

國立臺灣大學文學院中國文學系

博士論文

Department or Graduate Institute of Chinese Literature

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Doctoral dissertation



神聖與虛構：兩岸當代小說中

「國家神話」與「新歷史敘事」之辯證

The Sacred and the Fictional: Dialectics of

“National Myths” and “New Historical Narratives”

in Cross-Strait Contemporary Fictions

陳孟君

Chen, Meng-Chun

指導教授：梅家玲 博士

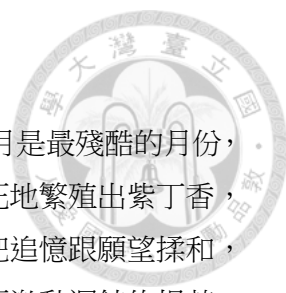
Advisor : Mei, Chia-Ling, Ph.D

中華民國一〇三年六月

June, 2014



## 【謝 辭】



四月是最殘酷的月份，  
由死地繁殖出紫丁香，  
把追憶跟願望揉和，  
以春雨激動遲鈍的根苗。  
——T.S.艾略特《荒原》

閱讀文學作品的熱忱，取得博士學位的志願，皆於小學養成與立定。此乃與我的成長經驗和家庭生活緊密纏繞，箇中點滴，一言難盡，但早已蛻生成姿態。因此，完成博士學位，不是成就我一個人，而是見證我與家人的生命共同體。無論他人對我的夢想有任何質疑，向來寡言的我，從不辯解，毋須表態，我和家人心照不宣，足矣。雖然在實現的過程中，有很多不適應、困難、挫敗、甚至付出不該付的代價，但是，倘若碩士畢業就去做其他的工作，沒有博士學位的深深遺憾，會遠遠超過我因博士學位所流的血與淚。所幸，幾十年來因文學嗜讀而獲得的純粹愉悅，支撐著我面對博論所蔓衍出的另一網絡迷宮，在迷宮路徑的擠兌與逼仄中，極其緩慢地學會諒解自己，也瞭解它仍厚實我的生命。

此生的心願之一已了，但功不在我，是我的父母——**陳彰義先生與梁惠綱女士**——成就我的博士論文。或者說，博士論文並非我人生中的重要收穫，由於永恆的珍貴價值早已存在：即使世界不再運轉，我的父母始終守護狼狽的我，相信我的善良，甚至燃燒源源不絕的能量，伴我至今。

一切，無關學院與學位，我來到千高原上，以自己的渺小，驚嘆壯闊的地景與流動的雲影，在回眸與展望之際，看見原初的那盞家燈依舊亮著，陽臺上的小花園生趣盎然，蕊蕊桂花即將御風飄香，而風早已悠揚地傳送著巴哈的無伴奏大提琴聲，絲絲縷縷，底氣充沛，不絕於耳。我將據此，一步一腳印地優雅前行。

1

——寫於 2014 夏·臺北景美

---

<sup>1</sup> 謝誌的末段寫於今年春天，巧合的是，六月底前往臺大文學院口考時，計程車裡竟播放著我這幾年最喜愛的巴哈無伴奏大提琴。


## 摘 要



儘管一九四九年以降兩岸當代文學各自發展，且各有特色，但共同的現象是：一九四九年兩岸的國家神話，是一九四九年迄今兩岸當代小說隨著不同的時代語境，不斷對話的議題。一九四九年兩岸的國家神話分別是：共產黨在一九四九年到一九七六年推動的社會主義無產階級革命，國民黨在一九四九年到一九八七年號召的反共復國。革命歷史小說與反共歷史小說，不約而同地由國家英雄的身體姿態與中原土地的空間意蘊來展示國家神話。當權威體系鬆動後，兩岸當代小說以新歷史敘事挖掘被國家神話壓抑的小歷史與為何如此時，也以身體與空間為視角。簡言之，本文考察一九四九年迄廿一世紀兩岸當代小說建構或批判國家神話的共同課題——身體想像與空間銘刻，之於同時異地、同時異代、同地異時的殊異。

先就身體想像而論。兩岸當代小說中的新歷史敘事，由小人物在權力結構中受創的原委與症狀切入，是反思國家神話及其代言者「陽剛英雄／大寫父親」的契機。因此，本文分析小人物引領出的家族故事如何批判與補白宏大歷史時，以身體暴力和話語暴力來重新思考大小寫的父子關係。循此勾勒出一條兩岸新歷史敘事中，從英雄形象到受創人物的轉化歷程，從中可歸納出鋪陳新歷史敘事的三項「敘事主題」，除了「家族故事」之外，隨著文學史的發展，家族故事還派生出「虛構美學」與「重溯起源」。要而言之，敘事主題的發展過程，是由「說什麼故事」演變成「如何說故事」，攸關新歷史敘事對神聖與虛構的多層翻轉。

再者，執政者向版圖領土上的人民詮釋國家在歷史長流中的承繼、破舊立新的理念、集體記憶、終極承諾等，是有效統一版圖及其權力結構的關鍵。因此，兩岸新歷史敘事從版圖土地演繹出不同的空間想像，是本文安排章節的次第，分別是：從革命農村、鄉土、家園到後鄉土，從中原版圖的捍守、位移到疆界突圍。本文循此捻出一條從革命歷史敘事或反共歷史敘事到各時期新歷史敘事的發展狀況，包括版圖領土及其宏大歷史編碼小人物的策略，以及，兩岸新歷史敘事如



何對版圖領土及其宏大歷史再生產與賦予新意，本文名之為母土生殖的隱喻。由於，家園母土召喚在大寫父權規訓下的受創子輩，省思歷史、應對現在、想像未來，這並非二元對立地解構父權，畢竟，父權不斷地介入與影響母土。因此，母土生殖隱喻的土地關懷與歷史想像，仍以上述父權干預下的受創人物所引領的三項「敘事主題」，予以開展。這在八〇年代至廿一世紀兩岸新歷史敘事發展史中呈現：由家族鄉土派生出對歷史起源與歷史範疇的思考，再延伸成探究虛構美學、重溯起源的重要性。承此，兩岸當代小說的史觀分別是：從唯一的革命性到多元地強化中國性；由移民、殖民纏繞而成混雜、開放、重層的臺灣性。

由此可知，本文以父權規訓與母土生殖的隱喻，說明身體與空間此二議題的表裡關係，而敘事主題黏著在二者之中。亦即，切入國家神話的經線是創傷症狀，緯線則是版圖土地，小說人物以三項敘事主題為基底來縫綴經緯線，從而交織出新歷史敘事的創傷結構。綜上可知，雖然兩岸當代小說中的新歷史敘事各有千秋，但仍有可對話的共同主題與發展脈絡。

關鍵字：神聖、虛構、國家神話、新歷史敘事、版圖土地、創傷、精神家園

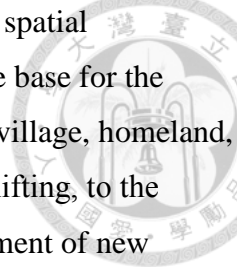
## Abstract



Literary circles on both sides of the Taiwan Strait went their separate ways after 1949. There is, however, a phenomenon shared by both sides: various national myths have been a common ground on which cross-Strait contemporary fictions engage in continual dialogue. Such national myths can be summarized as the socialist proletariat revolution between 1949 and 1976 for the Communist Party and the anti-communist movements from 1949 to 1987 for the KMT. Revolutionary historical fictions and anti-communist fictions both utilize the body imagination of national heroes and the spatial concept of the land of *Zhong Yuan*, or central plain, as the stage for national myths. With the loosening of the authoritarian rules, contemporary fictions on both sides adopt new historical narratives to explore the micro-histories previously suppressed by national myths. In the process, these fictions also adopt the perspectives of body and space. In a nutshell, this thesis will explore common issues for contemporary fictions across the Strait in their construction or deconstruction of national myths from 1949 to the 21st century; these issues include body imagination and space inscription. This thesis will explore their differences across different space, time, and generations.

First, the body imagination. New historical narratives in cross-strait contemporary fictions begin with commoners' traumas in the power structure and their symptoms. This is the key to reflect on the national myth and its representatives: "masculine hero/ Father with capital F." Therefore, when investigating how commoners' family stories criticize and complement the macro-history, this thesis adopts the perspectives of body and language violences to rethink father-son relationship in all levels and to trace a process of transformation from hero to traumatic figure. In this process, we see that, while family stories are the subject for new historical narratives, fictional aesthetics and a return to origin are all derived from such family stories. To sum up, narratives develop from "what stories to tell" to "how to tell stories." This shows how new historical narratives twist the concepts of the sacred and the fictional.

Furthermore, the key for the ruling class to maintain the unity of territory and power structure is to be able to interpret to its people of the territory the heritage, the innovative ideals, the collective memories, and the ultimate promises of its nation.



Therefore, on both sides, new historical narratives develop different spatial imaginations in terms of the territory and the land. This serves as the base for the arrangement of chapters for this thesis, namely: from revolutionary village, homeland, family land to post-homeland; from central plain's protection and shifting, to the border-crossing. With this, this thesis analyzes a periodical development of new historical narratives for revolutionary historical narratives and for anti-communist historical narratives. This thesis also discusses how new historical narratives on both sides re-produce and re-invent the territory and its macro-history. The thesis will call this process a metaphor of motherland reproduction. Interpellation of homeland/motherland as Patriarchal subjection is addressed to the younger generations to reflect the history, to face the present, and to imagine the future. This is not a deconstruction of patriarchal power; patriarchal power is continually engaging and influencing the motherland. Therefore, the metaphor of motherland reproduction and its care of land and imagination of history still develop from the three narrative topics for the traumatic figures under the patriarchal influence. As seen in the new historical narratives on both sides of the Strait from 1980s to 21st century, concept of family and homeland expands to deep thoughts on historical origins and historical categories, which further evolve into investigations of fictional aesthetics and the importance of returning to the origin. Therefore, historical views of contemporary fictions on both sides of the Strait can be summarized as the following: moving from the singularity of revolution to the diversified Chinese-ness; constructing the sense of Taiwan-ness via the entanglement of immigration and colonial culture.

Therefore, this thesis utilizes patriarchal subjugation and metaphor of motherland reproduction to explain the tightly-knitted relationship between body and space, to both of which the narrative subjects are closely linked. That is to say, national myths are structured by traumatic symptoms and territory, land, and commoners. Even though contemporary fictions on both sides develop distinctive new historical narratives, there are still common topics and contexts of evolution.

**Keywords:** the Sacred, the Fictional, National Myths, New Historical Narratives, Territorial Lands, Trauma, Spiritual Homeland.

## 目次 (2014/12 修訂)

論文口試委員審定書.....	#
謝辭.....	1
中文摘要.....	2
英文摘要.....	4
目次.....	6
<b>第一章 緒論</b> .....	<b>1</b>
第一節 研究動機與問題意識.....	1
一、以「國家神話」與「新歷史敘事」研究兩岸當代小說的合理與效度.....	1
二、「國家神話」的定義與範圍.....	3
(一) 國家的構成要素：權力、版圖、國家起源及其歷史脈絡.....	3
(二) 神話的構成要素：神聖信仰與話語虛構.....	5
(三) 國家神話的內涵之一：歷史想像與版圖土地互為表裡.....	7
(四) 國家神話的內涵之二：國體的規訓與英雄的受創.....	9
三、「新歷史敘事」的定義與範圍.....	12
(一) 新歷史敘事的旨趣：翻轉國家神話的權力機制與宏大話語.....	12
(二) 新歷史敘事的構成要項之一(敘事動力)：國家神話所致的歷史創傷.....	16
(三) 新歷史敘事的構成要項之二(敘事主題)：家族書寫與精神家園.....	20
(四) 新歷史敘事的歷史視野：多義的虛構與重層的神聖時空.....	22
(五) 新歷史敘事的發展脈絡：父權整飭與母土生殖的對話.....	23
第二節 研究成果與研究範圍.....	25
一、神話學理論的相關研究.....	25
二、身體與空間的相關研究.....	28
三、國家：革命與認同的相關研究.....	31
四、新歷史小說的相關研究.....	33
第三節 研究方法與章節架構.....	34
<b>▽【中國大陸篇】</b> .....	<b>41</b>
<b>第二章 革命轉向與鄉土位移：</b>	
<b>四〇至九〇年代革命中國與太陽／英雄神話的新編</b> .....	<b>41</b>
第一節 革命中國的建構.....	41
一、革命歷史敘事與政治烏托邦的形成背景.....	41
二、開天闢地與農村土地：英雄與國體的革命範式.....	46
第二節 神話的新編與演義：反思革命中國的三個敘事策略與典範移轉.....	60
一、敘事策略之一：.....	60
以創傷為契機，由家族血緣、性別想像或自由崇高置換革命英雄的內涵	



二、	敘事策略之二：由家族鄉土或精神家園轉易革命土地	62
三、	敘事策略之三：反思紅色烏托邦的進化與線性史觀	65
第三節	鄉土中國：原初激情與日神省思	70
	——以莫言《紅高粱家族》、李銳《舊址》、陳忠實《白鹿原》為例	
一、	新編「太陽／英雄神話」：與政治太陽對話的英雄神話	70
二、	刑罰：空洞失措的症狀與家族神話	72
三、	從革命中國到鄉土中國：反撥紅色烏托邦的美土樂地	83
四、	鄉土中國裡的歷史廢墟與母土生殖——揭示新歷史敘事的特質	101
第四節	神話中國：老年父親與土地關懷——以閻連科《年月日》為例	102
一、	鄉土家族與古典太陽神話的交集	102
二、	審父：血腥的太陽與家族血脈	104
三、	尋父：鄉土圖騰與創世神話	109
第五節	性別中國與女性太陽／家族神話：以徐小斌《羽蛇》為例	111
一、	「女／人」視域中的家族書寫	111
二、	新編陰性太陽家族神話的途徑與挑戰	114
三、	迷宮、碑林、病房：無家可歸與歷史廢墟	123
四、	從家族書寫到精神家園	131

### 第三章 自由與崇高的精神家園：

#### 九〇年代以降的虛構美學與英雄話語的反撥

第一節	家族故事的神話與虛構：虛構敘事與精神家園的視閾融合	
	——以王安憶的《紀實與虛構》為例	133
一、	失家與失憶：孤獨的孤兒心理	133
二、	尋根家族神話的階段與途徑	136
三、	自由與抒情：從先鋒小說到新歷史敘事	142
第二節	英雄特質的思辨與崇高創作——以殘雪的小說為例	145
一、	荒誕與崇高的激盪	145
二、	表達失效	149
三、	自由：權力空間與精神家園的辯證	162
四、	衝破紅色烏托邦的話語邊界：語言書寫中的創造與存有	169
第三節	故事新編與重構歷史敘事	
	——以王小波的青銅時代系列小說為例	170
一、	自由主義作家王小波：從國家神話到現代神話	170
二、	佯瘋與失憶症：性與刑罰的權力話語	173
三、	自由創作的小宇宙	179
四、	性、怪誕與抒情：細緻解剖新歷史敘事的虛構過程	193

#### 第四章 革命重溯與鄉土書寫：中國崛起與英雄崩解／躍起……. 195

##### 第一節 光暈或魅影？崛起中國的緣起與富強烏托邦的想像……. 195

一、通俗化：抽空崛起中國的內涵——以李銳《人間：重述白蛇傳》為例……. 198

二、剝悍地提煉崛起中國的底蘊——以姜戎《狼圖騰》為例……. 202

##### 第二節 革命建國的省思與後鄉土文明的瓦解

——以莫言《生死疲勞》、賈平凹《秦腔》、閻連科《受活》為例……. 208

一、從建國起源說起：身體變形與歷史消音……. 208

二、後鄉土與去中心：傳統文明的瓦解與土地的失落……. 218

三、畸形卻批判的母土生殖隱喻……. 234

#### ▽【臺灣篇】……. 235

#### 第五章 民國神話與禁忌臺灣：反共戒嚴時期的兩種歷史小說……. 235

##### 第一節 民國神話的歷史源流與形成背景……. 235

##### 第二節 民國神話的四維國體與中原想像

——以司馬中原的反共歷史小說為例……. 240

一、中原的召喚：反共懷鄉與反共文藝……. 240

二、仁義的江湖身體與歷史暴力……. 242

三、一九一二年的開天闢地與一九四九年的時空斷裂……. 250

四、革命中國與反共視閥中的鄉土中國……. 266

##### 第三節 虛應民國神話與聚焦鄉土臺灣——以鍾肇政的大河小說為例……. 267

一、禁忌二二八與尋根鄉土臺灣……. 267

二、時空錯亂的身體隱喻……. 269

三、國體監視與山林視野：在去中原中心之上重新聖化四百年臺灣歷史……. 277

四、中心與多義：建構臺灣歷史敘事的企圖與困難……. 285

#### 第六章 質疑版圖與發現臺灣：

##### 七〇至九〇年代初的鄉土、創傷與欲望……. 287

##### 第一節 移轉敘史模式的三個敘事策略……. 287

一、鄉土文學論戰與保釣運動的預告：

版圖疆界的鬆動與回歸臺灣土地／原鄉／家……. 287

二、七、八〇年代政治小說的預告：政治禁忌與創傷症狀……. 300

三、經濟起飛與解嚴的預告：欲望、性別與虛構……. 307

##### 第二節 被壓抑的禁忌與監視魅影

——以陳燁《泥河》和李昂《迷園》為例……. 312

一、明示的創傷書寫……. 312

二、 時空錯亂的症狀與清潔／欲望國體.....	314
三、 照片與史觀：經濟起飛中的監視魅影與對臺灣土地的認同.....	329
四、 性別臺灣：複雜化奔向臺灣母土的路徑——臺灣史與民國神話的混雜	340



## 第七章 海洋、山水與疆界突圍：

### 九〇年代以降的虛構美學與歷史起源反思.....343

第一節 一九四九年的遷徙移民與後遺民——以張大春和駱以軍為例.....	343
第二節 海洋路徑與海島想像——以陳玉慧、吳繼文、吳明益為例.....	355
一、 海洋路徑的界定.....	355
二、 失衡的記憶與漂泊的姿態：死亡威逼下的失家焦慮.....	357
三、 返家之道：遷徙的父輩與遠行的子輩.....	369
四、 兩種虛構：封閉的中原時空疆界與流動又重層的海洋遷徙.....	398
第三節 重溯起源與山水臺灣——以施叔青和李渝為例.....	400
一、 山河版圖與山水美學.....	400
二、 奴化不潔與歷史失語症：跨越唯一合法的歷史起源與疆域化的臺灣.....	402
三、 抒情的山水臺灣：開天闢地般的神話與重層的原鄉圖景.....	422
四、 歷史重層化的過程.....	436

## 第八章 兩岸新歷史敘事的變遷與異同..... 438

第一節 英雄形象的轉化.....	438
一、 四〇至九〇年代「說什麼故事」：反思父親、暴力與現實主義.....	438
二、 九〇年代迄新世紀「如何說故事」：轉化暴力的父權話語.....	446
三、 家族書寫與父子／女關係.....	449
第二節 版圖土地的演義.....	455
一、 界範權力空間：革命農村與中原版圖.....	455
二、 從革命農村、鄉土、家園到後鄉土.....	457
三、 從中原版圖、鄉土臺灣到跨界突圍.....	461
四、 土地敘事的情節與風格.....	466
五、 鄉土書寫的取向：鄉土臺灣與鄉土中國.....	467
六、 精神家園的參差：書寫空間與海洋路徑.....	471

## 第九章 結論.....474

參考文獻.....	477
-----------	-----



# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與問題意識

由於兩岸自一九四九年以降，政治經濟和社會文化的發展脈絡不同，故兩岸的文學風景各有千秋。例如，大陸當代小說中，不可漠視的現象是，由革命傳統來省思國家社會與民族文化，切入視角包括農村鄉土、革命話語、家族故事、女性身分等；至於臺灣當代小說則由多元的視野來思索如何塑造身分認同，切入途徑包括鄉土、政治、性別、族群、城市等。無論如何迥異，概括來說，兩岸當代小說無非是眾聲喧嘩地思索：建構主體價值與歷史記憶，是否可能，又如何困難。循此乃直接或間接地反撥：數十年來，革命歷史敘事與反共歷史敘事，不但宰制文壇的創作模式，更深刻地影響兩岸人民的存在狀態與心靈維度。這是各有面貌的兩岸當代文學得以對話的共同平台：本文將以「國家神話」剖析革命歷史敘事與反共歷史敘事如何構建而成，再聚焦到國家神話與新歷史敘事之辯證。上述的鄉土、家族、政治、性別等議題，皆可納入該框架予以討論與比較，從而梳理出一九四九年以降兩岸當代小說同中有異的演繹過程。以下先說明以國家神話與新歷史敘事研究兩岸當代小說的合理與效度，再論國家神話與新歷史敘事各自的定義與範限。

### 一、以「國家神話」與「新歷史敘事」研究兩岸當代小說的合理與效度

一九四九年是兩岸當代小說各自發展的起點，有趣的是，歧異中仍有高度相似之處。原因是，一九四九年十月一日中華人民共和國成立，同年十二月國民黨撤退到臺灣，雙方均強調自身代表一個中國。於此政治分裂的大時代以降，兩岸的各自表述與緊張關係是歷史事實<sup>1</sup>，遂邁入一段揭櫫國家神話的非常時局，分別是：一九四九年到一九七六年中華人民共和國推動社會主義無產階級革命，一九四九年到一九八七年國民黨號稱將要反共復國（中華民國）。本文將之簡稱為一九四九年的國家神話，是非常時期裡部分的兩岸創作者服膺的圭臬，從而形成紅色經典文學（革命歷史小說）與反共文學（反共歷史小說）。綜觀兩岸當代小說史，關注一九四九年國家神話的小說，不唯紅色經典小說與反共歷史小說。由於國家神話固然隸屬特定的歷史語境<sup>2</sup>，然其於人民心理烙下深刻的印痕，不因

<sup>1</sup> 例如，「中華人民共和國中央人民政府」網站，「中國概況→祖國統一→對臺政策→臺灣問題」：「1949 年以後，由於眾所周知的原因，臺灣和祖國大陸處於暫時的分裂狀態，但這並未改變臺灣是中國不可分割的一部分的事實。世界上只有一個中國，臺灣是中國不可分割的一部分。」  
[http://www.gov.cn/test/2006-02/28/content\\_213151.htm](http://www.gov.cn/test/2006-02/28/content_213151.htm)(2013/12/21)

<sup>2</sup> 本文聚焦在兩岸當代小說中的新歷史敘事如何省思一九四九年的國家神話。因此，本文僅探討國民黨在一九四九年到一九八七年強調反共復國的「民國神話」，包括民國神話在戒嚴時期與解嚴以降對臺灣人民造成什麼影響，以及，戒嚴時期的國際外交問題如何衝擊民國神話。至於這段

一九七六年告別極左革命、或一九八七年宣告解嚴而終結。甚至，權力結構的鬆動，反而促成八〇年代以降的兩岸作家，不約而同地以新歷史敘事來重省或批判一九四九年的國家神話。

新歷史小說一詞源自中國當代文壇，本文延續學界研究，以新歷史敘事或新歷史小說為名，而非新歷史主義小說。由於新歷史主義(New Historicism)是一套文學批評或文化詩學(The Poetics of Culture)的理論<sup>3</sup>，小說創作者並非進行闡釋的批評家。<sup>4</sup>況且，在大陸知識分子廣泛注意新歷史主義之前，新歷史小說已在改革開放後的大陸本土脈絡裡誕生，即由喬良《靈旗》與莫言《紅高粱家族》揭開序幕。至於臺灣當代文壇雖未以新歷史小說為旗幟，但以此為關懷的創作自張大春以降，蔚為風氣。原因誠如上述，八〇年代中期以後的兩岸皆處於權威體制鬆綁的狀態，遂促成兩岸作家戮力於除魅國家神話及其宏大歷史敘事，改由其他的視角，眾聲喧嘩地挖掘被集體記憶與權力話語遮蔽的歷史記憶。因此，新歷史敘事的「新」，除了有別於傳統的中國古典歷史小說<sup>5</sup>，也有別於舊的、曾居於主流的宏大歷史敘事——響應國家神話的革命歷史敘事或反共歷史敘事。<sup>6</sup>簡言之，本文只聚焦在兩岸當代小說中的新歷史敘事如何處理一九四九年國家神話及其宏大歷史，至於反思其它宏大歷史的新歷史敘事則不列為本文的研究範疇。

---

非常時期之外，中華民國的其他議題，在不同時期牽涉到各有不同的政治論述與歷史脈絡，不是本文能力所及的範圍。此外，臺獨等其他內涵的國家神話，也不納為本文的分析議題。

<sup>3</sup> 文化詩學是首位揭示新歷史主義的格林布拉特(Stephen Greenblatt)所提出。

<sup>4</sup> 石恢，〈「新歷史小說」與「新歷史主義小說」辨〉，《文學研究(南京社會科學)》(2000年2期)，頁47-50。

<sup>5</sup> 在中國古典文學或史傳傳統中，講史小說、演義、野史、稗史、外史、雜史、雜傳、志異、秘史、別傳等，皆旨在補充正史之不足。誠如魯迅所言：「或總攬全史(《二十四史通俗演義》，或訂補舊文(兩漢兩晉隋唐等)，然大抵效《三國志演義》而不及，雖其上者，亦復拘牽史實，襲用陳言，故既拙於措辭，又頗憚於敘事，蔡昇《東周列國志讀法》云，『若說是正經書，卻畢竟是小說樣子，……但要說他是小說，他卻件件從經傳上來』。本以美之，而講史之病亦在此。」正因中國古典小說借鑑史傳筆法，是否尊重歷史事實成為古典歷史小說被認同的核心條件，即虛構被排除在古典歷史小說之外，小說創作與歷史寫作的界線並不明確。然而，明清之際的金聖嘆點評《水滸傳》時，表示：「其實《史記》是以文運事，《水滸》是因文生事。以文運事，是先有事生成如此如此，卻要算計出一篇文字來，雖是史公高才，也畢竟是吃苦事。因文生事即不然，只是順著筆性去，削高補低都由我。」由此可知，金聖嘆不但區分歷史與文學，更強調小說具有獨立的創造力，無需依附於歷史事實。可惜地，金聖嘆的洞見並非中國古典文壇中的主流聲音。魯迅，《中國小說史略》(濟南：齊魯書社，2004年3刷)，頁121。[清]金聖歎，《讀第五才子書法》，《金聖歎評點才子全集》第三卷(北京：光明日報出版社，1997)，頁19。

<sup>6</sup> 例如，研究大陸新歷史小說的代表學者張清華扼要地指出：「在最近的兩三年中，『新歷史小說』已成為評論界所關注和討論的熱點之一，但在我看來，評論者對此的指涉仍是相當含糊的，缺少認真的區分。實際上，它們應當分為互相聯繫又互相區別的『中心』與『邊緣』的兩個部分，其邊緣部分是與『舊歷史小說』相對立的『新歷史小說』，其中心部分則是與舊的歷史方法和歷史觀對立的具有『新歷史主義』傾向的小說，邊緣與中心、基礎與先鋒，它們的面貌和特徵有很大差別，但是它們又有許多重合的部分，又都是新的歷史觀與歷史方法作用的結果，只不過後者更自覺，走得也更遠些而已。」張清華，《中國當代先鋒文學思潮論》(南京：江蘇文藝出版社，1997)，頁189。

新歷史小說雖由大陸學界提出，但它根據的「新歷史敘事」的觀點，有其普遍性。固然臺灣當代小說未必是大陸學界定義下的新歷史小說，卻可從「新歷史敘事」的角度進行研探。因此，本文著重於新歷史敘事的敘事本質與效果，而非小說類型的界定與比附，「三、新歷史敘事的定義與範限」將有詳論。

國家神話是數十年來兩岸當代小說的核心焦點，原因在於，國家神話涉及兩個層面：國家神話不僅是非常時局裡執政者以話語論述操作而成，使國民被動地對國家理念產生一股堅定不移的信念；國民也有商榷國家神話的主動性——批判國家能否成立、政策是否合理、神聖與虛構的角力於焉形成。尤其，非常時期之後，兩岸在八〇年代興起的新歷史敘事，展演國家神話當道的歷史時，除了辨析國家神話究竟是神聖或荒謬之外，更以「虛構」美學重構家與國之於歷史長流的意義，遂形成一種既與國家神話對話，又有所區別的歷史想像。這樣的虛構美學不一定不真實，甚至使內在自我逼近足以安頓心靈的神聖境界，如此一來，神聖與虛構之於新歷史敘事不僅翻轉，更有多層內涵。同樣地，國家神話「不完全等同」國家，而是萌上一層神聖與虛構的張力，本文遂以「神聖與虛構：國家神話與新歷史敘事之辯證」為題。

綜上，儘管一九四九年以降兩岸當代文學各自發展，各有特色，但共同的現象是：一九四九年兩岸的國家神話，是一九四九年迄今兩岸當代小說隨著不同時代語境，不斷對話的議題。尤其，革命歷史小說與反共歷史小說不約而同地由國家英雄的身體姿態與中原土地的空間意蘊來展示國家神話。因此，本文考察一九四九年迄廿一世紀兩岸當代小說建構或批判國家神話的共同課題——身體想像與空間銘刻，之於同時異地、同時異代、同地異時的殊異。以下首先說明執政者如何以蘊含意識形態的話語論述或施政方針來建構「國家」的內涵，而這樣的國家內涵又何以名之為「神話」？再循此探究身體書寫與空間想像為何是國家神話的核心課題？最後說明新歷史敘事為何能以省察國家神話為旨趣？涉及什麼樣的切入途徑、構成要項與歷史視野？

## 二、「國家神話」的定義與範限

### (一)國家的構成要素：權力、版圖疆界、國家起源及其歷史脈絡

恩尼斯·蓋耳那(Ernest Gellner)《國家與國家民族主義者》、班納迪克·安德森(Benedict Anderson)《想像的共同體》、艾瑞克·霍布斯邦(Ernest Hobsbawm)《民族與民族主義》、霍米·巴巴(Homi Bhabha)等，不約而同地主張國家作為共同體或「主義」時，是被敘述、被想像或被塑造出來的。其中，特別重要的是，國家領土中因人民的多元活動而形成各有特色的空間，一旦執政者以權力話語來規範人民的意識形態，這些多元的空間因政治收編而象徵性地轉化成具備共同的時間

傳統，甚至形成一股古老神話般的凝聚力量與認同憑據，此乃執政者所建構的國家起源。<sup>7</sup>據此可知，一九四九年的國家起源（建國理念）和領土統一形成密切的表裡關係。

以紅色經典小說為例，林海雪原或終南山等農村土地被抽空地域色彩的原因是，全國性和一體化的革命運動讓中國每一寸領土上的人民體現相同且合法的政治意識形態，齊心迎接光明美好的新中國在一九四九年成立。亦即，中國地景以幾乎毫無差異的革命空間為特質，由於人民的空間意識中蘊含什麼樣的國家起源或如何以革命繼往開來等史觀，是政治運作與整合而成的。至於國民黨所主導的反共文學，該如何解釋一九四九年中原失守與撤退來臺的政治現實，又根據什麼歷史脈絡強調將要光復中原版圖，這些議題的重要性誠上已述：神聖的國家起源是人民認同國家的依據。綜上，一九四九年分道揚鑣的兩岸政權及其文藝，同時針對中原版圖進行迥異的歷史詮釋，以期鞏固自身政權的正當性與合法性。誠如列斐伏爾(Henri Lefebvre)提出「空間生產的歷史方式」有六個階段，強調：「空間並不是某種與意識形態和政治保持著遙遠距離的科學對象，相反，它永遠是政治性和策略性的。」<sup>8</sup>又如，二十世紀初的歐洲學者 Georg Jellinek, Paul Laband, Carré de Malberg 提出國家三要素的理論，強調政治權力、領土、人民形成一體關係——領土除卻是人民的居住地，更是人民認同歷史記憶的象徵性紐帶。<sup>9</sup>此乃上文

<sup>7</sup> Bhabha, Homi ed. *Nation and Narration*. New York: Routledge, 1990.

<sup>8</sup> 又如，傅科從政治技術的角度討論空間與人的關係，強調空間是統治技術與實踐權力的重要環節。大衛·哈維(David Harvey)則關注資本主義如何改造和征服空間。福科，〈空間、知識、權力〉，包亞明編，《後現代性與地理學的政治》(上海：上海教育出版社，2001)，頁 1-18。畢竟，空間是以自然的地理形式或人為的建構環境為基本要素，人在其中的各種活動不斷地豐富空間的內容，包括意識形態、政經條件、宇宙觀、宗教信仰、文化觀念和個人實踐等。黃應貴認為人在物質空間裡的基礎活動，構成社會關係的空間、文化習慣的空間、精神象徵的神聖空間等，隱喻(metaphor)或換喻(metonymy)的機制因此發生作用。換言之，參與者的身體納為(embodiment)形塑空間意蘊的一環，人體本身的性別、年齡、社會階層、輩分、權力等各種象徵，都會影響空間組織和空間趨向。同樣地，人的身體是社會文化銘刻(inscription)的場所(site)，人是被賦予形體的主體(embodied subjects)和社會文化的產物。空間的形式、結構、規範滲入了建構身體及其主體性的一切要素裡，影響人在其中的生活方式和舉止言行。由此可知，身體與空間是相互影響的對話關係。黃應貴：〈空間、力與社會〉，輯入黃應貴主編，《空間、力與社會》(臺北：中央研究院民族研究所，1995)，頁 1-32。劉懷玉，〈西方學界關於列斐伏爾思想研究現狀綜述〉，《哲學動態》(2003 年 5 期)；吳冶平，《空間理論與文學的再現》(蘭州：甘肅人民出版社，2008)，頁 11。列斐伏爾，〈空間政治學的反思〉，輯錄於包亞明編，《現代性與空間的生產》(上海：教育出版社，2003)，頁 62。補充：列斐伏爾揭示的六個階段包括：絕對的空間：自然狀態；神聖的空間：神廟或暴君統治的空間；歷史性空間：政治國家、希臘式的城邦；抽象空間：資本主義的政治經濟空間；矛盾性空間：全球化資本主義與地方文化；差異性空間：重估生活經驗的未來空間。

<sup>9</sup> 根據霍布斯邦(Eric Hobsbawm)的研究，國家應是一七八〇年才出現的概念。馬克斯·韋伯(Max Weber)定義國家為在社會中壟斷正當暴力的機構。廣義地說，國家是紀律嚴明的中央集權政體，包括行政體系、公認的立法程序、司法與行政獨立等，以期維護秩序與確保領土主權完整。阿爾都塞(Louis Althusser)進一步區分國家權力的兩種施行方式：強制性國家機器和意識形態國家機器，前者乃上述的行政機構，後者以宗教、傳媒、教育、文藝等向人民滲透意識形態。國家神話也包含政治意識形態在其中，但本文不只是談國家機器，而是這如何在神聖信仰與話語虛構之間



論及統治者的權力運作，使領土版圖等空間蘊含複雜的政治結構與權力體系，自然也能體現國家神話所作的歷史詮釋。生活在空間中的人民於是被收編。

## (二)神話的構成要素：神聖信仰與話語虛構

每一寸土地或每一方空間上的人民在政權主宰的權力話語中，接受「一九四九年」的國家起源是宛如開天闢地般的神話。無論這是欣然認同的神聖信仰，或不得不恪守的權威價值，皆攸關「神話」此一概念。下文將說明，國家與神話此二觀念範疇得以在國家神話的框架下產生交集在於，國家起源與開天闢地有相互對話之處。

魯迅《中國小說史略》界定神話為：「昔者初民，見天地萬物，變異不常，其諸現象，又出於人力所能以上，則自造眾說以解釋之：凡所解釋，今謂之神話。」<sup>10</sup>神話源自初民對自然現象進行詮釋，以免人面對強力自然時，因無知而恐懼不已。萬物有靈的自然神話因此形成<sup>11</sup>，包括日月星辰的天體神話，以及攸關開天闢地、萬物創造、民族起源的創世神話<sup>12</sup>，舉凡盤古開天、女媧補天、撈泥造陸等。初民尤其重視開天闢地的創世起源神話，不僅藉此瞭解宇宙存有的緣由，更為了追本溯源地保存創世這段神聖歷史的完整性與延續性，「使自己相信存在著一個井然有序的世界和宇宙。」<sup>13</sup>如此一來，當神話成為人們安身立命的生存法則和信仰依據時，神聖性於焉成形。梵·巴仁表示：

- (1)神話是對某一事物來龍去脈的解釋；
- (2)這種解釋以神話的形式作出，使它具有超出凡人的權威；
- (3)憑藉這種權威，神話就可以作為宗教信仰體系的一部分，而整個價值和行為觀念則是從這個信仰體系中產生的。<sup>14</sup>

倘若再加以始祖因天授或神授而誕生，這樣的神聖性使他擁有合法統治的天生權力，遑論他所解釋的民族起源神話，更是體現出一種不可置疑的權威性，遂成為人們所遵奉的神聖信仰。伊利亞德(Mircea Eliade)進一步指出：

---

產生複雜的辯證。阿爾都塞，〈意識型態和意識形態國家機器〉，輯錄杜章智等編譯，《列寧和哲學及其他論文集》(臺北：遠流出版社，1990)，頁 128-130。Georg Jellinek, Allgemeine staatslehre, 3. Aufl., Darmstadt 1960, S.394-434。轉引自江玉林，〈近代初期國家的塑造，社會的規訓化與現法史的論述——論萊因哈德「國家權力的歷史」一書中的權力建構過程〉，《月旦法學》(2002.3)，頁 238-247。

<sup>10</sup> 魯迅，《中國小說史略》，頁 21。

<sup>11</sup> 萬物有靈論(Animism)是愛德華·泰勒《原始文化》(Primitive Culture)的基本理論。愛德華·泰勒(Edward B. Tylor)著，連樹聲譯，《原始文化》(桂林：廣西師範大學，2005)，頁350-351。

<sup>12</sup> 鐘宗憲，《中國神話的基礎研究》(臺北：洪葉，2006)，頁 55。創世起源神話「是人類對自然及其自身來源的最初探索。」陶陽、牟鐘秀，《中國創世神話》(臺北：東華，1990年)，頁 4。

<sup>13</sup> 榮格著，馮川、蘇克譯，《心理學與文學》(臺北：久大，1994年)，頁 14。

<sup>14</sup> 梵·巴仁，〈神話的靈活性〉，輯錄[美]鄧迪斯編，朝戈金等譯，《西方神話學論文選》(上海：上海譯文出版社，1994)，頁 295。

神話不僅構成部落的「神聖歷史」，並為其矛盾辯護，而且在一系列它所講述的虛構中同樣展示一種等級制度。……才會了解萬物是如何在古代民族中形成自己的牢固地位，才會了解神話是如何代代相傳，又如何相互聯結而構成一部神聖的歷史，並在公社生活和個人存在中持續不斷地得到更新。<sup>15</sup>

由於神話是象徵性地講述，不但代代得以承衍歷史規範與民族想像，當代國家亦能更新國家神話的內涵。一九四九年是兩岸的國家起源，從此邁入標榜領袖權威的強人政治，如中國統治者以開天闢地般的太陽神話為喻，說明一九四九年的起源依據與未來發展，從而樹立一則繼往開來又有前瞻性的「神聖」國家發展史。

然而，當神話淪為一套以政治勢力或經濟權力為論述宗旨的話語體系，而引發合法化的暴力或社會不公等問題時，神話便由「神聖」的歷史，轉為操控或奴化群眾思維的「迷思」。<sup>16</sup> 卡西爾(Ernst Cassirer)在《國家神話》一書中，以符號哲學揭露西方政治思想潛藏著理性與神話的矛盾在於，統治者以非理性的神祕力量作為政治神話的技巧，以便在政治領域全面地統治群眾。<sup>17</sup>

神話一直被描述為無意識活動的結果和自由想像的產物，但在這裡我們發現，神話是按照計畫來編造的。新的政治神話不是自由生長的，也不是豐富想像的結果，它們是能工巧匠編造的人工之物。它為二十世紀這一我們自己偉大的技巧時代所保存下來，並發展為一種新的神話技巧。<sup>18</sup>

國家神話是卡西爾以初民崇拜原始信仰的心理為喻，說明人民如何服膺於國家話語所暗藏的計畫性的人為編造和政治邏輯，這是一種能鼓動人民情感的巫術性質的語言。<sup>19</sup> 換言之，建構國家神話的方式，是將政治話語普遍地推廣為日常語言的一部分，以判斷句的語法將極權意識形態潛移默化為人民的認知。國家神話由此塑造合法性與神聖性的同時，也因粗暴地監控和宰制民眾的思維模式，而使神聖權威蒙上一層虛構色彩。我們考察辭義同樣也可得知，神話的拉丁文同義詞是

<sup>15</sup> [美]米爾西·伊利亞德，〈宇宙創生神話和神聖的歷史〉，輯錄[美]鄧迪斯編，朝戈金等譯，《西方神話學論文選》，頁 188、191。

<sup>16</sup> 伴隨著帝國殖民主義而傳入東方的啟蒙運動和科學理性，主張由崇拜自然轉為掌控自然，並標榜文明進步與物種啟蒙。如此卻反而致使人類存有陷入工具化與單面性的狀態，掌權者甚至由此獲取國家權力或經濟利益。此乃宰制人民意識形態的權力話語，即卡西爾所揭示的國家神話、阿多諾與霍克海默所主張的啟蒙辯證法、羅蘭·巴特所謂的現代神話。

<sup>17</sup> 影響原型批評的象徵哲學家卡西爾的《象徵形式哲學》，立基於符號形式的哲學，並指出人運用符號來創造文化，如語言、神話、宗教、藝術、科學、歷史、哲學等精神文化和神話思維，是人之所以不同於動物的象徵行為。《人論》是《象徵形式哲學》的簡化版，而討論人與政治的《國家神話》是《人論》的姐妹篇。

<sup>18</sup> [德]恩斯特·卡西爾著，范進等譯，《國家的神話》(北京：華夏出版社，1998)，頁 342。

<sup>19</sup> [德]恩斯特·卡西爾：《國家的神話》，頁 337-360。

fabula，意指敘事或寓言，到了十八世紀已有 mythos 一字，據希臘文的字源意涵是故事，其後又成為理性或歷史的對比字，意思是不可能真正存在或發生的事情，直到十九世紀初才出現的英文 myth 也具此內涵，顯示神話帶有虛構色彩。<sup>20</sup> 從中世紀到啟蒙時代，神話被視為虛假、謊言、異端邪說等的貶義詞。正因神話一詞具有歧異性，在維科(Giambattista Vico)和尼采(Friedrich Wilhelm Nietzsche)等哲人開啟的思辨視野裡，十九世紀以降的神話學呈現理論化和體系化的發展趨勢，主要運用語言學、考古學、人類學、心理學的成果來研究神話，由此窺探人類的心理狀態。<sup>21</sup> 國家神話即為神話學的研究成果之一，以期考察人們面對神聖與虛構所共構的國家課題時，如何呈現複雜的精神思維。

### (三) 國家神話的內涵之一：歷史想像與版圖土地互為表裡

根據國家和神話各自的構成要素，以下定義本文所謂的神話，再說明本文以國家神話研究兩岸當代小說時，何以聚焦在「歷史想像與版圖土地」、「國體的規訓與英雄的受創」此二層面。

本文界定國家神話為：兼備開天闢地般的起源神話與卡西爾的國家神話，旨在由此揭開兩岸當代小說中神聖與虛構的辯證。後者以各種國家儀式或政治話語強化民眾的政治意識形態，前者說明國家的創世起源是何等的神聖時空，而此中正包含國家的構成要素：版圖疆土、國家起源及其歷史脈絡。

藉重現開創宇宙的行動來達成集體重生，此事對歷史民族有多重要。……斐濟人將國王的登基式稱作「世界的創造」，……其意為「範疇大地」或「創造大地」。……佔有土地相當於重演天地之創造。……新君登基，不管他個人是多麼微不足道，均是一個「新紀元」的開始。……在初民的觀念裡，不但新王登基，連每次結婚的入床式、嬰孩的誕生等等，無一不是一個新紀元的開始。宇宙與人藉著種種方式持續不斷地再生，過去被毀掉，罪惡被消滅。雖然形式有異，但所有再生手段都趨向同一個目的：持續不斷地重返「彼時」，重現宇宙開闢的事蹟，……期待宇宙生命之再生，並不是指它的復原，而是指它的重新創造而言。……不管是在生物的、心理的或精神層次上的「創造」。<sup>22</sup>

<sup>20</sup> [英]雷蒙·威廉士(Raymond Willias)著，劉建基譯，《關鍵詞：文化與社會的詞彙》(臺北：巨流，2004)，頁 252。

<sup>21</sup> 二十世紀海德格爾(Martin. Heidegger)、伽達默爾(Hans-Georg Gadamer)、卡西爾(Ernst Cassirer)等認為神話是一種思維方式，甚至成為生活的精神力量。榮格(Carl Gustav Jung)分析原始神話中的母題而提出集體無意識，弗萊(Northrop Frye)進一步揭示神話原型，伊利亞德則由聖與俗的對話，指陳神聖時空仍存在於「剔除神聖」的現代生活之中。

<sup>22</sup> Mircea Eliade 著，楊儒賓譯，《宇宙與歷史：永恆回歸的神話》(臺北：聯經，2000)，頁 66、70、

土地是建立民族國家的基本要件，國家在土地上象徵性地再生或重演，是承衍或反撥歷史脈絡而來的，從而彰顯國家存在的特殊、必要與前瞻。固然一九四九年並非自然宇宙的創世源頭，但在標榜國家神話的非常時期裡，規範土地上的人民所應秉持的國家理念，許諾將在國土上創造性地落實美好的政治烏托邦，此乃隱喻式地重複開天闢地和宇宙再生，為神聖時空般新紀元的到來揭開序幕。<sup>23</sup>

誠如毛澤東曾表示：「宇宙之毀決不終毀也，其毀於此者必成於彼無疑也。吾人甚盼其毀，蓋毀舊宇宙而得新宇宙。」<sup>24</sup>面對舊社會的崩壞，毛澤東以無產階級社會的理想，慶祝革命成功與國家建立之餘，仍鼓舞群眾應持續又積極地為革命奮鬥，以之演義歷史，才能在建國以降實現無限光明的社會主義烏托邦。因

72。

<sup>23</sup> 依利亞德《聖與俗：宗教的本質》由聖與俗的辯證，提出人們在世俗化的現代生活中象徵性地體驗神聖空間與神聖時間。世俗人以儀式象徵性地重複宇宙創生，或由建築結構寓託對神聖宇宙的鄉愁，此乃緣於宇宙自然是由眾神所創造，遂蘊含崇高而永恆的神聖意蘊，包括蒼天的力量、水的洗禮、地母的生育力、植物崇拜、月亮週期、太陽的聖顯等。世俗人藉由上述的「神話原型」使人的存在與宇宙相互應和，主要以象徵性的死亡結束世俗時間，以期達到永恆的精神新生和神聖時間。於此象徵過程中，死亡與再生形成通過儀式，並完成圓形的時間結構。「圓形的時間觀念」乃「原型反覆」與「時間再生」，是宗教儀式或神話思維中呈現「回歸」的循環時間觀，類型有二：其一，世界秩序的重整；其二，生命由生、死、到再生的循環。神聖時間是以生日、過年、成年禮等節慶或儀禮為標示，意指在人類所有時間中形成的一道突破點(break)，不但具有神聖的意義，亦是獲得泉源與力量的時刻。①至於神聖空間的形塑是經由仿效諸神在原初時刻的作為，如開墾是重複宇宙創生的儀式，以期更新土地而使之具有新生命的象徵意義。人們藉此由混沌轉化出宇宙創生的神聖行為，使一己的住所能定位為世界的中心，並展開充滿曙光的新生活。「神話是人類心靈活動的一種展現，不論『世界』如何的超現實或奇詭怪異，其動機均環繞『此世界』而生，其模式也是『此世界』之投影，而其認知型態更屬於『此世界』之人類所有。」②伊利亞德同樣表示：「就如同即便宇宙是神的作品，大自然仍是宇宙逐漸俗化之後的產物；凡俗人亦是將人類生活方式『剔除神聖』之後的結果。……自以為、並宣稱自己是非宗教性的現代人，然仍保留了豐富而加以偽裝的各種秘思(神話)及退化了的儀式。」③畢竟，「隨著人類學的發展，有關儀式的意涵與另外的意涵，(指的是，神話作為一種有關起源的敘述，其實是一種活生生的社會組織形式)被明顯地發展出來。」④綜上，國家英雄的歷險儀式說明建國所面臨的諸多困難，誠如坎伯所言：「英雄則依各民族不同的需要，以種種形式出現在故事場景中。」⑤國家英雄在「圓形時間／宗教儀式」中開天闢地般重構世界秩序，隱喻如何建國的國家神話，並透過各種權力話語重複「宇宙創生／建國大業」的神聖時空，而成為一種強化群眾實踐國家認同的儀式，據此鞏固國家發展與烏托邦願景。①伊利亞德(Mircea Eliade)，楊素娥譯，胡國楨校：《聖與俗——宗教的本質》(臺北：桂冠圖書，2001)，頁 37-38。王孝廉認為原型回歸的神話結構為：神話樂園(原始的宇宙秩序)→樂園破壞(宇宙洪水等歷劫過程，即失樂園)→樂園重建(恢復宇宙原初秩序，完成原型回歸)。古代許多民族皆有圓形回歸的時間信仰，此乃初民依據自然現象而提出的神話思維：時間和造人的神祇均為超自然的力量，以超自然神祇的意念衍生出春夏秋冬、日出日落、月亮的週期盈虧等自然循環。王孝廉，《神話與小說》(臺北：時報文化出版，1987 初版 2 刷)，頁 91-98。王孝廉、楊儒賓《先秦道家道的觀念的發展》、關永中《神話與時間》、陳炳良、黎活仁、蕭兵、傅道彬、彭兆榮、方克強等兩岸三地的學者都運用聖與俗、中心象徵或永恆回歸來進行中國文學研究。②郭玉雯，《聊齋誌異中他界故事之研究》(國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1982)，頁 26。③[羅]伊利亞德(Mircea Eliade)，楊素娥譯，胡國楨校：《聖與俗——宗教的本質》，頁 242-243。④[英]雷蒙·威廉士(Raymond Willias)著，劉建基譯，《關鍵詞：文化與社會的詞彙》，頁 253。⑤喬瑟夫·坎伯著，朱侃如譯，《千面英雄》(臺北：立緒，1997)，頁 36。

<sup>24</sup> 毛澤東，〈讀泡爾生《倫理學原理》〉，輯入中共中央文獻研究室，中共湖南省委《毛澤東早期文稿》編輯組，《毛澤東早期文稿》(長沙：湖南人民出版社，2008 年 2 版)，頁 202。

此再三申明：「一九四九年十月一日中華人民共和國的成立，標誌了新民主主義革命階段的基本結束和社會主義革命的開始。」<sup>25</sup>一九四九年的結束與開始，之所以能使國家在歷史長流中創造性地再生在於革命，此乃本文所謂開天闢地般神聖的「革命中國／國家神話」。<sup>26</sup>承此，本文第二章將由紅色經典小說分析黨國將一方又一方的農村土地打造成革命空間時，國家神話怎樣論述國家起源與農村土地的關係？一九四九年的革命建國，何以為農村帶來不同於以往的嶄新時代？農村土地的政治結構與烏托邦內涵為何？這在歷史長流中如何破舊立新？上述是紅色經典小說中主要的敘事模式之一，再度說明本文探究國家神話之所以必須凸顯「(權力)空間／史觀」的緣由。至於「三、新歷史敘事的定義與範限」將進一步交代：反思「紅色文革／革命中國」的新歷史敘事，怎樣以空間書寫呈現與國家神話既對話、又有所區別的歷史想像。<sup>27</sup>畢竟，空間是政治、經濟、社會實踐的產物，因此，空間在不同的歷史時刻，銘刻跌宕變化的歷史記憶與發展。誠如傅科在 *The Eye of Power* 一文所言：「一部完全的歷史仍有待撰寫成空間的歷史——它同時也是權力的歷史。」<sup>28</sup>

#### (四)國家神話的內涵之二：國體的規訓與英雄的受創

上文歸納土地與歷史，是開天闢地般國家神話的核心議題，英雄就依據版圖土地所隱喻的史觀，引領人民該如何實踐與作為。畢竟，前文注 8 已說明身體與空間是相互影響的對話關係，尤其兩者俱攸關國家的權力運作，此乃本文以此探究國家神話之由。<sup>29</sup>例如，福科(Michel Foucault)認為空間是公共生活的基礎，在

<sup>25</sup> 毛澤東於 1967 年第 5 期《紅旗》發表的指示。東觀編輯部編選，《毛澤東語錄》(臺北：東觀國際文化，2005)，頁 268。

<sup>26</sup> 提綱毛澤東思想的老三篇是〈愚公移山〉、〈為人民服務〉、〈紀念白求恩〉，強調人民無私的革命道德是積極建設新社會為一方烏托邦之途。

<sup>27</sup> 本文若要區辨時，以「紅色文革／革命中國」(極左革命中國)或「開天闢地／革命中國」進行小說分析。由於文革現場仍以承繼開天闢地般的一九四九年革命為號召，故本文以革命中國統稱兩者，才能凸顯其中神聖與虛構的辯證。況且，文革結束後的大陸當代作家反思文革之餘，仍由「開天闢地／革命中國」思索建國以來這幾十年來的利弊、成果與前瞻，這也是本文由革命中國統稱兩者之故。

<sup>28</sup> 戈溫德林·萊特等著，陳志梧譯，〈權力的空間化——米歇·傅寇作品的討論〉，輯錄夏鑄九、王志宏編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》(臺北：明文書局，2002 增訂 4 刷)，頁 384。又如，大衛·哈維引用史密斯的主張：「空間的相對性不是一個哲學議題，而是社會與歷史實踐的產物。」大衛·哈維著，王志宏譯，〈時空之間——關於地理學想像的省思〉，輯錄夏鑄九、王志宏編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》，頁 56。

<sup>29</sup> 最初西方哲學主張身體應為理智所駕御，而不納入知識論的領域，直到佛洛伊德、巴塔耶、尼采、米歇爾·福科、梅洛·龐蒂才關注身體與精神的相互影響。尤其，福科由知識論建構身體研究，強調身體受權力論述所支配，如瘋癲與文明、規訓與懲罰、性經驗史等。「我們因此可以重新檢視和質疑生物學與文化之間的區別，探索文化利用自身的形貌來建構生物秩序的方式，以及心理與社會如何刺激和製作身體。所以，我們的興趣是探究身體在心靈的、社會的、性慾的、論述的或再現的方面，被生產出來的方式，以及換個方向，探究身體如何將自身重新銘刻和投射在

講求紀律的空間中規訓身體能遵奉政治規範，此乃以權力為內涵的政治話語得以進一步具體落實下來的關鍵。馬克思主義強調，勞動使人不同於依靠本能生存的動物，由於勞動此一社會活動能改變人和世界。毛澤東也強調：「以普通勞動者的姿態出現，則是一種高級趣味，是高尚的共產主義精神。」<sup>30</sup>高尚的示範在於，農村土地上的每位農民之所以投入集體勞動，乃效法那些秉持革命意志的國家英雄——他們崇高地匯聚出一股塑造開天闢地般新宇宙的建國力量。例如，紅色經典小說由高大全或三突出的英雄成長歷程展示國家理念，這不但形成革命歷史的敘事模式，更促使閱讀紅色經典小說的每位人民既學習集體記憶，又融入到革命隊伍之中，國家神話由此達成規訓群眾身體之效。畢竟，「身體不再只是一個會受到生老病死等現象糾纏的生物體，它可以在這些集體意志與價值的指引下，生產出許多有利於這些價值與意志現實的歷史條件，從而使這些價值和意志變成一種真實。」<sup>31</sup>

簡言之，每一位人民效法英雄作為的同時，也實踐英雄革命行動所依據的國家理念；黨國的權力運作和人民的身體整飭密不可分，從而共構為複雜的國家身體化的隱喻——國體。<sup>32</sup>例如，毛澤東一九六六年橫渡長江、在天安門城樓上向群眾揮手的身影、廣場中的塑像、衣飾上的像章等，無不以偉岸身體為姿態，作為國家神話中英雄領袖與政治圖騰的具體表徵。由此可知，國家神話除了以蘊具

---

其社會文化環境裡，使得環境同時產生與反映了身體的形式和利益。」依莉莎白·葛洛茲(Elizabeth Grosz)著，王志弘譯：〈身體——城市〉，輯入王志弘編譯：《空間與社會理論譯文選》(台北，1995年初版)，頁210。

<sup>30</sup> 毛澤東，〈幹部要以普通勞動者的姿態出現〉，《毛澤東文集》7卷(人民出版社，1999)，頁378。

<sup>31</sup> 黃金麟，《歷史、身體、國家——近代中國的身體形成(1895-1937)》(北京：新星出版社2006)，61。

<sup>32</sup> 國體意指將國家社會比喻為身體，國家施政的良莠顯現為健康或罹病的國體。該比喻可追溯自先秦時代的典籍，到了五四時期不僅更加廣泛地運用在文學創作中，思想家亦闡釋該理念以期喚醒沉睡中的國民性。由個人到宇宙組成一個相互影響且互為表裡的身體共構關係，不僅個人的身體可以反映文化心理、社會狀態、政治情勢等國體現象，國體的常與非常的健康狀態亦深刻而直接地影響國家中的每一位成員，實施集權或劣政的國體甚至帶有龐大傳染力的病源，讓康健的國民在國體的淫威下淪為病體。此外，不只是傅科主張身體是知識控制與權力干預的領域，阿岡本(Giorgio Agamben)同樣強調身體在現代政治中是相當重要的環節，不同於傅科的見解是：身體不只是被動地被權力操縱，也是主動爭取權利的起源之所，這個赤裸生命(bare life)的身體因此成為極權國家和民主國家的基礎。國家對政治生命的極端管制是：屠殺對國家造成威脅者，以期確保自身種族身體的純潔與健康。國家訓練人民的身體服從國家理念，不僅提高國家效率，更為了與他國競技較勁，顯示身體既是國家控制的對象，也是國家自身的隱喻。尼采(Friedrich Wilhelm Nietzsche)認為，國體和個人身體形成表裡關係，皆體現力的意志，如征服、對抗、戰鬥等。德勒茲(Gilles Deleuze)循此由欲望機器說明身體不斷試圖突破既定的轄域空間，因此領土、國界、地圖一再改寫，即空間重組暗藏身體的衝撞。阿甘本著，嚴澤勝譯，〈生命的政治化〉，輯錄汪民安編，《生產》第2輯(桂林：廣西師範大學出版社，2005)，頁224。尼采著，張念東、凌素心譯，《權力意志》(中央編譯出版社，2000)，頁7。傅柯(Michel Foucault)著，劉北成、楊遠嬰譯，《規訓與懲罰：監獄的誕生》(臺北：桂冠，1992)。[美]約翰·奧尼爾著，張旭春譯：《身體形態——現代社會的五種身體》(春風文藝出版社，1999)，頁10。

起源與史觀的土地空間為重要質素之外，作為集體記憶或政治規訓的身體隱喻也是國家神話的核心特質。然而，當文化大革命如火如荼地推展時，人民的受暴身體與精神創傷又如何與這套英雄身體美學對話，是傷痕文學以降迄今大陸當代小說的主題之一，這將於本文第二至四章予以剖析。有鑑於文革現場的革命號召仍承繼一九四九年開天闢地般的神話，故本文以革命中國統稱「紅色文革／革命中國」（極左革命中國）與「開天闢地／革命中國」，以期由歷史創傷說明建國理念如何在文革中變調，神聖與虛構的辯證從而彰顯。<sup>33</sup>

既然身體想像與空間銘刻是一體兩面的議題，下文接著說明這之於民國神話——一九四九年國民黨宣稱反共復國——的內涵。固然中華民國「過去」在中原曾擁有正當性的政權，但戒嚴時期的國民黨退守復興基地臺灣，又尚未能光復中原的政治現實，無疑是難解的歷史創傷。國民黨與作家於是展開何以退守臺灣與光復中原如何可能的歷史論述，顯示空間失守與歷史創傷是表裡課題。從中華文化復興運動、文化清潔運動、〈民生育樂兩篇補述〉等可知，身體是反共思想的表述修辭，以期全面監視國民與清除異議思想，唯有國民以反共鬥志和儒家道統為精神武裝，才能以強健的戰鬥意志落實民國神話，從而移轉或緩解中原失守的痛感。<sup>34</sup>再就小說而論，本文第五章將討論五〇至七〇年代司馬中原的小說為何以英雄的受暴身體隱喻空間斷裂此一歷史創傷？受創身體如何由仁義道統象徵性地派生出國體隱喻與開啟歷史視野？此乃攸關何謂民國神話所依據的歷史框架。

（總理：）「我們中國有一個立國精神，有一個自堯、舜、禹、湯、文、武、周公、孔子數千年來歷聖相傳的正統思想，這個就是我們中華民族的道統，我的革命思想，革命主義，就是從這個道統遺傳下來的，我現在就是要繼承我們中華民族的道統，就是要繼續發揚我們中華民族歷代祖宗遺留下來的正統思想。」<sup>35</sup>

引文雖是一九四四年蔣中正發表〈中國魂〉演講的內容，但戒嚴時期反共論述的核心精神同樣以綿亙「中國魂」為底蘊。亦即，國民黨在臺灣重申一九一二年的建國在歷史長流中是承衍儒家道統，故為合法的政權交替，同樣地，一九四九年

<sup>33</sup> 「文革中極左的表現形式，或者說在文革中先後被冠以『極左』的帽子遭到批判的行為、思潮大致有：『懷疑一切，打倒一切』；堅持派性，搞武鬥；『揪軍內一小撮』；砲打周恩來和砲打『無產階級司令部』；奪外交部的權以及在外事上的極端行動。所有這些表現形式，究其根源，其實都來自中國共產黨在指導思想上的左傾錯誤，也是毛澤東發動文革的基本理論。」卜偉華，〈文革中的外交極左問題〉，《二十一世紀雙月刊》（2006年6月號），頁44。36-45。

<sup>34</sup> 本文第五章第一節詳論之。

<sup>35</sup> 蔣中正，《總統蔣公思想言論總集》（臺北：中國國民黨中央委員會黨史委員會，1984），總集卷12，頁350。

的民國神話是重疊與延續「堯舜／1912」的開天闢地般的神話，遂能煥發出中國魂的神聖光暈。此乃國民黨藉由續衍黃土地積澱的歷史來冠冕堂皇地彌合中原失守、以致未能在黃土地延續中華民國的國家願景此一斷裂與難堪。本文第五章第一、二節將詳論之。

#### 四、「新歷史敘事」的定義與範限

承上，下文說明兩岸當代小說中的新歷史敘事為何能以省察國家神話為旨趣？新歷史敘事涉及什麼樣的切入途徑、構成要項與歷史視野？

##### (一)新歷史敘事的旨趣：翻轉國家神話的權力機制與宏大話語

國家神話以話語敘事告訴國民「我們是誰」與從何而來的故事，一旦國民因歷史創傷，逸出國家神話的規約，進而在記憶與遺忘、神聖與虛構的辯證中帶出的問題是：我們被如何描述與我們該如何描述自己。循此，與國家神話進行辯證的新歷史敘事於焉形成。尤其，當國家神話訴求的理想或價值隨著一九七六年告別極左革命、一九八七年解嚴而崩壞，兩岸新歷史敘事如何重建身分認同與反思宏大歷史，格外地迫切。畢竟，家國想像是歷史文化如何「變成」，而非「是」的課題。誠如詹明信(Fredric Jameson)所言：「歷史本身在任何意義上不是一個本文，也不是主導本文或主導敘事，但我們只能了解以本文形式或敘事模式體現出來的歷史，換句話說，我們只能通過預先的本文或敘事建構才能接觸歷史。」<sup>36</sup>

新歷史敘事的出現，不僅指出歷史是由敘事建構出來的，更凸顯歷史敘事並非只有唯一的版本。例如，王彪《新歷史小說選·導論》提出大陸新歷史小說的關懷：

1986年前後，中國文壇上出現了一批寫往昔年代的、以家族頹敗的故事為主要內容的小說，表現了強烈的追尋歷史的意識。但是這些小說與傳統的歷史小說不同，它往往不是以還原歷史的本來面目為目的，歷史背景與歷史時間完全虛化了，也很難找出某位歷史人物的真實蹤跡。……但是，這些小說在往事敘說中又始終貫注了歷史意識與歷史精神，它是以一種新的切入歷史的角度走向另一層面上的歷史真實的，它用現代的歷史方式藝術的把握著歷史。所以，從這個角度看，我們稱這些小說為「新歷史小說」。

<sup>37</sup>

<sup>36</sup> 詹明信，張旭東編，陳清橋等譯，《晚期資本主義的文化邏輯》(北京：三聯書店，1997)，頁148。

<sup>37</sup> 王彪，《新歷史小說選》(杭州：浙江文藝出版社，1993)，頁1。



家族故事與虛化的歷史背景是新歷史小說的內涵，尤其，新歷史小說有別於「舊」歷史小說<sup>38</sup>，旨在反思四〇年代以降的革命歷史是如何生成，更以懷疑歷史的必然性為基礎，運用新的歷史敘述方法與新的歷史觀念來重新進行敘事。循此，看似是小說虛構，實則在鬆動宏大歷史的同時，邁入另一層的「歷史真實」。

新歷史主義向那些遊離於正史之外的歷史裂隙聚光，即試圖攝照歷史的廢墟和邊界上蘊藏著的異樣的歷史景觀。他們把過去所謂單數大寫的歷史，分解成眾多複數小寫的諸歷史，從而把那個非敘述、非再現的歷史，拆解成了一個個由敘述人講述的故事。<sup>39</sup>

例如，大陸新歷史小說描述鄉野英雄的掙扎困頓，或平庸人物的七情六欲。或以誇張、扭曲、變形、嘲弄的方式，戲仿紅色經典小說的題材內容與形式風格，以期批判既定的文學範式<sup>40</sup>，戲謔神聖的社會秩序，歷史敘事的多元性從此可能。

「戲仿」式的互文是後現代小說的特質之一，而新歷史敘事也與它所對話的國家神話及其宏大歷史形成互文。誠如法國符號學家克利斯蒂娃(Julia Kristeva)主張，互文性為：「任何作品的文本都是像許多行文的鑲嵌品那樣構成的，任何文本都是他文本的吸收和轉化。」<sup>41</sup>

<sup>38</sup> 「在這類作品中，虛構總是服從真實，服從於歷史本來的面目，其所謂成功與否，大致是以刻畫的生動性、情節的曲折性、細節的真實性和語言的藝術性為標準。」王岳川，《中國鏡像——90年代文化研究》(北京：中央編譯出版社，2001)，頁260。

<sup>39</sup> 張進，《新歷史主義與歷史詩學》(北京：中國社會科學出版社，2004)，頁47。

<sup>40</sup> 即紅色經典小說範式的潛在與消解。毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》和《反對黨八股》不僅指導文學創作應符應和塑造國家神話，更為現代漢語提供了一套修辭法則和詞語系統，從而確立典範化的口語和規範化的書面語，部分學者稱為「毛文體」。李陀認為此乃繼五四白話文運動和瞿秋白大眾語運動的一波漢語革命運動：「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。」毛文體卻限制現代漢語多元發展的可能，更不必說嚴重侷限一代人的知識創造和文化想像。直到朦朧詩和尋根文學的崛起，才衝破毛文體的藩籬。「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。……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。」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，滿懷激情的知識分子有效地聯繫話語實踐和革命實踐，領導者於是獲得掌控群眾的極權。換言之，毛文體作為一套推動社會實踐的表述話語，深刻地影響一代中國人想像中國的方式。紅色經典小說即為代表例證之一。李陀：〈汪曾祺與現代漢語寫作——兼談毛文體〉，《花城》，頁5、12-13。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。

<sup>41</sup> 克利斯蒂娃：《符號學：意義分析研究》，轉引自朱立元：《現代西方美學史》(上海：上海文藝出版社，1993)，頁947。「橫向軸(作者—讀者)和縱向軸(文本—背景)重組後揭示這樣一個事實：一個詞(或一篇文本)是另一些詞(或文本)的再現，我們從中至少可以讀到另一個詞(或一篇文本)。在巴赫金看來，這兩支軸代表對話(dialogue)和語義雙關(ambivalence)，它們之間並無明顯分別。是巴赫金發現了兩者間的區分並不嚴格，他第一個在文學理論中提到：任何一篇文章的寫

國家神話不但鑲嵌在新歷史敘事中，海登·懷特(Hayden White)還強調歷史敘事是被編織而成的故事<sup>42</sup>，即國家神話的宏大歷史是由權力操作成不可質疑的集體記憶，從而鑲嵌在權力結構之中。因此，不唯大陸新歷史敘事考察如何敘述與再現小歷史，王德威也談論臺灣新歷史敘事怎樣探究歷史編寫的問題：

張大春等人的近作基本上仍浸潤於此。但何其不同的是，我們的作家不再僅汲汲於表現歷史「大江東去」式的統攝超然力量，或是「一以貫之」式的內燦道統。他們毋寧更關切歷史是如何「編寫」成的，歷史的各種「說法」如何相互質詰對話，還有歷史的文化政治作用為何？<sup>43</sup>

一九七九年美麗島事件結束後，八〇年代的社運、學運、黨外運動依然蓬勃發展，尤其，一九八七年國民黨宣佈解嚴，使長期位居中心的民國神話正式瓦解，帶有解構特性的後現代思潮於是在臺灣當代小說中眾聲喧嘩地演繹。即八〇年代中期，臺灣已受到後現代主義的影響，如一九八六年林耀德等五人合集的《日出金色》，以〈後現代狀況出現了〉為序文。此後，蔡源煌、孟樊、廖炳惠、張大春、林耀德、黃凡等在《中國時報》、《當代》、《文星》等談論後現代主義，尤其，《當代》陸續譯介李歐塔、哈山、傅科的理論著作。行至一九九二年五月《中外文學》以新歷史主義為專題。由此可知，臺灣新歷史敘事的興起，貼合八〇年代中期以降的政治、經濟、社會、文學環境所呈現的去中心性，新歷史敘事遂顛覆又質疑傳統的歷史敘事模式。

我們可由新歷史主義(new historicism)的批評理論進一步說明。就史學的發展脈絡而論，由於傳統史學是否客觀，備受學界質疑，促成法國年鑑學派與美國新史學的誕生，其後在傅科提出的史觀的推波助瀾下，後現代史學與新歷史主義在八〇年代興起。海登·懷特是推動新歷史主義文學批評的代表性學者，著作包括《元歷史》、《話語轉義論》、《後現代歷史敘事學》等。海登·懷特表示，歷史與科學的關係，一如文學與歷史的微妙。誠如弗萊認為史家編纂歷史敘事時，不免將歷史事件戲劇化或小說化：「當歷史學家的計畫到一定程度的綜合時，在形態上它就變成了神話，因而在結構上就接近詩歌了。」<sup>44</sup>海登·懷特對此提出進一

---

成都如同一幅語錄彩圖的拼成，任何一篇文本都吸收和轉換了別的本。』轉引自[法]蒂費納·薩默瓦約著，邵焯譯：《互文性研究》(天津：天津人民出版社，2003)，頁4；詳文參見克莉絲蒂娃：《符號學：語意分析研究》。

<sup>42</sup> 「對於歷史學家來說，歷史事件只是故事的因素。事件通過壓制和貶低一些因素，以及抬高和重視別的因素，通過個性塑造、主體的重複、聲音和觀點的變化，可供選擇的描寫策略等等——總而言之，通過所有我們一般在小說或戲劇中的情節編織的技巧——才變成了故事。」海登·懷特，〈作為文學虛構的歷史文本〉，張京媛編，《歷史主義與文學批評》(北京：北京大學出版社，1993)，頁163。

<sup>43</sup> 王德威，《眾聲喧嘩：三〇年代與八〇年代的中國小說》(臺北：遠流，1988)，頁271。

<sup>44</sup> 轉引自[美]海登·懷特著，陳永國、張萬娟譯，《後現代歷史敘事學》(北京：中國社會科學出

步的詮釋：每一個歷史敘事都是寓言——運用修辭的比喻或象徵性地敘述情節，唯有藉此，才能解釋歷史的意義與體現歷史性。歷史性本身既是現實，又是秘密，所有的敘述正因秘密的阻礙而嘗試由各種途徑來還原秘密。然而，任何的歷史敘事都可能由於虛構化與神話化的再現過程而受到汙染，其原因在於，史家進行的歷史敘事不只是再現歷史，更包括如何編織與賦予各種事件來龍去脈的解讀，即歷史敘事的解釋性是由文本和詮釋文本的策略所組成——以情節建構的技巧將許多事件連貫成具有前因後果的故事，而這正是一個暗藏詮釋的詩性過程(poetic process)。<sup>45</sup>既然歷史敘事具有詩性的文學特質，虛構的文學創作也能傳達歷史事實。

虛構與歷史之間較早的區分是，虛構是對想像的再現，而歷史是對事實的再現。目前，該區分必須讓位於這樣一種認識：我們只能通過將事實與想像對照或將事實比喻為想像才能了解事實。……到底世界是真實的或只是想像的，這無關緊要，(歷史學家與小說家)理解它的方式是相同的。<sup>46</sup>(括弧內的文字是筆者依據該段的上下文所加。)

海登·懷特指出，歷史敘事中的虛構是人們對世界所做的解釋，尤其，當我們識別歷史敘事中的虛構時，就能檢討特定時空中當權者創造性地強調某些歷史事件，以期宣傳意識形態與支配政治結構的手段。<sup>47</sup>

新歷史主義之所以質疑歷史敘事中的詮釋是否能全然地客觀，甚至是以虛構為本質，我們可由傅柯強調話語(discourse)實踐與權力的關係來顛覆傳統的歷史觀念，予以說明。話語密切攸關政治、經濟、文化、教育、法律、醫療等社會制度，遂使人無法在話語之外進行獨立思考，因此傅柯探究的核心問題是：什麼樣的社會因素和力量，使某種話語與知識形式成為可能，或者說，國家的權力機制是如何被執政者的話語論述建構出來的，又怎樣獲得眾人的維護。此中考量的是偶然性、差異性和非連續性，於是捨棄單聲(monological)歷史所標榜的整體思維，改而關注歷史斷裂中的多元小歷史。這對於重新思考文本與歷史之間的關係具有重要的意義，自然對新歷史主義造成一定程度的啟發。

新歷史主義批評通常聚焦於那些標誌著裂隙、變化和斷裂的特殊歷史事件，否認「單一歷史進程」的存在，認為文本和話語本身就是作為歷史發

---

版社，2003)，頁 173。

<sup>45</sup> [美]海登·懷特著，陳永國、張萬娟譯，《後現代歷史敘事學》，151-156、163、354。「敘事性陳述不僅包括事實性陳述(單一的存在命題)和論證；還包括詩意和修辭要素，通過這些要素對事實的羅列才轉換為故事。」[美]海登·懷特著，陳永國、張萬娟譯，《後現代歷史敘事學》，頁 325。

<sup>46</sup> [美]海登·懷特著，陳永國、張萬娟譯，《後現代歷史敘事學》，頁 190-191。

<sup>47</sup> 例如，盧卡其認為敘述是建構意識形態的手段。

生的。它一般不將文學作品看成單一意識形態的結果，而視之為話語領域的一部分。……小說是一個話語事件，它並不「反映」歷史，它本身就是歷史。<sup>48</sup>

所謂否認單一歷史進程或單一意識形態意指：歷史敘事「不僅與別的話語模式和類型相連繫，而且也與同時代的社會制度和其他非話語性實踐相關聯。」<sup>49</sup>承此，我們從新歷史主義此一批評理論聚焦到兩岸當代小說中的新歷史敘事，新歷史敘事同樣涉及文本間性，即前文提及的互文性，此乃說明本文探究新歷史敘事如何與國家神話此一文本進行辯證之由。我們仍以傅科由知識考古學轉向系譜學(genealogy)的申明，予以說明：歷史敘事不是純粹的描述，而是在話語、體制和事件交織而成的權力網絡運作下所生成的。對此，個人不得不呈現馴服或遵從的姿態，由於權力是與壓制性或懲罰性形成表裡關係，於是當權者得以操控歷史敘事的發言權與詮釋權。因此，新歷史敘事一反重大戰爭場面或英雄領袖等宏大歷史議題，試圖重構被邊緣化的小歷史，以小歷史阻斷宏大歷史的連續性，使讀者看見歷史敘事中的差異性。簡言之，本文定義兩岸當代小說中的新歷史敘事為：除卻講述被淹沒的故事，更試圖詮釋這些故事如何被宏大歷史的權力操作所遮蔽。<sup>50</sup>

## (二)新歷史敘事的構成要項之一(敘事動力)：國家神話所致的歷史創傷

既然宏大歷史敘事的權力操作如此重要，本節第二部分「『國家神話』的定

<sup>48</sup> 張進，《新歷史主義與歷史詩學》(北京：中國社會科學出版社，2004)，頁120。

<sup>49</sup> 懷特，〈評新歷史主義〉，輯入張京媛主編，《新歷史主義與文學批評》，頁95。

<sup>50</sup> 誠如哈琴與門頓不約而同地表示，美洲歷史元小說或新歷史小說之所以出現的時代因素是：前者正值廿世紀七〇年代美國建國兩百週年，後者恰逢哥倫布發現新大陸五百週年，再加上此時人們對前一個世代的共識感到幻滅，遂重新省思該如何在國家歷史與發展中建構身分認同。例如，馬奎斯《獨裁者的秋天》批判中南美洲軍事獨裁政權，更對社會主義無力解決中南美洲的不公，深感幻滅。此乃再度說明本文提出「建構新歷史敘事的旨趣：檢視國家神話的權力機制與宏大話語」。在西方文評學界中，拉美學者西摩·門頓(Seymour Menton)於一九九三年出版的 *Latin America's new historical novel* 一書最早提出新歷史小說一詞，以此研究一批有別於傳統拉美歷史小說的拉美文學。門頓認為新歷史小說的特色有：刻意扭曲歷史，或說明歷史的偶然性與不確定性，或運用後設技法刻意揭穿敘述者的虛構，進而質疑歷史編寫的可信度，或以戲仿、互文、巴赫汀的狂歡節等呈現多元史觀。門頓在該書的序言中提及琳達·哈琴(Linda Hutcheon)談論「歷史元小說」(historiographic metafiction)與其所論的新歷史小說相似。例如，哈琴表示：「歷史編寫或小說逐漸失去了再現和敘述的穩固基礎。不過，很多後現代作品都是先確立這樣的基礎，然後再對其進行顛覆。」歷史元小說並非說服讀者相信某種解釋世界的觀點不容質疑，而是讓讀者質疑自身或他人的闡釋，這顯然同於新歷史小說的核心主張。[加]哈琴著，李楊、李鋒譯，《後現代主義詩學：歷史·理論·小說》(南京：南京大學出版社，2009)，頁128-129、126、244。黃柏維，《從《行道天涯》到《何日君再來》——平路小說的新歷史書寫》(國立臺北教育大學臺灣文學研究所，2011)，頁49、35-37。Seymour Menton, *Latin America's new Historical Novel*(Austin: The University of Texas Press, 1993), p27-30、22-24。

義與範限」已陸續說明：革命中國與民國神話如何將權力話語如水中鹽味般地滲透到由空間與身體所展示的開天闢地般的國家神話之中。況且，新歷史主義受到傳科探究的權力議題所影響，遂應用在分析歷史如何形塑人類主體，亦即，「從對歷史現象的唯物解釋轉移到對人的身體和主體的考察。」<sup>51</sup>本文也將進一步說明國家神話在身體議題中呈現神聖與虛構的辯證，關鍵的癥結在於，國家神話何以使人民蒙受精神創傷——新歷史敘事剖析國家神話如何進行權力操作的切入視角。例如，「紅色文革／革命中國」是一代中國人的歷史創傷，民國神話無從迴避的是中原失守的難堪，更不必說二二八事件或白色恐怖等也對臺灣人民造成精神創傷，至於外省第一代或第二代作家則因解嚴後民國神話間接宣告瓦解與臺灣本土意識興起的雙面夾擊而出現創傷症候。

簡言之，在國家神話以開天闢地的起源隱喻所展示的神聖時空中<sup>52</sup>，人民效法的英雄國體或服膺的集體記憶一旦過於單一化或極權化，將無法使人獲得真正的精神自由，甚至，政治壓抑與合法化的暴力會造成人民難解的精神創傷，神聖時空從此淪為一方以權力話語為本質的烏有之鄉。兼備「美土樂地(eu-topia)／神聖」與「烏有之鄉(ou-topia)／虛構」的政治烏托邦<sup>53</sup>，相當貼近、且能輔以說明本文旨在探究國家神話中開天闢地般的神聖時空何以出現神聖與虛構的辯證。隱喻歷史創傷的身體書寫是新歷史敘事省思該辯證的樞紐。霍米·巴巴認為，國家建構歷史根源的過程，是合縱連橫的扎根，如此強勢的否定或排擠，將引發文化衝突。這意味著神聖又權威的國家神話形塑出一套不容任何人置疑的集體記憶，或使人們遺忘暴力事件，凡此無不是以暴力為本質的權力考量所操作而成。<sup>54</sup>

凱西·卡茹絲(Cathy Caruth)進一步闡釋歷史暴力與創傷的關係：

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

<sup>51</sup> 石堅、王欣，《似是故人來：新歷史主義視角下的 20 世紀英美文學》(重慶：重慶大學出版社，2008)，頁 15。

<sup>52</sup> 前文已說明一九四九年是開天闢地般的國家起源，彷彿重複宇宙創生般地邁入新紀元，兩岸的國家神話以延安聖地或黃土中原為神聖空間，要求每位人民據此建構集體記憶與身分認同，以期維護神聖政權的合法秩序與政治烏托邦的永恆價值。

<sup>53</sup> 湯馬斯·摩爾著，宋美華譯，《烏托邦》(臺北：聯經，2003)；廖炳惠編著，《關鍵詞 200》(臺北：麥田，2003)；卡爾·曼海姆(Karl Mannheim)著，黎鳴、李書崇譯，《意識形態和烏托邦》(北京：商務，2009)。

<sup>54</sup> 被集體記憶掩蓋的層面，將成為當代小說反思國家神話的視角。誠如雷南(Ernest Renan)〈何謂國家〉一文指出，國家的建構過程中，刻意遺忘歷史錯誤是關鍵的環節。這將使國民的歷史糾葛與精神創傷益發難解，甚至讓國家神話面臨崩解的挑戰。Ernest Renan，李紀舍譯〈何謂國家？〉，《中外文學》(1995 年 24 卷 6 期)，頁 4-18。

史的症狀。<sup>55</sup>

創傷本是心理學等醫療病理的語彙，到了二十世紀九〇年代以降，精神創傷被廣泛地應用到文化、文學、歷史、社會等研究領域，成為一種公共政治話語或批判性的人文關懷。凱西·卡茹絲正是由創傷探究歷史症狀的代表性學者。在說明她的論點之前，我們先追本溯源，創傷(trauma)一詞源自希臘語，本意是外力造成人體的物理性損傷，佛洛伊德(Sigmund Freud)以創傷隱喻人類心理宛如被刺破或撕裂的皮膚組織，會在意外事件中受到傷害。世界衛生組織於一九九二年出版的《國際疾病分類》中，將創傷事件定義為威脅性或災難性的事件<sup>56</sup>，包括：自然天災、戰爭、性侵、殺人、拷打、種族大屠殺、文化大革命等政治事件。倖存下來的受創者，會出現幻覺、遺忘、恐懼、麻木、抑鬱、歇斯底里、夢魘、語無倫次等非常的情緒，以致無法建構正常的身分認同。由此可知，精神創傷攸關人們身處的時代環境與歷史語境，本文於是將個人的創傷症狀拓展到歷史創傷或歷史症狀的視野，予以剖析。

佛洛伊德認為，人們面對突發事件而陷入精神混亂後，創傷從此在潛意識中留下痕跡與干擾，不僅相當程度衝擊人們對生存環境的信賴感，受創者是否還能維持日常生活的運作也成為問題。簡言之，創傷事件既擊潰人們抵抗焦慮的既有防衛手段，更新添人們內心深處的恐懼不安，甚至成為一種持續發生作用的動力(agent)。<sup>57</sup>凱西·卡茹絲同樣主張，正因創傷起因於無法承受的突發事件，以致受創者在未能完全理解創傷事件的狀態下，會出現事後的、重複的、無法控制的創傷症狀。尤其，未經處理的精神創傷會在身體症狀上重演。<sup>58</sup>羅伯特·卡爾伯特森(Robert Culbertson)也不約而同地表示，當受創者無法以前後連貫、有邏輯的語言來表達創傷事件時，只能藉由身體的感知予以呈現，此乃緣於身體見證突發的暴力事件，遂與創傷記憶形成緊密的關係。<sup>59</sup>還有，固然精神創傷是心理疾病，但心理也會引發身體症狀，如抽搐、咳嗽、斜視、或其他的身體疼痛。因此，身體書寫成為兩岸新歷史敘事刻畫創傷的重要途徑之一，本文將以病症、症狀、病體來討論精神創傷所致的身心現象之於宏大歷史的意義。

<sup>55</sup> 轉引王斑的翻譯，《歷史與記憶——全球現代性的質疑》(香港：牛津出版社，2004)，頁127。原文參見 Caruth, Cathy. ed. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995.

<sup>56</sup> 轉引自衛嶺，《奧尼爾的創傷記憶與悲劇創作》(北京：中國人民出版社，2009)，頁25。

<sup>57</sup> Caroline Garland等著，許玉光、黃慧涵、王臨風等譯，《創傷治療：精神分析取向》(臺北：五南，2007)，頁10-15。佛洛伊德，高覺敷譯，《精神分析引論》(北京：商務印書館，1984)，頁200-216。

<sup>58</sup> Caruth Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996, 1-11.

<sup>59</sup> Culbertson Robert. *Embodied Memory, Transcendence, and Telling: Recounting Trauma, Re-Establishing the Self*. *New Literary History*, 1995, 169-195.

德希達(Jacques Derrida)於〈佛洛伊德與書寫的意味〉一文表示，由於創傷記憶的特殊是「事後性」地強烈再現，寫作就是在現在與過去的斷層中展開，亦即，歷史暴力造成的心理痛感正在這個難以彌合的時間罅隙中湧出<sup>60</sup>，此乃創作者反思國家神話的契機。因此，王斑以「創傷基調的革命後歷史」詮釋新時期文學，陳曉明亦認為小說創作藉由敘述或講故事的方式，聯繫過去和現在之間具有歷史延續的理由，從而應對、重建、修復歷史創傷，以期恢復精神危機下個體的身分認同和情感歸屬。<sup>61</sup>畢竟，佛洛伊德主張，唯有在意識層面還原禁忌、創傷與當時的情緒，歇斯底里等症狀才會消失。有鑒於兩岸的國家神話以時間進程鞏固自身的神聖位階<sup>62</sup>，但也因此忽略人民當下的存有狀態而釀成精神創傷。本文探究的議題包括：兩岸新歷史敘事如何以身體感知映顯國家神話所樹立的集體記憶，人民又何以因此而蒙受精神創傷？神聖國體與歷史創傷的對話為何？如何展開病體與國體的辯證？由歷史創傷所併發的時間想像，究竟出現斷裂、延宕或其他現象？集體記憶與個人感覺結構的差異是什麼？

本文旨在勾勒大陸的革命歷史敘事、臺灣的反共歷史敘事以降至新歷史敘事的發展狀況。由於多元地重構歷史皆可稱為新歷史敘事，因此，納為本文討論的小說，除卻上述的與國家神話對話此一前提，本文不同於目前學界對兩岸新歷史敘事的研究成果在於，界定兩岸新歷史敘事的經線是反右、大躍進(三年自然災害)、文革、二二八事件、白色恐怖等政治事件所致的精神創傷。此乃思辨國家神話的契機，更是新歷史敘事的創作動力，原因已於前文說明。我們再以海登·懷特的主張予以補充：偉大的歷史學家關注歷史中創傷事件的意義與何以令人困惑時，透過故事類型說明創傷事件的形成結構，而人們通常也從這些故事類型來理解歷史。

創傷事件的形成結構，意指：國家英雄的示範與不可觸犯的政治禁忌是國家

<sup>60</sup> 楊小濱，《中國後現代：先鋒小說中的精神創傷與反諷》(臺北：中央研究院中國文哲研究所，2009)，頁 55-56。

<sup>61</sup> 「正如在本雅明，有氣息的藝術能拯救失落的經驗，歷史書寫作為經驗的重建，便落在美學的範疇中。審美經驗不僅涉及藝術和文學，更廣泛地昭示了文化形態和社會意義的重建和維持、修復和協調心理和現實之間的斷裂、個人和群體的脫結、過去和現在的隔膜。……新時期恰恰是中國人最需要故事的時候，中國人急需要說服自己，我們是從什麼樣的過去走到現在的，那個過去屬於我們自己，與現在和將來有延續性。中國人需要一個可信服、可以與其共存的過去圖景，為今天奉獻意義，他們希望通過敘述過去恢復人人應有的歸屬感和植根群體生活的身份感。」陳曉明主編：《現代性與中國當代文學轉型》(昆明：雲南人民出版社，2004年第2版)，頁130-131。

<sup>62</sup> 紅色經典文學與反共文學，反映一九四九年兩岸詮釋國家神話的歧異：後者以溯源儒家思想的歷史流脈來確證政權的合法性與神聖性；前者則主張革命群眾將一同邁向未來美好的社會主義烏托邦，從而開啟線性進程的時間向度。例如，一九六二年在七千人大會上的講話：「從現在起，五十年代內外到一百年內外，是世界社會制度徹底變化的為大時代，是一個翻天覆地的時代，是過去任何一個歷史時代都不能比擬的。處在這樣一個時代，我們必須準備進行同過去時代的鬥爭形式有著許多不同特點的偉大的鬥爭」。東觀編輯部編選，《毛澤東語錄》，頁 332。

神話成為權威話語的要素，兩岸當代小說中的新歷史敘事必須重新反思這些要素究竟是怎樣被操作出來的，又如何對人民釀成創傷，創傷的症狀是什麼，受創的內在英雄為何受到原鄉或家族的召喚，從而重構一種有別於政治烏托邦、以創傷為基礎所結構出來的新歷史敘事。因此，本文把進入權力結構思辨上述問題的新歷史敘事視為創傷結構。

### (三)新歷史敘事的構成要項之二(敘事主題)：家族書寫與精神家園

國家英雄成就的國家神話，是爲了讓人們在政治烏托邦中獲得精神歸屬，當紅色文革的國家神話或反共復國的民國神話淪為虛構的政治烏有之鄉時，因此受創的人們產生一種無家可歸或不在家感(not-at-home)的精神危機。對此，人們除了反思國家神話由版圖土地所樹立的史觀之外，如何以心靈中的內在英雄求索神話原鄉般的精神家園也相當重要與迫切。<sup>63</sup>要而言之，兩岸新歷史敘事切入國家神話的經線是歷史創傷，緯線是版圖土地，因此，構成新歷史敘事的第二要項是，反思版圖土地之後，衍生出的精神家園或鄉土家族(家族書寫)。<sup>64</sup>

換言之，革命歷史小說擔負起詮釋「我們從哪裡來，往哪裡去」等宗教性的

<sup>63</sup> 梅列金斯基將約瑟夫·坎伯(Joseph Campbell)納為分析心理學派，因坎伯從根本上贊同榮格的學說，並於《千面英雄》中將英雄人物的各式經歷歸結出「離家→歷練→返家」的歷險旅程，此乃象徵心理調適的儀式過程。「在由卓越的個體藝術家們重新創造的神話中，英雄的探求成為對現存的社會規範的一種批判，並指向某種未來的秩序，它能夠統合起過去與現在的一切有價值的東西。」當代小說藉由主人公仿擬英雄歷險，是為了依憑自由意志來跳脫國家神話迷思等社會羈絆，尋求當代視野中的身分認同與價值體系，此乃內在英雄歷險所召喚出的當代意義。「象徵命運已在召喚英雄，並把他的精神重心從他所在社會的藩籬，轉移到未知的領域。這種寶藏與危險並存的致命地帶，可以遙遠的地方、森林、冥府、海裡、天上、秘密島嶼、巍峨山頂或深沉的夢境等多種意象呈現出來。英雄能夠憑他自己的意志，完成冒險。」遙遠的地域或夢境等意象，象徵諸種精神試煉的境遇，而歷險過程隱喻人格的昇華、成熟或淨化，即所謂的「變形之門」：「如果任何人——不論在那個社會中——有意或無意的下潛，進入自己心靈迷宮的崎嶇弄巷中，進行黑暗危險的旅程，他很快便會發現自己置身在象徵人物的景觀中……以比較現代的語言來說：這是消解、超越、或轉變我們個人過去嬰身期意象的過程。在每晚的夜夢中，我們仍舊會碰到亙古存在的危難、怪獸、試煉、私密救援者以及嚮導人物；而他們的形象不僅能使我們反思自己當前處境的整體寫照，也是我們解救自己必備的線索。」引文說明當代人所面臨的心理際遇或精神危難，仍是自古典神話以降的永恆議題。回歸是英雄歷險的最終關口，回歸家園則是歷險過程中重要的精神寄託。「英雄歷險的標準路徑，乃是成長儀式準則的放大，亦即從『隔離』到『啟蒙』再到『回歸』，它或許可以被稱作單一神話的原子核心。」葉舒憲編選，《神話——原型批評》(西安：陝西師範大學出版社，2011)，頁226。喬瑟夫·坎伯，《千面英雄》，頁58、103-106、4。坎伯又於《神的面具》第四卷探討「創作的的神話」雖然擺脫傳統宗教的象徵手法，但人類的想像或心理所賴以呈現的原型依舊與之相合，如中世紀騎士文學、托瑪斯·曼(Thomas Mann)、卡夫卡(Franz Kafka)《變形記》、喬伊斯(Aloysius Joyce)《尤利西斯》、《芬尼根們的覺醒》、福克納(William Cuthbert Faulkner)《喧嘩與騷動》、艾略特(Thomas Stearns Eliot)《荒原》等皆是創造神話敘事的代表作。哈里·斯洛科(Harry Slochower)《神話詩藝：文學經典著作中的神話模式》(1970)融合心理分析和原型批評，主張神話詩藝(Mythopoeisis)是使人類得以持續創造的傳統。

<sup>64</sup> 本文定義的精神家園是，人們的內在英雄歷險回歸後，能夠安頓心靈的精神棲居地。由於追尋精神家園相當重要，遂成為世界文學的重要母題之一。例如，托爾斯泰、彌爾頓《失樂園》、《復樂園》、伯朗特《咆嘯山莊》、但丁《神曲》、歌德《浮士德》、雨果《悲慘世界》等。



根本困惑時<sup>65</sup>，小說中的英雄人物是代言者，反共歷史小說亦復如此。該功能之於新歷史敘事同樣至關重要，具體來說，是如何回家。因此，兩岸新歷史敘事中，當小人物因國家神話受創之後，以個人的精神氣度來成就非比尋常的家族神話或家族世代，民間版的家族英雄於焉成形。或是，小人物試圖追隨父輩或母輩英雄，以期貼合家族神話的精髓，即使過程中困難重重、難以脫胎換骨成父輩那樣的家族英雄，但是，求索家族精髓的內在英雄已然形成。抑或，縱使小人物沒有家族英雄的榜樣，仍能以內在英雄追求心靈得以安頓的質素，如自由，從而回歸到形而上的精神家園。

承上，具體說明為何以家族書寫或精神家園為構成新歷史敘事的第二要項。先就家族書寫而論。大陸新歷史敘事中的家族書寫偏重在三代以上的大家族演義，臺灣新歷史敘事則以小家庭內部父母與子女的對話為主，頂多延伸至祖父母或外祖父母。<sup>66</sup>前者因社會主義革命使鄉土中國與傳統家族崩壞，遂以新歷史敘事重新審視：鄉土中國裡與特定村莊地域休戚與共的大家族，其文化內涵、傳統文明與權力機制，使人們在中國歷史中出現什麼樣的妥協、抗辯或牽制，從而反映去中心（去極左革命中國中心）、再中心（鄉土中國等）、或在去中心與再中心之間混雜的史觀。至於後者，因面對各時期的移民遷徙來臺或政權更迭所致的歷史斷層，與特定村莊地域休戚與共、枝繁葉茂、甚至能跨越三個政權的百年以上大家族書寫，較難在臺灣蔚為風氣。再加以，子輩追溯父母或再上一輩因政治禁忌而消音的歷史，已然耗盡心力，儘管如此，仍由海洋臺灣的地理歷史特質為基，以重層或跨界的史觀來拓展其於小家庭中的視野。<sup>67</sup>

再就精神家園而論。當代小說後設地探究如何虛構地進行歷史敘事，是新歷史敘事的核心命題，這不但是為了與符應國家神話的歷史敘事模式進行對話，更將此創作本體論結合存有本體論，從而回歸內在自我的或抽象形上的精神家園。例如，殘雪和王小波的小說，不約而同地討論後革命時期的崇高內涵，怎樣不同於革命英雄的崇高姿態，即以如何才能自由地進行歷史敘事為精神家園的崇高圭臬，藉此反思紅色經典小說的敘事範式的高度支配性。此乃反映九〇年代知識份子對啟蒙後時代的思索，足堪該時期的代表作。因此，儘管他們的小說並非家族書寫，但觸及新歷史敘事的第一要項「歷史創傷」，以及第二要項，由如何進行歷史敘事的後設思辨，作為回歸「精神家園」之道，故列為本文的討論範疇。

簡言之，兩岸當代小說無論兼具家族書寫與精神家園，或符合其一，皆屬本文界定新歷史敘事的第二要項。綜觀本文討論的新歷史敘事，除卻殘雪與王小波

<sup>65</sup> 黃子平，《革命·歷史·小說》（香港：牛津大學出版社，1996），頁 24。

<sup>66</sup> 尤其，九〇年代以降更趨於鮮明顯。

<sup>67</sup> 後文各章節將以小說為例，進一步分析與說明兩岸新歷史小說所呈現的殊異史觀。

的小說，皆為家族書寫，甚至部分家族書寫也後設地思考創作本體與存有本體如何對話。

#### (四)新歷史敘事的歷史視野：多義的虛構與重層的神聖時空

虛構地反思「如何進行歷史敘事」的新歷史敘事所反映的混雜性、重層性、流動性等，不同於國家神話此一權威話語的唯一與虛構。誠如王德威精闢地指出，透過小說的虛構模式，能夠：

談到國魂的召喚、國體的凝聚、國格的塑造，乃至國史的編纂，我們不能不說敘述之必要，想像之必要，小說（虛構！）之必要。……是我們未來思考文學與國家、神話與史話互動的起點之一。<sup>68</sup>

小說虛構除卻揭穿國家神話的神聖暗藏虛假的謊言之外，虛構的新歷史敘事不一定不真實，甚至有可能貼近足以安頓人心的神聖精神家園（神話原鄉）。誠如坎伯所言，英雄歷險歸家正是一趟神話之旅，因此，民間或內在英雄追尋的家族／家園神話，具備與國家神話進行對話的立足點，新歷史敘事中建構與解構神話的張力從此難分難解，不同的歷史詮釋與視野也得以對話。既然新歷史敘事蘊含重層的神聖時空，虛構也隨之翻轉，具有多義的內涵。

其原因在於，新歷史主義或新歷史小說無不致力於思考歷史敘事與虛構編纂的關係，但本文試圖進一步強調神聖信念是人們塑造或接受歷史敘事的關鍵。由於無論是自主地或被動地建構身分認同，皆出於一股神聖的信念，畢竟這是人能存在下來的依據與動力。本文由此凸顯：國家神話此一歷史敘事中虛構與神聖的張力，同樣地，反思國家神話的新歷史敘事也在虛構與神聖之間幾經交鋒。

前文已說明國家神話宛如一則重複開天闢地的神話，旨在展示充滿願景的國家新氣象，好似位居世界中心的神聖時空。我們唯有彰顯神聖時空，才能說明人民如何與為何遵奉神聖的國家神話（美土樂地）；唯有揭露國家神話如何操作話語，淪為「偽」神聖時空（烏有之鄉），才能分析精神受創的人民何以急迫地求索神聖時空般能安頓心靈的精神家園。為了區別神聖時空之於國家神話和神聖時空之於新歷史敘事中的主人公，本文也稱前者為政治烏托邦，以期凸顯神聖的美土樂地與虛構的烏有之鄉的辯證<sup>69</sup>；後者也名為神話原鄉般的精神家園。畢竟，「家

<sup>68</sup> 王德威：〈序：小說中國〉，《想像中國的方法：歷史·小說·敘事》（北京：三聯書店，1998），頁1-2。

<sup>69</sup> 「現代烏托邦和我們已經討論過的烏托邦不同，差別在於前者能給予人以即將取得成功的感覺。他們實事求是地對待人們，並採用人所熟悉的方法。完滿地實現他們的理想似乎指日可待。……人們在這些烏托邦中看不到任何可以認為是不著邊際的東西、異想天開的東西。」[美]喬·奧·赫茲勒，《烏托邦思想史》（北京：商務印書館，1990），頁219。

園（家鄉）感覺的創造，是本文中深刻的地理建構。」<sup>70</sup>簡言之，無論是國家神話強調開天闢地般的國家起源，或當代小說重新聖化神話原鄉般的精神家園，兩者皆因神聖時空此一概念而使當代人能獲得精神依歸，也因神聖時空此一對話平台，政治烏托邦與精神家園才形成對話關係。

綜上，本文從第二章第三節起，每個小節除卻前言，首先分析當代小說如何以歷史創傷等身體書寫作為反思國家神話的癥結，承此，第二部分再以家族或家園故事中的空間想像為視角，既重審國家神話的史觀，更提出不同於國家神話的歷史敘事。此乃形成想像的地理空間，如後文將提及的鄉土中國、性別中國、後革命中國、崛起中國、鄉土臺灣、性別臺灣、海洋路徑、山水臺灣等。人若在其中宛如英雄歷險歸家般地獲得精神新生，想像的地理空間便體現為一方以神聖精神家園為內涵的神話原鄉。此中展示的歷史詮釋或家國想像，如何不同於國家神話打造的政治烏托邦？與其說重層的神聖時空於焉形成，毋寧謂神聖與虛構的游移、翻轉或辯證。

誠如葉舒憲所言，「聖／俗」的時空辯證，「在考察當代的文化再生產現象中有很廣闊的應用空間。」<sup>71</sup>當神聖流於虛構時，何嘗不是淪為不再召喚或凝聚人心的俗化。

如果中心被視為人為建構之物，是虛構而不是固定不變的事實，那麼，就像蘇珊·格里芬所說，「古老的非此即比的定式便開始崩潰」，具有多元性和差異性的新生事物變開闢了新的空間。<sup>72</sup>

本文之所以強調神聖與虛構是重層又多義，是為了凸顯建構新歷史敘事與解構國家神話並不是非此即彼的二元對立，相對地，建構與解構、中心與去中心形成一種混雜性或重層性的史觀。因此，兩岸新歷史敘事中，即使當代人不一定能順利地回歸到安頓精神的神話原鄉，然正於此迫切的尋覓歷程中，才能凸顯政治烏托邦化為虛構烏有，也才能深刻地反思國家神話，包括：當下該如何由國家起源繼往開來，或創造性地從中轉化存有方式，或怎樣重述建國歷史，或如何表達身分認同？

### （五）新歷史敘事的發展脈絡：父權整飭與母土生殖的對話

有鑒於響應國家神話的革命歷史小說與反共歷史小說塑造英雄人物，因此，

<sup>70</sup> Mike Grang 著，王志弘等譯，《文化地理學》（臺北：巨流圖書，2003），頁 48。

<sup>71</sup> 我們可將「聖／俗」的時空辯視為神聖與虛構的時空辯證，畢竟，原本的神聖時空之所以俗化的原因之一是虛構。葉舒憲，〈現代性與原始性——符號建構現實與文化再生產〉，《民族藝術》（2001 年 4 期），頁 39。

<sup>72</sup> [加]哈琴著，李楊、李鋒譯，《後現代主義詩學：歷史·理論·小說》，頁 85。

本文試圖捻出一條英雄形象在當代小說史中的變遷過程。由於英雄投身到歷史洪流之中，英雄的類型、姿態與思想，將折射出他符應或挑戰時代語境的方式。尤其，民間或內在英雄引領的歷史視野，攸關新歷史敘事的開展與旨趣。誠上所述，在回歸家族或精神家園的過程中，面臨的主要試煉是，如何省思國家神話所作的歷史詮釋，考察此中涉及什麼樣的權力操作，何以引發小人物的不安適，受創小人物如何被激盪出民間或內在英雄，進而另啟有別於國家神話的歷史敘事與想像。簡要地梳理，大陸當代小說呈現主角的演繹是：從太陽英雄、民間的家族（內在）英雄到反英雄；臺灣當代小說反映主角的變遷則是：從受創英雄、禁忌家人到跨界的內在英雄。其意義與作用是，在英雄形象的轉化歷程中，可歸納出鋪陳新歷史敘事的主題，除了家族故事之外，隨著文學史的發展，家族故事還派生出虛構美學與重溯起源。由於，當家族歷史書寫發展到一定成熟的狀態時，必須更深刻地思考以下的問題：後設地思辨如何進行歷史敘事（即前文提及的精神家園）、選定什麼樣的歷史範疇來進行重溯、鄉土家族史的精髓是否有效。而這些議題與各個時代脈絡的關係為何，將於後文各章說明。三項敘事主題在新歷史敘事發展史中，逐步以各種組合相互交集，是我們檢視新歷史敘事發展史的路徑。要而言之，敘事主題的發展過程，是由「說什麼故事」演變成「如何說故事」，攸關新歷史敘事對神聖與虛構的多層翻轉。

誠如前文已論，切入國家神話的經線是歷史創傷，緯線是版圖土地，內在英雄以敘事主題為基底，縫綴經緯線，從而交織出新歷史敘事及其創傷結構。由於版圖土地是構成國家的基本與核心要件，當新歷史敘事對版圖土地有不同的空間想像時，也將揭示不同的歷史視野。換言之，兩岸新歷史敘事從版圖土地演繹出不同的空間想像，是本文安排章節的次第，分別是：從革命農村、鄉土、家園到後鄉土，從中原版圖的捍守、位移到疆界突圍。本文循此捻出一條從革命歷史敘事或反共歷史敘事到各時期新歷史敘事的發展狀況，包括版圖領土及其宏大歷史編碼小人物的策略，以及，兩岸新歷史敘事如何對版圖領土及其宏大歷史再生產與賦予新意，本文名之為母土生殖的隱喻——土地關懷與歷史想像。此中仍深化思考：父權干預下的受創人物所引領的三項敘事主題，從而呈現八〇年代以降各時期新歷史敘事的發展變遷史。由於，子輩在父權整飭下受創是事實，顯示孕生子輩的家園母土不可迴避大寫父親的介入與影響。因此，本文以父權規訓與母土生殖的隱喻，說明身體與空間此二議題的表裡關係，而敘事主題黏著在二者之中。

承上，新歷史敘事進一步對版圖領土及其宏大歷史賦予新義或再生產，是為了鬆動僵固又穩定的權力空間，並非二元對立地切斷之，而是在權力空間及其宏大歷史的結晶面上重新結晶。方式是，以路徑連結各種他者空間來分離或交疊權力空間，如海洋路徑、山水臺灣、鄉土中國等。在路徑中移動時，情感與身份不

斷地與宏大歷史碰撞，從而釋放、緬懷或積累歷史想像，異質的無限張力就此生成。簡言之，本文探究歷史敘事再生產的內涵，究竟如何在空間書寫中形成——從逃逸、流動、去疆域到擴張，此乃於反抗中轉化暴力論述與建構自我認同的旅程。



## 第二節 研究成果與研究範圍

本文的研究的兩岸作家包括：梁斌、柳青、周立波、曲波、羅廣斌、楊益言、莫言、李銳、陳忠實、王安憶、賈平凹、徐小斌、殘雪、王小波、閻連科、司馬中原、鍾肇政、陳燁、李昂、陳玉慧、吳繼文、吳明益、施叔青、李渝、張大春、駱以軍等。<sup>73</sup>本節先爬梳前人研究，再說明本文以國家神話與新歷史敘事之辯證為議題，有何不同於前人研究。前人研究成果包括：神話學理論的相關研究、身體與空間的相關研究、國家：革命與認同的相關研究、新歷史小說的相關研究。

### 一、神話學理論的相關研究

由於本文以國家神話為研究議題時，也運用開天闢地神話、神聖時空、英雄歷險、原始思維等神話原型<sup>74</sup>，因此，下文先爬梳兩岸學界研究神話原型的相關

<sup>73</sup> 本文將國家神話定位為民國神話，選擇小說的條件是須與民國神話對話，至於六〇年代以降的臺灣當代小說還須納入一項必要條件是，探討不同於復興基地此一框架的臺灣性。因此，如李昂討論臺灣國家神話或《華太平家傳》未見臺灣性的思辨，便不納入本文的分析範疇。

<sup>74</sup> 弗萊有鑒於《金枝》對文學研究的影響，而視《金枝》為一部文學批評的著作，甚至推崇為神話原型的奠基之作。至於榮格於一九一二年創立分析心理學，由個別病例轉向以人類學和神話等民間文學為研究材料，從而提出被壓抑和遭遺忘的集體無意識，以區別於佛洛伊德(Sigmund Freud)的精神分析學和個體無意識等的理論。集體無意識出現在神話、宗教、夢、幻想中，提供了文學藝術的基本創作主題。換言之，弗雷澤在諸多的神話材料中發現相同的模式，而榮格以集體無意識說明該模式如何保存下來，弗萊的原型批評主要以集體無意識和原型學說為論述基礎。因此，弗雷澤的人類學理論、榮格的集體無意識理論、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。弗萊主張虛構作品中反覆出現的主題及其象徵，不僅是言語結構，亦為社會群體所關注的焦點，以及交流的溝通技巧或文化符號，此乃謂為「原型」。原型聚集為彼此相關的簇群，並形成複雜多變的符號系統。換言之，詩人運用能引發人們產生慣常聯想的原型，便可迅速地傳播思想，蘊具原型的文學因而成為反映社會現象或作為交流模式的載體。原型體現為虛構作品中的儀式和夢幻，儀式為敘事情節之原型，夢幻則為思想要旨的原型，兩者形成一體二面的神話意蘊。如弗雷澤《金枝》由戲劇儀式開展出神話研究，榮格學派則據傳奇作品中的夢幻來進行研究。何況，但丁(Dante Alighieri)或二十世紀現代主義作家，皆運用原型神話來創作傑出的虛構作品。詩人透過想像來結合儀式和夢幻的原型內涵，使藝術作品不僅是對自然的模仿，更化為自然力量的一環，而成為一則體現當代關懷的神話。承此，弗萊認為僅管依據主人公的行動力量來區分神話與傳奇，然就文學批評而論，仍可由神話來解釋傳奇中的位移現象或隱喻意涵。此乃弗萊所揭示的「置換變形」，即任一文學文本的片斷都存在著可用以詮釋其他文本內涵的「神話原」，或者使某個種族或文化的潛意識與文學得以對話。難怪《聖經》中的探險神話於後世文學中，仍具有重要的意義。例如，傳奇主要講述英雄出生的故事，涉及一場週而復始的洪水象徵時，呼應《聖經》中摩西受洗而重生的生命之水。或者，傳奇描述青春期的主人公，出現類似亞當夏娃於伊甸園墮落的故事。因此，神話是所有文學模式的原型，呈現最基本的文學程式和結構原則，

成果，再說明本文關注國家神話之由。大陸學者於八〇年代初期在文藝理論的期刊上譯介原型理論，一九八五年以來陸續翻譯《人論》、《金枝》、《原始思維》、《野性思維》等西方名著，一九八八年葉舒憲《探索非理性的世界》梳理西方原型理論的流派與發展，到了九〇年代以降《文藝爭鳴》等期刊相繼以專欄形式來討論文學人類學的相關議題。此後出現的專著，主要聚焦在理論的探究，包括：方克強《文學人類學批評》、易中天《藝術人類學》、胡志毅《神話與儀式：戲劇的原型闡釋》、程金城《原型批評與重釋》、楊春時《審美範疇的原型》等。<sup>75</sup>此外，原型批評在古典文學領域引起重要的研究啟發，如蕭兵《楚辭的文化破譯》、葉舒憲《莊子的文化解析》、臧克和《說文解字的文話說解》、傅道彬《晚唐鐘聲》等。至於以原型理論研究現當代文學的期刊論文羅列在註腳中<sup>76</sup>，無論是期刊或學位論文，主要的研究焦點是尋根文學與神話原型。例如，王一川〈傳統性與現代性的危機——「尋根文學」中的中國神話形象闡釋〉，討論尋根文學如何思索傳統性與現代性的辯證，如韓少功《爸爸》由唱古人追溯雞頭寨的祖先是開天闢地的神話英雄——刑天，但寨人的原居地和西遷的原因皆不同於陶潛詩所描述的刑天神話，顯示《爸爸》試圖由傳統文化求索民族想像的尋根宣言，面臨諸多矛盾和困難。又如，賈平凹《古堡》描述張老大與神話動物白麕相呼應，象徵傳統性與現代性的融合，可惜卻在大眾的保守權力中面臨毀滅。因此，王一川認為這種猶豫使尋根文學陷入創作侷限。<sup>77</sup>此外，邵彤〈新時期小說敘事策略中的原型參與〉一文揭示動物原型、圓形原型、鬼魂原型是新時期小說中主要的神話原型，作用依序是對應的隱形結構、重複的時間軌跡、敘述的全知視角。其中，動物原型乃列維布留爾(Lvy-Bruhl, Lucien)提出的萬物有靈和互滲巫術，圓形原型則源自博爾赫斯(Jorge Luis Borges)的原型廢墟或迷宮意象。

至於曹茂蘭《神秘文化在新時期小說中的復歸》分析新時期小說的神秘描寫包括神話模式、奇異夢境、原始民風、死亡之謎，以期由陌生化吸引讀者和引發

---

其他模式——如傳奇——只不過是移位的神話，既是自然界的循環，亦為時間循環。畢竟，弗雷澤《金枝》為弗萊提供了方法論的啟迪，而榮格的集體無意識理論及原始意象的論述對弗萊產生了直接的影響。

<sup>75</sup> 王輕鴻，《漢語境中的原型闡釋》（北京：中國社會科學出版社，2005），頁 209-212。

<sup>76</sup> 例如，鄧繼焦〈從原型現象看郭沫若前期詩歌及其「轟動效應」〉、王曉初〈論《野草》的原型和意象〉、陳鳴樹〈魯迅和中國文化的深層意識〉、羅強烈〈酒神精神：20 世紀中國文學的一個主題原型〉、王林〈論尋根文學的神話品格〉、徐劍藝〈新時期中國小說中的神話模式〉、張清華〈新時期文學的原型觀念與典型意識〉、吳義勤〈在鄉村與都市的對峙中構築神話：蘇童長篇小說《米》的故事析解〉、胡平〈神話的復歸：周大新盆地小說原型分析〉、丁帆、齊紅〈月亮神話——林白小說中女性形象的「原型」解讀〉、方克強〈神話與新時期小說的神話形態〉、王輕鴻〈論新時期小說中的神話意象演化〉、〈新時期小說的神話原型〉、〈回歸中的現代性追求——新時期小說神話原型的價值取向〉、王林〈論尋根文學的神話品格〉等。

<sup>77</sup> 王一川，〈傳統性與現代性的危機——「尋根文學」中的中國神話形象闡釋〉，《文學評論》（1995 年 4 期）。

對歷史的省思。該文耙梳大陸當代文學史的脈絡，指出帶動神秘描寫的原因是傳統文化熱的興起、拉美魔幻現實主義的影響、現代文明的逆向催生等。固然該文強調神秘文化在新時期小說中的重要意義，然對於小說中的神秘描寫侷限於陳述現象，不僅稍欠細膩的文本分析，亦未能將文學史脈絡和文本分析作出更好的視閥融合。<sup>78</sup>又如，蘭州大學徐風的博士論文《中國現當代小說原型論——以動物報恩、土地、月亮和再生原型為例》，說明動物報恩母題在新時期小說中側重人道主義的彰顯，到了新世紀則關注自然生態的議題。再如，華中師範大學張喬的碩士論文《新時期小說「地母」原型論》歸納出四種當代小說中的地母原型：善良地母、藏汙納垢的大母神、地母式的靈魂棲息地、迷惘中的烏托邦理想。固然徐風和張喬依據原型理論對文本作出較仔細的分析，然未進一步討論新時期以來小說中的神話敘事，除了採取原型母題之外還出現什麼變化，以及促成神話敘事的文學史或文化脈絡為何。

在大陸的碩博士學位論文中，較為特殊的是，王輕鴻的博士論文《漢語境中的原型闡釋》，考察大陸何時與為何接受西方原型批評理論，新時期又如何將西方原型批評創造性地轉化為漢語原型，並試圖彰顯審美維度的重要性。第一章探討原型理論與《文心雕龍·原道》、中國古典文論、吟誦論的不同關懷，後者賦予人類存有精神的底蘊，作為漢語原型更新西方原型理論的鋪墊基石。第二章有鑒於審美是文學人類學的不足之處，因而以象徵化、意象化、虛擬化等具有中國特色的敘事表現作為漢語原型的審美視角，並強調心靈體驗和興發省思才能使審美上升至形而上的層次。例如，賈平凹的小說和散文融合儒家的仁愛、道家的無為和禪宗的妙悟，並運用石頭、月亮、動物等神話原型體現物我同一的美學境界。榮格將中國思想中的「道」視為集體無意識，而賈平凹立基於人天合一的老莊之道，融合自我的生命體驗來營構神話，既喚醒一代人的集體記憶，亦使小說更添審美魅力。<sup>79</sup>第三章「漢語語境中的文體原型闡釋」主張文體統合生命理想、審美意識和哲學觀念，新時期的詩化小說，如賈平凹的非理性思維、張承志的心路隱喻、王安憶的虛構詮釋等，除了受到西方現代主義影響，還承繼中國抒情詩的傳統。由此可見，王輕鴻的博士論文試圖在西方原型理論的基臺，從中國文學與哲學架構出先秦文學至當代小說的漢語原型，可惜受限於篇幅而未能更多元地剖析新時期以降漢語原型的特色及其於當代文學史中的演變。

其後，王輕鴻在期刊論文中主張尋根浪潮後的九〇年代，如蘇童《我的帝王生涯》、《米》、王安憶《紀實與虛構》、陳忠實《白鹿原》、賈平凹《廢都》、《高老莊》等小說仍具備神話思維。他以賈平凹為考察對象，指出《高老莊》是賈平

<sup>78</sup> 曹茂蘭，《神秘文化在新時期小說中的復歸》（蘇州大學碩士學位論文，2004）。

<sup>79</sup> 王輕鴻，《漢語境中的原型闡釋》，頁 72-82。

凹創作譜系中的重要轉折：以高子路、蔡老黑、西夏、蘇紅分別代表儒家文化、底層民間文化、外來文化、現代文化，這些文化在社會轉型的高老莊中相互交鋒而陷入崩解的狀態。<sup>80</sup>此外，王輕鴻還表示，「新潮小說中的神話是作為現實的對立面出現的，它的意義內容在現實中找不到相應的參照，它還只是作家的心靈中的幻象，所以又顯得極其脆弱、單薄。」<sup>81</sup>有鑑於體現神話意象、原型、思維的神話敘事稍嫌脆弱，本文因此凸顯國家神話的迷思魅影幢幢，以期使神話思維在現實中有對話系。尤其，國家神話與神話思維這兩種神話敘事形成建構與解構的複雜辯證，並非二元對立，而是一條相互滲透和影響的游移邊界。此乃本文以國家神話為題之故，也是有別於目前學界研究的第一個層面。其二，由本章第一節的說明可知，本文以太陽神話般、開天闢地般的國家神話為核心議題，僅適度輔以、而不侷限在神話原型的討論路徑，也不囿於尋根文學的研究範疇，以期瞭解一九四九年以降當代文學史與建國史在各時期的神話特質。

至於臺灣較早探討神話或原型的期刊論文，如樂蘅軍〈中西神話中悲劇英雄的造像〉、〈中國原始變形神話初探(上)(下)〉、〈悲劇英雄在中國古神話中的造像〉、張慧娟〈樂園神話與烏托邦〉、林明德〈陶淵明「讀山海經十三首」的神話世界初探〉、王德威〈論「搗蛋鬼」——兼探兩種神話理論的交鋒〉等，陸續刊登在八〇年代的《中外文學》，可見比較文學和跨學科的批評視野已然成形。臺灣學位論文中針對現當代文學進行神話研究，包括沈曉雯《當代台灣小說的神話學解讀》和鄧賢瑛《現代中國神話學研究(1918~1937)》。後者由學術思想史考察中國神話學的建構過程。前者運用的神話學理論包括弗萊的原型批評、榮格的集體無意識、詹明信的政治無意識、李維史陀的圖騰崇拜、伊利亞德的宗教現象學理論，討論李永平、張貴興、朱天心、朱天文、李喬小說中的仙鄉神話、烏托邦神話、個人神話、國家神話，其中以《寒夜三部曲》為例分析國家神話。該文涉及在臺的馬華文學，是本文力有未逮的領域，但本文探究國家神話並不侷限在李喬，才能了解一九四九年以降民國神話在各階段小說中的變遷，或民國神話之於不同作家的省思視野有何不同。

## 二、身體與空間的相關研究

回顧前人文獻中有關神話學理論的研究成果後，本文提出不同的討論向度是，以國家神話為核心議題，此中涉及空間想像與身體隱喻兩個層面，本文藉此聚焦出兩岸當代小說因歷史脈絡和政治語境的差異而出現不同的創作關懷。以下

<sup>80</sup> 王輕鴻，〈論新時期小說中的神話意象演化〉，《荊門職業技術學院學報》(第14卷第5期，1999年9月)，頁27。

<sup>81</sup> 王輕鴻，《漢語境中的原型闡釋》，頁241。



先耙梳大陸學界對身體想像或空間議題的研究成果。迄今學界主要由性別欲望或身體創傷來關注大陸當代小說中的身體書寫。前者探究肉身欲望、狂歡節、情愛敘事、性別政治、力比多實踐等議題，如朱崇科《身體意識形態：論漢語長篇(1990-)中的力比多實踐及再現》、劉康《對話的眾聲喧嘩：巴赫汀文化理論述評》、王宇《性別表述與現代認同：索解 20 世紀後半葉中國的敘事文本》、周志雄《中國當代小說情愛敘事研究》、王宏圖《都市敘事與欲望書寫》等。此外，由精神創傷剖析身體想像的研究，如柯倩婷《身體、創傷與性別——當代小說的身體書寫》討論王安憶、鐵凝、王小波、徐小斌、莫言五位作家，主題包括身體與母親、身體與創傷、身體與寫作、身體與政治等，據此細膩地分析小說文本。又如，楊小濱《中國後現代：先鋒小說中的精神創傷與反諷》論析余華、殘雪、徐小鶴、格非、馬原、莫言等先鋒文學的代表作家，嫻熟地運用西方理論與精闢地剖析文本。

本文不同於學界考察精神創傷與歷史記憶有二。其一，以國家神話的視角，勾勒出從紅色經典文學迄新世紀的創傷書寫，例如，英雄受暴、空洞失措的症狀、觀看的失效、失語症、失憶症、佯瘋、消音變形等。其二，強調歷史創傷與空間隱喻的關係。誠如第一節已論，創傷是結構出新歷史敘事的基礎，而新歷史敘事開展的空間想像蘊含歷史關懷。由於十年浩劫後，大陸當代文學以重建國家形象為標的之一，故本文並非關注大陸當代小說是否鮮明地刻畫地域文化或城市風貌，而是由小說中的空間書寫，視中國為一個整體的象徵符號，況且，中國當代歷史的影響是全面性地席捲。職是，本文旨在剖析大陸當代小說以「革命中國／政治烏托邦」為對話系的前提下，在應對因此釀成的歷史創傷之餘，如何多元地銘刻中國想像共同體此一人文地理空間，再試圖從中揭示中國繼往開來如何可能的歷史視野。例如，革命中國、鄉土中國、性別中國、崛起中國、鄉土圖騰與創世神話、無家可歸與歷史廢墟、權力空間與精神家園之辯證、自由創作的小宇宙等。循此，我們才能捻出一條四〇年代以降大陸當代小說的空間想像及其歷史關懷的系譜。誠如洪子誠指出，九〇年代文學的總體狀況之一是，即使是關注日常生活或個人寫作，歷史依舊是文學創作的主题。<sup>82</sup>綜觀迄今大陸當代小說的研究成果，歷史記憶的相關思辨確實是汗牛充棟的豐碩成果，而本文彰顯的是空間、創傷與歷史的關係。

前文論及本文關注大陸當代小說中的空間想像並不侷限在城市或鄉土，其原因是，學界從空間書寫研究大陸當代小說，主要是以鄉土或都市為議題。前者如丁帆《中國鄉土小說史》，精煉地談論五四運動至廿世紀末鄉土小說的發展歷程。後者則關注九〇年代的都市敘事與欲望書寫，如聶偉《文學都市與影像民間——1990 年代以來都市敘事研究》、王進《魅影下的「上海」書寫——從「抗戰」中

<sup>82</sup> 洪子誠，《中國當代文學史》（北京：北京大學出版社，2007），頁 333。

張愛玲到「文革」後王安憶》等。

再就臺灣當代小說而論。固然鄉土文學攸關臺灣本土意識的興起，但王德威〈國族論述與鄉土修辭〉說明鄉土並非本土文學的專利，自反共文學以降的小說無不以多元的鄉土修辭，展開眾聲喧嘩的國族論述。我們從一九四九年說起。跟隨國民黨撤退來臺的作家以黃土中原為鄉土視野，至於戰後臺籍作家的鄉土敘事則顯得曖昧又繁複，如《亞細亞的孤兒》、〈夾竹桃〉、〈原鄉人〉等「寫出一代臺灣人擺盪在大陸和離島，母國與殖民宗主國間，無所歸屬的心情。」<sup>83</sup>由此可知，「臺灣作為一種文學原鄉，自始就是不同鄉土想像和論述的輻輳點。」<sup>84</sup>行至七〇年代，鄉土文學以召喚臺灣鄉土記憶與重建歷史為基調，不僅相當程度影響八〇年代的都市文學關注地方文化，也與現代主義文學形成複雜的對話關係。例如，陳芳明立基於後殖民的論述視角，強調鄉土文學不侷限於鄉土寫實，亦非反撥現代主義文學，而是糾正戒嚴體制刻意造成的歷史失憶症。與陳芳明視角有別的王德威，也同樣強調鄉土與歷史的關係：鄉土寫實是五四以降的文學主流之一，尋根懷鄉與探本溯源互為形影。由於故鄉召喚時間之喟嘆——「故鄉以其似近實遠的時間位置，去而難返的記憶渴望，恰為寫實及現實文學的論式，提供最佳場景。」<sup>85</sup>臺灣鄉土文學也循此開展，故鄉之故不僅止於時間的流逝，而是今與昔、傳統與現代、回憶與現實所形成的時序錯亂，至於空間位移，不只肇因於故鄉的失落與改變，更是啟動創作的敘事力量與癥結。

空間位移的情形，除卻因不同的大時代際遇而有別，還有一個不可忽視的發展現象是，七、八〇年代的臺灣鄉土小說和都市小說關心人如何在城鄉之間游移，於是視野漸漸地往全島拓展。尤其，解嚴以降，本土文化政策與相關文史工作更加普及地推廣<sup>86</sup>，使八、九〇年代以降的臺灣鄉土小說更鮮明地將鄉土一詞由農村轉為對臺灣本土的關懷，更思考如何建構身分認同。

緣自新世代「鄉土身份」曖昧性而來的一種類乎想像性的鄉土文本／藝術國度，非盡如前輩的真實鄉土經驗，使「鄉土」一詞轉義為「差異感」的書寫，那是來自於現代世界的科技、物質、文明，而產生對時間的一種新認識——面對一個不斷後退的過去，而被拉向一個未知的將來的「焦慮」。……鄉土範疇不僅實指具體的地方、某個社會空間，也推廓為提供

<sup>83</sup> 王德威，《臺灣：從文學看歷史》（臺北：麥田，2009），頁 362。

<sup>84</sup> 王德威，《臺灣：從文學看歷史》，頁 361。

<sup>85</sup> 王德威，《臺灣：從文學看歷史》，頁 362。

<sup>86</sup> 八〇年代十二項國家重大建設則推動圖書館、文化中心、博物館等地方硬體文化的建設。一九九〇年起，文建會提倡各縣市建構作家檔案庫與彙編地方文史資料。同年李登輝當選總統後，聚焦在臺灣的本土議題。遑論二〇〇〇年民進黨執政後所彰顯的本土政策。參見范銘如，《文學地理：台灣小說的空間閱讀》（臺北：麥田，2008）。

歸屬感、認同感的有界地域或植基於對地方的經驗或想像，而其中對於家族、地方、民族、種族、本土方言、信仰習俗等的認同，即可填補『鄉土』空間的隱喻與指涉。<sup>87</sup>

陳惠齡界定鄉土文學的範疇包括具體的鄉土空間或提供歸屬感的地方想像，如朱天心思考我家臺北與異鄉臺北也可視為新／後鄉土小說。新鄉土小說的辨析以「有界地域」的歸屬感與認同感為標準，並不侷限在城市或鄉土的刻板劃分。

因此，本文延續學界研究，由空間書寫討論臺灣當代小說時，並不以鄉土或城市為單一視角。然而，文本不同於前人研究在於，以一九四九年民國神話由黃土中原架構的權力空間及其歷史詮釋，作為一九四九年以降臺灣當代小說的對話系，從而捻出一條從版圖疆界突圍而出的空間書寫及其史觀的譜系。旨在由民國神話與臺灣認同的辯證，重新思索臺灣性與中國性如何出現混雜交融的現象。本文將探討臺灣當代小說描繪的空間，包括故鄉的在地性、遷徙的路徑、離散的空間、想像的原鄉等如何彼此相互阻絕、映顯或交錯。與此同時，本文也將由身體隱喻來探究各族群或各世代因民國神話所蒙受的歷史創傷。前文曾提及大陸學界相當關注創傷研究，但臺灣學界則較多地著墨於多元性別或情欲身體的研究，較少關注創傷議題。

### 三、國家：革命與認同的相關研究

目前學界並未以國家神話研究兩岸當代小說，但臺灣學界主要由國族認同或國族想像切入，至於大陸學界鮮少以國家為研究議題，而是以革命為探究國家的視角，與此相關的紅色經典文學自然成為焦點。由於八〇年代大陸學界提出重寫文學史的研究視野，於是出現一波重新探索紅色經典小說的文學價值之風潮。目前學界強調紅色經典小說在文學史中的意義至關重大，甚至部分的研究成果提及：紅色經典小說影響曾經歷文革的新時期作家的寫作，但這僅是附帶說明，由於受限於篇幅，主要仍集中在紅色經典小說的討論。<sup>88</sup>因此，本文將紅色經典小說所揭示的「革命中國／國家神話」及其革命歷史敘事，作為一九七六年迄廿一世紀大陸當代小說的對話系，以期彰顯紅色經典小說及其革命歷史敘事在當代小說史中的意義、影響與變遷。

此外，學界由國族認同研究臺灣當代小說已有相當豐碩的成果，通常選擇解嚴以來等特定的歷史斷限、多元族群、後殖民、後現代為切入視角。先就多元族群而論。例如，陳國偉的博士論文《解嚴以來(1987-)台灣現代小說中的族群書

<sup>87</sup> 陳惠齡，〈「鄉土」語境的衍異與增生——九〇年代以降台灣鄉土小說的書寫新貌〉，《中外文學》(39卷1期，2010年3月)，頁91-92、94。(85-128)

<sup>88</sup> 此言不包括現當代文學史的研究著作。

寫》，分析臺灣福佬、客家、省外三大族群在解嚴以降如何建構族群認同，從而豐富對臺灣本土論述的各種想像。至於盧建榮《分裂的國族認同 1975-1997》、《台灣後殖民國族認同 1950-2000》，論析臺灣當代文學如何由族群的誤解或互動而形成國族認同。再就歷史斷限來談。例如，蕭阿勤《回歸現實：台灣 1970 年代的戰後世代與文化政治變遷》，從文學、社會學、政治學的跨領域視野，討論七〇年代的臺灣國族論述與世代認同如何建構而成。又如，蕭義玲的博士論文《臺灣當代小說中的世紀末圖像研究——以解嚴後十年(1987-1997)為觀察對象》，以世紀末的概念勾勒出解嚴後眾聲喧嘩的臺灣當代文學樣貌，如大敘述的消漲與小敘述的建構涉及國家論述的重構、女性情欲的自覺、性別的多元扮演等，另外還關注社會的變遷景觀與存在情境，包括資本商品與自我認同、科技與人性的衝突等課題。<sup>89</sup>

蕭義玲的博士論文體現後殖民的論述視野，陳芳明也扼要地歸納後殖民小說重建歷史記憶的類型，包括：以文學本土論對抗中國大敘述、以女性書寫抗拒男性大敘述、以原住民文學抗辯漢人敘述。<sup>90</sup>而這些正是國族認同的重要議題。除卻陳芳明《後殖民台灣——文學史論及其周邊》，從後殖民主義研究臺灣文學的國族認同與歷史記憶還包括：邱貴芬《仲介台灣·女人——後殖民女性觀點的臺灣閱讀》、《後殖民及其外》、周英雄、劉紀蕙編《書寫台灣——文學史、後殖民與後現代》等。至於以後現代主義或華文文學的視野來觀照臺灣文學的著作，如黃錦樹《謊言與真理的技藝——當代中文小說論集》、陳建忠等合著《臺灣小說史論》、王德威《跨世紀風華：當代小說 20 家》等。其中，劉亮雅〈後現代與後殖民——論解嚴以來的臺灣小說〉一文，精煉地討論解嚴以降臺灣當代小說出現後現代與後殖民相互角力與混雜的現象。議題分類有：二二八、白色恐怖主題、眷村小說、都市小說、眷村以外外省第二代小說、原住民意識小說、多重殖民、多元族群主題、女性意識小說、同性戀和酷兒小說、跨國性主題、在臺的馬華小說、2000 年以來歷史記憶小說。<sup>91</sup>概括地說，後殖民小說去除中國中心，改以臺灣中心的史觀來重構家國意識與族群身分；後現代小說則彰顯身分流動，或去歷史深度地迴避國家認同的課題。前者如李昂、施叔青、田雅各、宋澤萊、楊照、陳燁、平路、夏曼·藍波安等，後者如張大春、朱天文、朱天心、駱以軍、成英姝、林耀德等。

根據上述後殖民與後現代的區分，似乎外省第二代作家是後現代主義陣營的主將，而帶有後殖民色彩的作家則以閩客原族群為主。問題是，後殖民與後現代

<sup>89</sup> 蕭義玲，《臺灣當代小說的世紀末圖像研究——以解嚴後十年（1987-1997）為觀察對象》（國立臺灣師範大學博士論文，1997）。

<sup>90</sup> 陳芳明，《後殖民臺灣——文學史論及其周邊》（臺北：麥田，2002），頁 109-130。

<sup>91</sup> 陳建忠等著，《臺灣小說史論》（臺北：麥田，2007），頁 317-402。

的混雜，跨族群的現象更是益趨普遍，該如何區辨或界範之，其實有相當的困難度。因此，本文以一九四九年民國神話為論題的原因是，民國神話是臺灣小說無論從後殖民、後現代或族群立場來思考身分認同與歷史省思時所不可迴避的課題。於是，本文檢視臺灣當代小說如何從民國神話及其權力結構中，翻轉與演繹眾聲喧嘩的臺灣想像？此中攸關兩個必須探究的層面：如何與民國神話對話？如何選定歷史範疇來揭示臺灣得以繼往開來的史觀？而這些史觀提煉出何謂臺灣性時，臺灣性並非簡單化地等同於臺灣中心，即使小說在諸多糾葛後表達臺灣認同，但本文意圖正視的是臺灣性與中國性的對話關係。並非以其中一項為中心、另一項則被二元對立地去中心。尤其，不同族群可能提出共同的歷史視野，縱然是共同的歷史視野，也因作家各有不同的美學關懷，使性別臺灣、海洋路徑、山水臺灣等臺灣性具有跨文化與重層歷史的多元內涵。

#### 四、新歷史小說的相關研究

本章第一節已梳理新歷史主義的理論脈絡，也詳述本文如何界定與怎樣研究新歷史小說，以下僅就新歷史小說的前行研究而論。兩岸研究新歷史小說的學位論文並不多。例如，武彥君的碩士論文《從革命歷史小說到新歷史小說敘事模式嬗變》，由四個層面說明新歷史小說如何理解革命歷史，包括擴大的革命歷史圖景、革命歷史的虛構性、生存悲劇史的關注、偶然性的碎片歷史。每個層面以一至三頁的篇幅闡釋，舉例的小說約十餘部，文本分析與論述的說服力稍嫌粗疏。至於黃柏維《從《行道天涯》到《何日君再來》——平路小說的新歷史書寫》，相當詳實地耙梳歐美對新歷史主義或新歷史小說的相關研究，再說明新歷史小說如何在臺灣譯介與發展。<sup>92</sup>至於兩岸研究新歷史小說的優秀學者，分別是陳建忠與張清華。陳建忠將解嚴以降臺灣新歷史小說的主題區分為：平路《行道天涯》、李昂《自傳の小説》、施叔青《行過洛津》代表的女性新歷史小說；張大春《撒謊的信徒》、林耀德《一九四七年高砂百合》代表的戰後新移民第二代新歷史小說；王家祥《倒風內海》代表的原住民新歷史小說；藍博洲《藤纏樹》代表的白色恐怖新歷史小說。固然該區分頗有洞見，但也有重疊之處。例如，平路的創作既是女性歷史小說，又何嘗不是戰後新移民第二代新歷史小說。林耀德《一九四七年高砂百合》難道不能列入原住民新歷史小說？又如，李昂《迷園》體現的女性主義色彩或許沒有《自傳の小説》如此強烈，無疑也可列為女性新歷史小說，但其中觸及二二八事件和白色恐怖歷史，我們究竟該劃分到哪項類別呢。再就大陸新歷史小說研究而論。張清華依據結構主義、存在主義、女性主義等分類新歷

<sup>92</sup> 黃柏維，《從《行道天涯》到《何日君再來》——平路小說的新歷史書寫》（臺北：國立臺北教育大學臺灣文學研究所，2011）。

史小說，本文認為該做法需要釐清各項主義的定義，各項主義為何有助於我們瞭解新歷史小說。至於張清華提出近世新歷史小說，或陳思和在〈關於「新歷史小說」〉一文界定新歷史小說為民國時期的非黨史題材，本文認為還可再拓展歷史時期，無論是取材自古代或現代的任一時期皆無妨，由於新歷史小說的核心特質在於消解宏大的歷史詮釋。<sup>93</sup>綜上，我們從陳建忠等的分類可知，新歷史小說觸及的宏大歷史相當廣泛，因此本文縮小研究範疇，將宏大的歷史詮釋框定在一九四九年的國家神話，尤其本文由創傷結構檢視兩岸新歷史敘事如何開展而成，也是不同於目前學界成果之處。

綜上，本文以國家神話為議題不同於前人研究在於，由神話能彰顯身體、空間、史觀這三層環環相扣的議題，畢竟本文第一節已論及身體和空間能支撐國家神話及其歷史詮釋。

### 第三節 研究方法與章節架構

文本適度運用神話學理論與新歷史主義的概念之餘，仍以文本細讀為主要的研究方法，並旁及兩岸的文學史、歷史專著、社會文化作為輔佐視角。為了在兩岸不同的歷史語境中勾勒出文學演繹的狀況，本文第二至四章由一九四九年歷時地探討大陸當代小說思辨國家神話的變化過程，第五至七章則聚焦在臺灣當代小說的發展系譜。最後，第八章結論再比較前七章已呼之欲出的兩岸當代小說的異同。

由於兩岸新歷史敘事從版圖土地演繹出不同的空間想像，從而展示眾聲喧嘩的歷史關懷，是本文安排章節次第的依據，分別是：從革命農村、鄉土、家園到後鄉土，從中原版圖的捍守、位移到疆界突圍。本文循此捻出一條從革命歷史敘事或反共歷史敘事到各時期新歷史敘事的發展狀況。因此，即或各自處理兩岸當代小說，身體創傷、版圖土地、敘事主題（家族鄉土、虛構美學、重溯起源）是貫穿這兩個區塊的共同議題，本文試圖以此繪製兩岸新歷史敘事發展史，作為另一種關照兩岸當代小說史的視野。以下逐一說明本文的章節架構。

## 第一章 緒論

### 第一節 研究動機與問題意識

### 第二節 研究成果與研究範圍

<sup>93</sup> 陳建忠，〈臺灣歷史小說研究芻議：關於研究史、認識論與方法論的反思〉，輯入李勤岸、陳龍廷主編，《臺灣文學的大河：歷史、土地與新文化——第六屆臺灣文化國際學術研討會論文集》（高雄：春暉，2009），頁 44。張清華，《中國當代文學中的歷史敘事：海德堡講稿》（北京：北京大學出版社，2012），頁 77-98。

第三節 研究方法與章節架構

第二章 革命轉向與鄉土位移：

四〇至九〇年代革命中國與太陽／英雄神話的新編

第二節 革命中國的建構

第二節 神話的新編與演義：反思革命中國的三個敘事策略與典範移轉

第三節 鄉土中國：原初激情與日神省思

第四節 神話中國：老年父親與土地關懷——以閻連科《年月日》為例

第五節 性別中國與女性太陽／家族神話：以徐小斌《羽蛇》為例



版圖與國家起源是構成國家的要素，這之於「革命中國／國家神話」是農村土地和革命英雄此二命題，從而貫穿本文的第二至四章。本章第一節以紅色經典小說為例，說明黨國建構「革命中國／國家神話」的思想依據與革命路徑：動員農村中的勞動人民效法革命英雄，一同開天闢地般地建造社會主義新中國，遂形成一則創世般的太陽英雄神話，與一方美好的紅色烏托邦。此乃四〇年代到一九七六年的政治、社會、文壇裡不可質疑的崇高價值。第二節提出文革結束後，七〇年代末至一九八五年前後，傷痕、反思、尋根文學等思辨革命中國時，以三個敘事策略移轉紅色經典小說的敘事範式，包括：「以創傷為契機，由家族血緣、性別想像或自由崇高置換革命英雄的內涵」、「由家族鄉土或精神家園轉易革命土地」、「反思紅色烏托邦的進化與線性史觀」。第二章第三、四、五節、第三章、第四章探討的小說均承此開展，自然，此三敘事策略在不同時期是有所區別。

本章名為「革命中國與太陽／英雄神話的新編」意指：為了與革命中國新編的太陽／英雄神話進行對話，新時期以降的當代小說新編太陽／英雄神話時，主要的類型有二：其一，根植家族血源的鄉土英雄所建構的家族神話，其二，將古典的太陽神話置換變形為現當代的家族神話。例如，第三節以《紅高粱家族》、《舊址》、《白鹿原》為例，探究鄉土英雄憑藉著一股宛如酒神般的原初激情來成就家族神話，是為了將極左革命中國操作的一體化農村，轉易成以鄉土中國為精神底蘊。第四節持續注目鄉土中國，聚焦在閻連科的《年月日》如何藉由古典太陽神話此一創世神話的新編來省思：由農村土地塑造開天闢地般的政治太陽／國家神話何以衍生出極左革命。第五節以徐小斌的《羽蛇》為例，延續第三、四節關注的家族書寫與新編太陽神話此二議題。《羽蛇》與《年月日》同樣由《山海經》進行不同程度的太陽神話新編，但有鑑於本章第三、四節討論的新歷史敘事是以男性英雄來思索極左革命中國，因此，第五節旨在以女性太陽家族神話，來反思

以政治太陽為象徵的極左革命中國，是一則以陽剛英雄或權威父親為基調的國家神話。

綜觀第三至五節可知，家族書寫是大陸新歷史敘事與國家神話對話的重要主題，但家族故事並不一定以鄉土為載體，如《羽蛇》改以歷史廢墟等空間想像來思考如何進行歷史寫作，思辨極左革命中國及其紅色烏托邦所揭示的歷史詮釋是否合理。此乃新歷史敘事開拓另一發展趨勢——反思何謂歷史虛構或小說虛構，而這也是本文第三章持續考察的議題。

### 第三章 自由與崇高的精神家園：

#### 九〇年代以降的虛構美學與英雄話語的反撥

##### 第一節 家族故事的神話與虛構：虛構敘事與精神家園的視閾融合

——以王安憶的《紀實與虛構》為例

##### 第二節 英雄特質的思辨與崇高創作——以殘雪的小說為例

##### 第三節 故事新編與重構歷史敘事——以王小波的青銅時代系列小說為例

第二章第五節論及《羽蛇》視自由地書寫歷史為一方精神家園，此乃第三章延續關注的議題。第三章的章名意指：大陸當代小說以新歷史敘事，揭示後革命時代裡有別於革命英雄的崇高內涵，正在於自由地進行歷史敘事（創作），進而反思革命英雄歷史敘事。畢竟，革命中國是由暗藏權力話語的各式各樣的敘事建構而成。因此，本章第一節討論的王安憶《紀實與虛構》，不但在第二、三章裡具有關鍵的樞紐作用，在大陸當代小說史中也極富代表性。由於《紀實與虛構》以家族故事後設地思索如何進行歷史敘事，旨在說明家族敘事只是媒介，自由地敘述歷史才是精神家園的內涵。如此一來，《紀實與虛構》後設地綜合創作論與本體論，無疑深化《羽蛇》的關懷議題。承此，本章第二、三節將分析殘雪與王小波的新歷史敘事，如何多元地思考虛構美學與精神家園的關係。

此外，殘雪小說也以徐小斌《羽蛇》所運用的夢境書寫或眼睛女神及其「光」的隱喻來思索自由，那麼，殘雪小說所謂的自由與《羽蛇》強調的自由有異曲同工的創作關懷嗎？至於第三節說明在媒體的操作下，「自由主義作家」王小波事件，成為中產階級文化消費的對象之一。王小波小說以戲擬的後設手法新編唐朝小說，旨在揶揄和再釋極左革命中國，並強調自由精神的重要性，而這並非媒體炒作自由主義作家王小波此一現代神話所標榜的自由內涵，諷刺意義昭然若揭。

94

<sup>94</sup> 羅蘭·巴特(Roland Barthes)以現代神話剖析資本主義發達的時代裡，大眾文化背後的言談機制，如何影響中產階級的思維模式。「什麼是現代神話？我一開始就要提出一個初步的、非常簡單的



由於「革命時期建立的政治體制和後革命時期的經濟轉型並存，經由官方選擇和改造的革命文化被納入今天的主流意識形態，……把革命的文化遺產納入了市場和消費大潮。」<sup>95</sup>由此可知，後革命時期是以經濟消費改寫革命文化，如九〇年代興起的紅色經典風潮，正是該時代語境的產物，而這也反映八〇年代發展至九〇年代的文學轉型。亦即，九〇年代以降的大陸當代作家省思國家神話時，又新添市場消費裡中產階級興起與現代神話的影響。這在「性別中國」、「對啟蒙後時代的反思」（本章）、「崛起中國」等章節，皆觸及之。例如，王小波的青銅系列小說、徐小斌《羽蛇》、重述神話系列小說、莫言《生死疲勞》、賈平凹《秦腔》、姜戎《狼圖騰》、閻連科《受活》等。

九〇年代知識分子從自由主義或新左派反思啟蒙後時代，乃攸關後革命時代基於個人財產所強調的個人權利。汪暉指出，新左派和自由主義的主要分歧在於「個人」此一概念，這牽涉到經濟、思想、政治、法律的全面交鋒。對此，李陀表示在文學領域中，「純文學」是上述分歧的代表性課題。<sup>96</sup>例如，殘雪再三強調「純文學」的創作初衷，致力於剖析人性靈魂，雖未涉及經濟消費等層面，無疑仍是本章不可迴避的作家。

#### 第四章 革命重溯與鄉土書寫：中國崛起與英雄崩解／躍起

##### 第一節 光暈或魅影？崛起中國的緣起與富強烏托邦的想像

##### 第二節 革命建國的省思與後鄉土文明的瓦解

——以莫言《生死疲勞》、賈平凹《秦腔》、閻連科《受活》為例

解答，它和語源學十分一致：神話是一種言談。」<sup>①</sup>巴特認為法國自一七八九年以降，以消費為特徵的大眾文化藉由日常生活中的儀式典禮與新聞媒介，將消費取向滲透到中產階級的意識形態之中，甚至成為道德規範或行為價值的標準。《流行神話》因此全景式地繪製五〇年代巴黎的文化景觀，從洗衣粉、皂粉、人造黃油廣告、競選者照片、嘉寶的臉、蘭開夏式摔跤等巴黎「神話」，皆擷取為「神話學」的研究素材。「《神話學》一書的同一性存在於它的目標之中，這個目標便是『解神話』。」<sup>②</sup>巴特所謂的神話並非離奇的故事，而是主張「神話是一種言談」<sup>③</sup>，亦為一種以期產生意指作用的傳播體系與方式。當接收者無知地接受言談及其意指時，「歷史記憶或現實事件在表述過程中被簡單化，意義複雜性被抽空的過程」<sup>④</sup>，便體現了言說者灌輸意識形態的神話目的。神話藉由掏空自身的歷史與現實，且使之成為一種符號。因此，「神話學就其為形式科學而言，它是符號學的，但就它是歷史科學的範圍而言，它又是一種意識形態：它研究形式上的理念。」<sup>⑤</sup>巴特甚至認為任何一種語言都可以被神話所利用，而「對抗神話的最佳武器，也許反而是神話自己。」<sup>⑥</sup>總之，《神話學》一書分為兩部分，第一部分《流行神話》主要彙集了羅蘭·巴特於1954-1956年寫於《新文學》雜誌的文稿，第二部分《今日神話》則是全書的理論核心——解讀神話的系統方法論。前者乃意識形態滲透成中產階級的行為準則，後者則為拆解前者的方法，本文以現代神話統稱此二層面。<sup>①③⑤⑥</sup>[法]羅蘭·巴特著，許薔薇、許綺玲譯，《神話學》（臺北：桂冠，1997），頁169、169、172、194。<sup>②</sup>林志明：〈神話學導讀〉，輯入[法]羅蘭·巴特著，許薔薇、許綺玲譯，《神話學》，頁VI。<sup>④</sup>何順果、陳繼靜，〈神話、傳說與歷史〉，《史學理論研究》（2007年4期），頁42-51。

<sup>95</sup> 陶東風主編，《當代中國文藝思潮與文化熱點》（北京：北京大學出版社，2010），頁198。

<sup>96</sup> 詳情將於第三章說明。

廿一世紀延續後革命時代，標榜富強又進步的崛起中國，積極地步入世界舞台的中心。誠如二〇〇九年中國紀念建國六十年的舞蹈史詩《復興之路》裡穿插的〈辛亥童謠〉唱道：「國太弱，挨打了。」毛澤東也曾於〈把我國建設成為社會主義的現代化強國〉一文表示：「落後就要挨打。」<sup>97</sup>此乃鴉片戰爭以降，百餘年中國人所關注的進化論邏輯。起自九〇年代，中國進化的核心內涵是經濟發展。本章討論廿一世紀的大陸當代小說於此時代語境中，如何從鄉土家族重溯建國以降的革命歷史？處於全球經濟市場裡的崛起中國如何維護中國文化？又怎樣讓世界想像中國？這不但延續第三章探討後革命時代的市場消費與虛構美學，也回應第二章論及的國家起源與農村土地之於國家神話的重要性，進而檢視八、九〇年代與廿一世紀後鄉土小說的轉折與歧異。尤其，當代作家以「崛起中國」反思文革極左暴力等弊病時，更關心的是：以開天闢地般的革命中國為基礎，累積六十年發展成果的崛起中國，是否能繼往開來地成就幸福？這其實與開天闢地般的革命中國曾許諾一方美好烏托邦的信念相同。然而，九〇年代以降因市場經濟異化人心或欲望橫流，人們還能簡單地認同革命中國或崛起中國所標榜的直線時間進程能帶來光明又進步的未來嗎？

## 第五章 民國神話與禁忌臺灣：反共戒嚴時期的兩種歷史小說

### 第一節 民國神話的歷史源流與形成背景

### 第二節 民國神話的四維國體與空間想像——以司馬中原的反共歷史小說為例

### 第三節 虛應民國神話與聚焦鄉土臺灣——以鍾肇政的大河小說為例

第一節說明一九四九年中原失守，撤退來臺的國民黨如何由歷史源流宣稱將要光復中原版圖的正當性與合法性，從而建構民國神話。因此，版圖疆界與歷史源流是貫穿第五至七章的主題。本章第二節分析司馬中原的反共歷史小說，如何處理中原失守的創傷，又怎樣響應民國神話的時空詮釋。第三節則考察反共戒嚴時期，鍾肇政的大河小說如何從清領或日治時代來開啟臺灣歷史敘事，聚焦在人們如何回歸到鄉土臺灣所蘊含的主體價值。這固然企圖一反中原中心的版圖想像與反共歷史敘事，但不免仍需刻意迴避民國神話的政治禁忌——二二八事件。由於國民黨以政治禁忌鞏固民國神話的神聖與權威，政治禁忌遂成為臺灣當代小說挑戰民國神話的切入途徑，此乃以下章節的主題。

<sup>97</sup> 李政亮，《拆哪，我在這樣的中國：1/3 流行文化的+1/3 國族想像的+1/3 日常生活的》(新北市：夏日出版，2011)，頁1997。

## 第六章 質疑版圖與發現臺灣： 七〇至九〇年代初的鄉土、創傷與欲望

### 第一節 移轉敘史模式的三個敘事策略

### 第二節 被壓抑的禁忌與監視魅影——以陳燁《泥河》和李昂《迷園》為例



鍾肇政的大河小說對鄉土臺灣的銘刻，有別於反共論述標榜的懷鄉與版圖，遂成為臺灣當代鄉土小說的先聲。本章第一節承此說明一九七〇至一九八七年的鄉土、保釣、政治小說如何由中原版圖檢視民國神話。由於七、八〇年代是臺灣外交、社會、文壇的重要轉折階段，此時的小說為解嚴以降與民國神話進行論辯的新歷史敘事的敘事策略，埋下重要的預告，包括：「版圖疆界的鬆動與回歸臺灣土地／原鄉／家」、「政治禁忌與創傷症狀」、「考掘歷史記憶的途徑：虛構的民國神話與虛構的新歷史敘事」。接下來的本章第二節和第七章所探究的臺灣新歷史敘事均承此開展。

本章第二節考察解嚴以降的臺灣當代小說，如何以第五章第三節所迴避的政治禁忌——二二八事件——為創作議題，民國論述的神話色彩正式又公開地由神聖轉為虛構。然而，小說並非二元對立地解構民國神話與建構臺灣認同，畢竟，臺灣認同不一定等同於宏大又唯一的本土論述，甚至，如何重審民國神話是重構臺灣認同所不可漠視的一環。臺灣性於是在禁忌與圖騰、虛構與神聖、中國性與本土性的辯證中體現多元的史觀。

換言之，解嚴以降，百花齊放的臺灣文學包括同志文學、女性主義文學、原住民文學、族群文學、生態文學、政治文學等，學界遂以「多元」定義八〇年代以降的臺灣文壇，本文則關注臺灣當代小說中的新歷史敘事展示哪些多元的視角來審視民國神話，從而豐富臺灣性的內涵。因此，本章第二節女作家書寫的政治小說，僅是本文探究新歷史敘事如何多元地重審民國神話的一個切入角度，第七章將由其他視野持續考察。畢竟，「在戒嚴體制下，台灣其實是被『發明』(invented)出來，是被虛構(fictionalized)出來的，以符合中華民族主義的普遍要求。支配性的戒嚴時期終結後，台灣的真相與內容才得到較為清晰的呈現。」<sup>98</sup>

## 第七章 海洋、山水與疆界突圍：九〇年代以降的虛構美學與歷史起源反思

### 第一節 移民與後遺民——以張大春和駱以軍為例

### 第二節 海洋路徑與海島想像——以陳玉慧、吳繼文、吳明益為例

### 第三節 重溯起源與山水臺灣——以施淑青和李渝為例

民國神話聚焦在復興中原的權力論述與空間想像，第五章第三節、第六章第

<sup>98</sup> 陳芳明，《後殖民臺灣——文學史論及其周邊》，頁114。

一、二節皆論及臺灣當代小說將之移轉成對鄉土臺灣的聚焦，本章第一節、第二節則考察臺灣新歷史敘事如何看待國民黨在一九四九年由中原渡海來臺的空間遷移，究竟怎樣引發移民離散的漂泊心理？不僅如此，解嚴後期成長者的家庭，無論是本省籍或外省籍，一旦籠罩在國民黨以民國神話所致的歷史創傷時，身為子輩的他們不甘僅止於描述父輩的漂泊或流亡，甚至也投入海洋漂浪之旅。子輩的「漂浪遷徙／海洋路徑」與國民黨的渡海遷移有何不同？父輩與子輩這兩代人該如何對話？怎樣挖掘有別於民國神話疊合「1949／1912／堯舜」的歷史起源與脈絡？

由於臺灣的海洋位置所造就的移民史或殖民史，既重層又複雜，國民黨渡海來臺所建立的民國神話固然是難以抹滅的一環，但僅是臺灣海洋發展史的脈絡之一，此乃臺灣新歷史敘事所強調。亦即，第二節試圖以海洋路徑的流動性，豐富臺灣歷史文化的在地想像，從而轉易民國神話的中原時空座標為跨時空的開放疆界。

第三節同樣思辨民國神話所詮釋的開天闢地般的歷史起源，但不再採取海洋路徑，而是以山水臺灣為切入路徑，檢視臺灣原鄉圖景在重層的歷史角力中不斷地改寫、增補、變動。誠如上文論及中原黃土的「山河想像」，是一方國民黨由極權話語操作而成的權力空間，那麼，廿一世紀的施叔青和李渝在新歷史敘事中，開啟什麼樣有別於民國神話及其政治版圖的「山水想像」與歷史起源呢？施叔青與李渝的新歷史敘事，選定的歷史範疇或書寫型式，高度類似戒嚴時代的反共歷史小說與大河小說。我們可由其中的轉易，瞭解六十年以來臺灣當代小說中歷史敘事的演義狀況。

附帶一提，第七章呼應第四章探討國家起源以降的歷史發展，此外，第七章也呼應第三章關懷小說虛構與歷史虛構，如何達成創作論與本體論的視閥融合。

## 第八章 兩岸新歷史敘事的變遷與異同

### 第一節 英雄形象的轉化

### 第二節 版圖土地的演義

本節由「英雄形象的轉化」、「版圖土地的演義」，既比較兩岸當代小說思辨國家神話的異同，更試圖由國家神話與新歷史敘事之辯證，重新勾勒文學史的變遷過程。

## 第九章 結論

## 【 中國大陸篇 】

### 第二章 革命轉向與鄉土位移：

#### 四〇至九〇年代革命中國與太陽／英雄神話的新編



#### 第一節 革命中國的建構

##### 一、革命歷史敘事與政治烏托邦的形成背景

毛澤東在一九四五年發表《論聯合政府》，勾勒出社會主義烏托邦的遠景：

我們共產黨人從來不隱瞞自己的政治主張。我們的將來綱領或最高綱領，是要將中國推進到社會主義社會和共產主義社會去的，這是確定的和毫無疑義的。我們的黨的名稱和我們的馬克思主義的宇宙觀，明確地指明了這個將來的、無限光明的、無限美妙的最高理想。<sup>1</sup>

一九四九年中華人民共和國成立時，毛澤東重申「無產階級社會」的理念，慶祝革命成功，同時又提出「三年恢復，十年建設」的主張，意圖將「無產階級社會」此一終極目標延續到未來。亦即，無限光明與美妙的社會主義烏托邦，依然在前方指引中國群眾應永恆地為革命道德鬥爭。由於解決所有矛盾的完善社會不可能存在，因此，國家的核心理念「革命」，在建國後依然合法與迫切。

具體而論，響應與落實毛澤東革命政權的基礎，是勞動人民所組成的農村與公社。

共產黨要在農村立足，讓農民政權不斷壯大，必須發展貧農入黨，成為基層社會管理者，同時打擊土地兼併，實現均田，只有這樣，農民的生產積極性才得以發揮。……只有把均田和先在農村建立政權這兩個思想正式納入意識形態範疇，共產黨整合農村以奪取天下的過程才能從無意識轉化為有意識的行動。眾所周知，這正是中國式革命道路——以農村包圍城市理論之形成。……共產黨組織是一個實現了基層農業社會整合並迅速成長中的巨人，它代表強勢意識形態整合模式。<sup>2</sup>

例如，一九五八年到一九六〇年的大躍進運動，乃根據一九五五年毛澤東提出農

<sup>1</sup> 毛澤東，《毛澤東選集》第3卷(2版)(北京：人民出版社，1991)，頁1059。

<sup>2</sup> 金觀濤、劉青峰，《開放中的變遷：再論中國社會超穩定結構》(香港：中文大學出版社，1993)，頁372-373、382。

業合作化的講話，其明示農村群眾的積極性和創造性是實現社會主義烏托邦的主力。追本溯源，一九四五年毛澤東在中國共產黨第七次黨代表大會的閉幕詞，引用愚公移山的寓言。其後，〈愚公移山〉成為概括毛澤東思想的老三篇之一<sup>3</sup>，強調：「我們一定要堅持下去，一定要不斷地工作，我們也會感動上帝的。這個上帝不是別人，就是全中國的人民大眾。」<sup>4</sup>全中國人民中，不可或缺的要角是勞動群眾，毛澤東把勞動群眾推到革命舞台的中央，於是，他在一九五八年提出「又紅又專」的相關口號進一步深化論述。「又紅又專」意指，正確的政治觀點與專業的知識技能，相互結合，顯示黨國試圖藉此縮小專業菁英與勞動群眾的知識差距，凸顯勞動者努力從事高尚的革命活動，是爲了服務國家和人民，並許諾如此神聖的奮鬥將帶來幸福和力量，一同前往井崗山所代表的神聖又美好的社會主義烏托邦。<sup>5</sup>例如，大躍進期間，人民高喊口號：「三年甘苦換來共產主義千年幸福」。又如，毛澤東〈水調歌頭·重上井崗山〉：「可上九天攬月，可下五洋捉鱉，談笑凱歌還。世上無難事，只要肯登攀。」<sup>6</sup>

之所以由山崗土地的形象彰顯井崗山的神聖性，乃緣於社會主義主張城市包含資本主義所造成的罪惡與不平等，爲了消除城鄉差別，遂強調城市是革命者的墓地，應「離開城市，到山上去。」因此，毛澤東在文革時期對農村投入更多的醫療和教育資源，讓有道德、有覺悟、有領導的農民更有效地實踐無產階級革命。<sup>7</sup>這般號召的說服力在於，黨國「創造了一些比現實更好的未來社會的積極圖景。其中的某些圖景恰巧同智力上的洞察力和審美上的要求相結合，產生了同當時社會的和精神的種種需要的共鳴，在民眾中喚起了極大的熱情。於是，社會便被這些把人們引向另外一個更美好未來的幻想的力量點燃了。」<sup>8</sup>綜上，土地是建立國家的基本與核心要件之一，動員農村中的人民勤奮地投入集體勞動生活，是以農村土地爲國家進行革命的基本單位，進而整飭全中國的每一寸土地上的人民。這不僅說明在一九四九年建國的政權之所以合法的起源依據，更強調唯有藉此，才能實現無限光明與美妙的社會主義烏托邦。本節第二部分循此考察紅色經典小

<sup>3</sup> 〈愚公移山〉、〈爲人民服務〉、〈紀念白求恩〉是概括毛澤東思想的老三篇，揭示人民無私的革命道德與革命行動的重要性。

<sup>4</sup> 毛澤東，《毛澤東選集》第3卷(2版)，頁1102。又如，「我們要學習他毫無自私自利之心的精神。……只要有這點精神，就是一個高尚的人，一個純粹的人，一個有道德的人，一個脫離了低級趣味的人，一個有益於人民的人。」毛澤東，《毛澤東選集》第2卷(2版)，頁660。

<sup>5</sup> 又紅又專是毛澤東於1958年所提出的《工作六十條》中之詞彙。[美]邁斯納(Maurice Meisner)著，張寧、陳銘康譯，《馬克思主義、毛澤東主義與烏托邦主義》(北京：中國人民大學出版社，2004)，頁117-120。「如果他不是工人或農民，那就要定期參加體力勞動，以培養『熱愛勞動』、熱愛勞動人民的感情。」(119)

<sup>6</sup> 毛澤東，《毛澤東詞選》(北京：人民文學出版社，1986)，頁131。

<sup>7</sup> 邁斯納著，張寧、陳銘康譯，《馬克思主義、毛澤東主義與烏托邦主義》，頁172、188、65-68。

<sup>8</sup> [美]邁斯納(Maurice Meisner)著，張寧、陳銘康譯，《馬克思主義、毛澤東主義與烏托邦主義》(北京：中國人民大學出版社，2004)，頁19。

說中，農村土地在歷史演義與突圍中何以如此重要？農村群眾如何展示社會主義革命楷模「愚公」的精神？又怎樣象徵性地抵達井崗山所隱喻的烏托邦式的革命理想？

一九四二年延安文藝整風運動後，毛澤東提倡文藝界應響應為工農兵服務的政治思想與革命行動。

作為觀念形態的文藝作品，都是一定的社會生活在人類頭腦中的反映的產物。革命的文藝，則是人民生活在革命作家頭腦中的反映的產物。人民生活中本來存在著文學藝術原料的礦藏，這是自然形態的東西，是粗糙的東西，但也是最生動、最豐富、最基本的東西；在這點上說，它們使一切文學藝術相形見絀，它們是一切文學藝術的取之不盡、用之不竭的唯一的源泉。<sup>9</sup>

《在延安文藝座談會上的講話》是指標性的變革：作家的政治立場轉向工農兵的革命視野。由於黨國指導作家應進行思想情感等世界觀的全面改造，「使曾是啟蒙主體的知識分子的地位發生了轉變。知識分子要以服務於工農兵來確立自身價值實現的方向。」<sup>10</sup>因此，四〇年代以降的革命活動取代民初的啟蒙運動，五四新文化運動與社會主義文藝出現裂隙。一九四三年《新華日報》報導延安文藝座談會的情況，其後，左翼作家全面推動和服膺《講話》的重要內容，尤其，一九五三年第二次文代會，確立社會主義是中國文藝創作之圭臬，作家書寫的革命歷史需與黨國方針形成一個整體，才能樹立政治正確的革命記憶與歷史範式。從此，毛澤東的文學思想和文藝政策成為四、五〇年代以降大陸文藝創作者所膺循的路線。一九五八年三月毛澤東在成都召開的中央會議中，進一步表示作家不僅要蒐集民歌，還應縮合革命的現實主義與革命的浪漫主義，同年五月於中央第八次代表會議中再度強調之，這無疑是繼《講話》後的重要文藝主張。

因此，一九四九年到一九六六年的十七年文學以浪漫的革命英雄為楷模，代言黨國的意識形態與引領出社會主義的革命歷史，並促使人民仿效英雄與接受革命是唯一合法的集體記憶。十七年文學的代表作是紅色經典小說，包括：《紅旗譜》、《紅日》、《紅岩》、《創業史》、《保衛延安》、《林海雪原》、《青春之歌》。<sup>11</sup>例

<sup>9</sup> 毛澤東，〈在延安文藝座談會上的講話〉，《毛澤東選集》第3卷，頁860。

<sup>10</sup> 陳曉明，《中國當代文學主潮》（北京：北京大學出版社，2009），頁36。「在五四新文化運動與革命文藝及其後來的社會主義文藝之間，儘管存在著千絲萬縷的內在聯繫，但後者所表現出的轉折是非常明顯的，而且也是實質性的。在迄今為止的文學史敘述中，談得更多的是二者之間的繼承關係，對其內在的轉折與變異則輕描淡寫。……斷裂，就在於作家主體地位和世界觀的改變——由啟蒙者變成了被改造者，新的無產階級世界觀（革命文藝的世界觀）取代了五四新文化運動培養起來的啟蒙主義世界觀。」陳曉明，《中國當代文學主潮》，頁27。

<sup>11</sup> 不同學者界定「紅色經典小說」究竟應納入那些小說，稍有不同，本文依據閻浩崗所論。參見

如，杜鵬程《保衛延安》(1954)與吳強《紅日》(1957)，無不以恢弘的戰爭場景或血腥的受難身體塑造革命英雄的精神，如前者描述一九四七年周大勇連長率領解放軍，與圍攻延安的胡宗南十萬兵力，展開艱苦的戰鬥，此乃一九四九年以降新中國建構革命歷史的敘事策略之一。亦即，革命歷史敘事呈現：「中共發動、領導的『革命』的起源，和這一『革命』經歷曲折過程之後最終走向勝利的故事。」<sup>12</sup>在紅色經典小說如此的渲染與感召之下，激勵讀者激昂地投身革命與認同歷史，落實毛澤東批判對立面的社會主義意識形態，甚至把土改、建國、延安整風、反右運動、大躍進和文革等視作政治修身的途徑。<sup>13</sup>此外，一九六六年林彪和江青《部隊文藝工作會談紀要》揭示三突出和高大全的原則，規範社會主義文藝以塑造工農兵英雄為根本任務。<sup>14</sup>樣板戲乃依據該公式創作而成，成為紅色經典文藝的一環，包括京劇、交響樂、現代舞劇等，如《杜鵑山》、《紅燈記》、《海港》、《龍江頌》、《平原作戰》、《奇襲白虎團》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《白毛女》、《紅色娘子軍》。到了文革時期，文學創作以《朝霞》刊物和紅衛兵文學為主，部分的十七年文學也是此時官方認可的文學讀物。

在建構合法又崇高的國家神話的過程中，推廣為日常語言的政治話語發揮極大的作用，以期將意識形態以判斷句的語法潛移默化為群眾的認知與思維模式，而這不只是以紅色經典文藝為限，還包括各種革命口號與紅色標語。例如，林彪為其編纂的《毛澤東語錄》撰寫〈毛主席語錄再版前言〉一文中表示：「毛澤東思想是馬克思列寧主義的頂峰，是最高最活的馬克思列寧主義。」林彪還寫了一系列歌頌毛澤東的口號，如：「毛澤東思想是人類的燈塔，是世界革命的最銳利的武器，是放之四海而皆準的普遍道理。……毛主席的話句句是真理，一句頂一萬句」、「偉大的導師、偉大的領袖、偉大的統帥、偉大的舵手」、「讀毛主席的書，聽毛主席的話，做毛主席的好戰士。」不僅如此，人民每晚收聽「各地人民廣播電臺聯播節目」發表的最新毛澤東語錄。此外，「早請示，晚彙報」<sup>15</sup>、跳忠字舞、唱語錄歌，皆是民眾崇拜毛主席的政治儀式。所謂忠字舞是：「所有城鄉，所有

閻浩崗，《「紅色經典」的文學價值》(北京，人民出版社，2009)。

<sup>12</sup> 洪子誠，《中國當代文學史（修訂版）》(北京：北京大學出版社，2007)，頁94。

<sup>13</sup> 金觀濤、劉青峰，《觀念史研究：中國現代重要政治術語的形成》(香港：香港中文大學，2008)頁387。

<sup>14</sup> 「我們根據江青同志的指示精神，歸納為『三個突出』作為塑造人物的重要原則，即：在所有人物中突出正面人物；在正面人物中突出英雄人物；在主要英雄人物中突出最重要的中心人物。江青同志的上述指示精神，是創作社會主義文藝的極其重要的經驗，也是以毛澤東思想為武器，對文學藝術創作規律的科學總結。」于會泳：〈讓文藝舞臺永遠成為宣傳毛澤東思想的陣地〉，《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。

<sup>15</sup> 每戶人家設置寶書臺，供奉毛澤東石膏像與《毛澤東語錄》，每位成員必須早晚在此「早請示，晚匯報」，思考該如何或反省是否遵行主席的政治指示。



街道，都是跳舞的人群，人們手執葵花，心向太陽，圍繞太陽，跳起永遠忠誠毛主席的舞蹈。成天成天地跳，一直跳到九大閉幕。」<sup>16</sup>由此可知，太陽是革命中國的政治符號<sup>17</sup>，最具代表性的是，一九四二年的紅色歌曲《東方紅》：「東方紅，太陽升，中國出了個毛澤東。……共產黨，像太陽，照到哪裡哪裡亮。」<sup>18</sup>

綜上，一九四九年社會主義新中國開啟無產階級反帝反封建的新紀元，文藝創作或任何表述形式響應黨國所主導的歷史詮釋，尤其，革命文學與革命歷史形成視閥融合，共構為新中國想像共同體——革命中國——的一環。由於國家的建立是根植於如何講述故事——建構「國家神話／革命中國」：強調革命是國家的核心理念；重述革命歷史來強化人民的身分認同；這除了說明政權之所以合法的起源依據之外，還勾勒未來美好的烏托邦願景。由於太陽神話隸屬開天闢地的創世神話，以太陽為象徵的革命中國遂成為一則開天闢地般的國家神話：農村群眾在太陽般的共產黨的引領下，秉持政治道德，「身體力行」與言行合一地投入革命活動，在土地上推翻封建的舊制度，建立理想的新秩序，並將之延續到光明燦爛的未來，社會主義的政治烏托邦於焉形成。此乃形成一則具有政治意識形態的民族寓言或神話故事。誠如中野實所言：「革命意識形態本身並不是獨立體，它是通過目標、信念、理想、原則和神話等形式表現出來。」<sup>19</sup>同樣地，漢娜·阿倫特(Hannah Arendt)表示：「革命這一現代概念與這樣一種觀念是息息相關的，這種觀念認為，歷史進程突然開始了，一個全新的故事，一個之前不為人知、為人所道的故事將要展開。」<sup>20</sup>此乃間接指陳紅色經典小說在廣大群眾建立革命中國此一集體認同時，扮演重要的角色，與此同時，紅色經典小說也是人民邁入革命歷史進程與符應上文提及的文藝政策的產物，這再度說明革命文學與革命歷史是一體兩面的關係。

<sup>16</sup> 曹萬生，《中國當代文藝價值觀流變史》(臺北：秀威，2011)，頁 73。

<sup>17</sup> 文革時期的文學作品或文藝表演，皆膺循政治規範而呈現獨特的革命美學。以文革樣板戲的人物造型圖、場景設計圖、燈光設計圖、道具設計圖為例，不同的人物「享受的空間位置與燈光都是有厚薄的，敵人永遠只能處在灰暗的角落上，而只有英雄才可享受我們視野中最突出的位置，並能得到最明亮最神聖的光照。」文革美學是以登高和眺遠的崇高英雄為主，體現慷慨激昂的抒情特質。例如，《紅燈記》：「但等那風雨過，百花吐豔，／新中國如朝陽光罩人間。／那時候全中國紅旗插遍，／想到此信心增鬥志更堅。」以太陽作為「文革／國家神話」的政治修辭，是本文第二章討論大陸當代小說的論述焦點。曹文軒，《二十世紀末中國文學現象研究》(北京：北京大學出版社，2002)，頁 323。

<sup>18</sup> 一九四二年後，經歷多次改版，現行版是：「東方紅，太陽升，中國出了個毛澤東。他為人民謀幸福，呼兒咳呀，他是人民的大救星。毛主席，愛人民，他是我們的帶路人。為了建設新中國，呼兒咳呀，領導我們向前進。共產黨，像太陽，照到哪裡哪裡亮。哪裡有了共產黨，呼兒咳呀，哪裡人民得解放。」

<sup>19</sup> 中野實，《革命》(北京：經濟日報出版社，1991)，頁 52。

<sup>20</sup> [美]漢娜·阿倫特，陳周旺譯，《論革命》(南京：譯林出版社，2007)，頁 17。

## 二、開天闢地與農村土地：英雄與國體的革命範式

### (一)創業與建國：農村土地的整合

本節第一部分已說明毛澤東由農村中的勞動身體來建立社會主義新中國的烏托邦藍圖。以下除了分析紅色經典小說如何響應之，還需進一步探究：勞動人民所在的「農村土地」之於中華人民共和國的形成或政治烏托邦的發展何以至關重要？

例如，《紅旗譜》描述中年朱老忠在共產黨尚未普遍地風起雲湧時，就積極地支持打倒地主的革命行動，其原因在於，父親朱老鞏阻撓地主馮老蘭霸佔公有地，不幸失敗，以致吐血過世。喪父的少年朱老忠，無奈地離鄉，流徙多處打工攢錢，直到中年才返鄉，並盤算為父報仇的可能。嚴志和偕同失聯多年的朱老忠拜訪伍老拔，植有柳樹的伍老拔院子隨著暖春東風，「帶來一股腐草的氣息。」

沿著千里堤望西走。這時太陽起來了，陽光曬起來。朱老忠覺得身上熱得發癢，解下襖包搭在身上。順著大堤向上一望，河水明亮亮的，從西山邊上流下來。在明淨的陽光下，遠遠看得見太行山起伏的峰巒。朱老忠家當年就住在鎖井村南，千里堤下頭。他們走到河神廟前站住腳，廟前的老柏樹沒有了，那塊大青石頭還在，廟頂上的紅綠琉璃瓦，還在閃爍著光亮。朱老忠對著廟台，對著大柳樹林子呆了老半天，過去的往事，重又在頭腦中盤桓，鼓蕩著他的心血，眼圈酸起來。嚴志和並沒有看出他的心事，叫了他兩聲。他忍住沉重的心情，一同走下大堤。<sup>21</sup>

剛返鄉的朱老忠在嚴志和與伍老拔的協助下，順利地步入莊稼田園的祖輩秩序中安身立命。由於土地是父輩筆路藍縷所建立的家族基石，「土地是根本，辛勤勞動才是生活的源泉哩！」<sup>22</sup>正因為土地之於廣大中國群眾的血脈意義，至關重大，革命中國不但以土地樹立政權合法與歷史起源的根基，也企圖解決幾千年來中國土地所引發的糾紛，如朱老鞏的慘死，是其子朱老忠長期心情沉重的癥結。引文中，「陽光」籠罩著由太行山和千里堤所環繞而成的朱老忠的故鄉全景，預告《紅旗譜》即將開展的農村土地故事，攸關以政治太陽為象徵的「革命中國／國家神話」所普遍推行的土改政策。小說中冀中平原的風景人情與地域色彩相對減低，尤其，陽光普照大地的隱喻，預示家族土地將被收編或轉易成黨國的開天闢地。此中涉及的問題包括：集體勞動何以為農村帶來不同於以往的嶄新時代？農村土地上的集體創業與一九四九年的革命建國怎樣形成視閥融合，宗旨為何？農村土

<sup>21</sup> 梁斌，《紅旗譜》（黑龍江：中國青年出版社，1994），頁 60。

<sup>22</sup> 梁斌，《紅旗譜》，頁 74。

地的政治結構與象徵意義為何？如何以農村景觀呈現政治烏托邦的空間想像？

《紅旗譜》述說幾千年來中國農村土地的問題之一是，如大地主馮老蘭企圖併吞河神廟前的四十八畝公有地，竟然砸毀作為公有地證明的大古鐘，搏命護鐘的貧下中農朱老鞏，不幸在混亂中重傷不治。

這場架一直打了一天，太陽平西了，四十八村的人們還在千里堤上怔著。眼看著銅鐘被砸破，油錘釘著破鐘，像砸他們的心肝一樣疼，直到天黑下來，才漫散回家。這天晚上，滹沱河裡的水靜靜地流著，鎖井大街上死氣沉沉，寂寞得厲害，早早沒了一個人，沒了一點聲音。人們把門關得緊緊，點上燈坐在屋子裡沉默著，悄悄談論著，揣摩著事情的變化和發展。在那個年月裡，朱老鞏是人們眼裡的英雄，他拼了一場命，並沒有保護下這座古鐘，沒有替四十八村的人們爭回這口氣。他們的希望破滅了，只有低下頭去，唉聲歎氣，再不敢抬起頭來了。<sup>23</sup>

朱老鞏的犧牲代表地主對貧下中農的剝削，四十八村無能為力的農民在歷史宿命 中陷入絕望。《紅旗譜》透過這座被毀壞的銅鐘，象徵性地指出：朱老鞏以個人血氣對抗地主，注定失敗，進而預告推動土改等政策的革命中國是此後勢不可擋的必要發展。因此，看似被毀損的銅鐘，其實敲響革命中國所揭幕的嶄新時代。關鍵在於，農民朱老忠經由江濤和運濤，瞭解共產黨所施行的土地改革。他對抗地主馮老蘭的方式，一改父親當年注定失敗的家族反抗，轉向團結群眾的階級鬥爭，遂成功地發動反割頭稅的武裝活動。因此，「從鎖井鎮農民的革命鬥爭方式，可以明顯看出一代比一代進步，……中國農民只有在共產黨的領導下，才能更好的團結起來，戰勝階級敵人，解放自己。」<sup>24</sup>由此可知，家族本是鄉土中國得以超穩定的基礎，卻不及共產黨帶領的社會主義大家庭所發揮的團結勢力，前文論及家族土地被整飭到黨國的開天闢地與權力結構之中，就此成形。<sup>25</sup>尤其，朱老忠代表的新一代農民，是革命基本單位——農村土地——的小尖兵，齊心成就社會主義大家庭。

相似的例子還有，柳青的《創業史》講述青年農民梁生寶與繼父梁三老漢都曾為創業發家，奮鬥不懈。然而，梁生寶為家庭拼搏一段時日後，竟不惜與繼父

<sup>23</sup> 梁斌，《紅旗譜》，頁 10。

<sup>24</sup> 梁斌，《紅旗譜》，頁 42。

<sup>25</sup> 「這種超穩定系統(Ultrastable system)特有的組織方式，使得中國封建社會具有比世界上其他農業文明更強大的組織能力。……中國封建社會的地主紳士卻與之不同，一般說來，他們不僅不同政府對抗，相反，是與政府合作，幫助政府執行管理農村之功能。……廣大農業社會之整合，還必須有某種更基層的社會組織。眾所周知，宗法家族和家庭是中國最基層的組織。……國家官僚機構、鄉紳自治、宗法家族三種組織層次，均認同於儒家意識形態，因此，我們稱之為宗法一體化結構，它是中國傳統社會特有的整合方式。」金觀濤、劉青峰，《開放中的變遷：再論中國社會超穩定結構》，頁 26-32。

發生齟齬衝突，將個人發家的重心轉向互助合作的集體創業，以期響應黨的指導，擔負起改造世界的宏圖重任。<sup>26</sup>由於「靠槍砲的革命已經成功了，靠優越性，靠多打糧食的革命才開頭哩。生寶已經下定決心學習。」<sup>27</sup>生寶學習黨國父親的指示，卻與梁三老漢呈現不和諧的繼父子關係，隱喻農民切斷傳統農村由血緣倫理所架構的個體經濟與鄉土秩序，才能符應黨國大寫父親的國體脈動，全心地傾注改革熱情。其重要性，我們可從毛澤東主張的合作化運動得知：

在農民群眾方面，幾千年來都是個體經濟，一家一戶就是一個生產單位，這種分散的個體生產，就是封建統治的經濟基礎，而使農民自己陷於永遠的窮苦。克服這種狀況的唯一辦法，就是逐漸地集體化。<sup>28</sup>

誠如《創業史》的扉頁寫著：「家業使弟兄們分裂，勞動把一村人團結起來。」畢竟，「當農業生產還沒有高度組織的時候，幾乎沒有什麼田地裡的活路。……勞動互助組顯示出來的優越性，引起貧困的莊稼人這樣大的興趣。」<sup>29</sup>既然集體勞動能團結與興盛一村，就能團結中國各地的農村，農村的集體創業從而呼應統一各地的建國大業。亦即，農民與黨國，在國家的基石——土地之上，攜手合作，成就四〇年代的革命中國。簡言之，整合的途徑是，共產黨深入農村，藉由土地的重新分配來瓦解農村的超穩定舊秩序，要求農民由幾千年來努力的單幹改為集體勞動，就能解決幾千來因土地引發的貧富糾紛，邁向前所未有的光明與美好之境。此乃在各個農村土地落實社會主義與深耕建國理念，農村空間的權力結構遂被改造成與黨國的革命創業相呼應，鄉土舊中國的地方景象於是被置換成革命中國所許諾的政治烏托邦。

### (二) 光明與進步：政治烏托邦的景觀與史觀

幸福的政治烏托邦，是共產黨為了開天闢地般地建國所勾勒的願景，建國後仍持續鼓吹，目的與訴求有二。其一，新時代新氣象的發軔，是由農村群眾集體動員的革命力量所推動而成，但人民仍須為美好又光明的未來持續奮鬥，政治正確的時間進程與歷史想像從此展開。誠如李希凡點評《紅旗譜》中的朱老忠：

<sup>26</sup> 柳青原本規劃《創業史》四部曲的內容依序是：互助組的成立、農業生產合作社的鞏固和發展、合作化運動的高潮、整風運動到人民公社的建立，由此結構性地展示渭河平原下堡鄉蛤蟆灘在黨的領導下，勞動人民艱鉅地投入社會主義大業的國家源起與改革路徑，可惜柳青僅完成第一部、第二部上卷、下卷的前四章。

<sup>27</sup> 柳青，《柳青文集》第2卷(北京：人民文學出版社，2005)，頁79。

<sup>28</sup> 羅平漢，《當代歷史問題札記二集》(桂林：廣西師範大學出版社，2006)，頁35。杜潤生，《杜潤生自述：中國農村體制變革重大決策紀實》(北京：人民出版社，2005)，頁17-22。

<sup>29</sup> 柳青，《柳青文集》，頁383。又如，「離開互助合作的基礎，甬想在單幹農民裡頭，大規模地推廣農業新技術」，頁375。「這土地私有權是禍根子！莊稼人不管有啥毛病，全吃一個『私』字的虧！」柳青，《柳青文集》，頁305。

對於舊中國革命農民來說，朱老忠是一個性格的「總結」；而對於 20 世紀 30 年代的革命的中國農民來說，它又展示了一個新的起點。它形象地論證了中國共產黨所領導的以農民為主力同盟軍的偉大的新民主主義革命的歷史動力。<sup>30</sup>

本文頁 47 註 24 引文中提到「一代比一代進步」、「解放自己」、「勞動組織的優越性」、「這樣大的興趣」等，顯示農民與革命中國在破舊立新的土地實踐之後，展望着邁向不斷進步的線性時間進程——晉身到革命建國的歷史長流裡，時間與空間從此整合，是革命歷史小說的敘事模式之一。其二，政治烏托邦的美好是建立在神聖與權威的表裡關係之上。例如，杜鵬程《保衛延安》以史詩的格局，開展英雄歷險回歸般的革命敘事——除卻最終章，各章皆以地名為章名，從而形成聖地失而復得的敘事。亦即，英雄經歷各項艱險的革命戰鬥後，終於使建國大業的根據地延安成為名符其實的政治聖地，呼應全書以五角星將「民主聖地」延安標記在卷首一幅「陝甘寧邊區地圖」的中央。此乃伊利亞德所謂神聖空間的形成：藉由更新土地的儀式，象徵由混沌轉化出宇宙創生般的時刻，使一己的住所／延安／新中國能定位在開天闢地般的世界中心，進而展開充滿曙光的新生活與新秩序。循此，就與「其一」形成唇齒關係：農民團結地投身集體勞動，是經歷諸多磨難與挑戰，才將農村土地整合到以社會主義為理念的國土之中——農村宛如歷劫回歸到創世般的神聖時空裡，從而呼應開天闢地般的國家神話。鄉土的地域色彩於是由氣勢磅礴的旭日東昇等紅色景觀所取代，此中包括神聖的歷史起源、美好的線性時間進程、繼往開來的歷史想像。與此同時，神聖是與權威互為表裡，誠如黃子平所言：

聖地之所以為「聖」的神聖者（政治權威）的意志，……聖地的收復依然要求子民們付出他們對神聖者的忠誠，以及由這忠誠派生出的勇敢。<sup>31</sup>

國家神話是革命歷史小說中唯一合法的宏大敘事與集體記憶，於是使黨國在革命鬥爭中晉升到絕對威嚴的領導位階，人民對此的忠誠於是備受規訓。如此一來，政治烏托邦的美好與光明等不夠明確的詞彙或意象，落實到革命的具體實踐與嚴

<sup>30</sup> 李希凡，〈革命英雄典型的巡禮〉，《文學評論》（1961 年第 1 期），頁 30-44。

<sup>31</sup> 宗教修辭奠定了政治敘事的基礎，政治上的「革命／反動」劃分定性，必須從宗教的「正／邪」、「善／惡」那裡獲得一種轉喻的力量。彷彿不是政治敘事從宗教文化資源裡悄悄挪用了聖潔空間的譴責威力，而是必須從宗教文化資源中直接派生出政治敘事的有效性。黃子平，《革命·歷史·小說》（香港：牛津大學，1996），頁 79、81、83。例如，「戰士們默默不語地行進著。他們的腳步是沉重而緩慢的，彷彿他們有意放慢腳步，在這延安城裡多走一陣。部隊行列中，有時傳出了一些悲憤而短促的嘆息聲。有一個戰士，身上還有火藥味；頭上綁著繃帶，繃帶上滲出了血。他邊走邊用手摸延安的城牆。有一個躺在擔架上的傷員，要求他的戰友，停住腳步，放下單架，給他揭開被子，他要看一看延安。從他說話的聲音聽來，他像是剛剛從昏迷狀態裡甦醒過來。」

密的整飭規訓之中。

延續上述兩項訴求，我們從革命歷史小說具體分析：戰鬥英雄與勞動農民皆符應以「創業／建國」為核心意蘊的革命中國時，如何以土地此一空間想像架構出政治烏托邦的內涵與史觀？例如，《創業史》述說梁生寶在終南山以互助組挑戰資本主義，他於歸山後的形象是：

韓培生仔細看時，他完全驚呆了。……出山後解下的毛裹纏夾在腰帶裡，赤腳穿著麻鞋，渾身上下，衣裳被山裡的灌木刺扯得稀爛，完全是一個破了產的山民打扮。生寶的紅糖糖的臉盤，消瘦而有精神，被灌木刺和樹枝劃下的血印，一道一道、橫橫豎豎散佈在額顱上、臉頰上、耳朵上，甚至於眼皮上。韓培生沒進過終南山，一下子就像進過一樣，可以想像到那裏的生活了。<sup>32</sup>

梁生寶以「消瘦而有精神」的勞動身體，響應革命中國所推動的土地政策，農村空間的內涵隨之變化。例如，沒進過終南山的韓培生馬上可以想像終南山，那不只是因為梁生寶的消瘦反映終南山的艱險與貧困，而是消瘦卻煥發的精神正是終南山的革命色調——堅毅不懈地致力於革命，此乃共產黨的建國理念。

誠如毛澤東〈愚公移山〉以愚公和王屋山隱喻人民的革命意志，使人與自然的關係，由傳統的敬畏迷信轉變為革命改造的堅韌姿態。

早晨的太陽，從苦菜灘東邊好漢嶺的樹梢上頭，向這南轅盤溝投射過來紅燙燙的陽光，照著這十六個人的小小隊伍。……(原本)他們還是一些零散的窮莊稼人。現在，聚集在這裡的，已經是一個引人注目的集體了。人數雖少，看來精神力量相當強大。……這苦菜灘在老爺嶺與大嶺(秦嶺的主峰)之間，山坡比較斜緩，方圓約有三十里是黃土質的溝岔。<sup>33</sup>

在紅色太陽的籠罩下，互助組展現集體團結的精神力量，來到老爺嶺與秦嶺之間最荒蕪凶險、本是貧農群聚的苦菜灘進行改造。關鍵是，梁生寶在山中體會到共產黨人之所以能贏得人民的信賴在於，以寬廣的胸懷涵容革命毅力，努力地以社會主義解決私有財產制造成的弊病。此乃政治烏托邦的內涵。例如，素芳和拴拴迫於地主姚士杰的權勢威逼，決定退出戶助組，氣憤的梁生寶看著眼前的山景：

生寶抬起頭來，心情沉重地眯起眼睛，通過山谷的空間，望著西邊被夕陽和落霞染紅的奇峰異景。他想呀想呀想呀，想起了區委王佐民書記的話。「……可憐的素芳和拴拴，吃盡了他的虧了。……」生寶說這些話的時候，

<sup>32</sup> 柳青，《柳青文集第2卷》，頁380-381。

<sup>33</sup> 柳青，《柳青文集第2卷》，頁296。

被灌木刺劃下血印的臉，是非常深沉的。他的聲調是非常抒情的。他的話深深地感動了高增幅。<sup>34</sup>

夕陽落霞塗染的紅色空間再度提醒他莫忘革命中國的烏托邦訴求，故決定應該更有效地將戶助組拓展成全村行動，「這樣就能幫助全村的困難戶」。果然，互助組的集體勞動，使原本荒蕪的終南山呈現一片其樂融融的親密氣氛，顯示為革命理想奮鬥的精神凝聚力，使貧農由社會底層晉升為主人。至於，正式標誌終南山成為一方人民邁入政治烏托邦的契機，是在「梁生寶、馮有萬和任志光，從縣上回到蛤蟆灘的第三天，燈塔農業生產合作社的新名詞，就在湯河流域幾百個大小村莊裡，風快地傳開了。」由終南山蛤蟆灘到燈塔農業生產合作社的重新命名，顯示地方從此整合到國家秩序之中。這不僅說明一九四九年的建國大業是扎根於土地創業而具備合法性，農民更象徵性地邁入革命中國那道神聖的歷史源起與美好的時間進程之中。循此，土地縮合歷史的縱深底蘊（史觀），遂立體化革命中國的理念與承諾。例如，引文中梁生寶一口非常抒情的聲調所予人的深沉感動，不只是因臉上那道傷口所反襯，而是已經預見傷口在未來勢必好轉，一如處於深不見底的山谷，才能仰望陽光所點染的奇峰異景（紅色景觀／紅色烏托邦）。未來的美好是唯有在深厚的抒情底蘊中，才能積澱與開展而成。所謂抒情，是將效忠黨國的革命意志昇華為一種融入精神肌理的存有價值，職是，對社會主義烏托邦的嚮往與堅信終於在歷史長流中落實與綿互。

簡言之，柳青《創業史》勾勒的終南山，或趙樹理《三里灣》摹寫的西大洼，無不稀釋傳統鄉土小說著墨的地方風俗或風情，代之而起的是農村土改或農業合作的題材，以期將鄉土地方整合到國家秩序與時間進程之中。紅色經典小說實踐該史觀的步驟有二，其一，以「破釜沉舟的開端」，不但強調共產黨的建國是開天闢地般地艱難與偉岸，更意圖解構長期以來的舊秩序，重建新秩序。例如，周立波《暴風驟雨》描述一九四九年七月下旬縣裡派來土改工作隊，「確實是元茂屯翻天覆地的事情的開始」<sup>35</sup>，從此改寫東北農村原有的田園景象：

七月裡的一個清早，太陽剛出來。地裡，苞米和高粱的確青的葉子上，抹上了金子的顏色。豆葉上和西蔓穀上的露水，好象無數銀珠似的晃眼睛。道旁屯落裡，做早飯的淡青色的柴煙，正從土黃屋頂上高高的飄起。一群群牛馬，從屯子裡出來，向草甸子走去。一個戴尖頂草帽的牛倌，騎在一匹兒馬的光背上，用鞭子吆喝牲口，不讓它們走近莊稼地。這時候，從縣城那面，來了一掛四軛大車。軛轆滾動的聲音，雜著趕車人的吆喝，驚

<sup>34</sup> 柳青，《柳青文集第2卷》，頁328-329。

<sup>35</sup> 周立波，《暴風驟雨》（石家莊：花山文藝出版社，1995），頁12。

動了牛倌。他望著車上的人們，忘了自己的牲口。前邊一頭大牯子趁著這個空，在地邊上吃起苞米苗來了。<sup>36</sup>

引文述說土改之前的農村景象時，並未呈現鮮明的地域色彩，反而以抽空歷史維度的靜止時間暗示：舊中國的超穩定結構顯得滯重遲緩，劃破寂靜的軛轡車響將象徵性地帶領農村駛向革命中國的新天地。農民響應土地改革的「暴風驟雨」式的鬥爭景象，取代靜滯的農村景觀，成為農村的主要畫面。誠如《暴風驟雨》的題詞引用毛澤東《湖南省農民運動考察報告》(1927)的呼籲：「很短的時間內，將有幾萬萬農民從中國中部、南部和北部各省起來，其勢如暴風驟雨，迅猛異常，無論什麼大的力量都將壓抑不住。」<sup>37</sup>改造鄉土舊中國，另闢途徑地扎根農村土地的態勢相當鮮明：

趙玉林和白玉山掛著鋼槍，推著韓老六，走在前頭，……從四面八方，角角落落，喊聲像春天打雷似地轟轟地響。……擁護共產黨工作隊，……「這才叫翻身。」老大娘都說。「這才算民主。」老頭們也說。

徹底消滅封建勢力，就是徹底消除幾千年來阻礙我國生產發展的地主經濟。地主打垮了，農民家家分了可心地。土地問題初步解決了，紮下了我們經濟發展的根本。翻身農民在共產黨的領導之下，會向前邁進，不會再落後。記得史達林同志說過：「落後者便要挨打」。一百年來的我們的歷史，是一部挨打的歷史。一百年來，我們的先驅者流血犧牲渴望達到的目的，就是使我們不再挨打的目的，如今在以毛主席為首的中共中央的英明領導下，快要達到了。<sup>38</sup>

轟隆隆地吶喊翻身、徹底消滅封建秩序的決心，昭然若揭。由於渴望已「快要到達了」——對線性進步與未來幸福的期盼，乃政治烏托邦展示的時間進程，是人民視烏托邦為存在價值與信仰的依據，也是不可動搖的集體史觀。問題是，如何成就新秩序？

承上，再以曲波《林海雪原》中政治太陽籠罩大地的空間意象，說明革命中國如何引用與破釜沉舟地重釋開天闢地般的神話，此乃架構史觀／建構新秩序的基底。例如，「磨菇老人神話奶頭山」一章，藉由磨菇老人講述奶頭山神話所勾勒的峻險地勢，預告解放軍驅逐匪徒時，將面臨的艱難挑戰。當解放軍神乎其技地克服陡峭山勢時，全書也為解放軍的英勇形象塗抹上一層動人心魄的神話色彩。此外，此地流傳的另一則神話是雪原中神鳥托生的李鯉典故，行經此地的解

<sup>36</sup> 周立波，《暴風驟雨》，頁3。

<sup>37</sup> 毛澤東，《毛澤東選集》卷一(北京：人民出版社，1969)，頁16。

<sup>38</sup> 周立波，《暴風驟雨》，頁173-189、449-450。



放軍在這則神話故事中，「解除了對深山密林的恐怖，反覺得安然如家。」<sup>39</sup>李鯉神話描述江堵垂涎李鯉的姿色，李鯉所居地的漁民們展現一股建立漁家天下的企圖，遂與江堵展開大戰。正逢驚濤裂岸的凶險危難之際，李鯉以箭射穿四方台，神奇地緩解滾滾洪水之急，更為漁民開啟通往鏡泊湖的鯉門。<sup>40</sup>由此可見，李鯉神話具備開天闢地神話般的創世格局。聽完神話故事的軍團們，宛如籠罩在創世色調之中，籌備小分隊的連夜行動。果然，少劍波、楊子榮等人在瑞雪紛飛的長白山雪林中，勇猛前進，最終爆發一場激烈的槍戰：

所有的槍聲停止了，李鯉宮前，陽光照在雪地上，反射著耀眼的光芒。李鯉姑娘的石像，若微微含笑，天空中飛翔著大群的李鯉鳥，「李鯉！李鯉！」齊聲歡噪。這可愛的林間之友，盡情地歡迎著英雄的客人。……  
萬山重疊，無邊無際；白雪皚皚，銀光耀眼。戰士們在激戰後，第一次用平靜的心情，環顧著周圍的景色。

少劍波，凝視遠方，白茹輕輕地走近他的身旁。他從呼吸聲中聽出是白茹來了，頭也不轉地低聲說：「白茹！我們的祖國多美！」<sup>41</sup>

當革命英雄少劍波完成任務後，偕同象徵美麗祖國的白茹漫步於林間，兩人揭開社會主義新中國的嶄新扉頁／新秩序，符應李鯉神話蘊具開天闢地的寓意，更重新賦予該神話以革命內涵（革命秩序）。因此，林海雪原中的皚皚白雪所閃耀的銀光，呼應李鯉宮前耀眼的太陽光芒，並將之轉譯成政治太陽的象徵底蘊，意味著無邊的中國疆域籠罩在社會主義解放的喜悅與秩序之中。

又如，丁玲(1904-1986)《太陽照在桑乾河上》(1948)，榮獲1951年斯大林文藝獎金二等獎。從獲獎時間與文學史發展可知，該書對社會造成真正的影響是在十七年時期之後，故本節納入討論。<sup>42</sup>內容講述縣宣傳部長章品同志原本在桑乾河北岸一帶的村莊進行土改工作，逐一完成沿岸各村的土改後，來到桑乾河下游南岸的暖水屯。「決戰之前」一章，述說暖水屯群眾面臨共產黨即將召開一場大規模土改鬥爭會所生的不安心理，此時，「天時還早，太陽只照到牆頭上，他還披著一件夾衫，裝曬太陽呢。」<sup>43</sup>接續的「決戰之一」、「決戰之二」、「決戰之三」三章，詳實描述這場土改會議。「決戰之三」的尾聲提及「這時太陽已經偏西了」

<sup>39</sup> 曲波，《林海雪原》(北京：人民文學出版社，1999年重印)，頁556。

<sup>40</sup> 曲波，《林海雪原》，頁556。

<sup>41</sup> 曲波，《林海雪原》，頁577-578。

<sup>42</sup> 閻浩崗，《「紅色經典」的文學價值》，頁21。

<sup>43</sup> 丁玲，《丁玲代表作》(北京：華夏出版社，2008年重印)，頁251。此書輯錄的《太陽照在桑乾河上》是依據人民文學出版社1995年丁玲改訂本。

<sup>44</sup>，顯示《太陽照在桑乾河上》以太陽一天的運行見證這場土改鬥爭會，而太陽是社會主義新中國的政治符號，象徵暖水屯經歷社會主義的洗禮，將要進入不同於以往的嶄新時代。承接土改的「中秋節」一章，刻畫群聚慶祝的莊人們不僅燒毀舊地契，又恭敬地向毛主席的畫像鞠躬，以示土改之謝意。此時，人民高喊著「擁護毛主席！毛主席萬歲！」的口號聲響震動山岳。「他們為一種極度狂歡，為一種極有意義的情感而激動而投入到一種好像是無意識的熱鬧了，這是多麼的狂歡呵！」<sup>45</sup>焚毀舊地契代表傳統農村的政治結構已然崩壞，農村與黨國的緊密關係甚至取代中秋節的家族團聚，顯示重整權力秩序的土改為農村帶來開天闢地般的新秩序，「革命中國／國家神話」因此成為鄉土農村的核內涵。

