

来自边缘的声音

——莫言与大江健三郎的文学

张文颖 著



中国传媒大学出版社



来自边缘的声音

——莫言与大江健三郎的文学



张文颖 著

中国传媒大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

来自边缘的声音：莫言与大江健三郎的文学 / 张文颖著.

—北京：中国传媒大学出版社，2006.8

ISBN 7-81085-813-0

I. 来… II. 张… III. ①莫言—作品—文学研究 ②大江健三郎—作品—文学研究 IV. ①I206.7 ②I313.065

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 083976 号

来自边缘的声音——莫言与大江健三郎的文学

作 者 张文颖

责任编辑 赵 欣

责任印制 曹 辉

封面设计 源大设计工作室

出 版 人 蔡 翔

出版发行 中国传媒大学出版社 (原北京广播学院出版社)

北京市朝阳区定福庄东街1号 邮编 100024

电话：86-10-65450532 65450528 传真：65779405

http://www.cucp.com.cn

经 销 新华书店总店北京发行所

印 刷 北京市后沙峪印刷厂

开 本 850×1168mm 1/32

印 张 9.125

版 次 2007年1月第1版 2007年1月第1次印刷

书 号 ISBN 7-81085-813-0/K·813 定 价：28.00元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

序 言

“怀乡”作为最重要的文学母题之一，一直受到古今中外作家们的青睐。自从人类有了乡土意识，对一个地方，一种生存环境有了认同感、归属感后，便会受到乡愁的折磨，体验到一种人生宿命。大江健三郎笔下的四国山谷村庄，莫言笔下的高密东北乡，像这样远离城市文明的地方是作家心中永远无法摆脱的温情的束缚。

作家们大都重复了或重复着逃离、回归和被放逐的命运。这里的回归与放逐，决非对古老乡土主题的简单承袭，这是知识分子对于其命运的最早领悟与表达。人们仅仅感知乡土作为一种情感牵系的归属，艺术家发现了乡土作为命运之与人的严峻性。

支撑他们回归意向的是对母性乡土的依恋。回归冲动中有最纯洁的情感，渴望依偎、渴望庇护。备受束缚之苦的人类仍寻求着这种温情的束缚——令人既忧伤又甜蜜的不自由。大江、莫言都是这样，尽管在他们的作品中实现了对故乡的再创造，但同时他们又不得不承认，故乡情结已渗透到他们的文学灵魂深处。他们的文学世界里已不可能没有故土了。

乡土与命运，是很多作家试图在作品中表现的主题；莫言

的高密东北乡人、大江的谷间村庄人都演绎着这样的主题。

现代人大都远离故土，他们只能以遥望和诉说来缅怀故土，倾诉对故乡的爱与恨。因为解除了某种契约，他们变得更加自由了。在城市中心遥望那片土地，他们更清楚地看到她的光亮与阴暗、美与丑。莫言与大江健三郎就是这样，与故乡保持一定的距离，并在此基础上创作出属于自己的文学王国，这些都归功于他们已完全不属于那个世界。

莫言在作品中有意强化了乡土记忆中的梦魇感；童年生活的严峻，生命对于苦难、对于孤独的最初感知。这种乡土感也许更值得细细品味，这里有使乡土作为符号象征脱出原有意义边界的新的文化眼光，情感态度。只有以知识分子的敏感，才能察知乡土作为支配人生、命运的神秘力量，以及人的宿命的不自由。

莫言对于乡土的感情是复杂的矛盾的，充满着混乱的激情，他说过：“我曾经对高密东北乡极端热爱，曾经对高密东北乡极端仇恨，长大后努力学习马克思主义，我终于悟到：高密东北乡无疑是地球上最美丽最丑陋，最超脱最世俗，最圣洁最龌龊，最英雄好汉最王八蛋，最能喝酒最能爱的地方”。与他同时代的作家贾平凹也曾这样说到家乡：“我恨这个地方，我爱这个地方”。正是对乡土的这种复杂的情感，让作家能够脱离普遍经验模式，更直率地面对个人的心理情感体验，使作者经由内省达到乡土文化把握中的更大深度。^①

