

壹、前言

大陸先鋒派作家蘇童（一九六三年）、余華（一九六一年）、格非（一九六四年）三人皆出生於六十年代，生長地點也皆位於南方⁽¹⁾，故在所有的先鋒作家群中，其作品表現出的文化氛圍也特別接近，所產生的「南方特色」的寫作意識也趨於同質性，及對當代反應出的文化情緒都比一般先鋒作家表現得鮮明，這不僅是研究三人作品之關鍵，也是當代中國一種特別引人注目的文學現象，同時他們的作品豐富，皆可再另文以兩兩三三對照式的方式加以比較與研究。但本文礙於篇幅所限，只集中探討蘇童與余華小說中的歷史敘事，由於主題風格的形似，若有必要，仍須旁及格非作品的分析。

本文分三部分分別探討以下內容：第一部分探討蘇童與楓楊樹鄉村敘事⁽²⁾，蘇童筆下的「楓楊樹村」與「香椿樹街」已成為他文本中的兩大南方符碼，他以楓楊樹鄉作為歷史維度裡想像的空間，裡面書寫了頹唐、墮落、瘋癲的家族／鄉野歷史，本文將論析一系列從絢爛至衰敗的楓楊史，試圖尋繹蘇童的歷史觀。第二部分以蘇童、余華、格非三人對於南方宅院與地主傳奇的敷寫為主，論述他們筆下衰頹零落的南方宅院究竟蘊涵著什麼意義？繼續就余華筆下寓家史／血脈史的文本與國族寓言作一聯袂的思考及詮釋。蘇童頻頻回顧遼遠年代裡關於家族與故鄉的敷寫；余華則偏好以「血」來寫就家庭（或國族？）的災難與悲情，本文試圖就他們筆下無盡的死亡符碼、慾望瘋癲的靈魂試圖探討：這些屬於荒涼、頹敗、荒謬的歷史情境與精神氛圍，究竟是他們對於歷史的失望或隱晦的敘述？還是身為失落代的他們，其透露出的文化無根？這也是第三部分進一步探勘他們的歷史敘事縱深處重點之一。

貳、家史、鄉史或性史？ 蘇童與楓楊樹傳奇

蘇童的小說表現在歷史敘事方面多半偏好家族傳奇的追溯與構設，無論是對於先輩瘋癲醜化的描寫，或者為其罩上古怪神秘的面紗，祖先在蘇童手上，個個成為猥瑣、諧謔的鮮明化形象，夾帶著墮落、頹敗的典型意味，這些象徵構成了楓楊樹故鄉的表象世界。而潛藏在這個古老的鄉野傳奇背後，是一樁樁充滿家族秘辛、血源紊亂、倫

常結構猥穢斑斕的地方史，這些地方史無疑形塑出先鋒作家在當代文化語境中一種尋找自我話語的表徵，同樣也突顯出他們後現代式的歷史觀⁽³⁾，如此可見於他們文本中的敘事視角。

一九三四年祖母蔣氏又一次懷孕了。我父親正渴望出世，而我伏在歷史的另一側洞口朝他們張望。這就是人類的鎖鏈披掛在我身上的形式。（蘇童，1996i：20）

敘事者在「一九三四年的逃亡」（1987）透過一連串對於自身家史與血源的詰問，將目光探向標誌災年的一九三四，層層展開湮沒已久的家族傳奇，那代表著身上流淌的血液及無以抗拒的符碼，形同無以掙脫的歷史鎖鏈，將他們推往悲劇的深淵。猥瑣敗德的祖父陳寶年在娶了雙顴突出，粗枝大葉的蔣氏之後，流徙到城市當竹匠，乾瘦且充滿「牲靈的腥味」（21）的祖母蔣氏，婚後七日旋變成棄婦，在面對陳寶年「你是災星」（23）的預言之後，她開始以自己旺盛的生命力繁衍出一片如網狀枝葉般的陳家血脈生殖史，來「照耀楓楊樹的歷史」（22）。如果說敘事者所追溯的家族史是一幕幕「充滿倒錯的倫理」（28），那麼蔣氏強韌的生命力與承載苦難的「地母形象」，不僅在荒年裡延續了陳家的命脈，更頑抗地以一種堅毅與貞節來拒絕財東陳文治的變態情欲。與其說蘇童更多是在書寫「厭女」（misogyny）⁽⁴⁾式的寫作，不如說他的敘事在於暴露更多男性的幽微與缺場（absent）。陳寶年的「逃亡」似是一種面對強勢女性生命力的隱匿；而每天吞食白麵，精神亢奮的陳文治，猶如一個幽靈形象，成天擺蕩在蔣氏乾瘦發亮胴體的窺覬，與青澀少男萌芽精液的蒐集，以吸取生命力旺盛、強盛的女體與男體，只為填補自己的匱乏、不健康與昏眩，他所在的「黑磚樓」恰成為楓楊樹村典型的標誌與墮落的象徵，因為那是一幢裝載性慾的迷樓。而敘事者也藉由它作為敷演楓楊樹村歷史的起點。

我對於楓楊樹鄉村早年生活的想像中，總是矗立著那座黑磚樓。黑磚樓是否存在並無意義，重要的是它已經成為一種沉默的象徵，伴隨祖母蔣氏出現，或者說黑磚樓只是祖母蔣氏給我的一塊布景，誘發我的瑰麗的想像力。（蘇童，1996i：20）

崔振椿曾經就蘇童在「一九三四年的逃亡」文本中的黑磚樓意象作一詮釋：如果說「黑磚樓」是歷史的一種象徵，那麼這種觀點正是作者抒寫歷史的態

度。因此，先鋒派作家所寫的歷史不過是寓言化心靈化的歷史，是作家自我體驗的歷史，是作家心魂冥靈的外化形式。他們所敘述的特殊的紀年已失去了原有的意義，它只不過是創作主體進入歷史情境的入口出處。⁽⁵⁾

敘事者內心那幅「寓言化心靈化」的歷史圖景，盡是充滿祖母蔣氏堅韌生命力的形象，她之成為楓楊樹女人的傳奇，還在於那「乾瘦發黑的胴體在誕生生命的前後變得豐碩美麗，像一株被日光放大的野菊花盡情燃燒」(1996i: 29)。「黑磚樓」作為歷史隱喻的象徵，它既寫滿陳文治猥褻亢奮的性能力，又構成陳文治肆意觀察蔣氏的媒介，間接勾勒出陳文治意淫的圖景，而被窺伺的蔣氏，便在不知不覺中成了財東物靈崇拜(fetishism)的性象徵。

黑磚樓是陳文治性蔓延的起點，陳文治則是陳寶年家史上攀緣的莖葉(30)，陳寶年的家史與陳文治存在著錯謬的葛藤，在那個充滿飢餓的年代裡，女人往往成為交易土地的商品，陳寶年以妹妹鳳子跟陳文治交換水田；(30) 罌粟之家 (1988)中劉老俠以劉素子跟駝背老闆交換三百畝地。(101) 楓楊樹鄉村的歷史，便是由飢荒、墮落，與紊亂的性史交織繁衍而成的，當然更包括女性堅毅強大的生命力。祖母蔣氏的傳奇化便藉著一幕幕的奇蹟來顯現，「成群家鼠圍著一堆血腥的乾草歡歌起舞」(24) 慶賀她分娩的意象；由於瘟疫造成的啞奶，她發明了用夜露哺育嬰兒的奇蹟；當黑衣巫師指出瘟疫之源乃是財東陳文治時，她也加入無產階級農民的革命運動：「我也點了一堆穀子，我也放火的。」(53) 旋即燒起了楓楊村百年大火。化為災星、女鬼、火神的祖母蔣氏，恰恰與莫言《紅高粱》裡的「我奶奶」⁽⁶⁾有著同樣神奇的生命力與地母的象徵。

由於荒年，蔣氏所繁衍的子嗣，一年之中死了五個，唯一剩下的是敘事者的父親，然而卻被失掉腹中胎兒的環子所帶走，而流落城市的伯父狗崽，早被過度早熟的情慾吞噬得提前蒼老。曾經寫下網狀枝葉般家族繁衍史的蔣氏，到頭來唯獨剩下自己，面臨無垠蒼穹的她，只有一步一步走向黑磚樓的所在，漸漸走出「我」的漫長家史。蔣氏一生坎坷的命運，猶如寫滿災難歷史的楓楊樹村的象徵，敘事者除了揭開一幕幕辛酸、蒼涼、醜陋的祖輩家史及野史之外，更多的還是藉由楓楊村男人放浪形骸的性史脈絡中得到歷史的真相，那便是為在苦難年代裡一群「堅毅的祖母們」無奈的喟歎，敘事者究竟在喟歎何者？歷史，或女性？這種喟歎包含了對男性祖輩墮落性史的救贖

嗎？而擔任救贖的是苦難女性？

幾十年後我隱約聽到那陣叛逆性的腳步聲穿透了歷史，我茫然失神。老家的女人們你們為什麼無法留住男人同生同死呢？女人不該像我祖母蔣氏一樣沉浮在苦海深處，楓楊樹不該成為女性的村莊啊。（蘇童，1996i：37）

這裡夾帶敘事者對祖母命運的悼輓，同時也在緬懷失去了的，雖頹圮卻榮光的家族繁衍史。蔣氏在歷經天災與荒年的劫難之後，仍能屹立不搖的活下來，「照耀楓楊樹的歷史」，卻在終了，她選擇走進另一個歷史，乘著花轎被抬入財東陳文治家，從此陳寶年一家的生殖史被迫改寫，祖母蔣氏的「出走」意謂著她從陳家家史走出，卻又走入另一個陳家的家史，這裡隱藏了宗法倫常之錯結與乖謬，如同敘事者所言：「楓楊村老家這個秋季充滿倒錯的倫理至今是個謎」（28），同時也證明歷史盡充斥著無以合理解釋的裂縫與罅隙，「性史即家史」似乎成為楓楊樹鄉村歷史傳衍的隱喻結構⁽⁷⁾，而女人相對也成為歷史的生產者。若說救贖，蔣氏為何又選擇走入陳文治家史？難道女人選擇的終究是父之「名」，她唯一的選擇還是進入另一個菲勒斯（Phallus）？當她僅剩唯一的兒子也被外來者環子抱走之後，她在陳寶年家史中已經了無意義，她只有藉著自己的墮落使自己恢復感覺，朝黑磚樓高喊陳文治：「我沒有了 你還要我嗎 你就用那頂紅轎子來抬我吧」（蘇童，1996i：76）對此，陳曉明以為「蔣氏象徵著絕望中掙扎、沉默而徒勞反抗命運劫難的中國農村；她不是一個單純的傳統母性形象，她身上蘊含著神秘的歷史劫難，這個最後的女媧既無力抗拒現代城市侵犯，也無力修復封建宗法社會的繁衍鏈。」⁽⁸⁾而吳義勤以為「父親們」的生命模式都呈現出基本近似的走向，亦即生命力逐步萎縮乃至近於零（死亡），「對原始生命力的挖掘最集中體現在對女性先輩身上」。⁽⁹⁾

蘇童寫女性的堅毅，女性強大的生殖力，男性的獸性及萎縮，一九三四年的逃亡中逃亡的祖父，其所以逃亡的根本，還在於男性在強大的女性生命、生殖力前的恐懼，強韌的母親及女性形象在男性看來是「災星」，但「照耀家史」的仍是災星，蔣氏底下的子嗣在遭受饑荒與瘟疫的侵逼，一一死去，即使陳寶年也流亡在外，促使男性逃亡的威脅，還在於面臨強大的女媧。

青石與河流（1986）描寫馬刀峪的石匠女人歡女其一生的癡情與堅毅。石匠八爺為搶奪歡女，將老五驅逐出鄉，將歡女閉鎖在石屋裡替他們石匠縫製七百條黑粗布

褲子。歡女以為老五消失於河中，為了將河水填乾，便當了石匠們的妻子，好賺取金子丟入河裡，讓河水一天天枯竭，然而這河流卻變成「馬刀峪的閻王殿」(1996j:198)，吞弒了一個個石匠的生命，金子化成冤魂一般，拽住過河落水的石匠。歡女被傳奇化了的女性形象，終其一生在馬刀峪生存的堅忍毅力，只為有朝一日將河水壓乾，等待她逝愛的復活，期望生出一個能替她報仇的孩子，猶如精衛常銜西山木石以填東海的神話寓意，歡女卻以金子填平冤恨的河水，堅守那份堅毅的愛情。

