

天堂的哀歌

张清华 著

山东文艺出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

天堂的哀歌/张清华著. —济南: 山东文艺出版社,
2005.12

(e 批评丛书. 第2辑/吴义勤主编)

ISBN 7-5329-2500-5

I. 天… II. 张… III. 当代文学—文学评论—中
国 IV. I206.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 122073 号

主管部门 山东出版集团
集团网址 www.sdpress.com.cn
出版发行 山东文艺出版社
电子邮箱 sdwy@sdpress.com.cn
地 址 济南经九路胜利大街 39 号
印 刷 山东新华印刷厂潍坊厂
版 次 2005 年 12 月第 1 版
2005 年 12 月第 1 次印刷
规 格 开本/980×680 毫米 1/16
印张/21.5 插页/2 千字/339
印 数 1—3000
定 价 26.00 元

瞧，他们走来了（代总序）

吴义勤

二十世纪九十年代以来，中国社会完成了一次巨大的历史转型，这次转型在全面推进中国社会的现代化进程的同时，也给中国的精神文化领域带来了前所未有的迷茫、困惑与创伤。而文学和文学批评则无疑是首当其冲的受害者与牺牲品，文学的边缘化、文学中心地位的失落、商业对文学的冲击、公众对文学的冷淡等等，都使九十年代的中国文学陷入了前所未有的困窘之中，在此情况下，文学批评的风光不再、饱受诟病也就更是自然而然的了。不仅如此，九十年代以来中国文学和文学批评的困境还来自于其自身的压力，那就是八十年代中国文学及文学批评与意识形态“合谋”而形成的“繁荣”，已经事实上构成了九十年代中国文学及中国文学批评的一道挥之不去的阴影。不打破这个“神话”、消除这道阴影，九十年代的中国文学和中国文学批评的“真相”就会被遮蔽，就不可能得到客观和公正的评价。

仅就九十年代以来的中国文学批评来说，“缺席”、“失语”的指责可谓不绝于耳。但这种指责又在多大程度上是接近真相的呢？许多人在怀念八十年代文学批评和文学批评家的背景上，面对一大批八十年代成名的文学批评家在九十年代纷纷离开文学批评现场的事实，发出“缺席”、“失语”之类的感慨其实是完全可以理解的，但是他们不能据此忽视另外一种事实：那就是在八十年代批评家离场的同时一大批九十年代批评家的登场，以及这代批评家在九十年代的批评业绩。真相也许是这样的：一代人走了，又一代人来了，但是对上一代人怀旧、挽留、痴情甚至有些怨艾的目光，模糊了我们的双眼，使我们对新一代人的成长与奋斗视而不见。

这其实也就是我们策划这套“e批评丛书”的背景。关于九十年代的中国文学批评，我们有自己的判断，我们不认同所谓“缺席”、“失语”之说，更不认为九十年代的文学批评对比于八十年代就是倒退了，相反，我们更愿意把九十年代看做文学批评回归其本体的一个过程，这个过程也许还够不上“超越”、“突破”之类夸张的说法，但是它前进的步伐却无疑是坚定而有力的。我们选择的十位批评家大多出生于二十世纪六七十年代，他们在九十年代取得了丰硕的批评业绩，他们的地位、名声和影响也许还无法与八十年代那批批评家相比，但是他们有自己全新的追求，他们第一次“集体亮相”也算得上是对一个时代文学批评成就的一次总结和展览。这套丛书不是宣言，也不是证明，而是一次货真价实的“呈现”与“展示”，这代批评家将用他们最优秀的批评文字标示一个新的时代的到来。

“e批评丛书”最终能够面世，首先要感谢的是山东文艺出版社的路英勇社长。早在二
年深圳大学的一个学术会议上，我、洪治纲和谢有顺就有了这套丛书的设想，后由于种种原因一直未能如愿。二
三年十一月份，山东文艺出版社的路英勇社长和陈光新总编邀我、张清华、施战军和黄发有四位在出版社召开了一个选题座谈会，我谈了这个选题，得到了路社长的热情响应。他对九十年代的文学批评非常熟悉也非常关注，当即就给这个选题以很高的评价。后来几天，我又和路社长进行了几次热烈的长谈。我拟了这代批评家二十人的名单，最后由路社长和陈总编定下了出版两辑的规划并圈定了两辑批评家的人选名单。就连“e批评”这个丛书品牌也是我和路社长在长谈中确定的。在我们的理解中，“e”时代既是二十一世纪信息时代的指称，又

