



一个“游魂”的“寄居叙事”

——论莫言《生死疲劳》的叙事实验

王西强

内容提要 莫言在《生死疲劳》中通过“视角叠加”创造了一种“寄居叙事者”。这种“寄居叙事”实验，脱胎于其早期拟人化的“动物视角”和“人”“物”叠加的“物视角”叙事，超越了以卡夫卡为代表的西方现代派“异化”叙事和中国古典志怪小说的叙事传统，又不同于当代影视艺术中的“穿越”叙事，颇为成功地拓展了叙事者的视域、知域和叙述能力。莫言通过“寄居叙事”的“视角叠加”所获得的叙事自由和叙事权力以及借此表达的现实关怀，是莫言小说艺术魅力的重要支撑。

关键词 莫言；《生死疲劳》；视角叠加；寄居叙事

一 “物”“我”两用：“不安分”的作者与叙述者

从开始创作之初，莫言就表现出对“非人类”的叙事者——“叙事物”的高度兴趣，其早期作品《红高粱家族·狗道》中被战争和饥饿野化的狗，《球状闪电》中的母牛“花花”和刺猬“刺球”等“叙事物”都是莫言借动物视角来观照人类叙事的典型文例，研究者一般将莫言早期作品中的“动物”指认为动物叙事、动物意象和动物修辞，视其为莫言小说在叙事视角上的创新与实验。但是，如果将莫言小说中的所有“物视角”都简单地归认为“动物视角”的话，即便是认可其在叙事上的实验性，也仍然低估了莫言小说叙事探索所具有的美学价值。

莫言在创作中不断创新求变，他各个时期的文论和创作谈清楚地反映了这一点，他坚持使用“有意味的形式”进行叙事实验，以书写“良心素材”，进行“自我剖析”^[1]。

莫言最早将动物引入叙事的文本，是发表于1985年的《球状闪电》。在这部中篇小说中，莫言让刺猬“刺球”和奶牛“花花”参与叙事，以

“物”的视角叙述其作为动物所见的“人”的故事，它们与蝥蛄、毛艳等内视角“叙事人”一样，是分角色多重话语叙述（即“散点透视”）的两个透视“散点”，是纯粹的“动物视角”，是被作家拟人化了的、作为故事参与者和经历者的内视角“叙事物”。这一时期，莫言深受西方现代派小说叙述技巧的影响，在作品中塑造了多个兼具“人性”和“物性”的“异化”故事人/物^[2]。这些叙事人/物身上的“人性”与“物性”既不以善恶区分，也不是简单的善恶重合；既非“杂取种种、合成一个”的纯粹人性的拼贴，也不是单一的“牛头马面”的兽性组合，而是一种基于身份叠加的人/物审美内涵和外延的拓展，因而具有了复杂多义、朦胧多解的艺术魅力。这是急于创新而“不安分”的莫言在叙述者身份多样性和人物形象塑造多向性上所进行的创新性探索，也是他后来小说中“不安分”的叙述者视角叠加和视域扩展的雏形和基础。

因此，我们在讨论《生死疲劳》的“物叙事”视角时，就要特别注意莫言这部作品的“形式”及其“意味”。很多学者即便是注意到了小说叙事视角从“物”到“人”的表层形式变化，但还是简单地将其归认为“动物视角”^[3]，在笔者看来，《生死疲劳》中的“动物视角”是复杂而变异的，它兼



具“物的外形”与“人的品性”，是一种“亦人亦物”又“非人非物”的“人”与“物”的视角叠加，这种视角叠加可以帮助作者实现其笔下艺术世界中“人”与“物”叙事情感的叠加与互补，这是一种具有创造性的叙事新样态。

