁84、114。

閻連科對他所承襲的「土地文化」頗有自知之明，他對老家愛恨交織的情緒也反映在八十年代的小說中。中原雖然是中國文明的發源地，千百年來卻是如此多災多難。生存從來是艱難的考驗。但彼時的閻連科有太多話要說，無暇建立一套鄉土視野。即使如此，他作品中所透露的那種自慚形穢的抑鬱，以及無所發洩的委屈，已經讓讀者心有戚戚焉。到了九十年代，這種抑鬱和委屈不再甘於在現實主義的框架內找出路。它必須化成一種感天撼地的能量，開向宇宙洪荒。於是有了耙耨山區為背景的一系列作品。在這些作品裏，生存到了絕境，異象開始顯現。現實不能交代的荒謬，必須仰賴神話——或鬼話——來演繹。²⁵

閻連科自一九九七年〈年月日〉開始縮合了人類悠遠的集體無意識——神話——來擴充鄉土的精神內涵，不再侷限於個人的經驗，反更增添了種族記憶的深廣意蘊。因此，個體藉由追溯鄉土的記憶活動來呼喚生命力量，象徵著求索生命圖騰的神聖之舉。

三、巫醫療治與國體病症的隱喻

《日光流年》中三姓村民無法信任西醫的療效，反而相信原始思維中巫醫的療癒成效，或中國傳統思維裡身體概念所指涉的宇宙觀。患喉堵症患者在活不過四十歲的有限而殘酷的時間限度中，期盼引靈隱水至三姓村能使生命摧枯拉朽而長生長壽。三姓村民認為修渠引靈隱水便能「通命」使人「命通」，即人之所以「命堵」活不過四十歲是因為命運不通。修渠乃為通命，故命通是村民指稱益命長壽的地域化鄉土語彙，

²⁵ 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。

至於命堵則是命通的反義詞。²⁶換言之，三姓村的療治方式牽涉該病理空間中的個人身體（individual body）和社群身體（social body）²⁷如何在社會價值體系和理解身體的文化體系中達成平衡的共識，並由此凝聚群體的認同感和存在意識。誠如列維－斯特勞斯所言：

巫醫的神話學和客觀現實不相符合，但這並不要緊，患病的婦女相信神話，她屬於神話的社會……巫醫為患病的婦女治病是用一種語言。依靠這種語言，患者的心理狀態便表達出來，而其他手段無法達到這個效果。正是這種語言表達的轉換能力，並通過這種方式，使原來混亂的秩序在經過生理的釋放之後達到了重新的組織。²⁸

巫醫的神話思維除了諷刺病入膏肓的國家政體外，在某種程度上，反而提供了病理空間中精神受創的一代人的心靈療效，以期失序的歷史和國體得以獲得重組。

例如，〈耙耨天歌〉中熬煮骨頭的故事情節展現《金枝》中交感巫術²⁹的原始醫療概念。尤四婆為了治療四個兒女的瘋病，掘出丈夫的骨頭來熬煮中藥，甚至尤四婆最終從容自縊，讓小兒子能由自己的頭骨中攝取營養，果然治癒了四個孩子的瘋病。葉舒憲據人類學家的考古研究表示：初民認為生命力或生存條件的靈魂存於骨頭中，因而對人或動物的骨頭具有崇敬的態度，漢代緯書《春秋元命苞》亦曾言明：「頭者神

²⁶ 閩連科，《日光流年》（廣東：花城出版社，1998），頁104。

²⁷ 楊儒賓、何乏筆主編，《身體與社會》（臺北：唐山出版社，2004），頁103-117。

²⁸ 轉引自英·特倫斯·霍克斯著，瞿鐵鵬譯，《結構主義和符號學》（上海：上海譯文出版，1987），頁33-34。

²⁹ 《金枝》主張交感巫術（交感律）可分為順勢巫術（相似律或模擬巫術）和接觸巫術（接觸律）。儘管將交感巫術分類為順勢巫術和接觸巫術，但實踐中二種巫術經常合併使用。英·J. G. 弗雷澤（Sir James George Frazer, 1854-1941）著，徐育新、汪培基、張澤石譯，劉魁立審校，《金枝》（北京：新世界出版社，2006），頁15-17。

所居」，說明了獵頭、吸食腦髓乃源於汲取生命力的企圖。³⁰

同樣地，《日光流年》中，三姓村人喝靈隱水的動機具有互滲律的原始思維和食療的概念。翻土和引水療治喉堵症反映三姓村民既具有中國傳統的治亂觀，也有神話中「再生」的原始思維。³¹以水洗禮和淨身的祓惡儀禮，乃以水為獲得再生契機的通過儀式，即洪水神話中宇宙經洪水破壞後，經歷死亡與再生的過程，重返宇宙原初的秩序，此為古人在原型時間觀下所生的時間再生儀式。³²畢竟，村民在活不過四十歲的有限而殘酷的時間限度中，經由引水獲得再生的通過儀式，洗淨因疾病摧殘而腐朽的生命，期盼因靈隱水使生命能摧枯拉朽而長生長壽。儘管村民最終失敗，但引水和修壩儀式。³³讓三姓村齊心共濟，紮實地讓生命發揮存在的價值和功能，已完成引水獲取再生的儀式性意涵。

最終，三姓村民種植油菜和引靈隱水因諸多原因宣告肉身療治的失敗和不可能時，三姓村人被迫直面和接受死亡，甚至樂觀地想像死亡樂園的美好，此時則邁入心理和精神層面的療治方式，此中仍蘊含神話的療癒力量。例如，《日光流年》第二章以「落葉與時間」為章名，具有神話思維的意蘊，因葉子落到泥土裡滋養土地而獲得再生的契機，象徵性地終結了世俗時間，也因而進入神聖時間並回歸永恆的生命狀態。³⁴又

³⁰ 葉舒憲，〈鬼的原型——兼論鬼與原始宗教的關係〉，《淮陰師範學院學報》（哲學社會科學版），總第78期20卷（1998年第1期），頁85-89。

³¹ 《日光流年》描述耙耬山深處裡由藍、杜和司馬姓組成的三姓村集體罹患了活不過四十歲的喉堵症，村民認為能活過三十五歲便算是高壽，故於短暫而有限的人生流裡，村民勇於嘗試和努力能活過四十歲的方法。

³² 王孝廉，《神話與小說》（臺北：時報文化出版，1987），頁102。

³³ 「挖開堤埧，把水引入溝渠和田野，這是埃及農曆一年中的一樁大事。……這個儀式是一個保證莊稼生長的巫術。」英·J. G. 弗雷澤著，徐育新、汪培基、張澤石譯，劉魁立審校，《金枝》，頁360。

