

1996

# 余華小說瘋狂世界的探討

Cuiyin HUANG

Follow this and additional works at: [http://commons.ln.edu.hk/chi\\_diss](http://commons.ln.edu.hk/chi_diss)

 Part of the [Chinese Studies Commons](#)

---

## Recommended Citation

黃翠茵 (1996)。余華小說瘋狂世界的探討。輯於《考功集(畢業論文選粹)》。檢自 [http://commons.ln.edu.hk/chi\\_diss/6](http://commons.ln.edu.hk/chi_diss/6)

This 其他 is brought to you for free and open access by the 考功集 (畢業論文選粹) at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Dissertations from all years by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

# 余華小說中瘋狂世界的探討

黃翠茵

## 一 引言

1987年，中國有一位青年小說家以他為數不多的幾部奇特的、暴力的、血腥的作品震動了文壇，並給閱讀界帶來了恐怖。一時間，不少評論家都以好奇的目光集中注視在他身上。莫言曾坦率地稱他為“令人不愉快的傢伙”、“他說話期期艾艾，雙目長放精光，不會順人情說好話”、更不諱言地形容他為“狂生”。<sup>[1]</sup>沒錯，余華活像一匹難馴的野馬，馳騁於當代中國的文壇上，他給我們的精神世界帶來了危機四伏的感覺，他的瘋狂使我們難以忍受，卻又深深吸引著我們好奇的目光隨著他奔馳於那既真實又瘋狂的世界。

余華雖受到評論界的注視，卻並非一位紅極的作家，因為他是先鋒派的成員。趙毅衡定義先鋒文學具有兩個特點：“第一是不倦的實驗的求創新”，第二是“難，老是破壞讀者已經熟悉的閱讀習慣，永遠在突破程式，拒絕重複自身。由此，……它不願考慮讀者與市場，從而也缺少‘可售性’；它鄙視俗眾到了不惜損害自身的地步。”論者又說：“先鋒文學與社會主流文化價值永遠處於對立地位”、“先鋒文藝貴突破求新、過猶不及、顛覆（文本的）秩序、無惡不‘作’。”<sup>[2]</sup>不是所有人都能夠容忍這樣一批文學的，因此他們定要承受“必要的孤獨”。<sup>[3]</sup>身為先鋒派小說家的余華，似乎是過於古怪和不可思議，他用小說虛構了一個我們無法迴避的世界，這個世界充滿著凶殘的暴力、血腥的死亡、奸險的陰謀、無序的混亂，而一切瘋狂又顯得無比的平靜、安寧。正因為如此，他使我們既要抗議和拒絕，又被吸引和誘惑。他跟先鋒作家們一起進行的小

小說實驗，動搖和消解著我們意識的基礎。余華在他們之中展現出其特異性和獨創性，他塑造的世界實在隱藏著一點點的啟示和一聲聲的呼喚——世紀末的呼喚。

## 二 余華小說語言敘述特點

評論家張放曾激烈地抨擊那些大陸新時期的新潮小說（包括先鋒派小說），把他們看得一文不值：

文學是喚醒人類走向崇高而美好的境界，而不是引導人們墜入頹廢、萎靡的深淵。有些小說家（指先鋒派小說家——引者），為了聳人聽聞，把一切荒誕、醜惡、血腥、暴力的夢魘似的經驗，寫進作品。他們的意圖是甚麼？讀者自會心知肚明的。<sup>[4]</sup>

他在其評論中負面地批評了不少的先鋒作家作品，難道就如他所說的把一些荒誕、醜惡、血腥和暴力寫進作品中就是引導人們墜入頹廢、萎靡的深淵麼？我不能苟同！余華所設計的小說世界絕非如他所說般一文不值的。

在進入探討余華設計的那些瘋狂世界之前，宜先注意其小說的語言特點。余華之所以給閱讀界帶來恐怖，除了來自余華對非正常人的生活、心理世界的展示和一連串不可思議的事件外，其獨特的語言風格和敘述形式實在功不可沒。

中國當代小說受到後現代主義的影響，作家多在語言上進行刻意探索。後現代主義認為現存語言由於其形成的永久性及內在的封閉性，嚴重遮蔽了事物的本來面目，根本不能反映事物的真實存在，因此要恢復事物的真實，必須要破壞存在語言的規範和法則。余華是一位力求語言真實的作家，他曾說：“我認為真實的語言往往難以確定，所以我尋求一種不確定的語言”、“不確定的語言並非為了製造華麗的表象”。<sup>[5]</sup>在他的創作談〈虛偽的作品〉中曾坦言：

日常語言是消解了個性的大眾化語言，一個句式可以喚起所有不同人的相同理解。那是一種確定了的語言，這種語言向我們提供了一個無數次被重複的世界，它強行規定了事物的輪廓和形態……所謂不確定的語言，並不是面對世界的無可奈何，也不是不知所措之後的含糊其詞。事實上它是為了尋求最為真實可信的表達。因為世界並非一目了然，面對事物的紛繁複雜，語言感到無力時時作出終極判斷。為了表達的真實，語言只能衝破常識，尋求一種能夠同時呈現多種可能，同時呈現幾個層面，並且在語法上能夠並置、錯位、顛倒、不受語法固有序列束縛的表達方式。<sup>[6]</sup>

因此他的語言多採用一種客觀冷靜的不確定性的敘述方式，充分發揮語言自身所具有的自述功能，依靠其內部的發散性來獲得豐富的多種可能性。我們可從〈四月三日事件〉的敘述語言發現這種特色。余華在小說開始時這樣寫道：

早晨八點鐘的時候，他正站在窗口。他好像看到很多東西，但都沒有看進心裡去。他只是感到戶外有一片黃色很熱烈，“那是陽光。”他心想。然後他將手伸進了口袋，手上竟產生了冷漠的金屬感覺。他心裡微微一怔，手指開始有些顫抖。他很驚訝自己的激動。然而當手指沾著那金屬慢慢挺進時，那種奇特的感覺卻沒有發展，它被固定下來了。於是他的手也立刻凝住不動。漸漸地它開始溫暖起來，溫暖如嘴唇。可是不久後這溫暖突然消失。他想此刻它已與手指融為一體了，因此也便如同無有。它那動人的炫耀，已經成為過去的形式。