多年後隨著修築水庫，馬刀峪石雕猶如出土文物一樣在開採時被發現了，民工在山陰深處發現一座潛立的石棺，任憑如何潛入水底挖掘，仍然無法將之遷移，因為「那是青石與河流千年交融的歷史」(202)，裡頭鎖著「祖母歡女連同八個石匠的靈魂」(202)。這支哀悼文化的輓歌似乎傳唱著尋根熱的尾聲，但卻可將其視為先鋒實驗文本的開端。⁽¹⁰⁾以青石與河流象徵遙遠年代裡，祖母與石匠祖輩們堅守的故鄉：那個充滿強旺利比多的故鄉，輔以強大的女媧。蘇童既將祖先英雄化與神奇化，又將他們醜化及「獸性化」⁽¹¹⁾，如此弔詭的書寫策略，本文擬不在此探討，將於另文再追蹤討論。

先鋒文本的歷史敘事恰恰補償他們身為歷史的遲到者或闕位者的缺憾，蘇童的楓楊樹系列締造了其想像中的家族傳奇與故鄉圖景，這份對於鄉根與血脈史的追溯不僅意味著他身為「晚到」者的諸般怨懟，作為一個歷史的遲到者，對於家史的想像，正是藉由藏諸閣樓中散發霉氣與泛黃的，毛澤東的《湖南農民運動考察報告》來得到靈感和肯定：

當我十八歲那年在家中閣樓苦讀毛澤東經典著作時，我把《湖南農民運動考察報告》與楓楊樹鄉親火燒陳家穀場聯繫起來了。我遙望一九三四年化為火神的祖母蔣氏，我認為祖母蔣氏革了財東陳文治的命，以後將成為我家歷史上的光輝一頁。(蘇童，1996i:53)

祖母蔣氏替衰頹醜陋的陳家家史寫上輝煌的一筆，追溯家史的十八歲敘述者為了可以與巍峨毛語扯上關係，不得不為祖母聽信黑衣巫師，魯莽加入農民縱火的舉動給予合法性的解釋，因為身為佃農身份唯有革了地主階級之命方能進入宏大的歷史象徵體系(symbolic order)。

嬰粟之家 裡仍舊演義著一齣齣畸形的楓楊樹家族傳奇。饑餓如暴獸的白癡演義，猥瑣長工陳茂，性慾旺盛的姨太翠花花，風流地主劉老俠與劉老信，單薄古怪的

少主劉沉草，帶著冰冷、死亡氣息的貓眼女人劉素子，再次搬演一幕幕的女眷內訌、兄弟殘殺、血源紊亂的頹唐家史。其中陳茂是改寫劉家家史的外來者，他有著兩樣恃才傲物的東西，一是祖傳的銅唢呐，一是身上的「隱物」(1996i: 107)，身上的隱物象徵他紛繁複雜的性史(107)。身為偽地主少爺的沉草，其實是翠花花與陳茂的私生子，然而沉草卻不自知，反而對白癡兄弟演義引以為恥，「沉草害怕看見他，他從那張粗蠻貪婪的臉上發現某種低賤的痛苦，它為整整一代楓楊樹人所共有，包括他的祖先親人。」(94)承繼劉家優越的地主身份，沉草從朋友廬方那裡自覺到關於地主階級與被壓迫無產階級之間無法救平的對立關係，他慢慢耳濡目染於馬克思共產主義思想，表現在自己少主地位的反省上。

他相信種種陰謀正在發生或者將要發生。他們恨這個家裡的人，因為你統治了他們。你統治了別人別人就恨你，要消除這種仇恨就要把你的給他，每個人都一樣了恨才可能消除。(蘇童，1996i: 96)

雖了然於無產階級「木杵搗米的仇恨聲」(96)，可是每當沉草面對陳茂(真實的父親)時，依然將他視為奴才狗，那種根深柢固、嚴明的階級觀念仍無法被自己所揚棄。就在沉草學成歸鄉的半年，劉家遭受土匪姜龍的劫難，開始了一場腥風血雨的革命行動，地主與長工的階級位置在此得到翻轉，但卻是一種偽革命式的綠林好漢打家劫舍的技倆。陳茂於是藉著這次行動使自己的命運獲得轉捩，原本身為被剝削階級的長工變成農會主席，身為地主階級的劉老俠因而顛倒為楓楊樹人批判鬥爭的對象，劉素子孤傲冰冷的女性形象反轉成獸性的替物⁽¹²⁾，而陳茂那隱諱性史造就而成的私生子劉沉草，便成為1948年的末代地主(120-121)。

知道內情的人談起劉家歷史都著重強調沉草和長工陳茂的血親問題。他們說沉草的誕生就是造成地主家庭崩潰消亡的一種自動契機，你要學會從一滴水中看見大海。他們說沉草的誕生預示著劉老俠的衰亡，這裡有多種因果辯證關係，我無法闡述清楚，我只能向你們如實描繪劉家歷史的發展曲線。(蘇童，1996i: 147)

形同女性生殖器(103)的劉家歷史人脈圖，翠花花以一種旺盛的生命力在繁茂枝葉般的家譜中成了核心的莖脈，上溯劉老太爺、劉老信與劉老俠兩代，造就了白癡演義；下接長工陳茂，造就了私生子劉沉草。但諷刺的是，陳茂始終沒有被沉草認定為

「父親」，甚至在沉草的心底，陳茂終究是「狗」，「沉草想那真的是一條狗讓我噁心」（126）。為了向自縊而死的劉素子報仇，沉草一步步走向蓑草亭子，扣響扳機朝著陳茂的褲襠與眼睛各打兩槍，然後銷聲匿跡的逃亡，劉老俠也在那座象徵劉家偉傲性史的蓑草亭中引火自焚，燒死自己與翠花花，被捆綁於樑子上的陳茂也難以倖免。一九五一年，廬方奉命鎮壓末代地主沉草，而沉草正躲入象徵母體子宮的水缸中嚼嚙罌粟，這幕輝煌的「家族傳奇」標誌著楓楊樹鄉村「最後的地主之家」，便隨著槍響，在濃烈的罌粟馨香中飄揚落幕。

幾十年後楓楊樹的後代們知道故鄉原來是聲名遐邇的鴉片王國，一切已經不復存在了，無邊無際的罌粟地已經像夢幻般地消失，你沿著河兩岸的田陌尋找不到任何痕跡，有人說這只是土地的歷史與人沒有太大的關係。（蘇童，1996i：111）

祭奠紅馬（收於1996j）敘述著一樁「搶馬」的故事，以兩位老人之間的爭奪與對峙作為敘事主幹。帶著神話色彩的怒山老人，幽居於石塊壘砌的楓楊樹磨坊，養一匹高大雄壯，美麗絕倫的紅馬，「我」爺爺愛上這匹馬，而老人卻愛上「我」爺爺十六歲的妹妹嫻，然而嫻後來卻愛上鎖。怒山老人為了娶嫻，便挑釁地將二百斤重的石桌舉過頭頂，「我爺爺」面臨外鄉人的輕蔑與打擊，「從此意識到楓楊樹老人的衰弱萎瑣，從此他開始苦練一身超人的體魄和武力，後來成為楓楊樹有名的地頭蛇」（162）。而爺爺為了獲得紅馬，便以磨坊作為交易，要求怒山老人必須將爺爺地裡的莊稼都磨成麵，才不要回其贈予的碌碡和磨子。可是一夕之間，老人蒼老許多，腳無法動彈，於是紅馬拉磨的一天終於到來，原本作為他們楓楊樹尊嚴象徵的紅馬，便只能矇著黑布掛上籠頭，一圈一圈地拉磨，只因為怒山老人不讓他「看見自己的苦難」（170）。

在此，作為楓楊樹自由遊蕩與神秘象徵的紅馬，被賦予一種神話的氤氳與靈性的光圈，但是作為兩位老者之間所爭逐的，便成為一種權力的轉喻，在怒山老人而言，紅馬猶如他的化身；在爺爺而言，紅馬是他佔有的欲望（167）。就在搶馬的那一瞬間，爺爺拉下紅馬眼睛上的罩子，牠便化成一團紅色閃電，朝向山谷急馳而去，而作為紅馬貼身的鎖，便也隨著其幽遠淒涼的哭聲消失在杳眇之中，人和馬成為復歸永恆，一去不回的象徵。這篇附麗於魔幻現實的敘事，明顯帶著些許文化尋根意味，「祭奠」作為楓楊樹精神象徵的紅馬，是否也蘊涵著蘇童療撫文化傷痕的意味？老人與鎖的對話

恰能提供解答。

「鎖，你要明白世上的牲靈唯有馬是偷不去的。馬的心跟人一模一樣。馬的眼睛能穿透黑夜尋訪它的親人。」（蘇童，1996j：170）

不管是陳寶年和成群的楓楊樹先輩，或者環子的攜幼逃亡及蔣氏的淡出家史，「一九三四」這個數字成為蘇童筆下造設災難歷史的一個起點，一個想像化了的地標，回憶的時光隧道也凝止於此。這個數字不僅象徵一個逝去的歷史，也時時成為敘事者一再提到的時間標誌

一九三四年。

你知道嗎？

一九三四年是個災年。（蘇童，1996i：18）

諸如像「一條夜奔之路向一九三四年的縱深處化入」（43），「父親帶著六塊紫青色胎記出世，一頭鑽入一九三四年的災難之中」（46），「一九三四年楓楊樹周圍方圓七百里的鄉村霍亂流行，鄉景黯淡」（47），「後代們沿著父親的生命線可以看見一九三四年的烏黑的年暈」（48），「喪號昏天黑地響起來，震動一九三四年」（49）——糜集災難與死亡連綿不絕的年代，浮現著一樁樁楓楊村老家「網狀的情欲」（28），耽於酒色而早夭的楓楊樹男人，與楓楊村先輩墮落、頹廢的性史。罌粟地的繁花與凋零訴說著楓楊樹鄉村，家史的榮衰與斷裂，土地與人成長與消亡的辯證關係，令人震懾的古老鄉野傳奇也會隨著歷史的進程遊蕩不已。

你總會看見地主劉老俠的黑色大宅。你總會聽說黑色大宅裡的衰榮歷史，那是鄉村的靈魂使你無法迴避，這麼多年了人們還在一遍遍地訴說那段歷史。

（蘇童，罌粟之家，1996i：85）

古老的鄉野傳奇訴說著一齣齣殘酷、衰亡的家族哀劇，蘇童極力描寫楓楊樹鄉村一系列頹圯落魄的家史，與血源錯綜複雜的家譜，以擬舊幽雅的斑斕修辭附麗於魔幻現實的家史／性史，儼似「一則衰敗的國族寓言」⁽¹³⁾，他以想像、虛構的地方野史與正統史書較勁。在「楓楊樹鄉」這個不斷進行複製的虛擬空間中，所有的歷史猶如「一九三四」般強烈宣言式的將時間喊停，所有一切進展皆「凝止」於此

有一段時間我的歷史書上標滿了一九三四這個年份。一九三四年迸發出強壯的紫色光芒圈住我的思緒。那是不復存在的遙遠的年代，對於我也是棵古樹

的年輪，我可以端坐其上，重溫一九三四年的人間滄桑。我端坐其上，首先會看見我的祖母蔣氏浮出歷史。（蘇童，一九三四年的逃亡，1996i：18）就如陳曉明所言「一九三四年」不如說是個時間符碼，它成為一個「絕對的時間」，成為時間的綱領，因為它的存在，故事內部的具體時間都自行消解，所有的事件在這個時間跨度裡自由漂流，「一段凝固的時間就是凝固的歷史，一切都可以匯集其中而又銷聲匿跡」⁽¹⁴⁾。而「一九三四年」猶如紫色光芒圈住「楓楊樹鄉」，使楓楊樹鄉永遠成為一個過去了的，遙遠的歷史場景，它恰恰成為衰敗寓言的「一個石化的原始地景」⁽¹⁵⁾，它呈現了歷史的死亡面容，衰退的歷史圖景。敘事者戀戀楓楊樹故鄉的傳奇及蜚聞，娓娓訴說他對於故鄉的遙想及對於先輩的追憶：

