

莫言的《酒國》與 巴赫汀的小說理論

• 陳燕遐

莫言在《酒國》最後一章寫自己來到他筆下的酒國市，眼前是他想像中的場面^①：

這兒應該是一個秘密的肉孩交易場所，這裏應該活動着醉鬼、妓女、叫花子，還有一些半瘋的狗……拐了一個彎，一個老頭披着一條破毯蜷縮在角落裏，在他的身旁，躺着一支翠綠的酒瓶子……一個酒丐，他不要錢也不要糧，專跟人要酒喝，喝醉了就唱歌跳舞，逍遙得像神仙一樣。

這樣的景觀，再加上充斥全書的怪誕的肉體形象、粗野鄙俗的語言、顛倒錯置的秩序、疑幻似真的情節、瘋狂的酒宴、混亂的性愛——乍看之下，的確十足巴赫汀(Mikhail M. Bakhtin)筆下的狂歡節景象，難怪有論者認為《酒國》是一個狂歡的世界，集中了各種狂歡化的元素^②。《酒國》和巴赫汀小說理論的另一個暗合之處，是它的雜語現象(heteroglossia)和對話性(dialogism)，莫言在書中刻意

嵌入各種不同文類，指涉中外文學傳統與文化現象，模仿各種主義創作，諧擬顛覆統治者的語言，不啻名副其實巴赫汀所謂的「複調小說」(polyphony)。莫言的小說與巴赫汀的小說理論的確都產生於相似的社會語境，若以巴氏的複調小說理論觀之，更可見出莫言在特殊社會語境中的寫作用心。然而，就狂歡表象而言，莫言所指涉的現實，其實有本身的特殊傳統與淵源，和巴赫汀推崇的歐洲中世紀狂歡節文化並不相同，因而在二人的敘述中產生南轅北轍的效果。

相若的社會語境

巴赫汀20、30年代發表的文學／文化理論在當時並未受到應有的重視，直至60年代末始受到前蘇聯學術界注意，70年代流亡法國的保加利亞理論家克里絲蒂娃(Julia Kristeva)和托多羅夫(Tzvetan Todorov)將巴赫汀的

莫言的小說與巴赫汀的小說理論的確都產生於相似的社會語境。然而，就狂歡表象而言，莫言所指涉的現實，其實有本身的特殊傳統與淵源，和巴赫汀推崇的歐洲中世紀狂歡節文化並不相同，因而在二人的敘述中產生南轅北轍的效果。



巴赫汀(圖)和拉伯雷在個人秉賦與生活經歷上是兩個截然不同的人，然而他們都分別處於歷史上的新舊交替時刻，他們對自己身處時代的特質的體驗與把握又極其相似，二者都能以偽裝的敘述，盡情批評專制的政治與文化。

理論引介至西方，隨即引起了廣泛的討論。由於他的理論核心——語言，並他對語言背後的意識形態的關注，俱為當代文論的重要課題；他的對話性與狂歡主義(carnivalism)理論，與近年強調他性與小眾的女性主義、同志論述、文化批評與諸後學在思想上有不少暗合之處，以致各學派都可以在他的理論中找到某種共鳴，因此深受論者歡迎——遠至文藝復興時期的作品研究，近至當代電影討論，應用範圍相當廣泛。中文學界80年代後期開始亦有多種專著評介。巴赫汀在評論界引起的討論真可謂達到「眾聲喧嘩」的效果。

複調小說與狂歡主義是巴赫汀分別用以分析陀斯妥耶夫斯基(Fyodor Dostoevsky)與拉伯雷(François Rabelais)作品時的理論發明。他稱陀氏為複調小說的創始人，並十分贊同高士(Otto Kaus)的見解，認為陀氏作

品的世界最純粹、最真實地體現了資本主義精神，他指出資本主義社會的多層次性、矛盾性正是複調小說產生的先決條件^③。換句話說，是特定的社會環境造就了陀氏的作品。

這一種文學藝術與社會環境的對應關係，我們在巴赫汀的理論中其實也可以找到痕迹。事實上，文學理論的產生往往與論者身處的時代密切相關。生成巴赫汀理論的20、30年代前蘇聯社會，經過了十九世紀末社會、經濟、政治上的各種急劇轉變，產生空前的社會流動，並文化思想上的矛盾衝突與轉變契機，其時的前蘇聯社會，正是一個眾聲喧嘩的標準範本。巴赫汀本人的生活經驗更有助他形成這樣一種強調對話、他性的思想。據克拉克(Katerina Clark)和霍奎斯特(Michael Holquist)指出，巴赫汀成長的環境無論在種族、文化、宗教以至語言上都異常混雜^④，這些生活體驗