那是一把鑰匙，它的顏色與此刻窗外的陽光近似。它那不規則起伏的齒條，讓他無端地想象出一條凹凸艱難的路，或許他會走到這條路上去。<sup>[7]</sup>

余華在小說中所選用的詞語“他好像看到”、“他只是感到”便是用了他自己所說的不確定語言。語言不直接呈現事物，那個“他”的

感覺是經過一輪辨析才到達那判斷的狀態。余華先把所述物隱藏在主觀感覺中（“一片黃色很熱烈”、“冷漠的感覺”、“漸漸地它開始溫暖起來，溫暖如嘴唇”），最後才推出具體的物象（“那是陽光”、“那是一把鑰匙”）。正因為單個的能指與其所指脫節，在兩者之間遺留下空缺，能指詞的播散活動便造成詞語的“臨界狀態”（“指敘述人或故事中的角色處於語言與客觀（實在）世界、語言與意義的雙重辨析的情境，敘述因此處於真實與幻想的臨界狀態”），<sup>[1]</sup>這給予了語詞的自律動作以極大的自由能動性。

同時，余華在語法修辭上是極力逃避感情干擾的，他竭力採用中性詞和物化語言，阻止讀者和情感侵入文本，這就是所謂“零度寫作”方式。這種寫作方式是受後現實主義所影響的，為了表現生活的真實性而注重對生活原始面貌和原發生態的“還原”。王幹指出：“後現實主義要求作家消解對生活的種種主觀臆想和理念構造，純粹客觀地對生活本態進行還原”，因此“作家敘述時是一片真空，一片透明，不帶絲毫偏見，不摻入半點屬於自己的雜質，只原原本本把生活的具象原始地還原出來，以達到一種完整的而不是支離破碎的、現象的而不是理念的真實”，<sup>[2]</sup>客觀地、冷靜地描寫敘述就是“零度寫作”。王幹更稱余華和劉恆可能是近年中把握這種敘述方式最好的兩位。余華的〈現實一種〉、〈一九八六年〉、〈河邊的錯誤〉等都是以暴力、殘殺為主要故事框架，由於受到後現實主義的影響，他在描述一切瘋狂的慘況時始終保持著其冷淡面孔，若無其事地描繪，甚至給讀者一種敘述者正在背後訕笑的感覺，因此，我們所看到的小說敘述者的態度更為殘忍。

余華這種語言特點和敘述方式，對於其作品中多次敘述描寫的瘋狂世界，行為都提供了一定程度上的幫助，使一切瘋狂行為顯得更為真實，真實中又更顯瘋狂，從而達到更震撼的效果。也是由於這個原因，作家難免被一些現實主義者（捍衛主體介入作品）批評為冷血動物了，但是罵後現實主義的小說敘述者冷血也許正是褒詞。

### 三 余華小說的瘋狂世界

#### 精神病患者橫行

評論家盛子潮認為：“在當代作家中，余華是寫‘狂人’最多的作家。”<sup>[1]</sup>王彬彬也說：“讀余華的小說，我的確常常想起在白日車水馬龍的路邊或者在深夜寂無一人的街頭的那些或自言自語地輕聲訴說或慷慨激昂地大聲叫喊的精神病人。”<sup>[2]</sup>余華的小說世界幾乎全是供給精神病人發泄的舞台，當〈四月三日事件〉中那個十八歲少年以被害狂的失常形象闖進我們的視野中時，我們還以為只是偶然的例子，但其後相繼出現了〈一九八六年〉（自虐狂故事）、〈現實一種〉（兄弟手足相殘的迫害狂故事）、〈河邊的錯誤〉（殺人狂故事）、〈世事如煙〉（白日夢和夢遊病患者的故事）、〈難逃劫數〉（欲望熏心的病群故事）……這各式各類的精神病世界，其豐富的幻想力使我們嘖嘖稱奇。

余華如此執著地沉迷於精神病題材，這顯然是有其道理的。有論者提出余華是在隱喻意義上把精神病推到小說前台的，並對這個假設作出三個大前提：一是“古典主義的釋義，認為精神病源於外力對常人的迫害所致，所以，對精神病的再現將使人們回溯到致病的外在因素，使得精神病不僅是一種病理現象而獲得更深刻的社會批判力量，古典悲劇中的不少瘋人形象是這種解釋的例正”；另一個解釋則較為現代一點，“不去請求和分析甚麼常人與精神病的分界，精神病作為一種形象的概括不再是從病理上去認識而是從社會心理學的角度被加以運用。這樣，即使是常人，也存在著種種精神病症狀，如自卑、敵意和焦慮……等等”；第三是“精神病現象必須去掉一切負面的色彩而給予重新定性，精神病並不是所謂不正常，不正常的恰恰是我們這些正常人，精神病倒極可能是人類最本質最自在的生存狀態，而我們的正常不過是文明馴化的結果，因而，人類的本性通過精神病的觀照可能會得到較在文明狀態中更直接、更全面和清晰的表現。”<sup>[3]</sup>以這些套入余華的作品中，便會發現其筆下的精神病者種類豐富繁多，然而大概也離不開上述三個前提。

〈一九八六年〉可劃入古典悲劇的理論層面來討論。歷史教師是一個在文革時遭迫害致瘋的受害者，作品細緻描寫了瘋子的回憶和殘酷自虐行為，使人想起了文革的空前野蠻和無人道，這無疑像古典悲劇般具有警世和社會批判力量。陳思和對此也指出〈一九八六年〉實夾雜著“魯迅式的警世意味”。<sup>[13]</sup>篇中那個文革時被折磨致瘋的中學歷史教師，總在自己的身上真切地實施著和向人群幻覺地施行著中國古代各種的酷刑。這位教師在自己心目中建造了一個殺戮和殘害別人的血漬斑斑的慘酷世界，他自己就活在這樣的一個世界。對於這個世界，旁觀者也許認為是假的，因而作出非議、排斥，認為他是瘋子。然而在他心目中，這個世界是無比的真實，他確切經歷和目睹過這個可怕的世界，在無法擺脫那場災難的記憶下，他永久地活在回憶裡，被別人看成瘋子。當我們感到瘋子用以自虐的刑罰形式的可怖而不可接受時，可會想到這正是中國自古以來援用不衰的刑罰方法呢？可有反省到每個朝代都極力以表面的繁華來掩飾其殘酷的背面？這是值得深思的。小說標題為“一九八六年”也是深具涵義的，這是文革結束後十年。作者是要以十年前的現實世界與十年後的形成強烈的對比，從而引出，愉快地活在十年後那個安寧平靜世界的人，大部分曾是生活於十年前那個人人自危的世界，也曾是在十年前殘害他人和被他人殘害的人，也曾是在十年前身心受創的人。僅僅十年，這兩個世界的景觀和人的精神卻發生了這麼大的變化。瘋子的重要性就在於把兩個仿如隔世的時空聯繫起來。王彬彬說得好：

