

毕飞宇, 1964 年 1 月生。江苏兴化人。著名作家。南京大学教授, 江苏省作家协会副主席。20 世纪 80 年代中期开始小说创作, 长篇小说《推拿》获得第八届茅盾文学奖, 短篇小说《哺乳期的女人》获首届鲁迅文学奖, 短篇小说《玉米》获第三届鲁迅文学奖。代表作还有《青衣》、《平原》等。

【宁距离】

毕飞宇： 我渴望做有宽度的作家

□ 范 宁



范宁,80后,武汉媒体文化记者。来自三湘四水,遍访文化名家,问道、修业、解惑,从文化的视角看世界,乐得其所。

范宁



2000年前后,我买了一本书名叫《青衣》的小说集,作者是毕飞宇。当时我已经在文学史教材上读过他的《哺乳期的女人》,但没有留下太深的印象。我也并不知道,电影《摇啊摇,摇到外婆桥》的编剧就是他。选择《青衣》的原因,纯粹因为彼时我对传统文化莫名的倾慕之感。我猜测,这可能是一个有关京剧、传奇和旧光景的作品。

读过《青衣》的人就会知道,这个故事的内容,与阅读期待完全不是那么一回事。但它让我惊讶、喜欢而且回味无穷。《青衣》写的是一个当代的故事,但女主人公其实一直活在戏中。为了戏,凡尘肉身显得微不足道,可以用来置换一切;为了戏,人物命运变得波澜起伏,可以承载一切非常。故事的肉身是现代的,灵魂却是古典的,最后筱燕秋站在雪地里咿呀地唱,古典的灵魂破碎在沉重的肉身里,就成了诗。

毕飞宇的小说里面是有诗的。当他来武汉参加“春秋讲学”活动,我与他面对面的时候,我确认了这一点——他曾也是那火热时代诗潮中的短短一行。我跟他聊起小说《发声训练》,聊起音乐和节奏,我就知道,他的小说里一定有诗存在。这一点我十几年前读书的时候,有过隐约的感悟,本科毕业时我的论文就是《论毕飞宇小说的诗性叙事》,从他的语言节奏、故事张力、叙事激情等方面,我读到了诗的韵律。

用诗的方式,可以重观毕飞宇的小说(近几年来,有不少对他作品的评论,屡次接近了这样一种视角,论者关注的,多是毕飞宇的语言,以及语言背后的张力,而它们的本质,我觉得是诗)。诗人和小说家不一样,小说家愿意退居幕后,而诗人总是站在台前;小说家推演着人世的棋盘,而诗人挥舞着

语言的利剑;小说家冷静,而诗人充满激情。我们在毕飞宇小说中读到的那些美妙而充满个人体验的、陌生化的甚至异化的文字,常常不是人物在表演,而是毕飞宇在私语。

那么,《青衣》之后,踏上《平原》,带来《玉米》、《玉秀》、《玉秧》三姐妹,最终名起《推拿》的毕飞宇,还那么有诗意吗?这是我所不确定的。采访也围绕诗与小说而展开。

—

采访毕飞宇,我有几个收获,第一知道了他曾写过诗,第二知道他曾经进行过专业的声乐训练,挺好,至少我知道,他的一些作品是如何诞生的。

范宁(以下简称“范”):您曾经有个短篇让我印象深刻,叫做《发声训练》。从那个小说的叙事中,我发现您的作品有很强烈的节奏感,诗的节奏感。您自己有没有这种感觉?

毕飞宇(以下简称“毕”):有,有!语言的节奏感对我来讲是个重要的事情。

虽然我现在成了一个写小说的人,但是在写小说之前,我做过两件事。这两件事对我的语言形态有影响。第一,在读大学的时候,上个世纪80年代早期,在中国的诗歌大潮里头,我写过一段时间的诗歌。虽然诗歌写得不好,但是诗歌的生命就是节奏,写诗歌是一种训练,无论写得好不好,那种节奏感会自然地植根于语言当中。第二件事,是我在1990到1991年,真正花了一年多的时间,专门去学过声乐。学声乐对我的语言的节奏帮助就更大,因为声乐的命根子是呼吸。那么语言的节奏到底是什么?学过声乐之后,我明白了这个道理。无论从一个创作者来讲,还是对接受者来讲,节奏是有规律的。

这种节奏其实就在我们的呼吸里面,无论我们写还是我们读,都是在一呼一吸当中完成的。语言的节奏说到底就是呼吸的节奏,语言的节奏从本质上讲就是生命的节奏,否则你这个节奏靠什么去形成,去判断呢,对吧?

