现代中国文学

不可靠的主体与反讽叙事：论八十年代余华的先锋派小说(二)

杨小滨　著　愚　人 译

在历史叙事方面,如果说像格非《迷舟》这样的小说重写了直接关系到现代话语的宏大历史，那么余华则在他的某些中篇和短篇小说中以这样或那样的方式戏仿了与现代话语相对应的传统叙事体裁。例如，"才子佳人"爱情故事通常就是年轻的才子与年轻美貌的女子通过与邪恶势力的一系列斗争最终喜结良缘的"辩证"历史。"武侠"小说也是宣扬用暴力扬善抑恶,尽管其中的武打被艺术化了。这两种小说体裁的情节模式可以被用来演示通俗形式中的历史辩证法:所有的危机或逆境必须通过善与恶之间的斗争来解决，以最终达到作为终极目的的结局。①

对文学原型的戏仿

从这个意义上来说,余华的《古典爱情》和《鲜血梅花》(一九八九)分别是对才子佳人爱情故事与武侠小说的戏仿，其中也不乏对现代历史的参照。《古典爱情》把"才子佳人"爱情故事放到一个野蛮贫瘠的社会环境中重新讲述,以此打乱这个体裁原有的规则。乍一看来,这篇小说像是为现代读者加工或改编的传统爱情故事：柳生②在赴京赶考的路上经过一座豪华宅院,看见年轻美貌的惠出现在绣楼窗前。正如预期的那样，接下来发生的便是两个人之间的风流韵事,只是方式稍微不同,甚至有点滑稽。惠的丫环试图把他赶走，他觉得丫环只是佯装恼

① 中国学者对才子佳人小说情节的评价证实了这个假设。下述的观点具有典型性："才子佳人小说的团圆结局无一不是冲破封建礼教束缚，战胜腐朽势力干扰破坏的结果，都是通过艰苦曲折的斗争甚至不惜付出生命的代价才取得的。"(苗壮：《才子佳人小说述林》,第76页,沈阳:春风文艺出版社,1985。)至于武侠小说中的"正邪对立的叙事模式",蔡翔将其归咎于孟子有关实现个性的经典格言："故天将降大任于斯人也,必先苦其心志,劳其筋骨,饿其体肤,空乏其身，行拂乱其所为，所以动心忍性，曾益其所不能。"为此,总体情节大概可以归纳如下:邪恶势力在王朝没落之时甚嚣尘上——少年英雄在深山老林学艺练武——邪恶势力暂时打败了英雄——少年英雄侥幸活了下来——少年英雄的最后胜利。(蔡翔：《侠与义:武侠小说与中国文化》,第246-251页,北京:北京十月文艺出版社,1993)

② 无独有偶，柳生的名字来自清代才子佳人小说的代表作《玉娇梨》,那是主人公苏友白的别名。

PDF 文件使用 "pdfFactory Pro" 试用版本创建 www.fineprint.cn

怒。他在窗下从薄暮待到黑夜,直到一根绳子从窗口缓缓而下,丫环请他顺着绳索爬上来。有趣的不仅是绳子,对柳生面临的难堪处境的表现也同样有趣:他"举足朝绳子迈去,不料四肢异常僵硬。他在此站立多时不曾动弹,手脚自然难以使唤。好在不多时便已复原"。[①]冷静和荒唐的叙事更加突出了柳生的难堪处境,显露而不是掩饰了在对英俊才郎的期望与实际上笨手笨脚的青涩小生之间的反差。这让人联想起古代"才子"的典范——元稹的《莺莺传》中的张生,这个故事对后来的才子佳人爱情故事有着深远的影响。[②]张生与柳生不同,他敏捷地"梯其树而逾",去跟莺莺约会。然而,这个约会不过是个玩笑,张生则因其品行不轨而受到羞辱。但是,张生的困窘却被元稹的叙事美化为心灰意懒。作为对古老体裁的戏仿,余华对柳生与惠之间的经典情爱场面的描写时常巧妙而又唐突地被粗鲁或不雅的措辞打断。在余华的小说里,天真无知或无动于衷的叙事声音始终对戏剧性的场面进行低调陈述:主体干预的无能为力显示了"才子"具有反讽意味的困境。尽管不同于徐晓鹤和残雪对卑微的现实的夸大陈述,余华对理想环境的低调陈述同样违逆了授权予不受限制之叙事主体的表现逻辑。

五四时期的知识分子试图从总体上除旧立新,而余华则不同,他透析了"旧",并且发现了"新"所无法躲避的陷阱。我在前一章提到的那种虽然看似新颖的革命加浪漫的小说,在五四之后的那段时期只不过是"才子佳人"体裁的翻版:两者都致力于博得女人的欢心和为国家效力这样的双赢结局。《古典爱情》中的柳生不同于经典的才子(当然除了张生之外),他是个科举落第的才子。几个月后,从京城返回的柳生再也没有找到惠,她的深宅大院变成了一片废墟。

故事从此变得越来越残酷。三年后,柳生再度赴考,一路上,他沿途看到了可怕的景象:吃人肉和吃野草的芸芸众生。当他来到惠的深宅大院时,一切都荡然无存,甚至包括废墟:那里只是一片荒地。他来到"菜人市场",在那里,他亲眼目睹一个女孩被交易、出售和宰割的情形:一个母亲要求店主兼屠夫先杀死她女儿之后再进行肢解,却遭到拒绝,女孩的手臂被活生生地砍下来当作鲜肉。极度残忍的过程在下面的段落中得到了充分的凸现:

> 店主此刻拿住一块破布擦脸,伙计将手臂递与棚外一提篮的人。那人将手臂放入篮内,给了钱就离去。
>
> 这当儿妇人奔入棚内,拿起一把放在地上的利刀,朝幼女胸口猛刺。幼女窒息了一声,哭喊便戛然终止。待店主发现为时已晚。店主一拳将妇人打到棚角,又将幼女从地上拾起,与伙计二人令人眼花缭乱地肢解了幼女,一件一件递与棚外的人。[③]

像这样母亲刺死女儿的场面固然包含着一种凶险的崇高,人性与非人性以一种令人厌恶的方式混合在一起。还有,余华的低调陈述再度奏效:惊心触目的不仅是作者叙述的事件本身,还有作者叙述事件的残忍与叙述声音的漫不经心之间的不协调对比。余华根本就不是现实主义作家,他那种过分不当的单纯风格与同样过分或过度的残暴形成了鲜明的对照。非人性不仅反映在人物的反常行为上,而且还反映在不当地表现这种行为的主体性之中。

进而言之,导致天作之合的主题误入别离、荒凉、混乱和野蛮的歧途的也正是"才子佳人"体裁中的这种无法容忍的不当。这种灾难性的反讽在柳生与惠"团聚"之后愈演愈烈而且达到了顶峰,惠成了酒店的"菜人",她的一条腿被割下来出售。柳生听到先是"刺透墙壁",继而是"被剁断一般,一截一截而来"的喊叫;然而那声音逐渐弱化为呻吟,让他联想起三年前惠的吟哦之声。[④]当柳生或叙事者再次听到吟唱一般的痛苦呻吟时,他敏感地陷入了病态的窘境。柳生与惠的再度相逢并没有带来"从此过着幸福的生活"的美满结局,而是一个丑陋的场面,柳

①③④ 余华:《余华作品集》第2册,第168、179、181页,北京:中国社会科学出版社,1995。

② 《莺莺传》本身并不是严格意义上的才子佳人小说,因为它并不具备后者标准的典型结构。然而,其中的许多叙事策略为后来的才子佳人小说作出了铺垫。《莺莺传》与一般才子佳人小说之间的复杂关系必须在别处予以更加深入的详细讨论。

PDF 文件使用 "pdfFactory Pro" 试用版本创建 www.fineprint.cn

生亲手刺死了他垂死的恋人，就像杀死亲生女儿的母亲，并且按照她的遗愿埋葬了她残缺不全的尸体。他对惠的爱也因此遭到亵渎，无论杀人有多么合法。至于柳生是怎样从店主那里赎回惠的那条（被"割得支离破碎的"）腿，"那商人正如何兴致勃勃啃吃小姐腿肉"，[①]这些令人无法忍受的描写不是对血腥的展示，而是对极度血腥的病态表现。

在余华的叙事中，才子（寻求功名未果）与佳人（身体惨遭肢解）之间的"古典"爱情发展成为一个超越了正常限度或者常规和一般理解的灾难。例如，柳生在安葬她之前给她清洗伤口，他看到"被利刀捅过的创口皮肉四翻，里面依然通红，恰似一朵盛开的桃花"。[②]在传统的中国文学中，桃花是对美女的隐喻，[③]用桃花来形容不堪入目的致命伤口混淆了美与丑、幸福与悲惨的界线。[④]混乱的叙事态度似乎无法处置这样一个悲惨的和多灾多难的主题：在惠死去之后，柳生抱起了她的身体，她的"断腿在手臂上弯曲晃荡"。[⑤]这里甚至可以察觉到一丝轻佻的味道。但那肯定不是对新婚洞房的浪漫描写，叙事的语调混淆了悲喜剧之间应有的界线。

几年之后，柳生再度走在通往京城的路上，他此行的目的不再是赴京赶考而是祭扫惠的坟冢。来到京城，他看见原先的旧址变成了新盖的宅院，里面传出一位小姐的吟哦声，听上去跟惠的声音一模一样。柳生再次停留在窗户下面，正如预期的那样，一个丫环出现在窗前让他离开。柳生开始幻想这个即将到来的雨夜：雨也将来到。雨一旦沙沙来到，楼上的窗户就会关闭，烛光将透过窗纸漏出几点丝来，在一片风雨之中，那窗户会重新开启，小姐将和丫环双双出现在窗口。然后有一根绳子扭动而下……"[⑥]他的白日梦被窗内泼来的一盆凉水打断。似乎就要再现的过去没能重演。从某种意义上来说，柳生在想象中对古老爱情故事的重新体验就是余华或者我们自己对才子佳人爱情故事文本的寓言式重温。然而，这样的重新体验注定只是一种戏仿：古老的仁慈恩爱和幸福美满已经一去不复返，团圆或重逢的幻影事实上只不过是幻觉。

