

论余华对川端康成的继承与发展

——以早期和先锋时期中短篇小说为例

范卓峥¹

(浙江师范大学 人文学院, 浙江 金华 321004)

【摘要】: 余华的创作历程受到了众多外国作家的影响,例如卡夫卡、博尔赫斯、福克纳、马尔克斯,等等。但川端康成的影响无疑是极其重要的,不仅影响其创作的基本方法,更是打开了余华文学创作的大门。余华对川端康成的学习与创作上的应用主要体现在早期作品之中,体现为注重细部描写和抒情氛围的塑造。但是川端康成对余华的影响并没有因为余华先锋时期的创作转型而消失,而是在继承的基础上得以发展,以别种面貌呈现出来。

【关键词】: 余华 川端康成 中篇 短篇 小说

【中图分类号】: I206.7 **【文献标志码】:** A **【文章编号】:** 1671-3079(2019)04-0037-08

作为中国先锋文学的领军人物,余华在其创作的道路上受到过不少外国作家的影响,而在众多外国作家中,川端康成可以说是余华创作的启蒙导师。余华不止一次在访谈中说道:“川端康成是我的第一位老师”,而一些评论类的作品也点明了川端康成对余华创作的启蒙式作用,“川端康成让余华明白了什么叫文学”并且“带领余华步入写作之门”^[1]。由此可见,川端康成在小说创作上对于余华的启发非常深刻。余华在创作上对川端康成的学习主要有两方面:一为细部描写的学习,二为抒情文风的学习。1986年后,余华“抛弃了传统那种就事论事的写法”^[2],跨越了那道传统与先锋之间的鸿沟,以极具先锋性的中短篇小说在中国文坛崛起。但是,在余华先锋时期的中短篇小说创作中也依旧可以看到川端康成的影子,以继承发展后的姿态呈现出来。余华对川端康成继承后的转型主要有以下两方面:一为细部描写中暴力、血腥因素的添加;二为死亡书写的转变,体现了余华对人性及宿命的思考。由于余华的长篇小说(如《活着》《许三观卖血记》)因其后期的转型与他中短篇小说风格不一,很难统一讨论,所以本文叙述的范围为余华早期和先锋时期的中短篇小说。

一、余华与川端康成的相遇

1976年“文革”结束后,大量日本文学作品流入中国,中国开始全面性地翻译和介绍日本文学,川端康成小说的大规模翻译就是始于这时,李彤的《川端康成小说在中国的翻译、传播和接受》一文详细介绍了这一时期川端康成作品的译介情况。而众多翻译的作品中,对于余华来说最重要的是1978年《外国文艺》发表的侍桁翻译的《伊豆的舞女》和刘振瀛翻译的《水月》。“后来,浙江文艺出版社出过一本《诺贝尔文学奖获奖作品》(上下册)……那是最早获得诺贝尔文学奖的作品介绍进来的。我读了川端康成的《伊豆的舞女》……”^[3]⁴³《伊豆的舞女》是余华与川端康成的初见,在1980年的冬天,这篇讲述爱情悲剧的小说让余华看到了柔弱中的力量。20世纪80年代初正盛行伤痕文学,同样是描写悲剧的作品,川端康成的悲剧描写不同于一味地控诉罪恶、叙述悲惨的伤痕文学,而是“能够把痛苦写到‘不动声色’,像海洋一样弥漫在你周围的地步”^[4]⁵²。这种不是控诉而是温暖的写法让余华觉得比伤痕文学的写法更有力量。在《伊豆的舞女》中,川端康成没有正面描写流浪艺人一行生活的困苦和男女主人公悲

¹作者简介:范卓峥(1995—),女,浙江金华人,浙江师范大学人文学院硕士研究生在读,研究方向为中国现当代文学。

网络出版时间:2019-06-17 10:20:24 网络出版地址:<http://kns.cnki.net/kcms/detail/33.1273.Z.20190617.0920.010.html>

