

視覺時代的不可承受之「輕」 ——畢飛宇及其小說《推拿》

王文仁

國立虎尾科技大學通識教育中心專任助理教授

摘 要

作為中國 1990 年代以來最具個人風格的漢語小說家，擅寫女性的畢飛宇在新作《推拿》中，直截切入了盲人獨特的瑣碎生活、情慾偏執與貼心言語。他涉入資訊氾濫與影像狂潮的視覺時代，借盲人面對尊嚴的有力堅固，針砭現代人道德、尊嚴之淪喪。以盲人對情愛與美善的堅持，刻化人安身立命最單純的信念與感動。他全心關注一個黑暗而錯位的世界，精確實踐寫作乃萌發於「過日子」的小說美學。在「真實」遭解構的後現代情境，婉拒流俗媚惑地駕馭通幽之筆，深刻織譜令人動容的人生細節與生命感喟。在邊緣化的間隙，他尊奉寫實信念地在殘缺中見證世俗的素樸之美，以妥貼而和諧的敘事，創造有別於傳統小說關涉人性與描摹世界的成規。

關鍵詞：盲、推拿、新寫實主義、視覺時代

* 國立虎尾科技大學通識教育中心，雲林縣虎尾鎮文化路 64 號。

Tel: +886-5-6315860

Fax: +886-5-6336061

E-mail: s831132@gmail.com



壹、前言

相較於蘇童、莫言、王安憶等大陸名家在台灣的高知名度，被譽為中國 1990 年代以來最具個人風格的漢語小說家畢飛宇 (1964-) ¹，似乎才剛是要崛起的新星。實際上早在 1994 年，他的作品〈搖啊搖，搖到外婆橋〉就被改編成電影²，而當 2001 年長篇小說〈玉米〉誕生後，大陸的文學界更掀起一陣「玉米熱」。繼之，中篇小說〈青衣〉被改編成電視劇³，2003、2004 年以短篇小說〈青衣〉、〈玉米〉拿下中國小說學會獎、莊重文文學獎、第三屆魯迅文學獎，2009 年以《推拿》拿下《當代》長篇小說年度獎、《人民文學》優秀長篇小說獎與中國當代文學學院獎和小說雙年獎。畢飛宇在中國的迅速竄紅，為我們揭示了一個當代中國小說不可忽略的現象，即在不引經據典、不挪用理論的寫實架構中，一套令人動容的說故事方法 (story-telling approach)，讓文學性與市場性得到了有力的結合與平衡。

探究此一現象的形成，部分來自於 1980 年代後期新寫實主義 (new realism) 的推波助瀾，更大的促因，則是 1990 年代後視覺文化語境所造就的影響。我們知道，在中國的傳統裡小說原不乏寫實的意識和技巧，但要正式成爲一種流派，佔據文學發展的中心，則要等到 20 世紀初對西方文學觀念的全面引進。對彼時的知識份子來說，「寫實」(real) 本身就蘊含著解放與啓蒙的意涵。而當稍後，寫實主義 (realism) 在左翼論述中被正名爲「現實主義」，「一種迫切的時間感與意識型態召喚更呼之欲出」，「寫實」因此不只是對生命百態的模擬觀照，而是包攬進文學典律 (canon) 的轉換，文化場域

(culture champs) 的變遷，政治信念、道德信條、審美技巧的取捨，乃至於真實與虛構論辯的龐大課題⁴。撇開幸與不幸的爭論，「寫實」之演化而爲各種相衍、相近的形式，主導中國現代小說發展的主潮，既是事實也有著歷史發展必然與偶然的促因⁵。然而時序一邁入 1980 年代，先是現代、後現代主義美學展開劇烈的衝擊⁶，繼之新寫實主義的誕生幾乎扭轉了長久以來寫實小說的樣態。

「新寫實」概念的誕生與定名，始於 1988 年。中國著名的文學評論家雷達，首先注意到一種新的小說類別與文學現象正在興起，這些作品的格調並不統一，但在把握現實的內在精神，以及直視民族的生存狀態和本相上，與過往的文學作品有著截然不同的不同。⁷隔年 5 月，文評家張韜正式替這類小說定名爲「新寫實小說」，強調其與傳統現實主義有了根本意義上的區別。⁸江蘇《鐘山》雜誌，繼而在 1989 年第三期開始設立「新寫實小說大聯展」欄目，在卷首語中強調，新寫實之所以爲「新」，乃在於「特別注重現實生活原生形態的還原，真誠直面現實、直面人生。」換言之，其更新了傳統真

¹ 中國當代文學院學院講評委員會：《〈推拿〉授獎詞》，《推拿》(台北：九歌出版社，2009 年)，頁 2。

² 電影〈搖啊搖，搖到外婆橋〉導演張藝謀，編劇畢飛宇，鞏俐、李保田主演。

³ 《青衣》被改編成 20 集的電視劇，導演康紅雷，編劇陳枏，徐帆、傅彪、潘虹主演。

⁴ 王德威：《茅盾，老舍，沈從文：寫實主義與現代中國小說》(臺北：麥田出版社，2009 年)，頁 5-6。

⁵ 有關現實主義主導整個中國現代文學發展的歷史促因及其詳細辨析，參見溫儒敏：《新文學現實主義的流變》(北京：北京大學出版社，2007 年)。

⁶ 1980 年代是中國第二次接受西方文化的高潮(首次自然是五四新文化運動時期)。從 19 世紀末的早期象徵主義，到 20 世紀後期的後現代各種流派，都在迅速的引介中為中國文壇所知。這些接踵傳來的西方文學觀念，對 1980 年代後中國的文藝創作與批評產生了巨大的影響。舉反小說、新詩、散文、戲劇等文體，相繼產出的作品不同程度地體現了新的美學原則，顯現新一代知識份子對現實的抗爭，以及對個體命運的思考與追求。翻轉了過往寫實的書寫樣態，也為讀者帶來了新穎而強烈的閱讀感受。

⁷ 雷達：〈探究生存本相 展示原色魄力——論近期一些小說審美意識的新變〉，《文藝報》，1988 年 3 月 26 日。

⁸ 張韜：〈生存本相的勘探與失落——新寫實小說得失論〉，《文藝報》，1989 年 5 月 27 日。



實再現（reappear）環境中典型性格的概念，破除現實主義為政治權力服務的特徵，在作品中直顯地表現出生活的「純態事實」。⁹表面上，「新寫實」似乎是回到了傳統和現實主義，其實質卻是要與過去的「革命現實主義」或「社會現實主義」針鋒相對，而其展示生存本相的勇氣，與現代主義也是一脈相通的。¹⁰這一類的作品寫的多半是普通人的庸常生活，用的是自然而不矯揉造作的語言，它們不再刻意去追問生活的本質意義，而是讓生存與生理層次上更為基本、平庸的人性內容——即凡俗性（profane）——成為小說真實描繪的核心。符應於新時代的客觀需要，這種「新寫實」的觀念很快就在大陸文壇上傳衍開來，成為 1990 年代後中國小說界裡一股主要的趨勢。