是一个指向未来的不确指的年代，它是告别，又是开端。而“e”批评则应是能体现“e”时代文学批评“标高”的批评，它应超越前人，启示未来。因此，对我们来说，“e”批评既是“确认”，又更是一种“期待”，我们期待一流的批评，期待优秀的具有特殊“高度”的批评家。令人高兴的是，由汪政、晓华、郜元宝、李敬泽、阎晶明、谢有顺、何向阳、洪治纲、王光东、施战军等十一位批评家组成的“e批评”第一辑一推出就受到了文学界和广大读者的热烈欢迎，无论从学术效应还是从发行销售情况来看，都可谓取得了令我们意想不到的成功。这无疑大大增强了我们编好“e批评”第二辑的信心。此次，王彬彬、张新颖、王干、张颐武、李建军、杨扬、张清华、黄发有、贺仲明、张学昕十位成就斐然的青年批评家再次汇集到“e批评”名下，我相信，他们的批评业绩和他们个性化的批评风格一定会带给我们新的惊喜。

当然，我们知道，历史不是由自己书写的，“e批评丛书”同样也不是一个历史的“定本”，它也许证明不了任何东西，但它是一个“平台”，它让这代批评家拥有了交由历史审判与选择的机会。他们就这样走来了，历史也许将会由此被改写。

2005年春节于济南

自序：文学作为个人记忆

在深秋的夜里，我整理着这些熟悉而又陌生的文字，心中充满了莫名的喜悦和悲伤。我想起一个个褪色的日子，带着我的生命和思绪一点点地消逝远去。我想起也许正是它们，这些我亲手炮制的文字，把我一点点送入了不再年轻的年代。说不上喜欢它们，但我知道它们是我逝去的生命的一部分。在过去的岁月里，我写下了许多有用和无用的、速朽和随后再朽的文字，也刻下了一段弯曲的足迹。曾几何时，我对文学这样一种“事业”充满了朝圣一样的追慕与信念，而今，我依然在这条荆棘之路上迈步前行，只是原来那种空幻的理想，已经被一种朴素的职业心所取代。

文学研究注定是一种艰辛而不被命运垂青的劳作，在当代中国，在这个充满了“变革”、“求新”的与时俱进的时代，一切恒常和稳定的东西都在遭受着迅速的吞噬和遗弃，而我们所目击和亲历的文学也成了这一过程中最尴尬又变动不居的一部分。从事文学研究与批评成了一种无休止的赛跑，批评家气喘吁吁，写下的文字粗糙不堪，无聊的废品俯拾皆是。但他们又是一群无名的功臣，他们的勤奋工作和受虐狂的气质，也在一定程度上影响甚至创造了文学的历史，一长串链条上的一个个现象和名词，都是被他们生生“制造”出来的。批评具有虚构的性质，与文学写作一样，这样也就有了一份独特的快乐。

我曾羡慕这样一种快乐。某种意义上，借一种理由做一个文学的职业阅读者，并再借以写下一一些虚构的诗性文字，以此来消费生活、支垫人生，比学术研究的“终极真理”更能够吸引我。我知道我不过是那种喜欢把一支笔划来划去的人，寻找一个工作、一个批评的角色可以满足我的这种癖好，这使我无意中走上这样一条路。我慢慢地把最初的兴趣和梦想变成了一种习惯，而这样一种习惯可以为我提供磨炼思维与增长心智的理由与条件。我觉得，我是在一遍遍摆弄文字的时候，慢慢地懂得了一些人生的道理，慢慢地咀嚼出命运那意味深长的果核，还有一个生命的成长速率，并一点点地编织了我自己与文学有关的生命记忆……事实上，我是借助着文学评论与研究来敷衍我个人的足迹，并编织我自己的“叙事”的。当我疑问自己：这么多年我究竟干了些什么？它们就跳了出来，说，你编织、创造、虚构了我们，曾给过我们生命。这时，我就会对自己产生那么一点点由衷的敬意，一点小小的满足。

