

毕飞宇小说中的历史意识与叙事流变

涂 慧

内容提要 毕飞宇小说中的历史意识主要涉及血脉族谱、古典艺术和民族心理三个面向。他从知识分子的批判立场出发,以理性思辨式叙事审视历史现实,探寻个人血脉和家族史并勾连中国现代民族史;以感兴修辞式叙事审视古典艺术,喟叹中国古典艺术的现代没落;以立体讲述式叙事审视民族性,质询并批判中华民族的文化心理深层结构。伴随历史意识的反思深化,毕飞宇小说的叙事艺术不断发生嬗变:由理性思辨式叙事到诗性兼智性叙事转向质朴本真的讲述式叙事,抒情式长句和说理性警句逐步向讲述式口语过渡。毕飞宇小说中历史意识与叙事流变的互动,既受作家历史观与叙事观的直接影响,受社会思潮与时代话语的强力规训,还与意识形态和诗学观念密切相关。

关键词 毕飞宇小说;历史意识;叙事流变;讲述式叙事;智性叙事

作为“一个充满形而上意味的小说家”^[1],毕飞宇以充满强烈历史感、哲理化和思想性的小说创作,思索历史意识,描写社会世情,关注社会底层,将自己深深镌刻进变动不居的当代文学谱系中。占据其小说创作核心位置、引发他强烈关注与持久探索的话语主题,既有微观层面人的成长、人的异化与人的困境,更有宏观层面云谲波诡的历史、复杂多维的社会与斑驳陆离的现实。自中篇小说《孤岛》(1991)发表以降,基于历史哲思或历史叙事的历史意识,成为触摸毕飞宇小说思想演进的脉搏表征。毕飞宇阐释历史的角度,想象历史的策略,叙述历史的修辞,具有与众不同的特点,其中既有故事描述与哲理分析,又有叙事评论和诗意抒情,一如新历史主义批评家海登·怀特所言,“确切地说,历史不一定非要以讲故事的形式表现,它也可以以非叙事性话语模式来进行:视情况不同而分为描述、分析甚至是抒情”^[2]。

在毕飞宇的不同小说中,历史意识是一种具有拟历史倾向与文化乌托邦功能的隐性核心主题,潜在规约其小说的叙事艺术与思想流变,具有不可忽视的思想作用和话语功能。伴随复杂多变的历史进程与社会变革,对民族文化的眷恋与疏离,对现代价值的拥抱与质疑,彼此交缠,相互映照,构成

毕飞宇小说创作中最基本的叙事张力。与此遥相对应,将个体意识置于权力体系中分析,把社会万象放在文化传统中关注,成为毕飞宇小说创作的两个基本维度。根据历史表现和叙事诉求的不同,毕飞宇关注的历史意识大致呈现为三个不同面向,即经由探寻个人血脉史与家族史勾连中国现代民族史,透过中国古乐与京剧等古典艺术的现代没落表达历史喟叹,质询与批判中华民族文化心理深层结构。毕飞宇小说中的历史意识与叙事艺术之间密切关联,二者主要表现为思想本质论与艺术表现论的张力关系。

一 个人家国史的探寻与 理性思辨式叙事

毕飞宇以带有明显知识分子身份和特点的叙事者,用理性思辨式叙事话语探寻个人家族史与民族国家史,饶有兴趣地建构了一个充满寓言色彩和象征意味的文本世界,显示出他对历史哲学的逻辑思辨和历史意识的浓厚兴趣。

初登文坛时,毕飞宇在《花城》发表了《孤岛》(1991)。该作叙事张弛有序,线索明晰,风格凌厉,气象森严,显示出毕飞宇想象历史的巨大

兴趣,阐释历史的不俗才华。被长江之水隔断的荒蛮孤岛扬子岛,在作家笔下并非世外桃源,而是充满权力的厮杀与格斗。在虚构扬子岛这一地理空间的同时,毕飞宇明确指明小说发生的时间背景——光绪年间,其历史意蕴显而易见:扬子岛象征着闭关锁国的晚清——愚昧麻木、迷信落后,轻而易举地被持洋枪洋炮的外族占领。从某种意义上来说,孤岛的历史就是人类历史,孤岛人的命运便是人类的命运。在《孤岛》中,作家借历史学家之口发表对时间与历史的看法:“不论历史往哪个方向延伸,时间总是不慌不忙地按照自身的速度往前行走。时间蕴含着历史,而历史时常错误地以为自己操纵着时间的走向,说到底,时间的人化才成了历史,换言之,历史只不过是时间的一种人格化体现。”^[3]

