

《紅樓夢》中的「狂歡詩學」

劉姥姥論*

歐麗娟**

摘要

本文分析劉姥姥處於全書的存在意義，乃是以「成熟型」的老人型態，展示出《紅樓夢》中狂歡詩學的最高體現。以俄國文論家巴赫汀之狂歡化理論豁顯劉姥姥進大觀園的深層意義，一方面是劉姥姥之宴遊大觀園，為賈府之深閨女性在家庭內部世界裏創造出一個「非常狀態」的節慶空間，成為外出遊逛取樂的一種延伸或變形，從而反映了明清上層社會中獨特的女性亞文化；另一方面，劉姥姥以丑角之姿創造了公眾廣場的集體狂歡氣氛，不但彰揚了「物質—肉體下部成分」，使之成為世界新圖景的相對中心，同時在酒令遊戲中進行權威話語的戲擬和融入俚俗民間話語，也激盪出一種「生活話語」對「藝術話語」的衝撞與解構；甚至更進一步以結合動物成份的怪誕形象，堂皇揭露生理排污的溷穢視境，如此種種，對大觀園中理想化、崇高化的精神性傾向而言，都可以說是一種「反昇華」的作用力，因此還引起林黛玉等的斥棄心理。但其中所勃發昂揚的真實生命力，尤其對巧姐的命名與拯救，卻也同時蘊藏了「污泥生殖」(Sumpfzeugung)的意義。

關鍵詞：紅樓夢 劉姥姥 大觀園 巴赫汀 狂歡詩學 怪誕形象 斥棄心理

94.7.22 收稿，94.10.27 通過刊登。

* 本文為九十一年度(91.8-92.7)國科會專題研究計畫 A 類 NSC91-2411-H-002-058 之部分研究成果。

** 國立臺灣大學中國文學系副教授

一、前言

對《紅樓夢》的讀者與研究者，野鶴曾提出以下之忠告：「讀《紅樓夢》，言人不可專注十二金釵，言地不可專注大觀園，否則便是坐井觀天。」¹的確，一部精心結撰的鉅作中理當無一閒筆、無一閒人，創作者出於整體性的有機考量，在多聲部、多層次、多重視角的交織匯集之下，《紅樓夢》呈現了精密、複雜而龐大的藝術空間與人性內涵，歷久彌新地湧現出源源不斷的生命力。其中，劉姥姥可謂《紅樓夢》裏最為著名而廣受歡迎的人物之一，以村野鄙人的配角之姿，卻儼然有比肩、甚至凌駕於十二金釵之勢。正因為如此低俗的邊緣處境，造成與賈府、大觀園之間的奇特衝撞，在高反差的情況下反而激射出饒具深度的意義火花。綜觀歷來的人物論多從其大智若愚的丑角層次，或縮結其終救巧姐的母神功能加以發揮，也確然揭示出劉姥姥的重要塑造內涵。

在小說中，劉姥姥明顯是兼具了弗萊（Northrop Frye, 1912-1991）所謂「低層模擬（low mimetic）型」與「譏弄（ironic）型」的角色，前者乃作為一般人而適用於我們生活經驗的或然率法則，屬於大多數喜劇及寫實主義小說的人物；後者則是在能力或智慧方面皆遠遜於我們，使我們有居高臨下之感，對其作為有如觀看一幕表演困頓、挫折及愚蠢的戲碼；而譏弄乃源起於低層模擬。²但另一方面，劉姥姥這樣一個既寫實又反諷、既粗鄙又慧黠的年老女性，事實上反而以「孤雌純坤」的姿態上升到全書的母神崇拜系統；³而當劉姥姥進大觀園之際，除了開顯戲笑諧謔的喜劇情境以驅散／拓深那處處瀰漫的悲涼之霧，同時更是整部《紅樓夢》中狂歡詩學的最高體現。

目前學界中以俄國文論家巴赫汀（Mikhail Mikhailovich Bakhtin, 1895-1975）之學說分析《紅樓夢》者至少有三篇論文，⁴各篇皆以全書為討論範圍，因此所

1 野鶴，《讀紅樓夢劄記》，一粟編，《紅樓夢卷》（臺北：新文豐出版公司，1989），卷3，頁286。

2 詳參弗萊著，陳慧等譯，《批評的剖析》（天津：百花文藝出版社，1998），頁3-5。

3 有關劉姥姥「救世母神」之闡述，詳參梅新林，《紅樓夢哲學精神》（上海：學林出版社，1996），頁184-189。

4 如張毅蓉，「狂歡化」與《紅樓夢》的非等級意識，《龍岩師專學報》（社會科學版）1999年第1期；夏忠憲，《紅樓夢》與狂歡化、民間諧謔文化，《紅樓夢學刊》1999年第3輯；鮑越，眾聲喧嘩的世界——《紅樓夢》小說對話性初探，《浙江學刊》1999年第5期。

呈示的乃是整部《紅樓夢》的大體創作精神，而尚未針對特定人物進行個案分析；本文則聚焦於劉姥姥的存在設計，特別就巴赫汀學說中的狂歡詩學來詮釋之，並使劉姥姥進大觀園的深層意義更加豁顯。

二、小丑／傻瓜／三姑六婆

劉姥姥於全書敘事結構中的初現，可以說是突如其來而小題大作的。由於卷首之前五回乃是整部女性悲愴交響曲的序奏，是小說正式展開前鋪墊背景的楔子，接下來的第六回事實上才是人物故事的真正登場；然而，榮膺揭幕儀式的首選之人——劉姥姥，竟不過是「恰好忽從千里之外，芥豆之微，小小一個人家，因與榮府略有些瓜葛，這日正往榮府中來，因此便就此一家說來，倒還是頭緒」，以致不免發生如張新之般的疑惑：「但書方第六回，要緊人物未見者正多，且於寶玉初試雲雨之次，恰該放口談情，而乃重頓特提，必在此人，又源源本本，敘親敘族，歷及數代，因而疑轉甚。」⁵若非置於整體書寫的脈絡中，其意恐難測度，故脂硯齋批云：「略有些瓜葛，是數十回後之正脈也。真千里伏線。」⁶

作為「正脈」之肇端，第六回記述劉姥姥之女婿王狗兒以務農為業，白日間兼作些生計，女兒劉氏又操井臼等事，以致孫子女兩個無人看管，狗兒遂將岳母劉姥姥接來一處過活。事實上，在清朝的社會風俗中，依女為生並非違逆男權中心體制的罕見現象，學者的研究指出：在有女無子的老年父母家庭裏，立嗣養老是主流，同時，依靠女兒養老也不斷見諸史籍，可見也是清代家庭中的一種養老方式。⁷而作為一位寡母，劉姥姥首先即是對女婿一家展現了「健婦持門戶，亦勝一丈夫」⁸的擔當，透過絕處逢生的智略與包羞忍恥的毅力，以求救者的姿態勇扣富兒門，終於完成向榮國府告貸脫困的任務。其次，即使在這初初露臉的時刻，劉姥姥也已展示其「雖是個村野人，卻生來的有些見識，況且年紀老了，世情上經歷過的」（第39回）的老練世故，當書中寫劉姥姥至榮

5 清·張新之，《紅樓夢讀法》，一粟編，《紅樓夢卷》，卷3，頁157。

6 甲戌本第六回夾批，陳慶浩，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》（臺北：聯經出版公司，1986），頁140。

7 趙全鵬，清代老人的家庭贍養，收入《明清人口婚姻家族史論——陳捷先教授、馮爾康教授古稀紀念論文集》（天津：天津古籍出版社，2002），頁314-315。

8 漢樂府古辭 隴西行，逯欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩·漢詩》（臺北：木鐸出版社，1983），卷9，頁268。

國府攀親，而先往王夫人的陪房周瑞家之處接頭一段時，脂硯齋有一批語云：

劉婆亦善於權變應酬矣。⁹

所謂「權變應酬」，正點出全書中一切劉姥姥老於世故之言行舉止的核心，因此到了二進榮國府時，更是逢迎自如、逗樂解頤，引領眾人齊登歡笑的巔峰，其表現誠如清人涂瀛所言：「劉老老深觀世務，歷練人情，一切揣摩求合，思之至深。出其餘技作游戲法，如登傀儡場，忽而星娥月姐，忽而牛鬼蛇神，忽而癡人說夢，忽而老吏斷獄，喜笑怒罵，無不動中竅要，會如人意。因發諸金帛以歸，視鳳姐輩真兒戲也。而卒能脫巧姐於難，是又非無真肝膽、真血氣、真性情者。殆點而俠者，其諸彈鋏之傑者與！」¹⁰

學界已經透過心理實驗證明，一般而言，液態智力（指人們對圖形、物體、空間關係的感知、記憶等形象思維能力有關的智力）會隨著年齡的增高而逐漸下降，而晶態智力（指人們對語言、文字、觀念、邏輯推理等抽象思維能力有關的智力）較少退化，或相反地還會隨著增齡而有所提高。¹¹只是隨著性格的不同與對老年期的適應程度的差別，老年人的性格類型及其特徵又可以進一步分為成熟型、安樂型、自衛型、憤怒型、頹廢型等五種類別；其中成熟型老人的性格特徵，在對現實生活的態度、意志、情緒、理智等方面均表現得積極，處於健康狀態；經得起歡樂和憂愁的考驗，具備自覺性、果斷性、堅持性、自制性等意志品質；洞察社會，有獨立見解，善於分析問題，富有創造力。¹²衡諸此一定義，年齡已逾古稀的劉姥姥，明顯是屬於「成熟型」的老婦人，就在這兩次曹雪芹手定的情節設計與人物表現中，已奠立其堪任「救世」之擔當，而於賈府外部建立一個堅強支點，在賈府傾頹崩解之際，力助巧姐於既倒。

特別的是，劉姥姥這位潛蘊著「母神崇拜」意義的人物，採取了迥別於尊貴、文雅、崇高、威權之上位形象的粗俗造型，而以裝醜賣傻、出盡洋相的下層野趣，諂媚討好，來去自如。張新之認為：

閑人初讀《石頭記》，見寫一劉老老，以為插科打諢，如戲中之丑腳，使全書不寂寞設也。¹³

這位丑角的造型一直是滑稽野俗的，早在第六回初次進入榮國府時，其不登大

9 甲戌本第六回批語，陳慶浩，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》，頁145。

10 清·涂瀛，《紅樓夢論贊·劉老老贊》，一粟編，《紅樓夢卷》，卷3，頁136。

11 張鐘汝、范明林，《老年社會心理》（臺北：水牛出版社，1997），頁53。

12 張鐘汝、范明林，《老年社會心理》，頁100-101。

13 清·張新之，《紅樓夢讀法》，一粟編，《紅樓夢卷》，卷3，頁157。

雅的村野姿態，一如書中所描述：「才入堂屋，只聞一陣香撲了臉來，竟不辨是何氣味，身子如在雲端裏一般。滿屋中之物都耀眼爭光的，使人頭懸目眩，劉姥姥此時惟點頭咂嘴念佛而已。」吃過飯後，更是「躑舌咂嘴」，後來聽見鳳姐要給他二十兩，「喜的又渾身發癢起來」，連道謝都是「說的粗鄙」。而第三十九至四十二回二進榮國府逛遊大觀園之際，更是自發性地刻意扮裝表現種種突梯怪誕之形象，如其中描寫碧月捧過一個大荷葉式的翡翠盤子來，裏面盛著各色的折枝菊花，在鳳姐的存心捉弄之下，劉姥姥被拉過來，一盤子花橫三豎四的插了一頭，讓賈母和眾人笑得了不得。這段情節一方面應是脫化自晚唐人杜牧之〈九日齊山登高〉詩中所云：「塵世難逢開口笑，菊花須插滿頭歸。」以取得塵世中難得的脫軌之樂；¹⁴此外，劉姥姥雜花插滿頭的滑稽形象，其設計靈感或許又有來自傳統戲曲中的雜扮概念。

「雜扮」一詞始見於北宋，《都城記勝·瓦舍眾伎》記載：「雜扮，或名雜旺（班），又名鈕元子，又名技（撥）和；乃雜劇之散段。在京師時，村人罕得入城，遂撰此端，多是借裝為山東河北村人以資笑。」作為宋金雜劇的一個組成部分，雜扮乃是以裝扮各類人物以資耍笑的活潑形象演出，達到「務在滑稽」的功能，並由此而產生了古老的喜劇角色——丑。¹⁵以致在傳統戲劇上，「由丑扮演的人物，無論是好是歹，必須帶點滑稽性，或出語幽默、或扮相怪誕、或動作郎當、或行事詭奇，各有其招笑之處或與眾不同之點。」¹⁶丑角的歷史發展與扮演內涵，深諳戲曲藝術的曹雪芹理應不會忽略，足以為劉姥姥的塑造提供摹寫藍本；移觀劉姥姥在大觀園中的言行舉止，其間亦頗為吻合。蓋劉姥姥本身即為「罕得入城」的村鄙之人，置身於繁華城內之簪纓世家而窘態備出，從而達到「資笑」的功能，差別只在於劉姥姥並非假扮得來，而是真人真事的實況演出。