二 “人”与“物”视角叠加的叙事新样态：寄居叙事

为了更清楚地阐发这一叙事视角实验，我们先引入一个自造的概念——“寄居叙事”。在《生死疲劳》中，莫言把“叙事物”——“非人类”的叙事者——西门驴、西门猪、西门狗和西门猴放置到小说叙事主人公的位置上以“物”叙“事”，同时也悄然将“人”——已经被枪毙的西门闹——的思想、情感、意识和记忆灌注进“物”的躯壳，这种叙事模式乍看似是“动物视角”叙事或“拟人叙事”，但这些“叙事物”的叙述视域与观照范围——其所叙述的故事的深度、广度和高度虽符合其“物”的非人类的身份特征却又兼具“人”的历史记忆和情感温度，是作者在“物”的“外壳”里塞进了一个“寄居”的“人”，这个“人”虽无人形、仅余精魂，但仍保留了“人”的感知能力和思维能力以及其为“人”时的记忆和情感，并以此参与叙事，且其叙事情感和视域受到所寄居的“物”的物群特点的影响和限制。读者在阅读中“遇见”的叙述者是“物”又不同于“物”，是“人”却又远大于“人”，是一个“物”的外形，加上“物”的感知能力，加上“人”的历史记忆与情感，再加上“人”的感知与思维能力的集合体。作家托“物”叙“事”言“情”，借用一种“非人类”的“他者”的视角来讲述某一个居于故事核心位置的人或物的故事，使叙事主人公具有一种“借壳”的面具感和“寄居”的神秘感，也因此造成了一种“物”“我”两用的“寄居”式“移情”型叠加视角，即在进行视角叠加时，作家较多地将其惯用的第一人称或类第一人称叙述视角与被“寄居”的“他人/他物”的视角进行叙事人称指代功能的叠加，从而使站在叙述者背后的作家可以在故事时间和叙事时间间自由转换，以获得更高的创作自由和

更大的虚构权力，这就是“寄居叙事”。

与卡夫卡的《变形记》和中国古典志怪小说相比，《生死疲劳》中的主要人物“西门闹”及其在轮回故事中的各种“转世”形态——西门驴、西门牛、西门猪、西门狗、西门猴和大头儿蓝千岁——兼具叙述者和故事参与者的身份，这是莫言在叙事精神与人物形象塑造上对中外文学叙事传统的继承与发展。哪怕仅从故事人物的身份及其形象意义来看，《生死疲劳》中的主要人物也别具风采。《西游记》中的悟空、八戒和各色妖魔鬼怪等故事人物在外形上“人”“物”合于一身，是“人”与“物”的肢体杂合，在精神气质上或是“人形物性”，或是“物形人性”，但多兼具“人性”和“物性”，每个人物都因此在审美内涵和外延上具有更高的象征性和更广的指代性，但是，他们作为故事人物的形象一旦确立，其言行思维会顺着既有的性格模式延续发展，不会有明显的变化。读者甚至可以根据故事情境的变化对他们的言语、行动、走向作出大致准确的预测，作家对他们的言语、行动和思维活动的描述，基本上都是第三人称全知视角叙事，他们就像作家手中的提线木偶，按照既定的性格路数在相对模式化的故事轨迹上滑行。《变形记》中的格里高尔因生活工作的重压变异为一只“甲虫”，由“人”而“物”，外具“物”形而渐失“人”性。他与其他故事人物的互动，他作为人的能力和记忆，因其动物性的逐渐增加而慢慢减少。变成甲虫之后的格里高尔是被隔离的，他的故事始于“变形”，停留在“变形”，也止于“变形”。卡夫卡要表现的不是高潮迭起、人物繁多、矛盾冲突激烈、情节复杂多变的故事，而是与现代社会重压对抗的孤独个体的“变形”与“异化”主题，格里高尔这一人物形象的生动性主要来自其“被叙述”的心理活动而非被置于“冲突”之中的人际互动。在叙事上，卡夫卡既让一个全能叙述者叙述格里高尔的“变形”故事，又部分地使用内视角来展现其思维活动。对于甲虫的外壳，格里高尔时时感受到的是不便、懊恼和恐惧，“物形”——甲虫的外形与“人性”——人的品性在他身上基本是分离的。

