



新观察

在颠覆中重建

——莫言审美意识的嬗变及其意义

□王 迅

莫言是中国现当代少有的几个享有世界性声誉的作家之一。从上世纪80年代的《红高粱家族》对文体形式的探索到90年代的《丰乳肥臀》对母性 与神性的书写，再到新世纪的《檀香刑》对权力话语结构的深层剖析，《生死疲劳》中传统文化与宗教意识的有机融合，几乎每一部小说都给中国文学提供了诸多新的审美经验，对当代文学的生产机制产生了极为深远的影响。在《生死疲劳》之后，我们又迎来了他的长篇新作《蛙》的面世。就创作过程而言，莫言曾把自己归类到那种一气呵成的作家之列，但《蛙》的创作却是一个例外。从2002年到2009年，创作历时七年，历经了作家对自我的不断质疑和对叙事的反复推敲。从作家的创作过程和文本分析中，或许我们可以找到作家在艺术构思和审美选择中的艰难与困惑之根脉所在，并从创作困境和艺术难题及其解决方式中，发现其 对当下小说创作有何启发性意义。我以为，《蛙》在如下几个方面昭示出了新的审美信息：

首先是人物形象塑造上的新尝试。《蛙》的叙述分为两个部分，第一个部分以书信体的形式和作家蝌蚪的视角，叙述了妇科医生“姑姑”的传奇身世；同时又以“姑姑”的身世为线索辐射开来，真实而深刻地展现了新中国以来的民族生育史。第二个部分通过话剧的形式补充了第一部分难以承载的故事内容，使第一部分的叙述获得了艺术上的升华。关于“姑姑”的故事，莫言说，这个人物在现实中是有原型的，即他自己的姑姑。正是因为作家与现实中的姑姑感情深厚，在写这个人物时，莫言并不显得那么轻松自如。因为作家“不忍心往特别不好的方面去写，不忍心写她的负面东西”。在小说创作中，作家莫言与他的姑姑以及作为小说人物 的“姑姑”不可避免地牵扯到一起，亲情伦理与小说虚构之间如何协调，如何处理好三者的关系，显然成为莫言下笔之前的最大困惑。作家的思考游走 在现实和虚构的边缘，灵魂经受着令人难以想象的疼痛、煎熬和挣扎。我们也仿佛看到了两个莫言（现实中的莫言与作为小说家的莫言）的内心在激烈辩论和搏斗的场景。对作家而言，这种两难选择，与其说是一种亲情伦理、文化伦理的困惑，不如说是传统的叙事伦理在作家的创作中受到了挑战。莫言创作这部小说的初衷，是力争再呈现出一个丰富而真实的姑姑的形象，然而就文本来看，作为小说主人公的“姑姑”与现实 中作家莫言的姑姑并非同一个人，从小说虚构的本质特征上看，这几乎是不辩自明的。根据文学表达的需要，莫言在创作《蛙》时，并没有完全受制于亲情的纠缠与羁绊，换句话说，他没有完全沉迷于现实中，而是超乎于现实之上进行了纯粹个性化的文学想象，打破了亲情伦理的传统规范，从而摆脱了为自己姑姑立传的预想。于是，莫言在塑造“姑姑”独特的“这一个”形象时，把他所熟悉的人物都融合在“姑姑”身上了，把“好几个妇科医生的故事加在一起”，甚至糅合了“一些男医生的故事”。《蛙》中的妇科医生“姑姑”成为“杂取种种，合成一个”的复杂的性格组合体。

莫言习惯于通过夸张和变形来虚构人物，从而创作出一个个夸张程度很高的小说文本。比如《檀香刑》中“孙媚娘”“钱丁”“孙丙”“赵甲”这一人物组合构成了“戏中戏”式的结构方式，而这种人物的虚构与人物关系的设置，很大程度上是基于文学表达的审美需求。在《蛙》之前的作品中，莫言的小说人物不能说是一种绝对的虚构，而应该说或多或少地存在这样或那样的原型，不管是源于历史还是来自现实。但在小说中，像“姑姑”这样来自作家所熟悉的生活现实，且以作家身边的亲人本身为原型的艺术形象似乎并不多见。值得庆幸的是，在《蛙》的创作中，莫言没有成为现实的奴隶、亲情的奴隶，而是成功地从人物原型中挣脱出来，写就了一部关于“姑姑”的寓意深刻的传奇。