多少次我在夢中飛越遙遠的楓楊樹故鄉 我看見自己每天在迫近一條橫貫東西的濁黃色的河流。我涉過河流到左岸去。左岸紅波浩蕩的罌粟花地捲起龍首大風，挾起我闖入模糊的楓楊樹故鄉。（蘇童，1987；1996j：128）

包括《我的帝王生涯》（1992）中「隨意搭建的宮廷」、還有「不出史料典籍半步」的《武則天》（1994b），都是蘇童對歷史的慨嘆⁽¹⁶⁾。「我」是「一個觀看者」的意義同時也是一個「敘事者」，詹明信在《馬克思主義與歷史主義》裡說道：

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。⁽¹⁷⁾

換句話說，歷史唯有藉著文本的形式或敘事模式，才能在正史與野史之間的罅隙與邊際中真正被體現出來，只有如此，我們才能真正觸摸到歷史的本質，在這種闡釋之下，先鋒派筆下的歷史敘事無疑將被獲得最佳的瞭解。

楓楊樹村這些帶有神話色彩的祖輩們，同時又是墮落、頹廢的寫照，並且繁衍出不正常的血胤。若說這些文本有些「尋根」的意味⁽¹⁸⁾，聯袂觀之可以發現它們皆同源於一個「敘事者」——蘇童，所記載的是關於一群流淌相同墮落、頹唐的血液與怨懟的靈魂

楓楊樹祖先。這些鮮明的人物譜織成一幀幀倫常糾葛的祖先圖像，與那些流徙於城鄉，蒼老早衰的晚輩，構成敘事者以為的「典型的南方鄉村」⁽¹⁹⁾圖式，夾雜著濃厚的回溯意味，懷鄉情緒與鄉村色彩，連織成屬於蘇童的楓楊樹村式的「歷史生活畫卷」⁽²⁰⁾。

參、殘破與創傷的家／國寓言

一、頹敗與凋零的廢墟：南方宅院與地主傳奇

先鋒作家敷寫南方宅院裡的陰謀詭計，威嚴夾帶落拓的末代地主傳奇，蘇童在這方面除了典型的代表作《一九三四年的逃亡》中的陳文治與《罌粟之家》的劉老俠之外，還有《妻妾成群》（1989）中的陳佐千、陳飛浦父子。在格非方面，則有《敵人》（1990；1993a）的趙少忠與《大年》（1988）的丁伯高。余華則寫了《一個地主的死》（1993）⁽²¹⁾ 其中的王子清、王香火父子，與《活著》（1992；1995a）的福貴父子。這些作品中描寫著南方宅院逐漸凋零的景象，地主形象的敗壞與權勢的沒落，似是一個頹敗歷史的隱喻，裡頭夾雜了女眷爭寵的內訌、步步為營的陰謀，還有疑雲滿佈的謀殺，及荒涼的人事滄桑。衰頹的意象更是充滿在以趙少忠為主的《敵人》之中，陰森幽暗的宅院裡，充滿成群老鼠逃亡的意象及濃烈的腐漚氣息，裡頭的死亡編排猶如余華在《世事如煙》（1988）中的死亡旋舞一般，不停重複著陰謀的到來與即將死亡的疑雲及恐懼，接踵而至的便是不可避免的死亡，彷彿在這幽閉的宅院裡，只為佈置死亡與慾望。這裡主要就蘇童《妻妾成群》中濃郁的南方宅院敘述，及余華《一個地主的死》作探討。並適時以《敵人》及《世事如煙》作為對照。

余華的地主形塑多半攪弄在父親與孽子之間，關於權力的失卻之恐懼的敷敘，以《一個地主的死》、《活著》裡王子清及福貴爹而言，兩位父親雖擁有地主的莊重身份卻也不減顛預與腐舊，但是他們共同恐懼的便是權勢的失卻，這還在於他們一樣擁有同樣的孽子。比如《一個地主的死》裡老爺王子清，與《活著》裡福貴的父親，他們視兒子為孽子，徐福貴吃喝嫖賭把家敗光，而王香火則像花錢如流水的痞子，這兩位父親總是害怕家產遲早有一天敗在兒子手上，卻總是無可奈何；福貴的家最終是被福貴好賭所敗，而王香火則是慘死在日本人手上，父子之間總是存在著一種對峙與拉鋸，而他們父親的共同特質則是總愛「像畜牲一樣在野外拉屎」（余華，1999e：109），最後卻落得跌死糞坑的窘境。⁽²²⁾

《一個地主的死》中的少主王香火，原本就是鄰里皆知的親日漢奸，一次卻意外的被日本兵命令帶領其前往松篁，卻在前往的途中，日本人將他當成戰俘一樣，以鐵絲穿透其交疊的兩隻手掌，就這樣，如同俘虜一樣被押著當一個嚮導，路上經過一群教唆羊

豬交配的吆喝人群，也目睹日本兵強暴老嫗的過程。父親王子清得知這個消息後，立刻派僱工孫喜暗中一路跟蹤兒子，王香火也在半途中改變心意，他決定誤導日本人前往松篁的路線，於是偷偷交待孫喜，讓當地的居民在他們過橋之後立刻拆橋，好引誘隊伍前往孤山。王子清雖然覺得王香火是自作孽，卻還是交代孫喜隨時暗中跟蹤兒子去向，好知道其生死究竟。就這樣，一批日本人被困於孤山，即使游泳也無法活著過去，因為游到中間就會凍死。王香火於是被日本人殘酷的刺死，就在臨死之前，他叫喊的是：「爹啊，疼死我了。」(314)而王子清在兒子死後也跌死於糞缸。

余華在這篇有些傳統敘事意味的南方地主故事中，仍舊擅長他的殘忍書寫，比如描寫被強暴的老嫗「那身體的形狀在王香火眼中像一只仰躺的昆蟲。」(290)描寫王香火被鐵絲穿透過的「腫脹的手掌猶如豬蹄在醬油裡浸泡過久時的模樣」，時時發散濃烈的腥臭(294)。這篇看似平淡幽遠的地主傳奇，卻是余華罕見的歷史及鄉村敘事，裡頭呈現許多日本兵慘無人道的冷冽敘事，還有智謀與衰頹老者的形塑，就在地主之妻與媳婦在獲知王香火引日本兵前往孤山，只剩同歸於盡一條路時，悲傷欲絕，痛哭不已，正當絲綢作坊的馬老爺來王家關照慰問時，王子清說道：

「你若想一日不得安寧，你就請客；若想一年不得安寧，那就蓋屋；若要是
一輩子不想安寧」地主指指兩個悲痛欲絕的女人，繼續說，「那就娶妻生子。」(余華，1999e：133 134)

這樣具有精明智慧的耄耋形象，亦可見於《世事如煙》老謀深算，人鬼不分的算命先生；還有格非《敵人》的趙少忠，一個典型集智慧與深沉的老者。在先鋒文本中，這樣普遍具有預卜能力且略帶智謀的老者，究竟象徵著什麼含義？是一個即將衰敗、消亡的家族裡最後的殘存者？他們的強韌生命力對子嗣而言終究是一場逃離不了的劫難？他們可以未卜先知子嗣將來的運命，有財有勢，卻無法解救與擺脫其劫數的降臨，這樣的「父殺子」的隱喻結構明顯存在於先鋒小說家對於父像的形塑上。

《妻妾成群》中的陳佐千，是一個性能力旺盛的宅院老爺，其兒子飛浦卻擁有「懼女症」與「斷袖之癖」，有一幕敘述頌蓮趁著自己微醺的那刻，壯大膽子挑逗飛浦，飛浦卻縮回與頌蓮碰觸到了的雙腿，說：「我還是怕女人。女人太可怕。」「我沒法改變了，老天懲罰我，陳家世代男人都好女色，輪到我不行了，我從小就覺得女人可怕，我怕女人。」(222)而《罌粟之家》的沉草亦在劉老俠強盛的性能力之下被壓抑得懦弱不堪。

《敵人》中的趙龍、趙虎形象更是讓位給威嚴的父親趙少忠。父像在先鋒文本之中隱藏了一個至高無上的權威話語，而這些遭受被壓抑與劫難的子嗣便服從於這樣的菲勒斯象徵之下。然而反叛的一代先鋒作家，其形式實驗應該是夾著「子弑父」的顛覆與否定意義才是，他們為何又頻頻安排如此與其意識型態背叛的文本結構？而又是如何再瓦解其佈置之下的伊底帕斯情結（Oedipus complex）呢？關於父壓子的「反伊底帕斯」（Anti-Oedipus）亦再專文作討論。

關於南方宅院敘事裡的荒涼與滄桑，格非與蘇童分別以不同的意象呈現逐漸衰頹、消亡的家眷，與在幽閉空間裡投井冤死的女弔，充滿著凋零潮霉，沁涼陰森的鬼氣。妻妾成群 中，梅珊穿著青衣在清晨唱戲那幅活像鬼似的形貌：

梅珊把長長的水袖搭在肩上往回走，在早晨的天光裡，梅珊的臉上、衣服上跳躍著一些水晶色的光點，她的縮成圓髻的頭髮被霜露打濕，這樣走著她整個顯得濕潤而憂傷，彷彿風中之草。（蘇童，1996i：176）

「她」即將變成陳宅下一個女弔，梅珊彷彿預知一切，先為自己的亡靈唱上一曲哀婉淒涼的《女吊》，在頌蓮的耳中與眼中猶似聽到垂死的聲歎與鬼魅的幻影。

頌蓮朝井邊走去，她的身體無比輕盈，好像在夢中行路一般。有一股植物腐爛的氣息瀰漫井台四周，頌蓮從地上揀起一片紫籐葉子細看了看，把它扔進井裡。她看見葉子像一片飾物浮在幽藍的死水之上，把她的浮影遮蓋了一塊，她竟然看不見自己的眼睛。（蘇童，1996i：193）

枯葉遮擋住頌蓮自己的容顏，猶如一隻手遮蓋了她的眼睛（193），頌蓮開始了歇斯底里的幻覺，就像幾代以來積壓在井底的冤魂齊手伸向她，要把她也拉進井裡一樣的叫喊，頌蓮無比輕盈的身軀在花園裡晃來晃去，彷彿在夢囈之中成了陳宅活著的幽靈，在此也設下她後來瘋癲的伏筆。陳宅裡雖住滿許多女眷，然而卻一個一個走向死亡深淵與瘋狂底蘊，精瘦的陳佐千仍舊繼續他納妾的陋習，卻從未想過他的行徑早為宅院打造成一座死氣沉沉的活墓，裡頭遊蕩著許多生的，死的幽靈。

格非在《敵人》中亦寫滿了鬼氣逼人的垂死意象。就在趙少忠的妻子過世之後，二兒子趙虎在回想母親時的景象：

在一個鬱悶潮濕的傍晚，當他的母親躺在廂房黑漆漆的棺蓋上準備入殮的時候，他看見一個穿著黑色衣服巫婆一樣的女人走到母親身邊，她將一朵潔白

的梔子花放在碗裡浸了浸水，放在母親的胸脯上。「所有的鮮花都有毒，」老人說，「鬼魂總是混雜在花的香味中在夜間鑽入人的鼻孔」從那以後，趙虎一聞到鮮花的香味就忍不住直想打噴嚏。（格非，1993a：33）

母親是在一個連綿大雨的寒冬，吃了有毒的木陽花瓣死去，她就像是閣樓上的花魂一樣時時縈繞在兒子的嗅覺之中。祖輩的陰魂不散亦產生於二女兒柳柳的幻覺之中「這個即將頹圮的院宅中所有的一切都與過去牽扯著：褪了色的化妝盒，塵封的氣息，高大的刺樹下一口口盛水的缸，散亂地堆放在牆跟的滴漏、稻箱和像蜘蛛網一樣的紡車。」

