

从先锋到传统
——论余华小说创作的转型
(1987—1995)

FROM AVANT-GARDE TO TRADITION
——ON THE TRANSFORMATION OF
YU HUA'S NOVELS
(1987—1995)

刘 艳 平
LIU YAN PING

新加坡国立大学中文系
NATIONAL UNIVERSITY OF SINGAPORE
2005

从先锋到传统
——论余华小说创作的转型
(1987 - 1995)

**FROM AVANT-GARDE TO TRADITION
——ON THE TRANSFORMATION OF
YU HUA'S NOVELS
(1987—1995)**

BY

刘 艳 平

LIU YAN PING

新加坡国立大学中文系
硕士学位论文

A THESIS SUBMITTED

**FOR THE DEGREE OF MASTER OF ARTS
DEPARTMENT OF CHINESE STUDIES
NATIONAL UNIVERSITY OF SINGAPORE**

2005

ACKNOWLEDGEMENTS

This dissertation could not have been written without the financial support of the National University of Singapore. I am especially indebted to A/P Jui Lung SU, who not only served as my supervisor but also encouraged and challenged me throughout my academic program. He patiently guided me through the dissertation process, never accepting less than my best efforts. As my teacher and mentor, he has taught me more than I could ever give him credit for here.

Thanks go to the other faculty members, and all of those with whom I have had the pleasure to work during this dissertation. Each of them has provided me extensive personal and professional guidance. I would especially like to thank Mr. Yu Hua, Professor Chen Xiaoming and Zhang Yiwu for their help and advice.

Nobody has been more important to me in my pursuit of this dissertation than the members of my family. I would like to thank my parents and my husband, whose love and guidance are with me in whatever I pursue.

Lastly, but in no sense the least, I am thankful to all colleagues and friends who made my stay at the university a memorable and valuable experience.

目录

第一章 绪论

- 第一节 研究的动机和目的
- 第二节 研究的概况
- 第三节 研究的范围和分期的说明
- 第四节 研究的方法

第二章 先锋·余华

- 第一节 中国当代先锋小说
 - 一、“先锋派”的特质
 - 二、中国先锋派的历史出场
 - 三、主要代表作家及其特点
 - 四、总体走向
- 第二节 真实的余华
 - 一、生活背景
 - (一)“医院”和“牙医”
 - (二)海盐
 - (三)文革记忆
 - 二、余华的创作道路
 - (一)文学启蒙
 - (二)谁发现了余华?
 - (三)影响余华创作的主要作家
 - (四)音乐的启发

第三章 余华的先锋

第一节 先锋手法

一、独特的叙述视角

（一）非常人视角

（二）少年视角

（三）梦境、幻想与想象力

二、叙述方式的革命

（一）情感的零度写作

（二）碎片式叙述

三、语言游戏

第二节 主题变革

一、暴力

二、死亡

三、绝望与宿命感

第四章 从先锋到传统

第一节 技巧与形式的变化

一、人物塑造

二、故事讲述

三、语言风格

第二节 主题与内容的转变

一、“父亲”形象的分析

（一）从“弑父”到“杀子”

（二）“父亲”的回归：从恶父到善父

（三）“子”的出路

二、由死向生：主题的深刻变化

（一）不可抗拒的死亡

（二）与命运抗争的生存

第三节 由先锋到民间

- 一、“民间”
- 二、余华的民间写作立场
- 三、民间艺术形式

第五章 转型分析：从先锋到传统的回归

第一节 昔日先锋

第二节 余华的个人因素

- 一、创作的新体验
- 二、家庭生活的变化

第三节 转型的社会背景

- 一、与现代社会接轨
- 二、文学走向世界的需要
 - （一）移植的利与弊
 - （二）写出真正的中国人

第四节 转型的意义与思考

第六章 结束语

Abstract

Focusing on Yu Hua's novels, this thesis will analyze the characteristics and differences of his writings before and after the critical transformation in his career. By taking into consideration the writer's own personal experience and other avant-garde writers' general tendency, I set out to analyze the social background in which Yu Hua was situated, his personal intention in this transformation, and investigate his ultimate spiritual concern and cultural identity beyond the text, in an attempt to explore the general trends and features of Chinese avant-garde literature and their significance.

As a leading writer of Chinese avant-garde literature, Yu Hua's novelettes in 1980s represent the distinct features of avant-garde, such as pursuing modernity, denying tradition, breaking traditional criteria of novel writing, and depicting vicious father images. But his saga novels in the 90's such as *To Live* and *Chronicle of a Blood Merchant*, which concentrate on traditional virtues and virtuous fathers, provide a different perspective. Such transformations demonstrate the writer's changes in his own philosophy and writing concepts.

Keywords: Yu Hua、 avant-garde、 tradition、 transformation、 cultural identity、 significance

从先锋到传统

——论余华小说创作的转型（1987—1995）

第一章 绪论

第一节 研究的动机和目的

余华是中国当代文坛上有着巨大影响力的作家之一，他的作品少而精，然而关于他作品的评论的数量却是当代作品评论中数一数二的，甚至超过他创作的文字数量。余华是一位相当有才华的小说创作家，27岁在《北京文学》上发表《十八岁出门远行》和《西北风呼啸的中午》，同时又在《收获》上发表《四月三日事件》和《一九八六年》，从此确立了其在中国先锋作家中的地位。余华又是一位颇富戏剧性的作家，从31岁发表第一部长篇小说《在细雨中呼喊》开始他迅速转型，《活着》、《许三观卖血记》的发表既标志他在短时间内成功转型，同时也让他在世界文坛内闯下了一片自己的天空。对于这样一位神奇的作家的作品和他的转型，如何才能有相对客观而准确的解读，如何理解作品背后的情感和作家所要追求的“真实”，这是对余华作品爱好者与研究者最大的挑战。

八十年代的作品以冷酷和血腥深深震撼着读者的心灵，这是先锋余华“零度情感”写作的策略。从《十八岁出门远行》中初入社会的

少年所蒙受的打击和屈辱开始，余华逐渐用他如手术刀的笔来揭开人性和社会的黑暗而罪恶的伤疤，鲜血淋漓，触目惊心，让读者不禁要以犹疑和绝望的眼神来观望社会和人生。八十年代的余华的世界是灰色的，由于童年所忍受的孤独、青少年时期在医院所亲眼目睹的死亡和血腥，以及文革期间所经历的谩骂和攻击，他对人生和世界充满着绝望。而步入九十年代以后，随着年岁的增长、环境的变化，以及自己小家庭的温馨和温暖，余华对自己原先对世界和人性的认识开始有了怀疑，并慢慢改观。我们可以看到《在细雨中呼喊》中人物在压抑的生活环境中开始对温情和关爱的呼喊和追寻，《活着》和《许三观卖血记》更是开始对人性和世界充满了肯定和乐观之情，传统和民间社会的一些优良品质也逐渐凸现。

对余华的作品进行深入的解读和研究，我们很容易看出其创作前后期的明显的区别，而在短短几年时间内余华先后完成了两次创作上的飞跃，并且声望也逐渐从文学圈内盛行到整个世界的角落，这种成功是中国当代文学史上罕见的。因此深入分析余华前后期小说的特点，探究前后期小说作品风格迥异的原因，并考察余华创作转型的成功意义和启示，是研究中国当代文学一个相当重要的课题。余华的创作既代表着八十年代盛行的先锋作家群的总体走向，也鲜明地体现着八十年代和九十年代作为知识分子代表的作家在不同时代的心态和认识，因此余华作品研究也是我们透过文字来了解过去的上个世纪八十年代和九十年代人们的情绪和心态的一种方式，我们可以从中了解“文革”和经济浪潮影响下一些或大或小的变化。而通过对余华转型成功原因的探究，我们也可从之获得一些创作的经验和启示，这对其他作家甚至是其他文艺工作者的创作而言都有着非常的意义，而我作为文学研究的初学者，也能从中获得相当的体验和经历。

在以往众多的余华小说的研究作品中，多数的研究者是从余华小说所表现出来的某一单一的主题对其进行评说。如对余华小说中“暴力”和“苦难”主题的解读，有郜元宝发表在《文学评论》1994年第3期的〈余华创作中的苦难意识〉，有夏中义刊载在广西文联《南方文坛》2001年8月版的〈苦难中的温情与温情地受难〉，倪伟〈鲜血梅花：余华小说中

的暴力叙述》（《当代作家评论》，2000年第4期）等；如对余华小说中生存意识的解读，有青年评论家谢有顺发表在《钟山》2002年第1期的〈余华的生存哲学及其待解的问题〉，有郑成志的〈论余华小说创作中生存意识取向及其流变〉（龙岩师专学报社科版1999年第1期）等；如对余华小说中创作主体的解读，有郑国庆的〈主体的泯灭与重生〉（《中国现代、当代文学研究》2001年第2期），有周兴武的〈主体的张扬与隐退〉（杭州大学学报第27卷增刊）等；如对余华小说形式的解读，有〈《许三观卖血记》的叙事问题〉（张阅《当代作家评论》1997年第2期）、〈苦难与重复相依为命〉（张炼红《当代作家评论》2000年第4期）和〈余华《在细雨中呼喊》的时空结构〉（尤磊《小说评论》2002年第1期）等；还有就是对余华创作观真实观的解读，以及对余华某一作品的单独解读等，如陈晓明〈胜过父法：绝望的心理自传——评余华《呼喊与细雨》〉（《当代作家评论》1992年第4期），余弦的〈重复的诗学——评《许三观卖血记》〉（《当代作家评论》1996年第4期），关懿珉〈生命的焦灼与抗争——余华《夏季台风》解读一种〉（《小说评论》1992年第5期）等等。由此可见，以往有关余华的研究多是分段式的或片面的单一主题的，有的甚至是单篇作品的分析与解读，缺少对余华作品的整体探索和观照。而关于余华研究的专著目前有三本，《先锋浪潮中的余华》（邢建昌、鲁文忠著，华夏出版社2000年出版），《先锋余华》（徐林正著，浙江文艺出版社2003年出版），《余华评传》（洪治纲著，郑州大学出版社2005年1月出版）。其中《先锋余华》是纪实类著作，是媒体工作者兼余华迷的徐林正就余华日常生活和创作生活中的大事给予写实性记录的作品，非学术类著作；其他两本专著则属于学术型著作，《先锋浪潮中的余华》注重对余华小说的分析，特别对余华小说的形式予以着重解读，对转型后的作品分析则略显简略，《余华评传》则是传记性质，但又不是单纯的名人传记，在纪实的过程中作者兼以学术性的论述，因此又是具有独特发现的研究著作，但因其传记性质因此学术性不够强，对余华的创作及其转型的论述也不够深入。因此，本文对余华前后期的小说创作做一个整体的观照和分析是十分有必要的，在对余华目前所有小说作品做总体脉络上的把握的同时，对余华前后期的作品在内容和形式

方面进行细致而深入的探讨，这是从纵向和横向同时对余华的小说作品进行的解读，让我们在认识尽量真实的余华的同时也对他的作品有着尽可能到位的理解。这是我的期待，也是这篇论文努力的方向。

第二节 研究的概况

1987年，余华带着他的短篇小说《十八岁出门远行》踏入文坛时，便打开了中国当代文坛的大门，其后发表的《四月三日事件》、《现实一种》、《一九八六年》等作品以难以模仿的余华风格被评论界定性为“先锋”小说，而余华本人也成为继残雪、孙甘露、马原、洪峰等之后的又一位“先锋”作家。评论界的这种划分也许有不当之处，但毕竟到现在为止还没有更好的表述，因此将早期的余华定性为一个“先锋”作家是评论界普遍接受和认可的。余华2002年在苏州大学接受访问时也承认“八十年代我们是接受先锋文学称号的”¹。

20世纪90年代，余华带着与早期风格迥异的《活着》、《许三观卖血记》等作品登上了世界文学舞台，作为80年代先锋代表的他实现了转型后的又一次飞跃。尽管评论界对他转型后的小说有各种不同的看法，但对余华小说创作经历了前后两个不同时期这一点是没有异议的。正如有论者所说：“在中国八九十年代的作家中你可能还找不到另一个作家能像余华这样在短短的时间内完成反差如此之大的两类创作。”²中国大陆目前主要高校中文系所采用的当代文学史教材也都承认余华前后期在创作方法上的转变，如洪子诚教授所编的《中国当代文学史》中说“余华的这种和‘现实’，和日常经验的‘紧张’关系，在90年代初写作《在细雨中呼喊》开始，有了缓和，或者说，尝试新的解决方式”，认为余华90年代的几部长篇《活着》、《许三观卖血记》中“加入了含而不露的幽默和温情”³。而温儒敏和赵祖谟主编的《中国现当代文学专题研究》中更直接指明余华创作的转型，“他的创作谈《虚伪的作品》（1989）和长篇小说《呼喊和细雨》（1991）的发表，被人们看做是他前期创作的一个总结，而在这以后创作的《活着》、《一个地主的死》和《许三观卖血记》等作品，则被看做是他从‘先锋’向‘世俗’变化

的开始。”⁴由陈思和教授主编的作为复旦大学中文系当代文学史教材的《中国当代文学史教程》也明确指出，“作家余华在90年代连续发表长篇小说《活着》和《许三观卖血记》，完全改变了他在80年代的创作风格”⁵，在论述余华的先锋小说时也用到了“早期”和“90年代之后”这样相对的时间概念。⁶因此，将余华目前的小说创作以《在细雨中呼喊》为界划分为前后期进行研究是得以共识的。

目前学术界对余华创作的转型看法不一，有褒有贬，大致有以下几种观点：

第一种观点认为余华的转型是从“先锋”到“民间”的转型，主要以复旦大学中文系陈思和教授为代表。陈思和所谓的“民间”，是指“中国文学创作中的一种文化形态和价值取向”，是“知识分子把自己隐藏在民间，用‘讲述老百姓的故事’作为认知世界的出发点，来表达原先难以表述的对时代的认识”⁷。也即是说，“民间”既是一种写作的方式，也成为了余华后期小说的主要内容。这种观点在评论界占多数。

第二种观点认为余华后期小说一改前期小说对理性世界的颠理与反叛，回归到现实世界中，回归理性。

第三种观点，认为余华的转变只是叙事技巧和叙述风格的变化，转型后的小说主题仍然是前期的延续，即对人类苦难和命运的关注，因此其后期小说并未丧失其“先锋”性，认为余华是永远的先锋。

第四种观点，认为余华转型前的“先锋”小说母题是呼唤苦难中的温情，而转型后的小说母题变成宣扬“温情地受难”⁸，其后期小说的母题昭示着作家的精神贫困。这类的观点认为转型后的余华小说较之其“先锋小说”是创作上的退步。

第五种观点则是从精神分析的角度指出，余华前期作品中大量展示的暴力与死亡是因其内在的对死亡的恐惧情结，而后期写作摒弃了前期的冷漠与愤怒转向温情与平和，是由于前期写作已经“治疗”了作家的心理问题。

我们可以看出，学术界对余华创作的转型研究看法不一，有的甚至持相反意见。但我认为，转型后的余华小说不论从形式技巧或者主题深度上来看，都不会比早期的先锋小说逊色。对人的生存境遇的关注是余

华小说一直以来所关注的，这也是余华小说在深度上所取胜的地方。从早期强调形式的先锋叙述到后期着重于故事讲述，我个人认为这是作家余华在不同时期所采取的不同的小小说写作方式，而二者在各自的时期都有着重要的价值和意义。早期的先锋小说为改革开放后的中国文坛提供了多种书写的可能性，拓展了文学的发展空间，也向世人展示了纯文学写作技巧的精湛。而转型后的《活着》和《许三观卖血记》等则提醒在经济浪潮中奔波的人们保留一片精神的天空，而文学则是精神世界里的一块净土；转型后的小说更让世界认识了余华和他的小说、以及真正的中国民间生活。因此，我将本论文的题目界定为“从先锋到传统”，意图对余华前后期的小说做一个较全面的概况。用“传统”二字来界定余华后期的小说，既是对后期小说在形式技巧上回归传统小说写作的手法的概况，又是余华对传统的重新肯定的传统观的说明。而余华将眼光投向民间大地在于认为传统的优秀品质蕴藏在民间，因此在论文的第三章也采用陈思和教授“民间”的观点进行一定的说明。

第三节 研究的范围和分期的说明

余华以先锋派小说的代表人物崛起于文坛，他的小说创作大致经历了三个阶段：

一、1983年到1986年。这段时期，他时常发表一些充满美致和童话色彩的短篇小说，主要体现的是他对日本川端康成细致笔力的模仿。虽有文学刊物的大力扶植，余华的创作也没有在文坛引起过多的瞩目。

二、从1987年的《十八岁出门远行》到1991年的《在细雨中呼喊》阶段。这个阶段，余华作为先锋派的一员活跃于中国当代文坛。卡夫卡教会了余华如何自由地想象，这让余华明白了如何自由自在的写作，此后在先锋写作过程中余华自如地运用他丰富的想象力来刻画一个个异化扭曲的世界。人们对这个阶段的余华印象最为深刻的是暴力与血腥，以及在叙述暴力和死亡时所保持的冷静和无动于衷。小说《在细雨中呼

喊》和创作谈《虚伪的作品》从两个角度分别对余华的先锋小说与创作理论进行了总结。

三、从1991年到1995年。《许三观卖血记》、《活着》为余华赢得了更大的声誉，甚至得到国际文学界的认同。这与始于20世纪80年代中后期的先锋运动的最终完结形成鲜明对照。福克纳是影响余华走向第二次飞跃的重要作家，他教会了余华如何解决写作与现实的紧张关系，认为生活才是最真的真实。于是，余华笔下开始出现温情与希望，《活着》中的福贵和《许三观卖血记》中的许三观让大家看到了中华民族所蕴含的韧性和乐观，看到了传统的美好和希望。余华和他的作品开始走向世界。

三个阶段的小说创作，真正有影响并引起学者研究批评的是后两个阶段的作品。第一个阶段的小说创作属于余华练笔期的作品，虽然小说在细部刻画上很细腻认真，但在小说深度和人物刻画方面还不成熟，正如洪治纲所说，“细读余华这一时期的作品”，“它们在叙事上都不同程度地带有作者理念操纵的痕迹，无论是人物的性格，还是作品的内在力度，也都缺乏某种丰厚性”⁹。因此在本篇论文中对这部分小说也不予论述，而将研究的眼光投向余华小说创作的第二、三阶段，即先锋阶段和回归传统的阶段。这两个阶段是余华创作逐渐走向成熟并积极调整创作姿态的阶段，也是余华分别在圈内和圈外赢得声望的阶段。这两个阶段的小说作品，在形式技巧、主题内容、作品风格以及作品背后的人生观方面都有着很大的不同，因此将其作为研究的对象是可行的。

而在论文论述过程中，为方便起见，将余华创作的的第二和第三阶段称为前期和后期。这种说法既是因为这两个阶段作品在众多方面的不同所致，也源于这种不同与创作时间的吻合。而如“研究概况”中所指出的，目前学术界对余华小说经历了前后两个不同时期是没有异议的。从1995年以后，余华更多的是将精力放在随笔写作上，出了一系列的随笔集，而其所称的正进行中的长篇新作也一直没有诞生，因此，本论文考察的对象为余华1987年—1995年的小说作品。

本篇论文主要侧重在分析先锋时期和回归传统后的余华小说在创

作手法、主题内容以及对传统态度的不同，并结合时代背景以及作家的个人生活体验分析其转型的原因与意义：

第一章为绪论，是对本篇论文的研究目的、目前的研究概况、研究范围和分期问题以及研究方法等做一个简要说明，便于读者在脉络上对这篇论文有初步的了解。

第二章分两部分，第一部分主要讲述作家余华与先锋派的关系，在对“先锋”的定义进行阐释以后，简要回顾了中国当代文坛先锋派的代表人物、主要特点以及总体走向；第二部分试图从生活背景和创作道路两方面来发现“真实的余华”，为下文进入小说分析和转型分析奠定基础。

第三章“余华的先锋”主要是通过分析余华先锋时期的小说作品来谈他独特的先锋技巧和先锋主题，从而领会其作品背后的先锋精神和先锋气质。先锋手法主要从叙述视角、叙述方式的变革、语言游戏三方面结合具体作品展开论述，主题变革则是从余华惯用的暴力、死亡以及绝望与宿命感等主题切入。通过技巧分析和主题分析来理解余华反对传统文化和现存秩序的姿态，并窥探他对人性的思考以及对生存的探索。

第四章分析的是余华转型后的小说作品，以长篇小说《活着》和《许三观卖血记》为主。第一节从人物塑造、故事讲述以及语言风格等方面来看待已经抛弃了早期过分强调形式技巧的先锋做法的余华小说，取而代之的是让精湛的技巧隐藏在自然真实的情节背后，达到“大音希声，大象无形”的至高境界。第二节从主题内容方面分析余华转型后对温情、关爱和希望的关注，通过父亲形象和死生主题的变化来关注余华对人性的看法以及人生观方面的变化，并和余华一起积极探求人类充满希望的出路在何处。本章的第三节则从一个侧面“民间”对余华的转型做一个说明，通过运用“民间”概念对余华后期小说进行解读，并以此来理解余华小说所透露出来的传统文化的生命力蕴含在民间的观点。

第五章从余华的个人因素和社会背景两方面分析余华的转型既是自身创作调整的需要，也是先锋派顺应时代潮流而做出的选择。而余

华转型的成功也带给其他先锋派作家以及此后的作家许多的启示和经验。

第六章为本篇论文的结束语，除了对本文进行概况总结外，还对文中论述不足或还未涉及的问题做一个说明，方便今后的研究。

第四节 研究的方法

在开始论文写作之前，我先细致阅读了余华所有的小说作品，并在中国搜集了大量的相关资料，经过阅读有关的评析文章和有关论文之后，形成自己的观点并开始论文的书写工作。

因为本论文要对余华前后期小说做一个较全面的梳理，并针对前后期小说的不同进行较客观的原因探询，所以在行文过程中运用到多种研究方法。

首先，本文运用分类归纳法对余华的前后期作品进行划分，从 1987 年的短篇小说《十八岁出门远行》开始到 1991 年的第一部长篇小说《在细雨中呼喊》为前期先锋作品，而从 1991 年到 1995 年所创作的长篇小说《活着》、《许三观卖血记》等为转型后的作品。这样的分类归纳，既是学术界的普遍共识，也有利于本文论述的展开。论文的第二章就集中归纳了余华在先锋时期的小说在形式技巧和主题内容方面的特点，第三章则论述了转型后余华小说在形式和主题方面与前期有何不同。这样的分类归纳，使得本文在对余华各小说进行文本分析时有序而清晰，也让论文的结构在别人看时一目了然。

其次，在论文的分析过程中分别用到了对比分析法、具体分析法和枚举分析法等。对比分析法有纵向对比与横向对比，纵向对比主要应用在余华前后期小说的对比上，论文从技巧、主题以及传统观等方面进行比较；横向对比则是余华与其他先锋作家走向的比较，从他们共同转型的“同”和各有成败的“异”来看余华转型的成功对其他先锋作家以及中国当代文学的影响与意义。具体分析法是指在具体的环境中进行具体分析，文中将余华放置于具体的时代背景和他真实的生

活环境中，具体分析时代浪潮对余华个性以及创作的影响，而不同阶段的个人生活体验也是造成余华前后期创作风格迥异的重要原因。具体分析法在分析余华从先锋向传统回归的原因时大量运用。而枚举分析法在本文中主要体现为进行具体而深入的文本分析，这在文中较为常见。在分析前后期小说在形式技巧、主题内容等方面的特点时，具体的文本分析是论证这些特点的最主要依据，例如从早期小说《四月三日事件》、《世事如烟》等和后期小说《活着》、《许三观卖血记》等中的“父亲”形象的变化来论证余华对传统看法的变化，前期余华对“父亲”形象的丑化以及对他们丑陋行径的完全揭露，体现了他对父法社会的绝望心理，因此通过完全否定作为父法社会形象代言人的“父亲”来瓦解传统这个父法社会的权威性。而在后期的《活着》、《许三观卖血记》中余华转换笔势开始塑造有血有肉、有笑有泪、有温情也有关爱的“父亲”福贵和许三观，开始挖掘他们作为父辈的坚强、善良、乐观等品质，让人们对“父亲”和传统开始重新有了信心。

此外，本篇论文还运用了引证论述法，主要是引用其他学者对余华作品的评价以及中国高校当代文学史教程对余华的界定。例如文中第三章引用陈思和教授的“民间”观点来论述余华后期小说所暗示的他在将理解的目光投向传统社会时对民间生活的偏好。《活着》和《许三观卖血记》的社会背景都是中国的中小城镇，还带有一些农村的性质，坚强而善良的福贵与许三观就生活在这样真实而淳朴的民间社会中。陈思和教授认为“……余华把这些因素（幽默和乐观）置于源远流长的民间文化背景下给予表现，……成功地挖掘出长期被主流文化遮蔽的中国民间抗衡苦难的精神来源。……小说与现实生活的距离被拉到最为接近的方位，挣扎在生活底层的人民表现出独立（而不是借助知识分子的话语）的面对苦难的本色。”¹⁰本文第三章中引用他的这一观点来论述余华后期作品所暗示的传统的优秀品质蕴藏在民间的想法。而在进行余华前后期作品的划分时，则参考了中国高校当代文学史教程对此问题的界定，这方便本文在论述过程中条理清晰观点明确。

附注：

¹余华、王尧<一个人的记忆决定了他的写作方向>，出自《当代作家评论》2002年第4期，页25。

²吴义勤<告别虚伪的形式>，出自《文艺争鸣》2000年第1期，页71。

³洪子诚《中国当代文学史》(北京大学中国语言文学教材系列)，北京大学出版社，1999年8月第1版，页344—345。

⁴温儒敏、赵祖谟《中国现当代文学专题研究》(教育部人才培养模式改革和开放教育试点教材)，北京大学出版社，2002年1月第1版，页334。

⁵陈思和《中国当代文学史教程》，复旦大学出版社，1999年9月第1版，页366。

⁶同上，页293。

⁷同上，页363。

⁸夏中义<苦难的温情与温情地受难>，出自《中国现代、当代文学研究》，2001年第9期，页170。

⁹洪治纲《余华评传》，郑州大学出版社，2005年1月第1版，页43。

¹⁰陈思和《中国当代文学史教程》，复旦大学出版社，1999年9月第1版，页366。

第二章 先锋·余华

“先锋”一词如同“现代性”一样，是一个流动的多义的概念，具有时间性和地域性，在不同时期不同领域有着不同的文化内涵和指涉对象。或者我们可以说，“先锋”作为概念而言，是一种精神、姿态或倾向。而这种姿态我们可以理解为对当下约定俗成的规定性的对抗，是一个流动的却一直走在时代前列的概念。

我们可以 Avant-Garde 的发展来考察一下它的具体含义与精神内涵，Avant-garde 是指“在艺术和文学的历史中一个重要且常用的术语。很明显它起源于军事用语，而且在被运用于艺术与文学，表示着探险、先导、改革和创新之含义，意味着新颖性、先驱性和改革性。”¹王蒙、潘凯雄在《先锋考——作为一种文化精神的先锋》一文中考证了“先锋”一词在西方的发展：

大约在 18 世纪后半叶之前，法语的 Avant-Garde 这个词也同样是一种军事术语，这一点倒是中西合璧了；一直到 19 世纪上半叶它才进一步衍生成一个政治概念，流行于空想社会主义者中间，被用来指未来社会的“想象者”；至于 Avant-Garde 和文学艺术发生关系则是在 19 世纪后半叶的事了，被普遍用来描述在现代主义文化潮流中成功的作家和艺术家的运动的美学隐喻，他们试图建立自己的形式规则并以此反对权威的学术及普遍的趣味，比如早期的印象主义画家莫奈就被称之为先锋，再往后也就是 1930 年以前吧，先锋达到了高潮，表现主义、俄国以及意大利的未来主义、达达派、超现实主义、结构主义等等都似乎被称作过先锋；再接下来就差不多该到了二战以后，除一部分现代派作家继续被称作先锋外，这项皇冠大概就该轮到后现代主义戴了；到了本世纪 60 年代以后，像波普艺术、品钦、巴塞尔姆、里德这样不同的流派和作家都曾经被戴过先锋的帽子。照此看来，上述种种文化现象无论是流派还是作家，他们之间的不同还是显

而易见的。因此，与其说先锋是一种狭窄的文化传统的简单表述，不如说反映了文化的广泛的分裂。它不是一个凝固不定的点而更像是一条流动的河。²

这说明了“先锋”的流动性和复杂性，但其与现实中心权威的距离和抗拒却是内在的特性。在接下来的论述中，我将着眼于“先锋”一词在文学领域特别是在中国当代文学领域中所具有的普遍性与特殊性的统一。而小说家余华作为中国先锋流派中的旗帜人物，他所具有的先锋特质和先锋精神，是我们理解中国当代先锋小说家的一个很好的窗口。

第一节 中国当代先锋小说

如何给中国当代先锋小说作一个严格的概念界定是一个颇为头疼的问题，但在中国当代学术界却有一个普遍的共识，那就是从八十年代中期开始的以马原、苏童、余华、格非、叶兆言、孙甘露、北村等为代表的小说创作，他们带来了完全不同于传统小说创作的风格，同时也对传统的小说创作理论以及传统的美学理论进行了一定程度的消解和颠覆。对这种风格的判断与界定的认识，我试着从以下几个方面进行说明。

一、“先锋派”的特质

首先，让我们回到“先锋派”词源来加深对这个词的特质的认识。在《先锋派理论》一书中，波焦利（Renato Poggioli, 1907-1963）提到，“先锋派看上去给人的印象，以及实际所起的作用，就像一个否定性的文化”³，并且“他有意强调先锋派写作中对语言、文化边界，以及文化变得僵化的各种方式的关注中体现出来的否定性策略”⁴。这是先锋派的内在特质之一，也是其最突出最本质的特点，对中心或者传统的文化规定持“否定性”策略，对权威和当下的抵制与疏离。而在文学方面作为否定和抗拒媒介的，则是艺术手段。那么，让我们从彼得·比格尔的《先锋派理论》中的论述来挖掘一下作为西方先锋派反传统或反中心的工具的“艺术

手段”的主要特征：

但是，只是在历史上的先锋派运动出现后，对不同的技巧和手段的认识才成为可能。只是在历史上的先锋派运动中，艺术手段才整体地作为手段而为人所用。⁵

另一方面，历史上的先锋派运动具有一个独特的特征，它并不发展出一种风格来。并不存在一种可被称为达达主义或超现实主义的风格。实际上所发生的是，当这些运动将过去时期中的艺术手段的适用性提升为原理时，他们也就消除了一个时期的风格的可能性。知道普遍适用性的出现，艺术手段的范畴才成为一般性的。⁶

只有先锋派才使具有普遍意义的艺术手段成为可认识的，这是因为它不再按照一种风格的原则来选择手段，而是将这些手段作为手段来运用。⁷

从19世纪中叶起，即在资产阶级的政治统治得到巩固以后，这一发展发生了一个特殊的转变：艺术结构的形式-内容辩证法的重心转向了形式。艺术作品的内容，它的“陈述”，与形式方面相比不断地退缩，而后者被定义为狭义的审美。从生产美学的观点看，这种大约19世纪中叶开始的艺术形式占据统治地位，可将之理解为对手段的掌握；而从接受美学的观点看，可将之看成是一种使接受者变得敏感化的倾向。⁸

从上我们可以看出，作为先锋源头的西方先锋派的主要艺术特征在于，重视艺术手段的使用，并且成为其否定性策略的攻击工具。艺术手段在先锋派手中是作为“手段来运用”，颠覆了传统文艺创作以内容为中心的格局。以艺术手段为工具对现有的规定性和权威进行颠覆和否定，是先锋派自出现以来一直的姿态。

中国文坛的先锋流派同样延续了西方先锋派的这一特质，注重形式上的完美和变幻，打破中国传统小说创作中的叙事方式和逻辑习惯，通过语言的排列和重组，凸现了以现代叙述技巧为中心的叙述话语，消解被意识形态所肯定和人们所认可的日常生活伦理，从而全面颠覆传统的小说理论和写作模式，来制造其“否定性”的姿态。因此，张德政这样总结，先锋是“指这样一批作家、艺术家：他们以突破一切传统，不断‘创新’为己任。他们认为，当一种艺术形式被认识、被接受之时，就已经陈旧、僵化，就应当反对并与之决裂，去创造‘一种前风格’，‘一种变化的方向’；又由于一般的读者与观众是愚蠢的人，这种创新一时不会被接受，对此，严肃的艺术家是不必考虑的；终有一天，这种形式会被接受，而一旦被接受了，先锋派的任务即告终结”。⁹

二、中国先锋派的历史出场

中国先锋小说出现于改革开放以后的八十年代中期有着其必然的历史文化因素。随着改革开放以来中国经济的发展，人们的物质生活得以长足发展，对于物质和文化精神生活方面的要求也随之改变。而且此时的文学和社会政治的关系，不像80年代初期那样处于一种“粘着”状态，政治意图和观念不再是严格的文学规范，文学有了相对宽松和自由的环境，作家开始从文学角度和美学内涵来考虑创作，而不是简单地对意识形态的附和。在这样的环境下，大批的作家和文学爱好者开始接受西方的小说创作和文艺理论，对新时期的文学该如何发展开始重新思考，对之前的文学思想进行总结和调整，开始探索新的文学表达形式。在这样的历史背景下，中国先锋小说与先锋派登上了历史舞台。

首先，八十年代中国经济和城市文明的发展是先锋派产生的直接土壤。改革开放带来的强势劲头，拉动了中国“第三次技术革命”与“第四次技术革命”的产生，工业和高新科技齐头并进，虽然与西方差距还很大，但是对于整个社会的冲击甚大，对于处在这个社会文化前列的知识分子而言，敏感的他们感受到的冲击更为强烈。随着改革开放的进一步深入，人们的价值观和文化观都在发生着变化。正如陈晓明教授所言，“当代中国

走向现代化引发的社会变化最显著的方面，还是社会心理、价值观念和行为习惯方式。这些变化并不单纯是为经济发达或工业化程序所直接决定的，经济发达或工业化仅仅提供一个广阔的背景，这个背景与当今亦然保存的传统社会的政治、经济、文化构成极大的反差，形成一种冲突的、富有张力的文明情境——正是这种文明情境给‘后现代主义’提供了产生的土壤。”¹⁰而先锋文学也是在这样的土壤中得以萌芽和发展。商品经济的发展，使得传统“纯文学”不断边缘化，而市民阶层的文化越来越靠近通俗文化。八十年代蜂拥而进的大众文化场所和娱乐活动（如摇滚乐、时装模特、商业海报、歌舞晚会、明星崇拜、通俗读物、游乐场所、舞厅、咖啡厅、PUB等）大大丰富了市民阶层的现代生活，也构成了他们最主要的文化消费和文化熏陶。这种“现代”的生活方式给了人们独特而新鲜的感觉，而对时代触觉敏锐的先锋派更是从中体会到更多的东西。陈晓明说，“虽然‘先锋派’表达的‘后现代性’与大众文化相去甚远，并且做出与大众文化对立的姿态，但是那些所谓的‘先锋派’也生长于这个文化氛围中，他们的感受方式和价值观念，他们企图表达对这个时代的独特感觉，无疑受到这个时代的文化潮流的直接刺激。”¹¹正是这样的环境，给了先锋派思考的灵感和刺激，让他们对新的社会、文学以及自我做一个重新认识。

政治与文学关系的相对自由是先锋文学产生的另一个重要条件。新时期文学不再像之前一样是政治的附庸，作家和读者开始从文学层面来考虑文学的内涵和哲学思考，中国文化走向另一个“文艺复兴”的时代。人们开始重新考虑文学的价值和发展方向，“个人仍然服膺于一种‘寻找’的思维方式，他们渴望一种更高的精神支持，并相信人最终能跨过‘深渊’，重返真理的故乡。对真理的客观性的尊重，使新时期文学潜在存有一个‘失乐园’的文化主题。人们努力摆脱的，是一种世俗性时间的缠绕，而普遍充溢着对神圣的追求。因此，在新时期文学中，个人的独创性被反复强调，并以此对抗传统和平庸的现实。”¹²文学创作的自由和对独创性的强调，使得新时期各个文学流派纷纷出现，比如以韩少功、李陀等为代表的“寻根派”，以邓友梅、陆文夫、刘心武等为代表的“市井、乡土小说”，刘索拉、徐星代表的“现代派小说”，马原、余华、格非等代表的“先锋小说”，以及后来的方方、池莉、刘震云等代表的“新写实小说”，此外还有很多

流派之外的作家，比如汪曾祺、阿城、史铁生、张承志等。¹³ “先锋小说”作为此中重要的流派之一，在当时的文坛和社会引起了很大的反响。

而西方现代文明和文化的影晌则是先锋文学的催化剂。八十年代的各个文学流派都从西方文学汲取了很多养分。改革开放为广大知识分子打开了西方的文学世界，他们开始拥抱西方丰富的主义流派和文艺理论，并试图从中找到一条适合中国新时期的文学发展道路。对西方文学的关注，扩展了作家的视域，引起了文学观念和方法上的革新，也产生了以这些观念为基础的文本写作。其中甚至包括从传统文化中找寻文化之根的“寻根派”在小说艺术上都“受到诸如福克纳(William Cuthbert Faulkner, 1897-1962)、加西亚·马尔克斯(Gabriel Garcia Marquez, 1927-)的启发，把对于生活情景、细节的真实描写，与象征、寓言的因素加以结合。叙述方式变换的技巧，也在一些作品中得以运用：以‘现在时’和‘过去现在时’的叙述来处理历史，在叙述者和故事人物，叙述时间和故事时间上构成复杂关系，以此来强化叙述的意识。”¹⁴ “现代派小说”和“先锋小说”对西方文学的借鉴与学习更是显而易见的。通常认为，刘索拉、徐星的小说，与《麦田的守望者》(The Catcher in the Rye)(塞林格, J. D. Salinger, 1919-)、《在路上》(On the Road)(凯鲁亚克, Jack Kerouac, 1922-1969)、《第二十二条军规》(Catch 22)(海勒, Joseph Heller, 1923-)等有着一定的联系¹⁵，他们借鉴了西方现代小说流派的主题和表现方法。而西方文学流派对先锋小说的影响是最明显的，诸多先锋小说家都曾经表达西方小说与小说创作理论对他们的影响。法国的“新小说”、阿根廷的博尔赫斯(Jorge Luis Borges)的创作与理论，以及美国六七十年代的“反小说”都对先锋小说产生了深厚的影响。例如余华面对暴力和死亡的极度冷静，和冷静、不动声色的叙述方式，借鉴了阿兰·罗布·格里耶(Alain Robbe-Grillet, 1922-)的“零度叙述”¹⁶(zero degree of literature)理论。余华甚至用他喜爱的足球队的方式来归纳对他的创作有着极大影响的作家，前锋是川端康成(Kawabata, Yasunari, 1899-1972)、卡夫卡(Franz Kafka, 1883-1924)、福克纳(William Cuthbert Faulkner, 1897-1962)，前卫是鲁迅(1881-1936)、博尔赫斯(Jorge Luis Borges, 1899-1986)、布尔加科夫(Mikhail

Bulgakov, 1891-1940)和布鲁诺·舒尔茨(Bruno Schulz, 1892-1942)、后卫是胡安·鲁尔夫(Juan Rulfo, 1918 - 1986)、马尔克斯(Gabriel Garcia Marquez, 1927-)和陀斯妥耶夫斯基(Fyodor Mikhailovich Dostoevsky, 1821-1881), 这些都是对余华的创作和生活有着贯穿一生影响作用的作家。¹⁷其中外国作家占了多数, 余华认为, 卡夫卡把他引向了先锋之路, 而福克纳则教会了其写作技巧, 使他解决了与现实的紧张关系¹⁸。回到当时的历史情境, 我们很容易从这些作品中读出他们对西方小说流派的模仿和借鉴。陈传才的《中国 20 世纪后 20 年文学思潮》一书中提到, 先锋文学所依托的文学本体论, 深受现代西方文本主义美学思潮的影响, 主要表现在两个方面: 一是在文学的假定性方面, 先锋作家强调以文学的假定性原则取代文学的真实性原则, 认为文艺只是一种虚幻, 以此来确定形式的本体地位; 另一方面是语言具有了本体意义, 而非只是文艺表达的工具和媒介。¹⁹我们可以从先锋小说中看到这种对形式的极度强调的状态, 先锋小说家用语言建构起一座座迷宫, 而且在叙述的圈套中与读者玩起了形式游戏。

此外, 我们也必须注意到中国先锋作家有着共同的生活经历和心理经历。他们共同经历了文化大革命的黑色岁月, 一方面他们都曾经目睹过那段荒谬岁月中人性的扭曲和变形, 为他们此后对人性的深层思考奠定了基础, 也成为他们写作源泉的一部分; 另一方面, 他们都在“文革”中度过了青少年时光, “文革”结束后他们都感到时光虚掷的空虚和被欺骗的愤怒, 同时也认识到了人生的荒谬和虚空。这也促成先锋派作家对存在的反复思考, 对现实发出一次次的疑问。余华在他的自传中就写到“文革”和大字报对他的影响, 他说, “每天放学回家的路上, 我都要在那些大字报前消磨一个来小时。到了 70 年代中期, 所有的大字报说穿了都是人身攻击, 我看着这些我都认识都知道的人, 怎样用恶毒的语言互相谩骂, 互相造谣中伤对方。有追根寻源挖祖坟的, 也有编造色情故事, 同时还会配上漫画, 漫画的内容就更加广泛了, 什么都有, 甚至连交媾的动作都会画出来。在大字报的时代, 人的想象力被最大限度的发掘了出来, 文学的一切手段都得到了发挥, 什么虚构、夸张、比喻、讽刺……应有尽有。这是我最早接触到的文学, 在大街上, 在越贴越厚的大字报前, 我开始喜欢文学

了。”²⁰ “文革”记忆藏在他们的心灵深处，成为他们创作内容的一部分，更成为他们反抗传统的一个文化背景。在余华的多部作品中，都涉及“文革”生活的描写。《一九八六》中的中学历史老师，从“文革”前的老师变成“文革”后的疯子，虽然省略了中间的过程，却让我们明白其间发生的变化。而疯了的他更把中国古代的各种酷刑运用在自己身上，余华借此表达了对传统文化历史文化的鞭笞和拒绝。在震撼人心的《活着》中，有着较长篇幅的对“文革”大字报、批斗场面的描写，虽然作者坚持一贯的冷静客观的态度，却让人从中读出甚多的无奈和心酸。正如赵毅衡所言，“文革的经验是他们作品中或隐或现但无法摆脱的大背景。读一下残雪的《黄泥街》、马原的《上下都很平坦》、莫言的《五梦集》，就一眼明白；读一下他们的其他作品，或许不在写文革题材，但文革鬼气森然。”²¹ “文革”记忆构成他们传统记忆很重要的一部分，这也部分决定了他们的写作姿态。

三、主要代表作家及其特点

1984年马原发表的《拉萨河的女神》，是中国大陆当代第一部将叙述放在重要位置的小说²²，也从此打开了先锋小说在中国的大门。后来他陆续发表了《冈底斯的诱惑》、《拉萨生活的三种时间》、《西海无帆船》、《虚构》、《康巴人营地》、《大师》等等。马原的“叙述圈套”²³给国内文学界注入了新的创作方式的血液，成为当时文学界的热门话题。此后洪峰、苏童、余华、孙甘露、叶兆言等人延续了马原开创的这条道路，以“叙述”为文学创作的第一要义，通过语言游戏和文体实验制造一个违背日常生活伦理的精神世界，处在文学的边缘位置抵制着主流和传统文学。主要代表作品有：洪峰的《奔丧》、《瀚海》、《极地之侧》等；余华的《十八岁出门远行》、《西北风呼啸的中午》、《四月三日事件》、《现实一种》、《死亡叙述》、《一九八六》、《世事如烟》、《难逃劫数》等；格非的《迷舟》、《没有人看见草生长》、《褐色鸟群》等；苏童的《桑园留昏》、《一九三四年的逃亡》、《故事：外乡人父子》、《罍粟之家》、《仪式的完成》、等；孙甘露的《信使之函》、《访问梦境》、