剧的爱情,而是通过刻画少女的美丽和沿途风景的秀丽来强化男女主人公爱情悲剧的力量,让美好毁灭,从而造成更大的伤痛。川端康成说过:“‘悲哀’这个词同美是相通的。”^[5]正是初见时看到川端康成对伤痛、悲剧独特的描写,余华深深地迷恋上了川端康成,直到1986年都是全面阅读川端康成小说的时期,“阅读了译为汉语的所有川端作品……那段时间我排斥了几乎所有别的作家”^[6]。而正是因为川端康成作品的大量译介,才给了余华和川端康成相遇的可能。

相遇后注定会发生戏剧性的碰撞,这个碰撞让早期的余华迫切而努力地去学习川端康成式的写作方式。余华承认:“川端康成给我最深的印象就是他对细部的把握非常准确而且丰富……极为震惊于他的描写,我觉得他的描写就像肉体的迷宫一样若即若离。”^[7]“川端康成最迷恋我的地方是他的那种细部的描述,他描述的细部,给我的感觉和我们那个时候时髦的文学杂志上发表的那些作品有很多的区别,他的描写是有距离的,他刻画细部非常好,但是 he 是有距离的。你觉得他是用一种目光去注视,而不是用手去抚摸……”^{[4]76}可以说,川端康成给予余华最大的启发便是他精致而细腻的细部描写,教会他一种“描述的方式”。^{[8]113}其次,在川端康成影响下的他也坚信“人物情感的变化比性格更重要”。^{[8]112}所以,余华早期的小说创作以抒情为主,整体风格模仿川端康成,呈现出淡淡的哀伤特点。如《看海去》中以父母对“看海”情感的变化,衬托父母由年轻时的工作繁忙到老来时的渴望陪伴,是一篇感人的描述亲情的小说,但是文中却看不出任何人物性格。洪治纲在总结余华早期创作时说到他的一个鲜明特征:“……准确而生动的细节处理,尤其是人物的内心世界……呈现出相当微妙的内心质感……”^{[9]43}证实了余华在早期创作中对川端康成的迷恋。

总之,当时的余华对川端康成的感觉化的细部描写、温暖和极具美感的悲剧化书写和抒情式的文本风格十分偏爱,进行了模仿似的学习。余华与川端康成的相遇是中国翻译外国文学历史上的偶然,也是余华文学创作史上的必然,川端康成开启了余华创作的大门。

二、余华对川端康成的学习

1983年,余华开始了小说创作,这是他早期的创作尝试。由于这一时期的余华极度迷恋川端康成式的写作风格,所以这一时期他的创作也带有川端康成作品中显而易见的特点——注重细部描写和抒情氛围的塑造。

(一)感觉化细部描写的学习

余华自述:“在川端康成做我导师的五六年,我学会了如何去表现细部,而且是用一种感受的方式去表现。”^{[10]252}川端康成小说中的细部描写不胜枚举,如《千只鹤》中文字想要从菊治手中抢回信件却又身体不平衡的描写:

这瞬间,文子的左手一下子按在了菊治的膝上。她想用右手把信抢过来。左手和右手的动作不协调,身体失去了平衡。她赶紧用左手向后支撑着自己,险些倒在菊治的身上,可是她仍想用右手去够菊治背后的信,于是她尽量将右手向前伸。身子向右一扭,侧脸差点落在菊治的怀里……^{[11]107}

再如《名人》中名人遗容的描写:

他头部稍低,额头有阴影。光线照射到下巴颏、脸颊,乃至下陷的眼睑和面颊,落在鼻头上。再仔细端详,下唇也有阴影,上唇却承受着亮光,上下唇之间的嘴里也有浓重的阴影,只有一颗上齿是光闪闪的。原来短短的唇髭里夹杂着白色的毛……正面的右脸颊上有两颗大黑痣,它们也投下了阴影……阴暗的额头上也显出了横皱纹。留短平头的发上有一处照到亮光。名人的头发是很粗硬的。^[12]

我们可以看出,哪怕再短促的一个行为、再狭小的一个面积,在川端康成笔下也可以被无限放大,呈现出慢动作和显微镜的效果。

反观余华的早期作品,以《“威尼斯”牙齿店》为例,小说对秀水村水的描绘和村里人生活的描写十分细腻:

水,碧碧清,一片连着一片。若谓之湖,太小;谓之池,太大。也不是淀。还是用“水”来称呼合适。

岸上,每户人家屋前都有一块空地。吃饭时,便搬出一张小圆桌,摆上几盘臭咸菜、臭毛豆、臭鱼干之类的菜肴,偶尔还有一碗臭豆腐干……

这儿的女人,能干得很,从老太太到小女孩,都会织网。那些未出阁大姑娘的飞梭,简直使人眼花缭乱……^[13]

再如《第一宿舍》中对宿舍环境的描写:

第一宿舍,八平方米。两张高低铺,两张写字台,四把椅子,四个人……

我睡上铺,翻个身,不仅下面动,另一张床也动。汽车驶过,整个楼都动……^[14]²

对比可以看出,余华早期的细部描写虽然还停留在事件的简单陈列上,没有特别精致的细部描写和以小见大的功力,但是从他的文字中也能看出他对川端康成模仿式学习的努力成果。

作为日本“新感觉派”的代表人物,川端康成开日本现代派文学的先河,余华对川端康成的细部描写也是融入了感觉化因素在内的,以先锋时期作品偏多,如《现实一种》中,皮皮对四种滴水声的感觉:

“雨滴在屋顶上的声音让他感到是父亲用食指在敲打他的脑袋,而滴在树叶上时仿佛跳跃了几下。另两种声音来自屋前水泥地和屋后的池塘。”^[15]⁴

再如《世事如烟》中,新娘给司机洗脸时司机的感受:

五个手指的迷人入侵……很多手指在他脸上进行着温柔的抚摸,这抚摸使他觉得自己正在昏迷过去。(第一次)

“没有刚才令他激动的感受。(第二次)

使他疼痛难忍,仿佛是很硬的刷子在刷他的脸。而按住他的脑后的五个手指像是生锈的铁钉……司机开始痛苦不堪……(第三次)^[16]¹²²⁻¹²³

可以明显看出,先锋时期的余华更熟练地运用了川端康成的细部描写技巧,对其感觉化的书写方式也加以体会与融入,形成一种诡谲、神秘的气氛。而这种诡异气氛又与小说中怪异的人物性格或违背常理的杀戮形成呼应,让全文充斥着一种跳出常理规范的叙述语言特色。这也正是余华先锋时期小说的特色之一。

(二)抒情文风的学习

川端康成小说的另一特点是充满浓郁的抒情色彩,其中以淡淡的哀愁为主要氛围,其间也夹杂温情的因素。但他并不是直接叙述悲剧,而是先塑造至纯至美的女性形象,再“从这些‘美’的人物身上发现某种‘悲剧’性”^[17]¹⁵,以美好女性的痛苦或死亡烘托悲剧的气氛。

如《伊豆的舞女》中“我”与 14 岁的美丽少女薰子之间朦胧又哀伤的爱情。她哀求阿妈让“我”带她去看电影,阿妈的不允许,让她失去了“抬头望我的勇气”,也让我在一个人去看电影的途中,“扑簌簌地”^{[18]102}流下了眼泪。而写到“我”的离去时,则更加深了悲剧的氛围:

快到码头时,舞女蹲在岸边的倩影赫然映入我的眼帘。我们走到她身边以前,她一动不动,只顾默默地把头耷拉下来。她依旧是昨晚那副化了妆的模样,这就更加牵动我的情思……

舞女依然紧闭双唇,凝视着一个方向。我抓住绳梯,回过头去,舞女想说声再见,可话到嘴边又咽了回去,然后再次深深地点了点头……直到船儿远去,舞女才开始挥舞手中白色的东西。^{[18]103-104}

舞女对“我”匆匆的送别,既有她的羞涩与对“我”的不舍,也预示着“我们”这段朦胧爱情终点的到来,从而让整篇小说充满了哀伤的氛围。

余华在早期小说创作中也致力于抒情氛围的营造。当他的《星星》获得《北京文学》1984 年优秀创作奖后,他是这么谈自己对文字的追求:“生活如晴朗的天空,又静如水。一点点恩怨、一点点甜蜜、一点点忧愁、一点点波浪,倒是有的。于是,只有写这一点一点时,我才觉得顺手,觉得亲切。”^{[19]79-80}无论是恩怨、甜蜜还是忧愁和烦恼,我们都可以清晰地看出这时期的余华对于人的情感的格外重视,这源于他对川端康成文风的学习。无论是《老师》中对老师辛勤工作的赞美、老师逝世后的怀念与忏悔,还是《看海去》中父母对“看海”这一态度转变而引发的抒情与思考,都是充满了温馨和感伤情调的作品,可以认作是对川端康成抒情文风的学习与模仿。