（36）在這些古老的器物與破落院牆身上，她彷彿跌落於那些亡靈之中

她似乎看見那些早已死去的人依然隱伏在它們的陰影之中，在月黑風高的夜晚悄悄爬過窗台，走進她的臥室，坐在她的床前守枕待旦。她的記憶之中殘存的那些夢魘不時地浮現在她眼前。（格非，1993a：36）

《敵人》中的子輩個個無法逃脫突如其來，神秘不可知的劫難與死亡，唯有父親趙少忠，一個集陰謀與文革陰影的綜合體，老謀深算地安坐在宅院高堂裡，偶而與翠嬸偷歡，卻無心於挽救相繼遭受劫難的子嗣，對於子女一連串的死亡，他似乎無動於衷，面臨兒子趙虎陳屍野外，他仍能理智地以麻布將趙虎的屍體捆得嚴嚴實實，並且拽住麻布上的繩結將它拖進竹林，在慌亂與不明究理自己的行為之中，他感到好像自己親手將兒子殺死一樣。（152）大年 中士紳形象的丁伯高，最後為新四軍所槍殺，身後也落個戴綠帽的地主之名，二姨太玫跟隨設計陷害其一家的唐繼堯遠走高飛。而陳佐千雖然不停的再納新妾，可是那充滿荒涼與女眷鬼魂的宅院卻像是個垂死的世界一樣，廢井傳說的恐懼，詭異的後花園，時時傳來模糊的京戲女聲，以女眷作為獻祭的南方宅院，隨著人事的滄海桑田，死亡與衰老，就像一座衰頹與荒涼的廢墟。這些家道中落、古怪父老、痞子地主，融合著頹圮與衰敗的象徵：一樁樁殘破的歷史、古老的傳奇，就像一幅幅祖輩的遺像一樣，永遠靜止但冷峻地瞧著仰望他／她的晚輩們 褪了色的華麗織錦，死寂卻懾人。

格非曾在《寂靜的聲音》（1996c）自序描述自己創作《邊緣》（1992；1993c）之前，長期與一位菜農保持交往，兩人閒坐在他那深宅的天井裡，諦聽著院外樹林中的寂靜之聲，這位菜農後來成為他筆下仲月樓的芻型，而《敵人》的寫作初衷也與鄉村生活有關，它始於一九九 年的秋天。「當時，我感覺到自己為一種年代久遠的陰影所籠罩，這片

陰影貫穿了我整個童年並延續至今，並在我的記憶中留下了難以除去的痕跡。……我只想說，就《敵人》創作的初衷而言，它試圖表達的核心是一種恐懼。恐懼是無法被忘記的，也無法通過理智與邏輯將其摒除。從某種意義上說，它既是歷史，又是現實。」⁽²³⁾ 那座充滿敵人氣氛的頹圯宅院，幾近垂死與恐懼的廢墟，對格非而言是一種古老歷史的經驗，一種莫名所以的恐懼與試圖還原經歷的緬懷。

二、血的歷史：一種國族寓言的思考

異於余華那些修辭性的、隱晦寓意的歷史性紀事（如《世事如煙》、此文獻給少女楊柳（1989）、《偶然事件》（1990）、《呼喊與細雨》（1991；1992）、《活著》、《許三觀賣血記》（1997））皆表達出一種市民的、溫情的家史敘事。《活著》的徐福貴從敗家子到經歷國共內戰、大躍進、文革，大半生是由貧苦與血淚交織成的生活奮鬥史。幸虧敗家，得以在文革時期躲過批鬥，然而親人卻一一死去，兒子有慶為了救人，抽血過多而死；女兒鳳霞因分娩大失血而死；妻子家珍也抑鬱而死；女婿被水泥板夾死；孫子苦根吃豆子撐死的。福貴陪著他們經歷所有劫難與病痛，到頭來只剩自己與一條喚名「福貴」的老牛，活著對福貴而言猶如土地的召喚一樣，是一種無法抗拒的生命的寓意，子然一身的蒼勁。

炊煙在農舍的屋頂裊裊升起，在霞光四射的空中分散後消隱了。女人吆喝孩子的聲音此起彼伏，一個男人挑著糞桶從我跟前走過，扁擔吱呀吱呀一路響了過去。慢慢地，田野趨向了寧靜，四周出現了模糊，霞光逐漸退去。我知道黃昏正在轉瞬即逝，黑夜從天而降了。我看到廣闊的土地袒露著結實的胸膛，那是召喚的姿態，就像女人召喚她們的兒女，土地召喚著黑夜來臨。（余華，1998a：245）

《許三觀賣血記》中許三觀的賣血歷程，貫穿了娶妻（許玉蘭）、性的救贖（林芬芳）、替還子債（一樂肇事）、救子（二樂、一樂病危）等一連串「血與家」交織錯落的歷史，同時也夾雜了「血親、血統的認證網絡」⁽²⁴⁾。然而當許三觀首次想為自己賣血，同時也是此生最後一次賣血時，卻遭逢踐踏，血不再是每次幫他度過災禍的交換價值，而已變成稠濁「死血」，沒人會要的商品，甚至被譏刺為油漆匠上油漆之前刷的那道「豬血」，在這巨大的反差效果中，形成冷冽而黑色的「血的悼輓」。《活著》與《許三觀賣血記》浮現的主要梗概，還在於他們所透顯的一種關於平凡百姓汲汲於生命與生活追求

的「血的歷史」。《活著》中，福貴早期的痞子少主身份，到後來家道敗落，又經歷文化大革命，地主身份的除卻使得他可以在十年浩劫之中免去各種鬥爭，然後經歷大半生的生子育子嫁女添嗣，到頭來，家人一個個相繼死去，徒留一條老牛與他，重複敘述著不變的荒涼大地，與急遽變化的人事滄桑，賦予中國農民最後的刻劃與浮雕，那是一幅交織著堅韌與困苦의中國人民史，也藉著許三觀沿路喝水，一路賣血到上海的過程，象徵一路匍匐前進的中國苦難史。

他從包裹裏拿出了一只碗，將河面上的水刮到一旁，舀起一碗下面的河水，他看到林浦的河水在碗裏有些發綠，他喝了一口，冰冷刺骨的河水進入胃裏時，使他渾身哆嗦。他用手抹了抹嘴巴後，仰起脖子一口將碗裏的水全部喝了下去，然後他雙手抱住自己猛烈地抖動了幾下。過了一會兒，他覺得胃裏的溫暖慢慢地回來了，他再舀起一碗河水，再次一口喝了下去，接著他再次抱住自己抖動起來。（余華，1998a：249-250）

這兩部作品無非在深刻描述中國農民在面臨生命的極致坎坷時，仍能屹立不搖的活著，土地與力氣正是中國農民賴以存活及驕傲的所在。余華以血和土地上生活著的人民寫就了中國農民生命的姿態。

血意謂著血脈，並可延伸擴大至宗法結構或父名，在許三觀那裡卻成為商品，以及作為結婚、置屋添購家具、贖家、報答女人、度過荒年、賄賂隊長、救子的換喻。血成了飽足欲望的來源，血又是生命之根本，它換來許多生活必需物品，與解決生活上必定會遭逢的人事禮數，許三觀一輩子就靠賣血度過人生低潮與關鍵時刻，偏偏這些需要失血的人生場面卻又如此眾多。等真正捱過這些人生的苦難，他只想為自己賣血的時候，偏是賣不出血了，那時他才真正的悲哀難過，而往常賣血之後身體的畏寒、淒涼都不是他人生最大的痛楚。王德威、張閔曾就商品論述余華的血的意涵⁽²⁵⁾，與其以交換價值寓意的失卻來論及許三觀傷痛的來源，不如以血作為農民象徵的寓意來深究許三觀傷痛的根本，主要的還在於失卻農民的力氣，許三觀第一次賣血，阿方跟他說明血肉之分的力氣：

「你把力氣賣掉了，所以你覺得沒有力氣了。我們賣掉的是力氣，你知道嗎？你們城裏人叫血，我們鄉下人叫力氣。力氣有兩種，一種是從血裏使出來的，還有一種是從肉裏使出來的，血裡的力氣比肉裏的力氣值錢多了。」（余華，1997：56）

「血」代表的是一種農民「活著」的最後珍寶——力氣，失卻了這個珍寶之賜，形同失去作一名農人的特質，許三觀雖然身為絲場送繭工，但其根深蒂固的卻是農民式的思考。有一回在他回村裡探望爺爺與叔叔的時候，巧遇喚名桂花的年輕女子，得知她與一名男子已退婚的消息，而退婚的根據即如桂花母親所言：

「我先是聽人說，說他快有一年沒去城裏醫院賣血了，我心裏就打起了鑼鼓，想著他的身體是不是不行了，就託人把他請到家裏來吃飯，看他能吃多少，他要是吃兩大碗，我就會放心些，他要是吃了三碗，桂花就是他的人了。他吃完了一碗，我要去給他添飯，他說吃飽了，吃不下去了——一個粗粗壯壯的男人，吃不下飯，身體肯定是敗掉了。」（余華，1997：45）

身子骨結實才可以賣血，意謂著這個男人仍保有其交換價值，若是失去賣血的權利，那便意謂著這男人的身體已經無價值可言，這種紮下根底的價值觀成為許三觀個人考量自我價值的依據，於是失去賣血的那刻理所當然的會感到人生之悽慘莫過於此，他人生之中重大的關鍵時刻都仰靠血裏的力氣以度過難關，現在他已失去作為一個男人的基本能力，還有什麼比這更令他難過？樂梅健在言及中國「農民性」思考時，引述馬克思分析法國農村社會的特點，認為小農的生產方式不是使他們互相交往，而是使他們互相隔離，這種隔離狀況由於法國的交通不便和農民的貧困更為加強了，於是便無法擁有其他方面的發展及其他的才能，同時也沒有豐富的社會關係。⁽²⁶⁾樂梅健以為這個分析同樣合於中國社會的實情，並進而推衍出「農民性」的若干閉塞與庸常之輩的特質。

由於農民的這種生活特點與生產方式，限制了他們如進行大工業生產的工人那樣具有進步性與先進性，從而顯得落後、保守、狹窄、愚昧、不懂得科學與文明、要求平均主義等等，都是顯而易見的。⁽²⁷⁾

然而同樣的，小農依傍於這樣的原始環境中，仍保有他們的勤勞、善良、義氣正直、節約等性格特徵。這種沒具備什麼文化，或根本趨近於無知與顛頑的人民性格，說穿了，便是一種典型中國農民的顯影。《活著》中，有慶死於獻血，鳳霞死於生產，家珍死於痼疾，二喜死於意外，苦根則是脹死，經歷了對日抗戰與國共內戰，經濟動亂的大躍進，與政治動亂的文化大革命，中國農民唯一可賴以活著的只剩下凡俗卻極具韌性的阿 Q 式精神勝利法——福貴的「兩個老不死」（余華，1998a：243），許三觀的「這就叫扁毛出得比眉毛晚，長得倒比眉毛長。」（余華，1997：292）都在繼承阿 Q 式的「除了『自輕

自踐』不算外，餘下的就是『第一個』的心態⁽²⁸⁾，都是詹明信所謂的「關於中國式態度和行為的寓言」⁽²⁹⁾。

然而在這之外，有一個重要的權力象徵，那便是李血頭，余華曾經在《許三觀賣血記》德文版序言中提到最初的構設源頭，即是來自兒時父親告知他的一個故事。在這個故事之中，類似李血頭這樣的人物作為一個「集體賣血」的領導人，「這個人一直在自己的世界裏建立著某些不言而喻的權威，雖然他在醫院裏的地位低於一位最普通的護士，然而他精通了日積月累的意義，在那些因為貧困或者成為其他更重要的理由前來賣血的人的眼中，他有時候會成為一名救世主。」（余華，1998b：139）他充分利用所有醫院的血庫都庫存豐足這點，好令那些遠道而來賣血的人擔憂，擔憂自己流淌的血是否可以賣得出去，培養了他們對他的尊敬，同時又教會這些最樸素的人明白，人與人之間靠著禮物作為交流的意義，就這樣，他們明白在出門之前應該再帶上西瓜或青菜，白糖或雞蛋，空手而去便等於失去了語言。隨著時代變化，血庫的庫存不足，血頭們的權威開始搖搖欲墜，然而他已集狡猾、自私、遠見、同情心於一爐，在很短的時間內組織了近千名賣血者，長途跋涉五百多公里，從浙江到江蘇，跨越了十來個縣，將他們的血賣到他所知的價格最高之處，他的追隨者因而獲得更多的收入，而他自己的錢包則像打足了氣的皮球一樣鼓了起來。余華形容這支賣血隊伍其集體行為很像是戰爭中移動的軍隊，或者像是正在進行中的宗教儀式，他們黑壓壓的將道路鋪滿長長一截。而在這長征隊伍中，他可能只寫下近千個跟隨者之一的故事。⁽³⁰⁾

