

# 閻連科小說中「亡靈敘事」 手法的運用及其意義\*

石曉楓

國立臺灣師範大學國文學系教授

## 提 要

「亡靈敘事」手法不僅能展現作家恢弘多元的想像力，也使創作內容有了更自由的釋放。本文針對閻連科的中篇作品，進行廣泛蒐羅，計得相關作品七篇。首先以〈橫活〉一文，說明其對古典「說書人」敘事模式的沿襲，乃為配合小說題材與時代背景；至於「亡靈敘事」模式的加入，則顯示了作家創作初期對文體實驗的高度興趣與創造企圖。次以〈尋找土地〉、〈和平殤〉及〈在和平的日子裡〉，分析閻連科如何根據內在結構與情感表達訴求，抉擇敘事者，並由此解決戰爭小說空間跨度大的敘事問題。最後以〈鳥孩誕生〉、〈行色匆忙〉、〈天宮圖〉，說明作家如何藉由農民化鬼的設計，體現底層民間百姓求生的掙扎。

總結而言，亡靈敘事手法的運用，實表徵了作家召喚庶民情懷、解構主旋律的文化反思，同時也藉由跨時空對話反映社會問題，重構了歷史景觀。

**關鍵詞：**中國當代小說 閻連科 亡靈敘事 戰爭 農民

---

\* 本論文為科技部補助專題研究計畫〈中國新時期小說中的鬼魅敘事及其意義〉（Ⅲ）（MOST104-2410-H-003-089-MY3）部分成果討論，初稿曾於2017年11月「易地而處：文學的跨域、移植與再生學術研討會」（臺中東海大學主辦）發表，後經大幅度增補改寫而成。承蒙學報 名審查委員多方斧正，特此誌謝。

# 閻連科小說中「亡靈敘事」 手法的運用及其意義

石曉楓

國立臺灣師範大學國文學系教授

## 一、前言

所謂「亡靈敘事」，即是以亡者靈魂為視角展開文本敘述的方式。<sup>①</sup>中國新時期小說自方方（1955-）的中篇〈風景〉以來，莫言（1955-）、余華（1960-）等人於創作中都不同程度地採用了「亡靈敘事」策略，其中以閻連科（1958-）對此視角的運用最為密集。閻氏的小說裡充滿死亡與災難，肖百容曾指出此類書寫題材不僅著意於表達深刻的死亡意識，尤可注意者，在於其敘事視角的獨特性，「死亡在他小說中成為一個功能豐富而強大的敘事視角」。<sup>②</sup>閻氏亦表示「從亡靈的角度敘述故事，非常自由，第一人稱、第三人稱的優勢盡在其中。……從死者講述到生者，想怎樣寫，就怎樣寫，你用不著去顧忌我們常說的生活邏輯和真實。」<sup>③</sup>作為一種敘事策略，「亡靈敘事」手法不僅能展現作家恢弘多元的想像力，也使

---

① 較早解釋並提出此視角觀點以考察閻連科小說者，應為王偉。參見王偉：〈穿越陰冥與陽界——論閻連科早期小說創作中的「亡靈敘事」〉，《中州大學學報》第22卷第1期（2005年1月），頁40-42。

② 見肖百容：〈死亡：一個獨特的全知敘事視角——閻連科小說死亡書寫淺探〉，《懷化學院學報》第24卷第3期（2005年6月），頁90。

③ 見閻連科、張學昕：《我的現實 我的主義：閻連科文學對話錄》（北京：中國人民大學出版社，2011年），頁126。

創作內容有了更自由的釋放。然而革命現實主義薰染下成長的一代，為何鍾情於談玄說鬼？相較於唯物書寫，「唯心」的鬼魅敘事如何在真幻之間，提供另一種觀照現實的方式？

本文針對閻連科的中篇作品，進行廣泛蒐羅，以「亡靈敘事」視角進行創作的小說，計有〈橫活〉（1989）、〈尋找土地〉（1992）、〈鳥孩誕生〉（1993）、〈天宮圖〉（1994）、〈行色匆忙〉（1994）、〈和平殤〉（1994）、〈在和平的日子裡〉（1995）<sup>④</sup>等中篇，分別歸屬於「東京九流人物系列」、「和平軍旅系列」、「耙耨系列」<sup>⑤</sup>三大系列中。藉由此七篇文本，本文意圖探究「亡靈敘事」對冥界進行了何種操作或想像？其敘事角度的發想靈感來源為何？與時代又有何互動？希望藉由邊緣而異質的亡靈敘事，開啓新視野，尋找重新理解歷史的角度，並見證作家如何回應當代的現實環境與問題。

## 二、亡靈介入說書：古典敘事形式的改造

首先討論「東京九流人物系列」中的〈橫活〉（1989）一文。「東京九流人物系列」乃閻連科根據於舊書市場偶得的開封文史資料，<sup>⑥</sup>以清末民初之舊東京為背景，於1989至1994年間完成的作品，該系列由〈橫活〉、〈鬥雞〉、〈芙蓉〉和〈名妓李師師與她的後裔〉四部中篇小說構成，講述了杠局、茶園、鬥雞場、書寓、刺繡鋪等舊式行當及各行當規矩，也描繪了市井間的生活方式與民俗風情。其中〈橫活〉的主角魯耀（1856-1919）於63歲謝世，死後以亡靈敘事手法講述

<sup>④</sup> 這批中篇作品發表時間為1989-1995年，之後閻連科所創作的長篇小說，亦多有採用「亡靈敘事」手法者，如《丁莊夢》、《風雅頌》等，俟諸日後再為文討論。

<sup>⑤</sup> 一般將閻連科小說區分為四個系列，即「東京九流人物系列」、「瑤溝系列」、「和平軍旅系列」、「耙耨系列」。除了「瑤溝系列」多採質樸手法行文外，「亡靈敘事」遍布於其他三系列，相關說明將於後文述及。說明部分參考毛陽南：〈閻連科的系列小說創作特色〉，《山花》第6期（2013年），頁137-138。

<sup>⑥</sup> 見閻連科、梁鴻：《巫婆的紅筷子：閻連科、梁鴻對談錄》（桂林：漓江出版社，2014年），頁47-48。

自我一生之行跡。魯耀來自山東，29歲時前往東京汴梁（河南開封）謀生，從叫化子、知客、總管一路做到杠頭。從小說內容所陳述可知，其為人豪爽真性情，自居下流，不耐假奉承、好面子等行徑，而全文旨在以「人在日子裡只要不要臉，准都會有好日子過」，<sup>⑦</sup>反向揭示應活得痛快適意的人生態度。

就敘事手法而言，小說先引地方文獻之記錄，而後說明「以上《汴梁瑣記》中的一段頌贊文字，說的就是我魯公」，由此轉為第一人稱亡靈敘事手法，於是死後的魯耀開始自報家門。生平簡要概述之後，復以「客官，以下便是正文」起筆，過渡為第三人稱全知敘事。此後小說或穿插「此人便是我魯公」、或轉為「魯耀他就成了喜知客」<sup>⑧</sup>的口吻說書，於第一、第三人稱間交錯進行。採用第三人稱全知觀點時，乃傳統慣用的敘事手法；但轉為第一人稱敘事時，「我」的身分因是亡靈，便有了陌生化效果及真實性存疑的考量。為求徵信於讀者，在結構形式上，閻連科於首尾皆引用了《汴梁瑣記》文字；而魯耀將死時所為之事，以及死後殯葬排場等，亦引東京地方志<sup>⑨</sup>的記錄以茲證明。

「說書」作為文本講述的形式之一，其意在直接面向讀者，力圖以召喚聽眾的親切態度，以及事事有來由的誠實態度說服讀者，此亦是閻連科在亡靈敘事之外，輔以說書人角色的用心所在。而在說書人敘述間，亡靈又時以「此人便是我魯公」、「這詩是我死後作的」<sup>⑩</sup>等插話，進行對故事的解釋性干預，也形成敘述間的跌宕效果。

