

一场积极的自我突围

——从《在细雨中呼喊》看余华长篇小说的首写成功

丁 茜

四川大学文学与新闻学院, 四川 成都
Email: 670227378@qq.com

收稿日期: 2020年12月16日; 录用日期: 2021年3月1日; 发布日期: 2021年3月8日

摘 要

余华的首部长篇小说《在细雨中呼喊》是九十年代中短篇小说家转向长篇书写的成功之作, 虽然其内容与技法都脱胎于余华此前的写作, 但在这部长篇小说的写作中, 他以独特的叙述方式成就了小说完整的结构, 用充满精神真实的语言刻画出鲜活的人物形象, 又以虚构与隐喻为小说注入了深刻的时代内涵, 这些都让他从过去的写作中成功突围, 书写出了符合审美性、时代性、典范性和永恒性的长篇经典之作。

关键词

余华, 在细雨中呼喊, 长篇小说

Positive Self Breakthrough

—On the Success of Yu Hua's First Novel *Calling in the Drizzle*

Han Ding

School of Literature and Journalism, Sichuan University, Chengdu Sichuan
Email: 670227378@qq.com

Received: Dec. 16th, 2020; accepted: Mar. 1st, 2021; published: Mar. 8th, 2021

Abstract

Calling in the Drizzle, Yu Hua's first novel, is a successful novel written by short story writers in the 1990s. He gives the novel sufficient length, capacity, and complete structure with his unique perspective and space-time reorganization. With his spiritual depiction and subtle language, he creates a typical and transcendent vivid image in a specific era, and infuses the novel with the profound connotation of the times with fiction and metaphor. All of these allow Yu Hua to suc-

cessfully break through his past writing, writing in line with the aesthetic, contemporary, exemplary and eternal long classic.

Keywords

Yu Hua, *Calling in the Drizzle*, Novel Writing

Copyright © 2021 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 引言

《在细雨中呼喊》原名为《呼喊与细语》，是余华创作的第一部长篇小说，初次发表于1991年第6期的《收获》，同时期包括方方、苏童、刘震云等人也发表了各自的长篇处女作。这些在中短篇小说领域已经颇有成果的作家开始迈向长篇小说的创作，无论从长篇小说创作的层面还是作家自身成长的层面都在当时颇受关注。

潘凯雄就1990年至1991年的六部风格各异的青年作家的长篇新作为对象进行了具体的解读和探讨，并且在提及中短篇小说作家在创作长篇小说中共同存在的遗憾时，排除了余华的作品。他认为《在细雨中呼喊》的“完整与深厚”令他一下子难以多作挑剔[1]。同样地，谢有顺从先锋小说的疲软说起，讲到在新一代小说家中，只有写出《在细雨中呼喊》的余华，才能将“小说的长度与小说的容量如此和谐地统一在一起”[2]。陈晓明则从对“父法”的超越的角度，肯定了这部深刻的心理自传“当之无愧标志着当代长篇小说所达到的一个高度”[3]。

《细雨中呼喊》作为长篇小说的文体成功受到学界的肯定，它的出现更成为了新时期小说界最重要的事件之一。而余华谈到一位作家对长篇小说写作的重重“艰难”和努力“跋涉”[4]，更证明其是一场积极的突围。本文就旨在探究余华在《在细雨中呼喊》里，如何完成了从中短篇小说到长篇小说的成功书写。

2. 全新叙述下的完整结构

《在细雨中呼喊》是余华自1990年新春伊始就开始着手创作的，在长篇小说兴并繁荣的90年代初，他并没有选择恢弘的史诗叙述，而是在删减了将近8万字后，以一个最适合自己的“小长篇”的篇幅[5]完成了它的长篇处女作。这无疑从写作状态上表明，从擅长的中短篇小说写作，到面对长篇小说这一全新的文体，余华所进行的清醒思考以及“顽强的自我调整”[6]。

小说的叙述是它区别于其他艺术形式和文学体裁的关键，而长篇小说的叙述更是其展现审美价值和艺术魅力的重要之处。余华显然在此方面有着非常深入慎重的思考和调整，对比此前的中短篇小说，他在《在细雨中呼喊》里展现出了全新的叙事方式。

首先是独特的视角。在《在细雨中呼喊》里，余华采用了第一人称“我”来讲述一个少年儿童的成长史，纵观余华此前的创作，从1983年于《西湖》发表的处女作《第一宿舍》起，至1991年在《钟山》的《夏季台风》止，27篇中短篇小说中近乎一半都在书写少年儿童，同样在这之中，将儿童作为第一人称的叙述者的篇数也相当多。所以当余华进行自己的第一篇长篇小说的创作时，他是选择了一个自己相当擅长和熟悉的对象。

但在诸如《十八岁出门远行》、《鲜血梅花》等中短篇小说中，故事和人物关系都相当简单，或者余华本就无意要叙述复杂的情节、塑造立体的人物，一个叙述者完全可以担任运转角色，以统治整个文本所要表达的意志。但对于组织一部长篇小说，正如巴·略萨在《中国套盒》中所说，只有一个叙述者的情况很少见的，几乎是不可能的[7]。