我用了“天堂的哀歌”这样一个词语来给这本书命名，首先是一个偶然，因为我曾经用它来命名我的一篇谈论作家苏童的文字。“天堂”符合我对文学最原初的一种想象，而成年后的体验又让我知道了它所包含的不幸与忧伤。出于这样的矛盾，文学使我困惑，它给我的感觉是一个两面的复合体，它带给我的是等值的笑与哭、歌与泪、信心与颓废、欢乐与哀情。如果它是一支歌，那就是哀歌；如果它是一幕剧，那就是包含了荒谬的喜剧。而我对它的感知与评说，也无非是把我的悲与喜、欢悦与哀伤敷衍成同样的文字——因为说到底文字本身需要的“粘合剂”，就是它的搬弄者的感情分泌物。词语的生命就是人的生命。我无意炫耀或张大词语本身，也不是在玩弄两个含义相反的词汇以增加题目的张力，而是试图用它们，来追念我曾经迷恋的诗性与想象，当然，也暗示我以文字表达追求良知、解释现实的内心情结，同时它们也是我对自己的文字的一种自律与要求——我要努力使它们更接近文学本身，而不是只论斤两抛出它们。再者它们还

表达了我的一种心境，一种无奈的执著，一种带着暖意的凄凉。我相信在这样一个本身就上演着说不上悲喜的戏剧的时代，人们对文学的感受能力，正在由从前的毛糙而变得精微、成熟和真实起来。他们需要日常的悲与喜，两者都要，谁也不排斥谁，不会非此即彼。他们也许会想，哈！“天堂的哀歌”，稍稍俗了点……但也有那么一点点意思。

一本书，就像一个孩子，总要起个名才是啊。

2004年暮秋，济南舜耕山下

目 录

瞧，他们走来了（代总序）	吴义勤	1
自序：文学作为个人记忆		1
文学的减法		
——论余华		1
天堂的哀歌		
——论苏童		15
叙述的极限		
——论莫言		29
叙事·文本·记忆·历史		
——论格非小说中的历史哲学与历史诗学		53
从这个人开始		
——追论一九八五年的扎西达娃		69
从“青春之歌”到“长恨歌”		
——中国当代小说的叙事奥秘及其美学的变迁		82
解构主义与中国当代文学		108
民间理念的流变与当代文学中的三种民间美学形态		124
精神分析：三个实验细读的案例		
——在海德堡大学的一次演讲		145
当代小说中的皇帝婚姻模型		165
经典与我们时代的文学		174
四个问题，互不相关		181
长夜漫笔		
——关于“真实”与“虚构”的思考		200
小说丛谈四题		210
域外札记		221
作为文学“敌人”的批评家		237
这就叫天花乱坠		
——关于批评家的李敬泽		244
五位“朦胧诗人”的过去和现在		
——此关于食指、舒婷、哑默、林莽和梁小斌		255

“谁来追赶这令人心碎的变化” ——阅读翟永明·····	280
当代诗歌的民间版图 ——阅读民刊札记·····	288
大地上长出一串诗歌的果子 ——关于山东青年诗界的随笔五篇·····	302
网络时代的诗歌伦理·····	322
跋：诗与思想的理性之路 ——关于张清华及其文学批评·····	周海波 327

文学的减法

——论余华

笛福的虚构世界中的痛苦，有如它的欢乐，像真实世界的痛苦欢乐一样实实在在，这正是他的虚构世界的本质。

——伊恩·P·瓦特：《小说的兴起》

文学历史的存在是按照“加法”的规则来运行的，而文学史的构成——即文学的选择则是按照“减法”的规则来实现的。从这个角度看，历史上的作家便分成了两类：一类只代表着他们自己，他们慢慢地被历史忽略和遗忘了；而另一类则代表了全部文学的成就，他们被文学史记忆下来，并解释着关于什么是文学的一般规律的问题。也就是说，这样的作家不但构成了他们自己，还构成了“规则 and 标准”。余华现在似乎已被人们发现是这样一位作家了，这是他越来越多地被谈论的一个原因。因为单就作品的数量而言，一九九五年以后的余华和此前的余华几乎没有什么区别，但在被理解的程度和被评价的高度上却差异巨大。在最近的几年里，余华不但越来越得到不同层次的读者的欢迎，而且还产生了相当的世界影响，就是在日常的谈论中，关于余华的话题也比以往多得多。这其中原因固多，但我想最重要的，是因为这是一个长时间“选择”的结果，它包含了一种历史的“水落石出”，以及“现象”与历史之间复杂的互为映现的关系，它负载了我们时代关于文学的诸多“元问题”。事实上人们谈论余华已不仅仅是在谈论他本身，而更是在思想他的启示和意义。

