

受难的拉奥孔

——身体在莫言小说中的位置和意义

张 灵^①

[摘要] “身体问题”在莫言作品的阐释中是一个不容回避的问题，也是莫言作品中一个容易引起误解和争议的问题。莫言作品之所以给“身体”以突出的位置，首先是出于艺术发现和艺术表达的必要。抓住了“身体”，即是在艺术上抓住了生命存在的“本体”。不过要理解此问题，还需要更多地从他笔下的那些生命主体的生存、存在的现实境遇出发来予以讨论，因为这是促使莫言去发现身体、展示身体、书写身体的最直接、最根本的原因。莫言笔下描写的时代和人物，大多就处在争取肉体存活的生存底线，因此，他们的生活、故事大部分都是围绕着身体来展开的。

[关键词] 莫言小说 身体 生命主体 生存

“**身**体问题”在莫言作品的评论中是一个普遍的不容回避又突出醒目的问题，也是莫言作品中一个对人们触动很大又令人头痛、容易引起误解和争议的问题。要对莫言作品发言，就不能绕开这个问题，必须就身体在莫言作品中的位置和意义作出充分的思考和回答。在我们看来，需要从两个层面或两个角度来探讨这一问题，一个是艺术，一个是现实生存状况。这两个角度和层面在作品中像多棱镜折射的光线一样是交错编织在一起的。

^① 张灵，陕西洋县人，文学博士；中国政法大学学报副编审；主要研究方向为文艺学、现当代文学、编辑出版学。

一、身体：通往生命活体之途

有一首通俗歌曲的头一句或许可以启发我们的思考：“你的心情还好吗？”这句朴素的歌词随着旋律漂浮而出即令许多听众心头一紧。其实，即使在日常的人际交往中的一句“你好吗”，也能立刻唤起我们心头的情绪，即“心情”。艺术（包括小说）从局部和具体上来说，总是作用于读者的心情的，而心情不是悬浮在与肉体无关的理性或抽象的天空，总是与身体亲在的，说的是身体当下的感受和承受。

格非在《小说叙事研究》中提道：“卡夫卡曾经说过：‘我们只有在企图说谎的时候才会使用语言。’他在这里指出了语言在表述思想上的软弱无力和尴尬处境。”^①我这里借用格非所说的思想来指代“思”或“情感体验”、“生命体验”，也许更能说明卡夫卡的本意。因为思想，以理性思维的参与为主要特征的恰是容易并必需语言来表述的。卡夫卡的说法换个角度来表述，可以说：对情感体验来说，语言无力表达，如果非用语言不可，那么语言也只能表达出似是而非的谎言。对卡夫卡来说，要表达情感和生命体验、存在感受，就不能使用语言，那么情感体验、生命体验、生存感受如何表达与领受呢？既是不能用语言，则只有沉默，沉默之下只有身体，身体是生命感受与生命存在、体验的家园，是其亲在与出场的所在。“皮之不存，毛将焉附？”表达生命的体验和生存感受不能脱离身体、肉体。因此当一句“你的心情还好吗？”唱出时，你真正感受深切的是身体在场的感受，而不是抽象的思想。

在谈到西方的行为分析学派的观点——人的行为和动作比语言本身能够更有效地表现情感时，格非还举了一个很有趣的例子：

^① 格非：《小说叙事研究》，北京：清华大学出版社，2002年，第102页。

让我们来想一下如下的一个情境：一名青年男子出于对一个少女的思恋，鼓足勇气来到她家看望她。事有不巧，这位少女刚刚出门去了。而这位少女的父母兄弟正在谈论一场罕见的洪水，为了避免尴尬，这位年轻人也加入了他们的讨论之中，这样一来，这位年轻人的语言就变得很有意味了。因为，他的内心被那位少女所牵挂，而言语本身又与这种内心状态相分离，他说的每一句话看上去都是在谈论洪水，与少女没有任何关系，但实际上，他的每句话都指向她，也就是说，这位少女作为一个“空缺者”，在男子的内心却时时“在场”。^①

格非的例子很有趣，但我们要论述的问题和意图与他不一样。我们认为他的例子可以很好地说明，一个人的言语与他的身体的感受、内心可能是不一致的。对表达和体验人物的真实存在感受而言，语言可能是无意义的，或只有公共空间的应酬与伦理的意义，但与这一生命的真正、真实的存在无关或关系不大。正像苏珊·朗格和克莱夫·贝尔所认为的，“舞蹈是一切艺术之母”，“是最为本质的艺术”，就在于它是通过身体的扭动和张力来表现情感的，所以它更为直接，更为有效。^② 因此，最纯粹、最好的艺术表达方式是“莫言”，是“黑孩”式的“沉默”，是身体的感受、反应、显现。所以当莫言将叙述的目光、笔触紧紧抓住、落实在“身体”上时，它的艺术是最深刻直接地贴近生命的本身、生命存在的真实空间，也是最为有效的。

因此，凭着天才的艺术敏感，莫言的创作密切地关注并紧紧地抓住了“身体”，抓住了身体的无声的舞蹈，也即是在艺术上抓住了“本体”。

1. 身体与感觉

抓住身体、抓住身体感受和承载着的生命体验，对以语言为艺术媒介的莫言来说，就是通过语言去描写、叙述主体的行为和身体的感觉、体验，所以莫言两次以“小说的气味”、一次以“什么气味最美好”为题命名自己的创作随笔及理论文章集，而且他的作品极力写人物的各种

