

图书在版编目 (CIP) 数据

余华研究资料 蚩吴义勤主编;王金胜,胡健玲编
选 援—济南:山东文艺出版社, 圆园园缘

(中国新时期文学研究资料汇编援乙种 蚩孔范今,
雷达,吴义勤,施战军主编)

阴旱苑京缘原原原原

I 圆余... II 圆①吴...②王...③胡... III 圆余华—文
学研究 IV 圆圆圆圆

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (圆园园) 第 圆圆圆圆号

主管部门 山东出版集团

集团网址 圆圆圆圆圆圆圆圆圆圆

出版发行 山东文艺出版社

电子邮箱 圆圆圆圆圆圆圆圆圆圆

地 址 济南经九路胜利大街 圆圆号

印 刷 山东人民印刷厂

版 次 圆园园年 缘月第 员版

圆园园年 缘月第 员次印刷

规 格 开本 圆圆圆伊圆圆 毫米 员圆圆

印张 圆圆圆缘 插页 圆 千字 圆圆圆

印 数 员圆圆圆

定 价 圆圆圆元

出版说明

发端于上世纪七十年代末的中国新时期文学至今已走过了近三十个年头，在这三十年里，中国当代文学的面貌发生了天翻地覆的变化，一大批优秀的作家、作品支撑起了中国文学新的天空，中国文学迅速融入了世界文学的潮流并迎来了它最为辉煌的发展时期。而中国新时期文学的繁荣也带来了新时期文学评论和文学研究的繁荣，可以说，对中国新时期文学的追踪研究一直是中国当代学术界和评论界最具生机活力的领域，并取得了一系列令人瞩目的研究成果。

然而，与文学界和研究界的这种“繁荣”局面相比，新时期文学的资料工作则显得有些滞后：到目前为止，国内尚没有一套权威性的能完整反映新时期文学发展全貌的文学大系，也没有能够全面反映中国新时期文学研究历程和整体成就的系统资料汇编。这无疑为我们在新世纪全面展示、回顾、总结新时期的文学成就，反思新时期文学的经验教训，深化对新时期文学的研究工作带来了诸多困难和不便。

有鉴于此，我们特意邀请孔范今、雷达、吴义勤、施战军四位在新时期文学研究方面卓有成就的知名学者和评论家来主编这套《中国新时期文学研究资料汇编》。我们希望通过我们的工作能为广大新时期文学研究者提供第一手的权威研究资料，同时也能为他们提供在资料查找和检索方面的便利，从而为推进中国新时期文学研究走向深入和突破做出贡献。我们力求做到：一，全面系统地展示中国新时期文学研究的成就和中国新时期文学研究的现有水平；二，为全面客观地评价和认识中国新时期文学提供科学的参照和理论的依据；三，全面梳理、呈现和总结中国新时期文学的研究历史和研究脉络。

本套丛书分为甲、乙两种：甲种是关于中国新时期文学思潮、流派、

总序

文体等方面的综合研究资料汇编，乙种是中国新时期代表性作家的个人研究资料汇编。每卷除精选各个领域最优秀的研究成果外，还将以附录方式展现相关研究成果的整体索引。本套书采取开放的体例，并将长期出版下去，我们希望把它打造成一个重要的学术工程。我们的目标是资料的系统性、学术的科学性、观点的多元性、筛选的权威性并重，力争能使广大读者既对中国新时期文学研究的历史与现状有一个全面、客观的认识，又能以最快捷的方式读到中国新时期文学最优秀的研究文章。

目 录

生平与创作自述

我的真实	余 华 (园缘)
虚伪的作品	余 华 (园缘)
长篇小说的写作	余 华 (园源)
我为何写作	余 华 (园园)
叙述中的理想	余 华 (园缘)
“我只要写作，就是回家” ——与作家杨绍斌的谈话	余 华 (园缘)
我的文学道路	余 华 (园源)

研究资料

人性恶的证明 ——余华小说论 (园缘—园缘)	樊 星 (园缘)
余华的疯言疯语	王彬彬 (园园)
非语义化的凯旋 ——细读余华	赵毅衡 (园园)
胜过父法：绝望的心理自传 ——评余华《呼喊与细雨》	陈晓明 (园园)
余华创作中的苦难意识	郜元宝 (园园)
论余华的叙事循环	何 鲤 (园园)

一种中国的现实

——阅读余华 [丹麦] 魏安娜著 吕芳译 (页 1)

