

# 追求与困顿：论贾平凹的乡土书写

刘 杨

**内容提要** 自《秦腔》开始，贾平凹的乡土书写步入新阶段。在思想立场上，贾平凹努力整合农民立场与知识分子视野，使作品既有知识分子的现代意识，又能传达农民的生活实感，但时常造成思想指向的错位、混杂。在细节处理上，他以丰满的细节拓展小说的审美信息，倾力开掘人物形象的精神世界，但因缺乏必要的节制，细节描写显得冗余，甚至自我重复。在叙事形式上，贾平凹不断求索，特别是使用第一人称时，试图有效融入古典小说的叙事资源；他不断调整小说的结构，希冀以此增加小说的思想与审美容量，但因变化频仍，这种探索始终未臻圆熟之境。

**关键词** 贾平凹；乡土书写；思想立场；细节描写；叙事形式

通观贾平凹的创作历程，《秦腔》（2005）可视为一个分水岭。这部小说既整合了作家以往的叙事经验，也影响了他日后的乡土书写。《秦腔》之后，贾平凹念兹在兹地书写故土，接连推出《高兴》《古炉》《带灯》《老生》《极花》《山本》等长篇小说，从中我们确实能看出贾平凹思想与艺术的追求。正因是追求，也不免有追而未及、求而不得之处。在既往的学术研究中，贾平凹每一部作品都是评论界的“宠儿”，这些即时性的评论对贾平凹的新作往往褒贬不一；近年来，已有学者着眼于开展历时性研究，相关成果丰富和拓展了贾平凹小说的阐释空间<sup>①</sup>。本文致力于分析贾平凹《秦腔》以降的乡土书写，总结其求索的经验，同时，也不讳言其存在的问题。

## 一 思想与现实的错位

相比贾平凹以往的小说，《秦腔》对乡土世界的呈现较为全面，内涵也较为丰富，是其后期创作的奠基性作品。嗣后，他无论反映现实还是审视历史，或延续《秦腔》的经验，或弥补其不足。正如论者所言，在《秦腔》中，“乡土生活经验获得了前所未有的总结，‘回去’的心理再次出现，但同时又有了一种新的情绪，构成了这部作品的基调”<sup>②</sup>。这种“情绪”或“基调”，确有某些新质。这一新质，主要体现为贾平凹在创作思想上，

整合了农民意识与知识分子意识，力图实现对乡土问题的双向透视，使小说兼具传统性与现代性的双重品格。一方面，贾平凹站在农民的立场，较为真实地展现农民的生活细节与情感世界；另一方面，他又努力借助知识分子的现代意识，反思农民无法察觉或无从表达的问题。

从宏观上看，《秦腔》写出了改革开放以来，乡村秩序解体与农民生活的转变。其所涉问题，在贾平凹日后的创作中，沿着现实与历史两个维度渐次展开。这些作品在叙事时间、人物形象、艺术形式上不尽相同，却共同讲述了一个20世纪至今陕西农村生活的“大故事”。这个“大故事”既有现实感，又有历史内容。《高兴》（2007）接续了《秦腔》中农民进城的问题，道出农民与城市间的隔阂；《带灯》（2013）将叙事集中于乡镇干部这个政府与农民间的“缓冲地带”以及农民“上访”问题；《极花》（2016）关注的是农村衰落，农民拐卖妇女及农村人口失衡的问题。在历史层面，贾平凹则从书写历史片段上升为写“史志”。《古炉》（2011）集中笔墨于特殊年代古炉村经历的历史阵痛；《老生》（2014）将视野扩展到20世纪前80年中的四个时期，书写农村的动荡及民心、民风之变；《山本》（2018）则致力于以小寓大，为20世纪上半叶的秦岭做“志”。