³⁴ 古代許多民族皆有圓形回歸的時間信仰，此源於初民對自然現象所產生的神話思維——死亡和再生神話的信仰，主張時間和造人的神祇均為超自然的力量，由此衍生出春夏秋冬、日出日落、月亮的週期盈虧等自然循環，皆為超

如，《受活》由毛鬚、根、幹、枝、葉、花兒、果實、種子八卷組成，樹幹是有生命的精靈，象徵生命力的循環再生。³⁵同樣地，以天干地支組成的六十甲子和十二生肖來紀年，皆反映出在此圓形的時間觀裡，一代代的受活人求索受活（幸福）的各種努力過程，彷彿西西佛斯（Sisyphus）的神話般循環往復地在耙耬山脈裡上演著。再如，《丁莊夢》中花海、洪水、泥人夢境等神話母題，穿插於寫實敘述中，³⁶勾勒出熱病「發生→大滅亡→死而後生」的象徵歷程，除了符應圓形的時間觀和再生的神話思維外。更重要的是，閩連科唯有通過死亡儀式，才能為無解和苦難的病理空間尋得精神重生的出口，進入精神再生的神聖空間而獲得情感的安頓。此外，閩連科以各種夢境的象徵結合熱病，不僅補充寫實性的敘述，更能淋漓盡致地展示熱病的殘虐性，以文學的藝術形式表達不同於自然科學式的疾病觀點或鋪陳，使讀者更能深刻地貼近疾病的氛圍，並感染死亡的肅殺和寂寥。

然而，閩連科疾病書寫所展現的巫醫療效，並不僅止於儀式性的心靈慰藉，而是在純粹的原始信念中，極具張力地以黑色幽默揶揄病態國

自然神祇的意念驅使而生。王孝廉，《神話與小說》，頁91-98。

³⁵ 「在宗教思想上，人們對樹木的看法，由最初認為是樹神的身體，到認為不過是樹神可以隨意往來居住的處所，這本身是一重大進步，即：由泛神論進到多神論。換言之，過去人們把每株樹看作活的有意識的生命，現在則看作僅僅是無生命無行動能力的物體，是一種可以在樹木中自由來去、具有占有或支配樹木權力的超自然的生命在一定時間內的寄居處所。這種超自然的生命已不再是樹種，而成了森林之神。……樹木是被看作有生命的精靈，它能夠行雲降雨，能使陽光普照，六畜興旺，婦女多子；其次，我要說明被看作與人同形或者實際上被看作化為人身的樹神，同樣具有上述能力。第一，相信樹或樹的精靈能行雲降雨，能使陽光普照。……第二，樹神能保佑莊稼豐收。……第三，樹神能保佑六畜興旺，婦人多子。」英·J. G. 弗雷澤著，徐育新、汪培基、張澤石譯，劉魁立審校，《金枝》，頁119-121。

³⁶ 閩連科，《丁莊夢》（臺北：麥田出版股份有限公司，2006），頁91、92、172、176、328-329、338等。

體的荒誕。〈耙耨天歌〉中，當尤四婆義無反顧地赴死，獻出骨頭為瘋孩娃補腦，或許不能簡單而煽情地詮解為母愛的偉大。因為當四個變為正常人的孩子將尤四婆與尤石頭合葬時，尤四婆陰氣森森地告誡孩子瘋病具有遺傳因子，日後他們也勢必獻出骨頭來治癒後代，由此顯示鄉土空間的苦難是代代農民難以擺脫的宿命，死亡是活人的唯一出路，作為回應人世極致苦難僅有的最終籌碼，並以人吃人「暗示倫理秩序的違逆」和「文明全然潰退的演出」。³⁷王德威進而以夏志清以「露骨寫實」(hard-core realism) 論述中國現實主義小說，作為闡發〈耙耨天歌〉的基點，此中觸及了「心理學施虐／受虐欲望 (sadomasochism) 的辯證」：露骨地描述苦難造成的肉身傷痛所引發的「受虐欲望 (masochism)」，受虐慾望者僅能以死亡對抗死亡的威脅。因此，王德威認為閻連科的作品既暴露也耽溺在苦難之中，「由此形成的死亡劇場就是他對鄉土敘事的貢獻」。³⁸因此，〈耙耨天歌〉以掘骨、砍骨、啖骨的奇觀形象化地讓苦難露「骨」到了淋漓盡致的境地，顯示閻連科面對苦難的無言以對和無可奈何，只好調動和排演一場象徵失序文明已毫無血肉的露「骨」舞。

由此可知，閻連科的疾病書寫所觀照的不僅只於痛楚、衰敗、死亡等生理症狀的疾病，而是以疾病揭露政治情勢、抒發情感體驗，以及象徵精神創傷，從而使疾病書寫展示幽微的政治隱喻和形象化的國體病症，甚至複雜地批判了麻木、蒼白和貧瘠的文化結構。因此，疾病隱喻既是文學修辭和敘事策略，亦是閻連科建構了創作精神的文學空間／病理空間和意蘊生成的文化象徵符碼。例如，三姓村的空間位置造成遺傳性喉堵症的病體，當病體處於窘迫的現實絕境中，卻無法獲得黨國的協助和救援，村民只能以最原始的身體資源——賣皮和賣淫——來自救，並藉由身體遭切割、撕裂、啄咬、腫囊入侵等痛感，彰顯三姓村位處政

³⁷ 王德威，〈革命時代的愛與死——論閻連科的小說〉，頁31。

³⁸ 同前註。

治邊緣的畸零空間而萌生尋父的迫切渴求。不僅《日光流年》將疾病國體的催殘性發揮得淋漓盡致，閻連科在《受活》中操弄殘疾人士的殘缺身體，更反映醜化／丑化的病態國體。又如《丁莊夢》，當丁莊熱病情勢最為慘烈的時節，卻雪上加霜地發生天文異象——九個烈日造成大旱飢饉，后羿射日神話中熾熱的太陽隱喻著：「紅太陽」的國家神話建構了一則掏血如淘金的經濟神話，使百姓病體陷入不治的國體疫情中。農民追求主體價值和理想，雖未必真能堅守獨立性而不隨波逐流，但影響主體發展趨向的政府措施確實產生相當的影響力，個體淪為愛滋病體時，不無隱隱然地諷刺著大環境的嗜血性使個體在國體政策和病體間劇烈地掙扎著。