這兩個世界，究竟哪一個更真實呢？究竟哪一種更是人類世界的真實面目呢？究竟哪一個才是真正的現實世界？究竟哪一個才是人類心造的幻影呢？也許，那個瘋子才是唯一的正常人，才是真正與現實世界保持著真實的聯繫。也許，這兩個世界原本就是一個世界，十年前的那個世界並未曾逝去，而是被今日的世界所掩蓋，今日的世界只不過是昔日的世界的一件漂亮外衣，這件漂亮的外衣仍隨時可被撕碎、拋棄，十年前的那個世界隨時會再次凸現出來。十年前的那個世界不是也曾經被漂亮的外衣所包裹著麼？”<sup>[14]</sup>

這就是〈一九八六年〉中瘋子的意義了。

〈四月三日事件〉裡，十八歲少年處於一片敵意的包圍和恐懼中，他焦慮不安，這便是把精神病作為一種形象的概括，不再從病理上去認識而從心理學的角度被加以運用。這少年所患的精神病並非如〈一九八六年〉中歷史教師的那種，而是一種社會性精神症狀，他並非作為一個精神病患者般被對待，我們只能從他的思想方式意會到其異常。故事的視角由少年出發，內容呈現出一幅又一幅被迫害的情景，叫人對其幻覺既訕笑又驚訝。這不禁使人想起魯迅的〈狂人日記〉，余華的不同處在沒有“救救孩子”的呼喚了。當然，余華意非單重復魯迅那一套。對於先鋒（實驗）小說來說，現實世界混亂不堪而又捉摸不定，唯有自我的感覺世界才開啟了一片無邊自由的國土。當代先鋒作家因而對幻覺特別愛好，並“把幻覺從內心深層結構中解放出來，幻覺跟隨真實一起擠進生活的實際存在中，作為減輕生活混亂的有效途徑，作為消解生活信仰及其內在意義的特殊方式”，<sup>[15]</sup>先鋒小說通過對幻覺的捕捉使感覺徹底開放，存在的事實不再是確定不移的，存在值得懷疑，人的本質及其歷史的確實性經不起任何推敲，存在沒有動機也沒有目的，世界既不是有意義也不是荒誕。在〈四月三日事件〉中，少年的所有感覺、體驗乃至行動都在現實和幻想中界浮游不定，由此可顯現到生存的虛幻性和不可把握性是何等真確地發生在那個剛剛入世的少年。這篇小說除了體現出人與人之間存在著的隔膜、鴻溝之大外，也顯出一個告別了純真的少年，在進入這個複雜社會中的迷惘，究竟哪些該信、哪些不該信呢？哪些是真實、哪些是虛假呢？我們存活的這個世界，不是到處都泛著各種陰謀嗎？在絕望的當兒，我們能做甚麼呢？只有像那個少年般，在四月三日前一天逃跑，竄進一列煤車：

他開始想像起明天他們垂頭喪氣、氣急敗壞的神情來，無疑他的父母因為失職將會受到處罰。他將他們的陰謀徹底粉碎了，他不禁得意洋洋。<sup>[16]</sup>

他只有用出走來反抗“四月三日事件”，但具有諷刺意味的是，他的出走恰恰也變成四月三日所發生的事件。在無能為力之際，他只敢以這種消極軟弱的方式來報復。

然後他轉過臉去，讓風往臉上吹。前面也是一片慘白的黑暗，同樣也甚麼都看不到。但他知道此刻離那個陰謀越來越遠了。<sup>[17]</sup>

他真的遠離了陰謀嗎？也許一個又一個的陰謀正在路途上等候他，前面將永遠是一片慘白的黑暗。

〈河邊的錯誤〉中出現了一個更為瘋狂變態的殺人狂。表面上，這篇小說是推理小說、偵探小說，但是作為一位先鋒作家，余華的本意定必不只於此，正如王斌和趙小鳴所說：

小說單從表層內容看，是圍繞著幾樁聳人聽聞的“命案”展開的，人物裡自然就有了目擊者、警察、嫌疑分子和兇手。然而當你一口氣讀完，又掩卷思索時，覺得余華的本意似乎不完全在對“命案”的偵破上，它顯得有些神秘莫測，使你時時感到余華是在借此“命案”發掘剝離出一種人性的奧秘。於是你便開始懷疑，余華不過是借“命案”這一情節“外套”虛晃一槍，其真正的奧義是在情節之外。<sup>[18]</sup>

事實上，這篇小說能夠摒除凶殺案的殘酷性，也不再以古典悲劇的角度從病理上去剖析瘋子的殺人動機及其病因。小說寫出一個“常識殺人”、“常識的錯誤”<sup>[19]</sup>的故事，余華嘗試對成人們的常識作出顛覆。小說中的一個孩子發現了一顆人頭後，四處告訴大人，可是縱然是真話卻往往被忽略被否定，這是大人們看待孩子說話的一貫做法，孩子的話不可信已成為社會常識，這是余華作出的第一個諷刺。小孩坦白說話的不被信任和發現人頭的大人的驚恐說出真相會受牽連又形成了強烈的對比。孩子發現人頭後興奮地想讓所有人知道，他不會擔心別人懷疑他是兇手，這是由於孩子還未具有起碼的

