

传统人际关系的现代演绎

——评“玉米三部曲”兼论毕飞宇中短篇小说的叙事策略

张 冀

内容提要 在当代文坛，毕飞宇是比较难以归类的独特存在，评论家们一直对其代表作“玉米三部曲”颇多关注，但少有令人信服的学理性分析。毕飞宇对中国文学传统进行了创造性转化，《玉米》延续了以“三言二拍”为代表的因果报应思想；在重识古典文学传统的同时，《玉秀》传达出了张爱玲式的、对女性以性格“杀人”的极度忧虑，与之相较，《玉秧》叙事更是趋于繁复；还融入了鲁迅式的、对男性道德“吃人”的深入思考，隐现出对中国现代文学启蒙传统的承续。毕飞宇以对世道人心的透彻精辟体察，保持长时段、高密度和近乎职业性地对人与人之间相互伤害进行还原书写。这种对世情小说传统的重构与突围，既有力地奠定了包括“玉米三部曲”在内的毕飞宇中短篇小说的文学史意义，又为不断累积中国文学的本土叙事经验提供一种新的可能性。

关键词 毕飞宇中短篇小说；传统人际关系；世情小说；中国文学传统

“玉米三部曲”由既相对独立又彼此关联的三部中篇小说连缀而成^①。自小说问世至今，评论家们大多是从个人经验式的印象批评出发，以性与权力、人性批判、城镇与乡村等常规的阐释思路，进行了机械而教条、肤浅而平庸的意义图解，几乎都遮蔽了“玉米三部曲”（同时也包括毕飞宇其他中短篇小说）对于中国文学传统的创造性转化这一客观事实，故难以在20世纪90年代以来的中国文学版图中，用恰当而合理的词汇去为其精准定位。有学者细读《玉米》《玉秀》后，深刻地认识到了“女人为男人卸责”“女人侮辱作践女人”^②的文本事实。这本是颇有前瞻眼光的研究突破，却未得到主流学界的普遍认同。“玉米三部曲”到底展示了怎样的叙事图景？文学史意义究竟如何？截止目前仍未有令人信服的学理性分析。毕飞宇对此似乎早有预感，他一再地声称“玉米三部曲”和其他中短篇小说的创作母题“简单地说，伤害”^③。显然，在毕飞宇看来，关系、人情与面子是中国传统文化的重要组成部分，也是无处不在的、人人置身其间的社会现象。他独具慧眼，包括“玉米三部曲”在内的中短篇小说，一直都致力于对世俗人情尤其是人与人之间相互伤

害的还原书写。只不过读者和研究者对于中国式人际关系早已见惯不惊而变得麻木不仁了，因而完全无视这一创作现象的现代性意义。

一 重构与还原：因果报应思想的今古对话

重新评价“玉米三部曲”，我们需要把握纪实与虚构的辩证关系，这是正确解读其文本叙事的首要前提。从时间跨度上来看，《玉米》和《玉秀》以20世纪70年代初期作为故事发生的时代背景，《玉秧》则是定格在乍暖还寒的20世纪80年代初期。表面上看，整部小说与特定历史时期有着难以割舍的血脉联系，但人为虚构的年代场景并不具有实际意义，作家本人的言说重心只不过是对于人性纪实的想象与建构。毕飞宇谈及《玉米》《平原》时表示：“‘个人’是第一位的，他在‘事件’之上，这不仅仅是一个美学上的选择，同样也是哲学上的选择。”^④我们也只有远离概念演绎，才有可能把握到作家的创作意图。倘若要如实还原“玉米三部曲”的叙事图景，《玉米》是首先要跨越的一道门槛。

“全公社最年轻的支书”王连方是我们必须高

度重视的小说人物，他“公社里有人，县里头有人”，王家庄“所有的人都怕他”。按照中国人养儿防老的传统观念，生养男孩是至死不渝的人生选择。因此，他的妻子“一直在怀孕”。这对血气方刚的王连方来说，无疑是一种外在压抑。他疯狂渔猎女色，“横穿了‘老中青三代’”，以满足其性放纵的欲望宣泄。王连方“做了二十年的村支书”，权倾一时，处世“有方”，经济上也没有拿错钱，十多年来上错床的生活作风问题一直没有案发。但他还是因为破坏军婚的偶发事件而被双开。他的几个女儿从此运交华盖、魔咒当头。先是玉叶在学校突然受罚，这分明是一个强烈信号：王连方的支书权威已然消逝；后是玉秀连同玉叶惨遭乡民轮奸。这一情节在《玉秀》中得以强化：“一个女人压低了声音，厉声说：‘不要乱，一个一个的，一个一个的！’”玉秀到底能否锁定这女人就是“做过王连方的姘头”的“财广家的”，并不重要；重要的是，这是由丧失了理智的女性，亲自策划并现场调度的一起恶性暴力事件。玉秀玉叶是无辜的，她们代父受过。

