

修辞与伦理:莫言《蛙》的叙事修辞学解读

赵奎英

一、从“幻觉型”到“心理型”作品的转向

莫言作为当今中国充满不竭创造力的先锋性作家,他几乎每一部新作的出版都能带来文坛的震动。莫言作品的精神徽章是如此鲜明,从《透明的红萝卜》,《红高粱家族》,到《酒国》《丰乳肥臀》,再到《檀香刑》《生死疲劳》,莫言在叙事手法上可谓不断创新,但无论怎样变化创新,我们都觉得那仍然是莫言的作品。但近读莫言的新作《蛙》,却使我获得了完全不同的阅读感觉。尽管这部作品仍然根植于高密东北乡那片神秘的土地,尽管这部作品在语言和结构上依然是如此出色,尽管那对以人体器官命名的古老风气的戏谑性描述从一开始就让我们对它欲罢不能,但这种阅读的快感与以往的阅读感觉很是不同。我们发现莫言的这部作品似乎已从我们所熟悉的地方发生了某种转向或转型,它无论是在取材上还是在风格上都很难再与莫言原来的作品归属同一类型。

瑞士心理学家荣格在《心理学与文学》中,曾把文学作品区分为幻觉型作品和心理型作品两大类型。所谓“心理型”的文学作品,是指题材来自于人类意识的广阔领域的作品,^①这一类文学作品“完全是从作者想要达到某种特殊效果的意图中创作出来的。他让自己的材料服从于明确的目标,对它们作特定的加工处理。他给他增加一点东西,减少一点东西;强调一种效果,缓和另一种效果”;“自始至终小心地考察其整体效果,并

且极端重视风格和造型规律”,“他与创作过程完全一致”^②。所谓“幻觉型”作品指那种题材不是来源于人们所熟悉的意识领域,而是来自于超越于人类一般理解力的原始的集体无意识领域的作品。^③这一类作品“有着与生俱来的形式,他想要增加的任何一点东西都遭到拒绝,而他自己想要拒绝的东西却再次被强加给他。”这时他的自觉精神被突如其来来的思想和意象所淹没,“他只能服从他自己这种显然异己的冲动,任凭它把他引向哪里。”^④这时艺术家的自觉意识与创作过程并不保持一致。根据荣格的解释,我们感觉,莫言以往的大多数作品都主要属于“幻觉型”作品,而莫言的最新力作《蛙》则主要属于“心理型”作品。笔者私下认为,《丰乳肥臀》可视为莫言以往“幻觉型”作品的代表,它那深厚莫测的文化意蕴,无与伦比的语言风格,近乎“极乐文本”(巴尔特)的令人震撼的审美效果,都足以使人把它界定为一部“幻觉型”的“天才杰作”。在这种作品中,始终包含着一些奇谲莫测的让人无法完全理解的东西。在这里,母性崇拜与男性中心,不朽情结与死亡冲动,雄性的张扬和对男权的解构,神圣的宗教情感和对神性的亵渎,深刻的历史意识和对历史理性的颠覆,恒定意义的消解和对终极价值的追求,原始的族类经验和现代性的个体化表述等一系列对立的、异质的因素得到了惊人的混合。^⑤每当重读这部作品,我都深感它绝不是仅凭清醒的意识所能完成的。那成群结队的意象和梦幻