在毕飞宇看来,人类历史是一部权力斗争史,是文明与野蛮的格斗,是武力与智力的较量。权力的斗争只会改变历史前进的方向,但不会改变历史前进的步伐。《孤岛》显示出毕飞宇追求形而上哲思的艺术趣味,文本的元叙事话语使其具有先锋文学的特点;不时跳出来发表议论的叙述者,使评论哲思与故事叙述彼此脱节。或许,毕飞宇意识到叙述者直抒胸臆式的理论思辨显得枯涩生硬,在随后几部历史主题的小说中开始探索新的叙述视角与叙述结构。在《叙事》(1994)、《祖宗》(1994)、《是谁在深夜说话》(1995)等中短篇小说中,他开始从故事外第三人称叙述视角转向故事内第一人称叙述视角,且第一人称叙述者“我”往往是具备智性思维的知识分子,偏好逻辑思维、擅长思辨。这使得叙事文本既充满智性的超验哲思,更符合叙事情境,又因此包含两个故事层,即“我”个人的生活经历以及“我”见证的或探寻的别人的生活经历,形成双重线索的复合结构。

《叙事》继承《孤岛》叙事时空交错自由转换的特点,主要围绕两个故事层展开:其一是史学硕士“我”与妻子的婚姻矛盾,及“我”对妻子肚中孩子血缘与种族的怀疑;其二是“我”对家族史的历史探寻,发现父亲竟是奶奶婉怡被日本人强暴后的果实。文本的故事空间勾连日本侵华时期、父母生活的“反右”时期、“我”与林康婚姻告急的现

代商品经济时代。文本的话语空间则是“我”在海上讲述并追忆(想象)整个家族史,并勾连起一部中华民族现代史。历史是暧昧不明的,真正的历史总是隐身在暗处,就像“我”的真实历史身份在三叔酒醉“胡话”后才得以呈现。历史残缺不全,而史书逻辑严密,历史是话语权的拥有者建构出来的,“逻辑越严密的史书往往离历史本质越远,因为它们的历史解释者根据需要用智慧演绎而就的。真正的史书往往漏洞百出,如历史本身,残缺不全”^[4]。“我”通过探寻个人家族史深刻体悟到:中国现代史的结束不以事件的结束为标志,真正的中国现代史并未终结,它带来的精神创伤仍然蔓延于当代中国人的血液里。在对个人家族史探寻的纵向脉络中,文本交织着中华民族现代史三代人不同的命运遭际。

短篇小说《祖宗》写“我”带妻儿回家省亲,亲历子孙后辈们给年过百岁的太祖母拔牙并由此戕杀她的过程。太祖母将后辈们不同年代的鞋子并置在一起,连绵成一个家族的生命史,见证了一个民族的发展史。同时,太祖母及街坊邻居们居住的明代老宅也在拆迁中逐渐消逝。小说表达了作者对当代人急于销毁历史、摧毁过去的不满。《是谁在深夜说话》同样采用双线复合叙事结构:一条线索是具有哲学家气质的“我”与美女老师小云的故事,一条线索通过“我”的夜游活动,勾连起建筑队修复南京明代旧城墙的故事。作者通过这两条线索表达他对历史不可复现的哲理沉思。秦淮河旁的哲学家与名妓以及南京的旧城墙都终不可复现,历史已经遥不可及,只可遥望遐想,永远无法修复。被修补的历史,越是逻辑严密,离历史的真相越远。如此这般的理性思辨在毕飞宇20世纪90年代的小说中俯拾即是,也使其文本闪烁着形而上的智性光芒。

毕飞宇以詹姆逊“民族寓言”式的叙事方式,书写出个人命运受历史传统宰制的寓言文本,其历史叙事可视为“一个独特的体验和思考世界及其结构和进程的话语表达方式”^[5]。经由不同的历史叙事文本,作家表达着对历史和历史意识的智性思索:真实的历史是即兴偶然的,矛盾百出;建构的历史是逻辑演绎的,充满想象;真正的历史是难以

还原的,也无法还原;历史不以历史事件的结束为标志,会持续潜在地影响日常生活中的普通个人,规约人的思维方式与心理结构。颇具新历史主义特色的历史观,使毕飞宇小说呈现出异于当代作家的智性特征。他的思想冷峻而深刻,叙事或深邃而富于哲理,或反讽而不动声色,对个人的生存艰难与生命痛楚,葆有持续关注与深沉悲悯。

