

閻連科《聊齋本紀》桃花源敘事的「擬造」力

趙帝凱*、Riccardo Moratto（莫冉）**

摘要

德勒茲哲學「擬造」（fabulation）在文學小說的應用，強調「敘事」（說故事）所引發之流變（becoming）與轉化力量的美學能力。本文分析閻連科《聊齋本紀》小說，聚焦於閻連科桃花源敘事的特質及其寓意，並以德勒茲的「擬造」哲學來探討小說中顛倒的禮儀秩序與超現實時空邏輯，從中考察其故事重構與新創想像的內涵。本文認為，閻連科在《聊齋本紀》的桃花源敘事緊扣對「本源」與原初的思考，同時，在文本中作為桃花源的「歡樂國」，其特殊的時空邏輯與禮儀秩序也在歷史與非歷史之間開闢第三時間，既超越又依附現實與歷史。此外閻連科在「歡樂國」允許萬物多重性生發與連結之可能，形成一種德勒茲意義上的「一致性平面」，從而展現出他書寫「不真之真」的嘗試。

關鍵詞：閻連科、桃花源敘事、德勒茲、擬造、三重時間合成

* 華東師範大學國際漢語文化學院博士後研究員。

** 同濟大學外國語學院特聘教授。通訊作者。

一、前言

閻連科生於 1958 年的河南省洛陽市嵩縣。他自 1978 年起從軍，並於 1979 年開始創作小說，其作品主題多關心農民的處境以及人們在絕境中的掙扎與求生意志。累積至今，閻連科已經創作數十篇小說，深刻寫盡了當代中國發展主義下的現實醜怪與對革命歷史的拷問。在這些主題中，他擅長露骨地描寫苦難與身體變形，執迷於惡疾、墓地、棺材、屍骨等的意象，並穿插狂歡式語言以及亡靈敘事等手法。閻連科的作品屢獲國內外文學獎項，可以說是最受西方學界關注的中國當代作家之一。然而由於他的不少作品直觸中國政治與革命歷史的禁忌（例如《為人民服務》、《四書》、《日熄》等作品），挑動了官方敏感神經，致使他部分作品難以在中國大陸出版。

儘管如此，閻連科畢生寫作的意義不僅限於政治禁區或意識形態。誠如陳曉明所言，他創作的核心意義離不開與中國文學現實主義的角力，其寫作也始終在思考「真實」的意義。¹ 自 1990 年以來，中國大陸文藝界在反本質、後學當道的文學格局中，閻連科卻是不斷叩問本質與真實。他的小說奠基於社會現實主義，但自 1990 年以來，他的作品整合中國民族元素、西方現代主義形式及寫實主義敘事傳統，逐漸轉向魔幻、神奇等超現實主義。² 例如，閻連科擅長寫關於鬼的故事，無論是亡靈敘事或鬼魂視角，兩者都涉及他文本中對屍骨、血、疾病（身體奇觀）及死亡等意象的使用比例，同時這些意象都圍繞於他文本中的「墓地」主題。陳曉明在分析閻連科對墓地的特殊情結時，曾指出墓地在閻連科的文本中象徵著歷史終結，而閻連科的文

¹ 陳曉明，〈給與本質與神實——試論閻連科的頑強現實主義〉，《無法終結的現代性：中國文學的當代境遇》（北京：北京大學出版社，2018 年），頁 369。

² Haiyan Xie, *Ideology and Form in Yan Lianke's Fiction* (London and New York: Routledge, 2023), 8.

本所欲探討的本質及意義都必須面對歷史終結的詰問。³ 閻連科創造了「神實主義」一詞來說明自己的寫作軌跡，但該詞也凸顯了寫實主義作為對他文學創作的起點。寫實主義在閻連科的創作生涯如此重要，不僅因為他對中國新文學以來寫實傳統的省思，更因為他對於真實與本質，尤其是歷史的真實與本質的殷切拷問，以及他在中國當代文學體制中的特殊位置有關。在理解了閻連科對寫實主義的複雜情感及其長年與之糾葛後，我們才能更好釐清他此時所推出《聊齋本紀》的意義。

出版於 2023 年初的《聊齋本紀》，不再以當代社會為背景，而基於中國文言筆記小說《聊齋誌異》進行改寫與再創作。故事不再以各種驚悚的身體變形來描寫中國現實世界的醜怪和荒謬，而是依據《聊齋誌異》的寫作背景進行想像與虛構，呈現出與現實物理世界邏輯完全不同的故事。在這本小說中，閻連科重寫、改寫並新編了《聊齋誌異》，並挪用中國古典小說中對於真實與虛幻的夢境話語，來反思「摹擬論」（Mimesis）以外的真實觀，同時思考「故事」在當代的開創性意義。

閻連科這幾年來關注清初文言小說集《聊齋誌異》，是因為他看到了該書中鬼故事所凸顯的現代性與對真實的思考。眾所周知，《聊齋誌異》是中國清朝文人蒲松齡（1640-1715）以文言文收錄、編纂並改寫的短篇志怪小說集，故事來源包括六朝志怪小說、唐代傳奇及鄉野奇談。全集共 491 篇故事多圍繞於狐仙、書生、才子佳人、鬼魂、癡狂（癖）與知己等主題，僅有少數專以恐怖或荒誕為核心的內容。閻連科所新編與新創的《聊齋本紀》則擷取原著中狐仙、書生及鬼魂等主題進行重寫並新創。這當然是一種「故事新編」，即「重寫」，

³ 陳曉明，〈給與本質與神實——試論閻連科的頑強現實主義〉，《無法終結的現代性：中國文學的當代境遇》，頁 383-384。

有意營造出如杜威·佛克馬 (Douwe Fokkema, 1931-2011) 所說的「當代文本與早期文本的混合性 (ambiguity)」，從而引發一種美感經驗。⁴ 誠然，在中國現當代文藝創作中，投入「故事新編」的作家固然不少，其中首開先河者就是魯迅 (1881-1936) 的《故事新編》；閻連科也並非第一位對《聊齋誌異》進行有意識地重寫與改寫的作家。自新時期文學以來，汪曾祺 (1920-1997) 便藉由白話文重寫並改寫情節的方式來寄託他對人本主義的情懷。⁵ 不過，相對於魯迅的《故事新編》通過個人視角來反映社會問題並質問歷史，閻連科有屬於他自己的關懷，從而不同於魯迅之故事新編。⁶ 據閻連科所言，他的《聊

⁴ 生安峰，〈文學的重寫、經典重構與文化參與——杜威·佛克馬教授訪談錄〉，《文藝研究》2006年第5期（2006年5月），頁65。

⁵ 汪曾祺對重寫並改寫《聊齋誌異》的主要內容，在語言上不僅將文言改以白話文及口語體，深化人物間情感，探討人性等。詳見蔡妙芳，〈穿過奇幻的大門——論魯迅與汪曾祺的「故事新編」〉，《有鳳初鳴年刊》第4期（2008年9月），頁277-291。

⁶ 本文認為閻連科《聊齋本紀》「重寫故事」的「文學行動」與魯迅《故事新編》以來的有不同的內涵（我們在後文將嘗試透過德勒茲 [Gilles Deleuze, 1925-1995] 的「擬造」來分析之）。首先，閻連科有意識地將「中原／中國」置放在後現代的語境中，這與魯迅在「現代性」語境下反思中國歷史意識的脈絡不同，兩人所欲回應的時代思潮亦不同。我們同意魯迅之故事重寫具有對官方敘事之顛覆性，這點在閻連科的小說中亦有，但我們察覺到閻連科的小說卻更從後現代的態度叩問本質與真實，尤其是對二十一世紀以來持續發酵之「文明中國論」思潮的反思，探究作為能指的「中原／中國」，究竟指向何種真實。其次，「真實」是閻連科創作的核心關懷，即如何去寫「實」、如何去現「實」。結合前述對閻連科創作歷程的簡介，我們看見閻連科不斷在叩問「本質」與「真實」，如果魯迅《故事新編》是在身體與語言、表意與表象中尋求歷史意義鏈之有機連結而不可得，最終只能在「摩羅詩力」的「惡聲」中呈現意義斷裂的書寫的話，那麼閻連科《聊齋本紀》則是在早已認清「真實不可寫」（或不能寫）的悖論之後，採用「虛構以逼真」、「神異以寫實」的策略，轉化「真實」的書寫邏輯，從而讓不可觸及之「真實」，在失語的語境中，重新被聽見。職是之故，對於魯迅而言，「本源」已永久斷裂，所以魯迅是悲觀的；但對於閻連科而言，「本源」是可能的，所以閻連科是樂觀的。因此，我們認為，相較於「故事重寫」在理論上的運用，德勒茲思想中關於「擬造」、「一致性平面」及「三重時間合成」等理論概念，較能提供一個極具理論性且說服力強的分析工具，以詮釋閻連科之「真實如何可能」的哲學思考，同時，也對文本中諸多奇異現象（本源、第三道門、第三世界、時間逆行等）具有較合理的分析能力。

齋本紀》寫了許多狐仙、鬼魂等非人之人對人間的眷戀，除了繼承蒲松齡對世俗生活的信仰外，也表達了凡人走入非人世界之救贖及其意義。⁷

二、桃花源敘事中的「復返」與「本源」

《聊齋本紀》最大的新編特色在於閻連科透過耿畫師、圓夢人及蒲生等三個人物，以及桃花源意象般的「歡樂國」，將原著中幾個著名的獨立散篇串連起來。簡言之，就是合併不同的故事，並讓不同故事中的人物有所聯繫。首先，他新創出「耿畫師」這號人物來改編原著〈青鳳〉中耿生與青鳳的故事；又給原著中原本沒有姐姐的青鳳，創造出新人物「紫鳳」以充當其姊姊，再用紫鳳的故事接合原著的〈畫皮〉故事。循此，閻連科讓原本在蒲松齡的《聊齋誌異》中互不相關、各自獨立的三篇故事得以相連。同樣地，他也用原著中的〈畫壁〉主人公朱生，串連起〈嬌娜〉、〈嬰寧〉與〈俠女〉等故事。此外，閻連科也把《聊齋誌異》成書年代的當朝皇帝（即康熙帝〔1654-1722〕），納入故事的改寫中，讓皇帝也成為書中的人物。在閻連科的安排中，康熙自小就從濟仁公公那裏聽到許多狐仙的故事；康熙長大後，又分別從一位圓夢師及一位書生（蒲生）那裡聽到更多關於歡樂國的故事。康熙對這些故事充滿好奇，甚至心嚮往之，甚至進入了故事，從聽故事的人變成參與故事生成的人。

總之，閻連科的《聊齋本紀》固然呼應著魯迅在《故事新編》所折射出的歷史意識，但閻連科的小說則走得更遠。儘管「故事重寫」是魯迅與閻連科共同的基礎，但德勒茲的「擬造」能擴展閻連科「故事重寫」的內涵，進而為當代人對「何謂中國」的思考提出另一種視角。感謝審查委員的指教並協助本文釐清兩者差異。