以余华的处女作《第一宿舍》为例。这是一个普通的医院集体宿舍里发生的故事,主要角色是“我”、小林、陕西人和毕建国。文章的高潮以毕建国患癌开始。这个真诚善良、踏实努力的人,最终却逃不过命运的悲剧,33 岁便患癌症去世,使小说的结尾弥漫着悲剧的气息。

天哪,二个月!现代医学太无能了!其他东西可以交换,为什么生命不能交换?他只有二个月的生命了,而我……我应该把一半的生命给他。可是,给不了。

四天后,老人也走了。他要把小海的骨灰埋在小棠失踪的地方。而那盆海棠花将永远伴随着他。

外面开始下雨了。不知大兴安岭也在下雨否?^{[14]7-9}

这篇小说中充斥着抒情式的语句,甚至有种矫情的意味,余华也主动承认,曾经的他以“阴柔之美”为追求目标。^{[19]79-80}当时在这篇小说发表后的下方,杨海这样评价:“语言流畅,富有幽默感……作品也还稚嫩。最明显的不足也许是焦点人物毕建国尚欠丰满、厚实……后半部,哀伤味过浓一些。”^{[14]9}这个评价很鲜明地指出小说中主角毕建国人物形象的不丰满和文章抒情意味的浓厚,这是余华早期小说中普遍带有的特点,是他早期学习川端康成的写法后并不成熟的产物。

三、余华对川端康成继承后的发展

1986 年以《十八岁出门远行》为分水岭,余华进入先锋性的中短篇小说创作,以暴力、血腥、冷酷的叙述语言在文坛大放异彩。这是他对早期创作风格的告别,也是他对川端康成的告别,这是因为他发现川端康成使他的“灵魂越来越闭塞”了。^{[8]112}但余华非但没有抛弃早年学习川端康成的成果,反而继承了下来,以新的面貌呈现在作品中。这个转变与余华童年的记忆和新的阅读与思考有密切关系,其中对细部描写和死亡书写的继承与转变尤为明显。

（一）细部描写中暴力、血腥的添加

余华曾说：“现在不管我的小说节奏有多快，我都不会忘了细部。”^{[10]252}先锋时期的余华，文笔逐渐成熟，创作出了许多优秀的中短篇小说，但并没有抛弃早年学习过的细部描写，改变在于“以‘恶’主题取代了原来的‘温馨’主题，……笔也从表现诗意转向了冷酷描绘恶行”。^{[3]57}余华曾在访谈中说道：“1982年，我读到了陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》，被深深震撼了，我受不了，很长时间内我都不敢再读他的作品……承受不了他小说里那种残忍无比的力量。可是没想到四年以后，到了1986年，我的叙述也变得如此残忍。”^{[20]4-13}

如《一九八六年》中疯子自残的情节：

他嘴里大喊一声“剿！”然后将钢锯放在了鼻子下面，锯齿对准鼻子。那如手臂一样黑乎乎的嘴唇抖动起来，像是在笑。接着两条手臂有力地摆动了……钢锯开始锯进去，鲜血开始渗出来。于是黑乎乎的嘴唇开始红润了。不一会钢锯锯在了鼻骨上，发出沙沙的轻微摩擦声……锯了一会，他实在疼痛难熬，便将锯子取下来搁在腿上……鲜血此刻畅流而下了……胸膛上出现了无数歪曲交叉的血流，有几道流到了头发上，顺着发丝爬行而下，然后滴在水泥地板上，像溅开来的火星……^{[15]134}

和《死亡叙述》文末叙述自己被杀害的过程：

有个人朝我脸上打了一拳……他扑过来时镰刀也挥了下来，镰刀砍进了我的腹部……镰刀像是砍穿一张纸一样砍穿了我的皮肤，然后就砍断了我的盲肠……那个女人挥着一把锄头朝我脑袋劈了下来……锄头劈在了肩膀上……我听到肩膀骨断裂时发出的“吱呀”一声……大汉……手里挥着的是一把铁锚……砍入了我的胸膛……我的鲜血很像一棵百年老树隆出地面的根须。我死了。^{[16]23-24}