由此我就想，余华的这种不断的重新被“发现”是否是一个标志，一个讯息——表明着当代中国文学在文本、规则 and 标准上出现了某种意义上的成型和成熟？也即是说，人们在“发现”余华的同时，是否还试图据此确立了一些关于当代艺术的理念，一些评价文学的标准？如果真的是这样的话，那应该是读者和余华一起创造了他的那些作品，也创造了以他为范

本的成熟的小说范例和艺术规则。对于已经有了一百年历史的新文学、对于有了二十余年探索实验的当代小说而言，我期待并宁愿在这样的层次上来理解余华。

经验和形式：通向形而上学之路

二 年秋末，笔者有机会比较频繁和直接地接触到一些西方学者时，曾经留心做过一些调查。当我在海德堡大学汉学系客座讲授题为“中国当代文学中的历史叙事及历史意识”的研究课程时，我常询问德国及其他欧洲国家的学者——问他们最喜欢的中国作家是谁，回答中所喜欢最多的是余华和莫言。我问他们，中国当代的作家很多，为什么偏喜欢余华和莫言？回答是，“感觉他们两个与我们的经验最接近”。问他们最喜欢的作品是哪部？几乎所有的回答都是《许三观卖血记》。这个回答使我哑然失笑，因为与我的预料十分吻合。“经验的最接近”当然是不同文化背景下文学能够沟通的一个最重要的条件，但外国人认为《许三观卖血记》这样“非常中国”的作品同他们的经验最接近，却是很有意思的事情。

显然，这不仅是一个“原因”，而且还应该是一个“标准”了，它表明了一个作家身上所包含的“人类性的量”。而余华的作品中这种含量无疑是多的。这或许不足以表明余华和莫言就是现今中国最优秀的作家，但他们两个却是比较多地产生了“世界影响”的作家。这种影响的实现确实需要很多因素，现在还不能盖棺定论，但像《许三观卖血记》这样的作品，我相信已具备了成为“世界文学”的可能。这表明余华在他的小说写作中，一定有一种特殊的东西——即一个特别“简便”的、容易逾越民族与文化屏障的通路。

这里牵扯到问题的另一面：像莫言这样的作家，最鲜明的还不是他的“人类性”，而恰恰是其“民族性”，可为什么他也同样被西方人所喜欢？这说明“人类性”并不排斥民族经验，某种程度上还基于后者的含量。莫言正是因为其丰厚的民族经验与东方文化的含量，才成为了一个具有很高人类性的作家，从《红高粱家族》到《丰乳肥臀》，再到《檀香刑》都是例子。这其中当然有所谓“东方主义”或“后殖民主义”一类问题的背景与原因，但他的确是中国作家中最善于、也最成功地将民族经验最大限度

地折射给西方人看的一个。这其中的“诀窍”，我认为是对“人类学”和“精神分析”的方法的特别擅长，是这样的视角或方法使他对人性的发掘具备了“可沟通”的性质。余华在其早期也是热衷于用“人类学”或者“精神分析”的手段，但他却不像莫言那样执着于感性而繁复的二十世纪中国的苦难而荒谬的历史，而是通过对历史的“简化”而使“中国人民的经验”世界化了——他把这些本来很“民族化”的经验抽去了其具体的时间和历史背景，并由于背景的抽离而具有了接近于“永恒的形式”的意味，从而将其有效地形式化和哲学化了。

