

莫言与中国现代乡土小说传统

凌云岚

内容提要 莫言的创作与现代中国乡土小说传统之间关系密切。高密东北乡这一文学王国的开辟,使乡土成为其创作的核心资源。通过对乡土如何被现代作家“发现”并成为书写对象,乡土文学如何承载现当代作家的文化想象,乡土文学创作者对写作姿态和写作立场如何进行选择等不同方面的研究表明,莫言乡土文学创作对现代乡土文学传统既有承袭也有突破。

乡土王国的建构

2000年3月,莫言在美国加州大学伯克莱校区演讲时“自封为王”：“我的高密东北乡是我开创的一个文学共和国,我就是这个王国的国王。每当我拿起笔,写我的高密东北乡故事时,就饱尝到了大权在握的幸福,在这片国土上,我可以移山填海,呼风唤雨,我让谁死谁就死,让谁活谁就活……。”^①作为一个乡土之国的国王,莫言从他的国土中汲取了无穷尽的写作灵感和资源,“高密东北乡”作为一个文学地理空间被确认的同时,莫言在当代文坛的地位及意义似也得到彰显。相当多的评论家们在谈到莫言时,都会确认“建国”之于莫言的意义,而“建国”的时间点,大致被划定在1984—1985年之间。这一时期的创作“基本上都是以他的故乡为背景,以他的个人情感为线索,再加上很多真真假假的家族传说与民间传说,杂糅在一起。一个关于‘高密东北乡’的地理版图,开始呼之欲出”^②,“一九八五年是莫言找到自己的一年,因而也是急于表现与宣泄的一年。……也正在此时,他的立足故乡的‘邮票’意识悄然萌发——《白狗秋千架》首先打出了‘高密东北乡’的旗号;而《秋水》则写了这个村庄的繁衍史,里面的爷爷和奶奶就是‘高密东北乡’的夏娃和亚当,《秋水》就是‘高密东北乡’的‘创世纪’”^③。当然,如果我们将目光沿20世纪80年代的文学新潮继续上溯,越过十七年红色

经典中的乡土资源,将很容易在现代乡土小说的作者群中找到和莫言一样的“国王”们,统领着各自不同的国度。故乡——乡土之于他们,是文学资源,更是借以立足,想象、书写古老中国历史和文化的起点。

“乡土”能成为现代中国小说中最重要的表述对象之一,与中国传统社会的“乡土性”本质相关,恰如费孝通所言,“中国社会的基层是乡土性的”^④。生活经验的乡土性决定了相当多的现代作家在开始写作时便选择乡土生活作为素材,也很自然地以“乡土”“乡民”作为观察和反思整个中国传统社会历史和文化的基点。现代乡土小说的第一次勃兴,被大致认定为20世纪20年代中期,鲁迅称之为“侨寓作家”的写作群体出现。乡土写作潮的出现,研究者或认为与“五四”问题小说的式微带来的创作实践相关,而周作人等关于乡土文学的理论倡导及鲁迅的创作实践,则为正处于城乡文化冲突中的写作者们提供了全新的写作思路。不过限于写作经验,在初始阶段写作者们对乡土世界的书写多直接取材于个体的乡土生活经验,故土风俗、乡间人事中承载的,是作家们对于整个乡土中国的感知与记忆。由于缺乏对于乡土世界的整体性把握和有力的解释框架,其乡土的书写和呈现多为“碎片式”,离莫言所谓的独立乡土王国还有相当的距离(鲁迅的创作或是例外)。

与创作实绩相比,探讨20世纪20年代乡土小说的文学史意义或许更意味深长,以此为肇端,现代文学关于乡土世界的书写空间豁然开朗,鲁迅

的绍兴、废名的黄梅、沈从文的湘西、萧红的呼兰河、师陀的果园城、汪曾祺的高邮等相对独立的文学乡土空间相继呈现，并承载着各创建者们况味不同的文化乡愁。整个20世纪，乡土文学从写作风格而言，大致可以“写实”和“写意”稍作区分，前者以现实主义直面乡土世界的当下种种，或批判，或控诉，烛照出乡土世界中最幽暗角落的风景；后者则诗意栖居于想象中的乡土田园，以乡土大地为依托，对抗城市化和工业化进程。这两者之间不必也不能做截然区分，后继者们自会根据自己的立场进行取舍，决定如何面对、言说这片土地。当研究者以“地之子”来涵括这一自现代到当代绵延不绝的写作潮流背后的写作心理和写作姿态时，“知识者”和“农民”这一对概念在深层意识、话语方式、文化感受等方面或隐或现的联系便成为乡土小说在乡土“故事”、“风景”之外，所能衍生出来的更为复杂的话题。