常識；大人們的常識是不會懷疑小孩子會殺人的，可是大人們的常識卻驅使他們懷疑小孩的報案，而當小孩長大為成人後，他擁有被其他人相信其說話的能力，可是他又不會說出自己的發現了，這是生活中的悖論，是作者作出的又一個諷刺。此外，作者還要諷刺那些大人所具備的常識，小說中那一班發現了人頭的人，是被自己以為對的常識所迫死。其實，真正罪魁禍首並非那個瘋子，而是大人所習以為常、堅信不疑的常識。對於這小說，王斌、趙小鳴則以心理學角度來探討其意義，他們把瘋子歸入“本我”狀態（屬於無意識狀態），那位刑警隊長馬哲則屬於“超我”（“具有無上權威，以良心作為判斷是非準則，代表一種權力、秩序和法律，並對‘本我’的原欲躁動和犯上作亂行為時時給予嚴厲的懲罰，並將其納入‘現實原則’的監視之下”<sup>[20]</sup>），馬哲在無可奈何的情形下把瘋子擊斃，最後為了免罪而承認自己是瘋的。這又是一個悖論，由此可見余華對於“超我”的權威性的顛覆，“超我”本來是可以制衡“本我”的，可惜懲罰實行後，他又會被“本我”所摧毀、並落入“本我”（瘋子）的狀態。法律也被顯得無能為力和荒唐，瘋子的循環殺人成為社會的一個象徵。

余華對精神病題材描寫如此的透徹，給我們的現實世界營造了虛幻的感覺，究竟哪些是真？哪些是假？哪些人正常？哪些人瘋呢？這是余華寫瘋子、狂人之餘帶給我們的一點點啟示。

#### 死亡事件的泛濫

死亡跟誕生一樣，都是人世無法規避的自然規律。中國傳統文化對死亡的高度禁忌，形成了民族的集體意識。由於人想長命、永恆，但肉體又難免有盡時，在這種二律背反的痛苦和焦慮下，產生了生兒育女追求肉體延續的世俗永恆觀，也有三不朽（立功、立德、立言）的儒家永恆觀，道家天人合一的永恆觀和佛家輪迴轉世的永恆觀等意識。然而，對中國人死亡意識和永恆觀進行全面反思檢討的是新時期（1976年後）以來的文學創作，特別是小說。當代作家們都警醒到中國人的死亡意識和永恆觀是何等荒謬和自欺欺人，更認識到中國人緬懷歷史和矚目來世的全部悲劇性和虛幻性，從而把他們從對地獄的恐懼和天堂的神往中拉回到塵世喧囂的現實中，並將他們的美夢一一擊碎。

蕭友元在他的〈死亡，後新潮小說的一個基本主題〉<sup>[21]</sup>中指出，自馬原（1985年）開始，直至其後的洪峰、余華、格非、蘇童等在其小說中都集中地寫死亡及“對死的冷靜、淡漠、茫然以及不動聲色”，他認為“余華在死亡意識上最有代表性”。在《余華作品集》<sup>[22]</sup>中所收錄的二十三篇小說，其中涉及死亡內容的大概佔十八篇，可見死亡主題在余華的創作中的泛濫程度。如〈現實一種〉顯示了人（甚至親屬）互相殘殺的可怕；〈世事如煙〉反映出人在生死界線上徘徊，以及生死界線之模糊；〈難逃劫數〉則描繪了一個為欲望所淹沒的殘暴世界；〈古典愛情〉中作者給我們展覽了一個人吃人的天地；〈死亡敘述〉中的誤殺；〈鮮血梅花〉中的為父報仇；〈河邊的錯誤〉的瘋子殺人；〈活著〉中福貴老人身旁親人陸續不幸的死亡；〈一個地主的死〉的慘酷犧牲；〈命中注定〉的鬼秘死亡……余華營造了一個四處漫延著死亡氣息的世界，給人的感覺是——無論你以何種方式生活，死亡正窺視著你，這就是現實一種，你是難逃劫數的了。

〈現實一種〉就是糅雜了暴力、血腥、死亡為一體的瘋狂世界的展現。這是一個暴露盡人性醜惡的故事，因此有些論者如張放便高舉旗幟攻擊，認為余華的故事不真實。但是真實對於余華來說卻另有一番意義，他說：“我覺得對個人精神來說，存在的都是真實的”，<sup>[23]</sup>他認為現實世界中存在著虛幻的事情，“生活實際上是不真實的。生活是一種真假參半、魚目混珠的事物”，他坦言自己努力創作是為了“更加接近真實”。<sup>[24]</sup>故此，〈現實一種〉以及其他小說的瘋狂世界對於余華來說都是真實的了。〈現實一種〉在暴力上達到了極致，這個純虛構的故事，展示了暴力衝動的循環反復與衝動根源的無從解釋。山崗、山峰、皮皮及其堂弟這四個血緣上相承的兩代人，在相互的殘酷虐殺中結束了各自的生命。皮皮如同玩耍般摔死自己堂弟，山峰為了報復便活活踢死皮皮，山崗又將自己的親兄弟綁在樹上，並以肉湯引誘狗去舔山峰的腳底直至把他弄死，最後山崗被判死刑和解剖。這是暴力與死亡的循環，其中根本沒有甚麼起因，暴力便是暴力、死亡便是死亡了，並沒有任何刻意的意義引申。這也許是余華根本的用意，但是若我們注意到皮皮是如同

玩耍般摔死自己堂弟，因而開始了這個暴力與死亡的循環行動；我們便會理解余華的〈現實一種〉包含了其對生命本質的理解：暴力和死亡已經失去任何一種真理和正義的內涵，它們不過與人的玩耍一般平常和平淡。令人詫異的故事背後，傳達出一種超越的冷靜與平淡無奇。如果玩是人的本性，如果玩是最習以為常、司空見慣的，那麼，起因於玩的暴力，以及為了玩得盡興必然導致的死亡又有甚麼可驚奇的呢？暴力只是生命中最平常的行為，死亡也是一個無須奇怪的結果罷了。這是〈現實一種〉的真實。此外，曾鎮南更進一步指出：

小說表現的是人類有血親關係的個體對個體的攻擊，但它完全可以使讀者想到人類無血親關係的群體對群體（階級對階級、派系對派系、民族對民族、國家對國家……）的攻擊。……總之，這個故事是內含著一種提升讀者的聯想力的因素的，它借山崗山峰一家的狀況，透視了人類生存狀態的一面。這種透視，驅散了人類對自己盲目樂觀、自大的危險幻覺，使人類能夠在一種更科學、更坦率的自我認識的基礎上，把握住生存和發展自身的契機。<sup>[25]</sup>