所以,语言的节奏对我来讲,不是一个在盲目的写作中产生的一个盲目的结果,它是一个在清晰的写作当中产生的一个清晰的追求和清晰的结果。

范:后来有些评论者认为,您对于语言的节奏,那种非常恣肆的描述,会影响到您的作品,尤其是长篇的时候,会对结构产生影响。

毕:不会。每个作品有它的特点,可能也有它的不足。所有作品的不足,只是与这个作家的先天气质和努力方向有关。作家的长处不会带来不足——这个话是不通的。比如说,红楼梦的语言节奏就非常好,也有人认为红楼梦只写了一大半,看不出它的整体结构了,但仅仅从前八十回已经可以看出,它的结构还是很有效的。所以我不太同意这个说法。

范:我每次看您的作品都觉得很惊叹,比如《楚水》,有一段写一个老头去嫖妓,前面用很长的文字铺叙,最后老头对妓女说:“你是一把好琴。”还有《青衣》再到《推拿》,那些大段的富有张力的语言是怎样写出来的?

毕:这是自然而然的。打个比方,比方说C罗踢足球,或者张继科打乒乓球的时候,他处在一个比赛或者竞技的场景中,生命力的迸发是非常集中的。但你让他吃饭、逛街、洗澡都是那样的节奏,这个人会死掉的。他不可能。

对我来讲,写作就是写作,生活就是生活。在生活当中,我尽可能把自己的节奏放得非常慢,然后让自己处在一个稀释的状态下。等到创作灵感真正到来的时候,集中起来,在尽可能短的时间里,把自己的能量迸发出来。但是在迸发能量的过程中,早期和现在又有所区别。早期的时候,伴随着文学的呼吸,有时候心跳会加快,显得过于亢奋。现在年龄毕竟到了,人也处在一个相对成熟的阶段,无论我怎样去喷发我的生命力,呼吸和心跳相对来讲,是平稳的。这是写作积累到了一定经验之后,才能做到的一个状况。

范:那您写作过程中,是不太喜欢被打扰的吧。

毕:我写作的时候是绝对安静的。即使我太太我儿子进我的书房,都要敲门。前两天我接受采访的时候,还说过这样一句话:在我平静的时候,我就是个很平庸的人;当我的心静到一定的地步,我的能量自然而然就出来了。对我来讲,平静是件非常重要的事情。

范:那上世纪80年代,您说的在校园里写诗歌的时候,那时的状态是什么样的?

毕:写诗的状态,其实我并没有做好一个判断,自己有没有诗歌的才能,我不知道。

因为年轻嘛,年轻的特点就是时髦。我们那时候的时髦不是体现在衣着上,是体现在诗歌上。一个中文系的大学生怎么能不写诗呢?就这么简单,它就是精神上的一个时髦。既然大家都写,那么我也就写,写了之后身边的同学觉得我写得很不错,那么我就真的以为自己很有才华了,就一直往下写往下写。随着年龄的增长,长大了以后,我发现其实在诗歌上并没有什么才能。

范:您当时写的都是哪一种类型的诗歌?

毕:现代主义,意象类的那种。每天一下课,蹲茅坑,在操场上散步,脑子里边每天在寻找意象。就像海子那样,在寻找他的大地和麦子。

范:这个我深有感触!

毕:你也有感触是吧?虽然我在诗歌上远远没有海子那样的才华,但是我所做的方向是差不多的。

范:我在大学的时候也喜欢写。我脑子里开始想着要写一个,哪怕是叫做诗的东西的时候,我就试图去寻找一些意象去表达我的想法,最后诗写完以后,可能就是一个意象的堆砌了。

毕:对对对,虽然我们受到的诗歌教育告诉我们,诗歌可以抒情,可以这样,可以那样,但实际上,我们处在那样一个环境底下,完全是偏执的意象狂,整天在寻找自己的意象。

范:诗歌除了对您写小说的节奏有帮助以外,还有一些怎样的帮助?