其次是美学风格从总体上实现了从繁复、狂欢到平实、朴素的转变。莫言是创新意识很强的小说家，他的每一部作品都在试图寻找与众不同的审美视角和立足点，开拓着小说这种文体的无限可能性。在《蛙》正式出版之前，莫言在《人民文学》2009年第10期上发表了颇富自传色彩的 中篇小说《变》。粗略一看，作品中的主人公，似乎完全可以与现实中的作家莫言 对号入座。也许，正如作品标题预示的那样，莫言的叙事正经历着艰难的审美转型，而这 一转变在小说美学意义上又显

得那么意味深长。此前，我们从作品中读到的是狂欢的莫言、奇幻的莫言、剑拔弩张的莫言。特别是在《生死疲劳》中，狂欢化的叙述语言，荡气回肠的叙事结构，寓言化的生命轮回，都无不令人叹为观止。在叙事的狂欢表演达到极致之后，莫言试图在语言和叙述形式上渐渐回归平实与朴素 的风格。对莫言来说，这无疑是一次大胆的尝试，也预示着他的创作将会抵达一个更高的艺术境界。

从语言修辞上看，莫言以往的小说善于借鉴汉赋体的语法规则，富丽夸饰，文人气很浓；叙事语言惯于挥霍，多用修饰词和较长的句式，并讲究反讽效果。但《蛙》的叙事语体风格发生了变化，从绚烂转为平实，他的叙述基本改用短句，少修辞，大量使用了非常简洁、明快而流畅的句式。当然，这种语言风格的追求，是与小说题材和作家的美学追求密切相关的。计划生育题材是以往小说中很少触及的敏感区域，而在《蛙》中，莫言以清醒的现实主义精神检视我国民族生育的历史与现状，这足以显示作家直面现实的勇气。小说与现实的贴近使莫言很自然地抛弃了那套狂欢的话语模式，选择了以写实为主的表现手法。小说通过对“姑姑”身世的传记式叙述，从生命的视角，确切地说，作品把焦点放在对决定婴儿的生与死的文化因素的考量上，揭示了传统文化意识与现实 中政治意识形态的激烈对抗，以及这种对抗所造成的人性悲剧与社会悲剧。

但如果就此认定，莫言的写作从感觉化叙事、狂欢化叙事向写实主义的转向，仅仅是简单的形式意义上的回归那就错了。莫言的意义，在于他对小说文体探索的先锋性，而这种先锋性根源于他对自我的不断质疑，在质疑中探索小说这种文体的边界。莫言的写作，与其说是一种形式上的不断更新，不如说是一直在寻求一种自我反叛的力量，而这种追求诉诸创作实践中，在文学本位意义上昭示着一种叙事文本的颠覆与重建。前文已谈到《蛙》在整体上的现实主义风格，但并不是说他又回到了传统的现实主义，而是说小说的主体采用了写实手法，具有强烈的现实主义批判精神（比如对计划生育体制的公平性的质疑），从整个文本看，作品是以现实主义为底色的，但又巧妙地融合了魔幻、荒诞、超现实等表现手法。为了使小说有一种“魔幻的深”，莫言采用了魔幻手法表现了“姑姑”因为执行计划生育政策迫使婴儿流产而带来的极度困惑与恐惧心态。比如她梦到路上被许多青蛙追击、被小妖精索命等场景，在第二部分叙述（剧本）中，作家采用了超现实的手法揭示人性，满足了人物心理深度开掘的审美需求，同时也弥补了第一部分叙述中由于故事性的强调而造成的意义单薄的不足。除了艺术表现手法的多元化之外，莫言还注重对其艺术门类的借鉴、引进，充分地体现了作家的文体意识。《蛙》的叙事形式是由书信、戏剧和小说等多种文体元素所构筑的，这种跨文体的借鉴与吸收，大大丰富了小说叙事的艺术表现力。

