

莫言小说与中国叙事传统

季红真

内容提要 莫言继承了神话思维开启的艺术想象的一脉传统,借助泛神论的原始宗教,升华出自己“朴素的庄严”的美学理想,并建立起自己质朴而瑰丽的大地诗学。六朝志怪到《聊斋志异》影响了他取材的向度,唐传奇的“叙事婉转,文辞华艳”决定了他质朴而瑰丽的文风,宋人平话至明清小说启发了他作为说书人的自觉,几部古典名著从人物到叙事技巧都渗透在他小说的骨骼肌肤中,而元曲、明清传奇、民间说唱艺术与近代兴起的故乡戏剧猫腔,则从人物故事场景、叙事策略到语言形式全面造就了他的小说文体。

莫言的小说有着广阔的泛文本背景,勾连着多个叙事文学的源头,所有的叙事样式(包括非文字的图像与雕塑)都以混融的方式影响着他的创作,形成他独一无二的叙事风格。但是每一种叙事样式、每一个成功作家,对他文本世界形成的具体功能是不一样的。东西方20世纪的现代小说家形成了广阔的参照系,启示着他对小说艺术的高度自觉,而中国丰富的叙事传统则为他提供了取之不竭的文化资源,也是源自血液、深入骨髓的不可抗拒的文化基因。最终是中国悠久的叙事传统决定了他基本的艺术思维方式、选材的特征、叙述方式与语义结构,还有居于整体美学风格中心的宗教信仰。

一

作为新时期异军突起的文学重镇,和所有这个八面来风时期的杰出作家一样,莫言是在对域外小说家的借鉴中,完成艺术自我的确立的。他曾坦言:“接触了西方的小说和理论,起到了发现自我的作用”^①。对于外来文化与文学的疯狂汲取,是20世纪70年代末到80年代初期,整个锐意进取的文学界普遍的美学焦虑。每一个作家所选择的对象却大有差异,这和他们各自的经验世界和文化背景的差异有着直接而复杂的关系。作为来自乡土,刚刚起步,接受能力正强,而又陷入迷

茫的创作困境的莫言来说,有三个域外作家对他的影响是决定性的。这就是美国的福克纳、日本的川端康成和哥伦比亚的马尔克斯,他们都是出身乡土或边缘种族的作家。但三个作家对他的影响是不同的,或者说对他艺术世界的启迪功能是不一样的。

莫言回忆20世纪80年代中,读到川端康成的《雪国》,“‘一只黑色而狂逞的秋田狗……’这样一个句子时……我感到被心仪已久的姑娘抚摸了一下似的激动无比。我明白了什么是小说,我知道了我应该写什么,也知道了应该怎样写。……如同暗夜中的灯塔,照亮了我前进的道路。”^②这个句子催生了他的《白狗秋千架》,并且他开始使用高密东北乡的文学地理标志。画面感与高度的感觉化,是川端康成对莫言小说文体意识的最大启发,此后,他便开启了自己原本过人的感觉系统,将所有故事都叙述得形声色味俱全,而且饱满丰盈。大量运用的通感,渗透在修辞中。这也使它所有的小说,呈现出饱满的生命质感。

福克纳则帮助莫言确立了乡土之子的叙事立场与虚构故事的高度自觉,他对福克纳的尊重近于崇拜,过几年就要把他的书翻一翻。仅仅读到李文俊为《喧哗与躁动》中译本作的前言,就已经激动不已:“李先生在前言里面说,福克纳不断写他家乡那块邮票般大小的地方。终于创造出了一块自己的天地。我立即感受到了巨大的鼓

舞……恨不能立刻也去创造一块属于我自己的新天地。”^③这个美国作家几乎成为20世纪全球乡土作家的一代宗师，他叙述了被现代机械文明淘汰或者遗忘的农耕文明的文化种群的共同命运，开启了全球性的文化时间焦虑在空间中的蔓延。莫言对他的认同，就是所有被铁血的现代机械文明冲击到边缘的文化种群对他的认同。他此后的文学宣言，一直强调作为农民之子的立场，并且立志把故乡写成“中国的缩影”和“世界史的片段”^④。其次，激发了他虚构故事的高度自觉，把他从庸俗社会学和虚伪写实的桎梏中彻底解放出来。一直到十几年之后，在和大江健三郎谈话时，他都在强调虚构故事的自信：“比如你讲《圣经》，麦尔维尔的《白鲸》也引用过的一句话，‘我是唯一一个逃出来向你报信的人’……完全可以用这种自信的态度来叙述，这是作家叙事的一种态度，我想怎么说就怎么说……哪怕只有一个读者，我也要建立这种唯一向你报信的态度”^⑤。