因此，余华采取了一个独特的方式，即在叙述者“我”的内外，增添了叙述视角。而这些视角的增设、共存和转换，就使他的小说叙述在这方面备受争议，同时也充满创新。

以小说第一章为例，一开头作者就向读者展示了这部“心理自传小说”的独特视角。“1965年的时候，一个孩子开始了对黑夜不可名状的恐惧”，“当时我已经睡了，我是那么小巧”，“我看到了自己”([8], p.1)，而后这个被看到的“自己”，又在回忆中进行着充满现场感的描述和对话：“哥哥带着我”，“我向哥哥喊叫”……显然，尽管都是叙述者“我”，但一个是正在追忆的“我”，属于第一人称回顾视角，来自从六岁其开始成长的少年儿童，另一个则是回忆中的“我”，属于第一人称经验视角([9], p.260-261)，虽然无法确定经验视角的具体年纪，但在后文讲述自己上大学和性困惑等表述中，可以确定文本中这个视角是来自受过高等教育的成年人。

同样的在第一章，在讲述冯玉青的故事时，无论是年幼的“我”还是成年后的“我”，都没有随她去医院见证她的经历，但冯玉青挂号以及与医生的对话却详细地出现在了文本中。这里并没有出现另一个叙述者，而是一个潜藏在“我”背后的全知视角。

由此在小说开篇，这三个视角就已经显形，并且以此种共存的状态贯穿了整部小说。由于是一部成长史般的回忆性小说，其视角的划分定论存在争议，一些论者认为《在细雨中呼喊》和当时大部分的小说一样，主要视角是儿童视角，因为小说的论述中有着鲜明的儿童思维特征，但同时这里也有成人视角的介入。而一些论者则认为因为全知视角的介入，其“小说的叙述调子、姿态、结构及心理意识因素”并没有“受制于作者所选定的儿童叙事角度”，其实际是人物限制视角和全知视角的结合[10]。

尽管对整部小说是否属于儿童视角学界有所争议，但有这三种不同的视角并存并巧妙地转换却是毋庸置疑的，从另一层面来说也正是在这些争议中，这种叙述方式的创新之处和独特作用才得以明显地呈现。

由于三种视角在各自独立的叙述中又相互牵涉，如儿童“我”的视角在小说中带领着读者进入整个故事，它用进行时营造一种生动的现场感，尤其是余华在这部长篇小说中开始加入大量的对话和心理描写；成年后的“我”的视角则在与童年时期视角形成一个有“出入”的对比，它以更为成熟理性的姿态，在追忆中进行了数场自我和他人的心理剖析，两个视角并置的“我”，就这样带动着这个小说的逻辑行进；最后全知视角的出现，则是应对了这个过程中“我”的视野盲区，展现出众多重要的人物经历和心理细节。

这样一来，它很显然地就和于 90 年代初以单纯视角进行叙述的小说区别开，并呈现出相当独特的面貌。更重要的是，它很大程度上避免了中短篇小说家在初次进行长篇小说时，容易忽略的“长度”和“容量”问题，反而以丰富和充实的面貌给人惊喜。

而这种避免不是凭空而来，恰恰是余华在进行了成熟的中短篇小说创作后，进行的方法及创作观念上的继承和突破。

以余华 1989 年发表短篇小说《爱情故事》为例，它讲述一个男人回忆与妻子过往的故事，余华也是采取了“我”这个叙述者，开头就以一个外部全知的视角在叙述男孩和女孩坐公交车去做孕检的情景，接着由“我”的出现点破结局：男孩是“我”，女孩是“我的妻子”最后已经结婚[11]，整个故事同样存在作为少年、成年人以及全知的三个视角，与《在细雨中呼喊》非常相似。

但仔细分析可以发现，尽管有着年龄上的差距，由于这个短篇小说整个故事仅发生在两个人物身上，

所以这三个视角甚至可以互相替代,如全知视角下的情节,完全可以由成年的“我”的回忆来论述,它的重合在这个层面上带着“多此一举”的意味,也恰巧表明作者对它们的设置,指向了另一种暗示,或许是要以此将这个简单的故事讲的迷雾重重,或许借隔离的形式,对照这个想要和妻子分开的丈夫刻意剥离和回忆的联系……但无论作者意图如何,这里的视角并存转换都是适宜中短篇小说的形式实践。

由此反观《在细雨中呼喊》三个视角的转换,就能发现余华在这种叙述技巧的继承中,所做出的清醒的文体思考。它们所拓展出来的空间,关联着长篇小说较短篇小说最大的区别——“小说的长度和容量”,还有余华自身创作的突破,除了创新的实践性,这种视角更让文本开始有了温情的存在和舒缓的节奏,有了诗意般的抒情性[12]。所以尽管余华选取的形象、采用的叙述者和叙述视角技巧都是他在此前创作中短篇小说中所出现过的,但很显然他在创作长篇小说时,作出了非常巧妙的调整,进而呈现出了超越自己也超越同期作品的开创性。

其次是独特的时空转换。在叙述者三重视角的转换在给小说中拓宽了丰富性的同时,其实还会带来一个不可避免的问题,那就是场景和时间的快速转换,再加上余华自身独特的时空观处理,小说就呈现出一种断裂性、碎片化的状态。

这在余华 80 年代的中短篇小说中并不少见,其对现实主义线性时间的反叛创作在很大程度上就是他所进行的不断的突破。也正是如此,《在细雨中呼喊》里的非线性时间的书写相当成功,并且在这个首次尝试的长篇小说文体中,呈现出更多完整性的特点。