幻觉和幻灭在柳生来到惠的坟茔时再度重演。柳生先是听到从潺潺流水中传来惠的吟哦之声，她的坟茔里甚至传出她在绣楼里走动的那种声音。他决定留下来为小姐守墓。夜晚，他的面前出现了一间烛光闪烁的小屋。他看见惠在小屋里席地而坐，正在阅读从他的包袱里取出的一本书，手里握着一缕发丝，那是十多年前小姐赠他的信物。他最终怀抱着惠"阴冷"（暗喻死者）的身体沉沉睡去。待他醒来，惠已不见了踪影，柳生再次来到她的坟冢，觉得坟土十分暖和。他打开坟冢，惊奇地发现惠的身体依然栩栩如生而且完好如初：所有的旧伤已经痊愈。他"回顾"自己与小姐首次邂逅的情景，"虚设了与小姐重逢后的种种美景"。[⑦]当夜，恍惚间他再次来到小屋。然而，小姐却对他说，她本来是要再生的，现在却不能了，因为柳生在她的坟墓里发现了她。小说的结尾不仅让我们联想起奥菲欧和尤莉蒂丝的西方神话，而且还让我们联想起蒲松龄的短篇小说集《聊斋志异》里的故事，尤其是"公孙九娘"、"新十四娘"、"胡四姐"。在许多类似的故事中，年轻美貌的小姐或者死而复生，或者在死后被人看见还活着，昙花一现人间后就消失不见了，就像《古典爱情》里的惠。[⑧]余华有意无意地用《聊斋志异》里怪异的情节结构挑战才子佳人爱情故事的正统叙事。[⑨]

---

①②⑤⑥⑦　余华：《余华作品集》第2册，第182-183、184、183、189、194页，北京：中国社会科学出版社，1995。

③　这样的隐喻早在《诗经》中的《桃夭》就开始有了："桃之夭夭，灼灼其华。之子于归，宜其室家。"在后来的中国诗词中，桃花经常被用来隐喻美女。

④　不过，直接的影响应当是卡夫卡。余华在他的杂文《川端康成和卡夫卡的遗产》中指出，在卡夫卡的《乡村医生》中，医生把病人的伤口看成一朵玫瑰（《余华作品集》第2册，第297页）。《乡村医生》的叙事者用玫瑰作比喻是因为玫瑰让他想起露丝（Rose，他的年轻女助理，Rose意为玫瑰），余华的叙事则是在中国古典文学的背景上提及了桃花的意象。

⑧　《聊斋志异》中另一个与《古典爱情》相对应的故事是《伍秋月》，伍秋月死而复生是因为她与一个人间的男子夜间做爱，这个男子掘开了她的坟墓，发现她的身体栩栩如生。他把伍秋月抱出坟墓，每天晚上抱着她，终于使她在人间复活。跟其他类似故事不同的是，伍秋月最终留在了阳世。

⑨　《聊斋志异》的怪诞本身就在于它与当时主导才子佳人小说的基本逻辑背道而驰（尽管不是戏仿）。

PDF 文件使用 "pdfFactory Pro" 试用版本创建 www.fineprint.cn

一个赶考的年轻人与偶尔出现在绣楼窗前(有时是阳台)的小姐初次邂逅并且相爱,这样的套式仍然被余华保留在故事当中。还有,叙事中的词汇、语句和措辞也很像传统的白话小说,尤其是才子佳人爱情故事。余华的做法似乎辜负了读者对爱情故事进展赏心悦目的期望。浪漫故事迅速演变成一场野蛮的灾难,后来总算出现过向充满希望的结局过渡的转机,然而事实上那最终只是一厢情愿的幻想。余华的小说中缺乏以善制恶的历史逻辑。柳生不仅没有仕途得意,而且无法避免毁灭了他爱情的险恶人世和人类野蛮。他刚离开了几个月就发现惠已经失踪,她的深宅大院也化为废墟,面对这样的情形,他毫无赎救的能力;屠夫砍下惠的腿的刹那,他就坐在酒店里,并没有意识到援救惠已经迫在眉睫。甚至柳生唯一的价值,对惠的挚爱,最终只是讽刺性地妨碍了她的复生。柳生只能在幻觉或梦想中满足他对惠的欲望。实际上,痴痴地在惠的窗户下苦等的柳生并不具备经典"才子"或才华横溢的学者的那种机智或灵敏。当一个人试图从深不可测的人性深渊不合时宜而又令人反感地获取天作之合或美满姻缘的时候,这样的天作之合或美满姻缘就被永久地推迟了。

故事的叙述也同样地古怪和病态。甚至连最有激情的段落也落入了传统白话叙事的标准或惯常的风格窠臼,正因为如此,叙事者的主体干预缺乏将不相称的故事内容升华到一个超脱状态的真正力量。于是,与传统叙事格格不入的丑陋悲惨事件压倒了传统模式中与整个故事的震撼和邪恶格格不入的叙事声音。《古典爱情》戏仿的不仅是才子佳人爱情故事的情节,而且还有才子佳人爱情故事的话语。

余华的短篇小说《鲜血梅花》讲述了一个年轻人外出寻找杀害父亲的凶手报仇的故事,它让我们联想起鲁迅的同样以为父报仇为主题的《铸剑》(一九二七)。鲁迅笔下的英雄大侠眉间尺和黑衣人用自己的生命为代价复仇,他们可以被看作是鲁迅自己性格的象征体现:那是一种旨在连根铲除社会不公正和压迫的热情奔放的精神。为此,眉间尺被描写为一个立刻"改变了优柔的性情"的男孩,他"背着青剑,迈开大步,径奔城中"。[①]无论这两个英雄的悲壮行为有多么高尚,历史戏剧的理性显然值得怀疑的。眉间尺轻信黑衣人替他报仇的诺言是天真多于勇敢,对三个人头在金鼎里噬咬的叙述则是喜剧多于悲剧。严肃的复仇演变成削弱故事初衷的死之狂欢舞蹈。