玉米也是需要特别关注的人物形象。她“借助于母亲，亲眼目睹了女人的全部隐私”。这不仅仅是她三次参与助产，更重要的是，还真切知道父母感情破裂、其父与人通奸的所有事实。她一方面代母悉心照顾“小八子”、操持家务；另一方面，会“和人说着话，毫不经意地把王红兵抱到有些人的家门口，那些人家的女人肯定是和王连方上过床的”，“一站就是好半天”，“一家一家地站，其实是一家一家地揭发，一家一家地通告了。谁也别想漏网”。玉米也到了谈婚论嫁的年纪，和其貌不扬的飞行员彭国梁并非自然而然地相遇，但两人都春心萌动，在“乡村爱情的圣地”——“灶台的背后”暗生情愫，从一起生火烧水到亲密接触再到情欲迸发进而生死承诺。王连方下台后，玉米遭遇情变。没有小才情但有大智慧的她，深信女人“天大的本事也只有嫁人这么一个机会”这句话，转而去和公社革委会副主任相亲。绝症妻子尚未亡故就在张罗续弦的郭家兴，以“休息”的方式提前接纳了玉米。众所周知，自1949年起，中国即实行一夫一妻制；郭家兴在婚姻关系存续期间和玉米有了婚外性行为，即便是事出有因，终究也是法理难容。这对心甘情愿、曲意逢迎的玉米来

说，何尝不是一种身心伤害？如果说玉秀和玉叶是被伤害的，那么，玉米则是主动寻求被侮辱的。

在王家庄错综复杂的人际关系中，所有人物的矛盾冲突最终都指向了王连方：他既是行淫者，也是玉米姐妹悲剧的集中承受者。这一悲剧因性而起，也因性而终结，十分妥帖地应验了宣扬因果报应的、以“三言二拍”为代表的“淫人妻女者，其妻女必被人淫”的因果报应思想。

话分两头。世情小说实乃中国古典文学的一大传统。鲁迅先生曾说：“大率为离合悲欢及发迹变态之事，间杂因果报应，而不甚言灵怪，又缘描摹世态，见其炎凉，故或亦谓之‘世情书’也。”^⑤“三言二拍”^⑥便是“世情书”的典型代表，多篇明显地流露出了“淫人妻女者，其妻女必被人淫”的道德教化。“三言”首篇《蒋兴哥重会珍珠衫》，入话即为“人心或可昧，天道不差移。我不淫人妇，人不淫我妻”一诗。话说一对恩爱小夫妻，丈夫蒋兴哥外出处理生意，妻三巧儿空守在家。薛婆设连环计，诱使怀春少妇与暮色才郎陈大郎私通。蒋兴哥获知真相后，只下休书一封，仍将当年嫁妆返还。“亏了行止”的陈大郎，赴约途中遇匪，惊恐丧生；陈妻改嫁蒋兴哥。蒋兴哥惹上人命官司，审案知县正是“三巧儿的晚老公”，让两人破镜重圆。《陈御史巧勘金钗钿》也是同样的主题。鲁学曾、顾阿秀少时就已订婚。后鲁家家道中落，顾父有悔亲之意，顾母怜其女，欲“成其美”。不料梁尚宾冒领银钱、乘机骗奸。顾阿秀自缢身亡，鲁学曾命悬一线。陈御史微服私访，将梁尚宾缉拿归案、按律处斩，梁妻则另嫁鲁学曾。“淫人妻女”的陈大郎、梁尚宾，其妻并未在一般意义上“被人淫”，但“果报不爽”显而易见。纵览“三言二拍”各卷，《拍案惊奇》卷32《乔兑换胡子宣淫 显报施卧师入定》毫无疑问是“淫人妻女者，其妻女必被人淫”的强化版。该篇入话强调“戒之在色”，“贪淫纵欲，使心用腹，污秽人家女眷，没有一个不减寿夺禄，或是妻女见报，阴中再不饶过的”。头回进一步“奉劝世上的人，切不可轻举妄动，淫乱人家妇女。古人说得好：我不淫人妻女，妻女定不淫人。我若淫人妻女，妻女也要淫人。”小说情节较为简单，铁生胡生均存换妻的心思，“可笑铁生心贪胡妻，反被胡生先淫了妻子”。胡生卧病在床，铁生与胡