成為他日後的雜語與狂歡節理論的經驗基礎。他大學畢業後在內維爾教書時，經常與一群志同道合的朋友進行哲學、文化、宗教及語言學的討論，這更直接或間接促成他寫成早年的幾部重要著作，《陀思妥耶夫斯基創作諸問題》(*Problems of Dostoevsky's Creative Works*)^⑤便是其中之一。

另一方面，30年代前蘇聯在斯大林的高壓統治下，對思想與言論的箝制日益嚴酷，甚至出現了「社會主義現實主義」教條獨專的文化專制局面。巴赫汀吸收了過去的經驗^⑥，再加上對語言的意識形態的洞察力，發展出一套較為安全的寫作策略，以小說的話語為基礎，對社會文化的變遷作整體考察，寫成了〈小說的話語〉(“The Discourse of Novel”，1934-35)和〈小說的時間形式和時空型〉(“Forms of Time and of the Chronotype in the Novel”，1937-38)等理論性極強的著作。《拉伯雷和他的世界》(*Rabelais and His World*)更是一次具體的偽裝操演，他透過分析文藝復興時期法國小說家拉伯雷的長篇小說《巨人傳》，剖析民間文化的狂歡化風格，發明其中的反叛精神。巴赫汀和拉伯雷在個人秉賦與生活經歷上是兩個截然不同的人，然而他們都分別處於歷史上的新舊交替時刻，對自己身處時代的特質的體驗與把握又極其相似，二者都能以偽裝的敘述，盡情批評專制的政治與文化。霍奎斯特甚至認為，當巴赫汀說「拉伯雷的文字大膽直率，但他不僅避免了火刑，而且沒有遭受任何嚴重的迫害或煩惱」時，他其實也在描述自己^⑦。拉伯雷在文化斷裂與轉型的裂縫中，抓住中世紀與文藝復興時期盛行的狂歡節，創造了一個嘻笑怒罵、縱情享樂、高舉肉體的感官本能小說

世界，嘲弄官方的禁欲文化；巴赫汀也在拉伯雷的肉欲小說世界裏，找到民間文化的自由反叛精神、笑的解構力量，找到思考與論述他所身處的時代的罅隙。然而，若我們把巴赫汀的著作純粹看成一個政治隱喻，簡單地將十六世紀教會等同於二十世紀的蘇聯斯大林政權，將巴赫汀對拉伯雷嘲諷藝術的激賞完全等同於他對專制文化的折射批評，那便忽略了該書就文化論述理論層次的探討與發明。

劉康綜合巴赫汀的理論以分析中國現代社會，指出「文化革命」與社會革命一直是中國十九世紀中葉迄今的一個歷史主旋律，伴隨着革命的是中國文化的斷裂、動盪、分離和轉型^⑧。若按照這說法，我們大概可以說五四、中共建國、文化大革命等都是中國近代文化轉型的關鍵時刻，而最近一次劇變當發生在文革之後。

一般流行的說法把文革以後的中國文學稱為「新時期文學」，認為70年代末出現的「傷痕文學」標誌着當代中國文學一個新的開始。然而，李陀認為真正重大的變化發生在80年代中期，且把轉捩點劃定在1985年，他指出這時的重要轉變是人們不再萬口一聲，而是可以互相對話^⑨。這種對話風氣見諸1983-84年間出現的文化「小圈子」、小團體，見諸作家在題材上的大膽闖關和形式上的種種實驗，見諸不同的文藝創作路線論爭。官方意識形態已經失去了過去指導思想的領導地位。

與西方文學的重新接壤，進一步激化了本土內部的變遷。在80年代比較寬鬆的政治氣候中，西方的文學作品及理論著作大量譯成中文，本土文學紛紛借鑒、移植、轉化，不但做成文學界一片紛繁景象，也引起許多大

李陀認為中國文學真正重大的變化發生在80年代中期，且把轉捩點劃定在1985年，他指出這時的重要轉變是人們不再萬口一聲，而是可以互相對話。與此同時，官方意識形態已經失去了過去指導思想的領導地位。

大大小小的爭論。經濟改革引來消費主義與文學商品化現象，使文化面貌更形複雜，文學一統的局面被進一步瓦解，沒有一種話語可以定於一尊，各種論述互相衝突，又彼此共存。

面對喧鬧、「混亂」的文化現象，官方當然並非全無回應。事實上，中國大陸文藝界的發展一直深受政治氣候牽制，1987年的「反資產階級自由化」與1989年「六四」事件後的政治全面收緊，文藝界都直接受到牽連。然而，在商品經濟大潮的衝擊下，儘管官方話語仍然能左右文藝發展，可是定於一尊的文化局面似已不大可能^⑩。莫言的《酒國》即在這樣的氛圍下寫成。