在中篇小说《欢乐》中莫言借一农村青年之口表示道：

① 引自李咏吟：《莫言与贾平凹的原始故乡》，《小说评论》1995年第3期。

“我不赞美土地，谁赞美土地谁就是我的不共戴天的仇敌；我厌恶绿色，谁歌颂绿色谁就是杀人不留血痕的屠棍。”莫言曾这样说过自己：“15年前，当我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。她耗干了祖先们的血汗，也正在消耗着我的生命。……当时我曾幻想：假如有一天我能离开这块土地，我绝不会再回来。所以，当我坐上运兵的卡车，当那些与我一起入伍的小伙子们留着眼泪与送行者告别时，我连头也不回。我有鸟飞出了笼子的感觉。我觉得那儿已没有什么东西值得我留恋了。”^①

而当他几年后第一次探亲回家时，看到老母拖着病体来接他时，他意识到自己的背叛，逃亡彻底失败了。而对于失去乡土记忆的恐惧，对于背叛、遗弃乡土的恐惧，是农业社会人们的普遍心理。由此，怀乡、回乡或多或少地道德化了。莫言出生在山东省高密县大栏乡平安村里，一直长到20岁才离开。20年中，他的活动范围基本上就在这个圈子里。他说，“这段农村生活其实就是我的创作基础。我所写的故事和我塑造的人物，我使用的语言都与这段生活密切相关。如果我的小说有一个出发点的话，那就是高密东北乡，当然她也是我的人生那个出发点。”^②

几乎所有的莫言的小说创作都离不开他对故乡的描述和想象。1981年开始文学创作时，他一直采取回避故乡的态度，

① 莫言：《小说的气味》中的《超越故乡》，《莫言文集》，当代世界出版社2003年11月，第363页。

② 莫言：《小说的气味》中的《寻找红高粱的故乡》，《莫言文集》，当代世界出版社2003年11月，第345页。

他写海浪、写山峦、写兵营，但实际上，涌到他脑海中的情景，全是故乡的土地，故乡的河流，故乡的植物，故乡的方言土语，故乡形形色色的人物。1984年莫言在写短篇小说《白狗秋千架》时首次使用了“高密东北乡”这个文学地理概念，第一次有意识地表现出对故乡的认同。在以后的一系列创作中，他强烈感觉到，20年的农村生活，所有的黑暗和苦难，从文学的意义上来说，都是上帝对他的恩赐。即使他离开农村进入都市已经二十多年，但感情还是农村的。“虽然我身在异乡，但我的精神已回到故乡；我的肉体生活在北京，我的灵魂生活在对于故乡的记忆里。”他已经意识到，“对于一个生你养你、埋葬着你祖先灵骨的那块土地，你可以爱它，也可以恨它，但你无法摆脱它”。^①此后，这样一种“批判的赞美和赞美的批判”意识贯穿了他所有对“高密东北乡”的想象。一方面，“我作为一个后来跳出农村的农民，认识到农民阶层确实有很多东西，这种东西是从鲁迅先生那时到现在一以贯之的东西。但是由于我有了这种城市的背景，有了这种城市的关照，我想我写农村的立场与完全没有离开农村的农民的立场是不一样的”。另一方面，“当然作为一个农民出身的人，这种根在农村，对城市文明有一种天然的抵触，我只能找一种乡村的道路，找一种中间的道路”。

莫言初期的童年视角的写作方式使人感觉到，当摆脱了某种平常的体验和表达方式，童年的记忆会以怎样的诡幻奇谲复现。“莫言在感觉中复活乡土，各种感觉记忆——视觉听觉嗅

① 莫言在接受《中国青年》杂志记者采访时所说的话。

觉等等，在摆脱惯例后一并苏醒，由生动的阳光感，空气感，冷、暖等肌肤感觉中，浮出了陌生而真切，真切到令人不忍逼视的乡土，这才是真正的艺术家的还乡之路，艺术家所应找到的还乡之路”。^①