马尔克斯对莫言的影响也是决定性的，“八十年代中期时，我读到《百年孤独》，只读了几页就按耐不住写作的冲动”^⑥。马尔克斯唤醒了莫言内心最真实的自我、启发了他神话思维的艺术创作方式，试图创作中国式的魔幻作品。大量反智性的人物和宿命般的故事，构成高密东北乡最炫目的人文景观，这使他迅速进入人类学的意义空间。他分析余华《十八岁出门远行》，犹如西西福斯的神话：“这里包含着人类生活中最为常见的，但谁也无法摆脱的公式。人永远是这个公式的材料，英雄豪杰，无一例外。这是真正的梦魇。”^⑦而更大的启示在于帮助他放纵出顽童般的自我，最终完成了艺术的自我确立。他认为一个作家所有的著作都可以合成为自传，所有的人物都能合成作家的自我，“如果硬要我从自己的书里抽出一个这样的人物，这个人物就是我在《透明的红萝卜》中写的那个没有姓名的黑孩子”。而且概括了他的特征：寡言、耐苦、强大的幻想能力、超人的视听知觉和恋乳的心理特征，“所以他感受到的世界就是在常人看来显得既奇特又新鲜的世界”，并因此而“开拓了人类的视野”，“丰富了人类的体验”。在科技复制时代，“这种似是而非的超越，正是文学存在着并可能继续存在下去的理由”^⑧。

几位外国大师对他的启迪，还在于他们各自

对本土资源与民间资源的开发。莫言在强调学习外国文学的同时，极力反对拙劣的模仿，认为“高明的作家之所以能受到外国或者本国同行的影响而不留痕迹，就在于他们有一个强大的‘本我’而时刻注意用这个‘本我’去覆盖学习的对象。这个‘本我’除了作家的个性与禀赋之外，还包含着作家自己的人生体验和感悟，就在于他们是被别人的作品，唤醒了自己的生活”。并且由此阐释“民族气派与民族风格”：“什么是我们的风格？我想那就是由我们的民族习惯、民族心理、民族语言、民族历史、民族情感构成的我们自己的丰富生活，由用自己的独特感受表现和反映这生活的作品。”^⑨

二

莫言所谓的“强大的本我”，除了作家生活的经验世界之外，还有对于民族语言形式感悟中的主观抉择。而这种感悟中的主观抉择常常是非理性的，是来自遗传基因一样的文化心理的传承密码，只要用母语写作，谁也不要想摆脱这些密码的终极制约，这是一个作家的宿命，也是探讨莫言与中国叙事传统关系的基本前提。因为所有的叙事传统都是建立在博大的汉语体系中，承载着整个民族的精神情感，以及沉入广大无意识领域中的种族记忆。

莫言曾多次谈起，在被迫辍学的少年时代，他就以换工的方式，读完了周围村子的十几本书。他提到的书目中，次数最多的是被鲁迅称之为拟晋唐小说的蒲松龄的《聊斋志异》，且一再把蒲松龄作为同乡故里的前辈大师加以推崇，几乎成为他主要的“乡学”。鲁迅归入神魔小说的《封神演义》也是其中的一部：“这套书好像是在讲述三千年前的中国历史，但实际上讲述的是许多超人的故事”^⑩。这十几本文学启蒙的小说中，还有革命历史题材的《苦菜花》，究其根本，其源头也通往中国古代重要的叙事文学样式传奇，只是内容属于革命历史的范畴，不过以新文学的外来形式取代了诗文与戏剧。至少触动他的是两性之爱的内容，“《苦菜花》里面的爱情描写我看了很难过”，他罗列了八路军排长选择为自己牺牲了的战友的带孩子寡妇为妻而放弃年轻貌美的女卫生队长，长工与