《请女人猜谜》等；叶兆言的《五月的黄昏》、《枣树的故事》等。

叙述话语的凸现，是“先锋小说”最明显的特点。从马原开始，他们就非常注重叙述对小说的支撑作用，并且都用心经营着如何讲故事，而非是什么故事。“他们把叙事本身看作审美对象，运用虚构、想象等手段，进行叙事方法的实验，有的并把实验本身，直接写进小说中。”²⁴与传统小说截然相反，他们力图创作一个与现实生活完全相反的精神世界。他们认为“生活不是真实的，真实存在的只能是精神”²⁵。这源于他们对日常生活伦理和传统文化道德的失望与抛弃，因此他们通过想象、虚构等手段来营造他们的故事世界。正如马原的小说《虚构》一样，他们的文学世界是他们自己所虚构出来的。这些先锋作家不断进行叙述功能的开发，情节发展的逻辑性被彻底打乱，故事的主人公经常置于一种毫无逻辑和情理可言的境地，随机性和偶然性充斥着整个故事的发展过程，读者的阅读随时可能被故事的不可靠性和不确定性所打乱。将这种叙述的怪圈推向极致的是格非的作品，他的《迷舟》和《褐色鸟群》有着更令人印象深刻的先锋性。在《迷舟》中，故事的情节突然得以中断，使得整个故事处于扑朔迷离的状态，也因此干扰了读者的阅读，只能由想象空间来填补。《褐色鸟群》在这条道路上走得更远，甚至被视为当代中国最玄奥的一部小说²⁶，也因此很多人认为这部小说晦涩难懂。这些先锋作家在小说叙述功能的凸显方面进行了很多探索，通过创造新的叙述模式和语言习惯，解构旧有的文学观念和写作模式，从而形成新的小说观念。

制造陌生化的效果是先锋派小说家们一直致力的。基于颠覆传统小说反映日常生活的模式，先锋小说家试图营造一种新鲜的、不为人所知的气氛，给读者带来全新的体验和视角。对于年轻的并且受西方新小说影响的先锋小说家来说，他们乐于用想象来制造反常理化的离奇事物和陌生化的感觉，用违背常理的思维方式来进行他们的小说创作。于是我们就读到了他们笔下各种幻象、不符合日常生活伦理的事件、精神失常的人物等等。先锋小说中的陌生化效果主要分三类，一类是正常的人进行着或经历着有悖于常理的事情，比如余华《河边的错误》中新婚不久却丧夫的新娘，失去丈夫的她似乎没有太多的悲伤，“家中的一切摆设都让人觉得像阳光一样新鲜”，而且回忆着与丈夫新婚时的甜蜜的事情，甚至在侦察员一直期

待能听到她悲伤的哭泣时，“直到来到大街上时，他仍然没有听到他以为要听到的那撕心裂肺的哭喊声。”²⁷远离人们的日常生活经验，形成读者与作品中人物的距离感。第二类相对更广泛一些，主要是描写一些有精神分裂或者“狂人”心态的人与事，这在余华的作品中很常见，比如《一九八六》中的中学历史老师，经历文革后精神失常却在自己身上一一体验着中国古代的各种酷刑；以及《河边的错误》中的疯子，疯狂的杀人之举以及杀人后对周围的人和事的影响，让我们看到一个可怖的陌生世界。第三类是一种为命运所笼罩的难以逃脱的悲剧感和无奈感，比如余华的《难逃劫数》中的东山，似乎从一开始就注定了其不幸的命运，小说开头这样写道，“东山在那个绵绵细雨之晨走入这条小巷时，他没有知道已经走入了那个老中医的视线。因此在此后的一段日子里，他也无法看到命运所暗示的不幸。”²⁸《世事如烟》中也处处笼罩在命运之神的掌握之中，比如阴森的算命先生，还有梦中碾过穿灰衣女人的司机，十六岁却弥漫着死亡气息的少女等等，让我们感到无法逃脱命运的魔爪。这样的神秘感和阴森感也强化了陌生的效果，而这种效果主要是通过隐喻、通感等修辞手法以及想象、幻觉等手段等达到的。

在语言使用上，先锋小说家们不断进行着探索和实验，语言游戏是他们进行先锋试验的基本武器。语言的使用技巧对于他们制造先锋姿态是功不可没的，他们发明了许多关于词句和段落的新用法，并且对形式技巧的探索乐此不疲。我们可以看看余华第一部先锋作品，《十八岁出门远行》开头中他对形式技巧的重视和热衷：

柏油马路起伏不止，马路像是贴在海报上。我走在这条山区公路上，我像一条船。这年我十八岁，我下巴上那几根黄色的胡须迎风飘飘，那是第一批来这里定居的胡须，所以我格外珍重它们。我在这条路上走了整整一天，已经看了很多山和很多云。所有的山和所有的云，都让我联想起熟悉的人。我就朝着它们互换他们的绰号。所以尽管走了一天，可我一点也不累。我就这样从早晨里穿过，现在走进下午的尾声，而且还看到了黄昏的头发。但是我还没走进一家旅店。²⁹

可以看出，这里余华乐于使用短句的结构，这在他的大部分作品中是其乐于使用的句子形式，这样可以使节奏简洁明快，表达的意思更为鲜明。短短的一个文章开头，余华用了九个短句表达不多的意思。而且我们注意到，在同一个句子里，他重复使用同一个主语名词而非传统句法中的一个句式只用一个主语的习惯，比如“柏油马路—马路；我—我；我—我—我”等。在简洁的短句里重复使用同一个名词主语，更突出了每句话节奏的活泼跳跃性，而且打破了传统的语言使用成规。除了在同一句中重复使用名词主语的用法外，余华还用了类似的顶针用法，使得句与句之间衔接更为紧凑，同时也加强了句句之间的节奏，比如“很多山和很多云—所有的山和所有的云”。此外，他还擅长使用感觉类的词以及通感的修辞方法，比如“马路像是贴在海报上”的“贴”字和“我像一条船”的“船”字，让我们一下子感受到马路的起伏波动，也鲜明地传达出十八岁初次出远门的“我”的新奇兴奋的心情。注重使用这类感觉性的词汇和修辞用法是先锋小说的语言特色之一，这同他们致力于传达个性化的感觉和幻觉的小说精神是相吻合的。孙甘露对幻觉的迷恋甚至成了他所有叙述的出发点，在这些先锋小说家眼里，只有自我的感觉世界才有真实的存在，而现实世界则是混乱不堪而且难以把握的。先锋小说对语言等形式技巧的重视，让他们沉迷于语言城堡的不断建构和雕琢，最后甚至走到了流连于语言游戏的地步，对形式的过于迷恋也是后期先锋小说陷于困境的原因之一。

基于先锋小说对现有成规和传统惯例的抗拒姿态，超越历史崇拜甚至反历史的倾向是他们小说创作的另一个重要特色。张颐武在他的一篇文章中专门探讨过这个问题，他说，“在实验小说的探索中，‘历史’的概念受到了从未经历过的严厉的攻击。他们不是反思或质疑某个历史事件的真实性，而是干脆把历史本身当成质疑的对象。历史真实被视为是根本不可能存在的。而决定论的荒谬性则更为明显。他们首先强调的是恢复文学的虚构性质。将它从历史的压抑和禁闭中解放出来，或者干脆以文学的名义去反抗或质疑历史的合理性。”³⁰先锋小说反历史的姿态主要分两个方面实现。第一类是对传统文类的戏仿，却在行文过程中颠覆了传统文类的常规写法和逻辑规范，这在余华的创作中有着最鲜明的体现。余华的《河边

的错误》是仿侦探小说，虽然有着传统侦探小说的事件、疑点、侦察和破案，却在循环的叙述中颠覆了传统侦探小说及其背后的意义体系。疯子屡次杀人，却毫无作案动机，侦探员马哲侦破了凶杀案却拿疯子束手无策，只能自己杀死疯子，而最后他却只能也半真半假成了疯子才能逃脱法律对杀人者的惩罚。虽然有侦探小说的各种基本要素，侦探员却没有了任何光环而且最终沦为疯子才能对杀人案做一个了结，事件的荒谬和无奈也颠覆了传统侦探小说所代表的光环。同样他的《古典爱情》是仿才子佳人小说，却以荒谬戏谑的结局颠覆了传统才子佳人小说中大团圆的结局；《鲜血梅花》是反武侠小说，但是小说的主人公却将复仇变为漫无目的的流浪，屡次与杀父仇人擦肩而过，多年以后发现杀父仇人已经死了，而自己的一切流浪生涯顿时变得毫无意义。这些戏仿表达了先锋作家视传统文类的戏谑和反讽态度，他们用实验小说的新写法来表明传统文化体系和该体系所代表的文化意义已经面临崩溃的境地。第二类主要是对历史事件或传统文化的颠覆性描写和表现，比如《世事如烟》中传统命理文化和传统伦理关系的描写，算命先生用子女的性命来增加自己的生命，六十多岁的职业哭丧婆和孙子同床而怀孕等，彻底颠覆了传统文化伦理关系。而在《一九八六》、《往事与刑罚》等小说中则对历史的阴暗和暴力进行直接的揭露，通过“文革”等历史事件对人的戕害揭示了中国传统文化和封建道德体系的暴力行径。

另外，由于先锋小说反传统的姿态，先锋作家多是精神虚无主义者，也因此他们中大多数在行文过程中采用“零度写作”，即采取一种零感情的、冷静客观的写作态度，这在余华和格非的作品中表现最突出。鉴于篇幅关系，这里不展开说明。

四、总体走向

从九十年代初开始，随着物质利益原则的强化和人们的世俗物质欲望的增长，读者的阅读越来越转向通俗文化，大量的先锋作家也逃离了严格意义上的文体实验和反传统的先锋姿态，选择迎合世俗倾向和话语方式进行审美的交流，对待传统和历史也开始重新的审美和思考。比如苏童《一

九三四年的逃亡》向《妻妾成群》、《我的帝王生涯》等世俗写作的撤退，洪峰从《极地之侧》、《奔丧》向《东八时区》、《和平年代》等日常生活的皈依，余华从《死亡叙述》、《世事如烟》、《现实一种》向《活着》、《许三观卖血记》等对现世苦难的关注和对传统的重新审视，这些都表明了先锋作家从先锋地位的退化，他们开始更多关注平民的生活、欲望以及认同，写作视角由先锋转向传统。

由于先锋本身所代表的反传统和反主流的边缘位置，当它从文化潮流的边缘走到中心位置时，其先锋意义在一定程度上已经丧失了。而且进入90年代以后，先锋作家们的写作也陷入了困境，长期以来他们追求形式上的自足和美感而忽略对内容情节的关注，逐渐走到晦涩难懂的语言游戏和故弄玄虚的叙述游戏的怪圈，他们的写作技巧也难以得到新的突破。对于读者而言，随着90年代新生代读者对文化通俗化的倾向和对现实物质欲望的增强，人们对先锋派的形式化和丧失情节的无逻辑写作渐渐丧失了热情，阅读视野逐渐转向描写平民现实生活境遇的新写实小说。而且在物欲横流的现实生活中，当人们长期把对物质利益的追求放在第一位时，精神上开始逐渐处于一种迷惘和真空的境界，在先锋作家把传统打破之后，人们和先锋作家一样面临着精神上的空虚，没有了传统，什么才能拯救我们，我们的出路在哪里？在这样的现实处境下，先锋作家开始创作和精神取向的反思，并在创作上逐渐转型。

在下面的篇章里，我将就余华的创作转型做一个细致的分析和探讨，结合他的个人生活经历和社会大背景，力图以他为例，对先锋派的发展走向做一个较为全面的诠释和探讨。

第二节 真实的余华

余华是中国先锋派中最有代表性的作家之一，不管是前期鲜明的先锋旗帜特色还是后期转向传统“现实主义”的温和态度，其创作轨迹和生活经历是我们解读中国先锋作家的一个最好的窗口。在先锋作家群中，他年

龄适中，却拥有着先锋作家群的集体记忆——文革记忆和中国改革开放转变的体验，有着成熟的先锋作品，将先锋小说的实验性文体发挥到极致，对传统的颠覆和讽刺不留余地，却也是在九十年代初自觉转型的最早的一位，重新思考自己的传统观和认同感后，成为先锋派中转型成功的一位典型作家，《活着》和《许三观卖血记》为他赢得了先锋派之外的殊荣。

一、 生活背景

1960年4月3日中午，余华在浙江杭州一家医院出生。作为医生的父母并没有向他过多的讲述其出生的情形，在余华的记忆中，“他们总是忙忙碌碌，每天都有做不完的事，我几乎没有见过他们有空余的时间坐在一起谈谈过去，或者谈谈我，他们第二个儿子出生时的情景”。³¹父亲在他一岁的时候来到浙江海盐当了一名外科医生，之后母亲也带着两个儿子来到这个她形容为“连一辆自行车也看不到”的海盐。余华童年和少年的记忆都成长在这个偏僻甚至有点荒凉的地方，父母忙碌的日子里，哥哥和他成了被锁在屋子里的彼此的陪伴。小学四年级时全家搬到了医院居住，对面就是太平间，经常晚上就会听到凄惨的哭声。医院的生活和体验对余华性格以至写作风格都产生了重要的影响。中学毕业以后从事牙医工作，因无法忍受机械的上班，加上羡慕在文化馆工作的人的自由和轻松，余华开始踏上了他写作的生涯。从县文化馆到嘉兴文联，余华的写作道路甚是顺畅，在发表《四月三日事件》、《1986年》、《世事如烟》、《难逃劫数》等小说后，作为先锋小说家代表之一的他名声在外。1992年他与在空政歌舞团任编剧的陈虹结婚，1993年辞职来京同年有了一个孩子余海果。结婚生子后创作进入了第二次飞跃，《活着》和《许三观卖血记》为他获得了大大小小的荣誉，并且为更多的读者所认识所接受。

余华的生活经历并不复杂，但在他的自传和随笔的记载中我们可以发现，从小他就是一个敏感、孤独、自尊心极强的早熟的孩子。为了对这样一个敏感早熟的孩子有着更深刻的理解，我们可以从几个余华的关键字来解读。

（一）“医院”和“牙医”

“医院”对于小时候的余华而言，那是一个相当于家的概念。从事医学工作的父母，居住的环境，太平间的哭声，是他每天必然的接触。即使多年以后他也能清晰地回忆起那个医院和那时的生活，“我父母所作的医院被一条河隔成了两半，住院部在河的南岸，门诊部和食堂在北岸，一座很窄的木桥将它们连接起来，如果有五六个人同时在上面走，木桥就会摇晃，而且桥面是用木版铺成的，中间有很大的缝隙，我的一只脚掉下去不会有困难，下面的河水使我很害怕。到了夏天，我父母的同事经常坐在木桥的栏杆上抽烟闲聊，我看到他们这样自如地坐在粗细不均，而且还时时摇晃的栏杆上，心里觉得他们实在是了不起。”“我把回家的路分成两段来记住，第一段是一直往前走，走到医院；走到医院以后，我再去记住回家的路，那就是走进医院对面的一条胡同，然后沿着胡同走到底，就到家了。”³²余华从小在医院的环境里长大，习惯着别的小朋友所难以忍受的酒精和福尔马林的气息，甚至学会了用酒精洗手。他说那时候他一放学就到医院各个角落游荡直到吃饭，因此从小就对从手术室里提出来的一桶桶血肉模糊的东西习以为常。而作为外科医生的父亲，给童年的余华的最深刻的印象就是“从手术室里出来时的模样，他的胸前是斑斑的血迹，口罩挂在耳朵上，边走过来边脱下沾满鲜血的手术手套”。³³小学以后，余华家搬进了医院的宿舍楼，而在宿舍楼对面就是一个太平间，自此之后，哭泣声就伴随着他成长。与平常的小孩不同的是，小时候的余华并未对这一切表示害怕或者恐惧，而是很平静地自然而然地接受了，甚至觉得亲切感动。他说，“我在无数个夜晚里突然醒来，聆听那些失去亲人以后的悲痛之声。居住在医院宿舍的那十年里，可以说我听到了这个世界上最为丰富的哭声，什么样的声音都有，到后来让我感到那已经不是哭声，尤其是黎明来临时，哭泣者的声音显得漫长持久，而且感动人心。我觉得哭声里充满了难以言表的亲切，那种疼痛无比的亲切。有一段时间，我曾经认为这是世界上最为动人的歌谣。”³⁴这样一个早熟却让人难以捉摸的小孩，他甚至好奇地去看死人，对太平间没有丝毫的恐惧。在夏天炎热的日子里，他喜欢一个人呆在太平间里，独自享受着阴凉的太平间那张干净的水泥床

的清凉。他说，“在那个炎热的中午，我感受的却是无比的清凉，它对于我不是死亡，而是幸福和美好的生活”³⁵。医院给予余华的不仅仅只是童年的记忆，更给予了他独特的冷静的体验生活感受生活的方式。余华对于悲惨事件和死亡他有着超乎寻常人的承受力，这为他日后的先锋写作埋下了伏笔。

由于父母都是医生，在父亲的一手安排下，余华也顺理成章地成了一名牙科医生。然而余华是一个富于想象力而且爱好自由的人，“医生”这种职业虽然他从小就很熟悉却因为其束缚性太大、规矩太多而且责任太大让他难以接受。在卫校学习的时候，他已经因为必须把肌肉、神经、器管的位置准确地背诵下来而对自己从事的工作反感，他觉得这种“没法把心脏想象在大腿里面，也不能将牙齿和脚趾混同起来”³⁶的工作太严格了，觉得不适合他自己。而且每天八小时的工作，准时上下班又让他觉得太过于束缚，也因此他羡慕起县文化馆那些自由的文人，这就是他单纯而实际的从事写作的初衷。

医院给了余华特殊的体验生活的方式和面对人生苦难的独特态度，却没有让他把除却苦难作为自己的职责。或许余华自己的选择才是更对的，只有像鲁迅先生那样以笔代刀才能真正地揭示苦难并引领人民超越苦难坚忍地活着，才能深刻地明白存在的真正意义。

（二）海盐

这是一个被余华目前形容为“连一辆自行车都看不见”的地方，荒凉而狭小的地方，也是余华的记忆开始的地方。“我在一条弄堂的底端一住就是十多年，县城弄堂的末尾事实上就是农村了。我的童年和少年时期，在那块有着很多池塘，春天开放着油菜花，夏天里满是蛙声的土地上，干了很多神秘的已经让我想不起来的坏事，偶尔也做过一些好事。”³⁷类似乡村的海盐对于孩童来说本应该是一个充满童趣的世界，然后与那些整天在田野里奔跑的快乐的农村孩子不同的是，那时的余华只是房屋的囚徒。“父母去上班以后，就把我和哥哥反锁在屋里，我们只能羡慕地趴在楼上

的窗口，眺望那些在土地上施展自由的孩子，他们时常跑到楼下来和我们对话，”“……当他们离去时，他们黝黑的身体在夏天的阳光里摇摇晃晃，嫉妒就笼罩了哥哥和我”。³⁸这是一个从小就向往着自由的孩子，他对海盐这块土地充满着好奇与热爱。余华在他的自传中这样写到，“我在海盐生活了差不多有三十年，我熟悉那里的一切，在我成长的时候，我也看到了街道的成长，河流的成长。那里的每个角落我都能在脑子里找到，那里的方言在我自言自语时会脱口而出。我过去的灵感都来自那里，今后的灵感也会从那里产生。”³⁹海盐是余华记忆的重要场，也是其创作的源泉以及其创作的主要背景。小说《在细雨中呼喊》融入了很多作者的童年感受，那个小镇那些人那些生活就如余华记忆中海盐的生活一样。《活着》中的歌谣，如“皇帝招我做女婿，路远迢迢我不去”“少年去游荡，中年想掘藏，老年做和尚”等，都是江浙一带流传的方言歌谣，这些对于余华的小说创作起了不可磨灭的作用，使其小说更自然更贴近生活。

在海盐的日子也是孤独的日子。四岁的时候，余华开始自己从幼儿园回家。本来应该带弟弟回家的哥哥总是玩忽职守地跑去玩耍，于是“我就会在原地站着等他，等上一段时间他还不过来，我只好一个人走回家去”⁴⁰，这不禁让我们想到《在细雨中呼喊》中的“我”独自一人回到南门的情景。由于父母经常不在家，年幼的余华也就常常和哥哥一起被锁在家里。局促的空间，单调的生活，生性调皮的男孩子难免会打架，而较小的余华总是吃亏，吃亏了只能哭到睡着。这样单调寂寞的童年生活形成了余华过于早熟而且敏感的特质，也使其对青少年的心理有着独特的理解和关切。他的很多小说都注重从少年视角切入，如《十八岁出门远行》中的才长了几根胡须的单纯的少年，《四月三日事件》中敏感而多疑的男孩，以及《在细雨中呼喊》的与外面世界格格不入的孙光林，余华对这些敏感的少年予以特别的关照，用大量的笔墨来刻画他们孤独落寞的内心世界，以及他们用触角去轻碰外面的世界时的小心翼翼和敏感。“我要说明的是，这（《在细雨中呼喊》）虽然不是一部自传，里面却是云集了我童年和少年时期的感受和理解，当然这样的感受和理解是以记忆的方式得到了重温。”“我现在努力回想，十二年前写作这部《在细雨中呼喊》的时候，我是不是时常枕在自己童年和少年的脸庞上？遗憾的是我已经想不起来了，我倒是在

记忆深处唤醒了很多幸福的感受，也唤醒了很多心酸的感受。”⁴¹细腻的作家通过写作来回忆少时在海盐的生活，也通过写作触摸到了那时的自己的感受和思想。这些都说明了海盐的童年生活对其创作有着深刻的影响。

（三）文革记忆

在余华回忆性的叙述中，直接提到文革的篇幅不多，一处是在《医院里的童年》中讲述了文革中年幼的自己与哥哥玩火肇事结果连累了父母被批斗，也因此自己上了大字报，余华这样描写到“我看到过大字报上的漫画，我知道那个年龄小的就是我，我被画的极其丑陋，当时我不知道漫画和真人不一样，我以为自己真的就是那么一副嘴脸，使我在很长时间里都深感自卑。”⁴²一处是在回忆大字报给自己的文学启蒙时，提到当时的大字报极尽想象用恶毒的语音互相谩骂互相造谣中伤对方⁴³。虽然在余华笔下没有具体的文革如何对人的身体和心灵进行压迫和迫害的描写，但从这些孩童的经历和眼睛里，我们读懂了那个时代的扭曲和可怖。文革在余华幼小的心灵里所呈现的阴森可怖的感觉一直延续到他后来的作品中，成为多篇小说的文化背景。例如在《一九八六年》中，作者并没有花笔墨描写那个中学历史教师在文革中如何受折磨或迫害，小说的时间里忽略了文革这段时间，只是通过文革前后的对比以及文革后疯了的那位历史教师如何将各种古代酷刑运用在自己身上的残酷描写，让读者自己心领神会文革对人的精神的折磨和扭曲，也因此表达了作者反传统文化的先锋姿态。《活着》中对文革有相对详细的描写，“城里闹上了文化大革命，乱糟糟的满街都是人，每天都在打架，还有人被打死，村里人都不敢进城去了”⁴⁴，以及后面对村长和春生挨红卫兵斗的描写，走南闯北打仗好不容易从死人堆里活过来的春生却终究挨不过文革的批斗最终自杀了。篇幅虽也不多，但可以让读者体会到那个时代的扭曲变形以及人们所承受的心理压力和精神折磨。

文革这个特殊的生活经历，让余华看清了人性中恶的一面以及中国部分传统文化的“吃人”的事实，于是在早期的作品中，他淋漓尽致地刻画了人性恶的本质和腐朽的罪恶的传统文化，企图通过反传统的途径来寻找

一个适合人性正常发展的方向，但是这又谈何容易？

二、余华的创作道路

作为作家余华无疑是很成功的，年轻却在先锋和转型的道路上走得甚是顺畅。1984年1月，他的小说《星星》发表，同时就获得了当年的《北京文学》奖。1987年发表的《十八岁出门远行》震惊文坛，开创了先锋之路。之后一发不可收拾，1987年9月发表《西北风呼啸的中午》，1988年1月发表《现实一种》，1988年12月发表《古典爱情》，1989年2月发表《往事与刑罚》等等，这些作品都引起了读者强烈的反应获得大家的认可，并为其赢得了先锋派小说家代表之一的“称号”。余华以极快的速度获得了先锋创作的成功，1991年发表的《在细雨中呼喊》则被多数评论家认为是其先锋写作的高峰。之后余华没有激流勇退，却转型走上了另一条成功的创作道路，1992年《活着》和1995年的《许三观卖血记》让他获得了更多的读者和文学奖项，转型成功使得他的创作得到了第二次飞跃。余华的成功似乎是一个奇迹，但如果我们细细来看余华一路的创作历程，我们会发现这样一位用心灵来写作的献身于文学的作家，他的成功是必然的。

（一）文学启蒙

余华的弃医从文的初衷十分单纯而好玩，他在《我为何写作》一文中这样自白：“我就是那时候开始写作的。我在“牙齿店”干了五年，观看了数以万计的张开的嘴巴，我感到无聊之极。当时，我经常站在临街的窗前，看到在文化馆工作的人整日在大街上游手好闲地走来走去，心里十分羡慕。有一次我问一位在文化馆工作的人，问他为什么经常在大街上游玩？他告诉我：这就是他的工作。我心想这样的工作倒是很适合我。于是我决定写作，我希望有朝一日能够进入文化馆。当时进入文化馆只有三条路可走：一是学会作曲；二是学会绘画；三就是写作。对我来说，作曲和绘画太难了，而写作只要认识汉字就行，我只能写作了。”⁴⁵为了有一份

能够“游手好闲”的自由工作，余华走上了他认为“只要认识汉字就行”的写作道路，而且一干就是二十多年，在此期间，他的作品被翻译成英文、法文、德文、俄文、意大利文、荷兰文、挪威文、韩文和日文等在国外出版，并获得意大利格林扎纳—卡佛文学奖（1998年）、澳大利亚悬念句子文学奖（2002年）、美国巴恩斯—诺贝尔新发现图书奖（2004年）、法国文学和艺术骑士勋章（2004年）等。这一系列的成功提醒我们必须关注余华的文学启蒙和文学积累从何而来，而非轻易地相信他一时自信的言语。

在文革中度过少年时期的余华，在那样一个没有书籍的年代里读的书是非常少的，外国书籍更是没有可能读到。他说，“我记得自己读到的第一部外国小说前后都少了几十页，我一直不知道作者是谁，书名是什么。一直到我二十多岁以后，买了一册莫泊桑的《一生》，才知道这就是自己当初第一次读到的那本外国小说。”⁴⁶书籍匮乏的年代，他所能接触到的也就是那个时代特色的作品，如浩然的《艳阳天》、《金光大道》、还有《牛田洋》、《虹南作战史》、《新桥》、《矿山风云》、《闪闪的红星》等。然而才小学毕业的他就对书籍表现出强烈的兴趣，他说从那时起他就喜欢阅读小说特别是长篇小说，并且几乎把那个时代所有的作品都读了一遍。虽然上个世纪七十年代这些富于革命性和宣传基调的小说比较枯燥乏味，却是余华最初的文学启蒙，革命小说的情节和英雄人物为余华打开了一个崭新而有活力的世界，也指引了一条他感兴趣的了望外面世界和自己心灵世界的道路。

在阅读这些革命小说的同时，文革的大字报是他文学启蒙的另一重要因素。那时读中学的余华每天都要花一个小时时间在街上看大字报。这些充满谩骂和攻击的大字报，却是在那个年代最有想象力和表达能力的作品。“在大字报的时代，人的想象力被最大限度地发掘了出来，文学的一切手段都得到了发挥，什么虚构、夸张、比喻、讽刺……应有尽有。这是我最早接触到的文学，在大街上，在越贴越厚的大字报前，我开始喜欢文学了。”⁴⁷这是那个扭曲的年代里不正常的文学启蒙，却也是余华最初接触到的文学。而厚厚的大字报背后，他看着自己所熟悉的人直接竭尽想象力地攻击对方，他更读懂了文字背后苍凉的人性和“大难来临各自飞”的

丑态，大字报给予他的并不仅仅是文学手段的启蒙，更是在文学和人生的关系上教给了他沉重的一课，而这对于他早期先锋的写作和观察人世的角度有着至关重要的影响。

（二）谁发现了余华？

“十七年前的一个下午，我在电话里第一次听到她（周雁如⁴⁸）的声音，我相信这是一个改变我命运的电话。”余华在2000年7月5日如是回忆。⁴⁹

当时余华正在海盐县的武原镇卫生院当牙医，年轻的他对于自己今后的职业和人生道路感到十分迷茫。他说“我实在不喜欢牙医的工作，每天八小时的工作，一辈子都要去看别人的口腔，这是世界上最没有风景的地方，牙医的人生道路让我感到一片灰暗。当时我常常站在医院的窗口，看着下面喧闹的街道，心里重复着一个可怕的念头——难道我要在这里站一辈子？……于是我开始写作了，我一边拔牙一边写作，拔牙是没有办法，写作是为了以后不拔牙。当时我对自己充满了希望，可是不知道今后的现实是什么。”⁵⁰正当他对这种枯燥而无聊的生活感到厌倦无奈之时，周雁如打电话告诉他，他寄给《北京文学》的三篇小说都要发表，其中有一篇需要他到北京改稿。这是一个关系到他人人生转折的电话。此后，余华由牙医走上了从事文学创作的道路，也一步步从卫生院到县文化馆到嘉兴文联最后到北京从事自由写作。

1984年1月，余华的《星星》在《北京文学》发表了，并且获得了1984年《北京文学》奖，这也是迄今为止余华所获得的惟一内地奖项。

《北京文学》对于余华而言，不仅是他的发现者，更是其走向成功之路的摇篮。余华先后在《北京文学》发表的作品有：《星星》（1984年1月）、《竹女》（1984年3月）、《月亮照着你，月亮照着我》（1984年4月）、《老师》（1986年3月）、《看海去》（1986年5月）、《十八岁出门远行》（1987年1月）、《西北风呼啸的中午》（1987年9月）、《现实一种》（1988年1月）、《古典爱情》（1988年12月）、《往事与刑罚》（1989年2月）、《女人的胜利》（1995年11月）。正像陈村说的，

“《北京文学》是余华的发祥地，直到现在，余华声称，只要《北京文学》使唤他，不敢不从。”而且我们应该注意的是，作为余华先锋写作第一篇的《十八岁出门远行》也是在《北京文学》诞生的。当时名作家兼《北京文学》副主编李陀看了这篇小说认为是“一种新的文学样式出现的征兆”⁵¹，这句话一直鼓舞着余华之后的先锋创作。

《收获》阶段，余华实现了他创作上的第二次飞跃，即从先锋向传统的转型。《四月三日事件》（1987.5）、《1986年》（1987.6）、《世事如烟》（1988.5）、《难逃劫数》（1988.6）的发表延续了他在先锋创作上的成功，但同时他也感到创作上的瓶颈。一直困在叙述的圈子里讲述暴力和人性恶，余华自己似乎也难以呼吸。在《河边的错误》后记中，余华坦言，“几年后的今天，我开始相信一个作家的不稳定性，比他任何尖锐的理论更为重要。一成不变的作家只会快速奔向坟墓，我们面对的是一个捉摸不定与喜新厌旧的时代，事实让我们看到一个严格遵循自己理论写作的作家是多么可怕，而作家源源不断的生命力在于经常的朝三暮四。”⁵²余华开始想着有所变化想着创新，而《收获》则见证了余华转型的成功。三部长篇小说《在细雨中呼喊》（1991.6）、《活着》（1992.6）、《许三观卖血记》（1995.6）标志着余华从先锋主义过渡到准现实主义，并且被更多的读者所接受。对于在《收获》杂志所获得的成功，余华自己也表示认同，“前些日子，我在检查自己究竟写下多少小说作品时，我发现有超过一半数量的小说是发表在《收获》杂志上的，而且我所认为的最重要的作品几乎都是在《收获》上发表，这个事实暗暗感动着我，因为十二年来《收获》一直在激励着我的写作。”⁵³

（三）影响余华创作的主要作家

深爱足球运动的余华曾说影响他的作家可以组成一支足球队，徐林正的《先锋余华》中甚至把对余华影响最大的作家按“343”阵型组成球队，那就是，前锋（川端康成、卡夫卡、威廉·福克纳），前卫（鲁迅、博尔赫斯、布鲁诺·舒尔茨），后卫（胡安·鲁尔福、马尔克斯、陀思妥耶夫斯基）。⁵⁴余华是一个爱好读书的人，在他98年之前的只有九平米的北京

的家里，三个大书架和写字台就占了房间的一半，可见他对书籍的渴望和重视。文革后大量的外国文学作品被介绍到中国，很多中国的现代和古代文学作品重新出版，以及文学杂志的不断复刊和创刊，蜂拥而至的书籍和知识让文革期间阅读量甚少的余华一下子不知所措。他从阅读经典作品开始逐渐接触国内外的文学巨匠。

余华 1983 年开始小说创作的时候正深受着日本作家川端康成的影响，他带领余华真正走入文学世界，并向他展示着语言描写的魅力。余华认为川端康成教会了他如何去进行细腻的刻画如何去把握微妙的变化，“那五六年的时间我打下了一个坚实的写作基础，就是对细部的关注。现在不管我小说的节奏有多快，我都不会忘了细部。”⁵⁵这种训练让余华在后来的写作过程中受益匪浅，因为这是一部作品是否丰厚的关键。但是这种内心化的写作也逐渐让余华感到灵魂的闭塞，正在这种苦恼的时候，卡夫卡的出现解救了余华写作的困境。

1986 年，当他发现卡夫卡随心所欲进行叙述的小说时，余华如同醍醐灌顶，原来小说可以这样写！卡夫卡帮助余华解脱了川端康成给余华带上的枷锁，他教会余华如何自由地表达与叙述，让余华在写作过程中做一个自由的表述者。余华对卡夫卡很是感激，他说“在卡夫卡这里，我发现自由的叙述可以使思想和情感表达得更加充分。于是卡夫卡救了我，把我从川端康成的桎梏里解放了出来。与川端不一样，卡夫卡教会我的不是描述的方式，而是写作的方式。”⁵⁶这个阶段，余华一鸣惊人，写下了其先锋作品中著名的《十八岁出门远行》、《现实一种》、《世事如烟》等。因此，是卡夫卡把余华引向了先锋之路。

而威廉·福克纳则是余华的另外一个福星，在余华陷入叙述的怪圈中时，他的写作让余华明白了如何才能解决叙述与现实的紧张关系。余华很喜欢福克纳的《喧哗与骚动》，认为这部小说“一开始就确立了叙述与现实的关系，而且都是简洁明了，没有丝毫含糊其词的地方”⁵⁷。长期以来陶醉在叙述的圈子里，余华有点迷失了自己，写作是否只是一种叙述的技巧？福克纳如同生活一样质朴的作品，让他顿悟，“让我们发现这些精彩的篇章并不比生活高明，因为它们就是生活。他是这个世界上为数不多的始终与生活平起平坐的作家，也是为数不多的能够证明文学不可能高于生

活的作家”。⁵⁸只有以反映生活忠于生活为写作目标，才能创造出真正精彩的最自然的作品。余华领悟了这一点，写出了《活着》、《许三观卖血记》这样如同百姓生活般朴实的作品，并成为了经典。

只有余华这样在写作的道路上不断成长，不断与经典大师进行着思想和灵魂交流的作家，才能在文学创作的道路上不断发现自我不断提升自我，才能够完成心灵的写作，也才能成为真正的作家。

（四）音乐的启发

很显然，音乐对余华甚至对余华的写作都有着直接的影响，余华也出了一本随笔集叫《音乐影响了我的写作》。

1974年或1975年的某一天，余华发现了音乐，准确的说是发现了简谱，因此“我获得了生活的乐趣，激情回来了，我开始作曲了”⁵⁹。这个从小就有着“先锋”行为的小孩开始把鲁迅的《狂人日记》抄写在一本全新的作业簿上，然后将简谱里的各种音符胡乱的写在上面，他“差不多写下了这个世界上最长的一首歌，而且是一首无人能够演奏，也无人有幸聆听的歌”⁶⁰，随后的几天他又将语文课本里其他的一些内容也打发进了音乐简谱，甚至不放过数学方程式和化学反应公式。此时音乐以简谱的方式迷惑了余华，但却没有真正走入余华的生活。

1993年冬天，音乐真正到来了。余华先是买了一套组合音响，然后很快地买了四百多张CD。音乐成了余华生活的重要部分，“一下子就让我感受到了爱的力量，像炽热的阳光和凉爽的月光，或者像暴风雨似的来到了我的内心，我再一次发现人的内心其实总是敞开着，如同敞开的土地，愿意接受阳光和月光的照耀，愿意接受风雪的降临，接受一切所能抵达的事物，让它们都渗透进来，而且消化他们。”⁶¹这位内心向音乐敞开的作家聆听着音乐，感动着，也走进音乐去窥探它的神秘和丰厚。然后，余华说音乐开始影响他的写作了。在他的随笔《音乐影响了我的写作》一文中，我们可以看的出来他对音乐充满的感激之情，他说音乐的叙述直接影响到他写作的思维方式， he 可以从巴赫的作品里去理解艺术的民间性和现代性，从他的音乐作品里读懂如何用音符表达过去、现在和未来，明白

了“叙述的丰富在走向极致以后其实无比单纯，就像这首伟大的受难曲（《马太受难曲》），将近三个小时的长度，却只有一两首歌曲的旋律，宁静、辉煌、痛苦和欢乐地重复着这几行单纯的旋律”⁶²，余华也因此学会了“文学的叙述也同样如此，在跌宕恢宏的篇章后面，短暂和安祥的叙述将会出现更加有力的震撼”⁶³而这确实在其后期作品中得以淋漓尽致的体现，《活着》、《许三观卖血记》中淡淡的叙述却给了我们无限的冲击。

一首美国民歌《老黑奴》深深地打动了余华，歌中那位老黑奴历经一生的苦难，家人先后离他而去，而他却没有一句怨言依然坚强地活着，而且友好地对待这个世界。正是这首老民歌激发了余华创作《活着》的灵感，民歌中的老黑奴感动着他，让他产生了写一位平凡普通却有着坚强而乐观的心态的百姓的欲望，他想让人们知道，“人是为活着本身而活着，而不是为了活着之外的任何事物所活着”⁶⁴。音乐让余华重新走向了成功，在《音乐影响了我的写作》这本随想集里，余华也记录了他与音乐的关系，并让音乐作品中的人物和文学作品中的角色进行了对话。余华说，“我相信自己对音乐的喜爱来源于对文学的理解，前者只有短短六年的感受，而后者已经有二十多年的漫长经历了，两者的关系如同从树干上生长出来一样”，他解释到，“我对音乐的迷恋，是因为对文学的忠诚。”⁶⁵在余华的后期作品中，贯穿整个作品的，往往是那些重复性的情节叙述，它们连接、组合在一起，便形成了不同的叙述旋律。《许三观卖血记》中重复叙述了主人公许三观一生中十一次卖血的经历，每一次卖血经历大同小异，主要是“喝水”、“见血头”、“吃炒猪肝、喝二两黄酒”的多次重复叙述，不同的只是，由于卖血的背景、原因和故事情节发展的不同，内容有一些变化。这些相同或相似卖血的重复，使作品形成了跌宕起伏的情节发展曲线和回环激荡的主旋律。由此可见，正因为音乐与文学间有着不可分割的联系，余华从对音乐的喜好中也收获了文学的成功，《在细雨中呼喊》、《活着》、《许三观卖血记》的成功让他逐步走上了写作事业的高峰。

附注：

¹参考 J.A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (Oxford [England] ;

Cambridge, MA, USA : Blackwell Reference, 1991.),pp.94.