毕飞宇曾言:“观察力的价值就在于,它有助于你与这个世界建立这样的一种关系:这个世界和你是切肤的,它并不游离;世界并不只是你的想象物,它还是必须正视的存在。……现实主义不完全是小说修辞,它首先是凝视和关注。”^[6]他以现代理性的“观察力”反思历史,以现实主义式的“凝视与关注”书写世情,有意识地在故事文本中嵌入理性的哲理思辨,显露出对历史真实性的质疑与深刻洞察。为了使其智性思索更圆融地汇入故事,作家有意识将第三人称故事外叙述视角(《孤岛》)变革为第一人称故事内叙述视角(《叙事》《是谁在深夜说话》等),第一人称“我”往往是充满智性和思辨精神的知识分子,既是故事人物又兼任叙述功能,由此带来文本结构从单线叙事到双线复合叙事的深层变化。这无疑极大地拓展了文本故事的话语时空,也深化和拓展了文本的主题意蕴。

二 古典艺术没落的喟叹与感兴修辞式叙事

在探寻中华民族史时,毕飞宇不可避免地考量民族艺术精神,透视浸淫中国艺术精神的知识分子的血肉灵魂。在毕飞宇的小说叙事中,中国古典艺术无可挽回地走向没落,其体现有二:其一,在民国时期,中国古典文化的现代继承者们颓败迂腐,无力继承、弘扬古典艺术空灵优雅的艺术精神,卑劣羸弱的知识分子靠着贩卖古典艺术苟延残喘;其二,在当代中国,古典艺术遭遇现代商业文化的袭击,难觅知音,更难以获得独立的生存空间。

在中篇小说《楚水》(1994)中,作者将故事背景置于日本侵华的20世纪30年代。现代知识分子冯节中恶毒庸俗、附庸风雅,居然靠着国难网罗家乡受灾的女人组成妓院。他从古典词牌中为妓院

及姑娘们取雅名,以贩卖中国古韵来取媚日本人和文化遗老们(如程老),苟全性命。迂腐可笑的程老更加道貌岸然,厚颜无耻,不在乎姑娘被日本人开过苞,只求在国人中第一;明明干着皮肉交易勾当,却要先弹琴、作画、题字来营造古典雅致的情趣。在此类知识分子眼中,国画中凝聚文人精神的植物成为婊子,体现中华文化神韵的书法则玷污了汉语历史。于是,中国古典艺术精神在现代中国文人身上彻底没落消亡了。

在当代中国,古典艺术遭遇现代商业社会与复制时代产品的冲击,古典艺术与古典艺术的传承者在当代社会曲高和寡,更奢谈与真正的知音相逢。在《卖胡琴的乡下人》(1994)中,在布满商业广告的城市街道上,有市场的是摹拟胡琴的电子机械产品电子琴。卖琴人弹奏《汉宫秋月》,一时曲高和寡,可弹奏《冬天里的一把火》,却引来围观合唱;对城市人来说,熟悉的是卡拉OK、KTV与MTV。卖琴人五指仙曾经风靡三百里水路,如今则落魄贫穷,在街头偶遇知音,却不敢承认真实身份。中篇小说《青衣》(2000)中,古典艺术不得不向金钱低头,艺术家不得不给老板赔笑。为了重返戏台再演嫦娥,一向冷傲的著名青衣筱燕秋,甚至主动扒光衣服,用性取悦老板。然而,老板要体验的是征服曾经崇拜的艺术家的快感,他很快发现筱燕秋的替代者——比她年轻漂亮的女学生春来。这是艺术家筱燕秋的个人悲剧,她痴迷于艺术角色,爱得自私而义无反顾,然而高高在上的是支配着演出舞台的背后出资人——老板。这也是中国古典艺术的现代悲剧,古典剧种京剧已经沦为金钱的奴隶,不得不服膺现代商业社会准则。

就价值维度而言,以古典艺术和审美趣味为代表的民族性,承载并反映一个民族的精神心理、文化传统和思维方式的普遍共性。它体现民族的生活形态与文化学术形态,影响民族生活与文化的现实形态,决定民族文化身份的合法性和民族形象的认同感^[7]。在民族艺术的现代转型和异代承传中,古典文化艺术成为装点私欲的门面,古典人文精神成为遥不可及的喟叹。与此相对,以现代商业和消费文化为代表的现代性,标举一种普遍化的生活方式、组织模式和思想理念,既带来社会体系的脱域重组、

时空维度的分区延展、社会关系的重新定序^[12]，也消解了民族古典艺术的仪式感、距离感和唯一性，形成商业资本对古典艺术的强力规训与无情碾压。古典艺术与商业文化的对抗冲突，民族心理与现代理念的纠葛矛盾，个体意识与权力体系的反抗规约，既是中国百年现代化和民族化过程中所面临或遭遇的根本性问题，也是毕飞宇小说中历史意识反思的核心性内容，并在其小说中得到希冀与焦虑、期待与怀疑、反思与解构、戏谑与嘲讽、抒情与议论等多重叙事呈现。