莫言曾坦言，他建立高密东北乡这一文学王国的灵感来自于福克纳，福克纳通过他的故乡叙事使得莫言注意到，作家可以通过书写某个特定“地域内”的故事，来反映具有普遍性的人类生活经验和文化经验。如果以福克纳笔下的约克纳帕塔法县作为标准，那么，作为文学地理空间的乡土王国的建构，需具备以下几方面的条件：首先，特定地域标志性景观的确立和书写。莫言在论及故乡与其小说的关系时，首先提到的也是故乡的风景对他写作的意义：“1980年，我开始了文学创作。我拿起笔，本来想写一篇以海岛为背景的小说，但涌到我脑海中的情境，却都是故乡的情景。故乡的土地，故乡的河流，故乡的植物，包括大豆，包括高粱”^⑤。提到莫言的乡土王国，其标志性景观非红高粱莫属，“八月深秋，无边无际的高粱红成洸洋的血海，高粱高密辉煌，高粱凄婉可人，高粱爱情激荡”^⑥。

在论及哈代对西撒克斯的书写时，达比称“作为一种文学形式，小说具有内在的地理学属性。小说的世界由位置和背景，场所与边界，视野与地平线组成”^⑦。作家在建构自己的乡土王国时，独特的地域景观无疑是使自己文学王国的空间具象化的最有效途径。这里所言空间，并不纯然是物质的，“它还是心理的和想象的，这两种空间的互相牵引和渗透，正构成‘空间’一词的基

本涵义”^⑧。对标识性景观的选取，包含着写作者自身对于乡土世界的价值判断和情感基调。如果使用建构主义的理论，我们可以认为乡土是想像出来的，而乡土文学想要培养起读者对于这个建构空间的情感，首先要做的就是将读者带入地区现场。这一点，现代乡土作家在建构各自的乡土王国时显然已经有了相当的认知。鲁迅的《风波》开篇，对傍晚时临河土场的白描式呈现，虽只寥寥数句，却已为之后的乡村喜剧提供了独具绍兴特色的空间舞台；而沈从文在《边城》中花了近千字介绍一条河街，还只是他对茶峒这个小山城全景式再现的一小部分。有研究者注意到，在《丈夫》中，作者花了两千多字来进入故事，这长长的地方背景交代，无非是为后面的故事提供一个“地理空间”和“文化空间”，只有在此空间内，《丈夫》的故事方能成立。^⑨地理景观的呈现也构成了作家地域文化观的基础，在此之上，他们对于乡土精神和乡土文化的反思及张扬，都具有了可供依托的背景。

其次，完成对地域文化精神的提取和呈现。中国向有编撰地方志之传统，清末又有乡土教育的兴起。无论是传统的地方志，还是源于西方的近代乡土教育，其中不可少的内容便是对地方文化精神的钩沉。这种地域精神的钩沉，是通过对地方先贤、风俗民情、历史沿革等内容呈现的。作为个体的现代乡土作家对本乡本土文化精神的提取呈现，显然与这种传统仍有关联。例如鲁迅钩沉乡邦文献，在吴越文化传统中独爱古越国“复仇雪耻”之风，于民间文化中则对绍兴目连戏的“女吊”一角赞赏有加。其文本中的“复仇者”系列，多与此地域文化精神相关。所谓“身为越人，未忘斯义”^⑩，则显现出其对地域文化精神的选择和自我认同。对地域文化精神的选择性呈现则更可凸显乡土作家的各自的文化趣味和情怀，甚至也决定了其笔下乡土王国在美学风格上的偏向。如汪曾祺对高邮的书写永远氤氲着一层水气；而荒凉寂寞的呼兰河方能是萧红精神还乡之旅的终点；沈从文在抗战期间，援引区域文化作为自己文化改造思路的重要资源，遂提炼出所谓“楚人气质”和“凤凰精神”，并从中解读出“爱、悲悯、狂热、虔敬”等诸种要素，则已是在试图实现地域文化精神的重建和新生了。从这一传统来

