

序

得知付艳霞的博士论著《莫言的小说世界》即将付梓出版，我感到欣慰。她嘱我为之写一序言。作为指导教师及其论著写作、答辩全过程的见证人，我恐怕只能是“责无旁贷”了。

付艳霞是我教学生涯中的最后一位研究生，也是我所指导的唯一一位硕士、博士接续而读的研究生。我曾戏称之为“关门弟子”。她1999年从河北师范大学考入北京师范大学。在校六年光景，她学习刻苦，勤于思考，不断给自己确立新的奋斗目标，在专业水准和科研能力上都有了长足的进步。在北师大的求学历程中，她于朴质中显灵秀，于柔沉中露刚毅，许多方面都彰显出一股“不服输”的可贵精神。

2005年5月，她顺利地通过了博士论著的答辩。（当时论著的题目是《莫言小说文体论》，而今附加上近年莫言新作的评论，更名为《莫言的小说世界》）论文被一致认定为“优秀论文”。参与答辩的专家学者从不同的角度给予了充分的关爱和鼓励：“闪现创造思维与发现精神”；“高度的敏感、可贵的胆识和出色的感悟能力”；“对于研究对象烂熟于心，开合自如，条分缕析，颇见功力”……答辩委员会的一位资深教授更是对她的论文作出这样的评价：“尽管当下对莫言研究已有相当丰富的成果，但是我还是要说，这是迄今为止对莫言研究最有分量的论著。”

一分耕耘，一分收获。这些“提携后辈”的肯定，无疑凝结着付艳霞一千多个日日夜夜的努力和心血。

这样的一部博士论著，我自然是希冀能进一步修订完善，与读者早日见面的。任何科研成果只有在走向社会、走向群众、走向实践以后，方才算是真正有生命力的。付艳霞走上工作岗位以后，我曾在几次匆匆的晤面时间问及论著的“出路”，她都是不置可否地摇摇头。

对此，我是有些困惑的。博士学位培养的是国家各方面的高级研究人才。其在读的几年时间，几乎是全部用于毕业论著的写作。它们无疑是学生研究能力和学术水平的核心标志。一般来说，从确定选题，搜集资料，广泛调研到反复思考，解析疑难，伏案笔耕，都是下了很大的工夫的，也是达到了一定的高水准的。理工科的博士论著情态，我孤陋寡闻，不敢妄加推断，而就文科来说，达到发表水平的优秀之作十有三四。它们是花费了纳税人的钱创造出来的全社会的学术成果和智力财富。

然而，据我所知，绝大多数的博士论著一俟答辩结束，即被束之高阁，置于箱底，“难见天日”……论著出版可能比写作还要难上十倍、百倍。最后很多论文只能在图书馆、资料室的《博士论文目录摘要》中“寄人篱下”了。这不能不说是一种惊人的浪费。

呜呼，我真想大声疾呼：重视资源，珍惜资源！我想，如果教育机构和出版单位，能够加大扶持力度，逐步形成一套持续地对博士论著的赞助、推荐、评选、奖励的体制，那将是功德无量的战略举措。

从这一点来说，虽然延迟了五年多，付艳霞还是幸运的。但愿这样的幸运者多一些、更多一些……

当年，付艳霞择定“莫言的小说文体”作为博士论文选题，我是为之“小”捏一把汗的。原因是明摆着的：

其一，莫言是20世纪80年代中期崛起的重要作家。他一露头，就给当代文坛带来一股不大不小却十分引人注目的“旋风”。在国内外迅速得到了相当高的知名度。他那鲜明强烈的个人意识、独异奇特的感觉体验、变幻不定的文体追求、天马行空的叙述空间，不断地给读者带来阅读的冲击和审美的震撼，给评论界带来争议不休的话题和褒贬对立的评定。对这样一个正处于进行时的、复杂的存在作出专著规模的总括研究，无疑是有难度的。

其二，据付艳霞当初统计，研究莫言的文章已达240篇左右，

有相当水准的研究专著也已有两部，这意味着莫言研究已经被定位在一个高起点上。作为博士毕业专著仅做到综述性的提高和个别闪光点的升华是绝对不够的，它需要有一个新的思路和质的提升。这无疑也是有巨大风险的。

直到我浏览完付艳霞的论文初稿，这颗“稍”悬的心才算落定下来。为什么呢？还是请读者到论文中去寻找答案，去作出自己的判断。

在此以后，莫言的创作仍在继续着。付艳霞对他的关注也在继续。有一点值得特别提出的，那就是她在工作和家务均十分繁忙的情态下，仍不忘追踪莫言的创作足迹，也继续进行着阅读与评论。尤其是她在文学出版行业工作了几年之后，对作家作品的评价，对文学的看法都有了更为切近实际、更为贴近现实的认知。这些年也从未间断对当代文学研究的钟情，在当代文学的批评研究领域也已小有名气。

一个作家在自己的创作历程中，格外需要熟悉自己演进轨迹的人在第一时间阅读、作出第一手的判断，并在适当的时候，能解析变化、判别优劣、提出希望。作家特别需要这样的挚友、诤友。近年来许多研究生论文的学术价值和现实意义也正是在这方面充分体现。我想，这样的追踪值得继续做下去，对当代文学的发展和自己能力的提高都是大有裨益的。

在指导付艳霞论文的经历中，我体悟到这样几点“欲”吐为快的想法：

一是正确把握“创新”。从为国家培养“创造型人才”的战略大局出发，将“创新”作为研究生论文的基本的、重要的要求，无疑是必要的。然而，应该看到，在学术研究领域中，那种“空谷足音”、“全新思维”、“石破天惊”的成果是不多见的。创新来自实践，来自缜密调查思考基础上的新发现、新思路、新判断。能够在前人研究的总汇上再迈出一小步，再提升一小点就是难能可贵的。务必明白：创新来自一个研究生的综合能力，

而不是仅凭一股胆量、一种热情、一个愿望。

二是勇于作出“判断”。近年读到不少研究生的论文，只重描述，回避判断。什么“创作道路的阶段划分”，什么“思潮特点的 ABCD”等描述得清晰到位；而对于自己研究课题中涉及指出良莠、分出高下，作出判断的关键处，却有些“怯场”。须知，实事求是的、洞幽察微的、高屋建瓴的判断，才是论文的灵魂。不管评议的对象是多么著名的大家，既然是学术研究，就不必瞻前顾后，畏首畏尾。

三是求得名副其实的“答辩”。审读论文的专家学者那手头的“一票”，往往掌控着学生能否毕业的“生杀大权”。研究生们对此总会有种担忧和顾虑。对导师们提出的问题和疑义，大多数只做“谦虚”的回答或解释，很少有理直气壮的辩解与反驳的。这种情态对探讨学术的真理是不利的。答辩者，应该有答有辩，应该鼓励学生只要认为是必要的，不妨坚持己见、辩解反驳，就是大家弄个“面红耳赤”也是正常的，允许的。

四是要让同行能够“读懂”。博士论文自然会有相当的学术深度。而这种深度决不要靠艰涩的语言、生僻的术语、奇特的概念来支撑，不要用朦胧曲拗的叙述方式和似是而非的语句表达来掩饰自己也说不明白的东西。“深入浅出”永远是任何论文显示的最高境界。可以说，付艳霞的论著在这些方面是做得到位的。

一个博士生在走上工作岗位以后，如果是在同一专业领域内驰骋的话，那么，当年的毕业论著只能是毕生学术攻坚的风向标，不能是制高点。

仅以此言赠给付艳霞，算是一点期待吧。

李复威

2011年4月于北京师范大学

本书摘要

当代文坛上的莫言，在历史叙事、先锋叙事、乡村叙事三个领域都有不俗的表现，这三种叙事在不同的时段呈现了不同的面貌，共同构成了莫言“个体化宏大叙事”的组成部分。莫言用写作见证了1985年以来文学的发展，同时也勾连着文学书写与大众传媒的关系。他身上所具有的文学之内的丰富性和文本之外的复杂性值得关注和探讨，而他在中国当代文学史上也必定能够以历史、先锋、乡村这三个方面叙事的偏重以及由此所形成的独特的文体特征而占据一个不可忽略的位置。

本书从文体学的角度对莫言的小说进行研究，采取细部文本分析与综合文体特征考察相结合的方法。主要分四个步骤进行：

首先是语言，探讨其语言的“拟演讲”式特征，从独白性和对话性两个方面分析语言的抒情效应和造像效应，并勾勒其整体语言形象：用广场化的语言表达个体化的判断，用乐观主义的喧哗疗救（安抚、回避）内心的痛苦。这种语言形象在背离语言修辞传统的同时却成为文体含蕴的主要来源。

其次，从叙事角度、叙事结构和时空意识三个角度探讨莫言的叙事个性。第一人称叙事和转述人的设置使得莫言小说的叙述呈现了双重叙事和视角套视角的特征，并由此形成了框架式的叙述结构和叙述分层，同时在多层文本空间中拓展了小说的时空界限。不仅如此，莫言对于“高密东北乡”这个文学空间的有意识建构又包含了他的“以小说代史”的叙述意图。

第三是莫言小说的整体文体形态。无论是趣味与意义纠结的

故事形态还是丑行与浪漫结合的人物性格，都构成了莫言小说文体的传奇风度和戏剧性特征，形成了以“史据框架下的传奇故事”为主的“杂体小说”。而对于史据和传奇的不同倚重所产生的批判锋芒又使得小说遭遇了不同的命运，比如《丰乳肥臀》和《檀香刑》。

最后，考察文体的文化语境。其一是“双重他者”的身份意识和“作为老百姓写作”的创作立场，以及魔幻化原始思维这些内语境，其二是历时性乡土文学传统和共时性寻根文学以及先锋文学对比的外语境，其三是感观体验时代的小说与影视改编相互借重的文化语境。

在上述探讨中，本书注重在不同的章节突出莫言小说文体的不同侧面，对于颇受争议的问题，比如身体性叙事、审丑节制、创作理念与文本呈现之间的辩证关系，个体经验更新与叙事技术升级之间的矛盾统一等，都结合具体的文本进行了详尽的阐述。同时，注意莫言小说文体特征的变化，以及这种变化与作家现实经历的参照，和对于文本效果所产生的影响等，形成了从文本到文体，再从文体到文本；从作家到文体，再从文体到作家的封闭式论证系统，同时也形成了从文体到文化，再从文化到文体的开放式参照系统，从莫言小说文体的个案投射 20 世纪 80 年代中期以来文学的发展和变迁。

目 录

导 论	1
-----------	---

第一章 “拟演讲”式语言及“乐观主义”的 语言形象	17
------------------------------------	----

第一节 渲情性独白语言	24
第二节 造像性对话语言	44
第三节 “乐观主义”的语言形象	54
本章小结	67

第二章 “准复述”式叙事个性及“史据框 架下的传奇文本”的文本特征	69
--	----

第一节 “双重性”叙事角度	72
第二节 “分层式”叙事结构	94
第三节 “寓言性”时空意识	112
本章小结	129

第三章	“杂糅”式文体及“个体性宏大叙事”的综合形态	133
第一节	趣味与意义：故事形态	138
第二节	丑行与浪漫：人物形态	153
第三节	个案分析之一：《丰乳肥臀》	164
第四节	个案分析之二：《檀香刑》	177
本章小结		185
第四章	莫言小说文体构成的现实机制	187
第一节	“双重他者”的身份意识与“作为老百姓的写作”的创作立场	190
第二节	原始思维与逻辑思维的整合	205
本章小结		218
第五章	莫言小说文体构成的文化语境	221
第一节	与赵树理文体：中国乡土文学的现代性问题	227
第二节	与寻根文学、先锋文学：外来影响与本土实践	237
第三节	与影视改编：感观体验时代的小说写作	249
本章小结		262

结 语 对进行时莫言小说的一点思考.....265

参考文献.....273

附录 《生死疲劳》和《蛙》：莫言小说的现实
与未来.....290

后记.....301

莫言小说

导 论

在社会转型期的文化矛盾中，莫言是一个非常典型的个案，他参与了1985年以来当代文学的发展进程，从他的身上既可以看到中国现当代乡土文学演变进程中传统流失和继承的辩证法，也可以找到中国当代文学发展的种种迹象。通过莫言研究既可以透视中国当代文学发展史的某个侧面，也可以深入理解当代社会的某些文化征候。

导 论

莫言是当代文学史上的重要作家。他最初受到社会上的广泛关注是因为他的中篇小说《红高粱》被张艺谋改编成电影并获得了国际大奖——柏林国际电影节金熊奖。如今，这部电影已经是第五代导演的代表作，由此在改革开放初年引发的中国文化怎样走向世界的“全球化”讨论也成了上个世纪80年代的重要文化事件。莫言也由此成了因电影而名声大噪的一批作家中的佼佼者之一。事实上，莫言在文坛上崭露头角要更早一些，他的短篇小说《民间音乐》就曾受到孙犁先生的赏识，而他的中篇小说《透明的红萝卜》发表之初即被当作小说界的“朦胧诗”得到当代文坛高度重视。当然，《红高粱》是莫言的代表作，也是当代文学史上的经典作品。可以说，莫言是为数不多的创造了当代文学经典作品的作家之一。

从1981年登上文坛开始，莫言已经在二十几年的创作生涯中写出了近四百万字的作品，其中包括长篇小说9部，中篇小说24部，短篇小说60篇左右，另外还有散文、电影剧本和话剧剧本等等。^①

莫言是当代文坛上个性鲜明的作家。他带着超常的感觉、特异的话语体系和象喻系统在当代文坛左冲右突，他用极致的审丑、历史与现实随意的穿梭、乡村传说与经验世界的拼接等等给当代文坛注入了一股自然的、野性的力量。如果说大多数

^① 此数据为笔者撰写此论文时，即2005年6月以前的统计。

作家都在书写人的社会性、现实性的话，莫言则并未忽视人的自然性、人的历史性。

莫言是当代文坛的“变相怪杰”，也是站在当代文学思潮嬗变的风头浪尖上的人物。他尝试不同的语言方式，不同的叙事方法，关注不同年代的历史，塑造不同性格的人物。他几乎总是在力图寻求突破与变化。

研究界对莫言的定位也是处于不断变化之中的。当代文学的很多理念都曾与莫言发生过这样那样的联系，比如战争文学、家族小说、寻根文学、先锋文学、魔幻现实主义、新历史主义、心理现实主义等等。然而，莫言的写作一再修正评论界的定位。

莫言是当代文坛少有的聚讼纷纭的作家。研究界总是在惊异于他写作才华的同时提出这样或那样的不满和期许。对于莫言的写作，肯定者和反对者甚至会显示出完全对立的立场。肯定者认为莫言异乎寻常的生命感觉、狂欢化的语言、先锋化的叙事还有魔幻化的故事显示了他超人的文学直觉和文学想象力，而且从他的出身、所受的教育等角度衡量，莫言简直就是一个文学“天才”；而反对者则认为他的语言泥沙俱下毫无节制、叙事视角跳动不定让人费解、魔幻化的故事带有模仿拉美“爆炸文学”的痕迹，完全没有在中国存在的土壤。曾经有一段时间，对于莫言的否定性评论占了上风，尤其是从《红蝗》、《欢乐》开始，直到1995年《丰乳肥臀》发表并一举夺得《大家》杂志奖金高达十万元的“红河文学奖”大奖后达到了最高点。尔后，评论界对于莫言的评论又逐步转向，终于将莫言的定位慢慢拉向了客观的文学研究范畴。

莫言登上文坛是在“宽容和尚新”^①的20世纪80年代中期，彼时的先锋文学大行其道，而莫言对历史题材的钟情也曾模糊了评论界的视线，让人以为他与先锋小说同源同宗。后来，从他写作的题材和最终的落脚点来看，给他“乡土文学作家”的称号较为妥帖。经历过二十几年的创作，莫言成功地在自己的小说中建构了“高密东北乡”的世界，他用这个虚构的空间浓缩了中国近现代的历史和现实，实现了中国乡土社会从古到今，从物到人，从传说演义到现实的全部隐喻。如果，从“乡土文学”概念的源头考察，莫言的写作显然与现代文学史上“京派”笔下的乡土大异其趣，即使是当代文坛上其他的乡土文学，比如山东的张炜，河南的刘震云、阎连科，陕西的贾平凹，东北的迟子建等等，也有本质的区别。他的“高密东北乡”更像一个独立的文学世界。可以说，莫言是当代文坛上有意识地建构文学地理空间的乡土作家。

尤其是上个世纪90年代以来，文学中城市叙事的比重日益加大，莫言所代表的乡土文学的意义和价值更加凸显。他用乡土满足了文化消费中的另一个维度，这不是城市小资的温软，而是乡村生命蛮野的力度。这种力度正如莫言的预言一样，是“种的退化”进程中所遗失的东西。如果说，很多作家在建构乡村世界的异质空间的同时，还能用优雅、感伤、怀旧接近现代都市中的读者，引发桃花源般的文化诉求的话，莫言的写作给生活在都市中的人们提供了一种新鲜感，提供了一种原生态的、生龙活虎的传奇空间。读者在这个空间中，很难找到代入感，更多地充当的是彻底的观看者。当然，随着文学的发展，乡土

^① 朱向前，深情于他那方小小的“邮票”——莫言小说漫评，见贺立华、杨守森主编，莫言研究资料，济南：山东大学出版社，1992.148页。

文学又慢慢变成了“底层文学”。乡村意味着城市化进程中“被侮辱与被损害”的底部，意味着新的苦难和新的现实。乡土文学也不再单纯是文化学的意义，而更加是经济学、社会学的一部分。

更意味的是，莫言始终用一个出走者的姿态观察高密东北乡的情形，用一个浸淫了现代意识的评论者的眼光打量高密东北乡的历史、传统和现实。同样是这样的打量与观察，鲁迅在未庄和鲁镇衍生了“改造国民性”的主题，沈从文在湘西铸就了“人性的小庙”，而莫言在山东高密成就了什么呢？

在莫言的世界里，乡村野合的肉体奔放是民族解放和个性解放的双重寓言。他刷新了乡村秩序中既有的文化秩序和文化意义，而从崭新的角度予以解读，创造了一套属于莫言小说特有的话语体系。在他的笔下，民族、种族、国家这样的字眼频频出现，它们和苦难、理想、恩仇等等联系在一起。从这个意义上说，莫言在当下的许多写作都在小叙事中经营生活意义的时候，反而创造了一种别样的“宏大叙事”。之前，这些有关“宏大叙事”的字眼往往是在“红色经典”里面出现。所谓“宏大”代表着庄重的信仰、理想和集体主义精神。在这样的叙述中，个人只是民族命运、集体命运的一部分，甚至是牺牲品。而在莫言这里，一切都改变了，他用极端个体的、无政府主义式的英雄意识来建构意义，用个人关乎全部世俗物欲的原始诉求来探索社会的精神维度。从这个意义上说，莫言式的“宏大叙事”是反现代性的，他不强调信仰对人的控制，反而倡导人的本性与信仰的契合。与人类逐渐摒弃蛮野走向儒雅的文明进程相反，他倡导本真的人性、倡导行动源于自然，在现代性的链条上朝着相反的方向走。在现代工业文明所带来的负面效应日益受到重视的今天，莫言的这种纯粹和简单反而变得很有意义。同时，

在审美效果上，传统的“宏大叙事”往往用悲愤痛苦表达纯粹的理想主义和乐观主义，而莫言式的“宏大叙事”则用看似快乐喧嚣的语言书写切肤的苦难，用貌似明丽爽朗的情绪掩盖对现实的种种不满和批判。概括起来说，莫言是用反讽的笔调在山东高密东北乡实现了一种“反现代性”的“宏大叙事”。与此同时，他又用怪诞的美学风格完成了一种意识形态的障眼法：以文字和形式的变化，摧毁传统现实主义的叙述公式。

对于莫言小说中不断被强化的方面，比如童年梦想的展现，苦难意识、家族意味的再解读，暴力描写，历史关怀等等，其实曾经是上个世纪80年代所有当红作家关注的对象。比如刘恒、王安忆、苏童、叶兆言、余华等等，而莫言文体中被不断运用的意识流、时空穿梭、元小说技法、隐喻和象征等创作手法也是一个时期内几乎所有作家都曾涉及的，比如王蒙，比如当时的寻根小说潮流的代表人物韩少功、方方；还有马原，甚至王朔等等。这就很容易发现一个问题，即很多作家在先锋文学或寻根文学等文学思潮衰落的同时，写作也出现了这样或那样的问题，或限于停顿或转向日常生活的“小叙事”。只有莫言，仍旧坚持原有的小说技法执著于乡土和历史这两个最初领域。2002年，他又出版了历史小说《檀香刑》。在诸多写作者纷纷落马的领地，莫言恰恰找到了创作生命力延伸的源泉。这除了与他特殊的个人经历相关之外，到底还有什么原因，是一个非常值得探讨的话题。

另外一个值得关注的现象就是，与很多善于实验的作家在文学界声名远播而市场反映曲高和寡的情态相反，莫言的小说既受到“纯文学”研究界的关注，普通读者的口碑也颇佳。一方面，据笔者统计，从1985年至今，大陆媒体发表的有关莫言的研究文章已经有240篇左右，而且从1985年开始，几乎每年都有大

量的研究文章出现；另一方面莫言又受到非研究读者的欢迎，他的小说被改编为电影而获奖，比如《红高粱》、《白狗秋千架》，莫言也因此获得了较高的国际声誉和广泛的国际影响，甚至莫言都成了获得诺贝尔文学奖呼声最高的当代作家之一^①。于是在“纯文学”写作和畅销书写作之间，莫言似乎获得了某种平衡：“急需观众的影视导演常常能挖到足以‘煽情’的题材故事，嗅觉灵敏的评论家可以轻易获得印证研究的理论‘话语’，渴望轰动效应的新闻记者也不难找到令读者痴迷的‘兴奋点’，而期待畅销热卖的出版商更看好莫言小说带来的丰厚利润。”^②

这种现象也曾发生在别的作家身上，比如王朔、苏童、刘恒等，但事实证明，只有莫言还能够在小说领域耕耘，并将这种状况延续至今。在经历着评论界的翻云覆雨之后，在旧作改版、一稿多版的商业运作之中，莫言依然保持着独特的叙事个性和充沛的创作活力。且不论他个别小说实际的成绩如何，单从他依旧汁液饱满、丰富多变的语言和依旧腾挪跳跃、我行我素的叙事而言，莫言的写作后劲十足。20年间，他不断抛出长篇、中篇、短篇，给文坛制造话题，引发新一轮的阅读障碍和新

① 参见刘再复：百年诺贝尔文学奖和中国作家的缺席，北京文学，1999(8)。他认为：“莫言没有匠气，甚至没有文人气（更没有学者气）。他是生命，他是搏动在中国大地上赤裸裸的生命，他的作品全是生命的血气与正气。八十年代中期，莫言和他的《红高粱》的出现，乃是一次生命的爆炸。本世纪下半叶的中国作家，没有一个像莫言这样强烈地意识到：中国，这人类的一‘种’，种性退化了，生命委顿了，血液凝滞了。这一古老的种族是被层层叠叠、积重难返的教条所窒息，正在丧失最后的勇敢与生机，因此，只有性的觉醒，只有生命原始欲望的爆炸，只有充满自然力的东方酒神精神的重新燃烧，中国才能从垂死中恢复它的生命。十年前莫言的《透明的红萝卜》和赤热的《红高粱》，十年后的《丰乳肥臀》，都是生命的图腾和野性的呼唤。十多年来，莫言的作品，一部接一部，在叙述方式上并不重复自己，但是，在中国八九十年代的文学中，他始终是一个最有原创力的生命的旗手。他高擎着生命自由的旗帜和火炬，震撼了中国的千百万读者。”

② 黄善明：一种孤独远行的尝试——《酒国》之于莫言小说的创新意义，当代作家评论，2001(5)。

轮的阐释风潮。无论是对于莫言乡村经验是否枯竭的怀疑，还是对莫言创作模式化的担心都没有阻挡莫言不断向文坛抛出“炸弹”的步伐。生活经历和心理经验的不断激活和叙事技巧的着意打磨使得莫言在许多与他同时出道的“先锋作家”纷纷沉寂之后成功转型。

在社会转型期的文化矛盾中，莫言是一个非常典型的个案，他参与了1985年以来当代文学的发展进程，从他的身上既可以看到中国现当代乡土文学演变进程中传统流失和继承的辩证法，也可以找到中国当代文学发展的种种迹象。通过莫言研究既可以透视中国当代文学发展史的某个侧面，也可以深入理解当代社会的某些文化征候。

对于莫言的艺术价值，大致形成的一种定论是“艺术挑战者”。在1985年那个文学价值观念经历震撼性变化的时段，莫言的写作是“从反语言着手向现代主义的等级制度进行发难的一种独特的尝试”^①。因此，“从本质上来说，莫言并非一个思想挑战者，而是一个艺术挑战者。”^②笔者认为，艺术挑战与思想挑战是水乳交融的，很难做清晰的划分。而笔者的观点是：莫言在当代文坛的独特之处在于他创造了一种小说的文体模式。在这种文体模式内部，不仅包含了莫言在艺术上的尝试和探索，也包含了他在其他各个层面的创新和突破。通过对这个文体模式的构成要素的研究，可以窥见莫言的创作特色，以及这些特色背后所隐藏的价值观念、创作心理，甚至包含着他创作得以更新和延续的生长点。因而莫言的文体不仅是一个有关语言形

① 王宁，多元共生的时代——二十世纪西方文学比较研究，北京：北京大学出版社，1993，111页。

② 阎真，百年文学与后现代主义，长沙：湖南教育出版社，2003，123页。

态、作品结构和作家主体精神的概念，它还包含着莫言小说的美学风格含蕴、体现着莫言的艺术哲学和文化立场。它是多元的，也是开放的。因其多元，它能够涵概莫言创作特征的方方面面；因其开放，使得莫言在摆脱文学创作的诸多束缚、创立独特的文体之后，能够较大幅度地避免走向新的窠臼、走向自我束缚。当然，这种文体特征也应当是处于不断扬弃中的，这样莫言的创作生命力才能够继续保持。

对于“文体”这个概念的理解，有的论者根据西方理论的观点进行阐发，将文体限定在语言学的范畴内，认为：“文体有广义和狭义两种，狭义上的文体指文学文体，包括文学语言的艺术性特征（即有别于普通或实用语言的特征）、作品的语言特色或表现风格、作者的语言习惯，以及特定创作流派或文学发展阶段的语言风格等。广义上的文体指一种语言中的各种语言变体。……”^①还有的论者则从更加全面的角度对文体进行概括，认为“文体是指一定的话语秩序所形成的文本体式，它折射出作家、批评家独特的精神结构、体验方式、思维方式和其社会历史、文化精神。”^②本书大致遵从后一种意见，从文化视野关注莫言小说的文体特色。同时不回避莫言小说的文体在个性化的同时所存在的争议性、持久性和变异性，乃至这种个性与作家个体经历的映照。

从目前的研究情况看，从文体学角度对莫言的所有小说进行考察的专著还没有出现。现有的两本研究性专著为张志忠的《莫言论》（中国社会科学出版社，1990年）和台湾的钟怡雯撰写的《莫言小说：“历史”的重构》（台湾文史哲出版社，1997年）。《莫言论》从主题学的角度出发，以马克思、恩格

① 申丹：《叙述学与小说文体学研究》，北京：北京大学出版社，2001，73页。

② 童庆炳：《文体与文体的创造》，昆明：云南人民出版社，1994，1页。

斯的社会学理论和卡西尔等人的生命理论为基础，以莫言的生命感觉和农民文化心理为两个分析的基点，论述了莫言的创作在生命感觉的泛滥之下透露出的农民价值观和历史意识。尤其是对莫言的儿童视角和作品中声音的分析非常精到，对莫言“奇”的分析和农民文化心理的分析也是力透纸背。但是由于专著出版的时间较早（1990年），许多后来比较重要的作品比如《酒国》、《丰乳肥臀》等都无法涉及，与此相关，莫言创作的变化流脉也鲜有涉及。而且专著的结构采用的是“知人识文”、“文如其人”的方法，先将莫言的生平经历做一介绍，然后再进入他的文本。本书的做法则是直接从文本出发，在必要的时候介绍莫言的经历作为佐证。

《莫言小说：“历史”的重构》以巴赫金的小说对话理论和主体建构理论为指导，从当代文学话语演变的角度，论述了莫言小说叙述的特色：语言的荒诞性和戏拟性，对肉欲、丑、文学与正义的犬儒主义思考，寓言化等等。认为莫言用这样的叙述、用“小我”的主体性建构历史，其“纸上原乡”是叙述的产物和历史想象的结晶。这部专著依据的理论虽不新鲜，但提供了一种观察的视角，而且对于莫言原乡神话的论述以及莫言隐含的创作立场的分析也有新意。但是完全按照巴赫金的小说理论来界定莫言的小说有某些不当之处，而且对莫言小说与“毛语体”的对话性的分析、对小说时空结构的分析显得牵强。另外，该著的论述多处引用甚至罗列他人观点为立论做支撑，多少遮蔽了作者个人的思想光芒。

另外两本资料性的专著是《怪才莫言》（花山文艺出版社，1992年）和《莫言研究资料》（山东大学出版社，1992年）。前者通过大量的材料再现了莫言的“全人”，为解读莫言的创作提供了其生活经历的佐证，而后者则汇集了1991年之前的莫言研究

动态，并辑录了重要的评论文章，可以作为考察莫言创作历时性变化的资料索引。

相关论文的研究情况为：早期的莫言研究主要针对他小说题材内容和意象含蕴的争论，限定的范围在主题研究，出现了一批非常优秀的研究文章^①。对于莫言小说文体特征研究目前大致有这样几种意见：比如朱向前的“写意”文体说，季红真的“内在纷扰和矛盾”的文体说，陈思和的“历史与现实的二元对话”说，李洁非、张陵的“三重叙事角度”说^②等等。这些概括不同程度地涉及了莫言小说文体的某个侧面，但由于莫言文体持续的前卫性使得这些评价又相对滞后了。目前明确提出从文体学角度研究莫言的文章有五篇：《文体解放与观念解放——也谈红高粱》（李书磊，《文论报》，1986，12，21）、《情绪、情感、文体意识——读莫言的小说》（朱珩青，《文学自由谈》，1987，1）、《莫言文体论》（张志忠，《文学评论家》，1987，6）、《莫言文体多重结构中传统美学因素的再审视》（张清华，《当代作家评论》，1993，6）、《莫言小说的基本主题与文体特征》（张闳，《当代作家评论》，1999，5）。前三篇文章发表于1987年前后，当时对于王蒙的意识流小说，贾平凹的散文化小说，阿城、王安忆知青小说的创新引发了有关文体学的讨论。这三篇文章主要从莫言的语言特色和结构特色入手的，探讨了莫言的生命感觉对于文体创新的意义。张志忠的《莫言文体论》，是他《莫言论》的一部分，着重分析的是莫言文体的直觉描述性、用语言的杂糅、拼接、自由挥洒形成的充分的开放性以及“现在进行时”的语态，突出论述了莫言的可模仿性。发表于1993年的《莫言文体多重

① 见杨守森、贺立华编，莫言研究资料，济南：山东大学出版社，1992。

② 参见白烨，莫言小说研究概述，见杨守森、贺立华编，莫言研究资料，济南：山东大学出版社，1992.374～376页。

结构中传统美学因素的再审视》在不否认莫言借鉴马尔克斯等外来文学经验的同时，从传统文化的角度论述莫言文体的特质，认为莫言的文体，成功之处在于“多重因素的激活”，然后分别从中国传统文化的神秘主义、感觉变形、追忆的叙述方式、儿童视角、庄子的神游等角度论述了莫言文体对传统文化的借鉴与超越。发表于1999年的《莫言小说的基本主题与文体特征》则从巴赫金的狂欢诗学的角度对莫言进行了解读，提出了莫言的荒诞叙述，并对其感觉、话语的戏谑、戏仿和作品的精神维度：英雄维度和苦难维度进行了概括。