专题
批评

贰零壹贰年
第陆期

12

般的恢宏场面,“仿佛来自人类史前时代的深渊”,打通了我们通向远古的集体记忆和原始经验。

在荣格的心目中,“幻觉型”作品是更高的。这—是因为在幻觉型作品中,作家提供了超越了人类理解力的原始经验而没有对它做出任何心理学的解释,从而向心理学家(实际上也向文学批评家)提出了挑战;二是因为“幻觉型”作品的创造是被“集体无意识”推动的。一个作品如果以“集体无意识”来谈,它就超越了作家个人的局限,它不是以作家个人的声音而是以整个族类的声音来说话的。而“心理型”作品取材于人们所意识经验到的各种领域,如社会,家庭,环境领域等,作家自身的创造活动始终没有超出心理学所能理解的范围,它所包含的一切经验及其艺术表现形式都是人们所能理解的,或者作家自己就已经在作品中把各种心理事件用漂亮的语言解释清楚了,它也就没为心理学家或批评家留下进一步阐释的空间,心理学家或文学批评家也已不能再为它增加什么东西了。这样一来,心理型作品就不如幻觉型作品更具有陌生性、多义性。如此之说,我们把《蛙》视作莫言从幻觉型向心理型转向的作品,是不是意味着莫言的创作水准下降了?断非如此。在我们看来,对于一个已经创作了大量幻觉型作品的“幻觉型”作家来说,如果他能创造出杰出的心理型作品,这只能说明他创作领域的宽广和创作才能的多面性、坚实性。我们知道,“意翻空而易奇,言征实而能巧”,如果一个作家不具有非凡的控制功力和语言功底,他是不可能创造出“完全是从作者想要达到的某种特殊效果的意图中创作出来的”作品的。因此我们这里的归类不具有派定高低位置的性质,而是为了更简明地描画出莫言创作的整体概貌,以便更好把握莫言创作中出现的新的动向,并更好地说明属于这部新作的自身的特

质。

莫言的《蛙》这部新作取材于新中国以来的中国计划生育史,这一题材虽然敏感重大而富有争议,但由于它来自社会现实领域,属于能被我们的意识明显经验到的领域,因此它不会过分超出人们通常的理解能力。这部作品在意蕴上也无须太多阐释,尽管它的意蕴非常丰厚,主题也非常深刻,但无论是“蛙”这个题目与人类的生育繁衍相关的生命象征含义,还是作者作为罪人来写作的“罪恶与救赎”的意图,作者在文本中都已经交待得比较清楚了。关于《蛙》这个题目的象征意义,在剧本中作者借人物之口说得很明确:“暂名为青蛙的‘蛙’,当然也可以改成娃娃的‘娃’,当然还可以改成女娲的‘娲’。女娲造人,蛙是多子的象征,蛙是咱们高密东北乡的图腾,我们的泥塑、年画里,都有蛙崇拜的实例。”^⑥对“罪恶与救赎”的问题,作者则借叙述者之口,在给杉谷义人先生的信中作了反复叙说:“至于我自己,确实是想用这种向您诉说的方式,忏悔自己犯下的罪,并希望能找到一种减轻罪过的方法。”“既然写作能赎罪,那我就不断地写下去。既然真诚的写作才能赎罪,那我在写作时一定保持真诚。”^⑦经验意识领域的题材,加上被反复解说的意蕴和意图,即便《蛙》中有一些神秘场景的描写(如姑姑被青蛙所追赶的恐怖场景,郝大手捏的泥娃娃具有灵性能够投胎转世等等),但这些描写由于整体上意图明显,实际上已经被从根基处“去魅了”。《蛙》这部心理型小说与莫言原来那些幻觉型小说相比,也因此显得不那么神秘了。

二、叙事修辞与叙事伦理的提出

根据布思的研究,小说也是有修辞动机的,也是讲究修辞效果并使用修辞手段的。小说使用的修辞手段,“也就是史诗和小说

的作者在自觉或不自觉地把读者引入他的虚构世界时”所使用的各种叙事技巧。小说所使用的各种叙事技巧之所以被视为一种“修辞手段”，原因乃在于，在布思看来，文学不是可以脱离开读者的纯粹客观的存在，它是作者与读者之间依据各种叙事技巧进行交流的艺术，他也追求交流的实际效果。作家使用这些叙事技巧的目的是为了控制和影响读者，这类似于修辞学家（演说家）使用修辞手段去控制和影响他的听众。

