

## 余华小说的创作流变及阐释

【编者按】余华是当代中国文学史上常能引起轰动和争议的作家,他最近的一部长篇新作《第七天》(2013年)未及出版已在坊间热议沸腾,出版后更是引来沸沸扬扬的口水战一片。浙江师范大学人文学院现当代文学学科作为余华研究中心的所在学科,对于余华的旧作新书和创作流变,自应负起研究探讨的热情和兴趣,下面的一组笔谈文章即为这一研究讨论的部分成果。这一组文章,围绕余华小说创作的流变和发展,从各自不同的角度入手展开分析,其中既有偏向于针对余华单篇作品的品评和解读,也有专注于对余华创作现象的梳理和辨析。我们选择余华新作诞生后的这一时刻组织笔谈,希望借此带来辐射性,并能有助于对余华作品的深入探讨和进一步的阅读。

### 从个体的诞生到群体的胜利

——余华新世纪写作策略的转向

常立

(浙江师范大学人文学院 浙江 金华 321004)

一般而言,文学研究有外部研究和内部研究两种基本方法。前者以文学为工具,视文学作品为指涉作品之外的世界的象征符号,认为文学是政治、经济、社会 and 历史的反映,满足于查看作品是否符合现实历史的所谓客观真实;后者以文学为本体,强调文学的超越功利之外的纯粹审美性,割断文学与政治、经济、社会 and 历史的联系,局限于在文本内部探究意义。两者各有所长又各有偏颇,过分强调文学符合“客观真实”,常常导致政治标准或经济标准凌驾于艺术标准之上,而降低作品的艺术性,事实上,所谓的“客观真实”也常常是意识形态的虚构的产物;过分强调文学非功利的“纯粹审美”,常常导致形式大于内容的文学创作和放逐了现实历史的空洞的文学研究,事实上,任何作品都不能独立存在,意义也不可能凭空产生。因而以一个超越上述主客观二元对立的理论视角去观察中国的新世纪文学十分必要。本文以余华小说为文本依据,将余华的创作放置于政

治、经济、社会各种因素共同作用下的文学场域中进行考察,从个性话语和文学创作之间的复杂关系中探究余华新世纪写作策略的转向。

#### 一、新世纪文学场域规则的变化与余华写作策略的转向

20世纪90年代末,文学制度的变化使体制内的主流文学发生了相应变化。江泽民在1996年第六次全国文代会的讲话被文学界解读为对20世纪80年代“为艺术而艺术”、“让文学回到自身”的文学观念的批评,也标志着对文学外在标准的重新强调,但是这一外在标准不再是单一的政治标准,而是经济全球化的大背景下日益重要的经济标准与政治标准的叠加。为了适应经济全球化的大环境,文学机构、作者身份、读者构成和出版机制发生了重大变化,各地作协实行多种多样的作家合同制,作协中的作家拥有更多的创作自由,读者构成呈现出“受众细分”的状况,图书出版成为不断吸金的生产机器。与此同时,消费文化的蓬勃兴起改变了文学生产的方式,使文学作为消费品被大量生产。消费作为一种文化行为不断向审美领域扩张,文学作为一种符号消费品,其品牌价值日益重要,这对正统的文学观念、审美范式和文学评价体系形成了巨大的冲击,经济逻辑无孔不入地渗透到文学的各个领域,文学艺术的神秘光晕被不断消解冲蚀,纯文学和通俗文学

的界限正变得模糊不清,作品的发行量和读者的数量成为文学上成功的标志。以上诸多因素使得新世纪主流文学场域的规则由政治主导逐渐转向经济主导,衡量作家地位和作品价值的标准,除了政治性嘉奖和学院派认同之外,还需获得消费市场的认可。文学场域规则的这一变化,促使新世纪以来相当多的作家调整自己的写作策略,而余华的写作策略的转向在新世纪文学创作中颇具代表性。