大江健三郎也经历了逃离、回归、被驱逐的过程。在他的小说中还多次描写了对于背叛故乡的深深的内疚感，以及担心来自故乡的报复的恐惧感。最典型的就是《迟到的青年》里对“山人”的描写，“山人”失去了在故乡的生存权后，突然出现在大都市的中心地带，而且依然保持着过去在故乡时的生活习惯，并且还在居住地附近每天不停地挖着一个深坑，主人公认为“山人”们是报复他来的，因此整天处于恐惧当中。大江健三郎的还乡之路是从使故乡陌生化开始的。他首先把童年时的故乡陌生化，创造出了颇具时代感的封闭的乡土意象。这在以往的文学作品中没有出现过。而且他的语言也是感觉式的，调动起了所有的感觉器官，营造出了独特的小说氛围。大江曾就自己初期的文学作品这样解释道：“我的基本方针是描写处于被囚禁状态下的人，而且是尽可能不用已经被人们所熟知的日语表达方式，为了训练自己的感官，而用第一人称、感觉式的语言来写”。^②

大江健三郎在与城市的冲突中发现了围困自己的“壁”^③和处于日本边缘的故乡。他曾对莫言说过“在我们之间，文

① 赵园：《回归与漂泊》，《文艺研究》1989年4月，第57页。

② 大江健三郎：《回顾一年——今后该怎么办》，《朝日新闻》1958年2月2日。

③ 大江在《死者的奢华》这部短篇小说集的《后记》中这样写道：“思考在被监禁的状态、被封闭的墙壁里的生存状态，是我一贯的主题。”

学上的血缘关系很深，可以说，再没有人比莫言更接近我的文学特质了”。在这里，大江健三郎一方面对莫言的文学给予了充分的肯定，同时就他们的文学相似性表明了自己的看法。那么他们的文学特质究竟在哪些地方非常接近呢？我想有以下几点。

1. 边缘思想

边缘思想是大江文学的核心思想，在他初期的作品中，例如大量描写了漂泊于都市中的大学生、四国山村里羸弱的少年们等等，这些人物都属于边缘人物。他们都在用边缘的力量来瓦解中心统治。但在当时大江还没有充分意识到边缘具体意味着什么，直到他开始接触到日本著名文化人类学家山口昌男的理论著作，才开始真正意义上从文学的立场来描写中心与边缘之间的充满矛盾的、旷日持久的斗争。

山口昌男在其著作《文化与两义性》中就中心与边缘之间的关系这样分析道：

“……在传统的村落里，村落一般都拥有内与外，即中心与边缘部分。例如日本的村落边几乎都有地藏堂，而镰仓等地的六地藏，据说是因有六个和尚在此被杀而得名。虽然让人觉得充满了血腥味，但村落却正因为这些边缘性存在才显得更加完整、充实。（中略）从这个观点继续延伸开来，在政治领域里的天皇制，其实它不光具有政治性，同时它还象征性地再现了日本人生存状况。天皇制之所以令人感到不可思议，一方面它加强了中心的统治力量，另一方面又在象征、神话等深层部分显现出自身边缘性的一面。所以在神话里，既安排了处于中心的天照大神，同时又安排了与其相对立的、积极地想回到中

心但最终被发配到边缘的素赞鸣尊（神的名字）。”^①

在这里，山口昌男分析了日本文化的双重性，即一方面强调中心的至高无上的地位，另一方面又允许边缘的存在，借此来形成其一个完整、牢固的统治体系。也就是说，中心与边缘这一构造不单纯是一个地理性概念，它涉及到各个领域，可以说我们平时所谓的中心里面其实也存在边缘，而同样边缘里面也存在着中心，两者是处于我中有你，你中有我的状态。两者一直在静中求动、动中求静。山口昌男接着就中心与边缘理论的现实性意义进行论述时，这样分析道：