长篇小说叙事中的声音问题

——兼谈《许三观卖血记》的叙事风格 张 柠 (页 2)

试论余华小说中的后人道主义倾向及其对鲁迅启蒙话语的解构

..... 耿传明 (页 3)

论余华小说的黑色幽默 余岱宗 (页 4)

虚妄的献祭：启蒙情结与英雄原型

——《一九八六年》的文化心理分析 摩 罗 杨 帆 (页 5)

伤痕即景，暴力奇观

——读《十八岁出门远行》 王德威 (页 6)

无边的写作

——《我能否相信自己——余华随笔选》序 汪 晖 (页 7)

写作之途的变迁

——作家余华精神现象试读 陈少华 (页 8)

告别“虚伪的形式”

——《许三观卖血记》之于余华的意义 吴义勤 (页 9)

日常经验的再现

——论余华近年来创作走向 王 征 (页 10)

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 汪跃华 (页 11)

鲜血梅花

——余华小说中的暴力叙述 倪 伟 (页 12)

余华与川端康成比较研究 俞利军 (页 13)

主体的泯灭与重生

——余华论 郑国庆 (页 14)

暗夜里的蹈冰者

——余华小说中的女性形象解读 林华瑜 (页 15)

苦难与救赎

——余华九十年代小说两大主题话语 昌 切 叶 李 (页 16)

苦难中的温情与温情地受难

● 余华研究资料 ●

目 录

——论余华小说的母题演变	夏中义	富 华	(猿猿)
余华的生存哲学及其待解的问题	谢有顺		(猿猿)
余华对外国文学的创造性吸收	姚 岚		(猿猿)
文学的减法			
——论余华	张清华		(猿猿)
颠覆历史理性			
——余华小说的启蒙叙事	叶立文		(猿猿)
悲悯的力量			
——论余华的三部长篇小说及其精神走向	洪治纲		(猿猿)

附 录

作品年表	王金胜		(猿猿)
研究资料索引	王金胜		(猿猿)

生平与创作自述

我的真实

余 华

我觉得我所有的创作，都是在努力更加接近真实。我的这个真实，不是生活里的那种真实。我觉得生活实际上是不真实的。生活是一种真假参半的、鱼目混珠的事物。我觉得真实是对个人而言的。比如说，发生了某一个事件，这个事件本身究竟是怎么一回事，并没有多大意义，你只能从个人的角度去看这个事件是怎么一回事。所以我在一九八六年开始写小说以后，就抛弃了传统那种就事论事的写法。如果你在现实生活中找到一件事情的话，就会遇到这样一个难题，你只能写出事情本身所具有的意义，而没法写出更广阔的意义来。所以我宁愿相信自己，而不相信生活给我提供的那些东西。所以在我的创作中，也许更接近个人精神上的一种真实。我觉得对个人精神来说，存在的都是真实的，只存在真实。在我的精神里面，现实里其他人会觉得不真实的东西，我认为是真实的。比如说一个人死了，在我的精神里却是活着的，因为我老记住他。我一记住他，就意味着他还活着。而很多活着的人我已经忘记他了，就证明他已经死了。

我们还可以再推演一下。我老是在一些非常玄妙的地方摆脱不出来。在我的精神里面，我甚至感到有很多东西都太真实了，比如一种愿望，一种欲望，那些很抽象的东西，都像茶几一样真实得可以去抚摸它。而现实世界则非常乱，你说它算是怎样的真实呢？现实世界初看上去好像非常整齐，好像有这个车道，那个车道，有自行车道，有汽车道，还有人行道，来来去去都分开的，还有红绿灯。但实际上它是一片混乱。而在我的精神世界里面，是不存在混乱的，因为它没有时间的概念。很早很早发生的事情跟昨天发生的事情是同时存在的，我觉得它们非常整齐，非常真实可

还原

信，我觉得把握它们也更真实、更可信一点。所以我宁愿更相信自己。所以我觉得我所有的创作都是为了更加接近真实。毕加索有一句话，他说艺术家应当让人们懂得虚伪中的真实。我觉得他那个“虚伪”用得太好了，不受生活的限制，非常自由地去把握那么一种真实。