陀思妥耶夫斯基身處的是俄國資本主義發生初期，生產方式的劇變打破了原有的權力均衡狀態；巴赫汀時代的前蘇聯政治制度發生根本性改變，革命成功一方面帶來鼓動力量與自由空間，另一方面卻也帶來各種潛藏的危機、越來越白熱化的衝突、政治上的收緊甚至壓迫；中國在文革之後，政治氣氛比較寬鬆，改革開放帶來相對自由的論述空間，時寬時緊的政治氣候一方面牽制文藝的發展，另一方面也迫使知識份子創造不同的論述策略，尋找對話的空間。簡言之，三者所處的都是歷史上的文化轉型時期，具體情狀雖然有異，文化轉型引發的眾聲喧嘩局面卻是相似的。

小說——諧擬的廣場

上面已經約略提過，語言雜多、對話性、複調小說等概念，是巴赫汀考察文化轉型時期概括所得的文化理論。他指出當社會相對地穩定的時

候，文化以至社會各個方面乃由統一的「獨白話語」所支配；然而當社會出現動盪或變遷，獨白話語的主導地位便受到挑戰，各種被壓抑的話語乘時找尋各自的生存空間，於是出現語言雜多的局面。語言雜多現象在文化轉型時期最為突出，而所謂對話性，指的便是各種話語、文化之間的對話與交流。他認為小說最能反映這種雜語現象，它否定了單一和統一語言的絕對權威，拒絕承諾它本身的語言是意識形態世界唯一的語言、語義中心^⑪。因此，小說本質上就是複調的，是一個語言雜多的廣場，會聚社會上各種話語，通過模仿諧擬揭示它們的語言和形式的規範性^⑫。他認為諧擬是複調的主要表現，在諧擬中作者借他人的話語說話，卻在其中引入另一層意向，與原有意向針鋒相對^⑬。

回頭看《酒國》，我們發現指涉、諧擬不同的話語正是其中一個相當明顯的特色：李一斗的小說是各種主義的摹寫，離奇怪誕的情節又彷彿魏晉



偵探小說指向一個意義的核心，無論案件怎樣曲折離奇，最後必然會水落石出，真相大白。然而，《酒國》卻拒絕這樣一種閱讀預期與敘事邏輯，它要揭示的是敘述對真相（意義）的無能為力。丁勾兒的任務本是要偵查吃紅燒嬰兒的真實性，可是他的偵破行動卻一步一步遠離原來的目的，最後是真相的茫然、意義的落空。

南北朝的志怪小說^④，《一尺英豪》中所引錄的《酒國奇事錄》一段更完全是《聊齋》、《搜神》一類文體的翻版；莫言和他的通信中常常討論各種文化現象和文學類型，加以針砭諷刺；至於對中外文學各種母題、原型、文類等的指涉，則更是俯拾即是，充分顯示他要和其他話語對話的企圖。下面即以其結構、修辭兩方面加以說明。

《酒國》結構上可以分為兩部分，其一是莫言所寫有關特別偵察員丁勾兒到酒國市調查幹部烹食嬰兒事件的故事，其二是中間加插的作者莫言和文學青年李一斗的通信，以及李請求推薦發表的九篇短篇小說。兩部分平行發展，又有某種關連。撲朔迷離的烹嬰疑案加上丁勾兒與女司機的情欲糾纏，是典型的流行文化偵探小說模式，然而《酒國》卻又是反偵探小說的。偵探小說指向一個意義的核心，無論案件怎樣曲折離奇，最後必然會水落石出、真相大白。「真相」是偵探小說的動力所在，故事由追查真相開始，情節圍繞它展開，最後以揭露真相結束。無論偵探小說的作者、主角或讀者，都不能脫離「真相」這一命題，作者的寫作、主角的任務、讀者的閱讀預期——所有都環繞並指向這一個意義核心，它是偵探小說的意義所在。然而，《酒國》卻拒絕這樣一種閱讀預期與敘事邏輯，它要揭示的是敘述對真相(意義)的無能為力，丁勾兒的任務本是要偵查吃紅燒嬰兒的真實性，可是他的偵破行動卻一步一步遠離原來的目的，最後是真相的茫然、意義的落空。丁勾兒更由受命調查真相捉拿原兇的偵察員，一變而為情欲的俘虜與殺人犯，甚至可能參與了烹嬰的罪行。這一種身份的逆轉，更可見出丁勾兒這人物的顛覆性。楊