除了此種解釋性干預外，亡靈敘事在此文中另有一積極作用，即對故事進行評價性干預。所謂「評價性干預」，乃是基於精神、心理道德上評價的說明與解釋。<sup>⑪</sup>魯耀在小說中，時時對自我在世時的作為發表評價性干預，例如述及東京相

<sup>⑦</sup> 見閻連科：《年月日·朝著東南走·橫活》，收於《黑白閻連科·中篇四書》（北京：人民文學出版社，2013年），頁174。

<sup>⑧</sup> 以上四句引文分見前註，頁140、141、147及150。

<sup>⑨</sup> 同前註，頁197及199。

<sup>⑩</sup> 同前註，頁147及157。

<sup>⑪</sup> 見譚君強：《敘事學導論：從經典敘事學到後經典敘事學》（北京：高等教育出版社，2014年），頁77。

國寺中藏有文人為死者所作之詩時，「我」（魯耀）遂表示「人的作為能入詩，能留後人，可想活著也算得有作有為了」，其他如「人的日子快活舒展了，自然有人瞧得起，面子反而大起來」、「不要臉就能過上好日子」<sup>12</sup>等外顯式評價，皆意在頌揚應當撕掉虛假臉皮，真誠度日的生活態度。

小說裡運用得更為複雜的手法，是除了亡靈會進行對自我的評價性干預外，還藉由他人（東京耆老）之口表示「人家（按：指魯耀）那活著才叫活著，我們這活著都叫死了」，<sup>13</sup>如此以不定式聚焦<sup>14</sup>進行評價，作用在更全面地展現事件原委與曲直。由於敘事者干預具有明顯的價值判斷與評價，通常可視之為敘事者的「評論」（commentary），<sup>15</sup>經由此評論，亡靈翻轉了自身在世時的行徑被視為「無賴」的可能印象；至於讀者是否認同其為可靠性敘述，則是另一層面的判斷問題了。

最後，亡靈敘事尚能藉由生前、死後的穿梭，進行小說的補充性敘事。〈橫活〉文本在兩個世界——「我們那邊」與這邊（如馬道街）的空間中穿梭，亡靈可以「從陰間出來逛逛」，與熟人進行人鬼敘舊；死後亦可與生前未見過面的「陳先生」對話；同時興之所至，則不妨「從那邊過來閑看」<sup>16</sup>自己墓碑上的鐫文，凡此穿梭陰陽兩界，言死前、見死後的敘事，正是亡靈觀點所展現的自由調度性。

雖有論者以為閻連科的「東京九流人物」系列「還是帶有一些倉促寫就的痕跡。如〈橫活〉裡敘述人稱在第一人稱和第三人稱之間的轉換有些突兀，語言文白交雜也略顯生硬」，<sup>17</sup>然而凡此或也展現了閻連科初至解放軍藝術學院文學系進修時，<sup>18</sup>從傳統說故事手法，進一步對敘事技巧變化所生發的醒覺與實驗。整體而

<sup>12</sup> 見閻連科：《年月日·朝著東南走·橫活》，頁157、165及197。

<sup>13</sup> 同前註，頁184。

<sup>14</sup> 「不定式聚焦」意指故事中的不同情節經由不同聚焦者的眼光表現出來，見譚君強：《敘事學導論：從經典敘事學到後經典敘事學》，頁87。

<sup>15</sup> 同前註，頁73。

<sup>16</sup> 以上相關事件的敘述見閻連科：《年月日·朝著東南走·橫活》，頁165、189及200。

<sup>17</sup> 見毛陽南：〈閻連科的系列小說創作特色〉，頁137。

<sup>18</sup> 閻連科於1989年至解放軍藝術學院文學系進修，同年發表〈橫活〉、〈祠堂〉、〈寨子溝亂石盤〉等六篇小說，見梁鴻編著：《閻連科文學年譜》（上海：復旦大學出版社，2015年），頁18。

言，〈橫活〉裡對於古典「說書人」敘事模式的沿襲，乃為配合小說題材與時代背景之氛圍；至於「亡靈敘事」模式的加入，則顯示了閻連科對於文體實驗的高度興趣與創造企圖。可見在其初期系列的創作裡，亡靈敘事多表現為技巧的調度，意在形成敘事的趣味性與複雜化。

### 三、戰士徘徊：枉死冤魂的悲歌

閻連科以亡靈敘事手法進行創作的小說，另有三篇分布於「和平軍旅系列」。「和平軍旅系列」乃描寫復員還鄉後，和平時期農民軍人生存景況和精神狀態的作品，包含〈中士還鄉〉、〈尋找土地〉、〈和平雪〉、〈和平戰〉、〈和平寓言〉、〈和平殤〉、〈在和平的日子裡〉、〈夏日落〉、〈大校〉、〈寂寞之舞〉等十餘部中篇小說，此系列較前期的「東京九流人物系列」、「瑤溝系列」略晚，發表時間延續約十年（1991年至2001年），主要集中在1991年到1995年之間。從另一層面言，「和平軍旅系列」實為「瑤溝系列」的延伸，亦即寫農民從軍後的生活，閻連科於其中生動勾勒出農民軍人的真實性格，有論者且以為此系列作品顛覆了軍旅小說的固有形象。<sup>19</sup>本節討論〈尋找土地〉、〈和平殤〉及〈在和平的日子裡〉三篇。

〈尋找土地〉（1992）採用最簡樸的第一人稱亡靈敘事寫法，寫「我」馬佚祥18歲入伍，20歲因事橫死，骨灰被同袍帶回家鄉。由於無法被評為烈士，劉街（舅家所在地）的唯一親人舅舅不願收留「我」的骨灰盒，而善良的馬家峪人卻收留了「我」，並且在四爺的張羅下按馬家峪的風俗為「我」配骨親。

小說題為〈尋找土地〉，並於行文間以抒情筆調寫我「如找不到落處的一隻乏蝴蝶」，是「冬末的一枚枯葉，被風捲著在半空裡不歇地飄」，直至配了骨親、埋了骨灰，「墓洞裡那蘊含了幾千年的溫暖甜膩的土味，滋潤進我的棺材，又滲

---

<sup>19</sup> 可參見朱向前：〈鄉土中國與農民軍人——新時期軍旅文學一個重要主題的相關闡釋〉，收於閻連科：〈在和平的日子裡〉，《閻連科文集》第9冊（北京：人民日報出版社，2007年），頁329-344。



入我的骨灰盒裡。我踏踏實實聞到了土地的氣息。」<sup>20</sup>凡此描述都揭示了人死精神歸鄉的「尋根」意涵。在和平軍旅系列中，這些農民軍人無論復員或捐軀，多以還鄉為最終歸趨，顯示了心向土地的農民性格。與此相對的，則是對於機巧人心的批判，如小說裡的劉街雖倚著耙耨山，卻因商業化而成為物質腐敗的象徵地；即如馬家峪裡良善的小福子，隨媳婦搬到劉街後，亦習染惡心。

以是，〈尋找土地〉一方面歌頌農民的善良本性、慨嘆時代移易下人心之變異，另一方面也曲折表達了在世的苦命人，死後渴望永歸醇厚故土的卑微心願。論者甚至以為〈尋找土地〉題目中的土地具有兩層含義，表層是為「我」（具體指骨灰盒）尋找一塊安放之地，深層的「土地」則指涉如馬家峪人葛天氏式的純樸民風，以及仗義疏財、慷慨相助的高尚道德。<sup>21</sup>「死者終得慰安」是小說表現的中心題旨，然則為何必須以亡靈自敘的方式開展情節？相較於第三人稱全知敘事，此種視角的選用有何特殊之處？