這也許是余華在〈現實一種〉中的瘋狂世界要表現的另一種真實。

〈世事如煙〉裡，余華還在死亡和暴力上抹上一層陰冷的色彩。作為全知者的作者，在零度情感之下，抽去自我個性形象會導致的主觀陳述，為小說鋪展了一個陰陽交錯的世界，這個世界是一片混亂的，其中夾雜著性暴力、亂倫和殘殺，人物在最後卻總是安安靜靜地走上死亡之路，他們是無意識的一群，生與死、經驗與夢遊都不能被清楚判斷。在這篇小說中，作者已完全剝奪了人的地位和身分。余華曾坦言：“所有的一切（行人、車輛、街道、房屋、樹木），都彷彿是舞台上的道具”，<sup>[26]</sup>在作者看來，人已沒有超然於其他萬物之上的地位，因此小說中人物都沒有名字，只有職業、表面特徵和阿拉伯的符號，這顯出余華對人物個性的輕蔑。余華也聲稱：

當我每次行走在大街上，看著車輛和行人運動時，我都會突然感到這運動透視著不由自主。我感到眼前的一切都像是事先已經安排好，在某種隱藏的力量指使下展開其運動。……我意識到，現狀世界出現的一切偶然因素，都有著必然的前提。<sup>[27]</sup>

余華是從哲學角度探究人生存的狀況，他試圖以體現無所不在的命運來表達一種他所認知的世界的真實。在〈世事如煙〉裡，一切的暴力、死亡就是作者要借助的道具來說明：在這個年代，死亡已失去其目的和意義，死亡的悲劇性亦減低，在作者眼中，死並非悲劇，所謂悲劇英雄只會出現在古典神話，現時的世界，生死根本沒有特別的意義和價值。本文所敘述的是一個宿命的怪圈，人們永遠都無法逃出去，縱使人們意識到將有事情發生，如司機夢見自己駕車時輾死灰衣女人，當他知道命運的啟示後，他努力作出逃避，結果卻像俄狄普斯弑父娶母的命運般，一切也逃不出命運的安排，算命先生的角色猶如會預言的阿波羅（預言俄狄普斯弑父娶母的神），在他口中絕沒有錯誤的預言，只要他開口向接生婆說：“你兒子現在一隻腳還在生處，另一隻腳卻踏進死裡了。”這預言是沒有理由的，卻如此真確地發展開來。諷刺的是，被贊同為性善高尚的會預言的神（阿波羅），在余華筆下竟淪為一個強姦少女、採陰補陽的大惡人。在這裡，余華還要證實一種超然於萬物的東西，在那東西眼中，一切事物（包括人在內）都只是一個無能為力的個體，這是一種宿命。關懿珉認為：

人處處生活在一個充滿了徵兆的世界，而又無法感覺到。這不是佛教所講的因果輪迴的報應，而是人本性的墮落，自我消彌於本我所帶來的必然後果。<sup>[28]</sup>

姑勿論這是否人本性的墮落所使然的宿命，世界根本是存在著很多我們無法解釋的，也許不必解釋的東西。〈世事如煙〉中那個迷狂的陰陽交雜境界就給予我們看到世界一切事物的荒謬，余華以零度情感的敘述方式就是要加強作品的真實感覺——真有一種力量在轉

動著這個世界。在這股力量眼中，人們跟其他物件都落入同等的位置，不高也不低，都是一顆棋子，每個人做的每件事看起來似是按照自己的意願展開的，其實都逃不出命運的安排，走向冥冥中早已注定了的歸宿。余華只是引出他對偶然與必然的思考，每個偶然都具有其必然性的前提，但是他沒有再進一步推出一個結論（甚麼力量操控人們），他只是展現出這個事實，這就是真實的世界了，儘管你懷疑他的作品內容的陰陽交錯，但你卻不可推翻箇中的真實性。

〈難逃劫數〉中帶出的宿命感更為深刻。余華的小說中大量出現預述，作者意在突出時間是難免會重複的。〈難逃劫數〉也出現了這情況：

所有的朋友都來了，他們像一堆垃圾一樣聚集在東山的婚禮上。那時候森林以沉默的姿態坐在那裡。不久以後他坐在拘留所冰涼的水泥地上時，也是這個姿態。……很久以後，森林再度回想起這雙眼睛時，他妻子在東山婚禮最後時刻的突然爆發也就在預料之中了。<sup>[29]</sup>

這不斷出現的預述是要突出劫數怎樣地難逃。儘管東山選擇了一條（他自覺是）幸福的結婚道路，他卻無法知道命運在為他安排著一條不幸的路。其他的角色，無論是廣佛、沙子、露珠、森林、彩霞都懷著各自的欲望理想前進，卻一一地掉進命運安排好的陷阱，都被暴力、死亡、陰謀、復仇、殺戮所埋沒。

根據佛洛伊德的理論，人是會追求享樂和愉快的生活，可惜因受制於種種客觀環境，如社會環境、自身的弱點等，使得人們在追求快樂的過程中不期然地發展為追求苦難。這是一種宿命，余華小說中死亡的敘述所要表達的就是一種強化了的悲劇宿命感，死亡是找不出因果關係的、是偶然性的，人是沒法預視自己的結局和命運，這是余華死亡敘述的目的。

死亡是悲劇的最高境界，傳統古典的作家對死亡每每賦予崇高的精神價值。古典作家往往把死亡與英雄連結起來以達到一種悲壯的精神勝利，這是成規化了的死亡意識。余華的小說裡的悲劇主人



公再也不能給予我們悲劇快感和淨化作用，死亡已回歸其本來面目；我們根本無須再從心理學或社會學角度去探究死亡了。正如南帆分析先鋒小說時所言：

先鋒小說中悲劇的意義已經轉移到敘事層面上。死亡不斷地出現，但死亡主要是作為一種敘事策略巧妙地維繫著故事的持續過程。在這裡，人們將看到“死亡”這個概念如何脫離基本的社會學涵義而成爲一種編碼程序。<sup>[30]</sup>

也許余華筆下的死亡是克服命定的謬境的唯一出路，世界一切事情都是真假不定的，正如余華所言世界是不真實和存在著許多假象，這是一個既存在又虛假的世界，唯有死亡才是真切的，正如謝有順說的：

