

从“小把戏”到“大结构” ——论莫言小说叙事艺术的转向

张相宽

(山东大学文学与新闻传播学院, 山东济南, 250100)

摘要: 自觉的文体意识和天马行空的想象力使莫言的创作充满变数。30余年来, 他小说的叙事艺术经历了从“玩小把戏”到“玩大结构”的转向。莫言曾经热衷于形式实验, 他用令人眼花缭乱的“小把戏”宣告了自己创作的先锋性和现代性, 但随着对形式实验的反思, 莫言之后的创作自觉地向民间回归, 向古典小说致敬, 他以“玩大结构”的决然态度宣告了自己创作的本土性和传统性。但在从“小把戏”向“大结构”的转向中, 人们不难发现他小说中的“大结构”包含很多“小把戏”, 可以说, 莫言在向传统回归的过程中一直保持着作品的先锋性。

关键词: 莫言; 叙事; 转向; 小把戏; 大结构

中图分类号: I247.5

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2014)06-0252-08

自1981年发表《春夜雨菲菲》登上文坛, 1985年发表《透明的红萝卜》引起关注, 1986年发表《红高粱》大放异彩, 1995年发表《丰乳肥臀》引起轩然大波, 2001年发表《檀香刑》宣称“大踏步撤退”, 2006年发表《生死疲劳》掀起中国魔幻风, 2009年发表《蛙》痛铸忏悔录, 至2012年获诺贝尔文学奖为自己和为中国的文学立一界碑, 莫言的创作生涯已然走过三十余年的历史。三十余年来, 莫言的创作一直处于探索之中, 他“不断地舍弃自己运用起来得心应手的技巧和熟悉的题材, 努力进行着多样化的探索”^{[1](373)}。不重复别人也不重复自己的文体意识使莫言的创作充满变数, 任何貌似严谨的阐释似乎都显得牵强附会, 但笔者还是希望能够从他的创作中总结出某些“规律”, 概括出他的创作“大致”经历了哪些变化。

莫言的创作摇曳多姿, 博大精深, 笔者认为从叙事艺术上来研究他的创作路径, 应该是一个不错的选择。莫言在谈到他的长篇小说《丰乳肥臀》时曾经说, 《丰乳肥臀》“实际上是一个没有结构的结构, 我想五十万字的作品, 如果玩弄过多叙述和结构的技巧的话, 会更加让读者难以卒读, 只能老老实实地写, 然后在结构上有大块创意, 玩大结构, 写大块文章, 不玩小把戏”^{[2](153)}。这里的“小把戏”是指莫言在前期小说创作中热衷于形式实验时所使用的种种技巧, 他用各种让人眼花缭乱、惊叹不已的小说技巧宣告了自己创

作的先锋性和现代性。“大结构”主要是指莫言在宣布“大踏步撤退”之后自觉地向民间回归, 向古典小说致敬时所运用的方式方法, 他以“玩大结构, 写大块文章”的决然态度宣告了自己创作的本土性和传统性。可以说, 莫言的创作经历了从“小把戏”向“大结构”的转变, 但即使转变之后, “大结构”中依然包含很多“小把戏”, 本土性的张扬并未放弃世界性的追求。

一、形式实验的探险与“小把戏”

自觉的文体意识加上天马行空的想象力, 莫言的小说总是充满纷至沓来的奇思妙想和新颖独特的外在形式, 以至于他被称为怪才、鬼才、天才、奇才、文学魔术师甚至是大闹文学天空的孙悟空^①。一些文学史也乐于将他称之为“寻根派”“现代派”“新历史主义”“魔幻现实主义”等流派的代表作家^②。而莫言本人则不无得意地说:“我曾经被文学评论家贴上许多的文学标签, 他们时而说我是‘新感觉派’, 时而说我是‘寻根派’, 时而又把我划到‘先锋派’的阵营里。对此我既不反对也不赞同。”^{[3](29)}“我不停地变化, 使他们的定义都变得以偏概全。我是一条不愿意被他们网住的鱼。”^{[4](196)}莫言对小说的叙事艺术极为痴迷, 他是形式实验的探险家, 技巧革新的急先锋, 他小说中的“小把戏”花样迭出, 层出不穷。

收稿日期: 2014-09-17; 修回日期: 2014-10-25

基金项目: 2013年度国家社会科学基金重大项目“世界性与本土性交汇: 莫言文学道路与中国文学的变革研究”(13&ZD122)