四、母體樂園的想像與聖／俗時間的辯證

作家以孤兒般的心理想像母親般的中國時，³⁹或作為精神依歸的母體樂園，⁴⁰或以文化母體與大他者的政治父法作為對話的體系。當象徵

³⁹ 「大地與宇宙，作為人類共同的母親，再將這種經驗擴展到人類成年經驗裡。當我們俯仰於天地間，對於宇宙萬物也感到如母子間那般自然而契合之時，我們就是達到了與宇宙全然和諧的境界。神話首要的功能就是讓我們達致並且悠遊於這種和諧的境界中。」 Joseph Campbell 著，李子寧譯，《神話的智慧》，頁2。

⁴⁰ 重返母體或子宮象徵著人類深切渴望能重拾、回歸母體樂園曾給予的生命、安全、母愛呵護的記憶，使精神再生和復活為目的。母體子宮和樂園涉及神話思維裡的女神崇拜，女神信仰反映了人類對生命來源的好奇以及對心靈全相的考掘。榮格提出母親原型為人類集體無意識的原型之一，「生育世界的冥府地母（Earth Mother），以包容一切的偉力支撐並引導世界的天母（Sky Mother），哺育世界、供養生靈的生育女神（Fertility Mother），以及吞噬、掠奪、強取和限制生命運動的黑暗之母（Dark Mother）」，意味著母親／女神／地母具有光明與黑暗的雙重特質。德·埃利希·諾伊曼著，李以洪譯，《大母神——原型分析》（北京：東方出版，1998）。美·羅伯特·霍普克（Robert

母體樂園的中國作為精神寄託的神話他界（the other world）⁴¹時，中國是想像共同體裡一方理想、純粹和本質性的中國。閻連科以女性作為主角來想像中國，女性以神話思維裡的大母神或原型批評裡母親原型的形象出現，不論女性是貞潔的女神或失母職的妓女，勢必都以文化中國的象徵姿態，面對尋父、審父或弑父（政治父法）的衝動。由此獲得尋找純粹和本質的中國性之契機，在解構大他者父法的國家神話時，也建構了一則文化中國的神話，顯示建構／解構、招魂／除魅乃一具多義性、顯映性、辯證性的構成過程。

《日光流年》的命名則意味著：「日光」象徵太陽神般生命力的源泉，呼應閻連科序言表明尋找人類生存的根源。「流年」除了可解為命理中表示一年之間運勢起伏的術語外，亦可詮釋為如水般流動的新生時光，呼應全書探索源體的敘事結構，以及最末卷眾人再度由母親子宮羊水裡誕生。

時間快捷，一如魔術師手中抽進抽出的一條紅綾緞。大樹變成了小樹，老年成了中年，中年成了小夥，連壯牛成為牛犢後都又縮回進了老母牛的子宮。亡靈從墳墓中活了回來，下葬時用壞的鋤頭和鋤又回到鐵匠鋪裏被燒紅後敲敲打打。鋤把鋤把全倒回到樹枝又生了新芽，連人們穿破的衣裳都又成了新織的布匹，或者棉花和種子。⁴²

紅綾緞作為一條具有神話儀式和作用的繩索，⁴³繩索的捆綁儀式傳

H. Hopcke) 著，蔣韜譯，《導讀榮格》(A Guided Tour of the Collected Works of C. G. Jung) (臺北：立緒文化事業有限公司，2002)，頁102。

⁴¹ 與現實界相異的世界為他界，包括樂園、冥界、奇境、仙鄉、夢境、幻境等，例如崑崙、桃源、華胥國等。參見郭玉雯，《聊齋誌異中他界故事之研究》（臺北：國立臺灣大學中國文學系碩士論文，1982）。

⁴² 閻連科，《日光流年》，頁241。

⁴³ Mircea Eliade, translated by Philip Mairet, *Images and symbols: studies in religious symbolism* (Princeton, N.J: Princeton University Press, c1991), pp. 103-105.

達了人對神明卑從和屈順的態度。三姓村民在病理空間中無法克服極短暫而有限的生命時間，僅能以逆時和魔幻寫實的方式，書寫回歸永恆的母體子宮或再生循環的種籽——「司馬藍在母親唇紅色的子宮口，……馬藍就在如茶水般的子宮裏，銀針落地樣微脆微亮地笑了笑，然後便把頭臉擠送到這個世界上」，⁴⁴來安頓殘酷的病理空間中惶惶不安的病體。

世界又回到了原初的模樣兒。

門檻越發地高起來。水缸變得和池塘一樣大。連哥哥森、林、木也和巨人一樣了。雨滴從房檐上落下來，響得如石頭從山上滾下去。時光一如從西流向東的水。許多死人重又活過來，成過親的男人正在拿著妹妹換媳婦。墳地回到了莊稼地。生楊根、柳根的羊水叮叮噹噹從他們家床上流下來，流出裏屋，流入正間，從梨木門檻兒的縫裏流出來，在院落裏開出一兩條小溪流到村街上。村落裏到處都是過夜的茶色羊水味，漫天彌地，蒼茫無邊。各家床前，一年到頭都有乾乾濕濕的孕育血。⁴⁵

該段運用神話的意象十分豐富：門檻象徵重生的通過儀式；雨滴、流水、羊水都象徵重獲新生的水，完成永恆回歸的歷險，呼應引文首句和卷名「家園詩」。由此顯示，《日光流年》題名、卷名、索源體等結構形式皆有助於創作宗旨的強化。另一方面，「日光」也諷刺著紅日頭普照下那一段瘋狂失序的歲月，在文化中國和文革神話中如何建構／解構、招魂／除魅的意涵由此昭然若揭。

承上，圓形時間結構又稱為原型回歸或祖型回歸，原型回歸的神話結構循序著原始、歷劫、回歸的圓形循環歷程：神話樂園（原始的宇宙）→樂園破壞（歷劫的失樂園）→樂園重建（恢復宇宙原初的秩序，祖型回歸）。⁴⁶王孝廉認為原型回歸的時間信仰中，死亡是宇宙、個人獲得