「亡靈敘事」在本文中實兼具第一人稱的實境感，以及第三人稱的透視功能。以亡靈「我」的方式現身，雖無法如第三人稱敘事般深入描述各人物心理狀態，但藉由空間出入、穿梭的自由，「我」可以跟隨二拐子往劉街尋四爺、跟隨五嫂往姨家尋骨親；可以於死後「看」到李家梁子對配骨親表達「活人找好看，死人找好錢」的勢利嘴臉，也可以在五嫂代找配骨親被拒時，一路孤夜伴嫂獨行，此間的淒涼況味直是身受，情感濃度因而增強。同時，亡靈敘事在本文中也增加了情節的層次感，例如「我竟不屬馬家峪的人！」<sup>22</sup>的身世之謎，需至死後方知，也因此隱形亡靈的「後見之明」，更添馬家峪仍願意收留其骨灰、認其為村人的淳厚與深情。至於亡靈指出「日後再難有馬家峪全村為慶賀我配骨親，當日同吃一鍋飯的團聚光景」<sup>23</sup>等預見手法，也更添小說情節的懸疑性。

〈和平殤〉（1994）及〈在和平的日子裡〉（1995），則都以1979年的中越

<sup>20</sup> 見閻連科：《黃金洞·尋找土地·中士還鄉》，收於《黑白閻連科·中篇四書》（北京：人民文學出版社，2013年），頁130及173。

<sup>21</sup> 見王偉：〈穿越陰冥與陽界——論閻連科早期小說創作中的「亡靈敘事」〉，頁42。

<sup>22</sup> 見閻連科：《黃金洞·尋找土地·中士還鄉》，頁132。

<sup>23</sup> 同前註，頁162。

戰爭（中國稱「對越自衛反擊戰」）為背景。〈和平殤〉中的敘事者「我」從軍死於戰事中，姐夫為該場戰役的指揮者，20年後復員返鄉。觀諸同代作家莫言等，亦曾以中越戰爭為背景，如〈戰友重逢〉一文寫錢英豪、趙金、郭金庫、羅二虎等一幫兄弟在徵召往南邊打仗前，深受電影《英雄兒女》、《南征北戰》的思想教化，個個想當英雄，奈何錢英豪尚未及上戰場，便無聲無息地犧牲了。死後的錢英豪亡靈發出「死了才明白，當英雄也要靠運氣」<sup>24</sup>的感慨，這是對戰爭無情、無明且無知的控訴，也反諷了英雄主義教化之虛妄。閻連科諸篇軍旅小說亦然，〈和平殤〉裡當年即將成婚的姐夫，見村口占槐上貼了張「一人參軍，全家光榮」的標語，便陡然興起從軍的念頭。而「我」則示現死時的場景與心情：

幾分鐘之後，我便死了。開始了另外一種新的生活。很叫人遺憾，我還沒有來得及看見越軍的嘴臉，我便死去了。這件事我至今都有幾分後悔。不消說，也有幾分對姐夫的懷恨。<sup>25</sup>

此處有對戰爭的控訴，也有人世虛妄的感傷。同樣地，〈在和平的日子裡〉豫西耙耨山下馬村的馬光，在戰場上僥倖存活，十餘年後卻因娶鄰國女人阿芹，觸及兩國交戰期間的矛盾情仇，於和平日子裡遂無價值地死去，此亦是對於戰爭的控訴與反諷。

〈和平殤〉中的姐夫最終放棄提幹<sup>26</sup>與「光榮全家」的宿願，源於戰事中誤判了形勢，導致19條年輕生命枉死的愧疚之心。然而於戰事進行中、於戰後奉調軍用農場擔任場長期間，姐夫屢屢展現出農民本真的土性與善性，凡此皆藉由年輕的亡靈「我」於無所不在的旁觀中呈現，例如至農場偷糧食的村人被抓獲時，

---

<sup>24</sup> 見莫言：〈戰友重逢〉，《紅耳朵》（臺北：麥田出版，1998年），頁100。

<sup>25</sup> 見閻連科：〈和平殤〉，《花城》第1期（1995年），頁43。

<sup>26</sup> 「提幹」乃指由一般兵員被提拔為幹部的意思。關於「提幹」問題，是小說中人物從軍的最大志向，也是閻連科年輕時所念茲在茲者，1978年閻連科因考大學落榜而報名參軍，他曾在訪談中表示：「那時候我目標很明確，當了兵就要提幹，一定要留在部隊，脫離土地」。見閻連科：〈為親人寫一本好看的書〉，《學習博覽》第8期（2009年），頁51。



「姐夫說放他走吧，讓他扛點糧食回去，趁現在糧食在場上沒入庫。兵說放他走嗎？姐夫說，誰敢保證誰的父母姐妹在農村不幹這種事？兵說讓他再扛袋糧食嗎？對，讓他扛一袋，姐夫說。」<sup>27</sup>又如糧食被運走之後，姐夫自請處分：

姐夫說：

「現在處理我吧，我該葉落歸根了。」

團長說：

「葉落歸根？追不回糧食你歸不了根。」

姐夫說：

「農場我們收了 20 年，也該讓人家收一季，你又不是不知道這兒百姓窮。」

團長說：

「滿天下的軍人好像就你一個是農民。」<sup>28</sup>

小說中大量的對話，皆藉由亡靈之耳聞目睹還原現場。類似的農民性格也展現在另一篇〈中士還鄉〉裡，其中主角同樣因具有良善之心，不忍蹂躪他人苦痛往上爬，遂放棄提幹、自請還鄉，返鄉後境遇亦堪傷。然而本文選用亡靈／近親的旁觀筆法，且穿插評價性干預，於敘事中儼然又添沉吟之興味。

〈和平殤〉中的「我」，與〈橫活〉中的魯耀般時常介入敘事，不同的是魯耀自評其在世時的行止，〈和平殤〉的「我」則以第三人稱視角，講述姐姐、姐夫的故事。這個敘事位置的選擇，在其內又彷彿置身事外，亡靈以此種語調發言：

姐夫他血中的土性，是一條寬闊河流，可載船乘舟，滔滔滾動。那土性是黃褐之色，如血液浸過的土地，決定了姐夫的命運、榮辱及生死，是我這道亦假亦真的故事發展的內動力。

---

<sup>27</sup> 見閻連科：〈和平殤〉，頁 51。

<sup>28</sup> 同前註，頁 54。

此處的亡靈敘事設置特殊處在於，能一方面進行解釋性干預，另一方面也與事件保持特定距離。觀其敘事間時時雜以姐夫稱謂，如「我想姐夫他不是好軍人，卻是無與倫比的好農民」、「我可以不揣冒昧地說，姐夫這番話說得有悖軍隊宗旨。這種赤裸的極富土性的言語，註定他的悲劇不可避免」，<sup>29</sup>以此進行親暱的反諷式評價，虛實掩映間更彰顯了小說敘事的趣味。

敘事效果的考量之外，亡靈介入當然也提出了價值性評論，例如示現了姐夫同情農民的一番言語與場景後，「我」亦隨之補充說明：現今農民景況最好也是農閒時得以扛著鋪蓋去城市打工，然而「城市人斜著眼睛說他們是盲流，多少天找不到活幹是常有的事。誰都把他們視為一大害，沒有人問過是誰把他們給害了。」由此為農民長年不得改善的苦境發不平之鳴。又如對於姐夫之死，「我」表示「這是吉祥，標誌著和一個世界的徹底絕斷」、「死那東西，畢竟是一番苦滋味，倘若活著略有甘味沒人朝著這邊來。」<sup>30</sup>經由此評價，陽世無歡的慨嘆乃昭然若現。

〈和平殤〉與〈在和平的日子裡〉裡的亡靈敘事手法同樣自由交錯，或預敘、或補敘，行文間時有快速的今昔對照，以及今昔場景間巧妙的轉換等，凡此皆源於鳥瞰性全知視野的賦予。誠如〈在和平的日子裡〉所揭示：「我死了，來去自由了，天南海北可以飄然而至了，也就終於越過邊界，弄清一些事情了。」<sup>31</sup>於是死後的我可以回到生前不在場的戰場；可以對自我的死亡發表議論；更可以在死後妻子難產時隨之入醫院，見證其面臨生死交關之際的尊嚴與傲骨，凡此生前死後、在場不在場的重要場景，皆藉由亡靈之眼進行細寫。而即使身處於陰陽兩界，人物間亦可展開自由對話，無怪乎論者歎異「他們的敘事功能強大得甚至超過了傳統文學裡的全知敘述者」，<sup>32</sup>此種敘述者大於人物的寫法，類同於上帝視角，但亡靈卻在其內又出乎其外、旁觀而又介入，顯然更加無所限制。