看,莫言对地域文化精神的提取和呈现也有相当的选择性,他擅长“发现”色彩浓烈、生机勃勃的地理景观,尤其是其创作初期,也只有这以鲜明的“红色”作为主基调的风景,似方能寄托莫言此一时期渴欲唤起的先民野性和力量。

再次,完成从地理空间向历史空间的转化。王德威在论及莫言的创作时,称其“以高密东北乡为中心,所辐射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”^⑩。这里的历史空间,“指的是像莫言这类作家如何将线性的历史叙述及憧憬立体化,以具象的人事活动及场所,为流变的历史定位”^⑪。地理空间中加入时间纬度,使得乡土叙事愈加丰富厚重,而作家个体对历史空间的书写则自觉提供了另一种更富私人性的历史言说方式。莫言擅长以家族史串起家国史,在其红高粱家族系列和之后的《丰乳肥臀》、《生死疲劳》中都有体现,并以其全新的历史演义挑战、颠覆或是质疑官方意识形态掌控下的历史书写。值得注意的是,当作家开始自觉梳理并叙述地方历史时,其书写姿态本身便隐含了“地方”和“中央”的区分/对立,也就为一种新的历史叙述打开了空间。确立乡土王国的历史纬度,在现代乡土小说也已有先行者,与莫言美学风格颇有相近之处的东北作家群中,便有萧军的《第三代》,尝试以史诗性风格书写东北胡子文化及历史,与莫言对高密东北乡中的强人、土匪形象的偏爱或有相通之处;而端木蕻良的《科尔沁草原》、骆宾基的《姜步畏家史》等则是典型的家族史视角;沈从文的“边城”世界则索性自我放逐于主流历史之外,并以楚/汉、边地/中央、苗/汉等概念反复加强地方历史的独特感和边缘感。

由地方来建构历史,这一传统在现代乡土小说序列中已然存在,也有论者已经注意到莫言和这一序列的关系:“由高密这个地方来解读历史,我觉得你是做得非常成功的。仔细地把一百年算下来,能够真正成功通过创作使文学地理成为历史空间的作家不是很多的,像鲁迅笔下的绍兴、沈从文笔下的湘西并不是能举很多的。在‘寻根文学’那段时间,有些作家努力过,但持续时间不长,像李杭育、郑万隆等。我觉得文学中的地域空间,应该超越地理学的意义”^⑫。地方乡土王

国一经确立自己的历史纬度,对地理历史空间的整合完成之际,则已可视为“独立”王国,创作者或可以此“国”为象征,完成其对人类历史的整体想象。

风景与精神:乡土空间的开拓

若仅从地域风景的发现来看,莫言营造的乡土空间色彩浓郁热烈,在现代乡土小说的队伍中似只有东北作家群与之接近。莫言以“红”(高粱)和“黑”(土地)构成乡土空间的主色调,恰也是萧红选择来代表东北大地生死轮回的两种色彩。鲁迅在评价萧军的《八月的乡村》时,称“作者的心血和失去的天空、土地、受难的人民,以至失去的茂草、高粱、蝥蛄、蚊子,搅成一团,鲜红的在读者眼前展开”^⑬,单就色彩的呈现效果而言,莫言的文字也能达到同样的效果。

