

盛大的衰颓

重论莫言的《酒国》

杨小滨 愚人译

文明的记录无一不同时也是野蛮的记录。

——本雅明

早前被归类为“寻根”边缘作家的莫言从来没有坚持过“寻根”的理想。莫言小说的怀旧内涵从一开始就遭到了这种潜在的不纯的破坏,他的短篇小说《透明的红萝卜》(1985)就是证明。在《透明的红萝卜》中,天真无辜的黑孩儿经历了一连串骚乱,从而污染甚至损害了他那带有象征意义的透明性;他卷入了小石匠与小铁匠为菊子姑娘进行的打斗;菊子姑娘在他们的打斗中意外受伤;小铁匠教唆黑孩儿去偷红萝卜,结果被人当场逮住,还被剥光了衣服。

《红高粱家族》(1987)是莫言第一部受到广泛称赞的小说,^①原始的生命冲动以一种粗糙的方式与野蛮的激情混合在一起。小说里的头号大英雄余占鳌是个土匪强盗,他在中国现代文学史光彩四射、充满魅力的人物长廊尽头占有一席之地。作为历史主体的余占鳌经常受到他肉欲多于浪漫的欲望纠缠,并且因此误入歧途。他是具有传奇色彩的英雄:拐走新娘,在家酿的土酒里撒尿让酒变得醇真,在伏击日本鬼子之前还和伙伴一起喝酒,等等。莫言恣意将某种不纯的东西巧妙地注入英雄人物,把历史推入同时“最英雄好汉最王八蛋”的境界。把回顾一个“英雄兼王八蛋”的过去,当作在想象中对停滞堕落之当下的救赎,这便是《红高粱家族》蕴含的理想主义,而小说所蕴含的错乱,则在莫言后来的小说中,尤其在《十三步》(1989)和《酒国》(1992)中得到了进一步的发展。

小说最突出的一个特征就是以自我暴露的叙事破坏叙事的整体性,对保持间距和自圆其说的叙事功能产生自我怀疑

在《酒国》中,野蛮残暴与花言巧语、罪恶与正义、苦难与欢乐全都混为一体。小说最突出的一个特征就是以自我暴露的叙事破坏叙事的整体性,对保持间距和自圆其说的叙事功能产生自我怀疑。《酒国》写于1989年到1992年之间,创作的来源显然是他的早期经验,而不是他之前的小说《十三步》;后者将《红高粱家族》中所有的英雄业绩歪曲成惨重的

失败以及恶意的玩笑。套用马克思的定理,《红高粱家族》所描绘的抗战历史悲剧作为另一次国族存亡的危机重现,但这次却形同闹剧。

莫言是在1989年9月开始写作《酒国》的,这就注定了小说的历史使命。然而,在莫言看来,仅仅表现历史灾难,而不去探究社会与个人生活的日常性堕落,将是一种政治上的幼稚和道德上的不负责;因为正是这种堕落,一方面决定性地影响了国族的命运,另一方面拒绝任何对于邪恶事实的直接呈现。值得注意的是,《酒国》首先是对社会文化颓废性的自我反思,这里,莫言用风格上的颓废性来测量时代精神的颓废。也就是说,只有通过观察整个民族都在遭受或享受的内在颓废,才能把握那种社会历史施加于它的外在暴力。进而言之,莫言保留了社会历史批评与针对批评主体的批评之间的矛盾,以此审视批判现实主义的局限。隐藏在叙事声音底下的表现主体无法避免那些被历史附体的社会邪恶与修辞恐怖。莫言在他另一部小说《食草家族》(1993)的跋中明确指出:“读者应在批判食草家族历史时同时批判作家的精神历史,而后者似乎更为重要。”这里蕴含着莫言痛苦面对的终极悖论,和他在自反和自涉叙事中赤裸暴露的疑难。

从情节布局上看,主人公丁钩儿在整个旅程中陷入的困境使得他无法实现铲除邪恶的意图。丁钩儿是历史主体之失败的象征,他无法扮演把社会从非人道中解救出来的角色。同样,在叙事上,莫言(叙事者或作者)也陷入了严重的表述困境,他的批判声因此变得含糊暧昧,任何简单的谴责也因此变得难以理解。莫言的颓废叙事与丁钩儿的颓废行为互相呼应,其过度的主

体性特征令人质疑表现客体的公正性和准确性。这种过度不仅表现在物质上,比如对群体性的迷恋美食,或者居民沉湎于通奸和乱交的描述,还表现在形式以及风格和叙事的奇特性上。当丁钩儿被卷入过度的活动中时,他的历史功能便陷入了混乱;与笔下人物如出一辙,当莫言的声音陷入那经常打断他叙事的完整表现主体的过度话语中时,叙事者或作者莫言也陷入了混乱。

小说的主要篇幅描写了“特别侦察员”丁钩儿去酒国市调查地方官员烹食婴儿的犯罪案件。丁钩儿与卡车女司机相互勾引的场面成为贯穿整部小说的放荡淫乱的前奏。丁钩儿刚到金刚钻(酒国市委宣传部副部长,重大嫌疑犯)从前工作过的煤矿,就被带入众官员为他特设的宴席,喝得酩酊大醉。直到他亲眼看见端上来的一道菜里有形状清晰可辨的婴孩时,才从酒醉中猛醒——愤怒之下,他拔枪射击,不过仅仅击中那个婴孩的脑袋。从枪击的震惊中清醒过来的金刚钻等官员解释说,婴孩是用莲藕、银白瓜、猪肉和火腿肠等原料制作的。丁钩儿对此坚信不疑,他尝了一小口婴孩,那滋味让他喜不自胜。他就这样满心欢喜地加入了吃人盛宴(或许只是形式上的吃人),而且还喝得烂醉。在他酒醉睡去的这个夜晚,一个身上长着鳞片的男孩摸进来偷走了他随身携带的物品,他无助地看着男孩行窃却无力制止。