毕:还有一个帮助就是,由诗歌出发,知道自己没有诗歌的才能了,就转而关注诗歌理论;由诗歌理论出发,开始走向了美学;由美学出发,开始走向了哲学阅读。从诗歌开始,一层一层不停地在路上

拐弯，像迷宫一样，拐到了哲学阅读上。我觉得走到了哲学阅读的时候——虽然在今天看来，我的哲学修养几乎等于零。但是我依然认为——那段时间的哲学阅读，为我后来的写作，尤其是40岁以后的小说创作打下了一个很好的基础。那就是，我依然可以保持我的小说的深度模式，这个我觉得是宝贵的。

范：就说您在审视一个题材的时候，是尽量地把它往本质上去想？

毕：对。我到了武汉以后，特地抽出时间来，去拜见了邓晓芒先生，他还送了我一本书。

范：实际上哲学并没有留给您多少理论和方法，但是它留给了您一个模式。

毕：对，它留给了我一个可以跳出形而下的可能性。小说是一个面对形而下的工作，但是如何站在形而上的高度，去审视自己形而下的工作，我觉得依然是有意义的。回过头来，我并没有觉得，啃了一些读不懂的作品，完全是白费力气的，它还是有点意义的。

二

从诗歌谈到形而上和形而下，毕飞宇也解读出，自己是如何从《哺乳期的女人》到《上海往事》，再到《青衣》和《推拿》。越来越形而下，也就越来越形而上，这话说起来挺拗口，但这是一种路径。在这种路径中，毕飞宇跳出诗人模式，跳出形而下，开始走向深度，于是《青衣》成为一个拐点。

范：所以您的大量的叙事，还是带有诗人的气质，并非人物在说话。

毕：这个可能跟我早期接触西方现代主义小说有关。我们这代人开始写作的时候，不是从现实主义进入文学的，而是从现代主义进入文学的。现代主义的作家，也就是叙述主体，在叙事中所占的比例是巨大的。

现实主义的写法是写作隐身的，呈现客体，作家在作品中是看不到的。而现代主义是个人主义非常强烈的写作风格，特别强调叙事的个人性和个人立场。从我第一天写小说开始，就偏重叙事而不偏重描写。原因就在这儿。

范：这种叙事给您提供了非常大的写作空间，您可以用叙事的方式去结构整个小说，而不一定非

得需要一个故事或者是性格？

毕：对，我只能这么说，无论是以叙事为主，还是以描述为主，都不是万能之策。叙事有他强烈的个性风格，叙事也有其明显的缺陷，就是它的客观性；描写也有其长处，就是能强化作品的客观性，但是他的缺点是什么呢，缺少个性气质，缺少风格。你很难说哪一个更好。说白了，小说的一万种写法，没有最好的，唯一最好的，就是最适合你个性气质的写法。

范：《青衣》描写人物个性恰恰是非常强烈的，通过个性来推动故事发展。

毕：《青衣》是我一个标志性的作品，这个标志性并不意味着它好，它不是，它就像是大街上十字路口的一个建筑，地理位置很特殊，到了那里之后，你拐弯了，跟这个建筑物好或不好没关系。

我写《青衣》的时候已经35岁了。那一年，一个35岁的中年人，在他二十多岁的时候开始起步，那么强调叙事，那么强调个人特征，写了那么长时间了，他的内心一定会有一些变化。这个变化，就是做出一个文学策略的调整，把小说从强调叙事，转为强调人物。这时，作品当中就会产生另外一股力量，和作家相抗衡，那就是作品中的人物。

《青衣》之前我没有这样的负担，我驰骋我的语言，一切都是我说了算的。到1999年我决定写《青衣》的时候，我发现，这个人物不是你的儿子，更不是你的孙子，他是作品中的主人公，他有权力和你掰手腕的。所以我告诉自己：你要调整你自己，你在作品当中是有对手的。

说起来，这是个非常简单的事情，但其实跟一个作家的成长史是有关系的，你只有写到35岁了，你才能明白，哦，小说不仅仅是要叙事，小说还要写人物。说到这里我想告诉你的是，严格意义上讲，作品的客观性更强的，不是《青衣》而是《玉米》，因为有了《青衣》的实践，到了《玉米》的时候，我作为一个小说家，我的妥协性更强了。妥协性更强，听上去是一个消极的说法。其实对一个小说家来讲，尤其是由现代主义入手的作家来讲，是艺术上大踏步的前进。