對於一個無法確認存在之本質的作家來說，死亡是他們唯一能夠把握的確定的存在。因為他們朝荒謬、孤獨、恐懼、絕望和意義危機的深淵走去時，由於信仰的缺席，就只能親見死亡的悲劇。<sup>[31]</sup>

### 人性醜惡的表現

劉再復概括現代文學史上有三次對“人”的發現，<sup>[32]</sup>第一次是五四以後，魯迅及周作人等提出的個人主義、發展個性、改變人的地位、喚醒人意識、揭示人的價值等；第二次則發生於二十至四十年代，是被壓迫者的解放，因此產生了“革命文學”和“工農兵文學”；發展至當代，從人對歷史的種種反思之中，對人的重新發現是由主體論出發，人是人，並非鬼也並非神。而先鋒派之中，對人的觀念又發展了另一種看法，就是對大寫的“人”作出解構，七十年代末至八十年代的作家們重新呼喚“救救孩子”，要求無條件地肯定人的尊嚴，不僅證明人=人的公式，而是證明人應當是大寫的“人”，但是先鋒派卻否定了這些，並揭示出人=獸，一切的邪惡獸性都存在於當代人的身上。作家們都不肖以“救救孩子”的呼聲在

大眾前吶喊，只絕望地寫出自己的心聲。余華的小說就是呈現出這種現象。樊星乾脆地評論余華的小說為“人性惡的證明”。<sup>[33]</sup>

余華的小說所以震撼我們，因為他把我們的醜惡面揭示得了無遮掩。〈難逃劫數〉中人們互相摧殘、使用暴力、陰謀、變態的欲望；〈現實一種〉中親家屬的互相殺戮；〈世事如煙〉裡算命先生的自私橫行；〈古典愛情〉中的人吃人世界；〈一九八六年〉中的人情冷暖；〈夏季颱風〉中的人情涼薄；〈鮮血梅花〉裡的復仇世界；〈死亡敘述〉中的缺德司機；〈呼喊與細雨〉中的失常父親孫廣才……當中有無數殺戮、暴力、性暴虐、陰謀、變態事件發生，余華是要揭示給我們知道人性惡至何等程度。

讀余華的小說，我們必會發現一個事實——人與人之間存在著隔膜、貪婪、情慾、陰險、毒辣、殘害。〈現實一種〉便是把親情擊得粉碎的故事，當我們閱讀這篇小說時會驚訝於、甚至否認人性是惡到如此地步，我們會懷疑親兄弟的關係會這樣嗎？但是余華卻如此真切地給我們講述世界確是這樣的。

值得注意的是，余華的小說還潛藏著一個顯在或隱在的父親形象。新時期開始時大寫的“人”出現，至八十年代中期被無情地打破，到余華加入粉碎大寫的“人”行列的當兒，還把“父親”加進去作為一個顛覆對象。“父親”這個形象與權力實有指涉關係。余華的文本是具有父輩與子輩對抗的隱喻，而對於父輩的反抗直接來源於父輩自身卑劣，和對兒子以無情、侮辱、凶殺、陰謀等，過錯在父親身上。

〈十八歲出門遠行〉裡敘述到：

父親在我腦後拍了一下，就像在馬屁股上拍了一下，於是我歡快地衝出了家門，像一匹興高采烈的馬一樣歡快地奔跑了起來。<sup>[34]</sup>

當他興高采烈地出門時卻不知自己正在走進一個險惡、圈套、醜惡的世界。余華隱約地道出兒子所受的欺騙和暴力是由父親一手造成的。〈四月三日事件〉更明顯地呈現父子對立關係，父親是戴著虛

假的面具實行他對兒子的陰謀，他正以千方百計謀害兒子，使兒子在極度恐慌中等待劫數。此篇是〈十八歲出門遠行〉的延續，〈十八歲出門遠行〉中的兒子還未完全覺醒父親的迫害，此篇的兒子則非懵然不知了，他在最後作出反抗行動，出走了。

〈世事如煙〉和〈難逃劫數〉中也出現了上述情況，前篇的算命先生除了以採陰補陽的辦法延長壽命外，還霸用了五個子女的壽命以增長自己的年壽。後篇的老中醫（露珠的父親）也是一個充滿陰謀的人，他教女兒毀掉其夫東山俊朗的臉時也正在摧毀女兒的幸福。〈呼喊與細雨〉父子對立模式更是明顯。孫有元（父）與孫廣才（子）、孫廣才（父）與我、王立強（養父）和我等之間是站在對立的局面的。篇中的“我”在家中找不到一絲溫情，還活在父親可怕的陰影中，孫有元與孫廣才長期對立，而孫有元對於孫廣才只會唯唯諾諾，他已不再具有父親的權威；同樣地，孫廣才的卑劣行為——與寡婦同居、調戲媳婦等，使父輩形象喪失人性的、道德的面容了。兒子眼中父親的手段是多麼陰毒，父輩那外表威嚴的形象徹底地被他自己的醜惡所摧毀，兒子開始對父輩的殘害作出反抗了。這個故事是子輩向父輩的反擊和挑戰，好讓父輩感到真正的悲哀和絕望。

余華慣於在人與人的關係，甚至是親屬關係中揭顯人性惡。他把人與人之間的詭計、互相計算，提升到以惡意仇恨、殘虐暴力的方式表達出來，這是更深刻更直接的表意方式，具有的感染力也更強。王彬彬認為余華筆下的暴力描寫“可以看作是把人類慣常的攻擊欲望現實化……其實施暴欲是經常在人心中湧現的”，<sup>[35]</sup>人們往往以想象方式完成其攻擊欲，以求快感和心理平衡。在這個基礎上，余華筆下的暴力也顯得理所當然了，人根本潛藏著惡念的，人性醜惡已成為一種真實了。其實，余華把人物置放在人性的基本防線之下來審視，並特意在小說中剔除善的、溫情的、美好的一面，只剩下醜惡的一面，他的用意是希望通過對人性極惡的暴露來警醒人們要警惕約束自身，因為人一旦失去理智約束能力，就甚麼也做得出，因此在暴力、醜惡的背後，余華最終的意義是具有人道主義精神的，儘管他給讀者的印象似是冷冰冰的。