²王蒙、潘凯雄<先锋考——作为一种文化精神的先锋>，载《今日先锋》，1994年1月，三联书店。

³彼得·比格尔《先锋派理论》，高建平译，周宪、许均主编，北京：商务印书馆，2002年，页11。

⁴同上，页11。

⁵同上，页82。

⁶同上，页83。

⁷同上，页84。

⁸同上，页84。

⁹张德政主编《现代文学辞典》，书目文献出版社，1993年版，“先锋派”条目。

¹⁰陈晓明《无比的挑战——中国先锋文学的后现代性》，广西师范大学出版社，2004年1月，页28。陈晓明教授是研究后现代主义的专家，在此著作中，他认为先锋文学属于后现代主义话语中的一部分。

¹¹同上，页29。

¹²蔡翔<日常生活的诗情消解>，学林出版社，1994年，页1。

¹³关于流派的划分与命名，这里采用的是洪子城教授的方法。参见洪子城《中国当代文学史》，北京大学出版社，1999年8月，页321—354。

¹⁴洪子诚《中国当代文学史》，北京大学出版社，1999年8月，页326。

¹⁵同上，页336。

¹⁶“零度叙述”即罗布·格里耶小说的叙述风格，摒去一切人文热情，用摄像机的眼睛来客观描摹外部世界。

¹⁷徐林正《先锋余华》，浙江文艺出版社出版，2003年2月，页129。

¹⁸参考余华<我的写作经历>，出自随笔集《没有一条道路是重复的》，上海文艺出版社，2004年2月，页112—113。

¹⁹参考陈传才《中国20世纪后20年文学思潮》，中国人民大学出版社，2001年4月第一版，页105。

²⁰余华《余华作品集》(3)，中国社会科学出版社，1994年12月第1版，页385。

²¹赵毅衡<非语义化的凯旋——细读余华>，选自《生存游戏的水圈》，张国义编选，北京大学出版社，1994年2月，页251。

²²洪子诚《中国当代文学史》，北京大学出版社，1999年8月第1版，页337。

-
- ²³关于马原的“叙述圈套”的概念，可参考吴亮<马原的叙述圈套>一文，选自《生存游戏的水圈》，张国义编选，北京大学出版社，1994年2月，页210。
- ²⁴洪子诚《中国当代文学史》，北京大学出版社，1999年8月，页338。
- ²⁵邢建昌、鲁文忠《先锋浪潮中的余华》，华夏出版社，2000年3月，页11。
- ²⁶秦宇慧《文革后小说创作流程》，先锋文学一节，北京燕山出版社，1997年版
- ²⁷余华<河边的错误>，出自《现实一种》，余华著，上海文艺出版社，2004年2月，页91，页93。
- ²⁸余华<难逃劫数>，出自《世事如烟》，上海文艺出版社，2004年2月，页59。
- ²⁹余华<十八岁出门远行>，出自《世事如烟》，上海文艺出版社，2004年2月，页2。
- ³⁰张颐武<理想主义的终结——实验小说的文化挑战>，选自《生存游戏的水圈》，张国义编选，北京大学出版社，1994年2月，页110。
- ³¹余华<最初的岁月>，出自《没有一条道路是重复的》，上海文艺出版社，2004年2月，页59。
- ³²同上，页60—61。
- ³³同上，页63。
- ³⁴余华<医院的童年>，出自《没有一条道路是重复的》，上海文艺出版社，2004年2月，页37。
- ³⁵同上，页40。
- ³⁶余华<最初的岁月>，出自《没有一条道路是重复的》，页65。
- ³⁷余华<土地>，出自《没有一条道路是重复的》，上海文艺出版社，2004年2月，页44。
- ³⁸同上，页45。
- ³⁹余华<最初的岁月>，出自《没有一条道路是重复的》，上海文艺出版社，2004年2月，页65。
- ⁴⁰同上，页61。
- ⁴¹余华《在细雨中呼喊》韩文版自序，上海文艺出版社，2004年2月，页7。
- ⁴²余华<医院里的童年>，出自《没有一条道路是重复的》，上海文艺出版社，2004年2月，页39。
- ⁴³余华<最初的岁月>，出自《没有一条道路是重复的》，页64。
- ⁴⁴余华《活着》，上海文艺出版社，2004年2月，页141。
- ⁴⁵余华<我为何写作>，出自《没有一条道路是重复的》，上海文艺出版社，2004年2月

月，页 117。

⁴⁶余华<谈谈我的阅读>，出自《没有一条道路是重复的》，上海文艺出版社，2004年2月，页 106。

⁴⁷余华<最初的岁月>，出自《没有一条道路是重复的》，上海文艺出版社，2004年2月，页 64。

⁴⁸注：周雁如，《北京文学》八十年代前几年的实际主编，1983年11月她打电话给余华让他到北京去改稿子。

⁴⁹余华<回忆十七年前>，出自《没有一条道路是重复的》，上海文艺出版社，2004年2月，页 99。

⁵⁰同上，页 100。

⁵¹徐林正《先锋余华》，浙江文艺出版社出版，2003年2月，页 60。

⁵²余华：<河边的错误>后记，出自《余华作品集》（2），中国社会科学出版社，1994年12月第1版，页 289。

⁵³徐林正《先锋余华》，浙江文艺出版社出版，2003年2月，页 77。

⁵⁴同上，页 129。

⁵⁵同上，页 130。

⁵⁶余华<我的写作经历>，出自《没有一条道路是重复的》，上海文艺出版社，2004年2月，页 113。

⁵⁷余华<长篇小说的写作>，出自《没有一条道路是重复的》，上海文艺出版社，2004年2月，页 127。

⁵⁸余华<威廉·福克纳>，出自《温暖和百感交集的旅程》，上海文艺出版社，2004年2月，页 122。

⁵⁹余华<音乐影响了我的写作>，出自《音乐影响了我的写作》，上海文艺出版社，2004年2月，页 3。

⁶⁰同上，页 4。

⁶¹同上，页 6。

⁶²同上，页 9。

⁶³同上，页 10。

⁶⁴余华《活着》中文版（1993年）序，出自《温暖和百感交集的旅程》，上海文艺出版社，2004年2月，页 141。

⁶⁵徐林正《先锋余华》，浙江文艺出版社出版，2003年2月，页 94。

第三章 余华的先锋

余华，无疑是一位具有积极主动的创作意识的作家，在从事写作的二十余年中，他不断阅读中外名著来充实自己，更适时调整自己的写作姿态。余华的创作始于1983年，但是他在文坛上崭露头角却是1986年。在此之前，他的观念是传统的，零星的创作如《星星》模仿了川端康成细腻的描述，虽然很精美却没有太大的新意。1986年对余华而言是至关重要的一年，在这一年他对生活的真实性以及相关的问题进行了深入的思考，而在阅读体验上卡夫卡的发现又带给他全新的自由的叙述方式，余华的创作因此达到了突破性的进展。“不久之后，我注意到一种虚伪的形式，这种形式使我的想象力重新获得自由，犹如田野上的风一样自由自在，只有这样，写作对我来说才如同普鲁斯特所说的：‘有益于身心健康。’”¹1986年底余华完成的《十八岁出门远行》为他奠定了先锋小说家的地位，也标志着中国文坛一种新的艺术观点的初步确立。当时名作家李陀在看到这部短篇小说时就跟余华说，“你已经走到了中国当代文学的最前列了”²。从这篇充满自由气息的短篇开始，余华的先锋创作一发不可收拾，先后发表了《四月三日事件》、《一九八六》、《河边的错误》、《现实一种》、《死亡叙述》、《世事如烟》、《难逃劫数》等。余华在自己探索出来的自由叙述和语言游戏的虚伪形式中走得颇有自信，对传统小说的写作进行了大规模的改造。李陀对此有着深刻的评价，“我以为余华小说具有一种颠覆性——阅读余华小说犹如身不由己地加入一场暴乱，你所熟悉和习惯的种种东西都被七颠八倒，乱成一团，连你自己也心意迷乱，举止乖张。”³

1989年余华发表的创作谈《虚伪的作品》中，他深入地探讨了他对写作和精神真实的思考，这也是他对之前创作的一个总结性发言。他认为人的生活常识包含着一种很强的理性内容与庸俗气息，这种认识态度使得人们在看待事物时都建立在一定的实际经验基础上，找出其现实对应物，因此束缚了人们的想象力，更成为作家写作的桎梏。而且余华认为日常生活杂乱无章并无真实可言，生活中发生的事件，并没有任何客观的意义，

因此不能就事论事地加以解释。如果单纯地拘泥于事物的表象，那么“这种就事论事的写作态度窒息了作家应有的才华，使我们的世界充满了房屋、街道这类实在的事物，我们无法明白有关世界的语言和结构，我们的想象力会在一只茶杯面前忍气吞声”⁴。当余华认识到这种就事论事的写作态度只会导致表面的真实以后，他就开始寻找新的表达方式。而寻找的结果是，“不再忠诚所描绘事物的形态，我开始使用一种虚伪的形式。这种形式背离了现状世界提供给我的秩序和逻辑，然而却使我自由地接近了真实。”⁵从这种新的思维方式出发，余华开始逐步解脱了常识的束缚，开始用一种新的眼光来关照生活，同时追求精神上的自由。思维方式的变化导致了作家视野的变迁，余华从《十八岁出门远行》开始，在创作上发现了别样的广阔天地，新的生活视角给他的创作带来了极其广阔的前景。下文我将就先锋时期的余华创作来谈谈他的先锋技巧和主题，以及这些技巧和主题背后所渗透的他的先锋精神和先锋气质。

第一节 先锋手法

作为先锋小说家代表之一的余华，他的先锋精神主要体现在批判精神和对抗姿态上，即对理性精神的批判和对传统文化的对抗。而作为其先锋道路上摇旗呐喊的主要工具的则是先锋叙事的变革，“从小说叙事学意义上的多种角度向传统小说美学进行了叛逆；比如从叙述视角、时间等方面，以叙述语言作为切入点，进行了一场毫不夸张地可以称为小说革命的先锋性拓展”。⁶在这一节里，我就分三个部分对余华的先锋手法进行剖析，以体验他小说中包含的对人生荒谬感的体验和对人性感性的解放，对传统文化中的逻辑、理性、文雅、崇高的背离，以及对精神世界的真实的追求。这三个部分为，独特的叙述视角、叙述方式的革命以及语言的实验。

一、独特的叙述视角

余华的先锋小说多数采用了传统小说中很少涉及的角度来展开叙述，比如非常人的视角，通过非常人对正常秩序的怀疑和否定，以及对他们反常思维和行动的大量描写，来表达他对日常生活秩序和传统理性文化的否定和抨击。非常人视角、少年视角以及梦境、幻觉和想象视角，是余华早期小说中常用的叙述角度，下面我将分别进行阐述。

（一）非常人视角

余华在《虚伪的作品》中谈到，“那时期作品体现我有关世界结构的一个重要标志，便是对常理的破坏。简单的说法是，常理认为不可能的，在我作品里是坚实的事实；而常理认为可能的，在我那里无法出现。导致这种破坏的原因首先是对常理的怀疑。很多事实已经表明，常理并非像它自我标榜的那样，总是真理在握。我感到世界有其自身的规律，世界并非总在常理推断之中。我这样做同时也是为了告诉别人：事实的价值并不只是局限于事实本身，任何一个事实一旦进入作品都可能象征一个世界。”⁷正是这样的认识让余华采用了一种非常规化的视角来展开作品，通过展现丧失理智的非常人的世界来传达他们摆脱日常经验规范束缚后的生活状态和精神状态。

在他的先锋小说中，余华主要是通过“疯子”和“狂人”来实现他的非常人视角的。疯子和狂人按常规知识而言都属于精神病态者，他们的精神世界与现实秩序格格不入，在世人看来他们的行为和思维是错乱不符合常规的变态行为，也因此他们被限制在理性的常规世界之外。但反过来说，正由于他们丧失了这种理智，他们才能得以从常识的樊笼中逃脱，在自己的精神世界里自由行为。疯子和狂人都是不用理智约束自己行为的非常人，而从程度上看，狂人并不是真正的精神病患者（疯子），但是他们身上那种欲望和疯狂也表明了一定程度的心理变态。他们都有着疯狂之举，或是自虐，或是敏感地怀疑周围的一切，或是违背伦理和亲情的相互攻击。余华小说中采用疯子形象的主要有《一九八六年》中的中学历史老师和《河边的错误》中的疯子，而狂人形象在余华早期小说中则更为常见，比如《现实一种》中的皮皮和山峰山冈兄弟，《夏季台风》中白树、钟其民和星星，

《难逃劫数》中的东山，《四月三日事件》中的“他”等。下面我将各以《一九八六年》和《四月三日事件》中的人物为代表来阐释一下余华以疯子和狂人的眼睛看出的非常人视角。

《一九八六年》的主人公是一位热衷于研究古代刑罚的中学历史教师，由于他在“文革”中可能深受刑罚之苦（这在小说中并没有明点出来），当他多年以后以疯子的形象重返故乡时，自残就成为他重演自己“文革”记忆的方式。小说安排了发疯的历史教师/其妻女以及旁人的两条线，即有异常和正常两个视野，在非常规化和常态的对比中让我们明白常规秩序对人性的迫害之深。疯子在自我的感觉世界里体验着各种刑罚，而周围的人却冷漠地充当着看客：

他看到一堆鲜血在熊熊燃烧，于是阴暗的四周一片明亮了。他走到燃烧的鲜血旁，感到噼噼啪啪四溅的鲜血有几滴溅到了他的脸上，跟火星一样灼烫。这时他感到自己手中正紧握着一根铁棒，他将手中的铁棒伸了过去，但又立刻缩回。他感到只一瞬间功夫铁棒就烧红了，握在手中手也发烫。……于是他停止了挥舞，而将铁棒刺向走来的他们。他仿佛听到一声漫长几乎是永无止境的“嗤——”的声音，同时他仿佛看到几股白烟正升腾而起。然后他将铁棒浸入黑黑的墨汁中，提出来后去涂那些已经被刺过的疮口，通红通红的疮口立刻都变得黝黑无比。他们就这样战战兢兢地走了过去。这时疯子心满意足地大喊一声：“墨！”

那几个人走过去的时候，显然看到了这个疯子。看到疯子将手伸入火堆之中，又因为灼烫猛地缩回了手。然后又看到疯子的手臂如何在挥舞，挥舞之后又如何朝他们指指点点。他们还看到疯子弯下腰把手指浸入道旁一小滩积水中，伸出来后再次朝他们指指点点。最后他们听到了疯子那一声古怪的叫喊。

所有一切他们都看到都听到，但他们没有功夫没有闲心去注意疯子，他们就这样走了过去。⁸

我们可以看出两个非常人视角和常人视角的明显不同，在疯子的世界

里，他是以感觉主导他的知觉和行为，感觉是他认识事物的重要途径；而在常人的世界里，看到的事物形态是他们认识的确切方式，而且他们根本不想进入甚至是窥探疯子的世界，“他们没有功夫没有闲心去注意疯子，他们就这样走了过去”。在疯子的视野里，事物不再是常规的那种形态，火变成了鲜血，积水变成了墨汁，常规秩序在他的世界里完全被颠覆。疯子的视角成了余华反抗日常生活秩序的有效手段。而且“疯癫”对于疯子的伦理处境而言是一种正常的存在状态：疯子在现实中的病理症状，实际上是他文革记忆的现实再现。因此，疯子的自戕行为更体现了余华颠覆历史理性的文本策略，疯子以自残的方式在群众（正常秩序）面前批评历史，这样余华从疯子视角进行的叙述就达到了对历史和日常理性秩序双重颠覆的作用。

《四月三日事件》中的主人公是一个敏感神经质的人，他刚过十八岁，却感觉到周围所有家人和朋友甚至陌生人对自己布置的阴谋。他总是有各种预感，而事实又总是顺着他的预感而发生。在这篇小说里，余华采用了第三人称“他”进行叙述，小说基本是从他的视角展开的，在幻觉和清醒中他所担心的阴谋和危险一步步逼近。他警惕而敏感地提防着周围的人，甚至连街上的路人也在怀疑之列。“他发现那些看上去似乎互不认识的人，虽然在行走时慢慢地靠在一起，虽然他们迅速地分开，但他知道他们已经交换了一句简短可有关他的话。”⁹在这个“狂人”的视野里，他总是执着于关注别人是否在监视或者陷害他，因此他的注意力总是集中在这个点上，而对其他的事物他并无兴致，如“后来当他转回脸时，朱樵已经消失了。他是什么时候离开的他一点也没有察觉。”¹⁰对其他事物的忽视使得他视野的收缩，整个小说基本都在呈现他狂人视野所展现出来的狂人心态。在他的眼睛看来，整个世界笼罩在要陷害他的阴谋当中，可软弱的他越是发现阴谋的存在却越是无措。他在想象中对监视他的人进行了攻击，蹬了那个监视的中年男子一脚，把菜刀架在同学白雪的脖子上，他甚至可以想象他们被打败的种种狼狈样，可事实上他并没有采取任何行动，最终也只能以逃离这个城市的方式来逃离这个阴谋。整篇小说在他的视角中展开，他如同鲁迅笔下那个狂人一样怀疑着现存秩序和秩序中的人的吃人本质，虽然没有反抗却揭示了从狂人视角中看出来的日常生活秩序的荒谬和恐

怖。相对于《一九八六年》而言，这篇小说中狂人“他”的视角主导着全文，狂人和他的幻觉占据了画面的正中，小说中对他的心理和幻觉进行了大量的展示，现实已经被大大淡化。而小说中笼罩的迷幻色彩和阴谋四伏的恐怖氛围则进一步加强了对理性世界和道德秩序的颠覆力度。

（二）少年视角

少年视角是余华喜欢用的另一叙述角度，在《十八岁出门远行》、《四月三日事件》以及《在细雨中呼喊》中都采用了这样的方式。通过少年的眼睛来看这个一切都以规范化了的世界，却让孩子纯真的眼睛看到这个秩序井然的世界背后阴暗的东西。当孩子怀着希望和憧憬来看成年人的世界时，看到的却是虚伪、卑劣、阴谋和龌龊，这种对比和打击无疑是对这个表面上冠冕堂皇的世界和作为秩序的制定者和维护者的成年人最大的讽刺。

《十八岁出门远行》中的“我”刚满十八岁就被父亲送出家门去体验社会，在“我”兴致勃勃满怀崇敬地踏上远行之路时，“我”甚至连去哪都还不明了，却被迎面而来的社会潮流所击倒。“我”怀着打抱不平之心要为被抢去苹果的司机拔刀相助，换来的却是殴打和嘲笑，而最可恶的是那个司机不仅哈哈嘲笑着“我”，还抢去了“我”仅有的红色背包以及里边的衣服和钱。初入社会的“我”就这样陷入了什么都没有且遍体鳞伤的境地，这就是刚成年的“我”所见识的社会和他人。在主人公无辜而绝望的眼睛里，我们看到的是贪婪、残忍、势利的成年人，看到的是他们剥去了虚伪的外衣露出丑陋的本质，让年少的主人公失去对他人的信任和对这个社会的希望。十八岁在余华看来有着成年仪式的意味，踏入十八岁就意味着你已经踏入了成年人的世界，因此余华让这个刚满十八岁的少年在踏入成人世界的第一天就看清这个世界的真正面目，用他初入成人世界的震撼和绝望来揭示这个表面上秩序井然的世界真正的面目，也就实现了他对现存秩序和文化的抨击和否定。

同样，《四月三日事件》中的主人公也是一个刚满十八岁的少年，他是有着狂人心态的人物，不像《十八岁出门远行》中涉世不深的“我”对

社会和他人毫无戒心。小说的主人公时时刻刻都在提防着别人的阴谋，在他视线里每个人都在密谋着陷害他，他明白这是一个吃人的社会，即使是亲生的父母也在跟别人合谋陷害他。当父亲温和地抚摸他的头发劝他出去散步时，他心里在冷笑，他觉得那是一种虚伪的温和。他用他的眼睛冷冷地注视着周围的人们对他的陷害，每一步都在他的预料之内。这是一个怎样危险的世界，每个人虎视眈眈地盯着你。最后这个少年用逃离这个城市的方式来躲避周围的人们和阴谋，这或许是暂时摆脱了他所熟悉的小社会对他的压迫和威胁，但他能否最终摆脱这个社会对他的束缚呢？“前面也是一片惨白的黑暗，同样也什么都看不到。但他知道此刻离那个阴谋越来越远了。”¹¹他无法对此给出一个答案。

而《在细雨中呼喊》则是最显著的以少年视角贯穿全文的小说，而且小说是以少年孙光林为叙述者展开的。这部长篇小说是余华先锋小说创作的颠峰之作，但同时也是一部过渡性的作品。余华在这部小说中除了用一贯的先锋态度来对抗传统以及父法社会以外，开始寻找一种温情的态度来叙述小说，并且让小说中的主人公孙光林传达出他的孤独感以及对亲情和关爱的渴望。虽然余华在这部小说中开始透露他反抗传统以及父法社会之后前路迷茫的感觉，但他基本的姿态还是在于揭露传统礼法的荒谬、人性的卑微和丑陋以及对父亲形象进行反英雄化，而这一切是通过孙光林的眼睛得以观察到的。这同样是一个敏感而孤独的孩子，他默默注视着这个小城镇中每天上演的虚伪而庸俗的闹剧。孙光林在余华笔下是一个全知叙事者，“作为故事叙述的出发和回归者，他拥有了更多的经历，因此他的眼睛也记录了更多的命运”¹²。

祖父孙有元是一个卑微的人物，他对于孙广才不再具有父亲的权威，剩下的只是唯唯诺诺，卑微只为博得一丝生存的机会，这样的父辈完全没有了尊严。为了让自己能糊口偷生，他居然将阴谋的对象放在孙子孙光明身上。父亲孙广才让祖父和弟弟孙光明一样坐在一把小椅子上吃饭，那样吃饭时就只能看到桌上的碗而看不到碗中的菜，更主要的是可以让祖父因为需要高高抬起手臂来夹菜的不便而少吃饭菜。为了解决这种吃饭的危机，祖父孙有元看中了九岁单纯而简单的弟弟孙光明，教唆他锯掉桌腿来满足自己吃饭的需要，这种阴谋与嫁祸多少包含了一些杀机，让人不禁对

亲情伦理产生一些怀疑。

而父亲孙广才的形象更让人丧失了对父辈和亲情的信心，传统中父亲的权威和尊严被彻底瓦解。他对父亲孙有元有的只是日渐加剧的抱怨和虐待，在孙光林幼时的眼睛中，“父亲孙广才在祖父回到家中的那一个月里，时时会突然咆哮。除非孙广才伸出手明确地去指骂孙有元，我才能确定父亲的怒气正在涌向何方，否则我会惊恐万分地看着父亲，因为我无法确定孙广才接下去会不会突然一脚向我踢来。”¹³后来孙光林才意识到，祖父在自己家中承担的屈辱，是他当时的年龄所无法感受到的。父亲的冷嘲热讽和指桑骂槐，矛头针对的是他认为累赘和败家的父亲。而听说父亲行将死去，喜形于色的他丝毫不掩饰自己的愉快心情，四处散发他父亲准备死去的消息。为了让孙有元早日“放心”死去，他让两个儿子假装是做棺材的木匠拿木条进行敲打，当父亲几天了还没死去时，他又开始发泄他的怒气，当孙有元最终死去时，他如释重负地笑着说“总算死了，我的娘啊，总算死了。”而年少的“我”（孙光林）看着这令人寒心的一幕，“处在悲哀的心情里不能自拔。十三岁的年龄，已经让我敏感地想到这是在为自己敲打。……我对父亲和家庭的仇恨，正是在为祖父催死的敲打声里发展起来的。很久以后，我仍然感到父亲在无意之中向我施加了残忍的刑罚。我当时的心情，就如一个死囚去执行另一个死囚的处决。”¹⁴正是这样的父亲和家庭让这个年幼的孩子过早的早熟，而且对人生和亲情充满了绝望和悲哀之情。孙广才的“恶父”形象并不止于对父亲的虐待，对妻子和子辈也是无尽的欺辱，一切丈夫和父亲的尊严都扫地，简直就是一个无赖形象。他在妻子还在世的时候就爬上了寡妇那雕花的老式木床，全然不顾妻子和儿子们的脸面，还觉得很光荣地跟村子里的年轻人炫耀。而且更为无赖的是，他不仅在家里吃喝完光明正大地去寡妇家，还把家中的一些物件拿去献给寡妇，从而保证他们之间的关系得以细水常流。作为全知叙述者的“我”将这一切都看在眼里，看着父亲的无赖行径，母亲的无奈和发怒，哥哥孙光平和寡妇的私情，一切最丑陋的关系暴露在这个家庭的各个角落，人世间原本最温暖最高尚的亲情变得如此齷齪和肮脏，特别是从一个年幼的少年眼中看出来时，让人们对这个世界彻底失望，也彻底将“父亲”的权威和亲情打倒在地。孙广才认为子辈是他的吸血虫，是败家子。儿子孙光明

救人不幸溺水而死，他居然将此作为他扬名发财的机会，并且整日幻想着英雄之父的美名。当幻想破灭了，他就去勒索被救者的家长赔偿五百元，当被拒绝时，他又一次暴露了无赖形象砸了人家的家。儿子的死去并没有给他带来多少悲哀，反而他第一时间想到的却只是名誉和金钱，这样的冷血让人心寒。而夜深的时候“我”独自坐在屋后的池塘边长久地看着弟弟的坟墓在月光下幽静地隆起，感到“弟弟终于也和我一样远离了父母兄长和村中百姓。走的不是一样的路，最终却是如此近似。只是弟弟的离去显得更为果断和轻松”¹⁵，这是一种怎样的凄凉和绝望！

此外，哥哥孙光平对弟弟们的欺负和霸道，以及不但没有帮母亲出气还同父亲一样跟寡妇一起鬼混……等等。一切的龌龊和混乱展现在少年的孙光林面前，让他只能采取与这个混浊的世界疏离的方式，用冷漠而绝望的目光默默注视着一切丑态的发生。他原本也期待着家庭的温暖和亲情，一直回忆着在养父家中的幸福和温情，但回到生父家中反倒像被认养了一般，感受到的只有欺辱和悲哀。从孩子纯真却失望的眼睛里，我们看到了他所流露出来的绝望和伤心，也让我们认识到生活的原生态的龌龊与混乱，传统上的亲情背后家庭和人际关系之间的冷漠和复杂，现存的日常生活秩序的欺骗性和阴险性。或许孩子最纯真的眼睛已经在发问，人性真的是恶的吗，这个世界不再有期待？这也正是余华的问题。

（三）梦境、幻想与想象力

余华在他的创作谈《虚伪的作品中》提到，“在我心情开始趋向平静的时候，我便尽量公正地去审视现实。然而，我开始意识到生活是不真实的，生活事实上是真假杂乱和鱼目混珠。这样的认识是基于生活对于任何一个人都无法客观。生活只有脱离我们的意志独立存在时，它的真实才切实可信。而人的意志一旦投入生活，诚然生活中某些事实可以让人明白一些什么，但上当受骗的可能也同时呈现了。几乎所有的人都曾发出过这样的感叹：生活欺骗了我。因此，对于任何个体来说，真实存在的只能是他的精神。”¹⁶余华认为生活是不真实的，只有人的精神才是真实的，而且他强调通过自我对世界的感知来实现精神的真实。他说“自我对世界的感知

其终极目的便是消失自我。人只有进入广阔的精神领域才能真正体会世界的无边无际”¹⁷，因此在他早期的先锋小说中多是通过小说中人物对世界的感知方式来进行叙述的，而这种用感觉带动认知的感受世界方式多是通过幻觉、梦境或者想象来呈现。

想象是三种方式中程度最轻的一种，对现实还有一定程度的依赖，比如根据现实的意象的特点来联想相似的意象，或者通过夸张赋予某个意象新的特性。这种通过联想和轻微变形的感知方式，在余华小说中随处可见。通过比喻实现意象之间的联系如《四月三日事件》中“那把钥匙，它的颜色与此刻窗外的阳光近似。它那不规则起伏的齿条，让他无端地想象出某一条凹凸艰难地路，或许他会走到这条路上去。”余华在这里并不只是简单地运用譬喻的修辞手法，而是为了突出小说中人物的一种感觉状态，陈晓明对此的解释是“余华始终感觉的是幻觉的状态，‘他无端的想象’并不只是对幻觉的解释。它是幻觉的自然延伸，并且预示着他此后的行动别无选择走入幻觉的纵深之处。”¹⁸可见，想象和幻觉是余华小说中人物感知世界不可分割的手段，而变形的想象如“他觉得自己是在张亮的目光中似乎是一块无聊的天花板”（余华《现实一种》），更是幻觉的一种轻微表现形式，余华硬是突破了相似和相通的限制，把人们的想象力从惯常的思维中解放出来，获得一种随意率性而为的链接，从而获得一种感知上的陌生化的效果。这样就摆脱了日常生活经验和秩序对人们感知世界的方式的强行束缚，人们可以摆脱惯性思维来重新认识精神上的真实。

而幻觉和梦境则是余华早期小说中感知世界的最重要方式，在以非常人视角进行叙述的小说中，幻觉和梦境是必不可免的场景。在《四月三日事件》中，余华把现实的感觉和幻觉再和梦境中的想象混为一体，存在彻底被感觉化，“真实”的存在受到了严重的威胁，不禁让人怀疑哪个是现实哪个是幻觉。这个小说中的少年早晨醒来时慢慢发现一切都按他昨晚梦境中想象的那样发生了，“按照他昨晚想象的布置，今天他醒来的时候应该是八点半，然后再看到阳光穿越窗帘以后逗留在他挂在床栏的袜子上，他起床以后还将会听到敲门声。”¹⁹当一切逐渐按梦境实现时，他听到了敲门声，紧张的他没有按梦境中那样开门而是站着不动。敲门声越来越响，让他觉得敲门的人确信他在屋内，结果开了门那个人却是在敲对面的门。

在这里我们看到余华将幻觉、梦境和现实糅合在一起叙述，让读者在跟随叙述者的叙述时，陷入分不清现实和幻觉两难的境地，这样就达到了余华打乱现实生活秩序的目的。

而在其他的小说中，余华也经常运用到幻觉和梦境。在阴沉诡异的《世事如烟》中，每个人都笼罩在阴森恐怖的氛围中，每个人都表现出不可思议的怪诞行为，这就为余华描写怪异的感觉提供了便利。比如司机参加婚礼时看到新娘绞毛巾的场景，“司机的眼睛里没有毛巾，他只看到新娘手指正在完成一系列迷人的舞蹈，水在漂亮地往下滴，水是这个舞蹈的一部分。”²⁰而新娘给他擦脸时，他就如失魂了一般，“并没有感觉到毛巾的揉动，他感到的是很多手指在他脸上进行着温柔的抚摸，这抚摸使他觉得自己正在昏迷过去。可是这一切转瞬即逝，2²¹的形象又出现在他眼中，他看到2正微笑地注视着自己。”²²同样地，司机在幻觉和现实中摇摆着，虚虚实实让人难以分辨。在这篇小说中，余华还运用到鬼魅和类似鬼神的形象来表达幻觉感，比如2在司机死去后回家的路上，看到自己的家如同一个很大的阴影，屋顶在目光里流淌着阴森可怖的光线，而通往屋门的路消失了，被一片闪闪烁烁的水代替了。他吓得跪在地上向司机求饶，直到他磕头说“你在阴间有什么事，尽管托梦给我，我会尽力的”之后又磕了一阵头，他再抬眼才看到那条通往屋门的小路。这究竟是2的幻觉还是司机的阴魂作怪，我们就无从考证，不过从中可以看出余华在运用幻觉作为叙述视角的力度和方式的增加，并且让人更容易融入叙述者的感觉世界。而关于接生婆到城西接生的情节则属于梦境场景，余华在叙述这个梦境时，省略了其为梦境的交代，直接从现实跨入梦境，“故事的自然时间被叙述解除，从现实跨入梦境没有任何心理上的转折，梦境如同现实的延续，而从梦境回到现实的转折同样不露痕迹。梦境获得与现实同等的地位，最后你不得不承认‘梦境可能是真实的’”²³。

在余华娴熟地运用这些幻觉、梦境和想象时，他不是把这些幻觉或梦境的场景当作描写对象，而是作为叙述者叙述的切入角度来叙述他们切身感受的世界，这是他们经历的方式，同样他们也将他们所体验的幻觉等一五一十地告诉读者，所以这也是余华一个重要的叙述视角。而这个叙述视角里，余华强调的是感觉是第一位的，是感觉带动认知，因此在这类叙述

中余华多让人的认识在感觉阶段做较大的停留，从而形成一种感觉放大的效果，这同他追求精神的真实是一致的。就像《四月三日事件》中的少年一样，他的手碰到了一把钥匙，但他并没有马上形成知觉，而是先有冷漠的金属感觉，又觉到温暖，其后才达到对它的认知。而对阳光也是先感到一片热烈的黄色，然后才形成一个概念。余华这样强调对事物的感觉，在于告诉人们只有自己感觉到的才是可靠真实的，而非人们告诉你这是什么就叫什么就是什么，因此他并不是占有了对象的意义以后就将本身弃置不管，而是尽量用视觉听觉等去感受这个事物，认识它然后再去了解他的意义。这就是早期余华认识世界的方式。

二、叙述方式的革命

先锋小说的实验性表现之一就是在艺术上与传统的表现手法有极大的不同，而这种实验主要在叙事革命、语言实验、生存探索三个层面上同时进行。叙事方式的革命，是先锋小说与传统小说斗争的重头戏之一。传统小说的叙述力图全身心地投入到小说所要展现的经验中，但余华的叙述解除了任何对叙述的“人生经验”的情感态度，在“叙述”和“生存状态”之间存在着冷漠的隔阂，这也就是他的“零度情感”的写作态度。同时，余华先锋的写作决定了他的叙述只是单纯的叙述，传统的文本深度意义模式在这里被他随心所欲的叙述所消解，碎片式的叙述是余华在告诉我们，写作只是一种游戏而非真理的布道。

（一）情感的零度写作

我喜欢这样一种叙述态度，通俗的说法便是将别人的事告诉别人。而努力躲避另一种叙述态度，即将自己的事告诉别人。即便是我个人的事，一旦进入叙述我也将其转化为别人的事。我寻找的是无我的叙述方式，在这个意义上，我同意李劫强调的作家与作品之间有一个叙述者的存在。在叙述过程中，个人经验转换的最简便有效的方法就是，尽可能回避直接的表述，让阴沉的

天空来展现阳光。24

余华在他的创作谈《虚伪的作品》中这样表述他无我的叙述方式，即回避直接的表述，而采取将别人的故事告诉别人的叙述态度。正是这种本着叙述别人的故事的态度，让余华在写作过程中面对残酷的暴力和死亡仍然有着冷静而平淡的叙述态度，而这也被成为余华的“零度情感”的写作态度。这其实与西方现代主义提倡的非人格化叙述方式是一致的，即在作者与作品间设置一个独立的第三者，这个第三者不受作者自己情感意图的濡染，也不被作品中的人物所同化，而单纯只是一个客观的叙述者。这个客观的叙述者在叙述过程中不受任何情感的左右，也没有任何的评价，只是公正客观让小说按它本来的面目得以展现。这种叙述让作家完全退出了作品，一切叙述转交给叙述者冷静地进行。正是这种巧妙的让渡叙述权的方法，让余华笔下的先锋小说都呈现一种冷漠客观的叙述态度。

我们知道，余华早期的小说经常呈现出惊心动魄的暴力或死亡的狰狞场景，具有代表性的如《一九八六年》、《死亡叙述》和《现实一种》等。《一九八六年》讲述的是一位历史老师，对中国古代刑罚有专门的研究，在“文革”中受到迫害而失踪。当数十年后的一九八六年，他突然出现在人们的视野当中，却残酷地在街头上演着墨、劓、刖、宫、凌迟等五种酷刑，让春意盎然的春天徒增了一种血淋淋的恐怖氛围，也让周遭的人陷入了恐慌之中。在小说中，余华有精细而逼真的刑罚场景叙述，如：

他将地上的菜刀拿起来，也放在眼前看，可刀背遮住了他的眼睛，他只看到一团漆黑，四周倒有一道道光亮。接下去他把菜刀放下，用手指在刀刃上试试。随后将菜刀高高举起，对准自己的大腿，嘴里大喊一声：“凌迟！”菜刀便砍在了腿上。他疼得嗷嗷直叫。叫了一会低头看去，看到鲜血正在慢慢溢出来，他用指甲去拨弄伤口，发现伤口很浅。于是他很不满意地将菜刀举起来，在阳光里仔细打量了一阵，再用手去试试刀刃。然后将腿上的血沾到刀上去，在水泥地上狠狠地磨了起来，发出一种粗糙尖利的声响。他摇头晃脑地磨着，一直磨到火星四散，刀背烫得无法碰的时

候，他才住手，又将菜刀拿起来看了，又用手指去试试刀刃。

… …

他重新将菜刀举过头顶，嘴里大喊一声后朝另一侧大腿砍去。这次他嘴里发出一声尖细而非常响亮的呻吟，然后呜呜地叫唤了起来，全身如筛谷般地抖动，牵拉着的双手也不由自主地摇摆了。那菜刀还竖在腿里，因为腿的抖动，菜刀此刻也在不停地摇摆。摇摆了好一阵菜刀才掉在地上，声响很迟钝。于是鲜血从伤口慢慢地涌出来，如屋檐滴水般滴在地上。过了很久，他才提起牵拉着的手，从地上捡起菜刀，菜刀便在他手里不停地抖动，他迟疑了片刻，双手将刀放进刚才砍出的伤口，然后嘴里又发出了那种毛骨悚然的呜呜声，慢慢地他从腿上割下了一块肉。此刻他全身剧烈地摇晃了起来，那呜呜声更为响亮。那已不是一声声短促的喊叫，而是漫长的几乎是无边无际的野兽般的呜咽声了。²⁵

类似的场景在《一九八六》、《现实一种》、《死亡叙述》等作品中常见不鲜，余华不动声色地叙述着如此残酷的暴力行径，让读者读来都毛骨悚然，他却毫无顾忌地将刑罚的场景细致地娓娓道来，甚至在描述如此血腥的场景时，他还有心思去耐心地描绘疯子如何一次次狠狠地磨着菜刀的场景。对凌迟的细节描述犹如在细细品位着佳肴或美景，这种慢节奏的精细刻画，让人在佩服余华从川端康成处学来的细部描绘的技能时，也不禁在怀疑余华的血管是否真的流淌的是冰渣子。余华这种冷漠不带情感的叙述和小说中血腥的具有无比震撼力的场景的鲜明对比，形成了他小说中特有的张力，让读者在面对他无动于衷的看似漫不经心的叙述中，遭遇着双倍甚至几倍的情感冲击力。而这正是余华的高超之处，用自己的不动声色来换取更多的情感共鸣和对历史的深刻反省。“在这样的疯狂中，我们可以看到历史与现实的承袭——中国古代的严刑峻法，既是人非人的封建社会的必然产物，又是血腥的历史的典型象征，由于缺少对封建主义的深刻清算，一些惨无人道的东西仍然活跃在现代生活中，并且假借革命的旗帜而猖獗一时（在没有法制的年代里，上自共和国主席，下至普通民众，被迫害而惨死和致残的比比皆是）。”²⁶“文革”对人的迫害不仅是肉体的，更

是精神的，让一个人在经历了迫害的十多年之后依然无法逃离阴影，而且还极其残酷地在自己身上施行着古代酷刑，可见“文革”的罪孽与可怖。

余华这种“零度情感”的叙述态度除了是他所刻意追求的将别人的事情告诉别人的叙述技巧外，也与其小时候医院的生活经历以及从医的人生经验相关。从小在医院中接触到病人、鲜血和死亡，他已经对血腥和死亡没有任何的恐惧，在炎热的夏天的晚上，他甚至毫无畏惧地躺在太平间的床上安心享受水泥床的凉意。从事牙医多年，拿惯了手术器材的他更是学会了面对疼痛和鲜血不动声色。在转行从事写作以后，他就将这些从医时的冷漠、冷静和客观带入了文学刻画中，冷漠地解剖着人们的苦痛和人性的丑陋，让人领会冷静背后的震撼，同时也带给人们无尽的思索。

（二）碎片式叙述

余华的叙述是零碎的，看上去似乎懒散随意，在他一系列的意象群背后我们无法摸清这位叙述高手到底想要强调什么。而将叙述建立在无社会背景的历史横截面上，没有因缘也没有将来，他的叙述就似一个单独的元素在随意跳动。

首先，余华零碎的叙述与他语言的使用有着密切的关系。他在作品中经常使用一系列的能指词群来描述一种感觉或者状态，但是在这些能指词群中我们无法跟踪到其背后的意义所指。他的叙述语言打断了能指与所指的紧密联系，正是这样的能指词和所指语义脱节所带来的断裂带，使得叙述语言的表达效果处于一种临界状态，这是余华叙述方式的一大特点。小说《四月三日事件》中，余华的叙述特意表达了这种临界状态，在一步步模棱两可的推断中才辨析出意义的所指是什么：

早上八点钟的时候，他正站在窗口。好像看到很多东西，但都没有看到心里去。他只是感到户外有一片黄色很强烈，“那是阳光”，他心想。然后他将手伸进了口袋，手上竟产生了冷漠的金属的感觉。他心里微微一怔，手指开始有些颤抖。他很惊讶自己的激动。然而当手指沿着那金属慢慢挺进时，那种奇特的感觉却

没有发展，它被固定下来了。于是他的手也立刻凝住不动。渐渐地它开始温暖起来，温暖如嘴唇。可是不久后这温暖突然消去。他想此刻它已与手指融为一体了，因此也便如同无有。它那动人的炫耀，已经成为过去的形式。

那是一把钥匙，它的颜色与此刻窗外的阳光近似。……²⁷

我们可以看出，在这段叙述中，“钥匙”作为叙述意义的所指迟迟不肯出场，余华用了一系列感觉化的能指词才艰难地辨析出“那是一把钥匙”。而“好像看到”、“只是感到”这种不确定的词语在感觉化的世界里更造成了一种混沌不清、模棱两可的状态，因此只有通过一再的确定才追踪到背后的终极所指。陈晓明教授解释，“叙述不再面对现实世界，而是在选择出场词语之后，不断地使整个语义系统以及与之相关的感觉陷入疑难重重的困境，同时在不断摆脱这一困境中获得双重自由：叙述一方面坚忍不拔，锲而不舍地去追踪那种感觉；另一方面又自觉地对那个永远不能切进的存在保持临界态势，叙述的意指活动实际是把那个‘绝对’悬置了起来。这种双重自由，结果导致了叙述意指作用的‘埃舍尔圆圈’：追踪那永远不可企及的终极的确定的状态，实际是远离那个状态，追踪变成逃离，变成临界的状态；临界状态的不断延续，使能指词陷入疑难重重的境域，能指不断地期待所指，叙述实际成为对一个永远不可进入的状态的无尽追踪。这种双向循环消解了叙述动机，使意指作用的目的变得毫无必要，实际上拆除了整个深度意义模式：意义或者变成‘无意义’，或者变得不可解析。叙述只是面临意义的极限状态，它是‘意义’无解的函数。”²⁸我们可以看出，叙述活动在余华这里成了能指追寻所指的一种“无意义”的游戏，在一系列能指词或者感觉词汇的堆砌中，叙述似乎成了一种碎片式的游移，不是在寻找意义的终极场所，只是夹杂在能指与所指嬉戏间的叙述行为。这种单纯为叙述而叙述的方式，使得小说不再注意于叙述行为所服务的情节或者叙述的意义，因此让小说处于一种游离的、零碎的状态，让读者在思索意象背后所指时迷失了在小说阅读中的位置，阅读也成了碎片式的阅读。

而且，我们可以注意到余华早期先锋小说对事态的描述只在于“此时

此刻”，而非放在历史大背景之下。意义只存在于当下，一切在事件发生的这个点凝固，余华拒绝交代之前或之后的背景。或许他很吝惜于他的笔墨，余华拒绝任何拖沓的介绍或者对事件起因的来龙去脉做任何分析，他只在意它此刻的存在，因此他的叙述仅限于此。比如《现实一种》开篇这样写到，“那天早晨和别的早晨没有两样，那天早晨正下着小雨。”²⁹我们谁也无法明了“那天”具体是哪一天，小说中并没有关于“那天”的任何社会背景或者历史背景的介绍。唯一可以确定的是那天下着小雨，但这对“那天”的确定性并没有任何帮助。但余华对此根本不在意，对于追求精神自由的他而言，并不需要将一切事物都与客观存在划上等号，因此时间的确定性对他来讲并无意义。在这样的开场白之后，他的叙述活动就如火如荼地进行着。同样地，《河边的错误》的开场白也是类似，“住在老邮政弄的么四婆婆，在这一天下午将要过去、傍晚将要来临的时候发现自己养的一群鹅不知去向。”³⁰传统小说中重要的时间、背景等要素在余华这里都被简化成一个模糊的概念，事件的发生变成历史发展过程中一个独立的片断，叙述也只是陈述当下行为的活动。余华在小说中经常使用“那个时候”、“在那些日子里”、“后来”、“多年前”等意义模糊的状语来对事件的发生做一个可有可无的规定，有时甚至将人物直接纳入某个事态中，如“所有的朋友都来了，他们像一堆垃圾一样聚集在东山的婚礼上”³¹，这句话突然出现在第三节的开头，之前没有任何婚礼或朋友的预告，小说的陈述突然进入一个意想不到的事件中，突如其来的跳跃让人感受到余华思维的活跃与奔逸。在这样的跳跃中，我们感受到的不再是完整的情节叙述，而只是一种碎片式的连缀。

余华这种碎片式的叙述，与其先锋的写作手法是吻合的。先锋派强调用技术和形式来取代传统小说对终极意义的探索，因此叙述方式、语言和词句的堆砌使用是其追求形式美感的主要手段。碎片式的叙述，源于其这种形式上的追求，终其意义只是为了叙述而进行的叙述。

三、语言游戏

余华的先锋姿态是通过形式和主题两方面得以实现的，形式技巧上

强调形式至上主义，花费大量笔墨和心血在话语、结构和叙述上，文学创作成了单纯的写作；主题上则表现为描写对象所折射出来的主观倾向性，比如死亡、暴力、血腥等来说明人性之恶，说明现实生活秩序的无可救药，这在下一节中将有详细讨论。而语言的选择与使用是余华先锋形式写作的另一重头戏，他选用了与传统小说不同的语言表达方式来表达他的先锋与创新姿态。

余华强调一种不确定的语言，这源于他对日常秩序和现有规定性的否定。他认为日常语言是消解了个性的大众化语言，是“一种确定了的语言，这种语言向我们提供了一个无数次被重复的世界，它强行规定了事物的轮廓和形态”，“这种语言的句式像一个紧接一个的路标，总是具有明确的指向。”³²而“所谓不确定的语言，并不是面对世界的无可奈何，也不是不知所措之后的含糊其词。事实上它是为了寻求最为真实可信的表达。因为世界并非一目了然，面对事物的纷繁复杂，语言感到无力时时作出终极判断。为了表达的真实，语言只能冲破常识，寻求一种能够同时呈现多种可能，同时呈现几个层面，并且在语法上能够并置、错位、颠倒、不受语法固定序列束缚的表达方式。”³³余华寻找这种强调对世界的感知而非判断的不确定的叙述语言，目的是为了向朋友和读者展示一个不曾被重复的世界，这才是一个真实的世界。

而这种“能够同时呈现多种可能，同时呈现几个层面，并且在语法上能够并置、错位、颠倒、不受语法固定序列束缚的表达方式”，余华在他的小说中首先表现为经常使用一些比较模糊语义的词汇。这种客观中性的不确定词汇就提供了理解的多重可能性，如“恍恍惚惚”、“如同”、“似乎已经”、“隐隐约约”等词，加上小说中常出现的梦幻等场景，让小说产生了一种似幻似真的感觉，让人无法对之产生明确的判断。如小说《世事如烟》中对6所看到的垂钓者的描写，6借着街边飘来的隐约的灯光，看到江岸上坐着的两个垂钓的人“如同是连接在一起”，而且觉得他们身上有一股冰冷的风向他吹来，后来他发现那两个人很容易地就钓到鱼，却悄无声息，而且无声无息地把鱼给活吃了。当天微亮的时候，他发现更惊奇的事情，“那两人手中的鱼竿没有鱼钩和鱼浮，也没有线，不过是两根长长的类似竹竿的东西”，而且那两人没有腿，“他们的脸上无法看清，他似乎