在对中国古典艺术的历史缅怀中，毕飞宇有意识地调整了小说的叙事艺术。其不同历史意识的小说，在叙事艺术上有所区别。在早期家族和民族史探寻作品（如《孤岛》《叙事》等）中，叙述人具有十分鲜明的个性，常常跳出故事叙事层，发表理性思辨式议论，使文本到处播散格言警句，闪耀深邃的思想光芒。在喟叹古典艺术没落的作品（如《卖胡琴的乡下人》《青衣》）中，叙述人虽然仍会跳出故事层发表议论，但其议论频率得到有意识的节制。同时，文本更倾向于以丰富意象营造古典氛围，以大量生动形象的感兴修辞取代理性思辨式的格言警句，富于悲剧美、自然美和素朴美。在《卖胡琴的乡下人》中，作者以第三人称限制性视角，借卖琴老头的个人感官，写出雪花纷飞中商业城市与自然乡村的感性之别。城里的雪散发着令人油腻的脂粉气：“华灯初放就下起了雪，霓虹灯的商业缤纷把雪花弄得像婊子，浓妆艳抹又搔首弄姿”^[9]；而乡野的雪充盈着令人亲近的天然感：“肥硕的雪瓣从天上款款而至，安详、从容。游子归来那样，也可以说衣锦还乡那样”^[10]。一正一反的比喻与拟人修辞格，形象写出卖琴老头对商业城市的内在拒斥，对宁静乡间的天然亲近感。在中篇小说《青衣》中，作者以日常生活经验和比喻式修辞，形象写出年老京剧演员的油尽灯枯，“他们的破身子骨全是沙漠，一盆水浇下去，不要说看不见水漂，就连‘啞’的一声都没有”^[11]；以旁观视角和类比式修辞，悄然道出筱燕秋减肥时的心酸苦楚和决绝无奈：“筱燕秋的身体的现在就是筱燕秋的敌人，她以一种复仇的疯狂针对着自己的身体进行地毯式轰炸，一边轰炸一边监控。减肥的日子里头筱燕秋

不仅仅是架轰炸机，还是一个出色的狙击手。”^[12]此类素朴晓畅的比喻手法和感兴修辞，充满浓烈的悲凉和默然的辛酸，悄然溢出文字本身的语义指涉和意象内涵，写尽古典艺术演员的酸楚无奈和落寞自知。在毕飞宇作品中，感兴修辞具有上下文语义互渗的魅力，富于暗示性、联想性与阐释性，追求感兴修辞与文本语义的相互暗示指涉，包蕴隐含作者的情感倾向与价值判断，使读者从注重语言修辞转向注重意义指向，进而标举一种不同于纯理性思辨的感兴修辞式叙事。

在探寻血脉家族史的作品中，毕飞宇多用理性思辨的长句，充满哲理性和抒情性；在喟叹古典艺术没落的作品中，他常用凝练隽永的短句，冷峻而不失洞察力。较之长句式的理性哲思，此类感兴修辞显得机智俏皮，充满想象力；这种感兴式智性叙事，比早期文本中理性思辨式叙事形象得多，生动得多。正是通过感兴修辞式叙事，毕飞宇加强了历史叙事的形象性和可读性，表达着对古典民族艺术的喟叹和古典文化精神的诉求。在历史意识的纵深反思中，毕飞宇不断探寻着民族历史之脉络与文化心理之病灶，寻求建构一种基于思想启蒙与现代理性的新历史意识。

三 民族文化心理的质询与立体讲述式叙事

探寻个人家族血脉与思索中华民族史，使毕飞宇不断走向民族文化心理结构的深处。在中西文化的比照中，他深刻洞察到中华民族个体主体性的缺失，指出中华民族的文化千年来就是一种政治文化，权力意识深刻规约人的日常行为方式与思维方式。“我们的身上一直有一个鬼，这个鬼就叫做‘人在人上’，它成了我们最基本、最日常的梦。这个鬼不仅仅依附于权势，同样依附在平民、大众、下层、大多数、民间、弱势群体，乃至‘被侮辱与被损害的’身上。”^[13]毕飞宇在多部作品中集中批判的对象，正是渗透到中国人血液中、使一个个鲜活的个体生命成为悲剧性存在的权力意识。