另一個更為關鍵性的因素，來自於視覺文化（visual culture）語境對小說書寫的挑戰。早在 20 世紀初，德國思想家本雅明（Walter Benjamin，1892-1940）就發現我們已經進入一個「機械複製時代」，一切的藝術品可以透過複製的方式廣泛傳播，「電影」也將扮演一種掃蕩文化傳統的角色，帶來富建設性的意義。¹¹到了 1970 年代，美國當代批評社會學大師丹尼爾·貝爾（Daniel Bell，1919-）在《資本主義文化矛盾》中又明確告訴我們：「當代文化正在變成一種視覺文化」，「這一變革的根源與其說是作為大眾傳播媒介的電影和電視，不如說是人們在 19 世紀中葉開始經歷的那種地理和社會流動以及應運而生的一種新美學。」¹²正如麥克盧漢（Marshall McLuhan，1911-1980）所指出的，我們正在從一種抽象的書籍文化進入一種

高度感性、造型和畫像的視覺文化時代¹³。在這個時代，以影像為主的傳播媒介廣泛、深遠地主導著我們的文化發展，以文字媒介為書寫形態的文學自然受到了挑戰與擠壓。最終，以文學為業的創作者們不得不思考，允讓視覺文化的元素進入自己的創作，或者乾脆就維持一種有意的距離。所以，打從 1990 年代開始，中國也就有這麼一批小說家，因為作品與影視（諸如電影、電視劇）有了結合，迅速竄紅為「偶像級」作家¹⁴。

畢飛宇的崛起，與其作品的凡俗性，以及不斷被改編成為電影與電視劇，確有密不可分的關係。一如郝譽翔所言，畢氏的小說「非常好讀，情節緊湊，充滿了戲劇的高潮，而且更重要的是，他筆下的人物鮮活又分明。」¹⁵這樣的作品不僅容易被社會大眾所接受，且往往在瑣碎與平凡中，見證凡俗裡的真實性（reality）。但畢飛宇確實是富反思性（reflective）的作家，在十多年的創作旅途中，既衍生出獨到的小說美學，且在對現實生活的細密演繹中，充滿個人風味與和流俗抵抗的對話及角力。本文在論析其小說藝術時，將以近期作品《推拿》（2009）作為考察的對象。這樣的選取，不僅在於《推拿》一舉拿下當代中國五個文學大獎¹⁶，也在於畢飛宇在此書中，打破過往專注於書寫女性、歷史、傷痕的小說慣習，挑戰一個黑暗而富詩意的盲人世界，其所創造出揣摩人性與想像世界的方式，之於個人乃之於當代的華語小說，都是值得記述的里程碑。

⁹ 陳思和編：《中國當代文學史教程》（上海：復旦大學出版社，1999 年），頁 306-309。

¹⁰ 唐翼明：《大陸「新寫實小說」》（台北：東大圖書，1996 年），頁 18-26。

¹¹ 瓦特·本雅明：《機械複製時代的藝術作品》（杭州：浙江攝影出版社，1996 年），頁 8。

¹² 丹尼爾·貝爾：《資本主義的文化矛盾》（北京：三聯書店，1989 年），頁 156。

¹³ 埃里克·麥克盧漢：《麥克盧漢精粹》（南京：南京大學出版社，2000 年），頁 459。

¹⁴ 徐巍：《視覺時代的小說空間——視覺文化與中國當代小說演變研究》（上海：學林出版社，2008 年），頁 53-63。

¹⁵ 郝譽翔：〈以肉體殉祭——讀畢飛宇的《玉米》〉，《玉米》（台北：九歌出版社，2005 年），頁 7。

¹⁶ 其中，由《南方都市報》所舉辦的第七屆華語文學傳媒大獎，畢飛宇以《推拿》獲得「年度小說獎」。但他卻以「個人原因」拒絕出席領獎，引發文壇上的一陣譁然。



貳、「輕」與「重」的小說藝術

要理解畢飛宇的小說藝術，捷克小說家米蘭·昆德拉 (Milan Kundera, 1929-) 的小說《生命中不能承受之輕》(The Unbearable Lightness of Being) 是個不可或缺的引子。在這部小說的首章，昆德拉用了數萬字談述一個對立而又辯證的觀念：「輕與重」。他引了尼采 (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900) 「永劫回歸」(eternal return) 的觀念，並且做出了這樣的陳述：「如果我們生命的每一秒鐘都有無數次的重複，我們就會像耶穌釘於十字架，被釘死在永恆上。這個前景是可怕的。」但是，「最沈重的負擔同時也是一種生活最為充實的象徵，負擔越沈，我們的生活也就越貼近大地，越趨近真切和實在。」¹⁷在昆德拉的筆下，「輕」和「重」是神秘的對立與模稜的兩難。作為小說的主題之一，「永劫回歸」之為不可能，就像人的生命與歷史都只有一次性，如此之「輕」卻也無比之「重」。畢飛宇深諳此理，且很早就有了自己獨到的解釋：

我輕。作為芸芸眾生中的一個，我知道我有多輕……在我還很年輕的時候，我第一次從昆德拉那裡聽說了這樣的感受，他使用了一個令人窒息的詞：不能承受。我為此感動了很久。

輕的人卻又是勇敢的，具體的表現是他從來不懼怕重量。這有點矛盾了。這不矛盾。中國的老百姓用極度俚俗的語言揭示了這個矛盾的人生哲學，光腳的不怕穿鞋的。¹⁸

「不能承受」代表已是明白，但無法或無以承

認，因而只能不斷迴旋：用輕盈的線條捕捉凝重的感受，用輕鬆的文體開掘沈重的主題。這讓人直截聯想到卡爾維諾 (Italo Calvino, 1924-1985) 在《給下一輪太平盛世的備忘錄》中，同樣在第一講裡談到「輕」與「重」的對立。卡爾維諾舉了不少的神話的例子，但也引了昆德拉的《生命中不能承受之輕》，做出這樣的闡述：

我們所選擇並且珍視的生命中的每一樣輕盈事物，不久就會顯現出它真實的重量，令人無法承受。或許，只有智慧的活潑靈動，才得以躲避這種判決——那本小說就是以這樣的特質寫成；這些特質屬於一個與我們所生活的世界相當不同的世界。¹⁹

在卡爾維諾眼中，輕與重的對立及辯證是生命中無以閃躲的本質，也是小說創作者始終需面對的晦暗鴻溝。對睿智的書寫者而言，小說創作實際上是在改變策略，以不同的角度、邏輯與認知方法來看待這個世界。他們是這個世界的洞見者 (Voyant)，在苦澀地承認「生命中不可逃脫之重」後，將自己揚舉於世界重力之上。於是，輕盈的秘訣成了所有小說家不傳的密法：他們貼近真實，直視生命的沈重，卻不斷拋棄、化除故事結構與語言中的沈重感，讓文字抵達生命纏繞與矛盾的根部。

筆者以為，畢飛宇開始深刻理解此點，是在完成〈玉米〉(2001) 之後。推究他的創作生涯，始於 1980 年代初期。一開始故意寫得怪又難懂，「彷彿不是我畢飛宇寫的，是德語、法語讓我給翻譯過來的。」在摸索中，他書寫鄉村、書寫女性、書寫權力，卻經常求好心切用力過猛。直到完成〈玉米〉