① 格非：《小说叙事研究》，北京：清华大学出版社，2002年，第103页。

② 同上。

感官感受和表情,大量地、突出地捕捉和书写人物的身体感受和身体反应、表情、触觉、视觉、感觉、听觉以至于嗅觉。当他特别强调嗅觉的时候,其实只是突出了他对表现人的身体感受的特别重视,因为听觉、视觉虽在根本上依赖身体,但毕竟可以使身体与对象保持较大距离,它们可以被复制和替代,而嗅觉更需要身体与对象的“亲密接触”,需要近距离的“亲身”参与,而且至今,嗅觉效果还不能运用技术通过符号来复制替代,脱离身体、生命的可能性小。尽管从感官的特性上说,嗅觉也许是最低级的。因此,不能从孤立的角度来理解莫言小说的“感觉”或“感官化”问题,否则仅凭他对嗅觉在艺术实践中的标举就足以认为他比自然主义还自然主义,那么就容易误解莫言。所以他对生命存在的肉体与感官感觉的重视是对艺术根本特性或本质的一种倾侧和强调,特别是对气味的标举完全是一种修辞行为,意在驱使读者向艺术的本体存在、表达空间瞩目,从而真正跃入生命存在的真实世界。正像莫言自己所说那样:

仅仅有气味还构不成一部小说。作家在写小说时应该调动起自己的全部感官,你的味觉、你的视觉、你的听觉、你的触觉,或者是超出了上述感觉之外的其他神奇感觉。这样,你的小说也许就会具有生命的气息,它不再是一堆没有生命力的文字,而是一个有气味、有声音、有温度、有形状、有感情的生命活体。我们在初学写作时常常陷入这样的困境,即许多在生活中真实发生的故事,本身已经十分曲折感人,但当我们如实地把它们写成小说后,读起来却感到十分虚假,丝毫没有打动人心的力量。而许多优秀的小说,我们明明知道是作家的虚构,但却能使我们深深地受到感动。为什么会出现这样的现象呢?我以为问题的关键就在于,我们在记述生活中的真实故事时,忘记了我们是创造者,没有把我们的嗅觉、视觉、听觉等全部的感

觉调动起来。^①

如果我们“没有把我们的嗅觉、视觉、听觉等全部调动起来”，那么，长篇累牍的文字就是脱离身体体验、脱离“心情”的空转的、理性化的对存在而言的“谎言”，就像格非例子中那位空谈洪水问题的小伙子，他的言论是空转的、与真实生命存在无关的“言说”，它们充其量只是一种知识、信息领域的言词处理。“有感觉才可能有感情。没有生命感觉的小说，不可能打动人心。”^②莫言关于包括嗅觉在内的感官感觉的强调正是如此，完全出于对艺术特性的理解，而不是在感官与心灵、感官享乐与道德文明、肉体与精神之间作出了非此即彼的选择或评判，恰恰相反，他慷慨激昂地宣称：

那就让我们胆大包天地把我们的感觉调动起来，来制造一篇篇有呼吸、有气味、有温度、有声音、当然也有神奇的思想的小说吧。^③

2. 莫言小说中的视觉、声音、嗅觉等

在春风文艺版《小说的气味》这本创作论文集的“自序”中莫言说：“真正的演讲，绝对不能捧着稿子念，应该像列宁那样，把双手解放出来，把头抬起来，用眼睛和脸上丰富的表情和大庭里的广众进行交流。”^④“眼睛和脸上的表情”——这是莫言特别强调的一点，其实眼睛之重要并不是莫言的发现，从古至今，从艺术家到老百姓都意识得到眼睛的重要，眼睛是心灵的窗户，“传神写照正在阿堵物中”。眼睛既是与世界交流的主要窗口，获取信息的主干道，同时，也是传达情感信息的主要渠道，也许知识性的信息难以从包括眼睛在内的各器官直接传输，语言符号是它的最佳途径，然在传达生命主体的存在体验时，包括眼睛在内的各器官即感官是最为直截了当和有效的了。因此，莫言也一样，特别重视包括眼睛在内的

① 莫言：《小说的气味》，沈阳：春风文艺出版社，2003年，第4页。

② 同上书，第5页。

③ 同上。

④ 莫言：《小说的气味·自序》，沈阳：春风文艺出版社，2003年，第1页。

各器官的感受和表达出的情感意味。特别是他善于从人物的眼睛来看世界并捕捉人物眼中流露出的对世界、人事的态度与感受。说到人物眼中、视觉中的世界,没有谁会忘记黑孩眼中那奇迹般的一瞬:

光滑的铁砧子,泛着青幽幽蓝幽幽的光。泛着青蓝幽幽光的铁砧子上,有一个金色的红萝卜。红萝卜的形状和大小都像一个大个阳梨,还拖着一条长尾巴,尾巴上的根根须须像金色的羊毛。红萝卜晶莹透明,玲珑剔透。透明的、金色的外壳里包含着活泼的银色的液体。红萝卜的线条流畅优美,从美丽的弧线上泛出一圈金色的光芒。光芒有长有短,长的如麦芒,短的如睫毛,全是金色……

在莫言笔下,视觉的东西不是静态的、纯物的,它们是人物——一个个独特的生命主体在特殊的、具体的语境中看到的東西,这个东西在人物的眼前不是物理学家眼中的物质,而是书写上了他个人的存在感受的一个视觉符号,它们就像印象派笔下的日出日落,像凡·高笔下的树木、天空、云朵、房屋、墙壁、街道、疯人院、路灯、星空、向日葵、鸢尾花,每一段线条、每一笔色彩都是主体眼中的、感受中的、体验中的、表现中的符号,因此每一个笔触的背后都有主体情感的涌现,所有的笔触遭到了体验的扭曲,所有的事物都处在主体生命体验与感受的引力扭曲之下,没有静态的、理性的、原貌的东西孤立存在,就像农妇的鞋不再只是一些皮革针线的组成物一样,所有的人、物、事都如被存在之蛇缠绕的拉奥孔,没有片刻的纯然的静止。