相对而言，本书对于莫言小说文体特征的考察更加宏观。莫言在二十余年的创作生涯中，其文体特征呈现了一定的阶段性、连续性。本书力图通过宏观考察和细部分析相结合的方法，参照莫言创作的阶段性特征，关注莫言小说文体特征的连续性和变异性。莫言小说的文体特征有一个形成过程，并且在不同的创作阶段有不同的侧重。

对于创作阶段的划分，莫言本人曾做过详尽的阐述^①，本书参照莫言个人的界定也对其创作进行了阶段性的划分：

第一阶段以《透明的红萝卜》为标志，是其文体特征形成的草创期，此时的作品尽管也有后来被逐渐强化的苦难描写，但整体的格调和隐含作者的声音是单纯明丽的。《售棉大路》和《民间音乐》自不必说，即使是气氛沉重的《枯河》和《透明的红萝卜》也透着一种对于世界、对于人的命运的严肃思考。作家的目光澄澈，思路清晰，创作感觉和想象力的特异性也初见端倪。

第二个阶段以《红高粱家族》为标志，是莫言小说的叙述

^① 石一龙、莫言：《故乡·梦幻·传说·现实——著名作家莫言访谈录》，见莫言：《小说的气味》，沈阳：春风文艺出版社，2003.155～158页。

腔调和语言特色逐步定型的时期。《红高粱家族》是莫言的代表作，也是迄今为止莫言受关注最广的作品，除了作为长篇小说在结构方面的牵强之外，《红高粱家族》的人物塑造方式和历史演义体的叙写方式都为莫言文体特征的发展奠定了坚实的基础。

第三个阶段是《红蝗》和《欢乐》这两个带有明显褻渎意识和“审丑”意识的作品，也使莫言的声名从《红高粱》的高峰坠落下来，评论界的评价总体上是负面的。这种评价到《丰乳肥臀》的出现而达到最低点，并由此改变了莫言的现实境遇。应当说，无论是从语言铺排的节制还是“审丑”的分寸等方面，莫言都有些走得太远，尽管这种极端化的叙写背面是作家对于生活、对于母亲、对于现实的激情喷发，是作家对于写作与现实之间的关系的积极而真诚的心理调试过程。现在看来，那些凡是限定在文学范围内的评论对于莫言小说文体的形成起到了正面意义的引导作用，对于莫言此后创作的自省姿态和创作活力的保持都是非常有价值的。作家此后再也没有这样审美意识极端的作品出现，但此一阶段的所有极端的东西确实都为莫言的文体特征划定了一条不可逾越的底线，也为此后其文体特征的驳杂和立体化奠定了基础。应当说，从此以后，莫言那些单纯明丽的声音，包括那些意气用事的诅咒都消失了，小说变得更加注重技巧，感情的表达更加含蓄，更加委婉。当然，从《欢乐》到《丰乳肥臀》的几年间，莫言还创作了《天堂蒜薹之歌》、《笼中叙事》、《酒国》等小说，这些小说在出版之初都没有得到足够的关注。其实这些小说依旧延续着《欢乐》那种情绪化叙事中包含的真诚因素，对技巧、技法的探索也有不错的成绩。

应当说，《丰乳肥臀》之后是莫言小说创作的一个蜕变时期，

经历过挫折的作家开始变得内省，变得节制，当然也变得更加隐讳，更加聪明，于是莫言小说中失去了很多情绪，技巧倒是变得越发圆熟。直至《檀香刑》出现。《檀香刑》是一部当代文坛绝无仅有的长篇小说，受到了广泛的赞誉，也标志着莫言小说文体特征的成熟。只是随后的长篇小说《四十一炮》则较多地显示了其文体的某些缺陷。

当然，在整个创作特征蜕变的过程中，莫言本人的文体意识也经历了蜕变的过程。从最初强调“天马行空的狂气和雄风”^①到怀念和向往理性让位给感性的“轻松、自由、信口开河的写作状态”^②，从借鉴马尔克斯和福克纳技法时的猛醒：“我如果无法深入进我的只能供我生长的土壤，我的根就无法发达、蓬松”^③，到自觉地坚持“个性化的写作和作品的个性化”，认定“一个写作者所使用的语言，应该是属于他自己的、能够使他和别人区别开来的语言。”^④莫言的文体意识在逐渐觉醒，也在逐步成熟。

本书研究视角的选择首先来自于对这样一些问题的思考，那就是每当研究者提及莫言这个作家的時候，脑子里总是觉得他与众不同，那么这个“与众不同”的东西到底是什么？具体的表现是什么？单单一个“高密东北乡”为什么让莫言的创作生命力如此旺盛？他创作的生长点是什么？他的创作走向会怎么样？在当代文坛如何定位莫言的价值才算妥帖？

① 莫言：《天马行空》，见杨守森、贺立华编，莫言研究资料，济南：山东大学出版社，1992.400页。

② 莫言：《奇死》后的信笔涂鸦，见杨守森、贺立华编，莫言研究资料，济南：山东大学出版社，1992.409页。

③ 莫言：《两座灼热的高炉——加西亚·马尔克斯和福克纳》，见杨守森、贺立华编，莫言研究资料，济南：山东大学出版社，1992.420页。

④ 第二届华语文学传媒大奖揭晓，文学报，2004-4-22（2）。

通过全面阅读莫言的小说，并参照既有的研究成果，本书选择了文体研究的角度来探讨莫言小说创作的特质，进而探讨莫言这个作家的特质。一是因为莫言的文体表征是异常明显而独特的。二是因为作家清醒的文体意识。他说：“我想一个有追求的作家，最大的追求就是语言的或曰文体的追求，总是想发出与别人不一样的声音或者不太一样的声音。这个追求其实根本不涉及民族语言的问题，当然也不关乎小说的民族化问题，说穿了这是作家个人的事情，但放在一个大背景下，你的创作不管好坏毕竟是民族文学的一个组成部分，这样也就使作家的个人努力获得了一种集体的意义。”^①“一个好的作家，他肯定有好的语言，他有一种强烈的、非常自觉的文体意识。”^②三是这种方法既有文本作为依据从而保证科学性，同时又能够通过文本的阐释发现更深广的内涵而能具有探索性。

总体上，本书将莫言小说的文体特征概括为：用“拟演讲”式的语言和多元合一的叙事方式建构“史据框架下的传奇文本”，书写作家在“高密东北乡”的儿时经历和社会理想、建构高密东北乡的历史，进而建构中国乡村社会的历史，折射整个中国社会的历史，同时在个体化宏大叙事和主体性历史的建构中完成与现实、与传统历史书写的对话。历史、乡村是莫言小说题材内容的维度，而实验性、先锋化的叙事技巧则是呈现这两个维度的方式。“高密东北乡”这个文学空间是莫言小说的主角。而在塑造这个主角的过程中，无论是人物设置还是故事情节的设置，都是表达莫言难以割舍的感时伤世情怀的工具，也是他表达历史观念和现实批判的途径。莫言的文体带有强烈的主观

① 莫言：是什么支撑着《檀香刑》——答张慧敏，见莫言：《小说的气味》，沈阳：春风文艺出版社，2003.115页。

② 石一龙、莫言：《故乡·梦幻·传说·现实——著名作家莫言访谈录》，莫言：《小说的气味》，沈阳：春风文艺出版社，2003.155～158页。

色彩，是非常典型的“作者文本”。

在具体的论述中，本书按照语言功能、叙事个性、基本形态、文体构成的现实机制和文化语境这样的顺序力图从莫言数量繁多的小说文本出发考察其文学世界，揭示莫言文体的汉语写作特色，透视其间折射出来的文化光芒和其演变过程中所体现出来的当代文学的精神征候与当代社会的文化心理，并探究其与中国文学传统和世界文学的些许联系。

本书从两个大维度进入：一是莫言文体的内部维度，包括他所有小说提供的空间维度及其演变发展的时间维度；二是莫言文体的外部维度，重点在当代文学这个空间内考察，选取莫言小说的标志性特征与同时代的作家进行横向对比，揭示其在当代文学演变中的地位与意义，同时兼顾考察它与传统文化、与现代文学的精神联系。对于世界文学这个维度，尽管莫言曾经毫不讳言受到“两座灼热的高炉”福克纳和马尔克斯的影响，但是本书认为，两位作家对于莫言的影响与其说是创作发展过程中的，不如说是创作发轫阶段的。换句话说，这两位作家的写作刺激了莫言的写作并影响了其发展的方向，对莫言而言是“影响的焦虑”的来源。而与深受莫言喜爱也非常喜爱莫言的日本作家、诺贝尔文学奖获得者大江健三郎的对比也会是更加有意思的一个论题，尤其是二人相似的童年经历，相似的乡村感悟，却采用不同的创作方式，或许能够呈现出中国和日本两种农村生活的差异和相通。但限于篇幅和笔力，本书未能做深入探讨。

在具体论述的过程中，本书采用代表性的文本分析与综合文本特征概括相结合，并时时参照同题材的创作、同时代的作家，乃至其他文学、文化现象等，在更为开放的背景下揭示莫言小说创作的利弊得失及其在当代文坛的影响。

莫言小说

第一章

“拟演讲”式语言及“乐观主义”的语言形象

“拟演讲”式语言的运用，无论其渲情效应还是其造像效应，以及其间呈现出来的作家创作立场的辩证哲学，其最终目的都是为了更好地表达文本的意蕴。剥离很多外在的、辅助的特征，莫言的语言形象之上弥散着一种愤懑的、痛苦的声音。渲情者通过语言的喧嚣而时时与苦痛迷离的回忆共处，像执著于往事的囚徒一样无法挣脱童年的记忆。于是，隐含的作者莫言时而是嚣张的顽童，时而是愤怒的青年，他用语言的皮鞭殴打现存秩序，用一种貌似具有仇恨的力量在世上行走，依靠破坏性的力量表达自己与这个世界所有的合谋和决裂。

第一章

“拟演讲”式语言及“乐观主义”的语言形象

莫言曾经这样描述自己的写作状态：“某种语言在脑子里盘旋久了，就有一种蓄势待发的力量，一旦写起来就会有一种冲击力，我是说写作时，常常感到自己都控制不住，不是我刻意去寻找某种语言，而是某种叙述腔调一经确定并有东西要讲时，小说的语言就会自己蹦跳出来，自言自语，自我狂欢，根本用不着多思考该怎么说，怎么写。”^①这种语言的自动性曾让莫言感叹：“我成了小说的奴隶”^②。尽管如此，莫言并没有完全任由语言的驱驰，他掌控语言的意识是非常强烈的。或者说，这种语言的自动性恰恰来自于莫言对语言的自觉追求。莫言是中国当代作家中最具有语言革新意识、最擅长语言实验的代表人物之一。

在莫言小说创作初成规模的上世纪80年代中后期，有的论者曾从打破语言惯性的角度，肯定莫言用直觉思维的方式解放了语言，用丰沛的想象力编织了精彩斑斓的语言世界，形成了独特的审美感知特色。^③同时，也有意见认为这种良莠不分的语言选择是一种描写的无节制，犯了小说创作的大忌：这种语言最初出现是作家鲜明风格的表现，具有打破语言惯性的“陌生化”

① 石一龙、莫言：《故乡·梦幻·传说·现实——著名作家莫言访谈录》，见莫言：《小说的气味》，沈阳：春风文艺出版社，2003.155～158页。

② 莫言：《天马行空》，见杨守森、贺立华编：《莫言研究资料》，济南：山东大学出版社，1992.400页。

③ 莫言：《奇死》后的信笔涂鸦，见杨守森、贺立华编：《莫言研究资料》，济南：山东大学出版社，1992.409页。

审美效果，但是随着作家对这种语言的钟情又形成了新的语言惯性，这种惯性面临着需要被再次“陌生化”的难度：“当莫言注意了自己与别人之间的陌生化效果而忽略了自己创作中一般与个别的区别，从而沉醉于自己的语言风格、将曾经显得陌生化的语言作为其作品的基本语言模式大量使用时，陌生化即告结束。”而且过于追求通过语言形式达到某种艺术效果的企图，也会淹没生活本身的逻辑而“使这样的语言在丧失生命力的同时也失去了美感”^①，形成了语言运用的单调，这种单调从某种程度上会损害某些作品的审美价值和社会批判意义，比如《红蝗》、《欢乐》等小说。此后，莫言逐步剔除了毫无尺度的宣泄和心血来潮式的语言撒欢，增加了艺术筛选的节制。尤其是在《丰乳肥臀》之后，莫言的语言意识更加自觉。而到了《檀香刑》，莫言更是达到了语言和情节、人物的圆融结合。

如今，带有“莫言腔”的语言已经成了莫言小说一个鲜明的标记，也成了莫言小说的标志性特征：他总是用情绪主导语言，用意识驾驭语言，当情感激流涌来的时候他无法抵抗，他的语言也总是在情绪燃烧的烈焰中喷涌而出。随着这种语言风格在莫言小说中的不断延续，评论界也渐渐接受了这样的现实，于是许多挑剔性和预警性的批评消失了，更多评论开始在默认莫言特有的修辞风格的基础上阐释其背后的文化内涵。^②这种评价立场的逐步改变一方面是因为莫言创作的发展超出了评论界对

① 莫言，两座灼热的高炉——加西亚·马尔克斯和福克纳，见杨守森、贺立华编，莫言研究资料，济南：山东大学出版社，1992.420页。

② 参见张阔，莫言小说的基本主题和文体特征，当代作家评论，1999(5)；谭桂林，论《丰乳肥臀》的生殖崇拜与狂欢叙事，人文杂志，2001(5)；余杰，在语言的乌托邦中迷失——从莫言的《檀香刑》看中国当代文学的缺失，凉山大学学报，2002(3)。

其走向的最初预计，另一方面也是因为语言学研究的不断进展。^①

目前比较有代表性的观点认为，莫言小说的语言特性在于其杂语性和狂欢特征^②。但从成就一种特殊文体的角度而言，这种语言特征还远远不足以使一个作家达到真正的个性化。早在1907年，就有人这样概括小说的杂语现象：“小说中非但不拒时文，即一切谣俗之猥琐，闺房之诟谇，樵夫牧竖之歌谣，亦与四部三藏鸿文秘典，同收笔端，以供饕餮之资料。”^③莫言将韵文歌谣、方言俚语、政治术语、都市流行语等各种语言材料吸收入文并不是他的独创，很多当代小说家比如王蒙、贾平凹等的创作都是杂语性的。而“狂欢”这个词来源于巴赫金的叙事学理论，它以西方的狂欢节为社会语境，指涉一种短暂的泯灭阶级和等级差异的状态^④。用“狂欢”来形容莫言的语言，除了纯粹概念的借用，以及方法论上的用创作支持理论，用理论套住创作之外，缺乏必要的社会文化背景支撑，其可论证性是相当欠缺的。那么莫言小说的语言特征到底是什么呢？

实际上，在莫言小说杂语喧哗的背后，真正与众不同的是他的语言腔调和语言浓度。而最直接表现就是语言的抒情性特征的空前强化，最典型的句式是排比句式。这种句式从表达效

① 现有的小说语言学研究大致有三种观点，一是传统修辞学的功能化研究视角，从语言运用的风格上论述其对于作品表达的意义；一是形式主义的角度，对语言的符号化进行纯形式的分析；一是针对封闭修辞学研究角度提出的语言研究的文化视野。尤其是最后一种研究方法，一方面契合了中国古典文论“文以载道”的传统，一方面又因为巴赫金诗学的传播获得了广泛的影响。本书所采取的是一种综合立场，即传统修辞学分析与现代语言学分析结合、细部分分析和整体统筹结合、形式分析和文化内涵界定结合，从语言的表意功能、表现功能、叙事功能和文化功能的角度立体指认莫言小说特殊的语言腔调和语言浓度。

② 参见张闵：《莫言小说的基本主题和文体特征》，《当代作家评论》，1999(5)；谭桂林：《论〈丰乳肥臀〉的生殖崇拜与狂欢叙事》，《人文杂志》，2001(5)。

③ 转引自陈平原：《中国小说叙事模式的转变》，北京：北京大学出版社，2003，137页。

④ 参见巴赫金：《小说理论》，石家庄：河北教育出版社，1998。

果上而言能够增加语言的气势，营造一种演说式的氛围，从语言本体的意义上而言则都是“能指”的狂欢，辞藻华丽而“所指”空洞或者说“能指”繁复而“所指”单一，总体上是在达成叙事效果的同时很大程度上发挥了“渲情效应”^①。

打开莫言的每一篇小说，几乎都能感受到这种语言气势对人的冲击力。如果说《透明的红萝卜》还在直觉化的语言中穿插了一个线索明晰的传统故事、镶嵌了一个可供感知、可供阐释的朦胧意象的话，从《红高粱》以后，莫言渐次将自己的直觉充分张扬，到了《红蝗》、《欢乐》的阶段，莫言的语言甚至成了意识直觉的直接记录和诡异感觉的直接变形。此后这一特征尽管在不同阶段的不同小说中体现方式和程度略有不同，但排比句式的大量使用、情绪心理的即兴抒发、直觉感觉的肆意挥洒以及杂语俚语的插入等语言特色始终是莫言小说的一个标牌。实际上，莫言本人一直向往的、一种信口开河的语言状态始终主导着他的写作。本书将这种标牌概括为“拟演讲”式语言。

“演讲”是一个人对一群人讲话，一般是由演讲者向受众传达某种理念、灌输某种思想，或者将受众拉向自己的逻辑，产生说服对方认同的效果。在这个过程中，演讲者必须对自身的逻辑和传达能力非常自信，对说服受众也充满信心，因此一般而言，演讲者的情绪状态都是慷慨激昂、有理有据的，演讲者也总是激情四溢、真理在握的，尽管有时候这种逻辑经不起冷静的推敲，但是流畅的语言根本就不给推敲和警觉留下任何间隙，它让主题长驱直入地作用于听讲者，从而将语言与预定意图之间的距离压缩到最小的程度，以达到煽动或鼓动的目的。从这个意义上说，用“纯粹能指的过剩”形容演讲词的修辞方式应当不为

^① 唐跃、谭学纯：《小说语言美学》，合肥：安徽教育出版社，1995.28页。

过。莫言小说修辞的“能指过剩”特征虽然没有演讲这么明显，它的煽情效应也往往是语言的华丽与故事的鬼魅一起构成的，但他语言的繁复罗列和铺排也是毋庸置疑的，而且在这种铺排过程中所体现出来的强烈的主观情绪和强势的理念灌输在小说叙述中也是屡见不鲜。

这也是本书将其语言特征命名为“拟演讲”式语言的初衷。莫言本人在谈到自己的语言风格形成的影响因素的时候坦言：“红色经典”、“文革文体”等“把汉语里华而不实的部分极端放大，是一种耀武扬威、色厉内荏的纸老虎语言”，但这种东西“对我的小说还是有潜在的影响。”另外就是民间说唱文学、民间口头文学，尤其是鬼怪的故事、外国作家的影响，还有元曲“一韵到底的语言气势”。^①综合分析以上四个方面，也可以看出，无论是“红色经典”惯用的排比句式还是民间口头文学的夸张句式，还有元曲的语言气势都对莫言小说的叙述腔调产生了巨大的影响。这不仅表现在莫言小说语言的排比、夸张修辞，而且表现在其语言的一泻千里的气势和滔滔不绝的情态。这些语言本质上都带有演讲、演说的特征，它的铺排、它的说服的信心、大段大段独白的酣畅、情绪饱满的煽动效应等都促成了莫言小说“拟演讲”式语言的形成。

具体论述分为两个层面，一是“拟演讲”式语言的独白性及其所造成的渲情效应；二是“拟演讲”式语言中包含的对话性及其所起到的造像效应；最后的综论论述这种“拟演讲”式语言与莫言特殊的乐观主义的关系。同时，本书认为，莫言的语言问题不再是是否节制、是否“陌生化”的问题，也不再是理性导引感性和语言本身的“能指”和“所指”相结合的问题，

^① 莫言、王尧：《从《红高粱》到《檀香刑》》，当代作家评论，2002（1）。

而是，在这种语言风格背后，体现了写作者什么样的立场，或者说这样的语言风格对于小说的人物塑造，情节发展，对于表达写作者的思想、情绪以及生活判断起到了什么样的作用，包含了什么样的文体含蕴，这种文体的意义、价值、缺陷和不足是什么等问题。

第一节 渲情性独白语言

现代语言学认为，语言除了具有基本的表意功能以外，还有一个重要的功能就是表现功能，即修辞效果。而渲情效应是文学语言表现功能的一个重要方面，它不依赖于语言的固定意义和指代作用，更多的是创造一种修辞氛围，甚至有的时候就是纯粹“能指”的过剩。^①而且这种能够产生渲情效应的语言，其表述对象往往是一些作者非常重视的或者难以用确定简洁的概念传达的情绪和经验，“这些经验就是我们有时称为主观经验方面的东西或直接感受到的东西——那些似乎清醒和似乎运动着的東西，那些昏暗模糊和运动速度时快时缓的东西，那些要求与别人交流的东西，那些时而使我们感到自我满足时而又使我们感到孤独的东西，还有那些时时追踪某种模糊的思想或伟大的观念的东西。在一般情况下，这样一些被直接感受到的东西是叫不出名字的。如果它们有名字的话，这些名字充其量也只能标志出促使这些经验形成的外部条件。”^②

莫言表述这些东西的时候往往用一种独白的方式。这种独白大致分为两个层面：首先是小说中人物的心理独白，其次是叙述者对他人心理的转述性独白，以及叙述者本人“独白情结”的其他表现。

① 这种修辞从叙事功能的角度而言，很像中国传统文论中所说的“闲笔”，只是，在暂时脱离情节中心的同时，这种语言修辞还能够将语言烘托情感的作用、营造氛围的作用充分发挥出来，从而实现阅读节奏上的张弛有度。

② [美] 苏珊·朗格：《艺术问题》，北京：中国社会科学出版社，1983.21 页。

一、人物的心理独白

在莫言的小说中，人物经常通过大段大段即兴而发的独白式感慨宣泄情绪，倾吐心声。这种独白与古典戏剧中经常出现的舞台独白类似，接近真正的演讲，是展示人物心理活动以获得观众共鸣的一种方式，或多或少地带有理念灌输的色彩。但莫言小说中的独白比戏剧的程度要差一些，毕竟是小说写作而不是舞台表演，因而它的这种独白本身就是一种“模拟”：读者被想象成倾听的观众。因而从表现功能上说，其灌输性和“话语强权”的性质更少一些，更多的时候只是一种氛围的营造和情绪的抒发。有的时候这种独白是叙述者由感而发，有的时候则是借人物之口发出的；而且大多数情况下，这种独白式的语言都与意识流小说的氛围相契合，多使用第一人称。偶尔用第二人称，比如《欢乐》，但其主体氛围仍旧是用意识流的方式展现高考失利、生活杂乱的青年内心的焦躁和愤世嫉俗。

有意思的是，除了成名作《透明的红萝卜》里那个终篇沉默的黑孩儿以外，几乎每一部莫言的小说，尤其是中长篇小说，都会塑造一个有独白情结的人物。这个人物总是善于想象和发挥，善于感受和表达，仿佛一个臆想症患者，在现实的不如意和弱势的处境下用想象获得自我满足，实现现实困境的想象性超越。比如《笼中叙事》中的笼中人，《酒国》里的作家李一斗，《红蝗》里的“我”，《野骡子》里的母亲，《檀香刑》里的孙眉娘，《四十一炮》里的炮孩儿等等。这些人物的独白方式各不相同，有的讲故事，有的发议论，甚至有的还用詈骂的方式。无论哪一种，莫言都能准确地为人物找到清晰的标志性语言，让情绪性的发泄沾染深刻的性格印痕，巧妙地推进情节逻辑和性格逻辑，同时也将“隐含作者”的声音清晰而明确地表达出来。

《红高粱》里“我奶奶”临终前那段莎士比亚式的著名独白就是典型的一例：

“天哪！天……天赐我情人，天赐我儿子，天赐我财富，天赐我三十年红高粱般充实的生活。天，你既然给了我，就不要再收回，你宽恕了我吧，你放了我吧！天，你以为我有罪吗？你认为我跟一个麻风病人同枕交颈，生出一窝癞皮烂肉的魔鬼，使这个美丽的世界污秽不堪是对还是错？天，什么叫贞洁？什么叫正道？什么是善良？什么是邪恶？你一直没有告诉我，我只有按着我自己的想法去办，我爱幸福，我爱力量，我爱美，我的身体是我的，我为自己做主，我不怕罪，不怕罚，我不怕进你的十八层地狱。我该做的都做了，该干的都干了，我什么都不怕。但我不想死，我要活，我要多看几眼这个世界，我的天哪……”

——《红高粱》，南海出版公司2000年8月版，69页。

这样具有“五四”腔调的表达显然不可能来自高密东北乡的女人“我奶奶”，而是叙述者“我”或隐含作者因感慨颇多而强行介入的直抒胸臆^①。叙述者将“我奶奶”对老天的诅咒与

^① 这在上个世纪80年代的文坛曾是一种流行的小说腔调。张贤亮的《男人的一半是女人》也曾出现过类似的酣畅淋漓的表白：“啊！我的旷野，我的硝碱地，我的沙化了的田园，我的广阔的黄土高原，我即将和你告别了！你也和她一样，曾经被人摧残，被人蹂躏，但又曾经脱得精光，心甘情愿躺在别人下面：你曾经对我不贞，曾经把我欺骗，把我折磨：你是一片干涸的沼泽，我把多少汗水洒在你上面都留不下痕迹。你是这样的丑陋、恶劣，但又美丽得近乎神奇；我诅咒你，但我又爱你，你这魔鬼般的土地和魔鬼般的女人，你吸干了我的汗水，我的泪水，也吸干了我的爱情，从而，你也就化作了我的精灵。自此以后，我将没有一点爱情能够给予别的土地和别的女人。”张承志的《北方的河》，通篇都是这样的表达。刚刚经历过十年梦魇的一代作家，急于表达思想解放之后的理念和激情。可以说，整个80年代的文坛，都处在一种理念大于故事，思想大于情感的纠葛之中。很多人物都在历史与现实、理念与现实的矛盾中挣扎，而这种挣扎恰恰表明作家、乃至整个知识分子群体身上所背负的历史与现实的双重负担，当然，也反映了人生观念、文学观念的重生艰难。

对个人生活的反省和辩护交织在一起，展现她作为“个性解放的先驱”所经受的反叛传统道德伦理的挣扎，以及突然面对死亡时对现世的留恋。尽管这样突兀地中断小说的叙事节奏使整个小说显得不够成熟，叙述者用如此概念化的现代腔调揣测祖先的心思也难免显得牵强，但这样的独白也确实能够在营造悲壮氛围的同时为丰满人物形象起到很好的作用。而且在以后的小说里，比如《欢乐》、《红蝗》、《酒国》、《战友重逢》、《藏宝图》等，莫言几乎是不顾任何批评和误解，执拗地把这种与故事行进速度非常不合拍的随感而发变成了自己的文体特色和特异性的语言风格，并且运用得日益成熟。

有意思的是，在几年后的长篇小说《笼中叙事》中，莫言又塑造了一个蔑视传统伦理、宣扬个性独立的女性形象——整容师李玉蝉。她和母亲同为原来的王副局长、现在的王副市长的情人，而因为误会，她又和邻居家的男人在殡仪馆发生了关系，于是她也发出了一串独白式的诘问：

“她在思想：一切都像命运一样不可抗拒，生在这个世界上就是倒霉透顶，没有必要再谴责自己。难道把处女膜献给了王副局长就是淫荡吗？难道在那一刻，因为石榴花开、因为鱼市上飘来的腥咸味儿我情欲勃发克制了就高贵吗？在情爱面前，没有理性好讲。既然如此，又何必为昨天中午发生在殡仪馆里的事而内疚呢？处女膜不过是一层皮，比鸭蹼还要薄，骑自行车也能颠破它。只有那个可恶的中尉重视它。”

——《笼中叙事》，《走向诺贝尔·莫言卷》，文化艺术出版社2001年5月版，40页。

李玉蝉对于女性贞操的看法与“我奶奶”对于爱情的追求

都带有反对传统伦理道德、争取女性独立人格的色彩，所不同的是，戴秀莲对于老天的反问在李玉蝉这里变成了一种自我反问；戴秀莲的语气更像是一种求助式的辩解，而李玉蝉则更倾向于自我肯定式的辩解。因此，李玉蝉对于个人情感命运的感叹就剔除了“我奶奶”的焦灼和矛盾，变成了一种尖利的思想探询。而“隐含的作者”对于女性贞操问题的思考、对于情爱道德的判断也因为人物的直抒胸臆而变得扑朔迷离，难以把捉。

更加值得对比思考的是，晚近的长篇小说《檀香刑》里也有一个敢于追求有悖世俗的情感的已婚女性孙眉娘。县太爷钱丁为了移风易俗，让高密的女人不再缠足，给孙眉娘在南校场准备了秋千。孙眉娘在众目睽睽之下将秋千荡上了高空：

“俺感到飘飘欲仙，鸟儿的翅膀变成了俺的双臂，羽毛长满了俺的胸膛。俺把秋千荡到了最高点，身体随着秋千悠荡，心里汹涌着大海里的潮水。一会儿涨上来，一会儿落下去。浪头追着浪头，水花追着水花。大鱼追着小鱼，小鱼追着小虾。哗哗哗哗……高啊高啊高啊，实在是高，再高一点，再高一点……俺的身体仰起来了，俺的脸碰到了飞翔着来看热闹的小燕子的嫩黄的肚皮，俺臭美地躺在了风编雨织的柔软无比的垫子上，荡到最高处时，俺探头从那棵最大的老杏树的梢头上咬下了一枝杏花，周围一片喝彩……真恣悠啊，真舒坦啊，得了道啦，成了仙啦……然后让大堤决口，让潮水退落，浪头拖着浪头，水花扯着水花，大鱼拉着小鱼，小鱼拽着小虾，啦啦啦啦，退下去了。退到低谷又猛然地上升，俺就俯仰在那两根绷得紧紧、颤抖不止的绳子上，身体几乎与地面平行，双眼看到了新鲜的黄土和紫红色的小草芽苗，嘴里叼着杏花，鼻子里全是杏花淡淡的清香。”

——《檀香刑》，作家出版社2001年3月版，25页。

孙眉娘得意洋洋地在秋千上享受众人艳羡的目光，感受干爹钱丁的爱恋，于是天地万物，在这种忽上忽下的悠荡中变得亲切了，变得可触可感了，而现实的人群变得无足轻重。孙眉娘人生高潮时期的所有幸福也都随之超越了伦理道德的界限，变得张狂。这种张狂无须解释，也无须争辩，当然也没有给孙眉娘带来任何心理压力。于是这一段独白，不再是疑问句式的排比，而完全是一种享受性的带有感叹色彩的陈述句排比。相对而言，隐含作者的声音较之“我奶奶”时期和李玉蝉时期，也不知道隐退了多少。他不再注重“个性解放”、“女性贞操”这样刺耳的概念，而是采取了观赏和倾听的立场，让人物自己在享受性的表达中透露自己的意识。因而，莫言小说独白式的语言更加远离那种表面化的演讲特色，变得越发契合人物的心理实际和文本塑造形象的艺术实际。当然在这种纯粹的语言狂欢、气氛渲染和心境描画中，其实隐含着作家对于人生与命运的看法：秋千的上下飘荡不正是人生潮起潮落、悲喜交加的隐喻吗？