如《四月三日事件》写一个即将满十八岁的少年,在自己的恐慌里展开了一段支离破碎的幻想。与家相关的父母、邻居,与同学朋友相关的张亮、亚洲等,与异性和陌生人相关的白雪、梧桐树后的男子,以及一群跟踪者,在作者的叙述中最开始都是单独出现的,在叙述中独立存在。而后通过主人公“我”的猜想与意识流动,它们开始渐渐融合,接着所有的遇见与对话都成为了一个巨大的阴谋,成为“我”无法直面的内心恐惧。

其实其中的叙述时间,跨度仅仅三天,但是阅读起来却仿佛十分漫长。原因就是“这三条叙事线索的排列既没有时间上的先后顺序有没有逻辑上的前后顺序,所有的叙事线索并排着一起交错发展”[12]。并且“我”,一直穿梭在梦境设想与现实中,时间已不再是个顺畅流动的整体,而是被穿插的叙述,割裂成了许多碎片,这些碎片是青春期的普遍心理,烦恼悲伤,庆幸快乐,压抑解脱所产生的共鸣,也是精神真实的魅力。通过时间重构,余华就这样,书写了一个日常熟悉又充满新鲜感的少年心理故事。从这个层面上,它和《在细雨中呼喊》有着异曲同工之妙。

《在细雨中呼喊》是以“我”的心理活动为逻辑在进行叙述,给“内心独白”打开一个广阔无边的天地[3],但也由此就直接带来时间和空间两个元素在各个故事中的自由移动。时间随着变化呈现出非线性的破碎状态,空间也随着回忆在南门、镇上、孙荡、校园等地方轮转。

但是再进行宏观上的对比会发现,受制于中短篇小说的篇幅,只有一个视角的《四月三日事件》,其时空的跨度非常有限,进而其转换也紧凑而跳跃,文本中留下的拼接线索非常琐碎和凌乱地分布于文本的各个角落,读者难以还原整个故事,而是在零碎中摸索一种混乱和迷蒙的心境。而《在细雨中呼喊》尽管有着多个视角的转换,却明显带着一种“完整性”,读者更容易在破碎中重组时空的原来状态。

尽管小说的每个章节似乎没有强烈的逻辑关系,第一章写“我”回到南门后在家的生活,第二章又写“我”和朋友之间的情感交往,第三章则转写祖父的个人历史和相关经历,第四章返回写“我”在养父养母家的生活。而每一章之中,也同样都有着心理时间的跳跃。但是余华在这里运用了过往少有的方式。

首先《在细雨中呼喊》进行追忆的内核有着意识的流动,这些看似错位断裂的时空,还有着互相勾连的作用。比如成人视角对儿童视角的追忆时,就有一种“预言式叙述”,在第四章开头部分李秀英的

形象第一次出现,“我”对她的描述里就有了“她对我的新人一直保持了五年,后来我在学校遭受诬陷时,只有她一个人相信我是清白的”([8], p.186),这个“预告”在本章近末尾的地方,以儿童视角下“我”正经历被老师误解的时候李秀英和王立强的对话中就上演了。而后在讲完童年中经历的两桩突然死去的故事后,我“成人视角”开始讲述“我无法判断这对我的今后究竟产生了多大的影响,但王立强的死,确实改变了我的命运”,王立强的死,又是后面的结尾中逐渐展开。

也就是说,长篇小说的篇幅和容量的特点,使得这种意识的流动不仅创造出一种宿命的神秘感,更给了设下多重线索的空间,也同样给了读者相对于短篇小说来说,更容易挖掘和重新拼贴的可能。

其次是他非线性叙述的局部中,有许多十分完整的情节故事,如第二章中“我”的回忆时间线是混乱的,场景是多变的,这里有着家乡的苏家兄弟——苏杭、苏宇,有校园的同学曹丽、郑亮,以及年幼的朋友鲁鲁,每个人都几乎在文字中交杂,但是其中却有每个人有头有尾的故事。如苏杭向大家展示女人的身体图而让我幻想破灭,他妄图强奸老人而仓皇逃走,音乐老师和曹丽感情暴露后的惩罚,苏宇因为抱住妇人而成为流氓犯、我与郑亮如何为他坚守友谊,尤其是“我”与鲁鲁的交往中,更是有他遭到母亲的打骂到失去母亲、寻找母亲的整个过程,其母亲原来是冯玉青更是与第一章内容勾连。这些故事与余华中短篇小说中的破碎相比,其情节的完整性和细节的生动性都有了很好的呈现。

最后这种完整性还在于与视角无关的一个因素:结构。正是余华自己也明白小长篇的篇幅才最适合自己的“性格、心理结构”,他能以最大程度的自由状态,游刃有余地对小说进行结构的建立[5]。《在细雨中呼喊》从在南门的生活,讲到为什么去南门生活,主人公“我”的记忆,才是牵动时间的那条长线,而非时间的自然发生顺序。最后的这条记忆时间线,就在回忆中首尾相连,让这部小说成为了典型的环形结构。它为小说扩展出一个很广阔的发展空间,也使得驳杂的内容由此形成一个完善的整体。