在透视现实问题时，贾平凹站在农民立场，再现了农民的生存现状与内心世界，揭示出农村

复杂的矛盾纠葛。在《秦腔》里，贾平凹将乡土世界衰落过程置于代际差别中呈现。老一代与新一代农民，在政治理念、经济意识、审美偏好乃至婚恋观念上都有明显差异。他们面对乡土文明衰落，即便留恋已无从留恋；对于新事物、新问题的涌现，纵想回避却避无可避；而年轻劳力进城的故事则在《高兴》中展开。抽空了年轻人后，农村的生机与活力日渐丧失，这才导致了高兴为结婚而卖血、卖肾，结果女方“却嫁了别人”。小说虽主要写农民沦为城市底层后的遭遇，但其前置的问题是农村全面衰落与人口结构失衡，只不过彼时“底层写作”方兴未艾，《高兴》的这一话题也未引起足够重视。《秦腔》中的种种隐忧，到了《带灯》中已成为突出的社会矛盾。主人公带灯作为镇综治办主任，面对一群各有理由的上访户，维稳工作做得异常艰难。这些上访户多为留守农村的老弱病残。这群老无所依、病无所养之人，将上访作为最后的救济渠道，遇到的却是阻碍与拖延。而在《极花》中，农村甚至出现了非法买卖妇女的现象。这种现象在法律与道德层面都不能被容忍，却切切实实地存在于现实中。贾平凹道出了农民身陷其中的真实感受，表达了他们内心世界的矛盾与痛苦。在小说中，黑亮将城市视作吸空了农村的“血盆大口”，而胡蝶的心理活动则更为复杂：“黑亮这样骂着，我就不知道该怎么再说话，我也是被城市吸了去的，可农村里没有了姑娘，农村的小伙子就不会去城市里有个为了而吸引女性，却要土匪强盗一样地拐卖吗？”<sup>③</sup>更进一步说，《带灯》与《极花》所涉问题，在十余年前的《秦腔》与《高兴》中都已萌芽；而贾平凹正是站在农民立场，对他们最初的“隐痛”和后来的“剧痛”都及时察觉并付诸文本，在一定程度上击中了乡土世界的某些软肋。

从知识分子的现代视野出发，贾平凹则揭示出素质低下、能力匮乏的农村干部对农民造成的伤害。《秦腔》中的三任书记各有问题，夏天义保守狭隘又自我迷信；新书记秦安怯懦且不具才干；夏君亭看似与时俱进，但鼓吹的是“奔小康看谁能多赚外来的银钱”<sup>④</sup>，还时常为腐败辩护。正是这些干部们的不作为或乱作为，使农民忍无可忍，继而发生暴力抗法事件。及至《带灯》，新一代干部越发肆无忌惮。贾平凹以带灯的工作为中心，牵

出的大多是老问题，但也触及一个更大的新问题：长期积累的矛盾已然千头万绪，干部们却只想政绩而不理头绪，唯有带灯和一个办事员在四处维稳。在《秦腔》中，贾平凹写到暴力抗法时，写出了“不闹不解决”的农民维权模式，这种模式在《带灯》里已演变为常态化的上访。然而，从县乡到村镇，干部们只会层层传导维稳压力，还将制止上访纳入政绩考核。于是，小患终成大患，带灯终被逼疯。此外，《秦腔》中公款吃喝的歪风邪气，《高兴》里农民工遭遇非法压榨，《带灯》中大工厂对绿水青山和农民健康的破坏，《极花》里派出所所长腐败并纵容妇女买卖……这些媒体报道中的“新闻”，在未成“新闻”时已被贾平凹及时捕捉而化作小说的细节，这也显示出他对某些问题的透视，不仅锐利而且有预见性，因而，其作品的部分内容确有“引起疗救的注意”的思想价值。

在历史书写中，贾平凹同样试图整合两种思想意识。历史，看起来是一个严肃而伟大的词，但在文学中，它不应遮蔽人作为价值主体和生活主体的位置，相反，“正是人，现实、活生生的人在创造这一切，拥有这一切并且进行战斗。并不是‘历史’把人当做手段来达到自己——仿佛历史是一个独具魅力的人——的目的。历史不过是追求着自己目的的人的活动而已”<sup>⑤</sup>。基于此，贾平凹站在农民立场上回望历史时，关注到社会动荡对农村的具体影响，着意精雕细刻农民的日常生活，写出了农民在生存底线上的挣扎。在《古炉》中，贾平凹正是透过扎实的细节，努力还原特殊年代的农民生活与情感，而未流于浮泛的批判，最终写出了一群“活生生的人”。这种追求与贾平凹的农村经历有关，如他所言：“对于过去的苦难，现在回想起来，觉得惨不忍睹，也吃惊怎么就活过来了！”<sup>⑥</sup>因此，贾平凹写那段历史时，能基于自身经验，较为真切地体察农民的所思所感，让人透过生活的细枝末节，感受到家家户户原本都把钥匙放在大门上的古炉村，生产、生活、人际关系怎样从淳朴和谐变为不可收拾。从知识分子视角出发审视历史，贾平凹则揭示出当权者对农民的利用、欺骗与愚弄。在《山本》中，陈先生与陆菊人之间有段颇令人玩味的对话：