和《球状闪电》的叙事圆环相似，《生死疲劳》中西门闹的故事也是一个叙事圆圈，小说的叙



述始于大头儿蓝千岁的一句“我的故事，从1950年1月1日讲起”^[3]，在经历了“驴折腾”“牛犟劲”“猪撒欢”“狗精神”和“广场猴戏”之后，又回到并终于这句“我的故事，从1950年1月1日讲起”^[4]。所不同的是，《球状闪电》叙事圆环中的各故事片段，是由不同的叙述者或见证者从自己的视角来讲述的，是典型的分角色多重话语散点透视的叙事模式，故事的叙述者展开叙述接力，叙述权交替更迭，同时，因为叙述者立场、角度和所处叙事时间和故事时间的不同，由不同叙述者讲述出来的故事呈现出复调叙事“杂语交响”“众声喧哗”的特征，不同叙述者的声音在立体化了的叙事时间之中对话、诘难和质辩，从而使故事呈现出歧义多解的话语矛盾和叙事张力。《生死疲劳》的故事主角兼叙事主人公西门闹经历了驴、牛、猪、狗、猴和大头儿的六道轮回，看似在不停地转换身份但从叙述者的精神气质来看，整部小说就只有一个核心叙述者——西门闹，他的精魂不灭，“寄居”在驴、牛、猪、狗、猴和大头儿的皮囊里，经历并讲述自己的历史和现实故事，故事表层的叙述者是大头儿蓝千岁，但在整个故事的叙事圆环中，是西门闹的精魂所寄居的那些人/物从自己的角度讲述被西门闹“寄居”时的故事。故事的叙述者随着故事的推进变换着不同的“物形”，但“寄居”在其体内的“人性”——西门闹的人性始终未曾有大变化，只不过随着“物形”的变化附加了与其“寄居”的“物形”对应的“物性”，从而使得故事的叙述者外具“物形”——驴、牛、猪、狗、猴和大头儿——而内保“人性”，在保留了故事核心“人”西门闹的生前记忆和思维能力的同时，又兼有“物性”——驴的“折腾”、牛的“犟劲”、猪的“撒欢”和狗的“精神”——“物”的性情和“人化”的思维感知能力。当叙述者“寄居”在驴、牛、猪、狗、猴的皮囊内时，他是融入该物群，并与其周围的“人/物”互动的。又因其不断在六道中轮回，出入阴阳两界，深度体验了人间与畜类、人情和物性的冷暖，以“物形”行走于世间而兼具有“人性”、“物性”和“人姓”（西门驴、西门牛、西门猪等物名前的人姓称谓“西门”），是“物形+人性+物性”的视角叠加和视域杂合互补的“寄居叙

事”杂合体。

从开始创作之初就立志要“冲破旧框框的束缚、最大限度地进行新的探索”^[5]而“不安分”的莫言通过视角叠加所创造的“寄居叙事”，在叙事视角和美学功能上完成了对西方现代主义叙事和中国古典志异志怪小说叙事传统的超越与再造，赋予了魔幻现实主义叙事以“莫言特色”，故事与故事人物都具有了独特新颖的陌生化美学效果。

三 视角叠加中的“三线叙事”与“对话叙事”

《生死疲劳》的主体叙事基本上是以第一人称“我”的视角展开的，但是这个“我”是随着西门闹的“生死疲劳”故事及其叙事脉络的变化而变化的。《生死疲劳》中有三条叙事线和三个“我”：第一条叙事线上的叙述者“我”，是“寄居”在大头儿蓝千岁体内西门闹的精魂——一个矛盾的、纠结于阴阳两界、人畜之间的寄居叙事者，这个“我”对显在的叙述对象即另一个“我”——蓝解放——讲述西门闹的精魂转世寄居在驴、猪、狗体内时所经历的故事，故事显在的叙述者是西门闹转世投胎所生的大头儿蓝千岁，但故事的经历者却是“寄居”的西门闹的精魂。在讲述西门闹转世为驴、猪、狗时的故事时，“我”不再是蓝千岁，而是西门驴、西门猪、西门狗，其叙述视域和知域是“物形+人性+物性”的视角叠加和视域杂合，即“驴/猪/狗的外形+西门闹的人间情感和记忆+驴/猪/狗的习性与思维方式”，或者说在这条叙事线上，当叙述者的声音出现时，“我”是“蓝千岁”，当故事经历者的声音出现时，“我”是“西门驴/猪/狗”，是“西门闹+驴/猪/狗”。