自然风景的相似性或可解释这种创作上的“巧合”,东北作家群要书写的黑土地、一望无际的青纱帐、辽阔荒凉的空间、压抑同时又充满爆发力的生命,与莫言所处的山东高密颇有共同点:“在罌粟花的田埂里,暖馥馥的中午时候,女性的高音,在摇曳的娇小的人头里浮动。‘六月——里呀三伏——天,姑娘——媳妇拉——大烟……’葫芦里装满了古铜色的膏浆了。一个甜蜜的黑夜过去了,太阳用着它万里的红色涂满了大地,照着那肥腴的土壤里,一片黄金”^⑭。这是端木蕻良笔下的东北大地,挪用为莫言笔下人物活动的乡土空间似也无违和之处。不仅如此,东北作家群对土地的情感和莫言所呈现出来的也有着某种一致,20世纪30年代的东北作家群借助文字诉说对故乡土地的依恋,这种依恋固然有其特殊的“流亡”背景,但土地确已构成他们在情感和文字上的“情结”。端木蕻良描述东北人的“落土”风俗:“他们都生在土地上,都是土地的儿子。在母亲们意识到他们已经接受了生的指引,要走到人间来抛掷土块的时候,便含羞的伏着身子,告诉老娘婆,未来的儿子就要来了,请把枕席揭开来,好让儿子第一次亲着的人间的事物是土。”^⑮这与莫言笔下对自己出生的回忆如出一辙:“我刚出生时落在一堆干燥的沙土上,因为我们那里的人信奉‘万物土中生’,所以,孩子一出母体就落在从大

街上扫来的肥沃尘土中,指望他像种子落在沃土中一样前途美好。”³⁷

与这种土地意象相关联的是“地之子”,在残酷又富饶的地理环境中诞生的大地之子,往往带有强悍的生命力和意志力。早有论者指出,东北作家群的作品中,实际上“整体性地描绘和雕塑出一批在与自然和社会压迫环境(阶级与民族的)搏斗”的“雄强型”人物群像³⁸,即便女性在他们的笔下也更具“野性”美。这种强悍型人物所拥有的情爱模式同样与主流的乡村情爱模式不同,自由、放诞、对伦理和礼教的漠视乃至反叛,20世纪30年代东北大地青纱帐中的爱情故事,在莫言笔下以更为肆无忌惮的方式得以延续。东北作家群对强悍型人格的偏好有着其现实根基,即将故土收复和民族解放的希望寄托于此类人物身上。莫言对高密王国中野性人生的呈现,指向的不是家国情怀,但在20世纪80年代的时代背景之下,莫言对自在自主的生命形态的渴求,也未尝没有其现实考量。恰如他自己所说:“我认为这部作品恰好表达了当时中国人一种共同的心态,在长期的个人自由受到压抑之后,《红高粱》张扬了个性解放的精神——敢说、敢想、敢做。但我当时并没有意识到这一创作的社会意义,也没有想到老百姓会需要这样一种东西。”³⁹

在乡村生命图景的呈现上,东北作家群和莫言甚至在美学风格上也能找到某种“共性”。对强悍、野性的偏好,使得他们笔下的乡村风景具备他处所无的“残酷”“荒凉”。莫言对“审丑”的执着和偏爱早就引起过关注和争论,他笔下那些散发着腐朽、血腥味道的乡村风景,与中国乡土文学传统中静穆、纯净的田园风景大异其趣,却是其极具个人色彩的开拓。但其实,这种非主流的乡村图景在东北作家群笔下便已有所呈现。萧红《生死场》中月英生蛆的下体;端木蕻良《大地的海》中生取孕妇胎中婴儿的场面,亦是乡村生命图景“残酷”到极致、丑到极致的范例:“一阵腥臭的淤血淌下来了,于是便有苍蝇成群的赶来,从四处袭来,贪婪的舐吸。草鞋每换一个位子,便碾死了一两头蝇蚋。磨碎在血里不见了。……血丝丝的冒着热气,被磨破的肉芽像生长杨梅的嘴唇似的蠕蠕的颤动着。血伴着碎肉流下来,和在疔疮里钳挤出来的脓汁一模一样。苍蝇无耻的飞聚

起来又轰然飞起……”⁴⁰。美学趣味的接近之外,莫言以魔幻现实主义为资源的“叙事革命”,所达成的叙事效果与东北作家群也有相通之处,例如打破真实与幻觉之间的界限;叙述者、作者、故事人物身份的有意混淆、带有狂欢气质的“元叙述”等等,在东北作家群乃至当代东北作家如马原、洪峰笔下也常见。论者以为东北作家新奇的“叙事”手法中有着当地萨满教文化的深层次影响,在表现上却与后来的魔幻现实主义有异曲同工之妙。⁴¹