作者简介: 张相宽(1980-), 男, 山东曹县人, 山东大学文学与新闻传播学院2013级博士, 主要研究方向: 中国现当代文学

在莫言的诸多“小把戏”之中，叙事人称的选择和频繁转换作为外显形式是最为引人注目的，这些技巧有的成为经典被人仿效，有的则让人望而生畏退避三舍。在叙事人称的选择和运用上，莫言小说的特点在于一是第一人称的大量运用，二是“我爷爷”“我奶奶”复合人称的发明，三是第二人称的巧妙运用，四是叙事人称的频繁转换。华莱士·马丁认为“叙事视点不是作为一种传送情节给读者的附属物后加上去的，相反，在绝大多数现代叙事作品中，正是叙事视点创造了兴趣、冲突、悬念、乃至情节本身”，“在很多情况下，如果视点被改变，一个故事就会变得面目全非甚至无影无踪”^{[5](130)}。莫言对叙事人称的实验性运用，充分体现了他对此叙事技巧的重视。莫言的长篇小说11部，除《酒国》外，其他10部大多是第一人称或以第一人称为主，中篇小说25部(除去《红高粱家族》5部中篇，《食草家族》5部中篇)，有13部是第一人称，2部是第三人称和第一人称交叉运用，短篇小说75篇，48篇为第一人称^③。莫言的小说为什么要用这么多的第一人称作为叙事人呢？这既与莫言小说多为历史一家族的叙事模式有关，也与第一人称的独特叙事功能有关。乔纳森·雷班认为：“用第一人称来叙述的手法当然是有用的，特别是在故事里的事件发生在遥远的过去而其可能性又微乎其微的情况下。在这种情况下，作者就会感到有必要虚构出一个亲眼看到这一切的目击者。”^{[6](4)}莫言小说中的“我”无论是故事的亲历者还是旁观者，总是以追忆的视角叙述自己的或者家族的过往的历史，而且第一人称有利于表达在叙述祖先英勇事迹时的自豪之感和抒发作者的浪漫情怀。同时，时空颠倒这一叙事技巧的需要，也使得第一人称在莫言的小说中频频出现，因为“第一人称会把一篇不连贯的、支离破碎的故事连结起来，使它显得象一个单一整体的形式”^{[7](94)}。由于莫言小说中的线索多为复线交织缠绕，而且时空颠倒交错，而第一人称的使用有利于将小说整合为一个有机的整体。此外，使用第一人称“有助于使读者产生对故事的亲切感，从而使读者进入人物的情感生活之中，同故事中人物共命运，分享主人公的忧虑和欢乐”^{[8](55)}。莫言对第一人称的情有独钟引起了很多批评家的关注并进行了深入的分析，王西强称之为“我向思维”，认为“莫言无论在创作心理还是在文化皈依上都习惯性地选择第一人称‘我’作为小说的叙事切入点，在‘我向思维’叙事语境中，他感到了叙事情感上的亲近和飞扬想象的便利”^{[9](77)}。莫言尤为得意的是对“我爷爷”“我奶奶”复合视角的发明，“二十多年过去，我对《红高粱》仍然比较满意的地方是小说的叙述视角，

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’，既是第一人称视角又是全知的视角。”^{[10](47)}“我爷爷”“我奶奶”这样的复合视角集第一人称的亲切真实性和第三人称的全知全能性于一身，使得故事的叙述者能够方便地在过去和现在之间自由穿越，将叙事人称的叙事功能发挥得淋漓尽致。对于第二人称，在过去的小说创作中比较少见，但由于它特殊的叙事功能已引起许多作家和批评家的注意。高行健在他的《小说技巧初探》中提到过：“作者在叙述时一旦用上了第二人称，便立刻可以同读者直接进行感情上的交流，较之用第三人称一个劲地叙述更容易打动读者，比用第一人称自说自话也来得更有效力。”^{[11](13)}事实上，第二人称的好处是能够将作者和读者置于同一层面和小说中的主人公进行直接的和平等的对话，这是作者带动读者积极参与叙事的极佳方式。由于作者和读者与主人公交流的直接性和平等性，有利于抒发作者的感情甚至可以方便地对人物和事件进行评论。莫言中篇小说《欢乐》通篇用第二人称，叙述了小说主人公齐文栋五次高考落榜的悲惨境遇并最终喝农药而死的心路历程。莫言的长篇小说常常在抒发悲痛的感情时插入第二人称的叙事手法，比如《丰乳肥臀》中上官玉女涉水自尽时第二人称的运用使我们能够感觉到叙述者的怜惜、悲痛和无限的哀伤之情。

莫言笔下叙事人称的频繁转换给读者带来新奇感的同时也给阅读带来了挑战，甚至有些篇目叙事人称的转换由于过度频繁而令某些读者望而却步。自然，这里首先提到的就是莫言的长篇小说《十三步》。正是由于实验性的极致化导致《十三步》发表后批评家们响应者寥寥，这和莫言之前的作品无论是褒是贬总是引起轰动的效应形成极大反差。这也难怪普通读者和专业批评家的漠然，因为要将这部小说读懂已属不易，更遑论作出精准的批评。马悦然作为瑞典皇家学院的终身院士，作为享有诺贝尔文学奖审议权和投票权的汉学家，应该对东西方的文学艺术具有深入的了解，但他对《十三步》的反应竟是“看不懂”^{[12](8)}。一般的读者要想读懂这部小说，就需要花费更多的努力了。让人感到惊讶的是，就连莫言本人如果重读《十三步》，要想读懂竟然也非易事：“《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记做着记号，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。”^{[3](29)}莫言甚至感叹：“《十三步》这部小说我想真正看懂的人并不太多，确实写得太前卫了，把汉语里面所有的人称都实验了一

遍。”^{[13][134]}《十三步》难以读懂的重要原因之一是叙事人称的频繁转变,而转换时对转换标志的省略更是增加了阅读的难度。小说中的叙事视角的转换有时是在一个章节中进行,由于转换频率较低,阅读障碍不算太大,但有时在某一个段落甚至某一句话之内频繁转换时,读者如果想搞清楚“你”“我”“他”的叙述指向就要费一番脑筋。比如:“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。”第一个“他”和第三个“他”指笼中人,第一个“你”指张赤球,第二个“你”指笼中人。由于转述或多重转述技巧的运用,每一句的受述者都不同,特别是第三句的受述者,既可能是张赤球,也可能是普通读者。而“甜甜的、暖洋洋的乳汁灌满我的口腔,流入我的咽喉。你像一个小狗崽子,贪婪地吮吸着,你的喉咙里发出呼噜噜的声音。他的手与脚勾挠着,像闭着眼吃奶的婴儿习惯的动作”里的“我”“你”“他”均指“方富贵”同一个人。

