

## 論許三觀賣血進行曲的悲喜旋律

李玉華

僑泰高中國文教師/中興中文博士生

### 摘要

余華（1960~）《許三觀賣血記》小說中充滿了喜劇的笑鬧與荒謬，藉由許三觀的賣血過程，反映了庶民語境的趣味性，緊扣在賣血的象徵——身體的衰敗／危機的轉捩點／烏龜的認證，到最後破除“血統一家論”，與許一樂終於成為真正的父子關係。余華反覆地讓許三觀在歷史脈絡裡，徘徊在血親的認同中，繼而烘托出這一角色的溫情與偉大。其中，在喧嘩喋喋不已的氛圍裡，究竟作者背後欲傳達的意旨為何？而巴赫汀的民間笑謔，如何顯現在小說裡，成為重要的敘述元素？廣場情境又如何地推演事件的起伏，從而確立主體的內心聲音？

因此，本文從喜劇策略的敘述語言與內容結構面向切入探析，觀看小說呈現的喜劇特質，發掘其承載的意義，求深刻化小說的喜劇價值。

關鍵詞：喜劇、余華、巴赫汀、戲擬、重複

## **Comments Hsu san-guan selling blood march sorrows and joys melody**

**Yu-hua Li**

Chinese teacher , Chiao Tai High School/  
Graduate student, Department of Chinese Literature, National Chung Hsing University

### **Abstract**

Yu Hua (1960~) 《Hsu san-guan selling blood》 The novel is full of laughter and absurd comedy, By Hsu san-guan process of selling blood, Reflect the context of the common people fun, Closely symbol in selling blood—Physical decline/Turning point in the crisis/Turtle certification, To the last break "descent a theory", And Hsu Yi-le finally become a true father-son relationship. Yu hua repeatedly let Hsu san-guan in the historical context in, hovering in the blood of Identity, Then bring out this role with great warmth. Among them, the noisy chatter incessantly atmosphere, what I want to convey the author's intention behind why? And Bakhtin folk satirical, how appear in the novel, has become an important element in the narrative? Square situations and how to deduce the ups and downs of events in order to establish the main inner voice?

Therefore, this article cut from the narrative structure of the language and content of the policy-oriented comedy, the novel presents comic character watch, explore the significance of its bearer, seeking profound novels of comedy value.

Keywords: Comedy, Yu Hua, Bakhtin, parody, repeat

## 壹、前言

古希臘喜劇起源於祭祀酒神的狂歡歌舞和民間滑稽戲。喜劇 (comedy) 的原意是「狂歡隊伍之歌」。古希臘對於喜劇的定義相當明確，在亞里士多德 (Aristoteles, ac834~ac332) 《詩學》(Poetics)：「喜劇總是摹仿我們今天壞的人，悲劇總是摹仿比我們今天好的人」，而其所謂的「壞」，不是指一切惡而言，而是指醜而言。或在喜劇中，即使人物在故事中是仇人，卻往往在終場時成為朋友，一同退場，誰也沒有被誰殺害。<sup>1</sup>也就是說喜劇除了人物的鄙陋使人覺得有趣外，於整齣戲劇都是一團和諧的氛圍，得到美好的結束。而諾思羅普·弗萊 (Northrop Frye, 1912-1991) 《批評的剖析》(Anatomy of Criticism Four Essays) 中以歷史批評方式將春天敘述結構代表喜劇，若是高模仿則變為浪漫故事；若是低模仿則變成反諷諷刺<sup>2</sup>，建構出喜劇模式。

時至今日，喜劇的構成不單單是人物的低模仿或和諧圓滿的結局，它愈趨複雜和豐富，開始注意到作者欲傳達的意旨，著重背後所隱含的意義與未能說出的一切。在傅柯 (M.Foucault, 1926~1984) 《知識的考掘》一書中提出了話語<sup>3</sup>的分析理論，所謂“話語構成分析”是指用來描述人類的陳述實踐事實是一種分化與彌散的系統，可藉此說明喜劇話語策略不是指修辭手段，也不是敘述模式，而是指向一時代敘述行為的無意識層次，也就是指涉小說中的隱指作者在敘述的過程中，被潛在的語法所控制、所誘導的陳述規則。<sup>4</sup>在分析其修辭手段和敘述模式的同時，必須去探見話語背後所隱藏的作者無意識行為，以發掘時代對作者的影響。

巴赫汀 (Bakhtin, 1895~1975) 說：「民間笑謔就是鄙俗化和物質化，亦即把一切崇高的、精神的、理想的和抽象的東西轉移到整個不可分割的物質層次，即大地（人世）和身體的層次」<sup>5</sup>。而余華<sup>6</sup>（1960~）《許三觀賣血記》一書中的內容敘述正是結合傅柯的話語策略和巴赫汀的民間笑謔，充滿了喜劇書寫的張力，因此，本文結合了通俗文學與喜劇的構成因素，分析其中所應用的喜劇策略，以語言敘述、書寫結構模式二個面向切入探討余華的喜劇書寫，並藉此窺探其書寫背後所傳達意旨。

<sup>1</sup> 亞里士多德：《詩學》(Poetics)，羅念生譯，上海：上海人民，2005年，頁20。

<sup>2</sup> 諾思羅普·弗萊《批評的剖析》(Anatomy of Criticism Four Essays)，陳慧、袁憲軍、吳偉仁譯，天津：百花文藝出版社，1998年，頁62~75。

<sup>3</sup> 話語 (discourse) 指的是一個社會團體根據某些成規以將其意義傳播確立於社會中，並為其他團體所認識，交會的過程。(傅柯／王德威譯：《知識的考掘》，台北：麥田，1993年，頁45。)

<sup>4</sup> 苗軍：《在混沌的邊緣處湧現－中國現代小說喜劇策略研究》，(北京：民族出版社，2004年10月)，頁7~8。

<sup>5</sup> 巴赫金：《巴赫金全集》，(上海：上海遠東出版社，1998年)，頁150。

<sup>6</sup> 余華，浙江海鹽人，1960年生，曾經擔任五年牙醫。1984年開始發表小說，著有中短篇小說集《十八歲出門遠行》、《世事如煙》、《夏季颱風》，長篇小說《呼喊與細雨》、《活著》等。