几乎失去一切之后,丁钩儿再度遇见女司机,并跟她回了家。两人做爱时意外地被她丈夫金刚钻当场捉奸。金刚钻羞辱了丁钩儿,之后放了他。丁钩儿和女司机前去拜访一尺酒店的经理余一尺,向他打听酒国烹食婴儿的情况。然而,丁钩儿很快就发

现,女司机是余一尺众多情妇之一。丁钩儿在愤怒地凌虐了她之后惶惶而逃。他在街上游荡时遇到一个老革命,老革命的话和酒刺激了他,他立即返回酒店杀死了女司机和余一尺。身为逃犯的丁钩儿最终在酩酊大醉中看见所有的人——金刚钻、女司机、余一尺,甚至他自己——在船中盛宴上吃婴儿。他在急忙奔向船上时跌进一个大茅坑淹死了。

这个主要情节在小说中被公开声明为“纯属虚构”,因为小说的叙事框架同时包括莫言与青年作家李一斗之间的通信。莫言作为叙事者或作者,在小说《酒国》中讨论他正在写作的小说《酒国》,李一斗则将自己的短篇小说频繁寄给这个叫莫言的作家,而这些小说又与他写给莫言的信一起不断插入《酒国》的各个章节。尽管李一斗的小说与主要情节在叙事框架上处于相同的层面,并且这些小说与《酒国》的主要情节并不相关,但叙事对象——人物、场景,甚至插曲式的事件——却散布在两个不同的叙事领域中。由此,整部小说的结构显得错综复杂:它不但讲故事,也讲作者(莫言和李一斗)对这些故事的想法;它不但是莫言所叙述的单个故事,也是由李一斗帮助完成的多层文本;李一斗的故事,与假定是莫言叙述的主要篇幅相互交叠。进而言之,李一斗的故事大部分来自他岳母、岳丈、妻子以及他朋友余一尺的真实记载,由于他把“真实的生活”不断带进莫言虚构的小说,致使莫言那具有自我意识的叙事不但创造了虚构和想象的场景,也混合了已经发生、应当发生以及可能会发生的事件。

以上论断基于这样一个事实:酒国不仅是李一斗居住并写作的真实城镇,也是莫言虚构的小说故事发生的场所。乍一看,

这也许难以理解:真实与不真实是否有可能在同一个小说文本中并行不悖?悖论的实质正在于揭示对一般表现的质疑,我将在后文对此加以详细阐释。在当下的语境中,我倾向于给出的有效答案是:真实与不真实同时并存的叙事复杂性,必须从小说的叙事层面上去理解,在不同层面上,“莫言”这个名字的功能是不同的。从文本上看,尽管莫言的小说始于他接到李一斗第一封信之前,但他的写作似乎已经是对李一斗“纪实”写作的一种(先知先觉的)回应——因为到最后,我们会发现二者之间众多重叠的人物和事件(比如余一尺)。然而,我们又决不能把莫言的写作归结于李一斗的启发,因为说到底,从文本外的角度看,李一斗也不过是莫言整部小说里的一个人物罢了。换句话说,是作者莫言使李一斗似乎独立于小说中的叙事者莫言。这种对作者莫言和叙事者(人物)莫言的权宜区分当然或多或少解析了小说的晦涩,但也影响了小说的魅力,因为小说结构的反讽性正是要呈现二者的不可区分。正是作者莫言陷入他所制作的文本中不可自拔,并且无法控制叙事的进展。在这个意义上,《酒国》对写作自我的内向批判并不比对社会现实的外向批判来得少。

作为对历史批判意义的参照,这部小说是对当前社会现实的颓废和暴力的严厉批评;从形式风格和终极目的上,可以看做历史意识发展的寓言,准确地说,是历史意识的混乱发展的寓言——拷问历史客体中的自缠主体,获得暴露和探索。即使李一斗和莫言之间的通信也许可以看成是自我与超我之间的寓言式对话,那种心理结构的层次也是无法清晰辨认的,因为莫言的风格并不比李一斗的风格清醒多少,而且在

小说的末尾变成了烂醉的胡言乱语。^② 这里,在涉及风格的颓废性之前,我们不妨先看一下与之平行的一面:历史的颓废性。

丁钩儿和莫言的历程 主体瓦解 分裂的寓言

周英雄在《酒国》序言中指出,《酒国》同整个中国小说的传统具有极为丰富的文本间联系。《西游记》的一些章节也提到过烹食婴儿,在《酒国》同《西游记》的众多关联中,主题上的关联似乎并不显见,然而意义重大。周英雄认为,吃人是这两部小说的共同主题,那是有待于通过旅行去铲除的邪恶。在《西游记》中,唐僧师徒的任务是经过九九八十一难到西方取得真经,一路上,他们要对付的大多是恶魔般的食人生番。《酒国》中的丁钩儿被派遣去调查骇人听闻的吃人案件,也同样经历了诸多磨难。不过,二者之间有着实质性差异:《西游记》的佛教远征基本上是向上的,怀有神圣的使命;而丁钩儿的侦探任务却是为了猎取一个恶魔般的目标。虽以正义为名,丁钩儿却经历了极度的放荡和腐败:通奸、酗酒和饕餮。