妻勾搭成奸。而后，胡生死，铁妻终；铁生对“花报”终有省悟，重新做人。

冯梦龙和凌濛初都试图用小说去挽救世道人心。冯梦龙说“明者，取其可以导愚也；通者，取其可以适俗也；恒则习之而不厌，传之而可久。三刻殊名，其义一耳。”（《醒世恒言·叙》）。凌濛初则更是直接言及“劝戒”一语（《拍案惊奇凡例》《二刻拍案惊奇小引》）。“导愚”也好，“劝戒”也罢，这些理想主义的激情言说，一旦面对娱乐至死的时代语境和知识精英的救世意识这对难以消解的内在矛盾，不免有些力不从心。毕飞宇有着中国语言文学专业的教育背景，熟读“三言二拍”，他说，道德因果律“是全人类都喜爱的一个话题，比‘三言二拍’也高级不到哪里去”，“西方的因果是逻辑上的，属于理性主义的范畴，中国的因果和逻辑无关，和理性主义更无关，相反，是非理性的，它和佛教里头的轮回有关”，故“一直强调‘还原的能力’，无论是观念还是想象，小说家都需要去还原的”^①。回到《玉米》。小说以《玉米》为题，讲述的并不仅仅是玉米的传奇故事，而是重构还原了“淫人妻女者，其妻女必被人淫”的因果报应叙事，与上述“三言二拍”故事“事迹虽异，天理则同”，这是文本的实际呈现。此外，玉秀被郭左强暴（《玉秀》）、玉秧被魏向东猥亵（《玉秧》），亦可如是观。有学者论及“玉米三部曲”的连缀方式时指出：“直接以传统的写作手法开始新的探索”，“写法比较符合传统长篇小说的样式”，“成为现时一笔可观的传统资源”^②——这是颇有见识的。更进一步地说，传统人际关系的现代演绎，才是“玉米三部曲”的核心竞争力。至于玉米，她的故事在第一部只是刚开了头：目睹父母相处模式，一再加深“长得好看的女人没有一个好东西”的偏执观念；亲历恋爱，不再相信爱情。情感受挫造就的可怖心魔，必将始终牵引她和“长得那么漂亮”的“嫡亲的姊妹”玉秀继续斗法，这个故事还没完，也完不了。

二 宿命与轮回：精神虐杀现象的梦魇再现

《玉秀》是《玉米》情节的自然延伸，但叙事焦点与因果报应叙事已然不同。小说以玉秀名篇，

但玉米却是当之无愧的绝对主角。玉米遭受失意与失恋的双重打击，少女时代的往昔记忆几近无存，只剩下出人头地的虚妄理想。作为公社革委会副主任郭家兴的续弦，这位受过情感伤害的敏感女人，一旦拥有了某种制衡权力之后，任何人都无法阻挡她从可爱少女到可怕女人的转变进程。小说忠实地传达了毕飞宇对于女性人格悲剧的心理因素的深切关注与极度忧虑。

玉米和玉秀是“前世的冤家”，“姊妹两个一直绷着力气，暗地里较足了劲”。小说第一部已有铺垫，第二部开篇还补述了一个细节：玉秀出事后，玉米在家陪护，又领着她出门见人。玉秀本应心怀感激，然却“夹杂了一股难言的恨”。这从侧面说明，两人的矛盾冲突必将升级。玉秀从王家庄转去断桥镇投亲，拉开了玉米精神虐杀玉秀的痛心一幕。在郭家兴面前，玉米后妈难当，吐槽郭巧巧终是无效；而对擅长察言观色的玉秀来说，经由和郭巧巧的姐妹情谊，竟有“咸鱼翻身”之快感：“只要有人对玉米出手，玉秀总有一股说不出的快慰”，“宁可在外人的面前露出贱相，反而不能在玉米的面前服这个软”。玉米顿感危机四伏：“照这样下去，她这个做姐姐的还有什么用？哪里还能压得住她？”她趁郭巧巧出走的机会，对单帮的玉秀实施冷暴力，让其“当面服了这个软”。玉秀为开辟新路被迫下跪磕头，极大地拉近了姐妹俩的心理距离。

然而好景不长。郭家兴长子郭左回家休假，天生丽质难自弃的玉秀“一下子回到了狐狸精的光景”。玉米洞察到玉秀和郭左的暧昧情愫，夜不能寐，当晚就把玉秀“被人欺负过的，七八个男将，就在今年的春上”的事实真相透露给郭左，直接导致玉秀爱情的彻底破灭。玉米这一举动极易让人联想起《金锁记》中的曹七巧。长安与童世舫私下定亲，曹七巧亲自约见未来女婿，用女儿抽大烟的恶习吓跑对方。初略来看，曹七巧受金钱和物欲的异化，但说到底还是情欲受挫后对同是女人的长安的精神虐杀行为。诚如某学者所论，长安悲剧是“‘母女敌视’的性别悲剧，是女性群体‘同性相斥’的本能反映”^③。返观玉米。她似乎是为了王家的重新崛起和郭家的社会名声，才对郭左不动声色的直观陈述，其内在原因还是在于女性自身根深蒂固的性格缺陷。情感受挫的

玉米，“心里头凉了，全是怨。想来想去男人还是不可信的”，总需要用房事乃至性受虐才能取悦郭家兴、换来现实利益；她无法接受失身的玉秀还能自由恋爱的既成事实，竟决意出手干预。女性对女性的精神虐杀，宿命一般存在。

结果可想而知，郭左占有玉秀后就一走了之。玉秀怀孕，在小产无望、堕胎无门、自杀无胆的痛苦无助中反复挣扎，但终究没让玉米知情。小说还专门插入一段玉米领着玉秀回家探亲的情景描述：“全家老少都换了衣裳，从头到脚一人一身新。这个人家的人气一下子就蹿上去了。”玉米舍身为家的自我牺牲是卓有成效的，但在很大程度上会遮蔽玉米对于玉秀的持续打压。玉米诞下女儿，玉秀尽心照料，“姊妹两个一点一点地靠近了，真的像一对姊妹了”。玉秀到底还是生下她的儿子，玉米微妙地在“心里滚过一阵难言的酸楚”，将孩子送了人。玉秀再三请求也见不到孩子，精神处于崩溃边缘。玉米一句“脸都给你丢尽了”，看似玉米对于玉秀所做的一切都是为保持颜面，但或许玉米本人也没有意识到，玉秀的悲剧命运和自己的精神虐杀脱不了干系，这才是作家为《玉秀》故事设定的真正主题。