莫言小说中的“小把戏”还体现在小说结构的时空交错和多条线索缠绕交织的复杂性上。当代先锋派代表作家格非说过:“总的来说,现代主义小说在讲述故事的方式上情况极为复杂,但是我们似乎可以感觉到它们之间有一个共同的特征,即线性的、历时性的故事结构为全景式的、共时性的故事结构所取代。”^{[14][43]}造成莫言小说共时性结构的一个原因是上面所提到的叙事人称的频繁转换,伴随着叙事人称的转换,小说中故事切入的时空也发生了改变,由于时空交错和颠倒的情景频频出现,传统小说的历时性结构也因此被打破。多条线索缠绕交织是造成小说共时性结构的另一个重要原因,同时也是莫言小说结构的另一个重要特征。《酒国》被莫言称为“它是我迄今为止最完美的长篇,我为它感到骄傲”^{[3][29]},对于莫言评价如此之高的一部长篇,在1989年发表后竟然鲜有批评家评论,也许是叙事艺术的曲高和寡,也许是作品对社会批评的尖锐激烈使批评家集体失语。不过现在已经有一些批评家对之进行重读并作出了独到的探析。《酒国》的叙事线索可以总结为三条,主线索是省级侦查员丁钩儿到酒国调查红烧婴儿案件,副线是作家莫言和酒国文学爱好者李一斗的通信以及李一斗寄给莫言的九篇小说。线索好像很明了,其实它们之间的关系则错综复杂。丁钩儿调查红烧婴儿案件恰是莫言正在写的一部长篇小说,而且该案件中的人物如红衣小妖精和鱼鳞少年与李一斗寄给莫言的小说中的人物,李一斗所写不同的小说中的人物之间互相穿越,最后莫言到酒国去考察,小说中的人物和现实中的人物融为一体,诸条线索合而为一。整部作品真真假假,

虚虚实实,迷离恍惚,奇诡荒诞,成为人们在困境中徒然挣扎的寓言。《酒国》也可以分为三个层次来分析,第一个层次是现实作者莫言写的整部作品,是大故事,第二个层次是故事中的“现实”层面,即人物莫言与李一斗的通信及莫言到酒国考察,第三个层次是人物莫言和李一斗各自写的小说,是小说中的小说。故事中有故事,小说中有小说,《酒国》的结构盘根错节,含蓄蕴藉,也传达了莫言“结构就是政治”的写作理念。

莫言小说中的“小把戏”还有通感、戏仿、狂欢、魔幻、审丑、酷虐、怪诞、反讽、复调、元小说、隐喻、意识流、文不加点等,正是这些“雕虫小技”加上叙事人称的频繁转换和结构的复杂多变使得莫言的小说形式先锋性十足。莫言在这一时期的形式实验是与20世纪80年代中期先锋派的产生和崛起分不开的,马原、洪峰、余华、苏童、格非、孙甘露等人都在这个时期写出了自己的先锋性作品,莫言生逢其时,自然不能免俗。莫言此时就像一个“武痴”,对各种武功秘籍都感兴趣,对各门各派的武术招数都想操练一番,可以说,这也为莫言后来成为“大侠”打下了基础,这是一个不可或缺的阶段。

二、形式实验的反思与“大结构”

莫言在做形式实验的时候,有得有失,特别是形式实验达到极致而拒读者于千里之外的时候,其缺陷性也暴露了出来。关于《十三步》刘再复认为:“太重叙事技巧,重到压迫‘现实幅度’与‘想象视野’,更让人读后不知去向。这也说明,莫言一旦刻意追求‘叙事技巧’,就削弱了思想情感的力度和开掘现实的深度。”^{[15][110]}雷达对此也深有同感,认为“有相当一段时间,莫言过于沉迷于超验的感觉,极端的变形夸张,搭配最能诉诸感官冲击力的语词,形式的因素明显压倒了精神的探求”^{[16][50]}。幸运的是莫言对此危险的认识是比较清醒的,意识到“在文学创作上,完全的自由也是没有的。写小说还是要遵循一些小说的基本规则,哪怕你是一个暂新的突破,但是你的前提是必能够让让人看懂,哪怕是多数人看不懂,也要让少数人看懂”^{[13][215]}。莫言做出这种反思并且对自己的创作做出调整,恐怕与他大哥管谟贤的话有关,管谟贤曾经对他说:“我鼓励支持你探索创新,形成你的独特风格。但也要注意,不要探索得连我这样的人也看不懂了。”^{[17][7]}有些批评家的话也许可以不听,但大哥的话还是能够让莫言三思而后行的。管谟贤是莫言许多小

说的第一位读者，既能够代表一个普通的读者，也有较高的理论眼光，更重要的是他对莫言的建议纯粹出于善意的提醒与爱护。对形式实验的反思加上要苦练“内功”，从中国古典传统小说中汲取营养，这正是莫言后来决定要“玩大结构”的缘起。