因而,如果《西游记》中的灾难最终引向了凯旋的,或至少是喜剧的尾声,《酒国》中丁钩儿的放浪寻欢却是他正义使命颇为荒诞的惨败的前奏。丁钩儿最终和“理想、正义、尊严、荣誉、爱情等等诸多神圣的东西”,还有“所有可以想象的脏东西”一起,令人作呕地沉入了茅坑。从这个意义上说,丁钩儿的反英雄主义或反讽英雄主义历程是对中国古典小说《西游记》的重写,因为在《西游记》里我们至少可以找到顽皮而快活的英雄孙悟空,依靠自己或神明的力量将人们从困境中解救出来。

这样,《酒国》似乎就成为一次对原型历程的误喻式重述。这里,误喻意味着相应功能的媒介体永恒地缺席:丁钩儿是一个猪八戒式的人物,被诱惑并沉溺于食色之中,却处于孙悟空的地位,担负着关键的使命。这种分裂的身份,或者说在实际和名义间的裂痕,便是荒诞性所在。丁钩儿显然无法承担他的身份所应起的作用:他同女司机的持续关系使他酒国之行的初衷日渐模糊甚至被忘却,并且时时将他置于尴尬的境地中。此外,他对婴儿宴的参与决定性地将其角色从侦察员转换成罪犯之一。

在《西游记》最后一章,“五圣”终成圣果,均被授予佛的称号以表彰他们的业绩。丁钩儿却成为甚至连悲剧光环都没有的牺牲品。两部小说旅程都同样充满了诱惑。《西游记》体现了清醒的头脑——智慧和信念和美德——战胜蛊惑人心的诱惑,《酒国》则表现了智慧和信念和美德被颠倒和毁灭的短暂旅程。事实上,丁钩儿丧失了揭示罪恶的能力,几乎由于他自己的不道德行为被迫放弃应有的责任。一系列事件使他的旅程越来越具有反讽性:当他和女司机的奸情被她丈夫金刚钻当场逮住时,侦察员和罪犯的角色恰好对换;当他出于妒忌杀死女司机和她的情人余一尺而逃跑后,他从通缉罪犯的人彻底变成被通缉的人;最后,当他几乎要抓住吃人罪犯时,他不合时宜地掉进了茅坑。

揭露风格意义上的颓废和历史意义上的堕落,是让人去质疑作为主导的启蒙主义观念基础的进化论。莫言关于衰颓的观念早在他的《红高粱家族》中就初有表露,家庭的浪漫爱情故事似乎可以归结为对马克思主义社会发展观的反动:将“我爷爷”、“我奶奶”那一代有着非凡力量和勇气的祖

先,与“我”这个“被肮脏的都市生活臭水浸泡得每个毛孔散发着扑鼻恶臭的肉体”进行比较,“证明了两种不同的人种”。这是严格意义上的退化,预示了《酒国》对现代个体和集体腐化的直接展示。丁钩儿的堕落历程暗示了依靠人类力量进行赎救的不可能性,那只会导致更加严重荒诞的灾难。

在戏仿对真相的解释性和实践性探寻中,丁钩儿作为侦察员还使我们想起样板戏《智取威虎山》中的杨子荣,在末章莫言的酒后胡言中也顺便提到了他。这个侦察英雄代表党的大救星,将世俗社会救出苦海;而丁钩儿也是由党控制的检察机关派出的,却自己陷入了罪恶中。莫言似乎有意将丁钩儿与杨子荣进行对比,小说描写丁钩儿道:“有人走向朝阳,他走向落日。”如果杨子荣因为“胸有朝阳”,对实现他的目标充满自信,那么作为小丑的丁钩儿在小说的末尾甚至失去了确定的目标,“他怅怅地面对夕阳站着,想了好久,也不清楚想了些什么”。从这个意义上来看,作为一个无能的侦察员,丁钩儿是世俗救星的反面形象,无法推动历史的进步,反而注定堕落到血腥和恶臭的黑暗中,甚至连自己都无法拯救。

《酒国》显然没有以描写丁钩儿的堕落及金刚钻、余一尺等人的罪恶而成为批判现实主义的作品。^③它的元叙事的框架反而避免了叙事和表现的同一。当表现的过程被呈现时,小说就不在于仅仅描述丁钩儿的侦探历程,而同时描述了莫言的叙事历程。当莫言试图把小说继续下去,却感觉无法控制他的人物的时候,它最终呈现了莫言小说叙事的无能。这样,莫言的叙事历程相应并模仿了丁钩儿的滑稽历程。莫言在最后一章中出现在李一斗的真实的和丁

钩儿的虚构的酒国市,加入了丁钩儿曾经吃过的宴席,只是红烧婴儿未曾出场。莫言用醉来重复(或模仿)丁钩儿的角色(在他的大段独白中,他于昏沉沉里终于意识到“醉死在酒国竟跟丁钩儿一样了”),使整部小说结束于他们各自使命的绝对深渊:醉倒,或者丧失精神和肉体的拯救能力,成为唯一的真实。