許三觀對阿方跟根龍說：「我看到你們要去賣血，不知道為什麼我身上的血也癢起來了。」

阿方跟根龍就說：「你身上的血癢起來了，就是說你身上的血太多了，這身上的血一多也難受，全身都會發脹，你就跟著我們一起去賣血吧。」（余華，1997：137）

許玉蘭對自己說：一樂把方鐵匠兒子的頭砸破了，他去賣了一次血；那個林大胖子摔斷了腿，他也去賣了一次血，為了這麼胖的一個野女人，他也捨得去賣血，身上的血又不是熱出來的汗；如今一家人喝了五十七天的玉米粥，他又去賣血了，他說往後還要去賣血，要不這苦日子就過不下去了。這苦日子什麼時候才能完？（余華，1997：165）

這種賣血的嚴酷方式某方面意謂著向生命的挑戰，另一面卻折射了荒謬年代對生命的殘酷褫奪，余華正是以許三觀的苦難生存際遇來演示沉重不幸的歷史。⁽³¹⁾而那作為權威買辦的李血頭，他正是作為文革社會底下被扭曲、異化了的人物切片，也是作為權威毛語下最慘不人道的共產黨員之最佳轉喻，許三觀賣血同伴的根龍賣到命都沒了，阿方賣到身體敗了，許三觀仍舊要為著二樂調遷生產隊的事宜賣血賄賂隊長，在那個以無產階級是尚的社會，他卻反倒成為人民的吸血鬼，余華以「冷冽近乎黑色幽默的筆法」⁽³²⁾來諷刺從大躍進跨越到文革年代裡，仍舊要疲於奔命在生活與生命之間的人民搏鬥史。

余華這兩本以血寓史的家史，是否有更深層的涵義呢？余華到底要用血腥來換得什麼？它是否可以連結國史作為探討的另一可能？歷史文本的虛構是他們對政治的一種修辭，蘇童在寫作一九三四年的逃亡時仍不忘將毛澤東的《湖南農民運動考察報告》與楓楊樹鄉親火燒陳家谷場聯結起來，其中特別提到祖母蔣氏，自言自己亦持了一把火點燃草垛，參與革命的證言。從此它將成為陳寶年家光輝的一頁。蘇童在追溯家史時，不忘將農民與革命的形象表諸在對毛政權革命的運作機制影射敘事上，這相對也點出作為中國現代史上的農民，其意義不再是閉塞和庸常，他也懂階級，他也懂革命，在顛預無知的集體行為中，他誤打誤撞成為中國共黨革命史上名實相符的主人，一來他作為無產階級大革命所名之根源，即是以解放勞苦大眾為鵠的；二來他卻真成為名底下的「實質」勞苦大眾，中國現代史成為諷刺的工農兵血淚史。

以詹明信的觀點而言，第三世界的文化在許多顯著的地方，處於同第一世界文化帝國主義進行生死搏鬥之中，而這種文化搏鬥反映了第三世界的經濟受到資本的不同階段或謂現代化的滲透，置身於這樣文化語境中的敘事，皆應將其視為一種「民族寓言」(national allegory)的形式來閱讀。

第三世界的文本，甚至那些看起來好像是關於個人和利比多趨力的文本，總是以民族寓言的形式來投射一種政治：關於個人命運的故事包含著第三世界的大眾文化和社會受到衝擊的寓言。⁽³³⁾

余華在他相當重要的一篇關於創作理念的著作《虛偽的作品》當中，曾經就其創作意念被現代化滲透的思考過程作一坦述：「我所有的努力都是為了使這種傳統更為接近現代，也就是說使小說這個過去的形式更為接近現在」⁽³⁴⁾，另外在《兩個問題》裡也清楚表達他夾雜在作為一個中國人及面臨西方文學衝擊時，他真正認為的文學意義並試圖

呼籲他認為的新的「文學傳統」：

今天，在繼承來自魯迅的傳統和來自托爾斯泰，或者來自卡夫卡的傳統已經是同等重要了。如果有人認為只有按照《紅樓夢》《三國演義》的敘述方式來寫作，才是我們真正的傳統，我想，這樣的說法不會得到廣泛的擁護。文學發展到了今天，已經超越了國界和民族。⁽³⁵⁾

余華身為第三世界國家的文學生產者，相當自覺受到西方文學潮流的極大影響，並且不諱言在那裡得到母土以外的滋養：

一位生長在中國的作家是不會獲得來自西方的傳統的，他的感受只能來自中國的土地。在他筆下出現的道路、村莊、河流不會是俄羅斯的景象，人物也不會跳西班牙舞。只要是他出於內心的真實感受，他的作品一定表達了他的民族的聲音。⁽³⁶⁾

作為第三世界的文化生產者——知識份子，詹明信強調「知識份子永遠是政治知識份子」(98)，特別是當他們以小說作為文化生產的形式時，其更蘊含著「寓言性和特殊性」(92)，他並以魯迅《狂人日記》中狂人瀕臨精神崩潰邊緣的幻覺狀態，作為中國現代小說「寓言化過程」(93)的最佳典範，「在這裡敘事作為對現實和幻覺的試驗性的探究，預先假定存在著某些先驗的『個人知識』」(94)，唯有我們先意識到了作為「吃人主義」寓意的《狂人日記》，是魯迅試圖鞭笞傳統的封建鎖鏈正是吞噬中國社會和歷史的夢魘，我們才可以發現余華大量的「血祭行動」旨在寓言一段以人民的血和淚寫就的大歷史：它包含著大躍進饑餓年代裡無數人民的死亡、以無數農民的鮮血寫就左右政權之間的傾軋、爭奪與嬗遞的革命歷史。而一九八六年（1987）裡瘋子的自戕與暴力演示，成了文革記憶中，遭受變形的政治迫害史。

這部大半以血與淚鋪設而成，寫滿內憂外患的中國現代史，以毛澤東作為黨一元化⁽³⁷⁾領導的共產黨，在運用群眾的集體革命與武裝鬥爭從國民黨手中奪得合法性政權後，開始其一波又一波的運動，從大躍進的饑荒年代跨越到十年浩劫的動蕩裡，許三觀與福貴代表了余華所「講述關於一個人和個人經驗的故事最終包含了對整個集體本身的經驗的艱難敘述。」⁽³⁸⁾或者他們意謂著一群為極左意識型態所箝制的，為鞏固並迎合以「毛澤東式的理想主義」作為政權的主幹，從旁發展出匯集饑荒、貧窮、刑罰、死亡等災難支幹上，奮力攀爬的苦難百姓，他們成為災難之中被生活與生命壓迫得失血過多，

並導致萎縮、夭折的莖幹與稚芽。那是一場隨著時代意義延異（différance）的「流血祭禮」⁽³⁹⁾式的政治書寫，它作為對毛語底下所製造的無數死亡和犧牲寫就的歷史，以祭奠的方式，療撫民族不癒的創痕。

肆、歷史空間的意義 懷舊與凝固

一、自己的故事：以南方「作為想像的地標」

這批生於六十年代，跨越文革十年的年輕作家常常被視為「匱乏的一代」，他們藉著講述自己的歷史以抵抗作為一個晚到者的失語症，並憑弔那個令他們感到匱乏的年代⁽⁴⁰⁾，由於他們的晚到，他們只能以想像和虛構去填補匱乏的歷史感，較之於「一代人」⁽⁴¹⁾的知青，他們失卻發言的位置，然而想像與虛構並非意謂著他們將頂替或者推翻什麼，他們只是無以名狀的感到自己的失落。陳曉明曾這麼賦予先鋒群體向歷史縱深處逃遁的意義：

中國當代的先鋒小說群體已經被先驗性地闡割了現實存在，他們只有作為「逃逸者」徘徊於歷史的邊界地帶才能找到生存的現實。因此，中國先鋒小說講述歷史頹敗的故事至少包含二層意義：其一，遁入歷史領域找到話語「合法化」（legitimation）表述的方式；其二，逃逸到歷史頹敗的情境中獲取補充和替代現實的存在。⁽⁴²⁾

文革的掠奪促使他們立基於「減去十歲」⁽⁴³⁾的文化岩層上，他們的記憶是模糊而空白，隱約而恐懼，作為文革後垮掉的一代，與尋根派同樣置身在「文化熱」語境的先鋒作家，不可避免地會在反思與尋找這條歷史思潮道途上⁽⁴⁴⁾狹路相逢。諷容一代知青面臨十年浩劫，他們渴望「減去十歲」的意義，在於想回到沒有這個十年產生的年代，對於文革的發生，他們感到遺憾；而先鋒一輩的「減去十歲」便是較之於前者（知青族）少掉那十歲，使他們面臨十年的匱乏因而感到焦慮的減掉十歲境遇，換言之，他們置身在減去十歲的文化岩層上試圖以想像和虛構來填補少掉的十年。鄭萬隆以為意識到了自己的時代，是因為在時間之中，所以自己不僅是生活在「現在」，而且是生活於「過去」的「現時」；「過去」就在「現時」裡，不是已經逝去了而是還活著，還依然存在。⁽⁴⁵⁾然而蘇童等人的追溯歷史是尋根嗎？南方宅院與鄉村形成貫穿他們著作歷程的首要地標，他們戀

鄉與懷鄉的情緒是憑弔、懷舊或填補？王德威以為「蘇童崛起於尋根文學之後。他塑造楓楊樹村、香椿樹街等故鄉，恰似依循前此尋根作家的心願，為家族的來龍去脈，故鄉的人事風華，追根究柢。」「蘇童擅寫過去的時代，更善於把當代也寫成了過去，實在是因為他因循約定俗成的文學想像，賦南方予『舊』生命」⁽⁴⁶⁾。

尋根文學是開鑿、挖掘，並追溯毛政權製造的廢墟底下被掠奪、壓抑已久的民族文化及地方風俗，較多的部分是在強調並展露文化的多面性與本源，並顯示正負隅之所在，包含著文化批判意味。然而先鋒一輩的「尋根」卻更加顯露他們是「失根」的一代，其無根狀態的情緒似乎是一種夾雜在被迫與主動的選擇上，他們不加批判，只任由敘事人物自己發聲⁽⁴⁷⁾。他們的呈現也多半在想像的虛構中將這幅圖景臨摹出來，所以似假又似真，這不僅透露著他們在為自己時代的命名行為尋找一個合法性，同時也藉由捏造一個「鄉」尋找自己所相信的歷史。

較之於前文的引言，王德威再度就蘇童構築南鄉的尋根意識作了幾折擺盪，「蘇童的偽尋根式寫作因此充滿顛覆意義。原鄉的誘惑其實源於離鄉甚或無鄉的惶惑。」⁽⁴⁸⁾身為歷史缺席者的一代以另一種想像的歷史替自己的時代命名，「尋根」加諸其身上的只不過是另一個標籤，並非能立即將他們所感到匱乏的部分給填補起來，然而原鄉的誘惑究竟是來自於離鄉或是無鄉的惶惑，的確可引起再討論，雖然王德威旨在論述蘇童的原鄉意識，但卻可以擴展至同為先鋒一輩的余華或格非作討論。余華曾在「永遠活著」一文中說道：

我非常懷念過去的世界，因為它把我的童年帶走了。我兒時的很多記憶都讓我感到痛惜和遺憾。雖然我現在生活在北京，可是我知道自己屬於中國的南方，當我坐到寫字桌前，我就明白自己要回到南方去了。只有在不寫作的時候，我才能意識到北京是存在的。⁽⁴⁹⁾

