

现代中国文学

# 创伤主体的错乱叙事： 论八十年代余华的先锋派小说(一)

杨小滨 著 愚人 译

余华早年的牙医生涯可以与鲁迅早年投身医学相提并论。鲁迅的理性文学计划是“疗救”民众的病苦,而余华却不屑于这样的计划,他与牙医职业的关联可以从他的文风中窥见一斑:从余华的叙事美学中可以觉察到牙医工作所要求的生硬冷峻。事实上,生理科学的理性基础由于缺乏想象力而使余华反感,正如余华在一篇自传体短文中所说的那样:“(在医学中)没法把心脏想象在大腿里面,也不能将牙齿和脚趾混同起来。”如果说鲁迅的写作旨在用理性的精神治疗取代理性的生理治疗,那么对余华来说,医学的认知性或表现理性与他对黑暗、暧昧和不可思议的事物的个人嗜好是格格不入的。余华与鲁迅不同,他的写作走到了他早年职业生涯的反面,转向个人内心体验的那种无法知晓和不可置信的复杂性,而这种复杂性正是鲁迅(无论在理论上如何理性)无法真正抵御探索的诱惑,尤其是在他的《野草》(一九二七)中。

## 历史幽灵的回归

余华的《一九八六年》是中国先锋小说中以“文化大革命”为明确背景的少数作品之一。

《一九八六年》与那些通常侧重于特殊时期人们不幸的“伤痕文学”或“反思文学”作品不同,与其说那是对过去的“客观”表现,倒不如说是(现时叙事中的)主体在过去的精神创伤体验中的挣扎。在《一九八六年》中,叙事者的声音不再保持那种由理性主体(即清醒的作者)建立起来的现实主义“客观性”。相反,叙事主体的理性面临着危机是因为历史暴力造成的精神创伤体验,这样的叙事声音所呈现出来的是遭到伤害的表现主体。

余华:《余华作品集》第3册,第385页,北京:中国社会科学出版社,1995。

1989年之后,余华是先锋派群体中第一个(但也许不是唯一一个)从先锋主义脱离出来的作家。激进的叙事实验开始销声匿迹,尽管还没有完全消失。也许那是1990年代知识界的生命力被压抑和自我压抑的结果,以及市场经济统治文学生产的结果。虽然如此,余华后来作品平实的以及偶尔感伤而戏剧化的风格中仍然保留了他颠覆性的文学政治,比如他的小说《活着》(该小说被张艺谋改编成获得国际大奖的电影)。

奥威尔(George Orwell)的《1984》写于1948年,而余华的《一九八六年》则写于1986年。余华小说的标题也暗示了1968年,因为小说的历史背景是“文化大革命”全盛时期。

《一九八六年》的大部分篇幅集中在一个疯子的自残,他在“文化大革命”期间由于受到政治迫害而疯狂。余华在开场白中介绍了小说的历史背景。十多年前,在“文化大革命”的高峰时期,一位中学历史老师突然失踪,抛下他的妻子和女儿。他的妻子把这段记忆深藏,直到有一天她在废品收购站意外地发现了一张纸,上面写着中国刑罚史的概要,那像是她“亡夫”的笔记。接着,叙述转回到“文化大革命”期间发生的事情。他的那张写着封建时期最野蛮的刑罚的笔记被当作他的罪证,为此他不得不留在他那间破烂不堪的办公室里写交代材料。他亲眼看见他的同事在办公室上吊自杀,看见人们从熊熊燃烧的楼房跳下来。他由于惊吓而精神失常,试图从黑洞中逃脱,实际上那个黑洞只是他自己留在墙上的身影。看着熊熊燃烧的火焰,他“哈哈大笑”、“异常激动”而且“兴致勃勃”。

回到现在,自从在废品收购站晕倒之后,他的妻子一直听到“亡夫”离去时嚓嚓的脚步声,那声音令她回想起大约二十年前他被红卫兵从家里带走的情形。那场灾难直到现在才发展到高潮。小说里没有同类主题的许多作品中所充斥的感伤团圆场面,只有他的女儿与他擦身而过的情景;她的辫子上扎着蝴蝶结,这让他联想起第一次见面的妻子,如今他这个在街上踟蹰的疯子并不知道他们的父女关系。“文化大革命”结束十年之后,文学史上再度出现了疯子这样的小说人物;那是在他的现代原型——鲁迅的狂人——诞生七十年之后。

必须指出的是,事实上,疯狂的不仅是主人公,小说的叙事也同样地疯狂,精神创伤体验同时触动了小说主人公和作者或叙事者过敏的神经。疯狂的叙事成为缺乏整体表述能力的精神创伤主体的标志。如果说鲁迅颠倒了神智健全与神经错乱的现成逻辑,以佯狂的姿态说话,那么余华也同样将叙事者的声音认同于疯子的声音。然而,余华的疯狂缺乏理性的基础,它不再承载冷静地谴责前现代压迫的那种现代话语形式,那是鲁迅的期望。确切地说,这是对现代话语(主人话语的历史暴力)与前现代话语(传统的中国刑罚学概念)的毁形。这样的毁形既没有对这两种话语采取一种超然的态度,也没有把