可是即使如此，整個逗趣的過程中也充滿一種「扮演」的人工意味——亦即一種以自身本有之特質為基礎，又進一步自覺地加以善用而刻意強調此一特質的「自身扮演」，使得當事人的言行舉止不再只是自然本性的流露，而是透過他者的眼光反觀自己之後，從他者的需要來突顯或張揚本有之特點。於是乎劉姥姥為了應景所需與投其所好，不但刻意保有這份原屬「本色」的村野之趣，甚至還懂得在恰當時機將此一「本色」加以誇大，以製造更大的對比張力並產生更強的衝撞效果，讓「資笑」的功能發揮得淋漓盡致。由此也隱然可見，丑

14 詳見歐麗娟，《詩論紅樓夢》（臺北：里仁書局，2001），頁377-378。

15 參朱偉明，《中國古典喜劇史論》（北京：中國社會科學出版社，2001），頁75-76。

16 劉嗣，《國劇角色和人物》（臺北：黎明文化，1972），頁358-359。

角實蘊含了深厚辯證的幽微人性與文化意義，更有待進一步的省思抉發。

(一) 小丑 / 傻瓜 / 廣場人物

無庸置疑地，劉姥姥是一個喜劇型的幽默人物，在發揮「務在滑稽」以達到「資笑」的功能時，也展現出特定的姿態以完成任務。其「特定的姿態」表現在語言運用方面，早在司馬遷即指出所謂「滑稽」必須同時兼具四個條件：話語流利、巧於智計、人莫之害、以道之用¹⁷，而劉姥姥隨機應變、趁勢逗樂之種種作為，以及似愚實智、以退為進之多方表現，也在在呈現其觸類婉轉之明智慧辯與通達周全之心胸氣度。這也是因為「在文學內涵上，不論是諷刺文，或幽默文學，都涉及一項不可或缺的元素：機智（wit）。……幽默的機智是無害、無惡意的（harmless wit），它純然是一種思維遊戲，透過幽默人物的不同表現方式去達成思想上的溝通。」¹⁸而這種幽默的機智之所以是無惡意的、是「人莫之害」的，即是因為他透過利言巧計所解嘲的對象完全不針對他人，甚至不惜反過來轉向自己，以客觀的自嘲眼光來看待自己，故能諢而不虐。若以弗萊在《批評的剖析》一書中對嘲諷喜劇的人物所區分的兩類而言，劉姥姥乃是屬於 eiron——一種自貶的、自我解嘲式的類型，雖然藉自我解嘲來表現幽默，卻是有知識的人，完全不同於另一種 alazon 的類型——純然是一個丑角或騙子，講話喜歡吹牛，毫無保留，或者一味說夢話，有時候還會強不知以為知¹⁹，因此才能贏得多方歡迎。

至於喜劇型幽默人物所具備的另一特定姿態，則是表現於外在形象方面的容貌醜拙、舉止怪誕上。朱光潛討論「詩與諧隱」的關係時，曾指出：「從心理學觀點看，諧趣（The sense of humour）是一種最原始的普遍的美感活動。……『諧』最富於社會性。……社會的最好的團結力量是諧笑，所以擅長諧笑的人在任何社會中都受歡迎。在極嚴肅的悲劇中有小丑，在極嚴肅的宮廷中有俳優。盡善盡美的人物不能為諧的對象，窮凶極惡也不能為諧的對象。引

17 參見阮芝生，滑稽與六藝 《史記·滑稽列傳》析論，《臺大歷史學報》第20期（1986），頁345-347。

18 蔡源煌，《浪漫主義到後現代主義》（臺北：雅典出版社，1998），頁116。

19 而早在一九三一年康思坦絲·魯爾克（Constance Rourke）女士研究「美國式的幽默」時就已提出這種二分法，只是名稱不同而已，她指出美國文學中的幽默人物有兩種類型：其一是山林野人型，這種人她稱之為肯塔基鄉巴佬型（Kentuckian backwoodsman），其特徵與弗萊所謂 alazon 雷同；其二是精明而收斂的北佬型人物（Yankee），這兩種典型可以匯融於詩人（the minstrel）的聲音當中。參蔡源煌，《浪漫主義到後現代主義》，頁117。

起諧趣的大半介乎二者之間，多少有些缺陷而這種缺陷又不致引起深惡痛疾。最普遍的是容貌的醜拙。」²⁰這是因為容貌的醜拙純屬視覺的負面刺激，不會引發觀者道德上的威脅感，而在安全感的保障之下，遂能夠居高臨下地觀看醜拙者表演困頓、挫折及愚蠢的戲碼，盡情抒發譏弄訕笑之情，因此「醜拙鄙陋不僅打動一時樂趣，也是沉悶世界中一種釋放束縛擔負的力量。現實世界好比一池死水，可笑的事情好比偶然皺皺起的微波，諧笑就是對於這種微波的欣賞。」²¹而無論是各色菊花插滿頭的荒誕，是苔滑失腳跌一跤的醜態，還是沉筷滿碗夾鴿蛋的笨拙，劉姥姥全心配合賣力演出的這一幕幕荒謬劇，除了打動一時樂趣的表層諧笑之外，更因為其中「大量運用滑稽、怪誕的手法，使我們在欣賞荒謬劇時，透過一個滑稽的視角，將心中的焦慮、恐懼、憐憫或厭惡等心理釋放出來；我們一方面嘲笑、批評劇中人士的可笑、反常、扭曲，或沉浸其所揭示的恐懼情緒中，另一方面也就藉此而減低了傷害，安撫我們心中的壓抑。」²²而這正清楚指出醜拙鄙陋之所以能夠發揮「釋放束縛擔負的力量」，其更深一層的心理因素所在。

唯這種丑角雖以醜拙鄙陋、滑稽傻氣的耍寶形象出現，舉止行徑往往專事出醜賣傻、突梯荒誕之職，以取得在雅俗之間形成高反差的逗趣效果，但就實質而論，劉姥姥之傻其實是精，妙語解頤，討好賈母，因此與莎士比亞戲劇中的國王近侍弄臣無異。²³進一步言之，莎士比亞戲劇中的「傻瓜」，所具備的乃是一種「既非主子又非一般僕人的，既是主人的同伴兒，又不過是個僕從的特殊身分，造就了他既是生活的旁觀者，又是人性的洞察者的雙重身分。」²⁴尤其是「來自下層社會卻置身於上流社會最高層的特殊處境，又使傻瓜自然而然地成為聯繫上下兩層社會的中間紐帶，這使他既熟悉下層社會的五光十色，又可深知上流社會的爾虞我詐；……由此，他得以洞悉許多事情的真相和本質，成為劇中少有的人情練達、大智大慧者。」²⁵從第四十回鴛鴦與鳳姐在促狹捉弄劉姥姥後，紛紛向她道歉賠不是，劉姥姥卻說：「姑娘說那裏話，咱們哄著老太太開個心兒，可有什麼惱的！你先囑咐我，我就明白了，不過大家取個笑

20 朱光潛，《詩論》（臺北：漢京文化事業公司，1982），頁26-27。

21 朱光潛，《詩論》，頁29。

22 阿諾德·P·欣奇利夫著，李永輝譯，《論荒誕派》（北京：昆侖出版社，1992），頁12-20。又菲利浦·湯姆森著，孫乃修譯，《論怪誕》，與前書合刊，頁25、頁80-83。

23 王蒙，《紅樓啟示錄》（北京：三聯書店，1997），頁161。

24 易紅霞，《誘人的傻瓜》（北京：中國社會科學出版社，2001），頁69。

25 易紅霞，《誘人的傻瓜》，頁69-70。

兒。我要心裏惱，也就不說了。」可知劉姥姥始終是一個清醒而卓越的演員，雖然身為來自鄉野荒郊的小家村婦，卻又能縱橫於富貴場中臨機應變、遊刃有餘；既身在戲局之中，卻又是洞察深刻的旁觀者，能夠靈蛇善舞地掌握人心之所向，並站在制高點上操縱諧笑的波瀾，進而掀起勃發的高潮，小丑與傻瓜不過是她藉以揮灑世態、展現機鋒的一種假面身分而已。

而這也隱然通向了巴赫汀的狂歡詩學內涵。巴赫汀即指出：

一般說來，小丑和小丑團體能夠在其周圍形成一個特殊的世界。這個世界有它自己的遊戲規則，享有治外法權，它不受正統的生活規範和規則支配。小丑對自身的處境有清醒的意識，他將自己從這個穩定有序且等級森嚴的世界裏自我放逐，站到邊緣上，成為這個世界的局外人，不與其間任何一種相應的人生處境發生實質性的關聯，是這個世界的不合時宜者。當然，他也會時時闖進那個正統的世界，留下亦莊亦諧的蹤跡，他會打亂這個世界正常的生活秩序和節奏，揭出這個世界假正經和偽善的一面，將它倒置，使他裏朝外。小丑在揭露生活的虛偽時，不是板著面孔、鄭重其事的，而是嘻笑著。這種笑是雙重指向的，既笑別人也笑自己，他還迎合著別人對他的笑。因此，小丑的笑帶有公共的民眾廣場的性質。²⁶

正因為扮演丑角的劉姥姥不與其間任何一種相應的人生處境發生實質性的關聯，因此可以先天地脫越出封閉的大觀園中本質上所展現的優雅詩情與青春苦惱，在治外法權的保護之下透過邊緣對中心的衝撞，而「打亂這個世界正常的生活秩序和節奏」，不但使賈母一反常態地將大觀園走了有大半個，連「本性懶與人共」（第23回）、「天性喜散不喜聚」（第31回）的林黛玉也因「賈母高興，多遊玩了兩次」（第45回），更讓其所到之處相對地質變為較多人共同參與的公眾空間，平日嚴守空間規劃而不得逾越的禁區遭到破除，²⁷獲得超出日常的更多的開放性，以致週遭圍繞著眾多開懷的人羣，上自金字塔尖的賈母、

26 王建剛，《狂歡詩學——巴赫金文學思想研究》（上海：學林出版社，2001），頁96-97。

27 以大觀園為例，花園本身即帶有禁區意味，閒雜人等不得輕易進入；而園中各房舍的空間規劃亦嚴守階級區分，依序是：大丫頭（與主子同處內室）、小丫頭（候命於門廳邊際），以及最下層的婆子老嫗們（待令於門外廊下），地位高下也直接反映在活動空間的區劃上，故第五十二回麝月攆逐墜兒之母，第五十八回記述小丫頭們譏諷跑進屋裡奪碗吹湯的何婆子，所依據的就是空間逾越的原則。而劉姥姥卻堂而皇之地在瀟湘館、秋爽齋、蘅蕪苑甚至怡紅院之深閨內幃走動談笑，身旁又有包含了各色人等的大批人馬伴隨在側，可謂短暫地突破禁防而創造出一種廣場性質。

王夫人等，下至名不見經傳的婆子丫環，都暫時離開照章行事的生活常軌，而共同參與了以劉姥姥為中心的歡樂慶典，一起暢快領受笑諷的寬解，所謂：「節慶人羣可以通過置身狂歡廣場來感受一種擺脫嚴肅生活重壓後的輕鬆感和自由感，能夠開心大笑。這種輕鬆感與自由感藉由一系列廣場人物的即興表演而得到強化。他們是小丑、騙子和傻瓜等，這類人物是狂歡廣場上的『開心國王』，他們所到之處無不掀起一片歡樂的海洋。……小丑等人物是廣場生活的快樂泉源。」²⁸

如此一來，深處賈府這「正統的世界」內部，而素以隱秘閉鎖的方式維繫其莊嚴、神聖、優雅之存在特質的大觀園，就在劉姥姥那「既笑別人也笑自己，他還迎合著別人對他的笑」的非凡諧趣中，悄然質變為一個略具公共性質的民眾廣場，平日森嚴的階級相對地泯滅了，禮教的壓力也暫時地化除了，青春的苦惱更是消失得無影無蹤，化身為上下倒置、由裏朝外的狂歡世界。

（二）三姑六婆 / 廟會人物

以小丑、傻瓜的扮演以及廣場人物的性質而言，劉姥姥是極為成功的；但從另一個社會文化的角度來說，劉姥姥以「千里之外，芥荳之微，小小一個人家，因與榮府略有些瓜葛，這日正往榮府中來」（第6回）的角色，突破種種阻隔進入賈府閨幃內部，深處大觀園中心而與上下交歡為樂的現象，還具備一種顛覆內幃「防閑」之閨訓的深層意義。其一反仕宦階層斷絕三姑六婆之嚴規，突破內外區隔之禁忌，導致一種廟會節慶般的特異時空，為開創羣眾集體參與的嘉年華舞臺提供了重要背景。