东北作家群和莫言的“相遇”不太被人提及,相形之下,莫言和沈从文之间的“缘分”则不仅是研究者关注的对象,也常常为莫言自己论及。王德威在谈论两人的相似性时,强调这种相似性既呈现在两位作家的早年经历和创作动机上,更呈现在两人的文学志趣上:“两者在营造原乡视野,化腐朽为神奇的抱负上,倒是有志一同”⁴²。无论是对营造东北高密乡这一文学王国的执着,还是对从乡土空间中提炼出的原始生命力的向往,似都与沈从文的乡村生命图景有相通之处。与较单纯的乡村叙事不同,在沈从文那里,乡土所代表的文化空间显然有更大的意义,他在此空间内展开的城市文明反思,使他得以区别于一般作家对乡土资源的使用,更使得他的乡土故事成为20世纪乡土中国的寓言式书写。

沈从文和莫言均曾经历从乡村至城市的巨大空间转换,也在其创作中表现出在乡土和城市两个空间之间明显的价值倾向。这里的空间自然包含文化层面的意味,即与文化“他者”的碰撞。1922年,沈从文逃离此封闭空间时,恐怕尚未意识到这片乡土之于他的意义,他宣称:“我想我得进一个学校,去学些我不明白的问题,得向些新地方,去看些听些使我耳目一新的世界”⁴³。与沈从文相似的是,莫言在回忆中也强调了最初对故乡的“逃离”:“十五年前,当我作为一个地地道的农民在高密东北乡贫瘠的土地上辛勤劳作时,我对那块土地充满了仇恨。它耗干了祖先们的血汗,也正在消耗着我的生命。我们面朝黑土背朝天,付出的是那么多,得到的是那么少。……当时我曾幻想:假如有一天我能离开这块土地,我决不会再回来”⁴⁴。

不过故乡的意义很快展现,20世纪20年代,

当沈从文发现其向往中的城市文明,挟裹着巨大的生存压力和挫败感时,他选择以写作的方式进行对抗。借助文字,构建起足以与眼前的城市空间相抗衡的乡土空间,沈从文前两三年的习作中,对乡土空间的呈现,主要是通过方言俗语、地方风俗、民间传说和地域景观来实现的。沈从文早期的乡土写作固然带有极强的情感抚慰功能;但作为写作者,他很快意识到“湘西世界”的建构,于他的文学事业之意义。在这一点上,莫言与他的前辈确有相似之处。“乡下人进城”的经历在20世纪20年代的乡土作家群中是相当普遍的存在,事实上,自晚清始,中国社会发展开始出现显著的地区差异。“近代中国整个社会的变化甚快,但各地变化的速度又不一样。在相当长的一段时间内,全国实已形成两个不同的‘世界’”。^⑤从不同的侧重点上,我们可以讲这两个世界标识为:城/乡,现代/传统。在两个世界之间的往返选择,自晚清以来便成为文学中常见的叙事模式。不过,虽然大多数作家在这一叙事模式中表现对于乡土世界的情感依恋,但就价值层面而言,似多倾向于代表“现代”的都市文明,事实上,当他们叙述乡土故事时,所采用的何尝不是都市文明所赋予的眼光与价值体系。恰在这一点上,沈从文的乡土叙事成为现代乡土叙事中的“非主流”:在他的比照下,乡土世界所保有的自然生命形态成为“民族品德再造”这一命题最重要的文化资源,从情感更从价值层面肯定了消逝中的中国乡土文化。而乡村生命形态的原始、素朴、强壮甚至野蛮等诸多特性在沈从文的文化建构思路中,经由20世纪30年代的发酵,到20世纪40年代的战争背景下益发张扬,此时沈从文所强调的“楚人气质”或“凤凰精神”,均可呈现其借助地方乡土文化资源进行文化改造的独特思路。然而这种从乡土中国而生的文化视野,其“向后看”的视角显然无法得到主流认同,也因此注定他的寂寞。相比之下,20世纪80年代的莫言却能以红高粱系列轰动文坛,其关于乡土世界中雄强生命形态的提炼张扬似并未出沈从文之思路,却意外获得主流认同。其原因或如评论界所言:“《红高粱家族》经由张艺谋改编成电影而红极一时,它契合了80年代中后期,中国民众在现代化的历史进程中所表现出的民族认同愿望,以及渴望‘民族/自我’