余华的故事降低了武侠体裁所崇尚的精神品格,那不仅是对武侠小说的重新书写,而且还是一种耗尽和脱离主题逻辑的微型戏仿。小说以武术大师阮进武十五年前被人暗杀这个秘密、对祖传的"梅花剑"传奇的描写作为引子。武侠小说的标准程序已经昭然若揭。阮进武的儿子、二十岁的阮海阔自然而然地肩负起母亲的期望,义不容辞地担当起为父报仇的责任;然而,具有嘲讽意味的是,发育不良的他从来不曾习武。总之,他的母亲在火海中自焚以示决心,没有多少复仇动机的阮海阔肩背那柄刻着九十九朵鲜血梅花的梅花剑(九十九滴血分别代表被阮进武用此剑杀死的九十九个人)去寻找青云道长或白雨潇,这两位武林高手当中的任何一位将会告诉他凶手的名字。

在揭示正义历史确定性的武侠小说与确认社会革命目的论历史的当代主流文学之间的一致性必须得到重新强调。在这两种情况下,历史注定只是善与恶之间的斗争,结果必然是善战胜恶。然而,在《鲜血梅花》里,武侠体裁的叙事和比喻却改变了复仇的逻辑,那是武侠小说心理历史逻辑的关键。象征着武侠小说中英雄的速度和敏捷的风,如今被用来形容不确定性或者漫无目标:阮海阔经过无数十字路口,"像是飘在大地上的风一样,随意地往前行走"。[②]他在半道上迷路的时候分别遇到了胭脂女和黑针大侠,他们请他向青云道长打听刘天和李东的下落。他只记得他要找的是青云道长,却错过了询问白雨潇的机会。他最终找到了青云道长,得到了胭脂女和黑针大侠索要的答案,但是青云道长只肯回答一个问题。阮海阔关于他父亲之死的疑问仍然没有答案。胭脂女和黑针大侠根

① 鲁迅,《鲁迅全集》第2卷,第421-422页,北京:人民文学出版社,1993。

② 余华:《余华作品集》第1册,第49页,北京:中国社会科学出版社,1995。

PDF 文件使用 "pdfFactory Pro" 试用版本创建 www.fineprint.cn

据阮海阔提供的消息杀死了刘天和李东，阮海阔后来才发现，被杀的这两个人正是杀害他父亲的凶手。

一方面,阮海阔的敌人已经被消灭;另一方面，他向那两个杀害父亲的凶手复仇的使命将永远无法实现：阮海阔永远失去了实现母亲遗愿以及成为一个真正的武侠英雄的机会。他之所以失去机会是因为他不能集中精力实施他的计划，卷入了与他自己的计划毫无关系的其他武侠阴谋。阮海阔的武侠英雄功能受到了本质上的损害,原因不仅在于他不合格的衰弱体质,而且还在于他精神上的无动于衷。阮海阔刚刚启程就“忘记了自己所去的方向”,他的旅行变成不断迷失方向的漫游。他前后到过无数的村庄和集镇，“同样的颜色的树木，同样形状的房屋组成,同样的街道上走着同样的人”,[①]他实际上是在一个迷宫里徘徊,那是一个没有出口、向外延伸、只有重复甚至死路的空间。

标准的武侠小说的线性历史路径就这样遭到了扭曲。沿着这样一条扭曲或分岔的路径,阮海阔不可避免地遇到了其他的人，这些人的路径后来横贯或者取代了他自己的路径。最终导致他自己的历史议事日程产生混乱的不是他对武侠世界的无动于衷，而是他帮助他人的优良品质,那是一个武侠英雄必备的美德。余华在武侠故事和道义的单一走向之上又增添了其他的走向和异质元素。赵毅衡对《古典爱情》和《鲜血梅花》这两部小说有过这样的评论。“余华的戏仿采用了低调反讽,这种反讽以敬仰的、肃穆的方式来运用传统,但剥去了传统的动机,尤其是道德动机,从而暴露了传统的脆弱”。[②]

叙事的疑惑

余华的其他小说,比如《四月三日事件》和《此文献给少女杨柳》，可以被看作是对再现性叙事范式的总体戏仿，呈现出分裂瓦解的叙事主体。《四月三日事件》令人联想起郁达夫的短文《十一月初三》(一九二四):两者都以日期为标题,讲述叙事主人公在生日那天(或那几天)的经历。郁达夫的现代性叙事主体显然基于全知理性,和盘托出了叙事者的经历和思想。我们有充分的理由相信这是篇纪实的文章，其中的第一人称“我”就是现实的郁达夫。换句话说,郁达夫直接地记录了自己的活动，“准确无误”地描写了他在二十八岁生日那天的百无聊赖的心情和行为，包括对过去的回忆和追踪记忆中一位偶遇的少女未果的过程。[③]很显然,这个短篇所具有的现代性主体的妄想症同样反映在整个叙事过程中。比如说,对那位偶遇的、陌生的少女的一意孤行的专注和迷恋，可以说正是从一种妄想的欲望投射出发的，包括对回忆中少女的回首一望或隔窗一瞥的叙事，妄想性地暗示了对方的情感回馈，这种回忆中的妄想最终被当天的无效追踪所击破。具有讽刺意味的结局是，妄想中应当出现的美丽少女被夜间的狗群所替代，狂吠声替代了可能的甜言蜜语逐走了多愁善感的作者。