中心与边缘之间的问题，如果置身于中心里面来看的话，边缘就会被看成是负面性很强的东西。但是边缘本身具有丰富的内涵和自我发展性。如果只从日本国内来看的话，边缘就会被不断地否定下去。只有通过将自己置身到边缘当中才有可能为自己超越日本提供一个契机。（中略）文化这个小宇宙一般可以还原为一个很简单的结构。通过还原为简单的结构就可以很清楚地知道在文化的内部什么东西被排挤掉，什么东西被保留了下来。这样我们就拥有了进行文化比较的一个远近透视法。现在之所以这个远近透视法比较难以操作，是因为所要研究的对象已经被排除掉了。但被排挤掉的部分能够向被固定下来的部分发起挑战。如果忽视了这个向中心发起挑战的部分的话，文化就不能被正确把握。被排挤的部分虽然经常被放置在意识、空间和时间的角落里，但它却起到了拒绝文化同一化、

① 山口昌男：《山口昌男著作集5—周像》，〔日本〕筑摩书房2003年3日版，第316~320页。

一元化的作用。

大江健三郎正是看到了日本社会、文化中存在的一元化、同意化倾向才开始有意识地通过描写和创造边缘世界来“异化”日本、日本文学。莫言虽然不像大江那样具有很深的理论基础，但他通过自身的不断的摸索找到了最适合自己的创作视角、创作理念。他的高密东北乡就是拒绝单一化、同一化的最好的武器。

我们通常所说的文化的发展，一方面是指文化从“边缘”走向“中心”成为“主流文化”的过程，但成为“主流文化”的文化已经丧失了“边缘文化”的根本特征。另一方面，由于中国幅员广阔，南与北、东与西的自然生态环境有明显差异，始终存在着多元化文化，存在着“边缘文化”；“边缘文化”与“主流文化”之间，又并非是一个必然的转化过程，而是一个有遗漏、排斥同时又有筛选、过滤和整合（融合）的过程，经过筛选、过滤和整合（融合）的“主流文化”，是一种“成熟”的文化，逐步典雅、精致而“经典”化，但却丧失了文化的生命活力，即它成为外在于人的生命体验的一种装饰，成为无法融和人的欲望、情感和意志的一种点缀；相反，未经“主流文化”筛选、过滤和整合的“边缘文化”，即常常被称为“被文明遗忘的角落”的文化，由其被“遗忘”而显得“不成熟”，由其“不成熟”而保持着人的“天性”、“蛮性”和“血性”，它提供给我们的是包容了人的欲望、情感、意志和理性的生命在感受、体验和改变外在世界的文化，提供给我们的是审视“主流文化”症结以推动文化发展的文

化。^①

大江和莫言的作品正是给我们提供了如何认识中心和边缘的非常好的文学范本。

大江在诺贝尔文学奖获奖辞《我在暧昧的日本》中，满怀感激与崇敬之情地提到他的终生恩师渡边一夫教授给予他的两大影响：一是西方式的人文主义思想，这在大江文学中具体体现在疗救人类苦难的襟怀和抗衡核时代的主题，在存在的困窘中寻求光明的主题，与残疾儿共存的“再生”主题以及“燃烧的绿树”这一富于象征寓意的原型形象。

渡边一夫对大江的另一个决定性影响是经巴赫金理论化的拉伯雷，大江将其概括为“怪诞现实主义或大众笑文化的形象系统”，认为正是这些形象系统是像自己这样位于世界边缘的日本作家能够通过文学与人类的普遍性体验沟通的。大江说：“出于这种背景，我并不把亚洲作为一种新兴的经济力量来表现，而是将其作为一个蕴涵着持久性贫困和混杂性富庶的区域。由于共同分享着古老、熟悉而同时又是鲜活的隐喻形象系统，这些形象系统把我同韩国的金芝河、中国的郑义和莫言紧密地结合在一起”。^②