## 貳、喜劇策略一：敘述語言

### 一、“紅血”意象的悲與喜

小說一開始便對“紅色”此一意象著手描述，紅彤彤的天空映照大地，也映照許三觀臉頰，似乎是預告著紅色的“血”將如同紅彤的太陽一般，左右、伴隨他的一生和命運，之後便進入了賣血的主題，和一連串引發的事件。

天空紅彤彤的越來越高，把遠處的田野也映亮了，使莊稼變得像西紅柿那樣通紅一片，……那些茅屋和池塘，那些從屋頂歪歪曲曲升上去的炊煙，它們都紅了。  
(頁 44)

許三觀站了起來，落日的光芒把他的臉照得像豬肝一樣通紅。(頁 59)

賣血之後，許三觀對站在戲院門口，被燈籠照得紅彤彤的許玉蘭展開追求攻勢。於是賣血和紅彤光下的許玉蘭，有了不可分離的關係。

油條西施站在戲院的大門口，兩只燈籠的中間，斜著身體在那裏嗑瓜子，她的臉蛋被燈籠照得通紅。……許三觀從街對面走了過來，走到這個被燈籠照得紅彤彤的女人面前，……(頁 62~63)

在“血”的意義上，另外有對“處女”的解釋，在這樣一個傳統的觀念下，許玉蘭的貞操之謎，讓許三觀從此認定他和許一樂沒有血緣關係，而一切的始作俑者，竟只是來自鄰居們的閒言閒語。

「許三觀，你想想，我們的第一夜見紅了沒有？」「見紅了又怎麼樣？你這個婊子那天正在過節。」(頁 78)

「紅彤彤」的意象，最初關注於許三觀命運的預兆—賣血，娶了許玉蘭之後，初夜的落紅成為許一樂身世的謎團。「紅彤彤」的意象包括了一許三觀、賣血、許玉蘭、處女之身，許一樂，聯繫小說人物的命運，同時也造成許三觀的不斷賣血的原因，這是小說留下的伏筆，讓許三觀徘徊在“賣血”和“血緣”二者之間產生矛盾與衝突，形成巨大的悲與喜轉換情境。

作者讓許三觀以強健的體魄（賣血）換取贏得美人歸，接續如法炮製去度過生命裡每個難關，突出血緣的先天因素，反不及後天的（人為）親子關係，也開展出在當時的環境背景下，人們生活的無奈，唯有這比血緣更動人的親子關係，才能夠得以永恆。「紅彤彤」的意象牽引小說人物的悲與喜，旋即交錯，更迭出一幅幅以喜劇展演，卻又笑中帶淚的溫情氣氛，是余華小說精彩之處。「紅彤彤」是夕照、是許三觀的賣血、是初

夜的見紅、是許玉蘭的過節、是許一樂的闖禍、是豬肝（賣血後的營養補給）……，圍繞其中又反覆周旋，但當每一次有所顧忌和猜疑時，生活裡的困頓，會逼切許三觀做出抉擇，讓他加重為人父的責任，並且使親子關係更加緊密。對照當時毛主席所倡的共產黨是不分你我的大家庭，而實際的中國傳統，一直是以「血緣」認定親屬的關係，所謂的一家，是建構在血親脈絡上，而非土地、族群的認同，更非同一黨的凝聚上。

## 二、庶民語境

小說中時常間雜鄙俗、粗陋的話語，除了反映通俗文學的口語化外，也反映了文化上各種層次的差異，各種聲音百家爭鳴的局面，將活潑不受侷限的民間氣息釋放地一覽無遺。

他媽的，你們的膀胱撐開來比女人懷孩子的子宮還大（頁 54）

我的媽呀……你們男人都不是好東西……你們只圖自己快活……你們幹完了就完了……（頁 69）

因為粗話、俗語的加入，人物的個性和喜怒有了更鮮明的色彩，豐富現實主義的逼真性。其次，作者運用對話的衝突來引發喜劇的幽默。巴赫汀提到小說如何融匯、混合各種話語文體和類型？主要的手段就是戲擬。“戲擬”顧名思義，是一種模擬或模仿，乃是語言對語言的模擬，包含了開玩笑、戲謔、逗哏、調侃的性質。不過，調侃背後又有著非常嚴肅深刻的意蘊。<sup>7</sup>

（在戲擬中）作者藉他人的話語說話，但在這個他人的話語中引入了一種語義的意向，與他者的話語的原有意向針鋒相對。第二種聲音一旦在他者話語中安家落戶，便與主人頂撞牴牾，並且強迫主人為完全相反的目的服務。話語成為兩種聲音爭鬥的競技場。<sup>8</sup>

小說中便充分運用語句相似卻又意思相對的戲擬方向，達到針鋒相對或反為目的服務的結果。

「許三觀，我求你去把何小勇劈了，廚房裏的菜刀我昨天還磨過，你去把何小勇劈了。」

「我去把何小勇劈了，……我就要去坐監獄，我就會被斃掉，你他媽的就是寡婦了。」（頁 104）

何小勇的妻子說：「有一個女人死不要臉，偷了別人兒子的種，還神氣活現的。」

許玉蘭說：「一口氣生下三個兒子的女人，當然神氣。」（頁 126）

<sup>7</sup> 劉康：《對話的喧聲－巴赫汀文化理論述評》，（台北：麥田出版社，1995 年），頁 230。

<sup>8</sup> 劉康：《對話的喧聲－巴赫汀文化理論述評》，（台北：麥田出版社，1995 年），頁 230。

何小勇的妻子說：「三個兒子不是一個爹，還神氣？」許玉蘭說：「兩個女兒也不見得就是一個爹。」(頁 126~127)

何小勇的妻子說：「你褲襠裏夾著一個百貨店，誰都能進。」許玉蘭說：「我褲襠裏夾著一個百貨店，你褲襠裏夾著一個公共廁所，……」(頁 127)