落實革命中國史觀的步驟之二是，如何由政治太陽籠罩大地的空間意象，揭幕革命中國在開天闢地（創建新秩序）之後，得以繼往開來？例如，《太陽照在桑乾河上》的終章描寫區工會主任、土改工作組組長、支部書記等一行人離開暖水屯時：

涉過桑乾河去，而對河的村莊，不，不只村莊，縣城南關的農民也同樣的敲起鑼鼓來了。歡騰的人聲便夾在這鑼鼓聲中響起。呵！什麼地方都是一樣的呵！什麼地方都是在這一個月來中換了一個天地！世界由老百姓來管，那還有什麼不能克服的困難呢。

他們晚上到了縣上，匯報了工作，第二天當太陽剛剛出來照在桑乾河上時，他們便又出發了，他們到八區一個新兵營去，幫助做一些政治教練的工作。

<sup>46</sup>

《太陽照在桑乾河上》的敘事主軸是土地改革造福桑乾河沿岸的許多農民得以翻身，桑乾河成為中國發動社會主義改革的縮影，中國各地也將陸續成為社會主義領導的新天地。引文描繪初昇的太陽照耀著再度出發、持續推動改革工作的黨員幹部們，可見太陽象徵昂揚又熱忱的政治行動仍不斷地延宕到未來，此乃揭示書名「太陽照在桑乾河上」的旨趣。

相似的例子還有，《林海雪原》的最終章「鐵流」，描述氣宇軒昂的少劍波和雄武威風的軍團奔向下一個戰鬥地點，呼應冬去春來萬物復甦的生命力：

雄巍的長白山，一片碧綠，呈現著錦繡景色。恰似萬寶庫在閃閃放光。整個的牡丹江市，沉浸在緊張愉快的勞動旋律中。……天空翱翔著年輕的練習機群，在疾升，在俯衝，在盤旋擺陣。牡丹江水，洶湧澎湃，浪頭滾滾，

<sup>44</sup> 丁玲，《丁玲代表作》，頁 268。

<sup>45</sup> 丁玲，《丁玲代表作》，頁 291。

<sup>46</sup> 丁玲，《丁玲代表作》，頁 294。

猶如萬馬奔騰，一瀉千里。……新的鬥爭開始了！<sup>47</sup>

黨員軍團的偉岸氣勢與英雄氣魄呼應雄巍的長白山，宛如在神聖空間中重複創世起源，至於紅太陽籠罩的政治烏托邦的全面落實，同樣有待革命行動的持續推進。因此，「新的鬥爭開始了！」綜上，一九四九年新中國的建立，只是一個持續革命的嶄新起點<sup>48</sup>，四〇年代以來的革命歷史小說藉由戰爭或土地改革除了說明建國的艱難與合法，更企圖激發建國後的讀者認同：遵奉政治太陽的英雄人物所呈現的犧牲精神與革命熱情是值得效法的崇高姿態。當讀者因此秉持為人民服務的黨國理想，積極又「持續地」投入革命活動的行列時，隱喻革命中國的政治太陽將恆常地旭日東昇，使政治太陽籠罩下波瀾壯闊的地景（政治烏托邦的圖景）由一九四九年開天闢地的起源延續到美好的未來。

### （三）太陽與血液暈染的紅色國體：英雄受暴與集體想像

由《太陽照在桑乾河上》、《林海雪原》、《創業史》等可知，勞動身體與戰鬥身體將農村土地整合到革命中國的開天闢地與烏托邦圖景之中，此時，政治太陽無一例外地籠罩大地，呈現一片紅色景觀。有鑒於身體化地想像國家土地，是古今中外普遍的比喻，因此，革命中國所呈現的紅色景觀可視為紅色國體的隱喻。樞紐在於，政治太陽的象徵內涵使身體與空間得以開啟對話的平台，由於政治太陽的明媚光輝除了照耀大地之外，也是太陽英雄的化身。

換言之，本文考察黨國如何透過樣板文藝強化「革命中國／政治太陽」對群眾展現示範作用的的身體隱喻（國體），又如何詮釋一九四九年以降的革命中國標誌著嶄新的歷史進程與美好的政治烏托邦。無論是強化或詮釋，都說明革命中國與樣板文藝暗藏權力話語的支配。例如，《紅旗譜》的朱老忠和《林海雪原》的楊子榮，分別代表革命農民和革命英雄，他們放棄個人或家族抗爭，以勞動或戰鬥姿態在黨國方針中實踐革命，因此象徵性地偕同「革命中國／國體」的歷史序幕與發展脈動一同成長。此乃說明：典範的英雄或農民是國家神話以權力話語塑造而成為國體的代言者。下文將具體分析革命英雄如何代言與投映以政治太陽為象徵的紅色國體的內涵？紅色國體的意識形態如何轉嫁為人民的身體實踐與集體記憶，從而穩固革命中國得以繼往開來的歷史論述？

例如，《紅岩》(1961)講述一批遭國民黨囚禁的共產黨員在獄中仍秉持堅毅和

<sup>47</sup> 曲波，《林海雪原》，頁 578-579。

<sup>48</sup> 誠如毛澤東所言(1949/3/5)：「奪取全國勝利，這只是萬里長征走完了第一步。……在過了幾十年之後來看中國人民民主革命的勝利，就會使人們感覺好像只是一齣長劇的一個短小的序幕。劇是必須從序幕開始的，但序幕還不是高潮。中國革命是偉大的，但革命以後的路程更長，工作更偉大，更艱苦。」毛澤東，〈在中國共產黨第七屆中央委員會第二次全體會議上的報告〉，《毛澤東選集》（第四卷）（北京：人民出版社，1966），頁 1376。

樂觀的精神，「新年大聯歡」一章寫道：

新年大聯歡的高潮是表演歌舞節目。樓一室幾個帶著腳鐐的同志扭秧歌，以鐵鐐的碰擊聲做節奏強烈的伴奏，洋溢著對敵人的輕蔑和革命樂觀主義的英雄氣概，使人們大開眼界。女牢房用綉花被面做成的舞蹈服裝，更使她們的舞蹈表演吸引住大家的目光。此外，大家熱熱烈烈地對先後走到地壩裡來的許云峰、江姐拜年，也掀起了又一個熱潮。<sup>49</sup>

這段引文顯然採取二元對立的敘寫手法。扭秧歌和打節奏的身體姿態不但呈現英雄氣概，更展示一股遵奉社會主義的鋼鐵意志，不會輕易地被敵人的牢房或鐵鐐所束縛。尤其，江姐面對老虎凳、吊索、帶刺的鋼鞭、撬杠、電刑、被竹籤釘進十指等暴力，始終堅貞不屈，「毒刑拷打，那是太小的考驗。竹籤子是竹子做的，共產黨員的意志是鋼鐵鑄成的！」江姐藉由肉身不可思議地承受暴力，來驗證自身對國家神話不可動搖的信仰與忠誠，遂脫胎換骨成一名革命英雄。亦即，禁閉囚牢象徵黑暗的舊社會，被監禁的英雄以革命精神作為身體力行的道德實踐與犧牲姿態。在如此的堅持與忍辱之下，「黎明前的黑暗」一章述說江姐等人在牢中終於看到密傳的紙片上寫道：中華人民共和國成立，此時仿若「全世界勞動人民歡欣鼓舞，新中國屹立在世界的東方。」<sup>50</sup>世界的東方除了是地理位置上的東方之外，也代表太陽升起的光明所在。眾人因此在瀰漫著昂揚鼓動氣息的牢房中，熱烈地縫製五星旗：「一顆紅星繡在中央，光芒四射，象徵著黨。四顆小星擺在四方，祖國大地，一片光明，一齊解放。」<sup>51</sup>紅色經典小說經常以光明或光亮的意象，形容在充滿希望的新時代中煥發著朝氣的英雄，一如旭日東昇的治政太陽。

當革命英雄與政治太陽共構為紅色國體時，除卻朝氣光明的內涵之外，還有一項要素是：充滿政治激情的血液。畢竟，毛澤東定義革命為：「革命是暴動，是一個階級推翻一個階級的暴烈的行動。」<sup>52</sup>例如，《紅岩》的終章「歌樂山晨曦」描繪牢中的黨員們聽見解放軍的砲聲後，有效率地規劃如何越獄與牽制國民黨。在這場激昂的對抗行動中，黨員齊曉軒的堅毅目光，呼應其「崛起在一塊巨大高聳的岩石上」的姿勢。此乃借鑑樣板戲的經典動作，體現革命美學的崇高力度：儘管齊曉軒負傷後的血液，染紅腳下的岩石，然而，響應國家神話而流血受暴的英雄身體毫不妥協畏懼，反而凸顯紅色國體是何等的神聖與偉岸。於是，在如此激烈的血戰後，他看見：

無數金星閃閃的紅旗，在眼前招展迴旋，漸漸溶成一片光亮的鮮紅……晨

<sup>49</sup> 羅廣斌、楊益言著，劉心武主編，《紅岩》（北京：中國對外翻譯出版公司，2006），頁 120。

<sup>50</sup> 羅廣斌、楊益言著，劉心武主編，《紅岩》，頁 171。

<sup>51</sup> 羅廣斌、楊益言著，劉心武主編，《紅岩》，頁 172。

<sup>52</sup> 毛澤東，湖南農民運動考察報告，毛澤東選集（第一卷）（北京：人民出版社，1966），頁 17。

星閃閃，迎接黎明。林間，群鳥爭鳴，天將破曉。東方的地平線上，漸漸透出一派紅光，閃爍在碧綠的嘉陵江上；湛藍的天空，萬里無雲，絢麗的朝霞，放射出萬道光芒。<sup>53</sup>

引文中的紅色景觀在前文中已如程式套語般地多次出現，但本文於此意圖指出，這幕歷劫後開天闢地般的新氣象說明：革命英雄宛如創世般的太陽英雄，以受難犧牲的血液，激情地烘托出一片氣勢磅礴與光明遼闊的新中國紅色景觀。犧牲的血液從此成為與國體脈動同源的純正政治血緣。或者說，以政治太陽為象徵而充滿前瞻性的革命中國早在烏托邦的藍圖中提出指引，英雄是其複寫者、代言者與實踐者，進而象徵性地化身為遍地開花的太陽英雄——以政治血緣、陽剛、崇高為特質。簡言之，本文所謂太陽與血液暈染的紅色國體是：前者為國體本身的象徵與修辭，以光明和紅色為意象，意指紅色革命帶來的無限光明與美好，而英雄則以激情的紅色血液響應之，因此政治太陽的象徵與革命英雄的姿態共構為紅色國體。<sup>54</sup>

就另一方面而論，紅光、黎明、光芒等社會主義的太陽意象，在紅色經典小說中如程式套語般地運用，乃意圖將政治烏托邦的理想根植到群眾的集體記憶之中。例如，李揚指出「革命通俗小說」《林海雪原》呈顯中國俠義公案小說的神奇魅力，以英雄傳奇的敘事模式來刻畫小說人物。<sup>55</sup>簡言之，紅色經典小說經由英雄傳奇敘事此一審美陳規的通俗性與大眾性，使讀者在閱讀快感中接受國家神話的意識形態，不僅革命英雄成為眾人的楷模，「革命中國／國家神話」甚至取代個人記憶與時間感知。如此一來，人民透過身體實踐來落實美學敘事，這是紅色國體強勢主導人民應秉持什麼樣的集體記憶與言行表現的途徑之一。<sup>56</sup>

例如，《紅旗譜》描述春蘭為支持男友嚴運濤的革命行動，將「革命」二字

<sup>53</sup> 羅廣斌、楊益言著，劉心武主編，《紅岩》，頁 199。

<sup>54</sup> 政治激情的內涵是政治快感。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。」[美]弗雷德里克·詹姆遜著，汪逢振：《快感：文化與政治》，頁 150。

<sup>55</sup> 李揚，《50-70 年代中國文學經典再解讀》（濟南：山東教育，2003），頁 11-12。

<sup>56</sup> 「我們是處在這樣一個充滿了鬥爭和行動的時代，我們親眼看見了人民中的各種英雄模範人物，他們是如此平凡，而又如此偉大，他們正憑著自己的血和汗英勇地勤懇地創造著歷史的奇蹟。」周揚，〈新的人民文藝〉，《周揚文集》（第一卷）（北京：人民文學出版社，1984），頁 516。郭沫若評《新兒女英雄傳》：「這裡面進步的人物都是平凡的兒女，是他們的英雄氣概使我們感覺崇敬。這無形之間教育了讀者，使讀者認識到共產黨員的最真率的面目。讀者從這兒可以得到很大的鼓勵，來感造自己或推進自己。男的難道都不能做到牛大水那樣嗎？女的難道不能做到楊小梅那樣嗎？」郭沫若，《新兒女英雄傳·序》，輯錄袁靜、孔厥，《新兒女英雄傳》（北京：人民文學出版社，1956）。

繡在自己的藍布褂上。

她這幾天又做了一件藍布褂，去找運濤寫兩個字兒繡上去。運濤問：「寫什麼字兒？」春蘭說：「革命。」運濤問：「寫這字兒幹嗎？」春蘭把嘴一扭，說：「你甬管。」她拿回去偷偷地把這兩個字用白色的絲線繡在懷襟上。表示她一心嚮往革命，不怕困難。又表示她迎「新」反「舊」，勇往直前。正當藥王廟大會上，她把這件新做的褂兒穿出去。這一下子，把個廟會哄起來：人們認得出來，是運濤寫的字。只要她一走到廟會上，年幼的小伙子們就一群群地跟著看，喊：「看革命呀！」睡不著覺的時候，就說：「你想革命了？」有時候，她在大街上走過，小調皮鬼們賴皮饞眼地看著她喊：「革命！革命！」這時，她生了氣了，冷不丁回過頭去，瞪出眼睛說：「我革命，礙著你媽疼了？」<sup>57</sup>

繡著符合黨國話語的革命二字來宣示愛情，群眾也以革命之名調侃她的愛情，此乃象徵將權力話語由敘述轉化為實踐。擴而言之，現實場景中的革命鬥爭與紅色經典中的革命敘述相互補充而共構為國家神話的一環，即革命中國是由各種形式的權力話語建構而成。誠如郭劍敏表示：「與其說革命是一場鬥爭，不如說它是一場敘述，是在敘述籠罩之下的實踐轉化。」<sup>58</sup>例如，革命歷史小說以英雄的言行或述說來建立眾人效法的權威話語。

「說」對於英雄形象的塑造在開始也許是不自覺的，到後來就成為一種尺度，再後來就逐漸向一種程式靠攏，到後來出現的樣板戲中，主要英雄人物的成套唱腔就是「說」的戲劇化程式。……會議講話、戰鬥動員、公開演說，刑場陳辭、遺書、詩詞歌唱，甚至文藝表演等成為革命歷史長篇小說所樂於描寫的行為方式，這些行為方式都離不開「說」，由此而使「說」上升為一種行為模式。而這種「說」的模式產生正與強大的新中國的宣言欲望聯繫在一起。<sup>59</sup>

與其說是「說」，毋寧謂是一種示範。畢竟，《在延安文藝座談會上的講話》規範文學在黨國革命的指導下以敘事體現生活，並引領帶有烏托邦理想的讀者投入革命活動，使紅色經典文學成為群眾參與革命實踐與激發革命熱忱的鏡像之一。

<sup>57</sup> 梁斌，《紅旗譜》，頁 137-138。

<sup>58</sup> 郭劍敏，《中國當代紅色敘事的生成機制研究：基於 1949-1966 年革命歷史小說的文本考察》（北京：中國社會科學，2010），頁 139。

<sup>59</sup> 楊厚均，《革命歷史圖景與民族國家想像》（武漢：湖北教育，2005），頁 160、162。例如，保衛延安中正面英雄人物的對話有 2295 處，英雄人物一次超過 50 字以上的大段落說話有 402 處，至於紅岩中正面英雄人物的對話有 4255 處，英雄人物一次超過 50 字以上的大段落說話有處。楊厚均，《革命歷史圖景與民族國家想像》，頁 158-160。

例如，《紅岩》描述成瑤挽著二哥成崗的手臂，親暱地一同走向陽台來眺望嘉陵江的場景<sup>60</sup>，正是樣板戲的經典舞台動作<sup>61</sup>，而成崗的激動是出於身邊又多了一名勇敢的革命戰友。樣板文藝試圖將革命敘事深植到群眾的精神意識之中，此乃群眾經由敘述「鏡像」般地學習英雄如何落實或想像政治烏托邦，從而複寫上述國體所認可的建國理念與歷史進程等集體記憶。李揚統計《紅岩》自一九六一年初版至九〇年代多家出版社的再版重印，發行量已遠遠突破一千萬冊，可謂創下二十世紀中國長篇小說的最高發行紀錄。<sup>62</sup>因此，作為「革命教科書」、「共產主義教科書」、「紅色聖經」的《紅岩》在審美形式與精神內涵上極為接近革命樣板戲，是革命中國塑造人民心理結構的重要途徑之一。不僅如此，部分紅色經典小說的生成機制是，多位作家長年再三地研討與修訂，才共同完成。洪子誠認為作者群秉持共同的政治目的和意識形態來協作成書，以「組織生產」的寫作方式取代個人寫作。<sup>63</sup>儘管五四運動主張將個人自家庭中解放出來，卻又迂迴地促使個人投入民族國家的相關活動。<sup>64</sup>到了四〇年代以降的革命中國沉浸在社會主義的烏托邦狂想與國家神話的建構之中，以集體主義的黨國英雄及相關的敘事成規取代個人意志。個人於是成為相對於黨的貶義詞，一切應以黨國革命為核心價值。

綜上，革命中國裡農村土地與黨國是國家權力的表裡關係，土地政治的重構使一九四九年的建國具備歷史起源的論述根據，而政治太陽象徵性地籠罩的紅色空間需承衍一九四九年的開天闢地，才能成為一方政治烏托邦，邁向美好的未來。再就身體隱喻而論，黨國主要以文藝美學，刻畫具備太陽神性的英雄身體來

<sup>60</sup> 羅廣斌、楊益言著，劉心武主編，《紅岩》，頁 32。

<sup>61</sup> 李揚，《50-70 年代中國文學經典再解讀》，頁 180。紅色經典小說借用樣板戲的藝術手法還包括：如特務槍決革命戰士時，天空出現狂風、閃電、雷鳴、雨點等。『樣板戲』建構的就是西方馬克思主義者夢想的這種美學化的政治烏托邦。這場鏡像中的革命，將革命從經濟、政治領域推進到每個人的『靈魂深處』。以一種虛擬的方式，再造『主體』和『他者』，重新建構二元對立的階級關係。正是在這一意義上，『樣板戲』被理解為『我國無產階級文化大革命的偉大開端』，因為『樣板戲』為更大規模的社會變革提供了語言、形象和意義。李揚，《50-70 年代中國文學經典再解讀》，頁 254。參見唐小兵，《再解讀——大眾文藝與意識形態》（香港：牛津大學出版社，1993），頁 16。

<sup>62</sup> 《紅岩》出版後，改編為歌劇《江姐》（1963）、電影《烈火中永生》（1965）、連環畫等。不僅如此，十餘部紅色經典小說皆改編為電影，但以繡像小人書（連環畫）的傳播最為普及。

<sup>63</sup> 「《紅岩》約十年的成書過程，是當代文學『組織生產』獲得成功的一次實踐。這種『組織生產』的方式在戲劇、電影的製作中是經常使用的，在『個人寫作』的文學體裁中並不一定常見；但在後來的『文化大革命』期間，則幾乎成為重要作品的主要生產方式。創作動機是充分政治化的。作者從權威論著、從更掌握意識形態含義的其他人那裡，獲取對原始材料的提煉、加工的依據，放棄『個人』的不適宜的體驗，而代之以新的理解。因此，從某種意義上說，《紅岩》的作者是一群為著同一意識形態目的而協作的書寫者們的組合。」洪子誠，《中國當代文學史》（北京：北京大學出版社，1999），頁 113。

<sup>64</sup> 「當國家以『解放』的名義使個人擺脫了家庭和家族制度的束縛的時候，正是為了將個人組織到現代的國家之中去。國家將個人從家族制度中解放出來，其最終的結果是爲了完成對於個人的直接控制和有效管理，將個人直接置於國家的管理與控制之下。」曠新年，《中國 20 世紀文藝學學術史·第二部下卷》（上海：上海文藝出版社，2001），頁 19。

代言紅色國體，將開天闢地與政治烏托邦的社會主義意識形態潛移默化成群眾的集體記憶，再由政治太陽籠罩的廣袤中國強調：一九四九年建國以降的歷史得以繼往開來在於，接受集體記憶的群眾持續地投身革命戰鬥的姿態。簡言之，前文歸納的「創業與建國：農村土地的整合」、「光明與進步：政治烏托邦的景觀與史觀」、「太陽與血液暈染的紅色國體：英雄受暴與集體想像」，正是「革命中國／國家神話」的內涵。

## 第二節 神話的新編與演義： 反思革命中國的三個敘事策略與典範移轉

### 一 敘事策略之一：

#### 以創傷為契機，由家族血緣、性別想像或自由崇高置換革命英雄的內涵

本節將說明文革結束後的傷痕文學、反思文學、尋根文學如何預告或間接激發出八〇年代以降的小說省思革命中國及其敘事模式的三個敘事策略，本章第三、四節、第三章、第四章剖析的當代小說中的新歷史敘事，將承此開展。

從本章第一節可知，革命歷史小說依據一九四二年〈在延安文藝座談會上的講話〉，以一九二一年共產黨成立到一九四九年中華人民共和國建立這段革命歷史為創作題材。誠如黃子平所言：「在既定的意識形態的規限內，講述既定的歷史題材，以達成既定的意識形態目的：它們承擔了將剛剛過去了的『革命歷史』經典化的功能，講述革命起源神話、英雄傳奇和終極承諾。」<sup>65</sup>陳思和同樣表示：「它的特徵是以近代以來的革命歷史為線索，用藝術形式來再現中國共產黨領導的新民主主義革命的必然性與正確性，普及與宣傳中國共產黨的歷史知識和基本觀念的敘事文學作品。」<sup>66</sup>由此可知，革命歷史小說中，英雄使革命歷史形象化與經典化，才能有效地深植為群眾認同國家的意識形態與歷史記憶，從而強調：奠基於革命起源的國家神話具備合法性。

即革命歷史小說以善惡的二元對立塑造純潔又神性的英雄，英雄以無產階級的身分反抗階級壓迫，創業成功，此乃響應共產黨領導工農群眾，開天闢地般地創造新中國。具體而論，由於破舊立新的革命不可避免暴力的逼仄，但也因此凸顯三突出和高大全的革命英雄即使遭受非常人能忍受的身體磨難，依然堅持鋼鐵般的革命意志，這反映的是：純正的政治血統、鮮明的階級意識、身先士卒的革命衝勁。陳曉明精闢地指出，「革命文藝不僅描寫和建構了革命的暴力與斷裂，同時也承擔著撫平這些暴力的痕跡與歷史斷裂的任務。」<sup>67</sup>

<sup>65</sup> 黃子平，《「灰闌」中的敘述》（上海：上海文藝出版社，2002），頁2

<sup>66</sup> 陳思和，《中國當代文學史教程》（上海：復旦大學出版社，1997），頁74。

<sup>67</sup> 陳曉明，〈悲壯激懷：中國當代文學60年〉，《文藝爭鳴》（2009年7月）頁33。(28-57)



即使紅色經典小說以英雄精神轉易暴力，眾所周知，在歷史現場中，極左革命發動如拷打、武鬥、抄家、遊街等合法化的群眾暴力，聲勢之所以銳不可擋的原因在於，群眾藉此爭奪又紅又專的革命身分與政治階級。文革結束後，這些摧殘人性的革命行動，促成傷痕文學與反思文學的出現。傷痕文學的創作風潮是由劉心武〈班主任〉(1977)和盧新華〈傷痕〉(1978)所帶動，旨在批判四人幫使人民於十年文革期間蒙受劇烈的身心創傷。常見的創傷形態是政治血統論所致的親情悲劇。例如，遇羅錦發表在《當代》的〈一個冬天的童話〉(1980)，《當代》的編者按語：「這部作品所反映的絕不是她個人的不幸，而是林彪『四人幫』的法西斯統治和多年來封建主義的形而上學的血統論所必然造成的相當深廣的社會現象。」<sup>68</sup>傷痕文學致力於宣洩情感與控訴創傷時，仍依循「粉碎四人幫，迎來新社會」的官方政治判讀<sup>69</sup>，強調人民在傷口彌合後，應更加堅定地為社會主義奮鬥。正因如此也侷限了傷痕文學對文革進行更深刻的反思。

此後，固然反思文學有別於傷痕文學<sup>70</sup>，改由批判個人劣根性或呼喚美好人性來省視歷史，甚至將省思眼光由文革上溯至大躍進等背離建國方針與革命傳統的極左路線，但仍與傷痕文學同樣主張：只要予以修正而回返正途，國家的未來發展依然充滿光明。其原因誠如許志英與丁帆主編的《中國新時期小說主潮》所論，中年的傷痕或反思作家是以右派為主體。他們在一九四九年前後的青少年階段，強烈地認同國家革命，投入黨國所賦予的革命工作。然而，自反右運動以來，他們陸續被定名為資產階級右派分子或反革命，遂遭褫奪革命身分。由於反右、大躍進、文革無不透過打壓和改造反革命者來強化「革命」的絕對權威。這些曾被貼上反右標籤的作家於三中全會後，在國家的召喚下，獲得重拾筆桿的機會，因而在傷痕或反思文學中強調「革命」認同。<sup>71</sup>例如，張賢亮自剖：「我就面臨著我生命史上的一個重大轉折關頭，必須要嚴肅地思考自己的運命了。所謂嚴肅，當然就是把個人的命運和祖國的命運、和社會主義的發展聯繫起來考慮。於是，我極其自然地得出這樣一條結論：黨的三中全會制定的政治路線和思想路線——就是我的生命線！」<sup>72</sup>由此說明傷痕與反思文學仍以響應不斷修正中的國家革命

<sup>68</sup> 陶東風、和磊著，《中國新時期文學 30 年(1978-2008)》(北京：中國社會科學出版社，2008)，頁 47。

<sup>69</sup> 一九七九年中共十一屆三中全會以十年動亂結論文革，從此揭幕思想解放並肯定傷痕文學。

<sup>70</sup> 代表作有：茹志鶻〈剪輯錯了故事〉(1979)、高曉聲〈李大順造屋〉(1979)、張賢亮〈靈與肉〉(1980)、戴厚英《人啊，人！》等。

<sup>71</sup> 許志英、丁帆主編，《中國新時期小說主潮》(北京：人民文學出版社，2002)，頁 79-82。

<sup>72</sup> 張賢亮，〈滿紙荒唐言〉，《張賢亮選集》(天津：百花文藝出版社，1995)，頁 192-193。又如，王蒙表示：「文學與革命天生地是一致的和不可分的。它們有著共同的目標——把舊世界打個落花流水，鮮紅的太陽照遍全球。文學是革命的脈搏，革命的訊號，革命的良心；而革命是文學的主導，文學的靈魂，文學的源泉。」王蒙，〈我在尋找什麼〉，《文藝報》(1980 年 10 期)，轉引自

為創作圭臬。畢竟，「不管她／他屬於哪一階級，其畢生的使命是革命，也就是在共產黨的領導下，被置身於朝社會主義、共產主義的歷史必然進程中。」<sup>73</sup>

陳曉明表示，張賢亮是從身體書寫重審歷史創傷的代表作家，「作為開啟，張賢亮又太曖昧，他依附於歷史話語之下；作為終結，張賢亮的文革反思實際已經不具有多少歷史的批判性，因為張賢亮本人要揭示的傷痕之美，在身體撫慰這點上，反思的批判性也被身體強烈的暴露慾望去蔽。」<sup>74</sup>八〇年代中期以降的大陸當代小說並未延續張賢亮的性感浪潮或傷痕文學的寫作陳規，而是以其他的身體想像來反思歷史創傷，但張賢亮等無疑預告一條八〇年代以來小說的發展路向。因此，本文將考察新歷史敘事中人民不再依歸革命激情與效法革命英雄時，極左暴力所致的創傷症狀為何？面對歷史創傷的身體姿態為何？由於新歷史小說為了與革命中國所建構的革命歷史進行辯證，我們從上述已知革命英雄具備的特質包括：政治血緣、政治激情、陽剛、崇高、受暴。新歷史敘事遂由家族血緣、性別想像或自由崇高來置換革命英雄的內涵：政治血緣與家族血緣的辯證為何？鄉土家族怎樣展示類似酒神的原初激情？在荒誕、戲謔、刑罰、狂歡的處境中，人民如何呈現另一種有別於革命英雄的崇高內涵？女性作家所關懷的有別於陽剛英雄的身體感知為何？誠如海登·懷特(Hayden White)指出：「最偉大的歷史學家總是著手分析他們文化歷史中的『精神創傷』性質的事件，例如革命、內戰、工業化和城市化一類的大規模的程序，以及喪失原有社會功能卻仍繼續在當前社會中起重要作用的制度。」<sup>75</sup>簡言之，歷史創傷是兩岸當代小說以新歷史敘事反思國家神話及其歷史敘事的契機，也是本文界定新歷史敘事的重要質素之一。

## 二、敘事策略之二：由家族鄉土或精神家園轉易革命土地

除卻革命英雄的身體姿態攸關革命歷史，本章第一節已說明一體化的農村土地與革命建國互為表裡。例如，紅色經典小說主要以階級鬥爭的政治路線來塑造農村地景，不僅模糊地域風俗的殊異，更強調階級鬥爭是農民得以幸福的唯一途

許志英、丁帆主編，《中國新時期小說主潮》，頁 84。

<sup>73</sup> 陳建華，〈百年醒獅之夢的歷史揶揄：「群眾」話語與中國現代小說〉，《今天》(1993 年冬季號)，頁 98-120。

<sup>74</sup> 陳曉明，〈身體的荒誕詭計：當代小說敘事中的「文革記憶」〉，輯錄樊善標、危令敦、黃念欣主編，《墨痕深處——文學、歷史、記憶論叢》(香港：牛津大學出版，2008)，頁 648。許志英、丁帆主編，《中國新時期小說主潮》，頁 118-123。例如，《晚霞消失的時候》描繪當年紅衛兵抄家是基于一種革命洪流的鼓動與使命，然文革後的李准平深刻懺悔群眾暴力的非理性，並指出是無政府主義的烏托邦衝動在支撐極左暴力。

<sup>75</sup> 海登·懷特，〈作為文學虛構的歷史文本〉，輯錄於張京媛主編，《新歷史主義與文學批評》(北京：北京大學出版社，1993)，頁 167。

徑。相對地，眷戀鄉土與發家致富是一條邁向死亡的「封建」社會模式。鄉土中國從此被革命中國所取代。文革結束後，大陸當代作家怎樣將焦點由革命農村移轉為鄉土家族或精神家園，是本文第二至四章的關懷。誠如陳雀倩所言：

中國社會「超穩定結構」中作為國家政治與意識型態仲介的農民，和書寫土地的知識份子兩者之間所形成的「鄉村論述」，是否可以作為當代「一體化」結構的載體之探討。……中國知識份子在試圖掙開內部的政治話語鎖鑰之餘，相應於西方話語和世界文學潮流等文化異己(the other)的侵逼與對照下，自覺的朝向一條返身民族文化與農村經驗找到「文化自我」認同的道路。<sup>76</sup>

引文說明本部份定名為「由家族鄉土轉易革命土地」之故。陳曉明表示，建國後才出現的創作類型——農村題材小說，同於鄉土小說是以農村題材和現實主義為基調，但兩者也有所區分：後者素樸地保留農村土地的傳統文化與精神價值，前者則有強烈的政治意識形態與積極的革命活動。<sup>77</sup>因此，下文將追溯鄉土家族書寫在大陸當代文學史中如何興起，或者說切入視角是，當代作家如何打破紅色經典文學的敘事模式？

固然誠如前文所述，傷痕或反思文學揭開歷史傷痕的省思序幕，又以人道主義將幸福未來的焦點，移轉成現在是否自由的人性呼喚，但傷痕與反思文學仍延續四〇年代以降紅色經典文學的敘事範式，如樂觀的革命浪漫主義，改革與反叛的二元對立，情節語言的模式化等。因此，傷痕與反思文學批判歷史的效度有限是可想而知的。相對地，朦朧詩派早在文革後期就嘗試從紅色經典的話語陳規中突圍，進行創作實驗，是一場以地下油印或傳抄所形成的秘密青年詩歌活動。文革結束後，朦朧詩公開，蔚為文壇風尚。代表刊物是一九七八年十二月芒克和北島創刊出版的《今天》。<sup>78</sup>朦朧詩以神話母題為書寫策略之一，彷彿一場唸誦文化咒語的招魂儀式，廣泛地影響詩歌和小說的創作關懷。因此，當代文學史和文評

<sup>76</sup> Liu Kang(劉康), 'Subjectivity, Maxism, and Cultural Theory in China' (〈主體性、馬克思主義與文化理論在中國〉), "Politics, Ideology, and Literary Discourse in Modern China", (Durham and London: Duke University Press, 1993)(收錄於劉康、唐小兵編, 詹明信序:《現代中國的政治學、意識形態和文學話語》), pp.31-32. 轉引自陳雀倩:《八十年代大陸文學主體性的建構與尋根意識的發展之研究》(臺北:淡江大學中國文學研究所博士班, 2006年), 頁5-6。

<sup>77</sup> 陳曉明,《中國當代文學主潮》(北京:北京大學出版社, 2009), 頁555。

<sup>78</sup> 創刊號刊登一篇署名「《今天》編輯部」的發刊辭——《致讀者》，表達《今天》的文學主張。《今天》的主要撰稿者有北島、芒克、食指、舒婷、江河、楊煉、顧城、嚴力、徐敬亞等，刊載朦朧詩派的代表詩作。其中，北島、舒婷、顧城、江河、楊煉於文革期間已開始寫作，由於他們皆於《今天》發表詩作，表現某些共通的詩歌理念，故又名為「今天詩群」。http://www.lingshidao.com/shilun/xinshi/12.htm(2007/8/18)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》。

家視朦朧詩人楊煉的創作為八〇年代尋根文學的先聲。<sup>79</sup>

自一九八五年起，韓少功、阿城、鄭萬隆等掀起一波尋根文學的浪潮。尋根宣言揭櫫文學應回歸到傳統文化之中<sup>80</sup>，挖掘浸潤於其中的民族潛意識與情感原型。此後，賈平凹刻畫商州，李杭育勾勒葛川江，莫言展演高密東北鄉，李銳挖掘山西，無不體現異域情調的地方色彩。其中，或描述偏遠地域的器物居所與信仰節慶，或以中原規範之外的民間沃土為民族文化的菁華<sup>81</sup>，或在中國民族根性中皈依或反叛儒釋道文化。由於文革國家神話粗暴地抹滅自由創發的個人情感，三突出或高大全的官方英雄人物過於扁平化和格式化，尋根文學遂以古典神話或傳統文化來豐富或揭露文革國家神話所致的精神貧乏，以期除魅文革國家神話的迷思。如此一來，建構神話與解構神話的張力初步成形，不僅如此，尋根文學裡富含地域色彩的空間書寫再度躍然於紙上，革命中國的視野遂移轉成鄉土中國的維度。代表作有韓少功〈爸爸爸〉、〈女女女〉、阿城《棋王》、鄭義《老井》、王安憶〈小鮑莊〉等。

八〇年代中期到九〇年代中期的鄉土題材文學除了尋根文學之外，還有新歷史小說和新寫實小說。<sup>82</sup>無論何者皆致力於書寫人們的生存狀態，這不僅是受到西方文化和文學思潮的影響，更反映大陸社會的價值觀念已然轉型：不再侷限於集體的宏大歷史，改而注重個人的生存處境、感覺結構或家族故事，以期展示眾聲喧嘩的歷史想像。其中，莫言的《紅高粱家族》引領尋根文學以來家族故事的寫作風潮，以家族的神話色調或傳奇故事投影出一片土地或一個民族的寓言。該文學現象之所以重要的原因是，社會主義大家庭號召的集體政治生活取代與抽空家庭生活，而家國是一體兩面的關係，家族展示的小歷史遂成為新歷史敘事反思國家神話及其大歷史的切入視角。因此，本章第三、四節將探討大陸當代小說中鄉土人物如何秉持家族圖騰的信念，將紅色烏托邦的時空框架移轉成凸顯鄉土中國的精神底蘊，此乃呼應前文論及的革命國體（階級血統）與鄉土血緣之辯證。簡言之，本章與第四章將說明，八〇至九〇年代中期的鄉土小說有別於九〇年代後期後鄉土小說的發展趨勢之一是，前者冷落城市而關注鄉土所蘊含的歷史積澱<sup>83</sup>，後者則思考城市的經濟巨浪如何衝擊鄉土中的傳統文化與家族精神。<sup>84</sup>無論前

<sup>79</sup> 洪子誠，《中國當代文學史》，頁 293-301。

<sup>80</sup> 韓少功〈文學的根〉、鄭萬隆〈我的根〉、李杭育〈理一理我們的「根」〉、阿城〈文化制約著人類〉。

<sup>81</sup> 李杭育，〈理一理我們的「根」〉，《作家》（1985年9月）。

<sup>82</sup> 新歷史小說如李銳《舊址》、陳忠實《白鹿原》、張瑋《古船》、喬良《靈旗》、劉震雲《故鄉天下黃花》等，新寫實小說如劉恒《狗日的糧食》、《伏羲伏羲》、《蒼河白日夢》、劉震雲《一地雞毛》、方方《風景》等。

<sup>83</sup> 丁帆，《中國鄉土小說史》（北京：北京大學出版社，2007），頁 263。

<sup>84</sup> 陳曉明，《中國當代文學主潮》，頁 566-567

者或後者，皆關乎從什麼樣的歷史視野來面對紅色烏托邦。

此外，以家族書寫折射民族寓言的新歷史敘事，並不侷限在以鄉土為空間載體，也不囿於男性所主導的家族史詩。由於陽剛英雄與權威父親長期強勢地規範革命歷史的敘事模式，女性話語自然被收編與統合於其中。新時期以來，女性作家以個人化的情感、家族、記憶投入歷史書寫或反抗父權體制的行列，如鐵凝、張抗抗、殘雪、王安憶、徐小斌、蔣韻、陳染、林白、遲子建等。當代小說中的新歷史敘事不侷限在以鄉土為空間載體的原因是，如何以空間想像提出反思革命中國及其紅色烏托邦的歷史視野，才是新歷史敘事的創作初衷與核心關懷。況且，當紅色文革的國家神話淪為虛構／政治烏有之鄉時，因此受創的人們產生一種無家可歸或不在家感(not-at-home)的精神危機。對此，人們除了反思國家神話由土地空間所樹立的史觀之外，受創者在面對或詮釋歷史的同時，如何以心靈中的內在英雄求索神話原鄉般的精神家園也相當重要。此乃由尋根文學延續而來的解構與建構神話的張力，從而說明本章與本節以「太陽／英雄神話的新編」、「神話的新編與演義」為題之由。換言之，以精神家園反思紅色烏托邦的當代小說也不一定以家族故事為題材，這將於本節第三部份進一步分析。因此，本文界定新歷史小說的條件之二是鄉土家族或精神家園。

### 三、敘事策略之三：反思紅色烏托邦的進化與線性史觀

由於四人幫倒台後，黨國權威的重組變得迫切，批判極左文革之餘，許諾新中國在改革開放後將欣欣向榮的願景，誠然必需。前文曾提及，這樣的官方訴求首先影響到傷痕或反思文學所勾勒的農村鄉土依舊是高度泛政治的烏托邦，農民的日常生活與言行仍符映眼前主流的政治內容。

這種歷史反思，以對現代化國家的熱切追求為基點；這一基點，更為直接地表現在同時出現的「改革文學」中。「反思文學」揭示「文革」對「現代化」（尤其是人的「現代化」）的阻滯和壓抑，「改革文學」則面對「傷痕」和「廢墟」，呼喚城市、鄉村的「現代化」目標。……它們常以中心人物的生活道路，來連結「新中國」（甚至更長的歷史時間）的重要社會政治事件（如四五十年代之交的社會轉變，50年代的反右運動和「大躍進」，60年代初的經濟危機等），作品中的「命運感」，具體可感的生活細節，使觀念框架得到一定程度的化解。<sup>85</sup>

無論是傷痕文學、反思文學或改革文學書寫的受創人物之所以依然保持對黨國革命的忠誠，原因之一是作家試圖將創傷轉化成黨國將邁向現代化的前瞻價值。當

<sup>85</sup> 洪子誠，《中國當代文學史(修訂版)》(北京：北京大學出版社，2011)，頁 259-260。

八〇年代後期興起的新歷史敘事較諸改革文學等更批判性地揭露創傷時，是否別具視野地重構／虛構歷史？具體而論，上述無論是前瞻、將要欣欣向榮或追求現代化的新中國等，皆依據線性的進化史觀來想像家國歷史。那麼，新歷史敘事如何以其他的時間想像來進行歷史敘事，其中的虛構審美與「極左革命中國／國家神話」的虛構色彩有何不同？

追本溯源可知，革命中國以線性的進化史觀取代傳統的循環史觀，強調未來將是無限美好的紅色烏托邦，而這也反映在革命歷史小說中，本章第一節已有詳論，如《林海雪原》表示：「我現在作成功了一件事，都覺得是在共產主義大道上進了一步。每一步都是美好的。」對此，黃子平精要地揭示：

時間的圓圈被掐斷了，扳成一條箭頭向前或向上的直線或螺旋線。「走向未來」，不再是從歷代王朝的興亡起伏中吸取道德教訓並預測新的一輪循環中家國的盛衰榮辱，而是向著可望可即的異域模式急起直追；這可見的活生生的「未來」成為我們評判過去、整理過去、棄絕過去、與過去徹底決裂的強有力依據；最後，大同世界不再是回溯遙遠的堯舜虞三代原始的美好記憶，而是朝向一個經過「科學論證」的輝煌樂園挺進。<sup>86</sup>

無論是大同世界或輝煌樂園，皆意味著「如何看待歷史」乃攸關怎樣成就一方美好的世界。因此，本文由紅色烏托邦檢視黃子平所謂的輝煌樂園時，聚焦在當代小說如何反思：與紅色烏托邦互為表裡的革命中國所強調的線性史觀。

弗雷德里克·波拉克精闢地揭示烏托邦的歷史意義：

首要的和最重要的是人們表現出的時代精神分裂症，即他們想象另外一個根本不同的世界和時代的二重性的心理能力。由精神領袖和富於幻想的信徒們組成的一群精英登場了。他們創造了一些比現實更好的未來社會的積極圖景。其中的某些圖景恰巧同智力上的洞察力和審美上的要求相結合，產生了同當時社會的和精神的種種需要的共鳴，在民眾中喚起了極大的熱情。於是，社會便被這些把人們引向另外一個更美好未來的幻想的力量點燃了。這些幻想中所包含的種種諾言通過歷史的過去和現在爆發出來了，同時又打開了通向被隱藏著的現在與未來的大門。在這一過程中，社會從很多可能的對未來的諾言中抓住或者選擇了某種諾言，用以推動現在，這些關於未來的圖景形成了文化運動的主要推動力之一，並通過其強弱的交替而在文明的興衰過程中起著壓倒一切的作用。<sup>87</sup>

<sup>86</sup> 黃子平，《「灰欄」中的敘述》（上海：上海文藝出版社，2001），頁23。

<sup>87</sup> [美]邁斯納(Maurice Meisner)著，張寧、陳銘康譯，《馬克思主義、毛澤東主義與烏托邦主義》（北

我們由引文來考察紅色烏托邦可知，未來圖景帶動的共鳴與熱情正是波瀾壯闊的革命激情，尤其，由烏托邦此一未來圖景推動現今作為的同時，乃期盼能在歷史中創造一個前所未有的美麗新世界，並從未來圖景來理解或詮釋歷史。因此，卡爾·曼海姆(Karl Mannheim)表示：「如果摒棄了烏托邦，人類將會失去塑造歷史的願望，從而也會失去理解它的能力。」<sup>88</sup>黨國透過語錄、文藝、歌曲或口號等敘事策略將紅色烏托邦的基石——進化史觀——根植到人民的集體記憶之中。然而，莫裡斯·邁斯納(Maurice Meisner)提醒我們：「烏托邦是人類所希望的完美的前景，而歷史則是人們正在創造的不完美的前景，它們兩者並不是一致的。正是由於這種不一致的意識才賦予烏托邦思想以道德感傷的意義及其歷史的含糊性。」<sup>89</sup>既是如此，當代小說中的新歷史敘事從各種角度反思紅色烏托邦所勾勒歷史何以含糊而有待商榷，這究竟與歷史現場的實況有何差異。從後文各章的分析可知，新歷史敘事重述過去所呈現的史觀包括退化、循環新生、斷裂等，至於重述過去的方式則有故事新編、另擇歷史範疇、重構建國以降的歷史等。其原因在於，改革開放後，除了以四個現代化作為發展新中國的具體目標之外，重述歷史也是思辨新中國如何繼往開來的重要途徑，此乃文革結束後迄今的文學核心關懷之一。

喬良《靈旗》與莫言《紅高粱家族》揭開重寫或再敘述革命歷史的序幕，此後湧現一大批以此為創作旨趣的小說，顯示後革命時代仍與革命有著千絲萬縷的關係。<sup>90</sup>部分學者將傷痕文學以降反思文革的小說皆納為後革命範疇的創作。例

---

京：中國人民大學出版社，2004），頁 19。

<sup>88</sup> [美]邁斯納(Maurice Meisner)著，張寧、陳銘康譯，《馬克思主義、毛澤東主義與烏托邦主義》，頁 2。

<sup>89</sup> [美]邁斯納(Maurice Meisner)著，張寧、陳銘康譯，《馬克思主義、毛澤東主義與烏托邦主義》，頁 1。

<sup>90</sup> 福科(Michel Foucault)、哈貝馬斯(Jürgen Habermas)、利奧塔(Jean-Francois Lyotard)、齊澤克(Slavoj Žižek)、拉克勞(Ernesto Laclau)等由後現代或後馬克思主義觀察當代資本主義社會，從而提出後革命的概念。這些西方學者所謂後革命的「革命」是馬克思所論的無產階級革命，至於「後」則意指：針對資本主義所做的革命將徒勞無功。例如，哈貝馬斯從批判馬克思主義開展後革命的概念：晚期資本主義使國家、經濟基礎與上層建築融為一體，「任何革命理論都失去了它的鼓動對象。今天即使還存在著批判的頭腦，也沒有它的心臟了。」追本溯源可知，阿里夫·德里克(Arif Dirlik)率先明確地談論「後革命氛圍」，他認為原先反資本主義的力量已與資本主義妥協，如殖民地國家獨立後，也加入全球化資本主義的隊伍，因此「把現在的情勢描繪為後革命要比後殖民性更確切，因為歷史現象的後殖民性的直接反應是革命，而當今後殖民主義迴避革命，更傾向於適應資本主義的世界體系。」簡言之，後革命包含兩層意義：從歷史分期談革命之後的現象；反思或否定革命，即無論是資本主義社會或第三世界國家皆認為歷史終結於資本主義，任何對此的反抗都是不切實際的作為，甚至想像未來的烏托邦精神也被拋棄。此乃後革命氛圍的基調。固然西方哲學家的觀點無法全盤地套用於中國大陸的語境，但大抵而論，中國大陸所謂的後革命意指：重構革命歷史時，省思或批判激進的政治革命，文化大革命是本文關注的焦點。一九七六年四人幫倒台後，一九七八年十一屆三中全會正式表明：「大規模的急風暴雨式的群眾性階級鬥爭基本結束」，顯示革命於一九七八年正式進入歷史。然而，費正清(John King Fairbank)《偉大的中國革命(1800-1985)》卻將革命延期到八〇年代，汪暉則以一九八九年為轉折界線，由於八〇年代

如，陶東風將後革命敘事區分為：七〇年代末至八〇年代初的新啟蒙語境、八〇年代後期的新歷史小說、消費主義語境下的戲謔式革命書寫等。<sup>91</sup>其中，或描述不完美的英雄，或邪惡的革命鬥爭，或曲折浪漫的革命，眾聲喧嘩的後革命敘事於焉形成。<sup>92</sup>至於楊劍龍則將新世紀的革命歷史小說分為史詩、反思、傳奇、諜戰等類型，共同特質是注重人物心理與革命歷史的複雜化，但也因考量到影視改編或市場需求，小說情節顯得相當通俗，而較少經典化的敘述。<sup>93</sup>

本文的分類方式不同於此。誠如前文已述，革命一詞在一九四九年建國以降迄文革意指：在中國共產黨、馬克思列寧主義和毛澤東思想的指導下，實現以社會主義為終極目標的激進變革，未來才能邁向美好又光明的烏托邦。因此，本文由紅色烏托邦檢視後革命歷史敘事，亦即，大陸當代小說中的後革命敘事如何面對極左紅色烏托邦的崩壞？又該怎樣建立新價值，作為人民該往哪裡去的精神家園。丹尼爾·貝爾(Daniel Bell)精要地指出：

意識形態（世俗的宗教）的終結並不是——也不應該是——烏托邦的終結。甚至有可能，人們只有通過留意意識形態陷阱才能重新開始討論烏托邦。……人們需要——像他們一直需要的那樣——得到關於其可能性的前

---

的主流觀點認為文革扭曲革命理想，遂以四項基本原則持續推動改革。即使如此，不可遏阻的是，開放後的經濟發展開始萌芽與蓬勃，因此一九九二年十四大明確地以市場經濟為改革方向，意味著中國大陸正式邁向後革命時代。是年，陳曉明是首位提出後革命一詞的大陸學者，他在〈重唱革命歌曲〉中表示：中國方興未艾的大眾娛樂文化「具有代替政治和消解政治的『後革命』意義」，他後來表明此文並未受到德里克《後革命氛圍》一書的啟發。儘管如此，陳曉明無疑以後革命的視角考察革命歷史文化的轉折與變遷。畢竟，權力宰制已隨著大陸改革開放而逐漸分散，革命或階級的概念已無法涵蓋大眾的多元分化，當代作家或知識分子不得不重新闡釋這些變化與如何定位自身。例如，一九九二年李澤厚等表明的「告別革命」，正是否定文革烏托邦的社會理想流於虛妄，其中甚至暴露出人民不能想像與承擔的暴力。然而，誠如上述，革命文化與革命歷史並未因人們的告別或進入全球化時代而消失。尤其，九〇年代以降市場經濟與大眾文化蓬勃發展，遂挪用中國革命歷史的敘事遺產，以期謀取商業利益。即革命成為大眾文化的消費符號，如紅色經典文藝、大話西遊式的話語方式、無厘頭的喜劇風格、紅色旅遊熱的興起、娛樂性質的革命歌曲、人民公社大食堂的餐飲連鎖店等。凡此種種即使營造出當年的革命氣息，但這種革命話語的再生產卻透顯出歷史的失義或虛無。哈貝馬斯，張繼武譯，〈論晚期資本主義社會革命化的幾個條件〉，《世界哲學》（1983年2期），頁2。陳曉明，〈「後革命」闡釋：理論與實踐〉，《美苑》（2005年第5期），頁2。（2-4）陶東風，〈後革命時代的革命文化〉，《當代文壇》，（2008年卷1期），頁7-13。阿裡夫·德里克著，王寧等譯，《後革命氛圍》（北京：中國社會科學，1999）。

<sup>91</sup> 陶東風，〈革命的除魅：後革命時期的革命書寫〉，《渤海大學學報》（2010年第6期），頁5-19。

<sup>92</sup> 例如，蘇童《米》、《罌粟之家》、《妻妾成群》、《我的帝王生涯》、劉震雲《故鄉天下黃花》、《故鄉相處流傳》、陳忠實《白鹿原》、莫言《豐乳肥臀》、張煒《家族》、《古船》、趙萬里《西柏坡》、劉醒龍《聖天門口》、李銳《銀城故事》、格非《大年》、《敵人》、《迷舟》、《青黃》、李洱《花腔》、林白《回廊之椅》、鄧一光《我是太陽》、《我是我的神》、徐貴祥《歷史的天空》、都梁《亮劍》、《狼煙北平》、權延赤《狼毒花》、談歌《野民嶺》、尤鳳偉《五月鄉戰》、石鐘山《遍地鬼子》、張惟《血色黎明》、柳建偉《愛的戰火紛飛時》、傅建文《長征謠》等。

<sup>93</sup> 楊劍龍、王童，〈論後革命時代革命歷史題材長篇小說的創作類型〉，《社會科學》（2011年第5期），頁192-196。



景，關於把激情和理智結合起來的方式。在此意義上，今天比以前任何時候都更需要烏托邦。不過，通往上帝之城的階梯再也不可能是「信仰之梯」了，而只能是一把經驗之梯：烏托邦必須具體化為：一個人想要往何處去，怎麼樣才能抵達那裏，誰將為此有所付出，有所領悟，有所證明，並有所決定。<sup>94</sup>

丹尼爾·貝爾指陳人在歷史經驗中能夠安身立命的烏托邦，正是本文所謂的精神家園。以精神家園為名，是爲了與紅色烏托邦稍作區分。本文第二至四章從紅色烏托邦具備的兩個內涵來檢視上方的提問。由於革命中國在農村土地上塑造的紅色烏托邦，除了是實指人們生存的所在地將會幸福之外，紅色烏托邦主要仍呈現在「想像」共同體的維度之中，即抽象的話語論述或政治意識形態。既然紅色烏托邦包括美土樂地與話語敘事，故前文提及鄉土小說由鄉土此一空間想像來省思美土樂地，此乃本文擇定與探究新歷史敘事的第一種層面。至於第二種是，當代小說由其它的空間想像來反思革命中國及其歷史詮釋時，聚焦在後設地思考如何進行歷史敘事此一抽象向度，以期另尋一方有別於紅色烏托邦的精神家園。即精神家園存在於思想或敘事的維度之中，不同於或抗辯於由權威話語結構而成的紅色烏托邦，此乃本文第三章的主題。

綜上，如果說大陸新歷史敘事對家族鄉土的關注起自尋根文學，那麼對後設或精神家園的聚焦則源自先鋒文學。例如，吳義勤在《中國當代新潮小說論》裡梳理先鋒小說描繪自我的絕望或人性的迷失之際，部分的先鋒小說，尤其是九〇年代以降，仍以重建精神家園為終極關懷或救贖路徑。<sup>95</sup>換言之，大陸新歷史敘事的形成，可追溯至尋根文學摒棄宏大政治話語，重新挖掘被掩蓋的歷史題材，此外，新歷史敘事與少數涉及歷史敘事的先鋒小說或實驗小說也有交集之處。例如，王彪《新歷史小說選》選入格非〈迷舟〉、蘇童《妻妾成群》、余華〈鮮血梅花〉等被學界視為先鋒或實驗的小說。由於一九八七年興起的先鋒小說<sup>96</sup>，後設地將寫作的構思過程作為小說內容的一部分，營造虛構與真實的混淆，使敘事本身成為審美對象。例如，馬原以虛構為小說篇名，或明確地在小說裡表明創作是一種編造，或經常以「我就是那個叫馬原的漢人」穿插在小說之中。洪子誠表示：

在「先鋒小說」中，個人主體的尋求，和歷史意識已趨淡薄，它們重視的

<sup>94</sup> 丹尼爾·貝爾，《意識形態的終結》（南京：江蘇人民出版社，2001），頁 462-463、459、465-466。

<sup>95</sup> 「人的精神需要家園、宗教、烏托邦和歷史、人文精神，人需要意義去抵抗虛無和死亡，然而先鋒們在 80 年代就已把這一切放逐了、否定了、處決了」吳義勤，《中國當代新潮小說論》（南京：江蘇文藝出版社，1997），頁 94。

<sup>96</sup> 代表作家有莫言、馬原、洪峰、殘雪、蘇童、格非、余華、孫甘露、北村、呂新等。

是「文體的自覺」，即小說的「虛構性」，和「敘述」在小說方法上的意義。<sup>97</sup>

當代小說以新歷史敘事關注的歷史意識，是有別於先鋒小說的所在，然而，當新歷史敘事著墨於以什麼立場面對歷史敘事時，就同於先鋒小說不斷思索該如何實驗地以虛構美學進行寫作（敘事）。新歷史敘事甚至試圖把以虛構美學為內涵的創作本體縮合個人的存有本體，從而回歸精神原鄉，這顯示虛構不一定不神聖。原因之一是，虛構敘事——「如何進行歷史敘事」所反映的混雜性、重層性、流動性等，不同於極左國家神話此一權威話語的唯一與虛構。神聖與虛構的多維內涵於焉形成。

### 第三節 鄉土中國：原初激情與日神省思 ——以《紅高粱家族》、《舊址》、《白鹿原》為例

#### 一、新編「太陽／英雄神話」：與政治太陽對話的英雄神話

本章以「革命中國與太陽／英雄神話的新編」為章名，第一節已說明革命中國的定義及其反映在紅色經典小說中的敘事模式。從中可知，革命中國新編的太陽／英雄神話意指：以政治太陽為象徵的革命中國，宛如一則開天闢地般的國家神話。革命英雄為其複寫者、代言者與實踐者，以受難犧牲的血液，激情地呼應與烘托光明遼闊的新中國紅色景觀，流血的犧牲英雄從此具備與國體同源的政治血緣，遂象徵性地化身為遍地開花的太陽英雄。即太陽英雄的本質是，依據政治血緣來維護社會主義大家庭的榮景。對此，第二節指出，文革結束後的傷痕文學、反思文學、尋根文學、先鋒文學預告或間接促成：八〇年代以降的小說省思革命中國及其敘事模式的三個敘事策略。

因此，本章第三、四、五節將分析八〇年代以降的小說，如何以這三個敘事策略來新編太陽／英雄神話。亦即，為了與革命中國新編的太陽／英雄神話進行對話，新時期以降的當代小說新編太陽／英雄神話時，主要的類型有二：其一，根植家族血源的鄉土英雄所建構的家族神話，其二，將古典的太陽神話置換變形為現當代的家族神話。之所以強調家族神話的原因在於，幾十年來「國」與集體活動強勢地取代私領域的「家」，而家與國本是唇齒關係。當代小說中的新歷史敘事遂由家族的小歷史，反思國家所塑造的大歷史。綜上，無論是四〇年代以降的權力話語或紅色經典文藝，或此後的大陸新歷史敘事，太陽／英雄神話的新編

<sup>97</sup> 洪子誠，《中國當代文學史(增訂版)》(北京：北京大學出版社，2011年11刷)，頁293。

包括：與政治太陽對話的英雄神話，或太陽英雄神話的改編，不管何者都架構出國家神話或家族神話的視野。

循此聚焦到本節，莫言《紅高粱家族》、李銳《舊址》、陳忠實《白鹿原》是八、九〇年代家族史書寫的代表作。有趣的是，三部小說不約而同地描述刑罰，人們在如此的權威逼視下，鄉土地域中的家族人物如何在身體受暴的狀況下，激發出醉瘋迷狂等的原初激情，從而化身為鄉土家族英雄。這又怎樣開啟革命國體（政治血緣）與家族血緣、政治激情與原初激情、國家神話與家族神話的辯證？此乃本節第二部分逐一交代家族故事的大意要點與主要人物之餘的旨趣。周蕾表示，原初激情乃傳統文化因文化危機而失落後，人們產生一種有關起源的幻想，它經常與動物、野性、鄉村、本土、隸屬群體、女性、孩童等代表原初的或已經失去的東西有關。原初的中國古老文化看似較諸於西方顯得落後，大陸當代小說卻以此為中國具備發展前景的潛力與途徑。<sup>98</sup>

本文以周蕾的定義為基，進一步指出，這類似於酒神所隱喻的生命意志，是構成家族神話的重要因素。<sup>99</sup>即以酒神般的原初激情反思以政治太陽為象徵的「革命中國／國家神話」，或者說，原初激情是被「政治太陽／國家神話」激勵出來的，畢竟，日神與酒神本是二元一體的關係。

簡言之，本節第二部分以身體的受暴與激情為視角，第三部分再由空間書寫切入，以期由家族神話引領出鄉土中國的歷史流脈，從而與建國以降的革命起源和歷史發展對話。既然原初激情不但是提振文化危機之道，又是與文化危機對話所形成的感覺結構，那麼，蘊具原初激情的鄉土中國能順理成章地成就一方美好的精神家園嗎？解構「紅色文革／政治烏托邦」與重構鄉土中國的家族神話，是簡單化的二元對立嗎？展演家族神話的鄉土中國以什麼內涵批判極權的集體記憶？鄉土中國揭示怎樣的歷史關懷？能否確認主體價值？或者，這是相當艱鉅的

<sup>98</sup> 周蕾著，孫紹宜譯，《原初的激情——視覺、性慾、民族、誌與中國當代電影》（臺北：遠流，2001），頁43。

<sup>99</sup> 酒神以肌肉爆發的力量，使毀滅與創造、痛苦與豐盈、醉與性融合成一體，悲劇中的被毀滅者僅是表層現象，深層的生命激情與精神意志仍強力地繁殖與創造，生命的永恆性因此獲得證實。「在現象的千變萬化中，做那永遠創造、永遠催生人生存的、因萬象變化而獲得永恆滿足的原始之母！」尼采認為日神與酒神是二元一體的關係，前者是美麗光明的夢境，後者在放縱狂歡的沉醉中打破禁忌專制。酒神精神隱喻詩的本質，即物產豐饒或朝氣蓬勃的酒神狄奧尼索斯所呈現的瘋癲或迷狂中仍蘊具崇高或神聖，從而交織為詩性美學，此乃相對於既定框架中理性的社會知識體制。眾所周知，瘋癲與理性並非二元對立，一如酒神精神中悲劇／喜劇、中心／邊緣、崇高／滑稽、雄性／雌性、理性／感性、神聖／世俗，並未建立涇渭分明的隔絕體系。尼采認為酒神儀式的本質是期盼永恆的生命輪迴：「正如哲學家面向存在的現實一樣，藝術上敏感的人面向夢的現實。他聚精會神於夢，因為他要根據夢的景象來解釋生活的意義，他為了生活而演習夢的過程。」尼采著，趙登榮譯，《悲劇的誕生》（桂林：漓江出版社，2000），頁99-100、3-4。彭兆榮，《文學與儀式：文學人類學的一個文化視野——酒神及其祭祀儀式的發生學原理》（北京：北京大學出版社，2004），頁231-280。

挑戰？無論是溯源根脈、反思創傷、或繼往開來的史觀，皆使本是極左路線的革命農村呈現多元的面貌。

## 二、刑罰：空洞失措的症狀與家族神話

我們先以大陸當代文壇上帶起家族史書寫風氣的莫言《紅高粱家族》為例。全書講述的家族史，源於一九二三年外曾祖父貪圖單家財富，不惜將「我」奶奶戴鳳蓮嫁給罹患癲瘋病的單少爺。扭轉乾坤的是，花轎轎夫余占鰲因緣際會下，與戴鳳蓮在紅高粱地眉目傳情，墜入愛河的他，殺滅單氏父子。此後，戴鳳蓮以單家遺孀的身分，擔任酒坊女掌櫃，至於余占鰲，不但使紅高粱酒更純香濃烈，也是眾人心照不宣的女掌櫃的情夫。循此可見，《紅高粱家族》以單家婚姻此一敘述引子，讓戴蓮鳳從此深入高密東北鄉的紅高粱地，恣意揮灑紅高粱酒所隱喻的一種類似酒神的原初激情，才促成「我」爺爺余占鰲率領農民抗日的英雄事蹟，此乃貫穿《紅高粱家族》的敘事主軸。爺爺奶奶以性或野性的原初激情來反抗父權的細節與內涵，將於後文剖析，我們先說明的是，小說藉此反襯出「我」一輩人在以政治太陽為象徵的紅色文革中，變得猥瑣不堪與腐爛惡臭，英雄氣度早已蕩然無存。

我逃離了家鄉十年，帶著機智的上流社會傳染給我的虛情假意，帶著被骯髒的都市生活臭水浸泡得每個毛孔都散發著撲鼻惡臭的肉體，……在思維的渦旋裡，我惶恐地發現，我在遠離故鄉的十年裡所熟悉的那些美麗的眼睛，多半都安裝在玲瓏精緻的家兔頭顱上，無窮的欲望使這些眼睛像山楂果一樣鮮紅欲滴、並帶著點點的黑斑。<sup>100</sup>

看似聰明伶俐的「我」，其實呈現的是被意識形態整飭與規範的樣板身體，難怪象徵靈魂之窗的眼睛顯得鮮紅又帶有黑斑，隱喻文革釀成的歷史創傷已深入至「我」的精神狀態之中——空洞失措，此乃極左政治激情在鼓譟消退後的症狀。與「我」形成鮮明對照的是：

父親對我說，羅漢大爺臉皮被剝掉後，不成形狀的嘴裡還嗚嗚嚕嚕地響著，一串一串鮮紅的小血珠從他的醬色的頭皮上往下流。孫五已經不像人，他的刀法是那麼精細，把一張皮剝得完整無缺。大爺被剝成一個肉核後，肚子裡的腸子蠢蠢欲動，一群群蔥綠的蒼繩漫天飛舞。人群裡的女人們全都跪倒在地上，哭聲震野。當天夜裡，天降大雨，把驛馬場上的血跡沖洗得乾乾淨淨，羅漢大爺的屍體和皮膚無影無蹤。村裡流傳著羅漢大爺屍體失蹤的消息，一傳十，十傳百，一代傳一代，竟成了一個美麗的神話

<sup>100</sup> 莫言，《紅高粱家族》（臺北：洪範，1998），頁493-494。

故事。<sup>101</sup>

影響爺爺奶奶的靈魂人物，也就是三〇年代酒坊裏的忠實長工羅漢大爺，即使慘遭日本軍殘酷剝皮，扭曲變形的身體在紅高粱土地裏，竟能從毀滅中象徵性地獲得回歸與救贖，這是一種類似於強化生命厚度的酒神狄奧尼索斯的精神。<sup>102</sup>從此激憤「我」爺爺興起捍衛家鄉的抗日職志，對抗暴力，從而在「血」祭的紅高粱地上，以血延續這則代代傳承的鄉土家族神話。由此可知，這場怵目驚心的恐怖刑罰，是推動家族神話故事的敘事動力，將爺爺奶奶充滿野性的原初激情聚焦到紅高粱地，此乃預告《紅高粱家族》將以紅高粱地代表的鄉土中國的原初激情為基調。這是「我」一輩人在文革歷史創傷中匱缺的能量。亦即，黨國在文革期間建構的日神秩序及其政治激情，使子輩不及父輩而成為退化的「種」，美好的紅高粱原鄉也淪為一片蔓生雜種高粱的廢墟。空洞失措的「我」，於是分外迫切地考掘：鄉土英雄爺爺奶奶，如何呈現仿如酒神般變形或迷狂的身體姿態，從而創發出深刻的生命意志——展演紅高粱地所象徵的「充滿原初激情的家族神話」。政治激情與原初激情的交鋒，形成一股毀滅與創造的角力。這將於第三部分由鄉土中國的空間書寫——紅高粱地——進一步詳論。

不唯莫言以刑罰儀式來尋根家族神話，李銳《舊址》同樣藉此反思以大寫父親為主調的宏大歷史敘事何以暴力不已。第一章一開篇，描述一九五一年九思堂三支子嗣中三十二名成年男子，全都被判為反革命分子：

李氏家族掌門人李乃敬的天靈蓋像一塊破碎的瓦片飛迸到青苔遍佈的石牆上，「瓦片」上飛旋的亂髮沾滿了鮮紅的血和粉白的腦漿。……一夜秋雨洗淨了牆上粘乎乎的血紅和粉白，也洗淨了那令人膽戰心驚的一百零八顆子彈的呼嘯聲。李氏家族在銀城數百年的統治和繁衍終於結束。遍佈銀城街頭巷尾的幾十座李氏家族的大大小的功德坊、進士坊、節孝坊，從此失去了往日的榮耀和威嚴，面對著行人大張著驚恐而醜陋的嘴。後來，這個刑場被改建成了燈光籃球場，可是嘖嘖落地的球聲，和為了搶球而扭成一團的人體，總是讓李氏家族的女人們想起卡賓槍的轟鳴和那一百零八具橫陳的屍體。<sup>103</sup>

開篇展示如此陰森肅殺的砍頭現場，儘管一夜秋雨洗淨血跡，又緩解死神逼仄下

<sup>101</sup> 莫言，《紅高粱家族》，頁 46。

<sup>102</sup> 「產婦的陣痛聖化了一般痛苦——一切生成和生長，一切未來的擔保，都以痛苦為條件，……以此而有永恆的創造喜悅，生命意志以此而永遠肯定自己，也必須永遠有『產婦的陣痛』，這一切都蘊含在狄奧尼索斯這個詞裡。」尼采，周國平譯，《偶像的黃昏》（北京：光明日報出版社，1996），頁 100。

<sup>103</sup> 李銳：《舊址》（臺北：洪範書店，1993），頁 4。

的驚恐，但轟鳴的槍響與屍體的橫陳影像成為李氏女人們揮之不去的創傷症狀——空洞失措，一如失去威嚴的李氏男人在死前張著驚恐的嘴。由此可知，《舊址》以如何面對極左革命中國所致的歷史創傷，為全書破題。不僅如此，這還與九思堂唯一一位倖存的成年男子李乃之就在家族行刑這天所拍攝的照片形成對比：

(李乃之)正帶領著新中國第一個拖拉機手訓練班的第一期畢業生，在北京東郊坦蕩的原野上駕駛著「史達林 55」型拖拉機，在震耳欲聾的馬達聲中翻開新中國的沃野。巨大的鏟犁翻起沉睡的土地。……正匆匆忙忙的把這個「鑄劍成犁」的場面納入鏡頭，這些鏡頭後來果然作為新中國建設的歷史性成果而載入各種各樣的文獻。<sup>104</sup>

這兩段引文形成鮮明的對照：《舊址》的砍頭場景似乎因襲魯迅的幻燈片事件帶給讀者強烈的視覺震撼，但這幕並非攝人心魄的幻燈片。相對地，新中國歷史文獻中再三引用的照片是「李乃之鑄劍成犁」，象徵邁入開天闢地般的新中國新紀元，然李乃之的兒子李京生數十年後，在一堆老照片中，看到這張泛黃的照片時，竟毫無視覺震懾的刺激：

他(李京生)是覺得父親還不夠威武，尤其是少了一點在那樣一種偉大的歷史時刻應有的姿態——冥冥之中，他渴望父親的正是王三牛師長那個舉起手掌朝著空中歷史性的劈砍。……他發現這個揮手線前劈砍的姿勢已經有了專利……這個動作屬於「偉大的領袖，偉大的統帥，偉大的導師，偉大的舵手」。<sup>105</sup>

李京生可能沒有自覺：革命中國打造高大全英雄的樣板姿態，千篇一律的手勢所帶來的恐怕是視覺疲勞。這張照片見證新中國的歷史性時刻，卻沒有展示革命中國的經典手勢，預告《舊址》將以李乃之的際遇，反思極左革命中國的權力話語與政治激情。

影響李乃之的靈魂人物是終身未嫁的六姐李紫痕，她非但未造成九思堂的負擔，反而成為時代變革中李氏家族裡失怙兒女的母親。她為了遵守父親臨終托孤的遺願，保護年幼弟弟李乃之和妹妹李紫雲在九思堂能有出息地成長，她不惜以香毀容，力拒李氏族長李乃敬所安排的婚姻。

為自己精心地施抹了一層淡淡的香粉。做完這一切，李紫痕藉著幽幽的燭光打量著鏡子裡那個煥然一新的人……李紫痕取出兩把筷子粗細的線香，用棉線紮好。然後，平靜地把線香放在燭火上，看著它們先是燻黑，

<sup>104</sup> 李銳：《舊址》，頁 5。

<sup>105</sup> 李銳：《舊址》，頁 7。

繼而冒煙，接著從青煙裡升起一朵小小的火焰來，不等火焰熄滅，李紫痕咬住牙關無聲地把燃燒的香頭狠狠按在臉上……立刻，五更時分的黑暗和寒氣中飄出一股難聞的焦糊味……這一切都在那盞幽幽古燈的飄忽的光影中顯得神秘而又恐怖。在排列兩側的各門先亡人的牌位中，李紫痕徑直朝著父母的牌位走過去，而後，雙膝跪地，淚流滿面地俯下身去，口中嗚咽著一句含混不清的話：「爸爸媽媽，你們老人家放心……」<sup>106</sup>

相對於鑄劍成犁的照片或陰森肅殺的李氏砍頭，更令人驚心動魄的是這場近似烙刑的毀容儀式，體現最原初本然的母性激情，而這是許久以來九思堂所遺忘的。六姐藉此擺脫九思堂族長李乃敬以父權支配她該何去何從，同時也晉身為九思堂在風雨飄搖的亂世中的守護者。這既是父權逼仄下的烙刑，也象徵她反身自主地「刺青」家族圖騰。

因此，九思堂的家族圖騰在六姐毀容後，由男性權威歷史轉易成與之論辯的母體視野，鄉土中國的複雜辯難於焉形成。

(李乃之)抬起頭來見到的就是姐姐的面孔，這張臉上的喜怒哀樂就是他的一切……可所有的人看見李紫痕那滿臉嚇人的傷斑和那個鮮紅的血「佛」……他們實在想不到這個只憑直覺不憑理智的女人，為了守住這個家，為了弟弟妹妹去求學上進竟下得這樣的狠心。相形之下。那滿街的牌坊都敵不過一個目不識丁的女人的狠心。<sup>107</sup>

從九思堂裡一座座的進士坊、節孝坊、功德坊等，以及「操、世、為、仁、道、學、乃、身、之、寶」的排輩順序可知，李氏家族是講究儒家道統的銀城世家。<sup>108</sup>然而，六姐只憑非理智的狠心與非知識的直覺，在儒家道統已流於迂腐頑固的九思堂中，展示一股捍衛弟妹的原初激情。引文中，敵不過的狠心與怵目驚心的「血緣」，說明六姐所成就的足堪家族神話——看似野蠻落後，卻是以最強韌的生命意志，守護家人與堅持家庭信念，頑強地面對諸種政治危機。這種篤定的精神姿態，有別於開篇的砍頭刑罰與喪失儒家利祿榮耀之於其他李氏女人所生的空洞失措，更是佈滿牌坊的九思堂的男性家長所匱缺。此後，當六姐不自覺地捲入國家局勢時，她依然以原初激情勇敢地面對大寫父親釀成的合法化暴力，奉獻青春年韶，冒險犯難，在所不惜。由此可知，《舊址》以「父親暴力」作為鄉土家族與革命中國得以對話的共同議題。

<sup>106</sup> 李銳：《舊址》，頁 34-35。

<sup>107</sup> 李銳：《舊址》，頁 20。

<sup>108</sup> 由於銀城具備深厚的儒家道統和顯赫的世家大族，這樣的超穩定結構是鄉土中國的核心要件之一，故本文由鄉土中國、而非鄉土文學的視角分析《舊址》。

文革期間，六姐李紫痕埋葬李家最後的命脈李之生後，自行籌備婚禮和喪禮，她即使成為屍體，仍要「死守」李家土地，象徵甘願為休戚與共的九思堂陪葬。當鄰居發現屍體時，她穿著多年前綉著花鳥魚蟲和閒雲野鶴的鮮豔綢緞：

這老太婆的屍體竟打扮得如一個華艷無比的盛裝的嫁娘。她周身上下都是鮮豔的綢緞，綢緞上都是她自己繡上去的精美圖案。人們屏住呼吸一動不動地打量著這具花團錦簇的骷髏，打量著這座城市裡獨一無二的女人。人們不知道她是什麼時候死的，人們也不知道她死的時候是痛苦的還是快樂的，人們更不知道她為什麼把死打扮得如此華麗，如此的令人驚訝和恐懼。……大家在一堆沖天的大火中，看著一個女人化成一片無用的灰燼。<sup>109</sup>（底線為筆者所加）

她完成父親的遺願和對李家的擔待，才願意將自己裝扮成冷艷的新娘，穿上遲來的嫁紗，孤獨地完成將一生嫁給九思堂的結婚儀式，同時也完結一個傳統女人的生命。半年後才察覺的鄰人，決定一併燒毀屍體和老屋，在這場詭譎儀式中的觀禮鄰居，滿懷對銀城老太婆傳奇一生的驚懼。大火熊熊燃盡了李紫痕的婚禮和葬禮，她的骨灰和老屋的灰燼交融在一起，象徵回歸土地的火化儀式使她實踐身為九思堂母親的終極價質，在家族神話裡名符其實地成為九思堂的「地」母。「太陽神話／大寫父親」在文革期間解構並取代九思堂的傳統父權，她只好策劃這場婚禮／葬禮儀式，以「時間不確定性」的華麗骷髏來哀悼家族圖騰。時間的不確定性凸顯：家族情感是亙古以來人們所依恃的存在價值，卻因文革而被抽空或扭曲。甚至，文革國家神話在社會主義大家庭中界範的時間秩序與故作的崇高姿態，無法提供家破人亡的六姐任何一絲救贖與提振的穩定感。由此可知，《舊址》由挑戰又陷入父權的六姐，質問長期以來父權所建構的歷史是否合理，更諷刺「紅色文革／太陽神話」的秩序結構實以暴力為本質。畢竟，父權暴力較諸六姐的毀容或死亡，實屬有過之而無不及。就另一方面而論，九思堂在李紫痕撒手人寰後，成為銀城觀光景點之一的「古槐雙坊舊址」，此乃緣於旅遊局關注六姐傳奇，才立下木牌。這片歷史廢墟將六姐的毀容傷疤所代表的父權歷史逼仄，推向無奈的極致——淪為光觀旅客走馬看花的景點。然而，正因如此，反而提醒有識者：精神棲息地不在於九思堂本身，而是李紫痕以毀容、婚／葬禮等身體表演及其原初激情來批判父權歷史的姿態，才是家族圖騰的隱喻。因此，有識者如何反思父權歷史記憶，實乃迫切。

《舊址》開篇就讓奠基在鄉土中國之上的儒家道統，隨著砍頭行刑而崩壞，六姐的原初激情取而代之，至於陳忠實的《白鹿原》則試圖由儒家仁義和原初激

<sup>109</sup> 李銳，《舊址》，頁 214。



情的對話，檢視鄉土中國的內涵。固然有些學者認為《白鹿原》以仁義為鄉土地域的核心內涵，但本文考察的是，《白鹿原》有簡單地將仁義等同於理想的鄉土中國嗎？若是，在八〇年代尋根文學的餘波，以及，一九九三年人文精神論戰的時代脈絡裡，何以《白鹿原》在中華文化與人文精神中，面臨以仁義建構歷史的艱難？畢竟，一九九七年榮獲第四屆茅盾文學獎的《白鹿原》，已針對初稿發表時所引發的史觀論爭，作出修訂。<sup>110</sup>既然形構以仁義為本的歷史敘事如此艱難，那麼《白鹿原》以原初激情展示怎樣的旨趣呢？

《白鹿原》(1992)述說白鹿原上，一個立基於宗法禮制的白鹿村所上演的家族故事。講求兄弟倫常與儒家仁義的白鹿村，之所以在國共紛爭的時局中，出現家族糾葛或明爭暗鬥的主要分歧在於，族人維護或違背仁義。《白鹿原》一方面藉此比喻國共紛爭其實是同宗祠的兄弟之爭，另一方面也思索是否能以仁義，作為後革命時代裏的人們該如何去從的路徑。我們由祠堂起源之於白鹿村緣起的重要性，即可窺知。

這個村莊後來出了一位很有思想的族長，他提議把原來的侯家村(有胡家村一說)改為白鹿村，同時決定換姓。侯家(或胡家)老兄弟兩個要佔盡白鹿的全部吉祥，商定族長老大那一條蔓的人統歸白姓，老二這一系列的子子孫孫統歸鹿姓；白鹿兩姓合祭一個祠堂的規矩，一直把同根同種的血緣維繫到現在。……改為白姓的老大和改為鹿姓的老二在修建祠堂的當初就立下規矩，族長由長門白姓的子孫承襲下傳。原是仿效宮廷裡皇帝傳位的鐵的法則，屬天經地義不容置疑。……每逢祭日，白嘉軒跪在主祭壇位上祭祀祖宗的時候，總是由不得心裡發慌尻子發鬆；當第七房女人仙草順利生下頭胎兒子以後，那種兩頭髮慌發鬆的病症不治自愈。<sup>111</sup>

引文從同根同種的血緣和天經地義的祠堂族規，說明鄉土中國的禮義傳統的由來，而且，這須由家族繁衍子嗣來承繼與發揚。尚未傳宗接代的族長白嘉軒，因此發慌不安，連娶七任妻子的經歷，乃一場瀰漫著原初激情的生殖演出，顯示原初激情與祠堂仁義皆涉及家族起源，兩者之於白鹿原形成缺一不可的唇齒關係。因此，除了白鹿村祠堂的起源之外，《白鹿原》第一章就以白嘉軒如何繁衍子嗣與繼承族長一職破題。尤其，白嘉軒的子息即使捲入國共紛爭，始終不可迴避：以白嘉軒為大家長的父子關係與家族起源，《白鹿原》循此才能使鄉土家族（血緣）的原初激情得以與國家局勢及其危機開啟對話。

<sup>110</sup> 胡平《我所經歷的第四屆茅盾文學獎評獎》：「實際上，此時《白鹿原》正準備由人民文學出版社重版，作者陳忠實也正準備借重版之際作一些修訂工作，修訂上的想法與多數評委的意見不謀而合，因此，問題便得到了順利的解決。」<http://book.douban.com/review/5584975/> (2014/06/08)

<sup>111</sup> 陳忠實，《白鹿原》(北京：人民文學出版社，1997)，頁 58。

《白鹿原》第一章描述白嘉軒接連死了六任妻子，都未能完成傳宗接代的大任，白嘉軒卻因六度娶妻下聘，傾家蕩產。正值如此頹唐潦倒之際，他看見白鹿精魂出現在鹿子霖所屬的慢坡上，故以巧妙又圓融的計畫，將祖傳的二畝上等水地向鹿家換來慢坡上較劣質的田地。其後，陰陽先生的羅盤竟也指向慢坡正是白家的風水福地。換地後的他，果然娶了白頭偕老的第七任妻子仙草：

仙草轉過身來，小腹的褲腰上也繫著同樣大小的三個棒槌。他問：「仙草，你帶這個棒槌做啥？」仙草毫不避諱地說：「打鬼！」……六個桃木棒槌對付六個從這個炕上抬出去的尚不甘心的鬼，……仙草重新爬上炕，打斷他的話：「算了！」說看，一把一個扯掉了腰帶上的六個小棒槌，「嘩」地一下脫去緊身背心，兩隻奶子像兩隻白鴿一樣撲出窩來，又抹掉短褲，赤裸裸躺在炕上說：「哪怕我明早起來就死了也心甘！」<sup>112</sup>

第四章述說新婚之夜的仙草，主導這場兼備打鬼與性的原初激情，終於酣暢淋漓地使第一章所苦惱的繁衍議題，暫告一個段落。此後，白嘉軒因種植岳父贈予的罌粟，逐漸發跡變泰。由此可知，以白鹿精魂為主所形成的家族血緣神話，是《白鹿原》的敘事焦點。也因以精魂、血緣與財富養育子嗣，使姐夫朱先生憤怒地要求白嘉軒，以黑布蒙上其新修四合院的門樓上所掛的「耕讀傳家」的匾額。此乃提醒他莫忘祠堂的仁義族規（《鄉約》）。

換言之，陳忠實走筆至此，我們只見其著墨在白鹿原的白鹿精魂、鬼怪、風水、性等神秘狂野的原初激情，《白鹿原》如何成就白鹿村為一方仁義村呢？代表性的事件是，白鹿書院的朱先生擺平白嘉軒和鹿子霖因一畝李寡婦的田地所引發的糾紛。這起同宗祠的兄弟之爭，預告國共紛爭、家族糾葛的本質，以及朱先生對此的反省之道。朱先生勸解兩人：「為富思仁兼重義，謙讓一步寬十丈。」<sup>113</sup>兩人在此勸說下，一改爭執，慷慨地周濟李寡婦。此樁美事感動縣令，遂頒贈「仁義白鹿村」的石碑。由此可知，朱先生的糾正，使白嘉軒從此名符其實地成為仁義白鹿村的族長與執法者，至於白鹿原（鄉土中國）的土地意蘊將由解決土地糾紛的朱先生來揭櫫，這將於第三部分論述。綜上，第一章描述白嘉軒的前六位妻子新婚後不久死亡，原初激情建立在性與引發接二連三奇死的不佳風水之上，以白嘉軒為族長的鄉土中國，只憑朱先生的禮義規勸，就能讓白鹿原摒棄上述的原初激情而捍衛仁義嗎？除卻性與奇死，原初激情的隱喻內涵為何？如何與仁義對話？

一樁關鍵的事故是：白嘉軒召集村內十六歲以上的男女到祠堂，觀看淫亂小

<sup>112</sup> 陳忠實，《白鹿原》，頁 40-41。

<sup>113</sup> 陳忠實，《白鹿原》，頁 55。

娥的受刑儀式，焚香後，他帶領族人叩拜祖先，並選誦《鄉約》條文和族法條律，莊嚴地宣判施以小娥刺刷四十下，顯示難容欲望狂想的禮教父權，是以身體刑罰來整飭白鹿村的秩序。

小娥被人從東邊的廂房推出來，雙手系在一根皮繩上，皮繩的另一端繞過槐樹上一根粗股，幾個人一抽皮繩，小娥的腳就被吊離地面。……為了遮醜，只給小娥保留著貼身的一件裹肚兒布，兩隻奶子白皙的根部裸露出來。……一揚手就抽到小娥的臉上，光潔細嫩的臉頰頓時現出無數條血流。小娥撕天裂地地慘叫。……他走到小娥跟前瞅了一眼那半露的胸脯，一刷抽去，那晶瑩如玉的奶根上就冒出鮮紅的血花，迅即彌散了整個胸脯。<sup>114</sup>

依據祠堂族規所實施的刑罰，固然名義上是為了因應文化危機和維護禮教，但行刑現場卻瀰漫出一種「原初」的野蠻殘暴與克制的偷窺衝動，此乃《白鹿原》銘刻「仁義」鄉土中國難以迴避的對話議題。於是，刑罰後，挾怨報復的小娥，設計勾引白嘉軒的長子白孝文，就在兩人第一次偷情的某夜，小娥的愛人黑娃重返白鹿原為她報復，憤怒地在白嘉軒的腰部給予毒辣的一擊。

那挺直如椽的腰桿兒佝僂下去，從尾骨那兒折成了一個九十度的彎角，屁股高高地撅了起來；他手裡拄著一根截短了的拐杖，和人說話的時候就仰起臉來，活像一隻狗的形體。<sup>115</sup>

得知白孝文偷情的白嘉軒，因兒子再度否決祠堂族規的神聖性，深陷劇烈的痛苦，已遠遠超過腰傷的疼痛。甚至，重傷後的白嘉軒呈現仿如狗的姿態，而非他換地前曾目睹的白鹿形體，暗示他維護的祠堂宗法面臨考驗，甚至祠堂宗法暗藏的弊病，也造成族人的創傷。其原因在於，儘管沉著內斂的白嘉軒相當疼愛兒女，一旦白孝文偷情或白靈參與革命而違背他所認可的宗法禮教，他便絕然地割捨親情，可見宗法禮教包括溫情與殘酷的悖反，使仁義白鹿村的烏托邦色彩因父權暴力的介入而淡化成殺人禮教。畢竟，與其說小娥誘發仁義白鹿村男人的原初激情，不如說道貌岸然的仁義白鹿村實則潛藏變調的原初激情，這種變調包括報復性質的性狂歡和父權暴力，此乃說明《白鹿原》建構以仁義為本的鄉土中國備受挑戰。或者說，唯有小娥的「興風作浪」，才能指出仁義白鹿村或白鹿神話的精髓還有再檢視的必要，進而探究究竟什麼才是真正的原初激情。

誘使小娥人盡可夫的是鹿子霖，他義正詞嚴地參加白孝文因與小娥偷情而受

<sup>114</sup> 陳忠實，《白鹿原》，頁 242-243。

<sup>115</sup> 陳忠實，《白鹿原》，頁 264。

刑的祠堂集會。會後，鹿子霖立馬寡廉鮮恥地與小娥偷歡，甚至表面恭維她，卻又打從心底地作踐輕視她。小娥因而怒道：「鹿鄉約你記著我也記著，我尿到你臉上咧，我給鄉約尿下一臉！」<sup>116</sup>《白鹿原》以小娥與白鹿原男人的性狂歡，看似揭露仁義《鄉約》遭受民國鄉約（國民黨官職）所敗壞，其實，她是受到白鹿原上偽善矯情的鹿子霖和護守禮教的白嘉軒不約而同的雙面夾擊。尤其，將父權暴力推向高潮的是，白嘉軒的至交「三哥」鹿三。由於鹿三憤怒難平的是，受刑後的白孝文，竟潦倒到毫無自尊心地乞食，鹿三遂於夜間刺死破壞祠堂宗法的小娥，她臨終前，驚異自己竟被愛人黑娃的父親所殺。村人直到白鹿原瀰漫極度難聞的惡臭，才發現她那已長蛆的屍體，鬼魂小娥甚至引來瘟疫，使白鹿原爆發大規模的死亡。她附身鹿三，要求白鹿原唯有為她修廟，才能除疫。白嘉軒面對村人願意修廟的妥協與哀求，仍果斷地力排眾議與造塔鎮邪。與其稱為鎮妖塔，毋寧謂豎立在原上的塔，見證宗法禮教的無力或男性權力的疲軟，才會有難以擺平的小娥風波；與其說鹿三本有的仁義道德因小娥魂魄的附身而崩壞，毋寧謂父權暴力的強勢姿態使仁義趨近於迂腐頑固。畢竟，指責小娥煽動原初激情而應擔負起敗壞仁義禮教的全責的同時，尚待從頭追問的禮教弊端包括：窮秀才父親為何將她賣給老邁的武舉人當性奴隸？此後，她與鹿三之子黑娃兩情相悅，不計名利和追求自由地與黑娃過拮据的生活，偏偏秉持仁義禮教的白嘉軒和鹿三不願讓他們進祠堂結婚，斬斷她想當鄉土莊稼媳婦的願望。更不必說，黑娃因土改農協失敗，被迫逃亡時，鹿子霖何以趁人之危，令她陷入人盡可夫的泥淖？凡此無不映現父權暴力威勢地壓垮仁義白鹿村所希冀的祠堂承衍與烏托邦想像。

綜上，白嘉軒象徵宗法鄉土的超穩定結構，敗壞仁義的鹿子霖和田福賢等則掀起鄉土的諸多波瀾與事故，致使在以白鹿村為縮影的鄉土中國裡，人們出現刑罰、狂歡、鬼魅等的身體姿態，體現出一種因父權暴力而變調的原初激情。尤其，由鄉約的一語雙關可知，《白鹿原》不只是意在省思仁義等傳統文化如何保存，而是探索以傳統文化為歷史積澱的鄉土中國，如何應對國共內戰或文革等大寫父親的欲望權力的挑戰？

白鹿原上，除了搬演祠堂與鎮妖塔的辯證之外，祠堂更成為一齣齣國共鬥爭戲碼的演出地，鏊子般的白鹿原村民從此成為受害者<sup>117</sup>，《白鹿原》藉此揭開家族神話與國家神話的交鋒。主要的起因是，共產黨在白鹿村成立農協，負責土改的相關活動。鹿子霖之子鹿兆鵬親自在祠堂前方的戲樓，主持一場鬥爭田福賢的大會。其後，當共產黨在國共內戰中居於下風時，從農協鬥爭裡脫逃的田福賢，又意氣風發地回到白鹿原，同樣選在戲樓，吊死農協成員賀老大。

<sup>116</sup> 陳忠實，《白鹿原》，頁 281。

<sup>117</sup> 「鏊子是烙鍋盔烙蔥花大餅烙饅頭的，這邊烙焦了再把那邊翻過來。」

鄉民們看見一塊血紅的肉坩塔在戲臺前沿蹦彈了三下，那是賀老大咬斷噴吐出來的半截舌頭。田福賢用腳踩住了它，狠勁轉動大腿用腳碾蹭了幾下。賀老大的嘴巴已經成為血的噴泉，鮮紅的血漿流過下巴灌進脖頸，胸前的白色布衫以及捆紮在胸脯上的細麻繩都染紅了，血流通過黑色的褲子顯不出色彩，像是通過了一段暗道之後在赤裸的腳腕上複現了，從腳趾上滴下來的血漿在乾透起塵的地皮上聚成一灘血窩。……賀老大癱軟在地的軀體又被吊起來，背縛的胳膊已經伸直，那是失節全部斷裂的表徵。<sup>118</sup>

這場刑罰不過是國共權力鬥爭的序幕，預告受暴創傷將如影隨形地籠罩白鹿原。此時，白嘉軒正在戲樓後面的祠堂裡修補農協所砸毀的《鄉約》石碑，他並非只是藉此否決土改革命，畢竟他還關閉祠堂，表達出一種不認同田福賢作為的立場，顯示白鹿村同時承擔國共紛爭所致的風雲變色，白嘉軒才會提出鑿子一說。

當白家父子和工匠們精心實施這個神聖的工程時(案：修碑)，祠堂前頭的戲樓下傳來一陣陣轟鳴聲，夾雜著絕望的叫聲。工匠們受到那些聲音的刺激提出想去看究竟，甚至孝文也呆不住了。白嘉軒反而去把祠堂的大門關於插上了，站在祠堂院子裡大聲說：「白鹿村的戲樓這下變成烙鍋盔的鑿子了。」……他一邊用毛筆在奇形怪狀的石塊上寫字，一邊慨歎：「人心還能補綴渾全麼？」……白鹿兩姓的宗族神譜重新繪製，憑藉各個門族的嫡系子孫的記憶填寫下來，無從記憶造成的個別位置的空缺只好如此。白嘉軒召集了一次族人的集會，只放了鞭炮召請在農協的災火中四處逃散的列祖列宗的亡靈回歸安息，……孝文聲音宏亮持重，儀態端莊，使人自然聯想到曾經在這裡肆無忌憚地進行過破壞的黑娃和他的弟兄們。鄉約的條文也使眾人聯繫到在這裡曾經發生過的一切，祠堂裡的氣氛沉重而窒息。鹿三終於承受不住心頭的重負，從人群中碰碰撞撞擠過去，撲通一聲在孝文旁邊跪下來：「我造孽呀——」痛哭三聲就把腦袋在磚地上磕碰起來。<sup>119</sup> (底線為筆者所加)

修碑之後，白嘉軒首度將族長職務交接給長子白孝文。其實，這場祭祀儀式是一場審父活動：如鹿三愧疚兒子黑娃帶領農協所引發的白鹿原風波，又如，鹿子霖尷尬自己身為國民黨鄉約，又是共產黨黨員鹿兆鵬的父親，還要承受在祠堂祭祀中與後輩白孝文平起平坐的難堪。與其說鹿三在祠堂中謝罪磕頭，毋寧謂是一場自懲的刑罰，由於賀老大固然死得異常慘烈，但存活者反而要承受更大的心理壓力與自責。亦即，當沉重而窒息的祠堂氛圍壓迫而來，承受不住的鹿三，與骨骼

<sup>118</sup> 陳忠實，《白鹿原》，頁 216-217。

<sup>119</sup> 陳忠實，《白鹿原》，頁 217-220。

斷裂後仍被吊起來的癱軟賀老大形成呼應。因此，我們縮合本段所徵引的這兩段引文可知，暴力權威所致的創傷症狀是：空洞失措，如記憶空缺、承受不住、四處逃散等。

具體來說，這場無形又嚴峻的角力，說明祠堂的封閉壓抑其實是國共糾紛下的中國縮影。即家與國形成投影關係：國共兩方各有的政治理念，一旦釀成暴力，對百姓造成的影響自不待言，如上述的鬥爭刑罰只是序曲，而這與白鹿村的仁義祠堂因白嘉軒等以父權暴力引發子輩創傷或白鹿原瘟疫，某種程度上，具有高度的相似性。因此，《白鹿原》由這場祠堂敘事指出，重審父親是放置在祠堂與國共局勢互為表裡的框架之中。究竟什麼樣的原初激情才能從父權暴力中突圍而出？所謂父權暴力的影響是，上文提及的小娥、白孝文、鹿子霖等的性狂歡事件，但這些僅是變調的原初激情，什麼才是原初激情的真正內涵？關鍵在於，何謂鄉土家族的白鹿精魂。

家族神話的底蘊——象徵太平盛世的白鹿神話，在白鹿原流傳了千百年，《白鹿原》該如何以此與大小寫父親及其歷史世變對話？仁義白鹿村與白鹿精魂能簡單地劃上等號嗎？

很古很古的時候（傳說似乎都不注重年代的準確性），這原上出現過一隻白色的鹿，白毛白腿白蹄，那鹿角更是瑩亮剔透的白。白鹿跳跳蹦蹦像跑著又像飄著從東原向西原跑去，倏忽之間就消失了。莊稼漢們猛然發現白鹿飄過以後麥苗忽地躡高了，黃不拉幾的弱苗子變成黑油油的綠苗子，整個原上和河川裡全是一色綠的麥苗。白鹿跑過以後，有人在田坎間發現了僵死的狼，奄奄一息的狐狸，陰溝濕地裡死成一堆的癩蛤蟆，一切毒蟲害獸全都悄然斃命了。更使人驚奇不已的是，有人突然發現癱瘓在炕的老娘正瀟灑地捉看擀杖在案上擀面片，半世瞎眼的老漢睜著光亮亮的眼睛端看篩子揀取麥子裡混雜的沙粒，禿子老二的癩痢頭上長出了黑烏烏的頭髮，歪嘴斜眼的醜女兒變得鮮若桃花……這就是白鹿原。<sup>120</sup>

與其說白鹿神話宛如帶來幸福與光明的太陽神，毋寧謂死亡毀滅而後重生的生命意志，正是鄉土中國所展示的原初激情與家族圖騰。例如，朱先生和白靈死亡時，都曾身體變形成白鹿精魂，學界認為朱先生代表傳統文化精魂，白靈代表革命文化精魂，但本文縮合朱先生、白靈、鹿兆海來論證：在仁義與革命相互交鋒或補充而成的民族歷史中，不能迴避白鹿精魂所隱喻的鄉土中國的原初激情，是一股與前文提及的性狂歡或與父權暴力對話後才激盪出來的提振力量。一如引文中，僵死或癱瘓後的生機。具體內涵將於第三部分「空間想像」來進行分析。

<sup>120</sup> 陳忠實，《白鹿原》，頁 26-27。

綜上可知，以《紅高粱家族》、《舊址》、《白鹿原》為代表的八〇年代中期以降的大陸當代小說，改由鄉土中國裡的原初激情與家族血緣所呈現的生命意志或民間力量，逸出神聖國體與政治血統論所塑造的集體範式。畢竟，文革浩劫後，太陽秩序的重建仍須與鄉土中國協商，以期使改革開放後的中國得以重構或反思歷史。

### 三、從革命中國到鄉土中國：反撥紅色烏托邦的美土樂地

誠如本章第一節所論，革命中國經由土地改革與動員集體勞動，將農村整合到國家體制及其權力結構之中，旨在彰顯：一九四九年建國的歷史起源、革命理想將延宕到美好未來的線性時間進程、學習革命英雄的群眾潛移默化地接受革命中國如何繼往開來的歷史記憶。新時期小說以鄉土中國的原初激情，與革命中國的崇高國體／革命農村展開對話時，並非簡單地將前者統合到後者之中，才能反思上述革命中國所揭示的歷史詮釋。尤其，原初激情並非出於鄉土懷舊感，而是後革命時代裡，人們與面臨的文化危機、受暴創傷、歷史失義進行論辯時所生的感覺結構。亦即，原初激情不是二元對立地解構極左革命中國，而是在與之辯證的過程中，以原初激情建構鄉土中國及其新歷史敘事，主題是：如何由鄉土中國的空間書寫，應對文革烏托邦淪為歷史廢墟。內容包括：文革烏托邦並未落實美好未來的線性歷史？是否有其他能讓人安頓的歷史源流或原初文化？集體記憶之外，還有獨一無二的時間靈光嗎？發揚什麼樣的民族文化之根，或以怎樣的歷史視野繼往開來，才能夠因應八〇年代以降的中國所面臨的挑戰？儒家道統是重構鄉土中國的有效途徑嗎？儒家仁義與原初激情的對話，之於鄉土中國的意義為何？

前文提及《紅高粱家族》以羅漢大爺在紅高粱地展演充滿原初激情的家族神話。不僅如此，全書由〈紅高粱〉、〈紅高粱酒〉、〈狗道〉、〈紅高粱殞〉、〈奇死〉五章所組成，每章都由死亡的威逼，凸顯高密東北鄉人的原初激情與豐沛生命力，此乃遍佈紅高粱的鄉土中國所呈現的空間意蘊與史觀。下文將探究這方紅色空間中，死亡逼仄下的激盪如何可能？關鍵的起因是，在抗日游擊戰爆發的前夕，還是個孩子的父親，不耐地等待日軍的出現：

日頭正晌了，河裡泛起熱烘烘的腥氣，到處都閃爍光亮，到處都滋滋地響。父親覺得，天地之間瀰漫著高粱的紅色粉末，瀰漫著高粱酒的香氣。……父親發現，被紅高粱夾峙的公路上。有四個深綠色的甲蟲狀的怪物，無聲無息地爬過來了。<sup>121</sup>

<sup>121</sup> 莫言，《紅高粱家族》，頁 77。

引文以陽光四射的紅高粱地為背景，暈染出熾熱的氛圍與鮮紅的色調。於此，甲蟲般的怪物是父親平生第一次見到的汽車，他不禁被日軍現代化軍備的氣勢所震懾。兩方展開激戰後，爺爺不畏汽車頂上持續不斷掃射的機槍，勇猛地衝鋒陷陣，最終雖殲滅日軍的四輛車，但爺爺率領的這支游擊隊死傷慘重，包括奶奶在為游擊隊運糧的途中，也不幸被日本發射的流彈所傷，意外死亡。

此時，墨水河悲泣又哀鳴，但紅高粱卻正成熟著<sup>122</sup>，《紅高粱家族》如何化解此中的矛盾？或者說，如此的張力意味著什麼？我們可從接下來的描述得知：在這個戰鬥後的夜晚，失神心傷的爺爺在父親的提醒下，喃喃地說：「回家，回家？回家！回家……」問題是，如何回家？家的底蘊是什麼？

冰涼的月光照著爺爺和父親的背，照著沉重如偉大笨拙的漢文化的墨水河。被血水撩撥得精神亢奮的白鱧魚在河裡飛騰打旋，一道道銀色的弧光在河面上躍來躍去。河裡泛上來的藍藍的涼氣和高粱地裡彌散開來的紅紅的暖氣在河堤上交鋒匯合，化合成輕清透明的薄霧。<sup>123</sup>

高密東北鄉血跡斑斑地瀰漫著死亡腥氣，但紅高粱竟因血水的滋養，滋滋噹噹地成熟。一如父親吃完奶奶生前送來的紅高粱抹餅後，焦渴的他，如見亡母般，迫切地喝浸著人血的墨水河河水，意味著前代人犧牲血祭般地長養後輩。簡言之，奶奶等的血，使墨水河與紅高粱地融為一體：墨水河上方那道由血水蒸騰而出的輕清透明的薄霧，匯合著浸染血水的紅高粱地所散發出的紅暖氣，一同以飽和的紅色調籠罩著鄉土中國及其人民。此乃象徵奶奶的「血脈」應和：土地的今昔承載與河水的繼往開來。土地、血、女性的交融關係，在下方的詩性描述中發揮得酣暢淋漓：「父親經過一天激戰更顯乾瘦的小臉上凝著一層紫紅的泥土」，此時，一縷陰性月光，幽幽地照耀著父子與墨水河。紫紅色的泥土是和著血，才會凝結在臉上，意味著人們此後將以「血」演義墨水河所象徵的歷史長流，這才是真正的「回家／鄉土母土／紅高粱地」之道。

我們進一步檢視奶奶的血蘊具什麼內涵，才能說明血水所浸潤的紅高粱地為何是家扎根的所在。關鍵的質素是，奶奶臨終前的鮮血，瀰漫出濃烈的高粱酒味，身旁的高粱米粒還「生動地」蹦到她的嘴中：

奶奶聽到了宇宙的聲音，那聲音來自一株株紅高粱。奶奶注視著紅高粱，

<sup>122</sup> 「河水在嗚嗚咽咽地悲泣。高粱在滋滋噹噹地成熟。沉重凝滯的陽光被河流上的細小波湧顛撲破碎。秋蟲在水草根下的潮濕泥土中哀鳴。」莫言，《紅高粱家族》，頁 115-116。

<sup>123</sup> 莫言，《紅高粱家族》，頁 121-122。又如，「聞到了跟墨水河淤泥差不多、但比墨水河淤泥要新鮮得多的腥氣。它壓倒了薄荷的幽香，壓倒了高粱的甘苦，它喚醒了父親那越來越逼近的記憶，一線穿珠般地把墨水河淤泥、把高粱下黑土、把永遠死不了的過去和永遠留不住的現在聯繫在一起，有時候，萬物都會吐出人血的味道。」莫言，《紅高粱家族》，頁 10。



在她朦朧的眼睛裡，高粱們奇譎瑰麗，奇形怪狀，它們呻吟著，扭曲著，呼號著，纏繞著，時而像魔鬼，時而像親人。……奶奶覺得天與地、與人、與高粱交織在一起，一切都在一個碩大無朋的罩子裡罩著。……最後一絲與人世間的聯繫即將掙斷，所有的憂慮、痛苦、緊張、沮喪都落在了高粱地裡，都冰雹般打在高粱梢頭，在黑土上扎根開花，結出酸澀的果實，讓下一代又一代承受。<sup>124</sup>

奶奶以醉酒迷狂的雙眼，投映出人體與紅高粱互為形影地交錯在一起，意味著人應以紅高粱的姿態來面對人生的諸種挑戰，與此同時，數大的紅高粱「地」宛如廣袤無際的歷史維度，默默地承載人生與歷史的一切善惡悲喜。亦即，奶奶的身體流有紅高粱酒，奶奶的血又浸潤紅高粱地，可見鄉土中國的底蘊是奶奶從紅高粱酒中提煉出類似酒神的原初激情。《紅高粱家族》藉此將四〇年代以降以政治激情擊劃社會主義烏托邦的農村土地移轉成：強調家族血脈和種族豐盈的紅高粱母土。

因此，《紅高粱家族》不但以紅高粱地為奶奶的臨終場景，還蒙太奇地由此錯置奶奶剛出嫁時與爺爺初次在紅高粱地的野合。其實，早在此前，自奶奶坐上花轎起，就象徵開啟一場嫁給紅高粱地的儀式：當花轎在蛤蟆村遇劫，乃拉出一條連繫爺爺和奶奶的紅線，其後，兩人在紅高粱地野合時，展現一股蔑視人間法規的原初激情，預告奶奶的後半生將與紅高粱地有著千絲萬縷的糾葛。

奶奶和爺爺在生機勃勃的高粱地裡相親相愛，兩顆蔑視人間法規的不羈心靈，比他們彼此愉悅的肉體貼得還要緊。他們在高粱地裡耕雲播雨，為我們高密東北鄉豐富多彩的歷史上，抹了一道酥紅。我父親可以說是兼領天地精華而孕育，是痛苦與狂歡的結晶。<sup>125</sup>

奶奶在紅高粱地死亡，象徵完成回歸土地的儀式，名正言順地晉身為紅高粱地的地母，於是由野合時體會的「蔑視人間法規」，進一步明確地揭示原初激情的意涵：「蔑視著人間的道德和堂皇的說教，表現著人的力量和人的自由、生的偉大愛的光榮。」<sup>126</sup>由此可知，在意識形態說教所致的暴力逼仄中，爺爺奶奶反而被激盪出不容小覷的激情力道。綜上，與其說以墨水書寫歷史，毋寧謂以草莽英雄或民間百姓的血水滲透與浸淫，輝映高密東北鄉那片廣袤的「紅」高粱地，從而醞釀出一則則宛如飄送高粱酒香的家族故事，更暈染出一方不同於革命中國的紅色空間（鄉土中國），正是悲喜苦難交集的家。亦即，回家是既迫切，卻又是舉

<sup>124</sup> 莫言，《紅高粱家族》，頁 92-93。

<sup>125</sup> 莫言，《紅高粱家族》，頁 89。

<sup>126</sup> 莫言，《紅高粱家族》，頁 170。

步維艱的難題，此乃一代代高密人的相同課題。

具體來說，《紅高粱家族》使奶奶所代表的母土隱喻與經歷文革的「我」得以對話的共通議題是歷史暴力與歷史廢墟：大寫父權最初許諾的政治烏托邦淪為歷史廢墟時，人們改由原初激情所挖掘的鄉土根脈，能開啟一方有別於大寫父權的美土樂地（家園）嗎？以下先就爺爺與奶奶的際遇，探究歷史暴力的起因與內涵為何？

例如，第二章〈紅高粱酒〉講述爺爺早年因個人情感因素殺人，這股暴戾狂野後來轉變成強韌又剽悍的抗日行動，此二階段均在大火所象徵的暴力毀滅中開啟審父與尋父的辯證。先就個人情感而論，「我」爺爺殺掉曾祖母的和尚情人，乃出於守護心裡那道模糊的曾祖父的形象，至於在大火中殺滅單家父子，是間接為奶奶審問貪財的外曾祖父，何以把奶奶的婚姻視為收入的籌碼。

場上碼著一堆高粱秸子，一堆高粱葉子。高粱葉子是新劈下來曬乾的，散發著一股怪好聞的清香味兒。他在高粱秸子堆邊蹲下，掏出火鏟火石火絨，在堆後打著火，點燃了高粱秸子，火剛要旺時，他猛然想起了什麼，伸手把火捂滅。後來他點燃的是那個離開高粱秸子堆二十幾步遠的高粱葉子堆。高粱葉子鬆軟，著得快，也滅得快，那天晚上無風，天河橫互，星斗燦爛，一把大火直上直下，映得半個村莊亮如白晝。<sup>127</sup>

爺爺弑父看似乖違禮教倫常，但這場大火象徵爺爺和奶奶將由精神失父的黑暗處境，邁入以紅高粱為精神圖騰的鄉土中國。實踐該轉換的例證是，爺爺因奶奶與羅漢大爺的啟發，投入一九三九年膠平公路游擊戰，戰後，爺爺無法駕駛日軍汽車，遂讓牲口牽曳汽車前行。「汽車像個笨拙的大甲蟲緩緩蠕動。……天湊地巧，汽車肚子裡轟轟轟響一陣，汽車發瘋般往前竄去，撞倒了驢牛，拖翻了騾馬」<sup>128</sup>，最後只好以一把大火燒掉這個「魔物」。固然爺爺對現代化器物的認知相當落後，甚至，鄉土中國具備的資源也顯得格外地原始，但在如此惡劣的情勢中卻反而凸顯：頑強的抗日意志是一種難以遏阻的激情所使然，燒車的沖天大火是最佳的見證。綜上，〈紅高粱酒〉描述爺爺因這兩場大火所奮發出的激情，是為了解脫各種父權的腐敗與束縛，以期爭取自由，更避免鄉土中國因失去大寫父親的庇護而崩壞，重新為後輩子孫「我」樹立英雄父輩的形象。

然而，第三章〈狗道〉卻述說日軍在膠平公路游擊戰之後，絕地大反攻地滅村與燒村，挑戰爺爺因大火而起的原初激情與英雄姿態。

失去支撐的房屋頂蓋塌下，砸起沖天的塵煙和火燼。土圍子上、街道上，屍體狼藉。我們村子的歷史又翻開了新的一頁。它原先是一片蠻荒地，荊

<sup>127</sup> 莫言，《紅高粱家族》，頁 131。

<sup>128</sup> 莫言，《紅高粱家族》，頁 174。

榛葦茅叢生，狐狸野兔的樂園，後來有了幾架牧人的草棚，後來逃來了殺人命犯、落魄酒徒、亡命賭棍……他們建造房屋，開墾荒地，拓撲出人的樂園，狐狸野兔遷徙他鄉，臨別時齊聲發出控訴人類的鳴叫。現在它是一片廢墟了，人創造的，又被人摧毀。真正的現在的它是在廢墟上建立起來的悲喜參半的憂樂園。當一九六〇年黑暗的饑饉籠罩山東大地時，我雖然年僅四歲，也隱隱約約地感覺到，高密東北鄉從來就沒有不是廢墟過，高密東北鄉人心靈裡堆積著的斷磚碎瓦從來就沒有清理乾淨過，也不可能清理乾淨。

那天晚上，所有的房屋都煙飛火滅之後，我家那幾十間房屋還在燃燒。我家的房子燃燒時放出一些翠綠的火苗和一股醉人的酒味，瀦留多年的酒氣，都在火中升騰起來。<sup>129</sup>

這場大火讓紅高粱地成為滿目瘡痍的廢墟，也埋下高密東北鄉人難以療癒的創傷。誠如第二則引文提問，該如何仿效酒神般地由毀滅而再生，不但是爺爺一代人的課題，更是經歷文革的「我」的難解議題。因此，第一段引文以歷史廢墟開啟鄉土中國與極左革命中國的對話平台，甚至日軍以惡火滅村的四十六年之後，也就是一九八五年的一場大雷雨，劈開當年的千人墳，共產黨、國民黨、百姓、日軍、狗的屍骸都流出來了：

稀疏的雨點淒涼地敲打著青白的骷髏，發出入木三分的刻毒聲響。仰著的骷髏裡都盛滿了雨水，清冽，冰冷，像窖藏經年的高粱酒漿。鄉親們把飛出去的骨殖撿回來，扔回墳墓中人的頭骨堆裡。我眼前一眩，定睛再看時，墳坑裡竟有數十個類狗的頭骨。再後來，我發現人的頭骨與狗的頭骨幾乎沒有區別，墳坑裡只有一片短淺的模糊白光，像暗語一樣，向我傳達著某種驚心動魄的資訊。光榮的人的歷史裡羈雜了那麼多狗的傳說和狗的記憶、狗的歷史和人的歷史交織在一起。<sup>130</sup>

歷史廢墟般的千人墳看似是大時代輾輪下集體失落的表徵。但是，《紅高粱家族》只是簡單化地讓當年各種激烈的衝突在千人墳中獲得和解嗎？抑或，以宛如盛著老酒的骷髏眼睛隱喻：審視歷史廢墟之道？如果說，這些「向我傳達著某種驚心動魄的信息」的骷髏尚有生命力，那麼身為骷髏的後輩、尚能呼吸的人，該展示出什麼樣的力量呢？人與狗的骨骸之所以葬在一起，是因為「我」爺爺一代人萌發宛如酒神般的原初激情，毫無所懼地與凶猛動物進行搏鬥廝殺，而凶猛動物象徵斂財官府、勢力土匪、殘暴日本所組成的恐怖世界。由此可知，骷髏所傳達的信息之所以驚心動魄，正在於當年父輩的力量，不容小覷。一如本段第二則引文

<sup>129</sup> 莫言，《紅高粱家族》，頁 232。

<sup>130</sup> 莫言，《紅高粱家族》，頁 263-264。

中，激情（酒）與暴力（煙飛）在大火裡形成劇烈的交鋒，乃向我們提示：在大火後的歷史廢墟中，與暴力抗辯的原初激情，仍是一種面對鄉土與演義歷史的途徑。而這正是盛著老酒的骷髏眼睛所傳遞的信息，畢竟，傳遞信息乃歷史承衍。

以紅高粱酒為象徵的激情為何能對抗暴力？追本溯源可知，奶奶在羅漢大爺的事件中，已由血與酒，為受暴家族作出示範。

羅漢大爺和兩頭騾子一起被鬼子和偽軍捉走，奶奶在酒甕裡洗淨了滿臉的血。奶奶滿臉酒香，皮膚赤紅，眼皮有些腫，月白色洋布褂子前胸被酒和血漬濕。奶奶佇立在甕邊，凝視著甕裡的酒。酒裡映著奶奶的臉。父親記得，奶奶撲地跪倒，對著酒甕磕了三個頭。然後，她站起來，雙手掬起一捧酒喝了。奶奶滿臉的紅潤，都集中到雙腮上，額頭和下巴卻蒼白無色。<sup>131</sup>（底線為筆者所加）

奶奶以這場洗淨和磕頭的儀式，既感謝羅漢大爺一生為釀酒事業所投入的心血，更憑弔羅漢大爺的死劫難逃。再以歃血為盟的酒，象徵立定抗日的決心與捍衛鄉土中國的動因，以期提振血跡斑斑的受暴歷史，一如本節第二部份已論，酒神般的羅漢大爺神奇地在紅高粱地裡從毀滅中再生。

全書將暴力推向極致的是，在日軍以惡火滅村之後，又發生父親被狗咬傷生殖器的困境：

大家俯下身，沿著母親手指引的方向，往狗道那兒看。掩沒了狗道的高粱裸子瑟瑟地動起來，銀亮的兩點兒線路清晰地斜著射下，打在那些抖動著的高粱裸子上。遍野的時令不對的纖細黃嫩的高粱芽苗與七倒八伏的老高粱秸子混雜一起，與霧與雨攙合在一起，青苗味、高粱秸子腐爛味、屍臭味、狗屎狗尿味，混雜一起。父親他們面對著一個恐怖的、骯髒的、充滿蓬勃的邪惡生機的世界。<sup>132</sup>

爺爺為父親能否有繁衍後代的生殖力，感到煩心不已，所幸，爺爺由還是少女的母親，證實父親的生殖功能正常，才略微地鬆了一口氣。畢竟，此中糾結的情緒還包括：高密東北鄉的家破人亡與大規模的廢墟化。與其說爺爺在乎生殖力，毋寧謂綿亙紅高粱地（鄉土中國）的原初激情能否代代傳承。對此，我們從《紅高粱家族》的敘事結構可知：接續千人墳所描寫的是，母親在這場惡火爆發之際與之後所躲藏的井。由於井是父母建立青梅竹馬情誼的所在，與上述的千人墳在敘事結構上，形成失落與起源的張力。巧合的是，奶奶與爺爺定情的蛤蟆村，也是一處土壤肥沃的大窪子，顯示《紅高粱家族》以洞穴低窪處比喻家族生命的起源

<sup>131</sup> 莫言，《紅高粱家族》，頁 39。

<sup>132</sup> 莫言，《紅高粱家族》，頁 283。

地。因此，失落與起源的敘事結構意指：劫難後，父親對母親的原初激情不只是兩情相悅與生殖繁衍，更隱喻父親由爺爺奶奶承繼一股在歷史廢墟上重塑鄉土中國／憂樂園的推動力量。儘管如此，生殖器的缺損，既預告也象徵父親的激情力度轉弱，不及爺爺。所謂的憂樂園意指，紅高粱地是「最英雄好漢也最王八蛋」的所在，畢竟唯有如此交鋒，才能深刻地反思歷史暴力。那麼，經歷文革的「我」也能效法或借鑑之嗎？兩代人，鄉土中國與極左革命中國，怎樣對話？

例如，第四章〈紅高粱殞〉描述奶奶大殞，承此的第五章〈奇死〉則述說二奶奶被日軍輪姦，性命垂危，孰料，她嚥下最後一口氣之後，竟然中邪，叫罵不休，直到山人驅邪之後，「屍體的腐臭氣和變質的血腥氣從窗戶裏洶湧地撲出來。」<sup>133</sup>與此呼應的是，因文革離家十年的「我」尚未死亡，每個毛細孔就散發出撲鼻惡臭。奇死的二奶奶魔幻又超現實地拿著象徵借鑑的銅鏡，從墓中躍出：

我在二奶奶的銅鏡中看到了我自己。我的眼睛裡的確有聰明伶俐的家兔氣。我的嘴巴裡的確在發出不是屬於我的聲音，就像二奶奶臨死前發出的聲音也不屬於她自己一樣。我的身上蓋遍了名人的印章。我惶恐得要死。<sup>134</sup>

由引文可知，中邪奇死的二奶奶其實反襯出的是，「我」因文革浸染在城市毒瘤與上流社會的虛情假意之中，不但精神中邪，更喪失原初激情。不僅如此，《紅高粱家族》更藉由二奶奶的奇死與越界帶出其他祖先的耳語，告誡「我」應效法鄉土中國裡爺爺奶奶的英雄氣概與紅高粱圖騰，此乃文革後的中國具備發展潛力的根源。畢竟，故鄉人古老的醉眼之所以能投映出高密東北鄉的神祕情感，是依據紅高粱「像甜蜜粘稠的暗紅色甜菜糖漿一樣的思想的緩慢河流裏才能萌發，生長，壯大，成為一種把握未知世界的強大思想武器。」<sup>135</sup>全書以鄉土民間的「強大思想武器」挑戰官方宏大敘事的意圖，昭然若揭，尤其，從歷史暴力中轉化出另一種省思歷史長流之道。即《紅高粱家族》從紅高粱地探究保衛中國的英雄緣起與內涵，不再以一九四九年迄文革為唯一的歷史脈絡與英雄樣板，以期開啟鄉土中國與極左革命中國的對話。關鍵在於，爺爺與「我」兩代人的作為，何以出現純種與雜種的辯證，《紅高粱家族》如何以爺爺的英雄氣概與土地觀念，轉易「我」一輩人曾接受的極左革命中國的史觀？

我們先就鄉土英雄而論。「在某種意義上，英雄是天生的，英雄氣質是一股

<sup>133</sup> 莫言，《紅高粱家族》，頁 492。

<sup>134</sup> 莫言，《紅高粱家族》，頁 494。

<sup>135</sup> 莫言，《紅高粱家族》，頁 493。「故鄉的黑土本來就是出奇的肥沃，所以物產豐饒，人種優良。民心高拔健邁，本是我故鄉心態。……一穗一穗被露水打得精濕的高粱在霧洞裏憂悒地注視著我父親，父親也虔誠地望著它們。父親恍然大悟，明白了它們都是活生生的靈物。他們根扎黑土，受日月精華，得雨露滋潤，上知天文下知地理。」紮根黑土的紅高粱——紅高粱地——不僅象徵高密的人種圖騰，更象徵性地揭幕與日月精華同存的歷史根脈與長流。莫言，《紅高粱家族》，頁 8-9。

潛在的暗流，遇到外界的誘因，便轉化為英雄的行為。」<sup>136</sup>所謂外界的誘因是，女英雄奶奶象徵的高密母土，激發爺爺安家釀酒與投身抗日，顯示鄉土英雄與高密母土形成表裡關係。例如，註腳裡的引文勾勒出抗日的爺爺發揮英雄氣度之際，舉目所見的景觀正是前文所述，由深紅色的紅高粱地匯聚成一個壯大的思想集體——鄉土中國所蘊具的獨一無二、富有地域色彩的原初激情。<sup>137</sup>與此同時，「我」的父親以孩童的目光，看著抗日游擊隊員，想道：「他們從哪裡來？他們到哪裡去？為什麼要來打伏擊？」<sup>138</sup>與其說是「我」父親的內心獨白，毋寧謂，是「我」對紅高粱地裡人們的存有課題的所思所想。亦即，《紅高粱家族》以經歷文革的第一人稱「我」來追溯家族故事時，時代背景雖是紅高粱地裡的抗日戰爭，但旨在思索高密東北鄉亙古以來以原初激情為底蘊的存有精神與歷史記憶，試圖藉此逸出革命中國以農村土地來樹立一九四九年開天闢地般的政治血緣與歷史起源，從而轉易極左革命中國以黨國英雄與集體勞動所構築的烏托邦想像。

儘管逸出與轉易，然而，《紅高粱家族》並非簡單化地將紅高粱地銘刻為一方充滿原初激情的美土樂地。畢竟，羅漢大爺慘遭剝皮示眾、奶奶中彈身亡、二奶奶被日軍輪姦致死、文革後雜種高粱蔓生等，顯示諸多苦難或災情無不在紅高粱地輪番上演。唯有透過這些因權力逼仄下的受暴與受辱身體，才能反襯出宛如酒神毀滅而再生的原初激情是何等的民間生命力，據此在紅高粱地成就一方鄉土中國，何其不易與挑戰。

尤其，土匪爺爺被稱為抗日英雄的主因是，敢於與官方作對：「高密東北鄉土匪史上的黃金時代，爺爺聲名遠揚，官府震動。」<sup>139</sup>可見「我」爺爺奶奶體現酒神般的豪爽俠義在於反抗侵略者與突破社會規範，不同於極左革命中國塑造出克制理性又恪守革命的英雄形象。然而，備受樣板英雄教育的「我」卻遠比不得父親，父親又不及爺爺當年抗日的英雄氣概，顯示高密東北鄉的人種「退化」。《紅高粱家族》藉此鬆動紅色文革標榜群眾應與高大全英雄攜手邁向「明日」的金光大道。甚至，文革結束前後，高密東北鄉覆蓋著鬱鬱蔥蔥的「雜種」高粱。

我反覆謳歌讚美的、紅得像血海一樣的紅高粱已被革命的洪水沖激得蕩然無存，……那時候故鄉人除了支部書記以上的幹部外，所有的百姓都面如鏽鐵。……它們空有高粱的名稱，但沒有高粱輝煌的顏色。它們真正缺少的，是高粱的靈魂和風度。……如果太陽出來，照耀浩淼大水，天地間便

<sup>136</sup> 莫言，《紅高粱家族》，頁 110。

<sup>137</sup> 「破霧中的河面，紅紅綠綠，嚴肅恐怖。站在河堤上，抬眼就見到堤南無垠的高粱平整如板砥的穗面。它們都紋絲不動。每穗高粱都是一個深紅的成熟的面孔。所有的高粱合成一個壯大的集體，形成一個大度的思想。」莫言，《紅高粱家族》，頁 28。

<sup>138</sup> 莫言，《紅高粱家族》，頁 28。

<sup>139</sup> 莫言，《紅高粱家族》，頁 371。

充斥著異常豐富、異常壯麗的色彩。這就是我嚮往著的、永遠會嚮往著的人的極境和美的極境。……這時，一個蒼涼的聲音從莽莽的大地深處傳來，這聲音既熟悉又陌生，……我的整個家族的亡靈，對我發出了指示迷津的啟示：……它(紅高粱)是你的護身符，也是我們家族的光榮的圖騰和我們高密東北鄉傳統精神的象徵！<sup>140</sup>

浸潤父輩鮮血而宛如血海般的紅高粱地被革命洪水淹滅，暗示鄉土中國的紅色地景被極左革命中國的政治紅色所覆蓋。當雜種高粱取代純種高粱後，「百姓都面如鏽鐵」，隱喻紅色文革造成一代中國人的精神貧困。固然如此，就另一方面而論，《紅高粱家族》由一九二三年奶奶結婚寫到一九七六年爺爺逝世，勾勒軍閥割據、日軍入侵、文革結束這五十餘年的紛爭糾葛時，過去與現在交錯的敘事策略，使小說一開始就交代如何去世的奶奶依然活躍於各章。「過去／故事時間」介入「現在／敘事時間」而形成的歷史張力，顯示《紅高粱家族》以紅高粱地展演的家族歷史縱使不可避免地受到紅色文革的席捲，但並未簡單地統合到：極左革命中國主張革命理想將線性地延宕到美好未來的烏托邦時空體系。與國家神話進行辯證的新歷史敘事於焉形成。畢竟，「我」看似以全知全能的敘事姿態來神話化爺爺奶奶的英雄事蹟，但這種全知全能是為了凸顯歷經文革的「我」相當困頓，亟需精神依憑。誠如前段提問，即使《紅高粱家族》在紅色空間中開啟紅色文革與紅色高粱地的辯證視窗，但這樣的鄉土中國足以成為一方有別於紅色文革的美土樂地（精神家園）嗎？癥結在於，「我」因「紅色文革／太陽神話」而深感「種」的退化，尤其在探勘家族神話與解構太陽神話的同時，「尋父（爺爺）／紅高粱家族神話」仍籠罩在紅色幽靈般的大寫父權魅影之中，岌岌可危——由於英雄爺爺最終無法向後代傳遞與貫徹紅高粱精神而顯得無能為力，如「我」的懦弱與退化。承此，我們由敘事結構進一步分析為何小說最後兩章安排脫離土地與死神逼仄的〈紅高粱殞〉和〈奇死〉？

第四章〈紅高粱殞〉講述自從父親被狗撕傷之後，爺爺和父親每兩天獵一隻狗，進行熱補，「吃著冰凍人屍的狗條條膘肥體壯；父親吃了一冬天肥狗肉，等於變相地吃了一冬天死人肉。父親後來長成一條彪形大漢，而且殺人不眨眼，是不是與變相地吃了這一冬天死人肉有關呢？」<sup>141</sup>《紅高粱家族》以人獸相爭與食物鏈的生態，將紅高粱地營造成一方原始生猛又殘酷現實的鄉土中國，一旦人忘記原初激情應運用在爭取自由與捍衛鄉土時，人便由原本扎根的土地抽離，只能為自己所亡失的本心出殯，此時的人已與野獸無異。這正是〈紅高粱殞〉旨在描

<sup>140</sup> 莫言，《紅高粱家族》，頁 495。

<sup>141</sup> 莫言，《紅高粱家族》，頁 365。

寫一九四一年爺爺挖出奶奶的骸骨、尚未入土安葬的那種飄浮感——背棄土地的虛浮感。其後，爺爺志得意滿地為奶奶出大殯，是憑藉著強取豪奪與發行偽幣，顯示他由草莽英雄淪為他曾經不齒的斂財權力者，難怪這場出殯儀式的高潮是，鐵板會、膠高大隊、冷支隊的自相殘殺。當他們耗盡彼此的元氣時，已無力對抗日軍毫無徵兆的襲擊。

土地上橫躺豎臥著數不清的高密東北鄉的吃著鮮紅的高粱米長大的兒女們，他們的血流成了小溪，匯進了血的河流。吃尸成性的烏鴉們被血腥味吸引，忘記了歸巢，在戰場上盤旋，它們多半圍著馬的尸體盤旋，就像饞嘴孩子吃東西，總是先撈大個的。

奶奶的棺材已經從大單里漏出來，棺材上白斑點點，都是子彈的痕跡，在數小時前，棺材是八路、鐵板會與冷支隊戰鬥的屏障。路邊的祭棚里，烤熟的雞鴨豬羊被打得稀爛，在戰鬥過程中，八路們一邊吃著祭品一邊放槍。<sup>142</sup>

吃著鮮紅的紅高粱米長大，卻沒有適得其所地發揮血氣激情，反而平白地浪擲生命，原初激情因此蕩然無存，紅高粱地都不紅高粱了，只好譜出一曲紅高粱殯。

綜上，從第一章〈紅高粱〉象徵性地預告奶奶是嫁給紅高粱地的地母，第二章〈紅高粱酒〉裡爺爺奶奶立定歃酒為盟的抗日意志，到第四章〈紅高粱殯〉則述說爺爺對奶奶不忠，象徵遠離鄉土中國的根脈，奶奶的大殯難以入土為安，其實是可想而知的安排。固然《紅高粱家族》以鄉土中國裡紅高粱母土所蘊含的原初激情，作為一股省視文革的提振力量。然而。全書的章節安排所形成的敘事結構、述說到一九七六年的時間範疇、以原初激情扎根的鄉土中國是「在廢墟建立起來的悲喜參半的憂樂園」。凡此，在在說明，在龐大的父權魅影與紅色幽靈中，經歷文革洗禮的「我」一代人，意圖效法鄉土英雄與扎根「鄉土中國／美土樂地／精神家園」的希冀，何其艱難。因此，《紅高粱家族》不僅止於尋根，更是以原初激情為基調的新歷史敘事來與瀰漫政治激情的國家神話構成難解的張力。

思索父權暴力下，尋根鄉土中國的艱難，還有《舊址》。全書以大小寫父親的權威迫使六姐萌生原初激情，更揭露紅色文革潛藏的歷史暴力，尤其，銀城九思堂隨著政治烏托邦崩壞後，淪為一片廢墟景象，顯示尋根鄉土中國誠然挑戰。以下將逐一細究，首先說明《舊址》如何使以六姐為靈魂人物的九思堂得以與革命中國對話？

起因是，一九二七年，李乃敬目睹敬愛的趙伯儒老師與銀城共產黨員被大規模屠殺之後，遂更加堅定地接受組織所交代的多方磨鍊，他終於在一九三五年正

<sup>142</sup> 莫言，《紅高粱家族》，頁 410-411。



式成為黨員。此後，即使失去大學文憑，或隨時可能犧牲生命，都無法動搖他奉命：「利用九思堂的家族關係做掩護，去宣傳抗日，組織鹽業工人工會，重建地下黨的組織，並任命他為地下黨銀城市委書記。」<sup>143</sup>共產黨與銀城家族的拉鋸，在六姐的毀容和入黨後更趨複雜，「這一抉擇使得銀城那三年的歷史充滿了傳奇性，充滿了女人的味道。」<sup>144</sup>散發女人味道的家族圖騰與原初激情，捲入父權所主導的國家歷史之中，進而形成一股不可小覷的扭力。儘管她終其一生沒能理解共產黨之所以要革命的意義，但出於與李乃之同生共死的動機，毅然地參與地下工作。一九三九年，她甚至不顧危險，從國民黨監牢和槍口下營救李乃之。不僅如此，當一九五一年解放軍進入銀城，斬首處決李家三代三十二名男子後，她堅強地扶養九思堂僅存的唯一命脈李之生。她直到此時才稍微明白，原來「弟弟的革命是要從這座城市裏剷除掉自己的家族。」<sup>145</sup>與其說她質疑何謂革命，毋寧謂她在銘刻銀城歷史和理解共產黨革命的過程中，不斷困惑地提問：銀城家族或革命中國裡男性建構的烏托邦是否毫無爭議或不可鬆動？為前者帶來世代榮華的仁義宗法卻暗藏支配女性婚姻的父權壓迫，至於後者，除卻不解李乃敬的革命何以使家族殞落，我們還須由她一生維護的共產黨員李乃敬來剖析，才能將視角由九思堂展延到革命中國的框架之中，家與國的糾葛於焉形成。

文革期間，勞改場裡的批鬥會質疑李乃之在一九三九年的槍決中得以生存，是因其背叛組織，有口難辯的他，寧可在當年崇高又純粹的理想中死亡，六姐的營救反而使他終生「沒能逃出那次秘密槍決的追蹤，沒能逃出自己家族對叛逆者的報復。……自己捨生忘死一生追求的理想，到頭來變成了一件自己永遠無法證明的事情。」<sup>146</sup>備受質疑的革命理想，甚至連累到他的家族與妻兒，顯示他視革命中國為政治烏托邦的寄託已然崩解，六姐當年反思家族父權的原初激情儼然更具卓見。難怪潦倒失志而寄情於「飲酒」的李乃之，某種程度跟隨六姐毀容的瘋狂身體所標誌的家族圖騰及其原初激情，逸出「紅色文革／大寫父親」所架構的權力體系。其原因是，他於一九七〇年因飲酒過度肝硬化，死於勞改場，專案組在遺物中，發現了一張在空白處填滿「革命」的《人民日報》，「密密麻麻糾纏不清首尾相接的一片」。<sup>147</sup>這反映其於革命中空洞又失措的精神症狀，一如李氏家族被集體砍頭時的症狀。或者說，「革命」字跡乃迷狂的扣問：何謂革命？嚮往政治烏托邦的革命理想在歷史中的意義為何？這正與六姐困惑於弟弟所堅持的革命何以造成李氏砍頭，如出一轍。李乃之終於承繼六姐反思父權的原初激情，

<sup>143</sup> 李銳，《舊址》，頁 143。

<sup>144</sup> 李銳，《舊址》，頁 165。

<sup>145</sup> 李銳，《舊址》，頁 186。

<sup>146</sup> 李銳，《舊址》，頁 223-224。

<sup>147</sup> 李銳，《舊址》，頁 231。

九思堂與革命中國的角力，從此昭然若揭。尤其，「『五·七』幹校的人一直等著李乃之的三女兒延安來為她父親洗那些血衣。但是，延安沒有來。」<sup>148</sup>女兒名為延安，是為了紀念夫妻當年來到革命聖地，孰料，李乃之正在此蒙冤，度過飽受批鬥的中晚年。此前，他一切皆以革命理想為本，家庭只是附屬於其中，然而，就在女兒與他劃清界線，並與貧下中農結婚來改變革命階級與政治血統之後，就意味著女兒在社會主義新時代中，仍重複九思堂舊家族對李紫痕和李紫雲所策劃的婚姻交易。難怪「延安／女兒／革命理想」沒有到來，揶揄之意不言而喻。李乃之連小寫父親的位階都被大寫父親無情地抽空，那麼，大寫父親能順利地成就一方政治烏托邦嗎？或者說，家父尚且如此，九思堂的子輩怎樣身不由己地捲入極左革命中國所呈現的「紅色」景觀之中？

例如，同學們視小學生李之生為反動階級所生的「狗崽子」，遂施以霸凌，「用那種帶銅釦的武裝帶和操練用的木槍拼命地打」<sup>149</sup>，此時，之生感到「河水把毒熱的陽光反射上來」<sup>150</sup>，同學們甚至把他投河「洗腦筋」，最終不幸淹死。老邁的冬哥想要救被沉河的之生，竟也被學生圍毆，「只覺得毒熱逼人的太陽照在臉上，眼前只有一片模糊的紅光。」<sup>151</sup>難怪，一九六六年熬人的暑熱顯得格外漫長，「所有的人都被那個夏天的太陽烤得熱血沸騰。」<sup>152</sup>不意外地，李乃之的兒子小若也被貼上狗崽子的標籤，「試驗農場水塔上的高音喇叭裏在喊口號，口號聲在大太陽地裏滾熱燙人的傳過來。」<sup>153</sup>還有一回，小若目睹鬥爭會裡鮮血淋漓的一張張面目已經慘絕人寰，他們竟又被滾燙的開水燙出「頭髮和皮肉的味道在太陽下邊難聞地蒸騰四散」，小若不禁害怕地尿濕褲管：

熱辣辣的太陽曬得頭皮發疼，直射到稻田裏的陽光在一塊塊露出來的水面上像鏡子似的反射著刺人的白光，小若覺得滿天滿地都是毒熱燙人的太陽，背後場院上驚心動魄的呼喊聲一直遠遠地跟著，許多面紅旗在太陽底下飄成血紅的一片。<sup>154</sup>

在「紅色文革／政治太陽／國家神話」中，人們遭受的身體暴力不斷呼應太陽的毒辣意象，血肉與紅旗交織成一片紅海，間接質疑紅色經典小說以受暴流血的英雄身體凸顯紅色國體的崇高，如今安在？綜上，因不可詮釋的革命理想而禁閉在五七幹校牛棚中的李乃之，與尊奉家父遺願而死守九思堂的李紫痕，姊弟其實都

<sup>148</sup> 李銳，《舊址》，頁 231。

<sup>149</sup> 李銳，《舊址》，頁 201。

<sup>150</sup> 李銳，《舊址》，頁 209。

<sup>151</sup> 李銳，《舊址》，頁 210。

<sup>152</sup> 李銳，《舊址》，頁 201。

<sup>153</sup> 李銳，《舊址》，頁 243。

<sup>154</sup> 李銳，《舊址》，頁 254。

籠罩在權威父親的支配中，不見「天日」。<sup>155</sup>或者說，他們不惜自我犧牲，無論是為了維護革命理想或家族圖騰，都在「紅色文革／國家神話」中面臨嚴峻的身體挑戰而瓦解，血肉模糊的受暴身體揭穿毒辣太陽般的父權國體，難以成就一方美好光明的紅色烏托邦。就另一方面而論，分別以家族、黨國為圭臬的李紫痕和李乃敬，同樣受到權威父親的身體宰制，最終在反思父權的維度中達成共識。

《舊址》以銀城九思堂為代表的鄉土中國，展示一片身體受難的景觀，替代充滿地域色彩的鄉土刻畫。亦即，鄉土中國的內涵附之闕如，乃揭露極左革命中國釀成難以漠視的歷史創傷——前文提及的空洞症狀仍魅影般地在此刻（後革命時代）發作，這還可由文革後仍是一片廢墟化的九思堂舊址為證。例如，李乃之的兒子李京生於八〇年代重返銀城時：

李紫雲所說的那個舊居早就變成了一個大雜院，一家緊挨一家的住戶，一間緊挨一間的用竹篾臨時搭起來的廚房，在堆放的雜物和晾曬的衣服的空隙中偶爾會露出一點殘存的遺跡，或是一截斑駁的廊柱，或是一角殘破的雕窗。憑著一堆連一堆的雜物，李京生依稀地辨認出一段殘留的遊廊。但遊廊之側並無波光水色，而是另外擠著幾排新起的磚房，和一個很大的公共廁所，一股刺鼻的臭味就是從那兒傳過來的。……（按：住戶對李京生道：）「你莫裝糊塗，你看看那些新房子。上次房管局蓋新房子的時候，就說是佔了這裡的地皮，要讓這裡的老住戶些住新房子。龜兒子些房子蓋好了，一間都沒得我們的，我們都是三代四代地擠在一起。這一次想要我們搬起走就沒得那樣安逸，我們先到公證處去立了合同，拿了合同再說還不遷！」<sup>156</sup>

九思堂變成一片多戶共居的大雜院，顯然是文革政策所造成的居住現象，那麼在後革命時代裡，九思堂李氏、大雜院住戶、房管局究竟何者才擁有土地權呢？原本明確的先來後到卻因政策而顯得時間錯亂，當年極左革命中國整合全國土地所打造的美好烏托邦安在？引文以公廁的刺鼻味所作出的諷刺再鮮明不過。尤其，時間錯亂的創傷症狀，鬆動極左革命中國寄望未來幸福的線性進程。

《舊址》由身體書寫展開鄉土家族與革命國體的交鋒，當九思堂隨著文革烏托邦的崩壞而坍塌成一片廢墟時，九思堂的家族記憶也因集體記憶的壓抑而灰飛煙滅。例如，李京生於文革後回到銀城進行一場家族尋根，可惜早已成為廢墟的九思堂，僅存一塊「古槐雙坊舊址」的木牌。<sup>157</sup>銀城黨史辦的官員們邀請李京生

<sup>155</sup> 即頁 76，論及李紫痕在文革期間穿上嫁衣赴死。

<sup>156</sup> 李銳，《舊址》，頁 260-261。

<sup>157</sup> 李銳，《舊址》，頁 263。

寫一份李乃之同志的小傳，還希望撰寫《中國鹽業發展史》的他能為銀城地方誌中的「鹽業發展」一項盡心。其中，一位五十多歲的主任論輩分地稱李京生為舅舅，故作的親暱令京生感到「回鄉尋根的詩情，頓時蕩然無存。」<sup>158</sup>不僅如此，他聽著導覽小姐對觀光客陳述舊址的史料與傳說時，「站在陌生的太陽」下的他，思索兩千年來李氏家族究竟發生多少未及記錄的情感與細節時，「所有的想像都顯得無力而蒼白。」<sup>159</sup>畢竟，任何的文字史料都無法再現九思堂遭遇的歷史變革與情感流動，更不必說子輩的歷史記憶早已失根與失憶。換言之，《舊址》以遺址隱喻極左革命中國以地方誌或黨史建構的其實是歷史廢墟。正如木牌並不足以作為李紫痕的碑文，亦無法撫慰暴力文革對九思堂所造成的歷史創傷，更無法見證九思堂裡曾上演的一幕幕歷史場景，只能空洞和單調地作為文化失落的告示牌。

一無所獲的李京生，只好前往六姐李紫痕的墳地。六姐、李之生、冬哥合葬在前往白雲山路邊的一片濃密竹林中：

拍了照片，一個人對著那塊青石板坐下來的時候，李京生又聽到了啄木鳥敲打樹幹的聲音，從山谷幽深的陰影中傳過來。……八姑在越洋電話中提起六姑來就要哭，從那種哀絕的哭聲裡李京生猜想不出會有多少骨肉難捨的親情，會有多少魂牽夢繞的往事。那一切都變成這麼一塊尺把高的石板，變成這一片茂盛的雜草，變成雜草後邊這濃密如牆柔美如夢的深深的竹林。生與死的差別被一個目擊者縮減得只剩下一句話——那時候竹林還沒得這樣大——那時候竹林還沒得這樣大——能夠與死同在的只有這安寧的斜陽，萋萋的芳草，只有這一派幽深無底的寂靜，和斷斷續續敲打著斜陽與寂靜的啄木鳥的得得聲。<sup>160</sup>（底線為筆者所加）

回歸到一片不斷擴大的竹林之中，暗示六姐生前展示原初激情的力度一如廣袤的自然，從而反襯出父權暴力的渺小。與其書寫支離破碎的歷史，不如像李京生這樣在竹林山谷中抒情，反而能貼近許多不可言說的歷史記憶與愁情喟嘆。這再度說明《中國鹽業發展史》或官方文獻的蒼白無力。誠如李京生認為「念多少經，燒多少香也超度不了的，再寫多少書又有什麼用？」<sup>161</sup>畢竟，竹林呈現一派寂靜，顯示唯有經歷過撕心裂肺的創傷，才能如此幽深沉穩地承載歷史長流中的是非悲喜。這有別於革命歷史敘事二元對立左右是非，將之統攝到飛揚光明的革命序列之中，明確又俐落。綜上，與其說李京生在鄉土中國的史料中尋根顯得徒勞，毋

<sup>158</sup> 李銳，《舊址》，頁 264。

<sup>159</sup> 李銳，《舊址》，頁 163。

<sup>160</sup> 李銳，《舊址》，頁 269。

<sup>161</sup> 李銳，《舊址》，頁 270。

寧調歷史的疑難雜症即使不可治癒，至少「反思歷史記憶」的力度已隱隱然地在政治廢墟的上方成形，此乃鄉土中國的原初激情。亦即，效法六姐，批判與省思父權歷史，進而融合大自然的原初底蘊——幽深／縱深的時間感，使萬物交感，界限模糊，才能觸碰歷史的脈動與感覺結構，這有別於革命中國將唯一的時間起源建立在土地上，橫向地開天闢地，意識形態的疆界嚴明。<sup>162</sup>

不同於《舊址》一開篇就讓儒家道統流於迂腐，《白鹿原》在仁義禮教與原初激情的辯證中，型塑白鹿原為一方仁義烏托邦的新歷史敘事是否可能？由於其中出現身體狂歡、刑罰等乖違仁義的欲望狂想或父權暴力，既然前文提及家與國互為形影，那麼極左革命中國及其政治烏托邦是否也暗藏如此弊病？或者說，以白鹿原為代表的鄉土中國及其「白鹿精魂／原初激情」，何以與極左革命中國的烏托邦想像出現齟齬？

上文提及捍衛祠堂宗法的白嘉軒代表仁義白鹿村的父親權威，下文接著由身為子輩的鹿兆鵬、白靈、黑娃如何返回白鹿原宗祠，來分析子輩與父輩何以出現想像烏托邦／精神家園的歧異？例如，鹿子霖的長子鹿兆鵬任職白鹿初級學校的校長時，也從事共產黨的地下工作，其後在逃亡的通緝歲月中，仍於白鹿原祕密活動。一回，為躲避追緝，在潤河偽裝成以「背河」維生的勞工，他不禁想起與朱先生的論辯。

選擇這條路徑的唯一目的是原坡上溝梁縱橫便於藏匿，因為他充分估計到岳維山會立即用兵封鎖滋水河川西部出口，同時搜索整個白鹿原。……這條河名曰潤河，自秦嶺流出山來，繞著白鹿原西部的坡根向北流去，流入滋水再投進渭河。通往古城的路上就形成一個沒有渡船的渡口，也就造就了一種背人渡河的職業。……

他去拜望朱先生時就向先生宣講共產主義。朱先生笑著問：「你要消滅人壓迫人人剝削人的制度，這話聽來很是中聽，可有的人甘願叫人壓迫：叫人剝削咋辦？」鹿兆鵬說：「世上哪有這號人呢？」朱先生舉出例證說：「有潤河上背河的人算不算？你好心不讓他受壓迫、可他掙不來麻錢買不來燒餅。」鹿兆鵬說：「人民政權會給背河的人安排一個比背河更好的職業。」朱先生說：「要是有人背河背出癮了，就專意想背河，不想幹你安排給他的好工作，你咋辦？」鹿兆鵬急了：「人民政權就給河上搭一座橋。車碾人踏都不收錢，背河的人就是想背也背不成了。」朱先生笑了：「你的人民政權的辦法還真不少……」鹿兆鵬現在想起這件事覺得自己那陣子很可

<sup>162</sup> 固然《舊址》和《紅高粱家族》皆使鄉土中國在父權的激盪下萌生原初激情，但《紅高粱家族》中酒神般的原初激情，蘊具英雄生命力的原鄉根脈，故全文極盡所能地渲染殊異的地域色彩，不同於《舊址》的原初激情以幽深的縱向時間為底蘊，從而體現反思歷史的力度。

笑，不過現在背河卻已成為他隱蔽的最佳選擇。<sup>163</sup>

白鹿原的自然環境和傳統職業成就一方鄉土中國的地域色彩，本是社會主義革命意圖實施改革的所在，孰料鄉土中國卻反而成為革命行動的有利掩護，顯示《白鹿原》並非複寫鄉土中國如何被改革成革命中國此一紅色經典文學範式，而是在後革命時代裡思索怎樣由革命中國轉易出對鄉土中國的歷史關懷。

此中的關鍵在於，如何由祠堂和白鹿書院象徵性地提煉出白鹿原的空間意蘊及其史觀。先就祠堂而論。共產黨員鹿兆鵬與長工之子鹿黑娃不分階級的情誼，呼應族長白嘉軒與長工鹿三終生以仁義兄弟相待，凡此無不說明《白鹿原》在革命中國與鄉土中國各自樹立烏托邦想像的視野中，試圖以仁義為共通質素。例如，一生幾經起落的黑娃，曾與共產黨農協三十六兄弟砸爛「仁義白鹿村」石碑和《鄉約》碑文，其後，他卻在爛淑妻子的影響下，成為儒者朱先生最後的入室弟子。思辨能力優異的黑娃從此脫胎得儒雅，終於返原祭祖，間接為患難兄弟暨忠貞黨員鹿兆鵬完成他不願承認的祠堂回歸。循此看似再度印證《白鹿原》試圖以仁義使革命中國與鄉土中國達成視閥融合，但不可迴避的矛盾是：共產黨黨員黑娃臥底國民黨，協助兆鵬所執行的解放任務，解放後，黑娃卻因國民黨員的「檯面」身分，不幸被解放軍在祠堂前處死，何以秉持仁義的共產黨員受辱屈死？這無疑否決上述所謂的視閥融合。例如，學界認為白鹿精魂之一的朱先生代表傳統文化精魂，既然仁義傳統如此精粹，何以除了朱先生以外的小說人物無論立基於什麼政黨立場，都在「回家／白鹿原宗祠／仁義傳統」的路徑中飽受煎熬？這反而指出以白鹿原的仁義道統來揭櫫民族歷史所應依據的價值，誠乃挑戰。由此可知，固然《白鹿原》僅寫到解放初期，但陳忠實立足於建國後的半世紀，回望二十世紀上半葉的歷史，才會凸顯在白鹿原上展演的仁義與革命的衝突——破除舊鄉土的極左革命中國與仁義祠堂形成難解的齟齬。

簡言之，若仁義是白鹿精魂的唯一意涵，似乎難以因應上段提及的諸種磨難？或者說，前文已說明白鹿村祠堂的局限，那麼白鹿書院是否能揭示白鹿精魂的旨趣？死後變身為白鹿的朱先生是白鹿書院的代言人，他曾禁烟、放糧賑災、說退入陝清兵、抗日請纓，體現出一種超然於國共鬥爭而與民族百姓共存亡的精神，甚至多年後紅衛兵挖出朱先生的屍體也經得起檢驗：

幾十年以後，一群臂纏紅色袖章的中學生打著紅旗，紅旗上用黃漆標寫著他們這支造反隊伍的徽號，衝進白鹿書院時呼喊著憤怒的口號，震撼著老宅朽屋。他們是來破除「四舊」的，主要目標是襲擊圖書，……怒火滿胸的紅衛兵得不到發洩，於是就把大門上那塊字跡斑駁漆皮剝落的「白鹿書

<sup>163</sup> 陳忠實，《白鹿原》，頁400-401。

院」的匾牌打落下來，架火在院中燒了。……老人們的說法又有了新的發展：唔！朱先生死前就算定了要被人揭墓，所以不裝棺木，也不用磚箍砌墓室。整個墓道裡只搜出一塊經過燒制和打磨的磚頭，就是封堵暗室小孔的那一塊，兩面都刻著字。……一面上刻著六個字：天作孽猶可違。另一面也是刻著六個字：

人作孽不可活

……原來這是兩塊磨薄了的磚頭貼合成一起的，中間有一對公卯和母卯嵌接在一起，裡面同樣刻著一行字：

折騰到何日為止

學生和圍觀的村民全部驚呼起來……<sup>164</sup>（底線為筆者所加）

引文一方面以「作孽」諷刺極左革命中國施暴民眾的方式並不崇高，又暗示在歷史暴力中的朱先生屍骸隱喻：唯有省思歷史，才能由屍骸轉化出一種類似酒神重生般的生命意志與原初激情——在革命變遷中不斷創造性轉化的儒家仁義與歷史反省。即朱先生生前的見識，在他化身為屍骸後更顯洞見，怪不得屍體連同十八字令造反隊伍驚呼連連。

本文第二部分以祠堂說明父權暴力造成刑罰等身體創傷，而上段引文又以朱先生的屍骨指出廢墟化的白鹿書院，進而呼應以祠堂與書院為核心地標的白鹿原呈現一方屍骨化的自然空間。此乃白靈離開白鹿原時所目睹的景象：

牛車粗大體重的木頭輪子悠悠滾動著，在坑坑窪窪的土石大路上顛出吭啞吭啞的響聲，輪軸磨出單調尖銳的吱嘎吱嘎的叫聲，漸漸遠離了灰敗破落的縣城，進入滋水川道倒顯出田園的生氣，一輪碩大的太陽正好托在白鹿原西部的平頂上，恰如一隻溼去了蛋清的大蛋黃。白靈雙手掬著膝頭，瞅著對面陡峭的原坡，頂面上平整開闊的白鹿原，其底部卻是這樣的殘破醜陋……從原頂到坡根的河川，整個原頂自上而下從東到西擺列著一條條溝壑和一座座崩梁，每條又大又深的溝壑統進幾條十幾條小溝，大溝和小溝之間被分割出一座或十幾座崩梁，看去如同一具剝撕了皮肉的人體骨骼、血液當然早已流盡枯竭了，……它們其實重像是嵌鑲在原坡表層的一副動物的標本，只有皮毛只具形態而失丟了生命活力。<sup>165</sup>

河川山樑溝壑等自然看似靜謐，但白鹿原彷彿人體屍骨或動物標本，顯示自然具備毀滅的巨大能量，反襯出上一則引文提及的極左革命中國再如何翻天覆地，在

<sup>164</sup> 陳忠實，《白鹿原》，頁 592-594。

<sup>165</sup> 陳忠實，《白鹿原》，頁 381-382。

歷史長流中卻顯得徒勞無功或渺小無力。<sup>166</sup>於是，《白鹿原》透過廣袤永恆和頑強堅韌的自然，考掘鄉土中國的原初文化——從「很古很古的時候（傳說似乎都不注重年代的準確性）」就流傳在原上的白鹿神話。對此，我們的檢視之道是，忠誠的共產黨員白靈竟在肅清活動中，被誤判成國民黨派來的臥底，含冤慘死。父親白嘉軒、祖母白趙氏和朱先生都夢見原上飄來的白鹿委屈地流淚，循此結合白靈生前目睹屍骨化的白鹿原，一併考察，白鹿精魂的內涵究竟為何？

我們先從朱先生切入。朱先生原本不願為身陷國共內亂的鹿兆海題字，鹿表明是出征抗日之用，朱就義不容辭地寫下「砥柱人間是此峰」，落筆是「白鹿精魂」。其後，當村人為抗日犧牲的英雄鹿兆海舉辦隆重的葬禮時，朱先生激昂地對村人表示，他也將投軍抗日，顯示白鹿精魂的內涵之一是國人團結地捍衛中國民族的自主權。孰料，幾經波折的朱先生得知，兆海是在抗日後被紅軍打死，反對內鬥的朱先生沮喪地再度閉關，專心修史。修史的動因是，多年前，與白鹿村歷史同樣悠久的祠堂因一場大洪水沖走記載祖宗顯妣的神軸，村莊的歷史記憶從此斷裂。朱先生如此看重的修史，不但說明、更強調白鹿村祠堂的原初性不只是仁義宗法，而是白鹿原本身的歷史。況且，朱先生的屍骸對後人的殷殷呼喚——省思歷史，令人難忘，復以他死後也化身為白鹿精魂，凡此在在強化《白鹿原》中新歷史敘事的創作動機與核心主題在於：修史此一行為象徵性地縮合白鹿村祠堂和白鹿書院之於白鹿原的意義，循此形成時間原初與歷史演義的長流，進而呼應又揭示白鹿精魂的意蘊——反思地投入歷史敘事的原初激情，旨在述說鄉土中國是以仁義、民族獨立、歷史記憶三位一體所共構而成。《白鹿原》藉此不再把鄉土侷限於革命中國所訴求的意識形態之中。<sup>167</sup>

然而，張林杰認為朱先生代表儒家聖人的理想道德時，《白鹿原》卻陷入檢視歷史的困境：由於朱先生的高蹈姿態而喪失栩栩如生的真實感，現實中只好以白嘉軒作為朱先生道統的實施者。

站在道德理想主義的視野中去看歷史，歷史是一團無頭緒、無意義的「亂麻」；而站在歷史主義的視野中去看道德，任何絕對化的道德都有其侷限。歷史與道德在《白鹿原》中正是以這種相互悖逆的方式呈現的。……他的作品就陷入了自身的悖論：他展示歷史必然性的意圖被他的道德尺度所解構；他所要高揚的倫理精神又被他的歷史尺度所否定。<sup>168</sup>

<sup>166</sup> 周蕾著，孫紹宜譯，《原初的激情——視覺、性慾、民族. 誌與中國當代電影》，頁 62。

<sup>167</sup> 當生員紛紛離開白鹿書院到外省投考新式學堂，朱先生才組織九位先生來編纂縣志，以百科全書的規格進行考證或踏查的內容包括：風土人情、物產山川、達官名流、文才武將、忠臣義士等。

<sup>168</sup> 張林杰，〈《白鹿原》：歷史與道德的悖論〉，雷達主編，李清霞編選，《陳忠實研究資料》（濟南：山東文藝出版社，2006），頁 309。



無論主張《白鹿原》意圖建構以儒家精神為底蘊的民族史，或是，張杰林認為《白鹿原》面臨道德與歷史相互否定的悖反，不如說《白鹿原》指出，在仁義與革命的對話之中建構歷史何其艱難。誠如陳忠實在卷首引用巴爾札克的名言：「小說被認為是一個民族的祕史。」

本文主張白鹿精魂隱喻歷史建構的敘事動力與生命意志，正是鄉土中國所展示的原初激情，但我們沒有忘記化身為白鹿精魂的白靈死得何其慘烈，此中的意義為何？文革極左路線使正與邪、革命與反革命的二元對立相當鮮明，然而，《白鹿原》以人物的各種際遇指出：常態性的歷史悲劇就在於沒有截然的二元對立，這近似於以硬幣的正反面決定去從的隨機性。<sup>169</sup>例如，積極的共產黨員白靈與黑娃遭逢悲慘的死刑，反倒是被動投身共產黨的白孝文安然無事。又如，作惡多端的鹿子霖，卻有資深共產黨幹部鹿兆海和抗日英雄鹿兆鵬兩位兒子直接或間接地為鄉土中國奮鬥。由此可知，《白鹿原》以白鹿原此一民族空間的縮影來進行歷史建構，不但挑戰僅以革命或單以仁義為權力話語的宏大敘事，更試圖在「仁義鄉土中國／小寫父親的祠堂秩序」與「極左革命中國／太陽神話」的罅隙之間，指出彌合兩者何其困難。固然白鹿精魂隱喻反思性地進行民族歷史敘事是一種精神重生般的原初激情，但是，鄉土中國裡的人物悲劇與難解紛爭說明重建新歷史敘事是艱難的挑戰，而這顯然有別於革命中國由農村土地建立政治烏托邦時所闡釋的歷史是何等的波瀾壯闊又前瞻煥發。

#### 四、鄉土中國裡的歷史廢墟與母土生殖——揭示新歷史敘事的特質

綜上，暴力之於革命的重要性，誠如毛澤東表示，革命是一個階級推翻另一個階級的暴烈行動。革命中國及其歷史敘事以線性時間進程的美好，既消化革命英雄所承受的暴力，也掩飾極左革命本身暗藏的暴力，以期烘托革命歷史的宏大與崇高。有鑑於此，大陸當代小說以新歷史敘事，揭穿宏大革命歷史暗藏以暴力為本質的權力運作。因此，《紅高粱家族》、《舊址》、《白鹿原》描述血腥的刑罰，或大規模的死亡，鄉土地域淪為一片歷史廢墟。這使秩序化的宏大革命歷史在肉身的痛苦中支離破碎，也直接或間接挑戰極左紅色烏托邦所營造的新生喜悅。

因極左革命受創的子輩，以試圖歸家的內在英雄，來召喚、回溯與效法家族父輩母輩的英雄氣度。於此過程中，長期被壓抑的民間力量與家族精神得以在歷史中，被凸顯出比重與分量。這不但打破革命歷史的時間範疇與演義框架，也挑戰大寫父權的經典化語言，更重新賦予家父內涵。

<sup>169</sup> 白靈與鹿兆海以一枚硬幣的正反面決定投身共產黨，後者原本想在國民黨臥底，後來竟退出共黨改入國民黨，從此使兩人的愛情漸行漸遠，她在一回的共黨任務中反而與鹿兆鵬建立深厚的愛情。

誠如上述，《紅高粱家族》在農村勾勒另一種內涵的紅色空間，由三場挑戰大小寫父親的大火，將死亡推向高潮，但鄉土地母以酒神般毀滅又再生的原初激情，不但使紅高粱地魔幻寫實地浸潤著血與酒，更生發出一股生殖力量。這激勵爺爺與母土互為表裡，狂野地奮進為鄉土英雄。由此可知，鄉土英雄無所畏懼於暴力與死亡的勇氣，是在鄉土中國的土地裡生養而成。此乃抗辯暴力紅色烏托邦的逃逸路徑，從而在母土之上形成鄉土家族的父子秩序，打破一九四九年的開天闢地，隱喻唯一合法的政治血緣與歷史起源。

悖謬地，重構鄉土中國的英雄形像與父子秩序，何嘗不是複寫革命中國的魅影，只是內涵有別。因此，鄉土中國既有別於革命農村，又與之交疊，畢竟，革命歷史記憶與經驗難以輕易抹除，致使母土生殖的隱喻——土地關懷與歷史想像，必須正視大寫父權釀成的歷史創傷。然而，這顯然有別於極左父權的序列，是以無欲而剛的男性英雄為核心，無需陰性生殖的象徵力量，就能形成陽剛的社會主義大家庭。

在八、九〇年代以鄉土家族為主題的新歷史敘事中，當受創者意圖為鄉土中國拓深歷史範疇的內涵，或重溯鄉土中國的起源來回歸母土，無不是以原初激情為內涵來想像歷史，但這並未簡單地成就圓形時間觀。畢竟，母土象徵性地在革命歷史廢墟之上進行生殖。儘管如此，母土生殖的小歷史，說明八〇年代以降家族史書寫在文壇興起的意義。固然，宏大的革命歷史此時無論在意識形態或審美形式上都趨於疲勞，縱使本節所論的小說將家族故事稱作家族神話，而驚心動魄的故事情節也確實活化新歷史敘事，卻未讓受創人物的內在英雄簡單地逼近神聖感，而是與叢生的猥瑣暴力相角力。

簡言之，本節討論的《紅高粱家族》等，揭示大陸新歷史敘事的特質，其後的新歷史敘事無不承此發展，包括：以父權下的受暴受創為敘事動力，進而呈現創傷結構；重新思考歷史範疇與歷史起源；彰顯母土生殖的隱喻，卻不可迴避父權革命的介入。

### 第四節 神話中國的新編：老年父親與土地關懷 ——以閻連科《年月日》為例

#### 一、鄉土家族與古典太陽神話的交集

本章第三節探究鄉土英雄憑藉著一股宛如酒神般的原初激情來成就家族神話，是為了將極左革命中國操作的一體化農村轉易成以鄉土中國為精神底蘊。本節持續注目鄉土中國，但改由創世神話省思：由農村土地塑造開天闢地般的國家

神話何以衍生出極左革命。簡言之，本節聚焦在閻連科的《年月日》如何藉由古典太陽神話的新編，來與極左革命中國及其太陽神話對話。在新歷史主義思潮的推波助瀾下，八、九〇年代出現不少故事新編的小說，如王小波的青銅系列、葉兆言《濡鰲》、何大草《衣冠似雪》、李馮《另一種聲音》、《孔子》、《牛郎》、《我作為英雄武松的生活片段》、劉震雲《故鄉相處流傳》、潘軍《重瞳——霸王自斃》、商略《子胥出奔》、《子貢出馬》、北村《武則天》、徐坤《輪迴》、重述神話系列等。上述大致可區分成兩種類型：以戲擬的方式消解經典敘事或揶揄歷史人物，以期達到顛覆或解構之效，或偏重在以古寓「己」地思索個人存有的價值。此外，還有一種故事新編是以典故為小說篇名或主角特質，但小說並未依照典故的情節結構來開展，而是另說一則當代故事，如劉恒《伏羲伏羲》、徐坤《女媧》、閻連科《年月日》、徐小斌《羽蛇》等。儘管故事新編的小說看似族繁不及備載，但觸及一九四九年以降或文革歷史者仍相當有限，如青銅系列小說、《故鄉相處流傳》、《女媧》、《伏羲伏羲》、《羽蛇》、《年月日》等。此中，以太陽神話進行故事新編的小說更是稀少，如《伏羲伏羲》、《后裔》雖取材自太陽神話，卻未思辨以政治太陽為象徵的國家神話，或略微地點染到這段歷史，卻未以省察國家神話為旨趣。因此，中篇小說《年月日》改寫太陽神話來與極左革命中國交鋒，在以故事新編為類型的大陸當代小說中備顯重要。<sup>170</sup>

《年月日》(1997)描述大飢荒裡七十二歲的先爺為一株玉蜀黍奮鬥，甚至犧牲自身來綿亙耙耨山的世世代代，這是一場有別於革命氛圍中以激進英雄與陽剛父親為主角的故事。之所以論及激進英雄與陽剛父親的原因在於，晚清以降到五四時期，鼓吹以少年中國或青年中國更替老年中國裡不合時宜的封建道統，才能鍛鑄強健的國體來對抗國際外侮，行至破四舊的文革階段，執行革命任務的紅衛兵或上鄉下鄉的知青依然由青少年與青年所組成，尤其在社會主義大家庭中成長的他們視領袖為大寫父親。有鑒於此，在權威話語崩潰的後革命時代，部分的知識分子重返積澱歷史文化的老年中國裡尋找重建精神內涵的資本，企圖以尋父與審父對大寫父權作出巧妙的轉譯或批判。<sup>171</sup>簡言之，「審父」是審查父親是否「名」符其「實」，當大寫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，精神無父的一代中國人被迫在失序的焦慮中展開尋父歷險，才能重新確認父子的位階和秩序。於是，解構大寫父權與重構家父形象的辯證從此開展。

本章第三節論及鄉土英雄既陽剛又激情，才能抗辯父權暴力，那麼身為老邁父親的先爺能夠成為什麼內涵的英雄？特別的是，本節在審父之餘，又揭開尋父

<sup>170</sup> 本節的論述方式與筆者已刊登的論文不同。

<sup>171</sup> 誠如王德威指出：「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。」「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年8月)，頁43-52。

之旅，這在中國當代鄉土小說史中具有承上啟下的意義：從尋根文學中，開展出一股重述自起源以來的歷史究竟如何發展的企圖，亦即，以什麼為說史的起點，乃標誌著新歷史敘事如何進行歷史想像的立場。此乃尋父之旅的核心內涵，由於尋父是考掘生命起源與歷史緣起的契機。固然第三節討論的鄉土家族小說也強調重說歷史的重要性，但《紅高粱家族》、《舊址》、《白鹿原》選定的說史起點，未能直接反思革命中國所樹立的歷史緣起與詮釋。然而，《年月日》擇定的歷史起點具有省思意圖，下文將予以說明。同樣地，第四章第二節分析廿一世紀鄉土小說不約而同又自覺地以一九四九年為起點來重述歷史，在在說明說史起點的意義。

## 二、審父：血腥的太陽與家族血脈

《年月日》開篇描述耙耨山爆發一場嚴峻的旱災，龜裂的農村土地「如燒紅後摔碎在山脈上的鍋片。」<sup>172</sup>由代表民以食為天的鍋子來形容土地，顯示土地與糧食的休戚與共，即糧食是農民扎根土地的核心價值。因此，伴隨旱災而來的飢荒令人備感難熬時，耙耨山的村民們只好集體從農村中逃亡，原本跟隨眾人的先爺卻因田地裡冒出唯一一棵玉蜀黍苗，竟決定獨自與盲狗「瞎子」留守耙耨山。「那一刻，他渾身顫抖一下，靈醒到一個村落、一道山脈僅剩下他一個七十二歲的老人了。他心裡猛然間漫天漫地地空曠起來，死寂和荒涼像突然降下的深秋根植了他全身。」<sup>173</sup>全文不斷將耙耨山的荒野意象營造出一種廣闊無際之感，一方面凸顯旱災令人無所遁逃，另一方面也企圖視耙耨山為鄉土中國的縮影。即《年月日》試圖藉由旱災探究土地之於耙耨山所投影出的鄉土中國究竟意義何在。先就主人公先爺而論，他以第幾片葉子終於冒出這種極為緩慢的節奏來觀察田地裡玉蜀黍的生長狀況，這除了意味著人在旱災中，因十分難耐而感到時間無比的漫長之外，如此鉅細靡遺的觀察，無疑說明他對玉蜀黍的重視與呵護，與此同時，全文也穿插地強調他對籠罩大地的太陽深感憤怒。由此可見，先爺對於深刻影響土地的太陽與玉蜀黍作出截然對比的言行，但對比中仍有糾葛與相關，畢竟正因他對太陽的極度憤恨，才能激盪出他對玉蜀黍的極度呵護。於是，《年月日》藉由唯一的人物「先爺」的態度指出，太陽的象徵內涵之於土地，與玉蜀黍的象徵內涵之於土地，是對立、糾葛又相關。

我們先就玉蜀黍而論，顯而易見地，玉蜀黍的第一層內涵是，提供種子來綿亙一代又一代的耙耨山人。由於先爺祈禱道：「等到村人逃旱回到山脈來，讓我

<sup>172</sup> 閻連科，《年月日》（烏魯木齊：新疆人民出版社，2002），頁 251。

<sup>173</sup> 閻連科，《年月日》，頁 252。

把這穗玉蜀黍交給村人們。這是一個山脈的種子喲。」<sup>174</sup>同時，引文也揭示玉蜀黍的第二層內涵是信念，該信念支撐先爺度過充滿生存挑戰的獨守耙耬山的半年時光，包括缺水缺糧、人鼠爭食、吃長蛆的鼠肉、與餓極的狼群對峙等。

得弄一本萬年曆，……也許距熟秋還有一個月，也許還有四十天，可這麼一段千里萬里的日子每天吃啥兒？……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。傾刻，一世界無聲無息了。……要在往年往月，這一刻正是雞上架、雀歸巢的光景，滿世界的啣啣會如雨淋一樣降下來。可眼下什麼都沒了，沒了牲畜，沒了麻雀，連烏鴉也逃早飛走了。只有死靜。<sup>175</sup>

即使有萬年曆，可以知道玉蜀黍何時成熟，也無助於眼前的難題。畢竟，田地裡只有一株莊稼物，最迫切的其實是該如何解決今日明日的飲食需求，引文甚至以千里萬里的土地形容人煎熬地面對缺糧的日子，宛如一條望不見盡頭的道路。或者說，廣袤的中國土地上，人們如何糧食無虞地安生過日子是最基本的問題，也是無論翻到萬年曆中的哪一年哪一月哪一日，都不會令人質疑的天經地義的萬年道理。此乃說明以「年月日」為篇名的第一層理由。

至於上方引文的下半部描述即將日落的陽光，竟猶如流下「紅燦燦的血漬」，然而，黃昏在往年往月是動物趕在入夜前的歸家時刻，遺憾地，返巢的景象如今不復再見，顯示瀰漫血腥氣息的大旱時節，不只是動物無家可歸，耙耬山人也流離失所。換言之，不再遭逢旱災，土地不再散發血腥氣味，就是人們回家與承衍家族血脈的時刻，此乃血液發揮生命力之道，也是《年月日》裡重要的小結之一。之所以論及承衍家族血脈的原因包括，《年月日》最終安排七名男人在耙耬山安家繁衍，此外還有，先爺感受到玉蜀黍苗散發出的生長氣息猶如嬰娃時，遂有感而發地對瞎子表示，男人想過的神仙日子就是妻子賢慧與兒孫滿堂<sup>176</sup>，甚至先爺臨終前魔幻地將血液承衍發揮得淋漓盡致：

那棵玉蜀黍棵的每一根根鬚，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，深深地抓著基底的硬土層。先爺身上的每一節骨頭，每一塊腐肉，都被網一樣的玉蜀黍根鬚網串在一起，通連到那棵玉蜀黍稈上去。

<sup>174</sup> 閻連科，《年月日》，頁 273。

<sup>175</sup> 閻連科，《年月日》，頁 271-272。

<sup>176</sup> 閻連科，《年月日》，頁 260。

這也才看見，那棵斷頂的玉蜀黍稈下，還有兩節稈兒，在過了一冬一夏之後，仍微微泛著水潤潤的青色，還活在來年的這個季節裏。<sup>177</sup>

玉蜀黍的粉紅色根鬚與筷子粗細的紅色根莖，彷彿血管般地紮入先爺的肉身之中，根莖煥發出生機盎然的血色，是汲取先爺的身體養分所使然。即玉蜀黍、先爺、土地如同由臍帶纏繞而成的生命共同體，於是，先爺所秉持的家族血脈綿亙此一人生價值，透過嬰兒般的或家族成員般的玉蜀黍象徵性地達成，畢竟上方已述，七名男子憑藉這株玉蜀黍的種子在耙耬山耕作與成家。綜上，我們進一步深化玉蜀黍第一層的象徵內涵是家族血脈的綿亙。<sup>178</sup>

此外，我們在前文提及玉蜀黍的第二層內涵——「信念」，具體而論，正是耙耬山的圖騰。由於《年月日》中鄉土中國是以農具「耙耬」予以命名，呼應農作物玉蜀黍乃耙耬山的圖騰信仰。圖騰信仰主張，個體的肉身存有乃延續祖先圖騰所展現的生命姿態與精神，我們就先爺而論。先爺生前視玉蜀黍為生存奮鬥的信念，不但恭敬慎重地護守玉蜀黍，更將艱險獲取的有限資源——水——獻祭給玉蜀黍，甚至最終以肉身滋養玉蜀黍。如此一來，先爺的死亡並非真正的滅亡，其肉身變形為玉蜀黍，生命力則由玉蜀黍的種子予以延續<sup>179</sup>，遂使耙耬山的生命生生不息，圖騰精神從而彰顯。因此，上段引文乃先爺的道成肉身，是一場死而後生（玉蜀黍）的永恆回歸，如同夸父為拯救烈日乾旱中焦渴的大眾，不惜自我犧牲而變形為一片能解眾人之渴的「鄧林」（桃子林）。循此，先爺宛若創世英雄的形象與神話色彩躍然於紙上。綜合玉蜀黍的兩層內涵，意指：倘若綿亙家族血脈是為了肉身存有的繁衍，那麼，圖騰精神則賦予家族血脈之所以必須承衍的意義。玉蜀黍此一圖騰精神的具體內容，將由身體力行地為玉蜀黍奉獻犧牲的先爺予以揭示。

《年月日》故事新編地改寫夸父追日此一中國古典神話，夸父追日最早出現在《山海經·大荒北經》或《山海經·海外北經》之中。<sup>180</sup>以下是〈年月日〉裡

<sup>177</sup> 閻連科，《年月日》，頁 307。

<sup>178</sup> 又如，下方引文對比的是，小我有限的生育力，以及玉蜀黍象徵耙耬山得以人丁興旺的生命力。「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。」閻連科，《年月日》，頁 256。

<sup>179</sup> 「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。

<sup>180</sup> 《山海經·大荒北經》：「大荒之中，有山名成都載天，有人珥兩黃蛇，把兩黃蛇，名曰誇父。後土生信，信生誇父。誇父不量力，欲追日景，逮之于禺穀，將飲河而不足也，將走大澤，未至，死於此。」佚名原編，李豐楙導讀：《山海經》（台北：金楓出版，1987），頁206。《海外北經》：

先爺宛若「追日」的關鍵段落：

太陽的光芒筆直紅亮，在山脈上獨自走著，那光芒顯得粗短強壯，每一束，每一根都能用眼睛數過來。……他一連走了三個村莊，枯井裡盛滿草棒和麥秸，連半點發沒枯腐的潮味都沒有。<sup>181</sup>

太陽擬人化地「在山脈上獨自走著」，此時，尋水的先爺也「一連走了三個村莊」，卻毫無所獲。與其說先爺為了覓得水源而走不出空曠的荒旱，毋寧謂他猶如「與日逐走」的夸父。目前學界詮釋夸父追日的普遍共識是：大旱飢荒時，人萌生一股與自然搏鬥的意志，以及不惜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。<sup>182</sup>

在夸父追日的神話中，追趕的日／太陽象徵光明與真理——上述的搏鬥意志與犧牲情操，亦即，追日的動態行為意味著人類爭勝挑戰的姿態或求索光明的實踐。然而，我們循此檢視《年月日》可知，文中不斷地凸顯太陽的血腥氣息，非但沒有為農村土地帶來人煙與活力，反而徒留一片死寂，這顯然不是先爺所認定的光明與真理——耙耨山的家園血脈。尤其，先爺體現夸父的挑戰意志與犧牲情操，既是玉蜀黍此一圖騰精神的內涵，也以此賦予耙耨山家園與土地所應具備的內涵。如此一來，血腥的太陽籠罩下的土地無法成就先爺所認定的家，但熱辣的太陽卻遍及廣袤的土地，再加以前文曾提及玉蜀黍的象徵內涵（家族血緣）與太陽的象徵內涵是既對立又相關的糾葛關係，於是本文推斷血腥的太陽代表國——血腥的國使得覆巢之下無完卵，一個又一個的家庭流離失所，無以計數。既然以太陽為國之象徵，《年月日》又聚焦在農村土地上的勞動人民，以及難以忍受的大飢荒，無不隱微地暗示該文以文革為歷史舞台。

況且，閻連科多次於訪談時表明，飢餓二字足以說明他所體驗的文革歲月，因此他在小說中經常明確地以文革期間爆發的旱災飢荒為主題，如《日光流年》、《受活》、〈在冬日〉等。職是，儘管《年月日》未點出旱災飢荒的具體時間點，

---

「誇父與日逐走，入日，渴，欲得飲，飲於河、渭；河、渭不足，北飲大澤，未至，道渴而死。棄其杖，化為鄧林。」佚名原編，李豐楙導讀：《山海經》，頁151-152。

<sup>181</sup> 閻連科，《年月日》，頁278。

<sup>182</sup> 袁珂：《古神話選釋》（北京：人民文學出版社，1979年），頁149。

而是將時間模糊為「千古旱天那一年」<sup>183</sup>，呼應篇名呈現時間的不確定性，意義有二。其一，當人們講述故事時，尤其是面對子輩後生，也經常會以好久好久以前作為開場白，顯示這則故事在記憶中不因時間輪轉而抹滅，甚至有傳遞成為一代代人們的集體記憶之必要。循此則暗示，文革在中國歷史中的不可遺忘。不僅如此，不能忘記的還有，以先爺為代表的創世神話。即其二，〈年月日〉以創世般的太初時刻回應由一九四九年開天闢地般的國家神話延續而來的文革國家神話，暗示文革這段大寫歷史及其集體記憶的在場，竟釀成私人情感與小寫記憶的失落與空白。於是，〈年月日〉既呈現□年□月□日的空缺性與可填寫性，有鑑於可填寫性，故試圖另說一則屬於小寫歷史的創世神話。或者說，創世以來的歷史中，家族血脈既基礎又重要，不能僅以政治血緣為唯一價值，《年月日》開展新歷史敘事的企圖於焉凸顯。

我們先分析先爺如何與大寫父親交鋒，才能說明《年月日》何以具有除魅文革國家神話的意圖，再進一步剖析書寫小寫歷史怎樣可能。

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。<sup>184</sup>

太陽正快步地朝著這條梁上走。仔細地辨聽，能聽見這空曠的焰地有旺火騰起的巨大聲響，……太陽光密集如林。銅錢碰著那一杆杆日光，發出金屬相撞的紅亮聲響，落下時，旋旋轉轉翻著個兒，把那光束截斷得七零八落。先爺盯著從半空降下的銅錢，像盯著突然看見的碩大的一枚雨滴，眼珠僵呆呆的有些血痛。<sup>185</sup>

此前，先爺在村子裡找出鞭子時，曾表示「鞭能如槍護身子」<sup>186</sup>，他最終尚且把身子作為玉蜀黍的養料，而玉蜀黍象徵家族血脈。因此，與其說以鞭護身，毋寧謂以鞭守家。難怪鞭子發出的聲響，宛如闔家團圓地慶祝新年時所施放的鞭炮聲。尤其，最後一次鞭打太陽時，他「對著太陽嘶著嗓子道——你先爺我照樣能把這顆玉蜀黍種熟結子你能咋樣兒我先爺？」<sup>187</sup>先爺較勁能否結子，結子的一語雙關，乃宣示自己能成為稱職的父親。相對地，被抽打的日光好似「梨花飄落般，

<sup>183</sup> 閻連科，《年月日》，頁 250。

<sup>184</sup> 閻連科，《年月日》，頁 264。

<sup>185</sup> 閻連科，《年月日》，頁 303。

<sup>186</sup> 閻連科，《年月日》，頁 264。

<sup>187</sup> 閻連科，《年月日》，頁 304。



滿地都是碎了的光華」，意味著先爺質問大寫父親許諾的美好時光安在？甚至大寫父親主導的文革是一段使人揹負創傷記憶以致精神荒廢的歲月。誠如第二段引文以銅幣與日光的碰撞，暗指寸金難買寸光陰，即農民的歲月應投擲在鄉土家族的血脈與土地生存之上。一如先爺反覆地以秤糧食的方式秤太陽的重量，除了表明政治太陽或大旱太陽的壓迫感之外，難道不是渴望太陽運轉下的歲月能以糧食的重量單位為內涵嗎？<sup>188</sup> 或者說，正因大寫歷史的強勢收編，以致家族歷史的空缺，一如全文並未交代詳細的家族故事，但《年月日》仍以篇名和內容寓意表明：書寫家族小歷史的企圖。這將於第三部分「尋父：鄉土圖騰與創世神話」予以闡釋，我們先接續方才的例子交代先爺對大寫歷史的質疑。

先爺以銅錢的正反面來決定由他或盲狗作為玉蜀黍的肥料，這看似是消極又隨機地決定命運，實則是不甘於政治太陽象徵的大寫父親強勢地支配人民的命運與時光。由於後人發現先爺屍體旁的銅幣竟然兩面都是字，顯示先爺在丟銅幣之前，已自主地作出決定，丟銅幣不過是宣稱將要挑戰大寫父權的儀式。<sup>189</sup> 綜上，鞭笞太陽的審父姿態乃審視父法國體是否名符其實、足以作為人民的楷模，卻又在丟銅幣時警覺到精神無父的焦慮狀態，由於代表靈魂之窗的眼睛「僵呆呆有些血痛」。既是如此，《年月日》藉由先爺從古典神話代表的文化中國裡展開象徵性的尋父過程，誠如上述，先爺仿效夸父追日所展示的精神榜樣——挑戰與犧牲，才能讓耙耨命脈得以歷劫重生。簡言之，自中國古典神話中汲取滋養，不但使《年月日》蘊含追日神話此一創世起源的原型，也厚實先爺身為犧牲英雄的文化底蘊，而非簡單地複製三突出英雄的革命範式。即《年月日》以先爺不滿於血腥的紅日，彰顯他所追之「日」——成就鄉土中國裡以挑戰與犧牲為內涵的家族血脈——是創世以來的土地底蘊與文化價值，以期隱微地顛覆文革國家神話（極左革命中國）由農村土地統合全國的政治意識形態。那麼，《年月日》如何看待土地之於耙耨山所投影出的鄉土中國的意義？除卻前文提及的糧食，下文再由兩個層面進一步探究。

### 三、尋父：鄉土圖騰與創世神話

前文提及先爺呈現創世英雄般的姿態，不僅如此，《年月日》以創世神話收

<sup>188</sup> 「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，最高山梁上的日光是五錢三分重。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。」先爺醒來已是日上三竿。他感到眼皮上有火辣辣針扎的疼，坐起來揉了揉眼，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。」閻連科，《年月日》，頁 267-268、257-258。

<sup>189</sup> 就另一方面而論，銅幣與陽光發出金屬相撞的聲響，乃超現實地將陽光描述成金屬材質，暗示快步走來的擬人化太陽已然異化，不再是有血有肉的父親。

尾：

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。<sup>190</sup>

神祕數字「七」蘊含的神話思維是：「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。」<sup>191</sup>由此可知，引文中七道山梁、七戶人家、七個男人、七個棚架子皆以「七」為單位，一方面呈現出創世以來生生不息與循環周始的鄉土中國。另一方面，就神話思維裡的空間意識而論，「七」象徵宇宙的中央，顯示《年月日》意圖將耙耩山象徵化地銘刻在宇宙中心此一神聖空間之中。誠如伊利亞德所言，建構神聖空間乃在突破點(break)——如高山、樹林、藤蔓、柱子等溝通天地的聖柱或宇宙軸上，透過開墾或種植荒地等仿效諸神於原初時刻的作為，象徵性地重複宇宙創生的儀式，使一己的住所能定位在世界的中心，從而展開充滿曙光的新生活。<sup>192</sup>職是，耙耩山猶如中國古代祭天時溝通三界的宇宙軸——泰山，先爺開墾荒土或滋養玉蜀黍乃重複太初儀式，將耙耩山投影出的鄉土中國建構成一方神聖空間。即《年月日》強調鄉土中國位居宇宙中心而具備新生又綿亙的神聖性，是爲了以此重述農村土地自起源以降的核心價值，是有別於從一九四九年開天闢地般的國家神話衍生而來的文革國家神話，兩種太陽神話在神聖與虛構的辯證中交鋒。

承上，循環周始的新生乃土地之於鄉土中國的第一層內涵，一如農作物年復一年的生長，也如同上段引文指出，即使七個男人「頂著無休止酷銳的日光」，他們仍種出七顆嫩綠如油的玉蜀黍苗——象徵延續先爺的挑戰精神。換言之，從古典神話代表的文化中國裡提煉精神養分看似單薄，其實不然，畢竟，敢於挑戰權力與不惜犧牲的情操，足以令人勇敢地在各種「酷銳日光」的處境中堅韌地生存下來。這正是一股新生的力量。至於土地的第二層內涵是歷史。其原因在於，七塊互不相鄰的土地意味著以先爺滋養玉蜀黍之地為中心，再拓展到整座耙耩山乃至全世界。尤其，當土地上一代又一代的人們種植玉蜀黍的同時，既傳播玉蜀

<sup>190</sup> 閻連科，《年月日》，頁頁 307。

<sup>191</sup> 葉舒憲，《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。葉舒憲：《中國神話哲學》，頁 290。

<sup>192</sup> 伊利亞德(Eliade, Mircea)著，楊素娥譯，胡國楨校：《聖與俗——宗教的本質》，頁 71-74。「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。」伊利亞德(Eliade, Mircea)著，楊素娥譯，胡國楨校：《聖與俗——宗教的本質》，頁 101。

黍的圖騰精神，也生生不息地銘刻一代又一代的鄉土歷史是以文化中國、挑戰氣魄、犧牲姿態為內涵，如此一來，小寫歷史蘊積的力量，不容小覷。

綜上，本節的小結是：《年月日》在中篇小說的篇幅裡能處理或深化的議題有限，但既然帶有神話色彩，本文將《年月日》揭示的議題視為大陸新歷史敘事的寓言與預言，包括：擇定起源來重述歷史、土地上積澱的文化底蘊與人們的生存權、太陽神話家族故事，這些將是九〇年代以降反思國家神話的新歷史敘事持續關注的層面。下文各章節將進一步討論。

## 第五節 性別中國與女性太陽／家族神話：以徐小斌《羽蛇》為例

### 一、「女／人」視域中的家族書寫

有鑑於本章第三、四節討論的大陸新歷史敘事，是以男性英雄來思索極左革命中國，本節延續這兩節關注的家族書寫與新編太陽神話此二議題，探掘的是，徐小斌的《羽蛇》如何以女性太陽家族神話，來反思以政治太陽為象徵的極左革命中國是一則以陽剛英雄或權威父親為基調的國家神話。《羽蛇》與《年月日》同樣由《山海經》進行不同程度的太陽神話新編，但不同的是，前者深化與細節化家族故事，又從鄉土版圖中位移出來，即家族故事並不一定以鄉土為載體，而是改以歷史廢墟等空間想像來思考如何進行歷史寫作，以期思辨極左革命中國及其紅色烏托邦所揭示的歷史詮釋是否合理。此乃新歷史敘事開拓另一發展趨勢——反思何謂歷史虛構或小說虛構，而這也是本文第三章持續考察的議題。<sup>193</sup>

綜觀徐小斌的創作歷程可知，她在八〇年代初期發表的小說，旨在勾勒女性成長歷程中個人獨特的精神特質與幽微感知。然而，行至《對一個精神病患者的調查》（1985）則開始進一步關注歷史記憶或政經文化等外在環境，如何深刻地影響或干預女性的個人神祕經驗。尤其，代表作《羽蛇》（1998）在歷史碎片中重構女性家族史，試圖求索「女／人」在政治社會結構中的主體價值。其原因可上溯到一九八六年「中國新時期文學十年學術研討會」強調文藝主體性應以「人」為思維的核心，無論作家們由西方哲學或中國傳統文化裡汲取養料來充實創作的文化資源，皆顯示八〇年代大陸知識分子的主體意識已普遍地復甦和強化，從而確立文學應具備話語表述的獨立性。此一文學現象建立在：打破《在延安文藝座談會上的講話》所樹立的寫作陳規，以及跳脫極權意識形態的思維框架。尹昌隆甚至自五四文學中追溯八〇年代大陸當代文學以「人」為核心話語的源頭，拈出一條現當代文學中以「人」為主體的文學譜系。<sup>194</sup>到了九〇年代大陸當代文學依

<sup>193</sup> 本節內容有別於筆者在《中國文學研究》所刊登的論文。

<sup>194</sup> 尹昌龍，《1985：延伸與轉折》（濟南：山東教育出版社，1998），頁98-99。

然承繼以「人」為關鍵命題的文學潮流，但不再滿足於八〇年代小說所關注的國族群體、社會歷史、外部世界、公共空間等議題，而是側重個人經驗、個人記憶、自我內心等私人空間的抒發。即九〇年代文學演繹「人」的主體性為「個人」心理的多向度考掘。誠如洪子誠揭示個人經驗在九〇年代文學中的作用<sup>195</sup>，陳思和亦指出「個人化寫作」是九〇年代文學轉變的表徵。<sup>196</sup>戴錦華點名陳染、林白、海男、徐小斌是九〇年代個人化寫作的代表作家<sup>197</sup>，至於王安憶、鐵凝、張抗抗等將個人記憶疊合在鄉土、國家、時代的基礎上，也是九〇年代大陸女性創作中重要的文學景觀。本文認為這兩隊文學女將所經營的文學風景，仍有游移的曖昧邊界，徐小斌可謂為例證之一。徐小斌的小說固然立基於私密經驗的個人化寫作，卻有創發性的突圍——採取神話敘事來搭建女性個人化寫作的幽微心理與外部世界對話的窗口，從而形成一幅具備歷史紋身與精神圖騰的隱喻圖景。<sup>198</sup>因此，徐小斌在個人化寫作的女性作家群中，具有獨特的文學意義。

徐小斌小說運用神話敘事的修辭是太陽神話的關鍵質素——光及其派生的視覺隱喻。誠如麥克斯·繆勒表示：「太陽神話是一切神話的核心，一切神話都是由太陽神話派生的。」<sup>199</sup>卡西爾《神話思維》同樣主張，方位意識與對光的感受是人類發展精神文明的基礎<sup>200</sup>，尤其，光是神話和宗教的重要主題之一。<sup>201</sup>由於光提供人們觀看的能見度，不但能脫離世俗而躍入神聖或自由的精神宇宙之中，更開啟一道反思精神文明的途徑。此乃體現眼睛所寓託的女神再生能量<sup>202</sup>——眼睛女神象徵人類精神生命的生產者或母親<sup>203</sup>，而這既呼應也補充羽蛇此一陰

<sup>195</sup> 洪子誠，《中國當代文學史》，頁 391。

<sup>196</sup> 陳思和，〈共名與無名〉，《寫在子夜》（上海：上海人民出版社，1996），頁 29。

<sup>197</sup> 戴錦華，《涉渡之舟——新時期中國女性寫作與女性文化》（北京：北京大學出版社，2007），頁 367。個人化寫作乃 1995 年戴錦華與王乾進行女性文學的對談時所提出。儘管曾引發一些界說歧異的討論，然多數的研究者和大陸當代文學史的著作，提及九〇年代文學時，仍採用之。個人化寫作大致不出戴的定義。創作風格的個人化；以個人視角進行創作，消解權威話語和主流敘事；部分女作家的寫作具有私密化的自傳意義。

<sup>198</sup> 本文不同於前人研究主要有二：其一，在學界普遍認知徐小斌致力於個人化寫作的前提下，本文關注徐小斌小說如何與歷史記憶、創傷隱喻或消費社會對話。其二，儘管前人已論及徐小斌小說展現神話特質，卻未深入探討神話相關的敘事修辭、書寫策略、神話哲學等。

<sup>199</sup> 麥克斯·繆勒著，金澤譯，《宗教的起源與發展》（上海：上海人民出版社，1989），頁 186。

<sup>200</sup> 恩斯特·凱西爾(Ernst Cassirer)著，黃龍保、周振選譯，《神話思維》（北京：中國社會科學出版社，1992。），頁 180。

<sup>201</sup> 米爾希·埃利亞德著，宋立道、魯奇譯，《神秘主義、巫術與文化風尚》（北京：光明日報，1990），頁 128。

<sup>202</sup> [美]馬麗加·金芭塔絲(Marija Gimbutas)著，[美]德克斯特(Dexter, M. R.)主編，葉舒憲等譯：《活著的女神》（桂林：廣西師範大學出版社，2008），頁 69。巨石遺址中，「眼睛和蛇形圈的圖案是可以互換的。更多的符號之間的融合還有眼睛和太陽與光束四射的太陽或中間有點的同心圓圖案的融合。無論女神被作為什麼來崇拜——被作為貓頭鷹、蛇、太陽，或月亮——這些精心刻在石頭上的符號均可以喚起女神神聖的能量與活力。」[美]馬麗加·金芭塔絲(Marija Gimbutas)著，[美]德克斯特(Dexter, M. R.)主編，葉舒憲等譯，《活著的女神》，頁 76。

<sup>203</sup> Joseph Campbell 著，李子寧譯：《神話的智慧》（臺北：立緒，2006 年 2 版 3 刷），頁 100-102。

性太陽的生育力。因此，徐小斌小說將心靈感知融入到眼睛的觀看之中，由眼睛開啟心靈的窗戶，使視覺此一身體活動成為雜糅著想像與實在、可見與不可見、現象與本質的思維活動。<sup>204</sup>例如，《海火》描繪小雪眼睛裡的白色火燄<sup>205</sup>，乃投映出海面上一層由綠色變為銀白色的螢光<sup>206</sup>，從而說明海火代表小雪渴望人際情感的暖流，或一道照亮人類精神生命的光源。又如，《對一個精神病患者的調查》述說精神病患者景煥能看見「正常人」看不見的象徵精神絢爛的光采——「弧光」。

本節將討論的《羽蛇》也以「眼／光」的神話底蘊來勾勒女性太陽家族神話，敘事修辭包括：陽光或黃昏；象徵日月賜予生命力的血緣；或攸關光線的穿透、折射或遮蔽的玻璃、鏡子、影子等。《羽蛇》由此聚焦出以《山海經》裡太陽的別稱來命名的家族女性，如羽蛇、若木、玄溟、金烏等怎樣面對家、國、史的心靈樣態與精神文明<sup>207</sup>，時間橫跨太平天國、辛亥革命、四〇年代、文革與改革開放後。尤其，以羽蛇為核心所蔓生的血緣樹，嫁接出五代人前世今生的糾葛關係，也是鋪演《羽蛇》篇章結構的敘事動力。<sup>208</sup>血緣樹在現代生物學中名為「威頓——桑特 DLA 簇」<sup>209</sup>，顯示血緣的神祕是與科學形成有趣的相應。就如同《羽蛇》「附錄 3」是一幅類似伏羲女媧交相纏繞的羽蛇圖像，依據當代科學研究，「伏羲女媧圖」與人類基因中的螺旋式結構極為相似<sup>210</sup>，固然科學研究竟巧妙地呼應中國開天闢地的宇宙觀和人類存有的本體論，毋寧謂血緣攸關之。因此，下文將討論《羽蛇》如何由母系家族血脈來思辨一種有別於政治父權所揭示的開天闢地

<sup>204</sup> [荷]米克·巴爾(Mieke Bal)·〈視覺本質主義與視覺文化的物件〉(Visual essentialism and the object of visual culture)·《視覺文化雜誌》(Journal of Visual Culture)(2003年2卷1期)，頁9。瓦爾特·本雅明、蘇珊·桑塔格等著，吳瓊、杜予編，《上帝的眼睛——攝影的哲學》(北京：中國人民大學出版社，2005)，頁15。

<sup>205</sup> 徐小斌：《徐小斌文集》卷三(北京：華藝出版社，1998)，頁198。又如，「她眼睛深處才亮了一下。那是一種超越時空的亮光，那種亮光在一瞬間照亮了過去、現在和未來，使喬的生命一下子呈現出青春韶華的美。」徐小斌，《末世絕響》(北京：中國華僑，1996)，頁116。

<sup>206</sup> 「海風吹來，漣漪變成千萬朵銀白的花，然後又轉紅，一團團火苗似地散開來，形成一個個十分奇妙的幾何圖案。」徐小斌：《徐小斌文集》卷三，頁94。

<sup>207</sup> 大部分的徐小斌小說皆以女性為主角，但不僅止於男女二元的思維模式，而是探究女性如何作為「自我／主體」的議題。誠如徐小斌《羽蛇》「題記」所言：「世界失去了它的靈魂，我失去了我的性」，顯示失去「性／靈魂」的女人是面臨抽空了愛與自由的精神困境而兀自悲哀著，抑或女性書寫不侷限於性別的層面，而應拓展為關注「女」性作為「個人／自我」的主體價值，這正是本文標舉為「女／人(自我)」的意涵所在。

<sup>208</sup> 在夢中為羽刺上羽蛇刺青的是法嚴大師與圓廣。圓廣是羽一生傾心的男子——燭龍——的前世，儘管燭龍和羽相互愛慕，燭龍卻與孟靜的女兒亞丹戀愛，其後又與安小桃結婚。亞丹在燭龍不知情的狀況下，獨自生養與他的兒子羊羊。當羊羊出車禍時，恰巧「教母」安小桃在一場黑幫行動中不自知和意外地槍殺亞丹。最終讀者才明白，安小桃的祖母是玄溟的大姐玄湛，亞丹的父親是玄溟在戰爭中死亡的兒子天成，金烏的外祖父則是玄溟的七哥玄渝。

<sup>209</sup> 徐小斌，《羽蛇》(臺北：聯經，2003)，頁2。

<sup>210</sup> 一九八三年聯合國教科文組織出版的《國際科學雜誌》試刊號，將「伏羲女媧圖」作為首頁插圖，名為「化生萬物」。

般的存有價值？即使《羽蛇》改而追溯家族血緣，必須直面的難題是文革國家神話所強調的社會主義大家庭的政治血統論，依舊魅影幢幢。



## 二、新編陰性太陽家族神話的途徑與挑戰

### (一)光、玻璃與燈：觀看的失效

我們先以徐小斌《末世絕響》中的〈夢境 1 號〉為例，由於該文與《羽蛇》運用相似的敘事策略。本名為〈末日的陽光〉的〈夢境 1 號〉，描述初經的「我」對於私密的身體變化感到驚恐，連帶地也對自我的存在價值深感失措，由於存在價值不是處理個人問題而已，而是攸關如何面對集體的政整飭：

……每一個路人都戴袖標都很敏感能在匆匆擦肩而過的剎那分辨出「紅旗」「東方紅」或是「井崗山」。到處都變成一片紅連影子也浸透著紅色。黃種人的臉被紅色一映變成為一片醬紫使我想起那片乾癟破碎的楓葉。

211

引文中的聯想緣於「我」初經的到來，恰巧在姐姐撿拾風乾楓葉來佈置房間之際，「我」於是把對經血的恐懼心理，投射到黯淡猩紅色的楓葉上。因此，當人們的臉孔和影子因文革階段所佩帶的紅色袖章，而映成一片如楓葉般的猩紅色時，〈夢境 1 號〉以楓葉為媒介，巧妙地使經血與文革的紅色意象相互指涉，藉此諷刺文革中的人們淪為極左革命話語的單面人，晦暗又失語，遂呈現出如同那片楓葉般乾癟、破碎、枯槁的精神狀態。<sup>212</sup>

由此可知，〈夢境 1 號〉在夢境、幻想和現實交錯成虛實難辨的敘述中，以青春女孩隱諱幽微的感知，與如火如荼的文革現場中那股充滿激情昂揚的陽剛色彩，形成鮮明的對比。有趣的是，兩者曖昧地相互映照，難辨彼此，然兩者又不斷抗拒彼此的相似，甚至悖論地以高度的相似性質消解彼此。再以「我」和茵茵的對話為例：「『你注意到今天的太陽嗎？』」「太陽？不，沒有……」『像紅色玻璃的碎片一樣，很好看的。』『是你家的玻璃窗被打碎了。』」<sup>213</sup>玻璃窗的碎片、太陽、紅色、文革之於「我」彷彿支離破碎地混雜在一起，儘管茵茵客觀地指出這一切其實是「我」的視覺謬誤，但「我」唯有以如此的幻想，才能表述文革創傷造成的碎裂心理，如此一來，又何嘗不是最真實的視覺聚焦。

