

款款而行

KuanKuanErXing

毕飞宇

著

百花文艺出版社



—— 毕飞宇短篇小说自选集

我喜欢读好的短篇，
读得好好的，

兴趣正浓的时候，没了。

好的短篇似乎都是马力强劲的，

即使在最缓慢的

速度和最轻
盈的
节奏

里奏
你也能感受到

那种从容而又雄浑的内在驱动。

它停了下来，你却飞了出去。

——毕飞宇

—— 毕飞宇短篇小说自选集



款款而行

毕飞宇

著

百花文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

款款而行 / 毕飞宇著. — 天津: 百花文艺出版社,
2000
ISBN 7-5306-3058-X

I. 款… II. 毕… III. 短篇小说-作品集-中国-当
代 IV. I247.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 37805 号

百花文艺出版社出版发行

地址: 天津市和平区张自忠路 189 号

邮编: 300020

e-mail: bhpubl@publicl.tpt.tj.cn

<http://www./bhpubl.com.cn>

发行部电话: (022) 27312757 邮购部电话: (022) 27116746

全国新华书店经销

天津市桃园印刷有限公司印刷

※

开本 850 × 1168 毫米 1/32 印张 9.5 插页 2 字数 182 千字

2000 年 10 月第 1 版 2000 年 10 月第 1 次印刷

印数: 1 - 5000 册

定价: 15.00 元

——这批作品代表了
我的青春期。我现在按时间顺序把这些作品排列在这里，我就是想看一看，年轻人，你这段易变的、振荡的、夸张的、低燃点的内心状态是如何演变的？你从这个混乱的世界里不停地汲取了一些什么？你为什么汲取？后来又为什么抛弃？同时我更想看一看，剩下来的那一部分又是什么？

——毕飞宇

毕飞宇的短篇精神

汪政 晓华

这个题目在我们这里酝酿了很久，它显然决定了对毕飞宇的叙述角度，在一段时期，我们有些怀疑“短篇精神”这样的说法是不是能够成立。接触毕飞宇的小说是在十年之前，后来，他的中篇小说《叙事》、《楚水》、《雨天的棉花糖》等等以及长篇《上海往事》、《那个夏季，那个秋天》都曾经引起我们极大的兴趣。但随着时间的推移，情况有了些变化，终于有一天，我们与毕飞宇不约而同地意识到我们之间的谈话似乎都集中在他的短篇上，毕飞宇是一个对短篇小说情有独钟的写作者，他对短篇的理解以及短篇在他手中的变化让人觉得两者之间似乎存在着某种隐秘的联系，短篇成了毕飞宇的短篇，毕飞宇的短篇这一实体超越了短篇这一个形式的框子而成了一种精神现象。

在当今中国文坛，短篇小说还是处于中心地带的文体，当然，也是一种在理解上歧义较大的文体，不过，再怎么分歧，大家总是有着某种好像无需明言的“默认”的，至少，我们都是在“现代短篇小说”这个大的框架下的，也就

是说,我们一般排除了西方的传奇故事、民间故事,也排除了中国的话本、文言笔记和志人志怪的,倘若再严格一点,还可以排除一些在现代时段创作的、对上述叙事传统进行有意和无意模仿的虚构性短篇幅的文本。从我们个人感觉出发,乔伊斯·卡洛尔·奥茨和哈利·伯纳特转述的罗伯特·戈兰·戴维斯对现代短篇小说的看法很有道理,前者在回答什么是短篇小说的性质时说:“它没有单一的性质,而只是多重的、不同的性质,就像我们各人的个性不同一样,我们的个性所做的梦也不会相同。没有什么规矩可循。”(《短篇小说的性质》,《短篇小说写作指南》第8页,辽宁教育出版社1998年版)后者说法更简洁,他认为每一篇短篇小说都在提出和回答一个问题:“那么一种人是怎么经历的那么一种境况?”(《短篇小说之我见》,同上,第40页)毕飞宇会不会同意这样的说法呢?在短篇问题上,毕飞宇总是“向前看”的,充满着一种创造的欲望。毕飞宇从不保证他的作品里有完整的“三要素”,不会为我们“塑造”“典型”的人物,如果他那么做了,那么它们也只是一种“谎言”与“骗局”。精神总是有力量的,我觉得毕飞宇的短篇真的可以称得上“力透纸背”,因为已经透过了纸背,所以就不能只看正面,得到背面去读。比如近作《唱西皮二簧的一朵》讲了一个近乎“轶事”和趣闻的故事,来自乡间的唱青衣的一朵经过多年的调教慢慢火起来了,就快上“星”级了,忽然有一天她的同伴发现剧团对面的一个卖西瓜的女人长得酷似一朵;卖西瓜的似乎也知道这一点,整天在剧团里进进出出:“它使一朵产生了一种难以忍受的错觉:除了自己之外,这个世界还有另外一个自