余華《許三觀賣血記》中運用許多層遞的對話方式去鋪陳喜劇的況味，不但將說話者的個性顯露，也說服了讀者。運用了粗鄙的話語和戲擬策略，使對話互為因果，堆疊出低俗幽默的話語競技場，呈現喜劇語言的多樣面貌，而這些不斷堆疊的話語，除了深化，充滿了挑釁的況味，主要是披露更勝乎對方話語的競技。在看似戲擬的表相，背後反而隱藏了許一樂身世的禁忌話題。許三觀對於何小勇的恨，不足以讓他放下一家之主該承受的重責大任，許玉蘭和何小勇的妻子之間以女兒和偷人生子的話題，相互頡頏。除了顯露男／女性對於血緣的認同外，也對傳統的親子關係提出了質疑，究竟血緣是否如此重要？且是唯一親子關係的連繫？而撫養的親子關係，是否永不敵血緣來得根深蒂固？只要一丁點外在環境的變化或情感的波折，便會動搖，甚至轉眼成空，落得可笑的地步？余華以此為調侃背後的意涵，撼動中國傳統血濃於親的觀念，刻畫出許三觀對許一樂這個孩子的愛恨交雜，許玉蘭夾處許三觀和許一樂的卑躬與感激，而這許氏一家面對大環境的指指點點和流言衝擊，如何繼續走下去，都展現在小說裡庶民話語裡，寄託他們對生活的想望。

### 三、重複與荒謬

對於許一樂不像許三觀的流言，開始流傳在城裡，也傳進了許三觀的耳朵。

城裏很多認識許三觀的人，在二樂的臉上認出了許三觀的鼻子，在三樂的臉上認出了許三觀的眼睛，可是在一樂的臉上，他們看不到來自許三觀的影響。他們開始私下裏議論，他們說一樂這個孩子的媽看來是許玉蘭，這孩子的爹是許三觀嗎？一樂這顆種子是誰播到許玉蘭身上去的？會不會是何小勇？一樂的眼睛，一樂的鼻子，還有一樂那一對大耳朵，越長越像何小勇了。(頁 72、74)

余華利用“重複”的書寫策略，將許一樂的身世問題，不斷提點，促使謠言逐漸成真，教人不得不懷疑，最後竟儼然成為事實。初始，許三觀對流言的內容抱著印證的態度。他將三個兒子叫到跟前，並要他們嘻嘻哈哈笑著，於是得到以下結論，從心裡釋懷了：

許三觀對自己說：「他們說一樂長不像我，可一樂和二樂、三樂長得一個樣……兒子長得不像爹，兒子長得和兄弟像也一樣……一樂不像我沒關係，一樂像他的弟弟就行了。」(頁 73)

但是，相同的流言，重複地出現(頁 72、74)。終於使許三觀認真的疑心起來。之後，藉由許玉蘭不小心透露她和何小勇的關係「這一樂越長越像他(何小勇)，就那麼一次，



後來我再也沒有答應過」(頁76)得到有力的證據，許三觀的烏龜身分獲得確立，從此徘徊在替人養兒子的陰影下而引發一連串可笑的行徑。余華透過角色矛盾情結的產生，讓情節急轉直下，許三觀的國民性格得以突顯。

當一樂打傷鐵匠的兒子，許三觀在迫不得已的情況下，決定賣血撫平事件，但在出發前頭，他竟要二樂和三樂將何小勇的女兒強姦，以消解他的忿恨不平，讓他的義行，有了可笑的氛圍。

只是這對太便宜何小勇了，他替何小勇養了九年的兒子，如今還要替何小勇的兒子償還債務。……他就把二樂和三樂叫到了跟前，告訴他們何小勇有兩個女兒，君子報仇十年不晚，十年以後，他要二樂和三樂十年以後去把何小勇的女兒強姦了。……「你們長大以後要做些什麼？」兩個兒子說：「把何小勇的女兒強姦了。」許三觀哈哈大笑起來，然後他覺得自己可以去賣血了。(頁116)

余華利用市井小民的無知和單純去描寫人物的行動和思考，往往會造成哄堂大笑的喜感，尤其是寫到嚴肅之處，又會將性的低俗或粗話的趣味摻入，而自嘲的語言策略更是貫穿全篇，瀟灑著誇張、調侃的性質，帶有深化人物的心裡層面的複雜性。

對於“重複”的書寫模式，美J·希利斯·米勒(J.Hillis Miller,1928~)認為重複有兩種形式：「從細小處著眼，我們可以看到言語成分的重複：詞、修辭格、外形或內在情態的描繪；以隱喻方式出現的隱蔽的重複則顯得更為精妙；從大處看，則有“事件或場景”的複製、“由一個情節或人物衍生的主題”在同一文本中的複製和一部小說中“重複他其他小說中的動機、主題、人物和事件”<sup>9</sup>。而《許三觀賣血記》中，恰好運用了這樣的重複方式，逐漸剝開小說人物的悲喜及一生，也讓讀者在重複的結構中，發現命運周而復始的輪轉。

其重複的結構主要表現在“語境”與“主題”二方面。就“語境”而言，作者以相似的對話去重複敘述層層遞進，加強喜感的因子，如：許玉蘭的哭訴—有固定模式，且由強至弱。

「我前世造了什麼孽啊？我一沒有守寡，二沒有改嫁，三沒有偷漢，可他們說我三個兒子有二個爹，我前世造了什麼孽啊？我三個兒子明明只有一個爹，他們偏偏說有兩個爹……」(頁75、76)

另外，鄰居與許家的對話，也採用相同的模式，教許家每一份子獲得訊息。

有人去對一樂說：「許一樂，你快上街去看看，你爹在大街上哭著走著……」

有人去對二樂說：「許二樂，有個老頭在街上哭，很多人都圍著看，你快去看看，那個老頭是不是你爹……」

有人去對三樂說：「許三樂，你爹在街上哭，哭得那個傷心，像是家裏死了人……」

<sup>9</sup> 希利斯·米勒：《重複的兩種形式》，《二十世紀西方文論選》(下冊)，高等教育出版社，2002年。

(頁 289)

諸如此類的語境重複貫穿整部小說，尤其是鄰居對許一樂長相的疑語（頁 72、74），更是一字不漏地重複出現，可謂造成流言的反複出現會讓人以為是事實，無法確定它的真偽。還有，在荒年中，許三觀以口述的方式為家人炒一道菜，其中一道紅燒肉，同樣煮了三次，表現出對紅燒肉的渴望和貪戀。