三个不同的女性尽管各自生活的年代不同，但在莫言小说中构成了一个从“我奶奶”到李玉蝉再到孙眉娘的形象序列，其背叛传统伦理道德的程度以及由此所产生的内心挣扎也构成了一个发展的序列。如果说“我奶奶”的背叛带有被余占鳌胁迫的被动性质，而且她在背叛的过程中还有与“五四”时期相类似的文化焦灼和历史焦灼的话，那李玉蝉的背叛则更大胆了一些，她是主动的、听从了个人欲望的指引，在背叛的同时虽然也进行了自我反思，但其强烈程度已经远远不如“我奶奶”。至于孙眉娘则完全没有了任何反思和辩白的冲动，她完全享受自己的背叛，完全不顾任何人的眼光，更坦率更直接。

从这样三个女性形象的塑造中，从她们的性格心理发展的脉络中，甚至可以看出当代文学发展史上对于传统伦理道德的

背叛程度的逐步强化，尤其是性描写和婚外情的描写。从最初《绿化树》、《男人的一半是女人》的理想主义与欲望的双重焦灼，到王安忆的“三恋”中纯粹的欲望和这种欲望挣扎之后人性的蜕变、贾平凹《废都》中“金瓶梅式的”春秋笔法以及文坛由此进行的论争，再到《私人生活》的揭密和美女作家的欲望撒野以及评论界对此的默许和并不强烈的批评，乃至如今“身体写作”的时尚等等，在面对欲望和伦理、面对个人隐私和社会责任，越来越多的情形是“存在即是合理”的消极评判^①。而文学对于身体和欲望的描写也早已不再有任何禁区可言，正如有的评论者所断言的那样：这个时代迫切需要的并不是对人体的认识（那是欲望压抑和文化禁锢时代艺术的重要功能），而是对魂魄的寻找^②。更多的情况下，人都是如孙眉娘一样在充分的享受欲望获得满足之后的快感，而丢掉了沉重的传统道德的负累。只是，文学写作突破性的禁区并不难，难的是对这种突破的审美价值和思想价值的把握。而这种把握往往是突破的意义所在。

从文本时空与写作时空的角度来看，尽管孙眉娘生活的时代比“我奶奶”早了几十年，然而她却比“我奶奶”更接近现代人。从“我奶奶”到上个世纪80年代，与从孙眉娘到21世纪，历史叙事的加速“再语境化”的速率已经大大加快。在这样的时间压缩过程中，体现了历史叙述永远直指当下的真相。而且，这种今人意识的大跨度渗透和历史人物的大幅度“再语境化”，既带有詹姆逊所谓“永恒的当下”^③的特征又富有马克·柯里所说的“对

① 从某种意义上而言，文学研究的文化视野，即在形式主义之外加入的历史主义的内涵，从某种程度上磨平了文学批评的尖锐程度，因为一旦一个文学内部的审美标准放大到一个更大的文化语境中之后，所有的文学现象都变得具有了意义，而这种“泛意义”的“后现代主义”倾向对于文学批评的影响不仅仅具有正面意义。

② 张柠：《肉体符号的文化分析》，花城，2003（1），194页。

③ [英]马克·柯里：《后现代叙事理论》，北京：北京大学出版社，2003.106页。

于当下的叙事性逃避”的性质。从某种程度上说，这种书写角度的“当下逃避”与判断立场的“永恒性当下”集中体现了莫言小说的文体与现实的关系。这一点将在本书的不同章节都有涉及。

从以上三段引文的语言而言，尽管排比句式的使用是其一贯的做法，但其独白式的腔调和渲情效应的发挥有一个发展变化的过程。莫言的成名作《透明的红萝卜》对于感觉的描写还很有节制，整个作品简约温婉，而且适应小说塑造沉默的人物形象的需要，小说的语言也没有大开大阖的情绪展开。从《红高粱》以后，莫言开始随意穿梭在历史与现实、感觉与真实之间，语言的情感浓度也开始日益加大，但由于最初技法运用的生涩，以及上个世纪80年代初与“五四”颇为相似的社会情境，莫言在让人物抒发情怀的时候带有明显的斧凿痕迹。后来，随着《红高粱》的成功，以及批评界对于这种表达方式的普遍肯定^①，莫言的感觉世界日益放开、表达欲望更加强烈，渲情性的语言也开始变得缺乏必要的节制。如前所述，这种情况主要表现在《红蝗》和《欢乐》两个大中篇里，尤其是在“审丑”的问题上，尽管莫言在《酒国》这个虚实相间的小说中借人物之口提示批评者注意“审丑”的具体语境^②，但其毫无节制和章法的表达方式还是值得商榷。这种情形一直延续到颇受争议的《丰乳肥臀》。此后随着莫言创作理念的日益成熟和感觉蜕化、技法凸显的创作现实，莫言小说的独白语言日益减少，或者说日益转变为一个人物用自由间接引语和自由直接引语的方式讲述另一个人物的心理过程，这样给读者带来的阅读冲击力就变小了，审美冲击

① 对于《红高粱》，批评界更多的关注的是其作为长篇小说的结构缺陷，而对于小说的表达方式和题材内容给予一片赞扬之声。

② 参见《莫言文集·卷2》，作家出版社，1996. 134页。当然，莫言主要针对的是没有文学尺度的批评，这样的评论其实对于作家和研究那段批评史的研究者来说，参考意义极小。

也变得更加隐讳，观念的直接灌输性减弱而思考的余地增加了，同时也给作家对人物的褒贬带上了虚实难辨的模糊色彩。

值得思考的是，莫言小说语言的变化，从最初的节制发展到带有摧枯拉朽性质的无节制抒情，到被批评之后有所收敛，都不是简单的艺术技巧的打磨问题，甚至批评界对于莫言小说语言的评价都不是单纯的文学技巧的问题，而带有更多的意识形态的所指。对于莫言而言，叙述语言的变化过程与他对于历史重构的信心、对于现实批判的想象性力度是息息相关的。在语言张扬的过程中，其实蕴含着一种追求文学社会效应最大化的信心，甚至蕴含着一个写作者对于写作与意识形态的关系的简单化预计和乐观性想象。

二、叙述者的独白

首先是叙述者作为转述人的独白。

法国的叙事学研究专家保尔·利科从现代小说对于亚里士多德“模仿”概念的拓展角度出发，认为作家表述人物思想感情的方式有三种：一是思想感情的直接叙述。二是“转述独白”

(quoted monologue)， “即引述虚构他者的内心独白，或让正在自言自语的人物自我引述，如自我转述独白。”这大致等同于以上论述的“人物的心理独白”。三是叙述化独白(narrated monologue)， “在内容上，话语确是人物的话语，但被叙述者用过去时和第三人称‘讲述’”，“叙述者话语负责人物的话语，叙述者把自己的声音借给人物，同时又依从人物的语气。”^①

无论哪一种独白，都与语言学上的直接引语和间接引语密

^① [法]保尔·利科：《虚构叙事中时间的塑形——时间与叙事卷二》，王文融译，北京：生活·读书·新知三联书店，2003，159～160页。

切相关。一般而言，用引号直接记录人物的语言是直接引语，而由一个人转述另一个人的语言是间接引语。间接引语既可以是直接的间接引语，也可以是“被遮覆的引语”^①。无论是直接引语还是间接引语都需要引导句，去掉引导句就变成了自由直接引语和自由间接引语。二者一般在心理小说或意识流小说中使用。这两种句式更注重使用效果的内向性和情景性，而由于汉语没有印欧语系中的语法转化，所以“自由间接引语与全知心理叙事以及被引用的内心独白的关系，要比它在其他语言中更为暧昧。其文体效果是一种未被打断的叙事流的效果，有点像自由间接语段，创造出一种透明精神状态的完美幻觉”^②。

前面引述的三个女性心理的三段文字：第一段是用直接引语的方式直接表述人物的思想声音，说话的语气腔调和逻辑都遵从人物的性格构成特征；第二段实际也属于直接引语，不过是没有标记的，在行文中略显突兀；第三段是典型的自由间接引语，是作家对于人物心理的一种概括性转述。这也是莫言小说的一大特点。大量的“转述独白”和“叙述化独白”往往与小说情节的发展构成一种有张有弛的力量，同时在人物心理宣泄之前加上一个转述人，往往能够调节人物心理宣泄的浓度和强度。比如：《笼中叙事》中笼中人对李玉蝉心理的转述，《我们的七叔》中王老五对七叔故事的转述，《你的行为让我们恐惧》中朋友对“你”的经历的转述，《四十一炮》中罗小通对大和尚故事的转述，《酒国》（又名《酩酊国》）中作家李一斗与莫言的通信，《红树林》中“我”对“你”的情爱心理的转述等等。莫言非常善于运用转述独白，这样可以缓解人物心理表白与全篇叙事节奏的风格

① 申丹，叙述学与小说文体学研究，北京：北京大学出版社，1998，311页。

② 刘禾，跨语际实践——文学、民族文化与被译介的现代性，北京：生活·读书·新知三联书店，2002，156页。

冲突，也能减轻这种宣泄给读者带来的直接冲击力，有时还可以带来揶揄、轻松的审美效果，给小说增加一些扑朔迷离的色彩。比如《酒国》中，李一斗与莫言通信全文的直接引述，给小说的叙事增添了别样的可信度，而二人对于文坛人事的褒贬又让小说的现实指向带上了真假难辨的特征。

对于莫言小说中的引语而言，表面上看是在尊重亲历者的叙述，而实际上则是“一种改变原意或者故意改变与曲解原意的转引的陈述风格”，“一种重新加以拼贴加以镶嵌用以组成新的文本的转引风格的戏仿。”^①在这种戏仿的过程中，可以隐藏作家的真正立场，或者为作家的针砭时弊搭建能够全身而退的“营寨”。这种写作体现了所谓“民间文化”的特点：即以其暧昧和多义，营造出相对独立的自由话语领域，从而用隐晦曲折的方式掩盖现实批判的锋芒。^②

① 耿占春：《叙事美学——探索一种百科全书式的小说》，郑州：郑州大学出版社，2002，197页。

② 对于“民间”的话题，当代文学进行过热烈的讨论，其中陈思和的观点最为著名。他认为文化分为庙堂、广场和民间三个层面，其核心概念有民间文化形态、民间隐形结构、民间的理想主义以及无名等等。陈思和的“民间”概念不同于西方学者提出的“民间社会”、“公众空间”。因为西方学者所指的“民间社会”、“公众空间”有其现实对应物，它是介于国家权威和市民社会之间存在的一种公众社会生活领域。它自治自律，并与国家权威相抗衡。中国的社会结构中显然没有这样的组织成分。不过从“意识形态”的角度考察，那种散落于民众之中、与权力话语相悖的思想观念还是存在的。因此“民间文化”尽管带有知识分子“想象物”的特点，但还能言之成理。陈思和使用这个概念很明显地是想推进一种价值观念。他自己也不否认这一点，并开宗明义地表示：“部分地吸取了‘民间社会’讨论者的观点：即民间是与国家相对的概念，民间文化形态是指在国家权力控制中心控制范围的边缘区域形成的文化空间。”而民间文化的藏污纳垢性正是某些对抗“庙堂文化”的力量源泉。从这个意义上说，很多中国当代作家的写作都可以归类于此。笔者认为，文学本身就是民间的，它书写民间记忆、表达民间的理想主义，因而，尽管“民间”理论提供了理解写作的文化位置的一个角度，但却难以解析和定位某个或某些作家的个性。莫言本人在访谈中也曾对“民间写作”进行过阐释，他认为“民间写作”就是一种“个性化写作”，是一个作家得以区别于其他作家的标志。他更赞同写作者将自己作为普通人，而不是普通人的教育者或者指点者。这种对写作的启蒙立场的自觉放弃是一种反省的结果，更是一种让写作回归本体，从而使之与现实的关系，尤其是与主流意识形态价值观的关系回归正常状态的自觉追求。“文学不再是政治的附属物”，相信这是上世纪80年代后期所有创作思潮共同的价值取向。

“老师，昨天夜里，我又写了一篇题为《肉孩》的小说。在这篇小说中，我认为我比较圆熟地运用了鲁迅笔法，把手中的一支笔，变成了一柄锋利的牛耳尖刀，剥去了华丽的精神文明之皮，露出了惨苦的道德野蛮内核。我这篇小说，属于‘严酷现实主义’的范畴。我写这篇小说，是对当前流行于文坛的‘玩文学’的‘痞子运动’的一种挑战，是用文学唤起民众的一次实践。我意在猛烈抨击我们酒国那些满腹板油的贪官污吏，这篇小说无疑是‘黑暗王国里的一线光明’，是一篇新时期的《狂人日记》。随信寄上请老师大笔斧正。‘彻底的唯物主义者是无所畏惧的’，老师不必怜香惜玉进退维谷，有什么看法直说不要吞吞吐吐，竹筒倒豆子，是我党的光荣传统之一。”

——《酒国》，《莫言文集·卷2》，作家出版社
1996年2月版，54页。

大篇幅加入人物通信是《酒国》这部小说的一个重要特征。在这种私人信件公开化的写作方式中，所有的表述其实都带上了“转达”的特征。“书信体文学对经验进行即时的、自发的和不加粉饰的记录，其约定俗成性毕竟不亚于诸如在伪自传小说中依赖假定可靠的记忆力搜集的往事。因为书信体裁意味着有可能不失说服力地靠文字来转移当面讲话或舞台表演所具有的表现力。……毫无修饰和没有形象化比喻的语言具有直接的指涉价值。除此之外，人们还相信替代当面讲话的印在纸上的东西具有权威性。”^①在小说中，书信既是叙事的媒介又变成了情节的一部分，它和日记一样，“总把广播用语中的直接播送和录音广播，把准内心独白和事后转述结合起来，这里叙述者既

^① [法] 保尔·利科，虚构叙事中时间的塑形——时间与叙事卷二，王文融译，北京：生活·读书·新知三联书店，2003，12页。

是主人公，又已经是另一个人。”^①上面的引文，在李一斗自我吹捧似的胡言乱语中，他本人的褒贬态度以及小说中的人物——莫言的立场，甚至作家本人的态度都变得模棱两可、似是而非。应当说，正是通过这种独白性语言的转述性变化，使得“拟演讲式”的语言风格与小说故事性和叙事情节的跌宕性显出了不相符合的特性，而正是这种错位才成就了莫言小说特异性的语言，当然也间接成就了莫言小说的文体。

其次是叙述者的直接独白。

从语言运用的角度而言，莫言的语言节奏和语言浓度也是非常有个性的，他擅长用天马行空般的想象驾驭感觉，运用藻饰铺排、言语密集的超长句式表达这种感觉，使整个语流变得湍急飞腾，语势也是一泻千里。比如《红蝗》里那段对于冰雹的吟咏和《笼中叙事》中关于雨的联想，完全是故事情节之外的闲笔运用，但这种铺排的方式又确实构成了整个小说情绪氛围的一部分：

“冰雹！无数方的、圆的、菱形的、八角形的、三角形的、圆锥形的、圆柱形的、鸡蛋形的、乳房形的、芳唇形的、花蕾形的、刺猬形的、玉米形的、高粱形的、香蕉形的、军号形的、家兔形的、乌龟形的、如意形的冰雹铺天盖地地倾泻下来。

冰雹嘎吱吱响着，咋咋嗒嗒地碰撞着，跳着蹦着翻滚着旋转着，掉在食草家族的头上、肩上、耳朵上、鼻梁上，掉在鸟类的弯曲脖颈上、乌黑利喙上、突兀肛门上，掉在红色沼泽的红色淤泥上、人的尸首上、马的牙床上、狐狸的皮毛上、孔雀大放的彩屏上、干绿的苔藓和紫红的灌肠

^① [法] 热拉尔·热奈特：《叙事话语·新叙事话语》，王文融译，北京：中国社会科学出版社，1990，150页。

般植物上……温柔的冰雹，我爱你，当我把你含在口腔里时，就像吮吸着母亲和妻子温暖的乳房……天空多壮丽。自然多辉煌。尘世多温暖。人生多葱姜。铿铿锵锵，啪啪嗒嗒，冰雹持续不断地掉下来，天地间充溢着欢乐的色彩和味道，充满了金色的童年和蓝色的多瑙河。五彩的甜蜜的冰雹降落到苍老枯萎的大地上，唤醒了大地旺盛的性欲和强大的生殖力。”

——《生蹊的祖先们》，文化艺术出版社 2001 年 8 月版，109 ~ 110 页。

“燕子在巢里啁啾，我在床上抽泣。后来乌云漫上来，春天的雨水下降。雨点叭哒叭哒地敲着檐瓦，一片瓦吧哒，千片瓦吧哒，一檐瓦吧哒，清晨新美如画。属于田野的风，灌进了我们的小城，风里有槐花，风里有草芽，风里有蛙鸣，风里有爱情，风里有蝌蚪。金鱼巷里，应该出现一个提篮的春姑，亮开她甜而不腻的嗓子，叫卖时令鲜花。小城一夜听春雨，深巷叫卖红杏花。杏花早已化成了泥土，桃花也烂在树下，梨花随风翻滚，村姑也不知流落到了何处。五月里应该叫卖金黄色的苦菜花。”

——《笼中叙事》，《走向诺贝尔·莫言卷》，文化艺术出版社 2001 年 5 月版，207 页。

正如前面所提到的，这样的描写最初出现的时候，产生的阅读效果有两个方面：一方面有人对此大加赞赏，说这样的描写是丰沛想象力的表现，并极力阐发这种描写背后的文化意义；另一方面也有人对这种毫无节制和章法的写法提出批评。现在看来，这种写法在 1987 ~ 1989 年^①的文坛是有必然性的。先锋

① 见《生蹊的祖先们》“作者的话”，北京：文化艺术出版社，2001 年 8 月版 .1 页。

文学技法创新的潮流如火如荼，一时间仿佛只要是突破传统技法的做法就是创新，就是受到欢迎的。而且这种十分随意的任意堆砌的方式，的确如评论者所言：“吸引了一些效仿者”^①，但是现在看来，这样的描写只能算是用一种有点矫情的、非常态的方式发泄了一种有点情绪，过分随意的表达伤害了故事、人物的审美，至于文化含蕴和想象力则远远谈不上。此后，莫言也渐渐剔除了这种纯宣泄式的表达方式，向着具有内涵的表达方向变化，于是阅读的冲击性和文体意义都发生了一些转移。

一个值得注意的现象是，随着莫言小说的逐步成熟，莫言逐渐把遏制不住的“演说情结”运用到了场面描写上，而且是那种带有冲击力的、混杂的场面：

“八颗质量一等的日本手榴弹几乎同时爆炸，巨大的气浪挟带着黑豆般的弹片四处飞溅，起码有十几条狗被炸碎了，起码有二十几条狗受了伤。狗血、狗肉，飞扬到河道上空，冰雹般打到河水里。墨水河里嗜血成性的白鳢鱼群集起来，吱吱地叫着，争夺着狗肉和狗血，受了伤的狗一起哭叫，令人心悸。没受伤的狗入散逃窜，有的沿着河道狂奔，有的跳进墨水河，挣命般的往河对岸游去。”

——《红高粱·狗道》，南海出版公司2000年8月版，205页。

“道路狭窄，像一条弯弯曲曲的肠子，卡车、拖拉机、马车、牛车……各种形状、各种颜色的车辆，像一长串咬着尾巴的怪兽，堵塞在一起。有的车熄了火，有的没熄火。拖拉机头上竖起的铁皮烟筒里，喷吐着一圈圈浅蓝色的烟

① 张志忠：《莫言论》，北京：中国社会科学出版社，1990.244页。

雾。燃烧未尽的汽油、柴油味道，与牛马驴口腔里的味道混合在一起，汇成一股混浊的潮流，漫散流淌。”

——《酒国》，《莫言文集·卷2》，作家出版社
1996年2月版，5页。

“大雨继续倾泻，庄稼被淹没，道路被冲毁，房屋被泡坍。八隆河水暴涨湍急的水流中漂浮着绿色的庄稼。连根拔出的树木、死猫死狗死野兔子。水里有股腥臭气。石桥上纤尘不存，白得似冰如玉。河堤上冲出了沟沟槽槽。白桑树抽出新枝嫩叶。碱土荒原成了绿褐色。压路机玻璃上泪流滚滚，钢铁巨轮陷在泥水里。一群群老鼠蹲在沥青堆上避难。黑色的道路像缺首的大龙一样趴伏着。

——《筑路》，《莫言中篇小说集》，作家出版社
2002年2月版，839页。

“有脱离了马身蹦跳着的马腿，有头上插着刀子的马驹，有赤身裸体、两腿间垂着巨大的马X的男人，有遍地滚动、像生蛋母鸡一样咯咯叫着的人头，还有几条生着纤细的小腿在她面前的胡麻杆上跳来跳去的小鱼儿。最让她吃惊的是：她认为早已死去的司令竟慢慢地爬起来，用膝盖行着走，找到那块从他肩膀上削下来的皮肉，伸展开，贴到伤口上。但那皮肉很快地从伤口上跳下来，往草丛里钻。他逮住它，往地上摔了几下，把它摔死，然后，从身上撕下一块破布，紧紧地裹住它。”

——《丰乳肥臀》，作家出版社1996年1月版，41页。

另外，《售棉大路》中那人喊马叫的场面，《三十年前的一次长跑比赛》中一群年龄不同、穿着各异的右派聚集在一起的长跑，《模式与原型》中的狗游街，《幽默与趣味》中王三

在大街上的不知所措，《父亲在民夫连里》（又名《野种》）中民夫连过冰河，《大风》中飞旋如柱的大风对爷爷的吹打，《球状闪电》里莫名的闪电对人的震撼，《天堂蒜薹之歌》里的鸚鵡大战等等。喧闹混杂的场面是莫言小说一个不可忽视的特点。在这种杂乱无章中莫言总是能够找到一个切入点，驾轻就熟地把雄壮的场景调配得活灵活现。这期间体现的强烈的驾驭意识、调配意识和传达意识是小说隐含作者个性的体现，也是莫言小说语言独白风格的一种隐性显现。

中国的传统文论在论述语言修辞的时候总是主张适当控制，所谓“巧言不辩”“大巧若拙，大辩若讷”（老子）、道家“正言若反”式的悖论等，都认为过分的藻饰会影响表达效果，进而影响作家道德形象的自我塑造。所谓“修辞立其诚”，“诚”是中国文论衡量语言表达的一个非常重要的标准，即语词表达方式决定了一个人的道德品性。对于莫言而言，他的《欢乐》、《红蝗》受到质疑也是基于评论界这样的潜在衡量标准。另外，从“文以载道”的传统上而言，孔夫子强调“辞达而已矣”，主张决不能因为语言本身而妨碍了教化的目的。而且，中国传统文论又十分强调“炼字”、“推敲”，杜甫的“为人性僻耽佳句，语不惊人死不休”一直是文学史上的佳话。由此可以看出，历来的“言”、“意”之辩都是以语言节约原则为基础的。小说创作尽管不似诗歌、尤其是律诗那样字斟句酌，但也讲究言与意的水乳交融，也讲究语言的提炼和净化。从这个意义上说，莫言语言表达的“铺张浪费”是对传统文论的一种反拨和背叛。他是不是创造了一种有关语言的新的审美形态标准还很难下定断，但至少有一点是肯定的，那就是莫言用这种喧腾的语言写小说并矢志不渝，打破了当代文坛的审美习惯，放开了当代人的审美感觉和审美悟性，成功

制造了一次“语言事变”。

汉人王充在《论衡·艺增篇》中曾说：“世俗所患，患言事增其实。著文垂词，辞出溢其真，称美过其善，进恶没其罪。何则？俗人好奇。不奇，言不用也。故誉人不增其美，则闻者不快其意；毁人不益其恶，则听者不惬于心。”^①意思是说，尽管夸张的表达方式往往与事实有很大出入，也很难让人相信其含义的真实性，但文学作品中四平八稳的语言往往难以达到预期的效果，倒是有悖常理的语言常常能唤醒人的好奇心。

对于莫言而言，显然不是唤起读者的好奇心这么简单。他已成风格的语言方式也早已过了“陌生化”的阶段。他不遗余力的铺排很多时候是因为沉默太久，是因为独自对着天空和动物说话的冲动突然找到了突破口^②、是因为故乡经验猛然被激活之后激情难以抑制。他说：“从此之后，我高高地举起了‘高密东北乡’这面大旗，就像一个草莽英雄一样，开始了招兵买马、创建王国的工作。当然，这是一个文学的王国，而我就是这个王国的国王。在这个文学的王国里，我发号施令，气指颐使，手里掌握着生杀大权，饱尝了君临天下的幸福。”^③莫言的语言因此带有激情状态下的慌不择路。心理学认为，“在激情状态下，人往往会出现‘意识狭窄’的现象，即认识活动的范围缩小，理智分析能力受到抑制，自我控制能力减弱，进而使人的行为失去控制，甚至作出一些鲁莽的行为或动作。”^④同时“在激情状态下，人

① 转引自吴礼权：《修辞心理学》，昆明：云南人民出版社，2002，108页。

② 莫言曾在多篇访谈中讲到自己很小辍学之后，独自放羊，躺在草地上仰望天空，与天空说话，与羊说话，与自然万物说话。事实上这些情节也经常出现在他的小说中。他的人物总是能够听到自然界的聲音，比如《透明的红萝卜》里沉默的黑孩、《红树林》里的哑巴黑孩小海等。

③ 莫言，在京都大学的讲演，见莫言：《小说的气味》，沈阳：春风文艺出版社，2003，120页。

④ 彭耽龄主编：《普通心理学》，北京：北京师范大学出版社，1998，448页。

们常常在伴随着上述这些生理变化和明显的外部行为表现的同时，言语上也有一些超常的表现，如语言表达多有与逻辑事理相悖，经不起理智的分析与推敲……”^①而从审美效果的角度而言，莫言则是用这种“脉络分明的理性无法不让位给毛茸茸的感性；上意识的意识无法不败在下意识的力量下”的“信口开河”^②的写作状态营造了一种氛围。

当代评论家雷达在对《红高粱》的历史题材进行评价时曾发出过这样的感叹：“它的奇异魅惑在于，我们被作者拉进历史的腹心，置身于一个把视、听、触、嗅、味打通了的生气四溢的独特世界，理性的神经仿佛突然钝化，大口呼吸着高粱地里弥漫的腥甜气息，产生了一种难以言说的神秘体验和融身历史的‘浑一’状态，于是，我们再也不能像惯常喜欢使用的‘形容’，说是观赏了一幅多么悲壮的历史画卷云云，而只能说是置身于一种有呼吸有灵性的历史之中了。”^③借用这样的说法，我们也可以说，莫言的语言，尤其是这种“拟演讲”的独白式语言不再是什么提高表达效果云云，而只能说让人置身于一个汁液饱满的纯语言世界了。而在这个富于节奏和韵律的纯语言世界中，所有的抗议、詈骂、呻吟、哀求、心灵破碎的响声都隐匿起来了，而躯体和器官的仪式在几近癫狂地进行。这种彻底回归语言、彻底回归身体物质性的“摇篮情结”，具备了强大的整合功能，它将被语言和精神伤害的零散个体重新召集在一面写着另外一种秩序的乌托邦的旗帜下。对莫言而言，这面旗帜并不清晰，与其说他在明确主张一种秩序，毋宁说他反抗现有的秩序更为妥

① 参见吴礼权：《修辞心理学》，昆明：云南人民出版社，2002，107页。

② 莫言：《奇死》后的信笔涂鸦，见杨守森、贺立华主编：《莫言研究资料》，济南：山东大学出版社，1992，409页。

③ 雷达：《历史的灵魂与灵魂的历史》，昆仑，1987（1）。

当。说到底，莫言独白式的语言更多地是在宣泄一种愤怒的情绪，一种卑微者被摆布、被掌控的不甘与抗辩，一种对于社会改良的“良史之忧”，中间隐藏着对现实的无法舍弃和对未来的模糊信念。

第二节

造像性对话语言

文学史的发展表明，所有文学样式特有的本体特征都可以相互交叉融合，比如上述独白性语言和抒情效应往往是诗歌特有的表达方式，而莫言小说将其融合到了小说创作中。但是这样的融合并不能掩盖小说表达的本体性特征，那就是“对话”。也就是说，尽管从创作的最初启动而言，诗歌与小说都是由一个创作主体的“独白”开始的，但与诗歌抒写个体情怀的自言自语不同，小说往往叙述各种人生现象，它需要不同的“功能性语境”，它需要或隐或显的倾听者、对话者存在，这样，“小说的语式已并非纯正的‘独白’，而是一种以独白的形式出现的潜对话，它的这种混合、‘杂交’性正是它作为两种语式（独白与对话）互相过渡的中介环节的一大特点。”^①

“造像效应”是另一个小说语言的美学术语，顾名思义就是语言所达到的营造意象的表达效果。“对话式”的语言是指莫言“拟演讲”式语言与读者交流的层面。这主要体现在莫言注重感观化的语言表达方式和用仿拟、陌生化等修辞手法造成的幽默调侃氛围等诸方面。具体的实现途径就是调动各种修辞手段构筑画面、构筑语言形象、营造意象，以吸引读者的眼球，达到与读者沟通的目的。

首先是感观化的语言及其所描绘的画面。

^① 徐岱，小说叙事学，北京：中国社会科学出版社，1992，19页。

莫言构筑画面的能力在当代作家中是屈指可数的。他的许多小说的篇名本身就是一个鲜明的意象，本身就能构成一幅美丽的静物画：“透明的红萝卜”、“红高粱”、“红蝗”、“球状闪电”、“金发婴儿”、“怀抱鲜花的女人”、“红耳朵”、“白棉花”、“大风”、“秋水”、“石磨”、“枯河”等等。而在他的很多小说中，这种视觉化的画面往往是动态的、流动的、延展的，有时候是清澈透明的，有时候又是浓烈浑浊的。画面的色彩也是，有时候恬淡疏朗，有时候又对比鲜明。

“我看到一条黑狗夹着尾巴、脊背上驮着雪从街上走过。它走得小心翼翼，好像怕身上的积雪抖落似的。狗走过去，又跑过来一头黑色的小毛驴儿。它跑得飞快，一边跑还一边蹦，好像生怕雪花儿停留在身上似的。黑色的小毛驴儿在白色的雪花里闪闪发光。跑到窗外时，它停留了一会儿，原地转了一个圈儿，尥了一个蹄子，好像跟我打了招呼，然后又向前跑去。”

——《冰雪美人》，《走向诺贝尔·莫言卷》，文化艺术出版社2001年5月版，394页。

“我看到父亲的腮帮子可怕地扭动着，父亲的嘴巴扭的很歪，紧接着我便脱离地面飞行了。湛蓝的天空，破絮般的残云，水银般的光线。黄色的土地，翻转的房屋，倾斜的人群。我在空中翻了一个筋斗，呱唧一声摔在地上。我啃了一嘴泥沙。趴在地上，我的耳朵里翻滚着沉雷般的声响。那是父亲的大脚踢中我的屁股瓣时发出的声音。”

——《罪过》，《莫言文集·卷5》，作家出版社1996年2月版，18页。

“老爷爷说月亮上来后，花香更浓，一缕缕的清风把

香气的幕帐掀起一条缝，随即合拢后香气更浓。银色的光洒在槐花上，那些槐花就活灵活现地活动起来，像亿万の蝴蝶在抖动翅羽，在求偶交配。花在月光下长，像云在膨胀，这里凸进去，那里凹进去，一刻也不停顿地变幻，像梦一样。红马的皮毛在槐花稀疏的地方偶一闪现，更像宝物出了土，放出耀眼的光来。蜜蜂抢花期，趁着月光采花粉，星星点点地飞行着，像一些小金星。”