明代士人訓誡閨庭「防閑」之理時，其內涵為我們以下的討論提供了一個框架完整的參考座標。在嚴防內外的原則下，他們曾將三姑六婆與登山入廟相提並論，聲言：

內則 曰：禮始於謹夫婦，辨內外。男不言內，女不言外；非喪非祭，不相授器。蓋所以正婦德、肅閨範也。余嘗讀之，而知先王之教人防閑者，未嘗不嚴矣。 與其悔之於後，莫若防之於先。勿因報賽而登山入廟；勿信邪說而往來六婆；勿蓄俊僕而縱其出入；勿藏淫書而誘其情慾；勿令認瓜葛之親而輕為燕會；勿令攀鄰人之壁而無故接談，如是則防閑之道明。²⁹

28 王建剛，《狂歡詩學——巴赫金文學思想研究》，頁96。

29 明·黃標，《庭書頻說·防閑內外》，收於清·張伯行輯，《課子隨筆鈔》（臺北：

首先，士大夫所欲禁止的「認瓜葛之親而輕爲燕會」，在劉姥姥身上已屬突破禁忌，只因女婿王狗兒之祖代「因貪王家的勢利，便連了宗認作姪兒」，再加上狗兒本身「名利心最重，聽如此一說，心下便有些活動起來」（第6回），遂促成劉姥姥攀親帶故、謀財營利的千里之行；又在二進榮國府致贈謝禮時，「竟投了這兩個人的緣了」，於準備告辭回鄉之際，先是被王熙鳳留住一晚，繼而恰巧被賈母聽見，問劉姥姥是誰，由於「我正想個積古的老人家說話兒，請了來我見一見」，遂形成一「想不到天上緣分」（第39回），而釀成浪潮迭起的歡樂宴會。這種「想個積古的老人家說話兒」的解悶需要，正是在性別空間的規禁之下所產生的心理空缺，尊爵貴顯如賈府者，平日也只有請來女說書人才能稍稍減輕常態生活中行禮如儀的呆板單調，因此，一如第四十回鴛鴦所指出的：「天天咱們說外頭老爺們吃酒吃飯都有一個篋片相公，拿他取笑兒。咱們今兒也得了一個女篋片了。」劉姥姥正是非專職的另類女說書人，是男性空間中之清客篋片在女性空間中的替代品。

值得注意的是，被視爲「女清客」的劉姥姥對賈府中太太小姐們來說，一方面固然是逗趣取樂的小丑人物，另一方面卻如同「三姑六婆」一般，讓禁足於深閨內中的女性增廣見聞並滿足對外界的好奇心。雖然《紅樓夢》續書者在描述王熙鳳與探春討論如何處置盜賊時，曾藉外來人之口大聲嚷道：「我說這三姑六婆是再要不得的！我們甄府裏從來是一概不許上門的。」（第112回）但與甄府不同的是，賈府中實際可見三姑六婆之人等不時穿門踏戶而來，如名列其中的尼姑、道婆，就曾數度在榮國府的深閨內院中出入，甚至掀起災難之狂飆，第二十五回〈魘魔法姊弟逢五鬼〉即是最鮮明的典型例子。在這一回中，馬道婆與賈母坐談之後，「又往各院各房間安，閑逛了一回」，幾無門禁可言，不但誑取豐厚之香油錢，還接受趙姨娘之賄賂而黑心作法，幾乎崇死王熙鳳與賈寶玉；至於尼姑部分，除了水月庵的智能兒乃是「自幼在榮府走動，無人不識」（第15回）之外，寶玉曾提及「這水仙庵的姑子長往咱們家去」（第43回），而當尤氏進大觀園時，亦遇到「襲人、寶琴、湘雲三人同著地藏庵的兩個姑子說故事頑笑」（第71回），在在可見往來之頻繁，以致第77回〈美優伶斬情歸水月〉一段，描寫王夫人挽留水月庵之智通與地藏庵之圓心這兩位來送供尖的尼姑於賈府中住兩日。在這種門戶之防較爲寬鬆的情況下，賈母對劉姥姥「認瓜葛之親而輕爲燕會」的做法也就不足爲奇了。

所謂「三姑六婆大致上屬於年紀稍長的婦人，他們走遍千家萬戶，閱歷甚

深，是故多呈現巧言利口、精明老成的形象」，³⁰衡諸劉姥姥的形象特點以觀之，除了職業完全無涉，動機也非一味貪取財貨以遂私利之外，其他表現都可謂若合符契。如第三十九回即稱：

那劉姥姥雖是個村野人，卻生來的有些見識，況且年紀老了，世情上經歷過的，見頭一個賈母高興，第二見這些哥兒姐兒們都愛聽，便沒了說的也編出些話來講。劉姥姥便順口胡謔了出來。

這樣一位「積古的老人家」、「積年的老寡婦」，果然在居住賈府的兩三日中，充分發揮其權變應酬、機智圓滑的特長，言談內容往往順水推舟、投人所好，甚至不惜無中生有、胡謔杜撰，以致「這一夕話實合了賈母王夫人的心事，連王夫人也都聽住了」、「劉姥姥吃了茶，便把些鄉村中所見所聞的事情說與賈母，賈母益發得了趣味。……彼時寶玉姊妹們也都在這裏坐著，他們何曾聽見過這些話，自覺比那瞽目先生說的書還好聽」（第39回），由此便迎合了府中上上下下的心。其巧言利口、精明老成可謂不同凡響，比諸真正的三姑六婆實在未遑多讓。

另一方面，在防閑之理所標舉的種種禁忌中，與「勿信邪說而往來六婆」並列的「勿因報賽而登山入廟」，實際上也在劉姥姥之入園活動時破戒，因為劉姥姥宴遊大觀園的內在意義，實為貴家婦女藉宗教活動而外出遊逛取樂的一種延伸或變形。由於傳統大戶婦女幽閉於深閨大院之中，唯有以祈福還願為名而參加廟會之類的宗教活動，才能越界步出門庭，滿足對外界的好奇心並調劑單調枯燥的生活，所謂「這燒香，一為積福，一為看景逍遙」，³¹正指出廟會活動對當時上層階級女性生活的特殊意義。而在明清上層社會所形成的這種獨特的女性亞文化，於《紅樓夢》中也盛大地出現過，第二十九回〈享福人福深還禱福〉一段描述王熙鳳出於「這些日子也悶的很」之故，欲藉前往清虛觀打醮之機以看戲娛樂，而引發了賈母之興致，當一宣佈「有要逛的，只管初一跟了老太太逛去」之後，「別人都還可已，只是那些丫頭們天天不得出門檻子，聽了這話，誰不要去。便是各人的主子懶怠去，他也百般攛掇了去，因此李宮裁等都說去。賈母越發心中喜歡。……到了初一這一日，榮國府門前車輛紛紛，人馬簇簇，……咕咕呱呱，說笑不絕。」而雖名為打醮，其實是閒逛，賈母即謂：「我不過沒事來逛逛」，「又不是什麼正經齋事，我們不過閒逛逛，就想

30 參衣若蘭，《三姑六婆——明代婦女與社會的探索》（臺北：稻鄉出版社，2002），頁19。

31 轉引自趙世瑜，《狂歡與日常——明清以來的廟會與民間社會》（北京：三聯書店，2002），頁272。

不到這禮上」，由此可見藉宗教活動之名出門透氣散心，藉機看景逍遙，乃是幽閨女子求之不得的一大盛事。

只是外出打醮祈福之舉畢竟深受時節之限制而事不常有，深閨生活之枯寂只能靜待另一次的外出活動才能暫時破除，實乃可遇不可求；而始料未及地，劉姥姥的意外闖入，反倒觸動了相同的機制，於是賈府中的女性在家庭內部世界裏創造出一個「非常狀態」的節慶空間，以致原本親熟無奇的自家大觀園，卻製造了賈母「從來沒像昨兒高興。往常也進園子逛去，不過到一二處坐坐就回來了。昨兒因為你在這裏，要叫你逛逛，一個園子倒走了多半個」的宏大效果。就此而言，劉姥姥宴遊大觀園對賈府中女性心理所產生的作用，便如同賈府女性出外參加宗教活動以紓解情緒的散心功能。

由於中國的民間廟會或宗教活動具有一種超出日常的狂歡精神，體現在傳統的節日或其他節慶中，常常表現為縱欲的、粗放的、顯示人的自然本性的行為方式，因此具有原始性、全民性、反規範性，以及調節整合的良性功能，「如果說『原始性』是就廟會狂歡的發生學意義來看，『全民性』是就廟會狂歡的參與主體而言的話，……『反規範性』則涉及廟會狂歡活動的文化特徵，三者角度不同而彼此有內在的聯繫」。³²事實上，這種存在於民間廟會中超出日常儀軌的原始性、全民性、反規範性的狂歡精神，也正說明劉姥姥宴遊大觀園之深層意義；而除此之外，巴赫汀的狂歡詩學還對劉姥姥之宴遊大觀園提供了詮釋上十分適切的理論依據，可以在下文中進行更深入細膩的闡發，並開啓一個嶄新的認識角度。

三、嘉年華 / 戲擬 / 生活話語

所謂狂歡詩學，乃是源於對嘉年華（carnival）慶典活動內涵的綜合體認，而嘉年華作為民間文化與大眾文化的產物，展現的是公眾廣場的集體狂歡氣氛。從嚴格意義而言，傳統中國或許並沒有完全等同於西方社會中的「嘉年華」節慶，但從歷史形式上來說，巴赫汀所提出的懷舊式的狂歡本就與歐洲式的狂歡不盡相同，³³而毋寧是將嘉年華現象作為生活本身的形式之一來看待，³⁴以闡

32 詳參趙世瑜，《狂歡與日常——明清以來的廟會與民間社會》，頁116-139。

33 參馬爾科姆·瓊斯（Malcolm V. Jones）著，趙亞莉等譯，《巴赫金之後的陀思妥耶夫斯基》（長春：吉林人民出版社，2004），頁119。

34 白春仁、顧亞鈺譯，《陀思妥耶夫斯基詩學問題》，《巴赫金全集》（石家莊：河北教育出版社，1998），第5卷，頁172。

發存在於文學或文化中的一種本質，所謂：

狂歡所歡慶的是從普遍真理和既定秩序裏解放出來的暫時自由，它表現為一切等級秩序、特權、規範和禁忌的暫停。狂歡是真正的時間盛宴，是生成、變化和新生的盛宴。它是一切對不朽和終結的反叛。³⁵

因此，就廣義的「嘉年華精神」來說，乃是每個文化脈絡在進行自我調節的過程裏，也都會產生的社會現象；而《紅樓夢》作為一部中國文化百科全書，作者便透過劉姥姥的人物塑造與情節設計，開啓一個具有嘉年華精神的觀照視野。

作為生活本身的形式之一，巴赫汀將此種「狂歡式的世界感受」做為規定要素，舉出了四種「狂歡的範疇」，以關鍵詞彙來表示的話，包括：

1. 脫離體制
2. 脫離常規、插科打諢
3. 對立的婚姻、俯就³⁶
4. 粗鄙化

先就脫離體制與常規的這一範疇而言，其意謂脫離建立在日常生活的秩序基礎上的「不平等」狀態。因為日常生活中的法令、禁約和限制規定了體制和秩序，不可逾越的「等級制」努力設置距離與阻隔，把人們分割在不平等的狀態中，強制他們在畏懼、恭敬、仰慕、禮貌中生存。但在狂歡時，法律、禁令和限制便失效了，等級制度以及與此牢固結合的畏懼、恭敬、仰慕、禮貌也都被驅逐，基於等級制度的不平等也被取消，阻隔人們的一切距離也都不再存在了。³⁷

衡諸劉姥姥踏入大觀園後，首先依第四十回所述之〈史太君兩宴大觀園〉，可知其筵席設計依照寶玉的建議是不按桌席、不定樣數，各人擇其所愛而隨心所欲，已初步展現出一種較平等自由、無分貴賤的開放氣息，而具備一種突破富貴簪纓之族繁文縟節的「反規範性」；後來行酒令時，鴛鴦以丫頭的身分擔

35 巴赫汀，《拉伯雷和他的世界》（*Rebelais and His World*），頁10。此處之中譯出自陳紅薇之手，參馬爾科姆·瓊斯著，趙亞莉等譯，《巴赫金之後的陀思妥耶夫斯基》，頁118。