这些话语转换成一种新的话语形式。

余华对疯狂的叙事“缺乏鲁迅作品中的拯救质量”,必须被看作是对简单地拒绝过去的一种不信任。余华在他的文章《虚伪的作品》中声称,“记忆的逻辑”能够“重新结构世界”。在他看来,过去是现在命运的一部分,“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”。他进而指出:

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……一切回忆与预测都是现在的内容……由于过去的经验和将来的事物同时存在现在之中,所以现在往往是无法确定和变幻莫测的。

对余华来说,可以感知的只是同步的过去(无意识的来源)、未来(持续的无意识)与现在(被启动的无意识)。用余华自己的话来说,历史进步的无效性就在于“我觉得对个人精神来说,存在都是真实的,只存在真实”,因为“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”。这样的时代错置正是疯子的心理基础,他现在的行为与他过去的行为之间似乎并没有相隔十年的间距。储存在无意识中不能消弭的过去的精神创伤以更加激烈的形式被现在重新启动。

缺乏进展意味着(必须加以否定的)过去与(作为否定力量的)现在之间缺乏距离。对现在

余华:《余华作品集》第1册,第147页,北京:中国社会科学出版社,1995。

鲁迅的《狂人日记》发表于1917年;而余华的《一九八六年》写于1986年,发表于1987年,叙述的历史时间是1986年。

Ban Wang, *The Sublime Figure of History: Aesthetics and Politics in Twentieth-Century China*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1997, p.257.

余华:《余华作品集》第2册,第286、282-283页,北京:中国社会科学出版社,1995。

余华:《我的真实》,《人民文学》1989年第3期,第107-108页。

进行叙述不再是对精神创伤体验的发泄,而是唤醒这样的精神创伤体验并且与之搏斗。在《一九八六年》中,无法消弭的过去不但体现在疯狂的主人公身上再度发生的心理惊悸,也体现在叙事者声音中的心理惊悸。换句话说,叙事者无法与自己的人物保持距离,因为两者都在遭受过去的精神创伤的折磨。叙事者与疯子在看法上的契合标志着理性表现主体的衰颓。叙述本身变成了“非理性的”叙述,而不是对非理性的理性呈现或者伪装成非理性言论的理性话语。叙事者实际上是把自己认同为他的人物,用同样非理性的方式进行感知,而不是将之阐释为理性:

他看到前面有一个人躺着,就躺在脚前,那人的脚就连着自己的脚。他提起自己的脚去踢躺着的脚。不料那脚猛地缩了回去。当他把脚放下时,那脚又伸了过来,又和他的脚连在了一起。他不禁兴奋起来,于是悄悄地将脚再次提起来,他发现地上的脚同时在慢慢退缩,他感到对方警觉了,便将脚提着不动,看到对方的脚也提着不动后,他猛地一脚朝对方的腰部踩去。他听到一声沉重的响声,定睛一瞧,那躺着的人依旧完好无损,躺着的脚也依旧连着他的脚。这使他怒气冲冲了,于是他眼睛一闭,拼命地朝前奔跑了起来,两脚拼命地往地上踩。跑了一阵再睁眼一看,那家伙还躺在他前面,还是刚才的模样。这让他沮丧万分,他无可奈何地朝四周张望。此刻阳光照在他的背脊上,那披着的麻袋反射出粗糙的光亮。他看到右前方有一汪深绿的颜色。于是他思索起来,思索的结果是脸上露出呆滞的笑意。他悄悄地往那一汪深绿走去。他发现那躺着的人斜过去了一点,他就走得更警觉了。那斜过去的人没有逃跑,而是擦着地面往池塘滑去,走近了,他看到那人的脑袋掉进了池塘,接着身体和四肢也掉了进去。他站在塘沿上,看到那家伙浮在水面上没往下沉,便弯腰捡起一块大石头打了下去。他看到那人被打得粉身碎骨后,才心满意足地转过身去。一大片金色的阳光猛然刺来,让他头晕眼花。但他没闭上眼睛,相

反却是抬起了头。于是他看到了一颗辉煌的头颅,正在喷射着鲜血。

叙事者的声音对威胁的关注也与疯子同样敏感,用“他看见”,亦即从自己的视角似乎居高临下地观察这样的威胁,却并不将之理性化。如果说鲁迅的妄想狂话语倾向于控诉现实的压迫(尽管明显地错乱从而缺乏可靠性),那么余华则采用了除却自我惊悸之外无所指向的戏仿的妄想狂话语。具有讽刺意味的是,威胁的来源竟然是疯子自己的影子这个永远不会消除、命中注定与他不可分离的客体化自我,尽管他千方百计地试图摧毁它。这个影子可以进而被理解为黑暗的象征,即无意识中不能消弭的精神创伤体验。