地主太太、麻脸男人与自己的病弱妻子、革命青年与地主女儿（实际是长工的女儿）种种两性情爱的故事，“我觉得《苦菜花》写革命战争年代里的爱情已经高出了当时小说很多”^①。

中国古代的叙事文学基本是按照内容分类的，甚至由此而跨越不同的艺术样式，比如唐传奇是第一个文人自觉创作的成熟小说样式，而明清传奇则是指戏剧，它们都具有内容的传奇性的特点；作为表演艺术的宋人平话所依赖的底本，加工润色之后就变成了独立的阅读艺术。而同一个故事也由于艺术形式的改变而不断被改写，形成了叙事文学错综复杂、彼此渗透勾连，如江河改道一样的源流关系。相对于诗文的正宗地位，以表演为主的戏剧艺术，剧目整理为定型的剧本之后，实际上就转入了阅读艺术的范畴，也应该属于广义的叙事传统。

莫言在多年的习染中显然对此有着高度的自觉，特别是在长篇创作中，“我想恢复古典小说‘说书人’的传统，也希望读者通过阅读它（指《生死疲劳》）怀念中国古典小说”^②。这不仅是艺术形式的抉择，也是叙事立场的宣示，他阐释“作为老百姓”的写作者，“与社会上的民间工匠没有本质的区别”。并且以阿炳为例，“请想想《二泉映月》的旋律吧，那是非沉浸到苦难深渊的人写不出来的。所以，真正伟大的作品必定是‘作为老百姓的创作’，是可遇不可求的，是凤毛麟角的”^③。正是中国叙事文学的传统，开启了他文学才华的同时，也帮助他确立了边缘性、民间性与世俗性的叙事立场。这也是他与世界文学巨匠们心灵相通的基点，究其根本，无论中外，小说这个文体都是起源于人类叙事的本性，而且是起于反抗官方元叙事的自由言说本性。

尽管莫言对叙事传统有着深深的敬意与广泛的涉猎，但是每一种叙事样式在他的小说世界中所承担的功能却不一样。中国叙事传统源流错杂，但也大致可以辨析出莫言基本的承袭理路。一般来说，他承袭了自神话开始的，富于主观想象、被排斥在正统诗文之外、沉入民间的一脉叙事传统：六朝志怪、唐传奇、从元曲到明清传奇以及近代兴起的民间戏剧，包括民间的说唱艺术。当然，还有更直接的四部古典名著的影响，《西游记》作为神魔小说接续着志怪的传统，英雄故事

《水浒传》和历史演义《三国演义》都经由宋人说话，而接续着《史记》所开创的史传文学的古老叙事传统，《红楼梦》“盖叙述皆存本真，闻见悉所亲历，正因写实，转成新鲜”^④，对他小说的影响也深入骨髓。而对于一向正宗的诗文传统则多有鄙夷，“其实几千年的文学史，很像一部失意官僚的牢骚史”^⑤。

鲁迅所谓“事体情理”，其实是宋代高度成熟的说话艺术开创的世俗精神之延续。陈寅恪以为“华夏民族之文化，历数千年之演进，造极于赵宋之世”。叙事文学也是在这个时代进入高度成熟，体现为内容的鼎革与分类的稳定性，志怪与传奇呈颓势，“而市井间则有艺文兴起。即以俚语著书，叙述故事。谓之‘平话’，即今所谓‘白话小说，是也’”^⑥。尽管当时的分类颇有差别，但都是以内容为边界，诸如：