⁷ 勞緯洛，〈折返「不真之真」的文學空間——閻連科〉，《聯合文學》2023年1月號第459期（2023年1月13日），網址：<https://www.unitas.me/archives/38373>，瀏覽日期：2024年11月20日。

小說中最重要的部分，也是最具創新之處，是第四部分「第三門」的設計。這一部分將前三部分看似零散的故事集（及其人物）都收攏並整合於歡樂國中，使得前面諸多散篇故事有了有機聯繫。第四部分以晚年抱恙的康熙為起點，他毅然決定前往年輕時所聽到故事中的桃花源——歡樂國，一探究竟。他在初春時啟程，最終在仲春時抵達歡樂國前的山坡。令人驚奇的是，當康熙進入歡樂國後，他所遭遇到的人事物，都是年輕時期所聽到故事中的人事物。也就是說，當康熙走進歡樂國時，他已經慢慢走入了過去從濟仁公公、圓夢師及蒲生那裡聽來的故事之中，不僅見證了這些故事，還參與故事其中，最終成為了故事的一部分。

在這充滿後設趣味的《聊齋本紀》中，閻連科極力描繪出田農莊（及歡樂國）的桃花源意象。文本中，蒲生定期向康熙呈報他所創作的故事，其中說到一個狐狸家族的跨世經歷。這個狐狸家族正是〈畫壁〉中朱生與狐女所建立的狐族一家人，在他們遭受人情世故的迫害而歷經轉世後，化身為七彩蝴蝶，無憂無慮地徜徉於耙耨山脈之深處。這一家人發現了該山深處的田農莊，這裡的空氣是透明而彩色的，四季變換又是色彩繽紛的，而且只有一戶人家，於是他們便定居下來。⁸ 狐狸一家人與這一戶人家和諧共存，繁衍後代。這樣的田農莊無疑是原始自然、相對封閉而自足的空間，可以說是超越時間之外，一個沒有歷史的世外桃源。

同樣地，在文本中的歡樂國，也是個桃花源。同樣坐落於嵩州耙耨山脈上，一處村落有著與世隔絕的自然風光與恬靜閑靜的田園景觀，不僅田產豐饒，讓百姓安居樂業，甚至還有讓人進去就不想走出來的無限魅力。⁹ 這裡的歡樂國不只具有與現實生活（文本時空指的

⁸ 閻連科，《聊齋本紀》（新北：聯經出版公司，2023年），頁200-201。

⁹ 閻連科，《聊齋本紀》，頁294。

是大清帝國)相對立的結構,而且完全是不同於現實物理世界的空間,擁有完全與現實世界截然不同的運行邏輯與法則:歡樂國前有一個怪坡,人們走在這個怪坡上,會發現越陡越好走;東西掉到怪坡的地面上,還會自動往上坡滾行,無需人們費力。¹⁰ 等到康熙晚年親自到歡樂國一探究竟時,他所見的歡樂國,分成好幾個城廓,有夢城、桑原、二湖島、田農郡,每個地方都如人間樂園般舒適又美好。有趣的是,這些不同的城廓,都是康熙前幾年所聽過的故事中出現過、曾到人間走過一遭的狐狸、百姓、朝臣等所組成的聚落,且彼此自成一格。

為了凸顯這些桃花源般的美好世界,閻連科數度使用「聯覺」(synesthesia)來描繪這裡。例如,在描寫狐女嬌娜身上的香氣時,他寫道「似乎那香味是種淡紅色,帶著春日三月的暖」(嗅覺與觸覺);¹¹ 在形容歡樂國中桑原的田園風光時,他形容桃花「紅得有顏色掉下來,把樹下的黃土染成殷烏紅」,而且「半夜能聽到顏色和顏色的衝撞聲」(視覺與聽覺)。¹² 當康熙行走在「彩虹橫跨夜空」的月夜裡,那月光「帶著桂花白的香味和靜謐」(嗅覺與聽覺);¹³ 在形容狐女妮頭上樓的腳步聲時,「腳步踏著樓地板,在夜裡像木頭敲在月光上的響」(聽覺與視覺)。¹⁴ 誠如閻連科所說,這些修辭技巧是為了營造出小說的「童話感」,¹⁵ 同時這些感官上的(非)事件(phenomenological (non-)event),也能啟動讀者的想像。

既然桃花源是這些地方的共通意象,而閻連科自己在行文中也數

¹⁰ 閻連科,《聊齋本紀》,頁297-298。

¹¹ 閻連科,《聊齋本紀》,頁105。

¹² 以上引文,見閻連科,《聊齋本紀》,頁422。

¹³ 閻連科,《聊齋本紀》,頁488。

¹⁴ 閻連科,《聊齋本紀》,頁501。

¹⁵ 陳珮分,〈從《聊齋本紀》,等候下一部「不是小說的小說」——專訪小說家閻連科〉,《OKAPI 閱讀生活誌》,2023年2月20日,網址:<https://okapi.books.com.tw/article/16586>,瀏覽日期:2024年11月21日。

度直接使用「桃花源」來指稱這些地方，那麼桃花源如何區隔於現實空間，也是閻連科匠心獨具之處。歡樂國的城門有九道，不同道門都通往不同的世界，每個人在歡樂國的經歷與遭遇也都會因走不同道門而有所不同。¹⁶ 這九個世界都是自成一格的時空，而小說文本所聚焦的第三門世界，也是康熙最後選擇走進的世界。在歡樂國第三門的世界裡，四季是逆行的，先是經歷冬天、接著秋天、再來才是夏天與春天；一天的時辰也是顛倒的，先是午夜、夜晚、傍晚，最後才是白天。¹⁷ 這種時間逆行的設計，不僅體現在歡樂國時序與現實世界相反，甚至還體現在康熙的身體因禮儀秩序之反轉而引發的變化。

康熙一向習慣了眾星拱月，接受人們的朝拜，但這種禮儀秩序卻在歡樂國反轉了過來：當康熙來到歡樂國的第三門世界時，驚覺這裡不再有人朝拜他；他必須完成別人對他的要求（例如，書生們要求皇帝一起加入作詩評比，輸了就得幫大家做飯）；他也受到那些在現實世界因他而死之人的譴責（例如，接受被打入冷宮而死的宮女嬪妃們的痛罵抱怨）。只有先接受這些逆轉的禮儀秩序，才能繼續在這裡的旅程（或得償所願）。但這種禮儀秩序的顛倒不像是一種報復或懲罰，反而像是一種「遊戲規則」。因為根據歡樂國的秩序，人們若能從康熙身上予取予求，對康熙白眼與不敬，而康熙自己願意服膺這種規則的話，那麼康熙就能增壽、減緩老化，甚至逆齡生長，而且身體也會變得年輕力壯。例如，他為生前被他賜死的朝臣們滴血驅疫，他自己就增加了近二十年壽命，人也從六十八歲變成五十歲，彷彿是戲謔地上演著「血債血償」的趣味遊戲。此外，他還為生前受盡科舉折磨而不得志、終其一生抑鬱寡歡的書生們燒飯洗碗，臨別前還向他們鞠躬道歉；面對眾多生前被他打入冷宮、被賜死的宮女和嬪妃們的責問與

¹⁶ 閻連科，《聊齋本紀》，頁 392。

¹⁷ 閻連科，《聊齋本紀》，頁 410。

抱怨。康熙無奈地服膺這些禮儀逆轉的規則後，他人也從五十歲變成十七歲的少年。相反地，若康熙在這裡不願意服從規則，執意行使他的皇帝權力、享受君王威儀，或滿足個人欲望時，就會被迫折壽而變老（例如，天寒地凍之際穿上龍袍以禦寒，身體就立刻變老而寸步難行；想要跟美好女子享受魚水之歡就會減壽），而為皇帝付出的人，則會得到好處（例如折抵罪過、增加修行等）。

我們可以將這些顛倒理解為康熙「逆社會化」的返璞歸真的過程：當康熙放下皇帝架子並學會付出後，他的壽命就會增加，也隨之變年輕。當然，這種設計固然是閻連科的文本常見之「懺悔」或「贖罪」主題的再次現形，¹⁸ 但我們認為在《聊齋本紀》中這種懺悔贖罪的主題，卻不可同日而語。與其說康熙到了歡樂國是在贖罪，不如說是在體驗成為一個真正血肉之軀的「人」的滋味。例如，為了不因為要求別人而讓自己折壽，康熙要自己去市場上花錢買東西、自己掏腰包去看戲、自己整理好行囊，甚至還頭一次，身為男性主動的角色被翻轉，而被迫應允了狐女妮頭的要求，「被」發生一夜情（某種程度來說，這也算是閻連科荒誕筆法的再次展現了）。¹⁹ 但康熙是快樂的，因為他在歡樂國真正體會到了七情六慾與愛恨滋味。儘管康熙最後有機會走出歡樂國，回到現實世界去當萬人之上的皇帝，享受至高無上的權力，但他最後卻選擇留在這裡。從這一點來看，康熙的生命似乎在歡

¹⁸ 閻連科近年的小說主題是懺悔或贖罪，包括《丁莊夢》的爺爺丁水陽，《四書》中的孩子、作家及學者，都有為自己行為懺悔的意義，而《日熄》的李念念父親也是如此。但弔詭的是，進行懺悔或贖罪的人從來都不會是亂象的根源，而是「替他人贖罪」。換言之，小說從未觸及歷史動盪之根本，也就是那些會涉及體制核心或政治敏感的問題。也因此，閻連科一直有自覺的收斂，或是「點到為止」的創作意識。此外，早在評論《堅硬如水》（2001）時，陳思和就曾指出閻連科以「惡魔性」點出重大歷史的敘事，促進我們思考自身文化傳統的「惡魔性因素」。參見陳思和，〈「文革」書寫與惡魔性因素：《堅硬如水》〉，《中國現當代文學名篇十五講》（北京：北京大學出版社，2003年），頁431-432。

¹⁹ 閻連科，《聊齋本紀》，頁499-500。

樂國中處在「復返」狀態，這種復返不是落後或倒退，而是具有一種返璞歸真的性質。

至此，我們有必要將閻連科近年來的桃花源敘事，與他早年所擅長之烏／惡托邦敘事相提並論。首先，我們必須先釐清「桃花源」與「烏托邦」兩者的概念區分。由湯瑪斯·摩爾（Thomas More, 1478-1535）所提出的「烏托邦」（utopia）一語，最初及含有雙重意義：人類的希望至極（eutopia: good place）或愚蠢至極（outopia: no place），而這種曖昧性反映了道德理想與歷史現實之間兩者關係之不明確；烏托邦概念亦潛藏著絕望觀、落差感與危機感。²⁰ 在中國語境中，晚清以來的翻譯活動已經讓「桃花源」意符受到西方文學烏托邦概念的影響，²¹ 從避世命題轉換到透過對文明進步的信仰來投射「感時憂國」的情懷。²² 而二十世紀以來中文小說的烏托邦想像，又結合現代性、國族建構、社會革新、政治理想與文化復興的議程。基於上述脈絡，如果閻連科過去所擅長之對現代中國社會的醜怪書寫，是趨近於惡托邦脈絡的話，那麼我們認為，近幾年來閻連科文本頻繁出現的「一戶一村莊」的意象及其敘事，較為貼近中國古典文學的「桃花源」話語。惟此，本文以「桃花源」敘事來理解閻連科文本的意涵，從而凸顯出這種敘事早已經與他早年「烏／惡托邦」敘事有所不同了。²³誠然，

²⁰ 見 Maurice Meisner, *Marxism, Maoism and Utopianism: Eight Essays* (Madison: University of Wisconsin Press, 1982), 3.