实际上这种结构余华在小说创作中的首次使用,《偶然事件》里起于一场“偶然”的谋杀案,两个男人开始通信,当通信到最后选择再次见面时,开场的谋杀案又重演,这就是一个中短篇小说中的环形结构。但若对比《在细雨中呼喊》显然更进一步,它不再是一种为了表现“偶然”而存在形式,它和内容有了更丰富和密切的联系,它所起到的作用更具开创性。正如上文所提,长篇小说的各个章节中时空的拓展和关联性,已经足够拼凑出一个相对清晰的线性认识,而余华将首尾作出这样的处理,是将这条线曲成一个圆形,其封闭式的压抑感和人生行走的徒劳意味十分强烈,象征感明显,但另一个层面也是让这个非线性的难以“有头有尾”的小说,有了一个“无头无尾”式的独特完整感,也就是说破碎的时空经由全新的排列,“便油然而产生一种新的审美效果”[13]。

而这种“审美效果”是在一般以线性叙述为结构组织的成长小说中难以看见的,这无疑是余华在体会并且精准地把控了长篇小说的优势上所进行的突破。破碎的时空在短篇小说中呈现出的先锋实践的意味,在长篇小说中还因为丰富和勾连有了落到实处的清晰感,于过去的破坏性中而呈现出了非常具有创造性的完整感。

由此,通过余华独特的叙述,《在细雨中呼喊》成功地在众多同期转型作品的“空洞”、“散乱”等问题中,出色地完成了作为长篇小说在内容长度和结构完整上的文体要求,并在创造性的视角手法和时空处理上,达到了全新的审美艺术高度。

3. 突破性语言里的典型人物

除了小说的叙述,《在细雨中呼喊》的人物塑造同样让人惊喜。

在80年代的中短篇小说创作中,余华所追求的叙述自由让他以冷酷和暴力的方式将小说中的人物符号化,从而去表达自己的意志。正如余华自己所言,《在细雨中呼喊》之前他对小说中人物的理解是:“我并不认为人物在作品中享有的地位比河流、阳光、树叶、街道和房屋来得重要。我认为人物和河流、

阳光等一样，在作品中都只是道具而已。……人物与河流、阳光、街道、房屋等道具在作品中组合一体又互相作用从而展现出完整的欲望”[14]。

也就是说在此之前余华大多作品中，叙述的能指在叙事人物与人物的对文本中居于完全统治的地位，完全忽视人物的内在体验和读者的阅读感受，远离了人们的审美经验和现实性的感受[15]而这种充满先锋性的实践，最好的载体无疑就是余华以之闻名的中短篇小说。

因此到了长篇小说的创作，余华所塑造的人物突然开始有了各自鲜活的形象，就成为了《在细雨中呼喊》备受关注的一点。面对他在序言中提及的人物有了自己的声音，余华就开始在在创作中加入大量的对话和内心情感的展现，顺应人物的呼喊，这些人物就不再是过去中短篇小说“零度叙述”下的符号，他们有血有肉，有爱恨有冷暖，是能够以喜怒哀乐的时代生活来展露生存苦难与命运抗争的独特形象。

其中最重要的当然是回忆的主角“我”——孙光林，他是整个小说最重要的主角。余华在其亲情、友情和性三个层面，以日常生活的书写来展示出一个完全不同于过往的少年儿童形象。

过去的儿童通常以天真无邪，聪明可爱的形象存在于文学作品中，五六十年代，乃至七十年代经典的少年儿童故事是“沐浴着健康、幸福、欢乐的阳光”[3]，它们以完全区别于成人的状态存在于文学书写中。他们单纯无暇，脆弱可爱，很大程度上拥有成年人所失去的美好品质，

而余华则“第一次写出了为经典儿童故事所掩盖的童年生活。在经典的(为意识形态权威话语所规定的)儿童故事中”[3]，孙光林六岁被亲生的父母遗弃，十二岁又因为养父死去、养母离家而再此被抛弃。对于家庭，他所看到的是暴虐混蛋的父亲，懦弱无力的母亲，混乱的村庄，狡诈残喘的祖父，本该亲密无间互帮互助的兄弟，一个暴躁贪婪总是栽赃嫁祸，一个天真却幼年早逝。哪怕是曾给过自己温暖父爱的养父、信任自己的养母到最后也一一离开。在抛弃与重返中他似乎一直都两手空空，亲情所给孙光林的是一片寂静的黑夜，里面有偶尔闪动的火星，却无法点亮寒夜。所以这个备受排挤、冷眼的孩童的记忆里刻满了孤独和无助，尽管有着稚嫩和天真，但他的眼睛里总是抹不掉冰凉和灰暗。

真正在他成长中散发过持久温暖的似乎是友情。除开家庭这个场景，孙光林更多就是在校园。他在朋友那里获得陪伴和欢笑，童年时候与国庆、刘小青打闹欢笑，少年时期有苏杭的陪伴，郑亮的认同，成年后还有让自己心生爱怜的鲁鲁……但同时他也在受到来自同龄人的伤害，其中包括那个时代冲击下的悲剧。苏宇为了出头而伤了孙光林自尊，而他和郑亮为保护流氓犯朋友而被众人耻笑，亲眼见到了老师的下流和卑劣……其实这里不止是孙光林一个人，是无数个孙光林成长所经历的故事。

七岁的鲁鲁为了自己的母亲而风餐露宿，和精神病女人住在一起，一个人坐车赶完远方，与关押人的保安周旋。九岁的国庆在清晨醒来就被亲生父亲抛弃，亲眼见到相伴的老妇人死去，十二岁开始挑煤做生意，十三岁拿刀冲向喜欢的女孩的家里……少年则如苏杭，父亲出轨于寡妇，兄弟苏宇的叛逆与他格格不入，家庭的不幸让他开始沉默寡言。与孙光林结伴的日子就充满了温暖，但是对性禁忌让压抑的他竟然冲动地抱住街上一位行走的妇女，至此被群众批斗和谩骂。当一切似乎结束，他却在一个被所有人忽略的早晨，安静地死去。还有谋划强奸老人的苏宇、因和音乐老师恋爱而被迫写过程的曹丽……