强悍的时代心理,为那个时期提供了共同的想象关系。”^⑥沈从文是以地域文化、乡土文化乃至原始偏远的少数民族文化作为整个主流文化的改造资源,出现在乡土中国向现代中国的转换过程中,文化心态的总体焦虑如影随形,已注定这独特思路的不被理解,倒是为其湘西世界笼罩一层挽歌情调。莫言的野心其实远小于此,事实上,早期创作中对于“种的退化”的感慨很快不再是他的乡土世界的问题中心,倒是他在乡土空间内演绎的历史传奇故事以另一种方式承载了他早期作品中张扬的野性、蛮力、原始性等因素,即以狂欢的风格将这些带有传奇性的因子融入其历史叙事之中。问题是,在这样一种风格确立的同时,他也必须面对如下问题:乡土世界的种种残酷、黑暗、压抑、滞后很容易在狂欢中转化为东方式奇观,认同民间、认同乡土的意义也就随之模糊起来。

暧昧的“民间”

陈思和在20世纪90年代中期提出了“民间”这一概念,自称对文学理论不太在行的莫言对这个概念表现出明显的兴趣。他在谈到自己的创作时,不止一次地谈到作为文学资源的“民间”的意义,并从中引申出“作为老百姓的写作”这一说法,为自己的乡土写作找到一个颇具个性的标签。虽然在莫言和杨扬的对话中,杨扬已经指出陈思和的“新民间”概念和莫言所理解的不同,它最初的提出针对的是1989年后的知识分子,并不完全针对文学创作。不过莫言显然并不在意,在2001年的苏州大学演讲中,他就已直言“民间”是一个巨大的话题,在这个概念被提出后,就有了众多的理解方式,“作为一个写小说的,当然也有我对民间的理解”^⑦。也是在同一年,陈思和以《莫言近年小说创作的民间叙述》一文,将莫言的文学创作与自己提出的“民间写作”进行了勾连,并从民间叙事形态、民间价值立场的层面对莫言的创作进行了分析,在这篇文章中,陈思和进一步缩小了“民间”的指涉,主要使用的是他在《民间的还原:文革后文学史某种走向的解释》对“民间”的界定:“第一是指根据民间自在的生活方式的向度,即来自中国传统农村的村

落文化的方式和来自现代经济社会的世俗文化的方式来观察生活、表达生活、描述生活的文学创作视界；第二是指作家虽然站在知识分子的传统立场上说话，但所表现的却是民间自在的生活状态和民间审美趣味，由于作家注意到民间这一客体世界的存在，并采取尊重的平等对话而不是霸权态度，使这些文学创作充满了民间的意味”²⁸。恰如有论者指出，这事实上已经将“民间”概念“落实”到文学层面来讨论²⁹，而此时“民间”的意义，倒是与莫言的理解颇为接近，不过比起莫言的阐释明显更学理化。

与陈思和在使用“民间”概念时的小心翼翼不同，莫言使用“民间”这一概念时几乎没有什么顾忌，他的“民间写作”作为一个概念在不同语境下指向了不同层面的内容。首先，对莫言而言，这是一个作家的创作心态问题，在这里，莫言实际上向现代文学传统中的一支发起了挑战，他由此引申出的问题是，作家究竟是“为老百姓写作”还是“作为老百姓的写作”³⁰。在中国现代乡土作家中，莫言最常提到两个人的名字，一是鲁迅，一是沈从文。在他看来，这两人所代表的是两种不同的写作传统。莫言不止一次地指出“鲁迅是启蒙者”，“从鲁迅他们开始，虽然写的也是乡土，但使用的是知识分子的视角”³¹。莫言认为，鲁迅之后的大多数乡土作家都选择了这一居高临下的启蒙者视角，他们所呈现出来的民间只能是一种粉刷过的伪民间；与此相反，另一种写作传统则是沈从文式的写作，莫言以沈从文早期的写作为范本，解释他所谓的民间写作是“保持着真正的民间的立场和视角”，例如沈从文不以批判视角写妓女，他以和船上的水手一样的眼光来看待她们，所以笔下的妓女多有可爱之处。即便是沈从文，在莫言眼中，自成名之后便逐渐放弃了初始的民间写作立场，开始以知识分子的视角评判人物。³²莫言也承认要始终保持民间写作的立场确有难度，但他所能提供的方法却略显无力：时刻警惕，保持清醒的自我认知。