这在某种程度上暗合了诗歌中“纯诗”的原理：具体性的消失反而带来内涵的扩展和纯化。结构主义者对神话和小说叙事的研究也证明了这一点，小说在内容和故事上可以千变万化，在叙事的结构与形式上却总是有限的那么几种原型。如有的叙事学理论家在论民间故事的叙事功能时所说的，“与大量的人物相比，功能的数量少得惊人。”事实上神话和小说也是如此，它们常常“既是多样态的，丰富多彩的，又是统一样态的，重复发生的。”^①余华正是把小说所负载的经验，和小说所依赖的叙述形式都作了“提纯的简化”。这种内与外的双重提纯，成功地把文本简化到了极致。我相信这也是西方人喜欢并容易“进入”他作品的一个原因。因为这种简化并不导向简单和浅薄，而是使小说在内容和形式方面都更接近于抽象的哲学——像卡夫卡一样。这样他就穿越了“道德”、“历史”、“社会”、“现实”等等易于使叙述产生滞留的层面，以及对“意义”的虚拟流连。以《活着》为例，这部小说在其问世伊始并没有立即获得后来这样巨大的声誉，原因是人们只能“逐渐地看到”它在简单的外表下所潜藏着的巨大丰富的潜文本。为什么没有一下子发现？是因为它已然简化到了一个近乎单纯的程度，达到了超越意义——几近于“无意义”的地步。

从“减法”的角度讲，《活着》可以概括为“一个赌徒的故事”，即关于一个人“输得有多惨”的故事。这样，它就还原到了一个最古老和最朴素的经验原型，它的叙述对人所产生的不可抵抗的诱惑力就这样出现了。作为普遍的生命经验，和人类自古以来的一个无法消除的心理症结，“赌”在这里已经超越了道德，而产生出更深刻的经验内容，因为以生命做赌注

^① 普罗普语，见叶舒宪《结构主义神话学》，第7页，陕西师范大学出版社，1988年版。

与命运赌博，可以说是人生普遍的处境。福贵的一生就这样具有了普遍性，他由开始的一个富家子弟、一个家财万贯的恶少，到输得一无所有，再到承受失去一切亲人的地狱般的经历，其实就是一切生存者的寓言——从天堂到地面，再到地狱般的深渊，这是在“空间”意义上的一个位移；在“时间”的意义上，它和每一个个体的生命经验又是完全重合的：一个人从小到大，再到老死，实际上就是一个从富有到贫穷、再到被完全剥夺的过程；如果按照西方人的方式来理解，这又是一个由“原罪”到“赎罪”的过程。《活着》在人们的心灵中所唤起的是这样一种简单又复杂的经验，它的主人公承受了太多，他饱经沧桑，他所拥有的，乃是人生全部的欢乐和苦难的戏剧性的极致。

这就是不仅是形式，还是哲学了。很显然，对苦难的承受会“改良”一个人——不是改良了这个人本身，而是改良了人们对他的态度，使人对他从憎恨到怜悯，发生截然相反的逆转。在这样的阅读反馈中，人物历经了从极恶到向善的过程，并历经了从地狱到天堂、从天堂到地狱的双重逆转，这是戏剧性的、诗一样的逆转。人们就这样接受了福贵，并为他叹息、伤心和流泪。《活着》也因此成为了一部让人感动的寓言，它所揭示的绝望与地狱式的人生，便成了一座真正的哲学启示录。

迄今为止，《活着》是当代小说中超越道德母题的一个典范，它不但高于那些以“解构”现存道德为能事的作品，而且也高于那些一般的在伦理范畴中张大道德的作品。它使小说中的道德问题越出了伦理层面，而成为一个哲学的甚至神学的问题。这是余华受欢迎的另一个原因。

但要讲形式感，《许三观卖血记》更胜过《活着》。《许三观卖血记》在其叙述的故事寓意、结构类型上，都实现了对人生大戏的喜剧式模仿：许三观的一生是卖血的一生，这本身就是“以透支生命来维持生存”的生存本质的一个归纳；而卖血的速率——一次比一次的间歇更短、一次快似一次、一次比一次更接近死亡、最后是长长的结尾的尾声——同生命的速率之间，是一种令人痛彻骨髓的、不寒而栗的同步合拍。它验证了每个人都大致相似的生命经验，这种经验遍布人生的各个时期、各个角落，它甚至如同性交的速率，让人感受到死亡与创造的痛苦与快感，也尤似一乐、二乐、三乐的出生那样充满着深在的复杂和直感的简单……它是这样富有形式感地简化、也深化了一个底层人物的一生。某种意义上，“三”是一