本该阳光灿烂的年龄，他们就已经见证或者亲身经历了死亡、欺骗、抛弃乃至这个时代更多晃荡的故事，这些孙光林式的成长就是如此，干净单纯之后有着那么多的敏锐和压抑，稚嫩热烈之中又有着惊人的成熟和沉静。

与“文革”时其他的形象对比，孙光林无疑以十几年的跨度呈现出了一个完满的成长轨迹，其丰富细密的心理书写，在典型的日常事件中塑造将一个，甚至说一群、一类那个年代独特而饱满的儿童少年形象。

而小说中成年人里的父亲则同样是非常独特的形象。孙光林的父亲完全是一个道德败坏的形象。在

父子关系里，他是非不分，对儿子拳打脚踢，认为“我”带来了灾祸而任由“我”被孤立冷落，孙光明死后他却希求以此获利得到脸面或者补偿，孙光平找到亲事后他竟然几次对儿媳动手而毁掉了儿子一生的幸福。对自己父亲，更是咒骂虐待，毫不留情。而夫妻关系里，他始乱终弃，对待妻子不闻不问，又打又骂。爬上寡妇的床后，更是将家里的财物尽数拿走，毫不顾忌家人生活。

孙广才是一个完全丢弃责任、败坏道德的一个好色浪荡的父亲，他狭隘无知，暴躁自大，好色成性，可以说他是整个家庭中一把破坏幸福的锋利的斧头。

而祖父孙有元于晚年被抛弃又重返家庭，他失去了劳动力，胆小怕事，为了能够吃饭活下来而处处讨好，也受尽屈辱。他打碎了碗嫁祸给弟弟孙光明，为了能够抢食，以缜密却也狡诈的方式控制那未经世事的蒙昧孙子一步步完成自己的计划……这个过程被书写得精彩，同样也残忍扭曲。

还有一个父亲就是孙光林的养父王立强，他接送孙光林上下学，带受了委屈的他去吃面，给予了有关亲情的最动人的记忆。但这个高大强壮的男人却有着一个病弱的妻子，身份和压抑迫使他暗自寻找慰藉。他同事的妻子，一个“时代道德的忠实卫士”将他和年轻情人捉奸在办公室，陷入绝境的王立强选择以一个炸弹和这个嚣张跋扈的同事同归于尽，最终却并没有报复成功，只丢失自己的性命。

在家庭中作为顶梁柱的父亲形象，以如此的方式被塑造出来，他们已经颠覆了过去慈父亦或者严父的角色，颠覆了道德教化下的楷模形象，小说以孩子孙光林的口吻讲述着以父辈为代表的成人世界，那些笼罩在孩子成长中的阴影和灰暗，展现出了整个家庭和社区的轮廓。

这些充满颠覆性的角色立体且饱满，揭示出成长的“文革”年代，中国家庭的扭曲，亲情的漠然、校园中的狡诈欺骗，友谊的消散，以及整个社会在各种压抑下所迸发出的种种荒诞，以及令人心惊的延续……而那些人物关系的缝隙中，所展露的种种温暖和细小的亮光，一边闪烁着令人感动的希望，一边也将黑暗衬托得更让人心惊。正是这些人物给了《在细雨中呼喊》最鲜活的生命力，它们是余华在长篇小说创作中给予的惊喜，但并不代表这是一个从天而降的突转，这个成功同样有着余华自身创作的积淀。

首先是余华在中短篇小说中就对一些人物形象有着塑造的偏好，前文已经论述了余华惯常书写少年儿童，其实他同样在中短篇小说中塑造了有着“丑父”倾向的形象。如1988年分别发表于《收获》的《世事如烟》中的“算命先生”，以及《劫数难逃》里的“老中医”([11], p.101)，这些都为余华在《在细雨中呼喊》里塑造如此独特而精彩的人物奠定了基础。

其次余华一直是个讲故事的好手，他的持续写作也是在锻炼者其塑造立体饱满人物的技能。如《古典爱情》、《河边的故事》、《现实一种》等小说，无论是戏仿还是先锋书写，其实都是有头有尾的完整故事[1]。从这个层面上说余华其实一直都致力于讲不同的故事，但与其说他突然拥有了讲一个完整故事的欲望，不如说这是他经历了复杂琐碎的叙述后，日渐流畅和清晰的结果。把一个完整的故事打碎拼接，到了可以把无数散落的意识碎片构建成一个完整的故事，转变之中无疑是辛勤写作和文体思考的成果。最后是他的个人经历关系，除开小说创作，在余华儿子出生后所书写的众多散文中，如《医院里的童年》、《包子和饺子》等无不看到他柔软的情怀，或许当他开始触碰到写作和人生的新阶段时，那中讲故事的能力自然也就为小说全新的面貌而展露出来。因而他语言风格的转换其实就是对人的内心的把握重点的转换，他也就开始放宽他的“统治权”，让人物说话了。

其实也正是因为一直实践和突破着自己写作中对真实感怀的体悟、对故事性的重视以及敏锐感知下的语言打磨，余华才能在首部长篇小说中，塑造出了这样立体饱满的人物，他们拥有着凝聚整个时代背景下的典型性，又在当代长篇小说中占据了独特的位置。