小濱就曾指出丁勾兒不但是中共建國以來一意確立的革命樣板、人民救星的反面形象，也是現代文學自魯迅以來拯救民族文化、推動歷史進步等宏大主題的蓄意顛倒^⑤。

《酒國》其中一個顯著的語言風格，是書中到處充斥着冗贅蕪漫、言過其實的陳腔濫調，這在李一斗寫給莫言的信中尤其明顯，裏面全是語調高昂、情感泛濫、充滿「革命的激情」但卻華而不實的敘述，如「長江後浪推前浪，流水前波讓後波，芳林新葉催陳葉，青年終究勝老年」^⑥一類的純粹語言複製俯拾皆是；又如李一斗描述自己為莫言當年的一件軼事所感動，竟然激動得「十個指尖都哆嗦；周身熱血沸騰，雙耳紅成牡丹花瓣」，並且讚美他的話是「一聲嘹亮的號角、莊嚴的呼嘯，喚起了我的蓬勃鬥志。我要像當年的您一樣臥薪吃苦膽，雙眼冒金星，拿起筆，當刀槍，寧可死，不退卻」^⑦。誇張的修辭使激越的歌頌變得空洞無物，大大削弱了語言的可信性。這裏我們還勉強可以把它視為文藝青年的感情泛濫，然而，把這種濫情推向極致，像李一斗在《酒精》中對童年金剛鑽的描寫，則已是十足的語言垃圾，連絕無僅有的意義也給消耗淨盡。濫情的「仿毛文體」與毛語錄的直接引用，極度集中地出現，漫無目的地衍生，遂使官方一度用以鼓動人心的「共產主義的一個重要標準就是藝術勞動化勞動藝術化，到了共產主義人人都是小說家」等口號益發顯得滑稽可笑，意義的虛空暴露了統治者話語的虛偽與荒謬。

莫言在這裏所做的，正如巴赫汀所說，是「對任何依附於意識形態話語的直接的或未經中介的意圖、表達剩餘(任何『沉重的』嚴肅)表示不信任，

《酒國》一個顯著的語言風格，是書中到處充斥着冗贅蕪漫、言過其實的陳腔濫調，這在李一斗寫給莫言的信中尤其明顯，裏面全是語調高昂、情感泛濫、充滿「革命的激情」但卻華而不實的敘述。誇張的修辭使激越的歌頌變得空洞無物，大大削弱了語言的可信性。

假定語言是約定俗成的、是虛假的，不足以描述現實」^⑩。他通過諧擬毛文體，使話語出現了巴赫汀所謂的「雙聲性」(doubled-voicedness) 甚至多聲性：首先是充滿政治色彩的毛文體，並當時的社會語境，以及報章刊物以至人民的膜拜與信仰，然後是小說人物李一斗庸俗肉麻的模仿，最後是作者莫言在背後的戲謔諧擬。多種聲音、多重意識彼此衝突，產生多層次的對話。當然，在諧擬、反諷的修辭中，作者在他人的話語之上建立新的意義，作者的意圖似乎無可避免地佔了主導優勢，這是巴赫汀強調平等對話的複調小說理論無法處理的矛盾。

過度抒情的毛文體集中出現在李一斗寄給莫言的信中，形成了另一種對話性：私人空間與公眾空間的錯置糾纏。張閔考察莫言給李一斗的回信，認為他的措詞謹慎、條理清晰、進退有度，可以說只是一種社交禮貌，是私人空間的公眾化^⑪。然而從另一個角度看，李一斗的信表面上雖然情感充沛，非常個人化，可是那種近乎口號的表達，卻處處表現出公眾化的傾向，字裏行間明顯帶有官方報紙通行文體的色彩，甚至更像大字報口吻。這一種公私顛倒錯置的現象，反映了統治話語的無孔不入。一方面私人空間給謹慎、抽離的公眾話語侵佔了；另一方面，公眾話語又以極其誇張濫情的語調出現在私人信件中。這樣一種「錯置」，同樣也顯示了話語的空洞本質。

李陀在〈雪崩何處？〉中慨歎毛澤東長達幾十年的寫作所形成的詞語體系影響無遠弗屆，毛文體在現代漢語中實現了空前大一統局面，絕對控制了一切以現代漢語作符號的語言領域^⑫。他一方面深感語言解放的複雜

艱難，另一方面因而更加肯定文學作品在這方面的貢獻^⑬：

……文學作品通過語言層面的種種運作來影響、改變人們的思想方式及至深層心理的可能性。實際上，自有文學以來，文學作品從來都是一方面通過藝術形象所蘊含的意義和具體的讀者發生聯繫，一方面又通過不斷破壞語言的實用性、常規性而進行的語言創造活動和一般人(不論是不是讀者)發生聯繫——這種聯繫對人類至關重要，因為語言的更新歸根結底意味着世界的更新。