范：看来我的感觉还是对的，之前我一直在读您的作品，感觉到了《青衣》的时候，有一个很大的变化。如果您仍然保持原来的风格，不着重写人物

的话,筱燕秋结尾的时候,绝对不会站在雪地里,自己在那儿唱,身子下面一股血流出来。

毕:对,你说得特别对,小说的结尾其实特别有意思。任何一个小说的结尾,都特别有意思。一个作家的创作动机,很多时候就由小说的结尾体现出来的。我指的这个体现,说的是这样一件事情,就是最后一笔,落在谁的身上。在我的大部分作品里面,小说的结尾,其实落在我自己身上。但是因为有了筱燕秋,因为有了《青衣》,所以小说的结尾和我以往的作品不一样,没有落在自己身上,而是落在他者的身上。

范:我特别想听听您对《楚水》这部小说的看法,当时是怎么想到写这样一部小说的?

毕:《楚水》其实跟莫言有很大的关系。1986年莫言发表了《红高粱》。莫言曾说,他写《红高粱》是因为不服气,有些人说他们这些没有经历过战争的人根本没法写战争,所以他写了《红高粱》。我觉得这个对我的启示很大,莫言没有经历过战争,但写了《红高粱》,那我也没有经历过战争,我也可以写战争。所以我就特别想写一个战争题材的小说,最好是抗战时期的一个小说。

可是你也知道,如果我写战争小说的话,像以往的战争小说,是写两个民族军队之间的斗争的话,那样的小说已经很多了。莫言写的战争小说是在写人的生命力,我就觉得,能不能通过抗战的题材,来写一下本民族的文化形态问题呢?由文化形态出发来写战争,好像我以前没怎么读到过。这个一下就给了我很大的启发。

所以,你看我写的虽然是抗战时期的事情,但是涉及到的人,都是当时乡野的那些文化人。在战争来临的时候,他们不是由于战争带来的外部的一些变化,而是他们内心的一些变化。他们觉得似乎是自己的文化根基,在这种战争面前,要被摧毁了。然后在摧毁之前,他们内心的文化骄傲,在支撑他们。其实就是这么一点动机,具体怎么写,写什么东西,我真的不知道。

可你别忘了,《楚水》是1991还是1992年前后写的,那时候我才二十六七岁的样子,那个年纪的作家有特别大的一个特征就是极度自信、极度狂妄,从来不会去考虑这个作品我能不能拿捏,我能不能把

它掌控好。动机一旦产生,就会有强烈的创作欲望。事实上,《楚水》这个作品在我看来,没有做任何热身,在没有任何准备的情况下,我就上场了。要是用今天的眼光来看,可以挑出它内部许许多多的问题。但同时你也不得不承认,那就是一个人在年轻的时候,在特有的自信和生命力的推动下完成的作品。

我觉得那个时期的创作是很有意思的。我还记得,大概在1994年,我三十岁的时候,我写了一个《上海往事》,张艺谋把它拍成了《摇啊摇,摇到外婆桥》。张艺谋请我写这个剧本的时候,我大概写到第三稿、第四稿了,上海我都没去过。我对上海一无所知。可是就是因为张艺谋请我写了,我就有勇气把这个活接下来,我就有勇气把它从头写到尾。很奇怪,这似乎是不符合创作规律的一件事情。可是那时候就是这样的,在那个年纪,就那么干了,也挺有意思的。

范:您说一下《上海往事》在那时候怎么个有意思法?

毕:我对上海一无所知啊,什么都没有,而且写的还是一个跟黑社会有关的东西。我,1964年出生的一个人,哪里还有什么黑社会啊?根本不知道,就是敢。

所以,年轻时候的自信也好,盲目也好,在今天,我愿意把它看成是一种很特殊的美学冲动。就想表达,就是一种很蛮横地表达欲望,所向披靡。类似一个力量、速度都很好的110米栏的运动员。他很可能在跑动的过程当中,把10个栏全部踢翻,但他就是可以冲到终点。不是像刘翔那样,每个栏都恰好从栏背上跨过去了。不是那样。那时候我们还不具备这种既保证速度又节省能量的跨栏方式。跨的时候,脚会把每个栏都碰倒,但是坚信,没有一个栏会把我绊倒,没有一个栏能让我停下,就是那样很蛮横地跨过去了。

范:那您现在怀念那个时候的状态吗?