感到他们的脸的正面和反面并无多大区别”。当公鸡啼晓时，6看到“那两人一起跳入水中，江水四溅开来，却没有多大声响”³⁴。余华并没有明确告诉我们这是6的幻觉还是现实生活中灵异的事情，只是用一些不确定的词语来呈现一种尽可能本真的状态，或真或假，只能留给读者自己去判断，这是阅读可能性给读者提供的自由。同样地，灰衣女人见到6时，“从6的眼睛里恍恍惚惚地看到了一种粉红色。6从她的身边走过时，她感到自己的衣服微微掀动了一下。”³⁵这种如梦如幻的感觉正是余华要提供的对世界的真实感知而非真理性的界定或者判断，他将阅读的主动权交到读者手中，却收获了作品在诠释意义上的深度和广度。

其次，余华经常使用一些超常操作组合的词汇，带给大家新鲜而陌生的感觉。比如《十八岁出门远行》中，“我就这样从早晨里穿过，现在走进下午的尾声，而且还看到了黄昏的头发”，“那汽车的模样真是惨极了，它遍体鳞伤地趴在那里……”，“我感到这汽车虽然遍体鳞伤，可它心窝还是健全的，还是温暖的”，以及《难逃劫数》中的“露珠以一只邮筒的姿态端坐在窗口”、“森林在这个男孩脸上看到了死亡的美丽红晕”等等，这些句子中的词汇组合没有规则，词汇在结构上超常配对，或是把抽象概念事物化，或者运用多种感觉复合，或者用矛盾形容法，或者用词和表现对象的不等式，或者用超常规的比喻物等等，作者运用各种方式来实现他所追求的语言实验的效果，而他最终达到目的。这种新鲜的超常规的词语组合方式给人们带来了强烈的视觉冲击力和新鲜活泼的话语生命力，让人们看到的不再是一个重复的世界而是一个陌生的词汇世界。余华想要还原世界本来面貌的目的通过这样超常规的手段得以一定程度的实现。

而制造多种可能性的最主要手段则是，余华在运用多种能指词群来传达感觉或表现事物时，却打断了能指与所指之间的内在联系，所指的不“在场”让叙述语言的最终指向成为缺失，这样能指词群的指向成了多种可能性，能指永远处于一种追踪所指却无法达到的状态。在他的《四月三日事件》小说开头，就描述了一个在窗前看外面世界却永远无法进入这个世界的少年，他一再通过各种方式想体验那个世界，却永远只是一种类似于追寻所指的能指词群的徒劳行动。陈晓明教授说，“那世界一次又一次地重复，也一次又一次地改变，一个永远无法确定的存在隐藏在能指无法进入的所指

中，永远只能面临一种意义、状态和感觉：就像‘他’永远只能站在‘窗前’，无法进入窗外那个世界，无法与那个世界重合。”³⁶

早晨八点钟的时候，他正站在窗口。好像看到很多东西，但都没有看进心里去。他只是感到户外有一片黄色很强烈，“那是阳光”，他心想。然后他将手伸进了口袋，手上竟产生了冷漠的金属感觉。他心里微微一怔，手指开始有些颤抖。他很惊讶自己的激动，然而当手指沿着那金属慢慢挺进时，那种奇特的感觉并没有发展，它被固定下来了。于是他的手也立刻凝住不动。渐渐地它开始温暖起来，温暖如嘴唇。可是不久后这温暖突然消失。他想此刻它已与手指融为一体了，因此也便如同无有。它那动人的炫耀，已经成为过去的形式。

那是一把钥匙，它的颜色与此刻窗外的阳光相近。它那不规则起伏的齿条，让他无端地想象出某一条凹凸艰难地路，或许他会走到这条路上去。³⁷

在这里我们注意到余华运用到很多感觉状态的词汇，事物的存在并不是一种直接客观的存在，而是通过主人公一系列的感觉才得以确定，而且感觉是经过艰难的辨析才摆脱那种不确定的状态。陈晓明教授分析道，“主观化的感觉先把事物遮蔽，而后再推出对象事物：‘那是阳光’，这是在感觉到户外一片热烈的黄色才作出的判断。余华的叙述语言打断了能指与所指的紧密的线性联系，能指追踪所指与感觉追踪对象事物构成二元对位结构。绝大部分的能指词的所指意义不确定，因为那个中心的语义，或者说终极的所指隐藏在能指群的边际，能指群热衷于互相追踪而并不急于进入所指确切存在的区域。”³⁸正是在这种能指所指的追逐过程中，余华实现了他要追求的真正意义上的真实，即丰富的可能性，多种层面与意义并存的真实。面对这样的语言，传统大众日常用语所规定的重复的世界顿时轰然倒塌，新的言语结构与使用方式建立起一个陌生的、充满活力和各种可能性的、真实的世界。

第二节 主题变革

对于小说来说，围绕某种主题写作，既是必不可少的，也是无法避免的。主题是小说家叙事的重要工具，也是他们传达创作思想的重要手段。

而谈论主题之前，我们先认识一下母题的概念。“母题这个字所指明的意思是较小的主题性的（或题材性的）单元，它还未能形成一个完整的情节或故事线索，但它本身却构成了属于内容或形势的成分，在内容比较简单的文学作品中，其内容可以通过中心母题（Kernmotiv）概括为一种浓缩的形式。一般说来，在实际文学体裁中，几个母题可以组成内容。”³⁹如神话传说中的“弑父”母题、“英雄”母题等等。母题是情节的最小单位，也是主题的最小单位。母题之间的自然组合，与作者的主观态度，共同产生了小说的主题。小说作品的主题形成是三种因素聚合的结果：母题、作者、问题。一个有价值的被历代故事题材肯定下来的“母题”必须与当下人们生活处于其中的“问题”结合起来，才产生作品的实际主题，而“作者”则是这二者之间的中介。母题作为故事类型的容器，首先奠定了各个作品里“内容和形势的成分”，在此基础上，母题与这作品本身确立的问题相结合，把母题上述“成分”转化为实际的具体内容形势，这样作品的具体主题便明确起来。⁴⁰因此把握小说作品的主题必须在具体的文本结合作者的“问题”来进行分析主题的意义和作者的倾向性。

余华前期的先锋小说中有几个明显的主题，如死亡、暴力、宿命等等，穿梭在他用语言和叙述编织起来的形式至上的圈子里，标识着他反对传统文化和现实秩序的姿态，也表达着他对人性的思考和对生存的探索。

一、暴力

余华曾经这样说过，“写作与生活，对于一位作家来说，应该是双重的。生活是规范的，是受到限制的；而写作则是随心所欲，是没有任何限制的。任何一个人都无法将他的全部欲望在现实中表达出来，法律和生活

的常识不允许这样，因此人的无数欲望都像流星划过夜空一样，在内心里转瞬即逝。然而写作伸张了人的欲望，在现实中无法表达的欲望可以在作品中得到实现。由三岛由纪夫‘我想杀人，想的发疯，想看到鲜血’时，他的作品中就充满了死亡和鲜血。”⁴¹同三岛由纪夫一样，余华用写作来表达他的欲望，用暴力和血腥来传达他在现实生活中被遏制的激情和反抗情绪。余华的早期作品充满着血腥和暴力，他曾坦言他对暴力的迷恋在于“暴力因为其形式充满激情，它的力量源自于人内心的渴望，所以它使我心醉神迷。”⁴²但暴力的魅力并非完全的原因，透过余华自己的经历和他作品中“暴力”主题所传达的批判与反思，我们可以挖掘出余华如此迷恋暴力的更深层原因。

余华的个人生活经历是其敢于直面暴力和鲜血的重要原因。在一次访谈中余华自己解释，“我对叙述中暴力的迷恋，现在回想起来和我童年的经历有关，我是在医院里长大的，我的父亲是外科医生，小时候我和哥哥两个人没有事做，就整天在手术室外玩，我父亲每次从手术室出来时，身上的手术服全是血，而且还经常有个提着一桶血肉模糊东西的护士跟在后面。当时我们家的对面就是医院的太平间，我可以说是在哭声中成长起来的，我差不多听到了这个世界上所有的哭声，几乎每天都有人在医院里死去。”⁴³从小他就每天接触到鲜血和死亡，这样独特的生活经历让他有着不同常人的平静心态，在面对血淋淋的残酷和暴力时，他可以无动于衷，甚至采取主动的姿态去剖析这些血淋淋的伤口。这是他面对暴力和血腥时能保持冷静客观心态的最初原因。

而如果用这种医院生活经历来解释他对暴力的热衷和迷恋似乎是不够理由的，应该说，那只是余华敢一再直面暴力和血腥的原因。而对暴力的热衷则更应该透过暴力背后所代表的心理的、文化的或是政治的支配力量来看余华要借暴力所传达的思想和反抗。在回忆性文章《最初的岁月》中余华谈到了大字报时代大字报对他的影响，这些大字报上不仅开启了余华最初的文学启蒙，而且在他幼小的心灵里留下了那个黑暗年代的阴影，直接催发了他对暴力的认知和想象。“这些早年记忆当然并不属于余华个人，也是一个时代、一个民族的集体记忆。而正是这些记忆构成了余华的‘现实’，并直接导致了他与现实之间的紧张关系。余华对暴力的叙述

因而在某种程度上深刻地解释了中国社会和历史中无处不在的暴力现象以及暴力的深层精神结构和运作机制。”⁴⁴正是由于暴力叙述背后的所隐藏的社会历史以及现存体制的缺陷和迫害，余华才集中笔力对其进行揭示和思考。

小说《现实一种》集中展示了余华对暴力的迷恋，小说从皮皮和堂弟的死亡开始，展开了一系列的暴力描述，如：

山峰飞起一脚踢进了皮皮的跨里。皮皮的身体腾空而起，随即脑袋朝下撞在了水泥地上，发出一声沉重的声响。……

……山岗看着儿子象一块布一样飞起来，然后迅速地摔在了地上……

……那一刻里她那痉挛的胃一下子舒展了。而她抬起头来所看到的，已是儿子挣扎后四肢舒展开来，象她的胃一样，这情景使她迷惑不解，她望着儿子发怔。儿子头部的血这时候慢慢流出来了。那血看去象红墨水。⁴⁵

余华用他一贯的冷静来写家族内的厮杀和残害，家庭亲情和伦理丧失殆尽，展现在人们眼前的只有暴力的激情演出。小孩无意识的暴力引发了大人们一系列的报复，而且他们为报复做了一系列精心的安排。山岗的妻子看到丈夫在儿子死后居然无动于衷，愤怒地表示“我宁愿你死去，也不愿你这样活着”，这表明暴力不仅是人内心欲望的一种激烈的表现形式，也是社会行为规范下一种维持男人尊严的正常手段，在现实生活中具有一定的社会性功能。余华以极端的方式凸现或放大了在日常生活中随处可见的暴力，其真实性是不容置疑的。余华正是用这样的方式来揭示暴力是最重要的一种现实，而这种寓言式的叙述目的并不只是暴力本身，而更是指向了对人的精神结构和社会行为规范的质疑。

更深入的是，小说最后三节把对暴力的思考从个人精神心理层面引向了更为广阔的社会历史层面。小说最后三节用细致的笔墨详尽地描绘了山

岗被行刑和解剖的场景，在夸张描写暴力的同时也不乏戏谑的笔触。公开行刑时戏剧性的三枪和周围人嬉皮笑脸的笑声，形成了鲜明对比，让人感觉不由想起鲁迅笔下《药》和《阿 Q 正传》行刑的喜剧场景，引人深思。倪伟认为，“公开行刑作为一种暴力狂欢的形式，不过是人的根深蒂固的内在暴力倾向在社会制度层面上的结构对应而已。”⁴⁶人们对于枪决这种极端的暴力形式已经不再震惊或恐惧，而将其作为一种规定性的程序以轻松戏谑的心态得以接受，暴力已经得以合法化。小说最后解剖尸体的过程也是充满幽默，却在冷酷无比的叙述中给我们更强的冲击力。什么是暴力，这种规定性是如何决定的？按常规理解，医生解剖尸体是不能被认为是暴力行为的，但是在余华的叙述中，我们看到的是对人体残酷的分割和瓜分，而看似“科学”的态度却是对人身最大的亵渎和迫害。“在科学神圣的外衣下，掩盖着的仍然是触目惊心的暴力，惟一的区别就在于这种暴力是被制度所认可的因而是合法化的暴力。这就暗示了暴力的存在其实是无所不在的，除了那些昭然若揭的暴力之外，还有更多的无形的暴力掖藏在社会结构的每一个角落。每一处褶皱中。”⁴⁷这其实解释了暴力和权力话语之间的密切关系，暴力是权利话语得以维系的主要手段，而权利话语又为现实中的暴力提供了合法性依据，从而让现实中的暴力横行霸道。这让我们明白，其实最可怕的是这种冠冕堂皇的戴着合法化帽子的暴力，当它实现制度化合法化时，对人的伤害和迫害才是最深最残酷的。

小说《一九八六年》就对这种权利话语掩饰下的合法化暴力对人的生理和心理上的侵害进行了深刻的揭露。小说中曾是中学历史老师的疯子是以被人们遗忘的记忆的化身出现的，他用自己的身体把包括“文革”在内的中国几千年依赖充满血腥暴力的历史用自我刑罚的形式重新“书写”了一遍，但除了他妻子以外，几乎所有的人都误读了这种“书写”，这是一个集体遗忘的悲剧。疯子即是暴力刑罚的执行者，也是受刑者，在幻觉中他沉浸在执行者所拥有的生杀予夺的权力的快感中，自己是他虚拟的暴力对象。中国历代刑法以制度化的形式得以沿袭下来，作为研究这些刑法的历史老师，最后却因为“文革”的暴力侵害让他用自己的身体去演示这些暴行。政治权利背后隐含的暴力，延续几千年的刑法制度即是这样的暴力，它对人们的伤害是最严重却也是最隐蔽的，权力却为这些暴力支撑起了合

法性。合法性的暴力不仅在人们的身体上施展，更为严重的是在肉体暴力背后隐藏的精神的暴力和思想的暴力，这些精神层面上的暴力构成了肉体暴力的坚实的根基。精神和思想的暴力甚至会让人们自我戕害，而且使人性和整个时代的精神发生扭曲，这才是最可怕的暴力。余华借中学历史老师的形象，写出了中国社会历史制度和文化制度对人性的暴力式的扭曲和戕害，用血淋淋的事例来表明他对暴力以及暴力背后的秩序和文化的否定和批判。

二、死亡

死亡是余华关注的另一重要主题，在他的先锋作品中，多数是作为非正常死亡的形象出现的，而且多数是他杀的情况下非正常死亡。这是余华对暴力主题迷恋的延伸，严重的暴力势必带来死亡的后果，因此自然而然死亡主题成了余华醉心的又一方向。在余华笔下，他用工笔式的手法对死亡的过程和形态展开了详尽的描绘，并且不厌其烦地夹杂着死者对死亡一步步逼近的感受过程。作者以一种“审美”的心态来审视最可怕恐怖的死亡，并且冷静地一层层细致剖析，这是对人性和人类生存境况进行的最严厉的审视和思考。

余华对死亡细致的叙述是从小说《死亡叙述》开始的，小说写了一个司机两次车祸的遭遇。当他第一次把一个骑自行车的男孩撞倒逃脱后，他就一直生活在忐忑不安中，甚至一再从自己儿子身上看到那个男孩的影子。当他第二次出车祸时，他主动抢救女孩却遭到其家人的疯狂报复而死亡。在这里余华显露了一些对死亡的愧疚心理，但却在紧接下来的报复致死的荒谬中得以消解。“杀人偿命”最后却是以这样的方式实现，这无疑是对法律规定性最大的嘲讽。面对死亡，法律所规定和约束的一切只是空文，司机可以昧着良心逃离法网十多年。而最终让他有所悔意的只是他的内心，这似乎印证了余华强调的精神世界的力量，但荒谬的是这种悔意带来的并不是解脱，而只是另一个（或几个，如果事件像《现实一种》那样报复性发展）的死亡事件，法律对此束手无策。

更具有讽刺意义的是小说《河边的错误》中的死亡事件，当疯子一连

串杀人后，现实的法律规定却无法对这个行凶者进行任何的制裁或惩罚，因为法律规定精神错乱者可以不必为他的疯狂行为负刑事责任。当杀人事件愈演愈烈，马队长不得已只能触犯法律杀了疯子以防他迫害更多无辜的人。然后法律的规定性对于正常的马队长却有着致命的约束力，他必须对疯子的死负责。事出无奈最终马队长只能利用法律荒谬的逻辑，装成一个疯子才能逃脱法律的罪责与约束力。这是对法律逻辑最具有讽刺意义的抨击，法律对真正的杀人者无措，而当好人为阻止恶性事件发生而杀疯子时，法律却又装出一副道貌岸然的样子要执行其权力。余华用这样的逻辑怪圈来谴责现实秩序和历史秩序规定性的荒谬、虚伪、无能甚至罪恶。法律以其独特的暴力形式欲充当秩序维护者的角色，却只会虚伪地欺软怕硬，成为美好事物发展的阻碍，是死亡事件最大的帮凶，因此余华对其嗤之以鼻。

借死亡叙述来表达现实秩序规定性的懦弱无力，这是余华花费大量笔墨描写死亡场景的原因之一。同时，把与暴力主题同源而生的死亡主题作为他审丑的主要对象，是因为余华相信现实生活是混乱不堪的，因此他要把剥去人们所信仰的表象的外衣，把生活中最丑陋最粗糙最罪恶的深层结构展现出来，也因此他不遗余力地对死亡进行渲染和夸张描绘。在《死亡叙述》和《现实一种》等小说中有多次细致的死亡过程的生理和心理描绘，他不动声色的描写带给读者的是更强大的冲击力和对现实生活的质疑。

《现实一种》中老太太的死亡则属于这种细致的描绘，用老太太自己所感觉到的死亡在身体内的流动着涌来的层层感受来体验死亡；而《死亡叙述》中司机的死则更多的是从外在层面来对死亡的过程进行描绘，但两者都是具体细腻的描写死亡如何一步步入侵身体，余华用冷静的眼光来审视死亡：

那天早晨她醒来时感到一阵异样的兴奋。她甚至能够感到那种兴奋如何在她体内流动。而同时她又感到自己的身体正在局部地死去。她明显地觉得脚趾头是最先死去地，然后是整双脚，接着又延伸到腿上。她感到脚的死去像冰雪一样无声无息。死亡在她腹部逗留了片刻，以后就像潮水一样涌过了腰际，涌过腰际后

死亡就肆无忌惮地蔓延开来。这时她感到双手离她远去了，脑袋仿佛正被一条小狗一口一口咬去。最后只剩下心脏了，可死亡已经包围了心脏，像是无数蚂蚁似的从四周爬向心脏。她觉得心脏有些痒滋滋的。这时她睁开的眼睛看到有无数光芒透过窗帘向她奔涌过来，她不禁微微一笑，于是这笑容像是相片一样固定了下来。⁴⁸

...那个十来岁的男孩从里面窜出来，他手里高举着一把亮闪闪的镰刀。他扑过来时镰刀也挥了下来，镰刀砍进了我的腹部。那过程十分简单，镰刀像是砍穿一张纸一样砍穿了我的皮肤，然后就砍断了我的盲肠。接着镰刀拔了出去，镰刀拔出去时不仅划断了我的直肠，而且还在我腹部划了一道长长的口子，于是里面的肠子一拥而出。当我还来不及用手去捂住肠子时，那个女人挥着一把锄头朝我脑袋劈了下来，我赶紧歪一下脑袋，锄头劈在了肩胛上，像是砍柴一样地将我的肩胛骨砍成了两半。我听到肩胛骨断裂时发出的“吱呀”一声，像是打开一扇门的声音。大汉是第三个窜出来的，他手里挥着的是一把铁镢。那女人的锄头还没有拔出时，铁镢的四个刺已经砍入了我的胸膛。中间的两个铁刺分别砍短了肺动脉和主动脉，动脉里的血“哗”的一片涌了出来，像是倒出去一盆洗脚水似的。而两旁的铁刺则插入了左右两叶肺中。左侧的铁刺穿过肺后又插入了心脏。随后那大汉一用手劲，铁镢被拔了出去，铁镢拔出后我的两个肺也随之荡到胸膛外面去了。然后我才倒在了地上，我仰脸躺在那里，我的鲜血往四周爬去。我的鲜血很像一棵百年老树隆出地面的根须。我死了。⁴⁹

这两个关于死亡的描写是余华死亡主题的代表，前者是正常的死亡，这在余华作品中是比较少见的，另外在《在细雨中呼喊》祖父的死也属于这一类，主要关注死亡过程的心理感受；后者是非正常的死亡，即暴力的最激烈形式与后果，这在余华作品中颇为常见，如《古典爱情》中杀害菜人⁵⁰的场景和《一九八六年》中历史老师用酷刑对待自己最后致死的场景

等等，主要是关注死亡过程中的生理感受。虽然切入角度有所区别，但余华认真平静的态度确实一致的。他层层地解剖开死亡从来临到结束的过程，每一层面都细致地进行阐述与修饰，用一种类似工笔画的手法来端详着死神慢慢到来和离去的情形。我们发现，余华笔下的死亡并不狰狞，即使是第二种暴力致死的死亡，他也是很冷静地将各个器官如何受伤的过程慢慢列出，到最后用“我的鲜血像一棵百年老树隆出地面的根须”的近乎美丽的比喻来结束死亡的过程。在他的描绘中，没有使用恶心或贬义的词汇来形容死亡的恐怖或人们所感受到的难受，反而是一种比较享受的姿态平静地迎接来死亡，老太太甚至一直处于兴奋的状态，当死亡入侵她的心脏时她没有任何恐惧只是觉得心脏有些痒滋滋的，而当她看到死亡之光时她甚至微笑了一下。从小在医院长大、对死亡丝毫不畏惧的余华用他一贯的“零度情感”的写作方式来描写死亡，没有了传统现实主义小说中对死亡的悲悯情怀，而是用一种冷漠的态度来展现死亡，却让读者接受到更强的情感震撼力和冲击力。对死亡的细致剖析和余华的冷静形成强烈的反差，让读者在情感上一下子无法适从，当冷静下来时不禁会去思考生命的意义和人生的取向，生活究竟是一种什么样的残酷，微笑抑或狰狞？

三、绝望与宿命感

余华的先锋小说充满着宿命感和绝望感，他笔下的人物大多数都套在命运限定的怪圈中，即使抗争也无法改变自己的命运。这种难逃劫数的宿命，涌现在小说中各个人物的身上，构成了一种最彻底的绝望，从心理层面来看这是最黑暗的与死亡最接近的心理体验。

余华的小说是通过两种形式来传达这种难以摆脱命运束缚的宿命感的。第一种是预述，即先于“原本”应该发生的时刻的叙述，这在余华的文本试验中大量采用。他运用大量的预述作为故事的结局的预言而出现，让小说的结局走向开头的预言中，这样循环的圆圈让人明白命运安排的不可违抗性。

《四月三日事件》就是这样一部充满了预见性的小说，其中的少年虽然充满了臆想和幻觉，却总在冷静的判断中预见到未来岁月里别人对他的

阴谋与暗算。这种准确的预见，让他窃喜却又惊恐不已，因为所有的一切都与他的猜想不谋而合，这是他人的阴谋还是命运的阴谋？在这篇小说里，预述并没有支撑起全文的框架，因为在阴谋本来要发生的四月三日之前，这个充满预见性的少年逃脱了，但能否最终逃脱命运的魔掌，小说中没有给出答案，但小说最后提到“前面也是一片惨白的黑暗，同样也什么都看不到”⁵¹，看来余华对此也是充满绝望和悲观的。

在更多的余华先锋小说中，预设是作为支撑整个小说结构的方式存在的，而且将死亡作为预设现实的最终结局。但死亡并不是小说的主题，只是一种宿命的难逃劫数的诠释。其中最具代表性的是《难逃劫数》，小说的名字就直白地告诉读者注定的宿命难以逃脱。在这部作品中到处充满了预述，暗示着每个事件的结局和劫数的不可避免，比如小说中贯穿的对人物东山命运的预述：

东山在那个绵绵阴雨之晨走入这条小巷时，他没有知道一集走入了那个老中医的视线。因此在此后的一段日子里，他也就无法看到命运所暗示的不幸。

由于对待自己偷工减料，东山在这天早晨出门的那一刻，他就不对自己负责了。

... ..就这样，东山走上了命运为他指定的灾难之路。

如果他发现这一点的话，并且在此后的每时每刻都警惕露珠的存在，那么他也就成功地躲避了强加在他头上的灾难。然后这一切在他作出选择之前就已经命中注定了。东山一躺到那张床上就立刻呼呼睡去，命运十分慷慨地为露珠腾出了机会。

他（沙子）在这张脸上看到的依旧是灰暗的灾难，因此沙子隐约感到东山大难之后仍然劫数未尽。

他（沙子）感到此刻悬挂在东山脸上的匕首般阴影，似乎在预告着露珠将自食其果，同时他又证实了刚才的预兆，那就是东山大难之后仍然劫数未尽。

他自然无法知道这盲目的欲念其实代表了命运的意志。命运在他做出选择之前就已经为他安排好了一切，他只能在命运指定的轨道里行走。……但是命运安排他出来并不只是让他得知这个消息，广佛不过是命运安排的一个转折，同时也是一个暗示。接下去出现的那个人才是命运的目的所在。⁵²

我们可以看出，预述贯穿了整个小说，一直在暗示东山行走在命运安排的道路上，一切选择都是命运的意志，灾难不可避免。东山由于一开始走上命运为他安排的道路，遇到了最丑陋的女子——露珠，并且疯狂的爱上她，从此他就走上了灾难性的命运之路。露珠企图用硫酸破坏东山俊美的面孔的手段来把这个男人留在身边，却反而被命运之手推上了绝路。东山的劫数并没有随着露珠的死去而结束，他被露珠的父亲陷害，一碗汤汁让他永远失去了做男人的能力。这个阴森的老躲在窗帘后面偷窥别人行径的老中医，正是东山与露珠的命运之手，从他们相遇的那天起就在老中医的视野和预见中，而且他们的悲惨命运正是在他的命运之手的推动下才走上绝路。整部小说充满着先验的神秘，而一一如预见般实现更加重了小说的宿命气氛。同样地，在充满阴森恐怖气氛的小说《世事如烟》中，算命先生似乎可以把握一些命运的天机，但小说中的人物还是一个个走向最终的宿命——死亡，这是命运不可抗拒的安排。

回忆是余华表现宿命的第二种方式，相对于预述而言，这种通过事后回忆来验证命运的必然安排的方法则运用的比较少。在《难逃劫数》中有几处地方提到，如“直到很久以后，沙子依然能够清晰地回忆起那天上午东山敲开他房门的情景。……那时因为沙子透过东山红彤彤的神采看到了一种灰暗的灾难”，“广佛在临终的时刻回想起那一幕时，他才理解了当初他和彩蝶沙沙的脚步声里为何会有一种啾啾的噪音”等，作者用一种回忆的方式来验证命运的在劫难逃，一切都在很早的时候注定了，不管有没有

被发现最终都会走向这样的结局。回忆只是一种强调命运必然性的手段，让人更坚信命运拥有的至高无上的权力。用回忆这种方式的最具代表性的《在细雨中呼喊》中“我”对弟弟孙光明死去的事实的回忆：

时间呈现为透明的灰暗，所有一切都包孕在这隐藏的灰暗之中。我们并不是生活在土地上，事实上我们生活在时间里。田野、街道、河流、房屋是我们置身时间之中的伙伴。时间将我们推移向前或向后，并且改变着我们的模样。

当我的目光越过了漫长的回忆之路，重新看到孙光明时，他走出的已经不是房屋。我的弟弟不小心走出了时间。他一旦脱离时间便固定下来，我们则在时间的推移下继续前行。孙光明将会看着时间带走了他周围的人和周围的景色。……

……就这样，我一直看着孙光明洋洋自得地走向未知之死，而后面那个还将长久活下去地孩子，则左右挎着两个篮子，摇摇晃晃并且疲惫不堪地追赶着前面的将死之人。⁵³

我们生活在时间里，时间改变着我们的模样。在时间之流中回溯过去的时候，我们才发现原来一切都事先包含在其中。一切都按命运所规定的那样发展，时间则是命运的代表。回忆让余华的读者更深刻地体会到什么是命运，什么是绝望，因为一切都是命运所规定的，任何努力与抗争都无法走出命运安排的棋局。

余华说“那个时期，当我每次行走在大街上，看着车辆和行人运动时，我都会突然感到这运动透视着不由自主。我感到眼前的一切都像是事先已经安排好，在某种隐藏的力量指使下展开其运动。所有的一切（行人、车辆、街道、房屋、树木），都仿佛是舞台上的道具，世界自身的规律左右着它们，如同事先已经确定了了的剧情。这个思考让我意识到，现状世界出现的一切偶然因素，都有着必然的前提。”⁵⁴先锋时期的余华是悲观的，他认为现实世界是黑暗且无可救药的，正如一切都是命中注定的那样，失望

和绝望是他所有的情绪。戴锦华就曾指出，余华的世界是锁闭的，那是一个劫数难逃、死期已至的锁闭，是死亡不断播散、往返撞击的同心圆。⁵⁵宿命是由于余华对我们所处的现实世界之混乱无序、人性可怕可憎的绝望，认为一切都是命运怪圈上注定的一环，无论如何挣扎都无法逃脱其毁灭的命运。反过来，这种深深的悲观与宿命也让我们认识这个世界的黑暗之彻底无可救药，让我们体会到余华对现实世界的否定与反抗之根源。

附注：

¹ 余华<川端康成与卡夫卡的遗产>，出自《余华作品集》(2)，中国社会科学出版社，1994年12月第1版，页296。

² 徐林正《先锋余华》，浙江文艺出版社，2003年2月，页59。

³ 李陀<阅读的颠覆>，《文艺报》1988年9月24日。

⁴ 余华<虚伪的作品>，出自《余华作品集》(2)，中国社会科学出版社，1994年12月第1版，页278。

⁵ 同上，页278。

⁶ 尹国均《先锋试验——八九十年代的中国先锋文化》，东方出版社，1998年5月，页44。

⁷ 余华<虚伪的作品>，出自《余华作品集》(2)，中国社会科学出版社，1994年12月第1版，页285。

⁸ 余华<一九八六年>，出自《现实一种》，上海文艺出版社，2004年2月，页136。

⁹ 余华<四月三日事件>，出自《我胆小如鼠》，上海文艺出版社，2004年2月，页131。

¹⁰ 同上，页131。

¹¹ 同上，页164。

¹² 余华《在细雨中呼喊》(中文版自序)，上海文艺出版社，2004年2月，页3。

¹³ 余华《在细雨中呼喊》，上海文艺出版社，2004年2月，页165。

¹⁴ 同上，页188。

¹⁵ 同上，页37。

¹⁶ 余华<虚伪的作品>，出自《余华作品集》(2)，中国社会科学出版社，1994年12月第1版，页281。

-
- ¹⁷ 同上，页 281。
- ¹⁸ 陈晓明<后新潮小说的叙事变奏>，出自《生存游戏的水圈》，张国义编选，北京大学出版社，1994年2月，页97。
- ¹⁹ 余华<四月三日事件>，出自小说集《我胆小如鼠》，上海文艺出版社，2004年2月，页126。
- ²⁰ 余华<世事如烟>，出自小说集《世事如烟》，上海文艺出版社，2004年2月，页115。
- ²¹ 注：“2”是小说《世事如烟》中一人物名称，他同小说中的“司机”一同出现在灰衣女人儿子的婚礼上，并相互竞价让新娘为对方洗脸。两人竞价最后以2的胜利和司机的狼狈而告终。司机紧接着就自杀了。
- ²² 余华<世事如烟>，出自小说集《世事如烟》，上海文艺出版社，2004年2月，页115。
- ²³ 陈晓明<后新潮小说的叙事变奏>，出自《生存游戏的水圈》，张国义编选，北京大学出版社，1994年2月，页96。
- ²⁴ 余华<虚伪的作品>，出自《余华作品集》(2)，中国社会科学出版社，1994年12月第1版，页283。
- ²⁵ 余华<一九八六年>，出自小说集《现实一种》，上海文艺出版社，2004年2月，页155—156。
- ²⁶ 张志忠<梦魇与选择>，出自《文艺评论》1990年第5期，页52。
- ²⁷ 余华<四月三日事件>，出自小说集《我胆小如鼠》，上海文艺出版社，2004年2月，页110—111。
- ²⁸ 陈晓明《无边的挑战——中国先锋文学的后现代性》，广西师范大学出版社，2004年1月，页71。
- ²⁹ 余华<现实一种>，出自小说集《现实一种》，上海文艺出版社，2004年2月，页2。
- ³⁰ 余华<河边的错误>，出自小说集《现实一种》，上海文艺出版社，2004年2月，页58。
- ³¹ 余华<难逃劫数>，出自小说集《世事如烟》，上海文艺出版社，2004年2月，页64。
- ³² 余华<虚伪的作品>，出自《余华作品集》(2)，中国社会科学出版社，1994年12月第1版，页284。
- ³³ 同上，页284。
- ³⁴ 余华<世事如烟>，出自小说集《世事如烟》，上海文艺出版社，2004年2月，页122。
- ³⁵ 同上，页123。
- ³⁶ 陈晓明《无边的挑战——中国先锋文学的后现代性》，广西师范大学出版社，2004

年 1 月，页 69。

³⁷ 余华<四月三日事件>，出自小说集《我胆小如鼠》，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 110—111。

³⁸ 陈晓明《无边的挑战——中国先锋文学的后现代性》，广西师范大学出版社，2004 年 1 月，页 70。

³⁹ 乌尔利希·韦斯坦因《比较文学与文学理论》，刘象愚译，辽宁人民出版社，1987 年。“形势”（situations）指“人的观点、感情或者行为方式的组合”。

⁴⁰ 关于主题的分析，参考李洁非<“主题”新论>，出自《当代作家评论》1992 年第 3 期。

⁴¹ 余华<三岛由纪夫的写作与生活>，出自《温暖和百感交集的旅程》，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 70。

⁴² 余华<虚伪的作品>，出自《余华作品集》（2），中国社会科学出版社，1994 年 12 月第 1 版，页 280。

⁴³ 余华、杨绍斌<我只要写作，就是回家>（访谈录），出自《当代作家评论》，1999 年第 1 期。

⁴⁴ 倪伟<鲜血梅花：余华小说中的暴力叙述>，出自《当代作家评论》，2000 年第 4 期。

⁴⁵ 余华<现实一种>，出自小说集《现实一种》，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 21—22。

⁴⁶ 倪伟<鲜血梅花：余华小说中的暴力叙述>，出自《当代作家评论》，2000 年第 4 期。

⁴⁷ 同上。

⁴⁸ 余华<现实一种>，出自小说集《现实一种》，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 51。

⁴⁹ 余华<死亡叙述>，出自小说集《世事如烟》，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 27—28。

⁵⁰ 注：“菜人”指的是，荒年时粮无颗粒，树皮草根渐尽后，便以人为粮，因此产生菜人之说。而贫寒之家多将妻女等卖做“菜人”以换取稍许钱财粮食。

⁵¹ 余华<四月三日事件>，出自小说集《我胆小如鼠》，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 164。

⁵² 余华<难逃劫数>，出自小说集《世事如烟》，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 59，页 59—60，页 60，页 74，页 92，页 93，页 95—96。

⁵³ 余华《在细雨中呼喊》，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 31—32。

⁵⁴ 余华<虚伪的作品>，出自《余华作品集》（2），中国社会科学出版社，1994 年 12

月第 1 版，页 285。

⁵⁵ 戴锦华<裂谷的另一侧畔——初读余华>，出自李洁非《寻找的时代》，北京师范大学出版社，1992 年 7 月。

第四章 从先锋到传统

1999年余华在两位从事出版工作的朋友的建议下，将他所有的中短篇小说编辑成册，这里边包括之前已经出版的发行只有一千多册的旧作，也有后几年所写的未出版的新作。这六本名为《99余华小说新展示——6卷》的小册子，余华并没有按照时间顺序来编辑，而是每册都有自己相对独立的风格，而从整体上来看六册又有着统一的风格，他说“这六册选集就像是脸上的五官一样，以各自独立的方式来组成完整的脸的形象。”¹在这次出版的选集的自序中，余华这样说道，

“《鲜血梅花》是我文学经历中异想天开的旅程，或者说我的叙述在想象的催眠里前行，奇花和异草历历在目，霞光和云彩转瞬即逝。于是这里收录的五篇作品仿佛梦游一样，所见所闻飘忽不定，人物命运也是来去无踪；《世事如烟》所收的八篇作品是潮湿和阴沉的，也是宿命和难以捉摸的。因此人物和景物的关系，以及他们各自的关系都是若即若离。这是我在八十年代的努力，当时我努力去寻找他们之间的某些内部的联系方式，而不是那种显而易见的外在的逻辑；《现实一种》里的三篇作品记录了我曾经有过的疯狂，暴力和血腥在字里行间如波涛般涌动着，这是从噩梦出发抵达梦魇的叙述。为此，当时有人认为我的血管里流淌的不是血，而是冰渣子；《我胆小如鼠》里的三篇作品，讲述的是少年内心的成长，那是恐惧、不安和想入非非的历史；《战栗》也是三篇作品，这里更多地表达了对命运的关注；《黄昏里的男孩》收录了十二篇作品，这是上述六册选集中与现实最为接近的一册，也可能是最令人亲切的，不过它也是令人不安的。”²

在这个自序中，我们可以发现，除了《黄昏里的男孩》所收录的后期余华所创作的跟现实比较接近的作品外，其他五册基本上他先锋时期创作

的收录，而他自己对每册的总结也体现了他在这个阶段创作的特点：叙述在想象的催眠里梦游，人物命运来去无踪，在阴沉和潮湿的作品里，尽是血腥、暴力、疯狂和宿命难逃的恐惧。

2004 年上海文艺出版社结集出版了余华所有的作品，在中短篇小说部分延续了 99 年六册选集的编辑方法，此外增添了三册长篇小说集和三册随笔集，那就是《在细雨中呼喊》、《活着》、《许三观卖血记》和《温暖和百感交集的旅程》、《没有一条道路是重复的》、《音乐影响了我的写作》。这样的结集方式从侧面体现了余华在创作上发生的转变：从八十年代侧重中短篇小说的写作到九十年代初其三部长篇小说的诞生；从颇具后现代主义风格的先锋写作到描写传统家庭和亲情关系的现实主义写作；从描写暴力、血腥、罪恶的人性恶到逐步过渡到描写人性的坚忍、善良和乐观。从八十年代到九十年代初，余华的创作完成了从先锋回到传统的转型，从而实现了他写作道路上的第二次飞跃。在这个章节里，我将侧重从三个部分对余华创作的转型进行阐释，即：技巧与形式方面、主题与内容方面以及从先锋到民间的转变。

第一节 技巧与形式的变化

在第二章的论述中我们提到，八十年代余华的先锋小说创作以及其他先锋小说的实验意义主要在于形式方面，即在叙述角度和语音文字方面强调主观的感受和形式的雕琢，使得小说在叙事风格上偏于感觉化和形式化，消解了传统文本的同一性，从而颠覆了传统小说创作的观念和理论。但是，先锋小说的过于形式化和虚无主义也是其致命的弱点，困在叙述的圈子里玩耍语言的游戏，却最终找不到文学的终极价值和精神解救的出路。因此形式和技巧上的改革是余华解救其小说和自救的必经之路。

一、人物塑造

在《虚伪的作品》中，余华这样谈到，“（我）就是对那种竭力塑造人物性格的做法也感到不可思议和难以理解。我实在看不出那些所谓性格鲜明的人物身上有多少艺术价值。那些具有所谓性格的人物几乎都可以用一些抽象的常用词语来概括，即开朗、狡猾、厚道、忧郁等等。显而易见，性格关心的是人的外表而并非内心，而且经常粗暴地干涉作家试图进一步深入人的复杂层面的努力。因此我更关心的是人物的欲望，欲望比性格更能代表一个人的存在价值。”³他认为，个性并非是小说中人物的必备条件，而只有人物的欲望甚至是作者的主观意愿才是人物存在的价值，因此他的小说完全颠覆了传统小说中所必需的“典型人物”，而是将人物符码化、片断化。而这种符码化是对人的本质、人性和欲望的抽象，进而构成一种作家所主观想象的象征。

这种符码化的人物在余华早期的创作中表现最为明显的是《世事如烟》。在这篇小说中，人物基本都是由数字或者字母所代表，有的甚至没有名字。T（一个男人）、T的妻子、2（另一个抽象的男人）、3（60多岁老太）、3的孙子、4（16少女，6的女儿）、6（男人，4的父亲）、瞎子、算命先生、算命先生的儿子、灰衣女人、接生婆、司机等等。这一系列的抽象称谓和符号是作者随意安放的，可以随意替换，而在叙述过程中，这些人物也无主次轻重之分，在作者看来，他们只是作者表达一种抽象性的欲望的棋子，在宿命的棋盘上走着无序无奈的步子。小说中零乱的人物（乱伦、杀子等等）关系所传达的只是作者想表达的人性的罪恶、失常、肮脏与黑暗，人物仅仅是作者传达他主观意愿的一个符号和媒介。

更有甚者，余华早期小说中的人物经常被降低到物的水平，将人物化来表达人物丧失了自主意识，如：“那个时候露珠以一只邮筒的姿态端坐在门口”，“算命先生的儿子在这条街上走过，他像一根竹竿一样走过了瞎子的身旁”，“东山像一只麻雀一样不停地来到露珠地窗口，喳喳叫个不停”，“他知道这个肥大的女人一定是像一只跳蚤一样惊惶失措了”⁴等等。余华并没有赋予人物独特或高贵的地位，而是通过对人物的造型描写刻意将人等同于物。这在其创作谈中余华自己也提到，“……我并不认为人物在作品中享有的地位，比河流、阳光、树叶、街道和房屋来得重要。我认为人物和河流、阳光等一样，在作品中都只是道具而已。河流以流动的方

式来展现其欲望，房屋则在静默中显露欲望的存在。人物与河流、阳光、街道、房屋等各种道具在作品中组合一体又相互作用，从而展现出完整的欲望。这种欲望便是象征的存在。”⁵这深刻说明了人物在余华早期的小说作品中只起着表达欲望的道具的作用。

但到了《在细雨中呼喊》、《活着》、《许三观卖血记》，小说中的孙光平、孙光林、孙广才，福贵、家珍，许三观、许玉兰等都是一个个生动而鲜活的人物形象，他们个性鲜明而且随着故事情节的发展而发展，似乎又回到了传统小说中的典型人物。《活着》中的福贵，从年少时少不更事的浮躁浪荡的少爷形象发展到为“活着”而活着的坚忍的老者，性格在情节的推动下不断变得丰满厚重。在描写福贵儿子有庆死去的时候，作者这样写道，“要埋有庆了，我又舍不得。我坐在爹娘的坟前，把儿子抱着不肯松手，我让他的脸贴着我的脖子上，有庆的脸像是冻坏了，冷冰冰地压在我脖子上。”“……我用手把土盖上去，把小石子都捡出来，我怕石子硌得他身体疼。埋掉了有庆，天蒙蒙亮了，我慢慢往家里走，走几步就要回头看看，走到家门口一想到再也看不到儿子，忍不住哭出了声音，又怕家珍听到，就捂住嘴巴蹲下来，蹲了很久，都听到了出工的吆喝声了，才站起来走进屋去。”⁶短短几句话刻画了一位失去至爱的儿子却又得独自忍受着伤悲的父亲形象，合情合理却又有血有肉。《许三观卖血记》中的许三观的形象就更是生动，一生十一次卖血，有的为了偷情，有的为了维生，有的为了儿子许一乐，每一次卖血都让他的幽默乐观的形象丰满一些，刻画了一个或许卑微而且也有着平常人的缺点的“父亲”，比如偷情、吃醋，但却数次用卖血换来的钱来维系自己的家庭和抚养孩子，这样一个淳朴幽默却有着伟大父爱的许三观正是最具有普遍意义的“父亲”形象。