²¹ 張惠娟，《烏托邦的流變文類研究與文本考察》（臺北：書林出版有限公司，2020年），頁41-42。

²² 顏健富，〈小說「烏托邦」：概念旅行、敘事展演與文學史反思〉，《從「身體」到「世界」：晚清小說的新概念地圖》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2014年），頁154。

²³ 儘管「桃花源」常常是中國文學用以比附西方文學中「烏托邦」的概念，然而漢語語境的「桃花源」不同於摩爾的烏托邦概念。西方烏托邦的概念強調對理性、人為秩序與征服自然的政治理想世界，而陶淵明的桃花源則超越了歷史時間與宗教神話，回歸到自然萬物本真的樂園。見 Maurice Meisner, *Marxism, Maoism and Utopianism: Eight Essays*, 5；賴錫三，〈《桃花源記並詩》的神話、心理學詮釋——陶淵明的道家式「樂園」新探〉，《中國文哲

包括閻連科在內的中國當代小說家，都曾以惡托邦視野對中國社會表露出極盡挖苦諷刺或極度悲觀的情緒，²⁴ 從而構成了一系列對烏托邦式社會規劃下的道德沉淪怪狀之圖譜。不過，也有學者觀察到這些中國現當代文學中的惡托邦敘事背後，實有一種對自由的崇尚與嚮往。劉劍梅認為，中國作家對共產中國下集體烏托邦夢想的反思，凸顯於他們轉向莊子（約 369-286 B.C.）哲學取經，透過「逍遙」與「齊物」重探個體性、自由及自然。²⁵ 在這些惡托邦敘事中，閻連科早已在多個文本中暗藏桃花源意象，藉以表露出對當代中國現實提供另一種救贖的可能。²⁶

確實，陶淵明（365-427）筆下的桃花源意象在閻連科近年的寫作中越發凸顯。在他過去的作品中，「耙耨世界」都是與世隔絕、自我封閉的狀態，例如《日光流年》的三姓村、《風雅頌》的詩經古城等，而其中最具有道家色彩的桃花源，莫過於 2006 年出現於《受活》的受活莊²⁷：文本中的受活莊只容得下生理殘缺的人，表露出「無用之用」的莊子哲學。²⁸ 基於上述學界之觀察，本文在把握「桃花源」意象於閻連科文本中特殊性的同時，還想繼續追問在《聊齋本紀》這種

研究集刊》第 32 期（2008 年 3 月），頁 27-29。

²⁴ Douwe Fokkema, *Perfect Worlds: Utopian Fiction in China and the West* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011), 332.

²⁵ Jianmei Liu, "The Spirit of Zhuangzi and the Chinese Utopian Imagination," in *Utopia and Utopianism in the Contemporary Chinese Context: Texts, Ideas, Spaces*, eds. David Der-wei Wang, et al. (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2020), 130.

²⁶ 參見 Di-kai Chao and Riccardo Moratto, "The Redemption of The Peach Blossom Spring: An Examination of the Human Condition in Yan Lianke's *Zhongyuan* (*Zhongguo gushi*)," in *The Routledge Companion to Yan Lianke*, eds. Riccardo Moratto, and Howard Yuen Fung Choy (London and New York: Routledge, 2022), 199-216.

²⁷ Jianmei Liu, *Zhuangzi and Modern Chinese Literature* (New York: Oxford University Press, 2016), 187.

²⁸ Jianmei Liu, "The Spirit of Zhuangzi and the Chinese Utopian Imagination," 143.

桃花源意象是否有國族寓言視野以外的意義。

回到之前提及的「復返」。當我們結合閻連科的創作歷程來理解這種「復返」性質的話，恐怕會發現這種「復返」沒那麼簡單。綜觀閻連科多年的寫作實踐（包括現在的《聊齋本紀》），但凡文本中所出現的桃花源意象，總與他老家附近的耙耨山脈相疊合，而且又時常圍繞於象徵中國文明中心的「中原」、「中州」等概念。其實不只是閻連科，很多作家都曾依據老家的意象進行其文本空間的想像。這些空間未必是現實地理的空間，而是作家的投射想像（並且總樂此不疲）。例如福克納（William Cuthbert Faulkner, 1897-1962）的 Yoknapatawpha、沈從文（1902-1988）的湘西、莫言的高密、李永平（1947-2017）的砂拉越及張貴興的婆羅洲等。循此，閻連科的桃花源敘事，也可以說是一種基於老家耙耨山脈的文學想像，更可以說是一種以老家為基礎所做出的關於中原之表述。

細究閻連科多年的創作生涯，「耙耨山脈」是他寫作邁入成熟期、運用大量超現實手法的開始，其空間充滿苦難、暴力、激情與神秘。²⁹ 王德威曾指出，閻連科對中原老家愛恨交織的複雜心理，盡展現於其筆下的醜怪世界：中原是中國文明發祥地，卻充滿苦難與考驗；老家位於兩程故里，宋明理學之源，卻又是現代歷史上生存的絕境。處在兩者極端之間的抑鬱與委屈，以及意義的叩問，漸漸讓閻連科突破現實主義的框架，以異象、神話或鬼話來演繹。³⁰ 總之，耙耨山一直是貫穿閻連科寫作生涯的重要意象，而閻連科在過去的諸篇小說中時常圍繞著耙耨山並開展他的鄉土惡托邦敘事，從而形成其獨特的「原鄉話語」。

²⁹ 周述波，《鄉土上的存在之思與農村傳播：閻連科小說創作論》（香港：中華書局，2019年），頁11-12。

³⁰ 王德威，〈革命時代的愛與死——論閻連科的小說〉，收入閻連科，《為人民服務》（臺北：麥田出版社，2018年），頁19-20。

此原鄉話語不僅寄託了閻連科對家鄉的想法，也是他投射人生經驗的憑藉。但從《耙耨山脈》（1994）到近年來的《中國故事》（2021）等作品光譜來看，閻連科「耙耨山脈」意象的內涵其實已有所轉變：從苦難荒涼之地到希望再生之處，從惡托邦到桃花源。也就是說，閻連科的「耙耨山」意象越來越空靈，而且象徵意義越來越深刻，尤其是與桃花源所在的「中原」相互對照。中原在歷史上所形成的意象，不僅是漢族文化發祥地，也是中國文明與普遍皇權相互支撐的始源地。但與其將鄉土認為是地理意義上的實存，不如將它說是拓樸學意義上的座標時空輻輳點（*chronotope*），文本藉以作為作者投射複雜人生經驗的場域。³¹ 考量到耙耨山在現實地理空間的位置，以及閻連科在該意象中常寄託著對「中原」一詞在文化意義上的省思，我們不得不認為，閻連科這幾年將桃花源安置在中原（或耙耨山）的意涵，或許潛藏著對當前中國社會政治的想像，藉以凸顯他對歷史，尤其是經歷著「短二十世紀」的中國當代史之省思。³²

儘管閻連科圍繞於耙耨山所開展的桃花源敘事，因具備著與外界隔離與封閉之性質而具有陶淵明色彩，但是當我們細究閻連科這次在《聊齋本紀》的桃花源敘事，既不像陶淵明的那般出世，也不像晚清以來烏托邦敘事的積極入世。因此，在入世與出世之間，閻連科如何表述出他獨特的關於老家、關於中原的新視野？這個問題，還需看看

³¹ 王德威，《茅盾，老舍，沈從文：寫實主義與現代中國小說》（臺北：麥田出版社，2009年），頁346。

³² 「短二十世紀」(*Short Twentieth Century*)語出英國歷史學者霍布斯邦(Eric Hobsbawm, 1917-2012)，指稱第一次世界大戰(1914)至蘇聯解體(1991)的這段時間，在極端之中見證著國家社會主義、資本主義、民族主義的災難性失敗。但本文此處更傾向用汪暉對該詞的挪動，用以指涉中國自1911年辛亥革命至1970年代文革結束之間，從革命開始到後革命時代的政治化與去政治化之相互糾纏。見汪暉，《短二十世紀：中國革命與政治的邏輯》（香港：牛津大學出版社，2015年）。本文此處提及此稱呼，也是為了凸顯閻連科文本始終圍繞於對共和國革命的複雜情結。

閻連科給予文本中「非人」（即狐仙、鬼魂、妖物）的生命軌跡：他們生命在各轉世之間開展，而最後都回到桃花源。循此，無論是康熙，或是故事中的非人，他們都各自展演出個人生命的「復返」，而「復返」之真諦在於回歸「本源」。

前面提過，歡樂國的時間是逆行的，康熙也從老年變回少年。這裡的時間寓意便在於「回到初始」是閻連科原初想像的核心。所以，閻連科重寫故事的書寫位置，無疑是向著「本源」的。這裡所謂的本源，指的除了是他賦予了原著中諸位狐仙以家譜式的淵源，也將耙耨山脈深處視為諸多狐仙故事展演的根源。

地處耙耨山深處的田農莊，不只是狐族一家人幾經轉世而聚居的地方，也是故事裡諸多狐仙的本家。狐仙們從田農莊出走，嘗盡人間煙火，沾滿一身人世的髒汙之後，最後又回到這裡安然生活，帶著歷劫歸來後的從容與安寧。至於在人世間的百姓們，他們貧苦一生，為生活勞苦，而當他們死後終於可以在（位於耙耨山區的）歡樂國桑原悠然度日。至於窮苦的書生們，他們終其一生經歷科舉制度的折磨而換來一身挫敗、悲傷與不得志，死後也可以在歡樂國的二湖島過著晴耕雨讀、閑雲野鶴般的平靜生活。耙耨山意味著一切眾生走過人間的終極歸宿，也是眾生歷劫歸來的安息之地。因此，歡樂國既然是《聊齋本紀》諸篇故事的起點，也是所有故事人物的歸宿。正如康熙派遣修撰周其任進入歡樂國考察時，周其任下榻夢客棧時所驚見的對聯：

迎天下客人入夢裡 你園家本在歡樂國³³

這句對聯也意味著原來歡樂國是就是個人生命的園家。所以，當老年的康熙走進歡樂國後，最後終於到達田農莊時，田農莊的恬淡讓他彷彿回到孩子回到母親子宮般的溫暖。³⁴ 這樣的設計隱含著歡樂國既是

³³ 閻連科，《聊齋本紀》，頁 301。

³⁴ 閻連科，《聊齋本紀》，頁 505。

時間和歷史的本源，也是作家寫作（即故事）的起點與終點，如同一個莫比烏斯環（Möbiusband）的拓樸學結構。正如前面所提到的，這本小說充滿著後設趣味，而這種後設技巧之所以成立，正是因為閻連科將田農莊與歡樂國分別在時間之前與時間之後相接合。這個起點與終點合一的文學意義，只有在對照作家的耙耨山意象演變之後，才更顯得明朗。