从边缘性的当代东方文学与以“中心”自居的西方文学的关系看，大江与莫言有一个鲜明的共同点：既深受西方文学及理论的影响，又富于创造性地将自己的小说创作立足于边缘

① 陈方竞、张学昕：《边缘文化：中国文化建构的一个重要话题——读莫言小说〈檀香刑〉所想到的》，《作家杂志》2004年第2期。

② 大江健三郎：《暧昧的日本和我》，[日本]岩波书店1995年1月。

性的东方大地上，从而展示出边缘文化丰富的历史内涵和别具一格的艺术魅力。虽然大江是1994年诺贝尔文学奖得主和享有国际声誉的日本作家，但他并没有卑躬屈膝地在文学上盯着国际性的文学奖而去迎合西方主流文化的想法。作为一位富有社会责任感的当代作家，大江在理论定位和文学实践上都是一位具有很强的边缘意识的作家。

大江健三郎以其作为新生代的独特的视角、语言感觉、意向步入文坛，并很快成为日本年轻一代的代表作家，他初期作品的一个明显特征是对存在主义的模仿。他设置了被墙囚禁状态，通过对年轻主人公们闭塞的、充满无力感、徒劳感的生存状态的描写，在当时的日本文坛掀起一股旋风。他本人对其写作历程的出发点作了这样的总结：

1954年4月，我考入东京大学文学部法国文学科，可以说对帕斯卡和法国文学的关心使然。不久，读了萨特的作品后使我的感动达到了极点。另外，有关德国纳粹集中营的文献也对我形成了很大的冲击。与其说是对人的尊严的记录和描写，不如说是对人的反尊严的记录和描写使我大开眼界。当时作为大学生的我可以说内心世界由萨特来代表，外部世界由集中营来代表。

大江健三郎以此作为基础并结合自己所信奉的战后民主主义思想投入到了文学创作当中去。但他的文学创作道路并不像刚成名时那么顺利，他的被墙囚禁状态随着民主运动的高涨，而失去了现实基础。他必须尽快寻找到真正适合自己的文学道

路，经过一段时间的徘徊，他回到了童年和他童年时的故乡，这在形式上是一次逃亡，可它激活了他的想象力，使他的文学创作达到了一个高峰。可能是他的描写都市生活的小说人工成分、模仿成分过多的缘故，逐渐丧失了刚步入文坛时的鲜活的生命力；相反，脱离现实的完全虚构的少年小说却极大地解放了他的想象力，从而开始建立自己的文学王国。因此，可以说边缘山村把大江从危机中解救了出来。

大江在这以后又经历了一次危机，也可以说是他一生中最大的危机，即来自社会、家庭、文学创作三方面的压力和挑战。在家庭方面，脑瘫儿降生了，他不知该怎样处理这个孩子；在社会方面，他所信奉的战后民主主义受到了空前的挑战；在文学创作方面，他的一些创作实践没有得到他预期的评价，甚至还受到了来自右翼的恐吓和威胁。他在这期间写下了长篇小说《毁苗杀子》。虽说还是套用了《饲育》作品中的空间监禁、孩子社会和大人社会的对立模式，但在这部作品中他有了一定的突破，即主人公能动地进行了反抗。虽说这反抗发生在一个少年身上，并且是在完全虚构中进行的，但对于陷入虚无主义泥沼的大江来说弥足珍贵。大江自己也说这是他最幸福的一部小说。他在只属于自己的山村里部分地实现了他的许诺——“我想以描写人类的积极性、肯定性这一侧面的小说形式来回应对于我只强调日本学生消极性、否定性这一侧面的批评”。

当时，大江自己可能也没意识到他已经发现了只属于他自己的场所，而且是远离中心的偏僻山村。只有在那里他才可以充分发挥自己的想象力，利用边缘文化和中心文化进行对抗，

摆脱中心思想、文化对他的束缚，建立自己的文学根据地。在《万延元年的足球队》里，他拉开了文学的地方包围城市革命的序幕。

莫言刚步入文坛的时候，和大江一样急于闯出一片属于自己的天空，打破前辈们创立的文学制度。他发表的第一篇小说是《春雨夜菲菲》，在当时并没有引起很大反响，随后发表了短篇小说《售棉大道》和《民间音乐》，其中《民间音乐》受到了著名作家孙犁的表扬。后来，他拿着作家孙犁写给他的信和《民间音乐》敲开了解放军艺术学院的大门，从此走上了文学创作的道路。