小说因此含有寓言的双重暗示:批判历史主体的不可实现性和批判表现主体的不可实现性。如果说丁钩儿扮演了一个不成功的历史正义角色,那么莫言也同样以全知全能的表现主体挑战他自己的角色,这样的主体据说能够穷尽现实中的秘密并且揭示终极的历史真相。对丁钩儿(他的社会责任感与他本人的淫荡欲望同样强烈)和金刚钻(他的行为是堕落还是高贵最终难以裁定)这种人物的概念化叙事暧昧而又不可思议。同样,吃童子肉的罪证的不确定性,揭示了现实主义的极端困难或者问题:批判主体的局限暴露无遗,使人对表现主体的绝对全能产生了怀疑。作为占用总体化独白声音——即通过为叙事对象提供天衣无缝的画面,努力成为无可争议的声音——的中国现代小说叙事范式的对立面,莫言的叙事通过泄露分裂和差异拆解了这种肤浅而同一的声音。

肉欲的过度放纵:饮酒狂、饮食狂与吃人狂

然而,莫言的叙事主体的自反审视不乏对社会文化的批判。他的叙事是文化批判中的自我批判,在某种程度上,叙事者与他自己的叙事都置身于同样的社会文化背景之中。在小说中,社会文化批判的重点就

丁钩儿的堕落历程暗示了依靠人类力量进行赎救的不可能性,那只会导致更加严重荒诞的灾难

是颓废的生活方式，而酒则是其中的主要媒介。

正如标题所示，酒似乎就是人物发展和叙事的动因。在酒国，酒起着社会生活中决定性的作用。不过，这种社会功能是悖论式的，莫言似乎清醒地认识到了这个事实，正如他给李一斗的信中所讲：“人类与酒的关系中，几乎包括了人类生存发展过程中的一切矛盾及其矛盾方面。”一方面，酒通过醉把人从现实的、正常的、理性的生活中拖曳出来，带进幻觉的、反常的、非理性的世界。在《红高粱家族》里，莫言便展示了酒的这种解放功能。酒成为打破社会枷锁或反抗侵略者的勇气的源泉。“自我酣醉”表明了驱除社会意识压抑的愿望。而另一方面，通过醉而获得的暂时的疯狂也标志着自我意识的丧失，标明了外界力量（表面上是自然的但根本上是社会的力量）的彻底支配。在这里，《酒国》的醉不能被看作是积极的、自律的，而必须被看作消极的、他律的行为，是对自我意识的被迫放弃。于是，同《红高粱家族》里余占鳌（我爷爷）相反，《酒国》的丁钩儿和莫言是酒的受害者。他们不得不加入到这个酗酒的团体中去，抛弃了社会的秩序和心理的完整。丁钩儿在金刚钻的盛宴上醉酒后甚至分裂了灵魂和肉体，这个余占鳌的堕落后代在第一人称和第三人称之间摇摆不定，丧失了自我的同一身份。丁钩儿无法用他的意识控制他的肉体。酒于是由享乐的源泉转化成道德沦丧和历史衰微的源泉。

颓废不仅意味着社会邪恶，而且还蕴涵着人类享乐的欲望。莫言的社会批判不仅指向罪恶，而且还指向享乐，尤其是这部小说中所谓的美食、饮酒，特别是集体饮酒在美食中扮演了重要角色。作为中国传统

文化遗产的一部分，《酒国》中的美食是当代中国文化颓废的寓言性概括。美食，对珍奇美味的极端热爱诱使丁钩儿陷入难堪，例如在金刚钻的盛宴上，奇异美妙的滋味让他无法拒绝婴儿肉的吸引，他喝得烂醉，被人剥光了衣服，被人偷走了他随身携带的所有物品。依此类推，小说可以被看作是风格上对纵欲过度的过度揭露，我将在后文探讨这个主题，那就是颓废的本质。

在小说中，已婚男子丁钩儿同婚外的女人发生性关系，而这个已婚的女司机，又同更多的男子调情做爱。这种性的过度成为种种灾祸的根源：丁钩儿因为被女司机的丈夫金刚钻捉奸而失魂落魄，而女司机也因为同另外的情人余一尺通奸而被丁钩儿射杀。丁钩儿因此受到警察的追缉。具有讽刺意义的是，侏儒余一尺是“市个体户协会主席，省级劳模，一尺酒店总经理，中共预备党员，与酒国市二十九名美女发生过性关系”，女司机是其中的第九名。事实上，纵欲过度在这里不仅表现在通奸上，甚至还表现在做爱的方式上。小说开头丁钩儿与女司机的相互勾引一点也不浪漫，而是充满狂热甚或野蛮。女司机对丁钩儿要吻她的反应是“突然涨红了脸，用吵架一样的高嗓门吼道：‘我他妈的吻吻你！’”此后，光着身子的女司机在她自己家里用一个中国武术的“扫堂腿”制服了丁钩儿，“打得他四爪朝天摆在地毯上”，然后“纵身骑在了他的肚子上。她双手拽着他两只耳朵，屁股上蹿下跳，墩出一片脆响”。过度的肉欲在这里不仅表现在数量上，而且还表现在质量上：它被转换成某种相当令人反心的而不是感性的东西。^④

依此类推，小说的惊人效果不仅来自对过度放纵的性交和饮食的描写。从通奸

颓废不仅意味着社会邪恶，而且还蕴涵着人类享乐的欲望。莫言的社会批判不仅指向罪恶，而且还指向享乐

中衍生出暴力和残酷，丁钩儿的情杀罪是淫乱罗曼史的逻辑结果。秽物癖和食人癖则源于美食。从这个意义上来说，秽物癖和食人癖就是过度美食最具讽刺意味的变种。作为不寻常的吃，美食就自然包括了吃动物的生殖器和人肉。这里，孙隆基提出的中国文化内的“口腔文化”和“肛门文化”——他的意思是暴饮暴食和不知羞耻的肉体裸露或淫秽——在《酒国》中牢牢结合在一起，莫言暗示肛门文化只是口腔文化的一个有机部分。李一斗故事中的“龙凤呈祥”一菜，也就是一尺酒店全驴宴上的公母二驴的生殖器，揭示出中国优秀文化包装里的无耻和堕落。