尽管任何一部小说，不管作家承认不承认，它都包含着或明显或隐蔽的修辞动机，但莫言这部“酝酿十余年、笔耕四载、三易其稿、潜心打造”的长篇力作与他以往的小说相比，它是具有更明显的修辞动机并力图通过一定的修辞手段刻意去达到某种修辞效果的，这既可从莫言自己对这部小说的创作历程的介绍中得到佐证，也可从对作品的仔细阅读中细细地体会出来。而莫言之所以在《蛙》的创作中更突出地面对修辞学的问题，这是与他选择的题材相关的。我们知道，由于莫言以往的大多作品主要取材于历史领域，距离当下较远，作者也就拥有更多的自由发挥的空间。而莫言的《蛙》却转身离开了那个令他沉迷的历史领域，选择了计划生育这个更为坚硬的现实领地。尽管计划生育政策从它最初施行到现在亦有几十年的时间，那最轰轰烈烈的阶段也业已成为历史，但由于计划生育政策作为我们的基本国策未变，因此这一政策仍然具有当下性，计划生育史最多也只能算作“当代史”。这段当代史不同于莫言原来所写的“我爷爷”“我奶奶”的历史，那段历史对许多人来说还是陌生的，也并不是所有人都参与其中的，但中国的计划生育史却是家喻户晓，因为它和现在中国每个家庭的“基本生产”都有关系。正是因此，当莫言选择这样一个人人都熟悉的属于意识经验领域的现实题材时，这也基本上先

行决定了他要写一部“现实主义”的小说。尽管小说家拥有虚构的权力，但在这种现实主义的诉求面前，作家还是不能把人人都熟悉的现实写得太过离谱的。读者在对这类作品的阅读中，也总是渴望能够发现某些比在日常经验中更为真实的东西。因此，对于这类题材的表现，作者首先必须努力营造“逼真”的幻觉。同时，作者面对的又是这样一种高度敏感的现实题材，它既关涉着民间的自然伦理，又关涉着国家的基本国策。但凡多少有点见识的人都知道，中国如果不控制人口增长是绝对不行的，但多少有点经验的人也都知道，国家在具体施行这一基本国策时，也的确出现过人们所不愿意看到的一些血腥和暴力的现象。自然伦理与国家意志的冲突虽然不是一场对外的真枪实弹的战争，但它对于有些家庭来说，却超过了真实战争的影响。面对这样一个高度敏感而又复杂的现实题材，最为困难的事情应该是作者站在什么样的伦理立场上，使用什么样的叙事技巧或修辞手段，控制作品的整体效果，把这一高度敏感复杂的事件真实而又有分寸地表达出来。

前者是一个叙事伦理的选择问题，后者则是一个叙事修辞的运用问题。但这两个问题又是结合在一起的，最终又都是通过叙事修辞表现出来的。因为作家在小说中的伦理选择不同于现实生活中的道德评判，在小说中作家是没有责任必须亮明自己的伦理态度的。因此他的道德评判可以趋于隐蔽。同时，在小说中的伦理选择同样要考虑对读者的效果，因此作家在小说中的伦理选择未必和他现实生活中的伦理选择相一致，这种伦理立场的选择也是与一种修辞手段或修辞策略联系起来的。但不管怎么说，当莫言以“计划生育史”这一为人所熟知的、高度敏感而又复杂的事件作为《蛙》的创作题材时，他便面临空前的困难，他是不得不明确地考虑

贰零壹贰年
第陆期

到他的读者的,他是不得不考虑这部小说的效果的,因此也是不得不使用一种叙事修辞学的。莫言的《蛙》对叙事修辞的使用一方面表现在叙事方式上,一方面表现在对姑姑这个人物形象的塑造上。