且“小说”名“银字儿”，如烟粉灵怪传奇公案朴刀杆棒发迹变态之事。……谈论古今，如水之流。

“谈经”者，谓演说佛书，“说参请”者，谓宾主参禅悟道等事……

“讲史书”者，谓讲说《通鉴》汉唐历代书史文传兴废战争之事。^⑦

赵宋也是世俗精神艺术化的时代，说话人对于技艺的磨练以及表演的娱乐性质一直寄寓在不同题材分类的小说文体之中，而延续到明清的多部古典名著。一如鲁迅所评点的《西游记》“忘怀得失，独存鉴赏”，“《聊斋志异》独于详尽之外，示以平常，使花妖狐媚，多具人情，和易可亲，忘为异类，而又偶见鹘突，知复非人”。而《红楼梦》作为文人创作，则是将世俗精神更高程度地诗意化，借助普遍的“事体人情”结合中国文化的博大体系，在“遍被华林”的末世悲凉中，升华出至情至性的人生哲学，这显然是莫言小说一以贯之的文学精神，只是世俗精神更为民间化，而诗意也更加质朴。连从宋到明之人情小说“离合悲欢及发迹变态之事”，在他的小说中也比比皆是，只是因果逻辑的内容与形式都带有现代心理学的特征。比如，他阐释《四十一炮》的主人公罗小通，“身体已经长得很大，但他的精神还没有长大”。他对少年时代的诉说则是源自拒绝成长的心理动机，而且“源于对成人世界的恐惧，源于对衰老

的恐惧,源于对死亡的恐惧,源于对时间流逝的恐惧”⁴⁸。而《丰乳肥臀》中“上官金童的恋乳症,实际上是一种‘老小孩’心态,是一种精神上的侏儒症。……他是一个灵魂的侏儒”⁴⁹。

三

神话无疑是人类第一个叙事样式,尽管认识的发展改变了原有的解释,但是想象力形成的心理基础并没有消逝,而是随着历史时间的推移、文化形态的转型,创造出新的神话叙事类型。而原有文化资源中的神话则被排斥到边缘,成为民间信仰的一部分。而且,以口耳相传的方式世代在民众的生活世界中传承,成为乡土人生重要的文化艺术土壤。在乡间度过青少年时代的莫言,在《用耳朵阅读》一文中,介绍了自己家族长辈讲述过的神奇故事,祖父祖母讲述的大都是神话故事,父亲一辈则主要是历史故事,但是思维方式大致都属于广义的原始思维方式的神话范畴。根据结构主义的观点,民间故事就是世俗的神话。而且他谈到自己成年阅读《聊斋志异》的时候,发现其中的不少故事都曾听过,这是民间神话传承的方式之一,由口头而书面再回到口头,也是民间思想与文人创作的互动关系。这些故事不少成为他小说的素材,比如《罪过》中的鳖精,特别是精怪的狐狸等等。有些故事则变形出现在小说的情节中,比如《金发婴儿》中孤身女人与公鸡的亲昵,就可以追溯到童年听到的一个美丽而悲惨的故事,一个村女幽会的华服青年居然是公鸡变幻而成,谜底揭穿之后,以公鸡的赤裸死亡为悲剧的结局。尽管他几乎没有写过鬼怪故事,“但我还是要承认少时听过的这些故事对我产生的深刻影响,培养了我对大自然的敬畏”⁵⁰。

这些沉入民间的故事带有万物有灵的泛神论特征,是从神话到六朝志怪,一直到明清神魔小说与拟晋唐小说共同的想象方式形成的知识基础,区别于科学理性的世界观,体现着基本的神话思维方式。这使莫言在处理现代生命故事的时候,明显区别于现代教育背景中的知青作家。譬如,人畜交合的情节,在阿城的小说《大胃》中呈现为负面的价值,饭量奇大的大胃拒绝去粮库工作的原因:“没有女人要嫁大胃,因此大胃离不开他

的母牛。县里有不会嫁他的女人,但是没有母牛”⁵¹。但在莫言的《红蝗》中,他则以诗一样的语言对此激情赞美。在《十三步》中,还以原型反衬的形式,专门叙述了一个赶考的落魄书生被母猴救助且生子的故事。这可以追溯到六朝志怪中大禹治水的神话传说,继而发展为汉焦延寿《易林·坤之剥》的爻辞,所谓“南山大纛,盗我媚妾”,延续至唐代传奇的谤毁小说《补江总白猿传》。至于《酒国》中的红衣小儿,更是从哪吒到红孩儿的民间儿童灵异的信仰,以至于无法确定其神仙谱系和起源。一直到《生死疲劳》中西门闹六道轮回的投胎转世,也以从人到兽生命形态的不断转换,结构出史诗一样的鸿篇巨著。这也是一个在外来文化参照之下,对传统不断发现的过程:“魔幻是西方的资源,佛教是东方的魔幻资源,六道轮回是中国的魔幻资源,我们应该写一部有中国特色的魔幻小说。”“六道轮回是一种无形但巨大的道德力量,社会还能比较安定,就是因为老百姓的内心里有这样一种天然的自律。”⁵²他显然注意到了原始信仰中民族文化心理的集体无意识形式,以及价值观念与思维方式的联系。直至民间的器物灵性信仰,也都成为他小说重要的资源,比如《拇指铐》、《月光斩》(剑)。