36 亦即「不對稱聯姻」（*mesalliances*），意指「一切被狂歡體以外等級世界觀所禁錮、所分割、所拋去的東西，復又產生接觸，互相結合起來。狂歡式使神聖同粗俗，崇高同卑下，偉大同渺小，聰明同愚蠢等等接近起來，團結起來，定下婚約，結成一體。」而這就是一種「俯就」的表現。參《巴赫金全集》，卷5，頁162。

37 此段釋義鑷括自北岡誠司著，魏炫譯，《巴赫金》（石家莊：河北教育出版社，2002），頁284。

任令官之職，不但與主子輩同席而坐，更具備「不論尊卑，惟我是主。違了我的話，是要受罰的」之無上權威，亦是脫離體制常規此一精神的反映。至於反規範、脫離體制之後所形成的「全民性」，則可以從大家表現出來的熱烈歡快的氣氛，以及集體情緒的昂揚高張可見。除了時時可見「眾人笑的拍手打腳」之類的描寫外，作者尚以濃墨重彩對當時狂歡之最高潮描繪道：

劉姥姥便站起身來，高聲說道：「老劉，老劉，食量大似牛，吃一個老母豬不抬頭。」眾人先是發怔，後來一聽，上上下下都哈哈的大笑起來。史湘雲撐不住，一口飯都噴了出來；林黛玉笑岔了氣，伏著桌子嗷啣；寶玉早滾到賈母懷裏，賈母笑的摟著寶玉叫「心肝」；王夫人笑的用手指著鳳姐兒，只說不出話來；薛姨媽也撐不住，口裏茶噴了探春一裙子；探春手裏的飯碗都合在迎春身上；惜春離了坐位，拉著他奶母叫揉一揉腸子。地下的無一個不彎腰屈背，也有躲出去蹲著笑去的，也有忍著笑上來替他姊妹換衣裳的。

這一幕可以說是整部《紅樓夢》中最為解放脫序的開懷場面，一反賈府宴飲時「一聲咳嗽不聞，寂然飯畢」（第3回）的凝肅常態，平日端莊矜持的貴婦閨秀在奔騰的狂笑浪潮中一一失款走樣，轉型為顛倒粗豪、東斜西歪的凡夫俗女，尤其口裏茶的旁噴與手中碗的側合，甚至如骨牌效應般拼組出薛姨媽、探春、迎春三人的集體連結造型，取消距離、親密相接的全民性卓然可見。而劉姥姥的意外闖入，的確使原本封閉、典雅、幽深、精緻、沉穆的大觀園發生了微妙卻明顯的質變，將青春的詩國淨土與個體的隱居祕地導入一種開放、活躍、戲謔甚至粗俗的「狂歡節精神」，既有「對話式」的複調特徵，亦復有雅俗共濟的節慶氣息，原本隱密的、排他的、個人化的心靈空間，³⁸在劉姥姥的足跡之下，一一轉而化為公眾參與的廣場，開創出物質化、非體制的嘉年華現象，突顯出多聲喧嘩、聖俗交糅的集體狂歡氣氛。藉助巴赫汀的小說理論與詩學概念，我們可以清楚看到隨著劉姥姥足跡之所到，即時時驅動了羣體性的雅俗雜糅、跨涉階層的文質交混，在在都使大觀園經歷了空前絕後的狂歡儀式。

首先，在這段情節中作為狂歡之引爆點的「粗鄙化」修辭現象，即是一種狂歡詩學的體現。試看劉姥姥在盛宴啟動之際，乃以彷彿進行莊嚴儀式般的鄭

38 第四十回賈母領著一行人逛大觀園時，於秋爽齋坐了一會兒後，賈母就對薛姨媽笑道：「咱們走罷。他們姊妹們都不大喜歡人來坐著，怕髒了屋子。咱們別沒眼色，正經坐一會子船喝酒去。」正精準點出大觀園所偏重的隱密性與個人性，同時也呈現賈母作為一位護衛少女之母神意義。

重態勢站起身來，因此「眾人先是發怔」，表現出不解其意的靜觀其變；沒想到劉姥姥接著高聲唱頌的內容卻是遠出意外的奇異突梯，所謂：「老劉，老劉，食量大似牛，吃一個老母豬不抬頭。」以致眾人一聽，上上下下都哈哈大笑起來。原本應該出現在尋常巷陌中的市井俚語一旦硬生生嵌入這個精雕細琢的藝術世界，其性質迥異所導致的錯樁碰撞即瞬間迸射出奇光炫彩，而點燃雲奔濤湧的狂歡爆笑。然而，爆笑只是這種本質衝突的表層現象，在其底層還存在著一種來自對話方式超乎常態的變革意義，亦即透過公眾廣場上粗俗、卑賤化的生活語言造成「民間/大眾文化」對「官方/菁英文化」的強烈衝擊，而引發狂歡詩學的另一個重要內涵。這種具有狂歡詩學意義的修辭現象，在書中主要是由「行酒令」一段來集中呈現，而當時場景也正是透過「語言」所掀起的第二次狂歡高潮。

第四十回描述眾人吃酒行令的過程，乃是結合骨牌牌面圖像與詩歌韻語的特殊遊戲，³⁹在鴛鴦的主持下，各家須依骨牌副兒一一配上酒令，其內容「無論詩詞歌賦，成語俗話，比上一句，都要叶韻」，刻意鋪排其中的雅言系統、遊戲規則、禁制罰約等操作繁縟的精密性，以致王夫人是由鴛鴦代說一個而脫離困境，身為晚輩的迎春則因「錯了韻，而且又不像」落第受罰，成為這套高難度遊戲的見證者與犧牲者。在此原則之下，園中諸人上自賈母薛姨媽、下至眾家姊妹多以唐人詩句或文言雅詞作令，由「六橋梅花香徹骨」、「一輪紅日出雲霄」、「十月梅花嶺上香」、「雙懸日月照乾坤」、「閑花落地聽無聲」、「水荇牽風翠帶長」、「雙瞻玉（御）座引朝儀」、「仙杖香挑芍藥花」、「日邊紅杏倚雲栽」諸句匯集出文雅精緻，卻不免拘謹矯作的藝術氛圍，更建構出一種嚴密呆板而照章行事的儀節規範；劉姥姥則是以「莊家人」之「現成的本色」依樣畫葫蘆，脫口說出「大火燒了毛毛蟲」、「一個蘿蔔一頭蒜」、「花兒落了結個大倭瓜」等粗俚白話而惹得大家哄堂大笑。這個除了押韻符合規定、⁴⁰字意與牌面也相對應之外，其他皆離軌走板的語言模仿活動，鬆脫了貴族文士階層中酒令形式雅緻卻僵化的固定性，即呼應了巴赫汀「對話式小說理論」裏的「戲擬」（parody）現象。

39 此戲源自於宋徽宗末期，而流行於明清時代，詳參王乃驥，*紅樓夢的獼猴填寫——淺談第四十回的牙牌酒令*、*紅樓夢的獼猴填寫——續談第四十回的酒令*、*宣和牌譜與明清小說的酒令牌戲* 諸文，收入《金瓶梅與紅樓夢》（臺北：里仁書局，2001）。

40 「紅」與「蟲」同屬上平聲「一東」韻，「看」與「蒜」同屬去聲「十五翰」韻，「花」與「瓜」同屬下平聲「六麻」韻。就劉姥姥的不學無文而言，應純屬巧合。

巴赫汀認為，對權威話語的戲擬和融入俚俗民間話語，作為「對話式」小說的主要特徵，其本質乃是兼容高雅菁英文化與通俗大眾文化的開放性文本。⁴¹而「戲擬」，顧名思義是一種語言對語言的模擬，其形式有：（一）對他者語言風格的戲擬，（二）把他者話語看成具社會典型性的語言來戲擬，（三）對其他話語類型、風格的戲擬，（四）以上三種戲擬綜合、混雜的戲擬等四種，其中包含了不甚恭維、不太嚴肅的成分，有開玩笑、戲謔、逗哏、調侃的性質，足以暴露出嚴肅話語、獨白話語的片面性、封閉性，以及高雅題材與風格的蒼白軟弱和矯揉造作。因此戲擬乃是診治獨白話語高傲不遜、自以為是的一劑良藥，是深入、滲透到小說話語的深層組織的話語策略。⁴²衡諸《紅樓夢》中行酒令的這段描述，清楚可見大觀園中盛行的乃是關注悲劇、史詩等崇高體裁的傳統理性詩學，在淵遠流長的抒情傳統之中沁潤發酵，成為一門深奧的知識與精緻的藝術，在人為的語言規範與細膩的組織結構中，形成了繁複的表達方式甚至形塑了某些特定的情感內容；而劉姥姥卻以不受拘束的土語俗話闖進詩意盎然的文雅殿堂，模仿其類型風格的語言形式，以致理性詩學所清理剔除的民間諧謔語言，因勢隨之導入而創造出亦莊亦諧的突梯效果，既鬆動了理性詩學那套經過上千年演練的規範體系，突破其一勞永逸的可操作性與普遍性，也挑戰其不免狹隘偏執的神聖性與宗主地位，創造出另類的一種狂歡詩學。⁴³就在筵席行酒令的過程中，我們看到原本封閉於上層菁英階級的官方雅言開始與下層村野羣眾的民間俗語並行、頡頏、激盪，甚至衝撞、改造，不再是文人雅士專屬的「單一語言」——即一種被視為唯一完整的、同質純一的封閉性語言，而呈現出在受到方言、行話干擾之下，以一種內部存在著差異與多重性的異質話語，構成開放的「雜語現象」。⁴⁴

除了行酒令時刻意模仿上層社會藝術語言的戲擬之外，綜觀劉姥姥在前八十回中兩次出現於榮府時的一般性言語表現，事實上還更激盪出一種「生活話語」對「藝術話語」的激盪與解構。依巴赫汀所論，所謂「生活話語」與「藝術話語」的差別產生於不同的社會語境，前者對直接的社會語境依賴性較強，基本上完全依賴直接的實際語境，以生活本身中實際發生的事件、人與人關係為主要導向，同時包括倫理、認知和實用因素等在內的社會因素也起了決定的

41 劉康，《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》（臺北：麥田出版社，1995），頁226。

42 劉康，《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》，頁230-235。

43 參考王建剛，《狂歡詩學——巴赫金文學思想研究》，頁238。

44 參夏忠憲，《巴赫金狂歡化詩學理論》，《北京師範大學學報》（社會科學版）1994年第5期。

作用；而「藝術話語」則並不完全受「此時此地」的侷限，它把生活話語中的音調加以放大、藝術化、戲劇化，使其導向不僅指向實際的生活事件，而更指向價值交流、判斷的過程自身。⁴⁵通常的情況是，這兩種話語形式在不同的世界裏各自表述，其中的藝術話語往往更構築難以踰越的鴻溝來保障自身的完整性與優越性，成為菁英分子在專屬的小圈子中使用的專利，並以之作爲鞏固階級身分的特殊媒介。

但一旦進入狂歡節的非常時空之中，人與人的對話內涵也將掀起一場語言革命。巴赫汀即分析了狂歡節的語言，將之概括爲：（一）公眾廣場上的大眾語言；（二）讚美與詛咒同時並舉的雙聲語或複調；（三）宏揚「肉體的低下部位」的親暱、粗俗、「骯髒」和「卑賤化」的語言。「歸根結蒂，狂歡節的語言是歡樂笑謔、充滿幽默感的大眾語言，是大眾文化的化身，與菁英文化與官方文化的嚴肅、莊重、崇高、典雅、保守、僵化、封閉的特徵針鋒相對，涇渭分明。拉伯雷創造了一個狂歡節的眾生喧嘩世界，以對肉體感官慾望的誇張、大膽、赤裸裸的謳歌，造成了對封閉、僵化的封建等級與神權文化的強大衝擊。」⁴⁶如果說，「官方／菁英文化」與「大眾文化」這兩種文化的分界線，在西方中古時代是沿著拉丁語與方言的界線而展開的，且其中的方言作爲物質勞動和辛苦的生活語言，帶來了新的思想形式（曖昧性）和新的價值觀，最充分地表達了新的社會力量，⁴⁷則在中國近世時代的《紅樓夢》中，「官方／菁英文化」與「大眾文化」的分野乃是沿著「詩歌語言」與「村野俗話」的界線而展開的，且透過劉姥姥所衍繹的鄉村粗鄙俚俗之口語，不但爲充滿春傷秋悲的大觀園逆向製造了歡樂高潮，更掌握了「命名」之至高權柄，爲十二金釵中慘遭橫禍的巧姐兒預設了消災解厄的契機，誠然展現出一種來自民間的堅韌生命力。

