

莫言与世界文学

陈众议

说到世界文学，首先映入我脑海的是加书名号的《世界文学》。它作为我国外国文学译介领域曾经的唯一，不仅对莫言，甚而对所有我辈及上下两三代作家和文学青年产生过影响。具体到莫言，则我又会提到《世界文学》的两位前主编：李文俊和林一安。他俩较早分别推介的福克纳和加西亚·马尔克斯被莫言称作并置的“灼热高炉”。

现在说莫言，最简便的方法也许是从瑞典学院的授奖理由说起。2012年10月11日，诺贝尔文学奖评委会常任秘书彼得·恩隆德先后用瑞典语和英语宣布莫言获奖并认为他“with hallucinatory realism merges folk tales, history and the contemporary”。虽然“hallucinatory realism”并非严格意义上的“magic realism”，但我们的媒体还是不由分说地将它译成了“魔幻现实主义”，谓莫言“将魔幻现实主义与民间故事、历史与当下融为一体”。当然，瑞典学院也特别提到了莫言与加西亚·马尔克斯的关系。那么，我就由此入手，说说他及他与魔幻现实主义，乃至世界文学的关系。然而，鉴于话题太大，我这里实实的只能点到为止。

众所周知，魔幻现实主义是上世纪八十年代进入我国读者视阈的，尤其是随着加西亚·马尔克斯在坊间的流传，我们也便有了属于自己的解读和变体。“寻根文学”无疑是其中最具代表性的一支。而“寻根”这个词，最早可以追溯到上世纪二三十年代。适值“宇宙主义”和“土著主义”在拉美文坛斗得你死我活。宇宙主义者认为拉丁美洲的特点是她的多元。这种多元性决定了她来者不拒的宇宙主义精神。反之，土著主义者批评

宇宙主义是掩盖阶级矛盾的神话，认为宇宙主义充其量只能是有关人口构成的一种说法，并不能解释拉丁美洲错综复杂的社会现实及由此衍生的诸多问题。在土著主义者看来，宇宙主义理论包含着很大的欺骗性，盖它拥抱的无非是占统治地位的西方文化，而拉丁美洲的根恰恰是被西方文化所阉割、遮蔽的印第安文明。这颇能使人联想起同时期我国文坛的某些争鸣。世界主义者恨不得直接照搬西方，甚至不乏极端者梦想扫除国学、抛弃汉字；而国学派，尤其是其中的极端者则食古不化、抱“体”不放。从某种意义上说，两者的胶着状态至今未见分晓。前卫作家始终把走向世界、与世界接轨的希望寄托在赶潮与借鉴，而乡土作家却认为最土的也是最民族的，最民族的就是最世界的。而“寻根”这个概念正是二三十年代由拉美土著主义者率先提出的，它经现代主义（形形色色的先锋思潮）和印第安文化（其大部分重要文献于三十年代及之后陆续浮出水面）及黑人文化的洗礼，终于催生了魔幻现实主义。然而，翻检我国介绍这个流派的文字，跃入眼帘的大多是“幻想加现实”之类的无厘头说法；或者“拉丁美洲现实本身即魔幻”云云。诸如此类不着边际的说法没法令丈二和尚摸着头脑。哪有什么幻想加现实的文学？谁说拉丁美洲现实本身即魔幻（或神奇）呢？加西亚·马尔克斯倒是说过，“拉丁美洲的神奇能使最不轻信的人叹为观止”；他故而坚信自己是现实主义作家，而不是所谓魔幻现实主义代表。问题是：作家的话能全信吗？

我兜了这么一个圈子无非是想从根本上说明莫言是如何理解《百年孤独》和魔幻现实主义的。

一句话：他在《百年孤独》和拉美魔幻现实主义作品中看到了“集体无意识”。它沉积于民族无意识中，回荡着原始的声音。用阿斯图里亚斯的话说，它是我们的“第三现实”或现实的“第三范畴”。而卡彭铁尔则从另一个角度肯定了这一点，即加勒比人的“神奇现实”，谓“不是堂吉珂德就无法进入魔法师的世界”。他们所说的“第三现实”或“神奇现实”恰恰就是布留尔、荣格和列维—斯特劳斯不遗余力阐发的“集体无意识”或“原始经验遗迹”。^①而原型批评理论家们的高明之处在于发现这些“集体无意识”或“原始经验遗迹”不仅仅生存于原始人中间，它还普遍生成或复归于文学当中。然而，拉美魔幻现实主义和莫言的伟大在于揭示了各自从出的生活奥秘，即“集体无意识”或“原始经验遗迹”在现实生活中的奇异表征，以及这些表征所依着的社会历史文化环境或语境。正是在相似，且又不同的生活和语阈之中，莫言与加西亚·马尔克斯完成了美丽的神交。