这两段文字都是运用了细部描写来细化伤害的具体动作，读者在体会余华暴力、血腥叙述语言的同时，也可以感受到伤害行为带来的疼痛感。在《一九八六年》这段文字里，余华通过“抖动”“锯”“渗”“摆动”“畅流”等一系列动词的使用，准确地刻画出了疯子自残的具体动作和受伤过程。动作的具体化和细化带来了时间的延迟，而时间的延迟则让动作更加逼真可观，让读者犹如身临其境，切身感受到自残的痛楚和场景的血腥。再如《死亡叙述》中的“我”，冷静客观地叙述了自己被杀害的具体步骤，写出分别是什么人拿着什么武器伤害了“我”身体的哪个部位，动作与身体部位的具体化和细化带来了更加多层次的感受，加重了伤害的力度和叙述的厚度。这样的例子在余华先锋时期的中短篇小说中非常常见。可以说细部描写是余华暴力、血腥叙述语言的载体，如果没有细部描写的学习，他的叙述将空洞无物，只看到暴力的行为，却体会不到暴力的痛感。要探究余华转变的原因，应考虑其童年经历和对“真实”问题的思考。

童年的余华是在医院里长大的，他经常看到父亲手术服上沾满血迹地走过来^{[8]34}，而且还经常有个提着一桶血肉模糊东西的护士跟在后面^{[20]4-13}。而且当时余华家对面就是太平间，他“差不多听到了这个世界上所有的哭声”^{[20]4-13}。这样的童年经历让余华产生了对暴力的迷恋。

除此之外，对暴力的迷恋还源于余华对文学真实性的思考。“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。”“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。”^{[3]7-8}余华后期的真实观是对生活真实的反叛，包括了想象、梦境和欲望（即“精神真实”）。所以他追求的是情节荒诞、细节真实的表达效果。小说中的暴力事件不是我们日常生活中可以接纳的暴力，是想象中的暴力或是欲望爆发后的暴力，但是对暴力过程的描述则是真实可靠的，因为鲜血和骨骼是真实的，伤痕是真实的，痛苦也是真实的，荒诞的只是事件本身，从而构成“暴力奇观，伤痕即景”的艺术世界。

（二）死亡书写的转变

川端康成的作品中常有关于死亡的书写,这与他个人的审美情趣和人生感悟有关。他曾说:“优秀的艺术家在他的作品里预告死亡,这是常有的事。”^[21]他认为死是一门高尚的艺术,是生的延续,是美的凝结。所以川端康成笔下的“死亡”唯美且悲切。

以《雪国》为例,文末叶子从熊熊大火中坠楼,有这样的描写:

她就是这样掉下来的。女人的身体,在空中挺成水平的姿势……僵直的身体在半空中落下,变得柔软了。然而,她那副样子却像玩偶似的毫无反抗,由于失去生命而显得自由了。

她内在的生命在变形,变成另一种东西。^[22]

再如《千只鹤》中对文子死去母亲的描写:

不过,家母过世后,从第二天起我逐渐觉得她美了……^{[11]62}

在川端康成笔下,“死”并不是“生”的对立面,而是包围了“生”,所以他才能将“死”写得亦真亦美、亦悲亦烈。叶子的死亡是她超越现世生存苦难的唯一方法,是灵魂的重铸,是新生命的开始,所以她可以在死亡中得到自由,变成一个新的生命体。生前“罪孽深重”的文子母亲以自杀的方式结束自己,死后并没有遭人厌恶,反而更加美丽,因为只有死亡才能结束生前犯下的错误和羞耻。可以说,川端康成笔下的“死亡”不是对恶人的审判,不是恶有恶果的报应,而是以“死”来迎接某种超脱、结束某种困苦、定格某种美好,是一件具有积极意义的事情。

早期余华作品中的死亡也正是如此。洪治纲在《余华评传》里说道:“在余华的早期作品中,虽然也偶尔出现死亡,但那种死亡都是为了某种积极的‘意义’或主题而设置的一种悲剧,在叙事效果上是为了突出小说的感伤情怀。”^{[9]54}