因而這樣的生活話語所體現出的世界感受，乃如巴赫汀所說的，是一種「交替與變更的精神、死亡與新生的精神。狂歡節是破壞一切和更新一切的時代才有的節日」。⁴⁸就此而言，不但詩詞這種權威話語遭到口頭話語的破壞而顯出突兀糅雜，連劉姥姥遊逛大觀園之後，陪伴取樂的一千人等卻也都飽受衝擊，事後紛紛付出健康作爲代價，如「老太太也被風吹病了，睡著說不好過；我們大姐兒也著了涼，在那裏發熱呢」（第42回），而自來就夙疾纏綿的林黛玉，

45 劉康，《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》，頁134、頁138-139。

46 劉康，《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》，頁292。

47 引自劉康，《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》，頁293-294。

48 巴赫汀，《陀思妥耶夫斯基詩學問題》（北京：三聯書店，1988），頁178。

更是因「賈母高興，多遊玩了兩次，未免過勞了神，近日又復嗽起來，覺得比往常又重」（第45回），種種因過勞導致的疲病不適，也蘊藏了一種破壞力的性質。但與破壞交替更迭的，卻是更新與新生的力量，從而接下來劉姥姥為巧姐兒的命名就展演出救贖的希望，所謂「這個正好，就叫他是巧哥兒。這叫作『以毒攻毒，以火攻火』的法子。姑奶奶定要依我這個名字，他必長命百歲，日後大了，各人成家立業，或一時有不遂心的事，必然是遇難成祥，逢凶化吉，卻從這個『巧』字上來。」以致這位「時常肯病」、「太嬌嫩，自然禁不得一些兒委屈」的小女孩不但當場「安穩睡了」，從此更一路無殃無祟地平安長大，甚至最後還因「巧得遇恩人」（第5回）而掙脫母舅拐賣、淪落煙花巷的人生困境，便應該可以視為一種新生的精神。

由這個角度來看，即使是「抽柴火」這樣劉姥姥隨口編造的故事，以及即刻所發生馬棚走火的連帶事實，在這樣非常的時空裏，也都蘊含著狂歡化的詩學意義，因為「火同死亡的威脅結合在一起」，而「它為這些在其他時間不能使用的狂歡化態度和用語創造出了特殊的性質和特殊的魅力。問題正在於辱罵和讚揚、死亡狀態跟善和生命狀態之雙重化結合，在於燭火節即焚燒與復活這種氛圍」。⁴⁹據第三十九回所述，就在雪下抽柴的故事初初展開之際，即碰巧發生馬棚火災的意外，東南上火光晃亮，一陣慌亂為賈母等帶來不小的驚嚇，「死亡」陰影瞬間籠罩了金堂玉馬，燒毀一切的可能性引發了人們心理中隱藏的恐懼——即使如賈府這般的富貴簪纓之家，即使如賈母這等的顯赫權威之士，在祝融面前都不過只是脆弱渺小的螻蟻，因此賈母特地命人去火神跟前燒香乞靈尋求佑助；待到火熄光滅，賈寶玉急於向劉姥姥探知後事，卻遭到賈母的攔阻，聲稱：「都是才說抽柴草惹出火來了，你還問呢。別說這個了，再說別的罷。」所謂「都是才說抽柴草惹出火來」的迷信，無形中觸及了「語言」的神聖妙義，使火被賦予的特殊性質與特殊力量，由「語言」的抽象符號導向現象的發生落實，已近乎「讖語」所具備的獨特機能——一種化虛為實的神秘性與預言性；更重要的是，因為火災而被迫中斷的有關死亡、孤獨、流浪的故事⁵⁰乃從此改弦更張，取而代之的則是與「生命」和「復活」有關的情節——虔誠感天、神賜獨孫、瑩白聰慧，賈寶玉的身世形貌當場被見風轉舵的劉姥姥

49 參李兆林等譯，《弗朗索瓦·拉柏雷的創作中世紀和文藝復興時期的民間文化》，《巴赫金全集》，卷6，頁286。

50 由事後劉姥姥繼續編造補述的完整內容，知雪下抽柴的小姐名喚茗玉，乃雙親愛如珍寶的獨生女。十七歲病死後，父母蓋廟塑像以表思念不盡之情；年深歲久竟修練成精，時常變身為人四處閒逛。

巧妙地取樣挪借，並投射了更多的正面果報意涵，指向「善和生命狀態」的範疇，因此合了賈母王夫人的心事，連王夫人也都聽住了。在這兩個故事編撰的切換過程中，「火」對敘事軸的走向發揮了關鍵性的轉折作用，從雪夜抽柴的女兒亡靈一變而為承胄繼嗣的秀異獨孫，由孤獨／死亡／絕嗣無後／靈異傳奇蛻換出歡聚／誕生／血脈綿延／人間世情，一前一後地連結了「死亡狀態跟善和生命狀態」，而構成一種雙重化的結合。

應該進一步說明的是，將精魂雪夜抽柴的故事解釋為死亡、孤獨、流浪的表述，其實還是不免由浪漫主義的詮釋角度而來——在對「鬼」的形象的處理上，浪漫主義怪誕風格通常表現出恐怖、淒涼、悲劇的性質，但民間怪誕風格則截然不同，鬼乃是各種非官方觀點、神聖觀念反面的歡快的、雙重性的體現者，是物質—肉體下部等的代表，因此可以是很好的兄弟朋友，有時更不過只是「滑稽怪物」而已。⁵¹這也才解釋了何以在迎合貴族、製造歡樂而充滿頌聖性質的節慶場景之中，劉姥姥竟會突兀地碰觸心理禁忌，編撰少女死後亡靈活動故事的原因——對民間怪誕風格而言，鬼並不具備異己的成分，日常性的頻繁接觸反而可以帶來強健繁盛，以致板兒等鄉野小孩「會走了，那個墳圈子裏不跑去」（第42回），而依然活蹦亂跳地平安健康；反倒在貴家嬌養之下「身上乾淨，眼睛又淨」的巧姐，卻一入大觀園即撞祟而致疾。則劉姥姥編造此一故事的心態，恐怕只是把它當作一則會使賈府中人感到新鮮有趣的鄉野傳奇而已。

由上述所論可見，在狂歡詩學中，來自民間的「生活話語」可以激活官方文語雅言所喪失的原始生命力，是強化精緻卻容易僵化之菁英世界的良方。但必須注意的是，「生活話語」在對既有的經典作品進行模仿諷刺（parody）的擬攀過程中，也勢必連帶進行了顛覆與破壞，雅俗之間的衝突與不協調，一方面製造了莊諧混糅的強烈效果，另一方面卻也容易引起官方話語的反感而流於短暫。這是因為民間話語雖然具備了一種特殊的美學風格——放肆背後的博愛、粗俗背後的善良、尖刻背後的寬厚、嘲笑背後的同情，以及委婉、巧妙、富有智慧的表達，但所謂民間話語對官方話語的改造與戰勝，只能是遊戲式的改造與想像中的戰勝，一旦非現實的時空場景不存在了，兩者便又會重回二元對峙的分立狀態。⁵²畢竟人性之常多是乍看新鮮，習見便生熟厭，這或許也解釋了作者安排劉姥姥的數進榮國府，之所以都是曇花一現式的過客狀態的原因。

51 參《巴赫金全集》，卷6，頁48。

52 參趙勇，民間話語的開掘與放大——論巴赫金的狂歡化理論，《外國文學研究》2002年第4期，頁7。

四、食物 / 穢物：「物質—肉體下部形象」與「斥棄心理」

就在這曇花一現式的過客狀態中，劉姥姥最具有衝撞性與顛覆性的行爲，還不是口出村俚鄙詞的戲擬表演或亂花滿頭這些滑稽有趣多過於野俗不堪的扮裝，反而應屬大吃大喝、拉肚子通瀉這般人類生理上的自然普遍之事，並突兀地開啓了《紅樓夢》中糞溺與濁臭的穢物意象與溷穢視境。

巴赫汀認爲小丑是另一種非封建主、非官方真理的體現者，而非官方真理恰恰是非常感性具體的，它存在於民間的日常起居中，存在於尋常百姓的蔽體果腹需求中。⁵³因此，在狂歡式的範疇中，「筵席」總是不可或缺的一部分，⁵⁴「筵席總是爲慶祝勝利而舉行。這是它的本質屬性。宴會式的慶典是包羅萬象的：這是生對死的勝利。……勝利了的肉體把征服了的自然界的食物吸收到自己身上，從而獲得新生。因此筵席作爲勝利和新生的慶典，在民間創作中經常起著完成的職能。」⁵⁵另一方面，筵席作爲對智慧的話語、詼諧的真理的鑲邊，也有著特別重要的意義。⁵⁶證諸《紅樓夢》前八十回中，劉姥姥出現的第六回、第三十九至四十二回這兩次，每一次都與筵席（或飲食）脫離不了關係，第三十九至四十二回中的幾度盛宴固然最具代表性，即連第六回首次進榮國府借錢時，書中也提及王熙鳳用餐之後，劉姥姥被招待了一頓吃得「躑舌咂嘴」的客飯，並終於獲取二十兩賞銀歡喜賦歸；同時，在這兩次或小或大的宴飲聚會中，劉姥姥都以其粗俗卻機智的話語謀得奇功，具備了勝利和新生的慶典意義。然而，就在美酒玉食的盛大豐美之下，同時更存在著被刻意視而不見的生命真相。由於食物必定導致排泄物，在「食物」通過人體的入口與出口的過程中，生命確立其存在與活動的必要基礎，而物質經由消化的步驟也由美食變成穢物，食物 / 穢物是同一物質在不同階段的兩種型態，也是構成存在不可或缺的一體兩面。

因此，書中也刻意在劉姥姥的形象內涵中聚焦並放大生理性的排污一面，試看一行人遊至大觀園入口處刻著「省親別墅」的崇偉牌坊底下時，大酒大肉之後突感腹內亂響的劉姥姥，便急欲順任原始本能的驅動而就地排污，「忙的拉著一個小丫頭，要了兩張紙就解衣」，此際「將神聖脫冕」的狂歡劇碼幾乎

53 王建剛，《狂歡詩學——巴赫金文學思想研究》，頁96-97。

54 參《巴赫金全集》，卷6，頁321-350。

55 《巴赫金全集》，卷6，頁327。

56 《巴赫金全集》，卷6，頁328。

就要上演；甚至於通瀉半日出廁之後，迷路亂闖以致醉臥怡紅院時，也滿屋都是她所散發的「鼾齁如雷」、「酒屁臭氣」（第41回），以致與劉姥姥之村野形象相連結的，便是這些濁污不堪的種種穢物意象，而呈現出一種「溷穢惡臭的視境」（scatological-fetid vision）。⁵⁷這樣一種來自人體消化系統排污自清的作用，所產生的有形廢物與無形惡臭，彷彿是對這女兒的聖地淨土最直接而強烈的褻瀆與污染，較諸以杯飲茶，而被妙玉所嫌棄的來自口唾舌液的「骯髒」，實在更是遠遠過之。因此回到怡紅院撞見劉姥姥酣臥床上的襲人，大大吃驚之餘慌忙將她沒死活的推醒，並立刻將鼎內貯了三四把百合香以薰除其味，這不但呼應了林黛玉會因「老婆子們把屋子薰臭了要拿香薰薰」（第64回）的作法，與妙玉之棄杯擦地亦頗見異曲同工之妙。

然而發人深省的是，脂硯齋卻一再地對這種矯情自高之潔癖批評道：

此回櫛翠品茶，怡紅遭劫。蓋妙玉雖以清淨無為自守，而怪潔之癖未免有過，老嫗只污得一盃，見而勿用，豈似玉兄日享洪福，竟至無以復加而不自知。故老嫗眠其床，臥其蓆，酒屁燻其屋，卻被襲人遮過，則仍用其床其蓆其屋。亦作者特為轉眼不知身後事寫來作戒，紈袴公子可不慎哉。⁵⁸

同樣地，對妙玉厭棄劉姥姥喝過之茶杯一事，脂硯齋也揭露玄機，謂：「妙玉偏僻（僻）處，此所謂『過潔世同嫌』也。他日瓜洲渡口，各示勸懲，紅顏固不能不屈從枯骨，豈不哀哉！」⁵⁹話語中所潛隱暗藏之諷意，正是所謂「欲潔何曾潔，云空未空」（第5回妙玉判詞）的情節化呈現。歸根究柢，這樣直接而原始的肉體性，並不是所謂粗俗低等之下層民眾獨具的生理特色，而是凡為人者、凡具生命機能之任何生物都必然共有的生理現實，雖然在文／質、雅／俗、靈／肉、貴／賤、淨／濁的二元對立觀念之下，相對於精神意境的崇高優美，生理現實的存在往往被貶抑為骯髒粗鄙而不登大雅的可恥範疇；但弔詭的是，唯其確切存在，才能建立一個足以支撐生命持續存活的正常、健全而穩固的基礎，而精神或心靈的範疇也才取得憑附體現的依據。因此人們固然可以對之遮掩避忌而諱莫如深，藏匿在公共領域的交往、甚至是精神自覺的意識之外，卻完全不能阻止或抹煞它的存在。

