***原载《文学评论》，2017年第1期***

**“歪拧”的乡村自然史**

**——从《木匠和狗》看中国现代主义的在地性**

**陈晓明**

**内容提要** 20世纪80年代中国的现代主义不了了之，90年代中国文学转向传统，乡土叙事构成了主流，也取得瞩目的成就。很长时间当代文学已经遗忘了现代主义这类艺术上的探索。莫言在2003年发表的一篇小说《木匠和狗》，看上去乡土味十足，内里却包含着诡异多变的手法，那些转折、钻圈和穿越，以略微的“歪拧”讲述乡村的故事，这类故事包含着对乡村伦理的尖锐挑战，只有在乡村自然史的意义上才能理解其合法性。这篇小说以其十足的乡土味却包含了诸多的现代主义的观念和方法，由此表明，中国的现代主义可能是在传统、民间和乡土构成的大地上自然而然地完成的，因而它具有在地性。这也让我们去思考中国当代文学的真正的创造性何在？它与世界文学经验构成的连接方式究竟如何理解？它在今天预示的路径在哪里？

**关键词** 歪拧；钻圈；自然史；在地性；现代主义

中国当代小说一直在现实主义的旗号下谨慎行事，客观冷静、忠实真实乃是最高的艺术评价，白描手法也一直是让人们赞叹不已的高妙笔法。20世纪80年代初期，欧美现代主义浪潮涌进中国，开始有“意识流”小试牛刀。80年代中期，在“实现现代化”的时代精神鼓舞下，欧美现代主义哲学思潮和文学开始发酵，对中国作家产生直接冲击，并且有了不俗的成果。所谓“85新潮”就是中国现代主义运动的一个小高潮，而“现代派”和“寻根派”就扮演了前卫的角色。很显然，莫言的出现，突然搅乱了“现代派”和“寻根派”的局面，莫言显现出的爆发力，在当时显示出的高昂激情，怎么看都有某种错位和不协调；就像当时崔健那么激烈的新长征摇滚一样，那种热烈和狂欢分明内里是压抑在作祟。但莫言的怪模怪样完全被他的乡土中国的原色调所遮蔽了，就像崔健舞动那面红旗，让人看不清情绪的真相。多年之后，我们来看莫言的创作，怎么看他的怪异之处实在是太多，且太过蹊跷：他那么土，土得掉渣；他那么现代主义，神龙见首不见尾。别人都以为他自由放纵，实则诡异莫测，变化多端，也无法被规整安置。把莫言放在什么格式下、什么主义与体系中来解读，都显得捉襟见肘，勉为其难。莫言的内涵实则太过丰富，王德威就感叹：“千言万语，何若莫言” ！尤其有意义的是他身上包含着相当丰富的文学史蕴涵，重要的作家，有创造性的作家，是引领了文学史的变革的。就像斯宾格勒所说，有力量的领着命运走，没有力量的被命运拖着走。有力量的作家就是领着文学史走，没有力量的只好随波逐流。20世纪八九十年代以来，中国文学变革尤为剧烈，此一时彼一时。归结起来，其实最为内在的变革，还是对欧美现代主义的回应作出的创造性转化。需要提起的是，八九十年代以来，对欧美现代主义回应最为得力的曾经是马原、残雪、王朔、苏童、余华、格非、孙甘露等人，但90年代以后，潜在、自觉而持续地探索现代主义在中国落地的作家却是莫言、阎连科、刘震云、阿来这些人。马原格非们确实是有非常鲜明的观念和方法，有着更为充分而坚实的现代主义经验，故而他们都曾经以观念或形式最为激进的方式回应现代主义，但他们后来或是放弃了现代主义，或是走了一条重建个人风格的道路。莫言、阎连科和刘震云却是几个身陷乡土中国泥泞里的作家，他们何以能如此搅拌现代主义？而且弄得最为恰切，弄得花样百出，弄出中国味道！这里面包含着什么样的玄机？是否谕示了当代中国文学变革、创新、拓路的秘笈？显然，这里面层层叠叠，混沌一片，要解开并不容易。令人惊异的是，莫言有篇短篇小说《木匠和狗》，却是有可能隐含了诸多的秘密，它讲故事的方式，故事的交错、断裂与变异，呈现出的乡村中国的自然史，隐喻和象征……所有这些，不只是表明莫言本人的小说创作艺术的多样变化，同时表明中国文学（小说）在突破旧有的现实主义创作规范，回应现代主义文学观念时所作出的自主性探索。它本身以不拘一格的表现形式，体现了中国当代文学变革的延展范围，表明中国当代文学重新规划本土、传统与世界文学经验的关系，尤其是那种内化重构的深度及其越界的能量。所有这些，都必须回到文学文本去阅读和分析，文本形式的那些关节，那些有力量的反常规的技巧处理方式，其实都在文学史变革进程中铭刻下印痕，文学变革的轨迹并不只是观念性的，重要且有效的是，它由文本的艺术形式来形成最有本体性、实在性的谱系。这也是我们如此重视莫言的这篇可能是不经意写下的短篇小说的原因，因为其不经意，或许它更能显现历史之无意识——它是历史自在自为地而又不得不如此抵达的一种境地。

**一 叙述的变异、钻圈与穿越**

《木匠和狗》发表于《收获》 2003年第5期。莫言在这一年发表了数篇小说，例如，《拇指铐》也是一篇相当诡异的小说。我们或许会去追问，这一年莫言何以怀着这种心境来写这种小说？他在这一年遭遇到什么样的事情，需要他以这种笔法来写这样的小说？作些比附性的求证或许也会让我们有所收获，也会有有一些解释效力，加深对这篇小说的理解[[1]](#endnote-1)。但我宁可从小说的艺术形式所折射的寓言意义去理解它所具有的美学意义。

这篇小说当然秉持了莫言一贯善于讲故事的风格，但如此短的篇幅里故事转折如此之多，缠绕、折叠、插入，叙述仿佛具有了钻圈穿越的功效。在莫言所有的作品中，像这样复杂、变化多端，玄机四伏的小说实在不多见，甚至可以说是莫言作品中最为玄奥的作品。一个写了那么多厚重的长篇小说，且作出姿态要回归传统和民间的大作家，何以又要在故事讲述方式，也就是小说的形式方面弄出如许花样？不排除它可能是浑然天成，一气呵成。

这篇小说讲述一个村庄里的故事，管大爷常去木匠家里看他们爷孙三代人锯木头，但木匠对管大爷的到来爱理不睬，管大爷却依然执拗地要与木匠祖孙三代人套近乎，抓着所谓的贤侄钻圈要说个“木匠和狗”的故事。木匠的故事还没有讲几句，就讲到他爹管小六捕鸟的故事，并且占据了大量篇幅，捕鸟的故事又引出爱吃鸟喝酒的书记的故事。管小六的故事足以引人入胜，故事却不往下讲，管大爷话锋一转： “钻圈贤侄，我给你讲木匠与狗的故事。”小说甩下这一句却又是一转：

钻圈老了，村子里的孩子围着他，嚷嚷着：“钻圈大爷，钻圈大爷，讲个故事吧。”

“好吧，那就讲木匠和狗的故事吧。”钻圈说，“早年间，桥头村有一个李木匠，人称李大个子。他养了一条黑狗。浑身没有一根杂毛，仿佛是从墨池子里捞上来的一样……”