概而言之,新世纪主流文学作家通过调整形成了以下四个适应场域规则变化的写作策略:重影视而轻文学的媒介策略;重长篇小说而轻中短篇小说、重小说散文而轻诗歌的文体策略;重思想内容而轻艺术形式的表达策略;重群体而轻个体的叙述立场策略。余华的新世纪创作在以上四个方面或多或少均有所体现。在媒介策略方面,小说《活着》于2005年被改编为电视剧《福贵》(编剧为王乃迅),余华对《福贵》赞赏有加,对编剧的工作给予了充分尊重,他在《北京晨报》的采访中说“当版权卖给别人以后,我就不会过问细节,怎么收拾制作方会有自己的具体想法,我还是不要指手画脚。”这里虽然可以理解作余华对影视和文学差异的正确认知,但也可视为文学向影视的妥协,至少表明余华对电视剧改编结果的认同。电视剧相较于小说,最主要的变化有三:一是增加了许多民俗元素(比如民间舞蹈花鼓灯);二是增加了爱情故事的比重(比如凤霞与体育老师之间的爱情);三是减少了悲剧的力量(比如结尾让苦根活了下去,留给受众徐家中兴的希望)。由此不难看出,或增或减,主要是为了迎合电视剧受众的需求,而小说原著所确立的艺术标准被悬置起来。在文体策略方面,余华新世纪以来创作了大量散文,赖以成名的短篇小说数量大幅下降,致力于长篇小说创作,尤以长达五十余万字的《兄弟》为典型,而散文和长篇小说正是图书市场经由一番适者生存的商业竞争之后选择出的优胜文体,相对而言,短篇小说和诗歌则更多遭遇市场的冷落。在表达策略方面,余华新世纪的小说创作不复设置时空的迷宫和叙述的陷阱,不复采用具有不确定性的诗意语言,而更多地运用白描手法来叙述残酷或者温馨的故事。在叙述立场方面,曾

34

经“为内心而写作”的作者在作品中创造出的、作为独立个体的隐含作者,逐渐消失在纷纭人世熙来攘往的群体之中,这一“从个体到群体”的写作策略的转向,是深入理解余华新世纪小说创作的一把钥匙,在中国新世纪文学史上也成为一种范式并因之具有标本性的价值。

## 二、个体的诞生:新世纪之前 余华小说写作的叙述立场策略

在世界范围内,“个体的诞生”是伴随着“现代性”的生成出现的。就中国而言,“五四”时期是现代意义的个体诞生的重要时期。所谓新文化启蒙运动,是中国社会的现代化进程的重要组成部分;就思想而言,所谓“独立之思想,自由之精神”,是在倡导和推动“天赋人权、生而平等”的现代个体的诞生;就文学而言,文学创作及文学理论中“个性话语”的建构是个体在文学中诞生的标志。

个性话语与民族/国家文学之间的关系需要作历史的辨析:欧洲在15-18世纪才完成了“人”的真理(即天赋人权、生而平等)的发现,18世纪德国启蒙运动思想家赫尔德怀着促进德国民族觉醒的动机发现了作为“人”的“民”和“民间创作”,他从这些民间文学中汲取营养和力量以重构德意志民族精神。五四时期的中国知识分子开始谈及“人”的真理,周作人在《人的文学》一文中将人的发现、妇女的发现和儿童的发现阐释为“一种个人主义的人间本位主义”。同样怀着保国家救种族的精神诉求,中国知识分子把“民”和“民间创作”当作民族崛起的新选择——1918年北大发起了歌谣运动,周作人在《歌谣》一文中将其精神阐释为“从歌里去考见国民的思想,风俗与迷信等”。赫尔德等欧洲知识分子将维护个性自由作为实现民族国家独立的精神资源,相信每个民族都“把自己的独特性、自己的特点、自己的心理体现在自己的创作中”(阿·符·古留家《赫尔德》,上海:上海人民出版社,1985年,第177页)因而赫尔德所说的“民间创作”成为表达个性和个性解放的文化资源,也就是说,民族/国家文学的兴起正是以个性话语为依托的。五四时期中国知识分子确有促进个性解放、推动个体诞生

的意图和实践,鲁迅所倡导的“任个人而排众数”理念以及作品中创造的大量“独立者”形象(例如《过客》中的过客、《这样的战士》中的战士、《药》中的夏瑜、《补天》中的女娲等)即为明证,周作人也在关于童话的一系列文章中多次谈及“独立的人格”,认为早期童话中的人大都处于被动的地位,至现在则有独立的人,能与异物对抗,表现个体的道德与力量,童话中的个体恰恰能反映民族思想的变迁。