三、书信体“讲述”与话剧体“展示”的并用

从小说的叙事方式上来看,小说由五封书信勾连而成。前四封书信的主体内容是以书信体形式讲述的故事,第五封书信的主体内容则是一部完整的九幕话剧。书信体和话剧体的联用,使得《蛙》在叙事方式上把“展示”与“讲述”结合起来。西方现代叙事学理论曾对“展示”与“讲述”进行区分。所谓“展示”就是指那种用“客观的”、“非个人性”的、“戏剧化”的叙述方式直接“呈现”故事而不作任何评论的叙事方式,这种方式为现代小说所常用;所谓“讲述”就是指“作家”或作为作家的“可靠叙述者”(是指按照隐含作者的价值观念和行为准则来讲话或行动的叙述者)直接在作品中出面的叙事方式,在这种方式中,作家常对作品中的事件和人物发表评论,这种方式为传统小说所常用。布思指出,福楼拜之后,许多作家和批评家都认为“展示”是艺术的,“讲述”是非艺术的,“展示”要比“讲述”优越。但布斯不同意这种把“展示”与“讲述”对立起来的简单划分以及“展示”优于“讲述”的武断观点。布思认为,菲尔丁“讲述”的一段故事,较之詹姆斯或海明威那些肤浅模仿者“展示”出来的场面,看起来却更为逼真;有些作家的评论虽然的确损害了作品,但有些作品中冗长的评论却仍然吸引读者。”^⑨

看得出来,布思这里更加推崇“讲述”的方式。而《蛙》的高明之处则在于它虽然以“讲述”的方式为主,但也没有单纯依靠“讲述”的方式,而是把“讲述”与“展示”结合起

来使用。因为“话剧”文体的叙述方式必然是“展示”式的,而“书信体”的使用则必然是“讲述”式的。“讲述”的方式,使得作者在作品中能够自由进出,为作家自由地发表评论提供可能。同时这种书信体式的讲述方式,与其他第一人称如日记体的讲述方式相比,它又具有另一种修辞学上的优势,那就是它可以把读者直接带入文本之中。或者说它把读者直接设置为“在场”的。而这种虚构读者的“在场”,会使得作者对于事件的评论更有分寸感和针对性。况且《蛙》设置的这个虚构读者还不是一个普通的中国人,而是一个对于中国国情或许并不十分了解的国际友人,日本名作家杉谷义人先生。这就使得那个作为作家的“可靠叙述者”而存在的叙述者蝌蚪具有更重大的责任。我们知道,计划生育长期以来是外媒攻击中国人权状况的口实。向国际友人讲述与中国的计划生育史联系在一起的姑姑的故事,那就更应该掌握分寸和技巧。他既不能放大某些事实,也不能隐瞒某些真相;他必须拥有反思这一事件的世界视野,但也不能放弃国人的根本立场。总之书信体的讲述方式,使得作者心中需要时时怀有一个读者,而读者的在场感又使得作者对叙事效果的控制显得卓有成效。

作者对叙事效果的控制主要依靠的是叙述者对计划生育中的血腥事件所作的补正性评论上。如叙述者蝌蚪,在讲述了其妻因做人工流产而惨死在手术台上的故事之后,便发表了这样一番评论:“在过去的二十多年里,中国人用一种极端的方式控制了人口暴增的局面。实事求是地说,这不仅仅是为了中国自身的发展,也是为全人类作出贡献。毕竟,我们都生活在这个小小的地球上。地球上的资源就这么一点点,耗费了不可再生,从这点来说,西方人对中国计划生育的批评是有失公允的。”本来,对王仁美惨死事件的讲述,把对计划生育的血腥叙事推向一