对于人物塑造的明显改变，余华自己有着最好的解释，他说，“八十年代，我在写那些‘先锋派’作品时，我是一个暴君似的叙述者，那时候我认为小说中的人物不应该有自己的声音，他们都是叙述中的符号，都是我的奴隶，他们的命运掌握在我的手里。因此那时的作品都没有具体的时间和空间描叙，因为这些人物并没有特定的生活环境。可是到了九〇年，我在写作自己的第一部长篇小说《在细雨中呼喊》时，我发现笔下的人物开始反抗我叙述的压迫了，他们强烈地要求发出自己的声音，我屈服了，

然后我的文学世界出现了转变，我成为了一个民主的叙述者。我此后的写作就是不断地去聆听人物自己的声音；我不再去安排叙述中的人物，而是去理解。理解福贵或者许三观的一言一行，让他们走自己的人生道路，而不是我指定的人生道路。这时候我才发现自己写下了一个活生生的中国人。”⁷确实，人物自己的声音远比叙述者的声音丰富，也更能传达他（人物）自身所要说的话，能给读者留下更深刻的印象。

二、故事讲述

在早期小说中，余华习惯于直接进行事态描述，而拒绝交代事件发生的时间、地点等背景情况。事件只发生在当下的“此时此地”，这是一个静止的世界，没有过去和未来，一切都只存在“现在”这样一个封闭的时空里。一九八九年余华的创作谈《虚伪的作品》中，他耐心地剖析了自己创作的经验和心得，他认为“事实上我们真实拥有的只有现在，过去和将来只是现在的两种表现形式。我的所有创作都是针对现在成立的，虽然我叙述的所有事件都作为过去的状态出现，可是叙述过程只能在现在的层面上进行。在这个意义上说，一切回忆与预测都是现在的内容，因此现在的实际意义远比常识的理解要来得复杂。由于过去的经验和将来的事物同时存在现在之中，所以现在往往时无法确定和变幻莫测的。”因此作为读者的我们更是常常摸不透余华小说中的“现在”是关于过去的回忆还是想象中的未来。

这种碎片式的情节，没有时间或地点的背景衬托，构成了余华先锋小说的跳跃的因素，而这种跳跃也跟作者先锋的想象力以及跳跃的思维相吻合。在《难逃劫数》中，余华经常借用各种状语来表达事件发生的时间和地点，用一堆的指代群来指代，但我们却无法把握到作者这些“能指群”背后的“所指”是什么。比如“东山在那个绵绵阴雨之晨走进这条小巷时”、“那个时候”、“后来”、“于是在那一时刻”、“直到很久以后”等等，在一系列的时间状语中摇摇晃晃，我们始终没法把握确切的时间。有时他利用语言的弹性，直接将人物置于某一个事态中，如“后来，他吃了一惊，因为他发现自己竟站在他们卧室的门口了。”这种讲述方式，让小说几乎没

有情节可言，只是一些碎片式的细节的连缀。

但到了《活着》等作品，时间不仅是具体的，而且有着明确的历史背景。事件的发展被置于现实的大背景中，随着情节自然地发展，我们甚至可以触摸到作品中的人物的一言一行和那个时代中的阳光。《活着》从中国解放前福贵的浪荡败家讲述起，中间经历了抗日战争、国共对抗、土地改革、人民公社运动、大跃进、文化大革命、土地实行承包责任制等中国历史上的大事，在这些背景下家人一个个逝去，福贵却坚强地活了下来。在具体的历史背景下，我们可以很准确地把握人物在不同的历史时期的心态和感受。《活着》和《许三观卖血记》的情节都是顺着中国历史的大背景而发展的，在不同的年代不同的情况下，人物的行为、性格得到不一样的发展，让我们来看看《许三观卖血记》中这段关于文革的描写：

许三观说：“文化大革命闹到今天，我有点明白过来了，什么叫文化革命？其实就是一个报私仇的时候，以前谁要是得罪了你，你就写一张大字报，贴到街上去，说他是漏网地主也好，说他是反革命也好，怎么说都行。这年月法院没有了，警察也没有了，这年月最多的就是罪名，随便拿一个过来，写到大字报上，再贴出去，就用不着你自己动手了，别人会把他往死里整……”

到了中午，许三观把一乐、二乐、三乐叫到面前，对他们说：

“一乐，你已经十六岁了；二乐，你也有十五岁了。你们到大街上去抄写一张大字报，随便你们抄谁的，抄完了就贴到写你妈的那张大字报上去。三乐，你胸口那一摊鼻涕是越来越大了，你这小崽子不会干别的，总还会帮着提一桶糨糊吧？记住了，这年月大字报不能撕，谁撕了大字报谁就是反革命，所以你们千万别去撕，你们抄一张新的大字报，贴上去盖住那张就行了。这事我出面去办不好，别人都盯着我呢，你们去就不会有人注意，你们三兄弟天黑以前去把这事办了。”

到了晚上，许三观对许玉兰说：

“你的三个儿子把那张大字报盖住了，现在你可以放心了，不会有几个人看过，大街上有那么多的大字报，看得过来吗？还不断往上贴新的，一张还没有看完，新的一张就贴上去了。”⁸

这段以对话所呈现出来的文化大革命，大字报是其重点，而许三观对大字报简单通俗的定义也让人对那个年月的荒谬和混乱有所一窥，文革就是报私仇的时候，而大字报正是不用自己花力气报私仇的工具。这样通俗而戏谑的定义也只有通过许三观之口才能自然呈现，同时这也符合许三观的性格发展，这是最平凡普通的百姓，没有多少文化，却也最能看清事实的真相。而许三观对许玉兰的“袒护”则是之前情节的演化发展，许三观一直对许玉兰和何小勇的偷情耿耿于怀，也一直在口头上对许玉兰责骂或惩罚，但真到了许玉兰被人家贴了大字报骂为“破鞋”的时候，他却主动为许玉兰澄清并积极做一切的补救，甚至来宽慰妻子。谁道“大难临头各自飞”，淳朴的许三观骨子里还是深爱着这个家和妻子，即使平日心里有些许的不满也在维护整个家庭的紧要关头化得灰飞烟灭，这就是真实的许三观，一个真实的丈夫，一个真实的父亲。在具体的历史背景下，人物性格演化得自然而真实。

总之，后期的《活着》和《许三观卖血记》中时间呈线性流动，情节完整且前后贯穿，叙述完整顺畅，在“死亡”与“卖血”两个主题的贯穿下整个故事发展得自然且震撼人心。因此我们说，转型后的余华小说在故事讲述上开始向传统小说的叙事方式回归，注重“故事”的来龙去脉和完整性，这与前期“反故事”的先锋叙述迥异。

三、语言风格

余华早期的作品中多使用一些比较诗化的模糊的语言来传达作家的感觉，通过这种抽象的感觉化的语言来达到他所想要的象征的效果。因此他十分注重感觉化的词语的使用，如《现实一种》中皮皮感受世界的方式，他很敏感地感受着外面的雨声和阳光，并且每一种变化让他兴奋不已：

他在听着雨声，现在他已经听出了四种雨滴声，雨滴在屋顶上的声音让他感到是父亲用食指在敲打他的脑袋；而滴在树叶上时仿佛跳跃了几下。另两种声音来自屋前水泥地和屋后的池塘，和滴进池塘时清脆的声响相比，来自水泥地的声音显然沉闷了。

随后他发现有几片树叶在玻璃上摇晃，接着又看到有无数金色的小光亮在玻璃上闪烁，这使他惊讶无比。于是他立刻推开窗户，他想让那几片树叶到里面来摇晃，让那些小光亮跳跃起来，围住他翩翩起舞。那光亮果然一涌而进，但不是雨点那样一滴一滴，而是一片，他发现天晴了，阳光此刻贴在他身上。刚才那几片树叶现在清晰可见，屋外的榆树正在伸过来，树叶绿得晶亮，正慢慢往下滴着水珠，每滴一颗树叶都要轻微地颤抖一下，这优美地颤抖使孩子笑了起来。⁹

这里可以看的出来，余华喜欢用一些动感的词来表达感受，如“跳跃”、“摇晃”、“涌”、“贴”、“伸”，这些都是很活跃的传达感觉的词汇，一下子使感觉鲜活起来。而且作者经常使用通感的修辞手法来加强感觉化的效果，如上文中“阳光此刻贴在他身上”，“贴”比“照”要传神得多，而且恰到好处地表达了那种人在阳光底下欣喜的那种感觉，对于刻画一个十分注重感觉的孩子而言是十分到位的。这也符合先锋派写作强调主观和感觉的精神。

而在后期的小说创作中，余华不再如此刻意地强调感觉，转而注意起语言的音乐性和节奏的音乐感。他认为“没有任何艺术形式能和音乐相比。应该说，音乐和艺术都是叙述类的作品，与小说的叙述相比，音乐的叙述需要更多的神秘体验，也就是音乐的听众应该比小说的读者多一点天赋。”¹⁰余华从九十年代初正式接触音乐开始便疯狂地迷上了它，短短半年时间购置了四百多张 CD。音乐的爱的力量一下子感化了余华，他说“音乐一下子就让我感受到了爱的力量，像炽热的阳光和凉爽的月光，或者像暴风雨似的来到了我的内心，我再一次发现人的内心其实总是敞开着，如同敞开的土地，愿意接受阳光和月光的照耀，愿意接受风雪的降临，接受一

切所能抵达的事物，让它们都渗透进来，而且消化它们。”¹¹从余华真诚的论述中，我们很容易看出来音乐带给余华的感动，在《音乐影响了我的写作》这本随想集中，余华集中了笔尖的力量来诠释音乐带给他的感动与力量以及他心目中的音乐。音乐给余华带来的影响是不可忽视的，余华自己也认识到，音乐开始在影响他的写作，确切的说是音乐的叙述给他带来了创作上启发和思考。¹²

这首先表现在，在《活着》和《许三观卖血记》中用了很多地方的民歌，在《许三观卖血记》的自序中，他说，“我知道自己已经失去了语言的故乡，幸运的是我并没有失去故乡的形象和成长的经验，汉语自身的灵活性帮助了我，让我将南方的节奏和南方的气氛注入到了北方的语言之中，于是异乡的语言开始使故乡的形象栩栩如生了。”¹³这正是指他在《许三观卖血记》中采用了浙江越剧的腔调来写，余华对此是颇为自豪的，“越剧的唱腔，让那些标准的汉语词汇在越剧的唱腔中跳跃，于是标准的汉语词汇就会洋溢着我们浙江的气息。”¹⁴余华说，他非常强调《许三观卖血记》的音乐感，当初在写这本书时就有想用巴赫的《马太受难曲》的叙述方式来写的欲望。余华很喜欢《马太受难曲》的叙述方式，觉得十分丰富和宽广，也因此越来越喜欢古老的艺术，认为“它们有着一种非常伟大的单纯的力量”。¹⁵

而且，余华在《活着》、《许三观卖血记》中使用的重复叙述的方式本身就带有一定的叙述节奏和旋律。许三观十一次卖血的经历重复叙述，每一次经历都大同小异，这些相同或相似卖血的重复，使作品形成了选宕起伏的情节发展曲线和回环激荡的主旋律。在这样的旋律中，我们可以很深刻地感受到了他命运的坎坷和喜忧参半的人生历程，也容易引起读者的共鸣和思考。这种重复之所以重要，就在于它在章节段落叙述中处于举足轻重的位置，成为作品整个“音乐”的有机部分，甚至牵一发而动全身。这种片断重复同其他叙述融合起来，其妙处只有在阅读中才能真切体会出来。

《许三观卖血记》第二十三章写许玉兰劝说丈夫许三观让一乐去为他亲爹何小勇喊魂，不厌其烦地重复何小勇女人求情的叙述，罗嗦中带有流畅的快感，同许玉兰当初对何小勇女人低三下四求情与现在的冷嘲热讽，洋洋得意，形成鲜明对照，再联系许三观后来终于劝说一乐去给他亲爹喊魂的

话语，其叙述一波三折，迭宕起伏，形成了戏剧性的叙述节奏，给人以音乐的流动感。

语言风格上的变化，同上述的人物塑造以及故事讲述风格的变化，是余华小说转型前后形式与技巧方面比较显著的变化。而早期其他的先锋手法在后期小说中逐渐消失，如一些独特的叙述视角等，这里不一一赘述。

第二节 主题与内容的转变

相对于早期作品中热衷于暴力、死亡和人性恶的描写，九十年代以来余华逐渐显露出其温情的一面，转向对人性中善良、淳朴、甚至高尚的一面表示关注，如《在细雨中呼喊》中孤独敏感的孙光林从小对亲情和关爱的渴望，《活着》中忍耐而坚韧的福贵从早期的浪荡败家转为拥有传统坚忍美德的形象，而《许三观卖血记》中的许三观甚至还具有了崇高的品质，他一生十一次卖血来维持自己的家庭，甚至来抚养妻子跟别人生的孩子。而且余华的笔触也从早期对死亡与暴力的描述逐渐转到对生的渴望，他说“写作过程让我明白，人是为活着本身而活着的，而不是为了活着之外的任何事物所活着”¹⁶，这是他在写作过程中得到的人生体悟。

一、“父亲”形象的分析

纵观余华的小说，我们不难发现父亲形象的普遍存在以及其父亲形象在其前后期的创作中的转变。余华早期先锋小说体现出现代性对历史置疑的特点，变革与创新是其创作背后的思想指导，这个阶段小说中的父亲形象也鲜明地体现了他反传统反父法社会的倾向。但其后期小说（《活着》、《许三观卖血记》）中的父亲形象的转变则是现代性的矛盾与焦虑在其小说创作中的反映。

在早期的《十八岁出门远行》、《四月三日事件》、《世事如烟》等小说中，我们看到的是如鬼魅般晃动的充满阴谋和敌意的恶父形象，就像《世

事如烟》中阴森森的算命先生一样，掌握着生命把握力，性能力与话语权，却是死亡之神。“父亲”作为传统的代言人，成了罪恶和腐朽的象征，“杀子”成为其巩固与延续自身生命力和权力的恶毒手段。无辜善良的子辈面对着黑暗与罪恶的“父亲”与传统，否定父辈与传统成了其必然的使命，也因此颠覆传统也成为早期作为先锋小说家代表的余华对传统的必然取向。只是，把父辈和传统否定了之后，“子”的出路在何方？没有了传统就没有了根，逐渐长大的子辈该成长为什么样的父亲？是让时间停滞让子辈处于没有“父亲”的世界中还是“以父易父”的游戏？作家余华显然陷入了这样的困境。80年代末90年代初的小说中，我们看出了余华心里的矛盾与彷徨。《鲜血梅花》以武侠小说为背景开始寻父的历程，却终因一次次与杀父仇人的擦肩而过而错失寻父的可能性。《在细雨中呼喊》祖父孙三辈的微妙关系让我们体察到作家对父子关系的深刻思考与探索。无根无父的焦虑和迷茫，让作者重新思考起对“父亲”和传统的定位。在制造与强化父辈与子辈（传统与现在）之间的革命性断裂后却找不到方向，于是只能在弥补这种断裂中才能找回自我，在发现传统的闪光点中才能发现自己存在的扎实，只有找回根才能茁壮成长。从《活着》开始，作家笔下的“父亲”得以回归，父亲成为超脱于俗世苦难的福贵形象甚至是卖血抚育子辈的许三观形象。传统的忍耐与坚韧让人看到了活着的动力与意义，也让人们重新建立起对“父亲”与传统的信心，只要“父亲”活着，就有希望。

（一）从“弑父”到“杀子”

在中国传统文化中，“父亲”始终是一个有着极高的地位，始终环绕着神圣光环的形象，是权力与秩序的象征。而文学作品中的父子角色从来就不是简单的血缘关系上的父与子，在具体性的父子冲突背后往往蕴含着超越性的结构：伦理的、历史的、文化的。父 / 子，成人 / 小孩，启蒙者 / 被启蒙者，历史 / 现实，现实 / 未来，传统 / 现代之间的同构关系，使得“父亲”成为一个意义丰富的象征性词汇。值得我们注意的是，“五四”文学传统和“文革后”的新时期文学中对“父亲”及其象征意义的关注。

在这两个文学观念和社会思想发生深刻改革的时期，传统文化都遭到了知识分子的怀疑与抛弃，“父亲”和“传统”作为腐朽没落的旧秩序的代表被人们所否定。但是当他们都将传统文化踩在脚下时，面对的去路又有什么不同呢？

“五四”时代，这个中国有史以来罕见的“弑父”时代，从辛亥革命开始就标志了其反传统的姿态。辛亥革命取消了那个合封建父权族权夫权为一身的居中国封建社会权力之颠的统治者，并彻底颠覆了这种权利制度和封建秩序。而五四新文化运动则是在整个文化和观念领域进行的另一场辛亥革命，这是一场象征性的弑父行为。近代一百年屈辱的历史让知识分子对自己的民族劣根性和传统文化起了怀疑，而先进的西方文明以其优越的姿态更让新一代的知识分子义无反顾地颠覆腐朽落后的旧秩序和旧文化体系，于是“弑父”成了走上新文明之路的必然途径。“新文化不只是发生在父子两代或数代人之间的一场观念冲突，而是新兴的‘子’的文化对维系了两千年的‘崇父’文化的彻底反叛乃至彻底罢免。在先进的‘德先生’与‘赛先生’面前，在‘必胜于老年’的青年面前，在‘子孙们的将来’面前，在发展进化的‘人’面前，在出自‘引车卖浆者流’的、‘活生生的’、‘不肖的’的白话文面前，万古师表的孔圣，古已有之的名训，祖先奠立的历史伟绩，礼义忠孝节烈的法规等都当列于‘打倒’的被‘弑’者一伍，就连力循‘选学’、‘桐城派’之道的肖子们也被不客气地斥为‘妖孽’、‘谬种’。这些‘激烈的反传统’之举对旧文化地批判，也许并无系统，但所反的传统却相当鲜明，那便是‘父’本位的文化传统。”¹⁷在这场文化运动中，新兴的子辈对父辈和传统进行了彻底的颠覆，“弑父”行为是有作为的新一代的勇敢行动。

而文革后的新时期文学特别是先锋小说，由于文革造成的文化断裂，从文革中成长起来的新一代小说家大多没有很强烈的传统文化的根基。面对着改革开放后迎面而来的西方文明，他们所感受的只是强烈的文化溃败感，而传统在他们的记忆中也多浓缩为文革记忆，“‘文革’包含太多的政治和文化的象征意义，它以它‘反文化’的武断形式填补了几代中国人的记忆空白而成为难以抹去的‘文化记忆’。”¹⁸作为先锋小说家之一的余华目睹着文革中扭曲变形的人性，加上受西方后现代主义影响而保持的对现

有成规和传统惯例的抗拒姿态，对历史和传统的颠覆成为他必然的行动，张颐武教授曾这样总结，“在实验小说的探索中，‘历史’的概念受到了从未经历过的严厉的攻击。他们不是反思或质疑某个历史事件的真实性，而是干脆把历史本身当成质疑的对象。”¹⁹只是，反传统在余华笔下并没有演化成子辈的“弑父”行动，相反地，他为了表述“父亲”形象所代表的传统的罪恶与腐朽，将主要的笔墨放在了描绘父辈如何对子辈进行戕害的场景上。先锋文学下的子辈并没有五四文学中的那样坚强和充满希望，这是软弱无用的一代，对于父辈的折磨与戕害无力反抗。于是，余华笔下的“反传统”姿态成了“杀子”的姿态，这在他早期的先锋小说中随处可见。《四月三日事件》中的小主人公感受到一个巨大阴谋的笼罩却无处诉说也无法反抗，因为这个阴谋来自于家人。最为显著的是《世事如烟》中作为权力化身的算命先生，他阴森恐怖，为了延续自己的生命而夺去了几个儿女的阳寿，而且通过在年幼的女孩体内吮吸生命之泉的兽行来养生，这样一个残忍的鬼魅般的“父亲”正是余华所要表达的古老而罪恶的传统。但是算命先生的子女却相继被他克去了阴间²⁰，而第五个儿子“瘦长的身体”在街上行走时就像“一个影子”，他虚弱而病态，并没有反抗其父亲的力量。余华笔下的子辈如同被阉割的一代，任父辈戕害。余华的反传统在父辈“杀子”行为下得到深化，但是同五四文学中勇敢的“弑父”的一代不同的是，先锋余华笔下的子辈出路在哪里，余华反传统的出路在哪里？这是一个值得深思的问题。

从“弑父”到“杀子”，我们可以从作为先锋小说家代表之一的余华和作为五四运动精神的鲁迅的作品来做一个比较。余华的《四月三日事件》与鲁迅的《狂人日记》，同样是一部精神病患者的记录，但反映出来的作者对世界的态度却是截然不同的。鲁迅的伟大之处在于，当他深刻体验到惟“黑暗与虚无”乃实有之后，却“偏要向这些作绝望的抗战”。狂人敢于反抗吃人者对自己的迫害，敢于质问：“从来如此，便对么？”敢于宣告：“要晓得将来容不得吃人的人，活在世上。”敢于疾呼：“救救孩子。”所以狂人不仅是一个受害者，还是一个反抗者，不仅是一个觉醒者，还是一个忏悔者和启蒙者。而余华笔下的“我”则只是一个惊慌失措的受害者，只敢以逃跑的方式对待他人的阴谋。《四月三日事件》中的少年像被迫害

的狂人一样处于迫害人的监控的阴谋之中，他意识到自己处境的危险，却无力把握眼前的现实，更无力去反抗。他不仅以最坏的恶意去猜度现实，而现实却似乎往往被他不幸言中。但他并没有勇气当面去诘问这些监视者和迫害者，只能在假想中挫败对手。他在想象中对一位跟踪者施以惩罚，“这人此刻脸色苍白地坐在地上，双手捂住腹部痛苦不堪。他这一脚正蹬在他的腹部。”然而真正的事实却是，“他一直没有决心走上去。他觉得如果走上去的话，所得到的结果将与他刚才的假设相反，也就是说躺在地上呻吟的将会是他。那人如此粗壮，而他自己却是那样的瘦弱。”²¹ 这种肉体上的孱弱瘦小和精神上的耽于行动，注定了这个少年是软弱的阴谋的牺牲者。

从上文可以看出，鲁迅的五四时代对传统文化的解构是以新的文化来代替旧的落后的文化，他的启蒙主义也是以颠覆封建文化的常理为起点，是以一种新的人道主义的道德标准来取代吃人的极权主义的价值标准，以新道德来代替旧道德，这是英雄的“子”辈通过“弑父”行为走出光明的大道。鲁迅虽然也有着悲观情绪，但他始终是怀着“怒其不争”的心理而发出怒吼的，他对人始终还怀有希望，在他对人们的生存现状进行否定的同时，他一直怀着国民和国家会越来越美好的希望，这也是他弃医从文的根本目的。而余华所代表的新时期的文学，却是在绝望中打碎一切现有的成规和秩序，而没有重新建设的希望。余华说“当我不再相信有关现实生活的常识时，这种怀疑便导致我对另一部分现实的重视，从而直接诱发了我有关混乱和暴力的极端化想法”²²，这另一种现实便是余华一直所强调的精神世界（他一直认为“只有人的精神才是真实的”²³），这种现实只有通过个人感知才能体验，而“自我对世界的感知其终极目的便是消失自我”²⁴和消解人们所强加给这个世界的主观性和规定性。于是，余华便采取了颠覆旧有文化成规的方式，打破人对于世界的主观理解，在“暴力”和“混乱”中让旧有文化秩序轰然倒塌、自行瓦解，这就是余华的终极目的。只要让旧文化陷入崩溃瓦解的混乱状态，因此“杀子”行为成了加速这一混乱的工具，瓦解之后要不要从废墟中站立起来或者重新建设，这是绝望之中的余华根本没有考虑的问题。而这必然成为余华此后写作道路和人生道路上存在的问题，如何解决与超越是他后期写作中一直研究和探讨的重

点。

（二）“父亲”的回归：从恶父到善父

“父亲”形象一直贯穿着余华前后期的写作过程中，是他小说创作中一个有着重要内涵的意象。在他早期的先锋小说中，由于对历史和传统质疑，在变革与创新的创作思想指导下，这个阶段小说中的“父亲”形象鲜明地体现了他反传统反父法社会的倾向。但随着创作的深入，余华发现丑化“父亲”形象作为反击传统的工具并不能解决他所面临的如何建构现实世界和小说世界的焦虑，一味地否定“父亲”和传统之后，小说中的软弱的子辈无法直面黑暗的人生，而作者也对自己的创作指导思想产生了怀疑。在经过反复地犹豫与迷茫之后，作者终于探索出一条新的道路，那就是怀着希望的心去看待这个世界，这样才会有希望，才会发展。

余华对“父亲”形象的界定是随着他的传统观的变化而变化的，而父子之间的关系变化也因此历经了几个阶段。他最早的先锋小说《十八岁出门远行》（1987.1）以及《四月三日事件》（1987.5）是第一个阶段的代表，在这个阶段中“父亲”是阴谋的策划者，他将涉世未深的子辈送入险象环生的世界让他独自承受危险和苦难。虽然这个阶段中的“父亲”形象只是几笔带过，没有过多的对他的形象或者性格进行描述，但是透过这个模糊的形象我们明白这是一个亲自将子辈送入虎口的阴谋的策划者，是子辈遭受暴力肆虐的罪魁祸首。《十八岁出门远行》中的“我”刚满十八岁，一点防范心都没有的“我”被温和的父亲亲手送出门去认识外面的世界，“父亲在我脑后拍了一下，就像在马屁股上拍了一下，于是我欢快地冲出了家门，像一匹兴高采烈的马一样欢快地奔跑了起来”²⁵。“我”就这样被父亲送入了一个险恶的世界，一个危机四伏的圈套中。而在“我”承受欺诈与暴力时，却仿佛看到了父亲嘴角的笑。《四月三日事件》也是如此，刚过完十八岁生日的儿子感受到的却是家与父亲的可怕与危险，感觉到一个巨大的阴谋的笼罩。同《十八岁出门远行》中一样，寥寥数笔带过的“父亲”是一个温和的形象，他对“我”微笑，甚至用手抚摸着“我”的头发，只是“我”已经意识到“父亲的温和很虚伪”。当父亲一反常态地没有对“我”

的晚归怒斥而只是平静地说“你回来了”时，我“预感到马上就会发生什么了，显然他们已经酝酿已久”。父亲突然改变态度这说明他们已经发现了“我”的警惕，“这也许会使他们的行动提前”²⁶。虽然“我”已有所警觉，但是却无力做任何反抗，只能暗地里观察着阴谋者在悄悄密谋着，在想象中对监视者进行攻击，事实上，“我”最终只能选择了逃离的道路。黄昏的时候先躲藏在一幢建筑的四楼，然后在黑暗中往铁路的方向走去，“货车在他身旁停了下来。于是站台上出现人影了。他立刻奔上去抓住那贴着车厢的铁梯，这铁梯比那水塔的铁梯还要狭窄。他沿着铁梯爬进了车厢，他才发现这是一列煤车。”²⁷在想象着父母和邻居搜索“我”的情形时，“我”意识到“前面也是一片惨白的黑暗，同样也什么都看不到。”²⁸虽然暂时逃离了父母的阴谋，却不知道以后的路该怎么走，这是作者也解答不了的。在这个阶段中，余华对“父亲”形象和父子关系的描绘，表达了他对人伦和亲情的完全否定，而子辈逃离的姿态则是这个阶段父子关系的外在表现。

1988年创作的《世事如烟》和《难逃劫数》则是第二个阶段的代表，在这两部作品里，“父亲”邪恶阴森的形象开始明朗化，而父辈对子辈的戕害也更招摇，“杀子”行为成为这个阶段父子关系的体现。《世事如烟》中无处不在的鬼魅形象——算命先生，则是这个阶段“父亲”形象的典型代表，父辈越来越强势，他掌握着生命把握力、性能力与话语权，却为了自己的寿命克子寿以增己寿，并通过在年幼的女孩体内吮吸生命之泉来采阴补阳。传统的阴阳之学和算命学问则成了他掌握权力的工具，成为他为满足私欲而不惜屠戮子辈的工具。余华在这里对这种传统的文化也是持否定态度。而“6”则毫无人性地以每个三千元的代价将前六个女儿卖到了天南海北，并以两千元的价格出卖了小女儿的尸首，这些父亲阴森可怖、狰狞阴险的形象在通篇充满死亡气息的小说中随处可见。《难逃劫数》中的老中医更是近乎变态，“二十年来他一直沉浸在别人暴露而自己隐蔽的无比喜悦里，这种喜悦把他送入了长长的失眠。”²⁹这同《世事如烟》中的算命先生一样，是个无处不在的形象，他有着敏感的预感，更有着偷窥所带来的熟知一切的优势，最主要的是他拥有着作为操纵下一代命运的工具——中医学。我们可以看到这个老中医的丑态，“她知道那是父亲的声音，

父亲正在窃窃而笑。他的笑声令她感到如同一个肺病患者的咳嗽。她知道他已经离开了窗口，确实如此，老中医此刻正趴在地板上，那里有一个小孔，他用一只眼睛窥视露珠已经很久了。”³⁰这种长期处于变态父亲的窥视中的不正常的父女关系让我们不寒而栗，而女儿的一切不管是行为还是心理行动都在父亲的掌握之中，“她的思想摇曳地感到自己似乎是父亲手枪里的一颗子弹”³¹。而女婿东山更是这种畸形的父女关系的牺牲品，他的脸在新婚之夜被听从父亲教唆的妻子露珠泼了硫酸，而之后他又意识到他已经被露珠抛弃。当他终于疯狂地将露珠杀了之后，却没有走出老中医安排的命运，他一点防备都没有地喝下了老中医给他准备的药水，“从此以后他永久地阳痿了。即便他尚能苟且活下去，他也不能以一个男人自居了。”³²中医学成了扼杀子辈的直接工具，传统的医学在余华的先锋小说中也成了阴森罪恶的“父亲”的帮凶。在这个阶段中，“父亲”掌握着至高无上的权力，而这权力却被运用来谋杀子辈。软弱的子辈困在父辈安排的命运里，甚至连逃避的意识都没有更不用提反抗了，他们或者被克去阳寿或者被剥夺了作为男性的基本特征，在父子关系的图景里他们成了被杀的一代。

但余华慢慢意识到自己陷入一种迷茫的困境，当强势的父辈无耻地戕害子辈之后，历史与人类应该怎么走？传统是否真的这般无可救药？如果放弃一切希望，他和他作品中的子辈还有生存的空间吗？第三阶段的父子关系正是在余华自己的矛盾和困惑中产生，以《鲜血梅花》（1989.3）和《在细雨中呼喊》（1991.6）为代表，在这两部小说中，“父亲”形象开始发生转型，在作者矛盾的心态中，“父亲”一度成为一个缺席的形象，而父子关系则演绎成为子辈在行动上和心理上的寻父历程。《鲜血梅花》讲述的是一代宗师阮进武之子阮海阔寻找杀父仇人的故事，他不习半点武艺，在不断寻找杀父仇人的过程中却一再与杀父仇人错过，直到仇人死后他才知晓谁是杀父仇人，此时他“感到内心一片混乱”，而父亲所扬名天下的梅花剑“身上有九十九朵斑斑锈迹”。³³陈晓明教授认为余华的《鲜血梅花》是“以另一种方式来完成一个类似的仪式”，“预示了杀父仪式的终结”。³⁴“父亲”在这个小说中是一个缺席的形象，阮海阔为父寻仇是与父亲对话的唯一方式，他想通过确定谁是杀父仇人来确定父亲的存在。而《在

细雨中呼喊》南门父亲的缺失也形成了小说主人公孙光林一再呼唤父爱的姿态。“南门”是小说中常用的一个关键词，也是父亲缺席的一个意象。从小孤独敏感的孙光林五岁时被王立强领养，这个高大的男人拉着他的手离开了南门使他对南门的记忆中断了五年，而五年后当他重新回到南门时，他却认为“仿佛又开始了被人领养的生活。那些日子里，我经常有一些奇怪的感觉，似乎王立强和李秀英才是我的真正父母，而南门这个家对于我，只是一种施舍而已。”³⁵孙光林一直怀念他在王立强家里的生活，南门的生活缺少了这种温情和幸福，“和我共同生活了五年，像真正的父亲那样疼爱过我、打骂过我的王立强”促使小说中孙光林在南门缺少父爱的日子里有了生活下去的勇气和希望，凭着这曾体验过的父爱他过上了与他的哥哥、弟弟以及生父孙光平不一样的生活。但是，这个阶段的余华是矛盾且犹疑的，他开始了寻找父亲的旅程，想感受父爱的温暖，却不敢迈出大胆的一步。《鲜血梅花》中的阮海阔最终没有找到杀父仇人，无父的恐慌让他处于盲目的寻找过程中，却一再地与仇人错过，这也丧失了其与父亲对话的可能性，他最终没能确定父亲的存在。而《在细雨中呼喊》中，虽然孙光林怀着对缺失的真正的父爱的渴望，但在现实生活中感受到的却是生父孙广才的卑鄙无耻，余华在矛盾中依然没有放弃对“父亲”的丑化。父亲孙广才在小说中扮演着一个卑劣、狡诈、贪婪的无赖形象，也因此这部小说被很多人认为是余华嘲弄父法的颠峰之作。孙广才将自己的父亲和儿子称为“两条蛔虫”，无端地嫌恶和虐待。当经过二十几天不耐烦的等待后听到父亲的死讯时，他不禁“喜形于色”“如释重负”。小儿子舍己为人成为英雄，他却指望着能靠此荣誉加身、财源广进。幻想破灭以后，他破罐子破摔，和大儿子一起进出于寡妇的卧室，并调戏儿媳妇。“父亲”的神圣和尊严荡然无存，通过孙光林的非成人视角对“父亲”形象进行彻底地颠覆和批判。如此罪恶卑劣的“父亲”和对真正父爱的渴望，构成了孙光林还有余华最矛盾的心理。真正的父爱存在吗？踏上寻父的征途是一条不归路吗？这一次寻父的尝试，体现了作者无父无根的焦虑，虽然没有成功却暗示着其在转型前的矛盾和焦虑。

第四阶段则是余华作品转型后的代表作《活着》和《许三观卖血记》的阶段，在这个阶段中，“父亲”形象发生了颠覆性的变化，开始具有中

华传统的美德如坚强、善良、淳朴，肉身化的“父亲”开始对家庭对子辈承担起应有的责任。从《活着》开始，余华笔下的“父亲”开始回归，福贵自身就是一个转型的父亲。福贵早年乃属纨绔子弟，年轻时也是吃喝嫖赌，“什么浪荡的事都干过”。他曾是拥有良田百亩的地主少爷，却也是一个浪荡子、败家子。把家产和田产全部押在赌桌上后，他把父亲活活气死了。当他决定洗心革面好好做人时，却被抓去当了壮丁。回来后虽然生活艰苦却也过得其乐融融，但苦难却接二连三而来：妻子家珍患了软骨病卧床不起，儿子有庆为校长献血却被抽血过度致死，家珍也因此凄凉离世。女儿凤霞不幸因病致哑，好容易找了个疼爱她的丈夫，却又死于难产。善良的女婿又在上班时死于意外事故，留下祖孙二人艰难度日。而最终孙子苦根吃多了豆子而被撑死。小说最后，只剩下福贵一人孑然一身、形影相吊与老牛“福贵”相依为命。福贵一生命运多劫，经历过无数次的死亡体验，内心却越来越倾向于淡泊宁静的境地，以一种坚忍、平和的心态去注视人生与苦难，去化解苦难，去战胜岁月。小说却向我们证明只要父辈身上还有着韧劲，他们依然可以回归到善的本性。“父亲”在这里成为了一个超脱于俗世苦难的形象，不再是罪恶与黑暗的化身。传统的忍耐与坚韧让人看到了活着的动力与意义，也让人们重新建立起对“父亲”与传统的信心，只要“父亲”活着，就有希望。在《许三观卖血记》中“父亲”形象得以进一步提升。“父亲”在血缘与血统上的不同意义使小说中的许三观的形象得以进一步提升。小说中许三观却十二次卖血，除了最后一次未遂，其中九次是为尽父亲的责任而卖的，最主要的是为了与其无血亲关系的许一乐而卖的。他用卖血来缓解苦难对现实人生的一次次侵压，真诚的体现了一个平凡的父亲在苦难面前所表现出来的坚忍顽强，让我们明白了他所付出的牺牲与爱。血就是生命，小说中许玉兰说，“做人可以卖油条，卖屋子，卖田地——就是不能卖血。就是卖身也不能卖血，卖身是卖自己，卖血就是卖祖宗。”许一乐是许三观妻子与别人的私生子，许三观却却抚养他爱护他，甚至多次用自己的最重要的血来救他，这样就更延续了父辈与子辈的亲情与联系。妻子许玉兰曾经背叛过他，但是当许玉兰被作为破鞋揪出来批斗时，许三观却不计前嫌的给予温暖并尽量弥补其母子间的隔膜。情敌何小勇薄情寡义，但当他病危时，许三观却劝许一乐去叫魂，并

劝他“以前的事别记在心上……救命要紧”。这些都体现出许三观的正直、善良和宽容。这闪亮的品质，是构建人类精神纬度、提升人类生命力的主要因素。这样的牺牲与宽容体现了一个父亲最善良圣洁的本性。许三观用血与生命维系起来的是超越了血缘关系的“父子”关系，也让作者找回了遗失的“父亲”与传统。在代表父辈生命的血与爱之前，一切焦虑都变得澄明。在此阶段中，“父亲”已经是一个淳朴善良，力求活着甚至抚育下一代的角色，平凡却有着高尚的品质，不再是权力话语的象征，却是美好传统与未来希望之所在。而父子关系也转化为父辈对子辈的疼爱抚育，这种爱甚至是超越血缘关系的爱，子辈对“父亲”开始恋父，《许三观卖血记》中的许一乐虽然不是许三观的亲生儿子，却对他充满了依恋，父子间是浓浓的亲情。

从先锋创作初期的恶父和对传统的完全否定，转向肯定传统和父爱的存在，余华自身的思想也经历了一个转型期。在《活着》的中文版自序中，作者坦言了他一直以来痛苦的写作经历，“长期以来，我的作品都是源于和现实的那一层紧张关系。我沉湎于想象之中，又被现实紧紧控制，我明确感受着自我的分裂，我无法使自己变得纯粹，我曾经希望自己成为一位童话作家，要不就是一位实实在在作品的拥有者，如果我能够成为这两者中的任何一个，我想我内心的痛苦将轻微很多……”，而《活着》让他找到了舒缓内心的痛苦的写作方式，“随着时间的推移，我内心的愤怒渐渐平息，我开始意识到一位真正的作家所寻找的是真理，是一种排斥道德判断的真理。作家的使命不是发泄，不是控诉或者揭露，他应该向人们展示高尚。这里所说的高尚不是那种单纯的美好，而是对一切事物理解之后的超然，对善和恶一视同仁，用同情的目光看待世界。”³⁶正是这样的思想变化，导致了余华后期写作中“父亲”形象的变化，平凡而伟大的父亲，即使有着这样那样的缺点，同样拥有着最高尚的品质——父爱，这是成为“父亲”的首要条件。

（三）“子”的出路

余华早期作品中所呈现的世界是一个令人恐惧不安的绝望的世界，充

满着暴力、血腥和阴谋，连最为亲信的父母亲人都在悄悄谋划着如何戕害子辈。这时的余华，在叙述上是冷漠的，也是坚强的。他为了最大限度地为人性的深渊景象呈现在读者面前，甚至一度拒绝描摹符合事实框架的日常生活，以致我们在他的小说里几乎看不到常态的生活，一切都是非常态的。在这个冰冷的世界里，孱弱的子辈只能同影子一样飘动着，他们甚至连逃避厄运的意识都没有，更不用说反抗的勇气。在这样绝望的世界里，子辈还有出路吗？

余华在写作的道路上也在不断地思考徘徊。《在细雨中呼喊》让余华逐渐平静下来，如同标题中“细雨”和“呼喊”两个意象一样，前者温和后者尖锐，作者也正处于这样的矛盾中。虽然作者让孙光林的叙述尽量显得冷静不带感情，但我们还是从一个敏感孤独的孩子眼里读出了他对亲情和友情的渴望。小说开头描写了一个孩子在黑夜中莫名的恐惧，当他听到一个女人如同哭泣般的呼喊声一直在黑夜里回荡时，他是“那么急切和害怕地期待着另一个声音的来到，一个出来回答女人的呼喊，能够平息她哭泣的声音，可是没有出现。”³⁷这生动地刻画了这个孩子在孤独黑暗的世界里渴望慰藉的心理。余华在《在细雨中呼喊》的序中也提到自己在写作过程中慢慢融入作品中人物的生活，同他们一起呼吸生活，因此丢掉了冷酷的面纱而露出了温和的内心世界。他说，“就这样，我和一个家庭再次相遇，和他们的所见所闻再次相遇，也和他们的欢乐痛苦再次相遇。我感到自己正在逐渐加入到他们的生活中去，有时候我幸运地听到了他们内心的声音，他们的叹息喊叫，他们的哭泣和他们的微笑。”³⁸

谢有顺在他的《余华的生存哲学及其待解的问题》一文中提到，余华在后期的写作中运用了三种方式来缓解困难，即《在细雨中呼喊》运用了回忆，《活着》则是找到了忍耐，《许三观卖血记》选择了幽默。³⁹他认为，回忆的动人之处就在于可以对过去的生活进行重新的选择和组合，而且随着时间的久远，即使苦难的生活在回忆中也会泛起温馨的光芒。但是回忆毕竟具有虚伪性，这种温馨只是一种装饰或者想象而已，回忆对苦难的缓解毕竟是有限的。《活着》中则充满了忍耐之后的平和，没有愤怒和控诉，主人公用忍耐包容了一切的苦难。“《活着》讲述了人如何去承受巨大的苦难，……还讲述了眼泪的广阔和丰富；讲述了绝望的不存在；讲述了人是

为了活着本身而活着，而不是为了活着之外的任何事物而活着。当然，《活着》也讲述了我们中国人这几十年是如何熬过来的。”⁴⁰忍耐是一种以柔克刚的品质，用这种柔韧的品质化去了所有尖锐的苦难。到了《许三观卖血记》缓解苦难的方式得到进一步提升，幽默让许三观在面对苦难的时候不仅没有愤怒，而是用微笑来化解。乐观、幽默和坚强，使得许三观在悲苦的生活中找到了乐趣，并且带动了三个孩子的笑声。生活在许三观这里不再是苦难的世界，而变成了一幕轻松的生活幽默剧。生活被剥去其沉重的面具后，开始显露出其温和亲切的一面，这样的世界是否就是适合子辈生存的世界？拥有了回忆、忍耐和幽默这三种缓解苦难的方式以后，余华笔下的子辈是否有了勇气去承担生活中可能会有的艰难和困苦，是否能用幽默乐观的心去化解一切的阴霾？余华给的似乎是一个肯定的答案，因为幽默乐观的许三观给了我们一个很好的证明。

《许三观卖血记》之后，余华一直酝酿着要写一部以女性为主题的长篇小说，但迟迟未写完。这部构思中的小说，是以一位城市的女性为主人公的。2001年2月18日，余华在接受《北京晨报》记者孙红采访时说，“已经写了将近一年，什么时候写完还遥遥无期。小说跨度将近一个世纪，涉及四代人，只有一个人物贯穿始终。从出生，写他（她）九十几年的生命历程，一直到他（她）死，他身边的人则不断消失。”⁴¹2002年王尧对余华进行采访时，余华再次确认这个贯穿八九十年历史的是一个女性人物。⁴²余华几乎没有专门写女性的作品，而这边新小说中迟迟未现身的女性人物是一个怎样的角色，是否这是余华为子辈们所选择的另外一条出路？余华现有的小说几乎都是男性的世界，女性基本处于缺失的状态或者是丑陋的形象，比如《世事如烟》中的露珠和《在细雨中呼喊》的寡妇。新作品中贯穿始终的女性是否是一个伟大的能承担得起另外半边天的人物，是否是一个能带领子辈走出新方向的母亲，是否是一个能用女性的爱来化解人生的苦难与绝望的角色，这只能等余华的新作诞生之后我们才能有定论。子辈最终的出路在哪里，我们也只能拭目以待。