个含糊的复数，它所暗含的“道生一、一生二、二生三、三生万物”的道理，揭示了一个简单与复杂的相依相生的辩证法。一切都进入了这样一种节奏，甚至小说在语感上的有意重复，以及叙述过程中对简单数字的刻意凸显与夸张（比如许三观对许玉兰许多次的“清算”）。某种意义上，《许三观卖血记》是一首诗，一段音乐，像余华自己说的，是“对长度的迷恋，一条道路、一条河流、一条雨后的彩虹、一个绵延不绝的回忆、一首有始无终的民歌、一个人的一生。”^①

事实上，经验唤起的人的感受比思想更多，而且来得更直接和更鲜活，也更容易沟通。余华深谙此道，这是他能够获得普遍意义的诀窍。我想起了萨特对弗朗索瓦·莫里亚克的小说《黑夜的终止》的批评，他的“生硬而冷酷的作品”，因为它缺乏把思想化开的能力，和杂乱而笨拙的实在无法与“时间壮观的流动”融为一体的叙述，故而难以成为真正“勾住人的心魂”的小说。“为什么这位严肃认真的作家没有达到目的呢？莫里亚克先生……采取了上帝全知全能的做法，但小说是一个人写出来给人看的东西，上帝的目光可以穿透事物的表面而不稽留在表面上，在上帝看来，小说和艺术都是不存在的，因为艺术是靠表面而生存的。”^② 但这样一个道理并不是人人都懂得的。在余华这里，“内容的形式化”和“形式的表面化”，正是使他成为一个因简约和“表面”而出色的作家的原因。这实际上在他的早期作品中也很明显，人们热衷于谈他早期小说中“实验”和神秘的一面，却忽略了他其实早就追求的简化的一面，《鲜血梅花》就是一个例子。它不但是一个对汗牛充栋的传统武侠小说的形式化的奇妙归纳，是一个“技术含量”很高的“元小说”实验，同时也连接着幽深而敏感的无意识经验——比如阮海阔对“为父复仇”这一使命的源自无意识的逃避，实际上还可以和《哈姆莱特》那样的作品中所蕴涵着的、为弗洛伊德所阐释过的深层无意识内容勾连起来；他的逃避复仇却又无意中使别人代为完成了复仇使命的意外结果，也更连接着中国人传统的“不期而遇”、“因果轮回”、“无为而无不为”的丰富经验。对这样的小说的阅读绝

① 余华：《许三观卖血记·中文版自序》，南海出版公司，1998年版。

② 萨特：《弗朗索瓦·莫里亚克先生与自由》，《境遇》，第一卷，见《文艺理论译丛·2》，第318页，中国文联出版公司，1984年版。

不是强制性地塞给读者一个意念，一个主题，或者煽惑其情感与情绪，而是完成对读者的经验的唤起，以及其对人类普遍的共同经验的探究与感受的兴趣。

在结构上，《鲜血梅花》也是一个高度“形式化”的作品，它的“结构主义叙事学”式的小说情节和上述所说的经验达到了完全的统一。经验的敏感性不只表现在上述的深度的人性内容，同时也表现在形式上，读这样一个短篇，所唤起的阅读经验几乎可以涵盖所有的武侠小说，也就是说，它不仅在内容上、而且在叙述上也同样敏感地沟通着人的经验世界。这种情况即使在《一九八六年》、《现实一种》、《往事与刑罚》、《古典爱情》等等比较繁难的小说中同样是典型的。我想这是余华之所以被日益广泛地发现和承认、被读者在感受的过程中逐渐认识和接受的一个根本性的原因。

叙述的辩证法

坦率地说，在读到许三观一家在饥饿中“用嘴炒菜”这一节戏剧性的对话场景之前，我对《许三观卖血记》这部作品、对余华的整体理解和认识，是将他和一些同时期的先锋作家等量齐观的。但这一小节叙述改变了我的看法，也使我对余华的阅读与理解上升到一个新视界。我知道这样的描写是一种标志，在此之前，不只关于一个年代的饥饿记忆的描写已经多得可以车载斗量，而且它们给人的感觉也是如此相似，只有这个让人发笑的故事才震撼了我：同样的经验原来可以用如此不同的“经验方式”来表达。这就是“文学的减法”，一个再朴素不过的道理，但却一定要经过许多年才能被认识，被实践。在我的阅读经验中，还没有哪一个细节能够像这段描写这样使我感受到叙述的戏剧魅力，感受到辩证法的力量。我相信许多年后人们书写文学史的时候，将不会忽略这个段落。这也是促使我说了开头那些话、并下决心写这篇论余华的文章的一个主要的驱动力。