个高潮,而这种评论则构成了对紧张效果的明显缓解,使得作者有效地控制了这一敏感话题所易于产生的过于激烈的效果。这不得不说是一种修辞手段或修辞策略。同时这种修辞性评论,也使得作者的伦理立场复杂化,产生了一种更为复杂的伦理修辞效果。因为我们发现,《蛙》的叙述者讲述的是百姓的血泪史,评说的却是国家的大道理。或者说叙述者讲故事时是站在民间伦理的立场上,发表评论时代表的却是主流伦理或国家意志。这使得我们的脑海中所浮现的故事画面与评论的声音似乎总是出现某种错位和分离,“所见的”与“所说的”似乎并不完全和谐一致。这两种相反相成的力量虽然被综合在一起,产生了一种平衡的修辞效果,但这两种声音,似乎自始至终并未真正融合。因此叙述者的评论似乎并不能让作家真正释怀,我们隐隐感受到作家实际上仍然处于一种分裂的痛苦中,作为赎罪的写作,就像叙述者所说的那样并未完全达到赎罪的目的。但也正是在这未被弥合的缝隙中,隐含着未被说出的无限言语,但也正是这些未被说出的言语,使得这部作品在叙事伦理上表现出一种深刻的含混性、复杂性。这种含混性不是对责任担当的简单回避,而恰恰表现出一个作家的使命感和对事实本身的尊重,它既要作为社会的良心来写作,但同时也负有对国家和民族的责任。面对复杂的事实,任何非此即彼式的伦理选择都将是简单化的。从这种意义上说,事件与评论之间的错位与分离,最大可能地突显了事件本身的悖论性和作者伦理选择的艰难性、复杂性。因为并不是只有叙述者的评论才代表了作家的观点立场,叙述者所讲述的故事就不代表作家的观点立场了。就像布思所说的,文本中“隐含的作者”作为作家的“替身”,他所“信奉的主要价值观念是由全部形式表达的一切”——包括他对事件的安排和他对故事的评论

——共同折射出来的。从这一意义上说,事件与评论之间的错位与悖离,一方面突显了事件本身所内含的悖论性特征,另一方面也突显了作者进行伦理选择的艰难复杂的心理过程。而这一悖论性、复杂性的突显,离不开对书信体“讲述”方式的使用。

书信体讲述的方式尽管具有这样的优势,它尽管可以使作者自由进出,可以使作者幻化为叙述者对故事进行自由讲述,并自由地发表对事件的评论,但这种自由并非没有限制。因为对于那些现实的读者来说,书信体的讲述更容易制造逼真的幻觉,更容量相信作者所讲述的故事的真实性。在书信体的讲述中,尽管叙述者与真实的作家不是一回事,但读者还是倾向于把叙述者看成是隐含的作家而与真实的作家莫言联系起来。因此,这种可以随意讲述、自由评论的书信体讲述方式,它实际上既可能限制作者对事件的自由虚构,也可能限制作者对事件进行完全自由的评论。如果仅仅使用书信体“讲述”的方式,对逼真效果的追求又会使作品陷于一种不自由的境地。同时这种第一人称讲述的方式,难以把叙述者自身和人物置于客观的被审视的位置上,当作者涉及对自己的内心进行反思、对他喜爱的人物进行剖析的时候,这种非客观化的切入方式又往往会使他手下留情。这使得用书信体来讲述故事,必然会有许多言之不尽的东西。因此作者在通过书信体从整体上控制住了作品的效果,建立起作者、叙述者、人物与读者之间的信任关系之后,在最后一封信的主体部分又引入话剧文体,以突破书信体第一人称讲述式叙事的种种限制。

我们知道,在戏剧中,故事不能通过叙述者来“讲述”,而只能靠人物自身的语言和行动来“展示”。在小说中,作者的观念可以通过叙述者和小说中的人物方便地讲出来,而在戏剧中作者却不能自由进出。他只能化

贰零壹贰年第六期

成戏剧中的一个角色,在该出场时才出场,因此他也不能随便发表评论。但话剧的这种叙事方式,一方面是一种限制,但另一方面也开放出一些新的空间,使作者获得更多的自由,并使作品具有更高的艺术性特质。