在这条叙事线上，西门闹记忆中他作为人时所经历的故事与其死后不屈不灭的精魂“寄居”在不同的“物体”之中所经历的故事是交织在一起的。从“1950年1月1日”起，被枪决的西门闹经过六道轮回，寄居在驴、牛、猪、狗、猴和大头儿的体内，“虽死犹生”地经历着“人世”与“畜类”、阳界与阴间的故事，他在“人”的不甘与怨愤之中回忆往事，又在驴、猪、狗的生涯中经历着“折



腾”“撒欢”和“精神”，挣扎在“过去”与“现在”、“人”与“畜”、怨与怒之间，时而“人”的记忆复活，时而“畜”性大发，“尽管我不甘为驴，但无法摆脱驴的躯体。西门闹冤屈的灵魂，像炽热的岩浆，在驴的躯壳里奔突；驴的习性和爱好，也难以压抑地蓬勃生长；我在驴和人之间摇摆，驴的意识和人的记忆混杂在一起，时时想分裂，但分裂的意图导致的总是更亲密地融合。刚为了人的记忆而痛苦，又为了驴的生活而欢乐。”^[6]大头儿蓝千岁以追忆性视角使用第一人称“我”来讲述其从西门闹到驴、猪、狗的轮回中所经历的故事，这个“我”是寄居在不同躯壳里的西门闹的精魂，其在具体故事中的形体，时而是西门闹，时而是西门驴、西门猪或西门狗。在蓝千岁的叙述之中，西门驴、西门猪和西门狗的故事时间虽有先后，但都是按照顺时序有序推进的，并无明显交叉或互动，但这三段故事却都各自与西门闹的故事构成一种交叉、互动与对话的关系。如果说大头儿蓝千岁所叙述的故事时间是“现在时”，那么，西门驴、西门猪、西门狗的故事时间就是“过去时”，而西门闹的故事时间则是“过去的过去”，即“过去完成时”。寄居在驴、猪、狗的躯壳里的西门闹的精魂不时地从“过去”跳回到“过去的过去”，不断唤醒其作为人时的记忆和记忆里的人事，不断进行着“人”——西门闹——和“物”——驴、猪、狗——的视域和知域叠加，从而有效地呈现了时代、社会和人事变迁之中人的情感、性格和命运的变化。小说中西门闹的妻妾子女及长工蓝脸、义子黄瞳等人的性格、命运在时代浪潮中的变化对其自身来说或是无奈之举或是自然而然的事，但对于保有前世记忆却不得不寄居在动物体内的西门闹的精魂而言，却是多么悲情、伤心和绝望的事，这样的情节安排、人物关系设置和叙述视角的使用就使得小说人物形象所具有的审美内涵和情感能指更为宽广博大，也因此更多地刻上了时代变迁的印记，这种印记的刻划方式正是由于这种独创性的“寄居叙事”视角的使用而变得异常巧妙且不着匠气。