⁴⁴ 閻連科，《日光流年》，頁574。

⁴⁵ 同前註，頁573。

⁴⁶ 王孝廉，《中國的神話世界——各民族的創世神話及信仰（下）》（臺北：時

再生的契機和過渡，死亡的「通過禮儀」(Rites of passage)雖終結了俗性時間／原有生命，卻也因此獲得精神的再生，回歸到聖性時間／神聖生命，完成由俗到聖的再生歷程。⁴⁷然而，人類於絕地天通後，需藉由神巫和入巫禮儀經巫者肉體還原到骸骨的狀態，才能獲得新生和進入神的新境界。⁴⁸雖然《日光流年》的書名具有時光如流水的意蘊，但全書中的時間觀並非直線，而是逆返或圓形的時間觀。《日光流年》共五卷，採倒敘的寫作手法，卷名分別名為「注釋天意」、「葉落與時間」、「褐黃民謠」、「奶與蜜」、「家園詩」。首卷由中年的司馬藍喉堵症發作將死展開，回溯至最末卷的童年，甚至回歸到母親的子宮羊水裡，完成祖型回歸的神話結構。村人罹患世代遺傳、活不過四十歲的喉堵症，四十歲的死亡門檻既是天命，也是讓飽受疾病磨難的村人藉由四十歲死亡的通過儀式，終結俗性時間，回返到聖性時間的新境界／母體家園。因此，首卷「注釋天意」預告了四十歲的死亡通過儀式既是原罪般的宿命，也弔詭的是重獲精神再生的契機，至於「葉落與時間」、「褐黃民謠」、「奶與蜜」象徵村人正處於歷劫的失樂園中，「家園詩」一章則象徵樂園的重建。

《日光流年》中，藍四十象徵三姓村的母親，其兩度「賣肉」的故事情節，⁴⁹實質具有大地子宮生育力的象徵和開啟神聖時間的隱喻。實現翻土工程前，村民以默許的無形力量推派十多歲的處女藍四十與盧主任共度春宵，藍四十出賣身體和盧主任做利益交換，乃為了讓盧主任能調度其他村莊的人手到三姓村，使村民能盡速完成翻土的作業。翻土是為了讓農耕能栽植出優良的作物使村民食用後得以長壽，翻土／性交／獻祭的故事情節乃隱喻著土地肥沃而物產豐饒，進而人丁興旺長壽。誠

報文化出版，1987)，頁573。

⁴⁷ 同前註，頁579。

⁴⁸ 同前註，頁581。

⁴⁹ 閻連科，《日光流年》，卷一和卷三。

如伊利亞德（Mircea Eliade）主張，許多文化中都将性行為同化於農耕，大地被視為女性的生殖器，男女的結合或婚禮會促進草木滋長，帶來幸福和豐饒。⁵⁰對村民而言，只要能活過四十歲，男人到教火院賣皮或女人賣肉都算不得什麼。相對地，藍四十的性交易彷彿獻祭般地出賣給象徵權力的盧主任，亦彷彿是神婚中獻祭給巨神（盧主任）的獻禮。三姓村各戶無私、恭敬地捐獻家中的佳餚美酒供盧主任度春宵前享用，村民的神色和態度如祭祀般的恭謹莊重，讓這場性交易在肅穆中別具諷刺和荒誕的色彩。易言之，藍四十的性交易不但被村民合理化，甚至神聖化地將藍四十提升到三姓村母親（地母）的象徵高度，畢竟藍四十的性交儀式對村民而言，是為了讓三姓村的土地豐饒和滋養村民的生命力。女性作為土地的象徵，女性的生育力是土地生育力的變體，故裨益於農業的恣意狂歡的儀式性行為，具有天神地母締結神婚、創生宇宙的神聖模式。⁵¹因此，藍四十和盧主任的性行為，作為翻土工程的序幕，是為了孕育和滋養三姓村的生命力，彰顯了藍四十具有三姓村子宮的象徵意涵。

《日光流年》中，三姓村地母的象徵角色由藍四十⁵²擔任重責的緣由，從命名便能見其端倪：藍四十和四十歲的死亡魔咒有內在的聯繫和呼應關係。藍四十一生兼具妓女和地母的雙重形象，正是世代三姓村人活不過四十歲的宿命縮影。祖祖輩輩的三姓村人無一例外地面對和接受四十歲的死亡通過儀式，四十歲既是夢魘般的原罪和宿命，也是通向神聖時空的過渡歷程。換言之，由喉堵症死亡是無法迴避的苦痛磨難，但也因死亡獲得精神重生，回歸母體樂園，呼應末章章名「家園詩」，死

⁵⁰ 法·伊利亞德（Mircea Eliade）著，楊儒賓譯，《宇宙與歷史：永恆回歸的神話》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2000），頁21。

⁵¹ 同前註，頁46-48。

⁵² 藍百歲將長壽的希望表現在眾女兒的命名上，大女兒名為藍九十，依次為藍八十、藍七十、藍六十、藍五十、藍四十，小女兒則名為藍三九。

亡故而兼備磨難和重生的雙重悖逆性質，正如同藍四十兼具的雙重形象。畢竟，藍四十「賣肉」從妓與遺傳性喉堵症皆是大環境所迫的宿命，當其因染上性病而羞愧、痛苦地抑鬱而終，就如同喉堵症發作而病入膏肓時，嚴重地踐踏人性和人格的尊嚴。另一方面，藍四十已象徵性地完成了帶領三姓村人通往翻土和引水的通過儀式，無論翻土和引水的成效如何，無疑皆開啟三姓村人重獲新生的希望契機，使三姓村人取得精神寄託的信念，藍四十從而成為三姓村人當之無愧和名副其實的神聖地母。因此，妓女與地母的一線之隔，就如同通過儀式聯繫著死亡與再生。

此外，不僅賦予了藍四十和盧主任的性交之夜以聖婚的象徵性而神聖化，村民亦將此夜視為即將獲得新生的神聖時間。伊利亞德提出神聖時間，意指為人類所有時間形成的一道突破點（break），以節慶或儀禮標示出突破點，例如生日、過年或成年禮等，不但具有神聖的意義，也是獲得泉源與力量的時刻。⁵³此晚可謂為具有神聖時間的象徵性，因村民竟異常地歡喜，相信公社提供的勞力會協助三姓村有效地完成換土工程，就能打破活不過四十歲的魔咒。村民不僅將藍四十能為全村疾病謀得解藥的性交易合理化，亦進行過年般地的狂歡和解放，如大街小巷裡人滿為患地歡愉狂喜，甚至要打一通宵的紙牌，⁵⁴彷彿過年般地慶賀增添年歲、展開生命新年度的喜悅，如此詭譎的歡欣說明了村民面對死神的壓力和巨大的陰影。

⁵³ 法·伊利亞德（Mircea Eliade）著，楊素娥譯，胡國楨校，《聖與俗——宗教的本質》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，2001），頁37-38。