最后要说的是小说在精神领地的深度掘进。从表层看，《蛙》主要反映了我国计划生育政策的民间发展史，以及在贯彻执行中存在的问题（比如“黑孩”问题）。但作品最核心的指向显然并不在此，而更多的是以此为背景去表现人、表现生命，这是莫言小说持续关注 的主题。如果说从“蛙”与“蛙”的联系中探询人类生命起源之谜只是小说开启叙事的缘由的话，那么《蛙》对生命痛感和忏悔意识的照亮，便是小说精神深度的主要来源。《蛙》之前的《丰乳肥臀》《檀香刑》等作品更多侧重在民族心理结构的发现，以及对苦难、人性的书写，而《蛙》则在精神的追问中作了更进一步的延伸，对历经苦难之后的灵魂状态进行深度开掘。“姑姑”接生的婴儿遍布高密东北乡，可丧生于姑姑之手的婴儿也不计其数。在小说中，“姑姑”是一个矛盾体，她的内心是动摇的、犹豫的，而这种动摇不定的心理很大程度上根植于人物文化身份的双重性。一方面她是党员、革命烈士的后代、肩负重任的计划生育工作者，另一方面她又生性善良，无法抑制自己内心深处对小生命的热爱。所以，她始终游走在“送子娘娘”与“夺命瘟神”、“天使”与“魔鬼”，“好人”与“罪人”的二重文化身份之间，内心经历着痛苦的挣扎。小说最后，一生未嫁人的“姑姑”出人意料地委身于塑泥艺人郝大通，也正是想借助捏泥娃娃的方式来自我救赎。“泥娃娃”在小说中作为一个文化符号，与小说中的“蛙”具有相似的审美功能，它参与了人物的心理塑

·文学批评·

造和精神重建。比如在剧本的第二幕就有这样一个场景：“姑姑在那些悬挂的孩子之间，用轻盈的步伐来回穿行着，宛如一条鱼在水中轻快地游动，她一边穿行，一边用巴掌拍打着那些婴儿的屁股。”姑姑只能通过这种虚拟的形式来表达一种忏悔意识。但“姑姑”的忏悔显然不同于卢梭《忏悔录》中的忏悔，卢梭的忏悔是建立在自己已经承认做错了事的基础上 的，而“姑姑”的忏悔意识则具有更为复杂的文化内蕴，它萌生于人性与政治意识形态的夹缝中。这使小说对人物精神世界的拷问没有停留在表层，而是有着深层的历史文化根基。

如上所论，《蛙》在某种程度上体现了莫言小说创作的审美意识的嬗变，那么，它对当代中国小说创作有哪些启发性的意义呢？

其一是人物塑造的生命化。杨义曾指出当下文学最主要问题是“生命投入”太少，“我们不容易看到那些因为呕心沥血地灌注了作者的人生体验、生命逻辑，而变得凝重、饱满、丰厚，令人刻骨铭心 的好作品。”文学在本质上是一种生命的转喻，即作家把生命体验传输到文字中并传递给读者。但很多作家考虑到作品的数量和市场效应，加快了写作步伐，同时也稀释了作品中的生命含量。当代文学作品中生命含量低是一个普遍的现象，这从一个侧面反映了作家创作中生命体验的缺席，而《蛙》的创作则灌注了作家丰盈的生命体验，小说取材于莫言自身的现实经验，书写的是身边的人和事，致力于熟悉的生活领域的开掘。从文本看，《蛙》不仅凝聚着作家清醒的理性思考，而且也渗透着莫言深刻的生命体验，“姑姑”是莫言塑造的又一个鲜活而丰满的人物形象，是作家走进故乡和人物灵魂之后艺术整合的产物，对灵魂的反复拷问，使“姑姑”这个形象不仅富有生命的血色和生活的质感，而且内含着丰富的情感和灵魂的刻度。