## 四 結論

余華以其獨特的語言、敘述風格，及瘋狂世界中一切殘暴、醜惡事情，交織成一種“殘酷美學”。<sup>[36]</sup>在“殘酷美學”當中，我們雖感到余華在冷酷背後那顆人道主義熱誠的心，可是他似乎是悲觀的。他對人的外在醜惡行為作出冷靜客觀、不動聲色的細緻描寫，實際上是構成了對人的既存狀況作出肯定，證明了這種狀況的確切性和永恆性。余華所以以情感零度拒絕投入情感和進入人的內心的原因，就是要指出人的心中已沒有變得更善良潛能了。〈現實一種〉裡，人們可怕的殘殺劣根以象徵形式（山崗被肢解，得其辜丸移植的人誕下了一個壯實的兒子）延續下去。〈世事如煙〉的算命先生在用完所有兒女的壽命瀕死的時候，又獲領養7的兒子給他再延壽下去。〈死亡敘述〉的“我”在撞死第四個人時，終感到內疚而往道歉去，竟被活活劈死。〈河邊的錯誤〉裡扮演“超我”的馬哲在剷除了“本我”的瘋子後竟被迫至瘋了。可見惡人是不滅的，而欲善的人卻沒有機會，這顯出余華自身的絕望感受。

謝有順分析絕望的誕生，認為是“來源於生存根基的朽化和世界意義中心的淪落”，<sup>[37]</sup>他以海德洛爾的理論指出現時是“貧神時代”，人的精神隨之淪落和毀滅，因為人生失去了神性作基礎，故漸漸陷入深淵的境地了，形成現代人們普遍患有的絕望病徵。他認為：

當絕望得重到連作家都無法坦然說的時候，他們就開始避開對絕望這一精神事實的真實表達，進而遁入文本自娛的領域裡。這時，文學上就出現了技術主義、零度敘述、語言平面等怪物。<sup>[38]</sup>

這解釋了余華的語言敘述特色的成因。余華的〈現實一種〉、〈呼喊與細雨〉、〈活著〉、〈世事如煙〉、〈難逃劫數〉等作品，就表現出一幅世紀末的苦難圖象，可惜，儘管他試圖作出世紀末的呼喚，把人性醜惡、可怕的瘋狂世界和盤托出，但是他個人又是自相矛盾地

懷著絕望的心情——人已是永遠無法逃出自我的圈子走向神聖的境地了。

#### 附註：

- [1] 莫言：〈清醒的說夢者——關於余華及其小說的雜感〉，《當代作家評論》，第6期（1991年3月），頁30。
- [2] 趙毅衡：〈小說先鋒小說〉，見《必要的孤獨——文學的形式文化學研究》（香港：天地圖書有限公司，1995年），頁194 - 195。
- [3] 同上，封面。
- [4] 張放：〈新潮小說與現代派〉，見《大陸新時期小說論》（台北：東大出版社，1992），頁61。
- [5] 余華：〈走向真實的語言〉，《文藝爭鳴》，第1期（1990年），頁44。
- [6] 余華：〈虛偽的作品〉，見《余華作品集》（北京：中國社會科學出版社，1995），頁284。
- [7] 余華：〈四月三日事件〉，見《余華作品集》，頁196。
- [8] 陳曉明：〈臨界敘述：先鋒小說的語言經驗〉，見《無邊的挑戰——中國先鋒文學的後現代性》（長春：時代文藝出版社，1993），頁62。
- [9] 王幹：〈近期小說的後現實主義傾向〉，見張國義編《生存遊戲的水圈》（北京：北京大學出版社，1994），頁74。
- [10] 樊星：〈人性惡的證明——余華小說論（1984 - 1988）〉，《當代作家評論》，第2期（1989年3月），頁77。
- [11] 王彬彬：〈余華的瘋言瘋語〉，《當代作家評論》，第4期（1989年7月），頁77。
- [12] 曉華、汪政：〈余華小說現象〉，《上海文論》，第5期（1989年9月），頁50。
- [13] 陳思和：〈余華小說與世紀末意識〉，《作家》（長春），第5期（1992年），頁79。
- [14] 王彬彬：〈余華的瘋言瘋語〉，頁39。
- [15] 陳曉明：〈多形的話語：先鋒小說的敘事變奏〉，見《無邊的挑戰——中國先鋒文學的後現代性》，頁93。
- [16] 余華：〈四月三日事件〉，見《余華作品集》，頁237。
- [17] 同上，頁237。
- [18] 王斌、趙小鳴：〈余華的隱蔽世界〉，《當代作家評論》，第4期（1988年7月），頁108。
- [19] 王彬彬：〈余華的瘋言瘋語〉，頁42。
- [20] 王斌、趙小鳴：〈余華的隱蔽世界〉，頁108。
- [21] 蕭友元：〈死亡，後新潮小說的一個基本主題〉，《作家生活報》（瀋陽），第2期（1989年），頁25。
- [22] 余華：《余華作品集》（北京：中國社會科學出版社，1995）。
- [23] 余華：〈我的真實〉，《人民文學》，第3期（1989年3月），頁108。
- [24] 同上，頁107。
- [25] 曾鎮南：〈〈現實一種〉及其他——略論余華的小說〉，《北京文學》，第2期（1988年2月），頁72。
- [26] 余華：〈虛偽的作品〉，見《余華作品集》，頁285。
- [27] 同上，頁285。
- [28] 關懿琨：〈論余華〉，《河北學刊》，第3期（1994年），頁75。
- [29] 余華：〈難逃劫數〉，見《余華作品集》，頁185。
- [30] 南帆：〈再敘事：先鋒小說的境地〉，《文學評論》，第3期（1993年5期），頁27。
- [31] 謝有順：〈終止遊戲與繼續生存——先鋒長篇小說論〉，《文學評論》，第3期（1994年5月），頁79。
- [32] 劉再復：〈中國現代文學史上對人的三次發現〉，見《尋找與呼喚》（台北：大鴻出版社，1989），頁33。
- [33] 樊星：〈人性惡的證明——余華小說論（1984 - 1988）〉，頁76。
- [34] 余華：〈十八歲出門遠行〉，見《余華作品集》，頁10。
- [35] 王彬彬：〈余華的瘋言瘋語〉，頁44。
- [36] 謝有順：〈先鋒小說再崛起的可能性〉，《山花》，第2期（1995年2月），頁59。
- [37] 謝有順：〈絕望：存在的深淵處境——先鋒文學中的一個現代主義主題研究〉，《文藝評論》（哈爾濱），第6期（1993年），頁19。
- [38] 同上，頁19。