从莫言的比较中可知，写作者是“为老百姓写作”还是“作为老百姓写作”，他认为关键在于写作时是否带有功利性，是否考虑小说之“有用”与否。不考虑这些的作家，就可以用平等心态看待小说人物。莫言的思路看似简单，实则潜藏问

题，即用平等心看待小说人物是否意味着小说家彻底放弃对人物的价值判断或情感倾向，或者说，小说家有没有可能真正做到“不评判”。即便暂且搁置这一问题，放弃知识分子写作立场的莫言，也不得不面对来自评论界的诸多质疑：“没有思想”、“懦弱”、“缺乏力度和深度”。作为老百姓的莫言，确实不再需要在其作品中承担某些带有政治敏感性的思考和话题。这一点，在莫言谈到经历文革的知识分子是否需要忏悔时表现得格外明显，文革中的历史“只能说明我觉悟低，我承认我是个普通的老百姓，承认自己比张志新、顾准那些人的觉悟低，没有政治远见。如果我在‘文革’中发表过文章，就不要说自己没有发表过。大家都是老百姓，作家也是老百姓的一分子，没有比谁高明到什么地方去”³³。民间立场此时显然又成了“保护伞”，与写作本身关系不大了。

其次，对于莫言，民间写作的另一重要内涵，是民间叙事形态和民间趣味的审美，并体现于其具体的叙事手法上，从这一层面看，莫言的民间写作的另一源头呈现出来：即来自解放区，其后历经改造的乡土写作传统。莫言的民间写作与赵树理的“文摊作家”理想相似，而当后者被树立为解放区文学的发展方向时，意味着一种“全新”的小说美学在随后的历史发展中成为乡土叙事的主流。在赵树理的民间资源中，对源于民间说唱艺术的传统小说样式的改造和利用，在莫言这里同样成为有效资源。《生死疲劳》中的章回体形式、《檀香刑》中将传统叙事理论“凤头、猪肚、豹尾”作为结构框架的实验、叙事语言中对地方戏曲、俗语、俚语等的借鉴，都在将现代作家改造利用民间资源的传统继续往前推进。用莫言自己的话说，这是他文学创作中有意识的“撤退”。所谓“撤退”，可以理解为20世纪80年代登上文坛的莫言在努力摆脱那个依靠外来资源启动文学变革的传统，而在“西方”、“现代”之外别寻他途。陈思和认为整个“五四”新文学传统的主流审美趣味是以西方文化精神为标杆的，本土的民间文化形态则被否定或者遮蔽，即便得到表现，也是在政治意识形态的利用和歪曲下曲折呈现，莫言的文学实验因此尤显意义重大。不过，“五四”文学传统中对民间文化形态并非全然排斥，新文学运动初期对民间歌谣、方言文学等的发掘

和借鉴实验,虽未能成为主流,却隐然在西方文学资源之外构成新文学运动的又一源头。此后,将民间文化形态引入写作中的实验也并不在少数,以乡土写作者而论,沈从文早期用湘西方言创作的小戏、汪曾祺对地方民间故事的改写及对故乡民间风俗、民间异人的审美呈现、绍兴一带民间文化因子对鲁迅创作的影响,均属于此。不过,现代作家在面对民间文化形态的“藏污纳垢”这一特点时,似乎保有了比莫言更高的警惕心。以对乡土轶事传说的改写而论,汪曾祺的改写带有鲜明的士大夫趣味,如《鹿井丹泉》的文末汪曾祺解释改写原因:“传述故事者用语多鄙俗,屠夫下流秽语尤为高邮人之奇耻。因为改写”^⑨。而莫言从写作立场到叙事形态、审美趣味的全方位撤退,步子迈得过大,引发不少争议。不论是对其创作中“恶趣味”的指责,还是对《檀香刑》民间叙事中隐含的国家主流意识形态的质疑,都是对莫言的民间写作立场的有力挑战。