《酒国》中最骇人听闻的主题当然是吃人：在酒宴上吃红烧婴儿，在烹饪学院卖肉孩，在课堂上教授如何杀婴做菜。《酒国》中的吃人是源于食物的过剩，而不是短缺。吃人没有发生在饥荒时期，甚至不是出于吃仇人肉的冲动，而是仅仅为了美食的享受或刺激。这种享乐在主流文化里并不遭排斥，相反，它被纳入主流文化，和社会秩序、道德修养结合在一起。《论语》中就有不少关于饮食与礼的讨论，例如在《乡党》篇中，孔子强调了食品烹调 and 享用的质量与社会礼节之间的关联。这个主题在李一斗的“毛驴街”中以变相的戏仿再次出现：

人为什么要长着一张嘴？就是为了吃喝！要让来到咱酒国的人吃好喝好，让他们吃出名堂吃出乐趣吃出瘾，让他们喝出名堂喝出乐趣喝出瘾，让他们明白吃喝并不仅仅是为了维持生命，而是要通过吃喝体验人生真味，感悟生命哲学。让他们知道吃和喝不仅是生理活动过程还是精神陶冶过程、美的欣赏过程。

如此动听的美食哲学恰恰是整篇《酒国》所要质疑的。酒国市，这个以美酒美食闻名的城镇，决不是一个道德纯粹的乐园，而正是一个腐败的社会。女人们怀孕仅仅是为了作为食品原料出售孩子，母爱当然也就荡然无存：当小宝（被出售的孩子）因被打和水烫而大哭起来的时候，母亲所关心的竟然是皮肤烫坏或打坏会影响出售的价格。在这里作者似乎提醒我们一个残酷的事实，吃人的文化并不能简单归咎于吃人者，每个文化基质都是其中的一部分，而受害者有时甚至也很可能是帮凶。

美食和吃人的同构型表现在李一斗的小说《烹饪课》中烹饪学院教授“我岳母”的课上，这节课企图在伟大教育传统和先进科学文明的基础上来解释制作人肉的方法。这节课的内容惨无人道：现代科学方法以美食的名义为野蛮服务。美食横跨了科学与吃人，文明与野蛮的距离被彻底取消。颓废或颓败于是不仅仅可以理解为欲望的过度，更可以作为文化或文明的过度，理解为欲望的异化。如果说文明的发展只是过度的或毫无节制的文明，那么野蛮残暴则同时被体现为对文明的消费和戏仿。无论如何，莫言并没有谴责集体意识中的潜在病态是十恶不赦的，反而在美食所包含的欣喜和愉快中呈现这样的病态场面。

《酒国》中的美食主题应当放在这部小说发表之前的其他当代文学作品和中国传统小说中去考察。从这个角度来看，也许有必要回顾一下1980年代早期和中期的文学作品，如陆文夫的《美食家》（1983），阿城的《棋王》和刘恒的《狗日的粮食》（1986）中对饮食或明或暗的不同态度。举例来说，吃在阿城的《棋王》里被描述为人的自然活

动,用以抵制社会环境的压抑或机巧。这种非文化的角度当然是从道家或佛家的文化哲学中得来的,它成为文化大革命后反思潮流中的一帖精神止痛剂。而在刘恒的《狗日的粮食》里,饥荒年代的粮食成为集体心灵中象征性的文化客体,尽管是暂时空缺的客体。这两篇作品各自以负面的方式涉及了美食文化,而美食文化都潜在性地起着正面作用。在《棋王》中,对美食文化的拒斥,也就是最原始自然的饮食方式,被描述为对生活的超脱;另一方面,在《狗日的粮食》里,作为美食对立面的食物匮乏却被现实地、象征性地当作中国文明的首要问题,一个遭到写作行为(而不是社会实践)拒绝的问题。

在上述三部作品中,陆文夫1983年初发表的小说《美食家》最直接接触了我们的主题。《美食家》所表达的显然是80年代初的文化乐观主义,甚至政治乐观主义。在这部小说中,陆文夫小心翼翼地用一种几近极端的方式,通过描写一个美食家的各种体验来巧妙传达中国美食的文化意义,主人公朱自治的美食史似乎也是共和国的政治风云史,我们可以通过他的味觉来测量政治气候。作为口腔文化的出色代表,朱自治时时传达了平民的喜怒哀乐,这些情感无不包含在口腹的满足或失望中。历史与烹调就这样奇异地交织在一起,展现一个理想的社会,一个由美食家(即使不是饕餮)组成甚至统治的社会。对于政治动荡中的社会文化的沉思就这样让位给文化精华论,从而导致民族和集体的享乐主义欣快症。从这个意义上说,《酒国》正是对这一类欣快症的中断,在华美的文化旋律中穿插了极为刺耳的音调。它是对80年代中期以来文化乐观主义潮流的警醒,这股潮流忘却