《聊齋本紀》的耙耨山，甚至可以作為總結閻連科先前創作的「前傳」。首先，田農莊「一戶一村落」的意象，讓人想起兩年前他所發表之《中國故事》的最後一幕：原本彼此互藏殺機的一家三口，來到耙耨山上後放下恨意，從此安居。村裡只有他們一戶人，而時間也彷彿凝滯，超脫於歷史與時間之外。³⁵ 當《聊齋本紀》中狐仙們一批批走出田農莊去體驗人世，就意味著狐仙們進入歷史；牠們的生命開始歷史化，並進入了現實世界。而狐仙們在人間歷經苦難、犧牲與欲望等「人穢」，也可理解為是閻連科過去作品中所充滿之暴力與身體變形的寓言。

我們若同時考量到「中原」意象所乘載的象徵與意涵，亦可解讀為一個世外桃源開始歷史化成為中原，從中原開展普遍皇權，成為中華文明的發祥地。然而，中原也充斥了歷史的暴力，現代史上的中原盡是苦難與激情的反復：在中國的短二十世紀裡，革命的極端讓希望無限延宕，而在後革命時代又充斥著滿是欲望的人穢與以血肉為償的資本。從《中國故事》起「一戶一村落」意象的出現，似乎也預言了閻連科下一本小說《聊齋本紀》田農莊的出現。從苦難到希望，從惡托邦到桃花源，閻連科筆下的狐仙，走出耙耨山，歷劫人間，最終回到田農莊安然度日。同樣的，閻連科筆下的康熙，一日看盡長安花，遙想桃花源，始知原初美好，寧可捨棄權力威望與榮華富貴，留在本

³⁵ 閻連科，《中國故事》（臺北：麥田出版社，2021年），頁279。

源裡活著。因此，我們認為，閻連科在這裡也透露出他對老家、乃至對中原、甚至是中國的情感依附。儘管這裡滿是歷史的暴力、權力的鬥爭與人間無數的失望與悲傷，但他最終仍將寄希望於耙耨山，期許在原鄉敘事中找到本源（套用閻連科自己的術語，所謂的「不真之真」）。無論是個人的、民族的，或是世界的，都意味著只要返璞歸真，就可以找到生命的本源。

三、文學的擬造力

既然「本源」是《聊齋本紀》中的主題，那這個「本源」究竟如何尋得？找到生命的本源後又意味著什麼？在《聊齋本紀》中，隨著「第三門」的故事開始，小說開始整合諸篇故事，並使之互相交錯，完全超越吾人所熟知的時間秩序，到了有種目不暇給的程度。我們認為，要深刻理解「本源」主題在這部小說（乃至閻連科其他小說）的作用，仍有必要深究「第三門」的意義。

閻連科曾表示，《聊齋本紀》中「第三門」的時空讓他發現了更自由的寫作方式，「寫作者的想像徹底飛起來，並收放自如，進退有據」，³⁶ 並讓他發現如此寫作「是無比的自由，前所未有的愉快」。³⁷ 儘管現在我們可以理解這種新時空與新邏輯可能作為一種「向著本源」的原初想像，但仍有許多可以再深入詮釋的空間。我們認為第三門的「三」，除了意味著中國數字觀念中的「多」以外，還有在現實與夢境之間的第「三」條路的意涵。為了更好闡釋我們的理解，我們

³⁶ 陳琰分，〈從《聊齋本紀》，等候下一部「不是小說的小說」——專訪小說家閻連科〉，《OKAPI 閱讀生活誌》，2023 年 2 月 20 日，網址：<https://okapi.books.com.tw/article/16586>，瀏覽日期：2024 年 11 月 21 日。

³⁷ 勞緯洛，〈折返「不真之真」的文學空間——閻連科〉，《聯合文學》2023 年 1 月號第 459 期（2023 年 1 月 13 日），網址：<https://www.unitas.me/archives/38373>，瀏覽日期：2024 年 11 月 20 日。

將透過德勒茲的「擬造」(fabulation)概念來進行我們的分析，因為德勒茲的思想非常有助於我們理解這個新時空的意義指向。

(一) 第三門 「三重時間合成」

雷諾·博格(Ronald Bogue)從德勒茲思想出發，透過對小說敘事的研究，來提示說故事能引起的「流變」力量(becoming)，並帶動出轉化力量的美學能力以及「虛假的力量」(power of false)。³⁸ 德勒茲的哲學都圍繞於「流變」論所揭示去畛域化潛力，而博格即從德勒茲的「流變」概念出發，認為文學擬造的力量在於「流變成他者」(becoming-others)、去畛域化、視覺聽覺創造(the creation of visions and auditions)等作用，從而發揮文化醫生(cultural physician)的角色。³⁹ 在看似抽象的論述中，博格指出德勒茲思想對小說敘事的重要啟發，在於他們的「三重時間合成」(three syntheses of time)論述，從中呈現了被動合成的現時(the passive synthesis of the living present)與純粹過去(the passive synthesis of the pure past)以及靜態合成的未來(the static synthesis of the future)之三面向的(tripartite)時間性。⁴⁰

第一時間合成指的是基於「重複」(習慣)將過去與現在縮和(contract)成動態的「多時態的當下」(the polytemporal present)。⁴¹ 由第一時間合成所縮和而成的當下，指向了第二時間合成：過去於現在的再現，是一種從純粹過去(pure past)或純粹記憶(pure memory)所承載(contain)出的現在與過去的共存(co-existence)。⁴² 第三時

³⁸ Ronald Bogue, *Deleuzian Fabulation and the Scars of History* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010), 46.

³⁹ Ronald Bogue, *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*, 8-9.

⁴⁰ Ronald Bogue, *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*, 32-33.

⁴¹ Ronald Bogue, *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*, 35-36.

⁴² Ronald Bogue, *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*, 37-39.

間合成則是在前兩者時間合成（多時態當下與純粹過去）基礎上開啟的純粹時間，或空洞時間（*demented time*）。之所以純粹或空洞，是因為此時間並非在線性時間觀基礎上有先後次序的意義，而是一種「永恆回歸」：

這種空洞時間的閃現，創造了一種新的秩序——在時間中開啟了一道裂隙，使得前後之間變得無法衡量或相比。⁴³

有此基礎，我們就能深刻理解讓閻連科進退自如的「第三門」的屬性。《聊齋本紀》「第三門」之前的多篇故事都預示著一個不在現實、但也未必遙不可及的空間，而這個空間也成為第三門的基礎。

基於「三重時間合成」的啟發，歡樂國的時間性值得再探。根據文本，就個人時間性而言，在第三門時空中的狐仙都曾到過元、明、清朝經歷過人世，並最後回到這裡。當牠們化為人形之時，都要選定一名現實世界女子的模樣為其容貌，從而依照所選女子的命運開展各自的人生；⁴⁴ 就空間時間性而言，歡樂國第三門的時間不只逆行，還不與現實世界同步。例如，康熙在歡樂國走了一輪四季，從冬季走向秋夏，再走到春季，城外的世界卻只過了一天。⁴⁵ 同時，這個空間也並非「不知有漢」或「無論魏晉」，這個空間是可以知悉當下的現實世界，並彷彿是從一個全知、俯視歷史的視角觀察現實世界。根據文本，死後住在歡樂國桑原的祝翁祝妻，對康熙的行蹤瞭如指掌：康熙曾去京城妓院尋找狐女妮頭的事，他們竟然都知道，而這件事還成為他們茶餘飯後的談資。⁴⁶ 不僅如此，在歡樂國的人們知道都怎麼去現

⁴³ “This fulguration of demented time creates a new order, a caesura in time that establishes an incommensurable before and after.” 引自 Ronald Bogue, *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*, 41.

⁴⁴ 閻連科，《聊齋本紀》，頁 497。

⁴⁵ 閻連科，《聊齋本紀》，頁 521。

⁴⁶ 閻連科，《聊齋本紀》，頁 421-422。

實空間中的清朝，還能從全知者角度得知各朝代發生的事情。⁴⁷ 準此，我們可以認為，這個空間的時間不只逆行，甚至還在歷史之外。同時，我們考察狐仙們從「非人—人—非人」的生命世際軌跡，認為這種軌跡其實也凸顯著時間的「迴圈性」。因此，我們認為，這樣難以在現實時間理解的第三門時空，正好體現了德勒茲的「三重時間合成」的內涵：故事的時間是過去，康熙聆聽故事的時間是現在，而當康熙聽了故事，對故事念念不忘時，康熙時間與故事時間縮和並開啟了一個空洞時間，這個空洞而超越常規的時間，也就是歡樂國特殊的時間秩序。

誠如前述，德勒茲企圖擺脫以物體運動為基礎的線性時間觀來思考時間。在「多時態當下」及「純粹過去」的理解上，三重時間合成雖然指向未來，但此時間是時間自我開展、而非受制於過去與當下的線性關係，其抵抗內容與基礎呈現出一種休止，用以「建立起與**先前**與**以後**都不可通約的裂隙時序」。⁴⁸ 既然「第三門」的時序與運行邏輯無法用線性時間來理解，且無論是狐仙、過世的人及康熙本人的變化，都讓線性時間與現實世界所熟悉的邏輯全然失效，那麼，如果我們用德勒茲的眼光來思考第三門的世界，反而較可釐清這個第三門的時空特質：這裡就是一個現實狀態的頓挫或裂隙（*caesura*），而這裂隙正是時間永恆回歸的樞紐。

此外第三門時空（與現實世界）的對照性，也揭示了這種與現實時間斷裂的意義。我們前處曾提及，《聊齋本紀》裡的歡樂國（含田農莊）是桃花源而非烏托邦。不過，除了是桃花源，從某種程度來說，

⁴⁷ 閻連科，《聊齋本紀》，頁 391、頁 422。

⁴⁸ “It does establish an order of time a caesura with incommensurable Before and After.” 引自 Ronald Bogue, *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*, 43. 粗體為筆者所加，用以對應原文的大寫印刷。

歡樂國亦具有「異托邦」(heterotopia)的特質。⁴⁹ 歡樂國就像一面鏡子，鏡子本身是確實存在於文本中的現實空間的地方(位於嵩州境內)，但鏡中之影未必實存於現實。例如，歡樂國有九道門，每一道門都是通往部同一時空的入口，而每道門所呈現時間也不同，也就讓各個世界「與其傳統時間有著絕對斷裂」(absolute break with their traditional time)。⁵⁰ 此外，康熙在進入歡樂國的城門之際，看見城內有一個與自己一模一樣的康熙對他招手，並且時常在他身邊解說歡樂國的奇異規則。康熙作為皇帝的身分、權力與威望，不斷地被顛倒玩弄，⁵¹ 從而讓康熙自己開始去思體會富貴與平凡的落差。更進一步言，第三門時空不只在歷史之外，甚至還自存於一種超越歷史的時間性。這裡德勒茲對這兩種時間的深化論述依然有效。首先德勒茲認為時間有兩種，分別是常軌時間的間斷(Chronos)和浮動不定時間的出現(Aeon)。前者指的是可測度衡量的計時時間，指向歷史；後者指的是超越物理社會的時間，指向流變，而且是一種跨歷史(transhistorical)的無時間性(untimely)。⁵² 可見，歡樂國的時間性屬於Aeon意義的時間性，而歡樂國裡面的萬物則都處於「一致性平面」(the plane of consistency)而具有流變潛力的個別體(haecceity)。⁵³

當我們願意放棄使用現實生活的邏輯去理解「第三門」中歡樂國的各城廓中超現實的場景以及康熙與各故事人物的奇幻相遇後，我們也豁然開朗，因為第三門的世界就是一種關於本源的寓言。康熙身為

⁴⁹ 不同於烏托邦的烏有之地，異托邦的核心要素在於其確實存在於現實中，並且以其鏡影對照主流現實空間，構成一種對抗主體的力量(counteraction)。參見 Michel Foucault and Jay Miskowicz, "Of Other Places," *Diacritics* 16/1 (Spring 1986): 22-27.