其次，就“主題的重複”而言，「賣血」的動機雖有所不同，但於賣血的儀式、過程—先喝水，再抽血，最後到勝利飯店點「一盤炒豬肝，二兩黃酒，且黃酒要溫一溫」不斷地重複接續每個事件之後，彷彿許三觀的人生須要在賣血的反複行為中，去進行和宣告圓滿完成，此一主題延續到最後，讓晚年不需要依靠賣血，且已屆花甲之年的許三觀，為了儀式最後的犒賞竟有了無法賣血的悲慘體認。而這一連串賣血過程的反複，意在於渲染其生存悲曲，通過反複和回旋造成一定的戲謔效果，尤其是許三觀為林芬芳賣血和最後賣不成血的情節敘述，讓賣血的神聖意義，有了不一樣反差的效果。

在間隔十一年之後，許三觀又想重溫過去賣完血去勝利飯店吃炒豬肝，喝黃酒的記憶，於是興起了賣血的念頭，這是他第三次沒有因為生活的困頓而急須賣血，而是為他個人的嚮往，無奈被年輕的血頭譏諷是豬血，最後通過許玉蘭為他點了三次同樣的菜色（炒豬肝，喝黃酒），才將此事托出，也讓賣血的儀式戛然驟止，留下拍案叫絕的樂趣。

透過敘述重複去推演情節的進行，間接形成了節奏感與特有的語境氛圍。主題重複深化悲劇精神的意義，襯托出許三觀處在時代中不得不以血換取維生的機會，但同時又受到了“重複語境”所生成的喜劇效果，同時亦消解和淡化了悲劇精神，此實在是令人感到吊詭。而在兩者互相的交融下，呈現平衡狀態，這也是讓此小說雖然言述的是一賣血的殘酷事件，卻也在一再的重複賣血中，麻痺情感的累積。

## 參、喜劇策略二：內容結構

### 一、賣血進行曲

《許三觀賣血記》中鮮明地用“血”來呼應一系列金錢換取的價值。“血”原本是生命的主要泉源，具有神聖性和生命性，為生命活力的表徵。因此，在許三觀賣血之後，仍然需要進食豬肝和黃酒，以滋補耗損的血量。但小說中的“血”成為商業交換的物品，由醫院（買方）透過金錢買血，而後（賣方）賣血得到金錢，賣方也因此獲得生存的機會。

在許三觀不斷賣血的過程中，我們可以發現這同時也是社會不斷侵襲他生命活力的過程。透過不同的危機事件，許三觀本來依恃其身強體壯去賣血娶妻生子，後來，竟為生活所逼，必須依靠著賣血來度過難關，到最後年老時，因為生命之泉衰老，宣告無法再賣血維持生活。

「賣血」於此有二種象徵：一是健康的身體；二是金錢的換取（身體的衰敗／危機的轉捩點／烏龜的認證）。在許三觀的故鄉裡，認為有資格賣血的男性，身體才是健康結實的，從此造成許三觀認定賣血有其正面的意義。



我先是聽人說，說他快有一年沒去城裏醫院賣血了，我心裡就打起了鑼鼓，想著他的身體是不是不行了，就託人把他請到家裡來吃飯，……一個粗粗壯壯的男人，吃不下飯，身體肯定是敗掉了。(頁45)

失去血，得到延續生活的條件；失去血，也造成了生命的枯竭，這是一體兩面，具有極度的諷刺。王德威在小說中的〈序論〉即提到：

余華就「血」的意象大做文章，而且無不所獲。……《許三觀賣血記》破題就點明：鮮血是有價的，在舊社會如此，在新社會亦復如是。許三觀一輩子靠著賣血度過難關，養活家人。血是一種生命存活的質素，也是一種商品。這裡的諷刺當然是許三觀靠著失血來交換，或交易，活命的本錢。得失之間，他的身體成為最後的賭注，弄不好真是血本無歸。<sup>10</sup>

血在文章中成為血光之災的巨大陰影，苦難往往隨之而來，在許三觀十二次賣血的經驗中，似乎也意味著他用生命去抵抗苦難，因此，賣血既是危機的開始，也是轉機的平復。另外，血具有血緣、血脈的關係，就中國而言，這是最重要的親子關係連結，但是小說偏偏讓許三觀有一個沒有血緣關係的兒子（一樂），在血的販賣過程中，許三觀成為烏龜的認證，也讓他得到與一樂的親子之情。開始時，許三觀以自嘲的方式去看待這樣的賣血理由，之後，在許一樂為何小勇招魂後，許三觀以刀劃臉，證明他們突破血緣的親子關係。

「我賣血啦！我許三觀賣了血，替何小勇還了債，我許三觀賣了血，又去做了一次烏龜。」(頁124)

招魂後，「許三觀走進何小勇家，接著他拿著一把菜刀走出來，……用菜刀在自己的臉上劃了一道口子，……對所有的人說：『你們中間有誰敢再說一樂不是我親生兒子，我就和誰動刀子……』」(頁199)

許三觀的故事還有另一面。許對大兒子的來歷耿耿於懷，連帶也對妻子的貞操不能釋然：許玉蘭嫁他的時候是完璧麼？他婚姻的基礎是建立在處女之血的祭獻上。……余華延伸了血與宗法及親屬關係間的象徵意義，使整部小說浸淫在血親、血統的認證網絡裡。……我們不妨說共產黨哪裏是個你我不分的大家庭，「血統論」的陰影從來揮之不去。<sup>11</sup>因此，綜觀許三觀的賣血過程，可以化約為他和許一樂的親子關係連結，透過沒有親子關係的父子，以賣血的方式走入彼此的生命，去嘲諷共產主義所謂不分階級的共同血緣論述。

在許三觀自嘲自己賣血做烏龜，實際上是使用了「反諷」策略——即深諳在自己具有

<sup>10</sup> 余華：《許三觀賣血記》，(台北：麥田出版社，1997年)，頁26。

<sup>11</sup> 余華：《許三觀賣血記》，(台北：麥田出版社，1997年)，頁27。

強烈情感傾向的內部與它要繼續涉入的外部世界之間存在著一種荒謬的悖逆」<sup>12</sup>，對於外界對他的評語和內心自我的掙扎，讓他無法獲得平衡，卻又不得不做出違逆意願的行為，成為眾人的笑柄，兩相傾軋下，只好以自我解嘲的方式—“反諷”，抒發他的無奈和創造了喜劇的效果。

余華從社會歷史文化去消解父親的形象，使得父親不再是權威、統治的形象，同時也在社會現實生活層面顛覆了血緣之父，其對歷史和現實的“父親”角色進行雙重的顛覆。由先鋒的立場轉向民間市俗的立場，從而關注底層人物的生命形式和生存狀態，重新塑造了具血肉，有溫情的父親形象。