對余華而言，作為故鄉的南方是他記憶中的原鄉，即使離鄉，北京也不可能成為他的第二故鄉，既然已有原鄉的存在，就沒有無鄉的惶惑，因離鄉而失去他過去的世界，於是鄉愁的書寫將帶領他精神上的返鄉，余華的「我只要寫作，就是回家」恰可成為最佳的註腳，許三觀與福貴恰是作為一個真正典型的南方農民，將余華關於家鄉／民族的記憶閘門給打開，正如都靈記者馬可羅馬尼（Marco Romani）在義大利《解放日報》所述：

只有老牛做伴的福貴每天耕種著一小塊兒田地，借此度日，但他腦海裡充滿

了回憶、激動和痛苦。與一個到中國南方農村尋找民歌的民族文化學者的相遇，使得他有機會打開記憶的閘門，滔滔不絕地講述他的過去。⁽⁵⁰⁾

而余華對於《活著》這部小說的定義是「就是忍耐：面對所有逆境苦難，包括最殘酷的，我認為每個人都應該高興地、愉快地去嘗試克服、度過它」(224)。那作為大時代底下殘餘的農村，便是他以南方構築自己認為的歷史之基架。格非也在《邊緣》序幕 道路敘述：

現在，我依舊清晰地記得那條通往麥村的道路。多少年來，它像一束幽暗而戰慄的光亮在我的記憶裡閃爍不定。我記起那是一個遙遠的四月，陽光收斂，雨水滂沱。西風驅趕著一塊塊疾馳的流雲，暴雨像鼓點一樣追逐著裝滿麥的馬車，將道路砸得坑坑窪窪 (格非，1993c：9)

諸如此類的，集詩意與感傷的原鄉喟歎，特別是關於南方雨季的描寫，在格非的文本中屢見不鮮，無疑形成他的一種非意願記憶 (memoire involontaire)⁽⁵¹⁾。蘇童在為自己的鄉愁命名時，透過虛構的楓楊樹鄉村故事，形塑而出的南方鄉土之「過度真實」(hyperreal) 感，似乎更凌駕於余華與格非之上。

楓楊樹鄉村綿延五十里，五十里黑土路上遍布你祖先的足跡。幾千年了，土地被人一遍遍墾殖著從貧瘠走向豐厚。你祖先餓殍仙遊的景象到三十年代不再重現。三十年代初楓楊樹的一半土地種上了奇怪的植物罌粟，於是水稻與罌粟在不同的季節裡成為鄉村的標誌。外鄉人從各方遷徙而來，楓楊樹成了你的鄉土。(蘇童，1996i：85)

無庸置疑的，蘇童的楓楊樹村充滿以水稻、罌粟或棉花等南方意象與頻頻出現的南方字眼，其「南方想像」及「命名南方」的意識已昭然若揭。這三位生長於南方的青年作家，其戀戀難捨的是來自於悠遠故鄉的記憶，與掉落滿地、等待他們揀拾、組合的歷史碎片，而他們似乎也在這個碎片重組的百衲織錦中，自然流露出南方水鄉濕潤、潮霉的氛圍。

二、拒絕現時的後現代書寫：歷史的凝固與懷舊

如果先鋒作家拒絕承認文革歷史，那麼他們心中真正的「父史」，便是在中共建國之前渾沌一片的戰火裡，或是烽火邊緣裡那種屬於個人欲望的情史，那裡象徵一個荒野的所在，一個新的政權統治與符號秩序建立之前的空間。在《許三觀賣血記》中，一直

沒有交待歷史背景，直到第 149 頁才出現一九五八年、人民公社、大躍進、大煉鋼鐵、土地收歸國有等字眼。就前文所探討的文本之中出現了一個問題：他們要追憶的歷史大都是在二、三或四十年代期間的北伐、對日抗戰、國共內戰等這段在中共建國之前的歷史，他們的歷史書寫似乎變成一種想像的，甚至有些疏離的歷史敘事。

蘇童、格非、余華筆下的歷史全是變了樣的，異於一般寫實的歷史書寫，其文本中所造設的歷史想像與修辭，似乎也透露出先鋒一輩對於歷史思考的方式，不再是再現的歷史，對於蘇童來說，他以自己的方式虛構「個人心靈的歷史」⁽⁵²⁾；對於格非而言，歷史是「任人宰割的記憶的殘片」；而余華則採用「記憶的邏輯」，以時間作為重構世界的框架⁽⁵³⁾，他們三人皆以自己的記憶與虛構演義心靈的歷史。影響他們最大的一段歷史應該是生長年代中的文革，可是他們卻戀棧並熱衷於中共建國之前的那段歷史想像，這究竟透露出怎樣的文化意涵？他們的歷史觀無非是對「絕對化的小說觀念」⁽⁵⁴⁾的告別，也對其先鋒寫作之反叛姿態更加言之鑿鑿，可是相對的，他們卻對文革中的受創或傷痕記憶不再以顯性的方式表現，異於傷痕、知青及改革文學致力於對錯誤歷史的批判與控訴，他們反而避重就輕的描述文革背景，除非那成為一種背景需要。以余華的《許三觀》而言，直到第 149 頁，才以一段對話將時間交待清楚。

許三觀對許玉蘭說：「今年是一九五八年，人民公社，大躍進，大煉鋼鐵，還有什麼？我爺爺、我四叔他們村裏田地都被收回去了，從今往後誰也沒有自己的田地了，田地都歸國家了，要種莊稼得向國家租田地，到了收成的時候要向國家交糧食，國家就像是從前的地主，當然國家不是地主，應該叫人民公社」(余華，1997：149)

在前文曾經提到，時間對他們而言僅僅只是背景需要，他們選擇的為何是這樣的背景與氛圍？自一九七六年十月，四人幫垮台，文化大革命真正結束之後，大陸進入了改革開放的新時期，一九七八年鄧小平推動經濟上的改革，隨之而來的便是資本化經濟模式的蓬勃發展。自八十年代末至九年代初，夾雜在商品大潮與「毛澤東熱」之間，出現了所謂的「知青文化熱」，在當代文化中掀起一波文革知青與後知青懷舊、尋夢、復現青春記憶的浪潮⁽⁵⁵⁾在眾多流行文化風潮衝擊下的「文化衫現象」及「毛澤東文化熱」，也催生出代表當代文化語境的「痞子文化」與「懷舊感」⁽⁵⁶⁾。「文革」再次形成全民熱潮，但卻是將往日炙烈的政治權力鬥爭化為後現代多元、混雜、拼貼式的文化現象，文革氛

圍與文革標籤在他們的寫作中似乎只是一種妝點，而並不意謂著其敘事年代的背景標誌。偶而出現的「榮譽標兵」、「大躍進」、「大煉鋼」等字眼，只是夾著商品大潮帶來的「懷舊」熱，回憶或想像過去年代的氛圍。

置身在文化熱語境中的蘇童、余華與格非，他們在文壇開始獲得矚目的作品年代大致是從一九八七年⁽⁵⁷⁾開始，於是他們文本中的敘事時間與年代就別具意義。根據陳曉明的說法，他以為先鋒派與大眾文化是一個根本悖離的文化現象，但是他們皆不約而同的走上「後現代性」⁽⁵⁸⁾。這種「後現代式的懷舊感」不免會在蘇童等人的歷史文本中，呈現出一種集體悼念的行動，藉著他們的形式實驗來紀念遙遠的年代。蘇童的那片罌粟花地，那口隱藏於後花園中的古井；格非尋覓不得解的「青黃」；余華筆下蒼老的算命先生都成了「歷史廢墟邊上的景觀，是凝固已久的死亡」、「歷史末世學的圖畫」。⁽⁵⁹⁾蘇童的「楓楊樹鄉村」作為一種擬舊的姿態，更說明了那是一種「還鄉」動作，其在文集《世界兩側》(1996b)自序中剖白：

先說說有關鄉村的部分。細心的讀者可以發現其中大部分故事都以楓楊樹作為背景地名，似乎刻意對福克納的「約克納帕塌浩」縣東施效顰。在這些作品中我虛擬了一個叫楓楊樹的鄉村，許多朋友認為這是一種「懷鄉」和「還鄉」情緒的流露。楓楊樹鄉村也許有我祖輩居住地的影子，但對於我那是飄浮不定的難以再現的影子。我用我的方法拾起已成碎片的歷史縫補綴合，這是一種很好的小說創作的過程，在這個過程中我觸摸了祖先和故鄉的脈搏，我看見自己的來處，也將看見自己的歸宿。正如一些評論所說，創作這些小說是我的一次精神的「還鄉」。(蘇童，1998b：181)

以自己的虛構方式去撿拾這些歷史碎片，形成他一次「精神的還鄉」儀式。如果寫作對蘇童而言是一種返鄉的動作，那麼楓楊樹村與香椿樹街便成為他精神上的兩大故鄉，以南方作為據點，前者寫就了家史演義與鄉村故事，後者寫就了市井傳奇與里術雜燴。這兩個地標代表他靈魂與身體的世界兩側，成為他創作心靈的天平，⁽⁶⁰⁾而鄉愁也成為他「把過去變成了過去的形象」⁽⁶¹⁾，一種懷舊 (nostalgia) 的所在。

格非的麥村敘事在作為追憶失去的時間及重組記憶的殘片的意義上，以隱喻使得斷裂的殘片之間取得連繫，形成意識的「綿延」(duree)，如同普魯斯特式的「通感」(correspondances) 意味：

當普魯斯特在他著作的最後一卷裏轉向那種以一塊瑪德蘭點心的滋味將他圍繞起來的感性時，他把出現在陽台上的時光想像為貢布里歲月的親密的姐妹，「在波德萊爾那裏 這種懷舊甚至為數更多。顯然它們不是偶然的。」⁽⁶²⁾ 就如在 迷舟 裡，杏首次為蕭示範針灸時，蕭忽然覺得喉頭湧出一股鹹澀的味道，之後那根針扎到他手上時，他覺得屋子裡的果香越來越濃，並且在杏離開之後，留下的氣味便凝固在竹樓內 ，在以後動蕩的戎馬生涯中，他躺在靜謐的山窪裡注視滿天星斗、吞嚼草根和樹葉苦澀的汁水時，他便記起了那個令人窒息的午後，隨即他又聞到了那股果香 。（1996a：68 69）格非的懷舊正如同班雅明所謂「一種氣息的光量能夠在它喚起來的氣息中引回歲月。」⁽⁶³⁾

余華透過死亡與鮮血的形象，呈現出一樁樁極度斷續性、充滿分裂與異質、帶有夢幻性、符號延異的寓言式表述⁽⁶⁴⁾，組成他自己「記憶的邏輯」，以暴力演義個人的童年記憶。他曾在 我只要寫作，就是回家 一文提及他對敘述中暴力的迷戀，大多和童年的經歷有關，因為父親是外科醫生，他和哥哥整天沒事做就在手術室外面玩，每次父親從手術房出來時，身上的手術服全是血，而且經常有個提著一桶血肉模糊東西的護士跟在後面，家的對面便是醫院的太平間，幾乎每天都有人在醫院裡死去，差不多每個晚上都要被哭聲吵醒，「我可以說是在哭聲中成長起來的，我差不多聽到了這個世界上所有的哭聲」。⁽⁶⁵⁾ 邵元寶曾就出生於六 年代的作家憑弔的情緒與緬懷的臆想作一說明：

六 年代出生的作家，他們的才華很少獻媚於空洞的「現在」和「未來」，而更多地向過去傾斜，在那裡找到創造的源頭，盡管在源頭所能汲取的或許只有幾斛苦水，幾縷匱乏時代寒冷的陽光。這種後向的寫作姿態，以及作品中由此出現的普遍的臆想症或者諸如緬懷和憑弔的情緒色彩，都向我們清楚地提示著作家們所憑藉的某個特殊的生活世界。這就是他們一代人關於「早年」的某種集體記憶。⁽⁶⁶⁾