有一个例子可供参照，这就是鲁迅。我们在对鲁迅的研究中始终存在着一个很大的偏离，因为我们总是过多地把鲁迅看做思想的化身，以此来谈论他的文学作品。然而如果我们没有把“新文学”等同于“新文化”的

话，应该好好地研究一下鲁迅的小说文本和小说艺术。我想，时至今日还没有哪一个新文学作家敢于说他在文体方面、小说艺术的成就方面已经“超过了”鲁迅，而就是这样一个作为新文学和现代白话小说典范的鲁迅，支撑其地位的作品不过了三三十来个短篇小说，区区十几万字的规模。这其中奥妙何在？固然是因为鲁迅占了“第一个”的先机，可是根本上还是因为他所创造的文体和表达方式所具有的难以超越的经典意义。在这个经典的构成里，我以为有两个因素不能忽视，一是他的简约而富有戏剧活力的形式，二是他的经验的深度、经验的概括力以及翻新古老的小说经验方式的能力。这使他的表与里两个方面都臻及了“最高的范本”的境地。当然，这个话题我无法在这里展开，只是作为我们来看待余华的一个参照角度而已，某种程度上，他是当代作家中深知鲁迅的小说三昧、并且有所承继和光大的一个。

在一九八九年的一篇有名的随笔《虚伪的作品》中，余华表达了他对“陈旧的文学经验”的厌恶，对“缺少想象力”和被“日常生活所围困的经验”的超越欲望。但他却说，“我的所有努力都是为了更加接近真实”。他追求真实，但以往的陈旧僵死的经验方式却使人远离真实的经验。因此他在寻找一种看起来更“虚伪”的形式，当他写下了看起来似乎不可能发生在“现实”之中的《现实一种》——这一幕“现代主义悲剧”的时候，他又得出了“生活是不真实的，只有人的精神才真实”^①的结论。显然，余华是最谙熟“虚伪”和“真实”之间的辩证法的，由于这样的理解使他的作品无论是在早期还是在后期，都是一种“真实的谎言”或“用谎言来表述的真实”——一如加缪所推崇的笛福的话，“用虚构的故事来陈述真事”^②。只不过在前期是“由虚伪抵达真实”，后期则是“从虚拟的真实抵达了更像真实的真实”。特殊的抽象能力使他在真实和虚拟之间，找到了自己的经验世界。

因此在这一部分里，我要谈一谈余华的“叙述的辩证法”的几个侧面，他的多与少、简与繁、轻与重、悲与喜、甚至智与愚。不过，在这一系列的“二元关系”中，低调的“减法”仍然是他的轴心。

① 余华：《余华作品集·2》，中国社会科学出版社，1995年版。

② 加缪：《鼠疫》题记，译林出版社，1997年版。

先看简与繁。前文说简约成了余华小说的诀窍，然而在他这里简约从来不是产生自简单，而是产生自复杂。对余华来说，人们惊讶的是他的前期和后期作品之间如此巨大的反差，前期他是如此执迷于复杂的叙述实验，给读者制造繁难的障碍；而后期他看上去却是如此简单和直白，以至于连孩子和粗通文墨的人都可以成为他的读者。于是就有了一个现成的说法，认为以《活着》为标志，出现了一个从先锋到回归、从实验到返璞归真的“现实主义的转型”。但这样一个“转型说”是十分表面的，只要稍细心些我们就会发现，早期余华的小说中“简化”的意图也同样是强烈的，只不过那时人们面对他的“复杂”的表象似乎还很难从容地解读其所追求的简单。我感到，余华的卓尔不群正在于，他从介入文学的开始就没有一味地追求复杂，而是同时将两只脚伸向了复杂和简单的两极。从《十八岁出门远行》开始，这种意向就十分明显。它简化了这样一些要素：事件的背景，特别是简化了“时间”坐标；简化了过程中的逻辑，事件与事件之间没有了所谓的因果必然性，没有了虚构出来的“人物性格的发展”；它甚至简化了细节，把人们通常以为非常关键的“描述”变成了“叙述”……但正是因为这一系列的简化，使作品具有了通常所不可能具有的丰富与复杂。它变成了一个寓言，一个种族的神话：人就是这样在受骗的经历中完成了他十八岁的“成人仪式”，他的纯洁童年的破产之时便是他成熟的成年到来之际。血的教训完成了他的蜕变，一个有良知和正义感的少年，在成年人的恶、是非的颠倒和生活的教训面前，终将变得见怪不怪、对人性之恶视若无睹。其实，这样的小说已经达到与《狂人日记》和《药》、与鲁迅的很多小说并驾齐驱的高度了，只是由于余华在这时所追求的，并非叙事表层的经验化和活跃的戏剧性场景，所以在阅读上很难同时给所有层次的读者带来《许三观卖血记》那样直觉的快乐。