毕:怀念!没有一个作家不怀念二十多岁时的创作状态,我认识那么多的作家,无论作品写得好或不好,每个人都怀念那个时候。许多艺术家经常说“老悔少作”。我从来没有后悔过我年轻时候的作品,它无论有怎样的毛病我都觉得那个时候是宝贵的。

三

凭借长篇小说《推拿》，毕飞宇拿下一座茅盾文学奖奖杯。他说，他与小说中的盲人相处了五六年，但是书中并没有原型。

范：像《推拿》这样的小说灵感，您是怎样捕捉到的？

毕：严格意义上讲，不是我自己捕捉到的，是在盲人朋友一而再再而三地要求下，产生了这样一个作品。当然，如果仅仅是他们的要求，我想我依然不会写，他们差不多前前后后跟我说了一年多。有一天，我觉得可以尝试了，说起来好像是一个命题作文。还是我跟他们相处的时间太久，慢慢地，他们的生命形态和我的生命形态有重合，我觉得可以同呼吸共命运了，这种感觉有了，我就觉得可以写他们了。

范：您之前和盲人相处了多长时间？

毕：到我写《推拿》的时候，大概有五六年时间。这五六年里只要我在南京，基本上我们每天都在一块儿。我要感谢一个事情就是，我从一开始认识他们，跟他们接触的时候，是去放松肌肉和治疗颈椎病的。换句话说，我从一开始就不是冲着去感受他们，去写一部小说，扒他们的底，不是这样一个目的。我要感谢这样一个动机，自然的，生活形态的。否则这个小说可能就写不了了，即使写出来也不会是这样一个样子。

当你进入他们生活的时候，是非生活形态的。这里面有一个辩证法，以生活的形态，最后走向小说，这个小说有可能是成功的。以小说的姿态和小说的目的，去走向小说，可能适得其反。所以我要感谢我的动机，那么生活化，那么日常，保证了我们之间的关系是生活的关系，而不是勘探与被勘探的关系。

范：那您对于这些盲人内心世界的把握，都是在日常接触中完成的吗？

毕：对，我觉得在日常生活当中，相处了以后，最关键的一条，我觉得我领略了他们的情感方式和内心的逻辑。其实我小说里写的所有故事和许多细节，都是我自己在书房里想象出来的，我为什么敢那么写，我为什么能产生这样的想象，因为我觉得他们内心的逻辑，我把握住了，我找到了一个想象的方向。如果我没有走近他们，对他们内心的基本

逻辑不了解的话，这个想象的方向可能就会出偏差。这点非常重要。

了解一群人，了解一个人，把他们的生活了解了，然后再按照他们的生活去写作，这不是写小说，这是写新闻，或者说这是照相。小说是什么，了解了一个人或者一个群体内部的运作方式，或者他们精神上的软件，依照这样的方法去想象，这才是小说。

范：那您所了解到他们的逻辑是怎样的？

毕：他们的逻辑有一个基础，就是不相信、怀疑，这是他们行为和性格的出发点。这个怀疑不仅仅是哲学上的，还是性格中的一个部分。

《推拿》里面的故事发展，有一个动力，就是盲人与盲人之间，始终都是怀着理解的方式去谈，而最后都错位了，一个又一个的错位，为这个小说的故事提供了能量。为什么会这样，这个错位是从哪儿来的？与他对这个社会的不信任，与他的多疑是紧密相关的。他的理解，其实最后只是一个错觉。所以这是一个残疾的认识世界的方式，所以他是盲人。

范：就是因为他所相信的东西，其实是错误的东西，然后这个刚好和别人所相信的东西不一致。

毕：对，他永远踩不到点上，由此构成了《推拿》这个故事的能源和动力。

把这个问题放大一点看，采取一个象征主义的接受方法，其实这何尝不是我们人生的处境呢？我们每个人，即便不是盲人，我们时刻在理解这个世界，时刻在理解他人，谁又能告诉我们，我们的理解就是对的呢？谁又可以否认，我们人生当中一个一个的事件，不是以误解开始以误解收场的呢？其实也是一样的。

范：言者无意，听者有心，可能你想的是这样，别人理解的是那样。

毕：对，人生的悲剧性可能就在这儿。

四

在城市文学并不太发达的中国文学中，毕飞宇所书写的城市确实令人瞩目，但就在人们开始关注他笔下的城中万象时，他忽然走向了《玉米》和《平原》。结果之一，便是人们习惯性地认为，毕飞宇是一个乡村叙事的作家。事实上并非如此。