小说后来发生的事件表明,那个自我本身成为反击创伤性过去的目标。余华对自戕的叙事与疯子的自戕行为同样病态,这两种穿透迷宫的非理性方式呈现出来的是肉体毁形的寓言。余华个人过去的精神创伤转化为现在困惑的写作模式,处理同样困惑和反常的行为。叙事者神经错乱的声音几乎掩盖了肉体的痛苦:“那锯子锯着鼻骨时的样子,让人感到他此刻正怡然自乐地吹着口琴。”

美好的话语在冷酷残忍的行为与热情洋溢的修辞之间形成的张力唤起了阴暗暧昧的精神创伤体验。《一九八六年》的整个叙事就在“生机勃勃”的春天抒情氛围中展开,“雪水融化的声音”“像是弹在温暖的阳光上一样美妙无比”,女孩子“打扮得漂漂亮亮后就捧起了琼瑶的小说,她们嗅着自己身上的芬芳去和书中的主人公相爱”。疯子女儿的蝴蝶结让他“心里涌上了一股奇怪的东西”,却没有把他点醒,蝴蝶结是重现的过去历史体验的另一个不祥之兆。她在发辫上扎着蝴蝶结去“春季展销会”挑选服装,那是“文革”后时代特有的符号。这是否标志着“文革”时代的结束?在这里,余华再次以隐喻的方式挑战了不能容忍蝴蝶结形象重现的历史

余华:《余华作品集》第1册,第151、161、148-149、149-150、153,北京:中国社会科学出版社,1995。

目的论,在余华的叙事中,蝴蝶结导致了更多的灾难。

因此,唤起不可追踪性就是在当下处理重现的或再次启动的精神创伤。疯子的悲剧是对历史暴力的激烈谴责,因为它不仅直接明确地反映了过去的邪恶,而且揭示了令人震惊的过去的不可追踪性,像这样永久储存在心灵深处的过去导致了精神创伤体验的延迟爆发。值得注意的是,叙事者同时分享了主人公的灾难性命运,在某种程度上,作者把自己的精神创伤移植到对暴力经验的扭曲而非理性的表述之中。

正如我在前文中提到的那样,《一九八六年》最令人震惊的部分交织着酷刑与狂喜,尤其表现在描述疯子自戕场面时重复使用的“心满意足”或“得意地笑”。巴塔耶(George Bataille)在《爱神之泪》的最后一章(题为“中国酷刑”——那正是余华迷恋的主题)中,对一九〇五年在北京公开处死谋刺蒙古王子的罪犯时一系列肢解和割胸场面的照片进行了评论。巴塔耶把中国传统极刑凌迟处死令人毛骨悚然的场面看作是“有史以来胶片所能捕捉到的最痛苦的形象”。然而,那不纯粹是残酷和痛苦,而是“受害者的迷醉表情……至少部分归结于鸦片”,受刑者服用鸦片是为了“延长折磨的时间”,“最大限度地增加这张照片所呈现的痛苦”。巴塔耶情不自禁地“被这个既迷醉又无法忍受的痛苦形象迷住了”。而余华关注的焦点是野蛮的双重感觉:残酷与优美。如果说巴塔耶照片中受刑者的迷醉来自鸦片,那么余华探索的则是另外一种心理上而不是药理上的麻醉效果,这样的效果模糊了痛苦与快乐之间的界限。这种双重感觉就是利奥塔强调的崇高美学和先锋主义本质的具体表现。

### 回归过去的不可能旅程

在《往事与刑罚》中,余华把险恶崇高的美学当作一种复杂的寓言进行审视。《往事与刑罚》深受卡夫卡《在流放地》的影响,它即使不是余华最重要的作品,也肯定是他最有穿透力的作品,因为这篇小說不仅试图通过文学语言来唤醒精神创伤的无意识,同时本身就是一部探

讨了灾难性历史的年代错乱的作品。小说的开始,陌生人收到的电报(只有两个字“速回”)似乎是刑罚专家的召唤,邀请陌生人对历史罪案进行回忆。经过了时间性旅行,陌生人尽管“确定”了五个与犯罪有关的日子,却无法抵达他所选择的那一个(一九六五年三月五日),同时又错过了另外四个,而只能遭遇它们的隐喻体,即刑罚专家,那个犯罪的执行者(从这个意义上,犯罪与惩罚无可争辩地同一起来了)。陌生人来到一个名叫烟的小镇(刑罚专家居住的地方),小镇的名称暗示着他即将陷入的黑暗。他开始意识到他无法抵达他过去中的任何五个日子,因为他的旅行总是错过另外的四个日子。