《生死疲劳》的第二条叙事线是“我”——蓝解放——所叙述的西门牛的故事。在这条叙事线上，“我”蓝解放以顽固单干户蓝脸儿子的身份讲

述其见证过的西门闹寄居在“西门牛”体内时的故事。叙述者“我”——蓝解放——以一种“后知后觉”的语调和情绪追忆并对显在的受述者“你”——蓝千岁——讲述围绕西门牛所发生的故事。这里所谓的“我”蓝解放的“后知后觉”是指在叙述故事时已经知道听“我”讲述西门牛故事的大头儿蓝千岁其实就是经历了六道轮回、仍保有其前世记忆的“西门闹”的转世。在小说“第十二章 大头儿说破轮回事 西门牛落户蓝脸家”的开头，就有一段“我”蓝解放和大头儿蓝千岁关于西门闹由驴转世为牛的对话，之后“我看看那颗与他的年龄、身材相比大得不成比例的脑袋，看看他那张滔滔不绝地讲话的大嘴，看看他脸上那些若隐若现的多种动物的表情，——驴的潇洒与放荡、牛的憨直与倔强、猪的贪婪与暴烈、狗的忠诚与谄媚、猴的机警与调皮——看看上述这些因素综合而成的那种沧桑而悲凉的表情，有关那头牛的回忆纷至沓来”^[7]，而“我”蓝解放“现在”正和大头儿蓝千岁一起通过回忆讲述“西门牛”“过去”的故事，是叙述者“我”和西门牛一起经历过的故事，“尽管现在我是个五十多岁的老男人，而你只是个年仅五岁的儿童，但退回去四十年，也就是1965年，那个动荡不安的春天，我们的关系，却是一个十五岁少年与一头小公牛的关系。”^[8]“我”蓝解放既是西门牛故事的叙述者又是经历者，只不过两者在“故事”和“叙述”两个层面上的年龄发生了变化，从“故事”里十五岁的少年变成了“叙述”中五十多岁的老男人，而作为故事受述者的大头儿蓝千岁和作为故事经历者的西门牛则发生了形体上的变化，维系其前后精神气质的一致关系的是西门闹不死不灭的精魂及其关于前生今世的记忆。因此，蓝解放在向蓝千岁讲述西门牛的故事时，会不时地向“你”求证“你”作为牛的“当时”的“思想”和“情绪”，如蓝解放问道：“这时，我们听到，从我家牛棚里传出来一种奇怪的声音，像哭、像笑、又像叹息。这是牛发出的声音。你当时，到底是哭、是笑、还是叹息？”^[9]蓝千岁回答说：“事情也许没那么复杂，大头儿蓝千岁道，也许我当时是被一口草卡住了喉咙，才发出了那样古怪的声音。”^[10]西门牛的故事就在这样的对话式叙



述中铺陈开来，构成一种颇为奇特的互动叙事景观，这种互动叙事无疑是颇具魔幻现实主义色彩的。另外，值得注意的是“牛犟劲”这段文本中的时间张力。作为西门牛故事叙述者的“我”——五十多岁的蓝解放——的叙述时间和作为故事受述者大头儿蓝千岁的受述时间是一致的，是“现在时”，而作为西门牛故事参与者的“我”——少年蓝解放——的故事时间与西门牛故事的主角西门牛的故事时间是一致的，是“过去时”，这两种时态在“故事”与“叙述”中相互交织在一起，构成一种时而对立、时而对话的关系，是一种以时间的残酷来映照人生无奈与命运无情的“时间拼贴法”，这也是莫言在《红高粱家族》中就已经纯熟运用过的时间叙事法。

在追忆西门牛的故事时，叙述者“我”蓝解放的叙述都是基于其在故事发生的“四十年前”的“当时”和讲述故事时的“现在”的所闻、所见、所思、所感。西门牛虽仍是故事的主角和叙述所围绕展开的核心，但其作为西门闹的精魂所寄居的动物母体的思想、感觉和情绪却因受叙述者“我”蓝解放的视域限制而无法呈现，如果确有需要，叙述者“我”蓝解放会临时停止叙述、以向大头儿蓝千岁求证的方式来必要的补充。那么，我们不禁要问，作者为什么要使用这样的叙述方式呢？细究其原因，是作家想要呈现西门牛故事里发生的“人事”——在人民公社和“文化大革命”期间蓝脸所经历的“单干”的坚守与焦虑以及“运动”中的人们在特殊年代里经历的命运突变——而非“物情”——西门牛的情感与思想。因此，西门牛的经历变成了动荡的“人间”故事的陪衬，西门金龙毒打烧死西门牛的场景生动地表现了其作为“人”被政治挤压而极度扭曲变态的心理。当他把对“人”的仇恨转嫁倾泻到一头牛身上时，他作为“人”已经被“异化”得完全“非人”了！而要表现此时“人”的无助、焦虑、苦闷和悲愤，“人”——“我”蓝解放、单干户蓝脸的儿子、经历了人生大起落大波折的西门金龙的重山兄弟——的视角无疑会比西门牛的视角更具有情感体验和思想生发上的优势和更强烈的历史感、真实感和引领读者情感代入的亲历感。关于这一点，我们只需读一读莫言蘸着血泪