太陽碎成了很多紅色碎片而寫字台腳下佈滿網狀灰塵。我這才發現原來太陽也很脆弱，就像那一片不可名狀的猩紅色也會碎裂成一片片游動的

<sup>211</sup> 徐小斌，《徐小斌文集》卷二，頁 247。

<sup>212</sup> 例如，「我」畫中「所有的男人都是一張面孔所有的女人都是另一張面孔。」徐小斌，《末世絕響》，頁 10。

<sup>213</sup> 徐小斌，《末世絕響》，頁 11。

陰影。<sup>214</sup>

引文以太陽的碎片化鬆動政治太陽的不可質疑性，尤其主要的途徑是，人們注意到寫字台腳下佈滿灰塵時，才知道歷史書寫的執筆權被沒收許久，進而察覺到游移不定的陰影，即意識到政治太陽所致的創傷症狀是如影隨形的，糾結地交織在人類精神的心網上，難以抽出。既然有此察覺，該如何有效地以文字再現或銘刻歷史現場中的幽微心靈？當徐小斌在寫字台上以玄溟、若木、羽蛇、金烏等《山海經》裡出現的太陽別稱，來命名《羽蛇》中陰性太陽家族的女性成員時，能有效地轉易以陽剛太陽為基調的極左革命中國嗎？即《羽蛇》以名字接榫出小說人物面對家族圖騰和紋身等一系列攸關血緣的本體論議題。畢竟，「名字從來就不是無關緊要的東西：它永遠要求著在它的所有者和它所產生的來源之間具有整整一系列的關係。」<sup>215</sup>或者說，〈夢境 1 號〉間接為《羽蛇》揭示兩項特質：在猩紅色調中模糊經血與太陽，還有，碎片化的玻璃是徐小斌在小說創作中高度運用的敘事修辭。因此，我們同樣注意到《羽蛇》也以女性血液與玻璃來新編家族故事，前者將於「(二) 以血為墨的隱喻」予以說明，以下先就玻璃而論。

穿插在《羽蛇》各章中反覆出現的事件是，羽的外祖母玄溟總於黃昏時分，將珍藏在二十二個抽屜裡的紫水晶紫羅蘭花取出，依據腦中的密碼，串成一盞華麗的燈，只要穿錯任一狀似相同的花朵，便無法結成燈。永恆的美麗是紫羅蘭花的花語，呼應水晶乃大地礦物經年累月的結晶，即結晶和永恆代表歷史長流的綿互，至於燈則象徵文明或指引。綜合可知，演義五代女人家族史的《羽蛇》以紫水晶紫羅蘭花燈作為女性歷史的隱喻，即玄溟每日黃昏的穿燈儀式是象徵性地開啟女性歷史的書寫歷程。誠如玄溟的玉心姨媽楊碧城囑託玄溟將燈轉交法嚴大師時，姨媽表示：「我也不是省油的燈，從小像你這麼大的時候，已經頗識得幾個字。真想把一輩子寫成一本書，可現在已然是燈枯油盡，沒有指望了。」<sup>216</sup>從「不是省油的燈」到「燈枯油盡」的過程，暗示玉心姨媽試圖書寫女性歷史的無能為力。其原因在於，太平天國時代的針神楊碧城穿針引線的刺繡女紅固然異常地出神入化，無奈她因反抗東王覬覦她的美色，竟被設計誣蔑，身陷殺機，逃亡後的大半生隱逸幽居，唯恐超群絕倫的女紅又受到宮廷的注意而引發不必要的紛爭。女性無法自由地揮灑才能，不得不低調與禁聲，一如女性針線編織的發展史在中國男權律法中的地位相當邊緣。既是如此，玄溟的「穿燈」能有效地延續楊碧城

<sup>214</sup> 徐小斌，《末世絕響》，頁 10。

<sup>215</sup> 命名的神話思維意味著名字與其指稱的對象有思想的聯繫關係。路先·列維－布留爾(Lucien Levy-Bruhl)著，丁由譯，《原始思維》(臺北：台灣商務，2001)，頁 48-49。[英]弗雷澤(Frazer, J.G.)著，徐育新、汪培基、張澤石譯，劉魁立審校，《金枝：巫術與宗教之研究》(上)(北京：新世界出版社，2006)，頁 245。

<sup>216</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 77。

穿針刺繡所展現的女性創作能量嗎？由於組裝完成的燈宛如女性安於他者的定義和定位，《羽蛇》於是以玄溟每日拆解又重組的過程象徵不斷進行女性歷史的建構，才是伸張主體價值之道。此乃《羽蛇》的企圖心，問題是，穿燈此一象徵儀式真得能有效地伸張與落實之嗎？

關鍵的悖謬在於，紫水晶花燈「只屬於一個人，這個人（玄溟）還沒來得及告訴後人解密的方法就去了」，玄溟的後人將花燈捐贈給博物館，「這燈被放在一個最不起眼的角落，並且沒有標明是哪朝哪代的文物。」<sup>217</sup>代表民族想像共同體的博物館竟無法考證花燈在公共領域中的年代與價值，偏偏又有一套隸屬女性的私人密碼阻礙「花燈／女史」的傳承。更荒誕的是，紫水晶製成的花燈擺飾終究不是燈，又如何成為女性文明的指引？甚至，為了明日還能重複花燈組裝的儀式，玄溟不得不拆解已組成的花燈，再將拆解後的水晶花朵置於抽屜中，顯示女性歷史是既支離破碎，又隱蔽封鎖，一如玉心姨媽一生的遭際。因此，這盞華美的水晶花燈讓羽「感覺到一種玻璃器皿冰凍般的寒意」。<sup>218</sup>器皿宛如子宮，而花燈猶如繁衍性的子宮在於，花燈見證從楊碧城到玄溟這段母系歷史的承衍。至於以玻璃形容子宮，乃緣於玻璃具備許多悖反的雙重特質<sup>219</sup>，暗示母輩的矛盾性格與作為對羽來說相當複雜又令人困惑，羽能否接力來演義女史備受考驗。尤其，我們考究玻璃的發明與發展得知，在廣泛使用陶瓷、竹、紙的中國文化中，儘管中國人很早便具備了鑄造玻璃的技術，玻璃卻被視為次等的材料，玻璃工匠的社會地位亦頗為低落。<sup>220</sup>該現象在相當程度上類似於女性地位在男權主導的中國歷史中相對低落，難怪《羽蛇》以玻璃形容那盞隱喻女史的花燈。綜上，建構或承衍女性歷史的艱難在於，以燈為喻，又否決之，畢竟，楊碧城並沒有讓玄溟繼承燈，燈蘊含的女性特質縱然顯現，歷史性仍尚未凸出。由此可知，《羽蛇》架構五代女人家族史的同時，仍不斷地自我詰問與拆解，遂形成一幅碎片化、平面化、重複性的歷史景觀。

固然長期以來，玄溟獨自霸佔花燈，但某天小女孩羽竟介入其中，做了一件充滿寓意的事：羽偷偷取走一片紫羅蘭花紫水晶，送給金烏當生日禮物，玄溟只好另找玻璃替代物。單片的紫水晶就金烏而言，猶如歷史的碎片，預告她一生致力於由各項蛛絲馬跡來拼湊生母沈夢棠生前的際遇；玻璃贗品對玄溟來說，則代表歷史的虛構性。斷片與虛構正是《羽蛇》展演新歷史敘事的本質。儘管羽沒

<sup>217</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 24。

<sup>218</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 7。

<sup>219</sup> 玻璃的悖反特質包括：透光和折射、堅硬和易碎、平滑和割裂、以火燒製的過程和略低於常溫的成品、裝置藝術和科學實驗等。

<sup>220</sup> 相對地，光學儀器、實驗器皿、玻璃鏡等玻璃的使用，是促成西方文藝復興與科學革命的重要條件，西方由此構建的世界觀是強調視覺、實驗、理性和科學。艾倫·麥克法蘭(Alan Macfarlane)、格里·馬丁(Gerry Martin)，黃世毅譯，《玻璃如何改變世界》(臺北：商周出版社，2006)。



有從玄溟手中承繼花燈，但她不斷透過各種玻璃材質，仍深刻地感受到玻璃般的花燈所蘊含的歷史特質（斷片與虛構）。追溯羽與玻璃的不解之緣起自，童年的羽不被父母信任時，就會於黃昏時分，獨自來到樹林裏的藍色湖水畔發呆。由於蘊藏巨蚌的湖水象徵母體子宮，再加以湖水籠罩在黃昏之中，宛若一方陰性太陽的誕生地。

湖邊各種各樣奇怪的花朵在黃昏幽暗的光線下悄悄地閉合。在太陽和月亮交接的一瞬，那些花朵的顏色變得十分陰暗。那些花瓣會變得如同玻璃一樣透明而脆弱。我捏緊它們的時候，它們會發出紛亂而破碎的聲響。……我(羽)看見那隻巨蚌慢慢打開了。裡面是空的，什麼也沒有。……但是後來閃電中摻進了手電筒的亮光。這幾種光線把我和湖水分割成許多塊面，就像大教堂中洛可可式的彩繪玻璃一樣。<sup>221</sup>

湖邊玻璃般的花朵，一如紫水晶花燈帶給羽一股玻璃器皿的冰冷感，而這正發生在太陽與月亮交接的瞬間，顯示陰性太陽在黃昏中正面臨挑戰的邊際——破碎或空無一物。於是，湖水一再神秘地出現在羽的童年、紋身後、臨終前夕等遭逢各種人生難題之際。畢竟，困頓的羽之所以來到象徵子宮的湖邊，無非是為了求索女性的生命本源與主體價值。儘管羽渴望獲得教堂建築所展示的指天意象，以安頓自我，但她無法成為象徵本體論和宇宙論的教堂整體，僅僅作為裝飾性和切割性的彩繪玻璃，又如何可能在人類歷史中聚焦出女性精神文明的場景。一如湖中空無一物的巨蚌沒有滋養出溫潤的珍珠，暗示女性生殖能力的喪失，亦預告羽無法轉化歷史的泥沙為珍珠，精神能量注定枯竭。

枯竭前的羽一生都處於掙扎之中，也因此一點一滴地耗損。即她自童年起，察覺母輩的重男輕女後，就經常用打碎的花瓶割裂自己的身體，也異常地迷戀萬花筒的絢麗碎片。「一切都變成了萬花筒的碎片。……羽用打碎的花瓶割破自己的身體，鮮血汨汨流出，……這是真實的，這才是真實的，……媽媽不愛我……這致命的事實使她的心破碎了。」<sup>222</sup>冰冷尖銳的母輩令羽一再心碎受創，羽唯有割裂身體，剎那地感受到血液的溫度與流動，才能暫時緩解母體子宮予其玻璃器皿般的失溫感。<sup>223</sup>這顯然是本末倒置的作法，但流出的血液提醒羽：究竟該如何面對陰性太陽家族的血緣，無疑是一大挑戰，也無從迴避。況且，每當羽受創，總需要貼近陰性太陽家族的起源地——湖水。

綜上，《羽蛇》顛覆母女親密關係的傳統寫作成規，也挑戰男性作家多半銘

<sup>221</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 8-9。

<sup>222</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 21-22。

<sup>223</sup> 上段引文中，象徵母體子宮的湖水被割成許多塊面，再度說明母體子宮猶如玻璃材質。

刻母親來代表一股拯救或療癒歷史創傷的力量，如莫言《紅高粱家族》描繪的「我」奶奶充滿原初激情的生命力。相對於此，《羽蛇》中母親若木是父權象徵秩序的幫兇，「母親」因而成為羽精神中空洞的符號。<sup>224</sup>追本溯源，若木之所以總以惡毒的話語辱罵羽，乃源自其母玄溟於若木少女時期所烙下的陰影，使為人母的若木不自覺地藉由羽來發洩心中的自我醜惡與卑賤。由此可知，「母親的遊戲或許是陸家永遠周而復始的遊戲，但在羽看來，這是一種血腥的遊戲，這種遊戲的殘酷就在於它永遠不見血腥味，卻把一顆年輕的心活生生地攪碎了。」<sup>225</sup>

「永恆的女兒」受到了「老母」窒息而無法盛開，在一個巨大的園圃中，只准一種東西生長，至於那些靠自己努力茁壯生長出來的花朵，卻非但不被欣賞，還隨時有被踏平的危險。**這是一種集體涅槃。**<sup>226</sup>

女兒試圖透過各種途徑與母親結合為一，由於母親是女兒認識自我與模仿學習的理想投射<sup>227</sup>，即母親是女兒的心像或內在意象之一。<sup>228</sup>然而，《羽蛇》中母親們淪為男權的共謀者，面對現實困境時，不但無能為力，甚至通過傷害女兒來證明一己的存在價值。引文中美其名的「涅槃」，實則是母親執行父權式的合法化暴力所致的悲劇，對此，女兒面臨該如何突破「自我／母親」陰影的挑戰。誠如埃裏希·諾伊曼(Neumann Erich)表示：「當分析心理學談到大母神原始意象或原型時，它所說的並非存在於空間和時間之中的任何具體形象，而是在人類心理中起作用的一種內在意象。」<sup>229</sup>而且，固然孕育、再生、共存、保護是母神的正面特質，但母神還兼具死亡、吞噬、墜落、痛苦等負面現象<sup>230</sup>，生殖力的正負特質表現在周而復始的生產與死亡之上。<sup>231</sup>因此，《羽蛇》中母親血緣既蘊載生命精華，又孕生父權的暴力噬血，使母女的緊張關係在愛與暴力、自由與權威、自我與陰影中形成辯證張力。由此也預告，陰性太陽的家族血緣因染上一層父權暴力的色調，已然岌岌可危。

<sup>224</sup> 徐小斌：《羽蛇》，頁 123。

<sup>225</sup> 徐小斌：《羽蛇》，頁 131。又如，「我從那時起就把世界上的女人分成兩類。一種是母親式的，一種是女兒式的，我逃到這個遙遠寒冷的地方，並沒有逃避母親式的管轄，母親式的女人到處存在。」徐小斌，《羽蛇》，頁 100。

<sup>226</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 300。

<sup>227</sup> 例如，「為此羽在心裡十分崇拜母親。那時在她的夢裏常常出現一個美麗的中年女人……羽知道自己渴望長大，渴望成為這樣一個女人。」徐小斌，《羽蛇》，頁 17。同樣地，金烏不斷尋母成其生活的動力，不在場的母親是女兒心中美麗和神祕的精神寄託。

<sup>228</sup> 「在許多女童的幻想中，都有著一個美麗或特別的成年女人，她是她們的母親的原始心像，也是她們一切欲望的緣起。」徐小斌，《羽蛇》，頁 118。

<sup>229</sup> [德]埃裏希·諾伊曼，《大母神：原型分析》(北京：東方出版社，1998)，頁 3。

<sup>230</sup> [德]埃裏希·諾伊曼，《大母神：原型分析》，頁 148-214。

<sup>231</sup> [德]埃裏希·諾伊曼，《大母神：原型分析》，頁 119-147。

## (二)以血為墨的隱喻

除卻以玻璃割裂身體而流出家族血液，羽的生命出現重大的轉折在於，金闕寺的法嚴大師魔幻地影響羽看待血液之道。法嚴大師是玉心姨媽請託玄溟轉交水晶燈的愛慕對象，多年後，法嚴大師及其徒弟圓廣竟超現實地在夢境中，為不受母輩疼愛的羽，以受難的形式，完成一場向血緣贖罪的紋身儀式。紋身後，法嚴說：「姑娘，你流了很多血，足以贖你的罪了」。<sup>232</sup>她所贖的「罪」是，重男輕女的母親直到四十多歲才產下嬰孩弟弟，孰料強裸中的弟弟竟意外死亡。母親沒有證據，就嚴厲地指責羽是殺人者，《羽蛇》也從未明確地證實之，但是，如此的負罪感使羽試圖以紋身來謀得母親的諒解。確切地說，羽面對父權共謀者的母輩，只好以血作為書寫生命姿態的「墨」，演義一則血跡斑斑的女性歷史。如果說玉心姨媽想將花燈交給法嚴大師，乃不自覺地將歷史書寫權讓渡給男性，那麼法嚴大師以紋身提醒羽：書寫歷史之道正在於她自身的血液，而非機械又重複地穿燈。因此，戴錦華認為，紋身儀式乃以血交給男權體系一筆「血稅」。<sup>233</sup>或者說，代表女性生育能力的「血」，是女性的生理特質之一，卻遭父權貶抑為低劣於男性心智的表徵，女性進入以男性為主的歷史備顯挑戰，於是迫使羽反其道而行地凸顯「血」。例如：「有一根犀利的針從遙遠的地方刺向她的肌膚。第一滴血，因為太濃艷而成了黑色。」「我塗抹她嘴巴的時候浪費了許多黑墨水，是為了讓她的嘴巴顯得妖媚而濃艷。」「她可以清淡成一滴墨蹟，……她的血管，好像入冬的花莖，乾涸的河床，只有在愛的時候才是美麗的。」<sup>234</sup>唯有以血為墨，生命才彷彿新生般地濃艷又生動。其原因誠如徐小斌在散文中曾提及女性主義者蘇珊·格巴揭示「以血作墨」的概念：「女性作家體驗死（自我／身體）而後生（作品）的時刻，也正是她們以血作墨的時刻。」<sup>235</sup>

由此可知，徐小斌以血作墨般地創作家族小說《羽蛇》，同樣地，「羽蛇紋身／刺青／書寫」之於羽也是一場宣示以血為墨的儀式：羽藉女性家族史的基礎——血緣，探究女性從何而來、何為女性、如何成為女性等存有價值的議題，才有新生的契機。循此，綜觀刺青與玻璃可知，血緣兼具孕育新生與嗜血暴力此二層面，難怪羽既渴望母愛，又想擺脫母輩陰影。正因母輩無法提供羽想像女性的理想典範，羽注定要以逃家來思索性別認同與身分認同，而紋身正是逃家的起點。誠如徐小斌一再強調她以「逃離之路」勾勒創作與人生<sup>236</sup>，由於逃離能滋生出反抗的能量。<sup>237</sup>

<sup>232</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 74。

<sup>233</sup> 戴錦華，〈自我纏繞的迷幻花園——閱讀徐小斌〉，《當代作家評論》（1999 年 1 期），頁 55。

<sup>234</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 72、1、39。

<sup>235</sup> 徐小斌，《繆斯的困惑》（瀋陽：遼寧人民出版社，2000），頁 105。

<sup>236</sup> 徐小斌，〈逃離意識與我的創作〉，《徐小斌散文》（北京：華夏，1999），頁 25。

<sup>237</sup> 「我的女主人公雖然仍然向社會選擇了逃離的方式，卻是以逃離的形式在進行反抗。」又如，徐小斌視寫作為：「置身於地獄卻夢寐以求著天國的一種行當，……是人類進行著分割天空式的

首先，她來到偏鄉，投入知青生活。一回，羽的朋友安小桃從知青隊伍中逃跑，羽被眾人批鬥為知情不報。是夜，場院發生一場起因成謎的大火，被燒死的知青都被立墳憑弔，也載入知青史冊，唯獨羽被視為階級異議分子，「生前身後都不能進入革命隊伍」。<sup>238</sup>當眾人認為羽死於文革知青隊伍中的意外大火時，「羽當然並沒有死，或者說她死了之後又再生，她有一種再生的能力。總之她沒有消失。我們這個故事說的就是她的死亡與再生的故事。」<sup>239</sup>與其說是再生，毋寧謂羽在刺上太陽別稱的羽蛇圖騰後，正式象徵性地成為日升日落又周而復始的陰性太陽。前文提及羽不能進入革命隊伍，顯示羽蛇這只陰性太陽是有別於極左革命中國所標誌的政治太陽。羽回到城市後，暫時借住在好友亞丹的家裡。一回，母親若木偷窺羽寫在日記中的詩，大為驚恐地發現羽是精神有病的反動者，若木心想：

……媒體都是通過高音喇叭完成的，高音喇叭的滲透力是無與倫比的，那是一點一滴的滲透，那種滲透製造了許多奇蹟，譬如白痴或者喑語者，也偶然會喊出「萬壽」或「萬壽無疆」之類的話。……在一個沒有信仰的社會裏，傳媒成為左右輿論、左右人心向背的重要武器。……（按：羽的詩）完成是反動的，反動透頂的。<sup>240</sup>

高音喇叭是文革現場中各地都有的傳播最新指示的政治媒介，萬壽無疆等文革口號所成就的信仰是極左革命中國此一國家神話。若木指出，羽的詩與該信仰背道而馳，詩的內容是：「阿波羅死了／阿波羅死了嗎？／讓死的死去吧／生的魂靈／不是已經在晨光中唱歌了嗎？」<sup>241</sup>在晨光中唱歌的生的靈魂，彷彿初昇的太陽，而它是有別於「讓死的死去吧」的阿波羅太陽神。問題是，靈魂該如何新生與歌唱？或者說，羽蛇刺青是羽在懵懂與夢境中完成的，這首詩則意味著她自發地思索如何在政治太陽籠罩的視閼中另闢視野，才能真正地讓她在知青隊伍中死後新生的意義落實。

由此可知，紋身後的羽面對的不只是陰性太陽家族血緣所引發的問題，還牽涉到以太陽為符號的社會主義大家庭中的政治血緣，即羽捲入陰性太陽家族神話與政治太陽神話的辯證之中。開拓羽視野的關鍵是，羽借住亞丹家時，第七章「戲劇」描述羽閱讀亞丹創作的劇本《鐵窗問答》，反思何謂社會真理與生命自由，

---

美好想像和對於現實現世的棄絕。」徐小斌，〈逃離意識與我的創作〉，《徐小斌散文》，頁 25、22。

<sup>238</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 110。

<sup>239</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 111。

<sup>240</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 180-181。

<sup>241</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 180。

羽也因此認識該劇的演出者燭龍。第八章「廣場」則將劇場舞台拓展成燭龍爭取自由的廣場，羽也在廣場上想起那口藍色的湖水及其中的巨蚌。湖水與廣場的交錯併置，使陰性太陽家族正式地躍上時代舞台。

我們從湖水與巨蚌追溯羽怎樣由家庭派生出國家視野。玄溟命名羽為羽，乃因羽眨動中的睫毛宛如一把開闔的黑色羽毛扇，循此可知，湖裏「被黑色羽毛封閉起來的蚌」，裡頭竟空無一物，就好似一隻失明的眼睛，呼應本節第一部分提及的眼睛女神——羽蛇作為陰性太陽應展現一股反思精神文明的力道。然而，失明的眼睛意味著羽侷限在家族中母輩的愛究竟健全或扭曲時，眼睛女神的視野無法全面展延。例如，紋身後來到湖邊的羽，非但沒有看見巨蚌，甚至金烏也不告而別地到遠方尋找親生母親。羽原本以為「她內心深處最美的幻影」——金烏——將讚許她的刺青，她便能就此埋葬與母輩衝突的恐怖過去，但是，羽視為理想母親原型的金烏的離開，暗示紋身儀式無法輕易獲得母輩的諒解。於是，羽因紋身所承受的痛苦瞬間爆發，「她整個人化成了眼淚，那麼堅固的有質感的淚，它們碎裂成一顆一顆的，能砸得出聲響。」<sup>242</sup>金烏曾一針見血地指出，羽意圖佔有她的自由<sup>243</sup>，可見羽渴望的不僅僅是母愛，而是自由。於是，金烏的離開也提醒羽獨立地正視內心。換言之，紋身失效／渴愛無效的羽從此不再需要那只「失明」的「巨蚌／子宮」，此時的羽反而悖謬地流出有質感又沉重的淚水，預告她未來將哀悼的不再只是母愛，而是自由精神能量的難以求索。誠如羽念茲在茲的《鐵窗問答》描述在生命的十字路口上，「吾將上下而求索」的是極左革命中國裏被壓抑的言論自由，這呼應《羽蛇》再三徵引的北島詩句：「卑鄙是卑鄙者的通行證，高尚是高尚者的墓誌銘。」

我們再從另一個切入點來詮釋金烏離開羽到遠方尋母的意義。金烏的母親沈夢棠是玄溟的姪女，身為四〇年代建國前的黨員，大膽地在報告中指出革命聖地延安的精神生活太過貧乏，沒有文學和電影，她於是被視為「背叛了革命」。<sup>244</sup>其後，上級因盛大的外交活動，只好將精通三國語言的沈夢棠從獄中提出，她在會議期間出盡鋒頭，與 M 國記者戀愛。誕下金烏後，流亡 M 國，再度成為革命叛徒。因此，《羽蛇》起碼三度提及金烏深知自己是「革命與愛情孕育的國際接軌的女人」<sup>245</sup>，即沈夢棠的愛情被鍍上一層革命的色調乃不容漠視，那麼，當紋身後的羽只聚焦在家族母愛時，自然無法找到金烏。即羽不能符應金烏尋母所關注的革命與愛情此二層面，直到羽拓展視野到廣場上，金烏與羽蛇竟不約而同地出現、也協調地鑲嵌在這方歷史廣場上，甚至金烏冷靜地將羽在廣場上所關注的精

<sup>242</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 90-91。

<sup>243</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 201。

<sup>244</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 48。

<sup>245</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 196。

神家園延伸為歷史凝視，徹底地發揮陰性太陽猶如眼睛女神的內涵。

由革命與愛情孕育的國際接軌的女人，剛剛從附近那座城市彩排了一台歌舞趕來，那台歌舞歌頌了那個時代的偉人，歌頌了工農民，但是這個叫做金烏的並沒有搞清那台歌舞究竟歌頌的是什麼，她只覺得那歌舞離真實的生活很遠很遠，……她來到了廣場上，她要把這歷史的場面拍下來，將來在末日審判的時候，為歷史作證，她的血液裏詮釋勇敢者的清血蛋白，她是革命與愛情的孩子，……<sup>246</sup>（底線為筆者所加）

金烏身為革命與愛情孕育的孩子，參與樣板戲或革命歌曲的演出看似合理，諷刺地，她卻不清楚演出的內容所為為何，由於她血液裏革命加愛情的原委與內涵並不符合極左革命中國的訴求。或者說，金烏只會表演，卻無法詮釋樣板革命舞台所標榜的政治血液，遂於廣場中以一身流著反思政治的家族血液來見證歷史與質疑政治框架。金烏拉開如此客觀的距離來觀看政治太陽，稱職地體現陰性太陽的內涵，難怪被羽視為「理想」的母親原型，然而，也如前文提及，金烏只能是羽心中「美麗的幻影」。因此，引文中，如金烏這般站穩立場與簡單俐落地拆解政治課題，終究只是《羽蛇》的「理想」，羽才是全書的女主角。其原因還包括，金烏隱身在廣場裡，拍照所見證的歷史只是瞬間的複製，羽則以流盡血液為書寫姿態，無所畏懼地挑戰大小寫的父權，猶如沈夢棠當年被眾人視為離經叛道者。簡言之，血液是從一代代的前人們承繼而來的，當羽試圖以「血液」思考女性家族的「歷史」該如何獨立又自主地綿互時，卻因父權的介入而變得艱難，她甚至不得不面臨一波又一波難以處理的疼痛。

例如，學生領袖燭龍在廣場上鼓吹自由後，遭監禁，羽替燭龍向官員請命無效，毫不猶豫地當著正與國際友邦開會的官員面前，自政府大樓一躍而下。

醫院的診斷是肝臟破裂，多處骨折併發軟組織損傷。……整個身體幾乎被重新縫合了一遍。被重新縫合好的羽走出醫院的時候，另一個時代已經開始了。<sup>247</sup>

固然羽在縫合後，重生般地迎接另一個時代的開始，好似體現陰性太陽週而復始的運行能量。然而，癒合的疤痕是大寫父權逼仄下身心破碎的證據，即引文中身體的碎裂或骨折等描述提醒我們：玻璃器皿般的子宮之所以帶給羽碎裂感，乃緣於大寫父權介入小家庭，或母輩不自覺地成為父權的代言人。因此，僅管「另一個時代已經開始」，羽仍舊遭家人與輿論視為精神分裂症者，其實羽是以精神分裂症抗拒以政治太陽為符號的父權規訓。誠如德勒茲(Gilles Deleuze)與瓜達里(Félix Guattari)在《反伊底柏斯》中闡釋「精神變態症」為偏執狂與精神分裂兩種

<sup>246</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 196-197。

<sup>247</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 208。

型態，即以幻覺對立於父法支配的知覺世界，因此精神分裂是拒絕父權及由此衍生的政治或社群制度等價值觀。或者說，羽成為眾人口中的「瘋子」，顯示父權幽靈與創傷之於羽的揮之不去。甚至，直到九〇年代，在羽的父親陸塵教授的追悼會中，羽撲在父親的遺體上說：「我的神諭，給我啟示，這個躺在這裏的人，到底是不是我的父親？」<sup>248</sup>與會的眾人心照不宣地映證傳言：陸家三姑娘有病。恍惚間，羽被幾名壯漢拽上了汽車，汽車發出令人心悸的呼哨聲，「使她想起以前的那個恐怖之夜，一輛突然出現的車響著呼哨聲，使走在她前面的亞丹和燭龍在瞬間消失。」<sup>249</sup>那個恐怖之夜上演在前段提及的廣場上，此二場景的重合，間接說明家父之於羽乃大寫父權的代言者<sup>250</sup>，難怪羽質問：「到底是不是我的父親？」在大家庭與小家庭的雙面夾擊下，羽追求的愛與自由終究徒勞，歷史創傷依然在後革命時代魅影幢幢，以致於羽陷入永劫難歸或無家可歸的精神困境。這不但呼應紫水晶花燈中參雜一片易碎的玻璃，也再度說明《羽蛇》述說自我存在價值出現崩潰的危機，此一破碎的女性心理，乃肇因於家庭關係、父權體系、歷史創傷等盤根錯節的問題。與國家神話進行辯難的新歷史敘事在以血為墨的隱喻和症狀中成形。

### 三、迷宮、碑林、病房：無家可歸與歷史廢墟

綜上，《羽蛇》以燈、玻璃、光線、黃昏、眼睛等攸關「光」的視覺修辭，演繹陰性太陽的家族神話，從而思辨女性的存有價值時，無從迴避一次又一次的流血，然而，這竟使羽被眾人視為精神病症者。具體來說，之所以要以血為墨的症狀是無家可歸的焦慮感：

或許她這一輩子都會是一個流浪者，一輩子都在尋找家園但卻沒有家園。……這所有的人，都是在尋找家園的，……都是真心愛過卻被愛欺騙了的，一個沒有了愛、沒有了信仰的民族，除了終身流浪，別無歸途。<sup>251</sup>

以下將由迷宮、石碑、病房等空間，分析羽如何以血為墨地進行女性家族書寫或歷史書寫，這為何令羽深感無家可歸？《羽蛇》怎樣藉此批判女性在男性書寫的歷史中流於平面和同化，進而論證何以女性作家構建女性歷史時，面臨艱難的挑戰。

全書中一個重要的空間意象是，羽於文革後參加美術學院的入學考試，考題

<sup>248</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 358。

<sup>249</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 358。

<sup>250</sup> 《羽蛇》提及陸塵在文革期間忙於籌劃批鬥會，此外，他在全書中面目十分模糊，也無法支持或理解羽的想法。

<sup>251</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 195。

是「迷宮」，羽畫了一副沒有血液流動的女人身體：

一雙手高高舉起，像是樹木的枝椏，那個女人，赤裸的身體上，如牆紙一般出現纖細密集的花紋。女人如花朵和樹木，都是平面的，沒有暗面和高光，平塗的色彩如同一種隱喻。有一顆心畫在女人的胸膛，所有內部的經絡血管通向心臟，沒有血，在所有該有鮮血的部位都非常冷靜地沉寂著，乾乾淨淨，就像完全沒有情感的圖表。<sup>252</sup>

這幅畫正是血緣樹，符應《羽蛇》以羽為核心所鋪寫而成的人際關係，是一株血緣樹。在與父權同謀的母輩威勢中，女兒唯有以「心靈／血緣」通向迷宮中央的小徑，才能破繹迷宮，並將迷宮轉換為精神子宮而重獲新生，否則只是「完全沒有情感的圖表」——此乃無家可歸的症狀。該症狀早在文革結束之前，就已出現。例如，金烏曾試圖以揉碎花瓣所流出的粉紅色汁液來塗染羽一身缺少血色的皮膚，「金烏被鮮花的汁液和蒸汽浴蒸得滿臉粉紅，羽卻仍然那麼蒼白，彷彿全身的血液都被抽走了似的。」<sup>253</sup>由此可知，讓血液通向迷宮中央的心臟並不容易，如果說繪畫意味著文革後的羽終於能夠展現以血為墨的創作能量，但是，這幅迷宮依然預告羽尋覓的精神子宮是永恆失落的家園，畢竟，沒有血液或營養傳輸的血緣樹如何持續蔓生，女性家族歷史的承衍注定枯槁。一如羽沒有機會請燭龍拍攝她背上象徵血緣認同／女性身分的羽蛇紋身，因而終生無法「正視」、甚至是「背對」女性家族圖騰，如此一來，羽怎能確證自我的身分認同與主體價值。

因此，《羽蛇》最終安排羽遵照若木的指示，輸血給車禍重傷的羊羊，當晚羽「全身毛細血管開始向外慢慢地滲漏，淡色的血珠從每一個毛孔裡滲出，……羽的整張臉都在慢慢變紅。」<sup>254</sup>

在臨死的前一天，羽的血忽然停止了。她的皮膚變得像少女一樣嬌嫩，全身的疤痕都消失了。黃昏最後的光照在她的臉上，她的臉白而透明，猶如一杯滿盈了的清水，映出了天空的行雲流影。那是充滿幻想、寧靜和酒的黃金時間。……她的身體就像是河床裏埋著的越沉越深的白銀。<sup>255</sup>

羽在輸血給羊羊之前，已從母命，切除腦胚葉來治療精神病症。手術後的羽不再是違反母輩意志的特立獨行的女孩，而是體制規範中與母親眼中循規蹈矩的「正常人」。羽的妥協看似是為了獲得母輩的認同，其實是無力再抗爭，陷入不可自拔的絕望之中。因此，羽輸血給羊羊，不同於少女時期以紋身流血來向母親贖罪

<sup>252</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 220。

<sup>253</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 39。

<sup>254</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 365。

<sup>255</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 370。



時，其實還透露出她對愛的渴望。相對地，輸血後得到怪病以致命危的羽，在臨終前大量脫水，象徵母輩子宮中保護嬰孩的羊水流失了，於是，羽在血緣樹中還沒成為皇后就夭折了。尤其，羽病逝前，身體呈現的白色呼應上段引文提及沒有「血緣流動／情感圖表」的迷宮，顯示她對愛或自由等生命意志的追求終究徒勞。或者說，羽無法象徵性地成為神鳥、神蛇、神樹共構成一體的「羽蛇／太陽」而抵達獨立「新生」的彼岸，甚至淪為永恆的「精神漂泊／零餘者」。<sup>256</sup>畢竟，羽「永遠擺脫不了母親的陰影，每當她要快樂起來的時候，母親就會告訴她，她要失敗，她所做的一切都是一個零。」<sup>257</sup>然而，諷刺的是，羊羊即使因羽的輸血而存活，卻是終身癱瘓：「這一血脈裏唯一倖存的男孩羊羊再也過不上正常人的生活了。」<sup>258</sup>身為「正常人」的羽不能使羊羊「正常」，意味著究竟什麼是正常或精神病症仍有待商榷。簡言之，母輩認同的正常價值所鋪展而成的家族歷史其實流於病態，如羽在手術前被視為精神病的歷史記憶與生命痕跡已被家人們清除，正是一種病態的漠視。縱然家族歷史在母輩的主導下，改而訴說千篇一律的「正常」話語，但這無異於消音暗語，如「正常」的「羽的死訊如同被一場茫茫大雪所掩蓋」。<sup>259</sup>由此可知，上述諸種不是羽一人的困境，而是陰性太陽家族隨著羽的「正常」與絕望，不再週而復始地日升日落，家族史淪為一片無法紀錄與記憶的空白。此乃羽在病房中以血為墨、絕望地書寫的歷史。

我們進一步分梳歷史消音的現象有二。其一，女性歷史的支離破碎。例證除卻上述，輔以映證的還有，零餘者的「零」呼應《羽蛇》第三章的章名「陰爻」，以及該章賦予陰爻為零、陽爻為一另一層「曲解」的內涵：

她擺脫了她的血脈，她一無所有，什麼也不是，她的心裏，是個零，一個永遠的零，在頑強地同一個世界在對抗，她注定是要被壓痛的，零壓痛的結果就成了一個一，一斷裂了，就變成--，就是《易經》中的陰爻。<sup>260</sup>

誠如上文所述，羽自童年起的自閉與沉默，乃至最終「悄無聲息」的死亡，顯示

<sup>256</sup> 神鳥和神蛇纏繞在生命樹的十字架上，形成遠古的太陽神靈，是隸屬母系文明的陰性象徵物。鳥、蛇、樹皆具有重生的神話意蘊，亦是女神崇拜中經常出現的意象，旨在凸顯女性孕育的生殖能力。就另一方面而論，貫穿全書地渲染「黃昏」，乃隱喻搬演女性歷史的舞臺燈光，以期投映女人的生命姿態和精神面貌。例如，黃昏的穿燈儀式、第一章的章名為「神界的黃昏」、羽在「世紀末中葉的暮春時節」的某個黃昏進行腦科手術等等，皆以黃昏的場景使演繹女人史的《羽蛇》具有豐富的象徵底蘊。黃昏是太陽光線漸趨消逝的微弱時分，即將進入渾沌的黑夜，既映顯女性太陽家族的末世、蒼涼和毀滅之外，也暗示她們對精神重生的渴望。此乃根據神話思維中太陽循環模式或宇宙模式系統。參見葉舒憲，《中國神話哲學》（北京：中國社會科學出版社，1993年），頁31-40；賈雯鶴，〈太陽循環神話及其相關問題〉，《思想戰線》（2004年1期30卷），頁43-48。

<sup>257</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁63。

<sup>258</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁374。

<sup>259</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁372。

<sup>260</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁64。

女性在歷史中喪失發言權的禁聲處境，一如斷裂的陰爻沒有組構為展示意象的卦，隱喻羽所書寫的生命篇章宛若斷簡殘篇地不成字句，又如何發揮以血為墨所寓託的主體價值。除卻卦爻，《羽蛇》和徐小斌的其他小說中還經常出現碑文與碑林。由於碑文是個人史的簡述，碑林則象徵人類歷史的縮影。然而，「漫山遍野一望無際的無字碑」<sup>261</sup>才是羽心中的碑林。無字碑一如斷裂的陰爻和飄零的羽，除了再度說明女性在歷史中的空白與失語之外，還意味著女性以沉默抗拒：以男權律法為圭臬的歷史書寫不但使女性主體淪喪——零餘者，自身也流於空洞。追本溯源，無字碑此一意象源自前文提及的文革期間的廣場，《羽蛇》藉此諷刺一體化的極權文革在碑文上記錄人們相同的宿命，卻抹滅群眾各自的特質，縱然有字也如同無字一般蒼白。即躁動的政治血緣竟留不下墨跡，《羽蛇》巧妙地調動血和墨之間的游移界線。由此可知，引文提及血脈令羽的精神漂泊，沒有血脈也弔詭地讓她一無所有，這種無助無依映顯出羽面對自我、家族、乃至極左革命中國的拉鋸關係。即羽無論置身在家或國之中，無家可歸的焦慮始終存在，使得羽試圖由「血緣認同／女性身分」所建構的歷史，暈染著一層難解的父權責難。儘管如此，女性歷史的破碎是與男性歷史的蒼白，互為表裡，此乃其二。

碑林、墓誌銘、壁畫是徐小斌小說中頻繁運用的石刻意象，意味著女性在象徵歷史長流的碑林中，思索如何鐫刻主體精神。王孝廉指出：「石頭，是打破人類原始動物性的茫昧而進入文明的第一個符號。」<sup>262</sup>石頭是人類最初的勞動工具之一，不僅代表人類歷史與文明的起源，亦作為將人文精神和思想文化淵遠流傳的紀錄載體，如石刻、壁畫、建築等。不僅如此，崇石信仰還包括本體論和宇宙論等課題：石頭被初民視作驅魔避邪的保護神，或展現生育繁殖的母性象徵意涵。<sup>263</sup>凡此皆呼應《羽蛇》關注的母系血脈與歷史記憶。我們先以徐小斌的《海火》為例，輔以說明。《海火》講述一群上山下鄉的知青在文革後成為第一批通過高考的大學生。由於背景是四人幫倒台不久，適逢極權政治意識形態瓦解之際，中國人尚未形成一套因應改革開放的歷史姿態與價值體系，遂顯現失據、漂泊與焦慮的心理。大學生小雪背負著神秘又難堪的母系家族故事之際，竟與銀石灘的石林發生一連串奇幻的互動。

海浪不斷地沖擊石林，我的淚水也被沖刷淨了，我內心感到從未有過的孤獨。暮色中，石林的頂端泛出墓碑似的灰白。一個流淚的姑娘，在這片灰白的碑林中穿來穿去。大概人的一生都在這麼穿來穿去吧？尋找什

<sup>261</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 312。

<sup>262</sup> 王孝廉，〈石頭的古代信仰與神話傳說〉，《中國的神話與傳說》（臺北：聯經，1985 年初版 7 刷），頁 41。

<sup>263</sup> 何星亮：《中國自然崇拜》（南京：江蘇人民出版社，2008），頁 313-316。

麼呢？無非在尋找屬於自己的墓誌銘。<sup>264</sup>

石林廢墟除了是歷史遺跡之外，還隱喻人遭逢精神廢墟般的文革浩劫後，萌生一股恐懼焦慮的無家可歸感——在消音後的廢墟中無法進行歷史書寫。一如引文中人們試圖「尋找屬於自己的墓誌銘」，但是一生只是穿來穿去地尋找著，其實是流浪著。此乃呼應小說最末〈最後的旅途〉一詩：「我將要啟程／我會是孑然一身／沒有家園，沒有綠樹／沒有白色的水井／沒有蔚藍和寧靜的蒼穹／而那留下的小鳥依然在啼鳴……沒有家園。」<sup>265</sup>

我們從《羽蛇》進一步剖析，在消音後的廢墟中無法進行歷史書寫的狀況有二。其一，創傷事後性地發作，以致無力書寫歷史。例如，一九七六年的四五運動中，羽看見「人海」聚集的「廣場」如同巨型的碑石，人群是「嵌進碑石裡的字」。

那個巨大廣場裡的人群就是無數的雨滴，……透明的雨滴背後有一座巨大的灰色的石碑，它在雨中忽隱忽現。它像是這些雨滴的靈魂，人群的靈魂。……這廣場原是一張巨大的白紙，又像是巨大的甲骨、鐘鼎或石碑，人群在上面密密麻麻寫滿了字，不，是嵌進碑石裡的字，……面對廣場，面對一座沸騰的大海，看著海水的忘情噴發，看著無數燃著火的粒子，競相爭脫著胎胞，掙脫膠著在一處的滾滾岩漿，她終於明白了，這所有的人，都是在尋找家園的，大家都是流浪者，他們都是愛過的，都是真心愛過卻被愛欺騙了的，一個沒有了愛、沒有了信仰的民族，除了終身流浪，別無歸途。<sup>266</sup>

廣場上的人們譜寫成一篇思想澄明的歷史，之所以能如此的前提是，這些人們是受過傷的，才會聚集到廣場上反思極左革命，可惜最終，人們「四散而逃」，難以如羽所想像的鑲嵌在廣場上。這般的無能為力仍延續到八〇年代：曾在廣場上帶頭高聲批判的燭龍，偕同羽重返法嚴寺時，他終於想起自己的前世是圓廣，在夢境中為羽做了一場刻骨銘心的紋身儀式。此世此時，禪房中的激情指出<sup>267</sup>，一生追求自由的燭龍和渴望愛的羽共構為生命意志的象徵。然而，是夜過後，燭龍因「病」不告而別——生命意志不敵病症。由於羽在刺眼的陽光中尋找燭龍，竟再度發現漫山遍野的無字碑，呼應文革期間廣場上的石碑，顯示政治太陽的魅影仍強勢地干預人們如何書寫歷史，療癒歷史創傷的精神家園剝那即逝，甚至是以

<sup>264</sup> 徐小斌，《徐小斌文集》卷三，頁 121。

<sup>265</sup> 徐小斌，《徐小斌文集》卷三，頁 267。

<sup>266</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 193-195。

<sup>267</sup> 「兩個人默默地在黑暗裡擁抱在一起。這個塵封的舊禪房使他們充滿激情。現在已經沒有血也沒有淚了，一切都乾乾淨淨從容不迫。帶著一點枯澹的美，洗淨鉛華，棄絕色彩，完全是一種生命的意志。再也沒有比這種感覺更好的了。」徐小斌，《羽蛇》，頁 310。

永劫回歸為本源。即羽再度映證她當年在廣場上的體悟（引文下半部），她淪為永恆的流浪者，歷史書寫的動力——自由地詮釋歷史此一精神家園般的烏托邦已在告病中，蕩然無存，創傷症狀持續發作，是她永遠的失落。畢竟，當年的紅色烏托邦也是建立在歷史詮釋的話語論述之上。綜上，《羽蛇》以廣場碑林反思在紅色幽靈與死亡威脅中書寫歷史的困難，新歷史敘事的核心關懷循此凸顯。

至於在消音後的廢墟中無法進行歷史書寫的狀況之二是，精神貧乏，無視創傷，以致歷史書寫流於枉然。例如，五年後，羽與燭龍在 M 國不期而遇。

愛？永生？羽冷冷地笑了。《黑寡婦》使她想起童年時代的黑蚌——生活本來就是這樣子的。而《鐵窗問答》則告訴她，生活可以是別一種模樣。但是違反自然的生活都會受到懲罰，無論他(她)的信念多麼崇高。崇高其實與禁錮一樣違反人性。……他想眼前這個女孩真的是個神話，她不過是個幻影而已。是他青年時代的幻影。……那是他應當付出的代價。他想起教堂音樂的時候沒有任何感傷，他知道他已被摧毀，被一種無法戰勝的力量徹底摧毀了。<sup>268</sup>（底線為筆者所加）

徐小斌不只一次在公開場合中憂慮地指出，物質文明遠不足以解決或療癒現代人的心靈饑渴，甚至商業拜金將侵蝕和戕害現代人的靈魂。難怪羽感受到送外賣度日的燭龍，在以金錢商業為信仰的語境中，變得既卑微又猥瑣。即象徵陰性太陽的羽所追求的愛與自由——對抗政治太陽的力量——之於流亡 M 國的燭龍，已淪為幻影。尤其，他以「過去了」一筆勾銷<sup>269</sup>，這不只是消解由英雄符碼所構成的莊嚴又崇高的「極左文革／國家神話」，更是粗暴地取消他曾在「過去」力爭自由的無所畏懼，如此地割裂與否決過去之於現在的意義，那麼，人於此刻又真得能好好地發揮存有價值嗎？由此可見，在世紀末的消費狂歡中，燭龍已然燃盡了「火神」的能量。<sup>270</sup>一如前文提及接受「正常人」手術的羽，陷入無力抗爭的絕望，臨終前甚至進入幻境之中，以韻兒為羽的自我心像<sup>271</sup>，而現實裡的韻兒在羽死亡之際，依然耽溺在消費快感之中，代表改革開放後、消費脈絡裡精神貧血的一代人，無視文革紅色幽靈是後革命時代的潛文本仍需省思。此乃不自覺地消

<sup>268</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁 318-319。

<sup>269</sup> 「僅僅用『過去』一個詞，就把所有的東西都掩蓋了。她又想起『殘酷』這個詞比起過去它又顯得那麼蒼白無力，……一個美好的造物的破碎，……破碎了，也就成為『過去』了。破碎的肉體連同破碎的靈魂，都被『過去』隔離在了另一個世界。」徐小斌，《羽蛇》，頁 320。

<sup>270</sup> 燭龍乃祝融，以為黑暗帶來火與光明為使命的遠古火神。

<sup>271</sup> 《羽蛇》以第一人稱來宣告女性歷史的言說立場，每一章的「我」交替地為不同的女人發聲，無疑是為了搭建女性複聲調的話語舞台。而且「（我們這個故事的很多場景都發生在黃昏）」，「我們」作為徐小斌在《羽蛇》中的敘事人稱，或區別於小說人物的「我」，或表述我們女性共有的發聲頻道，如徐小斌多向度地讓羽與金烏、羽與亞丹、羽與安小桃、羽與韻兒的心理相互映顯。徐小斌，《羽蛇》，頁 7。

費文革國家神話。<sup>272</sup>亦即，韻兒隨著社會發展，視商品消費為表述自我認同的象徵物件，尤其，在消費中追求一種充滿快樂的想像過程，該過程與下述有高度的相類性：沉浸在由極權意識形態孳生而來的政治快感之中，從而獲得主體認同的假象。

既然快感伴隨消費而生<sup>273</sup>，也以夢、幻覺、影子、魅影為本質，此乃說明《羽蛇》之所以運用夢（幻）境書寫策略之由：縮合釀成歷史創傷的紅色幽靈與創造消費神話的貨幣幽靈此二議題。甚至，小說中文革時期的國家神話和改革開放後的消費神話，不約而同地呈現人類精神疾病的隱喻——對歷史消音的無知。

當人不可把握與無法面對紅色幽靈時，正如死亡般或行屍走肉般的虛妄。我們回到上上段的引文，不僅燭龍漠視過去的政治苦難與歷史創傷，羽也冷笑地質疑未來的可能性，兩人以血為墨所書寫的歷史無法繼往開來。即歷史之於兩人精神無以為繼與缺乏反思的狀態下，淪為枉然。這正是《羽蛇》鋪展新歷史敘事的批判力度。

就另一方面分析何以精神無以為繼。《羽蛇》企圖書寫「絕對的女性歷史」<sup>274</sup>，如「她是羽蛇，她是遠古的太陽，是陰性的太陽，這個太陽僅僅屬於女人」<sup>275</sup>，但全書並非以陰陽與女男的二元對立來消解男性歷史，而是巧妙地聚焦在女兒對抗母親所隱喻的政治結構和邪惡大母神。如此一來，反而凸顯男性於女史中僅僅是單一與平面的符號，男性英雄紛紛在徐小斌搭建的神話舞臺中消失。不唯全文未在文革期間描述政治正確的革命英雄，火神燭龍力爭自由詮釋歷史的精神也在文革後殞落，顯示文革埋下精神貧乏的病根——英雄力量的失落。甚至，行至後革命時代，政治太陽及其文革父權的幽靈依舊無法輕易地除魅，難以「過去了」，顯示精神貧乏的病根仍然潛伏。復以母女血緣如何輕易割捨，擺脫母女血緣裡一代又一代不斷複製的暴力何其艱難<sup>276</sup>，一如上述難以過去的父權。凡此，在在說

<sup>272</sup> 「童年時我們沒有快樂，少年時我們沒有啟蒙，青年時我們沒有愛情，中年時我們沒有精神，老年時我們沒有歸宿——另一個世界的寵兒們聞所未聞的什麼大字報、批鬥會、通緝令——都曾經走馬燈似地從我們年輕的眼前飛馳而過。」徐小斌，〈寫作：前世記憶與失樂園〉，《青年文學》（2005年11期），頁6。

<sup>273</sup> [德]雅克·德里達著，何一譯，《馬克思的幽靈：債務國家，哀悼活動和新國際》（北京：人民大學出版社，1999），頁45。二十世紀初的馬克思主義揭示資本主義將精神價值轉變為商品經濟，無疑成為一種「流行病症」。誠如馬克思《哲學的貧困》深刻地反思高速資本化的現代城市，靈魂和精神文明可能淪為吆喝兜售的櫥窗商品。「人們一向認為不能出讓的一切東西，這時都成了交換和買賣的對象，都能出讓了。這個時期，甚至像德行、愛情、信仰、知識和良心等最後也成了買賣的對象，而在以前，這些東西是只傳授不交換，只贈送不出賣，只取得不收買的。這是一個普遍賄賂、普遍買賣的時期，或者用政治經濟學的術語來說，是一切精神的或物質的東西都變成交換價值並到市場上去尋找最符合它的真正價值的評價的時期。」卡爾·馬克思，《哲學的貧困——答蒲魯東先生的貧困的哲學》（臺北：谷風，1988），頁4。

<sup>274</sup> 陳曉明，〈絕對的女性歷史——評徐小斌的《羽蛇》〉，《南方文壇》，頁35-41。

<sup>275</sup> 徐小斌，《羽蛇》，頁367。

<sup>276</sup> 當女性以血為墨時，「淚水汗水和血水在那個冬天混淆在一處，……那是歷史與時代無法磨滅的印跡，即使在數百年數千年後，它依然存在，並且，無法複製。」徐小斌，《羽蛇》，頁289。

明編織女性家族及其歷史敘述的艱難。尤其，在國家神話與商業神話的雙重夾殺下，暴力被各形各色的欲望幻影遮蔽，反思創傷的動力被消耗，歷史消音的症狀益發劇烈，羽如何能讓女性歷史不再淪為男權陰影中平面而蒼白的紋身？

綜觀徐小斌的小說可知，一九八九年以前的小說，無論是否架構在明確的歷史背景中，女主人公在糾葛的心路歷程後，總能篤定地前往亮著精神光源的目的地。然而，《海火》以降的創作中，女性體悟了尋找精神光源的重要後，企圖融入社會、家庭、愛情、婚姻之中尋求生命的歸宿，然而，任何的努力皆徒勞無濟，且屢屢挫敗。難怪徐小斌透過《羽蛇》，「試圖撰寫一個關於歷史並不是這樣而且從來沒有這樣的反歷史的神話」<sup>277</sup>，顯示如此的創作實踐不得不走向在劫難逃的不歸路：她們在找尋以愛與自由為內涵的永恆精神家園的同時，正走在不斷失落的路途之中，成為恆常的精神漂泊者，女性精神家園淪為永遠的鄉愁。誠如《羽蛇》所言：「女人在創造傳奇之時，同時也被傳奇折騰著。」<sup>278</sup>這並不意味著徐小斌對建構女性主體價值的意志趨於消極。相對地，徐小斌在增添了「建構／解構」神話的辯證張力中，深化女性心理的複雜，也強化對男權的批判力度，並思辨自我面對歷史文明與自然宇宙的精神維度。例如，羽蛇紋身既是羽精神受創的見證，又代表女性「以血為墨」地「書寫／刺青／銘刻」「女／人」主體認同的紋身，兩者形成悖反又相即不離的辯證張力，才能彰顯書寫女性歷史的艱難。

簡言之，女性渴求的精神子宮終究是無法「到站」的幻想，畢竟，即使尋得再生路徑，終究處於夢（幻）境中而備感失落。例如，《雙魚星座》中虛幻的伏羲、《迷幻花園》中充滿凶險和誘惑的神祕小徑、〈蜂后〉中不可抵達的薔薇園、〈緬甸玉〉（1994）中的孟定、《敦煌遺夢》（1994）中的敦煌、《海火》中的黃河源頭等。「神話的時代已經過去，儘管沒有神話的時代毫無魅力。」<sup>279</sup>此乃犀利地指陳以神話為新歷史敘事的書寫策略，是為了妝扮精神面貌蒼白的一代人，但粉飾反而「曝光」了主體價值的崩壞與精神能量的匱缺。誠如徐小斌所言：「在神祕的暈眩背後，是悲哀，是對於整個人性、人生的悲哀。」<sup>280</sup>因此，神話敘事作為聯繫個人、歷史、記憶、想像的書寫策略，有效地闡釋女性所面臨的精神困境，卻無法提供一方成就女性主體價值的精神家園。《羽蛇》企圖解構男性神話史的同時，創造女性史本身亦成為一則難以實現的神話。畢竟，徐小斌小說並非複製英雄成功歷險回歸的神話模式，而是藉用神話作為逃避恐懼的暫時寄寓地，清醒地意識到回歸精神家園的烏托邦神話早已失落。如此不斷進行著解構自我建構的一切，使得徐小斌小說具有曖昧的多義性，正如同其以「文學中間色」<sup>281</sup>註

<sup>277</sup> [美]桑德拉·吉爾伯特、蘇珊·格巴，〈鏡與妖女：對女性主義批評的反思〉，輯入張京媛主編，《當代女性主義文學批評》（北京：北京大學出版社，1999），頁 282。

<sup>278</sup> 徐小斌，《羽蛇》，封面。

<sup>279</sup> 徐小斌，〈我寫《羽蛇》〉，《繆斯的困惑》，頁 198。

<sup>280</sup> 徐小斌，〈遇難航程中的饗宴〉，《繆斯的困惑》，頁 76。

<sup>281</sup> 徐小斌，《徐小斌散文》，頁 11。

腳小說的色彩，此乃神話敘事的多義性、複雜性和辯證性。



#### 四、從家族書寫到精神家園

本節的小結是：母系歷史的書寫，是九〇年代大陸女性作家創作小說的文學現象之一。張潔《世界上最疼我的人去了》、王安憶《小城之戀》、池莉《你是一條河》不約而同地刻畫聖潔崇高的母親形象。相對地，陳染《無處告別》、王安憶《長恨歌》卻揭露以母愛之名行監視女兒之實，徐小斌小說同樣屢屢出現尖銳的母女關係，卻不甘於發出張愛玲式的嘆息，也自覺地捨棄丁玲、楊沫等小說中女性積極投入革命事業的敘事模式，畢竟該模式仍被宏大的民族敘述整合，無法彰顯女性在歷史中的獨立位置。因此，《羽蛇》同於鐵凝《玫瑰門》、池莉《凝眸》書寫女性進入歷史的潰敗感<sup>282</sup>，旨在批判男權佔有歷史發聲權的話語體系，但《羽蛇》不同的是，更進一步慘烈地展示女性企圖獲得精神就贖而不得的自我毀滅，深刻地體認到書寫女性歷史的困境。

尤其，《羽蛇》視自由地書寫歷史為精神家園般的烏托邦，此一關懷將是本文第三章持續關注女性作家的議題，包括王安憶和殘雪。此外，《羽蛇》以神話敘事淋漓盡致地發揮徐小斌的魔女眼光和魔幻色彩，當濃烈的色彩揮灑到極致時，唯有枯澹的筆法和線條才能顯發濃與澹的張力。況且，枯澹是徐小斌小說中「女／人」的生命姿態——「渴望枯澹，渴望枯澹之後的再生」<sup>283</sup>，投映「女／人」的精神是「外枯而中膏，似澹而實美」的境界：「那是經歷過豪華絢麗、棄絕一切脂粉氣之後的生命意志，那是一切風景的原初與歸屬。它是一種高級的美，它具有一種哲人的睿智與詩性的本質。」<sup>284</sup>

就《羽蛇》而論，枯澹的美／詩性，是生命意志——反思歷史本身是一種存有價值。除卻詩性攸關生命存有，第三章的主題是，探究詩性與文學性如何更緊密地在小說情節中後設地扣合在一起，如殘雪與王小波小說明確地以後設來省察崇高與荒誕的辯證如何形成雙重的詩性（生命存有與文學性）。

<sup>282</sup> 鐵凝《玫瑰門》以外孫女的視角來看外婆司猗紋和舅媽竹西的一生，「在三代女性人生之路的悲劇中，她（作家）交織起女人的清醒與迷惘，背負與絕望，逃脫與落網。」戴錦華，《時報開卷》，1993年3月12日。至於蔣韻《櫟樹的囚徒》的題記：「謹以此作獻給我最親愛的祖母和外婆」。

<sup>283</sup> 徐小斌，〈逃離意識與我的寫作〉，《徐小斌散文》，頁 30-31。「那是夢，但絕不漂浮。它是真實而沉潛的，它是經歷了百孔千瘡而無法縫合的夢，它預示著一種枯澹之美。」徐小斌，《羽蛇》，頁 314。

<sup>284</sup> 徐小斌，《繆斯的困惑》，頁 38。

## 第三章 自由與崇高的精神家園：

### 九〇年代以降的虛構美學與英雄話語的反撥



第二章「革命中國與太陽／英雄神話的新編」意指：爲了與革命中國新編的太陽／英雄神話進行對話，新時期以降的當代小說新編太陽／英雄神話時，主要的類型有二：其一，根植家族血源的鄉土英雄所建構的家族神話，其二，將古典的太陽神話置換變形為現當代的家族神話，其中，第二章第五節論及《羽蛇》視自由地書寫歷史為一方精神家園。此乃第三章持續關注的議題——「自由與崇高的精神家園：九〇年代的虛構美學與英雄話語的反撥」，意指：新歷史敘事揭示後革命時代裡有別於革命英雄的崇高內涵，正在於自由地敘述（創作）歷史本身，進而以此反思革命英雄歷史敘事。<sup>1</sup>之所以探究語言敘事的原因在於，革命中國是由暗藏權力話語的各式各樣的敘事建構而成。誠如本文第二章第一節論及的革命歷史小說中，英雄辯才無礙地傳播革命思想，是鞏固權威話語的重要環節，新歷史敘事遂安排革命英雄轉向內在英雄，重新思考複述權威話語與自由創造語言的關係，進而使虛構敘事的創作論與存有主體交融在一起，本文名為虛構美學。誠如海德格爾(Martin Heidegger)《藝術作品的本源》揭示：「唯語言才使存在者作為存在者進入敞開領域之中。」<sup>2</sup>

承上，我們再進一步說明自由地進行新歷史敘事本身呈現的崇高內涵，有別於革命英雄的崇高，涉及的層面有二。其一，崇高攸關烏托邦的議題。由於文革使社會主義烏托邦的理想與價值失落，不少反思文革的新歷史敘事依然思考如何建立一套能體現崇高的價值，作為我們該往哪裡去的精神家園。於是，新歷史敘事縮合上述的創作論與存有論。其二，新歷史敘事後設地展現以崇高為內涵的虛構敘事（美學），這如何與革命英雄歷史敘事所暗藏的虛構色彩進行對話，兩者的虛構與崇高有何不同？虛構與崇高的辯證為何？由此可知，第三章將開啟神聖與虛構的多層翻轉。

本章討論的作家有王安憶、殘雪與王小波，其中，王安憶《紀實與虛構》不

<sup>1</sup> 例如，毛澤東的政治文章與詩詞皆有大量的崇高形象。此外，張玉能重鑄西方的崇高美學，強調無數的工農兵英雄發揮崇高能量，使國家發生翻天覆地的變化，才能成就社會主義現代化國家。王斑，《歷史的崇高形象——二十世紀中國的美學與政治》（上海：上海三聯書店，2008），頁184-186。

<sup>2</sup> 海德格爾著，孫周興譯〈藝術作品的本源〉，《林中路》（上海：上海譯文，2004），頁61。又如，劉小楓表示語言是一種拯救力量：「當人們感覺自己的生命若有若無時，當一個人覺得自己的生活變得破碎不堪時，當我們生活想像遭到挫傷時，敘事讓人重新找回自己的生命感覺，重返自己生活想像空間，甚至重新拾回被生活中的無常抹去的自我。」劉小楓，《沉重的肉身》（北京：華夏，2004），頁3。



但在第二、三章裡具有關鍵的樞紐作用，在大陸當代小說史中也極富代表性。由於《紀實與虛構》以家族故事後設地思索如何進行歷史敘事，旨在說明家族敘事只是媒介，自由地敘述歷史才是精神家園的內涵。亦即，大陸當代小說中的新歷史敘事以家族書寫為敘事主題，發展到一定成熟的狀態時，由大寫父權與家族故事的對話，拓展到大寫父權與話語／語言的關係，鄉土家族因此移轉到形而上的精神家園。職是，《紀實與虛構》從《紅高粱家族》等思考說什麼故事，轉向說故事（歷史敘事）的方法。

同樣地，第三章第二、三節從第二章關注的家族書寫轉向：後設地探究歷史敘事何以能成為一方精神家園。誠如王德威精闢地指出，「《紀實與虛構》是部『總結、概括、反省與檢討』家史小說的作品」<sup>3</sup>，本文認為《紀實與虛構》總結家史小說之餘，更標誌著大陸當代小說將邁向一條省思歷史的後設路徑。戴錦華也於九〇年代末強調，「這是王安憶迄今為止最為成功的長篇，或許也正是世紀之交的中國最重要的長篇之一。」<sup>4</sup>可惜地，《紀實與虛構》曾面臨退稿與刪稿的問題，中國期刊網上專文討論這部小說者也寥寥可數，難怪陳曉明表示：「這無疑是王安憶極其重要的作品，卻並沒有引起必要的重視。」<sup>5</sup>

本文安排章節次序的考量是，本章第一節裡《紀實與虛構》後設地縮合創作論與本體論，無疑深化第二章第五節中《羽蛇》的關懷議題——視自由地書寫歷史為一方精神家園。本章第二節分析的殘雪小說，也以徐小斌《羽蛇》所運用的夢境書寫或眼睛女神及其「光」的隱喻來思索自由，那麼殘雪小說所謂的自由與《羽蛇》強調的自由有異曲同工的創作關懷嗎？因此，我們從第二章第五節至第三章第二節，就可瞭解三位女作家的創作異同。至於第三節討論王小波小說以戲擬的後設手法新編唐朝小說，旨在揶揄和再釋極左革命中國，並強調自由精神的重要性。王小波的故事新編與第四章第一節論及李銳的重述神話小說，在相同的敘事策略上，有可對話之處。

## 第一節 神話化與虛構化家族故事：虛構敘事與精神家園的視闖融合 ——以王安憶的《紀實與虛構》為例

### 一、失家與失憶：孤獨的孤兒心理

<sup>3</sup> 王德威，〈海派作家，又見傳人——論王安憶〉，輯錄王安憶，《紀實與虛構：上海的故事》（臺北：麥田，1996），頁15。

<sup>4</sup> 戴錦華，《涉渡之舟：新時期中國女性寫作與女性文化》，頁232。

<sup>5</sup> 陳曉明，《中國當代文學主潮》，頁406。

《紀實與虛構》的〈跋〉表明，虛構的小說應由縱向關係與橫向關係架構出來，即虛構家族歷史是屬於生命性質的縱向關係，虛構「我」所身處的社會狀態是屬於人生性質的橫向關係。<sup>6</sup>因此，《紀實與虛構》的橫向與縱向分別由單數章、雙數章予以開展。其中，單數章描述文革時期的「我」生長在父母一心效忠黨國的「同志」家庭中，母親總以身為社會主義「同志」的姿態，貶斥上海小市民的習俗或樂趣。然而，「我」叛逆母親的管教，混淆同志的驕傲與小市民的自卑，以致於思想擺蕩，心境孤獨。「在上海這城市，人很小就面臨了找不到夥伴這一問題。」<sup>7</sup>僅管文革期間，「我們」這群上海孩子隨心所欲地組成無組織的散兵，呼應名言：「我們來自五湖四海」，但無紀律的散漫卻間接揶揄極權化與集體化的革命秩序。不僅如此，「我們這城市的街道上摩肩接踵卻素不相識的行人，是我們永恆性的關係。」<sup>8</sup>淡漠疏離的人際關係與城市性格，並不符合社會主義大家庭或無產階級是一家的政治口號。尤其，母親同大多數的人不願「回顧往事，畢竟只是一種心情的需要，於我們現實的生活無關。……這其實是我們所居住的這個城市的一個大問題，也是我們所以孤獨的原因之一。」<sup>9</sup>不再反思過去意味著捨棄無關現實生活的歷史記憶，但歷史失憶才是造成人們在現實生活中之所以孤獨的根由。所幸童年的「我」發現為外婆上墳、吃喜酒、大殮等民俗活動能排遣孤獨，但這些卻旋即被沒有歷史牽掛的母親改為家庭禁令。對此，張新穎主張：「敘述者成長的社會文化背景對成長本身來說完全是偶然的，不重要的，因此作品根本無心為某個時代留影，……比如說寫到『文化大革命』奇遇，『文化大革命』只是為奇遇提供了機會，其他一切俱無關宏旨。」<sup>10</sup>然而，本文認為，屬於橫向脈絡的文革社會引發「我」出現孤獨與失憶的心理，才促成雙數章中的「我」考掘屬於縱向維度的家族歷史究竟如何起源與發展。

我們再由一段關鍵的段落予以映證：

自從母親家族徹底解散之後，母親家的歷史也截斷了。沒有人給我們講關

<sup>6</sup> 「如最先所說，她以計算的方式歸納成縱和橫兩個空間，讓虛構在此相離又相交的兩維之中展開。我以交叉的形式輪番敘述這兩個虛構世界。我虛構我家族的歷史，將此視作我的縱向關係，這是一種生命性質的關係，是一個浩瀚的工程。……我還虛構我的社會，將此視作我的橫向關係，這則是一種人生性質的關係，也是個傷腦筋的工程。……我在虛構的時候往往有一種奇妙的逆反心理，越是抽象的虛構，我越是要求有具體的景觀作基礎。……因此，我在虛構這縱橫兩個世界時，我努力要做的，就是尋找現實的細節，將此細節一絲不苟地寫在我的虛構中。我甚至以推理和考古的方式去進行虛構，懸念迭起，連自己都被吸引住了。」王安憶，《紀實與虛構：上海的故事》，頁 321-322。

<sup>7</sup> 王安憶，《紀實與虛構：上海的故事》，頁 47。

<sup>8</sup> 王安憶，《紀實與虛構：上海的故事》，頁 163。

<sup>9</sup> 王安憶，《紀實與虛構：上海的故事》，頁 51。

<sup>10</sup> 張新穎，〈堅硬的河岸流動的水——《紀實與虛構》與王安憶寫作的理想〉，輯入王安憶，《紀實與虛構：上海的故事》，頁 334。

於祖先的神話，這一類神話在我們家是嚴重缺課。……沒有家族傳說也是我的一大苦惱，我母親給我講的故事全是新型神話。……母親的故事總含有教育的意義，……這一類現代童話，見到什麼就可說什麼，隨意性很強，假造的成分很明顯。……現代童話從現實出發的創作方式告訴人們，這世界是一個後天的充滿選擇性的世界，使人摒除崇高的觀念。而家族傳說超越了人們的認識，它將世界置於「知」之上的渺茫境界之中，使敬仰之心油然而生。家族神話像黑夜裏的火把，照亮了生命歷久不疲的行程。

11

母親講述具有教化寓意的新型神話故事，竟「造假」得像現代童話般不真實與反崇高。相對地，家族神話體現的崇高意蘊，能象徵性地照亮人們的生命旅程，由於各階段的家族神話在家族起源上不斷地積累文化資本與精神內涵。簡言之，新型神話與家族神話是兩個不同意涵的神話，前者的教化功能呼應本文所謂的型塑政治意識形態的國家神話，後者則隱喻人們寄託心靈的神話原鄉或精神家園。儘管兩者有別，卻又干預彼此，誠如引文揭示神話或以虛構為本質，或以神聖為內涵，問題是我們該如何區辨，在真與假的辯證中，在國家神話與家族神話的交鋒中，在橫向關係與縱向關係的激盪下，怎樣提煉出生命得以崇高的原委？

與其說「我」因母親而亡失家族神話，毋寧謂極左革命中國此一國家神話抽空家族神話。其原因在於，由極左革命開展的人際關係卻令「我」深感疏離又偽善，缺乏動力效法革命英雄所體現的崇高姿態，遂萌生孤魂野鬼般的孤兒心理。精神創傷就此埋下，無法安頓人民的「極左文革／國家神話」的虛構性從此凸顯。或者說，除卻革命英雄標榜的崇高，究竟是什麼是崇高？

上海這城市的「鬼」，較少神秘感，而多具現實感，這就是上海的「鬼」的特徵。接下來的事情，便是「鬼」開始出走家族，進入一種流動的狀態。我想，這大約和較為頻繁的遷址有關。……我想，這就是家族神話最後消散的情景。……家族神話是一種壯麗的遺產，是一個家庭的文化與精神的財富，記錄了家族的起源。起源對我們的重要性在於它可使我們只少看見一端的光亮，而不至於陷入徹底的迷茫。我必須要有一位英雄做祖先，我不信我幾千年歷史中竟沒有出過一位英雄。沒有英雄我也要創造一位出來，我要他戰績赫赫，眾心所嚮。<sup>12</sup>

《紀實與虛構》以搬家遷址比喻人們割裂歷史而逐漸遺忘家族神話，甚至這些無家可歸者或記憶蒼白者宛如一縷漂泊的鬼魅，因為後輩捻息家族起源的光源——

<sup>11</sup> 王安憶，《紀實與虛構：上海的故事》，頁 71-73。

<sup>12</sup> 王安憶，《紀實與虛構：上海的故事》，頁 74-75、128。

我是誰的生命根基，如此漠視起源，無異於喪失生命的鬼魅。職是，在「我」那個忽略家族神話的革命同志家庭中，失憶的極左革命英雄淪為不崇高的鬼魅，顯示《紀實與虛構》在文革語境中以反英雄來開啟家族敘事，間接挑戰紅色經典的敘事陳規，新歷史敘事的企圖心隨之成形。不僅如此，當「我」從蒙古歷史中創造家族英雄時，再度暗示英雄的緣起不以極左歷史為限。誠如本文第二章第四、五節已論，以什麼為歷史起源攸關新歷史敘事的論史立場。就另一方面而論，與其說鬼魅一說是一種揶揄，毋寧謂，家族的記憶與情感之於人是無從迴避的歷史幽靈，該如何顯影歷史幽靈實乃迫切。無論是歷史的斷裂化或幽靈化，皆說明家族神話在國家神話的取代中，逐漸亡失，失憶又孤單的精神創傷難以療癒。

## 二、尋根家族神話的階段與途徑

### (一)文字：從紀實性的文獻到虛構化的考證

下文逐一辨析《紀實與虛構》追溯的家族神話究竟是紀實或虛構。第二章描述「我」深知建構家族神話的不易，但遺忘生命起源與家族起源將使精神隕落到一片黑暗與創傷之中<sup>13</sup>，於是，「我」首先從各種文獻中，考證母親的姓氏「茹」所具備的意涵。茹的諸多釋義之一是一種草，前輩因而以漫遊的武士風格，建議「我」去尋找代表萬物榮枯與自然循環的紅色土，畢竟，生命緣於土，又歸於土。如此一來，命名與尋根「起源地」縮合在一起，暗示「開天闢地」以來的家族精神能一代又一代在土地上循環與綿亙。亦即，《紀實與虛構》以創世神話的格局打造家族故事的企圖昭然若揭，至於這與橫向關係何涉，旨趣為何？將於本點最末予以說明。

「土」於他有神聖的意味，是一種象徵，而這個追尋方法其實是將一個象徵意味變成現實的方式。這在思路上開闢了我，使我想到追根溯源的多種含義，並且它為追根溯源增添了詩意，那一大片無邊無際的茹草波動起伏的情景是多麼壯觀而優美。可是「姓氏是標誌家族系統的稱號」這一定義強烈地感動了我……追根溯源其實更多的是一種選擇，還是一種精神漫遊。現在，我決定要為我的家族神話命名了，它的名字就叫柔然。<sup>14</sup>

追溯家族的歷史源流之於「我」並非枯燥的考證，尤其，「命名」家族神話的姿態，是為了解脫極權話語的集體命名，才能以精神漫遊來增添家族神話的詩意與深度，從而確證存有主體與身分認同。換言之，土的象徵性之所以開拓「我」的思路在於，「我」該如何由游牧漂泊的遷徙路徑與空間來探究家族歷史的演義歷程——將失根的漂泊遷徙轉換為考掘歷史的精神漫遊。誠如傅科在 *The Eye of*

<sup>13</sup> 「起源對我們的重要性在於它可使我們至少看見一端的光亮，而不致陷入徹底的迷茫。」

<sup>14</sup> 王安憶，《紀實與虛構：上海的故事》，頁 77。

Power 一文所言：「一部完全的歷史仍有待撰寫成空間的歷史——它同時也是權力的歷史。」<sup>15</sup>

以柔然命名家族神話，是在「茹」的多項釋義中所作的選擇，除卻姓氏之於家族的重要，「我」並未交代必須聚焦在柔然的其它理由。此中的問題留待下段說明。總之，「我」經由考察得知，車鹿會·木骨閭佯裝歸順拓跋氏，再成立柔然國，甚至一度凝聚出能與拓跋氏為敵的可汗勢力，其中幾經轟轟烈烈的戰鬥，剽悍的英雄人物輩出。然而，柔然最終被突厥消滅，原因包括：

一是文字，二是鐵工。文字使他們祖祖輩輩的經驗不致流失，文字還使他們建設與保存一種精神的財富，作為他們生存與戰鬥的目標。……我的祖先柔然沒有這樣文字記載精神化的于都斤山（案：聖地）。……沒有文字做為傳遞的工具，木骨閭、車鹿會和社崙的智慧便如天上的流星一樣逝去不復返。鐵工的技藝是創造勞動工具的技藝，它可促使生產力的發展。……當後代我編寫我的家族神話時，到處找也找不到祖先任何一點遺物。<sup>16</sup>

與其說文字是柔然滅亡的緣故，毋寧謂文字之於家族或歷史的重要性。此乃「我」之所以透過文字來考掘家族故事之由。問題在於，從第四章起「我」開始思索滅亡後的柔然血脈如何從遙遠的漠北草原流傳到母親的江南家鄉。「我」隨機地選定蒙古族來進行考證，原因在於：

做一個消亡種族的後代真是悲哀。……我們的生命歷程變得錯綜複雜，撲朔迷離。現在，我必須要從這幾種下落中選擇一種，作為今天的我的血緣道路。這時候，我想起我曾外祖父的家鄉紹興，有一種人叫做墮民，他們不能入常人籍，……關於他們的來歷，說法很多，其中一種較為廣泛，那就是說他們是蒙古族，罪貶來到此地。關於蒙古貴族的說法最合我心意，……於是我最後選擇了「併入突厥」這一條道路，只有延了這條路，才可抵達蒙古。<sup>17</sup>

引文中選擇一種、想起、廣泛的說法、最合我心意、最後選擇等，皆為不嚴謹的判斷。例如，驍勇善戰的蒙古「最合我心意」，顯示「我」仍試圖以英雄色調來塗染家族神話，再三的預設立場說明家族神話是操作出來的。亦即，從柔然被突

<sup>15</sup> 戈溫德林·萊特等著，陳志梧譯，〈權力的空間化——米歇·傅寇作品的討論〉，輯錄夏鑄九、王志宏編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》，頁 384。又如，大衛·哈維引用史密斯的主張：「空間的相對性不是一個哲學議題，而是社會與歷史實踐的產物。」大衛·哈維著，王志宏譯，〈時空之間——關於地理學想像的省思〉，輯錄夏鑄九、王志宏編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》，頁 56。

<sup>16</sup> 王安憶，《紀實與虛構：上海的故事》，頁 99。

<sup>17</sup> 王安憶，《紀實與虛構：上海的故事》，頁 127-128。

厥兼併，到成吉思汗大王降生的六百年之間，「我」該如何填寫這段空缺的歷史。其中的一種可能是，由於《嘉慶一統志》記載茹越山與茹湖，「我」因茹湖的位置屬於北魏時期拓拔氏的地盤，於是大膽地設想茹湖旁的茹村是柔然歸降北朝的聚居地，「茹」此一姓氏也因此保留下來。由此可知，沒有其他旁證的推論，竟是「我」考據家族歷史的方式，即雙數章看似以詳實的文獻引述展開，但紀實的文獻之所以能串連成一則時間無縫接軌的家族故事，是以虛構或經不起檢視的設想來接榫文獻的空白之處。又如，「我」檢索《忽必烈》時，得知蒙古人將罪犯流放至浙江紹興，「我」就循此把游牧祖先聯繫上母親位於紹興的茹家淩，這樣的單向連結、而沒有從茹家淩的家史明確地映證是否與罪犯或蒙古有關，無疑過於單薄。

簡言之，固然「我」搜羅豐富的史料，但此中的問題不只是上述的以孤證設想而已，而是，在一則家族故事中線性地串聯正史或祕史等五花八門的文獻時，這些文獻的可信度有多少？彼此的可信度平均或參差不齊？這些文獻可以有效地安置在同一個家族脈絡之中嗎？由於各別的文獻可能各有不同的寫作立場。或者說，以柔然為考察起點的原因尚且不夠充分，以致後續的諸種推敲皆有待商榷。例如，第四章一開篇尚未考據，就預設結論：柔然如何從遙遠的漠北草原流徙到母親的江南家鄉。綜上，雙數章中，百科全書式的引用與描述不斷說服讀者：「我」的家族歷史究竟是怎樣來龍去脈，尤其，文獻一波又一波排山倒海而來時，稀釋「設想」在全書中其實佔據至關重要的比重，從而鬆懈讀者在字裡行間判斷真偽的專注力。《紀實與虛構》藉此展示新歷史主義的核心觀點：歷史是由各種材料編織而成的，怎樣編織與詮釋的敘事權在於執筆者，或者說，歷史可以用小說虛構的方法創造。因此，如何運用或操作文獻是我們檢視權威話語的關鍵。

虛構橫向世界當以什麼字來命名？……美其名曰「創造世界」，有個朋友卻說，乾脆叫「創世紀」得了。……最後我認定，乾脆將我創造這紙上世界的方法，也就是所謂「創世」的方法供諸於眾，那就是《紀實與虛構》了。<sup>18</sup>

簡體字版的《紀實與虛構》是以「創造世界方法之一種」為副標題，雖然繁體字版以「上海的故事」為副標，但仍在上方引用的〈跋〉中提及「創造世界」。《紀實與虛構》以此拆穿：橫向世界——創世般的極左革命中國其實一如小說是虛構與操作出來的創世神話，尤其，這再度印證本文的論點：建構創世神話及其紅色烏托邦的核心話語在於如何詮釋歷史。

<sup>18</sup> 王安憶，《紀實與虛構：上海的故事》，頁 322-323。

## (二)從踏查家族故居到貼近家園：虛構是歷史與紀實的一環

茹家淩是母親的奶奶臨終時念茲在茲的家鄉，曾外祖母因而一生堅持不與無家可歸者為伍，有別於外公與母親快樂地失家與漂泊。於是，「我」考證「茹家淩」此一詞彙的各別字義時，賦予各種想像與推敲，但這竟與「我」在茹家淩的踏查實況與村民的訪談說詞有很大的分歧，包括：茹家淩僅是桃源村的一部分；村中有曾外祖母口中的狀元及第橫匾，但另一支茹家淩人表示，茹家世代皆以砸竹桶營生，祖輩並未出現狀元；茹家淩人主張族人是本土生長，並非「我」所考證的游牧民族遷徙至此。上述歧異提醒「我」上文所論：推論文獻的過程叢生諸多有待商榷的疑義與設想。因此，第八章安排實地踏查來總結或拆穿：第二、四、六章對紀實文獻的考證，實以虛構的操作為本質。

第八章進一步指出，虛構是歷史敘事中不可迴避的一環，這不只是敘事者如何進行編織的問題而已，還包括在每一段家族見證過的歷史現場中都充斥著虛構——掩飾不堪的歷史，捏造英雄般的過去。

我想文化大革命砸爛所有祠堂和鄉火堂的行動，茹姓人一定積極參加，這是他們摒棄歷史重負的一個好機會，……另一方面也使我們家的歷史模糊不清，呈現出斷裂的現象。……到了茹家淩，就已經接近了我的河流，可卻是條斷頭河。<sup>19</sup>

無論是摒棄、粉飾或斷裂的歷史現象，依然屬於家族歷史中的一環。於是，第八章中的「我」由田調與文獻來剖析家族史時，不斷地提出疑慮，即下方引文所謂的蓋房子又拆房子，顯示「我」察覺到斷裂的歷史難以簡單地由設想予以縫合，這有別於第二、四、六章篤定地大膽假設。甚至，第八章循此派生出第九章裡「我」在文革現場從事寫作的基本態度，縱向與橫向此二世界從此銜接在一起。

我們的虛構關係是建立在我們真實的關係之上。我們真實的關係經驗就像種子一樣，為我們想像力的雨露滋潤，然後發芽開花，結出紙上的果實。……要找一個既有具體化現實面貌又有概括化抽象的內涵的故事談何容易。……我是以虛擬的手段來創造現實關係，這種創造物必須具有自然時空的面目，這才可在現實世界裏立足。……我對那個紀實性故事後面的抽象故事，有了一個較為具體的構想。……她在心靈上創造奇遇其實和我在紙上創造如出一轍，我們只能享受這種虛擬的關係故事，……所以最終我們都得承認自己的失敗，那就是：「一個人沒有故事地遠去了。」……比如「拆房子」那比喻，就超越了我的認識，是比我更激進的。而我卻堅持不

<sup>19</sup> 王安憶，《紀實與虛構：上海的故事》，頁 255。

懈地造下一座又一座紙做的房子，我自己似乎也成了個紙人。然後，我這個紙人兒，走出房子，打點好了行裝，慢慢地回了家。<sup>20</sup>

拆房子是創作者揭穿自己苦心建構的敘述其實是虛構的，引文因而喟嘆沒有真實的故事，或者說，「沒有故事」不是以虛構為本質——與其說是故事，毋寧謂歷史。此乃回家之道。「我」之所以以房子比喻家族敘事的原因是，家族敘事倘若聚焦在家從北方遷徙到紹興茹家漣，這並不是真正的家，而只是一間失義的房子。唯有進行家族敘事時，從文獻考證與尋根調查的諸多矛盾中，體察到歷史詮釋的方式可能蘊含上述問題，進而自覺到以虛構打造家族神話之必要：由書寫所架構的虛構世界——話語操作的平台——反觀自身的生命姿態如何與歷史敘事對話。即自剖生命姿態與歷史敘事都怎樣受到話語的支配，才能真正地回返精神家園。於是，創作論與本體論達成視閾融合。

之所以要強調存有本體論的原因，誠如〈序〉揭示「幾點解釋」：「由於主人公『我』是作家，它便以顯性的面目出現，那就是作品，其實與創作談毫無關聯。」又如，《紀實與虛構》表示：「受了不為自身經驗所束縛的自由動力驅策。……書寫真是一件快事，它使一張白紙改變了虛空的面貌，同時也充實了我們空洞的心靈。它是使我們人生具備意義的最簡便又有效的方式。」<sup>21</sup>由此可知，虛構書寫位移成現實人生中的存有價值——自由，《紀實與虛構》再度挑戰紀實與虛構的邊界。況且，上段獨立引文定義虛構是立基於提煉出現實世界的象徵秩序，虛構因而能與現實生活中的心靈相互呼應。簡言之，《紀實與虛構》在大陸當代小說掀起一波家族故事的浪潮中，指出另一條道路：缺乏關懷的家族敘事只是房子，如何檢視歷史才是家的所在。我們可由戴錦華認為《紀實與虛構》的前導作品《烏托邦詩篇·前言》予以呼應：「當我領略了許多可喜與不可喜的現實，抵達中年之際，卻以這樣的題目來作生存與思想的引渡，是不是有些虛偽？我不知道。我知道的只是，當我們在地上行走的時候，能夠援引我們，在黑夜來臨時照耀我們的，只有精神的光芒。……我有種回家的心切的心情，我想我其實是又找回了我的初衷，這初衷是一個精神的果實，那就是文學。」<sup>22</sup>

### (三) 故事與彼岸：創作論與本體論

《紀實與虛構》以「上海的故事」為副標題，文中也彰顯「一個人沒有故事地遠去了。」我們從《叔叔的故事》、《故事與講故事》、〈故事不是什麼〉、〈故事是什麼〉、〈誰來聽故事〉等可知，王安憶對故事一詞的關注。例如，〈誰來聽故

<sup>20</sup> 王安憶，《紀實與虛構：上海的故事》，頁 272-281。

<sup>21</sup> 王安憶，《紀實與虛構：上海的故事》，頁 261。

<sup>22</sup> 王安憶，〈序〉，《烏托邦詩篇》（北京：華藝出版社，1993），頁 5。



事》(1990)一文表示，倘若作品培養一代讀者成為個人主義者，不再對公共議題感興趣，那麼，作家還有講故事的動機嗎？或者說，缺乏讀者的作家還能僅憑故事來自我抒懷嗎？〈城市無故事〉(1990)進而說明制式的城市生活使人安於斷裂的日常片段，精神狀態在日常生活的消耗中變得支離破碎，一如《紀實與虛構》中孤獨的「我」。尤其，城市人不願真誠地向他人分享故事，於是「只有我們自己內心尚保留著一個過程，這過程於我們是完整的和了解的。……我們只擁有我們各人自己的、內心的故事。而城市，無故事。」<sup>23</sup>簡言之，缺乏挖掘心理過程的故事使城市心靈備顯蒼白，所謂挖掘心理的過程乃作家能否使講故事的方式得以深入地剖析心靈，這也是〈什麼是故事〉(1988)所凸顯的「敘事邏輯」。

由於每一個環節都要求有合理的動機，他就必須在人物與事件中一步比一步深入地尋找理由。這尋找理由的過程，其實也就形成了我們通常所習慣說的挖掘深度的過程。……小說構成意義上的「故事」，這是絕對區別於經驗性傳說性意義上的故事的。<sup>24</sup>

敘事邏輯意指，在推演事件發展的過程中一層又一層地深化思想，使故事呈現更深刻的終極關懷——彼岸的精神家園。誠如〈小說如是說〉(2005)揭櫫：

「彼岸」是帶有神跡的面目，在現實中不可能顯現，而小說做的就是這個——造一個虛無的空間，但要從實有出發。……而「彼岸」是人的「神岸」。就是說，從「此岸」到「彼岸」，是將人「渡」到神。……它（《約翰·克利斯朵夫》）是「渡」過去，便與聖者克利斯朵夫合二為一，倘「渡」不過去，就沒有那一日，所以需要奮鬥。我很喜歡「與聖者克利斯朵夫合二為一」的說法，似乎靈魂進了真正的軀殼，虛無的「彼岸」就有了「迎接」。

25

內在英雄歷險而後引渡至彼岸，顯示小說提供一方貼近心靈的象徵空間——精神家園。此乃回應上文所論，《紀實與虛構》強調家並非地圖上具體的標示地，而是在歷史敘事的漫遊中回返以自由為內涵的精神家園。引文之所以由神岸般的彼岸形容精神家園，或聖者進入靈魂之中，無非為了強調自由是一種既神聖又崇高的精神狀態，或者說，自由是一種崇高的理想，人能在歷史敘事中體現之，何其不易。換言之，《紀實與虛構》從游牧民族建構家族神話，呼應「我」身為上海外來戶又不斷搬家的現象，而「我」之所以深感自己是外來戶的根由是歷史失憶，

<sup>23</sup> 王安憶，《故事和講故事》（上海：復旦大學出版社，2011），頁 33。

<sup>24</sup> 王安憶，《故事和講故事》，頁 20-22。

<sup>25</sup> 王安憶，《故事和講故事》，頁 62。

因此《紀實與虛構》探掘游牧民族此一行為乃歷史隱喻。其一，從考掘到建構歷史敘事一如游牧，不只是不斷提醒敘事者面臨失根與失憶的困境，更暗示上文所論的文字與歷史猶如游牧，不斷地延異、分歧、甚至不可靠。其二，從漠北到江南的歷史敘述，縱然多處斷裂又疑慮叢生，但至少「我」能自由地闡釋歷史，不再以集權又單一的歷史來收編中國每一寸土地上人民的意識形態。

總之，書寫是逃避身體在場的路徑，也是抗辯紅色幽靈始終潛在的路徑：在虛構書寫的漫遊／游牧中自覺與批判，自由地抒發與詮釋歷史敘事，從而回到形而上的精神家園。誠如德勒茲表示，「從歷史的角度看，游牧者也不一定像遷徙者那樣四處移動，相反，他們不動，他們不過是在同一位置上，不停地躲避定居者的編碼。」<sup>26</sup>

### 三、自由與抒情：從先鋒文學到新歷史敘事

大陸當代文壇中，先鋒文學首開風氣地由虛構來探究敘事形式，並後設地將此構思過程納為小說內容的一環。例如，馬原的中篇小說《虛構》表示：「讀者朋友，在講完這個悲慘的故事之前，我得說下面的結尾是杜撰的。」

重視敘述，是「先鋒小說」開始引人注目的共通點；他們關心的是故事的「形式」，把敘事本身看作審美對象。「虛構」與「真實」在作品中有意混淆、拼接，並把構思、寫作過程直接寫進作品，參與文本的構成。……對於性、暴力、死亡等主題的關注，歸根結蒂，不能與中國歷史語境，對於「文革」的暴力和精神創傷的記憶無涉。在「先鋒小說」家的作品中尋找象徵、隱喻、寓言，尋找故事的「意義」都將是徒勞的——這種籠統說法，並不完全是事實；只不過有關社會歷史、人性的體驗和記憶，有時會以另類、隱密的方式展開。「先鋒小說」總體上以形式和敘事方式為主要目標的探索傾向，在後來其侷限性日漸顯露，而不可避免地走向「形式的疲憊」。<sup>27</sup>

聚焦在敘事實驗的先鋒文學發展到八、九〇年代之交，面臨創作局限，遂趨於式微。然而，一九九四年出版的《紀實與虛構》依然進行後設寫作，但有別於先鋒文學侷限於敘述形式的探索，而是在新歷史敘事的維度中融匯創作論與本體論——接榫故事與彼岸。這不但為大陸新歷史敘事拓展視野，也反映出先鋒作家們從困境中突圍之道，如余華、蘇童、北村、殘雪、王小波等。

<sup>26</sup> 德勒茲，〈游牧思想〉，輯錄於汪安民、陳永國編，《尼采的幽靈》（北京：社會科學文獻出版社，2001），頁167。

<sup>27</sup> 洪子誠，《中國當代文學史（修訂版）》，頁294-295。

在 90 年代文化意識和文學內容中，上個十年的那種進化論式的樂觀情緒有很大的削弱，猶豫困惑、冷靜、反省、頹廢等基調分別得到凸現。……消費時代人的生存欲望的書寫，開始在「日常生活寫作」、「個人寫作」的命題中獲得其合法性。但是，「歷史」對這個時期的作家來說，仍是揮之不去的或苦澀、或沉重、或驚懼的記憶，也仍是 90 年代文學寫作的主題。但是，「歷史」的指向，歷史的反思立場、方式已發生了改變。……它們所處理的「歷史」已大多不是重大事件，而是在「正史」的背景、氛圍下，書寫個人或家族的命運。……與五六十年代的「史詩性」和 80 年代初期的「政治反思」相比，它們重視的是表達一種「抒情詩」式的個人經驗。

28

不是重大的歷史事件除卻家族書寫，還包括個人經驗，這是九〇年代大陸當代小說的抒情特質，如前文論及《紀實與虛構》以自由與崇高為歷史敘事的動力，自然也是敘事者澆心中之塊壘的抒懷之道。「九十年代後期，新歷史小說則越來越將歷史的攝入僅僅當成一種修辭手段。『書寫歷史』只是一件表面上的事情，真正的動機則純粹源於美學方面。」<sup>29</sup>本文進一步主張，九〇年代以降的大陸新歷史敘事中抒情與美學的結合，正是本體論與創作論的融合，尤其，從中如何視自由與崇高為人們的存有價值，是本章第二、三節在殘雪和王小波的小說中持續關注的議題。換言之，家族書寫已由莫言、陳忠實、閻連科等著墨的地域文學，開展出另一維度：後設地探究歷史敘事此一行為正邁向一方精神家園，於此關懷下，歷史敘事是否以家族為主題已非關重點。

我們從思想發展史來考察自由與反思話語操作之道，究竟是怎樣成為九〇年代知識分子的關懷。一九四九年以降，自由在中國大陸代表負面的辭彙，如毛澤東曾寫過〈反對自由主義〉，因此，即使到八〇年代，自由主義仍是人們避免使用的標籤。然而，隨著九〇年代中國正值經濟改革與市場發展，知識分子開始對自由思想與自由言論進行討論，甚至促發中國學界追溯自由主義究竟如何在西方脈絡裡發展，其中一批學者於九〇年代中期以降以《公共論叢》為陣地，系統地探究何謂自由主義。王小波於此時代氛圍中，透過雜文「痛快淋漓地表達出這份面對中國現狀的林林總總的自由人文主義思考，自然受到文化學界的歡迎。」<sup>30</sup>九〇年代中期，顧准、陳寅恪、王小波在多位學者的文章中備受推崇，成為代表自由主義的熱點人物。畢竟，「20 世紀 90 年代，知識界對自由知識分子的想

<sup>28</sup> 洪子誠，《中國當代文學史(修訂版)》，頁 333。

<sup>29</sup> 曹文軒，《二十世紀末中國文學現象研究》，頁 300。

<sup>30</sup> 張慧敏，〈一個特殊的文化現象——王小波死後的追念與活著的作品〉，輯入韓袁紅編，《王小波研究資料》(下)(天津：天津人民出版社，2009)，頁 700。

像，似乎成了一個揮之不去的夢幻，它既是一種潛流，又是一種時尚。」<sup>31</sup>

許紀霖認為，八〇年代推動啟蒙的知識分子，意圖改革的對象是極左路線，遂思考傳統文化與政治體制如何兼容並蓄地前瞻發展，九〇年代延續相關課題，邁入啟蒙後期或啟蒙後時代，不同的是，偏重在省視啟蒙思想是如何建構而成的知識本體，即話語論述是如何操作而成的。<sup>32</sup>簡言之，「如果說八〇年代的主題是啟蒙的話，那麼九〇年代的主題就轉為反思啟蒙。」<sup>33</sup>無論新啟蒙、啟蒙後時代、人文精神論戰怎樣代表八、九〇年代的轉折<sup>34</sup>，皆各有視角地反思極左革命，也都觸及對資本主義與市場經濟的思辨。因此，自由精神或後革命氛圍是在經濟與思潮的推波助瀾下形成的。

承上，王小波與殘雪在九〇年代文壇上的代表性有二：其一，固然王小波與殘雪並未參與上述的學界論戰，但他們的創作關懷仍呼應時代思潮，從自由反思：啟蒙論述意圖改革的極左路線究竟如何操作權力話語，即以小說創作論探究極左革命中國的論述形式，又以自由揭示改革開放後的中國得以繼往開來的史觀或依據。換言之，儘管王小波與殘雪小說並未以資本主義或市場經濟為議題，但前者關注人文精神，後者強調純文學的價值<sup>35</sup>，無不是在後革命時代強調思考與

<sup>31</sup> 孟繁華，《中國當代文學通論》（瀋陽：遼寧人民出版社，2009），頁362。

<sup>32</sup> 主張新啟蒙的八〇年代知識分子，反思文革所樹立的革命典範時，試圖自馬克思主義的經典話語突圍，並且在中國傳統文化的討論中觸及西方現代化的議題，以期兼容併包地認知歷史與自我。簡言之，八〇年代創造性地轉化五四話語：「從『反封建』論述的革命範式向以『傳統』／『現代』作為主要修辭的現代化範式的轉變。」此一轉變固然呼應一九七五年官方實施四個現代化的政策，畢竟，八〇年代中國構想未來的理想社會時，仍以邁向西方的現代化為目標，卻也因此受制於西方現代化的理論框架及其內部的爭議，使新啟蒙思潮難以批判席捲九〇年代中國的全球市場與資本主義。因此，新啟蒙思潮在一九八七年第一輪商業化大潮中受到衝擊，到了一九八九年的政治事件與一九九二年的高度市場化發展，使新啟蒙思潮面臨崩解的困境。例如，「1980年代對於中國社會主義的反思是在傳統／現代的二元論中展開的，從而它對社會主義問題的批判無法延伸到對於改革過程及其奉為楷模的西方現代性模式的反思，相反，對於社會主義的批判便成了對於後冷戰時代的自我確證。」「1980年代以至『五四』以降，中國知識界對於中國社會問題的思考是在中國／西方的二元論中展開的，從而它對中國問題的批判無法延伸到對於殖民主義歷史和啟蒙運動所提供的那些知識和真理的反思之中，相反，對於中國傳統的批判變成了對於西方現代性模式和現代歷史的自我確證。」汪暉，〈中國「新自由主義」的歷史根源——再論當代中國大陸的思想狀況與現代性問題〉，《去政治化的政治：短20世紀的終結與90年代》（北京：三聯書店，2008），157-160。

<sup>33</sup> 許紀霖，《當代中國的啟蒙與反啟蒙》（北京：社會科學文獻出版社，2011），頁17、25。

<sup>34</sup> 例如，《學人》、《二十一世紀》、《讀書》、《公共論叢》對個人、人文、自由進行相關的討論或論爭。由於到了九〇年代因商業急遽發展使人陷入物化奴役的處境，人文精神與個人解放得以可能的新世界再度淪為失落的烏托邦，甚至引發一九九三年人文精神與功利主義的論戰。揭發人文精神論戰的知識分子憂心市場經濟使人耽溺在單向度的物質生活之中，可惜沒有更深度地定義何謂人文精神的內涵，王蒙、陳曉明、張頤武等不同程度地對此表達異議。王曉明編，《人文精神尋思錄》（上海：文匯出版社，1996）；丁東、孫珉編，《世紀之交的衝撞——王蒙現象爭鳴錄》（北京：光明日報出版，1996）。

<sup>35</sup> 八〇年代文學凸顯個人的價值，但九〇年代以降，文學中的個人是否有能力與歷史對話，成為純文學試圖捍衛的層面之一。或者說，純文學仍然需要面對政治權力話語與市場權力話語，不應以純文學之名迴避商業市場的發展現狀，以致無法與社會建立對話關係。

表述的重要性，以免在九〇年代的主流風氣——商業市場帶來的欲望大潮中，流於貧乏。<sup>36</sup>

經濟一旦啟動，便會產生許多屬於自己的特點。接踵而來的市場經濟，不僅沒有滿足知識份子的烏托邦想像，反而以其濃郁的商業性和消費性傾向再次推翻了知識分子的話語權力。知識分子曾經賦予理想激情的一些口號，比如自由、平等、公正等等，現在得到了市民階層的世俗性闡釋，製造並復活了最原始的拜金主義，個人利己傾向得到實際的鼓勵，靈肉開始分離，殘酷的競爭法則重新引入社會和人際關係，某種平庸的生活趣味和價值取向正在悄悄確立，精神受到任意的奚落和調侃。一個粗鄙化時代業已來臨。<sup>37</sup>

引文再度說明殘雪與王小波在經濟市場中堅守精神價值，遂於文學史中備顯重要。其二，「自由主義作家王小波」是九〇年代重要的公共議題之一，王小波也以荒誕的故事內容凸顯自由是其小說的核心關懷，更是人存在的崇高價值。之所以彰顯荒誕的原因在於，文革國家神話以紅色烏托邦揭示的歷史詮釋竟淪為僵化的精神迷思，眾人卻視之為崇高載體或經典範式。殘雪小說同樣擅於營造荒誕情節來思索自由與崇高，固然兩人的風格路數有別，但最終旨趣實乃英雄所見略同。因此，殘雪不完全是學界認為獨樹一格、難以由大陸當代文學史脈絡來評論的作家，相對地，她與王小波等不約而同地成就我們檢視九〇年代小說所無法漠視的文學現象。

## 第二節 英雄特質的思辨與崇高創作——以殘雪的小說為例

### 一、荒誕與崇高

從本章第一節可知，《紀實與虛構》為九〇年代大陸新歷史敘事揭示子議題，

<sup>36</sup> 「革命時期建立的政治體制和後革命時期的經濟轉型並存，經由官方選擇和改造的革命文化被納入今天的主流意識形態，與此同時，新出現的消費主義、大眾娛樂文化、實用主義、物質主義把革命的文化遺產納入了市場和消費大潮。也就是說，後革命時期延續了革命時期建立的基本政體和國體，但是放棄了革命時期的高度政治動員、單一的計劃經濟模式以及禁慾主義的意識形態。在這樣的語境中出現的「革命文化」當然不可能是原來革命文化的簡單復興，也不可能是對於革命文化的嚴肅理性的批判顛覆，而只能是對革命文化的改寫、挪用，「後革命」的「後」強調的正是這種改寫和挪用——後革命文化不是原創性的革命文化，而是原先的革命文化在新的歷史語境中呈現出的新型態。」陶東風主編，《當代中國文藝思潮與文化熱點》（北京：北京大學出版社，2010），頁198。

<sup>37</sup> 許紀霖、陳思和、蔡翔、郜元寶，〈人文精神尋思錄之三——道統學統與正統〉，《讀書》（1994年5期），頁47-48。

包括：書寫哪一段歷史已成為修辭，如何書寫才是命題；視虛構美學為抒情之道，見證向內轉的文學發展趨勢，虛構與神聖隨之多層翻轉；由組成文獻的文字，發現創造世界的方法。此乃關注虛構美學的殘雪與王小波的新歷史敘事，同樣思考與深化的議題。本節先就殘雪而論，她聚焦在父權話語與語言創造的關係，進而激盪出荒誕的語言風格。

我們從大陸當代小說史切入。改革開放後，傷痕文學、反思文學、改革文學以人道主義和啟蒙主義為基調，激勵著批判極左路線的人民應跟隨政府的帶領，堅信社會將會更加光明，昂揚地萌生崇高的理想。然而，行至八〇年代後期，王朔的小說以痞子或頑主示現躲避崇高的文學關懷，並蔚為一波文藝潮流和社會風尚。殘雪有別於此，她在九〇年代以降依然再三思辨荒誕與崇高，這看似固守陳規或不合時宜，實則不同於八〇年代——正因為無法延續人在八〇年代滿懷改革願景的理想，才更加迫使她在價值體系的崩解中致力於思索何謂崇高。

本文第二章論及九〇年代興起以徐小斌為代表之一的女性寫作，於此之前，同為女性的先鋒作家殘雪，已於八〇年代的文壇以恐怖怪誕的創作風格，獨領風騷，隱微地透顯出對自由崇高的重視，這在九〇年代以降的殘雪小說中更趨鮮明。儘管殘雪並不高舉女性感知的旗幟，但她也以徐小斌《羽蛇》所運用的夢境書寫或眼睛女神及其「光」的隱喻來思索自由，那麼，殘雪所謂的自由與《羽蛇》強調的自由有異曲同工的創作關懷嗎？殘雪主張以自由創作論擺脫紅色經典小說的美學範式，尤其，以轉易革命英雄美學所體現的「崇高」為切入視角，這與《羽蛇》揭示在父權主導的太陽／英雄神話及其崇高美學中，書寫女性歷史的艱難，有何不同？

崇高的事項在不同的歷史語境中各異，可能是宗教、權力、自由、道德、社會主義等。例如，高唱凱歌的革命英雄美學，是一九四九年到一九七六年社會主義烏托邦的主要氛圍，以期以革命的崇高感投映出國家神話的神聖光輝，使群眾產生效忠心理與精神依歸。此後，「在沒有英雄的年代裡，我只想做一個人」的時局中，革命英雄不再是眾人效法的崇高榜樣，人民又該如何想像身體與反思文革烏托邦？崇高的內涵出現什麼變化？簡言之，本章第二、三節討論殘雪和王小波小說以陌生化的荒誕書寫鬆動文革國家神話的崇高位階，以期展示文革國家神話中人民隱蔽而難以言說的心理世界與時間想像，進而以荒誕表述凸顯改革開放後的精神家園應以「自由敘述」為特質，才是真正的崇高。畢竟，革命中國是由包裝著權力話語的各式各樣的敘事建構而成。

由於神聖與世俗的辯證能激發出精神能量，同樣地，與恐怖或荒誕交鋒才能促使崇高的興發。荒誕是醜的極端表現，隸屬不確定性和否定性的美學範疇，意指人受制於權威話語，不再展望精神原鄉時，遂呈現無中心、無深度、無本源等

非理性的精神焦慮，甚至淪為無法獲得精神救贖的受創者。<sup>38</sup>有些受創者試圖於此絕境或困境中求索崇高時，必須直面上述的權威與焦慮，遂捲入一場相當激烈的精神衝突，以致於心靈企及崇高之前，會呈顯激昂的表情和暴烈的動作等醜惡現象。即或如此，卻能為荒誕言行從不安受創中翻出第二層內涵。誠如蘇珊·利科指出：「怪誕是一種審美型態，它通過誇張、扭曲、矛盾、不協調和震驚的作用，打破常規的感官方式，激發新的聯想，發掘新的意義。」<sup>39</sup>

恐怖荒誕與崇高的角力，誠如殘雪的自剖：「我說出了〈天堂裡的對話〉、〈飼養毒蛇的小孩〉、〈天空裡的藍光〉等等，它們都是焦慮、噁心、不滿，以及振奮與幸福摻雜在一起的產物。」<sup>40</sup>她在〈期待同謀者出現〉一文中進一步說明恐怖荒誕的美學意義：

現代藝術思潮仍然在人類精神的前沿默默地蕩漾著，那是永恆之水，它滌蕩淨化著人的靈魂。……也因為人在閱讀時找不到習慣的參照物，他唯一可參照的就是他的「心」；更因為這樣的作品不會給人帶來傳統審美期待的愉悅；人的精神得不到撫摸，反而會無比困惑，甚至痛苦。但打破舊的慣例，突出藝術感覺，發揮心的創造力，通過自審的困惑與痛苦來解放靈魂，不正是做一個現代人所需要的修養嗎？<sup>41</sup>

戴錦華等前人研究均強調，殘雪小說以恐怖和醜惡勾勒出黑暗的地獄景觀，無法通達天堂。希望的光點是子虛烏有的鏡中風景，精神救贖甚至並不存在。<sup>42</sup>然此一論點顯然不同於〈期待同謀者出現〉所揭櫫的「通過自審的困惑與痛苦來解放靈魂」。固然〈黃泥街〉(1986)、〈蒼老的浮雲〉(1986)將怵目驚心的審醜敘事發揮

<sup>38</sup> 荒誕初步展示於西方存在主義所揭示的焦慮、孤獨、畏懼等現代人的心理中，發展至後現代主義則以空洞、平面、無序，取代了講求秩序感和整體性的古典美學。換言之，體現荒誕的文學作品，可追溯至西方表現主義、超現實主義、黑色幽默等思潮。例如喬伊思、卡夫卡的創作，均呈現無情節、時空錯置、語無倫次等現象。例如，殘雪小說中的人物經常執著於反覆從事某件匪夷所思的行為，又以不斷辯證的敘述塑造懷疑猜忌的不確定氛圍與荒誕色彩。例如，〈掩埋〉(1996)中叔叔再三故作神秘地將日常物件帶至郊區掩埋，引發其與周圍人發生一系列的荒誕事件。參考[英]阿諾德·P·欣契利夫(Arnold P. Hinchliffe)著，樊高月譯，閻嘉校，《荒誕派》(成都：北方文藝，1998)；李森，《荒誕而迷人的遊戲：20世紀西方文學大師經典作品重讀》(上海：學林，2004)。

<sup>39</sup> Susan Corey. "Toward the Limits of Mystery: The Grotesque in Toni Morrison's *Beloved*" 轉引自習傳進，《走向人類學詩學：二十世紀八九十年代非裔美國文學批評轉型研究》(北京：中國社會科學，2007)，頁 136。例如，殘雪散文〈生長〉指出：「瘋狂的生長力導致植物不停地否定自己，每一個時期有每一個時期的圖案，一個圖案完成，立刻轉入下一個階段。我最喜歡看到的是，那種轉化了。……我最後將生命中的暴力轉化成了我內部的戲，這個戲就是我的文學。無害的暴力如同體育競技場上的搏鬥，將生命的精彩完整裸露地呈現於世人眼前，刺激讀者體內沉痛的生長機制，使之發動內力，進行創造。」殘雪，《玫瑰水晶球：殘雪散文》(廈門：鷺江出版社，2010)，頁 48。

<sup>40</sup> 殘雪，《玫瑰水晶球：殘雪散文》，頁 103。

<sup>41</sup> 殘雪，《玫瑰水晶球：殘雪散文》，頁 95。

<sup>42</sup> 戴錦華，《涉渡之舟——新時期中國女性寫作與女性文化》，頁 283。

得淋漓盡致，本文認為其後的殘雪作品儘管仍延續此特質，並未著力如這兩篇開山之作，而是將關懷視野提升至：受創者如何與荒誕恐怖的過去進行拉鋸，終於激盪出自由此一精神救贖，崇高的瞬間因而迸發，主體價值於焉成形。例如，〈布穀鳥叫的那一瞬間〉(1986)敘說胸前別著金蝴蝶的小男孩充滿朝氣；〈公牛〉(1985)描繪那道轉瞬而過的紫光，開啟希望的前景；〈天窗〉(1986)寫道：「我終於對自己的聲音著了迷，那是一種柔和優美的低音，永恆不息地在我耳邊傾訴。」<sup>43</sup>於是，殘雪強調：「我敢說在我的作品裡，通篇充滿了光明的照射，這是字裡行間處處透出來的。我再強調一句，激起我的創造的，是美麗的南方的驕陽。正因為心中有光明，正因為有天堂，正因為充滿了博愛，人才能在藝術的境界裡超脫、升華。」<sup>44</sup>

心中的光明或天堂看似抽象，但〈平民的藝術〉向讀者表明：

儘管我探索的問題非常艱深，儘管我的所有小說都可以歸結到人的本質或抽象的人性上去，我的故事和敘說依然帶有濃郁的社會底層的氣味。……我同世俗、同社會的矛盾是一個永恆的矛盾，一種從迷惑、痛苦、徘徊到冷靜、堅定的爭鬥過程。我的作品大部分描寫的就是這個矛盾，這個過程。<sup>45</sup>(底線為筆者所加)

上文提及光明幸福中含有的焦慮不滿，是一代中國人難以平撫的文革創傷所致，即引文所謂的與世俗社會的矛盾此一濃郁氣味。殘雪小說很少明確地標舉出以文革為時間背景，但她相當擅於塑造人們、尤其是家人之間相互監視和對峙的恐怖氛圍<sup>46</sup>，於是，格外地令人毛骨悚然，但也因此立體地再現詭異的文革現場。學界普遍認為殘雪關注形上的抽象心理，然而，本節旨在說明這是建立在人們經歷過的現實與歷史之上。本節第二部分先以身體為切入視角。由於殘雪的短篇小說大多僅止於述說一個斷片式的情節，而非完整的故事結構時，此時，她擅於以恐怖或荒誕的身體想像來營造充滿猜忌的文革氛圍，如雙腿變成兩枝木棍、藍臉爬滿黑蟲、滿肚子吸血蟲、雙腳像一團魚網、口中吐花、左肩迸出一蕊花朵、一整

<sup>43</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境（上）》（北京：作家出版社，2004），頁40。

<sup>44</sup> 殘雪，《玫瑰水晶球：殘雪散文》，頁34。

<sup>45</sup> 殘雪，《玫瑰水晶球：殘雪散文》，頁38。

<sup>46</sup> 例如，〈夾著公文包的人們〉講述剛退休的老婦總站在廚房的窗口前處理家務，而引發窗口前進出大樓的人們不斷地議論。窗頻繁出現於殘雪的小說中，意味著偷窺與監視，隱隱然地暗示文革時人際間窺伺的緊張心理和氛圍。如，「她一來就告訴我，自從我退休以後，大家都在關心著我的一舉一動。」「不要以為你退休了，就沒人管你的事了呀，怎麼會沒人管，大家都在研究妳呢！」「人人都要關心身邊發生的事。」面對這些眼光的責難，「我才不管外面對我如何看呢！」甚至女兒勸我「實際一點」、「墊量墊量自己」、「我們樓底下有人投河自盡了，就因為走極端。」爾後，我被帶到一間名為蛇島的餐館，夾著公文包的男男女女坐滿餐館，每人的神情嚴肅且於胸前帶著一朵小紅花，蛇島無疑為批鬥牛鬼蛇神的集會場所。



天不眨眼、全身關節脫臼等。楊小濱指出，殘雪小說中反覆出現「腫」的身體意象，象徵「肉體對無法徹底把握的暴力作出反應」的文革創傷，如〈我在那個世界裡的事情〉、〈黃泥街〉、〈山上的小屋〉等。<sup>47</sup>那麼，除卻「腫」，上述的荒誕身體隱喻什麼樣的歷史創傷呢？以下將逐一分析。

## 二、表達失效

### (一) 家人監視與歷史關懷

殘雪小說致力於抽象的人性思辨時，仍經常以日常的家庭關係為情節，更以歷史為關懷。我們以〈霧〉(1986)為例：

那天早上我打開門，看見太陽變成了淡藍色，被裹在很長的絨毛中，原來夜裡降了空前的大霧。家人們忽然都失去了原形，變為一些捉摸不定的影子，而且每個人都變得很急躁、古怪，甚至輕佻起來。……太陽被空中的水蒸氣融化了，變得像一彎新月。有人匆匆地從葡萄藤下面穿過，踩塌了土砌的階級。<sup>48</sup>

〈霧〉中父親的腿變成兩根木棍，並宣稱要外出做大事業，其實是到附近的破廟撿廢紙維生。至於原本肥胖的母親一夜之間竟變得輕飄瘦小，還趴在泥地上一會兒聞氣味，一會兒尋找白母雞的雞蛋，一會兒控訴父親外套裡的真相。這除了顯示父母諜對諜地防備與揣測彼此之外，〈霧〉以如此失準的表達方式，呼應霧的可見，而其他事物卻相對失焦，然而，霧儘管可見，卻觸碰不到，這無疑是一種悖反，從而暗示一切可見的東西還有重新商榷之必要。例如，「自從降霧以來，周圍的東西就長出了很長的絨毛，而且不停地跳躍。我整天大睜著雙眼，想要看清一點什麼，眼睛因此痛得要命。」<sup>49</sup>象徵靈魂之窗的雙眼因濃霧阻礙視線而感到疼痛，該症狀隱喻權威話語主導人們在歷史詮釋中的可見與不可見，卻沒有說服力十足地令人們安適地接受，人們甚至在此衝擊中表達失準，如上述父母的言行。固然「我」試圖從中突圍，痛感隨即應運而生，但也唯有如此揭露痛感／歷史創傷，鬆動「紅色文革／革命中國」才有可能。之所以論及極左革命中國的原因在於，引文中，濃霧籠罩的潮濕天候超現實地「融化」太陽，難怪有人踩塌革命中國所強調的「階級」，諷刺之意不言而喻。這般泛政治的詮釋，緣於殘雪小說擅於醞釀相互猜疑或偷窺的人際關係，即使是家人之間也不例外，這無疑是文革現象之一。殘雪的短篇小說通常只是一個情節片段，一方面說明創傷陰影無預

<sup>47</sup> 楊小濱著，愚人譯，《中國後現代：先鋒小說中的精神創傷與反諷》(臺北：中央研究院文哲所，2009)，頁80。

<sup>48</sup> 殘雪，《傳說中的寶藏》(瀋陽：春風文藝出版社，2006)，頁7。

<sup>49</sup> 殘雪，《傳說中的寶藏》，頁6。

警地以斷片的形式發作，另一方面則意圖營造荒誕的歷史氛圍，使讀者在剎那間顫慄不已，就能貼近歷史現場的實況。

除此之外，我們還可由〈霧〉最終以手錶揭示何以家人出現上述諸種的荒誕言行，予以說明：

我決計告訴她手錶的事，我費力地述說，腦子裡一片空白。我不能把我要講的事講清，哪怕一點點。我的話一吐出來就凝成一些稀糊糊，粘巴在衣襟上面。我不斷用些疑問號、驚嘆號、想要誇大其詞。但是一切全完了，母親已經睡著了。當我猛烈地搖撼她的雙肩，氣勢洶洶地問「你明白了嗎」的時候，她的藍臉上爬滿了黑蟲子。一個灰白的半夜在門邊上飄蕩，探頭探腦，那是一團更濃的霧。<sup>50</sup>

引文中母親的藍臉，應是開篇提及大霧後轉為淡藍色的太陽所映照出的色調。與其說淡藍色是形容太陽因大霧遮蔽而轉弱，毋寧謂太陽如大霧般地籠罩人們，使得受到熾熱太陽支配的人們喪失自主性而變得淡漠，一如藍色。此時，「我」述說「手錶的事」，乃試圖說明有關時間的事件，偏偏運用各種符號的語言表述均失效。藍臉母親甚至在「我」述說時，深沉地「睡著了」，隱喻政治太陽宰制人們的歷史記憶，被意識形態收編的母親難容「我」對時間作出其他的闡述。諷刺地，上段的獨立引文表示，〈霧〉無意將小說人物複寫成偉岸英雄，而是荒誕地變身為歷史迷霧中一縷失去原形的影子，顯示人缺乏主體意志而僅能隨物賦「影」。〈霧〉藉此強調人們重省歷史之必要。簡言之，「我」以手錶為隱喻，質疑革命歷史敘事鞏固極左革命中國的權威，又以「稀糊糊粘巴在衣襟上」、「藍臉上爬滿了黑蟲子」等荒誕現象指出，革命英雄美學中剛正崇高的示範在「我」的賤斥裡瓦解，但除魅或療癒文革歷史所釀成的恐懼是何等的艱難，由於「一團更濃的霧」正在門邊探頭探腦地監視「我」的「脫軌」表述。此乃說明創傷症狀是：在歷史如霧般虛實難辨的不確定中，人們的表達失語又失效，亦即，以語言重新梳理受創的來龍去脈並不容易。或者說，失語意味著革命話語或革命歷史敘事不再佔據絕對位階，如何重新敘述歷史成為殘雪創作的核心關懷之一。

人們處理失語此一歷史創傷之所以不易的癥結在於歷史是以虛實難分為本質，我們可從殘雪於九〇年代中期以降所關注的語言操作進一步說明。例如，〈患血吸蟲病的小人〉(1994)描述小人曾兩度以淒苦的語調向「我」抱怨：即使正值冬天，卻依舊令人感到酷熱難耐，「你看我有多麼小，我還沒有長大，就已經到了中年。這都是因為你們這裡太炎熱了，炎熱的天氣影響骨骼的發育。」<sup>51</sup>身體

<sup>50</sup> 殘雪，《傳說中的寶藏》，頁 10。

<sup>51</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境（上）》，頁 189。

尚未長大，精神卻被迫提前衰老或世故，極可能是紅色文革的政治氣候太過如火如荼。不僅如此，小人展示血肉模糊的小腿與感染血吸蟲的膨脹肚子時，「我」與小人各說各話，令讀者難辨真假虛實，此乃殘雪小說中常見的現象之一。

他嚇了一跳，護著他的鼻子往外走，走到外面窗口那裏還伸進頭來喊了一句：「誰在說謊呢？你、我、還是他？」我放棄了沉默不語的姿態，開始不厭其煩地詢問小人的歷史，我的口氣小心翼翼。「這個問題很簡單，」他爽快地說，「你的歷史就是我的歷史，看看我的手就明白了。我們有過兩小無猜的時光，你都忘了嗎？」「我從前根本不知道你，你是在我想要沉默不語的時候出現的。」……他總是站在屋角說那話的，他說完後就跳起一種奇異的舞蹈，他的動作很像在模仿老鼠偷油，也沒有什麼一定的節奏，但他是聚精會神的。而我，整個身心都被他那種態度迷住了。<sup>52</sup>

「我從前根本不知道你，你是在我想要沉默不語的時候出現的」，意指：「我」從前未能察覺小人是擬人化的自我心像——在無意識和無預警的狀態中發作的歷史創傷。當「我」終於意識到的同時，也注意到小人出現彷彿酒神般怪誕的舞蹈，顯示當「我」不再將隱喻歷史創傷的小人貶視為血肉模糊的卑賤者，反而為其舞蹈所吸引時，正是正視歷史創傷，從而體現一種類似酒神的寓意——迷狂（ecstasy）與醉境的心理。此乃投映出與文革對立的民間立場或與主流認同齟齬的身分想像，以期破除「政治太陽／極左國家神話」所樹立的單一秩序其實是權威的論述模式。<sup>53</sup>畢竟，「酒神祭儀所代表的正好是原始和民間的力量。」<sup>54</sup>即使小人因吸血蟲病而腹部腫大，有時妨礙舞蹈動作，有時大聲呻吟，有時臉色蒼白，但這正是不可迴避又必須直面的痛感。難怪小人離開後——「我」再度無視歷史創傷後，鄰居老頭對「我」怒吼：「你才時時刻刻說謊呢！你這個卑鄙的小人！」

<sup>52</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境（上）》，頁190。

<sup>53</sup> 彭兆榮，《文學與儀式：文學人類學的一個文化視野——酒神及其祭祀儀式的發生學原理》（北京：北京大學出版社，2004），頁250。據說狄奧尼索斯發明種植葡萄樹和釀酒，被巨人殺戮後，屍體亦被榨為葡萄酒。小說中，小人與葡萄的意象皆出現。

<sup>54</sup> 彭兆榮，《文學與儀式：文學人類學的一個文化視野——酒神及其祭祀儀式的發生學原理》，頁192。尼采綜合日神和酒神為戲劇原型，而弗萊主張，詩、小說、戲劇不過是酒神原型的置換變形。酒神狄奧尼索斯是戲劇之神，在神話與儀式的關係中扮演關鍵的角色。古希臘戲劇在酒神祭祀中模仿酒神受難、死亡、復活的過程，該過程同於自然和生命的循環週期。誠如卡西爾的分析：「在神話戲劇中的舞蹈者不只是起到正在表演的角色；舞蹈者就是神，他正在變成神。在慶祝神的死亡和復活的豐產儀式中，尤其特別地表明個性和身份鑑別的基本感覺。正如在大多數神秘的祭禮中一樣，在這些禮儀中所發生的不僅是對一個事件的模仿性的扮演，而是這個事件本身；它是一種真實的和完全有效的活動。我們能夠查到的全部戲劇藝術的這種模擬表演，這種模仿的形式從來不是一種純粹的藝術表演；它是悲慘的和莊重的——具有神秘活動本身的嚴肅性特徵。」恩斯特·卡西爾著，黃龍保、周振選譯，《神話思維》（北京：中國社會科學出版社，1992），頁46。

嚇得癱倒在地的「我」「聽見千軍萬馬從我的背上飛馳過去。」<sup>55</sup>這意味著「我」沒有反思歷史是由語言操作而成以致虛實參雜的自覺，只能被歷史巨輪所輾斃，怪不得引文中小人當頭棒喝地質問「我」是否遺忘歷史。



## (二) 歷史與敘述

### 1. 告別失語症：氣與織品／文本

各說各話以致於難分真假，暗示話語表述不能以一個版本為限，由於權威的單一版本在其它論述出現後，才顯得格外地虛假，甚至並不崇高。於是，殘雪進一步思索究竟該怎麼樣進行語言表達，才有意義？誠如散文〈日記〉自剖：

我終於找到了最適合自己的記日記的方式——寫小說。的確，我的小說就是心靈日記，這個日記記下的東西同表面的時間沒有多大關係，那裏頭的時間是屬於心靈的。……這種活動是多麼的幸福啊！從此我活在我的寫作中，我就是我的寫作，再也不是別的！<sup>56</sup>（底線為筆者所加）

創作小說能讓心靈真正地自由，無論是考掘非理性的心靈或無意識中的自我心像，皆為了以複雜的感覺結構批判宏大的歷史記憶並非唯一的時間感知和語言表述，如此一來，小說就不是重複「表面的時間」，尤其小說「再也不是別的」，而是自由地揮灑自身的所思所想。因此，殘雪經常在小說中以小說人物顯發出文學創作力——寓意自由的主體精神。在後革命時代裡之所以思辨創作本體或虛構美學，是為了解間接反撥紅色經典文藝長期以來作為革命中國的唯一範式，強悍支配人們的意識形態，以致於事後性創傷即使到了後革命時代依然餘波盪漾，於是也使失語的人們格外迫切地另覓出路。

例如，〈從未描述過的夢境〉（1993）思索小說創作論，殘雪因而以此篇名，命名一部輯結自 1985 年至 2004 年的短篇小說全集，顯示該議題於這部短篇小說全集中的重要性。〈從未描述過的夢境〉敘說一位描述者替路人記錄各式各樣的夢境，意圖尋找奇特意境的夢。然而，全文未交代任何夢境，僅僅述說描述者多年不懈地聆聽夢境的行為，以及不斷構思該如何創作出從未描述過的夢境。此中的意義有四，其一，如果說描述者代表創作者，那麼構思和尋找夢境的行為，無疑為創作實踐的一環。其二，多年後，描述者毅然地丟棄記錄夢境的筆記本後，竟出現記憶退化且時間錯亂的現象，意味著唯有退出集體記憶的規訓，才能揭示秩序背後的問題。亦即，如果說描述者象徵小說中的敘事，只有拋卻夢境筆記本那樣刻板制式的記錄，才能免於「紅色文革／革命中國」的敘事限制，創作出符

<sup>55</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境（上）》，頁 192、193。

<sup>56</sup> 殘雪，《玫瑰水晶球：殘雪散文》，頁 43。

應篇名的「從未描述過的」小說敘事。這正是前文所謂的自由創作論。

之所以論及極左文革的原因是：

很多人都說描述者只是一個虛構，因為他無法證實自己。他們說得對。……要我們獨立地對他作一番分析，任何人都覺得不是力所能及的。差不多沒有人想得起來關於他的任何細節，比如一句話，一個表情，一個手勢，寫下的一行字等等。所有關於他的一切，全存在於他本人的敘述中，而那敘述，又是種飄渺的，缺乏時間劃分的東西。最關鍵的是，沒有人可以將他的敘述用我們的語言敘述出來。我們聽不清他的敘述，沒人聽清過。……1990年，描述者在路旁搭棚的第十年。……描述者仍然坐在路旁等待。……他等待的已不再是那些作夢的人。……他仍然沉醉在那個空白的意境裡，……<sup>57</sup>

該段透露描述者為夢本身，畢竟沒有任何人能以一句話、一個手勢或一個表情描述之。描述者本為描述眾人的夢所苦惱，卻又成為眾人無法敘述的夢。此夢非彼夢的弔詭，描述與夢究竟孰為本孰為末的悖謬，呼應殘雪熱衷於似是而非的不確定敘事，從而挑戰權威的宏大敘述與單一的集體記憶。簡言之，其三是，眾人無法描述的夢，正是宛如夢魘的十年文革創傷（失語症），如「要我們獨立地對他作一番分析，任何人都覺得不是力所能及的。」或是，如夢般虛構的文革國家神話，如「很多人都說描述者只是一個虛構，因為他無法證實自己。他們說得對。」<sup>58</sup>綜觀三項，帶出其四，難以描述的文革及其創傷（如引文前半部）與「空白的」小說敘事（如引文後半部），暗示：固然八〇年代省思文革的文學創作邁入發揚主體價值的實驗階段，但仍有可開拓的空間，因此殘雪小說不侷限在八〇年代前期關注歷史創傷所致的失語症，而是進一步開展出自由文本的重要性——如夢般馳騁想像的多元意境與活潑表述。此乃由上述的夢魘、虛構的夢（文革國家神話）翻轉出另一層積極的虛構維度。

描述是不會再有了。但和以往的描述生活比較起來，他覺得目前的生活已形成了鐵的軌道，筆直地奔向前方的空白處所。他的想像與表達仍是屈裡拐彎的，卻不再為這事苦惱了，因為已用不著表達什麼了。<sup>59</sup>

比較以往的文革歲月與目前的生活，〈從未描述過的夢境〉從事新歷史敘事的企圖於焉成形，況且，考察如何進行虛構敘事正是新歷史敘事的核心關懷。亦即，

<sup>57</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境（上）》，頁169。

<sup>58</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境（上）》，頁169。

<sup>59</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境（上）》，頁170。

引文表示，與其囿於記事本而執著於該依循什麼樣的範式來進行描述，不如以無意識和不受時間規範的夢境書寫來放任屈裡拐彎的陌生化想像，自能形成獨特而創發的表達，不再是爲了表達而表達，遂能「筆直地奔向前方的空白處所」——小說提供讀者自由參與創作的「空白」，而非單向又極權地向讀者灌輸意識形態。這是軌道般的創作鐵則，也是羅蘭·巴特(Roland Barthes)所謂的可寫的創造性文本(Text de Jouissance)。《從未描述過的夢境》所輯錄的短篇小說，無不呈現此一特質。

簡言之，〈從未描述過的夢境〉以夢中錯亂的時間狀態，投映出文革國家神話釀成的歷史創傷是突如其來竄出的夢魘，以致於受創者呈現出表達失效的症狀；至於夢中不受意識制約的多義時間，能擺脫文革國家神話所樹立的唯一合法的歷史或集體記憶。這涉及如何詮釋過去、怎樣規劃未來、現在應該進行什麼樣的革命，亦即，歷史記憶攸關過、現、未的時間進程。而人的存在是建基在每一時每一刻的積累之上，人能夠自主地運用時間，才有自由思考的可能，包括自由地直面歷史。因此，時間議題是殘雪小說中常見的關懷。除卻〈從未描述過的夢境〉，〈雙腳像一團魚網的女人〉、〈天堂裡的對話(之一至之五)〉、〈關於黃菊花的遐想(之一至之二)〉等同樣思辨自由創作論與多元時間，以下逐一分析。

例如，〈雙腳像一團魚網的女人〉(1993)超現實地刻劃祖母有時於深夜與年輕女子滔滔不絕地交談，孩童泥朱目睹：

現在燭火燃得很大了，隔著燭光，泥朱看見一只溫潤的、年輕女人的手擱在祖母的左肩上，……用手往祖母背後探去，卻發現除卻了風，什麼也沒有。當然，有一樣東西，是一朵紫玫瑰，祖母的左肩上別著一朵紫玫瑰，幽幽地發出暗香。……一朵巨大的、火紅的絹花正要從她口中飄出，那紅光將她瘦長多褶的藍臉映得分外生動。<sup>60</sup>

祖母口中飄出的絹花象徵生命力之「氣」的展示，呼應宛如「風」的年輕女子，女子的青春又與祖母「多褶的藍臉」所寓意的年歲形成時間張力。尤其，當泥朱與祖母一道做深呼吸時，祖母將手搭在泥朱肩上，年輕女人也將手擱在祖母的肩上，仨宛若進行一場詭譎的神秘儀式。泥朱感到自我、祖母、女子三位一體地進行精神互滲與時間角力<sup>61</sup>，三位一體隱喻自我分裂成三種時間形態：反思往昔的意義、考察此刻的漂泊、探詢未來的依據。即〈雙腳像一團魚網的女人〉以不同年齡的三人使生死拉鋸具像化，如此的錯置，交織出複雜的時間之「網／文本」

<sup>60</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境（上）》，頁 143-144。

<sup>61</sup> 《金枝》所提出的神話現象乃建基於交感巫術和順勢巫術的核心概念。〔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 15-17。

(text)，呼應篇名「雙腳像一團魚網的女人」。<sup>62</sup>在三位一體的儀式中，泥朱恍惚間見祖母左肩的花朵超現實地綻放，「幽幽地發出暗香」。香氣與文本創作有何關係？氣的象徵內涵為何？與時間何干？

由於左肩靠近心臟，花朵的香「氣」顯然涉及生命力的寓意，而且，三人的呼吸「氣」息變得悠長時，空氣中竟又瀰漫著樹木的香「氣」。葉舒憲由甲骨文的造字結構、聲韻學、《莊子》「生物之以息相吹也」等文獻，推論「息」是能生長變化的氣，遂具有生命力。例如，吹氣的造人神話乃源於初民認為靈魂和呼吸是一體的觀念。弗雷澤同樣表示：「人們普遍認為靈魂是從軀體的自然開口處離去的，特別是口和鼻」。<sup>63</sup>亦即，呼吸是人體內的氣流，生命才得以維繫，而風是大自然的生命之氣，兩者在初民的神話思維中解釋人的存在和來源。<sup>64</sup>有鑑於此，祖母向泥朱說道：「當你心神渙散，思想和語言處於游離狀態時，她（按：年輕女子）便會出現得十分頻繁。」<sup>65</sup>可見如風般的年輕女子象徵祖母重組語言與思想的創作力／生命力，能振奮精神的昂揚。

相似的例證還有，〈關於黃菊花的遐想（一）〉（1988）荒誕地描述如姝練習使用氣槍時，「竟能不眨眼地瞄準它一天」，同居人老姜也不惶多讓，他的彎曲手指彷彿觸電般地亂顫，還有一頭發出芹菜味的頭髮，甚至一回以為自己開男性懷孕的先例。<sup>66</sup>

我們的結合發生在很久很久以前的一個雨天。我記得他原來是我們家的食客，又是一個影子一類的東西，只有你靜下心來專心致志的時候，你才覺察到這種東西的煩擾。<sup>67</sup>

老姜的醜怪身體與荒誕言行是「我」的自我心像——投映出「我」因精神受創而出現把握創造力的困難。亦即，創造力如影子般地難以捉摸，即使專心致志地投入創作，也未必能有效地發揮，於是分外渴盼題目所謂的「黃菊花的遐想」。與其說「我」對黃菊花產生遐想，毋寧謂黃菊花般的遐想——「我」興發「遐想／自由想像／創造力」時，能猶如黃菊花般地散發清香。於是，全文最後發問：「黃菊花究竟開放在什麼地方啊？」<sup>68</sup>所謂地方，確切來說是，「我」在什麼樣的時空

<sup>62</sup> 德勒茲將文本與織品類比，以織品的經緯線相互纏交的網絡特質，比喻後現代文本的新形式。文本／織品的英文是 text/textile/texture。

<sup>63</sup> 誠如普列漢諾夫所言：「靈魂的觀念是同呼吸的觀念牢牢地結合在一起的，其原因之一是，呼吸的一種結果，即呼出來的空氣的運動，一方面無疑是存在的，另一方面卻幾乎是我們的外部感官所完全不能感覺到的。」普列漢諾夫，《普列漢諾夫哲學著作選集》第三卷（北京：三聯書店，1962），頁 371。

<sup>64</sup> 葉舒憲：《中國神話哲學》，頁 360-374。

<sup>65</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境（上）》，頁 143。

<sup>66</sup> 正因這篇小說創作於八〇年代末，才能看出殘雪堅持到九〇年代乃至廿一世紀的終極關懷。

<sup>67</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境（上）》，頁 77。

<sup>68</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境（上）》，頁 78。

中能創造出獨特的意境？對此，〈關於黃菊花的遐想（二）〉進一步回應：

的確有過某種奇想！那是既不同於仙鶴，又不同於海岸的一種意境，他往往出現在早晨灰色的牆壁上，或中午明亮靜謐的群山間，我們不能完全看見它，只是聞到一股似有似無的氣味，那時我們如周身注滿活力，……那種氣味要在房間裡停留一整天，如姝變得像姑娘一樣嬌柔多姿，活潑歡快。她從抽屜裡翻出十年前扔下的粉紅毛線來，說馬上織一條「驚人的披巾」。<sup>69</sup>（底線為筆者所加）

似有若無的清明之氣象徵創作力已將屆顯發的狀態，如姝因而示現活潑潑的精神（奇想），甚至立刻織出一條「驚人的披巾」。這再度說明殘雪小說經常以網或披巾象徵文本 text，編織行為則寓託創作文本此一活動，能充分地將生命力之氣揮灑得淋漓盡致。因此，引文中難以言說的特殊意境，乃黃菊花所在的創作天堂：在象徵發揮自由精神的早晨、中午、那時、一整天、馬上等「新生」時刻，終於擺脫十年來（文革）各種「敘述」的框架成規，中年婦女如姝於是變得如少女般青春有生氣。

循此回到上文論及〈雙腳像一團魚網的女人〉以仨交織出的時間之網隱喻創作文本之道。問題是，時間辯證與自由創作的關係為何？這何以攸關極左革命中國操作權力的敘事模式？

那個時候她是有腳的，穿著黃色的棉紗襪，手裡也不是像現在這樣空著，而是拿著許多副黑邊眼鏡，鏡片在陽光下閃閃爍爍的。那時的她從不與我擦身而過，總是保持一段距離。若在馬路上，我就和她一人走在馬路的一邊，我隔著馬路不停地打量她，她卻根本不望我，只是走，她對我瞭解得很清楚。<sup>70</sup>

許多年前，曾經有腳的年輕女子手裡拿有「許多副」閃爍著陽光的黑邊眼鏡，不斷地邁步前進，與此同時，女子既權威地與祖母保持距離，又對祖母瞭若指掌，暗示女子以政治太陽所蘊含的意識形態來監視與規範眾人的觀看之道。此後，雙腳如魚網的女子不再與祖母「保持一段距離」，反而頻繁地出現在祖母的思想語言呈現游離渙散之際。由於保持距離與不保持距離是有所區別，但區別是爲了說明保持距離地「監視」與不保持距離地「渙散」既不同，又相關。亦即，人民受權力之眼監控時，政治態度不得不表現得昂揚激進或精神奕奕，但大聲附和而無暇獨立思考，或激昂之餘深感疲倦，何嘗不是精神渙散。

<sup>69</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境（上）》，頁 82。

<sup>70</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境（上）》，頁 143。



就另一方面而論，渙散者意味著難以被權力全然地整飭或統合，難怪女子不保持距離地貼近精神渙散的祖母時，女子的雙腳已如魚網，不再是上段引文中不斷步行前進所象徵的極左革命中國標榜的線性時間進程。

我(祖母)說不上她(女子)是美麗還是醜陋，她給你的感覺無法確定，惟一可以肯定的是她有一副誘人的嗓子，我可以徹夜不眠地與她談話，就因為她的嗓音。……似乎是年輕女人那誘人的聲音，泥朱卻看見祖母的嘴唇在動。動過之後，那嘴裏果真在吐出一朵碩大的紅花，像是木芙蓉，又像是人造的絹花。這時，她全身緊繃如箭上的弦。……也許，祖母正受著那女人的折磨，也許她竟是與她——這個所謂的忘年交的朋友進行殊死的搏鬥。……(祖母：)「有多少人經歷過這樣的瞬間呢？當各種各樣的樹木的香味瀰漫於空中時，人就會忘記自己的年齡。你覺得我的模樣很可怕嗎？」泥朱和祖母是於黎明前手牽手消失在道路盡頭的，因為似乎有一個目擊者敘說了這一情況，當時他倆與那人擦身而過，留下一股新鋸開的樟木板的香味。<sup>71</sup>

祖母無法確認年輕女子給人的感受，意味著祖母難以詮釋往昔的權威歷史。最終，與其說祖母與女子進行殊死搏鬥，毋寧謂忘年之交的兩人體現時間的交鋒，如緊繃的祖母與她嘴中漂浮的紅花、空氣中游離的氣味所形成的張力，包括老邁與新生、瞬間與永恆、緊湊與緩慢等時間辯證。祖母這般形象化地呈現時間的多義性，一如女子那對有許多網眼的魚網狀雙腳，象徵由各種時間維度編織而成，而網眼則意味著時間縫隙尚待人們多元地填補。唯有如此看待時間，兩人才成為忘年之交，彼此真正地認識與對話，不再隔閡地飽持距離。由此可知，敘述歷史之道在於，再現人們各式各樣的時間感知，才能貼近歷史現場。

有腳的年輕女子除了代表權威的極左歷史，也反映出權威又刻板的表述範式，雙腳如網的女子則從中逸出，代表一股創造表達方式的自由能量。這可由女子不保持距離來貼近的祖母予以映證。引文中，雙腳如網的女子以誘人的聲音陳述時，泥朱卻見祖母的嘴唇在動，彷彿兩人在自由的陳述表達中互為投影。無論是蠕動的嘴唇，或身體繃緊如箭上的弦，顯示腦力激盪中的祖母努力地捕捉與發揮創作力之氣，難怪祖母不久後出現嘴裡吐出紅花，或散發出樹木香味等荒誕現象。而這個殊死搏鬥後、瀰漫香味的瞬間，正是全文以吐出紅花等荒誕書寫所激勵出來的崇高力度。這不同於極左革命中國所標榜的崇高，是建立在單一權威的集體記憶和未來美好的線性進程之上，畢竟，於此框架中，自由創作如何可能？簡言之，女子從有腳到成為魚網的過程，投映出祖母在後革命時代裡終於自單一

<sup>71</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境（上）》，頁 146-149。

又極權的時間規範中游移出來，改由多義的時間辯證或歷史詮釋來進行創作，才有自由創造的契機。其重要性在於，後革命時代的人們面對文革烏托邦的失落，須以之重建價值。

## 2. 光與崇高

〈天堂裡的對話〉、〈從未描述過的夢境〉、〈關於黃菊花的遐想〉皆論及自由創作的重要性，下文進一步由這三篇小說中的光意象說明兩件事。為何由光形容自由是崇高的價值？崇高是怎樣被激盪出來，何以值得推崇？

例如，〈天堂裡的對話（之一）〉（1987）描述「我」頂著烈日，等待夜來香的秘密。對此，眾人不但大肆譏笑，還用竹子做成的弓箭，把「我」的白色外衣射得千瘡百孔。就在這天夜裡，「發現自己被顫動的活的氣流包圍了。那種顫動是奇異的，我全身的關節不知不覺地脫了臼，四肢隨著氣流漂蕩。」<sup>72</sup>受創到了極致，還能自我堅持，進而激勵出一股富含象徵意義的氣流，實屬難能可貴。此乃崇高之所以令人嘆服之由。

在它襲來之前，我感到內部生出一種強烈的焦躁。……張開細長的五指在空中抓來抓去，許多活的氣體在我的指縫間流動。這種夜來香味不同於一般的夜來香，當你細細凝神的時候，你竟發覺它並不存在。我睜大雙眼在黑暗中搜索，終於看見一排細小的幻影從牆根溜過。<sup>73</sup>

引文中的流動氣體，呼應該文的主要情節——尋覓香氣——「我要和你一起在黑夜裡尋找夜來香，你在門外，我在屋裡」<sup>74</sup>，復以全文由「詩與你常相伴隨，引誘你創造奇蹟」破題<sup>75</sup>，揭示全文的旨趣是如何創造「詩」。由於詩是文學的統稱，因此，全文的旨趣是探究小說創作論。亦即，尋找夜來香的歷程，象徵追求自由創作的詩性之旅。尤其，美學大師徐復觀指出，氣的「游」動隱喻自由解放的精神<sup>76</sup>，是成就高妙的藝術與生命境界之道。

〈天堂裡的對話(之四)〉進一步說明「我」之所以渴望在黑夜中搜索氣體的原因，是爲了擺脫與流動氣體形成對比的刺眼陽光。倘若陽光暗指政治太陽，尋找夜來香所代表的詩性之旅乃探究一種有別於紅色經典的敘事陳規。

<sup>72</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境（上）》，頁 51。

<sup>73</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境（上）》，頁 50。

<sup>74</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境（上）》，頁 53。

<sup>75</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境（上）》，頁 50。

<sup>76</sup> 徐復觀以「游」的象徵論述莊子的藝術精神時，「游」乃「精神的自由解放」，精神則是心的作用和狀態，當精神獲得自由解放時，便能體現最高的藝術精神。「游」是與宇宙調和通感的圓滿藝術(精神)境界，精神因而得以呈現超脫和自由的狀態。徐復觀認為虛靜之心能夠通透宇宙的本質，誠所謂「心靜猶明，而況精神」「聖人之心靜乎？天地之鑒也，萬物之鏡也」徐復觀，《中國藝術精神》（上海：華東大學出版社，2001），頁 50。

你靜靜地看著我，不說話，那氣流就變得純淨而微微發藍，一種憂鬱的淡藍色。……我總是躺在河邊的垂柳下曬太陽。在漲水的季節我就盼望著，不停地遙望河的對岸。「別望太陽，視線別太集中。」總有聲音在耳邊悄悄地說，「那邊有一個傢伙坐在鞦韆架上。」春天裡和秋天裡的陽光有點頹廢的味道，但洶湧的河水氾濫著生殖的氣息，樹根正在水中腐爛，生出數不清的氣泡。……我生來就這麼熱切，他們說是太陽曬成這個樣子的，我曾經赤腳從滾燙的沙灘上跑過去，大聲大叫。雨珠在我們窩起的掌心裡聚成一個晶亮的水灣，那裡面各睡著一只稜形的假眼睛。……你終於告訴我，「用不著跑開，你只停在老地方，自身就會變得通明亮透……伴隨著我們的這些雨珠，它們默默地訴說著某種永恆。」……也忘掉那座黑糊糊的城市。我們彎下身來，就能清晰聽見蚯蚓的叫聲。在通紅的陽光裡，我們忽然化為兩株馬鞭草，草葉上掛著成串的雨珠。<sup>77</sup>

「我」遙望對岸，究竟在盼望些什麼？由於太陽的照曬使「我」的性格生來就格外地熱切，四處奔波，但為何「你」認為「我」無須跑開、到處尋找？「我」集中視線來凝視太陽的後果為何？「你」與藍色氣流有何關係？既然雨珠代表永恆，那麼頹廢的陽光寓意衰敗嗎？

引文中的關鍵在於，假眼睛在雨珠所匯聚而成的水灣中睡著，意味著在通明亮透的永恆世界中，難容以假眼睛作為觀看之道。或者說，膺循使「我」生來熱切的太陽視角與政治身分，其實是一無所獲的低能見度的狀態，由於人民無法從既定視線所規範的意識形態中掙脫出來，無異於擁有一對沒有功能的假眼睛，失語症隨即併發。所以「你」才會提醒「我」：「別望太陽，視線別太集中。」〈天堂裡的對話〉藉此批判以政治太陽為符號的「紅色文革／革命中國」反而呈現一片令人迷茫不已的黑暗。不僅如此，「我」發現城市人無一例外地擁有一雙被政治太陽曝曬的假眼睛——「平板的黃玻璃」，尤其，「鬼影在冥冥之中徐徐生起，毛茸茸的植物迅速地膨脹。那關在鐵籠裡的狼不也在狹小的天地裡日夜奔跑嗎？」<sup>78</sup>雙眼失明猶如人被囚禁在籠罩著黑暗鬼影或迷魅霧影的鐵籠中，即使如狼般地矯健，以期奔向無限光明的自由，卻只是在籠中徒勞地日夜奔跑。誠如文中表示，「我必得要尋求，從眾多的黃玻璃中去尋求照亮那昏暗的眼睛」，才不會陷入不自由的黑暗囚困中不可自拔。然而，「我」長期以來一無所獲，甚至被恐怖黑暗侵擾得惶惶難安，最終才察覺到「你」的眼睛所閃爍的光芒，能照亮「我」的靈魂，「但我的光並不照亮我自己，靈魂永遠在昏暗處。」<sup>79</sup>此乃呼應〈天堂裡

<sup>77</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境（上）》，頁 68-69。

<sup>78</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境（上）》，頁 63。

<sup>79</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境（上）》，頁 63。

的對話(之四)〉開篇就講述當「你」說那種遊戲「會獲得無法想像的快感」時，「你」的大眼發出一種非常迷人的光芒。那種遊戲是〈天堂裡的對話(之一)〉所揭示的「詩與你常相伴隨，引誘你創造奇蹟」。循此可知，「你」的光芒映顯「我」的自由靈魂，「你」與「我」的互動關係，說明創作者（「你」）在創作歷程中，不斷地與「我」那些恐怖荒誕的現象或心理進行辯證（如被射得千瘡百孔的外衣、玻璃眼珠等），才得以興發出以崇高為底蘊的自由。亦即，精神得以自由是何其不易與無所畏懼地爭取而來的，崇高氣度於焉形成，而自由本身值得如此。

不惟〈天堂裡的對話〉如是，〈從未描述過的夢境〉、〈關於黃菊花的遐想〉等也以光芒為關鍵意象來烘托自由。我們先以前者為例：

在作夢的路人離去之際，那不曾描述過的意境的光芒使他全身戰慄不已，這戰慄——僅僅只是這戰慄本身，又使他確信了那種意境的存在。於是他將那不曾描述過，也不曾清晰地腦海中出現過的意境稱之為「風」。「風」每次都在敘夢者離去之際出現。現在他伸長脖子等待的，並不僅僅是做夢者了，他知道在他們離去之後，便會有那種光芒，他越來越看出了這一點。

80

人得以自由揮灑空白敘事的同時，不但生命力之「風」乘勢而起，人更在萌發創作力的曙光中悸動不已，由於自由是何等難能可貴的崇高價值。這有別於極左革命中國以政治太陽為核心意象所樹立的敘事模式一再重複描述，令人備感僵化，戰慄無從而生，貼切地說，是內心的觸動或感懷已死。

又如，〈關於黃菊花的遐想（二）〉的末段詩性地描述：

於沉睡中，樹上的桂花沙沙地落在我們頭髮裡，我們心中一悸，看見金秋的驕陽下走來兩個少女，他們的睫毛纖長柔軟，黃菊花的小火在她們的瞳仁深處靜靜地燃燒。<sup>81</sup>

人們展現如女神之眼的創作力光明<sup>82</sup>，就能抵達黃菊花所在的創作天堂，這也間接說明〈天堂裡的對話〉何以批判性地描寫假眼睛。散文〈美麗南方之夏日〉表示：

我忽然快過三十了，十來年青春，就在掙扎中溜過去了。我覺得關於這十來年，關於以後，我可以說出一些話，而這些話，是一般人不曾意識到，

<sup>80</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境（上）》，頁166。

<sup>81</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境（上）》，頁82。

<sup>82</sup> 卡西爾的《神話思維》主張，方位意識和對光的感受是人類智慧的基礎，人們逐步據此發展出精神文明。由於光提供了觀看的能見度，是人們對精神文明進行反思的途徑，尤其眼睛寓託女神的再生能量，眼睛女神象徵人類精神生命的生產者／母親。參考書目可見第二章第五節。

不曾說過的，我想用文學、用幻想的形式說出這些話。一股抽象的，又是純情的東西，在我內部慢慢凝聚氣來了。……只是死死執著於自己的天堂，反覆玩味，自得其樂。這就是〈蒼老的浮雲〉及其它已發表和未發表的作品。在这一切後面，支撐我的情緒奮起的，是那美麗的南方的夏天，是南方的驕陽，那熱烈明朗的意境。在少女時代，我曾無數次光著頭、赤著腳，長時間的在烈日下行走，充滿了歡欣和那種漫無邊際的遐想。<sup>83</sup>

自由的文學創作使殘雪凝氣自樂，光線呼應上述小說中描繪的光芒，使她宛若置身嬌陽下的美麗南方，此乃精神家園的所在，但這必須在掙扎中才能激勵而成，或在烈日的考驗下才顯得格外不易。誠如上述，〈從未描述過的夢境〉、〈關於黃菊花的遐想〉、〈天堂裡的對話〉是在各種荒誕現象的推波助瀾下，才點亮崇高的自由之光。此乃崇高的一個層面，之所以還要強調精神家園是崇高，其原因在於，如本段的第一則引文呈現如此浪漫明亮又深情細膩的詩性文風，經常出現在殘雪探究小說創作論的小說中。當讀者參與殘雪小說中深層夢境所醞釀的靜謐氛圍時，停格的詩意時間象徵性地提供心靈救贖的契機，存有本體與創作本體於是形成表裡關係。如此一來，自由不只是敘事，而是真正地進入到精神的維度之中。綜上，殘雪小說中光意象的內涵有二。其一，由光形容自由是崇高的價值。其二，彰顯創作光芒，才能揭示殘雪小說以創作論來與宰制敘述的政治太陽及其極左國家神話進行對話的企圖，尤其，蘊含極權意識形態的敘述所打造的紅色烏托邦，旨在規範人民存有的依據。因此，殘雪小說也以精神家園強調創作論不只是敘事層面的課題，而是另指一方攸關存有價值之道。

承此結論，我們再以〈天堂裡的對話(之四)〉予以映證。文中描述當「我」長期走遍天涯海角地找尋光明時，「而你始終留在原地，悲哀而鎮定地坐在那張桌邊，……時光飛逝，你始終年輕。」<sup>84</sup>「我」卻成了白髮蒼蒼的女人，甚至出現語無倫次或行為失序的現象，顯示「我」籠罩在「政治太陽／紅色文革」釀成的歷史創傷中無以排解，猶如前文提及困在囚籠中日夜奔跑的狼。至於堅持留守原地的「你」代表不忘初衷地護守精神家園的姿態。回到頁 159 的引文可知，精神家園是由純淨又憂鬱的藍色氣流轉化為新鮮又永恆的兩珠，再匯聚成一條晶亮的水灣，終於緩解烈日早象所隱喻的極權逼仄，難怪「我喜歡在純淨的虛空中遨遊，在遨遊中我不斷生出漫漫的思緒」，包括「我是誰，從哪裡來」等存有問題<sup>85</sup>，這再度說明自由的思考是精神家園的核心價值。〈天堂裡的對話(之四)〉所謂的遨遊，呼應〈天堂裡的對話(之一)〉：「我願意掉下湖去，變成那條魚，這一來

<sup>83</sup> 殘雪，《玫瑰水晶球：殘雪散文》，頁 33。

<sup>84</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境(上)》，頁 65。

<sup>85</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境(上)》，頁 67。

我就能游來游去，找到水中的那棵樹，我想在那濃密的葉片間棲息。」<sup>86</sup>小屋是「我」四處遊蕩以期求索的精神家園，「那棵樹」是小屋旁的桑樹。蕭元認為桑樹在中國文化與古典文學中代表愛情、生殖、勞動、祭祀的所在，體現中國民族的精神生命力。<sup>87</sup>所謂的民族生命力在〈天堂裡的對話〉中是「游」——邁入語言詩居地所示現的自由境界。而「我」之所以呈現引文裡掉下或墜入的姿態，是爲了自由靈魂的奮起作蓄勢而發的準備，即與荒誕恐怖相互辯證，才能激盪出「游」此一崇高姿態。從而自「紅色文革／革命中國」的敘事成規中破繭而出，在創作天堂象徵的神聖空間中以遨遊或游的姿態，自由地揮灑時間感知與歷史想像。綜上可知，殘雪小說中崇高的內涵是自由，途徑是以多義的時間敘事來鬆動集體記憶，而體現自由的身體狀態是籠罩在風、氣、游、光之中。

### 三、自由：權力空間與精神家園的辯證

〈天堂裡的對話〉已隱隱然地思索民族生命力的議題，即思考後革命時代的人們在文革烏托邦崩壞後，視自由敘事為新中國得以繼往開來地成為一方精神家園的核心價值之一。下文將以空間書寫為切入視角，進一步論證與強化。

追本溯源，在殘雪的早期寫作中，經常於屋宇、盒子、抽屜等幽暗封閉的空間中，上演各種人生困境或無意識中的恐怖夢魘，或安排小說人物捲入一方逃不出去或漫無邊際的荒野。其原因在於，散文〈美麗南方之夏日〉(1986)曾描述父親在她童年時被劃為「極右」身分，一家老小被迫擠在小平房中，掙扎又難堪。

1957年，父親作為《新》反黨集團頭目被劃「極右」，下放湖南師院勞動教養，母親被遣送至衡山勞改。1959年，全家九口人從報社遷至嶽麓山下兩間十平方米左右的小平房，每人平均生活費不到十元，又遇上自然災害，父親既無儲蓄又無絲毫外援，全家老少掙扎著。<sup>88</sup>

不僅如此，為了營造文革時期人際間相互攻擊和窺探的恐怖氛圍，殘雪致力於刻畫壓迫不安的密閉空間，旨在批判文革社會主義烏托邦的失義，使人難以自失序錯亂的時間和猥瑣卑賤的人性中掙脫。例如，〈山上的小屋〉(1986)描寫孤立潮濕的小屋中家人們疑神疑鬼的精神狀態，而屋外又有鬼祟的偷窺者令人惶惶不寧。又如，〈種在走廊裡的蘋果樹〉敘說阿文發現家人的荒誕行為，尤其「這套房子一到夜裡就變得空空蕩蕩，所有的人全躲起來，門窗也找不到了，如一個密封的

<sup>86</sup> 殘雪，《從未描述過的夢境（上）》，頁51。

<sup>87</sup> 蕭元，〈對殘雪的詩意解讀〉，輯錄於殘雪，《殘雪文集》（長沙：湖南文藝出版社，1995），頁366。

<sup>88</sup> 殘雪，《玫瑰水晶球：殘雪散文》，頁27。

鐵匣子。」<sup>89</sup>再如，〈蒼老的浮雲〉敘寫虛汝華要求丈夫老況將所有的門窗釘上鐵條，以免入睡後窗外的樹枝不斷地抽打她的臉，「這樣一來屋子就像個鐵籠子」。固然革命中國意圖打造的政治烏托邦是：「太陽一出來，什麼都兩樣了，那就像是一種新生，一個嶄新的開始。」<sup>90</sup>然而，〈蒼老的浮雲〉以密閉空間裡虛汝華呈現詭譎的身體感知，揭露「紅色文革／政治烏托邦」並非讓人獲得精神新生的神聖空間。由於人們試圖躲避監視，被迫採取與世隔絕的密閉生活方式，反而凸顯出一種困在鐵籠中無所遁逃的無力感，難怪虛汝華覺得：「林子邊掛著一輪血紅的太陽，紅的很恐怖。」<sup>91</sup>殘雪小說藉此反思文革國家神話的議題包括：以封閉空間或荒野邊疆揭露位居宇宙中心的文革烏托邦實為一方「偽」神聖空間、文革烏托邦並未提供使人精神新生的神聖時間、以表達失效或時間失序的歷史創傷鬆動文革烏托邦寄望未來美好的線性進程。這些議題不但出現在二〇〇八年出版的長篇小說《邊疆》中，《邊疆》更試圖說明後革命時代的精神家園以自由為質素的原委與途徑。況且，在路途中掙扎與尋找家園，是殘雪創作生涯中不斷著墨的主題之一，如〈蒼老的浮雲〉、〈山上的小屋〉、〈黃泥街〉、〈海的誘惑〉、〈歷程〉、〈暗夜〉、〈蓮〉、〈旅途中的遊戲〉、〈去菜地的路〉、〈曠野裡〉等。因此，我們從殘雪後期的長篇代表作《邊疆》可承先啟後地綜觀殘雪的創作歷程。

《邊疆》講述六瑾的父母幾十年前由內地的工業大城「烟城」，遷居到詭譎如迷宮般的邊疆小石城，再交錯出三十歲的六瑾於父母隨大隊人馬遷返烟城後，仍獨自居住在小石城，販賣極美的印花「布／文本」(text)。全書致力於描述小石城的人事物，除卻六瑾與人們的互動，重要的意象有雪山、雪豹、壁虎、熱帶花園、設計院等。一回，母親來信談到：「她和爹爹還在農場，每日挖戰壕。繁重的體力勞動令他們『有種脫胎換骨的感覺』。」<sup>92</sup>

我和你爹在戰壕裡伸一伸腰，看到霧中的那面紅旗，聽到附近樹林裡鳥兒淒苦的叫聲，這時你爹就說：「真是一場不流血的戰爭啊。」我們這些自願者都很沉默，因為在沉默中我們的心境會變得無比的開闊。……母親的信寫到這裡突然就斷了，彷彿是因為心情沉痛寫不下去了一樣。……<sup>93</sup>

挖戰壕是比喻體力勞動相當繁重的說法，問題是，既然身為自願者，何以唯有在沉默時，心境才能變得開闊？倘若發自內心的豁達，為何在信件中表達得支吾又有所顧忌？紅旗、淒苦、戰爭暗示不流血反而是更加殘酷的處境，父母似乎處於

<sup>89</sup> 殘雪，《殘雪文集》第二卷(湖南：湖南文藝出版社)，頁 93。

<sup>90</sup> 殘雪，《殘雪文集》第一卷，頁 156。

<sup>91</sup> 殘雪，《殘雪文集》第一卷，頁 228。

<sup>92</sup> 殘雪，《邊疆》(上海：上海文藝出版社，2008)，頁 319

<sup>93</sup> 殘雪，《邊疆》，頁 319-320。

文革正如火如荼進展中的極左革命中國。尤其，脫胎換骨是紅色經典敘事中人民效法與變身為革命英雄的常見修辭，本文第二章第一節已有詳論。我們可由以下的引文進一步印證：

（櫻：）「有一件事老是困擾著我。木葉縣的戰事，是剛剛發生的，還是很久以前就發生過了，直到現在才傳到這裡？這裡有個時間差啊。」「您仍在為過去的事情痛苦嗎？」六瑾同情地問。「也許不是痛苦，反倒是某種消遣性的刺激呢。再說，我糾纏的，僅僅是過去的事嗎？」不，不是。六瑾問櫻，為什麼他們休息日還要上班？「……早就沒有領導了，是一種觀念在領導著我們，但院裡的工作還是井井有條。」……六瑾從櫻的臉上也看到了某種淒涼。……現在她彷彿有點理解他了，這個人由於弄不清自己的慾望而憂鬱。……六瑾又看大樓（設計院），看見視野中的兩棟大樓裡都有很多腦袋伸出來。……六瑾和櫻圍繞著辦公樓轉了一圈又一圈，樓裡頭的那些人始終在觀察他們。<sup>94</sup>

設計院在「一種觀念」的支配下正常運作，櫻卻顯得憂鬱淒涼，顯示單一觀念未必適合櫻的性情，再加上設計學院裡瀰漫著人們相互監視的詭異氛圍，無不暗示極權意識形態主宰下的文革語境。此外，無論木葉縣的戰事究竟是發生在過去或現在，任一時代的人（尤其是後革命時代）都需要思考的是，如何使心靈不要受到宰制與異化。此乃《邊疆》直到最後兩章才隱微地點出文革的原因之一。

換言之，《邊疆》以主要篇幅描述父母在小石城誕下與養育六瑾直到成年，最後卻獨留精神自由的六瑾在小石城，可見搬回烟城的父母並未真正獲得自由的洗禮，難怪返城後，遭逢文革的衝擊。當六瑾為木葉縣的戰事憂心不已時，察覺到向她買布的顧客竟都垂眼不看她，原來她額頭上荒誕地出現像父親相框上的壁虎殘骸。於此之前，《邊疆》曾有一段超現實的描寫：

相框拿出來後，她看見五只細小的壁虎的遺骸黏在玻璃上，而玻璃下面父親的那張臉，因為疼痛而扭歪了。……再仔細看看，又覺得這個人並不像爹爹，倒像他的一個什麼親戚。……發現那些小東西居然同玻璃連成一體了。其中有兩只被他弄得粉碎，那玻璃凹下去，印出它們的身形。……玻璃下面爹爹的照片根本看不清了，但她又不願意將玻璃和壁虎一塊扔掉。<sup>95</sup>

相片乃記憶剎那即逝的時間。能夠斷尾新生的壁虎在玻璃中留下標本，究竟是歡

<sup>94</sup> 殘雪，《邊疆》，頁 314-317。

<sup>95</sup> 殘雪，《邊疆》，頁 327。



慶此刻的新生，或慨嘆地徒留標本般的時間殘骸。其後，「六瑾照鏡子時發現額頭上有透明的壁虎殘骸，卻擦不掉，然不照鏡時也摸不出。」<sup>96</sup>照鏡凝視的此刻，竟然目睹的是壁虎般的時間殘骸，亦即，「此刻」瞬間成為人無法在場的過去，一如可見卻不在場的壁虎。由於照鏡或照片等觀看之道是被規範的有限視角，循此釀成的時間殘骸乃象徵人性在框架侷限中被迫異化扭曲，怪不得六瑾深感相片中父親被相框框住的臉「疼痛而歪曲」。對此，布店老板提醒六瑾應任其自然，情緒鎮定後的六瑾回到櫃台，對老女人（顧客）說：「雪天裡，視野真開闊。」老女人回應：「我啊，就喜歡來你這裡買布。這種布是雪山裡頭製出來的嘛。」<sup>97</sup>由此可知，較諸於上述的受限視野，雪天視野或在雪山製作的布，與烟城木葉縣等文革異化事件形成對比。本文第二部分已論及布這類的織品在殘雪小說中隱喻自由創作的文本，那麼，賣布的六瑾揭示出自由具備什麼樣的內涵？製作布的、座落在小石城裡的雪山的象徵意義是什麼？有別於相片的時間視野或歷史觀看之道如何可能？

先就第一個問題而論。主人公六瑾代表小說中每個人面對邊疆小石城及其依傍的雪山時，所萌生的自我心像。例如，第五章〈嬰兒〉描述六瑾於小石城誕生的情景：「『寶寶叫什麼名字？』『六瑾』『哈，美！讓人想起小石城。』……在嬰兒的哭聲中，啟明眼前出現了雪山，還有同姑娘蹲在樹下的雪豹。」<sup>98</sup>此乃說明六瑾象徵小石城中的雪山和雪豹，雪山代表神聖空間，敏捷的雪豹則寓託自由心靈，後文將進一步分析。由於六瑾是小石城中唯一的生長者，其餘皆為到小石城尋找精神原鄉的異鄉人。例如，在六瑾賣象徵自由創作的布之前，父親胡閃照顧嬰孩六瑾時，嬰兒斷斷續續的音節竟刺激胡閃的思維：

胡閃覺得自己漸漸控制不了自己的故事了——故事裡頭的空白場景越來越多了。他也迷上了這種新奇的講述，這些充滿了空白的，既簡約、又有點難解的故事。……並由此生出快樂的心情來。他終於體會到女兒是他的無價之寶。<sup>99</sup>

從引文可知，六瑾之於父親象徵：一股進行敘事的創造力。胡閃創作的故事中充滿自由想像的空白，這種創造力不但讓胡閃感到愉快，也指陳他來到小石城才誕下女兒的象徵意義。與其說「生養」六瑾，打造家庭生活，毋寧謂以自由敘述（創作）「滋養」出愉悅滿足的精神，才是精神家園的所在。難怪「胡閃記起了在他

<sup>96</sup> 殘雪，《邊疆》，頁 335。

<sup>97</sup> 殘雪，《邊疆》，頁 335。

<sup>98</sup> 殘雪，《邊疆》，頁 104-105。

<sup>99</sup> 殘雪，《邊疆》，頁 115。

家看見熱帶花園的事。從昨夜開始，胡閃就有種自己在世界中心的感覺。」<sup>100</sup>不可能出現於北方邊疆的熱帶花園，竟成為小石城裡眾人嚮往的、伊利亞德所謂的神聖空間，可見《邊疆》以超現實的非理性敘事邏輯，再三模糊小石城所在的疆界位置。此乃暗示：唯有在邊疆的邊際游移——擺脫各種意識形態所框架的權力空間（如爆發戰事的木葉縣），才能企及心靈世界（世界中心）裡的神聖本質——自由。

既然如此，自由的價值為何？關鍵在於，第十五章〈六瑾和櫻〉描述櫻告訴六瑾，山坡上的岩石是六瑾來到小石城之後，才冒出來的。

以前有人個訴我說廢墟上的景色最美，我還不相信。我是慢慢發現這裡的美的，……她的手還被那些凹面裡頭發出的電流一次次彈出。岩石的氣味很好聞，不像石頭的氣味，倒像野花，那種朦朧的微光也很宜人。也許這是櫻經營了很久的家？……「櫻叔叔，您的這個家應該叫做石花園。」……「我等了幾十年它（按：石花園）才長出地面。」<sup>101</sup>

六瑾覺得發出微光的岩石很溫暖，剛觸碰岩石時，有些酸麻的觸電感。這暗示岩石具有超現實的生命力，難怪櫻表示，岩石是慢慢生長出來，「延伸到了相鄰的木葉縣。」<sup>102</sup>就在櫻如此訴說之際，六瑾感到仿若置身荒原，然而，櫻認為荒野廢墟上的景色最美，於是遞給六瑾一束桂花，六瑾因四周一片黑暗而僅聞花香，故將此處名為石花園。與此同時，六瑾感到櫻充滿男性魅力，就不自覺地將手伸進岩石凹洞中，竟神秘地誕下一名女嬰。此乃複寫石生的神話母題。由此可知，《邊疆》之所以命名為小石城，乃將石頭蘊含新生此一神話思維賦予在小石城之中。<sup>103</sup>文中指出小石城是不同於發生戰事的木葉縣，又試圖模糊心靈美景與廢墟荒原、家園與邊疆、不可見與可聽聞的對比與歧異。誠如前文所論，擺脫意識形態所框架的二元對立，才能提煉出精神家園所具備的質素——自由。唯有自由，才是真正的新生，此乃自由之價值。綜上，《邊疆》體現自由的內涵有二層，其一是跨界：跨越意識形態的疆界。

此外，石花園（家）由象徵自由敘事（創造力）的六瑾命名與感知，顯示自由敘事在精神家園中落實。之所以涉及家園的原因還包括，除卻石花園，阿依認為六瑾的家屋出現各種動物發出聲音的異象，一位母親的朋友甚至表示：六瑾的

<sup>100</sup> 殘雪，《邊疆》，頁 116。

<sup>101</sup> 殘雪，《邊疆》，頁 307-308。

<sup>102</sup> 殘雪，《邊疆》，頁 307。

<sup>103</sup> 殘雪，《邊疆》，頁 308。初民崇石信仰的本體論和宇宙論課題，多重向度地表現為：石頭不僅被初民視作驅魔避邪的保護神，或展現生育繁殖的母性象徵意涵，或代表不可毀滅與永恆不變的延續性物體，因而派生為象徵再生的神聖空間。何星亮：《中國自然崇拜》（南京：江蘇人民出版社，2008），頁 313-316。

院子能超現實地時光倒流，無疑為奇趣旅館的縮影。

是風，院子裡的風多麼歡快啊！那些蛙，一定還在，很可能已經繁殖成一個合唱隊了。……「你這裡也是一個『奇趣』旅館嘛。」那句話使她的思路狂跑，收也收不住。<sup>104</sup>

院子裡吹起一陣歡快的風，由於前文提及風在神話思維中代表繁衍的生命力，難怪院中的青蛙將要繁殖成一支合唱隊。《邊疆》以此為喻，說明何謂奇趣旅館——在精神家園中思路蔓生的活潑潑狀態，尤其，活潑潑的思路（奇趣）是建立在彈性地反思時光之上，此乃自由的第二層內涵。例如，六瑾和蕊重訪父親曾帶她旅遊過的奇趣旅館，旅館中的壁畫等裝飾都由蜈蚣等毒蟲為素材，老闆象徵無法思考的無頭人，這些荒誕現象的衝擊迫使六瑾思索我是誰的存有問題，同時反覆質問：「人經過某種訓練之後才能適應這裡的陽光？」「這個人世間有多少人能接近太陽？」<sup>105</sup>人被規訓後，才能適應的陽光真得能貼合人們的性情與真實需求嗎？以怪誕的奇趣旅館、無頭人，批判以紅色太陽為象徵的文革烏托邦所規範的一致性，使人宛若無頭，《邊疆》藉此凸顯奇趣殊異、活潑潑的思考之於人民精神的重要。

我們再以《邊疆》示範一段奇趣的描述為例：

「這個蕊，他是不是來自那個熱帶花園？」

「啊，花園！我知道你指的是什麼，我的父母告訴過我，那是最最虛幻的，男孩蕊，卻是實實在在的人啊。」

「嗯。也許虛幻的東西正悄悄地進入我們的日常生活。我感到沒有把握。」……

「蕊的事情就是雪豹之謎。」<sup>106</sup>

熱帶花園竟奇詭地出現在北方邊疆，怪不得來自熱帶花園的蕊也展示奇異的作風：他的名字「蕊」（植物）呼應熱帶花園之餘，他又超現實地化身成在雪山裡奔跑的雪豹。《邊疆》示現如此跳躍和奇趣的創造力時，除了將之凝縮在雪豹此一意象之中，更強調創造力必須落實在象徵精神家園的熱帶花園裡，創作本體（自由敘述）才能派生出安頓在家中的存有本體（自由精神）。《邊疆》唯有如此，才能登入與文革烏托邦進行辯證的平台，由於蘊含極權意識形態的敘事所打造的權力空間，許諾人民安身立命的家園將生根於一方美好的烏托邦之中。問題是，這真的是讓人自由安居的所在嗎？為何上文質問：「這個人世間有多少人能接近太陽？」人民自以為接近，其實並不如此，權力空間的支配性無疑昭然若揭。由此

<sup>104</sup> 殘雪，《邊疆》，頁 303。

<sup>105</sup> 殘雪，《邊疆》，頁 285、286。

<sup>106</sup> 殘雪，《邊疆》，頁 135。

可知，《邊疆》展示出自由敘事此一創造力是建立在反思文革歷史的企圖之上。

這還可由小說最終進一步映證。末章描述穿著紅裙的阿依竟突然間在積雪甚深的雪地裡消失，紅裙令六瑾想起母親信中提到的紅旗，而父母正身處於「火熱的集體生活中」。<sup>107</sup>然而，「六瑾記起了這個人同她的父母之間的那種『歷史悠久』的聯繫，覺得他有點遺物的味道。」<sup>108</sup>由此可知，《邊疆》不斷模糊文革究竟是歷史遺物或父母正面臨的處境，是爲了暗示歷史記憶從未過去，一切歷史都是當代史。於是，六瑾在公園雪地裡尋找阿依所代表的歷史記憶<sup>109</sup>，心想「一定有裂縫？裂縫在哪裡呢？……沒有了阿依的大地依舊是這麼妖嬈，陰魂一樣的人影在上面飄飄蕩蕩。六瑾毅然抬腿朝著那個豁口邁步。」<sup>110</sup>這道豁口一如六瑾曾看見雪花幻化成「一個一個的漩渦，同印花布上的花紋很相像。……又一次看見了令她頭暈的那些漩渦。那麼多，那麼深的漩渦，好像要將她吸進去！」<sup>111</sup>「雪」是《邊疆》的核心主題與最終章的章名，散文〈地底的圖案〉訴說殘雪對生命圖案的主張：

一切的衝突最後均定格成膠著狀態。那是花樣劍術在空中劃出的痕，也是矛和盾的交鋒。當然，不是抵消，而是演進。……第二天早上，我收獲了微型雪景——天堂般的美景。那麼多對稱，那麼強烈的形式感，那麼難以窮盡的變幻。人為什麼要叛逆呢？是因為本能中那強烈的對於最高和諧的渴望吧。叛逆越徹底，你越能真切地體驗和諧理念的崇高。反之就只能是混混噩噩，沒有衝動，瀰漫著死亡與虛無的圖案，即使華美，用指尖一點變成灰。<sup>112</sup>

叛逆衝動等看似不合規範的荒誕行爲，其實是出於對崇高的強烈渴望，於是以衝突的姿態批判那些故作華美、實則是不堪檢視的「偽」崇高，才能迸發出雪景般生命圖案與崇高意蘊。《邊疆》同樣也以雪花作為洗練精神的象徵：「那些雪片發出微弱的藍色的光。……大雪一直落到了她的心田裡，將那些陰影都掩蓋了，她變得明快和自滿自足起來。」<sup>113</sup>陰影是前文提及額頭與相框上壁虎殘骸所象徵的時間殘骸，所幸六瑾在雪花的提振下，變得明朗，有別於父母的失語壓抑，甚至最終她直面歷史創傷，跟隨阿依邁進豁口之中。本段第三則引文中，固然大地

<sup>107</sup> 殘雪，《邊疆》，頁 334。

<sup>108</sup> 殘雪，《邊疆》，頁 289。

<sup>109</sup> 由於阿依念茲在茲與不斷尋找的啟明老伯是「過去時代的人」。「她已經明白了這位老人在自己的成長中的重要性，但具體到底是怎樣的，她一點印象都沒有了。遺忘真可怕，自己身上的某些東西正在死去嗎？」殘雪，《邊疆》，頁 288。

<sup>110</sup> 殘雪，《邊疆》，頁 336。

<sup>111</sup> 殘雪，《邊疆》，頁 323。

<sup>112</sup> 殘雪，《玫瑰水晶球：殘雪散文》，頁 12。

<sup>113</sup> 殘雪，《邊疆》，頁 322。

看似不因歷史記憶的失落而不妖嬈，問題是，人卻變得宛如行屍走肉般的陰魂。因此，六瑾堅毅地踏進歷史記憶的壑口，看似下墜，其實是精神企及明快自由之前的角力，一如雪令人暈眩不已後，才能結晶出天堂般的雪景，從而折射出藍光與崇高。

亦即，不惜下墜的意志，凸顯出六瑾明知歷史記憶千瘡百孔，依然無所畏懼地正視、甚至勇於揭露歷史的荒誕本質，這無疑是一種令人激賞的崇高氣度。循此既呼應〈地底的圖案〉的旨趣，《邊疆》也以六瑾象徵的自由敘事（奇異想像）自文革烏托邦的歷史結構與敘事陳規中逸出，當自由敘事（奇異想像）與主體價值顯發的新生時刻相互重合之際，雪花的光與崇高點染小石城所代表的精神家園。簡言之，若人能自由地詮釋歷史，甚至直指歷史的荒謬本質，即使身處邊疆，實則跨越意識形態的疆界藩籬，位居精神層面的世界中心（精神家園），見證雪花所閃爍的藍光。例如，前文提及院中發出的蛙鳴，象徵活潑潑的思路建立在彈性地反思時光之上，與此同時，院子裡的「六瑾睡在大地的心臟裡，既黑暗又穩實。在她的旁邊躺著啟明老伯。」<sup>114</sup>而啟明老伯代表「過去時代的人」，<sup>115</sup>再度映證本段所論。綜上，雪是雪山的精神圖騰（自由），布是精神圖騰的具象形式，邊疆小石城說明「去疆界」是尋求自由精神家園的途徑，看似荒誕的奇趣指出接近「政治太陽／紅色文革」所致的人性異化，才是真正的荒謬。

#### 四、衝破紅色烏托邦的話語邊界：語言書寫中的創造與存有

殘雪小說聚焦在權威話語與語言創造的思考，是其於九〇年代小說界的前瞻與價值，也是大陸新歷史敘事發展到九〇年代的特殊性。綜覽本節可知，有別於紅色經典小說以不斷演說的革命英雄來建構權威話語，殘雪小說揭示歷史創傷的症狀是語言表達失效，甚至因此出現荒誕恐怖的身體現象，難以療癒，隱喻主體被權威話語撕裂。然而，也因透過恐怖荒誕等非理性的語言，才能跨越大寫父親或崇高英雄以權威語言所構築的理性邊界，解放被規訓的樣板化自我，甚至拆穿理性邊界其實以虛假為本質。不僅如此，再以語言表達失效的荒誕姿態，激盪出一種有別於革命英雄的崇高內涵：透過自由地進行歷史敘事，成就一方精神家園。

於是，崇高不再由虛構與夢魘般的國家神話所把持，崇高的英雄話語移轉成自由表述與創作的虛構美學何其崇高。途徑是，以多義的時間敘述來鬆動集體記憶，體現自由的身體，籠罩在風、氣、游、光之中。其中，政治太陽與創作光芒的對比，文革夢魘與夢境漫遊的對照，是以極左革命歷史與英雄話語的空洞封閉，反襯出致力於無盡生產／編織／創造的小說虛構。由於語言的撞擊——荒誕

<sup>114</sup> 殘雪，《邊疆》，頁 304。

<sup>115</sup> 殘雪，《邊疆》，頁 289。

與偽崇高的辯證，能不斷地生產與召喚新價值，不但荒誕的美學風格「誕生」，也提供自由詮釋的開放文本，遂由僵化又閉鎖的話語結構突圍。最重要的是，此乃立基於書寫中思考與存有，在文字拓樸中留下主體的痕跡。因此，殘雪大多以短篇小說為形式，才能精練又鮮明地呈現出激盪、迸發與生產的動態過程，彰顯崇高的生命存有是在辯證中展開的。另一個原因是，以斷片反映歷史創傷已成為日常生活中突然竄出的症狀，她遂誠如上述，以非理性的荒誕語言，表明不妥協於權威話語的自主性。

簡言之，追求自由創造力的虛構審美，既是創作論，也是存有本體論，從而結構出的新歷史敘事，不但擺脫紅色經典小說的美學範式，也作為後革命時代人們如何建構精神家園之道。誠如海德格爾(Martin Heidegger)《藝術作品的本源》揭示：「唯語言才使存在者作為存在者進入敞開領域之中。」<sup>116</sup>

### 第三節 故事新編與重構歷史敘事 ——以王小波的青銅時代系列小說為例

#### 一、自由主義作家王小波：從國家神話到現代神話

王小波的青銅時代系列小說<sup>117</sup>，與殘雪小說同樣思索自由創作論的課題，但前者抽絲剝繭地呈現宏大歷史的建構策略，新歷史敘事為何、如何拆解之、怎樣另建史觀的後設過程。固然兩位作家都未明確標註出以革命中國為時代脈絡，但殘雪經常以詭譎的人際監視或熾熱怪誕的太陽，營造出紅色文革的氛圍；王小波則故事新編唐代宣陽坊等城市空間中，群體輿論或集體記憶壓抑個人感知的壓迫感，並輔以革命語彙，暗示文革場景的再現，旨在反思當代該如何重構歷史。

《南方周末》與《三聯生活周刊》於二〇〇二年四月十一日王小波逝世五週年，以封面故事和文化專欄來紀念王小波，二〇〇五年魯迅紀念館則舉辦王小波逝世週年紀念，可見中國知識界對王小波的敬重。其實，王小波在世時，並未受到文壇的深刻矚目<sup>118</sup>，卻在逝世後的九〇年代以降引起中國社會的廣泛討論，甚

<sup>116</sup> 海德格爾著，孫周興譯〈藝術作品的本源〉，《林中路》(上海：上海譯文，2004)，頁61。又如，劉小楓表示語言是一種拯救力量：「當人們感覺自己的生命若有若無時，當一個人覺得自己的生活變得破碎不堪時，當我們生活想像遭到挫傷時，敘事讓人重新找回自己的生命感覺，重返自己生活想像空間，甚至重新拾回被生活中的無常抹去的自我。」劉小楓，《沉重的肉身》(北京：華夏，2004)，頁3。

<sup>117</sup> 青銅時代系列小說從1993年起陸續在各刊物發表，直到1997年由花城出版。

<sup>118</sup> 王小波的小說，於其生前已在港臺出版或獲獎，而大陸的出版社和文學刊物卻因諸多考量而無法刊行，可見其在世時於文壇所面臨的困難。謝泳、丁東，〈王小波：一位知識分子和一個時代〉，輯入韓袁紅編，《王小波研究資料》(上)，頁131-133。一九五二年出生於北京的王小波，一九六八年在雲南農場插隊，一九七八年進入人民大學就讀，一九八四年赴匹茲堡大學攻讀碩士學

至成為一起文學事件或一只文化符號。「自由主義作家王小波」此一定位在媒體的命名與炒作中，成為中產階級嚮往的公共議題。其起因是，九〇年代中期，顧准、陳寅恪、王小波在多位學者的文章中備受標榜，遂成為代表自由主義的熱點人物。例如，《新華文摘》、《人民日報》等各大媒體紛紛專文報導王小波，而《北京文學》、《小說界》、《花城》則刊登紀念專號，更不必說各大出版社爭相出版王小波的著作。

對一個「逝者」的推舉，既不會讓當局產生強烈反感，又能討好大眾隱密的不滿情緒，同時，對一個死去文學家的「懸置」，也有利於利用這種闡釋空間的曖昧性，使其成為一個媒體可以年年炒作的「象徵資本」……

「自由知識分子」的定位開始超越「性暴露」的定位，成了王小波文學作品的首要質素。……所有關於「獨立」或「自由」的特質定義，與其說是在褒揚一種美好的知識分子品格，不如說是在暗示或隱喻著這種品質的現實匱乏性，並抒發著評論者和讀者之間一種共鳴式欲望。……傳媒借「自由主義作家」的塑造，也在不斷完成「自我定位」。正是在對王小波的定義過程中，有關「自由」代言人的身份被媒體在不知不覺中「偷樑換柱」到自己身上，從而在 90 年代主流意識形態、傳媒、知識分子多元並立的話語空間中，進一步定義並凸顯自己的價值和力量。<sup>119</sup>

如同媒體和知識界，城市中產者對王小波的接受，也不可避免地成為「共謀」與「反抗」共生，「改寫」與「遺忘」並存，「自我身份標榜」與「輕鬆的文化消費」共在的歧異叢生的過程。<sup>120</sup>

簡言之，「20 世紀 90 年代，知識界對自由知識分子的想像，似乎成了一個揮之不去的夢幻，它既是一種潛流，又是一種時尚。」<sup>121</sup>「自由主義作家王小波」之所以成為城市中產階級標榜身分的文化消費符號或產品，乃緣於九〇年代的後革命中國是以商業與媒體作為權力話語的發聲途徑，中產階級是媒體與商業操演意識形態的共謀者，「自由便成了傳媒和市場的『自由』，而『自由』恰是從『自由主義』的死亡開始的。」<sup>122</sup>循此形成一則羅蘭·巴特(Roland Barthes)所謂的現代神話，而王小波逝世後，「自由知識分子」是媒體／商業市場裡的神話符碼。儘管媒體有效地推廣王小波的能見度，凸顯王小波身為自由撰稿人、知識分子、啟

---

位，一九九七年病逝於北京。

<sup>119</sup> 房偉，〈十年：一個神話的誕生——王小波形象接受境遇考察〉，輯入韓袁紅編，《王小波研究資料》(下)，頁 713-716。

<sup>120</sup> 房偉，《文化悖論與文學創新——世紀末文化轉型中的王小波研究》(上海：上海三聯書店，2010)，頁 177。

<sup>121</sup> 孟繁華，《中國當代文學通論》，頁 362。

<sup>122</sup> 房偉，《文化悖論與文學創新——世紀末文化轉型中的王小波研究》，頁 173。

蒙者、自由主義思想家的形象，卻也造成「作家的價值和文學作品被簡單化、抽象化和二元對立化。」<sup>123</sup>此中的問題是，他的文學創作能獲得公眾認可的主因是小說中的性主題，符應大陸文壇於九〇年代初期興起的欲望敘事，但也容易淪為讀者隨意消費的對象。難道只有性議題值得關切，性議題被偷窺消費之後呢？隱喻為何？換言之，評論王小波為自由主義作家，主要是根據他的雜文展現了反對專制極權的強制性，卻較少深刻地探討王小波的小說。<sup>124</sup>有鑑於此，本節試圖論析的旨趣是，神話化的「自由主義作家王小波」此一話題所體現的現代神話，與王小波故事新編的小說中所探究的自由，兩者有何歧異。

王小波故事新編的青銅系列是以自由為核心內涵，不僅呼應八〇年代新啟蒙知識分子意圖重振五四精神與文化啟蒙<sup>125</sup>，還與中國現代文學史中故事新編的祖師爺魯迅形成對話。魯迅的雜文與《故事新編》揭示的自由，涉及對創造力的強調，而王小波也以自由思索小說創作論。至於魯迅彰顯啟蒙思想中超人般的個人主義<sup>126</sup>，後革命時代的王小波小說則呈現集體記憶與個人想像的辯證。尤其，王小波擅於描寫文革時期荒誕的社會語言和思維邏輯，迫使人僵化地信仰國家神話<sup>127</sup>，個人想像與主體備受壓抑，從而反思文革國家神話對文藝美學的嚴肅規範。這不同於王小波逝世後被尊稱「自由主義作家」的「自由」內涵，是由媒體所操作而成的現代神話。從王小波小說批判國家神話到王小波成為現代神話中的消費符號，反映中國八〇至九〇年代權力話語與社會潮流的轉變。

王小波的青銅時代系列小說，包括《尋找無雙》、《紅拂夜奔》、《萬壽寺》，分別由唐傳奇《無雙傳》、《虬髯客傳》、《紅線盜盒》改寫而成。《尋找無雙》的主要情節是山東富商王仙客到長安宣陽坊尋找表妹無雙，尋覓過程之所以曲折離奇，是因為宣陽坊的居民們集體失憶，干擾得王仙客也記憶錯亂。至於《萬壽寺》

<sup>123</sup> 房偉，〈十年：一個神話的誕生——王小波形象接受境遇考察〉，輯入韓袁紅編，《王小波研究資料》（下），頁 712。

<sup>124</sup> 「王小波已經出版了多部小說作品，許多人都曾在私下議論王小波作品的不同凡響，但批評界很長一段時間保持了態度曖昧的緘默，與傳媒不得要領的炒作形成了鮮明的對比。」孟繁華，〈生命之流的從容敘事——王小波的小說觀念與文學想像〉，輯入韓袁紅編，《王小波研究資料》（上），頁 313。

<sup>125</sup> 八〇年代的新啟蒙思潮旨在檢討五〇至七〇年代的社會主義實踐，批判文革為封建法西斯專政、現代迷信、宗教教義式的新蒙昧主義，而反封建正是五四的核心精神，因此意圖重振五四精神與文化啟蒙的八〇年代思潮被名為新啟蒙運動。

<sup>126</sup> 第六章將討論魯迅的雜文與《故事新編》。

<sup>127</sup> 「中國人——尤其是社會的下層，有迷信的傳統，在社會動蕩、生活有壓力時，簡直就是渴望迷信。此時有人來裝神弄鬼，就會一哄而起，造成大的災難。這種流行性的迷信之所以可怕，在於它會使其中變得不可理喻。」王小波，《我的精神家園》（北京：文化藝術出版社，1997），頁 240。「從我懂事的年齡，就常聽人們說：我們這一代，生於一個神聖的時代，多麼幸福，而且肩負著解放天下三分之二受苦人的神聖使命……牆上大字報層層板結，然後轟地一聲巨響，塌下一層來。許由的奶奶活了七十八歲，碰上腦後塌大字報，被這種聲音嚇死啦。」王小波，《黃金時代》（廣東：花城出版社，1997），頁 121。王毅，〈「文化大革命」與巫術文化〉，《社會學研究》（1993 年 3 期）；王毅，〈「萬物生長靠太陽」與原始崇拜〉，《二十一世紀》（1995 年 10 期）。



有兩條敘述主線，分別是歷史研究員「我」王二在車禍後逐漸尋回記憶的過程，另一是薛嵩立志作一番事業，散盡家財向朝廷買官，最後卻被分發到荒涼偏遠的鳳凰寨。《紅拂夜奔》同樣有兩條主線，一是刻畫唐朝洛陽是一座遍地泥漿的城市，出門時，需踩高蹺或坐人力計程車等，而洛陽街上的李靖有一顆聰明的數學頭腦。另一條線索則述說「我」王二是一名數學研究員。由此可知，青銅時代系列小說中共同的敘事策略，除了記憶、性與刑罰的大量描寫之外，有趣的是，薛嵩的故事、李靖的故事分別是歷史研究員「我」和數學研究員「我」的小說手稿。

## 二、佯瘋與失憶症：性與刑罰的權力話語

眾所週知，在紅色經典小說或文革論述中，革命英雄是無欲而剛的崇高神人，然而，王小波小說經常嘻笑怒罵地以主人公的性為創作新歷史敘事的驅力。以性或刑罰為喻，是為了解釋文革國家神話如何藉由權力操作來壓抑人性，不但將「性」扭曲成難堪的病態，甚至釀成不可抹滅的歷史創傷。王小波小說藉此對權威話語表達出一種戲謔或黑色幽默的嘲諷姿態。例如，《黃金時代》的主要故事情節是描繪陳清揚在文革期間被批評為破鞋的過程，全書意圖「跳出政治意識形態的包圍，對性進行去蔽還原，解開覆蓋於歷史之上的文化代碼，還『歷史』以本來面目。在王小波看來，性愛關係、性愛場景實際上便是一個微縮的權力格局，一種有效的權力實踐。」<sup>128</sup>

我們循此聚焦到青銅時代系列小說，首先說明權力與性如何形成表裡關係。例如，《萬壽寺》描述薛嵩帶領僱用兵來到湘西鳳凰寨的同時，也聘用一位最有經驗的營妓。

所有當過節度使的人一致認為，在邊遠地方統率僱傭軍，必需有個好的營妓，她會是最重要的助手。為此薛嵩花重金禮聘了最有經驗營妓，就是這個老婆子。……按照營規，她要和節度使做愛，並且要接待全寨每一個出得起十文銅錢的人，不管他是官佐還是士兵，是癩痢還是禿子，都不能拒絕。就如邱吉爾所說，這是她最美好的時刻，並且整個鳳凰寨也因此變得井然有序。這位營妓從來不剪頭髮，也不到外面去。不管天氣是多麼炎熱，屋裡是多麼乏味。由於她的努力，整個鳳凰寨變成了長安城一樣的灰色。

<sup>129</sup>

與這位老妓女的性交易讓全營士兵自發地遵守一套不成文的規範，如此「井然有

<sup>128</sup> 丁曉卿，〈論《黃金時代》「性」權力隱喻〉，《撫州師專學報》(2000年第1期)，頁34。

<sup>129</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》(卷三)(昆明：雲南人民出版社，2010)，頁16-17。

序」的鳳凰寨從此呈現出如長安那般的灰色調。甚至老妓女因性交易而擁有全寨的銅錢，遂握有支配英俊強壯的士兵為她當差的權力，由於這是士兵賺取外快的唯一管道，才能為下次的性交易籌措資金。如此一來，鳳凰寨士兵因食色性也，竟從原本主動需求的位置，轉變成被動受制的處境。由此可見，《萬壽寺》以老妓女為喻，說明節度使薛嵩之所以能將鳳凰寨型塑成高度類似於長安的要素是權力與性，這還可由充斥全書的、與性相互補充與換喻的刑罰進一步詮解。例如，薛嵩俘虜刺客後，口授一個刑罰的清單，內容如下：

- 一：用皮繩把他仔細地反綁起來，同時鞭大起碼一百下；
- 二：用竹籤刺他的手心和足心，肘關節和膝關節內側，各扎一百下，每一下都以見血為度；然後敷上辣椒和鹽的混合物；
- 三：用打結的線把他的整個屁股和嘴巴都縫起來，並把他的包皮牢牢地縫在龜頭上……<sup>130</sup>

刑罰的內容涉及性暴力，而刑罰是執法者維護自身權力的手段，亦即，他之所以能殺雞（刺客）儆猴地規訓鳳凰寨士兵本應擁有的性自主，是因為身處於社會關係中的身體並非一個簡單的生理存在，於是，權力展示與身體整飭形成一體兩面的關係。然而，《萬壽寺》循此質問的是：規訓式的權力是否是一種合法化的暴力？權力的具體內涵究竟為何？而這又與形成一套性秩序的鳳凰寨之所以類似長安城的原因何關？後設創作薛嵩故事的主人公王二，在失憶症中為何修改上述內容？例如，「我」（王二）將原本權力薰心的薛嵩刻畫成被自由不羈的紅線所影響，行軍打仗或建功立業之於薛嵩反而成了一場漫不經心的荒誕鬧劇，何以如此？失憶症與權力何關？

這些問題，本文第三部分將由長安城、鳳凰寨、萬壽寺等空間書寫逐一進一步深究，我們先分析《紅拂夜奔》與《尋找無雙》以性揭示的權力究竟包含哪些特質，從中突圍之道是什麼。例如，《紅拂夜奔》描述唐朝李靖年輕時，因洛陽城四處泥水為患，於是他架著兩丈高雙拐，步行在洛陽大街上：

李靖在天上行走時，就像一隻大鳥。……除此之外，他還能感到一股污濁的水氣從他兩腿之間升上來。在他兩邊是深褐色的屋頂，有些鋪著長滿了苔蘚的瓦，有的鋪的是樹皮——上面長了叫作狗尿苔的菌類。他耳畔響著一座城市熙熙攘攘的聲音，鼻端充滿了這座城市惡臭的氣味。這種時候他總是在為生計奔走。……後世的人再也不好意思、也不敢說起他在洛陽街上行走時，因為不穿內褲，又因為受到污濁水氣的熏蒸，經常患上陰囊搔

<sup>130</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 51。

癢症，那東西腫得像火雞的臉一樣；這種情形被在他身下面的妓女看到了。就會受到恥笑；所以他只好用薑汁把患處再染成黃色；這樣不但受到騷癢的煎熬，還要忍受薑的刺激，感覺實在很不好。<sup>131</sup>

戲謔的姿態與難堪的病症，顯示人既受制於城市的影響，也藉此表達出一種賤斥城市惡臭的心理。這是促成他與紅拂逃離洛陽的原因之一，至於逃亡的主因是他天賦異稟地證明出「領導上」不准許的數學定理，他只好隱諱地把證明寫進春宮裡，以低調的狂歡況味揶揄之，亦即，固然執政者由性形成一套權力秩序，但人民也能以性從權力秩序中突圍。

此後，李靖晚年時，於長安城在朝為官，備受皇帝器重，卻緊閉雙眼，裝傻佯睡，逃避皇帝所指派的任務。由此可知，「李衛公年輕時玩了命地證明自己是聰明人，老了又要裝傻，前後矛盾。但這也是做一個中國人最有趣的地方。」<sup>132</sup> 佯傻的李靖在權力結構中遊刃有餘，《紅拂夜奔》藉此鬆動看似崇高的權力，這無疑挑戰了瘋癲非常與權力秩序的界限，甚至揭露以性壓抑來建立故作崇高的秩序，何其荒謬又非常。例如，李靖最終因馬上風猝死，皇帝親自到衛公府瞻仰遺容時，發現平日緊閉雙眼的李靖於臨死前竟然睜大雙眼，李靖的政治謊言不攻自破，於是皇帝深感憤怒。<sup>133</sup> 尤其，腰上鼓鼓囊囊的死因，並非李靖素日病厭厭的狀態，死因遂被認為是不忠作假於皇帝的直接證據。其實，李靖的作假其來有自，如中年時：

衛公作戰的方式則是男性的，他身披鐵甲，站在八匹馬拉的戰車上，有如天神，手舞鐵制的狼牙棒，吼聲如雷，衝鋒陷陣。特別要指出的是此時衛公的男根直撅撅地露在外面，非常的顯眼，也非常的放肆。……但是晚上宿營時，紅拂常和他在帳篷裡打架，大吼大叫：李藥師，你這搞鬼的傢伙！搗到我這裡來了！這件事不但說明了當時的人有男性生殖器崇拜，而且說明了李衛公最善裝神弄鬼。所謂裝神弄鬼是指這個方面：別人打仗時，心驚膽戰，大汗淋漓，他卻能夠直挺挺，似乎是個人瑞——但卻是個假人瑞。

<sup>131</sup> 王小波，《王小波全集·紅拂夜奔》(卷四)，頁 10-11。

<sup>132</sup> 王小波，《王小波全集·紅拂夜奔》(卷四)，頁 40。

<sup>133</sup> 「就算沒人報告衛公是死於馬上風，他看到棺材裡衛公腰上鼓鼓囊囊，也能夠猜出他死於什麼病。死於這種病的人旁邊必然還有一個人。這就是說，李衛公不但出賣了自己，還出賣了紅拂——紅拂明知李靖裝病也不奏報，也是對皇上不忠。從衛公府上出來，看了長安的街景，皇上說：李靖這小子，設計的城市真難看！這說明皇上已經不喜歡李靖了。所幸的是他已經死了，皇上沒法給他使壞。但是紅拂還活著，這種情形對她很是不利。李衛公裝傻不成功，雖然沒有害到自己，卻害到了自己的老婆。這說明作為一個中國人，在裝傻方面一刻也不可以放鬆，一直要裝到自己已經死掉了，還不能掉以輕心。最好是在死後還能繼續裝傻。衛公的情形就是個極好的例子。」王小波，《王小波全集·紅拂夜奔》(卷四)，頁 40

李靖多年來正是憑藉「裝神弄鬼」而得以出將入相與平步青雲，這難道不是權力體系所默認的遊戲規則嗎？亦即，《紅拂夜奔》以怪誕的陽具敘述翻轉權力體制的真假虛實。追本溯源可知，李靖當年與紅拂夜奔，是爲了逃出洛陽城的官員束縛他證明數學真理的興趣，然而，無所遁逃的際遇，從此規訓他習得如何不較真地閉眼作假的那種官僚思維模式。

李靖也不相信他們還能逃出長安。他畢竟是快六十歲了，有關節炎，腸胃也不好。但是這些還不是最重要的事。最重要的是他感到疲倦，再也不想在路上奔波。所以他寧願裝得衰老或者幼稚，以便能在長安城裡平安的生活。但是這不妨礙他研究地圖，在心裡想像南洋群島的熱帶風光，北極的冰山，大漠的荒涼；雖然他哪兒都去不了。而我呢，自己也知道除了現在幹的事什麼都幹不了、雖然有時難免想入非非，但是「隨心所欲不逾矩」。我們何必要逃出去？坐在椅子上想像也是一樣的。我想頭頭們也該知道這些事。既然如此，就應該對我放心，讓我少開幾次會。<sup>135</sup>