如果说几乎所有的人或艺术家都重视眼睛与视觉的意义的话,莫言的特点和过人之处在于,他不仅懂得自己的眼睛的重要,不仅善于捕捉人物眼中流露出的表情语言,而且在于他更能像是移入人物的体内一样感受和观察到人物眼中看到的世界。在这一点上,他的小说与陀思妥耶夫斯基的复调小说有着某种深刻的一致性:

复调小说表现的是有独立思想的主人公,主要是表现主人公的自我意识,因此它着重表现的不是作者如何看待世界和作者如何看

待主人公,而是作品的主人公如何看待世界和主人公如何看待自己。这是小说叙述视角的重大变化。巴赫金指出:“陀思妥耶夫斯基对主人公的兴趣,在于他对世界及对自己的一种特殊看法,在于他对自己和周围现实的一种思想与评价的立场。对陀思妥耶夫斯基来说,主要的不是主人公在世界上是什么,而首先是世界在主人公心目中是什么,他在自己心目中是什么。”^①

莫言比许多艺术家在这方面表现出的特殊的艺术才能要高超得多:

月牙儿很快落下去了,院子里这时是栗子皮的颜色,屋里渗出一线橘黄色的灯光。

田野里到处湿漉漉的,沟沿上牛粪渗出褐色的汁儿,野草拼命地吸收着。

她的眼睛似有火星在迸溅,这粒粒火星点燃了我的血液。

我浑身哆嗦着,蹲下去,用手摸着脚下密匝匝的芦芽儿,芦芽儿都像锥子一样,颜色应该是嫩绿和紫红,我们眼睛已经适应了黑暗,看到洼子里毛玻璃一样的水光,看到了紫色的草甸子和灰绿色的天空。

毛艳咧开嘴,白牙齿在阳光下像玉片一样闪烁,黑黝黝的脸上满是黄灿灿的阳光和从皮肉里渗出来的笑容。

夏夜的风吹动遍地月光,沸沸扬扬掺亮了空气。

^① 程正民:《巴赫金的文化诗学》,北京:北京师范大学出版社,2001年,第66—67页。

草甸子里起了微风,草梢上的月亮斑斑点点,跳动得美丽多姿。

她捂着脸哭起来,从指缝里流出抽动鼻子的声音和大颗粒的泪珠。泪珠滴到水红衫子上。太阳像头老牛一样蹒跚着,阳光中银白的光线正在减少,紫光红光逐渐增强,芦苇的色调愈加温暖。水红衫子!你越来越醒目,越来越美丽,你使我又兴奋又烦恼,我不知是爱你还是恨你。你像一团燃烧的火,你周围的芦苇转瞬间就由金黄变成了橘红。水红衫子,你像磁石一样吸引着我站起来。你不要后退呀!你后退我前进。水红衫子,你干嘛畏畏缩缩,身后款款拉拉响着芦苇。水红衫子,你使我变成了一只紧张的飞蛾……

这是我们随便从《球状闪电》中摘出的一些描写视觉的句子,我们不能不叹服作者惊人的视觉表现力。他的每一笔都是一幅让人如临其境、投射了人物的感受与情感的图画,活灵活现,逼真浓烈,出人意料,匪夷所思。在后面的这一长句中,颜色连同衫子已经不再是一般的颜色和衫子的组成物,它变成了(她之外的)另一个主体,另一个生命主体,或者说那一个肉身的生命主体(她)走出了视界之外,连同肉体、精神的气息化入了“水红衫子”,而“我”也消失了,遗失了日常的形骸,化成了一只飞蛾而且投进了艳丽的多彩的阳光下的芦苇丛中那一片水红。

因此这不再是一般意义上的景物描写,它们是一笔笔、一次次生命主体的体验与精神的投射、闪耀与表现。

在作者与人物的主体体验之眼中,即使动物也不再是一般的动物,它们同样涂抹了在场的人物的主体体验、感受,同样表现出生命主体的存在之光,显示出自己的“视角”与“眼光”。换句话说,莫言不仅化入人物、用人物的眼光看待世界,也移入动物的“体内”通过动物之眼打量世界:

“哞——”奶牛悠悠地叫一声,和着还在甸子爬行的火车笛声。笛声使它觊觎,笛声使它沉思。它的眼前重新出现那块古老的大陆,大陆上有一望无际的草原,草原上绿草茵茵鲜花怒放,袋鼠怀揣婴儿

在草地上跳舞。……想到这里,它的眼前出现许多模模糊糊似懂非懂的图案,记忆之河结了厚浊的冰,水流在冰下凝滞地蠕动着。

这种对视觉的重视及超凡脱俗的描绘与表现在莫言的作品中随处可见。

作为主体领受和表征存在的器官,听觉应该仅次于眼睛。莫言笔下显示了对声音和听觉的超出一般的敏感和重视。莫言自己向我们讲述了他对声音的敏感与重视的缘由:

1977年初,我在黄县当兵,有一天跟着教导员去团部听“揭批四人帮”的辅导报告,会议结束时,天已黄昏。我们推着自行车走出团部大院,遍地都是残雪泥泞,寂寥的大街上没有一个人影。无声无息,只有我们的自行车轮胎碾压积雪的声音。突然,团部的大喇叭里放起了电影《洪湖赤卫队》的著名唱段:洪湖水呀浪呀么浪打浪,洪湖岸边是呀么是家乡……我的教导员,一个“文革”前的高中生,身体在车子上晃晃,便猛地刹住车子,跳下来,回过头,朝着团部的方向,仰着脸,听。我看到他的眼睛在黄路灯的映照下闪闪发光,我感到周身被一股巨大的暖流包围了。我朦朦胧胧地感觉到:寒冬将尽,一个充满爱情的时代就要来临了。这歌声把我拉回了童年。“二呀么二郎山高呀么高万丈”更把我拉回了童年,炎热的童年的夏天,在故乡的荒草甸子里,在牛背上,听到蚂蚱翦动着翅膀,听到太阳的光芒晒得大地开裂。用葱管到井里去盛水喝,井里的青蛙闪电般沉到水底。喝足了水,用葱管做成叫子,吹出潮湿流畅的声音,这就是音乐了。^①