而在余华的《四月三日事件》中,那种自我的总体化的叙事构架被有意地置于濒临崩溃的状态。尽管余华本人的确生于四月三日(而小说中的四月三日却似乎被安置于主人公生日后的两三天),尽管小说中无名的第三人称“他”几乎等同于第一人称“我”的主体叙事,我们却没有那种“自叙传”的整一感和确定感:主体化的叙事被不断地打乱,不断地覆盖,不断地游离。小说的展开类似于梦境的过程:时间的错离,事件的反逻辑,心理感受的词不达意,都表现了叙事本身的不确定性。

故事从“他”的十八岁生日开始。他来到街上,遇到他以前的同学白雪(一个让他动心的女孩),他看见一个假装若无其事、倚靠在树上的中年人。夜晚,他感到孤独难忍,因为他的父母忘记了他的生日。在接下来的几个章节里,他拜访了一些他从前的同学,张亮、亚洲、汉生和朱樵,他们的行为显得不可思议或莫名其妙,包括白雪和他在街上遇到的其他中年人。回到家里,

① 余华:《余华作品集》第1册,第49页,北京:中国社会科学出版社,1995。

② Henry Y.H Zhao, “Yu Hua:Fiction as Subversion,”World Literature Today 65,no.3(summer 1991),p.419.

③ 郁达夫在这篇小说的结尾指出，此文正好写于他的二十八岁生日(《郁达夫文集》第1卷,第353页),而故事的叙事者正在度过他的二十八岁生日。

PDF 文件使用 "pdfFactory Pro" 试用版本创建 www.fineprint.cn

他无意中听到父母在谈话中提到“四月三日”，他不明白父母指的是什么。他也听见了母亲的问话：“准备得差不多了吗？”另外一个人反问道：“你们呢？”晚些时候，他在街上无意中听见某人问他的父亲：“什么时候”，他父亲回答：“四月三日。”[①]甚至在白雪家里，白雪也提醒他“明天是四月三日”，她还问他：“你猜一猜，明天会发生些什么？”[②]在这些天里，在街上，在家中，或者在邻里之间，他怀疑那是他认识或不认识的每个人设下的圈套。他终于在四月三日前夕登上一列货运火车逃走了。

显而易见，《四月三日事件》不仅把郁达夫的《十一月初三》作为戏仿的原型，最重要的是，这篇小说还重新涉及了《狂人日记》的“迫害狂”主题，主人公“他”始终猜疑着周围人在他生日那天的阴谋，但这一次，妄想的确定性由于叙事的闪烁其词而遭到质疑，由于时间的错乱而显出致命的可疑。如果说狂人断定他即将被吃掉的悲剧近在眼前，那么余华的“他”则可以拿来与先前分析过的残雪笔下的许多人物相比较，这个“他”无法确定即将降临到他身上的特定灾难，尽管他假设凶手可能采取各种不同的杀人方法。这篇小说往往在用省略号起首的一段或几段里不加说明地演示了“他”假想中发生的危险或威胁，有些随即坦承了假想性，有些混同于事实的叙事而难以区分，似乎假想与事实并没有绝对的界限。在其中的一个段落里，他觉得巷子里的人在窗户后面悄悄地谈论着什么。他听见有人问，“准备得差不多了吗”，“什么时候行动”，[③]他跟发现他偷听的那个人打了起来。过后，他看见一个人倚靠在树上，他在想象中跟这个人打架，强迫这个人承认他们密谋让卡车从他身上碾过，或是用一块巨大的砖块砸他。甚至“四月三日”这个日子也不再仅仅是这个事件的时间标志。在他看来，他们的阴谋随时可能实现：他不时地看见左边有一辆卡车向他缓慢驶来，在他穿越街道的时候把他撞倒，或是一块砖头从正在施工的建筑物上砸下来。

阴谋被无限地悬搁为不可确知但无所不在和不断迫近的威胁，威胁本身并没有被取消或否认，但却不再被确定为唯一的、能够指认并规避的威胁：现代性主体自信而单向的陈述转换为承认叙事主体有限性和矛盾性的、多向的后现代性主体的陈述。这样，妄想症被精神分裂所戏仿，或者说，主体既不是无限地放纵了自身，也不是简单地放弃或隐匿了自身，而是在自我实现的过程中发现了自身内部的不完整、不可调和以及不可确认。在《四月三日事件》中，“他”和女同学白雪的关系就处于这种微妙的、难以确定的状态。郁达夫的那种从自恋出发的感伤叙事当然不复存在，相反，欲望的投射同对威胁的过敏交织在一起，互相消解和切割，呈现出不断的偏离。于是，余华式的对现代性话语的追忆（妄想性的、总体化的主体的重现）就变异为后现代的对话语内在的非同一性的暴露。