⁵⁴ 閻連科，《日光流年》，頁266。

五、翻轉紅色修辭與新編古典神話

黨國領袖以父親的形象和姿態出現，誠如文革話語「爹親娘親，哪有毛主席親」將毛主席視為人民的毛父，具有以黨為家和視主席如君父的意味，此乃繼承五四以降弑父又戀父的弔詭情結，⁵⁵但八〇年代以降的當代小說對父權作巧妙的轉譯和批判——尋父與審父。「審父」是審視和審查父親是否「名」符其「實」——父之名與父之實，當大寫的父親不足以作為楷模和表率時，甚至與子女的生命本質相悖逆時，精神無父的一代中國人被迫失序的焦慮中展開尋父的歷險，以期重新確認父子的位階和秩序，並諷刺和解構毛父的權威。綜上所述，本文將文化中國象徵為母體中國，不僅作為精神依歸和女神崇拜的神聖空間／精神他界，亦視作大他者父親的參照體系，以期彰顯閻連科小說中神話敘事所展示招魂／除魅的多義性和隱喻。

〈年月日〉⁵⁶是一篇既保有《山海經·大荒北經》、《海外北經》⁵⁷中遠古祈雨神話——夸父追日的本質精神，且又融合了現代關懷的中篇小說。發生大旱飢荒的耙耩山村莊裡，只剩下一位七十二歲的先爺和一條於祈雨儀式中遭烈日灼傷雙目因而名為「瞎子」的老狗：

⁵⁵ 王德威曾指出：「從五四以來，打倒父權，批判霸道就是新文學一再渲染的主題」、「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」。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》（1996.8），頁43-52。

⁵⁶ 一九九七年閻連科於《收穫》首度發表〈年月日〉後，《小說選刊》、《中華文學選刊》、《新華文摘》等皆以頭條選載。

⁵⁷ 《山海經·大荒北經》：「大荒之中，有山名曰成都載天，有人珥兩黃蛇，把兩黃蛇，名曰夸父。後土生信，信生夸父。夸父不量力，欲追日景，逮之于禺谷，捋飲河而不足也，將走大澤，未至，死于此。」清·郝懿行撰，《山海經箋疏》（臺北：藝文印書館，1974），頁448-449。《海外北經》：「夸父與日逐走，入日，渴，欲得飲，飲于河、渭；河、渭不足，北飲大澤，未至，道渴而死。棄其杖，化為鄧林。」同前，頁314-315。

那事誰也料不到，先爺想，無論哪年旱天，都是在村頭搭上一架祭台，擺上三盤供品，兩個水缸。在水缸裡盛滿水，缸面上畫上水龍王。然後，把一隻狗捆在兩缸之間，讓狗頭仰著天，渴了給它喝，餓了給它吃，不饑不渴時就讓它對著太陽狂烈地叫。往年往月，多則七天，少則三日，太陽就被狗吠咬退了，便就颶風下雨或者陰天了。可是今年，把這只從外村逃來的野狗捆上祭台，讓它咬了半個月，太陽依舊熾烈，準時地出，準時地落。在第十六天的正午時，先爺路過那祭台，發現兩缸水被日曬狗飲，乾了一個缸，另一個也見了燒焦的底，再看這只黑狗，毛都卷焦在一起，嗓子裡再也叫不出聲音了。……才知道狗的一隻眼珠被太陽曬化了，只留下兩眼枯井在它的額下面。⁵⁸

依據《金枝》論述「巫術控制雨水」一節，⁵⁹中國的祈雨儀式中，製作假龍象徵龍王雨神，讓龍王在祭台上感受大旱之苦，便能滿足人民祈雨的訴求。吠日的狗則象徵穀精的化身，⁶⁰以吠日的凶悍「咬」姿宣洩大旱使穀物無法生長的憤怒。然而，祈雨目的未果，閻連科以「枯井」形容狗的瞎目，不僅呼應兩缸水，也意味著祭台上的狗最終成了大旱的祭品，成了一條殘狗。「吠」和「咬」的激進姿態不但不能化解大旱窘境，雙目反而為太陽「曬化」，隱喻大旱般的暴力國體不容許民眾的異議和自由言論，反而變本加厲地晒乾潤喉發聲的飲水。爾後，先爺和老狗瞎子一同艱難地生存在糧食水源極度匱乏的惡劣情勢中，仍不屈於飢餓的身體煎熬，甚至從容堅定地自我犧牲，為耙耨山脈的永續長存而奮鬥。因此，〈年月日〉是一則寓意著人類創世源起和追日的神話原型，更隱喻著一場顛覆文革神話並追尋文化根源的冒險歷程。

⁵⁸ 閻連科，《耙耨天歌》（太原：北岳文藝出版社，2001），頁55。

⁵⁹ 英·J. G. 弗雷澤著，徐育新、汪培基、張澤石譯，劉魁立審校，《金枝》（上卷），頁75。

⁶⁰ 同前註，頁429-443。

目前學界詮釋夸父追日的普遍共識為：大旱飢荒時，人與自然搏鬥的意志和犧牲自我來成就眾人生存的偉岸情操，誠如袁珂主張：

夸父追日，或者不僅是表面上的「與日逐走」而已，的確還應該有著象徵的意義存在。它象徵的是什麼呢？夸父追日，應當看做是古代勞動人民對光明和真理的尋求，或者說，是與大自然競勝、征服大自然的那種雄心壯志。⁶¹

很顯然地，太陽在夸父追日的神話中作為光明和真理的象徵，至於追日的動態行為則蘊涵了人類求索、爭勝、挑戰的姿態和實踐意志。儘管〈年月日〉未點出旱災飢荒的具體時間點，反而將時間模糊為「千古大旱的那一年」來呼應篇名中時間的不確定和空缺，除了象徵為創世的太初時刻外，亦隱隱然地暗示為那場文革時期因政令不當造成的全國性大飢荒。閻連科的許多文本——如《日光流年》、《受活》、〈在冬日〉等——皆明確地以文革期間發生的旱災飢荒為創作背景，且其於訪談時曾表明文革那段刻骨的飢荒記憶和體驗。因此，過於久遠而未知的太初時刻，模糊發生文革飢饉的時間，凸顯文革大寫歷史／集體記憶的在場，卻釀成私人情感／小寫記憶的空缺，故而□年□月□日的不確定和可填寫性，正象徵個體私情的失落和蒼白。

饒有興味的是，閻連科重寫追日的古典神話而展現了極具批判性的巧思：其自中國傳統神話汲取滋養，豐潤厚實先爺的精神形象，使先爺並非單薄的國體代言人——官方認可的三突出英雄典範。由象徵夸父的先爺追日來展演文化中國的神話，凌駕和超越文革國體的國家神話，因為先爺所追之日，不會囿於和滿足於以黨國政治的崇高政治符號——紅日——為限，頗有以彼「日」／文化招魂「驅」爾「日」／文革除魅的隱喻意味。另一方面，未知的太初時刻和以夸父追日詮釋晝夜循環的神