——《神嫖》，《莫言文集·卷5》，作家出版社
1996年2月版，18页。

“眼前的树木和山峰突然彤红耀眼，奶奶蜂窝着一个血胸从很高的地方，从天上，从白云里，缓缓地跌下来，落在了他伸出的手臂上。奶奶的血流光了，身体轻软，如同一只美丽的红色大蝴蝶。他托着她向前走，柔软的高粱林闪开一条路，路光上射，天光下射，天地合为一体。他站在墨水河高高的大堤上，堤上黄草白花，河里的水鲜红如血，凝滞如油，油光似鉴，映着蓝天与白云、鸽子与苍鹰。”

——《野人》，《莫言文集·卷1》，作家出版社
1996年2月版，346页。

“她眼前飞舞着绿色的光点，耳边响着火苗燃烧的哔剥声，黄麻的影子在眼前晃动着。那匹枣红色的小马驹站在高马的身旁，伸出紫红色的舌头，舔噬着他脸上的污血和灰尘，一道道金黄的迷雾从路面上升起，从万亩黄麻地里升起，从苍马县的辣椒地里升起，枣红马驹在金黄迷雾里时隐时现……大哥的脸是青的，二哥的脸是蓝的，爹的脸是绿的，娘的脸是黑的。大哥的眼是白的，二哥的眼是红的，爹的眼是黄的，娘的眼是紫的。她看着他们，她悬空立着，心里有很大的欣慰。”

——《天堂蒜薹之歌》，北京师范大学出版社
1993年版，138页。

作为心理事件与感觉奇特结合的“意象”，在心理学上表示有关过去的感受上和知觉上的经验在心中的重现或回忆，它带有视觉化的特征，同时也可以是联觉上的特征。^①修辞学上把这种将想象化成意象，又将意象用语言传达出来的过程称为“示现”。“示现是把实际上不见不闻的事物，说得如见如闻的辞格。所谓不见不闻，或者原本早已过去，或者还在未来，或者不过是说者想象里的景象，而说者因为当时的意象极强，并不计较这等实际间隔，也许虽然计较也仍然不愿受它拘束，于是实际上并非身经亲历的，也就说得好像身经亲历的一般，而话语里，便有我们称为示现这一种超绝时地、超绝实在的非常辞格。”

示现分为“追述的示现”、“预言的示现”、“悬想的示现”三种^②，而这几种示现在莫言的小说中都曾得到运用。可以肯定的是，无论哪一种，都带有强烈的主观性，而且从莫言运用示现时夹杂了很多排比句可以看出，他始终在追求语言的气势，追求一种罗列穷尽的快感和一种用演讲式的语言营造氛围的冲击力。但在这种主观性充分体现的同时，莫言也用丰沛的想象和劲朗的勾勒构造了具有开放性和对话特征的画面，于是，在获得良好的自我发泄途径的同时，作家也很有效地调动了读者的想象力和注意力。换句话说，莫言正是把握了面对读者时的“独白”和“对话”的辩证关系，才使得小说在逐步形成和保持特殊文体特色的同时还拥有了相当广泛的读者。

不仅如此，莫言总是调动所有的感觉器官，尽力让所描写的情绪或景象具体可感。莫言是当代文坛以特异感觉著称的作家之一。有时候他用比喻的方式，将原本抽象的东西具体为熟悉

① 参见[美]雷·韦勒克、奥·沃伦，文学理论，北京：生活·读书·新知三联书店，1984，201页。

② 陈望道，修辞学发凡，上海：上海教育出版社，1982，124页。

的日常之物，将原本普通的情态幻化成喧闹的、如在目前的场面。比如：“父亲像一件古老的法器灿烂辉煌。他脸上有一千条皱纹，每条皱纹里都夹着汗水和泥土，如纵横的河流，滋润着古老的大地。”（《爆炸》）“这一笑神秘莫测，这一笑像烙铁一样，在父亲的记忆里，烫出一个马蹄印。”（《红高粱》）“英文课。挺新鲜。几十个男孩子怪腔怪调，把教室变成了池塘。满池塘蛤蟆叫。新来的校友兼炊事员老何摇响了下课铃。姚先生宣布下课。憋了一个小时的顽童们箭一般往外射。十千也跟着往外射。”（《红耳朵》）等等，类似的例子简直是不胜枚举，也有相关的研究论文出现^①，此处不再赘述。

有的时候他又用通感（又叫联觉），比如：“这声音灰白阴冷，给我留下了极恐怖的印象。”（《麻风的儿子》）“水很硬，顶得他趑趄趑趄。”（《透明的红萝卜》）等等。钱钟书曾对通感修辞有过专门的论述，“在日常经验里，视觉、听觉、触觉、味觉往往可以彼此打通或交通，眼、耳、舌、鼻、身各个官能的领域可以不分界限。颜色似乎会有温度，声音似乎会有形象，冷暖似乎会有重量，气味似乎会有锋芒。”^②而这种修辞手法的运用，在更多的情况下，“乃是一种文学技巧，一种隐喻性的转化形式，即以具有文学风格的表达方式表现出对生活的抽象的审美态度。”^③莫言这种将感观体验打通的情况也受到了评论界广泛的关注，只是对于这种创作手法来源的解释尚局限在莫言天才般的感觉上。实际上，所有的人都有这种通感的现实经历和经验感受，那么何以莫言在创作中运用得如此突出而娴

① 参见张闵·感官的王国——莫言笔下的经验形态及功能，当代作家评论，2000（5），73页。

② 钱钟书·通感，钱钟书散文，杭州：浙江文艺出版社，1997，255页。

③ [美]雷·韦勒克、奥·沃伦·文学理论，北京：生活·读书·新知三联书店，1984，80页。

熟呢？本书认为这与他长期的农村生活经验有关，在此过程中他贴近自然，并了解了民间的原始思维。这一点将在本书的第四章有详细的论述。

值得注意的是，莫言小说的语言口语化色彩也非常浓厚，许多段落都可以朗诵。且不说他那个以四字句著名的中篇《司令的女人》，就是在其他篇章中他的口语化语言也非常常见：“那位监理官抬手就扇了小青年一个耳光，他打得那样利索，那样平静。脸上毫无表情，这位监理官。”（《天堂蒜薹之歌》）最后一句平常的重复“这位监理官”使前面书面化的表达带上了家常的特征。另外，“奇怪奇怪真奇怪，仙姑嫁了个丑八怪，眼睛瞎，鼻子歪。腋下挟根木头拐……”（《鱼市》）“布谷鸟飞来又飞走。槐花盛开又凋落。麦子熟了。西瓜长得比蒋大志的脑袋还要大了。天气热了。有一天，忽喇喇一个闪，喀隆隆一个雷，第一场雷雨下来了。”（《天才》）以上这样的表达颇得中国古典笔记体小说短句式、童贞化语言的神韵。另外还有一些民间歌谣、民间小调的插入，典型的如《天堂蒜薹之歌》中瞎子张扣的唱词、《檀香刑》中猫腔的唱词等等，都颇得元曲一韵到底的语言风韵。而这样的段落在调整故事情节节奏的同时，也给小说增添了别样的韵味。当然，在这种可读性非常强的语言节奏下，读者也更加容易进入作者设定的故事情境，从而从接受美学的角度成就作者独白与对话兼具的演说性特征。

上述的所有特征或许都与莫言“用耳朵阅读”的经历有关。他不止一次地回忆自己童年听故事的经历：“我虽然没有文化，但通过聆听，这种用耳朵的阅读，为日后的写作做好了准备。我想，我在用耳朵阅读的二十多年里，培养起了我与大自然的亲密联系，培养起了我的历史观念、道德观念，更重要的是培

养起了我的想象能力和保持不懈的童心。”^①当然，光靠想象力还是不够的，莫言对此的有意追求也是不可忽视的方面：“为了适合广场化的、用耳朵的阅读，我有意大量使用了韵文，有意地使用了戏剧化的叙事手段，制造出了流畅、浅显、夸张、华丽的叙事效果。”^②应当说，随着莫言创作的不断成熟和语言意识、文体意识的不断自觉，他逐步将想象力和传达力结合得比较好了。

在当代文坛的日常化叙事日益严重，想象力日趋枯竭的今天，莫言创作的路数是一个特例。这一方面得益于莫言创作题材的乡野特异性，以及他乡村经验的城市异质性，即莫言的想象力之所以显得卓越是因为他关注的焦点是很多作家所无法关注的，因而，莫言想象力是否枯竭的问题应当从他自身的创作发展来衡量。从莫言晚近的写作来看，语言运用和叙事技法日趋成熟，但想象力也在不断“退化”：后期的创作中再也没有《透明的红萝卜》、《红高粱》那般透亮、劲朗、悠远的味道了。那个曾经因为超乎寻常的想象和细致入微的感觉而受到评论界关注的莫言，到了《檀香刑》阶段，变成了因有意识的汉语写作和对民间小调的着意摹写而倍受好评的莫言。这样的变化从某种意义上说，是莫言想象力重心的转移或想象力表现方式的模式化。相对而言，莫言是将文学想象力和创造力保持得很好的当代作家。但从他自身的创作历程来看，如何通过更新乡村经验、更新激活乡村经验的视角、更新想象力的表现方式等手段避免自我重复依然是非常严峻的问题。长篇小说《四十一炮》和发表在《收获》2004年第3期的三个短篇就明显地昭示了这一点。所以，其实莫言小说的对话性还应该有一个非常重要的层面，

① 莫言，用耳朵阅读，读者，2004(8)，9～10页。

② 莫言，《檀香刑》后记，北京：作家出版社，2001，517页。

那就是自己与自己的“对话”，自己全部作品的纵向，横向比较。

总之，无论是构筑画面，还是调动感观，莫言小说语言的这种自成一体的独白性和对话性兼具的特征实际上就是巴赫金所谓的小说的“杂语”现象，而且更接近巴赫金所说的俚俗体裁中的“杂语”。他认为这种“杂语”，“不单是不同于公认的规范语（连同它所有的体裁），亦即不单是不同于一个民族一个时代语言和思想生活里的语言核心。更有甚者，这个‘杂语’是有意地同语言核心相对立才出现的。它是一种目的在于讥讽的摹仿，是与当代各种官方语言针锋相对的东西。这是对话化了的杂语。”^①这种“对话”的对象如前所述包括作家本人，还包括莫言的读者。实际上，即使是调动各种手段营造如在目前的意象也是与前面谈到的人物的心理独白和场面描绘一样，在表达作家的情绪，宣泄一种情感。正如“演讲”的显性特征和主要目的是灌输演讲者的主体逻辑和表达演讲者的主体理念，最后煽动和感染听者，而隐性特征才是与读者沟通一样，莫言小说语言的主要特征也是激情的独白和宣泄，所谓更多地顾忌到读者的反应、与读者沟通只不过是调动读者情绪、更好地达到渲情效应的一种手段。应当说，正是因为兼顾了语言表达的“独白性”和“对话性”，莫言的小说才在屡屡获得读者认可的同时实现了自己个性化的追求。

此外，莫言小说对话的对象还有被莫言称为“阳春白雪”的写作。有意识地与一种主流的，“阳春白雪”式的写作保持距离是莫言一贯的追求。只不过莫言创作的前后阶段有不同的表现方式：《丰乳肥臀》之前，这种对话意识表现为愤世嫉俗的诅咒和冷嘲热讽的批判。《红蝗》中对于教授和治蝗专家们

^① [俄]巴赫金：长篇小说的话语，巴赫金全集·卷三，石家庄：河北教育出版社，1998. 51 页。

的讽刺性描写、对大便等秽物的有意展示、对于家乡人生活方式和爱情方式的炫耀式的肯定就是一例。那时候莫言寻求的是通过丑化批判对象、美化自己所张扬的对象而达到对话的目的，但“伶牙俐齿”冷潮热讽的情绪化批判效果反而不尽如人意；而到了《檀香刑》的阶段，他甚至没有让批判和反对的对象出场，而是用一种相对平和的心态描绘民间世界下里巴人的爱恨情仇、仁爱礼义，以此达到与庙堂雅言的对话，实践自己“作为老百姓的写作”的立场。从实际的效果看，建立在这种自信心基础上的对话才获得了成功。

同时，莫言小说的语言个性不仅体现为文学内部不同作家之间的横向对比，同时在社会话语的光谱之中，文学话语与其他话语系统之间的对话、冲突、协调、分裂也是一个重要的层面。特别是日常用语。“人们可以将日常用语视为中介，恢复文学话语与现实之间的联系。如果说，日常用语是一种能够强调指称的话语，日常用语乃是日常现实的投影，那么，文学话语与日常用语的疏离就不仅解释为一种语言的差异。这种疏离同时显明了文学话语的维度与日常现实的歧见。”^①尽管这种在文学与现实之间寻找到的新的“中介”其实更加不可靠，因为文学话语本身的复杂性就已经是讲不清楚的问题了，再加上一个更加复杂的日常用语的中介，问题只能越来越纠缠不清。但是这至少可以提供另外一种观察文学话语的角度。从当下的日常用语而言，商业用语、消费时尚用语、小资情调的矫情用语所占的比例越来越大，很多文学作品也进行了不同程度的吸收和化用，显得温文尔雅。而在莫言小说的话语谱系中，经常出现的是“饥饿”、“食量惊人”、“野性”、“阳刚”、“光荣”、“梦想”、“荣

① 南帆：《文学的维度》，上海：上海三联书店，1998，29页。

誉”、“生命力”、“冲动”等等为物质文明和现代理性所排斥的“古老”字眼。它们与“血淋淋的月亮”、火红的高粱和树林、令人发指的檀香刑一起让人在温吞吞的现实生活之外回忆起了有关历史和民间的往事，调动起了有关祖先融艰难粗糙与生气勃勃于一体的生活想象。莫言小说将“光荣”、“勇敢”、“荣誉”或“神圣”等等属于英雄，属于硬汉的词汇重新张扬起来，以对抗现实生活的均质和琐碎。

在大众传媒日益发达的今天，铺天盖地的资讯服务似乎在从各个层次满足“人”的需要，似乎最为推重“人”作为个体的需求，但实际上，在这样“奢侈”的享受面前，人被海量的信息淹没，变得越来越沉默，越来越丧失主体性和判断力。对于莫言小说而言，表面上小说用滔滔不绝的语言方式营造了一个阅读的世界，同时用第一人称的叙述将主人公与读者巧妙置换，使读者在浑然不觉中被叙述者俘获，共同进入了一种口若悬河的状态，于是小说中一切诅咒、詈骂、快意恩仇的酣畅都变成了一种想象性的文本欢悦，变成了读者畅快的心理宣泄。然而，值得注意的是，作家用这种“拟演讲”式语言感染自己和读者的同时，他的价值判断是什么呢？在喧嚣的发泄之后，作家是想要表达的到底是什么呢？而读者在不由自主地进入聆听状态接受激情撞击之后，又会留下什么值得回味的东西，形成什么样新的判断呢？还是仅仅倾听了一番而已？从文学作品的阅读效果看，这个冷却的过程有时候更重要，它直接决定一部作品的寿命。

第三节

“乐观主义”的语言形象

“语言形象”这个概念来自于巴赫金。与西方形式主义语言学和中国传统的功能语言学不同，巴赫金倡导文化语言学，他反对形式主义语言学的纯符号研究，认为“在语言的自身中研究语言，忽视它身外的指向，是没有任何意义的，正如研究心理感受却离开这感受所指的现实，离开决定了这一感受的现实。”^①当然也反对忽视语言的本体特征而进行实用主义分析的功能语言学，他认为语言除了自身的修辞形象之外，还有一个社会文化形象：“这种语言的形象，在小说中便是社会视野的形象，是与自己话语、语言连成一体的某一社会思想的形象。所以，这样的形象极少可能沦为形式主义的东西；而艺术地驾驭这些语言，也极少可能沦为形式主义的花腔。不同语言、不同派头、不同风格的形式标志，在小说中便是不同社会视野的象征。”^②意思是说，作家的语言风格、驾驭语言的方式就是塑造了一种特殊的语言形象，这种形象可以脱离作家的驾驭获得独立意义，与作家的创作初衷“对话”。

莫言的小说就有这种特点。比如《天堂蒜薹之歌》，作家的创作初衷是为了反映一种苦难的现实和小人物令人心酸的生活状况，反映蒜薹滞销给农民带来的艰难境遇。小说从农民自

^① [俄]巴赫金：《长篇小说的话语》，巴赫金全集·卷三，石家庄：河北教育出版社，1998，73页。

^② 同上，144页。

发地抗议政府引发的争端写起，中间穿插的是一对青年男女的爱情悲剧，整部小说的格调是悲怆而苍凉的，但是瞎子张扣的俚俗小调和最后作家刻意加上的“光明的尾巴”又给整个小说带来了许多反映现实的小说惯有的面向未来的“乐观主义”，也就是说作品所体现出来的语言形象和作家刻意而为的笔法构成了一种对立乃至冲突。

《丰乳肥臀》也是，且不说篇名的本意与给人的印象相去甚远，就是作家的创作初衷——反映母爱的博大与作品实际体现出来的畸形儿的“恋乳癖”也构成了一种冲突，也确实给很多误解留下了口实。当然，作品想要表达的也是一种悲怆的主题，但从小说所有人物的传奇性经历来看，这种主题又变成了一种“历史演义”性的故事，故事的酣畅性让整个叙述带上了“狂欢”的色彩，因此，很多意见总是认为莫言在写苦难和残酷的时候笔调是轻松的、态度是欣赏的。

还有《师傅越来越幽默》也存在这样的问题，下岗劳模的心酸经历让荒诞的故事冲淡得让人更加注重其“幽默”色彩，而“反讽”的严肃意向一闪而过。《红树林》这方面的问题更加突出，女市长爱而不得其爱的身不由己被情欲宣泄的狂潮和权利欲望的膨胀冲刷得消失殆尽，而小说从容的叙述也因为神秘的叙述人“我”在第十章说出的“内容梗概”而变得怪模怪样。陈珍珠与吕大同的爱情悲剧也因为过于浓重的传奇色彩而变得滑稽。

小说语言的这种特征与莫言“拟演讲”式的语言风格相结合所建构的“语言形象”也带有这种辩证的色彩。索绪尔在论述语言的经典著作《普通语言学教程》中指出“语言符号是一种有两面的心理实体”，进而提出了“能指”和“所指”这两个具有划时代意义的语言学概念，并且用形象化的说法说明了二者之间的不可分割性：“语言还可以比作一张纸：思想是正面，

声音是反面。我们不能切开正面而不同时切开反面。”^①福柯则认为：“话语的真理性不仅在于它说什么，而且在于它怎么说。换言之，话语是否被接受为真理不仅与它的内容有关，而且还与话语使用者的意向有关。”^②很多时候，莫言小说“拟演讲”式语言能指背后的所指微不足道或者远远没有能指那么复杂，所以，作家选择这种单纯的语词“泛滥”的叙述方式往往只是通过一种排山倒海的语式营造宣泄情绪的氛围，以至于“语言常常遮盖和偷换了现实。这时语言本身也变得单薄了，失去了深度”，但这样的语言“决不意味着要话语同现实脱离”^③。

恰恰是这种空洞无物的“能指”本身，能够产生一种令人难以想象的力量。这种力量不仅能够催生读者积极的认同感，而且能够刺激作家本人在激情四溢的喧哗中不由自主地产生一种乐观情绪。“这种乐观主义不是一种生活态度，而是一种话语，一种叙事，即一种意识形态的感性显现，用西方人的话，可以称作：形而上学式的抒情。”^④换句话说，在话语和叙事中表现出来的乐观主义是一种即兴而冲动的自然流露，而与作家对话语内容和叙事内容所持的生活态度和创作立场无关。它们可能是一致的，也完全可能是相对的。莫言属于后者，有人曾经问到，国外的翻译者在翻译莫言的小说时，经常被莫言的幽默所感染，他对此有何看法的时候，莫言说：“我的小说不可能给人提供欢乐，因为我在写的时候，总是沉浸在痛苦之中。”^⑤这样莫言的

① 胡名扬主编：《西方语言学名著选读》，北京：中国人民大学出版社，1999，71页。

② 转引自张清华、王月峰：“演讲”话语之于革命叙事——当代红色叙事研究，文艺争鸣，2002（3）。

③ 巴赫金：《长篇小说的话语》，见巴赫金全集·卷三，石家庄：河北教育出版社，1998，141页。

④ 潘知常：《反美学》，上海：学林出版社，1997，303页。

⑤ 莫言：《写小说就像过大年（代序）》，十三步，沈阳：春风文艺出版社，2003，15页。

语言形象和自身的创作立场就产生了一个矛盾。比如长篇小说《酒国》，在反写侦探故事的情节构架中，主人公丁钩儿在酒国“有辱使命”的经历、作家李一斗和莫言的通信、酒国的传奇人物和魔幻现实等等都构成了小说的阅读趣味，很多煞有介事、玩世不恭的语言都让人忍俊不禁。然而，剥离这样的语言形象背后，是莫言对于文学中的人文精神丧失、现实中的权力腐败以及在这种强大的负面力量的影响下人性的堕落等的痛苦思考。表面的语言形象与隐含的创作立场之间的错位正是莫言小说的语言的价值所在，也是莫言小说的文体个性所在。

从上面的论述中可以看出，莫言小说的“拟演讲”式语言具有“独白”和“对话”两种特性，正是在二元因素的对立统一中莫言小说的“语言形象”才日益清晰：幽默调侃和反讽总是相辅相成，而表面的情感宣泄背后总是隐藏着丝毫没有得到缓解的痛苦。因而，其“语言形象”的总体特征是用“拟演讲”式语言的广场化形式表达个体化的判断，用乐观主义的外表疗救痛苦的内心。正如童年时的苦难与自由欢乐相互交织一样，对于现实的悲观失望往往与对于生活的乐观向往，以及面对不幸只能自我开解的现状相缠绕，于是文学的批判和生活的韧性共同构成了一种犬儒式的“语言形象”。

除此之外，“拟演讲”式语言幽默调侃的色彩也是不容忽视的一个方面。这主要得益于两种修辞手法的运用，一是仿拟，二是陌生化。仿拟修辞格的特点是用旧形式与新内容的结合来构成同一形式下新旧两种根本不同的表达内容的对比，从而形成强烈的格调意趣的反差。比如：

“轻伤不下藤蔓。”（部队用语：“轻伤不下火线”）

——《野人》

“拉胡琴的朱老师是个很严重的罗锅腰子，还是个很严重的近视眼。他那副白边眼镜的腿儿不知断过多少次了，用胶布横缠竖绑着。他是个老右派，划成右派前家里成分是富农。据说他还参加过国民党，还在国民党领导的三青团里当过训导员。这可是个像五香面儿一样滋味丰富的坏蛋，无论搞什么运动，都逃脱不了他。镇压反革命跑不了他，整风反右跑不了他，土地改革跑不了他，四清运动跑不了他，他是真正的货真价实的老运动员。”

——《我们的七叔》

“因为，这个具有一部分俄罗斯血统的杂交二代一定会称为掌上钻石。”（“掌上明珠”）

——《笼中叙事》

“车上男人已经把头靠在那个全老徐娘的怀里。”（“半老徐娘”）

——《欢乐》

“余大牙的身体静止了两眨眼的工夫。”（一眨眼的工夫）

——《红高粱》

“棉花这东西特别喜欢招虫，什么蚜虫，红蜘蛛，造桥虫，象鼻虫，棉蛉虫，简直是虫出不穷。”（层出不穷）

——《白棉花》

“俺公爹头戴着红缨子瓜皮小帽、穿着长袍马褂、手攥佛珠在院子里晃来晃去时，八成似一个告老还乡的员外郎，九成似一个子孙满堂的老太爷。”

——《檀香刑》

类似的例子在莫言的小说中还有很多，这种化用有时候是神来之笔，既能够简洁明快地达到表达目的，又能够营造小说的幽默氛围。虽然这种幽默的背后隐藏着作家的讽刺性立场，比如《你的行为使我们恐惧》中的大金牙生产“骡子”牌避孕药，工厂开工之后，小说有这样一段描写：

“‘大金牙’的工厂冒烟之后，整座村子都被那怪味充斥了。闻了那怪味我们都感到不舒服。起初仅仅是不舒服，后来就恶心伴随呕吐，腹痛伴随腹泻。还有很多症状，不能一一例述。我们没想到这是被‘大金牙’折腾的。后来，连鸡都不下蛋了，鸡都蹲在墙脊儿里吐酸水。又后来，村里所有的男人都无法跟女人睡觉了。女人更彻底，据她们回忆道：自从闻了从吕家祠堂里飘出来的味道后，她们都没了例假，而且一见男人的影子就想上吊。”

——《你的行为使我们恐惧》，《莫言中篇小说集》，作家出版社2002年版，311页。

这样带有揶揄搞笑性质的描写有时候是莫言叙述过程中情不自禁的“撒欢”，有时候又带有非常明显的讽刺特色。还有被称为老运动员的朱老师，实际上体现的是特殊年代的人颇具荒诞色彩的不幸遭遇和经历，人物所经历的苦难，人物命运在大历史之下的悲剧性都在戴着缠满胶布的眼镜、罗锅着腰等的一系列描写中体现出来了。貌似轻松，实则辛酸，这特殊的“乐观主义”或许正是沉重的历史与现实赋予中国作家的疗救方式。

另外，莫言让人物语言文白夹杂，俗语与规范语交织出现，也是其乐观主义的一种表现，这样的例子也是比比皆是：

“照照吧，他马上就要变成另外的模样，尽管我会使你

变得更美好，但俗话说，‘生处不嫌地面苦’，‘儿不嫌母丑，狗不嫌家贫’，‘敝帚自珍’，还是请你看他最后一眼。”

——《笼中叙事》，《走向诺贝尔·莫言卷》，文化艺术出版社 2001 年 5 月版，123 页。

陌生化手法的运用也是莫言小说语言幽默化的又一个方面。亚里士多德的《诗学》对于语言的偏离常规性有过这样的论述：

“有偏离常规用途的非熟悉化可拔高词语，而保留部分常规形式可维持词语的清晰。”^①在这种清晰和陌生之间，语言的表达效果显得颇有新意。比如：

“父亲的手缓慢地举起来，在肩膀上方停留了三秒钟，然后用力一挥，响亮地打在我的左腮上。”

——《爆炸》

“他悲哀地看着我们，咬了一口岩浆，吐出一块地幔，扔掉一块啃完的地壳。”

——《天才》

“这时他才发现扎眼的钢圈箍在了自己漆黑的手脖子上。两道钢圈之间，垂着一根沉甸甸的白色链条，他一抬手，那链条就慢慢地悠荡着。”（手铐）“他恍惚看到结巴警察把一个喷吐着绿色火焰的东西触到他胸脯上。”（电棒）

——《天堂蒜薹之歌》

尤其是在《天堂蒜薹之歌》中，陌生化手法的运用特别多，这固然是和小说的主题相呼应，表现农民生活闭塞、见识少，

① 胡壮麟编著：《理论文体学》，北京：外语教学与研究出版社，2000，91 页。

但这种陌生化有时候会同样用幽默色彩冲淡作家的本意。比如金菊和高马为逃避包办婚姻私奔，金菊看到“候车室有二亩地那么大”，这样的描述非常契合金菊的心理，但又难免让人看过之后发出看《陈奂生上城》那样的会心一笑。

此外，荒诞的闲笔插入和荒诞的情节安排也是莫言小说语言形象的一个重要侧面。闲笔是莫言小说语言的一个重要特征，在叙事学上也有深刻的含蕴。本章主要研究的是语言学意义上的狭义的闲笔。第一节对于这个特点的论述是着眼于作家的独白性演说情结，但同时这种情绪宣泄的背后隐藏着一种难以遏制的激情和撒欢情绪。而另一种就是这里所说的荒诞化的闲笔。反映年轻军人在国家计划生育法规和家庭孝道压力的双重挤压下，情绪几近崩溃的小说《爆炸》插入了很多狐狸的故事；而《飞鸟》在反映“文革”时代少年暴力对于知识分子的伤害的同时，以奶奶一个扑朔迷离的故事结尾；《翱翔》则在展现包办婚姻戕害人性的同时给了主人公一个非常荒诞的去处——飞；还有让人啼笑皆非的《辫子》、《师傅越来越幽默》等等。这种闲笔大多是口语化的故事，还有一些解释性、说明性的文字，比如：“这些文字不是三爷的，故事是三爷的”（《罪过》）；“一想起那时候比现在这时候格外寒冷的气候，我就思维混乱，说话，写文章，都是前言不搭后语，头上一句，腩上一句，说着东又想着西，这是小时候冻出来的毛病，怕是难治好了。”（《飞艇》）等等。可以说，这种闲笔的插入是莫言小说异常显著的一个特征，而且几乎遍布了所有的文本。综合考察，这些闲笔总是好像说书人在熟练掌握故事底本之后，上台说书时的情不自禁的发挥。实际上，莫言小说的“拟演讲式语言”也总是在通常意义上情绪饱满、语言表达书面化的演讲之外掺杂了说书人的口语化的夸张、引人入胜的故事以及随意将故事情节前调来吸引读者等方

式。这样的语言，给小说整体的“语言形象”增加了庞杂的色调，调和了小说主题本身所具有的悲剧化色彩。^①

上述所有这些语言特征，其实都从不同的侧面体现了巴赫金所谓的“戏拟”性的语言^②。所谓戏拟就是带着游戏意味的模仿，而且这种模仿的对象不是自然或现实，而是“语言形象”。对于莫言的小说语言而言，也是如此，其模仿对象是日常生活、尤其是政治与文学中的话语类型和风格，而在这种看似荒诞不经的嬉笑、调侃、戏谑和插科打诨的叙述策略中体现着深刻的有关意识形态的含蕴。“在文化转型期，戏拟是小说的主导话语策略。戏拟的对象是文学艺术中的其他类型，以及为文化和政治语境所渗透的生活话语。至于戏拟的意蕴，则须到与之有关的文化与政治语境中寻找。”^③对于莫言的戏拟而言，很多时候都带有“话外有话”、“一语双关”的反讽性，而表面的戏拟和实际的反讽也是构成其幽默风趣和严肃庄严相辅相成的重要因素，当然也是他痛苦的生活经验与乐观主义的叙述语调悖反共存的重要原因。

《文心雕龙》的“体性”篇认为，“体”是作品的风格，“性”是作家的性格。且“辞为肤根，志实骨髓”，即认为语言修辞乃是文本的外部表现，是浅层次的，而作家的性格心理才是作品的灵魂。那么在莫言小说的“肤根”之下到底隐藏着什么样的“骨髓”呢？本书认为，无论是极少留有语言空白的演讲式的语言也好，幽默荒诞也罢，莫言小说乐观主义的语言形象至少体现了这样一

① 这一点在莫言小说的叙事个性中还将有叙事学上的论述。

② 戏拟是巴赫金文学理论的一个重要概念，在《陀斯妥耶夫斯基的诗学问题》和《拉伯雷和他的世界》中他也反复运用这个理论进行阐述。他认为小说戏拟其他的文类，暴露其他文类的语言和形式的规范性，压缩其他文类，融合进来，戏拟与小说的复调性是相辅相成的两个方面。

③ 钟怡雯：《莫言小说——历史的重构》，台北：文史哲出版社，1997.61页。

个特征：在莫言的小说中，很难找到寻常所见的一本正经的思考。换句话说，莫言总是有意识地将十分沉重的思考，甚至一些意识形态味道很浓的思考，都纳入到轻松的氛围中，比如对“文革”的反思、对农民生存现状的关注、对腐败问题的深恶痛绝等。