叙事自身的不确定性典型地体现出可疑的主体：“他**想**他**应该**走到张亮家门口了。那扇漆黑的大门上有两个亮闪闪的铜环。他**觉得**自己已经抓住了铜环，已经推门而入了。而且他**应该**听到一声老态龙钟的响声，那是门被推开时发出来的”。[④]甚至，叙事主体对所叙事的准确性毫无自信：“他**似乎**听到张亮这样问，**或许是**朱樵或者汉生这样问”。[⑤]小说中最为梦幻性的场景出现在第四章，当他刚刚告别张亮家的三位朋友来到亚洲家时，门一开，同刚才表情迥异的张亮等三人赫然在目，似已等候多时。主人亚洲似乎刚刚出去，然而不久他又“听到了亚洲的声音，那声音是飘过来的。**好像**亚洲是站在窗外说的。然而他**却实实在在**地看到亚洲就站在眼前，他不由吃了一惊。亚洲是什么时候进来的他竟一点**没察觉**，仿佛根本没出去过”。[⑥]在一个真实的梦境中（它不比现实更像梦境），他看见他的同学匆匆来到他的房间，询问他们当中的那个女孩是谁。大家都笑了，那个女孩说她是白雪。令他吃惊的是，他竟然没有把她认出来。

《四月三日事件》的主体不再是自足的或自信的主体。将这个片断与《狂人日记》中的原型相比较，我们就会对这样的观察一目了然。在《狂人日记》中，狂人写道：“还有七八个人，交头

①②③④⑤⑥ 余华：《余华作品集》第2册，第207-219、235、227、200、201、204页，北京：中国社会科学出版社，1995。（黑体为作者所加）

PDF 文件使用 "pdfFactory Pro" 试用版本创建 www.fineprint.cn

接耳地议论我,又怕我看见。”[①]作为叙事主体的狂人从来不怀疑他的观察，尽管读者知道他对现实的歪曲有多么严重。相比之下，《四月三日事件》中的“他”对自己的判断就不那么肯定，尽管他对街坊邻居的最初反应跟狂人惊人地相似：“这几个断裂的影子让他觉得鬼鬼祟祟,他便转回身去，于是看到街对面人行道上站着几个人,正对他指指点点说些什么。由于他的转身太突然,他们显得有些慌乱。”[②]然而,当朱樵说他们是他的同学时,他怀疑他们参加了“阴谋”的念头又变得动摇和不确定：“他仿佛想起来了,他们确实是他过去的同学。这时他看到朱樵滑稽地笑了,他不禁又怀疑起来”。[③]

跟自信的狂人不同,余华的“他”无法保持他妄想的整一性：甚至这样的怀疑本身就值得怀疑。当他在想象中把那个倚靠在树上的人打倒在地的时候,他“没有决心走上去”,因为“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”。[④]在另外一个段落中,他以为他身后的那些人正在“监视”他,他突然掉转身子会使他们感到不安。“可是当他转回身去时却没有得到预想的效果。当他迅速地将四周扫看一遍后,居然没发现有人在监视他。显然他们已经摸透了他的心理，这使他十分懊恼。他们比刚才狡猾了,他想”。[⑤]尽管“他”试图(通过叙事者)证实自己的判断，总体化的想象与无法总体化的现实之间的分歧还是遭到了暴露。

在这种情况下，精神分裂的出现导致了妄想狂的瓦解：如果说不同的阅读会使鲁迅笔下的狂人的主体性绝对到极点或者不可靠到极点，而余华叙事中的主体性则在每个细节中都同时实现了总体化和非总体化。这也是波德莱尔所谓的双重性：可以潜在逆转的主体话语每时每刻都在拷问他人的同时拷问自己。“阴谋”在整个故事仍然是个谜。在余华的戏仿中,一个脆弱的个体自我面对他人的异化观念并没有消除，然而这个自我却在作为他人一部分的同时偏离了中心，这就损害了绝对的和名正言顺的主体。

年代错置的体验与多重身份

在余华的中篇小说《此文献给少女杨柳》里，主体的双重性表现在时间与事件无法解决的错综复杂之中。叙事者的过去经验与“我”遇到的陌生人在不同的时间和相同的空间部位平行交会(或重叠)。因此,这个超现实和年代错置的故事中的两条线索至少交叉了两次，却又基本上互不相关。

“我”第一次与外乡人见面是在一个夏日,外乡人端坐在桥洞里,他告诉“我”他过去的事情。外乡人说“十年前,也就是一九八八年五月八日”，“我”试图纠正他,十年前应该是一九七八年五月八日,一九八八年还没有到来。[⑥]但是外乡人坚持认为那是一九八八年,他说,如果是一九七八年的话,那应该是二十年前。我们可以依此类推，“我”与外乡人不属于同一个时间坐标。根据外乡人的讲述,一九八八年五月八日之后,他的眼睛逐渐变瞎,后来他住进了医院。在一次交通事故中死亡的女孩杨柳的眼角膜移植给了外乡人。一九八八年九月三日,他出院的那一天,打听到杨柳的地址,动身前往一个名叫烟的小城去看望她的父亲。在开往烟的公共汽车上,他邻座的老人向他讲述了这样一个故事:一九四九年,国民党军队从烟撤退之前,一名军官把十颗定时炸弹按照变化多端的几何图形埋在小城里。外乡人开始关心起炸弹的事情,忘记了他旅行的初衷。可以假定,这就是他为什么待在桥洞里的原因,他的面前放着几张白纸,白纸上用铅笔画满了线条。