这样的泛神信仰中,蕴含着对自然的敬畏和对生命的神秘感悟,以及物我合一的认知方式。一如《晋书·干宝传》说他有感于生死之事,“遂撰集古今神祇灵异人物变化,名为《搜神记》”。这使莫言的小说一开始就进入了人类永恒的文学主题,且顺应了20世纪人类的生态意识。选择接受这样的思维方式来自他早年乡土生活深刻的生命体验:“儿时那种对生命和大自然和动植物的敏感,对生命的丰富的感受,比如我能嗅到别人嗅不到的气味,听到别人听不到的声音,发现比大家更加丰富的色彩,这些因素一旦移植到我的小说中,我的小说就会跟别人不一样。”⁵³

借助非理性的神话思维方式,莫言由此走向人类更加博大的宗教情怀,他在《丰乳肥臀·解》中写道:作为母性崇拜的文化记忆,古人类生殖崇拜的女神像,“乍一看这雕像又粗糙又丑陋:两只硕大的乳房宛若两只水罐,还有丰肥的腹与臂,图片的面部模糊不清,但她立在那简直稳如泰山”⁵⁴。《红高粱》对父系图腾的祭奠,《蛙》对民

间远古生殖图腾的推崇,都是他的艺术世界中带有宗教意义的表现。原始宗教体现着民族和人类的集体无意识,是埋藏在历史岩层之底的文化精神的基因,对于现代文明的质疑以返璞归真的方式建立起朴素的信仰。他以这样的信仰支撑起历史叙事的骨骼,《丰乳肥臀》最直接地体现着这一意图:“丰乳与肥臀是大地乃至宇宙中最美丽、最神圣、最庄严,当然也是最朴素的物质形态,她产生于大地,又象征着大地”^⑤。由原始艺术的神圣轴心辐射开去,他借助霍去病墓前的石虎和故乡聂家庄的泥老虎,升华出自己的美学理想:“那感动着我冲动着我给我力量的是一种庄严的朴素。这实际上也是伟大艺术的魂魄;庄严朴素的创造者不接受任何‘艺术原则’的指导,不被任何清规戒律束缚。他们是大河源头最清纯的水。在雕刻‘老母亲’的时代,一切几乎都没被道德包装”^⑥。应该纠正一下,种族一人类的延续是最基本的道德,是一切伦理精神的核心,原始艺术只是没有被各种父权制的道德规范所包装。从宗教的母体到艺术的理想,莫言以神话这个最古老的叙事样式,逐渐建立起自己质朴而瑰丽的大地诗学。

四

神话铸造了莫言的思维方式,六朝志怪影响了他取材的向度,唐传奇则激发了他奇诡的想象力。因为是第一个成熟的文人叙述样式,如鲁迅引用胡应麟所说:“凡变异之说,富于六朝,然多是传承舛讹,未必尽幻设语。至唐人,乃作意好奇,假小说以寄笔端。……宋人所记,乃多有近实者,而文采无足观。”以为“其言盖几是也,屢于诗赋,旁求新涂,薄思横流,小说斯灿”^⑦。人物反知性的性格与传奇性的经历是莫言小说的共同特点,从《透明的红萝卜》、《红高粱家族》到《冰雪美人》,都是以异于常人和违背社会规范的人物为主人公。而且,唐传奇“叙述宛转,文辞华艳”,鲁迅解释胡应麟所谓“作意”与“设幻”,“则意识之创造矣”^⑧。放纵想象力,是莫言小说叙事方式的一大特点,运用通感的修辞特征使语言华美,枝蔓横生而又蓬蓬勃勃,都可以追寻到唐传奇的风格,其感觉之丰沛、文辞之华美尤以早期小说为盛。甚至,连词语也多有借鉴,《罪过》