57 引自陳長房，《美者尚未誕生》：愛爾瑪的醜陋視境，〈《中外文學》18卷第2期（1989）〉，頁43。

58 庚辰本第四十一回回前總批，陳慶浩，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》，頁601。

59 靖藏本第四十一回眉批。此條批語後半錯亂太甚，此處斷句乃依周汝昌《紅樓夢新證》，參陳慶浩，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》，頁603。

一如柯慶明先生所指出的，由劉姥姥與薛蟠身上表現出來的喜劇精神，主要是經由「昆蟲」、「動物」的形象而透顯，⁶⁰這也意味著他們是最接近身體的、生理的一面；而這兩人又與大觀園中人有著或親或疏的親戚關係，如劉姥姥最初是以女婿祖先過去與王家認過親，為攀緣王熙鳳而至賈府，薛蟠更是薛寶釵正宗的同胞親哥哥，由此一來，則兩人身上潛在的原始動物性也勢必與眾人有關。換句話說，無論女兒是如何以水為骨肉而無比聖潔崇高，蘊含於肉軀凡胎中的種種生理需要與老朽醜化的必然過程，也都是女兒們無所逃於天地之間的宿命。大觀園與外在世界藕斷絲連，姑不論園中人日常的晨昏定省與用飯聚餐必須與園外往來不絕，即連遍流園內各處的沁芳溪，雖然與女兒的清新、聖潔與美麗彼此襯托輝映，而儼然有青春之泉的姿態，但其源頭卻是由會芳園「北拐角牆下引來一股活水」（第16回），並終究也是要流落園外，成為現實世界延伸、入侵、滲透、污染的一環；⁶¹換言之，其中綽約如仙子的妙齡少女，也依然根植於物質性的存在土壤之中，所謂：「不論大觀園可以在主角的心目中，如何成為一個超自然的神聖仙境的象徵，但仍是座落於人間的現實，其中居住的也不是神靈，而仍是活生生與任何凡人一樣的人。其心靈境界或許分享永恆無限的優美素質，它依然為有限而日趨老醜的軀體所桎梏。在喜劇人物的面對之中，悲劇人物照見了他們的一些無可逃避的『醜陋』與『限制』。」⁶²而童元方也說：「曹雪芹導演劉姥姥作這樣的演出（案：指大吃大喝之後的瀉肚子），是在美麗的描寫之外，提醒人類動物性的生理現象，雖然粗俗，卻是真實的；同時讓劉姥姥把所有奢侈精美的食物通洩出來，是對虛偽浮華生活態度蓄意的諷刺。……不論就事實來說，就心智來說，讀者嘲笑劉姥姥，也嘲笑自己；因為賈府的爺們、太太們、姑娘們嘲笑劉姥姥而嘲笑他們。就像劉姥姥在怡紅院對鏡詫異一樣，讀者也在鏡中瞧見自己。」⁶³

因此，即使大觀園乃是作為女兒的淨土而誕生，是那些對立於「泥做的濁臭男人」而以水為骨肉的「仙姝」們的棲息地，《紅樓夢》中也極力削減其中

60 詳見柯慶明，*紅樓夢中的喜劇意識*，《境界的再生》（臺北：幼獅出版社，1977），頁388-394。

61 第二十三回記載黛玉謂：把花「擱在水裏不好。你看這裏的水乾淨，只一流出去，有人家的地方髒的臭的混倒，仍舊把花糟塌了。」清楚建構了裏外對立、淨濁判分的兩個世界觀。

62 柯慶明，*論紅樓夢的喜劇意識*，《境界的再生》，頁388。

63 童元方，*論紅樓夢中的丑角*，朱一冰主編，《紅樓夢研究集》（臺北：幼獅文化公司，1977），頁80。

的物質性、肉體性層面，不但領軍的林黛玉以「平素十頓飯只好吃五頓」（第35回）的厭食傾向，維繫其裊裊如柳、弱不禁風的纖細身段，並突顯其純以意態氣韻取勝的精神風貌，⁶⁴即連其他女兒們也都是普遍地淺嘗即止，呈現出「不過揀各人愛吃的一兩點就罷了」（第41回）、「素日又不大吃雜東西」（第62回）的少食情況；然而無論如何，縱使吃得再少，食物的咀嚼依然是口齒間不可避免的油汁混拌，而提供生存養料之餘的渣滓排泄，也畢竟是腸胃蠕動後無法控制的溷穢清理，大觀園絕無可能祛除與吃食相結合而來的排泄污染。以致我們可以發現，《紅樓夢》一書在此事之前與此事之後，都曾經不著痕跡地觸及到類似的生理排污現象：

（一）在此之前，乃是第二十七回描述小紅聽令辦事，在尋找王熙鳳以覆命的過程中，「見司棋從山洞裏出來，站著繫裙子」。此時離大觀園後期司棋與表哥偷情的繡春囊事件相距尚遠，山洞裏的卸裙之舉所為何來，不言可喻。

（二）在此之後，則是第五十四回記載元宵夜宴喝酒唱戲之際，中途離席的賈寶玉回到怡紅院後，「便走過山石之後去站著撩衣，麝月秋紋皆站住背過臉去，口內笑說：『蹲下再解小衣，仔細風吹了肚子。』後面兩個小丫頭知是小解，忙先出去茶房預備去了。」

（三）更後來的第七十一回，又記述鴛鴦獨自一人從大觀園出來，剛至園門前，「偏生又要小解，因下了甬路，尋微草處，行至一湖山石後大桂樹陰下來。剛轉過石後，只聽一陣衣衫響，嚇了一驚不小。……趁月色見準一個穿紅裙子梳鬚頭高大豐壯身材的，是迎春房裏的司棋。鴛鴦只當他和別的女孩子也在此方便，見自己來了，故意藏躲恐嚇著耍。」顯然園中就地小解已是各房婢女的慣常習性，既有鴛鴦之自身實例為證，亦復有同理相推的間接表示。

（四）在前述各情節的參照支持下，第五十一回言及麝月忽然要「出去走走回來」，在此「出去站一站，把皮不凍破了」之冬夜三更，獨自特地開了後門出去而不加明言的行徑，目的恐怕並非為了欣賞月色，而應是解決內急的迫切需要。

統合這四段表面上無關緊要而瑣碎含蓄的描寫，可謂隱而不顯地呼應姥姥解衣通瀉的情節，實際上正間接暗透生命存在過程中赤身露體以及污穢髒物之必要，寬衣解帶的「入廁出恭」就如同「入浴洗澡」以滌清髒污一樣，是園中

64 如張愛玲所言：作者「寫黛玉，就連面貌也幾乎純是神情，唯一具體的是『薄面含嗔』的『薄面』二字。通身沒有一點細節，只是一種姿態，一個聲音。」見《紅樓夢未完》，《紅樓夢魘》（臺北：皇冠文化公司，1998），頁22。

人隱密卻無可避免的日常活動，卻在文化的百般矯飾與刻意忽略之下，橫遭貶抑而成爲人人避談的忌諱；唯獨在狂歡化的世界中，它們再度從禁忌的土壤中浮現出來，明白展示其自由活力的生命實質，於是劉姥姥闖入大觀園所激發的種種穢物意象，也符合巴赫汀「狂歡話語」的理論意義。巴赫汀認爲：在文學的「狂歡話語」中，不僅只是小丑插科打諢、戲擬作笑的場域而已，在狂歡節慶中，除了粗鄙、污穢的話語，赤身裸體也一掃罪惡的陰影，成爲自由活力的正面形象。⁶⁵同時，

髒物和污穢總是伴隨著笑罵和粗話，而且是狂歡節廣場話語的重要形象。巴赫汀認爲這與農業文化一脈相承。糞尿總是意味著肥沃的土地，與之緊密相連的，是再生、豐產與生機勃勃的生命形象。高康大的尿孕育了法國和義大利全部的礦泉。髒物和污穢的糞尿形象是曖昧和雙重的，「它們製造下賤，製造毀滅，同時又孕育新生，再創生命。它們既是祝福，又是羞辱。死亡，死的悸動與生的顫抖，生命的誕生緊密相連。同時，這些形象又總是同笑話連在一起。」排泄與污穢，毀滅與羞辱，這些與糞尿幾乎「同構」的文化聯想往往忽視了其自然生態環境中的重要鏈節，即與肥沃、豐產、再生、創造不可分割的關係。狂歡節上的笑罵則將這種自然的生態鏈重新恢復。因此，巴赫汀把「肉體的低下部位」和「肉體的物質性原則」提得很高，提到了狂歡節的文化審美的核心位置。⁶⁶

由此也可以說，來自鄉村，務農爲業，且以田地裏豐收的瓜果菜蔬前來道謝的劉姥姥，恰恰體現了狂歡詩學中將上下倒錯的「卑賤化」精神，亦即「將一切高貴的、精神的、理想的、抽象的東西降低，它是一個向物質性水準的轉移，其目標是土地和肉體，及兩者不可分割的統一。」⁶⁷簡言之，就其意識型態寓言性來說，「卑賤化」是一個顛倒身體上下位置的過程，在文明中被賤視驅避的糞尿被提升爲肥沃土地、強旺生命的豐產來源，因此反而成爲正面突顯的對象。這是由於「狂歡節讚美的是生命力，是生命的創造和消亡，詛咒的是一切妨礙生命力的僵化、保守力量。狂歡節中出現了『上下倒錯』和『卑賤化』的傾向。所謂上下倒錯，指的是人體的上下部分的錯位，即主宰精神、意志、靈魂的『上部』（頭顱、臉孔等）和主宰生殖、排泄的『下部』（生殖器、肛門

65 參見劉康，《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》，頁287。

66 劉康，《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》，頁284-285。

67 參劉康，《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》，頁269、290。

等)的錯位。……『卑賤化』傾向同樣如此，指的是對身體關懷從頭腦和心臟(精神和情感的主宰)降低到『肉體的低下部位』。」⁶⁸而既然在民俗研究的象徵符號中，糞溺排泄物一向被用來戳穿那些心高氣傲、嘵嘵招搖的假面具，⁶⁹則「物質—肉體下部形象」被提升為生命圖像的中心，所展現的便是一種感性對理性、具體對抽象、存在對思想、物質對精神的抗拒。

劉姥姥深入榮國府最為隱密幽閉的園林內部，參與並主導當時歡樂慶典的核心，實為一種「邊緣中心化」的奇特位移；而其種種言語行徑，展現出一種衝擊、甚至解構了大觀園中理想化、崇高化的精神性傾向，也可以說是一種「反昇華」的作用力。劉姥姥是生命力頑強的，因此在她身上，維持生命的吃食與排泄等生理活動也顯得越發旺盛；劉姥姥是務實的，因此她再如何的機智活躍，也充滿了「花兒落了結個大倭瓜」的物質傾向，於是我們從大觀園中的劉姥姥身上看到「吞食」這種最古老原始的存在狀態，看到生理欲望的過分飽滿，以及身體的無限性。在她貌似委屈配合實則引領主導的力量之下，大觀園成了一個「翻了邊的世界」(the world turned up side down)，其中充盈著大眾文化中對肉體感官欲望的正面肯定和讚美，所有活動都是與人的身體的擴張聯繫在一起，以釋放生命的能量，而猛吃海喝(heavy consumption)作為狂歡節中的重要內涵，⁷⁰更是鮮明展現。但也正是在一點上，追求形而上精神昇華的園中人對食物/穢物的斥棄心理，便集中在劉姥姥身上透顯出來。

事實上，無論園中人是否自覺地意識到劉姥姥所引發的顛覆與倒錯，一般而言，潛意識的自我「為了建立一個合於自己想像的，乾淨合宜的身體疆域，主體會將身體所排出的廢物都斥棄在疆界的另一端；換句話說，排除廢物雖是身體機能正常運作、主體存活的關鍵，但主體會將這些廢物，甚可說是，穢物，視為與『我』無關，亦即身體疆界的一邊是『我』，另一邊，外邊，是廢/穢物。」⁷¹在法國精神分析學者克莉絲蒂娃(Julia Kristeva, 1941-)的「斥棄論」(abjection)闡述之下，「斥棄」意味著種種因身體無能超越食物、穢物或性別差異，所引起的強烈拒斥、嫌惡的反應，因為超我皆有其卑賤物，而「食物厭憎」是卑賤最基本最古老的形式，使人卑賤的不是清潔或健康，而是那些攪