其二是对其他文体的适度借鉴、引进与融合。在我看来，就小说创作而言，小说家应该是一个“杂家”。我们知道，鲁迅既是小说家，又是散文家，他确立了现代小说和现代散文的范本，同时也从事诗歌、杂文、翻译、文艺批评等文体的创作。《蛙》把书信、戏剧和小说融合在叙事中，是莫言创作中的又一次具有开创性意义的审美尝试。在写实的部分，由于书信体的使用，小说的叙事显得更为开阔、活跃和自由，更加从容不迫。而很多写实部分所无法完成的内容在第二部分以话剧的形式得到了有力的呈现。尤其是戏剧元素的渗入，使小说在情节的延续与互补中对人物灵魂的探索更加深入而有力。书信、戏剧和小说在叙事中构成互文关系，大大拓宽了小说这种文体的艺术表现空间。从这个意义上，莫言对小说艺术样式的颠覆与重建，又一次刷新了我们对内容与形式、文体性与文学性等审美范筹的认识。

其三 是思考的深度。米兰·昆德拉曾把小说分为三个层次，第一个层次是讲述故事，第二个层次是叙述故事，第三个层次是思考故事。当下有很多作家似乎十分关注“底层”，他们的叙述可谓相当“沉重”，却没有足够的力量将现实有力地托起，并使之飞翔起来。也就是说，这类小说仅仅是“讲述故事”“叙述故事”，而好的小说应该是“思考”的，能唤起“更遥远的思想、感情”。故事的内蕴也是丰富，意义追问的空间就愈大，作品的社会价值和审美价值也就愈大。《蛙》就是一部极富思索意味的小说，莫言怀着极大的勇气对社会、历史以及生命本体提出了具有建设性的问题，这些问题关系到传统价值与现 代文明之间的冲突，也关乎着人类的生存现实与终极价值的矛盾性。这体现在作品对一系列问题的解剖与追问中：“姑姑”的行为是否违背了她的良心？悲剧是谁造成的？这些问题都会触发读者的诸多思考。小说的叙事正是在这种发问与追问中显示力量，为读者敞开一个巨大的隐喻空间。

其四是作家的自我反叛精神。上世纪80年代作为一个群体出现的先锋派，其创作力整体呈疲软 的态势。而作为先锋作家中的一员，莫言却不断对小说艺术文体进行大胆探索，回顾莫言的创作历程我们可以看到，从《透明的红萝卜》开始，他的创作就以令人耳目一新的面貌出现在批评家视野中，此后，莫言那些被评论家称道的“新历史小说”有机地融合了现代史学观念、现代美学观念与中国本土经验，在文学史上确立了一种崭新的小说叙事的审美范式。到了《生死疲劳》，莫言狂欢化与张扬的“酒神精神”几乎发挥到了极致。而《蛙》的创作表明，莫言的创作思维发生了一定程度的裂变，文本风格从夸张的形式和繁复的技术走向了朴实、平静与简单。他没有再刻意地去虚构历史，并强调装饰性、技术性的形式因素，而是尽可能从作家自身的经验中提取素材，使他的叙事贴近现实生活本身，同时为所要表达的主题去寻找最合理的形式，使小说的叙事在内容与形式、文体性与文学性、文本结构与现实世界达到最大程度的默契与和谐。因此，莫言创作上的艺术调整，并不是简单的回归传统，而是一次小说艺术上的自我涅槃，是否定之否定的结果。从《蛙》的文本看，莫言的创作在对自我的颠覆中实现了审美转型。这种转变既是作家对既往叙事经验的一次反叛，也是其艺术心态的返璞归真的一种表征。

■书 讯

《西夏》再现西夏王朝的精彩与悲凉

前期与北宋、辽平分秋色，中后期与南宋、金鼎足而立，被誉为“三分天下居其一，雄据西北两百年”的西夏，似乎一夜间从地球上神秘地蒸发了，曾经不可一世的党项族再也踪迹难觅。关于西夏，无论是正史还是传说，千余年 来鲜有言者，西夏给人们留下了数不清的谜……一个和宋辽三分天下，与宋金三足鼎立的王朝，为什么独在史书中缺席？一个雄居西北对垒中原数世纪的强悍民族，为什么像雪一样融化得无影无踪？一代天骄成吉思汗为什么要从种族和文化上把西夏从历史长河中彻底清除出去？郭文斌、韩梅梅长篇小说《西夏》（人民文学出版社2010年1月出版）给了我们答案。