对民族文化心理的质询与剖析，可以追溯至毕飞宇 20 世纪 90 年代中期的小说《雨天的棉花糖》

(1994)。通过红豆的人生悲剧,小说呈现了“个体生命与现实、文化、习俗、家庭、社会等等方面的‘错位’,并在这重重错位情境中揭示了主人公人性变异、生命扭曲的悲剧命运的深层内涵”^[14]。这只是文本显性话语层面呈现出的主旨。在小说定稿时,毕飞宇将原文的第三人称叙事改为第一人称故事内人物叙事^[15]。这导致文本具有双重复线叙事结构——从“我”的叙事视角出发讲述红豆的人生故事,并穿插“我”与妻子的故事,以及“我”对红豆及其自身人生道路的悲剧性感受。“我”主动选择的所谓成功人生之路,亦不过是中华民族官本位文化心理结构的产物。成功者“我”与失败者“红豆”都是民族文化心理结构的傀儡,都是悲剧性的生命存在,其存在并非个的存在,而是类的呈现,是观念与思想的类的存在物。由此,在对中华民族文化质素的质询中,毕飞宇审视并批判民族精神结构中主体精神的缺失,对个体独特价值与尊严的普遍漠视,以及官本位权力意识对个体生命的压制。

中长篇小说《玉米》三部曲(2001—2002)与《平原》(2005),细致入微地写出官本位权力意识对日常生活无所不在的渗透。“人在人上”不仅是男性的本能追求,也渗透到女性的血液之中,潜移默化成为中华民族的集体无意识,模式化地镌刻成每个人的脑文本思想。《玉米》与《平原》生动细腻地展示女性在中国政治权力文化场域中的生存困境与悲凉处境。《玉米》中,父亲利用支书特权乱搞女人,出于对母亲的同情和支持,玉米恨父亲及与其有染的女人。她实施报复的对象不是权力的拥有者——父亲,而是权力的受害者——村里的女人。玉米最大的特点是“好强”:小小年纪懂得如何管束姊妹,建立家中权威;当父亲被革职、家庭一落千丈后,她将希望寄托在未婚夫彭国梁身上;希望破灭后,她寻找对象的唯一要求便是手中有权。她最终嫁给了糟老头革委会副主任郭家兴,再次和权力紧紧相拥。“人在人上”的心理,使乡村少女早早丧失了单纯与质朴、激情与理想,心甘情愿异化为权力的奴仆。《平原》中,下乡知青、年轻女支书吴蔓玲,亲切能干、肯干苦干,喊出“要做乡下人,不要做城里人;要做男人,不要做

女人”^[16]的口号,深受百姓爱戴喜欢。然而,她内心的隐痛则是为了政治前程,不惜自毁城里姑娘的漂亮形象,也搭上了自己的婚姻,迟迟未嫁。为了贴近百姓,她将自己弄得又土又丑、邋里邋遢;为了政治前程,她泯灭自己的性别,喜欢端方却不敢表白,靠养狗来满足生理与心理需求。玉米为了权力拿年轻身体作为交换,而吴蔓玲为了政治前途牺牲个人幸福,可谓表异而质同。贪恋权力使女人自我异化,使男人变态无耻。《玉秧》以20世纪70年代末期的师范学校为故事背景,精确写出权力斗争意识渗透到一代人的血液中,人际关系冷漠而残酷,人的心理变态而异化。“混乱年代”结束后,魏向东仍沿用政治斗争套路,在探秘他人隐私中,重又体验到权力的快感。单纯老实的玉秧不知不觉被他发展为告密分子。放寒假后,魏向东竟因“没有人向他汇报,没有人向他揭发,没有人可以让他管,没有工作可以让他‘抓’,生活一下子就失去了目标”^[17]。虽然“十年浩劫”已然结束,但暴力倾向和斗争思维却没有结束。由此,历史意识的纵深影响与权力思想的累积沉淀,持续蔓延到世态人情和日常生活之中。正如毕飞宇所说,“我们不能拘泥于所谓的‘十年’,不能简单地认同一次会议,一个政治人物的宣告,我们要从更为细小的地方认真细致地推敲我们的生活,我们的基础心态,我们的文化面貌。”^[18]

《玉米》三部曲和《平原》等当代历史背景小说,在叙述艺术上有意识摒弃西方经典现实主义小说“隐蔽式上帝”的叙述方式,而采用讲述口吻面向隐含读者讲述故事。在读者接受上,可以清晰地感受到叙述人面对自己讲话,文本话语层包孕叙述人—人物—隐含读者多极在场。在叙述风格上,毕飞宇小说发生明显的流变,由早期的理性思辨式叙事到诗性兼智性叙事转向质朴平实的立体讲述式叙事。这种叙事,突破一般小说叙事中人物之间的单极对话,是一种包孕叙述者、人物和隐含读者同时在场的多极对话。在《平原》中,这种立体讲述式叙事包括四个层面。其一,叙述者与隐含读者之间的潜对话几乎贯穿文本始终。《平原》开篇写苏北平原大地麦子黄了,“该开镰了。是的,麦子黄了,该开镰了”^[19]。“是的”这一回复语,使得不在场