二、由死向生：主题的深刻变化

余华前后期的小说中有两个明显的主题，那就是“死”与“生”的主题，这样一组对立的主题分布在余华前后期的小说作品中，是证明其小说创作发生转型的有力诠释。死亡是余华小说中常见的意象，在前期或者后期作品中都有相当的描述，但是我们可以发现，前期作品中关于死亡的描写表达了余华关于人性恶与绝望的人生态度，而后期作品中虽然也有死亡的存在，却成为人物继续生存下去的背景，“活着”成了小说的主题。下文我将就这个变化进行阐述。

（一）不可抗拒的死亡

余华早期的作品中充满着死亡的气息，这源于他对人生悲观的看法，在他看来人处于一个绝望的世界中，而暴力、血腥和死亡则是这个世界的主题词。《十八岁出门远行》中描写的刚成年的少年步入社会，天真的他用热情去对待别人换来的却是拳打脚踢和冷嘲热讽，涉世未深的他初入社会便看清了人性的卑劣和龌龊，因此他只能在自己的心窝里取暖，而对这个世界充满了绝望。这就是年轻的余华对世界和他人的看法，“他人即地狱”，这种悲哀使得他让自己的作品充满了绝望和苍凉。

关于死亡的描写在余华早期的小说里随处可见，如中篇小说《河边的错误》、《一九八六》、《难逃劫数》、《一个地主的死》、《现实一种》、《世事如烟》、《此文献给少女杨柳》、《偶然事件》、《古典爱情》中的主人公难以逃脱死亡的厄运，而短篇小说《西北风呼啸的中午》、《死亡叙述》、《往事与刑罚》、《鲜血梅花》、《命中注定》、《祖父》也都没有摆脱死亡的阴影。死亡事件在余华小说中频频发生，已经成为其小说的一个显著特点。早期的“死亡叙述”可以分为两类，第一类是作为生活一部分的自然死亡，是随意的，作者并没有对死因进行说明，只是把他作为小说情节发展的一个因素而提及，比如《西北风呼啸的中午》中，“我”被误认为是死者的朋友，而死者的死因作者并没有说明，只是作为日常生活的一部分成为小说的背景。《世事如烟》中的人接二连三地死去，虽然给小说蒙上了神秘的面纱，但这种死亡依然只是人生老病死的一部分。第二类则是作者着意强调并且刻意描绘的死亡，这是作为先锋小说实验文体的一部分存在的，充

溢着作者的超现实的想象和夸张，并且一般都伴随着暴力、刑罚和血腥。例如《一九八六年》中的中学历史老师在文革后将古代酷刑在自己身上实践，而《往事与刑罚》中的刑罚专家用十年时间准备一场历时十小时的自杀，《现实一种》中兄弟相残的残酷与冷血。只关注死亡过程本身，这构成了余华先锋情感“零度写作”的一个重要部分，也折射出余华此阶段的人生观和创作指导思想。第二类的“死亡”则是早期余华所强调的。

余华在这部分的死亡描写中，用了大量的笔墨来描写死亡过程，不厌其烦地向读者介绍着死亡过程中的生理和心理反应，似乎这是一种享受。最具有代表性的是他的《死亡叙述》中细致冷静的描写：

他扑过来时镰刀也挥了下来，镰刀砍进了我的腹部。那过程十分简单，镰刀像是砍穿一张纸一样砍穿了我的皮肤，然后就砍断了我的盲肠。接着镰刀拔了出去，镰刀拔出去时不仅划断了我的直肠，而且还在我的腹部划了一道长长的口子，于是里面的肠子一拥而出。当我还来不及用手去捂住肠子时，那个女人挥着一把锄头朝我脑袋劈了下来，我赶紧一歪脑袋，锄头劈在了肩膀上，像是砍柴一样地将我地肩膀骨砍成了两半。我听到肩膀骨断裂时发出的“吱呀”一声，像是打开一扇门的声音。大汉是第三个窜过来的，他手里挥着的是一把铁镢。那女人的锄头还没有拔出时，铁镢的四个刺已经砍入了我的胸膛。中间的两个铁刺分别砍断了肺动脉和主动脉，动脉里的血“哗”的一片涌了出来，像是倒出去一盆洗脚水似的。而两旁的铁刺则插入了左右两叶肺中。左侧的铁刺穿过肺后又插入了心脏。随后那大汉一用手劲，铁镢被拔了出去，铁镢拔出后我的两个肺也随之荡到胸膛外面去了。然后我才倒在了地上，我仰脸躺在那里，我的鲜血往四周爬去。我的鲜血很像一棵百年老树隆出地面的根须。我死了。⁴³

看完这段对死亡的描绘，我们不得不赞叹余华是一个超脱冷静的“医生”型作家，而且还具有极其高超的刻画技巧，通过第一人称“我”的叙述，将死亡体验和死亡过程形象地刻画了出来。这里他运用了比喻和象声

词来辅助他的死亡叙述，绘声绘色。余华就像一位极度眷恋死亡的医者，用手中的笔一层层地将死亡解剖开，态度淡定自若，而在死亡每接近一步都露出冷冷的笑意。“我的鲜血很像一棵百年老树隆出地面的根须。我死了。”似乎很唯美的描写，却让人心理难以承受，而余华却在作品背后看着读者窃笑。

余华这般的冷静，与他的人生经历紧密相关。从小就生长在医院的他，看惯了鲜血和死亡，听惯了哀嚎与哭泣，对死亡自然是不惧怕的。他以笔代刀，一层层剖开死亡的真实面貌，不再赋予他传统的那种悲剧色彩，而是将它还原给生命本身，还原给感受本身。在生与死的对立中，死亡不过是成规化的游戏，死亡的可能性在生死的平衡中占据着绝对的优势，这种可能性随时发生。

在余华早期小说中，死亡的可能性与宿命紧密相联，一切都是命定的，难逃劫数。从《世事如烟》到《难逃劫数》再到《偶然事件》都闪烁着宿命的光环。每个人在命运的笼罩下，命若游丝，毫无反抗之力，也无从反抗。《死亡叙述》中的“我”十多年前将一个孩子撞到水库后慌然逃脱，但之后儿子的长相神态背影甚至叫“爸爸”的声音都跟那个孩子一模一样。当十年后的今天“我”再次撞到一个女孩打算逃脱时，“我蓦然看到前面有个十四五岁的男孩，穿着宽大的工作服骑着自行车。那个十多年前被我撞到水库里去的孩子，偏偏在那个时候又出现了。这一切都是命中注定。”⁴⁴于是“我”抱着那个女孩去找医院求救，仿佛抱着当初那个男孩子一般，最后却在乡村中被村民暴力杀死。死是不可避免的，因为“我”只是命运棋盘上的一个棋子，十多年前的那个男孩仿佛在棋盘的那端看着“我”慢慢走向死亡。《难逃劫数》中更是充斥着命运的安排，从东山走入露珠的眼中开始，东山就走进了命运安排的圈套。小说的题目就暗示了东山的命运，而小说中也到处都是命运的各种暗示，比如“他也就无法看到命运所暗示的不幸”，“就像是事先安排好似的”，“就这样，东山走上了命运为他指定的灾难之路”，“他自然无法知道这盲目的欲念其实代表了命运的意志。命运在他做出选择之前就已经为他安排好了一切，他只能在命运指定的轨道里行走”⁴⁵等等。看着小说中的人物一步步走入命运安排的圈套，我们明白死亡和灾难在所难逃。死亡不过是命运给人类安排的成规化的游

戏，即使人们一再自以为聪明地绕来绕去，却逃不脱命运所制订的游戏规则和所规定的游戏结局。余华以最原始最本真的方式来呈现死亡，不过是要告诉人们，在命运的注视下，一切都已规定，死亡在所难免，反抗无用，宿命的世界里不存在希望。

（二）与命运抗争的生存

从《在细雨中呼喊》开始，虽然余华还是热衷于死亡和苦难的描写，但是他笔下的死亡开始以第一类死亡的面貌呈现，即作为生活一部分的自然死亡，而非小说的实验部分。我们可以看到即使《在细雨中呼喊》以及《活着》中的人物相继离去，却没有对死亡本身进行详尽描述，而是将死亡放在整个故事发展的脉络中作为情节的一部分自然发展，而且死亡更多地是作为一种背景呈现，在周围人逝去的背景中讲述活着的人是如何活下来的，小说逐渐凸显的是“生”的主题。

“死/生”这对对立的主题一直在《在细雨中呼喊》中斗争着。宿命一直是余华小说背后冥冥的安排者，生老病死如同日升日落一般自然且不可更改。但是在描述亲人们先后死去的同时，余华开始给《在细雨中呼喊》的人物留一些活路了。“生”同“死”一样是自然的，孙光林最终在孤独的世界中成长并上了大学，并以回忆的方式重温了记忆里的一切死亡与生存。“活着”开始作为与“死亡”并置的主题出现，虽然远不及作品中对“死亡”的描写力度。但我们也应该看到，余华在这部小说里对“死亡”的关注已经有所不同。首先，他已经没有用文体实验的方式来描写死亡的过程，“死”只是穿梭于日常生活的一个因素，与小说中其他的因素如娶妻生子一样，“死去”和“出生”作为小说的小标题同时存在着。而且，在对“死亡”的描写中，作者已经开始了些许的反抗和挣扎，或许我们可以在命运安排的苦难中有一丝最后的挣扎。在写孙光明的死时，作者这样描写，“孙光明在水中挣扎。我的弟弟最后一次从水里挣扎着露出头来时，睁大双眼直视耀眼的太阳，持续了好几秒钟，直到他被最终淹没。”⁴⁶多年以后余华在该小说的中文版自序中说，“孙光明第一个走向了死亡，这个家庭中最小的成员最先完成了人世间的使命，被河水淹没，当他最后一次

挣扎着露出水面时，他睁大眼睛直视了耀眼的太阳。七年前我写下了这一笔，当初我坚信他可以直视太阳，因为这是他最后的眼光，现在我仍然这样坚信，因为他付出的代价是死亡。”⁴⁷最小的孙光明在面对死亡时，他顽固地挣扎，虽然无力挽回却做着最后地抗争。当他抬眼看耀眼的太阳时，谁说他不是在与安排这一切的命运对峙呢？这几秒与命运的对峙中，我们读出了幼小的孙光明渴望生命的勇敢。在“死去”这一部分还描写了另外一个人物——母亲的过世，这位一生都沉默寡言的女人，一辈子都忍耐着命运压给她的苦难和屈辱，却在临死的这个晚上大喊大叫，声音惊人响亮。当初孙广才将家中值钱的财物偷偷往寡妇屋里拿的时候，她一声不吭，但死前却用喊叫罗列了所有被孙广才拿走的物件。这位一生屈从于命运安排的卑微的妇人在临死前终于对命运喊出了愤怒的一嗓子，她要竭尽最后一口气来倾诉她所承受的不公与屈辱。应该说，余华在创作这部作品的阶段的时候，还不敢给作品中的人物太多的主动性，即使对命运的安排有所不服也只能在临死前有所抗争，却终究无法摆脱厄运。不过尽管如此，小说还是给了我们一些抗争的希望和生存的希望。

《活着》则讲述了一个真理，那就是，人是为了活着本身而活着，而不是为了活着之外的任何事物而活着。“活着”的在世态度，是余华为小说中的福贵提供的一条救命的绳索，带他走出绝望和苦难的深渊。福贵就如西方神话中的“西西弗斯”一样，承受着苦难一次又一次的来临。西西弗斯受诸神的惩罚要将巨石推向山顶，而石头总是在快到山顶的时候又滚下山去，西西弗斯一次次地重新下山推着石头上山顶。这是一项充满绝望意味的惩罚，因为巨石应该没有到达山顶的一天，西西弗斯的苦难不知道何时是尽头。但西西弗斯并没有放弃，他坚定地一次次推着巨石上山，努力前进，他朝着山顶所进行的斗争本身就足以充实人心。而福贵经历的是亲人的一再死去，当他改头换面要重新做人时，命运却让他承受了比自己死还沉重的苦难，儿子、女儿、妻子、女婿以及孙子一个个离开，他对生活的希望一次次落空，最后伴随着他的只有那头跟他一样老弱的叫“福贵”的牛。但福贵并没有放弃生活，他仍然以超越苦难的达观和超越绝望的平静悠然地生活着。他可以很平淡地谈妻子的死，“家珍死的很好，死的平平安安、干干净净，死后一点是非都没留下，不像村里有些女人，死了还

有人说闲话。”⁴⁸他把死亡和苦难看得很平常很释然，在经历一生的苦难之后，他看清了生命的本质，那就是，只要活着就好。他说“做人还是平常点好，争这个争那个，争来争去赔了自己的命。像我这样，说起来是越混越没出息，可寿命长，我认识的人一个挨着一个死去，我还活着。”⁴⁹死亡就像土地召唤黑夜一样自然，但是当黑夜过去白天还会来临，死/生是不停的轮回。当西西弗斯坚定地走向不知尽头的磨难，在对荒谬命运的反抗和诸神的蔑视之中获得救赎的时候，福贵也以他承受的苦难和历经苦难之后坚忍的“活着”的在世态度拯救了生活。“活着”就是一种希望，这种在世态度中包含着人的原始生命力和对世界的乐观态度，它们构成了绝望景象和苦难人生的正面救赎力量。只要“活着”，人的生活就不会彻底毁灭，并且有了终极期待的可能。这也是不再对世界完全绝望的余华的写作初衷，他说当初美国民歌《老黑奴》中的老黑奴历经苦难，在家人都离去的情况下依然友好地对待这个世界，甚至没有一句抱怨的话，正是这首歌打动了她，让他写下了《活着》这篇小说，“写人对苦难的承受能力，对世界的乐观态度”⁵⁰。“死”在这部小说中已经成了背景，活着的福贵和“活着”本身成了小说的主题，余华已经将笔墨从“如何死”转到“如何活”上，用“活着”来对抗苦难与死亡，表明了他对这个世界已有了期许和等待，只要活着，生命的希望就不再失落。

《许三观卖血记》更是强调“生”的主题，小说中甚至很少提到人物的死亡，至少主要人物都好好地活着。这部充满幽默调子的小说，不仅告诉人们要活着，更用许三观的人生态度告诉人们要乐观地活着。一个普通的许三观，在面临苦难的时候不只是忍受，更努力去战胜苦难与死亡，而战斗的利器一个是“爱”一个是“乐观”。卖血换钱是许三观挨过困难生活的法子，他依靠自己最重要的“血”来维持家庭甚至拯救别人。我们可以看到，许一乐患肝炎住院以后，许三观多次卖血来挽救这个妻子跟别人的私生子。如果许一乐活在余华早期的小说中他必然没有活路，但此时的余华已经用爱来体验这个世界，他认为无私的爱可以化解一切血缘上的隔膜和生活的苦难，于是他笔下的许三观冒着生命危险短期内多次卖血来救一乐，他说“我快活到五十岁了，做人是什么滋味，我也全知道了，我就是死了也可以说是赚了。我儿子才只有二十一岁，他还没有好好做人呢，

他连个女人都还没有娶，他还没有做过人，他要是死了，那就太吃亏了……”⁵¹我们可以看出一个平凡淳朴的父亲对儿子至深至诚的爱与呵护。因着对这个家和亲人的爱，许三观用最宝贵的“血”来抵抗命运袭来的威胁来表达自己他要整个家都好好维持下去的愿望。而乐观则是与命运抗争的另一个有效武器，在苦难的生活背景前，许三观用幽默乐观的心来对待生活，这样他可以一直微笑着走下去。荒年的时候饥饿威胁着人们，许三观没有愁眉苦脸，他幽默地用嘴给妻子儿子炒了他们最爱吃的红烧肉、清炖鲫鱼、爆炒猪肝，让大家在想象中过足了瘾。正是这样的乐观，让他扫去了生活的阴霾，有了活下去的勇气，并且因为这样的乐观，他相信一家人可以过上平安幸福的日子。乐观地活在爱的世界里，是余华这篇《许三观卖血记》的主题，是爱和乐观让余华对生活充满了希望，早期作品中的绝望、阴森、冰冷的死亡气息淡然无存，剩下的是如何活得更好的思考。

从“死亡”到“生存”是余华前后期作品中主题的明显变化之一，虽然命运总有他的安排，但只要敢于同命运抗争，就可以坚强地乐观地活着。向死而生，深刻地概括了后期余华小说中人物的生存姿态和态度。贵生、达生精神是中国传统文化的一个重要纬度，从《老子》所强调的“摄生”、“贵生”、“自爱”和“长生久视”，《庄子》所说的“保生”、“全生”、“尽年”、“尊生”，《吕氏春秋》所说的“贵生重己”，到《太平经》主张的“乐生”、“重生”，以及其他的道书如《老子想尔注》、《西升经》、《度人经》等等，始终贯穿着重人贵生的思想传统。余华小说的主题从先锋时期的“死亡”转到传统文化的“贵生”，这从侧面说明了余华转向传统的取向。贵生重人，即珍惜生命的存在，重视生命的价值，以人为重同时珍视世间的一切生命力。传统文化中的这种贵生思想体现了中华文化对生命的重视，同时也传达了中华文化中乐观生存的气息。余华正是通过他小说中坚强而乐观地活着的人物的声音喊出了对生命的尊重和渴望，用主题变换的方式来向我们说明他对传统文化的认可和接受。我们从福贵和许三观身上看到传统文化闪光的品质，“活着”既是一种信念，更是一股从古至今延续的蓬勃力量，只要坚持这种信念，传统文化的力量就能在我们的生命中得以延续发展。余华用这种“活着”的信念告诉我们，只要活着，一切都存在着，也只有活着，才有其他的希望。生命如此，文化亦如此。只有“活着”

的文化才有发展的希望，我们需要的是挖掘传统文化闪光点的眼光和信心，以及去建设发展更好的中华文化的热情和行动。余华小说主题的变革体现了他对传统文化的重新认可。而后期小说中人物的坚韧和乐观品质，也是中国传统一贯的美德，作者对这些品质的肯定并赋予其支撑人物活下去的力量，说明了他在内心中已经不再排斥传统，开始在重新思索传统的闪光点和未来希望之所在。

第三节 由先锋到民间

《在细雨中呼喊》的发表，标志着余华的小说创作从先锋写作姿态向传统写作回归的姿态，而《活着》、《许三观卖血记》在运用传统写作手法方面已经表现得炉火纯青，传统小说三要素“人物环境情节”已经取代了先锋时代余华小说中无情节无环境人物符号化的倾向，而在主题方面也赋予了传统美好的品质，让人们对中华传统和未来充满希望和信心。在本节里，我将从另一个侧面即“民间”来对余华小说的转型做一个分析。从知识分子所代表的精英文化立场到大众百姓的平民立场，余华用他的笔为我们展示了一个真实的平民生活空间和民间生命历史，也告诉我们真正的民间具有的生命力和抵抗苦难命运的顽强毅力。

一、“民间”

“民间”的概念是陈思和在其九十年代所发表的《民间的浮沉》和《民间的还原》两篇论文中系统提出来的，他主要从文学史的角度分析了“民间”的存在形态、价值和意义，并提出了当代文学史上国家权力意识形态、知识分子的新文学传统和民间文化形态三大板块的特点。他认为“民间是一个含混丰富的概念，包含了许多的内容”⁵²，从描述文学史的角度出发，具有三个特点：一、它是在国家权力控制相对薄弱的领域产生的，保存了相对自由活泼的形式，能够比较真实地表达出民间社会生活的面貌和下层人民的情绪世界；虽然在政治权力面前民间总是以弱势的形态出现，但总

是在一定程度内被接纳，并与国家权力相互渗透，它毕竟属于被统治的范畴，有着自己的独立历史和传统。二、自由自在是它最基本的审美风格。民间的传统意味着人类原始的生命力紧紧拥抱生活本身的过程，由此迸发出对生活的爱与憎，对人类欲望的追求，这是一种广泛的自由。在生命力普遍受到压抑的文明社会，这种境界的最高表现形态只能是审美的。也因此它往往是文学艺术的源泉。三、它既然拥有民间宗教、哲学、文学艺术的传统背景，民主性的精华和封建性的糟粕交杂在一起，构成了独特的藏污纳垢的形态，因而不能做简单的价值判断。⁵³

这里的“民间”是指中国文学创作中的一种文化形态和价值取向。陈思和特意强调，“在实际的文学创作中，‘民间’不是专指传统农村自然经济为基础的宗法社会，其意义也不在具体的创作题材和创作方法，‘民间’所涵盖的意义要广泛得多，它是指一种非权力形态也非知识分子的精英文化形态的文化视界和空间，渗透在作家的写作立场、价值取向、审美风格等方面。知识分子把自己隐藏在民间，用‘讲述老百姓的故事’作为认知世界的出发点，来表达原先难以表述的对时代的认识。”⁵⁴这种“民间”少了国家权力意志的压制也少了知识分子精英启蒙意识的渗透，是自由平等的空间。陈思和还指出，“不同的时间范畴中‘民间’的文学功能也不相同。五六十年代的‘民间’，主要表现为某种艺术因素渗透在创作中，稀释了当时对创作干预过多的国家意志和政治宣传功能；文革后的80年代的创作中，‘民间’常常作为新的审美空间，并以‘文化’为特征来取代文学创作中过于强大的政治意识；而九十年代以来，作家从‘共名’⁵⁵的宏大叙事模式中游离出来以后，一部分在80年代就有相当成就的作家都纷纷转向民间的叙事立场，他们深深地立足于民间社会生活，并从中确认理想的存在方式和价值取向。”⁵⁶

陈思和的“民间”包含两层意思，一个是自在的民间文化空间，这一文化空间具有历史的相对性；一个是作为审美的文化空间，表现为以自由自在的原始生命力拥抱生命本身的过程。前者是现实的存在，后者是艺术的审美，而两者间的联系是通过知识分子的民间价值立场来实现的。只有知识分子选择了这种民间价值立场来观察描绘自在的并且藏污纳垢的民间文化空间，才能将其转化成审美的民间文化空间。这种建立在自在的民

间文化空间基础上的民间价值取向，它的“精神原则的根本就是一种自由自在的、多元的、富有创造性的精神”⁵⁷。比如沈从文笔下的《边城》就是他基于民间价值立场所描绘的充满自由生命力的湘西世界，这就是一个唯美的自由自在的审美文化空间。民间所包含的复杂的文化形态，其中包括美丑、善恶等对立因素在民间社会自由的存在形式，当我们用平等对话的姿态来看这个自由社会时，我们会发现其中所蕴涵着的丰富的精神资源和富有生命力的生活方式，正是这种富有原始生命力的自由自在的生活方式和精神，使得知识分子在民间的自由和丰富中获得自由的精神品性和思想启发。

九十年代初，随着“文革”的结束和市场经济的兴起，人们对作为主流意识代名词的“理想主义”感到厌恶，开始往民间社会去寻找自由和原始生命力。知识分子也发起了“人文精神”的讨论，重新呼唤人的精神理想，并且将目光转向民间立场，在民间大地上找寻新的人性理想。先锋小说家也走在这股潮流的前列，他们大多放弃了原先的先锋姿态，向传统的审美意识和表现手法回归，努力写作大众喜闻乐见的作品，比如莫言的《红高粱》将民间自由的生存范式强调到前所未有的高度。这种民间化的走向是全方位的也是多层次的，首先表现在艺术形式方面多采用了民间的评书、地方歌谣等形式，语言上方言成分加多；其次表现在知识分子精英启蒙立场的放弃和大众立场的获取，开始与大众站在同一地平线上体验和表现大众的生活；再则是在价值观念层面上向民间大众价值的认同，这点表现最明显的是以池莉为代表的新写实小说，他们写小人物的人生烦恼，写他们对生活无能为力，写他们不得不承认现实并在夹缝中委琐生存的种种无奈，这在本文中不予以讨论。在接下来的部分，我将就余华如何从精英文化立场特别是他的先锋姿态转向民间写作的立场，以及他的后期小说中如何采用民间艺术形式来展现真实的民间社会生活来进行具体说明。

二、余华的民间写作立场

在发表小说《在细雨中呼喊》之前，余华是个彻底的先锋者，他冷淡而平静地叙述着暴力和死亡，在词语构成的碎片中玩耍着先锋者的语言游

戏。他很冷酷，可以毫无感情地剖析着人性的丑恶和人间的苦痛，也因此人们说他血管里流的是冰渣子。可是，余华也可以很温情，他透过记忆的隧道去注视有着自己童年影子的孤独敏感的孙光林，用温和的眼光久久凝望着平静坚忍的福贵和他那头也叫“福贵”的老牛，更带着一丝善意的微笑看着许三观和他家人的嬉笑怒骂。这就是转向民间写作立场的余华，他用温和的眼光注视着民间世界发生的一切，几十年如一日，任时间的长流慢慢改变着这个世界，他却没有任何言语，惟有注视。

余华的民间写作立场主要体现在用民间的整合的多元论视角看待历史，以民间的视角还原生命的历史过程，作家主题的价值判断趋向于相对化、内在化、隐蔽化。他平静而温和地叙述着民间生命历史，零乱的生命状态被提炼得纯净化、整一化，而民间众生对于苦难的承受以及这种承受过程中生命逐渐走向终点的状态被赋予了一种哲学意味——即“活着”的哲学生存状态。余华的《活着》和《许三观卖血记》各记载了一个平凡百姓在他们普通的生命历程里如何战胜苦难坚强地活着。在小说的叙述过程中，余华没有加入任何的价值判断，在拒绝政治话语机制涉入的同时又坚决制止了知识分子悲悯众生的精英主义情结，以完全客观的叙述故事的方式还原了一种最基本的民间生存现实——“活着”。《活着》中展示的艺术场景并不完美却很真实，如福贵形象从早期的浪荡败家到后期的坚忍平和，余华都客观地给予他真实的性格，没有拔高也没有贬低。福贵在属于他的世界里自由生存，不必为早期的败家自责，也无须为战争时退缩想回家而汗颜，可以在困难的时候想送女儿给别人养，也可以向县长生索命……这一切都合情合理地发展，符合福贵在那样一个民间社会里的性情、脾气和作为。余华没有以知识分子的骄傲姿态进行评论或者点缀，而是把人物放在属于他自己生存的世界，还原其本真的一切。我们可以从《活着》和《许三观卖血记》的叙述角度来分析余华如果将叙述权交给作品中的人物。《活着》采取双重叙述的方式，小说的开头是由到乡间收集民间歌谣的“我”来带读者走入小说世界的，但是这个叙述者“我”却只是小说故事发展的倾听者，作者对“我”的身份、来历以及目的都没有介绍，“我”的作用只是通过收集民谣的方式引入小说真正的主人公和叙述者——福贵，小说在福贵的自我陈述中将他几十年的民间生活历程——道来。

或许这个民歌收集者正是余华在小说中的体现，他自如地走在乡间世界里通过收集民歌的方式来审视着民间大地上的生命运演过程，只是一个倾听者的身份，在小说中他的声音几乎可以忽略，而作为福贵的忠实听众，他没有发表任何的意见或者评论。余华在一次访谈中提到，《活着》中“第一人称的采用，贴着人物的性格特征来写人物，显示了作者对人物性格的极大理解和尊重。”⁵⁸作者不再安排人物的声音，而是让小说中的人物自己说出他们想要说的话。《许三观卖血记》的叙述方式则更加自由灵活，它没有像《活着》那样采用一个民歌收集者来作为小说叙述的导入者，而是用“全知”式的叙述角度，隐含作者在小说开头介绍“许三观是城里丝厂的送茧工，这一天他回到村里来看望他的爷爷”⁵⁹后就将叙述权完全交给了小说中的人物。小说中的人物在自足的世界里自由生存，这是一个完全自由的民间世界，作者和读者一样只是漠漠注视着这个民间社会和其中的人物命运，没有权力干涉或者指点。在《许三观卖血记》的中文版自序中，余华对此有着深刻的认识，他说“在这里，作者有时会无所事事。因为他从一开始就发现虚构的人物同样有自己的声音，他认为应该尊重这些声音，让它们自己去风中寻找答案。于是，作者不再是一位叙述上的侵略者，而是一位聆听者，一位耐心、仔细、善解人意和感同身受的聆听者。他努力这样去做，在叙述的时候，他试图取消自己作者的身份，他觉得自己应该是一位读者。事实也是如此，当这本书完成之后，他发现自己知道的并不比别人多。”⁶⁰

对重大历史事件的处理则从另一方面体现了余华的民间写作立场。已往在庙堂的历史意识影响下的中国当代小说，多数采用了“大时代小人物”的模式，来表现重大的历史事件尤其是政治事件如何影响社会的发展和人物命运的发展。如果不是采取民间写作立场而仅仅把民间当作叙事内容，人物的发展则成为反应时代变化的工具。但是我们在《活着》和《许三观卖血记》中可以看到，“作家都有意地偏离和淡化重大历史事件的影响，在琐碎的日常生活中，展示民间生活的自在面貌”⁶¹。《活着》虽然展现了中国历史几十年的发展过程，中国现代史上的重大事件如战争、大跃进、文革、饥荒等也作为小说发展的背景，但这只是作为民间社会在整个社会中发展的背景介绍，这些重大事件对小说中人物命运的发展并没有决定性

的影响。小说中死亡事件连续发生，但这些死亡事件都是生活潮流中自然发生的事情，除了福贵父亲、母亲和妻子家珍的死有合理的死因交代（气死、老死和病死）外，其他人的死亡多出于偶然：儿子有庆因给县长妻子输血过度死亡，女儿凤霞死于难产，女婿二喜死于工程事故，孙子苦根因饥饿吃过多豆子撑死。小说人物在时间长流和社会背景中自由发展，不是生活在重大历史事件的阴影下。这也是小说版与电影版《活着》的一个重大区别，电影版的《活着》中的人物命运与重大历史事件有着不可分割的联系，如有庆的死与大跃进炼钢相关，凤霞的死与“文革”相关等等，这就改变了余华基本的民间写作的立场。

民间写作的立场，让余华体验到一种倾听者的乐趣，让笔下的人物和社会自由发展是写作的另外一种境界。在谈到《许三观卖血记》时，余华这样表示，“先前我曾经以为庸俗的生活很可恶，但是现在我却感觉到庸俗的生活自有他美好之处。这本书很大的一个进步，就是我放弃了知识分子的立场，而走向了平民的立场。”⁶²放弃知识分子悲天悯人的姿态和启蒙的任务，余华在民间找到了自己的位置和无限的空间。

三、民间艺术形式

余华后期小说回归民间的怀抱，自然运用了很多民间的艺术形式来描绘他所关注的自由自在的民间社会生活，以此来建构他的审美的民间文化空间。特别是在《活着》和《许三观卖血记》中，余华采用了多种民间艺术形式如民间歌谣、方言等来讲述真实的民间老百姓的故事，让读者感受到民间生活的淳朴和幽默，同时也真正了解民间的生命力之所在。

首先，余华采用了民间的话语形式让人物自己说自己想要说的话，采用地方歌谣和语言是其手段之一。《活着》是叙述者下乡采风然后引起的一首谱写人生的民间歌谣，书中也多次出现了“皇帝招我做女婿，路远迢迢我不去”、“少年去游荡，中年想掘藏，老年做和尚”等民间歌谣，让读者有一种置身于民间的感觉。《许三观卖血记》是用浙江越剧的腔调写的，余华想“让那些标准的汉语词汇在越剧的唱腔里跳跃”，因为这样“标准的汉语就会洋溢出我们浙江的气息”⁶³。音乐感同样也是余华在《许三观

《卖血记》中所强调的，他感动于《马太受难曲》叙述的丰富和宽广，因此也借助了这种古老艺术的叙述方式来加强其小说的韵律感，让读者读起来有一种民间音乐淳朴而亲切的感觉。这种借助于地方戏曲的腔调和古典音乐的叙述方式，就构成了余华后期小说叙述上的民间风格。余华的另一手段是小说话语中大量简单朴素的口语，这样的语言方式适合民间社会里普通百姓，是他们在日常生活中原汁原味的语言。《活着》中的叙述平白如话，这是符合小说中人物身份的话语，如福贵父亲用鸡鹅羊等来比喻家当的话语，“到了我手里，徐家的牛变成了羊，羊又变成了鹅。传到你这里，鹅变成了鸡，现在是连鸡也没啦。”⁶⁴朴素直白的比喻，既生动形象又能传达出福贵父亲辛酸懊悔的样子。而将老人过世称为“熟”了以及用“撒满盐”来比喻月光下的路都很恰当地运用了民间话语。《许三观卖血记》中更是采用了大段大段的“口语化”了的语言，如：

“你这个小崽子，小王八蛋，小混蛋，我总有一天要被你活活气死。你他妈的想走就走，还见了人就说，全城的人都以为我欺负你了，都以为我这个后爹天天揍你，天天骂你。我养了你十一年，到头来我才是个后爹，那个王八蛋何小勇一分钱都没出，反倒是你的亲爹。谁倒霉也不如我倒霉，下辈子我死也不做你的爹了，下辈子你做我的后爹吧。你等着吧，到了下辈子，我要把你折腾得死去活来……”⁶⁵

这种日常生活中的口语被余华直接运用到小说中，没有任何的修饰或者增色，吐字的直白粗俗，句式的繁琐罗嗦，却让读者直接体会到乡间话语的最原始的淳朴本色。对于《许三观卖血记》中的语言，张旭东曾这样评价，“语言极好，语言的装饰性全去掉了，准确、精练、形式感极强，不是传统意义上的东西，有点像民间剪纸，繁复却很简练。”⁶⁶正是这样消除传统知识分子书面形式语言而采用民间特色的语言构成了余华小说独一无二的风景线，是让读者感到其小说真实亲切的原因之所在。

其次，余华模仿了民间故事中的省略和复沓叙事的方法，这在《许三观卖血记》中表现的最为突出。省略类似于民间故事中常用的“许多年过去了”

这样的叙述，叙事时间一笔带过了事实时间，事实时间在文本中被压缩成零，叙述一下子就跳到了若干年之后。《许三观卖血记》中多次使用了这样的省略，如“两年以后的某一天”、“几年以后的一天”、“许三观一家人从白天睡到晚上，又从晚上睡到白天，一睡睡到了这一年的十二月一日”等等，这种省略正是民间说书和戏曲中常用的手段。重复叙事是童话、民间故事中最基本的叙述手段，余华也借用了这一方式来书写《许三观卖血记》。童话和民间故事中基本都会采用“重复叙事”，而且一般都是重复三次，比如寻宝过程中制服妖魔鬼怪要重复三次，探险途中遇难三次得救三次，目的是为主人公最终的成功和取胜一再进行铺垫和对比，也加深读者对故事的深刻印象。中国文化传统中，数字“三”代表着无数，重复三次也意味着重复是无限的。小说在情节上是不断重复的过程，即许三观的卖血过程。不仅如此，整个小说中到处都充满了重复的艺术，如许玉兰的哭诉、许三观的三个儿子等等。这些重复在语言上基本是一致的，除了一些主题词的转换，如，许三观经常对三乐说：“三乐，你走开……”/许玉兰也经常对三乐说：“三乐，你走开……”/还有一乐和二乐，有时也说：“三乐，你走开……”⁶⁷其实在表达的内容上可以用很简单的话语陈述清楚，但余华用这种还原生活现实的不断重复的繁琐形式，让读者在话语萦绕中读出民间的意味。而且这种重复，给我们营造了轻松嘲谑的喜剧氛围，让我们在其不厌其烦的叙述中体会到民间艺术的魅力，这也是余华后期小说的魅力！

附注：

¹ 余华《99 余华小说新展示——6 卷》自序，出自《温暖和百感交集的旅程》，余华，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 155。

² 同上，页 155—156。

³ 余华<虚伪的作品>，出自《余华作品集》(2)，中国社会科学出版社，1994 年 12 月第 1 版，页 287。

⁴ 见余华作品《世事如烟》、《难逃劫数》。

⁵ 余华<虚伪的作品>，出自《余华作品集》(2)，中国社会科学出版社，1994 年 12 月

第 1 版，页 287—288。

⁶ 余华《活着》，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 130—131。

⁷ 叶立文、余华〈访谈：叙述的力量——余华访谈录〉，出自《小说评论》，2002 年第四期。

⁸ 余华《许三观卖血记》，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 164—165。

⁹ 余华〈现实一种〉，出自余华《现实一种》，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 5—6。

¹⁰ 余华〈重读柴可夫斯基——与《爱乐》杂志记者的谈话〉，出自《音乐影响了我的写作》，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 93—94。

¹¹ 余华《音乐影响了我的写作》，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 6。

¹² 同上，页 8。

¹³ 余华《许三观卖血记》意大利文版自序，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 11。

¹⁴ 余华、杨绍斌“我只要写作，就是回家”（文学访谈录），出自《当代作家评论》，1999 年第 1 期。

¹⁵ 同上。

¹⁶ 余华《活着》中文版（93 年）自序，出自《活着》，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 3。

¹⁷ 孟悦、戴锦华著《浮出历史地表》，河南人民出版社，1989 年 7 月第 1 版，页 4。

¹⁸ 陈晓明《无边的挑战》，广西师范大学出版社，2004 年 1 月第 1 版，页 39。

¹⁹ 张颐武〈理想主义的终结——实验小说的文化挑战〉，选自《生存游戏的水圈》，张国义编选，北京大学出版社，1994 年 2 月，页 110。

²⁰ 注：小说中说算命先生的四个子女都和算命先生的生辰八字有相克之处，但最终做父亲的命强些，他将四个子女克去了阴间。因此那四个子女没有福分享受的年岁，都将增到算命先生的寿上。见〈世事如烟〉，出自小说集《世事如烟》，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 146。

²¹ 余华〈四月三日事件〉，出自余华《我胆小如鼠》小说集，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 158。

²² 余华〈虚伪的作品〉，出自《余华作品集》（2），中国社会科学出版社，1994 年 12 月第 1 版，页 281。

²³ 同上。

²⁴ 同上。

²⁵ 余华〈十八岁出门远行〉，出自余华《世事如烟》小说集，上海文艺出版社，2004

年 2 月，页 11。

²⁶ 余华<四月三日事件>，出自余华《我胆小如鼠》小说集，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 151—152。

²⁷ 同上，页 163。

²⁸ 同上，页 164。

²⁹ 余华<难逃劫数>，出自余华《世事如烟》小说集，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 61—62。

³⁰ 同上，页 62。

³¹ 同上，页 76。

³² 同上，页 111。

³³ 余华<鲜血梅花>，出自余华《鲜血梅花》小说集，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 20—21。

³⁴ 陈晓明《无边的挑战》，广西师范大学出版社，2004 年 1 月第 1 版，页 319。

³⁵ 余华《在细雨中呼喊》，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 7。

³⁶ 余华《活着》（93 年中文版自序），出自《活着》，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 2—3。

³⁷ 余华《在细雨中呼喊》，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 2。

³⁸ 余华《在细雨中呼喊》（中文版自序），上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 2。

³⁹ 谢有顺<余华的生存哲学及其待解的问题>，出自《钟山》，2002 年第 1 期。

⁴⁰ 余华《我能否相信自己》，人民日报出版社 1998 年版，页 147。

⁴¹ 徐林正《先锋余华》，浙江文艺出版社出版，2003 年 2 月第 1 版，页 156。

⁴² 余华、王尧<一个人的记忆决定了他的写作方向>（访谈录），出自《当代作家评论》，2002 年第 4 期。

⁴³ 余华<死亡叙述>，出自余华《世事如烟》小说集，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 27—28。

⁴⁴ 同上，页 25。

⁴⁵ 余华<难逃劫数>，出自余华《世事如烟》小说集，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 59、页 60、页 95—96。

⁴⁶ 余华《在细雨中呼喊》，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 33。

⁴⁷ 余华《在细雨中呼喊》（中文版自序），上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 3。

⁴⁸ 余华《活着》，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 176。

-
- ⁴⁹ 同上，页 193。
- ⁵⁰ 余华《活着》（93年版中文自序），上海文艺出版社，2004年2月，页3。
- ⁵¹ 余华《许三观卖血记》，上海文艺出版社，2004年2月，页226。
- ⁵² 张炜〈民间的天地给当代小说带来了什么？〉，出自《理解九十年代》，人民文学出版社，1996年7月北京第1版，页34。
- ⁵³ 参见《当代文学关键词》中“民间”一词，洪子诚、孟繁华主编，广西师范大学出版社，2002年，页213—214。
- ⁵⁴ 陈思和《中国当代文学史教程》，复旦大学出版社，1999年9月第一版，页363。
- ⁵⁵ 注：陈思和提出的指文化形态的概念。他认为20世纪中国的各个历史时期，都有一些概念来涵盖时代的主题，如“五四”时期的“民主与科学”，抗战时期的“民族救亡”等，这些重大而统一的时代主题深刻地涵盖了一个时代的精神走向，同时也是对知识分子思考和探索问题的制约。这样的文化状态称为“共名”，相对的为“无名”。参见陈思和主编的《中国当代文学史教程》，页14。
- ⁵⁶ 陈思和《中国当代文学史教程》，复旦大学出版社，1999年9月第一版，页363。
- ⁵⁷ 参见《当代文学关键词》中“民间”一词，洪子诚、孟繁华主编，广西师范大学出版社，2002年，页214。
- ⁵⁸ 余华、杨绍斌“我只要写作，就是回家”（文学访谈录），出自《当代作家评论》，1999年第1期。
- ⁵⁹ 余华《许三观卖血记》，上海文艺出版社，2004年2月，页2。
- ⁶⁰ 余华《许三观卖血记》（中文版自序），上海文艺出版社，2004年2月，页2。
- ⁶¹ 陈思和〈关于长篇小说的历史意义〉，出自《当代作界评论》，1996年第4期，页4。
- ⁶² 余华、李哲峰〈余华访谈录〉，出自《北京文学》，1989年第3期。
- ⁶³ 余华《许三观卖血记》（意大利文版自序），上海文艺出版社，2004年2月，页11。
- ⁶⁴ 余华《活着》，上海文艺出版社，2004年2月，页29。
- ⁶⁵ 余华《许三观卖血记》，上海文艺出版社，2004年2月，页145。
- ⁶⁶ 余华、李哲峰〈余华访谈录〉，出自《北京文学》，1989年第3期。
- ⁶⁷ 余华《许三观卖血记》，上海文艺出版社，2004年2月，页50。

第五章 转型分析：从先锋到传统的回归

作为早期先锋派的代表人物之一的余华，从八十年代反抗传统文化和理性秩序的先锋实验写作到九十年代转向传统和民间的回归，其创作转型既是余华个人写作历程中一次伟大而成功的调整，也是八十年代轰动一时的先锋派在九十年代总体走向的一个代表。余华在写作上的转型是一种必然的选择，先锋小说长期以来迷恋于破坏而忽略建构的缺陷是先锋小说家们寻找新的书写方式的内因，而九十年代蓬勃发展的市场经济和世界文学的外在渗透和影响则是部分的外因。余华采取主动的姿态来调整写作途中发现的不适与不足，更率先在新环境下在中国文坛和世界文坛占取一席之地，甚至取得了比八十年代更为辉煌的成绩。面对这样的成功，我们应该深入探讨分析其转型背后的原因与意义，同时来关注先锋小说整体的命运和未来的发展。

第一节 昔日先锋

80年代的先锋小说叙事开始于马原1984年到1986年发表的几篇小说，即：1984年发表的《拉萨河的女神》，1985年发表的《冈底斯的诱惑》，1986年发表的《虚构》。这是一种叙述态度和立场的变革。¹先锋小说的写作打破了传统小说的规范和对终极意义的追求，重视的是如何从一个视角来讲述“事件”的方法，强调怎么写而非写什么，这就是先锋小说所强调的对形式和叙述方法的重视。马原开启的小说实验运动在当时的中国文坛引起了强烈的轰动，“在某种意义上，甚至可以把它当作先锋小说的真正开端。这一开端在叙事革命、语言实验、生存探索三个层面上同时进行。……被人们也看做是先锋小说家的还有稍晚出现的格非、孙甘露、苏童、余华、洪峰、北村等人。其中，格非、孙甘露、余华代表了先锋小说