⁵⁰ Michel Foucault and Jay Miskowicz, "Of Other Places," 26.

⁵¹ 閻連科，《聊齋本紀》，頁395、409、427-434。

⁵² Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia II*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 296.

⁵³ Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia II*, 264.

皇帝，生活一切都有人奉承，活著只為國家而活，不可能體會飢寒交迫或流落荒野的身體之苦，但他也因此失去了體會情愛苦澀與欲望的機會（小說多處寫康熙在紫禁城時，面對一切的常軌，常感覺到無趣）。康熙在歡樂國，沒有了這些奉承，也就有機會體會到了人間的真實。到了歡樂國，權力地位、愛恨情仇與無奈委屈等都一一勾銷，康熙也就變得越來越年輕。他所遇見的每個人、所經歷的時間與情境，其實就是生而為人且生存於世的各種人間情境（the human condition）。儘管部分情境與經歷多麼超現實，這些故事及其人物卻成為康熙感知並體驗人間的資料庫，也成為一名皇帝真正過上常人生活的憑藉。

（二）作為「一致性平面」的「故事」

文本多處其實都在暗示夢與現實的對照關係，藉以提醒讀者「夢」的曖昧性與重要性。根據小說，在 1700 年（康熙三十九年），康熙帶著十萬大軍鎮壓蒙部喀喇沁王，最終雙方以交換公主和親為議，終止戰事。康熙帶著四名喀喇沁公主回京途中，暫歇熱河，當晚做了異夢。夢醒以後，康熙找來一名圓夢師為他解夢。圓夢師為康熙解讀夢境，並對康熙說著一篇又一篇狐仙與書生彼此忠義相愛的傳奇故事。⁵⁴當康熙決定離開熱河的前一夜，卻聽聞圓夢師自殺。據報，圓夢師死前曾說，夢中出現的狐仙與書生都相繼離去，皇上也在夢中命令自己去死，所以「死是他唯一活著的路，是他唯一可以和夢一起長生不老的法兒了」。⁵⁵康熙聽聞沉默半晌，自語道：「這圓夢師所有的現實都是夢，而朕我所有的夢都是真的現實」。⁵⁶閻連科在這裡所虛構出

⁵⁴ 閻連科，《聊齋本紀》，頁 80-81。

⁵⁵ 閻連科，《聊齋本紀》，頁 142。

⁵⁶ 閻連科，《聊齋本紀》，頁 142。其實仔細觀察閻連科為各篇故事所杜撰的相關副文本（前言或補記）與內文時，眼尖的讀者會發現，在這些文本中觸及史料或現實存在的地點，閻連

的「副文本」(paratext)有意操弄著夢與現實的曖昧性(根據史料,康熙三十九年並無與喀喇沁的戰事),同時也一再提醒死亡與夢境相通的辯證關係。這一點在小說最後一頁的補記(又是一個虛構的副文本)所記載之康熙駕崩時臉色「如在夢裡」有所呼應。⁵⁷簡言之,除了桃花源,閻連科也以夢境敘事來觸及他長年所探求的不真之真。

我們再回到文本分析中。晚年的康熙進入了歡樂國的城門後,一路顛簸地終於來到他心嚮往之的桃花源—田農莊時,他也進入了自己的夢中。這個夢,是他真實體驗人之為人的地方,也是他生理與心理都返璞歸真之地。事實上,歡樂國的真正寓意,要一直到小說最後才透過圓夢師的再次出現才明白。在康熙面對種嬪妃宮女一個個辛辣的抱怨與質問,又被母后掌摑並要求跪下道歉時,百般尷尬的他急著想要跑出城門,回到現實世界。就在康熙快要衝出城門之際,母后及眾嬪妃宮女追趕在後,並警告若他回去現實,他就變回壽命將盡的八十歲老人;同時,當年在熱河為他解夢的圓夢人趕緊衝出來,告訴康熙千萬不能離開這裡,因為一旦離開歡樂國,「就不在夢裡也不在夢外了」。⁵⁸這意味著,一旦康熙出了城門,離開歡樂國,康熙就變回現實的七十八歲的康熙,那個即將駕崩的大清皇帝,一切也都沒有希望。而且母后還透漏一個消息:蒲生一直田農莊等著他。康熙聽聞眼睛一亮,決定留在城內不走了。⁵⁹

我們認為圓夢師「不在夢裡也不在夢外」這句話委實耐人尋味。若歡樂國是個人的夢,出了歡樂國也就意味「在夢外」。然而,圓夢師竟說「出了此地後,兩者都不是」的矛盾之語。這究竟意味著什麼?

科除了會虛構事件(「耿畫師重大慘靈事件」)外,還會刻意使用錯別字。例如:《康熙起居志》應為《康熙起居注》、北京「潭拓寺」應為潭柘寺、「宋時張澤端」應為張擇端等,不一而足。另參:閻連科,《聊齋本紀》,頁19、20、24。

⁵⁷ 閻連科,《聊齋本紀》,頁523。

⁵⁸ 閻連科,《聊齋本紀》,頁521。

⁵⁹ 閻連科,《聊齋本紀》,頁521。

為了解答這個疑惑，我們選擇從閻連科自我剖析之創作思路來理解。

作為《聊齋本紀》的創作指南，閻連科同時還出版了一本小說理論《聊齋的帷幔》，當中很清楚地指出自己對《聊齋誌異》的理解：相對於拉美魔幻文本《佩德羅·巴拉莫》中人鬼幾乎無差異地共存於人間，《聊齋誌異》的人鬼之間是有清楚界限的。⁶⁰ 正因為這種清晰界限的概念，《聊齋誌異》的諸篇故事就意味著一篇篇跨越界限的嘗試，從而構成了「異」的內涵。蔡九迪（Judith Zeitlin）便指出，整部《聊齋誌異》的「異」就架構在對界限不斷的跨越中，一再挑戰或質疑「常」定義，從而讓界限一再重新被定義。⁶¹ 循此，我們認為「界限」及「對界限的跨越」，亦是理解閻連科在這本小說中所展現超現實技巧之核心意義的關鍵。

閻連科的「夢」意味著真正地活著，反而現實世界只是個鏡像，但無論誰是鏡像，兩者相互依存的關係是確定的。當圓夢師自殺前所說的，「死是他唯一活著的路，是他唯一可以和夢一起長生不老的法兒了」，這似乎意味著，這第三門的世界就是一場夢，但此夢非虛幻，而是具有異托邦、顛倒現實世界的特質，從而能凸顯出生命真實的本質。也就是說，作為「夢」的歡樂國，其實與真實構成一種互為表裡的關係，而且是通往真正的生命與「不真之真」終極現場的不二法門。更進一步言，「夢」，就是通往不真之真的中介：修撰周其任到達歡樂國頭一夜下榻於「『夢』客棧」，客棧對聯上聯「迎天下客人入『夢』裡」；康熙進入歡樂國的第一站就是「『夢』城」，而跟自己長得一樣的另一位康熙，也跟康熙說「那個夢城都是夢，不走出夢城我們一輩子都得在夢裡邊」。⁶² 因此，如果能把握「夢」作為現實與真實之

⁶⁰ 閻連科，《聊齋的帷幔》（新北：聯經出版公司，2023年），頁170。

⁶¹ Judith T. Zeitlin, *Historian of the Strange: Pu Songling and the Chinese Classical Tale* (Redwood City: Stanford University Press, 1993), 7-8.

⁶² 以上引文，見閻連科，《聊齋本紀》，頁416。

間的中介作用的話，那麼圓夢師「不在夢裡也不在夢外」的這句話就能詮釋為：只有留在夢中，才能遊走於現實與真實之間，不真之真也才得以從中現形。如果離開了歡樂國，夢淪為不可能，就意味著通往真實的中介將消失。這個中介的消失，也就意味著《聊齋誌異》本身所彰顯常異之間「界限」的抹去，那麼也就不再有聊齋故事，康熙便無跨越界限的希望，生命只會如死水般停滯。事實上，有界限才有越界的可能，界限是跨越的前提，而界限就是一種中介；有中介，真實與現實的對立才有機會調和。

我們這裡使用中介，指明了中介串連起真實與現實的作用。識者也許會聯想起黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831）的「中介的邏輯」。⁶³ 事實上，聊齋故事處處充滿著中介的邏輯：作為非人的狐仙，能透過修行數百年而成人身，從而有肉身之條件享受人間煙火。如果人類作為肯定面，而狐狸（動物）作為其對立面，那麼狐仙就連接起人與動物對立的兩面；同樣的，人間是肯定面，陰間是人間的對立面，那些處於跨界狀態的那些（還了魂的）鬼魂則調和了人鬼兩界的對立。儘管桃花源與現實世界兩者有別，但歡樂國與大清並非兩不相干，而生命的複雜性總是在此兩者之間的辯證關係中如拓樸學的姿態開展，缺一不可。人類因為有非人的中介，他們才對生命中的俗世情感與平凡生活有超越式的體悟。正如狐女們常常給書生出一連串關於人間價值觀的選擇題，文本中不斷複現兩套分別來自夢與現實的「競爭的話語」⁶⁴：富貴榮華還是歲月靜好。例如〈畫壁〉：

⁶³ 黑格爾否定辯證法將中介視為超越二元對立困境的關鍵環節：中介以自否定的形式與自身的肯定相對立，但又透過居間而調和兩者，從而溝通並串聯起對立的兩極。〔德〕黑格爾著，梁志學譯，《哲學全書·第一部分·邏輯學》（北京：人民出版社，2002年），頁167。

⁶⁴ 這裡直接套用研究學者艾梅蘭（Maram Epstein）對明清小說的觀察，指出小說敘事的背後所呈現出正統儒家價值與不同話語的競爭關係。詳見 Maram Epstein, *Competing Discourses: Orthodoxy, Authenticity, and Engendered Meanings in Late Imperial Chinese Fiction* (Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2001), 5-10. 但本文此處指涉下文所呈現之世俗對榮華

「如果一個是皇上欽定的狀元郎，一個是如花似玉的我，二選一你選哪一個？」

.....

她又問：「一邊是黃金駙馬，一邊是和我的清貧日子，二選一你選哪一個？」

.....