颇为蹊跷的是，小说到这里再来一个转折，“那个嗵鼻涕的小孩，在三十年后。写出了《木匠和狗》”。这才带出木匠和狗的完整故事。

很显然，这篇小说的讲述方法，或许未必要用“现代主义”或“后现代主义”来解释，中国传统小说中的 “按下不表”和“话锋一转”就十分通行习惯。尽管这两种方式是古代话本小说，或是章回小说里常见的方式，但莫言却是把它用得巧妙。这个巧妙就是略微的歪拧，“按下不表”随着“话锋一转”实则是歪拧到另一个方向，另一个错层。这样歪拧在小说内里包含着有力道的转折，却看不出用力，自然而不留痕迹，巧妙且洋溢着游戏精神。那个管大爷何以唠叨要把自己父亲的故事讲与他的所谓贤侄“钻圈”听呢？何况“俺爹的下场，吓破了我的胆”，管大爷几乎是一个强行的“说故事的人”。说着说着就说到别处，说到歪处，始终不得要领，几乎都是“歪理邪说”，故事却一样的我行我素，趣味无穷。正如王德威所说：“莫言敢于运用最结实的文字象征，重新装饰他所催生的乡土情境，无疑又开拓了历史空间无限的奇诡可能。”他甚至可以用最写实、最土气的讲述去表现“小说家不断越界的嘲仿”[[2]](#endnote-2)。

管大爷作为一个讲述者，不只是把握不住自己的要领，他实在是饶舌，几乎是追着“钻圈”讲（也是钻着圈讲）。这篇短篇小说竟然动用了三个讲述人，其一，是钻圈大爷，整篇小说其实是他的讲述，几乎等同于作者；他是亲耳听到管大爷讲述故事的人，他也是一个转述者，但他只是一个象征性的讲述者。其二，是管大爷，他是具体故事的讲述者，实质性的讲述人；其三，是那个“嗵鼻涕的小孩”，三十年后他把钻圈大爷讲的故事写成小说。这三个讲述者，既是套中套式的讲述，也是钻圈式的讲述，或许更像是歪拧而拼合起来的讲述。其实小说开篇就作了暗示和隐喻：“散发着清香的刨花，从刨子上弯曲着飞出来，落到了地上还在弯曲，变成一个又一个圈。如果碰上了树疤，刨子的运动就不会那样顺畅。”[[3]](#endnote-3)从叙述的层面来看，钻圈是钻进管大爷的圈套了。但钻圈又重述了管大爷的故事，他从管大爷的那个圈里钻出来，又把管大爷的故事装入了他的故事圈套。作为一个讲述者，钻圈只是一个虚的作者，他的转述几乎只有一句话，只有那个小孩写下钻圈讲述的故事。这个钻圈“变成一个又一个圈”。在这里，经历了讲述—转述—写作的三级转换。只是钻圈并不是那么顺畅和严丝合缝，不如说是在“歪拧”的结构中颇为荒诞地凑合在一起。

“歪拧”这一概念我在数年前曾经在另一篇短文里用过，这是我重读巴金的《憩园》时注意到的一个概念。日本作家堀田善卫认为中国小说结构性有“平板之嫌”即针对于此，日本学者坂井洋史则试图从《憩园》中发掘出复杂的结构关联。传统作家大都并不赞成过于复杂的结构，也不欣赏作家过多主观性介入造成小说结构上的失衡状况。大江健三郎就是如此，他担心作家主观介入太多，会出现损害文本整齐性的“歪拧”[[4]](#endnote-4)。这一“歪拧”的说法，大约来自于此，可见大江健三郎并不赞同“歪拧”。但坂井洋史却对“歪拧”辩护，他在《〈憩园〉论——“侵犯”与花园的结构》一文中，就分析了《憩园》的复杂结构。但他还只是着眼于结构层次上分析“歪拧”，最终抹平了《憩园》的“歪拧”，实际没有坚持“歪拧”的艺术表现力[[5]](#endnote-5)。我在对《憩园》的分析中，试图发掘出巴金小说中作者介入的心理感受和人物性格方面构成的歪拧。我在文中试图阐明：“在结构上的失衡、套中套的脱节、人物的不可融入关系、叙述人的自责与不安……所有这些‘歪拧’都表明作者在这次写作中不想控制文本的整全性，他想放弃作者的主权统治。”[[6]](#endnote-6)

比之《憩园》，莫言这篇小说的“歪拧”有过之而无不及，在小说的讲述方式和结构层次连接方面，在人物的行为和语言方面，在小说表现的乡村生活内容和方式方面，以及在其中体现出的人伦价值方面，小说都明显偏离了常规的、正常的、习惯的规范秩序。乡村生活被歪拧了，人物关系被歪拧了，小说结构被歪拧了，小说叙述（叙述和写作）被歪拧了，小说结局也被歪拧了……再仔细深入分析下去，被歪拧的还不止这几项。当然，只要小说的方向被歪拧了，其后的东西都会被弄歪，关键的是，要歪拧得顺畅自然，而这篇小说做到了，做到极致了。

莫言曾经十分高调地强调小说的结构的重要性：“结构从来就不是单纯的形式，它有时候就是内容。长篇小说的结构是长篇小说艺术的重要组成部分，是作家丰沛想象力的表现。好的结构，能够凸现故事的意义，也能够改变故事的单一意义。好的结构，可以超越故事，也可以解构故事。前几年我还说过，‘结构就是政治’。如果要理解‘结构就是政治’，请看我的《酒国》和《天堂蒜薹之歌》。我们之所以在那些长篇经典作家之后，还可以写作长篇，从某种意义上说，就在于我们还可以在长篇的结构方面展示才华。”看来，莫言很早就意识到并且一直就在经营小说的结构。他在叙述上的“歪拧”，必然引发结构上的歪拧。或许文本就已经隐含了结构上“歪拧”的态势，里面的人物、行为和生活都发生歪拧。

确实，这篇小说讲述的方式如此特别，与莫言过去的小说也十分不同，与中国经典现实主义的表现方法更是大相径庭。这篇小说看上去杂语混成却又错落有致，凌乱破碎却张弛有序，东拉西扯却又气韵横生，简单平易却也诡异多端……看上去简单易行的歪拧，就是偏斜了那么一点，莫言还是我行我素讲着他的高密东北乡的那些陈芝烂麻的故事，但是，内里却足以包含诸多的现代主义乃至后现代的要素和方法。最土的、最朴素的、最原生态的乡村生活，被歪拧了一下，何以就变了调，变了味，这实在是耐人寻味的事情。我以为在表面随意杂乱的叙述中，至少有以下几个方面是值得探究的：

其一，复调与杂语。这篇小说最显著的特征就是叙述的多声部、多音调和多转折。一篇短篇小说有几个人在讲述，并非《罗生门》式的明辨真假，而是要“换个说法”，唠叨的管大爷，虚设的钻圈大爷，嗵鼻涕的小孩，小说呈现出几个声部，几种声调。他们的讲述声调和方法都不尽相同，尤其是管大爷并不是一个称职的讲述者，他唠叨而啰嗦，东拉西扯，闲言碎语，杂语纷呈。管大爷说着说着就岔开去，由木匠和狗的“绿油油的血”， 说到死，说到棺材，管大爷把“发财”迅速联系起棺材，几乎是兴高采烈地说到做棺材：