在我的印象当中，莫言从来没有明确地提到过这一点（“集体无意识”），但他悟到了，而且神出鬼没、持之以恒地将它“占为己有”；甚至踵事增华，并最终令人高山仰止地缔造了魔幻的或者幻觉般的“高密东北乡”。当然，他并未一蹴而就。在《红高粱家族》中，他所表现的还只是生活的野性。祖辈的秘方也透着恶作剧般的巧合或艺术夸张。但是，“集体无意识”在莫言的艺术世界中慢慢孕育，直至生长并发散为《丰乳肥臀》教堂边的浮土以及《生死疲劳》中佛教六道轮回的意象，而《蛙》则明显指向了农耕文明根深蒂固的信仰。

于是，马孔多的加西亚·马尔克斯和约克纳帕塔法的福克纳在此殊途同归。^②正因为如此，我认为莫言与魔幻现实主义的关系不是简单的模仿和被模仿，而是一种美丽的神交：一种艺术的

① 荣格：《探索心灵奥秘的现代人》，黄奇铭译，中国社科文献出版社，1987年，第138—165页。

② 莫言：《两座灼热的高炉》，《世界文学》，1986年第3期。

心领神会，它无需言表，甚至难以言表，盖它或许是不理智的冲动、潜意识的接受，一如加西亚·马尔克斯与阿斯图里亚斯或鲁尔福等师长前辈的关系（否则他就不会一再否认他与魔幻现实主义的关系，也不会一而再再而三地声称神奇即拉丁美洲现实的基本特性）。他们无须从理性或学理层面上言说“集体无意识”。我们更没有理由要求他们成为理论家。

然而，必须强调的是全世界少有作家像莫言这一拨中国作家那么谦逊好学的。他们饕餮般的阅读量足以让多数专业外国文学研究者感到汗颜。这是后发的幸运，也是后发的无奈。但正所谓取精用弘，披沙拣金，莫言们并非没有自己的取舍和好恶。简而言之，概而言之，莫言是优秀中国作家的代表之一。从世界文学的角度看，他有无数可圈可点的闪光之处。谓予不信，我姑且罗列一二。

首先需要说明的是，世界文学浩如烟海，没有人可以穷尽它。我们只能管窥蠡测，取其一斑一粟。因此，大处着眼、小处说事、谨慎入手是必须的。从大处看，我以为世界文学的规律之一是由高向低，一路沉降，即形而上形态逐渐被形而下倾向所取代。倘以古代文学和当代写作所构成的鲜明反差为极点，神话自不必说，东西方史诗也无不传达出天人合一或神人共存的特点，其显著倾向便是先民对神、天、道的想象和尊崇；然而，随着人类自身的发达，尤其是在人本取代神本之后，人性的解放以不可逆转的速率使文学完成了自上而下、由高向低的垂直降落。如今，世界文学普遍显示出形而下特征，以至于物主义和身体写作愈演愈烈。以法国新小说为代表的纯物主义和以当代中国“美女作家”为代表的下半身指涉无疑是这方面的显证。之二是由外而内，指文学的叙述范式如何从外部转向内心。关于这一点，现代主义时期的各种讨论已经说得很多。众所周知，外部描写几乎是古典文学的一个共性。亚里士多德在诗学中明确指出，动作（行为）作为情节的主要载体，是诗的核心所在。恩