了文化实体作为历史形态(而不仅仅是作为精神或感性的抽象现象)的内在噪音。

对美食文化颓废性的展示似乎至少可以追溯到《金瓶梅》和《红楼梦》。作为一本同时展示和批判市民享乐生活的小说,《金瓶梅》颇为热衷于罗列有关饮食文化的场面。此后的小说经典中,《红楼梦》也写了绝不逊于酒国排场的大小宴会聚餐。这些描写都可以与酒国的“全驴宴”媲美。《金瓶梅》、《红楼梦》与《酒国》之间的亲和性在于这些狂饮暴食场面都没有呈现为孤立的景观,而是在不同层面上被安置为结构性衰败的预示。当然,《酒国》具有另一种特殊的激烈性,将狂欢的宴饮转化为吃人闹剧。在呈现从美食到吃人的堕落后,《金瓶梅》和《红楼梦》并没有像《西游记》走得那么远。相比之下,《西游记》同《酒国》更为接近,因为在《西游记》中,吃人的主题几乎一直萦绕在整个情节中,正如周英雄指出的那样。由此可见,李一斗当然完全有理由将他的作品称作“残酷现实主义”或者“妖精现实主义”,因为它们与《西游记》“残酷”和“妖精”的特点密切相关。在《西游记》中,妖精千方百计要吃的唐僧肉既鲜美又能延年益寿,童子肉也有同样的功能。和《酒国》更有关的是,《西游记》也多次提及了童子肉的鲜美,吃童子的心肝可以长生的说法是中国美食的重要组成部分。

正如鲁迅的《狂人日记》一样,《酒国》和《西游记》都可以读做吃人和反吃人的历史。不过,孙悟空的“救救孩子”和救救师父的功绩是《酒国》中的丁钩儿或李一斗无法企及的。李一斗尽管自称是《狂人日记》的继承者,也情不自禁地爱上年轻而富有魅力的岳母——烹调学院的教授,红烧婴儿的发明者,因此也是吃人团伙的要犯之一。

丁钩儿尽管不愿对宴席上的婴儿下手,却一旦听到“这不是婴儿”的承诺,便“扎起一片胳膊,闭闭眼,塞到嘴里。哇,我的天。舌头上的味蕾齐声欢呼,腮上的咬肌抽搐不止,喉咙里伸出一只小手,把那片东西抢走了”。显然,如果鲁迅的狂人是害怕被吃的妄想狂,丁钩儿则以无法保持一贯的、精神分裂的姿态加入了吃人的社团。丁钩儿与鲁迅的狂人的不同之处在于,尽管意识到自己的参与,他却对自己的罪行一无所知。

连《西游记》也有贯穿着整个叙事过程的反讽时刻。最显而易见的事实是,主人公孙悟空的自身能力总是有限的,他在很大程度上要依赖救苦救难的观世音菩萨去消灭吃人恶魔,拯救民众于危难之中。而现代主义的视点却始终看不到逃离威胁的可能:鲁迅的狂人成为吃人社会的永恒对手,用没有回应的对拯救的呼喊传达终极的理念。

莫言的后现代主义版本则不涉及任何目的论终点,并且拒绝将罪恶看做仅仅是外在的恐吓。丁钩儿和李一斗如此轻易地同吃人社会不可分割,说明了最可怕的危险也许并不来自可感的暴行,而在于暴行的不可触及或难以认知,在于对自身的潜在暴行一无所知。也就是说,吃人,或任何其他集体或社会暴行,首先必须从个体那里内向地、以自我解构的方式去追踪。不然,正如《酒国》所显示的向外寻找罪犯的无效性,消除暴行的努力最终变成对暴行的参与。鲁迅的狂人因为自己可能参与过吃他的妹子而感到内疚,为此他不屈不挠地呼吁同欺骗他的社会做斗争,而丁钩儿却在他的整个旅程中对他的罪恶浑然不知,直到他滑稽地沉入茅坑,永远地失去了“救救孩子”的机会,在画舫上举行的吃人宴席上,他在餐桌旁“看到了许多熟悉的面

孔,有一张脸甚至酷肖他自己”。这个具有讽刺意味的事实足以表明外出搜查罪犯的无效性。篇首所引的丁钩儿墓志铭写道:“在混乱和腐败的年代里,弟兄们,不要审判自己的亲兄弟。”我们可以推论,应当审判的只有自我,这个吃人的兄弟团伙中的一员。

在李一斗所写的短篇《神童》中,小妖精成为反抗吃人社会的暴动领袖,甚至呼吁绝食抗议,^⑤这个场面可以被看做是最后遭到镇压的学生运动或任何被归结为革命或反抗的正面历史事件的寓言式写照。然而,小妖精远远没有被描写成英雄式的人物。相反,他是另一个暴君,软硬兼施地在婴儿群体中建立起自己的权威,甚至禁止别的孩子插话。他用同样的残忍咬去不听话的婴儿的耳朵,用手挖出敌人的眼睛。于是在《酒国》里,我们惊人地看到了野蛮的反抗者和受害者(丁钩儿、李一斗、小妖精及其随从者、金元宝及其妻等)的野蛮。严格意义上的自我审判或自我审视意味着没有人能够逃脱对吃人社会的责任:当你计数罪犯的时候,你总会发现另一个多余的人——你自己,正如丁钩儿在淹死前终于发现的那样。

话语的过剩

在这部小说中,莫言用颓废的语言打造了万花筒般绚丽多彩的场景,从中我们可以看到“各枝蔓岔出的闲话废话笑话余话,比情节主干其实更有看头”(王德威《吃喝拉撒》)。多余或过剩是《酒国》颓废风格的主要特征。从某种意义上说,叙事话语的过剩成为小说修辞上解构力量的决定性因素。