莫言自己曾经说过，他的第一篇习作是写挖河的小说，里面有一个老地主准备搞破坏，整篇文章的思想灵魂都是从别人那里借来的，是虚假的写作。写得很痛苦很干巴很没有意思。从《售棉大道》开始，莫言开始建构属于自己的文学城堡。从这部作品开始，莫言回到自己的生活和记忆中，最重要的是回到真诚的写作中。听从内心的召唤，使他感到无比的幸福。不久就开始写与高密东北乡有关的作品。从1984年到1985年这两年间，他先后发表了《三匹马》、《五个饽饽》、《枯河》、《秋水》、《白狗秋千架》、《断手》、《老枪》等一大批小说。这些小说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和民间传说，掺杂在一起，一个关于高密东北乡的地理版图，开始呼之欲出。

在《白狗秋千架》这部小说里，第一次出现了莫言的故乡——高密东北乡，这也意味着一个文学共和国的诞生。在这里主人公“我”在城里功成名就后，回乡探亲，很有点儿鲁

迅的《故乡》的味道，他与儿时的恋人“暖姑”在各个方面都有着很大的差异。在这部小说里，乡土的质朴、粗野、落后、愚昧、蛮荒以及命运的巨大压力都隐隐约约地体现了出来。可以这么说，这个时期的莫言已经有意识无意识地开始开垦自己熟悉的这片土地，准备建一个只属于自己的文学共和国。

要想搞创作，就要敢于冲破旧框框的束缚，最大限度地进行新的探索，犹如猛虎下山、蛟龙入海，犹如国庆节一下放出了十万只鸽子，犹如孙悟空在铁扇公主肚子里拳打脚踢翻跟头……创作者要有天马行空的狂气和雄风。无论在创作思想上，还是在艺术风格上，都必须有点邪劲儿。^①

莫言真正意义上创建文学共和国的第一步应该说是从《透明的红萝卜》开始的。在这部作品中他的确实践了他的诺言。他好似向当时的文坛投掷了一颗重磅炸弹，当时的中国文坛还是以现实主义创作为主，虽然像意识流等现代派的手法已经被一些作家采用，但文坛整体还缺乏活力，莫言《透明的红萝卜》的出现，给文坛带来了巨大的震动。这部作品的前半部分语言比较朴实，但当红萝卜的意象出现后，莫言逐渐地转为以黑孩儿的感觉为视角，在他朦胧的向往中，出现了一个异彩纷呈的童话世界。

① 莫言：《天马行空》，《解放军文艺》1985年第2期。

有趣的是，大江健三郎也是通过塑造充满意象的童话世界而扬名日本文坛的，而且两人都是在描写自己的出生地时取得了成功。莫言同大江一样通过对故乡的深刻挖掘，创造出了自己的文学根据地，而且使之扩大化，进而同中心文化抗衡。

2. 构建充满想象力的文学王国

两位作家的又一相似点是都十分重视想象力，他们都曾多次就想象力发表过自己的观点，莫言在《天马行空》和《神秘的日本与我的文学历程》两篇文章中，这样说：

作家在进入创作过程之前和创作过程中，最艰苦也最幸福、最简单也最复杂的劳动就是想象。没有想象就没有文学。没有想象的文学就像摘除了大脑半球的狗，虽然活着但是没有灵气，虽然活着也是一条废狗。因此，虽然没有想象力的文学作品不缺零件，但缺少最重要的灵气，所以也不能算真正的文学作品。

我认为一个小说家最宝贵的素质就是具有超于常人的想象力，想象出来的东西比真实的东西更美好。

大江在《核时代里的想象力》里，曾这样说过：

在小说里指向过去、未来、或者自己周围一切方向的想象力和在现实生活中指向历史、或者是在地理性扩张中被发挥的想象力功能是一样的。它们都是在指向未来的过程中被运用，这时的文学决不是什么脱离现实的、无用的东西。