可以说，无论莫言写什么，他的小说都从未脱离现实，从未远离现实，但他又有意识地回避批判现实主义的沉郁忧患的风格。这种轻松与张贤亮在盐水、血水里的煎熬，与张承志受难者般的忏悔和反思形成鲜明对比。同时，他与同时代作家同样带有轻松味道的表达又有很大不同，既不是王蒙似的洞察之后的聪明，又不是王朔“痞子”式的调侃，莫言的皮里阳秋更像一个孩子的不谙世事、不知深浅，同时又进退有据，左右逢源。莫言采用的这种“举重若轻”的处理方式，在卡尔维诺看来是文学辩证法的“轻”。外部世界沉重而有惰性，充满了各种浑浊的不透明性，而语言在反映这样的世界的时候也会带有重量，

“世世代代的文学中可以说都存在着这样两种相互对立的倾向；一种倾向要把语言变成一种没有重量的东西，像云彩一样漂浮于各种东西之上，或者说像细微的尘埃，像磁场中向外辐射的磁力线；另一种倾向则要赋予语言以重量和厚度，使之与各种事物、物体或感觉一样具体。”^①莫言显然属于前者，这种化生活的沉重和个人思考的沉重为文学表现和语言表达的轻松的做法，在卡尔维诺看来恰恰是值得赞赏的创作观和世界观，因为“文学是一种生存功能，是寻求轻松，是对生活重负的一种反作用力。”^②莫言的经历和创作历程的确也是这样，他不断地强调“饥饿和孤独是我创作的财富”，他在用创作表达一个被“俄

① 卡尔维诺，美国讲稿，卡尔维诺文集，南京：译林出版社，2003，330页。

② 同上，343页。

怕了的孩子对美好生活的向往。”^①而且，从文艺创作的角度而言，那些曾经在彼时彼地非常痛苦的经历，被赋予审美距离之后，往往会变成愉快的事情。

弗洛伊德指出：“可以断言，一个乐天派从来不会幻想，只有不如意者才有幻想。幻想的原动力是不能满足的愿望，每一次幻想就是一个愿望的满足，就是对不满意的现实做了一次修正。”^②从这个角度说，莫言的“乐观主义”又带上了辩证的味道。

王国维的《人间词话》也谈到“诗人对宇宙人生，须入乎其内，又出乎其外。入乎其内，故能写之；出乎其外，故能观之。”莫言正是这样，从某种程度上说，对于历史和现实问题的关照他总是出入自如，这一点在他很多小说叙述人的设置上也能体现（具体的论述见本书第二章）。他总是在描述苦难的同时对未来充满向往，用韧性的生命力在苦难中寻求幽默。他的立场也总是矛盾统一的，从语言的独白性和对话性、表达情绪的特殊矛盾修饰法、画面构筑的主观性和开放性，到现实主义与魔幻玄想的对立统一，再到他举重若轻的创作立场等等。有时候他是刻意为之，有时候又是自然流露。有的学者从意识形态的角度出发，认为这种语言现象是“戏拟”与“反讽”的对话，是莫言对于现实世界的“愤怒的犬儒”^③，有的则从启蒙的文学立场出发，认为这是莫言对于现实的“混乱与腐败”所做的“一种语言治疗”^④。本书认为，这不单单是莫言对于现实世界的态

① 莫言：《饥饿和孤独是我创作的财富——在斯坦福大学的演讲》，见小说的气味，沈阳：春风文艺出版社，2003，50页。

② [奥]齐·弗洛伊德：《创造性作家与昼梦》，西方现代派文学问题论争集（下），北京：人民文学出版社，1984，651页。

③ 参见钟怡雯：《莫言小说——历史的重构》第四章，台北：文史哲出版社，1997，59～62页。

④ 参见周英雄：《酒国的虚实——试看莫言叙述的策略》，当代作家评论，1993(2)。

度的问题，而是与他的身份意识和心理调试有关：

“艺术家本来就是背离现实的人，因为他不能满足其与生俱来的本能要求，于是他就在幻想的生活中放纵其情欲和野心勃勃的愿望。但是，他找到了从幻想世界返回现实的途径；借助原来特殊的天赋，他把自己幻想塑造成一种崭新的现实。而人们又承认这些幻想是合理的，具有反映实际生活的价值。因此，通过某种艺术创作的途径，艺术家实际上就成为自己所渴望成为的英雄、帝王、创造者、受人钟爱的人物，再也不用去走那实际改变外部世界的迂回小路了。”^①

更准确地说，无论是“愤怒的犬儒”也好，“语言治疗”也罢，不过是莫言创作的生存策略的一种反映。他的真正的目的在于达到一种小说中的布莱希特式的“间离效果”，让主人公意识到自己是在表演、让读者意识到自己是在阅读，^②从而获得一种文学的对象化、现实的对象化、历史的对象化，更重要的是隐含作者的自我对象化。在这样的过程中，达到逃避或者干预现实的目的。而在用这样的语言书写的过程中，莫言的写作也变成了一种表演。耶鲁大学政治人类学者詹姆斯·斯考特在研究下层群体对抗权力的方式的论著中认为：即使在现代民主制度中，“对权力说真话”也是一种奢侈的理想。因此弱者在权势面前的伪装成为普遍的现象，而权力双方的对抗也从极端的方式日益渗透到日常生活中。在这种非极端的日常化对抗中，权力阶层和下层群体的行为方式都带有“表演性”，而在这种表演过程中，

^① 转引自[美]雷·韦勒克、奥·沃伦：《文学理论》，北京：生活·读书·新知三联书店，1984.76页。

^② 对于这一点在莫言小说的叙述角度等节中还有涉及。

下层群体的话语方式有“公开语本”、“隐蔽语本”、“外线政治”三种形式，尤其是下层群体的“隐蔽语本”，往往采用正话反说、插科打诨、流言蜚语的形式，在冒犯和自我克制间寻求一种妥帖的表达方式，由此所形成的双重理念就是既想讨好又想反抗，既想安于现状又想铤而走险。因而，一切都变得真假难辨。^①

从历时性的观点来打量莫言小说语言的“拟演讲”特征可以发现，这种任意中断情节的发展而发议论并不是他的发明。出现于“五四”之前的政治革命小说一直就有这样的传统，甚至这种特征一直延续到“文革”后的伤痕小说、反思小说和改革小说，只不过在这些政治小说或“准政治小说”中，演讲语言的独白性更加突出，意识形态的味道也更加浓厚，因而灌输性也非常强，更有煽动情绪的效果。而莫言小说的语言更多的是对演讲的一种仿拟，重心在表达感受，呈现和宣泄情绪。而且，政治小说中的概念化的议论和抒情往往与情节的关系疏离，其内容也很快因为时代的变迁而变成了一种矫情与空洞，而莫言的叙述则往往与周围的情节水乳交融，成为一种整体的叙事风格。抽掉这些演讲性的语言，莫言的故事就会由一个杂乱而有序的乐章变成一个传奇、传说或一个干瘪的故事，当然莫言独特的文体特征也会因此消失。

总之，“拟演讲”式语言的运用，无论其渲情效应还是其造像效应，以及其间呈现出来的作家创作立场的辩证哲学，其最终目的都是为了更好地表达文本的意蕴。剥离很多外在的、辅助的特征，莫言的语言形象之上弥散着一种愤懑的、痛苦的声音。渲情者通过语言的喧嚣而时时与苦痛迷离的回忆共处，像

^① 参见徐贲，弱者的抵抗——詹姆斯·斯科特的弱者抵抗理论，见文化研究（第3辑），天津：天津社会科学院出版社，2002.222～237页。“公开语本”是指权力双方的心照不宣的表演性，而“隐蔽语本”则是创造性的潜台词，“外线政治”则是指非政治的政治。

执著于往事的囚徒一样无法挣脱童年的记忆。于是，隐含的作者莫言时而是嚣张的顽童，时而是愤怒的青年，他用语言的皮鞭殴打现存秩序，用一种貌似具有仇恨的力量在世上行走，依靠破坏性的力量表达自己与这个世界所有的合谋和决裂。他企图用屁股颠覆头脑，用肉体意识打击精神意识，用蛮化消灭文化，用摧毁的力量获得占有的力量。他怨恨，但他更忧伤。他说：“要让自己的作品充满色彩和画面、声音与旋律、苦辣与酸甜、软硬与凉热等等丰富的可感受的描写，当然这一切都是借助于准确而优美的语言来实现的。好的小说，能让读者在阅读时产生仿佛进入了一个村庄、一个集市、一个非常具体的家庭的感受，好的小说能使痴心的读者把自己混同于其中的人物，为之爱，为之恨，为之生，为之死。”^①

本章小结

本章从文体的表面形态——语言出发，提炼出莫言小说语言的一个最突出特色“拟演讲”式语言的特征，并从独白性和对话性进行论述，关注莫言的语言从拘谨到狂放再到节制的过程。这种变化不是单纯的技巧打磨，而是与作家对于历史重构的信心、对于现实批判的想象性力度息息相关。

对于语言独白性的论述，有两个层面：一是作品中人物的心理独白，通过对比不同时期文本中的三个女主人公对于背离世俗的情感所持心理态度和表达方式的不同，发现她们情绪宣泄方式的差异，从中揭示作家创作立场的变化。二是叙述者的独白，这又分为两个小层次，即叙述者作为人物心理转述人的独白和叙述者本人的独白倾向。独白性语言的表达效果是宣

^① 莫言：《用耳朵阅读——在悉尼大学演讲》，见《小说的气味》，沈阳：春风文艺出版社，2003，109页。

泄情绪，给文本营造情绪氛围。对于对话性语言的论述，主要着眼于用修辞手段所描绘的画面、塑造的意象，同时揭示其口语化色彩。开放性的画面和口语化的语言都与莫言“用耳朵阅读”的亲身经历和自觉追求相关，同时，莫言在用个性化的创作与文坛对话，与“阳春白雪”的创作对话，与日常用语对话，与自己对话，而这种与自己的对话对于莫言而言更关键，因为这关系到他想象力表现方式的模式化以及如何更新的问题。

最后探讨莫言小说“拟演讲”式语言与莫言特殊“乐观主义”情绪的关系，而且这种情绪的表达往往与作家的创作立场相悖，是“语言形象”的建构。从仿拟和陌生化两种修辞手段运用的角度，认为莫言的语言方式带有浓厚的表演性质，是他拯救、安抚心灵的方式，也是逃避和介入现实的方式。莫言的“语言形象”之上弥散着一种愤懑的、痛苦的声音。渲情者通过语言的舞蹈而时时与苦痛迷离的经验共存，像尘封于往事的囚徒一样无法挣脱童年的梦幻。他企图用屁股颠覆头脑，用肉体意识打击精神意识，用蛮化消灭文化，用摧毁的力量获得占有的力量。他怨恨，但他更忧伤。

总之，本章通过对莫言文体语言特征、语言功能和语言形象的考察，呈现了莫言小说文体个性的表面情态，并从中挖掘了隐藏在语言背后的作家的创作哲学，给全部文体特征的考察奠定了一个基础。

莫言小说

第二章

“准复述”式叙事个性及“史据框架下的 传奇文本”的文本特征

与“五四”以来的乡土作家将故乡描绘成托寄改造社会的理想和精神乡愁的“原乡”不同，莫言的故乡更是一个传奇性的、充满侠骨柔肠的空间；一个充满神秘性的花妖狐媚的空间；一个充满了童贞童趣的梦幻空间；也是一个人的自然性大于社会性的空间。而且与“五四”作家笔下“死水微澜”式的空间不同，莫言笔下的空间更是一个波澜壮阔的、充满“乱世寓言”的空间。

第二章

“准复述”式叙事个性及“史据框架下的传奇文本” 的文本特征

费兰在《文字组成的世界》一书中对“文体”下了这样一个定义：“文体是指一个句子或一个段落中经过意译会失去的部分。”^①尽管这样的定义显得过于宽泛，但它至少说明了一个问题，就是所谓某个作家的文体特征，一定是他最具有特色的、最不可替代的部分，也是他自觉创造的东西。莫言小说显然也具备这样的特征，但是他又介于弗吉尼亚·伍尔夫所说的“难以复述的小说”^②和传统的、可供说书者讲说的故事之间。本章将这种叙事个性的总体特征概括为“准复述性”。这种特征的形成主要得益于莫言对创作题材传奇性的迷恋，以及对叙事方式技艺性的追求。

传奇性包括几个层面，一是莫言小说的故事总是带有神秘传说的性质；二是莫言小说总是善于在“主叙述”中加入一些“副叙述”，而这“副叙述”的内容大多是民间传说；三是莫言小说的情节安排总是出其不意，带有中国侠义小说的特征。而莫言小说叙事风格的技艺性则是指他有意地在小说中使用各种技法，甚至有时候采用故意袒露技法的方式，以调节叙事节奏，营造特殊的故事氛围、情节氛围。莫言小说的“准复述”则是以上

① 转引自申丹：《叙述学与小说文体学研究》，北京：北京大学出版社，1998，206页。

② 转引自耿占春：《叙事美学——探索一种百科全书式的小说》，郑州：郑州大学出版社，2002，20页。

所有的叙事技巧使用之后所造成的阅读效果。

正因为莫言热衷于讲故事，所以他的小说与先锋小说的纯形式实验不同，能够给人留下完整的情节可以复述，但由于莫言的小说又总是在给人讲述一个完整故事的同时制造许多“非故事”的因素，比如叙述视角跳荡、结构交错，尤其是“拟演讲”式语言的大量运用，又使得他的小说在复述的过程中总会丢掉一些东西。这也是莫言能够从先锋小说纯技巧和纯形式的圈套里挣脱出来的因素之一。一句话，正是因为莫言擅长讲故事的天分，对传奇性故事的钟情，以及有意识的打磨叙事技巧，并用“拟演讲”式的语言呈现出来，才成就了独一无二的莫言小说，也凸显了小说创作中的作者主体性。莫言是一个创作主体性和小说意识都非常强的作家。

第一节

“双重性”叙事角度

叙事角度是一个有多种命名方式并被叙事学研究者广泛讨论的问题^①。无论是法国理论家热奈特的“聚焦说”^②，还是俄国形式主义者的“公式”化的分析^③，以及此后许多学者更加详尽的图表阐述等等^④，关注的问题都是作者、叙述者和人物的关系，重点探讨这种关系的变化给小说情节的呈现方式、故事的讲述方式、小说的阅读效果乃至作家的文体特征等所造成的影响，从而为更加准确地把握作者的叙述立场提供实证性的线索。因此，“传统上的视角一词至少有两个常用的所指，一为结构上的，即叙事所采用的视觉（或感知）角度，它直接作用于被叙述的事件；另一为文体上的，即叙述者在叙事时通过文字表达所流露出来的立场观点、语气口吻，它间接地作用于事件。”^⑤但是，由于叙事角度与众多人物设置的复杂关系，以及叙事人称的灵活变化，也使得这一问题变得尤为复杂。或者，更准确地说，如果单纯从理论上研究叙事角度的变化和叙事人称的多

① 帕西·拉伯克称之为“视角”；克利安斯·布鲁克斯和罗伯特·潘·沃伦称为“叙述焦点”；兹韦坦·托多罗夫称为“叙事体态”；热拉尔·热奈特称为“焦点调节”。参见陈平原：《中国小说叙事模式的转变》，北京：北京大学出版社，2003. 62页。

② 参见热拉尔·热奈特：《叙事话语·新叙事话语》，王文融译，北京：中国社会科学出版社，1990。

③ 参见托多罗夫：《叙事作为话语，叙述学研究》，张寅德编选，北京：中国社会科学出版社，1989。

④ 参见杨义：《杨义文存·卷一，中国叙事学》，北京：人民出版社，1997。

⑤ 申丹：《叙述学与小说文体学研究》，北京：北京大学出版社，1998. 197页。

样化还能够穷尽的话，那么落实到具体作家的身上，情况就会复杂得多^①。尤其是对于莫言这样一个总是力求变化的作家而言，如何在不陷入形式主义细节研究的前提下准确捕捉莫言的立场，呈现他的叙事角度变化给小说带来的新的审美因素，同时给他一个宏观的文体定位是比较有难度的，也是本书需要努力做到的。

如果说莫言的成名作《透明的红萝卜》是用那个象征纯美人性的“红萝卜”和那个精灵般的沉默黑孩儿打动了文坛的话，那莫言的代表作《红高粱家族》——这个标志莫言小说开始成型的长篇小说则是因为那生龙活虎的祖先。从叙事学的角度而言，正是因为莫言“我爷爷”、“我奶奶”的叙事视角成功地将历史与现实的源流纳入到了血缘亲情的层面，才使得他的小说在当时新历史小说的潮流中显得别具一格，这也是莫言感到满意的一个创新。他说：“《红高粱》我最得意的是‘发明’了‘我爷爷’‘我奶奶’这个独特的视角，打通了历史与现代之间的障碍。也可以说是开启了一扇通往过去的方便之门。”“过去的小说里有第一人称、第二人称、第三人称，而《红高粱》一开头就是‘我奶奶’、‘我爷爷’，既是第一人称的视角又是全知的视角。写到‘我’的时候是第一人称，一写到‘我奶奶’，就站到了‘我奶奶’的角度，她的所有的内心世界都可以很直接地表达出来，叙述起来非常方便。这就比简单的第一人称视角要丰富得多开阔得多，这在当时也许是一个创新。”^②

① 申丹的《叙述学与小说文体学研究》第九章对既有的研究成果有比较详尽的论述，同时还具体比较了各种理论之间的异同。在这种近乎饶舌的比较、分析和评判中，实际上给读者提供的可资借鉴和运用的东西非常少，甚至读过这样理论研究进展的梳理过程之后，都会产生所有运用方式都隐含着陷阱的担忧。无论如何，这至少说明了一个问题，就是叙述角度问题非常复杂，任何一种区分方式都有难以避免的缺陷，因此最适当的应用办法应当是尽量避免纯形式的琐碎分析，而从作家的创作实际出发进行概括和界定，必要的时候加入一些理论观点加以印证。

② 参见《作为老百姓的写作》和《我为什么要写〈红高粱家族〉》，《小说的气味》，沈阳：春风文艺出版社，2003. 15页，20页。

对此，有研究曾从时间变形的角度做过这样的分析：“当一个隐蔽的、无处不在的叙事人运用超越时间的单数第三人称或别的手法进行叙述时，整个故事过程中竟闪现了一种似真写真，现今发生的‘感受’，仿佛我们与故事世界相距仅仅一纸之遥，仿佛若是没有单数第三人称的中介，那纸上的世界便可并入我们生活的一景。”而“莫言借助血缘家族的人称关系，把一个过去的世界托付给了时间的设计。”^①

其实莫言不仅用这样的叙事人称沟通了祖先世界和现实世界的联系，同时也沟通了叙事者“我”与“我爷爷”、“我奶奶”之间相互比较、相互审视的一种关系。正是在这种间接的对比中，小说中的故事与作家的叙述构成了奇特的张力，成就了《红高粱》关于“种的退化”的断言，也由此激发了现代人抗日救亡的民族激情，和对于快意恩仇时代的向往：“这些男人女人，豪爽开朗，旷达豁然，生生死死中狂放出浑身的热气活力，随心所欲里透出做人的自在和快乐”，让人感到“人活一口气”的舒畅和自由^②。因此，尽管“我爷爷”、“我奶奶”这样的叙事视角是第三人称的，但实际上兼具第一人称叙事的直接性，也就是说，在这样的叙事人称之后其实隐藏着一个真正的叙述者“我”。这里的“我”应当有四个方面的作用：一是充当倾听者，“爷爷”“奶奶”的故事是“我”经过多方探询获得的，有九十二岁老太的讲述，有母亲的述说，还有县志的记载等等。二是评判者和抒情者，叙述自不必说，仅评判和抒情的“插笔”就不胜枚举，比如：

“我奶奶一生‘大行不拘细谨，大礼不辞小让’，心

① 孟悦：《荒野弃儿的归属——重读《红高粱家族》》，《当代作家评论》，1990（3），47页。

② 这是张艺谋对于选择拍《红高粱》的解释，转引自张晓红：《红高粱》中的女人与性，当代，1989（8），123页。

比天高，命如纸薄，敢于反抗，敢于斗争，原是一以贯之。所谓人的性格发展，毫无疑问需要客观条件促成，但如果没有内在条件，任何客观条件也是白搭。正像毛泽东主席说的：温度可以使鸡蛋变成鸡子，但不能使石头变成鸡子。孔夫子说：‘朽木不可雕也，粪土之墙不可污也’，我想都是一个道理。”

——《红高粱》，南海出版公司 2000 年版，124 页。

三是故事的想象者和建构者。四是“我奶奶”、“我爷爷”心理的揣测者和转述者，这也是莫言小说叙述者最突出的作用。

正如本书第二章对于叙述者转述性独白的论述一样，莫言小说大量使用转述独白和叙述性独白两种方式，而这样的安排又使得小说具有了跳动不定的叙事视角和叙事人称。当然，任何一种转述都难逃片面，而且任何一种转述都不可避免地带有转述人个人的立场和判断。对于莫言的叙述者“我”也是如此，他必须具备充分的想象力才能将支离破碎的材料缀连成完整的故事，同时又难免根据个人的好恶进行剪裁和加工。应当说，没有“我”的主观想象和感同身受的“入戏”意识，小说的叙述都无法成立。因此，研究界对于莫言天才般的想象力的赞赏其实在一定程度上是对他娴熟转换叙事角度，并能够出人意料地扩大文本的辐射面的嘉许。对于此后莫言小说的叙事角度特色的逐步形成而言，《红高粱》中的“我”既是一个奠基又是一个开始，此后莫言的许多小说都有这样的一个“我”，只不过这四个方面的功能在不同的作品中发挥的程度有所不同。

总体上而言，莫言小说中的“我”既是一个叙述者又是一个角色，而角色是超出叙事学功能而进入心理学和社会学功能的。“在叙事学意义上，第一人称意味着叙述者在叙事话语中

出场；在心理学与社会学意义上，第一人称通过角色景况隐喻了人与世界之间关系的转折。”^①这种转折在有的研究者看来是代表了个人主体性的张扬。有人抽样调查了1988年的小说，曾就第一人称小说的急剧增多发出过“说得太多和太累”的慨叹^②，而莫言小说的“我”却使这个疲沓的叙事模式增添了很多新鲜的元素。

小说的主要人物之一、故事的亲历者“我”，比如《白棉花》、《罪过》、《飞艇》、《弃婴》、《梦境与杂种》、《五个饽饽》、《石磨》、《苍蝇·门牙》、《冰雪美人》、《四十一炮》等，无论是顽皮而忧郁的少年，还是从部队还乡的人都既是事件的“体验主体”又是“叙述主体”^③，其叙事特征很容易辨别；而单纯作为故事的寻访者、倾听者和讲述者，并不参与故事本身的“我”，比如《战友重逢》、《白狗秋千架》、《我们的七叔》、《生蹊的祖先们》、《神嫖》等等，其叙事角度与所表达的立场之间的错位和一致则是值得探讨的。当然，莫言也有一些隐去叙述者的小说，采取“全知全能”的叙事角度，比如《幽默与趣味》、《模式与原型》、《流水》、《筑路》、《师傅越来越幽默》等等。在所有这些类型的小说中，第一个类型，即“我”作为主要人物之一的小说的文体特点并不突出，而后两种类型更加惹人注目。也就是说，莫言小说叙事角度的最大特点就是叙述人兼任转述人的双重身份。^④

莫言小说总是依托个人经验，因而他经常使用第一人称叙事。这样做最直接的原因是有利于表达主观感受，确定个人立场，

① 南帆，文学的维度，上海：上海三联书店，1998.138页。

② 黄浩，角色紧张：一个说得太多和太累的“我”，作家，1990（5）。

③ 申丹，叙述学与小说文体学研究，北京：北京大学出版社，1998.27页。

④ 在论述莫言小说“拟演讲”式语言的独白特性的时候，本书曾经从弱化情感宣泄、增强语言节制的角度论述过叙述人作为“转述人”的语言特点，而本节的重点是对于其叙事学意义的考察。

同时也可以产生“信史”般的效果，增强可信度。但还有一个更深层的原因在于，在作家的印象里，没有一个人物能够完全承载自己感受的丰富性，于是只能靠不同的人物、从不同的侧面来完善和丰富。单纯的第一人称无法充分表达天马行空般的想象和心游万仞的感受，无法深入其他人物的内心，无法进行尖锐的现实评判，因此作家才常常在第一人称叙事的内部再设置转述人。这个转述人所叙述的内容和“我”的主叙述或相互补充、相互印证，或相互解构、相互质疑，而且二者相互评判。于是整个文本形成了一种回旋繁复的情态和亦真亦假的张力，这既为故事增加了扑朔迷离的色彩，又为作家的讽刺象征提供了便捷的藏身之地。

许多时候，评论界对莫言的误解来源于对某种叙述和某个段落的个别关注，而实际上，莫言对现实的判断和批判是温和的，乃至揶揄或者说影响甚微。无论是《天堂蒜薹之歌》还是《师傅越来越幽默》，他的评判往往是针对人人共知、人人共愤的问题。他的愤怒甚至也没有超出普通老百姓的维度。倒是他的历史判断，比如在《红高粱》、《丰乳肥臀》、《食草家族》、《酒国》等之中显示出了别样的锋芒，甚至露出了直指主流意识形态的锋芒。只是，深入走近莫言才会发现，这个出身于乡土社会、历练于行伍之间的作家表达的都是“良史之忧”，都是富有责任意识的写作者对于社会的指点和干预，兼有对于时下社会征候的评判和预言。有研究者就曾经指出：“莫言继承的仍是五四的感时忧国传统，只是在语言、取材、想象、技巧上均与二十年代的作家大异其趣。”^①

^① 转引自钟怡雯：《莫言小说——历史的重构》，台北：文史哲出版社，1997，147页。

通常，莫言笔下的转述人是小说中的一个人物^①。经典叙事学将作品中的人物分为“功能主体”和“行为主体”，前者的行为并不能改变事件的发展方向，但它起着连接、解释的作用，后者是指能够对事件的发展方向构成影响的人物。莫言小说的转述人一般属于前一种情况，比如《我们的七叔》中王老五对七叔故事的转述，《你的行为让我们恐惧》中朋友对“你”的经历的转述，《四十一炮》中罗小通对大和尚故事的转述，《酒国》中作家李一斗与莫言的通信，《战友重逢》中钱英豪对姜宝珠故事的转述，《丰乳肥臀》里上官鲁氏对司马家发家史的转述，《红树林》中“我”对马刚经历的转述等等。尽管转述人通常能够完成叙述者的诸种职能：传达职能、叙述职能、指挥职能、评论职能、自我人物化职能^②，但他与叙述者不同，他是在特定的情景下向特定的人群转述，而这个情景和转述过程正是整个小说叙述的一部分。因此他们的作用就集中在倾听和转述这两个方面。

首先是倾听。就像《草鞋窰子》里那个一言不发的懵懂少年，在不断地倾听中打探成人世界、在静观默察中体会人物之间微妙的关系一样，转述人总是倾听者、记录者和转述者。那么在倾听和转述之间，会发生什么呢？

2003年第5期的《收获》杂志发表了莫言的一个短篇小说《木匠和狗》。在这样一个万把字的小短篇中，莫言设置了五个讲故事的人：全知全能的叙述人讲述了管大爷给钻圈讲故事、钻圈又给孩子们讲故事、一个听过故事的小孩儿写下了这个故事的故事。管大爷是第二个叙述人，他要讲木匠与狗的故事，

① 莫言小说的转述人还有一个变体，那就是在小说情节发展中插入民间传说或古代故事的人，不过这样的叙述更多的意义在于叙事节奏方面，而不是讲述者。

② 参见赵毅衡：《苦恼的叙述者——中国小说的叙述形式与中国文化》，北京：北京十月文艺出版社，1994. 25页。

但只开了个头就讲到自己的父亲管小六身上去了。在管大爷讲故事的过程中，钻圈爷爷又成了第三个讲故事的人，他为了说明志气的重要性讲了老舅爷王敬萱的故事。钻圈是第四个讲故事的人，他给树下的孩子讲了木匠与狗的故事。最后，听故事的孩子成了第五个讲故事的人，“我”写了（实际相当于给读者讲了）木匠与狗的故事。在这样一环套一环的叙述人讲述的递归中，莫言设置了一个有关“故事”的圈套。读者不自觉地钻进去之后，却发现这是一个让人无法通行的世界：故事在经过这样层层转述的过程中终于显现了，但它最终的出现却那么值得怀疑。这样的叙述暗示着“故事”本身作为一种口头叙述流传下来所固有的被不断修改的性质，也暗示了“历史—时间”本身的不可信。更重要的是，每一个讲故事的人都总是按照自己的好恶进行选择性的记忆和讲述，于是，在经历了管大爷→钻圈→唾鼻涕小孩儿三代人的不断淘洗和选择之后，木匠与狗的故事的本来面目早已成为了不可考证的“虚妄”，而每一个人的讲述也都变成了“作为修辞的叙事”^①。每一个人都可能被叙事的魔力所迷，但故事中所发生的一切又都无据可查。于是，故事成了话语的故事，世界也成了话语的世界，而我们关于这个世界的话语使这个世界成为我们现在所见的样子。这样的回旋往复让真实与虚构变得纠缠不清。

这个小短篇可以看作莫言设置小说叙述人和故事情节的一个总结性的寓言。随着叙述人的变化，小说的叙述所呈现的面貌也在不断变化，这种变化对于故事本来面目的改变是意义非凡的。当然，或许根本就不存在什么故事的本来面目，它本来就是叙述人在不断的倾听和转述中逐步建立起来的。从这个意

^① [美]詹姆斯·费伦：《作为修辞的叙事——技巧、读者、伦理、意识形态》，陈永国译，北京：北京大学出版社，2002。

义上说，故事总是在讲述中确立自己的面貌，也总是在讲述中不断进行自我修正、自我完善和自我阐释。而在整个过程中，作家的创作立场被隐藏起来，而作家操纵叙事话语的自信则被无限地放大出来。

尽管从理论上讲，每一个写作者都具备这样的自信，然而，这种自信的隐匿和彰显的程度是有差别的，而正是这种差别决定了小说的面貌。如果说“伤痕”、“反思”等文学思潮还延续着现实主义小说让内容产生意义的传统的话，那么在1985年以后的小说那里，受西方先锋文学的影响，内容变得轻贱起来，故事本身开始被忽视，而一向为现实主义小说所隐藏的技巧变得尊贵起来，创作和研究都对此津津乐道。

从某种意义上说，这种对于个人叙事能力的自信、对于叙事功能的信赖和尊崇是1985年以后直到新写实小说出现之前一段时期内写作者的普遍状态。作家们很快从“小说原来可以这样写”变成了“小说怎么写都可以，只要敢于尝试。”马原的叙事圈套自不必说，余华执拗地暴力景象呈现、苏童对于家族历史毫不懈怠地追根究底都是这种自信的异常表现。在他们的笔下，历史、现实、包括写作都呈现了异常的面貌。莫言也是这样，叙事话语的塑造力量日益为他所重视，因而个人的主体性也日益张扬。而1985年后的文学恰恰具有的是凸显作家个人主体性的社会学和心理学上的意义。这种个体不再承担现实主义文学需要呈现价值与意义的重担，而更愿意只做一个有技术含量的讲述者，一切对传统文学观念的颠覆和对现实的关怀都在讲述中产生。文学卸掉了自己身上背负的现实功能，回归了本体。文学也迎来了“百花齐放”的繁荣。但是很快，有限的技巧在百变的生活面前就显出了捉襟见肘，“个人化”也迅速变成了“普遍化”和“相对化”，于是自上世纪90年代中期开始，文学又