安於隨心所欲不逾矩地想像世界，就真得能奔出城牆而自由了嗎？他不能作假的死狀，正對這種自欺欺人的想像作出最強烈的嘲諷。畢竟，他擅長的作假說明其已潛移默化地接受權力論述的意識形態與話語邏輯。尤其，權力論述之所以以虛構為本質，是因為它是由無法饜足的權力欲望所支撐，悖謬地，它不容人民有其他欲望，如自主的性。如此一來，權力何嘗不是以暴力為質素。因此，故事新編的歷史敘事不同於長期以來以革命為旨趣的歷史敘事在於，前者中佯瘋或性怪誕的主人公缺乏後者以英雄示現的崇高思想與純正道德，兩者開展的歷史基調與關懷自有所不同，此乃王小波一貫的寫作關懷。

綜上可知，性是王小波小說中常見的主題，旨在先批判性規範如何形成權力秩序，再以黑色幽默的方式諷刺權力暗藏的虛構、暴力與欲望等特質是何等的荒謬。誠如傅科主張，與性有關的話題既不是在權力之外，也不是在權力的對立面，而是在權力範圍之內，作為權力實施的手段。<sup>136</sup>尤其，當權者掌握權力是爲了支配人民的記憶，記憶的重要性為何，我們可先由《尋找無雙》予以說明，由於《尋找無雙》揭示的議題，將在《萬壽寺》與《紅拂夜奔》中進一步深化。

《尋找無雙》描述王仙客於建元年間到長安宣陽坊尋找無雙所象徵的智慧，

<sup>134</sup> 王小波，《王小波全集·紅拂夜奔》（卷四），頁 134。

<sup>135</sup> 王小波，《王小波全集·紅拂夜奔》（卷四），頁 188-189。

<sup>136</sup> Foucault, Michel, 尚衡譯，《性意識史》（臺北：桂冠圖書公司，1998），頁 28。

誠如王小波表示「本書在談智慧的遭遇。」<sup>137</sup>然而，宣陽坊的住民們不記得無雙曾居於此，甚至表示王仙客認定的無雙居所是廢棄多年的尼姑庵。起初，王仙客於訪查過程中堅持己見，不斷與宣陽坊的諸君發生爭執，但隨著居民紛紛主張其記憶有誤後，動搖的王仙客只好到長安城中的另七十一坊尋找無雙，偏偏其他坊的尼姑又指出宣陽坊根本沒有尼姑庵。王仙客以此質問宣陽坊的諸君時，諸君又模稜兩可地辯解：王仙客認定的無雙居所可能是道觀，但諸君始終堅持無雙未曾住過宣陽坊。王仙客只好以五兩銀子懸賞情報，孰料募集的線索竟是他應尋找魚玄機、而非無雙。「他從山東跋山涉水來到這裡，吃了無數的苦，花了無數的錢，到最後連要找的人是誰都出了問題。」<sup>138</sup>由此可知，王仙客的記憶不斷遭宣陽坊的諸君否定或改寫，他甚至對孫、羅、侯三位老板所編的故事信以為真。「聽你們這麼一說，我真是頓開茅塞。你們說我不是王仙客，那麼我是誰？……原來我是知道的，聽你們說了以後，我卻不知道了。」<sup>139</sup>《尋找無雙》循此揭示記憶攸關自我的身分認同，誠如戴錦華表示：

由於無法分享同樣的歷史——被遺忘的記憶，王仙客的常識變為了宣陽坊的一份悖謬。在純潔的謊言面前，王仙客所失去的不僅是無雙，而且是自我的身份。……你會在謊言——可靠而有效的遺忘中迷失；你所失去並懷疑的，不僅是自己的記憶，而且是你全部「自我」的依憑。<sup>140</sup>

尋找無雙此一小說主線看似簡約，但全文以扞格或枝蔓的言論層層補充或拆解，從而擴充整部小說的章節架構，以期批判在歷史記憶的建構過程中大眾輿論或宏大敘事不但權威地主導之，更暗藏虛偽與專制的假面。畢竟，「記憶就像篩子，對自己不利的事情都會漏過去。」<sup>141</sup>

承上，我們以魚玄機被囚乃至最終處死為例，予以說明。

她挺珍惜模範犯人的稱號，想把認罪伏法一幕演好。你要知道，當時是大唐盛世，大家覺悟都高，誰都不想搗亂。但是認罪伏法的話的確是很難想出來的。……我的記憶力，公論是非常之好，……但是認罪伏法的話就一句也記不住。……其實政治學習是學習什麼？就是學習認罪伏法那幾句話。<sup>142</sup>

<sup>137</sup> 王小波，《尋找無雙》（上海：上海錦繡文章出版社，2008），頁 83-84。

<sup>138</sup> 王小波，《尋找無雙》，頁 20。

<sup>139</sup> 王小波，《尋找無雙》，頁 72。

<sup>140</sup> 戴錦華，〈智者戲謔——閱讀王小波〉，輯入韓袁紅編，《王小波研究資料》（上），頁 304。

<sup>141</sup> 王小波，《尋找無雙》，頁 147。

<sup>142</sup> 王小波，《尋找無雙》，頁 117-118。

有關那一天刑場上人多，可以這樣形容，真正到達了萬人空巷、揮汗如雨。……根據這些事實，羅老板告訴王仙客的事實不對，那天長安街頭沒有絞死一個視死如歸的大美人，倒是勒死了一個哆哆嗦嗦的灰眼睛姑娘。……但是無論是史書，還是人的記憶，都是前一種表述；不但如此，人家把她死時遺言也改了。……現存的文獻裡，說到魚玄機臨死時說道，易求無價寶，難得有情郎。其實魚玄機臨死時很害怕，哪顧得上想這樣的話——這就是編故事了。<sup>143</sup>

第一則引文中，唐代女性魚玄機竟然運用文革時期常見的詞彙與表述文法，而一九九三年的「我」王二是王仙客與魚玄機故事的講述者。甚至，從「你要知道」開始，王二將主觀感知投注到魚玄機的身上：在記憶模糊的狀態中，有關政治學習的記憶難以再現，此乃揶揄嚴明的教條式文革記憶竟如夢似影，一切堅固的東西都煙消雲散了。問題是，有這麼簡單就煙消雲散嗎？王仙客與魚玄機身陷權力結構之中，就是最佳的反駁；相對地，《尋找無雙》揭露兩人捲入權力結構的過程與原因，才是真正拆解權力的煙消雲散之道。全書的切入途徑是，描述官方執法者在囚禁魚玄機的過程中，以各種荒謬的名目敲詐魚玄機所持有的龐大財產，顯示以法律為名義的權威竟以猥瑣的欲望為本質。因此，在權威體制中的宣陽坊人民也欲望橫流，亦即，人民議論或圍觀魚玄機受刑時，以充滿色欲的眼光意淫她，卻不關心她是否真得犯罪、罪名是否合理、刑罰是否恰當。顯而易見，大眾輿論被權威體制收編，成其共謀者，被潛移默化的王仙客也忘卻尋找無雙所象徵的智慧，甚至做了一場色情又暴力的夢，在夢境中，化身為強姦魚玄機的獄卒，虛實難辨地介入魚玄機事件。這意味著王仙客受輿論支配而在潛意識中埋下施暴的欲望，但與此同時，他也迷失自我，亡失記憶，淪為權威話語的受暴者。簡言之，《尋找無雙》以刑罰為隱喻，才能揭示權力體制以暴力與欲望為本質，但施暴的手段不在於刑罰本身，而是權力話語宰制人如何詮釋自我與記憶。誠如第二則引文指出，文獻中的歷史敘述被編織改寫的篩子過濾之後，我們透過文獻看到的其實只是虛構的故事。歷史文獻尚且如此，遑論生活在其中的人們的故事早已支離破碎，於是，王仙客陷入夢境所呈現的虛實難分之中，也就不令人意外了。

綜上，我們歸納出《尋找無雙》思考的三個議題，而這三個議題也將在《萬壽寺》與《紅拂夜奔》中深化。其一，性、刑罰與權力，此乃涉及虛構的歷史敘述與話語操作，即上段引文所謂的編故事是具有經不起檢視的虛構色彩。於此權力結構中，耳濡目染或不得不妥協的人民，出現裝瘋佯狂或失憶等創傷症狀。對此，《萬壽寺》與《紅拂夜奔》不但延續，更思索編故事與創作故事的區別——

<sup>143</sup> 王小波，《尋找無雙》，頁 120-121。

關注如何抽絲撥繭地拆穿權力話語的操作過程，該過程也牽涉到如何重新敘述記憶，從而開展出故事創作（新歷史敘事）。亦即，在後革命時代揭開虛構的權威話語與虛構的故事創作之辯證。其二，青銅時代系列小說中唐朝與當代相互投射。例如，使用文革語彙的唐朝人，或當代的「我」王二與唐朝的王仙客呈現相似的言行際遇。《萬壽寺》與《紅拂夜奔》既沿用該敘事策略，又後設地安排王二化身為作者，進而探究新編歷史故事的用意，以及何謂虛構的內涵。其三，求索與強調智慧的重要性。王仙客在尋找智慧的過程中，若無法應對潛藏權威意志的集體記憶，則為不智的舉措，但若輕易地服從之，又違背智慧。在如此兩難的狀態下，最終仍無法找到象徵智慧的無雙，僅得知無雙進宮此一含糊線索。《萬壽寺》和《紅拂夜奔》將承接其所論的「創作故事」，進一步以此揭示智慧的具體內涵。

由此可知，上述三點在青銅系列小說中是環環相扣的課題，我們將在第三部分詳論空間書寫如何具象化宏大歷史的建構與拆解之道。下文將由「偽烏托邦：反思歷史敘事如何操作而成」、「自主地進行歷史敘事」此二層面論析。

### 三、自由創作的小宇宙

#### （一）偽烏托邦：反思歷史敘事如何操作而成

《紅拂夜奔》描述李靖青年時，力圖逃出他深感拘束的洛陽城，甚至夢想「自己將來要建造一座城市，和洛陽城怎麼不一樣——整個一個烏托邦。紅拂聽了他的鬼話，覺得他瘋得厲害，所以興高采烈，快感如潮。」<sup>144</sup>如果說前文及提的性秩序是一種權力規範，那麼，此處的快感則隱喻創造烏托邦是根植於力比多趨力，這般翻轉「性」的內涵乃預告《紅拂夜奔》將挑戰既有的權力框架，重新思考何謂真正的烏托邦。<sup>145</sup>因此，該章開篇的注腳表明，《紅拂夜奔》受到喬治·奧威爾《1984》和摩爾·爵士《烏托邦》的影響。固然李靖到了晚年，如願地規劃長安城的空間藍圖，但當年的烏托邦理想因顧忌唐太宗而變調，「除了外表不一樣之外，這兩座城市很相像——比方說，都在嚴厲的控制之下，想入非非都屬非法。」<sup>146</sup>與其說李靖沒有實踐建立烏托邦城市的理想，毋寧謂李靖之所以架構

<sup>144</sup> 王小波，《王小波全集·紅拂夜奔》（卷四），頁 114。

<sup>145</sup> 誠如本節第二部分論及，固然執政者由性形成一套權力秩序，但人民也能以性從權力秩序中突圍。本文第三部分將分析小說如何以性書寫從權力秩序中脫逸。至於力比多的意涵是：佛洛德提出性的動力是「力比多」(libido)，泛指一切身體器官的快感。或者說，力比多是一種力量，有時表現為性本能，但也是人的心理現象之所以發生的驅動力。佛洛德認為力比多出於無意識中的本能，可能與既有的文明規範抵觸。榮格則將力比多定義為個體發展過程中的自由創造力或心靈能量。

<sup>146</sup> 王小波，《王小波全集·紅拂夜奔》（卷四），頁 41。

出嚴明的國家規範與集體制度，來符應該城的空間規劃是四四方方的一體化形式，正是為了迎合唐太宗所認定的烏托邦。

它是個四四方方的大院子。在大院子裡，套著很多小院子，那就是長安七十二坊，橫八豎九，大小都一樣。每個坊都有四道門，每個坊和每個坊都一樣，每個坊也都像縮小了的長安城一樣，而且每個坊都四四方方。……坊里有一些四四方方的院子，沒有院子的人家房子也蓋得四四方方。每座房子都朝著正南方，左右差不了一度。長安城裡真正的君子，都長著四方臉，邁著四方步。<sup>147</sup>

單調又僵化的四方臉君子呼應長安城的空間形式，皆是國家規訓的具像投影，《紅拂夜奔》的戲謔之意昭然若揭，美好的烏托邦安在。不僅如此，長安城裡的百姓跳著扭秧歌，又聽從領導指示，這顯然是文革現場的氛圍。綜上可知，《紅拂夜奔》意圖以新編的唐朝歷史故事來重省何謂社會主義烏托邦，這不但與文革國家神話進行對話，更後設地思索該如何進行歷史敘述，從而開啟虛構的權威話語與虛構的敘事審美之辯證。

我們先就《紅拂夜奔》如何與文革國家神話對話而論。文中與李靖的敘事線索交錯的是，一九九三年，一名四十一歲任職於大學的數學家「我」（王二）論證數學公式之餘，上述李靖與紅拂的故事正是「我」的創作。例如，「本書的這個部分是關於我自己的，可以拿它和李靖、紅拂的事做個比較。」<sup>148</sup>「本書」乃後設地意指「我」所創作的小說手稿，其中，「我」不斷將自己證明數學定理的心境與際遇，同李靖於唐代的處境作比較，這再度預告「我」以後革命時代裡審視文革歷史的心理來新編唐朝故事。例如，「我」和李靖不約而同地致力於以數學定理來證明自己的聰明才智，但後來不得不在春宮圖或牛頭不對馬嘴的脈絡中論證定理。其起因是，青年李靖因推證畢達格拉斯定理而被視為誑者，慘挨衙門老爺的一頓毒辣板子，此後幡然悔悟，改而由「宋詞裡找出相對論，在唐詩裡找出牛頓力學」等。<sup>149</sup>不唯李靖，「我」也面臨相同處境：

要說明我們幹麻要到唐詩裡去找牛頓力學，到宋詞裡去找相對論，就需要提到我們在領導面前有所交代，要麼證明我們有實用性，要麼證明有觀賞性，總之要有存在的價值。證明了相對論和牛頓力學都是中國人先發現的，弘揚了民族文化，就算有了觀賞性，證明了別的，領導上也不愛看。

<sup>147</sup> 王小波，《尋找無雙》，頁 58。

<sup>148</sup> 王小波，《王小波全集·紅拂夜奔》（卷四），頁 107。

<sup>149</sup> 王小波，《王小波全集·紅拂夜奔》（卷四），頁 17。



研究旨趣必須符合發揚民族文化此一核心標竿，「我」才能具備領導上所認可的存在價值。論證之前，取材的不合理與預設結論，使論證出的定理備顯荒謬，但「我」必須視為「合情合理」。這般順民的性格是在知青期間養成的「心不在焉」，心不在焉才能免於質問定理是否合理後所遭受的刑罰，而該性格又保持到中年<sup>151</sup>，意味著後革命時代尚且不得不如此，遑論王二經歷過的文革——佈滿監視的長安所投影的文革現場尤有甚者。簡言之，《紅拂夜奔》以推演數學定理為喻，說明文革時期政治場合的端莊表演，或人們必須遵奉的紀律，都不過是領導上以權力話語操作而成的公式化的常規定理。難怪書中部分篇章的引子揭示該章將再詮釋各種政治詞彙的定義，如領導、指標、上面、司務長等。與其說是重釋政治詞彙，毋寧謂重新思索歷史現場是如何被領導、指標、上面運作出來的，新歷史敘事的企圖心於焉形成。

例如，第二章描述紅拂在李衛公逝世後，決定自殺陪葬，但這須向「上面」申請，手續異常地繁複，包括工部行文至嶺南製作棺材、國子監撰寫國情咨文、國史館修史、中書省擬定謚號等。紅拂對此破口大罵，不令意外地，馬上就被人記錄成《李衛公未亡人反動言論》，「皇上看了勃然大怒，幾乎要下一道旨意，宣布李靖是前朝反動頭子楊素的走狗。」<sup>152</sup>由此可見，上述的唐朝繁文縟節只是極權制度的包裝，反動言論、反動頭子、反動走狗才是真正的時代關鍵詞，《紅拂夜奔》一方面再度揭示以唐朝時空為中介來反思文革歷史的意圖，另一方面也指出建構長安城之道不在於硬體的城市計畫，而是權力話語，不符合權力話語就是反動言論與反動走狗，將不見容於長安城。因此，《紅拂夜奔》重釋領導上一詞，以期拆穿：領導上以面面俱到的控管看似形塑出完善的國家制度，實則是打造一

<sup>150</sup> 王小波，《王小波全集·紅拂夜奔》(卷四)，頁 38。

<sup>151</sup> 「但我堅信我沒有病。我只是保持了年輕時的光榮傳統。我年輕時在生產隊裡幹農活，烈日如火，肚子也沒吃飽，就難免要兩眼發直。那時候不光是我一個人這樣，人人都是兩眼發直。還有後來上了大學，聽政治課時系裡要求雙肘在桌面上，雙眼直視老師。這個時候大家也都是心不在焉，……只有心不在焉、三心二意才能夠生活。」「這說明我生活在長安城裡也要發楞，或者是人活在世上不發楞根本就不成。不管是長安城還是洛陽城，哪裡都有合情合理的地方。但是正如我們都知道的，最為合情合理的就是我們眼前的世界。」王小波，《王小波全集·紅拂夜奔》(卷四)，頁 120、122。

<sup>152</sup> 「這些都和她沒有了關係。她只管等到一個良辰吉日死掉就可。而且這一點也和她沒有什麼關係：不到那個日子，她想死都死不了，到了那個日子，她想活也活不成了。這就是說，雖然紅拂暫時還是活著的，但是我們已經可以把她當作一件事了。……她是朝廷命婦，死法要由領導上安排。當時她一氣之下就大放厥詞，喪心病狂地攻擊大唐朝的制度，順便也把已死的衛公罵了一頓，因為這些制度都是衛公制定的。像這樣的話當然不能讓她白說了，早上十點鐘她亂說了一頓，吃午飯時現場記錄就裝訂成冊，冠以《李衛公未亡人反動言論》的題目，呈到了皇上手裡。皇上看了勃然大怒，幾乎要下一道旨意，宣布李靖是前朝反動頭子楊素的走狗。」王小波，《王小波全集·紅拂夜奔》(卷四)，頁 46-47。

個使人民的自由徹底淪喪的反烏托邦。王小波於序言表示：「這本書裡要談到的是有趣，……但是不僅是我，大家都快要忘記有趣是什麼了……我哀惋正在失去的東西。」<sup>153</sup>「失去的東西」是：依據極權體制或官方指標來運作的「城市空間／權力空間」所剝削的人民自由。這不只是以紅拂李靖為代表的城民如是困窘，曾經身處於極左革命中國的「我」也深有同感。

例如，文革時期，「我」以發楞或三心二意的態度<sup>153</sup>，面對被合理化的開會、被要求一心一意的政治課，不令人意外地，領導上認為「我」應到精神病院就診，由於「想入非非都屬非法」。因此，「到目前為止，沒有一件事能讓我相信是對的，就是人生來有趣，過去有趣，渴望有趣，內心有趣卻假裝無趣。……所以到目前為止，我只能強忍著絕望活在世界上。」<sup>154</sup>亦即，為避免再因非法而被送進精神病院，假裝無趣才能合法，暗諷合法的內涵是無趣，如此一來，究竟何處是精神病院？何處是文明又活潑潑的烏托邦？

誠如《紅拂夜奔》嚴肅地申論，以單一例子推論無限總體，這在邏輯上顯得荒誕，更不必說以唯一合法的紀律來限定大眾的思維，將使每個人的獨特性與多向思考流於單向化與制式化，人不免備感無趣與絕望。因此，《紅拂夜奔》爭取的自由不只是被城牆禁錮的身體，而是思想。或者說，以四四方方的唐朝城市為隱喻，是為了解明真正的烏托邦並非建立在鉅細靡遺的形式規範或實體建設之上，而是在於「我」想像出改編紅拂故事這種自由的創造力。畢竟，人唯有自由，才能發揮多元思維及其精神趣味。於是，小說最後申明：

我的書寫到這裡就要結束了。有人告訴我，不能這樣寫書……他們說，像這種怪誕的故事應該有一個寓意，……在我看來，這個故事一點都不怪誕。我不過是寫了我的生活——當然這個生活有真實和想像兩個部分，但是別人的生活也是這樣的吧。生活能有什麼寓意？在它裡面能有一些指望就好了。……如果需要寓意，這就是一個，明確說出來就是：根本沒有指望。我們的生活是無法改變的。<sup>155</sup>

文革國家神話的極權監控是無法改變、甚至是喪失寓意的生活狀態，例如，必須

<sup>153</sup> 「現在應該解釋的是我為什麼老是愣愣怔怔，這是因為我老覺得自己遇見的事不合情理，故而對它充滿了懷疑。比方說，我上班時遇上了開會，想道：開這些屁會幹什麼？難道有人樂意開會？事實上誰也不想開會，但是非開不可。」王小波，《王小波全集·紅拂夜奔》（卷四），頁 118、120、122。

<sup>154</sup> 王小波，《王小波全集·紅拂夜奔》（卷四）（昆明：雲南人民出版社，2010），頁 212。「有關人隨時在想什麼，我只知道一個例子，就是我自己，別人不可能把一切都告訴我。所以我只好推己及人。在統計學上可以證明，以一個例子的樣本來推論無限總體，這種方法十分之壞。……這個推論簡直是黑色幽默。」

<sup>155</sup> 王小波，《王小波全集·紅拂夜奔》（卷四），頁 210。

視為合情合理的規範和定理等，顯示洛陽長安或文革烏托邦是由各式各樣暗藏著權威話語的敘事建構而成的，「我」王二唯有以怪誕的小說風格，才能從銅牆鐵壁般、僵固的意識形態中突圍，呼應王小波在序言裡意圖彰顯的「有趣」，也是引文所謂的指望。循此，王二或《紅拂夜奔》遂將權威敘事移轉到自由創作此一敘事層面。

無獨有偶地，《萬壽寺》同樣從敘事維度來關注自由與精神趣味。不同於《紅拂夜奔》以唐朝長安城此一空間作為文革氛圍與黨國訴求的縮影，《萬壽寺》以九〇年代「我」從事文史研究工作的「萬壽寺」為空間場景。車禍後，失憶的「我」面對一份年初工作報告的填寫表格時，終於想起萬壽寺是國家層級的社會科學院中的歷史研究所。由於單位領導奉守嚴明的制度，「也就是那個穿藍制服的人——很是古板。他總讓我們做重大的、有現實意義的題目。」<sup>156</sup>「我」最終只好在表格上填寫《唐代之精神文明建設考》、《宋代之精神文明建設考》、《元代之精神文明建設考》等題目，以期討好穿藍制服的領導所認可的精神訴求與歷史課題。事實上：

我以為最惡毒的玩笑是《當代之精神文明建設考》，因為它是最沒有人懂得的陳詞濫調，也許你能告訴我，這是否就是最崇高的題目？假如是的話，那麼，最惡毒的努力帶來的反而是崇高。<sup>157</sup>

本應崇高的精神文明竟淪為最惡毒的努力，或許意味著中國尚且難以揭示當代精神文明的主體價值為何、反思視野為何，如此一來，當代精神文明建設考將淪為冠冕堂皇的陳腔濫調。無異於魯迅〈理水〉中文化山上那些考證禹是否存在與何謂文化的學者，故作健談地掩飾空洞的研究內容。

於是，《紅拂夜奔》以嘻笑怒罵的方式批判萬壽寺領導所認可的歷史研究：

我忽然發現，我對自己所修的專業不是一無所知，這就是說，記憶沒有完全失去——我所在的地方，是在長河邊上。……我們所說的就是歷史，這根疲軟的雞巴，就是歷史的臍帶。……因為那個老婆子需要有條河載她到頤和園遊玩，在中途又要有個寺院歇腳，因此就有了這條河、這個寺院。在一百年後，這座寺院作為古建築，歸文物部門管理；而我們作為文史單位，憑了一點老關係，借了這個院子，賴在裡面。這一切都和那根疲軟了的雞巴有某種關係。<sup>158</sup>

慈禧代言男權，權威主導頤和園歷史的形成，但疲軟的臍帶、下半身、下文提及

<sup>156</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 44。

<sup>157</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 130。

<sup>158</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 23-24。

的糞便等諧謔的描寫，無疑具有巴赫金(M.M. Bakhtin)的狂歡節況味。此中的意義有二。其一，歷史的形成本身已然荒謬，遑論建立在「偽」崇高精神之上的文革歷史，至於此中極力標榜的文革烏托邦更隨之在崇高階上搖搖欲墜。《萬壽寺》藉此諷刺藍制服領導標榜歷史中的崇高精神文明禁不起檢視。其二，既然歷史的形成本身已攸關權力支配，「我」在萬壽寺中書寫的歷史著作又被迫符合領導上的意識形態，使歷史敘事陷入盤根錯節的權力之網。如此一來，反思文革歷史的視野備顯隔閡，於是「我」在小說創作中以暗指文革的唐朝與其中的薛嵩來象徵「我」的自我心象，暗示後革命時代的「我」能夠另闢蹊徑地貼近文革現場，這將於後文詳論。

先就其一詳論。諷刺的是，以烏托邦此一崇高包裝來操作歷史敘事的所在——萬壽寺此一權力空間——本身並不美好，如寺中的水爐故障，下水道不通，甚至因化糞池堵塞而噴發惡臭。誠如艾曉明所言：「他以仿傳奇的形式盡情嘲諷烏托邦時代的社會心理，從其中發掘出那麼豐富的喜劇性。」<sup>159</sup>

豁出去不做歷史學家，我也一定要把壅塞的大糞捅開。……既然被撞的原因都想了起來，大概沒有什麼遺漏了。薛嵩走上塔頂去修理鍋爐的故事跨過喪失的記憶，從過去延伸到了現在……<sup>160</sup>

與其說「我」想維修萬壽寺的化糞池，毋寧謂「我」意圖擺脫權力框架來重構歷史敘事，方法是透過小說創作，讓薛嵩的故事投映出「我」面對歷史之時，是能「從過去延伸到現在」，這不同於僅僅出於當下的權力考量而曲解歷史，以致於支離破碎的現象。另一方面，「我」藉此面對（跨過）失憶此一歷史創傷，由於創傷癥結是權威話語壓抑或消音個人表述，唯有詮釋過去的創傷之與現在、乃至未來的來龍去脈與意義，才是真正的跨過之道。因此，「我」不再當魁儡般的歷史學家，改而在萬壽寺自主地創作小說，使萬壽寺不再只是強勢編纂集體記憶的所在，而是「我」從中突圍與審視歷史長河的平台。誠如上段中的引文表示：「我們所說的（按：萬壽寺）就是歷史，這根疲軟的雞巴，就是歷史的臍帶。」既然象徵權威歷史敘述的萬壽寺竟充斥著排泄物，並不崇高，那麼，什麼才是值得研究的崇高精神，這樣的崇高精神能開展出什麼樣的空間想像，如何有別於糞便滿溢的萬壽寺？又如何有別於文革烏托邦？與其說這是二元對立的區別，毋寧謂是相互糾葛與激盪的關係，一如萬壽寺之於「我」究竟是權威或自主僅一線之隔。

例如：

在我看來，整個歷史可以濃縮成一個場景：一位賢者坐在君王面前，君王問道：有沒有一種方法，可以控制天下蒼生？這位智者、夫子，或者叫作

<sup>159</sup> 艾曉明，〈世紀之交的文學心靈〉，輯入韓袁紅編，《王小波研究資料》（上），頁 145。

<sup>160</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 159。

傻逼，為了炫耀他的聰明，就答道：有的。這就是控制大家的意志。說他是智者，是因為他確實有這種鬼聰明。說他是傻逼，是因為他忘記了自己也是天下蒼生的一分子，自己害起自己來了。從那一天開始，不僅天下蒼生盡被控制，連智慧也被控制。有意志的智慧堅挺著，既有用，又有趣，可以給人帶來極大的快感；沒有意志的智慧軟塌塌的，除了充當歷史的臍帶，別無用場了……所謂學院派，就是被歷史的臍帶纏住的流派……照這個樣子寫下去，這篇小說會成為學術論文，充其量成為學院派的小說。幸虧在我的故事裡，紅線沒有被刺客殺死，薛嵩也沒有被老妓女逮住。我還有其它的可能性。這篇小說我還是作得了主的，作為自由派的堅定分子，我不容許本節這種可能發生。<sup>161</sup>

引文的前半部間接說明前文所論：《紅拂夜奔》塑造一個被君主嚴格監控的長安城，無非是隱喻極權歷史如何被操作而成。同樣地，本節第二部分論及《萬壽寺》中鳳凰寨的士兵們遷就於與一名老妓女的性交易而被一套不成文的制度所束縛，此時鳳凰寨呈現出與長安城相同的灰色調，顯示全文以性為喻，指出權力規訓是一條被歷史臍帶纏住利比多或智慧快感（精神愉悅）的不歸路。引文的下半部進一步揭示《萬壽寺》的旨趣：倘若《萬壽寺》僅止於批判歷史臍帶，將流於一份了無新意的學院派學術論文，因此，重點在於，如何在創作中展示自由派分子的自主關懷，問題是，創作或自主的關懷要脫離歷史臍帶的支配並不容易。例如，唐朝節度使薛嵩在鳳凰寨把自宅設計成一座可以升降的柚木屋，屋中有各種預防學院派刺客的有趣機關，看似安全又有創意的設計，卻悖謬地成為一個自我封鎖的囚籠。<sup>162</sup>此外，薛嵩投入心血打造各種精巧的器具，因而積壓許多節度使的事務尚未處理，於是被學院派羈押來工作，甚至還被套上枷鎖，但他總能開鎖逃脫，一心以發明創造的生活步調來取代無趣的官方作業。由此可知，製作器具與開鎖在《萬壽寺》中乃批判權威制度的隱喻，或者說，這是被權威制度激勵出來的創造力。難怪學院派的老妓女再度干預，要求薛嵩造一把自己打不開的鎖，薛嵩認為「作為一個能工巧匠，我痛恨這種設計。作為一個愛智慧的人，我痛恨這種智慧。因為它脫離了設計和智慧的範疇，屬於另一個世界。」<sup>163</sup>能工巧匠的

<sup>161</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 129-130。

<sup>162</sup> 「它是一片柚木的大陸，可以在八根木柱上升降——當然，是通過一套極複雜的機構，有滑輪、纜繩、連桿、齒輪，還有渦輪、渦桿等等組成。薛嵩在自己門前轉動一個輪子，輪子帶動整套機構，他的花園和房子，連同地基，就緩緩地升起來。……那天晚上，刺客們摸進薛嵩的家，馬上就發現在平地上有個孤零零的籠子，紅線睡在裡面。他們點亮了燈籠火把，把籠子團團圍住，但找不到入口，就問紅線說：你是怎麼進去的？這個小女孩回答得很乾脆：不告訴你們。她坐在籠子中央的蒲團上磕瓜子，離每一邊都很遠，這樣，想從柵欄縫裡用刀來砍她就是徒勞的了。」王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 124。

<sup>163</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 129。

創造力是青銅系列小說中常見的主人公特質，隱喻人們崇尚的自由與智慧，相對地，「另一個世界」則是充斥著控制人民意志的權力話語與歷史陳規的所在，《萬壽寺》一再思辨的「學院派」正是典型的代言者，而鳳凰寨、柚木屋、萬壽寺皆受其宰制。

## (二) 自主地進行歷史敘述

### 1. 小說人物擺脫歷史臍帶的艱難

既然如此，有別於上述的權力空間或文革烏托邦的所在為何？《萬壽寺》如何不流於一份無聊的學院派論文？

在我（王二）這個宇宙裡，有兩個地方格外引人注目：一處是長安城外金色的寶塔，另一處是湘西草木蔥蘢的鳳凰寨。金色的寶塔是陽具的象徵，又是學院所在地。看起來堂皇，實際上早就疲軟了，是一條歷史的臍帶……

164

「這個宇宙」是「我」王二在小說創作中架構的時空，此中，「我」藉由寶塔才能挑戰疲軟的歷史臍帶，以期在「這個宇宙」中激盪出「我」所認知的烏托邦（精神家園）。上段論及性秩序與力比多的交鋒，是《萬壽寺》思辨何謂烏托邦（精神家園）的契機。因此，「我」安排薛嵩出入象徵陽具（權力）的寶塔之際，第八章中「我」也透過下雪此一媒介超現實地出入唐朝長安與當代北京，由於「雪就是性的象徵」<sup>165</sup>，即在大雪紛飛的長安城裡，「我」跟隨一名白衣女子，超現實地來到千年後的萬壽寺。

但我又曾經生活在灰色的北京城裡。這裏充滿了名字。……想要理解七五年的冬夜，必須理解那種灰色的雪，那是一種像味精一樣的晶體，它不很涼，但非常髒。……好像被夾在挪動的冰縫裡，我感覺到壓迫、疼痛。這片錯動中的、黑白兩色的世界不是別的，就是「性」。<sup>166</sup>

充斥大字報的極左革命中國之於「我」形成一種介於黑白之間的灰暗精神色調，顯示「我」面對非黑即白的意識形態時，在黑白教條的灰色邊際中遊走，於是「我」在警察巡邏的公園裡扮成袋鼠媽媽。所謂袋鼠媽媽就是，「從表面上，我一個人坐在黑夜裡；實際上卻是兩個人在大衣下肌膚相親。」<sup>167</sup>此後，「我」在萬壽寺

<sup>164</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 166。

<sup>165</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 199。

<sup>166</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 191、198、206。

<sup>167</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 198。

工作所秉持的戒律也是「不要暴露自己是袋鼠媽媽。」<sup>168</sup>由此可知，「我」看似符合秩序，卻暗自以「性」挑戰官方權威，而薛嵩所處的唐朝也同樣是性不自主的權威時代。於是，《萬壽寺》藉由共同議題「性」，安排「我」穿越時空來連綴唐朝與當代，使之相互投映，從而開啟故事新編（唐代歷史敘事）與革命中國（革命歷史敘事）的對話平台。如此一來，《萬壽寺》就能展示新歷史敘事的視野。引文中「這個宇宙」與其說是「我」的創作國度，毋寧謂這個宇宙是承載「我」創作過程的《萬壽寺》——新歷史敘事——本身。畢竟，如果沒有後設的創作過程，「我」又如何出入唐朝與當代，穿越時空的「我」只是小說角色之一。

除卻袋鼠媽媽／雪／性使《萬壽寺》在唐朝與當代之間有交集的議題，物件維修也是全文中的重要隱喻。縮合性、塔、物件維修的關鍵場景是：「薛嵩走過金色的池塘，去給學院修理一具熱水鍋爐。」<sup>169</sup>王二由此聯想到自己身為歷史系的研究生時，也經常維修歷史系的各種東西，而王二當下所處的萬壽寺也因化糞池堵塞，滿溢出來的排泄物已蔓衍全寺。循此，倆個看似無關的時代，再度縮合在一起。亦即，塔與寺象徵男性權威所主導的歷史框架，決定塔與寺能全面運作的熱水鍋爐或化糞池一旦損壞，隱喻歷史長流中的記憶與思維亟待「重構」，此乃《萬壽寺》之所以由「故事新編」進行新歷史敘事的寓意。

薛嵩要修的鍋爐在一座八角形的楠木大塔上，這座大塔又在一個新月形的半島的頂端，這個半島伸在一個荒蕪的湖裡。……在塔的每一層，學院裡的姑娘們在打棋譜，研究畫法，彈著古琴研究音律，看到有個男人經過，都停下來看他。這都是些很美麗的女人。但他也無心去看，一直登到塔頂去看那個壞了的鍋爐。這是因為，這台壞掉的鍋爐——說實在的，這算不上是一台鍋爐，只是一個大肚子茶炊，是精銅鑄成的，擦得光可鑒人——是他的一塊心病，是來自內心的奇癢。<sup>170</sup>

鍋爐所在的塔頂中，有一位姑娘被一道道的重鎖鎖住，來此維修的薛嵩由引文中的第三人稱轉為第一人稱。「我」（薛嵩）原本自信地備妥維修鍋爐的備件，但為了爭取與姑娘的親暱時間而故意拖延，老虔婆難耐高溫地表示要先離開去幫薛嵩倒茶。「我」趁機解鎖，孰料老虔婆很快就回到塔頂，「我」又手忙腳亂地上鎖，慌亂中不小心把維修備件也鎖在姑娘身上。由此可知，重構歷史之道在於薛嵩與姑娘擺脫「鎖／羈絆」的性（力比多），偏偏象徵「維修／省思歷史」之道的備件竟鎖在姑娘身上，暗示擺脫意識形態枷鎖的歷史視野誠然難以開展。

<sup>168</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 203。

<sup>169</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 161。

<sup>170</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 162。

在長安城外的大塔上，在烏黑悶熱的茶爐間裡，帶著重重枷鎖縮成一團，我也準備睡了。這個故事對我很是不利：灼熱的空氣殺得皮膚熱辣辣的，嘴裡又苦得睡不著。板凳太窄，容不下整個屁股，脖子上的鎖鏈又太緊，讓我躺不下來。唯一的希望就是：薛嵩還會再來。他會鬆開我身上的鎖鏈——起碼會把腳腕上的鎖鏈鬆開。<sup>171</sup>

引文中的第一人稱「我」又從薛嵩轉換為被鎖住的姑娘，這是在主要以王二為第一人稱的《萬壽寺》中的特例情節，旨在使仨（我／薛嵩、姑娘、王二）於歷史脈絡中形成互為投映與對話的關係——以故事新編（新歷史敘事）反思為何古往今來都鎖在男性權力所主宰的歷史框架之中，動彈不得。

《萬壽寺》以主要篇幅描寫薛嵩、王二、姑娘等游走在學院派與自由派之間，他們似乎為了邁向自由而做出許多努力，但全文又無法簡單地將他們定位為自由派。例如，面對學院派的妓女和刺客們的襲擊時，薛嵩在柚木屋裡穿上甲冑，宛如一位威風凜凜的金甲天神，戲謔的是，他的後半身卻全部赤裸。如此虛張聲勢的原因是，他並不衝鋒，僅在柚木屋中施放冷箭。屋中，他除了有一輛大型的弩車之外，還有一支自創的反光式望遠鏡，他最終一箭刺死老妓女和兩名刺客。紅拂責備薛嵩不應殺滅老妓女，九〇年代的學院派白衣女子也認為王二如是塑造的小說人物薛嵩是個品行不良的人。由此可知，即使學院派的作為相當權威，但薛嵩自以為維護自由地一箭殺死學院派的行為，其實是與學院派如出一轍的專制。難怪在柚木屋中半套的金甲神人看似充滿陽剛之力，卻更像是處於自我封鎖的囚室之中，畢竟，毫無作用的半套盔甲一如堂皇的歷史臍帶，不但疲軟不堪，甚至粗野無比。誠如《萬壽寺》指出「男性的惡劣品行：粗俗、野蠻、重物輕人，其中最可恨的一點就是：無緣無故地就想統治別人。」<sup>172</sup>即或王二揭穿男性宰制別人思想的權力並不崇高，反而是相當野蠻，但要進一步擺脫思想陳規而展示何謂自主的內涵並不容易。又如，總監婆婆將姑娘長期鎖在金塔中的黑暗地下室，即官方藉此規訓她接受塔所象徵的男權框架，但姑娘認為「這種處境和死亡不同的是，我還可以想事情。思維這種樂趣，與生俱來」。<sup>173</sup>

那個從塔裡逃出來的姑娘就住在長安城裡。我（王二）很喜歡這個姑娘，正如我喜歡此時的長安城：……在整個自由奔放的秋季，長安是一座空

<sup>171</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 168。

<sup>172</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 157。

<sup>173</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 175。



城。……從塔裡逃出來之後，我（姑娘）是一個獨立的人。<sup>174</sup>

姑娘從塔中逃出說明她追求不受意識形態束縛的思想自由。而引文以第一人稱「我」呈現姑娘與王二的心境，暗示兩人是互為自我心像的關係。可惜地，姑娘逃離長安來到湘西鳳凰寨後，卻因愛慕薛嵩身為節度使所代表的男性權威，使她在不自覺中依然上有一把無形的鎖。因此，在鳳凰寨中，由當年渴望自由的姑娘變成一位嚴謹權威的學院派的老妓女，是一種必然。難怪在該場景中與姑娘互為心像的「我」——薛嵩與王二，在追求自由的過程中（如逃出金塔、能工巧匠或故事新編等），不斷面臨父權專制或僵化的集體記憶之挑戰。此乃前文提及《萬壽寺》的旨趣：脫離歷史臍帶的自主創作並不容易。

我們再以王二為例。出院不久，失憶的「我」閱讀小說手稿時——上述的薛嵩故事，令「我」感到「這些東西帶著熟悉的氣息迎面而來——過去的我帶著重重疊疊的身影，飄揚在空中。」<sup>175</sup>「現在我終於明白，在長安城裡我不可能是別人，只能是薛嵩。薛嵩也不可能是別人，只能是我。」<sup>176</sup>薛嵩象徵「我」（王二）的超我心像，「我」甚至能自在地貼合薛嵩所處的時空：

讀到薛嵩走在紅土丘陵上，我似乎看到他站在穹蒼之下，藍天、白雲在他四周低垂下來，好似一粒突起的大眼球。這個景象使我感到親切，彷彿我也見到過。……如你所見，這種模糊的記憶和手稿合拍。看來這稿子是我寫的。<sup>177</sup>

饒有意義的對比是，「我」依據學院派白衣女子和萬壽寺領導的言行，逐漸恢復記憶後：

當一切都無可挽回地淪為真實，我的故事就要結束了。……你已經看到這個故事是怎麼結束的：我和過去的我融會貫通，變成了一個人。雖然記憶已經恢復，我有了一個屬於自己的故事，但我還想回到長安城裡——這已經成為一種積習。一個人只擁有此生此世是不夠的，他還應該擁有詩意的世界。對我來說，這個世界在長安城裡。……明天早上，我就要走上前往湘西鳳凰寨的不歸路。薛嵩要到那裡和紅線會合，我要回到萬壽寺和白衣女人會合。長安城裡的一切已經結束。一切都在無可挽回地走向庸俗。<sup>178</sup>

引文中的「真實」意味著在缺乏想像力的現實處境中，充滿詩意的薛嵩故事被迫

<sup>174</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 180-181。

<sup>175</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 5。

<sup>176</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 182。

<sup>177</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁

<sup>178</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 207。

嘎然而止，如此轉折的原因是「我」恢復了集體記憶，所以，第一則引文才指出：失憶能使「我」在想像中進入詩意世界。亦即，記憶復原的「我」侷限於當代的故事——「我和過去的我融會貫通」，而這為何是侷限呢？由於過去只能是「我」，卻容不下薛嵩的視野，這何其狹隘又獨斷，「我」從此遠離詩意而邁向庸俗，並不令人意外。

就另一方面而論，《萬壽寺》因王二、姑娘、薛嵩等小說人物脫離歷史臍帶的艱難，以致於人物性格難以簡單地定調為學院派或自由派，這反而凸顯《萬壽寺》進行小說創作的彈性自由與思辨張力。例如，我們回到上段最末的小結：既然「我」重拾集體記憶，就陷入庸俗之中，《萬壽寺》無疑拆穿集體記憶並不崇高。《萬壽寺》不僅於此，還從整體的故事結構來質疑集體記憶：全文描述唐末薛嵩出任節度使的故事，又交錯地點明這是九〇年代歷史研究員「我」車禍前所寫的小說手稿，車禍後的「我」在逐漸尋回記憶的過程中，一方面推動《萬壽寺》的敘事發展，另一方面，「我」和同居人小孫後設地針對小說手稿不斷地提出眉批和改寫，此中展示時間的多義性不同於集體記憶的不容質疑。綜上，「我」無力於抗拒歷史臍帶，《萬壽寺》藉由「我」的創作過程揭示抗拒之道在於《萬壽寺》如何在詩意世界開展故事（敘事）。

看來，我的故事寫了很多年還沒有寫完，我找來找去，找到的都是開始，並無結束。我猜是因為有很多謎一樣的細節困惑著我。比方說，這個故事為什麼要發生在亞熱帶的紅土山坡上。那裡有一種強迫人赤身裸體的酷暑，紅土也有一種令人觸目驚心的顏色。這是一種跨越時空的誘惑，使我想要脫掉衣服，混跡於這團暑熱之中。但真的混跡其中，我又會懷疑是否真的有好感覺。……你大概從這個故事裡看出了一點推理小說的痕跡。這種小說總有一個謎，而這個謎就是我自己。這個故事會把我帶到一個地方，但我還不知道那是哪裡。<sup>179</sup>

在金字塔、萬壽寺、長安、鳳凰寨等象徵歷史權威已僵化或疲軟到無法激起新鮮感或生命力的密閉空間中，《萬壽寺》以另一種開始、還有一種開始、還有一種說法等後設的敘事策略，不斷地延異人物性格與推陳故事情節，再以性為貫穿古今的主題，隱喻歷史的疲軟與自由之辯證。誠如本節第二部分論及，固然執政者由性形成一套權力秩序，但食色性也又說明性也是爭取自由本性的契機，人民和小說能以性（力比多）從權力秩序中突圍。如此一來，新歷史敘事不但從封閉的權力話語中掙脫而出，更進入一方自由創作的小宇宙，此乃前文提及的這個宇宙或詩意世界。

<sup>179</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 48。



## 2. 挑戰虛構的作者與開啟詩意的小宇宙：凸顯敘事與創作本身的價值

小宇宙與萬壽寺等權力空間有何不同？為何名為小宇宙？

領導和我談話時並沒有注意到，我不是一個人，是一個小宇宙：在其中不僅有紅線，有薛嵩，有小妓女和老妓女，還有許多別人。舉個例子，連他自己也在內，但不是穿藍制服、戴白邊眼鏡，而是太陽穴上貼著小膏藥的老虔婆。假如他發現自己和如此龐大的一群人說話，一定會大吃一驚。除此之外，我還是相當廣闊的一段時空。他要是發現自己對著時空做思想工作，一定以為是對牛彈琴。除了時空，還有詩意——媽的，他怎會懂得什麼叫做詩意。除了詩意，還有惡意。這個他一定能懂。這是他唯一懂得的東西。<sup>180</sup>

《萬壽寺》由創作的層面來檢視「我」故事新編的小宇宙所呈現的歷史視野和詩意審美，是與受制於宏大歷史成規的學院派思維不同，也是不同於集體規範的另一方「可選擇的世界」。「可選擇」意味著自由揮灑，以小宇宙或世界命名之，是為了凸顯個人的存有狀態——如自由創作——是宇宙運行中的重要環節。唯有藉由自由敘事（創作）才能從狹隘封閉的萬壽寺中，開拓出具有世界或宇宙格局的視野，況且世界本是由各式各樣的話語所組成。因此，詩意的世界正是：「最美好的事物則是把一件美好的東西創造出來時的體驗。也許就叫做人文精神。」<sup>181</sup>與其說王二新塑的長安城體現人文精神，毋寧謂《萬壽寺》新編的後設「故事／宇宙」不但回應文革烏托邦所蘊含的集體記憶與歷史詮釋，「故事／宇宙」本身更蘊含自由的人文精神。

根據王小波雜文〈我對小說的看法〉和〈小說的藝術〉可知，卡爾維諾(Italo Calvino)等歐洲作家對他造成相當的影響，戴錦華亦指出他因此不斷強調智慧、創造、思維的樂趣：

是遊戲與公正的遊戲規則，是文本自身的欣悅與顛覆，是嚴肅文學所必須的專業態度。——從某種意義上說，這卻正是 20 世紀、尤其是 60 年代歐洲革命退潮之後的文化精神的精髓。……其中最為有趣的便是他所坦言的、與 60 年代全球性的理想主義思潮間的精神血緣與悖反，而且是王小波超過其同代人對自己成長的年代與「中國歲月」著魔般的凝視。<sup>182</sup>

<sup>180</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》(卷三)，頁 166。

<sup>181</sup> 王小波書信。轉引自艾曉明，〈世紀之交的文學心靈〉，艾曉明、李銀河編，《浪漫騎士：記憶王小波》(代序)(北京：中國青年出版社，1997)，頁 16。

<sup>182</sup> 戴錦華，〈智者戲謔——閱讀王小波〉，輯入韓袁紅編，《王小波研究資料》(上)，頁 292-293。

王小波的成長年代是文革時期，對此進行「著魔般的凝視」的切入途徑是：一再地由故事檢視文革歷史。例如，「『晚唐時，薛嵩在湘西當節度使，前往駐地時，帶去了他的鐵槍。』故事就這樣開始了」、「手稿上寫道」、「故事後來的發展也不同」、「我很不喜歡現在這個寫法，……真不知以前那個我是怎麼想的。」<sup>183</sup>「有關薛嵩搶到紅線的事，還有另一種說法是這樣的」<sup>184</sup>、「還有第三種可能」、「有關薛嵩搶到紅線的經過，有各種各樣的說法，這是最繁複的一種。」<sup>185</sup>「假設這次才是真正的開始，則在此以前的文字都可以刪去。」<sup>186</sup>本文徵引的例句並不會過多，因為這些於小說中只是九牛一毛，旨在以虛構的作者「我」王二來間接地檢視《萬壽寺》的創作動機是否出於自由思維，內涵有二。其一，小說中的歷史敘事有各種發展的可能，因此不能以官方論述的歷史記憶為唯一版本，甚至，唯有像上述這般從各種面向考掘和挑戰歷史敘事，才有可能擺脫宏大話語而獲得自由意志。其二，王小波不斷後設地提醒讀者還有「我」王二所處的當代時空，與此同時，卻令讀者忽略作者「我」王二不過是王小波所形塑的小說人物之一。即《尋找無雙》、《紅拂夜奔》、《萬壽寺》皆安排「我」直接參與小說創作，然「我」終究是「虛構的作者」，而非全知全能的第一人稱。以《萬壽寺》為例：

在長安城裡看這篇小說，就會發現，它的起點在千年之後的萬壽寺，那裡有個穿灰色衣服的男人，活得像個窩囊廢；他還敢說「做薛嵩做得有點膩」。<sup>187</sup>

在此段引文之前的《萬壽寺》尚且以說故事的「我」（王二）為敘事主詞，但到了引文卻跳出王小波或讀者對王二的閱讀點評——「他」是「活得像個窩囊廢」的灰衣男人，顯示作者「我」（王二）不再擁有絕對的敘事權力。相似的例證還有，《尋找無雙》最終徒留「無雙進宮」的模糊線索。這意味著《尋找無雙》、《紅拂夜奔》、《萬壽寺》裡的「故事」已取代作者王二，成為體現自由精神的敘事主體——誠如前述，「故事／自由創作論」的重要性再度凸顯，其意義有二。

首先，有鑒於極權時代的作者依循文革國家神話所制定的文藝政策來進行創作，看似權威的作者不過是政治機器的操作成果，青銅時代系列小說於是彰顯自由地「說故事」此一創作論的價值，否定作者所代表的全知全能——身為文革國家神話代言者的崇高權力。倘若作者的反思視野到了後革命時代依然多所顧忌，一方面顯示權威的歷史幽靈依然餘波盪漾，另一方面，作者則備顯畏縮與反崇

<sup>183</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 29。

<sup>184</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 36。

<sup>185</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 37。

<sup>186</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 40。

<sup>187</sup> 王小波，《王小波全集·萬壽寺》（卷三），頁 180。

高。難怪《紅拂夜奔》描述的作者「我」王二懦弱地困在爭權奪利的學院中，而王二筆下的李靖於晚年同樣受到嚴明制度的束縛，只好裝睡佯傻地逃避，至於《萬壽寺》裡的王二恢復集體記憶後，就無可挽救地步入庸俗。由此可知，被制約的作者所開展的敘述連帶地一文不值，那麼，有意義的敘事為何？這牽涉到第二個層面。

既然《紅拂夜奔》和《萬壽寺》質疑虛構的敘事，也挑戰虛構的作者，我們進一步關注在敘事維度中，虛構與崇高之於歷史、國家、精神家園的辯證為何。青銅時代系列小說以自由創作論所架構的詩意空間（小宇宙），使人能抽離現實處境中權力話語與集體記憶的宰制，使歷史視野在古今對話的錯置時空中更趨立體與豐富。換言之，由於呼應文革語境的《紅拂夜奔》所勾勒的長安城或《萬壽寺》所描繪的萬壽寺，終究是個詩意空間失落的所在（從上述小說人物的際遇可知），如此嬉笑怒罵或荒誕的黑色幽默反而反襯出：有無限可能的詩意空間僅呈現在後設地探究創作論——說故事的方法——此一中介空間。誠如托多洛夫 (Tzvetan Todorov) 認為文學妙趣的本質在於，虛構與現實之間的猶豫不決。而這正是前文提及王小波所強調的趣味的具體內涵。

如果要強化把虛構視為可選擇世界的觀念，有一個辦法就是運用文學和神話的典故。這些典故會提醒讀者注意到，在日常世界的時間與空間之外，還存在著一個可選擇的世界，注意到地道的本文性以及本文間性 (intertextuality)。<sup>188</sup>

「故事／自由創作論」揭示一種不同於紅色經典文藝的美學範式：重寫或新編神話等典故所形成的文本間性，是日常時空／文革國家神話之外的另一「可選擇的世界」。即上文所論：自由創作論開啟無限可能的詩意空間，這既涉及如何講述（虛構）故事來反思虛構的權威話語，更隱喻一種回應歷史記憶的存有姿態，使詩意空間成為一方以人文精神為底蘊的精神家園（小宇宙），是體現自由心靈的所在。此乃人的存在價值中真正的崇高，也是後革命時代得以繼往開來的重要內涵，顯然有別於商業傳媒操作現代神話所強調自由主義。

#### 四、性、怪誕與抒情：細緻解剖新歷史敘事的虛構過程

八、九〇年代《紅高粱家族》等主要以刑罰或慘死，批判大寫父權的暴力，王小波小說則以怪誕的性，揭露父權暴力是以權力與欲望為本質。固然性書寫在

<sup>188</sup> 帕特里莎·沃厄 (Patricia Waugh)，錢競、劉雁濱譯，《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》（臺北縣：駱駝，1995），頁 128。「如果書本天地裏的某些事情清楚地表明自己是想像性的，就可以據此和這部書其餘部分的想像性特徵一決勝負。如果某種精神性事件的出現止不過是興奮過度的想像弄出的差錯，那麼圍繞著它所發生的，就恰恰是真實的。」

九〇年代的小說界頗為蓬勃，但王小波小說的特殊性在於，反撥革命英雄的崇高無欲與政治快感，對文革權威話語表達出一種詼諧戲謔或黑色幽默的姿態。尤其，青銅時代系列小說以性作為連綴古今的共同主題，進而對照「性的權力規訓」與「性的力比多趨力」(自由的創造力)，使怪誕的性成為推動新歷史敘事的驅力。王小波與殘雪都以怪誕的語言風格衝撞僵固的父權話語，進而使小歷史的書寫與小人物的生命產生聯繫，不同的是，前者關注新歷史敘事的虛構過程。因此，青銅時代系列小說為九〇年代大陸新歷史敘事建立的里程碑在於，其一，成熟地戲耍後設技藝，其二，以故事新編寓託新歷史敘事的建構與解構過程。

例如，《萬壽寺》以萬壽寺此一空間，具象化宏大歷史敘事的操作方式與過程、弊病何在、為何須要重構、重構之道。這些抽象問題竟逐步與具體地由故事新編怪誕地呈現。亦即，後設作者王二在故事新編中，串連出一個又一個有趣的空間，是從萬壽寺逃逸出來的路徑，卻不可違抗地與之銜接又交疊。於是，這些空間不但古今對話，更在學院派(權威的歷史敘事)與自由派(自主的歷史敘事)之間角力，使小說人物擺盪又掙扎。這一方面說明擺脫疲軟的宏大歷史臍帶與集體記憶的艱難，另一方面則彰顯王小波《萬壽寺》這部後設小說在創作上的彈性——細緻化歷史敘事在建構與解構之間的步驟與牽扯。

簡言之，在後革命時代揭開虛構的權威話語與虛構的敘事審美之辯證，鬆動權威話語詮釋歷史的位階，進而結構出一方有別於極左烏托邦的自由創作小宇宙。此乃王小波架構新歷史敘事的創傷結構。於是，宏大的革命史詩過渡成個人抒情的詩意存有——以虛構為本質，是內在英雄回返精神家園之道，此乃圓形的時間觀，有別於紅色烏托邦標榜線性的時間進程，神聖與虛構隨之多層翻轉。誠如洪子誠表示：

與五六十年代的「史詩性」和 80 年代初期的「政治反思」相比，它們重視的是表達一種「抒情詩」式的個人經驗。<sup>189</sup>

九〇年代大陸當代小說的抒情特質在於，對個人經驗的著墨與創作本體論的探究，儘管王小波小說的怪誕色彩相當濃厚，但也可謂為其抒情之道。

<sup>189</sup> 洪子誠，《中國當代文學史(修訂版)》，頁 333。

## 第四章 革命重溯與鄉土書寫： 中國崛起與英雄崩解／躍起



### 第一節 光暈或魅影？崛起中國的緣起與富強烏托邦的想像

王小波由故事新編反思歷史重構的可能，廿一世紀的大陸當代作家則再度從鄉土地域思考如何重寫建國以降的農村歷史，這不同於八〇年代興起的尋根等鄉土文學在於時代語境。由於二〇〇八年北京奧運與全球金融危機之後，廿一世紀的前十年是中國崛起的時代，此乃世界認可的事實。尤其，崛起中國是奠基在革命中國之上的六十年發展成果，小說如何反思與重構建國以降迄新世紀的農村歷史，無疑是重要的議題。由於革命中國與農村土地互為表裡，是本文必須再度回到鄉土書寫檢視建國發展史的理由。從第二、三章所論可知，以鄉土家族為題材的新歷史敘事在九〇年代派生出後設的虛構美學，固然是當代小說中新歷史敘事的重要現象，但鄉土仍是當代小說從未間斷的議題。尤其，行至廿一世紀的後鄉土小說，延續八、九〇年代鄉土家族書寫強調歷史起源、歷史範疇的重要性，也延伸九〇年代後設的虛構美學。本文由重溯起源的後鄉土小說，歸納出兩種類型。其一，由於八、九〇年代鄉土家族書寫以父輩英雄的虛構歷史貼近真實，甚至召喚內在英雄，試圖歸家，即或過程中暴力叢生，仍渴望能逼近神聖。廿一世紀的《狼圖騰》深化之，響應崛起中國意氣風發的神聖歷史，揭示新英雄的躍起之道，也複雜化對歷史起源與時間觀念的思考。其二，莫言等後鄉土小說，以反英雄的平庸小人物，思辨虛構美學真的能回返精神家園嗎？歷史敘事能提供救贖嗎？這兩種類型儘管有別，卻無不面對崛起中國的課題，包括：立基在民族主義的崛起中國，將展示什麼樣的中華文明？處於全球經濟市場中的中國，能有效地維護傳統文化嗎？又怎樣讓世界想像中國？

許紀霖認為，八〇年代的新啟蒙運動講求自由與解放，九〇年代興起的民族主義則致力於將中國建立成能與西方抗衡的現代國家。尤其，一九九九年中國駐南斯拉夫使館被美國誤炸後，中國人民的民族主義在此激發下狂飆，到了北京奧運火炬全球傳遞事件則促成新一波的高潮。在上述的推波助瀾下，中國崛起是以國家強盛為核心訴求的國家主義<sup>1</sup>，國家主義源自向右轉的激進左翼和施米特主

<sup>1</sup> 千禧年之際，「民族復興」與「盛世社會」成為流行的商業用語與日常話語。「這些關於『盛世』的話語不斷提醒全國各族人民應該關注已經到來的『幸福』，同時要滿懷信心地期待『明天會更好』。」始自九〇年代初期的《唐明皇》揭開以盛世歷史為題材的小說或電視劇的風潮，如二月河的康雍乾歷史演義小說，相繼而起的歷史劇還有《康熙微服出巡》、《戲說乾隆》、《大漢天子》等。「這種『時空模糊感』同樣是當前中國歷史題材大眾文化文本中「盛世敘事」的普遍癥候。

義兩個脈絡。前者同情底層人民和痛恨西方資本主義，發展到新世紀則熱烈地認同國家權力，遂成為保守的國家主義。例如，汪暉在二〇〇八年的國慶中，以〈自由與開放的辯證法：關於 60 年來的中國經驗〉一文，謳歌一九四九年建國以降這偉大的六十年，是成功的社會主義成果與未來發展的途徑。至於施米特主義主張，黨政軍三位一體的黨國與主席是中國得以繁榮的政治模式。無論是激進左翼或施米特主義，皆浪漫地膜拜國家至高無上的權力意志，由於國家代表民族整體利益與公共意志的善，因此能擁有超越憲法與倫理價值的最高決斷力，從而體現造福人民的神魅價值。簡言之，「國家主義在與民粹主義、古典主義聯姻的同時日趨神魅化，而被浪漫化的『人民利益』與『中華文明』將成為神聖國家的世俗性源頭。」<sup>2</sup>人民利益之一是經濟發展，甚至已成為神聖的國家主義的要項。由於一九九二年，鄧小平南巡時，在深圳宣稱中國面臨的危機來自左派反對經濟進一步的自由化，並強調個人的致富發展是光榮的硬道理。此後，前所未見的現代工業與基礎設施在大陸大規模地發展，中產階級隨之迅速興起，尤其，中國在二〇一〇年的經濟總量已位居世界第二，對國際事務的影響力也不斷提升，人民自豪的中國崛起於焉成形。對此，佩里·安德森(Perry Anderson)於〈兩場革命〉一文中精闢地指出：「21 世紀的中華人民共和國是一個世界——歷史意義上的新變體：它結合了兩樣東西：經濟上，根據任何常見標準都應被認為是壓倒性的資本主義經濟；政治上，根據任何常見標準都毫無疑問是共產黨國家——而在各自的類型中，都分別是迄今為止最具活力的。」<sup>3</sup>

承上可知，九〇年代以降，黨國藉由脫離文革與發展經濟來獲得政權的權威性與正當性，顯示國家想像在一九四九年建國以降隨著不同的時空脈絡而變更——在「革命中國／國家神話」的基礎上發展與轉化而來的「崛起中國／國家神話」

---

從宏觀上看，90 年代以來的『盛世敘事』屬於中國大眾文化在全球化時代語境中關於現代民族國家的一種話語建構。……1992 年後，中國告別了猶豫與徘徊，全面開放，深化改革，積極『申奧』，啟動『復關』(即後來的「入世」)，努力融入西方世界主導的全球經濟和文化秩序。」<sup>1</sup>清史專家戴逸分析盛世的五個基本特徵：國家統一、經濟繁榮、政治穩定、國力強大、文化昌盛。然而這些盛世的特徵並未能標舉出盛世的時間域限，「模糊了傳統與現代之間的必要區分：我們實在無法看出五個特徵描述的是一個歷史上的專制盛世，還是一個具有現代文明的民主盛世。」<sup>1</sup>如果說盛世歷史劇透過「大眾媒體／文化文本」，投射出當代中國是民主盛世此一話語的建構，然而盛世歷史劇卻又暗藏對等級式社會權力的嚮往：「90 年代以來歷史題材大眾文化對等級社會權力(包括政治權力和性權力)的炫耀式展覽，看似與市場經濟所倡導的公平對等原則絕然對立，但是在中國當前的特殊社會語境中，二者不僅相安無事，而且可謂如魚得水。」<sup>1</sup>消閒歷史題材的大眾文化與以公平為標榜的市場經濟，看似形成「表面上的對立關係」，然卻實指經濟能力促成社會的政治權力等級化，畢竟市場經濟是以等級化的利益為本質。陶東風主編，《當代中國文藝思潮與文化熱點》，頁 340、341-342、330。

<sup>2</sup> 許紀霖，〈近十年來中國國家主義思潮之批判〉，輯錄於思想編委會著，《中國：革命到崛起》(臺北：聯經，2011)，頁 84-117、120。

<sup>3</sup> 佩里·安德森(Perry Anderson)著，章永樂、葉蕙譯，〈兩場革命〉，輯錄於思想編委會著，《中國：革命到崛起》，頁 193。



以創造經濟奇蹟來維護政治穩定。崛起中國裡，最受衝擊的是革命中國的核心根基——農村與農民，由於政商形成盤根錯節的複雜網絡，致使相應而生的弊病包括：

革命的脊梁骨——農民，也從來沒有過這麼多土地和生計遭到開發商和官員的掠奪，……私人生活有相當多的自由；也有比以往任何時候都更協調更有效的監控機器。對少數民族，優惠措施和文化政治壓迫相隨而行；富人能夠買到任何奢侈品和特權；而弱者和被剝削者則只有麵包屑，甚至更少……<sup>4</sup>

新世紀裡的農民在全球化經濟與本土政治的夾縫中面臨什麼處境？農民如何看待、鄉土小說又怎樣重述：農村發展或傳統文明在建國發展史中的意義？亦即，以建國為基而累積六十年發展成果的崛起中國投入全球經濟市場時，固然能因強盛富裕而凸顯中國民族主義的偉岸，但與此同時，該如何維護鄉土文化及其中華傳統文明？強盛富裕與傳統文明之於人民或農村，能在崛起中國裡並行不悖嗎？中國富強又幸福的願景如果是一方烏托邦，這與革命中國所勾勒的社會主義烏托邦有何承衍或對話？本章第二節將以莫言《生死疲勞》(2006)、賈平凹《秦腔》(2005)、閻連科《受活》(2007)為例，討論上述問題。

同樣承接這些問題，我們先由以李銳《人間：重述白蛇傳》為代表的重述神話系列小說(2006-2009)和姜戎的《狼圖騰》(2004)為例<sup>5</sup>，以期說明崛起中國不但是中國人民在全球市場裡的國家想像，同時還包括怎樣讓世界想像中國。對此，全球出版業的消費市場是有趣的切入視角。例如，「重述神話」的起因是，二〇〇五年英國坎農格特出版公司(Canongate Books)號召全球的出版媒體共同進行一場文學活動，強力地透過傳媒以各種行銷手法來刺激買氣，從而呼應二十世紀末興起的新神話主義。新神話主義「既是現代性的文化工業與文化消費的產物，又在價值觀上體現出反叛西方資本主義和現代性生活，要求回歸和復興神話、巫術、魔幻、童話等原始主義的幻想世界。」<sup>6</sup>新神話主義的形式包括文學、動漫、影視、電子遊戲等。二〇〇四年《中國圖書商報》以專題重釋新神話主義乃現代媒體將神話融入到大眾文化之中，這是以商業利益和精神消費為核心目標。因

<sup>4</sup> 佩里·安德森(Perry Anderson)著，章永樂、葉蕙譯，〈兩場革命〉，輯錄於思想編委會著，《中國：革命到崛起》，頁194。

<sup>5</sup> 由於重述神話系列小說中只有李銳《人間》觸及文革，故本文以李銳為主要的討論文本，進而關注重述神話系列小說之所以出版的商業行銷與民族心理。重述神話系列小說包括蘇童重編孟姜女哭長城的《碧奴》、葉兆言重述后羿與嫦娥的《后羿》、李銳改寫白蛇傳的《人間》、阿來重寫藏族史詩性傳說《格薩爾王》。

<sup>6</sup> 葉舒憲，〈人類學想像與新神話主義〉，輯錄王寧主編，《文學理論前沿：第2輯》(北京：北京大學出版社，2005)，頁34。

此，大陸當代作家重述的傳統文明——中國經典神話，以多種語言同步在全球的數十個出版社發行，這固然將響影各地讀者的中國想像，但我們也不能忽略作家在創作與想像中國時，如何直接或間接地考慮到全球出版市場，而呈現通俗化的寫作趨勢。下文將有詳論。同樣的例子還有，引起全球熱切關注的《狼圖騰》。《狼圖騰》在二〇〇四年出版後，三十刷的銷售成績，不僅引發華文圈的廣泛熱議，大陸廣播電視不計其數的採訪報導，甚至西方主流媒體也跟進報導。姜戎遂簽約二十四種語言的海外版權，其中，企鵝出版集團的英語版將在全球一百一十個國家發行。由此可知，《狼圖騰》在創作過程中旨在呼籲中國人該如何想像中國，有別於重述神話系列的作家極有可能預設如何讓全球讀者想像中國，因此，《狼圖騰》是無心插柳地透過全球化的出版媒體向西方世界展示中國民族的姿態。

《人間：重述白蛇傳》和《狼圖騰》在全球市場裡，處理崛起中國的方式形成鮮明的對照，前者捲入崛起中國的全球市場，卻又不自覺地因通俗化寫作而抽空崛起中國的內涵，後者則驕悍地提煉出崛起中國的底蘊，下文遂分成兩個部份個別分析。儘管有別，但這兩部小說不約而同地揭示：誠如前述，崛起中國是奠基在革命中國之上的六十餘年發展成果，因此我們必須先檢視小說如何反思革命中國，再探究崛起中國如何從中承繼、批判或轉化而成。

#### 一、通俗化：抽空崛起中國的內涵——以李銳《人間：重述白蛇傳》為例

李銳《人間：重述白蛇傳》描述「我」秋白於一九二四年出生時，母親目睹窗外的雷峰塔倒塌，「我」正是千年前鎮壓在雷峰塔下的白素貞。十八歲時，歷經一場昏迷不醒的大病，離魂並化身為香柳娘，遂與「我」和許宣所生的粉孩兒相遇於千年之前。十九歲時，「我」將一株許宣化身的梅樹移植到老宅院。三年後，「我」認識唱白蛇傳的小生兼票友，一見如故的兩人隨即結婚。婚後搬出宅院，梅樹從此不再開花。其後，文革批鬥會上，丈夫竟揭發「我」夜間傾訴的不滿與私語，甚至義正詞嚴地質問到：「你這毒蛇，難道還要繼續禍害人間嗎？」<sup>7</sup> 毒蛇乃文革批鬥反動分子為牛鬼蛇神的慣用語，我們將由身體變形分析二元對立地區分自我與異己此一意識形態，便可知《人間：重述白蛇傳》如何反思極左革命中國的旨趣。

我們先從千年前談起，白素貞的願望是作一個完美的「人」，而不是妖，無奈法海秉持除盡天下妖孽的想法，使她受盡磨難。例如，白素貞以九葉草使許宣還魂後，便與許宣隱居在壽安縣碧桃村，躲避法海的糾纏。孰料，壽安城人大量捕蛇，以蛇為食，因此引發毒蛇群起反撲。腥風血雨之中，蛇屍與人屍遍地，腐爛的屍肉又造成大規模的不治怪病。正值眾人束手無策之際，早已察覺白素貞是

<sup>7</sup> 李銳，《人間：重述白蛇傳》（重慶：重慶出版社，2007），頁。

蛇妖的胡爹，想起以毒攻毒的觀念，遂以觀音托夢為名義，向她索血治病。<sup>8</sup>白素貞不斷獻血作為眾人服藥的藥引，包括雲遊各地、終於來到碧桃村除妖的法海。第七章「雷鋒錯」引述一九九九年出土的《法海手札》：

多少人都喝了她的血了。一路上，我聽到多少人在說，奇藥，奇藥！那些病家的親人端著用她的血配出的「回春湯」如獲至寶！夜晚，我看到多少條火把的長龍，都是奔著她的「奇藥」而去。我心裡疑惑，不知這妖孽的所謂「奇藥」是什麼。如今我知道了，如今我們身子裡都有了這妖孽的髒血。如今這人世間是一個妖血遍布的世界。<sup>9</sup>

白素貞獻血犧牲，而且療救眾人相當有效，無疑證明她與「血」俱有資格存在人間，但法海卻批判她以妖孽的髒血褻瀆人間。她質問法海：「眾生皆有佛性，何謂人？何謂妖？」<sup>10</sup>究竟是以外在形體判斷人血與妖血，或以本性良知區分人與妖？許宣進一步指出，與其說是人妖之辨，毋寧謂是自我與異己的區別：

法師啊，你好虛偽。你若不喝我家娘子的血，早就沒命了。你死不足惜，你可知你還要傳多少人，害多少人？多少人要因你而死？出家人講慈悲，你可有一點慈悲心腸？你一心要滅殺「人」的異己，可面對天下萬物一切生靈，難道人就不是異己？<sup>11</sup>

人與妖究竟何者才是異己，即使是人危害天下生靈也是「異己」。況且《法海手札》既然認為：「如今這人世間是一個妖血遍布的世界」，就意味著觸犯越界禁忌的不只是白素貞一人，由於越界衝動所象徵的心魔是眾人皆有，那麼「人」真得比妖更經得起檢視嗎？

對於權威者捍衛二元對立的成見，白素貞面向「星空萬里，再無半點牽掛。她舉起短劍，朝自己的心窩猛地捅去。鮮血在人間四濺。那血，竟是熱的。」<sup>12</sup>由於渴望成為人的白素貞視嬰孩（粉孩兒）為她在人間的延續，遂能毫無罣礙地自殺。不僅如此，自殺前，她要求法海讓她死後變回蛇身，孰料法海念除妖咒或灑盡雄黃酒，她依舊是人間的美婦人。「她修成了真正的人身。三千年仙修未做到

<sup>8</sup> 「胡爹又是一個法海，可怕又無辜。法海以『情』挾制逼迫她飲下雄黃現身，胡爹則是用了『救命』的天理將她從渴望融入的人群中驅逐。……七天之後，那不斷頭的長龍才慢慢萎縮、變短，消失不見，變成三個五個零星星的訪客。熬紅了眼的許宣嘆了一聲『阿彌陀佛』，回頭一看，娘子已經像片樹葉一樣無聲無息倒下去了。」李銳，《人間：重述白蛇傳》，頁 112、115。

<sup>9</sup> 李銳，《人間：重述白蛇傳》，頁 118。

<sup>10</sup> 李銳，《人間：重述白蛇傳》，頁 119。

<sup>11</sup> 李銳，《人間：重述白蛇傳》，頁 122。

<sup>12</sup> 李銳，《人間：重述白蛇傳》，頁 133-134、137。

的事，人間讓她做到了：她捨出靈異的蛇血，成為肉身凡胎的人。」<sup>13</sup>由此結論可知，成「人」的主因是捨血的大愛，呼應上方引文所謂的熱血。綜上，妖隱喻不符極權時代一體化意識形態的其他觀念。李銳於是以人妖的幾度辯證，寓託自我與異己並非絕然的二元對立，甚至任何堅持二元對立的意識形態，反而是使人間淪為腥風血雨的地獄。循此緝合千年後由白素貞轉世的「我」在文革期間被批鬥為毒蛇的際遇可知，《人間：重述白蛇傳》的旨趣是，以上述的白蛇故事為喻，揭示極左革命中國造成歷史創傷的根由。尤其，「我」在千年前身為白素貞時，以蛇血尚且能修練成「人」，於是「我」以人形投胎到千年後的新中國，縱然被批鬥為政治毒蛇，全書卻再度提醒讀者：「我」曾是毒蛇白素貞但已修練成人的典故，從而悄然地鬆動革命中國以政治血緣劃定革命階級才是有尊嚴有價值的人／身分。

就另一方面而論，固然《人間：重述白蛇傳》將經典神話中的白素貞改寫成變不回蛇的肉身凡胎，頗有新意，但有達到顛覆性的審美震懾嗎？或者說，白素貞舉起短劍自殺的張力，有《舊址》安排六姐以香毀容那般的驚心動魄嗎？金元浦與陶東風對此間接提出詮釋：

文學經典存在根基的消解。文學經典之所以成為文學經典，就群體而言有賴於一個中心的文化機制，就個體來說需要某種中心信仰。文學經典與一元中心的價值觀具有同構性，但這個根基在後現代文化語境中受到了質疑，權威性、中心性在這裡淪落。遊戲心態、解構神聖構成了這種文化的內核。<sup>14</sup>

如何在經典神話的框架中別出心裁地創作，是重述神話系列小說必須考慮的問題，但重述神話系列的寫作動機是建基在全球出版市場之上。因此，與其說是遊戲心態地解構經典神話，毋寧謂怎樣在市場中「廣泛地」向全球的華人與非華人展示中國神話故事，何其焦慮。即重述神話系列小說以神話代表中華文明的歷史積澱，卻著墨在通俗化的身體書寫與情節安排，彰顯「愛」與熱血，期盼能在出版市場中被更廣泛的讀者群接受，卻相對稀釋：提供一種想像崛起中國的前瞻視野，於是難以在歷史維度中繼往開來或創造性地轉化經典神話。<sup>15</sup>之所以如此批判，是因為《人間：重述白蛇傳》是全球出版計畫的一環，既重述古典神話，也

<sup>13</sup> 李銳，《人間：重述白蛇傳》，頁 137。

<sup>14</sup> 金元浦，陶東風：《闡釋中國的焦慮：轉型時代的文化解讀》（北京：中國國際廣播出版社，1998）。

<sup>15</sup> 《人間：重述白蛇傳》以白素貞的愛悠悠地回應歷史創傷，《后羿》以后羿的愛聊作暴政創傷的彌補，《碧奴》則以碧奴的淚水代表以柔克剛地應對諸般苦難，後兩部抽空國家神話的歷史語境，敘事策略或關懷旨趣較諸以往的創作，並未有所突圍。儘管這三部重述神話系列小說不約而同地呈現通俗化的現象，但《人間：重述白蛇傳》整體來說仍較為優秀。

重構「革命中國／國家神話」迄新世紀，古今神話的相互映顯，不免令讀者對於全書如何反思與前瞻歷史／神話有更多的期待。

承上，我們可由目睹白素貞化為肉身凡胎的法海，進一步說明：

最後一次用我的寶器、我的鉢盂貯水，不是為了照「妖」，是為了和它告別。我注滿清泉，與它對視。我突然發現那鉢中「無我」。清澈的一鉢山泉，如同明鏡，映著藍天白雲，掠過飛鳥，卻沒有「我」。我與這空明澄淨對視良久，然後，我把那至清的無我之水倒回奔流的溪中……人歸於人，水歸於水，無我無你，無捨無取，無內無外，無心無體，萬法無量，阿彌陀佛……我要讓最後一件鎮妖寶器，做她們的墓碑——留下她們曾經來過這人間的證據。<sup>16</sup>

引文中的自然抒情固然帶有佛教思想，但這對於西方人而言是常見的東方色調，對於華人來說更是再熟悉不過。況且，全書在此段之前並未著墨自然及其精神底蘊的刻畫，除卻一個小段落：「我」在文革期間離婚後，於黃昏時分返回老宅，才知道紅梅樹是許宣生死不渝的化身，此時，抒情的樹雨場景，呼應引文所描繪的空明澄淨的自然。這般簡要的自然書寫能深邃厚實地提煉出經典神話及其歷史文明的積澱嗎？之所以如此提問的原因是，二〇〇四年「我」已八十歲，從事半生的古典文學研究與教學，也歷經人間的諸多嘆息與無奈，「百般思量，彼岸迢迢，或許，這世界，這人間，能相信的只有生生不息的傳說。」<sup>17</sup>此乃回應上段最末的提問，我們怎樣以神話傳說鑑古知今與繼往開來？而承先啟後正是累積六十年建國成果的崛起中國所不可迴避的議題。

例如，「尾聲」述說二〇〇六年在網路電信發達的大城市裡，媒體大肆報導一名自閉症的少年被罕見毒蛇咬傷，卻意識清楚，查訪後才發現少年竟與百條毒蛇共生。

他們都沒有提另一種可能，那就是，少年身上，或許攜帶著人類所不能了解的靈異與古老的基因密碼，他是造物的意外，是另一個生活在我們中間的「粉孩兒」。<sup>18</sup>

粉孩兒代表白素貞在人間的延續，亦是白蛇傳說的見證者，而少年呈現眾人難以瞭解的基因密碼，意味著每個時代都有不同內涵的白蛇傳說，卻未必受到眾人的關注，遑論古典神話及其意蘊已然失落。由於極左革命中國和大眾化的傳媒時代

<sup>16</sup> 李銳，《人間：重述白蛇傳》，頁 138。

<sup>17</sup> 李銳，《人間：重述白蛇傳》，頁 155。

<sup>18</sup> 李銳，《人間：重述白蛇傳》，頁 158。

在主宰話語權力的同時，也侷限了重述神話的多義性。例如，李銳重述神話反思極左革命所致的歷史創傷時，是將一切的生命不可承受還諸自然，固然在古今交錯的時間維度中展現不同於革命中國所規劃的線性時間進程，但反思之餘，並未從「自然」創造性地轉化出想像「崛起中國／民族國家」的空間視野與精神底蘊。一如象徵神話傳說的自閉粉孩兒在眾人眼中頗為殊異，卻無解——人們不知道如何看待神話，遑論繼往開來。也正因古典神話及其意涵已然失落，出版社才召集全球作家重述神話，作為人類步入精神家園的契機。然而，《人間：重述白蛇傳》陷入通俗化的框架，使該過程充滿艱難：藉由重述神話以解構「極左革命中國／國家神話」的同時，尚未為「崛起中國／國家神話」型塑出共同體的想像之道，又面臨市場消費需求的挑戰。或者說，立基在市場經濟的崛起中國所遭逢的自身局限，使「崛起中國／民族想像／國家神話」的崇高光暈，依舊懸空。

## 二、《狼圖騰》：剝悍地提煉崛起中國的底蘊

相對於以《人間：重述白蛇傳》為代表的重述神話系列小說，《狼圖騰》則鮮明地擺出崛起中國的姿態。誠如前文已述，我們要從革命中國如何奠基出崛起中國談起。《狼圖騰》藉由北京知青在蒙古草原養狼的過程，揭開革命中國的政治激情與鄉土中國的原初激情之辯證，以及全球化的發展局勢中崛起中國該何去何從與如何繼往開來。

人類整個歷史和中國這段歷史(按：文革)，都深刻地證明了釋放和駕馭人性中狼性的高難程度：像儒家和封建專制那樣，全面閹割和鎮壓民族性格中的狼性，其結果是全民族性格羊性化，落後挨打，死路一條；像法西斯那樣瘋狂釋放煽動狼性，則將把世界變成人間地獄，也是死路一條。只有適度釋放狼性，並採用惟一能夠控制和駕馭狼性的真正民主制和法治，拋棄橡皮圖章式的假民主，這才是中華民族的惟一出路。<sup>19</sup>

爲了鞏固極權勢力的極左政治，以各種革命行動煽動人民性格中凶殘暴力的狼性，使人民響應政治激情。姜戎認為，如此的政權不但是與儒家封建如出一轍的專制與暴力，甚至還更勝於生猛屠戮的豺狼。豺狼與狼圖騰的精神內涵有何不同？該如何適度地發揮與崇敬狼圖騰，才不流於暴力？下文將由隱喻歷史縮影與民族寓言的草原書寫探究之。

上述議題由《狼圖騰》的第二卷揭示，至於第三、四卷則說明原本生態平衡的草原邏輯之所以發生變化的轉折是白天鵝湖的消失，此中的關鍵事故是吉普車獵狼與牛車拖小狼。先就白天鵝湖來說，一批祖先本是遊牧蒙族的民工被農耕文

<sup>19</sup> 姜戎，《狼圖騰》(臺北：風雲時代，2005)，頁 628-629。

明同化之後，竟然在最後一方美麗得令人心顫的天鵝湖和處女草原，砌上一排灰色土房，又開墾一片佈滿爛泥亂草的水田，甚至殘酷地獵殺白天鵝和販售天鵝蛋。知青楊克對此憤怒不已，但受限於自己身為接受再教育的狗崽子，而民工是貧下中農的階級身分，他只好忍氣吞聲地計畫在夜晚要毀掉那艘獵鵝的筏子，孰料當夜領導通知全隊政治學習最高指示。隔天，德高望重的畢利格老人指責身為蒙族人的民工竟對薩滿神鳥（白天鵝）不恭敬，民工老王頭不甘示弱地大吼要砸爛四舊。

畢利格見用蒙古天條陣不住老王頭，就連忙去翻蒙文毛主席語錄小紅書，急急問陳陣：治這幫土匪，該唸那條語錄？陳陣和楊克想了半天，實在想不起最高指示中有哪條語錄，可以懲治獵殺珍禽的行為。<sup>20</sup>

蒙古草原的信仰之於倚仗政治階級和革命口號的民兵，不但毫無作用，甚至民兵早已拋卻身為蒙族人的蒙族本——生生不息的草原，肆無忌憚地放縱貪婪無度的欲望。幹部包順貴也對畢利格老人表示，有鑑於演天鵝老毛子戲的演員都被批鬥，保護天鵝儼然成為政治問題，「咱們還是抓革命，促生產吧。要想加快工程速度，就得讓幹活人吃上肉(按：天鵝肉)。」<sup>21</sup>由此可見，草原生態與紅色文革所標榜的革命生產形成齟齬，草原中的政治權力與自然法則如何協商？自然法則只是不文明的原初激情嗎？自詡文明的政治權力難道不野蠻暴力嗎？

平衡地控制各種矛盾的草原辯證法，依據的原則是，絕不百分之百趕盡殺絕地戰鬥，以期保持草原的生態平衡與載畜量，這不同於農區幹部大肆撲殺草原動物與拼命發展生產數量所致的沙漠化問題。<sup>22</sup>亦即，牧人即使獵狼和風乾狼皮，都要虔敬騰格里那套尊重萬物和草原綿互的原則，難怪狼魂依舊在空中雄姿英發：

兩面狼旗一左一右在風中獵獵飄動，被浩蕩的春風刮得橫在天空。……兩桶狼皮竟像兩條在草原上高速衝鋒、活生生的戰狼。……兩條大狼在藍色的騰格里並肩追逐嬉戲，……反而覺得那裏面充滿了激情的生命和歡樂的戰鬥力。……飛向騰格里，飛向天狼星，飛向牠們一生所崇拜的自由天堂，並帶走草原人的靈魂。……難道不是一種最古老最傳統的薩滿方式，為狼

<sup>20</sup> 姜戎，《狼圖騰》，頁 367。

<sup>21</sup> 姜戎，《狼圖騰》，頁 368。

<sup>22</sup> 「草荏又沒有營養，牲畜吃了也不長膘，吃到這個份上就不能再啃了，再啃，草原準退化……內地漢人生得太多了，全國都缺肉，缺油水，全國都跟內蒙要牛羊肉。可是，一噸牛羊肉是用七八十噸草換來的，內地一個勁地來要肉，實際上就是跟草原要草啊，再要下去，就要了草原的命了。上面又給咱們牧場壓下了指標，東南邊的幾個旗都快壓成沙地了……現在是農區幹部掌權。……再說如今牧區幹部一個個也都爭著打狼，比牲畜數量，不懂草原的本地幹部，反而提拔得快。」姜戎，《狼圖騰》，頁 234、247。

超渡亡靈嗎？難道不是草原人對他們民族心中的圖騰舉行的一個神聖的儀式嗎？……草原精神像空氣一樣地包圍著你，只要你有靈魂的焦慮和渴望。<sup>23</sup>

畢竟，唯有草原永續，牧人天葬時，以草原狼為引渡者，才能回歸到永生的騰格里，此乃以草原為本的圖騰信仰與原初激情。

固然生產建設兵團引進許多拖拉機和遷徙大批人群至草原時，勾勒出一幅美好的社會主義烏托邦的圖景，卻乖違騰格里所主導的神聖時空：

儘快結束在草原上延續幾千年的原始落後的游牧生產方式，建立大批定居點。兵團將帶來大量資金、設備和工程隊，為牧民蓋磚瓦房和堅固的水泥石頭棚圈……還要適當開墾厚土地，種草種糧，種飼料，種蔬菜。建立機械化的打草隊、運輸隊和拖拉機站。要徹底消除狼害、病害、蟲害和鼠害。要大大增強抵禦白災、黑災、旱災、風災、火災、蚊災等等自然災害的能力。讓千年來一直處於惡劣艱苦條件下的牧民們，逐步過上安定幸福的定居生活。<sup>24</sup>

誠如前文已論，面臨各種災害的游牧生活看似原始落後，實則是累積幾千年來以狼圖騰為底蘊的生存智慧，才能維護草原的永續與美。相對地，兵團代表的農民勞動是依據建國以降至文革的核心方針，試圖改寫幾千年來的游牧生產，將草原整合到革命中國所打造的「農村勞動—扎根土地—投身革命」之運作模式。然而，視定居生活為幸福是立基於農業文明的立場，並不合乎游牧草原的自然法則。由於狼、鼠、兔、黃羊、旱獺等是平衡草原生態的食物鏈。尤其，白災（大雪）肆虐後，死畜遍佈的草原之所以從未爆發大瘟疫，是靠狼群來清理屍體。「額倫草原一直水清草旺，多虧了狼群。沒有狼，額倫草原哪有這麼興旺的牧業。」<sup>25</sup>由此可知，徹底消滅任一種動物或開墾定居，對草原來說，是以暴力為本質的權力操作，更甚於生猛的草原動物為謀求生存所採取的血腥獵殺行動。有趣的是，小說主角的作法不自覺地呼應與投映上述的時代課題：知責陳陣為了讓小狼能安全地「定居」在牧民區中成長，剪斷小狼在草原賴以維生的狼牙，不但因此埋下悲劇性的結局，也預告極左革命中國的開墾或定居之於草原邏輯的失效。畢竟，草原邏輯的本質是充滿野性的原初激情，《狼圖騰》該怎樣以此與革命中國的政治激情對話？

《狼圖騰》提及文革初期，北京動物園的管理員將缺奶的小老虎和母狗置於

<sup>23</sup> 姜戎，《狼圖騰》，頁 213-215。

<sup>24</sup> 姜戎，《狼圖騰》，頁 467。

<sup>25</sup> 姜戎，《狼圖騰》，頁 256。



同一籠子中，竟被極左革命者批判為意圖宣揚反動階級，管理員遂捲入難以解釋的政治問題。再加上全國高唱「打不盡豺狼決不下戰場」，可見狗、狼之於紅色文革是敏感的政治符號。有鑒於此，在上山下鄉的知青生活中，身為羊倌的陳陣，只好向幹部表明養狼是爲了配狼狗的科學實驗。這當然只是冠冕堂皇的官方說詞，他之所以辛勤勞動和日夜輪班的主要動力其實來自於他想安全地飼養小狼，成就一方人狼和睦相處又生氣十足的美麗草原。簡言之，他守護兩千隻屬於集體財產的羊群免於狼災等挑戰，是以善盡知青本分的行為來掩飾上述的養狼目的，才能在紅色文革中免於政治究責。如此一來，作為敘述視角的北京知青陳陣積極地投身草原，看似符應革命中國推動知青勞動的理念，然而，陳陣的原初激情實則不同於以農村土地為主、號召打狼、講求產量的極左革命中國。畢竟，向幹部編造理由才能養狼，便已預示該行為乖違極左革命中國，困難重重是可想而知的前景。養狼的過程，象徵陳陣在精神家園裡試圖以原初激情鐫刻一幅狼圖騰的紋身。於是，「潛藏在他心底的人獸之間那種神秘莫測、濃烈和原始的情感，使陳陣越來越走火入魔，……這半年來，自己身心充實，血管中開始奔騰起野性的、充滿活力的血液。」<sup>26</sup>事實上，不惜以死捍衛的原初激情是由小狼發揮得淋漓盡致，至於陳陣在紅色文革的權力話語中無所遁逃、備感無奈、甚至不自覺地陷入相同的霸權邏輯之中（如拔小狼的牙與安排牠定居），使狼圖騰紋身之於陳陣逐步變形扭曲。下文將逐步剖析。

關鍵故事是，陳陣被迫陪同徐參謀和巴參謀前往狼可能出沒的地點，打狼的兩輛軍用吉普車因擁有優勢，使向來危險又生猛的狼戰成為輕鬆的娛樂。巨狼在與吉普車長跑的消耗戰中，即使拼死疾馳，最終仍全身痙攣，大噴白沫，瞳孔放大而死。兩位參謀認為以狼平衡草原生態的邏輯太過原始落後，應以「科學的方法」全面撲殺狼群，顯示這是一場以革命生產為本的現代化文明與原初激情的不平等對決。固然知青陳陣偕同參謀以吉普車獵狼，是身不由己地違背熱愛草原的初衷，然而，此後他在牛車拖小狼的事故中，不自覺地因襲吉普車獵狼的邏輯——紅色文革以欲望暴力壓抑任一種生物本應擁有的生存尊嚴與自由，此乃使草原沙漠化的權力癥結。具體來說，就在吉普車獵狼的隔天，全大隊的牧民和牲畜都移往秋季草場，但小狼不肯被牛車拖著移動而倔強抵抗，最終被項圈勒破喉嚨。

小狼仍在死抗，堅硬的沙路像粗沙紙，磨著小狼爪，鮮血淋漓。陳陣胸口一陣猛烈地心絞痛。草原狼，萬年來倔強草原民族的精神圖騰，牠本具有太多讓人感到羞愧和敬仰的精神力量。沒有多少人，能夠像草原狼那樣不屈不撓地按照自己的意志生活，甚至不惜以生命為代價，來抗擊幾乎不可

<sup>26</sup> 姜戎，《狼圖騰》，頁 442。

抗拒的外來力量。<sup>27</sup>

喪失尊嚴和自由意志之於狼，毋寧死，此乃狼之骨氣。難怪上文提及那條被吉普車夾擊的奔馳巨狼，以最後一絲力氣，扭轉身，蹲坐下來，正面迎死，毫無所懼。或者說，狼面對合法化權力所施予的暴力，展示出一種捍守自由的精神氣度。這正是牧人期盼天葬能使靈魂同狼靈魂那般自由之故。

由此可知，陳陣養狼的初衷固然甚美<sup>28</sup>，但人與狼的關係一旦建立在豢養之上，限制狼的活動範圍與遷移路向是一種美其名為人狼相伴，實為權力或暴力的施加。面對小狼的寧死不屈，不忍的陳陣只好用盡辦法把小狼關進牛車裡運輸，孰料牠對於離開草地和牛車的顛簸，竟呈現一種未曾有過的恐懼，類似希臘神話中安泰英雄脫離大地母親的致命弱點。「難道草原狼對於草原母親真有那麼深重的依賴和依戀？難道草原狼的強悍和勇猛，真是草原母親所給予的？」<sup>29</sup>由於牛車拖狼與囚狼，使小狼的喉嚨出現一道致命的傷口，顯示即使陳陣用盡心血照顧小狼，只要在鏈住狼此一違背以自由為本的狼圖騰的前提下，小狼悲劇性的慘死是必然的結局。然而，看似慘死，實則是不惜以死捍衛身為狼所不能摒棄的草原尊嚴——自由，此乃生猛又野性地展示原初激情。《狼圖騰》藉此諷刺極左革命中國以自以為文明和樣板化的農耕生產方式施用於草原，才是真正的暴力野蠻之道。人因此釀成的損失比狼危害草原的還多，卻又高喊打狼，可見小狼的死亡之於陳陣乃隱喻紅色文革壓抑自由所致的創傷。《狼圖騰》循此翻轉極左政治激情與原初激情孰為文明孰為野蠻。誠如全書開篇描述文革時期，一位蒙古的智慧老人告訴初來乍到的知青陳陣：「你就像一隻羊，對狼的恐懼是你與生俱來的。」陳陣的恐懼猶如小狼離開草原的虛浮感，暗示極左革命中國脫離草原本質的施政，弊病叢生，狼所扎根的草原，才是開天闢地與繼往開來的母土所在。這不但是極左革命中國在一體化政策下需要尊重的地域特殊性，甚至崛起中國也須注入一股狼所隱喻的生命力（自由的原初激情），才能面對草原沙漠化所象徵的全球資本文明的侵襲與競爭。換言之，當崛起中國此一時空語境裡，不同的歷史脈絡與起源難以協調時，圓形時間觀並不圓形——回歸到永生的草原母土騰格里並不容易。

例如：

殘酷美麗的草原，不僅是華夏民族的祖地，也是全人類的祖地和搖籃。草原是人類直立起來，「走向」全球的出發地。草原大地是人類最古老的始

<sup>27</sup> 姜戎，《狼圖騰》，頁 505。

<sup>28</sup> 陳陣養狼的初衷是有一條牙齒鋒利和沒有鎖鏈的野狼朋友，能在草原自由的生長和繁衍。

<sup>29</sup> 姜戎，《狼圖騰》，頁 510。

祖母。陳陣覺得有一種古老溫柔的親情，從草原的每一片草葉、每一粒沙塵中散發出來，將他緊緊包裹。與此同時，也有一股深深的憤懣之氣在胸腔裏久久不去，他覺得那些燒荒、墾荒、破壞草原的農耕人群，是最愚昧、最殘忍的罪人。

人類歷史發展至今，衝在世界最前列的，大多是用狼精神武裝起來的民族。……華夏民族想要自強於狼群逐鹿的世界之林，最根本的，是必須徹底清除農耕民族性格中的羊性和家畜性，把自己變成強悍的狼。至少，也應該有敬崇狼精神、狼圖騰的願望……

二十年艱難痛苦的改革，中國競爭性的市場經濟已有了長足進步，民族存在開始改變，民族存在決定民族性格的規律，開始向強悍的方向發生作用。中國人的性格也開始自發地向狼圖騰精神回歸……一個世界上最怕狼、最恨狼的民族，開始自發地敬崇狼精神，這是二十年改革的最主要的成果之一，也是中華民族復興的希望所在。<sup>30</sup>

陳陣目睹狼崽與狗崽爭奪母乳這幅世界歷史的縮影時，指出家畜性使中華民族自近代以降被身為游牧後代而具備原始野性與獸性的西方欺凌，此乃緣於專制鎮壓下的家畜性順民無力抵抗外力入侵，更是近代以降至廿一世紀迫使中國追求富強之故。

相對於家畜性，在殘酷的草原生存競爭中，草原邏輯的核心是狼，狼生猛地追殺，逼迫蒙古馬鍛鍊速度和耐力，本有軍事智慧的馬背民族蒙古人因擁有天下第一好馬而如虎添翼，使蒙古民族自古以來「對世界產生的震撼和影響卻遠遠超過漢族。」<sup>31</sup>例如，成吉思汗率領蒙古大軍施行組織嚴密的進攻戰略，體現蒙古草原狼勇敢又奮發的團結與智慧。因此，草原是華夏民族的古老祖地，也是華夏民族走向全球的出發地，符應崛起中國對中華民族與文明之於全球局勢的關注。《狼圖騰》承此主張崛起中國應結合狼圖騰崇拜與儒家的傳統精粹來發展中華文

<sup>30</sup> 姜戎，《狼圖騰》，頁 495、444、623。

<sup>31</sup> 姜戎，《狼圖騰》，頁36。又如，「那位偉大的文盲軍事家成吉思汗，以及犬戎、匈奴、鮮卑、突厥、蒙古一直到女真族，那麼一大批文盲半文盲軍事統帥和將領，竟把出過世界兵聖孫子，世界兵典《孫子兵法》的華夏泱泱大國，打得山河破碎，乾坤顛倒，改朝換代。原來他們擁有這麼一大群偉大卓越的軍事教官；擁有這麼優良清晰直觀的實戰軍事觀摩課堂；還擁有與這麼精銳的狼軍隊長期作戰的實踐。陳陣覺得這幾個小時的實戰軍事觀摩，遠比讀幾年孫子和克勞賽維茨更長見識，更震撼自己的性格和靈魂。他從小就癡迷歷史，也一直想弄清這個世界歷史上的最大謎團之一——曾橫掃歐亞，創造了世界歷史上最大版圖的蒙古大帝國的小民族，他們的軍事才華從何而來？他曾不止一次地請教畢利格老人，而文化程度不高，但知識淵博的睿智老人畢利格，卻用這種最原始但又最先進的教學方式，讓他心中的疑問漸漸化解。陳陣肅然起敬——向草原狼和崇拜狼圖騰的草原民族。」

明，才能以自由強悍的進取姿態，在全球佔有一席發聲之地<sup>32</sup>，邁向更加幸福與不斷富強的未來。此乃線性的時間進程，既延續革命中國的運作邏輯，也說明崛起中國是從革命中國繼往開來。再者，姜戎還提出饕餮和龍圖騰是由狼圖騰演化而來的原因，並梳理出狼圖騰在歷史長流中所扮演的角色<sup>33</sup>，爬梳歷史的重要性，一如重寫建國以降的革命歷史之於崛起中國，誠乃必要。由於崛起中國不可迴避革命中國的奠基與問題，如何從中創造性地轉化與承衍是現下發展的當務之急。況且，多元的歷史起源才能豐富中國性的內涵，使狼圖騰與政治太陽相輝映，不悖離，如此一來，既去唯一的革命中心，又於全球化語境中再中國中心。以上是引起全球熱切關注的《狼圖騰》間接透過全球化的出版媒體，向西方世界展示中國民族的姿態。

## 第二節 革命建國的省思與後鄉土文明的瓦解

### ——以莫言《生死疲勞》、賈平凹《秦腔》、閻連科《受活》為例

#### 一、從建國起源說起：身體變形與歷史消音

《狼圖騰》驃悍地揭示崛起中國如何成為富強烏托邦之道，本節則聚焦在新世紀的鄉土家族書寫深刻地反思崛起中國的經濟巨浪，如何衝擊鄉土文明與土地運用。況且，《狼圖騰》已說明崛起中國是由革命中國積澱與轉化而來，而土地正是革命中國的核心單位，因此，以莫言《生死疲勞》、賈平凹《秦腔》、閻連科《受活》為代表的新世紀鄉土小說，皆不同程度地重述建國迄新世紀，土地內涵的變化。

例如，《受活》描述殘疾人士聚集的受活莊長期以來被孤立，而世世代代的受活人十分嚮往始祖曾營造的桃花源／天堂地，因此當柳縣長在世紀之交以富裕烏托邦的藍圖許諾受活莊時，受活人甘願被組成殘疾表演團在全國各地巡演。然而，曾為革命建國奮鬥的紅軍女戰士茅枝婆極力反對組織表演團，又堅持退社，

<sup>32</sup> 狼圖騰的精髓是追求自由與尊嚴的生命力，在錯雜複雜的草原關係中處於制高點，具體內容包括狩獵技巧、聲音傳遞、戰略技術、戰鬥性格、團隊精神、紀律性、忍耐性、愛護家族、捍衛草原、仰天崇拜騰格里等。在自然演化中，以哭腔為主調的狼嗥之所以傳得清晰和廣遠在於拖音低沉，以此作為分散偵查和集中襲擊的通訊聲，因此能在草原上勇猛頑強與自由獨立。此外，狼面對天長嗥，象徵向騰格里默禱懇求。

<sup>33</sup> 除了在全書最後以附錄〈理性探掘——關於狼圖騰的講座與對話〉由狼圖騰梳理歷史長流，在各章一開頭所引用各種歷史文獻也呈現該企圖。例如，「對基督教世界來說，從十三世紀初到十五世紀末的三個世紀，是一個衰退時期。這幾個世紀是蒙古諸族的時代。從中亞來的遊牧生活支配著當時已知的世界。在這時期的頂峰，統治著中國、印度、波斯、埃及、北非、巴爾幹半島、匈牙利和俄羅斯的，是蒙古人或同種的突厥族源的土耳其人和他們的傳統。——[英]赫·喬·韋爾斯《世界史綱》。」全書中相似的例證不勝枚舉。姜戎，《狼圖騰》，頁 501。

何以如此？她如何見證六十餘的革命建國發展史？殘疾、表演團、柳縣長之於鄉土的意義為何？受活莊真得截然孤立嗎？桃花源的具體內涵隨著時間更迭是否有所異動？爬梳六十餘年建國史的鄉土小說還有《生死疲勞》，全文述說高密東北鄉的西門鬧因大地主的身分被槍刑後，六道輪迴成各種動物，依序見證建國迄新世紀的歷史。六道輪迴的寓意為何？西門鬧生前僱用的長工藍臉收養西門鬧之子西門金龍後，養父子在文革期間因土地爆發風波，意義為何？藍臉的兒子藍解放、藍開放分別反映出什麼樣的解放時代與開放時代？無獨有偶，《秦腔》也探索後革命時代，全書勾勒陝西清風街夏家兄弟分別象徵仁義禮智，呼應清風街的傳統文明秦腔，但這些在新世紀因諸多事故與市場開發而逐漸崩壞。此中的問題包括，夏家兄弟因何事而亡故？因何事而喟嘆？市場開發為何使土地流失？秦腔表演者白雪產下怪病嬰孩的寓意是什麼？秦腔的隱喻為何？

以下先由身體書寫逐一分析三部小說如何與為何從鄉土重說建國發展史，又何以不約而同地呈現歷史消音？本文第二章論及，在千錘百鍊的暴力試煉中，脫胎換骨而成的革命英雄何其偉岸又陽剛，旨在烘托、響應與鞏固開天闢地般光明遼闊的一九四九年新中國，尤其，革命英雄的「能言善道」或「述說」，為眾人建立效忠革命中國的示範。然而，這三部廿一世紀的鄉土小說卻以被消音、疲軟、殘疾或六道輪迴的身體來重述建國發展史，另啟歷史視野的企圖，昭然若揭。

例如，《受活》第一卷的第一章以章名「天熱了，下雪了，時光有病了」為整部小說破題，揭示河南耙耨山正發生節氣時序異常的「病態」天災。病態天災既影響耙耨人的生存環境，又隱喻肉身殘疾的耙耨人與權利薰心的圓全人即將連袂展開一場精神病態的表演秀。問題是，精神病態與「時光」有病何關？我們先由第一章的絮言來詮釋何謂時光有病。

耙耨山脈的這條溝壑，水足土肥，你們有銀有糧，就住在這兒耕作受活吧。……雖其後代也多有遺傳殘疾，然卻在啞婦的安排之下，家家人人，都適得其所。因此，村莊就叫了受活莊，老婦就成了受活莊的先祖神明受活婆。……另據雙槐縣縣志文字記載，受活莊歷史甚長，但有文字記載，卻是近在百年之間，說受活莊不僅是天下殘人的聚集之地，而且還是一處革命聖地，是紅四方面軍戰士茅枝的人生棲地。<sup>34</sup>

這段絮言以主要篇幅交代耙耨山受活莊之所以成為殘疾人士聚集地的歷史傳說，再以簡要的兩個段落描述縣誌的文字記載，尤其聚焦在二、三〇年代以降的革命歷史。顯而易見地，民間傳說與官方文獻在篇幅上的主從對比，說明《受活》企圖補述沒有成為文字記錄或官方記載的受活莊歷史，此乃反撥歷史被消音的敘事症候，由於政治孤兒般的殘疾受活莊幾百年來是被執政者刻意遺忘的病理空

<sup>34</sup> 閻連科：《受活》（臺北：麥田，2007），頁 23。

間，連帶地歷史敘事也附之缺如，此乃時光有病的隱喻。<sup>35</sup>因此，散落在各卷的絮言除了補充耙耨山祖先受活婆的事蹟、花嫂坡的由來、各種節日的原委、受活歌、方言之外<sup>36</sup>，絮言的主要篇幅乃述說茅枝婆抗日的紅軍身分、入社、紅四、天堂日子、鐵災、黑災、紅難、黑罪、紅罪等，這意味著孤兒般的殘疾空間與鄉土農民依舊無從迴避與革命歷史的糾葛關係，但旨在增補革命歷史中被忽略的小人物的際遇與感知。我們再從絮言擴展到正文，正文描述後革命時代的受活莊，而絮言既然作為註腳形式，意味著絮言（紅色革命歷史）有補充正文（後革命歷史）之必要，這一方面指出《受活》同樣以絮言那樣的民間視野來檢視受活莊的後革命歷史，另一方面則強調受活莊的革命歷史是後革命歷史中不可或缺的背景底色與互文關係。若絮言的「言」是動詞，作為副詞的「絮」意指連續不斷，再度暗示孤兒般的殘疾空間無法自歷史連續性中全然地獨立出來；若絮言是名詞，作為名詞的「絮」意指植物種子上的冠毛，呼應《受活》的各卷以植物各部位為卷名所形成的循環結構<sup>37</sup>，也呼應全書以天干地支此一循環時間來紀年<sup>38</sup>，從而提問鄉土中國該如何應對革命歷史所致的風雲際會，才能生生不息地如種子般地延續鄉土命脈？或者說，鄉土中國裡極左革命、歷史消音、殘疾病體的對話關係為何？

例如，第一卷第一章將耙耨山受活莊描繪成一幅寒冷色調的雪國和農作物枯槁的敗死景象：

看喲，炎炎熱熱的酷夏裏，人本就不受活，卻又落了一場雪。是場大熱雪。……麥熟時節落了大熱雪，耙耨山脈間的許多處地兒，都惶惶白出一隅冷世了。原先一塊連著一塊要田地，小麥倒臥了，慘痛地伏在地上被大雪埋蓋著，有穗兒撐到雪外的，也大都從穗根那兒折著脖，凌凌亂亂的，像大風吹過的谷地和草坡，又被大雪覆了去。你站在山脈上，站到田頭上，還能聞到一絲的麥香味，就像抬走棺材後靈棚裏的一絲香火味。<sup>39</sup>

雪地中，麥香味宛如「香火味」，由於農作收成是鄉土中國賴以維生的「命脈」，然靈棚裏的一絲香火味隱喻鄉土中國在世代傳承或歷史演義之際，已瀰漫出死亡

<sup>35</sup> 「說到底，受活是被這世界遺忘掉的一個村莊喲，地處三縣相交的耙耨山脈裏，距最近的村莊少說也有十幾里。因為莊子始於明朝就都是滿莊的瞎子、癩子、聾啞人。……外面世上殘疾走進來，裏面世上的圓全人又都走出去，幾百年來就這麼過去了，卻還沒有哪個郡、哪個縣願意收留過受活莊，沒有哪個縣願意把受活規劃進他們的地界裏。」閻連科：《受活》，頁 147。

<sup>36</sup> 《受活》裡熟稔地運用了河南的方言口語，萌發出民間藝術般地樸拙美感，讀者甚至彷彿嗅到一股既生且辣的山野氣味，畢竟書寫鄉土社會需兼具地域特性、人文地理和鄉野奇譚等關懷元素。

<sup>37</sup> 全書從第一卷至十五卷的卷名依序是：毛鬚、根、幹、枝、葉、花兒、果實、種子。

<sup>38</sup> 此外，以天干地支紀年來呈現革命歷史，再度表明《受活》反思宏大歷史與集體記憶的意圖。例如，「在乙亥年毛主席 42 歲在遵義會議上確立了他在中央的核心領導地位的字下畫了四條紅，在乙酉年毛主席 52 歲當選為中共中央主席的字下畫了六條紅線……」閻連科：《受活》，頁 163。

<sup>39</sup> 閻連科：《受活》，頁 19。

氣息。與其說雪地上的作物顯得凌亂，毋寧謂時間失序——受活人在歷史長流中對於該如何繼往開來，深感蒙昧與無所適從。其根本癥結在於，受活人經歷過兩種截然不同的歷史處境——放逐與收編：第一卷的絮言追溯初有人煙聚集受活莊時，被遺棄的受活莊宛若桃花源般地自給自足與祥和富利，有別於政治勢力介入與干擾農村的現象。介入之道是，外界的政治勢力以諸種誘惑，勾勒另一番桃花源或烏托邦的風情，對此，受活人經常困惑於究竟該依循何種歷史境遇——究竟該遺世獨立或進入外部世界，才能更加貼近桃花源？或者說，莊內與莊外對彼此繪製的桃花源或政治放逐／收編有不同的想像，於是轆轤倍生，精神病態也益趨嚴重。

例如，文革期間的反革命分子石井山於槍決前夕，留下臨終遺言：寧可新婚妻子將新生兒傷成殘廢，以便換取居住在免受公社管理的受活莊的資格，才能迴避文革國體施予合法化暴力所帶來的更嚴重的殘害。與其說受活莊免受文革荼毒，毋寧謂受活莊被極左革命中國棄絕的同時，受活莊不可能根本地擺脫政治，畢竟，即使被放逐也是政治決策所使然。亦即，受活莊究竟被政治放逐或收編，這之於受活人而言是身不由己的，完全取決於變形的殘疾身體對於地方官員是否具有時代價值——政治或金錢利益。例如，受活莊以外的圓全人蜂擁至被遺棄的受活莊搶糧時，直白地宣稱是依據文革國體所授權的名義，這一方面說明政治觸角始終潛在，受活人抉擇何處是桃花源的自主權安在，另一方面則揭露：真正的殘疾是視暴力為理所當然的心靈殘缺。於是，遭洗劫一空的受活莊與外部世界融合成一個不分彼此的殘疾病理空間，施暴者和受暴者都淪為象徵意義的殘疾人——肉身殘疾與精神殘疾共存在文革飢荒中，一同組構為病態的殘缺國體，不協調地運作。

而這並不因文革結束而告一段落，改革開放後，柳縣長將受活莊裡的聾、盲、啞、癩、癱瘓等殘疾人士組織成一支「絕術表演團」，到各地巡迴表演斷腿跳遠、獨眼紉針、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，票價不斷翻漲，柳縣長意圖購買列寧遺體的金費在短時間內籌得綽綽有餘，顯示全國瘋狂響應絕術表演團的同時，間接金援這啟荒唐的政治鬧劇，更合唱一曲由傳媒、經濟、政治交織而成的現代神話。簡言之，從六〇至九〇年代的殘疾身體隱喻文革期間的政治權威與改革開放後的商業金錢大浪所致的人性異化。誠如《受活》的開篇以上段所徵引的引文預告：受活莊將再度被後革命時代裡柳縣長的 political 勢力與金錢欲望所收編<sup>40</sup>，受活莊該如何保留一絲麥香味或香火味備顯棘手。再加以柳縣長與受活人各有目的地堅信受活莊成為一方富

<sup>40</sup> 茅枝婆以「死冷的狗」、「死冷的狗皮上的蝨」責罵柳縣長，呼應第一卷開篇的雪國景象，絮言也說明死冷是方言，意指「心裡的冷酷和堅硬，是如死人的死心。」

強烏托邦乃指日可待，遂上下一心地熱衷於殘疾表演，諷刺地，建基在殘疾表演上的富強烏托邦，無疑岌岌可危，尤其茅枝婆不斷以紅色文革的經驗告誡受活人：摻雜政治考量的烏托邦將流於虛幻。由此可知，《受活》以受活人的殘疾身體建立一套獨特的身體政治美學，不但使後革命時代與革命歷史這兩條線索在被消音的鄉土中國裡展開對話，更提出大家沒有勇氣面對的問題：以耙耨山為縮影的鄉土中國在一波波的歷史浪潮中，究竟是天堂地般的桃花樂園或精神殘疾的病理空間。此乃《受活》思辨的主題。

誠如梁鴻所言：

鄉村的身體以各種形式被抵押，被出賣，被貶低，被醜化。這就是受活莊與受活莊絕術團的原型。一反批判現實主義中「愚昧的農民」與革命現實主義中「英雄的農民」，閻連科塑造出一群「病態的農民」，他們就像共和國發展過程中的一個「怪胎」：醜陋、多餘、不敢正視，卻又不能忽略。這是一群被遺忘的群體，他們只能以「小丑」的形象，以觸目驚心的自虐進入歷史的視野，這恰恰是中西部底層世界的生存實況。<sup>41</sup>

紅色經典小說以革命歷史敘事鞏固革命中國，高大全與三突出的英雄農民是響應宏大革命歷史的代表，《受活》反其道而行地讓殘疾的受活人躍上歷史舞台，擁有發言權，重述建國以降被消音的小歷史，進而揭露宏大歷史的平面性。例如，在柳縣長召開美其名為廣徵諫言的幕僚會議裡，阿諛獻媚的幕僚像一群指鹿為馬的愚臣，好似只會喊口號和屈意奉承的烏合之眾，將荒誕的購買遺體計畫合理化與神聖化。柳縣長之所以犧牲受活莊的殘疾身體，執意購買列寧遺體，以期打造娛樂產業，這看似是為達成國家的經濟指標，實則是希望自己成為一幅天下人敬仰的偉人肖像畫。

由於陳列在敬仰堂裡的社會主義領導者的肖像是柳縣長自幼以來（文革）堅信的英雄模範，也埋下他對政治權力的嚮往。然而，權力的具體內涵不斷地變更，例如，列寧遺體是一個可填空的符號，柳縣長和受活人對遺體投射的幻想分別是權力欲望和金錢欲望。問題是，列寧遺體始終只是報紙角落的一則小型報導，不曾真正移靈到受活人的眼前，顯示遺體始終只是一只想像中的欲望符號，如此一來，被合理化的購買計畫實則是空洞鬆散和不堪一擊的空殼架構。因此，殘疾肉身的殘缺、對死亡遺體的欲望、平面肖像的影像，隱喻政治身體的不整全、虛構性、平面性和可複製性，從而解構後革命時代的柳縣長所承繼的文革國體的邏輯——嚮往偉岸又崇高的英雄。綜上可知，這是一則病態又荒謬的鄉土歷史，但何

<sup>41</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95-96。



嘗不是歷史消音的症候所致（即壓抑或盲從釀成的貧乏），或者說，《受活》中身體變形的病症，荒誕地成為補白歷史的動力。

無獨有偶，莫言的《生死疲勞》也由鄉土視野來重述建國以降的歷史。第一章開篇寫道：

我的故事，從一九五〇年一月一日講起。在此之前兩年多的時間裏，我在陰曹地府受盡了人間難以想像的酷刑。……冤枉！想我西門鬧，在人世間三十年，熱愛勞動，勤儉持家，修橋鋪路，樂善好施。……他們用一杆裝填了半葫蘆火藥、半碗鐵豌豆的土槍，在距離我只有半尺的地方開火，轟隆一聲巨響，將我的半個腦袋，打成了一攤血泥，塗抹在橋面上和橋下那一片冬瓜般大小的灰白卵石上……我不服，我冤枉，我請求你們放我回去，讓我去當面問問那些人，我到底犯了什麼罪？<sup>42</sup>

西門鬧在地府中如硬漢般地不屈於各種酷刑時，絮絮叨叨的重複喊冤，強調他意圖追溯建國前迄今歷史的來龍去脈，而他之所以堅持述說的癥結在於，他生前因西門屯大地主的身分而被槍刑的那一刻，頗為狼狽與失語。這有別於《紅高粱家族》刻畫鄉土英雄受刑時，激發出一股如酒神般的原初激情。甚至具體來說，西門鬧即使死後化身為硬漢，也不過是一個極度疲勞的硬漢。<sup>43</sup>亦即，死前的槍刑烙下歷史消音的症狀，仍延續到他在西門屯轉世（身體變形）成各種無法發言的動物。悖謬地，這種症狀正是《生死疲勞》敘史的動力，因此全書以驢、牛、豬、狗、猴、藍千歲——〈驢折騰〉、〈牛犟勁〉、〈豬撒歡〉、〈狗精神〉、〈結局與開端〉，依序見證建國以降中國半世紀的歷史長流。簡言之，本文將探究身體變形後的西門鬧怎樣以身體的鬧騰，揭穿極左革命中國是一場令人疲勞的鬧劇。因此，《生死疲勞》開展新歷史敘事的動機，昭然若揭。

《生死疲勞》以變形的身體，不斷地鬧騰，是爲了表達出被歷史消音的不滿，尤其以六道輪迴此一斷裂、循環又展延的時間來鬆動直線時間進程，從而指出症狀其實呈現在操作權力論述者的身上——支配勞動群眾秉持極左革命而冀望未來是一方幸福的紅色烏托邦，這般反覆地訴說，卻無法實踐，何嘗不是在千篇一律中陷入失語。職是，掌權者與群眾雙雙掉入泥淖之中。例如，舉行西門驢掛掌以利勞動的成年禮，恰逢一九五四年十月一日國慶日暨高密東北鄉第一個農業合作社的成立，這再度說明《生死疲勞》以心懷不滿的西門鬧／動物演義的新歷史敘事來檢視宏大歷史的意圖。其後，群眾因煉鋼運動，要求動員西門驢，當牠被

<sup>42</sup> 莫言，《生死疲勞》（臺北：麥田，2006），頁 18-19。

<sup>43</sup> 例如，本段的獨立引文及省略的部分，相同的意思重複述說，無疑是身體與精神皆極度疲勞所致。又如，「我知道自己忍受痛苦的能力已經到達極限，如果不屈服，不知道這些貪官污吏們還會用什麼樣的酷刑折磨我。」莫言，《生死疲勞》，頁 18。

押往人民公社的途中，經過西門家的祖墳時，目睹一群中學生正在扒墳與毆打護墳的西門白氏，於是牠憤怒地踢倒學生，又在森林裡瘋跑了兩天。「我一路飛奔，鈴聲串串，像個英雄驢；但同時也使我永遠逃脫不了人們的跟蹤。」<sup>44</sup>在革命中國樹立的規範中，西門鬧即使投胎為驢，依舊無所遁逃。儘管備受束縛，由於前世身為西門鬧的記憶太過鮮明，因而作出許多非常態的驢事蹟，可見牠仍活在過去，並未與革命中國的線性時間進程合拍，遑論國慶等集體記憶的宣示性之於牠顯然失義。而牠也只能藉此獲得竄出權力結構的瞬間。又如，陳縣長解救因瘋跑而飢餓難耐的西門驢後，調教牠成為一頭他下鄉視察煉鋼成效的坐騎。牠在勝任工作的五天後，驢蹄竟在趕路途中不幸深陷石縫，從此喪失勞動力，再度乖違勞動國體的標竿。最後，人民公社裡那些飢餓的社員們打死西門驢，分而食之，將西門驢消化成社員們所需的革命熱量。革命中國固然不容西門驢違反集體勞動的特立獨行，但驢的這番折騰使本應崇高的革命活動如鬧劇般的荒謬。同樣的例證還有，時序來到一九六四年，藍臉依循前例，在十月一日慶祝集體記憶的革命節日裡，他帶藍解放到市集，購買一頭由西門驢轉世的小公牛。此時，淪為牛鬼蛇神的陳縣長因曾騎乘西門驢視察，於是遊街時被迫騎紙殼驢。「剛出場時，他的頭還是一個人的頭，但舞動片刻，變化發生，就像後來我在電影與電視裏看到的那些特技鏡頭一樣，他的耳朵漸漸長大，聳起，……」<sup>45</sup>陳縣長呈現出特技雜耍般的姿態，較諸西門鬧的身體變形更加荒謬，再度使革命活動的神聖性蕩然無存。又如，一九六六年，小公牛已長成一頭健壯的成牛，藍臉認為他與牛是同心協力執行單幹和反對集體化的戰友。然而，西門金龍嚴峻地對養父藍臉表示，一旦西門牛耕作時踩到公家地，就要鏟掉牠的雙蹄。對此，藍解放認為金龍有英雄或土匪的領袖特質，「但眼下是和平時代，他的狠，他的果敢，他的鐵面無私，似乎沒有太多的用武之地。」<sup>46</sup>由此可知，人對牛的剝悍，反而凸顯革命訴求的無理取鬧，況且，投胎前的西門鬧是金龍的生父。

推向高潮的是，一回，紅衛兵押著西門屯的遊街隊伍示眾時，其中，藍臉臉上被金龍刷上的紅油漆還沒洗淨，脖子還被掛上一張寫著「又黑又硬的單幹戶」的紙牌，魁梧的西門牛的牛角上則被掛上兩隻破鞋。忽然之間，一陣狂風將一面紅旗吹落到牛頭上：

你先是猛烈地搖頭晃腦，欲把遮蓋住你腦袋的紅旗甩開，我有把紅旗蒙在頭上看太陽的經驗，一片血紅，如同海洋，太陽如同沉浸在血海之中，恍然覺得世界末日快到了。……牛拖著我爹衝進人群，一片鬼哭狼嚎。這時

<sup>44</sup> 莫言，《生死疲勞》，頁 99。

<sup>45</sup> 莫言，《生死疲勞》，頁 163。

<sup>46</sup> 莫言，《生死疲勞》，頁 157。

無論我哥的演講多麼精采也沒人理睬了。說到底人們是來看熱鬧的，誰管你革命還是反革命。有人喊叫：扯下牠頭上的紅旗！但又有誰膽敢上前去扯下你頭上的紅旗，……<sup>47</sup>

眾人既期待又恐懼的鬥牛鬧劇，起因自西門牛被表徵極左革命中國的紅旗矇住，好不容易收場是在西門牛被朱九戒砍下一支牛角之後。尤其，隨後，金龍殘暴地為西門牛穿銅鼻環，牠因此在人民公社的田裡倔強地罷工，金龍竟用牛大鞭猛烈地抽打牠。<sup>48</sup>如此失控的暴力待牛，有失人的寬厚悲憫，更不必說鞭笞在六道輪迴中投胎的父親。畢竟，投胎的家父如何能敵大寫父親的威嚴，《生死疲勞》的諷刺意圖十分鮮明。不知情的金龍固然情有可原，但父子關係在西門牛執念前世身為父親的內心獨白中乖違又錯位，倘若家父如此卑賤，《生死疲勞》間接質問革命中國的理想農民金龍所遵奉的大寫父親是否真得處於權威的崇高位階。即或我們想為金龍的情情有可原辯解，但我們也無法漠視金龍對待養父的暴力，如上方提及的紅漆刷臉等。與其說《生死疲勞》安排單幹戶藍臉是養父而非生父，乃暗諷藍臉不符政治父親的革命訴求，毋寧謂身為養子的金龍就算成為革命激進者，卻終究只是政治父親的養子，政治血緣足以取代家族血緣嗎？抑或雙重失落？此間的扞格反映在西門牛身上一鞭又一鞭的傷痕，這揭露：極左革命中國標榜的線性時間進程其實專制又單一，不容西門鬧以六道輪迴對過去、現在、未來所作的時間洗牌，西門鬧被歷史消音的症狀再度凸顯出來。

《生死疲勞》之所以進行時間洗牌，是為了在錯位失序的父子關係中提問：如果說牛象徵鄉土中國以農耕文化為基礎所維護的父子倫常（傳統文明），那麼，極左革命中國以政治血緣與大寫父親為名義所號召的集體勞動能建立起更具底蘊的中華文明嗎？如果說極左文革讓傳統文明崩裂是一種歷史創傷，那麼，《生死疲勞》進行時間洗牌的目的，不只是後革命時代的人們在市場開放的語境中該怎樣應對極左革命使人在歷史記憶中受創與消音的魅影，而是進一步思索：如何才能從革命中國繼往開來地形塑崛起中國此一民族的想像共同體。由於崛起中國是一九四九年建國六十年後的國家發展現狀，其中，如何審視中華傳統文明是建國以來始終存在的課題，也是整合從「革命中國／國家神話」到「崛起中國／國

<sup>47</sup> 莫言，《生死疲勞》，頁 177-178。

<sup>48</sup> 「金龍狂暴地吼叫著，兩腳輪番踢著你的頭，你的臉，你的嘴巴，你的肚腹，遠遠地看起來，他好像一個手舞足蹈的神漢在跳大神。你任憑他踢，紋絲不動。在他瘋狂地踢你的過程中，那頭站在你身側的蒙古蛇尾母牛，也就是你的媽，渾身打著哆嗦，彎曲的尾巴僵硬，猶如凍僵了的大蛇。我的爹在他的地裏，用更加迅速的動作，刨著深厚的大地。……西門牛啊，你還是那麼靜臥著，彷彿一道沙梁。使牛漢子們拉開架式，一個接著一個，比賽似的，炫技般的，揮動長鞭，打在你身上。一鞭接著一鞭，一聲追著一聲。牛身上，鞭痕縱橫交叉，終於滲出血跡。鞭梢沾了血，打出來的聲音更加清脆，打下去的力道更加兇狠，你的脊梁、肚腹，猶如剝肉的案板，血肉模糊。」莫言，《生死疲勞》，頁 215-216。

家神話」這段建國發展史之所以困難的原因之一。尤其，之所以要整合，是爲了從國家神話的位階來反思過去與前瞻未來，以期重述建國起源及其歷史，並嘗試提煉出貫穿其中的質素，即使過程困難重重，這仍是廿一世紀大陸鄉土小說的核心關懷之一。

對此，《生死疲勞》思索擁有藍痣的藍臉、藍解放、藍開放三代父子之於將近六十年歷史的象徵意義。<sup>49</sup>藍痣此一家族標誌從四〇年代以降的革命時代，延續到八〇年代乃至千禧年的後革命時代，隱喻藍臉堅持的單幹意義在中國半世紀裡隨著不同的語境而變遷，與此同時還意味著，藍痣象徵見證歷史創傷的淚或疤，難以療癒。先就藍臉而論，藍臉是西門鬧生前雇用的長工，堅持單幹的他面對一體化的政治壓力包括：一九五四年高密第一個農業合作社成立、一九五八年全縣人民公社的建立、一九六五年以來家人紛紛入社等。由於他始終不為所動，因此面臨許多政治磨難與創傷<sup>50</sup>，創傷甚至將遺傳似地在家族後輩中延宕下來。我們從改革開放後影響藍家的單幹人物龐鳳凰說起。在廣場上耍猴謀生的她，抽菸喝酒，染金髮，紮鼻環，住在車站旅館的地下室，房內的霉味衝鼻，無疑是崛起中國裏被金錢驅迫到社會角落的底層人物。難怪她接納癡心的藍開放後，倆人不但無法在新世紀成就彼此，甚至在「紅色文革／革命中國」造成歷史創傷的魅影中雙雙隕落。其原因在於，起初，藍開放爲了搏得龐鳳凰的芳心，不惜除痣換皮。其後，終於決定與她結婚的藍開放，本是雀躍不已，孰料父親藍解放告知他：鳳凰是金龍的私生女，鳳凰與開放有相同祖母的血緣關係。當他得知父輩於文革期間埋下家族血緣的捉弄時，那片除痣的傷口似乎更加疼痛與難以癒合。這不僅隱喻難容家族血緣的紅色文革所致的歷史創傷仍在此刻發作，更投映出《生死疲勞》對「崛起中國／國家神話」的反思。

我們的藍開放猛地把臉上的紗布撕開，紗布揪掉了新植的皮膚，使他的半邊臉，成爲一個血肉模糊的巨大傷口。……猴子瘋了一樣撲上來，這一次他忘了警察的紀律，他忘了一切，他一槍擊斃了猴子，使這個在畜牲道輪迴了半個世紀的冤魂終於得到了解脫。……他把槍抵在其實已經破壞了的心臟上，……沉悶的槍聲響過，我們的開放趴在台階上死了。<sup>51</sup>

龐鳳凰的母親曾是革命中國裡高密縣的最高領導，眾所周知，極左革命異常講求

<sup>49</sup> 以人物象徵時代符號的還有：人民公社時期出生的藍解放、黃互助、黃合作，生在八〇年代的馬改革、藍開放，千禧年誕生的藍千歲。

<sup>50</sup> 例如，投胎爲西門豬，適逢人民公社奉行的政策是：「毛主席號召大養其豬，養豬就是政治，把豬養好，就是向毛主席表忠心。」西門豬由革命中國裡唯一的單幹戶藍臉所飼養，牠於是與集體勞動的革命路線產生齟齬。莫言，《生死疲勞》，頁 226。

<sup>51</sup> 莫言，《生死疲勞》，頁 604。

政治血緣的純正，那麼，根苗紅正的鳳凰於改革開放後卻在車站賣藝維生，隱喻革命中國的極左路線之於改革開放的新時代已然不合時宜，或者說，開放後人們該如何審視革命中國與繼往開來依舊費解。固然西門鬧的冤魂（猴子）終於在崛起中國裡解脫，但藍開放的「血肉模糊的巨大傷口」，就另一方面來說，意指：自由單幹的新世紀仍未能真正地成就自由的烏托邦，畢竟像龐鳳凰這樣貧困掙扎者多如毫毛。循此，綜觀藍家三代的「藍」痣，隱喻「紅色文革／革命中國」的「紅」難以成就光明的社會主義烏托邦，遑論藍開放所處的新世紀更加複雜。與其說罹患歷史失語症是西門鬧，毋寧謂《生死疲勞》所開展的新歷史敘事難以在歷史流脈中建立一種使人安頓的史觀或視野。由於，無論是鄉土中國的父子倫常或革命中國的政治血緣皆已失落，起源如此惶惑，生命之根隨之漂浮。

雖然《秦腔》沒有像《生死疲勞》或《受活》那般詳實地談論四〇年代迄新世紀的每個階段，但《秦腔》以主要篇幅深刻地反思經濟發展對鄉土文明與土地的衝擊時，仍頻頻回眸革命中國看待土地與傳統文明的視野。先就土地而論。後革命時代，三一二國道、農貿市場、魚塘、酒樓等現代物質文明入駐陝西清風街時，看似繁華興隆，卻是以清風街的土地不斷流失為代價。例如，幹部君亭以七里溝換魚塘，以十八畝地蓋農貿市場，以四十畝耕地和十多畝蘋果林建三一二國道等。於是，夏天義組織農民以肉身阻擋開發三一二國道的掘土機，強調是為國家負責的縣長下令夏天義必須撤走抗議農民，但要求縣長道歉的夏天義不從。由於堅守與熱愛土地的夏天義在革命時代擔任多年的農村幹部，深知農民與土地的唇齒關係。因此，無論夏天義是向縣長或姪子君亭表達歧見，顯示《秦腔》由夏天義代表的革命時代的土地關懷，來檢視後革命時代國家處理土地的方式出現什麼變化。簡言之，《秦腔》省思近六十年的建國發展史的意圖，昭然若揭。本節第二部分將由空間書寫詳論土地變遷的隱喻。我們先就象徵萃取土地文化與鄉土文明的秦腔而論，亦即，秦腔與土地之於《秦腔》是互為表裡的關係。

往昔，清風街的人們每逢生老病死都要請人演奏秦腔，夏天智遂盡心護守地域文化「秦腔」。秦腔的內涵在夏天禮出殯的那天，由王老師對夏天智的談話予以揭示：

咱聽黨和毛主席的話，為工農兵演了一輩子的戲，計較了什麼，我什麼也沒計較過？舊社會咱是戲子，是黨和毛主席把我們地位提高了，是革命文藝工作者了，咱就只熱愛個秦腔藝術。可老校長啊，咱只說這秦腔藝術千秋萬代要傳下去，老了老了，世事卻變成這樣！<sup>52</sup>

毛澤東有鑒於群眾對秦腔的熱愛，遂於〈在延安文藝座談會上的講話〉表示，馬

<sup>52</sup> 賈平凹，《秦腔》（臺北：麥田，2006），頁 349-350。

健翎等戲曲家對文藝創作有相當的貢獻。其後，馬健翎等也以秦腔來演義解放戰爭，塑造工農兵的英雄形象。如此一來，誠如引文指出，秦腔表演者由被歧視的戲子，轉變為革命藝術工作者，本是百戲之源的民間傳統文明，已被提升到鞏固國家形象的位階。然而，秦腔的革命內涵卻是在後革命時代的死亡儀式中展示，暗示曾維護國家形象的秦腔在傳承上已面臨危機。問題是，危機是乖離後革命時代新風尚的傳統文明本身，或秦腔烘托的革命議題不再是後革命時代的焦點，如農村土地等。對此，我們應該綜合來檢視：革命歷史的意義自建國迄今的變遷為何，何以千秋萬代的秦腔與農村土地出現危機？

簡言之，秦腔的價值隨著襯托與依附革命中國的崇高性而提升，當農村土地不再是執行革命行動的基礎單位時，秦腔的重要性漸趨衰落，這一方面暗示革命光暈在新世紀已然轉弱，另一方面則提問此時人們該如何面對秦腔或土地所代表的鄉土歷史。例如，夏天智的孫女翠翠迷戀會彈吉他的陳星，而這並非個案，秦腔普遍來說不再受到年輕人的喜愛。因此，新一輩的秦腔表演者如白雪，只能到臨鄉的紅白場子唱秦腔。白雪的丈夫夏風眷戀城市，厭棄鄉土，甚至認為秦腔十分落後，於是夏風在新婚時，要求白雪放棄秦腔，隨他到省城改行。練了十多年秦腔的白雪反問夏風是否願意放棄寫作，夏風無言以對。《秦腔》的開篇藉此隱喻式地提問：夏風的文字創作與白雪演唱的秦腔，究竟何者能有效地進行敘事？如果以鄉土為關懷的新歷史敘事，缺乏白雪捍衛的以秦腔為代表的傳統文明與精神依據，就會如同拋卻鄉土的夏風、其文字創作十分蒼白貧乏，以致於難以應對白雪及其蘊含的鄉土象徵的質問。

白雪與夏風結合所誕下的嬰孩，罹患肛門閉鎖不整全，在鄉土中生存下來困難重重，這令白雪憂心不已。嬰孩好似綜合父母面對鄉土文明的態度，遂罹患消化排泄的病症，隱喻後輩無法消化在鄉土文明的積澱過程中不可或缺的傳統文明的養分。保存秦腔之所以不易，是因為面臨崛起中國裡經濟浪潮的衝擊，一如夏風迷戀城市發展與脫離鄉土；而白雪誕下的殘疾兒格外地疲軟，除了有別於秦腔曾鼓吹革命英雄一心效忠的偉岸力度之外，更隱喻《秦腔》以關懷秦腔的白雪所展演的新的歷史敘事中，象徵為她延續鄉土命脈的殘疾兒，卻生病無法延續，從而呈現歷史消音的無力感。由於秦腔一方面脫離響應革命的功能，另一方面也跟不上後革命時代的經濟步調，發揚純粹的傳統性在革命迄後革命歷史中談何容易。

## 二、後鄉土與去中心：傳統文明的瓦解與土地的失落<sup>53</sup>

在崛起中國的語境中，廿一世紀的《生死疲勞》、《受活》、《秦腔》重構建國以降的歷史時，面臨「歷史消音」的症狀，這三部小說能以空間書寫，「說出」

<sup>53</sup> 陳曉明表示新世紀的鄉土敘事趨向終結的原因包括：視鄉土為精神歸宿的敘事式微、脫離社會主義農村文學的概念、不具有歷史完整性、書寫鄉土文化的終結等。由於這些差異，本文為與第二章第二節八〇年代中期到九〇年代中期的鄉土中國區別，故將廿一世紀的鄉土小說名為後鄉土，意指對鄉土文化的反思。陳曉明，《中國當代文學主潮》，頁 583。

積澱時間／歷史的鄉土底蘊，揮別傷痕，進而落實幸福與美好嗎？

例如，前文提及《受活》關注大小歷史的主從與補充關係。重述建國前的革命長征、建國初年的農村合作社、大躍進、三年自然災害、文革等宏大的革命歷史時，聚焦在其中的小歷史：響應革命的茅枝婆帶領受活莊入社後，受活莊遭逢慘絕人寰的紅禍、黑禍、鐵禍時，縱使後悔不已，卻已不得退社。對此愧疚不已的茅枝婆，在數十年不懈的爭取下，受活莊終於能夠退社，此時，受活人卻因淘金癡狂，堅信即將發跡美好，不願退社，把入社時經歷的上述革命事故拋諸腦後。由此可見，受活莊爲了更加貼近美好的桃花源，陷入入社與退社的辯證<sup>54</sup>，《受活》藉此省思革命歷史之於鄉土人民從革命時代到後革命時代的意義，而茅枝婆是關鍵的切入視角。

追本溯源，茅枝婆生長在母親投身的紅軍隊伍裡，走了幾千里路，也烙下了三項創傷。除卻她在某次隨母長征的途中殘廢，另一個童年的恐懼是，在第五次反圍剿的戰鬥中，母親被密告為叛徒，處以槍刑。由於母親後來又被平反為革命烈士，身為烈士後代的茅枝婆成為最小的紅軍女戰士，隨著革命隊伍持續行進，顯示她見證四〇年代的革命中國如何以土地改革與階級鬥爭建立而成。<sup>55</sup>此外，令她直到婚前，都揮之不去的恥辱是，少女時被隊伍裡的排長強姦，《受活》以此預告茅枝婆接下來經歷的革命歷史將以傷痕為基調。最終，部隊在一回惡戰中潰散，她遂來到隔絕外界消息的耙耨山受活莊種地。革命終點地之於她是意指享樂快活的受活莊，無疑是革命中國標榜紅色烏托邦的縮影，《受活》以受活莊反思革命歷史的意圖昭然若揭。例如，她「落根在受活這地方」的同時<sup>56</sup>，紅四女戰士也「像一粒種子樣在她的心裏植種下來，生了旺根。她要革命。她要領著受活人進入互助組和合作社。」<sup>57</sup>循此可知，受活莊之於她不只是革命終點地，也是革命起點，呼應《受活》在敘事結構與紀年上所形成的循環性。於是，「根」盤根錯節地纏繞受活莊與革命中國，此乃茅枝婆扎根受活莊之後，面對土地與革命的第一個階段，而她一生對此共經歷三次轉折，反映她響應或省視革命歷史的變遷過程，或者說，她該如何在鄉土中國與革命中國之間取得平衡。

先就第一個階段而論，與其說茅枝婆帶領受活莊入社，毋寧謂鄉土中國怎樣被統合到革命中國的框架之中。關鍵的象徵場景是，茅枝婆與石匠的新婚之夜，她激動地告訴石匠：毛主席已解放全中國，只要受活莊入社，她將來所生養的兒女們將同受活人過天堂般的日子。「她說受活嗎？他說受活哩。她說入了社我每

<sup>54</sup> 「退社是相對於當時受活人入社而言，進入互助組、合作社叫入社，所以以後要退出人民公社就稱為退社了。」

<sup>55</sup> 閻連科：《受活》，頁 143。

<sup>56</sup> 閻連科：《受活》，頁 137。

<sup>57</sup> 閻連科：《受活》，頁 144。

夜都讓你受活。他問啥時入社呀？」<sup>58</sup>這場象徵委身給鄉土中國的性，已然被政治激情與革命快感所取代，鄉土中國的超穩定結構隨之鬆動。由於石匠的母親是受活莊的最年長者，也是最清楚受活莊的起源與傳說的傳播者，無疑是鄉土中國的代言人。茅枝婆正是在石匠母親臨終前的殷殷囑咐下，與石匠成親，茅枝婆被賦予延續鄉土中國的香火與命脈此一使命，再清楚不過。然而，入社的革命意志延宕之，遂成為她後半生（第二階段起）努力爭取的目標。

受活莊不僅是天下殘人的聚集之地，而且還是一處革命勝地，是紅四方軍戰士茅枝的人生棲地。……耙耨山因有了茅枝而光榮，……在新社會中生活得美滿而安祥，幸福而快活。<sup>59</sup>

引文再度印證上文提及革命中國許諾人民一方幸福的紅色烏托邦，即便是殘疾人都生活得相當美好，但這只是縣志的片面之詞。入社後，受活人反而致力於尋找失落的天堂地——鄉土中國曾見證過的桃花源，極左革命中國的許諾不攻自破。亦即，鄉土被極左革命等問題介入與整飭，以致於變調，而該現象仍延續到改革開放後。

例如，柳縣長揭示文革已然失敗的方式是：以社教（社會主義教育活動）開導「覺悟低」的耙耨山人何謂國家大事，包括四人幫是誰、四人幫倒台意味著人民「歡度第二次翻身解放」。<sup>60</sup>翻身解放是四〇年代以降的革命用語，一如他以社教——註腳表示是「專用的歷史名詞」——來面對改革開放後的情勢<sup>61</sup>，顯示《受活》意圖從建國以降的革命歷史來檢視後革命時代的發展是否受其影響。或者說，柳縣長試圖由土地建構另一則既有別於又相似於文革國家神話的現代神話。兩者的區別是，柳縣長與地委書記討論如何以旅遊業讓雙槐縣脫貧致富，畢竟「地種得再好也還是一個窮」<sup>62</sup>，可見以土地改革或合作社整合而成的革命中國固然形成，但美好農村的願景顯然失落。然而，兩者相似的是，以旅遊業席捲與收編全國的各縣市：「讓那些貧極的縣，每個縣都蓋上一個紀念堂，把列寧的遺體一個縣一個縣地輪流去安放，把各個縣的遊樂業全都帶起來，讓各個縣都轟的一下富起來。」<sup>63</sup>簡言之，兩者分別以革命、旅遊經濟來整飭受活莊，再以此整合全中國：就前者來說，受活莊因茅枝婆而成為革命聖地，當國家裡每一個最小單位「農村」都如此時，上段引文中一體化的美好新中國的號召於焉形成。同樣地，

<sup>58</sup> 閻連科：《受活》，頁 146。

<sup>59</sup> 閻連科：《受活》，頁 22-23。

<sup>60</sup> 閻連科：《受活》，頁 35。

<sup>61</sup> 閻連科：《受活》，頁 38。

<sup>62</sup> 閻連科：《受活》，頁 42。

<sup>63</sup> 閻連科：《受活》，頁 59。



改革開放後，柳縣長變更土地的意義——在魂魄山的土地上打造以列寧紀念堂為主題的旅遊產業，再將此作法拓展到全國土地，以期塑造富強中國。編織桃花源美夢的受活人從此捲入這則現代神話之中，馬首是瞻，不願退社。

魂魄山旅遊產業的賣點是列寧紀念館，原本為如何籌錢購買列寧遺體而深感苦惱的柳縣長，靈光一現地籌辦「絕術表演團」來淘金。此時，第三卷「根」寫道：「縣長心裏那個最初不明不白的一絲芽草兒，在一冷猛的瞬間，清清楚楚、明明白白、轟轟隆隆長成了一棵參了天的搖錢大樹了。」<sup>64</sup>接續的第五卷遂以「幹」為標題，顯示由受活人組成的絕術表演團宛如一棵扎根土地的搖錢樹，有別於茅枝婆根苗紅正地以革命扎根受活莊。即或有別，革命中國與崛起中國無不思索什麼才是幸福（受活）的烏托邦——究竟該以金錢或極左革命面對土地（烏托邦／桃花源／天堂地）？其實兩者的本質俱是欲望。

就和丙午馬年天下鬧了「文化革命」後，一世界的人沒有誰不認識毛主席。雙槐縣自他做了縣長，立誓三年要建成魂魄山森林公園，建成列寧紀念堂，要買回列寧遺體後，縣城裏大胡同小巷的老人與孩娃，就沒人不知道他的模樣了。……（柳縣長主張，旅遊產業施行後）農民看病不要錢；孩娃讀書不要錢……<sup>65</sup>

柳縣長雄心勃勃地模仿文革國家神話，由土地扎根、國家起源、歷史詮釋等荒謬地建構一則現代神話。其原因在於，柳縣長的養父在社校中設計一處有斯大林、毛澤東等社會主義領導者的書籍與生平的陳列牆，甚至將柳縣長的空白表格也嵌入其中。此後，柳縣長宛如編年史家，致力於將自己的政治作為填寫到宏大歷史之中。<sup>66</sup>誠如本雅明所言：

<sup>64</sup> 閻連科：《受活》，頁 114。

<sup>65</sup> 閻連科：《受活》，頁 219。

<sup>66</sup> 「他發現在恩格斯那第一層裡寫著癸辰龍年生於萊茵省巴門市一個資本家家庭的一行字下面畫著一條鉛筆線；發現在列寧的第一層塔格裡寫著庚午馬年列寧生於普通工人家庭的字下面，畫著一條紅。發現的第三十五層裡寫著丁巳蛇年蘇聯十月革命成功，四十七歲的列寧成為蘇聯共產黨總書記的字下面畫著兩條紅。發現在史達林的塔格的底層裡寫著己卯兔年史達林生於格魯吉亞一個窮人家裡，父母都是農奴，一家人靠父親做鞋為生的字下麵畫了三條紅；在頂層塔格寫著甲子鼠年、民國十三年列寧病逝，史達林接班成為蘇聯共產黨總書記的下面也有三條紅；發現在毛澤東的塔格的底層裡寫著癸巳蛇年毛主席出生于韶山冲一戶農家的字下面畫著兩條紅，而在第九格裡寫著丁卯兔年蔣介石發動反革命政變，全國處於一片白色恐怖，共產黨在漢口召開八七會議，毛澤東被補選為中央政治局候補委員的字下麵畫著兩條紅；在第十層格裡寫著秋收起義四個字的下麵畫著三條紅，在乙亥年毛主席過了四十一歲就在遵義會議上確立了他在中央的核心領導地位的下畫了三條紅，在乙酉年毛主席剛過五十一歲就當選為中共中央主席的字下畫了五條紅線；在頂格裡寫著壬子年成為黨的主席、國家主席、軍委主席一行字下畫著九條紅……在最後一塔有許多人的書合碼的書塔頂，他又抽出了另外一張紙，那紙上也畫了幾十層的塔格兒，可那每層塔格裡寫的不再是偉人的名字和生平。那名字處是空白，像秋天的田野空白著。他不知道這塔表格兒是養父給誰設計的……」閻連科：《受活》，頁 213-214。

編年史家實乃歷史的講述者……編年史家將歷史故事放置於一個神聖的——也是不可詮解的——救贖計畫的基礎之上，因而一開始就把論證、解釋的重負從肩頭卸了下來，取而代之的是講述。講述不關心特定的事件之間確切的關聯，它關心的是如何將事件嵌入到偉大而神秘的世界進程中去。<sup>67</sup>

柳縣長建構柳縣長編年史的過程，正是模仿或複製革命歷史如何被神聖化的歷程。與其說講述革命歷史時，不論證不解釋，毋寧謂在講述的過程中強勢地以意識形態收編眾人，以期使眾人在國家神話的信仰中獲得救贖與安頓，而柳縣長正是典型的代表，即使到了後革命時代亦復如是。他另造旅遊產業此一現代神話讓受活莊人有救贖的希冀（如農民看病不要錢，孩娃讀書不要錢等），其實是爲了成就與救贖自己的政治欲望。誠如第一則引文併置文革國家神話與現代神話，一如柳縣長與茅枝婆既對立又相似，凡此在在印證《受活》反思建國以降的歷史發展到後革命時代有何異同。其中，雜揉商業利益的考量將使鄉土中國的政治議題更趨複雜。

因此：

這是一部以極端荒誕的方式反映農村社會生存狀態和精神狀態的作品，是一部以崎嶇的想像構成的具有探索性的實驗性的作品。小說對荒誕心理和行為的書寫，既真實生動又出人意料。從某重意義上說，它是一部獨特的民族精神史，在全球化的語境中，小說對本土文化資源的開掘和書寫，爲文學創作的民族化提供了重要的經驗，在文學觀念日趨駁雜和消費文化崛起的時代，作品的深度和意義追求，使它當之無愧地成爲一部優秀之作。

<sup>68</sup>

《受活》既延續閻連科長期以來對鄉土文學的關懷，又拓展視野到商業大潮如何造成鄉土人性的異化，誠如引文所評議，是極端荒誕的述說方式。本文認爲荒誕在於，以農村土地投映政治廣場或表演舞台，兩者交相疊合，戲謔與嚴肅的界限十分模糊，幸福受活的鄉土（天堂地）究竟安在，成爲茅枝婆一生的念茲在茲。

例如，柳縣長相當慎重地籌劃如何向蘇聯購買列寧遺體的程序，並嚴肅地建立國家級的列寧森林公園和紀念堂，甚至光冕堂皇地美名爲「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

<sup>67</sup> 瓦爾特·本雅明(W. Benjamin)著，李茂增、蘇仲樂譯，〈講故事的人〉，《本雅明文選：寫作與救贖》（上海：東方出版中心，2009），頁91。

<sup>68</sup> 閻連科：《受活》封底摺頁。

都到這裡來集會。」<sup>69</sup>由此可知，《受活》裡不只受活人組成絕術表演團，柳縣長執行該方案的過程乃組成另一更具戲謔性的表演團。並未意識到自己是小丑團首腦的柳縣長<sup>70</sup>，在帶領絕術表演團的過程中，受活人不僅有意識地扮演殘疾小丑來娛樂圓全人，無意識中甚至配合小丑首腦柳縣長，一同搬演另一場更大規模的表演秀——一齣極為荒誕的政治鬧劇。由於莊嚴肅穆的政治廟堂——列寧紀念堂——的建置，竟以諧謔的丑角演出來籌措金費，表演團甚至在列寧紀念堂的落成日，大規模地公演，以示慶祝。此中的諷刺在於，《受活》以殘疾身體的展演來曖昧地模糊政治廣場與表演舞台的邊界，支撐政治廣場與革命遺體的權威話語隨之鬆動。本文將之名為：商業廟堂與小丑舞台的互為投影，從而交織出受活莊的政治寓言。小丑舞台除了意指絕術表演團在紀念堂與各地巡迴演出之外，還包括柳縣長荒誕的政治演出，使政治廣場淪為令人啼笑皆非的小丑舞台；商業廟堂則代表興建列寧紀念館與列寧森林公園的計畫工程，兼具廟堂的政治內涵和謀利的商業效應，是後革命時代匯聚空洞政治符號和欲望想像（金錢與權力）的所在。小丑舞台與商業廟堂皆是提供短暫娛樂性質的商業空間，無疑乖違耙耨山的天堂地／原鄉母體在受活人的心靈中是永恆的所在。此中涉及的問題包括：怎樣的商業娛樂？天堂地的內涵為何？以「廟堂」之名取代廣場的意義是什麼？這幾個問題皆攸關鄉土中國是否能成為幸福的所在。

先就第一個問題而論。柳縣長宣稱列寧紀念堂仿照毛主席紀念館的規劃，又以空洞的數據故弄玄虛地讓列寧紀念堂在建築或裝潢擺設上具有神聖的政治底蘊。<sup>71</sup>然而，這不過是自欺欺人地以自認為的政治深度包裝商業的淺薄，製造出讓遊客自以為增廣見聞的假象，實際上，遊客是出於趕集或看戲的娛樂心態來此。此中的諷刺十分鮮明：上述除了讓列寧紀念堂能吸引觀光人潮而帶來商業利益之外，列寧紀念堂還能向人民揭示崇高的啟示嗎？在後革命時代裡，觀光產業符合國家發展經濟的訴求，但柳縣長和受活人分別為了名和財，抽空列寧代表「社會主義導師」的崇高政治位階，甚至將「列寧」作為商品化與符號化的包裝，以致於淪為被柳縣長、受活人和群眾消費的對象。與此同時，列寧作為革命象徵的政治身體在這場商業詭計中，再一次或真正地死亡。因此，「國」的概念對柳縣長與絕術表演團而言，其實是相互依存的一場場商業生物鏈所組構而成的利益買賣。所謂商業生物鏈是，茅枝婆以退社為交換條件，才同意柳縣長組織絕術表演團；絕術表演團之所以荒唐地出賣自身的殘疾來聚財，是由於列寧遺體即將帶來

<sup>69</sup> 閻連科：《受活》，頁 59。

<sup>70</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與抑揚頓挫地演說，卻也戲劇性地達到如小丑在舞台上手舞足蹈演出的張力。閻連科：《受活》，頁 197。

<sup>71</sup> 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，棺材的長寬高與列寧像的尺寸等也都被賦予意涵。

優渥的經濟效應是受活人的共同夢想；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，達成其晉升官爵的「革命」理想。就另一方面而論，後革命時代的現代神話仍與文革國家神話有內在緊密的聯繫關係：革命中國培育出的柳縣長看似奉行社會主義，卻流於貪戀個人私利和權位，進而在後革命時代裡提出列寧相關「連鎖產業」的荒唐計畫。然而，人們盲目地追逐商業化與數據化的現代神話之時，真的能獲得天堂般的生活嗎？抑或退到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歷史廢墟中的那只天使<sup>72</sup>，彷彿隱隱然地浮現在列寧紀念堂的上方。

由此可知，《受活》作為一則詹明信(Fredric Jameson)所提出的第三世界的民族寓言<sup>73</sup>：以耙耨山脈裡的鄉土特性、語言系統、時空概念、生存群體、存在意識等投射出反思革命歷史的隱喻，更對中國的當代現狀作出犀利的詰問與觀察，這涉及民族精神、道德倫理、權力鬥爭所交織而成的命題。該命題微縮在耙耨山裡的敬仰堂。首先，敬仰堂的意義之於柳縣長至關重大，是支撐小丑舞台和商業廟堂得以成立的基礎，此乃敬仰堂的第一層內涵：革命中國及其集體記憶的幽靈仍在後革命時代顯靈。其原因在於，位於社校中的敬仰堂是柳縣長寄託政治信仰的聖堂，予其不懈地在政治權勢中競技與偏執的心靈力量。由於柳縣長是出生在大飢荒年代的棄子，被社校柳老師收為養子。社校是黨員幹部學習馬列主義等相關文件與社論的所在，成長於此政治空間的柳縣長「名正言順的成了社校的孩子，即社校娃。」<sup>74</sup>與其說柳縣長是激進的政治養子，毋寧謂他是革命中國與鄉土中國的混血兒。因為養父於敬仰堂教誨年幼的柳縣長學習社會主義理論時，不斷地期許他能從政任官與光耀門楣，此乃鄉土中國以功名利祿和昇官晉爵，響應齊治平而家國一體的超穩定結構。這顯然與作為社會主義黨校的社校空間形成諷刺性的對照，也與社校的前身——受活婆祖廟——鄉土家族產生巧妙的輝映。這是敬仰堂不可消解的第二層內涵。柳縣長對此的不自覺，說明革命行動注定失敗，最終成為殘疾人的他回到受活莊的祠堂（敬仰堂）已是必然。因此，「家／鄉土祖廟」和「國／革命社群（入社、退社、社校）」形成的張力，說明本文何以將列寧紀念堂名為商業「廟堂」。既然《受活》試圖以鄉土中國為載體，檢視

<sup>72</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》（臺北：時報文化，2004年初版九刷），頁180。

<sup>73</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>74</sup> 閻連科：《受活》，頁209。

革命歷史與後革命時代的糾葛關係，遂安排同樣身為革命之子的茅枝婆賦予鄉土中國的內涵，有別於柳縣長。後者的信念核心是權位競技與加封晉爵的敬仰堂，前者則致力於使受活莊成為一方人們過著天堂日子的天堂地，於是兩人形成鄉土失落與扎根鄉土之辯證。

前文已提及茅枝婆一生面對土地與革命的姿態經歷三次轉折，在第一階段裡，茅枝婆認為唯有入社，投入到革命中國的機制與步調之中，才能「過上天堂的日子」<sup>75</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>76</sup>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。」<sup>77</sup>鐵災乃大躍進政策動員全國人民參與大煉鋼，以期能進行快速與廣泛的國家建設，不料，燒鋼煉鐵的不合理競賽使人民怨聲載道，受活人因此萌生退社的念頭。例如：「連鍋都要哩，我家不入社，不當那社員行不行？」<sup>78</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>79</sup>「我家」不入社說明受活人仍以家為單位來面對社會主義的集體勞動，而非以國家革命為個體存在的核心考量。既然受活人無論入社或退社，皆以鄉土家人是否幸福與生活無虞為衡量尺度，遂成為茅枝婆此後致力於爭取退社的主因，從此邁入漫漫數十年的第二階段。茅枝婆帶領受活莊入社和退社的衣著分別是：老舊紅軍裝和發亮的黑綢壽袍，前者標誌革命中國的政治身分，後者則呈顯鄉土中國的死亡儀式，具有安土重遷與落葉歸根之意。例如，當絕術表演團正準備離開受活莊外出表演時，她以一襲誓死的壽袍表示：堅決退社和反對絕術團表演。

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，

<sup>75</sup> 閻連科：《受活》，頁 151。

<sup>76</sup> 閻連科：《受活》，頁 153。

<sup>77</sup> 閻連科：《受活》，頁 157。

<sup>78</sup> 閻連科：《受活》，頁 159。

<sup>79</sup> 閻連科：《受活》，頁 161。

和日頭一樣耀眼了。<sup>80</sup>

發亮的黑綢與黃繡的耀眼奠字可與閃耀的日頭匹敵。亦即，鄉土中國裡傳統死亡空間的主色——黑，與以紅太陽為象徵符號的「紅色文革／革命中國」，形成鮮明的色彩對比。壽袍展現的莊嚴肅穆，除了反襯戲謔性的小丑化肢體所組成的絕術表演團，更以落葉歸根般地回歸土地的姿態，提前反對、弔祭絕術表演團將致命地令「天堂地」崩壞——與鄉土中國鬆脫的受活莊已淪為欲望所侵占的精神殘疾空間。

到了第三階段，傳統的喪葬儀式隨著鄉土中國的岌岌可危而變調。由於茅枝婆在百般掙扎中妥協，同意以組織第二個絕術表演團作為退社的交換條件，但這個不得不屈就於現代神話的天下之策，已為日後退社與回歸鄉土中國埋下傷痕。即柳縣長帶領的政治鬧劇最終將受活人的受創推向極致：當絕術表演團的團員遭圓全人反鎖在魂魄山上的列寧紀念堂時，圓全人不僅劫搶受活人巡迴演出的所有積蓄，甚至輪姦茅枝婆的四胞胎孫女，受活人的身體徹底地以畸形病態的方式受餓與受虐。金碧輝煌的紀念堂剎那間，彷彿成為一只鳥籠般地懸吊在魂魄山的崖壁邊緣上，使受活人本應「受活」的魂魄並不真能名符其實地在魂魄山安息。畢竟，沒有遺體的紀念堂不過是一個失義的墓葬空間。尤其，當受活人逃離被囚禁的列寧紀念堂，在回返受活莊的路途中，發現圓全人的村莊裡，男女老少竟可笑地扮成殘疾人，模仿絕術表演，意圖以身體變形的詐欺方式來淘金掙大錢，甚至身著繡上壽、祭、奠的黑壽衣。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>81</sup>此時，原本孤立的疾病空間受活莊與外界融合為一個整體——喪葬的死亡空間，弔祭在這場政治欲望和金錢大浪下所亡失的良善本心。就另一方面而論，圓全人表演性地穿上壽衣，使鄉土中國的精神底蘊之一的墓葬文化再度失義，而這何嘗不是茅枝婆在小丑舞台上穿壽衣帶頭示範所致。即使受活人在這次的慘烈教訓後回返鄉土中國，卻已以商業表演抽空鄉土中國的根脈，使安土重遷與落葉歸根的喪葬儀式蒙上一層難以除魅的紅色幽靈與商業幽靈的陰影。

其原因在於，受活婆是母系社會裡備受崇敬的「創世」始祖，文革期間，受活婆祖廟卻改成以社會主義為內涵的政治活動空間，並掛上毛主席和蘇聯領袖的肖像照片，顯示鄉土家族的血緣關係已讓位於社會主義革命大家庭，一切皆聽命遵從父權革命的領導。尤其，後革命時代，敬仰堂、小丑舞台、商業廟堂交織出紅色幽靈與商業大神共舞的巨大身影，當生長在絕術表演團這一代的受活人被自

<sup>80</sup> 閻連科：《受活》，頁 169。

<sup>81</sup> 閻連科：《受活》，頁 393。

己所膜拜的商業大神反將一軍後，才在大母神般的茅枝婆的帶領下<sup>82</sup>，告別受活莊自入社以降與革命時代或後革命時代交手所生的血淚。暫時性的小丑舞台和商業廟堂終於被迫象徵性地拆台，受活人心甘情願地回歸到母體子宮般的耙耨山，問題是，這還是一方天堂地嗎？誠如末卷以「種子」為名，包含兩章，章名分別是「以後的事情呢，也就是以後的事情了」、「絮言——花嫂坡、節日、受活歌」。前者描述茅枝婆接到受活莊正式退社的公文後，安祥地過世，半年後曾孫女出世，看似呼應《受活》的敘事結構所形成的死後新生的循環<sup>83</sup>，但我們也不能忽略茅枝婆自紅禍以來迄死亡的大半輩子都處於後悔之中，況且茅枝婆的教訓難以成為後輩的警語。這除了因為《受活》以「以後的事情呢，也就是以後的事情了」為結語，而留下許多未知的空白之外，還由於「花嫂坡」的典故是圓全人父子離開後，不再回返受活莊，圓全世界充滿魅力的召喚如同花嫂坡上一世又一世蔓生的花草。畢竟，茅枝婆在世，尚且耗盡一生的心力，何況，死者茅枝婆留下的警語，如何能敵一波波蔓生的吸引力。

就另一方面而論，空白的歷史失語症是《受活》重述建國以降革命歷史的動力，空白也隱喻鄉土中國的核心底蘊已然失落，例如，留在受活莊者都有著各種殘缺，又如，花嫂坡或天堂地能提煉出使人依歸鄉土中國的精粹內涵嗎？

天堂地：天堂地不是天堂之地，是如天堂般令人嚮往的田地。……一邊勞作播種，一邊悠閒收成，日子過得散淡而殷實。只是到了庚寅虎年，田地歸公，這種散淡悠閒的日子才算結束。……豐衣足食的日子，成了受活人失去的一種生活方式，一場美夢，一個幻想。也因此在過去和未來的歲月中，繼續種天堂地成了茅枝婆為之奮鬥的一個目標，成為全莊人對美好的一種嚮往與寄託。<sup>84</sup>

天堂地的定義文字中出現了失去、美夢、幻想、嚮往、寄託，在在揭露天堂地是一方難以復返的桃花源，或者說，美夢與美好的具體內涵似乎在代代受活人筋疲力竭地回到受活莊之餘，已無力深究。

承接《受活》所譜的金錢狂想曲<sup>85</sup>，賈平凹《秦腔》書寫後革命時代鄉土農

<sup>82</sup> 茅枝婆育有四胞胎孫女，儼然具有生殖大母神的象徵，承續始祖受活婆來執掌母系社會般的受活莊，如小說結尾又安排茅枝婆過世後，曾孫女在半年後出世。

<sup>83</sup> 全書從第一卷至十五卷的卷名依序是：毛鬚、根、幹、枝、葉、花兒、果實、種子。

<sup>84</sup> 閻連科：《受活》，頁 125。

<sup>85</sup> 類似《受活》中農村文明受經濟衝擊與創造現代神話的例證，還有周大新的《湖光山色》。全書由坤、乾兩卷所組成，包括水、土、木、金、火五個部分，描述改革開放後暖暖帶領楚王莊趕上經濟大潮而發跡變泰的故事。「湖光山色是我心中最美的自然景觀，也是鄉村的魅力所在，「湖」源於我家鄉的丹江口水庫，而「山」是指八百里伏牛山。在這些風景背後，有著很多不為人知的故事，想想令人心酸。我是農民的兒子，對這些年農村的變化、農民和土地之間關係的變化很關注，這些變化引發我很多思考。我的老家古時候屬「楚國」，有很多關於楚的傳說，我把這些傳

村面臨資本主義浪潮的席捲，作為中國農村縮影的陝西清風街出現什麼樣的變化？前文論及象徵萃取土地文化與鄉土文明的秦腔在後革命時代衰落，呼應清風街土地的流失，顯示《秦腔》關注的是鄉土文明與農村土地在建國發展史中的變化。

現在不是十年二十年前的社會了，光有糧食就是好日子？清風街以前在縣上屬富裕地方吧，如今能排全縣老幾？糧食價往下跌，化肥、農藥、種子等所有農產資料都漲價，你就是多了那麼多地，能給農民實惠多少？東街外出打工的有四人，中街有七人，西街是五人，他們家分到的地都荒了啊！……茶杯掉到地上破碎了。巨大的破碎聲使大家都驚了一下。<sup>86</sup>

鄉土中國在崛起中國的急遽發展中顯得不合時宜或舉步維艱，尤其，年輕的農民湧向城市，只剩下老病殘弱的農村更加寂寥，幾千年來以農業文明為基礎的超穩定結構已然崩壞，更不必說該如何承繼革命中國曾推動社會主義烏托邦的農村改革。引文中，巨大的破碎聲具體來說是，夏天仁、夏天義、夏天禮、夏天智四兄

說、當下的農村生活同我個人對農村未來發展方向的理想主義設想結合到一起，用兩年時間完成了這個恬淡、婉約的長篇。」中國農村經歷劇烈的變動和市場經濟的衝擊，包括十一屆三中全會的包產到戶、土地承包制、大批農民工進城、農村的費稅改革、農村土地荒蕪等。楚王莊位居周大新的家鄉豫西南丹陽一帶，七〇年代中期丹陽建立一座巨型水庫，裨益於當地農村經濟的發展，但農民生活依舊貧困。凌岩寺天心師父曾在湖水邊預示暖暖的命運隱喻：「命裡註定多水，日後，會滋潤土的。」暖暖如何以山光水色帶動農村經濟呢？小說一開始，暖暖因母親生病而花盡她在城裡工作所攢存的八千元，只好留在楚王莊務農。最初，村主任詹石蹬的弟弟詹石梯想娶暖暖為妻，但暖暖堅決地嫁給貧窮的青年曠開田，遂與專橫的詹石蹬結怨，她從此捲入鄉土政治權力的諸多弊病中。〈土〉一章描述考古學家譚文博教授發現楚長城的遺址，不僅間接解決暖暖因假農藥事件而面臨的經濟困境，更象徵為閉塞又傳統的農村帶來歷史文明的啟蒙。由於楚王莊在兩千三百多年前曾是楚國領地，楚國臣民為抵禦秦國入侵而修築楚長城，當年的楚文王賁是驕奢淫逸的君主。暖暖引進資金將楚王莊的湖光山色打造成一座觀光休閒度假勝地「賞心苑」，又規劃「離別棚」是由八百多人搬演以楚國為題材的大型節目。此乃隱喻暖暖由鄉土的政治權力轉向經濟發展。剛選上村主任的曠開田起先還推辭飾演楚文王賁，但幾次演出後，他竟自認為是楚王莊的王，遂不自覺地承襲自楚文王賁到詹石蹬以來中國超穩定結構裡的專制統治。囂張跋扈的曠開田，不但隨便地與女人發生關係，還憤恨暖暖曾為了他而不得已地與詹石蹬不清不白，兩人的婚姻終於破裂。〈木〉一章敘說固然高檔度假村賞心苑是以現代商業的經營方式為格局，為楚王莊帶來新一波的經濟發展，卻也使純樸民風因經濟崛起而道德淪喪。例如，薛傳新與曠開田暗中支持度假村提供色情服務，〈火〉一章描述兩人最終伏法就範，在在說明崛起中國裡楚地的傳統文化與歷史積澱在經濟浪潮中早已變調。《湖光山色》以〈水〉一章預告暖暖在全書中的象徵意義，最後也以〈水〉收束作結：暖暖在湖心煙霧中看見演出隊伍中穿戴楚國君王的服飾時，心想：「楚王賁，是你嗎？是你就請走遠點，走得越遠越好……越遠越好……」即使楚王賁所象徵的權力結構被繩之以法，暖暖能因水的洗滌而帶領楚王莊新生嗎？市場經濟是否是象徵興起另一波支配楚王莊的權力洪水呢？周大新是文學豫軍中的代表作家，一九七九年以來所發表的小說包括：《小診所》、《漢家女》、《向上的臺階》、《走出盆地》、《第二十幕》、《21 大廈》、《戰爭傳說》等。參見周大新，《湖光山色》（北京：北京作家出版社，2009），頁 378。周大新，〈用文字撫慰農民心靈〉，《中華讀書報》，轉錄於中國作家網。<http://www.chinawriter.com.cn/2008/2008-09-01/42152.html> (2012/12/31)。

<sup>86</sup> 賈平凹，《秦腔》，頁 92。



弟所象徵的清風街的仁義禮智，隨著清風街捲入金錢巨浪之中，備受考驗。例如，夏天禮為財而死、政府收稅銬人、青年蜂湧到城裏謀生、國道開通以致耕地流失、清風街開設萬寶酒樓致使妓女群聚。凡此無不顯示農村的貪財好利與道德淪喪。其中，夏天禮因為販賣銀元所引發的糾紛，在河堤上被打死，夏天智認為派出所無力查案，應盡快讓夏天禮入土為安，才是當務之急。縱使夏天智象徵維護土地之智（精神），但清風街之禮已然崩壞（夏天禮已死），仁、義、智也隨之岌岌可危。例如，夏天義要求夏天禮的媳婦梅花先拿出五千元置辦後事，梅花卻面有難色，這暗示梅花與丈夫所賺的不義之財如何能處理入土為安的事項，又哪裡有能力義不容辭地維護鄉土中國的儒家禮義。

夏天義又火了：「五千元你拿不出來啊？不說雷慶的工資高，光你收那些車票錢又有多少？到啥時候了你還是錢，錢，你沒見錢把你這一家害成啥樣子了？！」<sup>87</sup>

之所以說是不義之財的原因是，正在籌辦夏天禮的喪事之際，夏天禮的兒子雷慶因運輸出車時，違反擅自抽成車資的風紀，遂被扣留在城裏的公司等候處理，顯示經濟資本使革命中國移轉成崛起中國時，固然經濟效益低的農村被時勢所淘汰，然而，亡失禮義的雷慶梅花也未更好地在城市的經濟市場中安頓。父子不約而同地因財而使待人接物之禮崩壞，以致於陷入絕境或困境之中。誠如夏天義的感嘆：「農不農，公不公，鄉不鄉，城不城，一生就沒根沒柢地像池塘裏的浮萍嗎？」<sup>88</sup>有鑑於此，夏天義召集孫子孫女們到七里溝勞動，體會當年祖先修河創業的艱辛，但號召家族集體勞動的鄉土中國在市場經濟中顯然不合時宜，難怪孫輩敷衍了事。

承上，《秦腔》如何看待農村土地所隱喻的精神底蘊？例如，夏家兄弟過世後，君亭和上善等新一代的農村幹部，以不同於革命中國的市場化方式推動農村政策，如興建市場來帶動農村發展。在市場修建地的北邊，有一棵苦楝樹，君亭打算將刨起的苦楝樹移植到他家後院，沒想到竟挖出兩尊石刻的土地公和土地婆。

（夏天智）「神歸其位，神歸其位啊！」……是街道擴建時移的還是「文化大革命」中扔的，為什麼埋在那裏了上邊還長著苦楝樹？……（君亭）不管怎樣，修建市場而土地公土地婆顯出這絕對是一種好兆頭，……<sup>89</sup>

<sup>87</sup> 賈平凹，《秦腔》，頁 344。

<sup>88</sup> 賈平凹，《秦腔》，頁 404。

<sup>89</sup> 賈平凹，《秦腔》，頁 156。

土地公最初是職掌農業的神祇，熱愛土地的夏天智秉持「神歸其位（按：鄉土）」的態度，不同於後輩晚生視土地公為建設市場的吉兆。兩代觀念的齟齬，象徵鄉土中國的精神依歸與倫常底蘊在崛起中國裏將面臨許多挑戰。例如，夏天智獨自在土地廟前思索到天黑，其後要求夏雨在巷口恢復「泰山石敢當」，以期為清風街鎮邪，孰料，夏雨竟將石敢當栽在萬寶酒樓門前，好似為資本大神復魅。如果說物欲橫流的時代價值是正常的，那麼，引生因瘋狂地愛慕與鍾情於白雪及其象徵的鄉土文明（秦腔）而被大家視為瘋子，也就不令人意外。《秦腔》以瘋子引生為全書視角的寓意無疑昭然若揭。到了小說最終，連續幾天的豪大雨沖毀市場地基，土地公婆也泡在泥水裡，停雨後，夏天義、啞巴、瘋子一同淤清七里溝，不料，七里溝東崖滑坡突然間因地基掏空而大面積崩塌，這片埋葬夏天義的土石堆形成永久的崖坡。由於夏天義無墳，只好為其立碑，而這面白碑尚待城裏的夏風回來刻字。崩塌的土地與白碑象徵在崛起中國裡人們難以或喪失由農村鄉土重構歷史的欲望，一如擁護秦腔的白雪無奈地誕下無法延續鄉土精髓的殘缺嬰孩。

90

尤其，《秦腔》以幾乎遍及全文的瘋子引生的視角，反映沒有歷史深度和雜亂無序的農村生活，關鍵在於，引生的自宮，隱喻《秦腔》闡割新世紀的鄉土人民詮釋自身在歷史中該如何繼往開來的欲望，甚至雙重解構革命中國與鄉土中國各自蘊含的史觀。此乃說明何以《秦腔》強調日常生活的細節，以致於淡化主題，甚至沒有貫穿全文的敘事情節，各個情節都只是支撐局部的骨架，遑論核心的史觀。<sup>91</sup>我們從賈平凹的自剖，再度印證本文的論述：

因為我寫的是一堆雞零狗碎的破煩日子，它只能是這一種寫法，這如同馬腿的矯健是馬為覓食跑出來的，鳥聲的悅耳是鳥為求愛唱出來的。體制對治理發生了鬆弛，舊的東西稀里嘩啦地沒了，像潑出去的水，新的東西遲遲沒再來，來了也抓不住，四面八風的風向不定地吹，農民是一群雞，羽毛翻皺，腳步趑趄，無所適從，他們無法再守住土地，他們一步一步從土地上出走。<sup>92</sup>

隨著人民出走土地，《秦腔》只能以雞零狗碎的日常書寫開展敘事，以期表明難以提煉出土地底蘊的無奈。擴而言之，從本文第二至四章勾勒建國以降各階段面對革命、土地與歷史的方式可知，四〇至七〇年代的革命中國以農村改革建立民

<sup>90</sup> 這不禁令我們想起，《湖光山色》最後虛弱地喃喃說道：「不要回頭」，隱喻周大新對重說農村歷史的疲軟，更不必說土地尋根與深掘。

<sup>91</sup> 例如，夏君亭與秦安的權力鬥爭、夏風與白雪的婚姻破裂、夏天義淤七里溝、夏君亭建農貿市場、引生對白雪的癡情等。

<sup>92</sup> 賈平凹，〈後記〉，《秦腔》，頁 588、584。

族國家的權威話語。八〇年代中期到九〇年代中期，以鄉土中國為關懷的新歷史敘事，反思極左革命中國所造成的歷史創傷之餘，更以地域人物的原初激情為動力與精髓來重構鄉土歷史。到了新世紀，在崛起中國的語境裡，新歷史敘事指陳全球化資本經濟使鄉土精神及其歷史敘事隨著九〇年代城市廢都化的腳步，也廢墟化了，誠如上述，《秦腔》展示清風街的土地呈現一片荒蕪與貧窮落後的衰敗景象。

同樣由鄉土農村重構建國歷史的《生死疲勞》能夠有效地揭示鄉土底蘊嗎？足以作為烏托邦得以繼往開來的依據嗎？例如，全書述說西門鬧的一妻兩妾在土改後，妻子因地主身分飽受鬥爭而死，兩妾分別改嫁長工藍臉和民兵隊長黃瞳。這兩家各自住在西門大院的東西廂房，至於正房則由代表西門屯權力的村公所用來開會辦公。如此的空間分配說明西門屯上演分崩又重組的家族故事，重組之道是以革命中國的訴求為基調與動力。例如，大院中的養子西門金龍於文革期間到縣裡瞭解「革命」就是如鬥爭惡霸地主那樣地進行，才能成就社會主義烏托邦，於是嚴正地鬥爭曾養育他的養父藍臉。藍臉對力勸他入社的藍解放表示：

「解放，你是我的親兒，爹當然希望你好。眼前這情勢，爹也看透了。金龍這小子，胸膛裏那顆心，比石頭還硬；血管裏的血，比蠍子尾巴還毒；為了他的『革命』，他什麼都能幹出來。」……「我就是想圖個清靜，想自己做自己的主，不願意被別人管著！」<sup>93</sup>

引文首先以狠毒質疑極左革命的崇高依據，再揭示單幹的意義是自己做主，而非極左革命中國要求集體勞動所暗藏的專制。尤其諷刺的是，不但藍臉獨自居住在牛棚中，他的一畝六分地在一九六七年到一九八一年像一根肉中刺，「插在人民公社廣闊的土地中央。我爹的存在，既荒誕，又莊嚴；既令人可憐，又讓人尊重。」<sup>94</sup>土地中央是極左革命中國標榜自身神聖性的象徵地——以聖地延安為中心而架構出普及全國農村的一體化權力空間，但《生死疲勞》諷刺地以單幹戶取代之，如此一來，土地的象徵內涵不再是銅牆鐵壁般的權力結構，全書才有可能在土地上展開個人與集體的辯證，邊緣與中心的對比，進而另啟歷史視野。

承此，我們再由前文提及被西門金龍鞭打得血肉模糊的西門牛為視角。

親生兒子用這樣殘暴的方式對待你你作何感想？……你肩上沒有套索、鼻孔裏沒有銅環、脖子上沒有繩索，你作為一頭完全擺脫了人類奴役羈絆的自由之牛站立起來。……你的被撕裂的鼻子滴著藍色的血，黑色的血匯集到你的肚皮上，像凝滯的焦油一樣滴到地上。……是一種偉大的信念支撐

<sup>93</sup> 莫言，《生死疲勞》，頁 201-202。

<sup>94</sup> 莫言，《生死疲勞》，頁 207。

著你，是精神在行走，是理念在行走。……牛走出了人民公社的土地，走進全中國唯一的單幹戶藍臉那一畝六分地裏，然後，像一堵牆壁，沉重地倒下了。……令在文化大革命的浪潮中暈頭轉向的人民清醒了許多。西門牛啊，你的事蹟，成了傳奇，成了神話。你死之後，曾有幾個人，想把你的肉吃掉，但當他們拿著刀子趕來時，看到我爹雙眼流出的血和他滿嘴的泥土，便悄悄地溜開了。<sup>95</sup>(底線為筆者所加)

以自由命名這頭牛，這頭牛邁入的不是位居中心、神聖空間般的革命中國，而是被極左革命中國視為非法單幹戶的土地，但這才是實踐自由的所在。固然單幹戶在極左革命中國裡「左右」不是人，卻前瞻地預見改革開放後的經濟型態——「自己做自己的主」。縮合雙眼流出的血與滿嘴的泥土可知象徵內涵有二：靈魂之窗流出的血，說明人們存有的精神命脈是建基在自由或自主地生活在土地之上，此乃神話歷史得以安頓人心與流傳之道；另一方面，如果說雙眸流出的血是創傷的見證，顯示極左革命以土地演義的神話歷史無從迴避使人民流血流淚之責，或者說，人們該如何以受創之眼檢視帶有創傷記憶的極左歷史並不容易。

例如，當西門鬧脫離飽受折騰的牛皮囊，來到陰曹地府，痛苦地對閻羅王表示：「我也想忘記過去，但我忘不了。那些沉痛的記憶像附骨之蛆，如頑固病毒，死死纏繞著我，使我當了驢，猶念西門鬧之仇；做了牛，難忘西門鬧之冤。這些陳年的記憶，折磨得我好苦啊。」<sup>96</sup>甚至：

輪迴四世之後，西門鬧的記憶雖然沒有消逝，但已經被無數的後來事鎮壓在底層，我生怕一旦折騰起這些久遠的往事，會把大腦搞亂，弄不好會得精神分裂症。世事猶如書籍，一頁頁被翻過去。人要向前看，少翻歷史舊帳；狗也要與時俱進，面對現實生活。<sup>97</sup>

由於多世輪迴，以致於難以療癒的歷史創傷層層又疊疊，即使是往前看或與時俱進，依然是建立在一頁頁的創傷歷史之上，突圍之道在於，《生死疲勞》如何由西門牛揭示的土地及其自由繼往開來，從而落實新歷史敘事的內涵？關鍵的途徑是，六道輪迴的敘事結構，成就《生死疲勞》中敘述視角的移轉：〈驢折衝〉由西門鬧大發委屈牢騷，〈牛犖勁〉由藍解放回憶過往昔時，〈狗精神〉以狗小四、藍解放、藍千歲交替講述，〈結局與開端〉則由莫言擔綱描述者。其中，藍千歲「年齡雖小但目光老辣，體不滿三尺但語言猶如滔滔江河。」<sup>98</sup>藍千歲替身體變

<sup>95</sup> 莫言，《生死疲勞》，頁 218-219。

<sup>96</sup> 莫言，《生死疲勞》，頁 222。

<sup>97</sup> 莫言，《生死疲勞》，頁 499。

<sup>98</sup> 莫言，《生死疲勞》，頁 33。

形成各種動物而呈現歷史失語的西門鬧發聲，或者說藍千歲是西門鬧六道輪迴的「故事／歷史」本身，因此他臉上若隱若現地有著多種動物的表情：「驢的瀟灑與放蕩、牛的憨直與倔強、豬的貪婪與爆烈、狗的忠誠與諂媚、猴的機警與調皮——看看上述這些因素綜合而成的那種滄桑而悲涼的表情。」<sup>99</sup>與其說是表情，毋寧謂一道又一道的記憶風景該如何整合？莫言對斷裂又錯置的記憶表達看法：

我覺得遺忘有雙重性，一方面我們過去經常講，如果我們忘掉了歷史就意味著背叛，我們就是要把我們的仇恨牢牢記在心頭，要把我們的仇恨變成一種復仇的行動，用來指導我們的生活，變成我們生活的內容——這是在文革前後所宣傳的東西。我想進入 21 世紀以來，我覺得現在這個社會逐漸在宣導一種和解，或者說在提倡一種和諧，和解、和諧最主要的前提就是遺忘。<sup>100</sup>

幾經輪回，終於成為人的藍千歲，千歲此一命名加上超乎常人的記憶，說明記憶與遺忘在歷史反思中其實是糾葛又複雜。與其說莫言主張應遺忘仇恨而和諧地面對現實生活，毋寧謂崛起中國該如何才不受到極左革命中國的政治魅影所干擾。如《生死疲勞》以多位敘事者打破標榜集體記憶而自居中心的史觀，才能與之交鋒。如此一來，看似體現藍臉與西門牛當年所訴求的自由，問題是，究竟什麼是自由的真正內涵？每一個敘事者都沒有完整，而是斷裂與破碎的發言權，稱得上自由嗎？

《生死疲勞》的結尾描述剛出生的藍千歲被發現時，是躺在母親龐鳳凰耗盡生命的血泊裡。此後，鳳凰被埋進土地裡，與藍開放一同長眠，顯示血液所象徵的「生命」的回歸之所是土地，更隱喻千歲將以土地為基礎，演義身上所流淌的鳳凰與開放的血液。即革命、解放、開放到崛起都應以土地為根脈來展演歷史，難怪五歲的千歲對莫言的朋友說：「我的故事，從一九五〇年一月一日那天講起……」<sup>101</sup>此乃《生死疲勞》開篇的第一句話，印證前文所說的，千歲是鄉土「故事／歷史」本身。較諸《秦腔》，《生死疲勞》似乎以藍千歲表明講述歷史的熱忱，然而我們不能忽略千歲生來就有動輒流血的病症，隱喻：一代代中國人在不同的歷史語境中因傳承自由不得而流血，或因沒有根植土地的其他欲望太過太濫而流血。無論出於什麼原因，《生死疲勞》中的小說人物們大多流血致死，隱喻歷史敘事不得不終斷，難怪無力於考掘或賦予自由更多內涵，而

<sup>99</sup> 莫言，《生死疲勞》，頁 114。

<sup>100</sup> [http://book.sina.com.cn/author/subject/2006-03-15/1701198010.shtml\(2013/01/01\)](http://book.sina.com.cn/author/subject/2006-03-15/1701198010.shtml(2013/01/01))〈莫言談《生死疲勞》聊天實錄〉。

<sup>101</sup> 莫言，《生死疲勞》，頁 608。

五歲的怪胎千歲複述故事之餘，真得有能力建構史觀嗎？<sup>102</sup>例如，千歲在第二部曲，擔綱說書人時，表示：「那才是恩愛情仇千種的感受萬般的情緒攪成了一鍋糊塗粥」、「事情也許沒有這麼複雜，……但簡單的事情，被你這顛三倒四、橫生枝蔓、黑瞎子掰棒子的敘述，給弄成了一鍋糊塗粥」、「那時的世界，本來就是一鍋糊塗粥，想要講得清清楚楚，比較困難。」<sup>103</sup>倘若敘述歷史如是困難，顯示提振歷史敘事的綱目尚未建立，固然去中心是新歷史敘事的特質之一，但這更意味著鄉土中國本身未能提煉出一種安頓精神的內涵，人們在土地上無論以「紅色」革命中國或「鄉土」中國繼往開來，烏托邦依然未解。

### 三、畸形卻批判的母土生殖隱喻

政治血緣與家族血緣的糾葛，之所以釀成人民的歷史創傷在於，標榜集體記憶或強調未來將會幸福美好的極左革命中國，遮蔽個人的感覺結構或民間文化。由「革命中國／國家神話」發展而來的「崛起中國／國家神話」，亦嚮往線性進程的富強烏托邦時，極左革命中國引發的上述創傷在相同的時間邏輯中依舊延宕。因此，如何整合革命中國迄崛起中國的繼往開來，才能幸福美好，無疑是艱難的課題。換言之，崛起中國因經濟發展而建立的民族想像共同體是富強烏托邦，但前文已論及市場經濟衍生出諸多弊病，富強烏托邦的願景能替代以中華傳統文明為內涵的民族凝聚力嗎？富強烏托邦能自外於中華傳統文明而展示獨一無二的中國性嗎？甚至，綜上可知，廿一世紀的後鄉土小說在歷史消音的症狀下重構革命歷史敘事時，只能揭示去中心的史觀，已無力聯繫雙重崩壞的富強烏托邦與傳統文化。

換言之，儘管母土生殖出畸型的小說人物，但「母土生殖」隱喻的創造小歷史，並未失能，甚至以上述的批判力度來檢視中國社會，誠乃不可小覷。這有別於八、九〇年代的當代小說，無論是以鄉土家族為主題，或以虛構美學的書寫實踐為議題，大多相信小歷史或虛構本身的救贖力量。然而，在廿一世紀的鄉土小說中，固然歷史始終在場，對生活於其中的人卻不再產生直接的決定作用。甚至，歷史與人物的關係出現斷裂，難以提供救贖，迷惑叢生。

<sup>102</sup> 除卻《生死疲勞》的首句和末句相同，最後一部（第五部）也名為〈結局與開端〉，顯示全書是循環結構。

<sup>103</sup> 莫言，《生死疲勞》，頁 174。

## 【 臺灣篇 】

### 第五章

# 民國神話與禁忌臺灣：反共戒嚴時期的兩種歷史小說



#### 第一節 民國神話的歷史源流與形成背景

蔣中正於一九五〇年三月一日總統復職時，發表文告勸勉全民一同為「光復大陸，維護世界和平」奮鬥。同年五月十六日，向全國同胞廣播，說明國軍自海南和舟山撤退，是爲了集中戰鬥勢力，以期確保臺灣是反攻大陸的復興基地，由此揭開中華民國何以退守臺灣與未來將如何光復中原的論述，此乃本文所謂的「民國神話」。由於，怎樣進行歷史詮釋是一大挑戰，攸關國民黨是否能有效地以民國神話號召全體同胞萬眾一心地實踐反共意識形態。以下說明民國神話所秉持的三民主義為何以儒家思想為底蘊？民國神話何以由「國體隱喻」進行反共表述？

孫文揭示的《三民主義》以儒家思想為基石，使革命建國的號召具備文化資產與歷史依據。尤其，一九一二年宣統依約交出政權，中華民國的開國因此擁有政權交替的正當性。

（總理：）「我們中國有一個立國精神，有一個自堯、舜、禹、湯、文、武、周公、孔子數千年來歷聖相傳的正統思想，這個就是我們中華民族的道統，我的革命思想，革命主義，就是從這個道統遺傳下來的，我現在就是要繼承我們中華民族的道統，就是要繼續發揚我們中華民族歷代祖宗遺留下來的正統思想。」<sup>1</sup>

引文雖是一九四四年蔣中正發表〈中國魂〉演講的內容，但這同樣是一九四九年撤退來臺的國民黨宣稱自身代表一個中國的根據，也是戒嚴時期反共論述的核心精神：宣誓復國的民國神話試圖在一九四九年的臺灣，重申與疊合一九一二年的建國在歷史長流中是承衍儒家道統，故為合法的政權交替。因此，本文名為一九四九年中華民國的「建國／神話」——「（1912）建國／（1949）復國神話」的簡稱。事實上，反共復國不是未來目標，而是國民黨此刻以復國神話統治臺灣時，能夠具備一九一二年建國的權威與神聖，以期煥發著中國魂的光暈。<sup>2</sup>畢竟，國

<sup>1</sup> 蔣中正，《總統蔣公思想言論總集》（臺北：中國國民黨中央委員會黨史委員會，1984），頁 350。

<sup>2</sup> 本文名為「建國／神話」而非「建國神話」的區辨在於，以「／」表明建國與復國、一九一二年與一九四九年、神聖與虛構的相互補充。原則上，本文以「民國神話」統稱建國與復國，若須

民黨撤退來臺已說明未能在大陸延續中華民國的國家願景，在復興基地反攻復國備顯艱難，誠如神話的字源具有虛構的意涵，但對於身處反共語境中的人民而言，重疊「堯／1912／1949／開天闢地」般的民國神話是神聖信仰和存有價值的依據，使中國魂從民初綿亙至一九四九年以降。

由於儒家思想體現的宗教性，是一種促使人追求崇高秩序和身分認同的精神結構，人能據此作為自我轉化或文化創造之道。國民黨因此在反共的意識形態中，經由歷史詮釋來建構國民所應服膺的儒家文化認同和道德倫常，以期鞏固民國神話的權力秩序與神聖位階。追本溯源可知，蔣介石主導的「三民主義力行社」，以三民主義和儒家道德來規範社會秩序。<sup>3</sup>承此，最為關鍵的是，一九六六年中華人民共和國發動文化大革命，同年蔣介石於「國父一百一十一年誕辰中山樓中華文化堂落成紀念文」中，推動復興中華文化。此乃於反共的綱領下，訂定十一月十二日國父誕辰紀念日為中華文化復興節，再度以傳承傳統儒家文化來表明中華民國的正統與合法，且以此歷史表述模式來塑造理想的現代中國人。例如，國民生活須知的擬定，主要依據〈新生活運動綱要〉，該文旨在以儒家道德「促成全國人民反攻復國的精神總動員」，「於是不僅文化論述歸結為道統，道德論述歸結為社會秩序，兩者並都統合到反共鬥爭的脈絡。」<sup>4</sup>除卻國民生活須知，國民禮儀範例、生活與倫理、公民道德等，俱是與此相關的政策。

換言之，賦予國父誕辰以中華文化復興的意義，一如國民黨運用戴季陶的論述使孫文思想道統化<sup>5</sup>，從而強調中華文化、三民主義、中華民國的三位一體。即三民主義體現中華文化的道統精華，以三民主義為本的中華民國是中華文化的捍衛者和承繼者，蔣介石藉此宣稱國民黨政權是延續中華文化和孫文以降的合法序列。蔣介石又於一九六八年文藝會談表示：

今天我們在推行中華文化復興運動的目標之下，大家應如何更積極的去開創三民主義的新文藝運動，乃是一個極其重要的課題。……我們民族固有文化的精義，就是一個「仁」；……我們實行三民主義，就是要在中華文化傳統基礎之上，建立一個倫理、民主、科學的現代化的社會和國家。……今天文藝工作者的使命與路向，……更要促進文藝與武藝的結合，加強發揮文藝的戰鬥力量，使其一方面擔當起三民主義政治作戰與心理作戰的前

---

分辨，再以復國神話和「建國／神話」作說明。

<sup>3</sup> 蕭阿勤，《國民黨政權的文化與道德論述(1934-1991)——知識社會學的分析》(國立臺灣大學社會學研究所碩士論文，1991)。

<sup>4</sup> 蕭阿勤，《國民黨政權的文化與道德論述(1934-1991)——知識社會學的分析》，頁 97。

<sup>5</sup> 戴季陶於一九二五年發表〈孫文主義之哲學的基礎〉和〈國民革命與中國國民黨〉，成為國民黨反共理論的基礎。前者賦予三民主義以道統內涵，後者則主張國民革命是聯合各階級，不同於馬克思主義的階級鬥爭。



鋒，一方面力挽當前偏頗頹靡以及畸形發展的文藝逆流，而將其導向於三民主義新文藝以「仁」為本的主流。<sup>6</sup>

復興中華文化是為了推動以仁為本質的三民主義新文藝和現代化社會，仁作為價值圭臬而體現儒家的宗教性時，召喚力十足，國民從而視以儒家為本的民國神話為身分認同的對象。朱西甯〈回歸何處與如何回歸〉一文，以「回歸」詮釋文化復興的意義：中國哲學與禮樂中的循環法則展示創世主的智慧，再派生出天人、生死、倫常、歷史、節氣、政治等呼應自然法則的智慧，是回歸民族文化的內涵。

此俱是不識中華文化及不懂中華文化道統所生新的三民主義之無限。這又是大自然的「絕對時空與相對時空的統一法則」了；……三民主義有一個絕對時空的無限在，三民主義的民族主義有一個世界大同的無限在，它自是無窮無盡的天行健。……反共文藝是要這樣浩蕩壯闊的至仁境界的……

7

立基於中華文化道統的三民主義，能開展出天行健般的「無限時空／至仁境界」，正是一九四九年在臺「建國／神話」之所以呈現開天闢地般神聖的時空價值之由。這雖是朱西甯的個人看法，卻相當精要地揭示民國神話與反共論述何以採取儒家思想為歷史根脈與文化底蘊的旨趣。我們由蔣介石「黨的號召——由冒險到成功」予以映證：

我們是正處於反共革命由冒險到成功的時代。需要我們去光復去收拾的大陸一千二百萬方公里的領土邊疆，在向我們招手，需要我們去拯救去撫輯的五億以上的同胞，在向我們招手，……凡是有血性，有勇氣的志士仁人，就都將搭上我們穿越精神的臺灣海峽的舟楫，而達到彼岸——大陸，衝開鐵幕，光復失土，重建三民主義的新中國，並進而開啟全世界全人類的和平！<sup>8</sup>

光復大陸領土之於蔣介石意指從此岸到彼岸，由冒險到成功，這無疑具有開天闢地般的神話色彩。

簡言之，光復大陸是民國神話的核心訴求，志士仁人與革命英雄的「實踐正是身體力行，此乃復國建國之本。」<sup>9</sup>即以儒家思想為精髓的民國神話是以身體

<sup>6</sup> 劉心皇，〈自由中國文學三十年〉，輯入劉心皇編著，《當代中國新文學大系·史料與索引》（臺北：天視，1979-1981），頁116。

<sup>7</sup> 朱西甯，《日月長新花長生》（臺北：桂冠，1978），頁179-180。

<sup>8</sup> 蔣中正，《先總統 蔣公言論選集——反共復國的理論與實踐》（臺北：中央文物供應社，1984），頁184-185。

<sup>9</sup> 蔣中正，〈革命實踐運動綱要〉，《總統蔣公思想言論總集》（臺北：中國國民黨中央委員會黨史

修辭為表述策略之一。

國家是一個有生命的超於一切的集體組織，它全部的機構，就是一個完密的生命整體，每個國民就是構成這生命全體的一個細胞，而全民族的歷史文化，就是它生活的史實和精神的產果，而此種歷史文化之傳統的根本精神就是國家的靈魂。<sup>10</sup>

國民的身體實踐與國體形成唇齒關係。例如，〈新生活運動〉主張禮義廉恥是「古今立國之常經」，尤其以禮為四維中的首要，國民黨循此在日常生活中動員全國來培養軍事化的精神，強調國民遵循國家的秩序規範乃攸關民族強健與否之要旨。

我現在所提倡的新生活運動是什麼？簡單的講，就是使全國國民的生活能夠徹底軍事化，能夠養成勇敢迅速、刻苦耐勞，尤其是共同一致的習性和本能，能隨時為國犧牲。……所謂軍事化，就是要整齊、清潔、簡單、樸素。也必須如此，才能合乎禮義廉恥，適於現代生存，配作一個現代的國民。<sup>11</sup>

引文指出國民身體的健康、清潔、果敢，涉及國家能否正常運作的基石。又如，〈組織的原理和功效〉(1951)進一步指出，人體的生理組織是系統分明和職有專司，唯有充分協調合作，才能維持健康：「如果一遇到痛苦艱難的時候，則動員全身，神經緊張，情緒奮發。」<sup>12</sup>身體機能的相互合作正是如何維護國家機器運轉的隱喻。

同樣地，〈民生育樂兩篇補述〉說明健康是勤奮工作與抵抗疲勞的身心狀態，一旦家庭與公共衛生不良所衍生的病菌將危害人體健康，遂要求國民養成健康的生活習慣與積極參與社會防疫，一同創造康樂的家國環境。

- (1)清潔——居室、衣服、家俱、器皿和飲食都能保持清潔；
- (2)秩序——起居作息都要規定時間，保持秩序；
- (3)節制——飲食要講求營養，更要有節制。<sup>13</sup>

對此，鄉鎮縣市每年都要強調環境清潔的重要性，如報章廣告的宣導、隔月的示範表演、警察機構協同省級單位進行督導等。<sup>14</sup>畢竟，「為什麼疾病不能及早診治？

委員會，1984），總集卷 23，頁 412。

<sup>10</sup> 蔣中正，〈中國魂〉，《總統蔣公思想言論總集》，總集卷 12，頁 350。

<sup>11</sup> 新生活叢書社編，《新生活運動須知》（南京：該社，1935），頁 15。

<sup>12</sup> 輯入中央委員會編，《總裁言論選集(二)黨務》（臺北：中央文物供應社，1952），頁 312。

<sup>13</sup> 輯入中央委員會編，《總裁言論選集 續編》（臺北：中央文物供應社，1956），頁 266。

<sup>14</sup> 根據報紙上的文章或頭版標語可知，國民黨巨細靡遺地要求餐廳旅社或家庭日常生活中臉盆炊

為什麼瘟疫不能預防和撲滅呢？這都是民生問題，其根源在於社會。」<sup>15</sup>所謂「根源在於社會」暗示：上述民生問題的強調，是為了派生出反共復國的國家議題，因此蔣介石視「萬惡的共匪」為病菌。如〈反共抗俄基本論〉形容「朱毛奸匪」為：「最殘忍、最毒辣的一種特技：凡是只要他細胞所能潛伏的地方，即使每一滴水，亦都有其獨菌潛滋蔓延與分佈發展著。」<sup>16</sup>又如，臺灣省警務處的〈保密防諜之路〉表明：「匪諜是無人不害的，就像蒼蠅、蚊子和各種傳染病菌一樣，凡是不打防疫針的人，誰也有染上傳染病的危險。保密防諜，就是一種政治安全的防疫針。」<sup>17</sup>再以《臺灣新生報》刊登的社論為例，如〈匪共宣傳解剖〉、〈確保本省治安 嚴杜奸究潛伏〉、〈撲滅共匪的毒化政策〉等文表示：「共匪一如潛伏人體中的病菌，今天身體健康，它今天潛伏不動。明天身體有毛病，它就會馬上活動起來。所以要使肺病菌永遠不能活動，此身必須永遠保持健康。」又如，「最近，徘徊在港澳的一群蒼蠅、蚊子、蝗蝻、蜂虫，……鼓著投機取巧的翅膀伸著粘著病菌的腳爪，……反共抗俄的基地，將頻添一堆絆腳石，健康愉快的樂園，將為一簇腐敗病菌所蝕害。」<sup>18</sup>由此可見，反共論述中「匪諜」宛如病菌帶原者，故以清潔消毒和隔離封鎖為敘事修辭，強調消滅潛伏在國體中的病菌乃刻不容緩。至於匪諜就在你身邊和保密防諜的口號，則形成舉報和監控的思想箝制／防疫，以期嚴密地建構臺灣為反共的復興基地。