《玉秧》是三部曲中艺术价值最高的一部，毕飞宇也有类似的看法：“《玉秧》是我最为重要的表达之一，虽然《玉秧》没有《玉米》那样的影响力，但是，对我而言，它的重要性一点也不亚于《玉米》，甚至更重要。”^⑩与玉米、玉秀不同的是，七妹玉秧凭自己本事进城上了师范学校。小说并未从姐妹情谊或者城乡差异的常见思路入手，而是着意选取玉秧和小镇青年庞风华的人际关系作为叙事中心。

庞风华疑似财物失窃，玉秧恰巧留下案发在场所的确凿证据。在钱主任“外松内紧”攻心战术部署下，黄副主任以母亲的名义现身说法、引蛇出洞。并未行窃的玉秧及其他三名无辜同学，慑于学工处领导轮番表演的高压态势，各自以匿名汇款的方式将钱悉数退回，尽显现实的荒诞与艺术的真实。人气飙升的庞风华昧心收下退还的“赃款”，在班主任特别关照下，进入学生校卫队，这让玉秧“多多少少还是有一点嫉妒了”。校卫队总负责人魏向东秘密发展玉秧为内线。当明白“庞风华虽然是校卫队的成员，暗地里其实还是受

王玉秧监督，归属王玉秧领导”时，她被“唤醒了”，会觉得“肩上担子很重了”。玉秧无缘参加庞风华指挥的大合唱比赛，却意外结识楚天，由怜爱到暗恋，但大诗人到小流氓的形象反差，让她检举揭发了他。这位校园诗人，在私设的公堂上狠斗色字一闪念，变成只会不停地说“不许押韵”的精神病人。玉秧唯一一次行窃，就是去食堂偷了楚天的饭勺，祭奠自己亲手葬送的朦胧爱情。有匿名信举报玉秧怀孕，魏向东借机“检查”。她没意识到猥亵，但后来“屈辱感反而抬头了”，“带来的不只是疼痛，更多的还是愤怒”，“对写诬告信的人不是一般的恨了”。玉秧直觉认定庞风华就是举报人，侦察到她和班主任的恋爱行迹规律，一击致命。魏向东带队捉奸、连夜隔离审讯。庞风华被“摁在耻辱柱子上”，班主任则精神崩溃、畏罪潜逃。女人对同类的狠，完全超出异性想象。

单从故事情节内核来看，玉秧、庞风华就是重复玉米、玉秀当年的故事，前者对于后者的精神虐杀再次出现，女人之间这场没有硝烟的战争，都因后者落败宣告结束。但小说并未止步于反思女性性格“杀人”的宿命般现象，而是同时具备新质——对于男性道德“吃人”的某种思考。玉秧置身的师范学校就是“吃人”的典型环境，魏向东更是将“吃人”文化演绎得炉火纯青。他对玉秧进行肉体伤害和精神虐杀，是其沉沦的幕后推手。玉秧从阿加莎·克里斯蒂的侦探小说中自学了逻辑推理，她相信“有理由把今后的工作做得更好”，楚天和庞风华甚至包括班主任便无端遭受噩运。玉秧还在魏向东的下跪攻势下再次被猥亵，当晚就有梦魇。恍惚迷离的怪诞幻觉，意指玉秧难以跳脱惯性的现实生活；群蛇缠绕，象征生存困境；无法迈步，则暗示自救难成。玉秧觉得暗中告密与毕业留城的口头交易“划得来，并不亏”，生命之“秧”未曾绽放就已枯萎。她孤身在男性道德“吃人”的生存环境中，从天真良善到冷血腹黑，争斗到了最后也未能全身而退。小说中的玉秧故事有大结局，但现实中的“玉秧”行为仍在继续。

罗兰·巴特在《零度的写作》中称：“某一作家可能运用的写作只有在历史和传统的压力下，才能确立。”^⑪所谓“历史和传统的压力”，不仅彰

显历代作家从事文学创作的思想谱系，而且还隐现着后起作家赖以建构意义的精神资源。《玉秧》是一个繁复的多义文本。鲁迅先生在五四新文学开山作《狂人日记》中，借狂人之口，以一种狐疑的姿态喃喃发出“救救孩子”的一声叹息。毕飞宇延续了鲁迅先生的方向，直面孩子救无可救的残酷人生；并以鲁迅道德“吃人”发现和张爱玲性格“杀人”描摹的组合方式，向现代文学传统悄然回归。如果我们将魏向东对玉秧的两次猥亵和《玉米》情节关联的话，则又是“淫人妻女者，其妻女必被人淫”的再度轮回。纵观“玉米三部曲”，三个虚构的故事各有侧重，却都展现了人性的真实。毕飞宇的阅读史与其小说创作有着天然联系，如作家本人所说，“写作是阅读的儿子”，“别人已经写过了，那我就换一个说法”^⑩。所以，无论因果报应还是精神虐杀，都侧重在人与人之间的相互伤害，是毕飞宇对世情小说传统的重构与突围。