用了“俄顷”这一被遗忘的时间副词,乃出自《柳毅传书》。正是唐传奇的影响,使莫言的小说类似于拉美的新巴洛克小说,想象奇诡、语言华丽、内容丰富、结构复杂而又开门见山。

宋代的话本,对莫言的影响主要在叙事方式,而且是长篇小说的叙事方式。说书人无疑是中古叙事文学的重要标志,综合了民间的立场、民间的价值观念与民间的记忆传承方式。在《天堂蒜薹之歌》中,莫言塑造了一个承担着这些功能的说唱艺人,并且以他的死亡隐喻民间社会的失语。而至《生死疲劳》,则干脆借助说书人的视角,演绎故事。只是这个说书人是隐身的,西门闹借助六道轮回不断转世,隐蔽在各种生命形态中。

明清小说的影响则从始至终决定了他的取材,《红高粱》、《丰乳肥臀》也可以看作民间的历史演义,他小说中所有民间本色的英雄多可以追溯到《水浒传》的英雄系谱,并且可以上溯到《史记》。《西游记》一类神魔小说对他的影响,主要是艺术自我的确立。莫言小说中大量的顽童形象,都可以追溯到孙悟空的原型,而且成为叙述演进的推动力。《四十一炮》是集中的体现,“炮孩子”接续起《天堂蒜薹之歌》中的说唱艺人的功能,成为民间话语的承载者,也重合着《酒国》中的红衣小儿,作为反抗者的化身。而《红楼梦》则主要是启发了他表现男女之爱的绝对价值,《蛙》中多男恋着一女的情感纠葛,是反写的宝玉与黛玉、宝钗、湘云等的爱情故事。至于“草蛇灰线”的叙事技巧,更是他心领神会的小说艺术之遗产。

元代的古典戏剧,更是他心仪且自觉借鉴的叙事传统。早期小说的一些片段可以看到元杂剧直接与间接的影响,譬如,《红高粱》中二奶奶仪式感极强的超拔死亡方式,《红蝗》中四老妈挂着破鞋骑驴游街,几乎就是元曲中的场景。而《檀香刑》中的媚娘,名字就取自志怪中“南山之獬,盗我媚妾”,几乎就是从苏三到李香君的所有风尘女子的变体,是这个系谱中的人物在近代的转身。莫言坦言:“在很长的一段时间里,我对元曲非常入迷,迷恋那种一韵到底的语言气势。”^⑨

明清传奇本身就是元曲形式变异的结果,这种变异随着历史文化的变迁,进一步发展为近代民间新兴的戏剧形式,被称为“胶东之花”的茂腔(猫腔)作为莫言故乡的戏剧形式,“唱腔凄

切,表演独特,简直就是高密东北乡人民苦难生活的写照”。《透明的红萝卜》中菊子姑娘和小铁匠两情相悦走进桥洞的瞬间,老铁匠突然唱起的戏文,当为茂腔的唱段。而《四十一炮》中虚拟的新创剧目《肉孩成仙记》,更是形象地演绎着民间戏剧内在的创造活力。而且,茂腔的历史可以和国剧京剧比肩,却是纯粹民间的戏剧,有自己的剧目、表演方式,甚至锣鼓经。莫言浸润其间,童年就登台演出,参与了一些独创剧目的编写。和所有近代兴起的民间戏剧一样,独特的剧目总是取自当地传奇化了的历史故事和现实事件,以近代反殖民运动为题材的孙丙抗德的故事,是茂腔独有的剧目,莫言少年时代就开始参与创作,《檀香刑》则是将这个题材成功地转换为小说的文体形式,大量的独白和戏剧场景连接着民间场景,借助檀香刑的想象,整合出民族民间的狂欢节形式:“酷刑的设立,是统治阶级为震慑老百姓,但事实上,老百姓却把这当成了自己的狂欢节”^⑩。