己。要命的是，另一个自己就在眼前，而真正的自己反倒，成了一张画皮。”一朵受不了，她让她一个叫“疙瘩”的崇拜者将那个女人“摆平”，她“不想再看见她”。故事里有许多感性的东西，写得很饱满。毕飞宇想干什么呢？其实，他想问一个问题，现代人到底有多大的承受力，人们能够面对些什么？经过他在这个短篇中的试验，答案是残酷的，人连自己都不能面对，不能正视。毕飞宇使用了一个对象化的手法，它让“一朵”对象化为“卖西瓜的女人”，这是一个聪明的短篇技术，不落痕迹，瞒天过海地将一个一分为二的设置变成了原本就是二的客观呈现。

我们想，如果说“短篇精神”这个提法还有些道理，那么它起码应该包含两个层面，一个是作家融铸在短篇中的一以贯之的精神指向，它的人文关注和价值理念，不妨借用现在流行的说法叫作短篇的“意义形态”。另一个就是与之密切相关的美学处理，它的叙述理念，它的“叙事形态”。其实，这两者是不可分割的，它们互为皮毛，一个不存，另一个也就无法附丽。我们曾对毕飞宇谈过在他身上存在着的、或者更确切地说是由他而联想到的现代短篇与中、长篇的区别，我们用了一个比喻的说法，如果将小说比成一条大河，那么长篇可以说是这条大河的全部，但它的生命的支撑是大河的潜流，那种使大河向前奔流的内在的力量；中篇可能浅一点，它讲叙着我们看得见的河水奔流的故事，但它不一定下潜得很深，大河最终要流向哪里，就更不必太在意；而短篇则完全是水面的事，它显得轻灵，飘浮，感性，它关注的是水上的漂浮物，那些不知从哪里流来又向哪里流去的物件，那些小草与浮萍，那

些天空、岸边物象的投射与倒影，至多，再写一点不知被什么激起的浪花。短篇就浮在这大河上，它依附于大河，但似乎又与大河无关。毕飞宇短篇的叙事形态就充分体现了“河面”的特征，比如，它不追求完整有序的故事，完整有序的故事可能更应当由中、长篇承担，短篇小说不应当再给人们讲故事，如果如此，就不是现代短篇，而回到传奇、民间故事或话本与白话的时代和地盘。如果不讲故事，短篇的叙述由什么去支撑？讲故事是困难的，而不讲故事也未见得容易，因为这首先需要控制，从叙事学上讲，就是要将故事还原为“事件”。事件不等于故事，起码在时间的长度上有区别，故事与事件隐含着叙事态度上的区别，事件更加概略，琐屑，只求其有，不求其复杂，只求表象的东西，不求背后的因果链接。对事件的回忆与对故事的复述有相当大的差异，事件在回忆中呈现出的可能只是一些断片，一些印象较深的感性画面，它无法或无须去完成一个完整的叙述。比如《五月九日和十日》，这个题目就有点怪，显然，对人物来说，这是一个特别的时间，为什么？因为新婚妻子过去的丈夫在一个深夜不打招呼就闯了进来，现在，“我”还能回忆起他的那种无来由的随便，他的睡姿，他脱在床前的一双鞋，以及弥散在屋子里的脚臭。这是一个相当有意思的题材，如果将叙事时间往前推，推到如作品中点过的前夫所说的令“我”不快的“她一直想要个女儿”的那个时间，那么这个作品就可能演变为一个中篇，但毕飞宇人为地阻止了这个时间的延续。《阿木的婚事》亦复如此，只不过这个短篇的控制还牵涉到空间问题，叙述只是停留在阿木所居住的村庄这一边，