“我要是发了财，”管大爷目光炯炯地说，“第一件事就是去关东买两方红松板，请大弟和二叔去给我做。我一天三顿饭管着你们。早晨，每人一碗荷包蛋，香油馃子尽着吃。……”

做棺材是一件大事，甚至是喜事。中国人未知生焉知死，对死怀有深深的避讳，但却对棺材，俗称寿材有着某种近乎敬畏式的尊崇。但是，管大爷在这里对钻圈贤侄说的是要讲个木匠和狗的故事，在管大爷之上其实还有一个作者——从后面交待来看，这是钻圈后来讲述的故事，这个作者理论上来说是钻圈，实际上是作者本人。这个作者喜欢东拉西扯，扯来扯去，再转向管大爷的讲述，这就扯到棺材，管大爷立即就来了精神头。“杂语多舌”几乎是莫言叙述的显著特征，从他的《红高粱家族》开始，他就有这个本领，在《酒国》里一发不可收拾；《第四十一炮》经常脱缰而去；《檀香刑》《天堂蒜薹之歌》或多或少还有所节制；《丰乳肥臀》《生死疲劳》相当放纵；及至到《蛙》已经很节制了，但也还是控制不住要由业余作者蝌蚪出来饶舌一番。他经常把他的叙述交付给语言，让语言任性地播放，杂语纷呈，插科打诨，过完了饶舌的瘾，再绕回来。莫言何以如此？在于他并不相信也不愿意讲一个四平八稳的故事，他也并不认为语言可以完全及物。他经常要获得不及物的快乐，他让小说回到叙述本身，让小说变成语言本身，甚至让语言变成声音本身。让我们在听，让我们在场。莫言在反对叙述声音中心主义的同时，他在制造声音多元主义。罗朗·巴特与雅克·德里达强调的可写性文本在莫言这里并不完全有效，他要做一个说故事的人，就要让小说被说出，让小说变成说出来的故事。

其二，折叠与错位。通过转换叙述人来连接不同层级的结构，“歪拧”的叙述其实也是在对小说结构进行折叠，把一个故事单元打住，折叠进另一个故事单元。所谓钻圈，也只有折叠起来才能钻圈。在如此短的篇幅中，管大爷的故事并没有讲完，他说他爹的下场吓破他的胆，但他爹管小六的下场并没有讲到，包括他奶奶也咒他爹管小六“被鸟啄死”，小说里并未兑现。管小六的下场并没有讲完，准确地说并没有讲出来，却变成是讲李木匠的下场，是李木匠被管小六和黑狗设圈套活埋了。管小六的下场被折叠进李木匠的下场，甚至有可能更可怕。然而，为什么李木匠被活埋还没有到“吓破胆”的地步？管小六还有更可怕的下场吗？当然，也可以说是那个钻圈大爷或者“嗵鼻涕的小孩” 改变了故事，本来被活埋的是管小六。三十年后的讲述，就更加不可靠了。“嗵鼻涕的小孩”更愿意李木匠去死、他被活埋。这很可能是故事的错位，有意地改写了结局“下场”。

其三，空白与非完整性。这篇小说留下诸多空白，是小说的疏漏还是有意为之？或者是“歪拧”的叙述和结构不可避免地留下的裂罅缝隙？例如，德里达说，文本自身在完整性这一意义上必然倾向于解构。这里无须做解构式的探究，只是有几处空白或隐瞒需要去追究。管大爷为什么要在不受待见情况下，还要蹲在那里看钻圈爷孙三代人剧木头？他要喋喋不休地讲那些故事？特别是木匠与狗的故事？李木匠为什么不续弦？管小六捕鸟的故事和木匠与狗的故事有什么关系？插入书记吃烤鸟儿的故事在文本整体上来看是一种什么关系？其实小说里讲到的有二个木匠和狗的故事，这二者有什么关联？再又，小说并没有交待管小六的下场又是因为什么原因？或许这些追究对于一篇小说并不特别重要，好小说也并不是事事都合符逻辑，或者都可弄明白原委。何况在解构的意义上所有的文本都无法建立起自身完整的逻辑。过度阐释或许也可以勾联起蛛丝马迹，这取决于我们对于文本带有什么样的目的。如此，藉多个叙述人和多文本的折叠或钻圈来展开故事，莫言并不在乎文本的完整性，这无疑与传统现实主义的小说规范严重抵牾。

其四，不可靠的讲述与不可讲述性。在莫言的小说中，一直存在讲述和写作的两种文本张力。莫言对于作为讲故事的人与作为写作者一直是捉摸不定，他经常乐于变换角色。也就是说，在他的文本中，有一种明显的在场讲述的注重声音的叙述；又有一种是有叙述的距离感的更具有书面文体感的文本，甚至他经常以写成的手稿寄给莫言（如《酒国》），或者寄给其他作家（如《蛙》寄给日本作家杉谷义人）。显然，莫言似乎对作为在场讲述的文体更偏爱，他把写成的“寄过来”的文本声称是初学写作的人，或者是不会写作的人写成的文稿。在这篇小说中最后对故事的完整表述，则是在三十年后由“嗵鼻涕的小孩” 来完成。一方面，刻意用“三十年后”，显然意在表明时间已经过去很久了，是否记得真切？是否尊重原来的故事？恐都有疑虑；另一方面，是一个“嗵鼻涕的小孩”，显然是在祛魅，把作家的权威性和确实性尽可能降低。在莫言的作品中，经常存在讲述和写作各行其是的状况，这也是莫言的所有小说都在不同程度上存在“歪拧”的情势。他在戏弄写作本身，也是打破他的文本单一叙述的声音和写作风格，破坏严肃性的、完整性的文本建制。

莫言显然不是一个形式主义实验的热衷者，他的兴趣在于故事性，在人物和生活的状态，以及语言的快感。因为他的讲述弄“歪拧”了，他的小说在叙述和结构上生发出（当然是自然地生发出）这些形式的要素、关节、机制和功能，它们并不是独立于或抛离于故事性及文本内容，它们毋宁说是“歪拧”的直接产物。某种意义上来说，莫言要进入一种乡村生活，要说出一种乡村故事，他几乎是说不出来，说不下去，他只好歪拧。从另一方面来说，他也只有“歪拧”，他才能说出他要说的乡村故事，他的高密东北乡独有的故事。这显然并不只是管大爷这个做儿子的人要说出他的父亲管小六的 “下场”的故事，那是中国乡村“令人吓破胆的”故事。这到底是什么样的一个故事？何以要歪拧地说出这个故事？

**二 乡村的自然史与废墟的寓言**

莫言这篇小说究竟要说什么，实在是令人费解，与其去困难地猜测其主题意义，不如简要把握一下这篇小说要讲的故事的最简明概括。说起来，小说题名中“木匠与狗”，固然可以说这篇小说讲的就是这个事，但这只是一个题目，众所周知，小说题名中与实际所讲未必能完全相符。实际上，这篇小说的讲述者有一句关键性的表白，也就是他给要说出的这个故事作的定性表述，即他要讲一个他爹的下场的故事。他爹的下场让他“吓破胆”，他何以要讲出来？他要追着钻圈讲？在小说的形式上，却是钻着圈地讲，钻进圈去讲。他爹管小六的下场却被隐瞒了，或被替换了，我们读到的则是李木匠的下场。显然，这个下场是某种报应，但却是错位的报应，血淋淋的，惨烈无比。