¹⁷ 米蘭·昆德拉著、韓少功譯：《生命中不能承受之輕》(台北：時報文化出版社，1996年)，頁 28-29。

¹⁸ 畢飛宇：〈自序〉，《畢飛宇作品集 1 玉米》(上海：上海綿綉文章出版社，2008年)，頁 1。

¹⁹ 伊塔羅·卡爾維諾著、吳潛誠校譯：《給下一輪太平盛世的備忘錄》(台北：時報文化出版社，1996年)，頁 20。



才「找到了自己說話的方式」²⁰。作為創作歷程上重要的轉折，短篇小說〈玉米〉的寫就對作家而言有兩個層次上的意義：一是，確切蹈踐他「寫作的萌芽是從『過日子』中來」的想法，且在裡頭文字表達出來的「是『生』的，是『動』的，生動，活生生的動態。」²¹表現而出的，便是輕者的不懼怕重量與切近於現實。二是，把小說描繪的重心直接貼緊在人物身上，去除過多的理論概念、背景描繪與歷史縱深，以素樸、冷峻的眼光，讓人性的勾心鬥角、飢渴匱乏、複雜糾纏，細密顯現在生存法則的小說舞台。這兩點到了《推拿》，無疑有著更進一步的演繹。

《推拿》的主題是「盲」，寫的是沙宗琪推拿中心裡的盲人。1964年出生於江蘇興化的畢飛宇，1987年自揚州師範學院中文系畢業後，曾經在南京特殊教育師範學校教過五年書，加上長期伏案寫作，經常在家中附近的推拿中心放鬆。寫這部小說既是對盲人朋友們的承諾，也是心中久藏種子的觸發。當然，他還有更深一層的想法：

一：中國處在一個經濟騰飛的時期，這很好，但是，沒有人再在意做人的尊嚴了。我注意到盲人的尊嚴是有力的，堅固的，所以，我要寫出盲人的尊嚴，這對我們這個民族是有好處的。二，就我們的文學史來看，我們沒有一部關於盲人的小說。以往的作品中，有過盲人的形象，但是，他們大多是作為一個『象徵』出現的。我不希望我的盲人形象是象徵的，我希望寫出他們的日常。²²

從這樣的自陳不難發現，這部小說打從一開始

就注定成為眾人注目的焦點。一來，它是中國文學史上首部專寫盲人之作。一如徐士金（Patrick Süskind, 1949-）透過《香水》將書寫的焦點置於嗅覺，以氣味重構了我們對於這個世界的認識，畢飛宇對盲人世界的悉心關注，拭亮了一個以往只能以象徵方式存在的盲人世界。這對整體華語文學的發展，確實有著關鍵性的影響。二來，畢氏也坦承，這部作品更進一步要表述的，其實是全人類的盲。將這樣的意圖放在視覺文化時代，更蘊含見與不見的強大反差。

一如論者所言，視覺是人類最重要的感官能力，一個成年人從外界接受的信息有90%以上仰賴於視覺。每只眼睛的視神經纖維多達120萬條，遠超過聽覺、嗅覺、味覺、觸覺神經纖維的總和，人類視覺過程的複雜程度因而也就遠超過其他的感官知覺。²³現象學大師黑格爾（Georg Wilhelm Fiedrich Hegel, 1770-1831）曾經說過：

視覺（還包括聽覺）不同於其他感官。屬於認識性的感官，所謂認識性的感官，意指透過視覺人們可以自由地把握世界及其規律，所以，較之於片面侷限的嗅覺、味覺或觸覺，視覺是自由的和認知性的。²⁴

視覺的全面與自由，顯現在它既是人類觀看外在世界最基本的能力，也顯現在此一觀看過程的主動與能動性。視覺的運用使人類能夠在極短的時間中透過影像接受各式訊息，便利地與他人溝通，進而掌握並理解這個世界，人類的文明進步基本上也是建構在這樣的觀看與理解上。因此，當視覺遭到障蔽，其生活適應上所造成的困難，往往遠甚於其他感官上的缺陷，甚至造成與明眼社會間的隔

²⁰ 編者：〈江南才子畢非宇是「得獎專戶」〉，《玉米》（台北，九歌出版社，2005年），頁6。

²¹ 編者：〈生活就是要對得起每一天——鄭重推薦畢非宇以及《推拿》〉，《推拿》，頁7。

²² 同上註，頁4。

²³ 徐巍：《視覺時代的小說空間——視覺文化與中國當代小說演變研究》，頁2。

²⁴ 黑格爾：《美學》第3卷上卷（北京：人民文學出版社，1979年），頁331。



閱。這樣一個視覺時代不可承受之輕的黑暗世界，到了畢飛宇的筆下，乃有了鮮活、立體且愛恨交加的光明面貌。

參、人物心理與生存境遇的生動刻劃

嚴格說來，《推拿》並不是一部情節繁複的小說，部分章節甚至幾乎沒有情節推動，作者更大的力氣實際上是放在以小說人物為中心的生存際遇的描繪上。換言之，這是一部以人物為中心的小說。這一點，清楚顯現在各章節的名稱，除了首章的〈定義〉與最終的〈夜宴〉外，作者都直截用了小說中人物的名字，也透過他們的視角來進行敘述。從敘述學 (narratology) 的觀點來看，小說中的人物可以簡單區分為「功能性」與「心理性」兩種。前者將人物視為從屬於情節或行動的「行動者」或「行動素」。情節是首要的，人物是次要的，人物的作用僅僅在於推動情節的發展，形式主義與結構主義者慣常運用這樣的方式對文本進行分析。主張後者，強調作品中的人物是具有心理可信性或心理實質的（逼真的）「人」，而不是「功能」。在小說中，我們理應關注的並非只有人物的心理、動機或性格，也該探討人物所屬的（社會）類型、所具有的道德價值和社會意義。這種人物觀，主要被用在 19 世紀小說和現代心理小說，分析具有豐富心理特徵的個性化人物²⁵。

讀畢飛宇的小說我們經常可以發現，「小說中的人和生活中的人一樣，每個足夠活躍的靈魂都有一種衝動：要展開自己的故事，要從別人的故事裡衝出去，開闢自己的天地。」²⁶《推拿》既在書寫盲人的「日常」，人物的立體及其鮮活性也必然的要衝破僅僅作為「象徵」與「行動素」的扁平設置，

以富個性及生命境遇的型態出現。但這並不意味小說中的人物必須與真實人物畫上等號。佛斯特 (E.M. Forster, 1879-1970) 在其小說理論名著《小說面面觀》中提出過「真實人物」(homo sapiens) 與「虛擬人物」(homo fictus) 的區別。他認為，小說中的人物(「虛擬人物」)是在作者的召喚下出來的，他們與真實人物有許多相同之處，但其區別是：只要作者願意，小說中人物的思想可以為讀者所知，而在現實生活中人們不可能真正相互瞭解。因此，作品中的人物充滿著作者的想像與安排，這樣的作品在小說世界裡是活生生的，卻可能在現實世界付之闕如。²⁷