相對於病菌般的「匪諜」，〈民生育樂兩篇補述〉揭示清潔、秩序、節制正是民國神話的國體內涵，國民由維護自身健康為基礎，再拓展為響應反共復國的社會免疫系統。誠如蘇珊·桑格塔(Susan Sontag)所言：「過去是醫生號召向疾病作戰，現在是整個社會。誠然，作戰轉化入大型意識型態動員已使得戰爭概念成為對所有（目標是打敗敵人的）戰役都有用的隱喻。」<sup>19</sup>即在「富強康樂的新臺灣」的社會氛圍中，潔淨自我和保持健康乃寄託嚴肅的國體想像，如醫院刊登的標語

---

具寢室的衛生，畢竟建立清潔有序的生活正是復興地方與民生社會的關鍵。該論述模式可追溯至光復初期的臺灣瀰漫著回歸祖國和建設新臺灣的期待，一九四六年到一九四七年竟爆發大規模的霍亂和鼠疫，此時報章上的防疫論述並不限於疫病管制，而是由戰後的社會文化層面來強調醫學進步與疾病落後的二元論述。因此，「建設新臺灣與疫病控管原是兩個獨立、並行的論述，卻在同一個時空之下彼此鑲嵌，相互強化，使身體控管轉化為『進步與否』的區辨指標。」霍亂防疫的藥品廣告或醫師記者的文章，凸顯了防疫的科學控制不只是純粹地針對肉身病體，而是由語言論述製造疫病無所不在的威脅，使民眾在想像中陷入恐懼而積極參與防疫。街坊鄰居或檢疫單位的監視與不可見的疫病，具有與「偷窺」相似的性質，「眾人結合了視覺與語言技巧的漸漸推展，將想像視域當中所出現的『他者』，『歸類於』『污染』的來源，以便順利地進行一連串的排除與清潔。」袁璿璇，《身體的清淨與戒嚴：從 1946~1947 年台灣防疫案例以及語言模式談起》（國立交通大學社會與文化研究所，2008），頁 108、109。

<sup>15</sup> 輯入中央委員會編，《總裁言論選集 續編》，頁 214。

<sup>16</sup> 輯入中央委員會編，《總裁言論選集 續編》，頁 22。

<sup>17</sup> 《保密防諜之路》（臺灣省警務處翻印，1957），頁 3。

<sup>18</sup> 轉引自袁璿璇，《身體的清淨與戒嚴：從 1946~1947 年台灣防疫案例以及語言模式談起》，頁 112。

<sup>19</sup> 蘇珊·桑格塔著，刁筱華譯，《疾病的隱喻》（臺北：大田，2000），頁 112-113。

將疾病防疫與建設新臺灣劃上等號：「注意防疫預備衛生 實行新生活建設新台灣」。尤其，這套因應疫病而對民眾身體的清潔與否所進行的監控與審查，在五〇年代以降衍伸為要求民眾應具備反共復國的「清潔」思想。如一九五四年〈文化清潔運動／撲滅赤色黃色黑色三害〉一文揭開文化清潔運動，此後赤黃黑的書報刊物被視為汙染意識形態而需清除的對象。

由此可知，以身體為反共思想的表述修辭，是為全面監視國民與清除異議思想，以期使國民體現充滿革命鬥志的精神武裝，才能烘托與成就國體意圖復國的意志，國民甚至還須以純潔或四維符應國體的崇高偉岸（因國體蘊具儒家道統的文化積澱而得以在歷史中恆常又神聖地綿亙）。此乃國民黨標榜的清／潔國體，然而，與此同時，不可割捨的環節是，四維或清／潔國體的權威乃建立在無孔不漏的恐怖監視之中<sup>20</sup>，嚴厲清除邪惡共匪或匪諜等他者，以及，以戡亂時期匪徒此一罪名懲治的白色恐怖政治犯，才能確保國民黨自身與復興基地的純潔與健康。<sup>21</sup>既然受難者與家屬等受創者是清／潔的「必要之餓」，因此，國體與受創病體的辯證，成為反思民國神話的臺灣當代小說的重要議題之一。

綜上，國民黨強調反共復國此一權力空間，包括時空座標（未來將回到一九四九年之前的中原）、一九四九年的跨海路徑、開天闢地般的與積澱儒家歷史的中原版圖，而這些依序是第六、七章各節的議題。

## 第二節 民國神話的四維國體與空間想像 ——以司馬中原的反共歷史小說為例

### 一、中原的召喚：反共懷鄉與反共文藝

五〇年代，奉蔣介石之命而成立中國文藝協會與中華文藝獎金委員會的張道藩，以三民主義作為文藝政策的圭臬，此乃響應國民黨政策而形成反共文藝創作的美學範式。<sup>22</sup>例如，中國文藝協會會章總則第二條：「本會以團結全國文藝界人士，研究文藝理論，從事文藝創作，展開文藝運動，發展文藝事業，實踐三民主義文化建設，完成反共抗俄建國復國任務，促進世界和平為宗旨。」<sup>23</sup>一九四九

<sup>20</sup> 參考第一章頁 10 註 30、33。此外，第五章第三節、第六章、第七章將討論作家以殊異的身體想像或疾病隱喻，回應國民黨的恐怖監視或清／潔國體。

<sup>21</sup> 誠如第一章註 33 提及阿岡本強調：屠殺對國家造成威脅者，以期確保自身種族身體的純潔與健康。

<sup>22</sup> 一九四九年孫陵受國民黨中央宣傳部卓宣代部長之邀，於各大報刊登「保衛大台灣歌」。張道藩於一九五〇年遵奉蔣介石的指令，成立中國文藝協會與中華文藝獎金委員會，主導臺灣反共文藝的發展。蔣經國於一九五一年發表〈敬告文藝界人士書〉，主張「文藝到軍中去」，一九五六年又提出戰鬥文藝運動。反共文藝因此成形。

<sup>23</sup> 中國文藝協會，《文協十年》（臺北：中國文藝協會，1960），頁 1-2。

年中原失守的事實，迫使國民黨進行自我檢討後，將原因之一歸諸於文藝領域的失策。也就是說，有鑒於三〇年代共產黨鼓吹文藝知識分子為黨服務，有效地向人民傳播共產黨的思想，一九四九年撤守臺灣的國民黨因此強調文藝政策與政權鞏固是密切的表裡關係，以期鼓舞從大陸來臺的文人應深具信心地支持國民黨。

24

國民革命軍從北伐、抗戰到剿匪，奮戰數十年，其間戰勝了北洋軍閥，打敗了日本鬼子，卻敗在共產黨的手下，丟掉了大陸，撤守台澎，……來到復興基地之後，痛定思痛，始覺大陸之敗，敗在民心士氣的崩潰，而民心士氣的崩潰，實是中了共產黨文藝政策的毒素，先總統 蔣公和嚴前總統都曾經坦承地指出：我們在大陸上與匪爭鬥的失敗，實在可以在文藝的領域中找到原因。國軍官兵，也從慘痛的經驗中體驗出了教訓，深感軍隊的精神武裝實在比什麼都重要，我們從文藝戰線上敗退下來，唯一的辦法就是要從頭培養戰志、鼓舞士氣，透過文藝的功能，來重建國民革命軍的精神武裝。<sup>25</sup>

國民黨以文藝作為復興政權的精神武裝，強調以三民主義建立的中華民國自北伐以降殫精竭慮地奮力作戰，無不展現正統中國的器度與職責。一九五〇至一九六〇年中國文藝協會以此強勢主導臺灣文壇，尤其〈民生主義育樂兩篇補述〉是當時作家的研習讀物，至於文化清潔運動則使文藝政策具體落實為政治服務。

由此可知，國民黨「透過政治原則主導文學場域的權力機制與文學生產，使得反共建國的政治目的，以及結合儒家傳統社會的道德文化意識與規範，成為國民黨政權主導民間文化社會發展的基本方向，也是確立民族國家本位的基本認知。」<sup>26</sup>反共文學的代表作有：陳紀滢《荻村傳》、潘人木《漣漪表妹》、端木方《疤勛章》、郭嗣汾《海闊天空》、潘壘《紅河戀》、趙滋蕃《半下流社會》、彭歌《落月》、王藍《藍與黑》、姜貴《旋風》等。由於司馬中原《狂風沙》、《狼煙》、《荒原》、〈山靈〉呼應上節論及的民國神話與四維國體，本節將以這幾部反共歷史小說為例，予以分析。<sup>27</sup>《狂風沙》架構在北洋軍閥混戰的暴政時代，官逼民反中，江湖人物關八爺以解救百姓免於軍閥戰火的荼毒為終生職志。尤其，關八

<sup>24</sup> 劉心皇，〈自由中國初期的文壇〉、〈自由中國時代的小說〉，輯入劉心皇編著，《當代中國新文學大系·史料與索引》，頁 48、439。

<sup>25</sup> 吳東權，〈國軍文藝運動三十年〉，輯入於《當代中國新文學大系：史料與索引》（臺北：天視出版社，1981），頁 444。

<sup>26</sup> 陳康芬，《政治意識形態、文學歷史與文學敘事——台灣五〇年代反共文學研究》（國立東華大學中國文學研究所博士論文，2007），頁 91。

<sup>27</sup> 司馬中原本名吳延攻，一九三三年生於江蘇省淮陰縣，幼年經歷抗日戰亂，來臺後服務於軍隊，筆耕不輟。

爺以亂世俠儒的氣度響應與支持北伐軍，同樣地，《狼煙》描述淮河平原上錯綜複雜的大時代戰局，敘事主軸是以岳秀峰為首的黃埔軍如何抗日與剿匪，他甚至與蒿蘆集上秉持儒家家國同構的鄉土百姓一同為保衛民族家園而奮戰。循此，關八爺與岳秀峰皆符合國民黨所標榜的儒家道統，兩人有沒有互補或對話之處，是本文探究反共歷史小說的關鍵人物。切入視角是，由身體書寫分析不可迴避的歷史詮釋的難題——黃土失落與退守臺灣的時空斷裂。問題包括：為何以受暴的英雄身體隱喻歷史創傷？受創身體如何由仁義派生出第一節中國體隱喻所蘊具的歷史脈絡？以黃土地或山河荒原為敘事修辭，檢視民國神話遭逢空間斷裂的困頓時，司馬中原如何由寫景抒情或空間想像來開啟歷史視野？

## 二、仁義的江湖身體與歷史暴力

一九四九年中原失守的困境，促使司馬中原以小說針對中華民國在頓挫中該如何繼往開來，作出歷史詮釋。途徑之一是，強調中華民國曾具備政權交替的合法性，《狂風沙》(1965)因此娓娓道出國民黨推翻滿清建立民國後，北伐軍不惜艱難地掃蕩北洋軍，無非是為了維護國家版圖與彰顯正朔氣度。而這何嘗不是民國神話的念茲在茲。《狂風沙》前半部的敘事主線是關八爺帶領六合幫私鹽車隊走僻道，避開緝私營的追捕。他們長年在長途中飲風喝雪地熬過艱苦的晝夜，乃緣於北洋軍未訂定正規法制，釀成官逼民反：

北洋官府在鹽市上設的有鹽務稽核所，官鹽局分出的分司衙門，兩淮緝私營本部，黑道人物經招撫改編的招安隊；喝血的運商們不單要供養這些人，還得按月籌獻一整師北洋軍的全部糧餉。<sup>28</sup>

走私鹽的關八爺不同於北洋官府和混世黑道在於，他希冀民間能夠豐足承平，更表示：「等到革命軍來後，官鹽自有法制，老民得能安枕，誰還違法幹私梟？！」<sup>29</sup>革命軍即為北伐軍，支持北伐軍的關八爺鞠躬盡瘁地說服萬家樓與柴家堡等處，一同與北伐軍協力抵抗北洋軍。此中，他體現的俠義仁心，是為了烘托與提煉《狂風沙》最終才出場的北伐軍之所以能革命成功所依據的精神。誠如何將軍慷慨激昂地講演：「兄弟僅代表 蔣總司令，履歷江淮，以惶恐之心，接受同胞們鼓舞鞭策，奮力北進，誓以必死決心，剷除軍閥霍亂，完成北伐，統一我中華疆土。」<sup>30</sup>統一中華疆土是北伐軍的終極目標，也是在臺國民黨宣稱將於中原恢復中華民國的企圖，《狂風沙》響應反共復國的書寫動機昭然若揭。

<sup>28</sup> 司馬中原，《狂風沙》(上)(臺北：皇冠，1986年14版)，頁152。

<sup>29</sup> 司馬中原，《狂風沙》(上)，頁172。

<sup>30</sup> 司馬中原，《狂風沙》(下)，頁1344。

固然《狂風沙》的時代背景未觸及一九四九年以降的反共，但小說的主旨——政權的正當性、統一中原版圖、俠義仁心，正是國民黨在臺提倡反共復國之所以合理與必要的論述根據。先就政權的正當性而論。

民國十六年，……北伐軍中，寰宇知名的何將軍，將代表 蔣總司令貴臨淮上，祭奠光復戰役裏成仁的烈士，宣慰光復地區的萬千黎民。……四面的城門箭樓，油漆一新，分懸上 國父及 蔣總司令的畫像，並繞以十丈彩環。……每一橋墩附近，都交豎著黨國的旗幟，迎風耀日，刷刷的飄動著……那該是人間最鮮麗、最溫暖的祥雲。……四週圍上象徵青天白日滿地紅的藍、白、紅三色彩布，這些鮮花和無數柏枝，都是四鄉民眾主動放車送來的，柏枝更是採自無數族系的墳塋，不單是生者獻上這份虔敬的誠心，連死者都將感懷北伐軍拯民救難的革命壯舉，他們將因國土統一、子孫安享盛世而含笑長眠。……一向荒涼冷落的禹王臺也熱鬧起來，萬千無名烈士和死難義民的碑石，在古樹參天的丘頂豎立起來，人們所豎立的，不僅祇是一方鏤有輝煌詞語的巨石，而是在他們心中、眼中、最深的記憶中，鏤下了一頁永難更易、永難忘懷的真實歷史，這歷史將像長風一般的代代傳揚，為後世子孫所記取，並且參悟。<sup>31</sup>

禹王臺的建造是爲了紀念禹治水有功，治水之於成立不久的中國古代國家的影響相當深遠，《狂風沙》安排北伐軍烈士安葬於此之所以能名正言順，乃由於他們爲國土統一與子孫安享盛世而犧牲。在這片歷史碑石中，「國父及蔣總司令」建立的黨國，呼應治水有功的禹獲得天下百姓的愛戴與稱王，遂在歷史長流中具備溯源與承衍自禹王一脈的正當性。因此，黨國不但是生者與死者共同擁戴的政權，尤其柏枝代表死而新生與時間綿互的意涵，象徵中華民國萬世長存的祥和光采，矢志「統一中華疆土」的國民黨遂煥發著神話色彩。此乃暗示《狂風沙》趕在民國五十五年國慶前夕完稿，是爲了敬賀國民黨塑造的民國神話能「神聖」地繼往開來。

禹王臺是一座形似欲飛巨龍的大土丘，傳說禹治天下洪水之時，曾役使此龍吞飲洪峰。禹王臺上有一座規模宏大的鐵樹觀，流傳一則幾千年的傳說：鐵樹開花諭示國之祥瑞或不吉。就在鐵樹開花之際，張二花鞋特意於國家象徵的禹王臺，殺滅曾剷出關八爺雙眼的萬振全，顯示《狂風沙》在禹王臺將江湖人物關八爺的仁義胸懷提升至國家位階而代表黨國精神，關八爺並非侷限於振作萬家祠堂將要崩解的禮義祖訓而已。即齊家治國平天下的儒家道統由關八爺發揮得淋漓盡致，這不但是禹王臺成爲一方生者與死者都能獲得撫慰安息的依據，也是國民黨

<sup>31</sup> 司馬中原，《狂風沙》(下)，頁 1341-1342。

論述民國神話的基礎。於是，北伐軍光復民間後，面對「光復後又該怎樣呢」的提問時，以儒家道統應對光復之前所犧牲的枉曲民命和人權。固然許多的冤屈、私怨、嫌隙、災民、匪類尚待解決，但時代風雲下的歷史是非太過糾葛複雜，「最主要的，還在於敦民俗，正人心，在於無私無隱的公平，這樣的擔子不用說挑，想著也夠沉重的了！」<sup>32</sup>可見敦民俗和正人心的道德實踐，不但是北伐光復，也是臺灣光復後的重要政策之一，更指陳國民黨復國的核心價值不在於統一版圖而已，而是承衍與鞏固儒家道統此一歷史根脈，才是使中華民國位居歷史序列中合法的政治位階的長久之計。這將於本節第三部分論析空間書寫時進一步開展，以下先說明《狂風沙》為何強調仁義的家族鄉土是國家基石，進而指出歷史暴力與仁義崩壞所致的創傷究竟具體內涵為何？此中涉及的問題包括：齊家治國平天下的儒家道統是以家族為本，那麼《狂風沙》如何書寫家族與國家的寓託關係？江湖人物關八爺如何與家族對話？他又怎樣看待國家的歷史發展與暴力危機？

《狂風沙》的主要場景是野蘆蕩的集鎮廣場中心，矗立著威武煊赫的萬氏宗祠，見證萬氏族人的榮光遠祖——二世祖七兄弟——的白手起家，奠基成這片古老的家業。萬家各房的宅第與各房僱用長工的住所，座落在萬家宗祠對面的十字大街上，共有七、八百戶人家，「使這塊大平梁上的集鎮撐起西北角一塊荒天。」<sup>33</sup>可見《狂風沙》意圖以這片萬家樓作為近代以來匯聚千千萬萬人家的中國縮影。一回，萬家樓舉辦熱鬧的燈會與賽亮轎時，黑道人物朱四判官突襲萬家樓，槍殺族長保爺。所幸在場的關八爺基於萬家老爺生前對江湖人物的照護，遂率領六合幫私鹽車隊義勇地護衛萬家樓與追殺若干黑道，朱四判官才未釀成滿城風雨。關八爺因此與朱四判官結怨，使六合幫陷入後續發生在南道小荒舖、鄔家渡北、鹽市廟會的諸起血案。其實，在此之前，關八爺就已捲入江湖與亂世，起因是追查萬老爺出殯當天，何以萬家樓發生大火，使六合幫一眾兄弟離奇慘死，最終悲悽地合葬在七棵柳樹下。七棵柳是兩百年前萬家二世祖七兄弟所栽植，如今七棵柳的枝椏環抱為一體，「正像一群義氣干雲的好兄弟，發誓同生共死一個樣。」<sup>34</sup>六合幫兄弟雖是江湖人物，但義氣不亞於萬家二世祖七兄弟，合葬於此不但實至名歸，江湖與萬家更相得益彰。即《狂風沙》以六合幫合葬的七棵柳象徵性地揭示以關八爺為代表的江湖俠義，是與二世祖七兄弟建構的植樹精神及其祠堂禮義相同，從而縮合江湖與祠堂的對話平台。祠堂受到朱四判官勾結北洋軍此一暴力所衝擊，顯示陷入困頓的不只是家，而是以萬家樓祠堂折射出國之危機。與此之際，江湖俠客關八爺因響應北伐軍與對峙朱四判官而躍上國家舞台時，怎樣以鄉土家

<sup>32</sup> 司馬中原，《狂風沙》（下），頁 1276。

<sup>33</sup> 司馬中原，《狂風沙》（上），頁 43。

<sup>34</sup> 司馬中原，《狂風沙》（上），頁 40。



族的本質精神——仁義——應對家國暴力，是江湖與祠堂在國家視野下對話的共同議題。<sup>35</sup>

追本溯源，萬家七位高祖不但秉持身為明朝武將的後代所應具備的氣節，又懷有江湖豪情與野氣，而不願接受清朝官俸，此乃回應國家時勢與鞏固家族發展的周全姿態。固然萬家高祖的後輩代代傳衍之，可惜卻變調為事不關己地目睹北洋軍造成的民不聊生和哀鴻遍野。如此力求自保與有欠周全的民初萬家樓，氣節安在？真能在時代風雲中遺世獨立嗎？短短數年間，何以三位族長在牯爺利慾薰心的陰謀中相繼被殺，死狀淒慘？我們能抽空時代語境，簡單地從家族奪權來看待嗎？

萬家宗祠的大殿是夠威嚴的，虎黃的神幔斜斜垂吊著，神龕上的祖先牌位一層層像疊山那樣的疊到樑頂去，越上去，那些牌位的顏色越黯，彷彿是些冷著臉木坐著的老人；神龕前的長案上放著石雕的大香爐，海碗粗的巨束香支旺燃著，翻花的紅色香頭上吐出一陣陣濃香的烟霧，在巨大的褐色橫樑間環繞著，族長和執事們的太師椅排成一個彎馬蹄形，每張臉上都像罩上一層霜。<sup>36</sup>

在這場萬氏的家族會議中，執事們憂心在萬家樓爆發接二連三的風波中，該如何維護宗祠秩序而不致流於僵固或崩壞。對此，奪取宗族權力的族長牯爺，虛應故事地安撫眾人，只願追捕血洗萬家樓的朱四判官，其餘事故則避重就輕。這不僅無視朱四判官事件乃攸關國家情勢，亦不察鹽市抵抗北洋軍實與萬家樓能否興泰祥和息息相關，更不必說一旦忽略關八爺曾協助萬家樓的義氣，正是遺忘家族的仁義本質與抽空家國的唇齒關係，此乃牯爺使萬家宗祠變調的癥結。「在這兒唯一使人仰望的不是關八，卻是高高聳起的，頂著穹蒼，負著流雲的宗祠的樓頂。」<sup>37</sup>牯爺奸巧地利用祠堂祖訓與煽動輿論，孤立這位費心號召萬家樓一同抵抗北洋軍的關八爺，顯示萬家重視輩分與依禮行事，卻也出現得勢忘形與自私自保的弊病，可見宗祠的仁義本質已然扭曲。萬家樓只有文弱的珍爺挺身參與討伐北洋軍的行列，他認為宗祠是立基在俠義之上，否則宗祠只淪為一方桎梏。

他站立著，在他遠祖所傳的屬於他的基業上，他內心變得澄明、冷靜、坦然無憂，遙遠的星光和眼前的燈火照著他，他的影子正像穆然聳立的宗祠的高樓一樣，他豁然領悟到關東山為何能赴湯蹈火坦若平陽？為何敢一肩

<sup>35</sup> 後文將進一步闡釋。

<sup>36</sup> 司馬中原，《狂風沙》(上)，頁 122。

<sup>37</sup> 司馬中原，《狂風沙》(下)，頁 702。

獨承天下之憂？……只要有義膽仁懷，任誰都踏得進那個世界。<sup>38</sup>

祠堂的雄偉在於子嗣能夠「一肩獨承天下之憂」，再度凸顯家與國互為表裡，祠堂禮義蕩然無存是國遭大難的縮影。由此可知，本段的第一則引文中，萬家宗祠之所以呈現黯淡滯重的氛圍，乃緣於萬家乖違禮義的諸多事故，實與造成國難當頭的歷史暴力如出一轍。啟發珍爺提振黯淡滯重的祠堂之道是關八爺的江湖俠義，以期力挽在北洋軍的席捲下家國禮義崩壞的亂世。畢竟，義膽仁懷的俠士便可成就英雄世界與擔負天下之憂患，江湖仁人尚且如此，更不必說祠堂的儒家根基實有強化之必要。換言之，《狂風沙》以儒家禮義縮合遠祖基業與民族國家、祠堂與天下的形影關係，正是民國神話鼓吹復國必成的理想途徑，進而確證以仁心為本的國民黨具備主導政權的條件。<sup>39</sup>

承上，關八爺如何由江湖俠氣的神性英雄，轉變為身體殘疾的愛心仁人來具體實踐儒家道統？即司馬中原的小說經常採取英雄受創的敘事策略的旨趣為何？全書的關鍵轉折是，與北洋軍勾結的朱四判官在羊角鎮擲下戰帖。關八爺單槍匹馬赴約，騎乘白馬一塊玉的怡然姿態，「踢踏踢踏的馬蹄聲就是一種有力的魔人的符咒，揚起一股捆縛性的魔力」<sup>40</sup>，於是從容又優雅地壓倒羊角鎮所佈下的陣勢。當他力勸朱四判官改邪歸正時，朱表示若非官逼民反，豈肯落草為寇。朱手下的七八百人皆出身老民，「若不是我拉了他們一把，只怕早讓北洋兵榨乾了骨髓了」，「你北洋軍強你的，老子強老子的，上捐上稅你甬談。」<sup>41</sup>《狂風沙》暗指北洋軍不過是朱四判官之流的匪類，甚至是朱歸類為第四等的「刮著靖鄉名義打劫的老北洋」。<sup>42</sup>立場迥異的兩人最終決議一槍定勝負時，關為了讓朱一幫匪類從良來幫助鹽市抗禦北洋軍，關在人性的掙扎之餘，儘管諸事纏身，但仁心激發勇氣的萌生之際<sup>43</sup>，他壯烈無懼地捨身度化朱，期盼朱能因此喚回人性中放失的仁心。這種成就他人仁心而自我犧牲的俠義，使《狂風沙》前半部至此將關八爺的神性展示得淋漓盡致，誠如鄉野傳說認為關是上應天星，帶領一干俠義人物救亡百姓。例如：

關八爺在她（愛姑）心裏就是一尊使人敬愛的神，……他比得過許多唱本中歌頌的歷史上的英雄。……幻想著有一天，他能用神異的力量夷平這人

<sup>38</sup> 司馬中原，《狂風沙》（下），頁 723-724。

<sup>39</sup> 本文認為此乃間接說明扎根於家族的民國神話，不同於立基於社會主義大家庭的革命中國之處。

<sup>40</sup> 司馬中原，《狂風沙》（上），頁 523。

<sup>41</sup> 司馬中原，《狂風沙》（上），頁 532、534。

<sup>42</sup> 司馬中原，《狂風沙》（上），頁 534。

<sup>43</sup> 司馬中原，《狂風沙》（上），頁 538。

間殘暴的囚獄。<sup>44</sup>

每個轉述那些傳說的人，都自由的加上他們內心潛藏著的希望，使那些傳說中充溢著廣大民間神秘的願望，也代表了民間潛在的反暴力的精神。<sup>45</sup>

仁義是儒家心性之本，仁義英雄竟被歌頌為神性的顯發，由於在暴力的橫行當道下，關八爺的犧牲精神與健碩敏捷不但難能可貴，更是非常人能及。即《狂風沙》由江湖英雄反暴力的民間精神——俠義仁心，間接說明國民黨得以復國的基礎，以及之所以退守復興基地所遭逢的歷史暴力。畢竟，處於反共語境的司馬中原重述民初以降的歷史時，寄寓中華民國何以在臺灣的當代關懷與詮釋立場，並不令人意外。要點在於，如何又為何由仁義縮合民初與當代？何以強調儒家仁心與歷史暴力的對話？

對此，我們再回到一槍決戰的現場。重傷的關令朱愧疚不已，舉槍自盡，朱手下的匪徒們「全有意學著為『人』，祇有靜等八爺您吩咐和指撥了。」<sup>46</sup>不只是匪徒們由匪為人，這場決戰亦是關八爺由神性轉為人的關鍵。其原因在於，重傷的關八爺未等腿傷復原，便翻身上馬，只為號召萬家樓協助鹽市抵禦北洋軍，滂沱雷雨使關八爺本已傷及筋骨的發膿腿傷大量出血：

在這樣鬼氣森森的青幽慘白而寒冷的閃光世界裏，在關八透明凝注的眼瞳中，似已化成某種不幸的、苦難的、在暴力侵凌下所形成的象徵，那不再是野生的柔花柔草，而是許許多多扭歪的、殘破的、流血的人臉。……在閃光過後的黑暗裏，那些人臉紛紛旋轉，從暴雷的巨響背後，他聽得見那些無聲的號泣哀鳴。……狂暴的兩點鞭打著他，不歇的閃光鞭打他，這原始的洪濛般的世界是一匹蠻野的獸，獠笑著舐吸他創口流迸出來的血液，他不是什麼銅打鐵燒的英雄豪傑，……他唯一可憑藉的不再是一向健碩的軀體，只是一種痛苦的愛心所結成的意志，……<sup>47</sup>

即使眾人視英勇的關八爺如同關公轉世，但他自認不過是具有爽直性情和悲天憫人的心懷罷了：他既非保家衛國或忠肝義膽的豪雄，亦非吃兵糧的兵勇，只是糾葛的人事使他必須秉持良心迎向殘酷的挑戰，「祇是一個想做一個『人』肯做一個『人』的人。」<sup>48</sup>由此可知，仁人關八爺心懷做人的愛心，而非逞英雄顯豪氣地捲入天下是非。尤其，密林中，這場狂暴的雷雨象徵原始而暴力的欲望怪獸，

<sup>44</sup> 司馬中原，《狂風沙》(上)，頁 672。

<sup>45</sup> 司馬中原，《狂風沙》(上)，頁 686。

<sup>46</sup> 司馬中原，《狂風沙》(上)，頁 547。

<sup>47</sup> 司馬中原，《狂風沙》(上)，頁 556-557。

<sup>48</sup> 司馬中原，《狂風沙》(上)，頁 399。

使關八爺由神性金剛轉變為肉身凡胎，此後「他唯一可憑藉的不再是一向健碩的軀體」，也因此才能擱置江湖俠氣身體與仁義相成所生的神性，在創傷中徹底實踐仁人的愛心與意志，為時代風雲中身體不及健碩英雄的一般百姓樹立修身典範。六〇年代在臺灣創作的《狂風沙》以民初大陸的仁義英雄來說明民國神話在歷史長流中的神聖性從何而來，也由神性英雄何以轉為愛心仁人，無畏英雄何以孤獨憂傷，暗示國民黨無從迴避一九四九年中原失守的歷史創傷。此乃《狂風沙》以民初的英雄創傷投影出當代的難題，進而嘗試以仁義貫穿民初與當代的歷史流脈。這是否可能？此中的問題已於上段最末提出：《狂風沙》如何書寫、怎樣看待歷史暴力？歷史暴力與道德修身的關係為何？

例證是，萬振全在族長牯爺的教唆和威逼下，趁關八爺療養腿傷期間，殘暴地剝出關八爺的兩顆眼珠，血腥又殘虐地將暴力推向極致。即關八爺接二連三地陷入身體殘疾的重創，金剛般的江湖身體竟呈現原始而直接的痛感，《狂風沙》藉此反映時代暴力的蠻橫與凌虐。儘管如此，失明而困居萬家樓廢園的關八爺，仍堅毅地以參禪的方式來鍛鍊聽力。「他不得不把那股發自生命中的英銳之氣收起來，轉朝沉潛養氣方面痛下功夫，明物性，察人心，凡事都深思熟慮，舉一反三，不聞於聲，不形於色；……鍛鍊自己的心性和耐力。」<sup>49</sup>殘疾身體是欲望暴力的見證，喪失金剛體魄的關八爺憑藉道德修身，以期道成肉身，並以韜光養晦的沉潛姿態，間接暗示蟄伏在臺的中華民國與全體同胞：靜心鍛鍊乃必要之道。<sup>50</sup>這使他直面時代暴力之餘，更在廢園裏體悟歷史暴力源自貪婪的欲望束縛人心所致。此乃《狂風沙》讚賞仁義或俠義英雄，而不聚焦在「武」俠的原因，即在烽火狼煙的時代裡，手握槍桿便具有武裝，甚至因此濫權而釀成的歷史暴力，將使悲愁血恨所架構的江湖淪為一方宛如囚房的亂世。對此，關八爺期待北伐軍及早來此拯救黎民：「有愛心的仁人，才能拔除地上人心裏的凶頑暴戾。」<sup>51</sup>畢竟，人間的王法應依天道而行，歷代的部分掌權者卻濫用權柄，不能「善體天德，以日月為懷，秉義行仁」，顯示歷史暴力乃乖違仁心所致。《狂風沙》由此縮合仁心統治與歷史暴力的應對關係，如關八爺之所以在創傷中道德修身，乃間接符應：中原失守的受創國民黨只好在臺灣強調以仁義為本的民國神話。又如，仁者為天下憂的國術傳統，是張二花鞋自習武便遵奉的師命，「以行俠仗義，彰顯天道為

<sup>49</sup> 司馬中原，《狂風沙》（下），頁 1039。

<sup>50</sup> 《狂風沙》之所以能以民初人物的仁義與創傷，投影一九四九年國民黨遭逢的時代際遇，是由具備家國視野的江湖英雄關八爺受傷前後的兩個階段予以寓託：關八爺受傷前面臨萬家樓的仁義崩壞，於此暴力逼仄下，仍戮力維護仁義，《狂風沙》藉此說明英雄在歷史長流中的不易與神聖。不唯民初如此，一九四九年以降又何嘗不能如此，如果說後者不夠明朗，那麼關八爺受傷後，靜心地以仁義修身，更落實了國民黨面對一九四九年受暴受創之道。

<sup>51</sup> 司馬中原，《狂風沙》（上），頁 242。

念，以崇禮、尚德、敬孝、憐貧為心。」<sup>52</sup>《狂風沙》不僅以張二花鞋烘托出關八爺所展示的仁義，更以兩人代表的江湖及其精神指陳民國統轄的中原黃土所蘊具的民間質素。即江湖與家國形成對話平臺在於兩者皆以仁義為本質：江湖因體現仁義而作為國家的民間基石，家國蘊含仁義則能實踐齊治平的民國理想，從而串聯民初與一九四九年以降的歷史流脈與內涵。

既然《狂風沙》以仁義處理英雄受創與歷史暴力的難題，那麼，強調歷史暴力與受創英雄，如此的悲劇情調之於「神聖」的民國神話，旨趣為何？以張二花鞋的看法為例：

一般人都愛把習國術的人誇張成武俠，更愛在傳說和通俗坊本中繪聲繪色，寫成一些虛無縹緲、不著邊際的傳奇，……那種被過分渲染了的神話英雄不屬人間。……自己師徒和常人毫無兩樣——沒有人能在波天大火中像神一樣的站立，沒有人能以血肉之身抵擋槍彈的侵襲。……歷朝歷代，多少英雄歸入黃土，為什麼這人間還要逼出什麼英雄……要不是軍閥不橫行，各人能活得，自己師徒幾個也不至於這樣，為一個「義」字硬挺，落得這個結局。<sup>53</sup>

不僅張二花鞋感嘆代代秉義而行的英雄在亂世中淒清地歸入黃土，《狂風沙》也以關八爺的意識流喟嘆江湖英雄不過出身自人間的不平不公，以「義」道成的肉身，終究無法阻擋槍彈炮火。固然英雄身陷暴力危機之際，是無所畏懼與悲壯，然一旦閑靜獨處，卻深感天地無寄。憂傷慘澹，油然而生。例如，他面對紛飛的大雪，前塵往事與歡悅哀愁皆化成片片雪花，「都在身後的時間裏落下去了，所留下的，祇有一身倦怠而已。」<sup>54</sup>即使是在如此安寧的時間凝結之中，仍透顯著一股面對暴戾之氣而無從迴避的幽幽哀傷，甚至「春埋在陰暗霉濕的監牢裡，春裸現在精赤著上身被鞭撻的欠稅人骨稜稜的脊蓋上，一條條瘀青帶紫的血痕。」<sup>55</sup>本應復甦大地生機的春天，竟出現在陰暗霉濕之處和性命垂危之身，與其說「春」顯得時間錯亂，毋寧謂英雄的憂傷症狀頗為嚴峻。即露骨的哀鳴與抒情出於時代風雲中欲望怪獸所烙下的精神創傷，英雄氣度中的倦怠或戰爭史詩中的滄桑悲嘆，是司馬中原重構民國神話的創作風格。其原因在於，他立足在一九四九年黃土失守的歷史創傷之中，遂隱隱然地為江湖人物塗染上一層悲劇的色澤，進而結構性地指出創傷的暴力起因，甚至出現：回返過去（中原）以解決當下（臺灣）困境此一時間錯亂的症狀。

<sup>52</sup> 司馬中原，《狂風沙》（下），頁 1081。

<sup>53</sup> 司馬中原，《狂風沙》（下），頁 1175。

<sup>54</sup> 司馬中原，《狂風沙》（上），頁 130。

<sup>55</sup> 司馬中原，《狂風沙》（上），頁 671。

固然《狼煙》、《荒原》、《狂風沙》意圖重構中華民國在民初歷史中的正朔位階，間接說明其於一九四九年以降的合法性，但小說架構在民初的黃土空間上，未觸及反共語境與抽空臺灣時空，已然投映出民國神話暗藏時間錯亂的創傷症狀。所謂時間錯亂是，由於籌備反攻復國的中華民國「過去」在中原曾擁有正當性的政權，「現在」退守臺灣，而與過去呈現時間斷裂的原因是黃土中原的失落。面對故土失守而時間難以延續的歷史難題，只好將現在的意義寄託在一九一二年的建國與未來的復國。未來復國就能回到過去的美好中原，於此之前，國民黨先以民國神話號召復國的神聖基礎——三民主義此一至仁境界與無限時空，象徵性地緩解國民因時空斷裂所生的歷史創傷。然而，循此，無論是現在或未來都被抽空本身應有的時間內蘊，顯示民國神話既建國又復國，其實出現失序又弔詭的時間問題。這或許是司馬中原的反共歷史小說在響應民國神話之餘（仁義道統），又游移於之外，無論是自覺或不自覺，民國神話的神聖性似乎混雜著一層曖昧不明。

### 三、一九一二年的開天闢地與一九四九年的時空斷裂

#### （一）如何詮釋中原與臺灣的空間斷裂

上文論及，司馬中原的反共歷史小說是以神性英雄演義的史詩結構來開展的，強調中華民國在歷史序列中具有政權交替的合法位階。當神性英雄遭逢欲望暴力的侵襲而身體受創時，無法再以強健體魄為中華民國樹立神奇功業，於是轉而實踐儒家道德中仁心人性的關懷。由於身體受暴隱喻國民黨面臨中原失守的歷史創傷，那麼司馬中原的小說如何以空間書寫來處理民國歷史在空間斷裂後是否能延續的問題？或者說，怎樣的空間想像，才足以使民國神話仍能在臺灣承衍建國以降的歷史脈絡而繼往開來呢？此中是否出現上段所論的曖昧不明呢？齊邦媛曾讚譽司馬中原擅於營造激情又雄渾的鄉土山河：

寫景抒情本是純文學特長之一，但並不易精，佳作因此不多。司馬中原在《荒原》、《狂風沙》和他「鄉野傳說」系列的短篇小說中每逢寫到鄉土，文字立刻變得溫柔纏綿，那怕前一段還在寫浴血交鋒的場面。……《荒原》和《狂風沙》等書也可稱之為漂流懷鄉的作家「寫給故鄉的情詩」了。<sup>56</sup>

幾乎他所有故事的背景，是片雄渾的，孕育了古老苦難的大草原。在這片草原上是些野火燒不盡的善惡，愛恨對立的史詩性的故事。……史詩性的小說是司馬中原以山河戀為經，以三十年前抗日剿匪為緯襯托出人性的正

<sup>56</sup> 齊邦媛，《霧漸漸散的時候》（臺北：九歌，1999 初版 3 印），頁 212-213。

邪之爭的作品。<sup>57</sup>

她主張司馬中原的小說以寫景抒情表達漂流懷鄉的憂傷，又以雄渾的草原山河為背景，架構出正邪之爭的史詩性小說。本文以齊邦媛的研究成果為基，由寫景抒情與雄渾山河為切入點，試圖更細緻地分梳國民黨如何以民國神話象徵性地粘合空間斷裂，從而開啟建國與復國的神話視野。

首先，該如何詮釋國民黨退守臺灣與中原易主的歷史原因是關鍵課題。例如，《狼煙》描述中央軍曾於對日抗戰前，排除萬難地加速地方建設，可惜在日軍佔領期間，原本欣欣向榮的鄉野卻淪為百廢待舉的殘破荒墟。即《狼煙》以抗日戰爭為敘事線索，是為控訴共產黨趁中央軍與日本激戰時，「他們專在後邊噬食散兵游勇，吞沒那些彈藥和槍枝，岳連長形容他們是些惡叫化子，陰魂不散，專纏中央軍的後腿。」<sup>58</sup>抗日勝利後，「燕塘那邊，還成個人的世界嗎？……這該算魔劫！……共產黨這種邪魔……」<sup>59</sup>《狼煙》顯然把革命中國形塑成一方邪魔政策下百廢待舉的荒野景象，再加以「路途遙遠，軍運艱難，中央大軍一時無法到達，蘇北地區集結的共軍必會利用這段空隙，席捲這塊地方，使這方百姓，未嚐勝利之菓，先受他們肆意荼毒。」<sup>60</sup>這與前文營造中央大軍辛苦建設鄉土的形象形成鮮明的對比，顯示《狼煙》以正邪和神魔的二元對立來處理國共關係，以期烘托出國民黨延續自中央大軍而訴求反共復國的民國神話是何等的正義又神聖。由此可知，《狼煙》不但灌輸臺灣百姓效忠民國神話誠乃必要，也以魔魔籠罩的共產黨世界安撫在臺百姓：祖國空間的失守其實是邪魔當道的莫可奈何。《狼煙》循此為國民黨中央軍之所以撤退來臺作出歷史判讀：「共軍竊奪抗戰勝利的成果」<sup>61</sup>，此乃符應反共語境中國國民黨的官方詮釋。

《狼煙》甚至以日軍侵略中國的歷史處境間接反思國共內戰。例如，中國疆域在日軍的踐踏屠戮與征服佔有之下，呈現杳無人煙的荒涼，《狼煙》由此揶揄日軍拋擲無數的生命在這片仍屬於中國時空的土地上，「彷彿在這片秋風落葉的野地上，仍瀰漫著一股無形的反抗氣氛，那怕是一草一木，都像是懷有深沉的敵意，使人看了心生凜懼。」<sup>62</sup>蕭索無邊的荒原野地，既瀰漫著被日本佔領的淒清，也投映出黃土地上曾流淌過的自然循環般的歷史常規：貪圖私利的政權無不例外

<sup>57</sup> 齊邦媛將司馬中原的小說分為四類：《荒原》、《狂風沙》等史詩性小說；《路客與刀客》、《紅絲鳳》、《十八里旱湖》等鄉野傳奇；《靈語》等抒情小說；《魔夜》等現代性小說。齊邦媛，〈司馬中原筆下震撼山野的哀痛〉，葉維廉主編，《中國現代作家論》（臺北：聯經，1976），頁 334-335。

<sup>58</sup> 司馬中原，《狼煙》（上）（臺北：華欣文化事業中心，1986），頁 4。

<sup>59</sup> 司馬中原，《狼煙》（下），頁 375。

<sup>60</sup> 司馬中原，《狼煙》（下），頁 406。

<sup>61</sup> 司馬中原，《狼煙》（下），頁 408。

<sup>62</sup> 司馬中原，《狼煙》（下），頁 248。

地湮滅在歷史洪流之中。例如，「時間會把一切歸入自然，在這湖邊的荒野上，太平天國陳玉成的十萬兵馬不也曾從這兒捲過嗎？」<sup>63</sup>這般的荒野空間正與上文提及共產黨席捲的魔魘荒地如出一轍，暗示暴力在漫漫的歷史長流裡終究是曇花一現。那麼，該怎樣以含有時間積澱的歷史記憶或內涵來應對暴力，才能扎根歷史，免於歷史鄉愁？

例如，《狂風沙》也描述荒野般的歷史長流：

這一民族遠古的風中，吹來千千萬萬的傳言，暴力的、血腥的、持權的、把橫的、逞慾的、盲行的，……他們卻仍一代代的被捲入這種不息的風暴中。……但他們必須穿過這悲慘的時空混合的大荒涼。<sup>64</sup>

在歷史長風的吹拂下，瀰漫著濃烈的漂泊無依之感，一如萬家樓七房在宗祠召開會議時，關八爺深感自己是外姓人而無權置喙，此乃《狂風沙》安排受創後的關八爺困守在「萬家樓／國家亂局」卻無能為力的寓意，太平中華淪為鄉愁。《狂風沙》以江湖鄉野裡風和沙的意象，象徵歷史暴力下人萌生「意態蕭索」的時間感知，亂世中的人們不免被迫離鄉，捲入邈遠的鄉愁之中無所遁逃。無根的浪人或漢子，只能將茫然的悲傷淒楚拋擲在酒盞中大口吞飲，更不必說許多為捍衛生存而戰的無名勇士所創造的民間歷史，被摒除在正史之外，而成為如風沙般的荒縟傳說。

這片沙野原不屬於淮上，它在千百前年，隨著奪淮的古老黃河流域流浪而來。每一把沙中，都有著歷史外的歷史，都有著騰捲如雲的問天的悲歌，它經歷千年萬載的歷史，從遠古的荒涼到今日的荒涼，……虛無……虛……無……。祇要在風緊的時辰，小小的沙粒們就會這樣唱著……如今，它們仍在風裏流浪著，且唱著走過縱橫的屍身，走過那些把痛苦迷茫凝刻在額頭上的人臉，——那該是一部分人類歷史的真容。<sup>65</sup>

這段文字題解《狂風沙》的書名，狂風吹起的無數沙粒見證歷史風暴中的民族悲劇在歷史長流裡輪轉，宛如黃土沙野中亙古的自然循環，難怪狂風沙的風蝕性鐫刻出歷史創傷的面目——虛無與荒涼。我們循此進一步探究上段的提問：如何以含有時間積澱的歷史內涵應對暴力，才能扎根歷史，不再漂泊？

例如，犛爺為慶祝北伐軍光復，在宗祠舉辦晚宴來招待鄰近大族的族長們，關八爺也是受邀賓客之一。多年來，六合幫的鹽車總在起霾起風沙的節氣來到萬

<sup>63</sup> 司馬中原，《狼煙》（下），頁 43。

<sup>64</sup> 司馬中原，《狂風沙》（下），頁 1188-1190。

<sup>65</sup> 司馬中原，《狂風沙》（下），頁 1229-1230。



家樓，舉辦晚宴的天候正是如此，令作惡多端的牯爺莫名感到一陣魍魎鬼魅的氛圍。出席者感嘆：關八爺本有一張光輝飽滿的棗紅色臉面，卻因失明而瘦削變形，即使威稜尚存，可惜深鎖著一股愁情，幸好以道德修身將苦痛化為穩坐如山的沉靜堅定。當晚宴進展得相當融洽之時，關八爺竟出其不意地以半殘的身體，在狂風中刺殺喪失人性的豺狼牯爺，作為太平光復的獻禮。最終，關八爺出於秉義行仁和激勵行仁，將駿馬一塊玉送給蔣總司令的得力助手何將軍，《狂風沙》藉此不僅揭示國民黨將延續和發揚關八爺所表徵的精神，還說明北伐軍光復淮上所體現的正是以儒家為本的民間力量。畢竟，「無數無數的關東山，會在民族的苦難中繼起，迎向更大的暴力，更狂的風沙。」<sup>66</sup>《狂風沙》將風沙意象由歷史暴力翻轉出另一層積極應對暴力的歷史視野：江湖英雄在歷史風暴中鍛鍊出豪邁又滄桑的姿態，此一姿態竟協調地鑲嵌在意態蕭索的荒野自然之中。由於古老蒼天指出原始又根本的自然律法「是冥冥中的律數和因果循環，原始的是非本存於人的良心，當這種罰責來臨，它是嚴苛的，自然的，公平的。」<sup>67</sup>即在蒼茫的黃土大地上流淌過的歷史長流中，自然律法示現的良心是由仁人志士來施行，而這正是英雄姿態的精神底蘊，相對地，以欲望為本的歷史暴力終究是曇花一現。尤其，以良心定義荒野的原始，解構狂風沙所施威的原始暴力，同時也以「原始／良心」賦予狂風沙所席捲的中原另一層內涵，即暗示：曾經扎根在廣袤中原的中華民國得以在臺灣延續所具備的精神。

綜上可知，《狂風沙》最終以荒野的抒情意象，由自然律數和仁人良心緩解歷史暴力的衝擊，《狼煙》進一步寫實地論證荒野自然如何由原始暴力轉化出仁人良心。分析該議題之前，根本的問題是，銘刻荒野自然的旨趣為何？《狼煙》延續《狂風沙》的時代背景，講述抗戰期間在淮河上演的故事，開篇展現在讀者眼前的是林木蒼蒼和旱河龜裂的蕭索景象，構圖為一片荒涼無際的曠野<sup>68</sup>，預告中央軍在歷史磨難的網罟中，面臨不可測的危機。代表黃埔軍校理念的岳秀峰連長，以連續十一晝夜的雲台山戰役擊潰日軍後，來到官家廟整頓官兵，全連僅存一排殘兵，並種下日本挾怨報復岳秀峰的起因。國遭大難，《狼煙》以主要的篇幅描述日本走狗孫小敗壞如何與黑道人物、八路軍、日軍勾心鬥角，各路人馬心懷鬼胎地爭奪各自貪圖的利益。於是，土地上賊窩嘯聚，狼煙紛起，甚至因此湧現大批的難民，此乃荒涼大地的典型景象。如此嚴峻的挑戰促使老中央端起保鄉衛國的槍桿，國家英雄應運而生，進而成為遭逢戰火或瘟疫等劫難的百姓所秉持的精神救贖：「幾乎所有的民戶，都燒過香，朝東遙拜過，……那他就不是凡人，

<sup>66</sup> 司馬中原，《狂風沙》（下），頁 1353。

<sup>67</sup> 司馬中原，《狂風沙》（下），頁 1079-1080。

<sup>68</sup> 司馬中原，《狼煙》（上），頁 27。

而是神祇了！」<sup>69</sup>由於「岳秀峰連[長]過去剿辦土匪和浴血雲台山的戰績，使他的名字產生一股神奇的魔力，給無數忍受苦難的陷區百姓，帶起莫大的精神上的鼓舞。」<sup>70</sup>《狼煙》將國民黨英雄命名為「岳秀峰」，似乎意指以偉岸的英雄戰績捍衛錦繡山河所環繞而成的中國疆域，此乃國民黨以民國神話號召反攻復國的空間想像，以期應對荒野自然所寓託的狼煙四起。

以岳秀峰為代表的老中央軍認為，採取壯烈的敢死策略，在戰場上死得其所，能「促使一個生命飽滿地走向完成」<sup>71</sup>——以仁心俠義回歸黃土地，顯示《狼煙》揭示黃土地的第一層意涵：仁心是家國認同與自我完成的基石。例如，岳秀峰誠摯激昂地向趙岫谷表示，儘管負傷後的他是未歸建黨軍指揮的軍人，但保衛黃土地的心志是與根生土長的鄉團游擊隊捍衛家園的動因相同，畢竟「咱們是這塊土裏來的，再回到這塊土裏去，誰會計較區區一口棺材？」<sup>72</sup>原本他認為土生土長的老宅才是家，但投身黃埔後才明白：天南地北的面孔都英姿勃發地恪守黃埔精神，不惜獻身犧牲，「哪兒是家呢？這民族本身才是一個真正的家，也就是說，處處都是家的天地！……死地也一樣是屬於民族的家鄉！」<sup>73</sup>面對災變戰爭的無情席捲，他從容赴義般地回歸泥土大地，是護衛民族家鄉和延續中華歷史的情懷所使然。因此，眾人眼中的英雄岳秀峰總是身先士卒地奮死拼搏，他除了有卓越的槍法戰技和嚴謹周密的佈局，「最重要的是用內發的誠摯和德行，替代了多少帶有矯情意味的恩威。」<sup>74</sup>以德行為本質的黃埔精神，使岳秀峰的傳說逐漸神化，而成為士兵在戰場上的信託。於是，「這個連，在黃埔出生的傑出軍官的教導下，真不愧是一支百煉的精鋼，就在鬼子輕航機急掠而來的一剎間」<sup>75</sup>，訓練有素的士兵在毫無遮蔽的漫漫黃土中，敏捷地以土黃色軍裝的脊背偽裝成黃土墳丘，融入黃土地以自我保衛，再度呈現岳秀峰所示範的回歸黃土地的姿態，日本輕航機果然不察地離去。此後，「人們抬起頭，能望得見機翼上漆著血紅的太陽。即使是莊戶人家那些泥腿子老土，也都曉得那太陽不是太陽，而是一塊使人驚慌的血斑。」<sup>76</sup>《狼煙》以乾旱天候與黃沙野原營造出日軍摧毀中國血肉的原始肅殺與暴力氛圍，不但反襯出老中央軍對黃土地視死如歸是何等的強韌意志，更在自然土地及其「原始」的激情色調此一平台上，揭開歷史暴力與黃埔仁心的對話。換句話說，《狼煙》以瀰漫狼煙災難的荒野自然，間接說明國民黨

<sup>69</sup> 司馬中原，《狼煙》（上），頁 73。

<sup>70</sup> 司馬中原，《狼煙》（下），頁 48。

<sup>71</sup> 司馬中原，《狼煙》（下），頁 279。

<sup>72</sup> 司馬中原，《狼煙》（下），頁 280。

<sup>73</sup> 司馬中原，《狼煙》（下），頁 414。

<sup>74</sup> 司馬中原，《狼煙》（上），頁 43。

<sup>75</sup> 司馬中原，《狼煙》（上），頁 46。

<sup>76</sup> 司馬中原，《狼煙》（上），頁 38。

之所以撤退臺灣是難以抵禦的歷史暴力所致。對此，《狼煙》以英雄岳秀峰在「黃埃散漫風蕭索」中，立誓報國與投身黃埔，來代表與暗示：在黃埃蕭索的歷史長流中，迎擊欲望暴力的黃埔精神不因「暫時」撤退臺灣而中斷，以期安撫與激勵在臺人心能夠堅定勇敢。

承上，在中華民族的黃土地上所演義的歷史長流中，以仁心為底蘊的黃埔精神如何成為重要的環節？或者說，《狼煙》銘刻黃土地以仁心為本之餘，更牽涉到如何重構黃土地的歷史，這無疑是塑造民國神話之所以合理的要項之一。

（黃昏）是一幅火紅的壁畫，每一筆觸，都那樣的熾熱，整個民族浴血抗戰，就如同顯示在天空的情境，火在燃燒，血在迸流，凡是在這廣大民族土地上生長存活的生靈，都處在同一情境當中了。岳秀峰連長眼望著滿天的霞影和遍野的沙煙，一隻手不自覺的按在他所佩帶的軍人魂短劍的劍柄上。<sup>77</sup>

引文中黃土野原正蒙受屠戮沙煙的席卷，《狼煙》借景烘情地凸顯岳秀峰響應鳴金號召的民族熱血何其澎湃，從而融合到黃土地與黃埔精神互為依存的象徵意義之中。尤其，軍人魂短劍「是校長 蔣公手賜，……以求無負他的訓言，即使暴骨沙場，也朝天瞑目了！」<sup>78</sup>劍鞘上鏤著軍人魂的字樣，使岳秀峰經常憶起一段歌詞：「主義須貫徹，紀律莫放鬆，預備做奮鬥的先鋒！領導被壓迫民眾，攜著手，向前行……」<sup>79</sup>神化的岳秀峰傳說及其黃埔精神投映出以三民主義為訓言與以革命赴義為氣魄的內涵。不僅如此，「初昇的太陽，光照著他們堅毅的眉宇，那歌聲也是每個人共同的誓言！」激昂的歌聲沐浴在「陽光」之中，呼應誓言中道出青天「白日」旗的期許是，即使在槍砲短缺和以寡敵眾的戰役中，敢死衝鋒的肉搏戰才能「充分顯示出中國軍人堂堂正正的本色。」<sup>80</sup>與其說上述這些是口號，毋寧謂《狼煙》正以之演義歷史。例如，在一次以幾十人的殘部重創日軍的溘野之戰中，「沒有什麼樣的筆墨，能形容出中國軍民在這一役中表現出的壯烈，儘管那可能是戰史之外的一次無名戰役，它卻充分顯示了民團的義勇和中國正規軍的革命軍魂！」<sup>81</sup>《狼煙》以昂揚又悲愴的筆調訴說正史之外的無名戰役，而這場無名戰役正代表民國史中無數未及記載的英雄戰事。固然是如此慘烈的傷亡犧牲，英雄依舊化成中國正規軍的革命軍魂，盤桓在黃土地的上方，也交織為民國神話的一環。況且，由《狼煙》再三強調的堂堂正正、正規軍、「老」中央軍

<sup>77</sup> 司馬中原，《狼煙》（上），頁 47。

<sup>78</sup> 司馬中原，《狼煙》（上），頁 48。

<sup>79</sup> 司馬中原，《狼煙》（上），頁 76。

<sup>80</sup> 司馬中原，《狼煙》（上），頁 53。

<sup>81</sup> 司馬中原，《狼煙》（上），頁 67。

等關鍵詞可知，黃埔精神在重構現代歷史的過程中是舉足輕重的環節。

見證歷史的黃土地是以鄉土中國的儒家傳統文化為內涵，而黃埔精神與儒家道統息息相關，固然《狼煙》的時代背景未觸及一九四九年以降，但儒家道統是國民黨論述反共號召之所以正當的核心基石，間接暗示：在臺延續的黃埔精神，使民國神話於歷史長流中承先啟後，煥發著神話光暈。例如，溁野戰役中，身負重傷以致終生跛足的岳秀峰，身陷敵後，無法獲得上級的指令，一切的佈局判斷僅能依據黃埔校歌與軍人魂短劍。「他始終謹記著 委員長所訓示的話，全面抗戰，是極為艱苦的長程工作。」<sup>82</sup>蔣委員長的訓示是支配革命軍魂的主導力量，實踐蔣介石精神的岳秀峰決定與趙岫谷領導的鄉團一同並肩作戰。其原因在於，鄉團的建制是依據家禮輩分來安排隊伍的職級，即以根植鄉土的宗族家禮和民間組織為基礎，從而符應齊家治國平天下的儒家思想。因此，趙岫谷是試圖教化蒿蘆集的鄉野士紳和溫文儒者，他認為殲滅漢奸盜匪等狼煙是彰顯天理公道的儒家倫理，難怪「中山先生以大智大仁，籌謀建國，也曾運用這一民間組織為助力，所以開國之後，幫會早經變化氣質，蔚為國用了。」<sup>83</sup>職是，鄉團的精神和紀律「簡直就是老中央那些大軍糧子的化身」<sup>84</sup>，岳秀峰與之合作乃依歸黃埔精神的本質。《狼煙》之所以描寫鄉團而非中央大軍，是為了強調蔣委員精神與黃埔精神的本質符合鄉土中國的儒家道統，以期作為中華民國可上溯與承衍中華歷史流脈的正當性依據，再由神化的戰績見證在臺國民黨具備反攻復國的英雄條件，此乃民國神話的內涵之一。

既然流淌過歷史長河的黃土地以儒家道統為內涵，那麼《狼煙》如何以代表國民黨的黃埔精神詮釋民國神話與中原失守的關係呢？例如，司馬中原藉由老儒士吳大先生之口，評論岳秀峰面對數百倍的共軍，即使戰死亦非真正的失敗，精神依然常存於黃土地，「不光是鄉野人心裏的英雄，更是一個捨死的仁人了。」<sup>85</sup>人們面對歷史洪流中出現狼煙般的欲望怪獸時，萌生原始恐懼的心理，這督促司馬中原以創作來喚醒處於原始恐懼中的人們切莫絕望，進而強調黃土地上的仁人精神能體現出一股浩然正氣般的革命軍魂。

在赤色橫流的時刻，使我更有了堅信，視人民如草芥的邪勢，是有著它一脈相承的歷史源流的；那是人性之弱點的暴露，它像一匹噬人的怪獸，浮潛於歷史的洪波上，等待一飽。也許是這種近乎原始的徹醒和恐怖，促使我繼續面壁，苦寫「狼煙」的罷？我雖懼怖，但從未絕望過，因為英雄人

<sup>82</sup> 司馬中原，《狼煙》（下），頁 160。

<sup>83</sup> 司馬中原，《狼煙》（上），頁 270。

<sup>84</sup> 司馬中原，《狼煙》（下），頁 37。

<sup>85</sup> 司馬中原，《狼煙》（下），頁 407。

物，一樣輪現不休。<sup>86</sup>

《狼煙》除魅赤色神話之餘，再以岳秀峰為樣版的「英雄人物／儒家仁人」間接說明：輪番上陣的「英雄人物／儒家仁人」都驗證民國神話的正當性。綜上，《狂風沙》以關八爺的儒家仁義展示英雄姿態，《狼煙》將江湖英雄位移到以岳秀峰為代表的黃埔黨政軍的架構之中，進而彰顯鞏固儒家仁義是延續黃埔精神的國民黨的基石。

相對地，宛如噬人怪獸的「赤色橫流」，是司馬中原的反共歷史小說中常見的描述。二元對立於這種「邪勢」，國民黨展示自身光暈之道是，強調：縱使環境造成短暫的歷史悲劇和犧牲，仁人精神終究「將熠發光耀，像打閃般的照亮後世人眼瞳裡的天空」。畢竟：

地上一時的混亂，流離和殺劫，不能算是確定的悲劇，而是亮在黑夜莽原上的燭火，人們憑藉溫故而知新的本性，會以悲憐之淚，洗擦歷史上某一代留下的痛苦存活和枉曲逝去的斑痕，會用這段史實，光照他們未來的，更遙遠的前途。<sup>87</sup>

引文承認土地上的人們遭逢劫難與離散，但這只是暫時的現象，應以歷史長程來緩解創傷與繼往開來。誠如上述，《狼煙》以黃土地代表民族家鄉，積澱著以儒家道統為底蘊的歷史長流，但反攻復國的訴求揭露復興基地臺灣與黃土地呈現空間斷裂的事實，難怪小說中的黃土地是一片荒涼蕭索的景象。對此，全書先由黃土地提煉出黃埔精神乃奠基於守護民族家園的仁心，具備黃埔精神的國民黨遂以儒家道統「綿亙」歷史流脈，即作為一種堅守土地底蘊的姿態，試圖以此解決中原失守此一空間「斷裂」的暫時困境，從而彌合建國與復國的時間斷層。循此否決復國神話的虛妄，以期穩固民國神話的權威與神聖。固然《狼煙》以歷史的綿亙性解決土地的暫時斷裂，乃符應國民黨以民國神話所作的歷史詮釋，然《狼煙》也自覺或不自覺地讓綿亙的歷史出現斷裂或錯亂：引文中人們洗擦的「史實」無疑是一九四九年的創傷，這段史實因體現「熠發光耀」的仁心而能照亮未來，問題是，該如何面對「土地一時」混亂的「現在」？即引文談論過去與未來，卻迴避或抽空「現在」，現在不也是歷史長流中的一環嗎？或者說，一時混亂的現在是一九四九年延宕而來的，並未「過去」，但引文卻表示一九四九年是歷史上枉曲逝去的斑痕。如果不能釐清過去與現在，又如何望向未來？簡言之，與其說是司馬中原反共歷史小說的矛盾，毋寧謂失序又錯亂的時間難題是民國神話本身的癥結，誠如前文已論。

<sup>86</sup> 司馬中原，《狼煙》（上），頁 2-3。

<sup>87</sup> 司馬中原，《狼煙》（下），頁 412。

由上可知，《狂風沙》和《狼煙》試圖以儒家道統為底蘊的歷史長流，緩解臺灣與中原的空間斷裂，但有這麼容易彌合嗎？《狂風沙》和《狼煙》由民初的中原黃土思辨反共議題，卻未具體觸及一九四九年以降的臺灣時空，使時空錯亂的症狀難以掩飾。〈山靈〉意圖映證臺灣時空與黃土中原的聯繫性，但能迴避該症狀嗎？司馬中原創作的短篇小說，數量頗豐，是以中原鄉土的鬼怪傳說為主要題材，而〈山靈〉是極少數以臺灣為時空背景的短篇代表作。

〈山靈〉描述一九四九年來臺的連長王百祿因風濕被迫退役，退休生活裡竟因每日的溫泉澡舒緩病情，遂不服老地投入合歡山、梨山等橫貫公路的開鑿工程。這是為了延續當年他為黃土中原的太平所付出的奮鬥與心血，包括北伐、抗戰、剿匪、戡亂等諸多戰役。支持他堅持下來的鋼鐵意志是建基在民國十八年飢荒亂世裡所發生的家庭悲劇——女兒丫丫病死，妻子悲傷過度竟選擇自殺，顯示黃土中原之於他的意義是家庭扎根的鄉土中國。即使他無法回答政治課的教官：陝西在地圖上的什麼位置，但華北華中華南每一方山水城鎮，無不如家園般熟悉地歷歷在目。即使身處臺灣依舊如此，與此同時，何嘗不是抽空臺灣的地域性與獨特性。

這裏……不再是在荒遼的北方。他常這樣進入游離，並不想在追溯中採取甚麼，也缺少對茫茫未來的瞻望；游離中自然會浮起北方的影子，隊伍跋涉著，石碾一樣輾過那些古老的山川：從山海關到雁門關，日子在灰空下流轉，不管燕群南飛或是北還。這裏那裏，號角聲煑著人，每夜去尋找寫有駐紮番號的牆壁，留一堆驅寒的火的餘燼；揚鬃的戰馬迎著邊風，發出哀嚎的長嘯，黃昏裏的彤雲寫著人心的顏色，鷹翼下，長城的黑齒咬斷了多少望鄉的眼神。<sup>88</sup>

銘刻在中國山河裡無窮無盡的離散故事，無不娓娓道盡心繫原鄉的情懷。盼望太平的心願與憂鬱仍延續到退守復興基地臺灣：「我孤家寡人一個，在台灣舉目無親，若說為錢賣命，還犯不上進山築路！我攢積了留給誰？半輩子苦慣了，閒著悶氣，找份稱心事，打打忿，別看我老了，怎樣來台灣，我要怎樣回去，不反攻大陸，我還不想死哩。」<sup>89</sup>入山築路其實是奠定國民黨在復興基地的基礎建設，反攻大陸才是核心目標，具體來說，反攻大陸是為了回家，一如引文中的望鄉之眼何其殷殷。換言之，復興基地臺灣不是家？那麼，復興基地臺灣的意義為何？

〈山靈〉中代表性的段落是：

這不僅是一件大工程。這是一段歷史。它將在時光中浩浩的流淌下去，讓

<sup>88</sup> 司馬中原，〈靈山〉，《煙雲》（臺北：皇冠出版社，1977年初版，1990年11版），頁75。

<sup>89</sup> 司馬中原，〈靈山〉，《煙雲》，頁87。

千百代人仰望它一如他們仰望萬里長城，退除役官兵們把血汗灑在上面，誰也沒想到在路上留下自己的名字，正像他們每個人鬱在心裏的長長黑黑的過往，無數倒在紅風綠閃中的人臉從沒留下名字一樣——這裏是人生戰場的另一面——和平建設的戰場。<sup>90</sup>

司馬中原將修築橫貫公路視同萬里長城之於捍守中國疆域的意義，和平建設臺灣山脈與光復中國河山於是在版圖疆域此一視野中，形成寓託關係。問題是，在臺灣推行建設的同時，仍將目光望向光復中原，顯示臺灣不過是反攻大業的一段路程，一處驛站，或一個跳板。

默默的幹著刻板的事（按：鑿路），像無窮歲月的鐵鑿雕刻他臉上的皺紋，憂苦、心酸都刻在裏面。沒跟誰吐述過，大半輩子關山戎馬，像一塊木刻的桃符的原板；灰黑的底子，平板笨實的線條，穿透空間，敲響時間，……多少不見家山的人落在不知名的路上，蓋一秋落木，覆一層雁語。炸石聲震響著，炸石聲彷彿是心中密鬱的言語，一種強烈的快意的爆發，在寒冷的大氣裏播傳著，更多的塹壁，更多的岩層，更多的頑強被橫阻的巨石，被那種意志炸裂，覆在無數鋼鐵的圓弧下化成粉屑。路在立霧溪上。<sup>91</sup>

無數命斷途中的離散亡魂，層層疊疊地塗染出血色的憂鬱，中原與臺灣也蒙太奇般地交錯或並置在蜿蜒曲折的路途之中。於是，引文中「穿透空間，敲響時間」揭示〈山靈〉的旨趣：築路臺灣是爲了將來反共復國或回歸中原而鋪路。然而，「路」在立霧溪上，再度暗示和平建設的臺灣只是一段路程，而非依歸的家園，遑論無數「不見家山的人落在不知名的路上」。下文循此必須思索的是，山靈究竟在何方顯靈，而成為司馬中原期待的家山？

例如，王百祿因思念女兒，遂愛屋及烏地疼愛隨工程隊伍入山的燒飯婦女馬臉寡婦的女兒丫丫。一回，甚至不惜在風雨交加的颱風夜晚，冒險下山請醫生爲突然高燒的丫丫治病，他的風濕病因此復發得更加嚴重。此後，他極力勸說馬臉寡婦，終於使病癒後的丫丫下山上學。〈山靈〉最終為了開鑿險峻的鬼山崖，王百祿勉強支撐風濕病發作的病體，艱險地徒手攀登到崖頂來放置爆破炸藥，爲保住其他隊員的安全，不惜在點火引爆時，毫不猶豫地選擇壯烈犧牲。他留下的存摺上寫著留給丫丫，暫時使他對鄉土中國的思念與遺憾獲得某種程度的救贖，而他的成仁也爲臺灣山脈塗染上一種爲黃土中原得以太平而奮鬥的心志。由此可見，丫丫是關鍵的角色。誠如丫丫的繼父生前曾表示：「全是共匪害得人這個樣，

<sup>90</sup> 司馬中原，〈靈山〉，《煙雲》，頁 81。

<sup>91</sup> 司馬中原，〈靈山〉，《煙雲》，頁 99-100。

家破人亡不止妳一家。活著看它倒下去！」<sup>92</sup>出生大陸，又憑藉王百祿一生的血汗積蓄而在臺灣受教育的丫丫，不只是象徵性地延續王百祿的信念，更是黃土中原與臺灣山脈達成視閼融合的媒介，從而投映出在復興基地反共復國的家國意識。即王百祿因病被迫退伍，不免抑鬱不平，隱喻國民黨於一九四九年故土失落、退守臺灣、以致無所施展的歷史創傷，但他讓身體在築路工程中發揮最大程度的價值，甚至化身為一縷歷史魅影，以期以「山靈」之姿象徵性地點染臺灣山脈與中原黃土為生命共同體，從而勸勉全國軍民：臺灣山脈籠罩在光復中原河山的神性光暈——山靈——之下，還我山河的反共意識，必須一以貫之。我們再回到上方引文「家破人亡不止妳一家」，就另一方面而論：家被掏空，國也顯得空洞，山靈在此岸或對岸都不重要。誠如前文提及家破人亡使王百祿投軍從戎，他為了亡故的妻女，三十多年來不曾拈花惹草，與其說是同僚眼中假道德的怪人，毋寧謂失根後，只能以此作為護家的最後一道防線，壓抑欲望的痛苦遠不及覆巢之下無完卵的憂鬱與哀傷，秉持儒家道統不是為了成聖成賢的修身，而是為了扎根儒家道統的鄉土中國與原鄉家庭。因此，在臺灣、好似女兒還魂的丫丫足以支持他無憾又從容地犧牲，再度說明任何作為是在家的基礎上才有意義。即丫丫所在的臺灣在小說最終成為一方山靈顯靈的家山，就足以安頓王百祿，反而宣稱可以反攻「回家」的民國神話相對顯得黯淡。如此一來，「山靈」此一題名還能是上述宛如光復中原河山的神性光暈嗎？再者，小說最終使臺灣成為煥發山靈光暈的家，既與前文引述的「路在立霧溪上」等形成矛盾，也鬆動前文將臺灣依附於中原疆域版圖的定義。於是，山靈淪為一只命名不清的空白符號，顯示聯繫中原與臺灣的空間斷層並不容易，遑論在復興基地反共復國如何實踐。

## (二) 鄉土中國的儒家道統與歷史根脈

綜上，《狂風沙》刻劃的關八爺，《狼煙》塑造的岳秀峰，〈山靈〉描繪的王百祿，固然展示英雄的仁義姿態，以期彰顯延續黃埔精神的國民黨是以儒家仁義為基石。然而，時間錯亂的症狀，使司馬中原的反共歷史小說符應民國神話之餘，仍有一層游移性。因此，我們進一步檢視：仁義英雄扎根的、或儒家歷史積澱的鄉土中國，是否呈現「符應與游移」的曖昧性？下文以聚焦在鄉土中國的《荒原》(1962)為例。《荒原》描述淮河平原上洪澤湖的農民如何面對中央軍、日軍、八路軍相互混戰的時代風雲，貴隆的父母和岳父皆死於日軍或八路軍所釀成的劫難，因此迫使他躍上紛擾的亂世舞台，貴隆的應對之道揭示洪澤湖代代承衍的鄉土視野。首先，從青石屋的耆老「老神仙」訓斥兒子的內容，即可管窺洪澤湖的本質精神：

<sup>92</sup> 司馬中原，〈靈山〉，《煙雲》，頁 105。



民國「民」「國」，就是老百姓的國，頭上再沒有皇帝老子拿人當馬騎了！早先堂上供著天、地、君、親、師，只消拿掉那個「君」字，換上個「國」字就成了。這是做「民」的說法兒，像你們拿著民俸的，那個「國」字就該改成「民」字。「民」字比「國」字料兒還要重些，有了「民」，才有「國」在，沒有「民」哪來的「國」？！<sup>93</sup>

與其說洪澤湖的農民迷信祠堂所供奉的天，毋寧謂他們堅信天地民親師的道統，以及以此為本的神話傳說。引文強調民國意指以國民為重，這也說明《荒原》為何以農民作為主要的角色群像之由。畢竟，唯有鄉土農民安居樂業，才能反映出「民國好，民國就是天，高高藍藍的掛在頭頂上，護著這塊荒野地……」<sup>94</sup>至於非常時局之中，鄉土農民之所以能奮力抗戰，正是自發地展示民心所本的道統信念，而這無疑符應民國的施政依據，遂激勵民國應更有氣魄地鞏固眾望所歸的正朔。正朔或正統是反共歷史小說響應民國神話而不斷強調的面向。

例如，國民黨將領何指揮面對以蘇大混為首的八路軍，卻身受重傷，陷入膠著，「『要不是澤地上人據守石家土堡，殺退蘇大混兒，我們早完了蛋——你看，這位趕車來的小兄弟（貴隆），端著槍猛闖，戮人好像扑草把，好不過癮！』……當野蠻的憤怒消失之後，他（貴隆）緊繃的心變韌了，仍然變成一個農民，習慣於忍耐而僅將一切悲慘不幸鬱在凝定的眼神裏面。」<sup>95</sup>農民在歷史風暴中鍛鑄出如鄉土大地那般厚實的忍耐與強韌，是成就民國得以延續的基石，否則《荒原》怎會接二連三地讓農民扮演守護鄉土的重要角色，無非是為了讓民國與鄉土中國形成視閥融合，其中關鍵的共同議題是反暴力。

反共，只是一種天然的保衛，保衛他們（鄉土農民）傳統的意識以及在那種意識下所表現的古老的生活方式，他們迷信，固執，反抗一切暴力去改變他們！……他們渴盼老中央，也只是基於一種和他們古老觀念融合的正統。建國以來，一重重內憂外患，使老中央並沒能帶給他們什麼，但他們——包含一個內在的自我，所需求的極為單純，只要有那麼一陣微溫的風吹拂在荒野上，緩緩靜靜，使人們從一個古老的夢境過渡到另一個新的夢境……<sup>96</sup>

反共／反暴力的主張，是鄉土中國所秉持的「正統」古老觀念的一環；同樣致力於抗暴的民國自建國以降，無疑也「正統」地繼往開來，在荒原上從古老過渡到

<sup>93</sup> 司馬中原，《荒原》（臺北：皇冠，1986），頁 81。

<sup>94</sup> 司馬中原，《荒原》，頁 90。

<sup>95</sup> 司馬中原，《荒原》，頁 203。

<sup>96</sup> 司馬中原，《荒原》，頁 381。

嶄新。此乃間接說明民國神話標榜反共意識時，再三重申歷史正朔的論述根據是續衍鄉土中國。因此，引文中所謂應對暴力的「內在自我」，是鄉土觀念的呈現與傳承。與其說是迷信的傳統意識，毋寧謂積累無數世代的洪澤湖神話所蘊含的民族特質，使人承先啟後地具備崇敬蒼天和扎根土地的信念。如此一來，鄉土中國的歷史長河得以綿亙，以鄉土中國的道統為根的民國也使歷史漫漫前行。見證風雲際會與興衰世態的洪澤湖「紅草荒原」是歷史運轉的最佳象徵：一代又一代的道統承衍，形成一種紅草每年死而新生那般週而復始或自然循環的神話力量，才是鄉土中國的宇宙常軌。

除了代代傳承道統在鄉土中國的歷史長流中形成循環，洪澤湖的神話傳說等鄉土故事也呈現循環的時間觀，以期強調「回歸」鄉土中國乃百姓的精神安頓之道，「土地」的主體價值與象徵意義從而彰顯。即從上述的歷史長流落實到土地此一空間維度，才能觸及扎根與回歸的議題。例如，「人活在荒野上，日子只是白天和黑夜，春與秋，冬與夏，那樣單調不息的循環。從前的喜悅，驚懼，新奇，一切的一切，都像葉子一樣自然的落回根生的泥土。」<sup>97</sup>具體來說，祖上當年逃荒來到澤地安家立業，啟示鄉土中國裡的子輩即使面臨再劇烈的暴力毀滅，終究能像祖先那樣依歸自然蒼天的循環諭示，在荒野大地中安身立命與落葉歸根。例如，貴隆不懂鄉土英雄歪胡癩兒所謂的與中央軍一同保家衛國等宏大話語，然而：

一種模糊的，固執的直感裏面蘊藉著所有，為那種直感終生支配著他們的一切行為。人類原始的靈性，荒謬的傳說，加上眼前的環境，形成了那種直感，懵懂中閃亮著神的眼睛，內在的灼耀足以照亮他們，使他們不經由理解、語言、感悟或其它什麼去弄清比較複雜的事象，……沒有人離開傳說，單獨而深入的推究一個問題。……季節為何推移？自然祇把祂的真實面貌顯示給他們，自然從不告訴他們那些事象的本源。沒有人曉得國界，沒有人背得天下十三省的名字。空間也沒有參差，時間也沒有參差，……

<sup>98</sup>(底線為筆者所加)

承衍神話與扎根鄉土，共構成農民立身處事的直感，是一種源自鄉土中國如火般的抗暴能量，該精神齊帶是與生俱來彷彿天地運轉那般自然的自然法則。「那不是衛國保鄉之類的言詞，當直覺湧昇，他內心只有火焰，沒有言詞。離家之後，打鬼子、殺杉胛、除劉五、抗八路、降服盧大胖子，都是這種直覺的擴大和延伸。」<sup>99</sup>以直感守護鄉土中國是保衛國家的動因與基礎，而這種直感之所以沒有參差的

<sup>97</sup> 司馬中原，《荒原》，頁 123。

<sup>98</sup> 司馬中原，《荒原》，頁 268-269。

<sup>99</sup> 司馬中原，《荒原》，頁 318。

時空感，一方面說明洪澤湖足以作為鄉土中國的整體縮影，另一方面則指出鄉土中國的運作能夠與老中央軍的政策合拍。換言之，鄉土直感此一自然法則是放諸四海而皆准，秉持鄉土直感的在臺民國依然貼合中國時空的本質精神，即使暫時離開大陸的疆界國土，並不乖違中國歷史長河中的正朔位階，何來「時空參差／退守臺灣」的難堪與疑慮。

既然《荒原》揭示：面對歷史風暴，可從鄉土中國的荒野大地派生出敬天法地的直感，進而依歸土地。我們可由與洪澤湖的紅草荒野休戚與共的火神廟進一步檢視。例如，貴隆的父親老癩子一生堅守祖傳的火神廟差使，每年自十月起執行禁火季和供奉火神廟。在火神祭第一天的廟會儀式中，鼓聲響起：

鼓聲，那古老土地心臟上跳動的音響，又一次響了，荒天野地裏的鼓聲帶著數不清的忍飢受難人們的願望，從歷史的開初一直響下來，在高不可及的蒼天下面，鼓聲響得沉重而且蒼涼……鼓聲旋環不息地打出同一種單調的點子，像歷史的暴雨，……在鼓聲裏隱藏著的農民的願望，也正是如此強烈而單純的。他們經歷無數世代的掙扎，只求一切暴力不要過份施予，讓他們各自依附土地，仰望蒼天而存活，因此，在一種無言的默契中，單調的鼓聲使澤地上的人們心裏震盪起不尋常的興奮微顫的感覺。<sup>100</sup>

火神廟的戒律是火，畢竟這片紅草地一旦燎原的後果不堪設想。然而，戒火的紅草地每隔一段時間仍會起火，或燒皖軍，或燒東洋軍。「凡活在澤地上的老幼人們，都親見過火神是怎樣懲罰鬼魅奸邪的。」<sup>101</sup>火神廟是以洪澤湖為代表的鄉土中國的地域象徵，而火神廟的神話或靈驗正是為鄉土中國的受暴農民主持正義與維護道統的證據，因此「火」是依附土地的農民信仰蒼天與反抗暴力的素樸信仰。即在皖軍、日軍、八路軍等破壞道統禁忌後，火藉由死亡與毀滅，達到淨化鄉土中國之效<sup>102</sup>，「還原」敬火重鄉土道統的神聖理念。唯有如此，荒原才能蘊含如火般源源不絕的生命力，是支持農民面對暴力的一種原始而神秘的回應。<sup>103</sup>例

<sup>100</sup> 司馬中原，《荒原》，頁 110。

<sup>101</sup> 司馬中原，《荒原》，頁 78。

<sup>102</sup> 火的淨化作用乃依據巴什拉的主張。[法]加斯東·巴什拉著，杜小真、顧嘉琛譯，《火的精神分析》（長沙：岳麓書社，2005），頁 104-109。

<sup>103</sup> 鼓聲在響著，昇起的太陽透過地氣，使遠近的空間幻化出無數游動的彩刺，寒霜在衰草的黃葉上消失，復便成溼濕的水珠，使遍野亂張的也蜘蛛網在濕濕中顯露出來，像春三月裏野芙蓉開出的白花。鼓聲撞向遠方去，使荒涼的野地上盪起原始的、神秘的回應，那回應把人心上的憤懣和不平壓服了！多少年來，澤地的權柄一直操在蒼天手裏，安靜、和平，略帶淡淡的哀感，像眼前的荒野一樣。人們習慣尋求安慰在長長的過往，很少去思念未來所面臨的惶懼和迷茫……司馬中原，《荒原》，頁 113。荒原靜謐如常，季節推移著，吐火的南風開始吹刮，在那些林野中間，一些散落的麥田由青轉黃了，風起時，響一片沙沙的擦禾聲。……盤曲的夏家泓劃開荒野的顏色，一邊是濃得化不開的墨綠，一邊是驚人的強烈的殷紅，成熟的紅草不甘寂寞，常掀起翻天蓋地的草浪，霉濕的草味彌滿澤地，和大野上的芬芳混和在一起，化成一種特殊成熟的氣味，進入人們

如，與其說激勵貴隆抗暴的是歪胡癩兒秉持良心行事的英雄氣魄，毋寧謂「有一株火樹在生長，伸進他律動的血管，壓縮他膨脹的胸脯。」<sup>104</sup>根深血脈的火樹意味著鄉土中國的火神信仰與儒家道統灌注到貴隆的精神意識之中，誠如獨立引文描述的鼓聲宛若鄉土中國的心跳，好似新生的太陽為荒野大地帶來朝氣。這相對於備受眾人質疑能力的何指揮來說，無疑是眾志成城地捍衛家國的基本環節——落實齊家治國平天下此一儒家道統的根本。

就另一方面而論，《荒原》指出暴力與土地的論辯議題，無疑是反共語境中在臺人民面臨故土失守此一核心關注。例如，第八章描寫八路軍蘇大混放下水閘，釀成大洪水，人畜屍首四處漂流，極目所見無不是泥漿與腐敗。好不容易泅泳過三條泥河的貴隆在洪水毀滅後，終於感受到新生：

野地上的殘雪消蝕了，風仍然是寒的，寒裏略帶半分粗心人不會覺得的暖意，春又悄悄的來到荒原。那在表面上同樣難以覺察，草在發芽前，碧嫩的草芽是柔軟孱弱的，沉重的含滿雪水的泥土禁錮著它的生長，使那些小小的芽尖被壓出變形的扭曲來，但草芽本身不自覺的生命具有一種推動的力量，使它帶著泥土的帽子，從一點點裂隙裡呼吸到風的氣味。樹木在發芽前仍舊是枯黑的，它們顫立在土地上，傾聽它們軀幹裏生命流動的聲音。融化的雪水滲到地層下面去，第一層泥土鬆潤了，它滲向更下一層，同時也滲入樹木的根鬚。無數生命在地層下蠕動，螻蛄，蚯蚓，毛茸茸的刺蝟，食屍蟲……無數聲音在傳遞著春來了。在地層吸飽了水分，以足夠的溫暖去孵化更多生命的時候，多餘的雪水便淙淙瀝瀝的向凹處匯流，聚成清澈透明的沼澤，溫柔的凝固著，一面鏡子似的映出天的顏色，使天空和大地遙向默契。……擴大綠色的浸染，驚奇的向週遭回顧如初醒的嬰孩的眼睛。<sup>105</sup>（底線為筆者所加）

戰爭屠戮後的哀傷荒野是暴力的見證，說明司馬中原經常以荒原為敘事主題的旨趣。當風暴席捲過後，荒原書寫為農民拉開廣袤的視野，舒緩緊張情緒和緊湊節奏。引文中的水乃儒家思想的核心象徵，即水是仁的縮影，仁是水的體現<sup>106</sup>，尤

---

的肺腑。風暴在遠天鬱結著，早閃常刷白黑夜，像老天爺眨眼，顯示著某一種暈炫人心的預兆。但風暴沒有臨頭，莊稼人的「亂世眼」在心裏閉上了，睜開的眼裏，只看見這一季將臨的豐獲和短到不可再短的平靜。司馬中原，《荒原》，頁 176。

<sup>104</sup> 司馬中原，《荒原》，頁 210。又如，貴隆的「心像火一般的狂燒著，彷彿有一朵朵橘紅色的火焰朝外迸裂，使人嘴乾舌苦，渾身發燙，並且陷入一種驚懼，興奮，激動，焦灼，等待揉和的初臨戰陣的瘋狂情緒裏，輕輕的顫慄著。」司馬中原，《荒原》，頁 190。

<sup>105</sup> 司馬中原，《荒原》，頁 300。

<sup>106</sup> 例如，子曰：「夫水者，所及者生，似仁。」孟子：「原泉混混，不舍晝夜。盈科而後進，放乎四海，有本者如是。」

其天地人相互呼應的儒家道統所展示的力量與氣度，能成就一方撫慰受創家國的鄉土中國。《荒原》不僅由上述彰顯鄉土中國的普遍性（儒家道統）和地域性（火神紅草），更以此提振出老中央軍的精神依歸與政策根本，此乃不同於革命中國以各種社會主義運動全面地改寫或取代鄉土景觀。

由此可知，反共歷史小說標榜鄉土中國，是爲了表明一種不同於革命中國的視野，這由紅色空間的對比可見一斑。例如，《荒原》以火神廟和紅草荒原為標誌的鄉土中國，對照出革命中國所燃起的魔性野火此一紅色空間：

八路是一把魔性的野火，犧牲者的血液更加染亮了它的顏色，紅潑潑的席捲而來。要想把住湖東這個犄角，保守性的勇敢是不夠的，必得使澤地、吳大莊、紅泥墩子，和其它散碎的力量凝在一起，跟中央在湖西的力量相連。<sup>107</sup>

鄉土農民的犧牲血液指出革命中國的魔性野火並不神聖，反而帶來不可收拾的暴力與毀滅。荒原故事是以血液書寫而成，滋養成農民的強韌生命力，進而團結鄉土中國的勇敢和老中央軍的力量，才能在八路軍和日軍的雙面夾擊中突圍而出，這顯然不同於無產階級革命所訴求的紅色烏托邦，也間接說明在臺百姓也應與國民黨齊心協力地完成反共大業。將《荒原》推向高潮的是，第十四章描述八路軍攻陷吳大莊，千人死亡，包括英勇的歪胡癩兒也壯烈犧牲，這使貴隆在禁火季不惜火燒紅草地三天三夜：

他內心也有一把火，從心裏燒到眼裏，再奪眶而出，和眼前的大火合在一起。地面，天空全是睜不開眼的紅光，這比八路火燒吳大莊的火勢要大過萬倍。這勝過一千個勇悍的歪胡癩兒，兩千個盧大胖子，三千個何指揮，……(大火)向天的四周滾動，再牽引更多迎火的雲，從更高處反昇，聚合成一圈瑰麗的彩蓋，彷彿是火神爺頭頂上罩護著的千層羅傘。……血沒有火那樣紅，那樣亮，那樣隨著人的心志，無拘無束的滾騰。心裏有無數觸角，小小的觸角，探出來，讓今夜的火光重新燭照著。<sup>108</sup>

禁火是爲了維護鄉土中國的永續發展，然當鄉土中國面臨嚴峻的毀滅與暴力時，與其被八路軍改寫，不如主動點燃這場大火，顯示鄉土中國的道統信念並非迂腐地施加壓抑或禁止的手段，相對還展示出不凡又崇高的心志視野。即在禁火季裡引火，看似不符鄉土中國的禁忌，卻翻轉出鄉土中國在這場對決中的神聖位階，

<sup>107</sup> 司馬中原，《荒原》，頁 313。

<sup>108</sup> 司馬中原，《荒原》，頁 372-373。

許多「惡貫滿盈」<sup>109</sup>的八路軍燒死在這場熊熊火場之中。畢竟，神聖與禁忌是唇齒關係。火較諸八路軍屠戮下的血更加地紅亮，形成紅火鄉土中國與紅血革命中國的對比，國共二元對立的反共意識形態從而強調。《荒原》最終章描述銀花在毀滅重創後的洪澤湖，獨力扶養與貴隆的遺腹子火生，她向新生兒火生講述洪澤湖的神話故事，象徵歷劫後的洪澤湖再度重生與綿亙。這不但是《荒原》的敘事結構，也以「火」彰顯一種回歸鄉土中國的神話力量，是面對八路軍釀成歷史暴力之道。

綜上，反共歷史小說以鄉土中國呈現出一種有別於革命中國的視野，也作為國民黨在歷史長流中得以承衍的根基，在如此看似呈現國共二元對立的立場中，卻透露出游移與曖昧。<sup>110</sup>即好似以鄉土中國的仁義響應民國神話，但也以鄉土中國鬆動民國神話的神聖位階，如上文已陸續提及：應對暴力的內在自我、洪澤湖神話、紅草或火展現死而新生的神話力量、鄉土中國的心跳與備受質疑的何指揮、鄉土中國如水般的內蘊撫慰受創家園等。凡此提問的是，鄉土中國的召喚與民國神話的號召，究竟何者更深植人心？尤其，不曉得國界與忘記十三省的名字，除了前文的解讀，也可視為司馬中原銘刻的鄉土中國游移或超越於強調疆界版圖的民國神話之外。即鄉土中國的儒家道統與歷史根脈，足以安頓與救贖人心，民國神話豈不相形失色，說服力稍嫌不足？或者說，這放諸各種時空皆準，如何以此凸顯反共復國此一特殊時期的必要與迫切？

#### 四、革命中國與反共視閩中的鄉土中國

革命中國與承衍鄉土中國的民國神話，區別有三：其一，革命中國以集體勞動的革命農村取代鄉土中國的家族、儒家道統與地域景觀，而國民黨卻以鄉土中國確證民國神話的歷史脈絡從何而來。其二，第二章第一節曾論及以《紅岩》為代表的革命歷史小說中，江姐在獄中忍受國民黨施加各種酷刑的暴力，憑藉鋼鐵般的革命意志克服之，終於脫胎換骨成革命英雄，共襄盛舉地鞏固神聖的新中國。相對地，司馬中原的反共歷史小說卻因無從迴避一九四九年的創傷，安排英雄在暴力中由神性轉為肉身凡胎的仁人。其三，反共歷史小說中內在自我的原始良心，有別於革命歷史小說所渲染的政治激情。此外，司馬中原的反共歷史小說

<sup>109</sup> 司馬中原，《荒原》，頁 375。

<sup>110</sup> 《荒原》看似以國共二元對立的立場，描述八路軍拖垮中央軍的抗日績效與成果。例如，「中央有訓令，我們抗日就是抗日，不能打八路，可是八路卻把我看成眼中釘，早就謀算收民槍。」還有：「他們（八路軍）抗日這個抗法兒？竟明目張膽的打起中央來了！」又如，「中央游擊隊裏神出鬼沒的何指揮帶著幾十桿洋槍過境，說是局勢嚴重了，八十九軍打鬼子，八路在後面拖腿抱腰，把抗日武力拖散了。」不僅如此，司馬中原以餓鬼或妖形容八路軍，無疑是反共語境中妖魔化共軍的常見用辭，農民甚至驚嘆八路軍大逆不道地拆毀扎根鄉土中國的人們所信仰的龍王廟或火神廟。司馬中原，《荒原》，頁 185、187、95。

銘刻鄉土中國來響應民國神話之餘，卻又出現游移於民國神話之外的悖謬。不約而同地，以莫言為代表的新時期小說也以鄉土中國反思或移轉革命中國，但此中近似酒神的原初激情，有別於司馬中原在反共歷史小說中所彰顯的原始良心。

簡言之，為了說明光復中原版圖的正當性，反共歷史小說以鄉土家族書寫呈現儒家道統，強調依據的是五千年的中原歷史，這既標舉出歷史範疇，也申張歷史起源。因此，版圖與歷史起源、範疇形成應對關係，是此後批判民國神話的歷史敘事必須面對的重要議題。本文由想像版圖疆域的變遷過程，撿出一條歷史想像的變化譜系，下文各章節將逐一論之。

### 第三節 虛應民國神話與聚焦鄉土臺灣

#### ——以鍾肇政的大河小說為例

##### 一、禁忌二二八與尋根鄉土臺灣

本省籍作家鍾肇政處於以反共文學為主流的文壇時，採取國民黨接受的抗日議題為書寫策略，由日治時代寫到一九四五年或一九四六年初，未再延伸歷史向度、迴避民國史的敘寫，顯示他在民國神話的語境中，面臨二二八事件以來的政治禁忌。本節因此檢視《濁流三部曲》和《臺灣人三部曲》如何以日本殖民時期的抗日書寫映顯民國神話的魅影？<sup>111</sup>即怎樣在批判日本殖民的同時，以敘事修辭隱微地鬆動民國神話的神聖與禁忌？

當二二八事件成為歷史敘事的禁忌時，臺灣戰後回歸祖國而攜手打造富強國家的熱忱，不久就淪為鍾肇政等臺灣人眼中虛構的民國神話。他在《臺灣文學十講》中表示，臺灣光復意味著脫離日本殖民的差別待遇，因此期盼能結合臺灣的工業基礎和祖國的天然資源，共同建立強健的中華民國。難怪他於戰後初期對祖國滿懷理想，既響應陳儀提出建設三民主義模範省的口號，又非常努力地學習漢文，此乃《濁流三部曲》的第三部《流雲》的書寫主題。然而，他在六〇年代進行寫作時，已然目睹其所殷殷期盼的祖國接收臺灣時，竟展露貪婪腐敗。<sup>112</sup>尤其

<sup>111</sup>《濁流三部曲》的發表時間是：《濁流》1961年於《中央日報》連載；《江山萬里》1962年於《中央日報》連載，1969年出版；《流雲》1964年於《文壇》連載。《臺灣人三部曲》的發表時間是：《沉淪》1967年於《臺灣日報》連載，1968年出版；《插天山之歌》1973年於《中央日報》連載，1975年出版；《滄冥行》1975年於《中央日報》連載，1976年出版。《濁流三部曲》1979年遠景出版，《臺灣人三部曲》1980年遠景出版。參考彭瑞金，〈鍾肇政生平創作年表〉，《鍾肇政文學評傳》（高雄：春暉出版社，2009），頁230-238。

<sup>112</sup> 歷史見證者皆肯定光復後接收臺灣的國民黨人員的腐敗，以吳三連的證詞最具代表：「鉅變的另一個面貌就是，臺灣人對中國同胞的熱切感情，迅即被接收人員的腐敗言行破壞殆盡。在華北、在臺灣，情形沒有兩樣。許多接收人員要金子、要銀子、要車子、要房子、要女子，人們稱為『五

爆發二二八事件後，「從建設強大祖國的夢想轉而期望建設台灣成為一個可安居的小而美的國家。」<sup>113</sup>由此可知，二二八事件之於鍾肇政是質疑民國神話實為虛妄神話的關鍵，姑且不論鍾肇政是否出於統獨的二元立場而作此表態，至少標舉臺灣在歷史發展中的特殊性和主體性，是他從事臺灣歷史敘事的動機。

縱使鍾肇政於六〇年代試圖客觀地以《流雲》反映光復初期的人民心境，但經歷二二八等事件衝擊的他能截然地區辨時間斷限，而未將六〇年代的家國感知投映在其間嗎？解嚴後，鍾肇政自剖創作《臺灣人三部曲》的心路歷程和政治處境：《臺灣人三部曲》的首部曲《沉淪》，書名本是《臺灣人》，六〇年代預計刊載在《公報論》的副刊，試刊第一天便遭警備總部要求停刊並帶走原稿，一、兩年後改名為《沉淪》，連載於《臺灣日報》。於此白色恐怖時期，他由各界消息得知自己面臨調查的危機，只好撰寫能在黨報《中央日報》刊登的長篇小說，期盼藉由黨報的肯定來擺脫政治困擾。「《插天山之歌》是把我逃命的那種心情反映出來，要擺脫那種恐怖感的，希望國民黨中央的黨報能夠產生一種保護我的作用。」<sup>114</sup>《插天山之歌》書寫的時間範疇是太平洋戰爭後期到天皇的玉音廣播，並未觸及國民黨執政的民國史，但根據鍾的自陳，《插天山之歌》風聲鶴唳地籠罩著民國神話的禁忌魅影。<sup>115</sup>他跳過第二部《滄冥行》而先寫第三部《插天山之歌》，除了上述的原因之外，還緣於《滄冥行》觸及左翼色彩的農民運動等民國神話的政治禁忌，故較難處理。《滄冥行》鋪述的時代背景是一九二〇年的六三法撤廢運動和臺灣議會設置運動等非武力的理法抗爭，錢鴻鈞主張《滄冥行》以日本的法治精神揶揄國民黨號稱自由民主的專制極權。<sup>116</sup>有鑒於此，本文檢視《濁流三部曲》和《臺灣人三部曲》在民國神話的權威話語中，如何經由三部曲的大

子登科。』吳三連口述，吳豐山撰記，《吳三連回憶錄》（臺北：自立報系，1992），頁 107-108。

<sup>113</sup> 鍾肇政，《台灣文學十講》（臺北：前衛，2000），頁 61。

<sup>114</sup> 鍾肇政，《台灣文學十講》，頁 352。

<sup>115</sup> 一九八二年《臺灣文藝》刊出「鍾肇政文學研究專輯」，有些評論者認為《插天山之歌》描述一九四三年底到一九四五年八月十五日日本戰敗投降，並未以重大事件為歷史背景，使三部曲的結構失衡。例如，葉石濤〈鍾肇政論：流雲，流雲，你流向何處？〉（1966）一文表示，大河小說（Roman-fleuve）的開山鼻祖鍾肇政是戰後第一代扎根於鄉土的翹楚，可惜《流雲》缺乏更廣闊的歷史性和世界性。李喬不僅反駁，甚至高度評價《插天山之歌》的文學成就。彭瑞金〈傳燈者：鍾肇政〉則指出鍾的大河小說「不但有為臺籍作家克服中文寫作立碑的形式價值，應該還有為臺灣新文學刻石的意義。」繼《濁流三部曲》所寫的《臺灣人三部曲》更加確立文學使命，而本文意圖彰顯鍾小說的創作關懷在於如何與民國神話對話。參見李喬，〈鍾肇政鄉土小說討論會（二）「《臺灣人三部曲》之三——《插天山之歌》」〉，輯入《82 年度桃園縣立文化中心年刊》（桃園縣立文化中心出版）。彭瑞金，〈《插天山之歌》背後的臺灣小說書寫現象探索〉，輯入陳萬益主編，《大河之歌：鍾肇政文學國際學術會議論文集》（桃園：桃園縣政府文化局，2003），頁 215-238。彭瑞金，〈傳燈者：鍾肇政〉，《瞄準臺灣作家》（高雄：派色文化，1992），頁 80；葉石濤，〈鍾肇政論：流雲，流雲，你流向何處？〉，《台灣鄉土作家論集》（臺北：遠景出版社，1981 年），頁 43-54。

<sup>116</sup> 錢鴻鈞，〈《滄冥行》與法理抗爭——論鍾肇政的創作意識〉，輯入陳萬益主編，《大河之歌：鍾肇政文學國際學術會議論文集》頁 71-128。



河小說演義臺灣歷史？這不僅有別於反共歷史小說的敘事模式，更爲了重審民國神話及其歷史論述，此乃鍾肇政代表戰後臺灣鄉土文學的奠基者之故。或者說，反共論述大行其道之際，三〇年代以降的鄉土文學早已斷裂，但鍾肇政的大河小說以家族故事與山林書寫，承衍日治時代臺灣鄉土文學的傳統<sup>117</sup>，更將反共歷史小說懷鄉的中原轉為對鄉土臺灣的尋根。由於「臺灣作為一種文學原鄉，自始就是不同鄉土想像和論述的輻輳點。」<sup>118</sup>一九四九年撤退來臺的外省籍作家如司馬中原等，在小說中懷鄉渺遠的神州中原。至於戰後本省籍作家的鄉土敘事依舊相當曖昧與繁複，如《亞細亞的孤兒》、〈夾竹桃〉、〈原鄉人〉等「寫出一代臺灣人擺盪在大陸和離島，母國與殖民宗主國間，無所歸屬的心情。」<sup>119</sup>到了鍾肇政的大河小說在游移困頓之餘，進一步申明人們應回歸臺灣土地的價值。誠如王拓提出：「鄉土文學，就是根植在台灣這個現實社會的土地上來反映社會現實、反映人們生活的和心理的願望的文學。」<sup>120</sup>鄉土一詞由農村轉為對臺灣本土的關懷與如何建構身分認同，此乃本文所謂的鄉土臺灣。

## 二、時空錯亂的身體隱喻

鍾肇政自陳《濁流三部曲》的寫作動機：

這三部長篇小說雖然各具獨立的格局，卻是以台灣光復為中心，寫其前前後後，一個短時間發生於本省的故事，並以一個男主角貫串其中，亦且有一個共通的主題，即民族意識的覺醒。<sup>121</sup>

《濁流三部曲》以第一人稱描述陸志龍十八歲到二十二歲，面臨臺灣光復前後幾年所發生的政權更迭時，該如何在日本、臺灣、祖國、國民黨等重層經驗中梳理糾葛的身分想像？<sup>122</sup>臺灣光復節或雙十節等是國民黨以週期性的節慶來強化群

<sup>117</sup> 例如，四〇年代的呂赫若書寫臺灣傳統農村的家族變化，細膩地挖掘臺灣的歷史記憶與集體情感，以期迴避寫日本帝國主義的宏大敘述。此外，山林書寫是臺灣鄉土文學的傳統之一。例如，張文環〈夜猿〉對比自在生機的山林生活與現代化的山下市街，並強調「自己的土地，當然應該自己來守」，顯示友愛互重的合諧山村正是臺灣文明不同於日本殖民文化的展現。游勝冠指出〈閩雞〉、〈重荷〉、〈論語與雞〉、〈夜猿〉等，描述山村農民依據節氣和農曆的生命週期進行祭典等本土文化，從而縮合山村時空和臺灣民族性而獲得歸屬感。還藉〈夜猿〉中石夫婦重建家園「彰顯落實母土後奮發向上的剛健精神。追溯這種精神的源頭，不就是臺灣先人篳路藍縷以啟山林的開拓精神，因此所謂『自己的土地，當然應該自己來守』的說法，可看作 1920 年代『臺灣是臺灣人的臺灣』的另一說法。」可見書寫鄉土臺灣的自然山林和農村生活，是臺灣新文學表達主體精神的敘事策略之一。游勝冠，《殖民主義與文化抗爭：日據時代臺灣解殖文學》（臺北：群學，2012），頁 551-554。

<sup>118</sup> 王德威，《臺灣：從文學看歷史》，頁 361。

<sup>119</sup> 王德威，《臺灣：從文學看歷史》，頁 362。

<sup>120</sup> 尉天驄主編，《鄉土文學討論集》（臺北：遠景，1980），頁 17。

<sup>121</sup> 鄭煥，〈我所認識的鍾肇政〉，輯錄梅遜編，《作家群像》（臺北：大江，1968），頁 145。

<sup>122</sup> 濁流三部曲的第一部《濁流》描述一名臺籍的國小老師陸志龍觀察皇民化運動對臺灣社會所

眾認同民國神話的政治儀式，然而「我」難以符應民國神話的政治記憶與時間進程。例如，《濁流三部曲》的第三部《流雲》講述臺灣光復後，社會瀰漫著歡欣鼓舞又充滿希望的氛圍，但「我」由日語檢視何謂「光復」時，竟發現：

這兒所說的重光、懷抱、光復等字眼，在我們所知的日本語彙裏是找不到的，因此，乍一接觸到，便有一種清新特異的感覺。特別是光復這詞，它的音韻，它所引起的聯想——這兒得說明一句，這時的臺灣人多半對這個詞還沒有正確的觀念。<sup>123</sup>

與其說「還沒有正確的觀念」，毋寧謂光復之於日文和中文的歧異，揭露撤退來臺者與經歷日本殖民者，對於臺灣光復的理解並不全然相同。難怪「我」在十月廿五日臺灣光復節這一天，卻想到：

因為臺灣的光復，並不是這一天忽然來臨的，當人們聽到「天皇陛下」的廣播的一刻，那才是真正的臺灣光復的一剎那。經過兩個多月的今天，雖然大家都特別舉行儀式來慶祝，但那不過是形式上而已。當然，那也意味著在官方的文件上，這一天才是真正的臺灣光復的一天，不過在我個人的感受上，卻沒有那麼真切。<sup>124</sup>

國民黨定義臺灣光復節為臺灣回歸祖國的懷抱，一九四九年之後又視光復後的臺灣為未來將收復中原的復興基地與三民主義模範省，這不同於經歷日本殖民的臺灣人定義臺灣光復為日本於八月十五日終止對臺殖民。即國民黨訂定的臺灣光復節徒存形式，並未考量到臺灣人民經歷殖民的深刻印痕，此乃鍾肇政為何試圖詮釋另一版本的臺灣光復之由。鍾肇政面對反共戒嚴時期的檢查制度，不例外地為上段文字辯護：

如果有人看了上面的話，向我問到：「那麼你今天並不高興囉？」我將毫不猶疑地斥他一聲馬鹿野郎！……不管如何，既然臺灣的光復是可喜可賀的事態，那麼揀哪一天來慶祝，我都沒有理由不為此狂歡狂樂！<sup>125</sup>

「我」固然為「臺灣的光復」感到高興，但臺灣光復節的意義還值得推敲，隱喻民國神話之於「我」暗藏時間錯亂的症狀，病體與國體的辯證就此展開。

---

造成的影響。第二部《江山萬裏》述說太平洋戰爭爆發後，日本在臺強制徵兵，陸志龍於是成為學徒兵，在軍隊中重新檢視日本殖民權力。第三部《流雲》則講述光復初期臺灣人民錯綜複雜的心情。

<sup>123</sup> 鍾肇政，《濁流三部曲(三)流雲》(臺北：遠景，2005)，頁3。

<sup>124</sup> 鍾肇政，《濁流三部曲(三)流雲》，頁248。

<sup>125</sup> 鍾肇政，《濁流三部曲(三)流雲》，頁248。

政府——這當然是我們自己的政府了——已決定於二十五日那天正式宣布臺灣回歸中國版圖，並在這天全臺灣一起舉行光復典禮。……實在也是個出去遛遛看看的好機會。但是。我有許多顧忌。我還是怕見人……<sup>126</sup>

「臺灣回歸中國版圖」究竟是國民黨在臺灣此一中國版圖，抑或在復興基地臺灣遙想光復中原的中國版圖，這兩個意義對於反共語境中的國民黨皆可成立。既然「我」對「中國版圖」一詞感到曖昧難明，那麼該如何不由政治版圖來看待臺灣光復？《濁流三部曲》意圖由病體與國體予以檢視，誠如引文中「我有許多顧忌。我還是怕見人」。

由於失聰後的「我」喪失自信<sup>127</sup>，害怕出門慶祝時遇見熟人，故未能盡興參與臺灣光復節，顯示國民黨定義的臺灣光復節之於經歷殖民創傷的「我」而言，難以因此獲得周全的撫慰。在一片光明歡騰的光復氛圍中，「那些四腳仔卻為我留下一個罩在我身上的罩子，使得那絢麗的光線照射不到我身上——或者我應該說得更明白些——那是一種隔開音響的罩子，使我遠離聲音的世界。」<sup>128</sup>由此說明「我」當學徒兵將屆結束之際，竟因病失聰，此一疾病隱喻看似是日本殖民暴力烙下的傷痕，但失聰帶來的困擾卻是在臺灣光復之後的生活。這究竟是揶揄日治時期「我」對祖國的美好憧憬已然失真？或是正因失聰，才能專注學習象徵文化中國的漢文？抑或，以殘疾為由，放棄與完妹結婚的機會，改而鼓起勇氣追求象徵臺灣地母的銀妹，使「我」回歸回歸臺灣土地的主體價值得以落實，此乃鍾肇政認知臺灣光復的意涵？由此可知，「我」夾雜在日本殖民經驗、臺灣本土性、國民黨接管、祖國嚮往之中，呈現難解又困頓的心理。

雖然是間接地透過涂的口，可是我彷彿看到了光復後的社會的一角。一切都似乎在蛻變中，那是個混亂的時代，但無疑也是個偉大的時代，處處有動亂，但處處也有新生。寧可說，新生與動亂是互為因果。……只有我這個人——這個卑鄙、猥瑣的、渺小的人物，被遺忘在時代的洪流裡，社會的新生之後，過著一種無價值的日子。……戰爭給每一個臺灣人帶來了偉大的禮物，卻從我奪去了那麼重要的東西。我還能有什麼呢？<sup>129</sup>

「戰爭給每一個臺灣人帶來了偉大的禮物，卻從我奪去了那麼重要的東西。」這

<sup>126</sup> 鍾肇政，《濁流三部曲(三)流雲》，頁 252。

<sup>127</sup> 陸志龍在軍隊裡感染太平洋戰爭中流行的瘧疾而發燒，日軍並未及時提供藥物醫治，導致終生失聰。固然他是因病失聰，但何嘗不是臺灣在日本殖民者主導太平洋戰爭此一外力介入所致，尤其，身體殘疾在戰後引發難以克服的心理創傷，已遠遠凌駕失聰此項病症。因此，本文視失聰為精神創傷的隱喻，我們將追究何以在戰後引發難以克服的心理創傷，只因日本殖民陰影嗎？

<sup>128</sup> 鍾肇政，《濁流三部曲(三)流雲》，頁 4。

<sup>129</sup> 鍾肇政，《濁流三部曲(三)流雲》，頁 149-150。

句話的矛盾在於，偉大的禮物應是臺灣光復，為何「我」卻被剝奪重要的東西，難道「我」不是蒙受臺灣光復的臺灣人之一嗎？抑或失聰之於「我」的重要性超乎臺灣光復的意義？若此，臺灣光復的價值因失聰而扭曲，顯示「失聰」不僅是日本殖民所留下的精神創傷，更曖昧地隱喻國民黨的領導對光復後的臺灣人造成強烈的衝擊。如此隱諱的書寫還反映在引文中以新生之名，批判動亂之實。

例如，《流雲》採用五十年一循環的旱魃為時間意象，諷刺臺灣光復節不僅淪為空洞的政治週年紀念儀式，國民黨甚至惡性循環般地重演危害百姓的弊病，首當其衝的是米價上漲。這場旱魃象徵一場對臺灣人施行的酷刑，新生安在？<sup>130</sup>

人們就好像被綁著吊在樹上一般，物價調動一次，也就等於被拉高一寸，痛苦加深，窒息度也加強。然而這好像就是臺灣的同胞們，在擺脫五十年來的枷鎖後，進入新生康樂的境地前的一段不可避免的過程。<sup>131</sup>

原本以為這只是邁向「新生康樂」之前的陣痛期，但臺灣光復的新生意義因百姓的「陣痛」而延宕與變調。即百姓身體與清／潔國體是一體兩面的共構關係，前者以痛感消解後者的神聖，從而展開民國神話中神聖與虛構的扭力。又如，物價上漲後，全家隨父親搬回曾被日本人侵佔的教職員宿舍後，宿舍裡的南京蟲使「我」全身搔癢不已：

日本人留給我的，已經夠多了，我被迫負荷著那麼沉重的擔子，成了一個廢人，想不到在臺民已乾乾淨淨摔脫了日本人的枷鎖的今天，我還要受這樣的苦。這也是命運的捉弄吧？我很不容易把這些小蟲給予我的痛苦描述清楚，而且區區跳蚤，似乎也很可能蒙受小題大作之譏，然而牠們使我懊惱、恐懼。<sup>132</sup>

表面上自譴為小題大作，但南京蟲顯然意有所指地暗諷由南京撤退來臺的國民黨，依舊使「我」的生活承受懊惱與恐懼之苦，這種難以描述的痛苦一如錯亂的時間感知與歷史表述。簡言之，《濁流三部曲》以失聰隱喻「我」對臺灣光復的不適應症，暗示國民黨以民國神話所作的歷史詮釋與「我」的認知是有所歧異。即《流雲》以百姓病體揭露清／潔國體以歷史表述梳理出唯一合法的集體記憶，強勢清除重層的臺灣歷史，卻無法遮掩臺灣人因政權更迭所致的時間錯亂感。畢

<sup>130</sup> 「不少人都在說，今年是五十年來的大旱。五十年前，日本人來到臺灣，那年臺灣各地也逢上了罕見的旱魃。五十年後的今天，日本人垮臺了，又碰上這麼個大旱年。這是一種巧合呢？還是上天有意的安排？人們都在津津樂道著。但是，人們何嘗想到，旱魃給人們帶來的，將是怎樣的一種結果。」鍾肇政，《濁流三部曲(三)流雲》，頁97。

<sup>131</sup> 鍾肇政，《濁流三部曲(三)流雲》，頁315。

<sup>132</sup> 鍾肇政，《濁流三部曲(三)流雲》，頁293。

竟，殖民記憶之於臺灣人民是不可能隨著臺灣光復與國民黨來臺，就截然又清楚地切割。況且，一旦人民回顧一九四九年以前的臺灣歷史，便與國民黨以民國神話所勾勒的歷史脈絡形成齟齬，如《濁流三部曲》鋪演的臺灣歷史敘事正具此意圖。

上文由臺灣光復並未帶來新生，反而是惡性循環與清除記憶地使人出現時間錯亂的不適應症，下文將由版圖與鄉土的辯證，探究空間錯亂的不適應症從何而起。例如，「我」來到沙山濱海漁村的一座小規模的學校任教時，恰逢雙十節，於是與校長同僚舉杯高喊「中華民國萬歲！」其後，在操場上召開的慶祝大會裡，庄長大聲地用閩南語朗讀「遺囑奉讀」，「我」僅大致明白庄長致詞時提及日本欺壓臺灣，「可是當他搬出一些名詞，說祖國如何革命，如何建立民國，就不容易聽清楚了。我有生以來第一次埋怨自己的閩南語能力不夠充分。」鍾肇政是否以閩南語能力為由，掩飾「我」對雙十國慶日竟聽不清楚祖國如何革命與建國的嘲諷？若此則暗示失聰的疾病隱喻是，難以全然認同國民黨在臺所樹立的「建國／神話」。固然庄長致詞期間和會後遊行，「我」與眾人興致高昂地嘶喊「中華民國萬萬歲！」甚至，「我」於會後回到學校事務處，主動帶領校長和同僚練唱國歌，大家因此不再以異鄉人的白眼看待「我」。

可是我仍然不想待下去。我已去信給陳英傑，告訴他近日中會來看他，而且我總不脫離寂寞時的鄉愁。十一日晚上，我再也忍不住了，到油谷校長的宿舍去請假。我說身體不十分健康，希望能在家休養一個時期。他滿口答應了。…對它(沙山)，我毫無留戀，不過倒不能說一點感觸也沒有。它使我窺見了光復後的臺灣的一角，體會雖不深切，而在我的生命史上仍然是一個不凡的歷程。<sup>133</sup>

引文交代：安排「我」到沙山短暫居留，是為了見證如何慶祝雙十國慶的景象。這不免令人想起司馬中原在國慶前夕脫稿的《狂風沙》對民國神話的崇敬與頌揚，那麼《流雲》中的「我」在沙山依然無法擺脫的「鄉愁」，只是因為離開故鄉來到異地沙山所生嗎？或是隱隱然地指出「我」面對雙十國慶時，帶有一絲因國民黨以民國神話標榜中原時空而抽空臺灣的鄉愁，否則何以「我」對「沙山／雙十國慶」毫無眷戀，甚至假請病假之名，準備返回山林中的家？神聖的光復與國慶理應使國民邁入新生般的階段，為何「我」還以身體不健康為託辭？日本殖民者使「我」失聰（臺灣人精神受創）時，江山萬里般的祖國河山是臺灣人國族認同的所在，這在戰後本應符應國民黨以民國神話遙指的黃土根脈，然民國神話的諸多政治禁忌割裂與遮蔽臺灣人在近現代史中的特殊經歷，使經歷日本殖民的

<sup>133</sup> 鍾肇政，《濁流三部曲(三)流雲》，頁 198-199。

臺灣人在戰後依然陷入混亂的歷史記憶。

引發上述時空錯亂的主因是臺灣人經歷混雜的政治統治，《濁流三部曲》以混血為喻予以說明。換言之，憧憬中的祖國、貶抑中的支那、國民黨所召喚的中國想像出現歧異，那麼(文化？政治？歷史的？)臺灣血脈承衍該上溯至何時？或者說，該如何扎根？下文由混血與失聰分析鍾肇政的大河小說如何展開臺灣血脈與祖國根脈的辯證。

例如，《江山萬里》講述大甲服役期間，「我」目睹和忍受日本長官的暴虐體罰，原本膽怯懦弱的「我」竟因此漸漸變得更加堅強，「那種莫可言喻的屈辱使我的血液倒流」<sup>134</sup>，隱喻日本殖民所致的精神創傷迫使殖民地人民思考臺灣文化血脈的根源。一回，「我」接到家書得知小妹病死，悲慟不已的「我」失神地忘記「軍人勅諭」。小隊長嚴厲地糾正「我」，並責問：「你想了些什麼？」原本打算說出實情的「我」覺得無濟於事，僅簡要且毫不恐懼地答覆「想家」，「我」不意外地挨了小隊長一陣毒辣的蠻橫拳頭。其後得知原委的小隊長，讚賞「我」極富男子氣概。「我」事後反省當時固然毫無畏懼，但是：

那豈不也是一種懦弱無能的表現嗎？我沒有據理力爭，卻甘心承受那種凌辱，這那裏是一個勇者所應有的態度？或許，經過這一兩年的磨鍊，我仍然還是個猥瑣的，怯懦的卑鄙人物……我厭惡自己的思想與感受都那麼鈍重，有如一把生鏽了的舊柴刀。童年時，彷彿有過用舊柴刀削竹子的記憶，它不但削不進去，而且僅能在竹皮刮出一道道疤痕而已。那種著急、不耐煩的感覺，此刻在我的腦中復甦過來了。<sup>135</sup>

服役前，在國民學校任職的「我」尚未察覺自己性格的懦弱，甚至因愛慕谷清子，而陷入她所代表的日本認同中難以自拔。固然大甲服役期間，面臨日常生活中殖民者施予頻繁的身體暴力，遂進行上述的自我批判，但身分認同仍在勇敢與怯弱的辯證中，猶疑不安。換言之，即使殖民地亟需療癒，卻又難以擺脫日本的同化與宰制，這在在說明日本殖民者對殖民地烙下的精神創傷太過深刻，究竟何處是安身立命的家？此乃上述「想家」一語的微言大義。

同僚看見「我」臉上被小隊長施暴的傷痕，以眼神表達關切和同情時，「我」陷入究竟該掩飾醜態或邀功表彰的矛盾。在如此低迷傷感的精神困頓中，「我」無意間發現鐵砧山山腰處豎立著寫有「江山萬里」的碑石。起初無法瞭解這四個漢字的意涵，經過苦思後，推測可能是鄭成功來臺反清復明，經過鐵砧山時，眺望美麗的萬里江山，不禁喟嘆「江山萬里如今安在」，遙念故國之思油然而生。「支

<sup>134</sup> 鍾肇政，《濁流三部曲(二)江山萬里》，頁 189。

<sup>135</sup> 鍾肇政，《濁流三部曲(二)江山萬里》，頁 204。

那也是我的故鄉，我是支那人。鄭成功的慨歎也正該是我的概嘆啊……」<sup>136</sup>「不管這四個字是出自鄭成功也好，或者後人也好，精神是一樣的，那就是血液的呼聲，對祖國河山的渴慕。」<sup>137</sup>由此題解「江山萬里／祖國河山」的血脈寓意，並批判殖民地人民蒙受身體暴力的不公與失理。在「我」作出上述江山萬里的定義和國族認同的確認之前，臺日混血少年蔡添秀為「我」臉上的傷痕心痛不已，並悲憤地訴說自己不堪的身世。蔡的漢奸祖父，害死一百多位臺灣義勇隊後，在日本殖民者的拔擢下成為地方首富。祖父命令父親與日本女人結婚，父親完成傳宗接代的責任後逃家，從事臺灣光復運動，被捕前留下遺書告誡蔡添秀：祖國是中國，而非日本。堅守父親遺願的蔡因為中國血液中混雜著母親的日本血液而感到痛苦不已，呼應「我」的國族認同搖擺於祖國和日本之間。即使臺日混血少年遵奉父親遺願，卻仍因混血而痛苦鬱結，一如臺灣人在經歷各種政權統治的重層歷史脈絡中游移難安。是否能擴而言之地詮釋臺日混血為：戰後臺灣人被國民黨視為經歷日本奴化教育的混血人民？若此，民國神話此一潛文本是籠罩在鍾肇政創作中的魅影。

「我」感嘆蔡揹負命運的重荷之際，想起好友葉振剛在「我」心裡喚起的模糊概念：「戰爭結束後，我們臺灣人將會有怎樣的轉變。」<sup>138</sup>此一模糊的概念在「我」理解江山萬里碑的意涵後，梳理得更加清楚，尤其葉振剛、蔡添秀對祖國和血液的看法，有助於「我」開啟殖民暴力與血緣認同的辯證。「我」既擺脫日本殖民者的同化收編，也重新審視祖國的血脈寓意。

當我看到江山萬里碑，想到不久我們臺灣人會回到祖國時，心中仍不免有種不能釋然於懷的感覺，也正是起因於此。……或者我可以說，「支那人」所給我的印象並不是好的。然而，我卻一直在憧憬著「祖國」。這期間，誠然有某種矛盾的成分。我只能解釋成那種憧憬是本能的，而印象則是後天的，特別是戰爭開始以後，日本人的宣傳在不知不覺中蒙蔽了我的觀感。……「祖國」這兩字，一直與一種甘美的感傷並存於我心靈深處。<sup>139</sup>

由於日本對支那人的污名化而矇蔽「我」的觀感，使「我」對支那人或長山人的印象是不潔的嘔吐感，難以和憧憬中的祖國劃上等號，顯示祖國是「想像」中的美麗原鄉，甚至雜揉甘美和感傷的色調。感傷是出於洞察日本對祖國的污衊？或是嚮往日本的憂傷美學而在中日之間擺盪，遂難以確證祖國認同？抑或在臺國民黨代表的長山人，難以等同「我」憧憬中的祖國？正因祖國一詞的含混，鬆動江

<sup>136</sup> 鍾肇政，《濁流三部曲(二)江山萬里》，頁 225。

<sup>137</sup> 鍾肇政，《濁流三部曲(二)江山萬里》，頁 282。

<sup>138</sup> 鍾肇政，《濁流三部曲(二)江山萬里》，頁 217。

<sup>139</sup> 鍾肇政，《濁流三部曲(二)江山萬里》，頁 440-441。

山萬里遙指祖國的中原河山與政治流脈，「我」只好以血脈扎根的父母所在的臺灣山間寒村取代之。<sup>140</sup>

此外，「我」如何看待江山萬里象徵的歷史或文化源流呢？這可由第三部《流雲》對文體與國體的辯證進一步映證。服役後期失聰的「我」在光復後的臺灣，以失聰的疾病隱喻見證「文體／漢文」與「國體／國語」的角力。《流雲》以相當篇幅描述「我」如何勤奮地自修漢文的形音義，甚至在西門町的書店購買《唐詩選》、《漢詩鈔》、《唐詩三百首新釋》、《古文觀止新釋》等，「我」的漢文能力在每日廢寢忘食中大幅精進，緣於「我是那樣死心蹋地地認為所謂『讀漢文』才是目前我的急務，我竟然懵懂無知於祖國也早就開了新文化的花朵，白話文差不多領有了幾乎所有的文化國土。」<sup>141</sup>無論是白話文或古典漢文皆為文化中國的肌理，也是臺灣得以發展精神文明的根基之一，漢文可由各種族群的方言來讀誦或表達，是漢文化得以綿互的主因之一。因此，「在我的觀念裡頭，北京語不過是一種祖國語言，跟我們的客話和閩南話是差不了多少的。我還是認為漢文才最重要，只要漢文學通，一切都可以解決。」<sup>142</sup>然而，當「我」看到一本以北京語標註注音的「國語課本初級用」等字樣時，頗為震動：

為什麼叫國語呢？不是北京語嗎？這是一個很可笑的想法，在這時的我，還不能接受北京語也就是國語的事實。我自然知道「國語」也就是在全國通用的語言。日治時期，「國語」的含義是最廣泛的，凡是日本話，便就是「國語」，它包含著諸如「大阪辯」、「九州辯」，乃至「東北辯」等地方方言，而在學校教的，以及一般民間(指臺灣島上)通用的「國語」，則叫做「標準語」，是以「東京辯」為主制定的，因此我對國語這個詞，雖然不說沒有確切的觀念，但是意識裏倒是相當含混的。<sup>143</sup>

究竟是「我」對國語感到含混？或是鍾肇政創作《濁流三部曲》時，隱微地批判民國神話強勢地以「北京語／國語」為崇高的言說方式？換言之，以北京語為國民黨頒布的標準國語，說明何以「我」在光復後失聰，隱喻「我」不得不拒絕傾聽北京語的讀音。甚至，失聰的病體揶揄北京語強勢地成為唯一合法的官方語言，國體彷彿失聰般地聽不見臺灣各族群的方言，族群方言淪為不入流的禁忌，暗示百姓病體與國體相互指涉，從而展開民國神話中神聖與虛構的辯證。綜上，

<sup>140</sup> 「如今被我看做是故鄉的那個山間寒村。……喜歡它的寧靜，喜歡它的無底的寂寞、翠綠、澄清，還有一切一切。我祝福我的新故鄉，因為那是我的父母的所在之地。」鍾肇政，《濁流三部曲(二)江山萬里》，頁 257。

<sup>141</sup> 鍾肇政，《濁流三部曲(三)流雲》，頁 215。

<sup>142</sup> 鍾肇政，《濁流三部曲(三)流雲》，頁 300。

<sup>143</sup> 鍾肇政，《濁流三部曲(三)流雲》，頁 302。



祖國一詞的矛盾，《濁流三部曲》究竟試圖響應民國神話或疏離民國神話的含混曖昧，反映戰後臺灣人糾葛又禁忌的政治記憶與身分認同。即歷史敘事中臺灣認同與祖國想像的協商在於以文化血脈或政治血脈為根的難題。<sup>144</sup>這是否促成鍾肇政撰寫以臺灣人為核心焦點的《臺灣人三部曲》？



### 三、國體監視與山林視野：

#### 在去中原中心之上重新聖化四百年臺灣歷史

國民黨以民國神話將歷史根脈歸諸於往昔的黃土中原，卻也抽空臺灣的時空積澱，因此上文分析身體書寫投映出清／潔國體暗藏時空錯亂的症狀。換言之，在一九四五年八月十五日之前所積澱的臺灣歷史發展，顯然與一九四九年國民黨在臺既建國又復國的時間表，形成斷層。然而，國民黨卻以民國神話的史觀來監視臺灣人民的政治認同，大河小說遂以筆路藍縷以啟臺灣山林為說史的開端，意味著「鄉土臺灣」隱喻一種不同於國體監視的歷史視野，且寓託臺灣人扎根鄉土臺灣而非黃土中原的精神歸屬。下文由「由國體監視移轉成臺灣母土的聚焦」、「回歸臺灣土地：重複太初儀式與體現精神底蘊」逐一說明。

#### (一) 由國體監視移轉成臺灣母土的聚焦

鍾肇政大河小說的敘事模式之一是，男主人公與不同國籍或性格的女性戀愛，意圖以愛慕的這些女性象徵臺灣人的身分認同。例如，《流雲》中失聰後的「我」身體孱弱不堪，因此深受銀妹散發出野性的美感和擁有健美的體魄所吸引，無疑是「我」嚮往晴耕雨讀的最佳伴侶，然「我」因身分認同的混淆竟在她與完妹之間猶豫難決。一回，來到本名為九龍村的九座寮家族公廳後，發現阿龍叔持有一張國歌歌詞，「我」於是讀譜帶領族人齊唱國歌。九座寮公廳代表陸家祖先來臺筆路藍縷的發源地，這與國歌象徵國民黨如何開疆拓土的精神，無疑是不同的歷史脈絡，難怪「我」對國歌感到新鮮又陌生。相對地，熟稔又親切的是，從九座寮祖厝回程的途中，瞭望九座寮周圍環繞著的美麗山景，盡頭處的那座山是經常出現在鍾肇政筆下的乳姑山。由此形構成一幅田園山水畫，伴著悠揚又熟悉的臺灣田園小調，「我」恣意漫遊在其中，先後巧遇三治水美人完妹和童養媳

<sup>144</sup> 黃俊傑指出一九四五年臺灣光復後的臺灣意識，是在臺灣人和外省人相對的省籍意識中形成，此乃半世紀的歷史斷裂和權力分配不公所致的隔膜。臺灣意識的內涵是隨著不同時代而變化的複雜觀念，關鍵是文化認同和政治身分形成既相互依存、又相當緊張的對話關係。文化認同是抽象的心理建構，由悠久的歷史文化價值所積澱而成，這支精神槓桿既為自己安身立命，更成為批判或引導現實的依據，至於政治身分則是權利義務的契約關係。臺灣人的文化認同與政治身分出現斷層的原因在於，數百年來的臺灣移民者對中原政權的反抗，如明鄭的反清復明、國民黨的反共抗俄等，但移民臺灣的漢人又視中原為文化或精神的原鄉。黃俊傑，《臺灣意識與臺灣文化》（臺北：正中，2000），頁 66-68。

銀妹。「我」與前者的互動客套拘謹，由於三洽水的在地美人接受完整的日式教育無形間令「我」慌張失措，這種混雜一如「我」在九座寮公廳唱國歌的荒腔走板與無盡感觸，隱喻「我」對於究竟何處是羣路藍縷的所在，深感困惑。<sup>145</sup>與上述形成強烈對比的是，「我」與銀妹的相處相當自在熱情，又哀憐她的童養媳身世——象徵臺灣歷經日本殖民的失怙處境。此乃呼應她穿著日本軍裝遮掩豐滿身材，依然煥發出勤奮任怨的臺灣鄉土特質，從而投影出自移墾以降召喚情感與承載時空的「乳姑山／山景／臺灣」。

由此可知，《濁流三部曲》的第三部和《臺灣人三部曲》的第三部，不約而同地讓男主角與象徵臺灣鄉土的地母型女性結合，試圖將國民黨以民國神話加諸於臺灣人的身體暴力或政治監視，移轉成彰顯臺灣母土的主體價值。或者說，國民黨以民國神話架構的時空座標，與《濁流三部曲》由臺灣山林開展的拓荒流脈形成斷裂。例如，除夕，父親掛上一幅寫有中華民國三十五年的日曆，給「我」帶來相當的衝擊和感觸：

民國三十四年是殘缺不全的，因為它泰半曾是昭和二十年。……在後來它成為光復之年；歷史上，它無疑是大書特書的輝煌的一年，但在我的感受裏，總覺得不完整。還有，這一年，我過了黎明前的最黑暗的一大段時期。……為了迎接黎明，黑暗也許是不可避免的，但創痕還新。而今年呢(三十五年)？……是值得所有的臺灣人爲它高舉雙手歡呼迎接的一年。……可是明年，我將怎樣？……我在糊糊塗塗裏迎接了民國三十五年。<sup>146</sup>

民國三十四年當學徒兵所承受的身體創傷是黎明前的黑暗，何以臺灣光復後依舊「創痕還新」？或者說，歡慶臺灣人民脫離殖民統治的民國三十五年，「我」為何顯得糊塗茫然？與其說出路不明的「我」困惑於該如何建構自我身分，毋寧謂對中華民國的未來走向與時間規劃感到不確定。如此的徬徨，一如「我」很長時間因社會眼光而在完妹和銀妹之間搖擺心意。

「我」之所以變得篤定的關鍵在於，「我」由六妹口中得知銀妹將與癡傻得像豬的番仔成親時，失控痛哭，這不僅促成銀妹決定出走，到花蓮尋找「親生父母／鄉土臺灣」，她的母土象徵正式成形，「我」也輾轉請與銀妹維持聯繫的友人轉達自己矢志立誓要與「她／母土／臺灣」結婚。隨後，「我」寫信給完妹表達自己是半殘之人，無法高攀而婉拒婚事，落筆的時間是「民國三十五年二月二十八日深夜」。固然並非爆發二二八事件的民國三十六年，這極可能是正處戒嚴時期的鍾肇政爲迴避政治禁忌的考量，但他仍選定令人敏感的二月廿八日，似乎暗

<sup>145</sup> 鍾肇政，《濁流三部曲(三)流雲》，頁 156。

<sup>146</sup> 鍾肇政，《濁流三部曲(三)流雲》，頁 352-353。

指二二八事件的陰影，使臺灣人對祖國原本懷有的希冀終告破滅，鍾因此更加確立「我」與地母銀妹結婚所象徵的臺灣意識。此乃將國體監視下的禁忌臺灣移轉為臺灣人眼中的禁忌民國。禁忌臺灣意指民國神話以中原時空為圭臬，臺灣除卻復興基地的意義之外，其餘皆為民國神話的政治禁忌。禁忌民國則意味著暗藏暴力的民國神話並不崇高偉岸，唯有揭穿民國神話的政治禁忌，才有建構臺灣意識的契機。

小說最終，「我」想著與銀妹友人的聯繫時間和解決之道時：

我已爬上了坡路，到達山時平地了。太陽正在對面的插天山上，燦爛的頂輝照得我目眩。……那平原從腳下的山裾開始，一直延伸開去。田都已翻過土了，黑黝黝地，但蒼翠的顏色的面積，仍超過黑色的——我知道這不是可喜的事，因為園正說明這個平地地勢高，水量不多，所以茶的比田還多。平野正中是靈潭的街路了，街旁將大潭在陽光下反射著強烈的光芒。……那幾架零式戰鬥機仍然擱在那兒，機翼也反射著強烈陽光，亮晶晶地。有那麼一天，它們一定會再次在天空翱翔，那時翼上的那顆太陽一定會塗成青天白日了。我看見天空。雲很多，隨風極速地流動著，一簇簇一堆堆地。呵，變幻無定的流雲，你們要飄到那兒呢？也許人們正在期盼著你們快些凝聚在一塊，變成沛然下降的大雨，滋潤正在旱魃的大地。<sup>147</sup>

變幻無定的流雲象徵「我」因政權轉換而在未來和女性之間猶豫不定，當流雲凝聚降雨則滋潤「旱魃／政權」更迭的「大地／臺灣」。流雲凝聚，一如「我」在令人不安的中華民國裡，堅定認同臺灣的心志。當「我」決定要與象徵臺灣山林土地的銀妹一同邁向未來時，在薄暮籠罩下的「巨大光暈」中，「我」對前途一改此前的焦慮。

回到靈潭，已是薄暮時分了。大鼓仍在響個不停，遠遠看去，整個街路都罩在一之巨大的光暈當中。……我雖還不能對我與她的前途持樂觀想法，但有了這些，已很夠很夠了！<sup>148</sup>

這場光暈曾見證「我」和銀妹在月光中野合，象徵「我」與月光、大地、母親等陰性意象交融為一體，恰恰與上段引文中青天白日的耀眼陽光，形成隱微的對話。尤其，「我」俯看插天山的姿態，展示一種不同於民國神話的觀看視野。這隱微地指出，觀看之道應由變幻的「流雲」轉向「母土大地」，以期以臺灣母土的撫慰，緩解國體監視或歷史暴力造成臺灣人的精神創傷與時空錯亂。綜上可

<sup>147</sup> 鍾肇政，《濁流三部曲(三)流雲》，頁 435。

<sup>148</sup> 鍾肇政，《濁流三部曲(三)流雲》，頁 428。

知，既然清／潔國體為捍衛祖國河山而暗藏時空錯亂的病症隱喻，《濁流三部曲》以光復、國慶、紀年等民國時間與代表臺灣母土的陰性時間意象進行論辯，呈現「我」確立身分認同的艱難。

換言之，臺灣母土安頓人心，有別於大寫父親的權力空間位居不容質疑的神聖位階，卻令人深感不安。遑論二二八事件等政治禁忌在戒嚴時代的不可言說，無疑更加令人恐懼。既然民國神話及其權力結構不再穩固地說服人民發自內心地效忠，中原中心的歷史論述遂不再神聖與唯一。因此，《濁流三部曲》試圖書寫臺灣母土來「中心化」臺灣歷史，與此同時，卻不敢處理禁忌歷史，可見政治禁忌是重構臺灣歷史敘事時，既影響敘史範疇，又難以應對的重要課題之一。可惜的是，臺灣母土的歷史內涵在《濁流三部曲》中尚未深化，到《臺灣三部曲》才明確地揭示。

## (二) 重複太初儀式與回歸臺灣母土

承上，《臺灣人三部曲》以抗日或光復為書寫議題，符合民國神話的論史框架，但鍾肇政自剖第三部《插天山之歌》以主人公陸志驤躲避日警暗指：在民國神話及其清／潔國體的監視中，被迫逃亡。以日治處境疊合民國際遇的時間弔詭，隱喻上文已說明的國體出現時空錯亂的病症。

與其說是逃亡，毋寧謂回家。起因是，有鑒於「每一寸田園，每一塊泥土，都滲有先人們的汗水與淚滴，這樣的大好河山，受異族統治也快五十年了。」<sup>149</sup> 陸志驤決然地投入抗日運動，在一次返臺行動中，輪船竟然意外沉沒，精通水性的他，僥倖為漁人所救。此前，當船難剛發生，眾人陷入混亂時，一名船客對他說：「我是警視廳的桂木警部……你可別死了，不然我就交不了差啦！」於是，從他獲救、準備返家起，便戰戰兢兢地儘可能避開所有可疑的監視。此乃預告與開啟他的逃亡／歸家之旅。從獲救的漁村回家後，父親安排他投靠深山裡的綱雲叔公。叔公表示：「你從事抗日運動，這是繼承了我們陸家人的傳統遺志呢。」<sup>150</sup> 他經叔公得知，陸家父輩在仁勇叔太公的帶領下，奮勇抗日的事蹟，但他在感動之餘，因自身未能有積極的抗日作為，深感愧對仁勇叔太公之靈。例如，日本任意徵召臺灣農民受訓，毫不考慮是否會耽誤農村的勞動耕作，他縱使對此氣憤，卻無法有所反抗。叔公安慰他：「日本仔控制得這麼嚴密，誰也沒辦法的。如今你是逃命要緊。……行霸道，最多祇能五十年，這是盤古開天以來的定數。」<sup>151</sup> 此乃《插天山之歌》安排陸志驤為躲避監視而不斷逃亡的原因之一。畢竟，未有

<sup>149</sup> 鍾肇政，《臺灣人三部曲(三)插天山之歌》(臺北：遠景，2005)，頁9。

<sup>150</sup> 鍾肇政，《臺灣人三部曲(三)插天山之歌》，頁59。

<sup>151</sup> 鍾肇政，《臺灣人三部曲(三)插天山之歌》，頁61。

有效的方法打擊日本戰力，只好在臺灣山林中度过逃亡歲月。

就暗指的層面來說，逃亡過程中，時間不確定地流逝，隱喻《插天山之歌》逸出民國神話的時間規劃，藉由陸志驤來回歸臺灣土地所象徵的時間源頭與鄉土內涵。由於全書以主要篇幅刻畫他如何投入臺灣的鄉土勞動<sup>152</sup>，抗日書寫的比重相對減少，於是，看似符合民國神話所關注的歷史議題，實則巧妙地將被民國神話空洞化的臺灣性，重新聚焦，賦予血肉。

勞動的山居歲月，平靜地流轉到來年的春天，一日，奔妹神色匆忙地趕來林場告知：日本警官正尋找陸志驤。伯父要他趕緊去滴仔溝，投靠姑丈李阿丁。熟悉山路的奔妹，勇敢無懼地帶領陸志驤在沒有山路且滿佈荊棘的荒山中逃亡，奔妹無視雙腳流血，令志驤感動不已。奔妹象徵志驤逃亡中的精神依託，即由「奔」向山林緩解「逃」亡的難堪與苦悶，於是他向奔妹告白，並承諾婚事。其後，姑丈安排志驤獨自隱居在枕頭山山腰處的腦寮裏，不久後，又被日本警察發現夜間的腦寮出現光線，他只好再逃往張凌雲的新柑坪茶工廠。大陸籍的張老先生將志驤安頓在隘寮中，並經常告知他日本在太平洋戰爭中的新情報。他透過健談的老人，覺得原本是概念中的祖國不再那麼遙遠，顯示中國想像是建立在平等對話、流動（移民來臺）與開放（東亞新情報）的基礎之上。因此，志驤回家（臺灣母土），也能擁有東亞視野，從而反撥民國神話視中原版圖為家，也質問被框定的疆界能提供開闊與流動的中國想像嗎？此外，老人還從旁撮合志驤與奔妹的婚事，此時已相當嫻熟農林漁務的志驤，積極地開墾隘寮周邊的產業，顯示他融入臺灣山林的自然脈動與本土生活，也呼應他選擇與代表臺灣地母的女性「奔妹」結婚。其後，在奔妹生產之際，他被桂木警官逮捕，但警官仍讓他回家確認奔妹平安生產之後，才拘捕他到警察課，但審問尚未開始，他便因日本投降，獲釋回家。可見奔妹產下的新生兒，隱喻志驤正式由逃亡轉為回歸臺灣，並獲得重生。

綜上，志驤在被監視的目光中，經歷沉船、山林逃亡、被捕獲釋等重重劫難，與此同時，他也開啟關注鄉土臺灣的視野。因此，逃逸的每一段路徑，其實是更加貼近家的精髓。由於其間不斷開墾土地，又誕下新生兒，再加以，獲釋返家的途中，面對象徵宇宙柱的插天山，終於成就一場隱喻他回歸「鄉土臺灣／神聖空間」的「神話歷險／創世儀式」，間接鬆動清／潔國體的禁忌監視與歷史詮釋。<sup>153</sup> 建構與解構之所以可能的關鍵在於，返家的志驤面向巍然聳立的插天山時，抱持著「怕什麼」的心態唱日本歌：

低沉有力的歌聲，震動著附近的空氣，腳步也和著節拍用力地踩著。陸志

<sup>152</sup> 例如，他與伯父父子入山「做料仔」，工作項目包括伐木、鋸木、搬運、托木馬等，他充滿毅力地學習，從不知道施工技巧而吃了不少皮肉之苦，到駕輕就熟地掌握施力方式。

<sup>153</sup> 參見頁 8 註 23。

驤的身影漸漸遠去了，祇有歌聲還在迴盪。好像插天山真地在跟他合唱著。……等拱衛著插天山的大小連峰，也好像齊聲地在唱著呢。<sup>154</sup>

他慷慨激昂的歌聲環繞在插天山的連峰之間，慶賀鄉土臺灣終究擺脫殖民政權而光復。但為何以「怕什麼」的心態唱日本歌呢？鍾肇政自剖：「剛剛光復當然沒什麼好害怕的啊。那是國民黨軍隊來了，恐怖統治開始以後才会有唱日本軍歌會有恐怖的心態出來，……他（錢鴻鈞）是沒有領略我那種心裏面很隱微的心理狀態。」<sup>155</sup>

因為我寫的時候是戰後國民黨的統治平穩了以後有白色恐怖，高壓統治，……這「不要怕」的當中就根本跟書上寫的時代背景完全無關的，寫出來就是寫的當時我內心裏面的害怕，因為國民黨一直想要抓我，我就像書裡面那個男主角，我拼命跑啊，我人是沒有跑，可我有一種逃的心理作用，自然就反映在那本書裏面。……事實上我是要寫那麼一本書，說我是反日、抗日，我是很忠誠的，我並不是共產黨，我沒有搞臺獨……<sup>156</sup>

《插天山之歌》除了諷刺民國神話的權力話語失真，更以重複太初創世般的儀式，凸顯位居中心的臺灣山林，不再隸屬或附庸於任何版圖的邊陲。最重要的是，「怕什麼」將上述的插天山此一神聖空間，轉向對小說歷史背景的困惑，進而落實在對殖民、戒嚴等歷史的關注與新釋。畢竟，標榜中原中心歷史論述的民國神話竟予人畏懼感，重新命名臺灣歷史相對變得渴望與迫切，從而題解《臺灣三部曲》的定名極富寓意。

上段引文中，「我是很忠誠的，我並不是共產黨，我沒有搞臺獨」，這是民國神話在臺佔據絕對崇高位階的政治規範，顯示鍾肇政以抗日逃亡的主題批判國民黨的政治監控，是為了說明臺灣人在日本殖民和民國神話的雙面夾擊下，建構以臺灣主體為內涵的歷史敘事何其艱難，難怪三部曲出現歷史斷裂或不夠周全的現象。「不但是資料難以掌握，而且是處處不能碰的禁忌。」<sup>157</sup>不容觸碰的政治禁忌，不僅說明神聖的民國神話不容置疑，更暗示歷史敘事中臺灣史與民國史的激烈交鋒。例如，《臺灣人三部曲》選擇一八九五年或此前作為臺灣歷史敘事的起點，隱微地挑戰：民國神話以一九四九年疊合一九一二年的建國，並以之為唯一合法的歷史源頭與脈絡，然而，因此被遮蔽的鄉土臺灣也具備特殊的歷史流脈。於是，鍾肇政的大河小說把國體監視中的復興基地，移轉到能隱喻臺灣主體性的

<sup>154</sup> 鍾肇政，《臺灣人三部曲(三)插天山之歌》，頁 401。

<sup>155</sup> 鍾肇政，《台灣文學十講》，頁 352。

<sup>156</sup> 鍾肇政，《臺灣文學十講》，頁 349。

<sup>157</sup>

中心位置，這種重新聖化的敘事策略，是為了鬆動自居正統中國的民國神話的論述模式。然而，這並非簡單的建構與解構、去中心與再中心，誠如上述，在迴避禁忌的基礎上再中心——在宏大歷史的結晶面上再結晶，中心與邊緣的界線，模糊不已。

承此，可由《臺灣人三部曲》的第一部《沉淪》，再進一步說明歷史想像的結晶與再結晶的曖昧關係。切入議題是，臺灣人在臺灣山林中象徵性地重複太初儀式，具備起源內涵，那麼，鄉土臺灣隱喻的歷史流脈該如何繼往開來？或憑藉著什麼精神底蘊而得以綿亙？我們由九座寮予以說明。早在《濁流三部曲》已以九座寮公廳提問：筆路藍縷的時空，難道不是一九四五年八月十五日之前的臺灣在地生活與歷史，從而問題化中原中心的歷史論述。然而，前文也指出，臺灣母土的歷史內涵在《濁流三部曲》中尚未深化，《臺灣人三部曲》才明確地揭示。

關鍵在於，《沉淪》詳實勾勒位居九座寮的陸家祖厝面向層巒疊嶂的中央山脈，九座寮的後方則環繞著山崗丘陵，顯示祖厝公廳與臺灣土地緊密依存。此外，堪輿先生斷言這樣的地理環境使陸家源頭活水，福祿雙全。偏偏甲午戰爭後，祖堂前方從未乾涸的陽潭竟出現旱象，不久陰潭也呈現旱象：

大旱中的大旱——不，簡直是奇事中的大奇事。……祇有陰潭還儲著半潭水，死死的，靜靜的，冷冷的，彷彿在向誰做著無言的抗議。……陰潭也會乾涸見底嗎？那是十分震動庄裏的人們的一種猜想。九座寮在開始有人煙以來，不過一百幾十年，庄人們一直相信著陰潭是永遠不會見底的，如果有那麼一天會乾掉，那也就是整個臺灣的末日了。……生為一個臺灣人，命中就註定要與臺灣共存亡，否則你就祇有丟下了你辛苦經營之營之，好不容易才建立起來的田園廬舍，以及列祖列宗的墳塋，回原鄉去！<sup>158</sup>

象徵臺灣母土子宮的陰潭逐漸乾涸，不僅「彷彿在向誰做著無言的抗議」，更預告臺灣人民將面臨危機。然而，引文仍強調臺灣人與臺灣土地的休戚與共，是不同於中國原鄉的另一方血脈根連的家園。例如，陸家信字輩、仁字輩、綱字輩在供奉祖先的公廳裡，商議如何抵抗日軍接收臺灣。部分族人考慮要重返中國故居，但多數族人認為「幾百年來，我們祖宗辛辛苦苦經營開闢出來的天地，決對不能白白送給人家。」<sup>159</sup>可見陸氏祖先在臺灣開天闢地般地苦心經營，是促成後輩抗日和保衛臺灣家園的動力。一百多年前榮邦公從廣東長樂縣渡海來臺，兒子天貴生下信河、信溪、信海，而信海的三個兒子分別是仁烈、仁智、仁勇，其中仁勇帶領綱崑、綱崙、綱嵩等陸家青年抗日。作為家族骨幹的信海老人，強調儒

<sup>158</sup> 鍾肇政，《臺灣人三部曲(一)沉淪》，頁 182-183。

<sup>159</sup> 鍾肇政，《臺灣人三部曲(一)沉淪》，頁 254。

家倫理與公廳家譜之於臺灣家族的重要性。難怪，始自信海老人一代的命名帶有山海意象，意指天貴相信、或信海老人信守祖輩以河、溪、海等流動路徑來臺的意義：陸家在臺開天闢地般地發展家族基業。後輩承此體現儒家倫常與慎終追遠的家族根脈，一如綱崑等的命名，意味著儒家綱紀落實在臺灣山河之中。

例如，《沉淪》上半部描述臺灣山區茶園裡採茶與製茶的勞動生活，交錯著陸家青年男子與採茶姑娘的糾葛愛情。當政局驟變後，陸家青年便無所畏懼地由堅守茶園，轉為捍衛祖先輩路藍縷的河山。

也許在整個的歷史上來說，這個大段落也不過是一個小小的浪花所激起的小泡沫小漣漪罷了，然而對身處其境的人們而言，卻是整個河山的驟然變色。在那些男男女女的恩恩怨怨裏，在那一聲聲悠揚的山歌裏，所表現出的一片昇平氣象，都一下子給擲進雜亂與兵燹當中。<sup>160</sup>

出征前，陸家在公廳嚴肅地祭拜祖先，信海老人臨時想起應宰殺牲豬作為祭祀犧牲，如此慎重的祖堂大禮，象徵後輩向開疆拓荒的「祖先／臺灣」，舉行出征抗日的獻身儀式。反共文學的特色之一是，彰顯儒家齊治平的家國觀念，以期強調中華民國在黃土中原具備合法的政權交替。鍾肇政按樹狀家譜鋪演的信海家族敘事，也呈現儒家倫常的合諧秩序。這看似符應民國神話，然而，不同的是：護守臺灣的獻身儀式，乃象徵性地縮合儒家公廳與「臺灣山林母土／開天闢地」，顯示倫理生根於子輩，遂承繼祖先，重複太初創世的儀式，使家族血脈與歷史承衍紮根在「臺灣山林母土／開天闢地」之中。

簡言之，大河小說指出儒家倫理派生出不同的土地情感與歷史流脈，儒家歷史不只是與中原土地及其五千年歷史縮合，臺灣母土象徵性地在中國儒家與異國殖民中生殖出獨特的臺灣歷史。誠如《沉淪》的楔子由歷史流脈揭示何謂臺灣人的定義：

他們是一群冒險犯難的勇者——在大海尚被賦予不可知的神性的時日裏，他們越過洶湧的波濤而來，定居在這叢爾小島上。他們有了他們的歷史，年代短暫，卻充滿剛毅與不屈的事蹟——那是用血與淚寫成的歷史。爲了生存，他們開疆闢地，與大自然爭鬥，亦與大自然共存。……有葡萄牙人，荷蘭人，西班牙人，法蘭西人，……東洋民族……我們再次用血，用淚，用骨髓，寫下了另一頁歷史。那是一部可歌可泣的偉大民族史詩。如今，他們負起了另一項使命，歷史在等待他們繼續去寫，中華民族魂在等待著他們去發揚……他們依然會勝利的——這祇是歷史的反覆而已。——

<sup>160</sup> 鍾肇政，《臺灣人三部曲(一)沉淪》，頁181。



——他們就是——臺灣人。<sup>161</sup>

縱使中華民族魂尚待發揚，但更真實的是，與臺灣的大自然鬥爭或共存，意味著以身體開疆闢地後，人與臺灣母土形成不可切割的血脈依存。因此，渡海來臺、以血淚在四百年移民與殖民交織而成的抗爭史中，剛毅不屈地開疆闢地的臺灣人，才是鍾肇政的核心關懷。畢竟，在臺開疆闢地說明臺灣具備淵遠的歷史發展脈絡與主體價值，即以山林想像等自然空間來書寫臺灣人的歷史敘事，鬆動一九四九年民國神話佔據歷史言說與界範中原時空的絕對權威。

#### 四、中心與多義：建構臺灣歷史敘事的企圖與困難

《濁流三部曲》由殖民暴力造成的身體創傷，揭露清潔／國體呈現時間錯亂的症狀與臺灣人混淆的身分認同，試圖藉此喚醒臺灣人認同臺灣鄉土的契機；《臺灣人三部曲》則秉持開疆闢地的精神，歷劫回歸到鄉土臺灣，從而展示一種建構臺灣歷史的欲望視野，一反國民黨以民國神話要求民眾致志反共的監視眼光。林梵轉述宋澤萊的看法：從《亞細亞的孤兒》、《臺灣人三部曲》到《寒夜三部曲》呈現臺灣歷史形象的變遷。<sup>162</sup>本文認為，與其說是臺灣歷史形象的變遷，毋寧謂中國想像與臺灣歷史在歷史敘事中如何互動。換言之，縱然鍾肇政的大河小說意圖二元對立地去中原中心與再本土中心（不可置疑的唯一價值）<sup>163</sup>，儘管如此，本文指出，小說仍自覺或不自覺地暗藏兩者間的扭力。楊照認為：「『大河小說』還有一項沒有明說的內容標準：那就是『大河小說』要刻畫、建構的歷史敘述，是相對於中國史，外於中國史的台灣歷史。」<sup>164</sup>固然楊照對大河小說的詮釋僅代表一家之言，但不失公評，本文承此進一步補充：鍾肇政的大河小說凸顯的臺灣歷史，無論是否相對於或外於中國歷史，民國神話的魅影是促成他重寫臺灣歷史的契機，而這也是解嚴以降新歷史敘事的開展途徑。

一九四九年以降的半個多世紀，臺灣的意涵，由反攻大陸的復興基地、筆路

<sup>161</sup> 鍾肇政，《臺灣人三部曲(一)沉淪》，頁 3-4。

<sup>162</sup> 許素蘭編，《認識李喬》(苗栗：苗栗縣文化中心，1993)，頁 113-114。

<sup>163</sup> 六〇年代鍾肇政參與和協助吳濁流辦刊《臺灣文藝》，以期提供創作園地來發展自主的臺灣文學，他無疑是鄉土文學得以蔚為風氣的重要推手。尤其，一九六五年正值國民黨籌備慶祝光復二十週年，鍾肇政計畫出版《臺灣作家叢書》來展示本省籍作家於戰後二十年學習漢文和中文寫作的成果，並以「臺灣作家叢書」為名對外徵稿。孰料竟「引發其他省籍的寫作朋友神經過敏，向當局報告可能還有其他作用」，最終出版時只好妥協而易名為《本省籍作家作品選集》，略去臺灣是為規避臺獨的聯想。同年還出版《臺灣省青年文學叢書》，《選集》、《叢書》隱微地宣示臺灣文學應脫離反共文學而獨立發展。他此時已動筆寫《臺灣人三部曲》，可見其關注的臺灣文學是在戒嚴反共中彰顯何謂臺灣人的主體性。彭瑞金，《鍾肇政文學評傳》(高雄：春暉出版社，2009)，頁 87-89。

<sup>164</sup> 楊照，〈歷史大河中的悲情——論台灣的大河小說〉，《文學、社會與歷史想像——戰後文學史散論》(臺北：聯合文學，1995)，頁 96。

藍縷以啟山林、回溯的子宮母土、可填寫的多義想像到重層混雜的歷史，顯示這是一個臺灣作家持續思辨而不斷延異或延宕的議題。尤其，解構民國神話的同時，察覺重塑臺灣主體所面臨的艱難，益趨複雜，究竟是建構臺灣中心性或多義性，兩者如何或能夠取得平衡嗎？這將延續至第六、七章予以考察。

簡言之，戒嚴時代的反共與大河此二歷史敘事，為解嚴以降的新歷史敘事，預示兩項議題。其一，以家族書寫呈現不同的歷史關懷，而反叛（？）父慈子孝等儒家內涵，是新歷史敘事反思宏大歷史的重要視角。其二，大河小說書寫以儒家為本的家族故事時，使宣稱以儒家為精髓的中原版圖轉向臺灣母土，歷史範疇也從五千年中原歷史轉向四百年臺灣歷史，可惜卻因顧慮政治禁忌而局限敘史範疇。因此，版圖與歷史起源、範疇形成的表裡關係，是批判民國神話的新歷史敘事，持續關注的核心議題，包括如何處理政治禁忌？究竟該以什麼歷史脈絡來詮釋日本殖民之於臺灣歷史的意義？還有，上段已論，在民國神話的魅影中，中原中心歷史論述與臺灣歷史論述的角力為何？

## 第六章 質疑版圖與發現臺灣： 七〇至九〇年代初的鄉土、創傷與欲望



### 第一節 移轉敘史模式的三個敘事策略

戒嚴時代的反共與大河此二歷史敘事，為解嚴以降的新歷史敘事預示議題，而這些議題在七、八〇年代臺灣社會暨文壇的重要轉折階段中，更趨於鮮明，再度為此後與民國神話對話的新歷史敘事，埋下重要的預告。下文將由三個層面予以說明：「鄉土文學論戰與保釣運動的預告：版圖疆界的鬆動與回歸臺灣土地／原鄉／家」、「七、八〇年代政治小說的預告：政治禁忌與創傷症狀」、「經濟起飛與解嚴的預告之三——欲望、性別與虛構」。

#### 一 鄉土文學論戰與保釣運動的預告：

##### 版圖疆界的鬆動與回歸臺灣土地／原鄉／家

五、六〇年代鍾肇政的大河小說是臺灣當代鄉土文學的先聲，藉由對臺灣土地的關注來伸張臺灣意識與建構臺灣歷史敘事，此乃預告臺灣文學的發展趨勢之一。尤其，七〇年代因國內外局勢的變動，引發鄉土文學論戰與保釣運動，遂使國民從光復中原版圖的堂皇口號，回歸到對臺灣社會的關注。臺灣土地除卻復興基地的政治功能，是否還有其它的精神底蘊或歷史脈絡來醞釀出眾聲喧嘩的臺灣想像，成為七〇年代以降迄今臺灣當代小說的核心議題之一。本文第五、六、七章試圖撿出一條從反共懷鄉、鄉土臺灣到家島原鄉的脈絡。尤其，解嚴以降的新歷史敘事如何在家島原鄉呈現混雜的臺灣性或重層的歷史想像，這有別於大河小說追溯不同於中國的臺灣歷史，或鄉土文學論戰的大將葉石濤以臺灣意識定義臺灣文學時，陷入建構臺灣性與解構中國性的二元對立。儘管有所不同，鄉土文學論戰與保釣運動仍預告解嚴以降新歷史敘事的敘事策略之一：版圖疆界的鬆動與回歸臺灣土地／原鄉／家。我們唯有梳理與論戰、釣運相關的小說，才能瞭解解嚴以降新歷史敘事在文學史中的承衍與創新。

現代詩論戰是因一九七三年《文季》刊登唐文標〈詩的沒落〉與尉天驄〈幔幕掩飾不了污垢〉而起，這也為一九七七年鄉土文學論戰埋下火種，黃春明〈莎叻娜拉·再見〉具體展現這兩篇文章所強調的民族回歸與土地關懷。因此，到了鄉土文學論戰揭幕之時，陳映真在〈文學來自社會反映社會〉(1977)一文進一步表示，一九五三年到一九六五年的美援使中華民國深受美國文化影響，卻無法創

造出真正屬於民族土地的文學作品。該文對西潮的反思，攸關七〇年代中華民國退出聯合國等一系列艱難的國際處境，而釣魚臺事件是這一波波詭譎外交風雲的預告。其起因是，一九七〇年美國把琉球群島與釣魚臺列嶼歸還日本，引發一九七一年中國留學生在聯合國總部外進行保釣示威，也激憤在臺灣的學生投入保釣運動。綜上，無論是保釣運動或鄉土文學論戰皆省思西方文化與關懷鄉土文化，臺灣人遂從光復中原的民國神話，回到臺灣社會的現實層面。誠如胡秋原在〈中國人立場之復歸——為尉天驄「鄉土文學討論集」而作〉裡指出：

民國六十年是自由中國一大關頭。一是中共進聯合國，尼克森宣佈要訪問大陸。二是日本人乘機劫走釣魚臺。這對於在臺灣的本省人與外省人都給予大陸淪陷以來最大的衝擊。<sup>1</sup>

上述的政治事件使國民將長期以來壓抑的不滿，轉化為一股以文學為主題的論戰能量，而此中牽涉政治意識形態、經濟、外交、文學等盤根錯節的議題，包括臺灣是否屬於殖民經濟、定義民族主義的歧異、鄉土文學揭露的社會不公是否存在、何謂臺灣鄉土文學等。七〇年代的鄉土文學論戰之所以能承載上述範疇，乃緣於五〇年代以降的臺灣文壇是以響應民國神話此一霸權論述的反共文藝為主流。亦即，文學與家國課題密切相關，早已是不容漠視的事實，甚至，解嚴以降的新歷史敘事仍不可迴避地反思民國神話的影響。

先就鄉土文學論戰中臺灣是否屬於殖民經濟而論。一九七七年，王拓〈是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」〉和陳映真〈文學來自社會反映社會〉不約而同地主張，七〇年代以前的臺灣經濟深受美國與日本的支配。然而，彭歌在〈不談人性，何有文學？〉一文中強烈反駁：「在中華民國的國土之內，國民經濟蓬勃發展之時，卻被形容為『殖民經濟』、『買辦經濟』，這不僅是對政府的不公道，也是對於胼手胝足、嘔心瀝血努力建設的同胞極大的侮辱。」<sup>2</sup>國民黨視經濟起飛為治理臺灣的重要功績之一，支持國民黨的彭歌無法認同王拓等指出臺灣經濟依附美國的說詞，並不令人意外。至於論戰中出現民族主義的歧異，是以陳映真與葉石濤為代表。陳映真批判葉石濤所強調的臺灣意識，忽略臺灣社會是「以中國為取向的民族主義性質。」<sup>3</sup>因此，陳映真由中國民族的視野來思考臺灣鄉土的內涵：藉由臺灣鄉土的苦難書寫折射出鄉土中國的苦難。綜上，蕭阿勤將七〇年代的臺灣文學歸納為：以葉石濤為代表的臺灣鄉土文學的歷史敘事模式，以陳映真為代表的在臺灣的中國文學的歷史敘事模式。

<sup>1</sup> 尉天驄主編，《鄉土文學討論集》（臺北：遠景，1980），頁17。

<sup>2</sup> 尉天驄主編，《鄉土文學討論集》，頁247。

<sup>3</sup> 尉天驄主編，《鄉土文學討論集》，頁98。

葉石濤在一九七七年發表的〈臺灣鄉土文學史導論〉中聲明：

臺灣的鄉土文學應該有一個前提條件：那便是臺灣的鄉土文學應該是以「臺灣為中心」寫出來的作品；換言之，它應該是站在臺灣的立場上來透視整個世界的作品。儘管臺灣作家作品的題材是自由、毫無限制的，作家可以自由地寫出任何他們感興趣及喜愛的事物，但是他們應具有根深蒂固的「臺灣意識」，否則臺灣鄉土文學豈不成為某種「流亡文學」？<sup>4</sup>

臺灣文學應以臺灣為中心或根植於臺灣意識，反映人民在歷史中所遭受的壓迫經驗，否則臺灣文學將淪成為流亡文學。畢竟，一九四九年孤懸於中國大陸之外的困窘現實，又添上對臺灣社會實況的疏離，使民國神話所標榜的建設復興基地與反攻大陸的號召，陷入雙重失落之中，流亡何嘗不是不證自明的事實。葉石濤因此強調，拓展臺灣鄉土在文學創作中的能見度，才能真正在臺灣文學的土壤裡紮根。因此，他是戰後首位提出臺灣鄉土文學此一概念的作家，尤其，申明上述的臺灣意識與歷史想像，是為了強調臺灣文學並非始自國民黨來臺的一九四五年。例如，他以〈臺灣鄉土文學史導論〉指出，始自荷鄭的臺灣文學是立基於與臺灣土地不斷對話的基礎來進行創作。不僅如此，《臺灣文學史綱》建構臺灣文學史的旨趣是：「我發願寫台灣文學史的主要輪廓（outline），其目的在於闡明臺灣文學在歷史的流動中如何地發展了它強烈的自主意願，且鑄造了它獨異的台灣性格。」<sup>5</sup>從史綱的各章章名可知：「獨異的台灣性格」是有別於中原中心的臺灣本土論述。這種二元對立的姿態，可由葉石濤的〈紅鞋子〉(1988)予以闡釋。

〈紅鞋子〉描述簡阿淘蒙冤捲入白色恐怖的過程之餘，鮮明地刻畫府城街道的民生風俗，畢竟府城承載三百餘年的臺灣漢人移民史。尤其，全文以瑣碎的日常生活細節對抗民國神話及其權力結構<sup>6</sup>，以期凝塑出一方生命共同體的府城原鄉，是有別於遙遠又陌生的祖國。例如，熱愛舞蹈的甘端月意圖整理與發展臺灣三百多年歷史中所出現的各種富有地方色彩的舞蹈。

我們對祖國大陸消除不了陌生感，那祖國對我們而言，只不過是遙遠的異鄉，在實際生活上並不具有任何意義。我們雖然同情被欺壓、被剝削的廣大中國民眾，但是我們更關懷的是如何從陳儀的惡政下求得解放。我們臺灣民眾的再解放並不需要和祖國大陸的解放取得聯繫。我們相信這四百多年的臺灣歷史，已經使臺灣人締造了共同的歷史命運，唯有臺灣人本身站

<sup>4</sup> 尉天驄主編，《鄉土文學討論集》，頁 72。

<sup>5</sup> 葉石濤，《臺灣文學史綱》(高雄：文學界，1987)，頁 2。

<sup>6</sup> 「也許用歷史的、文化的、思想的角度可以闡釋或記述這台灣人的代代相承的傳承，但日常生活的細節中透露出來的特有的臺灣氣質卻無法用任何科學的分析方法去剖析得一清二楚，這本來是屬於很感性的芝麻小事。」葉石濤，〈自序〉，《紅鞋子》(臺北：自立晚報，1989)。

起來，才能把臺灣建設為「臺灣人的臺灣」這樣的一個天堂。<sup>7</sup>

失義的異鄉，嚴厲地戳破民國神話的虛構性與失之獨裁的權威性。例如，簡阿淘曾向阿才購買《新民主主義》、《論聯合政府》、《文萃》、《群眾》等中國大陸出版的刊物，只是為了學習如何以北京語進行寫作，並未深入鑽研毛澤東的政治主張，但他因此在一九五三年被保安司令部判決為戡亂時期的匪徒。簡阿淘不明白響應國民黨的國語政策為何違法，民國神話所謂的神聖與美好對於簡阿淘這樣的臺灣人而言無疑說服力薄弱，失義於焉形成。難怪〈紅鞋子〉的篇名來自：英國電影「紅鞋子」描述一位芭蕾舞者在愛與藝的相剋中，穿著紅鞋子跳樓自盡，這令觀影的簡阿淘想起甘端月，更「為光復以後這幾年的坎坷日子而悲嘆。」<sup>8</sup>此乃呼應小說最終安排簡阿淘淪為權威體制規訓懲罰的禁忌，因此生命隕落的還有阿才等人。〈紅鞋子〉旨在提問，穿上紅舞鞋的臺灣人，如何實踐甘端月的渴望——舞出臺灣的在地色彩。臺灣人唯有如此，才能踏上一條體現主體價值的康莊大道，一改復興基地臺灣為故鄉——「臺灣人的臺灣」，國民黨所宣稱的中原反而成為遙遠又陌生的異鄉。誠如葉石濤所言：「一切以國民黨的黨意和思考方式為其準則，在有形無形中徹底消滅了台灣民眾的歷史的共同生活意識，使得台灣民眾的思想、文化、生活型態都劃入黃河、長江等異質的歷史流域之中。」<sup>9</sup>

第六、七章分析解嚴以降的新歷史敘事如何以民國神話的政治禁忌為切入視角時，固然小說也延續葉石濤解構中原想像的視野，但本文更聚焦在臺灣土地上中國性與臺灣性的糾葛，這不同於葉石濤命名為獨異的臺灣性格與異質的黃河歷史。有趣的是，葉石濤的鄉土小說〈汲古夢〉(1970)提出臺灣歷史堆積層的隱喻，或許他忽略國民黨及其民國神話已積澱成影響又干擾臺灣歷史的堆積層之一。〈汲古夢〉描述蘇連卿在高雄半屏山一帶任職考古系講師的際遇，又穿插地回憶他曾在八掌溪附近的青埔先民遺址進行短期研究的經歷。全文由蘇連卿目睹臺灣鄉土的地貌風景、氣候、農家建築、民間習俗等來進行歷史想像。畢竟，「歷史正是一幅割裂不開的連續圖卷啊！只是往昔棲息於這花鹿和龍舌蘭充塞的湖畔的，那些太古之民卻不知道哪兒去了？」<sup>10</sup>一九四九年起臺灣時空被國民黨硬生生地嫁接到中原脈絡裡，連續性的臺灣歷史圖卷被迫割裂，臺灣的太古之民於是被掩蓋在歷史斷層之中。換言之，〈汲古夢〉對太古之民的想像，是為了思考臺灣歷史的起源與發展，而這正是從事考古研究的旨趣。例如，經由考古研究得知，半屏山山麓的遺址隸屬臺灣南部新石器時代的中期，蘇連卿論證臺灣先民文化明

<sup>7</sup> 葉石濤，《紅鞋子》，頁 116。

<sup>8</sup> 葉石濤，《紅鞋子》，頁 127。

<sup>9</sup> 葉石濤，〈序〉，《紅鞋子》。

<sup>10</sup> 葉石濤，《葉石濤全集 3》(高雄市：高雄市文化局，2006)，頁 191。

顯具備南洋系先民文化的痕跡。此外，青埔遺址的貝塚分為上下層，分別是波紋式文化和繩紋式文化，宋教授因此主張大陸沿海民族驅逐繩紋式先民。他還進一步補充：

每一民族的文化並非純粹單一的，它揉合著各種民族文化的特質。最重要的莫過於你得指出那文化的主流。在新石器時代我們這世界也有澎湃的文化交流的波浪相互衝擊著。當然我們這美麗的海島也不絕地受著沿海黑潮而來的各色文化浪濤的沖擊。<sup>11</sup>

固然〈汲古夢〉並未批判國民黨，但文中不斷強調對臺灣歷史進行挖掘的熱忱，又客觀地指陳臺灣因海洋位置而能含融多元文化，這無疑間接或隱微地挑戰國民黨在戒嚴時期視中國文化歷史為唯一合法的霸權論述。

〈汲古夢〉以相當篇幅描述蘇連卿在青埔村認識寡婦雪紅，遂不可自拔地沉浸於純粹的肉體歡愉，而逐漸對考古工作感到力不從心，但兩人的關係隨著他離開青埔村就倉促結束了。我們從文中併置的兩段可知寓意。

（宋教授：）「愈渺茫、虛玄，不可捉摸的事務愈發教人心嚮往咧！難以獲知真相的事情，難以得到的東西，才教人動起攫奪的慾望。考古學這一門學術正潛藏著這種『未可知』的因素，使得我樂此不疲四十年了！」……事實上雪紅的肉體給他（蘇連卿）的快樂，幾乎沒有在他心靈上留下什麼深刻的傷痕。<sup>12</sup>

〈汲古夢〉以利比多欲望隱喻考古臺灣歷史的驅力，由此帶來的是不可言說的精神愉悅。相對地，分手並未在蘇連卿心裡留下深刻的傷痕，顯示兩人的快樂過於膚淺。其原因在於，雪紅認同日本母親而不願回到以臺灣父親為一家之主的娘家，這種單一的認同視野流於僵化，乖違考古研究所關注的歷史堆積層，因此，一時迷戀雪紅的蘇連卿自然無心於考古工作。同樣地，國民黨強化的民國神話何嘗不是標榜唯一合法的歷史詮釋，遂阻礙國民考掘鄉土臺灣的重層歷史與多元文化，而這正是〈汲古夢〉的批判議題。因此，本文第六、七章將探究臺灣新歷史敘事具體落實〈汲古夢〉的寓言時，究竟以什麼樣的視角考掘四百多年的臺灣歷史，又如何展示歷史的重層性。例如，一代代的海路移民與一九四九年的跨海遷徙有何異同，是新歷史敘事反思民國神話的核心議題之一。

綜上可知，臺灣當代小說銘刻鄉土或土地是攸關歷史想像，由於國民黨號稱的光復中原之於不少的國民是陌生的異鄉。對此，海外作家創作以釣運為議題的

<sup>11</sup> 葉石濤，《葉石濤全集 3》，頁 209。

<sup>12</sup> 葉石濤，《葉石濤全集 3》，頁 234。

小說時，較無所顧忌地呈現：鄉土與國土在國際外交現實中難以疊合的困頓，而這怎樣成為八〇年代文壇的主流「政治小說」與解嚴以降新歷史敘事的先聲？下文將以釣運的代表作家張系國為切入視角。況且，保釣運動是臺灣鄉土文學論戰之所以引發的原因之一。簡言之，「代表中國的政治立場遭逢前所未有的挑戰，使臺灣作家針對戒嚴體制發生鬆動之際，開始投入鄉土文學，表達他們對這塊土地的關切。」<sup>13</sup>

張系國，祖籍江西，一九四四年在四川重慶出生，但旅美多年的他仍視成長地新竹為故鄉。「如果我不能經常接觸我成長的這片土地，呼吸到自己國家的空氣，我知道我便喪失了寫作的唯一泉源，我的存在亦完全沒有意義。」<sup>14</sup>思辨存有價值與國家認同是他從事寫作的動力，也因此，土地於其小說中象徵一方離散者得以安頓的棲息地。例如，〈地〉(1967)探討一九四九年渡海來臺者何以渴望擁有土地的焦慮感。

我做了這大半輩子軍人，雖然有個家，老婆兒子，還不是跟著我到處跑，也一直沒安定過。想像我李震之，祖上多少代都是種田的。種田雖然苦，人好像就有了根，就連在土地上了，甚麼都有個寄託。我奔波了這幾十年，就想找塊地方，安頓下來，多喫點苦頭也情願。<sup>15</sup>

可惜李震之最終買到一片石頭地，無法使人在此生根與萌生歸屬感，難怪其子李明長年從事遠船工作，漂泊海上，顯示子輩尚未解套一九四九年父輩渡海離散的喟嘆。〈地〉不同於留學生文學旨在抒發濃烈的鄉愁，而是深刻地表達子輩與父輩的過去斷裂，又無法接受現況的無奈，怪不得在歷史長流中備感失措與徬徨。畢竟，隨著張系國離開封閉的復興基地臺灣之後，祖國想像已在他目睹的國際現實中複雜化，即區辨臺灣來的臺灣人／中國人與其它地區來的中國人究竟有何異同或關係之際<sup>16</sup>，正是光復大陸的神話之所以崩壞的根本癥結。

台灣出來的留學生，在國外會碰到其他地區來的中國學生，以及華埠的老華僑，土生土長的下一代華僑青年。他們的關係如何？本省籍與外省籍的留學生，關係又如何？<sup>17</sup>

對於海外留學生而言，一九四九年兩岸政治身分的歧異與空間想像的分裂，不再

<sup>13</sup> 陳芳明，〈臺灣文學史分期的一個檢討〉，輯入封德屏主編，《臺灣文學發展現象——五十年來臺灣文學研討會論文集(二)》(臺北：文訊，1996)，頁 22。

<sup>14</sup> 張系國，〈後記〉，《香蕉船》(臺北：洪範，1976)，頁 148。張系國，《橡皮靈魂》(臺北：洪範，1987)，頁 51。

<sup>15</sup> 張系國，《張系國集》(臺北：前衛，1993)，頁 12-13。

<sup>16</sup> 由於張系國認為自己是「根植在臺灣的中國人」，而中國結與臺灣結正是該時期的核心議題。

<sup>17</sup> 張系國，《讓未來等一等吧》(臺北：洪範，1984)，頁 99。



是民國神話的口號所能掩飾。尤其，在臺灣生長的外省第二代承受父輩離散的感慨與自身旅美所生的矛盾是：

浪子愛故鄉，卻離開了故鄉；浪子愛故國，卻離開了故國；浪子想真正回歸鄉土，顯然不是很容易做到的了。回歸鄉土本身是極其複雜，又充滿矛盾的事情。<sup>18</sup>

鄉土的指涉內涵在父子家國中難以釐清，錯置又疊合，嫁接又離散，游移又牽繫。如此糾葛的感時憂國，又怎麼會是光復中原的空間想像與祖國認同所能解答，而該問題將在保釣運動中進一步深化。

一九七〇年美國國務院發表聲明：琉球群島和釣魚臺列嶼將於一九七二年交還日本，遂引發在美的臺灣留學生組成「保衛釣魚臺行動委員會」。因此，自一九七〇年起的保釣運動在美國各大校園中形成一股不可遏止的浪潮，不僅強烈抨擊美國與日本，更展開一連串力爭主權的活動，例如在舊金山掀起抗議遊行。然而，國民黨並未對此作出任何表態，如此消極的態度使一九七一年四月的華府廣場上聚集四千多名留學生進行示威，將保釣運動推向高潮。相對於國民黨的處理方式，中華人民共和國在這場遊行後，強力聲援保釣運動，甚至間接影響一九七一年在密西根大學召開的「安娜堡國是討論會」以 236 票對 4 票，承認中華人民共和國代表唯一合法的中國政府，促進兩岸統一的声音也隨之出現。<sup>19</sup>不少在美華人從此轉換國家認同，熱切地渴望能到中國大陸尋根。誠如劉大任所言：

釣運人士在受挫的心理狀況下，認為運動要深化，必須檢討問題的根源，問題根源在許多歷史狀況都是因為兩黨的殘酷鬥爭造成的，所以一定要結束分裂狀態。釣運轉到統運，是透過一個「認識祖國運動」展開的。<sup>20</sup>

由此可見，保釣運動發展到後期，參與者的政治意識形態呈現諸多歧異，張系國感嘆在美華人不但無法團結共識，保釣運動甚至逐漸偏離發起的初衷。之所以由釣運轉向統運的原因是，留學生察覺到若要解決保釣問題，必要仰仗國家力量，於是深感一九四九年兩岸分裂後國民黨如何帶領中華民國的去從，實為一大難題。尤其，一九七一年中華民國退出聯合國等一連串的外交受挫，再度說明中華民國在國際中的情勢並非國民黨所標榜的歷史詮釋與民國神話。儘管張系國不同於劉大任的左傾姿態，但他創作保釣議題的小說，仍是檢視民國神話的最佳契機，包括〈割禮〉(1970)、〈紅孩兒〉(1972)、《昨日之怒》(1977)。

<sup>18</sup> 張系國，《讓未來等一等吧》，頁 116。

<sup>19</sup> 郭紀舟，《七〇年代台灣左翼運動》(臺北：海峽學術出版社，1999)，頁 26。

<sup>20</sup> 劉大任、平路，〈釣運反思錄〉，輯錄於楊澤編，《七〇年代理想繼續燃燒》(臺北：時報文化，1994)，頁 146。

釣魚臺事件使旅美華人在海外言論自由的風氣下，敢於討論或反思國民黨視為禁忌的政治議題。儘管正值戒嚴的臺灣相對顯得較為保守，但臺灣的大學生仍響應海外的保釣運動，在校園內張貼標語，或召開論壇。這股力量除卻出於民族主義的情感之外，更重要的意義在於：

保釣運動反對帝國主義霸權的信念所傳遞給我們的，正是在於弱勢者反壓迫的信息，不僅反抗國內的壓迫者，也反抗國外的壓迫者。<sup>21</sup>

畢竟，自詡自由民主的美國在冷戰體系中強勢地干預東亞政治，某種程度仍帶有帝國主義的色彩。悖謬地，戒嚴時期的臺灣深受美國的物質、經濟、文化、文學、價值觀等的影響，這不僅促成臺灣人追求美好又理想的美國夢，也激發臺灣人效法美國的搖滾嬉皮文化，反抗國民黨的權威體制，更不必說美國主導的釣魚臺事件間接喚起臺灣人對國民黨的省思。綜上可知，美國對臺灣造成正負皆有的衝擊，此中的矛盾與複雜，無異於國民黨仰賴美國的軍事經濟以捍衛民國神話，卻又在中美斷交後遭美國間接戳破民國神話的虛構性。

因此，釣魚臺事件後，國內的反思序幕或海外的政治小說，無不隱微或直接挑戰民國神話的核心議題——國民黨宣稱唯一合法的政權與版圖疆域在國際局勢中仍有待商榷。下文以張系國的小說為例予以分析。由於張系國留學期間所創作的小說仍屬臺灣文學的一環，再加以在美國投入釣運的他，詮釋視野已隨著離散而有所易動，自然也豐富臺灣文學在七〇年代檢視民國神話的聲音。例如，一九七八年出版的長篇小說《昨日之怒》，以臺灣留學生如何在美國發起保釣運動的始末為敘事主軸。其實，他早在一九七〇年就創作釣魚臺議題的短篇小說〈割禮〉。該文描述身為美國大學政治系系主任的宋大端，感嘆一生葬送在瑣碎無聊的學院工作裡，空虛的生命猶如被編排好的骨牌，「兩張骨牌的陰影間，便潛伏著死亡。」<sup>22</sup>儘管宋大端在學院的各種遊戲機制中游刃有餘地研究政治學，卻對現實生活裡上演的政治問題漠不關心。例如，直接以「我沒有空」拒絕中國同學會邀請他從法律和歷史來分析釣魚臺問題的座談會。<sup>23</sup>然而，宋大端卻有閒暇參加猶太裔教授舉辦的典禮，見證一場依據猶太信仰、對八天大的嬰兒所進行的割禮儀式。由於嬰兒藉此才能成為真正的猶太人。

他被仔細網綁在一個小小的「人」型木架上，兩腿分開，生殖器的包皮已被割去了一半，用止血鉗鉗住了，露出一截鮮紅的肉柱。……拉比領頭念

<sup>21</sup> 鄭鴻森，《青春之歌——追憶 1970 年帶臺灣左翼青年的一段如火年華》（臺北：聯經，2001），頁 81。

<sup>22</sup> 張系國，《張系國集》，頁 63。

<sup>23</sup> 張系國，《張系國集》，頁 67。

了一段經文，又請史華茲夫婦合念了一節，便舉起刀子，說時遲那時快，已將孩子的包皮權割了去。<sup>24</sup>

割禮中五花大綁地束縛嬰兒與長者果斷地舉刀，隱喻嬰孩從小被迫接受父母對民族國家的認同模式。割禮儀式看似具備宗教的神聖性，卻又有一種血淋淋的暴力與僵化，暗示國家認同成為一種不可質疑的信仰時所調動的手段不免失之專制殘暴。一如宋大端視研究政治學的書房為一方不朽的聖壇時，也將這套意識形態加諸學生，例如，他對留學生發動的保釣運動嗤之以鼻，甚至勸退積極投入保釣的博士生林友耕。

儘管如此，〈割禮〉在這個聖壇般的書房中開啟父權究竟是神聖或虛構的辯證。

下午所見的，一截稚嫩鮮紅的肉柱，深深的使他煩惱。那麼幼稚細嫩的肉柱，卻那麼膽大的被剝露出來。他幾乎要抗議，要反對這無理的暴露。但是他意識到它的力量。他可以想像到它未來雄偉的姿態，從無保護的鮮血淋漓的肉柱，茁長成壯大的生命之器。他想到這些，不禁駭怕了。他蜷縮在皮椅裏，書本不再能保護他。四周的書城反如排山倒海般壓下來，……他們（按：釣運者）不會成功的。一切都要死亡，一切都要敗壞。……其他一切都是虛空，都是虛空！都是虛空！<sup>25</sup>

與其說宋大端捍衛公正的學術立場而自外於保釣，毋寧謂是軟弱又虛偽的明哲保身，難怪書房中的書籍彷彿排山倒海地壓垮下來。即自我封閉在學術象牙塔裡研究政治學，無法直面政治現實，何嘗不是複製國民黨在復興基地高喊還我山河，卻不敢正視自身在國際中的實際處境。綜上可知，宋大端維護學術的故步自封與故作威嚴，象徵性地投映出國民黨以戒嚴對臺灣人民鞏固民國神話的父權姿態，對外卻迴避又噤語。張系國有鑒於「猶太人亡國二千年還能夠復國，的確是有他們的道理。你看他們能把一個古老的禮節保持到現在，這就難能可貴了」<sup>26</sup>，顯示猶太人宣示國家認同的割禮，是〈割禮〉對國民黨權威地樹立國家認同予以反思的隱喻與契機。引文中宋大端「幾乎要」反對割禮中無理的暴露，隱喻他一度質疑父權打造民國神話為唯一合法的國家認同是否失之粗暴，可惜該念頭一瞬即逝。他最終選擇堅守民國神話是唯一的神聖價值，其他一切將流於虛空。然而，這樣的心態轉折無疑是矛盾的，甚至透露出一股不自覺的諷刺：「無保護的鮮血淋漓的肉柱」被「無理的暴露」，卻能「茁長成壯大的生命之器」，偏偏如此令人

<sup>24</sup> 張系國，《張系國集》，頁 69。

<sup>25</sup> 張系國，《張系國集》，頁 76。

<sup>26</sup> 張系國，《張系國集》，頁 71。

「駭怕」的生命之器最終竟敗壞虛空。此中的揶揄是：茁壯的生命之力或保釣運動之所以不成功與無理虛空，何嘗不是建立在國民黨以民國神話施予割禮的無理之上，民國神話的神聖性於是在不成功與無理中讓位給虛構。怪不得象徵性地接受國民黨割禮的宋大端，深感生活充滿前文提及骨牌中的死亡陰影，精神狀態何其空虛。就另一方面而論，在無理中茁壯的生命之器，是一種有別於父權的力量，否則宋大端在書房中何以對此動彈不得，顯示釣運宛如一場成年禮，重新檢視國民黨及其父權如何主導割禮。

因此，宋大端在〈割禮〉中的影響力看似略佔上風，但受挫的保釣運動仍在文中隱微地表達對國民黨的諷刺之意。又如，林友耕熱衷釣運期間的心理是：

為了一個從來沒有見過、從來沒有聽過，甚至從來沒有人居住過的小島，他們竟會付出那麼多的熱情。林友耕感覺得到，這是累積下的年輕的憤怒，經過多少年來的沉默，第一次如火山爆發出的力量。……「保衛釣魚台！抵抗日本新侵略！」林友耕明白他在目擊歷史的一頁，他正在參與著歷史的形成。<sup>27</sup>

長期的沉默是戒嚴政策的壓抑所致，而多年的憤怒則折射出尚未反攻復國的抑鬱無從宣洩，竟又發生釣魚臺主權的爭議，留學生爆發出一股投身歷史的力量並不令人意外。既然憤怒是民國神話的教化成果，為何國民黨以民國神話宣稱版圖疆域不可落入匪徒之手的氣魄，在釣魚臺事件中竟變得曖昧又失語？一如象徵父權代言人的宋大端對博士生林友庚表示，致力於研究學問，成為政府器重的專家學人，才能更有效地報效國家。

這兒的學術界要求的是客觀公正。你如果現在捲入了政治活動，於事無補不說，……王教教授不錯已歸化了美國，但是你以為他就不愛中國了？天曉得！私底下王教授是最最愛國不過的了。<sup>28</sup>

言不由衷的是，身為專家學人的宋大端回饋國家的熱忱早已蕩然無存，在「這兒／國際」生存下來，愛國只能是私底下的事，國家版圖讓位給學術容身所。即或如此安頓下來，戲謔的是，他卻經常重複夢見「不明白自己究竟在哪兒」<sup>29</sup>，暗示保守又表裡不一的父權及其捍衛的學術疆域已然崩壞。〈割禮〉如此嘲諷旅美的臺灣學人，表明張系國在第三空間以客觀的立場批判：國民黨以民國神話界範光復中原的政治版圖不再是不可質疑的神聖信仰，而是虛妄的自欺欺人。誠如王

<sup>27</sup> 張系國，《張系國集》，頁 78。

<sup>28</sup> 張系國，《張系國集》，頁 81。

<sup>29</sup> 張系國，《張系國集》，頁 62。

智明表示：「唯有認清留學現象的歷史結構，確實反思到跨國知識群體在階級上的優越性時，這個邊緣才能夠成為批判力量集結的第三空間，而不是孤芳自賞的自閉空間。」<sup>30</sup>

又如，〈紅孩兒——遊子魂之六〉由一封封的書信和文件所組成，從不同的角度議論臺灣留學生高強如何在美國投入釣運，但高強卻未在全文中現身說法。故事大要是，父母在信件中期許高強成為舉世聞名的物理學家，不要任意觸碰敏感的政治活動，兄長同樣也在信件中重申全家對他的盼望。

你怎麼會和這些人混在一起，辦出這種不像話的刊物？你有沒有考慮過這樣做對爸爸可能有怎樣的影響？爸爸還有兩年就退休了。如果在這兩年內被撤職，不僅拿不到退休金，全家生活也立刻陷於絕境。<sup>31</sup>

兄長提醒高強：辦刊保釣刊物，將影響父親能否順利向公職單位請領退休金，而這攸關全家的生計。悖謬的是，釣運旨在捍衛的版圖主權，不正是民國神話念茲在茲的課題嗎？何以全家會因高強參與釣運而陷入絕境？家國難以一體的斷層之於國民顯得匪夷所思。誠如〈割禮〉中宋大端的女兒反駁道：「明明是愛國遊行，誰說是反政府遊行了，我才不相信政府連這個都分不清楚。」<sup>32</sup>此外，從其他參與釣運者寫給高強的信件可知，釣運的發展過程中出現左右派的分裂。例如，臺灣留學生陳紀綱直率地批判傾左者的立場：

你們歌頌中共，讚揚大陸的建設成功，可是這究竟是誰的功勞？是中共的功勞？還是八億中國人民的功勞？你們口口聲聲「中國人民」如何如何，可是你們卻不曾為建設中國灑過一滴血、流過一滴汗。你們嚴厲批評台灣的種種措施，可是你們也不曾為台灣出過半分力氣。那麼你們究竟有什麼資格批評台灣？你究竟有什麼資格分享中國的成就？<sup>33</sup>

與其說沒有資格分享中國的成就，毋寧謂生活在臺灣的國民不清楚中國人民的生存實況；與其說人民不曾為臺灣付出，毋寧謂主導國民與各種措施的國民黨真得周全地為臺灣盡力了嗎？國民黨消極應對釣魚臺事件，無疑是反面例證之一。就另一方面而論，〈紅孩兒——遊子魂之六〉的旨趣是凸顯中國與臺灣的差異，間接指出中華人民共和國的存在不容漠視，在臺的中華民國並非國民黨所宣稱的唯一中國，民國神話不攻自破。而該見解自然不是臺灣人在戒嚴處境中所能表述，唯有外省第二代作家張系國在成長過中深感父母來臺的漂泊心理，再添上自身從

<sup>30</sup> 王智明，〈亞美研究在台灣〉，《中外文學》(33卷，2004年6月)，頁36。

<sup>31</sup> 張系國，《張系國集》，頁142。

<sup>32</sup> 張系國，《張系國集》，頁82。

<sup>33</sup> 張系國，《張系國集》，頁140。

臺灣離散到美國，才能在七〇年代就跳脫民國神話的時空框架，作出上述的反思。

〈紅孩兒——遊子魂之六〉除卻呈現親友寫給高強的信件之外，還以 G 埠反共愛國同盟會發表的文件，嚴厲指責高強是共匪文特。反共同盟會在會議後合唱國歌，高喊中華民國萬歲，彰顯右派在釣運中的立場。不僅如此，高強同時也受到左派分子譴責為思想不夠「左」的「大毒草」。

自從偉大的中國統一運動開展以來，高強卻拋不下他思想上的包袱。他落伍了，跟不上群眾了。……可是他偏不肯承認，反過來要指責別人走得太快。他自己明明是右傾機會主義者，可是他偏要說別人左傾盲動。他在自己人中間散布毒素不說，還公開討論會裏主張革命無用論，嚴重挫折群眾的革命意志。<sup>34</sup>

高強不見容於左派與右派，不僅反映釣運參與者在政治主張上的諸多分歧，更說明一九四九年兩岸分裂後的非常時期中，張系國在海外瞭解革命中國的意識形態，而不是國民黨片面向國民形容的鐵幕或共匪而已。由此可見，一眾保釣學子的熱情因政治分歧而逐漸落空，「紅」孩兒高強最終在美國不知所蹤，象徵精神再度浪跡的無奈，或者說，「左右」不是人的紅孩兒投映出兩岸分裂的歷史語境，人民終究不得不在強大的父權體系中消音。此乃間接說明高強何以未在文中現身說法之由。那麼，遊子魂究竟歸鄉何處？至少國民黨以民國神話所勾勒的中原版圖在釣運者的望鄉之眼中，已然禁不起檢視。

綜上，本文第六、七章將探討解嚴以降當代小說中的新歷史敘事，如何反思國民黨光復中原版圖的口號，人們又怎樣對臺灣萌生歸家之情，此乃形成民國神話與內在英雄歸家歷險的辯證，也是臺灣人建構身分認同的過程。國民黨以光復中原此一權威話語所打造的權力空間，包括時空座標（未來將回到一九四九年之前的中原）、一九四九年的跨海路徑、開天闢地般的與積澱儒家歷史的中原版圖。而這些依序是第六、七章各節的議題，也是新歷史敘事思索臺灣人在國民黨標榜民國神話所致的歷史創傷中，該如何回家與想像歷史的契機。換言之，臺灣歷史敘事並不侷限在臺灣大河小說念茲在茲的臺灣意識，而是隨著不同時代、身分、經驗的作家，益趨多元化，包括認同臺灣土地的混雜性、海洋路徑的流動性、開天闢地般的山水臺灣。例如，解嚴以降的新歷史敘事關注人們如何從海洋路徑或東亞局勢來與臺灣土地互動往來，即如何由東亞等流動性與跨界性的視野來尋找回家的途徑，以期獲得精神安頓，兩、三代人的對話也得以可能。這是一方宇宙結構的焦點或世界中心的家<sup>35</sup>，本文名為「家島原鄉」。既然臺灣新歷史敘事涉及

<sup>34</sup> 張系國，《張系國集》，頁 146。

<sup>35</sup> 段義孚(Yi-Fu Tuan)著，潘桂成譯，《經驗透視中的空間與地方》(臺北：國立編譯館，1998)，143。

歸家，家父家母與子輩如何對話，乃攸關大寫父親與家父家母怎樣交鋒，因此，本文探討的新歷史敘事必須包含民國神話與家族敘事此二環節。

簡言之，臺灣文學中的原鄉想像隨著不同階段的社會、政治、經濟而不斷變更，除卻與國土或本土相互辨析之外，還包括如何依歸世界中心的家。由於「臺灣作為一種文學原鄉，自始就是不同鄉土想像和論述的輻輳點。」<sup>36</sup>一九四九年撤退來臺的外省籍作家如朱西甯或司馬中原等，在小說中懷鄉渺遠的神州中原。至於戰後本省籍作家的鄉土敘事依舊相當曖昧與繁複，如《亞細亞的孤兒》、〈夾竹桃〉、〈原鄉人〉等「寫出一代臺灣人擺盪在大陸和離島，母國與殖民宗主國間，無所歸屬的心情。」<sup>37</sup>到了鍾肇政的大河小說在游移困頓之餘，進一步申明人們應回歸臺灣土地的價值。承此，七〇年代王禎和、陳映真、黃春明等的鄉土小說，致力於描繪臺灣農村、海邊、礦區、工廠、貧民窟、妓女戶等的民間樣態，儼然具有文學尋根的企圖。八〇年代鄉土小說難以超越前行者的創作範式，再加上工商業都市穩定發展，城鄉差距逐漸消弭，鄉土小說因此趨於式微。儘管如此，不可忽略的影響是，都市是七〇年代鄉土小說著力反省的對象之一，即鄉土小說與都市小說已出現相互對話的現象。誠如王拓提出：「鄉土文學，就是根植在台灣這個現實社會的土地上來反映社會現實、反映人們生活的和心理的願望的文學。」<sup>38</sup>尤其，七〇年代以召喚鄉土記憶與重建歷史為基調的鄉土文學相當程度影響八〇年代以降的小說，遂更鮮明地將鄉土一詞由農村轉為對臺灣本土的整體關懷與如何建構身分認同，此乃本文所謂的鄉土臺灣。況且，王德威認為鄉土敘事是一連串「鄉」的神話移轉與衍生，鄉土攸關意識形態與文化歷史，而非僅止於地理範疇上的意義。<sup>39</sup>本文因此檢視自鍾肇政大河小說以來的鄉土臺灣敘事，如何與國民黨宣稱光復中原的原鄉神話對話。即本文第五、六、七章試圖捻出一條從反共懷鄉、鄉土臺灣到家島原鄉的脈絡。鄉土臺灣與家島原鄉的區別在於「中心」，前者試圖建構對臺灣本土的認同，二元對立地去中原中心與再本土中心（不可置疑的唯一價值），儘管如此，本文將指出其仍不自覺地在兩者之間混雜；後者在中國性與臺灣性的辯證之上建立重層原鄉的歷史視野，從而回到宇宙中心的家。

<sup>36</sup> 王德威，《臺灣：從文學看歷史》，頁 361。

<sup>37</sup> 王德威，《臺灣：從文學看歷史》，頁 362。

<sup>38</sup> 尉天驄主編，《鄉土文學討論集》，頁 17。

<sup>39</sup> 王德威，〈原鄉神話的追逐者——沈從文、宋澤萊、莫言、李永平〉，《小說中國》（臺北：麥田，1993），頁 260-275。王德威認為，鄉土寫實為五四以降的文學主流之一，尋根懷鄉與探本溯源互為形影。畢竟故鄉召喚的是時間之喟嘆——「故鄉以其似近實遠的時間位置，去而難返的記憶渴望，恰為寫實及現實文學的論式，提供最佳場景。」可見臺灣鄉土文學的突破與翻新在於，受到現代主義的洗禮，故鄉之故不僅止於講述時間的流逝，而是今與昔、傳統與現代、回憶與現實、過去與現在所形成的時序錯亂。至於空間位移，不只肇因於故鄉的失落與改變，亦為啟動創作敘事的力量與癥結。換言之，敘事因想像或神話的介入而出現時序錯亂與空間位移的現象，使鄉土的內涵不斷地移轉與再生。王德威，《臺灣：從文學看歷史》，頁 362。

這種中心並不封閉，由於歸家的路徑已成就一種流動性與開放性的立場。

## 二：七、八〇年代政治小說的預告：政治禁忌與創傷症狀

葉石濤、陳映真、王拓、楊青矗等鄉土作家都曾捲入政治牢獄，因此八〇年代臺灣政治小說可視為臺灣鄉土小說的延續之一，只是在取材上以政治為主要議題。七〇年代臺灣鄉土小說的政治批判，是為了在民國神話的霸權論述中爭取發言空間，歷史意義不言而喻。由此可見，八〇年代風行的政治小說仍與七〇年代鄉土、釣運小說帶出的批判意識，形成牽絲萬縷的關係。下文探究戒嚴後期的政治小說如何思索政治禁忌與創傷症狀，又怎樣為解嚴以降的新歷史敘事埋下預告。

上文論及張系國的〈割禮〉與〈紅孩兒〉為臺灣當代政治小說初試啼鶯，一九七九年張系國的《昨日之怒》和黃凡的〈賴索〉揭開政治小說風起雲湧的序幕，是年年底更爆發一場深刻地影響臺灣政治發展的高雄美麗島事件。彭瑞金認為：「政治文學的出現，與美麗島事件後，言論空間的擴大有直接關係。……從小說家、詩人到政治受害者的現身說法，結合了戰前世代到八〇年代新出現的作家，可謂在極短的時間裏股起了一股強大的政治文學風潮。」<sup>40</sup>推波助瀾的是，一九八二年釋放最後一批政治犯，出獄後的作家反思白色恐怖的悲劇與傷痕，如陳映真〈山路〉、葉石濤《臺灣男子簡阿淘》、施明正《島上的愛與死》、楊青矗、王拓等。

追本溯源可知，國民黨為因應國共的軍事衝突，一九四八年五月九日於南京頒布《動員戡亂時期臨時條款》，旨在擴充總統的權力與凍結部分的憲法，撤退來臺的國民黨於一九四九年五月二十日宣布戒嚴後，仍沿用之。其間，由於不少知識份子與社會菁英提倡民主改革，國民黨於是以特務與情治單位予以鎮壓，也因如此濫權而禍延無辜，冤獄頻傳，肅殺的白色恐怖就此形成。例如，施明正因提供亞細亞聯盟一處議事場所，一九六二年被判處五年有期徒刑。他先被囚禁在軍法處看守所，再轉往監禁政治犯的臺東泰源監獄。一九七九年弟弟施明德因美麗島事件被捕，在獄中絕食抗議。施明正也以絕食聲援，但因此身體不堪負荷，一九八八年肺衰竭致死。上述經歷使其以白色恐怖與監獄經歷為題材，例如〈渴死者〉(1980)與〈喝尿者〉(1972)正是代表作。