其实，阿木的对象林瑶的故事因素可能更为丰富，一个小镇的女孩子为什么叫“林瑶”这个古典而美丽的名字？为什么她的陪嫁竟是一大箱子的书？小说的后面虽然通过作品中的一个人物花狗将林瑶“那边”的一些信息带了回来，但由于是花狗而不是叙事人，带回的信息只能局限于花狗的视角，只能是花狗感兴趣以及他所能表达的，因而依然语焉不详，留在读者脑子里的仍然是一些表象的闪烁闪烁的东西，是阿木的木讷和神经质的激动，这种木讷与激动带给乡村的“乐趣”，是林瑶在乡村出格的、令人生疑的大家闺秀式的言谈举止和晾在户外的飘散着林瑶尿骚的床单。有时，毕飞宇还可以通过故事与故事之间的“争斗”造成两败俱伤，从而自然而然地使水下完整的故事浮上水面，但浮上来的已经是一块块“厮打”后的碎片，《怀念妹妹小青》就是典型的一例。仔细研究会发现，这篇小说实际上是由三个叙述因素构成的，一是如题所示是对妹妹小青的怀念和追忆；二是以五十多岁的一个女人为中心的“文革”下放人员的生活片断；三是农村常见的村落间的纠纷与斗殴。也许每一个叙述因素都可以独立地展开，甚至每一个独立因素的展开都可以支撑起一个中篇乃至长篇的叙述流程，但将它们集中在一起，通过叙述人在腾挪，通过叙述人永远也集中不起来的犹疑不定的叙述视点，使得哪一个因素都不能得到充分的展开，一些叙述刚刚展开，另一些叙述便匆匆而至，将前者冲撞、荡开、切断，如此者再三，终于完成了对叙述的有效的“刚性”的节制。叙述的视点确实是毕飞宇十分重视的调节因素，这种调节有时是通过视点的角色化来完成的，《阿木

的婚事》已经是一例，再比如《怀念妹妹小青》之所以能取得那样的效果，之所以在一些看来十分重要的叙述因素上蜻蜓点水般地一掠而过，就在于在作者虚拟的童年这样特殊的角色视点中，它们也许并不重要，对这样的视点来说，它有它自以为是的重要的值得叙述的东西，你着急也没用。我们在概括这篇小说时用了“文革”的字眼，其实作品中并未出现，它对“文革”的叙述是无背景的，是读者从对妹妹小青的年龄中推出来的，是从字里行阅读出来的，是读者运用自己的“文革”记忆翻译出来的。《白夜》也是这样的作品，它的叙述角色也是一位少年，这当然又是毕飞宇的狡狴，如果换成成年人，那叙述的重心就会倾斜到“父亲”那一边，本质上说这是一篇关于父亲们的小说，关于父亲这一代知识分子在逆境中仍然不忘自己的使命企图薪尽火传的悲剧境遇，但却写成一篇“未成年人小说”，孩子们成了主角，孩子们以他们特有的方式来处理这个世界上的事情，自然包括处理他们与父亲们的关系，小说因此由重而轻。

视点的控制与选择是一个方面，毕飞宇短篇小说叙事理念与叙事形态的另一个重要特征是它的“感性”。感性在毕飞宇小说中有三个棱面，第一个棱面其实与上面讲到的叙述的控制与选择有相当大的关系，毕飞宇关注的是人们的日常生活，是日常生活中的现象层面，这一点也许不是毕飞宇一开始就认定的，比如他早期的一些短篇像《祖宗》之类可能还受到当时死而不僵、余风犹烈的实验小说和先锋小说的影响，存在着明显的抽象、变形、荒诞成分，但毕飞宇很快就找准了自己的位置，赋予短篇