的隐含读者立刻显身,接下来叙述人如深谙农事的老农面对隐含读者讲述割麦子的艰辛。其二,叙述人溢出叙述话语层直接指向故事中的人物,形成比较典型的讲述式潜对话。端方回家后沉默寡言,引起继父内心不满:“王存粮恨就恨他(指端方)这一点。你小东西偏着自己的母亲,咬人,提着烧火钳子冲过来,没事。你小子有种,有血性。可你不能三棍子、六棍子、九棍子都打不出一个闷屁来。就好像他这个当后爹的不是人,怎么虐待了你这个孩子了。”^[20]这种叙述人、隐含读者和故事人物均在场的立体叙事,突破传统叙事中仅故事人物对话的平面叙事,而具有空间化的立体特点,灵活生动,如在目前。其三,故事人物在内心对故事中他者说话,形成人物独白式潜对话。王存粮看到端方赤胳膊割麦子,心里又疼又气:“你一身的细皮嫩肉,还敢打冲锋,还敢打赤膊,作死!割麦子是能打赤膊的吗?那么多的麦芒戳在身上,不痒死你,不疼死你!王存粮原打算提醒端方一两句,看他骚得厉害,不说他了。”^[21]其四,故事中人物直接面对隐含读者说话,形成潜对话。王存粮在心里说过端方之后,接着叙述如下:“不说他,年轻人的耳朵反正也塞不进别人的舌头。由他去。由着他孟浪。到了明年的这个光景,他就没这么骚了,他吃馒头的时候就知道第一口往哪里咬了。——你胳膊粗,胳膊粗有什么用?”^[22]“不说他”“由他去”,其口吻犹如王存粮对着隐含读者边摆手边说话,末句又由“他”变为“你”,讲话对象由隐含读者转向故事中人物。此种讲述式叙事将叙述人、故事内人物与故事外读者勾连在同一叙述时空中,形成叙述者与隐含读者、叙述者与故事内人物、故事内人物与隐含读者和故事中人物之间的多极潜对话,进而突破通常小说的单一对话和叙述时空,缩短隐含读者与叙述人及人物的距离。在某种程度上,这种立体式空间化叙事借鉴了中国古代话本的叙事模式,显得摇曳多姿,生动活泼。立体讲述式叙事亦带来语言修辞的变化,使毕飞宇作品呈现出讲述体口语化特征,具有乡土气息,质朴生动,带有农民式的幽默与智慧。

伴随历史意识反思的深化,毕飞宇不断探索与叙事对象和叙事背景吻合的叙事方式,其叙事艺术

在流变中不断趋于圆熟,归于本真。在立体讲述式叙事中,他仍注意语言修辞的语义互渗,注重修辞与人物身份、历史背景之间的相互指涉。这种修辞已经超越一般修辞语单一的所指内涵,具有丰富的历史内涵与文化指涉,包蕴隐含作者反讽的价值立场与批判态度,关联着文本的主题意义,由此形成毕飞宇新时期小说别样的智性叙事。

四 历史意识与叙事流变的互动成因

整体来说,毕飞宇或借由寓言故事呈现历史哲思,或基于个人经验表现历史记忆,或经由家国情怀表达历史反思,或通过日常书写审视民族心理。由此,毕飞宇的历史意识向纵深演进,叙事艺术也逐渐发生嬗变,二者之间呈现出彼此彰显的互动图景与前后关联的张力关系。在毕飞宇的小说创作中,历史意识大致涉及血脉族谱、古典艺术和民族心理三个面向,经历了从显在到潜在、从思辨到讲述、从宏大到个体的演进。从知识分子的批判立场出发,毕飞宇以理性思辨式叙事审视历史现实,探寻个人血脉史和家族史,并勾连中国现代民族史;以感兴修辞式叙事观照古典艺术,喟叹中国古典艺术及其精神的现代没落;以立体讲述式叙事审视民族性,质询并批判中华民族的文化心理深层结构。三者之间既有显性差异又有内在关联,大致呈现为同一对象的不同维度和层次,指向历史意识的现实层面、艺术层面和精神层面。毕飞宇小说中历史意识的三个面向并非泾渭分明,而是交叉互渗,具有一定的内在逻辑关系。其中,血脉族谱是历史意识的日常化和人格化,昭示着其小说中历史叙事的起点与广度;古典艺术是历史意识的审美化和精英化,反映出其小说中历史叙事的节点与力度;民族心理是历史意识的集体化和模式化,标举着其小说中历史叙事的原点与深度。毕飞宇小说中的历史意识起于个人血脉史和家族史的探寻,关注历史本体的存在形态与历史造成的创伤记忆,悲叹古典艺术的生存困境与民族精神的失落,进而烛照民族心理的深层结构及其规约下个体生命的悲剧命运,显示出较为清晰的系谱构成,表现出比较明