这是一个悲恸的、恶的、创伤性的乡村故事。莫言擅长讲这样的故事，对于莫言来说，他并不只是第一次讲述这样的乡村故事。尽管如此，我们还是要说，莫言讲述的乡村故事，与中国现代以来的典型的乡村故事很是不同，比如沈从文的浪漫化的、怀乡病式的湘西记忆；中国社会主义革命时期的乡村斗争，如柳青的被革命理念规划过的乡村想象；或者如陈忠实的《白鹿原》沉积了传统和民间文化底蕴的乡村；再比如贾平凹笔下的西北乡村，即使在破败中也还有人伦风情弥漫开来……莫言自己讲述的诸多的乡村的故事，那些生长着“透明的红萝卜”，或是“白狗秋千架下”的乡村，有时还是有某种生命的主动气息透示出来，或者“自我”以某种方式介入到故事中。但在这篇小说中，莫言已经完全让位于人物去讲述，他更加追求客观化的小说世界，管大爷、钻圈和当年“嗵鼻涕的小孩”，这些人都不是理想的讲故事的人，甚至都不是称职的讲述者。或者东拉西扯，或者不愿讲，或者写下来（可靠吗？写作的快感与故事的真实性没有矛盾吗？）。但是他们构成了一种乡村的自然生活，他们在讲乡村的自然史。这就是要义所在。

乡村已经无法讲述自己的历史，管大爷或是钻圈大爷都未必讲得出来，讲得下去，讲得圆满，他们一再兜圈子，或是推脱不讲。乡村自己任性地过着自己的生活。那是冷淡的、恶的、有着向死本能的生活。只有面对死亡才是一件大事，才是需要去做的事情。管大爷成天忧心且盘算的是什么呢？不就是一口棺材吗？他看钻圈他爷孙三代人在锯木头，不被待见还如此不厌其烦，支持他坚持下去的是对一口棺材的期盼和想象吗？只有这样的渴求会让他激动不已，或许真的是因为他爹看到李木匠被活埋没有棺材，管大爷最大的愿望就是自己到时会有一口棺材。这就是乡村生活，关于生与死，关于婚丧葬娶、耕作收获的故事。但在这篇小说中，显然没有乡村的积极的、蓬勃生长的、充满生机的生活（例如，耕作和收获），那是人的生活，人伦的生活，是人的繁衍生活。而莫言这里所写的，则是乡村自在自然的生活，一切向着客观化生成，客观性地存在，并不被理想性烛照，并不按照人的愿望生成。钻圈爷爷对管大爷的冷淡表明邻里关系的淡漠，甚至里面可能隐藏着两家人的过节，只是管大爷觍着脸要去看锯木头，当他没来时，钻圈爷爷才又有点怜惜。等他再次来时，也就是踢过一个草墩子，就算是表示了友善。但管大爷接着讲的故事却是惨兮兮的木匠和他的狗与狼生死搏斗的事，“绿油油的血……诸多的印象留在钻圈的脑海里，一辈子没有消逝”。

管大爷接着再讲的他爹管小六的捕鸟的故事，那是造孽的事。杀死成千上万只鸟，最后发展成用网子网，拿到集市上烧烤了卖。就连他妈都咒他：“小六啊，小六，你就作吧，总有一天让这些鸟把你啄死。”一个母亲这样咒儿子也少见，看来管小六杀生在乡村是多么恶的品性，母亲都认为他会遭报应。在这篇小说里，乡村的人伦关系并未表现出友善美好的特征，乡村的品性随意涌现出的大都是恶行。邻居那个黑大汉子，谁要跟他老婆说句话，就要遭他的怀疑嫉恨。拖着老婆两只脚“在街上虎虎地走”，“老婆哭天嚎地，汉子洋洋得意”。小说笔法高妙，竟然不给人伦的美妙留下痕迹。木匠架不住女人苦苦哀求，要救小牛犊，他“又想起那只牛犊，缎子般的皮毛，粉嫩的嘴巴，青玉般的小蹄子，在胡同里撅着尾撒欢，真是可爱”。这段描写，显然暗含着隐喻，这段描写完全可以套用在女人身上（其实就是形容女人的形貌身姿）。黑大汉子不许别人与他老婆说句话，有两种可能：一是他老婆颇有姿色，二是他老婆多有风情。李木匠想的岂止是牛犊？他对女人也是想入非非，况且他一直未续弦。莫言显得有些绝情，他不给乡村的人伦留下任何美妙的情景，宁可转笔到动物身上。他要从客观化的视角看到人的自然存在，人与动物存在的同一级层。这篇小说的本质就是写乡村里的人和动物——这就是乡村的自然史。

当然，自然史是一个相对的说法[[7]](#endnote-7)，如何去书写自然史同样是一个相对的说法。自然史并不是指自然界的历史，在这里，显然带有转喻的意义，其意指：乡村生活具有像自然的客观性存在的那种形态和历史。乡村生活本身是人类的、社会性的生活形态，称其为自然史，是指它有着自身生长衰败的历史进程，它能消弭人类施加的历史时间。自然史的表现固然有多种书写方式，莫言采用的视角是尽可能客观化的寓言性的表现方式。它让自然史以具有原生质感的形态去存在，去自我生成，它唯一的方向就是向死的方向，只有向死是明确的，其他的我们都无法知晓。这里使用“自然史”这一说法，是试图和本雅明构成一种对话，也由此来打开莫言小说的独特意义。本雅明把寓言性看成自然史的表达，反之，也可以说寓言表现了自然史的那些破碎的、衰败的和死亡的时刻，因为自然史的无始无终，只有死亡的时刻是其自然要发生的终结（或节点？），寓言在自然史的那些令人震惊的时刻显现出其意义。

本雅明区别象征与寓言在处理自然史不同的方式，这点正好可以加深我们分别理解寓言和自然史的基本含义。他指出：

在象征中，自然被改变了的面貌在救赎之光闪现的瞬间得以揭示出来，而在寓言中，观察者所面对的是历史弥留之际的面容，是僵死的原始的大地景象。关于历史的一切，从一开始就是不合时宜的、悲哀的、不成功的一切，都在那面容上——或在骷髅头上表现出来。尽管这种事情缺乏全部“象征的”表达自由、全部古典的匀称，和全部的人性——然而，正是这种形式才最明显地表明了人对自然的屈服，而重要的是，它不仅提出了人类生存的本质这个谜一样的问题，而且还指出了个人的生物历史性。这是寓言式的看待事物的方法的核心，乃是把历史解作耶稣在现世的受难的巴洛克式凡俗解释的核心，其重要性仅仅在于其没落的不同阶段。意义越是重要，就越是屈从于死亡，因为死亡划出了最深邃的物质自然与意义之间参差不齐的分界线。但是，如果自然始终屈从于死亡的力量，那么，同样真实的是，它也始终是寓言式的。[[8]](#endnote-8)

在这里，可以读出本雅明的基本意思：自然史并非自然界的历史，人类社会历史同样可以视为自然史；而且本雅明关注的正是人类社会历史具有的自然史特征，这就是人对自然的屈服，人的生物本性决定其自然的归属性。说到底，人的历史与自然平等、平行，它归于自然史，本来就是归于其中。只是我们寄予人的历史诸多的观念和理想性，使其独立和超越自然史。本雅明之所以让人费解，在于他把人的历史放回到自然史中去，由自然的时间性决定其存在的方式。所以，本雅明把寓言看成自然史的巴洛克形式，正是由于自然与历史奇怪的结合，寓言的表达方式才得以诞生。