写下的极端细致的文字就不难体会他借西门金龙打牛来写人世悲辛的良苦用心，“金龙是那样的变态，那样的凶狠，他把自己政治上的失意，被监督劳动的怨恨，全部变本加厉地发泄到了你的身上。”^[11]他打牛，“牛身上，鞭痕纵横交叉，终于渗出血迹。鞭梢沾了血，打出来的声音更加清脆，打下去的力道更加凶狠，你的脊梁、肚腹，犹如剁肉的案板，血肉模糊。”^[12]他烧牛，“牛的皮肉被烧焦了，臭气发散，令人作呕，但没人呕。西门牛，你的嘴巴拱到土里，你的脊梁骨如同一条头被钉住的蛇，拧着，发出啪啪的声响……呜呼，西门牛，你的后半截，已经被烧得惨不忍睹了。”^[13]对“人”的这种残酷施暴场面的描述，无疑是需要通过“人”的视角来完成的，也正是借助“人”的视角，在描述完这样颇具象征意味的人间惨剧时，莫言才能借叙述者之口发出了止暴的呐喊：“人们，不要对他人施暴，对牛也不要；不要强迫别人干他不愿意做的事情，对牛也不要。”^[14]莫言这段关于特定历史时期“人”打“牛”的描写所包含的深意是不言而喻的：当“人”被异化而“人性”尽失、理性全无时，当“人”活得不如“畜”时，人生的意义何在？莫言是在批判之中反思人性，又在反思之中悲悯人情。

另外，值得注意的，还有《生死疲劳》中不同叙述声音间的对话与互动，这种对话与互动既存在于第一人称叙述者“我”蓝千岁所叙述的“第一部 驴折腾”“第三部 猪撒欢”和蓝解放所叙述的“第二部 牛犟劲”的故事之间，也更明显地存在于“第四部 狗精神”的叙述之中。在“第四部 狗精神”里，第一人称叙述者“我”时而是五十多岁的男人蓝解放——在故事时间里是酝酿、经历婚变时的蓝解放，时而是五岁的大头儿蓝千岁——在故事时间里是西门闹的精魂所寄居的西门狗，这两个第一人称叙述者分别从其各自的视角依次隔章讲述了自己的故事。蓝解放的婚变故事和西门狗的故事通过这两个第一人称叙述者的“交互式”隔章接力叙述相互交织、纠缠在一起，构成一种互补、互证和对话的关系。这两个叙述者的叙述甚至在小说的“第五十二章 解放春苗假戏唱真 泰岳金龙同归于尽”中发展成为一种直接的“对话叙述”，两个原本就“对坐”着轮流讲故事给对方听的叙述者直接



通过“你一言我一语”的“对话”共同叙述了一段颇为离奇的出殡活剧和爆炸惨案。这一章的故事主角是蓝解放，核心故事是蓝解放与庞春苗惊世骇俗的爱情故事。“对话叙述者”之一的“我”蓝解放自曝了其隐秘的情感历程和思想变化，而“对话叙述者”之二的西门狗则以一个兼有西门闹的思维能力和狗的行动与感知能力的“人+物”的叠加视角对其所见作了补充性叙述，弥补了“我”蓝解放第一人称限知叙述视角的不足，使其婚变故事变得立体、丰满、完整，既有当事人叙述的亲历、亲感、亲见的生动真实，又有旁观者叙述的冷静客观，更何况这位旁观的叙述者还是“寄居”了西门闹的精魂的西门狗的再转世蓝千岁。