格斯关于批判现实主义的论述，也是以典型环境为基础的。但是，随着文学的内倾，外部描写（包括情节或人物行为等要素）逐渐被内心独白所取代，而意识流的盛行可谓世界文学由外而内的一个明证。之三是由强到弱，即文学人物由崇高到渺小，即从神至巨人至英雄豪杰到凡人乃至宵小的“弱化”或“矮化”过程。神话对于诸神和创世的想象见证了初民对宇宙万物的敬畏。古希腊悲剧也主要是对英雄传说时代的怀想。文艺复兴以降，虽然个人主义开始抬头，但文学并没有立刻放弃载道传统。只是到了二十世纪，尤其是在现代主义和后现代主义时期，个人主义和主观主义才开始大行其道。而眼下的跨国资本主义又分明加剧了这一趋势。于是，宏大叙事变成了自话自说。之四是由宽到窄，即文学人物的活动半径如何由相对宏阔的世界走向相对狭隘的空间。如果说古代神话是以宇宙为对象的，那么如今的文学对象可以说基本上是指向个人的，其空间愈来愈狭隘。昆德拉就曾指出，“堂吉珂德启程前往一个在他面前敞开着的世界……最早的欧洲小说讲的都是些穿越世界的旅行，而这个世界似乎是无限的”。但是，“在巴尔扎克那里，遥远的视野消失了……再往下，对爱玛·包法利来说，视野更加狭窄……”而“面对着法庭的K，面对着城堡的K，又能做什么？”^①但是，或许正因为如此，卡夫卡想到了奥维德及其经典的变形与背反。之五是由大到小，也即由大我到小我的演变过程。无论是古希腊时期的崇高庄严说或情感教育还是我国古代的文以载道说，都使文学肩负起了某种集体的、民族的、世界的道义。荷马史诗和印度史诗则从不同的角度宣达了东西方先民的外化的大我。但是，随着人本主义的确立与演化，世界文学逐渐放弃了大我，转而致力于表现小我，致使小我主义愈演愈烈，尤以当今文学为甚（固然，艺贵有我，文学也每每从小我出发，但指向和抱负、方法和视野却大相径庭，而文学经典之

所以比史学更真实、比哲学更深广，恰恰在于其以己度人、以小见大的向度与方式。更为重要的是，一旦置于大我的立场和关怀，小我的自省和完善也就有了可能）。上述五种倾向在文艺复兴运动和之后的自由主义思潮中呈现出加速发展态势。但莫言的小说见证了某种顽强的抵抗。譬如他对传统的关注、对大我的拥抱、对内外两面的重视等等，貌似“以不变应万变”，而骨子里或潜意识中却不失为是一种持守、一种既向前又向后的追寻。

从小处说，莫言是“寻根派”中唯一不离不弃、矢志不移的“扎根派”。但这并不是说他在重复自己。恰恰相反，“举一反三士传道士的秘诀”（博尔赫斯语），每一个作家本质上都在写同一本书，一本被莫言称之为标志性的“大书”，它或许是已经完成（可能是最初的《红高粱家族》，也可能是《天堂蒜薹之歌》《酒国》《丰乳肥臀》《檀香刑》《生死疲劳》或《蛙》），或许它还有待完成，再或许所有已竟和未竟的就是他同一本书的不同侧面。

其次，马悦然说莫言很会讲故事。他说的在理。但我们必须厘清两个问题。第一个问题比较简单，也容易说清，即莫言的故事无论内容、形式，都不是传统意义上的情节，至少不是古典小说、传统演义，甚至与一般意义上的民间传说也相去甚远。说穿了，莫言的创作并不以人物性格的展示与演变、历史的轨迹与沧桑、人们的审美与心智为轴心。第二个问题比较复杂，牵涉到前面所说的文学大背景。用最简明的话说，故事或谓情节在世界文学史上呈现出由高走低的态势，而主题则恰好相反。说到故事（在此权且把它当作情节的同义词），今人想到的也许首先是古典小说，然后是通俗文学，是金庸们的一唱三叹或者琼瑶们的缠绵悱恻，甚至那些廉价地博取观众眼泪的新武侠、新言情、新奇幻、新穿越之类的类型小说或电视连续剧。曾几何时，人们甚至普遍不屑于谈论故事，而热衷于观念和技巧了。一方面，文学在形形色色的观念（有时甚至是赤裸