在这篇关于乡村生活的小说中，其实是写了人和动物的世界，更具体地说，是两个人和动物的故事：其一，管小六捕鸟（杀鸟），其二，李木匠和狗（相互残杀）。其实质则是把人和动物划归到同一层级，即自然这一层级上。在这里，人与动物的区别并不明显，动物也会开口说话，鸟、黑狗，都可说话，都具有人的某些品性。而人性并不见得比动物性更优越。管小六杀鸟，李木匠砍树，树也会流血。这是人和动植物共同的自然史，不幸的是，它们在这里都摆脱不了向死的命运。无庸讳言，小说在这里显现出来的，都是自然之恶，自然趋向颓败和死亡.这二个故事并不相干，但管小六穿越到李木匠和狗的故事，这二个故事仅有的相同点就是死亡，管小六设圈套活埋李木匠。因为死亡的事件，他们才纠结在一起，这二个故事才被连接和重合在一起。但是，管小六要弄死李木匠的原因并不清晰，尽管小说最后李木匠喘息着说：“小六，小六，也好，也好，我现在想起来了，知道你为什么恨我了。”当然，这里只活埋了一半，是否最后就这样活埋了李木匠并不知晓，但估计是把李木匠弄死了，否则李木匠活过来，管小六也难逃一劫。显然，这个结尾使我们对这个故事的理解变得更为扑朔迷离。

很显然，小说没有终极的统一性的解释，更没有完整的和确定性的解释。它是破碎的和充满歧义的故事，这只是呈现出生活的废墟特征。在这一意义上，莫言的这篇小说可以视为本雅明意义上的寓言性写作。他在书写乡村的自然史，在把乡村生活当作自然史来书写，使之具有了寓言的意义。如本雅明所说，“历史呈现的与其说是永久生命进程的形式，毋宁说是不可抗拒的衰落的形式。寓言据此宣称它自身超越了美。寓言在思想领域里就如同物质领域里的废墟。”[[9]](#endnote-9) 很显然，在这篇小说中我们或许找不到美，在人伦的社会意义上，与其说故事里的人和动物都处在生命的困境中，不如说它们必然地趋向于绝境，都为死的必然性决定罢了，都要走向废墟。管小六设圈套挖好的墓穴，难道不是本雅明意义上的生活进程中的（历史的）废墟吗？

**三 恶的伦理或万物为刍狗**

尽管我们会说莫言对乡村中国的生活的表现有些灰暗消极，这与乡村在文学作品中总是呈现出的那么多温馨美好的形象实在相去甚远。中国多少作家把乡村写得诗情画意，写得温情脉脉，那上面实则投射了作家太多的想象和乡愁情绪。关于故乡，那样一个回不去的、再也不会回去的地方，几乎绝大多数作家都乐于把它写得美好，寄予自己的怀念和情怀，这就像纪念一个死去的亲人一样的怀恋。显然，关于故乡，关于中国乡村生活，它已经被中国作家定格在一种格式中，莫言、贾平凹、阎连科以及刘震云这些道地来自乡村的作家，却总是去写出乡村的另一面，他们更少理想化的想象，更少美化和主观化。我们固然不能说他们写的乡村和故乡更加真实，但是，他们确实是写出一种更加具有原生态的乡村生活，更多关切乡村的苦难和病痛。当然，这与他们的个人经验相关，与他们如何对待自己的生活经验相关。莫言曾经说过，他出生的房子“又矮又破，四处漏风，上边漏雨，墙壁和房笆被多年的炊烟熏得漆黑”。出生在一个大家庭里没有人管他，他几乎是悄悄地长大。他“小时候能在一窝蚂蚁旁边蹲整整一天，看那些小东西出出进进”。他说：“作为一个地地道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。我们面朝黄土背朝天，付出的是那么多，得到的是那么少。我们夏天在酷热中挣扎，冬天在严寒中战栗。一切都看厌了：那些低矮、破旧的茅屋，那些干涸的河流，那些狡黠的村干部……”莫言说，他当年想，假如有一天离开这块土地，他不会再回来。当然，莫言后来表示，当他当兵几年回到家乡，看到老母亲和其他亲人时，他也止不住热泪盈眶[[10]](#endnote-10)。

 不管如何，我们可以认为莫言记忆的家乡或中国乡村至少有他自己的亲历的直接经验，他看到更质朴更直接再少被想象加工过的乡村生活，他更乐意于去写乡村生活的粗砺贫瘠，去看乡村生活的艰辛，生命的卑微和无助，尤其是在这里爱的缺乏与恨的肆意生长。无论如何，我们试图把握住莫言这篇小说里所描述的乡村生活的“自然史”的特征，它比之本雅明所说的“自然史”并不能完全等同，但是，它们无疑有着某种形态、气质和性状的相似性，比如，在客观性与超历史的时间性上，在向死的本能和废墟般的结局意义上，本雅明确实赋予了“自然史”形而上的意味。这也使我们在理解莫言表现的乡村具有那样一种生活的状态时，能看到其中的反常的和超常的本质。他曾经说过，他“把一般的生活上升到神话世界，让人的生活、人的命运在神话氛围里展开”[[11]](#endnote-11)。这里的“神话”世界，也可能理解为超现实的世界，它不是在真实性的及物关联中来建构表征体系，它是不及物的、不现实的，这使它具有疏离的客观性，它是自成一格的世界。“神话性”与“自然性”或许是可以相通，它们共同作为一种隐喻性的说法，可以具有同一层级的客观效果。

莫言的作品经常在人伦情感或价值指向方面遭致批评，如果从自然史的角度来看，则不难理解莫言的态度。在理想性的乡村叙事中，爱的伦理与美好的情感是其基本方面；而在莫言、贾平凹、阎连科、刘震云这几位作家这里，乡村的伦理经常地或主要地表现为不信任的态度。我们固然不能以反向的逻辑就此确认他们所写就是所谓的“自然史”，我们也无法确证“自然史”的起源性逻辑，但是，我们可以以此作为一种理解的视域，去接近他们的那些作品，那样的文学世界。实际上，也确实只有在“自然史”的语境中（借用这个概念，依然是“概念”！），他们的伦理态度才能得到比较周全和充分的阐释。对于自然史来说，它只有自然存在的意义，它不得不是“超善恶的”[[12]](#endnote-12)。善与美确实是人类的理想性存在，而恶与丑似乎可以在自然史中获得客观性的存在，甚至更为客观化地体现了自然的自由表达。恶在是其所是这一点上，它是自然的。在自然的存在这一意义上，自然可以表现出恶。因此，在莫言这篇小说里，在自然史的表现方面，恶的伦理随处可见，甚至还占据了表现的核心。邻里的冷淡，内里藏着的过节，狗与狼以及与人的恶斗，伐树、捕鸟，母咒子、子坑爹，家庭暴力，偷情，人狗反目血拼，邻里活埋……所有这些，都看不到友善的乡村伦理，相反，恶则随处可见。虽然并未渲染大恶，但偷盗（偷吃了那盘肉），通奸（汉子动不动打老婆），杀生（捕鸟及活埋李木匠），对于一篇短篇小说来说，也足以表明其伦理内容和情感基调。