根本的颓废是话语的颓废。“龙凤呈

最可怕的危险也许并不来自可感的暴行,而在于暴行的不可触及或难以认知,在于对自身的潜在暴行一无所知

总而言之,对作者莫言来说,用语言恶化的方式拒斥了貌似理性的话语统治

祥”一菜并不仅仅指示了美食文化的污秽性,更重要的是揭示了传统象征话语中自我消解的特质。李一斗所称的用“中华民族的庄严图腾,至高至圣至美之象征”来“化大丑为大美”实际上反而是化大美为大丑。他误用成语来形容龙与凤“含义千千万万可谓罄竹难书”,倒显示了无意识中对象征话语的罪恶性的暗示。象征的光彩同成语的贬损互相拆毁了话语性。总而言之,对作者莫言来说,用语言恶化的方式拒斥了貌似理性的话语统治。我们可以发现小说的整个叙事成为主流话语的极端冗赘化、无聊化,通过戏仿的方式使话语的有效性变得十分可疑甚至滑稽。李一斗的《酒精》中对童年金刚钻的描述就充满了这一类误用、滥用的陈词滥调,用高昂的、颂词般的语言垃圾来解构整个话语体系:

那里的一山一水一草一木都将唤起我们对金副部长的敬仰,一种多么亲切的感情啊。想想吧,就是从这穷困破败的村庄里,冉冉升起了一颗照耀酒国的酒星,他的光芒刺着我们的眼睛,使我们热泪盈眶,心潮澎湃……童年时期的痛苦与欢乐、爱情与梦想……连篇累牍行云流水般地涌上他的心头时,他是一种什么样的精神状态?他的步态如何?表情如何?走动时先迈左脚还是先迈右脚?迈右脚时左手在什么位置上?迈左脚时右手在哪里?嘴里有什么味道?血压多少?心率快慢?笑的时候露出牙齿还是不露出牙齿?哭的时候鼻子上有没有皱纹?可描可画的太多太多,腹中文辞太少太少。

很明显,主流话语在这里汇成无边际的胡言乱语,尽管还带着高尚的辞令。话语性远远溢出了它应有的含义,用可怕的

多余性刺痛我们。同样地,某种主流话语中特殊的抒情风格一旦与恐怖相应,也更清楚地揭示了话语的罪恶。当丁钩儿到达金刚钻等人的办公楼前时,他在花园里看到的是“葵花朵朵向太阳”(典型的主流文学用语),桦木散发出“特有的、甜丝丝的醉人气息”;婴儿市场甚至坐落在有喷泉和啼鸟的地方,金元宝带着他要出售的儿子“如踏入仙苑,周身的每一个细胞都在幸福中颤抖”。而当男婴以特等价格售出时,“元宝激动万分,眼泪差点流出眶外”。这样的陈词滥调自然让人联想起《海港》中马洪亮看到改建的码头时“热泪盈眶”的场面。毫无疑问,正是高度的话语性使我们在野蛮面前加倍地毛骨悚然,似乎恐惧并不来自野蛮,而是来自话语的过度的文明。这里的过度必然是叙事的夸张,它揭露了主流话语的内在功能。

那么,如果对马克思来说,商品的剩余价值是资本主义生产从真正的、创造性的劳动那里的反讽式游离,话语的剩余价值便应当看做是语言从真实或真理那里的反讽式出轨。夸张就是话语的剩余价值的修辞特征。总起来看,《酒国》正是一篇话语不断增生的叙事,制造或复制了无数永不可能适应客观现实的话语因子。然而,《酒国》恰恰要处理这个话语的现实:话语的无限繁衍展示为历史衰颓的形式基础。

也就是说,历史衰颓结构于话语颓废之中,这种颓废被理解为话语病毒引起的发烧和扩散。这里,主流话语的伟岸风格蜕变成高调的废话、无耻的谎言,它既过于虚弱,又过于强壮;它的虚弱在于它的叙事没有能力把握客观现实,而它的强壮在于它的意识形态优势有能力感召大众。

《酒国》中最令人疑惑的可能是金刚钻

酒宴上的婴儿一直没有确定是真是假。莫言在炫人耳目,玩弄花招,或者在批判的力度前犹疑吗?必须明确的是,莫言在这里恰恰触及了写作的深度:表现的绝对困境或无能。当莫言不展现给我们一个肯定的、真实的婴儿宴的时候,对罪恶的简单表现便转移为对罪恶的不可表现性的表达,转移为对掩盖罪恶的话语的罪恶性的暗示。这是一种有意的脱漏,避免了现实主义对辩证法的粗陋挪用:没有什么可以通过简单的揭示、否定或清除而达到一个无瑕的更高境界。

相反,这种相信罪恶能够被轻易展示而全面规避的倾向恰恰是我们永恒的危险。很明显,罪恶的话语性本身就拒绝了最罪恶的简单认识,因为这种简单认识必然也是同一种话语系统之内的,是罪恶的一部分。只有从话语内部展示出话语自身的形式罅隙,才有可能窥视到罪恶的可憎面目。似真似假的婴儿正是在话语的缝隙中所透露的,指示了话语的无耻和无能。一方面,金刚钻在酒宴上用党的准则、标准的话语站在吃人的对立面从而使吃人的活动变得合理;另一方面,李一斗的岳母在课堂上能够惊人地用同样的话语将吃人的观念纳入话语系统之内。这种话语自身的断裂正是《酒国》的叙事所要提供的:只要话语具有它掩饰、移置的功能特权,历史的真实就不可能现实地或表现式地揭示于话语系统之内。于是叙事必须转向它自身:演示它自身的话语性,尤其是它在话语内部指认真实的努力的惨败。