戏剧本身的虚构性,为作者的自由表现提供了保护性外衣,使他得以表现出在易于制造“逼真幻觉”的书信体中所不能表现出的东西。同时,话剧文体的“展示”性叙事方式,由于没有叙述者的介入,使得事件和人物的展开更加客观化,姑姑这一人物形象自我忏悔和反省要比在书信体的讲述中更为深入。并且话剧体叙事的“现在进行时”时态,使得话剧中所表现出来的故事不是已经完成的事件,而似乎是一切才刚刚拉开序幕。在话剧中我们看到,姑姑、小狮子和蝌蚪都一方面在赎罪,另一方面又犯下了新的罪行,并且还连带出更多的人参与罪恶的共谋。原来姑姑和小狮子是在国策的强制下杀死那些尚未出生的婴儿,现在却又合谋夺走别人已经生下的婴儿。找人代孕虽是出于对生命的热爱甚至迷狂,但这种迷狂行为实际上是不把生育者当人,它又严重地伤害了代孕母亲。在这种伤害下我们不知道身心已经严重受损的陈眉该是何种命运。在这场荒诞话剧中,我们看到许多人都睁着眼说瞎话,共同编造着谎言和骗局,让生活本身变成了虚构的戏剧。小狮子一直想像着自己怀孕并模仿生孩子;姑姑为想象和模仿生孩子的小狮子接生;陈眉模仿民女告状;魏所长模仿包青天接状。“高梦九断案”更成为荒诞的戏中戏。这与前面书信体故事制造的逼真幻觉形成了鲜明的对比。在这部话剧中,似乎只有那在“堂吉诃德”餐馆扮演角色的陈鼻作为罪恶的揭露者而回到真实之中。这种虚实之间的转换与张力,使得《蛙》的叙事空间大大开拓,并获得了更复杂的伦理修辞效果和更深厚的艺术魅力。而这一切正与作者把

“书信”体“讲述”和“话剧”体“展示”结合起来使用的叙事修辞学大有关系。但作者对叙事修辞的运用,还不仅还表现在对书信体讲述和话剧体展示的共同使用上,而且还表现在在塑造姑姑这一人物形象时对情感距离和审美距离的双重控制上。

四、情感距离和审美距离的控制

莫言在一次访谈中曾经说:“《蛙》固然是反映了一个非常敏感的、重大的社会现实问题,但我最满意的还是塑造了姑姑这样一个人物形象。姑姑是我心中的神。”又说:“计划生育以及几十年来中国的社会现实,都是我塑造人物使用的材料和背景,我的目的不是表现计划生育这个事件,而是借计划生育来表现、塑造一个在我们的文学史上没有出现过的、独特的典型人物形象。”^⑩莫言的这部小说是借计划生育这个事件来塑造姑姑这个人物形象还是借讲姑姑的故事来表现计划生育这个事件,我们可以另当别论,但通过这一段话我们可以明确地看出,莫言在《蛙》这部小说的创作中,是把很多精力放在姑姑这个人物形象的塑造上的,莫言也是非常珍视自己所创造的这个人物形象的。对于姑姑这人物形象,莫言曾多次坦言是以自己现实生活中的姑姑为原型的,对于现实中的姑姑莫言是怀着挚热的情感和崇高的敬意的。在访谈中莫言把姑姑视作他“心中的神”,说她是“高密东北乡圣母级的人物”,^⑪在小说中,莫言也借蝌蚪之口说自己写这个剧本“是为了对姑姑的爱,是为了为我们高密东北乡的圣母树碑立传!”由此我们可以推定,莫言与他现实生活中的姑姑是具有很近的情感距离的。对于这样一个姑姑莫言实际上是不忍心把她写成一个罪人或者具有太多恶性甚至缺点的。但同时,莫言作为一个卓越的文学家,一个老道的小说作者,他