陆菊人说：那你看着啥时候世道就安宁啊？陈先生说：啥时候没英雄就好了。陆菊

人愣了起来，说：不要英雄？先生，那井宗丞是英雄吗？陈先生说：是英雄。陆菊人说：那井宗秀呢？陈先生说：那更是英雄呀。陆菊人就急了，说：怎么能不要英雄？镇上总得有人来主事，县上总得有人来主事，秦岭里总得有人来主事啊！<sup>⑦</sup>

笔者倾向于将这段对话作为理解《山本》的钥匙。在贾平凹的思想视域中，陆菊人这样的农民具有二重性。他们背负着“精神奴役的创伤”，渴望世道安宁，却又将自身命运交给“主事”的“英雄”；然而，社会一旦安定，这些人又埋头苦干，靠勤劳创造财富。正是在此背景下，作者写出了当权者对农民愚昧与勤劳的双重利用。尽管《山本》在叙事上有明显的不足，但我们不得不承认，在着墨最多、细节铺展较充分的井宗秀身上，贾平凹所寄予的批判意识不乏深刻之处。

正因贾平凹的思想追求整合了两种意识，所以他对乡土世界的透视，有时确实较为全面和敏锐。然而，二者本质上毕竟不同，在文本中如不能水乳交融，就有可能导致整而未合，以一种错位的方式共存于文本中，或模糊不清，或彼此扞格，或彻底撕裂，总之就是不够通透。贾平凹未必没有自己清晰的思想，但更希望展现面面俱到的问题意识，从而彰显文本内在的思想张力；但他在叙事时未能处理好彼此的逻辑关联，便降低了思想的通透性和清晰度。譬如在《秦腔》中，贾平凹想唱一曲乡土挽歌。不过他也明白，在现代化进程中另弹别调，有可能被指认为掉入“反现代”的漩涡。因而在小说中，叙事者倾向于笔下老一代农民的忧思与感慨，甚至带有对乡土的留恋和对城市的敌视；“隐含叙事者”又使这一代农民先后作古，使叙事者自我阉割，并通过新一代农民以各种渠道进城，来体现城市的吸引力。《秦腔》中这种暧昧不清的思想态度，实则是作者在乡土挽歌中被动地加入了“现代”的叙事“装置”，试图冲淡过于浓重的恋旧情绪。而到了《高兴》，贾平凹则将知识分子意识主动投射到人物身上。主人公高兴是一个进城务工的农民，其农民意识与城市秩序格格不入。这原本可以成为一个思想支点，撬动城乡之间文化隔阂的问题。然而，贾平凹却把高兴预设为一个有文化的农民，让他时不时带有知识分子的腔调，以替代作者传递知

识分子的思考。结果，高兴时而是农民的话语方式，时而又转为知识分子话语方式，话语的混杂也损害了人物形象的自洽性。

《秦腔》《高兴》的问题并没有阻碍贾平凹追求的脚步，他仍然希望通过人物形象有效传递他的现代意识。因此在《带灯》中，贾平凹塑造了一个身处污泥浊水却有精神追求的形象。为了避免两种意识纠缠不清而造成混杂，作者从结构上将小说分为两部分，从而令带灯分解为两个形象，一个活在“给元天亮的信”中，一个活在现实工作中。虽然小说对现实矛盾的揭示确有价值，但作者并未让带灯的精神追求植根于此，反而另辟一条线索去展示现代性的精神视域。在理论上，这一追求或如昆德拉所言：“小说审视的不是现实，而是存在。而存在并非已经发生的，存在属于人类可能性的领域，所有人类可能成为的，所有人类做得出来的。小说家画出存在地图，从而发现这样或那样一种人类可能性。”<sup>⑧</sup>而贾平凹希望达到的精神境界，确实与之相契合，如他在《带灯》的《后记》中所说：