在叙事革命、语言实验、生存探索三个方面的发展”²。先锋小说在八十年代得以长足的发展，在中国当代文坛上具有浩大的声势，也取得了一定的文学成就和文学影响。但是，从 90 年代初开始，这些作家纷纷改变了自己的创作姿态，“他们或长时间搁笔，或采取一种更能为一般读者接受的叙述风格，或与商业文化相结合，甚至于完全放弃了以前所推崇的先锋精神和理想，使先锋小说作为一个小说艺术的实验运动和文学思潮最终走向解体”³。下面让我们来具体看看昔日的先锋派在 90 年代以后的走向和变化，以获得对先锋派转型的必然性的直接认识。

马原，这个先锋派的领军人物，不知不觉中已经从小说界淡出，进入 90 年代以后除了写作随笔和评论外很少进行具体的小说创作，而他的身份也从先锋小说家变成了上海同济大学人文与法律学院文学艺术系的老师，开设“阅读大师”的课程和创作上的课程。而讲稿整理后出版的书如《阅读大师》等销路也很好，对此马原甚是欣慰，“书的发行量比我的学生多得多，而且读者都是自己掏腰包买的，这让我心里很舒服。可能我讲课还不死板吧。”⁴马原表示他很喜欢教师这个职业，对于转行，他这样解释，“因为我不是为写作来到这个世界的，写作是我偶然遇上的一件事，我热爱它，我在里面已经盘桓得太久了，我为写作用了 20 年的时间，我一生能有几个 20 年？”⁵但他表示自己并没有放弃写作，只是回不到原来的写作状态，而且自己认为是因为“一直不愿意写得与以前的一样，我认为，一个作家，哪怕去重复别人，也不愿意重复自己”⁶。而最近马原又开始张罗着他第一部的电影创作《死亡的诗意》，这改编于他十六年前的同名小说，预期六月份能完成。他认为小说正处于消亡过程中，因此他要寻找一种新的表述的突围方式——电影。他说，“我认为小说作为一个物种，正走在消亡的过程中，但是这个百足之虫，不会一下就死掉。在这个过程中，我还是愿意自己早点看到它的死亡，早点抽身”，“我们的生活变了，阅读不再是我们生活中最重要的事情了。在大学里我教文学课的时候，下面的学生在忙乎自己的事情，我很沮丧，而我开的电影课就很受欢迎……”。但马原表示他并不甘心，因此“我把自己定位成职业叙事人。另外我喜欢影像和图画，这让我不用走太多的弯路。熟悉我的老读者会明白：马原的文字变成了马原的画面了。”⁷这是马原对他身份再次转变的解

释，他认为当年他是在语言和叙事方法上突围，现在在整个表述方式上突围，电影制作成了他新的目标。

先锋时期的格非在叙事革命方面走得最远，但因沉默的时间久了也面临着被人遗忘其先锋历史成就的尴尬。34岁就当上教授的他似乎对淡去的岁月没有多少遗憾，可以笑谈自己这些年读了博士，生了孩子，当了教授。现在清华大学中文系任教的他生活淡定，先锋时期后在写作方面没太大调整和新作。

苏童却在90年代后走得甚是顺畅，直至新世纪初他在文学排行榜和剧作改编方面都有很好的成绩。2001年小说《枫杨树之歌》的开门红，散文《河流的神秘》上排行榜，张艺谋执导的芭蕾舞剧《大红灯笼高高挂》的上映，让苏童在先锋时期之后再次名声大噪。2000年春季图书订货会上，他的《枫杨树之歌》一下子订出三万册，位居第二，而第一的是莫言的新长篇《檀香刑》。而散文《河流的神秘》也入选中国散文排行榜。而对于芭蕾舞剧《大红灯笼高高挂》，苏童谈到，“版权费还可以，比当年出让电影版权费当然要高多了。当年《妻妾成群》改编成电影，版权费是很低的，和张艺谋吃一顿饭，稀里糊涂也就过去了。改编成芭蕾舞剧的费用还算可观，现在，毕竟时代不同了。”⁸

而余华在九十年代以后写作方面的成就算是先锋派中转型最为成功的一位，近年来他成了最红火的小说家，甚至有人拿他跟鲁迅相提并论。

《活着》和《许三观卖血记》同时入选百位批评家和文学编辑评选的“九十年代最有影响的十部作品”，并被翻译成韩文、日文、英文、法文、意大利文等。1998年6月，《活着》以156票遥遥领先，获意大利文学最高奖——格林扎纳·卡佛文学奖。2000年4月，韩文版《许三观卖血记》被韩国《中央日报》评为“百部必读书”之一。2003年更由美国蓝登书屋连续出版英文版《活着》与《许三观卖血记》，同时《许三观卖血记》获美国巴恩斯—诺贝尔新发现图书奖。2003年8月，余华赴美参加爱荷华大学国际写作计划，并应邀在普林斯顿大学等30所美国著名学府进行巡回演讲。2004年获美国巴恩斯—诺贝尔新发现图书奖，参加第24届法国书展并获得法国文化部长让·雅克·阿雅贡授予的法兰西文学和艺术骑士勋章。我们可以看到，余华在小说创作的道路上并没有越来越消沉，反

而在世界范围获得更多的知名度和肯定。90年代以后的作品（《在细雨中呼喊》、《活着》、《许三观卖血记》）让更多的人认识并认可了余华，余华从寂寞的先锋创作中走出却踏上了世界舞台，这不能不说是令人兴奋的转型。

先锋小说作家群在九十年代后的转型与变化，既说明先锋创作自身需要创新和突破，也说明时代的发展迫切要求他们调整写作姿态。如何坚持文学写作并开创出一条符合世界读者品味的创作道路，并且在市场经济日益蓬勃发展的情况下权衡好文学和现实的关系，这是先锋作家群在调整自身姿态时要注意的问题。而此间他们有的放弃了写作，有的改投他行寻找别的表达方式，有的开始侧重市场的需要和现实的经济，而余华却坚持在写作的道路上找到了最适合自己的位置并走出了一条光明大道。先锋作为一个群体在九十年代逐渐趋于解体，先锋作家群的辉煌成就也留在了八十年代。但进入九十年代，余华在个人的写作道路上却实现了第二次飞跃，而且是在世界大舞台上。是什么原因促成余华转型的成功，而这对于余华和先锋派甚至是中国当代小说有何意义？在下文我将会详细分析。

第二节 余华的个人因素

余华是一位在创作道路上很主动的作家，写作是他的生活，因此他一直注重如何调整自己来传达他借写作所要表达的人生体悟和对世界的认识。从川端康成到卡夫卡到福克纳，余华一直积极调整自己的写作技巧，而且随着年龄的增大和阅历的增加，阅读经验和写作经验的积累，余华在写作的道路上越来越成熟。从先锋时期的辉煌到转型后的第二次飞跃，余华阅读与创作体验的变化以及个人生活的变化，是他一次次成功的关键原因。

一、创作的新体验

九十年代初，余华自己这样认识到，“几年后的今天，我开始相信一个作家的不稳定性，比他任何尖锐的理论更为重要。一成不变的作家只会快速奔向坟墓，我们面对的是一个捉摸不定与喜新厌旧的时代，事实让我们看到一个严格遵循自己理论写作的作家是多么可怕，而作家源源不断的生命力在于经常的朝三暮四。为什么几年前我们热衷的话题，现在已经无人顾及。是时代在变？还是我们在变？这是一个难以解答的问题，却说明了固定与封闭的事物是不存在的。作家的不稳定性取决于他的智慧与敏锐的程度。作家是否能够使自己始终置身于发现之中，这是最重要的。”⁹余华坦言作家的生命力在于在创作过程中能敏锐地发现新的变化，并以新的表达方式书写这些新的变化，因此只有不断创新的“不稳定”的作家才是睿智的，而一成不变的作家只会快速走入坟墓中。余华正是这样充满智慧的作家，他敏锐地察觉到“几年前我们热衷的话题，现在已经无人顾及”¹⁰，并主动及时地调整了自己的写作策略，以取得长久而蓬勃发展的生命力。

长期以来，余华和其他先锋小说家一样，沉迷于形式和技巧的雕琢，认为形式大于意义，因此先锋时期的作品都注重在叙事方式、叙述语言、叙述视角等方面的修饰，并且余华强调抽离作者在作品中的任何情感与态度，用零度的情感冷冰冰地建构着语言和叙述所堆砌起来的无意义文字堡垒。失去意义的终极追求，形式容易走上重复而枯燥的道路，这让余华的先锋写作似乎陷入瓶颈的状况。但余华是一位不愿描写重复的世界的作家，一旦写作陷入重复而没有活力的境况，他就要寻找新的突破口。而或许这样才能成为真正意义上的先锋。因为先锋的内涵规定了它必须不断地进行自我突破，一旦他们的创新形式被社会认可或被大众接受，他们也就失去了先锋的意义，他们的创新一旦变成陈旧，他们的使命也就宣告结束。只有不断处于时代前沿的创新精神，才是具有活力和时代意义的先锋。八十年代的实验文体小说在进入九十年代时，已经完成了它的先锋革命使命，让世人认识到纯文学的价值以及世俗规范和秩序对人性进行压迫的弊端，但随着九十年代经济大潮的来临，时代已经在呼唤新的先锋精神。因此八十年代所谓的先锋派小说家开始各自寻找属于自己的位置，于是出现了教师、导演、流行作家等不同流向。只有余华又找到了一条新的属于自

己的创作道路。

余华的先锋小说带有先锋派小说的明显特点，如碎片式的情节、零度情感的叙述方式、语言运用上切断能指与所指之间的联系等等，在对小说革命性的实验中他一直走在前列。而先锋的反传统姿态在他身上也体现得最为彻底，他丑化了“父亲”所代表的父法社会，通过描写暴力、血腥和死亡将现实社会中最阴暗龌龊的一面展现在世人面前，将日常生活秩序和中国传统文化抨击得体无完肤。对于传统，先锋时期的余华毫无情面地将其权威和美德完全颠覆和破坏。但在这一系列的破坏活动之后，余华开始有点疑惑，他和小说中的人物究竟应该往哪里走？余华小说中除了表现他对生存世界的破坏和损毁外，并没有提供一条消解苦难与罪恶的道路，也就是说“余华只写出了绝望哲学家克尔凯戈尔所说的‘永恒沉沦’的一面，却未曾看到人里面的‘永恒拯救’的向上的素质。然而，只有这两者的统一才是当下完备的人类情怀，这是灵与肉的争战结果。”¹¹余华沉迷于制造和深化苦难与人性恶，却没有真正有质量的生命感悟与救赎向度，在他的小说世界中充满着悲观与绝望，人们在其间没有方向也难以向前。正如谢有顺教授对先锋小说的评价那样，“他们在操作上是一个野心家，但在精神的实际里却是一个满脸迷惘的玄学道士。我们不仅在阅读许多先锋小说时感到干枯，而且，我们还因先锋小说对存在的关怀丧失了终极向度而感到茫然。文学作为一种高贵的精神事务，它必须出示一条笼罩在信仰光芒里的通向家园的精神之路，使我们能聆听到神性的声音。”¹²余华在精神世界中犹如一个迷途的小孩，正在惊惶失措地寻找回家的道路。于是在90年代的长篇小说《在细雨中呼喊》中，余华表达了他的迷茫和犹疑，展示了一个在黑暗和龌龊的环境中生长的孤独的孩子惧怕黑夜的无奈和寻求亲情、关爱的渴望心情，也同时传达了作者在精神追求方面的徘徊与犹豫。

在转型后的重要著作《活着》的序中，余华委婉地表述了转型的初衷与原因，“长期以来，我的作品都是源于和现实的那一层紧张关系。我沉湎于想象之中，又被现实紧紧控制，我明确感受着自我的分裂”，“我始终为内心的需要而写作，理智代替不了我的写作，正因为此，我在很长一段时间里是一个愤怒和冷漠的作家”，因此早期的余华只能将现实置于遥远

的状态，去刻意忽视或置之不理。可是余华也认识到，“这过去的现实虽然充满了魅力，可它已经蒙上了一层虚幻的色彩，那里面塞满了个人想象和个人理解。真正的现实，也就是作家生活中的现实，是令人费解和难以相处的。”余华面对这种紧张而分裂的状态既着急又很无措，直到他找到了福克纳，一个通过描写中间状态的事物同时来包容美好和丑恶的作家，余华宣称正是福克纳教会了他如何解决他的作品和现实的紧张关系，他认为福克纳用这样温和的途径将美国南方的现实放到了历史和人文精神之中，这样才是真正意义上的文学现实，因为它连接了过去和将来。在福克纳的启发之下，余华对现实的态度有了很大的改观，而且让他逐步找到了精神追求的方向。“随着时间的推移，我内心的愤怒渐渐平息，我开始意识到以为真正的作家所寻找的是真理，是一种排斥道德判断的真理。作家的使命不是发泄，不是控诉或者揭露，他应该向人们展示高尚。这里所说的高尚不是那种单纯的美好，而是对一切事物理解之后的超然，对善和恶一视同仁，用同情的眼光看待世界。”¹³正是这样的转变让余华写下了《活着》，这样一部写人对苦难的承受能力与对世界的乐观态度的作品。余华安慰地说“我感到自己写下了高尚的作品”，这让他精神世界里找到了向上追求的绳索，找到了在苦难世界舒缓苦难和痛苦的方式，找到了面对丑恶还满怀希望的理由。而继《活着》之后，他又写出了用更乐观的方式来对抗苦难和阻碍的许三观，给他小说中的人物、读者以及他自己一条充满希望而乐观的人生道路。

正如陈晓明教授所认为的“先锋派作家应该直面我们现实的生存，正视当代文化中触目惊心的虚假性现状。而不是一味地逃进对历史地抒写中去反传统，当代文化中还有多少传统的东西可反呢？写作只有与现实结合，才会获得更强的表现力与穿透力。”¹⁴余华以他转型后成功的小说证实了这一点。

二、家庭生活的变化

一个人的童年生活对他人的影响是非常巨大的，特别是心理方面的影响，这是精神分析学大师弗洛伊德告诉我们的。余华的童年经历对他的

个人成长和创作生活都有着很大的影响。正如我在第二章余华的生活背景中提到的，余华从小就是一个孤独、敏感、自尊心很强的孩子，医院、海盐 and 文革是解读他童年记忆的关键词。医院让他从小就接触到血腥与死亡，培养了他面对死亡和暴力平静而无惧的能耐，但也形成了他一种麻木而冷漠的情绪，面对伤痛和哭泣他可以无动于衷，并且肆意挥动手中的手术刀进行残酷的解剖。海盐是余华从小生长的地方，却也是让小时候的他感到孤单寂寞的故乡。父母长时间在医院上班，他和哥哥从小就被父母关在屋子里，从窗口看外面农家的小孩在田地上嬉戏打闹，他却只有一个孤寂的童年。而与哥哥相处的童年生活里他“享受”到的只有挨打、受冷落和哭泣。这是一个缺少关爱而孤单的童年，我们在余华的自传和随笔中很少可以看到家庭其乐融融的影子，更多的是一个孤单寂寞的孩子渴望关爱的眼神。正是这样的童年经历让早期的余华可以肆意地割舍家庭和亲情的伦理关系，写出《四月三日事件》、《现实一种》等等家庭成员互相陷害和破坏的小说。《在细雨中呼喊》这部类似余华自传的小说更可以看出一个孤单敏感的孩子渴望关爱的迫切。而年幼的余华在文革期间所见到的互相攻击谩骂以及很多亲人反目成仇，让他看清了人性在那个扭曲的时代所发生的变形。余华也坦言，“文革”、“批林批孔”、“反击右倾翻案风”等的“阴影一直影响了我们整个八十年代，影响了我们在八十年代的心态”，而“八十年代的一些事件，给我们的心理带来的冲击，把我们文革的经验全部调动起来了。我记得我那个时候是很绝望的。”¹⁵因此文革记忆对他心灵和写作的影响是不可忽略的，他多部小说都有涉及文革以及类似文革的政治运动给人的心灵带来的毁灭性破坏。总之，童年的余华在那个特殊的年代以及特殊的成长环境，接触到的更多的是冷漠、孤独、攻击和无情，缺少少年本该有的关爱、热情和希望，因此极大地影响了他早期的创作方向，让他自然而然地走上了八十年代反传统伦理和文化秩序的先锋主义道路。

但进入九十年代以后，余华的生活发生了很大的改变，这让处于创作犹疑阶段的余华迅速改变了写作风格，走上了书写希望的引导之路。让我们来看看九十年代发生在余华身边的大事。

1990年余华从硕士研究生班毕业，获得文学硕士学位，这是鲁迅文学院与北京师范大学合办的创作研究生班，此间认识后来的妻子陈虹。同年开始第一部长篇《细雨与呼喊》（后改名为《在细雨中呼喊》）的写作。

1991年与潘银春女士离婚。同年在《收获》上发表了第一篇长篇小说《细雨与呼喊》，后由花城出版社出版。

1992年与作家班同学陈虹结婚，妻子陈虹对他后来的创作产生了非常重要的影响。同年在《收获》发表重要长篇小说《活着》，后由长江文艺出版社出版。

1993年定居北京，开始职业写作。同年儿子余海果出世。

1995年《许三观卖血记》在《收获》杂志发表，后由江苏文艺出版社出版。

《活着》和《许三观卖血记》的发表标志着余华的创作转型已经成功，而从余华大事记来看，他的成功和他家庭生活的变化是密不可分的。应该说，妻子陈虹和儿子余海果给余华带来的不仅仅是一个完整的家庭，更给了他从小就缺少的关爱和温暖。如果说从小缺少的爱让余华对这个现实世界充满敌视和绝望的话，那么妻子和儿子的出现让余华重新看到了这个世界的希望和亲切。在余华的随笔中，我们可以看出他对这个家和对妻、子的关爱和在乎，笔下洋溢的是难以掩饰的当父亲的幸福。在随笔集《没有一条道路是重复的》中余华用“两个童年”来命名他所写的他们父子不同的童年生活，在写到他儿子的篇幅里处处都流淌着他为人父的喜悦。在《儿子的出生》中，余华真实地描写了他得知要当父亲的惊喜，“我儿子最先给我们带来的乐趣，是从医院出来回家的路上，我和陈虹走在寒风里，在冬天荒凉的景色里，我们内心充满欢乐。我们无数次在那条街道上走过，这一次完全不一样，这一次是三条生命走在一起，这是奇妙的体验，我们一点都感觉不到冬天的寒风。”¹⁶一个新生命的来临，让余华有了全新的体验，一种蠢蠢欲动的父爱让他甚至感觉不到冬天的寒风，因为从此在他的世界里，爱和温暖占据了大部分。余华的冷漠在爱情和亲情的感召下渐渐融化了心中的冰块，在他郑重地为儿子进行胎教和紧张地等待儿子出生

的场景里，我们看到的已不是早期那个冷血的余华，他已经成为这个俗世中的慈父之一。《儿子的影子》一文中，余华用一个父亲细腻的心写道，

儿子出生以后，我每天都有着实实在在的感觉，他的身体、他的声音时刻存在着，只要我睁开眼睛或者走近他，就会立刻体会到他，有时候会感到比体会自己更加真切。而且这实在的感觉每天都在变化着，随着儿子身体和声音的变化，虽然很微妙，可是十分明显。我感到有一个生命正在追随着我，我能够理解他逐渐成长的思维，就像理解自己的思维一样容易。

我感到拥有一个儿子真是快乐无比，他形象的成长和声音的变化给了我无数实实在在的快乐后，在夜晚的灯光下，他的影子又给了我很多虚幻的快乐，而且是无法重现的快乐。不像他的形象，只要我愿意，我就可以一次次地去注视他。而他的影子，那些在路灯下转瞬即逝的影子，那些美妙变幻的影子，我只能去一次次的回想。¹⁷

家庭生活的变化让曾经最为冷血的余华现在甚至为儿子的影子而幸福快乐着，这不能不归功于爱的力量，妻、子的爱让余华变得和蔼可亲，让他成为一个用心去呵护家庭和妻、子的丈夫和父亲。在我的访谈中，陈晓明教授也提到，余华的婚姻对他的影响是巨大的，婚前的余华是一个沉默寡言的人，并且有着口吃的毛病，而婚后的余华变得乐观热情，不仅没有了口吃的毛病而且善言很多。正是家庭的爱，重塑起余华对这个世界的信任与希望，余华也因此坚决地改变了笔下的人物和他们的命运，不再让他们处于命运的压迫下陷入死亡的陷阱，而是在坚忍主动的态度下乐观地活着。余华小说中的人物开始同命运搏斗，生活开始充满着希望和力量。

《许三观卖血记》中洋溢着许三观对妻子和儿子的爱与关心，以及妻子与儿子对他的依赖和关爱，让我们看到了余华此时生活中的温暖与幸福。爱，是解决冰封的最大力量。

家庭生活对余华的影响不仅仅在于让他冰封的心重新温暖起来，同时妻子陈虹对余华的创作也有着直接的帮助。作为余华在鲁迅文学院作家

班同班同学的妻子陈虹，她本来是一位艺术感觉很优秀的青年女诗人，但婚后她便主动放弃了自己的写作计划和理想，给余华和儿子在日常生活方面的照顾，并在创作上给余华很多的建议和灵感。余华在多次访谈中谈到妻子陈虹对他创作的帮助是全方位的，而且对他的写作做出了很大的牺牲。余华一些小说的构思直接来源于妻子的启发，如《许三观卖血记》的创作就源于陈虹对于在王府井碰到的老人可能由于是因为卖血无望而哀伤的提醒，一语点拨了余华的创作灵感，这才有了影响巨大的《许三观卖血记》的诞生。更重要的是，“余华认为，陈虹教会了他什么叫体恤和悲悯，以及体恤和悲悯对于一个作家写作的重要价值。这使他在日后的写作中获得了巨大的精神动力。”¹⁸余华说“我知道自己的作品正在变得平易近人，正在逐渐地被更多的读者所接受。不知道是时代在变化，还是人在变化，我现在更喜欢活生生的事实和活生生的情感，我认为文学的伟大之处就是在于它的同情和怜悯之心，并且将这样的情感彻底地表达出来。文学不是实验，应该是理解和探索，它在形式上的探索不是为了形式自身的创新或者其他的标榜之词，而是为了真正地深入人心，将人的内心表达出来，而不是为了表达内分泌。”¹⁹这是余华对自己九十年代写作的新体验，也表现了余华对自己转型的深刻认识。

成功的男人背后都有着一个女人，陈虹对于余华创作上的第二次飞跃的贡献是不可忽视的，正是陈虹的爱和家庭的温暖，引导着余华从绝望走向希望和高尚，真正的用内心和情感去写作和体会人生。

第三节 转型的社会背景

余华在先锋派和八十年代小说中有着重要的地位，而九十年代初他积极主动的转型又引领了先锋派的走向。余华的转型是整个文坛和社会整体运行的必然结果，我们可以从他的变化中看出这一时期文学现象变迁的历史诱因，也可以由此一窥整个先锋派转型的社会背景。

一、与现代社会接轨

八十年代后期，随着改革开放的深化，商品经济的大潮扑面而来，新的思想和文化迅速占领了人们的思想和情感的空间。人们的欣赏品味越来越向消费化方向发展，纯文学被挤到受冷落的边缘，文学写作在商业化时代迅速向商业化转型，而文学的地位也由原先的贵族地位降为商品经济的追逐者的地位。因此，“九十年代的文学可以名之为转型期的文学，文学从新时期社会的中心向社会的边缘滑动，政治功能和意识形态功能削弱，娱乐功能和民间意识加强。”²⁰

进入九十年代的先锋文学，对于由政治意识中心所辐射出来的主题话语权力的反叛和解构已经完成，他们面对的已不是来自政治意识形态的压制，而是如何在商品经济浪潮中建立自己牢固的个人话语空间，创作出真正属于这个新的时代的作品，同时延续他们在创作中所建构的终极精神和存在境遇的追求。而读者的欣赏品味也逐渐趋向于对日常现实生活的关注，而对重大的政治主题和严肃的人生思考有着厌倦的态度，文学是政治意图和思想观念的载体的方式在新一代从商品经济浪潮中成长起来的读者中再也行不通了。面对着时代和读者群的变化，先锋作家如果不自我调整适应商业化的需要，那他们在创作上则只能走向没落。余华敏感地嗅到了新时代的气息，坚决地进行了自我调整，在小说创作上走出了一条适应时代也满足自我精神追求的新道路，相对于其他先锋作家被动的调整或者放弃，余华在这一步上走得相当成功。

我们应当认识到，家庭的变化不仅让余华感受到爱与温暖，也让他有了强烈的男人对家庭的责任感。当时，余华在北京的家只是一间九平方米的平房，“三个大书柜加上写字台已经将房间占去了一半，屋内只能支一张单人床，两个人挤一张小床，睡久了都觉得腰酸背痛。”²¹有了家以后，而且随着年龄的增长，余华慢慢感受到生活的压力，家庭的责任特别是在成为父亲以后让他开始考虑养家糊口的问题，开始考虑物质生活这样的现实问题。

但先锋小说由于其先锋性，注定了其必然处于边缘文学的位置，因为“作为一个先锋，必须始终保持着与社会和大众的距离，甚至于始终站在

社会和大众的对立面，与传统和世俗为敌”²²。这样的先锋地位让他们的先锋作品只能扮演孤独而清高的角色，这是“先锋”的代价，他们无法进入正统主流的位置，否则他们就失去了先锋的反叛意义，只能将矛头指向自身。这样的边缘地位在政治气氛还相当浓厚而物质生活相对匮乏的八十年代让先锋小说家有种英雄主义的精神满足，而对纯文学的追求让年轻气盛的他们也有了一种心理自我满足。所以八十年代的先锋小说家们并不在意小说的发行量和畅销程度，应该说这还不属于八十年代的文学家会关心的名词，他们对自己能够被笼罩在文学的光环下已经感到相当满足。

而进入九十年代以后，随着商品化的开展，文学越来越成为一种商业化的行为，一个作家的成功与否很大程度上与书的发行量以及排行榜相关。因此在市场经济的漩涡中，先锋派小说家也难以幸免地开始寻找新的出路，我们看到了徐星、刘索拉改行做音乐，马原隐匿经商现在又拍记录片，格非到高校当起教师……而作为把写作当作一种职业的余华而言，找到读者群的认可是维持其创作成就感和生活经济来源的最重要途径。余华仍然坚守着创作这块土地，不过他聪明地改变了创作的方式，即找到了接近民众接近生活的传统写作手法，并在其中暗藏了他对写作执迷的追索和对人生的思考。这样智慧的写作，让他既能我手写我心守护着心灵的净土，又能顺应时代的变化得到越来越多国内读者和世界读者的认可和信赖。因此余华写作之途的变迁不是先锋派写作走到末日时惊惶失措的逃亡，而是他自觉的艺术选择，是他从容不迫地适应时代的需要进行的对自己创作反思和探索而得到的一条新的康庄大道。

余华在转型成功后曾这样袒露心声，“我觉得现在的许多年轻的作家不明白一个道理，你写的作品在你这个时代如果没有人接受你，以后永远也没有人接受。尽管现在许多例子证明作家死后获得盛名，如卡夫卡，但他死后的盛名也是他同一时代的人给他的，并非他死了以后过了五百年被人像挖文物一样挖出来。他死了没几年其作品就风靡了欧洲。他死后的几年和活着的几年是一个时代，不是两个时代，他的作品是被共同的时代所接受的。”²³我们可以看出，这是步入中年的余华对年轻作家的一种提醒，也是对自己年轻时创作总结以后的心得。八十年代的先锋小说虽然在短时间内取得了令人震惊的成果，但它过分强调形式后的索然无味却是让它一

直处于边缘状态的重要原因之一。余华和莫言、苏童等先锋作家类似，在他们的作品与影视等大众文化“联姻”之前，他的影响只局限在“纯文学”的圈子内。这在以知名度和认可度取胜的九十年代，无疑是创作的一大危险。聪明的余华敏感地感受到时代需求的变化，在创作上采用了强调情节和人物塑造的写作方式，并且站在民间百姓的立场来书写日常生活中的故事，用一种乐观的心态来引领在经济浪潮中奔跑的人们。这符合新时代人们精神的需要，更易与九十年代日益凸现重要作用的影视媒体等大众文化相结合。我们可以看到，人们认识余华大多数不是因为他的被文学界当作先锋小说“标本”的《现实一种》或《世事如烟》等最具先锋性的小说，而是因为他转型之后创作的《活着》曾被张艺谋搬上了银幕。由于此片对大陆的政治运动荒谬性作出嬉笑怒骂的批判，是罕见的黑色喜剧佳作，因此在大陆遭禁映。不过由于该片投资者为香港年代公司，故在海外均有公映。事实上，该片的禁播更是为余华打造了独特的宣传效果，人们若有若无的好奇心更拉近了海内外读者与余华的距离。在1988年以前，余华的作品发行没有超过五千册，1993年11月由长江文艺出版社第一次出版的《活着》也只发行了将近1万册，而电影《活着》产生之后1998年由南海出版公司重新出版的《活着》至今则发行了二十多万册。而且《活着》不仅让余华在中国的圈子内走红，更让他走向了世界。《活着》曾先后获得意大利文学大奖——格林扎纳·卡佛奖，在华人地区分别获得台湾《中国时报》十本好书奖、香港博益十五本好书奖，《许三观卖血记》同样获得不少殊荣。²⁴余华的作品开始以英文、法文、意大利文、荷兰文、韩文、德文、俄文、挪威文等语言形式在世界流传，余华开始走向了世界。转型让余华被时代和世界同时接受，并且完成了比先锋时期更辉煌的飞跃，我们不能不赞叹积极进行创作探索的余华是一个智慧聪明的作家。

二、文学走向世界的需要

（一）移植的利与弊

80年代先锋文学的出现与现代西方文化有着紧密的联系，特别是以

“现代性”为特征的西方文化。80年代中期以后，西方文化对中国社会的影响已与80年代初大为不同，无论从引进幅度和广度，还是从对社会大众的影响力度上看，都远胜从前。因为人们已有了对西方文化大胆接受的勇气和时代氛围，而且西方文化的魅力和新奇在人们的接受过程中不断地得以展现，于是社会大众对西方文化的态度，不再像80年代初那样在久经封闭后面对突如其来的西方文化充满了惊惶失措和不知从何选择的无奈。经过渐渐深入的接触，人们对西方文化已经有了较多的了解和判断，知识分子更不再是“拿来主义”，而有了具体针对性的选择。余华就是其中热烈拥抱西方现代主义文学的一位。

余华那一代作家是在没有文学的环境里成长起来的，直到他成年以后才赶上中国对文学的解禁，因此面对汹涌而来的文学大潮他有着深刻的记忆，“我至今记得当初在书店前长长的购书人流，这样的情景以后我再也没有见到，这是无数人汇聚起来的饥渴，是一个时代对书籍的饥渴，我置身其间，就像一滴水汇入大海一样”²⁵。面对着浩若烟海的文学，余华说他失去了阅读的秩序，而最后他选择了外国文学。对于外国文学对他写作之途的帮助，余华是充满感激之情的，“我的选择是一位作家的选择，或者说是为了写作的选择，而不是生活态度和人生感受的选择。因为只有在外文学里，我才真正了解写作的技巧，然后通过自己的写作去认识文学有着多么丰富的表达，去认识文学的美妙和乐趣，虽然它们反过来也影响了我的生活态度和人生感受，然而始终不是根本的和决定性的。因此，作为一个中国人，我一直以中国的方式成长和思考，而且在今后的岁月里我也将一如既往；然而作为一位中国作家，我却有幸让外国文学抚养成人。”²⁶在余华的创作和阅读随笔里，我们可以看到卡夫卡、博尔赫斯、马尔克斯等作家的创作对余华早期风格形成有着巨大的影响。

对于八十年代的先锋派在外国文学的土壤中成长起来的现象的解释，除了因为当时西方文学影响的不断加大和深入，更主要的原因在于先锋作家们在思想文化上与西方现代主义文化的共鸣。西方现代主义文学的思想和哲学机制产生于二战以后，战争使人们失去了以往对文化发展的信心，感受到西方传统文化的崩裂，因此更产生了对传统理性文化的深切怀疑。在这样的情况下，传统理性精神失落后无路可寻的痛苦和苦闷笼罩着

他们的心灵，“上帝已死”，因此虚无主义、存在主义成为了主导的哲学文化观念，在文学上则反映为“荒诞派”、“存在主义文学”、“垮掉的一代”、“黑色幽默”等²⁷。而先锋作家则有着类似的生活和思想经验。他们在“文革”中度过青少年时期，见过人性最丑恶和扭曲的一面，而人们之间相互的攻击和诋毁更让他们对生活理性失去了信心，因此他们这一代也深深地感受到人生的荒谬与丑恶。这种成长的心理机制，使他们与西方现代哲学之间存在着强烈的内在渊源，因此让他们在面对浩如烟海的文学时他们一下子就选择了西方现代主义文学，并随之进行了中国先锋文学的小说试验。

余华所说的他“让外国文学抚养成人”的事实代表了80年代中国先锋作家与西方文学的紧密联系，因此评论家贺仲明用“移植”一词来说明中国先锋文学与西方文化的关系。

先锋文学产生于浓郁的西方文化影响，有着突出而强大的现代西方文学背景，它与西方文化、西方文学的紧密是毋庸置疑的，或者说，它完全是以西方文学为蓝本，在西方文化的摇篮中长大的。于是，我们以“移植”一词来形容先锋作家们创作的精神根源状况——所谓“移植”，就是从表面上看，有“根”有“叶”，也不缺少“土壤”，但是，它的“根”却并不是土生土长的，而是带有浓郁的外来地域和文化气息。它的“根”和“土壤”都是在异域。中国的先锋文学，脱胎、“移植”于西方现代主义文化，有它不可忽略的光荣，也有它抹不去的悲哀。²⁸

这是相当客观的说法，既陈述了中国先锋文学和西方现代文化的渊源，也提醒我们应该看到中国先锋文学的意义以及它不可避免的悲哀。80年代先锋作家们移植西方的文学理念和创作手法，是本着对纯文学的高层次追求为目的，对形式的重视和成功范例不仅打破了“文革”后沉闷呆滞的中国文学的状况，更扩大了艺术的空间，启迪人们进行多样化、个性化的文学探索。王蒙对此也是相当肯定，“没有先锋没有怪胎没有探索和实验就没有艺术空间从而也是心灵空间的扩大，空间的扩大正是先锋艺术大

获全胜的标志。”²⁹而在思想内容的表现上，先锋文学揭开了以往被意识形态强制和半强制遮蔽的人性侧面，并努力发掘到其渊深处，这对中国文学的发展和成熟有着巨大的作用。而从文学史意义上看，先锋文学让文学逐步摆脱意识形态的控制，走向独立自主的轨道，文学不再是政治的工具而开始有了自主性，从长远意义上看这是先锋文学重大的贡献。但是，先锋文学对西方文化的移植，也有着其自身难以避免的短处与不足。正如贺仲明所言，先锋作家们移植而来的实验小说，虽然从表面上看“有‘根’有‘叶’，也不缺少‘土壤’，但是，它的‘根’却并不是土生土长的，而是带有浓郁的外来地域和文化气息。它的‘根’和‘土壤’都是在异域”³⁰，因此从根本上来说，他们本身的文化缺失与匮乏让他们处于一种无“根”的境况。在长期的借鉴创作之后，他们自己也开始意识到无“根”的恐慌和对文学去向的迷惑。他们在思想观念上的西方化与表现的中国生活之间存在着巨大的矛盾，因为“作家们所表现的不是中国人的生活观念，不是中国人的生活实况，而是一种文化虚构，一种文化幻想，是现代西方文化思想对中国社会的图解尝试而不是建立在客观的社会表现之上”³¹。先锋文学这种用中国人的生活形式来演绎西方文化观念的做法并不能代表自己民族的文学的声音，而文学要走向世界，这种跟在其他民族背后的借鉴显然永远无法走在世界文学的前列，只有在自己的民族文化土壤中成长起来的代表自己民族特色又反映普遍生存意义的文学，才能在世界文学上显示其独特的光芒。

（二）写出真正的中国人

进入九十年代以后，先锋作家群也逐步意识到自身创作的危机和时代的新召唤，在创作观念和创作手法上都开始慢慢调整。余华率先开始了调整步伐，《活着》和《许三观卖血记》在表现中国百姓的现实生活时，更深化了他对于中华民族传统文化的体悟和审察，在小说中他对中华民族的坚忍、善良、乐观等品质予以肯定和提倡，小说人物开始凸现民族特色，成为真正的中国人的形象。正如陈思和先生所言，“作家余华在90年代连续发表长篇小说《活着》、《许三观卖血记》，完全改变了他80年代的创作

风格，这两部作品深刻描写了近半个世纪以来中国城镇社会下层人们所遭遇的日常性苦难，如果从传统精英知识分子立场来表现这个题材，也许会成为某种政治寓意的社会批判性作品，但余华改变了这一叙述方式，他利用这个题材探讨了中国人对民间苦难的承受力，尤其是许三观的故事，写出了苦难重压下赖以生存的幽默和乐观主义，如果幽默地看，这些幽默和乐观很可能被知识分子批判为阿Q式的可笑方式，但余华把这些因素置于源远流长的民间文化背景下给以表现，其效果显然不一样。成功地挖掘出长期被主流文化遮蔽的中国民间抗衡苦难的精神来源，这些作品在揭示现实生活存在的严重性时，一点也不比传统的现实主义作品差，但它驱逐了意识形态化的廉价的天堂寓言，也不像某些知识分子所表达的孤愤绝望的现代化战斗立场，小说与现实生活的距离被拉到最为接近的方位，挣扎在生活底层的人民表现出独立（而不是借助知识分子话语）的面对苦难的本色。”³²，转型后的余华开始站在民间的立场来展现最真实的民间生活以及民间百姓面对生活和苦难的承受方式。

从八十年代西方叙述话语转向九十年代《活着》和《许三观卖血记》等完全中国特色和中国韵味的叙述方式，标志着余华在文化选择上已经回归到中国的传统文化。汉语母语的生命力以及它所文脉相连的深厚的文化底蕴，加上余华自身真实的生活经历和感受，让余华写出了真正的中国人的形象。这一本土化、民间化的创作转向，反而让西方读者更能从中体会到余华所要传达的具有人类普遍意义的中国式生存经验。因此余华在叙述话语上的文化转向是他走向世界文坛的一个新的起点。而早期借鉴的西方小说的叙述技巧等并没有被余华抛弃，而是在余华纯正的汉语叙述话语里内化得不露痕迹。技巧和形式不再是余华小说最重要的部分，而成为他本地化的叙述话语中扎实的创作基础，多年来在小说技巧方面的训练为余华帮助余华在世界文坛的成功迈出了坚实的一步。

从单纯地重视写作技巧和形式美感走向追求对生活的真实展现，应该说福克纳在这个关键的转折上给了余华很大的启迪。余华认为福克纳“是一位奇妙的作家，他的叙述里充满了技巧，同时又隐藏不见”³³，他把福克纳比作手艺高超的木工，干活时是漫不经心的，从来不把自己的认真显示出来，这是大师的风范。因为“叙述上的训练有素已经不再是写作的技

巧，而是出神入化地成为了他的血管、肌肉和目光”³⁴，这正是转型后的余华所要追求的目标，叙述不再只是一种形式与技巧，而是内化为小说的一部分，这与中国传统的“大音希声，大象无形”的美学追求是一致的。而对生活尽量真实的展现，则是余华从福克纳处学到的文学的至高境界，“这就是威廉·福克纳的作品，像生活一样质朴，……他的作品如同张开着还在流汗的毛孔，或者像是沾着烟丝的嘴唇，他的作品里什么都有，美好的和丑陋的，以及既不美好也不丑陋的，就是没有香水，没有那些多余的化妆和打扮，就像他打着赤脚游手好闲的样子，……他就是这样一位作家，写下的精彩篇章让我们着迷，让我们感叹，同时也让我们发现这些精彩的篇章并不比生活高明，因为它们就是生活。他是这个世界上为数不多的始终和生活平起平坐的作家，也是为数不多的能够证明文学不可能高于生活的作家。”³⁵福克纳让余华明白，最真实的是生活本身，而不是所谓的营造出来的精神或感觉上的真实。于是，余华从在形式和技巧的雕琢下营造出来的“精神的真实”转向最为真实的民间生活，写他最为熟悉的身边的平民百姓如何在生活的洪流中艰难而坚韧地生活着。余华自己有着民间生活的经历，他在浙江海盐生活了差不多三十年，因此对民间百姓的日常生活和个性处事都有着最为真切的了解，他自己也承认他的灵感和很多的小小说背景都来自海盐那个熟悉的地方。像《活着》和《许三观卖血记》就生动而真实地再现了中国小城镇百姓生活的真实场景，福贵和许三观就是从民间生活中走出来的活生生的中国人。余华只是充当着生活的记录者的角色，而将小说的发展交给了人物自身去自由演绎。他说，“我在写作自己的第一部长篇小说《在细雨中呼喊》时，我发现笔下的人物开始反抗我叙述的压迫了，他们强烈地要求发出自己的声音，我屈服了，然后我的文学世界出现了转变，我成为了一个民主的叙述者。我此后的写作就是不断地去聆听人物自己的声音；我不再去安排叙述中的人物，而是去理解。理解福贵或者许三观的一言一行，让他们走自己的人生道路，而不是我指定的人生道路。这时候我才发现自己写下了一个活生生的中国人。”³⁶正是这样的尊重生活和真实的文学，产生了闻名于世的坚韧的福贵和乐观的许三观，他们在自己的世界里摸打滚爬过着实实在在的日子，这是真正的民间生活。当我们读到小说中的民谣和生活化的对话时，我们仿佛穿过时

光和空间的隧道，站在福贵和许三观身旁静静地看着岁月的流逝和人事变幻。正是这样散发着中国民间生活气息的真实魅力，让世界文学和读者接受了余华的新创作，更从中真实地感受到普遍的生存经验并引发了共鸣。

余华在 2002 年的访谈中曾袒露自己转型后的文化价值观，“对我来说，中国的文化就是我全部的生存，我的形象，我的身体结构，我的语言，我的人生态度，我的饮食习惯和我的性格，等等，等等；中国文化对我不是影响，也不是榜样，而是生存，是供我可以活下去的血液。”³⁷基于对中华文化的认同感，余华在谈到文学与民族的关系时谈到，“一个优秀的作家必须了解自己民族传统中特别的性格，然后在自己的写作中伸张这样的特别性格。”³⁸因此在余华转型后的小说《活着》和《许三观卖血记》中我们读到了中华民族几千年所延续下来的忍耐、坚韧、善良和乐观的品格，读到了民族文化和民族精神的闪光点，这是让小说中的人物和我们可以乐观地活下去的原因。正是这样的精神，刻画出了中国人骨子里的坚强和乐观，刻画出了最真实的中国民间百姓面对苦难的勇气和毅力；也正是这样的精神，让世界读者对这种普遍的生存体验表示认同，并认识到这是真正的中国人。韩国《东亚日报》（1997 年 7 月 3 日）评价《活着》说：“这是非常生动的人生记录，不仅仅是中国人民的经验，也是我们活下去的自画像。”比利时《南方挑战》杂志（1998 年 5 月）评价《许三观卖血记》时说：“这是一个寓言，是以地区性个人经验反映人类普遍生存意义的寓言。”³⁹这都说明余华在真正的中国人的写作上获得成功与世界的认同。

余华说，“我只是一位作家，我的兴趣和责任是要求自己写出真正的人，确切的说是真正的中国人。我的立场十分简单，对于一位优秀的作家来说，是应该关心政治和社会价值？还是应该关心大众消费的潮流？这并不重要。重要的是作家应该关心真正的人，不管他是政治社会中的人还是大众消费中的人，只要他是一个真正的人就行。……一个人内心的力量就是所有人积聚起来的力量，内心就像笼罩我们的天空那样无边无际，它属于我们所有的人。这就是为什么我认为只要写出一个真正的人，就是写出了广阔的人群。”⁴⁰余华的这一宣言，简单却又任重道远，写出一个真正的人/中国人，在全球化的文化语境中创作出更具有民族特色和民族精神