显然，莫言关注“恶”多少受到他所欣赏的卡夫卡的影响。指出卡夫卡对“恶”的偏爱并非什么新见，他乐于把所谓感官世界的东西看成是精神世界中的恶。对于卡夫卡来说，“恶”或许是生活世界难以避免的东西。在1918年某天日记里，卡夫卡写道：“对于我们来说世界上有两种不同类型的真理。我们可以把它们描绘成认识之树和生活之树，也可以说成行动真理和休息真理。在第一种真理中善和恶是分开的，而第二种真理并不是别的什么东西，它就是善本身，它对善和恶都是一无所知。对于第一种真理我们确实很熟悉，而对于第二种真理我们却只能去猜想，这是令人悲伤的景象。令人感到高兴的景象是：第一种真理属于瞬间，而第二种真理则属于永恒，因此，第一种真理也就在第二种真理的光芒里逐渐消失了。”[[13]](#endnote-13)按照卡夫卡的设想，在生活世界中，善与恶并存在一起，它们都是生活本身的内容，而生活本身并不能区别善与恶，它必须全部接纳它们，使之存在产发生作用。这一点也像自然史的观念一样，它们属于自然史本身的内容，并且始终以此方式存在。而被标志为善的那种东西，则是需要我们人类赋予观念和价值，它只有和我们的评判相关时，其善的价值才会显现出来。这一点，就表明卡夫卡是深受克尔凯郭尔的信仰理念的影响。德国理论家彼得—安德雷·阿尔特认为：“由于人固守在感官世界里，因此他就必然生活在恶那里。而恶不允许他清楚地感知到自己的境遇只允许他感知到认识的表面现象。卡夫卡的许多文学作品都述及到这种对于善和恶的区分破坏。”[[14]](#endnote-14)这一说法可能有片面之嫌，但也不乏片面之深刻，道出了恶与人的生活的内在联系。当然，阿尔特是在具体的文学语境中来讨论这一问题。阿尔特分析说，卡夫卡在作品中谈论的恶是其文学虚构的一个组成部分，对于更准确地界定恶这个概念，小说本身并没有提供一个明确的依据。当然，那些在我们的价值观和伦理观中可能被定义为“恶”的品性，对于莫言来说，它们可能就是生活中的一些破坏性的力量。莫言并非出于什么观念来表现它们，对于他来说，实际上就是表达的快感属性，它们更具有感官体验的能量而已。

莫言早年读卡夫卡的小说，例如《乡村医生》之类，主要被那种荒诞感所震惊，这对于他的小说叙事是一次极大的解放[[15]](#endnote-15)。多年后，莫言已经回到高密东北乡，在更加本色自在乡土生活里找到更大的自由。他曾经表述过促使他回到高密东北乡的契机的是川端康成的那只“舔着热水的秋田狗”，回到故土的莫言还有一点温情和感伤，1987年，他发表《白狗秋千架》，那是一只“白狗”，多少还有点“暖意”，虽然那里面多有痛楚和遗憾。16年后，他再写家乡，那是一只“黑狗”在作祟。为了强调黑狗，他写到两只黑狗，一只与狼搏斗死去，另一只与人反目遭到杀戮。从“白狗”到“黑狗”，这是怎样的创作心理的变化？又是怎样的美学的急变？“白狗”还是关于家乡的记忆，还是在他主观性经验介入的情境下的表现；而“黑狗”只关乎自然，甚至超自然（民间有黑狗辟邪说），只有黑狗与“恶”的客观史相联。如果说“白狗”是人的记忆的话，“黑狗”才是自然的绝对精神。黑狗是关于自然史的神话里的魔鬼。这几乎也可以看出福克纳的那种美国南方哥特小说的趣味及风格。

在这一意义上，我们由此也好理解莫言的其他的作品，他总是有一种“自然的”与“神话的”相混合的意味。莫言形成这种看待人和自然的观念，无疑来自多方面：既有来自现代文学的直接影响，也有他自己幼年时就生长于山野田地之间的经验，当然还有来自中国传统思想和民间文化的熏陶。说莫言受到老子思想的影响并非无稽之谈，至少他们在自然万物的平等性这一点上是相通的。如老子所言：“天地不仁，以万物为刍狗。”古往今来，对这句话的解释始终语焉不详，多有争议，相互矛盾。其实道理很简单，其基本意义无非是：天地无所谓仁道，对万物平等对待，视之如草芥；对于天地来说，万物都会枯荣衰败。这一思想就是宇宙万物平等论，正如恶的事物它也要表现出来，它也要实现其破坏性，它必然要实现破坏性。当然，所有的事物终究都要消亡。我们去责怪作家热衷于表现恶的破坏性是没有必要的，或许这类作家更冷静客观地提醒人们：恶的事物的自然属性，它们必然要存在，并且必然要表现破坏性。人们唯有警醒，好自为之。

这也可以理解，为什么莫言在众多的作品里表现人性和动物性的相通和互换，在他看来，他们同处自然之中，莫言总是用“自然史”的眼光来看它们的活动。所有人类社会的恩爱情仇，在莫言笔下，其实质都不过是自然的事物的相互关联，自然之恶固然存在，但是，人类又何从评价呢？《生死疲劳》的结尾，蓝解放将春苗的骨灰埋葬在他父亲那块著名的土地上。莫言描写说：“春苗的坟墓紧挨着合作的坟墓，他们的坟墓前都没有竖立墓碑。起初，这两个坟墓还有所区别，但当春苗的墓上也长满野草后，就与合作的坟墓一模一样了。”[[16]](#endnote-16)后来还有老英雄庞虎，蓝解放的老岳母王乐云，他们的骨灰都埋葬在父亲蓝脸的坟墓旁边。这里面包含着他们在世时多少的男女之爱，阶级之别，然而，归于泥土后，他们的墓地连成一体，一切都被在地的泥土和野草抹平了。莫言也忍不住重复那句古老的格言，“一切来自土地的都将回归土地”。 这是莫言的世界观，是他的自然史观念决定了他的小说会以这种态度来处理人与人，人与动物的关系及命运。

**四 中国现代主义的在地性属性**

把莫言这篇小说和现代主义联系起来，应该不再会让人觉得有勉强之嫌。表面上的随意散乱与唠叨杂陈，内里却藏着诸多的机关与力道；它看上去既无节制，也不深思熟虑，却折叠转换，钻圈脱身，无比巧妙。它的技巧与其说是，不如说是说不下去的那些无计可施，仿佛是精心布局；因为不留痕迹，反倒显出自然浑成的高妙。它确实令人匪夷所思，如此诡异多端，又仿佛只是返朴归真，随性所致。证明其是否是现代主义或后现代主义并无多少意义，实际上，现代主义及后现代主义，作为一项主义的命名，主要是具有文化思潮的意义，这种思潮已经不再具有变革的动力，这类命名已经没有必要性，也没有意义。只是在现代主义和后现代主义的理论体系里，形成一整套说辞，它对于文学作品构成了一种阐释背景，它可以在一个巨大的谱系里来讨论，具体的作品可以获得已经形成的普遍性的基础含义。正如我们在本文前面所论述的，这篇小说当然可以在传统小说的名目下来阅读分析，也可以读出它的独特价值。同样，也可以着力于探讨那些叙述和结构方面的歪拧、折叠、钻圈、转折，等等，它可以在现代/后现代的语境里来阐释，可以释放更为丰富复杂的意义。怎么读示，只取决于个人趣味罢了，既没有学理的优先权，也没有作品本质化的唯一性。一篇小说在叙述上以如此方式处理故事发生的连接方式，随意嵌入以及交替和补充的方式，不妨理解为是现代主义以来的小说才有的方法。它对可靠性和绝对性的放弃，寻找重新讲述的形式，甚至不断重复，这与某些现代/后现代哲学（美学）思想不谋而合。