小说以自己个性化的理解，这样的理解是建立在对传统与现代的双重修正上的，因为不论是哪种体裁的小说，都不可能脱离“世俗”，古代是如此，到了资产阶级手里，古代小说虽然被改造得差不多面目全非，但它的“享乐”性质从一开始就得到了喜剧性的开掘（古代小说总是“曲终奏雅”，资产阶级取其“曲”而弃其“雅”）甚至高扬。说得朴实一点，感性就是从叙事上拉近小说与生活的距离，甚至不排斥一些有趣的东西，像《因与果在风中》、《蚰蚰 蚰蚰》无论在题材和构思上都称得上引人入胜，比如《蚰蚰

蚰蚰》的叙述是基于这样的一个假设：“要想得到一只好蚰蚰，光靠努力是不够的，你得有亡灵的护佑。道理很简单，天下所有的蚰蚰都是死人变的。”这样的前提不管怎么说都是吊人胃口的。我们这样说决不意味着毕飞宇的小说只专注于有趣，但不论怎么说，有趣与好看是小说家进一步动作的前提与出发点。毕飞宇小说感性的第二个棱面是叙述与描写的具体化、具象化，如果说我们前面的比喻是恰当的话，那么一个短篇必须表现出水面的全部的丰富性，提供我们生存世界的万象视听与光怪陆离。这对于短篇小说来说可能是一个考验，许多小说家，包括一些大师（博尔赫斯可否算一个？）往往在这个问题上想不开，总是想或者说不得不将短篇小说收拾得干干净净，这确实是一个短篇小说的问题，在有限的篇幅里，小说家要做的事情实在太多，放进些什么，拿掉些什么其差别也确实太大。而毕飞宇毫不犹豫地认为鲜活而丰盈的经验叙述是一个短篇小说家不能放弃的选择，也正因为此，我们在他的作品中不断地读到相当新颖、甚至相当刺激的

画面与细节。像《蚰蚰 蚰蚰》里对遭到强暴而在雪地里狂奔的女知青的描写，对二呆在黑夜里的坟岗上遭遇的描写，《马家父子》中四川话与北京话的戏剧化对白等等，都给我们带来了感官的享受。《怀念妹妹小青》里对精神失常的小青有这样一段描写，不妨抄录下来。作品写到小青在元旦之日拿着一本崭新的日历站到了桥上：

妹妹在大风中撕开了元旦这个鲜红的日子，并用残缺的手指把它丢在了风里。然后，是黑色的2号。黑色的3号。黑色的4号。黑色的5号。黑色的6号。——妹妹把所有黑色的与红色的日子全都撕下来，日子们白花花的，一片一片的，在冬天的风里沿着河面向前飘飞，它们升腾，一点一点地挣扎，最后坠落在水面，随波浪而去。

很显然，这样的叙述描写不全来自于经验的捕捉，更多地得力于一个作家的想象力。同时，我们明显地感受到，从这样的文字中读到的也不仅仅是场面、画面和细节，还有一个小说家的技术，语言的技术，它让我们获得了新的语言体验。说到这里我们要指出毕飞宇小说感性的第三个棱面，这就是他的语言“炫技”，不可否认，毕飞宇在叙述上保持节制的同时有一种语言上的放纵，他常常在应该或不应该的地方“花里胡哨”地来这么几句，来这么几段，它们可能与被书写的对象有关，但也可能不太紧密，一种语言的创造的欲望奔腾在毕飞宇的小说中，使得他的作品流光溢彩，真的有一种“乱花渐欲迷人眼”的境界。我们将这一点也收入到“感性”中，它是语言的“新感性”。举个