畢飛宇在寫作《推拿》時，確實尊奉這樣的法則，他說：「我在《推拿》裡並沒有寫我朋友的事，『真人真事』我都沒有寫，作為一個小說家，想像是我的基本能力，在了解的基礎上，我擁有想像的邏輯。」²⁸與人物「心貼心」而非「面對面」的想像邏輯²⁹，讓人物在小說的世界裡頭生動，並且擁有自己的身世與生命。打從一開頭的〈引言 定義〉，作者就迅速帶出這部小說的重要人物，推拿中心老闆之一的沙復明。但是在這裡，沙復明的出現其實是被借來闡述「推拿」的意義³⁰。真正作為鮮活人物首次出現在我們眼前的，反倒是第一章裡的王大夫。

盲人在推拿房裡多以「大夫」相稱，但整部小說中只有王大夫始終被敘述者 (narrator) 如此稱

²⁷ 佛斯特著、李文彬譯：《小說面面觀》(台北：志文出版社，1994年)，頁 47-55。

²⁸ 編者：〈生活就是要對得起每一天——鄭重推薦畢非宇以及《推拿》〉，《推拿》，頁 6。

²⁹ 胡玉萍：〈畢飛宇：與小說中人物心貼心〉，《人民日報海外版》，2008年12月18日。

³⁰ 畢飛宇在首章之所以特意描述「按摩」與「推拿」的區別，是因為「按摩」在大陸改革開放後，有了異性按摩的色情與曖昧成份，而「推拿」是一個中醫的老概念，更有文化價值與生命意義在裡頭。所以，作為小說關鍵人物之一的沙復明要強調：「我們這個不叫按摩。我們這個叫推拿。不一樣的。」(頁 14)

²⁵ 申丹：《敘述學與小說文體學研究》(北京：北京大學出版社，2005年)，頁 55-68。

²⁶ 李敬澤：〈序〉，《畢飛宇作品集 1 玉米》，頁 4。



呼，其他人物都有自己的名字，加上王大夫在整部小說章節的安排中出現的次數最多³¹，我們可以將他視為是這部小說推行盲人生存境遇時，最為核心的人物。王大夫在首章的出現，直截把小說的背景帶到了千禧年前後。香港回歸替深圳的推拿業帶來了龐大商機，香港人、日本人、歐洲人、美國人，國際化的金錢市場瘋狂的來到這裡。在這個呼天喊地改變著中國的大時代，王大夫先是賺足了錢，卻又被洩了氣的股市一路套住。最後，他不得不帶著小孔到南京投靠老同學沙復明，以沙宗琪推拿中心為核心的故事於焉展開。

作為小說核心的王大夫，一開場便是以魁梧的形象出現。他的「指頭粗、巴掌厚、力量足，兩隻手虎虎的，穴位搭得又非常準」(第 21 頁)，是一個標準推拿能手的樣態。王大夫是天生的盲人，在小說中他有一個非常不成材的弟弟，這個弟弟原是父母為了彌補他的殘缺而生，卻讓全家陷入了愁雲慘澹。王大夫弟弟這類人，在小說裡頭被敘述者稱之為：「活老鬼」。他們實際上是一胎化的中國，所創造出來無責任感的新人類，這些人的口頭禪是「煩不了那麼多」、「多大事」，天塌下來總以為有人頂著。這種人生命態度如此之「輕」，實際上是面對沈重的不斷逃避。為此，王大夫確實付出慘痛的代價。小說第十六章，他為了弟弟的債自剮，縫了一百一十六針。實際上他要保護的不是錢，而是一點一滴累積起來的尊嚴。人物的尊嚴在小說裡頭，是不斷被強調的要點。

與王大夫毗鄰出現的，是他的老同學，推拿中心老闆之一的沙復明。和前者在就學時代勤於鍛鍊身體相比，沙復明是靠著自己的頭腦走出生存之路的。他精於謀略、迷戀管理，且有自己堅信的一套

³¹ 扣除「引言」與「尾聲」小說共計 21 章，其中有四章(1、10、16、21)直接以「王大夫」為名，另外第十五章「金媽、小孔、泰來、王大夫」中，也把王大夫含括了進去，在比例上位居小說中所有人物之冠。

哲學：「『正常人』其實是不正常的，無論是當了教師還是做了官員，他們永遠都會對殘疾人說，你們要『自食其力』。自我感覺好極了。……健全人永遠也不知道盲人的心臟會具有怎樣剽悍的馬力。」(第 39-40 頁)沙復明的理論，一舉戳破社會刻板看待盲人的想法。小說的第四章，作者安排他講了一番相當醒人的話：「盲人憑什麼要比健全人背負過多的尊嚴？許多東西，其實是盲人自己強加的。這世上只有人類的尊嚴，從來就沒有盲人的尊嚴。」(第 77 頁)事實是，為了證明自己不輸給明眼人，沙復明拼命讀書、努力存本，最後把身體給弄壞了，埋下〈夜宴〉中吐血的情節。

被描繪為帥哥的小馬，是王大夫宿舍裡的下舖，他的盲是九歲時一場車禍造成。跟中心裡其他人相比，小馬的困窘在於表面上看來和明眼人沒什麼區別，他的眼珠子還會經常地轉動，因而造成明眼人的誤解，有一次就這樣硬生生被從公車上趕下來。小馬在第三章的出現，首先是為了透過他的生存境遇，勾勒出先天盲人與後天盲人，在心態與沈默上的區別：

後天的盲人就不一樣了，他們經歷過兩個世界。這兩個世界的連結處有一個特殊的區域，也就是煉獄。並不是每一個後天的盲人都可以從煉獄當中穿越過去的。在煉獄的入口處，後天的盲人必須經歷一次內心的大混亂、大崩潰。它是狂燥的，暴戾的，摧枯拉朽的和翻江倒海的，直至一片廢墟。在記憶的身處，他並沒有失去他原來的世界，他失去的只是他與這個世界的關係……為了應付，後天性的盲人必須要做一件事，殺人。他必須把自己殺死。(第 52 頁)

小馬是這樣一種形象 (image)：他以殘酷的手段在自己的頸上留下一道駭人的疤，他在內心殺死



自己而後重塑 (remoulding), 以一種矯枉過正的靜默存活下來。在第八章中, 作者特地花了一整章描寫小馬如何熟習於將時間當成可以無限切割、組合的玩具, 並用他的話語道出: 「看不見是一種侷限。看得見同樣是一種侷限」, 「健全人其實都受控於他們的眼睛, 他們永遠也做不到與時間如影隨形。」

(第 137 頁) 這裡頭實際上有著中國傳統道家「見與不見」的哲學意味³², 亦蘊含對人類之盲的一種省思。

與小馬一同出現在第三章的, 是另一位後天盲人張一光。張一光在三十五歲時因為礦坑意外被奪去雙眼, 但他又是一百一十四條人命中的唯一的存活者。這該死而未死中有了慶幸與恐懼的成分, 讓張一光後來事事都過了火。為了帶出他的生存境遇跟解決之道, 作者在第十四章(這一章剛巧是除了〈引言〉外最短的一章)用了七頁半的篇幅, 描摹張一光如何在後怕的恐懼中掙扎。他離開自己的家來到這家推拿中心, 作為一具活著的「屍首」, 他在黑暗的世界裡茁壯成長, 最終靠著不斷的「嫖」一性的發洩與對女性的駕馭一來轉移自己內心的恐懼, 並且獲得屬於自己扭曲的尊嚴。