又是深谙文学和美学之道的,他深知对于艺术创造来说,审美距离是必要的,对于一个成功的典型艺术形象来说,丰富性和复杂性是必不可少的。尽管她对生活中的姑姑满怀敬与爱,但出于对审美效果的考虑,他不能把姑姑写成十全十美的“圣母”或完人,他又必须写她的缺点、罪行、甚至人性之恶的方面。这些方面甚至是现实中的姑姑所没有的。莫言自己说得很明白,“小说中的姑姑和现实中的姑姑区别是很大的”,“她在计划生育工作期间实际上也偷偷地帮了许多人,她绝对不像小说里那样是个铁面无私的像一个判官那样的人物。”^⑧对于自己所爱戴的姑姑,莫言在小说中把她写得不近人情甚至有违人性,如果不是出于对艺术效果的考虑,那是没法进行解释的。所以莫言在塑造姑姑这个人物形象时,同样面临着布思所说的小说修辞问题,因为他必须控制人物形象塑造的整体效果。而要想控制效果,她必须首先控制与姑姑的“情感距离”和“审美距离”,让自己和姑姑在情感和审美上都既不能“太远”,也不能“太近”。而作者也正是在对情感距离和审美距离的双重控制中,创造出姑姑这个为莫言所挚爱、所珍视的成功的典型人物形象的。

莫言所创造的姑姑这个人物形象是非常复杂的,她无论是在经历还是在性格上似乎都充满了悖论特征。从经历上看,姑姑作为共和国培养起来的第一批基层妇科医生,她人生的前30年主要是为人接生,工作是把婴儿接到世间;她的后三十年主要从事计划生育工作,目标就是把那些非法孕育的婴儿扼杀在未出“锅门”之前。她早期被称为“活菩萨”,“送子娘娘”,后期则被视作“妖魔”,“活阎王”。就个性来说,也充满了悖论特征,她既对生命满怀爱心,称得上是有大爱之人,可在某些方面她又表现得冷酷无情。有一次家里人让她回来为一头难产的驴

接生,在她没有看见那痛苦的驴之前满腹牢骚,但当她看到那头饱受折磨的驴看到她来而跪下时,她的眼泪当即就流下了。当企图超生的陈鼻从隐藏半月的地窖里钻出来,扑跪在她的面前哭诉着向她磕头求饶,乞求放他一马的时候,“姑姑的眼里淌着泪说,陈鼻啊陈鼻,这不是我的事,如果是我的事,那么怎么都好说——你要我的手,我也能砍了给你。”这足以见出姑姑那博大的怜悯情怀。但就是这样一个“姑姑”,在文革初起之时,“她对曾经保护过她的老院长毫不客气”,以至他不堪凌辱而自杀,对同事“黄秋雅更是残酷无情”,并最终使其为一次被诬告的计划生育事故充当了“替死鬼”。在执行计划生育政策时表现出来的不可思议的冷酷和坚定,更使她血债缠身。这不禁让人思考“姑姑”究竟是一个什么样的人,一个人何以忠诚到为了党性国策而几乎丧失了人性?这些疑问险些就让我们把姑姑看成一个在人性深处或许就存在某些“恶魔”倾向的人。

但作者尽管讲述了与姑姑直接相关的一个个的惨烈血腥的故事,他并没有把她塑造成为一个让人憎恨的罪人形象。因为作者通过距离控制避免了这样的危险。这种距离控制一方面表现在对血腥事件的逆向叙述上,一方面表现在对事件所作的补正性评论上。从对事件的叙述来看,作者让姑姑每一次残酷地执行命令都显得非常悲壮,她让别人流了产,丢了命,她自己也受到血腥的报复。在前面作为叙述者、在后面剧本中作为人物之一的“蝌蚪”却仍然劝慰说姑姑没有罪,姑姑的双手“不但是干净的,而且是神圣的”,姑姑所做的“那些事儿算不算‘恶事’”,现在还很难定论,即便定论为恶事,也不能由您来承担责任。”他劝慰姑姑“不要自责,不要内疚,您是功臣,不是罪人。”这种辩护性的声音不仅与姑姑后期的心声相违背,也与故事呈现出的画面存在着错位与悖离。这