范：您怎么样把握自己对城市叙事和乡村叙事

的两个方向？

毕：这里面有个很无奈的地方。我写了那么多的城市，大家却容易记住我的乡村叙事。还有，我写了那么多的男性，大家却只记住了我写的女性。比如《端方》和《青衣》里面，那么多的男性，大家不太提。城市文学方面，《青衣》倒是被提起得比较多。

说起这个来呢，我就想告诉你一件事情，其实我一直渴望自己能成为一个有宽度的小说家。这个“有宽度”指的是什么呢？就是他的笔既可以涉及城市，也可以涉及乡村；既可以涉及男性，也可以涉及女性；既可以面对风俗，也可以面对思辨。我渴望自己能够成为一个更宽广的作家。

范：在我学习的经验当中，专业的评论者可能会习惯于更多把阅读和思考引向中国的乡土文学，包括现在很多文学评论的视角也是来自中国的乡土，一说要回到传统，回到根源的时候，就回到乡土了。所以很多评论认为，中国还没有特别好的城市文学，这样很容易就把作家对于城市的描述给掩盖了。

毕：对，容易遮蔽。但尽管如此，我还是想要说，在我的下一部作品当中，我还是愿意像《推拿》这样，还是愿意站在城市里面。为什么呢？因为我觉得，面对城市这个话题，虽然《推拿》是一个城市题材的东西，但它毕竟是一个另类的、非主流的城市，因为盲人的特殊性。所以我一直努力在进入一个相对更加主流的城市社会，在尝试。会是什么样的？这个我不透露，我跟谁都不透露，但一定会是这样一个东西。

范：关键还有个问题就是，您在《青衣》和《推拿》之间，您还写了《玉米》和《平原》，所以大家又很自然而然地把目光又投回乡村了。

毕：面对遮蔽这个问题，一个作家最理想的状态是，他后面的作品在遮蔽前面的作品。我觉得这样是最好了，这说明他在成长啊，他后期的作品依然有生命力。我觉得作家最悲催的就是，一个作家写了一辈子，所有的作品都被早期的一个作品所遮蔽了，我觉得这是一个作家的悲剧。假如我的下一部作品，把我前面的《推拿》啊、《青衣》啊、《平原》啊、《玉米》啊都遮蔽掉，我会觉得非常光荣。

范：那《平原》和《玉米》当时是怎么想着写的呢？我有一点毫无来由的感觉。

毕：其实是有来由的，你别忘了，《青衣》写完了之后，我有13个月没写一个字。这是一个漫长的空档期，我觉得所有的《玉米》的来由，都在这13个月里面，面对自我时候的很复杂的内心转换。

当然我今天不可能把我的内心转换一五一十地说给你听，也没那么清晰。但是我想告诉你一个结果，正因为有了那13个月的停笔，导致了后面的无缘由。你看到的仅仅是一个逻辑的结果，所以你觉得无缘由。可是你想想，我13个月什么都没干，一个字也没写，一个字也没读。我整天在那儿面对自己的时候，内心肯定是有有一个很完整的逻辑程序，对吧？

《青衣》写完的时候已经是2000年了，2000年的文学热点是城市里面的一帮年轻女作家兴起了，像卫慧啊，棉棉啊，新新人类啊，身体写作啊，这些概念都出现了。在这样一个大的背景底下，我决定往相反的方向走。

第一，一群年轻作家，城市文学非常兴起的时候，整个中国都风靡城市文学，我特别渴望到乡下去。这是一个逻辑关系。第二个逻辑关系，身体写作已经开始了，有关情感的描述开始往粗线条走了，我就特别渴望写一个细线条的情感。第三个，身体已经大张旗鼓地进入了文学，反过来，我谈一谈情感。

玉米最后出现的时候，她建立了这样一个概念：乡村的、细腻的情感故事。这个大方向不就有了吗？当然最后玉米这个形象跳出来，有一天我突然想到要写玉米，我在访谈里也多次说过，要归功于臧天朔的那首歌——“如果你要身体好，就要多吃老玉米”。当我脑子里整天在想象田野里的爱情故事的时候，正好看到这首歌词里的“玉米”两个字，在屏幕上滚动出来的时候，为爱情而生的乡村姑娘玉米，很自然地就在我的脑子里，她就敲门了。

我写小说的体会是，至今为止，我没有去敲过房门。永远都是小说中的那些人物，过来敲我书房的房门。他们一定会来敲门的，我就等着他们。因为要我去敲门的话，我不知道应该敲哪一扇门，我不知道哪一扇门里面是书库，哪一个门里放着水泥，我根本不知道。所以，我愿意等待。