<sup>29</sup> 以上三段引文分見閻連科：〈和平殤〉，頁44、42及52。

<sup>30</sup> 同前註，頁53、38及47。

<sup>31</sup> 見閻連科：〈在和平的日子裡〉，《閻連科文集》第9冊，頁296。

<sup>32</sup> 見肖百容：〈死亡：一個獨特的全知敘事視角——閻連科小說死亡書寫淺探〉，頁90。

此外，「和平軍旅系列」中的三篇亡靈敘事作品，雖都採取第一人稱觀點，然而〈尋找土地〉是亡靈講「我」的故事，我便在其中；〈和平殤〉是亡靈「我」講我姐夫的故事，於是我或旁觀、或身在敘事裡，時隱時現；至於〈在和平的日子裡〉則採取冤魂傾訴模式，是戰友亡靈馬光來找，要說一個作家「我」本人編不出來的小說，因此敘事設置上第一章為「我」的敘述，第二章起則轉為亡靈馬光以第一人稱說故事。但作家「我」本人是生是死？是醒是夢？顯得模糊曖昧，由文本前言後語，可推測敘事情境乃垂死之人（今夜我是否會死也亦未可知）<sup>33</sup>得見亡靈，而欲跟隨馬光上路，但天亮時「我」又聽到軍區起床號角而醒。在一夜長談裡，小說藉由馬光言「說來你敢不信，阿芹家竟是軍人世家」等類說書形式，製造對話效果，同時又以括號形式如「（我默笑）」、「（馬光盯著我的臉，就像當年盯著我流血的傷口，他說）」<sup>34</sup>等，進行表情、聲調的補述，同時也藉由此停頓，提醒讀者與我一樣在「聽故事」，而「我」在敘事中則往往作為附和的對象。凡此皆可見閻連科如何根據小說內在結構與情感表達的訴求，從而抉擇敘事角色的用心。

閻連科敘事手法的巧妙，還可見於〈和平殤〉頗具震撼性的開頭：

對你說，我們家有了喜事，姐夫死了。或者說，一家人全部死了。這是吉祥，標誌著和一個世界的徹底絕斷。我死在十年之前，姐姐死在九年之前，姐夫死在三日之前。至於別的家人，比如我的父母姐夫的父母，他們都死得月深年久，留給人們的記憶，也已發霉枯爛，不消說它去了。<sup>35</sup>

這是人世無歡的定調，也是控訴戰爭、直視農民苦難故事的預告。譚君強曾以帕慕克小說《我的名字叫紅》為例，說明該小說第一節「如今我已是一個死人」的開端，是一種違背常識與邏輯規約的敘述，屬於「非自然敘事」，若替換成第三

<sup>33</sup> 見閻連科：〈在和平的日子裡〉，《閻連科文集》第9冊，頁275。

<sup>34</sup> 同前註，頁296、294及278。

<sup>35</sup> 見閻連科：〈和平殤〉，頁38。

人稱便無問題。但此敘述的有趣之處正在於「它們能夠描繪超越、擴展或者挑戰我們所了解的世界的情景與事件。」<sup>36</sup>同時，一如華萊士·馬丁所言：「敘事視點（作者案：即本文所稱「視角」，下同）不是作為一種傳送情節給讀者的附屬物後加上去的，相反，在絕大多數現代敘事作品中，正是敘事視點創造了興趣、衝突、懸念，乃至情節本身。」<sup>37</sup>〈和平殤〉開頭所展示者，正是此種引起懸念與興趣的、出奇制勝的敘事；亡靈「我」評論「我姐夫」的衝突性／反諷性話語干預，也影響了讀者對於情節的詮釋態度。

最後必須強調的是，「和平軍旅系列」中三篇小說對於亡靈敘事觀點的選擇，重點在於方便進行全局式的鳥瞰，以及評價性情感之抒發，由於敘事者正是死於戰場（或軍旅生活）者，因此敘事將更添說服力，也更能引發讀者同情。同時，考量軍旅行伍的空間跨度較大，以亡靈敘事手法行之，較能穿梭不同的空間現場，串連前後情節，此當亦為敘事視角選擇的因素之一。唯閻連科的「和平軍旅系列」，關於主角的婚戀描寫篇幅並不多，小說中諸如〈尋找土地〉裡的「配骨親」經過、〈和平殤〉裡我與暗戀對象間的簡筆點染，以及〈在和平的日子裡〉馬光與阿芹的短暫恩愛，都只作為敘事環節中的某個橋段，並非貫串全文的重要脈絡，顯示其並不著意於「革命加戀愛」敘事傳統的承襲。閻連科更關注的，或許更在於藉由亡靈敘事，展現農民淳樸善良的本質，以及為逃離土地所作的無謂犧牲，至於最終對於土地／故鄉無可替代的眷戀，或許便是農民軍人根本上難以擺脫的宿命情感。

#### 四、葉落歸根：彼岸樂土的寄託

閻連科小說中最晚發展的「耙耨系列」，實際上是「瑤溝系列」的無限延伸。1990年代之後，以耙耨山脈為背景的作品如中篇〈耙耨山脈〉、〈天宮圖〉、〈黃

<sup>36</sup> 見譚君強：《敘事學導論——從經典敘事學到後經典敘事學》，頁101。

<sup>37</sup> 見（美）華萊士·馬丁（Wallace Martin）著，伍曉明譯：《當代敘事學》（北京：北京大學出版社，1991年），頁159。

金洞》、〈年月日〉、〈朝著東南走〉、〈耙耨天歌〉，以及長篇《日光流年》、《堅硬如水》等，越來越頻繁出現於作家文本中，並逐漸形成獨屬於閻連科的文學世界。與「瑤溝系列」相較，在瑤溝時期，作家基本上仍沿用傳統寫實主義的手法，描寫鄉土生活現實；而到了耙耨世界，閻連科作品中開始有意識地融入多種創作手法，書寫底層農民真實的生存處境，寫實的部分被逐漸淡化，荒誕、黑色幽默及神秘、魔幻的成分則增多，<sup>38</sup>「耙耨山脈」這塊貧瘠的土地，是孕育閻連科鄉土小說創作的豐厚土壤，也成為其展演超現實寫作技巧的廣闊天地。其中〈鳥孩誕生〉（1993）、〈行色匆忙〉（1994）、〈天宮圖〉（1994）三個中篇，採用亡靈敘事手法創作。

〈鳥孩誕生〉為鄉下人進城備受欺凌的底層敘事，敘事者為新死的鳥孩。在城市廣場上自撞電車後的亡靈，跳起來落在二七紀念塔飛檐上，一層層上昇、一層層回憶往事，穿插關於現實世界／當下地面電車脫軌的亂象描述，並於回憶中傳達鳥孩對都市人的憤懣、對鳳子的眷戀，以及對傻男的嫉妒之情。收尾則望向遠方，充滿了對於死後世界的美好預示。

小說有大量關於河南鄭州附近的地景描述，如二七廣場上的紀念塔，<sup>39</sup>「廣場四周的商業大廈、雙塔賓館、亞細亞酒樓」，<sup>40</sup>稍遠些的金水河、碧沙崗公園、綠城廣場，乃至於登高遠望所見都市正北方的黃河邙山之嶺等，<sup>41</sup>作家將城市的地景入文，與熟悉的耙耨山脈相互對照，展現了鳥孩來到都會後的目眩神迷與繚亂之心。然而城市人無論警察、售票員、司機或是家屬樓居民、路人等，誰都可以毫

<sup>38</sup> 參見毛陽南：〈閻連科的系列小說創作特色〉，頁138。

<sup>39</sup> 此紀念塔全稱為「鄭州二七大罷工紀念塔」，位於鄭州市中心的二七廣場，是河南省鄭州市的標誌性建築，建成於1971年9月29日，乃紀念發生於1923年2月7日的二七大罷工而修建。塔高63米，共14層（在閻連科小說中則虛構為27層），曾是鄭州的最高建築。「二七紀念塔」，維基百科網站（<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E4%BA%8C%E4%B8%83%E7%BA%AA%E5%BF%B5%E5%A1%94>）。（上網檢索日期：2020年2月10日。）