昔日，由于西夏遗留实物很少，西夏文献资料极度缺乏，西夏学者屈指可数，西夏学几乎变成“绝学”；随着一大批北 夏西夏珍贵文物的出土，国内外学术界的研究有了多重突破的可能。长篇小说《西夏》的出版，为我们走进那个神秘的王朝提供了全新的审美途径。作者说，反同化和主动同化，反融合和主动融合，反沉默和主动沉默，既是西夏的悲凉，也是西夏的精彩。

《宝贝，我爱你》以职业视角剖析社会

继短篇小说集《回眸一笑》之后，王新艳于近日出版了中篇小说集《宝贝，我爱你》。小说集由黑龙江朝鲜民族出版社出版，收录了作者近年来创作的《宝贝，我爱你》《歧路少年》《滋味》《最后一笑》《天缘》《赵腊梅的那些事儿》等六部中篇小说。王新艳是山东省作家协会会员，还是一名青年女警官，特殊的职业给了她观察社会的独特视角。这些作品立足社会现实，从独到的角度着眼，细致观察和充分把握她所熟悉的警营生活和百姓日常生活，以其敏锐的艺术感受力，用深刻、优美、细腻、准确的语言精辟地剖析了当前许多较深层次的社会问题，读来发人深思。她的作品在善与恶的交锋中凸现正义的力量，克己奉公的警察形象、悔过自新的失足者以及淳朴善良的母亲是她用笔很深的人物，面对善恶美丑共存的现实，作家在不回避的同时也立场鲜明地表达了自己的价值选择。

留给共和国的永不磨灭的《军礼》

人民文学出版社今年1月推出的石钟山长篇小说《军礼》，描写了在长征、抗日战争、解放战争和朝鲜战争的血雨腥风、战火纷飞的岁月里，从湘江之走出来的 一群热血青年赵大刀、马起义、赵果、王遵义、柳梅等，他们告别家人，投身共产主义事业，怀着对革命的忠诚，遵循着军人的诺言，感受着战友情、兄弟情、爱情的快乐与烦恼。为了共和国的明天，以生命和热血书写了一曲荡气回肠、感人肺腑、催人泪下的军旅颂歌。在走过千难万险的坎坷之路后，含笑留给共和国和后人一个永不磨灭的《军礼》。（文 平）

本版责编：刘 颖 刘秀娟

■新作快评

生命的高蹈与飞扬

□饶 翔

张洁《一生太长了》，《人民文学》2009年第11期

张洁的创作无疑构成了中国当代文学一个值得重视的独特存在，她坚持不懈的 生命探索与文学实践，给“新时期文学”留下了众多经验启示。在完成了《无字》这样一部生命大书与“忏悔录”之后，张洁果然如她在该书“后记”中所说：“不是从来时的路返回原处，而是继续前行，并且原谅了自己”。在《无字》之后，张洁依然笔耕不辍，却远离了她此前创作中广受关注也惹人争议的、密集而沉痛的“经验叙事”，而进入到一种更加形而上的“务虚”层面，对于世界和人类命运本身的玄思冥想使她的作品获得了某种智性的张力。短篇小说《一生太长了》便是作者这一探索的最新成果。小说一开始，那匹克任作品主角和叙事者的狼便在琢磨这样的问题：“这条河是从哪里来的？”“它往哪里去？”似乎对应着那个著名的哲学命题“人从哪里来？到哪里去”？这样的开篇提示了小说所具有的哲思意蕴，也设定了小说的叙述语调，小说通篇都由这匹狼的内心感受、思绪、冥想与独白构成。这匹忧郁且颇具“哲学”气质的狼，内心认定那条无羁无绊、浩浩荡荡的河流是“属于我的，仅仅属于我”，并且对它发出了这样的疑问：“它有没有故乡？即便有故乡，也不介意远走他乡？或是它自己愿意流浪”？这是一种自由奔放的生命样态对于一个生命的吸引与召唤，也是一个渴望自由、