莫言从一曲“洪湖水浪打浪里”竟感觉到:“寒冬将尽,一个充满爱情的时代就要来临了。”而一曲“二呀么二郎山高呀么高万丈”竟把他拉回童年,使他“听到蚂蚱翦动着翅膀,听到太阳的光芒晒得大地开裂”。莫言的感觉是特别的,甚至夸张的,但又的确是神奇的,显示了他对于声音与

① 莫言:《音乐与时代》,www.sina.com.cn,音乐频道。

音乐的敏感和自觉意识,这种敏感和自觉意识充分地体现在他的作品中,进一步从眼睛之外的又一器官的角度突出了他的作品的感官性、身体性。

莫言还讲了一个插曲:有一回上音乐欣赏课,指挥家李德伦“讲”了好半天,但只字不提音乐。莫言说:“老师,您就少讲点……”,他希望老师哪怕对着录音机比划比划。^①这个插曲正好暗示了声音、音乐与生命存在、生命体验,与感官、感觉、感受的亲近,而语言与感受、感觉、感官及生命体验、生命存在可能有所疏远。

莫言的措辞也显示了这一点,李德伦“讲”了好半天,希望他少“讲”点。这“讲”字就清楚显示出李德伦操作的是普通语言和讲座语言,自然是以语义陈述、论说为主的,以理性化、认知化为基本特征,因此,它首先甚至主要作用于头脑,即进行认知思考的头脑,而不是针对感性体验、内心生命体验为主的身心同在的身体感官。所以,李德伦的话语行为与莫言的期待不符。这个插曲也显示出以“语言”为符号媒介的小说要避免成为语义陈述、论说的文本,这对它来说看似一个矛盾的问题,不过“洪湖水浪打浪”和“二郎山”又显示了解决这个矛盾难题的可能与途径:“洪湖水”和“二郎山”之所以运用了语言又没有落入“讲”的认知、理性为主的文本效果,在其声音、曲调的特性,而这也正是莫言期望李德伦舍“讲”而“比划”的所在;声音能规避理性化、认识化而将言语引入存在、生命感性存在的疆域,辅助语言的“语义”陈述内容上升到生命感性的天地,或者说赋予语义指陈的理性认知内容以生命的血肉气息,使文本灵动、飞舞、鲜活起来。这同时也表明了声音中暗藏着化腐朽为神奇的点化生命的魔力。而声音的传递和表现是要通过器官、身体的器官、肉体的器官——耳朵的。这个意义上说,声音、体验、身体三者是内在亲和、亲近的。对声音的敏感和重视即是对生命存在、主体存在、生命体验的敏感与亲近。所以我们也就能理解为什么莫言听到“洪湖水”而“洪湖水”并没有“讲”到爱

^① 莫言:《音乐与时代》,www.sina.com.cn,音乐频道。

情,但他却感到“周身被一股巨大的暖流包围……寒冬将尽,一个充满爱情的时代就要来临了”;而“二郎山”把他的身心拉回了童年的世界,同样“二郎山”里并没有“讲”到他的童年。因此,声音、旋律唤起了这些体验,而体验是由与感官相应的声音旋律唤起的,无疑,“词”的语义内容也指称了一些诗意的信息,语义的内容与声音、旋律的表现共同完成了诗意的书写与表达和交流。它们喻示和象征了小说作为语言艺术的可能与奥秘,语义的叙事与声音、节奏的表现共同配合,是小说艺术的生命根源。而莫言的天才就在于同重视“眼睛”一样,他充分地突出了声音在小说中的意义或者说声音旋律与生命体验、生命存在之间的亲缘关系,这在以声音为其艺术途径与媒介的音乐家、歌唱家那里也许不算什么,但在以语言为媒介的小说家这里,其意义却是值得大加赞赏的。

莫言在他的文章中还说:“我们村子里有一些大字不识一个的人能拉很流畅的胡琴。”^①因为声音总是和生命存在的特性内在地一致,所以,一个人大字不识一个,这并不妨碍他通过声音表现和传达感受。当然,大字不识一个的人不能写小说,却也可以“说”小说,只要他领悟了小说艺术的真谛。相反没有领悟艺术的真谛或缺乏足够艺术表现才能的人识字很多,甚至可以成为科学家、思想家,但可能不能成为小说家。看来识字不识字不是艺术的关键,艺术还需要其他要素:

那时候,经常有一些盲人来村中演唱,有一个皮肤白的小瞎子能拉一手十分动听的二胡,村中一个喜欢音乐的大姑娘竟然跟着他跑了。那姑娘名叫翠巧,是村中的“茶壶盖子”,最漂亮的人。最漂亮的姑娘竟然被瞎子勾引去了,这是村里青年的耻辱。从此后我们村掀起了一个学拉二胡的热潮。但真正学出来的也就是一半个,而且水平远不及瞎子。可见光有热情还不够,还要有天才。