把莫言對語言的戲謔諧擬放在這樣一個歷史脈絡裏看，便益發顯出他的用心，將他的作品與巴赫汀的理論並置，這用意越見明顯。

狂歡的異化

基於他的雜語理論和他自身的遭遇，巴赫汀了解到在已說出的話語之下其實有更多被故意忽視或壓抑的話語。因此，他用文本學(textology)策略分析拉伯雷的《巨人傳》，企圖找出拉伯雷文本中未說出的部分。由此他發現在中世紀教會的清規戒律底下，民間文化以滑稽嘲弄的方式反抗官方的大一統文化，這種反抗最能見於當時的兩種次文本：狂歡節與怪誕現實主義，二者在拉伯雷的作品中構成瘋狂的抗衡敘述。

巴赫汀強調拉伯雷的作品以開放的、流動的、平等的民間文化，對抗嚴肅的、教條的、封閉的官方文化，然而，伯容(Richard M. Berrong)卻指出巴赫汀將民間文化與官方文化簡單

巴赫汀發現，在中世紀教會的清規戒律底下，民間文化以滑稽嘲弄的方式反抗官方的大一統文化，這種反抗最能見於當時的兩種次文本：狂歡節與怪誕現實主義，二者構成瘋狂的抗衡敘述。霍奎斯特指出，巴赫汀作為一個俄國知識份子，他的任務是「為他的時代對世界進行分析」。



地二分對立起來，並非拉伯雷筆下世界的真實面貌。他認為拉伯雷作品裏的民間文化面貌遠比巴赫汀所描述的複雜，它在拉伯雷世界裏的作用和地位並不如巴赫汀所言的是一個一成不變的、完全支配性的整體^②。歷史學家指出這時的確存在兩種文化；然而其參與者卻並非巴赫汀所說的截然分隔，巴赫汀所說的中世紀及文藝復興早期的「民間文化」(popular culture) 其實是每一個人的文化，並不是下層社會的專利，「上層社會參與民間文化……是歐洲生活的重要事實，這在慶典中尤其明顯」^③。十六世紀的法國上層社會文化與拉伯雷的敘述都不是一成不變的，正是這樣的一種文化多元參與為他們提供了一個自我批判的角度。伯容指出巴赫汀所用的「官方文化」一詞也問題重重，事實上並非所有享有此文化的人都擁有官方地位，文藝復興時期的權力分布並不如巴赫汀

所言的單一^④。拉伯雷的世界，恰恰如巴赫汀在分析陀思妥耶夫斯基作品時所強調的，是一個多元的、充滿矛盾衝突的世界，其中並沒有一個一統的主導原則或架構，當中的矛盾衝突處，正好反映了當時的社會面貌和價值轉變。

霍奎斯特指出，巴赫汀作為一個俄國知識份子，他在《拉伯雷和他的世界》中的任務是「為他的時代對世界進行分析」^⑤；然而伯容卻辯稱，正因為巴赫汀太著意這任務，以致把民間文化與官方文化簡單地對立起來，把兩者看成是各自同質卻互相對立的類別，賦與民間文化自由、開放、流動、充滿動感的本質，永恆地反抗與顛覆嚴肅、封閉、教條、單一的官方文化。此外，巴赫汀過份強調民間文化在拉伯雷作品中的主導性，不單忽略了它在拉伯雷作品中地位的轉變，以致把拉伯雷的作品看成是反建制的

單音作品，亦忽略了其中的多元性與矛盾之處；或者說，他有意在多種聲音中突出其中的反抗聲音，而故意忽略其他，看不見不同的聲音平等地對話、質疑、辯論。他雖然提出民間文化與官方文化兩個概念，然而二者卻從來不在一個他在《陀思妥耶夫斯基創作問題》中所提倡的真正對話關係中。

狂歡節在歐洲淵源有自，巴赫汀視之為老百姓對統治階級主導意識形態的一種反叛，是一次行為與精神上的解放，主流價值的顛覆。這樣的「誤讀」，實在與巴赫汀所處的時代和他透過小說理論所要達到的社會批判目的密切相關，也是歐洲的風俗習慣容許並暗示他可以這樣挪用狂歡節。換句話說，他的分析有其古今的特定文化背景。本文前面曾指出，《酒國》集中了各種狂歡化因素，然而我卻認為酒國的狂歡化另有一種情境，其中酒宴尤能看出兩者相異之處。

由於巴赫汀強調狂歡節的頑頑精神，因此一切離經叛道的形象都被賦予正面的意義，他特別標舉盛宴，認為它意味着從所有實用的、實際的東西解放出來，是向烏托邦的一次暫時的轉介^②，它是每一種民間歡樂的一部分；食物與身體和繁殖（豐饒、出生、生長）緊緊相連，通過飲食，身體踰越它自身的限制：它吞噬世界，藉此使自己豐富、成長起來，在進食的活動中，人與世界的相逢是歡樂的、凱旋的^③。