4. 丰富隐喻中的深刻内涵

《在细雨中呼喊》无疑还有着相当丰富的主题内涵与深刻的思想意蕴。讨论此问题的论著数量和涉

及范围都相当可观，论者所发出的“用一句话的确很难做出明晰的答复”[13]和“令人回味无穷”[3]的感慨，也表明这是这部长篇小说在主旨意义上的不同寻常之处。

具体来说，《在细雨中呼喊》不仅是一部儿童成长为少年成人的个人心理史，更是将纠缠于特殊背景下的亲情、友情与性的压抑扭曲，于时间的错杂和叙述的破碎中呈现出了人的众多生存困境。小说开篇就指明了人物活动的最初时间为“1965年的时候”，在这个大背景下，余华以追忆性的叙述和多重视角的转换，让小说得以容纳年龄、身份跨度极大的人物。而自由的时空转换，也将这些人物故事进行了切割和重组，让他们在家庭乡村和校园城镇中，展开了各自跌宕起伏又互相关联的人生故事，从而为丰富性和深刻性拓展出了广阔的空间。

例如小说中的各个少年儿童的家庭，就是非常值得关注的一点。孙光林和苏杭都因家庭的遭遇而敏感内向，孙光林的父亲是一个暴躁浪荡的农民，他的母亲软弱无力，他和兄弟感情冷漠，而养父作为一个军人对他有着贴心的关怀，却最终因为养母的病弱而出轨，在报复中死去，湮灭了孙光林最后一点关于父爱的希望。苏杭的父亲则是一个作为知识分子的医生，在压抑后无从拒绝地和寡妇有了奸情，他的母亲选择沉默并举家离去，他与弟弟苏宇也没有真正亲密的温情。鲁鲁则完全没有父亲，他的母亲则以卖身抚养他，也时常打骂，为了保护自己鲁鲁不得不虚构了一个亲哥哥的形象，作为家庭中勇猛男性，让他在同伴中的争吵打架中获得安慰。国庆则没有母亲，他的父亲是一个为了自己的新生活而丢弃亲生儿子的男人……

但余华没有仅仅去描摹这些家庭各自的关系，而是不停地摘选看似细小但实则充满代表性的琐碎事件，来构成饶有意义的并置。孙广才和孙光平父子二人，在孙光明死后拒收补偿，要通过“英雄儿子”得到中央的表扬而守在家里和村口等广播，这个梦想落空后他们又回过头以抢劫的方式想拿回实际报酬。王立国和情人在办公室偷情，被同事那位“道德卫士”的老婆窥伺告密，王立国竟用一颗手榴弹以同归于尽的办法报仇，最终失败。鲁鲁在母亲被抓后竟没有四处寻找帮助，而是用稚嫩的肩膀独自反抗，苏杭那个备受人们尊敬的父亲竟然经不住寡妇的诱惑，国庆的父亲竟然以自己要去结婚为理由，独自搬家离开……

从这些家庭的书写里可以明显发现，《在细雨中呼喊》也有着80年代中期中国小说界所兴起的“审父”和“弑父”之风[16]，但余华没有停步于这一个反叛，他不以变换的历史风云来展开人物的行动，反而以儿童的视野和追忆呈现一切，也就实现了将重点聚焦在“人物的生存本相”[17]。

由此，《在细雨中呼喊》与同属推翻父辈权威的作品就有了不一样的面貌，一是它更加“清晰而彻底地‘污蔑丑化’父亲的形象，暴露父亲的虚弱、无耻而荒谬的面目”，而被推为“顶峰之作”[3]，二是它又丝丝缕缕地盘缠着时代背景，处处展露社会特点的同时，触及到了更多极具时代性又超越时代的命题：在那个年代，家庭亲情关系的扭曲，父辈权威的丧失，少年儿童的绝望和情感危机……一件又一件荒唐至极的事就如此发生在每一天的生活中，发生在每一个家庭之中，不得不让人走近去思考文化大革命给予血缘亲情、家庭婚姻，以及儿童成长所带来的巨大创伤，以及这些背后有关孤独、绝望、生死等深刻的人性命题。

同样地，校园生活的书写也是小说中另一个典型的例子。孙光林通过他所亲历的一切，揭示出教书育人之地所暗藏的涌流。小说里没有重大得载入史册的事件，相反都是下放到日常但却令人匪夷所思的故事，除了同学间不再友爱，青春期里的不安和躁动在性压抑下，时常爆发出互相伤害的事件，更重要的是还有老师作为传道受业解惑者，在小说里也被抹掉了最后的神圣，对于同事与学生的恋情败露的事件，他们以正义凛然的方式查看忏悔书，其实不过满足自己的窥私欲；表面上关小黑屋是为了教育学生诚实，实则通过老师的权威对学生进行“严刑逼供”；昨天彼此还亲如同盟，第二天就暗自告密，对

其遭遇而幸灾乐祸……

学生的不学无术和师道的各种丧失显然表明文化大革命下教育的千疮百孔，那些所谓光辉的道德捍卫发展成如何的扭曲，压迫式的紧张感竟渗透到社会的各个角落。但这不局限于教育与师道的命题，自我压抑、嚣张跋扈、恶意嘲讽，以及虚伪卑劣，互相算计，在儿童幼稚可笑自我解释，和少年无人解答的困惑中，都让人不得不让人更进一步思考人于扭曲的社会下，于一次又一次的绝望中，于长久的孤独里，如何寻觅自身成长的缝隙？如何进行自我拯救的“呼喊”？