小说的主要部分是刑罚专家对过去与未来的执行的暗示与预想。精通肉体惩罚的刑罚专家也许象征着历史暴力的施暴者,尽管真正的罪行被隐匿了,陌生人只是含混不清地为之所动。刑罚专家从理论上证明了过去在持续。他提醒陌生人:“事实上,我们永远生活在过去里。现在和将来只是过去耍弄的两个小花招。”“你并没有和过去分离”,刑罚专家说,“其实你始终深陷于过去之中。也许你有时会觉得远离过去,这只是貌离神合,这意味着你更加接近过去了”。当陌生人暗示自己就是陌生人与他的过去之间的障碍时,刑罚专家声明,“我就是你的过去”。显而易见,化身为历史的刑罚专家对自己的总体性充满自信,他把陌生人重新引入过去的体验,然而他的野蛮和霸道却剥夺了陌生人认同过去的刑罚的记忆能力。

刑罚专家认为他的职业是“人类的全部智慧里最杰出的部分”,陌生人发现他遗漏了一个刑罚,那就是绞刑。陌生人突然从历史话语的空白中确信,某个与他的往事休戚相关的人就在他搜索的那天自缢身亡。刑罚专家拒绝了陌生人请求他详细说明绞刑的要求,通过将时间和暴行的关系隐喻化,刑罚专家详述了各类传统的刑罚“技巧”或形式——车裂、阉割、腰斩和击头——用这些刑罚他杀戮了陌生人错过的四

余华:《余华作品集》第1册,第159、34、35、35、36页,北京:中国社会科学出版社,1995。

Georges Bataille, *The Tears of Eros*, trans. Peter Connor, San Francisco: City Lights, 1989, p.205、206.



个日子:

他是怎样对一九五八年一月九日进行车裂的,他将一九五八年一月九日撕得像冬天的雪片一样纷纷扬扬。对一九六七年十二月一日,他施予宫刑,他割下了一九六七年十二月一日的两只沉甸甸的睾丸,因此一九六七年十二月一日没有点滴阳光,但是那天夜晚的月光却像杂草丛生一般。而一九六〇年八月七日同样在劫难逃,他用一把锈迹斑斑的钢锯,锯断了一九六〇年八月七日的腰。最为难忘的是一九七一年九月二十日,他在地上挖出一个大坑,将一九七一年九月二十日埋入土中,只露出脑袋,由于泥土的压迫,血液在体内蜂拥而上。然后刑罚专家敲破脑袋,一根血柱顷刻出现。一九七一年九月二十日的喷泉辉煌无比。

刑罚专家就这样向陌生人呈现历史暴力的恐怖,那是隐喻的而不是现实的恐怖,但是过去的真正事件内容却被隐匿了。陌生人所能获得的只是来自灾难性历史废墟的暴行的破碎意象,或重启的、令人战栗的创伤感受。戴锦华指出:“余华便这样以隐喻的无尽转述与历史断裂,永远地阻断了‘寻根’之路,宣告了历史反思的无望与历史自身的消亡。”

如果说刑罚专家描述罪行的修辞体现了历史暴力无法用理性词语表述的残暴,那么他关于这些刑罚的第二个版本则恰到好处地展示了历史所采用的另一种美学话语,体现为精神创伤的另一面。在试验刑罚期间,刑罚专家怀着美学快感建议将陌生人腰斩成两截,不仅让陌生人看到自己身上的血液在玻璃上洋溢开来,而且还愉快地看到自己焕然一新的记忆:

你在最后的时刻,将会看到一九五八年一月九日清晨的第一颗露珠,露珠在一片不显眼的绿叶上向你眺望。将会看到一九六七年十二月一日中午的一大片云彩,因为阳光的照射,那云彩显得五彩缤纷。将会看到一九六〇年八月七日傍晚来临时的

一条山中小路,那时候晚霞就躺在山路上,温暖地期待着你。将会看到一九七一年九月二十日深夜月光里的两颗萤火虫,那是两颗遥远的眼泪在翩翩起舞。

为了重新获得对一九六五年三月五日事件的记忆,陌生人同意了。然而,刑罚并没有得到执行,因为刑罚专家颤抖不已的手无法完美地执行刑罚。为了维护邪恶的抒情性,刑罚专家再次强调了他的那个野蛮刑罚的美学价值,正如他先前描述的那样,被撕开的身体部分和涌出的血液就像“雪片一样纷纷扬扬”和“辉煌无比的”“喷泉”。现在,刑罚专家不能执行没有美学价值理想的刑罚。