新世纪之前余华的创作,相当于五四前期的文学创作,充满了“独立者”的声音和对个体诞生的召唤,可以说,余华以这一时期的创作建构着“个体的神话”。1987年发表的《十八岁出门远行》可以看作一个成长的仪式,隐含作者如同年轻的叙述者“我”一样离开“父亲”,必须独自应对社会生活的困窘、烦难和挫折。这之后,这一独立的个体渐行渐远,一方面颠覆父辈所设定的种种规则,一方面创设属于自己的规则。表现在文学创作上,余华在1991年之前的作品呈现出内容和形式上的多重颠覆性。从内容上看,经常表现群体对个体的残酷抹杀和个体对群体的激烈反抗。从形式上看,《在细雨中呼喊》般奇诡华瞻的语言、《现实一种》般极简主义的手法、《世事如烟》般宿命论式的悲凉氛围,以及贯穿这一时期几乎所有余华作品的怪诞美学和悖谬逻辑,成为余华个人的强烈的风格印记。即使故事性较强、具有一定类型文学特征的小说也表现出作者挑战既往规则的艺术上的野心,比如《鲜血梅花》颠覆了武侠小说的叙事传统,《河边的错误》解构了侦探小说的叙事陈规,而《古典爱情》则成为别具一格的言情小说。1992年,余华的长篇小说《活着》问世,在这一代表作中,余华将个体的命运和更广泛的群体生活结合起来,以一个人(福贵)的一生际遇来折射时代的风云变幻,但并未因为涉及更广阔的群体生活和更丰富的历史事件而减损个体的独立性,福贵的“活下去”的简单信念和在这一信念支撑下的个体行动,与弘大的历史风云和社会潮流相比反而极具张力。将个体与群体相结合这一写作策略在《许三观卖血记》中得以延续,简单执拗的许三观的不断重复的卖血行为,也在生活的苦难中彰显出个体的力量。之后的小说集《黄

昏里的男孩》中,隐含作者的同情与怜悯辐射至一切人。例如《黄昏里的男孩》中的孙福,作为男孩的施害者,令人憎恶,但作为生活中的受害者,又令人同情,文末最后五段逆转了读者的情感认同,对于孙福而言,他的儿子、妻子和幸福相继失去,换言之,他被命运“偷”去了他所拥有的一切,而孙福对男孩的暴力行为,也成了拔刀向更弱者的弱者式的对于命运的反抗。《蹦蹦跳跳的游戏》也有类似的技巧,在最初的阅读中,读者会对林德顺的行为感到疑惑:他为什么要孜孜不倦地通过窗口观察一对母子进行的蹦蹦跳跳的游戏呢?当读到孩子病死、父母很慢很安静地向西走去时,我们毫无保留地将同情与怜悯交付给这个不幸的家庭,而接下来我们看到,林德顺曾经在一个雨天里蹦蹦跳跳地上楼,然后终身致残,回到小说的开头——“现在,林德顺坐在轮椅里”,于是我们明白,林德顺不单是一出悲剧的看客,同时也是悲剧的主人公,如同孙福既是施害者又是受害者,“蹦蹦跳跳”与“轮椅”,“苹果”与“儿子”、“妻子”,词语之间的强烈反差使得文本更富有张力。《在桥上》讲述了一个惨遭遗弃的“她”的故事,以一种平静中的不安,再现了余华式的“零度情感”与“残酷”,但作者没有忘记去描述遗弃者的慌张——“他走去时全身绷紧了,两条腿迈出去就像是两条竹竿一样笔直,他感到膝盖那地方不会弯曲了。可是在她眼里,他却是无其事地走去。”对“她”而言,“他”的慌张是不存在的,人感受最真切的只能是自己的痛苦,“他”呢?“他”为什么这样做?“他”是痛苦的吗?小说没有给出答案。《女人的胜利》中,我们首先同情的是林红,一个发现丈夫有了外遇的妻子;接着是李汉林,一个诚心悔改自我惩罚的丈夫;在破镜重圆、皆大欢喜的最后时刻,我们开始同情那个张惶失措的第三者——一个叫青青的女子,女人的胜利同时也就是女人的失败。小说的叙述使读者的同情和认同不知不觉地转移,从一个人物到另一个人物。事实上,在我们的生活中,我们难以判定:谁是施害者?谁是受害者?谁是遗弃者?谁是被弃者?谁是演员?谁是看客?在这一时期的余华小说中,作者基本采用个体的叙述立场,强调对独立个体的呈现,这一对独立个体的关注,后来逐渐