三 “拐杖”的认同：世俗人情与中国经验

在当代文坛，毕飞宇是难以归类的独特存在。面对评论家们主观赋予的“60年代”“新生代”“晚生代”诸多让人眼花缭乱的各种标签，他竟“有点儿不识抬举”，直言“这些‘帽子’和我一点关系都没有”^⑪。的确毫无关联，代际写作这一概念极易抹杀同一年代具体作家的创作个性。毕飞宇业已形成自己独有的叙事策略，“玉米三部曲”就是毕氏风格的集中体现。一种广被接受的论断是，毕飞宇中短篇小说创作历程可细分“历史—哲学—世俗”三个递嬗演进的发展阶段。这种说法似是而非，毕飞宇的中短篇小说创作从未有如此清晰的发展脉络。如果我们不作辨析、对此说直接加以采信的话，势必极大地忽视毕飞宇小说一以贯之的内在本质。

毕飞宇的早期创作，就自觉远离大时代的主流叙事，用心专注小世界的个人言说。试笔之作《孤岛》即涉及人与人之间相互伤害的叙事主题。文廷生之于救命恩人雷公嘴、熊向魁之于难兄难弟文廷生，皆因占有欲望而非权力意识出手相杀，“历史这东西说到底也是圆的，走完一个轮回它就从头来起”。随后的《明天遥遥无期》，以陆秦

联姻为“楔子”，鬼子来了后，两家人齐聚陆家大院，故事叙事由此展开。陆家老爷醉心国学，毫无国家危机意识；早年的东洋派留学生秦家老爷则尽节而死。疑似汉奸的秦二公子和以“通宵未归”作为常态的陆家少爷，因抗日一残一死；怀有身孕的舒月和陆太太为此先后流产，只剩下“不能怀上陆家的根种”的少奶奶若冰怀着青衣戏子的种勉强度日。小说对生活本真状态的深邃想象，隐现世情因子。《楚水》中的假洋鬼子冯节中，“学了外国本领，保存中国旧习”^⑫。这纨绔子弟并未如名字“节中”那样节制内心，而是开妓馆，极力哄骗洪灾后无家可归的农家女，以“满江红”“临江仙”“雨霖铃”等词牌名为花名。在“文化倾诉狂加侵略者”盐泽村北看来，中国“文化很伟大，文人却无耻”，于是让国难当前残害同胞的冯节中作了一日本土兵被杀的替罪羔羊。《叙事》可谓时空叠加的话语狂欢，小说用非线性语言穿插讲述同一家族不同年代不同人物的传奇故事，隐匿其间的线索却比较分明。妻子和混血香港老板关系暧昧后怀孕，“我”身体灵魂都在出走：向前杂技演员多次买春，和女大学生放任肉欲；“用即时的当值婚姻当做参照”，去完成“家族血缘的艰苦寻根”，奶奶婉怡的故事浮出了历史地表。鬼子进城后，板本六郎对“我奶奶”实施了“性占领”，生下了父亲，这就是伤害故事开始的开始。种姓文化既是后果也是前因，“无限残酷地折磨父亲的过去完成与我的现在进行”。有代表性的还有《祖宗》。太祖母年近期颐之寿，父辈迷信“人过了一百岁长牙，死了会成精”的庸俗说法，强行拔除她的满口新牙，致其非正常死亡。除此之外，多次嘲笑因病尿床的“我”、和芭蕾舞女生互撕的表姐（《那个男孩是我》），因精神莫名出轨而给妻子带来困扰的“我”（《驾纸飞机飞行》），编排死者故事的麻脸婆子和重演死者传说的蓝田女人（《充满瓷器的时代》）等，无一例外都对他人造成了精神伤害。总体而言，毕飞宇初入文坛起，就在讲述人与人之间相互伤害的中国故事。

从1995年告别博尔赫斯起，毕飞宇不再痴迷于技术层面上的语言实验，开始探索小说写作的多种可能。第一种是对先锋小说的惯性袭用。身体健康的老首长在医院度假，当亲见1床病人死前各种回光返照症状后，从没毛病到真生了病（《8