刑罚专家不顾陌生人的失望,为自己设想了一个他一生中最为得意和值得炫耀的刑罚。他想象自己被判处死刑是因为他“将他的刑罚一个一个赠送给了他们的亲人”。他将站在广场的高台上,上万人聚集在那里谴责他的罪行。士兵们举枪从各个不同的方向瞄准他。他在临死之前经受了持续十个小时难以忍受的精神折磨。崇高的美学正是在这样的时候才会达到顶峰。刑罚专家扮演主角的这出牺牲悲剧被看作是通过“刑罚科学”概念展示宏大叙事的一个部分。然而,无论是象征的还是实际的历史死亡都无法显示出这种伟大。由于刑罚专家的计划中漏掉了应该射杀他的那颗致命的子弹,他在想象中的最高刑罚中死亡的努力变成了十分狼狈的挣扎,他最终自缢身亡,那是他原先不齿的低级刑罚形式:绞刑。

理性的历史就这样为了达到美学的至臻完善以寓言的方式毁灭了自己,刑罚专家“胸有成竹的叙述”意味着“这个刑罚已经趋向完美”。结果,正如我们看到的那样,美学上更低级的刑罚或酷刑只能导致暴力和病态而非完美,无论它有多么合理。最后,就在陌生人对他的失去记忆以及刑罚专家的死感到失望的时候,他意外地看到了刑罚专家留下的自杀笔记,上面的死

余华:《余华作品集》第1册,第37、39、37、43页,北京:中国社会科学出版社,1995。

戴锦华:《裂谷另一侧畔:初读余华》,《北京文艺》1989年第7期,第33页。

亡日期是一九六五年三月五日，那恰恰就是陌生人寻找的日期。

最后，陌生人似乎又回到了他饱受精神创伤的过去，过去的真实性对陌生人和读者都变得可疑。这究竟是陌生人过去体验的寓言式表现，还是重复“理性”历史的另一种伎俩？对此人们不得而知。悖论在于，似是而非地回到过去似乎同时也显示为那个包含过去的并阻止陌生人回到过去的力量的死亡。余华把困惑的谜语留给历史暴力精神创伤的寓言式挣扎。归根到底，这是叙事局限的表现：失去绝对确定性的叙事不再导致单一的而是多种可能的结果。

### 难以定义的灾难横祸与惨无人道

对余华来说，追踪对历史暴力的记忆就是追踪对震惊的暴力造成的精神创伤记忆的质疑。在他的中篇小说《现实一种》里，精神创伤的后果表现为某种无动于衷的叙事，一种对暴虐和残酷的行径毫无表情的叙事。小说的情节十分简单。小说开头，山岗的儿子皮皮意外地导致了他堂弟——山峰儿子的死亡。山峰出于报复踢死了皮皮，山岗别出心裁，诱使小狗舔山峰的脚底心，让山峰笑个不停，直到最后停止呼吸。最后，山岗被处死，他的器官在尸体解剖中被摘除。这篇小说的与众不同在于作者使用了一种非同寻常的冷漠叙事语调描写所有惨无人道的场面，而且不加任何主体的干预。因此，最令人震惊的不是兄弟叔侄之间或死刑执行者与死囚之间有意无意的残杀，而是无动于衷的叙事声音与残酷暴虐的内容之间的鲜明对照。这样的叙事似乎体现了情感混乱所造成的叙事者恰当措辞之不可能。

正如余华的其他许多作品那样，《现实一种》的结构是多层的。首先，家庭成员之间的冷血残杀以极端的形式摧毁了把家庭和睦当作理想社会的伟大象征的传统中国文化观念。其次，与那些以大家庭解体为主题的规范小说，如巴金的《家》，王西彦的《古屋》（一九四六），或路翎的《财主的儿女们》（一九四八）不同，《现实一种》并不依靠隐而不见的历史纲领来达到破旧立新的转变。残酷暴虐表现为机械的报复行为

或机械的法律常规程序。表现家庭的内在毁灭并没有指向更加正面肯定的结局，而是成为在邪恶与空虚之间摇摆的叙事。此外，看似无知的叙事声音强化了难以定义的主体的悲哀。余华通过展示表面上正常普通的野蛮世界来隐喻对令人震惊的暴力既警惕又麻木，遭受精神创伤而又无能为力的主体。小说的最后一章详细描写了山岗的尸体被解剖，他的那些仍然鲜活的器官将被用于移植。解剖尸体的场面既没有悲剧性也没有喜剧性，对整个过程的展示出奇地无动于衷，甚至“正常的”主体声音也消失在“谬误的”表现当中：

女医生抱着山岗的皮肤走到乒乓桌的一角，将皮一张一张摊开刮了起来，她用尸体解剖刀像是刷衣服似的刮着皮肤上的脂肪组织。发出声音如同车轮陷在沙子里无可奈何地叫唤……这时那女医生也将皮肤刮净了。她把皮肤像衣服一样叠起来后，也离开了。

病态的叙事语调并不包含对残酷暴虐的有意识的批评反思，而是隐喻了可疑的叙事主体。叙事主体并没有保持批评距离，而是从内部暴露了这种脆弱，因为任何至高无上的主体都不能豁免或者完全脱离现实中的绝望。余华的小说提供了一幅与家和万事兴的理想截然相反的景象，具有讽刺意味的是，出卖山岗的山峰妻子万万没有想到，山岗的睾丸被移植到一个年轻人身上，山岗因此后继有人。