（原载《人民文学》~~1983~~年第 7 期）

虚伪的作品

余 华

现在我似乎比以往任何时候都要明白自己为何写作，我的所有努力都是为了更加接近真实。因此在一九八六年底写完《十八岁出门远行》后的兴奋，不是没有道理。那时候我感到这篇小说十分真实，同时我也意识到其形式的虚伪。所谓的虚伪，是针对人们被日常生活围困的经验而言。这种经验使人们沦陷在缺乏想象的环境里，使人们对事物的判断总是实事求是地进行着。当有一天某个人说他在夜间看到书桌在屋内走动时，这种说法便使人感到不可思议和难以置信。也不知从何时起，这种经验只对实际的事物负责，它越来越疏远精神的本质。于是真实的含义被曲解也就在所难免。由于长久以来过于科学地理解真实，真实似乎只对早餐这类事物有意义，而对深夜月光下某个人叙述的死人复活故事，真实在翌日清晨对它的回避总是毫不犹豫。因此我们的文学只能在缺乏想象的茅屋里度日如年。在有人以要求新闻记者眼中的真实，来要求作家眼中的真实时，人们的广泛拥护也就理所当然了。而我们也因此无法期待文学会出现奇迹。

一九八九年元旦的第二天，安详的史铁生坐在床上向我揭示这样一个真理：在瓶盖拧紧的药瓶里，药片是否会自动跳出来？他向我指出了经验的可怕，因为我们无法相信不揭开瓶盖药片就会出来，我们的悲剧在于无法相信。如果我们确信无疑地认为瓶盖拧紧药片也会跳出来，那么也许就会出现奇迹。可因为我们无法相信，奇迹也就无法呈现。

远行

在一九八六年写完《十八岁出门远行》之后，我隐约预感到一种全新的写作态度即将确立。艾萨克·辛格在初学写作之时，他的哥哥这样教导他：“事实是从来不会陈旧过时的，而看法却总是会陈旧过时。”当我们抛弃对事实作出结论的企图，那么已有的经验就不再牢不可破。我们开始发现自身的肤浅来自于经验的局限。这时候我们对真实的理解也就更为接近真实了。当我们就事论事地描述某一事件时，我们往往只能获得事件的外貌，而对其内在的广阔含义则昏睡不醒。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。

有关二十世纪文学评价的普遍标准，一直以来我都难以接受。把它归结为后工业时期人的危机的产物似乎过于简单。我个人认为二十世纪文学的成就主要在于文学的想象力重新获得自由。十九世纪文学经过了辉煌的长途跋涉之后，却把文学的想象力送上了医院的病床。

当我发现以往那种就事论事的写作态度只能导致表现的真实以后，我就必须去寻找新的表达方式。寻找的结果使我不再忠诚于所描绘事物的形态，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。

罗布·格里耶认为文学的不断改变主要在于真实性概念在不断改变。十九世纪文学造就出来的读者有其共同的特点，那就是世界对他们而言已经完成和固定下来。他们在各种已经得出的答案里安全地完成阅读行为，他们沉浸在不断被重复的事件的陈旧冒险里。他们拒绝新的冒险，因为他们怀疑新的冒险是否值得。对他们来说，一条街道意味着交通、行走这类大众的概念。而街道上的泥迹，他们也会立刻赋予“不干净”、“没有清扫”之类固定想法。

文学所表达的仅仅只是一些大众的经验时，其自身的革命便无法避免。任何新的经验一旦时过境迁就将衰老，而这衰老的经验却成为了真理，并且被严密地保护起来。在各种陈旧经验堆积如山的中国当代文学里，其自身的革命也就困难重重。

当我们放弃“没有清扫”、“不干净”这些想法，而去关注泥迹可能显示的意义，那种意义显然是不确定和不可捉摸的，有关它的答案像天空的

颜色一样随意变化，那么我们也许能够获得纯粹个人的新鲜经验。

普鲁斯特在《复得的时间》里这样写道：“只有通过钟声才能意识到中午的康勃雷，通过供暖装置所发出的哼声才意识到清早的堂西埃尔。”康勃雷和堂西埃尔是两个地名。在这里，钟声和供暖装置的意义已不再是大众的概念，已经离开大众走向个人。

一次偶然的机，使我在某个问题上进行了长驱直入的思索，那时候我明显地感到自己脱离常识过程时的快乐。我选用“偶然的机”，是因为我无法确定促使我思想新鲜起来的各种因素。我承认自己所有的思考都从常识出发，一九八六年以前的所有思考都只是在无数常识之间游荡，我使用的是被大众肯定的思维方式，但是那一年的某一个思考突然脱离了常识的围困。