种悖离,一方面表现出了作者对姑姑的爱,他是不忍心姑姑把自己作为罪人进行拷问并承受心灵的折磨和煎熬的;另一方面,也体现出了事态本身的复杂性和伦理选择的艰难性,姑姑究竟是有罪还是无罪,罪责应该由谁来承担,的确并不是轻易能够论定的。但不管怎么说,作者通过对事件的逆向性叙述和对事件的逆向性评论的叙事修辞学,使得姑姑这一人物形象的塑造始终处于情感距离和审美距离的双重控制之下,并因而获得一种均衡而又复杂多义的审美效果。

莫言在一次访谈中曾经说:“作品关键是要写人。至于事件与是非,读者读完作品,都会对此作出自己的判断。”又说,“作者无须对这项国策进行评判,主要是借这个素材,塑造人物,剖析人物灵魂。”^⑩莫言虽然说无须对事件的是与非,对这项国策进行评论,但我们认为在这部作品中,莫言已经借对姑姑故事的叙述,借对姑姑这个人物形象以及其他人物形象的剖析,说出了他要说的东西。只是这种“说”不一定都表现为明确的叙述者的评论和人物的话语。布思在其《小说修辞学》中曾指出,“隐含的作者”作为作

家潜在的“替身”或“第二自我”,“不仅包括可抽出的意义,而且包括每一点行动的道德和情感内容,以及所有人物的遭遇。简言之,它包括我们对一个已经完成的艺术整体的直觉性领悟。隐含的作家所信奉的主要价值观念,是由总体形式表现出来的一切,……隐含的作者有意无意地选择了我们所阅读的一切,我们把他推断为一个理想的、文学的、真实人物的创造版本,他是他自己所选择的总和”。^⑪这就意味着,我们要想深入全面地理解这部作品,不能只看那些明确说出的话,不只是那些对事件的直接评论才代表了作家的声音,作家的价值观念暗含在他整个的作品之中,当然也暗含在他所叙述的事件之中。只有穿透他所使用的叙事修辞学,才能更好地理解这部作品在叙事伦理方面的多义性、复杂性和艰难性,也才能更深刻地体会隐含在这部作品之中的生命之痛、生存之痛和人性之痛。

(注:论文属教育部人文社科青年项目“语言与生态”(编号09YJC751054)中的个案研究性成果)

赵奎英 山东师范大学文学院

注释:

- ①②③④荣格:《心理学与文学》,冯川、苏克译,三联书店,1987年版,第127页,第110-111页,第127页,第111页。
- ⑤详见拙作《一个可逆性的文本:丰乳肥臀的语言文化解读》,载《名作欣赏》,2003年第5期。
- ⑥⑦莫言:《蛙》,上海文艺出版社2009年版,第308页,第179页。下引《蛙》中内容,均出自此版本。
- ⑧申丹:《修辞学还是叙事学?经典还是后经典?——评西摩·查特曼的叙事修辞学》,载《外国文学》,2002年第2期。
- ⑨韦恩·布思:《小说修辞学》,付礼军译,北京大学出版社1987年版,第24页。
- ⑩莫言:《写小说就是“胡编乱造”,想写战争小说》,《大众日报》,2011年07月23日。
- ⑪⑫《莫言谈文学与赎罪》,《东方早报》2009年10月2日。
- ⑬《莫言访谈录:作家要写灵魂深处最痛的地方》,新华网,2009年12月03日。
- ⑭韦恩·布思:《小说修辞学》,付礼军译,北京大学出版社1987年版,第81页。引文据芝加哥大学1983年英文版第73—75页(Wayne.C.Booth,Rhetoric of Fiction,The University of Chicago Press,1983,pp.73—75)作了某些改动。