〈渴死者〉描述一名「我」忘記姓名的外省人「他」在獄中堅決地不斷尋死，如用頭撞擊鐵柵欄，吃十幾個發霉變硬的饅頭等。

也許死的魅力，一直深深地誘惑著他；可是我不了解，要找死，不是應該

<sup>40</sup> 彭瑞金，《台灣新文學運動四十年》（臺北：自立晚報社，1991），頁 206。



留在監獄外？……我又想到我們中國人，是一個絕不流行自殺的民族。因此，他的尋死，說不定是在喊了不該喊的口號之後，落了網，才慢慢形成的。<sup>41</sup>

不該喊的口號顯然是違背民國神話的禁忌，因此被囚禁的「他」在監獄中逐漸形成自殺的強烈動機。死亡逸出民國神話設定未來光復昔日美好中原的時間進程，反諷地，自殺卻是在國民黨施予規訓的監獄中才萌生的，顯示死神的魅力既抗拒又揭穿：國民黨以禁忌維護民國神話具備不可質疑的神聖性時，專制又粗暴地使不少人的精神枯槁致死（或乾渴致死），而不得不渴望肉身死亡。此乃篇名「渴死者」的題解。不僅如此，神聖的復興基地無論在監獄裡或外，皆透顯出一股監禁又壓抑的死亡氣息。例如，「我」出獄後仍對監牢鐵柵欄那般的金屬聲音深感恐懼，「直到 蔣公仙逝之後，我在畫室裏佈置的靈堂，虔誠地禱告時，才把緊藏在我下意識裏最可怕的金屬聲響，完全剝開、拋棄。雖然如此，如今，我在睡前，還要捏兩丸衛生紙塞住耳孔，以過濾、阻擋尖銳的聲響。」<sup>42</sup>靈堂究竟是為偉大領袖禱告，抑或弔祭與告別「我」的監獄歲月？然而，即使主導民國神話的大寫父權過世，暴力魅影依舊揮之不去，精神創傷也無從療癒，又如何可能真正與之告別。職是，國民黨以民國神話宰制的復興基地，何嘗不是一方自我封閉的監禁地，而之所以如此強勢控管僅有的疆界（臺灣），豈非復興中原政治版圖不過是天涯淪落人的妄想。

「他」最終「脫掉沒有褲帶的藍色囚褲，用褲管套在脖子上，結在常人肚臍那麼高的鐵把手中，如蹲如坐，雙腿伸直，屁股離地幾寸，執著而堅毅地把自己吊死。」<sup>43</sup>被定罪為「叛亂」的政治犯，在國民黨為鞏固民國神話所設置的監獄中，以離奇的死亡姿態違背身體髮膚受之父母的基本儒家倫常，以期拆穿民國神話不完全能以儒家道統為底蘊來展示崇高姿態，身處其中的國民又如何能實踐儒家精神？早在〈渴死者〉之前所創作的〈喝尿者〉更直白地賤斥民國神話。該文鉅細靡遺地描述獄中瀰漫著尿味、屁味、酸汗味等各種惡臭，甚至以不同的屁聲依序交代不同原因被捕的囚犯。尤其，以監獄中的吸血臭蟲批判國民黨：

在這越來越趨開明，因之量刑也越來越麻煩地減少槍斃的情形下，自由中國的社會秩序，也跟它的經濟同樣愈發安定，也許不是因為舊押房，那關狗熊似的，……到處不管白天，黑夜都猖狂著、列隊出沒的臭蟲，……在這種不知被多少已逝的手指，摸光、撫滑了的木質居處，我浪漫地發現，

<sup>41</sup> 施明正，《施明正集》（臺北：前衛，1993），頁 178。

<sup>42</sup> 施明正，《施明正集》，頁 169-170。

<sup>43</sup> 施明正，《施明正集》，頁 178。

它吸飽了苦難同胞掙扎於死亡邊緣的各種驚心動魄的醜陋與聖潔，卻崇嚴地消失生命的場景。……可是對於生而為人的無奈，加上更無奈的乃是被生在戡亂未停更不能停，因此無法自持，以致稍不小心，便會身首異處，或者雖不逝去，卻得身陷牢獄的時代與空間的自覺，我也許是唯一冷眼漠視他，正像我有時會靜觀一隻飽吸人血的臭蟲，如何地拖不動它過重的、超載著人血的肚皮，在難於擠入木板夾縫之前的剎那間，竟被無意識地翻轉身而被其吸飽血液的受害者，壓斃於木板縫那樣……<sup>44</sup>（底線為筆者所加）

引文將鎮日臭蟲猖狂的監獄扣合著開明、秩序、安定的自由中國一併陳述，意指開明秩序的表象是以極權訓誡的監獄為基礎。承載過無數人在死亡邊緣掙扎的木質監獄，宛如一隻吸飽人血的臭蟲，政治犯與監獄遂形成聖潔與醜陋的對比。由於引文已指明崇嚴生命的消失，因此「醜陋」是譴責極權暴力的國民黨霸道地將國民珍貴的生命定罪。特別諷刺的是，超載著人血的臭蟲無法擠入木板夾縫而被囚犯壓死，暗示國民黨管轄的戒嚴臺灣無異於一方監獄，難怪國民黨受到國民的反擊，如施明正入獄前的民主訴求，以及其於七〇年代以降以創作冷潮熱諷地宣洩不滿。此外，引文提及的戡亂不能停是臺灣之所以進入戒嚴時代的原因，但這個牢獄般的空間與時代何其閉鎖與醜陋，復興基地何來自由，光復中原版圖的神聖性不攻自破。例如，檢舉不少匪諜的金門陳在監獄中每日喝尿以治療內傷，「或是象徵著對於被他整死的人們的贖罪行為」。<sup>45</sup>金門陳究竟在贖罪，抑或以喝尿賤斥：國民黨以保密防匪鞏固民國神話的神聖與清潔是何等的猥瑣。綜上，施明正的政治小說以監獄空間瀰漫著恐怖的力量與生命失義的痛苦，反映國民黨的規訓權力無所不在又強勢，然而之所以如此的癥結在於，國民黨的版圖疆界封閉又侷限在海上孤島，遂不得不在島上作此掙扎。而這可視為小說集以「島上的愛與死」為書名的注解之一，島的愛憎生死是因白色恐怖等創傷所迸生，顯示施明正企圖將視野與痛感從光復中原移轉到島上。簡言之，號稱戰鬥又偉岸的國體在版圖口號中，難掩疲態，亦即，一改國體與版圖互為表裡的隱喻內涵：監獄與復興基地的輝映。監獄裡自殺、發臭、喝尿的囚犯病體折射出國體的病症，揭露白色恐怖等政治禁忌釀成歷史創傷，國民黨以禁忌維護民國神話的神聖性早已搖搖欲墜。解嚴以降的新歷史敘事以政治禁忌為切入視角，針對不同世代的創傷成因與症狀予以更豐富的剖析，後文各章節將有詳論。

<sup>44</sup> 施明正，《施明正集》，頁 123、125。

<sup>45</sup> 施明正，《施明正集》，頁 131。例如，他抱怨：「槍斃，我是有功於黨國的，你不知道，我領過多少獎金，我檢舉過多少被槍斃的匪諜。」「要是我是匪諜，我怎麼會檢舉了十幾個已經早被陸續槍斃了多少年的匪諜呀！」施明正，《施明正集》，頁 127、128。

臺灣鄉土的內涵被霸權地收編在光復中原版圖（母土）的架構中，國民被迫遵守許多不可違反的政治禁忌。以施明正與郭松棻為代表的政治小說指出，承受白色恐怖等創傷的所在正是被抽空與消音的鄉土臺灣（母土）的主體價值。這種創傷有別於戒嚴時代的國民黨宣稱中原尚待光復的同時，不可迴避一九四九年中原失守與撤退來臺的創傷。即政治小說在母土此一對話平臺，揭示國土版圖與「臺灣島／土地／鄉土」的受創原因不同，母土的指涉對象與內涵也有待商榷，此乃反映政治小說某種程度受到鄉土小說的影響之餘，更進一步提出版圖禁忌與鄉土創傷的議題。解嚴以降的新歷史敘事承此再考掘被遮蔽的臺灣歷史記憶。

承上，例如，〈喝尿者〉、〈渴死者〉分別在一九七二年和一九八〇年於《臺灣文藝》發表。《臺灣文藝》是一份推動臺灣鄉土文學的重要刊物，如陳映真、黃春明、王禎和、楊青矗等皆經常於此刊登小說。至於施明正除了受鍾肇政的提攜和幫助，也受到鄉土文學風潮的影響，因此〈喝尿者〉、〈渴死者〉以寫實主義的風格呈現鄉土文學所啟發的反抗精神。不僅如此，這兩篇小說又分別於一九八三年、一九八一年獲吳濁流文學獎，顯示八〇年代的臺灣文壇經歷七〇年代回歸臺灣社會現實的洗禮，民主風氣漸開，臺灣本土意識興起，遂敢於以挑戰政治禁忌為創作題材。誠如彭瑞金所言：

從老一輩的作家葉石濤〈有菩提樹的風景〉到施明正〈喝尿者〉、〈渴死者〉……小說界颯起一陣強烈的反禁風潮，小說家的心靈和視野好像解放、開闊了，好像一下子由中古（日據時代）台灣寫到晚近（二二八）的台灣，作家好像突然有一種覺悟、要寫台灣，便要寫政治，寫政治便要無所禁忌的寫。<sup>46</sup>

由此可見，戒嚴後期書寫政治禁忌，正是批判民國神話的契機，也為解嚴以降的新歷史敘事奠定一條發展方向。

除卻施明正，創作政治小說的郭松棻也給予臺灣鄉土文學極高的評價。根據郭松棻表的〈秋雨〉(1970)、〈談談台灣的文學〉(1973)、〈一個創作的起點〉(1989)可知，曾經參與保釣運動的他在美國瞭解文革失敗後，退出統運，但仍試圖建構一套適合中國的左翼理論。一九八二年以前，中國之於郭松棻是文化認同的所在，而臺灣於此框架下是魂牽夢縈的故鄉。儘管此時他視臺灣文學為中國文學的一脈，但他從肯定日治時代臺灣文學的價值出發，因此，臺灣不只是故鄉的指稱，而是蘊具豐富的文學與歷史。<sup>47</sup>郭松棻認為源自日治時代的臺灣文學在戰後的發展趨緩，除了由於本省籍作家們的中文寫作尚待磨練之外，更因二二八事件而被

<sup>46</sup> 彭瑞金，《台灣文學探索》（臺北：前衛，1995），頁 383。

<sup>47</sup> 魏偉莉，《異鄉與夢土：郭松棻思想與文學研究》（臺南：臺南市立圖書館，2010），頁 144-154。

迫沉潛。然而，這卻強化作家們對民族主義的反思。

生長於台灣的日治時代，而又身歷一九四七年這次事變的作家往後往往能吸收這一段歷史經驗，而對一九四五年一般台灣人民所懷抱的單純的民族主義提出修正批判的文學創作到現在還是讀者們所期待的。在這一方面，吳濁流的長篇《無花果》首先提出了初步的嘗試。<sup>48</sup>

他認為吳濁流、鍾肇政、葉石濤、廖清秀、林鍾隆等能以鄉土議題反思近代以降民族的坎坷際遇，儘管文學技巧仍有改善空間，但較諸意圖擺脫戒嚴苦悶的現代主義小說，鄉土主題反而更能貼近備受壓抑的民族歷史與生存現狀。除卻文學評論，我們來檢視郭松棻的小說如何以國民黨鞏固權威民國神話的禁忌議題「二二八事件」，來反思版圖禁忌與鄉土創傷。畢竟，二二事件是臺灣人民難以療癒的歷史創傷，從此埋下人們對國民黨是否偉岸的質疑。<sup>49</sup>

郭松棻〈月印〉(1984)描述罹患肺病的鐵敏在日本戰敗後，從戰場上被抬回臺灣。在漫長的療養歲月中，妻子文惠給予無微不至的照顧，鐵敏終於病癒。康復後的鐵敏投入楊大姐所從事的左翼活動，從而表達對大陸母土的國族認同。

從華北到華中，從華中又深入到內地，後來又蔓延了整個江南。……最後秀麗的山河變成一片焦土。文惠越聽越是驚訝。沒想到那種顛沛流離的日子，竟出得來像楊大姐這樣脫俗的人品。……大陸，只是她夢中一塊美麗的土地，她從來沒想過那是誰的。是的，是大家的，是中國人的。然而怎

<sup>48</sup> 羅隆邁，〈談談台灣的文學〉，《抖擻》(香港：創刊號，1974年1月)，頁49。

<sup>49</sup> 從呂赫若〈冬夜〉(1947)預言二二八事件起，臺灣作家從各種途徑試圖挑戰民國神話，如夢周〈創傷〉(1947)、吳濁流《波茲坦科長》、葉石濤〈三月的媽祖〉。進入戒嚴的五〇年代，作家未在臺灣發表有關二二八議題的小說。六〇年代吳濁流的《無花果》因觸及之而被查禁，儘管他在七〇年代仍不懈地以《臺灣連翹》批判之，但家屬依據囑咐，在他去世十年後才翻譯出版。到了八〇年代，影射二二八事件的小說包括：林雙不〈黃素小傳〉(1983《自立晚報》副刊)、李喬〈泰姆山記〉、吳錦發〈叛國〉、郭松棻〈奔跑的母親〉、〈月印〉(1984《中國時報》人間副刊)、〈雪盲〉、宋澤萊〈抗暴的打貓市〉等，顯示解嚴前夕的政治氛圍已不如昔日的強力箝制。例如，宋澤萊《打牛滿村》(1978)述說農村受中間商剝削的處境，《籬穀日記》(1979)描述農民憤怒地吶喊：「搶一塊錢判死錢，搶一百萬一千萬的人卻一點罪也沒有，這款的法規！」到了〈抗暴的打貓市〉(1987)除了批判專制政治的暴力之外，也凸顯省籍與統獨的紛爭。該文由「一個病儂」、「一條靈魂」、「一副白骨」三章組成，訴說臺灣半山政客李國一病死後，化為一條靈魂，回顧他在二二八事件後擔任國民黨的線民，攀附權貴，做盡各種非法買賣。宋澤萊主要以身體腐爛的惡臭瀰漫全文，隱喻政治貪污的腐敗惡化，不符民國神話所標榜的清／潔國體。又如，陳映真〈山路〉刻畫蔡千惠為實踐左翼理想而自願在李家終生奉獻，最終因愛慕者出獄，她竟厭食而死。她「以一種緩慢卻堅決的姿態走向死亡，成就了終極荒謬(女)英雄的姿態，陳映真藉〈山路〉傾吐自己被壓抑的記憶，往往往事似乎至此隨風而去。如果共產主義總有一個時間表，〈山路〉的故事恰是個時間／歷史被錯失及錯置的悲喜劇。」王德威，〈三個飢餓的女人〉，《如何現代？怎樣文學？十九、二十世紀中文小說新論》(臺北：麥田，2008年2版)，頁240。

樣才算是大家的，她卻沒有想過。<sup>50</sup>

與其說楊大姐的遭際令文惠感到困惑，毋寧謂左翼中國是一種有別於民國神話所框架的中原圖景，暗示光復中原的號召終究只是口號，無法掩飾人們想像中國的歧見。固然〈月印〉將時代架構在臺灣光復前後幾年，八〇年代的郭松棻難道沒有以戒嚴經驗與保釣經歷來反思二二八事件嗎？況且，二二八事件造成的創傷延宕到八〇年代，郭松棻才需以小說重新反思，正如文惠是〈月印〉中從未療癒的受創者，直到小說最終仍茫然地望向無言的山野。

我們再回到鐵敏康復後，予以細究，此時，文惠的精神相當空洞，她甚至坦承是不健康。我們剖析文惠的創傷的切入視角是，上段引文由中原空間投射出的家國思辨，還反映在她如何處理箱子、家屋、故鄉、警察局等空間。

如今鐵敏每天匆匆忙忙，早出晚歸，把她整個人忘在一邊。他一走，空盪盪的房子只有她一個人。她突然感到疲倦，什麼都落空了。鐵敏有一箱子書，上了鎖放在他的書桌邊，他還關照過她不要動。她一個人在家，那箱子就格外引起她的好奇。到底鎖的是什麼？連她都不告訴。丈夫的內心居然還有自己不能參與的空間，文惠掃興之餘，也稍稍感到被欺負了似的。臥病時，連他耳根後的污泥，她都是熟稔的。現在兩個人之間居然還有深鎖不宣的事情。想起他褥疹發癢時，外面是「二二八」，裏面是掙扎在生死線上的丈夫，少女的夢想轉眼成空。<sup>51</sup>

此前，她為罹病鐵敏努力經營的幸福家庭，無法自外於國民黨主導的政治空間，家屋外的二二八事件與家屋內的病體相互投影，使她的少女夢所代表的精神寄託已然「成空」。然而，這種精神狀態不因鐵敏擺脫死神而消解，家屋依舊是空盪盪的，顯示除卻國民黨標榜的政治意識形態，國民能在家屋中自主地保存些什麼。因此，上鎖的書箱無法見容於國民黨，也不見容於被大寫父權收編的文惠的眼中，可見文惠投映的鄉土臺灣在國民黨的強勢宰制中，無力於顯發主體價值。文惠之所以映顯鄉土臺灣的原因在於：

在鐵敏病重的日日夜夜，令她憂愁的自然還包括了那眼睜睜看著自己的歲月陡然流失的無奈。已然成為少婦的她，何嘗不想無憂無慮地開展自己，走向健康正常的生活。……（期盼）故鄉強有力的海風，把他從恍惚中吹醒。（底線為筆者所加）<sup>52</sup>

<sup>50</sup> 郭松棻，《奔跑的母親》（臺北：麥田，2002），頁 78-79。

<sup>51</sup> 郭松棻，《奔跑的母親》，頁 88。

<sup>52</sup> 郭松棻，《奔跑的母親》，頁 67-68。

她宛如母親般憐愛地要他趕緊養好身體時，耳邊響起一陣故鄉梧棲的松濤聲，象徵她為鐵敏在養病期間，打造一個有別於政治空間的子宮家屋。問題是，她與鄉土臺灣在二二八事件中是受創的所在，有別於政治空間的子宮家屋難以存在。因此，鐵敏病癒後，被嫉妒蒙蔽的文惠，最終向警察局密報鐵敏與楊大姐有不尋常的往來，文惠熟悉的鄉土臺灣正式讓位給國民黨的規訓空間，空蕩蕩的家屋、鎖不住的箱子、警察局都被統攝在其中，但規訓空間是何其封閉的所在。畢竟，國民黨上鎖的左翼思想，使臺灣人民的國際視野被隔絕，中華民國的國際處境並非國民黨對臺灣人民所宣稱的唯一中國。如此一來，規訓空間看似穩固，其實讓文惠「不健康」的精神狀態更趨惡化：她向父權輸誠的同時，被反將一軍，失去摯愛的丈夫，從此過著行屍走肉般的受創生活<sup>53</sup>，一如鐵敏那具月印般的陰性身體被陽剛的大寫父親處死。<sup>54</sup>即月印般的身體與鄉土，俱蒙受國民黨以政治空間強勢逼仄與收編所致的精神創傷。

就另一方面而論，若將月印視為月映萬川的諧音，意味著萬事萬物各有特殊性，而陰性月亮所代表的對鄉土臺灣的關注則是唯一的理，這種唯一是強調其核心性與重要性，不同於國民黨標榜唯一合法的極權考量。既然萬川中的月亮不過是影子，〈月印〉隱微地表示國民黨的政治理念只能是國民在鄉土臺灣（月亮）的映照中的一種現象（月印）而已，極權統治終究流於幻影／虛構。綜上，〈月印〉以空間書寫揭開左翼中國與鄉土臺灣的對話，間接暗示：人們違背國民黨光復中原的版圖想像與空間規訓時，鄉土臺灣是承受歷史創傷的所在地，或許這也是一種曲折又幽微地關注鄉土臺灣的主體價值的方式。如何有效地銘刻鄉土臺灣的主體性，是大河小說迄廿一世紀的作家持續探究的課題，後文章節也將聚焦之。

總覽本節可知，八〇年代蔚為風潮的政治小說，旨在批判國民黨以民國神話及其相關的施政來極權宰制群眾所致的弊端。誠如呂正惠認為：「在 80 年代舊有體制瓦解的過程中，它（政治小說）以突破禁忌的方式呈現為這一過程的一部份，同時兼有揭發黑幕與譴責國民黨的目的。」<sup>55</sup>由前文分析可知，以鈞運為議題的小說批判光復中原版圖的虛構性，以此為先聲的、以二二八事件或白色恐怖為主題的政治小說則以國民黨只能在臺灣厲行政治禁忌與規訓懲戒，拆穿光復中原版

<sup>53</sup> 「夜裡躺下來，她總聽到鐵敏在大聲喊叫她。聲音很遠，而人又好像在眼前。倏忽間，她看見他的人影，從自己的身邊走過——在客廳裏、在迴廊口、在花圃上。那喊叫，就像那天的槍聲，在遠處的山崖裏回盪。她從夢驚坐起來。睡衣滑落下去，耳朵裏全都是嗡嗡的聲響。」山崖裏回盪的槍聲與喊聲指出鄉土臺灣是蒙受創傷的所在，更由她呈現出事後性的症狀——時空錯亂的夢魘。本章第二節討論解嚴初期的新歷史小說將淋漓盡致地書寫該症狀。郭松棻，《奔跑的母親》，頁 105-106。

<sup>54</sup> 文惠第一次看見鐵敏身上有床母娘娘的印記是在月光中，郭松棻因此以「月印」為小說篇名，意指鄉土臺灣的母土子宮象徵性地在鐵敏身上留下印記。

<sup>55</sup> 呂正惠，〈80 年代臺灣小說的主流〉，輯入孟樊、林耀德編，《世紀末偏航》（臺北：時報文化，1990），頁 278。

圖的虛妄。此外，由於政治小說某種程度受到鄉土小說的影響，遂進一步指出受創地在臺灣島／鄉土／土地，凡此皆為解嚴以降的新歷史敘事揭示預告：政治禁忌與歷史創傷。

因此，本文第六章第二節到第七章將剖析解嚴以降的新歷史敘事探究人們面對民國神話的政治禁忌所出現的三種心理：被壓抑的禁忌、刻意遺忘的禁忌、破壞禁忌的欲望，而此中的創傷成因與症狀為何？唯有如此，才能貼近國民黨以民國神話進行權力操作所暗藏的恐怖、暴力、不潔與欲望。誠如佛洛伊德主張，禁忌的本質暗藏在權威者的利益下面——人類最原始的對魔鬼的恐懼本能。恐懼之餘，人們只好崇拜權威者，顯示「似魔鬼的」、不能觸犯的禁忌包含神聖和不潔的表裡特質。國民黨二元對立地強調邪惡的共匪，相對地，光復大陸的正義所「煥發出來的民族道德智能至大至剛的體現」。<sup>56</sup>例如，「將有無數的困難、痛苦、險惡橫在大家面前，一般或不免視為障礙危險而疑慮畏縮，但誠摯純潔的革命者，則反將視之為前進的階梯，而必愈益奮發其『憂勞興國』的大義血忱」。<sup>57</sup>險惡與純潔再度形成對比。由於國民的精神受創與國體形成唇齒關係，因此本文將國民黨標榜為神聖又純潔的民國神話名為清／潔國體，所謂清／潔不只是自身純潔，更涉及如何清除邪惡共匪等他者。

### 三、經濟起飛與解嚴的預告之三——欲望、性別與虛構

綜上，就一九七九年到一九八七年的臺灣政治小說而論，除了林雙不、宋澤萊、陳映真的政治立場鮮明之外，大多數的政治小說在解構民國神話之餘，仍在過去與現在難以協調的時間失序與歷史創傷中掙扎，或於虛實真假難辨的政治處境中迷惘不已。例如，張系國的《昨日之怒》描述保釣運動中的旅美華人對身分認同產生難解的困惑，其原因在於，政治口號裡「中國」的具體指涉竟如此曖昧。至於〈征服者〉則反諷地述說任將軍沉浸在一統中國的信念之中，當他在遊樂園搭乘雲霄飛車時，仍幻想著奔向祖國河山的懷抱。其實，政治小說不僅止於呈現外省第二代作家的徬徨，黃凡的〈賴索〉和吳錦發的〈叛國〉則思考：經歷日本殖民與臺灣光復的人民在重層的政治經歷中，由吳濁流曾揭示的亞細亞的孤兒意識中掙脫，是否可能。此乃旨在揭露民國神話的神聖假面與虛構本質所致的精神創傷，但價值秩序依舊蒙昧而難以建立。誠如黃凡於《賴索·序言》中宣稱：「從我的書中將得不到任何警世金言，得不到任何道德鼓勵，你們只能從我這裏獲得

<sup>56</sup> 蔣中正，〈我們國家的立場和國民的精神——中華民國六十年六月十五日主持國家安全會議講詞〉，《先總統蔣公言論選集——對文藝界的期勉》（臺北：中央文物供應社，1982），頁3。

<sup>57</sup> 蔣中正，〈我們國家的立場和國民的精神——中華民國六十年六月十五日主持國家安全會議講詞〉，《先總統蔣公言論選集——對文藝界的期勉》，頁4-5。

一些嘆息，一些嘲諷，甚至某種程度的辱罵。」<sup>58</sup>

強烈的解構姿態與未及建立價值秩序的經典例證是，張大春的〈將軍碑〉(1986)與〈四喜憂國〉諷刺民國神話所詮釋的歷史記憶，其實是由偽善偉人的謊言所填寫而成。例如，〈將軍碑〉以魔幻寫實的筆調展示許多錯置的時間片段，從而勾勒將軍自民初以降的一生遭際。這些既斷裂又充滿縫隙的時間敘事，暗示將軍無法將歷史記憶傳承給兒子。將軍出入生死，又與人鬼難辨者對話，全文藉此指出：將軍滿是個人色彩的歷史記憶如何可能簡單地符應集體記憶，國民黨又怎能輕易地以民國神話支配每一位人民的歷史記憶。同樣地，當將軍強勢地傳遞父輩記憶，這於兒子維揚而言，太過沉重。由於外省第二代難以由父親所經歷的歷史來建構身分認同，難怪維揚回應作家詢問其對父親的印象時表示：「坦白說，我們都活得很矛盾。」「矛盾」鬆動：小寫父親投映出大寫父親幾十年來以民國神話所鞏固的「唯一」神聖與正朔。誠如黃錦樹所論，張大春視謊言的技藝為真理的技藝。<sup>59</sup>解嚴後，張大春陸續創作的《大說謊家》(1989)、《沒人寫信給上校》(1994)、《撒謊的信徒》(1996)，仍由現實與虛構批判國民黨如何操作政治論述。由此可知，虛構不但是國民黨宰制政治的欲望，也是趨使當代作家進行小說寫作的欲望。

如果說鍾肇政等鄉土作家致力於寫實地反映臺灣歷史的「真貌」，張大春、黃凡等政治小說則彰顯民國神話如何神話化或「虛構化」歷史論述。尤其，一九八七年七月十五日國民黨宣佈「解除戒嚴令」，一九九一年五月一日「廢止動員戡亂時期臨時條款」，號召反攻復國的民國神話正式崩壞／虛構，與此相關的宏大敘事也不再佔據唯一合法的話語權。海登·懷特指出，歷史敘事中的虛構是人們對世界所做的解釋，尤其，當我們識別歷史敘事中的虛構時，就能檢討特定時空中當權者創造性地強調某些歷史事件，以期宣傳意識形態與支配政治結構的手段。循此可知，歷史敘事是權力運作下所生產的，而不是純粹的描述。尤其，政治禁忌是民國神話成為權威話語的要素，新歷史敘事除卻講述被淹沒的禁忌故事，更試圖詮釋這些故事如何被國民黨權力操作的民國神話所遮蔽。誠如本節第二部分論及二二八事件與白色恐怖是國民黨維護民國神話的神聖性所致的政治禁忌，是引發人民出現精神創傷的主因。本文區分人們面對政治禁忌的方式——被壓抑的禁忌、刻意遺忘的禁忌、破壞禁忌，才能細究民國神話怎樣釀成人民的歷史創傷、創傷之於不同時空或世代的差異，以及受創者如何反思民國神話的宰制技術。此乃本文界範新歷史敘事的經線。本文第六、七章將由大寫父權的監視、

<sup>58</sup> 黃凡，《賴索》(臺北：時報文化，1980)，頁4。

<sup>59</sup> 黃錦樹，〈謊言的技術與真理的技藝——書寫張大春之書寫〉，《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》(臺北：麥田，2003)，頁205-239。



欲望、暴力揭穿民國神話的虛構性。再者，有鑑於國家英雄所成就的民國神話其實是如何獲得精神歸屬的過程，況且家國是休戚與共的唇齒關係，因此受創的內在英雄歷險後如何回歸原鄉或家族，從而重構／虛構出一種有別於政治烏托邦的新歷史敘事，此乃本文定義新歷史敘事的緯線。或者說，虛構新歷史敘事的動力是一種內在英雄想要回家所驅使的欲望，有別於虛構的民國神話建基於以暴力為本質的欲望。

此外，從本節前兩點可知，釣運、鄉土、政治小說攸關七〇年代的外交受挫。對此，國民黨以經濟起飛、十大、十二大建設相當程度穩定臺灣社會，間接緩解國民質疑國民黨在國際中的處境。甚至，國民黨視經濟起飛為帶領臺灣人民邁向富裕生活的重要功業，間接說明：主張民國神話的國民黨依舊有效忠之必要。<sup>60</sup>然而，也因經濟起飛帶動中產階級興起，國民要求更民主自由的政治參與，遂逐步鬆動封閉又極權的政治體制。即本有的政治結構無法應對經濟發展帶來的社會變動。因此，臺灣當代小說如何看待經濟發展與民國神話的關係，是本文的關注議題之一。

<sup>60</sup> 「從建國方略、實業計劃、復國建國的方向和實踐、我們復國的精神志節和建國的目標方略等都談到政治、社會、文化、經濟、教育的全面改造。爲了建設台灣為三民主義的模範省，就經濟建設而論，如土地改革和經濟計劃，遂促進經濟社會的繁榮進步與亞洲經濟奇蹟。」即一九四九年至一九七〇年，國民黨首先推動耕者有其田等土地改革，提高農民的生產意願，其後因設置加工出口和擁有密集勞動力而吸引外國投資，臺灣因此賺取大量外匯，並成為開發中國家。尤其，國民黨控制美援分配，以國營事業強化政府資本，政經共構的勢力從而深入到社會的各個層面。就另一方面而論，前文提及七〇年代退出聯合國後，中華民國面臨外交困境和權威正當性的挑戰，再加上六〇年代以來經濟急劇成長，保守而極權的政治相對顯得發展遲緩，因經濟起飛而出現的中產階級於是要求民主政治，國民黨能否因應經濟社會的變動而鬆綁極權統治，成為一大考驗。此時還面臨七〇年代的兩次石油危機，由於國民黨執行十大建設與十二大建設而帶動經濟復甦，臺灣遂逐步轉型成技術密集和資本密集的新興工業國家，國民黨因而某種程度穩定上述七〇年代以來所遭遇的諸種危機，遂以臺灣奇蹟與經濟成果作為鞏固民國神話的功業之一。例如，國民黨官方網頁中「關於 KMT·本黨組織」總裁蔣中正先生一文指出，蔣中正於一九五〇宣示施政重點曰：「『第一，在軍事上鞏固臺灣基地，進圖光復大陸；第二，在國際上先求自力更生，再聯合民主國家共同反共；第三，在經濟上提倡節約，獎勵生產，推行民生主義；第四，在政治上保障民權，厲行法治。』本此施政方針，整軍經武，生聚教訓。是年十月臺灣光復紀念日，先生更明確號召『建設臺灣三民主義模範省，以作重建大陸之藍圖』。……是年並開始實施第一期「四年經濟建設計劃」，自土地改革成功之基礎上，從事「以農業培植工業，以工業發展農業」，此一決策，即為以後『臺灣經濟奇蹟』形成之導向。」此外，國民黨官方網頁中《黨史全傳》「玖、建設臺灣的過程與成就」明示：「六十二年十二月，宣布十大建設之龐大計畫，更為臺灣經濟起飛奠定了穩固的基礎，也在國際間重新建立起中華民國不畏橫逆、勇往邁進的新形象。……民國七十年三月二十九日，本黨第十二次全國代表大會在臺北近郊陽明山中山樓揭幕。蔣主席致詞勗勉全黨同志，堅苦卓絕，繼往開來，集合全民智慧力量，貫徹以三民主義統一中國的目標。」  
<http://www.kmt.org.tw/hc.aspx?id=17&aid=1988&cid=41>；<http://www.kmt.org.tw/hc.aspx?id=73&cid=133> (2012/12/31) 蕭阿勤，《國民黨政權的文化與道德論述(1934-1991)——知識社會學的分析》，頁 118。(參見蕭新煌〈台灣社會的發展經驗：從殖民主義到資本主義〉，輯入刑國強編，《華人地區發展經驗與中國前途》(臺北：國際關係研究中心，1987)，頁 378-393；蕭新煌，《多元化過程中社會與國家關係的重組》(臺北：二十一世紀基金會與時報文化基金會，1990)，頁 11-13。彭懷恩，《台灣政治變遷 40 年》(臺北：自立晚報，1987)，頁 102。

我們先以揶揄統獨政治的開山之作——黃凡的〈賴索〉——為例，分析該文如何由電視在七〇年代工業化的臺灣所體現的意義，帶出賴索的政治際遇：

螢幕上出現韓先生疲倦、威嚴的臉孔，時間是六十七年六月廿四日，這一天對混亂如常的世局並不重要，也未曾賦予這個世界任何新的意義。但是對於端坐電視機前，表情複雜、時而憤怒、時而沮喪、時而沉思的賴索而言，正是一連串錯亂、迷失、在時間中橫衝直撞的開始。<sup>61</sup>

十餘年前，賴索不知所以地在韓志遠的遊說中，捲入臺獨運動，甚至因此入獄十年。他出獄後，組成家庭，在哥哥的工廠工作。數年後，某天偶然在電視上又看見韓先生的動態，便決定到電視臺拜訪他曾經崇拜的韓先生。「賴索就這樣冒冒失失的闖入這棟迷宮似的建築。這個現代科技融合了夢幻、現實、藝術、美、虛偽、誇大的綜合體。」<sup>62</sup>正因迷宮似的電視台顯得虛偽又誇大，遂得以與以民國神話為主的政治空間在「虛偽」議題中形成對話。例如，韓在錄影現場慷慨激昂地發表一場精采的反共演說，節目結束後，賴索向韓先生打招呼，韓卻表示不認得他，令他感到：

電視台巨大的陰影，彷彿一個無窮無盡的惡夢，一直延伸到街道的另一邊，整個世界忽然只剩下他一個人。「我是賴索，我是賴索，」他結結巴巴地說：「我只想說，說，好，好久不見了。」<sup>63</sup>

韓先生藉傳播媒體響應反共政策，表達與當年截然不同的政治立場，卻因賴索的在場而顯得虛偽誇大與匪夷所思。教條式的政治演說內容，一如賴索受操控的傀儡人生，即使出獄卻依然陷入工廠機械化的生活中消耗精神。尤其，在電視台裡，與其說韓先生因政治正確而排場風光，毋寧謂賴索「交了白卷」般錯亂迷失的人生，依然籠罩在電視台的巨大陰影之中，〈賴索〉藉此揭露國民黨偕同媒體或標榜經濟起飛來向中產或勞動階級操作政治意識形態的民國神話太過空洞。該文之所以能批判賴索機械化的政治際遇和經濟生活在於，黃凡處於工商經濟發展所帶動的社會結構的變遷處境，才有反思和鬆動極權政治的契機。<sup>64</sup>

<sup>61</sup> 黃凡，《賴索》（臺北：時報文化，1983年2版），頁143。

<sup>62</sup> 黃凡，《賴索》，頁174。

<sup>63</sup> 黃凡，《賴索》，頁180。

<sup>64</sup> 不唯黃凡慧眼獨到，七〇年代的鄉土作家也關注臺灣由農業邁入工商業此一社會變遷，如農民與商人或官員的衝突，衍生出經濟與道德的摩擦，現代與傳統的碰撞等問題。例如，王禎《玫瑰玫瑰我愛你》（1980）和與黃春明〈蘋果的滋味〉（1972）等批判美援文化的滲透使鄉土人心異化。又如，陳映真華盛頓大樓系列小說抨擊跨國公司藉由廣告行銷，破壞臺灣的地方文化。謝世宗認為一九七二年到一九八二年臺灣戰後的殖民經濟小說是：「陽性生產受到推崇而陰性消費受到貶抑的階層結構。儘管這些小說也對工作場域中(男)人的異化有所批評，但基本上肯定生產的層面，視之為現代性與現代化的必要組成，然而消費的層面則明確遭到貶抑，並視之為陰性或具備女性

由此可知，「中國傳統的那一套儒家思想在官方的提倡維護下，雖然還勉強維持了一個表面的空殼，實際上卻完全抵擋不住與西方資本主義經濟俱來的那套個人主義思想和自由民主的價值體系。」<sup>65</sup>綜觀八〇年代臺灣當代文壇，經濟蓬勃發展此一外延條件，除了讓男性作家以政治小說戮力地批判民國神話外，一道不可忽略的文學風景是：性別議題已在蘊釀風起雲湧之勢，作家即將更自覺與蔚為風氣地以此投入家國歷史的寫作隊伍。追本溯源，誠如梅家玲表示，以《亞細亞的孤兒》為代表的孤兒文學，以及以陳紀滢、王藍為代表的反共懷鄉文學，皆呈現男性中心與異性戀中心的立場。前者強調男性孤兒嚮慕祖國血統，反映父子相繼的觀念，後者建構男女從的反共愛國模式。循此，以男性家國觀為主的性別書寫遂主導四〇至八〇年代的臺灣當代小說。<sup>66</sup>此間，女性作家以小說思考兩性關係與婚姻家庭時，即使觸及國家課題也非創作主題，固然無論是閩秀派、現代派或鄉土派皆各有耕耘，卻還未形成一股與男性作家分庭抗禮的女性創作浪潮。終於，李昂的《殺夫》石破天驚地挑戰父權文化。陳芳明指出，一九八三年，李昂《殺夫》、廖輝英《不歸路》、白先勇《孽子》標誌著：性別議題在臺灣當代文學史中正式登場。<sup>67</sup>與其說正式，毋寧謂此後性別議題將一波波地為臺灣當代小說創造出異常亮眼的成績。此中，除卻女性作家，以同志書寫開展的《孽子》，挑戰長期以來以儒家禮教為主的黨國體制與文化結構，誠如上述，該體制結構不僅是尊崇父親，也強調異性戀論述。因此，同志書寫不只是思索怎麼紓發同志情欲、如何在家庭中自處、怎樣面對父母與傳宗接代等問題而已，同志書寫在九〇年代以降的臺灣新歷史敘事中更進一步地反思政治父權及其歷史詮釋。我們檢視八〇年代的時代語境可知，資本主義的急遽發展帶來的影響有三：其一，國民對自由民主的訴求與爭取，權威政治遂逐步鬆動；其二，同志在各行各業都有一席之地<sup>68</sup>的發言權；其三，女性因教育普及，普遍擁有接受良好教育的機會，遂以寫作進入公共領域發言。如此一來，各種被壓抑的欲望在封閉結構的罅隙中宣洩而出。此乃學界的普遍看法，本文意圖進一步論述：當解嚴以降的女性作家們或關懷同志議題的作家們有別於戒嚴時代，紛紛邁入歷史書寫的行列時，不再侷限

---

屬性。推崇陽性生產，貶抑陰性消費的結果，是化約了後者的複雜性。」相對地，他指出朱天心〈鶴妻〉(1989)、〈第凡內早餐〉(1995)、朱天文〈尼羅河女兒〉(1989)、〈世紀末的華麗〉(1990)、施叔青《微醺彩妝》(1999)等多元地探索女性消費的複雜意義。由此可知，經濟因素是當代小說中隨著時代語境的變遷而有不同的關懷，本文更關注的是如何映顯政治現象是其中的重要環節。謝世宗，〈經濟殖民、大眾消費與進口現代性：台灣殖民經濟小說及其性別次文本〉，《中外文學》(39卷3期，2010年9月)頁43。(11-43)

<sup>65</sup> 王拓，〈是「現實主義」文學，不是「鄉土文學——有關「鄉土文學」的史的分析〉，輯錄當代中國新文學大力編輯委員會主編，《當代中國新文學大系》(臺北：天視出版，1979)，頁395。

<sup>66</sup> 梅家玲，《性別，還是家國？五〇與八、九〇年代台灣小說論》(臺北：麥田，2004)，頁19-23。

<sup>67</sup> 陳芳明，《台灣新文學史》(下)(臺北：聯經，2011)，頁607。

<sup>68</sup> 陳芳明，《台灣新文學史》(下)，頁615。

於書寫性別情欲，而是藉此暗示父權以欲望為本質。畢竟，經濟起飛帶來新的欲望，衝擊僵固的政治體制中已經結構化的欲望，那麼，性別／欲望如何為前文提及的虛構的父權政治欲望與虛構的創作欲望，注入一股活力，是本文的聚焦。本文第六章第二節承此，探究解嚴以降的新歷史敘事如何思索經濟起飛與民國神話的關係，也從第六章第二節、第七章第二、三節，勾勒出性別臺灣所開啟的新歷史敘事的視野。

## 第二節 被壓抑的禁忌與監視魅影——以陳燁和李昂為例

### 一、明示的傷痕書寫

承接上節與第五章第三節論及鍾肇政的大河小說迴避二二八事件，本節探究解嚴以降以陳燁《泥河》（1989）與李昂《迷園》（1991）為代表的新歷史敘事如何創作二二八事件此一政治禁忌所致的歷史創傷，又怎樣從中原版圖回歸到對臺灣土地的重視，此中將面臨什麼樣的困難？<sup>69</sup>戒嚴時期，國民黨在日常生活中以各種「表述途徑／政治儀式」來強調「匪諜就在你身邊」，不可見的邪惡他者既與神聖國民黨形成對比，又以想像和傳播中的萬惡共匪說明神聖國民黨之所以要以政治禁忌規訓或監視民眾的必要。

例如，國民黨的官方調查將二二八事件的爆發歸咎於「日本奴化教育之遺毒」與「共產人士煽動」此二理由，至於國民黨的施政是否有檢討的空間則避重就輕。<sup>70</sup>到了九〇年代以降，民間積極地投入二二八事件的研究，多半以受難家屬的口述資料為主，故以悲訴苦難與撻伐國民黨為常見內容。其實，官方與民間早在戒嚴時期已有各自的政治解讀，只是民間的心聲被國民黨壓抑，僅能採取曲隱的方式表達。在這般壓抑中所醞釀的力道與解嚴後的言論自由，使二二八事件、臺灣本土性、批判國民黨交織成一種意識形態。而這也成為文學研究的論述之一，誠如邱貴芬表示：「二二八雖然是『本土派』政治小說一個重要的論述探索空間，

<sup>69</sup>《泥河》是解嚴後第一本表明以二二八事件來開展家族故事與歷史敘事，符合本文界定的新歷史主義小說，也具備文學史的意義。換言之，解嚴之際問世的女性創作，如袁瓊瓊《今生緣》（1989）或蘇偉貞《離開同方》（1990）僅側面觸及家國議題，朱天心〈我記得……〉（1989）、〈新黨十九日〉（1989）、〈十日談〉從反對立場批判社會運動中的反對者，固然關注家國族群與解讀歷史，卻尚未有建構歷史敘事的意圖。因此，《泥河》（1989）與《迷園》（1991）無疑是此時臺灣女性作家開拓臺灣歷史敘事的代表作，更預告九〇年代女性作家積極投身家國論述與歷史重構的隊伍。例如，朱天文《荒人手記》（1994）、朱天心《想我眷村的兄弟們》（1992）、《古都》（1997）、蘇偉貞《沉默之島》（1994）、平路《行道天涯》（1995）、《百齡箋》（1998）、《何日君再來》（2002）、陳玉慧《海神家族》（2004）等。

<sup>70</sup> 例如，調查統治局的〈臺民暴動經過及其原因之分析〉、劉雨卿的《台北市二二八事變調查報告》、何漢文與楊亮功合著的《二二八事變調查報告》等。

但是在這個領域裡，女性參與對話的聲音一向十分薄弱。」<sup>71</sup>下段再論女性作家對此的關注狀況，至少引文中無庸置疑的前提是，二二八事件是伸張本土論述的小說議題。甚至學界的主要看法是，二二八小說以抗辯的姿態，彰顯臺灣意識的重要性與臺灣文學的價值。<sup>72</sup>例如，洪英雪的博士論文《文學、歷史、政治與性別——二二八小說研究》<sup>73</sup>，強調小說以二二八事件重建臺灣文化主體與恢復臺灣歷史記憶，尤其著墨於探究小說如何安排女性或原住民在以男性國族論述為核心的二二八事件中所遭遇的困境。該文由後殖民史觀強調：「當台灣文學的定義以『台灣意識』之有無作為必要元素，以抵抗精神之有無作為首要特質，二二八小說是見證這一史觀的最佳文類。」<sup>74</sup>臺灣意識是葉石濤界定臺灣文學的核心內涵，畢竟，不被黨國意識形態收編的臺灣文學才能顯發自主性，因此，塑造本土意識與國族認同也是他念茲在茲的關懷。顯而易見地，洪英雪承此凸顯臺灣意識，是以抵抗精神為首要質素，顯示二二八小說是繼鄉土文學論戰後，成為一方表述政治認同的場域。綜觀上述的學界研究可知，抵抗國民黨的意識形態此一論述視野，或者說，將二二八事件與臺灣本土性劃上等號，並視為一種對立於民國神話的立場，無非是為了進一步論證臺灣主體性的打造循此是可能的。然而，本文認為如此不免陷入解構中原論述與建構臺灣意識的二元思維之中。

有鑑於此，本文由解嚴以降以李昂與陳燁為代表的女性作家如何創作二二八小說為例，分析小說即使企圖表達獨立的臺灣文學主體性或自主的國族認同，仍不可迴避民國神話所造成的創傷魅影，甚至不自覺地陷入與民國神話相似的時間邏輯。其原因在於，既然民國神話是臺灣歷史的發展過程中必須正視的環節，本文遂分析小說彰顯的臺灣意識在有別於民國神話之餘，還包含與民國神話如何激烈交鋒或怎樣對話周旋。亦即，臺灣意識無法二元對立地截然切割或自外於民國神話的干預或影響。換言之，本文基於上述的前人研究成果，試圖進一步耙梳：建構臺灣主體性與解構中原論述，究竟是怎樣複雜又糾葛的拉鋸歷程，以期說明臺灣主體性的建構並不容易。或者說，前人研究強調二二八小說爭取臺灣文學的

<sup>71</sup> 邱貴芬，《仲介臺灣·女人》（臺北：元尊文化，1997），頁56。

<sup>72</sup> 迄今二二八小說研究的學位論文有：洪英雪《文學、歷史、政治與性別——二二八小說研究》、李崇綾《台灣當代女性二二八小說研究——以1980年以後作品為討論對象》、陳棚現《二二八題材與女性形象研究》，或單篇論文如邱貴芬〈塗抹當代女性二二八撰述圖像〉，可見女性作家或小說中的女性形象是檢視父權體制的重要面向之一。以單本小說為研究對象的單篇論文相當可觀，主要集中在《迷園》、《白水湖春夢》、《海神家族》等。

<sup>73</sup> 洪英雪，《文學、歷史、政治與性別——二二八小說研究》（東海大學中國文學系博士論文，2006）。

<sup>74</sup> 又如，邱麗敏《二二八文學研究——戰前出生之台籍作家對「二二八書寫」的初探》，討論吳濁流、蘇新生、吳新榮、呂赫若、邱永漢、鍾肇政、葉石濤、李喬進行二二八書寫的特色。該文主張文學使長期被隱瞞的二二八事件能被重新檢視，更藉此建立臺灣文學的主體性。此外，學界從政治、社會、歷史、新聞、法律、建築等層面研究二二八事件的成果頗豐。

自主性，本文則揭示臺灣文學的混雜性在解嚴初期已初步不自覺地呈現。

此中的關鍵樞紐之一是，國民黨以經濟起飛作為穩固民國神話之所以必要的功業之一<sup>75</sup>，隨著經濟起飛而興起的中產階級也要求能民主地參與政治。中產階級既因臺灣經濟起飛而鬆動民國神話，豈能輕易地切割國民黨以經濟起飛所標榜的民國神話？本文循此剖析解嚴以降的女性作家不同於七、八〇年代的鄉土作家批判美援等殖民經濟，也不同於謝世宗指出殖民經濟小說中受到貶抑的女性消費，而是反映經濟因素使建構臺灣性與解構民國神話並非簡單的二元對立，甚至混血地示現解構是建構的一環。

## 二、時空錯亂的事後性症狀與清潔／欲望國體

### (一)視覺修辭：恐怖監視與創傷夢魘

陳燁的《泥河》描述府城望族林氏二房，隨著林炳國捲入二二八事件後崩潰。尤其，曾任皇民奉公會委員的二伯，被國民黨定罪為親日漢奸後，在槍刑中結束一生，也將家族悲劇推向高潮。銀釵堂姐從此心智癡狂，遠避日本的金釵堂姊則不聞不問。至於曾是炳國戀人的城真華，在光復初期，不得不奉父命，嫁給炳家。當二二八事件爆發後，她竟精神錯亂到想像她的次子正焱是炳國的兒子，親戚誤傳成兩人的不倫姦情和家族恥辱。這項無法洗清的莫虛有罪狀，使正焱在炳家辱罵雜種的陰影中，憂鬱地成長。炳家則自暴自棄，墮落潦倒到變賣祖產維生，甚至還以強姦的方式，讓城真華懷胎正森和正瑤。她悲憤羞辱地疏遠這兩位孩子，卻也使缺愛的正森、正瑤與她的關係劍拔弩張，顯示炳家和真華既是歷史風暴中的受害者，又是迫害者。林氏三代因此在民國神話的政治禁忌中，上演一齣離奇又糾葛的家族故事。家族之所以籠罩著國家神話的**暴力魅影**在於，城真華直到晚年都不能擺脫丈夫強暴她的**碎裂陰影**，不僅由此想起臺灣光復初期濃霧河邊的**錯亂影像**，是二二八暴動毆打所致的一灘灘慘不忍睹的血肉，又聯想到搜捕炳國的官員暴虐地辱打家人的「那些凌亂破裂的碎片」<sup>76</sup>，甚至受白色恐怖迫害的正焱也時空錯亂地成為河岸**霧影**的一環，凡此無不說明家／國的暴力與創傷盤根錯節。固然她從來不知道愛人炳國追求的建國理想與兒子正焱思辨的戒嚴復國為何，自然也不明白她所摯愛的兩位男人何以淪為民國神話的政治禁忌，但她捲入家族創傷的泥淖中不可自拔的同時，正身不由己地躍上以國家神話為基調的時代舞台。

由於民國神話及其權威體制對國民思想實施恐怖監視，於是造成國民嚴重的心理壓抑。例如，《泥河》中因二二八事件失蹤的林炳國，是林氏家族在戒嚴體

<sup>75</sup> 本文第六章第二節「三、經濟起飛與解嚴的預告之三——欲望、性別與虛構」已有詳論。

<sup>76</sup> 陳燁，《泥河》（臺北：自立晚報，1989），頁120。

制裡不敢言說的禁忌。全書因此以濃霧、魅影、夢影等視覺修辭，隱喻民國神話及其權威體制的監視與壓抑之於受創國民，宛如難以詮釋又揮之不去的幽靈，創傷症狀於是在二二八事件後更趨錯綜複雜。下文分析林氏三代人的無意識中，怎麼形成事後性創傷的夢魘影像？從中如何反映他們的心理感知與歷史意識？他們又怎樣回眸或逸出權威體制的監視？這些問題的關鍵癥結是，如何與國民黨架構民國神話的時空座標開啟對話的平台？怎麼在歷史記憶的重構中，接壤過去與現在？畢竟，應對創傷記憶或重新想像歷史，攸關如何詮釋時間進程與怎樣建構土地認同。

首先從小說結構予以考察。《泥河》由「濃霧河岸」、「泥河」、「明日在大河彼岸」三部曲所組成，演義一條流經臺南古城的臺南運河所象徵的歷史興替。在前兩部曲所營造的一波波創傷考驗中，陳燁仍將彼岸理想寄託在終章「明日在大河彼岸」。彼岸寓託以臺南為縮影的臺灣意識及其歷史想像，那麼臺灣人該如何從民國神話所捍衛的「神聖正統／歷史正朔」此一中原主軸突圍，是全書的思辨旨趣。

代表性的事件是，炳國自日本留學返臺後，質疑國民黨標榜臺灣光復之餘，卻暗藏對臺灣人的歧視。例如，「臺灣光復卻不設省主席，反而沿襲日本的長官公署，對臺灣同胞存心輕賤。」<sup>77</sup>他因此任職法律顧問，以期推動「設置臺灣省主席」的請願運動，「希望台島和祖國各省一律平等，實施孫中山先生地方自治的理想。」<sup>78</sup>他認為臺灣既然回歸祖國，唯有落實孫中山的建國理想，中華民國才能在臺灣顯發與延續一九一二年那般神聖的建國光輝。然光復後的臺灣被中原大纛掩蓋或邊緣化的情況，並未因炳國的憂心或請願而獲得改善，反而在戒嚴以降更趨於嚴重。難怪戒嚴時期的林家，在邁向「明日在大河彼岸」的旅程中，試圖彰顯臺南運河所象徵的臺灣主體價值，竟困難重重。其原因在於，正值戒嚴時期的「現在」，林家飽受困擾的現象是「濃霧河岸」和「泥河」，而這兩種臺南運河的景觀隱喻：民國神話及其權威體制壓抑二二八事件的恐怖記憶，甚至釀成新一波的歷史創傷。《泥河》間接質疑：民國神話主導下的「現在」臺灣，是否為美好彼岸？若是，為何「現在」仍濃霧籠罩與泥漿滾滾？又為何與「明日在大河彼岸」的章名產生齟齬？此乃隱微地揭露民國神話呈現現在與明日的斷裂，對岸非彼岸的困窘。那麼，以政權合法交替等時間承衍來宣稱歷史正朔的民國神話，如何可能在臺繼往開來？既然臺南運河——「彼岸」——象徵的臺灣主體價值，在上述事故中，已然淪喪，若要「明日」建構之所需克服的挑戰極為艱鉅。那麼，以復興基地為基礎，承諾在對岸復國是何等美好的民國神話，無疑難如上青天。

<sup>77</sup> 陳燁，《泥河》，頁 290。

<sup>78</sup> 陳燁，《泥河》，頁 397。

就另一方面而論，林家「現在」仍出現「過去」的「二二八事件」所釀成的創傷症狀，《泥河》遂間接改寫民國神話權威又神聖地界範建國與復國的時間進程——「現在」籌備的未來復國，是爲了回到「過去」曾擁有的黃土中原。由此可見，林家與民國神話對於過去應架構在什麼樣的歷史脈絡予以檢視，是有所歧異。《泥河》的敘事結構之所以反映現在與過去難以接壤的原因在於，國民無法簡單接受民國神話所規劃的時間表，竟忽略臺灣主體性，甚至造成傷痕累累的歷史難題。那麼，受創的林家怎樣質疑民國神話所標榜的歷史流脈？《泥河》正視創傷的目的為何？療癒創傷如何可能？

《泥河》以見證古城發展的臺南運河為視野，重新勾勒臺灣歷史長流，更開啟一扇象徵視窗，反思以光復中原為圭臬的民國神話所作的歷史闡述。例如，民國三十六年炳邦大兄表示，家族的碾米事業，在臺幣濫發和物價上漲等政府專賣壟斷的情勢中，將要倒閉。當炳城獨自在臺南運河的河畔漫步時，仍想著大兄的煩憂：

他走在廣闊的平安街路。路旁一長列的鳳凰木仍然蒼翠；遠處的運河水波幽藍，泊著靜息的漁船，似乎沒有煩憂、勞苦和辛酸。那河岸畔的白花萌發春芽，看來美麗如詩，溫柔似夢。一切還那麼美好，他癡望著這個祥和、寧靜的生長所在地，這是明鄭第一個開發的美麗府城，三百多年來，每一代的子民生老病死，在此安息他們的亡魂，又在此繁衍新的生命。他不能相信，這個美麗與希望的家鄉，即使在日人統治期間也完璧安然的古城，會遭臨什麼巨大劫難？他停駐腳步，望著伸展到平安外海的運河，沐浴在銀色月光裏，幽幽靜靜往前流動著。<sup>79</sup>

引文描述臺灣歷史長流中，縱使朝代興替與政權更迭，百姓依然生息安頓，期盼美好未來。於此氛圍中，炳城不禁遙想日本殖民時期，炳國堂兄曾在河岸向他講述民主自由平等的理想，在「完璧安然的古城」中，拓展他對國家想像的視野與抱負。臺灣光復後，炳城撫今追昔之際，思索明鄭以降三百多年的臺南府城能流暢地「匯流」到中華民國自一九一二年以降的歷史向度嗎？對此，他不安地揣想古城將「會遭臨什麼巨大劫難？」此乃暗指跨越歷史斷層實為一大挑戰，一如幽幽靜靜的運河裡暗藏波濤洶湧，往前流動到中華民國的歷史脈絡中將會付出什麼代價？尤其，二二八事件期間，炳城最後一次見到身負重傷的炳國，困惑地詢問：「制定省自治法為臺灣省最高規範，以便實現國父建國大綱的理想。這不是和你們的主張一致嗎？」<sup>80</sup>炳國的負傷說明國父的建國理想在臺灣光復後早已被改寫

<sup>79</sup> 陳燁，《泥河》，頁 357-358。

<sup>80</sup> 陳燁，《泥河》，頁 386。



或轉譯，顯示該以什麼樣的脈絡檢視臺灣歷史，誠然不易協商，甚至這種不一致的錯愕與衝擊將延續到戒嚴時期：國民黨標榜的一九四九年「建國／神話」，是以一九一二年的建國說明一九四九年以降意圖復國（神話）的正當與必要。在兩岸空間斷裂與歷史積澱的差異中，若真能如此簡單地把時間疊合又嫁接，炳城何來困惑？——「這不是和你們的主張一致嗎？」難怪戒嚴時期的炳城：

經常夢見遍野橫攤的棄屍，在白辣辣的日光下曝曬成乾，一個個豎起，狂亂顛舞著；他焦急地在屍群中找尋炳國堂兄的形影，一路奔向血紅的運河——許多浮屍擋住他泅泳的水路，啊，炳國兄，你在哪裏？<sup>81</sup>

群屍狂舞和血水奔流說明：臺南運河象徵的歷史流脈與民國神話及其歷史論述，形成時間扞格。此乃《泥河》中何以噩夢與現實交錯成時序紛亂的敘事徵候，從而映顯林氏家族的創傷症狀。

承上可知，引發創傷症狀的原因是歷史脈絡的違和，而關鍵的歧見是，如何看待代表政權更迭的臺灣光復。例如，炳國出事後，二伯仍慷慨獻金給「臺灣光復致敬團籌備會」，意圖與國民黨攜手共創美好前景。孰料，如此為國奉獻的他，竟在國民參政員的競選中，未獲支持而落選。其後，光復致敬團籌建介壽館來祝賀蔣主席壽辰時，再邀二伯擔任臺南市獻金隊委員，二伯謙遜地婉拒，官員竟大肆譏諷二伯因親日漢奸的身分，才能暴得利益地擁有雄厚的財力。由此可見，歡欣鼓舞的臺灣人視光復為擺脫日本殖民，國民黨卻歧視臺灣人為日本奴化者或親日漢奸，兩者賦予「臺灣光復」的歧異，源自於以不同的歷史座標詮釋臺灣的發展際遇。歷史匯流如此艱難，林氏家族接二連三的悲劇，或運河裡的群屍亂舞，並不令人意外。時序紛亂遂為症狀之一，此外，症狀還包括爆發創傷的所在——如今（戒嚴）依然鬼影幢幢的臺南運河。與其說「炳國兄，你在哪裏」，毋寧謂國父理想中的建國安在？遙想中原故土的中華民國在復興基地臺灣，能落實建國大業所寄望的美好嗎？抑或，在建國與復國的口號中，面臨空間斷裂的困境？難怪《泥河》意圖將歷史關懷與家國想像根植在以府城為代表的臺灣空間維度。換言之，民國神話本身不可迴避一九四九年的時空症狀——退守臺灣的難堪與復興中原的艱難，如此憂鬱的民國神話如何維護自身的神聖性是首要課題；《泥河》轉而彰顯自二二八事件以降至民國神話無不暗藏權威暴力，暴權造成時序錯亂與屍血橫佈的時空症狀正發生在臺灣本身，這有別於民國神話蘊含一九四九年中原失守的創傷。因此，民國神話的神聖性與權力秩序，值得我們重新商榷。

以上說明《泥河》如何揭示創傷成因與時空症狀，接著進一步論析戒嚴以降的政策為何使事後性的創傷更趨複雜？怎樣影響林氏三代人面對民國神話及其

<sup>81</sup> 陳燁，《泥河》，頁401。

國體監視，他們的心理感知與歷史意識為何？臺南運河景觀何以成為盤桓不去的夢魘影像？《泥河》採取該敘事策略所展示的歷史視野，與上述的權力監視形成什麼樣的對話？

例如，城真華不斷夢見年少時，在濃霧籠罩的臺南運河邊，與炳國幽會的繾綣畫面，耳際還伴著炳國吹奏《白牡丹》的優美簫聲。直到晚年，她在手術麻醉之際，依然恍惚感受到：

現在，她聞到一股濃烈醉人的香氣，感到全身異樣的輕飄起來；她彷彿聽到霧水穿過地面的聲音，情不自禁地追尋前去……那兩旁的白牡丹紛紛綻放，香氣濃烈得使她醺醺欲醉；她蹣跚行在那個河岸上，泊船靜靜地依偎在運河裏。她看到河岸上的霧一篷一篷地飄起，像掩蔽天地的白幕，正被晚春的暖風吹得幡動不已——她癡癡地凝望，那個隨霧飄飛的天空，隱約閃著晶亮的光。<sup>82</sup>

「現在」瀰漫的香氣所召喚的是：停格的美好往昔、濃烈情感和青春容顏，前來的迷濛霧影正是情人炳國，可見建基在美好過去的現在，已被抽空當下的時間意義。而這正投映出她所處的戒嚴語境與症狀：民國神話寄望未來能回返過去榮光而標榜復國的時間邏輯，其實抽空此刻臺灣主體的發展，對臺灣造成另一種不同於一九四九年中原失守的歷史創傷。難怪戀愛幽會的白霧河岸（臺南運河），是不被國家神話珍視的傷痛所在：由於真華曾目睹身陷二二八事件的炳國悽愴地走入濃霧之中，消失在河邊，從此成為她心中難解與未能療癒的歷史謎題。即使如此，《泥河》仍試圖從她的情人炳國與愛子正焱所遭逢的政治際遇，重審臺灣時空從二二八事件至戒嚴如何受創的原委，以期將歷史意識由中原中心移轉到臺灣主體。然而，移轉的挑戰與艱鉅，不言而喻。

例如，與炳國極其神似、曾囚禁在白色恐怖政治囹圄的「正焱仿如一縷淡漠的霧影啊」<sup>83</sup>，象徵二二八事件所致的歷史創傷在炳國失蹤後，依舊因民國神話及其權威體制的暴力壓抑而持續發作。例如，「正焱多年來背著那些受苦的記憶，一定是個可怕的負荷吧？她知道那種壓抑後被扭曲的靈魂有多痛苦，就像她自己的受苦記憶。」<sup>84</sup>每當正焱返家或與他對話，總讓真華陷入當年她與炳國在河岸畔的幻影之中，然正焱的「此刻」存在提醒她：停格的情人幻影，難敵時間不斷流逝的殘酷現實。耽溺於無法回返的昔日美好，聊以慰藉，顯示二二八創傷太過劇烈，難以直視。偏偏創傷尚未療癒，這種「耽溺的意志」，竟弔詭地與民國神

<sup>82</sup> 陳燁，《泥河》，頁 161-162。

<sup>83</sup> 陳燁，《泥河》，頁 6。

<sup>84</sup> 陳燁，《泥河》，頁 135。

話立誓光復往昔中原大業的「一心一意」如出一轍。由此可知，因二二八事件而起的創傷心理，在民國神話及其權威體制的壓抑中，既受其收編，與之混雜，又潛在地隱隱發作。因此，自外於民國神話，獨立臺灣主體與歷史意識談何容易，一如河岸霧影壟罩下的難辨視野。這究竟是難以擺脫權威體制的監視？抑或，《泥河》以迷濛難辨暗諷：以權力掩飾禁忌的清／潔國體其實視線茫茫？此中的弔詭與辯證，可由正焱的父子關係予以說明，畢竟《泥河》由父子際遇見證光復前後到戒嚴的變遷與轉轍。

一回，正焱向母親表明自己急於出人頭地，是爲了「取悅一個我深深恨著的父親！」可見他曾意圖應和父權所架構的價值框架，《泥河》由此揭開經歷臺灣光復的父輩與戰後世代的子輩該如何對話的視窗。當真華聽到正焱如此痛苦地面對父子關係時：

這一刻，她的世界很凌亂，許多事物，在一瞬間失去它們的秩序，在她的記憶裏東奔西跑，急著找存放的位置。……她怔怔看著正焱……那臉突然成了一具淒慘的、帶著死亡氣息的面具，好像一切根本就不存在，此刻只有那對極為酷似自己的眼睛，還殘餘一些交戰的痕跡——瘋狂的、恐怖的、懼怕的交戰與掙扎。……她站在門口，望著空寂的巷道，感到前所未有的心痛。當她終於輕掩大門，轉回頭要進屋的時候，才發現，被正焱在匆忙中踢翻了的，正是那盆枯萎多年的白牡丹。現在，整個花盆碎了，怪異地橫陳在泥地裏。<sup>85</sup>（底線為筆者所加）

《泥河》除了以三部曲的敘事結構質疑民國神話所規劃的時間進程外，第一部曲「霧濃河岸」以真華腦海中不斷竄出的碎裂影像——日常生活中經常穿插的恐怖回憶或噩夢畫面，營造出敘述跳躍與時序錯亂的現象。此乃隱喻她在民國神話及其權威體制的壓抑中，被迫面對兩代創傷相互感染的心理煎熬。例如，她看著正焱的雙眸，投映出上代人遭逢家國血恨，卻仍難以處理的「死亡殘骸／歷史創傷」。於此死亡氛圍裡，白牡丹的枯萎並不令人意外，空寂的巷道烘托出分崩離析的家庭。畢竟，正焱的家國遭際，隱喻炳國遭受的二二八事件從未過去，這種破害依舊在以民國神話為主的局勢中，以各式政治創傷如影隨形地重演。

例如，正焱從未言明的受創之於真華，意味著戒嚴時期的她隨著兒子，不明究理地捲入政治禁忌中，精神創傷不僅從未「過去」，甚至「現在」仍無法言說和掌握民國神話及其權力結構釀成的歷史症狀，遑論接受民國神話賦予過去和現在的意涵。又如：

<sup>85</sup> 陳燁，《泥河》，頁 139-140。

她聽見霧水悄悄地滑過整個世界，……她看到正焱的身影輕輕地閃進房裏，同時她嗅到了一股漂泊的無奈味道，隱約中透著危險的訊息。他在灰濛濛的空氣裏前行，向著她來，彷彿霧氣的浮移，靜沉沉地讓人感到窒息。

86

正焱在戒嚴時期宛若霧氣，呈現漂泊、浮移、危險、窒息等心理壓抑的創傷特質。尤其，「閃進」這種短促的時間，暗示精神狀態不得安頓。《泥河》不僅經常以此形容蒙受家國創傷的正焱總突然返家或倉卒離去，這也呼應真華的夢魘總突如其來地浮現。即使上述的不安現象剎那即逝，卻鬆動民國神話標榜自身在中原歷史長流裡神聖開國與繼往開來是何等的恒定與穩固。倘若恒定又穩固，林氏家族何以如此游移惶恐。權力話語的全面監視遂於《泥河》採取時序錯亂的視覺書寫中宣告失效。此外，上段引文由八〇年代初臺北巷弄中的白牡丹花盆，疊映四〇年代白牡丹花叢遍佈的臺南河畔，再度說明霧影的象徵內涵除卻時序錯亂的創傷魅影，還包括空間混雜性。所謂空間混雜性意指，「怪異地橫陳在泥地裏」的不惟白牡丹，無法入土為安的臺灣人民何等失措，畢竟，在民國神話所樹立的中原秩序裡定位象徵臺灣主體性的座標誠然艱難。《泥河》縮合時序錯亂與空間混雜性為創傷症狀，不只是為了揭示臺灣是創傷所在地，而是藉此鬆動國民黨以民國神話架構秩序井然的時空座標，甚至拆穿這個不可置疑的權威結構其實暗藏時空錯亂的症狀。受創子民與病態國體互為表裡，一如父子兩代人的是非對錯難以辨析。我們由此，才能正視臺灣歷史的特質。

職是，我們進一步檢視，《泥河》怎樣以父子關係展示權力與創傷的角力？早在民國四十二年，六歲的正焱在幼稚園唱〈保衛大臺灣歌〉，獲頒獎狀，並堅信歌詞：「保衛大臺灣，保衛大臺灣，……消滅共匪漢奸，我們已經無處後退，只有勇敢向前，向前。」<sup>87</sup>〈保衛大臺灣歌〉是中華民國邁入反共復國的先聲，然七〇年代就讀法律系的正焱，參與大學校園內的示威遊行和辦刊地下刊物等活動。此時，他主張以參加聯合國的經費來建設臺灣，正是保衛大臺灣之道。他如此理解歌詞中的「臺灣向前」，反而揭露民國神話意圖回到昔日中原，其實是時空錯亂的症狀。不令人意外地，正焱因此被捕，慘遭嚴刑拷打，甚至與戰友馮疆產生誤會而決裂，大小寫父親烙下的陰影遂再度復發。由於一同投入社會運動的馮疆，象徵引領正焱掙脫大寫父親的權力規範，不僅如此，他也曾協助正焱某種程度地走出權威家父的陰影。然而，出獄後的正焱消沉喪志，無法擺脫權威父親指責的「雜種陰影／日本奴化」的臺灣原罪：回應民國神話的政治熱情已然殞滅，

<sup>86</sup> 陳燁，《泥河》，頁 100。

<sup>87</sup> 陳燁，《泥河》，頁 136。

修讀的法律能否代表正義也成為謎題。與其說家父施暴正焱，其實家父也是黨國父親執政下的受暴者；與其說黨國父親施暴林家，其實黨國父親也面臨一九四九年中原失守的創傷與危機。中原失落、白色恐怖、二二八事件等歷史創傷之所以相互牽扯在於，鞏固權力的考量使施暴與受暴的界線模糊，一如河岸霧影。

《泥河》以正焱說明，其實我們不易釐清兩代人的精神創傷是否分屬不同且截然無關的歷史困境，畢竟臺灣歷史是經歷重層政權的管治，彼此相互纏繞成一張繁複的歷史大網。因此，統治者一旦堅持其政治視野與權威監視是唯一合法又神聖時，將失之僵化或偏頗，甚至複雜化創傷議題。

她（城真華）聽見一種神祕的碎裂聲，睜開眼，那濛濛的河岸上，有幾條扭絞搏鬥的霧影。……一條霧影摔在她眼前，怎麼回事？她用手去拉，啊，是正焱。她看著他痛苦地呻吟，……<sup>88</sup>

被戒嚴體制壓抑的精神狀態中，仍不自覺地浮現二二八事件的恐怖現場，如河岸畔的暴力霧影，不但如此，《泥河》還超現實地使正焱也成為父輩創傷畫面的一環。兩代創傷在夢魘影像中難以釐清，彷彿霧影，又宛如城真華在戒嚴時期所罹患的茫茫眼疾所致，凡此，既乖違民國神話所規範的政治意識形態與觀看視野，又揶揄神聖國體已然難掩病態。誠如上述，二二八事件之所以引爆的原因之一，脫離日本殖民的臺灣人民和接管臺灣人民的國民黨，由不同的歷史脈絡看待光復後的臺灣，難以達成重整歷史記憶的共識。尤其，到了戒嚴時期所訴求的民國神話及其歷史論述，依然強勢地壓抑非官方的重層歷史脈絡。《泥河》遂以引文中無法釐清的兩代創傷指出，無法截然切割出獨立的歷史斷限，以期拆穿國民黨以民國神話界範單一歷史架構的霸權，其本質是與蔑視臺灣殖民歷史的二二八事件如出一轍。如此一來，《泥河》揭示二二八事件是民國神話由神聖轉為虛構的根本徵候——消解臺灣的重層歷史脈絡。

綜上，《泥河》以大霧瀰漫的夢魘影像質疑戒嚴體制的權威監視，並試圖開展出臺灣歷史視野，竟發現其特質正是斷裂與難以釐清的混雜。例如，二二八事件造成的、與反共復國本身的歷史創傷同樣以斷裂為特質，然不同的是：前者面臨光復前的臺灣歷史在戒嚴時期成為不可多談的禁忌，與其說被掩蓋，毋寧謂斷裂；至於後者遭逢中原易主與一九四九年渡海來臺的失根飄零。儘管同中有異，以正焱為代表的戰後世代在重層歷史中，同時承受大寫父親的暴力與家族父輩的難堪，竟發現暴力與難堪是相互指涉又映顯。此乃說明難以釐清又混雜的愛恨情仇，在臺灣光復以降益趨複雜，尤其二二八事件是難以書寫的歷史症候。既然如此，該如何以審美形式連綴過去與現在，以期重建破碎的歷史經驗或補綴錯亂的

<sup>88</sup> 陳燁，《泥河》，頁 128。

夢魘影像來應對心理危機？這將是本文第三部分進一步分析的議題。

## (二)推動新歷史敘事的驅力：欲望身體與清／潔國體的角色

既然《泥河》以視覺修辭揭露二二八事件埋下臺灣人受創的原因，民國神話由神聖轉為虛構並不令人意外，全書進而拆穿清／潔國體及其監視姿態，實以權力欲望為本質。由於欲望是一股難以釐清的混雜性與曖昧性所雜揉而成的力量，但過度的欲望將造成病態暴力的現象與症狀，而混雜性、曖昧性、症狀性正是上文論及《泥河》批判民國神話的時空框架與歷史詮釋所暗藏的弊病。以下由小說人物的欲望身體如何與清／潔國體進行辯證為切入視角，探究民國神話的欲望癥結及其時代脈絡話怎樣複雜化林氏的精神創傷？欲望與視覺修辭所呈現的創傷陰影何關？該敘事策略的旨趣為何？

例如，城真華的長子正森在臺北經營貿易公司，以期實現發跡變泰的黃金夢，於此過程中，不免憂慮家人的政治事件會影響國貿局干涉他的出口貿易。正森竟因此絕情地撇清家族關係，顯示他符應戒嚴體制的規訓，不願挑起或批判那些引發家族創傷的政治禁忌。然而，猥瑣的是，他在父親炳家的唆使下，竟覬覦象徵臺灣家族根脈的祠堂祖產，爲了變現圖利的他只好返家，向母親打聽堂二姑銀釵的相關消息，從此使他不得不對面：民國神話及其歷史論述所邊緣化的殖民以降的臺灣歷史。

春雨連綿，潮霉的空氣使人渾身滴滴黏黏，更加鬱悶難當。林正森正像隻游浮在晚春濃霧裏的鰻魚，厚皮滑黏地溜進杜鵑紛落的庭院。玄關的那盆白牡丹，彷彿幽幽吐著淡香，他嫌惡地憋住敏感的鼻子，無聲地躡進客廳裏。黝暗的客廳，只有一篷篷飛飄的白霧，黑暗毫不留情盤據著。<sup>89</sup>

白霧之於正森代表難以親近、滿腹秘密、既受創又施暴的母親，他嫌惡的牡丹香意味著其無法、亦無意貼近母親身陷的歷史氛圍，但利欲薰心的他仍身不由己地捲入其中，臺南運河遂象徵性地成為一條泥河：難以釐清政治舊恨，又橫流經濟起飛中的金錢欲望。難怪正森應服侍堂二姑的梅娘要求，開車接母親到祖厝一聚時，目睹母親居住的巷弄因春雨而蜿蜒出許多細小的黃泥河，正是象徵性地映顯正森的渾濁欲望。

尤其，當正森確認祖厝不歸屬他時：

熔岩滾滾，泥漿騰騰，土石崩崩，天地爆裂——他被按壓在地殼底層，無法動彈，無法思索，無法呼吸。他熔化成岩，癱化成泥，灰化成土，依然

<sup>89</sup> 陳燁，《泥河》，頁 203。

掙不出重重疊疊的地層。一截刺戟張舞的馬櫻丹纏住他，倏忽是蛇，倏忽  
是河，虬虬蜒蜒，鑽入他的血管……<sup>90</sup>

引文中泥河般的臺南運河和神祕的林氏祖厝相互交疊為迷魅影像，臺灣歷史長流宛如欲望異化的感官——「馬櫻丹蔓生的祖厝／泥河／蛇」超現實地纏繞或鑽入正森的血管之中，隱喻民國神話及其權威結構的權力欲望與金錢欲望，彷彿藤蔓、污泥、蛇那般強勢地干擾林氏在臺灣歷史中的血脈承衍。那麼，泥河的翻天覆地，究竟是開天闢地般的創世或毀滅崩壞的世紀末，時序錯亂的歷史症狀再度顯發，從而質問臺灣歷史能否流暢地匯流到開天闢地般的「建國／神話」之中？此乃前文已論，然不同的是，《泥河》進一步以私人小寫空間的林氏祖厝，投映公共空間的臺南運河所象徵的臺灣歷史長流，使全書開展的家族敘事落實在與家國歷史對話的平台上，從而展示一種不同於民國神話架構歷史論述的視野。畢竟，不同的觀看視角所呈現的論述位置不同，看與被看的主客關係才有翻轉或重審的契機，新歷史敘事也循此可能。畢竟，家族書寫是新歷史敘事的要項之一。

不僅如此，《泥河》以欲望汨濫所導致的死亡威逼，進一步思辨在複雜的臺灣變遷中如何展演新歷史敘事。例如，侍奉銀釵一生的黃梅娘，為捍衛林氏祠堂，不惜吞嚥授權祖產的象牙印章自殺，以追隨亡故的銀釵。不肖的正森意圖取出梅娘口中的印章時，屍體彷彿立起身來阻止一切，令他驚悚地感到：

整個庭院的馬櫻丹，對他嘻嘻齜開森利的牙齒，撲咬著他身上的每一寸肌膚。他衝過曲曲歪歪的迴廊，迷失了路。那六根癢癢瘡瘡的白廊柱，長了腳足，竟然匍匐挪移起來，像六個木乃伊，陰笑嘻嘻包圍他——……車子終於嘍嘍狂狂衝向黑暗夜心，他才稍稍穩住驚慄的情緒，把方向盤轉向幽黝黝的平安路。路旁那截淤滯的汙泥運河，泛著腐臭酸蝕的氣味，毒蛇一樣爬進他的鼻翼。……車子撞向路旁的磚道樹。他渾身凶顫，得了惡虐般，痙攣地滾出車外。嘎——他趴在那條臭泥河邊上，激烈狂猛地嘔吐起來。那老婦晶明如射的目光，仍然鮮利地映在泥河之中。<sup>91</sup>

梅娘護守的祖厝超現實地迫使正森趴在泥河邊嘔吐，再度將家族課題放置到家國歷史中予以審視，因此「老婦晶明如射的目光」投映在泥河之中，一如她精明地透視炳家父子圖謀祠堂祖產的污穢欲望。泥河和嘔吐物正是欲望異化的象徵，顯然不符民國神話所訴求的清／潔國體。換言之，在運河或祖厝等空間中展演的身體姿態，隱喻「欲望」推動《泥河》所反思的臺灣歷史長流。因此，民國神話由規訓或監視來維護以禮與清潔為內涵的崇高國體，早已無以為繼，何況臺灣人的

<sup>90</sup> 陳燁，《泥河》，頁 250。

<sup>91</sup> 陳燁，《泥河》，頁 261-262。

欲望何嘗不是受國體欲望所影響？簡言之，《泥河》以老厝的死亡氛圍呼應泥河的腐臭氣味，連綴林氏三代人直接或間接地籠罩在民國神話為鞏固權力欲望所致的禁忌陰影裡，尤其七〇年代又添上經濟急劇發展的變因，遂使歷史創傷在混雜又曖昧的欲望大潮中益發難解，甚至權威的歷史洪流使林氏家族在各色欲望中飄零衰落。

《泥河》在解構之餘，更意圖彰顯：林氏家族因二二八事件沒落，使正森以為能隨意佔有荒廢的祖厝，然而，代表也折射出臺灣歷史的祖厝對他象徵性地施予感官反擊，顯示即使以中原歷史為核心的民國神話所制定的政治禁忌不容人民置喙，林氏祖厝代表的臺灣歷史並未就此抹滅。尤其，上方引文中魍魎鬼魅但擬人化的祖厝之所以顯得陰森鮮活，緣於亡者還魂的震懾感，使《泥河》逸出民國神話對時間想像的僵固規範。畢竟，正森處於臺灣經濟起飛的時代，國民黨難以將已經變動的政經發展依舊納入民國神話的權威結構或象徵秩序之中，《泥河》裡鬼魅魔幻的新歷史敘事因此可能，才能回應這些複雜的變動，也變更反共戒嚴時期大河小說以寫實範式開展家族故事。

無獨有偶地，以二二八事件開展家族故事的《迷園》，也有相似的關懷。陳燁的《泥河》和李昂的《迷園》不約而同地強調欲望，外延原因是，臺灣經濟起飛是增色民國神話及其權威體制的功業之一。然而，這其實緣於國民黨依附美國資本主義而得以穩定經濟發展，甚至因此出現生態破壞或黑金政治等弊病，這無不是與金錢利益如出一轍的政治欲望所使然。有趣的是，由於經濟發展帶動中產階級和勞工階級的形成，他們要求更多元民主的政治參與，進而開啟了檢視民國神話的契機：民國神話所標榜的清／潔國體是否真得如此神聖崇高且自外於欲望？此中涉及的問題包括：中產階級如何拆穿民國神話以權力欲望為本質？中產階級追求經濟起飛的金錢欲望如何與之對話？又達成什麼效用？也就是說，《泥河》與《迷園》以視覺修辭反思民國神話的原因在於，由夢魘隱喻揮之不去的創傷陰影之餘，企圖再開展出一種不同於民國神話的歷史視野。途徑之一是，以視覺修辭呈現聲色犬馬的感官欲望，如此發跡致富的社會民心，反映歷史結構已不同於五、六〇年代。

由於欲望是回應歷史結構而生，又是改變世界或易動既定結構的動力，但過度的欲望則會釋放出破壞的力量。職是，光復中原的號召源自於將一九四九年撤退的創傷，轉化成一種在歷史結構中試圖改變兩岸分裂局勢的驅動力，遂透過監視復興基地來鞏固這樣的權力欲望，這不惟不神聖，反而顯得虛構又暴力。當百姓普遍萌生發跡變態的金錢欲望，是應運七〇年代的歷史結構已然有所變化而生，顯示以權力欲望所樹立的民國神話不再是百姓的唯一圭臬。即金錢欲望移轉長期以來政治話語在歷史結構中作為單一的論述位置，也間接驗證政治話語是根



基於鞏固權力位階的**欲望**。《泥河》與《迷園》試圖藉此鬆動民國神話的權力結構對社會大眾的支配度，但這並非簡單俐落的二元拆解。家與國的對話視窗在金錢與政治相互混雜的「欲望」大潮中揭開。承如上文提及，國民黨以經濟起飛為標榜政權的功業之一，民國神話的論述話語於是隨時代變遷而更趨混雜繁複。

例如，《迷園》描述戒嚴時期，朱影紅的父親在國民黨的監視中，被迫困守菡園，隱喻他不受民國神話及其權力結構收編所蒙受的歷史創傷。

原來散漫在「菡園」外監候的一個被鹿城人稱做「老芋仔」的老兵，突然不見，換來的是一個看來精幹的中年外省男人，和一個本省年輕人，兩人對「菡園」入口，公然採取嚴密監視。原來幾乎足不出戶的父親，更是整天留在園內，連時常得外出辦事的母親，也極少出門，朱影紅更一再被訓誡，下課後得立即回家，一分鐘都不在外耽擱。<sup>92</sup>

成年後的朱影紅依然揮之不去的陰影是：「我小時候被一個外省人嚇到生病」<sup>93</sup>，這種監視的恐懼涉及她渴望家父周全地羽翼菡園而不得的失落。即大寫父親造成的威脅，使菡園家族身陷強烈的不安之中。對此，朱影紅不自覺地依賴、甚至陽具崇拜她眼中極富男子氣概的臺北房地產大亨林西庚，並且在他的金援下，她才得以購回與修復朱家世代累居的祖厝——菡園。重建後的菡園，在朱影紅的堅持下，不歸屬國民黨政府所有，而是成為一座臺灣人民共享的古蹟。由此可見，她重拾被民國神話及其權力結構壓制的臺灣風骨時<sup>94</sup>，林扮演關鍵的角色。

代表資本經濟的林西庚重建菡園，而菡園象徵試圖擺脫民國神話及其權力結構的臺灣風骨，那麼，資本經濟能因此簡單地與菡園的象徵意涵劃上等號嗎？資本經濟能成為一種對立於民國神話及其權力結構的權力嗎？抑或，彼此相互混雜？

在七〇年代爆發的台灣經濟中，我看著這個偉岸、美麗、相當目空一切的中年男人，充滿自信、堅確、努力、橫衝直撞的勇往直前——他如此處理他的事業，對他的戀愛亦然。在七〇年代一切具有無盡可能的台灣社會中，他充滿奇想，有著氣盛的衝勁，而在他手中，好似所到之處，真可點石成金。<sup>95</sup>

《迷園》以經歷重層歷史脈絡的菡園，呈現出一方不同於民國神話的臺灣伊甸園

<sup>92</sup> 李昂，《迷園》（臺北：麥田，2001），頁 194-195。又如，李昂，《迷園》，頁 60-61。

<sup>93</sup> 李昂，《迷園》，頁 64。

<sup>94</sup> 生在甲午戰爭末年的朱祖彥，重建菡園的動機是：「那款受到壓迫，苦著開不了口的台灣人。……總還希望，還能有一點台灣人的風骨。」李昂，《迷園》，頁 51。

<sup>95</sup> 李昂，《迷園》，頁 85。

時，除了反思家史與國史的記憶糾葛，又該如何回應林西庚表徵的七〇年代的臺灣以經濟發展為主要內涵之一？尤其，國民黨標榜經濟起飛是長期以來在復興基地所創造的功業，既然訴求民國神話的政權讓百姓的生活更加富裕，因此迂迴地驗證民國神話仍有堅持之必要。那麼，《迷園》如何以朱、林各自的身分資源及倆人的互動磨合隱喻：鹿城茵園所蘊具的臺灣歷史怎樣與臺北營造業所代表的資本經濟形成辯證？<sup>96</sup>

其中的關鍵問題是，臺灣的經濟起飛之於臺灣歷史的意義為何？經濟與歷史怎樣開啟對話的平台？《迷園》又如何以視覺修辭呈現？誠如前文所述，她在愛情中臣服的林庚西，是大規模收購土地和營造建築的臺北商業鉅子，代表七〇年代臺灣點石成金和過度開發的經濟欲望。兩人因緣際會後，朱影紅觀看臺北與凝視茵園，竟出現高度相似的疊合，而顯得迷離錯亂。固然臺北的經濟起飛與聲色犬馬有別於茵園的精緻傳統，但弔詭的相似在於，兩者俱使人耽溺在感官體驗之中，前者呈現食色般淘金致富的欲望，後者則是品味閑賞的雅致或觀看歷史的企圖。既然經濟起飛與臺灣歷史皆以欲望為本質，遂得以於朱林的情欲互動中隱喻式地展開對話的平台。問題是，經濟起飛能裨益於臺灣歷史的積澱或維護嗎？例如，婚後她從勞斯萊斯豪華座車的車窗玻璃看見：

隨著那海島靠外貿起家的暴發經濟成長，做為首善之都的台北市，新近開闢成不少十線道的馬路，在推廣綠化的過程中，廣泛種植了一種叫「黃金急雨」的綠樹。……帶來這新近暴發的都市裏寸寸處處都是黃金。就在這誇耀的、連路樹都能適巧種植「黃金急雨」的膨發的都市裏，在那平穩如同夢幻的巨大勞斯萊斯防車裏，要到這都市某處大樓套房與林西庚幽會，朱影紅透過緊閉的玻璃窗往外望，車子在冬日暖洋洋的金黃色陽光下，穿行於長路兩旁密植的「黃金急雨」中，一切俱耀麗得十分不真實起來。<sup>97</sup>

資本家如何開發寸土寸金的城市，茵園怎樣代表生根土地的臺灣家族，兩者在朱影紅的眼光與情欲中形成一場新舊土地的對話。先就前者而論。林西庚日以繼夜地在酒家裡與銀行人士或相關捐客周旋土地或建案交易，與此同時，朱也感到林待她變得虛應與匆促，暗示資本經濟似乎與臺灣傳統家族歷史的違和。又如，此

<sup>96</sup> 彭小妍認為朱影紅在愛欲的兩性權力中思考自我認同和政治認同，目的不在於解答難題，畢竟兩性互動本是協調或談判的關係。例如，「男人所要的，除了情欲，就林西庚而言，是她的家世名聲與社交脈絡。這樣的互動關係，各有所需、各有所取，如果可比擬為殖民／被殖民模式，卻絕非單純的剝削／被剝削關係說得清楚的。」本文無意由再殖民解讀國民黨統治之於臺灣歷史的意義，而是關注殖民經驗、民國神話、經濟起飛、臺灣認同如何形成相互牽制與混雜的一曲複聲調。彭小妍，〈女作家的情欲書寫與政治論述——解讀《迷園》〉，輯錄李昂，《北港香爐人人插：帶貞操帶的魔鬼系列》（臺北：麥田，1997），頁 291。

<sup>97</sup> 李昂，《迷園》，頁 206。

前他曾雄心壯志地表示：要建立具有臺灣特色的地標式廣場，且其周圍環繞八線大馬路和高樓建築，但他對於朱提出什麼才是既臺灣又現代的問題並不關心，反而認為這應是建築師要處理的議題，他僅負責資金運作。朱反駁道：「文化問題有時候很難，恐怕不光需要錢，還需要時間，慢慢的才有結果。」<sup>98</sup>這某種程度間接提問：當茵園之所以能轉型為文化古蹟所依賴的是林的雄厚資金時，資金究竟抽空或強化茵園所象徵的臺灣歷史與文化內蘊？朱以歷史古蹟茵園表明的臺灣認同，是在經濟迅速發展的語境中才得以彰顯，畢竟經濟起飛裡中產階級的大規模興起，才促成政治表態的多元空間，然我們沒有遺忘的是，經濟奇蹟也是國民黨爲了鞏固民國神話而自我標榜的成果之一。那麼，究竟該以什麼樣的歷史框架來檢視經濟發展？如此一來，《迷園》在民國神話與臺灣認同的辯證中，開啟文化古蹟與資本經濟的複雜協商，從而題解小說名為「迷園」之由。簡言之，《迷園》以見證朱家遭際的茵園映顯臺灣歷史時，朱影紅如何與受創父親或林西庚在茵園中互動，隱喻她由臺灣歷史的視野來檢視民國神話所詮釋的政治禁忌與經濟發展，究竟對臺灣人民造成什麼樣的影響，而這正是全書的旨趣。

既然民國神話強勢地監視國民該如何詮釋政治與經濟，《迷園》怎樣以「迷」昧的視覺影像此一書寫策略予以回應？例如，朱影紅在婚前，曾與林西庚分手一段時間的原因是，察覺林並非與她同樣地珍惜愛情，相反地，征服性格的林意圖在愛情中滿足佔有的欲求。一回，她爲了使舅舅的公司能順利向銀行貸款，在七〇年代臺北的歐風咖啡館，招待權貴人士的小姐太太們時，巧遇分手的林西庚。咖啡館裡紅木廊柱間鑲飾的暗色鏡子中，反覆地映現他的背影、四分之一側臉、一半側臉，「每個他只有固定一個角度，卻匯匯聚聚、來自四面八方，無窮無盡的朝著走來，真真假假虛虛實實一時竟似難以區分。那自識得他以來總伴隨的迷夢感覺，便自回轉。」<sup>99</sup>切割零碎的迷夢感，說明她在愛情中不惜屈就自己而臣服於他的魅力。或者說，正在這個商務斡旋的場合中，《迷園》指出林西庚之所以帶給她迷夢感的原因在於，他代表商務應酬的虛實周旋與金錢致富的觥籌「迷離」。

饒有趣味的是，當朱父與林西庚同時在她的生命中佔據舉足輕重的地位時，茵園也帶給她「迷」園之感，進而開啟茵園與迷園的辯證。此乃緣於林西庚金援茵園使資本主義介入其中，朱影紅隨之興起的欲望與虛妄，宛如上述觀看城市所生的迷濛又暈眩的視線，《迷園》還藉此揭露這與當年造成歷史創傷的**政權欲望**其實如出一轍。否則何以她自幼歷歷在目地記得：在茵樓目睹父親在門口被士兵架走的表情與過程，從此成為她揮之不去的創傷陰影，但成年後的她竟發現茵樓

<sup>98</sup> 李昂，《迷園》，頁 165。

<sup>99</sup> 李昂，《迷園》，頁 132。

的視野根本無法看見門口。菡園呈現如此令人蒙昧迷惑的視覺影像，一如咖啡店裡的鏡子折射多重角度卻無一完整的影像，尤其她在城市中察覺迷離視覺的本質是欲望，間接說明民國神話的監視動機為何。因此，權力欲望與金錢欲望雜揉在菡園歷史之中而成為一座迷園，顯示欲望的支離破碎或繁複混雜如何能一語道盡。就另一方面而論，菡園之所以為迷園的原因還包括：「荒廢」頹圯的園林中，「蔓生」的植物仍順隨時間流轉而生長。荒廢與蔓生形成的時間張力，不同於臺北現代化的直線時間進程；但植物在荒廢的園林中蔓生擴張，又相似於在歷史廢墟般的臺北拓展「真假虛實／碎裂切割」的欲望景象，進而勾勒出一片寸土寸金的榮景，也因臺北營造業這般獲利，才得以修復菡園。如此的悖謬與糾葛，菡園如何不成為一座迷園？或者說，菡園裡植物的蔓生象徵一種重構歷史的欲望，以期對抗民國神話及其權力結構暗藏政治欲望所致的荒廢，尤其，以經濟為媒介的情／欲是驅動《迷園》重構新歷史敘事的欲望隱喻。

由此可知，菡園之所以「迷」昧，乃緣於歷史流轉、政治遭際、經濟發展這些因素使欲望備顯混雜，不僅宛如咖啡館的層疊鏡像，亦可由朱祖彥拍攝的菡園照片，窺知歷史流轉中政治欲望的隱喻。例如，黑白照片中，「過度擁擠的出現重重疊疊的屋宇景物，加上黑白對比顏色不大，便只見灰樸樸的一團光影。」<sup>100</sup>不僅如此，終年不止息的塵土籠罩鹿城，使菡園敷上一層厚重的塵土。由於菡園象徵「過去」的記憶載體。然而，海盜祖先或朱祖彥被囚等菡園歷史，顯然無法納入民國神話所界範的歷史框架及其「清潔」記憶，於是菡園被代表時間推移卻遮蔽歷史真相的灰塵所蒙蓋。洞見菡園的歷史光暈的能見度降低，象徵重層的歷史脈絡在民國神話中消音，使朱家那道「難以言說／灰樸光團」般的歷史創傷，仍在「現在」復發。與其說國民黨的強勢監視，象徵性地造成照片中菡園影像的失焦，毋寧謂以欲望為本質的監視，有所顧忌與考量，無法提供全面又清晰的視野，並不令人意外。《迷園》採取迷昧視覺書寫的諷刺意圖，不言而喻。甚至，每當朱影紅觀看這批有關菡園的照片時，彷彿聞到「揚起塵土的一種腥腥悶氣，兜頭兜臉的直撲上來，便有呼吸困難的感覺，有如吸入的塵土足以使人窒息。許久以來，朱影紅一直以為，那就是死亡的氣息。」<sup>101</sup>朱影紅在歷史廢墟中如何正視死亡？一旦正視死亡，是否能呈現不同於朱父面對民國神話及其權力結構的視野？直面死亡，是否間接質問清／潔國體的監視眼光其實除排除／滅亡他者？

生長在戰後的朱影紅本應於民國神話的教化中，認同中華民國於一九四九年以降的時代意義與歷史框架，然由於年幼的她曾「誤稱」「我生在甲午末年」，遂預告她無從迴避的是朱父的日本殖民經驗。此後，當她試圖循此逸出民國神話的

<sup>100</sup> 李昂，《迷園》，頁 173。

<sup>101</sup> 李昂，《迷園》，頁 174。

歷史架構而重塑臺灣歷史時，卻面臨記憶失序的難題。這不只是該如何處理：菡園家族順隨時代變革所積澱的重層歷史，乖違民國神話標榜唯一合法的歷史，朱父遂蒙受歷史創傷與死亡威逼。我們還須同時納入思辨的癥結是，她對林西庚一見鍾情的迷戀，此乃隱喻她唯有進入臺灣經濟起飛的象徵體系，才能正視作為歷史載體的菡園在民國神話及其權力結構中如何失序，何以呈現死亡色調？對此，朱家父女以感官或情欲，逸出國體監視及其權力欲望所強調的清潔道德。《迷園》藉由感官欲望與權力欲望的高度相似，不但開啟對話的平台，更弔詭地指出：欲望與死亡在歷史流轉中以各種形態輪番上陣，又撲朔迷離。畢竟，無法截然切割國民黨以民國神話監視國民所造成的精神陰影，既如影隨形，又失焦難辨，一如菡園本具重層又混雜的歷史視野，自外於民國神話，或二元對立地解構民國神話如何可能？

綜上，《泥河》和《迷園》為彰顯臺灣經濟奇蹟此一影響因素時，有鑑於如何看待經濟奇蹟有待重新商榷，遂由小說人物的欲望身體指出清／潔國體以欲望為本質而引發國民的精神創傷，甚至民國神話還面臨無力整合臺灣時空與復興中原的困頓，神聖的清／潔國體因此於欲望濫發中透顯出一股欲振乏力的病容。與此同時，意圖建構臺灣主體性的小說人物也舉步維艱。

### 三、照片與史觀：經濟起飛中的監視魅影與對臺灣土地的認同

前文已由視覺修辭與欲望身體說明民國神話壓抑二二八事件，以致於嚴重化歷史創傷的所在其實是臺灣，甚至臺灣時空的主體價值被民國神話所標榜的中原想像所抽空。既然歷史創傷的症狀是時空錯亂，那麼《泥河》和《迷園》該如何由臺灣空間來象徵性地梳理因創傷而錯亂混雜的歷史流脈，怎樣嫁接過去與現在，從而彰顯對臺灣歷史的認同與關注？簡言之，下文探究的議題是：如何鬆動民國神話及其權威體制對政治意識形態的監視，進而在創傷夢魘的迷離視線中，聚焦在臺灣土地與開啟臺灣歷史的想像視野。

誠如本節第二部分所論，《泥河》鋪演炳「家」、炳「國」、炳「城」、「城」真「華」的愛恨糾葛，隱喻林氏捲入舊式家族、國家理想、臺南府城、中華民國所交織而成的複雜辯證之中，全書最終以炳城對臺南府城的歷史關懷來實踐炳國的國家理想，從而移轉民國神話霸權地標榜中原想像此一歷史框架。其中，《泥河》以城真華此一命名提問：中華民國是否能作為臺南古城真正的政治象徵符號？若是，該問題的矛盾在於，為何她終生無法明白炳國何以與如何失蹤？又如，《泥河》將昭和二十一年元旦，附加說明地標註為大中華民國三十五年，進而表示：「台灣終於過著這脫離殖民的自由年節；但我（炳國）一看到華，仍是

註定被這濃烈的感情殖民著了。」<sup>102</sup>既然已自由地擺脫日本殖民，《泥河》竟依然以「殖民」形容臺灣光復後炳國對城真華的情感。這份情感隱喻炳國極具熱忱地爭取中華民國能公平對待臺灣人民，然而，他與城真華的愛情悲劇暗示他對中華民國的訴求未果，甚至政治意識形態既收編又宰制臺灣人，遂釀成「再殖民」的傷害。無論是林氏家族，或飽受父權壓迫的城真華，都是見證這場歷史風暴的受創者。至於再殖民一說，乃解嚴以降由後殖民主義重述臺灣歷史的常見視野之一，顯示中華民國與臺灣人民並未處於一個可以溝通的平等位階。我們再回到方才的提問，中華民國是否為臺南古城真正的政治象徵符號？與其說造成愛情悲劇的國民黨無力把復興中原的號召與以府城為代表的臺灣時空進行整合，毋寧謂國民面臨另一難題：清／潔國體視臺灣歷史為他者記憶而予以排除，那麼國民該以什麼途徑想像臺灣歷史？關鍵的議題是，炳城如何由臺南府城所提煉出的歷史關懷，實踐炳國的國家理想？如何定位臺南府城的時空座標及其精神底蘊？

由於二二八及其後的相關事件，使《泥河》中的林氏父兄頹廢沉落。這些陰影籠罩戒嚴時期的炳城，他只好安分守己地任職臺南市立運河國民小學的校長。令他不滿的是，小學禮堂拆遷工程是與自新建設公司簽約，該公司的主持人是李市議員。他既是家長會長，又經營赤崁大飯店，正是當年為追捕炳國堂兄而暴虐凌辱他、銀釵堂姊、真華嫂的「白面斯文魔鬼」。孰料舊傷未癒，學校教育又面臨政治勢力的介入，令長期隱忍妥協的炳城煩心不已。例如，一回，學校秘書陳啟東表示，校方為響應雙十節慶祝大會的相關活動，尚需一筆龐大的校務經費，故有賴李市議員的協助。看著報告中的陳啟東，白面斯文鬼的影子竟超現實地撞進炳城的眼眸之中：

那篷篷黑霧不斷湧進，整個狼藉凌亂的偌大廳堂，只有他咻咻的喘息聲；一種無形的、恐怖的影像，彷彿魑魅魍魎，在他周圍舞爪張牙，凌遲他的每一寸神經。……那兩個青眼獠牙的牛頭馬面虎虎威威跨進廳門——「校長」<sup>103</sup>

過去的創傷症狀不斷地干擾炳城在戒嚴時期的日常生活。<sup>104</sup>相似的例證還有，當鄭主任報告禮堂發包案時，出神的炳城浮想連篇的畫面是，正焱那張因家族創傷與白色恐怖而痛苦不已的面容。憂鬱青年的形象又令炳城想起：在東京參加臺灣青年獨立聯盟會的家祥，在一場被設計的車禍事故中喪命。由此再交錯的影像是：陳燁暗指楊達的楊大哥在五〇年代入獄前夕，於運河邊慷慨激昂地表示：「你

<sup>102</sup> 陳燁，《泥河》，頁 12-13。

<sup>103</sup> 陳燁，《泥河》，頁 379。

<sup>104</sup> 又如，「那段恐怖的記憶跳動閃爍，在他眼前浮翳出畫面來……」陳燁，《泥河》，頁 367。

為什麼不相信？真的有個嶄新的美麗世界，在等我們共同奮鬥創造啊！」<sup>105</sup>在運河邊的奮發姿態暗示這正是美好彼岸的所在與根據，即臺南運河所象徵的歷史視野如何落實，至關重要，而這一方以臺灣主體性為核心的美麗世界，之所以尚待奮鬥，是由於被民國神話及其權力結構抽空所致。尤其，在紀念孔聖大會的演說後，臺下的掌聲令他感到：「運河的濤聲澎澎作響，混雜著掌聲起落，仿如大雷自雲霄直貫他耳膜——林炳城，你退縮了，枉費我器重深情哪——楊大哥那極度失望的嚴厲指責，竟在清秋的晴空震響著！」<sup>106</sup>長年迴避歷史創傷的炳城，終於在臺南運河的濤聲中象徵性地初步覺醒：楊大哥等人不惜犧牲地為臺灣主體性奮鬥，那麼，他該如何由籠罩運河的創傷魅影中走出？又該怎樣彰顯：滋養人民的臺南運河之於臺灣歷史長流所象徵的精神維度？

關鍵的途徑是，炳城近期經常夢見炳國幽幽獨行在白牡丹叢生的運河畔，「他看見一身簇白西服的自己，追向那個憂愴的鬱藍身影，朵朵白花漫天飛舞，河水汹汹拍擊堤岸，淹到他身上——」<sup>107</sup>如何追趕上炳國生前努力的，根基於臺灣關懷的國家理想，著實不易，否則何以河水依然波濤汹汹？固然炳城目睹的臺南運河是一方混濁浪花與烏沉河面所構成的景觀<sup>108</sup>，呼應本節第二部分論及《泥河》中「霧濃河岸」與「泥河」此二部曲所揭示的創傷魅影，但他與前二部曲描述真華、正森、正焱所遭遇的暴力夢魘有所不同。由於楊大哥的嚴厲指責，或炳城夢見追趕炳國的身影，皆裨益於炳城在創傷耽溺中提振出一股反省的力度。或者說，臺南運河象徵性地開啟美好彼岸的視野，使他由創傷魅影裡移轉出來。既是如此，《泥河》的前兩部曲如何轉化成第三部曲「明日在大河彼岸」？烏沉沉的河面怎樣恢復成原本的光滑水流？創傷魅影怎麼轉換成美麗世界的視野？

全書的轉折在於，某天傍晚，學校秘書催促炳城趕緊到赤崁大飯店與李市議員應酬，不願理會秘書的他，遙想當年楊大哥不滿國民黨在臺灣光復後不當施政所致的弊病。楊大哥於億載金城的古砲台上批判：「南京政府真的了解臺灣的悲慘現狀嗎？他們不過自認為解放者，來征服我們罷了——」<sup>109</sup>炳城面對楊大哥的當頭棒喝，不禁感到：「安平海吹來的夜風拂不平茫亂心緒；他孤寂地踽行在城堞中，感到靈魂受到憂苦的炙燒——……他彷彿看到父親、炳國堂兄、楊大哥，他們共有的憂鬱眼神，在黑忽忽的這座歷史古堡裏飄蕩著。」<sup>110</sup>臺南古城飄蕩著

<sup>105</sup> 陳燁，《泥河》，頁 280。

<sup>106</sup> 陳燁，《泥河》，頁 432-433。

<sup>107</sup> 陳燁，《泥河》，頁 308。

<sup>108</sup> 「這些年，他已養成不搜索記憶的習慣，生活是向前行的，生命就不能浪費在一絲一毫的回顧中，追悔無益吧……他眯著眼，透過細扁的窗縫望向運河，那些依次出航的漁船，匆匆捲起混濁的花浪；細金線的陽光纏織成網，罩住整個烏沉沉的河面。」陳燁，《泥河》，頁 266。

<sup>109</sup> 陳燁，《泥河》，頁 340。

<sup>110</sup> 陳燁，《泥河》，頁 340。

凝視臺灣歷史的「憂鬱眼神」，提醒他應採取不同於國民黨的觀史之道。問題是，該如何實踐？

那本攤開書頁的「臺灣通史」，泛出黃斑的光復紀念照上，楊大哥正笑朗朗地看他呢——他顫抖地拿起，再一次是塗抹擦那枚暈在他青春臉龐的黃斑。……(照片中)二個參加二二八台中民眾組成的二七部隊，悲劣地戰死在烏牛蘭溪岸；楊大哥在民國三十幾年組織和平聯盟會，發表和平救臺灣的那份宣言後，和新營的國禮雙雙被捕；……只有他因為懦弱縮藏自己的理想，才得以活到現在！又一次，他抹拭著那枚黃斑；然而，那斑痕似乎愈暈愈大，要吞滅他整個青春的身影般——他砰然關上那本「臺灣通史」，把那六個靈魂放置其中。把書冊歸放架上時，他深深吸進一口氣，感到胸膛脹飽著一種奇異的熱情，彷彿他又回到多年前那個青春的風發時代——他向自己點點頭，提振意志，毅然打開書房，穩穩走向陳東啟。<sup>111</sup>

拍攝這張紀念照，是爲了「慶祝文化自治行動協會週年紀念大會——慶祝鬥爭日本勝利，臺灣光復啊！」<sup>112</sup>楊大哥特意要求攝影師一併拍下城垛上的赤崁樓匾額，紀念照的歷史象徵意義不言而喻。然而，既吞滅青春又籠罩光復紀念照的黃斑，在《臺灣通史》展開的歷史脈絡中顯得格外地血跡斑斑，顯示國民黨規範國民齊心光復中原的歷史想像太過專斷，與之違和。誠如前文論及《泥河》揭穿二二八事件至民國神話無不抽空臺灣的歷史座標與主體價值。因此，懦弱的炳城於戒嚴時期，為了安然地延續家族血脈，只能以《臺灣通史》安置和憑弔照片中爲臺灣民主犧牲的友人。然而，抗拒與政客交際的這夜，照片彷彿一幟迎風獵獵的招魂幡，召喚出炳城迴避已久的、彰顯臺灣歷史與落實國家理想的意志。《泥河》中招魂與除魅的張力，建構與解構神話的辯證由此揭幕。

炳城爲了向秘書表明立場，「他疾步走在黃暈溶溶的巷心，清楚地聽到運河波濤拍擊岸邊的聲響」。黃暈溶溶和運河濤聲說明他已鼓起勇氣，正視照片黃斑或霧濃河岸所象徵的歷史創傷，遂嚴正地向秘書表示：過去三十年的忍讓，並非喪失是非分辨，「請李市議員離開我的學校，我辦的是教育事業，不是虛偽的政客宣傳活動——」<sup>113</sup>此乃揭示國民黨的教化，是爲了全面監視國民的意識形態具有一致性。表態後的炳城來到臺南運河畔，憑弔臺灣歷史長流中的無名英雄，一反復國反共是唯一合法的對岸，畢竟，有黃斑的照片已彰顯獨一無二臺灣主體性的價值。

<sup>111</sup> 陳燁，《泥河》，頁 433。

<sup>112</sup> 陳燁，《泥河》，頁 328。

<sup>113</sup> 陳燁，《泥河》，頁 435-436。



月亮已經上升，乳色的光輝落在他素白的衣褲上。他越過幾個工程告示牆，凌亂散置的漁具，走到那個仍然寧靜安詳的渡口。我看到運河的水波柔軟又光滑，彷彿深沉廣闊的天鵝絨，不覺就著渡口岸石坐了下來。河水慢慢地在他眼前起落，像從沉眠中甦醒，漁船亮起盞盞燈花，閃爍如寶石。他望向遠處，黑夜正神秘地延伸著；……他撫摸著略呈瘤狀的岸石，一陣清爽滑潤之感沁入心脾。……他重新把雙腳浸在水中——整個河面吸取了長夏累積的熱量，溫暖匯聚來，從腳掌直上心窩。……這裏有很多寶藏呢——他熱切地抬起頭，炳國堂兄站在彼岸，對他器重情深地微笑啊！<sup>114</sup>（底線為筆者所加）

炳城長年身陷家史與國史的今昔糾葛，當他明確主張教育不能受政客所支配時，某種程度實踐炳國爭取臺灣人應受到公平待遇的政治理念，此時月亮的乳色光輝撫慰光復紀念照上黃斑所象徵的歷史創傷。臺南運河因此由霧濃河岸和烏沉泥河，轉化為一道柔軟光滑又深沉廣闊的水流。如此優美的臺南運河在月光中折射出歷史光暈——象徵臺灣主體性的顯發，與此同時，也以審美形式象徵性地連綴過去與現在，於是炳城看見炳國站在「渡口」彼岸對他器重情深的身影。也就是說，炳城抗拒政治、財團、教育共構為一體的作為，宛如內在英雄歷險而抵達彼岸，精神救贖的神話儀式就此落實，進而解構民國神話造成時序錯亂的歷史創傷與精神危機。固然如此，我們不能忽略全書中其他人物在權威結構中的混雜與困頓。

鍾肇政的大河小說因戒嚴而顧忌二二八議題，解嚴後，陳燁的《泥河》儘管開宗明義地表明以二二八事件為核心來展演家族故事，但仍由河岸濃霧和碎裂影像說明，歷史真相不僅在戒嚴時期是不可言說的政治禁忌，解嚴以降創作《泥河》其實依然撲朔迷離。綜上，全書既以時序錯亂的視覺修辭揭露民國神話壓抑國民所致的精神創傷，又以照片刺點召喚出國民的臺灣認同及其主體價值，但召喚過程頗為艱難。林氏家族的歷史創傷，不同於民國神話暗藏中原失守的難堪。亦即，民國神話的權威話語空洞化臺灣而烙下難以言說的傷痕，全書因此強調被民國神話遮蓋的一九四九年以前的臺灣歷史的重要性，並將歷史救贖落實在以府城與臺南運河為縮影的臺灣，以期擺脫戒嚴體制的全面監視。

無獨有偶地，李昂的〈彩妝血記〉與《迷園》，也以照片攝影來省思二二八事件。《迷園》除了藉此與《泥河》同樣表達對臺灣土地的認同之外，也不約而同地以欲望身體說明經濟起飛的影響力。誠如前文論及《迷園》以男女情欲挑戰民國神話以道德為圭臬的清潔論述之餘，又該如何以情欲議題應對國民黨所標榜

<sup>114</sup> 陳燁，《泥河》，頁 437-438。

的功業——經濟發展？

例如，七〇年代的朱影紅從菡園二樓的窗口，目送在深夜離去的林庚西，但圍牆的高度阻擋他在街道上的身影，與此交疊的畫面是，一九四九年六歲的她在窗口目睹父親朱祖彥因二二八事件的餘波被捕此一幢幢黑影，顯示林西庚代表的資本經濟是繼父親面臨的政治迫害，也成為她處理菡園所不可迴避的議題。有鑒於菡園的「迷」是歷史流轉、政治遭際、經濟發展等多重因素所致，《迷園》遂由關乎菡園的園林景觀、照片、電視機等視覺書寫竟瀰漫著欲望與死亡的辯證，進一步說明：究竟該以什麼樣的歷史脈絡來重審家國認同與臺灣主體誠然不易。

當朱影紅在小學生作文裡誤寫成「我生在甲午戰爭末年」，遂提醒朱父應在臺灣四百多年的歷史脈絡中，反思甲午戰爭對臺灣主體價值所造成的影響。他因而在菡園中改種楊桃樹、鳳凰樹、相思樹、苦楝樹，並移除效法大陸園林的櫟木、松樹、梅花，藉此表達不同於中原想像的園林景觀與臺灣風骨，從而逸出戒嚴體制對意識形態的監視。其中，楊桃花被秋風吹落滿地，仿若一顆顆血紅的淚，呼應血跡斑斑的臺灣歷史。循著環繞菡園的水流裡那些漂浮的點點楊桃花，便能遊歷園內各個亭台樓閣，也「流過人間的世世代代，流過『菡園』裡迢迢遞遞的歲歲年年」<sup>115</sup>，最終還可追溯到水流的源頭——人工飛瀑。於此赫然發現，楊桃樹的枝葉已繁茂至水源，且根深柢固，象徵流轉過臺灣各時期的菡園家族已深根土地，難以將民國神話標榜的中原時空視為唯一的根脈。亦即，《迷園》以作為水流源頭的「人工」飛瀑，打破歷史本源應佔據至關重要的絕對位階，畢竟，無論是楊桃樹環繞的水源或流經土地的水流，皆象徵性地說明歷史積澱的一切是必須與土地對話而成，如何深根土地較諸人工建構的起源更形重要。因此，《迷園》描述美麗之島臺灣是富庶豐饒且四季有花香的福爾摩沙，朱祖彥以此向朱影紅強調：「台灣不是任何地方的翻版、任何地方的縮影，它就是台灣，一個美麗之島。」<sup>116</sup>一生因二二八事件和白色恐怖而被軟禁在菡園的他，以臺灣不是翻版和縮影，隱微地批判民國神話意圖在復興基地臺灣號召復國與建國之所以悖謬的原因是，忽略了應與芬芳如斯的福爾摩沙土地進行深度的對話。

有鑒於「在這片土地上，再沒有真正的樂土、再沒有公義與希望」<sup>117</sup>，於是《迷園》以朱家之於菡園的唇齒關係，象徵一種認同臺灣土地的立場，再由朱家在菡園的世世代代來勾勒四百多年的臺灣歷史，而非因襲民國神話所承衍的五千年中國歷史。畢竟，讓臺灣土地／菡園土地所見證的歷史具備能見度，是爲了在被民國神話及其歷史霸權壓抑或消音的處境中，能公義地維護臺灣人民、土地、

<sup>115</sup> 李昂，《迷園》，頁 100。

<sup>116</sup> 李昂，《迷園》，頁 114。

<sup>117</sup> 李昂，《迷園》，頁 32。

歷史所蘊含的自主性。

例如，朱影紅成立基金會來管理菡園，而不願把菡園捐贈給地方政府的原因是，「我怎麼能把我父親的花園，捐給一個迫害過他的政權」，「所以我要這座園林，屬於台灣，屬於台灣兩千萬人，但不屬於任何一個壓迫人民的政府。」<sup>118</sup>此乃再度說明《迷園》以菡園土地捍衛臺灣人應被公義對待的基本人權，不僅如此，「屬於臺灣」一說也回應上段已表明的，美麗之島不是任何政權的翻版，一如《迷園》以瀰漫著獨一無二花香的菡園寓託臺灣主體價值的特殊性：

那一年四季輪番開放的香花，充填在園子四處的亭台樓閣間。夏季的香花花種多且花香濃重，還加上一大池盛開的荷花飄香，在亞熱帶台灣的濕熱空氣中，香氣附著在濕空氣上仿若加重重量，便沉沉的鬱集持久不散，薰得人在花香中迷醉。<sup>119</sup>

臺灣因地理位置而呈現的亞熱帶氣候，成就特殊的花香，使這座中國式的園林象徵性地瀰漫出一股獨特的臺灣性。畢竟，朱父正在這樣的花香中，向朱影紅追溯四百多年來堪稱是臺灣歷史縮影的朱家移民史。尤其，香氣「沉沉的鬱集持久不散」，象徵性地提醒朱家重構臺灣歷史之必要。悖謬的是，再特殊的新鮮香花也難以保鮮收藏。

對此，身為政治禁忌而被迫困守菡園的朱父，只好寄情於鉅細靡遺地拍攝菡園，藉此捕捉臺灣歷史或家族記憶的靈光，是一種以視覺影像自軟禁空間／封閉島嶼突圍的嘗試。

晚期寄到日本沖洗的彩色照片，令人驚異色質變化不大，那「菡園」裏偏愛的靛青色，便仍華麗但不失清雅的重重出現在木作上，恍若走經歷史走過光陰，年年歲歲仍繼續前行不曾止息。<sup>120</sup>

這些照片有助於日後朱影紅所推動的復園工程，修復後的菡園不但重現時光積澱，也因此「前行不曾止息」，可見菡園相當程度是依恃攝影所代表的現代性發展而得以保存和延續。然而，「想起來實在很嘲諷，這個政權奪去你父親一輩子，實施的政策，不管是對是錯，卻又帶給他新的財富。」<sup>121</sup>即他之所以能浪擲千金地購買兩百多架相機和兩百多個鏡頭，憑藉的是「非」耕者有其田的祖產被劃入都市計劃的市中心所帶來的新財富，顯示他意圖擺脫又「不自覺」地依附以經濟

<sup>118</sup> 李昂，《迷園》，頁 275-276。

<sup>119</sup> 李昂，《迷園》，頁 113。

<sup>120</sup> 李昂，《迷園》，頁 274。

<sup>121</sup> 李昂，《迷園》，頁 236。

建設鞏固復興號召的民國神話及其權力結構。<sup>122</sup>如此的矛盾與艱難指出：照片難以映顯獨一無二的歷史光暈，畢竟，拍攝中國式園林來展示臺灣性將注定有所侷限，或者說這已揭示混雜的歷史流脈是不可避免的現象。

那麼，朱影紅如何由朱父所喜愛的攝影來觀看菡園？她的攝影方式或心境與朱父有何異同？關鍵的例證是，一回，朱祖彥決定放火燒山來清理菡園中蔓生的林投和菅芒，並允許朱影紅拍攝十二張放火燒山的照片。

朱影紅透過左右對置的 Linhof 相機鏡頭，看到的仍是朝右邊海田勃發的烈火，雖在風的助長下快速延燒，但她確定與「菡園」無關。……「菡園」一定在她左邊。……透過鏡頭，朱影紅看到自放火燒山以來最壯麗的景致。<sup>123</sup>

她全程由相機之眼觀看遍地漫燒的火勢，雖未形成喧天海火般的恐怖氣勢，但「矮矮的在廣闊的小山丘上翻滾，襯著遠處廣闊無盡的海天，淒美異常。」<sup>124</sup>孰料：

那年放火燒山，風卻突然轉向，差點使「菡園」付之一炬，只有綾子相信，火燒不到「菡園」，因為，綾子（朱影紅的日本名字）是透過相機左右錯置的鏡頭來看放火燒山。而「菡園」也果真無恙的逃過那次火劫，是否綾子與「菡園」間，自有某種牽連！而這先祖歷經數代經營、方始建造成形的園林，又是否會給綾子一生，怎樣的果報，與綾子間，又是怎樣的一種因緣？<sup>125</sup>

由於父母和僕人即時救火，菡園中的亭台樓閣未受波及，但仨只有朱影紅拍攝到最宏偉的火景，顯示她的機械之眼看似誤打誤撞，實則頗有先機地預見菡園不因風向轉變而遭焚毀。此乃隱喻：朱影紅主導的菡園，將接受相機所代表的資本經濟及其衍生的現代化欲望的挑戰與洗禮。

由此可見，朱家父女的攝影之於菡園的差異在於，朱父處理的是中原想像與臺灣本土性的關係，影紅固然與朱父形成千絲萬縷的糾葛，但主要應對或正視的問題是，經濟發展之於臺灣歷史與身分認同的意義。而她之所以能主導或應對菡

<sup>122</sup> 誠如〈中華民國四十三年元旦告全國軍民同胞書〉表示：「這一年來，由於地方自治，民選制度的基礎加強，耕者有其田的政策完成，四年經濟建設計畫加速推行的事實，我們敢說，臺灣確已向著 國父所昭示給我們的三民主義的道路開拓前進了。……但是今年四十三年將是我們反共復國工作更具有決定性的一年。我們必須繼續並擴大以往的努力和成就，來準備迎接這四十三年更為艱鉅的任務，忍受更多的苦痛與犧牲。我們不能一時一刻忘記當時大陸革命失敗慘痛的奇恥大辱，我們更不能一時一刻忘懷解救大陸同胞的重責大任。」

<sup>123</sup> 李昂，《迷園》，頁 184-185。

<sup>124</sup> 李昂，《迷園》，頁 184。

<sup>125</sup> 李昂，《迷園》，頁 267。

園的原因在於，她的名字符應影紅軒在菡園所展示的景觀，顯示她與菡園是互為形影的寓意。

（白煉樹）便種在「影紅軒」旁，如今看這一樹淒迷苦煉白花，相對「影紅」二字，不免感嘆造物巧妙，機緣自定，苦煉白花相對影紅，花開花謝，水中之花空留紅影，豈不一切都成空是幻！……「影紅軒」最近荷池，軒上仙祖留下的：寂寂小園驚雁戾天隨風去／田田翠葉羽客貪歡弄影紅。這方是妳名字的出處，看，這一池紅荷相對驚雁、羽客，多匆忙熱鬧。<sup>126</sup>

影紅軒的象徵內涵究竟是祖先在對聯中揭示的匆忙熱鬧，抑或老邁朱父所喟嘆的空幻？由於壯志死滅的朱父，深感在菡園生活的日子充滿絕望，猶如在歷史風暴的席捲中，墜落在一片荒蕪的廢墟上<sup>127</sup>，這是戒嚴體制的強勢壓抑與監視所致。對此，朱影紅綜合祖先的意境與父親的感悟，展示菡園為一方歷史流變中旋生旋滅的繁華紅影，甚至在前文提及的迷離蒙昧中察覺此中所含藏的欲望益趨複雜難辨。正如影紅的「影」，究竟意指空幻，或紅荷羽客相互烘托，或菡園與臺北的魅疊映？她如此正視欲望，是不同於朱父否決欲望的空幻感傷。誠如前文所論，朱父不認同民國神話的歷史詮釋而寄情於拍攝菡園，即便如此，他卻依然長年的抑鬱寡歡，顯示對於攝影的寄情只是一種微不足道的排遣而已，或者說，攝影資金是間接倚賴權威體制所標榜的經濟發展，這種不自覺是他的意識中不能接受的，攝影又如何能真正緩解他的政治創傷呢？相對地，她較諸父親更自覺地接受資本主義與經濟起飛在臺灣歷史記憶中佔據舉足輕重的地位，於是藉由林西庚的金援，將糾葛難解的欲望轉化為一股重構新歷史敘事的驅力，使菡園及其臺灣家史擺脫民國神話及其權力結構造成一片空幻死寂的歷史廢墟。然而，問題在於，這種擺脫是截然的切割嗎？歷史廢墟從此消失嗎？

這須由朱林的互動與如何修復菡園予以討論。例如，倆人重返菡園期間，朱影紅明顯變得不再以林為中心，或配合他的生活。甚至，老傭人服侍她的舊式規矩和氣勢，使他感到朱的尊貴，只好獨自遊逛廢園來打發時間：

一開始，以他自恃的從事多年營造、對空間有清楚認定與方向感，林西庚認為並不難掌握那園林，卻是一當置身其中，那園子竟有如迷宮，迷迷離離的幻化起來。原來就不熟悉的閣台樓亭，特別在殘敗後，竟處處看著相似彷彿，每每以為走了不少距離，卻猛然方領悟到，只是在幾個樓閣、院

<sup>126</sup> 李昂，《迷園》，頁 117-118。

<sup>127</sup> 「早年壯志，早在多年前死滅殆盡，留下的只是抑悶與無意義的時日。自妳走後，『菡園』裏的日子更難排遣，那不見底的絕望，真是一種無以終止的沉落，幾十年來如影相隨，永不見底，多沉多深都還可以無有止盡的繼續掉落。」李昂，《迷園》，頁 203。

落間繞轉。……（朱影紅）盈盈起身帶領著往前走。……綠色的林木張羅成一張綠意漾然的樹海，圍圍住褪色的畫棟，遮掩起殘倒的屋脊馬背，自成一個甜謐安詳的王國，恍若時間靜止，那園林可真為樹海包圍，等待百年後，才從睡夢中醒來。<sup>128</sup>（底線為筆者所加）

資本經濟既然使臺灣出現現代化的變遷，這便成為《迷園》思索臺灣想像或認同議題所不可迴避的現象。看似時間靜止的菡園之於現代化象徵的林庚西竟如同一座迷宮，朱影紅則在其中穿行自如，與其說倆人在愛情中的主從關係於此易位，毋寧謂《迷園》藉此在菡園中象徵性地開啟「傳統性／歷史脈絡」與「現代化／經濟發展」的辯證。問題是，恍若時間靜止的古老園林如何在百年後醒來？漫漫的時間長流如何在經濟起飛中再度流動？畢竟，七〇年代的菡園早已荒蕪一片：

常綠的台灣中部，每個季節草木都在旺盛的生長，甚且秋冬也不間斷，無時無刻都有葉芽抽出，不幾天長成葉片，掉落，再抽芽，一年四季不斷，便永遠見到落葉。落葉不論春夏，無關晴雨，在更替中永無止境的絮絮飄落。……但稍累積來不及清除，竟也層層堆疊，極具敗勢，枯黃一片鋪滿四處，開始腐爛後，連最後殘留園中的幾株花草，也被傾壓得萎黃敗壞。雖然落葉無盡，那園中的樹卻愈發蓬勃的滋長，蔓枝蔓葉的延長，樹陰下見不著陽光的地方，青苔迅速聚生，紅磚牆上逐漸只是一片墨綠，連瓦楞屋頂上，也長滿雜草，盤根錯節的牢牢附生。<sup>129</sup>

樹海包圍的菡園仿若處於時間停滯的狀態，但正在滋長茂盛的樹海也說明時間的蔓生前進。如此迷離幻化的時間張力指出，這座象徵家族根脈的臺灣傳統園林，並未在資本經濟的現代化衝擊中被迫淘汰，反而以迷魅的時間基調，隱微地呼應摩登城市以霓虹燈照亮黑夜而宛如白晝的時間迷幻感。《迷園》由此綰合七〇年代的朱影紅在臺北見證的聲色犬馬與修復蕭條荒廢的菡園此二敘事線索及其時間感知，於是促成菡園「從睡夢中醒來」。即朱影紅整合朱父的攝影技術與林西庚的資本操作，使菡園的傳統景觀得以修護與保存。問題是，菡園蘊具的臺灣歷史與傳統文化也從此承衍嗎？在歷史廢墟上修復的菡園沒有帶有廢墟的魅影嗎？一如引文所描述的，園中蓬勃生長的樹木是在腐爛敗壞中成形。

這可由臺灣經濟起飛後電視普及此項視覺隱喻進一步揭示。例如，第一章之前的楔子，描述二十八吋電視機排踞成一家電器經銷商的店面，播放著朱影紅在建築業鉅子的幫助下，成立菡園管理基金會的新聞畫面：

<sup>128</sup> 李昂，《迷園》，頁 262。

<sup>129</sup> 李昂，《迷園》，頁 240。

那亭台景致原本細緻，經三十六個電視螢光幕齊一播放，重複、接連出現的樓閣、水面、柳條竟綿綿延延、無止無盡，一片繁華興盛的富麗景象，彷彿千千萬萬年，幾十幾百代，總是那柳條觸動水面，總是亭台、總是樓閣，牽牽連連不斷。而看久了後，那水面、那亭台，特別在動態中，竟似每個畫面呈現的都不一樣，迷迷夢夢的全幻化了起來，成了三十六處不同的景致，迤迤邐邐，永不止息，……那三十六個電視畫面，竟似綜合成一片錯綜迷離的巨大、無止無盡亭園。……鏡頭越行越快，在三十六個螢光幕上，穿行過重重花木、飛簷綠瓦、紅磚白牆。原只注視一個螢光幕，又不願錯過整面電視牆想顧及其它，視線流轉間，那三十六個螢光幕齊迷離離的幻動起來。趕快回轉視線到原先螢幕，畫面已然改變，不覺又暗自擔心在換轉視線中，不知錯失了那接鏡頭。於是，在三十六個螢光幕中，眼中景物，無窮無盡的幻動變化起來。「哇塞！真像個迷宮。」小沈揉揉眼睛說。……查理病了。<sup>130</sup>(底線為筆者所加)

進入公共空間的菡園景觀在電視畫面中連綿又幻化，*無止盡的迷離畫面如同迷宮*，能有效地向臺灣人表達臺灣主體性的象徵內涵嗎？還是說，臺灣主體該如何繼往開來，需透過電視鏡頭才能呈現？眾人不懂前者，所以查理病了？抑或，因後者反而說明查理病了？凡此無不顯示：菡園成為公共空間，朱影紅未能因此拯救大眾的歷史記憶，一如她必須仰仗林西庚的金援才能復園，菡園終究難以成為臺灣主體性全然獨立的伊甸園。況且，父親拍攝菡園的現代化機械是由國民黨間接贊助，便已預告二元對立地解構民國神話與與建構臺灣歷史何其艱難。

甚至，《迷園》最終：

朱影紅會意到在她身上的男人，竟是不能的。……那兩百年來有關斷送朱家的毒誓，誰要敢替朱鳳立譜歸宗，朱家就會亡在他的手中，而「菡園」的確在她的手中捐出，不再為朱家所有。……她或將永遠不再能有他的孩子，……而從她坐的位置，高處的小山可以俯望整個「菡園」，不甚遠的距離下望，暗夜中一整園子燈火輝煌光燦，好似整個「菡園」正興旺的燃燒著。<sup>131</sup>

王德威對此提出犀利的批判：

持女性主義立場的讀者不禁要問：男性沙文主義者的陽痿難道不也暗示著女性主義的勝利嗎？難道小說宣傳了半天的女權竟要在朱影紅憂心丈夫

<sup>130</sup> 李昂，《迷園》，頁 14-17。

<sup>131</sup> 李昂，《迷園》，頁 280。

的不舉中落幕嗎？朱非得靠著林西庚生孩子才能完成自我嗎？……為什麼我們不能用一種新方式建造一座新花園？為什麼我們要重返一座輕視女性也受到女性詛咒的花園？<sup>132</sup>

然而，本文將論述焦點放在：林究竟使「朱／茵園／臺灣認同」恢復主體位階，或以資本主義引發另一場蔓燒的大火，此間的辯證形成相互拆解的曖昧關係。例如，林娶朱的主要考量之一是，「運用」她的家世名聲與社交資源，而非情深意切地鍾愛她。此乃隱喻：身為本省子弟的林西庚依附或響應民國神話及其權力結構的土地開發與經濟發展，在他與朱影紅締結姻緣後，遂不可迴避她從朱父所傳承的臺灣歷史，兩者相互影響，但要達成視閥融合，仍需一番磨合與協商。

也就是說，當林投資不歸屬任何政府的茵園時，便已偏離民國神話看待臺灣歷史的框架；當茵園注入林依附權力結構所獲利的經濟資本時，朱父捍衛茵園以抗拒民國神話的立場從此崩壞。其實，朱父藉攝影所表達的臺灣認同，已是抗辯民國神話又陷入其中的隱藏結構，《迷園》藉此預告臺灣歷史、經濟發展、民國神話已交織成一張繁複的大網。難怪，朱影紅處於國民黨標榜經濟起飛的語境中，一見鍾情又不可自拔地與林西庚情欲周旋，尤其她接受林的金援，隱喻她唯有正視與進入父親生前所力拒的民國神話及其權力結構的運作，茵園才能在公共空間發聲。這張繁複大網看似彼此協商，但也相互牽制：純粹的愛情在林西庚的利益考量中瓦解，因此他一入主茵園，就應驗朱家的家族毒誓，性無能成為複雜辯證中的必然，而朱也無法再義無反顧地愛他或孕生他的孩子——在臺灣母土上生殖出純粹或本質的臺灣主體性不再可能。於是，臺灣性在國民黨以民國神話操作各種符號的權力欲望中複雜化，固然修復後的茵園屬於兩千萬的臺灣人民，但是否因此召喚出臺灣人想像臺灣歷史的驅力，無疑成謎。由此可見，倆人在茵園中既達成和解（畢竟彼此影響），也是雙重的閹割（倆人各有失落），一如上述的繁複大網相互纏繞又牽制。

#### 四、性別臺灣：複雜化奔向臺灣母土的路徑——臺灣史與民國神話的混雜

綜觀八〇年代到解嚴初期的臺灣文壇，以性別議題和政治小說為主要現象與創作成果。先就前者而論，一九八三年李昂的《殺夫：鹿城故事》與廖輝英的《不歸路》，預告臺灣文壇上女性作家的活躍與性別議題的正式登場，這兩部小說的批判姿態不同於歐陽子、於梨華、曹又方等在現代主義運動時期所開展的女性書寫。畢竟，女性主義者有別於現代主義者，臺灣人「必須進入一九八〇年代之後，

<sup>132</sup> 王德威，《想像中國的方法：歷史·小說·敘事》（北京：三聯書店，2003），頁 290-291。



經濟發展的碰撞，使不動如山的男性中心論也受到動搖。」<sup>133</sup>李昂由小說主題的多樣性間接反映臺灣資本主義衝擊男性中心論，如《殺夫》以受虐女性反抗幾千年來習焉不察的粗暴父權。廖輝英的《不歸路》則描繪臺灣經濟轉型裡女性所經歷的愛情婚姻。然而，經濟碰撞下所創作的《殺夫》與《不歸路》，並未由性別議題進一步思辨長期以來父權所主導的政治；至於八〇年代崛起的、反思父權政治的政治小說則較少以省思臺灣經濟為主題<sup>134</sup>，由於經濟發展泰半是推動政治小說興起的外延因素。因此，本文由《泥河》與《迷園》說明女性作家在解嚴初期不但關心政治議題與家國認同，還試圖重新開啟臺灣歷史敘述的視野。這既不同於戒嚴時期以司馬中原與鍾肇政為代表的兩種敘史範式，也有別於八〇年代政治小說的企圖心，尤其不同於大多數政治小說的是，關注臺灣經濟起飛之於權力結構的意義。本文藉此剖析《泥河》與《迷園》如何揭開臺灣本土歷史與民國神話及其權力結構的辯證，進而說明臺灣歷史敘事的混雜內涵。畢竟，七〇年代臺灣經濟起飛使民國神話與臺灣想像難以截然二分，小說甚至「不自覺」使兩者相互消解又混血交融。

國民黨以民國神話規範出光復大陸的空間想像與反共防諜的戒嚴姿態，當與此相關的政治禁忌隨著解嚴解禁時，《泥河》與《迷園》的歷史敘事不但擺脫民國神話對歷史詮釋的全面監視，更以民國神話所致的創傷結構作為開展臺灣歷史敘述的基石。所謂創傷結構包括：國民因民國神話而受創的原因與症狀、以身體創傷為檢視民國神話的契機、與民國神話不可迴避的一九四九年中原失守此項創傷的異同，凡此顯示受創國民試圖解構民國神話，卻仍與之纏綿難解。即《泥河》與《迷園》以身體創傷作為反思民國神話的切入視角後，再進一步由空間想像象徵性地重構新歷史敘事。因此，本文將解構民國神話與建構臺灣主體性的張力，以及由此架構的新歷史敘事名為創傷「結構」，上段所論的混雜性於焉形成。

七〇年代鍾肇政與李喬的大河小說以寫實主義順時地演義家族故事，《泥河》與《迷園》以視覺修辭投射時空錯亂的創傷症狀，進而呈現錯置或迷魅難辨的歷史敘事，於是打破大河小說的敘事時態與寫實基調。固然也有運用視覺書寫的男性作家，但本文強調的是，女性視角之於歷史觀看的意義。亦即，本文所謂的視覺修辭，隱喻以李昂與陳燁為代表的女性作家參與歷史建構的視野，不再以男性樹立的宏大歷史為中心，大膽地以政治禁忌為議題，這種企圖心有別於此前的女性書寫，也預告女性、同志、跨性別等性別臺灣的歷史視野，將成為九〇年代以降臺灣當代小說中重要的文學現象。本文第七章第二、三節將延續之。

我們再回到本段一開始的議題，進一步闡釋新歷史敘事與大河小說的關鍵區

<sup>133</sup> 陳芳明，《台灣新文學史》（臺北：聯經，2011），頁 612。

<sup>134</sup> 除卻〈賴索〉與〈山路〉等少數的政治小說有觸及經濟起飛或資本主義的議題。

別為何？鍾肇政的大河小說在民國神話的**權力結構**中，不敢言明禁忌議題，也無法自主地選定歷史範疇，僅以主人公的病體隱微地揭穿民國神話宣稱復國的時間表，實則暗藏時空錯亂的病症——迴避一九四九年中原失守的難堪現實。相對地，《泥河》與《迷園》由創傷結構揭開的新歷史敘述是**自主地直面政治禁忌**，以視覺修辭與欲望身體說明民國神話造成二二八事件等歷史創傷是空洞化臺灣的主體性，進而在經濟起飛的欲望大潮的推波助瀾下，將解嚴之前的女性情欲書寫拓展為：揭露民國神話鞏固權力是出於欲望考量。有鑒於這套黨國的歷史詮釋失效又施暴，甚至釀成時空錯亂的創傷症狀，《泥河》與《迷園》遂以創傷中備受壓抑的**空間與時間**為出發點，以期表明一種擺脫國民黨權威的**自主權**。《泥河》與《迷園》不約而同地由關於臺灣土地的照片刺點來凸顯獨一無二的臺灣史觀：自府城或鹿港這些被民國神話所抽空的臺灣土地，選擇由四百年的臺灣歷史來進行想像，試圖象徵性地梳理國民黨監視所致的混雜歷史，從而嫁接過去與現在。

畢竟，以什麼為過去是國家神話建構歷史起源與權威主體的基礎，由此衍生出規訓、監視、警備等體制，是爲了捍衛與傳播神話敘事，而這已因解嚴崩壞。那麼，臺灣作家如何擇定過去來重新敘述之所以重要，是爲了彰顯與鐫刻臺灣主體性的內涵。《泥河》與《迷園》不同於大河小說以奔向臺灣母土來獲得安頓感，而是著墨於奔向或移轉過程中的混雜性。由此可知，臺灣意識或臺灣主體性的內涵隨著時代不斷變更，或者說，臺灣當代小說從不同的成因症狀或新舊世代來解剖創傷，使民國神話的政治禁忌成爲一個不斷被詮釋的符號，由此派生出的新歷史敘事自然也就百花齊放。

簡言之，大河小說以後殖民視野，意圖聖化臺灣歷史，解嚴初期的新歷史敘事則因民國神話的正式虛構，再加以多元欲望伴隨著現代化發展而來，遂著力於思索大寫父親的欲望與權力如何滲入臺灣歷史。例如，《迷園》以處理政治禁忌的欲望來推動新歷史敘事，亦即，以小說虛構的欲望鬆動大寫父權的虛構與欲望。因此，九〇年代以降逐步深化虛構的其他層內涵，怎樣面對虛構，成爲新歷史敘事的重要環節，神聖與虛構的多層翻轉就此展開。

## 第七章 海洋、山水與疆界突圍： 九〇年代以降的虛構美學與歷史起源省思



### 第一節 一九四九年的遷徙移民與後遺民——以張大春和駱以軍為例

《泥河》與《迷園》代表解嚴初期的新歷史敘事，延續大河小說以家族書寫聚焦的四百年臺灣歷史，但因二二八等政治禁忌解禁，遂拓展四百年的歷史範疇至戒嚴歷史以降。有趣的是，標榜五千年中原中心歷史的民國神話，竟混雜到四百年的臺灣歷史之中。此乃提問，究竟該以什麼歷史脈絡檢視民國神話？前文論及自戒嚴時期的反共、大河此二歷史敘事起，版圖土地與歷史起源、範疇形成表裡關係。因此，本章第一、二節分析一九四九年跨海遷徙，應該納入什麼樣的歷史範疇與土地想像之中？由於一九四九年跨海撤退來臺的受創與難堪，國民黨許諾全體同胞將搭上舟楫，跨海重返中原老家，一來一返之間，不但圈定海洋路徑的內涵，民國神話光復中原的權力疆界更是就此劃定。這攸關對歷史起源的捍守：民國神話將一九四九年疊合在中原歷史的起源與流脈之上，以期以充滿生命力的起源，彰顯政權的神聖性。那麼，本章討論的小說如何以死亡逼仄反撥之？再者，也思考該說什麼關涉生命起源的家族故事，與此同時，如何說故事的重要性被凸顯出來，遂以後設美學聯繫自我的生命實踐，從而深化對虛構的思索層次，也使神聖與虛構多層翻轉。誠如本文第三章已強調，從說什麼故事到如何說故事，是新歷史敘事的重要轉折階段。

換言之，有鑑於民國神話聚焦在復興中原的權力論述與空間想像，大河小說、《泥河》與《迷園》移轉成對臺灣土地的聚焦，本章則考察臺灣當代小說如何看待國民黨由中原渡海來臺的空間遷移，究竟怎樣引發移民離散的漂泊心理？此一海洋路徑有別於海洋文學，我們首先簡要地耙梳一九四九年以降海洋文學的發展脈絡。反共戒嚴時期，《海洋生活》中「海洋文藝」專欄刊登各種與海洋有關的文類，主編曾針對徵稿活動，揭示何謂海洋文學：

它是出自對「海上生活體驗豐富」而且對「海洋文學」具有熱忱的作者，當然，更理想的，作者是「在海上生活的朋友」；它應屬「譜畫『海』上生活的豪邁與柔情」；它的著筆應是在「光大海軍建軍的壯闊精神」；它的最高嚮往，亦即是我們全中華民國海軍所日夕孜孜，全力以赴著：「建立

我們在海上的權力」。<sup>1</sup>

例如，反共作家郭嗣汾是《海洋生活》裡的常見作者之一，以海洋為背景的作品有：《海闊天空》(1952)、《黎明的海戰》(1954)、《寒夜曲》(1955)、《遲來的風雨》(1958)、《海星》(1967)等。林怡君認為這些為反共意識而寫的小說，「卻是台灣與海洋雙重不在場的創作書寫」，尤其海洋描繪侷限在臺灣與中國得以連接的唯一一面海洋。<sup>2</sup>一九八七年林耀德編《中國現代海洋文學選》三部，是由小說選《海事》、散文選《藍種籽》、新詩選《海是地球的第一個名字》所組成。林耀德搜尋中國現代文學，竟無海洋文學的發展軌跡，遂彰顯海洋文學是從臺灣文學裡發軔出的一道特殊風景。他進一步表示：

一九四九迄八〇年代，大陸地區沒有出現中國式海洋小說的範例，原因待考；同一期間，臺灣地區因為人文、地理的特殊條件，少數作家開始以漁民、船員生活為題材，有軍旅經驗的作家也完成不少以海戰為主題或背景的作品，……<sup>3</sup>

選集中的小說雖脫離反共懷鄉的圭臬，但仍以中國意識為基調，臺灣主體價值的能見低依然微弱。<sup>4</sup>直到一九五〇年出生在基隆的東年，依據七〇年代隨遠洋漁船到南非的經驗，寫成一部長篇的海洋小說《失蹤的太平洋三號》(1984)，將海洋文學的目光聚焦在臺灣。朱雙一認為「作者是把海上航船那種無可逃避的居囿、封閉的空間，整個地當作現代人生活處境的一種縮影或象徵。」<sup>5</sup>即以飽受凶險威脅的航海生活映顯出他對臺灣現代社會或黑暗人性的觀察，此後，廖鴻基、夏曼·藍波安等更加清晰地建構臺灣海洋的主體性與本土性，並藉此抵抗文化霸權。<sup>6</sup>

本文所謂的海洋路徑及其臺灣想像並非等同於海洋文學，而是關注渡海移民的感懷為何？還有，海洋臺灣的地理位置（有別於海洋生活或生態）又如何揭示開放性的歷史視野，而不只是建構本土性與抵抗霸權，這將於本章第二節進一步說明。本節先就移民感懷而論。例如，一九四九年跟隨國民黨撤退者，正處於告

<sup>1</sup> 《海洋生活》(第10卷第4期)(臺北：海洋生活月刊社，1964)，頁58。

<sup>2</sup> 林怡君，《戰後台灣海洋文學研究》(國立成功大學臺灣文學系碩士論文，2007年)，頁43-44。

<sup>3</sup> 林耀德，〈從《三寶太監西洋記》談起——《中國現代海洋小說選》導言〉，《海事》(臺北：號角，1987)，頁10。

<sup>4</sup> 林怡君，《戰後台灣海洋文學研究》，頁110-111。

<sup>5</sup> 朱雙一，《戰後台灣新世代文學論》，頁293。

<sup>6</sup> 姜龍昭〈論海洋文學〉(1955)、朱學恕〈大海洋詩刊再出發〉(1991)、廖鴻基〈海洋文學及藝術〉(2003)、東年〈山、海與平原臺灣的對話〉(2005)，強調海洋文學須以在漁村、海岸、海上生活為創作主題。又如，吳旻旻指出九〇年代有關海洋的自然寫作以客觀描寫與生態紀實為主，原住民文學則關注族群生存與認同的議題。吳旻旻，〈海／岸觀點：論台灣海洋散文的發展性與特質〉，《海洋文化學刊》(2005年12月)，頁117-145。

別中原故鄉與啟動漂浪遷徙的轉捩點。之所以名為「漂浪遷徙／海洋路徑」，誠如張大春《城邦暴力團》描述父母所搭乘的軍艦原本要前往海南島，最終卻在臺灣登陸。其間的渡海心情是：「家父和家母當時並不知道：此後整整四十年，他們再也沒有機會回到這片幅員廣袤的亞洲大陸之上，且終其一生，也不可能再踏上青島這個美麗的港市。」<sup>7</sup>當這批外省第一代在臺灣安家落戶後，由同鄉聚會與眷村生活召喚出對岸故土的熟悉氛圍，卻難以藉此壓抑故鄉難返的漂泊憂傷，顯示渡海記憶儘管在《城邦暴力團》中著墨較少，仍宛如一片籠罩不散的濃霧。又如，郝譽翔《逆旅》敘說郝青海觀海所引發的花果飄零之嘆：「在金門依稀可以見到大陸的邊緣，有人在那塊土地上面走動著，是他的同胞，然而臺灣島卻已經全然消失在茫茫大海之中，到底孰者為真？孰者為假？他在大陸與台灣之間漂浮著，哪一邊都回不去了。」<sup>8</sup>漂浮在兩岸之間無家可歸的離散感，無疑是海洋遷徙太過刻骨銘心，短暫的渡海日程從此成為移民者餘生的基調。

不僅如此，外省第二代自小從父輩口中聽聞他們從未親臨的祖籍故居<sup>9</sup>，當成年的他們走出保守的眷村後，受到臺灣社會高漲的本土意識的衝擊<sup>10</sup>，尤其當他們視為故鄉的眷村被拆除後，備感茫然與惶惑。<sup>11</sup>以朱天心為例，她在成長過程中十分嚮往父輩所懷想的神州中國。<sup>12</sup>尤其，大小寫父親信仰的民國神話是建立在想像與編織中國夢的基礎上，她耳濡目染地接受如此神聖又秩序的黃金結構：

沒有身分認同的問題，上帝坐在天庭裡，人間都和平了，那樣秩序的，數理的，巴哈的人間，李維史陀終其一生追尋的黃金結構，我心嚮往之，以

<sup>7</sup> 張大春，《城邦暴力團(下)》(臺北：時報，2009)，頁 150。

<sup>8</sup> 郝譽翔，《逆旅》，頁 39。

<sup>9</sup> 老兵文學以戰爭記憶、懷鄉念舊、滄桑孤獨、兩岸探親、兩代代溝等為主題，如張啟疆《消失的□□》、蘇偉貞《離開同方》、齊邦媛與王德威編《最後的黃埔：老兵與離散的故事》等。齊邦媛認為《消失的□□》：「他承繼自父親的老兵的鄉愁，生長在軍眷區的張啟疆在這本書裡以十個短篇小說呈現已經傾塌、消失、重建的軍眷區和隨他而消失的時代與他的價值觀，書名的□□可以填入各種情境，好似一塊塊未刻姓名的墓碑，紀念的都是落空的希望與虛擲的人生。」齊邦媛，《霧漸漸散的時候》(臺北：九歌，1998)，頁 3-4。

<sup>10</sup> 一九八六年黨外陣營在美麗島事件後逐步調整，成立民主進步黨，視國民黨為外來政權。因此，臺灣本土意識高漲，民國神話崩壞的衝擊，再加上眷村逐年拆遷改建，使外省族群深感威脅。參見王甫昌，《當代台灣社會的族群想像》(臺北：群學，2003)。

<sup>11</sup> 七〇到九〇年代眷村文學的作家，包括朱天心、朱天文、蕭颯、張大春、張啟疆、蘇偉貞等，多數的外省第二代作家不約而同地書寫遭逢臺灣本土化的衝擊所生的精神創傷。

<sup>12</sup> 「那時真是心中一念只想著爺爺的話，中國有三千個士，日後的復國建國大業就沒有問題了，我們真覺得自己是戰國時代汲汲皇皇的孟子啊……我們要是像當初北大時代的蔡元培那樣的找人才法的，學校一定選在杭州，說著說著說不完，暈起來，自己好像也飄盪在西湖的畫舫上，夢裡竟都成真了。」朱天心，〈三三行〉，《二十二歲之前》(臺北：聯合文學，2001)，頁 171-172。

為它也許存在於人類集體的夢中。<sup>13</sup>

然而，深感幸福的朱天心自從經歷鄉土文學論戰、黨外運動、解嚴、臺灣本土浪潮之後，對於昔日信奉的民族偉人與三民主義已然失義，深感悵然，遂在記憶與遺忘之間漫遊，更在宇宙洪荒中深感無家可歸。<sup>14</sup>例如，《想我眷村的弟兄們》表示：「原來那時她大為不解的空氣中無時不在浮動的焦躁、不安，並非出於青春時期無法壓抑的騷動的氾濫，而僅僅只是連他們自己都不能解釋的無法落地生根的危機迫促之感吧。」<sup>15</sup>這不但反映眷村小說的特質：祖籍與眷村雙重失落的尷尬身分，更暗示當年父親的孤臣流亡與飄浪遷徙之於子輩依舊揮之不去——「無法落地生根」的失家焦慮。例如，「沙暴天空下，孤臣孽子翻開詩篇頌讀著：我們曾在巴比倫的河邊坐下，一追想錫安就哭了。」<sup>16</sup>不惟朱天心如是、張大春、朱天文、蘇偉貞、駱以軍等的孤兒文學於焉形成，如「我是個孤兒了。這個城市已變成無父之城。」<sup>17</sup>

對此，王德威提出後遺民(post-loyalism)一詞，緣於遺民泛指朝代更迭之際，仍時間脫節地效忠已逝的政治文化者，如邱逢甲、許南英、王松、林朝崧等。一九四九年風雲裂變，人們在復興基地也呈現花果飄零的遺民情結。七〇年代以降，由於外省第一代老成凋零，再加上臺灣的政治結構轉換與新的土地意識形成，後遺民寫作於是登場。後遺民意指正統遞嬗時，寧願「錯置那已錯置的時空，更追思那從來未端正的正統」<sup>18</sup>，甚至嘲弄新興的想像共同體。即父親念茲在茲的君父本幫成為一只充滿魅惑的幽靈，使子輩既失落，又難以割捨，遂產生焦慮、棄絕、缺憾、傳衍、妥協、抗爭等糾葛情緒，而這成為上述朱天心等當代文學中國族論述的核心議題。王德威認為殖民與遺民不足以涵蓋後遺民所涉及的複雜與批判，尤其後遺民的傷逝是「對時間軌跡中失去的欲望對象，明知不可為而為之的選擇。歷史的遺骸既然難以擺脫，遺民的影響也就無從消逝。折衝在遺忘與記憶，棄絕與留傳，除魅與招魂的可能間，現代性與後現代性的兩難於焉顯現。」<sup>19</sup>下文檢視張大春和駱以軍怎麼思索父子兩代人面對一九四九年的渡海遷徙與失家焦慮，固然子輩懷有後遺民的心理，但本文更關注後遺民心理如何看待移民離散？怎樣將視野由民國神話轉向家族神話，從而開展新歷史敘事？

張大春《聆聽父親》以小歷史反思宏大歷史，第一章「角落裡的光」描述「我」

<sup>13</sup> 朱天心，《荒人手記》（臺北：時報文化，2004年2版），頁39。

<sup>14</sup> 王德威，《後遺民寫作》（臺北：麥田，2007），51-53

<sup>15</sup> 朱天心，《想我眷村的弟兄們》（臺北：麥田，1998），頁75。

<sup>16</sup> 朱天心，《荒人手記》，205

<sup>17</sup> 駱以軍，《遠方》，頁206。

<sup>18</sup> 王德威，《後遺民寫作》，頁48。

<sup>19</sup> 王德威，《後遺民寫作》，頁36。

為老朽鬆垮的父親洗澡時，不僅思索生命起源的所在，更感到一種原始的恐懼：人赤裸地被水柱沖洗時，備顯渺小脆弱與無所遁逃。因此，「我」由浴缸中的父親身體，向子宮中的嬰孩兒子定義何謂人生：自由的失落、懲罰的恐懼、囚禁的永恆、命運的巨大。此乃於父親等前人流淌過的歷史長流中所萌生的體悟，我們由第三章「我從哪裡來？」闡述生命起源與歷史發展如何形成盤根錯節的糾葛，予以說明。

我的父親告訴我：歷史從很早很早的時候開始，離我們的現在是越來越近的。這一點我以前從來想不透。……我終於找到一個解決的法子：把民國元年往我的大床床頭一放，讓它和 1、和伏羲氏重疊在同一個起點。於是：袁世凱在床尾、北營軍閥在小得不能再小的客廳、抗日戰爭佔據了整個前院、之後的一切都是「現在」；「現在」在我家門前，觸手可及。……從一個你感覺最熟悉、安適、溫暖且滿足的角落開始，一點一滴向遠方伸展。經你匍匐行過的一寸疆土，正是人類知識甚至智慧的廣袤領域的一小部分、以及——更重要的：一個原型和縮影。我所知道的第一組數字、第一部世界起源的說法、第一套有所謂時間或次序軸線的故事，都可能透過你自己的想像力、被你編進一個以你自己的家為舞台的空間。<sup>20</sup>

引文提出「我從哪裡來？」牽涉到家族血緣、地域、疆土、歷史起源所交織而成的命題。尤其，「現在」在家門前，意味著「現在」要進入到家屋，因此《聆聽父親》以家屋作為想像家國的核心舞台，血緣則是歷史演義的驅力。

到我這一代上，祖家祇是個象徵——在很多人眼裡，它甚至祇是個病徵而已——祖家似乎是舊時代、舊體制、迂闊的制約、陳腐的價值、沒落的文化……一切應該急速揮別的惡夢總集。在另一端，憂心捍衛著這象徵的人會這樣告訴你：它是根、它是來歷、它是飲水當思之源，它是不容踐踏遺棄的記憶。事實上，這並非咱們張家所獨有的一個矛盾。近世的中國，大約就在被迫打開大門之後讓所有的家庭都不得不面對這一點——人們不得不用種種形式離家、出走。<sup>21</sup>

前一段引文提及「我」在臺灣家屋的床上，將民國元年疊合在伏羲此一歷史起源上，國民黨同樣也對臺灣人民再三重申之，以期捍衛民國的正朔位階，這究竟是不是打開家國大門、面對國際之時，能被國際承認的舊時代與舊體制？與其說飲水思源地溯源祖家是病徵，毋寧謂標榜歷史起源的民國神話及其國體無法掩飾病

<sup>20</sup> 張大春，《聆聽父親》（臺北：時報文化，2003），頁 49。

<sup>21</sup> 張大春，《聆聽父親》，頁 160-161。

徵——國共內戰以降的逃亡與離散所致的歷史癥結，誠所謂「人們不得不用種種形式離家、出走」，可見歷史起源之說再冠冕堂皇又如何安頓人心？由此可知，開篇強調的浴缸與洗澡，隱喻一九四九年的跨海遷徙已為家國命運定調：浴缸隱喻見證生命重要時刻的渡船或子宮，洗澡不是神話思維中的淨化儀式，而是反映小人物在大時代的水注沖刷下，難以引渡回家的無助感。渡船或子宮乘載著飽受時代磨難的命運／肉身，隱喻國家的歷史起源／疆界版圖與家族的血緣起源／祖籍祖家從此展開角力。換言之，於此返鄉歷險中，人們之所以在囚禁與自由之間游移難安的緣由是，究竟該求索什麼內涵的原鄉——疆界版圖？或祖籍祖家？漸漸才釐清原來是：解構民國神話的失落與重返家族神話的艱難。

例如，青年父親當年曾渴望離家，藉口是前往齊東縣應徵土地測量員，孰料出走後，從此捲入時代顛沛，一生不斷費力地找尋回家的途徑。甚至在過世前的住院期間，記憶異常模糊的狀態下，仍想念著他於青島第四兵站總部，根據戰報消息所繪製的國共兩軍的交戰地圖。地圖隱喻他產生一種面對家國的距離感<sup>22</sup>：縱使地圖一張張地完成，祖家依舊無路可歸，而國土在失家的狀態下即便測量又有何意義？簡言之，自父親邁入土地測量員的生涯伊始所揭開的難題是：祖家與國土疆界如何不違和地共存在政治的或心靈的版圖之中。就另一方面而論，綜合上段的兩則引文可知，家屋是生命起源與存有的原型，而離家歷險則深化人們對回家的渴望。《聆聽父親》循此想像與編織遺民父親漂泊來臺之後仍念茲在茲的、失落的家族神話。例如，家規無關修身齊家，甚至祖輩「驕傲地告訴我們應該如何懦弱」與渺小<sup>23</sup>，凡此皆投映出覆巢之下（國）無完卵（家）的凋零，難怪第四章「傳家之寶」以「長者估衣」神奇地諭示家族的沒落。家尚且如此，標榜自身是偉岸崇高的民國神話因此蒙上一層淒清的遺民色調，暗示光復中原不過是錯置的時空想像，神聖光輝被虛構所凌駕。或者說，民國的歷史起源與政治版圖之所以齟齬的根由是，大寫父親無法在其中妥貼地安頓家族血源的扎根。

國民黨於一九四九年渡海來臺之際，中原版圖斷裂已是不可否認的事實，任何欲蓋彌彰的堂皇修辭都只是亡羊補牢。例如，第三章「我從哪裡來」中「版圖與換算式」一節表示，舉凡套用中國東三省分名稱的遼寧街、龍江街、長春路、吉林路等，恰巧分布在臺北的東北角，顯示國民黨自欺欺人地勸慰國民：因內戰而失去的版圖猶存於腳下。當時，父親經常領著童年的「我」漫遊臺北，陶醉在遊歷中國西南到東南半壁江山的幻想之中。幾個鐘頭就能完成的江山遊歷，揭穿版圖疆域已然架空的事實。尤其，隨著城市的邊緣位置向天然畛域延伸與發展，

<sup>22</sup> 張大春，《聆聽父親》，頁 223。

<sup>23</sup> 張大春，《聆聽父親》，頁 25。



「使街道名稱呼應中國版圖的原始構想顯得座標零落且方向錯亂」。<sup>24</sup>此乃暗示民國神話所規劃的政治版圖與時間計畫本以時空錯亂與失序虛構為本質。「我」進一步批判：倘若因臺北街道而嚮往與深信光復中原版圖指日可待，並以忠孝仁愛信義和平等儒家道統為不再迷失的信仰。這種看似完整的版圖與固定的換算式，使「我從哪裡來」此一問題在民國神話的收編下淪為一個僵化的答案。唯有質疑換算式所得出的官方答案，「確鑿不移的東西」才有重新被檢視的契機。與其說「我從哪裡來」從此難解，毋寧謂「我」該如何回家？

例如，微醺的父親曾在「我」與朋友興高采烈地聚餐時，嚴厲地指責我們：「混帳東西！沒有三民主義，你們能坐在這裡喝酒嗎？」<sup>25</sup>然而，幾年過後：

電視新聞的鏡頭掃到曹老大，我父親居然用山東腔的台語罵那螢光幕：「幹你娘！」後來以及再後來，他的山東腔依然十分堅持，可是那句咒罵則普及於他加入了五十年那個黨的主席和主義。他失去了那個信仰。<sup>26</sup>

民國神話的神聖價值瓦解後，父親中氣十足地責備大寫父親的荒謬與虛構，但山東腔所聯繫的原鄉情感依然不可撼動與無庸置疑。一回，「我」對一生不斷向「我」講述山東祖家故事的父親，不耐地表示：「聽起來很煩吶——走開啦！」父親用京劇裡的老生韻白嘆唸道：「走、走、走——唉！我——往何——處去呢？」<sup>27</sup>父親面對民國神話的崩壞，尚且底氣充沛，但傳承家族歷史的兒子所表現的不耐竟令他備感徬徨：「我往何處去？」或者說，何方是家？此乃反映父親與在臺生長的「我」出現地理疆界上的斷層，以及這所牽涉到的遺民／移民與後遺民的糾葛又裂變。

畢竟，縱然「我」可以理解，卻未必能切身體會一九四九年小人物的逃亡遷徙與被時代操弄的五味雜陳，父子如何一同前往幾代人都有歸屬感的家屋？而該問題依然延續到「我」面對子宮中的嬰孩「你」：

祖家之於你，我的孩子，原本是莫須有之物；即便之於我，也應該是這樣的。我無法鼓勵你對一座全然陌生的宅邸孕育真摯的情感，也無法說服你對一段早已消逝的歷史滋生純粹的好奇。……我要把你帶到哪裡去？<sup>28</sup>

即使身為外省第二代的「我」熟稔父親一生覆述多次的祖家故事，並以文字書寫向「你」傳承，但家族血緣因移民遷徙而偏離祖家的地理位置，遂不免令人困惑：

<sup>24</sup> 張大春，《聆聽父親》，頁 54。

<sup>25</sup> 張大春，《聆聽父親》，頁 90。

<sup>26</sup> 張大春，《聆聽父親》，頁 91。

<sup>27</sup> 張大春，《聆聽父親》，頁 134。

<sup>28</sup> 張大春，《聆聽父親》，頁 133。

究竟前往哪個所在／家／土地，才能考掘、認同、深耕其中的歷史起源與發展。無論是否有解，該疑惑說明民國神話所揭示的歷史起源之於父親、「我」、嬰孩已不具說服力，況且疑惑本身就是推動新歷史敘事的驅力。

一個此刻還活在這世界上的生命是經過了千萬代先祖、百萬年歲月，其間歷經多少天災、戰禍、飢饉、殺戮或意外而殘存下來的命脈，這裡面必然有它荒謬卻莊嚴的意義。<sup>29</sup>

每一個生命在承襲祖輩歷史時，儘管小人物無法擺脫荒謬時代的戲弄，然若能發揚獨立的主體價值，就能體現「荒謬卻莊嚴的意義」，進而莊嚴地以家族神話取代國家神話而存有。

同樣的關鍵例證還有，第九章「聆聽父親」中「大時代」一節，描述王景與父親討論在國共內戰的紛亂局勢中該如何作選擇，父親對「我」表示：「不喜歡沒有變化的路徑，拿撿來的船票去上海，再搭輪船北返，似乎是很新鮮的事。」<sup>30</sup>孰料，乘船北返至青島後，竟被大時代操弄而困在青島第四兵站總監部。儘管全書並未交代父親身不由己地渡海來臺，是否與總監部有關，但這已為一九四九年的際遇埋下預告：路徑的變化劇烈是小人物始料未及的，不僅無權自主抉擇，甚至渺小無助地被擺佈。那麼，什麼才是小人物的自主權呢？由於全書是以「我」悼念父親的死亡來開展，遂興發一種失語禁聲之後的抒情，即日常生活中父子的動人情誼與故事傳承，有別於由家父反思大寫父親及其宏大敘事的鏗鏘批判或退守臺灣的憂傷無奈。

故事是應該怎麼說也說不完的，故事也不應該總是聽人家說起的，故事該由自己想像、自己編織、自己創造。對於封閉在「且聽下回分解」的禁制令前、意猶未足的讀者來說，似乎祇有在闌暗的夜色中將就著已經聽過的人、聽過的事，重新虛擬打造，搓捻出新鮮妄誕而錯亂荒謬的情節，成為夢的序曲。<sup>31</sup>

引文中張大春後設地以故事揭示為何虛構《聆聽父親》的旨趣。想像個人的家族故事，是夢的序曲，誠如坎伯所言：「夢是個人的神話，神話是集體的夢。」唯有創造性地新編故事（家族神話），才有批判僵固的民國神話的可能。即自我存有的意義在於自主地虛擬家族故事時，以抒情為底蘊，遂能別具新意地揭露民國神話及其宏大歷史的荒謬與宰制，而這正是以家族神話虛構新歷史敘事的動力。

<sup>29</sup> 張大春，《聆聽父親》，頁 78。

<sup>30</sup> 張大春，《聆聽父親》，頁 215。

<sup>31</sup> 張大春，《聆聽父親》，頁 145。

張大春的後輩作家駱以軍同樣也從海洋路徑與家族記憶開展新歷史敘事。<sup>32</sup> 例如，《月球姓氏》描述父親一九四九年渡海飄浪的過程，已為移民來臺後的生命基調作出預告：

我父親說，最初他以為那艘船一天一夜便可到定海，誰想到連同之前在吳淞口被海關盤查，他們整整在海上漂了十一天。這種時間的胞膜以超乎想像力的表面張力，擴大膨脹，卻始終撐住不破的漫漫延宕，似乎從我父親逃離他本來的生命開始，從逃亡開始的第一件事便已啟動。啟動什麼呢？我父親無法說得明白，我卻肚裡通亮——那艘船，在海面拖沓打轉，像是一則暗喻：我父親的這一生，從那時前，便揣上了一只壞掉的鐘，他永遠活在一則錯誤的時間計量裡。<sup>33</sup>

與其說父親逃離本來的生命，毋寧謂一九四九年的逃難與本來的生命形成巨大的斷裂，但本來的生命仍像一只幽靈般地籠罩著逃難後的時時刻刻，因此，向臺灣兒子「我」所講述的家族故事備顯誇大變形。或者說，一九四九年及此前的記憶隨著父親經歷這場刻骨銘心的漂浪遷移而被延宕與加重，以致壓縮其他記憶的容量與比重。「我」從父親的「漂流的日記簿」還原他在一九四九年十一月到一九五〇年四月的心理竟是困惑、無聊、瑣碎和苦悶。原來，逃亡史詩被父親添加太多空洞的吹噓。由此可見，國民黨高喊光復中原的宏大議題被父親那些細碎的家族情感與個人情欲所取代，甚至抽空，又何來崇高。因此，引文中船隻的打轉與時鐘的損壞，隱喻民國神話所規劃的時間進程無法推進，更無從安頓父親這樣的漂浪遷徙者，難怪大小寫父親無論在家族或國家敘事中難以掩飾的是虛構本質。又如，「鐘面」一節描述父親記憶裡有許多設定不同時間的鐘：逃離南京江心洲的冒險、與「我」母親的戀情、在大龍峒與「我」阿嬤的生活、一九七〇年「我」的祖母過世等，顯示兩岸時空中發生的事件在父親的記憶裡烙下痕跡，宛如鐘面的刻度，精準地銘刻所有的記憶細節。然而，這些事件卻難以整合成一個鐘面或串連出一套時間敘事，甚至宛如一方「雜亂無章建築著掩體、暗巷、各處堆放著積塵廢物的記憶迷宮」<sup>34</sup>，難怪《月球姓氏》開展駁雜的敘事線索與支離破碎的家族故事。

《月球姓氏》的結論是：「他那時是真的不知道，從那一年那一月那一天起，

<sup>32</sup> 出生在六〇年代後半葉的駱以軍，雖然與朱家姐妹同屬外省第二代，但他未經歷七〇年代的風雲轉折，沒有像朱家姐妹擔負龐大的中國包袱或深受大寫父親崩壞的衝擊。他的成長階段主要面對的是，八〇年代複雜的社會轉型期，儘管他也感受到外省第二代的尷尬，但他的臺北書寫不限於外省族群，遂由白先勇、朱家姐妹的宏大黨國轉向對家族歷史的關注。

<sup>33</sup> 駱以軍，《月球姓氏》（臺北：聯合文學，2000），頁199。

<sup>34</sup> 駱以軍，《月球姓氏》，頁339

便是他這一生重新歸零的另一個計數系統。他將在此度過後來的半個多世紀。」<sup>35</sup>幾百年來臺灣歷史的發展不可能因國民黨意圖光復中原與回返過去而遏阻，甚至臺灣歷史發展的軌跡與特質是另一種「計數系統」——飄浪遷徙的移民匯聚成時間之流，而這在一九四九年已向父親預告。不但父親在臺灣度過的半個多世紀，為海洋臺灣的繁複遷移史再添一筆，「我」更瞠目結舌地見證母系與妻系的家族自遷移後，如何在臺盤根錯節地生根。<sup>36</sup>固然國民黨為鞏固民國神話而極權地強調中原中心的歷史起源與政治版圖是唯一合法，卻在《月球姓氏》中不攻自破：家族血緣因祖輩的各種來源與遷徙路徑而備顯混雜。

我總相信冥冥之中有某種東西在播弄著我父親這一族的遷移，我母系這一支的遷移，乃至妻的父親和母親各自遠祖的遷移。……每日必到巷口的保安宮去拜後殿的神農大帝，我父親考證出我們駱姓這一支是炎帝的後裔。……最終是我父親孤身漂流來到這座島嶼。必然在一來一往悶頭疾行各自找出路的遷徙地圖上，……<sup>37</sup>

固然隻身漂流來臺的父系較諸枝葉繁茂的妻系顯得格外單薄，歷史意識與土地感知也有所不同，但這不過是父系與妻系的先來後到所致，其實他們是同在一張遷徙地圖上對視與錯身，這再度說明國民黨及其民國史不過是臺灣遷移史之一。例如，一回，「我」參加妻的二叔為大兒子迎娶印尼新娘的儀式，竟發現這位與妻族有遠房親戚關係的印尼新娘說著一口標準的河洛話，相對地，「我」的口音和妻族格格不入，「（原來這裡唯一的異鄉人就只有我而已）？」<sup>38</sup>強烈的異鄉感源自外省第二代的身分，尚未在鄉土臺灣扎下錯綜纏繞的關係，尤其「我」父親是父系家族史詩的唯一說書人，頂多提及一些祖父和祖母的故事，這樣的單口相聲遠不及枝繁葉茂的澎湖妻族以複聲調的方式傳遞駁雜又魔幻的家族故事。即小寫父親以單一視角所傳衍的故事尚且單調，擁有唯一合法發言權的黨國父親所強調的歷史詮釋何嘗不也是太過片面？難道不會與以混雜為本質的鄉土臺灣產生隔閡？原鄉與異鄉的辯證既已揭幕，臺灣被賦予復興基地的內涵隨之鬆動，因時空錯置又錯置、何處是家的後遺民心理油然而生。

《月球姓氏》從火葬場、動物園、中正紀念堂、中山堂等城市空間開展錯綜混雜又虛實雜陳的新歷史敘事，這樣龐雜的家族書寫固然有別於上述父輩所堅持

<sup>35</sup> 駱以軍，《月球姓氏》，頁 341。

<sup>36</sup> 妻的父系與母系在幾世紀之前就遷移至澎湖定居，分別是來自宋代福建的純種漢人、混有荷蘭血液的漢人。至於「我」的父系據說是三國吳武將駱統的後裔，母系則是在大龍峒長大、具有平埔族血統的養女。

<sup>37</sup> 駱以軍，《月球姓氏》，頁 180-181。

<sup>38</sup> 駱以軍，《月球姓氏》，頁 231。

的唯一性與因此對臺灣所生的異鄉感，但《月球姓氏》或「我」從此找到安身扎根的家嗎？例如，全書中一個重要的隱喻式空間是，駱氏祖屋逐漸破敗成一座空屋的家族故事：

一整批和我父親一樣在一九四九年前後，隨國民黨部隊灰頭土臉撤退來台灣的外省老 B 央們，在他們的身世回述裡，似乎總共通地、隱約地存在著那樣一個巨大的空屋（那些屋子的大樑皆是十個人無法合抱，且茅坑裡漂著他們大家祖先的牌位）。……做為這些老 B 央的第二代，我想那幢空屋的意象，只有在填寫個人資料籍貫欄時，神秘又心虛地寫下那個你從來不瞭的地名：「安徽無為」、「山東萊陽」……<sup>39</sup>

空屋暗示外省第一代在大陸遺留下無法帶到臺灣的諸多缺憾，但空屋之於外省第二代已轉變成一種對大陸祖籍的陌生與空白。即空間的意義隨著時代變更，但也因此豐富空間的歷史向度。

畢竟，「我」對祖籍的陌生，何嘗不是折射出一九四九年時代風雲所衍生的現象，也為這間空屋另添一筆紀錄。有趣的是，就讀國中的「我」刻意搭上不熟悉的公車去取新配的眼鏡，卻在這場宛如父輩逃亡的冒險過程中迷路，慌張地來到正在施工、「巨大無邊的空地」——中正紀念堂，而這與父親在遷徙失家後仍念茲在茲的空屋形成高度相似的呼應。無論是祖屋或中正紀念堂，皆隱喻光復中原的版圖想像不過是失落凋零的空屋。與其說祖籍空屋難以回返與積澱內涵，毋寧謂光復中原的中正之志空洞地僅供人紀念，而無實質底蘊，甚至使人萌生失家的迷路感，民國神話安頓人的神聖性何在。

（多麼像一則家族神話遷移之初的悲劇性暗喻呵。我的父親。妻的父親。像是遺傳基因裡搔捺不住的遷移慾望。鼓搏著羽翼，頭冠和囊袋漲得通紅。他們狡猾、精於分析，自信於自己胸臆裡那一套遷移過程中藉以定位標記的記憶系統。一開始他們一定確定自己之後絕對有辦法再找路回去。）

40

「我」看似重複父輩的遷徙模式，其實是自外於民國神話的空間想像與歷史廢墟，試圖另尋回家的途徑與視野，以期以一則從遷移到回家的家族神話（《月球姓氏》）取代民國神話。弔詭地，子輩依然無法擺脫移民父輩以為能「找路回去」的虛妄。

再以《月球姓氏》中「大水」一節為例：

<sup>39</sup> 駱以軍，《月球姓氏》，頁 245-246。

<sup>40</sup> 駱以軍，《月球姓氏》，頁 120-121。

但他並沒有越界，他沒有游進淡水河裡，並逆時間之流洄游出海。他在水面上找到了浸在水中的我阿嬤的那棟房子。他吸足了口氣，直直地鑽進水裡。……我父親說那時在那一團眩目的光裡，在那條像銀箔紙摺成閃亮的水底街道，他突然心底明明白白地知道：這一輩子他再也回不去了。老先生（老蔣總統）說的全是騙人。他再也不必擔心有一天反攻回大陸後，他要準備什麼說詞對我大媽說。<sup>41</sup>

洪水神話般的魔幻敘事，沖垮了光復中原的民國神話。由於父親在水底重新檢視一九四九年飄浪遷徙的路徑，才驚然地發現反攻大陸之道是用銀箔紙摺成的，不僅無法乘載千軍萬馬的雷霆之勢，更宛如一隻眩人眼目的紙老虎，他因而沒有在大水中越界。畢竟，逆時間地回游出海是建立在虛構之上，如何可能順利成行，況且對祖家元配的謊言說詞尚未草擬，這是何等地令人侷促不安。循此再檢視前文提及父親心裡有多個設定不同時間的鐘可知，這些都是不可能像鮭魚那樣回游到原鄉的失落記憶。或者說，原鄉的不可回溯之所以令人喟嘆的主要原因之一是，與民國神話所宣稱的版圖疆界形成巨大的斷層。

同樣地，駱以軍在《遠方》中描述父親於晚年不再看與現實世界有關的新聞，而是看八千里路雲和月、大陸尋奇、臺灣人在大陸等節目或錄影帶，「那個封閉世界，那個箱子裡的豐年美景、五彩斑斕、凝止的時空，對我父親（晚年的，沉默地走進阿茲海默世界裡的他）來說，似乎就是一個神的國度呢？但最後的結局竟是：父親在那箱子裡的神的國度裡仆倒了。」<sup>42</sup>與其說擬像的世界令人誤以為擬真，毋寧謂反攻大陸此一錯置又錯置的凍結時空／政治版圖，只是使國民裹足不前或可望不可及的假象。荒謬的是，當「我」踏上父親一生眷念的大陸時，卻是為了把中風的父親從中國家鄉運回臺灣療養。第三章「旅途的隱喻」講述「我」在陌生的九江城慌張失措，又看著病院中癱瘓父親飽受褥瘡折磨而潰爛的屁眼，曾經偉岸的身體因此顯得異常弱小、老朽、沒有尊嚴。父親一生不斷向「我」勾勒的美好原鄉與黃金結構，在「我」強烈的異鄉感與逼臨肉身死亡的狀態下，崩塌。因此，駱以軍在全書中不斷強調父親一九四九年的遷徙，使「我」也以「旅途」為視角來看待人生。然而，身為外省第二代的「我」面對臺灣本土意識的興起與目睹隔膜的大陸城市時，驚覺父親眷戀黃金歲月中那些永恆停格的細節，之於此刻現實已淪為流沙、短暫停留的餐館、空蕩蕩的車站、無法聚焦的畫面<sup>43</sup>，

<sup>41</sup> 駱以軍，《月球姓氏》，頁 266-267。

<sup>42</sup> 駱以軍，《遠方》（臺北：印刻，2003），頁 192。

<sup>43</sup> 「從一開始我看待並領會這個世界的眼睛（被設定了的），便注定了是一種流沙上的碉堡、旅途中短暫停留的熱鬧餐館，或是沒趕上車的空蕩蕩的巴士站……那樣心不在焉，無法清晰聚焦的畫面。簡單地說，那是從我父親的夢境翻描下來的世界。那是我父親二十五歲驟然被拔離的活生生寫實性細節的世界。那個歷歷如繪的世界持續擾動著他之後一生大部分的時光。像一個夢境無

以致於「我」在真實世界中備感孤立。此乃子輩難以割捨父輩的遺民心理，卻又對此深感失落與不認同。即「我們這一支遷徙者的後裔」以臺灣國語作為在臺北生存的偽裝術，甚至出於「自我保護而將父親那一輩的故事清洗掉」<sup>44</sup>。

不僅如此，來到大陸的「我」即使於此有同父異母的兄弟，依然被視為有所區別的臺灣人。這意味著家國議題在兩岸開放後趨於複雜，已不同於父親所復述的靜滯時空，「我」甚至陷於兩面不是人的夾縫處境，《遠方》從而強調外省第二代出現孤臣孽子般的被拋棄感與荒謬感。「我是個孤兒了。這個城市已變成無父之城。」<sup>45</sup>大小寫父親的原鄉不再是「我」的認同依據，不知道怎麼扮演父親角色的「我」攜子在生長地臺北漫遊，卻有一種置身在空蕩蕩的廢棄場景的茫然感，不但找不到地圖與方向，更在靜默無聲中湧現大量的細節。此乃隱喻政治版圖與偉岸國體等宏大議題曾強勢地壓制許多細節，而此時湧現的細節壓垮民國神話所塑造的黃金結構<sup>46</sup>，以致於現在淪為一方歷史廢墟。孰料「我」卻找不到播放發聲這些細節的音頻軌跡，難怪駱以軍以細節書寫與旅途隱喻所開展的《遠方》，透顯出一股濃烈的無家可歸的棄兒感。

### 第三節 海洋路徑與臺灣想像——以陳玉慧《海神家族》、 吳繼文《天河撩亂》、吳明益《睡眠的航線》為例

#### 一 海洋路徑的界定

上文分析張大春和駱以軍怎麼思索父子兩代人面對一九四九年的渡海遷徙與失家焦慮，甚至將視野由民國神話轉向家族神話，從而開展新歷史敘事。《聆聽父親》對虛擬家族故事的後設思辨，《月球姓氏》揭示海洋臺灣的繁複移民史，這些將於本節所探究的小說中綜合地開展。不同的是，本節所論的陳玉慧《海神

---

止盡地修補。……他的夢境和我們置身的真實世界之間的孤立夾層」又如，「我其實想寫一個流徙的旅途（一趟動員偌大時空場景與複雜的歷史感受的大前遷移），但結果我仍舊寫成了一凝結靜止的故事。我想寫一段在一座陌生之城裡，作為異鄉人的所見所聞。」「我總是想將之描寫成一趟旅程。一個旅途。一場大遷移。但後來我發現我只不過在紀錄描寫一間旅店——它甚至連一座陌生的、異鄉的城市之側寫都不是。」「我一直把所有東西都描述成一趟旅程：十四歲就成孤兒的父親之後的一生；父親倒下後，我和母親像剪紙人形窄窄扁扁側身偷渡到那死亡時刻裡的陌生小城；……在那個災難片般的，整個世界仍在持續拆毀崩塌的某一停頓時刻（那甚至還不是終點），我和父親竟是在那樣一張白色圖畫紙的畫面。我們並坐在一張長板凳。」駱以軍，《遠方》，頁 257、149、165、255。

<sup>44</sup> 駱以軍，《遠方》，頁 59。

<sup>45</sup> 駱以軍，《遠方》，頁 207。

<sup>46</sup> 「那樣無止無盡湧出卻靜默無聲的細節，使得我眼前恍如幻境的未來之城，黃金成鏽鐵，白銀變泥淖，簡潔的花崗岩切面上，覆滿藤壺、牡蠣和苔蘚。」駱以軍，《遠方》，頁 216。

家族》、吳繼文《天河撩亂》、吳明益《睡眠的航線》，視民國史僅是海洋臺灣發展史的一環，以期擺脫失家焦慮感，進而展示開放性與流動性的歷史記憶。即這不再是以後遺民心理看待父輩的移民離散，而是子輩因父輩也邁入海洋路徑，捲入移民遷徙的行列，海洋臺灣的地理位置從而凸顯。

這種「自我」的不確定性乃是由於臺灣的地理位置所決定的。從地理位置上來看，臺灣這個島嶼一方面位於內陸文明與海洋文明交界之處，另一方面也位於中國文化與西方文化的交光互影之處，所以，臺灣人的文化生命既是大陸性格的，又是海洋性格的；既有傳統中國文化因素的積澱，又深受近代西方文化的洗禮。於是，臺灣人的「自我」遂游移於「內陸／海洋」以及「中國／西方」兩大文明光譜之間，而呈現高度的游移性。<sup>47</sup>

國民黨以民國神話夸夸其談將要渡海光復中原與復興中華文化，引文中的游移性揭穿民國神話的封閉與單調。因此，本文所謂的海洋路徑及其臺灣想像，是由海洋文化檢視開放多元的臺灣政經社會<sup>48</sup>，如何透過海與外界聯繫或建立關係，這個連接怎樣影響人民的臺灣想像，從而提煉出一種歷史的觀看方式與精神實踐。

此外，臺灣當代小說從不同的成因症狀或新舊世代相異的遭際來剖析歷史創傷，使民國神話的政治禁忌成為一個不斷被詮釋的符號，由此派生出的新歷史敘事自然百花齊放。李昂與陳燁等解嚴初期的作家們不遺餘力地挑戰民國神話的宏大敘述，如《泥河》與《迷園》以視覺修辭省思民國神話及其權威體制對國民所施加的恐怖監視，即在備受壓抑的二二八禁忌中，折射出國民數十年來如何在魅影幢幢中表達不滿與應對創傷。無論這種表達是否積極或有效，至少試圖揭露政治禁忌被強勢掩蓋的情勢。相對地，陳玉慧、吳繼文、吳明益等出生在五〇年代後期到一九七一年的戰後更新世代作家<sup>49</sup>，在小說中關注戒嚴後期成長的子輩面臨：受創父母在民國神話及其權力結構中太過恐懼而沒有自覺到壓抑與不滿，甚

<sup>47</sup> 黃俊傑，《臺灣意識與臺灣文化》（臺北：正中書局，2000），頁92。

<sup>48</sup> 十七世紀大航海時代以來，臺灣開始接受外來文明與脫離原始狀態，莊萬壽主張臺灣的海洋文化以開放性、流動性、多元性為特質，且以吸收與發展外來文化為前提，李筱峰則認為臺灣因海洋性格而拓展商業交流與促進社會富裕，但因中國政權的介入而使開放的海洋臺灣趨於封閉。湯錦台，《大航海時代的台灣》（臺北：貓頭鷹，2003），頁4；莊萬壽，〈台灣海洋文化之初探〉，《中國學術年刊》（1997年3月18期），頁303-316+442-443；李筱峰，〈不敢回頭向波濤——台灣海洋文明史〉，《新觀念》（1997年7月105期），頁86-71。

<sup>49</sup> 朱雙一認為戰後新世代意指一九四五年或一九五〇年以後出生的作家，大約七〇年代在文壇展露頭角。至於更新世代是六〇年代中葉以降出生的年輕作家，在八〇年代中後期的文壇發聲。本文討論的作家中，除陳玉慧之外都在六〇年代出生，但陳玉慧與這些更新世代都在九〇年代才發表具代表性的創作，且有相同的關懷議題與出發立場，不同於上述身為戰後世代的朱天心等外省第二代作家。儘管本文討論的小說跨越九〇年代後期到新世紀的前十年，正因他們所屬的世代、小說議題、問題視角相似，看似沿襲自流亡孤臣或亞細亞的孤兒，卻又展開不同的歷史視野，遂納為一個文學現象來討論。朱雙一，《戰後台灣新世代文學論》（臺北：揚智文化，2002），頁6-17。



至被收編而刻意遺忘禁忌與掩飾創傷。如此一來，小寫父母不自覺地複製大寫父親的權威，遂使子輩身不由己地捲入權威體制所釀成的創傷陰影之中。在壓抑禁閉的家國氛圍裡成長的戰後世代，不解造就嚴厲父權的歷史脈絡究竟掩飾了什麼？是怎樣的政治禁忌使家族記憶虛實難辨？子輩有鑑於父母被動接受國民黨因一九四九年跨海來臺而強調復興中原的權力論述，受創子輩也由海洋路徑探索記憶與處理兩代人的創傷。這種方式不同於《泥河》與《迷園》批判民國神話的虛構色彩時，採取視覺修辭與照片刺點為敘事策略，但陳玉慧等延續此二小說所揭示：移轉民國神話的論述視野，另啟一道想像臺灣歷史的路徑——海洋路徑及其臺灣想像——該敘事策略，縮合存有本體與創作本體為表裡關係。這樣的虛構美學不但有別於《泥河》與《迷園》，也豐富新歷史敘事的內涵，更與民國神話的虛構色彩形成鮮明的張力。

要而言之，《海神家族》、《天河撩亂》、《睡眠的航線》中，家族難題投映：光復中原的民國神話此一權力空間所致的諸多弊病，依舊於解嚴後存在。子輩因此出現的不適應狀態是，跨海而在異國離散飄泊，這將於本節第二部分說明。第三部分的論述層次是，子輩如何由海洋路徑察覺到重審歷史記憶的重要性？如何由海洋路徑重返小寫父親的歷史場景，又怎樣由海洋路徑回溯海島臺灣？若能如此，國民黨以民國神話樹立的超穩定時空結構就轉向：陳玉慧等以流動性與開放性的海洋路徑所開啟的多元歷史敘事。子輩邁入開放性的海洋路徑意指跨越政治意識形態的疆界，有趣的是，《天河撩亂》縮合跨海與跨性別疆界，藉此打破家國的父權結構，本節將由其中的變性與同志書寫進一步分析。

## 二、失衡的記憶與漂泊的姿態：死亡威逼下的失家焦慮

本節分析出生在五〇年代中葉到一九七〇年的三位作家，身為子輩的他們因家族難題而對「我是誰」深感困惑。由於父輩刻意遮蔽的家族秘辛，是民國神話及其權力結構忌諱的歷史記憶，但子輩不解究竟是什麼樣的家族禁忌，不符民國神話由「復興中原」此一權力空間所規範的家國認同？此中涉及的問題包括：大寫父親如何以民國神話塑造出一方權力空間？家何以難容於其中？大寫父親與小寫父親如何交鋒？家族父輩怎樣出現不可言說的精神創傷？這些課題為何使子輩產生記憶失衡的精神焦慮感？此乃《海神家族》、《天河撩亂》、《睡眠的航線》的書寫議題。

例如，《海神家族》開篇就宣告民國神話的荒誕，此乃銘刻家族故事的癥結與動力。陳玉慧描述二十歲到歐洲讀書的「我」從此旅居異國，在德國籍男友的勸說下，直到中年才願意回到臺灣探親。其原因在於：

我來自一個奇怪的國家。我是在出國後才知道，在國外幾乎沒什麼人知道或承認台灣，我以前以為「中華民國」是一個相當有國際地位的國家，版圖甚至包括中國大陸，台灣政府只是暫時從大陸遷台，將來會「反攻大陸」。我出國以後才知道這是莫大謊言。以前我們在學校的地理課上只有中國大陸的地理，雖然那些地方聽起來都很遙遠，像東北的長白山或新疆的戈壁沙漠，除了「外省人」誰也沒去過，但我們被迫學習那樣的地理。我一直不明白，但我出國後才終於明白，台灣是一個很奇特的所在，台灣既像一個國，卻又不是一個國。……若沒有這兩位「保鏢」，我的人生肯定不一樣。我不會重新尋回我的家，甚至重新回到我的出生之地，那個叫台灣的島。當然，如果沒有你，我也不會明白千里眼和順風耳的故事，一個屬於我的故事，一個台灣的故事。<sup>50</sup>

抽空臺灣主體、以黃土中原作為民國神話的版圖範疇，在「我」成長的戒嚴時期是毋庸置疑又崇高的國家神話。然而，反攻復國的圭臬在「我」出國後，竟淪為一則崩解又虛構的神話。中華民國究竟是不是一個國家，使「我」對我是誰深感困惑。多年後，「我」經由媽祖保鏢，體認到臺灣是由移民所組成的海島，再加上德國男友揭舉二戰史觀，深深地啟發「我」。於是，「我」開始著手書寫如何回歸海神媽祖所在的臺灣家族故事，從而展開家族神話與民國神話的辯證。所謂家族神話意指，遠行者「我」的內在英雄如何歷險返家——在媽祖庇護的家園中獲得安頓感的心路歷程。既然如此，「我」以什麼樣的視角來開啟回歸家族之旅呢？關鍵的象徵場景是，剛出「蔣介石機場」的「我」，隨即搭上計程車返家時，司機問道：「恁是都位人？」司機由父系血脈論斷族群血緣大融合的「我」是外省人。然而，《海神家族》有鑒於外公和父親是違背民國神話的禁忌人物，不但在「我」的家庭記憶中長期缺席，更使「我」在戒嚴的權威統治中陷入記憶失衡的狀態，也是長期難以歸家的癥結。「我」遂以受父權忽略、卻影響家族至深的母系故事為視角。

標榜民國神話的大寫父親，為人民勾勒出如何復興中原的家國認同——以中原為內涵的家國認同是權力論述操作而成的空間想像，此乃毋庸置疑又崇高的權力空間。《海神家族》遂由家庭空間來與之進行論辯，以期反映當家父們捲入二二八事件或白色恐怖以致於在家庭中缺席時，三代女人如何經歷失家與尋家的無助感。女兒們將呈現什麼樣的精神症狀？大寫父親足以填補女兒因家父缺席所生的缺憾感嗎？抑或，《海神家族》刻畫的家父別有微言大義？身兼父職的母親怎樣對待缺乏父親陪伴的女兒，是否折射出自己身為女兒時，面對大／小寫父親的

<sup>50</sup> 陳玉慧，《海神家族》（臺北：印刻，2004），頁8。

心理？

父親長期不在家，間接造成「我」與母親靜子的相處狀況不良，正如靜子與外婆綾子的母女關係在外公失蹤後，始終相當緊張。儘管如此，外婆的去世依然對母親造成強烈的精神衝擊，於此死亡氛圍中，《海神家族》附錄「拜地官需知」，說明祭拜地官大帝與好兄弟的民俗規約。接續「拜地官需知」的是「在母親的房間」一節，仍舊瀰漫著死亡的威逼。該節描述童年的「我」在父親二馬已不常回家的夜裡，因想起在白天聽鄰居退伍軍人所說的鬼故事而出現懼鬼心理，此時分外渴望母愛的庇護，卻無法進入母親的房間，於是「多麼憎恨她，……她給了生命，但她也幾乎毀了我。」<sup>51</sup>具體的原因是，母親因父親的背叛，經常反鎖在房間中疏離兒女，甚至多次自殺未遂。如此近距離地面對死亡，哪裡是小女孩「我」所能承受。尤其，母親不知道該如何愛而冷酷地待「我」，正洩露出她對外婆渴愛的失落，當年才義無反顧地奔向曾短暫愛慕她、卻隨即拋棄她的二馬。母親無非是藉此聊以慰藉因失父而母愛（外婆）也連帶匱乏的不滿足。而外婆之所以如此對待母親的原因是，外公不但是國民黨遂行權威統治下的受害者，更是不可言說的政治禁忌，她只好私下獨守未葬屍首的白色墓碑，沉默抑鬱地為外公招魂。此中固然包含外婆對外公的夫妻之情，但《海神家族》更著墨在外婆對自己以外的人，一律神經兮兮或草木皆兵地掩飾哀傷與拒談亡者。外婆不自覺地表露出對戒嚴體制的多所顧忌，遂令母親自幼在莫名中深感緊張不安，無法諒解外婆何以在死亡疑雲中對政治禁忌三緘其口。直到母親進入婚姻，才由父親二馬捲入白色恐怖——「乖違」國民黨的權威政治，體驗到外婆當年不敢言說政治禁忌，是何等難以擔負的壓力。此後，母親靜子自我閉鎖在房間中，成為失責的母親，再度步入外婆那種不可告人的內心世界。綜上可知，當國民黨以政治禁忌維護自身政權的偉岸與正當之際，卻直接或間接地對家庭中的三代母女造成惘惘的死亡威脅。政治權力是否神聖，不免啟人疑竇。

家母因家父與外公被大寫父親規訓而變得萎靡不振，那麼，宣稱國體是反共戰鬥又符合儒家倫常的大寫父親是否對子民盡責呢？各有苦衷的外婆和母親在權威體制中固然徬徨無助，卻不自覺地將體制暗藏的禁忌暴力加諸於女兒，顯示母輩不自知地和某種程度地被民國神話及其權力結構收編，迫使女兒面臨家／國的雙重壓力與失落。例如，「我」面對漠然的外婆和母親時，由於不明白民國神話及其權力結構如何造成世代積累的歷史創傷，「我」於是陷入歷史失憶，甚至出現精神失衡的現象。我們仔細地探究何謂世代累積的歷史創傷可知，外婆所面臨的精神創傷是，日治時代結束後，外公林正男於一九四七年的二二八事件中失蹤（槍殺？），從此成為家裡如鬼魅般的談話禁忌。

<sup>51</sup> 陳玉慧，《海神家族》，頁 139。

「父親呢？」靜子有一種預感，她覺得她說出這兩個字，父親就再也不會回來了，這兩個字是咒語啊，她卻無法克制自己脫口而問。綾子閉口不語，滿是戚容，「現在只能問媽祖娘了，小孩不要問那麼多。」她說。……她那時很生氣母親什麼都不說，只打算讓她一個人待在生病的房間。<sup>52</sup>

母親一旦提起有關林正男的談論，「綾子便立刻離開現場，她以幾乎決裂的方式與過去告別。彷彿只要她提起這個名字，無比恐怖的事情便會即刻發生。」<sup>53</sup>然而，不在場的在場才是最大的現場，政治禁忌籠罩的家屋，始終瀰漫著陰暗又隱諱的氛圍。一如外公於南洋帶回一隻裝有南洋軍服和千人針的皮箱，不得開啟。至於引文中，生病的靜子被迫獨處在房間中的恐懼不安可想而知，就此埋下家國糾葛卻無解的症狀隱喻。尤其，「生病的房間」暗示家在國家神話架構的權力空間中尚且崩壞，訴求齊家治國平天下的四維國體顯然難以落實，甚至國體如此地折射出病體症狀，早已是眾人心照不宣的公開秘密。因此，「生病的房間」預告成年後的靜子將封閉在「陰暗的房間，也逐漸成為一間陰暗的房間」<sup>54</sup>，顯示她終生無法走出民國神話及其權力結構壓抑家族情感所致的精神創傷。甚至，家族悲愴並未慈悲地在靜子身上劃下休止符，她的女兒依然以相同的病症持續發作。例如，「我」總被拒絕於靜子的陰暗房間之外，這是母親猶如歷史重演那般地重複外婆當年幽居生病女兒的姿態，使「我」自幼便深陷那道家族揮之不去的創傷魅影。成年後，「我」只好長年浪居歐洲，以迴避失家的焦慮感。因此，當「我的母親說我喜歡流浪」時，「我」反駁道：「我不是流浪，我只是沒有家。」<sup>55</sup>「我」的失家感，源於外婆和母親無法面對歷史創傷而壓垮家的承載性與延續性，這再度拆穿民國神話所塑造的權力空間難容百姓的安家與安生。尤其，流浪的姿態，預告「我」的內在英雄將開啟尋家的歷險之旅，民國神話標榜使百姓新生安頓的神聖性轟然瓦解。

不令人意外地，母親靜子當年也是如此逃家。由於在靜子的回憶中，林正男的父親形象十分模糊，「靜子因為盼望得到愛，她開始盼望一個男人，一個可以帶她離開母親和愁情生活的男人。」<sup>56</sup>靜子十八歲時，與綾子理髮店中的客人二馬私奔，「她也不顧一切，只想逃離那個家，那個充滿陌生男子髮味的理髮店。」<sup>57</sup>家屋裡本應私密的髮味竟由陌生的男人散發出來，這凸顯的問題是，在家父被大寫父親槍殺或監禁的處境中，子女缺乏熟悉的家父羽翼家屋，何來歸屬之有？

<sup>52</sup> 陳玉慧，《海神家族》，頁 173。

<sup>53</sup> 陳玉慧，《海神家族》，頁 154。

<sup>54</sup> 陳玉慧，《海神家族》，頁 192。

<sup>55</sup> 陳玉慧，《海神家族》，頁 140。

<sup>56</sup> 陳玉慧，《海神家族》，頁 155。

<sup>57</sup> 陳玉慧，《海神家族》，頁 159。

家的私密性與安頓性，被國民黨規訓百姓的權力空間及其造成家父缺席的恐懼給抽空了。此中的揶揄之意是，既然民國神話是全國同胞虔心信奉或被迫接受的共識，縱使家因權力空間的介入而家父缺席，大寫父親堅定主持的家國怎會使子民萌生陌生之感？與其說靜子一生近乎盲目地再三營救丈夫，毋寧謂逃家以尋父或救父，從而揭穿大寫父親／權力空間無法彌補她對小寫父愛／家的缺憾。至於「我」之所以旅居異國，何嘗不是出於與母親相同的心境。就另一方面而論，上文提及「在母親的房間」一節接續在「附錄·拜地官需知」之後，意味著《海神家族》以「拜地官需知」象徵性地緩解三代人的家族情感所面臨的問題癥結：「除魅」民國神話及其權力空間強勢干涉百姓家庭的支配性，畢竟它使家屋因母愛匱缺與父親缺席而顯得魍魎鬼魅，如不得開啟的外公皮箱、靜子的陰暗房間、「我」深夜在家的懼鬼心理。除卻除魅，《海神家族》以民俗祭祀來感謝媽祖或土地公為人們帶來的平安與豐收，象徵一場漂泊者歸屬臺灣土地的精神招魂，也終於脫離民國神話及其權力空間所致的創傷陰影。

綜上，在這樁創傷事件的結構中，創傷經驗的來源是，復興中原此一權力論述不容子女認同在臺灣生根的家，子女的家於是在民國神話所依據的空間座標中錯位，這使百姓人家出現強烈的不安。尤其，「我」失憶於母輩禁聲的二二八事件或白色恐怖等民國神話的禁忌，而失憶的內容是攸關三代母女何以如此抑鬱生活的癥結，本已錯位的家因此再度失衡。畢竟，家是國之本，家尚且令人陌生，顯示百姓在國家中的基本存有權蕩然無存。簡言之，國民黨以民國神話所建構的權力空間是以暴力為本質，難怪死亡氣息瀰漫家屋，使戒嚴後期生長者失家後，萌生一種宛如被死亡逼視的失衡感與焦慮感，此乃創傷症狀。本節第三部分進一步剖析，受創失家後，該如何尋家與扎根臺灣土地？這是簡單化的臺灣主體中心嗎？怎樣看待暴力手段與死亡逼仄？怎麼重估價值？此外，附錄中的民俗規約此一敘事策略的旨趣為何？