那个脱离一般常识的思考，就是此文一直重复出现的真实性概念。有关真实的思考进行了两年多以后还将继续下去，我知道自己已经丧失了结束这种思考的能力。因此此刻我所要表达的只是这个思考的历程，而不是提供固定的答案。

任何新的发现都是从对旧事物的怀疑开始的。人类文明为我们提供了一整套秩序，我们置身其中是否感到安全？对安全的责问是怀疑的开始。人在文明秩序里的成长和生活是按照规定进行着，秩序对人的规定显然是为了维护人的正常与安全。然而秩序是否牢不可破？事实证明庞大的秩序在意外面前总是束手无策。城市的十字路口说明了这一点。十字路口的红绿灯，以及街道被分割成机动车道、自行车道、人行道，而且来与去各在大路的两端。所有这些代表了文明的秩序，这秩序的建立是为了杜绝车祸，可是车祸经常在十字路口出现，于是秩序经常全面崩溃。交通阻塞以后几百辆车将组成一个混乱的场面。这场面告诉我们，秩序总是要遭受混乱的捉弄。因此我们置身文明秩序中的安全也就不再真实可信。

我在一九八六年、一九八七年里写《一九八六年》、《河边的错误》、《现实一种》时，总是无法回避现实世界给予我的混乱。那一段时间就像张颐武所说的“余华好像迷上了暴力”。确实如此，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。让奴隶们互相残杀，奴隶主坐在一旁观看的情景已被现代文明驱逐到历史中去了，可是那种形式总让我感到是一出现代主义的悲剧。人类文明的递进，让我们

困顿

明白了这种野蛮的行为是如何威胁着我们的生存。然而拳击运动取而代之，在这里我们可以看到文明对野蛮的悄悄让步。即便是南方的斗蟋蟀，也可以让我们意识到暴力是如何深入人心。在暴力和混乱面前，文明只是一个口号，秩序成为了装饰。

我曾和老师李陀讨论过叙述语言和思维方式的问题。李陀说：“首先出现的是叙述语言，然后引出思维方式。”

我的个人写作经历证实了李陀的话。当我写完《十八岁出门远行》后，我从叙述语言里开始感到自己从未有过的思维方式。这种思维方式一直往前行走，使我写出了《一九八六年》、《现实一种》等作品，然而在一九八八年春天写作《世事如烟》时，我并没有清晰地意识到新的变化在悄悄进行，直到整个叙述语言方式确立后，才开始明确自己的思维运动出现了新的前景。而在此之前，也就是写完《现实一种》时，我以为从《十八岁出门远行》延伸出来的思维方式已经成熟和固定下来。我当时给朱伟写信说道：“我已经找到了今后的创作的基本方法。”

事实上到《现实一种》为止，我有关真实的思考只是对常识的怀疑。也就是说，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。

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。

当我认为生活是不真实的，只有人的精神才是真实时，难免会遇到这样的理解：我在逃离现实生活。汉语里的“逃离”暗示了某种惊慌失措。另一种理解是上述理解的深入，即我是属于强调自我对世界的感知，我承认这个说法的合理之处，但我此刻想强调的是：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。我并不否认人可以在日常生活里消解自我，那时候人的自我将融化在大众里，融化在常识里。这种自我消解所得到的很有可能是个性的丧失。

回忆

在人的精神世界里，一切常识提供的价值都开始摇摇欲坠，一切旧有的事物都将获得新的意义。在那里，时间固有的意义被取消。十年前的往事可以排列在五年前的往事之后，然后再引出六年前的往事。同样这三件往事，在另一种环境时间里再度回想时，它们又将重新组合，从而展示其新的含义。时间的顺序在一片宁静里随意变化。生与死的界线也开始模糊不清，对于在现实中死去的人，只要记住他们，他们便依然活着。另一些人尽管继续活在现实中，可是对他们的遗忘也就意味着他们已经死亡。而欲望和美感、爱与恨、真与善在精神里都像床和椅子一样实在，它们都具有有限的轮廓、坚实的形体和常识所理解的现实性。我们的目光可以望到它们，我们的手可以触摸它们。