<sup>40</sup> 見閻連科：〈鳥孩誕生〉，《耙耨系列I》（昆明：雲南人民出版社，2012年），頁259。以下引文所引《耙耨系列I》皆依此本，僅於引文後標明篇名、頁數，除有註明之必要者，不另作註。

<sup>41</sup> 同前註，頁260、291、295及305。

無理由地在他屁股踹上一腳，欺凌弱勢不過是取樂自己的行為。尤有甚者，熙來攘往的廣場上，城市人居然起鬨讓傻男強暴了癲癩發病的鳳子：

傻男慢慢走了之後，都市人感到些微的失望，似乎戲在不該收場之時，提前謝了大幕，且演員也不顧觀眾高昂的情緒，逕自退下舞台走了。這多少有些讓人傷心悵惘。幸虧都市的觀眾都知情達理，體諒演員，也沒有說些什麼，便跟著陸續散了。他們走過的路上，快快的情緒，雨水樣淋濕了都市的馬路。都市人忙，明天還要上班，還要掙錢，還得早些回去歇息。他們就成雙成對地挽著胳膊走了。（〈鳥孩誕生〉，頁 273）

一般而言，小說表現的話語有講述（telling）與展示（showing）之別，「展示」被認為是客觀、非人格化或戲劇式的，是事件和對話的直接再現，故事被不加評價地表現出來，讀者將在缺乏敘事者明確評價的狀況下，由所見所聞自行得出結論。「講述」則是以敘事者作為中介的再現，讓敘事者控制著故事，講述，概括，並加以評論。<sup>42</sup>在閻連科的亡靈敘事作品中，即使是場景的展視，也多半穿插了暗示性評價，此處的「講述」，正顯示出都會人的冷漠與自私。

與此相對的，則是車禍發生後願意幫鳥孩收屍的農民工，還有鳥孩所展現的童稚與善良之心。鳥孩死後躍上高塔，「騎著二層塔的飛檐，手扶著檐角，就如在家時騎在山羊背上，雙手扶著彎彎的羊角」；鳥孩死前預寫了紙條：「是我鳥孩自個兒要鑽車輪死的，不怪人家。謝了司機」（〈鳥孩誕生〉，頁 258 及 314），鄉下人進城猶保有的淳樸，與都市人的勢利冷漠，遂形成城鄉迥異的對立性評價。

同樣地，〈行色匆忙〉寫年輕人嚮往都會生活而進城的遭遇，與〈鳥孩誕生〉亦可互為比較。敘事者為青年亡靈王襁，他帶著女友葉子往都會討生活，有把世界踩在腳下的夢想；他發誓再也不回耙耨山脈，「單單是為了這城裡的高樓和姑娘的裙子我也不能回到耙耨山脈去」（〈行色匆忙〉，頁 335）；為了將戶口買到

---

<sup>42</sup> 見譚君強：《敘事學導論：從經典敘事學到後經典敘事學》，頁 220。



城裡，他妄想與紅唇結婚，甚且勸葉子拿掉孩子。奈何「我」所遇到的城市人都不誠實，或強佔便宜、或捲款潛逃、或以戀愛之名行訛詐之實。「我」在拋棄葉子又負債累累之餘，亦只得回到耙耨山而後跳崖自盡。

當論及敘事作品中的「視點」與意識型態關係時，論者多明確表示由誰感知（who perceives），與意識型態有所關聯：

任何一部作品，包括敘事作品，都由具體的作者所創作。其中敘述者的確定，「視點」的選擇，可以說，都是由實際意義上的作者所決定的。……在一定程度上，作品往往成為作者自身意識型態自覺或不自覺的表露。<sup>43</sup>

在此前提下，不免應留意閻連科曾多次在訪談及散文中，提到自己有「權力崇拜」與「城市崇拜」情結，<sup>44</sup>而逃離土地、到城裡去則是他最原始的寫作動機，<sup>45</sup>也因此，鄉與城的衝突，在小說中處處充斥，當非偶然。他亦曾提及少年時的夢想就是如果不能逃離土地，就一定要當個村幹部。<sup>46</sup>〈行色匆忙〉裡年輕的襁想進城奮鬥、想衣錦還鄉，至不濟時，則興起歸返耙耨山重當村支書的盤算；〈烏孩誕生〉裡的孩童亦有傾慕城市，進城開眼界之願望。某種程度而言，凡此都是作者自我意識型態之投射。而透過敘事者烏孩以及王襁的亡靈視角，產生一定距離的陌生化效果，也更能激發讀者，並暗示作者本人也在省思此種城市崇拜、權力崇拜心態背後的社會成因，以凸顯其中的可憫與可悲。凡此與上節所論農民軍人回歸土地的抉擇相互對照，正可見作家對鄉土愛憎交加的矛盾情感與宿命性表達。更深層言之，所謂「葉落歸根」的去處，不僅在於農民腳下的鄉土，尤進一步指向異

<sup>43</sup> 見譚君強：《敘事學導論：從經典敘事學到後經典敘事學》，頁205。

<sup>44</sup> 閻連科少年時期有三個崇拜：對城市的崇拜、對權力的崇拜、對健康（生命）的崇拜，關於其背景因素等相關說明，可參見閻連科、梁鴻：《巫婆的紅筷子：閻連科、梁鴻對談錄》，頁23、155、173及177。

<sup>45</sup> 見閻連科：〈我為什麼寫作——在山東大學威海分校的講演〉，收於林源編選，中國人民大學文學院組編：《說閻連科（上）》（瀋陽：遼寧人民出版社，2014年），頁13。

<sup>46</sup> 見閻連科、張學昕：《我的現實 我的主義：閻連科文學對話錄》，頁9。

世界的彼岸樂土，以下將續有論述。

由於無權無錢、身陷窮境，「耙耬系列」中的底層農民群體，基本生活型態便是為食奔波、生無可歡，相較於在世的艱難，透過亡靈視角所展現的死後世界，便是桃花源式的嚮往之地。〈天宮圖〉裡有生死倒反的情境想像與命運設定，〈鳥孩誕生〉與〈行色匆忙〉二文的收尾，亦充滿祥和氣氛：

這時候都市人……嗅到了一股紅白相間的桃花梨花的濃烈的清香。然又不知那香味來自何處，去向何處。及至扭頭尋找的當兒，都又聽到了撲撲棱棱鳥飛的聲音。於是乎，都市人都昂起頭來，看到了二七塔的峰頂上，那隻久臥的白鴿，詩情畫意地滑過都市暮黑的天空，朝著這座城市正北黃河岸邊那邛山嶺的方向，一波一浪，歡呼快地飛走了。（〈鳥孩誕生〉，頁 314）

在世的苦難靈魂死亡之際，也正是彼岸幸福靈魂誕生之時，此即〈鳥孩誕生〉命題之所指。至於〈行色匆忙〉則勾勒了冥界流水小橋、桃源泉池的美好，收尾葉子為「我」生下兩個孩娃，「我一腳踏進土屋，就看見葉子的笑月色明朗星光閃爍，一波一瀾地朝我銀格朗朗蕩過來，繼而我聽到孩娃的哭聲甜美秀麗，清純如水，叮咚叮咚地響了一世界。」（頁 360）人世已無可作為，走上絕路／冥界雖為勢所必然的覺悟，但對懷和鳥孩而言，也算是以亡靈的特殊形式，完成對於鄉土的精神性回歸。

基於關懷農民的本心，閻連科此類題材小說中，每多生前與死後的對照，其中猶可注意者還在於，相較於傳統民間亡靈敘事亦常描寫的「陰間示現」，閻連科在小說裡更常處理於生死交界處徘徊的亡靈；對於陰間則不以果報、懲戒等刻畫為能事，更多是勾勒彼界的和諧與美好，以對應人世之無歡；也因此，閻連科小說的焦點最終仍置於生者的控訴：死去是容易的，相較而言，活著更艱難。凡此均為閻連科在亡靈敘事小說中表達的特殊之處。