許三觀這一父親的形象有著恬淡、質樸的態度來面對生活的苦難。其身上具有民間生活既有的狹隘庸俗又單純的阿 Q 性格，顯得充滿現實的力量。在他成為“父親”之後，他沒有忘記身為父親的責任，對妻子和對家庭負責，儘管曾有怨言，但仍然以不屈不撓的精神，完成父親的使命。而這形象的塑造便從他與一樂之間的互動見端倪。許一樂總計有三次到何小勇家尋找父親，卻都無功而返，這三次的外出認父，正說明了許一樂在許三觀的心裡，如何一步步打開他“父親”身分的門檻與認同。雖然當中間雜了許多荒謬、可笑的情節，卻由此加重他身為父親的負擔。

而許一樂對於父親也由愛而後生恨，又轉為愛。但是最後竟終結在家庭批鬥會上，一樂大聲說出：「我最愛的當然是偉大領袖毛主席，第二愛的就是你」（指許三觀）（頁 216），使得這樣一番感人肺腑的宣言充滿極大的諷刺，許三觀用賣血換來的親情，仍不敵毛主席來得“深得人心”。作者在此所營造出的悲喜性與諷刺共產黨達到巔峰。

黑色幽默特質，展現在許三觀這一角色上，“父親”的權威性就此被瓦解，尤其是他的烏龜封號，讓其行事都有陰影籠罩，構成了幽默的最大展演。

余華小說的黑色幽默是一種經過自我體驗的朦朧意識與拼接整合，縱觀余華作品，從他的成名作《十八歲出門遠行》到轉型之作《活著》再到近期的長篇小說《兄弟》，作品的黑色幽默風格經歷了由冷峻觀望到肆意調侃，由隱而不露到逐漸明顯，由絕望恐慌到點點溫存的過程。<sup>13</sup>

所謂“黑色幽默”指的是幽默主體從來就無法盡釋胸中塊壘，開懷大笑，因為它的出發，不得不以壓抑自我為起點。更重要的是主體須不顧／超越現實處境，訴諸幻覺，以便順利到達快樂境界，所以幽默是主體在面對痛苦時，超我壓抑自我（的憤怒），以方便主體詩意地掩殺個人問題，從而拉開與現實的距離，完成個人提昇。<sup>14</sup>因此，黑色幽默總是伴隨重大的創傷而來。不論是許三觀白養了何小勇的兒子，或許三觀在荒年為家人用嘴炒一道菜，或者是家庭批鬥時自述和妓女許玉蘭一路貨色，都是在困蹇、悲劇的環境

<sup>12</sup> 苗軍：《在混沌的邊緣處湧現—中國現代小說喜劇策略研究》，（北京：民族出版社，2004 年 10 月），頁 26。

<sup>13</sup> 尹婧：〈論余華小說黑色幽默風格的流變〉，《高等函授學報（哲學社會科學版）》20 卷 4 期，2007 年 4 月，頁 23。

<sup>14</sup> 賀淑瑋：《黑色幽默在中國：毛話語創傷與當代中國「我」說主體》，輔仁大學比較文學所博士論文，2002 年，頁 7。

中去過小市民的生活，跳脫世俗的擠壓。

作者安排許三觀賣血的偉大事蹟，到了文章最後，當他一生引以為傲的本錢—賣血，被年輕的血頭嘲笑說：「你身上死血比活血多，沒有人會要你的血，只有油漆匠要你的血……上油漆之前要刷一道豬血」(頁 287)而流淚難過不已，妻子許玉蘭安慰他請吃飯，卻連續點了三次的炒豬肝和黃酒。面對這樣的不堪，主角通過自我解嘲的一句話：「這就叫屌毛出得比眉毛晚，長得倒比眉毛長」(頁 292)來表示他阿 Q 精神勝利法，透露出生命的淒涼，著實教黑色幽默的喜感完全淋漓畢現。

## 二、肉體出軌的狂歡

苗軍提到作品的「話語基因型」—指任何低層次上的話語構成規則的組合，其在某種特定的環境中被激活後會導致相對複雜的結構或行為的產生，恰可以解釋那些典型伴隨著創作衝動的喜劇佳構，其中「性」及「庶民性語言」便是主要因素。由與性有關的話語展開出特定的氛圍，進而引發了性欲、飢餓、偷竊、騷亂等混合而成的人物本能上的僭越衝動；而庶民性語言則是喜劇策略的自組與湧現。<sup>15</sup>表現在《許三觀賣血記》中，「性」與食物產生連結，也導向的親子關係疑雲，整齣喜劇從性熱鬧地挑起紛爭，也藉由性來使地位易換，獲得平息。令人感到捉狹的是，沸沸揚揚“不是處女的情結”，竟在男方的出軌中，瞬間消除，讓雙方位置互調，製造出荒謬的趣味性。

巴赫汀論述歐洲中世紀怪誕現實主義指出：「鄙俗化既是埋葬而同時又是播種，置之死地，就是這為了更多地重新生育。鄙俗化還意味著靠攏人體下身的生活，靠攏肚子和生殖器官的生活，也就是靠攏諸如交配、受孕、懷孕、分娩、消化和排泄之類之行為，鄙俗化為新的誕生掘開肉體的墓穴。因此，它不僅具有毀滅、否定的意義，也具有積極、再生的意義；它是兩面性的，它既是否定又是肯定。」<sup>16</sup>小說中，有二樁性事的描寫，一為許玉蘭和何小勇；一為許三觀和林芬芳，在許玉蘭和許三觀的自白中充滿了低俗又頗富興味的揶揄、諷刺，於是乎，鄙俗化的性事承載新的契機和出口，此時四位男女的性事皆變成雷同的鬧劇，遠遠地拋棄於禮教之外。

「我是沒有偷漢，」許玉蘭說：「是何小勇幹的，他先把我壓在了牆上，又把我拉到了床上」……「他把我往牆上壓就捏住了我的兩個奶子……」……「他捏住了我的奶子，我就一點力氣都沒有了，是他把我拖到床上去的……」(頁 77~78)

許三觀說：「我伸手去捏捏她的腿，問她哪兒疼……」……「先是捏小腿，後來捏到了大腿上。」……「接下去我就去捏住了她的奶子。」「啊呀！」許玉蘭喊叫起來，「你這個沒出息的，你怎麼去學那個王八蛋何小勇？」(頁 145)