巴赫汀歌頌盛宴僭越、凱旋的特質，而在莫言的《酒國》裏，過度的飲食卻是腐化的象徵。從實際政治含義來說，莫言要批判的是官員的奢華浪費；從文化層面來說，是中國的美食文化。這二者息息相關。

「食」一直是中國這個民族及其文化的重大課題。中國人不單關心吃得飽吃不飽，而且還要講求吃得美、吃得有文化，也就是說，吃也要有吃的美學。在中國文化中，這種對食的執迷形成了一個美食傳統，也成為中國文學中一個永不枯竭的主題。把《酒國》的美食主題放在中國的文學傳統中去考察，我們會發現中國當代文學在處理食的主題上似乎和巴赫汀的狂歡主義有異曲同功之妙，可是，《酒國》在形式上雖有狂歡化的特質，然而在精神上卻是反狂歡化的^④。伯容指出，狂歡不是老百姓的專利，不是民間文化獨有的特色，而我們可以補充一句：中國的官員更是狂歡化的佼佼者。莫言在《酒後絮語》中說^⑤：

我們每年消耗的酒量是驚人的。雖然禁止公費吃喝的明令再三頒布，但收效甚微。只要是頭戴一頂小烏紗帽，幾乎天天赴酒宴……我想中國能夠杜絕公費吃喝那怕三年，省下的錢能修一條萬里長城。

丁勾兒的酒國之行和飲食分不開：他到酒國是要調查官員吃嬰的案件，甫抵達，礦長和黨委書記便強行把他「押解」去吃「紅燒嬰兒宴」；市裏領導要來礦上參觀，礦長下死命令要好好招待，於是招待所的廚師想到紅燒騾蹄、激湯騾蹄；《美食》雜誌又詳細介紹蟋蟀的營養價值與多種吃法；「特種糧食栽培研究中心」用雞頭代替泥土，種出顏色血紅、粒粒透亮、光澤如珠的稀世珍品「雞頭米」；李一斗筆下「一尺酒店」的著名菜式全驢宴更是匪夷所思——酒國市的確把中國的美食文化推向極致！

巴赫汀歌頌盛宴僭越、凱旋的特質，而在莫言的《酒國》裏，過度的飲食卻是腐化的象徵。從實際政治含義來說，莫言要批判的是官員的奢華浪費；從文化層面來說，是中國的美食文化。這二者息息相關。

論者指出：挖空心思、攪盡腦汁想出來、千奇百怪的「美食」其實源自過度的欲望，它所指涉的是整個文化的頹廢^②。頹廢雖以官僚為甚，然而老百姓卻也未能置身事外，「一尺酒店」就是民辦的；女人專為供應肉孩而生育，男人賣子拿着錢感激流淚；受害人之一的小妖精一方面帶領肉孩反抗，另一方面又虐待同類——基本上酒國市就是一個頹廢的、殘忍的罪惡淵藪。

美食不僅是頹廢美學的具體表現，它同時有着極殘忍、暴力的一面。〈驢街〉殺驢一幕是這種美食暴力的一次血淋淋的書寫，「嬰兒宴」則是美食文化與吃人傳統的重疊。人吃人的傳統在中國由來已久，第十章裏莫言酒後醉語就曾提到易牙烹兒獻齊桓公、劉備吃獵戶之妻、李逵吃剪徑李鬼腿肉等記載。中國文學作品中的「吃人隱喻」亦有自己的發展脈絡：古典小說《西遊記》裏妖精吃童子心肝、唐僧肉以求延年益壽，象徵邪惡力量向正義英雄挑戰；五四時代以「禮教吃人」隱喻封建禮教對人的壓迫與蠶蝕。中國文學的古典與現代傳統，都只把吃人的暴力隱喻指涉外在的邪惡。《酒國》裏吃人的官僚雖有明顯的政治寓意，然而莫言卻沒有把罪惡單純地看成為外在於個人的邪惡勢力：丁勾兒的最終同流合污，小妖精由抗暴英雄變成另一個暴君，都說明社會集體的暴行其實源於個人，這大概可以視為莫言對當代中國歷史上多次匪夷所思的政治、社會暴力的一次總結性省思^③。