早期余华的任何作品其实都包含了他的简约的意图，他甚至还写了《两个人的历史》这样极其简约的作品。这就可以来反证他在九十年代、在《活着》以后的作品中的“简单中的复杂”。其实没有哪一个作家会轻易地完成一种“转型”，余华直到现在也并没有成为一个“现实主义”作家，《活着》和《许三观卖血记》这样的作品也绝不是现实主义的小说。余华前后两个阶段的作品，其差异不过是在于前期追求的是“形式的简单”，后期追求的则是“叙事的简单”，而就其经验的简化和还原于生活的

程度来讲，其差别仅仅在于，前期可能更侧重于使经验接近于人性与哲学，而后期则更注重使之接近于历史和生存。其实余华迄今为止所有的作品都可以看做标准的“寓言”，不惟前期那些以繁难著称的中篇小说，后期的《活着》和《许三观卖血记》也一样。寓言式的写法不但成就了他的精致、质朴和令人惊奇的简单，同时也造就了他的复杂、深邃和叙述上最大的恍惚感。

余华的叙述的辩证法表现在很多方面。像伊恩·瓦特对笛福的赞扬一样，他的成功在于他能够将痛苦与欢乐、真实和虚构完美地结合在一起。“减法”在某些时候会变成各种形式的“节制”甚至“反讽”，比如人们会震惊于他对于惨剧和苦难的漫不经心的描写，在《现实一种》里哥哥山岗对弟弟山峰的报复，竟是让他死于一个令他大笑不止的游戏；在《活着》中，劫后余生的苦根竟是夭折于“撑死”——他用喜剧的形式来表达悲剧的内容，用平和的承受、近乎逆来顺受的态度来体味地狱的苦难，这在《活着》中可谓达到了炉火纯青的地步。这种最生动的例子还有《许三观卖血记》里的把许玉兰无中生有地打成了妓女，之后又在许三观家里举行的“家庭批斗会”，等等。余华能够把奇闻讲述得如此朴素和真切，源于他的近乎残酷的控制力。

刻意单调的“重复”是另一种形式的“简化”，这大约是一种最能掩人耳目的辩证法了——它戏剧性地将重复和简化混于一谈。这其中有两个方面，一是小说中人物的行为与说话；二是叙述者自己的语言方式。许三观一次次卖血时的“例行程序”——不停地喝水，然后行贿“血头”，然后卖血，然后到饭店里要上一盘炒猪肝、二两黄酒……和孔乙己三次重复又有微妙不同的在咸亨酒店里出现的情景可谓神似；许玉兰对着大街一遍遍地喊“我前世真是造了孽了”的场面，同祥林嫂对行人一次次诉说阿毛之死的絮叨，也是如出一辙。这就是“重复”的意义，鲁迅是最懂得减法的，余华也懂得。这种重复的“加”里实则是包含了真正的“减”和“简”，反之亦然。某种意义上，戏剧性、形式感、经验化和节奏意味都与这种“重复”有很大关系。余华抓住了人们经验与记忆的奥秘，他的叙述给人留下了不绝于耳的余音，而且其中人物的声音和作者叙述的声音还彼此呼应、混响着，延伸在“虚构”的“风中”。余华不无得意地说，“他觉得自己应该是一个读者，事实也是如此，当这本书完成之后，他发现自己