透過不斷重複變奏的主題，才能將逝去的時間與空間凝固在一個鑲嵌擬舊年代與兒時記憶的框架裡，使時光倒流，視覺暫留在遙遠古風的氛圍及情境中，這種重複除了意謂其耽溺的形式之外，也透顯出他們的懷舊情緒。先鋒一輩的靈魂寄託在遙遠年代的回憶與未層謀面的假想歷史中，他們對於父輩歷史戀戀難捨，這種家鄉 歷史

懷舊氛圍的製造是出於一種凝固時間的意味，拒絕面臨此在的現實情態，唯有如此，消散的光暈（aura）及破碎的記憶殘片才能被召回並獲得重組。

註釋：

- (1) 三位作家簡略履歷如下：蘇童，原名童中貴，生於一九六三年一月二十三日，江蘇省蘇州人，北京師範大學中文系畢業，曾任南京《鍾山》雜誌社編輯，作品《妻妾成群》為張藝謀改編成電影《大紅燈籠高高掛》因而聲名大噪，現為專業作家，作品產量為三者之冠，文字傾向華麗優美風格。格非，原名劉勇，一九六四年八月生於江蘇省丹徒縣，上海華東師範大學畢業，曾任教於母校，現為北京清華大學中文系教授，中國作家協會會員。曾先後訪問過德國、瑞典、日本等國。主講寫作、小說敘事學、伯格曼與歐洲電影等課程。一九八六年發表處女作《追憶烏攸先生》，一九八七年發表成名作《迷舟》。余華，浙江省海鹽人，生於一九六一年四月三十日，一九七八年始曾擔任五年牙科醫生，一九八三年開始創作，一九八九年由北京作家出版社出版了他第一本小說集。長篇《活著》曾獲得一九九八年義大利格林扎納·卡佛文學獎，現為專業作家，二〇〇四年甫獲法國騎士文藝獎的榮譽。
- (2) 根據蘇童文集之一的《世界兩側》（蘇童，1996b）中第一輯「楓陽樹故事」收錄《十九間房》、《罌粟之家》、《一九三四年的逃亡》、《外鄉人父子》、《飛越我的楓陽樹故鄉》、《祖母的季節》、《逃》、《桂花樹之歌》、《祭奠紅馬》等九篇。而《傷心的舞蹈》（蘇童，1996j）中第二輯「鄉村故事」則收錄了《外鄉人父子》、《飛越我的楓楊樹故鄉》、《逃》、《祭奠紅馬》、《青石與河流》等五篇。
- (3) 陳曉明（1997）。《歷史的誤置：關於中國後現代文化及其理論研究的再思考》，《文藝理論》，9：23-33。
- (4) Lu, Tonglin(1995). *Femininity and Masculinity in Su Tong's Trilogy, Misogyny, cultural nihilism, and oppositional politics: contemporary Chinese experimental fiction*, Stanford University press, California.（呂彤鄰《蘇童三部曲中的女性與男性》，《厭女症、文化虛無主義和反抗政治：中國當代實驗小說》），這三部曲包括《一九三四年的逃亡》、《妻妾成群》、《罌粟之家》。
- (5) 崔振樁（1994）。《寓言·生存·文化——新歷史小說的幾種觀念》，《中國現代、當代文學研究》，7：70。

- (6) 蘇童所敘事的「祖母蔣氏」、「祖父陳寶年」、「伯父狗崽」、「我父親」的說故事語氣頗似莫言《紅高粱》裡述說「我奶奶」、「我父親」、「羅漢大爺」的傳奇味道。陳曉明（1997）以為「蘇童的 一九三四年的逃亡」，多少可以看出一點。莫言的『尋根』、味道和馬原的那點詭秘，然而，以『祖父』『祖母』為表徵的歷史卻陷入災難，歷史已無根可尋，留在虛假的時間容器（一九三四年）中的，不過是頹敗的歷史殘骸。」， 走出神話譜系：先鋒派的敘事變革 ，《剩餘的想像 九十年代的文學敘事與文化危機》，頁 43。
- (7) 海登 懷特在 作為文學虛構的歷史本文 一文中，說明歷史敘事具有虛構成分，它利用真實事件和虛構中的常規結構之間的隱喻式的類似性來使過去的事件產生意義，作為一個象徵結構，歷史敘事不「再現」（reproduce）其所形容的事件：它只告訴我們對這些事件應該朝什麼方向去思考，並在我們的思想裡充入不同的感情價值，收錄於張京媛（1997）譯《新歷史主義與文學批評》，頁 167 171。
- (8) 陳曉明（1991）。 走出低谷 漫說大陸的先鋒小說 ，《中國論壇》，8：12。
- (9) 吳義勤（1995）。 蘇童小說的生命意識 ，《中國現代、當代文學研究》，5：102 103。
- (10) 根據季紅真（1996）。 蘇童：窺視人性的奧秘 所附 蘇童作品要目 中， 青石與河流 發表於《收穫》1986.5。依照一般當代文學史的劃分，1984 1986 年大致是尋根小說熱的發展時期，張清華（1997）以為興起於 1984 1986 的尋根與新潮小說，是兩個同時發生並互為連體交叉的文學現象， 從啟蒙主義到存在主義：上升還是下降？ ，《中國當代先鋒文學思潮論》引言，頁 8 9。本文以為 青石與河流 有著鮮明的尋根及文化意識，也透顯出魔幻現實的色彩，是一篇混雜著些許尋根文學質素的先鋒小說，發表於一九八六年，正好是尋根熱的尾聲，無疑夾雜一些傷悼文化的愁緒，然而就先鋒實驗小說而言，它似是一個開端。
- (11) 演義、狗崽、么叔，穗子等人物皆被蘇童如此醜化，非人化。
- (12) Lu Tonglin（1995）。 蘇童三部曲中的女性與男性 ，《厭女症、文化虛無主義和反抗政治：中國當代實驗小說》。呂彤鄰以為蘇童的小說中女性與獸性有著關連，她常常是具有誘惑魅力的，如 罌粟之家 貓女劉素子與 藍白染坊 的小浮，其女性特徵往往具有與貓的象徵關係，頁 140。

- (13) 王德威 (1997)。南方的墮落 與誘惑：小說蘇童 ，收錄於蘇童 (1997)《天使的糧食》，頁 12。
- (14) 陳曉明 (1993)。多形的話語：先鋒小說的敘事變奏 ，《無邊的挑戰》，頁 89。對於「一九三四」的詮釋，亦可見於同書的 冒險的遷徙：先鋒小說的敘事轉換 ，頁 48。
- (15) 此乃說明班雅明的寓言概念，引自《德國悲劇的起源》。轉引自培德 布爾格 (Peter Burger) (1998)，蔡佩君、徐明松譯 前衛藝術作品 ，《前衛藝術理論》，頁 84。
- (16) 關於這兩句話，「隨意搭建的宮廷」、還有「不出史料典籍半步」的《武則天》，皆出於對於《後宮》自序。歷史，蘇童有著迷戀、耽溺、虛構等錯綜的情懷，他在《後宮》自序說道：「我看歷史是牆外笙歌雨夜驚夢，歷史看我或許就是井底之蛙了。」蘇童文集《後宮》(1996f)，頁 1。
- (17) 收錄於張京媛主編 (1997)。《新歷史主義與文學批評》，張京媛譯，頁 19。
- (18) 將蘇童的歷史文本與尋根聯想一起的文章，如王干(幹)、費振鍾 (1988)。不過並沒有深入探討。
- (19) 蘇 童 (1996i)。 嬰粟之家 ，《妻妾成群》，頁 85。
- (20) 吳秉杰 (1991)。一半是歷史 一半是寓言 蘇童長篇小說《米》中新的探索 ，《當代作家評論》，6：49。
- (21) 余華描寫鄉間的文本如 祖先 、 一個地主的死 、《活著》等，余華的「不具名鄉村故事」描寫背景皆未如蘇童、格非具特定的名稱，但是視角卻是鄉村的、這裡也參照列入討論。
- (22) 余 華 (1995b)。 一個地主的死 ，《余華作品集 1》，頁 275。另外又見《活著》(1995a) (發表於《鍾山》1993.1)，頁 11，亦是同樣的敘述。
- (23) 格非文集 (1996c)。《寂靜的聲音》自序，頁 1 2。
- (24) 王德威 (1997)。 傷痕即景，暴力奇觀 ，收錄於余華《許三觀賣血記》，頁 27。
- (25) 王德威 (1997)。 傷痕即景，暴力奇觀 ，《許三觀賣血記》，頁 26。張閔 (1999)。 血的精神分析 從《藥》到《許三觀賣血記》，《中國現代、當代文學研究》，2：26 28。

- (26) 樂梅健 (1999)。對新時期小說創作中「農民性」問題的思考，收錄於陳信元、樂梅健編《大陸新時期文學概論》，頁 88。
- (27) 同前揭文，頁 88-89。
- (28) 魯迅。阿 Q 正傳，見楊澤編 (1997)。《魯迅小說集》，頁 81。
- (29) 詹明信。處於跨國資本主義時代中的第三世界文學，《馬克思主義》，張京媛譯 (1994)，頁 97。全文為「阿 Q 成為關於某種中國式態度和行為的寓言。」
- (30) 余華 (1998)。《許三觀賣血記》德文版(1999 年)序，前言與後記，見《我能否相信自己——余華隨筆選》，頁 138-141。
- (31) 洪治綱 (1996)。逼視與守望——從張煒、格非、余華的三部長篇近作看先鋒小說的審美動向，《當代作家評論》，2：30。
- (32) 王德威 (1997)。傷痕即景，暴力奇觀，《許三觀賣血記》，頁 25。
- (33) 詹明信。處於跨國資本主義時代中的第三世界文學，《馬克思主義：後冷戰時代的思索》，頁 91-93。
- (34) 余華 (1998)。虛偽的作品，《我能否相信自己》，頁 165。
- (35) 余華 (1998)。兩個問題，《我能否相信自己》，頁 174。
- (36) 同前揭文，頁 175。
- (37) 陳永發 (1998)。民族戰爭中東山再起，《中國共產革命七十年》(上)，頁 287。在抗戰時期，中共面對日軍的侵略，短程政治目標和國民黨一樣，也是建立「一個政黨、一個主義和一個領袖」的黨國體制。在國民黨的情形是中國國民黨、三民主義、蔣中正；在中共則是中國共產黨、新民主主義、毛澤東。
- (38) 詹明信。處於跨國資本主義時代中的第三世界文學，《馬克思主義：後冷戰時代的思索》，頁 112。
- (39) 羅蘭·巴特。寫作的零度，《寫作的零度——結構主義文學理論選》，李幼蒸譯 (1996)，頁 26-28。根據羅蘭·巴特在《寫作的零度》論述「政治式寫作」，言及在寫作深處具有一種語言之外的「環境」，似乎有一種意圖的目光存在著，它已不再是語言的目光了，這種目光可能是如文學寫作中的「語言的激情」，或者如政治寫作中的「懲罰的威脅」，在被命名為「法國革命式寫作」那裡，鮮血常常是與革命式寫作連繫起來的語言運用，革命意謂著一種典型的重要情境，在這裡真理