《生死疲劳》的第三条叙事线是由大头儿蓝千岁在其叙述中反复提及并多次引用的故事人物、小说家“莫言”写的14篇小说，以及“莫言”以第一人称全知视角叙述的“第五部 结局与开端”中的故事。在蓝千岁的叙述中，多次提到故事人物兼小说家“莫言”写的《苦胆记》《养猪记》《新石头记》《复仇记》《后革命战士》《辫子》《圆月》《太岁》《人死屌不死》《方天画戟》《黑驴记》《杏花烂漫》《撑杆跳跃》和《爆炸》等14篇小说，其中《太岁》《黑驴记》《养猪记》《杏花烂漫》和《撑杆跳跃》等5篇的内容以引文的形式出现在小说文本中，其他篇什的内容则由叙述者蓝千岁根据叙述的需要作简要概述。究其功用有二：其一，对叙述者蓝千岁的叙述作某一方面故事细部或人物情感的补充，主要是借“莫言”这一故事人物来弥补蓝千岁的不足，从而使故事情节完整、人物情感丰满自然；其二，叙述者蓝千岁在引述“莫言小说”的故事片段时，总是在质疑或论证其小说叙述的虚假性和不可靠性，如在提到“莫言小说”《苦胆记》时，他说：“他小说里描写的那些事，基本上都是胡诌，千万不要信以为真。”^[15]又如“莫言从小就喜欢妖言惑众，他写到小说里的那些话，更是真真假假，不可不信又不可全信。《养猪记》里所写，时间、地点都是对的，雪景的描写也是对的，但猪的头数和来路却有所篡改。”^[16]以及“按照莫言小说里的说法……他的话不能全信，他写到小说里的那些话更是云山雾罩，追风捕影，仅供参考”^[17]等。

那么，我们不禁要问，既然叙述者蓝千岁不停地提及“莫言小说”并引用其中的片段，那么，他又为何要不停地告诫受述者蓝解放及万千读者“千万不要信以为真”“不可不信又不可全信”“不能全信”呢？这看似是一种“元小说”的叙事手法，但如果做认真的分析则会发现其实不然。作家莫言让叙述者蓝千岁揭露“莫言小说”叙述的“不可信”，恰恰是为了让读者通过对比引向更大的“真实”，使其确信蓝千岁所叙述故事的真实性，这是一种基于“元小说”却不同于“元小说”的叙事策略。

莫言在《生死疲劳》中使用三线并进、分头叙述的叙事策略，造成了一种众声喧哗、杂语交响的复调叙事效果。尽管表层的叙述者是三个“我”——大头儿蓝千岁、蓝解放和“莫言”，但因为上述分析所及的叙述者与故事经历者复杂的精神与身份，以及“莫言”作为真实作家和虚构人物的分离，导致了叙述声音的复杂多元，使故事与叙事多元共生、互动互补，从而营造了一种生机勃勃、立体丰满的叙事生态。

四 《生死疲劳》的叙事形式与叙事精神的审美意义

如果把莫言的小说创作看作一个流变不断的整体，《生死疲劳》叙事形式的起点应该是《球状闪电》的“叙事圆环”和“散点透视”，经《天堂蒜薹之歌》的多重话语叙事，《酒国》的虚实共生，《四十一炮》“煞有介事”的双线叙事和《檀香刑》杂语交响的复调叙事，发展成为《生死疲劳》中“人”与“物”的“视角叠加”所造成的“寄居叙事”和“对话叙事”，使莫言小说的叙事探索与创新达到了新的艺术高度。回望莫言所有的小说，他对叙事艺术的创新追求——形式创新——与其对现实关怀精神的坚守——作家在哲学层面上对“人”的思考和现实世界的观照——始终是热情而坚韧的，二者始终互为表里、相互促进。无论是《球状闪电》对改革者的情感关怀、《天堂蒜薹之歌》对农民兄弟苦难遭际的抱打不平、《酒国》对国人在物欲横流的商品化浪潮中道德崩塌的讽刺与担忧、《四十一炮》对城市化进程中“人”的生存与精神