1987年，莫言在《世界文学》发表《两座灼热的高炉》提出要“逃离”福克纳和马尔克斯的影响，2001年在苏州大学演讲《文学创作的民间资源》提出“作为老百姓的写作”，同年在《檀香刑·后记》中宣称“大踏步撤退”。由此看来，莫言对形式实验的反思可谓由来已久，他的笔也日益向民族古典传统掘进。自然这种改变在具体写作实践上需要克服种种困难，因为西方小说的“那套技巧使用起来太方便了，而我的头脑里积累起来的与他的故事相类似的实在太多了。惯性巨大，即便是叛变，也需要一个过程……一直到2000年写作《檀香刑》时，才感觉到具备了与西方文学分庭抗礼的能力”^{[18](153)}。莫言认为自己的一些作品受到了西方文学的影响，具有“模仿”的痕迹，所以要“逃离”，我们姑且不论这种说法的科学与否，主要聚焦他“逃离”之后的“撤退”，考察他在向民间文学和古典传统撤退之后小说创作中的“大结构”。

莫言作品中的“大结构”首先表现为由原来的多条线索交织缠绕的共时性结构转变为古典文学传统的历时性结构，以线性顺序为主。这种转变始于对形式实验的反思和宣称“逃离”之时，并不是从《檀香刑》宣称“撤退”时才开始的，《檀香刑》只是他“撤退”的比较大的一步，由无意识的不自觉的撤退走向了有意识的和自觉的撤退，而即使在现在他的撤退还远未完结，还在继续探索之中。如黄万华所说：“《生死疲劳》向章回体形式的‘回归’被视为作者向中国叙事传统表达的敬意，但如同莫言向拉美魔幻现实主义致敬的同时‘告别’魔幻现实主义一样，莫言在成功起用中国章回体后，也‘告别’了章回体。”^{[19](13)}莫言不断在“敬意中告别”的探索也正说明了中国古典小说传统资源的丰富性及其在当代小说中无限生成的可能性。而李陀早在1986年《透明的红萝卜》结集出版时就意识到莫言小说与中国古典小说传统的联系，认为“《白狗秋千架》《枯河》《球状闪电》等中短篇小说集合在一起，无疑成为当前文学发展中十分值得注意的文学现象。因为它们使作家试图在现代小说中恢复——当然是在新的水平上的恢复——中国古典小说的某些宝贵传统的努力，不再是个别的尝试”^{[20](100)}。

在此我们不妨先从《檀香刑》之前的《丰乳肥臀》说起，程光炜认为这部作品是莫言“创作转向‘本土’时所发出的最明确的信号”^{[21](14)}。这部小说的前六卷

从上官鲁氏的生产开始。伴随着家中黑驴的生产和大掌柜司马亨“日本鬼子就要来了”的警告，伴随着日本马队的铁蹄声和枪炮声，上官鲁氏产下了上官玉女和上官金童这一对双胞胎，这是上官鲁氏的第八个女儿和她惟一的儿子。接下来以时间为顺序讲述了从20世纪30年代到90年代发生在中国大地上的和一位中国母亲身上的艰苦卓绝的苦难史。伴随着上官金童的成长的依次是他的三姐领弟、二姐招弟、六姐念弟、大姐来弟、七姐求弟、八姐玉女、五姐盼弟、四姐想弟的惨死。小说的第七卷则从1900年讲起，以倒叙的形式交代上官鲁氏和她的七个女儿的来历，而小说的“卷外卷·拾遗补缺”则补叙了几个关键人物的结局和原因。整部小说从上官金童的出生开始，以上官金童葬母结束。莫言在提到《丰乳肥臀》时曾说，长篇小说“如果玩得太花哨的话，势必影响阅读。所以这部小说前边还是按部就班，按照顺时针的方向叙述”^{[13](150)}。小说除了单线历时性的叙述线索外，从叙事视角上来说，基本上也是比较统一。第一卷和第七卷是第三人称全知视角，第二卷至第四卷是第一人称上官金童的视角，第五卷、第六卷和卷外卷的视角稍有转换。《生死疲劳》被认为是“向着中国古典小说和民间叙事之伟大传统的致敬之书，是小说艺术精神的一次‘认祖归宗’”^{[22](6)}。这部长篇写的是土改时被枪毙的地主西门闹在阴间喊冤被阎王处以六世轮回的故事，他依次托生为驴、牛、猪、狗、猴和大头儿，以时间为序反映了20世纪中期以后中国所经历的土改、互助组、合作社、文革、改革开放一直到2000年新千年的开端共半个世纪的历史。陈思和认为《生死疲劳》“有点像《水浒》的叙事结构，叙述对象一会儿是林冲，一会儿是武松，一会儿又是宋江，他们的故事连串起来，朝着同一个方向推动了整个叙述的进展”^{[23](97)}。伴随着六世轮回的发展，小说虽不时插入西门闹对过去的回忆，但总体架构的单线性和历时性，使得小说结构简洁明朗，脉络清晰。再加上莫言大胆启用中国古典小说的章回体，有回目内容概要，更便于读者掌握小说的内容和叙事线索。《蛙》采用书信体，讲述的是剧作家蝌蚪的姑姑万心的故事。小说的主体从姑姑的光荣出身讲起，讲她小时候在抗日战争时期大闹平度城，从50年代开始做了乡卫生所的接生员，60年代做了公社卫生院妇产科主任兼计划生育小组副组长，70年代在文革时期遭到残酷批斗，文革后继续疯狂地执行党的计划生育政策，先后导致了计划外怀孕的耿秀莲、王仁美和王胆的悲惨死亡，退休之后对以前在自己手中引流的两千八百个婴儿深感歉疚以致精神抑郁。整部小说以蝌蚪给日本文人杉谷义人写