我家邻居有几个小丫头,天生音乐奇才,无论什么曲折的歌曲,

^① 莫言:《音乐与时代》,www.sina.com.cn,音乐频道。

她们听上一遍就能跟着唱。听上两遍,就能唱得很熟溜了。她们不满足于跟着原调唱,而是一边唱一边改造,她们让曲调忽高忽低,忽粗忽细,拐一个弯,调一个圈,勾勾弯弯不断头,像原来的曲调又不太像原来的曲调。我想这大概就是作曲了吧?可惜这几个女孩的父母都是哑巴,家里又穷,几个天才,就这样给耽误了。^①

最漂亮的姑娘被瞎子勾引去,换个措辞可能是:美被荷马的诗歌俘虏了,声音和其书写、表现的生命体验、生命存在深入了另一个主体的内部,达到完全的统一。而邻居家的丫头不满足于接受与欣赏别人的生命体验,她们无师自通地对原来的声音旋律进行改造,让原来的曲调忽高忽低,忽粗忽细,拐一个弯,调一个圈,勾勾弯弯不断头……这是因为声音总是生命存在与体验的亲近性符号工具,声音不像认知的、理性的知识或理论那样需要外在的特别的学习,而且生命的存在与体验的自然表达与流露推动她们无师自通地改造旋律,发出自己的心声。“声音”总能表达一些“用语言难以说清的东西”,它可以独自担当起表达生命体验与感受的使命,语言的语义是间接的,同时也是更难掌握的。不过不管是哪种符号途径来表达,要上升到艺术的水准都是有难度的,因此,“没有谁不是艺术家,也没有谁是艺术家”,但归根到底,有一些人成了“艺术家”。而声音的表达在艺术中哪怕是散文性的“小说”艺术中的重要性却是显而易见的了。这些非语义指示、陈述、叙事的符号,传达出了丰富的生命存在的信息与意义,因此当莫言充分体验到小说艺术的生命所在的时候,他在作品中给予声音以极高的位置,他将自己聆听到的由声音传达的那些、为指陈的语言难以说清与表达的意义尽力通过对声音的捕捉与传达表现了出来。这体现在两方面:一是对声音的交代、提示及模拟表现,二是通过对叙述语言的节奏、音节音调的控制来表现和暗示。

莫言的作品充满各种声音的喧响:

① 莫言:《音乐与时代》,www.sina.com.cn,音乐频道。

我摸索着路走，听着路两边的高粱叶子哗哗地响，像有人摇的，一串串的脚步声跟在我身后，还有哞哞哞的喘气声。……我走不动了，坐在地上，听到四面八方的响，勾唧嘎唧的鸟叫，叽叽咕咕的人语……我大叫……我这一声吼不打紧，眼见得远远地来一道火光，停在离我几十步远的地方，叭嘎叭嘎地响一阵……从河对面传来你大爷喊我的声音……

从医院后面的河堤上飞来蝉鸣，我恍惚听到女孩的哭声，不敢说，故意咳嗽几声……妻子大声说：干什么？那个女人震了一下，小声说：找医生。

产妇的嗓子哑了，声声慢、声声凄惨。我仿佛听到了肌肉撕裂的声音。我听到肌肉撕裂的声音。姑和护士催促着产妇用力。听到产妇吭哧吭哧地憋气，“哞哞哞”像牛的声音。

我推着重载的车辆登山……眼前白一阵黑一阵，头发梢上叭叭响，木头车把往外长，太阳绕着我的头旋转，四周弥漫着蝉鸣。

婴儿呱了一声，又呱了一声，像吐掉了一个堵嘴的塞子，下面就咕呱连片，把产房叫成了一个池塘……

枯河之沙曲曲折折地向前流着，沙子热胀，摩擦有声。

我的脑袋像齿轮一样转着，把噗哧噗哧的声音编织成的链带全部绞进来，储存起来，这些声音如气体般膨胀，我感到头痛欲裂，脑壳等待着爆炸。

呱哒呱哒的声音从窗缝里挤进来,噗哧噗哧的声音从门缝里挤出来,碰撞在一起,溅满四壁,如同两个波浪同归于尽……我听到公路上传来爆炸声。

妻子的叫声粘腻冰凉,带着潮湿的霉变气息,我的耳朵在寒冷中痉挛着……

有蚯蚓的叫声在礁石后响起,极其清晰地把一个声音与另一个声音之间的距离拉开。这蚯蚓叫出了无线电信号……

以上是随意从《爆炸》中摘出的一些关于声音的提示、描述与模拟,足以看出在莫言的作品中充满了喧哗与骚动,因为这些声音是生命体验的世界的标志性符号,这个世界在主体的感官上投射了无数的声音,而主体内心感受和体验也往往以声音的形式表达出来。这些声音使读者如临其境,甚至像处于口技艺人的现场表演之中。声音和身体的表情动作一样,它们是表现性符号,它们传达的是主体的生命体验和世界感受,而不是认知、理性、他物,因为那是语义指事的功能才能胜任的事,不负担语义指示的声音只能充当表现性符号,常常成为主体生命体验得以宣泄的载体。

如果说对声音的交代、提示和模拟是小说中一种较为明显的声音表现行为的话,通过对语言的节奏和音调、音节的控制来传达人物和作家的生命感受与体验则显得更为隐蔽与微妙。这近似于一种语感的传达方式。

语言的节奏、音调、音节的控制总是在语言的指事与表义功能的进展中实现的。

格非在《小说叙事研究》一书中论述道:

由于日常用语中也包含着大量的表述情感的成分和功能,而文学语言与日常用语都共同使用同一种“文学代码”,它们互相包含又互相缠绕,因此,两者之间严格的区分是难以做到的,很多语言学家