吳繼文的《天河撩亂》也揭露民國神話的虛構性，但不同於《海神家族》採取開門見山的敘事策略與「我」大學畢業後的逃家流浪，而是刻畫生長在戒嚴後期的小說主人公於成年之前，就經歷失家漂泊的成長歷程，直到中年都在困惑中思索：大寫父親以民國神話掩飾家族所蒙受的暴力記憶為何。此中的問題包括：如何失家？大小寫父親的交鋒姿態為何？暴力的手段與記憶的內容是什麼？

《天河撩亂》描述父親毫無預兆也未說明動機，就獨自帶著深感家庭幸福的十歲時澄旅居日本。如此強硬地切割家族互動，使父子關係益趨緊張和疏離。小說最終才由病危的姑姑向中年時澄揭秘：他的生父是捲入白色恐怖的二伯父，父親為避免家族醜聞因二伯父出獄而爆發，才倉皇地作此決定。蒙蔽時澄的家族禁忌是他成長過程中不解的陰影，即使權威的家父藉由旅居異國來阻絕政治干擾，

卻反而與民國神話及其清／潔國體清除異己的暴力邏輯如出一轍。亦即，戒嚴體制所列管的政治禁忌看似已迫使百姓遺忘，社會安定，然而，時澄在父權陰影與歷史遺忘中茫然失措，精神失衡，顯示不安始終潛在。其原因誠如深刻影響時澄的日本友人「鴻史」，由主宰宏大話語的歷史視野，評議其曾參與的左翼運動，間接揭示《天河撩亂》如何看待家國議題的旨趣。由此可知，鴻史的命名別具深意。

憤怒和革命志向在還沒有真正顛覆什麼之前，卻因為自體內含的毒素所生出的、失控的反噬本能將自己的夢想和氣力吞噬殆盡，結果造成一整個世代集體的挫敗感。<sup>58</sup>

「自體內含的毒素所生出的、失控的反噬本能」意指：當人民企圖解構國家神話的同時，若不能正視自己仍身處或被收編到其中的記憶脈絡與詮釋框架，那麼，解構所依據的歷史或思想立場顯然還不夠清楚與洞見，就極容易因難以解構的受挫，而妥協於國家機器，甚至陷入相似的暴力邏輯。具體來說，帶領時澄漂泊旅居的法定家父，是民國神話及其大寫父親執政下的受害者，但遮蔽歷史真相與拆散家族的他之於兒子時澄，竟不自覺地因襲大寫父親規範孰為合法集體記憶的權威手段。就另一方面而論，法定家父主導父子的漂泊旅居，家庭從此分崩離析，間接解構以齊治平、家國一體為訴求的民國神話。循此可見，法定家父不自知地陷入：既響應又解構民國神話的悖謬與游移之中。不只法定家父如此矛盾，因左翼活動而進入白色恐怖囚牢的生父，竟於出獄後從事裸女繪畫，並受房地產致富的人吹捧得炙手可熱。與其說生父的庸俗或法定家父的強勢令時澄備感厭惡，毋寧謂父親們因政治創傷難以療癒，不願挖掘歷史真相，後代則因隔閡失真，在集體記憶中失憶於小歷史的來龍去脈。因此，民國神話及其權威結構連坐地造成父子兩代人夢想潰敗，這不但是權力話語暗藏虛偽又專制的暴力所致的精神失衡，更折射出失家的衝擊與大小寫父親都不父親的頓挫。

由於一步一腳印銘刻的歷史記憶，攸關自我會認同什麼內涵的「家」，難怪時澄從旅居多年的日本返臺後，竟對家鄉感到陌生不已：「他的記憶和這一切全接不上邊，他好像一個失憶者，對眼前理應為他所知的一切完全沒有感覺，欺身而來的，是台北的混亂、潮濕、悶熱、了無善意。」<sup>59</sup>他的記憶內容是十歲前的小鎮幸福家庭？抑或，與父親劍拔弩張的旅日生活？無論何者，均脫離臺灣的家國實況，難怪記憶「全接不上邊」，甚至面臨「了無善意」的衝擊。「了無善意」意指，剛屆成年的時澄在混亂失措與質疑父親的旅日生涯後，首度在臺逼近不容

<sup>58</sup> 吳繼文，《天河撩亂》（臺北：時報文化，1998），頁 279-280。

<sup>59</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 156。

置疑的政治禁忌及其權威邊界。代表性的事故是，在寫給親戚的信件中，時澄批判性地「提到正發動媒體造勢準備接班的蔣經國的名字」<sup>60</sup>，「接班」是延續那位打造民國神話的蔣介石的統治權。不令人意外地，時澄被調查單位警告「思想有問題」，此乃國民黨指責時澄乖違戒嚴時期為鞏固民國神話所打造的權力規訓。民國神話及其權威體制如此「欺身」而來，家鄉被權力空間霸佔，無所遁逃的他只好格格不入地在被懲罰訓誡的邊際遊走，在黑暗角落中脫離反共戰鬥與健康清潔的國體範式，而沉浸在彈子房、電影院、搖滾樂、煙霧瀰漫的黯淡生活中虛耗，或與老男同志從事性交易，甚至自殺未遂，凡此無不顯示他無力招架威權的民國神話。

自殺是全書的重要轉折之一，在我們探究寓意之前，須先說明的是，《天河撩亂》瀰漫的死亡氣息可由全書的敘事主軸窺知：中年時澄從普陀山前往東京，探視病危的姑姑，乃至半個月後處理姑姑的火化海葬等事宜。這令時澄深感「好像自己正在練習死亡，並預先為自己舉行葬禮。」<sup>61</sup>他不但因此凝視死亡而面臨強烈的時間壓迫感，更從中考掘民國神話及其權力結構如何暴力威逼，又怎樣使禁忌記憶的真相消逝殆盡，此乃為《天河撩亂》的敘事議題定調。也是「我」在失落的小歷史中，之所以要正視死亡的隱喻，畢竟，記憶是建構主體存有不可或缺的一環。簡言之，在敘事主線透顯出死亡的惘惘威脅中，又牽引出多條不同時空的家族故事固然顯得繁複，但每一條線索都受到政治禁忌直接或間接的影響，死亡氣息迎面而來。

不同時空的家族故事分別是：姑姑成蹊從小無法認同身為男性的成長過程，退伍後在日本工作，且實現變性為女人的願望；和姑姑是雙胞胎的二伯父，流亡山區，以躲避白色恐怖所發動的拘捕；時澄兒時在小鎮享有幸福的家庭生活，然十歲後不知原由地與父親旅居日本，並與經營銀座的姑姑互動往來。直到時澄高中畢業後，才回返臺灣，孰料他竟在大學聯考前夕，因諸多茫然的人生課題而自殺。所幸在獲救後的住院期間，結識中研院民族所研究員。研究員將人類學考察的筆記本贈予時澄，筆記本開啟的敘事是，瑞典地理學者暨探險家斯文·赫定(Sven Anders Hedin)所撰的考古紀錄《漂泊的湖》。吳繼文引述和改寫之，不但是穿插在各章的敘事線索之一，更作為提綱《天河撩亂》各章節的敘述結構。全書最終以「作者附識」，說明斯文探險隊所處的時代語境是：「蔣介石剛完成北伐，結束軍閥割據狀態，國政百廢待舉，與日本的關係則開始惡劣，中國局勢不穩反而成為赫定調查行動的最大不確定因素。」<sup>62</sup>即使考察隊伍會因旅途中嚴峻的自

<sup>60</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 157。

<sup>61</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 263。

<sup>62</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 289-291。

然挑戰而影響調查計畫，然而，不穩定的中國政局才是溯源調查的最大變數。同樣地，時澄受到考古隊的溯源精神所啟發而追尋自我主體的動力是，探究：捲入白色恐怖的二伯為何成為民國神話及其權威體制中不可言說的禁忌，畢竟這使家族父子產生上述的衝突與糾葛。

那麼，民族所研究員的筆記中，考古隊溯源歷史的精神，如何為因歷史失憶而精神失衡的時澄帶來強烈的震撼感？

也許是為了他們那麼煞有介事地在烈日下或狂風中航，煞有介事地測量河寬、水深、流速，煞有介事地檢視古墓、蒐集標本或是在帳篷掛上各自的旗幟，好像是那些在時間與意義之外的徬徨，那種由許多痛苦串聯而成的快樂，叫時澄印象深刻；或許也沒那麼複雜，感動他的，僅僅是「漂泊的湖」四個字。總之，隨著一頁頁的閱讀，他好像不時與敘述者合而為一，……在讀完最後一頁，……要給自己十年的時間，即使人生只是一條簡單的河和它寂寞的流域，即使世界只是一座漂泊的湖，而時間以無邊無際的荒漠包圍著一切。<sup>63</sup>

時澄因此決定反思神話化與權威化的集體記憶，那麼，他該如何再現當年因家國創傷所致的漂泊徬徨，進而由漂泊的海洋路徑轉向「人生只是一條簡單的河」——檢視自我存有與時間感知。此乃《天河撩亂》的關懷議題，而時澄直到中年才完成這項課題。由於出生在六〇年代中後期的吳繼文和小說主人公，在民國神話籠罩的戒嚴後期度過童年到中學階段，青年時期正值八〇年代解除極權統治和臺灣本土意識高漲的劇烈變動。因此，九〇年代後期以降的創作是以經歷戒嚴到解嚴的中年人，在死亡的威逼中目睹民國神話的魑魍幽靈，遂省思如何進行歷史敘事，如何在不確定感中挖掘國民黨以民國神話所掩蓋的禁忌記憶，以期使個人的主體價值獲得某種程度的安頓？上述的「如何」是攸關寄寓個人心靈與家國史觀的書寫策略，這在歷史敘事的框架中是創作本體和存有主體相互指涉的美學隱喻。既然如此，《天河撩亂》穿插考古紀錄此一敘事策略的旨趣，怎樣關涉創作本體和存有主體的對話？該敘事策略與上述的海洋路徑何關？從中另啟的家國史關為何？本節第三部分將進一步分析。

無論《海神家族》描述「我」浪跡歐洲，刻意迴避政治禁忌，或《天河撩亂》敘說旅居日本的時澄被迫遺忘禁忌，這些直接或間接被刻意遺忘的政治禁忌，在以民國神話為主題的戒嚴歷史中，仍是臺灣當代作家必須正視的一環。亦即，即使權威體制強勢清除禁忌的他者記憶，一意鞏固神聖性的合法歷史，但政治禁忌仍是民國神話本身無法切割的一環。除卻二二八事件或白色恐怖等政治禁忌，吳

<sup>63</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 186-187。



明益《睡眠的海洋》追溯二戰前的記憶也是不可忽略的臺灣歷史，藉此質疑民國神話霸權地將一九四九年直接上溯與銜接到中原歷史之中。此中涉及的問題包括：經歷日本殖民統治與二戰的父親形象為何？大寫父親如何處理政權更迭，而小寫父親又怎樣自處？民國神話的記憶儀式與大小寫父親的身體姿態如何對話？大寫父親施加暴力死亡的手段與內容為何？大小寫父親怎樣影響子輩？子輩怎麼尋找離家出走的父親？父子如何溝通？

我們先就上述的前三個問題來分析。《睡眠的航線》描述日治時代派往東京擔任志願兵的父親三郎，於二戰結束初期感到：

世界重新運轉起來，在戰爭暫時停止後，從看似已經死亡的城市之上復再運轉起來。現在坐在溫暖的進駐軍車廂裡的三郎，也開始學習以一種抽離的態度來看世界，他曾經嚮往的，卻在某個時間點就驟然轉移的身分落差，不過是世界的表象而已。他隨時可能獲得什麼，也隨時可能失去什麼。他感到一種面具摘下後的陰鬱，但卻不曉得那種陰鬱從何而起。<sup>64</sup>

受日本殖民權力所支配的身分歸屬，宛如一張長入髮際與融入血肉的面具，如此的宰制性使人身不由己，卻是世界得以運轉的表象。表象說明政治技術使百姓的生命本質流於平面化，尤其，百姓在戰爭結束後的茫然益趨明顯，更不必說政權更迭之際所採取的技術操作，強烈地衝擊百姓的生命。面具與生命內涵的對話，源自同袍平岡曾向三郎提及，俊美又驍勇善戰的蘭陵王作戰時，戴上威猛又醜怪的面具，但戰爭中的血腥屠戮並未減損他發自精神底蘊的優雅面容。相對於蘭陵王的雍容氣度，父親即使摘下面具，戰後卻始終沉浸在不知從何而起的陰鬱之中，政權轉化所致的無所適從不言而喻。

由於國民黨並未提供父親安頓戰後身分的認同途徑，例如，如何由二戰進入戰後？以什麼樣的立場回眸或檢視二戰之於戰後的意義？代表性的例證是，日本戰敗後，父親一返臺，就被註銷日本志願兵的戰前身分，下船前收到的紙條上寫道：「此人已確實移交中華民國政府。二、此人已除去日本國籍，並入籍中華民國。」<sup>65</sup>百姓在國籍符號中被排除或納入，看似投映出國家具備不容置疑的強勢權力，實則是一種流於粗暴又簡化的形式操作。畢竟，父親在二戰日本的青春記憶能隨著除去日本國籍而一筆勾銷嗎？難怪下船後隨即搭上火車的父親，對志願兵朋友的骨灰罈輕聲地說：「僕らはもうすぐ うちに帰る」<sup>66</sup>骨灰罈是曾在日治時期生活與犧牲的證據，「馬上就要回家」則提問：眼前的國籍符號編寫，足以回

<sup>64</sup> 吳明益，《睡眠的航線》（臺北：二魚文化，2009年初版2刷），頁266。

<sup>65</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁270。

<sup>66</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁271。

應或承載百姓往昔所積澱而成的對臺灣歸心似箭的情感認同嗎？或者說，殖民地臺灣、跨海、二戰、死亡所交織而成的生命不可承受之輕，豈是一張國籍紙條所能衡量？即經歷日本殖民的少年在效忠天皇的同時，青春被迫提前死亡，到了泯除日本殖民痕跡的國民黨時代，他僅能沉默地憑弔再度死亡的青春記憶，難怪只能以不合時宜又最熟悉的日文，對著骨灰罈訴說歸家之情。固然父親默默地接受日本殖民和國民黨統治所主導的身分歸屬，但這般循規蹈矩地變更國籍，說明他不知道該尋找什麼的猶疑性——被宰制中尚存隱諱的質疑，《睡眠的航線》從而開啟複雜的辯證。誠如引文中的體悟：「他隨時可能獲得什麼，也隨時可能失去什麼。」「隨時」否定宏大敘事或集體記憶的恆常性，獲得與失去的不確定性是歷史詮釋的論述立場不同所致，因此，任何歷史論述皆有待商榷。

例如，老年父親對於如何詮解少年時光，感到一種恍惚的不確定感：

慢慢老去的三郎已經有很長一段時間，總是很容易醒來，但又不是真正的醒來，只是心神留在一種恍惚的時間感裡。有時他會回到四十幾年前那場大地震裡，在傾斜的顫抖的視感裡，發現過去以為是偉大、堅固的東西都可能瞬間倒塌。有時候他會回到轟炸後的火場裡，但那部分的記憶不是那麼清晰，部分已被焚毀，只剩下了一片朦朧、一種聲音、一份氣味……。三郎也常常回到戰後那段充滿迷惘的等待時間裡。<sup>67</sup>

引文中父親經常回溯的畫面是日治時期的二戰場景，然民國神話將歷史詮釋聚焦在對日抗戰與二戰後的國共內戰，不同於父親念茲在茲的內容。他面對如此傾斜而難以平衡的論述視角，寧可回到戰爭剛結束那段等候遣返的時光，畢竟這是一段是尚未定論二戰的過度階段，某種程度呼應「我」身處解嚴後重估價值的開放性，《睡眠的航線》從而疊合三郎父子得以對話的契機。尤其，引文描述「不是真正醒來」的恍惚感或傾斜視感，顯然是進入夢境畫面的狀態，三郎父子如何不約而同地透過夢境來反思集體記憶，本節第三部分將進一步論析。

首先說明的是，由於恍惚的夢境不受權威話語所管轄，於是一切堅硬的東西都煙消雲散了。長期以來，夢境所召喚的回憶，令醒來的他在審視之時，也隨著夢境中那些被壓抑的記憶，逸出現實框架。

每當三郎回想起他的少年時期，總覺得那段時間他被改變了什麼、植入的什麼，或者失去了什麼。直到晚年，他都在回想那種不太確定的未來，不太確定的身分，以及不太確定的哀傷。<sup>68</sup>

<sup>67</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 264。

<sup>68</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 162。

日治時代效忠天皇的規訓身體在二戰剛結束時，陡然地鬆懈或崩壞，此乃揭穿殖民地人民長期迴避「日本面具臺灣魂」的事實，但志願兵的昨日歲月依然真實得歷歷在目，身分認同的不確定感不免油然而生。殖民經驗釀成的症狀已然如此，再加以，民國神話及其歷史詮釋長期壓抑父親對日治時期的回憶，致使父親的不確定感延續到晚年，這不再只是出於對「日本面具臺灣魂」的矛盾與茫然，還添上他沒有接受民國神話的詮釋視角。就另一方面而論，正因父親難以在政權更迭的不確定感中重建歷史想像，《睡眠的航線》遂安排「我」予以完成。由於「我」始終抗拒父權，原因是，歧異的二戰詮釋與其說造成父親的陰鬱，毋寧謂「我」的抑鬱，源自於對父親所經歷的日本殖民歷史異常地隔膜與陌生。再加上，沉默嚴肅的父親不自覺地與民國神話及其大寫父親合謀，對「我」的日常生活實施嚴格的規範與監視——「他給我的童年留下了一種全然支配的印象」。<sup>69</sup>因此，「對於我父親的故事我無法陳述，只能想像，我甚至沒有動過念頭要問我的父親。」<sup>70</sup>「我」無法陳述父親在日治時代的故事，隱喻戒嚴後期成長的「我」面對權威的大寫父親清除奴化記憶的專制，於是喪失考掘歷史記憶的動力。弔詭地，誠如上述，父親也是戒嚴體制的不適應者，小寫父親是否一以貫之地映顯大寫父親的權威形象，抑或另有一番不確定性的神情，是《睡眠的航線》在家與國之間展開的游移。當「我」考掘日治時期的歷史記憶之時，挑戰禁忌的姿態相當鮮明，便從權威家／國父親的管轄中掙脫而出，故能為同受權威結構壓抑的父親重建記憶。問題在於，「我」怎樣察覺父親不再投映大寫父親的宏大論述，「我」如何發現父親試圖擺脫民國神話及其集體記憶。關鍵的切入症狀是，父親的記憶力退化，「我」因此有探勘那些被遮蔽記憶的可能。

由於父親的記憶力明顯衰退，是起自國慶閱兵不再經過他長年寄情工作的中華商場。一幕象徵場景是：

閱兵隊伍正進行最後一次的排演，裝甲履帶車從商場另一側的中華路經過，放在櫃子裡的瓷碗，和收音機的玻璃展示櫃都發出輕微的撞擊聲。三郎看見玻璃上反射的自己：微禿的前額，疲憊的眼角，開始鬆弛的臉頰和散佈的老人斑，這樣年紀的人會遺忘也是很自然的吧。<sup>71</sup>

國慶閱兵展示雄健與戰鬥的國體姿態，難怪當閱兵儀式不再途經益趨破敗的中華商場的同時，父親終於看見肉身的衰老朽壞，這是否暗示國體迴避老化現象而改道？退化(老化)的記憶力既然是「自然」現象，永恆的戰鬥國體是否「不自然」？

<sup>69</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 134。

<sup>70</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 131。

<sup>71</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 236。

尤其，國慶路線變更後，拆除商場的政府政策接踵而至，由於國民黨規訓復興基地應展示戰鬥、強健又清潔的姿態，故不容商場的老舊髒亂。況且，當年國民黨爲了在國體運作的核心機能所在地「首善之都」，打造清／潔國體的形象，遂興建臺北地標之一的中華商場：「台灣經濟起飛了，政府既要消滅病媒蚊也得要消滅貧窮，為了城市的整潔理由不得不……」<sup>72</sup>既然中華商場象徵國體的一環，父親在商場鼎盛時期，勤奮節儉又沉默地維修收音機來安家立業，顯然符應國民黨在經濟起飛中所訴求的整齊清潔簡單樸素迅速確實的國民守則與國體形象。然而，當象徵國體一環的中華商場的拆除政策發佈後，父親記憶力退化的症狀隨之加劇，此乃揶揄國體看似強勢執政，卻不可避免老化與式微，如商場的老舊，即或拆除之來維護國體形象，但這卻像補東漏西的無謂之舉，畢竟，拆除之際，老邁與離家的父親已乖違國體標榜的強健與齊治平。有鑑於此，我們應進一步思考的問題是，父親在壯年階段是否已出現初老症狀？若否，晚年的出走似乎過於突如其來。還有，晚年父親如何由自然的老化症狀，自覺地作出揶揄的出走姿態？這又何以會衝擊身為子輩的「我」？

既然子民身體無法永保青春與遵奉國體形象，參加商場拆遷協調會的老年父親只好浮想連篇，「回到年輕時候的商場」，至少那時能藉由維修收音機來尋覓不可言說的**已逝青春**，此乃壯年階段所呈現的**初老症狀**。畢竟，青春成為已死的禁忌，父親又如何能發育成充滿朝氣的壯年？難怪父親自壯年以來，自己也不知所以地成為眾人眼中沉默又老成的形象。

每台機器都有自己的個性，它們也有自己想被修好，或不願意被修好的時候。有時候你調到頻道與頻道之間時，好像會收到一些像海風一樣神秘遙遠的聲音，你偏著頭，仔細辨識那些音波的原形，音波的話語。有時也會聽到有點衰老的砲火聲，螺旋槳漸漸加速的啪啪聲，奔跑的腳步聲，五〇機鎗彈鑽過風的縫隙的咻咻聲。在那些熟悉、陌生、遙遠而重複的聲音裡，你想像海的一陣波浪從很遠很遠的地方湧來，將一切輕輕托起，像是時間的一聳肩，……<sup>73</sup>

引文說明沉默的父親一生在此藉由維修收音機，來憑弔和連結戒嚴體制中禁忌的年少時光——如海一般熟悉的日本二戰記憶。如此迂迴的音波管道，究竟是揶揄強勢塑造集體記憶的民國神話及其權力結構，並非毫無縫隙？抑或，某種程度地被民國神話及其權力結構收編而採取迂迴姿態？問題是，即使藉此召喚出青春記憶，卻是被壓抑的青春，百姓尚且如此，國體又如何健全？上述的悖謬，一如在

<sup>72</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 87。

<sup>73</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 89-90。

中華商場生活幾十年的父親，反對政府拆除商場。他究竟是憂傷在此回溯的不整全的日治青春記憶再度崩壞？抑或，不捨中華商場曾見證國民黨遷臺與經濟起飛<sup>74</sup>，他因此才能成家立業？有鑑於如此的不確定性，我們應考察父親與中華商場互動的複雜心理。

回到上文提及國慶儀式的路線更動或中華商場的廢除之所以衝擊父親，意味著他不自覺地投注情感在其中，無論這種情感是緣於其歷史記憶長期被民國神話及其權威結構收編或壓抑，不可否認的是，他相當程度安於從中迂迴地回溯青春記憶。當這些鞏固民國神話的政經儀式乍然鬆動時，他終於意識到身分認同在日治記憶和民國神話中雙重失落，一如不整全的青春記憶與蒼老衰頹的肉身，太令人難堪。畢竟，打從一開始的迂迴途徑（收音機音波），何其扭曲又卑微。難怪九〇年代，政府拆除中華商場的當天，父親的離家出走象徵離開那座綑綁自由意識的框架，這不但揭穿權威結構對百姓的壓制，也提醒青春的子輩應正視老化的父輩與國體。其實，早在商場拆遷前夕便已預告端倪：青年「我」安靜地傾聽父親「罕見地談起他到商場的歷史，用他上了年紀，沾滿灰塵的喉嚨。」<sup>75</sup>這是「我」自十五歲以後，首度願意聆聽父親的商場歷史，瑣碎的內容與老邁的語調，象徵他逐漸脫下那張自詡宏大又崇高的權威面具，而他真正想說的日治歷史則早已在民國神話及其大寫父親的威嚴面具中蒙塵結網。當老邁的家父不再符應民國神話所標榜的戰鬥又權威的國體，遂以小寫父親的記憶症狀和離家出走，揭露大寫父親的權威並非完固地不可質疑，「我」才意識到尋找家父的迫切。此乃隱喻如何考掘小寫父親那些被遮蔽而失衡的歷史記憶與時空感知，是「我」大學畢業後，成為中產階級的記者生涯中的關鍵任務。換言之，在中華商場不敷使用所代表的社會經濟的劇烈變遷中，一成不變的民國神話面臨的挑戰是：中產階級興起，並要求更多元的發言管道，因此帶動子輩重審民國神話及其集體記憶。由於吳明益或小說主人公生長於戒嚴後期，既未經歷戰爭，更未覺知父親的戰爭記憶與民國神話的宏大敘事並不相符，這造成父子之間長期以來無法傳承歷史記憶的困境與衝突。既然「我」終於有此省察，「我」該如何尋覓引文中父親熟悉的海洋記憶？怎樣連繫失衡又斷裂的歷史？本節第三部分將進一步分析。

### 三、返家之道：遷徙的父輩與遠行的子輩

<sup>74</sup> 一九六一年政府啟用中華路上北起忠孝西路口、南至愛國西路口的中華商場。此乃緣於隨國民黨遷移來臺者於此搭建簡易竹棚屋暫時棲身，卻形成大型違章建築與相關的社會問題，國民黨只好興建商場來整頓市容，因此造就六、七〇年代臺北最繁華的商場。到了八〇年代，由於消費型態的改變和商圈的老舊髒亂，再加上興建臺北捷運的施工需要用地，一九九二年市政府因此下令拆遷中華商場。

<sup>75</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 242。

上文已說明大寫父親為了鞏固「復興中原」的家國認同此一權力空間，刻意遮掩禁忌記憶，使子輩不明白：家父究竟違反什麼樣的政治禁忌而被國民黨規訓懲處，從此變得緘默嚴肅，或在家庭中長期缺席。對此，子輩萌生失憶與失家的強烈焦慮感。簡言之，一九四九年的跨海是上述糾葛的癥結，子輩遂以不同的方式與姿態重新體驗海洋路徑。因此，下文接著討論的問題包括：子輩為何由海洋路徑察覺到重審父輩歷史記憶的重要性？子輩如何由海洋路徑重返小寫父親所遭遇的禁忌歷史現場，又怎樣由失家漂泊回溯到海島臺灣？前者探索民國神話及其權威體制所難容的禁忌究竟是什麼？民國神話蘊含的歷史詮釋有何弊病？後者則分析子輩以什麼樣的歷史視野開展出海洋路徑及其臺灣想像？新歷史敘事從而形成。

要而言之，臺灣當代小說書寫子輩由海洋路徑返家與重審記憶，是為了凸顯與反思國民黨由中原渡海來臺的空間遷移，以致於衍生出民國神話及其權威體制強勢干預孰為合法的歷史記憶。臺灣當代小說試圖將一九四九年以降的民國神話及其歷史納入四百年來臺灣移民史的一環予以檢視，從而呈現開放與流動的歷史記憶。職是，民國神話及其權力空間轉向海洋路徑及其臺灣想像的歷史維度。

### （一）海洋路徑與重審記憶

前文分析《海神家族》因民國神話及其大寫父親的強勢主宰，使女兒在缺愛失怙的家庭中備感失落，遂離開臺灣而漂泊異國。這既因襲大寫父親當年渡海來臺的離散感，悖謬地，也是大小寫父親迫使「我」逃離臺灣。此中涉及的問題包括：父親為何因海洋而造成家族難題的癥結？子輩如何與海洋產生連結？又怎樣以此與父輩及其歷史記憶對話？

《海神家族》描述的二馬是一位安徽籍父親，他在安徽老家的母親和妻女「並不知道他為了一個女人往台灣航去」。<sup>76</sup>反諷地，該節的題名是「留下來吧，別走——父親二馬『跟隨』蔣介石到臺灣。」二馬並非出於國家動機來臺，陳玉慧卻以跟隨黨國來命名這場荒腔走板的跨海行動，間接揶揄：國民黨塑造中原想像與光復意志是何等的崇高偉岸之時，這真得是一九四九年渡海者的共同信念嗎？難道其中沒有暗藏一些像二馬這般不可告人的理由嗎？因此，子輩如何重審海路，是思辨家國的切入視角。畢竟，跟隨情人來臺的二馬，尚且捨棄身為中國父親的責任，又如何可能好好地扮演臺灣父親的角色。難怪二馬既無法成全臺灣妻子的尋父渴望，「我」也在父親二馬長期缺席的家庭中暗淡地成長。誠如「有時候我覺得我已把父親殺死了」一節中，第一句就強烈地批判：「過去有好多年中，我

<sup>76</sup> 陳玉慧，《海神家族》，頁188。

不知道我父親是否還活著，我也不在乎。」<sup>77</sup>或者說：「我也想知道一個父親該有什麼樣子？我也很想問父親，他以為一個父親該有什麼樣子，我從來沒問他。」

78

「我」的質問與絕決不只是針對家父，更隱喻對黨國父親的批判，因此，「父親該有什麼樣子」暗指父親失格，從而折射出民國神話因大寫父權的淪喪而崩解成一則虛構話語，「失家／失父土」的「我」於是漂泊異國。

我是那個宣稱沒有父親的女兒，失去父土的女兒，無政府主義者的女兒。我可能跟我的父親一樣不負責任，遺傳了他所有的缺點。我討厭聽他說話，他總是自以為是，他說謊，而且自己還相信他說的謊言，他不斷地背判母親，頑固堅持，死不悔改。<sup>79</sup>

引文中，第一句揭示的「父親」包括家庭父親和大寫父親，其實，身為女兒的「我」如此宣稱，並不能就此切割家國血緣，而是反映出「我」與父親格格不入的隔閡與疏離。對此，母親不認為父親失格，反而維護不可冒犯的父親尊嚴，畢竟「威嚴的中國父親」不該向孩子顯露感情。「我」反駁道：「他不是住在台灣嗎？為什麼是中國父親？」<sup>80</sup>以「他不是住在台灣嗎？」質問：在威嚴父親的教化中，臺灣此一地理空間所展示的主體性為何？父親有落實正視臺灣主體性的責任嗎？儘管「我」洞悉大小寫父親的缺點，但「我」離家而拋卻挖掘臺灣主體性的責任，其實是不自覺地因襲大小寫父親之所以出現缺失的根由。再者，「他不是住在台灣嗎？為什麼是中國父親？」這個一九四九年的歷史難題指出二馬之於家庭的隱喻：他是民國神話及其大寫父親的共謀者，遂於家庭中扮演中國父親的威嚴形象；矛盾地，卻以小寫父親的身分，淪為國民黨強勢鞏固民國神話之際的受害者，即當他捲入匪諜污陷案而使自己與妻女蒙受創傷時，隱喻以反共復國為圭臬的民國神話反而侷限自身的發展，如百姓家庭的康樂或臺灣主體性的顯發。面臨如此困境，「我」寧可長年旅居歐洲，以跨海逃避父親一九四九年跨海所衍生出的問題。當德籍男友再三詢問臺灣記憶後，「我」最終透過順風耳和千里眼這兩尊海神媽祖的保鑣，完成一趟由漂泊到回歸海神家族的返家歷險。循此建構的家族記憶與身分認同，是不同於父親於一九四九年由海洋路徑漂泊到臺灣而長期難安的心理狀態，卻間接為父親梳理當年因海路而起的糾葛的家國想像。《海神家族》遂由「民國神話／權力空間」轉向「海神媽祖／家島臺灣」。海洋路徑之於歷史記憶的重要與意義從此凸顯。那麼，順風耳和千里眼等民俗信仰的寓意為何？由

<sup>77</sup> 陳玉慧，《海神家族》，頁 189。

<sup>78</sup> 陳玉慧，《海神家族》，頁 191。

<sup>79</sup> 陳玉慧，《海神家族》，頁 193-194。

<sup>80</sup> 陳玉慧，《海神家族》，頁 191。

此展示出「我」對「海神媽祖／家島臺灣」的歷史想像的內涵是什麼？這將由本部分的第二小點「進入小寫父親的歷史現場與開展家島原鄉的歷史視野」予以分析。

無獨有偶地，《天河撩亂》也由海洋路徑強調臺灣的歷史記憶值得深掘，問題是，父子如何與海洋產生連結？海洋的隱喻為何？海洋、泊船、航程是全書中一再出現的意象，我們先以斯文的一段探險紀錄為例：

我們在日落前沿著孔雀河左岸走了一段，這河離尉犁的聚落不遠；我們要找一個適合泊船的地方，並由此開始我們前往新湖的長距離航程。<sup>81</sup>

承接這段紀錄的小說敘事是：「有一天船旅會與他（時澄）的命運緊密連結，而且一點也說不上浪漫。」<sup>82</sup>《天河撩亂》以「船隻探險旅程」來結合斯文的中國探險與時澄的跨海之旅，從而開啟對話的平台。時澄的歷險航程隱喻他跨海後，如何逐步考掘被民國神話及其反共歷史遮蔽的家族記憶，以及姑姑怎樣堅持變性此一不為人知的心路歷程。此乃符應前文提及《天河撩亂》的每章節之所以轉述斯文考古紀錄的隱喻：在現代中國的政治紛亂中，探索被邊緣化或刻意遺忘的時間流脈與歷史記憶。亦即，選擇記憶或遺忘什麼樣的歷史，攸關政治時代的權力考量，那麼，時澄那些被掩蓋的家族記憶與政治議題的關係為何？以河道溯源比喻的旨趣又是什麼？

例如，第一章「溯河迴流 Eternal return」描述斯文的河道溯源紀錄，《天河撩亂》以此呼應與定調時澄邁入航程歷險的隱喻。

我們可以肯定盛世才不曾聽說過羅布淖爾，……我已經多少次希望看一看那些在兩千年前極盛一時，卻被這個世界完全地遺忘的區域，也就是一九二一年「漂泊的湖」重歸了舊湖床，……何況它正好是復活節。<sup>83</sup>

斯文的探勘地是孕育亞洲川流的諸水源頭與匯流所在，當這個不斷變位的「漂泊的湖」重歸舊河床後，一方被遺忘兩千年的區域終於重見天日，顯示河道源頭象徵見證歷史的起源與積澱，恰巧此時正是呼應章名「溯、迴、Eternal return」的復活節。此乃說明小說正文為何也以變位與漂泊為修辭，寓託時澄的人生流域：長年以來，時澄不解家族禁忌的原委，以致於呈現離散心理或失憶的精神症狀。此乃折射出：他因家族，而對民國神話及其父親權威所捍衛的集體記憶與權力空間，深感不適應。所幸，考古筆記為他指點迷津：有鑒於斯文跨國到亞洲考古，

<sup>81</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 19。

<sup>82</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 20-21。

<sup>83</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 9-10。



再加以，他尋找的是亞洲裡跨越各國國界的川流源頭，在在揭示打破疆界的寓意。於是，時澄幾經海上遷徙與諸多波折，最終因溯源歷史而能擁有一種宛如新生的視野——解構固執又單一的原鄉與土地想像，從而落實上述的復活隱喻。

換言之，海洋的象徵精神並不侷限於一九四九年的撤退漂泊與跨海反攻對岸的堅決意志，由於一波又一波的移民使海洋臺灣的歷史記憶重層又複雜，一九四九年的跨海遷徙只是其中的一道風景。因此，他終於由海洋路徑歸家／海洋子宮，隱喻溯源海洋臺灣的原鄉記憶，但這並非單一的臺灣主體中心，而是在重層又混雜中體現自由這樣的本然存有狀態，才能逸出反共復國的權力框架。

追本溯源，十歲的時澄與父親一同乘船前往日本，首度採取的海洋路徑會有什麼樣的預示與提問呢？一個關鍵的象徵場景是：「儘管首次離家，而且是到一個遙遠的所在，但他似乎沒有什麼恐懼，也不覺得孤獨。第一次，他成為海上風景的一部份。」<sup>84</sup>他之所以不感到恐懼孤獨的原因是，「人不應該遠離海洋，因為人類的始祖是從海裡面爬上來的。」<sup>85</sup>問題是，同在上海漂泊的父親滿懷家族困頓，時澄能看見這片風景嗎？「看見」之於時澄的意義為何？《天河撩亂》以考古紀錄的觀察性質揭示，時澄如何「觀看」歷史是考掘那些被掩蓋的記憶的重要途徑。尤其，唯有時澄介入而為海上風景的一環，並以此正視民國神話及其權威體制造成的家族難題與磨難，才能象徵性地步入家族記憶的歷史現場。綜上可知，通關入口在於如何以海洋視野檢視父子關係，進而解構固執又單一的原鄉與土地想像。

例如，青春期的時澄以劍拔弩張的姿態，面對強迫他漂泊到日本的父親，顯示他無法知曉父親之所以不可理喻，是緣於政治禁忌釀成家族難題所致。姑姑因此帶他到一片廣袤的海上貯木場，感受上述海上風景的隱喻：「巨大的原木整齊地排列在好幾個足球場大的地方，偶爾呼應潮水的波動，發出細緻的撞擊聲，那種聲響只有教天地顯得更加寂寥。」<sup>86</sup>父子關係，一如巨木無一能自外於潮水波動而環環相扣地發出撞擊聲，隱喻即使隔代碰撞，依然在民國神話及其權威結構的幢幢魅影中，發出疼痛的呻吟。至於姑姑選擇在貯木場進行規勸的寓意是：時澄既已象徵性地為海上風景的一部分，應盡可能地體諒同在上海漂泊的父親是何等的無奈。於是，她將點燃的火柴棒投入水中引爆小火花：

這麼多年了，時澄仍然清楚記得黑暗中一簇簇詭異的火光，映照著他無所遁形的恐懼。……他那些自以為是反抗、報復的行為，充滿了自欺與虛偽，

<sup>84</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 34。

<sup>85</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 12。

<sup>86</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 64。

恐怕一如姑姑眼中的父親。<sup>87</sup>

她點亮的火花，讓他看清自己對父親的反抗，實際上是與父親如出一轍的自欺與虛偽。倘若時澄不能「正視」與父親的關係，便同樣步入父親逃避大寫父親干預家族歷史的後塵，反而難以走出殘酷的戒嚴體制所壓制的禁忌。既然觀看歷史之道如此重要，難怪迴避歷史創傷的中年時澄罹患眼疾：

所有東西都失去遠近畛域，胡亂堆疊；如果想用力看仔細點，從全身各部位都會發出叫人無法忍受的劇痛。嚴重的時候，世界根本一片昏黑，幾乎什麼也看不到，只能勉強出現幻燈片般一跳一跳不連續的畫面。最糟糕的是，這種時刻還會產生幻視，讓他完全不清楚到底看到的哪一個畫面才是真實。<sup>88</sup>

不知孰為真假又不連續的畫面，意味著《天河撩亂》以時澄眼疾隱喻記憶的錯置性和不確定性。或者說，同時異代的小說人物的凝視眼光，將引領出不同的歷史視角，此乃說明全書以多條時空線索交錯出敘事結構之由。多條時空線索一如海上風景，如何能切割出獨立的區塊？也就是說，即使自我存有與父輩歷史斷裂，或子輩採取不同的歷史詮釋，民國神話及其權威結構遮蔽的政治禁忌，依舊是對此極為不適應的子輩，重塑自我的一塊不可截然分割的拼圖。畢竟，單一的土地想像無法成就在宏大歷史的結晶面上再結晶的游牧視野。此乃《天河撩亂》以「海上風景」隱喻離鄉的浪跡與歸鄉的艱難何以如此之故。問題是，在不適應中省思海洋臺灣的歷史記憶，是否也以不確定為時間本質，一如眼疾症狀？前兩段論及的海洋子宮為何以自由為精神內涵？本部分「(二)進入小寫父親的歷史現場與開展家島原鄉的歷史視野」將進一步說明。

簡言之，《天河撩亂》以考古紀錄的觀察為喻，說明由海洋路徑來觀看歷史的意義。那麼，《睡眠的航線》又揭開什麼樣的海洋路徑呢？前文已分析《睡眠的航線》裡父親藉由收音機音波來維護如海般熟悉的日治青春記憶，如其於日本從事飛機製作的二戰場景等。與其說未經歷戰爭的「我」，無從想像二戰歷史，毋寧調解讀二戰的歧異，是父親在民國神話及其歷史詮釋中之所以難安的癥結：國民黨聚焦在二戰後國共內戰所造成的兩岸分裂，至於經歷日本殖民的父親則關注二戰後臺灣人轉換身分的失措與茫然。綜觀臺灣當代小說史，該癥結已於鍾肇政的大河小說揭櫫，也預告解嚴以降新歷史敘事的關懷議題。《睡眠的航線》承此，但更加彰顯批判力度，途徑是：國慶閱兵的路線更動和中華商場的拆除決策，隱喻國體規訓看似強勢主導，實則漸趨式微，父親的記憶力因此嚴重退化。全書

<sup>87</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 69。

<sup>88</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 15。

藉此鬆動大寫父親宰制集體記憶的意圖不言而喻。以下進一步分析的是，老邁父親出走後，「我」因睡眠困擾而發現或許能以夢境來考掘父輩歷史，問題是「我」如何藉此踏上海洋路徑與重訪父親的日本足跡？夢境何以成為父子對話的媒介？

關鍵在於，日治時期的少年工父親三郎在渡海前往日本的船艙中，《睡眠的航線》描述一場象徵式的夢境，預告三郎父子的對話途徑。

三郎發現自己握著護身符時會稍稍感到安心。……船艙裡有三百多個少年在搖晃中陸續進入睡眠，……夢從一個沉睡的少年身上，靜靜移動腳步到另一個沉睡的少年身上，夢在這裡，在那裡猶豫、徘徊不去，帶來新的記憶，新的想像，新的恐懼，新的傷害與新的遺忘。寫到這裡，我靜靜地醒過來。<sup>89</sup>（底線為筆者所加）

引文並未交代父親有無進入夢境，或是否意識到自己正在做夢，但注視夢的顯然是「寫／敘述」夢的「我」。畢竟，跨越時空的夢，使「我」得以延展時間維度，步入父親的海洋路徑及其渡海後的二戰現場。況且，引文說明夢蘊含記憶、想像、傷害等內涵，正是《睡眠的航線》討論這對父子關係的主要議題。此中涉及的問題包括：夢何以關涉記憶？海洋路徑與父輩的歷史記憶何關？夢與海洋的寓託內涵為何？

上段引文中，這場海上之夢預告父親在日臺跨海的一往一返中，恰逢身分變更與政權轉換，被迫迴避不符黨國權力疆界的記憶，遂出現「新的傷害與新的遺忘」，難怪父親在渡海的船艙中不安地握著護身符。由此可見，海洋路徑隱喻百姓如何面對政權所操作的歷史想像，以及出現什麼樣的心理狀態。至於夢，包含現實中被壓抑的記憶，不受權力體系的規範，一如海洋無法實際切割彼區與此區，因此《睡眠的航線》以海洋烘托或形容「我」的夢境。

記憶這種東西跟夢境有很複雜的關聯，夢會複習夢境。……夢是圖像式的，夢的敘述必然透過語言，需要做夢者的陳述。夢是我們的身體與經驗純真、無私的產物。……夢是獨一無二的。或許我們有機會把那個敘述的意義找出來，因為無夢也可能是一種敘述。<sup>90</sup>

純真無私的夢，是身體不受國體規訓的最後一道屏障。如何在事後陳述獨一無二的夢，隱喻不受政治意識形態的干預而重構歷史敘事。此乃說明《睡眠的航線》為何以夢作為反思臺灣歷史的敘事主題——「我」在睡眠海洋裡考掘父輩因跨海

<sup>89</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 45。

<sup>90</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 55-56。

而捲入政權宰制後，為何出現傷害與遺忘，以期於海洋路徑中以夢為媒介，揭開官方與百姓對歷史詮釋的歧異。由於「我」每到睡眠週期，無論如何努力，都無法在睡眠終止前醒來，「好像駛進一個巨大的睡眠海洋一樣」。<sup>91</sup>困擾「我」的睡眠週期，如同海洋潮汐般地規律，每次向後挪移三個鐘頭，每回的睡眠時間為整整八個鐘頭。在這段睡眠期間，「我」彷彿死亡般地「脫出時間之外」，「我失去了與現實世界感官的聯繫」。<sup>92</sup>正因這是一段失去現實世界中時間參考座標的自由時間，故「自我時間意識自主的運轉」。<sup>93</sup>既然以海洋形容的睡眠是不受意識形態干預的夢境，子輩該如何以此檢視父輩的海洋路徑？關鍵是，「我」怎樣將「夢」提升到歷史詮釋的維度？畢竟，前段論及海洋路徑隱喻百姓如何面對政權操作的歷史想像。

追本溯源可知，「我」在「包籜矢竹開花的那年發現自己睡眠異常」<sup>94</sup>，好友沙子引述植物學家 C. Evans 的主張，竹子開花是「植物的遷徙策略」：

藉幾十年一次的開花來交換基因，來維持族群血統的複雜性。……竹子藉開花來讓風帶他們「離開這裡」，把族群更廣泛地散播出去。……個別的竹子比較像是一個巨大生命中的一個器官，因此一叢竹子死掉不是什麼重要的事，重要的是讓同種的其他竹子可以求生。……幾十年才出現一次的竹子集體性交兼死亡的盛會，……<sup>95</sup>

引文以竹子開花的徵兆作為睡眠的比喻：睡眠夢境攸關時間長流中物種的遷徙策略與族群議題，藉此拓展歷史想像的疆界範疇，而獲得生命能量。一如竹子開花散播，是為了讓同種的其他竹子生存，使歷史延續性更具趨動力。我們沒有忘記，父親長年無法恣意地追憶歷史而離家出走後，竟激發「我」探索歷史，顯示父親出走猶如竹子開花、離開這裡所產生的作用。再加以，此後，「我」陷入不斷延遲的「規律睡眠／自由時間」，隱喻隨著時間而延異的多元想像，使「我」能夠考掘民國神話及其歷史詮釋所遮蔽的歷史脈絡。尤其，海洋般的夢（去疆界），隱喻式地賦與海洋遷徙不同的內涵：翻轉父親當年因戰爭跨海而陷入權力管束的被動性遷徙，改由開放性的海洋路徑及其臺灣想像的歷史視野，看待複雜的族群議題，使父子歷史與族群血緣在死亡威逼中依然承衍。此乃以夢提煉出一種攸關父親、卻不同於父親的海洋路徑的內涵。至於「我」從路徑邁入歷史現場的關鍵是，「我」出現怪異的睡眠規律與前往日本展開睡眠諮商的同時，就踏進「敘述

<sup>91</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 30。

<sup>92</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 67、33。

<sup>93</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 50。

<sup>94</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 20。

<sup>95</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 21-22。

睡夢／海洋路徑」所象徵的歷史探險之旅，此中，新歷史敘述與想像的內涵，將由本節第二小點進一步分析。

## （二）進入小寫父親的歷史現場與開展家島原鄉的歷史視野

上文由海洋路徑隱喻子輩觀察或溯源歷史記憶的重要性，那麼臺灣當代小說該以什麼樣的敘事策略進入小寫父親的歷史現場，從而考掘民國神話及其權威體制所難容的禁忌究竟是何種面貌？或者說，小寫父親當年所在的空間，體現什麼樣的歷史特質？子輩在諸多試煉後所展演的歷史視野為何？就另一方面而論，由於民國神話蘊含的歷史論述可再商榷，臺灣當代小說如何梳理民國神話暗藏的虛構表述？怎樣重釋「虛構」，並以之為新歷史敘事的主要史觀？

《海神家族》描述「我」因反共復國的虛妄與家族情感的崩解而長年旅居歐洲。由於德國籍男友明夏十分好奇「我」攜來歐洲的順風耳和千里眼這兩尊神像的故事，遂促成「我」重溯那些刻意遺忘的臺灣家族記憶。因此，「我」直到中年，才以海神媽祖的保鑣作為自我認同的象徵媒介，完成從漂泊到回歸海神家族的歸家歷險。此中涉及的問題包括：「我」為何擁有這兩尊極具象徵意義的神像？祂們之於家族記憶的內涵為何？「我」藉此回家與建構認同的過程中，不可迴避的是，如何面對當年離家時，因家族所蒙受的歷史創傷？先就神像而論。外婆和二叔公林秩男在動輒得咎的緊張政治中，成為彼此的欲望出口與心靈依靠。二叔公於二二八事件的逃山期間，依據外婆綾子虔敬媽祖時的神情，刻成一尊女神造像，隨後又完成千里眼和順風耳的木刻，以期在風聲鶴唳中緩解政治創傷。其後，他意圖偕同外婆流亡海外，未應允的外婆隔年產下心如阿姨。固然這是一段經不起道德檢視的不倫關係，卻相當真實地揭示：欲望推動是非錯綜的歷史巨輪，一如一九四五年到一九四九年，各有歷史脈絡與權力考量的政權更迭或政治主張何等複雜，遑論百姓身處如此時代風雲，家的糾葛不遑多讓於國，且家國纏繞。例如，心如阿姨何錯之有，卻被母親視為家族之所以分崩離析的亂倫證物；外公在二二八事件中被槍殺，其實是無辜的替罪羔羊；二叔公展開海外逃亡與投入革命事業，背後交織出對外公、外婆、臺灣既情深又自責的掙扎，無疑是功過兼備與情感複雜的人物，無法單以亂倫罪名論之。上述三者交織成環環相扣與是非難辨的家族陰影，正是外婆、母親、「我」三代女人捲入民國神話及其權威結構的癥結。例如，母親為擺脫外婆的陰鬱神秘而與二馬結婚，卻再度陷入白色恐怖之中，只好尋求媽祖信仰的慰藉，至於「我」為掙脫家族不可告人的創傷，而攜帶千里眼和順風耳流浪異國時，竟發現反共復國早已崩解。由此可知，媽祖神像及其保鑣串聯出三代女人深陷民國神話及其權威結構所致的難解議題。尤其，外婆與二叔公的關係，使三尊神像的製作起源，染上一層歷史創傷的色彩。我們接著檢視

神像如何流傳到母親和「我」的手中，母女各自與神像及其隱喻的歷史創傷作出什麼樣的對話。

關鍵的事件是，捲入匪諜案的中年父親二馬服刑出獄後，不屑地拆除母親靜子供奉的媽祖神壇。「母親很慌張，她把神像燭台全收在箱子裡，改成初一十五去廟裡祭拜，她說，『你父親真荒唐，荒唐，他不知道他所以能提早出獄全是媽祖的庇祐呀！』」<sup>96</sup>循此可見，海神媽祖之於家族象徵一種能與民國神話及其權威體制產生抗辯的力量。然而，又發現紙箱的二馬，粗暴地將箱裡的神像扔進垃圾桶，再度以強勢父權賤斥臺灣妻子的精神寄託與藉夫尋父的情感渴望，即這對家庭而言，隱喻小寫父親二馬複寫大寫父親加諸二馬的暴力。因此，長期不願與父親交談的「我」從垃圾桶中回收神像，質疑父權的象徵姿態不言而喻，難怪在其後十五年迴避父親的異國歲月裡，始終攜帶這兩尊神像。除此之外，將父女的隔閡推向極致的是，解嚴後，父親決定重返安徽老家終老時，「我才知道，不管發生什麼，我總是像個旁觀者，我沒有立場，也沒有心意，彷彿這個家與我無關，我只是碰巧是個觀眾。」<sup>97</sup>與其說「我」具備強烈的無家感，毋寧謂只要帶著兩尊海神保鏢的「我」，就與「家」形成千絲萬縷的關係。也就是說，自二叔公以降，家族面臨戒嚴體制所造成的歷史創傷，仍延續至「我」的感覺結構之中。「我」面對大小寫父親都不父親之時，選擇偕同海神保鏢浪跡異域，徒留媽祖鎮守在父親失格的臺灣。如此看似瀟灑又叛逆，其實是不自覺地承繼父親對母親的背叛與長年離家，顯示民國神話及其權威體制的影響魅影依然揮之不去。有趣的是，「我」攜神離家的同時，已弔詭地埋下海神保鏢如何重返媽祖身邊護駕的伏筆，「我」從此邁入家族神話與民國神話的拉鋸戰。

當「我」藉由海神保鏢回家後，首要問題是，如何面對因家族所承受的歷史創傷？誠如本節第二部分所論，無論是外公的皮箱，或母親的房間，這些私密空間皆反映一般百姓被迫捲入戒嚴體制中無所遁逃。這種糾葛的情緒依然延續到「在父親的房間」一節，該節敘說「我」於二〇〇一年從歐洲回到臺北郊區的療養院探視父親之時：

我已經十五年沒見過父親了，父親是中國父親，只是不再那麼中國了，過去他那種種威權的聲音，使我卻步。我想像那年離開他前，甚至更早之前，我和他的對話那麼稀薄，如果必須說話，我總是傾斜著身子，聲細如蚊。  
「爸，我走了。」<sup>98</sup>

<sup>96</sup> 陳玉慧，《海神家族》，頁 195。

<sup>97</sup> 陳玉慧，《海神家族》，頁 197。

<sup>98</sup> 陳玉慧，《海神家族》，頁 264。

權威的中國父親是「我」長年自我放逐的原因，但男友一針見血地提問：「你真的不在乎你父親？」其實是相當在乎這種不知道該如何對話的隔閡與淡漠，才寧可流徙異國，迴避臺灣。當「我」離散十五年之後，再度面對「不再那麼中國了」的中國父親時，第一句話是「爸，我回來了。」準確地說，「我」因媽祖信仰中的保鑣牽連出盤根錯節的家族故事而返臺，父親也經歷了解嚴後回大陸老家受挫而二度來臺的曲折，父女不約而同地在漂浪遷徙後經由海洋路逕重返臺灣，如此心境將在「父親的房間」裡出現什麼樣的溝通？最佳的言說管道是，父親於療養院房間中的衣櫃裡，有一只一九四九年來臺所攜帶的皮箱，箱內除卻一幀祖母照片，還有一本簿子，剪貼「我」自十八歲以後陸續在報章上發表的作品。由此可知，皮箱中的照片和作品集，串聯出父親自一九四九年以降輾轉兩岸的情感承衍，「我」之於父親的意義不言而喻，遂與「不再那麼中國了」的父親和解。就另一方面而論，父親的房間因為這只皮箱而具有特殊性，由於「我」的作品反映了生長在臺灣的感覺結構，遂不同於本節第二部分論及母親的房間既陰暗又失義。

那麼，和解之後，如何對話？怎樣重理創傷？如何彰顯臺灣空間及其特殊性？例如，「媽祖回到祂的『保鑣』身邊」一節，描述「我」再訪父親時，父親贈我一份從大陸攜來的家譜，並為當年丟棄神像一事道歉，此時：

我突然看到當年年輕的父親站在基隆碼頭等待他的愛人，他心痛如絞地離開基隆，我也看到為生活瞎忙為外遇奔波的父親，看到一個不合群而在軍隊飽受排擠的父親，看到一個見到女人便流露心饒表情的父親，看到一個憤怒無言的剛從監獄返家的父親。<sup>99</sup>

引文敘說「我」進入小寫父親的歷史現場：一九四九年等不到愛人的父親，在民國神話及其權威體制中，顯然是乖違國家大事的不合時宜者。亦即，對時代風雲如此不敏銳的父親，在遵奉反共復國的軍隊中飽受排擠，並不令人意外。其後，父親又因女人而捲入匪諜污陷案，這似乎也與父親在一九四九年因追隨愛人來臺，以致於進入國民黨統治的際遇，有異曲同工之處。「我」終於同理這位「我」曾引以為恥的父親，其實是被民國神話及其大寫父親所逼仄，遂陷入父親都不父親的難堪。

就另一方面而論，促成「我」得以重溯小寫父親的歷史記憶是，父親讓將要公證結婚的「我」和明夏延續這份源自大陸祖籍的家譜，這與他終於懂得尊重媽祖信仰形成互為表裡的關係。畢竟，來自大陸的媽祖信仰在臺灣在地化的發展，一如他在臺灣傳承家譜的意義。也就是說，大陸家譜或媽祖信仰經由海洋路徑來

<sup>99</sup> 陳玉慧，《海神家族》，頁 314。

到臺灣與在地綿互，一如「我」與父親在漂泊浪跡後，經由海洋路徑回家／臺灣，從而開啟父女對話的平台。例如，「我竟然回到此地，並且站在這裡等著公證結婚。我真不敢相信，我從此將有一個自己的家。」<sup>100</sup>這顯然把「父親的房間」一節述說父女達成初步和解的關係再往前推進一步，畢竟「家」帶給人精神寄託的地方感與歸屬感，何其重要，這也呼應該節的標題「媽祖回到祂的『保鑣』身邊」。家與媽祖的意義，誠如「父親的房間」一節交代父女和解後，隨即附錄說明「媽祖遶境或進香需知」。媽祖進香團的目的是，謁見母廟所供奉的媽祖，即晉見祖先與表達飲水思源的謁祖儀式。<sup>101</sup>

因為早期的媽祖是「分靈」隨大陸移民到台灣，那些移民因對海路畏懼，因此不少人將媽祖的分身帶到台灣，……媽祖已成為台灣信仰中最重要的主神……媽祖由千里眼與順風耳護駕，護駕的隊伍又稱「莊儀團」。<sup>102</sup>

引文揭示媽祖的重要性源自於，守護從大陸移民到臺灣的善男信女，而媽祖遶境象徵「我」應飲水思源的是海洋移民與扎根臺灣的歷史流脈，此乃《海神家族》運用民俗考察此一敘事策略所開展的「象徵空間」——海洋路徑及其臺灣想像的歷史視野，從而轉易遙想黃土中原的民國神話所致的歷史創傷。

剖析民俗考察此一敘事策略及其象徵空間之前，先分析攸關該敘事策略的媽祖信仰究竟展示什麼樣的歷史關懷。一個關鍵的場景是，一九八二年在巴西聖保羅逝世的二叔公在遺囑中向綾子表示：

那次不但成功地返回台灣，執行爆破計畫，並得以與你見面，但是我所策劃的聯繫工作卻被破壞，只能再度匆匆離開台灣。離去前，因不敢再上門，我隱身大甲鎮瀾宮內，希望與前來進香的你不期而遇，而最後一次好不容易等到你時，卻看到有人一路跟蹤你來，我因此不敢現身，那一刻，我曾在媽祖前發願。<sup>103</sup>

在媽祖寺廟所營造的本土民俗氛圍中，使他某種程度地逸出肅殺的白色恐怖，而獲得精神救贖。此外，子輩難以與造成不倫創傷的長輩切割，一如人民無從迴避民國神話及其權威體制釀成的歷史創傷。與其說家族長輩的不倫之於子輩是迫害，毋寧謂家庭不倫隱喻：在國家暴力中身為受害百姓的不平衡或扭曲心態，家國糾葛於焉形成。療癒之道是，效法從大陸來的媽祖守護「無父的海島」——不固執單一的原鄉與土地想像，包容各種史觀，此乃在臺灣生根的歷史底蘊。受此

<sup>100</sup> 陳玉慧，《海神家族》，頁 315

<sup>101</sup> 張珣，《海洋民俗與信仰：媽祖與王爺》（高雄：國立中山大學出版社，2010），頁 55-56。

<sup>102</sup> 陳玉慧，《海神家族》，頁 269。

<sup>103</sup> 陳玉慧，《海神家族》，頁 278。



啟發的人們，遂擺脫民國神話捍衛意識形態的權力疆界而回家。

例如，母親最終在關渡宮與她長年視為亂倫證物的心如阿姨達成和解，也諒解外婆亂倫所加諸子女的傷害。其原委在於，因二二八事件失父而不斷尋父的母親，對待二馬複寫民國神話的大寫父權時，尚且再三寬容，遑論外婆綾子和心如阿姨是民國神話及其權威體制的受害者，母女姐妹之間有什麼不能解開的心結。至於，讓母親在尋父覓家的希冀中不斷落空的二馬，直到最終才明白：當「他已經無家可歸，他知道只有她會收留他。」<sup>104</sup>可見父母在與權威體制拉鋸之餘，陸續在認同臺灣此一存有狀態中返「家」，而臺灣認同是以開放、流動、包容又重層為底蘊。同樣地，「我」也在祭拜關渡宮的媽祖時，體悟到何謂家的內涵：

祈禱使我感受到自己純然的內在，一種熟悉的渴望終於完成，我終於回到家。儘管也許只是片刻，但我活在此片刻中，而且感受到展現在我生命之前的一切，我不會再逃避或恐慌了。我因這樣的自由而流下欣喜的淚。<sup>105</sup>

《海神家族》中的媽祖信仰旨在引領人回到精神得以安頓的家。由於祈禱需面對真實的內在自我，遂不可迴避地正視歷史創傷，再加以宗教的崇高無際令人備感渺小，於是不再困於暴力的權力疆界而恐慌，進而獲得一種不可言說的心靈自由。畢竟，「我」唯有認清民國神話及其歷史記憶是不可逃避的議題，才能連同海神保鏢從海洋路徑回歸「母神媽祖／家島臺灣」，從父輩身陷移民離散所致的創傷中抽離，一改「移民因對海路畏懼」而信仰媽祖的心理層次。亦即，移民失根無家的畏懼心理，變更為居民歸屬臺灣的安頓感，《海神家族》因此由恐怖魍魎的「房間／民國神話／權力空間」，轉換成認同「海神媽祖／本土民俗／家島」所構成的臺灣意蘊。然而，這種認同並非簡單化的臺灣主體中心，由於轉換的過程中，經歷頗多周折，如解構與接受禁忌；面對與包容創傷；漂泊浪居的不確定經驗是人對臺灣產生歸屬感的一環，或者說，臺灣歸屬感中蘊含流動性的視野。

穿插在《海神家族》中的民俗考察包括：「拜天公需知」、「喪禮需知」、「拜地官需知」、「拜七娘媽需知」、「安太歲需知」、「媽祖遶境或進香需知」、「婚禮需知」、「出生需知」。民俗考察以客觀紀實的筆調，呈現既不同又回應小說的敘述，以期補充與海神相關的民間信仰儀式，而其中不少是大陸古已有之，傳入臺灣之後被保存、吸收或轉化而成為臺灣民間信仰，顯示臺灣的在地性暈染著混雜性。循此間接反襯民國神話意圖收復中原所架構的單一權力空間，難以支撐起在臺灣已流傳百餘年的信仰。例如，被權力空間滲透——政治禁忌的陰霾籠罩著——的房間或箱子，不帶地方色彩，甚至空洞又虛構，引發房間中的母親數度自殺、外

<sup>104</sup> 陳玉慧，《海神家族》，頁 168。

<sup>105</sup> 陳玉慧，《海神家族》，頁 309。

婆抑鬱沉悶。尤其，民俗考察的最後一項是出生需知，符應陳玉慧與小說人物離島客居多年後，終於回溯家島而精神新生的心路歷險／海洋路徑。由此可知，上述這些紀實的民俗儀式象徵尋找家國認同與文化身分的精神儀式。亦即，《海神家族》不僅以在海神媽祖召喚中的海洋路徑，反思民國神話及其大寫父權的跨海路徑，更以人類學田野調查的方式之一——民俗考察——作為敘事策略，以期型塑代表臺灣歷史想像與文化身分的象徵空間。這不止肇因於鬆動國民黨以民國神話的宏大論述與集體記憶所打造的權力空間，而是為了啟動創作敘事的力量與癥結，並展示多重移民歷史的擺盪與糾結。循此後設地揭示「如何進行新歷史敘述」的創作本體論是與上述的家國史觀相互指涉。

《天河撩亂》也同於《海神家族》展演一則如何返家的故事。吳繼文描述漂泊的時澄在回家的過程中，考古筆記是協助時澄展示另一種人生姿態的關鍵轉折，也是貫穿與架構全書的敘事策略。那麼，該敘事策略展開什麼樣的家國新歷史想像？時澄怎樣看待父權手段？又如何邁入小寫父親的歷史現場？切入視角是，《天河撩亂》以緊張又危險的考古紀錄，交錯和呼應姑姑上演的一齣變性冒險之旅。時澄藉此進入那些被民國神話及其權威體制壓抑的家族記憶，挑戰民國神話難容他者的意圖不言而喻。所謂的他者是被邊緣化的記憶或思想，而變性人或同性戀是長期以來被父權貶視為背離父權結構的代表，畢竟異性戀繁衍後代才能延續以父權為本的家國。尤其，變性人或同性戀被歧視為怪胎般的不正當情欲，顯然不符權威體制強勢標榜的清／潔國體，變性人或同性戀因此成為《天河撩亂》反思民國神話及其歷史記憶的隱喻視角。例如，姑姑和二伯（時澄生父）這對雙胞胎的變性或亂性，代表家國不容的異端。二伯於戒嚴時期躲避國民黨發動的白色恐怖追捕之餘，在火車裡失措地與時澄的母親亂倫。逃亡與亂倫埋下的家族難題，無疑帶有質疑民國神話及其權威體制的況味，更不必說因亂倫而誕生的男同志時澄，象徵違抗國家父權的產物，全書藉此戲謔地推翻異性戀繁衍後代以鞏固父權體系的立場。至於戒嚴時期的姑姑在日本和摩洛哥實現變性願望，這不被家族接受，甚至成為家族忌諱，全書再度證實父權思想之於家族是不可動搖的。遑論二伯的亂倫，又怎會輕易地被民國神話及其大寫父親所收編的家族接受？因此，「二伯／亂倫者／挑戰大寫父權者」所產下的時澄被迫流亡日本，並不令人意外。時澄返臺後，因戒嚴檢查制度的壓抑和家族捲入政治禁忌的陰影，而在自殺邊緣痛苦地徘徊，但這又「哪裡抵得過姑姑身上任何一寸一分的侵蝕？」<sup>106</sup>固然姑姑的變性看似與民國神話並無直接的關聯，但她是《天河撩亂》中的關鍵隱喻：反思民國神話及其權威體制是以父權暴力為本質，況且，她引領時澄該如何面對權威體制所釀成的創傷——她樂觀看待那具傷痕累累的身體是最佳的

<sup>106</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 154。

示範。綜觀這對造成家族分崩離析的禁忌雙胞胎，分別以變性和亂性這種身體越界，鬆動不容置疑的既定成規——「性別／家國」的政治疆界，暗示齊治平而家國一體的民國神話及其父權結構因此崩解。由於時澄的身世之謎與自殺關卡皆攸關民國神話及其父權的宰制，而與時澄生命密切相關的雙胞胎抗辯父權規範「性別／家國」的他者姿態，遂成為時澄應對父權的途徑。

既然如此，首先討論姑姑之於時澄的重要性。回到上段一開始所論，由於考古學者冒險犯難所關注的河流，讀者竟感到陌生不已，正因如此，更應以考掘凸顯河流所代表的被邊緣化或刻意遺忘的記憶。一如變性為女人的姑姑成蹊，是家族話題的忌諱而在家族相簿中缺席，這值得時澄深掘禁忌背後的考量因素，以及姑姑之於家族不可抹滅的意義。例如，「姑姑並未在家族照相簿中缺席，一定是家人刻意將有她在內的相片全部取走，因為那些相片裡面，她還是他。」<sup>107</sup>遭刻意取走的照片，呼應《天河撩亂》開篇前的題詞：「我欲凝視事物，但一無所見。」選擇性和編排性的看見，使真實流於不可見。也就是說，抽走相片的心態是以看不見或不在場來掩飾姑姑在戒嚴時期變性的事實，乃不自覺地符應清／潔國體清除異己來鞏固父權結構的強勢手段，從而揭露歷史的本質或癥結正是權力考量下的虛構。此乃《天河撩亂》中民國神話及其權威體制的大纛下，家與國的共同症狀。例如，只有當祖母與兒子媳婦鬧彊扭時，會表示要去找「恰巧不在場」的姑姑成蹊，卻「更加凸顯了她的遙遠和不實際。」<sup>108</sup>「不在場」的成蹊提供祖母一個離家前往的目的地，祖母只能以此暫時作為自我辯護的安全屏障。之所以名為暫時是因為，成蹊的變性之於家族這幾十年來說始終是不安全的存在，難怪長年以來都「恰巧」不在場。祖母能詭辯地運用「恰巧」與「不在場」，乃投映出家族「虛構」或不願正視成蹊的矛盾心理，這自然也是成蹊難以突破的困境。由此可知，在民國神話及其權威體制中早已分崩離析的家族，依然維持父慈子孝的虛偽表象，以致於姑姑變性一事從戒嚴以降在家族記憶中居於不可言說的邊緣位置。或者說，家族革命尚且艱難，遑論她意圖翻轉身體政治（清／潔國體）的既定成規，是何等挑戰。弔詭地，縱使時澄和姑姑浪居異國，以免父慈子孝的家族太過難堪，然正因他們的刻意缺席，使不在場的在場成為最大的現場——民國神話的政治禁忌與家族忌諱相互糾葛難解，始終潛在。這種不在場又始終潛在的悖謬，一如時澄對生命感到迷惘不已時，代表家族禁忌的姑姑總是扮演重要的角色，反而在他的家族記憶中佔據關鍵的位置。

固然族人的歧視眼光讓有關姑姑的家族記憶被迫邊緣化，但姑姑如此的際遇啟發時澄檢視禁忌記憶之道正是父權與虛構。一場預示檢視之道的象徵場景是：

<sup>107</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 103。

<sup>108</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 18。

「時澄從小就被家族厚厚一層溫暖光暈所包圍，而他和姑姑相識於第一次遠離光暈的特別時刻。那個像空氣稀薄、神秘到接近虛構的人物，披掛一身刺眼的衣裳。」<sup>109</sup>也就是說，家族記憶因身體政治（清／潔國體）的規訓而蒙上一層矯情的陰影，唯有遠離這道民國神話及其權威體制的神聖光暈，才能以刺眼的虛構色彩映顯與拆穿家族歷史被刻意遺忘之由。縱使刺眼，卻提供照亮真相的光源。誠如《天河撩亂》於開篇前寫道：「我欲凝視事物，但一無所見：天河撩亂……」與其說一無所見，毋寧謂紛繁撩亂的家族記憶被掩蓋住／虛構化而一無所見。虛構使人難以透視記憶現場，然也唯有認清虛構背後的權力操作，才能挖掘上述被壓抑的性別／家國記憶，全書溯源新歷史敘述的意義從而落實。這也是斯文揭示的考掘／觀看歷史之道。斯文以測繪水道或收集標本等觀察進行歷時記錄與實證書寫<sup>110</sup>，固然迥異於時澄的家族記憶因陷入權威體制的政治禁忌而呈現出交錯又難明的時間軌跡，但兩者異曲同工，也真實地展示出探勘或建構記憶的艱難與複雜。就另一方面而論，因記憶錯置或虛實難辨而不斷改寫的家族記憶，反映時澄長年在權威體制所規範的意識形態中記憶失衡與精神迷航，怪不得在「一無所見」中逐漸察覺到虛構的影響力。追根究底，時澄流亡日本是大寫父親和小寫父親合謀地營造出虛構的父親所致，但這也是轉折的契機，如他在日本不斷挑釁父親的強勢、又發現姑姑的變性身分、返臺後直率地質疑戒嚴氣氛，凡此說明當他成為海上風景與獲贈考古筆記後，正逐步逼問虛構的前因後果。拆穿虛構的關鍵在於，時澄怎樣由同志身分看見「性別／家國」背後的父權操作呢？既然啟發時澄的姑姑自變性後從未返家，怎樣看待父權議題與如何歸家，將由同樣是性別越界的時澄來應對。

時澄投注同志情感的對象包括鴻史、上將和葉淨。其中，上將是被動迴避時澄告白的異性戀者，至於主動展開互動的葉淨只是時澄短時期的同遊玩伴，稱不上精神溝通，只有初戀鴻史在性別、家國、社會、歷史等諸多方面，給予少年時澄相當重要的啟發，也陪伴中年時澄完成姑姑的火葬儀式。顯而易見地，鴻史在時澄的同志情史中具有代表意義，尤其倆人在《天河撩亂》的開篇和結尾所作的對話，為同志書寫的關懷旨趣定調。亦即，全文描述兩人互動時，以主要篇幅交代鴻史批判國家宏大話語的權力操作，卻僅以極為簡要的篇幅述說倆人的同志情欲，並以「鴻史藉此釋放了他所有的焦慮和熱情」作為小結，暗示「所有的」包含個人與社會。由此可知，性別跨界呼應或隱喻鴻史一生的主張：應破除暗藏暴力的任何權力疆界，從個人情欲到到家國課題皆然。小說最終，鴻史向時澄說明

<sup>109</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 34。

<sup>110</sup> 例如，「我們要在船上工作約兩個月之久。我要測繪一幅庫穆河新河道的詳圖，陳宗器要計算流量、水深、河寬等，郝莫爾的工作是收集動植物，特別是鳥類，並且要製成標本。」吳繼文，《天河撩亂》，頁 43。

分手後的這幾年所從事的活動：「我們聯合學校老師和地方報導媒體，一方面宣傳沼澤的存在對這個城鎮居民的重要意義，一方面揭發與開發計畫有關的各種弊端。」<sup>111</sup>《天河撩亂》接續這段敘事的是，鴻史提問爲何時澄的父親和伯父不停地爭吵，時澄答覆：「因為他們兩個都是我的父親。」兩位父親在姑姑喪事期間的爭吵，顯然不是爲了父親角色而起，時澄看似答非所問，其實是坦承地面對長年以來不明究裡的家族難題的癥結。由於戒嚴時期，大寫父權難容家庭亂倫造成兩位父親同時存在家庭之中，上述的父子流亡被迫展開，畢竟，這是敗壞國家綱紀的證據，但又何嘗不是大寫父權間接引發。因此，當時澄接受兩位父親的同時，也間接擊潰大寫父親佔據唯一的崇高位階。如此批判大寫父權，不但是終生投入社會公共事務的鴻史所堅持的議題，也是時澄從同志戀人鴻史身上所學習的思考視野。綜上，小說最終以省思大寫父權此一命題來結合鴻史的自我陳述與時澄看似跳階的回應，更以兩人各自進行本質相同的生命課題與家國關懷來收束這段同志戀情在彼此生命中開枝葉茂的意義。我們承此，再由幾個相似的例證來檢視《天河撩亂》如何採取「性別／家國」的敘事策略。例如，時澄重考大學的那一年，之所以墮落地與老男人進行性交易，是爲了排遣被戒嚴政府檢查出信件思想有問題的那種鬱悶。又如，《天河撩亂》描述時澄與葉淨的同志情欲何以落空的始末後，隨即交錯的敘事是，姑姑臨終前夕向他揭秘民國神話及其權威體制中家族難題的原委。葉淨的同志情欲和家族難題的共同現象是愛的落空與難以啟齒，顯示無論是跨越性別或家國的權力規範，誠然艱難。

既然看清這層權力操作，時澄該如何進入小寫父親遭逢大寫父權逼仄的歷史現場？對權力的內涵又將有什麼體悟？關鍵的事件是，大學畢業後的時澄在馬祖群島當兵期間，發現自己竟能清晰地陳述被父親帶到酒家的五歲記憶：

由於這種在意識邊緣追逐的遊戲太有趣了，時澄常常沒事就躺在陽光下玩將起來，但並非每一次都那麼成功。好幾次，他強烈感覺到有一個影像呼之欲出，而且他知道那是同一個事件，巨大的、移動著黑影，以一定的節奏，猛烈地撞擊大地，那種幽深與沉重，教他幾乎喘不過氣來。<sup>112</sup>

移動著的巨大黑影，是民國神話及其權威體制籠罩時澄家族記憶的具象描述，當黑影沉重地撞擊大地時，宛如一隻暴力怪獸，這樣的大地如何成為安身的家？《天河撩亂》迂迴地以此說明何以時澄唯有成為漂泊的海上風景，才能與之對決。例如，一回深夜，在瀰漫大霧的海邊查哨，時澄卻與同行者失散。他迷路時，「突然憬悟到自己正站在一個無法確認的所在，從而對記憶和方向感完全失去了信

<sup>111</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 282。

<sup>112</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 218。

心。」隱喻地說，「無法確認的所在」是缺乏歸屬感的地方，在這種失家的狀態下，黨國意圖強勢向人民樹立家國認同談何容易。甚至，失衡又迷航的子輩深感困惑的是，民國神話及其歷史記憶究竟有多少可信度。時澄正因如此質疑，才能感受到被遮蔽的歷史氛圍：

雜沓的聲音穿過彎曲而狹隘的縫隙，以一種遲緩而朦朧的樣態嗡嗡傳來，有如密室中的風暴，或是在夢之彼方洶湧的海洋。屍體，被時間所棄置的屍體，沉於幽暗但溫暖的湖底。……他在一次進入不斷後退的風景，風景中交織著白色的蒸氣；方形的窗，很多方形的窗，風景在每一扇窗中複製。沿窗的一排座位，稀稀落落坐著幾個瑟縮的人影。古老的車廂，命運的逆旅；車廂中飄著燃煤的氣味和晶黑的碎屑。但時澄仍然找不到自己。<sup>113</sup>

引文描述的是，當他失足滑落懸崖時，在這樣失重的情勢中，出現彷彿漂浮在海上的幻覺；使他象徵式地成為海上風景的一環；進而在迷幻夢境裡以湖海為中介，進入火車車廂之中，逼臨家族記憶的癥結——小寫父親的歷史現場。此乃指陳《天河撩亂》何以安排他流徙於臺灣、馬祖、日本、普陀山等各島：隱喻他不再拘囿於僵化的歷史框架，由於流徙期間或與姑姑互動，或憶起父子關係，遂得以象徵式地成為一方省思父權與記憶的海上風景。如此一來，海上風景由起初的漂泊意象改為流動性的思辨樣態。也就是說，引文再現時澄的母親當年在這列火車裡，接濟躲避白色恐怖拘捕的二伯。不斷後退的車廂風景象徵家族記憶的快轉影像，如此「奇異的夢境，充滿鄉愁的列車」<sup>114</sup>，使時澄不自知地重返家族記憶和身世秘密的歷史現場。畢竟，「時澄仍然找不到自己」說明「不自知」的狀態，直到姑姑臨終前，他才得知母親在這列火車中意外地懷上他。於是，豁然開朗地理解：父親唯恐這樁家族醜聞因二伯出獄而爆發，遂淒絕地帶他漂泊日本，卻使其家族記憶從此分崩離析，捲入民國神話及其權威體制所不容的禁忌陰影中難以逃遁。此後，「他常常以他在外島所作的那個奇異的夢境作為起點，試著重新審視自己這一生，以及家族的聚散哀歡。」<sup>115</sup>這再度說明海上風景與海洋路徑的象徵內涵何其重要，但我們要進一步探究的是：為何在姑姑臨終前夕的死亡氛圍中才還原現場？這與他念茲在茲的權力議題何關？引文中「重新審視」所開啟的歷史視野為何？

由於重返的歷史現場終歸是已逝的時間碎片，或者說，這是民國神話及其權威體制掩蓋下而被迫消逝的禁忌記憶，難怪時澄於馬祖是在瀕死的昏迷狀態中目

<sup>113</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 221-222。

<sup>114</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 225。

<sup>115</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 265。

睹家族的往昔風景，一如他宛若見證自己死亡般地陪伴姑姑臨終，於此過程中姑姑才告知家族真相。易言之，唯有認知歷史氛圍是以死亡為基調，才有可能洞見：標榜民國神話的國民黨詮釋歷史的本質與釀成死亡的手段。關鍵的例證是，中年時澄由瀰漫死亡氣息的列車夢境出發，終於看清母親和二伯父於車廂中的表情，猶如「羔羊被猛獸圍捕時的慾望與恐懼」。<sup>116</sup>其實，家族中不只他們如此，消失在南方雨林戰場中的大伯、變性的姑姑、目睹死亡者、被記憶折磨者、渴愛者等，這些宛若遭時間獵殺的羔羊，無不是欲望與恐懼相互辯難的化身。與其說羔羊被猛獸圍捕，毋寧謂羔羊為民國神話及其權力體制這樣的暴力怪獸獻祭犧牲。暴力怪獸的手段是，「時間不只是快，時澄想，時間會吞噬萬物包括自身，簡直是兇險。」<sup>117</sup>標榜集體記憶的權威時間兇險地「吞噬萬物」之道在於，當時間迅速向前推進時，倘使子輩不能挖掘民國神話中的禁忌記憶，將在被壓抑的欲望與不知從何而起的恐懼中無所適從，甚至被這種自我失衡所「吞噬」。由此可知，民國神話及其父權是以暴力欲望為本質。《天河撩亂》甚至以血色、愚癡、黃泉渡船、冥府輓歌等景象描繪父權所主導的歷史長流：死亡威逼又毫無生機，正是子民恐懼之由。既然拆穿父權歷史的本質，子輩是否有轉化恐懼的可能？這般直面死亡，如何揭開反思大寫父親宰制歷史記憶的契機？

有鑒於上文提及海上風景的隱喻，能應對暴力怪獸的死亡逼仄，因此我們再進一步檢視：映顯家族癥結起點的「馬祖外島夢境」這起海上風景，怎樣開展出不同於宏大父權的新歷史想像？當昏厥的時澄被隊伍發現時，仍心想著：「躺在這裡非常地舒服，他覺得他甚至可以永遠這樣躺下去，即使是頭下腳上。」<sup>118</sup>可見瀕死與出生的姿態僅僅一線之隔，難怪感到彷彿身處子宮般的海洋那樣熟悉：「他和姑姑一樣，對海洋有一種發自天然的孺慕之情，像這樣一整天隨時隨地都聽得到浪潮拍岸聲，常常讓他因為感到太幸福而激動不已。」<sup>119</sup>

他常常以他在外島所做的那個奇異的夢境作為起點，試著重新審視自己的一生，以及家族的聚散哀歡；如果可能，他更希望能進入每一個人的內心，進入那些曾經年輕、逐漸衰老或來不及衰老的軀體，感受他們如何在看不到太多出路的野蠻年代，在凶險環伺的傾斜的夜裡，在時間無法穿透的命運之霧中，徬徨，戰慄，成為愚者的獻祭。<sup>120</sup>

上文已提及海洋具備新生作用，但這段引文進一步補充海上風景的隱喻：擁有新

<sup>116</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 269。

<sup>117</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 231。

<sup>118</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 223。

<sup>119</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 229。

<sup>120</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 265。

生的能量是爲了正視死亡逼仄背後的權力欲望，才能穿透歷史而體驗父輩的感覺結構，從而拆穿民國神話及其權力結構不過是愚者所搭建的欲望神壇，子民尚未追求個人欲望，就在被迫要滿足大寫父權的欲望中提前衰老或死亡，民國神話的光輝神聖於是坍塌成滿眼的野蠻年代。野蠻年代所標榜的歷史敘事無疑有待商榷，如此一來，子輩重建歷史想像才有可能，也使原本的政治恐懼翻轉出賤斥恐懼的積極姿態。那麼，我們如何在重構歷史的維度中思辨：既然已管窺民國神話及其權力結構以暴力死亡為本質，《天河撩亂》是否能賦予死亡另一種內涵？

代表性的例證是，時澄凝視逝者如斯的時間風景時，固然對已逝的時間碎片紛紛見證親人的死亡而備感憂懼，但死亡也成為自身生命的關鍵時刻。

每每在這樣的時刻，彷彿有另一個自己，漂浮於一切之上，帶著悲憫眼神，同時洞見過去、現在和未來。當另一個自己飄浮在一切之上時，那個留在底下的自己則是睜著雙眼，陷入一種意識清明的狀態，……而每一次從凝視生命的練習回過神來，他總是感到惘惘的一時不知道身在何方，從而感到一陣怔忡，有如一個居無定所的旅人從曠野醒來，帶著虛無而悲傷的沉味。如果願意，那個漂浮於高處逆著時間之風逡巡的凝視者，可以看到猶是乳嬰的自己。……消失、變易、死亡、別離和遺忘總是教人感到一種肅穆與凜然，相對的，永恆或是不朽反倒顯得輕佻，甚至猥褻亦未可知。<sup>121</sup>

（底線為筆者所加）

俯瞰歷史長流後，時澄宛如「居無定所的旅人從曠野醒來」，與其說這象徵他失去記憶座標，毋寧謂不再矇蔽於權威體制所清除的禁忌記憶——「逆著時間之風」地正視之與跳脫其中的死亡窠臼，過現未的時間軸因此逸出集體記憶的框架。換言之，父權暴力釀成瀰漫著死亡氣息的歷史廢墟，看似強勢地鞏固權力。弔詭地，百姓也以死亡姿態抗辯（輕挑？猥褻？）的父權歷史長流其實無以為繼又難以永恆，即民國神話的神聖性與永恆性在百姓一再面對死亡的嚴峻變動中瓦解。唯有如此地擺脫權力與死亡，歷史才有重新流動的可能，時澄於是「看到猶是乳嬰的自己」，並承此展開將近七頁的回溯家族歷史之旅。此乃上述所謂流動性的歷史視野，攸關民國神話的歷史敘事移轉成禁忌家族的歷史敘事。死亡與歷史流動的關係，誠如《天河撩亂》以斯文考古記錄揭示：即使身處死寂的沙漠，至少正在著手考古歷史計畫；縱然漂泊的湖好似空洞的眼睛，卻也因此促成重返歷史的動力。

由於斯文的考古筆記隱喻式地揭舉《天河撩亂》的敘事結構，而《天河撩亂》

<sup>121</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 265-266。



開展時澄家族的禁忌歷史敘事的癥結在於，如何將禁忌他者脫離宏大話語的論述疆界，進而演義禁忌他者的歷史敘事？只要考古筆記能對該問題揭示見解，那麼，廢墟和旅程等考古筆記中的考古修辭就落實為全書的旨趣：時澄如何考掘歷史與重返歷史廢墟。

向外開了四條平行的出路，像好幾個敞開的大門。過了這一片段丘有一道攔河壩，是四年前縣長下令修的，因為一九二一年孔雀河正是在這個地點離開了原來的河床，流入庫穆河的河床。妄想的觀念以為人力可以抵制自然變化，強迫孔雀河不會重回舊道，……。<sup>122</sup>

我彷彿聽見外面夜深的人語，不知道那些墳墓間絮絮說的是些什麼事情。……然而有一天，那生命所依的河流更改了它既定的行程，……在古墓上永恆星光的注視下，樹木、青草、道路、溝渠、整齊的田疇、結實纍纍的園林瞬即乾枯凋零，青春、愛戀、繁華光影隨著背景色彩的幻滅而被逐一遺忘，慶典的歡聲被沉重的靜寂之聲覆蓋，死亡再度死亡。<sup>123</sup>

第二段引文是考古紀錄中描述團隊紮營於古墓環繞的夜間，不僅察覺歷史現場的難以召喚與再現，甚至由古墓映顯出歷史場景即使再繁華也終歸消亡。換言之，以古墓為喻，除了說明歷史廢墟是以「恆常」為特質，還藉由河水轉向舊道是自然地貌的變遷，寓託我們應尊重歷史發展的各種軌跡，被迫失憶的他者歷史才有探掘的可能。與此錯置的敘事空間是，姑姑正在水族館向時澄訴說她如何認清性別認同，乃至決定變性的心路歷程，而這無疑也是需要尊重的自然現象之一。然而，挑戰性別越界的艱鉅，不亞於面臨政府「強迫孔雀河不會重回舊道」的專制。此時，時澄感到宛若海洋縮影的水族館象徵孤寂的時間洪荒。一如「沒有人能夠作陪」<sup>124</sup>的姑姑勇敢地面對身體風暴，將孿生的自己再度分裂為女人，才能逃脫社會體制所訂定的污名化歷史，使禁忌的過去「復活」，開啟另一歷史書寫的扉頁。此乃呼應該章的章名「玫瑰是復活的過去」。尤其，《天河撩亂》描述姑姑獨自在醫院完成高度風險的變性手術之際，交錯的考古紀錄也進入最危急和令人恐懼的漫漫長夜，「第二天清晨我們就可以離開這危險的湖岸，且讓樓蘭恢復它莊嚴的孤寂吧。」<sup>125</sup>此乃暗示姑姑完成沒有人能作陪的手術固然孤寂，但實踐心願誠乃一種莊嚴的姿態。這使考古記錄和家族敘事此二脈絡得以融匯，即考古敘事策略此一創作本體與時澄家族的存有本體相互指涉。就另一方面而論，這也隱喻

<sup>122</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 126。

<sup>123</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 129-130。

<sup>124</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 146。

<sup>125</sup> 吳繼文，《天河撩亂》，頁 150。

歷史書寫即使無法含涉敘事宗旨之外的異質現象，仍須尊重「他者／異質」現象所開展的歷史脈絡，才不會淪為僵化的歷史框架。正如同「作者附識」一章名為「凡彼世界，即此世界，每一個他者都是我……」。他者是歷史失憶或隔閡所致的不理解，壓抑他者將導致自我價值的迷航，相對地，唯有探勘他者才能彌補失落的自我內涵，此乃《天河撩亂》所展示的流動性新歷史敘事。綜上，固然時澄在島與島之間流徙，反映記憶失衡所致的漂泊，但《天河撩亂》也以這樣的海上風景隱喻：首先，跨越戒嚴體制以孰為合法的集體記憶所打造的權力空間及其神話疆界，再者，視禁忌或漂泊為臺灣歷史記憶中不可漠視的一環，才能使每一次的海上跨島牽引著想像臺灣的流動性歷史視野。如此一來，回返的家島並非單調的臺灣主體中心。

無獨有偶，《睡眠的航線》也同於《天河撩亂》，安排「我」在睡夢中進入小寫父親的歷史現場，此中涉及的問題包括：夢境如何成為進入禁忌記憶的途徑？大小寫父親的歷史特質為何？夢與流動性的海洋路徑及其臺灣想像何關？《睡眠的航線》描述「我」前往日本請醫生治療睡眠黑洞的同時，也開啟了重訪父親的二戰足跡之旅。孰料，初來乍到，竟「被這個城市安靜而無侵略性的印象吸引。只不過遊客所謂的第一印象總是錯覺，這裡其實曾是二戰日本海軍重要的兵工廠與軍用機場所在地。」<sup>126</sup>「我」脫離遊客錯覺而知曉此地曾是軍用地已不容易，遑論深入探索父輩的二戰實況。因此，「我」住在二戰存留下來的木造房期間，盡可能地閱讀二戰史和武器史的相關書籍，例如，一九三八年在大和建設厚木飛行場的紀實紀載等。畢竟，「武器是戰爭裡最實在的東西，它和死亡人數、損傷人數在所謂的歷史上，都會化成一個數字讓人便於記憶、背誦。」<sup>127</sup>與其說武器使戰爭歷史塗染上一層厚重的暴力色彩，毋寧謂因武器而起的相關記載在二戰史中成為便於記誦的集體記憶，並佔據話語宰制的宏大位階，**其他的歷史記憶於是被忽略或遺忘**。此乃揭示因權力考量所建構而成的**歷史敘事是以暴力為本質**，這不同於武器釀成死亡的暴力表象。既然如此，「我」能窺知史料未記錄的父親因二戰所蒙受的暴力嗎？或者說，怎樣察覺父親在片面的二戰歷史敘事中再度受創？一場關鍵的事故是，一日，「我」踏進少年工父親當年每日途經的野鳥之森後，頭部莫名其妙地出現灼傷的傷口，在失去意識的狀態下被送進醫院。出院後，「我漸漸意識到，自己已經走出了黑暗的睡眠洞穴，到另外一個地方去了。」<sup>128</sup>追本溯源可知，少年工們曾在野鳥之森遭遇一場劇烈的氣爆與機槍連續掃射，**疑似近乎全數罹難**<sup>129</sup>，戰爭這般暴力地突如其來，一如「我」在毫無預警的情勢中

<sup>126</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 188。

<sup>127</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 198。

<sup>128</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 206。

<sup>129</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 200-201。

受傷昏迷。所謂「疑似」是由於《睡眠的航線》未有詳實的史料陳述，「我」的受傷事件因此隱喻：倘若不能在歷史敘事中還原少年工史實，死亡的少年工或被矇蔽的子輩將再度因歷史失衡而精神受暴，這種精神創傷的衝擊力道遠超過武器本身的威力。也就是說，「我」因睡眠暴力<sup>130</sup>洞悉無論是父輩歷史或自身處境皆以暴力為核心議題，這項洞悉使「我」階段性地完成在睡眠海洋中進行歷史探索的任務，下一步是該如何不囿於民國神話及其權威體制所詮釋的歷史，即引文所謂的「到另外一個地方去了」。畢竟，前文提及詮釋二戰的歧異是父親在民國神話及其權威體制中之所以難安與出走的癥結。有鑑於此，「我」在受傷的隔日與白鳥醫生進行首度的睡眠諮商時，在醫生的帶領下，重新敘述睡眠暴力與戰爭暴力的寓託內涵，不同於此前其他醫生的治療是侷限在睡眠問題。由此可見，野鳥之森的受傷事件所具備的象徵意義不言而喻，與其說因此療癒「我」的睡眠海洋症狀，毋寧謂這是檢視民國神話及其歷史詮釋如何釀成暴力與創傷的契機。

我們應進一步思考的是，睡眠海洋或睡眠暴力如何能提升到歷史省思的視野？對此，白鳥醫生詮釋夢境不只是腦波受到衝擊所形成：

[如此]忽略了夢其實還必須經過主觀意識的還原。沒有夢是不被「說」出來的，而當夢被說出來的時候，夢就跟做夢者的生活產生了聯繫，夢的敘述者會修改夢。我相信莎士比亞說的，我們是用與我們的夢相同的材料做成的，完全擺脫集體潛意識跟自己的人生經驗的人並不存在，同樣地，那樣的夢也不存在。<sup>131</sup>

如何「敘述」夢境之所以重要的原因是，《睡眠的航線》旨在重建的新歷史想像也是以敘述為形式。敘述使「夢就跟做夢者的生活產生了聯繫」，意指：夢中的少年工父親與做夢者「我」得以連結的原因在於，夢境使人脫離此刻現實感官的侷限而跨越時空疆界。尤其夢醒後，回顧影像的夢境敘事是一種重審與解讀的表述姿態，再加上「我們是用與我們的夢相同的材料做成的」，因此，未經歷二戰的子輩得以由夢境敘述與父輩記憶相互纏繞。而材料之一無疑是上段提及的暴力，在我們討論暴力如何貫穿父子歷史敘述之前，須先說明的是，夢與歷史演化或集體潛意識的關係為何？

夢並不是毫無作用的機制，夢是參與人類演化的重要關鍵。夢會複習記憶，但更多時候則是幫助遺忘，也就是說，有時夢會加強白天我們的學習行為，有時後則會把那些妨礙生存的記憶抹除掉。夢在漫長的生物演化過程裡，扮演著將生存抽象化的角色，讓生物醒來以後得到某些生存下去的

<sup>130</sup> 白鳥醫生對「我」在野鳥之森發生的意外事故所作的診斷。

<sup>131</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 220。

能力。<sup>132</sup>

夢境為了裨益人類的演化而修補或遺忘記憶，甚至《睡眠的航線》將夢境的記憶機制抽象化為生存依據與存有本體的寓意，一如個體的生命去從與歷史記憶息息相關，此乃揭示全書安排「我」透過睡夢所開展的新歷史想像是攸關如何進行自我建構。換言之，白鳥醫生的上述說明，指陳夢境在人類精神演化的歷史長流中的重要性，「我」於是從醫療諮商提升到在新歷史敘事中檢視暴力。此中涉及的問題包括：夢在人類演化史中的材料之一何以是暴力？「我」該如何透過夢察覺與陳述被遮掩的歷史暴力？從而彰顯夢境的作用與新歷史敘事的價值。白鳥醫生援引柏拉圖的見解向「我」說明：「在每個人內心，甚至是一位質地善良的人，都潛伏著一種無法治、狂野的獸性，會在睡夢中突然竄出。」<sup>133</sup>夢境呈現的狂野獸性，如實地再現以暴力為本質的合法體系是何等的強勢宰制，已然深入到個體的意識之中。對此，唯有敘述夢之時，採取詩性的審美視野，才能審查或擺脫那些壓制人們的歷史暴力。畢竟，「夢的本質是詩」。<sup>134</sup>問題是：「我」怎樣詩性地敘述或闡釋之？在夢的視窗中，詩與暴力如何展開辯證？此中的旨趣是什麼？

詩性敘述夢境的敘事線索是，《睡眠的航線》穿插地描寫一場「我」偕同 Z 在巨大森林中的魔幻際遇，該夢境不同於記者「我」的現實處境和少年工父親的敘事脈絡，卻提煉出全書怎樣思索禁忌記憶的途徑，「我」於是象徵性地進入父輩的歷史現場，逸出戒嚴體制對國民的歷史記憶所進行的粗暴控管。由於夢境是以畫面影像來呈現，除卻 Z 的複眼隱喻備顯重要之外，我們先來檢視這場詩性夢境於「我」所產生的視覺感知：

有那麼短暫的時間我睜著眼睛卻失去了視覺，一切像迷霧在我面前模糊不清，直到視線重新清楚時，我發現時間開始以不可思議的速度運轉著：馬藍、懸鉤子、百合不斷開放凋謝，在凋謝面前她們流出血。我親眼看到石頭裂解成灰，樹皮被新生的組織撐破，山羌在奔跑間衰老，一種紅色的藤蔓沿著大樹往上爬，直到視力與想像皆不能及之處。Z 指給我看藤蔓上的果實，那些果實上停著一種黑色的蜻蜓，每隻蜻蜓都豎起尾巴朝向遠方，Z 說蜻蜓的尾巴所指引的就是路的方向。<sup>135</sup>

與其說黑色蜻蜓指出的路向是步入少年工父親的二戰場景，毋寧謂是 Z 的複眼洞悉之。引文中疾速運轉的畫面於「我」而言顯然目不暇給，但這並非僅止於視

<sup>132</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 67-68。

<sup>133</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 211。

<sup>134</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁。

<sup>135</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 73。

覺衝擊，而是藉由「視力與想像皆不能及」的時間節奏與空間維度來突破現實時空。也就是說，夢中不可思議的時間速度如快轉畫面般地旋生旋滅，正是 Z 以複眼展示蒙太奇般的多重記憶風景<sup>136</sup>，據此引領「我」自民國神話的歷史框架與時間進程突圍，才能窺探被權力結構粗暴遮蔽的父親的歷史現場，進而逼臨其中的死亡氛圍，一如引文描述的凋謝、出血、成灰、衰老等現象。

死亡暗示民國神話中禁忌記憶的不可觸碰，但在複眼般的夢境中呈現（或驗證？）將屆死亡到死亡的轉瞬，如上段引文提及百花「不斷開放凋謝」等的死亡過程，這是否有別於已死的禁忌狀態？畢竟，「我」因此進入父親的歷史現場：「我」注視竹子花時，一根根的竹子竟化為巨蛇，Z 勸「我」抓住蛇的尾巴：

牠發出嘶嘶威嚇聲轉頭並以如電似光的速度在我左手的虎口留下牙孔。傷口深如洞穴，流出金色的血，Z 說快把金色的血抹在眼皮上，於是我把金色的血塗在眼皮上。……我深呼吸三次，注視著念頭之前的念頭，然後像花開一樣慢慢睜開眼。荊棘上的金色蛇血，發出太陽一樣的亮光，像針一樣刺進我的眼睛。我忍著痛睜著眼，發現蛇血如此刺眼的原因是我已經站在一個極其龐大的洞穴入口。不用看也知道那是一個像要伸到雲端那樣深度的黑暗洞穴。<sup>137</sup>（底線為筆者所加）

黑暗洞穴是少年工父親在二戰日本的工作場景。黑暗洞穴一詞，呼應吳明益以睡眠黑洞形容「我」深感困擾的睡眠海洋。在睡眠黑洞中的那雙塗上金色蛇血的眼睛，帶領「我」在這場夢境影像中邁入民國神話及其歷史記憶所造成的時間黑洞——少年工父親的二戰回憶，《睡眠的航線》從而疊合夢境敘事與新歷史敘事的寓託關係。此中的媒介顯然是竹子魔幻地化成巨蛇，這不禁令我們想起，前文曾提及竹子的開花遷徙與死亡現象，是爲了讓同種的其他竹子生存，隱喻拓展歷史想像的疆界而獲得生命能量。既是如此，在這場隱喻歷史省思的夢境之中，如何以死亡意象鬆動那個界範禁忌的民國神話及其權威結構？例如，在這段禁忌的過去記憶中，夢境洞穴裡的花草植物在暴力傾軋中看似疾速萎謝，然《睡眠的航線》又以金色的蛇血、花開般地睜眼、太陽般的光亮等新生氣息形容時間黑洞，顯示即使歷史記憶如死亡般地成為過去時態或禁忌，我們卻仍在夢等各種再現形式中得以重驗歷史的來龍去脈，從而脫離既定的歷史詮釋。亦即，歷史創傷唯有在再現夢境的重審過程中，獲得正視與省思，禁忌議題不僅轟然瓦解，我們還可自黨

<sup>136</sup> 「Z 的眼確實是由無數個小單位所組成的，但卻又不是規律的、蜂巢式的複眼，而像是將許多不同的生物的眼所集合起來組成的眼。我忘記禮貌地被那雙眼深深吸引，就像盯著荷蘭田園上一座座的風車，不自禁地被自己心裡的某個風景召喚進去。而每一枚小眼似乎都眨動著似乎是熟悉的、卻又具有陌生感的場景。」吳明益，《睡眠的航線》，頁 280。

<sup>137</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 75。

國禁忌及其暴力所致的死亡或創傷中，翻轉出美學療癒的契機。

下文先說明「我」在被遮蔽的歷史現場中，察覺父親的身分認同在民國神話及其權威結構所帶來的歷史風暴中，怎樣委屈受創？再論美學療癒如何可能？例如，「我」在夢中目睹的父輩創傷是：

洞穴的深處是一個村子。……村子四周是河流，河流的水像綿綿不絕的眼淚或欲望，……隧道看起來幽遠、漫長，不知道通往什麼地方。……村子裡的少年不論膚色，都有一種專注的臉孔，顯出著迷……或者說期待的樣子，望向洞穴的開口。……這裡的植物遍佈，甚至長在少年的身上。……  
Z說如果一直思念某個地方的話，身上就會長出那個地方的植物。<sup>138</sup>

洞中少年們的身體長著思念地的植物，並望向洞穴出口，顯示他們在日本殖民的控管中依舊深刻地想念臺灣。地底深穴般的「睡眠黑洞／時間黑洞」是「我」考掘父輩記憶的所在，由此進一步填補斷裂的父子歷史之道是：彰顯日治時代父親的眼淚或欲望所推動的歷史記憶是以臺灣認同為聚焦。由此可知，父親的日治記憶並非民國神話及其歷史詮釋所貶視和禁忌的奴化歷史。無論是日本殖民者或戒嚴民國都以權威手段，壓抑或扭曲臺灣人銘刻歷史的主體價值，使父子被迫面對臺灣歷史的斷層或空白。這樣的創傷癥結說明，國民黨以民國神話建構看似崇高偉岸的歷史論述，卻不能嚴謹地交代日本殖民統治之於臺灣歷史的意義。換言之，《睡眠的航線》中詩性的洞穴夢境填補歷史斷層，遂格外地真實。相對地，掩蓋他者歷史的民國神話及其歷史論述備顯威權又暴力，卻堂皇地標榜光復中原的美夢，這不但虛假，更宛如黃粱一夢。那麼，「我」怎樣讓瀰漫著死亡現象的夢提升到美學維度，進而開展出有別於民國神話的新歷史敘事？

既然關鍵樞紐是夢，我們先檢視《睡眠的航線》為何引用死神 Thanatos 和夢神 Hypnos 的故事：

——Hypnos 是什麼意思？

——意思就是夢的傳遞者。

——死神長什麼樣子呢？

——沒有人看過死神，但幾百年前畫家在畫 Thanatos 的時候，常常把他塑造成神情愉悅，年輕俊美的少年。因為死神讓人遠離疾病、憂傷、痛苦這些現世中的災難，帶來永恆的福音。死神是美的化身。

——那為什麼死神跟夢神會在一起？

……夢神和死神是夜晚的雙胞胎兒子呀。……接近夢的狀態，也就是接近

<sup>138</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 115-116。

死亡的狀態。活著的人，只有藉由夢來模擬，或者了解死的狀態。<sup>139</sup>

死神是神情愉悅的俊美少年，不但具備審美內涵，又是夢神的孿生兄弟。此乃說明《睡眠的航線》為何由夢境書寫逼臨充斥死亡氣息的歷史場景。由於初民認為睡眠與夢境近似於靈魂暫時離開軀體的死亡狀態，死亡則是靈魂永久離開軀體的現象。其作用是，死神使人遠離人間災難，夢神模擬死亡則能喚醒人們療癒歷史創傷，拋卻苦痛。所謂夢神模擬死亡是在虛構情勢中使做夢者瞭解死亡，然夢醒後，夢境中的死亡現象所乖違的權威終究煙消雲散，此乃隱喻百姓在家國想像中無論面臨暴力致死或死亡威逼，皆是黨國權力虛構孰為合法孰為非法所使然，這樣的黨國權力不再神聖崇高，而是如夢般的虛構。綜上，《睡眠的航線》以敘述性、虛構性、審美性（或前文提及的詩性）的夢境是新歷史敘事的敘事策略，不但審視或擺脫民國神話及其權威結構的暴力與虛構，更以「夢／虛構」提煉出創作本體的美學底蘊——以夢境展開個人存有的建構歷險與想像歷史的虛構視野。由於引文提及夢是死神的孿生兄弟，而死神是美的化身，因此全書中夢既是精神症狀，也是創作本體／敘事策略的美學內涵。綜合這兩層可知，新歷史敘事的動力從何而來與如何鋪演而成。如果說宗教在歷史暴力中是療癒創傷的管道之一，怎樣從中嫁接出夢的美學意蘊？

《睡眠的航線》在歷史暴力中，以觀音書寫來落實療癒之效。全書中少年工父親跨海的二戰經歷、記者「我」重訪日本之旅、詩性的複眼夢境此三脈絡均出現觀音菩薩，從而揭櫫「我」在海洋路徑與睡眠海洋中如何完成歷史療癒。觀音在《睡眠的航線》中的緣起是，三郎渡海前往日本的前夕，母親交給他觀音護身符，此後母子思念彼此時，無不向觀音虔心祈愿。錯置在上述三條敘述脈絡之間，另有一條關於觀音與祈禱的敘述段落，宛若突如其來的夢境，與前後的敘述脈絡似乎產生斷裂。所幸，《睡眠的航線》以「我」拜訪善德寺觀音亭為前往日本的首要目的，座實與收束全書穿插敘述觀音的意義，更由善德寺中這尊觀音揭示全書的隱喻：

坦白說並不是刻工非常好的觀音，但不知道為什麼仔細一看眼神卻是活的，有一種溫柔，會讓任何看到的人產生想起自己母親的親近感。觀音亭前立著的就是「太平洋戰爭戰歿少年之慰靈碑」。……（碑文：）太平洋戰爭末期，此地有高座海軍工廠 八千多名十三歲至二十歲的台灣少年以海軍工員的身份，遠離故鄉客服氣候風土，及惡劣環境，在困苦缺乏，屢遭空襲中忍耐，卻依然善盡職所。……

在那個睡眠「異常」的時態裡，我好像因此脫離了我的年紀與眼睛，因此

<sup>139</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 166-167。

看到了一些事情。那也許是我這趟旅行最重要的事。<sup>140</sup>

與其說「我」獲得觀音如母般的眼神撫慰，毋寧謂唯有如同觀音包容各種不同視野的歷史記憶，才能「脫離了我的年紀與眼睛」，疊合父親、觀音、Z 的目光，重新正視二戰或與之相關的權威話語對父輩所釀成的創傷，「我」因民國神話及其歷史記憶所引發的睡眠困擾於是漸趨緩解。此外，儘管碑文祈求世界和平的旨趣甚佳，然不到兩百字的碑文之於八千個生命仍稍嫌粗疏單薄。碑文中述說臺灣少年工以日本海軍工員的身分，善盡職守，忍耐返鄉不易的愁情，這固然陳述日本殖民統治的實況，可惜卻在充斥著謊言的歷史虛構中顯得滄海一粟，一如善德寺位處大和市罕為人知的所在，遑論這塊碑文在歷史敘事中的能見度。就另一方面而論，在碑文的縫隙中進行虛構的新歷史想像——吳明益創作／虛構《睡眠的航線》的旨趣，反而能更加貼近歷史氛圍，正如「角落」中這尊觀音的眼神卻是活的。畢竟，能夠逼臨歷史氛圍的小說虛構是透過美學的輔助，不同於黨國的宏大話語掩蓋謊言的手法其實粗操無比，兩種不同內涵的虛構及其歷史敘事的辯證就此揭幕。

《睡眠的航線》中如夢般突如其來的觀音書寫，從宗教療癒衍生出虛構的新歷史想像與美學底蘊，間接揭示全書採取夢境敘事的旨趣。之所以如此的原因是，球體的觀音圖書館以滴水匯聚百川為納作為歷史運行的軌跡，如「那檔案用億兆管線與心的核心相連，每條線的終端各連接著一個檔案書。檔案書看起來不太像固體而更像液體，各種不可思議的琉璃光在上面流動。」<sup>141</sup>如此虛構又不失詩意美學地展示環環相繫又流動性的歷史風景，呼應《睡眠的航線》以夢境為敘事策略／虛構美學所鋪演而成的父子歷史——宛如海洋路徑／風景般多元又開放的新歷史敘事，以期在觀音圖書館所象徵的歷史長流中補充未及載錄的片斷記憶。一如簡單雕刻而成的觀音眼神召喚出的歷史視野何其靈活生動，又如書名「睡眠的航線」所呈現的動態意象。畢竟，「夢其實對任何實體或非實體的存在都是具有修補意義的活動。」<sup>142</sup>唯有擁有修補歷史記憶的發言管道，才能擊潰民國神話憑藉單一價值所捍衛的暴力論述，況且，解嚴後是百花齊放地尋覓如何重建價值的時代。

<sup>140</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 226-227、255。

<sup>141</sup> 「觀世音的心深邃、廣闊、複雜有如一座圖書館，祈求在那裡被分門別類，保存得異常珍重。……那個圖書館是個球體，它精確的中心是任意的六角形，它的圓周遙不可及，深度等同太古以來所有生命記憶的加總。六角形的迴廊與迴廊中間有巨大的通風井（足以確保每份收藏的乾燥、新鮮與生命力），旁邊的螺旋形樓梯上窮碧落，下達黃泉。……那檔案用億兆管線與心的核心相連，每條線的終端各連接著一個檔案書。檔案書看起來不太像固體而更像液體，各種不可思議的琉璃光在上面流動。」吳明益，《睡眠的航線》，頁 43-44。

<sup>142</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 295。



我們再進一步分析虛構美學與新歷史想像的關係。其一，民國神話在解嚴後間接驗證自身的虛構，已是眾所週知，故《睡眠的航線》僅以權威的虛構性為歷史症狀，旨在進一步賦予虛構以上述的美學內涵，以期開展另一番歷史想像的視野。其二，誠如《睡眠的航線》在開篇前的題詞：「當語言、死亡與傷害在書寫中瀰散為虛構，惟有那場戰爭恆為真。」虛構的語言興許是引爆戰爭的原因，但也由於戰爭恆為真，任何的書寫都不可能周全地示現戰爭，故調為虛構。就另一方面而論，既然戰爭恆為真，任何填補戰爭歷史的虛構書寫都有可觀之處，至少在虛構書寫之後，察覺戰爭仍真切地以不同的形式在此刻爆發。畢竟，「戰爭已經內化成人類各種文化的一個部分，只要領導者或政客煽動或做了愚蠢的決定，我們就會被迫投入戰爭。」<sup>143</sup>例如，「我」因睡眠海洋歷險返家後，由失衡的民國神話窺知暴力暗藏在虛構的權力話語裡，遂由這樣的歷史視野關心海洋臺灣正面臨一場生態失衡的暴力戰爭。

由於「我」一代人面臨的問題是東南亞海嘯所預警的氣候災難，「海嘯與阿莉思的臉在電視上停留了十分之一秒，在那個準備奪走數十萬人家園與生命的姿態裡，電視又若無其事地推銷著運動飲料、調整型內衣和百貨公司周年慶。」<sup>144</sup>廿一世紀初的海洋臺灣仍面臨世紀末的生存威脅，切身相關的氣後戰爭竟被大眾隨意地消費。經濟過度發展與濫用資源所致的問題已嚴重到大自然強烈地反撲，這是經濟起飛後的海洋臺灣不可迴避的問題。有鑑於國民黨於戒嚴時期推動臺灣經濟發展，是為鞏固以民國神話為核心的政權訴求的正當性，卻從此逐步埋下環境污染與氣候異常的惡果<sup>145</sup>，即使身處解嚴的子孫仍要概括承受，一如「我」在解嚴後才療癒民國神話所釀成的睡眠海洋的症狀。固然小說直到最終才以不到四頁的篇幅交代海嘯，並未提供我們充裕的線索串聯民國神話與自然生態之間的關係，但我們沒有忘記與父親命運相連的中華商場見證國民黨如何主導經濟發展。由此可見，商業經濟是「我」在父權大纛下，敏銳關注到的權力體系，甚至

<sup>143</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 287。

<sup>144</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 302。

<sup>145</sup> 八〇年代以來反公害、反核能、提倡環保的環境運動，展現「追求環境正義的集體行動和綠色民主力量」，何明修由解嚴後的自由化(1987-1992)、進階民主化(1993-1999)、民進黨主政的政黨輪替(2000)三個階段，討論環境運動與政治機會結構的對話關係，可見臺灣興起的環境運動適逢政治轉型的關鍵。國民黨主導臺灣的經濟發展，起初是為了與中共競爭，其後則成為政權正當與神聖功業的原因。然而，與此同時，國民黨帶領的工業化，伴隨著日益嚴峻的環境汙染。「一旦被外界批評民主不足時，國民黨總是訴諸經濟發展、厚植國力的必要性，……政治穩定壓倒一切，在此名義下，……台灣經濟的發展特徵之一即是將其統治正當性建立於持續的經濟發展上。」因此，「台灣的環境運動即是權威資本主義的實踐批判，它透過集體行動強力地指出這個事實：沒有社會正義的富裕化是無法持續的。」兩千年民進黨執政後，「一方面容許環境人士進入以往封閉的權力核心，另一方面卻又無效隔絕資本家的逐步侵蝕。……環境運動者試著在體制內發揮影響，環境團體的政治地位鞏固，變得越來越像是壓力團體，而不再是單純的社會運動組織。」何明修，《綠色民主：台灣環境運動的研究》(臺北：群學，2006)，頁 10、11-12、23。

憂心這將引爆生態失衡的暴力戰爭。難怪生病的母親聽「我」向她轉述海嘯時，「她說彼時戰爭也死了很多人」<sup>146</sup>，顯示無論是二戰或生態戰爭（海嘯）皆以暴力為本質，畢竟，「生態改變了，生命的成員、生命的表現……都會改變」<sup>147</sup>。所謂生態除了自然生態之外，還包括家國權力生態的變化，影響百姓在不同的暴力形式中感知生命。

無論是什麼生態的戰爭，「我」在睡眠諮商與敘述夢境中體悟到：未經歷戰爭的世代之所以被上一代批評，緣於父母「希望子女在任何形式的戰爭裡獲得成功，而不是期待未來會有一個沒有戰爭的時代出現。」<sup>148</sup>既然戰爭攸關百姓家庭中子女的生存與發展，《睡眠的航線》從父子的小寫記憶鮮明地折射出戰爭是以暴力為本質，甚至「我」存有的本身便是暴力的例證之一。<sup>149</sup>也正因「我」有此自覺，顯示「我」的立場不同於黨國的權威話語，上述的夢境或觀音等虛構美學因此落實在歷史省思的層面，而非出於權力考量的歷史虛構。《睡眠的航線》由此翻轉戰爭普遍來說是國家神話或宏大歷史操作論述的議題。

就另一方面而論，《睡眠的航線》以戰爭暴力為主題開展出父子兩代人的海洋路徑或海洋經歷，既疊合又變遷，既相似又不同。所謂的疊合或相似在於，海洋臺灣與東亞是牽一髮而動全身的互動關係，一如父親的二戰記憶正是捲入日本殖民統治或太平洋戰爭等東亞局勢之中，國民黨以民國神話架構中原想像的權力空間，顯然難以處理臺灣在一九四五年之前的歷史情勢。這啟發「我」由東亞視野觀照臺灣的歷史、經濟、生態是與全球環環相扣的課題。因此，「我」從夢境書寫的虛構本體論與觀音書寫的虛構美學中，提煉出虛構之於《睡眠的航線》的意義——海洋路徑及其臺灣想像的歷史視野，是以自由與觀照東亞的流動性為內涵，才能由原本的失衡狀態展延出更廣袤的時空維度。

#### 四、兩種虛構：封閉的中原時空疆界與流動又重層的海洋遷徙

臺灣當代小說書寫家族故事時，常見的主題之一是，民國神話標榜齊治平而家國一體的訴求，在各形各色的家族問題中不攻自破，或在家父對大寫父親的模仿、辯難中餘波盪漾。例如，反共戒嚴時期，鍾肇政則以大河家族小說試圖隱微地逸出民國神話及其歷史論述；解嚴初期，李昂《迷園》、陳燁《泥河》探究鍾肇政當年不敢觸碰的二二八事件等民國神話的政治禁忌，何以成為家族故事中無

<sup>146</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 302。

<sup>147</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 278。

<sup>148</sup> 吳明益，《睡眠的航線》，頁 287。

<sup>149</sup> 「我們都是沒有經過戰爭的人，我們根本不曉得戰爭是怎麼一回事。但我們確確實實是曾經經歷過戰爭的那群人所生下的一代。……我們都是擁有優勢暴力者的遺傳基因，……」吳明益，《睡眠的航線》，頁 254。

從迴避的歷史幽靈。到了九〇年代後期以降的陳玉慧、吳繼文、吳明益等戰後更新世代成長於戒嚴後期，不解在一九四九年以降中華民國既建國又復國的堂皇口號中政治禁忌如何形成，又為何成其成長過程中難解的家族陰影和失衡的精神症候，即使解嚴依舊揮之不去。

《海神家族》、《天河撩亂》、《睡眠的航線》被迫失憶於政治禁忌的原委，因此失家的漂泊子輩唯有以海洋路徑考掘禁忌的歷史現場，才能正視國民黨以民國神話操作權力時，那些在死亡逼仄中受暴的他者歷史，進而指出：國民黨以民國神話虛構中原想像的空間疆界之際，卻暗藏一股在臺灣漂泊離散的憂鬱。尤其，《海神家族》等指出被刻意遺忘的禁忌記憶是以死亡、暴力、他者為本質，不僅拆穿民國神話的超穩定時空結構其實暗藏不確定性，更以不確定性記憶所衍伸的延異又歧異的歷史敘事，補充歷史記憶中不可能窮盡的多義性，新歷史敘事的意義再度凸顯。

海洋路徑之所以成為時空隔閡的父輩與子輩得以對話的原因是：臺灣的海洋位置所造就的移民史或殖民史，是臺灣歷史發展中一道特殊的風景線，而渡海來臺的父輩與國民黨也是此中的歷史脈絡之一。當子輩彰顯之，就瓦解國民黨為迴避一九四九年渡海創傷而權威標榜唯一的神聖起源與中原歷史。如此鋪演的《海神家族》等，有別於：《泥河》與《迷園》從光復中原的民國神話移轉到、甚至聚焦在想像臺灣土地及其歷史發展之際，卻面臨自覺或不自覺的掙扎，混雜的臺灣性就此形成。也就是說，《海神家族》、《天河撩亂》、《睡眠的航線》的虛構美學在移轉與聚焦之前，更細緻地追溯民國神話及其權力結構規範政治禁忌的癥結——一九四九年漂泊遷徙的憂懼，再分析子輩如何重新體驗這條路徑，才有賦予海洋路徑及其歷史想像另一層流動性與開放性的可能。循此，不只是拆解民國神話的虛構色彩，而是一改飄浪失家的焦慮感，以虛構美學展示個人如何回家的存有價值與歷史視野，此乃不同於《迷園》在混雜性中透顯的困頓。然而，回家並非簡單化的臺灣主體中心，前文已有詳論。

綜上，《海神家族》、《天河撩亂》、《睡眠的航線》重述歷史記憶的海洋路徑，正是其所採取的敘事策略，依序是民俗考察、考古人類學、夢境書寫，俱與海洋有關。子輩據此進入小寫父親的歷史現場，再以海洋路徑及其時空想像後設地寄寓一種有別於民國神話的個人心靈與家國史觀。亦即，由敘事策略架構的海洋路徑是與此刻空間不同又相關的「象徵性／虛構性」對話空間，寓託的意涵是如何在當代此刻來觀看深受民國神話及其權力結構影響或被迫遮蔽的歷史記憶，進而處理創傷記憶所致的魑魍死亡氛圍，以期展示流動性、開放性、虛構性的臺灣歷史視野，再從中提煉出個人在家國中的存有價值。因此，這在新歷史敘事的框架中是創作本體和存有主體相互指涉的美學隱喻——存有論補充小說後設地提出

為何透過這些敘事策略「進行新歷史敘述」此一創作本體論。這顯然不同於八〇年代後期以降的後設小說以虛構解構主體性的文學遊戲；不同於企圖以小敘事解構宏大敘事，卻不免陷入臺灣意識與民國神話的雙重解構；也不同於漂泊遷徙的孤臣流亡感或亞細亞的孤兒意識。

這三部小說對流動又開放的「海洋路徑及其歷史想像」的關懷各有不同。陳玉慧以海洋代表和解和包容的史觀；吳繼文以海洋象徵去家國／性別疆界，挖掘以死亡或暴力為本質的邊緣記憶；吳明益由夢境海洋揭穿集體記憶的虛構，再強調海洋臺灣的歷史等各層面皆與東亞形成密切的互動。此乃本節試圖強調，從海洋路徑回家並非簡單化的臺灣主體中心。

### 第三節 重溯起源與山水臺灣——以施叔青和李渝為例

#### 一、山河版圖與山水美學

本節延續前兩節的是：執政者劃定版圖疆界的同時，之所以限定唯一合法的歷史起源，是為了以充滿生命力的起源來凸顯政權的神聖性，但九〇年代末以降的新歷史敘事，在歷史縫隙中發現許多令人困惑的死亡現象與他者歷史。因此，在死亡的恐懼中如何重新梳理歷史的書寫，成為必要的儀式，尤其，自我實踐的書寫過程與虛構美學形成表裡關係，是新歷史敘事的重要的課題。切入視角是，本節同樣思辨民國神話所詮釋的開天闢地般的歷史起源，但不再採取海洋路徑，而是以山水臺灣為路徑。有鑑於國民黨以民國神話要求國民服膺光復中原的權威論述，使中原黃土的山河想像成為一方由極權話語操作而成的權力空間，那麼廿一世紀的施叔青《風前塵埃》和李渝《金絲猿的故事》以山水臺灣的隱喻，在新歷史敘事中，開啟什麼樣有別於民國神話及其政治版圖的空間想像與歷史起源呢？

先由山水自然的書寫傳統談起。沈光文、徐孚遠等明鄭時期來臺的文人所作的詩文，敘述臺灣的地理景觀，並寄託桃花源的審美底蘊，以期聯繫臺灣與中國在文化想像上的承衍關係。至於清朝郁永河的《裨海遊記》是考察臺灣地理與民俗之濫觴，不僅視臺灣為相對於中原帝國的邊疆化外與野蠻之島，甚至提出有關教化與邊防的建議，此乃展示以大陸為中心的政治版圖與關懷視野。乾隆年間，任職巡臺御史的范咸同樣於《重修臺灣府志》表示：

台山自福省五虎門蜿蜒渡海，東至大洋，中二山曰：關潼、白畝，是台灣諸山之龍起處也，隱伏波濤，穿海渡洋至台之雞籠山，始結一腦。磅礴千

餘里，或山谷，或平地，諸山屹峙，不可紀極。<sup>150</sup>

多數的清代游宦與地方士人，主張臺灣山脈與中國大陸具有緊密的地緣關係，因而膺循中原的地理觀念，進行臺灣的八景書寫或園林建造。<sup>151</sup>然而，有些臺灣文人援用神話傳說來書寫高山，不同於遊宦詩人著墨於山嶺的高聳奇險或清朝的疆域想像，以期擺脫臺灣與大陸根脈相連的官方視野。如乾隆年間的鳳山文人卓肇昌所寫的〈仙人山〉、〈仙人對奕〉、〈仙山謠〉、〈古橋謠〉等。<sup>152</sup>山水詩文之所以能抒發家國政治之感，其原因在於，自然山水是促成文人抒情與想像的審美對象。畢竟，理想與現實的矛盾，或因時間的流逝而反襯出山水宇宙的無限，皆使人陶醉在山林自然中馳騁想像和神遊宇宙，以期於幻想的時空中求索精神寄託。山水書寫的旨趣因此不在於客觀的自然描寫，而是以主觀情感投入所揭示的精神境界為精髓。例如，古代貴族於山林間的聚會，原本是為了進行祛除邪惡和災病的儀式，到了漢末則發展為無拘無束的歡樂宴飲之遊。「遊」取代宗教意義的「禊」時，無論是垂釣、觀賞、吟詠的歡樂，「最終是自我表露的歡樂，是本質與現象統一的歡樂，是外在世界與內心世界和諧的歡樂。」<sup>153</sup>例如，孫綽〈游天台賦〉：「於是遊覽既周，體靜心閑。害馬已去，世事都捐。」又如，王徽之云：「散懷山水，蕭然忘機。」由此可見，文人藉由山水自然獲得精神安頓，從而避世或擺脫世事的羈絆。此外，自然還被視為歷史進程的象徵：不停運轉的自然卻持續地衰敗，說明歷史是無可挽回的衰亡過程。相對地，「大自然保持著它的短暫性，雖然去了，卻又能回來，如此循環往復。由此也就可以解釋自然的雙重性。一方面自然的衰敗使人想到死亡，同時它又是永恆的標誌。」<sup>154</sup>因此，自然既象徵歷史消逝，同時又隱喻為一方精神復歸之所。綜上，山水書寫涉及的議題包括：臺灣與大陸的政治淵源或文化血緣、政治版圖、存在價值、桃花源／精神原鄉、歷史省思等。此亦為臺灣當代小說書寫山水臺灣所涉及的層面。

本文所謂的山水臺灣乃隱喻：由政治版圖移轉為寄寓歷史起源與審美存有的臺灣原鄉關懷，從而展開中國性與臺灣性的辯證。畢竟，「臺灣作為一種文學原鄉，自始就是不同鄉土想像和論述的輻輳點。」<sup>155</sup>以山水臺灣為隱喻的山水書寫不同於自然寫作<sup>156</sup>，而是延續現代小說感時憂國地關注家國或地域的創作視野，

<sup>150</sup> 施懿琳，《從沈光文到賴和》（高雄：春暉出版社，2000），頁 84。

<sup>151</sup> 王德威，《臺灣：從文學看歷史》（臺北：麥田，2009 年 2 版），頁 37-39。

<sup>152</sup> 施懿琳，《從沈光文到賴和》，頁 84-85。

<sup>153</sup> [聯邦德國]顧彬(Wolfgang Kubin)著，馬樹德譯，《中國文人的自然觀》（上海：上海人民出版社，1990），頁 106。

<sup>154</sup> [聯邦德國]顧彬(Wolfgang Kubin)著，馬樹德譯，《中國文人的自然觀》，頁 183。

<sup>155</sup> 王德威，《臺灣：從文學看歷史》，頁 361。

<sup>156</sup> 九〇年代起臺灣文學界出現一系列有關自然寫作的研究，如吳明益探討自然寫作的界定，簡義明分析自然寫作與臺灣當代文化的關係等。綜觀自然寫作的研究成果可知，主要以科學理性的

臺灣當代小說藉此呈現眾聲喧嘩的家國認同與原鄉想像。例如，反共戒嚴時期司馬中原《荒原》抒發對祖國河山的眷戀，朱西甯〈蛇〉呈現那些扎根臺灣山林的原住民如何回歸祖國；七〇年代鍾肇政《臺灣人三部曲》以奔向臺灣山林，委婉地批判無法遁逃出國民黨的政治監視；八〇年代李喬〈泰姆山記〉以回返母土般的臺灣山林來反思二二八事件；吳錦發編《悲情山林》控訴國民黨以民國神話的極權論述，邊緣化原住民的山林歷史；張大春〈將軍碑〉揶揄民國神話嚮往的中原山河早已虛構或變調；九〇年代林耀德《一九四七高砂百合》以臺灣山林映顯去中心的多元族群想像。

本文分析世紀初李渝《金絲猿的故事》和施叔青《風前塵埃》不同於前人在於，她們納入上述山水寫作的傳統——對歷史和存有所進行的美學思索，從而豐富臺灣原鄉的精神底蘊。特別的是，她們以山水空間此一敘事路徑所勾勒的臺灣原鄉及其史觀，是在跨界流動和固守疆界之間協商——從國家神話的政治版圖，衍生為反思歷史的敘事史觀與美學救贖。畢竟，家國認同是自我化成的敘述，不是根源 roots、而是路徑 routs。施叔青和李渝是出生在四〇年代的本省籍和外省籍的代表作家之一<sup>157</sup>，不約而同地在二十一世紀初開展一種與臺灣大河小說、反共歷史小說有相似格局或歷史範疇、卻截然有別的新歷史敘事，遂反映半個世紀以來歷史敘事的變更，或中國性與臺灣性如何互補的歷史變動。

## 二、奴化不潔與歷史失語症：跨越唯一合法的歷史起源與疆域化的臺灣

廿一世紀，戰後新世代的作家仍活躍地在文壇中進行新歷史敘事，無論選擇什麼樣的歷史源頭或範疇，促成他們重構歷史的動機是，難以迴避國民黨以民國神話規範反共復國的時空框架——將要回到一九四九年以前的中原故土。國民黨為了鞏固版圖疆域的權威性，遂以語言、服裝、文化、口號等來規訓國民的政治身體，畢竟這是最有效而直接地在臺灣領土中捍衛權力的手段。此中的弔詭是，光復中原版圖的訴求對國民來說太過虛幻，但國民仍在日常中身體力行地符應政治意識形態。職是，國體（政治身體）與版圖形成相互補充的表裡關係。由於版圖攸關國家怎樣成立或奠基而成的歷史起源，執政者遂破壞前朝禁忌使之消音，或將不符官方歷史脈絡者「他者化」為奴化不潔的記憶。因此，新歷史敘事安排「不潔的」歷史失語者展示混雜的政治變身或跨界，以期從唯一合法又偉岸的國體／版圖中突圍。固然民國神話早已崩壞，然其無意梳理國民曾經歷的重層歷

---

知識建制、非虛構的觀察紀錄、純粹美好的自然體驗，來剖析自然寫作的意義。詩性的自然想像，必須在科學理性和觀察紀錄的必要條件下，才能安置在自然寫作的脈絡中。然循此出現的問題，誠如〈自然烏托邦中的隱形人——台灣自然寫作中的人與自然〉所言，將忽略非科學理性的原始生態智慧，或排除原住民文學等虛構性的文學創作。

<sup>157</sup> 就四〇年代的歷史語境而論。

史，使得這依然是在重構價值的解嚴語境中，臺灣當代作家試圖釐清與想像家國的關鍵課題。簡言之，光復中原版圖的許諾，衝擊一九四九年來臺者或本已在臺定居者，兩者呈現的歷史失語與混雜，各有不同的狀況。下文將以李渝《金絲猿的故事》與施叔青的臺灣三部曲為例，以歷史失語者的奴化不潔、政治變身或跨界為切入視角。

### (一)混雜的政治變身：逸出大河小說的範式

施叔青的《行過洛津》、《風前塵埃》、《三世人》組成臺灣三部曲，並非因循大河小說以家族的幾代人來鋪展臺灣歷史的範式，相對地，各部小說所羅織的時代、人物、地點皆不相同，以期彰顯不同政權統治所致的斷裂歷史。由於執政者建構歷史論述與界範版圖疆域，是鞏固政權的重要途徑。那麼，百姓在政權更迭或移民來臺之後，就能截然切割前一個政權所樹立的或移民前所接受的歷史規範，立即接受當前的執政者所框架的版圖疆域和歷史起源嗎？或試圖從中逸出？或游移難安？這不但攸關百姓的身分想像與臺灣認同，也成為貫穿臺灣三部曲的旨趣。

首先，以演義清朝鹿港五十年興衰的《行過洛津》為例。全書描述名伶許情由泉州渡海、將要登陸臺灣之前，途經一處既不是陸地又不是海洋的沙洲，船隻面臨如此凶險的曖昧邊界，乃預告許情來臺後將呈現「性別位置的模糊與豐富」。<sup>158</sup>即《行過洛津》以移民者許情捲入性別難題，隱喻臺灣人在諸種權力的邊界建構土地認同的曲折過程。由於這是從跨海移民起就無從迴避的議題——如何由跨越版圖疆界／權力邊際的混雜經歷，漸漸地轉化出一種對臺灣的土地認同。我們仔細爬梳可知，他由被迫扮演女性戲角、面臨閹割威脅到恢復男性認同，於此歷程中逐漸接受洛津帶給他的痛苦與美好，遂擺脫性別／國族的權力操作，最終自主地選擇定居洛津與認同臺灣。此乃說明許情是見證臺灣移民歷史的代表之一，不僅如此，《行過洛津》又從施輝祖輩的移民身分進一步思索何謂歷史起源。一場關鍵性的場景是：半瘋癲的施輝試圖尋找濁水溪的源頭，是否真得有祖先傳言的仙山寶地，在證實之前，卻遇見渾身刺青的原住民，「異文化相逢的刺激使他的漢人祖先認同部分地被自我質疑解構」。最終，尋覓源頭未果，反而被沖到海邊。

沒到深山而到海邊，似乎也意味著台灣島上漢人其源頭是渡海後登岸的那一刻。海岸的邊界，意味著大陸沿海居民移民台灣後新身份的開始；而許

<sup>158</sup> 林芳玫，〈地表的圖紋與身體的圖紋——《行過洛津》的身份地理學〉，《台灣文學研究學報》第五期(2007年10月)，頁277。

情所經歷沙洲渡船的驚險，更反映出由大陸到海島，舊身份與新身份的混雜曖昧。<sup>159</sup>

《行過洛津》藉由許情和施輝揭示漢人的歷史起源始自登岸，臺灣人也因此在領清時期顯得新舊身分混雜。《行過洛津》作為臺灣三部曲的第一部如是定調與提問，第二、三部曲於是持續思辨：領清以降政權更迭，混雜的身分又將有什麼不同的內涵？又該怎樣看待歷史起源與版圖疆域？

我們先來檢視第三部曲《三世人》如何收束臺灣三部曲。從一八九五年乙未割臺演義到一九四七年爆發二二八事件的《三世人》，綜論式地揭櫫：「在時代與不同政權的轉換中台灣人究竟是誰？」尤其，《三世人》以二二八事件後歌仔戲班的演出和施朝宗一再撕毀偽造的國民身分證作結，顯示「臺灣人是誰」的問題將因國民黨來臺，益趨複雜化。固然臺灣三部曲以主要篇幅描述國民黨來臺以前的歷史，其中只有第二、三部曲以較少的篇幅交代國民黨如何治理臺灣，但這卻成為一股推動新歷史敘事的核心力量。換言之，「臺灣人是誰」的認同困頓與創傷症狀，之所以在廿一世紀持續發作的原因在於：國民黨以民國神話樹立的歷史起源與版圖疆域不容他者記憶，一筆勾銷經歷諸多政權的臺灣歷史。有鑑於此，臺灣三部曲之二和之三重寫日本殖民語境中的臺灣認同，是為了說明臺灣人所經歷的殖民史並非民國神話及其清／潔國體「他者化」的不潔內涵，更彰顯臺灣的重層歷史不是國民黨光復中原此一時空能簡單化地取而代之。尤其，在世紀初完成的臺灣三部曲不同於大河小說以「相對於中國」的臺灣歷史為核心旨趣，而是被解構的、標榜中原想像的民國神話仍被視為影響臺灣歷史的重要環節。以下逐一開展這些論述。首先回到本段一開始所論的《三世人》，究竟如何反思民國神話？而二二八事件無疑是重要的切入視角。

雖然二二八事件在《三世人》中所佔的篇幅極少，但若沒有國民黨來臺與二二八事件的爆發，書名揭示臺灣人面臨三種身分的困惑就無法成立。尤其，以二二八事件作為開篇和結尾，足見其於《三世人》中具有相當的重要性。也就是說，《三世人》以素樸的筆法、不到兩頁的篇幅交代二月廿七日天馬茶房前取締私菸的事故，以及二二八事件爆發時，學生組織如何進行武鬥，軍隊怎樣暴力鎮壓的狀況。至於主要篇幅則述說二二八事件之後，歌仔戲班壓抑悲愴情緒，受難家屬暗自透過靈媒向地府伸冤，或以雪冤戲曲聊以抒發情緒。凡此無不說明國民黨強勢壓抑二二八事件為不可言說的禁忌，臺灣人的是非清白不容辯解，甚至從此被迫禁聲。王德威表示：

<sup>159</sup> 林芳玫，〈地表的圖紋與身體的圖紋——《行過洛津》的身份地理學〉，《台灣文學研究學報》第五期，頁 280。



二二八是台灣現代史的大劫，如何將這一事件從政治「劫難」的紀錄，提升到對台灣兩百年命運「劫毀」的思考，如何讓自然主義式的描寫生出大恐懼、大悲憫，應該是她心嚮往之的路數。如是轉折之間，施叔青冷處理所要呈現的力道似乎還沒有完全釋出。<sup>160</sup>

施叔青冷處理的力道尚有再發揮的空間，固然此評相當中肯，但本文認為《三世人》試圖彰顯大恐懼與大悲憫被壓抑的狀況。其原因在於，國民黨以民國神話掩飾禁忌，使大多數的臺灣人無法瞭解事件的實況，難怪施叔青在廿一世紀，「閱讀這段歷史資料時，往往看了幾頁就掩卷不忍往下看，太慘了！」<sup>161</sup>儘管《三世人》的敘述只到一九四七年，但廿一世紀的施叔青絲毫沒有帶著國民黨以民國神話長期壓抑二二八事件的經驗來回眸這段臺灣歷史嗎？否則全書如何可能醞釀出冤屈備受壓抑的強烈無奈？或者說，大恐懼與大悲憫還有再經營的空間，難道不是國民黨以民國神話壓抑所致的歷史失語症嗎？

我們從《三世人》再三描述二二八事件引爆的原因，便能瞭解臺灣人呈現被壓抑的歷史失語症究竟從何而起，下方引文只是其中一例：

光復後，國民政府有鑒於台灣淪陷長達五十一年之久，在日本帝國主義者的高壓統治下，散播無數文化思想毒素，使台灣同胞受其麻醉薰陶，對祖國觀念模糊，逐漸離心。在國府主事者的眼中，台灣的日本化就等同是皇民化、奴化毒化，肅清掃除日本敵人遺留下來的文化、思想、風俗習慣，被視為刻不容緩的首要工作。<sup>162</sup>

陳儀強烈譴責經歷日本殖民統治的臺灣人已被奴化，國民黨遂採取高壓手段來扭轉臺灣人的國家認同，二二八事件的引發可謂專制統治的必然後果。此外，若將這段引文放置到民國神話的語境中無疑毫不違和，即清除奴化的主張是延續到一九四九年以降，是國民黨鞏固民國神話的重要手段之一。其原因在於，二二八事件發生時，國民黨以「鼓動暴亂」、「臺灣獨立」、「陰謀叛國」、「臺灣與共黨合作」等理由進行鎮壓，如「為防止煽動民變造反的共產黨徒乘漁船逃回大陸，國民黨派重兵嚴守海岸加緊封鎖。」<sup>163</sup>到了戒嚴時期仍認定是共產黨誘發二二八事件，而成為民國神話及其權力結構中不可觸碰的政治禁忌。因此，二二八事件不但使臺灣人民對回歸中華民國的信賴感出現裂隙，更預告以二二八事件為禁忌的民國神話及其權力結構其實暗藏政治暴力，臺灣人的自我認同之所以困頓的癥結於是

<sup>160</sup> 施叔青，《三世人》（臺北：時報文化，2010），頁13。

<sup>161</sup> 施叔青，《三世人》，頁280。

<sup>162</sup> 施叔青，《三世人》，頁13。

<sup>163</sup> 施叔青，《三世人》，頁233。

更形嚴峻。簡言之，本文將《三世人》中被消音的與尚可發揮的二二八歷史重述此一敘事症候，視為國民黨捍衛民國神話所釀成的歷史症候。或者說，全書透過政權更迭的混雜歷史敘事，迂迴地揭露：國民黨長期以唯一合法的中原脈絡進行時空整合，卻忽略臺灣歷史是以不同政權所致的斷裂歷史為特質，否則何須以「三世人」為書名與旨趣。本文將循此檢視日治時期的臺灣人真得奴化不潔嗎？抑或陳儀以降至民國神話以唯一合法的歷史起源，令「奴化不潔」的臺灣人深感不適應？不適應的症狀是乖違清／潔國體所致？抑或清／潔國體本身暗藏歷史失語症？

我們先由《三世人》的代表例證，說明奴化一說從何而起：

台灣人的期待很快的落空了，他以為大陸人會對被迫淪為異族統治的同胞的苦難表示同情，沒有想到在國民政府眼中，台灣人深受日本奴化，與儒家傳統斷絕，已經忘記自己的祖先是中國人。<sup>164</sup>

光復後，陳儀政府一來，大聲疾呼要立刻抹去台灣人被日本奴化的影響，光復一周年，報紙去除日文版，規定人人必須說國語，沒有風也沒有雨，我發現水池畔的台灣竹，缺乏養分往上輸送，生氣萎縮，變得襤褸不堪，奄奄一息。<sup>165</sup>

縮合兩段引文可知，臺灣殖民歷史被國民黨視為奴化的癥結在於，後者以儒家道統為唯一合法的歷史起源，但臺灣人卻「斷絕」儒家道統的原因是日語普及所落實的日本文化換血。然而，這並非歷史現場的全盤實況。例如：

寄生一直相信台灣與中原唐山本來陸地相連。中間被海峽隔開，是在亙古時代一次雲鼇動眼、天柱震搖的大地震，地牛翻身，山海移動，台灣才從唐山剝離出來，自成一個四面環海的孤島。……當北白川宮能久親王率領的日本禁衛軍住進洛津的文開書院，……寄生真不想繼續漂流在這海島上了，他但願率領族人穿過海峽地道，回到泉州延晉江而居，重又貼近華夏文化。<sup>166</sup>

施寄生認為大陸與孤島的聯繫，是建立在華夏文明所積澱而成的文化中國之上。這顯然並非第一則引文裡國民黨指責臺灣人與「儒家傳統斷絕」，也不同于國民黨視臺灣光復為回歸祖國版圖的權力眼光。之所以名為權力眼光的原因是，質疑「國民政府眼中」真得純粹地關注儒家傳統文化而沒有其他的考量嗎？若是，為

<sup>164</sup> 施叔青，《三世人》，頁 251。

<sup>165</sup> 施叔青，《三世人》，頁 273。

<sup>166</sup> 施叔青，《三世人》，頁 206。

何第二則引文中，要求臺灣人使用國語等國民黨所推動的文化重建正如火如荼之際，臺灣竹竟因「缺乏養分往上輸送」而枯槁？輸送養分的是臺灣土地，倘若養分隱喻文化，那麼象徵被國民黨統治的臺灣人／臺灣竹萎縮則暗示：臺灣土地上的權力與文化似乎出現齟齬？癥結在於，「陳儀來台上任，禁止台灣人使用日語，認為那是被奴化的象徵，他相信唯有國語能夠使國家統一，承傳真正的中華文化遺產。」<sup>167</sup>這則引文明確地提問：語言究竟攸關權力，抑或文化？兩者能協調嗎？

先就日語與殖民帝國的關係而論。伊澤修二於一八九五年到一八九八年任職臺灣總督府學務部期間，主張以國語（日語）為核心教育，「將本國人之精神生活，融入於母國人之中」，以期打造「皇道日本之一部的理想臺灣」。因此，學校教育不僅強調國語（日語）學習和修身課程，學生還需每日行禮如儀地向教育敕語敬禮，甚至背誦默寫神聖天皇與忠君愛國的重要，於是能「奉戴天皇血統永不絕——萬世一系的天皇，而天皇與國民為一體，擁護國體之尊嚴，努力報效國恩。」<sup>168</sup>由此可知，重複的言行口號或秉持一體化的身體符號，這些國家儀式旨在將帝國的意識形態潛移默化為人民的精神血肉，尤其日本國體以日語為核心脈動，臺灣人說日語因此被視為效法或崇拜國體及其大和國魂的國家儀式。<sup>169</sup>誠如一九三一年臺灣教育會會員李炳楠的〈就有關國語普及問題〉一文，揭示國語（日語）是國民的精神血液，此乃呼應一八九四年語言學者上田萬年發表「國語與國家」的演講：

一旦有事，為了使我日本國民能有連帶感，最主要就是要有忠君愛國的大和魂，和國家之統一的語言，這也成為我大和民族之依據。（中略）語言對於使用此語言的人民來說，正如同以血液來表示是肉體上的同胞一樣，語言就是精神上之同胞。若以此來比喻日本國語，可以說日語乃是日本人之精神血液。日本的國體最主要是靠此精神血液來維持，日本的人種也因此是最為優秀，可以永久保存，就像是鎖鏈一樣而不至於散亂。<sup>170</sup>

引文再度說明：國語（日語）、國民、國體三位一體的論述策略，使「日語／國語」成為凝聚大和民族意識的重要表徵與身體儀式／國家儀式。此後，總督於一九三三年制定「國語十年計畫」，是貫穿三〇年代在臺灣推行社會教化的核心議

<sup>167</sup> 施叔青，《三世人》，頁 217。

<sup>168</sup> 參見杜武志，《日治時期的殖民教育》（臺北縣：臺北縣立文化中心，1997），頁 10-17、39。井野川伸一，《日本天皇制與台灣「皇民化」》（臺北：國立臺灣大學政治學研究所碩士論文，1990），頁 89。轉引自劉紀蕙，《心的變異：現代性的精神形式》（臺北：麥田，2004），頁 247-250。

<sup>169</sup> 國家儀式是打造國家神話之所以神聖與值得崇拜的重要途徑，尤其一體化是鞏固集體意識形態之必要。

<sup>170</sup> 轉引自李文卿，《共榮的想像：帝國日本與大東亞文學圈(1937-1945)》（國立政治大學中國文學研究所博士論文，2008），頁 57。

題。

循此，我們再回到：「陳儀來台上任，禁止台灣人使用日語，認為那是被奴化的象徵，他相信唯有國語能夠使國家統一，承傳真正的中華文化遺產。」<sup>171</sup>國民黨視日語為台灣人奴化的象徵，可謂洞悉日本殖民者的權力手段，但當國民黨也以國語為核心訴求的同時，竟複寫與日本殖民者相同的統治邏輯。因此，上上段的引文中，傳承中華文化的換血訴求，已然讓渡於國家統一的政治意義。或者說，使用國語與能否發揚中華文化並沒有絕對的必然關係，國民黨所謂「文化重建」的核心考量其實是統一國家的版圖疆域與權力結構，文化淪為捍衛權力的噓頭。難怪前文提及滋養臺灣竹的臺灣土地及其生命力在祖國版圖的權力收編下，顯得毫無生氣。

《三世人》分殊權力版圖與文化重建孰為核心圭臬的例證還有：施寄生的孫子施朝宗在二二八戒嚴清鄉期間，躲藏海邊，遙望原鄉泉州，卻無法企及。其原因在於，「為防止煽動民變造反的共產黨徒乘漁船逃回大陸，國民黨派重兵嚴守海岸加緊封鎖。」<sup>172</sup>對此，施朝宗格外堅信施寄生念茲在茲的海峽地道尚可逃，顯然這是一條不同於國民黨封鎖海岸線的途徑，也再度印證祖父嚮往的文化中國並非國民黨所聚焦的版圖疆界。既是如此，國民黨鞏固版圖疆域所致的影響為何？例如，躲避追緝的施朝宗，獲得勝光歌仔戲團的班主任義氣收留，隨戲團巡迴演出時，目睹：勝光歌仔戲團在二二八事件後，編演起義故事振奮人心，或以雪冤公案鳴悲，或扮演金甲神人為遺族伏魔除弊，以期由戲劇表演所象徵的招魂儀式，間接又迂迴地安撫驚恐無助的生者。由此可知，《三世人》以躲避二二八追捕的施朝宗為媒介，串連歌仔戲班的聊以安撫，以及海峽地道與版圖疆域的對比，以期說明：藉儒家道統捍衛中原版圖的國民黨，壓抑二二八事件為難以療癒、甚至持續惡化的禁忌。顯然地，這般對待人民何有仁義可言。綜上，《三世人》以堅持中華文明的施寄生代表一股對抗日本帝國神話的自覺力量，除了以此揶揄國民黨苛責臺灣人的奴化與數典忘祖失之獨斷外，還批判國民黨之所以強調中華文化不過是出於鞏固版圖疆域的權力考量，雙重解構帝國神話與民國神話的敘事策略於焉形成。

換言之，貫穿《三世人》裡二二八敘事的勝光歌仔戲團，怎樣以政治扮裝（變身）來抗辯帝國神話？此乃呼應全書所重視的二二八事件，是為了隱微地回應國民黨所作的奴化判讀。追本溯源可知，皇民化時代，勝光歌仔戲團在窮鄉僻壤「非法」演出酬神戲：

<sup>171</sup> 施叔青，《三世人》，頁 217。

<sup>172</sup> 施叔青，《三世人》，頁 233。

戰爭激烈那幾年，日本當局要歌仔戲演員穿和服，演武士道的劇本，宣揚皇民思想，大東亞聖戰。……日本劇演到一半，換上古裝演《狸貓換太子》，叫人在外面把風，警察仔一來，趕快脫下龍袍，換上和服，和日本仔捉迷藏……。<sup>173</sup>

儘管「扮裝變身」可能出於時不我與的無奈，卻不失為遊走於日本帝國神話中孰為合法與孰為非法的表述途徑。畢竟，歌仔戲是臺灣傳統戲曲，更是臺灣文化的積澱與情感認同的胚胎，於是成為抗辯日本殖民文化強勢壟斷臺灣文化的重要途徑。<sup>174</sup>如果說以日文為媒介的文化換血是提供殖民地想像帝國的管道或儀式，戲曲則是表達臺灣民間思維的地方語言，也營造出一方與殖民者所揭舉的帝國神話進行論辯的公共空間。例如，勝光歌仔戲團偷演的《狸貓換太子》是文化中國的一則歷史故事，間接否決唯一合法的日本文化與歷史價值。既然如此，戲曲的扮裝變身有何寓託？與上述的雙重解構或重層歷史何關？

我們先從《三世人》的敘事結構討論扮裝與語言何以攸關對身分認同的反思。貫穿《三世人》的代表人物之一王掌珠，計畫撰寫一部自傳體小說，她的創作構想正是《三世人》敘述王掌珠的經歷線索：

用文言文、日文、白話文等不同的文字，描寫一生中換穿四種服裝：大掏衫、日本和服、洋裝、旗袍，以及「二二八」後再回來穿大掏衫的心路歷程。<sup>175</sup>

《三世人》以日文對應和服的用意是：如果說換穿和服是一種政治變身的形式，那麼日語則為文化認同的肌理。即帝國標榜日語是臺灣人落實文化換血之途，臺灣人不僅藉此邁入世界文明的門檻，亦達成文明啟蒙和改良種族之效，此乃政治變身的內涵。由此可知，語文與服裝互為表裡，是鞏固神聖殖民位階的權力話語，促成臺灣人對日本殖民者的景仰與崇拜。然而，引文中一系列的語言與服裝既相互呼應，又不斷變更，隱喻臺灣人的政治身體隨著各階段的政權體制所推動的語言政策而變化，在如此眼花撩亂的換裝秀中，日本帝國意圖使臺灣人矢志崇拜的國家儀式無疑失效。

例如，「脫下大掏衫——掌珠情事之二」一節，述說掌珠激動地脫除大掏衫

<sup>173</sup> 施叔青，《三世人》，頁 259。

<sup>174</sup> 根據石婉舜的研究可知，西岡英夫等人認為臺灣戲劇低俗，無益於涵養皇民精神，總督府因此在一九三四年到一九三六年之間，提出「獎勵新劇改善舊劇」的政策。於是，警察單位奉命監督臺灣劇團的演出，造成不少劇團的流離星散，歌仔戲只好轉型演出新劇。石婉舜，〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇(1936.9-1940.11)〉，輯入吳密察等著，《帝國裡的「地方文化」——皇民化時期臺灣文化狀況》(臺北：播種者，2008)，頁 119-140。

<sup>175</sup> 施叔青，《三世人》(臺北：時報，2010)，頁 29。

而著裝的和服，彷彿是一層脫皮新生的皮膚。然該節又呼應「之一」提及掌珠對穿著和服的自己質問：「這個人是我嗎？」「這個人不會是我吧？」是或否的猶疑，無疑陷入身分認同的難題，暗示和服究竟是新生的種族皮膚或易容面具，畢竟，啟蒙教化和種族論述皆蘊含殖民權力的利益機制，並非真正希冀殖民地臺灣能夠文明與進步。相似的例證還有，掌珠第一次看見悅子的女主人的化妝箱時，感到奇妙不已，而悅子的男主人坂本中雄則任職於台中州廳教育局。縮合兩者而間接質問的是，日本標榜教育和啟蒙臺灣的實質目的，是否是一種奴化臺灣的化妝術？又如，「含笑花——掌珠情事之三」一節，述說穿上碎花洋裝的掌珠，來到大稻埕文化書局工作，書局是由一九二一年成立臺灣文化協會的蔣渭水所經營。他主要受到中國大陸發生的白話文運動與五四新文化運動的影響，此外還包括第一次世界大戰引發民族自覺的世界浪潮所啟發。臺灣文化協會於是旨在啟迪臺灣民智，灌輸民族精神，更積極地向日本爭取臺灣人的政治參與權。<sup>176</sup>因此，掌珠在文化書局的任職期間，深受文化協會提倡婦女自主意識的洗禮。難怪此時，日本美妝公司資生堂的業務員以化妝品和美容雜誌追求她，原本嚮往愛情的她竟備感掙扎與困惑，《三世人》暗示：她該如何應對日製化妝產品所象徵的殖民化妝術的挑戰？畢竟，臺灣文化協會已指出殖民政策的弊病，《三世人》還以蔣渭水發表的〈臨床講義〉輔以說明。該文主張以不同於殖民者的文化啟蒙，提供臺灣患者大量的知識營養劑，迂迴地譴責殖民者的啟蒙並不充分，甚至使臺灣人出現文化貧血的病症。由此可知，《三世人》以教育與化妝術的辯證，知識營養劑與化妝術的對比，憂心殖民地如何能真正地進步和文明，文化換血此一國家儀式與政治身體實則於帝國神壇中淪為一張假面。在《三世人》的歷史重構中，日本帝國神話就此鬆動，暗示日本文化與歷史起源的收編效果並不全面。難怪上述的勝光歌仔戲團以戲曲扮裝展示臺灣人被迫不斷變化的政治身分，與穿上戲服的優伶無異，更試圖由戲曲扮裝（換裝變身）批判語文換血、美姿美儀、和服新皮等不過是以政治化妝術為本質的政治身體與帝國儀式。

既然《三世人》以戲曲扮裝寓託如何想像清朝以降的臺灣歷史，那麼，經歷國民黨的高壓統治後，廿一世紀創作的《三世人》依然魅影幢幢，而未能有效書寫二二八事件，此一歷史失語症與上述的揶揄日本帝國儀式何關？我們同樣以服裝為例：

光復第二年，台灣文化協進會在中山堂開第二次服裝問題懇談會，計畫製作「文化服」，……協進會視此為台灣文化重建的項目之一，目的是消除殘餘的日本風俗習慣的影響，把日本化的台灣人改造為中國人。225

<sup>176</sup> 葉榮鐘等，《臺灣民族運動史》（臺北：學海書局，1979），頁110。

國民黨製作文化服，何嘗不是一種政治變身的化妝術，能夠成為一劑特效的中華文化營養劑嗎？事實上，掌珠在日治後期避開巡警，堅持穿著旗袍，歌仔戲團也迴避日警監視，在和服與龍袍之間巧妙變裝，顯示他們對唯一合法的歷史起源與日本文化深感不適應，卻試圖以服裝作為一種跨越權力疆界的象徵。尤其，看似不合時宜的古裝扮相指出：隨著改朝換代就捨舊迎新，談何容易。孰料，以中原時空為座標的國民黨同樣以文化服樹立權力邊際，遮蔽殖民地臺灣的歷史實況，《三世人》由此彰顯臺灣歷史既斷裂又重演。尤其，二二八事件爆發後：

在那肅殺恐怖的空氣下，遺族不敢為死者舉行葬禮，也不敢找道士招魂、超度亡魂，他們多麼想偷偷地到地藏王廟燒金塔前，給死去的親人燒紙衣。……戲班不忍遺族們無語的乞求，出動所有的演員，扮演金甲神人從天而降，手捧黃帛聖旨宣讀，大赦世壽未盡的幽冥還陽，赤面長髯、身著綠袍的關公現身，光射數尺，聯袂包青天為戲棚下的遺族伏魔除弊。<sup>177</sup>

引文說明自殖民以降，政治變身的歷史經驗並未因臺灣光復而終結，進而提煉出臺灣歷史的特質。亦即，戲曲演出天界與人間的跨界溝通，宛若一場招魂儀式，迂迴地撫慰國民因二二八事件所蒙受的歷史創傷。<sup>178</sup>此外，這場跨界儀式更隱微地暗示人們試圖移轉或跨越唯一合法的國家權力框架與歷史想像，一如《三世人》旨在揭示早在國民黨來臺之前，臺灣歷史是以政治權力更迭所致的重層與斷裂為特質，國民黨遷臺後更是延續與複雜化該現象。例如，日本殖民歷史中包含臺灣人捍衛臺灣文化或中華文化的掙扎與努力，這是建立在與帝國神話交鋒、而非二元對立的解構姿態上——臺灣人因帝國神話而激發出一股守護臺灣與中國文化的使命。由此可知，無論是日本殖民者或國民黨強勢切割臺灣與前朝的關係時，卻反而激盪出臺灣性、中國性、日本性相互混雜的重層歷史，這顯示截然地切割國家神話是困難的，斷限歷史更是難以成立。職是，日本殖民歷史之於臺灣歷史長流，無法因國民黨所謂的奴化一說而消解。我們再重新綜觀《三世人》的敘事現象可知，全書因歷史重層又斷裂的特質而在歷史失語與反失語之間擺盪：《三世人》無法充分地敘述二二八事件，這固然折射出國民黨長期以來視之為不可觸

<sup>177</sup> 施叔青，《三世人》，頁 268-269。

<sup>178</sup> 戲劇儀式的神秘魅力在於轉換功能：「轉換除了表現出一種儀式性行為的功能外，還包含著文化語碼的內部編排程序，……如果轉換是暴力儀式的一種原則，那麼，儀式轉換生成出來的具體意思和意義卻需要一個特定的文化背景。所以，人類學研究通常是通過一個個具體的民族志案例演繹同一個轉換原則。」恩斯特·卡西爾著，黃龍保、周振選譯，《神話思維》（北京：中國社會科學出版社，1992），頁 46。「神話與戲劇的關係是通過儀式來確立的，從這個意義上說，戲劇不僅起源於儀式，也起源於神話。……把自然進行人化最核心的實踐活動是祭禮的舞蹈，而支配這種舞蹈的，不僅是詩的節奏和韻律，音樂的節拍和曲調，而且還有能把原始人的注意力濃縮在一種群體性質的幻想上的神話。」胡志毅，《神話與儀式：戲劇的原型闡釋》（上海：學林，2001），頁 42。

碰的政治禁忌，遂使國民陷入歷史噤語症，歷史的斷裂性於焉形成；但書中娓娓述說的殖民歷史卻一反歷史噤語症，可見民國神話及其權力結構即或魅影幢幢，依然無法遮掩重層的歷史事實。綜上，要而言之，解構國家神話是跨越權力疆界之道，但解構並非全然地塗抹清除，而是讓「解構國家神話」本身成為臺灣歷史重構中無法割捨的一環，由於各階段的國家神話都是影響何謂臺灣性所不可迴避的脈絡，因此《三世人》以雙重解構的敘事策略展演臺灣歷史，此乃本文所謂的歷史斷裂又重層。

不只是臺灣三部曲的之三《三世人》如此，之二的《風前塵埃》同樣採取雙重解構的敘事策略，以臺日混血兒而為貫穿全書的主人公，此中涉及的問題包括：臺灣如何被視為奴化不潔，或為何呈現歷史失語症？全書開展出什麼內涵的混雜歷史？版圖疆域牽涉出的權力交鋒為何？我們先就第一個問題而論。《風前塵埃》書寫無絃琴子、母親橫山月姬和外祖母橫山綾子三代女人，如何邂逅臺灣的因緣際會與心理樣態。橫山月姬所處的日治時代是《風前塵埃》演義歷史的主要場景，無絃琴子則為穿引三代女人史的敘事軸線，而她對身世的迷惘則牽引出三代人的身分想像與歷史記憶所交織而成的糾葛。追本溯源可知癥結在於，「灣生」月姬在花蓮的日本移民村出生後，綾子因不適應臺灣的氣候而長年獨自在日本養病，月姬在綾子認為是「疾病叢生」的殖民地臺灣成長為一名少女，《風前塵埃》就此埋下文明帝國與不潔殖民地的辯證。該議題到了月姬與太魯閣原住民哈鹿克產下第二代灣生琴子之後，更趨於複雜。由於灣生是在臺出生的日本人，已是身分低下的代稱，遑論是日本女子與臺灣原住民的非婚生混血結晶。因此：

她的外祖母綾子，更是蓄意全盤抹殺她的殖民地的過去，逢人便說月姬是被扔在名古屋綢緞店前的棄兒，由她撿回來養大的，把女兒出生在台灣當作見不得人的事，被扔的棄兒怎樣也比在那窮山裡成長的親生女兒來得體面吧！……她（琴子）的父親在哪裡？還有他的親戚呢？「去問妳外祖母吧，她會有答案的！」然而綾子只口口聲聲地說：「妳的母親是個純潔的女人！」然後她嚴厲地訓斥她的外孫女，要她做個真正的日本人……<sup>179</sup>179

不潔的殖民地臺灣是比棄兒更卑賤的身分，外祖母折射出這樣的帝國眼光，不經意地戳破皇民化運動的謊言，實況實則是：真正的日本人不在殖民地成長，遑論混血的日本人何其難堪。難怪琴子的父親資料在外祖母的安排下，是身分證上登記的渡邊照，而非臺灣生父哈鹿克。尤其，引文中外祖母的答非所問，顯示她不容琴子對此提問，反而埋下琴子的不解。與其說是琴子的生父懸案，毋寧謂怎樣想像月姬一代的日本人面對的天照大神宛如國父，是代表永恆和唯一的父親權

<sup>179</sup> 施叔青，《風前塵埃》（臺北：時報文化，2008），頁179。



威，因此，不在這位法定父親統攝下的他者父親哪有存在的可能，父親因政治而變身為日籍，再理所當然不過。換言之，母親的生長地、臺灣戀人、混血女兒等殖民地經驗，在外祖母從戰前到戰後都念茲在茲的帝國眼光中淪為被拋卻的記憶，這凸顯帝國神話依然在二戰後魅影幢幢。<sup>180</sup>只要琴子處於被蒙蔽而困惑不安的狀態，便是魅影揮之不去的見證。職是，當琴子試圖還原帝國眼光遮蔽的家族史時，就必須面對嚴厲外祖母的虛構和憂傷母親的虛構。或者說，琴子在重重的虛構中，該怎樣拆穿帝國神話的起源、內涵與魅影，進而尋找歷史脈絡來考掘「被消音的」家族身世？

切入途徑是：固然母親為了成為純潔的女兒，而馴服於外祖母遵奉的帝國眼光，但母親晚年出現失憶病症後，在記憶、失憶、謊言交織出含混的家國歷史中，至少坦白琴子的出生地是臺灣。如此一來，晚年的生病母親，還是祖母生前所強調的純潔女兒嗎？或者說，《風前塵埃》以晚年的失憶病症質問：未失憶的純潔女兒，究竟是清潔病體或不潔病體？若是前者，病體何來清潔？即謊言打造的純潔女兒真得清潔健康嗎？倘使是後者，誠實述說的不潔女兒，難道不是揭穿帝國神話暗藏病症嗎？母親的失憶正是帝國神話的病例，即揶揄帝國神話充斥虛構，人民無須免強記憶。相對地，唯有訴說臺灣記憶的當下，失憶的母親才格外地神智清明。然而，在母親看似坦誠的陳述過程中，卻假托為同窗真子的情事，否認哈鹿客是琴子的生父，如此安於大寫父親的謊言保護色，難怪失憶病症／歷史創傷難以療癒。以上的諸種悖謬乃隱喻：宰制月姬一代的日本人如何詮釋歷史的帝國神話與大寫父親尚待檢視。由於具備絕對權威的天照國父竟無法解決琴子的生父懸案，再加上戰後子輩的身分認同難以簡單化地依循前人，例如，琴子還會以外祖母的眼光看待生病的月姬嗎？《風前塵埃》因此間接挑戰以天照大神為基礎的家國想像與東亞內涵。母親的政治身體在潔與不潔之間游移，而琴子的混血不證自明地戳破父母進行政治變身的混雜性。

我們進一步來檢視琴子如何面對生病的月姬。琴子為了寬慰罹病母親對花蓮的鄉愁，不得不在七〇年代來臺，為母親重探故居。琴子在這樣的被動情勢中，展開尋訪身世之旅。當琴子與一眾老人抵臺後，搭乘遊覽車，奔馳在花東縱谷時，導遊說明途中一座幾何圖形的水泥橋是在日治時代建造，國民黨原本想拆毀重建，孰料橋身的結構太過堅固，只好改而拓寬橋面。然而，這不過是此番尋根之旅之所以令人百感交集的開端，他們將陸續發現日本移民村的建築或文物大多被破壞殆盡。例如，日本移民子弟就讀的國小，除了老樹猶存，其他的皆不同於往昔，這由操場上飄揚著青天白日滿地紅的國旗便已道盡一切。不僅如此，豐田神社改為民間信仰的碧蓮寺，吉野神社則荒蕪一片，更不必說日本移民者的故居多

<sup>180</sup> 後文將進一步說明天照大神。

半已灰飛煙滅。由於當年殖民者爲了發展「工業日本，農業臺灣」，遂大舉移民來臺進行農業開墾與成立模範村，並以學校、神社、郵局、車站等公共設施穩固整體產業，從而使地方民心響應與成就帝國空間的精神內涵。也就是說，神社與天皇權力形成互為表裏的象徵關係，子民的家屋和學校又與皇權／神社休戚與共，政治身分遂於空間中奠定而成。

因此，一九四五年接掌統治權的國民黨毀損日本殖民者所經營的上述權力空間，並不令人意外。例如：

移民留下來的吉野日本村，經過國民政府市區改建，拓寬道路，把原來棋盤式規劃整齊的日本式村落開膛破肚，當年爲了紀念北白川宮能久鎗王收復台灣的功績而建的吉野神社，僅賸一塊奠基鎮座紀念碑，被拋棄在蚊蠅群聚的檳榔林裡，……軍營圍牆外，一株叫不出名的大樹下，矗立一塊「拓地開村」，邊緣還沾著泥土的石碑似乎才出土不久，部分的碑文被塗抹厚厚的水泥，一眼看得出是蓄意破壞。<sup>181</sup>

琴子迷惘地尋訪臺灣時，只見國民黨毀壞殖民空間後所殘存下來的歷史廢墟——抽空一九四五年之前的臺灣歷史，以期使全國同胞專注在民國神話所揭示的歷史詮釋。也就是說，日治時期，倘若毀壞「拓地開村」碑，如此質疑版圖疆界等權力空間的行為，無疑是帝國神話的禁忌。儘管帝國神話已於二戰後崩壞，但國民黨爲禁止臺灣人由上述空間緬懷殖民記憶與（日治）政治身分，遂毀損之，挑戰臺灣人心中尚存或曾經存在的帝國神話的禁忌。循此，或許釋放出部分臺灣人在日治時代意圖破壞禁忌的欲望，然而事實上，這樣的破壞欲望主要出於國民黨鞏固民國神話的權力欲望，甚至從破壞帝國神話的禁忌中展示民國神話的禁忌：日本殖民統治的記憶與政治身分不見容於民國神話的歷史框架。尤其，神聖是建立在復興中原的版圖範籌之上，由於《風前塵埃》提及大肆破壞日本殖民空間是在中日斷交之後。眾所周知，七〇年代中華民國退出聯合國等一系列的外交受挫，使標榜中原版圖的民國神話面臨嚴峻的危機，破壞日式遺蹟，不過是國民黨以民國神話強化自身神聖性與捍衛中原中心的常見手段之一。

就另一方面而論，上方引文中開膛破肚或棄置於髒亂角落，既暗示國民必須變更政治身分，否則將被棄置於國民黨的權力空間之外；也說明國民黨以民國神話及其清／潔國體對「不潔」殖民帝國的賤斥，這看似呼應上文論及清潔病體與不潔病體的辯證，然實而進一步提問：母親尚且在潔與不潔之間掙扎的原因在於，以哈鹿克為代表的殖民地臺灣興許有另一番讓母親某種程度地逃出帝國神話的召喚，使身為日本人的她一生耽溺於回憶這段純粹的初戀。既然如此，民國神

<sup>181</sup> 施叔青，《風前塵埃》，頁 85。

話能簡單地以不潔奴化定論日治時代的臺灣歷史嗎？由此可知，《風前塵埃》以空間地景的變化開篇，除了呈現政權遞嬗之外，更彰顯民國神話在中原版圖與殖民版圖的辯證中，政治身體在神聖與不潔的拉鋸中，是推動當代作家進行新歷史敘事的癥結之一。這不但使戒嚴時期的琴子在尋父或還原消音的歷史旅程中備添困難，也是《風前塵埃》以小說演義日治時期臺灣生活面貌的動力。或者說，這也迂迴地提醒本在帝國魅影中困惑不已的琴子：日本殖民空間是否也曾經掩蓋臺灣歷史與混雜的政治變身？一如她的生父懸案。倘使琴子能挖掘出殖民帝國的操作手段，以及臺灣生父如何在其中掙扎，就能間接指出：民國神話及其清／潔國體賤斥日治歷史，視日治時期為不可存在的奴化不潔記憶，其實太過苛責。畢竟，百姓的政治變身是何等的身不由己，尤其混雜的政治變身是國民黨標榜唯一合法的歷史時，無法抹滅的事實。綜上，臺灣三部曲之二和之三彰顯：雙重解構國家神話是臺灣想像的一環，至於臺灣原鄉圖景的內涵將於第三部分討論。

## (二)亂倫、受暴、跨界的身體：脫離反共懷鄉的版圖與桃花源失落的神話／故事

施叔青的臺灣三部曲不同於鍾肇政或李喬創作大河小說的範式，那麼李渝《金絲猿的故事》又如何反思一九四九年以降的反共復國與原鄉想像？臺灣三部曲和《金絲猿的故事》除卻不約而同地挑戰戒嚴時期大河小說、反共歷史小說的寫作成規外，思辨的共同議題是：前者指出國民黨以民國神話鞏固版圖疆域所進行的時空整合，竟使那些被批判為不潔的國民出現歷史失語症，遂以混雜的政治變身開啟新歷史敘事；後者同樣呈現跟隨國民黨撤退來臺者，面臨什麼樣的不潔身體，怎樣發現光復中原的桃花源願景早已崩壞，又如何由「跨界身體／神話故事」展演新歷史敘事？畢竟，兩者在一九四九年兩岸時空分裂的事實中，皆面臨光復中原的訴求難以整合臺灣時空的失語與焦慮。

《金絲猿的故事》描述中年馬至堯將軍在一九四九年渡海來臺之後的際遇，主要聚焦在晚年的將軍於臺北溫州街官邸，向就讀中學的女兒馬懷寧述說大陸回憶，與此同時，全書又交錯出中年的馬懷寧展開一趟「臨莊」旅程，是爲了拜訪父親生前在大陸的最後戰役地。首先，從命名說明馬懷寧的出生已預告她與父輩的家國想像密切相關。

將軍生活優閒，要感謝總裁的特別照顧，政委職位可以由將軍決定工作時間表，爲反攻大陸重建山河提出明智意見的策劃工作，在家裡執行也無妨。第二年，夫人生下女兒，爲了記誌安寧生活，將軍給名懷寧。<sup>182</sup>

在家就能執行的反共策劃，不禁令人疑慮民國神話是否能具體落實，尤其在復興

<sup>182</sup> 李渝，《金絲猿的故事》，頁 26。

基地的安寧生活之於馬將軍而言是值得「記誌」的，似乎暗示民國神話宣稱光復山河的遙遙無期與虛構。那麼，宣稱反共戰鬥的國體究竟是怎樣變調成「優閒」的姿態？或者說，儘管馬將軍安於溫州街的居家生活，卻不斷浮現大陸臨莊叢林戰事的魅影，這顯然已成為揮之不去的歷史創傷，他該如何回眸臨莊的歷史意義，成其一生未竟的課題。再探臨莊的馬懷寧不僅完成父親的遺願，更使《金絲猿的故事》裡三條時間線索及其情感結構得以對話，進而解答國體之所以變調的癥結，以及為何在溫州街官邸會無從迴避戰事回憶。我們從全書關鍵的第三章逐一闡釋。

第三章「望穿惘川」敘述馬懷寧在臨莊附近乘船渡引，江水引領她進入一段心靈歷險的非常時空。該章還回溯將軍在戒嚴語境中的溫州街官邸庭園講述戰爭故事，畢竟懷寧是因此才啟程來到臨莊，此外，全書又錯置大段落的篇幅來摩寫庭園中花草植物的氣味和樣態，於是凝塑出一股極為緩慢、甚至停格的時間基調。這究竟有違戰鬥國體標榜「一年準備，兩年反攻，三年掃蕩，五年成功」<sup>183</sup>的激進時間進程？抑或揶揄光復大陸其實是舉步維艱的政策？一個代表性的段落是：

樓下傳來攻城和守城的牌聲，……尤其是從黃昏到夜來的時間，梔子的形狀和香味總是接近一種萎靡了的肉體，壓抑著的欲望。遠古本是高大喬木的羊齒，現在爬在地上，蔓生又蔓生，……蔓延，抽長，直上二樓，嘩然放開葉傘，……愛情原來是可以這麼的緘默的。……齒葉縱情的抽長，蔓延，淹沒，席捲，一路顫抖著，……近距離射擊，子彈進入肉體，……(金絲猿)輕輕地一聲仆，羊齒的莖折斷了，落下來，落在無聲的庭園的水泥地上。……二樓的窗關著，沒有一點聲音。<sup>184</sup>

羊齒無聲無息的生長，象徵緘默的愛情——將軍的第二任夫人與將軍之子馬懷遠的壓抑情欲。羊齒醞釀出曖昧繾綣的氛圍，終於在某日使將軍驚覺：他面對戰爭考驗的剛健堅毅竟在時間洪流中湮滅，遂萌生青春無以為繼、山河無從復國的頹然與暈眩。一如引文不斷交錯地摹寫羊齒的蔓生又蔓生，讓人不察逝者如斯，但羊齒向上抽長又予人一種因仰視所生的暈眩感。至於欲振乏力的頹然與失語在於，攻城與守城的吶喊淪為牌桌上的喧嘩？匍匐前進的英勇與獵殺，竟只能難堪地壓斷庭園中的羊齒？這般時空錯置的敘事策略也揭示時空錯亂的歷史創傷，國民黨以民國神話架構的時間座標顯然難以彌合一九四九年跨海前後的斷層。換言之，《金絲猿的故事》以庭園植物為轉換媒介，蒙太奇地切換出三條敘事時空，

<sup>183</sup> 一九五〇年蔣中正的〈告臺灣同胞書〉。

<sup>184</sup> 李渝，《金絲猿的故事》(臺北：聯合文學，2000)，頁105-106、113-114。

除卻將軍在庭園中向懷寧說故事的情境，還有羊齒烘托出續絃與兒子的亂倫情欲，以及密林中將軍命在旦夕的最後戰役，後兩者竟不違和、甚至相互呼應地瀰漫出激情又緊張的氛圍。至於馬將軍在黃昏色調中說故事所營造出的寧靜天倫，是後兩條敘事線索的黏結與緩衝，並形成全書的敘事張力。就另一方面而論，引文中看似靜態的花園植物暗藏生機，乍看停格的時間場景，竟聚焦出幽微而深刻的感知。然而，即使以停格展示再細膩的感知，仍悖謬地顧此失彼，依舊無法有效地儲存每一刻，遑論青春之流及與之相關的歷史書寫。因此，《金絲猿的故事》只好以錯置的敘事策略回應國民黨以民國神話標榜唯一合法的時間框架所致的創傷癥結。

追溯創傷可知，馬將軍的第一任妻子生下懷遠，就不辭而別地投身共軍，身為國民黨高階將領的他在國共對立的情勢中沒有立場尋妻，儘管憤怒地不願多談（其實是失語），但不自覺的或無從表述的滿腔悲傷無疑可想而知。此乃預告《金絲猿的故事》以將軍的婚姻影射國家議題。此外，中原失守前的臨莊戰役，也是他後半生難解的憂懼。這「兩項傷痛」攸關國共緊張關係，甚至在他的精神狀態裡交織成難以切割的症候，本文遂「綜觀」成將軍跟隨國民黨退守臺灣的創傷隱喻。難怪他用心經營第二段婚姻，以期彌補第一段婚姻牽涉出國共對立的缺憾，如命名續絃所生的女兒為懷寧來記誌臺灣的安寧生活，似乎一九四九年撤退來臺與此前的歷史創傷，暫時在第二段的家庭婚姻中獲得緩解，或者說再度消音。然而，當第二段婚姻竟發生私奔醜聞時，妻和子的激烈情欲反襯出：將軍和續絃的平淡日常無法營造出一個時空平台，足以應對或輝映當年狂野澎湃的叢林戰爭，怪不得將軍無法在第二段婚姻中真正象徵性地療癒歷史創傷。直到妻和子私奔而使家庭再度分崩離析，才逼迫將軍在看似寧靜的復興基地的生活中，誠實地回眸與述說一九四九年以前的過去。一段關鍵的例證是：

在黨國體系的侵軋和總裁如鷹的覆視中攀爬到將帥位階，將軍是何等人物，現在坐在夫人和馬懷遠的身旁，迴廊的這頭，眼看著兩人的活動，心中怎樣想呢？從不見他示以眼色，給予警告或加以禁止，反倒像在庇護和縱容似的。<sup>185</sup>

擁有黨國之眼，卻視若無睹地包庇亂倫，全書間接暗示他刻意迴避或無法揭穿黨國暗藏的問題。與其說妻和子壓抑激情，毋寧謂將軍在第二段婚姻中不自覺地以平靜日常壓抑那些被他刻意遺忘的國家激情，此乃隱微地揶揄四維國體以儒家道統粉飾太平，一如他以為維持第二段婚姻的合諧或支持黨國穩定地治理臺灣，就能解決國共對立所致的創傷。既然齊家治國平天下是儒家的基本訴求，那麼，家

<sup>185</sup> 李渝，《金絲猿的故事》，頁 50。

庭尚且亂倫，遑論國體教化之效，以儒家道統為基礎所標榜的復興大陸原鄉談何容易。因此，《金絲猿的故事》以背叛又不潔的亂倫身體迂迴地提醒他：神聖的清／潔國體暗含一九四九年的創傷，是以中原失守（桃花源般的版圖失落）與殺戮暴力為歷史的真相。

歷史創傷起自暴力衝擊，箇中原委是：位處大陸西南偏遠地區的臨莊有一則流傳幾千年的神話：在每隔五百年出現的聖象指引中，臨莊人成群湧向幽僻山林，尋覓桃花源般的聖地樂園。然而，每回臨莊人都被視為亂民而被官兵鎮壓，「倖留下來的在努力存活的同時，倒也能再生出精神，等待另一個五百年的到來。」<sup>186</sup>一九四九年正是聖象再臨的五百年，臨莊人同樣在入山前舉辦隆重的儀式，此時，總戰部強勢命令負責西南江山局勢的馬將軍必須殲滅臨莊人。

將軍又想，總部不派別人，指令自己出征，卻有點不尋常——是否是個圈套，布下了卑鄙的陷阱呢？……殺戮鄉人殘害無辜是極不仁義的行為，真相一旦揭露，那時候，就要由自己承擔永世的汙名，成為被歷史唾棄的罪人。……黨國存亡的關鍵時刻，身負重責的將軍應該是堅守報效責無旁貸的，怎麼在關頭上卻疑懼了起來呢？<sup>187</sup>

儘管不仁不義的罪名並未公諸於世，突如其來的陷阱果真發生：將軍在完成任務的回程中，分不清究竟被共軍還是我軍突襲。

敵人竟能突破沿江岸的友軍防線，佔領沼澤地，匿藏在那裡，而對回程中的將軍發動了突襲呢？難道確是，乘這再也不能更好的機會，就像將軍自己所預料的，對手設下埋伏，畢竟暗算了他？到底是落入了敵人的陷阱，還是中了自己人的詭計呢？<sup>188</sup>

《金絲猿的故事》以曖昧的筆法陳述，既暗示國民黨內部是否團結一致是敵人疑竇的，也揭示國共紛爭的是非對錯其實難以釐清。然而，可以確定的是，總戰部的命令不但使臨莊人嚮往的桃花源在血腥中破滅，將軍的精神和身體在這場夜戰中也隨著家國理念的破碎而崩潰。這場退守臺灣之前的最後戰役已瓦解桃花源，是將軍在復興基地無法釋懷的創傷，全書間接質疑國民黨許諾將要光復的合法版圖是否能夠成就一方桃花源？換言之，在暴力的國共戰爭中，國民黨全然的委屈被害才失守中原嗎？完全不需要為兵馬恁戾的屠戮暴力負責嗎？這在國共二元對立的民國神話中，是不可逾越的政治禁忌，由於絕對清潔的國體不容置疑，各

<sup>186</sup> 李渝，《金絲猿的故事》，頁 13。

<sup>187</sup> 李渝，《金絲猿的故事》，頁 173。

<sup>188</sup> 李渝，《金絲猿的故事》，頁 176。

種高壓封閉的極權手段遂接踵而至。

與其說桃花源般的中原版圖失落，毋寧謂桃花源的虛構修辭使人在國民黨的言說中忘記歷史反思（失語）。對此，將軍唯有述說故事之際，正視過去，才能逸出國民黨以民國神話主宰的歷史詮釋「話筒」，進而發現原來昔日那場叢林戰役已預告國民黨的暴力徵兆。

（走出創傷後）他對過去越發感到自在，自由進出，事事一旦從口中敘出，不負期望地，它們都能放鬆與自己的緊張關係，從附身的魅影，糾纏的夢魘，懺悔的嚙語，變成動聽的故事。乍看的紛雜混淆，凌亂倏忽，難以預測的突然和偶然，無法掌握的得已和不得已，都自動生出了秩序，在一切無非都成為故事的這時，現出了它們的必然和終始。<sup>189</sup>

引文揭示故事之於馬將軍的意義，也題解以「金絲猿的故事」為書名的旨趣。私奔風波後，將軍在庭園前的通風迴廊說故事，彷彿進行一場通過儀式，使戒嚴時期的父女隨著故事，象徵性地沿著迴廊返回歷史，才能跨出國民黨以四維國體標榜道德卻暗藏亂倫的傷痛，以及正視此中所牽涉的一九四九年歷史創傷。跨界的象徵身體在說故事之中成形。

誠如前文所述，將軍曾以第二段婚姻與在臺安居，草率又盲昧地應對第一段婚姻的國共癥結，隱喻他無法認清：國民黨其實難以依據復興基地來光復中原，這非但不是偉岸志業，而是一九四九年已經形成的歷史創傷。況且，前段引文中，將軍的同僚或親友們在封閉的溫州街官邸中，只能以牌桌上的牌局營造當年的戰爭氛圍，或僅能在精緻又講究的筵席籌備過程中，口述大陸記憶裡的秩序與步驟。這反而凸顯原鄉無以復返，反共大業無從實踐，只好格外珍惜與著墨眼前所能把握的技藝與細節，因此，難以據此在象徵權力疲軟的「封閉官邸／封閉島嶼」中獲得安頓，一種無奈的自欺不言而喻。難怪，以私奔收場的二婚直指家國難以破鏡重圓，第二段婚姻如何能彌補第一段婚姻的遺憾，復興基地臺灣怎麼可能解決在大陸出現的國共紛爭與恢復大陸山河。張冠李戴的政治包袱是公開的秘密，家國齊心共體時艱的號召尚且這般悖謬，僭越倫常分際的私奔似乎不令人意外。對此，將軍唯有說故事的同時，才能梳理他因大陸與臺灣的因緣際會而身處紛雜凌亂的家國難題之中，這不是國民黨以民國神話鞏固唯一合法的價值理念與時空框架所能處理。跨越版圖疆界或時空架構於是備顯迫切。

換言之，將軍無法點燃對臺灣妻子的激情，或者說他在復興基地安於優閒，無不是緣於四維國體將時空框架定位在黃土中原，將軍的抱負或熱情在臺灣無從施展，似乎也在情理之中。然而，失婚後，復興基地的安逸已然崩壞，重返原鄉

<sup>189</sup> 李渝，《金絲猿的故事》，頁 80。

的濃烈渴望再度勾起，卻苦無路徑，進退失據的惶惶難安，使黃昏裡一場場跨越民國神話及其時空疆界的說故事儀式，備顯迫切。畢竟，難以療癒的創傷，絕非源自單一的病因，而是牽涉出盤根錯結的問題。唯有以「故事」鑲嵌與釐清繁複的時空線索，一如《金絲猿的故事》在庭園敘事中折射出亂倫情欲與密林戰場等錯置的時空。在國家神話的大纛中，「如何說故事」此一命題意指：怎樣開展一個不同於官方詮釋的新歷史敘事或美學維度，來梳理臺灣認同與中國想像所形成的輾轉記憶？在想像桃花源的平台中，國家神話與神話故事的辯證從此揭幕。所謂神話故事意指，復興基地臺灣除了奉行民國神話及其版圖疆界之外，《金絲猿的故事》是否還能勾畫另一種帶有神話況味、跨界的山河想像？這將於本文第三部分討論。

綜觀李渝的創作可知，故事是頻繁出現的關鍵詞之一，她在〈江行初雪〉(1983)中首度提煉故事時態與神話美學的意涵，〈無河之岸〉(1993)則因《紅樓夢》與沈從文小說的啟發，進一步提出「多重渡引」的敘事觀點，此後的〈夜煦〉(1992)、《金絲猿的故事》(2000)、〈待鶴〉(2010)無不承此置換變形。以〈夜煦〉為例：

你不急著做這做那進入外界投入人群的時間，時間就會停止，行動年齡及時間在這樣的時間都會失去意義。你可以把它從不斷往前走的時間裏剪出來，像一張圖片，放在口袋裏，隨時拿出來看一看。這樣的時間，我的朋友告訴了我關於這位女伶的一個故事。<sup>190</sup>

引文中所謂的「這樣的時間」是提供一個故事展演的載體，使故事時間區隔於日常時間。小說中的日常時間得以停格，意指：脫離權力話語所規範的意義框架，或者說，放慢腳步仔細檢視這段歷史的前因後果，而非被權力話語推著向前行進。新歷史敘事於焉形成。不僅如此，小說人物甚至能象徵性地從時間停格中進入展延的非常時空，小說遂交錯出流動又多維的時間向度，李渝架構複雜難解的故事因此可能。由於李渝的家族記憶和人生經歷捲入時代風雲之中，面臨多重時間脈絡相互纏繞又無法釐清所致的心理糾葛，包括四〇年代父輩由中國大陸遷徙來臺；五、六〇年代白色恐怖的成長階段；六、七〇年代留美深造與投入保釣運動；八〇年代沉潛於中國藝術史的研究；九〇年代以降遭逢鵲鰥情深的夫婿郭松棻中風和病逝的沉痛打擊。這些是涉及此刻存有、傷逝死亡、歷史記憶、原鄉何在所交織而成的時間問題與黃昏恐懼症。恐懼是「隨時隨地生出的，無法解釋的，即發的、常發的、持久的、復發的」<sup>191</sup>，此乃過去的症狀仍在現在發作的精神創傷。

<sup>190</sup> 李渝，《夏日踟躕》(臺北：麥田，2002)，頁192。

<sup>191</sup> 李渝，《夏日踟躕》，頁206。



既是如此，李渝小說中提煉的「神話／故事」意指為何？神話之於力圖耙梳混雜時間線索的「故」事，能夠展開出什麼樣的新歷史敘事？

我們暫時或能稱之為「多重渡引觀點」的觀點，頻頻更換敘述者，綿延視距，讀者的我們經過小說家，經過「我」，再經過號兵，聽到一則傳言，而傳言又再引出傳言，步步接引虛實更迭，之後，像小說家自己所說的，日常終究離去了猥瑣，「轉成神奇」。<sup>192</sup>（底線為筆者所加）

〈無河之岸〉揭示的「多重渡引觀點」是「神話／故事」的重要特質：藉由渡引與延異，提供多元想像的維度與彈性，以期脫除單一視角的猥瑣羈絆或平庸框架，進而展示歷史記憶的本質是虛實雜揉。這不僅揭穿宏大話語是充滿虛構色彩的神話，更意圖翻轉出另一種神奇（神話）——小說家的「故事」不只是敘事情節或呈現歷史記憶的本質，而是如何安頓人們因歷史難題所生的心理困頓。其原因在於，面對歷史創傷的頓挫或恐懼，是源自暴力或醜惡的現實磨難，再加上現實也是人們當下所共感的語境，會不斷複雜化歷史癥結，或延宕人們對歷史創傷的省思。此乃前文提及纏繞的時間線索從何而來。爬梳之道是，「別小看傳說的力量，是傳說，不是現實，能對付現實。」<sup>193</sup>李渝在小說中並未嚴格區分傳言、傳說與神話，卻同樣視為應對困難與「轉為神奇」的小說元素。

例如，〈夜煦〉指陳由日常現實轉為神奇的契機以及如何可能：

皎靜的夜，夢在誕生和延續；這是親近又遙遠，熟悉又奇異，這世和來世，人與神與幽靈相遇的時間。從幽冥裏解放，每種物體都在一層蒙光中歡欣地慶祝著彼此的重生，相親相愛。……你問自己，打開過去，試著一節一節往後退在昏聩的記憶，以便定點它的來處；……你的記憶隨時間的往前走而往後退；從午夜經過丑寅二時，抵達天明前的卯時而變得最為清明（據說這也是萬物擎長的時間）。<sup>194</sup>

引文上半段揭示以夜煦為篇名之由，不但指出李渝小說何以偏愛過渡時間和虛實相生的夢境，也間接說明《金絲猿的故事》裡將軍何以總在黃昏說故事。其原因在於，在時間不間斷地流逝之中，回憶宛若車子行進時，那些車窗外迅速後退的

<sup>192</sup> 李渝，《應答的鄉岸：小說二集》（臺北：洪範，1999），頁9。

<sup>193</sup> 李渝，〈待鶴〉，《印刻文學生活雜誌》（2010年7月），頁58。又如，〈待鶴〉也將體現神聖時間的神話，放置在創作美學和歷史想像的向度予以說明：「然而定點在這一綺麗的黃昏，剎那的一個時空，當神話和現實同時出現而無法分辨時，藝術家以真實明確的圖繪錄述感動，為我們留下了不朽的祝福。」此段引文呼應文末的結語：「傳說中的鶴群必將飛越千古的時空，盎然光臨輝煌的殿宇，繞金頂三匝，再一次完成現實與神話的完美結合。」李渝，〈待鶴〉，《印刻文學生活雜誌》，頁40、59。

<sup>194</sup> 李渝，《夏日踟躕》，頁211-212。

景物，除卻視覺衝擊，無從細究內涵。唯有在晝夜交接的黃昏與萌發清明之氣的夜煦時分，小說人物才能看清上述的時間張力是以虛實相生為本質，再透過停格的時間，將原本糾結的歷史「精緻」地梳理出相互錯置與對話的時間脈絡。即一條時間渡引出另一時間，從中流淌出一則鑲嵌一則的故事。小說人物不僅釐清曖昧又繁複的時間線頭及其引發的恐懼，亦獲得滋養擎長的清明之氣和時間救贖，此乃神話思維中神聖時間予人洗滌新生之感，也是神話和傳說之於李渝小說的意蘊。

承上可知，故事藉由「渡引」此一敘事策略所開展的歷史想像，之所以能派生出心靈洗滌或精神救贖之效在於釐清歷史線頭，此中的關係為何？

因為故事的美麗滌洗了渾濁焦慮的心情，一瞬間，我突然覺得周身的高牆不再冷峻遙遠，反是成為抵擋庸俗的屏障，保證了堅誠的同盟，帶領進入新的秩序。<sup>195</sup>

引文揭示的正是渡引的敘事策略：小說人物經歷層層的關卡試煉，突圍一堵又一堵的高牆之後，那些引發焦慮的歷史難題不再羈絆人心，遂得以邁入新的故事秩序。此乃形成一趟內在英雄的歷險之旅。換言之，渡引從敘事策略到紓解歷史創傷的關鍵在於，如何步入歷史現場與面對關卡，使原本隔膜或不解的歷史轉化成自身生命故事的一環。同樣地，《金絲猿的故事》由第三章「起程」到第七章「歡宴」形成一個歷險結構。其中，第四章「每種認知過程都是憂鬱的」，描述三位保育所人員陪同馬懷寧進入泰安保護區，「因為這樣才能臨場，介入，才能進入父親的故事，成為它的一部分。」<sup>196</sup>其實馬懷寧在父親講述故事之時便已臨場，否則她重訪臨莊的動力從何而來。進入保護區不過是具象說明她跨界地介入歷史而成為故事的一環，此時，歷史不再是兩代人各不相關卻纏繞不清的時間斷片，而是宛如手卷般「開展／渡引」出層層疊疊的故事。在這樣的歷史歷險中釐清盤根錯節的纏繞，跨越創傷門檻於是可能，進而見證故事衍生神奇而有序的神話結構及其精神救贖。

### 三、抒情的山水臺灣：開天闢地般的神話與重層的原鄉圖景

既然民國神話意圖將臺灣人的家國認同整合到黃土中原的時空想像之中，已然宣告失效，甚至使人們出現歷史失語的精神創傷，那麼臺灣當代小說該何如梳理重層的歷史脈絡，進而獲得精神安頓？下文首先討論不可迴避的問題：開天闢地般的「國家神話／權力空間」究竟如何建構而成？臺灣當代小說如何由歷史起

<sup>195</sup> 李渝，《應答的鄉岸》，頁 17。

<sup>196</sup> 李渝，《金絲猿的故事》，頁 153。

源重構山水臺灣為一則宛如開天闢地般的原鄉神話？又怎樣從中提煉去中心的史觀？兩者形成不同的「神聖空間／歷史源流」之辯證，新歷史敘事於焉形成。例如，以「山水臺灣／開天闢地般的神話」質疑日本帝國神話規範歷史論述中孰為文明孰為野蠻的權力話語，自然也挑戰民國神話所標榜的中原時空。因此，臺灣當代小說在新歷史敘事中架構出的山水臺灣及其原鄉想像，具備跨界的東亞視閥。跨界意指：鬆動國家神話對歷史起源的詮釋疆界，尤其，新歷史敘事之所以要解構或鬆動，乃考量到臺灣原鄉處於東亞的歷史局勢之中，遂於敘事中與更迭的國家神話進行動態的協商，此乃不斷地填寫或補充臺灣原鄉的內涵，從而展示豐富又重層的臺灣歷史。亦即，解構本身是臺灣歷史的一環，因此，山水臺灣的隱喻並非二元對立地解構與建構臺灣主體。

前文論及《風前塵埃》中無絃琴子面對民國神話釀成滿目瘡痍的歷史廢墟，全書以此提問、也提醒她：日本帝國神話及其統攝的殖民空間是否也掩蓋臺灣歷史？一如她被蒙蔽的生父懸案。假若琴子能探析殖民帝國的霸權途徑，以及臺灣生父怎樣在其中掙扎，便能間接拆穿：國民黨以民國神話及其歷史詮釋賤斥日治時期的臺灣歷史，無疑失之獨斷。關鍵的突破之道是：琴子來到立霧山尋訪冬比冬駐在所的遺址，這一帶原是母親的生長環境，琴子深受無以名狀的山水氣勢所觸動，更震懾於這片山水究竟如何見證臺灣的歷史起源，這顯然不是山水照片或文字介紹所能展示的歷史光暈。

湍急的立霧溪對岸，奇峰相連綿延不斷，七千萬年前造山運動的結果，陽光照射聳然屹立的山崖峭壁，陰影盤繞谷壑之間，……四面包圍無絃琴子的群山，當中有一座特別突出三角形的絕頂，鑲著一圈日暮的晚雲，顯得神秘而莊嚴，那是太魯閣族東賽德克人遷徙史上的聖山，山中的牡丹石被認是族人發祥之地。……她感到渾身輕盈，……感到與戶外的大自然連成一氣。……感到多時以來未曾有過的沉靜。……令人讚嘆大自然的偉大。……讓自己融入天地之間。<sup>197</sup>

聖山和發祥地是臺灣原住民自歷史開端以降世代生息的所在，固然賽德克族或阿美族等無法上溯到七千萬年前，卻是用心經營和守護這片土地的始祖。畢竟，臺灣的自然山水是長養和安頓人的原鄉，靈魂源於這片充滿生靈與力量的土地——人「與土地唇齒相依，自認為屬於大自然的一部分，喪失土地，也喪失自我」。<sup>198</sup>山水土地是投注家園情感與族群認同的所在，顯然不同於籌劃版圖疆域的帝國神話規訓人民必須臣屬於其中，人民甚至被迫背棄祖先所傳授的如何尊重土地的儀

<sup>197</sup> 施叔青，《風前塵埃》，頁 111-115。

<sup>198</sup> 施叔青，《風前塵埃》，頁 149。

式信仰與作為。凡此無不顯示：蘊含歷史起源與記憶承衍的原鄉之情備受帝國神話的壓抑，難怪琴子的臺灣生父深感流離失「所／土地／原鄉」的不適應與苦痛。

以下例證說明帝國神話的壓抑手段為何：

在「日化東部」的政策下，殖民政府選中了花蓮，作為日本的延長線，在這裡複製出一個日本城市，為了凝聚日本神道信仰，首先在阿美族大巨人神話傳說之地的美侖山麓來了個乾坤大挪移，建了座莊嚴肅穆的大神社，把阿美族人的聖山轉變成日本的神域。五座鳥居的第一座最是雄偉壯觀，用整株千年檜木建成，號稱全台灣第一大，走不完似的長長的參拜步道用白色鵝卵石鋪成，兩邊每座石燈籠當中栽種日本移植過來的松樹，神社供奉日照大神，美侖山已成為宣揚天皇神道的自然地景。<sup>199</sup>

吳密察的研究可輔以說明《風前塵埃》的這段描述，也揭示本文所謂的帝國神話從何而起：

將天皇神聖化的另一種手段是附麗宗教性。「王政復古」強調天皇的家系始於「神武創業」，揭舉祭政一致的理念，甚至有意將天皇家的祭祀信仰（神道）國教化。於是，明治初年採行擬似神政國家的宗教政策，……將全國的神社配列成整然的體系，國民則歸屬於各地方的神社。<sup>200</sup>

由此可知，殖民者砍伐臺灣的千年神木，再透過地景佈置，抽空臺灣原住民所崇拜的美侖神話，更換「神聖」所指涉的對象應是殖民帝國，臺灣聖山於是移轉成日本神域。此乃合理化殖民者依據「天照神教／帝國神話」所建構的權力空間，是「自然」成形的，以期鞏固大東亞共榮圈的秩序結構。不令人意外地，權威的殖民者不只是以神社鳥居作為帝國地標，小至野草也在控管範疇之列，一個代表性的象徵場景是：

布托慕的伊娜在小山丘的另一邊拔除昭和草，這種最近才從日本引進的觀賞用植物，藉風力傳播，帶來大量的種子，漫山遍野開著白色毛茸茸的小花，在短時間內變成荒野中的強勢者，占掉本土原產植物的生長空間。<sup>201</sup>

日本以觀賞為用的昭和草侵佔臺灣本土植物的生長空間，疆界版圖所屬的政治權柄隨之替換；原住民在臺灣山水裡創造的在地文化與歷史積澱，自然也被帝國版圖的政治意涵所取代。誠如生態批評學者克羅斯比(Alfred W.Crosby)認為，殖民

<sup>199</sup> 施叔青，《風前塵埃》，頁 87-88。

<sup>200</sup> 吳密察，《日本觀察——一個臺灣的視野》（臺北：稻禾出版社，1992），頁 18。

<sup>201</sup> 施叔青，《風前塵埃》，頁 244。

地自然生態的破壞使族群鴻溝加劇。<sup>202</sup> 或者說，殖民者濫用自然資源與臺灣原住民珍惜敬重自然的辯證，是《風前塵埃》戳穿帝國神話與重溯臺灣起源的核心樞紐。

既然山水土地的洗禮與版圖疆域的宰制形成對比，我們需進一步剖析上文提及的：由歷史積澱出對臺灣山水的原鄉情感究竟是怎樣的歷史光暈？與帝國神話的歷史詮釋有何不同？這可由范姜義明拍攝照片此一行為與觀察所蘊含的寓意，予以說明：

他拍攝阿美族人吃野菜，用的是會畫風的柔焦(soft focus)技術，花蓮縱谷山脈一幕幕層層山巒，他費盡心思捕捉大自然的神秘，逆光效果造就出來的雲彩變化的天空，雲霧籠罩需歡飄渺的層層山巒，手工敷上炫麗明亮的彩色，暈染出一個浪漫抒情的世界，……美麗的自然界裡，一群天真爛漫、樂天快樂的阿美族人，……其實在拍攝過程當中，這群阿美族人觸景生情，不斷地抱怨殖民者的剝削，他們生活的悲苦無奈，……245-246