在第六章裡, 以半個章名(〈金媽與徐泰來〉)方式出現的徐泰來, 有著一口濃重的蘇北口音。這口音(鄉下人的身份)讓他有了自卑, 極度的自卑令他打了人, 被其他盲人冷落。可又是因為這口音, 他弔詭的獲得了愛情。最後一位男性角色, 是推拿中心的老闆之二張宗琪, 他一直到小說中段(第十三章)才以章名的方式出現。與沙複明的外觀對比, 張宗琪顯得非常的內縮、深沈。這種嚴重的內在盲態, 來自小時候對後母下毒的一種恐懼。

³² 如《老子》第 12 章中談及, 「五色令人目盲」。意思是說, 過份追求視覺的享受, 最後必弄得視覺遲鈍, 視而不見。進一步延伸而言, 即人類若過度依賴眼睛所見之一切, 往往無法洞悉表面背後的真理, 而為表象所蒙蔽。換句話說, 表面之「見」往往非真理之「見」。

這樣的情緒陰影讓他從此對吃食與言語極度恐懼, 甚至因為無法克服親吻女友的嘴唇, 失去愛情。這樣的人物在小說裡頭, 他的每一天實際上都是在和死亡與恐懼拔河, 他的生存意義 (survival signifance) 到頭來就變成「活著」本身, 這之中實際上又蘊含了「輕」與「重」的深刻辯證。

有別於過去在小說中大幅抬升女性角色的地位, 畢飛宇在《推拿》裡頭花了相當多的筆墨描摹男性盲人的角色, 女性反倒落居了次位。最先以章名方式出現的是都紅(第四章)。她一出場, 就拋出了兩個震撼彈。一是: 明眼人的愛心行動是什麼? 是把殘疾人拉出來讓身體健康的人感動。例子是, 都紅用音樂克服了身上的殘缺, 她的表演卻在慈善晚會上被型塑成對全社會的一種「報答」。實際上, 在多數人眼中, 盲人眼睛的殘缺本身就是一種傷痕, 殘缺的意識根深蒂固地藏諸於我們的社會, 成為一種難以動搖固著的意識型態³³。這種弱者的邏輯使殘障者難以在社會中翻身, 也讓都紅放棄自己的音樂理想轉向推拿。二是: 都紅的美引發了推拿中心裡一陣的騷動。這個美, 先是上門的男客絡繹不絕, 接著是電視劇組人員看到後驚為天人。可對盲人來說, 什麼是美? 這個問題困惑了凡事講究理論的沙複明, 最後讓他深陷其中無法自拔。

在第五與第六章接連出現的小孔跟金媽, 一個內斂、一個外放, 但他們在小說中有著相同的目的與方向, 即對愛情的嚮往與跟隨(前者為王大夫, 後者為徐泰來)。這部分牽扯到整部小說關鍵性的對愛情的描述, 下節會有進一步的析論。小說裡唯一以明眼人角色出現在章名中的, 是中心的前台高唯。高唯的存在, 實際上是作為中心五個明眼人與盲人間的一種聯繫, 兩個世界的連結: 她帶出幾個

³³ 周掌宇: 《盲人的問題與梅洛龐蒂的解決方案》(桃園: 中央大學哲學所碩士論文, 2000 年), 頁 66。



健全人間（不合）的關係，又透過與都紅的友好，將沙複明的單相思化為自己生存的一種利器。最終透過高唯與金大姊、杜莉的攤牌，作者將推拿中心裡複雜的矛盾與糾結一舉引爆。

在人物一個接著一個登場，聚首在沙宗琪推拿中心的過程中，我們可以看到，為了尊嚴與生存，這些盲人幾乎每個都有跟正常人社會抵抗的艱辛過程。他們的日常交織在命運隱伏的悲劇中：王大夫的自剮，小馬的逃離，都紅的斷指，沙宗琪的嘔血……。他們擊不倒外在這個看得見的世界，只能在一個接一個湧來的困頓中戰勝或扭曲自己。在生命忐忑的緩步中，他們哭、他們笑、他們堅決的沈默，而又逐漸發現「愛情」—那生命的美好。

肆、作為主題的愛情及其救贖性

讀者多半會注意到，在《推拿》裡頭，人性的傾軋與鬥爭實際上不是作者意欲描寫的重點。儘管，我們可以看到幾個明眼人間的角力，沙複明與張宗琪在管理上的矛盾，但那多只是平靜波瀾中的一點小漣漪，談不上什麼大奸大惡。在整部小說裡，作者花更多力氣去經營的，反倒是盲人間的愛戀與情慾。這些盲人們在黑暗中摸索，漸次建立自己的信心與尊嚴，他們安全感的極大來源正在於對感情的信賴。回歸到生活的原貌，盲人與正常人並無差異，他們踏實工作、追逐夢想，但因為先天與後天的匱乏，他們更需要情感上的依賴與互助，愛情成了這世界最重要的美好，一道照亮黑暗世界的窗扉。

在作者的安排下，《推拿》裡頭主要的人物不管成或不成，在情感上幾乎都被抓成了對。情侶者，有王大夫與小孔、徐泰來與金媽；單相思者，有小孔之於小馬、都紅之於沙複明。他們的愛戀與情慾，成為牽動整部小說發展的主軸。小說的一開頭，就是從新世紀王大夫與小孔的相戀起始。在來到沙複明推拿中心之前，王大夫與小孔已經是一對

戀人，在新世紀到來的那天，他們吻，「他們的身體往對方的身上靠，幾乎是黏在了一起。」（第 19 頁）這種身體的「吻」，讓彼此都有了依靠。從此，王大夫的生命有了目標：回家開店，早點讓心愛的小孔當老闆娘。就因為戀愛，因為心疼小孔，被描寫成憨實的他將錢丟入明眼人都看不清的股市，最終被迫到老同學的店裡工作。在這段情感的經營上，小孔流露出更多的積極以及對安全感的渴求。她背著雙親的企盼，跟隨王大夫私奔到了南京，甚至在性的渴求上經常也發揮主動性。「她需要的是他的重量。她希望他的體重『鎮』在自己身上。」（第 35 頁）做愛時，她要王大夫「永遠記住，我們是一個人。你想什麼，要說什麼，我都知道。你什麼也不要說。我們是一個人，就像現在這樣，你就在我裡面。我們是一個人。」（第 34 頁）情慾的纏繞在兩人身上燃燒，讓小孔驚天動地的要把自己「嫁出去」。這過程裡頭當然橫生枝節，一如文中所言：「情慾是一條四通八達的路，表面上是一條線，骨子裡卻連結著無限紛雜和無限曲折的折戟。」（第 83 頁）小馬的出現成了王大夫與小孔愛情中奇妙的岔曲。