信讲故事的方式进行,主要以姑姑的人生经历为线索,其间杂以蝌蚪和王仁美及小狮子的故事,以历时性叙述了中国历史上计划生育政策和生命尊严的悖谬之处以及对人们灵魂的考验。

莫言小说中的“大结构”还可以用“块状结构”这种结构形式来分析,当然,这并不与历时性结构冲突。“评书的结构基本上是线形结构和块状结构的结合。”^{[24](154)}传统长篇评书是由一个个的“舵子”串联而成,每个“舵子”由不同的回目组成,从莫言小说结构与评书体结构的相似性来看,也可以说莫言正是中国传统说书艺术的传人。莫言小说中运用“块状结构”最为明显的作品是《檀香刑》,小说由传统的“凤头”“猪肚”和“豹尾”三部分内容构成。有的论者认为:“《檀香刑》是典型的块状结构,‘凤头部’‘豹尾部’两部分是人物独白,‘浪语’‘狂言’‘傻话’‘恨声’这些修饰性词语都是作者声音的流露,‘猪肚部’则是叙述者使用全知视角的传统叙述。这三部分——‘凤头部’‘猪肚部’‘豹尾部’的情节是互相补足的,尽管也有重合,由不同的功能者(指不同的人物或叙述者)道出却有不同的效果。”^{[25](114)}“凤头部”用第一人叙述了不同人物对民间艺人孙丙被施以“檀香刑”的不同立场和看法;“猪肚部”以第三人称全知角度叙述了故事的来龙去脉;“豹尾部”再次以第一人称的角度叙述了受刑人、施刑人和观刑人的不同感受。这种结构的好处是一方面比较符合传统的阅读视野,另一方面还能形成现代的复调景观。其实《生死疲劳》和《蛙》也可以看作是“块状结构”,《生死疲劳》分为“驴折腾”“牛犟劲”“猪撒欢”“狗精神”和“结局与开端”五部分,每部分的内容相对独立,而五部分又组成一个有机的整体。对于读者来讲,能够更容易掌握故事的内容和线索。对于《蛙》而言,就是由五封信组成,每一封信交代了“姑姑”的一段人生经历,五封信比较完整地展现了姑姑的一生及其心灵的痛苦与挣扎。

莫言小说的叙事艺术由“玩小把戏”到“玩大结构”的转向,还涉及到其他叙事艺术的变化。比如魔幻现实主义的本土化和叙事语言的质朴化。莫言认为他的《金发婴儿》《球状闪电》和《爆炸》是受到马尔克斯魔幻现实主义影响较大的作品,有着西方魔幻现实主义的痕迹。到了他想要“逃离”和向传统“撤退”之后,要么有意识地摆脱魔幻色彩,要么充分利用中国的魔幻资源,使魔幻现实主义东方化、本土化。这从他后来的创作实践甚至对原先作品的改编上体现出来。他在谈到《檀香刑》的创作时曾经指出:“1996年秋天,我开始写《檀香刑》。围绕着有关火车和铁路的神奇传说,写了大概有五万字,放了一段时间回头

看,明显地带着魔幻现实主义的味道,于是推倒重来,许多精彩的细节,因为很容易魔幻气,也就舍弃不用。”^{[26](298)}在写作《生死疲劳》时认为:“魔幻是西方的资源,佛教是东方的魔幻资源,六道轮回是中国特色的魔幻资源,我们应该写一部有中国特色的魔幻小说。”^[27]在谈到对《丰乳肥臀》修改时说:“最近我把《丰乳肥臀》润色了一下,做了一些技术性的删节,当时写的太仓促了。”^{[13](159)}对于小说中的一些“鬼神的情节”,“最近修改时删掉一些,因为它使小说显得不协调”^{[13](185)}。莫言所做的这些改变,自然使他的作品本土性和民族性加强了,使得中国的读者更感亲切,西方的读者也能满足自己的好奇心,正所谓“越是民族的就越是世界的”。在语言上,莫言早期的语言被公认为汪洋恣肆,铺排夸饰甚至漫无节制,随着向民间的自觉回归,语言面貌也发生了改变。“他的九十年代的作品的语言风格开始转向平实,在平实中呈现一种成熟的审美意趣。”^{[28](26)}我们能够看到《蛙》的语言的确简洁明了,质朴平实得多了。自然,《生死疲劳》的语言依然具有狂欢和铺张的特点。南帆认为:“或许由于太快的写作速度,或许由于无法控制纵情挥洒的快感,《生死疲劳》的叙述语言略显粗糙。”^{[29](68)}这也体现出莫言既是由原来的莫言转变而来的莫言,也是一个崭新的莫言。这都是向民间回归,向传统写作理念靠拢的必然趋势和结果。

三、从“小把戏”到“大结构”的变与不变

从以上分析中我们好像看到莫言一直在“变”,从原先按照教科书上的教法写作变为在西方文学影响下的先锋性写作,从西方文学影响下的先锋性写作变为逃离西方影响向传统回归的写作,但是在这些变化之中也有一些东西一直没有变化,比如追求变化的先锋心态,比如向传统回归以后一些西方现代技巧的更为完美的使用。莫言是一个生活在现代的经受了西方文学洗礼的现代人,做不成纯粹的传统人;莫言又是一个受民间文学、传统文学影响较深的人,他从一开始就难以做一个纯粹的现代人。从较早有的论者认为莫言“用最典型的现代派手法表现最民族化的生活”^{[30](78)},到后来有的论者认为他“在最传统的形式中表达最当代的理念”^{[31](22)},这既体现了莫言创作的变化,也体现了莫言创作的复杂性。那么,我们应该如何评价莫言呢?他是一个比较传统的现代型作家,还是一个比较现代的传统型作家?