将目光投向语言产生的原初时代。海德格尔曾经指出：“原初的语言就是诗。”科林伍德也曾利用儿童学语的初始形态来对“原初语言”作出象征性的描述。他举例说，当一位母亲在教一位儿童学习语言时，她说：“把你的帽子脱下来”，儿童并不知道这句话中所蕴含的指事功能和表义功能。因此，母亲必须三番五次地一边脱下他的帽子，一边重复这句话，以使孩子能够明了一个语言信号与一个动作之间存在的关系。科林伍德指出，儿童尽管不能懂得这句话的指事功能，但对其他的功能却并非一无所感。他至少能够觉察到这句话中的情感信号（比如说母亲是高兴，还是不高兴），这句话是否令他愉悦等，假如母亲一气说出了一大段话，孩子也许就能体味到话语中包含的节奏与韵律。^①

因此，节奏与韵律在这里是伴随具有指事、表义功能的语言来展开的，尽管指事与表义功能未正常发挥，这就如同纯音乐并没有明确的指事与表义功能，只是有节奏和韵律一样，而韵律和节奏是能传达出生命体验和生命情感的，这又一次说明声音的韵律节奏的天然诗性或存在性、表现性。这种表现功能在小说中充分地表达出来，从而使小说中语言的表义指事功能在节奏韵律的诱导与合作下进入诗性存在的层面。

莫言自然对话感问题也大有领悟，他在《独特的声音》这篇序言中曾写道：

在此之前我阅读的大多是古典作家，这个拉美大陆颇有代表性的作家的充溢着现代精神的力作，使我受到了巨大的冲击。阅读时，我的心情激动不已。第一次感觉到叙述的激情和语言的惯性，接下来我就模拟着它的腔调写了《售棉大路》。这次摹仿，在我的创作道路上意义重大，它使我明白了，找到叙述的腔调，就像老师演奏前的定弦一样重要，腔调找到了之后，小说就流出来了，找不到腔调，小说只

^① 格非：《小说叙事研究》，北京：清华大学出版社，2002年，第86页。

能是挤出来的。^①

莫言的腔调与格非所说的语言的分寸感和语言节奏基本是指同样的东西,都是指小说在叙事、表义的语言构造过程中伴随而生的对于情感的、内在体验的表现、流露和把握。

莫言的小说《民间音乐》发表后,有人说他有很高的音乐造诣。其实是否具有作为一种专门的艺术或音乐学方面的造诣另当别论。所谓“他有很高的音乐造诣”的说法,只能说是表明了他对生命精神、体验的把握是深入的、对它们的表现是有效的,就像他的邻居的姑娘们改造、创造歌曲一样,它体现了生命主体精神的自然而然的流露与表现。因此邻居女孩是有艺术天分的。其实,莫言虽没有专门学过多少音乐,但艺术的天分使他敏悟到了这种音乐性并自觉地表现在自己的小说创作中。又有哪个真正在艺术上有才能的人没有一种对音乐的敏感呢?莫言作为以文学语言为符号介质的作家只是比一般的作家在这方面表现得更为突出而已。应该说只是在他写作《售棉大路》的时候,对腔调与气势的控制和谋篇布局这种整体性的东西更加自觉、更加用心了。于是又写出了直接以“民间音乐”为题的作品,而《透明的红萝卜》更使他的这一才能有了极其空灵的发挥:他将从特殊年代的生活场景中回忆与发现的音乐不动声色地营构于作品中,语感与布局更加妙夺天工,而且作品的转折契机和情节的高峰更是完全以音乐——老铁匠的充满沧桑的戏曲唱段为背景引发出来的。

由从容流畅、犹如莫泊桑的《羊脂球》的《售棉大路》开始,顺着笔下人物和自己内心的生命主体精神、能量的推动,以及对音乐性的感悟,莫言在作品叙述的具体过程和整体布局的营造上都体现出了对某种音乐的旋律、节奏、调性的高超把握与运用。他的作品是流出来的。不用说,《欢乐》那样从生命主体内心喷涌而出的作品,在形态上本来就是音乐性的;正是凭借对某种内在的音乐性、调性的良好把握,莫言也将《三十年前的

^① 莫言:《小说的气味》,北京:当代世界出版社,2004年,第296页。

一次长跑》、《祖母的门牙》那样的题材内容勾连营造造成了从容隽永迂徐深远的出色作品。到《檀香刑》，完全就是在借助声音的神奇特性构造一部关于生命主体存在的命运与体验的交响乐。

关于声音与生命主体的内在精神和体验之间的关系，也即与诗、艺术的关系，中国自古就很重视，传统诗学有许多精彩的论述，说到小说中的声音问题，我们认为清代桐城派文论家刘大櫟在《论文偶记》中的一段话极具卓识和启示性：

神气者，文之最精处也；音节者，文之稍粗处也；字句者，文之最粗处也；然论文字句，则文之能事尽矣。音节者，神气之迹也；字句者，音节之矩也。神气不见，于音节见之，音节无可准，以字句准之。^①

这段话精辟地指出了声音节奏、腔调在文学创作中的至关重要的意义。神气即是作品表现的生命主体精神与体验，它不能独立拈出示人，音节正含“神气”之迹，而音节在语言中不可独立，它是字词句的一部分，因此，最终需要字词句出场，然而这种内在的要求已隐蔽地体现在作家对于文章腔调及字斟句酌的叙事、表义过程中了。比如在《透明的红萝卜》中就有六七处如下的“黑孩”名字的“重复”和换行排列：

“黑孩！”

“黑孩！”

又如：

“黑孩！”她叫。

“黑孩！”他也叫。

我们阅读的时候不觉得这种重复和排列单调、啰嗦、浪费。尽管从表义或叙事的角度来说它们是无意义的，至少是浪费的。尽管如此，我们还

^① 转自张少康等：《中国文学理论批评发展史》（下册），北京：北京大学出版社，1995年，第452页。

是感受到了它们传达出的特殊意义和韵律效果。

再如在《欢乐》的开头,作者于全书的白话口语中插入了一段四言短句:

你曾多少次把自己想象成一个风流倜傥的大学生形象,面如敷粉,唇若涂脂,鬓若刀裁,眉如墨画;洗得发了白的蓝制服褂子里插着一支金星牌钢笔,一只三色圆珠笔。

这几个插入的四字句的内容如果用口头语言表达出来也并没有什么特别之处,出人意料的是这种四字句的格式、韵律传达出了特殊的审美意识形态效果,这个效果不是文字的内容单纯讲出来的,陈述出来的,表义出来的,叙事出来的,而是通过韵律、节奏表现的,正像刘大魁所指出的,“盖音节者,神气之迹也”。因此我们在字句的侧面、背后、边缘感受到了在文字指事的表面上无迹可求的内容。

关于嗅觉,虽然莫言在他的创作谈中多次突出地标举嗅觉的重要,频频突出气味的重要,但这种标举的意图并不在这些话语的语义指陈中,因为虽然莫言小说中关于嗅觉、气味的描写、叙说明显比一般的作家都突出,但是毕竟嗅觉与气味对于文学或小说的营构“作用”和意义有限,莫言如此标新立异的提法主要是一种姿态,一种由此及彼的对意图与观点的强调。他的意思是作品要具有身体在场的感官性,只有这样,作品才是有生命的。正像他引用鲁迅的话——“世界有文学,少女有丰臀”所要表达的意思一样。“要能够用鼻子判断文章的好坏”,就是要写出生命感性,同时写出生命感性中的、为别的艺术或工具不可替代的东西,即写出独创性,写出不可被克隆、复制的独特性,正像他比喻的,图像、声音的东西已经可以机械复制了,但嗅觉还不可以被无限量地复制、被物质化,那么,小说就应该抓住这不可复制、不可物质化的生命存在、生命体验的根本去创造。莫言的这个表达思路促使他在听到台湾的一个“嗅味族”的故事后如获至宝,写下一篇以“嗅味族”为名的作品,而且还遗憾没有将这个题目写成长篇。

实际包括嗅觉和触觉在内的所有感觉中,视觉、听觉总是小说主要的言说方式,嗅觉、触觉等毕竟有很大局限。试想我们可以用语言传情达意,但用嗅觉来传情总是困难的,嗅觉与气味毕竟太物质性了,因此它们难以胜任对生命主体的精神与体验的承载与传递,对于莫言的小说而言,任何一个器官及其感觉都是不够的,他的意图和创作都只是在告诉我们,他要写出的是真实的、不脱离肉体的生命的真实存在,他要创造出真正血肉丰满的伟大篇章,因此,肉体化、身体化、感官化、感觉化,都是出于艺术表达的需要。他所追求的是近似于格非提及的“生命全息小说”,“摆脱了语言实指意义的束缚,将读者的注意力引入到语义之外的广阔的心理领域”^①,进入生命体验、生命主体存在的核心。

蒂利希指出:艺术所要呈现的是“无论如何与我相关”的事物。^②这个“我”是基于肉体存活的有血有肉的“我”。因此,莫言的感官与感觉化首先是出于艺术的发现和艺术的表达的必要。

二、身体与生命存在的现实境遇

探讨莫言作品中的身体或身体性,除了从生命主体的存在论角度、从艺术表达的角度来谈论之外,还需要更多地从他笔下的那些生命主体的生存、存在的现实境遇出发来予以讨论,因为这是促动莫言去发现身体、展示身体、书写身体的最直接和最根本的原因。

还是从《透明的红萝卜》说起,这是一部标志性的作品,隐藏了莫言文学的一些最基本的元素和动机,譬如,吃。吃,开始了队长一天的生活,也开始了这部出人意料的优秀作品的展开:

队长披着夹袄,一手里拮着一块高粱面饼子,一手里捏着一块剥

① 格非:《小说叙事研究》,北京:清华大学出版社,2002年,第117页。

② 转自谢有顺:《先锋就是自由》,中国作家网。

皮的大葱，慢吞吞地朝钟下走。走到钟下时，手里的东西全没了，只有两个腮帮子像秋日里搬运粮草的老田鼠一样饱满地鼓着。他拉动钟绳，钟锤撞击钟壁，响成一片。老老少少的人从胡同里涌出来，汇集到钟下，眼巴巴地望着队长，像一群木偶。队长用力把食物吞咽下去，抬起袖子擦擦被络腮胡子包围着的嘴。人们望着队长的嘴……

这个开始是意味深长的，它含蓄地显示了身体、身体的动作和它的欲望，象征了小说中人们的处境、命运，甚至拥有的权力与尊严。

这个显示和象征只有放在生命主体存在于其中的整个现实的背景中，即人物的生命存在的实际境遇中才能显示其深广的意义和艺术传达的功用。为什么要如此冗长地描述一个吃的动作呢？它其实也正无声地回答了莫言作品所以如此凸现充满了身体性的书写的原因。更为奇妙的是“黑孩”，作为一个活生生的生命，一个本应调皮捣蛋的少年，在整个作品中他却始终一声不响，而是完全以一个“身体”出场并与人交往的。如果说食物是饥饿——身体的饥饿或饥饿的身体的“意识形态的崇高客体”的话，食物也是身体的隐喻或身体的一部分。而“红萝卜”就被火红的炉火、柔美的歌声软化、升华成一个“神圣”的直接可感又近在眼前的审美对象或美的化身。这幅作品所象征或标志的内蕴意义是显露生命的存在，特别是肉体、身体存在的诗学意义，而这个被升华的身体的意识形态幻想被打破之后，黑孩受到的是严厉的肉体的惩罚和羞辱：被狠踢、狠打之后，又被剥光了衣服暴露出整个可怜、可羞的身体。吃是开场，吃的一个低级可怜的对象“红萝卜”成了主动因，并在红萝卜超出其角色意义的出场之后，带给“黑孩”幸福之感之后惩罚与作弄了他。