68 劉康，《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》，頁268-269。

69 陳長房，《美者尚未誕生》：愛爾瑪的醜陋視境，頁45-46。

70 參考趙勇，《民間話語的開掘與放大——論巴赫金的狂歡化理論》，頁4。

71 Julia Kristeva, *Power of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. by Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1982. 轉引自黃宗慧，《入土誰安？論《尤利西斯》陰間一章中的屍體、葬儀與哀悼》，《臺大文史哲學報》第56期(2002)，頁7。

混身分、干擾體系、破壞秩序的東西。⁷²就「食物厭憎」這一部分而言，即使對範圍遠較大觀園為廣的整個賈府上層階級而言，「飲食」也早已從果腹填肚的純生理需要昇華為一種排場展示兼藝術品味的層次，茄鯗、蓮葉羹之製作繁複與滋味芳美即足為其證；在多樣、量豐而質精的原則下往往殘餘過剩，成為打賞晚輩或下人的額外恩賜。連最具世俗性與物質傾向的王熙鳳，平日用餐時都是「桌上碗盤森列，仍是滿滿的魚肉在內，不過略動了幾樣」（第6回），因而在看了王熙鳳、李紈、鴛鴦三人的用餐情形後，劉姥姥所抒發的感想是：「我看你們這些人都只吃這一點兒就完了，虧你們也不餓。怪只道風兒都吹的倒。」（第40回）則大觀園中諸少女更當不食煙火。

此所以「不過揀各人愛吃的一兩點就罷了」的青春女兒，對「他和板兒每樣吃了些，就去了半盤子」的劉姥姥既笑且嘲；主張「一杯為品，二杯即是解渴的蠢物，三杯便是飲牛飲驢」的妙玉更是對之厭棄有加，只為劉姥姥借飲之茶杯沾染唇間唾液，即嫌髒不要而寧願丟棄，則在其標準下，一路海喝縱飲的劉姥姥之為「飲牛飲驢」自是無庸置疑。而「驢」在狂歡詩學中，本即是物質一肉體下部最古老、最富生命力的象徵之一，⁷³與之近親的「驢」既屬同一血脈而生，毋怪乎連帶成為斥棄之貶喻。至於那「平素十頓飯只好吃五頓」的林黛玉，事後最是露骨表示嫌惡之情，先直接從嚴格的血緣意義否定彼此的親戚關係，而拒斥道：「他是那一門子的姥姥」；甚至進一步明確地將劉姥姥從「人」降級為「昆蟲」，而貶抑道：「直叫他是個『母蝗蟲』就是了」，以致由動物與人的不同類屬徹底斷絕雙方的同類關係。

探究黛玉與妙玉諸人以動物貶低劉姥姥的心態，乃如克莉絲蒂娃所指出：「在劃定自我疆界時，人當然是把其他非人的動物劃歸到疆界另一邊去的，而當人類發現他們不可避免地會在某些時候偏離到歸為動物那邊的領域去之時，他們會產生斥棄的現象，以摒除動物的世界或人亦是動物這說法所帶來的威脅，例如像性和兇殺這類的事情常被與『獸性』作聯結，也是一種斥棄作用使然（1982:13），藉此確立『人類其實和動物大不同』這樣的信念。」⁷⁴而林黛玉與妙玉屢次譏嘲劉姥姥的「飲牛飲驢」與「母蝗蟲」等取資動物的譬喻，正是在劃定自我疆界、建立潔淨身體的心理作用下，對食物/穢物之不堪斥棄的

72 克莉絲蒂娃著，張新木譯，《恐怖的權力：論卑賤》（北京：三聯書店，2001），頁97-146。

73 參《巴赫金全集》，卷6，頁91。

74 轉引自黃宗慧，〈入土誰安？論《尤利西斯》陰間一章中的屍體、葬儀與哀悼〉，頁8。

體證。

另一方面，由於曹雪芹對劉姥姥與薛蟠這類喜劇人物的描寫，主要偏重於形而下的動物、人體、飲食等生物官能現象，以將生存所奠基的形軀層次鋪陳展演出來，而劉姥姥種種「躑舌咂嘴」、「渾身發癢」、「失腳跌跤」、「花插滿頭」、「猛吃海喝」、「腹內亂響」、「扎手舞腳」、「酒屁臭氣」的造型，也觸及了「怪誕」藝術的表現範疇與審美心理。「怪誕」形象也會一方面使人詫怪發笑，但另一方面又同時潛在地引起厭憎反應。

「怪誕」作為西方的一種藝術手法，至少在羅馬文化的基督教階段初期就已經存在了，在十五世紀末所發現的這種羅馬裝飾圖案中，人們把人、動物、植物各種成分精巧地交織、組合在一起，隨後乃逐漸發展成一種綜合性的繪畫風格。對巴赫汀而言，這種怪誕風格大膽打破了生命的界限與習見的靜止感，因為這些形體互相轉化、彷彿彼此產生，展現出異類存在之間流動生發的變換過程，以致「運動不再是現成的、穩定的世界上植物和動物的現成的形式的運動，而變成了存在本身的內在運動，這種運動表現了在存在的永遠非現成性中一種形式向另一種形式的轉化」，體現一種快活的、隨心所欲的異常自由。⁷⁵但另一方面，菲利普·湯姆森則指出，表現在日常生活與其他視覺形象上，「怪誕」所蘊含的實際內容，不僅只是浮誇式的科譚或荒唐可笑的胡侃，在許多實例中，與荒唐可笑共存的還有一種怪異、厭惡或恐怖的心理，所謂：「某些怪誕使我們發笑同時又含有相反的情感反應——如厭惡、恐懼，等等——這混合反應都是由肉體上的那種痛苦、反常、骯髒等情景激起的」，因而「怪誕至少是與人體上的反常有著一種非常緊密的關係」。⁷⁶

從劉姥姥身上，即隱隱浮現了人與動物、昆蟲的綜合體，而通向一種人體的反常造型，不但書中所涉及的形容詞本身即足以引發動物形體的想像，甚至還直接與劉姥姥有關的種種動物譬喻相對應，而形成極具一致性的範疇連結，諸如「猛吃」之於母蝗蟲（即林黛玉所謂的「攜蝗大嚼」）、「海喝」之於飲牛飲騾、「躑舌咂嘴」之於老母豬、「渾身發癢」之於毛毛蟲、「扎手舞腳」之於仰倒的昆蟲，以及劉姥姥吃酒之後聞樂起舞，被賈寶玉與林黛玉所譏嘲的樣態：「當日聖樂一奏，百獸率舞，如今才一牛耳。」（第41回）各種動物成分一再地組構、交織，彼此反覆皴染、互相疊映，而在劉姥姥的人形上匯融出一種反常的「怪誕」形象。其中所存在著的一種不和諧（Disharmony）原則，既反映了滑稽中的粗陋類型，也表現出「一種本質上矛盾的東西，是對立面的

75 參《巴赫金全集》，卷6，頁38。

76 菲利普·湯姆森著，孫乃修譯，《論怪誕》，頁12。

一種激烈的衝突，因此，至少就它的某些表現形式而言，也可以把它看作對人類生存本身那種困境所作的恰如其分的表述。」⁷⁷就此來說，以林黛玉為首的園中人之所以對劉姥姥兼有憎厭嫌惡的情緒表露，歸根究柢，除了對食物／穢物之不堪斥棄，對怪誕之粗陋不和諧的反感之外，潛意識中還蘊含一種人類生存本身對立衝突之困境的痛苦與恐懼。

孟子早已指出「人之所以異於禽獸者幾希」，⁷⁸人類存在中的動物性根本就是生命的本質；而原來昇華／沉淪、精神／物質、靈魂／軀體、崇高／卑賤、優美／拙醜乃是矛盾辯證的統一，是互相定義的襯補關係，貶低物質存在勢必會相應造成生命的反作用力，導致靈魂與軀體的拉扯甚至不可避免的更深的沉淪。同時弔詭的是，在狂歡詩學中成為世界新圖景之相對中心的肉體—物質基礎，以及具備曖昧性和雙重性的穢物和污穢的糞尿形象，它們雖然製造下賤，製造毀滅，同時卻又孕育新生，再創生命；它們既是羞辱，又是祝福，從而蘊蓄了原始文化或神話思維中有關豐產的「污泥生殖」（Sumpfzeugung）的意義；⁷⁹更有甚者，從精神分析的角度來看，污穢是從社會理性和邏輯秩序所構成的「象徵系統」中逃逸出來的東西，尤其糞便與經血一樣都屬於母性和（或）女性，而母性便是它們的真正載體，⁸⁰則劉姥姥醉臥怡紅院之被視為「母體復歸」思想的表現，還可以更進一步地說，其中的母性意義與其所連結的糞溺污物及酒屁臭氣是分不開的。如此一來，否定向土地深入的生命渴望，同時也必斷喪飛昇的力量；壓縮形體的存在空間，則靈魂又將何處安棲？這樣的疑惑既無從解答，也勢必形成自我否決的困境，一旦驅逐體液、穢物、糞便這些生命的實質，結果是連主體本身也會遭到生命的驅逐。這就產生出路難求的徒勞掙扎與恐懼無望。

也正是因為此故，「雖然在克莉斯提娃的理論中，從斥棄原初母親以成立自我的階段開始，斥棄作用就是劃定自我疆域必然涉及的過程，但克莉斯提娃並非主張主體因此應當靠著不斷斥棄來維持自己關於乾淨合宜的身體之想像，

77 菲利普·湯姆森著，孫乃修譯，《論怪誕》，頁14。

78 《孟子·離婁篇》，《孟子注疏》（臺北：藝文印書館，十三經注疏本，1982），卷8，頁145。

79 所謂：「這和許多民族的神話所描述的豐產女神是一樣的，它或是與巴霍芬所說的『污泥生殖』有關，或是和柏拉圖所說的：『在多產和生殖中，並不是婦女為土地樹立了榜樣，而是土地為婦女樹立了榜樣』的豐產巫術有關。」參朱狄，《原始文化研究》（上海：三聯書店，1988），頁287。

80 克莉絲蒂娃著，張新木譯，《恐怖的權力：論卑賤》，頁103。

她最終的主張反而是要主體明瞭斥棄之『不可能』確立一個疆界穩固的主體，而我們每個人的自我之內，其實都有個驅逐不盡的陌生人。」⁸¹藉此脫離單以斥棄作用建構自我所不可能避免的困境，然而這又是園中人似乎尚未悟入的道理。第四十九回在蘆雪庵詩社活動開始前，林黛玉對史湘雲生燒鹿肉、攘臂赤手取食之行徑的嘲諷，依然是對「干擾體系、破壞秩序」之食物厭憎的宣示，而此一斥棄心理卻被史湘雲反唇相譏為「你們都是假清高，最可厭的」，便有如另一場狂歡詩學具體而微的體現。

因此可以說，劉姥姥的出現即是園中人自我之內的那個「驅逐不盡的陌生人」的巨大顯形，是園中生活被壓抑、被忽視、被昇華，但又真實確切、根深柢固的那一面的堂堂揭露；而在與劉姥姥互動的過程中，一方面彰示了園中人身為「水做的骨肉」，為追求乾淨合宜之身體想像所引發的斥棄心理，一方面更顯豁「乾淨合宜」之身體畢竟只是想像中的虛影，而逼使園中人面對斥棄作用終究徒勞無功的深沉恐懼；這種恐懼即變形為賤視劉姥姥的精神勝利。雖然精神勝利只是一種軟弱無力的頑抗，但劉姥姥的短暫盤桓很快就解除了生存實質進逼眼前的緊張與威脅，大家依然可以在劉姥姥離去之後回復常態，刻意對物質一肉體下部成分漠視不見，繼續生活在藝術話語所編織的美麗脆弱裏。

只是，妙玉那「欲潔何曾潔，云空未必空」的矛盾糾葛，以及「終陷淖泥中」的墜落命運，又何嘗不是園中諸人的共同寫照？林黛玉所朗朗聲言「質本潔來還潔去，強於污淖陷渠溝」（第27回〈葬花吟〉）的執念，實際上也只有提前死亡方能夠成就。則由劉姥姥所牽引出的生命／死亡、驅逐／反驅逐的拉鋸辯證，無疑正是提醒園中人的—記警鐘，雖然鐘聲終究翳入天聽，只足以拯救年紀最為幼小的巧姐。

五、結語

孫遜曾指出曹雪芹以三個視點審度人生，而各自有其對應的角色，分別是：

空 終極關懷 一僧一道 忘情者，夢醒者 對世界清醒認識
的滅情觀，立足於宗教哲學的形而上角度

情 中間關懷 寶、黛 鍾情者，夢迷者 陷溺於情感執著

81 相關概念的討論主要見於*Power of Horror: An Essay on Abjection*，亦可見於*Strangers to Ourselves* (New York: Columbia UP, 1911) 一書。參黃宗慧，〈入土誰安？論《尤利西斯》陰間一章中的屍體、葬儀與哀悼〉，頁8，作者原注。