在从“小把戏”向“大结构”的转向中,我们会

发现“大结构”中包含很多“小把戏”，可以说，莫言在向传统回归的过程中作品的先锋性一直都没有变。他在运用古典传统形式时也会怀念现代技巧，而在运用现代技巧时会反思对技巧的过度运用以防止作品“读不懂”。莫言后期的创作在寻求着传统与现代的完美融合。比如《四十一炮》，它是在《檀香刑》向传统“撤退”之后发表的，但是结构却比较复杂，为了减少阅读的障碍，第一个版本甚至采用了不同的字体来提示视角的转换。这部小说共有三条叙事线索，主线索是“炮孩子”罗小通对五通神庙中的老和尚追忆自己的往事，另外两条线索是双城市的肉食节的活动和老兰三叔的相关事件。三条线索缠绕交织，时空交错加上没有标志的视角的频繁转换，要把小说的线索搞清楚是一件比较困难的事。从读者阅读的难度上来讲《四十一炮》仅次于《十三步》。《生死疲劳》使用了中国的魔幻资源和中国古典小说的章回体裁，但是现代小说的技巧也比较明显。小说是由三个叙述者的叙述构成，第一部驴折腾和第三部猪撒欢的叙述者是大头儿蓝千岁，第二部牛犟劲的叙述者为蓝解放，第四部狗精神的叙述者在蓝解放和蓝千岁之间转换，第五部结局与开端的叙述者是莫言。其中第四部分从第三十七章至五十三章，叙事视角频繁转换，有时章与章之间进行转换，有时一章之内多次转换，最为突出的是第五十二章，短短的一章但是叙事视角的转换次数高达十二次，这与《十三步》相比也毫不逊色。黄发友认为：“即使在向中国民间文化和古典文学致敬的《檀香刑》和《生死疲劳》中，作家也炉火纯青地运用内心独白、时空颠倒和‘元小说’叙述等源自西方的叙事技巧。”^{[32](17)}元小说作为一种写作技巧，中国的古典小说早在唐传奇时期就使用过，在话本小说和章回小说中也时有发现。但是元小说作为一种现代小说技巧形成影响始于西方19世纪70年代，中国当代小说中使用元小说技巧的始作俑者是马原。作为迷恋叙事艺术的莫言也勇于探索，为元小说技巧在当代小说中的发展做出了贡献。“莫言在《生死疲劳》中并不是在与读者玩这种已经陈旧的叙事游戏，他是希望利用这种插科打诨来缝合叙事的裂隙，在动物的目光无法触及的地方，在轮回经验无法到达的地方，莫言采用这种方式来加以补充，进而丰富叙述的肌理。”^{[33](60)}在《生死疲劳》中，“莫言”既是小说中的人物，也是故事的叙述者，可以交代故事的来龙去脉，也可以对小说的叙事技巧进行探讨和评论。由于莫言对元小说技巧独具匠心的运用，“莫言”也被塑造成了一个性格鲜明的人物，这与其他元小说技巧相比自有其高明之处。

《蛙》的结构开始时并不是书信体，它的写作经历了一个推倒重来的过程。“早在2002年我已经写出了十五万字的初稿，当时的大体构思是主人公坐在舞台下观看舞台上正在上演他创作的话剧，其间不断穿插着主人公的回忆、联想，同时腾出笔墨描写舞台上演员的表现和剧场中其他观众的反应，用三种字体标示出三种不同线条的叙事。写到后来，我自己都感觉有点混乱，料想读者阅读这样的小说肯定是一场折磨。”“到2007年，我又重新把原稿拿出来，按照现在的结构开始创作，前面部分是书信体，后一部分是话剧。书信体部分是用很平实、朴素的语言进行创作，话剧部分则把超现实主义、大量的想象放了进去。这就使得两部分形成一个对比，用学术语言名之曰‘互文’。”^{[34](57-58)}《蛙》的结构在写作过程中的调整，正表明莫言创作心态的矛盾性和复杂性。一方面向民间回归，追求古典小说的传统性，在一定程度上降低阅读的难度，另一方面又对写作技巧念念不忘，希望在小说的形式上做进一步的探索。从莫言的写作理念和创作实践上来看，莫言是要找到小说的传统性和现代性的最佳结合点，然后将二者完美地结合起来。