接着,故事又从第一章重新开始,却好像在朝着另外一个方向发展。“我”住在一个名叫烟的小城的一间临河的平房里。一九八八年五月八日,一个少女“在我内心向我走来”。[⑦]他可以看见她的一双粉红色的小脚丫，他在内心觉得温暖。少女在他的内心与他一起行动：“我拿出

① 鲁迅：《鲁迅全集》第1卷,第423页,北京:人民文学出版社,1993。

②③④⑤⑥⑦ 余华：《余华作品集》第2册,第210、211、233、215、91、97页，北京：中国社会科学出版社，1995。

PDF 文件使用 "pdfFactory Pro" 试用版本创建 www.fineprint.cn

钥匙时,也听到她拿出钥匙的声响。然后我们同时将钥匙插入门锁,同时转动打开了门。我走入寓所,她也走入。不同的是她的一切都发生在我的内心”。[1]那个想象中的少女就像《聊斋志异》某些故事中的人物那样,在第二天早晨又变得栩栩如生。“我”觉得“她已经走出了我的内心”,“在厨房里为我准备早饭”,“我全然不顾没有厨房这个事实……因为她在厨房里”,“她的到来使我的寓所都改变了模样”。[2]几天之后,“我”意外地看到一个年轻男子的目光与那个少女一模一样。年轻人在一间临河的平房(像是他的平房)前面停下来,拿出一把与他同样的钥匙,打开门走进去,再把门关上,那关门的声响也跟他平时的关门声一模一样。然后,年轻人走了出来,爬进桥洞,打量着手上的几张白纸。“我”跟随着他,告诉他几天前发生的事情。年轻人说这也是十年前发生在他身上的事情。然后,他讲的故事与“我”和外乡人的故事重叠交错:一个少女来到了他的内心,每当他看见她的眼睛的时候,她就会变得越来越真切;一个月后,他给少女画了一张肖像,他经常凝视她的肖像直到他染上眼疾。他的故事的其余部分与外乡人的故事一丝不差。他如今还在寻找第十颗定时炸弹,因为其他的九颗已经全部爆炸。

故事再次从第一章开始,幻觉中的少女到来之后,“我”又患上了眼疾,不过很快就痊愈了。然而,“我”却在一次交通事故中受了伤,被送到上海的一家医院,一九八八年八月十四日,“我”接受了眼科手术,移植的角膜来自一个名叫杨柳的少女,她刚刚在这家医院死于白血病。许多年后,“我”按照一九八八年九月三日出院那天得到的地址来到杨柳家。据她父亲说,杨柳一九八八年八月十四日死在家里,她从未去过上海。“我”根据杨柳的相片认出她就是一九八八年五月八日走进他内心的那个人。“我”也看到了杨柳的铅笔素描,画像上的年轻人,用她父亲的话来说,他的目光跟“我”的目光非常相像。她的父亲解释说,有一天,一个外乡人走进杨柳的内心,她终于能够把外乡人画在纸上。当他离开杨柳家的时候,“我”跟随年轻人来到桥洞,桥洞的地面上摊着几张白纸。年轻人讲述了炸弹的故事,他说,最后一颗炸弹随时会在小城爆炸,“这颗炸弹此刻埋在十个地方”。[3]当他逐一列出这十个地点的时候,“我”开始意识到“在小城里有十颗炸弹”,[4]这个年轻人正是“我”在杨柳的铅笔素描上看到的那个人。

根据结尾的叙述,最后一颗炸弹不可思议地分别埋在十个地方。问题出在“这颗炸弹此刻埋在十个地方”,这句话在语法上无懈可击,在语义上却不合逻辑。炸弹是对宏大历史的隐喻,它每时每刻都会成为潜在的灾难,而且永远不会只有一个解决方案,这就是自相矛盾的话语。实际上,外乡人破解历史谜团的努力最终只能是徒劳,因为炸弹是隐藏的和不可追踪的,就像历史那样险恶。甚至可以说,是一种(按照几何阵形的)理性布局最终打乱了对历史形态的感知。如果说幻觉中的少女代表了导致外乡人失明的个人欲望,那么公共汽车上的老人(显然是几十年前埋下炸弹的国民党军官,因此也是过去历史的另一个幻觉)则隐喻了导致外乡人看不见外在世界的危险和灾难的历史忧虑,那是一种不能洞察宏大历史的盲目。

无论如何,句法问题便暴露为整个叙事之谜的线索:叙事的每个细节都合乎逻辑却又在总体上不一致和不连贯。分别埋在十个地方的一颗炸弹,与分裂为十种叙事的一个故事,或者分裂为两个或更多人物的一个人,是相辅相成的。例如,一个年轻人至少分裂成两个人物:一个是叙述时态应该为现在时的“我”,另一个是生活在将来,把过去当作现在的陌生人。尽管这两个人在时间上错位,但他们却不可思议地相遇,讲述各自相似的经历。无论细节有多么复杂,他们两个人的命运几乎相同,所以他们可以在某种程度上彼此互相认同。一九八八年五月八日,幻觉中的少女同时走进了两个人的内心,而且变得越来越真切,想象中的少女形象直接或间接地导致了他们的失明;一九八八年八月十四日,两个人都从刚刚死亡的少女杨柳身上移植了角膜;一九八八年九月三日,两个人都从上海的医院出院,坐上了去烟(杨柳家所在地)的公共汽车。外乡人和年轻人甚至住在同一间临河的平房里,而且都有一把跟“我”一样的