床》)。失眠的“我”夜游明城墙，和遥不可及的妓女小云有了短暂交集，对城墙的修复蕴蓄着哲学家的纠结沉思（《是谁在深夜说话》）。受伤的猫头鹰突然出现，对灾难的想象力导致人心惶惶；枪击猫头鹰后，家畜受惊，灾难当真由想象变成现实（《受伤的猫头鹰》）。这一类小说的辨识度有限。第二种是对“三言二拍”的灵活仿写。水印和尚邂逅小尼姑，为情所动，与其野合后一同还俗。小尼姑和游走货郎偷情，被雷电击中身亡，一头长发荡然无存；水印再度出家（《因与果在风中》）。“仙人李”破例收徒，对同是瞎子的徒弟言传身教，其雷击自毙的连带结果就是徒弟的顿悟出师（《美好如常》）。说书人因故没讲完的武松打虎故事，由三个女人的打斗得以接续（《武松打虎》）。第三种则是受“介入的愿望”^⑤的强劲牵引，全方位地进入现实生活：比如孤寡老人的临终关怀（《姑娘的弥留之际》）、留守儿童的情感关爱（《哺乳期的女人》）、知识女性的欲望突围（《家里乱了》《林红的假日》）、科技便利与精神虚空（《遥控》）、仗义兄弟的关系处理（《与阿来生活二十一天》），以及童年生活的创伤记忆（《写字》《白夜》《地球上的王家庄》）等。在这类小说中，年幼的妹妹在恶作剧引发的人群踩踏中丧生（《怀念妹妹小青》），镇上的人以捉弄智障夫妇为乐（《阿木的婚事》），一朵对外形酷似自己的西瓜嫂的心理敌意与间接伤害（《唱西皮二黄的一朵》），以“我就是嫦娥”自我暗示的筱燕秋命中注定要与前辈李雪芬翻脸、与徒弟春来争角以致毁灭自己（《青衣》），对人与人之间相互伤害的灵魂揭秘达到令人战栗的可怖程度。当然，学界争相热议的“玉米三部曲”是巅峰之作。

毕飞宇的中短篇小说还存在同一主题互文书写的叙事策略。与“绿背心”天亮以后说分手的“光头”、大哥（《大热天》）的人设，衍生出图北图南组合（《哥俩好》）；弟弟对长兄的管束产生逆反心理，前路未卜。刑满释放人员无法重新融入社会、被发小残忍杀害（《睁大眼睛睡觉》），越战“烈士”回乡后被战争创痛和世俗偏见肆意扼杀（《雨天的棉花糖》），都是探讨另类个体自我被人毁灭的深层原因。来自乡土熟人社会的蚕婆婆，在大都市与人沟通障碍致其养蚕失败（《生活在天上》）；早已适应都市陌生人社会行为处事方式与

人际关系逻辑的退休教师伉俪，尽管与隔壁孩童有片刻温暖，还是难以彻底排遣空巢家庭的孤寂清冷（《彩虹》）。饶有意味的是，主人公都在29层生活着。毕飞宇还将思维触角伸向基础教育，在他看来，课外培训之于孩子的伤害程度（《大雨如注》）远甚于让人“心碎得不可收拾”的应试教育（《九层电梯》）。毕飞宇也在认真寻思父子冲突问题。京户老马对四川方言的执意坚守和京籍小马对京普的习以为常，语言的差异构成父子关系疏离的真实写照，父子能否和解尚不可知（《马家父子》）。而在《虚拟》中，祖父一生桃李满天下，唯独忽视了自己孩子的教育问题。父亲的心理疙瘩一直未解，祖父临终前难以释怀的吊唁人阵容是由“我”而非父亲来虚拟。父亲与祖父至死不和解，既不符合主流意识形态的伦常定位，又未能契合人性情感向度的弹性需求，这是毕飞宇对五四新文学以来父子冲突叙事的个性化回应。

我们不妨以毕飞宇持续考量的男女关系问题为切入点，来看其创作的兴奋点由事件到人物、再到人物之间的私人关系这一运思轨迹。《五月九日和十日》叙述的是一个非典型突发性事件引发的连锁反应。妻的前夫深夜到访，蒙头睡了两天后不辞而别。就在这两天中，夫妻关系发生微妙变化：性爱不在状态，妻子情绪波动，“我”则无端怀疑。《生活边缘》书写同居男女烦恼人生的同时，以女孩的视角，去仔细打量房东家的哑女对新生弟弟的应激反应。1997年起，毕飞宇的“爱情麻辣烫”系列逐渐成型。《火车里的天堂》中，“我”坐车去复婚，偶遇的“漂亮的女人”去离婚，两人目睹同车的新婚夫妇从甜蜜恩爱到扬言离婚的全过程，都对“在路上”的男女关系忧心忡忡。《男人还剩下什么》中，“我”因和大学女同学在家拥抱而“被离婚”，在前妻“宣传”和“统战”下，“我”与女儿的亲子关系走向冰点。《元旦之夜》中，阅尽人间春色的离婚男子意欲复婚，前妻却和自己“最密切的哥们”好上了。《家事》中，高中生化用母与子的家庭关系称谓，萌生无疾而终的初恋风情。《相爱的日子》中，一对待业大学生，从一夜情到相互取暖，最后出现了戏剧性一幕：男方为女方的相亲出谋划策。《睡觉》中，从未恋爱过的二奶想用“素觉”去体验一把初恋的青涩感觉，而遛狗相识的待业青年却