开始慢慢朝着现实的方向回归。如今看来，文学的“体用之辩”从未停歇，创作和研究或此或彼的偏重就是一部文学发展史的轨迹。

莫言小说对于作家或者隐含作者个人主体性的凸显与前面论述的莫言的“拟演讲”式语言特征相呼应。演讲的语言风格背后需要演讲者建立起足够的自信，无论是辩论还是说服，演讲主体必须对自身的逻辑毫不怀疑。叙事也是，无论故事讲述的过程如何，造成的阅读效果如何，叙事主体总需要有运筹帷幄的把握和高屋建瓴的自信。而且，这只是其中的一个方面，更重要的是，在莫言的小说里，转述人也需具备这样的自信。作为小说中的一个人物，转述人的性格特征是一个方面，他的叙事功能则是整个故事不可或缺的一部分。

无论叙事人称怎样变化，莫言小说的叙事角度始终都是“叙述者 > 人物”的，无论是作品中塑造的叙述人角色与叙述对象之间，还是作者和所叙述的人物之间，都是这种关系。只是，莫言小说中叙述者比人物更加全知全能的具体表现，与托多罗夫提出这个公式的本意不尽相同。叙述者的全知全能是一种表面现象，更多的是叙述者想象出来的。从实际的写作过程来看，叙述者是最有权威的，它无处不在，知道所有人物都不知道的秘密，掌握所有人物的命运走向。但从文本的表现来看，叙述者又是一个被塑造出来的形象，因而它又时时刻刻处于倾听、调查、想象、建构的过程中。莫言显然比较充分地意识到了小说写作的这种“真伪”变化，因此，他总是在具体的文本中实践法国叙事学研究者热奈特所赞成的观点，在叙事角度上强调“转调和变音”^①，将传统全知全能的叙事变成了“伪限制叙事”。

^① 转引自陈平原：《中国小说叙事模式的转变》，北京：北京大学出版社，2003，63页。

也就是说莫言擅长用叙述者所知有限的文本表现来掩盖实际上他的全知全能。

莫言曾在小说中借“我”之口表达过这样的想法：

“关于这场火刑，每个家族成员都有自己的一套叙述方式，四老爷有四老爷的叙述方式，九老爷有九老爷的叙述方式，我深信在这个大事件的背后，还应该有更多的戏剧性细节和更多的‘猫儿腻’，对这件事情、对那个年代进行调查、研究、分析、批判、钩沉、索引的重担毫无疑问地落在了我的肩上。”

——《生蹊的祖先们》，文化艺术出版社2001年版，
40页。

这个充满了怀疑精神和探究意识，对真相充满了想象欲望和建构推理欲望的“我”在小说中屡屡出现。他一会儿在城市里诅咒虚伪，一会儿到乡间歌颂率性；他一会儿探听四老爷的风流韵事、向四老爷描述自己的猜想并加以评判，一会儿又向治蝗女专家讲述家族的故事。他的分析能力会让四老爷感叹“魔鬼……杂种”，他白日做梦的行为又总是让人感觉诡秘可疑。在“倾听—想象—叙述”的过程中，弥合现实与历史、故事与真实的距离，弥合人物与“我”的距离，弥合“我”和读者的距离，同时也在弥合现实作者与隐含作者、与人物之间的距离。当然，从历史观念的角度而言，“我”所表达的都是真知灼见。或许，莫言正是对历史的“任人打扮”和“大浪淘沙”有深刻的体悟，才会在小说中选择多角度、多层次、多侧面的叙述吧。

莫言不仅塑造讲述者的形象，他还直接塑造自己的形象。长篇小说《酒国》中有一个人物是小说家莫言，他与初学写作的作者李一斗通信，评价李一斗的作品，探讨写作技巧，甚至

评点文坛。当然，他还表达对于李一斗所述酒国事件的看法。在第十章，二人约定见面，莫言出场：

“躺在舒适的——比较硬座而言——硬卧中铺上，体态臃肿、头发稀疏、双眼细小、嘴巴倾斜的中年作家莫言却没有一点点睡意。列车进入夜行，车厢顶灯关闭，只有脚灯射出一些微弱的黄光。我知道我与这个莫言有着很多同一性，也有着很多矛盾。我像一只寄居蟹，而莫言是我寄居的外壳。莫言是我顶着遮风挡雨的一具斗笠，是我披着抵御寒风的一张狗皮，是我戴着欺骗良家妇女的一副假面。有时我的确感到这莫言是我的一个大累赘，但我却很难抛弃它，就像寄居蟹难以抛弃甲壳一样。在黑暗中我可以暂时抛弃它。我看到它软绵绵地铺满了狭窄的中铺，肥大的头颅在低矮的枕头上不安地转动着。长期的写作生涯使它的颈椎增生了骨质，僵冷酸麻，转动困难，这个莫言实在让我感到厌恶。”

——《酒国》，当代世界出版社 2004 年版，254 页。

显然，这又是一次“元小说”技法的变形。现实生活中的写作者莫言、隐含的作者莫言与小说中的人物莫言，三人的外貌相像，但却相互打量，在不同的时刻、不同的地点，心境也完全不同，他们时而惺惺相惜，时而怒目相向，甚至相互敌视，这不仅表现了作者随着心情变化而不断改变的自我评价，也从侧面印证了创作与生活、创作初衷与创作实际、人物与作家之间会发生错位。而这正是叙事学上“隐含作者”理论的重大发现。而且，这里对于小说中的人物莫言，作家使用的代词是“它”，可见其良苦用心。

美国研究者韦恩·布斯在著名的叙事学理论著作《小说修

辞学》中，在评析用人称划分叙述方法的缺陷的时候认为，“说出一个故事是以第一人称或第三人称来讲述的，并没有告诉我们什么重要的东西，除非我们更精确一些，描述叙述者的特性如何与特殊的效果有关。”^①的确如此，在创作这个复杂多变的情感过程中，表面的叙述形态只是创作心理学的选择而已，究其动机和内核才是区分叙述人称的意义所在。具体而言，就是在讨论莫言小说转述人特色的时候，应当时刻注意这种转述对于表达效果的意义。

目前的相关研究鲜有从这个角度进行阐释的。本书不仅从“话语”的角度探讨叙述者转述人物语言的方式对于表达效果的意义，而且探讨叙述者之所以如此转述体现了什么样的创作立场。在小说中，莫言不仅作为创作者，对所有的人物和事件进行叙述，而且他总是设置一个转述人。这个转述人有时候是小说的叙述者，有时候又是其中的人物。这样，就形成了莫言小说的叙述视角的典型特征，就是视角套视角的方式。也就是说，不仅作家与叙述者和人物之间形成了一个大视角、叙述者与人物形成了一个小视角，甚至人物之间也形成了一个相互关照和打量的视角。

如前所述，莫言小说的叙述人称大多是第一人称，所述事件往往与作家本人的经历若即若离，互证虚实，同时叙述者在充当转述人的时候又总是使用自由直接引语和自由间接引语，叙述人称随意转换，所有这些都使得作家和叙述者的关系变得暧昧不明、作家对人物的好恶难以揣摩，当然作家的立场是否与叙述者一致也变得难以判断。因此，在这种相互的审视、倾听、揣测和转述之中，叙述者和人物的关系、作家和叙述者的关系、

① [美] W·C·布斯：《小说修辞学》，北京：北京大学出版社，1987，168页。

作家和人物的关系，甚至人物与人物之间的关系都变得扑朔迷离。这一点在莫言的许多作品中都有程度不同的涉及，比如《欢乐》、《你的行为使我们恐惧》、《金发婴儿》等等，而最具代表性的文本是《笼中叙事》（又名《十三步》）。

这是中篇小说《红蝗》遭到评论界的批评之后，莫言决心“改弦更张”的一部小说^①，是一个读起来很具挑战性的文本，体现了“文学语言的颠覆与价值语言的混乱”。目前的莫言研究对这部小说的反映基本上可以用三缄其口来形容。莫言本人曾经在京都大学演讲的时候谈到：“《十三步》是一部复杂的作品，去年我在法国巴黎的一所大学演讲，一个法国读者对我说，她用了五种颜色的笔做着记号，才把这本书读懂。我告诉她，如果让我重读《十三步》，需要用六种颜色的笔做记号。”^②这样的调侃从侧面说明了这部小说对于读者阅读习惯和思维惯性的巨大挑战。

一切都因为大量自由引语的存在和人称的频繁转换。小说开头第一段用第二人称叙述：“马克思也不是上帝！你坐在笼子里的一根黄色横杆上，……毫无顾忌地对我们说：马克思已经使我们吃了不少苦！”这样的开头，造成的情境是一种“我们”与“你”的对话效果，并且这种对话带有一种“事后效应”。事实上，小说在第三小节马上就做了这样的交代：时间过去了这么久，我们还是难以忘记他趴在笼子里边吃粉笔边为我们讲故事的情景……那时，他丝毫不钳制我们的想象力，只管讲你的故事。而此时的对话者——“你”和“我们”在共同回忆当时的情景，而“我”作为当时的观察者、现在的描述者在向“你”描述“你”当时的状况。

① 莫言：《笼中叙事》自序，走向诺贝尔·莫言卷，北京：文化艺术出版社，2001，1页。

② 莫言：在京都大学的演讲，小说的气味，沈阳：春风文艺出版社，2003，121页。

然而第二段马上就变成了“他的话大逆不道，使我们感到恐怖。”说话者的视线一下子又转向了读者或者说另一个“第三者”，开始对“你”的行为进行评判，对“我们”当时的感觉进行描述。这里的“我”好像戏剧中在故事内外穿梭的人物，一边参与故事的进程，一边面向观众说话。这与布莱希特所说的具有“间离效果”的戏剧人物类似，这个人物与说者和转述的对象都保持着距离。这样就形成了比较清晰的叙述分层：“超叙述层”^①是关在笼子中吃粉笔的怪人向“我们”讲故事，而“叙述层”则是怪人所讲的故事内容和涉及的人物。

然而，小说还远远没有那么简单。“你”这个人称的所指在小说中一再变换，一会儿是整容师李玉蝉，一会儿是方富贵的妻子屠小英，一会儿又变成了方富贵，不一而足。当然，人称所指的变化其实隐含着对话对象和情境的变换，当然也暗含着观察者立场和角度的变化。作为故事的亲历者，怪人一会儿回忆、一会儿转述被讲述人的心理经历；而作为故事的讲述者，他时而对自己的讲述内容进行评判和议论，并不忘时时与“我们”交流。而“我们”作为笼子外的听众需要倾听、需要向怪人描述他本人的情况，并时时对他发问；作为小说的叙述者又需要向读者描述怪人的动作神态、转述怪人的语言；同时“我们”作为小说中的人物又总是对怪人的话似信非信、似懂非懂，于是就产生许多揣测和心理活动。因此，在怪人进行的“回忆——转述——评判——讲述”的过程中，“我们”也在进行“倾听——转述——评判——揣测——讲述——判断”的过程。而这些过程无不与叙事人称的随意跳荡、叙事人称“你”、“我”等的所指人物的不断变化相交织、相纠结，共同构成了一个复杂的技巧

^① 指主要叙述层之上的层次。这是与叙述分层相关的概念。叙述分层的通俗解释是指故事套故事的情形。对于其学理价值赵毅衡在《苦恼的叙述者》一书中有专节论述。

网络。同时小说的情节内容又是关于整容、死人变活的，于是“缺席的在场”和“在场的缺席”成了小说中的人物所经历的荒诞不经的现实处境，小说变得更加扑朔迷离。这一切都挑战了读者的阅读习惯，考验着读者追踪、架构、整合故事情节的能力，甚至在技法的迷宫中，读者都难以注意到作家对于知识分子问题、个性解放问题的考问所流露出来的锋芒。而实际上，作家写这部小说的立场从未远离现实批判。

比如：

“我曾经是方富贵的亲密战友，我曾经是张赤球的亲密战友，我曾经是所有中学教师的亲密战友。你骄傲地挺起便便的肚皮，大言不惭地说。”

——《笼中叙事》，《走向诺贝尔·莫言卷》，文化艺术出版社 2001 年 5 月版，12 页。

“他说你叫张赤球。

你对我们说他叫张赤球。

这些话都是他挂在笼中横杆上对我们说的。

这些话都是你挂在笼中横杆上对我们说的。”

——同上，13 页。

“我们看到你的脸苍白啦。你是像秃鹫一样蹲踞在笼中横杆上的叙述者，你是‘美丽世界’的整容师，你是被人家用两把镊子把嘴巴拉成了多边形的死者。因为这个中心事件，你的脸可能变得苍白，你的脸有可能变得苍白，你的脸完全可能变得苍白。我们可以直接看到你的脸，我们通过你的叙述可以间接地看到另一个你的脸，又另一个你的脸。三个你是三个独立的个体，在特别的意义上又可以合三为一。”

——同上，51 页。

这样类似文字游戏般的人称吊诡其实正是小说的圈套和价值所在。整部小说都在这样扑朔迷离的人称所指中滑动。

剥离这样的人称迷宫，故事的面貌却并不复杂：物理老师方富贵因过度疲劳晕倒，却被误认为以身殉职而被送到殡仪馆。尽管真相很快就显露出来了，但出于各种现实利益的考虑，方富贵已经无路可走。然而，他终于无法抵制生的诱惑和对家人的思念，逃出了殡仪馆的冷冻冰柜回到家里，但妻子屠小英却以为见到了鬼魂，坚决不予相认。无奈之下他来到同事兼邻居张赤球家，张赤球的妻子正是殡仪馆的整容师李玉蝉。于是，一个荒诞而周密的计划产生了，整容师将方富贵变成张赤球的模样去学校继续任教，张赤球则下海经商。然而，面对近在咫尺却不能相认的妻子和孩子，面对曾经是朋友的老婆、现在是自己的老婆的整容师，方富贵无法适应名实不符的生活。而同时发生改变的是所有人的生活：屠小英、张赤球、李玉蝉都因此而生活在一系列的变故和情感挣扎之中。最后，屠小英跳水身亡，方富贵自缢而死，张赤球回来了，却参加了名义上的自己、实际上的方富贵的追悼会。在这样的故事中，还穿插着李玉蝉与副市长、与猛兽管理员的风流韵事、与丈夫张赤球的恋爱始末以及方富贵与屠小英的爱情、李玉蝉衰老痴呆的母亲一生的变迁等等。小说中所有的人、所有的事都以令人不适的“反美感”方式存在，而其中所体现出来的文化价值秩序的混乱、美感经验系统的颠覆都与逻辑不清的荒诞叙述相纠结，使得小说像被杂食动物反刍出来的食物一样，难以辨认又杂乱无章。

更加复杂的是，小说不仅人称随意变换，而且大量使用自由间接引语。这些自由间接引语一方面使得叙事高度节俭，在增强语意密度的同时造成意识流的效果，另一方面又可以遮蔽和掩盖创作者的真正立场，从而有效地表达讥讽或诙谐的效果。

尽管整个小说的叙事迷宫会让人难以琢磨，但麻雀走“十三步”的隐喻以及对物理老师的生存挣扎、副市长的装腔作势等的描写中依旧可以看出作家的悲悯和对于现实的拷问、对于美好生存空间的向往。也就是说，随着莫言小说的逐步成熟，小说家立场的体现也越来越具有文学的意味，阐释的可能性也越来越多维。而这部小说的“笼中叙述者”也可以看作莫言有意识地自我收敛。他删减了很多毫无章法的叙事枝蔓，进入了一种“戴着镣铐的舞蹈”的叙事状态。

对此莫言有着清醒的认识：“在虚构的笼子里，故事和叙述故事的人是自由的，你们可以在里边撒野，在里边撒欢，在里边作出各式各样的超出常规的动作，但你们不能越出笼子。你们的声音、你们的气味、你们的思想可以越出笼子，但你们的实体，必须老老实实在里边。只有如此，你们才能保持足够的强度和密度，才能够保持可以观赏、不至于涣散的形态。”

具体来说就是，“虚构的笼子”以及对设置在“虚构笼子里”的叙述者的巧妙利用和其作用的清醒认识，对于莫言来说是一个有效写作的场地，也是表达创作立场和现实关怀的场地。这种“有局限的自由”才能保证文学对现实的拷问作用和穿透力以及现实对于文学的规约作用，才能体现作家语言的锋利和想象的锐气。当然，也可以避免因议论抒情过于频繁所带来的不良阅读效果和因感觉泛滥而许多直指现实的意义被淹没。同时，从创作技法上而言，莫言也意识到了叙述者或者虚构者的局限：在面对叙述世界的时候他会有志得意满的驾驭感，偶尔也会有无力驾驭时的苦恼。如果说，此前的创作，包括《透明的红萝卜》、《红高粱》、《红蝗》、《欢乐》等，莫言还是极力讳言虚构，投入了过多感性的判断和直觉的挥洒的话，从这篇小说开始，他酝酿着一种文学虚构与现实指向、文学叙述与表达效果，甚

至创作者的本意与接受者的“误读”之间的理性思考。

所以,《笼中叙事》堪称莫言小说的一个重要转折点,它促成了莫言文体意识的自觉,同时也更新了他对现实与虚构关系的认识。“十三年过去,当我重读旧作时,我更加深切地认识到当年围绕着《红蝗》的批评对我的创作所发生的积极意义,有意识地缩小宣泄的闸门、有意识地降低歌唱的调门,这看似简单的事,对我来说并不容易,就像要把一只生猛的老虎关进笼子一样不容易,但我毕竟把它关了进去,尽管我跟它同样地痛苦。”^①莫言正是靠着这种不断自我反省和自我更新的勇气走向了此后的写作,又写出了另外一部堪与《笼中叙事》的文体意识相比肩的《酒国》。当然也正是靠着这样的反省精神和不断的创作积累,他为当代文学又奉献了一部经典作品《檀香刑》。在现实关怀和文学表达之间,莫言从此找到了一种恰切的位置,这个位置也构成了莫言创作能够不断剔除不足、发展个性的源泉因素之一。^②

总之,莫言小说叙事角度的重要特征并不像当前的评论界一般所认为的那样是“第一人称”叙事、儿童化视角那么简单,双重性叙事才是其典型的特征。正如《红高粱》里的“我爷爷”、“我奶奶”视角具有第三人称叙事的全面性和第一人称叙事的直接性一样,在叙述者之外加入一个转述人就是非常典型的“双重性叙事”体现。因为莫言小说最擅长使用第一人称,加入转述人可以让第一人称运用得更加便捷,也可以在这种人称的目力所及范围内最大限度地拓展可穿梭的时空。

这在当下的文学语境中具有特殊的意义:“在小说叙事极为内心生活化、私人化或家庭生活化之后,这样一些小说为叙事

① 莫言,《笼中叙事》自序,走向诺贝尔·莫言卷,北京:文化艺术出版社,2001,1页。

② 这一点在莫言文体的现实机制一节有详细论述。

拓宽了空间，叙述者找到了一种个人化的方式重新启用集体经验的可能。对集体经验或共同体记忆、对传说和民间智慧的‘引用’和‘转述’，产生了一种新的小说品质：这种品质使它与人文学科有了更多的相似之处。它克服了纯粹的个人话语的高度个人化所带来的封闭性，同时也脱出了传统话语难以传达个人内心经验这一困境。虽然写作者不再置身于共同体话语的经验之内，但他可以以个人化的方式来分享那样一种集体经验和集体智慧。在故事层面和修辞层面汲取那样一种悠久的传统，对注目‘现在’这一时刻的文学写作和整个人文学科来说，人类历史的多样性、人类事务的多义性，既是狭隘地理解生活的一副解毒剂，也是理解‘现在’这一时刻的独特视点。”^①

这个转述人既与莫言小说“拟演讲”的语言风格相适应，也构成了莫言小说独特的叙述角度。正如前面所论述的那样，莫言是一个主体性非常强的作家，他也最擅长第一人称这个叙事角度，但是如果全部从“我”的角度出发来叙事，无疑会有很大的局限，完全不能满足他天马行空般的想象和感觉，于是他设置转述人，让人物再用“第一人称”发言，这样莫言可以在个人主体性和想象驰骋之间的居中调和，也可以在文学虚构的真实感与虚幻感之间进行调和。同时，这种转述人的设置还从某种程度上促成了莫言小说语言的口语化以及其故事的“拟书场”式叙述格局。

从叙事模式的转变而言，陈平原曾认为由口头化到书面化，由讲故事到写小说是中国小说叙事史上的一个转变，而莫言的出现恐怕更多的是从写小说到讲故事的回流，而且这种故事更带有在古代书场中说书的底本的性质，只不过在故事的讲述过

^① 耿占春：《叙事美学——探索一种百科全书式的叙事》，郑州：郑州大学出版社，2002，181～182页。

程中加入了许多现代技法。因此莫言在当代文坛上比纯技术性的作家，比如马原等更有生命力。当然，这种故事与技法的调和也促成了莫言小说特殊叙事结构的形成。正如杨义先生在《中国叙事学》中认定的那样：“视角的功能不仅可以表现独特的世界感觉，蕴涵某种人生哲学和历史哲学，而且它的执著和独到的运用，可以导致叙事文体的变异和革新。”^①不仅如此，视角的独特运用还可以体现叙事者特定的价值判断。

总体上，尽管莫言小说设置转述人其实委婉地表达了叙述人对于这个人物的信任，但又不仅仅只是想造成一种类似真实性、实证性的感觉，它同时又总是在推卸或者隐藏什么。换句话说，莫言总是让特定的转述人负载道德立场和价值判断。这有点类似于沈从文的“道德洁癖”，叙述者跳出是非争议，而转述人全部负责。至于转述人的表达是否可信，信任到什么程度，叙述者或者隐含的作者，甚至作者本人都没有明确的立场，全靠读者自己的理解。与此同时，他又多次运用“元小说”技法（本章下一节的论述重点），使读者意识到任何表达都是虚构，都带有叙述者随心所欲的偶然性和从自己立场出发的局限性。在这种似真似幻的感觉中，作家仿佛找到了一种表达现实判断和历史判断的安全方式，然而实际上这只不过是作家对叙述者主体性的压抑。

可以说，在莫言的小说中，作家、叙述者、转述人之间一直有这样的价值链：

作家 叙述权限转交并压抑 叙述者 叙述权限转交并信任 转述人

^① 杨义，杨义文存（第一卷），中国叙事学，北京：人民出版社，1997，197页。

通常情况下，叙事者都是作者最信赖的一个人，也是他认为隐含的读者能够信赖的人，但是莫言小说对于最信赖的人的叙述主体性的压抑和对于叙述权限的转嫁都体现了一种委曲婉转的叙事策略。“作者对叙述者主体性的压抑，同时也是社会霸权话语对作者主体性进行压抑的结果，作者无法承担或不想承担的社会环境的压力，一定会转嫁到叙述者的身上，并由叙事者的叙述直接转嫁到文本构造的身上，最终则转嫁到读者的身上，因为小说作者和小说叙述者是无法截然分开的。”^①这种判断转嫁正是莫言小说叙述视角的真正含蕴所在。然而，这种含蕴到底是成就了莫言这样一个具有非凡艺术想象力的怪才，还是拘囿了他的写作所能达到的现实影响呢？

^① 王富仁：《中国文化的守夜人——鲁迅》，北京：人民文学出版社，2002，158页。

第二节

“分层式”叙事结构

对于莫言小说的生命感觉、天马行空的表现方式以及狂欢化的语言特征，评论界认识得非常充分，并由此确定了莫言“文学天才”、“语言怪才”的文学地位。当然，由此带来的负面效果，比如缺乏节制、不讲究章法等也遭到了一些评论者的批评。然而，对莫言小说叙事结构的研究，迄今却鲜有客观细致的分析。莫言小说的叙事结构，与他“拟演讲”式的语言、随意转换的叙事角度是息息相关的。

叙事结构是一个与小说的故事、情节结构相关的概念。如何区分故事和情节在功能上的作用，一直是叙事学探讨的话题。本书所采用的就是传统意义上的概念划分，即故事指的是事件按实际时间顺序和因果关系的发展过程而呈现的东西，情节则是通常所说的“故事的话语形态”，即通过作家的安排和调度，通过各种话语技巧，将故事中包含的事件呈现出来的过程。而叙事结构则包含着情节调度的手段、母题、人物性格的构成等等。本节主要谈的是莫言小说的情节方式，以及由此带来的激烈与舒缓相间、现实与传奇交织的小说节奏和悲喜交加的阅读情感。

有研究者在谈到以《狂人日记》为代表的“五四”小说，是如何重视表现技巧，注重用非情节性的心理独白形式宣泄情感、表达人生体验的时候，曾对“独白”小说的叙事功能提出过这样的论点：“不管作家意识到与否，‘独白’无疑是对以

情节为中心的传统小说叙事结构的最强烈冲击。”^①这种强烈的冲击在“五四”那个崇尚创新与反叛的蓬勃时代，对小说的发展以及小说本身所产生的社会效应自然是功不可没。然而，任何事物都是如此，在一个震撼性的强烈效应之后，其他的价值和意义会在此后的发展中缓慢显现。现在看来，尽管当时感染文坛的更多的是小说中流溢出来的情绪，但其故事性也并没有完全被忽视，因为“故事虽是最低下和最简陋的文学机体，却是小说这种非常复杂机体中的最高要素。”^②正如尽管传统小说（指明清小说）以情节为中心也并没有排斥情绪的流露一样。从这个意义上说，情节与“心理独白”并非互不相容。

毫无疑问，小说始终是以故事性为核心的，但这种核心会被一些技巧，包括人物的心理独白等打乱或改变面貌。也就是说，人物的心理独白与情节并不是非此即彼的关系，前者是展现后者的手段之一。只不过在不同的小说中，使用频率和突出程度有所区别罢了。“五四”以后的小说，甚至建国后的小说、“文革”后的“伤痕小说”、“反思小说”、“改革小说”、“寻根小说”，对心理独白、理念阐释、小说的教化作用的偏重一直是小说的主流，甚至很多时候都成了小说与现实相对照的一种方式。当小说发展被冠以某种流派的时候，其实反映的正是某种题材、情节结构和小说情绪上的雷同性和一致性。“先锋小说”的被命名最初就是因为其“叛逆性”，只不过这种叛逆不仅仅体现在人物的心理和行为上，小说的形式技巧本身也是对传统小说写作技巧的“叛逆”。从这个意义上说，莫言最初登上文坛也是因为其对于文学传统的继承和修正。当时的文坛，先锋文学大行其道，而莫言与其他作家相区别的地方在于，他既吸收了

① 陈平原：《中国小说叙事模式的转变》，北京：北京大学出版社，2003，125页。

② [英]福斯特：《小说面面观》，广州：花城出版社，1981，22页。

先锋小说的技法，同时又非常注重小说的故事性。在先锋小说普遍用“叙事圈套”遮蔽故事性的时候，莫言则用直觉的方式达到了二者的并重，并在此基础上融合了异常浓烈的情感抒发。这样“三合一”的方式是莫言小说的独特成绩，也是他能够脱离先锋阵营而成功转型并保持旺盛的创作生命力的重要原因。

莫言小说浓烈的情绪通过其“拟演讲”式的语言体现了出来，这是本书第一章讨论的重点。而兼顾小说叙事技法和故事性则是本节讨论的重点。其具体表现有两个方面：第一是叙述分层。这个术语来自赵毅衡的《苦恼的叙述者——中国小说的叙事形式与中国文化》一书。他在相关的论述中这样写道：“当被叙述者转述出来的人物语言讲出一个故事，从而自成一个叙述文本时，就出现叙述中的叙述，叙述就出现分层。此时，一层叙述中的人物变成另一层叙述的叙述者，也就是一个层次向另一个层次提供叙述者。”并由此引申出：超叙述、主叙述和次叙述三个层次^①。本书采用这个术语，但内涵有所扩大，即不仅仅指叙述层级的递减或递增关系，而且指层与层之间的并列关系。

首先，由于转述人的存在，莫言小说的文本往往是框架小说，有不同的叙述层级，叙述分层明显。其次，由于莫言擅长采用多视点叙事关照同一事物的“罗生门”法，和传统小说中的“花开两朵，各表一枝”的方法等，使得他的小说也常常出现并置式的叙述层次。第三是“元小说”技法的大量使用。同时，又有大量奇闻轶事的插入、梦境描写、民间戏曲歌谣的插入等等，这些元素与“元小说”技法在叙事功能上有异曲同工的作用，它们共同构成小说主叙述之外的“卫星”因素，也形成了莫言小说叙述结构的一个特殊层级。

^① 赵毅衡，苦恼的叙述者——中国小说的叙述形式与中国文化，北京：北京十月文艺出版社，1994，117页。

莫言的小说往往有一个框架，然后在框架内部再进行叙述的层递关系或并列关系。比如上节重点探讨的长篇小说《笼中叙事》，叙事框架就是一个被关在笼子里的吃粉笔的怪人给“我们”讲故事。在这一总体框架内部，各个人物分别从自己的角度回忆个人生活的历史、阐发面对生活现状的感受与挣扎。再比如中篇小说《你的行为使我们恐惧》的框架是“我们”站在“你”门外呼唤“你”出来，安慰“你”，并力图证实有关“你”的传闻，而小说的主体部分则是叙述“我们”与“你”共度的少年时光。还有长篇小说《天堂蒜薹之歌》的框架是天堂县蒜薹滞销引发的群众冲击县政府的暴力事件，而小说的主体部分则是用并置式的方式分别讲述高马的爱情故事和高羊的生活困境。长篇小说《四十一炮》的框架是“我”给大和尚讲故事，这些故事的内容则构成了小说的主体；中篇小说《战友重逢》中“我”与战友钱英豪的重逢是故事的框架，而主体部分则是二人对于旧日时光的回忆和钱英豪对于阴间世界的描述。

但是小说的框架并不一定如赵毅衡所说，是相对简单的“超叙述”，有的时候小说的框架也是主叙述层。比如长篇小说《酒国》的框架是侦察员丁钩儿对酒国吃婴儿事件的调查，小说的主叙述也是丁钩儿在酒国的经历，但作家莫言与李一斗的通信又对主叙述不断地进行旁证；中篇小说《球状闪电》的框架是“我”与妻子蚩儿和同学毛艳的情感纠葛，这也是小说的叙述主体，只不过在其间更侧重于反映“我”作为高考落榜人的“高加林”式的心理状态；长篇小说《檀香刑》的框架是清政府处罚抗德的孙丙，主要的叙述则是这种处罚所牵扯到的人物之间的关系。上述这些例子都是从宏观上能够清晰辨别的，至于莫言其他小说中，在讲述内部突然分层的例子更是不胜枚举：《我们的七叔》中七叔对“我”讲述他在淮海战役中的英勇表现，以及后来同

村人王老五的讲述；《白棉花》中对于方碧玉的结局的种种猜测；《你的行为使我们恐惧》中我们听到的关于“你”的传闻与“大金牙”的见闻大相径庭；《红高粱》中对于“我奶奶”经历的不同评判等等，这些都是微观上的叙述分层。可以说，这一切都体现了莫言对“真实”的相对性的清醒认知。任何一种经历，任何一件事情，不同的人站在不同的立场上都会有不同的认识和讲述，因而，所谓的“真实”其实是多种“虚构”的叠加。这既可以看做莫言的创作观，又可以看做他的历史观，甚至他的世界观。