缺乏光暈的照片即便再抒情，終究不同於前段引文述說琴子融入自然的悸動，即琴子萌生抒情的感覺結構如人飲水，這是難以經由語言或影像簡單化地表述。畢竟，抒情是以獨一無二的臺灣山水土地為載體，進而由記憶與想像內化出一種兼容萬物的氣度與歷史光暈。因此，缺乏光暈的照片稱不上抒情，不過是複製殖民帝國的獵奇眼光與宣揚政績的目的，甚至掩蓋殖民地被剝削的苦悶實況，更不必說殖民霸權大肆濫伐樹木，以致臺灣原始林縮小與獵場被破壞等弊病叢生。如此一來，山水自然予人的抒情色調或土地依戀，無疑已移轉成版圖疆域的政治操作，此乃唯一合法的權威價值。即原住民自在遨遊的土地降格成從屬性質的殖民地。如此權威地強調階級秩序的帝國神話，是以暴力為本質，又以掩飾暴力的虛構為表徵，這顯然與山水抒情背道而馳。身處在這股角力之中的臺灣人是何等的掙扎，不言而喻。難怪范姜義明意圖、卻無法在照片中呈現臺灣原住民生命的深沉層次，一如他所經營的照相館名為「二我寫真館」，與其說「二我」是緣於觀看視角難以擺脫殖民眼光的侷限，毋寧謂由自然山水所生的抒情視閱與鞏固版圖疆域的監視眼光所形成的斷層，使「我」精神分裂與無所適從。

既然如此，琴子如何一反帝國神話，由自然生態或山水抒情考掘原住民生父哈鹿克的信仰內涵，是怎樣在帝國神話及其權力空間中被壓榨？《風前塵埃》安排一個有趣的象徵場景：哈鹿克為躲避日本警察的追捕，藏匿在吉野神社的地窖中，並經常於此與月姬幽會，這究竟是挑戰或囚困於帝國神話所架構的權力空間

<sup>202</sup> 廖炳惠，《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》（臺北：麥田，2003），頁 91。

呢？固然兩人在地窖中的激烈情欲，與地窖上方正莊嚴肅穆地傳佈日本精神，形成鮮明的對比，間接揶揄殖民者規訓殖民地的政治快感其實自欺欺人。此外，地窖中的哈鹿克深感與自然斷裂，游離於土地之外，於是分外地渴盼山林中的風，甚至在洗去塵土的水手舍所映顯的倒影中，感到自我生命力的流失。洗去塵土呼應日本美學所講求的乾淨與秩序，但難以取代哈鹿克所懷抱的山水神話與土地原鄉，更不必說能淨化殖民地的心靈。況且，日本殖民繁華終究淪為風前塵埃，而風前之塵埃，畢竟無法組構為臺灣的山水土地，生命力之風不再吹拂，代之而起的是花果飄零的感，《風前塵埃》由此揭穿帝國神話其實難以綏撫殖民地。就另一方面而論，造成琴子滿目歷史廢墟的國民黨何必質疑臺灣人的認同？又何需貶抑為奴化不潔的歷史記憶？也就是說，臺灣人在殖民空間中認同臺灣土地所面臨的困難與掙扎，難道不需要以神聖（民國神話）與不潔（殖民歷史）此一二元對立之外，更細緻的歷史脈絡來處理其中的糾葛？一如琴子的混血身分牽涉出臺日的歷史記憶，是雜揉三代人的身分想像與陷入重層的權力擺佈。尤其，臺灣人游移於權力結構之外的姿態，不但難以套入國民黨框架的二元對立公式，反而複雜化其中的主從應對，權威又單一的歷史詮釋因此益發左支右絀。

例如，哈鹿克帶領日本人月姬感應臺灣山麓的自然萬物，彰顯臺灣原鄉情感所奠基的歷史起源，不同於殖民帝國無法召喚生命力之風，這種推翻權力結構的不自覺姿態，既非帝國神話建構的歷史起源與國家價值所能收編，更不是民國神話及其歷史論述以不潔奴化能一概而論。難怪第十二章「他的莉慕依」描述琴子在立霧山能貼近生父所感應的歷史氛圍，即立霧山的自然情境使她象徵性地交會感通，遂得以銜接斷裂的父輩歷史，而非囿限於帝國神話或民國神話所架構的版圖疆域。

在山野成長的哈鹿克，這個和天地精神相往來、聽得懂土地與自然語言的人，牽著他心愛的莉慕依的手走入山林，大自然喚醒她的自我醒覺和每一個細胞官能性的憧憬，與萬物相感應。……山林的風幽幽地吹起，一開始輕輕地呢喃，漸漸地熱烈了起來，愈吹愈猛烈，撼動山林巨木的孔穴，有的像嘴，有的像鼻子、耳朵，一齊發出唱和，熾熱激情的騷動久久不能止息。……上山這幾天，與自然大地親近，無絃琴子感覺到自己的內在起了微妙的變化，對母親生息之地，讓她深深感受到山林之美，體悟了星移日出宇宙的奧妙。<sup>203</sup>

在風的神話隱喻中，兩人宛若人類源起的史祖，或開天闢地的天父地母，不僅使萬物生機勃發，亦體現天地合一的宇宙之美，以期挑戰國籍種族的差異所致的愛

<sup>203</sup> 施叔青，《風前塵埃》，頁190。

情羈絆、歷史框架與版圖界範。葉舒憲由甲骨文的造字結構、聲韻學、《莊子》「生物之以息相吹也」等文獻，推論息是具有生命力、能生長變化的氣。<sup>204</sup>弗雷澤亦表示：「人們普遍認為靈魂是從軀體的自然開口處離去的，特別是口和鼻。」<sup>205</sup>由此可知，初民認為靈魂和呼吸是一體的觀念，遂有「吹氣造人神話」，是隸屬開天闢地神話中的一環。也就是說，呼吸是人體內的氣流，風則是大自然的生命之氣，分別解釋人類存在和宇宙來源的本質議題。循此說明引文意圖講述「山水臺灣及其起源想像／開天闢地般的神話」，而依歸土地原鄉與感通萬物源起是其中的抒情內涵。誠如高友工認為，女媧、盤古、呼吸造人等中華文化裡的創世神話，視世界為創造者的身體，在其中活動的人與世界形成萬物一體與血氣相通的情感聯繫，甚至據此使過去與現在合縱出綿亙的歷史意識，以期彰顯悠悠宇宙中，有情天地是世界生生不息之本。<sup>206</sup>這般抒情原鄉的召喚，顯然不同於標榜階級秩序與權威規訓的帝國神話，是以聖域樹立殖民者在臺具備合法政權的歷史根脈。亦即，暴力地強調唯一合法的起源，是不同於萬物的有情交感。畢竟，國家是掌權者建構歷史論述的前提，凸顯國家的歷史起源與價值是為銘刻國魂，因此，《風前塵埃》除魅國魂（殖民帝國）與招魂原鄉之道在於，重溯山水臺灣及其起源想像。

既然琴子由立霧山體悟生父所懷抱的臺灣山水及其原鄉想像，她該怎樣考察帝國的歷史起源呢？她從和服編纂工作瞭解帝國神話如何建構而成，以及父母面臨什麼樣的壓抑語境，於是能夠重審：臺灣山水的神話隱喻與大東亞共榮圈的帝國神話所形成的辯證。先就和服與帝國神話的關係而論。二戰時期，和服既傳達日本的戰爭美學，亦展示如何維護東亞秩序的宇宙觀，從而說明上段提及帝國的歷史起源與國魂的具體內涵。

一件日本男童和服的背面，和服上織著兩個穿軍裝打扮成小戰士的男孩，仰望天上的金色風箏，日本人以它象徵神話中的始祖天照大神，祂正率領戰士們去征服敵人，小和服上顯出「八紘一宇」的字眼。這件和服是為慶祝日本誕生二千六百年而織的，那一年正是大東亞戰爭前夕的一九四〇年。無絃琴子在 Wearing Propaganda 展覽的和服中選了這一件攝影放大掛在家中，把自己想像成就是在這東亞歷史，東亞人民命運轉折點的一年

<sup>204</sup> 葉舒憲：《中國神話哲學》，頁 360-374。

<sup>205</sup> 誠如普列漢諾夫所言：「靈魂的觀念是同呼吸的觀念牢牢地結合在一起的，其原因之一是，呼吸的一種結果，即呼出來的空氣的運動，一方面無疑是存在的，另一方面卻幾乎是我們的外部感官所完全不能感覺到的。」《普列漢諾夫哲學著作選集》第三卷，頁 371。

<sup>206</sup> 高友工《中國抒情美學》，輯錄柯慶明、蕭馳編，《中國抒情傳統的再發現（下冊）》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2009），頁 712。

出生的。至於她的生父是誰將是永遠的懸案吧！<sup>207</sup>

日本試圖將東亞建立成一個以「日本帝國／八紘一宇」為圭臬的想像共同體。<sup>208</sup> 太陽神「天照大神」乃大和民族的祖先，日本不僅以此表述國家起源，八紘一宇籠罩的東亞共同體，亦為天照大神的再傳子孫與天照神威的統治範圍。<sup>209</sup> 殖民者將此述說成一則世界毀滅而再生的神話：日本力圖將東亞自英美的剝削中解放，建構東亞世界的新秩序，從而證成「天照大神／帝國神話」所標榜的宇宙觀乃具備正當性和神聖性，以期掩飾殖民者拓展疆界版圖和政治權力的實質目的。該宇宙觀透過各種途徑來重複地論述，包括抽空臺灣聖山為日本神域，或以和服的柔美線條和精緻繡案，柔性地體現日本戰爭美學及其東亞秩序。當每一位日本人穿著的和服，均繡上表徵日本創世的「八紘一宇」時，不僅呈現天照大神執掌東亞的宇宙觀，人民更成為八紘一宇的一環。以身體裝扮的儀式響應帝國神話的同時，也意味著日本人的存在意義根植於國家，月姬因而難以正視私密又短促的個人情感。

正因如此，「二我」的精神狀態並非范姜義明一人獨有，范姜義明的愛慕者，也就是琴子的母親月姬，唯有將她與哈鹿客的情事假托為真子所有，才有勇氣向琴子表露心跡。而母親一生耽溺在初戀中，苦痛憂傷，無法誠實地與哈鹿克締結姻緣，只是為了保有她在外祖母心中那個「純潔女兒」的地位。前文曾提及外祖母綾子產下月姬後，隨即離開她認為疾病叢生的臺灣，不潔的臺灣此一觀點，何嘗不是折射出帝國的歧視眼光。在帝國眼光中亟需規訓的不潔臺灣何來山水抒情的契機，難怪母親逐漸偏離她與哈鹿克曾在立霧山共鳴的好山好水。換言之，山水抒情蘊含原鄉想像與土地歸屬，不同於帝國起源與版圖疆域的權威規約，母親怎樣在兩者之間掙扎呢？一個代表性的例證是，母親向琴子展示一條真子贈送的絲巾，絲巾上是以傳統山水技法繪製康熙時代的臺灣地圖，並附有一張日文說明：

此圖為清朝康熙王朝巨幅絹地彩繪台灣地圖的縮小部分，卷軸原圖總長五六公分，寬六九公分，八國聯軍時由皇宮內府流出而流轉到台灣。地圖以傳統山水技法繪製而成，寫實手法描繪十七、十八世紀更迭之際，台灣西部由北到南的山川地形、兵備布署與城鄉生活等景觀，設色精美，筆工細

<sup>207</sup> 施叔青，《風前塵埃》，頁 257。

<sup>208</sup> 日本建立東亞共榮圈相關思想的人物或組織包括：東亞聯盟協會、大政翼贊會、石原莞爾、松岡洋右、大川周明、剛倉天心、福澤諭吉等。李文卿，《共榮的想像：帝國日本與大東亞文學圈(1937-1945)》，頁 15-40。

<sup>209</sup> 據林慶元、楊齊福的研究可知，明治維新以降的日本以神國論為基礎，極權統治內部，又據此對外拓展版圖。亦即，日本為神所創建，天皇為神的後裔，體現為國家本體、人民權利、憲法制定等，天皇因此具有絕對的權威與神聖。林慶元、楊齊福，《「大東亞共榮圈」源流》（北京：社會科學文獻出版社，2006），頁 1-17。



賦，為當年台灣社會文化的一個縮影。<sup>210</sup> 231

母親以地圖絲巾向琴子證明真子的存在，顯示她不願證實自己與哈鹿克的關係，然而，這條清朝臺灣地圖的絲巾哪裡可能是日本人真子所贈，反而直接揭露真子的不存在。換言之，清朝臺灣的地圖之於母親的臺灣記憶顯然不合時宜，不合時宜的地圖間接暗示：日本帝國以版圖疆域界範母親如何看待臺灣其實失效，畢竟她與哈鹿克是在大自然中與萬物感應而成就這段戀情。因此，究竟是哪個時代的地圖之於母親已非關重點，而是絲巾中細緻的山水筆法某種程度地召喚出臺灣山水情緣，即或如此，卻無法還原抒情原鄉予人一種天地合一的悸動，僅供她稍作憑弔。其原因在於，她謊稱這條絲巾是真子所贈，一如絲巾中的山水畫出的是她未曾經歷過的地圖，無不使這場臺日情緣與歷史糾葛蒙上一層半真半假的色彩，更揭穿帝國神話的虛構本質使人閃爍其詞與無所適從。

琴子從以上體察到父母在帝國神話中的掙扎狀態後，第十二章「他的莉慕依」述說：她浸泡在立霧山溫泉所象徵的土地子宮時，感受到父母那場與自然共鳴的純粹愛情，甚至在花蓮山風吹拂出一股象徵生命力的氣旋中，超現實地看見生父哈鹿克的臉龐。因此，「無絃琴子自覺在大氣的縫隙恣意的遊來遊去，一直以來被外物俗世所連累的心，放鬆了下來，感官從沉睡中甦醒了過來。」<sup>211</sup>引文中「外物俗世所連累的心」意指帝國神話與身世之謎所致的歷史創傷，那麼，在自然中甦醒過來的感官所蘊具的歷史內涵為何？第十二章「他的莉慕依」以臺灣的山水自然為載體，在溫泉與風勾勒的歷史情境中，琴子象徵性地揭開歷史重構的序幕，父母蒙受的、以及蔓延到子輩的歷史創傷終於獲得洗禮般的淨化救贖，使原本斷裂的兩代歷史諧調地錯置在同一敘事脈絡中，更落實兩代人對山水臺灣的原鄉想像與抒情美學。該感覺結構是在歷史氛圍中體察到集體記憶與小寫情感的交鋒後，產生一種自我內化的力量來面對歷史困頓，琴子於是象徵性地同時跨越帝國神話和民國神話規範種族起源或歷史詮釋的疆界。循此，《風前塵埃》將臺灣由政治版圖的維度，轉換成山水臺灣所隱喻的歷史重構與美學救贖的層次。尤其，琴子以臺日混血的身分在七〇年代來臺尋父，說明尋父牽涉到東亞局勢中大歷史與小歷史怎樣對話，臺灣並非簡單地從屬於帝國神話或民國神話所疆域化的符號，山水臺灣的內涵也絕非單調的臺灣主體中心。

追本溯源可知，最令琴子困擾的身世之謎是出生年代的多個版本，一如臺灣歷史具備多種的歷史起源，該如何梳理正是推動新歷史敘事的契機。固然琴子來臺的最初動因是為了實現生病母親的心願，否則自己是「不會踏足花蓮的」。<sup>212</sup>這

<sup>210</sup> 施叔青，《風前塵埃》，頁 231。

<sup>211</sup> 施叔青，《風前塵埃》，頁 190。

<sup>212</sup> 施叔青，《風前塵埃》，頁 90。

種看似冷淡的情緒，其實是身世之謎造成強烈的衝擊，卻依然無解所生的倦怠或防衛。否則琴子來到花蓮後，何以不由自主地踏訪父母當年的足跡呢？如此不自覺的動力源自於：母親再三虛構琴子的出生年代，包括珍珠港事變（琴子三歲）、中日戰爭（琴子兩歲）、日本戰敗（琴子剛滿一歲）等諸多出生版本。唯一相同的是，這些事件是母親帶她從臺灣回到日本的轉折，至於此前母女的臺灣際遇則避重就輕，甚至附之闕如。即琴子在臺灣的出生年代，看似明確地與日本歷史事件相關，實則於一九四〇年到一九四五年之間交代不清與撲朔迷離，隱喻唯有脫離或質疑大寫父權所重視的歷史脈絡與詮釋立場，才有述說臺灣歷史的能見度。有趣的是，琴子曾試圖從史書考證自己可能的出生年代，竟發現：「盧溝橋事變後中國的抗日戰爭，對殖民地的台灣來說，畢竟還很遙遠。」<sup>213</sup>這不但間接嘲諷國民黨宣稱抗日戰爭是有助於光復臺灣的重大貢獻，更提問：一九四五年之前的殖民地臺灣捲入複雜的東亞風雲之中，毀壞日式空間的國民黨能輕易地抹除日治歷史嗎？把臺灣歷史嫁接到中原脈絡的民國神話難道不會失之單薄嗎？

與其說血脈源頭之於琴子委實難解，毋寧謂琴子面臨繁複的歷史線索，我們縮合上文提及的例證予以說明：不合時宜的清朝地圖絲巾和假託為真子的情事，暗示帝國神話暗藏虛構性質；清朝臺灣地圖與繡案和服的存在，又揭露國民黨以民國神話為名，破壞移民村或否決一九四五年之前的臺灣歷史，實為霸權手段。倘若琴子不願來臺與迴避混血歷史，便陷入母親、帝國神話、民國神話維護純潔血脈／唯一歷史起源的窠臼。由於清朝地圖、帝國神話、民國神話皆為臺灣歷史長流的一環，《風前塵埃》唯有採取重層歷史的詮釋立場與視野，才能豐富與強化臺灣歷史是以混雜性為本質。

《風前塵埃》中此刻的敘事場景是世紀末琴子的日本家屋，兩位太魯閣原住民來此拜訪，與此同時，花蓮縣政府也邀請琴子代母參加慶修院的開光儀式。這些使她陷入回憶之中，遂開展全書的新歷史敘事。無論是從事文史工作的原住民來日本翻拍琴子的外祖父的旅臺照片，或花蓮縣政府還原吉野神社的歷史風貌，皆不約而同地接受已然崩解的帝國神話與民國神話曾是支配臺灣歷史的一環。儘管琴子因協助美國博物館所籌畫的二戰議題——和服展覽——而無暇來臺，但這項工作讓她由暴力美學重新直視東亞歷史創傷，至於是否能夠來臺已然非關重點。也就是說，本段提及的人物並非畫地自限地恪守臺灣中心，反而是不約而同地在國界跨越與在地重探之間，開啟對話視窗，此乃如何進行新歷史想像的途徑。由此可知，《風前塵埃》是包含政權遞嬗及其如何被建構與怎樣被解構的臺灣新歷史敘事，不同於李喬或鍾肇政的大河小說是以「相對於中國歷史的臺灣歷史敘事」為特質，畢竟「相對於」是二元對立的解構。

<sup>213</sup> 施叔青，《風前塵埃》，頁75。

因此，琴子「把自己想像成就是在這東亞歷史，東亞人民命運轉折點的一年出生的。至於她的生父是誰將是永遠的懸案吧！」<sup>214</sup>所謂的東亞歷史是琴子跨國後，綜觀又解構一九四五年以前的帝國神話與一九四九年的民國神話，《風前塵埃》藉此跨越重層的臺灣歷史裡各種體制的邊界。這種跨越除卻包含雙重解構在其中，更是以互動和理解來開展的歷史維度。誠如上述，琴子由山水臺灣及其起源想像／開天闢地般的神話，一度回返父母挑戰種族疆域的歷史現場，此乃父母終生執念的精神原鄉；相對地，大東亞共榮圈的地圖與繡案和服營造母輩宣稱純潔美麗的歷史鄉愁，卻淪為一場夢。神話般的精神原鄉與空幻的歷史鄉愁，使建構與解構神話所交織而成的混雜內涵於焉形成。我們可由《風前塵埃》以下方的引文結束全文，予以說明。

無絃琴子作了一個夢，夢見東京街頭人潮洶湧，對著一面奇大無比的大東亞共榮圈地圖，高喊皇軍萬歲、天皇萬歲萬歲，無絃琴子也夾在人群當中，她發現不分男女個個腰間繫著和她一模一樣的腰帶。<sup>215</sup>

眾人面目一致地統攝在帝國地圖中，這樣的夢境究竟偉岸或空洞？生父是誰是永遠的懸案，抑或大寫父親是夢中永恆的口號與虛構？無論何者，琴子的混雜血脈與跨國路徑隱喻她對重層歷史的兼容，才能落實山水抒情的內涵，也才能真正貼近父母挑戰種族疆域的歷史現場／精神原鄉。畢竟，去中心是何等不易的勇氣，更為臺灣歷史預示一條不墨守中心的遼闊視野。

無獨有偶地，李渝《金絲猿的故事》如何由中華斯文美學，面對國民黨以民國神話規範政治疆界所致的歷史創傷，又怎樣展開跨界的原鄉想像？在想像桃花源的維度中，國家神話與神話故事的辯證從此揭幕，即復興基地臺灣除了奉行民國神話，《金絲猿的故事》是否還能勾畫另一種帶有神話色彩的山河想像？例如，「異鄉」一節，述說當年在臨莊秘林中馬將軍極度疲乏和飢寒交迫時，金絲猿的鳴聲即時地振奮將軍的精神，他於是在霎時間感受到森林的「溫暖，滋潤，豐腴，秀麗，生機洋溢，神話一樣的世界，如果你不親自走一次，你不會相信它的確存在。」<sup>216</sup>藍臉金絲猿甚至在將軍飲水的泉邊現身，為這方神話樂園注入一股活潑潑的氣息。然而，將軍怎會射擊金絲猿，是否象徵性地預告神話樂園因戰爭介入而崩壞？這隻被擊中的金絲猿，何以超現實地壓倒溫州街官邸庭園裡的羊齒？顯而易見地，《金絲猿的故事》藉此在黃昏庭園中營造出一種歷史臨場感：一方面說明臨莊夜戰埋下的精神創傷竟在將軍來臺後依然事後性地發作，如官邸的封閉

<sup>214</sup> 施叔青，《風前塵埃》，頁 257。

<sup>215</sup> 施叔青，《風前塵埃》，頁 261。

<sup>216</sup> 李渝，《金絲猿的故事》，頁 112。

與續絃的私奔再三提醒他一九四九年的歷史創傷是無從迴避的，甚至是猶如眼前所發生的感官衝擊那般深刻，畢竟臨莊夜戰之於將軍是中原失守的前奏與縮影；另一方面，超現實的感官衝擊暗示歷史記憶的真偽難辨。所謂真假迷離在於，固然金絲猿不可能穿越時空地壓斷溫州街的羊齒，但分號前已指出持續發作的創傷痛感再真實不過；儘管發動臨莊夜戰的權力鬥爭在民國神話中是不可言說，也不存在的事件，但引文強調藍臉金絲猿與神話樂園「的確存在」。因此，翻轉真偽與看似錯亂的時空，反而凸顯將軍的後半生對神話樂園深感遺憾與格外嚮往。那麼，民國神話宣示的光復中原是一條帶領全國同胞修復或前往桃花源的路徑嗎？這與將軍重述的神話／故事有何不同？本文主張《金絲猿的故事》藉此對民國神話揭示唯一合法的歷史詮釋予以商榷，進而開啟神話／故事與國家神話的辯證，此中的癥結在於神話原鄉是光復號召下的中原版圖或將軍心繫的臨莊樂園？是地理或心園？

首先說明神話／故事與國家神話的辯證如何可能。我們先從啟發李渝的沈從文怎樣由神話視野，在家國亂世中進行桃花源般的樂園想像，予以闡釋。<sup>217</sup>沈從文在《中國小說史》中以〈神話傳說〉一文表示：

在殷周時代君主就明白從傳說中找出一些人來做一種政治道德的目標，已經利用了傳說已久，到孔子時代，因擁護儒家思想的王道，又利用了這神話上的人物。<sup>218</sup>

人民效法聖賢自然再好不過，然而，倘若這只是黨國鞏固政權的操作手段，本應自主的道德修身反而淪為唯一合法的政治信仰，看似神聖的國家規範，其實本質是荒誕不羈的神話。相對於由此應運而生的神話化（荒誕）歷史書寫，《山海經》等具備初民的無意識與原始思維的原初神話反而被束之高閣，甚至被視為非理性的夢囈，但沈從文認為這將「成為後世神與人合一生活的許多故事的根源」。<sup>219</sup>

<sup>217</sup> 探究李渝小說中渡引介入的故事想像與神話試煉的敘事／美學之於國家神話的意義之外，還需分析啟發李渝的沈從文如何論述神話美學與國家神話或民族迷思的辯證。有鑑於李渝表明對沈從文小說的喜愛，王德威已敏銳地於〈無岸之河的渡引者——李渝的小說美學〉一文中指出，李渝繼沈從文一脈相承地藉河流表達史觀，《抒情傳統與中國現代性：在北大的八堂課》第五講亦循此闡述李渝相應於沈從文的批判抒情。本文試圖在王德威以河流為切入視角而彰顯批判抒情的研究成果之餘，改以神話為關鍵詞來檢視李渝如何與沈從文對話，主要聚焦在民族秩序與國家成規所致的恐懼心理。畢竟，十九世紀以降兩岸的戰爭革命或愛國激情，淪為權力體制所操作的民族主義或國粹主義時，人民不免出現國家神話所致的時間恐懼與精神創傷。

<sup>218</sup> 沈從文，〈中國小說史·神話傳說〉，《沈從文全集》（太原市：北岳文藝，2009）卷16，頁9-10。

<sup>219</sup> 例如，「與史的新頁同時出現，而又不從為史家所影響的《山海經》，它可給我們在孔子以前中國人對神以及傳說的各形式做一種最忠實的報告。」「這些神話傳說的影響及於一切，宗教、藝術，源於這些傳說而發展，在文章上，則有了史家的稱譽三皇五帝之事業，有諸子述人類的化進，有詩人為神迹作成無數美麗的詩歌。」沈從文，〈中國小說史·神話傳說〉，《沈從文全集》卷16，頁11、43。金介甫考證沈從文於二〇年代受到佛洛伊德等心理學說的影響之外，又受到

我們似乎需要「人」來寫作「神話」。這神話不僅綜合過去人類的抒情幻想與夢，加以現實成分重新處理。應當是綜合過去人類求生的經驗，以及人類對於人的認識，為未來有所安排。<sup>220</sup>

沈從文縮合詩歌的抒情性與故事的敘事性來新編神話，企圖以自然神話浸潤歷史和啟迪現代文明，從而開啟桃花源抒情與反諷國家的複雜角力，使天啟般的神性，「瞬間投射到故事敘列的無限延伸——及延宕——之中。」<sup>221</sup>畢竟，「人生至少還容許用文字來重新安排一次。」<sup>222</sup>這段論述可補充前文詮釋李渝小說中的神話時態與故事美學。即沈從文使「故事敘列無線延伸」，正是李渝透過多重渡引此一敘事策略，在國家神話造成的歷史創傷中，重構精神得以安頓的神話故事。

《金絲猿的故事》重構神話故事時，神話原鄉是光復號召下的中原版圖或將軍心繫的臨莊樂園？本文認為《金絲猿的故事》試圖將民國神話念茲在茲的中原山河展延成山水臺灣的隱喻，山水臺灣並非簡單化的臺灣中心，下文將有詳論。我們先檢視序言〈心中的森林〉如何疊合臨莊與臺北：

走過永綏街，沅陵街，桃源街，成都路，峨嵋街，昆明街，桂林街，康定路，西寧南北路——按照故國西南地理位置定名，務必徘徊不忘在失土裡，而面對敵陣的新獲城池的西邊也不可不靖綏安寧，可是——這眼前光景是多麼的俗艷，聲色又是何等的妖冶，處處充滿了未知和懸疑，藏伏著驚奇和驚喜，挑逗著誘引著，許諾了各種可能性。這城市中的城市，是秘林，也是奇鄉，兀自發揮著不能更盡的魅力，你一旦進來，就只能甚麼都放下或捨棄，止不住的心慌神靡。……漸漸在時間裡，……以上所述行程，方向可能有些混淆，街名或也記得不很清楚，城市的形狀恍惚——或者形狀早被推倒抹除，建有新的形狀了。陸上的路，變成心上的路，然而始終蜿蜒，不負心的引領著，總能領向城市上的昇華的城市，邦國以外的邦國，一個和落日升月同在的，美麗又豐郁的鄉城。<sup>223</sup>（底線為筆者所加）

國民黨規劃臺北的街道空間為中原山河的縮影，以期強調綏靖安寧是即將在對岸實現的前景，此前，至少先在復興基地落實。然而，命名為綏靖安寧的臺北映入李渝的眼簾卻是一片俗艷妖冶，似乎縱使在臺北複製地名，也無法投映桂林、峨嵋、桃源等處的壯麗神韻，神聖的復國大業如何具有說服力？既然臺灣的意義不

---

周作人的影響而閱讀《金枝》、《原始文化》等文化人類學的經典著作，且相當關注原始民族的風俗信仰。金介甫，《鳳凰之子：沈從文傳》（北京：中國友誼，2000），頁188、223-224、228、253。

<sup>220</sup> 沈從文，〈北平的印象和感想〉，《沈從文全集》卷12，頁284。

<sup>221</sup> 王德威，《茅盾·老舍·沈從文：寫實主義與現代中國小說》（臺北：麥田，2009），頁289。

<sup>222</sup> 沈從文，〈水雲〉，《沈從文全集》卷12，頁104。

<sup>223</sup> 李渝，《金絲猿的故事》，頁9-10。

在於國民黨樹立的唯一價值——復興基地與地理版圖，那麼，妖冶之中之所以仍能潛伏著各種驚奇和驚喜是因為祕林奇鄉的召喚。祕林奇鄉一說使這篇序文與小說重合為一，《金絲猿的故事》揭示祕林奇鄉的「蠱惑的魅力」是：

原來精緻總是在等候。抒情還是可能的。催促進入自然的，不是自然本身，而是對它的聯想和解釋。可是當你一旦親身和山水接觸，所有附加哲理都會消失，出現了觸覺、視覺、聽覺、嗅覺、味覺，純感官的世界，就像肉體和肉體的坦裸親密接觸，無飾無欺，失意失心。<sup>224</sup>

山水抒情所呈現的純粹感知與本意良心，有別於刻意操作的「附加哲理」或政治意識形態，難怪馬將軍面對光復中原山河的黨國號召時，竟寄情於向懷寧講述故事，以期暫時擺脫戒嚴身體所遭受的時空限制與意識規訓。固然懷寧完成臨莊山水的尋訪旅程，才具體地為父親落實「神話／故事」的救贖美學，但他生前沉緬於故事中的臨莊氛圍時，溫州街庭園裡羊齒所激發的感官感知何嘗不是提供一個抒情的場闕，唯有兩地的地理疆界模糊，才能使陸上的路變成心上的路，由心路自由地出入臨莊與臺北。同樣地，懷寧也因溫州街庭園中這般真摯情深的父女交流而銘刻對生長地的依託，難怪她以在臨莊體悟的山水抒情應答故鄉臺灣，所謂應答意指山水臺灣立基於雙向溝通與抒情，這有別於國民黨單向又強勢地動員復興基地將要收復中原山河，其實是壁壘分明地劃定對岸與此岸的疆界。

例如：

然後漸入正水，兩岸不再逼迫，人的世界後退，慢慢讓出了江面，視線寬闊起來。灰青色的天空，灰白色的山脈，灰白色的水，船身緩緩切開水面，揪出灰綠色的水心。在莊嚴的灰色裡延展，河水沉鬱如古鏡。人進入交通工具，開始某種旅程，交通工具上時間停止，時間額外獲得而唯屬於自己。馬懷寧入船，河程開始，時間重獲，延伸到過去和未來，進入各種態和處境，無界無際。她溯江而行，正是從相反的方向重走馬至堯將軍當年撤離鄉輿的路程，這是條持續西行的路程，追隨著落日和落月的軌道，逐步進入曖昧又清楚，晦暗又光明的過去。延展著流向看不見的前方，河水伸入記憶的深處，在溫煦降臨的一陣灰色的光線中，經過半個世紀的時間，千萬里外的空間，鳥瞰的視點，故事重現。<sup>225</sup>

馬懷寧乘船而開啟的「河程／渡引」，象徵一場過渡儀式，邁入日常與非常的裂變，遂介入故事所開啟的時間維度，才能涵融日常時間中的過去、現在與未來。

<sup>224</sup> 李渝，《金絲猿的故事》，頁 161-162。

<sup>225</sup> 李渝，《金絲猿的故事》，頁 95。

這樣多層又展延的歷史長流，一如這道流動性的河水，又如鳥鶴的飛行所體現的鳥瞰山水的神話視野。循此重現的故事並非僅止於一九四九年的臨莊際遇，畢竟，倘若不是曾經封閉或生長在溫州街，如何有半世紀的時間淬鍊，又怎會拉開千萬里的空間跨界。《金絲猿的故事》藉此處理纏繞又歧異的多重時間線索，或提振人們受時間羈絆所生的困頓精神。即在臨莊故事的啟發中，由神話樂園般的桃花源興發出山水抒情，馬氏父女藉由山水／故事重新詮釋、賦予意義與開展感覺結構，使臺北象徵性地成為故事中的祕林奇鄉和心路原鄉，不再拘泥、甚至移轉國民黨以民國神話所宣示的光復山河，遂能走出假桃花源之名的民國神話所致的創傷暴力。山水的空間意蘊因此由復國版圖位移到敘述與救贖的層面。既然如此，山水抒情如何救贖國民黨以民國神話所致的政治創傷？李渝認為，十九世紀末以降的殘暴戰爭和愛國激情，泰半緣於具有雙面刃性質的民族主義。由於民族主義的集體意識一旦淪為利益機制所操作時，將是扼殺個人主體價值的國粹主義。<sup>226</sup>因此，李渝研究中國繪畫史如何與政治文化進行對話時，提出族群和個體的觀念：倘若要顯發出族群在某一時代脈絡中的情感意識，必須以展現個人獨特而卓越的風格為基礎。<sup>227</sup>相對地，假使只是亦步亦趨地附和主流政權，將無法彰顯個人風格，更不必說族群意識的發揚。由此可見，李渝從山水繪畫史重新思考：自身及家族面臨族群議題中多重時間脈絡的糾葛所致的歷史創傷時，將山水繪畫轉化為文學創作的滋養，如《金絲猿的故事》以不同於光復山河的山水想像隱喻一種卓越姿態，以期回應政治暴力與時間困頓。

例如，「天空依舊灰禿，山巒遠近峙立，沉鬱優美，像北宋溪山無盡圖。空氣寒峭，可是新鮮極了，一點雜質都沒有。」<sup>228</sup>從該章的章名「每種認知過程都是憂鬱的」可知，若要從中彰顯沉鬱優美的抒情，需有一股渡引和提振的力量，一如由寒峭中萃取出新鮮雜蕪的氣息。

<sup>226</sup> 「存在決定本質和方向，中國畫家之有無自然、社稷、世界，民族特質或土地良心，已由他過去的知覺和記憶決定，潛伏在相底，隱喻在視形，無法由紙面上的耍弄召喚吶喊它們而得來。文化關懷和指標下的創作，容易成為聯合陣線集體活動、文化宣言、在畫外徘徊的文化姿態。二十世紀是個人的世紀，現代是個體的解放，現代風格是解放以後的個體走向個人視覺語言的直覺呈現。它的泉源是默契、心的披露、隱密的交換，正是與集體疆域對立的私我的心源/心園。」李渝：〈民族主義集體活動心靈意志〉，《族群意識與卓越風格：李渝美術評論文集》（臺北：雄獅圖書，2001年），頁14。

<sup>227</sup> 例如，「黃昏明麗，玻璃潔淨，花木扶疏搖曳，色彩斑斕，梔子和羊齒和相思交織形成巨幅的綠色背景；他們進入結構，融入脈絡組織，動勢中的靜勢，繽紛中的簡純，喧囂中的安寧。一切華麗都是他們的陪襯或拱衛；他們是兩株奇卉，卓越的主題。從五萬尺下降到五千尺，飛穿過流動的煙塵，人間出現，……如同應答引擎的呼喚，從灰綠色的防風林的上層，騰起兩隻白色的大鳥。它們挺直身子，修長的兩腿並成一線，伸展開巨大的翅膀。馬懷寧這才明白，在她無論是升起還是降落的時候，原來故鄉田野裡的鷺鷥，總是以飛行著的巨大的十字，賜福於她。」（底線為筆者所加）李渝，《金絲猿的故事》，頁186。

<sup>228</sup> 李渝，《金絲猿的故事》，頁143-144。

親愛的人一一再現，都還是原來樣子，在空淨的畫布前，他們栩栩行走，徘徊流連，逐漸便成了顏色，匯成了形狀，就像記憶在夢的空間蜘躓成情節，它們也在畫的空間爍動成意義。憂鬱沒有疆界，它的鄉域在無極的時光中，何其深邃豐郁，何其寬宏安慰。依舊懷抱著對自己的期許，載負著眾人的祝福，畫家持續航行、上昇。<sup>229</sup>

憂鬱轉化為沉鬱優美，是以蔥蘢蒼鬱的山水作為渡引的媒介。以《金絲猿的故事》為例：

從峰頂下望世界，一片純靜，天擺脫了雲霧陰嶷，一片藍，透明又清澈的藍，沁在這種藍裡，難怪臉是藍顏色的，連人的臉也要變藍了。巍峨肅穆蒼鬱的山脈，具有無可倫比的性能，受到天地的福賜，載負著重要的責任。……人類不但在迫脅著其他的生物，也在迫脅著自己中間的異種，尤其是在反菁英的中國人中。<sup>230</sup>

綜觀兩段引文可知，由於憂鬱的鬱結之情會無遠弗屆地使人消沉失志，心境變得窄化和墜落。然而，若能保留無遠弗屆地涵蓋此一層面，再將之拓展為超越疆界之絆的視野，便能緩解國族政治的分野所致的地理阻隔，拋卻對族群黨派的偏狹執著，使「鄉域在無極的時光中，何其深邃豐郁，何其寬宏安慰」，並獲得精神的昂揚與振發。一如《金絲猿的故事》中這座接近純淨藍天的巍峨山脈，展現平遠、高遠、深遠的包容胸懷<sup>231</sup>，既呼應金絲猿的藍臉，也象徵一方賜予精神新生的神聖空間。因此，金絲猿所在的鄉域，折射出李渝心源中的神話樂園是各色民族人種共生與動植物繁茂的合諧所在，難怪文中也以大鳥的鳥瞰／跨界視域，使李渝所謂的鄉域／原鄉交織出中國性、臺灣性、世界性的維度。綜上，山水臺灣的底蘊之於《金絲猿的故事》意指，在故事／敘事中理解與包容千絲萬縷的歷史是非與恩怨，此乃一方不受政治疆界羈絆的自由精神家園，即上文提及：山水的空間意蘊由復國版圖位移到敘述與救贖的層面，新歷史敘事的關懷遂落實在創作論與存有論的視閥融合之中。

#### 四、歷史重層化的過程

廿一世紀，臺灣新歷史敘事重新命名被疆域符號化的臺灣，把以權力與暴力為本質的疆域，轉換成以抒情為內涵的山水土地，再加以山水臺灣的歷史視野是立基於跨國路徑，遂能彰顯臺灣歷史並不墨守任何中心論述，而是以不斷重層積

<sup>229</sup> 李渝：〈光陰憂鬱——趙無極作。一九六〇至一九七二〉，《藝術家》（2003年7月），頁339。

<sup>230</sup> 李渝，《金絲猿的故事》，頁157。

<sup>231</sup> 參見郭熙畫論《林泉高致》。



累的過程，兼容更迭的各個政權如何建構權威與被解構的歷程。

誠上所論，《風前塵埃》描述臺日混血兒琴子跨海來臺，一方面重複外婆當年的海洋路徑，另一方面則為灣生母親重訪生長地花蓮，從而拉出三代女人經歷的不同歷史脈絡，也為新歷史敘事埋下跨國與跨界的基調。在跨國移動與踏查中，由原本視之為暫時從母親的絮叨碎語中逃逸，不自覺地轉化成連結與穿越兩代隔閡的路徑，遂於大小歷史的交鋒中，產生一股自我內化的力量，象徵性地跨越執政者把持歷史詮釋的權力疆界。再度印證內化力量的是，琴子從投入博物館的和服編纂工作和母親收藏的清朝地圖得知，臺灣母土的抒情召喚，是萬物的有情交感與血氣相通，不同於強調唯一合法的版圖疆域與國家起源等權威規訓，實以暴力為本質。綜上，不同歷史線索中的空間書寫在不同世代之間連結與對話，包括寫真館、神社、慶修院、立霧山、日本、美國、海洋路徑等。於是，被更迭的政權清除的他者歷史，像堆積層般在臺灣歷史範疇中層層又疊疊。尤其，從事文史工作的原住民、花蓮縣政府舉辦慶修院的開光儀式、琴子的博物館工作，皆於國界跨越與在地重探之間，接受已然崩解的帝國神話與民國神話是臺灣歷史的一環。簡言之，由繁複的東亞歷史跨越不同政權各自標榜唯一合法的歷史起源與認同框架，這種跨越除卻解構，更是以互動和理解來兼容錯綜複雜的重層臺灣歷史。至於《金絲猿的故事》以故事渡引出的山水路徑，連綴父親的逃逸路徑與女兒的跨界路徑，不再拘泥於民國神話假桃花源之名所號召的復興山河的框架，更揭穿版圖的時空疆界的虛構性——政治暴力囿限於單一意識形態，致使人們陷入時間困頓之中。解轄域後，釋放與積累兩代人的情感，臺北不但疊合臨莊、甚至象徵性地與世界各色民族人種合諧共生，歷史流動的無限張力於焉形成。

綜上，反共戒嚴時期作為復興基地的臺灣，到了九〇年代中期以降的臺灣新歷史敘事衍生出山水臺灣與海洋路徑，展示流動性、開放性的歷史的觀看方式與精神實踐。

## 第八章 兩岸新歷史敘事的變遷與異同



### 前言：建構國家神話的異同

固然兩岸分別在一九七六年、一九八七年告別國家神話，但國家神話釀成的歷史創傷，依然在官方劃定的年限之後，餘波盪漾，魅影幢幢，因此，非常時期以降的兩岸當代小說以新歷史敘事反思之。從前文各章的分析可知，革命中國與民國神話的相異之處在於：前者聚焦在革命行動扎根的農村土地，後者因一九四九年的時空斷裂，關注中原此一版圖疆界；前者強調革命創造的未來，將無限美好，因此，革命仍須全國上下持續地推動與響應，一同邁向不斷進步的線性時間進程，後者則主張未來將回到昔日美好的中原故土；前者由破舊立新的革命，彰顯自身在歷史長流中的獨特與前瞻，後者以儒家道統標榜自身承衍歷史流脈的正當性。上述諸項皆成為兩岸新歷史敘事的思辨議題，更從中開展出多元的文學現象與歷史關懷。本節由「英雄形象的轉化」、「版圖土地的演義」，既比較兩岸當代小說省思國家神話的異同，更試圖由國家神話與新歷史敘事之辯證，重新勾勒文學史的變遷過程。

### 第一節 英雄形象的轉化

有鑑於國家神話以大寫父親建立權威秩序，本文勾勒出一條兩岸當代小說中英雄形象的轉化歷程，主要從身體暴力和話語暴力來重新思考大小寫的父子關係，以期瞭解新歷史敘事的開展動力（創傷症狀）與方式（美學形式）。所謂美學形式是現實主義、現代主義、後設、時空錯亂或斷片的時間線索等，這牽涉到新歷史敘事對虛構的思考狀況——從說什麼故事到如何說故事，包括家族故事、虛構美學和重溯起源。以下由「四〇至九〇年代『說什麼故事』：父親、暴力與現實主義」、「九〇年代迄新世紀『如何說故事』：轉化暴力的父權話語」逐一說明。

#### 一、四〇至九〇年代「說什麼故事」：父親、暴力與現實主義

##### （一）大陸當代小說：從革命英雄到家族英雄

革命歷史小說的重要性在於，革命鬥爭「在反動統治時期的國民黨統治區域，幾乎是不可能被反映到文學作品中間來的。現在我們卻需要去補足文學史上這段空白，使我們人民能夠歷史地去認識革命過程和當前現實的聯繫，從那些可歌可泣的鬥爭的感召中獲得對社會主義建設的更大信心和熱情。」<sup>1</sup>所謂聯繫的

<sup>1</sup> 邵荃麟，《文學十年歷程》（北京：作家出版社，1960），頁37。

方式，誠如黃子平所言，革命歷史小說以現實主義的筆法來把非秩序的現實「秩序化」，以期達成革命經典化的創作旨趣。<sup>2</sup>本文認為秩序化與經典化的關鍵是英雄人物，誠如恩格斯揭示的命題：「再現典型環境中的典型人物。」<sup>3</sup>再加以，小說家膺循一九五八年毛澤東強調無產階級文藝應結合革命的現實主義與浪漫主義，而英雄的浪漫主義所生的激情熱血會強化現實主義的上述作用。

具體而論，小說中，英雄響應以政治太陽為象徵的國家神話時，面臨諸多非常人能克服的磨難與試煉，終於在暴力中脫胎換骨成為具備政治血緣的太陽英雄，從而貼合小說最終出現一方氣勢磅礴的遼闊地景，是由紅光、黎明、光芒等太陽意象籠罩而成。即神人般的英雄是革命歷史小說的靈魂，總能化險為夷與反敗為勝。於是，無論是英雄演義歷史的渲染力，或說服讀者投入革命的號召力，皆鞭辟入理，動人心魄，革命歷史小說的神話色調或傳奇色彩於焉形成。相應而生的敘事情節已於第二章第一節說明，如「創業與建國：農村土地的整合」、「光明與進步：政治烏托邦的景觀與史觀」、「太陽與血液暈染的紅色國體」。其目的是，讀者在閱讀中接受的國家神話，強勢凌駕個人記憶，取代自我的時間感知，如此一來，潛移默化中的人民效法革命英雄的同時，也以身體實踐落實經典敘事，成為被規訓的一員。小說的浪漫色調具體實現在現實環境中的革命訴求。

綜上，革命歷史小說以英雄的言行或述說，建立人民效忠國家的權威話語與歷史記憶，是以無產階級與革命為核心圭臬，其重要性是憑藉著現實主義的敘事基調來傳承與詮釋之，從而經典化歷史敘事的模式。當新歷史敘事反思革命歷史時，為了有別於紅色經典小說、另闢蹊徑地呈現歷史敘事，就應跳脫與賦予新義的是：現實主義、無產階級、革命英雄。例如，八〇年代的扛鼎之作《紅高粱家族》，以激情奔放、蔑視人間法規的「我」爺爺與奶奶，揮別無欲無私與陽剛嚴肅的革命英雄。由於魔幻寫實等現代派美學致力於深刻地剖析小人物的複雜心理，不再以無產階級革命為唯一的精神樣態，於是，狂野的欲望與生命力顛覆樣板化的政治規範。尤其，今昔錯置的敘事線索——強韌的家族父輩交織著疲軟的我輩，凸顯出經歷革命的我輩是不如家族父輩的退化的種，從而擺脫紅色經典小說以現實主義標榜未來將無限光明的線性進程與敘事結語。換言之，在中國投入現代化的潮流與方針中，文學的現代派發展，是為了擺脫十七年和文革時期的文藝路線，尤其，《百年孤寂》代表的魔幻現實主義深刻地影響大陸文壇的原因是，作家體認到從民族本位和鄉土生活中尋找題材，考掘中國民族在世界中的立足依據，也能具備世界性的文藝水平。例如，《紅高粱家族》以攸關生命起源的家族記憶來喚起民族的生命力之根，不可迴避的癥結是，我輩的退化是在宏大的極左

<sup>2</sup> 黃子平，《革命·歷史·小說》，頁14。

<sup>3</sup> 恩格斯，《馬克思恩格斯選集》卷四，頁462。

革命中精神受創，遂以試圖歸家的內在英雄來召喚、回溯與效法家族父輩的英雄氣度。在回溯的過程中，長期被壓抑的民間力量與家族精神在抗戰歷史中的比重被凸顯出來。這不但打破革命歷史的時間範疇與演義框架，也挑戰大寫父權的經典化語言，更重新賦予家父內涵。由此可知，重新思考歷史範疇與歷史起源的新歷史敘事，旨趣是建構小歷史來說明人們的內在英雄該何去何從，推動之的敘事動力是受暴受創。

暴力之於革命的重要性，誠如毛澤東表示，革命是一個階級推翻另一個階級的暴烈行動，由於革命的暴力行動具備突破現狀的特質。然而，誠如上述，革命歷史小說以線性時間進程的美好，既消化革命英雄所承受的暴力，也掩飾極左革命本身暗藏的暴力。假使人們沒有更仔細地檢視各種暴力的類型、起因與內涵差異，暴力就變得僵固化或同一化，甚至合法化——倘若極左革命不可被檢討。循此，革命歷史敘事就穩固地居經典化與秩序化的位階。有鑑於此，反思革命歷史的新歷史敘事不可迴避暴力，但不再是將暴力扣合磨難而鍛鑄成人們的革命意志，不再是為了烘托英雄革命歷史的崇高，而是揭示革命歷史暗藏以暴力為本質的權力運作。

以極左事故為例，如《紅高粱家族》中千人墳埋葬的各路人馬，《舊址》裡三十多名李氏男子被集體砍頭，《白鹿原》裡黨員被殘酷吊死等。這些血淋淋的敘事情節是驚心動魄的刑罰或大場面的死亡，大陸當代小說藉此顛覆既定的權威力量，秩序化的革命歷史於是在肉身的痛苦中支離破碎。此外，上述的敘事情節為歷史敘事點染出鄉野奇譚的色澤，或營造出大時代大變革的風雲驟起。對此，小人物出現空洞失措的創傷症狀，暗指父權暴力並不崇高，與此同時，在死亡痛苦中偏離權威話語的思考從此可能。亦即，暴力受創將激勵小人物擺脫空洞失措、萌生抗辯精神——如酒神般的原初激情，是一股充滿生命力、有別於政治太陽的家族意志，進而帶出不同的演義歷史的民間姿態。因此，上述小說對歷史的省思與重視，是不同於文革結束後，傷痕文學與反思文學著力於、也僅止於痛感的抒發。

反思極左革命中國時，除卻上述的家族英雄，另一種是，從古典太陽神話中新編太陽英雄。例如，閻連科《年月日》描述大旱天災下，血腥的大寫父親釀成百姓的民不聊生與精神匱乏，先爺審父之餘，改而效法《山海經》裡夸父的作為，從此具備的特質包括：體現文化中國的底蘊、敢於挑戰權力的姿態與不惜犧牲的情操。《年月日》將大飢荒的爆發訂定在千古大旱，並延展出極為緩慢的敘事時間，反而凸顯出捲入這段時間軌跡的先爺聚焦在土地上的糧食與家族血脈的意志堅不可摧。這不但取代政治太陽英雄的內涵，更強化小歷史在歷史長流中的分量，既沉重、扎實、也不可遺忘。尤其，以「千古大旱」說明歷史起源的重新擇定，將有不同的視野：土地扣合革命的內涵隨著先爺的視角而抽空，歷史敘事自

然就此不同。

綜上，暴力革命是爲了鞏固革命中國的秩序，在秩序的束縛下，限制了人民反思革命的批判力度。因此，暴力與秩序形成的張力，竟巧妙地在權威宰制中維持平衡。八、九〇年代大陸當代小說中的新歷史敘事遂以非「常」的暴力書寫，瓦解大寫父親架構的秩序，再以原初激情或夸父精神賦予家族歷史一股魔幻等現代派的基調，以期另建家父子的秩序，這不但移轉革命歷史的敘事模式，更企圖從極左革命所致的創傷中提振出來。

儘管家族英雄或新編的太陽英雄爲受創心靈指出去從的路徑，然而，當小人物的內在英雄即將據此跨越創傷之際，新歷史敘事在結構安排上，卻彰顯原初激情與政治激情的角力，或在廢墟上建立半憂半喜的憂樂園，或以人物的常態性悲劇指出難辨歷史的是非曲直，或後輩仍頂著無休止酷銳的陽光與磨難。凡此在在說明，簡單地扎根鄉土家族及其精神，並不容易，因此，新歷史敘事中特殊的家族故事，不再是一廂情願地渲染傳奇色彩而已，而是由家族書寫彰顯歷史反思、重建歷史的艱難、建構歷史的生命意志、擇定歷史起源來進行重溯等的重要性。

簡言之，家族書寫的作用是，以父親暴力隱喻對歷史敘事本身的省思與開展，並帶出思辨歷史起源與歷史範疇此二課題之重要性，是其後的家族書寫將持續深化的課題，此乃說明家族書寫在八〇年代大陸文壇蔚為風氣的意義。

## (二) 臺灣當代小說：從受創英雄到禁忌家人

我們把視野拉回到四〇至九〇年代的臺灣當代小說如何呈現英雄形象的轉化，主要考察小說以寫實主義處理由暴力、父親、家族、歷史交織而成的議題究竟如何變遷，以期對照上述自革命歷史小說以降的大陸當代小說的演義狀態。

以司馬中原爲代表的反共歷史小說，由寫實主義的筆法歷時地展開江湖鄉野傳奇，鮮明的情節帶出引人入勝的節奏，省思幾千年來的善惡正邪之爭難以斬草除根，但主人公仍以雖千萬人吾往矣的氣魄，堅持儒家道統。這使小說中從民初到抗日剿匪的數十年歷史投映出幾千年的歷史積澱——暴力無從迴避、仁義不可忘卻，蕩氣迴腸的滄桑感，躍然於紙上，從而形成扎根千年鄉土及其仁義道統的歷史敘事。簡言之，反共歷史敘事由暴力紛爭來開展與串聯各章節，敘事情節是大時代裡各路人馬的血戰，交錯著鄉土中國的祠堂祖訓或家族結構，旨在維護以儒家爲本的父權道統，據此施政的國民黨在歷史長流中繼往開來，遂具備政權的正當性。然而，在波瀾壯闊的史詩中，仍透顯出一股哀傷的抒情色調，由於一九四九年中原失守的創傷難以排遣。例如，趕在民國五十五年國慶前夕完稿的《狂風沙》，塑造小說人物擁有金剛般的強健體魄，但面對亂世時，難掩滄桑喟嘆，尤其，在一波波的暴力逼仄中受創殘缺，肉身凡胎只好潛心於道德修身，從此由神人轉爲仁人。此乃國慶前夕，以《狂風沙》爲人們揭示面對國家的方式與心境：

將中原的版圖性質移轉成中原所蘊具的儒家歷史，反共歷史敘事藉此強化以國民黨為主的父權序列。因此，反共歷史小說有別於革命歷史小說打破儒家道統與鄉土中國的家族結構；面對歷史暴力的巨獸時，前者的受創英雄的憂傷有別於消化暴力的政治太陽英雄帶來的無限光明；前者的受創英雄承繼幾千年的歷史長流，有別於破舊立新的革命歷史。

易言之，司馬中原的反共歷史敘事呈現家史與國史的唇齒關係，藉由在暴力中受創的英雄為反共歷史敘事奠定暴力基調，以及提供應對之道。暴力是邪惡的日軍、匪軍、土匪等興風作浪所致，凸顯以儒家為本的父權秩序何其可貴。與此同時，鍾肇政的大河小說《濁流三部曲》與《臺灣人三部曲》，反映另一種暴力與家族歷史，關鍵是如何面對民國神話的政治禁忌，如二二八事件或白色恐怖等暴力施政，由於這成為影響敘史範圍與敘事策略的破口。亦即，大河小說從清領、日治時代寫到一九四五年或一九四六年，並未再延伸歷史向度，是為避免處理敏感的民國歷史。儘管如此，這已將歷史目光聚焦在臺灣土地上人民的血淚遭際，鬆動國民黨以民國神話佔據歷史言說中的絕對權威。況且，刻意迴避乃間接暗示政治禁忌何其壓迫。由此可知，反共歷史小說藉由儒家道統鞏固國民黨的父權秩序，卻在大河小說的忌諱中轉變為父權暴力，如監視追捕、以小人物的疾病隱喻病態的國體等。不僅如此，大河小說甚至另建一套筆路藍縷以啟山林的家族父權秩序來與民國神話的父權暴力對話。所謂家族的父權秩序，可從敘事情節予以說明。日治時代的臺灣雖然處於殖民統治，卻未淪為二戰的主要戰場，因此，鍾肇政的大河小說並未描述如司馬中原小說中氣勢磅礴的大時代戰爭，唯一的戰鬥場面是乙未割臺初期家族凝聚出來的抗日力量，至於主要情節包括：光復前的山居生活、光復後壓抑的家居或日常生活，凡此皆以臺灣母土上家父秩序為運作核心。

反共歷史小說與大河小說不約而同地運用寫實主義，但區別是，前者承繼章回說書的豐厚底蘊，又延續五四以降發展得頗為成熟的寫實筆法，甚至在極少數的關鍵段落，發揮超現實的想像，為整部寫實小說帶來畫龍點睛之效，感時憂國的五四關懷於是備顯立體。至於後者，因作家於光復後重新學習中文，文字的精煉度與敘事策略還有強化的空間，但這反而凸顯作家經歷日本殖民的事實，無法輕易被抹除，再加以，由寫實主義的三部曲梳理臺灣土地上由移民與殖民交織而成的政權更迭史與家族秩序，凡此俱有別於反共歷史小說秩序化的鄉土中國及其五千年道統。因此，大河小說的文學價值不在於純文學的高度，而在於三部曲的歷史視野並非民國神話所能涵蓋。誠如《臺灣人三部曲》的楔子揭示，筆路藍縷的臺灣經驗建基於深刻地銘刻歷史，尤其，在移民與殖民交織而成的歷史之上持續書寫／創發歷史乃臺灣人之魂，此乃臺灣歷史敘事中不可或缺的環節。此外，大河小說面對歷史的自主性，不但反撥中原中心的歷史霸權，也深化、複雜化吳

濁流《亞細亞孤兒》對身分認同的徬徨與苦痛。固然身分認同是大河小說難以處理的創傷，但小說並未大聲吶喊疾呼，而是以平實素樸的文風予以剖析。這有別於司馬中原的反共歷史敘事以氣勢磅礴的史詩，反映歷史暴力怪獸侵軋仁義道統的創傷，進而點染著懷鄉中原的抒情性。由此可知，戒嚴時代此二歷史敘事各有不同的創傷與鄉土關懷。

由於文學創作是以語言文字挑戰權威的論述性語言，戒嚴時期反共和大河此二歷史敘述同樣運用的寫實語言，卻牽涉到不同的歷史脈絡，從而挑戰不同的政治權力的邊界。前者是反撥共產黨的權力邊界，因此，反共歷史敘事描述鄉土中國的傳統文明，竟某種程度地與大陸八〇年代興起的尋根文學呼應；反共歷史敘事自剖的創傷痛感，則與大陸傷痕文學控訴的暴力革命形成對話。至於《濁流三部曲》中主人公出現失聰、聽不清楚等創傷症狀，以致於不適應國慶等政治節日，顯示全書的寫實與歷時筆法無法安排主人公妥貼地步入政權更迭至民國的時間軌跡，格格不入的真實感，間接打破以國民黨為主的父子秩序與歷史記憶。

以司馬中原為代表的反共歷史小說與以鍾肇政為代表的大河小說，皆以家族故事開展，遂奠定臺灣當代小說中歷史敘事的主題。解嚴後，臺灣當代小說以新歷史敘事勾勒家族故事時，常見的主題之一是，國民黨以民國神話標榜齊治平而家國一體的訴求，然而，這種父權序列卻在各形各色的家族問題與分崩離析的家人關係中，不攻自破。起因是，國民黨以戒嚴條令肅清叛亂匪諜，以期鞏固民國神話，不得觸犯的政治禁忌相應而生，以二二八事件與白色恐怖為主。捲入其中的受難者的家族，如何面對民國神話及其歷史幽靈，成為臺灣新歷史敘事中家族書寫的核心議題之一。即民國神話的政治禁忌是一個不斷被詮釋的符號，由此派生出的新歷史敘事自然百花齊放。本文歸納出被壓抑的禁忌、刻意遺忘的禁忌、破壞禁忌，無論何者，政治禁忌的本質是，人民的歷史記憶或認同違背國民黨以民國神話所樹立的中原史觀。再加以，追溯至戒嚴時期鍾肇政的大河小說迴避政治禁忌的敘史現象可知：以政治禁忌開展的臺灣當代小說以什麼歷史視野、起源或範疇來架構臺灣歷史敘事，無疑在臺灣當代文學史中具有重要的意義。

到了解嚴初期，陳燁《泥河》與李昂《迷園》公開地探究鍾肇政的大河小說所不敢觸碰的二二八事件等政治禁忌，何以成為家族故事中無從迴避又揮之不去的歷史夢魘。由於經濟起飛帶動政治與社會結構的變遷，如中產階級興起，要求更民主多元的政治參與，遂某種程度地鬆動戒嚴氛圍，國民也才有隱晦地討論二二八事件與白色恐怖的空間。到了解嚴初期，承此發展而來的政治小說，也是新歷史敘事，如《泥河》與《迷園》爲了反思經濟奇蹟介入政治與百姓的影響力，遂以小說人物的欲望身體指出，民國神話出現無力整合臺灣時空與復興中原的困頓。即神聖的清／潔國體在權力欲望的濫發中，透顯出一股欲振乏力的病容，甚至引發國民呈現時空錯亂的精神創傷。首先，《泥河》與《迷園》不約而同地以

小說人物出現時間錯亂的創傷症狀，強調被民國神話遮蔽的一九四九年以前的臺灣歷史何其重要，難以簡單化地嫁接到五千年的中原歷史之中。再者，以空間錯亂的症狀，揭示臺灣是政治禁忌下的受創地，有別於一九四九年退守來臺的創傷。此二層次揭穿國民黨以民國神話架構秩序井然的時空座標，其實暗藏時空錯亂的症狀。於是，臺灣新歷史敘事由時空錯亂的症狀，拉出錯置的多條時間線索，以創傷中備受壓抑的空間與時間來重構臺灣歷史，突破大河小說的順時與寫實的敘事形式。除此之外，由於禁忌家人是開展新歷史敘事的關鍵，禁忌的謎題與解密的過程，遂形成時間錯置的敘事線索。有趣的是，禁忌與解密仍是九〇年代以降臺灣新歷史敘事的展演方式。

綜觀以家族書寫為議題的兩岸新歷史敘事，臺灣作家摹寫的禁忌家人，有別於八、九〇年代大陸致力於召喚的家族英雄，但兩者無非是出於創傷。

## 二、九〇年代迄新世紀「如何說故事」：轉化暴力的父權話語

### (一)大陸新歷史敘事的虛構美學：從家族英雄到內在英雄

大陸當代小說中的新歷史敘事以家族書寫為敘事主題，發展到一定成熟的狀態時，由大寫父權與家族故事的對話，拓展到大寫父權與話語／語言的關係，鄉土家族因此移轉到形而上的精神家園，核心議題是後設地思索「進行歷史敘事」的意義。換言之，本文第二章第一節論及革命歷史小說中英雄辯才無礙地傳播革命思想，是鞏固權威話語的重要環節，新歷史敘事遂安排英雄形象轉向內在英雄，重新思考複述權威話語與自由創造語言的關係。

例如，王安憶《紀實與虛構》以鬼魅形容家族記憶空缺的主角是無家可歸者時，以寫實的筆調呈現失憶又孤獨的精神症狀。主角透過考證諸多歷史文獻的方式，追溯游牧家族的歷史，全書推動敘事情節的關鍵是主角的考據過程，但她屢屢預設結論，推敲漏洞百出。《紀實與虛構》藉此揭示新歷史敘事的核心命題：歷史是由各種文獻材料編織而成，如何編織與詮釋的敘事權力在於執筆者，因此，虛構是歷史敘事中的主要特質。有趣的是，以失根又失憶的游牧家族史為敘事情節，是《紀實與虛構》的隱喻：歷史敘事猶如游牧，不斷地延異與分歧。既然《紀實與虛構》中的虛構被凸顯出來，那麼全文的紀實文風還寫實嗎？應該說，紀實文風反而強烈地反襯出虛構是現實世界與歷史敘事的本質。正因為《紀實與虛構》的寫實文風看似沒有以魔幻現實主義鋪展的家族故事那般驚心動魄，以致於出版過程面臨一些波折。其實，該小說已邁向後設美學此一後現代主義的視野。

《紀實與虛構》視家族故事是一間紙房子，改以抽象思考的內在英雄，思辨「如何進行歷史敘事」的方法與意義，有別於《紅高粱家族》等扎根土地與有血有肉的家族故事，是以魔幻家族對歷史的看法與姿態為核心。因此，對《紀實與虛構》來說，書寫哪一段歷史已成為修辭，旨趣在於如何書寫歷史。此乃說明何



以上文提及柔然以降的游牧家族等敘事情節的功能是隱喻：以宛如游牧的方式來書寫歷史。當代小說之所以思考與強調語言書寫的原因是，大寫父親長期把持權威話語，小說唯有認清國家神話等權威話語的虛構本質，並覺察到生命樣態與歷史敘事都受到權力話語的宰制，作為象徵符號的父子關係從此斷裂，試圖呈現有別於大寫父親的另一種父子關係與家族書寫也不再必要，遂改以內在英雄凸顯「語言書寫／歷史敘事」本身的意義。誠如王德威表示，《紀實與虛構》是檢討與總結家史小說的作品，在大陸當代文學史中的重要性是承上啟下，也是本文在第二章討論家族歷史敘事後，安排在第三章第一節的原因，接續的第二、三節皆聚焦在大寫父權與話語／語言的關係。

簡言之，《紀實與虛構》僅以家族書寫為媒介，旨在反省歷史敘事本身為何以虛構開展，再以自由闡釋的敘事美學為小說人物的存在價值，於是，創作論與本體論達成視閥融合，是九〇年代新歷史敘事的發展趨勢，也是文學向內轉的現象，本文名為虛構美學。由於不再止於批判極左革命中國的虛構，虛構的多層與翻轉於焉形成。方才提及的「『向內轉』」可以說更加關注人的情感、心理，更注重文學的表現形式和語言風格，更注重作家個人的經驗和記憶。總之，從原來中國現實主義文學極端強調反映外部現實的那種敘事方法，轉向了探索人的內在情感和文學本身的藝術性。」<sup>4</sup>本文進一步補充的是，大陸當代小說中的新歷史敘事之所以關注文學的語言形式與內在情感，是為了直接或間接反撥極左革命中國的現實主義與權威話語，也呼應九〇年代啟蒙後時代的關懷（第三章第一節已有詳論）。因此，向內轉的虛構美學即使視書寫哪一段歷史（寫什麼故事）為如何寫故事的修辭，卻沒有遺失對極左宏大歷史提出見解的責任，此乃王安憶、殘雪、王小波等先鋒文學的出路。

例如，殘雪小說以大霧下原形的模糊蒙昧，形容小人物被收編在單一的權威話語之中，以致於表達失效，難以療癒，遂出現荒誕恐怖的身體現象，隱喻主體被大寫父親的權威話語撕裂，如感染吸血蟲的肚子、血肉模糊的小腿肚、平板的黃玻璃眼睛、全身緊繃如箭上的弦、藍臉上爬滿的黑蟲子等。就另一方面而論，殘雪小說借鑑現代主義筆法是，透過恐怖荒誕等非理性的語言，跨越大寫父親或崇高英雄以權威語言所構築的理性邊界，解放被規訓的樣板化自我，甚至拆穿理性邊界其實以虛假為本質。最重要的是，非理性的荒誕語言，在反抗與批判權力結構之餘，是為了激盪出崇高萌生的瞬間——馳騁想像的自由創作，內在英雄的詩意棲居地（精神家園）應運而生，從而擺脫父權話語壓迫主體所致的肉身苦痛或死亡。

此外，故事新編是大陸當代小說中常見的敘事策略，閻連科《年月日》揭示：

<sup>4</sup> 陳曉明，《中國當代文學主潮》，頁 340。

選擇什麼樣的歷史起源與範疇乃極富寓意，以期以魔幻現實的故事另塑一則演義歷史的英雄典範與父子秩序，使小歷史真實真切地扎根在土地之上。然而，王小波的青銅時代系列小說以嬉笑怒罵或怪誕荒謬的小人物為主角，無意打造有別於宏大敘述的英雄典範，而是旨在新編唐代小說，來寄寓對當代歷史的反思。這再度印證上述，歷史故事成為修辭，本應是其中的靈魂人物「英雄」已非關重點，如何新編的方法才是核心議題。因此，虛構的權威話語與虛構的創作美學雙雙凸顯出來，尤其，王小波自覺地以說謊的技藝，深入剖析虛構的多義內涵。

例如，《萬壽寺》、《紅拂夜奔》不斷以還有另一種說法、還有第三種可能、假設這次才是真正的開始等方式來推展情節，顯示新歷史敘事由後設的後現代主義視野予以開展。小說中，在權力規訓下，性被扭曲成令人難堪的病態問題，性壓抑的小說角色出現裝瘋佯狂或失憶等創傷症狀，是對唐代君主的權力話語耳濡目染或不得不妥協所致。此中高度運用文革語彙，使唐朝與當代相互投映，小說中的當代作者王二也與唐代人物出現相似的言行。由此可知，小說以「新編」唐朝故事為比喻，強調「重述」革命歷史的重要，才能擺脫被規訓的記憶。例如，編纂集體記憶的官方歷史研究單位萬壽寺，已令失憶的王二深感無趣至極，又加以，萬壽寺的化糞池經常故障，噴發惡臭，該如何維修成為當務之急，在在隱喻重建歷史的迫切。對此，王小波經常運用的敘事策略是，以主人公怪誕的性為推動新歷史敘事的驅力，除了作為連綴古今的共同主題，更為了反撥革命英雄的崇高無欲與政治快感，對文革權威話語表達出一種戲謔或黑色幽默的姿態。八、九〇年代以刑罰或死亡等暴力書寫批判父權，王小波小說進一步以性指出大寫父親的暴力是以權力與欲望為本質。因此，必須反思權力的操作過程與施行者，還有，除了權力欲望，是否有其他內涵的欲望。途徑是，對照性的權力規訓與性的力比多趨力（自由的創造力），說明真正的精神家園不在於君臣以權威話語秩序化的帝都，由於權威話語詮釋歷史的崇高位階其實是以虛構與欲望為本質，猶如虛假地編故事。為了區別於編故事，王二後設地投入小說創作，以利比多的欲望為趨力，《萬壽寺》正是他的小說手稿。巧妙的是，王小波安排王二在小說中不具備全知全能的條件，避免小說創作因王二陷入作者霸權的不自覺，或淪為權威話語的複製者，從而免除自由的創造力欲望與權力欲望掛鉤。於是，以自由的人文精神為內涵的「故事／新歷史敘事」取代作者王二，成為小說中的主角，此乃以虛構為個人抒情的意蘊與存有價值的精神家園。承此，大陸當代小說中的歷史敘事由革命史詩、家族史詩過渡到個人抒情的詩意存有。

## （二）大陸新歷史敘事的起源重溯：從家族英雄到新英雄或反英雄

延續第二、三章裡閻連科與王小波的故事新編分別指出新歷史敘事的要項——擇定歷史起源、重述革命歷史，第四章第二節合併兩者，重溯建國以來迄新世

紀的歷史，也因此，與建國休戚與共的農村土地是小說中無從迴避的議題。況且，廿一世紀的崛起中國是累積革命中國以來六十年的發展成果，關注之的新世紀鄉土小說大抵可區分成兩種類型。其一，模仿革命歷史小說，另造新英雄。例如，《狼圖騰》以自由與尊嚴的民族激情，提煉崛起中國裡英雄躍起之道。其二，為區別於革命歷史小說，廿一世紀以鄉土家族為主題的新歷史敘事中，土地上的英雄不復再現，徒存被消音的反英雄，其演義的歷史敘事自然別有樣態。由於革命歷史小說中英雄人物口若懸河地宣揚政治意識形態或高喊革命口號，遂成就不可撼動的權威話語，於是，第三章聚焦在以文學的語言形式反思英雄話語，第四章則刻劃平庸、蒼白或戲謔的家族小人物在歷史巨浪中被迫消音，反撥革命英雄的能言善道。綜觀大陸當代文學史可知，家族書寫之所以呈現從英雄人物到平庸人物的轉變，以一九八七年以來的新寫實小說最具代表。新寫實小說主張真正的寫實是致力於描繪凡庸小人物在革命浪潮與生存環境中疲憊不堪地掙扎，一反革命現實主義依據革命圭臬，塑造高大全的偉岸英雄。這自然為文壇的小說創作帶出一股新風氣<sup>5</sup>，當代小說中的新歷史敘事同樣為了突出民間的本來面目，關注小人物捲入革命歷史巨浪所烙下的精神創傷何以疼痛不已。

例如，廿一世紀的鄉土小說《受活》，描述殘疾村莊長期以來被各個時代的執政者拋棄，歷史發言權連帶地被迫取消。至於《生死疲勞》述說不斷六道輪迴成各種動物的西門鬧，即使保有累世的記憶，卻無法言語，凸顯小人物面對如火如荼的革命，深感無言以對，只能以身體鬧劇諷刺極左革命中國的鬧騰。尤其，六道輪迴致使父子關係錯位又失序，顯示極左革命中國訴求的線性時間進程不容其他時間想像，政治血緣與家族血緣雙重失落。又如，《秦腔》刻畫關懷秦腔的白雪卻誕下殘疾兒，隱喻她延續鄉土文明與鄉土歷史的無力感，由於鄉土既沒有革命功能，又跟不上後革命時代的經濟步調，因此，白雪吹奏秦腔，卻無法被人們用心聽見，無異於歷史的消音。

由此可知，八、九〇年代的鄉土家族歷史敘事與廿一世紀的區別在於，前者對家族所蘊具的鄉土精神與地域文明有一定程度的信心，回應該時期的社會瀰漫著試圖重建價值的氛圍，作家有此自覺，小說也有此企圖，至於小說能否有效達成是另一層的問題；後者在九〇年代後期以降市場經濟益發劇烈衝擊人們的情勢中，即使當代小說中的新歷史敘事深知地域傳統文明之於家族的重要性，卻依舊欲振乏力，這反而凸顯小說的批判力道。不僅如此，前者以主要篇幅聚焦在家族萌生原初激情的原委，再以原初激情應對小說中以較少篇幅點染的極左文革，即尋根到的家族秩序，是為了解某種程度地緩解長期以來革命行動疾風暴雨式地主導

<sup>5</sup> 陳思和認為新寫實小說和新歷史小說是同根異枝。陳思和，《當代大陸文學史教程 1949-1999》（臺北：聯合文學，2001），頁 290。

歷史發展而使人們的精神焦慮難安；後者以鄉土家族展示一種重述建國以降迄新世紀歷史的企圖，但人們在家族與革命之間究竟該選擇何者回歸或出走，此中的相互拉鋸是雙重的失落。

其實，雙重失落的自覺，早在九〇年代後期的女性家族書寫便已出現。誠如陳曉明所言：「新時期的歷史敘事以人性論為美學出發點，……對人的肯定出現一系列命題：人性、道德主義、個性解放、主體論、自我實現等等。女性作家、詩人在這一歷史實踐展開過程中與男性作家併行不悖，而且時有驚人之舉。」<sup>6</sup>例如，徐小斌《羽蛇》描述男性英雄已在歷史舞台中消音與失蹤，母輩卻還不自覺地因襲父權暴力，女兒即使流盡血液，卻無法成就任何事情，甚至在家族血緣與政治血緣裡雙重殞落，使得女性求索個人價值的精神家園始終只是遠方的海市蜃樓，在沙漠中漂泊浪跡才是實況。此外，由《羽蛇》可知，以家族書寫折射民族寓言的新歷史敘事，並不侷限在以鄉土為空間載體，也不囿於男性主導的家族史詩。由於陽剛英雄與權威父親長期強勢地規範革命歷史的敘事模式，女性話語自然被收編與統合於其中，而這正是新時期女性作家戮力反駁的創作初衷。

### (三) 臺灣新歷史敘事的虛構美學與起源重溯：

#### 從禁忌家人到跨界的內在英雄

我們再將視野拉回臺灣當代小說。行至九〇年代後期以降，仍延續解嚴之初、最早公開挑戰政治禁忌的《泥流》與《迷園》所揭示：解密禁忌家人是開展新歷史敘事的關鍵，還有，各色欲望與多元性別將豐富家國想像。例如，陳玉慧、吳繼文、吳明益等戰後更新世代，在小說中關注戒嚴後期成長的子輩面臨：受創父母在民國神話及其權威結構中，太過恐懼，不但沒有自覺到壓抑與不滿，甚至被收編，以致於刻意遺忘禁忌，掩飾創傷。如此一來，小寫父母不自覺地複製大寫父親的權威，使子輩身不由己地捲入民國神話及其權威結構所粉飾的政治禁忌與創傷陰影之中。

由此可見，大河小說揭示：政治禁忌、家族故事、臺灣歷史敘事形成表裡關係，到了解嚴以降的新歷史敘事仍延續之。然而，不同的是，前者以寫實主義來歷時地鋪演家族故事，後者則錯置時間線索，隱喻政治禁忌已成為家族血緣裡遺傳的症狀，總是事後性與無預警地浮現，甚至使兩代人的歷史記憶相互糾葛又纏繞。尤其，《海神家族》、《天河撩亂》、《睡眠的航線》由跨界的海洋路徑指出，被刻意遺忘的禁忌記憶是以死亡、暴力、他者為本質。此乃說明父權除了以欲望為本質，還有上述癥結，致使子輩萌生失家、失憶的焦慮感或相關的症狀。這不僅拆穿民國神話的超穩定時空結構其實暗藏不確定性，更以不確定性記憶所衍伸

<sup>6</sup> 陳曉明，《中國當代文學主潮》，頁 399。

的延異又歧異的新歷史敘事，補充歷史記憶中不可能窮盡的多義性。此乃新歷史敘事的創傷結構，其中的多義與不確定，自然不是暴力父權宰制的「唯一合法性」所能夠允許。

再者，大河小說的主人公即使軟弱與堅強參半，卻大多有筆路藍縷以啟臺灣山林的堅強父輩或母輩為典範。然而，後解嚴時代，《海神家族》、《天河撩亂》、《睡眠的航線》等描述父母陷入難以自拔的政治禁忌中，備顯無奈、沉默或不堪。對此深感困惑的子輩，嘗試由各種途徑考掘原委，甚至以變性、同志、情欲、漂泊、自殺等多元的人物形象出現，批判齊治平而家國一體的父權中心並非唯一圭臬。即臺灣當代小說呈現多元性別議題的特殊現象，深化對民國神話及其權威結構何以釀成創傷症狀的探究層面，本文名為性別臺灣，將於「三、家族書寫與父子／女關係」進一步說明。

簡言之，受創的子輩在挖掘政治禁忌的過程中，瞭解家族幾代人受創的來龍去脈後，諒解彼此，從漂泊失根回返家島原鄉，此乃一場內在英雄的跨界與回歸之旅。尤其，心靈回返之際，貼合海洋路徑此一敘事策略，虛構的創作論與存有價值互為表裡，遂由虛構的民國神話及其政治禁忌中翻轉出虛構美學。到了廿一世紀，仍延續對他者、禁忌與虛構美學的思考。例如，《風前塵埃》與《金絲猿的故事》呈現創傷的起因與症狀是，執政者暴力地破壞前朝禁忌，再消音前朝歷史，或將不符官方歷史脈絡者「他者化」為奴化不潔的記憶，以期鞏固政治版圖的合法與權威。畢竟，重溯起源與建構史觀是版圖怎樣成立或奠基而成的要件之一。因此，《風前塵埃》與《金絲猿的故事》安排「不潔的」歷史失語者展示混雜的政治變身，進而重溯歷史來展演「重層」的新歷史敘事，內在英雄從而跨越「唯一」合法起源又偉岸的國體／版圖。

綜上，反思民國神話的家族歷史敘事，漸漸不再僅止於書寫禁忌家人的強烈影響，而是著力於子輩的內在英雄怎樣另有突破之道，使家族書寫派生出虛構美學與重溯起源，從而深化家族書寫對歷史的關懷層次。由此可知，反思國家神話的兩岸當代小說不約而同地由人物創傷切入，再由家族書寫演繹出虛構美學與重溯起源。

### 三、家族書寫與父子／女關係

兩岸當代小說同樣以家族書寫投映出對宏大歷史的反思與補白，固然大小寫父親的交鋒各有千秋，但常見的是，揭露父親的權威、暴力與宰制欲望。以下由四個層面探究相異之處。

#### (一)大寫父親的內涵與批判父權的敘事風格

以家族為主題的大陸新歷史敘事聚焦在革命父親之於後革命時代的意義與

影響，如革命父親與傳統儒家父權的角力，或革命父親與家族女性的對話等。至於臺灣新歷史敘事描繪的大寫父親除卻建構民國神話者，還有日本殖民者，議題包括：鞏固民國神話者，之於外省第一代與第二代的區別，或者之於經歷政權轉換者與戒嚴後出生者的差別。無論何者，這些家庭中的父母與子女在民國神話及其大寫父親的大囂下艱難地溝通，尤其，經歷日治時代者甚至要處理雙重大寫父權的夾擊。

固然反思大寫父權與宏大歷史，是兩岸當代家族歷史書寫的核心趨力之一，但主要的區別在於，臺灣新歷史敘事以極為隱諱或精簡的篇幅，交代家族觸犯政治禁忌的具體動因、內容與過程，呼應政治禁忌長期以來被國民黨強勢消音的歷史現象。部分的家族故事因此以夢魘、懸疑或迷惑開展，遂出現時序錯亂或斷片式的新歷史敘事，而這正反映人們所出現的歷史創傷的症狀。至於大陸新歷史敘事即使沒有明言文革，卻相對明確地描述之，由於如火如荼與疾風暴雨的文革是每個家庭與每位人民親身經歷，是一種不可違抗又高調的革命激情。或者說，長期以來一體化的革命行動，使許多文革現象或問題在各地都程式化地出現，並不令人陌生。因此，部分的家族歷史敘事以原初激情抗辯政治激情，或反激情地展現一種空洞與絕望。

## (二)大寫父親展示的國體與受創子輩的症狀

兩岸國家神話揭示的「國體」分別是：太陽與英雄暈染的紅色國體，清除赤黃黑思想與強調儒家思想的清／潔國體。先就前者而論。服膺政治太陽與力行革命的英雄，是革命中國及其紅色國體揭幕新秩序的表徵。無論英雄展示高大全或受暴流血的姿態，無不說明革命中國架構社會主義紅色烏托邦的不可思議，縱使於此過程中面臨艱鉅的挑戰，英雄仍將帶領群眾，氣宇軒昂地邁入美好的新時代。至於國民黨從民國神話中揭櫫的清／潔國體有兩層內涵：一方面，因蘊具儒家道統的文化積澱而得以在歷史中神聖地綿亙，從而映顯出純潔的光暈；另一方面，在反共復國的論述中以清除、消毒、病菌、健康作為敘事修辭，旨在清除宛如病菌般的匪諜和異議思想，國體才能潔淨又健康。因此，清／潔國體的權威是建立在無孔不漏的恐怖監視之上。

當四人幫倒台與極左革命路線受到嚴正的反省之後，大陸當代小說揭示「革命」在極左行動中，從神聖轉為虛構或空洞的欲望符號。於是，改革開放後的大陸新歷史敘事因不同的語境與思想，眾聲喧嘩地省思紅色國體對人民造成事後性的精神創傷，切入視角包括：原初激情、陰性太陽、荒誕身體、怪誕的性、暴力變形、身體越界等，症狀有空洞失措、表達失效、佯瘋失憶、歷史消音等。大陸新歷史敘事以源自文革的創傷症狀或身體現象，說明文革期間人們被政治禁錮到革命與勞動的規訓之中，以政治激情與快感忽略身體其實正蒙受的是禁欲與苦

行，身體淪為備受壓抑或羞恥的對象。於是，大陸新歷史敘事思索身體的自主性與生命存有的關係，是相當重要的文學現象。

綜觀大陸當代小說史，傷痕與反思文學以文革紀實的書寫方式，涕淚淋漓或血肉模糊地控訴不滿與委屈。八〇年代中期，莫言、余華、蘇童、殘雪等耽溺於暴力或恐怖的描寫時，不再只是為了宣洩血淚與展示傷口，而是拉開相當的客觀距離，嚴肅地批判與探究文革的權力操作手段。九〇年代以降，王小波、莫言、閻連科、余華等則由戲謔或狂歡的方式予以嘲諷。無論是探究、批判或戲謔地面對權力操作，皆是一種有別於極左權力暗藏暴力欲望的敘事欲望，也是新歷史敘事的初衷與動力。

我們總覽第二至四章可知，八、九〇年代以降的大陸作家，無論他們運用什麼樣的身體書寫策略，竟不約而同地指出，極左國體與受創人民看似把政治話語喊得響徹雲霄或倒背如流，其實，雙雙在暴力和欲望的泥淖之中，面臨失憶又失語的困境。即宏大話語看似鋪天蓋地，實則還有很多表達被迫消音，或附之闕如。因此，本文的分析，除卻肉身的症狀與現象，更聚焦在由失措、失憶、失語等精神創傷症狀開展的新歷史敘事如何形成：八、九〇年代的新歷史敘事不遺餘力地補白歷史空白，到九〇年代後期迄新世紀的新歷史敘事則自覺於即使補白，仍不免陷入失語的敘事症候之中，應對精神創傷並不容易。

至於民國神話本身帶有不可迴避的歷史創傷是一九四九年的中原失守。國民黨以民國神話強調：中華民國在歷史長流中因承繼幾千年的儒家道統，而擁有正當的歷史發言權，以期象徵性地彌合空間斷裂的難堪。然而，中原失守的事實，早已揭穿如此的時空整合其實失效，遂成為清／潔國體的病根——時空錯亂。尤其，反思二二八事件或白色恐怖的臺灣新歷史敘事，從各種角度批判清／潔國體暗藏時空錯亂的病症之餘，更將一九四九年中原失守的創傷移轉為對二二八事件或白色恐怖此一歷史創傷的關注。簡言之，國民黨以民國神話強力箝制臺灣人民，竟造成二二八事件或白色恐怖等政治禁忌與精神創傷，是不同於一九四九年故土難返的歷史創傷。

由此可知，臺灣新歷史敘事處理歷史傷痕時，不同於大陸新歷史敘事主要聚焦在文革創傷，而是從民國神話衍生出相關又有所不同的歷史創傷。因此，到了解嚴，國民黨間接宣告民國神話的虛構時，歷史創傷之於不同世代或不同族群是有所不同的。例如，二二八事件或白色恐怖的受難家屬及其後代，仍籠罩在民國神話及其權威結構魅影幢幢的「事後性」創傷症狀之中。至於解嚴對於外省第二代而言，除了因民國神話的崩解，而驚覺原來民國神話暗藏時空錯亂的現實，此時，臺灣本土宏大敘述又質問他們是否忠誠於臺灣，無所立足的無家可歸，使其深感精神受創。還有，戒嚴後期生長者不清楚家族父輩或母輩何以因民國神話及其權威結構而受創，於是在家庭陰影中困惑又蒼白，進而身不由己地捲入民國神

話的魅影中失衡。綜觀第五至七章，省思民國神話的臺灣新歷史敘事的切入方式包括：殘疾病體、欲望身體、漂泊的姿態、政治變身、跨界身體等，症狀有時空錯亂、夢魘、失家焦慮、奴化不潔、歷史失語等。

### (三) 大家族與小家庭的歧異

八〇年代誕生的兩岸新歷史敘事不約而同地以家族書寫批判國家神話。然而，大陸新歷史敘事以檢視政治血緣為家族書寫的出發點，至於臺灣新歷史敘事則以挖掘政治禁忌為家族書寫的切入點。就政治血緣而論。革命英雄代言與落實以政治太陽為象徵的革命中國的訴求時，以受難犧牲的血液，激情地呼應與烘托新中國的紅色景觀是何等光明，犧牲的血液從此成為與國體同源的純正政治血緣，進而維護社會主義大家庭的榮景。於是，幾十年來，「國」與集體活動強勢地取代私領域的「家」。然而，家與國本是唇齒關係，因此，自尋根文學起，由家族的傳奇故事投影出一片土地或一個民族的寓言，成為大陸新時期小說的主流現象之一，而新歷史敘事是拓深家族書寫的重要載體。

以家族書寫為主題的兩岸新歷史敘事，有一個引人注目的區別是，大家族與小家庭的歧異。此中牽涉到家族能否成為人們的依歸，家族與歷史的寓託關係等層面。先就大家族而論。大陸新歷史敘事以一個或數個家族的幾代人，演義近現代以降的歷史，表達一種有別於官方政治意識形態或宏大歷史的解讀。由於黨國長期以革命主導的集體生活或社會主義大家庭，消解傳統家族與鄉土中國的影響力，大陸新歷史敘事遂重新審視：與特定村莊地域或鄉土中國休戚與共的家族，其文化內涵、傳統文明與權力機制如何使人們在中國歷史中妥協、抗辯或牽制。如《紅高粱家族》試圖以家族英雄的原初激情取代革命英雄的政治激情，由於雄姿英發或生命力勃發的祖先們，殷殷呼喚子孫尋根與實踐家族精神。然而，《白鹿原》以捍衛儒家道統的白嘉軒呈現一種值得人們奉守的家族價值之餘，卻仍透露出迂腐與暴力。這般既譴責又褒揚家族文明，與其說是人們對家族的信任感產生危機，毋寧謂在「仁義鄉土中國／小寫父親的祠堂秩序」與「革命中國／紅色文革」的罅隙之間，建構出能彌合之的歷史敘事誠然艱難。由於九〇年代，政治和經濟體制的變動，家族的傳統價值難以發揮規範性的力道，人們再度陷入精神危機。尤其，廿一世紀中國進入全球經濟市場，資本主義的蓬勃發展，使《生死疲勞》、《秦腔》、《受活》中的子輩無心從父輩護守的鄉土中國裡提煉出足以安頓自我的精神價值。與其說父子難以對話，毋寧謂子輩喪失重構歷史的欲望，或者說，子輩的身分認同是抽空或抗拒歷史的漂浮狀態。

這種疏離鄉土、家族、歷史的現象有別於臺灣當代小說中的新歷史敘事。以張大春和駱以軍為代表的，如《聆聽父親》、《月球姓氏》、《遠方》等後遺民書寫中，在民國神話宣稱的版圖疆界正式崩解之後，子輩的無家可歸感油然而生。即



家父的中原原鄉在陌生的遠方，或者說，曾經規訓子輩的大小寫父親念茲在茲的中原原鄉不再是子輩的認同依據，子輩面對下一代時，異常地茫然於該如何扮演父親的角色。固然子輩萌生失家的棄兒感，卻是建立在清楚地反思父輩歷史的基礎之上，這顯然有別於上述大陸新歷史敘事批判子輩空洞化歷史的狀態。就另一方面而論，當子輩思索自身該如何扮演父親的角色之時，即使惶惑無解，終究沒有拋卻下一代與身為父親的擔待，何嘗不是建構「家及其歷史」的發軔。

除卻後遺民書寫所展演的家族故事，其他的家族歷史小說，如《海神家族》、《天河撩亂》、《睡眠的航線》、《金絲猿的故事》、《風前塵埃》等，旨在認同「臺灣整體／主體」為一方「家園」。認同的途徑是立基於考掘被政治禁忌消音的歷史，進而檢視這段被消音的歷史能否與個人的身分認同或存在價值達成視閾融合。正因如此，解嚴以降的臺灣當代小說鮮少呈現與特定村莊地域休戚與共、枝繁葉茂、甚至能跨越三個政權的百年以上的大家族書寫，而是著墨於小家庭內部子女與父母的對話，頂多上溯到祖父母或外祖父母一代。該現象於九〇年代後期迄新世紀更趨於鮮明。由於各時期的移民遷徙來臺，或政權更迭所致的歷史斷層，誠然混雜，再加以上述的，子輩追溯父母或再上一輩因政治禁忌而空缺的歷史，已然耗盡心力，但子輩仍由海洋臺灣的地理與歷史特質為基，以重層或跨界的史觀來拓展其於小家庭中的視野。

#### (四)性別議題

承接上段可知，與父權抗辯，不唯男性作家注目，女性作家以母系開展的家族書寫也在兩岸新歷史敘事中，成為一道重要的風景。我們以《羽蛇》與《海神家族》為例，予以比較。《海神家族》裡的女兒即使在家族歷史中飽受創傷，毅然地浪居異國，卻在認清民國神話及其父權歷史是不可逃避的生命記憶後，象徵性地連同海神保鏢從海洋路徑回歸「母神媽祖／家島臺灣」，於是從父輩身陷一九四九年跨海移民離散所致的創傷中抽離。如此一來，家族書寫並不侷限在與個人血緣相關的小家庭是否能給予歸屬感，而是將臺灣及其歷史視為扎根安頓的家（島）。這是在大陸新歷史敘事中較少見的創作關懷，如前文已提及《羽蛇》中女兒流盡的政治血液與家族血液，宛如蠟做的翅膀在家與國的太陽中，狼狽又無奈地融化了。

綜觀大陸當代小說史，建國後的十七年文學中，較有影響力的女性作家是丁玲和楊沫，但她們自身的政治問題或小說創作後來引發一些爭議，而這值得另文由文學文本與政治社會文本予以綜合性地深究。本文關注的是，與此同時，自覺地開展母系家族故事的小說幾乎是難得一見，直到八〇年代後期母系家族歷史敘事才在中國文壇上，成就不可忽略的文學現象，如鐵凝、徐小斌、王安憶、蔣韻、張戎、虹影等。母系家族歷史敘事的興起原因之一是，受到新歷史主義或新歷史

小說的影響，誠如女性主義的新歷史主義學者揭示女性主義的史觀：

女性主義歷史書寫要呈現庶民婦女的言說，哪怕是微不足道的言說，包括從婦女的傳記或手記、非正式的歷史檔案、法庭記錄中女性的證供、監獄記錄的歷史、鬥爭記錄等等，聽取她們的聲音，因為這是婦女的歷史在場性和能動性的最好說明。<sup>7</sup>

具體來說，創作母系家族故事，是爲了擺脫父權威嚴地佔據正史的發言權。因此，母系家族故事通常將男性人物描寫成缺席的家長，或在場卻沒有影響力，至於女性角色則聚焦在母女的緊張關係、或女性不自覺地複製男權思維致使宿命不斷代代重演、或女性在男權陰影中極力掙脫與渴望自由卻不得的艱難。

簡言之，以母系家族故事爲主題的大陸新歷史敘事，蔚爲風氣；相對地，以母系家族故事爲主軸的臺灣新歷史敘事，則顯得發展趨勢不鮮明，主要僅有陳玉慧《海神家族》、鍾文音《昨日重現》、施叔青《風前塵埃》等。儘管如此，臺灣新歷史敘事致力於從多元的性別議題來進行家族或歷史想像，以期抗辯大寫父權，本文名爲性別臺灣。亦即，唯一合法的父權激盪出多元性別／情欲書寫，或在大寫父親的監視欲望中，另啟女性的觀看視野。由於臺灣經濟起飛帶動的普及教育，使女性普遍具有接受良好教育的機會。因此，八〇年代後期以降，女性寫作在臺灣文壇上佔有舉足輕重的地位，尤其，女作家積極地投身歷史重構的隊伍，如陳燁、李昂、平路、朱天心、蘇偉貞、施叔青、李渝等。

其實，不唯女性作家批判父權暴力流於僵固與專制，不少男性與女性作家耕耘的臺灣當代小說，皆相當勇於書寫多元的性別認同，如同志、酷兒、變性等議題，旨在突破以儒家思想爲主體而尊崇父權與異性戀的政治結構。此乃以性別臺灣爲視閥的新歷史敘事，是觸及性別議題的大陸新歷史敘事較少涉及的層面。<sup>8</sup>

儘管如此，兩岸的女性作家，或關注性別議題的作家，竟不約而同地以視覺修辭爲敘事策略，再現如夢魘般揮之不去的事後性的歷史創傷症狀。此乃緣於紅色國體與清／潔國體爲了鞏固政治權威，遂透過各種途徑，監視民眾的意識形態是否政治正確。嚴重的是，即使極左革命中國與民國神話的神聖性早已崩塌，它

<sup>7</sup> 陳順馨、戴錦華，《婦女、民族與女性主義》（北京：中央編譯出版社，2004），頁6。

<sup>8</sup> 臺灣與大陸當代小說受到經濟影響或關注性別議題的年代分別是，七、八〇年代以降，九〇年代以來。例如，自八〇年後中後期至九〇年代大陸興起的女性作家偏重在個人化寫作或下半身寫作，擺脫父系家長制裡空洞的女性符號，但同志或酷兒書寫仍未受到關注。例如，衛慧、棉棉、魏微、安妮寶貝等出生在七〇年代的作家，書寫城市生活中的個人經驗，卻與歷史記憶脫鉤而無法據此來認同自我。儘管她們和前輩女作家如陳染、林白、海男等同樣致力於女性私密經驗的考掘，卻適得其反地滿足男性偷窺的欲望。至於鐵凝、王安憶、張抗抗、遲子建等女性作家並不刻意烘托女性內心或關注性別議題。儘管大部分的大陸女性作家不同於多數的臺灣女作家試圖處理性別與家國歷史的對話關係，但本文爲了使兩岸當代文學得以對話，考察到大陸文壇中殘雪和徐小斌是相當獨特的代表，她們以豐富的心理經驗與意識流呈現富含女性意識的語言，打破崇拜斐勒斯的女性經驗之餘，仍不懈地與父權主導的歷史記憶進行辯證。

卻依然魅影幢幢。例如，《泥河》、《迷園》、《天河撩亂》、《海神家族》等描述受難者的家族難以從二二八事件或白色恐怖的陰影中走出。至於大陸當代作家中，以殘雪最為擅於營造恐怖的監視氛圍。此外，殘雪、徐小斌、李昂、陳玉慧等兩岸女作家鋪演的歷史敘事皆指出，陽剛的父權國體壓抑女性在歷史記憶中的發言位置，於是以視覺修辭或視覺書寫隱喻歷史觀看之道的重要性，如女性視角的不可忽略。<sup>9</sup>例如，殘雪和徐小斌在反思歷史創傷之餘，有鑑於「紅色太陽／革命中國」以光芒或黎明開展社會主義烏托邦，她們則由眼／光女神的神話，隱喻九〇年代的中國應以自由為底蘊的歷史視野繼往開來，才能成就一方美好的烏托邦。

## 第二節 版圖土地的演義

### 一、界範權力空間：革命農村與中原版圖

由於執政者在領土上創造一則開天闢地般的國家神話，旨在揭示國家從何而來與未來前景為何的歷史詮釋，因此，版圖領土是人民想像國家的核心質素之一。

革命中國的版圖是廣袤的農村土地，在農村土地上普遍施行的無產階級鬥爭，是歷史發展的核心驅力。誠如毛澤東表示：「地主階級對於農民的殘酷的經濟剝削和政治壓迫，迫使農民多次地舉行起義，以反抗地主階級的統治。……才是歷史發展的真動力。」<sup>10</sup>由於「土地」之於廣大中國群眾的血脈意義，根深柢固，共產黨遂以此樹立國家起源的合法根基，強調土地改革與集體勞動能解決幾千來因土地引發的貧富糾紛。人民籠罩在這樣開天闢地般的政治太陽神話中，把綿衍農村的家族血緣改為承繼國家的政治血緣，從而迎接「一個翻天覆地的時代，是過去任何一個歷史時代都不能比擬的。」<sup>11</sup>由紅色的政治太陽與紅色的政治血液組構而成的無限光明的紅色烏托邦——權力空間——於焉形成。於是，革命歷史小說刻畫農村空間的權力結構，被改造成與共產黨的革命建國相呼應，鄉土舊中國的地方景象，被置換成革命中國所許諾的紅色烏托邦。因此，八〇年代以降大陸當代小說中的新歷史敘事，多元地由鄉土或其它空間來反思紅色烏托邦，進而展示鄉土中國或精神家園能夠繼往開來的歷史視野究竟為何。

至於戒嚴時期的國民黨面對中原失守的困窘，依然強調自身續衍黃土地上積累的歷史，從而確證政權的合法性，以及未來之所以必須收復失土的歷史依據。這再度揭示土地與歷史乃相互寓託的表裡關係。上述是國民黨以將要光復中原版圖此一權威話語所打造的權力空間，議題包括：時空座標（未來將回到一九四九年之前的中原）、一九四九年的跨海路徑、開天闢地般的與積澱儒家歷史的中原

<sup>9</sup> 固然也有運用視覺書寫的男性作家，但本文強調的是女性視角之於歷史觀看的意義。

<sup>10</sup> 東觀編輯部編選，《毛澤東語錄》，頁 21-22。

<sup>11</sup> 東觀編輯部編選，《毛澤東語錄》，頁 332。

版圖。這些議題依序是本文第六、七章論及戒嚴後期迄今的臺灣當代小說考察民國神話的切入點，進而從中開展出眾聲喧嘩的空間想像與歷史視野。

綜上，兩岸當代作家由被國家神話「邊緣化、稀釋化、空洞化」的空間，重建家族歷史或新歷史敘事，之所以選定這些「他者」空間，乃攸關作家們各有立場的歷史關懷，從而揭露革命中國與民國神話以開天闢地為喻，創造的紅色烏托邦或復興中原版圖並非純粹的神聖空間，而是一方由政治話語及其歷史詮釋所宰制的權力空間。因此，他者歷史的重要性在於：

一種真正的歷史思維必須同時想到它自己的歷史性。只有這樣，它才不會追求某個歷史對象（歷史對象乃是我們不斷研究的對象）的幽靈，而將學會在對象中認識它自己的他者，並因而認識自己和他者。真正的歷史對象根本就不是對象，而是自己和他者的統一體，或一種關係，在這種關係中同時存在著歷史的實在以及歷史理解的實在。<sup>12</sup>

或者說，兩岸當代小說中新歷史敘事是在特定的時空背景下鋪陳問題架構，包括創傷事件、歷史問題、意義的生產。創傷事件是本章第一節所論的英雄形象的轉化，本文各章節的第一部分也由創傷切入，試圖由英雄的形象或變形揭示父權暴力下的創傷症狀與現象，挑戰宏大歷史依據的父權話語與框定的時間範疇，此乃新歷史敘事的敘事動力。至於第二部分則從空間書寫說明創傷症狀牽涉到什麼樣的歷史問題，即針對國家神話鞏固的權力空間提出疑問，包括個人的主體如何被編碼到宏大歷史之中、黨國建構宏大歷史的策略為何、究竟怎樣整合權力關係等。循此，新歷史敘事再進一步對權力空間及其宏大歷史賦予新義或再生產：為了鬆動僵固又穩定的權力空間，並非二元對立地切斷之，而是在權力空間及其宏大歷史的結晶面上，重新結晶。方式是，以路徑連結各種他者空間來分離或交疊權力空間，在路徑中移動時，情感與身份不斷地與宏大歷史碰撞，從而釋放、緬懷或積累歷史想像，異質的無限張力就此生成。簡言之，本文探究歷史敘事再生產的內涵，究竟如何在空間書寫中形成——從逃逸、流動、去疆域到擴張，此乃於反抗中轉化暴力論述與建構自我認同的旅程。<sup>13</sup>下文由「從革命農村、鄉土、家園到後鄉土」、「從中原版圖到跨界的疆界突圍」，說明兩岸新歷史敘事的演義過程。

## 二、從革命農村、鄉土、家園到後鄉土

我們勾勒大陸當代小說史中歷史敘事的變遷過程時，現代性的焦慮與斷裂是有趣的切入視角。自五四以降，在西方的壓力下，中國經常採取劇烈的革命行動，

<sup>12</sup> [德]漢斯－格奧爾格·加達默爾，《真理與方法》（上海：上海藝文殊版社，1992），頁 384-385。

<sup>13</sup> 參見陳永國編譯，《遊牧思想：吉爾·德勒茲、菲力克斯·瓜塔里讀本》（長春市：吉林人民，2003）；程黨根，《遊牧思想與遊牧政治試驗：德勒茲後現代哲學思想研究》（北京：中國社會科學，2009）。

擺脫傳統的束縛，脫離既定的秩序，以期促成社會體系的改變，此乃中國現代性的發展現象。因此，新民主主義的革命歷史也採取斷裂的敘事方式，試圖打造嚴密又有中國特色的民族國家，向人民許諾紅色烏托邦將帶來無限光明與不斷進步的線性時間進程，遂採取無止盡的階級鬥爭的手段，支配人民投入現代化的國家建設。然而，烏托邦理想讓位給階級鬥爭，甚至成為革命歷史的核心內容。還有，宏大革命歷史敘事的矛盾是，呈現斷裂又無限進步的時間觀，於是八〇年代以降大陸當代小說中的新歷史敘事隨著時代社會的變革，以各式各樣的時間觀予以反思，認同、變異或糾葛的心理於焉形成。畢竟，改革開放後的文學被稱為新時期文學，顯示這是一個新時代的開始，與此前的宏大革命歷史有所區別或斷裂，質疑或改寫之的新歷史敘事應運而生。亦即，當代小說中的新歷史敘事在除魅宏大歷史的過程中，看似斷裂，其實仍不斷與之對話——批判性的闡釋、拆解、揭穿虛構的本質，再加以，不同時期的新歷史敘事試圖以突破的方式，挑戰前行者的文學成績，從而形成大陸當代小說史的內在緊張關係，誠如齊格蒙特·鮑曼(Zygmunt Bauman)揭示的流動的現代性。

由於紅色烏托邦透過歷史詮釋，宣稱線性時間進程落實的所在是革命農村，將會成為一方美土樂地，而這其實是大寫父權主導的權力空間——權威話語與農村土地互為表裡。亦即，紅色烏托邦涉及三個層面：美土樂地、話語論述（意識形態的操作策略）、未來美好的線性時間進程，於是，新歷史敘事中的空間書寫是由美土樂地、話語權力空間演繹或變異而成，包括如何重新銘刻土地的內涵，怎樣創新話語表述的精神家園，進而在眾聲喧嘩的時間觀中揭示歷史想像。

尤其，空間書寫經常呈現各種權力交鋒下的死亡，反映小說人物對極左革命的恐懼、不適應或斷裂感，但也唯有如此，「母土生殖隱喻」的重要性才能凸顯出來。由於極左革命中國此一權力空間，在大寫父親的統攝下，以無欲而剛的陽剛英雄為主，被抹除性別特質的女性，也被規訓成依循陽剛英雄的言行模式。直到新歷史敘事才塑造出挑戰父權、有血淚、有聲音的女性，女性與土地家園互動，成就一方母土，召喚在極左革命中受創的子輩省思歷史、應對現在、想像未來，此乃母土生殖的隱喻。既然子輩在父權空間中受創是事實，意味著孕生子輩的母土不可迴避大寫父親的介入與影響。亦即，母土生殖隱喻的土地關懷與歷史想像，並非二元對立地解構父權空間（紅色烏托邦），而是與之抗辯又層疊，遂由父權干預下的受創人物所引領的三項敘事主題——家族書寫、虛構美學、重溯起源，予以開展。有鑒於現代性是產生差異、例外和邊緣化，下文遂由空間書寫中路徑的逃逸與連結，檢視從八〇年代至廿一世紀新歷史敘事有別於宏大歷史敘事的異質內涵。我們由四個階段逐一說明，才能彰顯新歷史敘事的變遷過程。

**其一，反撥紅色烏托邦的美土樂地：鄉土中國裡的歷史廢墟與母土生殖。**八、九〇年代，《紅高粱家族》、《舊址》、《白鹿原》、《年月日》不約而同地描述鄉土

地域淪為一片歷史廢墟，以死亡書寫直接或間接挑戰極左紅色烏托邦所營造的新生喜悅。然而，重構鄉土中國的英雄形像與父子秩序，何嘗不是複寫革命中國的魅影，顯示鄉土中國既有別於革命農村，又與之交疊，由於革命歷史記憶與經驗難以輕易抹除。這也預告革命之於歷史敘述的不可迴避，但不再是唯一框架，因此，母土的生殖力隱喻受創者檢視創傷與建構主體性的過程，此乃新歷史敘事的鋪展過程，從而眾聲喧嘩地演繹鄉土中國的各種樣態。亦即，鄉土中國的母土生殖，隱喻從唯一的革命性中生殖出其他小歷史，拓深歷史起源與範疇的沉澱內涵。這是以鄉土家族為主題的小說，成就八〇年代大陸文壇風起雲湧的現代性意義。然而，由本章第一節論及母土呈現悲喜參半的憂樂園可知，從革命農村移轉成鄉土中國的企圖與不易，畢竟，母土象徵性地在革命歷史廢墟之上進行生殖，陣痛何其劇烈。誠如周蕾所言：「中國現代文學正式透過對原初的攝取而轉向『現代』……這能幫助知識份子在主題和形式上激活、復興其文化生產，使之現代化。」<sup>14</sup>以原初激情展示批判的現代性，有別於宏大革命歷史敘事與民族國家互為表裡時，形成規訓的現代性。

**其二，跳脫紅色烏托邦的權威話語：家史是新歷史敘事的修辭，從而開拓游牧史觀。**八、九〇年代大陸當代小說中的家族書寫已發展得頗為成熟，本文第二章從鄉土書寫裡的家族議題與故事新編，歸納出歷史起源與歷史範疇之於歷史敘事的重要性。王安憶《紀實與虛構》標誌家族書寫的重要轉折，派生出另一條發展方向與另一種現代性：只將歷史起源與歷史範疇視為修辭，改而後設地關注如何虛構歷史敘事的方法。亦即，《紀實與虛構》從《紅高粱家族》等思考說什麼故事，轉向說故事（歷史敘事）的方法。由於《紀實與虛構》描述小人物渴望擁有家族英雄的實質榜樣，後來卻發現每一段家族見證過的歷史現場，竟不約而同地掩飾不堪的歷史，捏造英雄般的過去。因此，神聖的家族精髓已被抽空，非關要旨，甚至結論是：虛構是創造世界的方法之一。

有鑑於同質化與秩序化的權力空間（紅色烏托邦）是以虛構為本質，《紀實與虛構》中的主角先指出，缺乏批判的家族故事宛如一間空洞的房子，再由書寫架構的虛構世界——話語操作的平台——反觀自身生命與歷史敘事怎樣受到話語支配或操作（虛構）。此乃在虛構書寫的漫遊／游牧中自覺與批判，自由地抒發與詮釋，獲得安頓的內在英雄才能回到形而上的精神家園。誠如德勒茲表示，「從歷史的角度看，游牧者也不一定像遷徙者那樣四處移動，相反，他們不動，他們不過是在同一位置上，不停地躲避定居者的編碼。」<sup>15</sup>由於書寫是逃避身體在場的路徑，也是抗辯紅色幽靈始終潛在的路徑。況且，世界是由話語組構而成，以《紀實與虛構》為代表的九〇年代大陸當代小說中的新歷史敘事，為了反抗紅

<sup>14</sup> 周蕾著，孫紹宜譯，《原初的激情——視覺、性慾、民族、誌與中國當代電影》，頁 41。

<sup>15</sup> 德勒茲，〈游牧思想〉，輯錄於汪安民、陳永國編，《尼采的幽靈》，頁 167。

色烏托邦的權威話語，在虛構書寫中進行「思想生產」——探究歷史敘事的意義，再進一步聯繫自我的存有內涵，此乃精神家園的「生殖」隱喻。

### 其三，抽絲剝繭歷史敘事的解構與建構歷程：自由的精神家園與圓形時間。

王安憶《紀實與虛構》之於大陸文壇並非憑空誕生，自八〇年代中後期起，如火如荼的思想解放運動暫趨勢緩，中國社會也將重心轉向經濟發展，再加以革命歷史小說建基的權威意識形態早已弱化，小說家遂轉向文學藝術的實驗。目前學界的普遍看法是，此時，馬原、殘雪等的先鋒小說偏向語言本體的表意，呈現出非歷史化的美學傾向。固然如此，但本文第三章說明殘雪小說於九〇年代以降在語言形式的實驗之餘，並不偏廢歷史省思，由於語言形式的實驗，是為了面對極左革命所烙下的恐懼，從父系語言的既定文法與內涵中逃逸。體現差異例外的文學現代性於焉形成，況且，中文寫作和民族國家的現代性主體密不可分，舉凡五四運動、臺灣鄉土話文論戰皆如是。同樣地，標榜宏大革命歷史敘事的毛文體，也承擔著建構新中國的重任，遂形成規訓式的現代性。對此，殘雪在現代主義的洗禮之下，聚焦在父權話語與語言創造的思考，呈現富有批判力度的現代性，此乃殘雪在九〇年代小說界的前瞻與價值，也是新歷史敘事發展到九〇年代的特殊性。

大抵來說，殘雪的短篇小說與《邊疆》以荒誕的敘事內容，不但呈現文革的創傷症狀，也帶出語言陌生化的效果，挑戰不斷被複述的父權話語。如此的語言撞擊，是為了強化生命力度，除了「誕生」荒誕的美學風格之外，最重要的是，在新歷史敘事中，縮合存有論與本體論，從而邁入崇高的精神家園。例如，《邊疆》由象徵自由敘事（文本創造力）的六瑾，命名石花園，並視之為家，甚至在其中神祕石生地誕下女嬰，隱喻自由敘事在精神家園裡落實與生產。尤其，六瑾與人們互動時，不斷模糊「邊疆」小石城或熱帶花園等的位置，最終，尋找著代表歷史悠久的阿依，藉此強調跨越意識形態的「疆界」與反思歷史記憶，正是自由的內涵。就另一方面而論，殘雪小說經常呈現似是而非的不確定性，是為了擺脫作者處於權威的發言位階，逸出宏大歷史的刻板疆界，使歷史敘事成為一個開放性的文本——獨立的文化生命體，提供一道無所限制的詮釋空間。於此徹底開放的過程中，滿溢的荒誕想像，重新摺疊過現未。

較諸殘雪小說，更加細緻探究文本創作過程的是，王小波的青銅時代系列小說，如《萬壽寺》以萬壽寺此一空間形式，具象化宏大歷史敘事的操作方式與過程（符合領導上的意識形態），藉此對建構權威話語的權力空間提問，再進一步賤斥宏大歷史的弊病（看似偉岸，實則淤塞不通）。從此得知，擺脫權力框架，重構歷史敘事之必要。方式是透過小說創作：從萬壽寺中逃逸出來的路徑是，後設作者王二在故事新編中，串連出一個又一個有趣的空間，看似擺脫萬壽寺，實則不斷與之映照，彰顯人在自由派（自主的歷史敘事）與學院派（權威的歷史敘

事)之間掙扎。為避免小說創作因後設作家王二，陷入作者霸權的不自覺，或淪為權威話語的複製者，遂改由以自由的人文精神為內涵的「虛構故事／新歷史敘事」取代王二，成為小說中的主角。此乃以虛構為個人抒情與存有價值的精神家園，此中體現內在英雄回家的圓形時間觀，有別於紅色烏托邦標榜線性的時間進程，神聖與虛構也多層翻轉。這有別於第二章描述受創人物在暴力逼仄中，仍試圖貼近或創造家族故事的神聖光暈，如《紅高粱家族》、《白鹿原》、《年月日》等。總之，青銅時代系列小說為九〇年代大陸新歷史敘事建立的里程碑在於，其一，成熟地戲耍後設技藝，其二，以故事新編寓託新歷史敘事的建構與解構過程。

**其四，母土生殖的剝悍或畸形：重溯歷史起源與複雜化的時間觀。**廿一世紀，崛起中國是累積建國以降六十餘年的發展成果，因此，重探歷史起源成為不可迴避的課題。由於革命中國與農村土地互為表裡，本文再度回到母土空間書寫檢視六十年建國發展史。思索的核心議題是，革命歷史之於鄉土人民從革命時代到後革命時代的意義，該如何在鄉土中國與革命中國之間取得平衡。行至廿一世紀的後鄉土小說，延續八、九〇年代鄉土小說強調歷史起源、歷史範疇的重要性，也延伸九〇年代後設的虛構美學。

大抵來說，有兩種發展趨向，第一種以《狼圖騰》為代表。全書描述狼是平衡草原生態的關鍵，唯有尊重萬物的生存尊嚴與自由，人才能像草原的永續性，回歸到永生的騰格里。此乃重溯草原起源，又回歸到起源之地（草原母土），看似已形成循環的圓形時間觀，其實不然。原因有二，首先，全書強調不尊重生存自由，是造成草原沙漠化的權力癥結，一如極左革命中國所釀成的創傷。循此，人們重溯極左革命歷史時，又與之斷裂，以示批判之意。當崛起中國此一語境裡，不同的歷史脈絡與起源難以協調時，圓形時間觀並不圓形。再者，憑據草原母土的狼圖騰及其原初激情，才能面對草原沙漠化所象徵的全球資本文明的侵襲與競爭，進而使崛起中國邁向更加幸福與不斷富強的未來。此乃線性的時間進程，既延續革命中國的運作邏輯，也說明崛起中國是從革命中國繼往開來。悖謬地，此中包含上述對極左革命的斷裂感。綜上，《狼圖騰》以新歷史敘事重溯歷史起源，又將時間觀念複雜化。尤其，梳理歷史長流中饕餮和龍圖騰是由狼圖騰演化而來，其重要性，一如重寫建國以降的革命歷史之於崛起中國誠乃必要。由於崛起中國一方面不可迴避革命中國處理傳統文明的問題，另一方面，多元的歷史起源才能豐富中國性的內涵。換言之，梳理歷史起源與流脈是從同質化與僵固化的權力空間中，逃逸出去的路徑，使狼圖騰與政治太陽相輝映，不悖離，如此一來，既去唯一的革命中心，又在全球化語境中再中國中心。這顯然繼四〇年代的革命中國，為民族國家再更新一回現代性的內涵。

第二種是，重溯起源的廿一世紀後鄉土家族小說，《受活》、《生死疲勞》、《秦腔》無疑是扛鼎的代表作。例如，《受活》以「以後的事也就是以後了」作結，



留下許多未知的空白，顯示歷史失語是重述建國發展史的動力，空白則隱喻鄉土中國的核心底蘊已然失落，一如在後鄉土裡，母土生殖出精神畸形或精神夭折。關鍵的原因是，市場經濟對鄉土造成劇烈的衝擊，多元的欲望不是原本的鄉土結構所能應對，傳統文明的召喚力隨之搖搖欲墜。同樣地，《生死疲勞》以藍千歲和後設的小說人物莫言指出，提振歷史敘事的綱目難以建立，廢墟化的鄉土中國未能提供安頓的依據。因此，在廿一世紀的後鄉土小說中，固然歷史始終在場，歷史與人物的關係卻出現斷裂，新歷史敘事難以依靠虛構美學獲得存有的充分意義，是有別於九〇年代的另一種現代性。

### 三、從中原版圖、鄉土臺灣到跨界突圍

我們再回到臺灣當代小說，下文由五個階段，從中原版圖到跨界的疆界突圍，勾勒出從反共歷史敘事至廿一世紀新歷史敘事如何想像歷史的變遷過程。

**其一，畛域化與解轄域的矛盾：中原中心歷史論述。**司馬中原的反共歷史小說營造黃土中原是一方瀰漫著陣陣風沙的荒野，妖魔化被共產黨席捲的空間，充盈著邪惡與暴力，遂迫使國民黨軍民不得不失根漂泊。其後，小說再由響應國民黨的民間英雄新釋風沙意象，表明黃土的空間內涵不是只由共產黨賦予，以期轉化上述的暴力現象。新釋的內容是：正史來不及記載的像風沙一般數不盡的戰役中，北伐軍、黃埔軍無不為黃土家園視死如歸，如此強韌的意志是以仁心為本質，遂悲愴又昂揚地化身為正規軍的軍魂。由此可知，賦予土地風沙以二元對立的不同內涵——邪惡暴力的短暫與仁心魂魄的永恆，後者的神聖光暈閃耀不已，最重要的是，由土地的空間意象轉向歷史維度，分梳出何者是正朔歷史。換言之，離散來臺者自黃土地撥離出來之後，與黃土地能產生連結的是，人所體現的中原文化歷史。因此，反共歷史敘事依據儒家在幾千年歷史長流裡的主流與中心，一方面為「共匪竊據」的大陸版圖象徵性地去疆界，另一方面則重新畛域化國民黨的中原中心歷史論述，使臺灣同胞透過認同中原歷史來象徵性地扎根黃土地。國民黨藉此詭辯地彌合空間斷裂的事實，目的是有效地控制與整合復興基地臺灣。

有趣的是，司馬中原的《狼煙》、《荒原》、《山靈》看似符應民國神話及其反共歷史敘事，其實仍矛盾地出現游移與曖昧。小說以各種故事強調鄉土中國的儒家道統、歷史根脈、家族情感足以安頓人心，既然如此，強調版圖疆界來安撫人心的民國神話，豈不相形失色。還有，儒家道統與鄉土家族放諸各種時空皆準，非常時期的反共復國的必要與迫切何在。上述矛盾的癥結在於，民國神話本身暗藏時空錯亂與版圖虛構的問題。就另一方面而論，王德威表示，「質疑現代啟蒙及革命力量……共產主義被描繪成新的、足以摧毀舊社會體系的現代機制。」<sup>16</sup>反

<sup>16</sup> 王德威，《歷史與怪獸》（臺北：麥田，2004），頁 151-152。

共歷史敘事依恃鄉土中國的傳統力量，對革命現代性反感，矛盾的是，以反共歷史敘事捍衛的民族國家本身正追求現代性，這再度暗示民國神話及其中原版圖的虛構。

簡言之，反共歷史敘事以鄉土家族書寫呈現儒家道統，依據的是五千年中原歷史，這既標舉出歷史範疇，也申張歷史起源。因此，版圖與歷史起源、範疇形成應對關係，是此後反思民國神話的歷史敘事必須面對的重要議題。

**其二，臺灣母土的生殖性：在去中原中心之上，重新聖化四百年臺灣歷史。**戒嚴時代，除卻反共歷史小說，關懷臺灣鄉土的歷史敘事也誕生了，代表作是鍾肇政的大河小說。例如，《濁流三部曲》面對民國神話標榜的中原版圖，以九座寮公廳提問篳路藍縷的時空，難道不是一九四五年八月十五日之前的臺灣在地生活與歷史？因此，中原中心的歷史論述被問題化。再加以，全書以失聰隱喻「我」對政權轉化與身分認同深感焦慮，正因諸多不安的現象，顯示民國神話及其權力結構不再穩固地說服人民發自內心地效忠，中原中心的歷史論述不再神聖與唯一。於是，《濁流三部曲》試圖書寫臺灣母土來「中心化」臺灣歷史，與此同時，卻不敢處理禁忌歷史，可見政治禁忌是重構臺灣歷史敘事時，難以應對的重要課題之一。

臺灣母土的歷史內涵在《濁流三部曲》中尚未深化，其後的《臺灣三部曲》才明確地揭示。《臺灣三部曲》以第一部曲《沉淪》奠定基調：以九座寮公廳指出，開天闢地的血淚與精神，乃蘊含著荷蘭以降移民與殖民交織而成的四百年歷史，尤其，儒家倫理使臺灣人綿亙該精神，篤定地扎根在篳路藍縷的臺灣土地之上。書寫儒家道統看似符合民國神話的訴求，但大河小說指出，儒家倫理派生出不同的土地情感與歷史流脈，儒家歷史不只是與中原土地及其五千年歷史縮合，臺灣母土象徵性地在中國儒家與異國殖民中生殖出獨特的臺灣歷史。

綜上，大河小說呈現以儒家為本的家族書寫時，由中原版圖轉向臺灣母土，歷史範疇也從五千年中原歷史轉向四百年臺灣歷史。甚至，大河小說在反共歷史敘事當道的語境中，翻轉出臺灣母土的神聖內涵，而神聖化的敘事策略是重建自我認同的過程。有趣的是，大河小說迴避民國神話的政治禁忌，以致於各部曲的「歷史斷裂」，未能妥善銜接，顯示大河小說意圖再中心臺灣歷史敘事，卻困難重重。再加以，大河小說不自覺的是，去中心與再中心並非二元對立，而是在宏大歷史的結晶面上再結晶，此乃中心與邊緣相互對話的流變過程。除此之外，「歷史斷裂」也指出民國神話鞏固中原中心歷史論述所暗藏的問題——割裂一九四五年之前的臺灣歷史。

總之，戒嚴時代，反共與大河此二歷史敘事以家族書寫呈現不同的歷史關懷，一方面奠定家族書寫是此後新歷史敘事的題材，另一方面，父慈子孝等儒家內涵成為新歷史敘事反思民國神話及其宏大歷史的切入視角。

其三，欲望與權力的互滲，臺灣史與民國神話的混雜，從而複雜化奔向臺灣母土的路徑。戒嚴時期，轉向關注臺灣母土的大河小說是鄉土文學的先聲，鄉土文學遂持續關注臺灣社會生活。這無非說明民國神話的神聖召喚不再，甚至，與鄉土文學相關的海外保釣小說，較無顧忌地批判國民黨宣稱將要光復的中原版圖，其實是虛構的。在這些小說的帶領或影響下，以二二八事件或白色恐怖為主題的政治小說，則以國民黨只能在臺灣厲行暴力的規訓懲戒，嘲諷其權力無法觸及中原版圖，光復何其虛妄。再加以，政治小說某種程度受到鄉土小說的影響，於是進一步揭示父權暴力下的受創地在臺灣島／鄉土／土地。例如，以施明正〈渴死者〉、〈喝尿者〉為代表的政治小說，以「政治禁忌與創傷症狀」，預告戒嚴以降新歷史敘事的關懷主題。因此，解嚴初期新歷史敘事的代表作是，最早明示以二二八為議題的《泥流》，其後還有《迷園》。

除卻政治小說的影響，解嚴初期的新歷史敘事，也延續大河小說以家族書寫聚焦的四百年臺灣歷史，但有所轉化。其一，因二二八等政治禁忌隨著解嚴解禁，遂拓展四百年的歷史範疇至戒嚴歷史以降，顯示以什麼歷史脈絡檢視民國神話成為一大議題。如《迷園》標榜五千年中原歷史的民國神話混雜到四百年的臺灣歷史之中。其二，大河小說以後殖民視野，意圖聖化臺灣歷史，解嚴初期的新歷史敘事則因民國神話的正式虛構，再加以多元欲望伴隨著現代化發展而來，遂著力於思索大寫父親的欲望與權力如何滲入臺灣歷史。例如，《迷園》以處理政治禁忌的欲望來推動新歷史敘事，亦即，以小說虛構的欲望鬆動大寫父權的虛構與欲望。因此，九〇年代以降逐步深化虛構的其他層內涵，怎樣面對虛構，成為新歷史敘事的重要環節，反思的現代性於焉形成。

承上，我們再以《迷園》為例，說明權力與欲望如何影響臺灣歷史呈現混雜性。由於二二八等政治禁忌激發出朱父關懷臺灣歷史的攝影欲望，孰料，難敵在經濟政策包裝下，黨國權力欲望的整飭，因此，《迷園》中新歷史敘事的開展如何能繞開權力與欲望的交鋒。再加上，以中國式園林裡的臺灣植物揭示獨特的臺灣主體性，注定有所侷限，混雜的歷史流脈不可避免。既然菡園象徵臺灣母土的混雜性，在其中生殖與長養的女兒朱影紅，將使各色欲望與歷史流脈的混雜性更趨鮮明。途徑是，在繁華熱鬧又聲色犬馬的臺北與蕭條荒廢宛如歷史廢墟的菡園之間，朱影紅以兩性情欲來回逡巡，又憑恃經濟發展的成果連綴之，進而重釋與擁有菡園，以期象徵性地重建臺灣歷史。由於國民黨在民國神話中虛構中原版圖，是爲了鞏固控制臺灣的權力欲望，然而，當人民萌生的欲望過於多元活躍，原本穩固的權力結構無法有效整合其他欲望時，人民的身分重建與情感流竄得以可能，各式各樣貼近真實的虛構想像，如新歷史敘事，從此形成。亦即，重建身分是在依違大寫權力空間的誘惑中執行，再從中層疊各種他者的欲望空間，於是朱影紅既釋放，也重新沉澱、內化政治禁忌下父女的傷痛，生命的褶皺就此生成。

最終，朱影紅無法在菡園中孕生孩子，由於朱影紅與林西庚終於認清對方的屬性——歷史積澱、經濟發展，卻無法接受：兩者已是混雜的事實，兩者不可能擺脫民國神話及其權力結構的魅影。因此，在臺灣母土上生殖出純粹或本質的臺灣主體性不再可能，而事實是，歷史積澱與經濟發展在情欲書寫的穿針引線下，相互交織成迷離的複雜大網。既有和解，也有閹割；既有自主，也有牽制。

因此，如果說大河小說的鋪展是素樸地奔向臺灣母土，那麼，《迷園》中的新歷史敘事則複雜化該過程——編碼與逃逸，連結與穿越，拓展與交疊，中心與褶皺。於是，情欲、政治欲望、經濟欲望彼此纏繞又迴圈，既涉及戒嚴權力結構的運作，也派生出人民對對臺灣母土的渴望。此乃以小說的虛構欲望為動力來深掘臺灣母土的歷史記憶，有別於大河小說意圖聖化之。

**其四，以他者、死亡、流動的虛構美學，挑戰暴力與虛構的權力疆界，一九四九年跨海只是海洋移民史之一。**《迷園》明確地在臺灣母土上重建與標榜臺灣歷史的主體性與獨一無二，卻在重新畛域化的過程中，混雜民國神話及其權力結構的影響。於是，民國神話由中原中心歷史論述移轉成臺灣歷史敘事的一環。九〇年代末的《天河撩亂》、《海神家族》、《睡眠的航線》等，有別《迷園》一開始就篤定地追求臺灣主體性，而是由他者出發，也從各種角度深化對他者的思考，因此，對臺灣歷史的疑惑與開展更加細緻。例如，為何需要重建？在海洋路徑中，如何以一段又一段的路徑，一層層地去除權力疆界，包括如何覺知海洋路徑的重要？進入禁忌現場的方式？剖析禁忌的原委？尤其，轉易權力疆界的同時，不但解構固執又單一的土地想像，更重新命名與賦予內涵，他者歷史就此重新流動。

九〇年代後期以降的新歷史敘事，在跨界的全球化語境中，揭露父權暴力除了以欲望為本質之外，還暗藏疆界游移、死亡威逼和他者化的問題。這三項的意涵依序是：民國神話將一九四九年疊合在五千年中原歷史的起源與流脈之上，如此捍守歷史起源，遂將往返海峽的海洋路徑框定在光復中原版圖此一意義之中，然而，中原疆域的劃定喊得再響亮，遷徙移民到臺灣才是事實；以自由和平粉飾白色恐怖等政治禁忌，是為了掩飾許多人捲入其中死亡，受難家屬何其恐懼，其他國民何等惶惑不安，這顯然有別於執政者限定唯一合法的歷史起源，是為了以充滿生命力的起源來凸顯政權的神聖性；臺灣除卻復興基地的內涵，其餘都是被他者化的禁忌，然而，臺灣被他者化的層面又何嘗是人們能夠輕易回避的。例如，《天河撩亂》以死亡書寫抗辯宏大的父權歷史無以為繼，無以永恆，他者歷史因此才能重新流動。全書透過時澄流徙在臺灣、馬祖、日本、普陀山各島，隱喻他不再拘囿於僵化的歷史框架，逐步省思父權記憶，於是，海上路徑由漂泊浪跡轉變為流動性的思辨過程，從而豐富歷史範疇——一九四九年只是四百年臺灣移民史之一，甚至在四百年的歷史範疇中拓展小歷史的議題，如多元的性別書寫。

綜觀臺灣當代小說史，從大河小說至解嚴初期的新歷史敘述聚焦在臺灣母

土，九〇年代後期以降則由臺灣母土輻散出去，拓展到跨界的海洋路徑，重新思考一九四九年應放置在什麼樣的歷史脈絡中思考。尤其，新歷史敘事在說什麼故事之餘，如何說故事的重要性被凸顯出來，自我實踐的書寫過程與虛構美學形成表裡關係，顯示批判的現代性依然在臺灣當代小說中活躍。

**其五，以虛構的抒情美學跨越單一起源的疆域化臺灣，是歷史重層化的過程。**

廿一世紀李渝與施叔青的新歷史敘事，延續九〇年代末對歷史起源與他者歷史的關注，尤其，重溯的歷史範疇與形式，高度類似戒嚴時期反共歷史小說與大河小說，本文循此彰顯六十年來臺灣當代小說中歷史敘事的變遷狀態。大抵來說，反共歷史敘事響應中原版圖之際，暈染著難解的傷感，大河小說則努力地依歸臺灣母土的生殖性，兩者聚焦在如何聖化中原中心或臺灣中心的歷史敘事，無暇對虛構美學作深刻的思考。因此，李渝與施叔青一方面思考抒情與虛構的關係，另一方面則反撥中心化與唯一起源的史觀。

「山水臺灣及其起源想像」雙重解構：帝國神話與民國神話為鞏固政治版圖所操作的單一歷史詮釋，再以為之重構臺灣原鄉歷史的一環，這種對重層歷史的包容是建立在山水抒情的基礎之上，一反山河版圖的政治疆界。畢竟，山水抒情是在臺灣母土的召喚下，內化出一種兼容萬物與撫慰歷史創傷的力量。由此可知，揭露神聖版圖的虛構之餘，以山水抒情為底蘊的虛構敘事是一股創造性的生存能量與神聖力度。神聖與虛構的多層翻轉，於焉形成。

追本溯源，創傷的起因與症狀是，版圖攸關國家怎樣成立或奠基而成的歷史起源，執政者遂破壞前朝禁忌使之消音，或將不符官方歷史脈絡者「他者化」為奴化不潔的記憶。因此，新歷史敘事安排「不潔的」歷史失語者，展示混雜的政治變身，以期從唯一合法、實則暴力的國體／版圖中突圍，進而使新政權所清除的他者歷史像堆積層般在臺灣歷史範疇中顯影又層疊。此乃山水臺灣及其原鄉想像所形成的創傷結構與新歷史敘事。

簡言之，重新命名被疆域符號化的臺灣——把以權力與暴力為本質的疆域，轉換成以抒情為內涵的山水土地，再加以山水臺灣的歷史視野是立基於跨國路徑，遂能彰顯臺灣歷史並不墨守任何中心論述。即由繁複的東亞歷史，跨越不同政權各自標榜唯一合法的歷史起源與認同框架，這種跨越除卻解構，更是以互動和理解來兼容各個政權建構權威與被解構的過程。

這兩部廿一世紀的當代小說以新歷史敘事勾勒抒情的山水臺灣，有別於自然寫作，而是延續現代小說感時憂國地關注家國認同與原鄉想像的創作視野。況且，就臺灣當代小說史而論，更是其來有自：反共歷史小說對祖國山河的無盡眷戀，大河小說對臺灣山林的孺慕之情。書寫祖國山河與臺灣山林，是以土地及其積澱的中國歷史為圭臬、或以臺灣歷史為核心，至於《金絲猿的故事》與《風前塵埃》銘刻的山水臺灣則是在土地上挖掘重層的歷史。即山水抒情乃一股敘述鄉

土歷史的動力，進而使歷史敘事本身成為人們面對歷史創傷的救贖，遂沒有像大陸小說出現鄉土歷史的終結此一危機。此外，大河小說由臺灣山林所書寫的原鄉，是移轉以祖國山河為內涵的原鄉，但《金絲猿的故事》與《風前塵埃》並非以山水臺灣進行二元對立的移轉，而是將山水臺灣建立在國界跨越與在地重探的層疊視窗之上，即既移轉又從中衍生。

#### 四、土地敘事的情節與風格

綜觀本節「二、從革命農村、鄉土、家園到後鄉土」、「三、從中原版圖、鄉土臺灣到跨界突圍」可知，兩岸當代小說中新歷史敘事的變遷過程是，以家族書寫奠定反思國家神話的基調，從中陸續帶出不同的歷史起源、範疇與演義框架。於是，革命中心歷史論述與中原中心歷史論述，衍生裂變出多元的小歷史，進化、圓形、斷裂等時間觀念相互交鋒又混雜。行至九〇年代，是新歷史敘事的重要轉折階段，從說什麼故事轉變成如何說故事，遂對虛構美學有更深入的探索，神聖與虛構就此多層翻轉。總之，上述的變遷是架構在想像版圖土地的變異之上，大抵來說，兩岸的土地敘事在情節與風格上的差異有四。

其一，由於臺灣四周環海的特殊性，使臺灣新歷史敘事從臺灣母土輻散出去，頻繁的跨國移動，不但豐厚臺灣母土召喚子民的底蘊，也拓展成對各種歷史起源的接納與包容。尤其，以身體的具體跨國行動，隱喻去除宏大史觀疆界的游牧式批判。至於反思國家神話的大陸新歷史敘事則較少描繪跨國經驗，但《狼圖騰》中遼闊的草原，或《紅高粱家族》裡一望無際的紅高粱地等，成就廣袤的土地經驗，在臺灣當代小說中十分罕見。此外，大陸新歷史敘事以史料故紙堆中的草原游牧史，或故事新編中的唐朝城市、當代的歷史古蹟，或邊疆書寫，隱喻對宏大歷史的解轄域與游牧思辨。此乃建基於抽象的文字想像或形而上的思索，而非依據身體的具體移動經驗。

其二，以李渝與施叔青為代表的臺灣新歷史敘事所展現的抒情，是從臺灣山水中內化出來的力量。至於，以王小波與殘雪為代表的大陸新歷史敘事則以怪誕或荒誕的文字美學風格，聯繫個人生命存有，從而拓樸出留下主體痕跡的書寫空間，也是一種抒情的方式。此乃牽涉到大陸當代小說史、時代語境、以及對父權話語的抽象思索，已於前文陸續說明。

其三，王小波以故事新編作為建構歷史敘事的寓言，而故事新編也在大陸小說史中形成一道不可忽略的風景。然而，這在反思國家神話的臺灣新歷史敘事中非常少見，唯有《金絲猿的故事》以父親說故事與故事渡引，自覺地作為如何敘事與反思歷史之道，也是父女兩代人獲得自我救贖的契機。

其四，臺灣新歷史敘事中開展家史的空間通常是山林、園林、庭園、商場(店)等，至於大陸則是祠堂、村莊、歷史遺址、古蹟、牌坊等。其原因在於，一九四

九年的兩岸由版圖領土看待土地的方式不同——革命農村與中原山河，再加以經濟發展的時程與歷史流脈也有別。



### 五、鄉土書寫的取向：鄉土臺灣與鄉土中國

移轉權力空間的家族書寫是構成兩岸新歷史敘事的重要環節，我們循此再回到國家神話在權力空間中標榜的版圖領土——一九四九年的中原黃土——是革命歷史小說與反共文學的共同議題，以期驗證與強調國家所根植的歷史具備合法性，但兩者卻以不同的方式處理版圖與鄉土，使得此後承載家族的版圖與鄉土之於兩岸新歷史敘事有各自的開展。即兩岸的新歷史敘事發展出截然不同的空間書寫來進行歷史想像，我們先就鄉土寫作而論。

第二、四章論及，當大陸的革命歷史小說抽空鄉土地域，打造革命一體化的農村景觀時，臺灣以司馬中原為代表的反共歷史小說仍深切地緬懷鄉土中國，尤其以代代承衍鄉土中國的儒家道統，作為歷史漫漫運轉的常軌，從而說明民國神話據此建構的歷史論述具備正當性。於是，前者反而埋下大陸新歷史敘事不懈地與鄉土中國對話的癥結，至於臺灣新歷史敘事即使檢視父權，卻不是以鄉土中國的地域文化為關懷，也不是以黃土地為唯一中心，畢竟國民黨以民國神話強調的黃土地之於人民本是斷裂的事實或可望不可及的想像。尤其，當國民黨以民國神話的史觀來監視臺灣人民的政治認同時，卻抽空臺灣在一九四五年八月十五日之前所積澱的歷史發展，大河小說遂以筆路藍縷以啟臺灣山林為說史的開端，說明臺灣人扎根的是鄉土臺灣，而非反共懷鄉所標榜的黃土中原。例如，鍾肇政的臺灣人三部曲的第三部《插天山之歌》，描述主人公在權威監視下，逃向臺灣山林的同時，也將空間場景聚焦在臺灣及其中的歷史積累。尤其，逃亡姿態轉化為對臺灣山林土地的回歸，從而獲得精神安頓或新生，「神聖空間／開天闢地／母土子宮」般的鄉土臺灣及其歷史因此凸顯，國民黨疊合「堯／1912／1949／開天闢地」所宣稱的民國神話則相對顯得虛構，建構與解構神話的辯證從此揭幕。此乃臺灣歷史敘事與反共歷史敘事的角力，也將是此後新歷史敘事無從迴避的課題。簡言之，鄉土臺灣乃以臺灣時空作為臺灣人的身分認同、存有主體或歷史論述所依據的根脈，不同於國民黨以民國神話及其中原版圖來樹立的歷史視野，尤其，當中原版圖流於虛構時，何處是鄉土「家園」之於臺灣新歷史敘事備顯迫切，遂成為重要的小說主題之一。<sup>17</sup>

有趣的是，反共歷史小說所勾勒的鄉土中國與大河小說所摹寫的鄉土臺灣，並未呈現獨屬某一省、縣、鄉的鮮明地域風貌，而是在描寫鄉土庶民之餘，折射

<sup>17</sup> 七〇年代以召喚鄉土記憶與重建歷史為基調的鄉土文學相當程度影響八〇年代以降的小說，於是更鮮明地將鄉土一詞由農村轉為對臺灣本土的關懷與如何建構身分認同，此乃本文所謂的鄉土臺灣。

出對中國歷史或臺灣歷史的整體關照。畢竟，國民黨的光復號召是如何「完整」版圖領土的課題，至於臺灣鄉土作家面對政權更迭時，歷史記憶被當權者強行置入或消音，不免顯得支離破碎，如何更「周全地」正視臺灣歷史的主體性實乃迫切。亦即，從屬光復中原的復興基地「臺灣」如何成為想像共同體的主體，於是，該由怎樣的空間視野或路徑來想像臺灣及其歷史，是自大河小說以來的臺灣當代小說的核心課題之一。尤其，戒嚴後期至解嚴初期，鄉土小說呈現城鄉流動，進而關懷臺灣全島是普遍的創作現象。例如，《泥河》描述的府城，《迷園》刻畫的鹿港，無不與臺北有密切的互動，從而投映出對臺灣政治、歷史、經濟的整體省察。到了九〇年代後期出現的後鄉土小說，誠如陳惠齡所論：「鄉土範疇不僅實指具體的地方、某個社會空間，也推廓為提供歸屬感、認同感的有界地域或植基於對地方的經驗或想像，而其中對於家族、地方、民族、種族、本土方言、信仰習俗等的認同，即可填補『鄉土』空間的隱喻與指涉。」<sup>18</sup>由此可知，她界定鄉土文學的範疇包括：具體的鄉土空間，或提供歸屬感的地方想像——本文解讀為「家」。前文也因此才提及《海神家族》、《睡眠的航線》、《天河撩亂》等由漂浪遷徙的海洋路徑，回歸到家島臺灣，更將臺灣及其歷史視為扎根安頓的家園。除此之外，根據這兩段所論，本文據此進一步補充陳惠齡的論述，地方或民族的歷史是填補鄉土的「隱喻」。

相對地，八〇年代中期興起的大陸尋根文學，以獨一無二的鄉土色彩、異域情調或傳統文明，一反紅色烏托邦以一體化的革命景觀稀釋地域風貌。例如，賈平凹描繪商州，李杭育勾勒葛川江，莫言展演高密東北鄉，李銳考掘山西等。承此，本文第二章第三節以八、九〇年代的《紅高粱家族》、《舊址》、《白鹿原》為例，說明尋根文學以降的鄉土人物秉持家族圖騰，將紅色烏托邦的時空框架移轉成凸顯鄉土中國的精神底蘊。固然鄉土的特殊性或地域性有其分量，但新歷史敘事仍企圖從中投影出對中國的全面關懷，以期開啟革命國體（階級血統）與鄉土血緣的辯證。尤其，到了《白鹿原》和《舊址》分別以白鹿村、銀城九思堂作為中國的整體縮影，述說儒家道統此一超穩定結構之於鄉土中國的意義時，殊異的地域色彩較諸《紅高粱家族》已相對減弱，旨在以鄉土中國的原初激情隱喻一股反思父權歷史的動力。如此一來，由鄉土關照歷史敘事與上述鄉土臺灣所關注的歷史視野，形成相似的呼應。

到了九〇年代末期迄新世紀，鄉土書寫在市場經濟巨浪的衝擊下，有所變化。誠如陳曉明所言，將鄉土視為精神歸屬的小說敘事已然式微，而是呈現鄉土文化的終結，因此，「鄉土文學敘事已經不具有歷史整全性，只是懷著對鄉土的

<sup>18</sup> 如朱天心思考我家臺北與異鄉臺北，也可視為新／後鄉土小說。陳惠齡，〈「鄉土」語境的衍異與增生——九〇年代以降台灣鄉土小說的書寫新貌〉，《中外文學》，頁 94。



特殊情感去書寫鄉土中國歷史的終結。」<sup>19</sup>本文第四章第二節指出,《生死疲勞》、《受活》、《秦腔》不約而同地重述建國以降迄新世紀的歷史時,面臨市場經濟高速發展而帶動的中國崛起——即以建國為基而累積六十年發展成果的崛起中國投入全球經濟市場或發展資本主義。固然崛起中國能因強盛富裕而凸顯中國民族主義的偉岸,但與此同時,中華傳統文明或鄉土文化已然岌岌可危。從革命中國所勾勒的社會主義烏托邦到崛起中國的富強願景,其實都在思索如何成就一方幸福又美好的烏托邦。然而,上述這幾部後鄉土小說出現:無力探究何謂美好,或後輩喪失由農村重構歷史的欲望,或提振歷史敘事的綱目尚未建立,以致重構歷史困難重重。凡此無不說明新歷史敘事未能從鄉土中國提煉出一種安頓精神的內涵,或者說,提煉出來也無法說服子輩承衍。於是,人們在土地上無論以「紅色」革命中國或「鄉土」中國繼往開來,烏托邦依然未解。由此可知,去中心成為廿一世紀具有後現代色彩的新歷史敘事的特質之一。

綜上,兩岸當代新歷史敘事書寫鄉土議題時,相同之處是,鄉土與歷史形成千絲萬縷的表裡關係,其原因前文已述:革命中國的歷史起源與論述建立在農村土地之上,而民國神話則將歷史論述立基於光復中原版圖。然相異之處有三。

其一,自九〇年代後期以降,大陸新歷史敘事呈現鄉土中國的終結,臺灣新歷史敘事大多以回歸家島臺灣及其歷史為主。原由之一是,八〇年代大陸新歷史敘事以鄉土蘊含的文化或歷史揭示整體中國該何去何從的精神,此一功能在九〇年代後期以來因城鄉差距擴大,已然失落。畢竟,鄉土書寫難以涵蓋資本主義席捲城市所衍生的問題,也不足以普及地提供城／鄉人們歸屬感,頂多反映不少鄉土人民對城市趨之若鶩,或鄉土的傳統文明在資本主義的介入之下,喪失魅力。相對於大陸的鄉土書寫無力於折射全中國,臺灣新歷史敘事普遍來說,仍對臺灣整體有歸屬感,再加以臺灣的城鄉差距並非偏南地北的懸殊,城鄉之間的流動往來也相當頻密,故依然以某個地方投映出對臺灣及其歷史的想像,鄉土歷史或臺灣歷史的終結並未成為文壇的主流現象。由此可見,兩岸的鄉土小說都受到經濟發展的衝擊,但臺灣鄉土小說之所以有別於大陸鄉土小說已於第六章追溯與說明:七〇年代臺灣經濟起飛帶動社會結構的變遷,反而引發臺灣當代作家對民國神話的質疑,於是轉而關心臺灣社會本身的問題。這種關心使八〇年代中後期以降的臺灣作家書寫的「鄉土」並非是對峙於城市的「鄉野農村」<sup>20</sup>,而是泛指臺灣全島。<sup>21</sup>至於大陸直到「世紀之交的中國鄉土小說將敘事視閥與敘事空間向城

<sup>19</sup> 陳曉明,《中國當代文學主潮》,頁 583。

<sup>20</sup> 普遍的趨勢是在八〇年代中後期形成,但在此前也有作家已如此處理。

<sup>21</sup> 「臺灣『鄉土』敘述的移轉,其符碼指涉大致可歸結為:『日殖臺灣→鄉土臺灣→臺灣鄉土→鄉土臺灣』,若將之地理景象化則是:『臺灣地景→中國鄉野→臺灣農村→臺灣全島』。……所謂『鄉土臺灣』的意涵,不僅跳脫昔日歸屬政治層面的『被殖民地』、或就文化立場而遙想『故國鄉土』等特定歷史性狀態,也超越於經濟結構中對峙於城市區劃的『鄉野農村』、或在社會組織分類下

市拓展，將『進城農民』及其流寓的城市作為重要的書寫對象，從而顛覆了鄉土文學既有的不延伸到城市空間的歷史性闕定。」<sup>22</sup>然而，即使延伸到城市空間，誠如上述，鄉土中國及其敘事已無力提供精神歸屬。

其二，鄉土中國關注烏托邦如何可能，鄉土臺灣則聚焦於身分認同的家園何在。原委前文已提及：革命中國建基在許諾人民一方無限光明的紅色烏托邦，民國神話念茲在茲的是打回對岸老家。

其三，臺灣當代小說的鄉土書寫牽涉到鄉土中國與鄉土臺灣的對話，甚至切入鄉土臺灣的途徑是東亞或世界的視閥。誠如王德威認為，鄉土敘事是一連串「鄉」的神話移轉與衍生，鄉土攸關意識形態與文化歷史，而非僅止於地理範疇上的意義。<sup>23</sup>因此，本文第五、六、七章捻出一條從反共懷鄉、鄉土臺灣到家島原鄉的脈絡。從反共懷鄉到鄉土臺灣，除卻鍾肇政以臺灣大河小說如是移轉之外，關鍵的轉折在於，七〇年代一系列的外交挫敗，引發臺灣鄉土文學論戰與保釣運動，使國民從光復中原版圖的堂皇口號，回歸到對臺灣社會的關注。因此，「代表中國的政治立場遭逢前所未有的挑戰，使臺灣作家針對戒嚴體制發生鬆動之際，開始投入鄉土文學，表達他們對這塊土地的關切。」<sup>24</sup>我們先檢視引發鄉土文學論戰的原因之一——保釣運動。海外作家創作以釣運為議題的小說較無所顧忌，例如，張系國以〈割禮〉、〈紅孩兒〉等提問：遊子魂究竟歸鄉何處？深刻地揭示鄉土與國民黨以民國神話所勾勒的國土（中原版圖），在國際外交現實中難以疊合的困頓。甚至他在投身釣運之前，已敏銳地揭示鄉土的內涵之於外省第一代與外省第二代實在難以釐清：錯置又疊合，嫁接又離散，游移又牽繫。<sup>25</sup>儘管喧騰一時的釣運不了了之，但臺灣當代文學已然響起眾聲喧嘩的前奏。例如，此後，葉石濤、郭松棻、陳燁、李昂等以小說指出鄉土臺灣因民國神話的政治禁忌而淪為受創地，再進一步揭示鄉土臺灣所蘊含的臺灣意識、堆積層般的臺灣歷

---

的『農工階級』等固化概念。至此『鄉土』義涵的專屬權已悄然位移。」陳惠齡，《鄉土性·本土化·在地感：台灣新鄉土小說書寫風貌》（臺北：萬卷樓，2010），頁53。

<sup>22</sup> 丁帆等著，《中國鄉土小說的世紀轉型研究》（北京：人民文學出版社，2013），頁5。

<sup>23</sup> 王德威，〈原鄉神話的追逐者——沈從文、宋澤萊、莫言、李永平〉，《小說中國》，頁260-275。王德威認為，鄉土寫實為五四以降的文學主流之一，尋根懷鄉與探本溯源互為形影。畢竟故鄉召喚的是時間之喟嘆——「故鄉以其似近實遠的時間位置，去而難返的記憶渴望，恰為寫實及現實文學的論式，提供最佳場景。」可見臺灣鄉土文學的突破與翻新在於，受到現代主義的洗禮，故鄉之故不僅止於講述時間的流逝，而是今與昔、傳統與現代、回憶與現實、過去與現在所形成的時序錯亂。至於空間位移，不只肇因於故鄉的失落與改變，亦為啟動創作敘事的力量與癥結。換言之，敘事因想像或神話的介入而出現時序錯亂與空間位移的現象，使鄉土的內涵不斷地移轉與再生。王德威，《臺灣：從文學看歷史》，頁362。

<sup>24</sup> 陳芳明，〈臺灣文學史分期的一個檢討〉，輯入封德屏主編，《臺灣文學發展現象——五十年來臺灣文學研討會論文集(二)》，頁22。

<sup>25</sup> 「浪子愛故鄉，卻離開了故鄉；浪子愛故國，卻離開了故國；浪子想真正回歸鄉土，顯然不是很容易做到的了。回歸鄉土本身是極其複雜，又充滿矛盾的事情。」張系國，《讓未來等一等吧》，頁116。

史、一代又一代的海洋移民等。尤其後兩項在九〇年代後期以降的新歷史敘事中以流動或跨界的方式予以深究，遂由鄉土臺灣派生出家島原鄉的視野——由流動的海洋路徑回歸家島，我們留待「六、精神家園的比較：書寫空間與海洋路徑」再予以詳論。至於何謂跨界的原鄉想像，已於本節第三部分說明。

### 六、精神家園的參差：書寫空間與海洋路徑

兩岸當代新歷史敘事反思革命中國或民國神話所架構的權力空間，除了以家族鄉土為主題，還有以精神家園為關懷——思索如何進行歷史敘事此一虛構審美，以期自我安頓。由於如何進行歷史敘事是新歷史敘事的核心理念，即或未以家族故事為主題，本文仍界定為具備新歷史敘事的特質。

其原因在於，革命中國是由各種「敘事」建構而成的紅色烏托邦，乃非凡神聖與不容置疑，大陸新歷史敘事不但以家族故事或故事新編指出極左革命敘事實以虛構為本質，更由各種密閉空間或書寫空間來反思「極左革命中國／紅色烏托邦」所樹立的歷史詮釋。密閉空間或書寫空間是新歷史敘事在思辨如何進行歷史敘事來邁向精神家園的過程中所採取的切入途徑。例如，第二章第五節分析徐小斌的《羽蛇》裡，女性在迷宮或碑林中以血為墨地銘刻歷史，迷宮或碑林於是象徵一方書寫空間。然而，女性因此察覺到在父權的逼仄中，重建女性歷史備顯困難，原本意圖藉此回歸到女性能夠精神自由的家園卻不得，即精神家園其實早已隨著文革歷史魅影中父權烏托邦的崩解而失落。又如，第三章第一節論析王安憶的《紀實與虛構》從文獻考證與尋根調查的諸多矛盾中，體察到歷史詮釋的方式可能蘊含的問題，進而自覺到以虛構打造家族神話之必要：由書寫所架構的虛構世界——話語操作的平台——反觀自身的生命姿態如何與歷史敘事對話，兩者又怎樣受到話語的支配。如此一來，才能真正地回返精神家園——創作論與本體論達成視閥融合。至於第三章第二、三節論析殘雪和王小波的小說以宛如時間停滯或記憶遺失的「幽閉」空間，映現人際間相互猜忌監視所致的恐怖夢魘，此乃極權政治與集體記憶壓抑個人感知的文革場景。人在幽閉空間中面對失序錯亂的時間和猥瑣卑賤的人性時，難以遁逃，顯然不同於革命中國以革命聖地的中心性質或無產階級土地的廣袤無際所架構的紅色烏托邦。殘雪與王小波的小說並不僅止於以幽閉空間來揭露弊病，更為了反撥「極左革命中國／紅色烏托邦」的失義話語，遂在小說中後設地探究如何進行歷史敘事，循此開展小說人物的書寫過程與空間——隱喻一方不受極左革命中國的表述模式所制約的自由空間，正是後革命時代裏人們的精神家園。

殘雪與王小波乃中國的先鋒作家，吳義勤在《中國當代新潮小說論》裡梳理中國先鋒小說描繪自我與人性的迷失之際，救贖的路徑是對烏托邦的熱情。即先

鋒小說在絕望書寫之餘，仍以重建精神家園為終極關懷。<sup>26</sup>例如，余華《呼喊與細雨》、格非《邊緣》、洪峰《重返家園》、殘雪《邊疆》、王小波青銅系列小說等安排小說人物在還鄉或返抵家園後，精神終於呈現澄明的狀態。其實，不唯先鋒小說，本文之所以要彰顯精神家園，除了表明兩岸新歷史敘事向內轉的特質之外，更為了與國家神話詮釋歷史的虛構性進行抗辯：既然國令人難安，就以國的基礎「家」為焦點——精神家園，再由虛構的歷史敘事來思索人如何在過去、現在、未來的歷史演繹中安頓或活潑精神，一反標榜烏托邦的國家神話實則釀成歷史廢墟。誠如本雅明在《論德國悲劇的起源》中表示：「只有對一切塵世存在的悲慘、無意義徹底確信，才有可能透視出一種從廢墟中升起的通向拯救王國的遠景。」<sup>27</sup>這再度說明檢視國家神話的兩岸新歷史敘事為何企圖開啟精神家園與歷史廢墟的辯證。

承上，臺灣新歷史敘事也同於大陸新歷史敘事，以歷史敘事此一虛構美學來求索精神家園的內涵，但不同的是，臺灣新歷史敘事的切入視角之一——海洋路徑——成就一道臺灣文壇上特殊的風景線。其原因在於，如何看待國民黨在一九四九年從中原渡海來臺的空間遷移，究竟怎樣引發移民離散的漂泊心理，或政權更迭所致的無所適從，是臺灣新歷史敘事的一大議題。本文第七章第二節以《海神家族》、《天河撩亂》、《睡眠的航線》為例，說明父母被動地接受國民黨因一九四九年跨海來臺所強調的復興中原此一權力論述，而子輩因父母如此而受創，遂由海洋路徑探索記憶與處理兩代人的創傷。即試圖移轉民國神話的論述視野，另啟一道想像臺灣歷史的海洋路徑。《海神家族》、《天河撩亂》、《睡眠的航線》重述歷史記憶的海洋路徑，正是其所採取的敘事策略，攸關海洋，依序是民俗考察、考古人類學、夢境書寫。跨海漂泊的子輩據此進入小寫父親的歷史現場，更在該海洋路徑及其時空想像中，後設地寄寓一種有別於民國神話的個人心靈與家國史觀。這在新歷史敘事的框架中是創作本體和存有主體相互指涉的美學隱喻。換言之，由敘事策略架構的海洋路徑是與此刻空間不同又相關的「虛構性」對話空間，寓託的意涵是如何在當代此刻來觀看深受民國神話及其權力結構影響或被迫遮蔽的歷史記憶，以期展示流動性、開放性、虛構性的臺灣歷史視野，再從中提煉出個人在家國中的存有價值。最終，此一隸屬歷史／敘事維度的精神家園仍落實到人們回歸家島臺灣的向度。無論人們在海洋流動後回返的家島，或跨界後返抵的原鄉，皆由前文提及的鄉土臺灣（母土臺灣）派生或嫁接出來，以期在中國性與臺灣性的辯證之上，建立重層的歷史視野，從而回到移轉又衍生的原鄉，或宇宙中心的家。這種中心並不封閉，不同於二元對立地去中心與再中心（不可置疑的唯一價值），由於歸家的路徑已成就一種流動性與開放性的立場。

<sup>26</sup> 吳義勤，《中國當代新潮小說論》（南京：江蘇文藝出版社，1997），頁105-117。

<sup>27</sup> 瓦爾特·本雅明著，陳永國譯，《德國悲劇的起源》（北京：文化藝術，2001），頁9。

綜上，兩岸新歷史敘事後設地探究如何進行歷史敘事時所成就的精神家園，有相似的交集。其一，大陸新歷史敘事強調的自由，與臺灣新歷史敘事彰顯的開放性，無非是書寫被掩蓋的歷史記憶，但臺灣新歷史敘事呈現的開放性帶有海洋流動性，是幾百年來臺灣移民史與殖民史纏繞而成的特殊現象。再者，臺灣新歷史敘事中，隸屬歷史／敘事維度的精神家園，具體實踐到家島臺灣這片土地上，有別於王安憶、王小波與殘雪小說中尋覓的精神家園屬於抽象的思維或敘述。其三，臺灣新歷史敘事以海洋路徑從民國神話框定的版圖疆界突圍，王小波、殘雪等的新歷史敘事則以長安城、萬壽寺、邊疆等空間書寫，逐層拆解宏大歷史的抽象疆界。其四，大陸新歷史敘事的後設美學是，小說人物化身為作者，對小說進行各種思考，臺灣新歷史敘事則融匯「如何進行歷史敘事」的敘事策略與小說人物的存有主體。其五，綜觀兩岸當代小說中歷史敘事的演變史，從說什麼故事到與如何說故事，是關鍵的轉折，才能凸顯出虛構美學與權威虛構話語的思考。然而，兩岸的區別在於，大陸新歷史敘事以書寫哪一段歷史，成為如何說故事的修辭，因此，如故事新編較諸臺灣，顯得相當活躍；臺灣新歷史敘事即使關注到如何說故事的重要性，卻未放棄對說什麼故事的注目。由於說什麼故事攸關對歷史起源與範疇的擇定，是臺灣新歷史敘事始終正視的議題。再加以，前文不斷提及家族史的開展，正是解密禁忌家人何以如此的過程，所以說什麼故事仍被關注。

## 第九章 結論

從前文各章的分析可知，革命中國與民國神話由身體規訓與版圖土地，揭櫫迥異的歷史詮釋。儘管兩岸分別在一九七六年、一九八七年告別國家神話，但國家神話釀成的歷史創傷，依然揮之不去，因此，非常時期以降的兩岸當代小說以新歷史敘事反思之，旨在鋪陳問題架構，包括創傷事件、歷史問題與歷史意義的再生產。以下就八〇年代至廿一世紀兩岸當代小說中新歷史敘事的變遷過程，予以說明。

首先，兩岸新歷史敘事以家族書寫奠定省思國家神話的基調，其原因在於，國家神話關注歷史起源，以期說明政權的興起在歷史長流中的正當性與前瞻性，再以充滿生命力的起源，彰顯政權的神聖性與號召力。因此，兩岸新歷史敘事從攸關個人生命起源的家族故事，切入歷史，旨在批判大寫父親，也逐步瞭解大寫父親以權力、暴力、欲望為本質。再加以，有鑒於宏大的革命歷史敘事與反共歷史敘事以寫實主義經典化與秩序化國家神話，從而掩飾父權的暴力與欲望。新歷史敘事遂派生出魔幻現實主義、現代主義、時空錯亂、斷片、後設等美學形式，以暴力書寫挑戰父權秩序，或以小說的虛構欲望，反叛父權欲望。總之，百花齊放的家族史陸續帶出有別於宏大歷史的歷史起源、範疇與演義框架，於是，革命中心歷史論述與中原中心歷史論述，在家族史中衍異出多元與異質的小歷史，旨在以家史隱喻歷史反思的價值、重建歷史的艱難、建構歷史的生命意志等。承此，九〇年代是新歷史敘事的重要轉折階段，從說什麼故事，轉變成對如何說故事——如何進行歷史敘事——的剖析。例如，藉由鬆動後設作者的權力，間接將父權拉下神聖祭壇；或以創新的語言風格，衝撞僵固的父權話語；或以虛構的敘事策略，提煉出存有價值與個人抒情。虛構與神聖就此多層翻轉。

行至廿一世紀，兩岸新歷史敘事不約而同地再度重溯起源，原因分別是，大陸正值的崛起中國，是累積六十年的建國發展成果，至於臺灣文壇則從世紀末以來，因全球化的跨國經驗，以及，在歷史縫隙中不斷發現死亡課題與他者現象，使起源的召喚何其迫切。由於廿一世紀的兩岸新歷史敘事重溯起源時，自然不可迴避國家神話曾是起源之一，於是，敘史範圍或形式，高度呼應四〇至七〇年代的宏大歷史敘事，從而在文學史中兩相應和與裂變。這一方面凸顯六十年來，兩岸當代小說中歷史敘事的變化過程，另一方面則說明兩岸當代小說史的內在緊張關係。所謂內在緊張關係，不唯廿一世紀，每個階段的歷史敘事，看似除魅與斷裂前行者，實則是不斷地之對話，甚至與國家神話的宏大歷史有著千絲萬縷的糾葛。畢竟，宏大歷史是一方充滿誘惑的場域。換言之，兩岸新歷史敘事中進化、圓形、斷裂、錯置等的時間觀念相互交集、交鋒或混雜，無不顯示小歷史是由宏

大歷史再生產或突變而來的。

兩岸新歷史敘事隨著想像版圖土地的變遷過程，形成一道歷史想像的變化譜系。亦即，歷史敘事的再生產，是在反抗父權的空間書寫中形成——從逃逸、流動、到去疆域或拓展，此乃一趟建構自我認同的動態旅程。因此，以創傷事件的原委、提問與發展「結構」出的新歷史敘事，並不封閉，而是呈現以各種路徑與權威空間不斷對話的開放姿態。綜觀本文各章的歸納可知，大陸新歷史敘事由紅色烏托邦的美土樂地（革命農村）與話語論述，演變成對家族鄉土與精神家園的關注；臺灣新歷史敘則從中原版圖，發展成對鄉土臺灣與跨越疆界的探索。循此，以下歸納兩岸新歷史敘事體現歷史想像的特質為何，此中，就具體內涵來說，兩岸展現出各有風貌又別有千秋的家族書寫與父子／女關係、土地敘事的情節與風格、鄉土書寫的取向、精神家園的參差等，前文各章已有詳論。

**其一，重構烏托邦：唯一的革命性與多元地強化中國性。**大陸新歷史敘事以鄉土、女性、自由、啟蒙、崛起等觀念來想像烏托邦時，除了強化中國性——中華人民共和國的民族根性與前瞻性之外，更關涉到重構革命歷史敘事的立場，從而反思與補充革命中國及其紅色烏托邦的唯一性。由於革命歷史敘事與紅色烏托邦形成表裡關係，誠如漢娜·阿倫特(Hannah Arendt)表示：「革命這一現代概念與這樣一種觀念是息息相關的，這種觀念認為，歷史進程突然重新開始了，一個全新的故事，一個之前不人為所知、為人所道的故事將要展開。」<sup>1</sup>革命中國長期以來以革命為中心來開展歷史故事，反思之的大陸新歷史敘事則呈現中心、混雜、去中心的歷史關懷。例如，鄉土小說在去革命中心之際，試圖以原初激情為中心史觀，但小說卻未必能有效地達成，這是不自覺地使中心與去中心出現混雜、而非二元對立的狀態。至於性別書寫或後鄉土書寫在去革命中心之餘，自覺到提煉出一種足以安頓人的中心理念的歷史敘事已然終結，此乃帶有失落意味的去中心史觀。<sup>2</sup>

**其二，混雜、開放、重層、跨界的臺灣性。**由於戒嚴時期的國民黨在歷史詮釋中，揉合 1949 年、1912 年、堯舜等起源，是為了說明民國在歷史長流中具備政權交替的合法性，光復中原版圖的號召因此正當化。有鑑於此，臺灣新歷史敘事重新考掘是否有其他的歷史起源、脈絡或範疇，以期使想像臺灣的歷史維度更加地立體與豐富。或者說，中國性與臺灣性如何對話，五千年中原歷史與四百年臺灣歷史怎樣交鋒，是臺灣新歷史敘事的一大課題。對此，反共歷史小說與大河小說皆試圖以二元對立的立場予以處理，但其中仍不自覺地呈現曖昧的游移現象。遑論隨著解嚴，臺灣新歷史敘事更是呈現繁複的對話與角力。例如，民國神

<sup>1</sup> 漢娜·阿倫特著、陳周旺譯，《論革命》，頁 17。

<sup>2</sup> 部分說明已於前文交代。

話從標榜五千年中原中心歷史脈絡，移轉成四百年臺灣歷史記憶中不可忽略的一環，甚至「被解構的民國神話」本身，成為臺灣新歷史敘事的重要成分。這是《泥河》與《迷園》以降的創作「自覺」，於是，此後的臺灣新歷史敘事由上述的混雜再派生出開放、重層、跨界的歷史視野。例如，一九四九年的遷徙，只是四百年來臺灣海洋移民史中的一筆，而非唯一的歷史起源。如此一來，臺灣新歷史敘事才能賦予另一層流動性、開放性的歷史觀看方式與精神實踐，包括海洋路徑與山水臺灣的跨界視野。跨界意指：鬆動國家神話對歷史起源的詮釋疆界，尤其，解構或鬆動乃新歷史敘事須與東亞歷史中，臺灣遭逢更迭的國家神話進行論辯的動態過程，而這並非抹除，而是以辯證的過程與內容，不斷地填寫或補充臺灣原鄉的內涵，遂展示豐富又重層的臺灣歷史。

最後，本文力有未逮，有待未來處理的議題有：原住民作家與馬華作家如何關注民國神話與新歷史敘事之辯證，畢竟，這兩者有自身獨特的文化脈絡，有待更充分的篇幅開展，才能凸顯其於臺灣文學中獨特的發展譜系。



## 【參考文獻】



### 一、當代文學家的作品

- 丁玲，《丁玲代表作》，北京：華夏出版社，2008年重印。
- 王小波，《王小波全集》，昆明：雲南人民出版社，2010。
- 王小波，《我的精神家園》，北京：文化藝術出版社，1997。
- 王小波，《尋找無雙》，上海：上海錦繡文章出版社，2008。
- 王小波，《黃金時代》，廣東：花城出版社，1997。
- 王安憶，《故事和講故事》，上海：復旦大學出版社，2011。
- 王安憶，《紀實與虛構：上海的故事》，臺北：麥田出版社，1996。
- 王安憶，《烏托邦詩篇》，北京：華藝出版社，1993。
- 司馬中原，《煙雲》，臺北：皇冠出版社，1977，1990年11版。
- 司馬中原，《狂風沙》，臺北：皇冠出版社，1986年14版。
- 司馬中原，《狼煙》，臺北：華欣文化事業中心，1986。
- 司馬中原，《荒原》，臺北：皇冠出版社，1986。
- 曲波，《林海雪原》，北京：人民文學出版社，1999年重印。
- 朱天心，《二十二歲之前》，臺北：聯合文學，2001。
- 朱天心，《荒人手記》，臺北：時報文化，2004年2版。
- 朱天心，《想我眷村的弟兄們》，臺北：麥田出版社，1998。
- 朱西甯，《日月長新花長生》，臺北：桂冠，1978。
- 吳明益，《睡眠的航線》，臺北：二魚文化，2009年初版2刷。
- 吳繼文，《天河撩亂》，臺北：時報文化，1998。
- 李昂，《北港香爐人人插：帶貞操帶的魔鬼系列》，臺北：麥田出版社，1997。
- 李昂，《迷園》，臺北：麥田出版社，2001。
- 李渝，《金絲猿的故事》，臺北：聯合文學，2000。
- 李渝，《夏日踟躕》，臺北：麥田出版社，2002。
- 李渝，《應答的鄉岸：小說二集》，臺北：洪範，1999。
- 李銳，《人間：重述白蛇傳》，重慶：重慶出版社，2007。
- 李銳，《舊址》，臺北：洪範，1993。
- 沈從文，《沈從文全集》，太原市：北岳文藝，2009。
- 周立波，《暴風驟雨》，石家莊：花山文藝出版社，1995。
- 姜戎，《狼圖騰》，臺北：風雲時代，2005。
- 施叔青，《三世人》，臺北：時報，2010。
- 施叔青，《風前塵埃》，臺北：時報文化，2008。
- 施明正，《施明正集》，臺北：前衛，1993。
- 柳青，《柳青文集》，北京：人民文學出版社，2005。
- 徐小斌，《羽蛇》，臺北：聯經，2003。
- 徐小斌，《徐小斌文集》，北京：華藝出版社，1998。



- 徐小斌，《徐小斌散文》，北京：華夏，1999。
- 徐小斌，《繆斯的困惑》，瀋陽：遼寧人民出版社，2000。
- 袁靜、孔厥，《新兒女英雄傳》，北京：人民文學出版社，1956。
- 張大春，《城邦暴力團》，臺北：時報，2009。
- 張大春，《聆聽父親》，臺北：時報文化，2003。
- 張系國，《香蕉船》，臺北：洪範，1976。
- 張系國，《張系國集》，臺北：前衛，1993。
- 張系國，《橡皮靈魂》，臺北：洪範，1987。
- 張系國，《讓未來等一等吧》，臺北：洪範，1984。
- 張賢亮，《張賢亮選集》，天津：百花文藝出版社，1995。
- 梁斌，《紅旗譜》，黑龍江：中國青年出版社，1994。
- 莫言，《生死疲勞》，臺北：麥田，2006。
- 莫言，《紅高粱家族》，臺北：洪範，1998。
- 郭松棻，《奔跑的母親》，臺北：麥田，2002。
- 陳玉慧，《海神家族》，臺北：印刻，2004。
- 陳忠實，《白鹿原》，北京：人民文學出版社，1997。
- 陳燁，《泥河》，臺北：自立晚報，1989。
- 殘雪，《玫瑰水晶球：殘雪散文》，廈門：鷺江出版社，2010。
- 殘雪，《從未描述過的夢境》，北京：作家出版社，2004。
- 殘雪，《殘雪文集》，長沙：湖南文藝出版社，1995。
- 殘雪，《傳說中的寶藏》，瀋陽：春風文藝出版社，2006。
- 殘雪，《邊疆》，上海：上海文藝出版社，2008。
- 黃凡，《賴索》，臺北：時報文化，1980。
- 葉石濤，〈自序〉，《紅鞋子》，臺北：自立晚報，1989。
- 葉石濤，《葉石濤全集3》，高雄市：高雄市文化局，2006。
- 賈平凹，《秦腔》，臺北：麥田，2006。
- 閻連科，《年月日》，烏魯木齊：新疆人民出版社，2002。
- 閻連科，《受活》，臺北：麥田，2007。
- 駱以軍，《月球姓氏》，臺北：聯合文學，2000。
- 駱以軍，《遠方》，臺北：印刻，2003。
- 鍾肇政，《濁流三部曲(三)流雲》，臺北：遠景，2005。
- 羅廣斌、楊益言著，劉心武主編，《紅岩》，北京：中國對外翻譯出版公司，2006。

## 二、文學與文化研究

- [清]金聖歎，《讀第五才子書法》，《金聖歎評點才子全集》第三卷，北京：光明日報出版社，1997。
- [聯邦德國]顧彬(Wolfgang Kubin)著，馬樹德譯，《中國文人的自然觀》，上海：上海人民出版社，1990。

- 丁帆，《中國鄉土小說史》，北京：北京大學出版社，2007。
- 丁帆等著，《中國鄉土小說的世紀轉型研究》，北京：人民文學出版社，2013。
- 丁東、孫珉編，《世紀之交的衝撞——王蒙現象爭鳴錄》，北京：光明日報出版，1996。
- 中國文藝協會，《文協十年》，臺北：中國文藝協會，1960。
- 尹昌龍，《1985：延伸與轉折》，濟南：山東教育出版社，1998。
- 毛澤東，《毛澤東文集》，北京：人民出版社，1999。
- 毛澤東，《毛澤東詞選》，北京：人民文學出版社，1986。
- 毛澤東，《毛澤東選集》，北京：人民出版社，1991。
- 王甫昌，《當代台灣社會的族群想像》，臺北：群學，2003。
- 王岳川，《中國鏡像——90年代文化研究》，北京：中央編譯出版社，2001。
- 王彪，《新歷史小說選》，杭州：浙江文藝出版社，1993。
- 王斑：《歷史與記憶——全球現代性的質疑》，香港：牛津出版社，2004。
- 王斑，《歷史的崇高形象——二十世紀中國的美學與政治》，上海：上海三聯書店，2008。
- 王寧主編，《文學理論前沿：第2輯》，北京：北京大學出版社，2005。
- 王輕鴻，《漢語境中的原型闡釋》，北京：中國社會科學出版社，2005。
- 王德威，《小說中國》，臺北：麥田，1993。
- 王德威，《如何現代？怎樣文學？十九、二十世紀中文小說新論》，臺北：麥田，2008年2版。
- 王德威，《後遺民寫作》，臺北：麥田，2007。
- 王德威，《茅盾·老舍·沈從文：寫實主義與現代中國小說》，臺北：麥田，2009。
- 王德威，《眾聲喧嘩：三〇年代與八〇年代的中國小說》，臺北：遠流，1988。
- 王德威，《想像中國的方法：歷史·小說·敘事》，北京：三聯書店，1998。
- 王德威，《臺灣：從文學看歷史》，臺北：麥田，2009年2版。
- 王德威，《歷史與怪獸》，臺北：麥田，2004。
- 王曉明編，《人文精神尋思錄》，上海：文匯出版社，1996。
- 朱雙一，《戰後台灣新世代文學論》，臺北：揚智文化，2002。
- 艾曉明、李銀河編，《浪漫騎士：記憶王小波》，北京：中國青年出版社，1997。
- 刑國強編，《華人地區發展經驗與中國前途》，臺北：國際關係研究中心，1987。
- 何明修，《綠色民主：台灣環境運動的研究》，臺北：群學，2006。
- 佚名原編，李豐楙導讀，《山海經》，臺北：金楓出版，1987。
- 吳密察，《日本觀察——一個臺灣的視野》，臺北：稻禾出版社，1992。
- 吳密察等著，《帝國裡的「地方文化」——皇民化時期臺灣文化狀況》，臺北：播種者，2008。
- 吳三連口述，吳豐山撰記，《吳三連回憶錄》，臺北：自立報系，1992。
- 吳義勤，《中國當代新潮小說論》，南京：江蘇文藝出版社，1997。
- 李渝，《族群意識與卓越風格：李渝美術評論文集》，臺北：雄獅圖書，2001。



- 李政亮,《拆哪,我在這樣的中國:1/3 流行文化的+1/3 國族想像的+1/3 日常生活的》,新北市:夏日出版,2011。
- 李揚,《50-70 年代中國文學經典再解讀》,濟南:山東教育,2003。
- 李勤岸、陳龍廷主編,《臺灣文學的大河:歷史、土地與新文化——第六屆臺灣文化國際學術研討會論文集》,高雄:春暉,2009。
- 杜潤生,《杜潤生自述:中國農村體制變革重大決策紀實》,北京:人民出版社,2005。
- 汪暉,《去政治化的政治:短 20 世紀的終結與 90 年代》,北京:三聯書店,2008。
- 周蕾著,孫紹宜譯,《原初的激情——視覺、性慾、民族. 誌與中國當代電影》,臺北:遠流,2001。
- 孟樊、林耀德編,《世紀末偏航》,臺北:時報文化,1990。
- 孟繁華,《中國當代文學通論》,瀋陽:遼寧人民出版社,2009。
- 房偉,《文化悖論與文學創新——世紀末文化轉型中的王小波研究》,上海:上海三聯書店,2010。
- 杜武志,《日治時期的殖民教育》,臺北縣:臺北縣立文化中心,1997。
- 林慶元、楊齊福,《「大東亞共榮圈」源流》,北京:社會科學文獻出版社,2006。
- 林耀德,《海事》,臺北:號角,1987。
- 邱貴芬,《仲介台灣·女人——後殖民女性觀點的臺灣閱讀》,臺北:元尊文化,1997。
- 邱貴芬,《後殖民及其外》,臺北:麥田,2003。
- 金介甫,《鳳凰之子:沈從文傳》,北京:中國友誼,2000。
- 金元浦,陶東風,《闡釋中國的焦慮:轉型時代的文化解讀》,北京:中國國際廣播出版社,1998。
- 金觀濤、劉青峰,《觀念史研究:中國現代重要政治術語的形成》,香港:香港中文大學,2008。
- 柯慶明、蕭馳編,《中國抒情傳統的再發現(下冊)》,臺北:國立臺灣大學出版中心,2009。
- 思想編委會著,《中國:革命到崛起》,臺北:聯經,2011。
- 施懿琳,《從沈光文到賴和》,高雄:春暉出版社,2000。
- 洪子誠,《中國當代文學史(修訂版)》,北京:北京大學出版社,2011。
- 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。
- 封德屏主編,《臺灣文學發展現象——五十年來臺灣文學研討會論文集(二)》,臺北:文訊,1996。
- 范銘如,《文學地理:台灣小說的空間閱讀》,臺北:麥田,2008。
- 唐小兵,《再解讀——大眾文藝與意識形態》,香港:牛津大學出版社,1993。
- 尉天驄主編,《鄉土文學討論集》,臺北:遠景,1980。
- 張清華,《中國當代文學中的歷史敘事:海德堡講稿》,北京:北京大學出版社,2012。

- 張清華，《中國當代先鋒文學思潮論》，南京：江蘇文藝出版社，1997。
- 張進，《新歷史主義與歷史詩學》，北京：中國社會科學出版社，2004。
- 曹文軒，《二十世紀末中國文學現象研究》，北京：北京大學出版社，2002。
- 曹萬生，《中國當代文藝價值觀流變史》，臺北：秀威，2011。
- 梅家玲，《性別，還是家國？五〇與八、九〇年代台灣小說論》，臺北：麥田，2004。
- 梅遜編，《作家群像》，臺北：大江，1968。
- 許志英、丁帆主編，《中國新時期小說主潮》，北京：人民文學出版社，2002。
- 許紀霖，《當代中國的啟蒙與反啟蒙》，北京：社會科學文獻出版社，2011。
- 許素蘭編，《認識李喬》，苗栗：苗栗縣文化中心，1993。
- 郭劍敏，《中國當代紅色敘事的生成機制研究：基於 1949-1966 年革命歷史小說的文本考察》，北京：中國社會科學，2010。
- 陳芳明，《台灣新文學史》，臺北：聯經，2011。
- 陳芳明，《後殖民臺灣——文學史論及其周邊》，臺北：麥田，2002。
- 陳建忠等著，《臺灣小說史論》，臺北：麥田，2007。
- 陳思和，《當代大陸文學史教程 1949-1999》，臺北：聯合文學，2001。
- 陳思和《寫在子夜》，上海：上海人民出版社，1996。
- 陳惠齡，《鄉土性·本土化·在地感：台灣新鄉土小說書寫風貌》，臺北：萬卷樓，2010。
- 陳順馨、戴錦華，《婦女、民族與女性主義》，北京：中央編譯出版社，2004。
- 陳萬益主編，《大河之歌：鍾肇政文學國際學術會議論文集》，桃園：桃園縣政府文化局，2003。
- 陳曉明，《中國當代文學主潮》，北京：北京大學出版社，2009。
- 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。
- 陶東風、和磊，《中國新時期文學 30 年(1978-2008)》，北京：中國社會科學出版社，2008。
- 陶東風主編，《當代中國文藝思潮與文化熱點》，北京：北京大學出版社，2010。
- 徐復觀，《中國藝術精神》，上海：華東大學出版社，2001。
- 郭紀舟，《七〇年代台灣左翼運動》，臺北：海峽學術出版社，1999。
- 彭懷恩，《台灣政治變遷 40 年》，臺北：自立晚報，1987。
- 彭瑞金，〈傳燈者：鍾肇政〉，《瞄準臺灣作家》，高雄：派色文化，1992。
- 彭瑞金，《台灣文學探索》，臺北：前衛，1995。
- 彭瑞金，《台灣新文學運動四十年》，臺北：自立晚報社，1991。
- 彭瑞金，《鍾肇政文學評傳》，高雄：春暉出版社，2009。
- 游勝冠，《殖民主義與文化抗爭：日據時代臺灣解殖文學》，臺北：群學，2012。
- 湯錦台，《大航海時代的台灣》，臺北：貓頭鷹，2003。
- 黃俊傑，《臺灣意識與臺灣文化》，臺北：正中，2000。
- 黃子平，《「灰闌」中的敘述》，上海：上海文藝出版社，2002。

- 黃子平，《革命·歷史·小說》，香港：牛津大學，1996。
- 黃錦樹，《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，臺北：麥田，2003。
- 新生活叢書社編，《新生活運動須知》，南京：該社，1935。
- 楊澤編，《七〇年代理想繼續燃燒》，臺北：時報文化，1994。
- 楊小濱，《中國後現代：先鋒小說中的精神創傷與反諷》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2009。
- 楊厚均，《革命歷史圖景與民族國家想像》，武漢：湖北教育，2005。
- 楊照，《文學、社會與歷史想像—戰後文學史散論》，臺北：聯合文學，1995。
- 閻浩崗，《「紅色經典」的文學價值》，北京，人民出版社，2009。
- 葉石濤，《台灣鄉土作家論集》，臺北：遠景出版社，1981。
- 葉石濤，《臺灣文學史綱》，高雄：文學界，1987。
- 葉維廉主編，《中國現代作家論》，臺北：聯經，1976。
- 葉榮鐘等，《臺灣民族運動史》，臺北：學海書局，1979。
- 雷達主編，李清霞編選，《陳忠實研究資料》，濟南：山東文藝出版社，2006。
- 齊邦媛，《霧漸漸散的時候》，臺北：九歌，1999 初版 3 印。
- 劉心皇編著，《當代中國新文學大系·史料與索引》，臺北：天視，1979-1981。
- 劉紀蕙，《心的變異：現代性的精神形式》，臺北：麥田，2004。
- 劉小楓，《沉重的肉身》，北京：華夏，2004。
- 鄭鴻森，《青春之歌——追憶 1970 年帶臺灣左翼青年的一段如火年華》，臺北：聯經，2001。
- 魯迅，《中國小說史略》，濟南：齊魯書社，2004 年 3 刷。
- 樊善標、危令敦、黃念欣主編，《墨痕深處——文學、歷史、記憶論叢》，香港：牛津大學出版，2008。
- 戴錦華，《涉渡之舟——新時期中國女性寫作與女性文化》，北京：北京大學出版社，2007。
- 鍾肇政，《台灣文學十講》，臺北：前衛，2000。
- 鍾肇政，《臺灣人三部曲(三)插天山之歌》，臺北：遠景，2005。
- 韓袁紅編，《王小波研究資料》，天津：天津人民出版社，2009。
- 魏偉莉，《異鄉與夢土：郭松棻思想與文學研究》，臺南：臺南市立圖書館，2010。
- 曠新年，《中國 20 世紀文藝學學術史·第二部下卷》，上海：上海文藝出版社，2001。
- 羅平漢，《當代歷史問題札記二集》，桂林：廣西師範大學出版社，2006。
- 蕭新煌，《多元化過程中社會與國家關係的重組》，臺北：二十一世紀基金會與時報文化基金會，1990。

### 三、中西方神話學研究

- Joseph Campbell 著，李子寧譯，《神話的智慧》，臺北：立緒，2006 年 2 版 3 刷。
- Mircea Eliade 著，楊儒賓譯，《宇宙與歷史：永恆回歸的神話》，臺北：聯經，2000。

- [英]弗雷澤(Frazer, J.G.)著, 徐育新、汪培基、張澤石譯, 劉魁立審校,《金枝: 巫術與宗教之研究》, 北京: 新世界出版社, 2006。
- [美]德克斯特(Dexter, M. R.)主編, 葉舒憲等譯:《活著的女神》, 桂林: 廣西師範大學出版社, 2008。
- [美]鄧迪斯編, 朝戈金等譯,《西方神話學論文選》, 上海: 上海譯文出版社, 1994。
- [德]埃裏希·諾伊曼,《大母神: 原型分析》, 北京: 東方出版社, 1998。
- [德]恩斯特·卡西爾著, 范進等譯,《國家的神話》, 北京: 華夏出版社, 1998。
- 王孝廉,《中國的神話與傳說》, 臺北: 聯經, 1985年初版7刷。
- 王孝廉,《神話與小說》, 臺北: 時報文化出版, 1987初版2刷。
- 伊利亞德(Mircea Eliade), 楊素娥譯, 胡國楨校:《聖與俗——宗教的本質》, 臺北: 桂冠圖書, 2001。
- 米爾希·埃利亞德著, 宋立道、魯奇譯,《神秘主義、巫術與文化風尚》, 北京: 光明日報, 1990。
- 何星亮:《中國自然崇拜》, 南京: 江蘇人民出版社, 2008。
- 金澤譯,《西方神話學論文集》, 上海: 上海文藝出版社, 1994。
- 胡志毅,《神話與儀式: 戲劇的原型闡釋》, 上海: 學林, 2001。
- 恩斯特·卡西爾著, 黃龍保、周振選譯,《神話思維》, 北京: 中國社會科學出版社, 1992。
- 張珣,《海洋民俗與信仰: 媽祖與王爺》, 高雄: 國立中山大學出版社, 2010。
- 習傳進,《走向人類學詩學: 二十世紀八九十年代非裔美國文學批評轉型研究》, 北京: 中國社會科學, 2007。
- 陶陽、牟鐘秀,《中國創世神話》, 臺北: 東華, 1990。
- 麥克斯·繆勒著, 金澤譯,《宗教的起源與發展》, 上海: 上海人民出版社, 1989。
- 喬瑟夫·坎伯著, 朱侃如譯,《千面英雄》, 臺北: 立緒, 1997。
- 彭兆榮,《文學與儀式: 文學人類學的一個文化視野——酒神及其祭祀儀式的發生學原理》, 北京: 北京大學出版社, 2004。
- 愛德華·泰勒(Edward B. Tylor)著, 連樹聲譯,《原始文化》, 桂林: 廣西師範大學, 2005。
- 葉舒憲,《中國神話哲學》, 西安: 陝西人民出版社, 2005
- 葉舒憲編選,《神話——原型批評》, 西安: 陝西師範大學出版社, 2011。
- 鐘宗憲,《中國神話的基礎研究》, 臺北: 洪葉, 2006。

#### 四、西方理論的相關研究

- Bhabha, Homi ed. *Nation and Narration*. New York: Routledge, 1990.
- Caruth Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996
- Culbertson Robert. *Embodied Memory, Transcendence, and Telling: Recounting Trauma, Re-Establishing the Self*. New Literary History, 1995

- Caroline Garland 等著，許玉光、黃慧涵、王臨風等譯，《創傷治療：精神分析取向》，臺北：五南，2007。
- Foucault, Michel，尚衡譯《性意識史》，臺北：桂冠圖書公司，1998。
- Mike Grang 著，王志弘等譯，《文化地理學》，臺北：巨流圖書，2003。
- [加]哈琴著，李楊、李鋒譯，《後現代主義詩學：歷史·理論·小說》，南京：南京大學出版社，2009。
- [法]加斯東·巴什拉著，杜小真、顧嘉琛譯，《火的精神分析》，長沙：岳麓書社，2005。
- [法]蒂費納·薩默瓦約著，邵煒譯，《互文性研究》，天津：天津人民出版社，2003。
- [法]羅蘭·巴特著，許薔薇、許綺玲譯，《神話學》，臺北：桂冠，1997。
- [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。
- [美]約翰·奧尼爾著，張旭春譯，《身體形態——現代社會的五種身體》，瀋陽：春風文藝出版社，1999。
- [美]海登·懷特著，陳永國、張萬娟譯，《後現代歷史敘事學》，北京：中國社會科學出版社，2003。
- [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》，臺北：時報文化，2004。
- [美]喬·奧·赫茲勒，《烏托邦思想史》，北京：商務印書館，1990。
- [美]邁斯納(Maurice Meisner)著，張寧、陳銘康譯，《馬克思主義、毛澤東主義與烏托邦主義》，北京：中國人民大學出版社，2004。
- [美]漢娜·阿倫特，陳周旺譯，《論革命》，南京：譯林出版社，2007。
- [英]阿諾德·P·欣契利夫(Arnold P.Hinchliffe)著，樊高月譯，閻嘉校，《荒誕派》，成都：北方文藝，1998。
- [英]雷蒙·威廉士(Raymond Willias)著，劉建基譯，《關鍵詞：文化與社會的詞彙》，臺北：巨流，2004。
- [德]雅克·德里達著，何一譯，《馬克思的幽靈：債務國家，哀悼活動和新國際》，北京：人民大學出版社，1999。
- [德]漢斯－格奧爾格·加達默爾，《真理與方法》，上海：上海藝文殊版社，1992。
- [德]海德格爾著，孫周興譯，《林中路》，上海：上海譯文，2004。
- 中野實，《革命》，北京：經濟日報出版社，1991。
- 丹尼爾·貝爾，《意識形態的終結》，南京：江蘇人民出版社，2001。
- 王志弘編譯，《空間與社會理論譯文選》，臺北，自印，1995。
- 包亞明編，《後現代性與地理學的政治》，上海：上海教育出版社，2001。
- 包亞明編，《現代性與空間的生產》，上海：教育出版社，2003。
- 卡爾·曼海姆(Karl Mannheim)著，黎鳴、李書崇譯，《意識形態和烏托邦》，北京：商務，2009。
- 卡爾·馬克思，《哲學的貧困——答蒲魯東先生的貧困的哲學》，臺北：谷風，1988。



- 尼采著，張念東、凌素心譯，《權力意志》北京：中央編譯出版社，2000。
- 尼采著，趙登榮譯，《悲劇的誕生》，桂林：漓江出版社，2000。
- 瓦爾特·本雅明(W. Benjamin)著，李茂增、蘇仲樂譯，《本雅明文選：寫作與救贖》，上海：東方出版中心，2009。
- 瓦爾特·本雅明、蘇珊·桑塔格等著，吳瓊、杜予編，《上帝的眼睛——攝影的哲學》，北京：中國人民大學出版社，2005。
- 瓦爾特·本雅明著，陳永國譯，《德國悲劇的起源》，北京：文化藝術，2001。
- 石堅、王欣，《似是故人來：新歷史主義視角下的 20 世紀英美文學》，重慶：重慶大學出版社，2008。
- 朱立元，《現代西方美學史》，上海：上海文藝出版社，1993。
- 艾倫·麥克法蘭(Alan Macfarlane)、格里·馬丁(Gerry Martin)，黃世毅譯，《玻璃如何改變世界》，臺北：商周出版社，2006。
- 佛洛伊德，高覺敷譯，《精神分析引論》，北京：商務印書館，1984。
- 吳冶平，《空間理論與文學的再現》，蘭州：甘肅人民出版社，2008。
- 李森，《荒誕而迷人的遊戲：20 世紀西方文學大師經典作品重讀》，上海：學林，2004。
- 汪民安編，《生產》第 2 輯，桂林：廣西師範大學出版社，2005。
- 汪安民、陳永國編，《尼采的幽靈》，北京：社會科學文獻出版社，2001。
- 帕特里莎·沃厄(Patricia Waugh)，錢競、劉雁濱譯，《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》，臺北縣：駱駝，1995。
- 阿裡夫·德里克著，王寧等譯，《後革命氛圍》，北京：中國社會科學，1999。
- 段義孚(Yi-Fu Tuan)著，潘桂成譯，《經驗透視中的空間與地方》，臺北：國立編譯館，1998。
- 夏鑄九、王志宏編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》，臺北：明文書局，2002 增訂 4 刷。
- 張京媛主編，《當代女性主義文學批評》，北京：北京大學出版社，1999。
- 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。
- 傅柯(Michel Foucault)著，劉北成、楊遠嬰譯，《規訓與懲罰：監獄的誕生》，臺北：桂冠，1992。
- 普列漢諾夫，《普列漢諾夫哲學著作選集》，北京：三聯書店，1962。
- 湯馬斯·摩爾著，宋美華譯，《烏托邦》，臺北：聯經，2003。
- 黃金麟，《歷史、身體、國家——近代中國的身體形成(1895-1937)》，北京：新星出版社 2006。
- 黃應貴主編，《空間、力與社會》，臺北：中央研究院民族研究所，1995。
- 詹明信，張旭東編，陳清橋等譯，《晚期資本主義的文化邏輯》，北京：三聯書店，1997。
- 廖炳惠，《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》，臺北：麥田，2003。
- 榮格著，馮川、蘇克譯，《心理學與文學》，臺北：久大，1994。

衛嶺，《奧尼爾的創傷記憶與悲劇創作》，北京：中國人民出版社，2009。  
蘇珊·桑格塔著，刁筱華譯，《疾病的隱喻》，臺北：大田，2000。

### 五、其他文獻

中央委員會編，《總裁言論選集 續編》，臺北：中央文物供應社，1956。  
中央委員會編，《總裁言論選集(二)黨務》，臺北：中央文物供應社，1952。  
中共中央文獻研究室，中共湖南省委《毛澤東早期文稿》編輯組，《毛澤東早期文稿》(長沙：湖南人民出版社，2008年2版)  
東觀編輯部編選，《毛澤東語錄》，臺北：東觀國際文化，2005。  
蔣中正，《先總統 蔣公言論選集——反共復國的理論與實踐》，臺北：中央文物供應社，1984。  
蔣中正，《總統蔣公思想言論總集》，臺北：中國國民黨中央委員會黨史委員會，1984。  
蔣中正，《總統蔣公思想言論總集》，臺北：中國國民黨中央委員會黨史委員會，1984。

### 六、學位論文

井野川伸一，《日本天皇制與台灣「皇民化」》，國立臺灣大學政治學研究所碩士論文，1990。  
李文卿，《共榮的想像：帝國日本與大東亞文學圈(1937-1945)》，國立政治大學中國文學研究所博士論文，2008。  
沈曉雯，《當代台灣小說的神話學解讀》，國立暨南大學中國文學研究所碩士論文，2006。  
林怡君，《戰後台灣海洋文學研究》，國立成功大學臺灣文學系碩士論文，2007。  
洪英雪的博士論文《文學、歷史、政治與性別——二二八小說研究》，東海大學中國文學系博士論文，2006。  
袁璿璇，《身體的清潔與戒嚴：從1946~1947年台灣防疫案例以及語言模式談起》，國立交通大學社會與文化研究所碩士論文，2008。  
郭玉雯，《聊齋誌異中他界故事之研究》，國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1982。  
陳雀倩，《八十年代大陸文學主體性的建構與尋根意識的發展之研究》，淡江大學中國文學研究所博士班，2006。  
陳康芬，《政治意識形態、文學歷史與文學敘事——台灣五〇年代反共文學研究》，國立東華大學中國文學研究所博士論文，2007。  
黃柏維，《從《行道天涯》到《何日君再來》——平路小說的新歷史書寫》，國立臺北教育大學臺灣文學研究所，2011。  
鄧賢瑛，《現代中國神話學研究(1918~1937)》，國立政治大學中國文學研究所碩士論文，2005。

蕭阿勤，《國民黨政權的文化與道德論述(1934-1991)——知識社會學的分析》，國立臺灣大學社會學研究所碩士論文，1991。

蕭義玲，《臺灣當代小說的世紀末圖像研究——以解嚴後十年（1987-1997）為觀察對象》，國立臺灣師範大學博士論文，1997。



### 七、期刊論文

Ernest Renan, 李紀舍譯〈何謂國家？〉,《中外文學》(1995年24卷6期),頁4-18。  
卜偉華,〈文革中的外交極左問題〉,《二十一世紀雙月刊》(2006年6月號),頁36-45。

丁曉卿,〈論《黃金時代》「性」權力隱喻〉,《撫州師專學報》(2000年第1期),頁34-36+102。

王一川,〈傳統性與現代性的危機——「尋根文學」中的中國神話形象闡釋〉,《文學評論》(1995年4期)

王智明,〈亞美研究在台灣〉,《中外文學》(33卷,2004年6月),頁36。

王輕鴻,〈論新時期小說中的神話意象演化〉,《荊門職業技術學院學報》(第14卷第5期,1999年9月),頁23-28。

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43-52。

石恢,〈「新歷史小說」與「新歷史主義小說」辨〉,《文學研究(南京社會科學)》(2000年2期),頁47-50。

何順果、陳繼靜,〈神話、傳說與歷史〉,《史學理論研究》(2007年4期),頁42-51。

吳旻旻,〈海／岸觀點:論台灣海洋散文的發展性與特質〉,《海洋文化學刊》(2005年12月),頁117-145。

李希凡,〈革命英雄典型的巡禮〉,《文學評論》(1961年第1期),頁30-44。

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。

李陀:〈汪曾祺與現代漢語寫作——兼談毛文體〉,《花城》,頁5、12-13。

李渝:〈光陰憂鬱——趙無極作。一九六〇至一九七二〉,《藝術家》(2003年7月),頁332-339。

李筱峰,〈不敢回頭向波濤——台灣海洋文明史〉,《新觀念》(1997年7月105期),頁86-71。

林芳玫,〈地表的圖紋與身體的圖紋——《行過洛津》的身份地理學〉,《台灣文學研究學報》第五期(2007年10月),頁259-288。

徐小斌,〈寫作:前世記憶與失樂園〉,《青年文學》(2005年11期),頁6。

莊萬壽,〈台灣海洋文化之初探〉,《中國學術年刊》(1997年3月18期),頁303-316+442-443

許紀霖、陳思和、蔡翔、郜元寶,〈人文精神尋思錄之三——道統學統與正統〉,

- 《讀書》(1994年5期),頁45-55。
- 陳建華,〈百年醒獅之夢的歷史揶揄:「群眾」話語與中國現代小說〉,《今天》(1993年冬季號),頁98-120。
- 陳曉明,〈「後革命」闡釋:理論與實踐〉,《美苑》(2005年第5期),頁2-4。
- 陳曉明,〈悲壯激懷:中國當代文學60年〉,《文藝爭鳴》(2009年7月),頁28-57。
- 陳曉明,〈絕對的女性歷史——評徐小斌的《羽蛇》〉,《南方文壇》,頁35-41。
- 陳惠齡,〈「鄉土」語境的衍異與增生——九〇年代以降台灣鄉土小說的書寫新貌〉,《中外文學》(39卷1期,2010年3月),頁91-92、94。(85-128)
- 陶東風,〈後革命時代的革命文化〉,《當代文壇》,(2008年卷1期),頁7-13。
- 陶東風,〈革命的除魅:後革命時期的革命書寫〉,《渤海大學學報》(2010年第6期),頁5-19。
- 楊劍隆、王童,〈論後革命時代革命歷史題材長篇小說的創作類型〉,《社會科學》(2011年第5期),頁192-196。
- 葉舒憲,〈現代性與原始性——符號建構現實與文化再生產〉,《民族藝術》(2001年4期),頁39
- 賈雯鶴,〈太陽循環神話及其相關問題〉,《思想戰線》(2004年1期30卷),頁43-48。
- 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。
- 劉懷玉,〈西方學界關於列斐伏爾思想研究現狀綜述〉,《哲學動態》(2003年5期)
- 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92-99。
- 謝世宗,〈經濟殖民、大眾消費與進口現代性:台灣殖民經濟小說及其性別次文本〉,《中外文學》(39卷3期,2010年9月),頁11-43。
- 戴錦華,〈自我纏繞的迷幻花園——閱讀徐小斌〉,《當代作家評論》(1999年1期),頁46-56。
- 羅隆邁,〈談談台灣的文學〉,《抖擻》(香港:創刊號,1974年1月),頁48-56。

#### 八、網路資料

- <http://www.lingshidao.com/shilun/xinshi/12.htm>(2007/8/18) 張閱,〈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://book.sina.com.cn/author/subject/2006-03-15/1701198010.shtml>(2013/01/01)〈莫言談《生死疲勞》聊天實錄〉。
- <http://www.kmt.org.tw/hc.aspx?id=17&aid=1988&cid=41> 中國國民黨官網
- [http://www.gov.cn/test/2006-02/28/content\\_213151.htm](http://www.gov.cn/test/2006-02/28/content_213151.htm)(2013/12/21)中華人民共和國中央人民政府網站