除了以独特的视角和时空顺序的破碎重组为主题的丰富和内涵的多样拓展了空间，还有一个因素让他的长篇小说拥有了耐人寻味的魅力，那就是他实践自己真实观后的隐喻式书写。

正如许多论者所言，《在细雨中呼喊》里余华开始着重讲正常的世间故事和有血有肉的人物，事理的客观逻辑开始在他的小说中存在意义，他好像没有再构造众多让人瞠目结舌的反常事件来制造“刺激”，但他同样也没有完全舍弃对颠覆的钟爱，只是用了另一种更有力量的精神武器，那就是追忆的视角。以这种独特的追忆视角和口吻讲述的庞大故事，就使得所有情节都是在主人公的记忆里进行，就像水流可以蔓延每一条缝隙般，这种主观的幻想气息弥漫了几乎所有的文字，从而形成了这样一个余华自己创造的虚构空间。

就是在这个虚构空间里，余华践行着他有关“真实”、“虚伪”的文学观念，他认为“对于任何个体来说，真实存在的只能是他的精神”，“人只有进入到广阔的精神领域才能真正体会到世界的无边无际”([14], p.6)，文学就是如此通过虚构，来获取一种精神的真实。因此《在细雨中呼喊》里，“余华基于现实的逻辑而创造了回忆的逻辑”[18]，基于现实而在小说中创造了文本中的另一种真实，也就是说小说中的世界即余华心中想要表现的现实世界，他将心灵精神的体悟熔铸到文本之中，这种同构产生了一种深度的存在[2]。

这种心灵精神的体悟与小说文本的同构所形成的深度存在，就具体表现为一种隐喻式书写。从小说整体来讲，其环形结构就有着隐喻意味，除了前文所提的空间拓展和完整性的构建，环形结构这种封闭式的叙述，还能对内容本身产生强烈的反作用。如奚密在《现代汉诗》中写道，诗歌的环形结构能够有效地打造一个封闭的世界，适宜于压抑挫折无法排遣的内容，如《镜中》、《再别康桥》等诗作。很明显，余华重构时间后打造的环形结构，也有着这样的效果。

在这个封闭的空间里，有着“我”充满意识流的讲述，我在记忆之中不惧时间地随意穿行，顺叙、插叙、倒叙，在每一个故事中自由地跳跃……小说的时间线上，有着关于几代人的亲情，不同时期的友情以及旁人的世间百态，而它们在“我”的回忆中显得那样真实又不可思议，最后就这样困在余华构筑的环形结构中，没有出口不可突破，充满了难以言表的压抑。这个作者精心设计的循环往复的圆圈，又如何不向读者暗示着人生无法逃离的孤独和绝望，命运又处处充斥着这难以突围的困境。

除了宏阔，文本的局部的隐喻部分依然非常精彩，一种是通过孙光林的记忆流动而呈现出来的各种意识和意象，尽管它们有着丰富真实的细节，却无法脱离梦境般的缥缈，另一种则是余华有意地隐藏着叙述者的意图，用丰富真实的细节和刻意的言语来堆叠出意义的暗示。

例如在被那个同事的老婆告发后，被关守的王立强想要报复那个让他名誉扫地、对他极尽嘲讽的女人是完全可以理解的，但是他却用了个相当“荒唐”的方式，即用手榴弹炸死她。从家属楼到医院，走投无路的王立强两次拉开手榴弹，最后却让自己断送了姓名。最饶有趣味的是，余华让那个女人活了下来，并且她还怀孕了，是一对双胞胎，面对被误炸的孩子，“她逢人就说：‘炸死了两个，我在生两个’”。就是这样一个情节，在所有的片段上余华都不动声色地着力描摹这个女人的可恶与王立强的绝望。作为军人在无法摆脱的压抑面前犯了“生活错误”，他不可选择地走上了绝路，最后以独自死亡告

终。而作为“那个时代道德的忠实卫士”，面对揪住别人的作风问题而“眉飞色舞”，对同是女人的可怜哀求“恶狠狠”的喊叫，孩子死后她不久就恢复了“自得的神采”，并以怀孕延续着血脉。余华的情节铺展和细节刻画也就在这些对话和语言中指向了一个个丰富而深刻的隐喻：人在社会的压抑、道德的捆绑下难以自救，绝境只能同自我共毁灭；文化大革命的时代或许会过去，但那些以正义为名的卑劣、嫉恨、无情和扭曲却如女人怀孕的肚子一样，不会轻易随着一声炮响而消失殆尽……

这也就是论者、读者在阅读《细雨中呼喊》时，“常常情不自禁地要将小说中那琐琐碎碎的生活细节、场景描写、心理刻画和诸如此类的精神命题联系起来”[1]，都是以余华自身对现实人生与历史社会的独特理解和深入思考中，刻意安置的语言和情节中指向不明地泛化，让小说突破了写实的局限，在象征隐喻中呈现出超现实的深刻意味[19]，这就是这部小说精神内涵的魅力所在。

当然如此的丰富和深刻，也并非一蹴而就，很显然这部长篇小说在主题上的丰富，来自于囊括了余华在此前中短篇小说中就触及的各种各样的命题：死亡、暴力、人性、友情、存在、命运……我们可以看到余华在过去中短篇小说中，这些是一个作家对历史与社会、人性与人情长久的关注和持续的思考，所积淀的厚度。