总体上来看，莫言小说的叙事分层在内容方面的表现是史据框架与传奇故事的缝合，最典型的文本就是他著名的长篇小说《红高粱家族》和《檀香刑》。从文本的社会意义上来说，历史真实和传奇故事的缝合既可以从宏观上囊括历史风云，映照特定的时代，从而使文本获得广阔的视野和厚重的含蕴，又可以增强故事的可读性，可感性，从而从微观上烛照普通人的生活，造成一种“非虚构”的“虚构”小说的效果。真实的情形往往是，无论在后人看来某一历史事件具有多么重要的意义、具有多么巨大的影响，生活在彼时彼地的人们都很难察觉，切近的生活目标和出于切近利益的考虑而采取的行动是任何时代的真相，所谓的历史意义，只有拉开时间的长度才能够显现，所以它往往是后人赋予的。所谓“一切历史都是当代史”就是这个含义，而“任人打扮的小姑娘”之譬喻亦来源于此。具体到莫言的小说，尽管他始终难以割舍对历史的关注，但真正的阅读效果却往往是人的生存、人最本色的、带着动物般的狡黠和愚钝、血性和良善的生存战胜了历史，于是一个本来具有史诗意义的题材却往往最终演化成了传奇。这既是莫言的“解构”，也是他个性

化的“建构”。

而从叙述学的意义上来说，无论哪一种分层，实际上都有或隐或显的“对话”情境和对话效应。也就是说，莫言小说总是有意识地将小说的情境安排在“讲述与倾听”之间。这样既方便讲述者的“独白”（本书第一章的“拟演讲”式语言的独白性），也方便倾听者的“转述”（非常鲜明的“转述人”特色），当然也直接促成了叙事结构的分层。

另外一个特征就是“元小说”技法的使用。“元小说”也叫“自反小说”。“所谓‘自反’的意思是文学作品（尤其是小说）叙说中涉及文学本身，或是以文学为主题，或是以作家、艺术家为小说的主角。更有一种自反现象则把叙事的形式当为题材，在叙事时有意识地回顾或暴露叙说的俗例、常规，把俗例常规当为一种内容来处理，故意让人意识到小说的‘小说性’或是叙事的虚构性。”^①可以说，上述种种“元小说”技法都曾在莫言的小说中出现过，他是非常有意识地使用这一技法，并坚持将之发展为自己的叙事标志的作家。比如《酒国》中直接出现的角色——作家莫言，这个莫言还对自己的创作和当时的文坛进行评判，言之凿凿又虚实难辨。比如《生蹼的祖先们》中的“我”也是作家职业，还有上面提到的《木匠和狗》中以记录的方式说出小说的来历、《红耳朵》在小说开始之前直接加上的故事的来历、《幽默与趣味》中叙述者以当事人朋友的身份现身说法等等。至于在小说中直接暴露创作过程和技法更是屡见不鲜。比如：

“现在园中只有他和她两个人——这是铁笼中古怪口味叙述者的错误结论。我们知道熊猫馆旁边的凤尾竹林里

^① 高辛勇，修辞学与文学阅读，北京：北京大学出版社，1997. 93页。

潜伏着一位怀揣牛耳尖刀、手提塑料纸包的歹徒。歹徒看到一男一女沿着弯弯曲曲的小径往猴山的方向去了。”

——《笼中叙事》，《走向诺贝尔·莫言卷》，文化艺术出版社2001年5月版，100页。

“那是前年的暑假，我回家的路上，由一条白狗为引，邂逅了久别的朋友暖姑，生出了一串故事。这些故事被我改头换面之后，写成了一篇名为《白狗秋千架》的小说。这篇小说我至今认为是我的好小说。”^①

——《弈婴》，《莫言文集·卷5》，作家出版社1995年版，45页。

“这件现在看来甚至是令人愉快的事情竟然成了我在学校生活期间一件难以忘记的大事，究竟是由于什么原因？无论怎样地挖空心思来解释，这件事情也不具备文学性，不应该写进小说中充当细节。想到此我的文学信心就要土崩瓦解了。我甚至不想把这篇所谓的小说写下去，但我必须违背自己的意志往下写，尽管接下来发生的事情更加琐碎和无趣。”

——《梦境与杂种》，《莫言中篇小说集》，作家出版社2002年2月版，632页。

“王十千的故事应该结束了。但就这样结束是不是太

① 杨义先生从中国小说的实际出发，认为“反元小说”是中国小说特有的情形，并以蒲松龄《聊斋志异》中的《狐梦》一篇为例，认为：“所谓‘反元小说’乃是采取与元小说站在真实世界谈论虚构世界相反的视角，它是站在虚构世界的深处反过来，谈论着作者及其熟人的真实世界。”（《杨义文存》第一卷《中国叙事学》，人民出版社，1997，243页）尽管这样的区分突出了中国小说的特质，但是还有一个方面被研究者忽略了，那就是站在虚构世界中谈论另一个虚构的世界，也就是如莫言这样，一个虚构文本的人物谈论另一个虚构文本的人物，这应当也属于元小说的范畴。因此，本书认为，上述三种情形都可以用“元小说”这个概念来概括。

简单了？用这么短的篇幅、如此粗疏的笔墨打发了一个这么好的素材，确实有点可惜。本来还有好多文章好做呀！譬如……我真笨，我把一个好素材给毁了。”

——《红耳朵》，《莫言中篇小说集》，作家出版社
2002年2月版，431～433页。

“我们回过头来接着讲小车和裤子的问题。另外这一段好像很长了，为了让你们阅读方便，我们就分个段吧。”

——《我们的七叔》，《莫言中篇小说集》，作家出版社
2002年2月版，844页。

“作者曾问过王三变成猴子的感觉，王三说没什么感觉，变成猴子之后的事他全部不记得，变成猴子之前的事还记着。作者也采访过汪小梅，汪小梅很简略地说了一些王三变成猴子之后她的生活过程。本文的第一部分根据王三的谈话编写，第三部分根据汪小梅的谈话编写。”

——《幽默与趣味》，《莫言中篇小说集》，作家出版社
2002年2月版，660页。

这些讲述在传统文论中被称为修辞性大于经验性的作家“插话”现象，但这种“插话”不是传统小说中那种评价故事人物的善恶，也不是阐发故事的意义或抒发个人的感慨，而是直接讲小说创作的技法。它本质上具有“反叙述倾向，就是尽可能使叙述的人为性暴露出来，不是用自然化来擦抹叙述程式，而是有意把叙述行为作为叙述对象（来叙述）。”^①这样的“露技”“自我点穿了叙述世界的虚构性、伪造性。小说的基本立足点就不可能再是模仿外部世界和内心世界的制造逼真性。好比傀儡戏的牵

① 罗钢：《叙事学导论》，昆明：云南人民出版社，1995，232页。

线班子，本有一道布帘遮盖，现在撕掉布帘，读者就不再可能把演出当作‘真实的’，读者就赢得了一个批评距离……在这样的‘元小说’中，小说及其对象就没有本质上的差别了，虚构和‘现实’可以任意转换，转换到不知何者在虚构何者。真幻混淆，相反相成。”^①同时，这种创作方法是“综合既有的形式与题材，对它们做游戏性的或揶揄性的讽拟，与之进行反思性的‘对话’。这种创作流露出作品的高度自我意识，与对文学形式的自我反顾。反顾的同时，也正是对当时文化的一种回应与批评。”^②

这种“元小说”的技法在当代小说是从马原开始的，他那句“我就是那个叫马原的汉人”开启了一种新的小说叙事模式，也正式开启了“元小说”技法的辉煌时代。但是从运用的圆熟程度而言，莫言堪称当之无愧的楷模。然而对于莫言小说的这种运用，上述的意义陈述似乎都太过沉重和正式了一些，因为莫言往往将这些技巧与幽默讽刺的语言腔调、亦正亦邪的人物形象和带有传奇性的细节设置联系在一起，整体上造成一种诙谐幽默、皮里阳秋的叙事效果。比如《酒国》中作家李一斗对于文坛的褒贬。李一斗在小说中被塑造成了一个自吹自擂的写作者形象，为了学习写作，能够在文坛出人头地他毫不隐讳地吹捧作家莫言。那么这样的角色说出的观点实在很难让人严肃对待。还有《我们的七叔》中那个自称用裤子为淮海战役运送粮食的七叔，《红耳朵》里那个长着一双奇异大耳、大户人家的纨绔子弟王十千的传奇故事等等。情节叙述的荒诞和人物性格的亦正亦邪是莫言小说的一个基本特色，即使是在最现实的题材中，莫言也会塑造这样的人物，并加入一些神秘迷幻的故事来渲染氛围，

① 赵毅衡，关于“西方后现代主义小说”，约翰·霍克斯，情欲艺术家·第二层皮，序，北京：作家出版社，1998. 2页。

② 高辛勇，修辞学与文学阅读，北京：北京大学出版社，1997. 83页。

而这些与“元小说”技法放在一起，更增加了小说主题的扑朔迷离和作家立场的难以把握。

从叙事学的角度而言，莫言的长篇小说《笼中叙事》和《酒国》绝对是当代文坛不可多得的文本，研究里面所蕴含的文本内涵不只可以探究莫言本人的创作特征和创作发展的动力源泉，甚至可以由此探究整个先锋文学的叙事特征。

类似的文本促成了一种小说意识的自觉，“现代小说中对于小说形式的玩弄性颠倒以及对于语言和成规的滑稽模仿”，具有与现实主义小说诱使我们“将‘图画’当成‘现实’的相反的效果，即：“它们使我们吃惊地意识到，我们正在与之打交道的不是世界本身，而仅仅是世界上的又一事物，一种由人创造的东西。”^①换句话说，尽管小说的虚构性被暴露了，但这并不意味着小说寻找到了虚构以外的讲述方式，暴露只是为了更好的虚构，是更高层次上的对虚构的驱使，其最终目的还是为了更好的表现现实。从这个意义上说，“元小说”与现实主义同为叙述策略，只不过传统的现实主义小说总是极力掩饰小说虚构的本质，让读者将小说等同于生活本身；而“元小说”则将小说的行文技巧暴露出来，间离小说与生活。“现实主义执行其意识形态计划最为有效的方式，正是通过诉之于‘真实’而将某些东西合法化，同时又将它称之为‘不真实’的东西斥为非法的。毋庸赘言，现实主义这一述行功能具有极为关键的作用，它可以维系共识性和模仿性地理解语言和文学的运作方式；即，语言和文学反映现实，而不是构造现实或者大肆影响现实。”^②而“元小说”这种模式“在将历史作为故事来讲的过程中，突出了叙述性的作用。

① [美]华莱士·马丁：《当代叙事学》，北京：北京大学出版社，1990，222页。

② 刘禾：《跨语际实践——文学、民族文化与被译介的现代性》，北京：生活·读书·新知三联书店，2002，152页。

它基本上是互文性的，迫使我们考虑的不是过去到底是个什么样子，而是它到底是怎样由其他文本进行表现的。这些小说并不是思考自身的，它们思考的是在解释世界的行为中叙事的逻辑和意识形态。”而这种唤醒了编写历史的自我意识的叙事作品不应被视为内向的小说，“而应被视为向外观看其他叙事的小说，以及打着对世界进行中性描绘的幌子却将价值观强加于人的方法。”^①

对于莫言而言，这些技巧又往往与戏拟性的语言腔调、亦正亦邪的人物形象和带有传奇性的细节设置相辅相成，使得小说总是介于可以复述又难以复述之间，使得作家本人的真实意图总是介于可以把握又无法确定之间，也使得整个小说的风格介于严肃和轻松甚至油滑之间。同时，又因为这种技法所具有的叙事学上的意义，使得莫言本人在被评论界冠以“先锋作家”、“魔幻现实主义作家”之后，“自我分析定性”为“现实主义”，他说“如果不戴变色眼镜，能看到我的作品里的严肃生活。”^②

总之，这样技法的亦真亦幻作用与莫言小说题材内容的亦真亦幻之间构成了一种特殊的张力，这种张力在某种程度上淹没了或者说掩盖了作家本人的真实意图，以一种形式上的“花腔”呈现出来，这在某种程度上模糊了评论界的视线。而这一切对于莫言而言，早已变成了一个本体特色，也是莫言在当代文坛特立独行的一个无须讨论的标识。只是，评论界目前对这个标识所具有的意义探讨和认识还远远没有达到相应的深度。

此外，莫言小说实现了“拟演讲”式叙述腔调与带有“野狐禅”味道的传奇故事情节这两个看似不相容的因素的有机结

① [英] 马克·柯里：《后现代叙事理论》，北京：北京大学出版社，2003.76页。

② 莫言：《我痛恨所有的神灵》，张志忠：《莫言论》，北京：中国社会科学出版社，1990.289页。

合。这种结合的一个首要特征就是大量非情节性因素的存在，比如情节行进过程中穿插的民间故事、歌谣、人物的梦境等。在论述莫言小说语言的拟演讲性质时，本书曾从调整情感强度的角度论述过抒情性“闲笔”插入的作用，而在叙事结构的建构上，这些民间故事、歌谣、人物的梦境也构成了镶嵌在主要叙述中的“卫星”因素。

除了框架式叙述分层，“元小说”技法的分层功能，莫言也善于在小说行进的过程中加入奇闻轶事以造成拓展文本空间的分层效果。这些插入的故事有的时候与小说的情节紧密相关，从侧面渲染人物的心理或者捕捉人物的思想动态；有的时候则很难看出确切的功能指向，从情节的发展来看似乎也没有插入的必要，仿佛仅仅是作家急于、乐于讲故事而已。无论哪一种情形，都有一个客观的阅读效果，那就是为小说添加了传奇色彩，当然也在调节叙事节奏的同时有可能使整个结构变得散漫。比如《红高粱》中对曹梦九断案的描写和父子两个用羊腩运子弹的描写；《我们的七叔》中用裤子给淮海战役送粮食；《笼中叙事》中屠小英失去丈夫方富贵后所想到的两个古代女子丧夫后的通奸故事；《爆炸》里狐狸炼丹的传说；《草鞋窝子》中小轱辘子讲鬼讲怪；《飞鸟》里奶奶讲古；《天堂蒜薹之歌》中王老头给高马讲的拉磨的故事；《你的行为使我们恐惧》中大金牙的爹炼仙丹的故事；《战友重逢》中包黑子的故事和蛤蟆的故事等等。这些故事大多是带有“野狐禅”性质的民间传说，来源于莫言长期在农村“用耳朵阅读”^①的积累，也是莫言创作中“一笔更为宝贵的财富”^②。

① 这是莫言一篇演讲的题目，他介绍了自己在农村听老人讲故事的经历。见《小说的气味》，沈阳：春风文艺出版社，2003. 104 ~ 109 页。

② 莫言：我在美国出版的三本书：小说的气味，沈阳：春风文艺出版社，2003. 53 页。

还有就是梦境描写的插入。早期的“解梦”往往被启蒙思想家斥责为迷信和愚昧，梦境作为一个神秘的行为也难以被合乎逻辑地对待。而自从弗洛伊德理论被广泛接纳之后，梦境阐释首先变得科学化了，它由不可知不可解而变成了心理学的一个重要概念。由此，梦境象征也作为艺术手段得到了广泛重视，它被认为是“潜意识”的心理过程，因而与人格、与思维方式、与行为逻辑甚至与人的性格、世界观、人生观都有紧密的联系。当然，它在文学上的意义也该加以重新阐释。在中国，无论是20世纪30年代施蛰存等的海派梦境还是80年代被许多小说家所运用的梦境描写，其实都“开始承担起用科学术语解释人类内在生活的任务，并使得自身因此能够被划归为心理现实。”^①

莫言的很多小说都有梦境描写。《梦境与杂种》中的“我”具有一种特殊功能，他能够在生吃活虾之后用梦境做预言，并且所有的预言都逐个被验证为灵验；《天堂蒜薹之歌》中写高马梦到与金菊告别，高羊梦到被狗咬、自己娘的坟被掘，四婶梦见四叔催促伸冤；《笼中叙事》整容师和物理老师的梦境等等。福斯特在论述英国小说的时候曾说“梦被引用到小说中，竟不是以烘托人物的整个生命为目的，而仅作为烘托他醒着的那一部分生命之用。”^②这虽然是对小说中没有单纯梦的题材提出的诟病，但也完全可以看作梦境描写作用的概括。而且梦境往往不仅仅是烘托现实的，在莫言的笔下，梦境作为人物心理的一个构成部分，往往是现实的倒映、隐喻和预言。

莫言的小说中还有很多民间歌谣和戏曲的插入，这也是他叙述分层的特征之一。莫言自己曾说，除了吸收民间口语、其

① 刘禾，跨语际实践——文学、民族文化与被译介的现代性，北京：生活·读书·新知三联书店，2002年6月，189页。

② [英]福斯特，小说面面观，广州：花城出版社，1981，48页。

他文学作品中的语言以外，自己还有许多从民间戏曲中学来的东西，“我的小说经常出现元曲的味道，尤其在《檀香刑》这部小说里这种民间戏曲的影响更加深重。”^①除了《檀香刑》里的猫腔，还有《天堂蒜薹之歌》中瞎子张扣的演唱。这些唱词本身就可以构成叙事的线索，形成与内容或呼应、或注解、或补充、或对照的格局。《天堂蒜薹之歌》里瞎子的歌谣都是俚俗语，更容易叙述事件的经过，揭露事情的真相。而且每一次演唱都比小说的内容来得更直接、更痛快淋漓。比如第十章：“仲县长你手按心窝仔细想，你到底入的是什么党？你要是国民党就高枕安睡，你要是共产党就鸣鼓出堂”；第十九章“县长你手大捂不住天，书记你权重重不过山，天堂县丑事遮不住，人民群众都有眼……”等等。还有《透明的红萝卜》中老铁匠的苍凉戏曲、《秋水》中的童谣、《笼中叙事》校长编的山东快书、《你的行为使我们恐惧》中的歌词、《野种》中的歪诗、《战友重逢》中“死魂灵”的诗歌、《司令的女人》中押韵四字句等等。这些“引车卖浆之流”的“俚歌俗语”，是真正民生民意的表达，也是他们消化苦难的独特审美体验。从这个意义上说，2004年前后所出现的，被评论界称为“底层文学”的潮流就是一个“伪概念”。所谓“底层”在莫言、阎连科、贾平凹、刘震云、方方、迟子建等等一批小说家的笔下，几乎从来就没有不被重视过。只是，值得探究的是，他们笔下的底层往往承受的是农业文明的苦难，而随着社会生活的发展，后来的作家大多关注城市化进程中的苦难。而无论哪一种，制造因素都从未脱离权力和愚昧两个维度。

回到这些唱词的叙事学功能，它们除了构成莫言小说的语言特色之外，在阅读上则有调整情节节奏，增强叙述密度等作

^① 莫言、石一龙：《故乡·梦幻·传说·现实，小说的气味》，沈阳：春风文艺出版社，2003，172页。

用。但同时一个不可忽视的作用则是对于隐含作者形象的塑造。在论述莫言小说闲笔的语言特征的时候，本书曾经提到，这些插入往往是口语化的，带有夸张的表演性质和对人解说的对话性质。由此看来，莫言小说的隐含作者应当是一个善于临场发挥的人。给人的感觉是，作家构思好一篇小说的情节、选择好了安排情节的线索之后开始写作，然而总是有一些东西会在写作中冲到笔端。如前所说，如一个熟读故事底本开始登台说书的说书人一样，在现场氛围、周围环境和观众反应程度的不同的情况下会进行临场发挥，插进一些滑稽有趣、触景生情，能使他们做到与听众水乳交融的话语。因此，一个优秀的说书人，每一场的讲述都各不相同，当然与故事的底本也存在这样那样的差异，会从各个角度丰富底本。一个原封不动的照背底本的说书人是不会受到听众欢迎的。这种横生枝节的方式在莫言小说这里并不存在说书人的那种现场性，而往往是作家充分调动个人情绪和个人记忆时候的情不自禁。大概在莫言的意识里，一个只会从头到尾老老实实讲故事的作家也不会受欢迎吧。也正是因为如此，莫言小说情节的枝蔓、结构的散漫以及叙述感觉的缺乏节制曾经成为评论界批评的焦点，但是莫言小说固执地将这种特性在稍加修整和注意后发展成为了一种特定的标识。

上述所有具体的运用都可以囊括在“叙述分层”这个概念里面。据赵毅衡的分析，叙述分层现象在晚清小说中尤为突出，他认为原因在于叙述者“发现自己处于一个尴尬的地位，他不再是那个位置明确的说书人，他应当找一个方法使自己实体化，但是充分地人物化又不可能，因为他还不能成为一个显身介入式的叙述者，他与故事的关系依然若即若离。”是在“程式化书场超叙述已经不可能维持”的情况下，“叙述者的不安和苦恼”

的表现^①。而在莫言的小说里，小说分层是他反讽性叙述的重要构成，其主要的作用是方便作家的叙述干预，体现作家的主体性，这与莫言小说语言的“拟演讲”特征是相辅相成的。

这种“叙述分层”造成的一个直接后果就是莫言小说情节结构的“缀段”性质。如前所述，莫言小说叙述语言的“拟演讲”性质本身更多的是渲情、造像，营造整体的叙述氛围，而莫言小说的叙述角度又总是随意变换，特别偏重转述人的视点，这些从某种程度上来说都是“反叙事”的，往往会切割情节的连贯性。所以，很多小说局部叙事都是历时性的，而整个小说的结构则往往是共时性的片断缀连，即使是篇幅非常有限短篇小说，比如《神嫖》、《神医》等也用不同叙述人的叙述缀连成篇。中篇小说比如《你的行为使我们恐惧》、《我们的七叔》、《筑路》等也总是用片断架构在一起。长篇小说的这个特征则更明显一些。《红高粱家族》那种对于时间及事件的任意切割，评论界早已论述得相当充分，此后的长篇小说莫言也基本上沿袭着这样的路数。

《天堂蒜薹之歌》的故事框架是天堂县的蒜薹滞销给农民生活带来的影响，具体的情节叙述所采用的是双线索发展的并置式结构，一条是高羊被抓、高羊的成长过程，一条是高马与金菊的爱情以及与方四叔一家的恩怨纠葛。其中一、三、五、七、九、十二、十四、十六、十八章是写高羊的，二、四、六、八、十、十一、十三、十五、十七章是写高马与方四叔一家的。第十九章的审判大会与第二十章的群众日报让两条线索合二为一。《酒国》也是两条线索：丁钩儿的侦察和作家的通信，《红树林》的两条线索：“你”的爱情失落和大虎的爱情追逐，《四十一炮》

^① 赵毅衡：《苦恼的叙述者——中国小说的叙述形式与中国文化》，北京：北京十月文艺出版社，1994，131～132页。

的两条线索：“我”与村长老兰的现实故事与大和尚的传奇故事。《檀香刑》就更明显，是从各个主要人物的角度分别叙述，缀连成一个完整的故事。

上述的所有特征，按现代叙事学理论的说法都是叙述分层的表现形态，这些技法实际上在中国传统小说中也经常被用到。最有代表性的《红楼梦》就是在一个太虚幻境的预言框架中展开的。中国传统文论中的所谓“横云断山”（金圣叹评《水浒传》）、“横桥锁溪”（毛宗岗评《三国演义》）、“夹叙他事”（张竹坡评《金瓶梅》）等，也都体现了故事讲述的分层特征。只不过，中国传统文论往往从感性直觉的角度，从综合性、感悟性的审美体验角度来阐释，往往带有较强的主体性和相对性。而西方叙事学理论，采取的是解剖刀的办法，从某种程度上弥补了中国传统文论科学性、系统性和可操作性不足的缺陷。但是，从莫言小说的研究过程中笔者发现，尽管两种理论的研究思路和方法不同，但最终的结论却往往殊途同归。这也从另一个角度说明了，莫言的小说无论其外在的表现形态如何先锋和现代，但始终也无法割裂与中国的文学传统和审美积淀的勾连。

总之，莫言的小说总是能够给人提供可以复述的故事，但却没有清晰的、一以贯之的情节线索。他总是调动各种手段，给阅读或者给故事的呈现设置障碍。延宕、省略、无事之事的插入、离题等手段都被莫言囊括进自己的叙事百宝囊中。他就像一个魔术师，在合适的时机取出一件“法器”，给自己的故事制造变化多端的情境和婀娜多姿的文本风度。当然，有时候也会显得不得体，会显得过于累赘和多余，但都被莫言的语流和我行我素的叙事风度感染了或者同化了。大多数的情况是，剥离了叙事结构的外壳和鬼魅般的人物之后，莫言的故事内核其实都相当传统，有点类似中国农村的传奇故事，反映的立场也与神

话传说类似。莫言似乎着力于在老套的故事和先锋化的叙事节奏之间寻找写作空间，寻找驾驭的张力。

那么这种叙事技法上的故意是否只是一种不拘变化的小把戏呢？这种表现技巧背后到底体现了作家什么样的创作价值观和思维方法呢？华莱士·马丁在谈到情节的构成因素和作家选择的调配技巧的时候认为：“在时间性和因果性之外，如果我们想使我们这份为叙事所必需的条件的清单完整的话，我们还必须添上第三个因素。”即“人类的利害关系”，因此，“叙事的形式就是某些普遍的文化假定和价值标准——我们对于重要，平凡，幸运，悲惨，善，恶的看法，以及我们认为是什么推动运动从一种状态到另一种状态的实例。”^①

对于莫言而言，这样的选择仿佛成了一种无意识，而不是一种出于叙事效果的考虑而特意采取的叙事手段。因其非理性，有些小说所造成的阅读效果并不好。比如《四十一炮》，炮孩儿“我”与村长老兰的一系列故事和大和尚的经历在故事中并没有得到很好的弥合。就叙述的内容而言，似乎也完全没有必要进行这样的分层。但是对于莫言来说，始终萦绕于心的现实关怀和挥之不去的个人经验调动总是在寻找突破口，而二者要同时得以表达则往往需要分层。从这个意义上说，莫言的文体意识是比较强大的。他的叙事策略不仅仅是传达个人观念所借重的手段，而是一种与个人观念水乳交融的东西。很多作家，比如王蒙，文体意识仅仅是外在于作家个人价值判断和美学追求的一层衣服，二者之间是水与油的关系，而对莫言来说，文体意识变成了作家价值立场的皮肤，尽管这种皮肤也存在这样或那样的问题，但是二者是皮肉相连的。这种情形在其时空意识中的体现也异常明显。

^① [美] 华莱士·马丁：《当代叙事学》，北京：北京大学出版社，1990，96～97页。

第三节

“寓言性”时空意识

逝去岁月的回想、童年的记忆、祖先的生活、多次返乡的经历等共同构成了莫言小说故事的主要来源。作家回望故乡的姿态、对于祖先生活方式的向往与歌颂都带有反思现代文明异化人性的特征。然而，这只是一种理论上的附会，对于莫言而言，更切合实际的情况是“进城的乡下人”这种身份意识决定了创作的素材。而他对于历史和故乡风物的判断更与此相关，带着文明的禁忌又依恋蛮野的自由。创作的实际操作层面也是，带着现实主义创作的禁忌又不忘现代主义任意拼贴的自由，于是回忆童年时光并没有变成汪曾祺般婉约含蓄的“新笔记体”，而是变成了“莫言体”。换句话说，莫言小说实现了故乡风物人情与现代派小说技巧的融合。现代派小说技巧的重要方面之一就是时空意识的搭配。

目前对于莫言小说空间和时间的研究一般是分头进行的。“高密东北乡”的研究者大多从其地理故乡和精神故乡的角度进行论述，探讨其故乡经验与童年回忆给莫言小说带来的原动力；探讨其描写的历史事件则从“种的退化”的寓言出发，认定莫言如此的用意在于表现祖先快意恩仇的淋漓，并由此表达个人在行伍间铸就的挥之不去的英雄情结以及对现代文明的拒斥。^①

^① 参见雷达《灵性激活历史》，《上海文学》，1987（1）；陈思和《历史的二元对话》，《钟山》，1988（1）；季红真《忧郁的土地，不屈的精灵——莫言散论之一》，《文学评论》，1987（6）等。

也有的研究将“高密东北乡”作为莫言小说塑造的一个整体地域形象，并理出其历时发展的线索。^①而从巴赫金所谓的“时空体”角度进行考察，将时间和空间结合，目前仅有王德威一人。他发表于《读书》杂志的《千言万语，何若莫言》一文认为：“莫言以高密东北乡为中心，所辐奏出的红高粱族裔传奇，因此堪称为当代大陆小说提供了最重要的一所历史空间。”^②但限于篇幅，他并没有充分展开。本节意欲分别分析其时间和空间的特色，然后分析二者的结合，并最终探究莫言小说的时空意识特色以及由此体现的作家的创作理念和世界观。

小说所描绘的空间是一个比较容易理解的概念，尤其对于莫言的小说而言，“高密东北乡”这个空间几乎已经成了莫言小说的代名词，甚至都成了一个文学“品牌”。而小说中的时间则一直是叙事学重点探讨和区分的对象。目前对于叙事时间的区分主要有故事发生的时间和故事讲述的时间两种，分别被命名为“故事与情节”、“史实、记叙、叙述”、“阅读时间与情节时间”、“被讲述故事时间与讲述时间”等^③。

本书力图摒弃纯形式主义的区分方法，而将故事本身认定为按照日常生活常识的因果逻辑排列出来的事件顺序，而情节则是文本中呈现出来的面貌，即：“故事本身的开端、发展、结局是独立于话语形式之外而存在的；无论采用什么人称叙述、运用何种视角，无论是倒叙、插叙还是从中间开始叙述，故事本身的开端、中腰和结尾都不会改变。其实正因为故事具有其自身的开端、中腰、结局，才有可能产生‘倒叙’、‘从中间开

① 季红真《神话世界的人类学空间——释莫言小说的语义层次》，《北京文学》，1988（3），70页。

② 王德威《千言万语，何若莫言》，《读书》，1999（5），96页。

③ 参见陈平原：《中国小说叙事模式的转变》，北京：北京大学出版社，2003，36页。

始的叙述’等话语技巧。”^①

本书不考虑作者对于故事的选择和裁剪过程，也不涉及读者的接受和阅读的过程，而仅仅考察文本中呈现出来的故事与这个故事讲述的方式之间的错位。主要从莫言小说的故事所发生的时间以及小说对于故事的讲述方式出发，重点关注二者之间的关系。从莫言的代表作《红高粱》，到他最有争议的作品《丰乳肥臀》，再到他最成功的作品《檀香刑》^②，如果说书写动荡历史中人的生命活力是莫言小说的一翼的话，那么对于童年时光的回忆和家乡人事风物的描写则构成了莫言小说的另一翼。可以说，“历史”与“童年”两翼在“高密东北乡”这个特定的空间的具体表现构成了莫言小说的时空特色，即巴赫金所谓的“时空体”：“时间在这里浓缩、凝聚，变成艺术上可见的东西；空间则趋向紧张，被卷入时间、情节、历史的运动之中。时间的标志要展现在空间里，而空间则要通过时间来理解和衡量。这种不同系列的交叉和不同标志的融合，正是艺术时空体的特征所在。”^③

高密东北乡确有其地，也确是莫言的故乡，指山东省高密县东北隅的河崖乡、大栏乡，“高密东北乡”的称呼是沿用明、清、民国时的叫法。^④莫言小说中最早出现“高密东北乡”这个地名是写于1984年的短篇小说《白狗秋千架》。“我开篇就写：‘高密东北乡原产白色温驯的大狗，绵延数代之后，很难再见一匹纯种。’”这篇小說在我的整个创作中具有重要的意义，因为我在這篇小說中第一次使用了‘高密东北乡’这个文学地理概念，