①②③④ 余华:《余华作品集》第2册,第97、97、98、119、119页,北京:中国社会科学出版社,1995。

PDF 文件使用 "pdfFactory Pro" 试用版本创建 www.fineprint.cn

钥匙。

除了日历上的差异之外，这两个人还有其他几处不同。“我”的失明是因为一次交通事故，而外乡人的失明是因为他凝视幻觉中的少女的肖像素描；“我”终于来到杨柳的家，而外乡人却经常为炸弹的问题感到苦恼。外乡人与“我”“相识已经很久了”，[①]他可以被看作是“我”的幽灵，一个镜像中的自我，一个异己，那个“我”追随（既意味着跟踪又意味着仿效）却不能完全理解或认同的外在自我。导致主体双重化的正是这样一种分裂；从这个意义上来说，幽灵不仅是被欲望安置进主体的幻影少女，而且还是从主体中异化出来的那个不可调和的自我。

杨柳的父亲把她在素描上画的眼睛认作是“我”的眼睛，而“我”却觉得画像上的人很像外乡人。他承认自己的失败意味着他不可能自愿地认同外乡人，但却非自愿地成为外乡人的镜像。根据“我”早些时候的观察，外乡人的目光与幻觉中的少女一模一样，这不仅暗示那个幻觉中的少女可能是杨柳（外乡人的眼角膜是从杨柳那里移植而来的，杨柳与外乡人的相似之处最终得到了再次确认），而且还意味着外乡人的外貌也同样跟幻觉中的少女、那个纠缠“我”的幽灵相像。与此同时，不时地跟踪外乡人的也是那个与他自己的幽灵不可分离的“我”。外乡人似乎指明了“我”将来的命运，具有反讽意味的是，他重复了曾经降临到外乡人身上的命运。因此，作为过去与将来的形象，外乡人隐喻了让“我”这个主体在时间上四分五裂的力量。

叙事的关键显然在于错位和复杂的时间框架。如果说宏大叙事的奥妙就在于时间上的绝对逻辑和循序渐进的情节，叙事的线性时间顺序就是贯串集体或个人历史的模板模式，那么余华的叙事则体验了错位和繁衍的时间。《此文献给少女杨柳》就是一个极端的例子，正如我们看到的那样，重新构建是完全不可能的。叙事的时间不仅混乱，而且还有年代上的误差，互不兼容的时间维度无法彼此同化。“我”在桥洞遇到外乡人的场面出现过三次，这是小说最令人困扰的部分。每次的场景和细节都稍有不同，相关的和增补的事件也会略微不同。对“我”来说，他们的第一次见面时间是在一九八八年五月八日之前，在外乡人看来，那个日期却在十年以后的同一天。因为叙事者说，那是“一个夏日的中午”，外乡人赤裸着上身，我们可以假设，在“我”看来，那一天应该不会晚于一九八七年夏天。第二次是在一九八八年五月八日之后的几天，“我”跟着那个年轻人（外乡人）来到桥洞，根据年轻人的回忆，那一天是十年前的一九八八年五月八日。现在，不仅同一天（一九八八年五月八日）对不同的人会是不同的日期，相隔将近一年的不同日期对同一个人也可以是十年后的同一天（一九八八年五月八日）。

诸如此类的悖论对整个叙事来说至关重要，这些读者不必解答的悖论就是小说的关键主题：对时间的理解不再局限于构成同质历史的线性时间。从每个独立的片段来看，叙事的时间是合乎逻辑的。然而，当这些在时间上互不兼容的片段被拼凑在一起的时候，同样的逻辑却遭到了扭曲。在这种情况下，整一的叙事时间被拆散了：它无法循规蹈矩地进行循序渐进的叙事。

然而，难题不仅在于不可弥合的时间性，而且还在于桥洞场面的重复。人们不禁要问：这究竟是同一个场面确实出现过三次，还是对同一个事件的三种不同记叙？他们第一次见面的日期同时可以是一九八七年（或早些时候）和一九九八年，根据同样的叙事（反）逻辑，人们可以把桥洞场面的三个片段看作是发生在不同时间的同一个事件。总而言之，在作为无意识（意识建构之下的记忆或事件）隐喻的桥洞里，“我”在追踪他自己的精神化身，他三次发现自己陷入了对炸弹的关注。原本也想去杨柳家（只有“我”到过那里）的外乡人改变了主意，他更多关注广义的而不是狭义的宏大历史主题。外乡人更有历史感，他是真正从自我（即“我”）中异化出来的人物，“我”不得不时常聆听外乡人对重大事件的叙事（回顾或预期）。如此这般的追踪，导致人们对避免炸弹爆炸的公众计划，对“我”去杨柳家拜访她进而了解她的私人计划，都产生了疑问。炸弹的埋藏地点和炸弹的数目不可理喻地

① 余华：《余华作品集》第2册，第88页，北京：中国社会科学出版社，1995。

PDF 文件使用 "pdfFactory Pro" 试用版本创建 www.fineprint.cn