小馬的情慾，起於小孔身上散發的氣味。在第三章中小孔來到男生宿舍，挨坐在下舖的小馬身旁，氣味與身體莫名的接觸，讓「小馬頓時就回到了九歲。這種感覺驚奇了。稍縱即逝。有一種幼稚的、蓬勃的力量。小馬僵住了，再不敢動。」（第 59 頁）小孔的出現之於小馬，實際上是一種召喚（recall），一種幸福感的重塑、情慾的啟發。對原本著迷於關注時間、魔幻地耍弄時間方塊的小馬，小孔的氣味連結的是童年時代的場景：「有山，有水，有草，有木，有藍天，有白雲。還有金色的陽光。」（第 137 頁）這樣的描繪，很容易讓人連結到徐士金《香水》對嗅覺的描繪。在這個由情慾所連結的空間（space），小馬的白日夢無休無止的延續，幸福感取代了因為失明造就的悲慘與沈默。但



是當他進一步想擁有小孔，落實對想像的捕捉，卻只能立即的被打回原形，最後由張一光牽引著他走向了以性慾 (lust) 代替情感的不歸路。

推拿中心裡頭具傳奇性的愛情故事，發生在徐泰來與金媽身上。徐泰來是這樣一個畏縮的人，但他自卑的軟肋碰上了喜歡他說話的小梅，自信於是建立起來。這段不到十個月的愛情成了徐泰來生命中的救贖，但兩人在發生關係後，小梅被父親召回，嫁給一個智障。戲劇性的轉折，促成愛情必然的誘因：徐泰來開始不吃不喝只是唱，從二十世紀九十年代初一直串聯到二十一世紀初，什麼風格都有、什麼唱法都有，甚至把原本說不清楚的普通話唱得淋漓盡致。悲劇的愛情故事透過不斷加工與傳播，傳到兩千公里外的金媽耳裡，敘事 (narrative) 的迷人特質塑造出情欲的魔力。金媽就這麼橫跨兩千公里，追索一個命運帶來的笑聲。她的愛是狂放的、不羈的，比之於小孔更見其熱烈與勇敢。她幾乎是一開始就認定了懦弱的徐泰來，不要命的公開追求，把一切都做在了明處。但她也有自己的堅持：一個明證於愛的「儀式」(ceremony)。

但徐泰來是如此的破碎與卑微，以至於金媽成了整部小說中，最大膽也最令人印象深刻的女性角色。他們的關係是在一場大哭，由金媽說出「我愛你」後確定的。由於缺乏視覺，敘述者讓徐泰來用了一個奇妙的詞彙形容她的美：「比紅燒肉還好看。」(頁 158) 味覺在這裡代替了視覺，塑造一種愛情鞭辟入裡的魔力。從此，這浪漫的女人無時無刻不在思想另一個儀式：一場轟轟烈烈的婚禮與婚紗。在金媽的心中，「婚禮才是她的上帝」，「她可以一輩子效忠自己的婚姻，永不背叛，永遠忠誠。」(第 186 頁) 但泰來並不要隆重的婚禮，交雜其中的衝突、無奈，在第十五章中作者借兩對情侶的傾訴，有著細膩的勾勒與對話，在最後的〈夜宴〉也借王大夫錯抱了金媽，拋出一個看似完滿的結局。

相較於小馬因為氣味迷戀上小孔，沙復明對都紅的愛戀，起於更無邊無際的「美」。實際上，在中學時沙復明曾經經歷過一次，只維持兩小時與明眼人的戀情，這戀情對他後來的影響是巨大的：「他對自己的愛情與婚姻提出了苛刻的要求：一定要得到一份長眼睛的愛情。只有眼睛才能幫他進入主流社會。」(第 129 頁) 這裡頭存在著盲人對主流社會價值的趨附與認同，但沙復明最終卻是被更虛妄的明眼人眼中的「美」給迷惑。在小說的第七章，他枯坐在休息廳裡，努力用他的方式思索什麼是「美」：

書上說，美是崇高。什麼是崇高？

書上說，美是陰柔。什麼是陰柔？

書上說，美是和諧。什麼是和諧？

什麼是高貴的單純？什麼是靜穆的偉大？

什麼是雄偉？什麼是壯麗？什麼是浩瀚？

什麼是莊嚴？什麼是晶瑩？什麼是清新？

什麼是精巧？什麼是玄妙？…… (第

118-119 頁)

沙復明從記憶中抽取了無數的語詞，但語言對盲人而言從來就不是語言，而是聲音 (sound) 與無數小點排列出的觸摸感。「美」在這裡具有一種巨大的凝聚力，它無比宏大抽象，又代表著主流社會讚嘆的認同。更玄妙的是，連當事人都紅都無法說清楚自己的美是怎樣一回事。結果，對「美」的迷戀成了流沙，而沙復明深陷其中³⁴。實際上，做

³⁴ 有關於「美」，以及審美感情所引起的感受，盧納察爾斯基有著這樣的觀察：「有一派美學家認為，美能夠起安撫作用，它降低我們的生命力，麻痺我們的意願和慾望，使我們陶醉於和平安寧的瞬間。另一派美學家宣稱，美就是『Promesse du bonheur』— 幸福的許諾，它喚起對理想的懷念，猶如對遙遠的、可愛美妙故鄉的模糊回憶，正是對幸福的渴望抓住了我們，使我們的歡樂在審美享受的最高層面上帶有一種哀惋之情。」就小說中的描



為小說角色的沙複明自己也清楚：「盲人一輩子生活在『別人』的評頭論足裡」，「就在『別人』的評頭論足裡，盲人擁有了盲人的一見鍾情，盲人擁有了盲人的驚鴻一瞥或驚豔一絕。」（第 122 頁）但他並未能掙脫於此，幾經掙扎後向都紅求愛遭拒。實際上，都紅也曾戀上小馬俊俏的外表，這完全也是明眼人的主流價值作祟，只是這個部分作者並未有太多的著墨，都紅斷指的悲劇隨即衍生。

文學評論家大抵認同，一部小說的關鍵，往往就在作者沒有來由的關注上。畢飛宇在這部小說中如此精道的描寫愛情，或許有向昆德拉《生命中不可承受之輕》借鏡之意，然而摸索中的愛情確實比之正常人要更加的誠摯、珍貴且打動人心。盲人看不見對方的表情，加上愛情難以獲得，表現出來身體的接觸與言語，也就加倍的深刻與強烈。是以，守本分的王大夫會在猶豫要不要離開小孔幾天回深圳一趟時說出：「我一天也不想離開你。你一走，我等於又瞎了一回。」（頁 25）徐泰來在金媽逼著說話的當下，憋著半天，才開口：「金媽，我配不上你。」（頁 154）盲人世界裡的愛情，輕盈得似乎要抓不住，卻在隻字片語中，又顯現出其沉甸甸的生命重量。掌握這樣的特點，《推拿》一出手就具有了極度的可看性。愛情作為盲人光明世界裡少有的美好，實際上也讓他們的生命更為立體，更貼近了凡俗性。