很显然，在莫言这篇自然与技巧如此奇异地折叠在一起的小说中，我们不只是感受乡村生活的自然属性，同时可以读出相当丰富的现代思想。在自然史的意义上的归于一与讲述者任性杂乱的发挥，最终以一种跨越时间的重复讲述完成故事——如此做法，就小说具有的形而上冲动来说，实在是一种奇怪的回归和重复的运动。这种运动曾经被德勒兹解释为尼采永久回归的思想。他认为永久回归将不是引起一般的同一性回归的永久回归，“而是进行选择，既驱逐又创造，既破坏又生产的一种永久回归。”[[17]](#endnote-17)这不管是在莫言关于乡村自然生活的描写方面，还是这篇小说的文本构成方面，确实有此品性。德勒兹更深入的论述重复和差异说：

真正的对立并不是最大限度的差异，而是最小限度的重复——被简约为二的一个重复，向自身发出回声、回归到自身的一个重复；已经找到了定义自身的手段的一个重复。

如果我们认为带有不确定性内涵的概念是自然的概念，那就能更好地理解这种情况。这样的概念总是在别的事物之中；它们不在自然之中，而在思考自然或观察自然、并为自然再现自身的精神之中。[[18]](#endnote-18)

之所以要在尼采和德勒兹的思想中来理解莫言这篇小说，只是想采取一种简要的方式确认其沟通现代思想及现代主义美学的可能性。无须作更具体的分析，莫言的这篇小说不只是在表面的形式技巧层面可以与现代主义相连，就是在最为极端的现代哲学思想方面亦可通融。尽管我们尤其强调莫言有着极其深厚的传统和民间背景的作家，他的泥土和大地的品性如此实在；但我们同时说莫言的思想与现代主义或现代哲学相通，这也不会是夸大其词的。早在1987年，莫言在他那篇后来影响甚广的《两座灼热的高炉——加西亚·马尔克斯和福克纳》中谈到马尔克斯对他产生影响的方面：

《百年孤独》提供给我的值得借鉴的、给我的视野以拓展的，是加西亚·马尔克斯的哲学思想，是他独特的认识世界、认识人类的方式。他之所以能如此潇洒地叙述，与他哲学上的深思密不可分。我认为他在用一颗悲怆的心灵，去寻找拉美迷失的温暖的精神家园。他认为世界是一个轮回，在广阔无垠的宇宙中，人的位置十分渺小。他无疑受了相对论的影响，他站在一个非常高的高峰，充满同情地鸟瞰着纷纷攘攘的人类世界。[[19]](#endnote-19)

相比较于艺术技法，莫言更看重的是马尔克斯的作品中所展现出的那种现代哲学思想，这才引起莫言看待世界和人类方式的深刻改变，也就是说，莫言因其非凡的悟性，把自己的哲学思想调整到新的高度。他在谈论福克纳的影响时也说到，最初让他注意的也是艺术上的特色，“这些委实是雕虫小技。后来，我才醒悟，应该通过作品去理解福克纳这颗病态的心灵，在这颗落寞而又骚动的灵坛里，始终回响着一个忧愁的、无可奈何而又充满希望的主调：过去的历史与现在的世界密切相连。历史的血在当代人的血脉中重复流淌……。”可以说莫言的思想、世界观不只是有传统底蕴和民间养料，而是他也经受了欧美、特别是拉美现代主义文学表达出来的现代哲学的激烈冲击。他能把传统、民间与现代主义的本性相混合再重构出自己的世界观。

确实，莫言能把自己的在地性存在与现代主义的精神气质融合在一起，也就是说，他能把中国的乡村生活，能把传统、民间的内容形式和现代主义如此自然妥贴地揉合在一起，而且不留痕迹，这有助于我们去思考被不了了之放弃的中国当代的现代主义问题。

20世纪80年代风生水起的中国现代主义文学运动，短暂而粗浅，过硬的成果并不多，其困境在于：其一，当时的现代主义运动与现代化的意识形态相连，现代主义当然代表着最先进甚至激进的文学观念及其艺术形式，占主导地位的传统现实主义找不到与现代主义连接的关节，除非以激烈的思潮和变革行动来完成跨越。其二，现代主义代表着更为复杂的也更高层级的文学形式，它所表现的人物及生活都是“现代的”，而这样的人物和生活在中国当时的现实中却又并不普遍，这使绝大多数作家茫然无措。其三，乡土叙事、乡村生活及老派的现实主义叙事几乎与现代主义格格不入，二者几乎是隔绝于不同的文学空间。我们一直没有办法解决乡土叙事的现代主义难题，写乡土总是白描朴素，大多数情况下是老套简陋。莫言、阎连科、刘震云、阿来、贾平凹等人的乡土叙事（尽管贾平凹的情况比较特殊，但效果却是异曲同工），同样也是朴素自然，这些人却是更接近泥土，几乎是与泥土混合一体，所谓“出水才看两腿泥”，他们踩在泥地里很深。因而他们在乡村的土地上，也是如鱼得水，随心所欲。他们首先是与乡村的泥土奋战，去写出乡村的历史与血脉。而后几乎是意外地、也是自然地与欧美以及拉美现代主义小说经验接通了命脉，中国小说因此获得无限生机。其内里猛然间爆发出巨大的艺术能量，迅速打通并混淆了乡村叙事与现代主义这两个隔绝的场域。当然还有其他作家的作品，只是他们几个人更为普遍和典型而已。

然而，现代主义在中国以如此自然的形式接通传统、民间与自然朴素的乡村生活，这确实是始料未及的，这或许表明现代主义在中国具有在地性，亦即它有如此多的，以至于有太多的中国本土的原发性和原生态的内容，它的发生和完成的根基还是在其本土上。在20世纪80年代乃至90年代，人们会把乡土叙事和现代主义作鲜明区别乃至对立。当年那么渴望“现代派”时，铆足劲也弄不出“合格”的现代派（例如，被指责为“伪现代派”），90年代初是传统回归的年代，先锋派、现代派都迅速式微，甚至销声匿迹。如今回过头来看看莫言的作品，其实早在90年代，莫言和阎连科以及刘震云写下的作品，就已经越过了二者的界线，填平了二者的鸿沟（莫言在80年代的某些作品亦可作如是观）。在21世纪初，莫言这篇简短的小说，它几乎是在人们完全遗忘了现代主义的历史境遇中消化了现代主义，从而完成了现代主义。现代主义是以其不存在的方式，以其幽灵化的方式，在文本中被招魂并显灵。罗兰·巴尔特曾经指出：“每种写作都是一种回答这种有关‘现代形式’的俄尔菲式问题的尝试：即无文学的作家。百年以来，福楼拜、马拉美、兰波、龚古尔兄弟、超现实主义者、凯诺、萨特、布朗绍或加缪，都设想过（或仍在设想着）促使文学语言完整化、分裂化、或自然化的一些途径。但是代价并不是形式的冒险，并不是修辞学工作的结果或词汇的大胆运用。每当作家在探索一套复杂字词时，所质疑的正是文学存在本身。现代主义显示于它的多种多样的写作之中，这也正是其本身历史日暮途穷之时。”[[20]](#endnote-20)罗半·巴尔特列出的这个名单显然应该加上中国的莫言，而且莫言以及他的中国同道正是以意想不到的多种多样的写作，在中国的土地上完成了现代主义并且使之走向终结。