五

农民的立场与儿童的视角构成他强大本我的基本内核。他说“四十一炮”中的罗小通“是我的诸多的‘儿童视角’小说中的儿童的一个首领,他用语言的浊流冲决了儿童和成人之间的堤坝”^⑪。这正是他宿命一样的生命历程与心理纠葛的艺术外化,由此形成叙事的基本伦理:“我写了我个人的痛苦,写了我在社会生活中的遭遇,写出了我一个人的感受,很可能具有普遍的意义,代表了很多人的感觉”^⑫。《四十一炮》“用叙述的华美和丰盛,来弥补生活的苍白与性格的缺陷,这是一个恒久的创作现象”。叙事的伦理逐渐发展为对这一伦理价值的质疑,“在这个过程中,诉说者逐渐变成诉说的工具。与其说是他在讲故事,不如说故事在讲他”^⑬。强大的本我在无奈中沦为叙事话语的奴隶,这也是一个具有反讽性的处境,语言的柔性反抗演变成福柯所谓“话语的承担者”。

尽管看到了这一叙事的悖论,但是莫言对叙事仍然雄心勃勃,特别是在长篇小说的文体方面独树一帜:“长篇胸怀者,胸中有大沟壑、大山脉、大气象的外在表现也。大苦闷、大悲悯、大报复、天马行空般的大精神,落了片白茫茫大地

真干净的大感悟——这些都是长篇小说胸怀之内涵也。”而且植根于中国文化的基本精神:“《金瓶梅》素有恶名,但有见地的批评家却说那是一部悲悯之书,这才是中国式的悲悯,这才是建立在中国的哲学、宗教基础上的悲悯,而不是建立在西方哲学和西方宗教基础上的悲悯。”而这悲悯是以人类的共同宿命为认识论的前提:“只有正视人类之恶,只有认识到自我之丑,只有描写了人类不可克服的弱点和病态人格导致的悲惨命运,才是真正的悲剧,才可能具有‘拷问灵魂’的深度和力度,才是真正的大悲悯。”^⑭中外叙事艺术的差异,也是使莫言的小说被更多域外读者所接受的重要原因。古典叙事传统提供的是别一种认识的角度与方法,殊途同归才是通往人类精神殿堂的唯一路径。

这也是一种高度的美学自觉,并最终落实在结构的独创性上。“结构从来就不是单纯的形式,它有时候就是内容。……我们之所以在那些长篇经典作家之后,还可以写作长篇,从某种意义上说,就在于我们还可以在长篇的结构方面展示才华。”^⑮结构的独创性无疑是将各种叙事资源整合为原创性文本的关键,陈寅恪曾归纳文学故事演变之公式为“简单纵贯式,复杂纵贯式与混合横贯式”^⑯。而莫言对原型性主题、人物与故事的结构整合,几乎是同时兼有三种方式,比如,《丰乳肥臀》的女神显然不是出自中国的原始艺术,而《蛙》中陈鼻所饰演的唐·吉珂德则是西班牙语文学的经典人物。至于顽童原型的来源更是历来文学史家争论不休的话题,是“南山大猱”还是印度神猴?其实关系不大,文化的传播本身就是一个混融的过程。而且,一部作品文体常常兼有中外叙事样式的多种特征,比如《红高粱》既是历史演义,又是传奇,还是民族民间的神话;《生死疲劳》是六道轮回的魔幻故事,也是宏大叙事的史诗。至于电影、话剧等外来形式在结构中的渗透,更是屡见不鲜。莫言显然是站在文化史的终端,在全球化文化语境的现实中,放纵汪洋恣肆的想象力,以对叙事传统的改造吸纳外来的叙事因素,以神话结构的自由置换,完成自己“结构政治”的创世纪。