困境的关注与焦虑，还是《檀香刑》对于民族文化劣根性的挖掘与批判，抑或是《蛙》对关系国族存续的“生人之困”与“人生之难”的生育问题的关注与反思，莫言的现实关怀聚焦时时不同，小说的形式也在在皆新。到创作《生死疲劳》时，莫言关注的焦点落在了新中国成立后历次政治运动中人的不自由与政治对于人的“异化”上，为了最艺术地表达这种现实关怀，作家用心良苦地营造出了一个能够出入阴阳两界、人畜之间、兼有“物形”、“人性”和“物性”、通过“视角叠加”获得了“超级视域”的“寄居叙事者”，使其能够最大限度地叙述新中国的政治运动史、人的精神蜕变史与人性变迁史，并使这种叙述在艺术上具有独特的创新性和陌生化效果。

《生死疲劳》叙事精神的起点是《生蹊的祖先们》和《战友重逢》，这三部作品中有一种一脉相承的魔幻现实主义气质：灵魂在时间中任意穿梭，不同时空里的人物可以共同参与某一故事或故事片段，叙述者使用“时间拼贴法”打乱故事时间、重新安排情节以赋予故事以更深的审美内涵和更广的能指外延，叙述者的叙述视域和知域得到某种方式的拓展等。使《生死疲劳》与众不同的，是莫言所独创的以“视角叠加”造成的“寄居叙事”，这是古今中外文学作品中所罕见的一种旨在拓展叙述者的视域、知域和叙述能力的颇为成功的尝试和创新。莫言在《生死疲劳》中赋予西门闹的精魂以“寄居叙事”的能力，使其叙述视域与知域得以扩张，这既超越了卡夫卡开创的“异化”叙事，也超越了中国古典志异志怪小说的叙事传统，更不同于当代戏剧影视艺术中的“穿越”叙事，是一种新颖

独特的现代性叙事策略，其艺术价值还远没有得到充分的重视和评估，其对当代文学叙事精神的影响还远没有显现出来。

[本文系国家社科基金项目“中国大陆当代小说在英语国家的译介、传播与接受研究（1949—2013）”（批准号14BZW125）的阶段性研究成果]

[1] 莫言在《蛙》的“后记”中提出：“在良心的指引下，选择能激发创作灵感的素材；在我的小说美学的指导下，决定小说的形式；在一种强烈的自我剖析的意识引导下，在揭示人物内心的同时也将自己的内心袒露给读者。”我们不妨将莫言小说创作的“三项基本原则”概括为“良心素材”“形式美学”和“自我剖析”。见莫言：《听取蛙声一片——代后记》，《蛙》，第343页，上海文艺出版社2012年版。

[2] 莫言小说中的此类“异化人/物”有《狗道》中的红、绿、黑三条狗，《奇死》中曾把二奶奶魅住又被她打死、在她弥留之际借尸还魂通说的黄鼠狼，《丰乳肥臀》中因吃了一只肉味鲜美的大鸟肉而具有了神通的三姐“鸟仙”，《翱翔》中被逼婚而在结婚当日逃婚时突然会“翱翔”的燕燕等。

[3][4][6][7][8][9][10][11][12][13][14][15][16][17] 莫言：《生死疲劳》，第3页，第571页，第19页，第99页，第106页，第156页，第157页，第194页，第196页，第198页，第197页，第8页，第260页，第287页，作家出版社2012年版。

[5] 管谟业：《天马行空》，《解放军文艺》1985年第2期。

[作者单位：陕西师范大学外国语学院]

责任编辑：徐刚