的“中国经验”，是他在迈向世界文坛的道路上一直追求的目标，也是我们继《活着》和《许三观卖血记》之后所继续期待的！

第四节 转型的意义与思考

九十年代余华的创作放弃了形式上的先锋姿态，开始在题材上回归本土，关注现实的民间大地上的人们的生活和事物，在艺术表现上开始注意中华民族传统的审美特点，并开始挖掘中华民族性的优点，在写作过程中将自己的文学创新与这些转变相结合，这表明余华的创作开始从早期对西方现代主义文学的“移植”转向本土性写作，表明他已经走出了先锋小说一直以来的文化困扰，而转型后在世界舞台的成功，更给其他先锋作家和此后的作家们提供了很多创作经验的借鉴。因此就像尹国均所说的，“90年代先锋小说走向民族精神史，回归故事，从自恋情结走向社会民族历史，这无疑成熟和进步的迹象。”⁴¹

余华的转型成功的一大意义在于说明在九十年代日益明显的经济浪潮中仍然有作家保持着对文学艺术和自我生存境遇的关注。在日趋膨胀的物欲现实面前，在众多人文作家抛弃精英阵地转而投向迎合世俗的写作时，余华以其独特的个人话语和对人的终极关怀重新树起了先锋的大旗，捍卫了文学的精神。进入九十年代以后，随着由政治意识中心所辐射出来的主题话语权力的反叛和解构的完成，文学家们面对的不再是来自政治意识形态的压制，而是以经济利益为中心的生存原则的盘剥。在经济浪潮中何去何从是每个小说家深思熟虑的问题。相对于其他先锋小说家有的下海从商有的转行执教，余华并没有放弃对文学执着的热爱，而是对自己的创作进行了合理的总结，并针对时代和文学的需要进行了合乎时宜的调整，面对着经济浪潮建立起了自己的个人话语空间，用自己独立于世的艺术策略，结合传统文化的审美品格和民间话语方式，在这个价值和信仰受到挑战和湮没的年代里，把人们的注意力成功引向对自我存在境遇和人性问题的关注。因此余华的成功不仅仅是他在世界文坛上取得令人艳羡的一席之

地，也不只是伴随着文学成就上的成功给他带来的物质生活的改善或者自我满足的成就感，更在于他提醒人们在物质欲望无限增值的现代生活中去保留一份对精神生活的关注，并提示人们关注自我的生存境遇以及提示人们如何完成自我的拯救，这是文学的终极意义，也是余华一直执着追求的。

其次，余华的转型成功对先锋作家群和其他作家的创作有着很好的借鉴作用。从先锋时期的成功到 90 年代的第二次飞跃，余华以他积极主动的创作姿态和成功经验为其他先锋作家的转型提供了很好的范例，同时也给 90 年代以后的作家留下了很好的创作经验。先锋时期对形式技巧的过分重视，以形式的精巧雕琢来弥补内涵和精神的不足，这是先锋小说最大的缺陷。当余华沉迷于语言和叙述的修筑时，他所能颠覆的只有语言，对社会和现实却无能为力。当他结束对语言的疯狂迷恋，将目光投向他所熟悉的人群和世界时，他才真正进入社会内部，并让文学发挥了其在精神上的力量。《活着》和《许三观卖血记》中蕴含的中华民族面对苦难的伟大力量，让千千万万的中国人和世界民众感觉到震撼，死亡和苦难的力量并不是坚不可摧的，面对苦难和死亡的勇气和乐观才是最柔韧却又是最刚强的，这就是中华民族文化的力量。就像余华说得，“活着”两个字在中国的语言里充满了力量，这种力量就像中国的一句成语：千钧一发，即让一根头发去承受三万斤的重压，它没有断⁴²。这既是中华民族几千年所延续下来的伟大力量，同样也是全世界的人类所积攒的流动在体内的力量。这种精神力量对文学的支撑胜于一切形式的雕琢，这是余华成功转型的经验，为后来者在文学创作上提供了最真实的榜样。

从对西方的借鉴移植到从本土文化中挖掘民族精神的闪光点，这是余华转型的又一大意义。早期对西方现代文学的迷恋和移植，虽然让余华在技巧写作上取得长足的进步并拓宽了中国当代文学的写作领域，但这只是先锋的意义，一旦其使命完成先锋的意义就将失去。对西方文学舶来品似的移植，并没有真正的本土精神内涵做支撑，更无法引起广大读者的共鸣，而在世界文坛上这种“仿制品”也没有与真正的原型相抗争的实力。如何在完成先锋使命后在文学的道路上走得更远，余华提交了很好的答案。在充分的汲取异域文学的营养后，余华带着自己扎实的写作功底将目光投向拥有五千年文明历史的中华民间大地，从本土寻找精神的真实和现实的真

实，挖掘民族精神中的闪光点，写出真正的中国人，从而建构有中国灵魂的文学。只有从自己熟悉的赖以生长的土壤中建构起来的文学，才让余华建构起一个真正属于自己的世界并完成了独立的创作姿态，从而在世界文坛上取得一席之地。这是余华的伟大成就，他对中国民间百姓生存境遇的关注和审视，对人的终极精神的重视，引起了全世界读者的共鸣。

余华的转型带给我们的还有更多的思考。他的转型说明了作家在创作过程中并不是一成不变的，只有积极主动地调整写作姿态才能在时代的漩涡中保持不败的姿态。从先锋到传统的调整，只是挖掘艺术可能性的一种方式，对于余华或其他作家而言，艺术发展的可能性还很多。因此我们在看到余华向传统转型并获得巨大成功的同时，也应该积极思考转型后的余华创作有多大空间。余华用坚强和乐观带着我们在传统文化中寻找回认同感，在这个充满困难和挑战的世界中拼出一条血路，当我们含泪地微笑的时候，我们在心底还是有一丝疑问和叹息：坚强和乐观能带领我们走多久，这就是传统文化的所有精髓和生命力吗？谁也无法给我们答案，但我们应该相信余华，相信他会随时调整姿态带领我们走向一个更光明美好的世界！

附注：

¹ 参考尹国均《先锋试验——把九十年代的中国先锋文化》，东方出版社，1998年5月，页45。

² 温儒敏、赵祖谟《中国现当代文学专题研究》，北京大学出版社，2002年1月，页333。

³ 同上，页333。

⁴ 刘净植、贾婷《拥抱新生活——马原与他血本无归的中国文学梦》，出自《北京青年报》，2004年9月15日。

⁵ 同上。

⁶ 徐林正《先锋余华》，浙江文艺出版社出版，2003年2月，页13。

⁷ 冯睿《马原：小说已死，我要突围表述方式》，出自《新京报》，2005年4月15日。

⁸ 徐林正《先锋余华》，浙江文艺出版社出版，2003年2月，页14—15。

⁹ 余华《河边的错误》后记，出自《余华作品集》（2），中国社会科学出版社，1994年

12 月第 1 版，页 289。

¹⁰ 同上，页 289。

¹¹ 谢有顺<缅怀先锋小说>，出自《文艺评论》，1993 年第 5 期，页 36。

¹² 同上，页 37。

¹³ 本段引文出自余华《活着》中文版自序，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 2—3。

¹⁴ <当代中国先锋小说的命运及其未来>（吕新、北村等先锋派作家作品研讨会综述），出自《小说评论》，1993 年第 5 期，页 13。

¹⁵ 余华、王尧<一个人的记忆决定了他的写作方向>，出自《当代作家评论》，2002 年第 4 期，页 21。

¹⁶ 余华<儿子的出生>，出自随笔集《没有一条道路是重复的》，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 21。

¹⁷ 余华<儿子的影子>，出自随笔集《没有一条道路是重复的》，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 15—16。

¹⁸ 洪治纲《余华评传》，郑州大学出版社，2005 年 1 月第 1 版，页 107。

¹⁹ 余华<我的写作经历>，出自随笔集《没有一条道路是重复的》，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 114。

²⁰ 邢建昌、鲁文忠《先锋浪潮中的余华》，华夏出版社出版，2000 年 3 月，页 166—167。

²¹ 余华<儿子的出生>，出自随笔集《没有一条道路是重复的》，上海文艺出版社，2004 年 2 月，页 25。

²² 温儒敏、赵祖谟《中国现当代文学专题研究》，北京大学出版社，2002 年 1 月，页 338。

²³ 余华、张英<文学不衰的秘密>（访谈录），出自《大家》，2000 年第 2 期。

²⁴ 对于《活着》，韩国《东亚日报》（1997 年 7 月 3 日）评价说：“这是非常生动的人生记录，不仅仅是中国人民的经验，也是我们活下去的自画像。”意大利《共和国报》（1997 年 7 月 21 日）评价说：“这里讲述的是关于死亡的故事，而我们要学会的是如何去不死。”德国《柏林日报》（1998 年 1 月 31 日）也评价说：“这本书不仅写得十分成功和感人，而且是一部伟大的书。”对于《许三观卖血记》，比利时《展望报》（1997 年 12 月 10 日）评价说：“显然，余华是惟一能够以他特殊时代的冷静笔法，来表达极度生存姿态的人道主义。”法国《新共和报》（1997 年 12 月 11 日）评价说：“作者以其卓越博大的胸怀，以其简洁人道的笔触，讲述了这个生动感人的故事。”法国《目光》

杂志（1998年2月）评价说：“在这里，我们读到了独一无二的，不可缺少的和卓越的想象力。”法国《两个世界》杂志（1998年5月）评价说：“余华以极大的温情描写了磨难中的人生，以激烈的形式表达了人在面对厄运时求生的欲望。”比利时《南方挑战》杂志（1998年5月）也评价说：“这是一个寓言，是以地区性个人经验反映人类普遍生存意义的寓言。”见《活着》（南海出版公司，1998年5月版）与《许三观卖血记》（南海出版公司，1998年9月版）封面与封底。

²⁵ 余华<我为何写作>，出自随笔集《没有一条道路是重复的》，上海文艺出版社，2004年2月，页118—119。

²⁶ 同上，页119。

²⁷ 参考贺仲明《中国心像：20世纪末作家文化心态考察》，中央编译出版社，2002年5月第1版，页166。

²⁸ 同上，页169—170。

²⁹ 王蒙<先锋文学失败了么？>，出自《今日先锋》第2期，北京三联书店1994年版，页4。

³⁰ 贺仲明《中国心像：20世纪末作家文化心态考察》，中央编译出版社，2002年5月第1版，页187。

³¹ 同上，页187。

³² 陈思和《中国当代文学史教程》，复旦大学出版社，2000年版，页366。

³³ 余华<威廉·福克纳>，出自随笔集《温暖和百感交集的旅程》，上海文艺出版社，2004年2月，页121。

³⁴ 同上，页121。

³⁵ 同上，页122。

³⁶ 叶立文、余华<访谈：叙述的力量——余华访谈录>，出自《小说评论》，2002年第4期。

³⁷ 同上。

³⁸ 余华<文学和民族>，出自随笔集《没有一条道路是重复的》，上海文艺出版社，2004年2月，页139。

³⁹ 见《活着》（南海出版公司，1998年5月版）与《许三观卖血记》（南海出版公司，1998年9月版）封面与封底。

⁴⁰ 叶立文、余华<访谈：叙述的力量——余华访谈录>，出自《小说评论》，2002年第4期。

⁴¹ 尹国均《先锋实验——八九十年代的中国先锋文化》，东方出版社，1998年5月版，页60—61。

⁴² 见余华《活着》（韩文版自序），上海文艺出版社，2004年2月。

第六章 结束语

从八十年代反传统反历史的寓言式叙事到九十年代的传统小说叙事，余华带领着我们逃出绝望的深渊，在看到坚忍的福贵和那只同名为福贵的老牛为着生活而简单却坚强地活着的时候，在看到因为年老卖不出血而潸然泪下的许三观的时候，我们看到的不再是绝望的世界，而是充满人情和温暖的真实的民间生活，余华让我们重新看到了希望之光。

正如文中分析的那样，余华的转型是在时代诱因下采取的主动的调整。我们应该看到，余华是热爱写作的，不管是在绝望的深渊中的探索，抑或是在希望之光的追寻中，余华都坚守那份对精神和文学的执着追求，他的作品一直都关注着人的精神空间和生存境遇的状况。只是长期以来坚持形式至上的写作方式在九十年代初逐步显示出弊端，作为余华而言，他是一位保持主动创作姿态的作家，长期在阅读和写作中积累起来的经验让他认识到形式主义的桎梏只会让先锋文学断了出路，过分强调形式也逐渐扼杀他的灵气，于是在福克纳的带领下，他找到了一条朴实却最自然真实的道路，那就是现实生活。将一切的技巧掩埋在平实的叙述中，让人物发出自己的声音，让情节自然发展，而作者只是充当记录者的角色。这是中国传统文化中“大音希声，大象无形”的真理。从余华个人因素来看，家庭生活的变化也让他从悲观者变成一个对世界充满热忱和希望的人，“父亲”的角色更让他学会做一个乐观而有责任的人。而从读者的角度出发，随着九十年代经济步伐的加快，人们对文学的需求已经从枯燥深奥的纯文学转向通俗易懂的与生活比较接近的文学。八十年代的先锋文学以晦涩难解闻名，情节性的削弱、意象的变迭、人物的符号化等等让先锋小说的可读性大大削弱，这在强调经济效益、知名度效益以及精神满足效益三重结合的九十年代无疑处于竞争的劣势。于是先锋作家群纷纷开始寻找新的出路，或下海或从商或改行，只有余华在这次转型的考验中实现了文学创作上的又一次飞跃。他用他的笔和对他生活的重新认识，用他几十年在小城镇生活的经验，为世界舞台奉献了一个个活生生的中国人形象，也赢得了

世界读者的喝彩。

余华转型的成功，不仅实现了他个人创作道路上的第二次飞跃，更在于他的成功给他人以及中国当代文坛的启示。在人们将目光更多地投注于经济利益的时候，余华用他的小说力挽狂澜地留住了世人在文学和精神上的注意力。余华用在苦难中顽强而乐观地活着的福贵和许三观告诉世人，中华民族的传统文化依然有着它的生命力，我们应该从传统文化中汲取营养而非一味地将目光投向西方或者追逐经济利益。余华告诉我们，“文学的力量就在这里，在但丁的诗句里和博尔赫斯的比喻里，在一切伟大作家的叙述里，在那些转瞬即逝的意象和活生生的对白里，在那些妙不可言同时又真实可信的描写里……这些都是由那些柔弱同时又是无比丰富和敏感的心灵创造的，让我们心领神会和激动失眠，让我们远隔千里仍然互相热爱，让我们生离死别后还是互相热爱。”¹这种精神的力量是其他物质的东西永远无法匹及的。因此余华用他的小说来呼唤人们在物质追求的同时应该要关注人的精神生活和生存境遇，要有更高更纯粹的追求。这对文学日益被看轻的现代经济社会无疑是一个很好的警醒。

而且余华用他的成功为其他先锋作家提供了一个成功的范例，这种范例并非是写作方向的介绍，而是证明了艺术的发展是多种可能性并存的，真正的作家不能只拘泥于某一种创作方式，应该在写作的道路上积极主动地调整自己的创作姿态，一成不变的风格只会引导自己走向没落。余华的探索只是挖掘艺术可能性的一种方式，无论对余华本人或者对整个中国当代文学，艺术发展的可能性还很多。艺术的探索无止境，我们要寄更多希望于未来。同样地，我们也在期待余华的新作会有更多的突破和亮点。

余华成功的意义还在于，成功地在世界舞台上塑造出了真正的中国人形象。从先锋时期的对西方的“移植”到从中国传统文化的土壤和现实生活中挖掘最真实的“中国人”，中国当代文学迈出了崭新的一大步。先锋文学对西方现代文学的复制和克隆，虽然丰富了中国当代文学的多样性和发展空间，但始终无法走到世界文坛的前列。而且这种移植而来的文学，始终无法让中国读者从中感受到亲切感，更无法引起情感上的共鸣。只有从本土文化中成长起来的文学，才能有最真实的情感和文化体验，才能引起国内外读者的普遍共鸣。余华用他后期的作品实现了这个飞跃，为中国

的民族文学赢得了世界的掌声。

本文的主要笔墨集中在分析余华前后期小说创作的特点与不同，并通过结合时代背景和个人真实情况来剖析余华转型的原因以及意义。因为观点比较明确，所以在论述过程中涉及的面相对较窄，对余华小说中很多很有意义的议题没有涉及或没有展开论述，比如关于余华小说中女性形象的研究、余华小说的男性叙事的研究等等。希望在今后的研究中得以补充。

在这篇论文的写作过程中，作为文学研究的初学者的我收获是非常大的。余华的作品和他的成功，不仅让我品味到文学的丰富性和多样性，也让我领会希望和成功永远掌握在自己手中。余华说，“我对那些伟大作品的每一次阅读，都会被他们带走。我就像是一个胆怯的孩子，小心翼翼地抓住它们的衣角，模仿着它们的步伐，在时间的长河里缓缓走去，那是温暖和百感交集的旅程。它们将我带走，然后又让我独自一人回去。当我回来以后，才知道它们已经永远和我在一起了。”²因此我希望，在写作过程中我所阅读的和所体悟的，也能永远和我在一起！

附注：

¹余华<我为何写作>，出自随笔集《没有一条道路是重复的》，上海文艺出版社，2004年2月，页119。

²余华<温暖和百感交集的旅程>，出自随笔集《温暖和百感交集的旅程》，上海文艺出版社，2004年2月，页19。

附录 1

余华主要著作目录

长篇小说

《在细雨中呼喊》	花城出版社 1993 年
《活着》	长江文艺出版社 1993 年
《许三观卖血记》	江苏文艺出版社 1996 年
《在细雨中呼喊》	南海出版公司 1999 年
《活着》	南海出版公司 1998 年
《许三观卖血记》	南海出版公司 1998 年
《在细雨中呼喊》	上海文艺出版社 2004 年
《活着》	上海文艺出版社 2004 年
《许三观卖血记》	上海文艺出版社 2004 年

小说集

《十八岁出门远行》	作家出版社 1989 年
《偶然事件》	花城出版社 1991 年
《河边的错误》	长江文艺出版社 1992 年
《黄昏里的男孩》	新世界出版社 1999 年
《我胆小如鼠》	新世界出版社 1999 年
《世事如烟》	新世界出版社 1999 年
《鲜血梅花》	新世界出版社 1999 年
《现实一种》	新世界出版社 1999 年
《战栗》	新世界出版社 1999 年
《余华作品集》(三卷)	中国社会科学出版社 1995 年
《中国当代作家选集丛书·余华卷》	人民文学出版社 2001 年

- | | |
|-------------------|----------------|
| 《当代中国小说名家珍藏版·余华卷》 | 文化艺术出版社 2001 年 |
| 《现实一种》 | 青海人民出版社 2002 年 |
| 《我没有自己的名字》 | 云南人民出版社 2002 年 |
| 《战栗》 | 上海文艺出版社 2004 年 |
| 《黄昏里的男孩》 | 上海文艺出版社 2004 年 |
| 《我胆小如鼠》 | 上海文艺出版社 2004 年 |
| 《世事如烟》 | 上海文艺出版社 2004 年 |
| 《鲜血梅花》 | 上海文艺出版社 2004 年 |
| 《现实一种》 | 上海文艺出版社 2004 年 |

随笔集

- | | |
|--------------|----------------|
| 《我能否相信自己》 | 人民日报出版社 1999 年 |
| 《内心之死》 | 华艺出版社 2000 年 |
| 《高潮》 | 华艺出版社 2000 年 |
| 《灵魂饭》 | 南海出版公司 2002 年 |
| 《说话》 | 春风文艺出版社 2002 年 |
| 《温暖和百感交集的旅程》 | 上海文艺出版社 2004 年 |
| 《音乐影响了我的写作》 | 上海文艺出版社 2004 年 |
| 《没有一条道路是重复的》 | 上海文艺出版社 2004 年 |

中文繁体版

- | | |
|----------------|-----------------|
| 《活着》 | 香港博益出版公司 1994 年 |
| 《战栗》 | 香港博益出版公司 1994 年 |
| 《许三观卖血记》 | 香港博益出版公司 1994 年 |
| 《2000 年文库·余华卷》 | 香港明报出版公司 1994 年 |
| 《十八岁出门远行》 | 台湾远流出版公司 1990 年 |

《世事如烟》	台湾远流出版公司 1991 年
《呼喊与细雨》	台湾远流出版公司 1992 年
《夏季台风》	台湾远流出版公司 1993 年
《我能否相信自己》	台湾远流出版公司 2002 年
《灵魂饭》	台湾远流出版公司 2002 年
《没有一条道路是重复的》	台湾远流出版公司 2003 年
《活着》	台湾麦田出版公司 1994 年
《许三观卖血记》	台湾麦田出版公司 1997 年
《黄昏里的男孩》	台湾麦田出版公司 2003 年
《我胆小如鼠》	台湾麦田出版公司 2003 年
《世事如烟》	台湾麦田出版公司 2003 年
《呼喊与细雨》	台湾麦田出版公司 2004 年
《鲜血梅花》	台湾麦田出版公司 2004 年
《战栗》	台湾麦田出版公司 2004 年
《现实一种》	台湾麦田出版公司 2004 年

外文版

《往事与刑罚》	美国夏威夷大学出版社 1995 年
《活着》	美国蓝登书屋 2003 年
《许三观卖血记》	美国蓝登书屋 2003 年
《活着》	德国 Klett-Cotta 出版社 1998 年
《许三观卖血记》	德国 Klett-Cotta 出版社 1999 年
《许三观卖血记》	德国 Goldmann 出版社 2003 年
《世事如烟》	法国 Philippe Picquier 出版社 1994 年
《活着》	法国 Hachette 出版社 1994 年
《许三观卖血记》	法国 Actes Sud 出版社 1997 年
《古典爱情》	法国 Actes Sud 出版社 2000 年
《在细雨中呼喊》	法国 Actes Sud 出版社 2003 年

《折磨》	意大利 Einaudi 出版社 1997 年
《许三观卖血记》	意大利 Einaudi 出版社 1999 年
《世事如烟》	意大利 Einaudi 出版社 2003 年
《活着》	意大利 Donzelli 出版社 1997 年
《在细雨中呼喊》	意大利 Donzelli 出版社 1998 年
《活着》	荷兰 De Geus 出版社 1994 年
《许三观卖血记》	荷兰 De Geus 出版社 2003 年
《往事与刑罚》	挪威 Tiden Norsk Forlag 出版社 2003 年
《活着》	韩国绿林出版社 1997 年
《许三观卖血记》	韩国绿林出版社 1999 年
《世事如烟》	韩国绿林出版社 2000 年
《我没有自己的名字》	韩国绿林出版社 2000 年
《在细雨中呼喊》	韩国绿林出版社 2003 年
《活着》	日本角川书店 2002 年

附录 2

余华生平年表

1960 年 出生

4月3日中午出生在浙江省立杭州医院（现为浙江省中医院）。父亲华自治，山东人，部队转业后在浙江省防疫大队工作。母亲余佩文，绍兴人，浙江医院手术室护士长。余华有一哥哥华旭。

1962 年 2 岁

余华全家遂随父亲迁至海盐。

1967 年 7 岁

在海盐县向阳小学上小学。对医院环境越来越熟悉。

1971 年 11 岁

读小学四年级，全家搬到医院里职工宿舍。

1972 年 12 岁

小学毕业，进入海盐中学读书。

1973 年 13 岁

继续在海盐中学读书，并渐渐迷恋上了街道上的大字报。每天放学回家的路上，都要在那些大字报前消磨一段时间。

1977 年 17 岁

中学毕业。参加“文革”后恢复的第一次高考，落榜。

1978 年 18 岁

进入海盐县武原镇卫生院当牙科医生。开始尝试写作。

1979年 19岁

到浙江宁波进修口腔科。此间，接触到川端康成的作品，感受到小说细部叙事的魅力。

1980年 20岁

继续进行小说写作的尝试。据余华父母回忆，这一阶段余华除上班之外，所有时间几乎都呆在虹桥新村26号自己那间临河的小屋中。

1981年 21岁

除了川端康成外，开始慢慢接触其他外国作家。据余华哥哥华旭回忆，他常常不分昼夜地与当地文学圈内地朋友们分享阅读和写作的快乐。

1983年 23岁

开始接触马尔克斯等拉美作家作品，并继续小说创作。

1月，在《西湖》第1期发表短篇小说《第一宿舍》，系处女作。同年，《西湖》第8期又发表短篇小说《“威尼斯”牙齿店》。

11月，欣喜地接到时任《北京文学》编委周雁如的电话，赴京改稿。这次改稿之行，使余华开始了写作历程的重要转折。

12月，在当时影响颇大的《青春》杂志发表短篇小说《鸽子，鸽子》。随后，借调到梦寐以求的海盐县文化馆。

1984年 24岁

1月，在《北京文学》发表短篇小说《星星》，随后又在该刊发表《竹女》、《月亮照着你，月亮照着我》等短篇，其中《星星》获得当年的《北京文学》奖。

5月，在《东海》发表短篇小说《男儿有泪不轻弹》。

8月，正式调入海盐县文化馆。

1985年 25岁

3月，与当时海盐县文化馆的文秘干部潘银春女士结婚。

9月，与另一位浙江青年作家赵锐勇一起，历时二十余天，沿长江两岸进行考察。这也是第一次真正意义上的出门远行。

1986年 26岁

读到了《卡夫卡小说选》。从此，“卡夫卡在川端康成的屠刀下拯救了我。我把这理解成命运的一次恩赐。”

1987年 27岁

在《北京文学》上发表《十八岁出门远行》和《西北风呼啸的中午》，同时又在《收获》上发表《四月三日事件》和《一九八六年》，从此开始确立了在中国先锋作家中的地位。

2月，赴北京鲁迅文学院参加文学讲习班的学习。7月结束，返回海盐。

1988年 28岁

分别在《北京文学》和《收获》上发表《现实一种》、《世事如烟》等重要作品。

9月，进入鲁迅文学院和北京师范大学联合举办的创作研究生班学习，期间与莫言、刘毅然等同学。

1989年 29岁

9月，在《上海文论》第5期发表重要论文《虚伪的作品》，明确地表达了自己对现实秩序的不信任，并全面阐释自己内心真实的艺术哲学和审美观念。

此外，还在《钟山》、《北京文学》、《人民文学》等杂志分别发表了《此文献给少女杨柳》、《往事与刑罚》、《鲜血梅花》等一批极具先锋意味的中短篇小说。

年底，调入嘉兴市文联，为《烟雨楼》编辑。

1990年 30岁

在作家出版社出版了第一部小说集《十八岁出门远行》。

不久，台湾远流出版公司也出版了小说集《十八岁出门远行》。

开始了第一部长篇《细雨与呼喊》（后改名为《在细雨中呼喊》）的写作。

年底，研究生班毕业，获文学硕士学位；回嘉兴继续修改《细雨与呼喊》。

1991年 31岁

8月，与潘银春女士离婚。

在花城出版社出版了第二部小说集《偶然事件》。

在《收获》上发表了第一篇长篇小说《细雨与呼喊》，后由花城出版社出版。

台湾远流出版公司出版小说集《世事如烟》。

1992年 32岁

与作家班同学陈虹女士结婚。余华认为，妻子陈虹对自己后来的创作产生了非常重要的影响。

受聘为浙江文学院合同制作家，聘期约为一年。

在《收获》发表重要长篇小说《活着》，后由长江文艺出版社出版。

长江文艺出版社出版了小说集《河边的错误》。

台湾远流出版公司出版了长篇小说《在细雨中呼喊》。

1993年 33岁

8月，调离嘉兴市文联，定居北京，开始职业写作。

8月27日，儿子余海果出生。

台湾远流出版公司出版了小说集《夏季台风》。

1994年 34岁

年初，受聘为广州青年文学院首批签约作家，聘期一年。

《活着》由台湾麦田出版公司和香港博益出版公司出版。

法国 Hachete 出版公司出版了《活着》法文本，同时法国 Philippe Picquier 出版公司也出版了法文版小说集《世事如烟》。荷兰 De Geus 出版公司出版了荷兰文版《活着》。美国夏威夷大学出版社出版了英文版小说集《往事与

刑罚》。

《活着》获《中国时报》1994年10本好书之一，香港博益15本好书之一。

1995年 35岁

《许三观卖血记》在《收获》杂志发表，后由江苏文艺出版社出版。

香港博益出版公司出版小说集《战栗》。

中国社会科学出版社出版《余华作品集》（三卷）。

在《收获》、《作家》等杂志发表了短篇小说《我没有自己的名字》和《黄昏里的男孩》等短篇小说。

5月，前往法国，参加圣马洛国际文学节。

1996年 36岁

台湾麦田出版公司和香港博益出版公司分别出版了《许三观卖血记》。

法国 Actes Sud 出版公司出版了法文版《许三观卖血记》。

秋天，应邀前往瑞典访问。

1997年 37岁

应汪晖之约，开始为《读书》杂志撰写随笔。

意大利 Donzelli 出版公司出版了意大利文版《活着》，同时意大利 Einaudi 出版公司也出版意大利文版小说集《折磨》。

韩国青林出版社出版韩文版《活着》。

1998年 38岁

1月，与莫言、苏童、王朔一行四人，应邀参加意大利都灵举办的“远东地区文学论坛”，并顺访巴黎等地。

6月，《活着》以156票遥遥领先，获意大利文学最高奖——格林扎纳·卡佛文学奖。

《活着》、《许三观卖血记》、《在细雨中呼喊》由南海出版公司重新出版。

德国 Klett-Cotta 出版公司出版德文版《活着》。

1999年 39岁

为《收获》杂志写作音乐随笔。

新世界出版社出版了小说集《黄昏里的男孩》、《战栗》、《世事如烟》、《现实一种》、《我胆小如鼠》、《鲜血梅花》，人民日报出版社出版了随笔集《我能否相信自己》。

法国 Actes Sud 出版公司出版法文版小说集《古典爱情》。

意大利 Einaudi 出版公司出版意大利文版《许三观卖血记》，同时意大利 Donzelli 出版公司出版意大利文版《在细雨中呼喊》。

德国 Klett-Cotta 出版公司出版德文版《许三观卖血记》。

韩国青林出版社出版韩文版《许三观卖血记》。

5月，前往美国，进行为期一个月的访问。6月，赴韩国访问。

2000年 40岁

4月，韩文版《许三观卖血记》被韩国《中央日报》评为“百部必读书”之一。

5月，参加意大利都灵书展，并应德国出版社之邀在奥地利和德国进行巡回朗读会。

5月30日，中文在线网站成立，与巴金、余秋雨等作家以作品入股，加盟网络新文化运动。

10月，应韩国民族文学作家会议邀请，访问韩国。

华艺出版社出版随笔集《内心之死》和《高潮》。香港明报出版公司出版小说集《当代中国文库精读·余华卷》。

韩国青林出版社出版韩文版小说集《我没有自己的名字》和《世事如烟》。

2001年 41岁

人民文学出版社出版《中国当代作家选集丛书·余华卷》，文化艺术出版社出版《当代中国小说名家珍藏版·余华卷》。

下半年，参加澳大利亚悉尼文学节和爱尔兰都柏林作家节。

2002年 42岁

青海人民出版社出版中短篇小说集《现实一种》(二卷),南海出版公司出版随笔集《灵魂饭》。春风文艺出版社出版演讲集《说话》。云南人民出版社出版自选集《我没有自己的名字》。

台湾远流出版公司出版随笔集《我能否相信自己》和《灵魂饭》。

日本角川书店出版日文版《活着》。

英文版小说集《往事与惩罚》获得澳大利亚詹姆斯·乔伊斯基金会颁发的2002年度悬念句子文学奖。

9月,赴德国参加柏林文学节活动。

11月,赴上海参加巴金99周岁和《收获》杂志45周年庆祝活动。

2003年 43岁

《活着》和《许三观卖血记》由美国著名的蓝登书屋推出英文版。同时《许三观卖血记》获美国巴恩斯—诺贝尔新发现图书奖。

台湾远流出版公司出版随笔集《没有一条道路是重复的》,台湾麦田出版公司出版小说集《黄昏里的男孩》、《世事如烟》和《战栗》。

法国 Actes Sud 出版公司出版法文版《在细雨中呼喊》。

韩国青林出版社出版韩文版《在细雨中呼喊》。

意大利 Einaudi 出版公司出版小说集《世事如烟》。

荷兰 De Geus 出版公司出版长篇小说《许三观卖血记》。

挪威 Tiden Norsk Forlag 出版公司出版小说集《往事与刑罚》。

8月,赴美参加爱荷华大学国际写作计划,并应邀在普林斯顿大学等30所美国著名学府进行巡回演讲。

2004年 44岁

1月,上海文艺出版社出版《余华作品系列》(十二卷)。

2月,应邀在伯克莱加州大学开设关于鲁迅的文学讲座;获美国巴恩斯—诺贝尔新发现图书奖。

3月,在密歇根大学讲演结束后前往巴黎,参加第24届法国书展。期间获得法国文化部长让·雅克·阿雅贡授予的法兰西文学和艺术骑士勋章。

参考书目

中文书目

专书：

尹国均《先锋试验——八九十年代地中国先锋文化》，东方出版社，1998年5月。

乌尔利希·韦斯坦因《比较文学与文学理论》，刘象愚译，辽宁人民出版社，1987年。

邢建昌、鲁文忠《先锋浪潮中的余华》，华夏出版社，2000年3月。

余华《余华作品集》（三卷），中国社会科学出版社，1995年。

余华《在细雨中呼喊》，上海文艺出版社，2004年2月。

余华《活着》，上海文艺出版社，2004年2月。

余华《许三观卖血记》，上海文艺出版社，2004年2月。

余华《战栗》，上海文艺出版社，2004年2月。

余华《黄昏里的男孩》，上海文艺出版社，2004年2月。

余华《我胆小如鼠》，上海文艺出版社，2004年2月。

余华《世事如烟》，上海文艺出版社，2004年2月。

余华《鲜血梅花》，上海文艺出版社，2004年2月。

余华《现实一种》，上海文艺出版社，2004年2月。

余华《温暖与百感交集的旅程》，上海文艺出版社，2004年2月。

余华《音乐影响了我的写作》，上海文艺出版社，2004年2月。

余华《没有一条道路是重复的》，上海文艺出版社，2004年2月。

陈思和《中国当代文学史教程》，复旦大学出版社，1999年9月第1版。

陈晓明《无边的挑战——中国先锋文学的后现代性》，广西师范大学出版社，2004年1月。

陈晓明《表意的焦虑》，中央编译出版社，2003年6月第一版。

陈传才《中国 20 世纪后 20 年文学思潮》，中国人民大学出版社，2001 年 4 月第一版。

吴秀明《中国当代文学史写真》（下），浙江大学出版社，2002 年 6 月第一版。

张国义编选《生存游戏的水圈》，北京大学出版社，1994 年 2 月。

张景超《文学：当下性之思》，黑龙江人民出版社，2000 年 1 月第一版。

汤学智《生命的环链——新学期文学流程透视》，郑州大学出版社，2003 年 7 月第一版。

彼得·比格尔《先锋派理论》，高建平译，周宪、许均主编，北京：商务印书馆，2002 年。

季红真《众神的肖像》，人民文学出版社，1996 年 5 月第一版。

孟悦、戴锦华《浮出历史地表》，河南人民出版社，1989 年 7 月第 1 版。

洪子诚《中国当代文学史》（北京大学中国语言文学教材系列），北京大学出版社，1999 年 8 月第 1 版。

洪子诚、孟繁华主编《当代文学关键词》，广西师范大学出版社，2002 年。

洪治纲《余华评传》，郑州大学出版社，2005 年 1 月第 1 版。

贺仲明《中国心像：20 世纪末作家文化心态考察》，中央编译出版社，2002 年 5 月第 1 版。

赵毅衡《当说者被说的时候》，中国人民大学出版社，1998 年 10 月第一版。

赵毅衡《苦恼的叙述者——中国小说的叙述形式与中国文化》，北京十月文艺出版社出版，1994 年 3 月第一版。

徐林正《先锋余华》，浙江文艺出版社出版，2003 年 2 月。

温儒敏、赵祖谟《中国现当代文学专题研究》（教育部人才培养模式改革和开放教育试点教材），北京大学出版社，2002 年 1 月第 1 版。

蔡翔《日常生活的诗情消解》，学林出版社，1994 年。

论文：

王彬彬<残雪、余华：“真的恶声”？——残雪、余华与鲁迅的一种比较>，出自《当代作家评论》，1992年第1期，页34。

王蒙、潘凯雄<先锋考——作为一种文化精神的先锋>，载《今日先锋》，1994年1月，三联书店。

王蒙<先锋文学失败了么？>，出自《今日先锋》第2期，北京三联书店1994年版，页4。

王光东<民间与启蒙——关于九十年代民间争鸣问题的思考>，出自《当代作家评论》，2000年第5期，页100。

尤磊<余华《在细雨中呼喊》的时空结构>，出自《小说评论》，2002年第1期，页90。

叶立文、余华<访谈：叙述的力量——余华访谈录>，出自《小说评论》，2002年第四期。

叶立文<颠覆历史理性——余华小说的启蒙叙事>，出自《小说评论》，2002年第四期，页40。

冯睿<马原：小说已死，我要突围表述方式>，出自《新京报》，2005年4月15日。

刘净植、贾婷<拥抱新生活——马原与他血本无归的中国文学梦>，出自《北京青年报》，2004年9月15日。

<当代中国先锋小说的命运及其未来>（吕新、北村等先锋派作家作品研讨会综述），出自《小说评论》，1993年第5期，页13。

老高<先锋派小说家和新状态小说家>，出自《当代作家评论》，1998年第1期，页40。

关懿珉<生命的焦灼与抗争——余华《夏季台风》解读一种>，出自《小说评论》，1992年第5期，页43。

许子东<先锋派小说中有关“文化大革命”的“荒诞叙述”——“文革小说”叙事研究>，出自《当代作家评论》，1999年第6期，页63。

陈晓明<后新潮小说的叙事变奏>，出自《生存游戏的水圈》，张国义编选，北京大学出版社，1994年2月，页97。

陈晓明<先锋派之后：九十年代的文学流向及其危机>，出自《当代作家评论》，1997年第3期，页35。

陈晓明<破裂与见证：新情感的变迁或危机>，出自《作家》，1993年第3期，页70。

陈晓明<胜过父法：绝望的心理自传——评余华《呼喊与细雨》>，出自《当代作家评论》，1992年第4期，页4。

陈思和<关于长篇小说的历史意义>，出自《当代作界评论》，1996年第4期，页4。

李陀<阅读的颠覆>，《文艺报》1988年9月24日。

李洁非<“主题”新论>，出自《当代作家评论》1992年第3期。

李洁非<实验和先锋小说（1985—1988）>，出自《当代作家评论》，1996年第5期，页108。

吴义勤<告别虚伪的形式>，出自《文艺争鸣》2000年第1期，页71。

吴亮<马原的叙述圈套>，选自《生存游戏的水圈》，张国义编选，北京大学出版社，1994年2月，页210。

吴俊<九十年代诞生的新一代作家——关于六十年代中后期出生的作家现象分析>，出自《当代作家评论》，1999年第3期，页18。

吴义勤<切碎了的生命故事——余华长篇小说《呼喊与细雨》论评>，出自《小说评论》，1994年第1期，页59。

汪跃华<记忆中的“历史”就是此时此刻——对余华九十年代小说创作的一次观察>，出自《当代作家评论》，2000年第4期，页50。

余华、王尧<一个人的记忆决定了他的写作方向>，出自《当代作家评论》2002年第4期。

余华、杨绍斌“我只要写作，就是回家”（文学访谈录），出自《当代作家评论》，1999年第1期。

余华、李哲峰<余华访谈录>，出自《北京文学》，1989年第3期。

余华、张英<文学不衰的秘密>（访谈录），出自《大家》，2000年第2期。

余华<我的文学道路>，出自《当代作家评论》，2002年第4期，页4。

余弦<重复的诗学——评《许三观卖血记》>，出自《当代作家评论》，

1996年第4期，页12。

张颐武<理想主义的终结——实验小说的文化挑战>，选自《生存游戏的水圈》，张国义 编选，北京大学出版社，1994年2月，页110。

张志忠<梦魇与选择>，出自《文艺评论》1990年第5期，页52。

张炜<民间的天地给当代小说带来了什么？>，出自《理解九十年代》，人民文学出版社，1996年7月北京第1版。

张学军<形式的消解与意义的重建——论先锋派小说的历史转型>，出自《小说评论》，1996年第3期，页11。

张闳<《许三观卖血记》的叙事问题>，出自《当代作家评论》，1997年第2期，页19。

张炼红<苦难与重复相依为命>，出自《当代作家评论》，2000年第4期，页64。

张卫中<余华小说读解>，出自《当代作家评论》，1990年第6期，页70。

张清华<死亡之象与迷幻之境——先锋小说中的存在/死亡主题研究>，出自《小说评论》，1999年第1期，页27。

洪治纲<逼视与守望——从张炜、格非、余华的三部长篇近作看先锋小说的审美动向>，出自《当代作家评论》，1996年第2期，页27。

洪治纲<先锋精神的还原与重铸——兼论九十年代先锋文学存在的必要性>，出自《小说评论》，1996年第2期，页14。

洪治纲<余华小说散论>，出自《小说评论》，1990年第3期，页42。

姚晓雷<民间理念：逃避启蒙还是延伸启蒙>，出自《当代作家评论》，2003年第3期，页97。

赵毅衡<非语义化的凯旋——细读余华>，选自《生存游戏的水圈》，张国义 编选，北京大学出版社，1994年2月，页251。

高玉<余华：一位哲学家>，出自《小说评论》，2002年第2期，页87。

贾丽萍<向死而生——毕淑敏小说的死亡主题透析>，出自《小说评论》，2000年第4期，页62。

莫言<清醒的说梦者——关于余华及其小说的杂感>，出自《当代作家评论》，1991年第2期，页30。

倪伟<鲜血梅花：余华小说中的暴力叙述>，出自《当代作家评论》，2000年第4期。

夏中义<苦难的温情与温情地受难>，出自《中国现代、当代文学研究》，2001年第9期，页170。

常江虹<我们缘何而笑——《许三观卖血记》的新喜剧倾向>，出自《小说评论》，1998年第2期，页78。

黄蕴洲、昌切<余华小说的核心语码>，出自《小说评论》，1994年第1期，页53。

谢有顺<余华的生存哲学及其待解的问题>，出自《钟山》，2002年第1期。

谢有顺<历史时代的终结：回到当代——论先锋小说的转型>，出自《当代作家评论》，1994年第2期，页102。

谢有顺<缅怀先锋小说>，出自《文艺评论》，1993年第5期，页36。

谢有顺<绝望审判与家园中心的冥想——再论《呼喊与细雨》中的生存进向>，出自《当代作家评论》，1993年第2期，页54。

谢有顺<绝望：存在的深渊处境——先锋文学中的一个现代主义主题研究>，出自《文艺评论》，1993年第6期，页18。

韩毓海<大地梦回——《呼喊与细雨》的超验救赎意义>，出自《当代作家评论》，1992年第4期，页11。

舒文治<在边缘活着——从《活着》《边缘》考察先锋小说对生存境态的演述>，出自《小说评论》，1996年2月，页29。

彭基博<先锋小说的感知形式>，出自《当代作家评论》，1994年第5期，页118。

摩罗<破碎的自我：从暴力体验到体验暴力>，出自《小说评论》，1998年第3期，页58。

戴锦华<裂谷的另一侧畔——初读余华>，出自李洁非《寻找的时代》，北京师范大学出版社，1992年7月。

英文书目

Books:

J.A. Cuddon, *A dictionary of literary terms and literary theory*, Oxford [England] ; Cambridge, MA, USA : Blackwell Reference, 1991.

Articles:

Andrew Fredrick Jones, *The Violence of the Text: Reading Yu Hua's Experimental Fiction*, the thesis for the degree of Master of Arts in University of California at Berkeley, 1993.