显的先锋性态势、深刻的历史批判性和深切的悲悯情怀。

对历史意识的颠覆性逆写与反写，对历史问题的新历史主义见解与洞察，对先锋文学的世纪性反思与转型，对古典叙事的创造性挪用与转化等，在相当程度上不仅是毕飞宇小说创作中个人化的叙事景观，也是当代先锋派作家创作中普遍性的书写现象。比较而言，与莫言、余华、格非等作家同样秉持新历史主义意识展开历史叙事略有不同，毕飞宇的小说普遍在历史传统与民族精神的维度中观照世态人情，对历史问题葆有强烈而持续的兴趣，对中国古典艺术的现代性遭遇和民族性危机充满深沉的忧患意识，对历史洪流中个体生命的生存困境饱含深切的悲悯情怀。如此种种既体现毕飞宇作为当代知识分子的使命担当，也使其小说在坚硬思想外壳下流淌着温情。通过多维度的历史反思和多层次的民族创伤书写，毕飞宇的创作深化了民族的和民间的创伤记忆，艺术再现出中国古典艺术的现代困境及现代突围的艰难，还深刻揭示出民族文化价值的单一化和个人主体意识的缺失，期冀重塑现代民族精神品格和多元文化价值。

就微观而言，历史意识的反思背后和叙事艺术的深层流变，映射着毕飞宇从抽象到具体的个人历史观与从先锋到本真的叙事观。毕飞宇强烈质疑历史书写与历史建构的客观性与公正性，深度反思历史意识和民族心理对个体自我的规训与形塑，瞩目历史进程中的个体权利与意志自由，呼唤自我意识和主体精神觉醒。在某种程度上，经由历史意识的反思和现代性的探究，毕飞宇的思想接续五四文化精神的多维性和新时期启蒙理性的复杂性，关联着西方个人主义的多样性和现代启蒙理性的悖论性。在对历史意识的持续关注和历史问题的纵深开掘中，毕飞宇不断探寻与叙事内容契合呼应的叙事策略。不同维度的叙事对象、持续发展的文学理念与艺术趣味，影响了其小说叙事策略的整体采用，从而导致其小说叙事艺术的世纪流变。一如他所言：“必须承认，经历过现代主义的洗礼，我现在迷恋的是古典主义的那一套。现代主义在意的是‘有意味的形式’，古典主义讲究的则是‘可以感知的形式’……古典主义实在是货真价实。”^[23]在其小说

叙事艺术的流变脉络中，既有以现代主义和现实主我为代表的西方外来因素，又有以古典文学和现代文艺为核心的中国传统资源，还有以乡土文学和通俗文学为底色的民间传统文艺。通过借鉴西方现代文学和先锋叙事艺术，经由返归中国古典文艺和民间传统资源，毕飞宇创造出智性审美的叙事艺术和立体多元的讲述技巧。

就宏观来说，毕飞宇小说中历史意识与叙事流变的张力互动，既受社会思潮与时代话语的强力规训，也有意识形态与诗学观念的反拨逆写。五四新文化运动前后，凸显个性觉醒的个人主义观念与高扬主体精神的人道主义、融入世界的新历史意识，悄然大规模进入中国知识谱系和文化场域，强烈冲击着传统的集体主义和旧的历史循环观：“以西方的个人主义来取代中国传统的集体主义，就是陈独秀 1916 年开始倡导新文化运动的主题。”^[24]伴随 20 世纪中国社会境遇、时代主题和历史话语的变化，来自西方的多维历史意识与个人主义概念进入中国场域时经历本土化改造和跨文化误读，历史意识的内涵逐渐衍化变异，单维度的一元进步观成为时代主流，个人主义的含义逐渐降格贬低，成为自我中心和自私自利的污名化代名词。事实上，“进步只是一个更大的轮回之圆环上的一个极短的直线时段，是一段有限的时期内的编年史的观念”^[25]。在历经社会运动和思想批判之后，丰富多维的个人主义和多元复调的历史意识如同随手可捏的橡皮塑泥，在权威政治话语、官方意识形态和主流诗学观念合谋之下，被悄然挤压成庸俗自私的能指符号和一元单声的话语想象。在这种宏观社会思潮与意识形态话语的规约下，毕飞宇早期小说洋溢着浓郁的个人思辨色彩，借鉴西方先锋手法叙写 20 世纪中国历史，以私人化的玄学思辨逆写官方化的历史意识，高扬个体生命的主体性。如果说 20 世纪 80 年代的先锋小说是当代作家面对“先进”的西方文学而生的现代性焦虑的产物，那么 90 年代中后期以降当代作家向后撤退，转身向中国古典资源寻求养分，则是全球化浪潮中当代作家自觉探寻中国文学所属文化身份的明智举动，是文学趋同语境下探寻中国文学异质性和独特性的理性选择。自 21