如上文《第一宿舍》中所选取的毕建国患癌症去世时“我”的感叹。“我”痛恨自己丑陋的灵魂,甚至愿意将自己的生命与毕建国的进行交换,这不正是凸显了一种“善恶”对比的主题和扬善抑恶的积极意义吗?而善良的人早逝注定会带给小说一种感伤的氛围。

再以《老师》这篇小说为例:

老师就这样死去了。听到老师死去的消息,我先是吃了一惊,过后也就平静了。但在某一个黄昏,当我听到一阵风琴声飘来时,我停住了脚步,不一会儿眼泪竟簌簌而下了……^[23]

老师的去世让表面平静的“我”在一瞬间泪流满脸,勾起老师往日对“我”的关照,与“我”在街上对老师的不耐烦形成鲜明对比,忧伤的氛围下又传递给我们要感恩恩师的积极主题。种种叙述,都在歌颂死者的崇高形象,很难说没有受到川端康成的影响。

然而先锋时期的余华却转变了死亡观。

首先,余华笔下死亡不再具有歌功颂德式的哀伤情怀,而是冷漠的陈述。“如果说川端的部分作品中对死亡的描写是要去表现人性美与善的话,那么余华先锋时期的死亡叙述则是更加深入地挖掘了人性中恶的本质,在非理性的现实中实现自己颠覆传统的目的。”^{[17]41}如《古典爱情》中“以人为粮”的残忍故事:男子将妻子、幼女卖给菜市场,取了三吊钱便头也不回地走了,最后幼女和妻子都被肢解杀害卖与他人食用,还有柳生心爱的小姐从端庄淑女之态沦为“菜人”的悲惨结局;再如《现实一种》中亲人们违背伦理的报复性谋杀,都让小说充满血腥、残酷的描写,弥漫着死亡的气息。但是他们的死亡没有任何褒奖之用,而是令

人惋惜和痛恨,痛恨时代的无情、人性的变异——饥饿使人性沦为兽性。可以看出,余华这时期笔下的死亡描写带给读者的不再是感动或是积极意义的宣扬,更多的是对人性和时代的思索。

其次,余华笔下的“死亡”多半带有宿命论的色彩,与早期的命运“无常”截然不同。这样的小说从名字中便可以看出,如《难逃劫数》《命中注定》《死亡叙述》。

如《死亡叙述》开头:

本来我也没准备把卡车往另一个方向开去,所以这一切都是命中注定的。^{[16]16}

和第二次车祸发生后的一句话:

这一切都是命中注定的。^{[16]21}

再如《难逃劫数》开头:

他不知道已经走入了那个老中医的视线。因此在此后的一段日子里,他也就无法看到命运所暗示的不幸。^{[16]1}

和文中多次提到的“命运”“预感”之类的词:

在东山追求的间隙里,她的目光则透过窗外的绵绵阴雨,开始看到她与东山的婚礼。与此同时她也看到了自己被抛弃后的情景……^{[16]55}

彩蝶立刻嗅到了广佛身上开始散发出来的腐烂味,于是她要比广佛自己更早地预感到了他的死亡。

他在夹缝里看到了三条杀人的新闻。那个时候命运第一次向他暗示了,可是……命运在对牛弹琴。

在走到那座桥上时,他得到了命运的第二次暗示。

显然这是命运的第三次暗示,他自然又忽视了。

那个时候命运的第四次暗示出现了。^{[16]68-70}

再如《命中注定》里三十年前陈雷在汪家旧宅冥冥之中发出的那声“救命”和现在死于汪家旧宅的他。一切都是命运的圈套,所有的死亡都是命理之中的事情。他们与命运的对抗是无力的,广佛三番五次地忽略了命运给的指示,而露珠看到命运预示后的反抗也只能造成自身的悲剧,唯有最后的死亡才是真实的体现,才是余华给他们安排的最终归宿。这便是宿命论的观点。