⁶¹ 袁珂，《古神話選釋》（北京：人民文學出版社，1979），頁149。

話原義，⁶²反映閻連科對鄉土空間裡不間斷的苦難災害所造成的磨難，感到異常地沉痛和無奈，在每個苦難的世代裡，先爺般的英雄典型人物是如此地難能可貴和令人崇敬。

閻連科以先爺乾枯的老年肉身、而非壯碩雄健的青壯年身驅來承載土地命脈和人類血緣的沉甸甸任務，乃象徵了古老文明的深厚精髓是開創後文革時期的精神資產和養分，並作為與紅色的革命激進身體相互抗辯的立足點。五四時期鼓吹以少年中國更替老年中國裡不合時宜的封建道統，並期許鍛練強健的體魄來對抗國際外侮，至於如火如荼的文革某種程度仍延續著五四時期少年中國的姿態，不僅提出破四舊的主張，甚至執行革命任務的紅衛兵和知青皆由青少年和青年所組成。然而，到了權威話語崩塌、尚未建立新的價值體系的後文革時期，知識分子——例如，尋根派作家——再度重返老年中國的文化資本裡安身立命，因此，老人先爺正是老年中國的寓意化縮影。當先爺以自己的身體滋養耙耨山裡唯一的一株蜀黍，象徵道成肉身的偉岸精神，正如同夸父為拯救烈日乾旱中焦渴的大眾，不惜以死自我犧牲而變形為一片能解眾人之渴的「鄧林」：

那棵玉蜀黍裸的每一根根鬚，都如藤條一樣，絲絲連連，呈出粉紅的顏色，全都從蛀洞中長紮在先爺的胸膛上、大腿上、手腕上和肚子上。有幾根粗如筷子的紅根，穿過先爺身上的腐肉，紮在了先爺白花花的頭骨、肋骨、腿骨和手骨上。有幾根紅白的毛根，從先爺的眼中紮進去，從先爺的後腦殼中長出來，深深地抓著墓底的硬土層。先爺身上的每一節骨頭，每一塊腐肉，都被網一樣的王蜀黍根鬚網串在一起，通連到那棵玉蜀黍稈上去。這也才看見，那棵斷頂的王蜀黍稈下，還有兩節稈兒，在過了一冬一夏之

⁶² 王孝廉主張「夸父追日的形成，其原始是古代人以神話解釋晝夜循環現象而生的幽冥神話。」王孝廉，《中國的神話世界——各民族の創世神話及信仰（下）》，頁736。

後，仍微微泛著水潤潤的青色，還活在來年的這個季節裏。⁶³

玉黍蜀的粉紅色根鬚和筷子粗細的紅色根莖仿若血管般地紮入先爺的肉身之中，根莖呈現生命力的血色是汲取先爺身體養分而得以茁壯的證明，玉黍蜀和先爺在乾燥、龜裂、光禿、貧脊的黃土大地上，形成一幅宛若由臍帶纏繞牽繫為生命共同體的超現實畫面。換言之，先爺和瞎子的一切犧牲和努力僅僅為了耙耬山裡唯一一株正在成長中的玉蜀黍，因其堅信只要這株玉蜀黍能於秋天成熟收穫，日後耙耬山裡世代的男女便有了糧食的種籽，才能生生不息地在耙耬山裡世代綿延，而不再是無人煙、蕭索寂寞的耙耬空間。⁶⁴因此，先爺並未因肉身死亡而消逝，其悲劇性的身體死亡卻通過了讓人類得以生存的試鍊，而抵達「道成肉身」的境界。

承上，先爺的死亡並非真正的滅亡，其精神和生命力由玉黍蜀象徵的穀精來延續，⁶⁵完成了死而後生的永恆回歸。先爺的肉身變形為穀物，靈魂則化為穀精，此與夸父的身體變形為鄧林有異曲同工之妙。夸父死而鄧林生的變幻，乃源於初民的圖騰信仰堅信死而生的生命循環來綿延圖騰精神，圖騰信仰主張個體的肉身存有乃祖先圖騰所展現的生命形式之一。例如，信奉老鷹圖騰的某一中國彝族披著黑色斗篷模仿和學習老鷹的飛翔姿態和精神。⁶⁶同樣地，玉黍蜀成為先爺生存奮鬥的信仰寄託，並將艱險獲取的有限生存資源（例如，水）獻祭給玉蜀黍，甚至恭敬慎

⁶³ 閩連科，〈年月日〉，《耙耬天歌》，頁102。

⁶⁴ 「在旱過雨落不久，村人們自世界外邊走回來，可以用這一碗粒兒做種子，一季接一季，這山脈上又可以汪洋無垠著玉蜀黍的一片綠世界，我死了他們得給我的墳前立一塊功德無量碑。」同前註，頁64。

⁶⁵ 「W·曼哈德的大力論證：他以死亡這個應用於成熟的玉黍蜀的精靈這個名詞，加以類比，從而肯定了這種觀點，一般是把成熟的玉黍蜀的精靈看成衰老，不是看成死亡，所以通常稱它為老人或老婦。」英·J. G. 佛雷澤著，徐育新、汪培基、張澤石譯，劉魁立審校，《金枝》（上卷），頁302-303。

⁶⁶ 何星亮，《圖騰與中國文化》（江蘇：江蘇人民出版社，2008），頁173-175。

重地護守著玉蜀黍，故而玉蜀黍具有耙耨山圖騰的象徵寓意，況且該空間便以農具——耙耨——命名，正呼應著玉蜀黍的圖騰信仰，因此，玉蜀黍和耙耨山脈的生存有著休戚與共的緊密關聯性。此外，玉蜀黍具有賦予耙耨山得以人丁興旺的生殖力，先爺因而認為唯有以老朽有限的年歲來栽培唯一的生命之源，以成就無限的功業，故而將小我有限的生育力和攸關耙耨山存亡的玉蜀黍所象徵的旺健生命力加以對照：

煙明暗之間，他無意中望見了腿中的那樣東西，如燈籠一樣挑掛著，覺得醜極，就又穿上了褲衩。心裏卻想，我是徹底老了，它對我再也沒有用了。有它還不如那棵玉蜀黍苗兒呢。玉蜀黍苗兒的每一片葉子都讓我受活，如和自己年輕時羨愛的女人在村頭或者井邊立著說話一樣，濕潤潤的輕鬆靜默消息間就浸滿了一個身。⁶⁷