世纪以降,毕飞宇小说创作转而借鉴古典叙事资源,逐渐退去坚硬的思想棱角和锐利的叙事锋芒,从关注艺术形式的“有意味”转向追求与叙事对象圆融的“可感知”的叙事艺术,通过人物书写、性格塑造、叙事回归、修辞转换等方法返归本真。总之,毕飞宇的小说艺术具有高度的辨识度,以返归本真的叙事姿态拓展了当代文学的既有边界。

结 语

宏观而言,毕飞宇小说中的历史意识经历了从大写真理到小写真理的嬗变,从宏观抽象社会历史观到多元具象社会历史观的转换;其叙事艺术经历了从宏大叙事的逆写反写到微小叙事的正写详写的更迭,从历史哲学式的先锋超验到现实主义式的返本归真的流变。在逆写历史和书写世情的过程中,他逐渐舍弃抽象的历史哲思或个体的主观抒情,有机融会世俗现实、历史哲学、社会批判与日常生活,赋予审美主体以现代理性、现实观照与政治批判,使其摆脱浪漫主义的主观想象、现代主义的内在忧郁、先锋主义的自我实验或现实主义的经典规制,形成历史现代性与审美现代性、启蒙现代性与思想现代性的交相辉映。

伴随历史意识的反思和叙事策略的演进,毕飞宇小说的叙事修辞与情感基调也发生比较明显的嬗变。在毕飞宇的各类小说中,叙事视角从故事外第三人称到故事内第一人称,并逐渐转向立体讲述式叙事;语言修辞从抒情式长句和说理性警句逐步向讲述体口语过渡;小说的感兴修辞与文本意蕴、人物身份和历史背景相互指涉,包蕴并隐含着作者的情感倾向与价值判断或主题意义。毕飞宇小说对历史意识的探寻反思经历了降格深化和祛魅求真的整体流变,其叙事情感由主观抒情向客观冷静嬗变,叙事语言由华丽多变向质朴本色转变,叙事文风由抽象思辨向朴实本真演进。整体来看,历史意识与叙事流变的张力互动,使毕飞宇小说呈现出智性与诗性兼顾、思想与审美交融的叙事特色。

[本文系教育部人文社科基金青年项目(项目编号15YJC752031)的阶段性研究成果]

[1] 参见葛红兵《文化乌托邦与拟历史——毕飞宇小说论》,《当代文坛》1995年第2期。

[2][5] 海登·怀特:《叙事的虚构性:有关历史、文学和理论的论文(1957—2007)》,罗伯特·多兰编,马丽莉、马云、孙晶妹译,第341页,第342页,南京大学出版社2019年版。

[3] 毕飞宇:《慌乱的指头》,第344—345页,华艺出版社1995年版。

[4][9][10] 毕飞宇:《祖宗》,第114页,第223页,第223页,中国华侨出版社1996年版。

[6][11][12][13] 毕飞宇:《沿途的秘密》,第27页,第217页,第225页,第22页,昆仑出版社2013年版。

[7] 谭好哲、任传霞、韩书堂:《现代性与民族性:中国文学理论建设的双重追求》,第28—29页,社会科学文献出版社2005年版。

[8] 安东尼·吉登斯:《现代性的后果》,田禾译,第14页,译林出版社2000年版。

[14] 吴义勤:《告别虚伪的形式》,第146页,山东文艺出版社2004年版。

[15] 莫言等:《写书记》,郭凤岭编,第178页,金城出版社2011年版。

[16][19][20][21][22] 毕飞宇:《平原》,第48页,第1页,第6页,第8—9页,第9页,人民文学出版社2012年版。

[17] 毕飞宇:《玉米》,第227页,人民文学出版社2013年版。

[18] 参见毕飞宇、汪政《语言的宿命》,《南方文坛》2002年第4期。

[23] 毕飞宇:《小说课》,第197页,人民文学出版社2017年版。

[24] 李泽厚:《中国现代思想史论》,第11页,天津社会科学院出版社2003年版。

[25] 耿占春:《叙事美学:探索一种百科全书式的小说》,第210页,郑州大学出版社2002年版。

[作者单位:华中科技大学人文学院中文系、
中国当代文学写作研究中心]
责任编辑:罗雅琳