例子，把女人比做水其实并不新鲜，比如《红楼梦》里就说女儿是水做的骨肉，但那是说的品质，是抽象的。毕飞宇也用水来比女人，但是很感性，在《与阿来生活二十一天》中他这样来写阿来：“她的心中装满了千百种女人，惟独没有她自己。我甚至认为这世上其实没有阿来这个人，她像水一样把自己装在想象的瓶子里，瓶子的造型就是她的造型，瓶子的颜色就是她的颜色。这样纯天然的水性我们这一代人是不具备的。”“阿来是流淌的，阿来是淙淙作响的，阿来是卷着漩涡的。”毕飞宇就这样用“随物赋形”之法形神兼备地书写了一个难以把握的女性。

一个优秀的短篇小说家即使不再做什么，而只是留给我们一些难忘的片断和感性的记忆，就算不错了。但事实上每一个短篇小说家都不愿放弃对意义乃至对形而上的追求，因为这将决定他作品的“意义形态”。有些小说家可能更看重这一面，似乎只有这一点才是他真正的精神世界与价值所在。在这个问题上，我们依然认为短篇小说也同样有着自己的疆域，仍然是有所为，有所不为的。在古代小说中，意义形态往往是外在的，是道德的说教，不管是中国的话本还是西方的十日谈之类。当小说迈入现代后，其抽象的哲学取向成为了它们意义形态的支撑，这种风气至今依然。但存在不存在这样的认识，短篇小说的意义形态应当建立在其文体功能与小说家的个性的双重层面上？一些优秀的短篇小说家包括本文谈到的毕飞宇似乎就有这样的理解与认识，与叙事形态一样，短篇小说的意义形态与中、长篇也是有区别的，这并不是什么外在的规定或约定，但有一点显然是不辩自明的，完整的思

想体系,清晰的意义梳理,显然不是短篇的强项,与短篇的感性相一致,毕飞宇短篇的意义形态偏重于某种感觉、状态与情绪体验,一些有意味的东西,它们更倾向于将此岸世界与彼岸世界结合起来。也许这些感觉、状态与情绪体验可以让人联想到许多形而上的问题,诸如历史理念(《充满瓷器的时代》、《祖宗》、《是谁在深夜说话》),文明与野蛮的冲突(《枸杞子》、《哺乳期的女人》、《遥控》、《生活在天上》),人性的脆弱与挣扎(《手指与枪》、《唱西皮二簧的一朵》、《与阿来生活二十二天》),或者将其看做某些政治隐喻(《写字》、《男人还剩下什么》、《款款而行》、《怀念妹妹小青》、《白夜》、《蚰蚰 蚰蚰》)。但联想是一回事,作为我们强调的短篇小说的意义形态则又是一回事,我们觉得只有将其不深文周纳、强作解人,而是让它自在地与叙事形态在一起,在小说的自在和本真状态中去体认,才能保持它的自满自足,从而真正构成属于毕飞宇的短篇精神。

与许多人讨论过毕飞宇的小说,有人说毕飞宇的小说写得很硬。粗看上去或许是这样,但这一次的集中阅读却使我们改变了看法,我们认为毕飞宇其实是“软”的,是一个充满了温情的写作者。构成毕飞宇短篇的意义形态的核心的是—种泛悲剧气氛,一种失败感、惊惧感和悲悯无奈的情怀。这恐怕与—个人的生活经验与个性心理有着相当大的关系,因为在我们看来,毕飞宇似乎在一开始就选择了—样的情调。像《祖宗》,太奶奶一百岁了,但嘴里却长出了一口新牙,太奶奶死去了,但棺材中却发生尖利的挠抓声,这是一些细节,但却是我们生活中出现的无