〈年月日〉未具體交代耙耨山脈發生大旱的時間，僅以「千古大旱的那一年」⁶⁸顯示宇宙開創的太初時刻過於久遠而不復記憶和追溯，再加以先爺勇敢地與自然決鬥、衝破重重險阻的歷劫和延續人類命脈的英雄抱負，使其創世英雄的形象和神話色彩躍然於紙上。

〈年月日〉中先爺壯烈犧牲後，耙耨山裡出現了人煙景象，象徵化地呈顯了神祕數字七⁶⁹所蘊含的神話思維。

最終留下的，是這個村落中七戶人家的七個男子，他們年輕、強

⁶⁷ 閻連科，〈年月日〉，《耙耨天歌》，頁54-55。

⁶⁸ 「千古旱天那一年，歲月被烤成灰燼，用手一撚，日子便火炭一樣粘在手上燒心。」同前註，頁49。

⁶⁹ 葉舒憲就兩個層面分析神話思維裡數字「七」的哲學意義。「由創世神話所強調的聖數『七』具有了宇宙常數的意義，因而也常用來表示某種發展的極限或循環的周期。」見氏著，《中國神話哲學》（西安：陝西人民出版社，2005），頁252。此外，葉舒憲從甲骨文字、蘇美語言、印度經典、巴比倫神話等世界文獻中闡述宇宙數字「七」是創世神話中具有深層結構的原始文化心理，並將神話思維中的空間意識加以數字化。見氏著，《中國神話哲學》，頁290。

壯、有氣力，在七道山梁上搭下了七個棚架子，在七塊互不相鄰的褐色土地上，頂著無休無止酷銳的日光，種出了七棵嫩綠如油的玉蜀黍苗。⁷⁰

七道山梁、七戶人家、七個男人、七個棚架子皆以「七」為單位，由神秘數字「七」展示出生生不息、循環週始而充滿生命力的耙耩山脈，而且「七」就神話思維裡的空間意識而言，象徵宇宙的中央，故而耙耩山脈象徵化地成為居於宇宙中心的神聖空間。誠如伊利亞德所言，建構神聖空間乃藉由仿效諸神於原初時作為的儀式象徵性地呈顯出重複宇宙的創生，使得一己的住所能定位為世界的中心，展開充滿曙光的新生活。⁷¹換言之，開墾、種植荒地乃重複諸神於太初時刻的行為，將混沌轉化為宇宙創生的神聖行為，因此重複宇宙創生的儀式乃更新該土地而使之具有新生命的象徵意義。神聖空間的突破點（break）是由一個能溝通天地的象徵性「開口」所揭示，例如高山（泰山）、樹林、藤蔓、柱子等宇宙軸的象徵，人類的世界便環繞著宇宙軸綿互展延，此軸位於世界的中心，乃聯繫天地、象徵地將住所轉化為宇宙中心的聖柱。⁷²因此，耙耩山便如中國古代祭天時溝通三界的宇宙軸——泰山，不僅是先爺宇宙觀裡的世界中心，亦是先爺所建構的神聖空間。玉蜀黍或先爺象徵宇宙軸的身體，讓耙耩山轉化為神聖空間，因而具有重獲新生的意涵，以象徵身體完成創世的儀式慶典。先爺以身體的各器官來滋養耙耩山圖騰——神聖植物玉蜀黍，透過這場先爺犧牲的血祭儀式展示原始思維中的植物崇拜，因為神聖植物象徵著更新、成長、永生的創造性生命奧秘，

⁷⁰ 閩連科，〈年月日〉，《耙耩天歌》，頁103。

⁷¹ 法·伊利亞德（Mircea Eliade）著，楊素娥譯，胡國楨校，《聖與俗——宗教的本質》，頁71-74。

⁷² 「賦予地區或房子宇宙圖像價值的兩種方法：1.經由一個中心點，向四方區域投射，以此將村莊轉化為宇宙；或者，經由象徵地設置宇宙軸，以此將住家轉化為宇宙。2.透過一個建構的儀式，重複眾神或原初巨獸的身體中使世界誕生之效力的典範行為。」同前註，頁101。

由此反映了先爺懷抱創世的英雄使命和氣魄。因此，先爺的身體彷彿歷經一場建構的儀式，「重複眾神或原初巨獸的身體中使世界誕生之效力的典範行為」。⁷³

〈年月日〉中以相當的筆墨描述太陽如何炙熱地造成大旱，太陽在先爺眼中是充滿羶腥味的血紅色：「太陽下到處是紅漿漿的顏色和膾味。耙耨山脈即刻安靜下來了，死靜又濃又厚比往日沉重許多倍。」「太陽又將落山了，西邊的山梁被染得血紅一片。」⁷⁴甚至，先爺能以秤子量測毒辣、血腥的太陽重量，顯示大旱環境造成生命中不可承受的擔負。⁷⁵太陽於文革期間具有絕對的政治象徵意義，先爺對太陽荼毒人民生存的血腥狀況深感憤恨，無疑可政治正確地詮釋為批判文革的噬血性，隱喻著無所不在地入侵生活的文革紅太陽的熱力灼傷了人民最基本的生存權。

先爺醒來已是日上三竿。他感到眼皮上有火辣辣針扎的疼，坐起來揉了眼，望著滾圓的一輪金黃依舊懸著時，心裡罵了句日你祖宗八輩，有一天看我不掘了你太陽家的墳。⁷⁶

⁷³ 同前註，頁101。

⁷⁴ 「看到太陽被另一道山峰吞沒了。留下的紅燦燦的血漬，從山頂一直流到山底，又漫到先爺的身邊來。頃刻，一個世界無聲無息了。又將到一天中最為死靜的黃昏和傍黑之間的那一刻。……先爺看著血色落日愈來愈薄，聽著那些紅光離他越來越遠如一片紅網被慢慢抽去的響動，收拾著石窩裏的玉蜀黍生兒，想又一天過去了，明兒天逼在頭頂該怎麼過呢？」閻連科，〈年月日〉，《耙耨天歌》，頁69。

⁷⁵ 「先爺愕然了。原來日光酷烈時，曬在秤盤上是能曬出斤兩的。他跑到山梁上，在梁道上秤盤是一兩三錢一，揭去一兩盤，日光就是三錢一分重。先爺一連跑了四個山梁子，山梁一個比一個高，最高山梁上的日光有五錢三分重。」「從此，先爺就不斷去稱日光的重量了。早上日出時，日光在棚架周圍是二錢，到午時就升到四錢多，落日時分又回到二錢重。」同前註，頁65-66。