20世纪80年代的“寻根”热和文化开放、知识爆炸,共同促成了莫言对乡土世界的“发现”。在他的乡土写作趋向成熟的过程中,现代乡土文学的种种写作传统或隐或现地在其创作中得以呈现;当莫言置身于这一复杂的文学史序列中时,可以看到写作者莫言的“乡土王国”是如何历经不同时空,叠加而成。从这一角度看,其获诺贝尔文学奖的意义,或许更在于作为传统的乡土写作和正在消逝的乡土中国的意义,获得了来自乡土空间之外的认可和致敬。

- ①莫言:《福克纳大叔,你好吗——在加州大学伯克莱校区的演讲》,《小说界》第5期,2000年5月。
- ②叶开:《莫言:在高密东北乡上空飞翔》,孔范今等编《莫言研究资料》,第75页,山东文艺出版社,2006年。
- ③朱向前:《深情于他那方小小的“邮票”——莫言小说漫评》,孔范今等编《莫言研究资料》,第121页,山东文艺出版社,2006年。
- ④费孝通:《乡土中国 生育制度》,第6页,北京大学出版社,1998年。
- ⑤⑦⑨莫言:《我的故乡与我的小说》,杨扬编《莫言研究资料》,第30页,第17页,第30页,天津人民出版社,2005年。

- ⑥莫言:《红高粱家族》,第2页,上海文艺出版社,2005年。
- ⑦迈克·克朗:《文化地理学》,南京大学出版社,2005年。
- ⑧王晓明:《从建筑到广告——最近十五年上海城市空间的变化》,《热风学术》第1期,2008年1月。
- ⑨赵园:《沈从文名作欣赏》,第233页,中国和平出版社,1993年。
- ⑩鲁迅:《致黄莘荪信》,《鲁迅全集》13卷,人民文学出版社,1982年。
- ⑪⑫⑬王德威:《千言万语何若莫言》,《当代小说二十家》,第217页,第217页,第216页,三联书店,2006年。
- ⑭⑮莫言、王尧:《从《红高粱》到《檀香刑》》,杨扬编《莫言研究资料》,第105页,第92页,天津人民出版社,2005年。
- ⑯鲁迅:《田军作〈八月的乡村〉序》,《鲁迅全集》第六卷,第287页,人民文学出版社,1982年。
- ⑰⑱端木蕻良:《大地的海》,《端木蕻良文集》第二卷,第39页,第15页,第419页,北京出版社,1999年。
- ⑲⑳逢增玉:《黑土地文化与东北作家情》,第96页,162页,湖南教育出版社,1995年。
- ㉑莫言:《我为什么要写〈红高粱家族〉》,杨扬编《莫言研究资料》,第46页,天津人民出版社,2005年。
- ㉒沈从文:《从文自传》,《沈从文全集》第13卷,第364页,北岳文艺出版社,2002年。
- ㉓罗志田:《权势转移:近代中国的思想、社会与学术》,第174页,湖北人民出版社,1999年。
- ㉔陈晓明:《莫言小说的形式意味》,杨扬编《莫言研究资料》,第445页,天津人民出版社,2005年。
- ㉕③④⑤莫言:《作为老百姓写作——在苏州大学“小说家讲坛”上的演讲》,杨扬编《莫言研究资料》第61页,第62页,第66页,第67页,天津人民出版社,2005年。
- ㉖陈思和:《民间的还原:文革后文学史某种走向的解释》,《鸡鸣风雨》,第74页,学林出版社,1994年。
- ㉗李丹:《一个关键词的前世今生——陈思和的“民间”概念的理论旅行与变异》,《文艺争鸣》第7期,2009年7月。
- ㉘汪曾祺:《鹿井丹泉》,《汪曾祺全集》第二卷,第413页,北京师范大学出版社,1998年。

[作者单位:中国传媒大学文学院]

责任编辑:何吉贤