透過各種話語和價值體系的自由混雜，可以開展一新天地，以實現不同話語在權威話語獨大的空間裡，有平等的對話與交流，其於文化和審美的重要性遠勝於社會的政治意義。

<sup>15</sup> 苗軍：《在混沌的邊緣處湧現—現代小說喜劇策略研究》，北京：民族出版社，2004年10月頁7~13。

<sup>16</sup> 閻廣林：《喜劇創造論》，(上海：上海社會科學出版社，1992年)，頁202。

因此，屬於大眾文化的需求，即日常生活的美滿幸福、感性欲望的充分滿足等，可以獲得實現。<sup>17</sup>在《許三觀賣血記》中，性事並沒有落入誇張或悲悽的窠臼，反而因為接近真實的描寫，呈現活潑盎然的生動感。性事等俗事，就如同吃飯、穿衣一般，圍繞周遭，並非是禁忌不可觸碰，甚至神聖的話題，因此，表現的大眾文化裡，它就像生活中的例行公事，反復地進行，為鄙俗化的新生力量。而余華於此等性事，藉著許三觀、許玉蘭相似的自白—許三觀與何小勇／許玉蘭與林芬芳皆是同樣的行為模式，繼而達到喜劇的效果。其次，在性的連結上，又牽引出許玉蘭不是處女身分、長子許一樂的身世問題，以及林芬芳獲得食物報酬、許三觀出軌東窗事發。諸多事件都懸掛在「性」上，造成男女勢力消長，推演故事的情節。

小說中總計有關於四位女性的書寫，一是桂花，一是許玉蘭，一是林芬芳，一是何小勇之妻，裡頭充滿下層群眾對女體的審視，從“性”的觀點出發。許三觀見桂花，一開始便切入桂花的臀部，女性的臀部向來在中國傳統觀念中代表生育的能力，落在男性的眼裡，便是性愛的吸引力。

許三觀說：「我見過那個桂花，她的屁股太大了，根龍你是不是喜歡大屁股？」

阿方說：「屁股大的女人踏實，躺在床上像一條船似的，穩穩當當的。」(頁 57)

林芬芳的容顏，在年輕許三觀的心中，有著清新的氣息，但是到了中年，他便受制於林芬芳躺在床上露出大腿的誘惑，促使他產生邪念，導致外遇事件。女體此時已非美感的觀賞境界，而是性衝動的對象，管他今天的腿是粗或細，反正不就是那麼一回事。

許三觀從來沒有見過這麼粗的腿，腿上的粉白肉鋪展在草席上，由於肉太多了，又湧向兩端，林芬芳的腿看上去扁扁的兩大片，它們從一條又紅又綠的短褲襠裏伸出來，讓許三觀看得氣喘吁吁。(頁 132~133)

對於許玉蘭的描寫，則專注在她的衣著打扮上面，只說是一位漂亮的油條西施，在她生了三個兒子之後，依然保有年輕的體態。是女性中，唯一不被以性眼光評論的女性。至於何小勇的女人，落在許玉蘭的眼裡，同男性的眼光一般，亦針對其女性的特點—胸部和臀部加以觀看、審視，充斥女性較量的煙硝。

她認出了這是何小勇的女人，瘦得像是一根竹竿。……她心想何小勇娶了一個沒有胸脯、也沒有屁股的女人。(頁 100)

在小說中，女性除了許玉蘭的個性鮮明之外，其他的女性多落入平面角色，且對於其面貌幾乎隻字未提，著眼在女體的書寫，窺伺著女體身上所隱藏的性暗示，以男性的觀點詮釋，承載著民間性文化的開放與低俗，裡頭有戲謔的成分存在，用庶民語言去挑戰、衝擊主流文化，進而突顯庶民文化意識。

巴赫汀提倡「卑賤化」，「卑賤化」是指將一切崇高、偉大的精神與理想統統從高位

<sup>17</sup> 參閱劉康：《對話的喧聲—巴赫汀文化理論述評》，(台北：麥田出版社，1995年)，頁 17~18。



降位到低位，這種降位指的是人的肉體部份，而在「社會主義現實主義」的文化邏輯中，人的肉體是受排斥的，一切與肉體有關的感官欲望，是不被允許在作品中出現，就是被革命的崇高理想所昇華。<sup>18</sup>余華將女體以性觀點出發，正是對社會主義提出反抗的一擊；而將人的肉體感官物質化，可視為對正統文學的反動。

### 三、廣場情境

公共廣場就如同眾聲喧嘩時代的離心力和非中心力量，在向心力量尚佔支配地位的時候，就為自己畫出一塊空間，向向心力挑戰。公共空間一直是文化與政治離心力和非中心力量的聚集地，它一旦成為向心力量塑造新的中心神話與政治權威的戰場，便失去了其自身的價值和意義。因此，公眾廣場不應以政治目標為最終訴求和關懷，而以狂歡節所追求的生命創造力、肉體感官欲望的實現為目的。<sup>19</sup>〈招魂〉(24 章)一章中，整個廣場情境喧鬧到極點。許一樂在屋頂煙囪上執忸等待，許玉蘭與何小勇的妻子焦急喊話，眾人在旁翹首盼望，等待好戲上演，而許三觀從工廠直奔而來，與許一樂正式相認，破除血緣的屏障。

很多人來到何小勇的家門前，……站在屋頂下面的人都仰著頭，等待著一樂喊叫何小勇的魂，他們的頭抬著，所以他們都半張著嘴，他們等待很久，什麼聲音都沒有聽到，於是他們的頭一個一個低下去，放回到正常的位置上，他們開始議論紛紛。(頁 194)

透過廣場情境的鋪陳與鄰居的話語，去進行、猜測許三觀一家的動態和狀況，也因為眾人的指指點點，流言蜚語，讓許三觀的賣血行為是與非，暴露在陽光下，供人檢閱。其中包括了關心，也包括了閒言閒語，包括了看好戲的心態。體現了人在社會裡群居的生活，公共廣場中既開放又謠言滿天飛的言論。作者書寫鄰居對許家的過度關懷，同時在推動許三觀面對外在環境的能力，以挖掘他內心的聲音，實現作者的自覺意識，透過層層的話語夾攻，逐漸地確立主體的位置和聲音。