漫延至对群体中的每个个体的关注,到了新世纪,余华小说的叙述立场则从个体转向了群体。

### 三、群体的胜利:余华 新世纪小说写作的叙述立场策略

五四前期文学创作及理论中对于独立个体的热切呼唤,随着时局与环境的变化日渐衰微,中国知识分子在历史浪潮中逐渐远离了“个性话语”,将自我融入民众之中,将个体融入群体之中,实现自我身份的转换和认同。当然也有文化传统方面的原因促成这一转换,如马克思·韦伯所指出的,古代中国的个人在经济上从属于家庭、宗族,在政治上从未有独立的公民身份,在文化上缺少与公权抗争的文化资源,因此不能“拥有建立完整人格的期望”。这一自我身份的转换表现于文学写作,即为叙述立场策略的从个体到群体的转向——余华新世纪创作的长篇小说《兄弟》鲜明地呈现出这一策略转向。

这是迄今为止最长篇幅的余华小说,也是余华沉寂多年后最具雄心、自称为“正面进攻”的作品。《兄弟》延续了《活着》和《许三观卖血记》中的成功策略——将个体的苦难命运与社会环境和更广泛的群体生活相联系,试图见微知著,以个人寓时代。但《兄弟》与之前的长篇小说创作有着明显的技术差异:余华摒弃了他擅长并赖以成名的极简主义手法,而不惜笔墨对场景、人物和情节进行铺陈渲染;也改变了单一主人公、单一线索的惯用模式,而采用性格和命运各异的李光头与宋钢兄弟为并列主人公,进行双线叙述;还调整了偏写实主义的叙事技巧,而更多采用夸诞的漫画式手法;最重大的差异在于,之前小说中存在的(作为人物或者作为隐含作者的)独立个体不复存在了,在无论“苦难秀”还是“滑稽秀”之下弥漫的是群体的胜利的欢呼。

个体的消亡集中体现于小说的人物身上。主人公李光头是被作为引领时代风潮的个性化人物来刻画的,但是他的所谓个性,虽然与小说中文革时期的政治标准至上的群体性相悖,却与小说中改革开放之后经济标准至上的群体性完全融合,也就是说,他的个性行为不过是未来的群体性行为的预演,其个性被金钱为王的游戏规则束缚,而

不是以生命个体的自由、独立为旨归的。以其最看重的兄弟情和爱情为例,小说以大量笔墨铺陈了李光头和宋钢的兄弟之谊,最终却被李光头和嫂子林红的通奸及因此造成的宋钢自杀完全消解;李光头对林红的20年痴恋,最终却以“我不会谈恋爱,我只会干恋爱了”的强奸戏告终。另一个主人公宋钢是被作为诚实正直而不合时宜的个性化人物来塑造的,但是他对群体性的对抗十分乏力,最终以经济地位、性别身份、人格尊严、内心操守和生命健康的全面崩溃而告终。他为了让妻子林红过上更幸福的生活而跟随江湖骗子周游离家远行去赚取钱财,不惜作变性丰胸手术来推销假药,并非是为了个性化的爱情而牺牲自我,而是为了获得群体的认同而放弃自我,他不像福贵、许三观一样有着独特的对生活、爱情的理解和个人的价值观,而是以群体的价值观为自己的价值观,以为圆满爱情和幸福生活必须以大量金钱为基础,成为金钱为王的游戏规则下的奴隶和失败者。宋凡平,作为李光头和宋钢的父亲,是兄弟二人的精神向导和心目中的英雄,他最后的结局不单是肉体的死亡,也是意志的毁灭——“宋凡平不再反抗了,他开始求饶了。”林红,作为宋钢的妻子和李光头的情人,是引发兄弟二人之间恩怨情仇的关键人物,她最后的结局耐人寻味:“我们刘镇有谁真正目睹过林红的人生轨迹?……然后美发厅出现了,来的都是客以后,一个见人三分笑的女老板林红也就应运而生……她的手机白天黑夜地响,她差不多每时每刻都在笑眯眯地对着手机说‘局长呀’‘经理呀’‘哥呀弟呀’,然后她就会说‘走了几个旧的,来了几个新的,新的个个年轻漂亮。’”“没有人知道宋钢的死在林红心里烙下了什么”,不过我们可以知道,没有奇迹发生,也没有救赎完成,更没有化茧成蝶,最终,金钱为王的游戏规则下驯服的群体中的一员出现了,个体的神话于此终结。

个体的消亡也体现在隐含作者身上。首先,《兄弟》中有较多媚俗性质的性描写和含有性暗示的场景描写。张清华在《〈兄弟〉及余华小说中的叙事诗学问题》一文中将其与拉伯雷的《巨人传》相比附,认为其粗鄙和猥亵是一种风格化的表现,包含着“对于社会生活以及世俗价值的正