《欢乐》中齐文栋的身体、母亲的身体、“冬妮亚”的身体、鱼翠翠的身体以及其他人的身体的形态、状况、处境和欲望，与虱子、跳蚤、蛔虫、苍蝇、饥饿、贫穷等如此不可分割的存在交织在一起，又如何将它们清除在叙述之外呢？仅仅是一根未长大的黄瓜就足以导致嫂子与母亲之间发生激烈的冲突，施辱与受辱，使母亲承受难以承受又最终豁达从容地承受了

的辱骂与羞辱。

身体是生命的基本存在空间,也是莫言作品中突出的对象,这并不是莫言刻意标新立异,而是他笔下的人物们真实的生存处境使然。人们的故事,无论是肉体生存的故事还是精神生存的故事都紧紧纠结在身体之上。《爆炸》中烈日下父亲那几近赤裸的身体即是无声的叙事,就像80年代影响广泛的那幅震撼人心的油画《父亲》;母亲因为对我关注的一瞬暂时忘了遛牛的重要使命而当众受到耳光的惩罚与羞辱;“玉兰”盼望生个男孩而确立自己的地位、尊严与精神认同、而“我”要打掉这个尚未成形的血肉之胎的主要动因是为了“我”的饭碗和前程;一只狐狸足以吸引一群人、狗追逐了一天……生命的故事就是如此简单,如此紧密地与血肉之躯捆绑在一起。父亲说:“啊,把他先生下来吧,你想想,一个孙女、一个孙子都活蹦乱跳,在我和你娘身边,像小狗、小猫跑着跳着叫着,该有多好……”这是父亲描绘的图景,这也是全家、乃至全村人的理想图。活着并延续活着的生命,这就是理想的一切,其他都在主体的想象与期待之外。

在《球状闪电》中,给蝥蝥确定对象的理由是姑娘“身板不错,能干活”、“腩盘儿大,能生出大孩子”、“山大柴广”以及姑娘的父母没有拖累并且忠厚老实不会漫天要价。《野种》里,一锅驴肉汤使几十民夫与一群饥饿的村民发生了恐怖的对峙和流血冲突。在《枯河》中,闯祸的男孩受到家人的严厉惩罚,父亲要拿盐水浸过的绳子抽打男孩,命令男孩的哥哥剥掉男孩的裤子,他的哥哥浑身颤抖,犹犹豫豫,“爹,还是不剥吧”。但父亲在经济方面的意识是清醒的、理性的、坚决的,父亲果断地一挥手说:“剥,别打破裤子。”于是男孩终于被剥掉了裤子。《老枪》里,锁儿的爹为了几只野鸭而被自己的猎枪送命。为了锁儿不再被野鸭子诱惑而重陷爹的悲剧,娘对锁儿采取了极端的做法:

娘到灶上去拿来一把菜刀,娘平静地说:“你伸出食指来。”他顺从地伸出食指。娘把他的食指按到炕沿上,他惊恐不安地扭动着身子,娘说:“别动。”娘说:“你要记住,不要动那枪。”她举起菜刀,菜刀

闪着寒光落下来,他感到一阵猛烈的震颤从指尖传到肩头,脊椎紧张地动起来。鲜血缓慢地从断指上渗出来。娘哭着,用一把生石灰给他止住了血……

《粮食》一篇很好地注解了莫言作品中大书特书身体的理由。在那个特殊的饥饿的岁月里,肉体的生存是活着的唯一考虑。正像马二婶说的:“梅生娘,这年头,人早就不是人了,没有面子,也没有羞耻,能明抢的明抢,不能明抢的暗偷,守着粮食,不能活活饿死!”于是为生产队拉磨加工粮食的妇女各自想出了惨绝人寰的绝招,冒死囫圇吞下豌豆,使自己的食道和胃承受残忍的自虐而充当偷粮的皮囊,偷偷带回家一点豌豆、黄豆,把它们又从胃里掏出来,吐出来。用这种方法,妇女们使几个孩子和婆母获得足够的食物以度过饥荒。

《人与兽》写劳工队逃出的爷爷在日本北海道的山林里奇迹般地活命的故事。《师傅越来越幽默》的下岗老师傅为了生存最后哭笑不得地在树林中利用废弃公共汽车开办情人小屋,给情人们解决身体之需提供方便,他养活自己的生活之需也有了暂时的解决之道。这同样是一个有关身体生存下去的“灰色幽默故事”。《祖母的门牙》里,老祖母就因为那三百斤发霉的玉米,忍气吞声,不情愿地向人们展示自己的门牙并违心地配合别人的弄虚作假、玩弄政治和权术,正像母亲长叹一声说的:“人穷志短,马瘦毛长,我们亲手把你奶奶当猴耍了……”

正像当代美国心理学家马斯洛提出的人的需要层次划分所显示的那样,满足肉体存活需要的生理性满足,是人们最基本的需要。莫言笔下描写的时代和人物大多就挣扎于争取肉体存活的生存线上,因此,他们的生活、故事大部分都是围绕着身体来展开的。这也是导致莫言作品的所谓“身体性”的一个根本原因。这一点上,并不是莫言有意要走“自然主义”的老路子,也不是莫言趣味低俗,高雅不起来。要直面现实和人生,莫言就首先不能无视或忘记他经历或目睹的这种种生存的现状与实情,这是他直面人生所看到的不可回避的、基本的生命存在现象。