^① 米兰·昆德拉：《小说的艺术》，董强译，上海译文出版社，2004年，第9至11页。

裸的意识形态或反意识形态的意识形态)的驱使下愈来愈理论、愈来愈抽象、愈来愈“哲学”。卡夫卡、贝克特、博尔赫斯也许是这方面的代表人物。另一方面,技巧被提到了至高无上的位置。从乔伊斯的《尤利西斯》到科塔萨尔的《跳房子》,西方小说基本上把可能的技巧玩了个遍。俄国形式主义、美国新批评、法国叙事学和铺天盖地的符号学与其说是应运而生的,毋宁说是推波助澜的。于是,热衷于观念的几乎把小说变成了玄学。借袁可嘉先生的话说,那便是(现代派)片面的深刻性和深刻的片面性。玩弄技巧的则拼命地炫技,几乎把小说变成了江湖艺人的把势。于是,人们对情节讳莫如深;于是,观念主义和形式主义相辅而行,横扫一切,仿佛小说的关键只不过是观念和形式的“新”、“奇”、“怪”。而存在主义、社会主义现实主义和“高大全主义”则无疑也是观念的产物、主题先行的产物,它们可以说是随着观念和先行的主题走向了极端,即自觉地使文学与其他上层建筑联姻(至少消解了哲学和文学、政治和文学的界限)。从某种意义上说,二十世纪批评的繁荣和各种“后”理论的自话自说进一步推演了这种潮流,尽管是在解构和相对(用绝对的相对主义取代相对的绝对主义)的旗帜下进行的。但莫言不拘于时尚,他始终没有放弃故事情节。时尚会速朽,但我们既不能无视时尚,又必须有所持守。而莫言的处理堪称典范。

再次,莫言的想象力在同代中国乃至世界作家中堪称典范。他的想象来自生活之根,从红高粱家族,到丰乳母亲,到酒国同胞,到历史梦魇,到猴子或蛙(娃),活生生的中国历史文化和父老乡亲 and 粪土泥巴得到了艺术的概括和擢升。没有生活的磨砺和驾驭生活的艺术天分是很难对如此神速变迁和纷繁复杂进行如此举重若轻的艺术概括和提炼的。且不说他的长篇小说,就以《师傅越来越幽默》为例,从劳模到下岗工人再到个体户的变化如果没有想象力和掖着尴尬、透着无奈的幽默和辛辣作介质或佐料,必然清汤寡水、

流于平庸。

此外,欧洲、美洲、大洋洲及亚洲邻国都曾经历或正在经历奈斯比特、托夫勒等人所说的第二次、第三次浪潮。欧洲的工业化(城市化)过程在流浪汉小说至现代主义作家的笔下慢慢流淌,以至于马尔克斯以极其保守乃至悲观的笔触宣告了人类末日的来临。当然,那是一种极端的表现。但我始终认为中国需要伟大的作家对我们的农村作史诗般的描摹、概括和美学探究,盖因农村才是中华民族赖以衍生的土壤,盖因我们刚刚都还是农民,况且我们半数以上的同胞至今仍是农民,更况且这方养育我们以及我们伟大文明的土地正面临不可逆转的城市化、现代化进程的冲击。眨眼之间,我们已经失去了“家书抵万金”、“逢人说故乡”的情愫,而且必将失去“月是故乡明”的感情归属和“叶落归根”的终极皈依。问题是,西风浩荡,且人人都有追求现代化的权利。让印第安人或摩挲人或卡拉人安于现状是“文明人”站着说话不腰疼。但反过来看,从东到西,“文明人”“文明地”又何尝不是唏嘘一片、哀鸿遍野。端的是彼何以堪,此何以堪;情何以堪,理何以堪?!这难道不是人性最大的乖谬、人类最大的悖论?!

莫言对此心知肚明。他的作品几乎都滋生于泥土、扎根于泥土(尽管他并非不了解城市、并非不书写城市,而且可以说正因为有了城市的视角,有了足够的距离,他描写起乡土来才愈来愈入木三分)。“寻根”本是面对世界和本土、现代与传统的一种策略或意识,但丰俭由人、取舍在己。而莫言显然代表了诸多重情重义、孜孜求索、奋发雄起的中国作家,就像他获奖前夕所表达的那样:“看一江春水,鸥翔鹭起;盼千帆竞发,破浪乘风”。

作者单位:中国社科院外文所
责任编辑:苏玲