她繼續：「一邊是山珍海味、妻妾成群和長命百歲，一邊是你和我只做三天的夫妻後，便要各奔東西，再無相見，二者必選其一你選哪？」⁶⁵

又如〈妮鴉人家〉：

她問他：「一個是離開我進京趕考做舉人，一個守著我過清淡貧寂的日子你要哪一樣？」⁶⁶

這些價值觀選擇題頻繁在閻連科文本中的諸多故事出現，不只帶有孩子般的天真與固執（「孩子」主題再次出現），也凸顯出主流價值與聊齋價值的差異，進而引人思考現實與真實的抉擇。

儘管「中介」的概念在黑格爾「同一性哲學」中佔有樞紐地位，但統合閻連科文本之現實與桃花源的作用的，我們認為德勒茲意義下連結虛擬（the virtual）與實境（the actual）的「一致性平面」，⁶⁷或許更有助於我們理解《聊齋本紀》中歡樂國的屬性。

「一致性平面」，在德勒茲的「塊莖」（rhizome）哲學佔據著重

富貴的崇拜與對愛情欲望的執著的張力。

⁶⁵ 閻連科，《聊齋本紀》，頁 67。

⁶⁶ 閻連科，《聊齋本紀》，頁 221。

⁶⁷ 黑格爾哲學與德勒茲哲學的關係，可參考 Somers-hall, Henry, *Hegel, Deleuze, and the Critique of Representation: Dialectics of Negation and Difference* (New York: State University of New York Press, 2012).

要的地位，因為這個平面預示了事物在成形以前與其他事物開啟連結的多重性（multiplicity），而這一多重性也預表著對於一系列新式開放關係的涵容；而在對一切形式與實體、質量與表述進行去畛域化的連結時，也是在此一平面展現了連續性的生發。⁶⁸ 同時，一致性平面也是德勒茲哲學中用以闡釋多重性生發以及流變力量的基本概念，而這個概念也是我們連接起原著、閻連科文本、現實以及歷史的鑰匙。換句話說，歡樂國的另類時空與邏輯，就是對歷史進行去畛域化的嘗試，而當我們對歷史去畛域化時，其實也就在「故事」所展現的這一致性平面上看到了歷史發展的多重可能，同時這些非人的存在，也正是流變力量的具體顯現。在歡樂國裡，人、狐、鬼都在多重可能性之動態流動當中彼此連接，進而展演出「不真之真」的內涵。

在歡樂國，故事人物並非與康熙無關，而他們的命運是深切地與康熙連接著；這種連接是超越世俗皇權、直指康熙生命深層的渴望與悸動。歡樂國所發生的事都是康熙個人的故事，也是屬於每個聽故事的人的故事。循此，我們反思當下的現實時，不免也想叩問：或許我們當前的現實，有沒有可能只不過是真實的一種「展演」？無論如何，當我們運用這個概念來理解歡樂國，不僅是對原著《聊齋誌異》進行去畛域化，進而連結了歷史與當下現實。

如果我們再仔細考察閻連科《聊齋本紀》中的「非人」（尤其是諸狐女）的「田農莊—人間—歡樂國」的軌跡，亦可明白人間在這種「中間」位置的中介邏輯。閻連科對於狐女的描繪可謂用心極致，他一方面傳承了狐仙在中國古典小說的資源，以及牠們在原著《聊齋誌異》中作為男性欲望投射對象的作用，另一方面也別出心裁地挪用狐女們飄忽不定的特質，結合到他在探索不真之真時的夢境敘事。就前者之狐仙在明清小說傳統而言，《聊齋誌異》一系列關於狐女的

⁶⁸ Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia II*, 69.

故事，凸顯出的是晚明以降性別範疇中「奇女子」(remarkable woman) 主題。馬克夢 (Keith McMahon) 曾指出，「奇女子」飄忽不定的特質 (無論鬼魅或狐仙的角色設定) 襯托出她們幽微難測與非恆在的性質，反映了晚明對「情」的理想投射及相關論述，而蒲松齡承此脈絡，以自己獨特的方式來敷演奇女子的形象，藉以回應問題重重的社會象徵秩序 (social-symbolic order)。⁶⁹ 艾梅蘭 (Maram Epstein) 也強調，在對比於男子氣，這種奇女子所具有之超越禮儀限制以及代表本真性的特質，具有與新儒學的禮教或正統價值抗衡的意味。因此，晚明以降文本中的男女互動，其實是以性別符號所開展之「競爭的話語」(competing discourses) 的具象化。⁷⁰

就後者之閻連科的新意而言，固然，原著中這些奇女子的「異」是一種晚明「情」論 (以「情」抗理) 的精神象徵，但在閻連科小說中，作為奇女子的狐女們同樣也有反抗主流價值的位置，但不同的是，這些狐女的「情」所對立的，是那些對功名、財富與權力進行永恆追逐的執著 (這種執著會讓人失去初心並淪為欲望奴隸)。這裡要強調的是，我們不是說閻連科的奇女子不追求功名財富；他們當然也追逐這些 (如閻連科版〈畫皮〉中，狐狸修行成的畫皮鬼)。事實上，狐仙所定義的「快樂」，包括感官享樂 (尤其是性愉悅)、功名利祿以及婚姻生活等，是非常庸俗的層次。但牠們也很清楚，追求這些快樂必然帶來人類欲望之玷汙與身心痛苦 (如阿松、四鳳、鴉頭的故事)。

⁶⁹ 馬克夢認為《聊齋誌異》「奇女子」凸顯中華帝國晚期來男性文人對自我形象的探索，詳見馬克夢，〈第二講：奇女子的男伴與女性氣質的本體論〉，《清華中文學報》第1期 (2007年9月)，頁318-322；Keith McMahon, "The Remarkable Woman in Pu Songling's *Liaozhai Zhiyi*: A Theorization of Qing," in *Love, Hatred, and Other Passions: Questions and Themes on Emotions in Chinese Civilization*, eds. Paolo Santangelo and Donatella Guida (Leiden: Brill, 2006), 212-214.

⁷⁰ Maram Epstein, *Competing Discourses: Orthodoxy, Authenticity, and Engendered Meanings in Late Imperial Chinese Fiction*, 5-10.

我們要說的是，對於狐女而言，牠們似乎不以永遠佔有這種快樂為目標，而這點與原著《聊齋誌異》的狐女們是不同的。原著的狐女之所以滿足男性的世俗願望，是出於報恩的目的，從而成為父權家庭秩序的優秀樣板。但閻連科版本的狐女，對於這些欲望與享樂，只帶著「體驗過了就可以走」的心態。牠們仍以本真初心為尚。

當《聊齋本紀》很清楚地為所有非人勾勒出一條「非人—人—非人」的生命軌跡，以及「田農莊—人間—歡樂國」的家園路徑時，狐女們所追求「快樂」之體驗及其最終的歸宿，孰輕孰重，呼之欲出。儘管俗世情感一度是這些非人狐女之所圖，但牠們不以此為終極目的；她們最後歸宿仍是非人，仍是回到這種一致性平面意義上的原初之地，也就是歡樂國。上述提及狐女們在來到人間之前，須從歷朝歷代中選擇一個女子的形象與肉身，才能體驗人間煙火，從而進入歷史並體驗歷史。循此，這樣的軌跡與路徑似乎意味著，非人世界原來並非一種遲滯（belated）、不文明或未開化之狀態，反而可能是一種「史前史」，是現實世界一切意義的依託與本源。相較之下，卡在中間的人類或人間，反而才是這條軌跡與路徑中的未到（yet to come）狀態。人間充斥欲望與髒汙，有無盡的苦難與反覆循環的失望；人們滿懷希望地追尋美好與真實，卻換來一次又一次的絕望，似乎那真實的、本真的意義永遠未到，無限延宕。這或許也是閻連科對革命與歷史所呈現出一種「中間物」（*die Mitte*）過渡性質的體悟：人間只是一場「經過」與「過程」，是在途中。儘管永在途中，但對閻連科而言，人間並非一文不值，因為人間在原初之地與桃花源的中間。

我們這裡的「中間物」，指的是魯迅嘗將尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900）在《查拉圖斯特如是說》曾使用的「Mitte」一詞翻譯「歷史中間物」，而我們套用這一詞的用意是想凸顯「中間物」那「在中間、無法化約」的殘餘意義，但同時也不忽視中間物這

種在途中所經歷的黑暗與沉悶所隱藏的去畛域化的潛能。⁷¹ 因為「人間」是在整體路徑的中間，連接起原初之地與桃花源，因此，人間未必永遠是負面的。正如本文前面的分析，從德勒茲哲學來看，這種線性的、目的論式的理解無法適用於此。事實上，位於中間的人間是一種中間物，而在這個中間的位置，才得以思考種種線性敘事所掩蓋或賤斥的各種殘渣，以及殘渣所折射出的啟示。

四、閻版「桃花源敘事」的當代性

行文至此，我們已經初步了解了閻連科用桃花源的擬造來觸及不真之真的本領，我們接下來還須將閻連科的桃花源敘事放諸當代文學整體脈絡，從中理解閻連科的創作在當代中國大陸小說的定位與意義。

事實上，不少中國大陸當代作家在寫盡惡托邦後轉向莊子哲學，⁷² 從而創造出不少桃花源敘事。例如，格非《江南三部曲》的桃花源敘事著重在以「退回邊緣」的姿態抵抗技術社會（technical society）、物質主義，並以個體性抵抗集體烏托邦同質化的「大一統」敘事。⁷³ 但《聊齋本紀》中的桃花源與當代作家的桃花源敘事不同。小說時空體本身就在前工業化且前現代的清代康熙朝，並無清晰的現代性暴力可茲對照。歡樂國裡面的生活既不是對立於物質主義或享樂主義，更不自外於現實政治秩序：不像陶淵明〈桃花源記〉的「不知有漢，無論魏晉」，歡樂國裡人人都知道大清與康熙皇帝的存在，聽到康熙駕

⁷¹ 丁乃非、劉人鵬、張馨文、黃詠光主編，《岡兩問景 II：中間物》（新竹：國立陽明交通大學出版社，2022 年），頁 23-29。

⁷² Jianmei Liu, "The Spirit of Zhuangzi and the Chinese Utopian Imagination," 130.

⁷³ Yinde Zhang, "Utopianism Is a Humanism: About Ge Fei's Jiangnan Trilogy," in *Utopia and Utopianism in the Contemporary Chinese Context: Texts, Ideas, Spaces*, eds. David Der-wei Wang, et al (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2020), 123.