对于21世纪初的文坛来说，现代不现代已经完全不重要，甚至对小说观念和方法都已经遗忘或者麻木不仁。今天已经无法辨析现实主义、现代主义、后现代主义，不是因为理论贫乏，而是没有理论的冲动，没有理论回旋的场所。如今，现代主义确实已经过时，后现代主义也同样如此，不是因为别的，只是因为“主义”本身的终结。人们当然可以在“现代主义/后现代主义”的理论系统里来谈论问题，但它已经不具有理论/学理的优先性。也是在这一意义上，莫言的《木匠和狗》完全没有必要在现代主义的层面上来讨论问题，之所以我们还要在现代主义这一层面上提出并讨论，恰恰是来看，中国的现代主义在当代小说中是如何完成和消逝的。它完成得如此自然和有效，消逝得如此不留痕迹，它几乎完全消逝在中国的传统中，消逝在民间中，消逝在自然史中。

现代主义在中国作为一种思潮和观念已经终结，作为一种方法却若隐若现。莫言在这一年写这样一篇小说，在他的作品中并非是俯拾皆是，对于他或许随性所致，却也未必轻而易举。这一年他还有一篇小说《拇指铐》,这篇小说无疑是向鲁迅致敬的作品，但也没有人会怀疑它是现代主义表现手法极其充足的小说。这一年莫言何以要重新捡起的小说的艺术形式，重温已经冷却的现代主义“高炉”[[21]](#endnote-21)，这也并非难解之谜，至少我们可以说，莫言在这一年发表的这两篇小说都是在艺术形式上最用力的小说，它也表明莫言对于中国小说与现代主义及世界文学经验重新进行对话的努力。莫言此举至少在提醒我们，中国的现代主义不了了之并不表明我们完成了现代主义，也不表明我们可以完全放弃现代主义。中国当代文学如何与世界文学经验对话，如何在传统、乡土和现代主义之间，中国文学还有许多可为之事，甚至“歪拧”一下就可开掘出一条秘密路径。那个叫作“莫言”的人，一直在黙黙地做着一些事情，他并不想告诉我们秘密，他的作品唠叨，同时又是缄默和关闭，就像这篇叫作“木匠和狗”的小说做的一样，那个木匠在被活埋时才意识到什么。意识到什么呢？他真的意识到什么吗？许多年前布朗肖说：“一部文学作品，对于懂得深入其中的人来说，是一段沉默而丰盈的停驻、一种坚固的防御和一堵会说话的无边界的高墙；它走向我们，并让我们离开自己。如果在原始的西藏，圣迹不再被揭示，整个文学便宜停止讲述，是缄默带来了缺失，也许正是缄默的缺失显现出了文学言语的消亡.”[[22]](#endnote-22)朗西埃对这段话颇有兴致，甚至把它作为在今天重新辨析文学的绝对性的范本来分析。对于我们来说，这段话只是提醒我们，那些缄默和关闭的文本，可能是包含了某些深远的启示思想。在我们渴求提升中国小说的艺术水准，要与世界小说经验（包括现代主义和后现代主义在内）接轨时，我们可能就在创造世界小说的新的经验；在我们执着于要回到传统、民间、本土时，我们可能正在重构这些东西，把它们纳入了世界的体系之中。在今天，所有在地的，也就是在世的；所有在世的，必然要在地。这需要我们重新回到文学本身，回到中国文学走过的路径。

 **[作者单位：北京大学中文系]**

**责任编辑：刘艳**

1. 比如说这一年莫言因为刚出版不久的《丰乳肥臀》而遭遇到的明枪暗箭，因为心绪难免有所烦闷，写下一些有“狠劲”的小说表达潜在情绪也未尝不可理解。 [↑](#endnote-ref-1)
2. 王德威：《当代小说二十家》，第218—219页，北京三联书店2006年版。 [↑](#endnote-ref-2)
3. 莫言：《木匠和狗》，参见莫言《与大师约会》，第377页，上海文艺出版社2009年版。 [↑](#endnote-ref-3)
4. 参见拙文：《现代小说的“歪拧”面向——<憩园>的另一种解读》，《文艺报》2011年11月16日。 [↑](#endnote-ref-4)
5. 该文收录进坂井洋史的《巴金论集》（中文版），第131页，复旦大学出版社2013年版。 [↑](#endnote-ref-5)
6. 参见拙文：《现代小说的“歪拧”面向——<憩园>的另一种解读》。 [↑](#endnote-ref-6)
7. “自然史”的概念是法兰克福学派特别关注的一个概念，本雅明、阿多诺、马尔库塞都有相关论述，以本雅明的论述为源头，形成关于“自然史”的颇为复杂也各不相同的阐释谱系。 [↑](#endnote-ref-7)
8. 瓦尔特·本雅明：《德国悲剧的起源》，陈永国译，第136页，文化艺术出版社2001年版。 [↑](#endnote-ref-8)
9. 瓦尔特·本雅明：《德国悲剧的起源》，陈永国译，第146页，文化艺术出版社2001年版。 [↑](#endnote-ref-9)
10. 参见莫言：《我的故乡与我的小说》，《当代作家评论》1993年2期。引文参见孔范今主编《中国新时期文学研究资料·莫言研究资料》，第23—25页，山东文艺出版社2006年版。下同。 [↑](#endnote-ref-10)
11. 参见莫言、陈薇、温金海：《与莫言一席谈》，原载文艺报1987年1月17日，引文参见孔范今主编《中国新时期文学研究资料·莫言研究资料》，第21页。 [↑](#endnote-ref-11)
12. 这里借用尼采的一本书的书名《超善恶——哲学序曲》。中文版可参见张念东、凌素心译本，中央编译出版社2005年版。 [↑](#endnote-ref-12)
13. 13引述可参见彼得—安德雷·阿尔特《恶的美学历程》，第420页，中央编译出版社2014年版。 [↑](#endnote-ref-13)
14. [↑](#endnote-ref-14)
15. 莫言：《影响我的10部短篇小说》，新世界出版社1999年版。 [↑](#endnote-ref-15)
16. 莫言：《生死疲劳》，第519页，作家出版社2006年版。 [↑](#endnote-ref-16)
17. 17德勒兹：《重复与差异》，参见《游牧思想——吉尔·德勒兹 费利克斯·瓜塔里读本》，陈永国编译，第49页，第52页吉林人民出版社2011年版。 [↑](#endnote-ref-17)
18. [↑](#endnote-ref-18)
19. 参见莫言《两座灼热的高炉——加西亚·马尔克斯和福克纳》，《世界文学》1986年3期。 [↑](#endnote-ref-19)
20. 罗兰·巴尔特：《写作的零度》，李幼蒸译，第32页，中国人民大学出版社2008年版。 [↑](#endnote-ref-20)
21. 莫言曾经把马尔克斯和福克纳称为他要躲避的二座高炉。 [↑](#endnote-ref-21)
22. 莫里斯·布朗肖（Maurice Blanchot）：Le Livre à venir,Groupe Gallimard, 1959,P.267.转引自雅克·朗西埃《沉默的言语》，臧小佳译，第6页，华东师范大学出版社2016年版。 [↑](#endnote-ref-22)