余华的小说《难逃劫数》的中心内容也是难解难分的相互残杀、毁容和谋杀，其中的人物用不可理喻的方式把暴力带给自己的配偶和友人。小说从东山的到来开始，东山的完美形象同时展现在他的恋人露珠和露珠的父亲老中医面前。为了防止东山结婚之后抛弃她，露珠接受了父亲为她准备的“嫁妆”——一小瓶硝酸。接着，好几条故事线索围绕着聚集在东山和露珠结婚新房里的许多朋友展开。东山和露珠在卧室做

余华：《余华作品集》第2册，第43-44页，北京：中国社会科学出版社，1995。

爱的声音刺激了广佛和彩蝶，广佛和彩蝶一起离开了新房，他们发现一个男孩拿着手电筒跟在他们后面。广佛对男孩又踢又踹直到男孩咽气。新房里，沙子悄悄地从背后剪下一个女孩的辫子（这样的习惯在另外一个场合变成了剪女孩的裤子）。灾难在婚礼之后继续。新婚的夜晚，露珠把硝酸泼到东山的脸上。后来东山杀死了露珠，却喝下了老中医给他的导致他终身阳痿的液体。几天后，森林因为行为不轨而被捕；在获释之前，他供出了沙子并且导致了沙子被捕。彩蝶的跳楼自杀并不是因为广佛被判死刑，而是因为她的整容手术彻底失败。

余华揭露了破坏社会伦理秩序的最阴暗的人类欲望：爱情与婚姻意味着相互伤害；友情意味着相互背叛。熟悉中国当代历史的人不会对此感到惊讶。以革命和法制的名义进行残害，如毁容，剪女人的辫子或裤子是社会生活和社会制度的一个重要组成部分，在“文化大革命”期间尤其如此。在这里，缺乏社会历史背景的邪恶被诠释为人类行为的核心。换句话说，社会灾难表现为无法控制的心理冲动或谋略。然而，这绝不是将灾难非政治化，正是政治性的匮乏体现了表述灾难起源的无效。这种无效性意味着精神创伤的真正起源是难以定义的。精神创伤起源的无法指认开启了对于暴虐体验的迷惘视角。心理欲望和冲动也许就是历史具体但又间接的体现，这样的骚动不仅活跃在外部，也活跃在内部。露珠使东山毁容的正当理由是防止他将来抛弃她。暴力的“道德”理性就建立在心理的非理性之上，而行为逻辑的贫瘠却让理性的观念陷入非理性的深渊。

这部小说再度刺痛我们的，不仅是传统道德理想的破灭，如婚姻、友情等等，还有一种无法恰当表述令人震撼之暴力的叙事模式。病态的抒情渗透在表述心理无能的措辞当中，以此隐喻来自遭受精神创伤体验骚扰的矛盾情感：

东山首先走出来，他脸上的笑容像是一只烂掉的苹果，但他总算像一个新郎了。他的新娘紧随其后，新娘的脸色像一只二十瓦的灯泡一样闪闪发光。

血从孩子的嘴角欢畅流出，血在月光下的颜色如同泥浆。广佛朝孩子的胸部打量了片刻，他觉得能够听见肋骨断裂的声音倒也不错。

诸如此类，在叙事中泛滥的不恰当直接比喻或修饰否定了对所表现之事件的直截和简单的理解。余华通过透析记忆痕迹中的历史暴力来揭露掩盖在道德和法制话语底下的野蛮血腥场面。余华小说中令人不快的叙述是复杂和阴暗的情感的表现，因为历史暴力使得自然表述令人震撼的体验成为不可能。痛楚的美学（或麻木）恰恰就蕴含在对残酷暴虐的病态冷漠之中。

余华的叙事对肢解肉体的描写在坦然的、似乎不经意或抒情的语气中隐含了主流话语的严肃性和正统性，其中的理性始终与血腥的现实互相冲突。换句话说，余华故事中的那些血淋淋的场景并没有直接指向现实暴力的残酷或主流话语的毁灭性，而疯狂的形式或畸形的叙事却废除了主流话语阐述历史暴力的理性秩序（例如，二元对立，正义/非正义，无产阶级/资产阶级，革命/反革命，等等）。从这个意义上来说，余华的叙事以一种特殊的方式唤起了历史精神创伤的复杂性——那个原初压抑——无论是他提到“文化大革命”的背景（《一九八六年》中自戕的主人公是“文化大革命”的牺牲品），还是对这个背景不置一词（《现实一种》和《在劫难逃》与历史背景毫无关联），真实的过去及其灾难对余华来说都是不可复原的。这就是为什么尽管他的许多小说标题含有“事（件）”一词，如《偶然事件》（一九八九）、《四月三日事件》、《世事如烟》（一九八八）、《往事与刑罚》，但真正的事件本身总是难以识别，不可触及，并且无法把握的。