⁷⁶ 同前註，頁56。

閻連科筆下常出現以日為動詞的河南方言，是口頭語中的髒話，通常成了農民的口頭禪或「發語詞」；以日為名詞時，或隱喻紅日頭／紅色中國，或象徵復與生命力的光能，或時間的流轉幻化，顯示「日」具多層次的意涵。閻連科並置「日你祖宗八代」和「掘了你太陽家的墳」，批判國體的諷刺性昭然若揭。

先爺不做答，忽然拿起地上的鞭子，站在路的中央，對著太陽劈劈啪啪抽起來。細韌的牛皮鞭，在空中蛇樣一屈一直，鞭梢上便炸出青白的一聲聲霹靂來，把整塊的日光，抽打得梨花飄落般，滿地都是碎了的光華，滿村落都是過年時鞭炮的聲響。直到先爺累了，汗水叮叮咚咚落下，才收住了鞭子。⁷⁷

鞭笞太陽的審父姿態，意味著即將展開另一場尋父的旅程。被抽打的日光形象化地成了「梨花飄落般，滿地都是碎了的光華」，隱喻文革是段破碎的創傷記憶和精神荒廢貧乏的歲月。蛇樣的牛皮鞭，不免令筆者泛政治地聯想起文革期間遭打壓的牛鬼蛇神，顯示閻連科再度祭出以文革意象消解神聖文革的書寫策略。亦即，牛和蛇本是國體禁忌的政治符號，閻連科卻巧妙地以神話思維中蛇蛻皮而具有新生的象徵內涵作轉譯，反而成了讓耙耨山／鄉土中國重獲新生的象徵物。至於皮鞭發出「過年時的鞭炮聲響」亦具神話內涵：鞭炮聲是為了嚇阻邪惡的年，慶祝過年意味著神聖時間的新生突破點。因此，閻連科以充滿原始思維的神話敘事及隱喻，展開先爺的審父儀式，審視父法國體是否名符其實地足以作為人民的楷模。實際上，精神無父的狀態衍生了文化、歷史、傳統的失序和焦慮感。先爺唯有仿效夸父追日的古典神話所蘊含的精神榜樣，追日的行動則由悉心呵護玉黍蜀，甚至變身為穀精的象徵性姿態所取代，由古典精髓中展開象徵性的尋父過程才能使耙耨命脈得以歷劫重生。

現當代文學史或文評家研究尋根文學時，極少（幾乎不曾）關注〈年

⁷⁷ 同前註，頁62。

月日〉，固然不能簡單化約地將閻連科歸入尋根作家之列，亦不論閻連科的創作動機是否受尋根浪潮的影響而有意追尋文化之根，姑不論上述變項，僅就〈年月日〉的文本而論，〈年月日〉藉由夸父追日的神話展現的尋父和審父的現代關懷，並不亞於魯迅《過客》⁷⁸中感時憂國的戰鬥之筆。先爺以老邁的身軀和生命力換取後代的年輕和旺盛，為文革神話崩解後的新時期中國換血，以代表傳統精髓的古典神話來滋養豐厚新中國的文化內涵，因此〈年月日〉可當之無愧地定位為廣義的尋根文學的代表作之一。

六、結論

閻連科小說於形塑鄉土時，關懷或批判了農民、底層民眾的生存狀態，從〈瑤溝人的夢〉的瑤溝系列，到耙耨山系列，皆反映閻連科小說中一再探尋鄉土社會中人存在的意義和價值。誠如卡西爾《人論》所言：「神話的真正基質不是思維的基質，而是情感的基質。」⁷⁹王一川梳理了西方原型理論後指出：「如此說來，追問原型，就絕不是單純出於理論興趣，而有更深的意向所在——弄清藝術體驗的本根，弄清人的存在的本根。」⁸⁰閻連科小說中塑造了充滿荒誕、絕望又不失真實感的鄉土，在痛苦裡讓讀者思索人與世界的關係，和人最原初的存在意義。畢竟，閻連科曾表示：「我希望我的創作充滿疼痛」、「我對土地的愛和關注，是永生不會改變的。不過愛的方式不一樣了，以前就是愛，現在愛裡充

⁷⁸ 魯迅《野草·過客》創作出五四時期的夸父，其不懼死亡而一意孤行地堅持追趕著太陽的行進方向，此形象隱喻著從黑暗中拯救國民性並為中國追求光明的現代夸父。

⁷⁹ 德·卡西勒 (Ernst Cassirer) 著，甘陽譯，《人論——人類文化哲學導引》(臺北：桂冠圖書股份有限公司，2005)，頁200。

⁸⁰ 王一川，《審美體驗論》(天津：百花文藝出版社，1992)，頁284。

滿著恨。恰恰充滿著恨使這樣一種愛非常深刻。」⁸¹由此可見，閻連科小說中神話思維的滋生不啻是回歸，更是現代意義上的超越，亦是切入閻連科小說精神的最佳途徑之一。換言之，閻連科以具荒誕和解構性質的歷史除魅敘事策略，歷史創傷的集體記憶是難以割捨的小說潛文本和後毛時代的歷史幽靈，讓閻連科身不由己地在建構／解構文革神話時，更添一筆曖昧和糾結的情感色彩，反而更能貼近閻連科自創作起始，一再期許和自勉書寫的鄉土本質。由此，也可看到閻連科自早期關注鄉土政治和宗法結構的寫實敘事，轉型為具有現代／後現代特質的創作視野和敘事策略。

⁸¹ 羅雪揮、榮郁、閻連科，〈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。

Evocation and Disenchantment: Mythical Narratives and Metaphors in Yan Lianke's Fictions

Meng-Chun Chen*

Abstract

Mythical narratives of Yan Lianke's Fictions aim at identifying the spirit of Chinese culture and regeneration of strength. It shows that myth is an important discourse system to deal with the subject of modern anxiety. Through the tracing back that is closely related to individual's fate cultural roots, and national development, mythical narratives remove the sacred myth of Cultural Revolution, construct subjectivity, and rethink the essence of cultural China. Since 1997, Yan Lianke has created a new system of rhetoric, a form of literary structure and a defamiliarized language. This makes the way he expresses his ideas novel and unique in terms of literary aesthetic. Constructing cultural China and deconstructing the myth of Cultural Revolution is one of the Yan Lianke's narrative strategies. However, Yan Lianke establishes a modern narrative of cultural China, rather than adopting an antagonistic attitude towards Mao's style (毛文體). After all, he has been deeply traumatized by the impact of historical memory, thereby "construction/ deconstruction" and "evocation and disenchantment" forming complex and dialectical connotation.

Keywords: history of trauma, the myth of Father Mao, mythical narrative, Mao's style, evocation and disenchantment

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