而隐喻的深刻，同样在他八十年代的中短篇小说中有所体现。事实上从《十八岁出门远行》起，余华那种寓言式的书写就备受关注，而在八十年代后期他在写作上更有了“顽强的调整”，正是如同他于1989年《上海文论》第五期所发表的论文《虚伪的作品》中所述，对叙事、真实、时空的进一步体验让他要以不同于现实主义的方式来展现世界，以精神为重来“象征”出“人类寓居世界的方式”。以他同年发表在《人民文学》第三期的小说《鲜血梅花》为例，余华在里面讲述了一个有头有尾的故事，“为父报仇”作为武侠的一个经典主题，在小说中以事理逻辑的形式串起全文。但是余华却让主角阮海阔一直处于迷离的游走状态，他在叙述中强调这阮海阔那种漫无头绪的心理，语言更是充满了“莫名其妙”与“神秘”的意味，这种不可捉摸的感觉就形成一种“强烈的暗示”[6]，让人透过这个全新改写的武侠小说，进而思考命运那接二连三的偶然，以及人如何得以存在的深刻命题。同也是发表于《钟山》第四期的《此文献给少女杨柳》与《河北文学》第十期的《两个人的历史》则是通过人物关系的不确定，突出了小说的隐喻意味。

余华正是在这种将真实性与虚构性，日常性与超验性结合的张力中，将自己对人与现实的关系、命运与偶然的关联、社会历史与人性的探究的思考融入其中，使其表现出了超乎现实意义之上的带有强烈隐喻意味和象征色彩的主题[20]，这也是它为何能够成为“如此经得起反复解读”的作品的原因之一。

5. 结论

综上，余华在首部长篇小说《在细雨中呼喊》中的叙述方式、人物塑造、以及主题思想虽都脱胎于此前中短篇小说的训练，但又在进一步的思考和转变中有了全新的面貌。他独特的叙述，给予了长篇小说以充分的长度、容量和完整的结构，以及体现出创造性的审美观感；其次他以偏重精神真实的文学观念和精妙的语言，刻画出特定时代下典型又具有超越性的鲜活的人物形象；最后借助小说的虚构性和隐喻的技巧，在文本中蕴含了丰富的主题和深刻的内涵，其先锋性的实践可谓模范，所触及的人类命题更拥有超越时代的永恒意义。这些都让余华从中短篇小说写作中成功突围，成功书写出了符合审美性、时代性、典范性和永恒性的长篇经典之作[21]。

参考文献

- [1] 潘凯雄. 走出轮回了吗?——由几位青年作家的长篇新作所引发的思考[J]. 当代作家评论, 1992(2): 4-14.
- [2] 谢有顺. 绝望审判与家园中心的冥想——再论《呼喊与细雨》中的生存进向[J]. 当代作家评论, 1993(2): 53-58.

-
- [3] 陈晓明. 胜过父法: 绝望的心理自传——评余华《呼喊与细雨》[J]. 当代作家评论, 1992(4): 4-10.
- [4] 吴义勤. 余华研究资料[M]. 济南: 山东文艺出版社, 2006.
- [5] 程光炜. 论余华的三部曲——《在细雨中呼喊》《活着》《许三观卖血记》[J]. 中国现代文学研究丛刊, 2018(7): 149-164.
- [6] 洪治纲. 余华评传[M]. 北京: 作家出版社, 2017.
- [7] 巴·略萨. 中国套盒: 致一位青年小说家[M]. 天津: 百花文艺出版社, 1999.
- [8] 余华. 在细雨中呼喊[M]. 广州: 花城出版社, 1993.
- [9] 申丹. 叙事学与小说文体学研究[M]. 北京: 北京大学出版社, 2004.
- [10] 徐小凤. 《在细雨中呼喊》的儿童视角质疑[J]. 中国文学研究, 2006(3): 83-85.
- [11] 余华. 世事如烟[M]. 北京: 作家出版社, 2014.
- [12] 张淑英. 论余华《四月三日事件》中的重复叙述[J]. 青年文学家, 2016(17): 24-25.
- [13] 潘凯雄. 《呼喊与细雨》及其他[J]. 当代作家评论, 1992(4): 15-16.
- [14] 余华. 我能否相信自己[M]. 北京: 人民日报出版社, 1998.
- [15] 陈志远. 论 90 年代以来余华长篇小说的对话叙事[D]: [硕士学位论文]. 南京: 南京师范大学, 2014.
- [16] 郜元宝. 先锋作家的童年记忆——重读余华《在细雨中呼喊》[J]. 当代文坛, 2019(4): 36-40.
- [17] 叶立文. 形式的权力——论余华长篇小说叙事结构的历史演变[J]. 文学评论, 2015(1): 44-52.
- [18] 黄灿. 往事与虚构——《在细雨中呼喊》的回忆性虚构空间[J]. 中华文化论坛, 2015(11): 66-73.
- [19] 王春林. 1990 年代长篇小说文体论[J]. 山西大学学报(哲学社会科学版), 2014, 37(5): 34-39.
- [20] 王爱松. 余华小说的“反讽-张力”结构模式[J]. 中国文学研究, 1992(1): 112-117+104.
- [21] 陈思广. 中国现代经典长篇小说的审美构成与艺术贡献[J]. 河南科技大学学报(社会科学版), 2012, 30(2): 71-75.