我们的眼睛就得朝着人类最先进的方面注目……怎样不再卑怯和暴戾，怎样不再虚妄和阴暗，怎样才真正的公平和富裕，怎样能活得尊严和自在。只有这样做了，这就是我们提供的中国经验，我们的生存和文学也将是远景大光明，对人类和世界文学的贡献也将是特殊的声响和色彩。<sup>⑨</sup>

这段令人动容的文字显示出贾平凹的雄心与眼界。他的创作预设是：带灯即便身陷卑琐、灰暗之中，仍有仰望星空的精神追求。然而，贾平凹并未写出带灯在理想之火行将熄灭时，如何努力燃起精神之光，而是让她长期给“能写书”的省政府副秘书长发短信。这些短信肉麻、暧昧、啰唆，比如“又看你的书而你说历史上多少诗家骚客写下了无数的秦岭篇章却少提到樱镇，那么我也得怨你如何的墨水把家乡连底漂进你心里怎么就没有一投瞥爱你如我的女人？”<sup>⑩</sup>可以说，这种华而不实的表现方式，彻底割裂了带灯这一形象。一个已婚乡镇女干部受困于现实时，不思念、不联系自己的丈夫，反而将元天亮短信作为心造的幻影，臆想着自己与他的精神关联，梦呓般倾诉着不知所起、不知所云的情感。这种精神多少显得有些神经质，因而带灯最终被现

实逼疯的悲剧性力量也大打折扣。

总而言之,贾平凹将农民意识与知识分子意识并置,有时会使小说的审美意蕴产生错位。贾平凹对乡土问题的把握确实比较敏感。不过,他擅长的还是在农民的传统意识下,描摹那些深入生活肌理的细节,从中透视乡土万象背后的精神和人性等问题,再辅之以必要的现代观照。而当其每每刻意彰显知识分子意识时,往往或有损小说的思想清晰度,或造成人物形象的不完整,这也是贾平凹小说创作中长期隐含的困顿之处。

## 二 成也细节,败也细节

从艺术风格上来看,贾平凹的小说最具辨识度的独特之处是他对细节的描写。尽管有批评者将贾平凹小说的某些细节处理称为自然主义,但实际上他仍意在通过细节,表达对现实问题的态度,并未采用自然主义那种科学、冷静的写作方式。在这个前提下,贾平凹对细节的高度倚重,主要是追求从内部调整现实主义写作范式,努力用事无巨细皆娓娓道来的笔法,提升现实主义的审美表现力。

现实主义小说的成功离不开扎实的细节描写。大部分现实主义作家往往以细节辅助情节的展开,进而塑造典型环境与典型人物。因此,他们对细节的处理是有所节制的,以细节的详略安排作为调节叙事节奏的手段,从而突显情节的逻辑性和层次性。贾平凹则并非从生活中提炼细节,而是把情节逻辑和人物性格逻辑,降解到他对生活细节的全面展示之中。贾平凹借助细节隐去自己对生活的主观概括,自觉地把思想潜植于绵密的生活之网,这与他思想本身的驳杂密不可分。也可以说,对细节的依赖是贾平凹写作的必然选择。一般而言,现实主义作家的写作是先“立主脑”而后“密针线”,但对于贾平凹来说,其思想追求本身并非单一指向,若情节的逻辑过于鲜明,则会限制农民意识和知识分子意识同时出场的可能性。因此,他不断铺排细节,试图以此淡化情节逻辑,通过“密针线”让细节直接呈现出生活本身的芜杂,而把枝枝杈杈的思想埋在细节之下。正因如此,读者要从看似“闲笔”的细节中,体会作家对农村的人情、世情乃至文化风俗洞幽烛微,而不能仅关注情节的波澜起伏。比如在《秦