法把握的东西，作品中的人们由此对整个世界都充满了不安与惊惧。如果说《祖宗》更多的是一种虚拟的意象的话，那么，从《五月九日和十日》之后，这种不安和恐惧便以实实在在的方式出现在我们的生活中，它们在记忆里，更在现实中。比如，当人们的生活境遇发生了一些改变时，你可能会产生某些预感，你觉得会发生些什么，虽然它没有发生，或许，它永远不会发生，然而你却惴惴不安（《五月九日至十日》）。当然，你也许会凭借一定的经验镇定自若地去迎接它，并把某种期待、把对未来的展望自以为是地握在手中，然而事实证明你错了，事情的发展并不如我们想象的那样，相反，它会把你推入尴尬的境地（《枸杞子》），甚至连生活也不会了（《生活在天上》）。在《马家父子》、《水晶烟缸》、《手指与枪》、《男人还剩下什么》等篇什中，毕飞宇写尽了人的一种失败、颓丧和因这样的失败与颓丧而产生的生存的“离心”状态。在《马家父子》里，老马的妻子跟了别人，但好歹还有个儿子，儿子挺争气，不断给他带来荣誉和光彩，但正如作品中所说：“可是生活不会让你幸福太多，即使是平庸的幸福也只能是你的一个季节，一个年轮。”老马的失败是他不可能得到儿子的承认，不可能与儿子沟通，老马的失败是他不能把成功建立在成功（儿子）上，这篇小说最为出色的是借“语言”而做的“戏”，老马生在四川，工作在北京，但一直说不来“普通话”，而儿子就在“语言”上与老马较劲，这是作品意味深长的地方，老马是孤独的，他既不能融入到他赖以生存的环境中去，也不可能为儿子所代表的未来世界所接纳，老马实在是糟透了，他不知道错在哪里，于是，像毕飞宇

笔下许多失败的人物一样，老马只能由他虐走向自虐：“老马一巴掌抽到自己的脸上，转过身去对自己的鞋子说，‘我这当的什么老子？龟儿，你当我老子，我做你的儿子耗(好)不耗(好)？耗(好)不耗(好)？’”《手指与枪》中的高端五对着结了冰的湖开的一枪写得极为细腻、美丽，但却令人哀伤，因为此时的高端五已进入了自己的虚妄之中，其实，生活中的残酷更多的时候有甚于此者，《白夜》与《蛐蛐 蛐蛐》就是如此，前面已经介绍了《白夜》的儿童视角，我们不知道其他读者看了作品中的那群顽童心中会有怎样的感慨，我们固然会对“父亲”这样的知识分子生出许多的同情，但更为孩子们所作所为中表现出的残忍与工于心计而感到震惊和绝望。《怀念妹妹小青》是极为伤感的短篇，善良的人们在这里备受折磨，无法左右的政治、族姓的冲突肆虐着我们的乡村与土地，而美好的东西就是在这争斗与冲突中消失了，怀念妹妹小青就是怀念与悲悼我们生活中美好的东西，这样的悲悼对我们来说是必须的，因为许多人已经像《哺乳期的女人》中的看客一样，对一些美丽、神圣的东西丧失了感觉，甚至目为怪异。所有这些构成了毕飞宇用短篇的方式对世界表明态度，铸成了只有在短篇小说中才存在的毕飞宇的叙事精神形象，我们并不是为了坚持自己的观点而过分地强调毕飞宇长、中、短之间的界限，仿佛它们水火不融，但熟悉毕飞宇长篇与中篇的读者会感受到他在这两种文体中的精神形象的，生活在那里的毕飞宇要冷静得多，理智得多，说实话，那倒是有点“硬”的。

既然我们在文章的一开始就推介了乔伊斯·卡洛

尔·奥茨的观点,那么对短篇小说进行普适性的界说就是相当愚蠢的,陈思和先生在为《20 世纪中国短篇小说选集》所作的序言中曾认为现代短篇小说有两种性质,个性与诗性,从个性出发,任何短篇小说作者都可以追求并塑造他梦中的短篇,为短篇提供新的可能,毕飞宇的短篇只不过是其中之一罢了。但我们还是想通过我们的读解得出这样的结论,一、短篇就是短篇;二、短篇作者一旦找到或构建了属于他的短篇,那么他是可能形成其风格化的短篇精神的,他以这种精神表述世界,展示自我。

2000 年 3 月 8 日,二人转书屋