在《世事如烟》这篇小说中，我们无法辨认线性和连续的历史。叙事的秩序被各种死亡所打断和打乱，而这些震惊性的场景却没有直接的、有形的描绘。或者说，在现时存在的仅仅是

余华：《余华作品集》第1册，第188、191页，北京：中国社会科学出版社，1995。（黑体为我所加）



事后涌起的毁形的语象,而不是当时的发生。正如戴锦华敏锐地指出的,在《世事如烟》中,“死亡本身始终没有目击者,无论是对叙事人,还是叙事中的人物,死亡本身是不可见的,是可以确认却不可体验的事件。对死亡的叙事,始终呈现为一种叙事的延宕,与叙事体的阻塞”。对余华来说,显示抵达精神创伤之源的不可能性就是述说这种精神创伤的唯一方式。或者说,精神创伤没有被当作客体呈现,而是被当作主体的一部分被内在化了,因为叙事的毁形和断裂显示了饱受精神创伤的记忆。

《世事如烟》的情节是无法概括的,邻里街坊之间发生的事件片断分散和交织成一幅错综复杂的拼贴画。除了算命先生、司机、接生婆等,大部分人物只是数字(7,4,3,2,6)。九十岁的算命先生在这篇小说中扮演了关键的角色。他的长寿来自他四个孩子的死,以及从女孩身上采阴补阳。他对后来自溺身亡的小女孩4故伎重演。算命先生许诺老妇人3要领养她怀的孩子,那是她与十七岁的孙子乱伦后怀上的孩子。他还告诉7,为了治好他的病,他必须除掉他的儿子。他告诉司机,在路上凡遇上身穿灰衣的女人,都要立刻将卡车停下来。司机从他开车意外碾过的女人那里买下一件灰色上衣。女人穿着她的灰色上衣死在床上,身上带着车轮的痕迹,她的葬礼与她儿子的婚礼在同一天举行。司机感到2在婚礼上侮辱了他,他为此割喉自杀。那个名叫6的人卖掉了他的六个女儿;他试图把他十六岁的小女儿高价卖给那个每天夜晚在她的梦中骚扰她的男人。死去的司机来到2的梦中,请求2帮他操办婚事,于是2买下6的女儿溺死的尸体,安排了司机与6的亡女的“冥婚”。司机的母亲接生婆在一个奇怪的地方帮助接生了一个婴孩,当她重游故地时,那里却变成了坟场,她的身体也因此逐渐衰弱。

这些片段与各种次要的却又同样超现实的事件拼凑在一起,其中的一些事件之间有因果关联,有的则没有因果关联。余华呈现的是不可思议的种种事件的大杂烩,他把重点放在这些事件的极端暧昧性上。他的叙事留下了无数神秘的死亡,强调对危险的那种散漫而又片断的感觉。真实的意外瞬间没有得到逻辑的表现:在

这里,历史由无法填满的沟壑组成。例如,6的女儿的死似乎与出现在她梦里的那个男人有关,但是两者之间并没有直接的联系。意外事件的背景比意外事件本身更加显见。她梦中的那个男人的粗野蛮横,他令人恐怖的敲门声,以及对她的身价讨价还价,所有这一切营造出来的险恶处境导致了她在河边的死亡,然而她死亡的真正原因却无人知晓。

在另一个片段中,司机的自杀是因为他所遭遇的“狼狽”,一开始,他并不以为然而且还感到快慰:司机看见新娘闪烁着细腻滑润色泽的两条纤细手臂,她舞蹈的手指,以及她迷人的温柔抚摸。让他困惑的是,2付钱给新娘让她一而再、再而三地用同样温柔的动作给2擦脸,他付钱给新娘让她停止给2擦脸的企图又遭到了2的挫败。在这里,他的狼狽好像与快乐、欲望和嫉妒密不可分。这就是余华想要探索的那种情感矛盾的心理骚动。悲剧并不来自单纯的痛苦,而是来自让司机失去活下去的勇气的那种不可名状的震惊。在大多数人看来,发生在他身上的事情与他决定去死之间似乎没有合情合理的联系,因为这种震惊的绝对不可思议性远不是理性可以理解的。

相形之下,4的自杀显然是一个意外,因为她遭到了算命先生的强奸。父亲把4送到算命先生那里治疗夜晚梦呓,父亲协助算命先生强奸4的原因没人知道。算命先生建议的治疗方法是“从阴穴里把鬼挖出来”,她的父亲大为吃惊却又默认了。接着,