这就是元叙事的意义。这也就是元叙事为什么必须理解为反叙事,或自我瓦解的叙事,因为叙事自身必须意识到它表现的话语限度和困顿,而不是它的全能。这

样,现实就成为不可比拟的,也就是说,不可用话语规范去把握的,这种不可比拟性提醒了我们现实中的持久危险。这是一种没有能力处理现实的危险,因为话语横断了现实和把握现实的愿望之间的通道。利奥塔的所谓的“崇高”——相对于和谐的“美”——就存在于这种不可比拟性的概念中,混合了痛楚和快乐:阅读的快感正是来自某种痛楚的因素——包括对不可理解性的认识,以及命定的误现。这正呼应于周英雄在《酒国》序言末尾的总结性评价:“恐怖、过瘾”。对利奥塔来说,崇高和升华是相反的,后者企图逃避现实与意识之间的不可调和。而这个差异也就存在于《红高粱》的莫言和《酒国》的莫言之间。在《红高粱》里,那种不可表现的东西还是一种怀旧的理念,即利奥塔所谓的“缺失的内容”:甚至野蛮和暴行也能转化成悲剧性的和肯定性的。真实的暴行在《酒国》里却变得无法捕捉:它被认知为话语性的,并且过于话语性,以至所有的人都被驱动——或更准确地说是被迷惑——到这兽行的历史中而无法自我解脱。

对莫言来说,只有在首先具备了叙事主体的内在批判,即自我批判或自我解构,或者是对客观批判局限的主体自我意识的前提下,对客观社会历史的外在批判才能成立。诚如我分析的那样,《酒国》中的叙事批判话语被展示为陷在同样的历史危机中,无法免除对自身的批判性审视。这就是说,小说的叙事非不再居高临下,而且还在过度的修辞或叙事反讽中显示出其自身的不足与困境。正如小说主人公那样,《酒国》的叙事主体并不具备将历史总体化的那种全知全能的力量。中国现代小说中的绝对表现范式因此受到质疑:在莫言的无

这种相信罪恶能够被轻易展示而全面规避的倾向恰恰是我们永恒的危险

情反讽中,表现同时表现为对表现的质疑。进而言之,莫言的质疑表现的观念并没有导致绝对取消表现,而是暴露了表现过程中的裂隙,这并不意味着认识论意义上的虚无主义,而是意味着同时意识到自身缺陷的历史主体,或者自相矛盾地意识到超越之困境的超越性主体。

①张艺谋根据此小说改编的电影《红高粱》在1987年柏林国际电影节获得了金熊奖,也在很大程度上普及了这部小说。

②国内的首版删掉了这个结尾(长沙:湖南文艺出版社1993年版)。

③在主流文学中,腐败干部的最早原型之一是赵树理《李有才板话》中的陈小元。陈小元的腐败是由他领导的群众一手造成的,他当然受到了小说中的正面人物以及叙事者的批评。

④1990年代早期出现了一批以社会颓废和历史堕落为主题的小说。除了《酒国》之外,贾平凹的伪古典爱情小说《废都》(1993年)与梁晓声的政治寓言小说《浮城》(1992年)通过描写精神或社会的崩溃瓦解表现了末世的颓废情绪。《浮城》杜撰了一个中国城市向东面的海洋漂流的故事,刻画了市民在无法到达想象中的资本主义彼岸时,从一个欢乐的团体向一群绝望和悲惨的暴民的转变。《废都》中的庄之蝶是一个居住在古都的文人,理应代表国家的文明,然而他却习惯沉湎于过度的声色犬马的快乐之中,把文化荣耀化作一个堕落的笑话。贾平凹模仿古典性爱小说《金瓶梅》删节本或“洁本”的做法,在

小说的空白处插入“作者在此处删去……字”的注释,既巧妙地躲避(如果不是挑战)官方的审查制度,又狡猾地引起读者大众对性爱内容的好奇心。贾平凹与莫言不同,他在描绘现代中国的颓废生活的同时,通过叙事声音来表现他对这种生活的极度欣赏以及对这种颓废的放纵,而不是审视或揭露现代生活的荒谬逻辑。比起《废都》立竿见影的商业成就和广泛流行,《酒国》出版后反应平平,这表明了这部小说对读者和文学评论家的挑战。对《酒国》的严肃批评研究直到近几年才出现。另一方面,《废都》对读者大众产生深刻的影响并非因为它是一本引起轰动的性爱小说,而是因为它属于官方禁书(当然是在大部分书籍售出之后,包括盗版在内)。这是1990年代政府与市场之间最古怪的互动关系。《酒国》没有产生应有的影响是因为大多数中国小说先是在杂志上发表,然后才结集出版,而当时却没有任何文学杂志敢于刊登这部小说。中国的文学评论家与读者通常更多关注文学杂志而不是长篇小说的单行本。

⑤后来,李一斗意味深长地让再次出现在一尺酒店的小妖精穿上引座员的制服,他那双“笑咪咪、傻哈哈的眼睛”已经不再是先前的那双“冷冰冰的”、“阴谋家的眼睛”。小妖精从革命战士到经济动物的角色转变是对一个时代(激烈的阶级斗争的高峰时代)到另一个时代(利润意识决定个性和知性丧失的时代)的历史转变的隐喻。

编辑/吴瑶