莫言小说叙事艺术的转向实际上是对盛行于20世纪80年代中期先锋派小说热衷于形式实验的拨乱反正。毫无疑问，先锋派小说的出现曾经使当代小说的面貌为之一变，它使人们意识到小说形式本身所具有的审美意义及其多种可能性。但是，对于这种炫技表演式的写作，读者在惊叹作家创造力之余很快就陷入不知所云的苦恼和审美疲劳。只是关注表面技巧，放逐感情、取消深度的写作注定是走不长久的。风光了三五载之后，走火入魔的先锋派小说很快就陷入窘境，一些先锋作家也不得不另辟蹊径，别寻它途。就连先锋派小说的始作俑者马原也做出反思，认识到“一生遵循伟大的古典小说传统”的作家的伟大之处，认为“除了在文学史教科书上他们吃了一点亏，他们并没有被读者和历史抛弃”，“他们恪守了小说中最基本的恒定不变的规则，他们因此成了不会过时的小说家”^{[35](12)}。明乎此，我们就不会对后来众多先锋派小说家集体转向的现象困惑不解了，而莫言是这些转向的作家中最为成功的一个。“最基本的恒定不变的规则”之一就是讲故事，小说本来是要讲故事的，只是进入现代之后，故事在小说中备受冷落。伍尔夫曾经提出：“把这种变化多端、不可名状、难以界说的内在精神——不论它可能显得多么反常和复杂——用文字表达出来，并且尽可能少融入一些外部的杂质，这难道不是小说家的任务吗？”^{[36](8)}于是，一些向内转，反情节的散文化、意识流小说大行其道，占据了文学

的重镇。而先锋派小说并不是不要故事,它只是过于关注形式玩弄叙事圈套才走向了末路。伟大的小说家总是富于独立性和创造性,莫言就是在中国文学盲目向西方学习的时候转过身来向民族叙事传统汲取营养的,而同时并未摒弃西方的于他相宜的创作技巧。莫言是比较成功地做到了外来文学民族化和民族文学现代化的,他为中国当代文学的未来发展提供了有益的启示。

在莫言小说叙事艺术的转向中,我们应该理性看待西方文学的影响和合理评价中国古典小说的创作传统。在过去甚至现在人们会认为,特别是在强调莫言创作的现代性时会过于重视莫言受到的西方的影响。而现在特别是莫言获诺奖后,人们又表现出强烈的民族自信心,过于认同莫言所受到的传统小说的影响而相应忽略了莫言创作的现代性。有的论者曾经一度认为:“无疑,莫言小说借用了许多西方现代小说的叙事技巧,这是当年许多被称为先锋小说家的普遍特征。”^{[37](73)}甚至认为:“莫言的小说创作在横向借鉴与纵向继承的天平上,更加偏重于前者。”^{[38](79)}现在,当论及莫言受到传统叙事艺术的影响时,则认为:“莫言将画鬼绘妖、亦兽亦人的奇特想象和章回小说艺术形式融为一体,用以包容当代社会生活,在20世纪将中国传统长篇小说构思形式和以聊斋为代表的魔幻概念理念推向世界。……莫言是站在中国前辈作家的肩上。”“你们很乐意学习外国作家的魔幻现实主义、意识流、潜意识等,其实,所谓魔幻现实主义、意识流、潜意识,中国17世纪《聊斋志异》都采用过,后来又由曹雪芹的《红楼梦》发扬光大。”^{[39](5)}对于何为魔幻现实主义,现在依然是人言人殊,以至于理论界有的将此作为西方小说技巧,有的将此作为中国小说的固有传统,魔幻现实主义这一小说概念竟然成了关乎民族自信心和自豪感的剪不断理还乱的理论术语。而这一吊诡的现象对莫言的小说创作也一度造成困惑,以至于莫言在写作《檀香刑》时“许多精彩的细节,因为很容易魔幻气,也就舍弃不用”,对于《丰乳肥臀》中的“鬼神情节”在修改时也“删掉一些”,只是在写作《生死疲劳》时由于使用了“中国特色的魔幻资源”而显得理直气壮起来。如果将魔幻现实主义作为一种创作手法来看待的话,实在没有必要斤斤计较它到底源于哪一国度,只要是出于作品的审美需要都可以拿来运用。不然的话,如果在某种程度上由于过于追求民族性,或者为了摆脱西方的影响而强制自己做出某些改变,也有可能伤害到自己的创作,限制了自己的想象力。

注释:

- ① 以上称谓可见贺立华、杨守森编著《怪才莫言》、李洁非《鬼才写鬼事》、张云龙《艺术的叛逆——评〈十三步〉》、房福贤《全国首届莫言创作研讨会纪实》、刘再复《说不尽的莫言——答〈南方都市报〉记者陈晓勤问》。
- ② 以上观点可见金汉主编《新编中国当代文学史》、孔范今主编《二十世纪中国文学史》、朱栋霖主编《中国现代文学史》。
- ③ 莫言小说篇目数量以2012年作家出版社出版的《莫言文集》为依据。

参考文献:

- [1] 莫言. 我抵抗成熟——日文版中短篇小说集《幸福时光》后记[C]//北京秋天下午的我. 深圳:海天出版社,2007.
- [2] 莫言. 用自己的腔调说话——《新京报》记者采访录[C]//莫言文集·碎语文学. 北京:作家出版社,2012.
- [3] 莫言. 自述[J]. 小说评论,2002(2):28-32.
- [4] 莫言. 我的文学历程——第十七届亚洲文化大奖福冈市民论坛[C]//莫言文集·用耳朵阅读. 北京:作家出版社,2012.
- [5] 华莱士·马丁. 当代叙事学[M]. 伍晓明译. 北京:北京大学出版社,2005.
- [6] 乔纳森·雷班. 现代小说写作技巧——实用文艺批评集[M]. 戈木译. 陕西:陕西人民出版社,1984.
- [7] 珀西·卢伯克. 小说技巧[M]. 小说美学经典三种[C]. 方土人译. 上海:上海文艺出版社,1990.
- [8] 利昂·塞米利安. 现代小说美学[M]. 宋协立译. 陕西:陕西人民出版社,1987.
- [9] 王西强. 论1985年以后莫言中短篇小说的“我向思维”叙事和虚构家族传奇[J]. 当代文坛,2011(5):77-80.
- [10] 莫言. 关于《红高粱》的写作情况[J]. 南方文坛,2006(5):47.
- [11] 高行健. 现代小说技巧初探[M]. 广州:花城出版社出版,1981.
- [12] 刘再复. 说不尽的莫言——答《南方都市报》记者陈晓勤问[J]. 当代作家评论,2013(4):4-10.
- [13] 莫言. 与王尧长谈[C]//莫言文集·碎语文学. 北京:作家出版社,2012.
- [14] 格非. 小说叙事研究[M]. 北京:清华大学出版社,2002.
- [15] 刘再复. 莫言的震撼与启迪——从李欧梵的《人文六讲》谈起[J]. 读书,2012(5):107-111.
- [16] 雷达. 莫言:中国传统与世界新潮的浑融[J]. 小说评论,2013(1):48-53.
- [17] 贺立华. 莫言文学创作背后的人——莫言的长兄学者管谟贤先生(代序言)[C]//管谟贤. 大哥说莫言. 山东:山东人民出版社,2013.
- [18] 莫言. 中国小说传统——从我的三部长篇小说谈起[C]//莫言文集·用耳朵阅读. 北京:作家出版社,2012.
- [19] 黄万华. 自由的诉说:莫言叙事的天籁之声——莫言新世纪10年的小说[J]. 东岳论丛,2012(10):11-14.

- [20] 李陀. 现代小说中的意象——序莫言小说集《透明的红萝卜》[J]. 文学自由谈, 1986(1): 96-100.
- [21] 程光炜. 魔幻化、本土化与民间资源——莫言与文学批评[J]. 当代作家评论, 2006(6): 11-22.
- [22] 李敬泽. “大我”与“大声”——《生死疲劳》笔记之一[J]. 当代文坛, 2006(6): 4-6.
- [23] 陈思和. “历史一家族”民间叙事模式的创新尝试[J]. 当代作家评论, 2008(6): 90-101.
- [24] 汪景寿, 王泱, 曾惠杰. 中国评书艺术论[M]. 北京: 经济日报出版社, 1997.
- [25] 樊保玲. 莫言小说叙事分析[J]. 泉州师范学院学报, 2007(5): 111-115.
- [26] 莫言. 耳朵的盛宴——答《亚洲周刊》记者问[C]//莫言文集·碎语文学. 北京: 作家出版社, 2012.
- [27] 莫言. 李敬泽与莫言对话《生死疲劳》[C]. 莫言文集·碎语文学. 北京: 作家出版社, 2012.
- [28] 黄发友. 莫言的“变形记”[J]. 当代作家评论, 2006(6): 23-32.
- [29] 南帆. 魔幻与现实的寓言[J]. 当代作家评论, 2013(1): 66-70.
- [30] 灌林. 今年莫言小说评论漫述[J]. 福建论坛, 1987(2): 78-80.
- [31] 朱向前等. 横看成岭侧成峰——关于莫言《生死疲劳》的对话[J]. 艺术广角, 2007(1): 21-30.
- [32] 黄发友. 莫言的启示[J]. 东岳论丛, 2012(12): 15-20.
- [33] 刘伟. “轮回”叙述中的历史“魅影”——论莫言《生死疲劳》的文本策略[J]. 文艺评论, 2007(1): 57-60.
- [34] 莫言, 童庆炳, 赵勇, 张清华, 梁振华. 对话: 在人文关怀与历史理性之间[J]. 南方文坛, 2010(3): 57-60.
- [35] 郭冰茹. 寻找一种叙述方式——论莫言长篇小说对传统叙述方式的创造性吸纳[J]. 当代作家评论, 2006(6): 73-78.
- [36] 马原. 马原自选集[M]. 北京: 现代出版社, 2006.
- [37] 弗吉尼亚·伍尔夫. 论小说和小说家[M]. 瞿世镜译. 上海: 上海译文出版社, 1986.
- [38] 王冲, 石挺. 融合与超越[J]. 外国文学研究, 1987(4): 79-85.
- [39] 马瑞芳. 诺贝尔文学奖和《聊斋志异》[N]. 光明日报, 2013-4-8(5).

From “little tricks” to “large structures”—— On the debates of the turning of the narrative art of Mo Yan’s novels

ZHANG Xiangkuan

(School of Literature and Journalism, Shandong University, Jinan 250100, China)

Abstract: Conscious stylistic awareness and unrestrained imagination of Mo Yan have made the highly variable creation of his writings, and his fiction narrative art has gone from “playing tricks” to “planning large structures” steering for 30 years. Mo Yan was keen to form experiment, using a dazzling “trick” to declare his creative and pioneering modernity, however, as the reflection of the form experiment, Mo yan has consciously returned to the folk and the classic novels, and his attitude to “playing big structures” has decisively proclaimed his indigenous and traditional writing style. But from the “little tricks” to the “big structures”, people can easily find that the “big structures” includes a lot of “tricks”. In conclusion, in the process of returning to the traditional Mo Yan has maintained a pioneering work.

Key Words: Mo Yan; Narrative; Steering; Trick; Large structure

[编辑: 胡兴华]