伍、盲人書寫的挑戰與反思

這個長篇小說和其他小說不一樣，我一點都沒有想過小說的修辭問題，也沒想過我要達到什麼美學目的。這完全是一部沒有文學野心的作品，我只想寫出我看見的、瞭解到

的、想到的他們那個封閉的世界。³⁵

在文學的世界裡頭經常弔詭的是：一部沒有巨大文學野心的作品，反而達成一波藝術創作的高峰。這之中蘊含的道理是：文學野心的缺如讓作家能夠回歸樸素，從最基本可聽、可見、可解的生命原點出發，熱愛與擁抱生命中的衝突與矛盾。這裡頭當然有個人的取捨，也須考量所面對的題材與書寫意圖。當寫作純然成爲一種跟內在與外在世界的對話，或許更能夠放棄意識型態、美學目的、小說修辭，成爲生命真切的記錄者。但沒有野心可不可能是另外一種野心？筆者以爲，畢飛宇在這部視角不斷流轉的盲人小說中，最起碼有幾個冀望是意欲達成的：一、打破過往盲人書寫的偏狹型態，完整切進與描摹這個黑暗而錯位的世界；二、闡述盲人乃至於一般人的生存意識與侷限；三、讓中國文學以「熱」的方式走向全世界。

過往，在盲人的書寫上，大抵很難離脫「傷痕文學」的書寫風格：若非將盲人拿來作為正常人的一面鏡子，就是將其做一個象徵反映社會問題或哲學思考的象徵，還有部分與殘疾人有關係的作品（包含殘疾人的自我書寫）是以勵志文學的型態出現。上述幾類殘疾人的文學作品，表面上可以滿足市場上的需求、政治上的目的與精神上的自我治療，但實際上反而導致殘疾者的被標籤化，讓他們受到更不公平的對待。³⁶《推拿》的成功之處，就在於破除這樣的偏狹意識，回歸到作為人的方式來看待盲人的生活。是以，我們會看到王大夫面對惡勢力時要出自副的流氓行徑，張一光每每跑進洗頭房裡就不斷對小姐大喊「愛妃、愛妃」，沙複明對美有近乎瘋狂的堅持與迷戀。當作者決意將盲人當成正常人書寫，就不可能不涉人性，不可能不涉

述而言，沙複明對「美」的追尋顯然兼及兩種。參見盧納察爾斯基著，郭家申譯：《藝術及其最新形式》（天津：百花文藝出版社，2002年），頁73。

³⁵ 張英發：〈畢飛宇我們每個人都活在自己的盲區裡〉，《南方週末》，2009年5月8日。

³⁶ 周掌宇：〈傷痕與悲情〉，收入《為夢前行—你我並無不同》（台北：正中書局，1999年），頁38-44。



及盲人身上醜陋、畸形那一面。這當然會讓部分強調社會價值的論者失望，因為讀完整部小說，找不到一個明確的象徵意義，或者正面、積極、向上的力量。實際上，畢飛宇過往的小說作品(尤其是《玉米》與《平原》)，相當強調社會意識的批判，許多人物的命運是被社會、歷史與意識型態所牽引。但在《推拿》裡頭這些通通被加以棄捨，他讓殘疾者回歸到就只是個人，走入日常的畫面，人物的形象及其與外在世界的干隔與抵抗，因而更加的鮮明動人。

回歸於人，人的生存意識及其侷限必然是這部小說刻劃的重點。生存意識的部分在前面已經說得很清楚，但侷限是什麼？就是人時時刻刻活在自己的盲區，活在自己生命的侷限。這種盲區與侷限又是什麼？就是「固著」。具體的顯現有兩點：一是過度相信或倚仗主流社會的「見」；二是對自己慾望無以名狀地執著。針對第一點，小說中有一幕沙復明與張宗琪在討論折夥的事，作者恰恰借敘述者的口吻道出他的想法：

嚴格地說，這個世界上並沒有一獨立的、區別於健全人世界的盲人世界。盲人的世界裡始終閃爍著健全人浩瀚的眼光。這目光銳利，堅硬，無所不在，詭異而又妖魅。當盲人浩浩蕩蕩向「主流社會」的時候，他們腳下永遠有兩塊石頭，一塊是自己的「心眼」，一塊是別人的「眼睛」。(第 255 頁)

這別人的眼睛，指的就是社會主流的價值。由於盲人是弱勢，對自己的那一套總沒有自信，所以一旦和健全的人相處，就會本能地利用健全人的「另一套」來替代自己的「那一套」，也就是藉助「眼睛」來判斷、來行事，這當然會過度倚仗主流社會的價值，要求主流社會認同他們。但明眼人呢，是不是因為看得見所以能擺脫社會強加的意識

型態？畢飛宇顯然不這麼認為，他說：「我們通過眼睛交流，我們凝視的目光有的時候是橋樑，有的時候是高牆和阻隔。」³⁷這種牆是偏見、是意識型態、是猜測所成，每個人其實都帶著自己的一副眼光在看世界，過度相信自己所「見」，就是掉入更大的盲點與漩渦。就像小說最後〈夜宴〉裡頭說的：「他們一直以爲彼此都很了解，實際上，他們彼此什麼都不知道。他們每一個人都是一口獨立的井，井水不犯河水永遠都是他們最爲直接的寫照。」(第 315 頁)

針對第二點，小說中的每個人物幾乎都有自己慾念的堅持。對王大夫來說，那是錢與愛。對沙復明而言，是權力與美的獲得。之於小馬，是氣味、是抽象的幸福感。對小孔來說，是情慾、是忠誠。在金媽身上，是一個浪漫完滿的愛與婚禮。在小說裡頭，某些堅持的結果就是悲劇。拿小馬來說，他迷戀於小孔而不能自拔，因而將買來的性當成是「一次成功的外科手術，手到病除，他從此就可以高枕無憂。」(第 257 頁)結果陷入性成癮的惡性循環，被迫離開推拿中心。沙復明是另一個血淋淋的例子，他一心想要有間屬於自己的推拿中心，又因明眼人的社會價值耽溺於美的想像不能自拔，最後生死未卜。說穿了，慾念的堅持實際上是一把雙刀，金媽與小孔以此獲得愛情，但不要命的被慾念牽著鼻子走，到頭來就成了悲劇。這實際上也是人類普遍之「盲」。

畢飛宇在小說的書寫上—尤其是《推拿》—還有一個隱伏的企盼，就是希望中國文學能夠更加的走向世界文壇。在一次「回顧與展示——擁抱世界的中國文學」的交流會上，他談到現在中國處於一個非常幸運而又極度不幸的階段。幸運之處，在於中國的經濟發達讓很多作家能夠走向全世界；不幸的是，網際網路的發達讓全世界的文學閱讀相對的

³⁷ 張英發：〈畢飛宇我們每個人都活在自己的盲區裡〉，《南方週末》，2009年5月8日。



走向了蕭條。而西方在看待中國文學時，有一個特點，就是強調中國文學與政治的關係，過份削弱中國文學的文學品質與魅力。因此，儘管漢語成爲世界的顯學，西方讀者對中國文化相當感興趣，但是「『冷』在出版社——很簡單，中國的文學作品還不能給西方帶來巨大的利潤。」³⁸