到歡樂國，還急著前往跪拜（但這種跪拜不是心悅誠服，而是為了換取一窺陽世親人的機會）。不僅如此，在歡樂國中，對物質享樂與慾望的追逐並非人性的墮落或道德淪喪，反而還得到了理所當然的肯定。就連現實倫常所極力告誡的人性最負面之處，在這裡也不過是不置可否的立場：揮霍個人的妄念與欲望頂多折壽而已。

我們認為，對於閻連科桃花源的理解，還是要回到閻連科創作軌跡，才會顯得清晰。過去閻連科以惡疾、身體扭曲及露骨寫實手法寫盡人物面對絕境的苦難與意志，無論是受苦的農民，或是頑固的孩子形象，均可見於閻連科多本小說中。這些形象呈現出英雄主義式的向死意志，除了有頑固孩子的習性，更有「敢教日月換青天」的毛語氣魄。但這種氣魄並非生命的肯定。恰恰相反，這樣的努力總離不開死亡的前提。王德威指出閻連科的敘事總向著死亡中展開，無論是《年月日》的老農最後以身體作為肥料、《耙耨天歌》尤四婆以自己的人格及骨頭作為兒女存活的藥引等，如此讀來令人驚心的情節，都讓他寫作中的生死秩序顛倒：死亡只是敘事的開始。⁷⁴ 這樣的敘事是充滿絕望與死寂，毫無生氣可言。試看閻連科小書中充斥著墓地、棺材與屍骨等荒涼意象，可知其「面向死亡」的寫作姿態。墳地或廢墟象徵著歷史與現實生命的終結，意味著歷史本質空無一物。當面對歷史本質或發展主義時，很多作家都擅長以惡托邦敘事進行質問。閻連科也算是惡托邦敘事作家群之中的佼佼者。然而，誠如前述，與其他作家相比，他的惡托邦敘事仍有不同，尤其是日亦超現實的書寫。

針對作品中超現實的手法，閻連科曾以「神實主義」一詞說明理念，許多論者也認為神實主義讓中國現實主義有了新貌。⁷⁵ 陳曉明直言，「閻連科念念不忘的還是『實』，還是歷史的本質，他還要對歷

⁷⁴ 王德威，〈革命時代的愛與死——論閻連科的小說〉，收入閻連科，《為人民服務》，頁26。

⁷⁵ Haiyan Xie, *Ideology and Form in Yan Lianke's Fiction*, 3.

史的本質發問」，只是歷史如此複雜多變，閻連科只能期待在神實中試圖對歷史本質化的嘗試。⁷⁶ 儘管閻連科把握住了一些本質，但他也無法在小說敘事中全然概括，也無法在小說中企及，更不可能道盡（畢竟，這是不是文學敘事的任務）。閻連科做的是一種「修辭學的轉換」，因為「這個『本質』對於文學敘事來說，無需說出，也不能說出，文學作品依然要依賴形象」。⁷⁷ 閻連科藉助神實來讓本質顯靈，其實是一種「讓本質具有形象的存在方式」。⁷⁸ 因此，「神實主義的本質，恰恰因為閻連科要書寫本質，而這個本質無法表達，於是在無法言說中裂變。神實主義其實就是在無法實現中神實，在無法言說神實」。⁷⁹ 總之，神實主義可以說是閻連科對歷史本質化的一種藝術化手段及敘述方式。

對照於中國當代小說烏托邦敘事，多半與虛無主義和反社會主義烏托邦有關，背後總是有線性時間的基底與發展式的（反）期待。然而，我們認為，過去閻連科小說中結合國族歷史或社會現實題材的神實主義，常常讓其小說容易被論者歸類為惡托邦一類，而忽略了閻連科對「真實」的興趣更大。事實上，經過數年將桃花源意象置放於文本的實驗後，閻連科這次在《聊齋本紀》的嘗試，擺脫了國族歷史與社會現實的制約，讓我們見識到他的桃花源敘事以及對「真實」的追求，其實走得更遠。他的桃花源表述不僅不同於新時期文學以來惡托邦敘事，也漸漸逆寫了晚清以來對進步主義的樂觀希望烏托邦視野，

⁷⁶ 陳曉明，〈給與本質與神實——試論閻連科的頑強現實主義〉，《無法終結的現代性：中國文學的當代境遇》，頁 369。

⁷⁷ 陳曉明，〈給與本質與神實——試論閻連科的頑強現實主義〉，《無法終結的現代性：中國文學的當代境遇》，頁 374-375。

⁷⁸ 陳曉明，〈給與本質與神實——試論閻連科的頑強現實主義〉，《無法終結的現代性：中國文學的當代境遇》，頁 380。

⁷⁹ 陳曉明，〈給與本質與神實——試論閻連科的頑強現實主義〉，《無法終結的現代性：中國文學的當代境遇》，頁 385。

回到了中國文學傳統的視野。質言之，《聊齋本紀》是神實主義的又一次進展：歡樂國不必是真實地理空間上的一塊區域，它只不過是「真實」顯靈方式而已；同樣的，新編故事中的鬼魂與狐仙，也都是某種「本質」的顯靈。

對閻連科而言，屬於靈魂與精神的「內真實」建築在現實生活中沒有、精神生活卻必然存在的內在精神。如同神話，故事不可能在現實世界中發生，但其內真實卻存在讀者的精神與靈魂中，從而是百分百的真實；作家必須把握內在精神。⁸⁰ 這便是德勒茲與瓜塔里（Pierre-Félix Guattari, 1930-1992）所認為的，藝術的目的「在於從對象的感知與感知主體狀態中掙脫出『感知物』，從情動之轉化中掙脫出『情感』：提煉出一個感覺的組塊，一個純粹的感覺存在」，⁸¹ 而藝術家最大難處便在於如何發展一介面讓此感覺（sensation）自主呈現（stand up on its own）。⁸²

從惡托邦敘事到神實主義，再到桃花源表述，閻連科的藝術觀似乎也漸漸與德勒茲的理念相呼應。⁸³ 對德勒茲來說，烏托邦並不是正確的概念：這更像是一種人們與藝術所共同分享之關於擬造的問題。⁸⁴ 正如他們在三重時間合成的主張，未來並不是一個已完成或受制於過去與現在的線性時態；「烏托邦」基本概念是對立於「流變」的概念，因為後者不應該是一個構築於「理型」且靜態完美的，充滿動機

⁸⁰ 閻連科，《聊齋的帷幔》，頁 163-164。

⁸¹ "...is to wrest the percept from perceptions of objects and the states of a perceiving subject, to wrest the affect from affections as the transition from one state to another: to extract a bloc of sensations, a pure being of sensations." Gilles Deleuze and Félix Guattari, *What Is Philosophy?* trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell (New York, Columbia University Press, 1994), 167.

⁸² Gilles Deleuze and Félix Guattari, *What Is Philosophy?*, 164.

⁸³ 當然，小說家並不是理論研究者，而閻連科的創作也未必是依照德勒茲的概念而付諸文本。同時，所有當代華文小說，也未必能用「擬造」理論觀之。我們在此處的分析與類比，只是希望表達小說呈現的時間性與德勒茲的思想有所相通。

⁸⁴ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *What Is Philosophy?*, 174.

（motivation）的空間性概念。⁸⁵ 烏托邦不是終點式的理想目標，而是透過擬造來開啟流變的力量。在歡樂國，閻連科透過穿梭在康熙身邊的狐女、書生、鬼魂等，一次又一次地擬造了歷史化時間多重可能，時間是「擬造」的核心概念，而文本中繁複的時態呈現，則是具有「擬造」意涵的小說，不同於傳統敘事文類的特徵。⁸⁶ 正如博格所指出的，德勒茲的「擬造」實具有政治倫理，真正的藝術都是集體的事業，其具有集體面向，並藉由作者所設想的「未來的人」（people to come）想像當前歷史社會條件下的多重可能。⁸⁷ 有趣的是，在當前大陸文化領域對穿越與奇幻等題材有所顧忌，對官方正統歷史的積極維護而不容挑戰時，閻連科的《聊齋本紀》再次向官方唱了反調，大行穿越與奇幻之事，擾亂線性歷史與現實時間，在其中開展出他對真實與本質的全新態度。

五、結論

《聊齋誌異》是清代文言筆記小說的代表作，也是中國文學自六朝以來志怪傳統的集大成者。閻連科則改寫《聊齋誌異》數篇名作，並加入部分新創，成就了一部向《聊齋誌異》致敬的《聊齋本紀》。既然《聊齋本紀》係以強調「實錄」精神之史傳體裁的「本紀」為題，就意味著這本小說有意涉足古典說部之志怪雜傳與史傳傳統的模糊地帶。有趣的是，閻連科將一部寫盡鬼怪狐妖、看似滿紙荒唐的「聊齋」，搭配上中國史傳傳統中極具崇高的紀傳體，甚至還選用其中作為一書總綱、詳述帝王興廢之「本紀」，似乎一開始就準備以小說虛

⁸⁵ Ronald Bogue, "Deleuze and Guattari and the Future of Politics: Science Fiction, Protocols and the People to Come," *Deleuze Studies*, 5 (2011), Supplement: Special Issue on Deleuzian Futures: 81.

⁸⁶ Ronald Bogue, *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*, 229.

⁸⁷ Ronald Bogue, *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*, 18-19.

構之力，來與講求真實記錄的歷史書寫角力。誠如陳曉明的觀察，閻連科的文本總不乏死亡、亡靈與墓地等意象，而這些意象也都與他本人思考歷史與真實之辯證關係的歷程有關，甚至不惜碰觸歷史禁區。

⁸⁸ 從閻連科的創作歷程來看，2023 年初所出版的《聊齋本紀》，其主題、語調與筆觸顯然與其前作有所差異，顯然不同於閻連科先前文本之充滿著拷問歷史本質的壯烈姿態以及英雄主義的向死意志。羅鵬（Carlos Rojas）早已指出，從閻連科發表《心經》（2020）起，其文本中開始呈現出以柔克剛、以輕為重的姿態，而且更嫻熟於處理更加抽象的性靈與人心等偏向「內面」的議題。⁸⁹

這或許是一個作家「晚郁時期」的體現：⁹⁰ 相對二十世紀以來中國文學幾乎都是青春寫作（不只是五四文本多創自作家二十至三十歲時，1949 年以後的十七年文學也都是如此），到了 1990 年以後，中國思想文化面臨轉折，中國文壇從青春朝氣般的氛圍轉變為消沉、迷茫與沉思的氣氛，寫作題材回到本土，呈現出沉靜內斂而較少激情；作家們也漸漸走向自由放縱，敢於突破規範，同時也自如地運用爐火純青的語言表達對人世的深刻哲思，進而呈現出帶有人過中年的蒼勁與沉著。⁹¹ 晚郁時期的作家更體現於他們「回到本土的寫作」，這裡所謂的本土，不必只能侷限於中國農村經驗的鄉土寫作，而是把這些西方現代文學經驗轉化為作家個人的經驗和文本的內涵品質，並在面

⁸⁸ 陳曉明，〈給與本質與神實——試論閻連科的頑強現實主義〉，《無法終結的現代性：中國文學的當代境遇》，頁 367。

⁸⁹ 羅鵬（Carlos Rojas），〈神與人的暗戰與復還〉，收入閻連科，《心經》（香港：香港城市大學出版社，2020 年），頁 xviii。

⁹⁰ 陳曉明參照了薩依德（Edward Wadie Said, 1935-2003）的「晚期風格」（late style）曾提出中國當代文學的晚郁時期：作家過早領悟了「中年寫作」（middle age writing）命運與漢語文化的「晚期」歷史情境重迭在一起，由此形成的寫作處境，詳見陳曉明，〈新世紀漢語文學的「晚郁時期」〉，《無法終結的現代性：中國文學的當代境遇》，頁 263。