由於自己所付出的流血代價而變得如此沉重，以至於它為了表現自己而需要戲劇誇張的形式，它使人們震怖並強制推行公民的流血祭禮。

- (40) 分別參考自陳曉明（1993）；郜元寶(1995)。
- (41) 此稱謂見於董之林（1991）。 一代人歷史的文學投影 ，《走出歷史的霧靄》。
- (42) 陳曉明（1993）。 歷史的頹敗：後悲劇時代的寓言 ，《無邊的挑戰》，頁 288。
- (43) 在此借用諶容小說 減去十歲 語。
- (44) 張 韜（1998）。 八十年代中期的「文化熱」 ，《新時期文學現象》，頁 81。
- (45) 鄭萬隆（1985）。 我的根 ，《上海文學》，5：44。過去影響現在，這皆適用於知青或先鋒族群的心態描述。
- (46) 王德威（1997）。 南方的墮落 與誘惑：小說蘇童 ，收錄於蘇童《天使的糧食》，頁 15。
- (47) 余 華（1998）。 「我只要寫作，就是回家」 ，《我能否相信自己》，頁 246。裡頭說道：「到了《在細雨中呼喊》，我開始意識到人物有自己的聲音，我應該尊重他們自己的聲音，而且他們的聲音遠比敘事者的聲音豐富。因此，我寫《活著》和《許三觀賣血記》的過程，其實就是對人物不斷理解的過程，當我感到理解得差不多了，我的小說也該結束了。」
- (48) 王德威（1997）。 南方的墮落 與誘惑：小說蘇童 ，《天使的糧食》，頁 16。
- (49) 余 華（1998）， 永遠活著 ，《我能否相信自己》，頁 225。
- (50) 馬可 羅馬尼(Marco Romani)。 永遠活著 答義大利《解放報》記者問 ，《我能否相信自己》（1998），頁 223。另外在《聯合文學》1999：6 期「余華專輯：長歌短曲 余華散文論小說」中亦收錄此篇專訪，頁 62 64。宋建譯，原載於義大利《解放報》1998.6.14，前者為《我能否相信自己》說法，後者為《聯合文學》說法。
- (51) 參考班雅明 論波德萊爾的幾個主題 ，《發達資本主義時代的抒情詩人》，張旭東、魏文生譯(1992)，頁 155 156。及該書中譯本序 張旭東 本雅明的意義 ，頁 20 21。楊小濱(1997)。 瓦爾特 班雅明，或廢墟的寓言 ，《否定的美學》，頁 113 114。
- (52) 蘇 童（1998b）。 虛構的熱情 ，《紙上的美女》，頁 161。

- (53) 余 華 (1998)。 虛偽的作品 ，《我能否相信自己》，頁 170。
- (54) 郜元寶 (1995)。 匱乏時代的精神評憑弔者 六 年代出生作家群印象 ，《中國現代、當代文學研究》，7：119。
- (55) 參考施淑 (1999)。 憂鬱的寓言者 論知青小說《沉雪》的政治倒錯 ，《中國女性書寫 國際學術研討會論文集》，頁 271 287。
- (56) 參考羅曉明 (1997)。 流行文化與中國式社會主義 ，《當代中國文化轉型與認同》，頁 135 143。
- (57) 蘇童的 一九三四年的逃亡 發表於一九八七年五月，余華的 十八歲出門遠行 發表於一九八七年一月，格非的 迷舟 發表於一九八七年六月。以上根據季紅真 (1996)。《眾神的肖像》裡的附錄資料。
- (58) 陳曉明 (1992)。 悖離與超越 再談大陸的後現代主義 ，《中國論壇》，1。
- (59) 陳曉明 (1993)。 歷史的頹敗：後悲劇時代的寓言 ，《無邊的挑戰》，頁 269。
- (60) 蘇童文集 (1996b)。《世界兩側》自序，「我的血脈在鄉村這一側，我的身體卻在城市那一側。」，頁 2。
- (61) 詹明信。 後現代主義文化 ，《後現代主義與文化理論》，唐小兵譯 (1997)。 詹明信將班雅明的「懷鄉感」思想歸結為「懷舊感」，並以美國懷舊電影為例，作為分析美國南方強烈的歷史感根據，認為那些彩色畫面是為了固定住某一個歷史階段，把過去的時間變成了過去的形象，頁 227。另外亦可參考楊小濱 (1997)。 瓦爾特 班雅明，或廢墟的寓言 ，《否定的美學》。周蕾 (1995)。 愛情信物 ，《寫在家國之外》。
- (62) 班雅明。 論波德萊爾的幾個主題 ，《發達資本主義時代的抒情詩人》，張旭東、魏文生譯 (1992)，頁 155 156。
- (63) 同前揭文，頁 156。
- (64) 參考詹明信 處於跨國資本主義時代中的第三世界文學 ，《馬克思主義》，頁 97。
- (65) 余 華 (1998)。 我只要寫作，就是回家 ，《我能否相信自己》，頁 240。
- (66) 郜元寶 (1995)。 匱乏時代的精神評憑弔者 六 年代出生作家群印象 ，《中國現代、當代文學研究》，7：121。

參考文獻

- 王 干(幹) 費振鍾(1988) 蘇童：在意象的河流裡沉浮，《上海文藝》，1：73-76。
- 李幼蒸譯(1996)《寫作的零度——結構主義文學理論選》。台北：時報。
- 余 華(1998)《我能否相信自己》。北京：人民日報。
- 余 華(1995a)《余華作品集1》。北京：中國社會科學。
- 余 華(1995b)《活著》。台北：遠流。
- 宋建譯(1998) 永遠活著——答義大利《解放報》記者問，《我能否相信自己》，223-228。
- 季紅真(1996)《眾神的肖像》。北京：人民文學。
- 周 蕾(1995)《寫在家國之外》。香港：牛津大學。
- 施 淑(1999) 憂鬱的寓言者——論知青小說《沉雪》的政治倒錯。收錄於《中國女性書寫——國際學術研討會論文集》。台北：台灣學生書局，頁271-287。
- 洪治綱(1996) 逼視與守望——從張煒、格非、余華的三部長篇近作看先鋒小說的審美動向，《當代作家評論》，2：27-34。
- 吳秉杰(1991) 一半是歷史 一半是寓言——蘇童長篇小說《米》中新的探索，《當代作家評論》，6：49-53。
- 吳義勤(1995) 蘇童小說的生命意識，《中國現代、當代文學研究》，5：101-106。
- 郜元寶(1995) 匱乏時代的精神憑弔者——六十年代出生作家群印象，《中國現代、當代文學研究》，7：118-125。
- 格 非(1993a)《敵人》。台北：遠流。
- 格 非(1996c)《格非文集：寂靜的聲音》。南京：江蘇文藝。
- 崔振樁(1994) 寓言 生存 文化——新歷史小說的幾種觀念，《中國現代、當代文學研究》，7：70-73。
- 陳永發(1998)《中國共產革命七十年——上》。台北：聯經。
- 陳曉明(1992) 悖離與超越——再談大陸的後現代主義，《中國論壇》，1：4-8。
- 陳曉明(1993)《無邊的挑戰——中國先鋒文學的後現代性》。長春：時代文藝。
- 陳曉明(1997)《剩餘的想像——九十年代的文學敘事與文化危機》。北京：華藝。

- 陳曉明 (1997)。歷史的誤置：關於中國後現代文化及其理論研究的再思考，《文藝理論》，9：23-33。
- 唐小兵譯 (1997)。《後現代主義與文化理論》。北京：北京大學。
- 張京媛主編 (1997)。《新歷史主義與文學批評》。北京：北京大學。
- 張京媛譯 (1994)。《馬克思主義》。香港：牛津大學。
- 張旭東等譯 (1992)。《發達資本主義時代的抒情詩人》。北京：生活 讀書 新知三聯書店。
- 張 閱 (1999)。血的精神分析——從《藥》到《許三觀賣血記》，《中國現代、當代文學研究》，2：22-29。
- 張清華 (1997)。《中國當代先鋒文學思潮論》。南京：江蘇文藝。
- 張 韜 (1998)。《新時期文學現象》。北京：文化藝術。
- 楊小濱 (1997)。《否定的美學》。台北：麥田。
- 鄭萬隆 (1985)。我的根，《上海文學》，5：44-46。
- 董之林 (1991)。《走出歷史的霧靄》。西安：陝西人民教育。
- 魯 迅 (1997)。《魯迅小說集》。楊澤編。台北：洪範。
- 蔡佩君等譯 (1998)。《前衛藝術理論》。台北：時報。
- 羅曉明 (1997)。《當代中國文化轉型與認同》。台北：生智。
- 蘇 童 (1996b)。《蘇童文集——世界兩側》。南京：江蘇文藝。
- 蘇 童 (1996f)。《蘇童文集——後宮》。南京：江蘇文藝。
- 蘇 童 (1996i)。《妻妾成群》。台北：遠流。
- 蘇 童 (1996j)。《傷心的舞蹈》。台北：遠流。
- 蘇 童 (1998b)。《紙上的美女》。北京：人民日報。
- 樂梅健 (1999)。對新時期小說創作中「農民性」問題的思考。收錄於《大陸新時期文學概論》。嘉義：南華管理學院，頁 87-99。
- Lu, T. (1995). *Femininity and masculinity in Su Tong's Trilogy, Misogyny, cultural nihilism, and oppositional politics: Contemporary Chinese experimental fiction*. CA: Stanford University Press.

謝詞：本文寫作期間承蒙文化建設委員會二〇〇九年「現代文學研究論文」獎助以及淡江大學中國文學系「岑子和同學文教基金」獎助金的挹注，特此致謝。另外，亦感謝兩位匿名評審的指正與寶貴意見。

附錄：參考文獻之專書部分參考以下有關作家的書目編年

一、余華（一九六一年）著作

- 1990。《十八歲出門遠行》。台北：遠流。
- 1991。《世事如煙》。台北：遠流。
- 1992。《呼喊與細雨》。台北：遠流。
- 1993。《夏季颱風》。台北：遠流。
- 1995a。《活著》，五刷。台北：遠流。
- 1995b。《余華作品集一》。北京：中國社會科學。
- 1995c。《余華作品集二》。北京：中國社會科學。
- 1995d。《余華作品集三》。北京：中國社會科學。
- 1997。《許三觀賣血記》。台北：麥田。
- 1998。《我能否相信自己——余華隨筆選》。北京：人民日報。
- 1999a。《黃昏裡的男孩》。北京：新世界。
- 1999b。《現實一種》。北京：新世界。
- 1999c。《世事如煙》。北京：新世界。
- 1999d。《鮮血梅花》。北京：新世界。
- 1999e。《戰慄》。北京：新世界。
- 1999f。《我膽小如鼠》。北京：新世界。
- 1999g。余華選編。《溫暖的旅程——影響我的十部短篇小說》。北京：新世界。

二、蘇童（一九六三年）著作

- 1992。《我的帝王生涯》。台北：麥田。
- 1993a。《米》，三刷。台北：遠流。
- 1993b。《離婚指南》。台北：麥田。
- 1993c。《一個朋友在路上》。香港：天地圖書。
- 1994a。《十一擊》。台北：麥田。

- 1994b.《武則天》。台北：麥田。
- 1995a.《刺青時代》。台北：麥田。
- 1995b.《城北地帶》。台北：麥田。
- 1996a.《蘇童文集 蝴蝶與棋》。南京：江蘇文藝。
- 1996b.《蘇童文集 世界兩側》。南京：江蘇文藝。
- 1996c.《蘇童文集 婚姻即景》。南京：江蘇文藝。
- 1996d.《蘇童文集 少年血》。南京：江蘇文藝。
- 1996e.《蘇童文集 未代愛情》。南京：江蘇文藝。
- 1996f.《蘇童文集 後宮》(收錄 我的帝王生涯 , 武則天)。南京：江蘇文藝。
- 1996g.《蘇童文集 米》(收錄 米 , 城北地帶)。南京：江蘇文藝。
- 1996h.《南方的墮落》, 三刷。台北：遠流。
- 1996i.《妻妾成群》, 十刷。台北：遠流。
- 1996j.《傷心的舞蹈》, 三刷。台北：遠流。
- 1996k.《紅粉》, 四刷。台北：遠流。
- 1996l.《把你的腳網起來》。台北：麥田。
- 1997.《天使的糧食》。台北：麥田。
- 1998a.《菩薩蠻》。台北：麥田。
- 1998b.《紙上的美女 蘇童隨筆選》。北京：人民日報。

三、格非（一九六四年）著作

- 1993a.《敵人》。台北：遠流。
- 1993b.《相遇》。台北：遠流。
- 1993c.《邊緣》。台北：遠流。
- 1994a.《錦瑟》。台北：遠流。
- 1994b.《? 哨》, 二刷。武漢：長江文藝。
- 1995.《小說藝術面面觀》。南京：江蘇文藝。

1996a.《格非文集：樹與石》。南京：江蘇文藝。

1996b.《格非文集：眺望》。南京：江蘇文藝。

1996c.《格非文集：寂靜的聲音》。南京：江蘇文藝。

1996d.《慾望的旗幟》。南京：江蘇文藝。