家裡的批鬥會，也充滿了荒謬和悲涼，懾於政治的力量，不得以要將過往的錯誤暴露在家人面前，甚至連過程也要清清楚楚地交代，到最後，在那尷尬批鬥會裡，只剩下人們最可貴的濡沫相扶之情。

迂迴的寫作策略成為他們複雜敘事的心態，雖然改革開放之後，不再以毛文體作為主題先行，但他們仍以一種距離來回顧歷史，一種冷淡卻又模糊的樣態來摹寫文革年代的生存與氣味，卻在這無意識狀態下透顯他們的反抗與否定，文革話語在他們的歷史文本中被邊緣化，被無動於衷地以一種「過場」拉過，然後繼續接

<sup>18</sup> 劉康：《對話的喧聲－巴赫汀文化理論述評》，(台北：麥田出版社，1995 年)，頁 272。

<sup>19</sup> 參閱劉康：《對話的喧聲－巴赫汀文化理論述評》，(台北：麥田出版社，1995 年)，頁 276。



著那種看似與政治無關緊要的敘事。<sup>20</sup>

對於“文革”(1969.5.16~1976.10)<sup>21</sup>和“荒年”、這樣歷史上難以抹滅的巨痛，余華僅以“許三觀對許玉蘭說”的方式，來淡漠地帶過，似乎有掩飾傷口的嫌疑(頁149)。但細察之下，可以發現作者實則讓文革的傷痛與許三觀等表面上的樂觀來形成反差，站在百姓的角度，表達現實的真實可悲，讓人心酸絕望。

避開了大躍進等大場面的直接描寫，反而真實地點出了社會運動過程中小人物的情感和認知理解，發揮了民間故事的趣味性。尤其是“家裡批鬥”的情節描述上，許玉蘭被莫名地冠上妓女的污名，每天被帶到批鬥大會當陪著別人被批鬥，甚至讓她掛上妓女許玉蘭的木板，許三觀不離不棄的照顧她，並且為她開一個家庭批鬥會，也將當年外遇事件道出互相說出彼此對對方的不忠，並且仔細交待經過(25章)。詹明信以為在面對文本的徵象，不僅注意明確的敘事，而且注意未說出的東西，因為「正是在探尋突然中斷的那種敘事的痕跡當中，在把被壓制和埋沒的這種基本歷史現實復歸到文本的表面當中，政治無意識的原則才發現了它的作用和它的必然性」。<sup>22</sup>此敘事潛藏著歷史的蜃影與文化語境，及政治無意識，標明了年代裡被錯置的倫常秩序，<sup>23</sup>亦為針對毛語錄的反抗和諷刺。

毛主席每天都在說話，他說：「要文鬥，不要武鬥。」於是人們放下弓手裡的刀，手裡的棍子；毛主席接著說：「要復課鬧革命」，於是一樂、二樂、三樂背上書包去學校了，……毛主席又說：「要抓革命促生產」於是許三觀去絲廠，許玉蘭每天早晨又去炸油條了，……。(頁217)

在《許三觀賣血中》文革、荒年這是大時代下的悲劇，竟被那樣輕描淡寫，彷彿就像一場夢，做完夢，也就不留下任何痕跡，連疤痕都不見。其實，這可看見余華在創作的複雜心態和對歷史、政治的冷漠，以對抗歷史本真的血腥殘暴面貌。此時，創作背後沒有說出口、說明白的政治無意識，都在“家裡批鬥會”和“毛主席每天都在說話”二段情節中，隱隱流淌。到了一樂和二樂的“下鄉學習運動”，雖然讓劇情走向高潮，讓許三觀強烈的父愛和意志力完全發揮，卻也透露了有多少知青的命運，能夠像一樂有許三觀這樣不計付出的父親和幸運，保全性命，走接下來的人生路。

<sup>20</sup> 陳雀倩：〈時間與暴力的對位：格非、余華寫作中的歷史蜃影與集體敘事〉，《中外文學》，33卷：12期，2005年5月，頁147。

<sup>21</sup> 無產階級文化大革命(簡稱文化大革或文革)是一場開始於1966年的中華人民共和國國內的重大政治運動，現在被廣泛認為是中華人民共和國建國至今最動蕩不安的災難性階段，常常被稱為「十年動亂」或「十年浩劫」。由毛澤東提出「四個存在」的理論(存在階級,資本主義,社會主義,帝國主義)，發展出無產階級專政下繼續革命，一直到1976年毛澤東去世和四人幫被捕被宣布「勝利結束」，歷時十年又五個月。

<sup>22</sup> 此段敘述原載陳永國譯：〈論闡釋：文學是社會的象性行為〉，《政治無意識》，(北京：中國社會科學，1999年)11，此採用王逢振於該書前言〈政治無意識和文化闡釋〉所譯，頁2。

<sup>23</sup> 陳雀倩：〈時間與暴力的對位：格非、余華寫作中的歷史蜃影與集體敘事〉，《中外文學》33卷：12期，2005年5月，頁142。

戴錦華曾言：「和尋根派們截然不同，余華與其說是要重寫歷史、解構並重建民族神話，不如說是在用他的敘事話語印證歷史真實的非話語本質；印證著除了權力話語——『將移情寄予勝利者的』、統治者的歷史外，不存在著別樣的歷史本文。」<sup>24</sup>

歷史的非話語本質，即是歷史不再作用其自稱為意義，並壓迫與排斥一切其他意義的話語權力形式<sup>25</sup>，權力的核心將被消解。黃蘊洲提及「歷史在余華小說中是潛隱的語碼」，「這種解構也是對本真歷史的一種還原。人們通常所謂的歷史，不過是抹掉了血腥與暴力之後皮相事件的功利化記敘。而本真的歷史卻往往是血腥和暴力本身」<sup>26</sup>，歷史的真實被悄然的隱藏，同時也說明了歷史的真實並非小說所能呈現，只有脫離歷史的禁錮，才能看得見人在歷史中的命運和處境，就像許三觀等人，不去追究該歸罪何人，只求在天地中，一個安身立命的生活。