⁹¹ 陳曉明，〈新世紀漢語文學的「晚郁時期」〉，《無法終結的現代性：中國文學的當代境遇》，頁 248-249。

對西方影響時，回歸傳統文學資源進行創作，從而呈現出來的則是更加單純的漢語寫作。事實上，閻連科早年追隨現代主義大家的寫作，到近年來漸漸地發掘本土資源的「神實性」，慢慢將題材轉回到中國的宗教經驗（例如《心經》）、民間信仰，乃至於本文提到的「桃花源」。因此，《聊齋本紀》中的奇幻世界，正是這種晚郁風格在閻連科身上的具體展現。同時，閻連科的「桃花源」並非是西方烏托邦的複製，而是源自道家莊子思想的脈絡，這些在在都呼應了「本土」的回歸。

本文聚焦於閻連科在《聊齋本紀》中的桃花源敘事，分析及其文本中展露之對原初本源的意識，指出本小說對歷史與文明的多重化想像。《聊齋本紀》中的歡樂國，無疑就是一座桃花源；歡樂國位處耙耨山，也是中原文明的發祥地；這個桃花源彷彿是一個異托邦，有著全然與現實世界全然相反的時空邏輯與禮儀秩序。結合這幾個文本線索，考量到歡樂國的中原指涉和時空逆行的設計，並且考察到小說人物從「非人—人—非人」的生命歷程與「田農莊—人間—歡樂國」的家園路徑，我們也看到了閻連科自己對家國與文明的本源想像。本文也從德勒茲哲學「擬造」理論得到了啟發，以「三重時間合成」與「一致性平面」的視角來理解歡樂國整體時空在文本中的屬性。歡樂國無非是所有事物的本源，更在歷史之外。無論故事中的非人是興致勃勃地前往人間，或是歷劫人間而平靜歸來之後，他們最終超脫了歷史時間，以純粹原型在歡樂國永遠活著。因為在歡樂國，時間超越了線性，過去與未來都在這裡有機聯繫。而透過康熙與聊齋故事的諸位人鬼狐妖的互動，讀者也看到了多重性生發與各種新式關係的涵容。

歡樂國這個本源，可以是閻連科創作歷程中念茲在茲的原鄉記憶與想像，也可以是作者對於二十世紀以來「感時憂國」的轉型，甚至是對於「中國」、「中原」（甚至是「中華」）的另類思考。換句話說，儘管閻連科在這本小說不再以強烈的赴死姿態拷問歷史本質，但

晚郁時期的閻連科讓他對原鄉、對歷史、對中原有了更加大膽、自由而從容的哲思。

閻連科在自己的小說理論中，曾將「真實」分為「外真實」與「內真實」，前者是「人的行為與事物的真實」，後者是「人的靈魂與意識的真實」。⁹² 他認為，十九世紀以來的小說發展便是從外真實的書寫走向對內真實的挖掘，無論是現代主義式的荒謬及意識流小說，都是對「內在精神」的寫作。⁹³ 因為從內真實出發，作家也開創出新的邏輯關係，不再依據現實生活的秩序進行情節推展，而是根據精神與靈魂的存在來書寫。從閻連科的創作理念來看，歡樂國完全是圍繞於「內真實」所開展的新空間。在歡樂國，文本、現實與歷史在去畛域化中彼此呼應連結，讓讀者在閱讀之後得以省思，眼下的現實是否是絕對的真實。更重要的是，這些流變與可能性的前提，是「夢」存在的保證。無論當下現實如何武斷，夢的存在都保證了流變的可能，也承諾了人們在現實世界飽受喧囂而忘記原初時，仍有觸及自我生命本源之可能。

（責任校對：周先陌）

⁹² 閻連科，《聊齋的帷幔》，頁 145。

⁹³ 閻連科，《聊齋的帷幔》，頁 148。

引用書目

一、近人論著

- 丁乃非、劉人鵬、張馨文、黃詠光主編，《罔兩問景 II：中間物》，新竹：國立陽明交通大學出版社，2022 年。
- 王德威，〈革命時代的愛與死——論閻連科的小說〉，收入閻連科，《為人民服務》，臺北：麥田出版社，2018 年，頁 5-38。
- 生安峰，《文學的重寫、經典重構與文化參與——杜威·佛克馬教授訪談錄》，《文藝研究》2006 年第 5 期，2006 年 5 月，頁 62-70。
- 汪暉，《短二十世紀：中國革命與政治的邏輯》，香港：牛津大學出版社，2015 年。
- 周述波，《鄉土上的存在之思與農村傳播：閻連科小說創作論》，香港：中華書局，2019 年。
- 馬克夢，〈第二講：奇女子的男伴與女性氣質的本體論〉，《清華中文學報》第 1 期，2007 年 9 月，頁 315-326。
- 張惠娟，《烏托邦的流變文類研究與文本考察》，臺北：書林出版有限公司，2020 年。
- 陳思和，《中國現當代文學名篇十五講》，北京：北京大學出版社，2003 年。
- 陳曉明，《無法終結的現代性：中國文學的當代境遇》，北京：北京大學出版社，2018 年。
- 蔡妙芳，〈穿過奇幻的大門——論魯迅與汪曾祺的「故事新編」〉，《有鳳初鳴年刊》第 4 期，2008 年 9 月，頁 277-291。
- 賴錫三，〈《桃花源記並詩》的神話、心理學詮釋——陶淵明的道家式「樂園」新探〉，《中國文哲研究集刊》第 32 期，2008 年 3 月，頁 1-40。
- 閻連科，《中國故事》，臺北：麥田出版社，2021 年。

———, 《聊齋本紀》, 新北: 聯經出版社, 2023 年。

———, 《聊齋的帷幔》, 新北: 聯經出版社, 2023 年。

顏健富, 《從「身體」到「世界」: 晚清小說的新概念地圖》, 臺北: 國立臺灣大學出版中心, 2014 年。

羅鵬 (Carlos Rojas), 〈神與人的暗戰與復還〉, 收入閻連科, 《心經》, 香港: 香港城市大學出版社, 2020 年, 頁 xiii-xix。

〔德〕黑格爾著, 梁志學譯, 《哲學全書・第一部分・邏輯學》, 北京: 人民出版社, 2002 年。

Bogue, Ronald. *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

———. “Deleuze and Guattari and the Future of Politics: Science Fiction, Protocols and the People to Come.” *Deleuze Studies*, 5 (2011), Supplement: Special Issue on Deleuzian Futures: 77-97.

Chao Di-kai, and Riccardo Moratto, “The Redemption of The Peach Blossom Spring: An Examination of the Human Condition in Yan Lianke’s *Zhongyuan* (*Zhongguo gushi*),” in *The Routledge Companion to Yan Lianke*, edited by Riccardo Moratto and Howard Yuen Fung Choy, 199-216. London and New York: Routledge, 2022.

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia II*. Trans by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Epstein, Maram. *Competing Discourses: Orthodoxy, Authenticity, and Engendered Meanings in Late Imperial Chinese Fiction*. Cambridge, MA: Harvard University Asia Center. 2001.

Fokkema, Douwe. *Perfect Worlds: Utopian Fiction in China and the West*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.

Foucault, Michel and Jay Miskowiec. “Of Other Places.” *Diacritics* 16.1

(Spring 1986): 22-27.

Liu Jianmei. *Zhuangzi and Modern Chinese Literature*. New York: Oxford University Press, 2016.

———. “The Spirit of Zhuangzi and the Chinese Utopian Imagination.” In *Utopia and Utopianism in the Contemporary Chinese Context: Texts, Ideas, Spaces*, edited by Wang, David Der-wei, et al., 129-146. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2020.

McMahon, Keith. “The Remarkable Woman in Pu Songling’s *Liaozhai Zhiyi*: A Theorization of Qing.” in *Love, Hatred, and Other Passions: Questions and Themes on Emotions in Chinese Civilization*, edited by Paolo Santangelo and Donatella Guida, 212-228. Leiden: Brill, 2006.

Meisner, Maurice. *Marxism, Maoism and Utopianism: Eight Essays*. Madison: University of Wisconsin Press, 1982.

Wang, David Der-wei. *Fictional Realism in Twentieth-Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen*. New York: Columbia University Press, 1992.

Xie Haiyan. *Ideology and Form in Yan Lianke’s Fiction*. London and New York: Routledge 2023.

Zeitlin, Judith T. *Historian of the Strange: Pu Songling and the Chinese Classical Tale*. Redwood City: Stanford University Press, 1993.

Zhang Yinde. “Utopianism Is a Humanism: About Ge Fei’s *Jiangnan Trilogy*,” in *Utopia and Utopianism in the Contemporary Chinese Context: Texts, Ideas, Spaces*, edited by David Der-wei Wang, et al., 117-128. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2020.

二、網路資料

勞緯洛，〈折返「不真之真」的文學空間——閻連科〉，《聯合文學》

2023 年 1 月號第 459 期，2023 年 1 月 13 日，網址：<https://www.unitas.me/archives/38373>，瀏覽日期：2024 年 11 月 20 日。

陳淑分，〈從《聊齋本紀》，等候下一部「不是小說的小說」——專訪小說家閻連科〉，《OKAPI 閱讀生活誌》，2023 年 2 月 20 日，網址：<https://okapi.books.com.tw/article/16586>，瀏覽日期：2024 年 11 月 20 日。

On the “Fabulation” Power of Peach Blossom Spring Narrative in Yan Lianke’s *The Annals of Liao-zhai*

Di-Kai Chao*, Riccardo Moratto**

Abstract

The application of Gilles Deleuze’s philosophy of “fabulation” in literary fiction emphasizes the aesthetic power of “narration” (storytelling) to provoke “becoming” and transformative forces. Based on this perspective, this article analyzes Yan Lianke’s novel *The Annals of Liao-zhai* (liao-zhai ben-ji), focusing on the characteristics and implications of Yan’s Peach Blossom Spring narrative. Using Deleuze’s philosophy of “fabulation,” it examines the novel’s subverted ceremonial order and surreal spatiotemporal logic, exploring the connotations of its rewritten and reimagined storytelling. The study argues that Yan Lianke’s Peach Blossom Spring narrative in *The Annals of Liao-zhai* is deeply rooted in reflections on “origins” and the primordial. Meanwhile, the Land of Joy (*huanle guo*) of Peach Blossom Spring, as depicted in the text, opens up a “third time” between history and non-history through its unique spatiotemporal logic and ceremonial order, transcending yet also relying on reality and history. Furthermore, in this utopia, the possibility of multiplicity and connection among all entities emerges, forming a Deleuzian “plane of consistency,” thus showcasing Yan Lianke’s endeavor

* Postdoctoral researcher, School of International Chinese Studies, East China Normal University.

** Distinguished Professor, School of Foreign Studies, Tongji University. Corresponding author.

to write “unreal reality.”

Key words: Yan Lianke, peach blossom spring narrative, fabulation,
Gilles Deleuze, three syntheses of time