的唯情觀，徹底投入對生命理想的癡迷追求

色 基礎關懷 劉姥姥 不及情者，從不作夢者 實用的物質的功利觀，來自現實生活的形而下直觀⁸²

這三個視點並現於劉姥姥宴遊大觀園之際，彼此交會並發生劇烈的磨合甚至衝突，妙玉之「空」、寶黛等之「情」一一與劉姥姥之「色」遭遇，激盪出有韻頡、有對立，卻也有映照互滲的複雜關係，而這就是通往狂歡詩學的精髓。證諸上文的論述，可見狂歡詩學對民間力量、大眾文化、物質原則、肉體世界的提升與肯定，而在劉姥姥進入榮國府／大觀園的種種描述中，特別是聚焦於劉姥姥與巧姐兒的關係上，也確然揭示出狂歡精神中積極正面的創造力量，「色」的範疇隱隱然有凌駕於「情」甚至「空」之勢，在這場遭遇戰中取得醒目的成果——喜劇與救贖。

而魯迅曾對悲劇和喜劇下過定義：「悲劇將人生的有價值的東西毀滅給人看，喜劇將那無價值的撕破給人看。譏諷又不過是喜劇的變簡的一支流。」⁸³從表層上看，劉姥姥的存在是喜劇的、譏諷的，在揭發上流社會之虛矯部分（如史湘雲所說的「假清高」）頗有「將那無價值的撕破給人看」的意味，因此處處展示其「物質—肉體下部形象」的現實存在面向，並彰顯其作為生命之基礎乃足以自救渡人的頑強韌性。只是人生中有價值的東西與無價值的東西之間並沒有絕對的判分標準，如果站在《紅樓夢》中貫穿全局的幻滅哲學的角度而言，現實的、物質的世界對精神的、審美的世界的侵吞，也正構成了全書悲劇的核心，迎春出嫁後慘遭磨折，以致短短一年即薄命消殞的情況自不待言；司棋在大觀園中私會偷情而遺落繡春囊的事件，亦不失其敲響失樂園之輓歌的意義。反過來說，「可惜這麼個人竟俗了」（第48回）的香菱，不也是在大觀園的庇護之下才能暫時洗脫現實世界的庸擾腥濁，而透過詩歌這種藝術話語激發內在久遭抑制的性靈，呼吸到生命的清新空氣？乃至「家裏累的很，……做活做到三更天」而受盡「從小兒沒爹娘的苦」（第32回）的史湘雲，不也殷殷盼望到大觀園小住的日子，特別叮嚀寶玉要記得時常提醒賈母派人來接，而一旦離開便繾綣難捨、眼淚汪汪（第36回）？林黛玉所謂「你看這裏的水乾淨，只一流出去，有人家的地方髒的臭的混倒，仍舊把花遭塌了」（第23回），正直指《紅樓夢》作為一部哀惋女性不幸之悲愴交響曲的關鍵所在，即是園外／物質—肉

82 孫遜，《紅樓夢研究》（臺北：大安出版社，1991），頁31-55。

83 魯迅，再論雷峰塔的倒掉，《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，1991），卷1，頁192-193。

體下部世界對園內 / 精神—頭腦上部世界的淹沒。則巧姐兒在劉姥姥的救贖之下，成爲荒村野店中親自紡績維生而辛苦持家的民婦（見第5回人物圖識），比起流落煙花巷而言固當視之爲一種拯救，但對照大觀園之於香菱乃至所有女兒們的價值而言，其「新生」的意義恐怕也是相對而非絕對。

因此或許應該說，狂歡詩學的宗旨並非一味讚揚民間文化而導致另一個極端的偏執，而是彰顯出生命圖景中被刻意忽視的另一面視野，提醒我們面對人生與人類文化時的另一種價值觀，以汲取存在本身的原始力量來裂解菁英文化與藝術話語之嚴肅封閉，避免其在陳規套式中不斷因循蹈襲、自我重複而導致空洞僵化、虛有其表的危機；並在彼此調節、互相權衡的動態過程中，激發出具有更多可能的開放性與再生力。作者設計劉姥姥此一人物與相關情節的種種安排，其意義亦於焉可見。

多元共存並生、複調混聲合唱，理解道德的渾沌、存在的複雜而拒絕將單一價值絕對化，這樣的態度也恰恰可以回應曹雪芹「假作真時真亦假」、「你方唱罷我登場」的二元襯補思維模式，⁸⁴而比較完滿地體認到空、情、色這三個層次並非對立互斥的孤立範疇，而是彼此依賴、互相轉化的有機結構，所謂「因空見色，由色生情，傳情入色，自色悟空」（第1回），皆是源出此理之不同演繹。由此，始足以全幅煥發存在的深刻與豐滿，並成就一種無限包容的偉大。

* 附記：審查先生的細心審閱與寶貴建議，或協助筆者減少論述上的缺隙，或提供未來更進一步的研究方向，在此衷心致謝。

84 浦安迪（Andrew H. Plaks）在談到《紅樓夢》中的寓意（allegory）時，以此諸句為例闡述「二元襯補」的概念，亦即一種二元取代而非兩極對抗的關係。參《中國敘事學》（北京：北京大學出版社，1996），頁95、160。同理，與真 / 假、有 / 無、生 / 死、冷 / 熱的對照一樣，情 / 色、精神 / 物質、菁英文化 / 大眾文化、藝術話語 / 生活話語、理性詩學 / 狂歡詩學等關係，亦應做如是觀。

徵引文獻

- 漢·趙岐注，宋·孫奭疏，《孟子注疏》，臺北：藝文印書館，十三經注疏本，1982。
- 遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，臺北：木鐸出版社，1983。
- 明·黃標，《庭書頻說》，收於清·張伯行輯，《課子隨筆鈔》，臺北：廣文書局，1975。
- 陳慶浩，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》，臺北：聯經出版公司，1986。
- 一粟編，《紅樓夢卷》，臺北：新文豐出版公司，1989。
- 張愛玲，《紅樓夢魘》，臺北：皇冠文化出版公司，1998。
- 梅新林，《紅樓夢哲學精神》，上海：學林出版社，1996。
- 王蒙，《紅樓啓示錄》，北京：三聯書店，1997。
- 孫遜，《紅樓夢研究》，臺北：大安出版社，1991。
- 歐麗娟，《詩論紅樓夢》，臺北：里仁書局，2001。
- 王乃驥，《金瓶梅與紅樓夢》，臺北：里仁書局，2001。
- 阿諾德·P·欣奇利夫著，李永輝譯，《論荒誕派》，北京：昆侖出版社，1992。
- 菲利浦·湯姆森著，孫乃修譯，《論怪誕》，北京：昆侖出版社，1992。
- 浦安迪（Andrew H. Plaks），《中國敘事學》，北京：北京大學出版社，1996。
- 巴赫汀（Mikhail Mikhailovich Bakhtin）著，白春仁、顧亞鈴譯，《陀思妥耶夫斯基詩學問題》（*Problems of Dostoevsky's Poetics*），《巴赫金全集》，第5卷，石家莊：河北教育出版社，1998。
- 巴赫汀（Mikhail Mikhailovich Bakhtin）著，李兆林等譯，《弗朗索瓦·拉柏雷的創作與中世紀和文藝復興時期的民間文化》，《巴赫金全集》，第6卷，石家莊：河北教育出版社，1998。
- 弗萊（Northrop Frye）著，陳慧等譯，《批評的剖析》（*Anatomy of Criticism: Four Essays*），天津：百花文藝出版社，1998。
- 克莉絲蒂娃（Julia Kristeva）著，張新木譯，《恐怖的權力：論卑賤》（*Pouvoirs de L'horreur: Essai sur l'abjection*），北京：三聯書店，2001。
- 劉康，《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》，臺北：麥田出版社，1995。
- 程正民，《巴赫金的文化詩學》，北京：師範大學出版社，2001。
- 王建剛，《狂歡詩學——巴赫金文學思想研究》，上海：學林出版社，2001。
- 北岡誠司著，魏炫譯，《巴赫金》，石家莊：河北教育出版社，2002。

- 馬爾科姆·瓊斯 (Malcolm V. Jones) 著，趙亞莉等譯，《巴赫金之後的陀思妥耶夫斯基》 (*Dostoevsky after Bakhtin*)，長春：吉林人民出版社，2004。
- 劉嗣，《國劇角色和人物》，臺北：黎明文化事業公司，1972。
- 朱光潛，《詩論》，臺北：漢京文化事業公司，1982。
- 朱狄，《原始文化研究》，上海：三聯書店，1988。
- 張鐘汝、范明林，《老年社會心理》，臺北：水牛出版社，1997。
- 蔡源煌，《浪漫主義到後現代主義》，臺北：雅典出版社，1998。
- 易紅霞，《誘人的傻瓜》，北京：中國社會科學出版社，2001。
- 朱偉明，《中國古典喜劇史論》，北京：中國社會科學出版社，2001。
- 衣若蘭，《三姑六婆——明代婦女與社會的探索》，臺北：稻鄉出版社，2002。
- 趙世瑜，《狂歡與日常——明清以來的廟會與民間社會》，北京：三聯書店，2002。
- 魯迅，〈再論雷峰塔的倒掉〉，《魯迅全集》，卷1，北京：人民文學出版社，1991。
- 柯慶明，〈論紅樓夢的喜劇意識〉，《境界的再生》，臺北：幼獅出版社，1977。
- 童元方，〈論紅樓夢中的丑角〉，朱一冰主編，《紅樓夢研究集》，臺北：幼獅文化公司，1977。
- 阮芝生，〈滑稽與六藝——《史記·滑稽列傳》析論〉，《臺大歷史學報》第20期，1986。
- 陳長房，〈《美者尚未誕生》：愛爾瑪的醜陋視境〉，《中外文學》第18期第2卷，1989。
- 夏忠憲，〈巴赫金狂歡化詩學理論〉，《北京師範大學學報》(社會科學版)1994年第5期。
- 夏忠憲，〈《紅樓夢》與狂歡化、民間詼諧文化〉，《紅樓夢學刊》1999年第3輯。
- 張毅蓉，〈「狂歡化」與《紅樓夢》的非等級意識〉，《龍岩師專學報》(社會科學版)第17卷第1期，1999。
- 鮑越，〈眾聲喧嘩的世界——《紅樓夢》小說對話性初探〉，《浙江學刊》1999年第5期。
- 黃宗慧，〈入土誰安？論《尤利西斯》〈陰間〉一章中的屍體、葬儀與哀悼〉，《臺大文史哲學報》第56期，2002。
- 趙全鵬，〈清代老人的家庭贍養〉，收入《明清人口婚姻家族史論——陳捷先教授、馮爾康教授古稀紀念論文集》，天津：天津古籍出版社，2002。
- 趙勇，〈民間話語的開掘與放大——論巴赫金的狂歡化理論〉，《外國文學研究》2002年第4期。

The Poetics of Carnival in *The Dream of the Red Chamber*: A Study on Granny Liu

Ou, Li-chuan*

Abstract

This article analyzes the role of Granny Liu in *The Dream of the Red Chamber*: as a mature-type old woman, she incarnates the spirit of carnival. I utilize Bakhtin's poetics of carnival to explore the structural meanings of the episode of Granny Liu's trip to Prospect Garden. First, through Granny Liu's trip, an extraordinary festival space is built for the women and girls who live in the inner quarters of the Jia's Family. Second, by playing a cheerful clown, Granny Liu creates an atmosphere of collective, public-square carnival. Third, Granny Liu emphasizes the material aspect and the lower part of body, bringing them to focus and center. Fourth, the words play in *jiou-ling* (酒令) games act as parody of the authority discourse. And with Granny Liu's vernacular and vulgar colloquialism, a scene appears where art-language is confronted and deconstructed by life-language. Fifth, this episode is full of unpleasing or even dirty visions of grotesque animal figures and excrement. All these anti-sublime forces are against the idealized spiritual orientation of Prospect Garden, arousing Lin Dai-Yu's abjection. Besides the contrasts and disturbances brought forth by Granny Liu, there is energetic and real force embodied in the spirit of carnival. It is exemplified in Granny Liu's name-giving and saving of Ch'iao-jie, an episode of Sumpfzeugung (污泥生殖).

Keywords: the Dream of the Red Chamber, Granny Liu (劉姥姥), Prospect Garden (大觀園), Mikhail Mikhailovich Bakhtin, the poetics of carnival, grotesque figures, abjection

* Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan University.