## 肆、結語

余華初始以先鋒的恣態書寫暴力和死亡，構成一個瘋狂又荒唐的世界，直到《活著》、《許三觀賣血記》轉換了創作的風格，在刀刃血腥裡，發現人性幽微又可敬的善性。血肉橫飛是現實，溫情和煦也是現實，在一代中國人療之不癒的傷痕裡，以最迂迴的血祭儀式，去填充人間父子親情，跨越了血統論陰影。在創作文學裡，逐漸尋找到真正的自己，真正書寫的動力，去看盡、理解人世的一切悲與喜。如同王德威所言：「『血與淚』是革命文學的正統主題；這些體液的汨汨流淌見證了一代中國人的苦難，以及後之來者的道德承擔」<sup>27</sup>，如果生命真的必須承受這麼多的折磨和不堪，如果歷史都是一場場殺戮戰場的斑駁記載，那麼，可不可試著用既通透、豁達又僅存的喜劇方式，讓自己得到救贖，讓人間看見還有“愛”，讓潘朵拉盒子裡的秘密，永遠鎖著我們的“希望”。

<sup>24</sup> 戴錦華：〈裂谷的另一側畔—初讀余華〉，《尋找的時代—新潮批評選萃》（藍棣之／李復威主編），北京：北京師範大學，1992年，頁112~113。

<sup>25</sup> 徐賁：〈文本政治學：話語、權力和意識型態〉，《走向後現代與後殖民》，（北京：中國社會科學出版社，1996年），頁130。

<sup>26</sup> 黃蘊洲、昌切：〈余華小說的核心語碼〉，《中國現代、當代文學研究》二，1994年，頁185。

<sup>27</sup> 余華：《許三觀賣血記》，（台北：麥田出版社，1997年），頁26。

## 參考書目

- 王宏圖（譯）（2007）。*小說與重複—七部英國小說*。（原作者：J·希利斯·米勒）。天津：天津人民出版社。（原著出版年：2007年）
- 王海燕（1996）。余華論。*江淮論壇*，頁92-99。
- 王德威（1988）。*眾聲喧嘩：三〇與八〇年代的中國小說*。台北：遠流出版社。
- 王德威（1991）。*閱讀當代小說*。台北：遠流出版社。
- 王德威（1996）。*小說中國：晚清到當代的中文小說*。台北：麥田出版社。
- 王德威（1998）。*如何現代，怎樣文學*。台北：麥田出版社。
- 王德威（1998）。*想像中國的方法：歷史·小說·敘事*。北京：三聯書店出版社。
- 尹婧（2007）。論余華小說黑色幽默風格的流變。*高等函授學報（哲學社會科學版）*，**20卷4期**，23-25頁。
- 巴赫金（1998）。*巴赫金全集*。上海：上海遠東出版社。
- 余弦（1996）。重複的詩學—評《許三觀賣血記》。*當代作家評論*，頁12-15。
- 余華（1997）。*許三觀賣血記*。台北：麥田出版社。
- 吳宗昇（1996）。*布爾迪厄的關係性階級模式分析*。東吳社會所出版社。
- 何鯉（1996）。論余華的敘事循環。*湖北大學學報*，頁35-41。
- 苗軍（2004）。*在混沌的邊緣處湧現—中國現代小說喜劇策略研究*。北京：民族出版社。
- 唐小兵（1993）。*再解讀：大眾文藝與意識型態*。香港：牛津大學出版社。
- 孫榮（2012）。論余華小說的敘事藝術。*咸寧學院學報*，**32卷9期**，頁36-37。
- 耿傳明（1998）。試論余華小說中的後人道主義傾向及其對魯迅啟蒙話語的解構。*中國現代、當代文學研究*，頁79-92。
- 游舒晨（2001）。*論余華小說的主題與書寫策略*（未出版之碩士論文）。淡江大學中國文學系碩論，台北。
- 徐賁（1996）。*走向後現代與後殖民*。北京：中國社會科學出版社。
- 高艷麗（2012）。用人生的美好及倫理突破人類生存的困境—論余華小說的人文關懷。*神州文學*，**31期**，頁8。
- 張誦聖（2001）。*文學場域的變遷*。台北：聯合文學出版社。
- 張閔（1999）。血的精神分析—從〈藥〉到《許三觀賣血記》。*中國現代、當代文學研究*，頁71-78。
- 張閔（1997）。《許三觀賣血記》的敘事問題。*當代作家評論*，頁19-24。
- 張樟（1997）。長篇小說敘事中的聲音問題—兼談《許三觀賣血記》的敘事風格。*當代作家評論*，頁24-29。
- 陳世忠（1994）。暴力、死亡與失序的快樂—余華小說世界的表達。*問學集*，**4期**，頁150-163。
- 陳雀倩（2004）。中國先鋒小說中的廢墟寓言—從蘇童、余華的歷史敘事論其後現代的意義。*淡江人文社會學刊*，頁29-68。
- 陳雀倩（2005）。時間與暴力的對位：格非、余華寫作中的歷史蜃影與集體敘事。*中外*

文學，頁119-153。

陳雀倩(1999)。虛構與終結—蘇童、余華、格非的先鋒敘事研究(未出版之碩士論文)。

淡江大學中國文學系碩論，台北。

陳建仲(2005)。文學心鏡。台北：聯合文學出版社。

舒琪(2012)。余華小說中血意象的文化思考。百花園地，頁188。

黃文鉅(2007)。論余華小說中的先鋒暴力以至濫情敘事的辯證。中國文學研究，頁153-186。

黃蘊洲、昌切(1994)。余華小說的核心語碼。小說評論，頁53-58。

焦嬌(2013)。論余華許三觀賣血記的修辭技巧。西南農業大學學報(社會科學版)，11卷9期，頁134-138。

賀淑瑋(2002)。黑色幽默在中國：毛話語創傷與當代中國「我」說主體(未出版之博士論文)。輔仁大學比較文學所博士論文，台北。

劉北成、楊遠嬰(譯)(1999)。瘋癲與文明：理性時代的瘋癲史(原作者：Michel Foucault)。北京：三聯書店出版社。(原著出版年：1965年)

劉康(1995)。對話的喧聲—巴赫汀文化理論述評。台北：麥田出版社。

劉旭(2000)。吃飽之後怎樣——評余華的小說創作。當代作家評論，頁71-76。

劉琰(2012)。再論余華小說的敘事結構。語文知識，1期，頁15-16。

閻廣林(1992)。喜劇創造論。上海：上海社會科學出版社。

藍棣之、李復威主編(1992)。尋找的時代—新潮批評選萃。北京：北京師範大學。