向往流浪的自我的自我投射。这样一种生命愿望，让我们串联起作者此前的创作，比如《无字》的主人公吴为小时候学会的那首儿歌：“泉水出山口，急急忙忙向前流，朝朝夜夜流不休……”以及最新的长篇小说《灵魂是用来流浪的》。一个“用来流浪”的灵魂必须摆脱现实的种种约束与羁绊，然而作为现实生活中的 人，抑或是小说中的狼，首先要面对的是“责任”。这匹健硕矫捷的“头狼”必须带领它的狼群觅食存活，并逃避猎人的追捕，这看似自然选择的使命，却成为它所不能承受的生命之重。终于借助一次躲避猎人追捕的机会，它毅然决然地脱离了它的狼群，奔向了它所思之念之 的河流。

在此我们可以看到作者以个人为本体的价值观的极端呈现——一种“互不相依，更不能沟通”的“狼性”。这种背向世俗的、对精神独立与自由的极致追求，造成了这匹狼，或许也是作者本人对于当下的隔膜。由此，文本也便成为了这匹狼的自说自话，它缺乏、或许从根本上说它不需要任何“对象”——“一个可以随心所欲说话的对象，无论如何也比不上可以随心所欲说话的地方”。然而，在小说的最后 一个叙事段落，作者还是给它设置了一个对象，那就是“人”。这匹狼遭遇到了一个中弹负伤、生命垂危的人，在近距离的逼视与相互试探中，它起了念头，想要在这个极致的时刻去研究“号称动物中最优秀、最高贵、最智慧”的人。然而，人死到临头都不能放弃的对于他者的敌意与戒备、因对生的执著和死的畏惧而产生的

对于武器的依赖，以及“你死我活”的“斗争哲学”……所有这些症候，让“狼”迅速诊断出了“人”的疾病，并掉头而去。在这样的对比较量中，我们似乎听到这个多年前自称“痛苦的理想主义者”的女作家对于现实的批判。然而，她的批判并非针对具体的人或事，因而并不构成一种社会批判。她的批判针对的是人类的整体生存境遇。或许可以这样说，在这篇缺乏情节与对象的“不太像小说的小说”里，这匹狼的对象物其实就是“人世间”。与一种高蹈飞扬的生命状态所相对的，是酷烈的现实生存法则，是卑琐下流的“人”与“人世”，是人类整体的存在困境。或许也正是由于这份对于世界的决绝，才使作品中的狼不止一次地发出了“一生太长了”的喟叹，也使之获得了一份对于生死的坦然了悟。

回到小说的开篇，这匹狼在对“喧哗而沉默”的河流长时间的凝视之后，发现河流“也难免被流光消磨”。这似乎也对应着另一个哲学命题“人不能两次踏入同一条河流”。时光对于生命的消磨，其结果是激情的丧失与心智之树的凋零。由此，我们在小说中听到了一种“老去的声音”。早在1994年，评论家王绯在一篇论文中即以文学年龄来给张洁的创作进行了分期，她认为，伴随着经历丧母巨痛的生命彻悟，张洁的创作在《世界上最疼我那个人去了》之后便进入了“文学的老年阶段”。王绯的观点是富于启发性的，而我更愿意将《无字》之后的创作视为作者真正意义上的“老年阶段”。这正如赛义德所论艺术家的“晚期风格”。在一些诗人的晚期创作中，赛义德想到了诗人所曾经热爱 的正在变得黯淡的景色，想到了“冬天的世界”，想到了沉睡和死亡。然而，艺术家对于死亡的探讨是以众多不同的方式进入作品。在《一生太长了》的结尾，那个垂危的人朝对他施以援手的狼射出最后一枪，而狼以一道绚烂的弧线画出了生命中“最美的图画”，完成一次辉煌壮丽的腾跃与飞翔，小说在此达到高潮。我们看到，曾经一度徘徊在此岸与彼岸之间的“痛苦的理想主义者”，摆脱了对“此在”的执著，也放弃了对未来的“呼唤”，而赋予死亡以一种诗意的冥想，以一种视死如归的坦荡，将不死的自由灵魂留存在文学当中。