范：那《平原》是之后的作品。

毕：《玉米》写完之后，我就有写《平原》的欲望了。无论是文化形态还是叙事风格，《平原》和《玉

米》可以说是姐妹篇，等我把《玉米》写完之后写《平原》，是自然而然的事情。《平原》不在拐弯后，它跟《玉米》是在一条马路上。

范：《平原》和《玉米》读起来，我有时候会混淆。

毕：对，你看它的语言形态多么相似！我没有必要换嘛。《平原》的使命是继续，不是更新，对我来说，写《推拿》才是更新。

范：那您有没有觉得自己在刚才所说的城市和乡村，这两个宽度之间，在这里不停地跳跃，您是在寻找着什么吗？

毕：一定的，这是一定的，我不可能把一条路拉得特别长。你比如说，《玉米》、《玉秀》、《玉秧》、《平原》写完了，我的内心很自然地就会告诉我，可以暂时离开乡下了。这样对于我保持写作的新鲜度是有好处的，不要让自己重复，不要让自己疲惫。

范：那在乡下和城市这两个世界，其实创作还有很多个这样对应的二元世界，你有没有考虑过其他的世界，或者到其他的创作状态中去呢？

毕：你指的是作家可以跳换的那些位置是吧，当然有啊，乡村和城市，男性和女性，东方和西方，形而下和形而上，注重内心和注重外部，都有。

你说起这个来的时候，我就觉得，它是读中文系的好处啊。虽然很多人都认为，读中文系对一个小说家伤害非常大，但我的看法正好相反，读中文系对一个作家的帮助是非常大的。因为他在写第一篇小说之前，他就具备了一些小说的修养，他对小说的认识，尤其是对文学史的认识，会帮他建构一个关于小说的地图，对小说的历史和小说的地理更为清晰。

范：他知道哪些地方已经被去过太多次了，已经成为景区了，就不要去了。

毕：对，你不能说四年大学生活就能学多少，但是他最起码建构了一个大的框架。这个框架对作家来讲挺重要的，他不太会误打误撞，他的文学自觉性会更高。

五

采访的最后一部分，说到了毕飞宇的“媒体人”时代，这个也是我本身作为媒体人挺感兴趣的

部分。不过即便是毕飞宇，新闻和写作，依然只能选择其一。

范：您在南京日报呆了多长时间，能谈一下做媒体的感觉吗？

毕：6年，记者和编辑都做过。从1992年到1998年，也就是28岁到34岁呆在南京日报。那是一个很好的时间段，可实际上我那段时间写小说已经到了一个不能自拔的地步，所以在报社里基本上都是混日子，每天神情恍惚，注意力不集中。我现在在报社里的朋友回忆起来的时候，当时都觉得，这个人怎么会出现在南京日报，整天看着他神情恍惚地晃过来晃过去的，然后在一个美女的办公室到另一个美女的办公室之间晃悠，在这儿扯几句，在那儿扯几句。其实我那个时候最真实的状况就是，从报社下班回家之后写小说，我那个时候的生活完全是颠倒的，只不过外人不知道而已。每天上班的时间，就像我的黑夜，其实坐在那儿梦游。然后晚上到家吃过晚饭后，两眼发光地在那儿写作，一直都是这样一个状况。

范：因为我在媒体工作，我感觉媒体的工作节奏会占据您很多的时间，尤其是心力和精神。

毕：没有，我在南京日报几乎是一个“无赖”的心态。我不惹别人，别人也不招惹我，没人敢管我，因而我并没有在报纸和新闻方面花太多的精力和时间。即使是我的部门主任批评我了，我也采取极其强硬的姿态把他挡回去。这给我争取到了很多自由，但同时也让我付出了很多代价，差不多我每呆一年就要换一个部门，双向选择的时候，我就会被淘汰。

但你知道1998年之前，媒体跟现在的区别是非常大的，那个时候我们还是属于有“国家户口”的人，再怎么说他不能把你开除掉。现在都是合同制的，如果我当时是一个合同制的记者，我估计只有两个可能：第一，一个小说家被毁掉了；第二，我被饿死了。所以我还是比较幸运的，我用一个几乎蛮不讲理的方法，对付任何企图强迫我去劳动的人，然后，为自己创造了一个白天梦游，夜里写作的环境。

责任编辑 向 午