和食不可分割的是酒。酒和中國文化息息相關，莫言的〈酒後絮語〉寫道：「過去五千年的歷史，從某種意義

上說幾同一部酒的歷史。」^④在莫言筆下，如在《紅高粱家族》中，酒曾給人反抗的勇氣——對抗侵略者、突破社會規範的壓抑。然而在《酒國》裏，酒卻成為罪魁禍首，它把人從現實的、理性的世界中擄走，帶進幻覺的、非理性的世界。丁勾兒幾杯到肚，便意識模糊，不能辨別真偽，開始失去支配自己的能力。酒使他陷入罪惡裏，最後他更死在酒下。莫言在這裏似乎認為酒是道德淪喪與歷史衰微的誘因，把責任都推到酒的頭上。一方面他大膽探討個體腐敗與整體社會衰頹的關係，另一方面他又以外在的引誘來減輕人的責任，將自我意識的淪喪歸咎於酒。這裏似乎顯示了中國文化特有的人文主義樂觀精神。我們雖然早有荀子的「性惡論」，然而大體上主導的儒家思想還是肯定人有向善的追求和能力，而不是往人性的陰暗處發掘。因此中國文化對人性陰暗面的體會常常停留在模糊的狀態，偶有探討，往往很快便轉到外因的討論去。

中國的美食文化和巴赫汀的狂歡節酒宴另一個不同處是：美食文化基本上是一種精緻文化。在〈驢街〉裏，李一斗說酒國的美食如雲，目不暇給，而且「有特色有風格有歷史有傳統有思想有文化有道德」，並浪漫地宣稱「吃喝並不僅僅是為了維持生命，而是要通過吃喝運動體驗人生真味，感悟生命哲學……吃和喝不僅僅是生理活動過程還是精神陶冶過程、美的欣賞過程」^⑤。這樣把吃喝提昇到抽象的精神、哲學、美學層次，是中國美食文化的特徵，卻與巴赫汀強調飲食的肉體快感與解放背道而馳。飲食對巴赫汀來說雖然也有象徵意義，然而那是

中國的美食文化基本上是一種精緻文化。在〈驢街〉裏，李一斗說酒國的美食如雲，目不暇給，而且「有特色有風格有歷史有傳統有思想有文化有道德」。把吃喝提昇到抽象的精神層次，是中國美食文化的特徵，卻與巴赫汀強調飲食的肉體快感與解放背道而馳。《酒國》的吃喝更像巴赫汀所說的早期中產階級文學裏私人性的暴飲暴食。

身體吞噬世界，是肉體的勝利與肯定，非常物質性，「怪誕的酒宴滑稽模仿並貶低純粹唯心主義的、神秘的和禁欲的勝利，即抽象事物對世界的勝利」^⑭，而且狂歡節裏的大吃大喝、亂吃亂喝，正是要破壞日常生活的規範與秩序、破壞官方文化的約束與壓制，目的是拆毀，這與李一斗通過吃喝建立一套生命哲學美感規範剛好相反；中國的美食傳統把吃看成是一種精神的陶冶、美的欣賞，也和開懷大嚼的狂歡節酒宴大異其趣。我們發現，《酒國》的吃非但不是狂歡節廣場上的吃，反而更像巴赫汀所說的早期中產階級文學裏私人性的暴飲暴食^⑮：

大眾化節日傳統中（以及拉伯雷）的盛宴形象與早期中產階級文學裏的暴飲暴食有天壤之別，後者表達了自私個體的滿足與厭膩，是他個人的享受，不是整體人民的勝利。這樣的形象與勞動及奮鬥的過程缺裂，遠離廣場，只局限於室內和私人房間，再不是所有人參與的「全世界的盛宴」，只是一次親暱的筵席，而門外有飢腸轆轆的乞丐……那是靜止的私人生活，沒有任何象徵的開放性及普遍意義，無論它是以純粹反面的諷刺形式，抑或以正面形象出現。

當我們想到《酒國》中丁勾兒第一次吃的「麒麟送子宴」即在地底下密室般的房間舉行，酒國市亦十足一個地底的瘋狂世界，書中所寫暴飲暴食的大部分都是官員幹部，便發現兩者何其相似。

劉康認為莫言在《紅高粱》裏表現了典型的狂歡化風格，顛覆了革命理

想主義話語蘊含的內在秩序和等級，謳歌了「肉體的低下部位」和「肉體的物質性原則」，這「革命狂歡節」的基調是在80年代中期中國大陸「文化熱」的主旋律底下產生的，是「以弘揚被壓抑和肢解多年的肉體感性欲望的狂歡節語言，來實現文化的批判和重建」^⑯；《酒國》卻是1989年「六四」之後對國族文化頹廢的一次深沉反思。若《紅高粱》中「我爺爺」、「我奶奶」的形象「是群眾性的、開放性的正面英雄人物，是革命的主角，也是肉體感性欲望的主體」^⑰，那麼丁勾兒、李一斗則是酗酒、貪色、怯懦、窩囊的反面英雄，是肉體感性欲望的俘虜；若《紅高粱》的「革命狂歡節」語言是反叛、顛覆與重建的語言，那麼《酒國》狂歡化的語言雖也是諷刺、諧擬的，但最終達致的卻是理想的虛無與現實的難辨。莫言在《酒後絮語》最後說：「如果讀者能從這部書裏讀出一些不同於我過去作品之處，就使我欣然如醉了。」^⑱就這個角度而言，他大概可以醉臥一回。