面的讽喻意图”(《文艺争鸣》2010年第23期),但这种比附或许是不恰当的。巴赫金在《弗拉索瓦·拉伯雷的创作与中世纪和文艺复兴时代的民间文化》中这样论述“在拉伯雷的作品中,生活的物质和肉体因素——身体本身、饮食、排泄和性生活——的形象占了绝对压倒的地位。这是典型的为肉体回复名誉,对中世纪禁欲主义的反动。”但近似的评论并不适用于《兄弟》,这是因为《兄弟》的隐含作者生活于物质和肉体因素本就占据统治地位而非受到极端压抑的当代,同样的描写不复具备同样的颠覆性,相反成为一种媚俗;何况《兄弟》中的性描写并不像《巨人传》一样给人以自由不羁之感,也不像《巨人传》一样具有嘲谑威权之用,而是给人以粗暴、扭曲之感,并印证了无论是来自政治、经济还是人际社会的权力的无与伦比的强大,性描写不是挑战权力的号角或者有力的笑声,而是成为臣服于权力的颂歌或者无力的哀啼。其次,《兄弟》过多采用了类型小说的情节模式和漫画式的扁平人物塑造方法。比如李光头如同财神附体般的神奇发迹,犹如武侠小说的主人公获得神奇的武功,虽然满足了读者不劳而获的虚妄臆想,但并不具备现实生活的基础,也不符合人性的逻辑和社会的常识,因而李光头的痛苦抑或欢乐,不是真实的痛苦与欢乐,李光头所遭遇的苦难,也不是真实的人性的苦难,而是如同电子游戏般用于打怪升级的关卡。与此相对应的,宋钢除了正直诚实之外,还被集中安上了身染重疾、性能力不济、表达不畅、脑子不灵光等诸多毛病,因而宋钢的悲剧不是因诚实正直的性格不合时宜而造成的命运的悲剧,而是由过多的巧合铺排而成的人造的悲剧。因而无论是李光头还是宋钢,都不足以寓指我们的时代、我们的生活。《兄弟》之所以“失真”,并非是作者采用了夸诞式的、狂欢化的手法,而是因为:我们置身于其间的生活远比《兄弟》所虚构的更为荒诞,作者的想象不是因高于这个时代(的现实)而不被理解,而是因低于这个时代(的现实)而黯然失色。类型化的情节、扁平化的人物、低于现实的匮乏想象——这一切意味着曾经那个独立、自由的隐含作者已然消失,代之以一个偶尔嘲人或自嘲但是遵奉现实功利的犬儒者,如同小说中的赵诗人和刘作家一样,

文学写作,成了价格的标签和谋生的手段。残雪曾经在访谈中说“丑陋、阴暗和绝望,只要有那一束光,一切就被照亮,如同魔术似的,丑变成了美。”(《小说评论》2004年第4期)余华新世纪之前的小说中也有来自独立个体的那一束光,但在《兄弟》中,群体的彻底的胜利熄灭了它。

虽有不足,但《兄弟》并非新世纪文学史上可有可无的存在。《兄弟》之于新世纪文学史的意义主要在于:它展示了庸众的胜利,不独在小说里,也在小说外;展示了个体的消亡,不单在普通市民之中,也在诗人和小说家之中;它标记出了新世纪主流文学写作策略的重大转向——从个体到群体;也宣告了80年代先锋小说所具有的“纯文学”式的美学意味和形而上意味的消退和丧失。

## 寻找父亲与叩问神性： 余华小说的精神之旅及未尽之思

黄江苏

(浙江师范大学 人文学院 浙江 金华 321004)

寻找和认同英雄父亲是余华小说的一个母题。但在余华的长篇小说中,“寻找父亲”却呈现为失而望得、得而复失的过程,这足以引人思索。《在细雨中呼喊》展示世界普遍的罪、恶、恐惧与战栗,启示这是好父亲阙如的结果,呼喊父亲的出场。经由《活着》到《许三观卖血记》建构起来的好父亲形象,在《兄弟》当中遭到了全面颠覆,好父亲遭到弑杀,美德遭到践踏,新一代在如何做父亲的命题中出现迷茫。在与陀思妥耶夫斯基《卡拉马佐夫兄弟》的对比中,可以看出基督教信仰是一个出路。与余华在信仰上对话成为一个可能的命题,将作品中萌芽的宗教感培育成熟,是余华小说写作可能且有益的资源。

### 一、罪恶的父亲与苦难的世界

王安忆曾说“余华始终像一个孩子,处在父亲关系中的孩子”,“寻找和认同英雄父亲是他的一个母题”。她这么说首先是出自她作为文学家