腔》中,叙事者引生神神道地地讲述着鸡零狗碎的日常生活,那些泥沙俱下的细节共同支撑起清风街30年的变化史,因而,读者在生活的表象中逐渐感受到的是秦腔的衰落、干部观念变化、劳动力流失、民间秩序解体,等等。这些汇聚在一起,自然而然地构成了一幅乡土社会变迁的整体图景。

贾平凹通过细节间的衔接,扎密文本的生活之网,将纷繁复杂的生活现象,鲜活地呈现于文本中,一定程度上增加了小说的厚重感和结实度。以《古炉》为例,小说的叙事目标是表现特定历史年代里农业生产与乡村秩序所受到的冲击。贾平凹没有将叙事拘囿于此,而是将思想的触角伸向一个个生活场景,写出彼时彼地农民的内心世界。比如一头牛被打死后,“磨子说:这么大的片的瘀血是咋回事?迷糊说:这我不知道。磨子说:你喂牛哩你不知道?你打没打它?迷糊说:它老卧着不起来吃料,我用棍子吆着它起来么。磨子说:你用棍子吆它哩,你就这样把它吆死了,你咋不死么,你让牛死?!”<sup>⑩</sup>这种歇斯底里乍看起来是反常的,但放在小说里“割尾巴”“破四旧”等细节中来看,磨子作为生产队长,在当时组织生产已经愈来愈艰难,而维系农民生产生活的基本生产力——牛又被打死了,这才引起他真实的愤怒,也表现出农民对生产工具的珍惜。这样的细节多了,小说就能依凭生活细节建立起较为扎实的历史实感,使历史运动表面的惊涛骇浪化为岁月轮转的静水流深。也即因此,贾平凹的小说常常少了一份借助细节使精神飞翔的灵动,而多了一份从细节沉入生活与人物深处的坚实。

除了以细节的丰腴扩大小说整体的审美容量,贾平凹在创作中,亦较为重视通过细节的调度塑造人物形象。因此,巧妙地安排细节,便成为他刻画人物的重要手段。在部分小说中,贾平凹将仿佛信手拈来的细节,不动声色地置于人物命运轨迹之中,使人物性格逻辑与故事发展相辅相成。这种细节处理方式,在《秦腔》中的引生、《古炉》中的霸槽身上都有体现;到了《山本》中,贾平凹用得更为得心应手。比如,在井宗秀的第一段婚姻中,作者异常克制地只写了一次被打断的夫妻行为,也未曾交代妻子为何与五雷有染,只写了井宗秀察觉妻子出轨而设计害死她的细节;井宗秀当旅长后要各家轮流派女子到他府上,而

作者并未详述这些女子何以安然无恙；直到小说最后五分之一处，在井宗秀续弦后，花生向陆菊人诉苦时说：“我先以为他不爱我，后来他说他受过伤，受伤后就不行了。我说你知道你不行为啥要娶我，他说他需要太太。一到晚上，他都要我脱光了睡在床上，他就成半夜的点了灯坐在那里看，还给我哼些戏文，哼着哼着他哭了，我也哭。”<sup>⑫</sup>这是在一大堆“果”以后和盘托出的“因”。综合来看，作者之前写若干细节时引而不发，其实是为了配合故事发展需要。在井宗秀发迹阶段，只写出他的城府与虚伪；在其事业到顶点时，则进一步写出井宗秀的滥权与霸道；最后到人物命运盛衰转折之时，才将这个关键细节道出，从而让读者看到，性无能造成了井宗秀内心的痛苦与人格的畸形，也将他果毅、深沉的外表下卑琐而脆弱的灵魂展现得淋漓尽致。由此可见，贾平凹小说中细节处理虽看似漫不经心，其实是作者根据需要逐渐向读者敞开人物性格面向，从而使人物性格、命运与故事发展间构成较为紧密的关联。