二

对于一九八九年开始写作或者还在写作的人来说，小说已不是首创的形式，它作为一种传统为我们继承。我这里所指的传统，并不只针对狄德罗，或者十九世纪的巴尔扎克、狄更斯，也包括活到二十世纪的卡夫卡、乔伊斯，同样也没有排斥罗布·格里耶、福克纳和川端康成。对于我们来说，无论是旧小说还是新小说，都已经成为传统。因此我们无法回避这样的问题，即我们为何写作？我们所有的努力都是为了什么？我现在所能回答的只能是——我所有的努力都是为了使这种传统更为接近现代，也就是说小说这个过去的形式更为接近现在。

这种接近现在的努力将具体体现在叙述方式、语言和结构、时间和人物的处理，就是如何寻求最为真实的表现形式。

当我越来越接近三十岁的时候（这个年龄在老人的回顾里具有少年的形象，然而在于我却预示着与日俱增的回想），在我规范的日常生活里，每日都有多次的事与物触发我回首过去，而我过去的经验为这样的回想提供了足够事例。我开始意识到那些即将来到的事物，其实是为了打开我的过去之门。因此现实时间里的从过去走向将来便丧失了其内在的说服力。似乎可以这样认为，时间将来只是时间过去的表象。如果我此刻反过来认为时间过去只是时间将来的表象时，确立的可能也同样存在。我完全有理由认为过去的经验是为将来的事物存在的，因为过去的经验只有通过将来

事物的指引才会出现新的意义。

拥有上述前提以后，我开始面对现在了。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，可是叙述进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于其中，所以现在往往是无法确定和变幻莫测的。

阴沉的天空具有难得的宁静，它有助于我舒展自己的回忆。当我开始回忆多年前某桩往事，并涉及到那桩往事有关的阳光时，我便知道自己叙述中需要的阳光应该是怎样的阳光了。正是这种在阴沉的天空里显示出来的过去的阳光，便是叙述中现在的阳光。

在叙述与叙述对象之间存在的第三者（阴沉的天空），可以有效地回避表层现实的局限，也就是说可以从单调的此刻进入广阔复杂的现在局面。这种现在的阳光，事实上是叙述者经验里所有阳光的汇集。因此叙述者可以不受束缚地寻找最为真实的阳光。

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，让阴沉的天空来展示阳光。

我在前文确立的现在，某种意义上说是针对个人精神成立的，它越出了常识规定的范围。换句话说，它不具备常识应有的现存答案和确定的含义。因此面对现在的语言，只能是一种不确定的语言。

日常语言是消解了个性的大众化语言，一个句式可以唤起所有不同人的相同理解。那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。因此当一个作家感到世界像一把椅子那样明白易懂时，他提倡语言应该大众化也就理直气壮了。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。

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辞，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，语言感到无力作出终极判断。为了表达得真实，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，不受语法固有序列束缚的表达方式。

当内心涌上一股情感，如果能够正确理解这股情感，也许就会发现那些痛苦、害怕、喜悦等确定字眼，并非是内心情感的真实表达，它们只是一种简单的归纳。要是使用不确定的叙述语言来表达这样的情感状态，显然要比大众化的确定语言来得客观真实。

我这样说并非全部排斥语言的路标作用，因为事物并非任何时候都是纷繁复杂，它也有简单明了的时候。同时我也不想掩饰自己在使用语言时常常力不从心。痛苦、害怕等确定语词我们谁也无法永久逃避。我强调语言的不确定，只是为了尽可能真实地表达。

我所指的不确定的叙述语言，和确定的大众语言之间最根本的区别在于：前者强调对世界的感知，而后者则是判断。

我在前文已经说过，大众语言向我们提供了一个无数次被重复的世界。因此我寻找新语言的企图，是为了向朋友和读者展示一个不曾被重复的世界。

世界对于我，在各个阶段都只能作为有限的整体出现。所以在我某个阶段对世界的理解，只是对某个有限的整体的理解，而不是世界的全部。这种理解事实上就是结构。

从《十八岁出门远行》到《现实一种》时期的作品，其结构大体是对事实框架的模仿，情节段落之间的关系基本上是递进、连接的关系，它们之间具有某种现实的必然性。但是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。

当我写作《世事如烟》时，其结构已经放弃了对事实框架的模仿。表面上看为了表现更多的事实，使其世界能够尽可能呈现纷繁的状态，我采

当我们把这个过去世界的一些事实，通过时间的重新排列，如果能够同时排列出几种新的顺序关系（这是不成问题的），那么就将出现几种不同的新意义。这样的排列显然是由记忆来完成的，因此我将这种排列称之为记忆的逻辑。所以说，时间的意义在于它随时都可以重新结构世界，也