* 本文初稿承高辛勇教授審閱並指正，在此深致謝忱。文中錯漏概由筆者負責。

劉康認為莫言在《紅高粱》裏表現了典型的狂歡化風格，顛覆了革命理想主義話語蘊含的內在秩序和等級，謳歌了「肉體的低下部位」和「肉體的物質性原則」；這「革命狂歡節」的基調是在80年代中期中國大陸「文化熱」的主旋律底下產生的，是「以弘揚被壓抑和肢解多年的肉體感性欲望的狂歡節語言，來實現文化的批判和重建」。

註釋

①⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯ 莫言：《酒國》（台北：洪範書店，1992），頁387；64；64；424-25；426；169-70；425。

⑰⑱ 張閔：《〈酒國〉散論》，《今天》，1996年第1期，頁97-98；96。

⑲ Mikhail M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, ed. and trans. Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), 19-20, 27.

④ Katerina Clark and Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984), 31-33.

⑤ 此書1929年第一版的書名是《陀斯妥耶夫斯基創作諸問題》(*Problems of Dostoevsky's Creative Works*)，三十多年後巴赫汀把它修改、擴充，改題為《陀斯妥耶夫斯基詩學問題》(*Problems of Dostoevsky's Poetics*)，1963年出版。參註④Clark and Holquist, 238。

⑥ 他曾因和東正教組織過從甚密，在1929年1月被當局以參與反政府地下宗教團體活動的罪名判處十年苦役，後改判流放哈薩克的庫斯坦奈城六年。參註④Clark and Holquist, 120-45。

⑦ Michael Holquist, "prologue", in Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. Helene Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 268.

⑧⑨⑩ 劉康：《對話的喧聲——巴赫金的文化轉型理論》(北京：中國人民大學，1995)，頁224；234-35；235。

⑪ 李陀認為，就形式的通俗化與價值取向來說，70年代末的「傷痕文學」、80年代初的「改革文學」以及「反思文學」與毛澤東鼓吹的「工農兵文學」沒有本質上的差異。我雖然對他的看法有保留，然而他對80年代中期文學界出現的變化的描述卻是頗中肯綮的。有關討論見李陀：〈1985〉，《今天》，1991年第3-4期，頁59-73。

⑫ 鄭樹森教授對文革以後的中共文壇作過扼要的分析，參〈中國小說七十年〉、〈從「尋根」到「魔幻現實」〉，及〈從「後設」到「喻意寫實」〉，載氏著：《從現代到當代》(台北：三民書局，1994)，頁3-51。

⑬⑭⑮ Mikhail M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist; trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981) 366-67; 5, 401-402; 193; 309.

⑯ 周英雄就曾指出這特點，參《〈酒國〉的虛實——試看莫言敘述的策略》，見《酒國》，頁9。

⑰⑱ 楊小濱：〈《酒國》：盛大的衰頹〉，《中外文學》，第23卷第6期(1994年11月)，頁176-77；179。

⑲ 李陀：〈雪崩何處？〉，為余華：《十八歲出門遠行》的序(台北：遠流，1990)，頁12。當然，李陀這裏所描述的僅是中國大陸的情況。

⑳ 同註⑲李陀，頁7。

㉑ 參Richard M. Berrong, *Rabelais and Bakhtin: Popular Culture in Gargantua and Pantagruel* (Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1986)，尤其頁1-16。他指出巴赫汀對歷史面貌的偏頗掌握實際上有其客觀因素，歷史學界對中世紀及文藝復興時期的民間文化進行系統的研究是晚近的事，我們今日對這時期的文化所知的遠比巴赫汀多。參頁130 註14。

㉒ Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe* (New York: New York University Press, 1978)，24。轉引自註㉑Richard M. Berrong, 14。

㉓ 同註㉑Richard M. Berrong, 16。

㉔ 同註⑦Michael Holquist, "prologue", xiv。

㉕⑶⑷⑸ Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, 276; 279-81; 296-97; 301-302.

㉖ 楊小濱對此作了很扼要的分析，他指出無論在阿城的〈棋王〉抑或劉恆的〈狗日的糧食〉裏，美食文化都起着正面的作用，陸文夫的〈美食家〉所表達的文化精華論，更是80年代初文化樂觀主義以致政治樂觀主義的投射，然而《酒國》卻是這一類樂觀主義的中斷。參註⑱楊小濱，頁180-81。

㉗ 楊小濱有類似的看法，參註⑱楊小濱，頁182-83。