在以上二文裡，亡靈視角同樣方便了過去、現在與未來的「看」見，〈鳥孩誕生〉裡回憶／過去與現實／當下靈活交錯，收尾則望向未來，回憶裡有「城鄉

對照」與「生死對照」的雙重視野；而化為鴿子的孩童，亦有亡靈變形主題的自由想像。〈行色匆忙〉的時空設定則是冥界生活，亡靈「我」找到回鄉產子的葉子，一日之間回溯過往曲折，結構上可以有倒敘中的預敘、可以有死後同時照見兩個世界的描述等。可見如果從技術層面出發，亡靈視角確實為小說提供了精巧的敘事方式，它可以將不同時間、不同地點發生的事件置入同一「畫面」而無扞格，如此既能出奇制勝，也迴避掉某些敘述不合理的可能困境。

比較特殊的創作技巧還在於〈行色匆忙〉裡的敘事者，以第一人稱亡靈觀點發言，卻時時展露出自我感覺良好的反覆標榜，也形成了敘事語調的反諷。試舉數例以明之：

可是我本性善良，做人寬厚，離開耙耨山脈時還是把她帶走了。（頁318）

（實則是想到出門不帶個人挺孤獨，才答應女友葉子隨行）

我為人正直善良，貪污也只是一塊兩塊錢，絕不十塊八塊，讓人察覺發現。

（頁335）（實則為心機深沉之表現）

我極敬佩我的果斷，說來就來了，不含糊，不猶豫，找到幸福就如牛在山上找草一樣極容易。（頁358）（實則因陽世已無可為，走投無路，回鄉的村長夢亦碎，才不得不赴黃泉）

死了還把錢還上這樣美德在那邊世界絕無僅有，這件事使我對自己肅然起敬。（頁359）（實則因偶得的獎金寄到大廈餐廳部，被權充為歸還「我」佔用款項的基金，知道此消息後「我後悔我早死了三五天。」）

在大部分情況中，敘事者干預原是試圖使隱含讀者接受其所作的評價，如此敘事接受者與隱含作者的價值判斷將趨於一致。然而，當這些評論是由不可信的敘事者發出時，往往會引起讀者警覺，重新省思其評論意圖。由於此處的亡靈採第一人稱敘事，而「個人型敘述者只能申明個人解釋自己經歷的權力及其有效性」，<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> 見（美）蘇珊·S·蘭瑟（Susan S. Lanser）著，黃必康譯：《虛構的權威——女性作家與敘述聲音》（北京：北京大學出版社，2002年），頁21。

細察上下文脈絡，讀者可以感知，此處敘事者乃以一種似是而非的價值判斷，為個人行為進行不自覺辯護，也因此評論遂產生了微妙的反諷效果。〈行色匆忙〉裡的亡靈王襁，正是鄉間權力結構的典型崇拜者與信仰者，至死仍未覺悟。

最後，談及〈天宮圖〉必須先說明，此文實為非嚴格意義上的亡靈敘事，小說中的路六命乃在「死的當兒」<sup>49</sup>走了一回陰間，而後因陽壽未盡復返人間。此敘事模式可見傳統影響之跡，例如唐人小說中〈杜子春〉因不忍見其兒被摔，忘卻叮嚀、驚呼出聲，修鍊成仙之路遂功虧一簣。本文路六命同樣因無法捨棄親情，錯聽父母的召喚而回望前路，導致無法離苦（世間）得樂（冥界）。而其中屢次出現為其引路，告誡其勿回頭、勿出聲方能與人世絕斷的白髮銀鬚老人，角色設置亦承襲自古典小說。

〈天宮圖〉裡的路六命於人世受盡貧窮折磨，致令必須代人受過入勞改場、吞忍妻子與村長苟且之屈辱，最終因覺毫無尊嚴乃自縊身亡。死後見彼世界如桃源樂土，在合當享福之際，卻因無法割捨親情，回望人世而重返陽間，度苦難餘年。路六命此一徘徊生死兩界的角色設定，可令讀者藉其眼中展演、想像彼世界，就此而言，〈天宮圖〉要表達的概念與〈鳥孩誕生〉類似，乃欲藉由新死亡靈此一敘事角度，探討死亡和重生之間的關係問題、現實的死和空靈的生之轉換問題。不同於〈鳥孩誕生〉的是，全文乃以第三人稱說書形式講述事件始末，敘事者每每插入對話橋段，以之進行干擾、說明，或完成「這邊」與「那邊」場景的順利轉換。唯此敘事者亦能見彼岸與此岸世界，因此由行文脈絡看來，本文應仍是以亡靈視角講述（新死）亡靈路六命生平的安排。而此二身分不確定的旁觀敘事者間的對話，除了具有前述情節展示的形式意義外，尚有寓藏隱形批判的用心存焉，例如述及路六命被村長設計含冤被誣之後，出現了「真的這樣？真的這樣。」的對話性敘事干預；在路六命代人受過，竟始料未及，被重罰兩年時，也出現「就

<sup>49</sup> 此為本文對「亡靈敘事」界定的重要節點，閻連科另有〈自由落體祭〉（1993）一文，或有論者將其歸為亡靈敘事，但細察全文敘事時間點乃瀕死之主角落地前數秒間的漫長回憶之旅，所謂「自由落體」墜地前的生命經驗僅是「瀕死」，並不具有「亡靈」身分，因此本文不列入討論。但〈天宮圖〉中的路六命，乃短暫以亡靈身分進入冥界體驗，故將其納入討論。

這個樣兒？還能是什麼樣兒？」的敘事干預，藉此惋歎農民的淳樸愚癡，以及反映惡霸高官之欺凌。

一如小說藉由路六命之口所發出的慨嘆：「所謂的人生在世，無非就是無盡的勞作，和雞零狗碎的消耗。」，<sup>49</sup>閻連科小說多著意於體現底層民間百姓求生的掙扎，在無能擺脫貧窮與苦難之際，遂只能藉由農民化鬼的設計，表達其對人世的不平、對故土的眷戀，以及對冥界的嚮往。然而在〈烏孩誕生〉、〈行色匆忙〉、〈天宮圖〉等文中，亡靈敘事一方面作為控訴苦難的手段，另一方面藉由亡靈之眼，也表達了對於溫暖的渴望與未來的美好想像，一如論者所指出，「這一點在最大程度上消弭了因控訴所帶來的仇恨。」<sup>50</sup>小說家的悲憫之心由此展現，小說境界的層次也由此得到提昇。

## 五、亡靈視角所表徵的意義與作用

總結以上分析，可以發現閻連科在漫長的創作過程中，其實始終不斷嘗試視角之轉換，意圖尋找一種新的敘述方式，然而，在其作品中經常被運用的「亡靈」視角，究竟源自何者啟發？此種敘事型態表徵了何等意義？又是否可能與當代現實產生互動？

在訪談資料中，我們可以看到閻連科本人將亡靈視角的運用定義為「文體」問題，並指出自己在前期創作「東京九流人物系列」及「瑤溝系列」時，尚未意識到此，至於開始思索「怎麼寫」小說，應該反映在1992年發表的〈尋找土地〉一文，是為其文體自覺之發端。閻連科也表示，他由胡安·魯爾福的小說《佩德羅·巴拉莫》獲得極大啟發。<sup>51</sup>確實，亡靈敘事手法普遍見於西方文學，然而閱讀這些外國作品更大的意義還在於，它引領作家轉而回顧自我成長歷程，因而更深

<sup>49</sup> 見閻連科：〈天宮圖〉，《耙耨系列II》（昆明：雲南人民出版社，2012年），頁498。

<sup>50</sup> 此為周景雷在分析余華《第七天》、艾偉《南方》以及孫惠芬《後上塘書》等作品時所得的結論，移之言閻連科以亡靈視角敘事的作品，亦具有同樣效力。見周景雷：〈無力的存在與尖銳的批判——一組亡靈敘事作品解析〉，《上海文學》第4期（2016年），頁111。