4在这突如其来的现实面前感到不知所措。她只能用惊恐的眼睛求助于她的父亲。但是父亲没有看她,父亲的身体移到了

戴锦华:《裂谷另一侧畔:初读余华》,《北京文艺》1989年第7期,第28页。

这是另一个余华从中国古典小说中借鉴的情节原型,例如瞿佑《剪灯新话》中的《翠翠传》。在这个故事中,两位主人公翠翠和金定死后,翠翠的一个旧仆在一座朱门华屋见到了他们并且受到了他们的款待。然而,当他第二次带着翠翠的父母前去探访时,屋宇已成荒野,那里只有翠翠和金定的墓穴。

余华:《余华作品集》第2册,第75页,北京:中国社会科学出版社,1995。



她的身后,她听到父亲说了一句什么话,她还未听清那句话,她的身体便被父亲的双手有力地掌握了,这使她感到一切都无力逃脱。

在这个段落中,“难逃”的无望不仅因为强暴者的绝对优势,而且还因为父亲作为保护者角色的可疑。为了停止他女儿的夜晚梦呓,一个父亲会接受如此的“治疗”,简直是荒唐的。正如余华的其他作品中亲朋好友之间的关系那样,父女关系的错乱变得不可避免。<sup>6</sup>与他女儿的关系也是同样的不伦不类,他为了钱卖掉了六个女儿,还为小女儿的尸体讨价还价。算命先生(他注定要给自己的子女带来死亡)、<sup>7</sup>(他为了恢复健康把儿子送给了别人)、<sup>3</sup>(她毫不犹豫地抛弃了她的孩子)和其他人物构成了这部小说中血缘关系的邪恶原型。

余华小说中盘根错节的片段组成了无法嵌入整个空间和时间的片断与不连贯的画面。这种分裂意味着用普遍的理性彻底理解这些悲剧的不可能性。暴虐、死亡和邪恶仍然是无法用任何可能建立起救赎灾难深重历史的另一历史主体的话语加以理性化的谜。我们只有不呈现历史整体,通过某种意义上的忘却才能触及到深刻的历史意义,而这个历史意义就在于历史的丧失意义。正如戴锦华指出的那样:“死亡不仅作为话语的沉默、消隐,而呈现为不复弥合的本文裂隙;而且对于一个丧失了欲望和繁衍能力的‘种族’更意味着一个绝对的灭绝……而政治无意识,与近在咫尺又远在天涯的政治迫害记忆,作为一个强大的话语禁忌,也同样呈现为无语的记号,呈现为不可言说的遗忘与同样‘实在的追随’。”

余华自己在《往事与刑罚》中描述陌生人记忆的动机的原话“实在的追随”可以被理解为从来没有带来过去“意外事件”真相的记忆缺失。现时发生的事件牵动了潜伏在无意识中的记忆踪迹。在余华的小说中,精神创伤标志着过去无法确认的震惊的痛苦折磨,冷酷无情的危险和残暴悄悄地从原来的不明骚扰转化为现实。在这里,茱蒂斯·赫曼(Judith Herman)对心理冲突的观察最能说明余华的叙事风格:“否认

恐怖事件的愿望与宣告恐怖事件的愿望之间的冲突是心理创伤的核心辩证法。从暴行中幸存的人们常常以高度情感化、矛盾而破碎的样态来诉说他们的故事,瓦解了故事的可信度,也导致了两种共生的律令:讲述真实和保持秘密。”

余华的反历史主义存在于对现时的绝对关注,无意识的感受只能在本雅明(Walter Benjamin)意义上的现时(Jetztzeit)中涌现,其中过去的事件不是呈现出历史的总体性,而是弥漫成废墟、断裂或拼贴,从而促使革命的、虚无主义的力量一闪而出。这个瞬间没有事件性的绵延,没有历史的理性发展,一切都唤起于现时:

历史的述说过去并不是认识它“真正的样子”(兰克),而是意味着抓住那个在危险的瞬间一闪而过的记忆:历史唯物主义存留了那个过去的意象,这个意象在危险的瞬间从未预料地出现在被历史选出的人类面前。

在这个意义上,过去的意象就不是被回忆起来的真正的过去,而是“从未预料地”、无意地发生的感受性意象,它被历史事件的第二次打击所唤起,这第二次打击就是所谓的“危险的瞬间”。过去的事件一旦“现实地”(以主体的自信)呈现就变成了重复的恐怖,它们不能不显得不可理喻。德里达的“延异”也必然是在先来的暴力和迟到的感受之间展开的间距,以瓦解总体性的压抑形式。

【作者简介】杨小滨,美国耶鲁大学博士,现任台湾中研院副研究员。

余华:《余华作品集》第2册,第75页,北京:中国社会科学出版社,1995。

戴锦华:《裂谷另一侧畔:初读余华》,《北京文艺》1989年第7期,第28-29页。

余华:《余华作品集》第1册,第38页,北京:中国社会科学出版社,1995。

Judith Lewis Herman, *Trauma and Recovery*, New York: Basic Books, 1992, p.1.

Walter Benjamin, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. H. Zohn, New York: Schocken Books, 1969, p.257.