所有的古典叙事的元素,最终都是要借助语言的形式达到整体的效果。其实应该反过来说,

所有叙事传统都是建立在民族语言的独特性之上，是语言提供了叙事形式的可能，而叙事只是提炼语言的言语创造。莫言叙事的语言自觉，是他对叙事传统感悟的一个重要组成部分。他几乎是上下求索般寻找陌生化的语言资源，“《檀香刑》在结构上下了很大的功夫。在语言方面也做了一些努力，具体地说就是借助了我故乡那种猫腔的小戏，试图锻炼出一种比较民间、比较陌生的语言”^①。他特别推崇白描的叙事技巧，“因为白描是要通过对话和动作把人物的性格表现出来。……我认为学习我们的古典小说主要的就是学习写对话，扩大点说就是学习白描的功夫”。这和他对民间语言的发掘与提炼高度统一，他强调由此出发的陌生化语言，“应该是一种基本驯化的语言，不是故意采用方言土语制造阅读困难。……把方言土语融入叙述语言，才是对小说语言的真正贡献”^②。他理想的长篇小说应该有“密集的思想，是指多种思想的冲突与绞杀。……好的长篇应该是‘众声喧哗’，应该是多义多解，很多情况下应该与作家的主观意图背道而驰”^③。这已经和巴赫金的小说理论混溶一体，所谓的主体间性、复调结构、狂欢美学，都以莫言的方式重新演示，媒介则是中国叙事悠久丰富的伟大传统。这是莫言小说如暗河汹涌般汇入20世纪的美学潮流，为域外读者所接受的重要原因。

而且，莫言对叙事传统的敬仰与语言的自觉，都上升到了处于全球化语境的文化生态的高度，以绝望而顽强的姿态抵抗。“抵抗的是什么呢？抵抗的就是全球经济一体化背景下的全球文化趋同化……全球有七千种语言，但正以每两个星期一种的速度消亡……用不了多少年，地球上大概就没有多少种语言了。从经济发展的角度看，这应该是件好事，但从文化艺术的角度看，这是巨大的悲哀。……绝对不是人类的福音。”这简直是文化的末日谶语，而且是知其不可为而为之的宣言：“在这样的情况下，以个性而存在的文学艺术，面临着巨大的挑战。因此，我们要抵抗，但这抵抗是没有结果的，就像各国政府抛出的救市招数并不能遏制股市的下跌一样，……也不能阻止越来越多的艺术克隆和近亲繁殖。”^④这实在很悲壮，他

以捍卫长篇小说的尊严抵抗文学的时尚，以对民族语言的创造性发展抵抗近亲繁殖的文化趋同。他的小说和中国叙事传统的关系，也就是和民族文化精神与命运的关系，是民族集体无意识的遗传密码像核裂变一样的轰然巨响。

支撑着莫言所有叙事传统的是最古老的、边缘化的、非理性的、民间的神话想象力，无论是“神话的历史化”，还是“历史人物的神话化”，都是这一思维方式推动之下，从内容到形式的演变。莫言所接续的这一脉叙事传统，经历着不断世俗化的过程，而又生机勃勃，随着时间之流的奔涌而潮头迭起。莫言的小说从神话开始，经历了一再的嬗变，重回更古老的神话源头，从父系的图腾（《红高粱》）到母系的图腾（《丰乳肥臀》），直至上溯到更古老的生殖图腾（《蛙》），以庄严的朴素建立起质朴而瑰丽的大地诗学，成为民族民间神话的艺术思维最杰出的当代传人，既是民族精神顽强的自我巩固，也是人类抵抗文化趋同的悲壮征战。

①③⑤⑦⑨⑪⑬⑮⑯⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟ 《说莫言》，辽宁人民出版社，2013年，第89页，第99页，第65页，第103页，第5页，第78—79页，第41页，第51页，第97页，第61页，第101页，第53页，第62页，第52页，第33页，第37页，第76页，第37页，第36页，第3页。

②④⑥⑧⑩⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟ 《看莫言》，华中科技大学出版社，2013年，第2页，第3页，第5页，第4页，第5页，第86页，第26页，第89页，第87页，第15页，第15页，第15页，第26页。

⑭⑯⑰㉑鲁迅：《中国小说史略》，《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第9卷，第242页，第115页，第117页，第73页。

⑲阿城：《遍地风流》，作家出版社，1998年，第133页。

㉑鲁迅：《唐宋传奇集·序例》，《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第10卷，第87页。

㉓《陈寅恪史学论文集·前言》，上海古籍出版社，1992年，第13页。

[作者单位：沈阳师范大学中国文化与文学研究所]

责任编辑：何吉贤