<sup>51</sup> 見閻連科、張學昕：《我的現實 我的主義：閻連科文學對話錄》，頁125-126。



刻地體認到鄉間日常裡，往往便充斥了亡靈存在的神秘經驗。「是拉美小說推倒了我與鄉村某種生活的隔牆」，使「我更走近了鄉村的某種真實」，<sup>52</sup>閻連科如此表示。他也曾舉目睹家鄉叔伯弟弟舉行冥婚儀式時，雪天裡棺材竟落滿小蝴蝶的經驗，以及鄉間皂角樹下仿若遇鬼的童年往事，來說明生活中本有一種「不存在的存在，不真實的真實」，<sup>53</sup>這些神秘的民間經驗其實無所不在。

就此觀察，可以說「亡靈敘事」手法的運用，固然首先是來自於西方文學的外來刺激，但少年記憶的回顧卻給出「一種神諭」，<sup>54</sup>讓閻連科體認到亡靈敘事完全是真實生活的一部分。不同於同代作家莫言強調《聊齋》對其寫鬼魅故事的啓發，<sup>55</sup>也相異於 60 後作家蘇童聽地下恐怖小說的童年經驗，<sup>56</sup>閻連科自言其作品多來自「鄉村生活本能的轉化，是一種想像與經驗的結合。」<sup>57</sup>也因此，就某種程度而言，閻連科的「亡靈敘事」或許依循著與農民更緊密聯繫的思維方式，準此想像生活，再結合民間說書等創作手法，閻連科將小說的內容與形式相互配合，完成了具有個人獨特性的文本展演。

在此觀察基礎上更進一步申述，亡靈敘事手法的運用，實表徵了閻連科對於民間經驗的召喚。誠如楊義所指出：「敘事視角是一部作品，或一個文本看世界的特殊眼光和角度。」<sup>58</sup>閻連科也認為鬼故事從側面反映了我們認識世界的方法。<sup>59</sup>敘事角度聯結著誰在看，以及看到什麼的問題，從鬼魅角度來看世界、說故

<sup>52</sup> 見閻連科、梁鴻：《巫婆的紅筷子：閻連科、梁鴻對談錄》，頁 86。

<sup>53</sup> 見閻連科、張學昕：《我的現實 我的主義：閻連科文學對話錄》，頁 35-38。

<sup>54</sup> 見閻連科、梁鴻：《巫婆的紅筷子：閻連科、梁鴻對談錄》，頁 84。

<sup>55</sup> 見莫言：〈好談鬼怪神魔〉一文，收錄於孔範今、施戰軍主編，路曉冰編選：《莫言研究資料》（濟南：山東文藝出版社，2006 年），頁 28-29。

<sup>56</sup> 蘇童曾提到童年時正當 1970 年代初，在手抄本小說傳誦的日子裡，鄰居大哥曾在夏日傍晚為大家講述「恐怖的脚步聲」，一個鬼故事的中斷宣告了作家蘇童文學時代的開始，在驅逐鬼神的無神論時代，他迷戀上鬼故事；在禁止想像的紅色年代裡，他也因此擁有想像的能力。此為蘇童 2014 年 5 月 11 日應臺北文學季主辦單位印刻出版社之邀，以「我的文學時代」為題，在誠品敦南店 B2 視聽室所做的演說內容。

<sup>57</sup> 見閻連科、梁鴻：《巫婆的紅筷子：閻連科、梁鴻對談錄》，頁 84。

<sup>58</sup> 見楊義：《中國敘事學》（北京：人民出版社，1997 年），頁 29。

<sup>59</sup> 見閻連科、張學昕：《我的現實 我的主義：閻連科文學對話錄》，頁 32。



事，本身就是非常庶民的思想，而這些民間傳說從馬克思主義的世界觀來說，都屬於唯心主義，然而閻連科以為「往往唯心主義的東西更符合人們的審美標準」，<sup>60</sup>民間讓你「重新認識小說中的『真實』」。<sup>61</sup>在此認知裡，作家採用立足於民間的思維與創作方式，寫就以上小說，毋寧更具有召喚庶民情懷、藉由亡靈敘事重新理解真實，以及解構主旋律的價值內涵與文化反思。

尤有甚者，以亡靈視角進行敘事，尚有一層情感上的召喚意義，亦即敘事將更具有「疼痛感」，也更能藉彼世界照映、諷刺此世界。以亡靈自述生平始末，本是表達控訴情緒的一種手段，在敘事效果上也會對讀者造成強大的壓迫感；而在控訴之餘，通常意義上的神鬼，每每具有干預現實世界的超凡力量。然而在閻連科的作品裡，鬼魂顯然不具備復仇或改造力量，傳統模式的書寫完全不見於其文本中，小說裡的亡靈，更多是處於無奈境況下的弱勢者，他們的現身與其說是控訴，不如說是哀嘆。閻連科嘗言：「如果沒有『疼痛感』對我來說就不是小說。因為我們每個人都生活在疼痛中間，只是你能不能感覺到，感覺到的多與少，不能表達這種疼痛，你的小說可以說完全沒有深入人的內心和人的最深層的生活。」<sup>62</sup>作家的人道關懷與對社會正義的渴望，由此曲折展現；對於底層民間的悲憫與關懷之心，亦由此表出。

以上所謂「民間經驗的召喚」、「農民疼痛感的召喚」，正是閻連科小說較諸當代作家，更具鄉土性與個人氣質的表現。在同樣藉由「亡靈敘事」進行演繹的作品裡，以余華《第七天》（2013）及莫言寫於1990年代的中短篇小說較為人所知。觀察余華的《第七天》，由於與當下社會事件太過於貼近，小說介入現實的欲望相對強烈，因此即令刻意以「亡靈視角」拉開距離，作意仍稍顯憤激。<sup>63</sup>至於莫言的中短篇鬼魅敘事系列，則受《聊齋》影響較大，部分意在藉由夢、色彩及聲響的渲染等，形成詩意的審美氛圍；另一部分將鬼魅編織入戰爭、飢荒、文

<sup>60</sup> 見閻連科、張學昕：《我的現實 我的主義：閻連科文學對話錄》，頁32。

<sup>61</sup> 同前註，頁34。

<sup>62</sup> 見阿琪、閻連科：〈小說需要「疼痛感」〉，《深圳晚報》（文化評壇），2004年5月11日。

<sup>63</sup> 關於余華《第七天》中「亡靈敘事」視角的討論，詳見拙著：〈余華《第七天》中的亡靈敘事〉，《中國現代文學論叢》第13卷第2期（2018年12月），頁89-94。

革、知青等社會背景，藉由個人生活經驗的轉化，言說權勢、飢餓及人性等時代創傷，<sup>64</sup>唯行文間欲言又止、若隱若現，批判較為隱微。相較於上述二者，閻連科更能善用「亡靈敘事」的特殊性，創造出多音交響、相互對話的文體，從中展示、評價農民軍人的苦境與亡靈的困境，此部分自我投射的意味不言可喻。相較於莫言和余華，其民間風味、土地情感更為根深蒂固，也因此形成無可取代的風格展演。

## 六、結語

總結而言，亡靈敘事手法使作家在行文時擁有更充分的敘述自由，過去、現在與未來可以不斷交織、相互影響，藉由敘述視角於時空中的反覆跳轉，重構了事件始末。早有論者指出多角度敘述、複調式特點<sup>65</sup>使亡靈敘事具備了更廣闊的視野；至於「懸念」的設置與「陌生化」敘事策略，當然也能產生審美意義上的震驚效果。

然而亡靈敘事更重要的意義，還在於藉由跨時空對話反映社會問題，重構歷史景觀。亡靈的出現，通常表徵了土地、歷史裡受害者的沉默，格非曾表示「在我看來，一個作家所用的文體與形式，通常是作家與他所面對的現實之間關係的一個隱喻或象徵。」<sup>66</sup>由閻連科此系列亡靈敘事作品看來，「東京九流人物系列」裡，「亡靈」魯耀此一歷史人物的痛快適意，與「和平軍旅系列」、「耙耨系列」裡農民軍人之亡靈，儼然具有對照性：作家意在藉由歷史亡靈的自況，反映當前現實人生之醜惡、庶民生活之多艱；而此種悲苦的終點，唯死亡得以拯救。這便是閻連科面對苦難所展露的世界觀、所試圖給出的現實隱喻。