## 參考書目：

### 一 專著

- (1) 王愚：《當代文學述林》陝西：人民出版社，1992。
- (2) 王蒙、王幹：《王蒙王幹對話錄》廣西：漓江出版社，1992。
- (3) 王德威：《閱讀當代小說》台北：遠流出版社，1991。
- (4) 王銳、羅謙怡編：《新時期中短篇小說資料選輯》吉林：吉林教育出版社，1988。
- (5) 余華：《余華作品集》北京：中國社會科學出版社，1995。
- (6) 余華：《戰慄》香港：博益出版集團有限公司，1995。
- (7) 周玉明：《大陸當代文學界》台北：博遠出版有限公司，1991。
- (8) 金漢等編：《新編中國當代文學發展史》杭州大學出版社，1993。
- (9) 唐正序、陳厚誠等編：《20世紀中國文學與西方現代主義思潮》成都：四川人民出版社，1992。
- (10) 盛子潮編：《新實驗小說選》浙江：浙江文藝出版社，1993。
- (11) 張放：《大陸新時期小說論》台北：東大出版社，1992。
- (12) 張國義編：《生存遊戲的水圈——理論批評選》北京：北京大學出版社，1994。
- (13) 陳曉明編：《中國先鋒小說精選》蘭州：甘肅人民出版社，1993。
- (14) 陳曉明：《無邊的挑戰——中國先鋒文學的後現代性》長春：時代文藝出版社，1994。
- (15) 趙毅衡：《必要的孤獨——文學的形式文化學研究》香港：天地圖書有限公司，1995。
- (16) 劉再復：《放逐諸神——文論提綱和文學史重評》香港：天地圖書有限公司，1994。
- (17) 劉再復：《尋找與呼喚》台北：大鴻出版社，1989。
- (18) 閻晶明：《十年流變——新時期文學側面觀》西安：陝西人民教育出版社，1992。

### 二 論文

- (1) 牛玉秋：〈1988年的新潮與格局——本年度中篇小說概觀〉。《文藝報》，第2期（1989年）頁4。
- (2) 王彬彬：〈余華的瘋言瘋語〉。《當代作家評論》，第4期（1989年7月），頁39-45、17。
- (3) 王斌、趙小鳴：〈余華的隱蔽世界〉。《當代作家評論》，第4期（1988年7月），頁104-109。
- (4) 〔法〕安妮·居里安：〈中國當代文學“求新”的多方面〉。《文藝報》，第2期（1995年7月），頁51-57。
- (5) 李劫：〈1988年中國文壇存照〉。《文學評論家》（濟南），第2期（1989年），頁20-23。
- (6) 吳亮：〈回顧先鋒文學——論八十年代的寫作環境和文革記憶〉。《作家》（長春），第3期（1994年），頁75-80。
- (7) 余華：〈走向真實的語言〉。《文藝爭鳴》，第1期（1990年），頁44-45。
- (8) 余華：〈我的真實〉。《人民文學》，第3期（1989年3月），頁107-108。
- (9) 李新宇：〈生命的微悟與困惑——論新時期文學中的生死觀〉。《河北學刊》，第3期（1990年），頁62-65、26。
- (10) 柏文猛：〈論新時期文學中的消極生命意識〉。《鹽城師專學報》，第2期（1994年），頁29-33。
- (11) 南帆：〈再敘事：先鋒小說的境地〉。《文學評論》，第3期（1993年5月），頁21-32。
- (12) 鄧元寶：〈余華創作中的苦難意識〉。《文學評論》，第3期（1994年），頁88-94。
- (13) 莫言：〈清醒的夢說者——關於余華及其小說的雜感〉。《當代作家評論》，第2期（1991年3月），頁30-32。
- (14) 陳思和：〈余華小說與世紀末意識——致友人書〉。《作家》（長春），第5期（1992年），頁77-80。
- (15) 張頌武：〈“人”的危機——讀余華的小說〉。《讀書》，第12期（1988年12月），頁41-47。
- (16) 彭基博：〈先鋒小說的感知形式〉。《當代作家評論》，第5期（1994年9月），頁118-123。

- (17) 曾鎮南：〈〈現實一種〉及其他——略論余華的小說〉。《北京文學》，第2期（1988年2月），頁71 - 75。
- (18) 黃蘊洲、昌切：〈余華小說的核心語碼〉。《小說評論》（西安），第1期（1994年），頁53 - 58。
- (19) 樊星：〈人性惡的證明——余華小說論（1984\_1988）〉。《當代作家評論》，第2期（1988年3月），頁75，76 - 81。
- (20) 蔣原倫：〈論近期中篇小說表現技法的演進〉。《文藝理論家》（南昌），第4期（1988年），頁35 - 37，85。
- (21) 蕭友元：〈死亡，後新潮小說的一個基本主題〉。《作家生活報》（瀋陽），第2期（1989年），頁25。
- (22) 曉華、汪政：〈余華小說現象〉。《上海文論》，第5期（1989年9月），頁50 - 55。
- (23) 謝有順：〈先鋒小說再崛起的可能性〉。《山花》，第2期（1995年2月），頁58 - 63。
- (24) 謝有順：〈歷史時代的終結：回到當代——論先鋒小說的轉型〉。《當代作家評論》，第2期（1994年3月），頁101 - 108。
- (25) 謝有順：〈終止遊戲與繼續生存——先鋒長篇小說論〉。《文學評論》，第3期（1994年5月），頁71 - 80。
- (26) 謝有順：〈絕望：存在的深淵處境——先鋒文學中的一個現代主義主題研究〉。《文藝評論》，第6期（1994年），頁18 - 24。
- (27) 羅強烈：〈生命和死亡：現當代文學中的主題原型〉。《中外文學》，第4期（1988年），頁184 - 191。
- (28) 關懿琨：〈論余華〉。《河北學刊》，第3期（1994年），頁73 - 78。