① 申丹，叙述学与小说文体学研究，北京：北京大学出版社，1998，47页。

② 莫言还特别注目于项羽兵败和荆轲刺秦，只是二题材均写入了戏剧，分别为《霸王别姬》和《我们的荆轲》。

③ 巴赫金，小说的时间形式和时空体形式——历史诗学概述，巴赫金全集·卷三，石家庄：河北教育出版社，1998，275页。

④ 参见管谟贤，莫言小说中的人和事，莫言研究资料，济南：山东大学出版社，1992，32页。

从此一发而不可收。”^①这部小说后来被改编成电影《暖》，并走向了国际影坛。

然而，“高密东北乡”真正在文坛上名声大噪还是因为著名的《红高粱》。在这部小说里，这个地方被描绘为“地球上最美丽最丑陋、最超脱最世俗、最圣洁最龌龊、最英雄好汉最王八蛋、最能喝酒最能爱的地方”，这里长着遍野的红高粱，到处飘着高粱烈酒的香气；这里生活着穿梭于红高粱之中的土匪“我爷爷”和蔑视封建礼教的“我奶奶”，这里民风彪悍淳朴，国仇家恨都得以痛快淋漓地表达。莫言对这个地方的描绘，再加上那句著名的“种的退化”的断言，仿佛一下子唤醒了人们对自由草莽的向往、对侠骨柔情的青睐，甚至激发了一种群体性的有关生命力退化或弱化的反省思潮。电影《红高粱》的上映，一曲高亢酣畅的“妹妹你大胆地往前走”更是让“高密东北乡”变成了许多人心向往之的地方。由此，莫言也很快被划归“寻根文学”的阵营。而实际上，其他“寻根文学”的代表作所塑造的地方，比如贾平凹的商州（贾平凹的商州系列）、韩少功的鸡头寨（《爸爸爸》）、王安忆的小鲍庄（《小鲍庄》）等地，要么是一片古色古香的优雅之地，要么是闭塞的原始之乡，因而所造成的情感冲击远没有“高密东北乡”般强烈火热。换句话说，“寻根文学”大多数是知识分子之“寻”，因而文化发现、思辨和反省的意味远胜于建构。而莫言不同，莫言跳出了知识分子的传统，找到了一种更直接、更痛快的表达方式。他的寻根之旅与民族矛盾直接联系起来，与个性解放直接联系起来，因而他的情感酣畅淋漓，毫无纠结。

同时，莫言也用高密东北乡颠覆了“五四”以来的乡土

^① 莫言：寻找红高粱的故乡——大江健三郎与莫言的对话，小说的气味，沈阳：春风文艺出版社，2003，128页。

小说书写原乡时的情感积淀。尽管莫言的乡土小说仍旧延续了“五四”以来乡土小说“借乡情写己情，借古时写今时”的传统，注重的仍旧是个人主观情绪的抒发，但是莫言的抒情已经大异其趣。无论是鲁迅《故乡》那种儿时快乐时光与当下闰土的生活现状的对比，还是此后乡土作家群许钦文、蹇先艾等对于故乡恶旧习俗的控诉，乃至后来沈从文充满深情地建构故乡湘西的“人性小庙”，故乡从来都是游子们或爱或恨的地方，急于逃离又耽于思念的地方，而这些游子在描绘的过程中，又始终用一种被现代文明浸淫过的眼光审视和投射，因而他们往往描绘的是思念中的故乡的美好与眼前所见故乡的破败之间的对比，以及由此激发出来的乡愁、哀怨悲叹和感伤。可以说，这些小说不约而同地处理的都是知识分子与农民间的鸿沟问题，体现的是返乡的游子因知识而造成的“无言情结”^①和精神故乡无从寻找的失落感。

而莫言的故乡则从某种程度来说，跳出了这个传统。首先他写出了历史上的故乡充满野性野趣、活力四射的那一面。其次，他的目光始终对那时的故乡流露出赞赏和羡慕。他始终以一双被现代文明修整的、过于脆弱的眼睛仰视那些生活在历史边缘中的人物——“土匪”、“不守妇道的女人”，写他们在国仇家恨中的英雄表现。他们的美是野性的、大开大合的美，是特殊的事件和机缘激发出来的美。这与沈从文笔下的“翠翠”那种本来就是美的化身的形象形成鲜明的对照。即使是面对现实中的故乡，莫言也总是通过故乡人率直的欲望和凡俗的“吃喝拉撒”来展现人性的自由。从这个意义上说，颇受争议的《红蝗》中有关秽物的描写其实也是力图用极端的方式体现一种人

① 王德威语。

性的本然和舒展。莫言注重人的自然性，也尊重人的本然，他所有的精神追求都建构在这个基础之上。也就是说，与“五四”以来的乡土作家将故乡描绘成托寄改造社会的理想和精神乡愁不同，莫言的故乡更是一个传奇性的、充满侠骨柔肠的空间；一个充满神秘性的花妖狐媚的空间；一个充满了童贞童趣的梦幻空间；也是一个人的自然性大于社会性的空间。而且与“五四”作家笔下“死水微澜”式的空间不同，莫言笔下的空间更是一个波澜壮阔的、充满“乱世寓言”的空间。

此后，“高密东北乡”变成了莫言小说的写作空间和精神空间，也成了一个包含社会、心理和感觉的整体空间，是一个“子虚乌有、人间难寻，既充满神秘、传奇、象征色彩，又经由现代文明之光照彻的超验艺术空间。”^①这个空间带有很强的伸缩性，既在基本的地理或文本概念之外向社会历史或现实的延伸；同时随着心理感觉的变化，随着意识流、场景迅速轮换等手法的运用，这个空间的转换也异常迅速，慢慢变成了一个多变多解的意义场地。“莫言在选准山东高密东北乡之后，几乎获得了一种穿透历史的视野，把原始故乡的狂欢、豪悍和神秘做了惊心动魄的发挥。因而创作在他们那里既是一种历史记忆，更是一种生命的凝神注目。原始故乡里的一切都成为他重构艺术世界的前提。”^②

莫言以高密东北乡的空间意象来托喻自己的历史思考。如果打破莫言小说的发表顺序来进行重新组合的话，就可以相对完整地建构起高密东北乡从开创到今天的历史变迁。《马驹横穿沼泽》、《秋水》可以看作高密东北乡的创世记，尔后“陆

① 杨守森，作家莫言与红高粱大地，贺立华、杨守森主编，莫言研究资料，济南：山东大学出版社，1992，51页。

② 李咏吟，莫言与贾平凹的原始故乡，小说评论，1995（3），33页。

续便有匪种寇族迁来，设庄立屯，自成一方世界”，从《生蹼的祖先》、《玫瑰玫瑰香气扑鼻》，到《檀香刑》、《丰乳肥臀》、《红高粱家族》，再到《透明的红萝卜》、《枯河》、《罪过》、《草鞋簪子》、《五个饽饽》、《白棉花》、《牛》、《三十年前的一次长跑比赛》、《爆炸》、《欢乐》、《球状闪电》、《筑路》等，从《模式与原型》、《幽默与趣味》到《天堂蒜薹之歌》、《酒国》、《四十一炮》等等，无论是传说中的远古还是有历史记载的清末义和团运动；无论是抗日战争，还是建国后的“大跃进”、“文化大革命”；无论是改革开放以来的人口政策变迁还是高考制度变化；无论是农村经济改革的艰难还是随着经济发展孳生起来的腐败，都在高密东北乡这个地方得到过不同程度的表现。从这个意义上说，“高密东北乡”就是莫言勾勒的中国的缩影。而且，很多作品的历史跨度，无论是从1923年写到1976年的《红高粱家族》，还是从抗日战争写到20世纪90年代的《丰乳肥臀》，还有跨越50年、书写三代人的《食草家族》，都体现了作家建构高密东北乡的史诗，充分发挥个人主体性并以此与宏大的历史书写进行对话的创作意图。莫言总是试图“以小说代史”，以高密东北乡的历史折射整个中国近现代史的真实。尤其是晚近的两个长篇小说：《檀香刑》把历史拉向晚清，《四十一炮》忽然又直指当下的农村现实。在这样的转换中，高密东北乡的历史和现实获得了某种沟通，而莫言也由此获得了更为深广的历史判断和现实思考。

尽管有的小说并没有明确出现“高密东北乡”的字眼，但由其描绘的情形看，都可以归于此类。在这些小说中，有一部分是童年生活的回忆。对于生于斯长于斯的儿童少年而言，家乡的自然风物、人情世故充满了诱惑，他们还没有完全剥离家乡的神秘面纱，因此这些儿童眼中的世界相对纯净。《透明的

红萝卜》里那个听得见自然界的各种声音的黑孩儿，他的沉默却恰恰是最能与自然相沟通的语言，所以他能够在社会情感的沙漠中发现别人发现不了的闪着金光的红萝卜；而《初恋》里的“我”，即使在生活困难，肚子都填不饱的时期还萌发了美好的情感。其他同种视角的小说也是。比如《枯河》、《罪过》等，里面描写的事件在成人看来异常惨烈，但是孩子特有的对于苦和痛的健忘机制都让浓烈的情绪变成了淡淡的感伤。

另外一部分是“还乡人”视角的小说。这里包括部队返乡的军人，比如《白狗秋千架》、《怀抱鲜花的女人》、《爆炸》等，还有《生蹊的祖先们》中在外从事文化工作的返乡人“我”等。还乡人带着与这个空间的血肉联系，又带着在异质空间获得的新体验、新眼光返乡，其间无所适从的尴尬和近乡情怯的感受都暴露无遗。另外还有描写外乡人到来的小说。比如《生蹊的祖先们》中的治蝗专家、《爱情故事》中的知青、《三十年前的一次长跑比赛》中的下放“右派”、《民间音乐》中的小瞎子等等。高密东北乡那些淳朴憨厚中透着无知的乡民对于外乡人的轻视和保护、拒斥和接纳、嘲笑和追随等都写得异常真切。另外还有描写故乡神秘性的小说，比如《神嫖》、《奇遇》等。借助民间传说来想象神秘的神鬼世界是莫言一部分短篇小说的特色，这是个人文化记忆的一部分，也是个人心理时空的延展。其中最著名的就是《战友重逢》，阴阳两界的战友会面，共同回忆峥嵘岁月，各自讲述阴界和阳间的生活，通过“穿越”来表达命运的荒诞和生活的艰难。

对于莫言有意识地建构“高密东北乡”这个文学空间，评论界曾将其与福克纳的“邮票”故乡“约克纳帕塔法”进行比附，在肯定其激活想象力和开发创作资源的意义的同时，指出“一方小小的‘邮票’，容易限制作者的艺术视角，如果没有内涵

的不断深化、扩展，这方邮票的艺术设计和营造，更易于落入某种窠臼。”^①莫言本人对此也有深刻的认识。他在承认受到福克纳和马尔克斯“两座灼热的高炉”影响，并认定二人的“地区主义”在空间上有限、时间上无限之后，表达了这样的观点，通过这样的空间可以，“一、树立一个属于自己的对人生的看法；二、开辟一个属于自己领域的阵地；三、建立一个属于自己的人物体系；四、形成一套属于自己的叙述风格，这些是我永生的保障”^②。因此，他有意识地使自己的创作变成“地区主义”的而不是“地方主义”的；他有意识地借助各种叙述手段，尽量从时间的无限性角度来拓展高密东北乡的内涵，为其增添新的元素，使之变成一个常见常新的地方。而具体的叙事技巧包括两个重要的方面，即叙述时间的调配和转述人的设置。

首先是叙述时间的调配。这种技巧与叙事视角有非常密切的关系。有研究者在论述《红高粱》的叙事方式时曾指出：“选取一个瞬间作为临时的标尺并前瞻后兆，乃是莫言叙事人的典型行为。”而且“莫言的叙事人那穿梭往返的行为成功地在叙述层面阻断故事时间的连续性和绝对性，他似乎是以自身的叙述来而复去地切割着‘过去’，把一个并非不能顺着讲的，从从前到后来的故事尽可能详细地用叙述的‘现在’分割开来，他的前瞻后望，他优越于人物的全知全能，一律在客观上阻止你沿着任何一个顺时性方向多走一步。他在每一个可能造成连续性的地方引入另一个临时的现在或过去。”^③这样他把“我”与“爷爷”、“奶奶”之间的历史隔绝托付给了时间，而将红

① 朱向前，深情于他那方小小的“邮票”——莫言小说漫评，人民日报1986年12月8日。

② 莫言，两座灼热的高炉——加西亚·马尔克斯和福克纳，莫言研究资料，济南：山东大学出版社，1992，421页。

③ 孟悦，荒野弃儿的归属——重读《红高粱家族》，当代作家评论，1990（3），47页。

高粱世界与现实世界的经验隔膜托付给了感觉^①。

实际上，从《红高粱》开始，这种时间调配的特色成了莫言小说的特征。在此后的小说中，莫言继续着这种任意切割时间的方式。他总是用回望的姿势，描述逝去的童年时光和先辈的生活。即使是描写当下的作品，他也总是不忘用一两句“预叙”引发回忆。比如《金发婴儿》中这样写道：“若干天后，他曾写过一份很长的交待材料，在这份材料的一节里，他写了这一天的经历。”然后叙述转为第一人称，事件也变成了回忆。比如《白棉花》中方碧玉的死发生在小说的结尾第三十小节，但在第十小节作者就已经加入了“我”与冯结巴关于方碧玉的死的对话，而接下来又继续叙述方碧玉在棉花厂的经历。《幽默与趣味》在第二章中作者现身，将故事的结尾叙述出来：“后来果然就回来了。回来后王三还当他的大学教师，汪小梅还当她的体校教员，好像什么事也没发生过一样。”《丰乳肥臀》第二章上官金童对于来日生活的预叙等等。

“预叙”是莫言惯用的一种技巧，这一方面是因为受《百年孤独》经典句式的影响，比如：

“周葺子想不到，七天之后他去处死俺爹的刑场听猫腔，被德国鬼子用毛瑟枪打破了肚子，那些花花肠子，鳝鱼一样钻出来。”

——《檀香刑》

“不久，面对着人民法院那个和蔼的法官，黄毛儿如实地诉说了这个夜晚的经过，连一个细节也没有漏掉。”

——《金发婴儿》

^① 孟悦：《荒野弃儿的归属——重读《红高粱家族》》，当代作家评论，1990（3），48页。

另一方面也出于叙述的方便。有研究曾经从人称的角度谈到“预叙”，认为：“在各种人称的小说中，第一人称的小说最适宜采用预叙，叙述者在回顾他过去的的生活时可以很自然地预叙将来，因为这个‘将来’相对于第一叙事时间而言，即‘现在’而言，也已经是遥远的往事了。”^①其实，在第三人称叙事中同样可以便捷地使用预叙，所不同的是，其隐含的视角是全知全能的，而且从时态上而言，相对于彼时而言的“未来”，相对于“现时”而言，早已经是往事了。这也从另外的角度印证了莫言小说选取瞬间作为参照的一贯作风和其挥之不去的言说情结和自信。

莫言非常欣赏大江健三郎引用过的《圣经·约伯记》的一句话：“我是惟一个逃出来向你报信的人”，他说“真正有远大理想的导演或小说家，应该有这种开天辟地的勇气，惟一个报信者的勇气。”^②所以他总是在故事刚刚开始的时候就忍不住将结局透露出来。于是，所有的悬念都变成了旧事，所有的故事都变成了回忆。当然更深层的意义还在于作家具有强烈的创作主体意识。预言和预言的推演都是莫言小说作为“作者文本”的典型特征。同时，正是在这种迅速将现实压缩为回忆的过程中，叙述题材的苦难性和叙述语调的追忆性之间才会产生辩证的关系。因为回忆往往能够将一切痛苦淡化，甚至美化，由此而来的历史叙述也是如此，莫言笔下的历史带有完美化的倾向。或许，这才是叙述策略真正的作用所在。

另外，莫言小说还常用“倒叙”，比如《红高粱》中奶奶弥留之际的回忆、《生蹊的祖先们》中对于四老爷艳遇的回顾

① 罗钢，叙事学导论，昆明：云南人民出版社，1994，142页。

② 选择的艺术——大江健三郎与莫言、张艺谋的对话，见小说的气味，沈阳：春风文艺出版社，2003，137页。

等等。几乎莫言的每一篇小说都能见到这样的叙述。其他的技巧还有：其一，时间阻滞，即时间停滞，抽离叙述时间，造成主题倾斜或者故事中心迁移。这主要表现在中断故事情节插入民间轶事传说，比如《爆炸》中狐狸的故事等等，前面已有论述。其二，时间交错，即随意切割故事内容，用叙述者的意识重新拆散、组接、倒装、折叠，比如《红耳朵》、《笼中叙事》、《酒国》等。其三，时间叠加，即一种“罗生门”式的叙述方式，用以建立一种复合网络式的叙述空间，比如《檀香刑》。这些叙事技巧都让故事原本清晰的线索变得支离破碎，而一切意义也都来源于这种讲述方式，而不是故事情节。正如莫言小说的语言与言语、语言与感觉能够达到浑然一体的状态一样，莫言小说的故事情节的魅力也能来源于故事和故事讲述方式的浑然一体，阅读的快感不仅在于将故事本身慢慢剥离出文本而清晰化，同时也在于整个阅读的过程之中。因此，莫言的小说才得以区别于民间故事和历史传奇，也才实现了故事的复述性与非复述性的结合。

实际上，这样选择瞬间作为参照，用各种调配时间的方式将相对于瞬间而言的“过去”和“现在”并置的方式，所造成的效果是：“时间的流逝被突然体验到了。”^①而这种瞬间并不是普鲁斯特所谓的“纯粹时间”，而是空间。这是以系统研究小说空间形式闻名的美国批评家弗兰克最重要的一个概念，即在文字线性组合所体现的时间流动中，文学作品的每一次停留和塑造都意味着一种空间，意味着对于时间流动的反抗。从这个意义上说，莫言的小说也是如此，表面看来，很多拼贴时间、切割时间的技巧实际上都是在表达一种空间感，因此，“空间”这个概念对于莫言小说而言，不仅仅是“原乡”那么简单，还有

① [美]约瑟夫·弗兰克：《现代小说中的空间形式》，北京：北京大学出版社，1991，13页。

一种抽象文本空间的含义。换句话说，莫言的小说并不是惯常评论界所理解的那样，是一种历史小说或时间小说，而更是一种空间小说。它们具备这样的特点，即：自觉的结构、创造自我现实而不是表现另一个现实，客观因素的使用而不是构造小说的幻想的使用^①。它用写作顺序上的自觉技巧取代了传统现实主义小说中叙述上的幻想，这是“结束时间对空间的统治所需要的一切”^②，“这样的作品大概是必须被彻底解除再现某一情节的责任；而且，它大概也根本没有必要去表现其他间接的现实，确切地说，它应该成为它自己的现实，在那儿，读者的愉悦并不在于辨认出对一个熟悉世界的巧妙描写，而在于欣赏它的组成因素，正如在一幅绘画中一样，这些因素可能成为一个空间事件。……‘使读者明白一部作品在他的眼睛前面创造了它自己。’”^③也就是说，对于莫言小说的阅读，不在于将情节重新按照惯性的逻辑组合而嫁接成一个故事，而整个阅读的意义在于不断行进的过程中。从这个角度而言，将故事提炼出来作为参照考察小说的叙事技巧，与在情节行进过程中单纯考察故事的讲述方式其实是两种不同的解读方式，而莫言小说叙事时空的一个最重要的价值就在于能够禁得起这样双方面的阅读。

除了“瞬间”参照的技巧之外，莫言实现任意组接故事的章法也往往借助梦境描写或者转述人的适时引入。梦境本身似真似幻的性质及其与现实扑朔迷离的关系使得小说的组接往往可以产生一种新的逻辑，而转述人的设置除了如前所述，能够强化莫言小说的演讲式语言、给叙事造成似真似幻的效果之外，

① [美]杰罗姆·科林柯维支，作为人造物的小说：当代小说中的空间形式，现代小说中的空间形式，北京：北京大学出版社，1991，68页。

② 同上，55页。

③ 同上，53页。

还有调整时空的作用。转述人的讲述往往具有消除时间距离的作用，他以亲历者或者倾听者的姿态消化故事，然后再经过个人的理解之后进行讲述，这样异时异地的故事就变得具有了现场性，可知可感。前面已经列举过相关的例子，这里不再一一赘述。

总之，无论是时间调配的技巧还是转述人的设置、甚至梦境的描写和上一节谈到的叙述分层，莫言都意在幻化小说的时空，让时空在这种技法下水乳交融。当然，最直接也是最根本的作用就是拓展了“高密东北乡”这个相对单调的空间设置。同时，正是因为这个空间的框定也才为时间的穿梭和拼贴提供了一个有限的节制，也为莫言的感觉提供了一个可以框定的展现空间。这里不得不再次提到《笼中叙事》，这部长篇除了如前所述，体现了莫言节制叙述的决心之外，在时空意义上，这是一个寓言性的文本。在有限的空间里，叙述人对于事件的任意拼贴、对于人物活动和心理的多线索转述构成了一种回旋的时间。也就是通过充分占有时间，莫言小说实现了空间的延展；而且，如前所述，莫言小说中转述人的插话既可以扩大小说的时空给叙事造成分层，又可以扩展人物心理的时空，为人物心理寻找各种可能的解释，造成多义多解的效果。换句话说，莫言之所以能够成功地建构“高密东北乡”这个历史时空，得益于他在时空关系上的“笼中叙事”。

正如《笼中叙事》那样，文本的表现形态，即读者关注的重心始终都是叙事的基本内容，而笼子成了一个静态的存在。对莫言小说的时空而言也是如此，往往是小说中故事时间与讲

① 热奈特将故事时间与叙述时间的各种不协调形式称为“时间倒错”，“发现与衡量这些叙述时间倒错，暗中要求存在某种零度——叙述与故事的时间完全重合的状态。这一参照状态的假设性多于真实性。”见[法]热拉尔·热奈特：《叙事话语·新叙事话语》，王文融译，北京：中国社会科学出版社，1990，14页。

述时间的“时间倒错”^①吸引了读者全部的注意力，读者惟其如此也才能够抓住故事线索、理清故事的脉络。这其实也是本章开头将莫言小说的故事界定为“准复述性”的原因之一。除了插入的民间轶事和传说会中断故事的线索造成演述的困难之外，莫言小说以瞬间为起点的前后穿梭也是一个障碍。那么，莫言小说这样的叙述仅仅是为了避免在相对单调的空间之外的时序单调还是另有深意所在呢？莫言小说的时间感到底是什么样的呢？

对于时间感，历来有循环时间和线性时间的区分，“宇宙时间的重复性和个体生命时间的不可逆转，构成了时间在神话、宗教以及文学中的繁复的变体。时间经验的一切其他方面如历史连续性问题都是时间的循环与不可逆转的基本经验的衍生物。”^②中国古代的时间观念是循环性的，而近代以来的西学东渐才逐步改变了中国人的时间观念：“西方启蒙思想对中国最大的冲击是对于时间观念的改变，从古代的循环变成近代西方式的时间直接前进——从过去经由现在而走向未来——的观念，所以着眼点不在过去而在未来，从而对未来产生乌托邦式的憧憬。这一种时间观念很快导致了一种新的历史观：历史不再是往事之鉴，而是前进的历程，具有极度的发展和进步的意义。”^③而对于莫言小说而言，他对于阴阳两界的描写，比如《战友重逢》、《红高粱》，还有那些带有传说性质的小说比如《神嫖》、《奇遇》等；对于梦境与现实的任意穿梭和互相印证，比如《梦境与杂种》、《笼中叙事》等，是莫言小说关注出生和死亡的明证。

实际上，出生与死亡也是莫言小说经常涉及的题材，这些

① 耿占春：《叙事美学——探索一种百科全书式的小说》，郑州：郑州大学出版社，2002，203页。

② 李欧梵：《漫谈中国现代文学的“颓废”》，《中国二十世纪文学史论（第一卷）》，上海：东方出版中心，1997，63页。

体现了他的循环时间观。这种时间观形成的主要原因，本书认为来源于作家的巫术思维，这将在第四章详细论述。而作家有意识地加强这种时间观的深意则在于，以此来对线性时间观念进行反驳，揭露线性时间观，尤其是线性历史观将历史必然性强调到至高无上的欺骗性和盲目性。无论是《红高粱》中有关土匪抗日和国民党军队还有共产党军队的描写，甚至是关于“人狗大战”的描写，还是《父亲在民夫连里》对指导员和连长的描写等等，都体现了莫言小说反思历史和重新审视历史的勇气，而有关《丰乳肥臀》的争议也有这方面的原因。历史一定是我们被教育、我们所熟知的样子吗？历史一定会按照人为设定的逻辑发展吗？现在一定是过去的必然结局吗？未来一定比现在美好吗？所有这些都是莫言不断思考的问题。而莫言的反思，往往更大程度上是对线性历史观的理想主义和乐观主义的反思。说到这里，就非常有意思了，本书第一章讲到他的语言形象的时候，我们进行过论述，莫言往往用喧哗的语言制造一种“乐观主义”的叙事效果，但骨子里他却对“乐观主义”的历史观和创作观保持着足够的清醒和警惕。

有研究在论述莫言小说的空间时认为，由于以自给自足、独立经营的小农经济为基础，所以莫言小说的空间感是“封闭的”，“这种狭小和封闭的空间感，反过来又束缚人们走向开阔的新的空间”，这样使得莫言“不愿进入和理解、体验和表现现代城市生活”，于是用童年生活的回忆和“保守的、迷恋既往”的时间感来填充对于现实判断的无能。^①应当说这样的判断对于莫言早期小说的表面形态来说是比较贴切的。但是深入探究的话，却可以发现莫言的空间感不是“封闭”，只是相对

① 参见张志忠：《莫言论》，北京：中国社会科学出版社，1990，217～221页。

固定，而且他的乐于回忆童年时光和乐于书写祖辈逸事并不就是时间感的“保守”。实际上，对于过去时光的审视和迷恋已经不可避免地带上了现代视角的参照，也就是说正是因为莫言由乡到城的空间变化才为他反观故乡提供了可能，也正是因为城镇文明或者叫现代文明对他的影响也才使得他对乡村文明的追忆独具特色。而且随着创作的发展，莫言的时间感的“保守性”逐渐演变成为一种历史意识，转化为一种个体性的历史判断。比如：

“那座埋葬着共产党员、国民党、普通百姓、日本军人、皇协军的白骨的‘千人坟’，在一个大雷雨的夜晚，被雷电劈开坟顶，腐朽的骨殖抛洒出几十米远，雨水把那些骨头洗得干干净净，白得全都十分严肃。”“我挤进圈里，看见了坟坑里那些骨架，那些重见天日的骷髅。他们谁是共产党、谁是国民党、谁是日本兵、谁是伪军、谁是百姓，只怕省委书记也辨别不清了。各种头盖骨都是一个形状，密密地挤在一个坑里，完全平等地被同样的雨水浇灌着。”“我发现人的头骨与狗的头骨几乎没有区别，坟坑里只有一片短浅的模糊白光，像暗语一样，向我传达着某种惊心动魄的信息。光荣的人的历史里掺杂了那么多狗的传说和狗的记忆、狗的历史和人的历史交织在一起。”

——《红高粱》，南海出版公司2000年8月版，197页。

这样的历史见识在那个年代显得卓异超群，其锋芒也可见一斑。由此可见，莫言小说的时空调配其实隐含着为自身的褒贬和判断提供藏身之地的意义。综合前面的论述可以发现，莫言小说总是用与“炮孩儿”相似的叙述人或转述人，叙写滔滔不绝的演讲般的语言洪流，同时在这些洪流中插入民间传说、民间歌谣、梦境描写和奇闻轶事，而且很多都带有戏谑幽默的色彩，

于是对人物的褒贬变得似真似幻、作家的价值立场也变得扑朔迷离。

台湾研究者钟怡雯从巴赫金对于梅尼普讽刺的论述出发，认为“莫言的狂欢化语言和书写形式，十分具有梅尼普讽刺的精髓和拉伯雷的怪诞现实主义的卑贱化特色，他在文字和文体上的戏拟，充分显示出其语言的颠覆性，正是在这样具多重狂欢的基础上，他书写了以‘莫言’为主体的历史”。^①而作为承载这个历史的高密东北乡，更多的意义上成了一个焦点符号，成了一个落实历史辩证的范畴。历史在这里被空间化、局部化、“逆现代化”；同时，在主体生命经验的历史叙述中，这里又变成了莫言所建立的城与乡、进步与落后、文明与自然的主题学类比的一端，也不可避免地带上了完美化、概念化的色彩。

本章小结

如果说上一章的语言研究对于莫言小说的最直观特征的把握的话，这一章的叙事个性研究将进一步深入，触及到莫言小说得以建立的内在机制。不过，语言修辞的探讨与叙事方式的研究应当是血肉相连的两个层面，因此，本章探讨的莫言小说的叙事个性的各个组成部分，无论叙述视角、叙述结构还是人物塑造、情节故事等诸方面无不与其“拟演讲”式的语言休戚相关。本章的出发点是申丹所倡导的“叙述学的‘话语’与文体学的‘文体’这两者应当互为补充”的观点，避免某些西方叙事学流派纯形式分析的倾向，而力图在关注莫言小说叙述策略的最大可能性的同时对其进行深度的意义阐释。

^① 钟怡雯：《莫言小说——历史的重构》，台北：文史哲出版社，1997，69页。

本章从叙事角度、叙事结构和莫言小说的时空意识三个方面探究莫言小说的叙事个性。对于叙事角度，着重从第一人称及其变体的叙事和“转述人”两个方面论述，其叙事效果就是“叙述者>人物”。但莫言小说中叙述者比人物的全知全能与托多罗夫提出这个公式的本意不同，叙述者在倾听、调查、想象、建构的过程中，将传统全知全能的叙事变成了“伪限制叙事”。另外一个重要的视角特点就是视角套视角，作家与叙述者和人物之间形成大视角、叙述者与人物形成小视角，人物之间也形成了相互打量的视角。同时叙述者在充当转述人的时候总是使用自由直接引语和自由间接引语，再加上人称随意转换，作家和叙述者的关系变得暧昧不明，和人物的关系也难以区分，由此作家的立场也变得难以判断。通过文本个案《笼中叙事》的分析，认为莫言小说叙事角度的重要特征并不像评论界一般所认为的那样是“第一人称”叙事、儿童化视角，而是转述人。

莫言小说的叙述结构的典型特征是叙述分层。转述人结构造成的故事主叙述框架和副叙述分层，多重视点关注同一事物的“罗生门”法，传统小说中的“花开两朵，各表一枝”的方法，“元小说”技法以及非情节性因素的插入等等，都构成了小说叙述的“卫星”因素，也形成了莫言小说的“叙述分层”。其叙事效果是情节结构的“缀段”性质，“反叙事”因素的大量存在往往会切割情节的连贯性。

“寓言性”的时空意识是莫言文体特征的重要方面之一。

“高密东北乡”这个纸上空间在当代文坛久富盛名，而这个空间所展示的时间特色，比如倒叙、预叙等也非常明显。如果说《红高粱》写抗日战争、《檀香刑》写抗德战争，从而在动荡的历史中书写人的生命活力是莫言小说的一翼的话，那么对于童年

时光的回忆和家乡人事风物的描写则构成了莫言小说的另一翼。这样的两翼与“高密东北乡”这个特定的空间构成了莫言小说的时空特色，即巴赫金所谓的“时空体”。莫言在高密东北乡建立了主体性的历史，历史在这里被空间化、局部化、“逆现代化”；同时，高密东北乡又在主体生命经验的历史叙述中，变成了城与乡、进步与落后、文明与自然的主题学类比的一端，也不可避免地带上了完美化、概念化的色彩。莫言小说的时空调配隐含着历史判断和现实批判的立场。