與同樣採用亡靈敘事手法如方方〈風景〉、余華《第七天》等以城市生活為

---

<sup>64</sup> 關於莫言採用「亡靈敘事」手法寫作的中短篇小說，相關討論請參拙著：〈莫言中短篇小說裡的鬼魅敘事〉，《清華中文學報》第22期（2019年12月），頁297-329。

<sup>65</sup> 見曾利紅、黎明：〈南方哥特小說中的幽靈意象——兼評《押沙龍，押沙龍！》和《寵兒》〉，《當代外語研究》第5期（2010年），頁56。

<sup>66</sup> 見格非：〈文體與意識形態〉，《當代作家評論》第5期（2001年），頁8。

背景的作品相較，「農民」為閻連科一貫關懷之所在。在此批中篇小說之後，閻連科尚有《日光流年》、《堅硬如水》、《丁莊夢》、《風雅頌》等長篇，持續採用亡靈敘事手法，展現出更深沉的農民生活情境。至於其所提出的「神實主義」觀點，<sup>67</sup>亦應是在此批中篇作品的基礎下，所發展出的創作理論與指導原則。可見從較不具備敘事自覺的創作摸索，轉向實驗性的「亡靈敘事」中篇系列，從而發展出神實主義思考，並展開其後長篇小說的敘事視角選擇，這漫長的文學創作軌跡，正可印證「亡靈敘事」中篇系列在閻連科創作過程中的承轉意義。而考量文學效果，長篇作品採用亡靈敘事視角，在表現力度及多音交響的本質上，反而較難發揮，因此我以為本文所論述的閻連科中篇系列，具有「亡靈視角」展演難得的敘事典範性，這亦正是此批中篇在閻連科作品裡的價值所在。

## 徵引書目

### 一、近人論著

#### （一）專書

孔範今、施戰軍主編，路曉冰編選：《莫言研究資料》（濟南：山東文藝出版社，2006年）。

林源編選，中國人民大學文學院組編：《說閻連科》（瀋陽：遼寧人民出版社，2014年）。

莫言：《紅耳朵》（臺北：麥田出版，1998年）。

梁鴻編著：《閻連科文學年譜》（上海：復旦大學出版社，2015年）。

楊義：《中國敘事學》（北京：人民出版社，1997年）。

閻連科：《閻連科文集》（北京：人民日報出版社，2007年）。

---

<sup>67</sup> 閻連科所謂「神實主義」即：在創作摒棄固有真實生活的表面邏輯關係，去探求一種「不存在」的真實，看不見的真實，被真實掩蓋的真實。……它與現實的聯繫不是生活的直接因果，而更多地仰仗於靈神（包括民間文化和巫文化）、精神（現實內部關係與人的靈魂）和創作者在現實基礎上的特殊意思。詳參閻連科：〈當代文學中的「神實主義」寫作〉，收於閻連科、張學昕：《我的現實 我的主義：閻連科文學對話錄》，頁206-221。後閻連科據此發展成10萬字長篇文學隨筆，即《發現小說》（天津：南開大學出版社，2011年）一書。

閻連科：《發現小說》（天津：南開大學出版社，2011 年）。

閻連科、張學昕：《我的現實 我的主義：閻連科文學對話錄》（北京：中國人民大學出版社，2011 年）。

閻連科：《耙耨系列 I》（昆明：雲南人民出版社，2012 年）。

閻連科：《耙耨系列 II》（昆明：雲南人民出版社，2012 年）。

閻連科：《年月日·朝著東南走·橫活》（北京：人民文學出版社，2013 年，《黑白閻連科·中篇四書》）。

閻連科：《黃金洞·尋找土地·中土還鄉》（北京：人民文學出版社，2013 年，《黑白閻連科·中篇四書》）。

閻連科、梁鴻：《巫婆的紅筷子：閻連科、梁鴻對談錄》（桂林：漓江出版社，2014 年）。

譚君強：《敘事學導論：從經典敘事學到後經典敘事學》（北京：高等教育出版社，2014 年）。

（美）華萊士·馬丁（Wallace Martin）著，伍曉明譯：《當代敘事學》（北京：北京大學出版社，1991 年）。

（美）蘇珊·S·蘭瑟（Susan S. Lanser）著，黃必康譯：《虛構的權威——女性作家與敘述聲音》（北京：北京大學出版社，2002 年）。

## （二）期刊論文

王偉：〈穿越陰冥與陽界——論閻連科早期小說創作中的「亡靈敘事」〉，《中州大學學報》第 22 卷第 1 期（2005 年 1 月），頁 40-42。

毛陽南：〈閻連科的系列小說創作特色〉，《山花》第 6 期（2013 年），頁 137-138。

石曉楓：〈余華《第七天》中的亡靈敘事〉，《中國現代文學論叢》第 13 卷第 2 期（2018 年 12 月），頁 89-94。

石曉楓：〈莫言中短篇小說裡的鬼魅敘事〉，《清華中文學報》第 22 期（2019 年 12 月），頁 297-329。

肖百容：〈死亡：一個獨特的全知敘事視角——閻連科小說死亡書寫淺探〉，《懷化學院學報》第 24 卷第 3 期（2005 年 6 月），頁 89-91。

周景雷：〈無力的存在與尖銳的批判——一組亡靈敘事作品解析〉，《上海文學》第4期（2016年），頁108-112。

格非：〈文體與意識形態〉，《當代作家評論》第5期（2001年），頁8-10。

曾利紅、黎明：〈南方哥特小說中的幽靈意象——兼評《押沙龍，押沙龍！》和《寵兒》〉，《當代外語研究》第5期（2010年），頁56-61。

閻連科：〈和平殤〉，《花城》第1期（1995年），頁38-59。

閻連科：〈為親人寫一本好看的書〉，《學習博覽》第8期（2009年），頁50-51。

### （三）報紙文章

阿琪、閻連科：〈小說需要「疼痛感」〉，《深圳晚報》（文化評壇），2004年5月11日。

### （四）電子資源

「二七紀念塔」，維基百科網站

（<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E4%BA%8C%E4%B8%83%E7%BA%AA%E5%BF%B5%E5%A1%94>）。（上網檢索日期：2020年2月10日。）

# “The Narrative of the Dead” in Yan Lianke’s Novels and Its Significance

*Shih, Hsiao-Feng*

Professor, Department of Chinese, National Taiwan Normal University

## Abstract

“The narrative of the dead” can not only show the writer’s broad imagination but also make the expression of creation freer. I searched a wide range of Yan Lianke’s medium-length works, getting seven pieces of related work. First of all, I will use “*Heng Huo* 橫活” to explain that it follows the narrative of classical “storytellers” to agree with the theme and the background of the novel. The addition of “the narrative of the dead” shows Yan’s high interest in stylistic experiments and his attempt of creation in the early stage. Secondly, I will use “*Xunzhao tudi* 尋找土地,” “*Heping shang* 和平殤” and “*Zai beping de rizi li* 在和平的日子裡” to analyze how Yan expresses his demands and chooses the narrators according to the inner structure and emotion, and thus solves the narrative problem of oversized space span in war novels. Finally, I will explain how Yan designs peasant ghosts to reflect the struggles for survival of the folk people in “*Niaohai dansheng* 鳥孩誕生,” “*Xingse cong mang* 行色匆忙” and “*Tiangong tu* 天宮圖.”

The use of “the narrative of the dead” actually symbolizes the value connotation and cultural reflection of Yan Lianke’s call for common people’s feelings and deconstruction of the main melody, and it also reflects the social problems through inter-temporal dialogue and reconstructs the historical landscape.

**Keywords:** Chinese Contemporary Novel, Yan Lianke, the Narrative of the Dead, War, Peasant