伸手开价。这一组小说，每个故事之间没有任何牵连，事件陈述、人物塑造并非目的；而是举重若轻地以都市社会各色人等情与爱中的各种伤害，去把脉个体存在困境和时代精神征候，但又没给当代中国人的婚恋迷惘带入过度的沉重。

毕飞宇执著地还原人与人之间的相互伤害，除了个人阅读史的内在影响之外，还和文学场的话语转向密不可分。他1991年出道时，正值先锋派小说的退潮期。20世纪80年代中后期跻身文坛的先锋派作家，注重形式革命，刻意模仿、生硬移植西洋现代派或后现代的叙事技法，如马原的“叙事圈套”、格非的“语言迷宫”等。先锋派小说因其西化表达无法回应中国现实，身陷民族文化认同这一尴尬处境，逐渐疲弱、难以为继是必然结果。进入20世纪90年代，文化语境发生了巨大改变，全球化激活（而非取代）民族性。之前迷失自我的先锋派作家，向古典小说汲取叙事资源，不仅是当代小说应对负面因素的有益尝试，也是当代作家寻求身份认同的策略选择。苏童率先改变先锋语态，以其《妻妾成群》向明清世情小说传统复归；在接受访谈时更是坦承“给我启发很大的是我国古典小说《红楼梦》、‘三言二拍’，‘知道了如何用最少最简洁的语言挑出人物性格中深藏的东西’^⑩”。1989年，余华宣称“我所有的努力都是为了使这种传统（指小说传统，引者按）更为接近现代，也就是说使小说这个过去的形式更为接近现在”^⑪，此后相继出版《在细雨中呼喊》、《活着》和《许三观卖血记》，以其文学创作实绩成为“先锋转型”的典型个案。时隔多年后，余华申明“先锋文学”时代不过是“学徒阶段”，相关文学批评对其“高估了”^⑫，“先锋文学在中国文学所起到的作用就是装了几个支架而已”^⑬。新世纪以来，沉寂多年的学者型作家格非也向本土意识强势回归，从《人面桃花》《山河入梦》再到《春尽江南》，转向现实主义和现代主义彼此交融的叙事形态，以悲悯情怀，通过小说人物突显作家的心理困惑与精神痛苦。他深刻指明“近现代以来的小说对古典小说不同文类的重新书写和择取从未中断。鲁迅之于神话，沈从文之于唐传奇，废名之于汉赋、六朝散文和唐人绝句，汪曾祺之于明代的小品，张恨水和张爱玲之于章回体等等，都是十分明显的例子”，据此进一步地

言及“对中国传统的再确认”这一“更为隐秘的回溯性过程”^⑭。

与先锋作家集体转向参差对照的是，寻根作家进入90年代后继续朝着小说文体与民族文化纵深掘进，以再铸和重表中国经验。秉持“进步的回退”文学观的韩少功，对中国古典文学中的笔记文体有其个性理解，精心营构具有独特文体价值的《马桥词典》《暗示》。在韩少功看来，“利用本土文化资源，并不是要转过来‘全盘西化’，照搬老祖宗的成法”，而是“不带偏见地同时利用西方资源和本土资源”^⑮。贾平凹重新确立了“小说也是说话”^⑯的小说观，《废都》横空出世。从表层上看，贾平凹由怀乡小清新突变为情色重口味，其实质上却是大胆而又真实地书写了社会转型时期知识精英生活和精神的双重颓败史。他一直寻求借用古典小说的叙事资源，保持对当下生活的严正关切，以期达成“境界上的现代意识和形式上的民族作派”^⑰，长篇力作《秦腔》仍显现这种化合努力的鲜明痕迹。莫言创作《檀香刑》时也称“有意识地大踏步撤退”^⑱，藉由传统戏曲资源向说书人由衷致敬；《生死疲劳》更是自由运用章回体形式，以乡绅冤魂的“六道轮回”恣肆书写人与土地的复杂关系，完全进入自己创设的虚拟现实世界。

已经实现自我调整的先锋派小说和寻根小说，全景展示当代作家利用传统资源阐释个体经验的成熟过程的同时，也充分证明中国经验的本土表达才是正途。对于外国文学的选择接受，“是由我们的本土经验决定的，与我们对西方文学的想象有关，与我们的文化和文学需求有关”^⑲。回望20世纪中国文学，无论五四文学革命还是新时期以来的文学复兴，由西化表象转向“化西”实质，历来是中国文学自我嬗变、动态变革的内驱动力，也是人类文化的共性因素。回到毕飞宇。他并不讳言自己是“从先锋小说起步”，“最早从先锋作家们的身上学到了叙事、小说修辞，我感谢他们，他们使我有了一个高起点”^⑳。毕飞宇如此回顾自有其文本支撑的合理性；但研究者绝不能毫无保留地接受小说家言，而应该从先锋派作家、寻根作家共同创造性建构的、20世纪90年代以来的文学现场和精神氛围中，去重新观照毕飞宇中短篇小说创作流变的内在理路。