余华死亡观的转变与他对“真实”的思考和读卡夫卡“自由的叙述”的学习有关。早期执著于对生活真实的描绘,以常识写作为主,所以他对死亡的看法也仅限于病逝或非命之死,学习川端康成给小说营造伤感的氛围。但到了先锋时期,跳出了文明秩序,对死亡事件的叙述也跳出了日常秩序,以荒诞、夸张、混乱、暴力的叙述语言构建其“死亡世界”。如果说学习川端康成的余华是对事实框架的模仿,是由于经验的限制而导致的就事论事的写作态度,那么接触卡夫卡之后的余华,则跳出了经验的束缚,将笔下的人物以符号化的方式进行自由写作,所以死亡不再等于伤感和纪念,而能传递出对人性的思考、对“恶”的憎恨和对命运的探索。

总之,正如余华所言:“文学中的影响就像植物沐浴着的阳光一样,植物需要阳光的照耀并不是希望自己能够成为阳光,而是始终要以植物的方式去茁壮成长……其他作家的影响恰恰是为了使自己不断地去发现自己,使自己写作的独立性更加完整,同时也使文学得到了延伸……”^[24]这个比喻可以用来说明余华和川端康成的关系:吸取川端康成的养分,但不是成为他。

川端康成作为余华文学上的启蒙老师,在感觉化的细部描写和抒情文风的塑造上深刻地影响了余华的早期创作,但是余华的早期创作并不成功,所以他知道自己不能再继续模仿川端康成的写作风格了。余华在 1986 年的转型证明了自己作为“植物”有能力自由地生长。1986 年后,作为先锋文学主力的余华在创作风格方面较之以前发生了巨大改变,开始以暴力、血腥、冷酷的叙述语言进行短篇小说的创作,但是川端康成对余华的影响并没有因此而中断,而是以另一种面貌呈现在作品中,这与余华对童年的回忆、对“真实”的思考和更广泛的阅读有着密切的关系,所以先锋时期余华作品中呈现的细部描写带有暴力、血腥的色彩,而他的死亡观也由早期的无常悲悯转变为宿命的审视。可以说,以“植物”自喻的余华,一直在能动地吸收养分,同时也在能动地学习与创造,但是川端康成给予的原始基因将以血液的形式持续流动在余华的作品当中。

参考文献:

- [1]徐正林.先锋余华[M].杭州:浙江文艺出版社,2003:129.
- [2]余华.我的真实[J].人民文学,1989(3):107-108.
- [3]吴义勤.余华研究资料[M].济南:山东文艺出版社,2006.
- [4]余华.说话[M].沈阳:春风文艺出版社,2002.
- [5]川端康成.不灭的美,美的存在与发现[M].桂林:漓江出版社,1998:53-54.
- [6]余华.川端康成和卡夫卡的遗产[J].外国文学评论,1990(2):109-110.
- [7]余华.文学不是空中楼阁——在复旦大学的演讲[J].文艺争鸣,2007(2):106-115.
- [8]余华.没有一条道路是重复的[M].上海:上海文艺出版社,2004.
- [9]洪治纲.余华评传[M].谢有顺,主编.郑州:郑州大学出版社,2004.
- [10]余华.我能否相信自己[J].作家,1998(8):93-95.
- [11]川端康成.千只鹤[M].海口:南海出版公司,2013.
- [12]川端康成.名人[M]//川端康成.古都.海口:南海出版公司,2014:193.
- [13]余华.“威尼斯”牙齿店[J].西湖,1983(8):2.
- [14]余华.第一宿舍[J].西湖,1983(1):2.
- [15]余华.现实一种[M].北京:作家出版社,2014.

-
- [16]余华. 世事如烟[M]. 北京:作家出版社, 2014.
- [17]闫加磊. 吸收与转化[D]. 南京:江南大学, 2011.
- [18]川端康成. 伊豆的舞女[M]. 海口:南海出版公司, 2014.
- [19]余华. 我的“一点点”[J]. 北京文学, 1985(5):79-80.
- [20]余华, 杨绍斌. “我只要写作, 就是回家”[J]. 当代作家评论, 1999(1):4-13.
- [21]川端康成. 川端康成文集——独影自命[M]. 叶渭渠, 主编. 桂林:广西师范大学出版社, 2002:98.
- [22]川端康成. 雪国[M]. 海口:南海出版公司, 2013:117-118.
- [23]余华. 老师[J]. 北京文学, 1986(3):49.
- [24]余华. 温暖和百感交集的旅程[M]. 上海:上海文艺出版社, 2004:125.