这是作家主动调度细节为塑造人物服务，反过来看，有时合逻辑、合艺术规律的细节也能潜在地规约作家的创作，助其对人物的精神世界深度开掘。比如在《极花》的《后记》中，贾平凹讲了胡蝶原型的故事并说道：“小说是个什么东西呀，它的生成既在我的掌控中，又常常不受我的掌控，原定的《极花》是胡蝶只是要控诉，却怎么写着写着，肚子里的孩子一天复一天，日子垒起来，成了兔子（引按：人名）……”<sup>⑬</sup>因为生活细节既已在文本中展开，作家的写作便要遵从和维系艺术逻辑的真实与完整。在小说中，胡蝶不断理解、适应农村生活，同时也被生活中的点滴细节同化着。她最初确实充满敌意与控诉，但黑亮在日常生活中对她百般迁就，胡蝶内心则陷入挣扎：“我是对他太凶了，但我不能对他好，一点点都不能好。”<sup>⑭</sup>在抗争未果而被强奸后，人物精神上的无助感和恐惧感便油然而生。怀孕后，尤其是抚育孩子的过程中，胡蝶得到的帮助、同情是细微的，体验的孤独、绝望是真切的，因而作者也写出了她从心不死到心不得不死的转变：“我苦苦地往夜空看了多么长的日子啊，原来就是这种结果吗？！”<sup>⑮</sup>由是观之，贾平凹小说的细节处理方式有一定的审美价值，也使其小说形成了较为稳

定的艺术风格。但贾平凹这种铺排细节的创作方式也存在严重的缺陷。其一，细节冗余的问题。以往的批评意见主要指向贾平凹对性冲动和排泄物的描写，笔者不再赘述。其实，如果作家本意是把农村、农民写成藏污纳垢的，而不想追求诗意盎然，那这些细节至多只是审美格调不高。笔者所谓“冗余”指的是，有些细节令人对其审美意义百思不解。如在《带灯》中，关于现实生活的叙事篇幅本就有限，贾平凹还写了不少中医知识，尤其写带灯开了两个中药方，特意用两处细节论证药方如何高明；此外，他还介绍了一些中药材的用途——作者似乎没有必要故开惊人方，强要博学之名。铺展细节已成为贾平凹的写作惯性，然而，他对细节本身的审美意义有时缺乏必要的辨析，误把展示自我的“博学多才”当作表现生活的生动细腻。这类细节甚至不能说是可有可无的，而是过剩、赘余的。他每部小说都或多或少出现此类叙述，与他经过精心打磨、审慎安排的细节，在审美价值上形成了鲜明反差。这也导致其创作陷入困顿而始终难以出现本质性的超越。

其二，细节重复的问题。在文学理论中，重复并非都是消极的，“在一部小说中，两次或更多次提到的东西也许并不真实，但读者完全可以心安理得地假定它是有意义的。任何一部小说都是重复现象的复合组织，都是重复中的重复，或者是与其他重复形成链形联系的重复的复合组织”<sup>⑯</sup>。在贾平凹的小说中，有些“重复”确有审美价值。比如在《高兴》中，高兴经常想起自己卖了一个肾给城里人：“我已经认做自己是城里人了，但我的梦里，梦着的我为什么还依然走在清风镇的田埂上？我当然就想起了我的肾。一只肾早已成了城里人身体的一部分，这足以证明我应该是城里人了，可有着我一只肾的那个人在哪儿？”<sup>⑰</sup>因前后文中人物处境不同，关于卖肾的心理活动多次出现，显示出高兴执着于以此建立自己与城市的关系，但在生活中、心理上又始终缺乏城市身份的认同感，迟迟无法真正融入城市。有的细节重复出现在审美上却是无效的，甚至是消极的。这些细节，小到语词上的重复，比如他常用“没盐没醋”作为定语，乃至写《秦腔》中的金莲和《山本》中的陆菊人都用“丰乳肥臀”做补语等。有些重复则更为明显，问题也更为突出。比如《秦腔》中写到有客人来了，

面馆的人对后厨的叫法因人而异:

君亭和金莲几个人也说吃饱了,不要面了。最后落实了两碗,刘老吉就对厨房喊:“来三两碗面!”恰好店里进来三人也要吃面,刘老吉又喊:“再来两三碗面!”金莲小声问上善:“怎么三两碗两三碗地喊?”上善说:“三两碗是把三碗面盛成两碗,两三碗是把两碗面盛成三碗,明白了吧?”<sup>⑩</sup>

到了《山本》中则成为:

畅掌柜是馆里来了熟人,要向后厨喊:来三两碗面哟!馆里来了生人要喊:来两三碗面哟!三两碗就是把三碗面条分成两碗,两三碗就是把两碗面分成三碗。<sup>⑪</sup>

笔者不嫌辞费,只是想直观呈现出细节重复度之高。上述两段引文放在所属文本中,也许并不突兀或冗余,与小说审美逻辑似乎也没有明显乖离。但是,在《秦腔》中,这或可视为贾平凹生活经验的审美转化,生动地写出了农民的狡黠和势利;在《山本》中,作者写民国时期的人仍然如此,就显得《山本》复制了《秦腔》。与之相似的还有不少,如《秦腔》和《带灯》中写农民病愈后刚巧剩了一副中药,他们家人怕浪费,喝了反而得病<sup>⑫</sup>。我们可以看出,贾平凹想表现农民因生活贫穷,节约到了闹笑话的地步。不过,同一细节用两次而得出同样的结论,至少说明贾平凹塑造人物时缺乏耐心。贾平凹小说中的自我重复虽屡被提及,但相比性描写引起的争议,这种自我重复似乎不那么引人注目,其背后的问题始终无人深究。其实问题并不那么简单,换言之,贾平凹并非仅仅借用了过去的素材而导致细节重复,这折射出的是作家艺术想象力与创造力的匮乏。严格来说,文学创作之为创作,是要作家将每部小说作为独立的艺术世界,将每个人物作为独立的生命个体来创造。大量细节重复,无疑暴露出贾平凹的意识里存在着关于农村、农民的某些固有观念。这些观念第一次出场时读者无法察觉,但若附着在新的人物身上,就会致使写新人而用旧事。这也导致了贾平凹本想用丰富的细节冲淡写作的观念化,却因细节的不断重复而又陷入了观念化的窠臼。

### 三 叙事形式:未完成的探索

由前文可知,贾平凹在细节处理上的惯性是

显而易见的,他又担心小说在艺术上显得同质化,所以才不断尝试走出叙事的“安全区”,希望将古今中外的艺术资源为己用,在不拒外来的同时不忘本来,力求有所突破。最为明显的是,贾平凹一直在努力调整第一人称的叙事效果,希望能打破第一人称叙事在视角上的限制。这一问题在《秦腔》中体现得较为突出。小说的主人公引生作为第一人称叙事者,时常僭越限知叙事的边界,充当全知叙事者而破坏了小说的艺术法则。作者似乎意识到这一问题,有意增加了一些叙事标记加以解释,比如加上“那天晚上,我碰巧是在庆满家”<sup>⑬</sup>之类的话,但仍有许多地方未及掩饰。因此,小说就仿佛有两个叙事者在叙事,一个是全知叙事者的口吻:“夏家待客的第二天早晨,夏天智照例是起来最早的。”写了三段话后,又成了第一人称的“我”的口吻:“我敢说,像夏风那样的人,清风街并不少,只是他们没有夏风的命强……”<sup>⑭</sup>作者虽对引生是个疯子做了主观预设,但这并不成为他打破叙事界限的理由。即使疯子也不能装神弄鬼,不能潜入夏天义的心中“夜深人静了总想起俊奇娘的模样”<sup>⑮</sup>。如此一来,小说“原生态”细节所建立的朴素与真诚,与引生那种不论你相信与否,反正我都知道的、傲慢的叙事姿态,便产生了明显的龃龉。一般而言,第一人称叙事的优势是叙事话语生动、亲切,但也要有明确的叙事界限或加入叙事标记的转述。如鲁迅的《祝福》中,在有无叙事者参与的情节之间,有一句话作为标记:“然而先前所见所闻的她的半生事迹的断片,至此也联成一片了。”<sup>⑯</sup>鲁迅用在场和转述之间的过渡,来奠定《祝福》后半部分全知视角叙事的合法性。贾平凹在追求打破第一人称叙事视角限制时所存在的问题,即在于未能处理好叙事界限、叙事标记等,造成了小说中全知视角叙事的可疑。