畢飛宇的觀察，揭示了中國文學發展在 21 世紀所面臨的挑戰。撇開網際網路涉入對文學場域的排擠，他更重視文學性的創新及其與市場性的結合。在擺脫政治力影響之餘，新世紀的中國文學必須創造出屬於自我說故事的方式，在文學性與市場性折衝下登臨世界文壇，成爲華文文學乃至於世界文學無可替代的一環。《推拿》在某種程度上確實蹈踐了此點，這本專寫盲人生存境遇的小說不僅讓他拿下五個文學大獎，畢氏也在 2009 年 7 月應邀爲香港書展的貴賓，英國的安德魯納伯格代理公司則買了這本書的全球版權，準備向世界推出各種版本。由此，畢氏讓自己走了出去，讓自己成爲我們研析 21 世紀中國新文學時，不可或缺的切入點。

陸、結語

《推拿》是畢飛宇年過四十之後（44 歲）完成的第一部長篇小說，對作家而言，那剛巧是一道有趣的書寫界線：從緊張到放鬆，從尖銳到溫和，從大敘事到小言說。但《推拿》到底不是部讀來可以輕鬆的小說，當作者將關注的焦點落在社會邊緣、人性黑暗、生命尊嚴且鬆弛有致的道來，潛伏其中的沈重也就牽引著讀者墜入更深層的沈默與反思。留心的讀者可能會發現，畢氏在這部小說中幾乎是專注的書寫盲人不寫外面的世界，不談外在世界如何對盲人造成波動，或者帶來悲劇性的影響。這種專注性，表面上讓整篇小說的視野過於狹隘，缺乏與外在世界更進一步的連結，實際上這正

是新寫實小說的一種特色，也是畢氏有意讓主流社會在其中「缺席」（absence）。

必須理解的是，新寫實小說的凡俗性恰恰是一種對傳統寫實有意的顛覆，當關注的視野有意被置放於瑣碎の間隙（gap），非主流於是躍上台面，成爲反覆論述與觀看的焦點。是以，畢氏在《推拿》中所營造最大的悲劇，不在於王大夫的自刎、都紅的斷指，也不在於沙復明的咳血、小馬的自裁，而在明眼的主流社會對這個黑暗世界的「視而不見」。因爲「不見」，所以「黑暗」更加「黑暗」，沒有得到同理心的理解與協助，讓盲人更容易走向自我性格與命運的悲劇。小說的結尾，作者讓盲人之間終於能夠相互牽起手來（溝通與信任），感覺上結局是圓滿的。實際上，從小說整體的訴說來看，明眼人與盲人社會的隔閡與矛盾，在畢氏看來顯然有著巨大鴻溝而難以調和。視覺時代的不可承受之「輕」，也在此處清楚地顯現。所幸，黑暗的世界中也有溫暖，悲愴的生活裡也有快樂。他用愛情照亮了這個疏離於你我之間的世界，也以輕盈的姿態，爲我們展現視覺時代最沈重的生命哲思。

³⁸ 朱玲：〈作家畢飛宇：中國文學走出去「冷」在西方出版社〉，《北京青年日報》，2010 年 8 月 31 日。



參考文獻 (照引用順序排列)

- 1、畢飛宇：《推拿》(台北：九歌出版社，2009年)。
- 2、王德威：《茅盾，老舍，沈從文：寫實主義與現代中國小說》(台北：麥田出版社，2009年)。
- 3、溫儒敏：《新文學現實主義的流變》，北京：北京大學出版社，2007年)。
- 4、雷達：〈探究生存本相 展示原色魄力—論近期一些小說審美意識的新變〉，《文藝報》，1988年3月26日。
- 5、張韜：〈生存本相的勘探與失落—新寫實小說得失論〉，《文藝報》，1989年5月27日。
- 6、陳思和編：《中國當代文學史教程》(上海：復旦大學出版社，1999年)。
- 7、唐翼明：《大陸「新寫實小說」》(台北：東大圖書公司，1996年)。
- 8、瓦特·本雅明著、王才勇譯：《機械複製時代的藝術作品》(浙江：浙江攝影出版社，1996年)。
- 9、丹尼爾·貝爾著、趙一凡、蒲隆、伍曉晉譯：《資本主義的文化矛盾》(北京：三聯書店，1989年)。
- 10、埃里克·麥克盧漢著、弗蘭克·秦格龍編：《麥克盧漢精粹》(南京：南京大學出版社，2000年)。
- 11、徐巍：《視覺時代的小說空間—視覺文化與中國當代小說演變研究》(上海：學林出版社，2008年)。
- 12、郝譽翔：〈以肉體殉祭—讀畢飛宇的《玉米》〉，《玉米》，(台北：九歌出版社，2005年)。
- 13、米蘭·昆德拉著、韓少功譯：《生命中不能承受之輕》(台北：時報文化出版社，1996年)。
- 14、畢飛宇：〈自序〉，《畢飛宇作品集1 玉米》(上海：上海綿綉文章出版社，2008年)。
- 15、伊塔羅·卡爾維諾著、吳潛誠校譯：《給下一輪太平盛世的備忘錄》(台北：時報文化出版社，1996年)。
- 16、黑格爾：《美學》，第3卷上卷(北京：人民文學出版社，1979年)。
- 17、申丹：《敘述學與小說文體學研究》(北京：北京大學出版社，2005年)。
- 18、佛斯特著、李文彬譯：《小說面面觀》(台北：志文出版社，1994年)。
- 19、胡玉萍：〈畢飛宇：與小說中人物心貼心〉，《人民日報海外版》，2008年12月18日。
- 20、周掌宇：《盲人的問題與梅洛龐蒂的解決方案》(桃園：中央大學哲學所碩士論文，2000年)。
- 21、盧納察爾斯基著、郭家申譯：《藝術及其最新形式》(天津：百花文藝出版社，2002年)。
- 22、張英發：〈畢飛宇我們每個人都活在自己的盲區裡〉，《南方週末》，2009年5月8日。
- 23、周掌宇：〈傷痕與悲情〉，《為夢前行—你我並無不同》(台北：正中書局，1999年)。
- 24、朱玲：〈作家畢飛宇：中國文學走出去「冷」在西方出版社〉，《北京青年日報》，2010年8月31日。



The unacceptable lightness of the visual epic – Fei-yu Pi and the novel *Knead*

Wen -Jen Wang

Full-time assistant professor of the Center for General Education in National Formosa University

Abstract

Since year 1990, Fei-yu Pi had become the Chinese novelist with the strongest character. He used to write about female. In his latest book *Knead*, he led the readers to see through the unique trivial daily life, bigotry of lust, and intimate actions and words of the blind. Living in the visual epic washed by the flood of information and images, he not only blamed the failure of ethics and dignity in the modern world by the blind's insistence upon dignity, but also depicted people's purest faith and passion in making a living by the blind's determination in love affair and kind-heartedness. He concerned the dull and false world with all his heart, and lived up to the delicate writing works based on the novel aesthetics of daily life. In the post-modern field in which the reality had been destructed, he refused to follow the trend and developed his calm and realistic writing style, telling the heart-moving stories and appreciation of human life. Regardless of marginalization, he believed in the realistic style. He witnessed the beauty of simplicity from the imperfect, using a proper gentle way to create novels different from the traditional ones bounded by the rules for description of humanity and the world.

Key words : blind 、 knead 、 new realism 、 visual epic