“小说家是一位发现者，它一边探寻，一边努力揭开存在的不为人知的一面。他并不为自己的声音所迷惑，而是为自己追逐的形式迷惑，只有符合他的梦幻要求的形式才属于他的作品。”^⑦“存在的不为人知”的人与人之间的相互伤害，是毕飞宇二十余年来小说创作突出的问题意识，世情小说是其“追逐的形式”，符合他对中国文学传统还原书写的“梦幻要求”，产生了大量烙有毕飞宇印记的中短篇小说。这一方法论与世界观深度融合，为20世纪90年代以来的当代中国文学提供了一种新的可能性。诚然，人与人之间的相互伤害的叙事主题并非毕飞宇首创，古今中外颇多作家或多或少都曾涉及过，这是文学史的常识；但几乎没有哪一位作家如此长时段、高密度地“对伤害有一种职业性的关注”^⑧，这就是毕飞宇的存在意义。人际关系，对个人来讲，或许只是生存的困境；但对于作家来说，却是写作的困境。毕飞宇凭借对世道的透辟体认和对人心的努力揣摩，逐渐认定世俗人情是“使小说写得更加有生命力”的“一个不可或缺的拐杖”^⑨。我们也有理由期待，毕飞宇在继承和发扬中国文学的优良传统之外，不断累积中国文学的本土经验，去完成物欲时代的自我救赎。

①《玉米》《玉秀》《玉秧》分别在《人民文学》2001年第4期、《钟山》2001年第6期、《十月》2002年第4期刊发，“玉米三部曲”有多种版本行世。本文所引毕飞宇中短篇小说文字均出自上海锦绣文章出版社2008年版，不再一一注明出处。

②昌切：《性别与权利——评毕飞宇〈玉米〉和〈玉秀〉》，《文艺研究》2014年第6期。

③毕飞宇、汪政：《语言的宿命》，《南方文坛》2002年第4期。

④毕飞宇、贺仲明：《关于新时期文学现象以及创作的对话》，《西湖》2006年第7期。

⑤鲁迅：《中国小说史略》，《鲁迅全集》第9卷，第186页，人民文学出版社2005年版。

⑥“三言二拍”系冯梦龙编《喻世明言》（许政扬校注，人民文学出版社1958年版）、《警世通言》（严敦易校注，人民文学出版社1956年版）、《醒世恒言》（顾学颉校注，人民文学出版社1956年版）和凌濛初著《拍案惊奇》、《二刻拍案惊奇》（陈迩冬、郭隽杰校注，人民文学出版社1991年版、1996年版）。本文有关“三言二拍”的引文均出自以上版本，不再一一注明出处。

⑦⑩⑫⑬毕飞宇、张莉：《牙齿是检验真理的第二标准》，第253、328页，第373页，第241页，第372页，人民文学出版社2015年版。

⑧董之林：《“身上的鬼”和“日常的梦”——关于毕飞宇的小说》，《文艺争鸣》2004年第2期。

⑨宋剑华：《“金锁”未必是“金钱”——论张爱玲〈金锁记〉的女性自省意识》，《福建论坛》（人文社会科学版）2008年第3期。

⑩[法]罗兰·巴特：《符号学美学》，董学文、王葵译，第152页，辽宁人民出版社1987年版。

⑬毕飞宇：《答贾梦玮先生问》，《沿途的秘密》，第45页，昆仑出版社2002年版。

⑭鲁迅：《热风·随感录 四十八》，《鲁迅全集》第1卷，第352页，人民文学出版社2005年版。

⑮沈杏培、毕飞宇：《“介入的愿望会伴随我的一生”——与作家毕飞宇的文学访谈》，《文艺争鸣》2014年第2期。

⑯林舟：《永远的寻找——苏童访谈录》，《花城》1996年第1期。

⑰余华：《虚伪的作品》，《没有一条道路是重复的》，第183页，上海文艺出版社2004年版。

⑱王侃、余华：《我想写出一个国家的疼痛》，《东吴学术》2010年第1期。

⑲余华：《“先锋文学在中国文学所起到的作用就是装了几个支架而已”》，《文艺争鸣》2015年第12期。

⑳格非：《中国小说的两个传统——格非自述》，《小说评论》2008年第6期。

㉑韩少功：《冷战后：文学写作新的处境》，林建法、徐连源主编：《中国当代作家面面观：寻找文学的魂灵》，第86—87页，春风文艺出版社2003年版。

㉒贾平凹、王彪：《一次寻根，一曲挽歌》，《南方都市报》2005年1月17日。

㉓贾平凹、谢有顺：《贾平凹谢有顺对话录》，第263页，苏州大学出版社2003年版。

㉔莫言：《檀香刑》，“后记”第518页，作家出版社2001年版。

㉕高玉：《本土经验与外国文学接受》，《外国文学研究》2008年第4期。

㉖姜广平、毕飞宇：《毕飞宇访谈录》，《青衣》第391页，长江文艺出版社2001年版。

㉗[捷]米兰·昆德拉：《小说的艺术》，孟湄译，第144—145页，生活·读书·新知三联书店1992年版。

㉘毕飞宇：《文学的拐杖》，《上海文学》2007年第7期。

[作者单位：华中师范大学文学院]

责任编辑：刘艳