出现这一问题的原因在于,贾平凹的叙事追求不满足于恪守第一人称叙事的艺术成规,他希望将中国古典小说,尤其是世情小说的叙事魅力与现代小说中第一人称叙事的主观视角结合起来。正因吸纳了古典小说的叙事资源,贾平凹小说中的第一人称叙事者时常带有说书人的身影。其实,话本小说中说书人的痕迹虽至明清世情小说中依然存在,但话本与世情小说共同的特征在于叙事者与人物、情节完全分离,即叙事者虽然是在讲故事,

也用“话说……”等叙事标记构成讲述者的在场感和对读者的讲述感。但是，这些叙事者是全知全能地讲述他人的故事，从不参与情节发展。从《金瓶梅》到《红楼梦》，古典小说进入所谓“文人独立创作”的时代，作者和叙事者进一步分离，小说的叙事节奏便逐渐放慢，叙事者开始从“讲述”情节向“描述”细节转移，通过精细入微地描摹生活、心理细节，呈现世情、人情。贾平凹在第三人称叙事时成功吸收了这种经验，可见这种叙事传统确实滋养了他。然而，他要把这种从容细致而不失讲述感的叙事方式，进一步转移到第一人称叙事中，既想增加讲述的真实性和情感性，又不想失去全知视域，就陷入了极难解决的内在困顿。

贾平凹解决这种困顿的方式有两种。第一种是回到艺术法则内部，在《高兴》中严格遵守第一人称的叙事界限。作者在叙事上有意限制了叙事者的知情范围，而纠正了《秦腔》的不足。这当然也与《高兴》的叙事空间是城市，且高兴等人的活动范围主要在底层有关。在高兴身上，贾平凹扬弃了引生的叙事语调，通过增加内聚焦叙事的篇幅，使高兴只是揣度而非进入他人心理世界。虽然高兴身上的知识分子话语显得有些不伦不类，不过就第一人称叙事效果而言，贾平凹一定程度上扭转了底层写作中代言式想象的弊端。但贾平凹更喜欢采用第二种方式，即放大《秦腔》中某些超验、反常的经验，试图给叙事者的越界以合法性依据，只不过不再是动物化而是神灵化。在《老生》中，他先是在“开头”，也就是古典小说的“楔子”中用第三人称介绍：“唱师就是神职，一辈子在阳界阴界往来，和死人活人打交道……”<sup>⑤</sup>然后以此作为叙事标记，让唱师取代了“开头”中的全知叙事者，采用第一人称讲述了四个故事，以增加叙事者的在场感和讲述历史的真实感。作者把叙事者处理为一个“活成精”的人，仿佛有着超越凡人日常经验的神性。到了《极花》，贾平凹适当收束了怪力乱神的范围，让胡蝶只在关键时刻灵魂出窍，以此弥补第一人称的叙述盲区，营造所谓的“全息经验”。贾平凹一直在调整第一人称的叙事方式，意味着他知道问题始终存在。那么，贾平凹是不是可以考虑更加耐心地经营叙事，而非执着于打破叙事界限？其实在第一人称叙事中，除了增加转述标记外，还有许多叙事技

巧可以采用。比如当叙事者必须让渡叙事权力时，叙事盲区可以由叙事者对他人的动作描写、神态描写填补，使读者揣摩人物的内心世界，或者用人物对话弥补叙事者受限的知情范围等。

在小说叙事结构上，贾平凹的探索也未曾停止，主要表现为努力借助“形式”的内在“意味”，拓展小说的审美空间和思想容量。在《老生》中，贾平凹征引了《山海经》，理由是“《山海经》是一个山一条水的写，《老生》是一个村一个时代的写”<sup>⑥</sup>。他将异质同构的两个文本粘合在一起，小说的叙事也就分为两个结构：教书先生教小孩子读《山海经》，每读一篇有一段问答，主要是讲述自然风物；唱师叙述了自己经历的四个历史时期中，互有关联的人与事。每篇经文讲读的最后几句，都引起了处在将死未死状态的唱师对往事的追忆。这种互文的形式确有扩大审美容量的作用，也显示出作者意在打通《山海经》的原始感和他历史叙事的厚重感之间的关联，但匠心虽好，却也难掩匠气。从《老生》到《带灯》的形式变化，体现了贾平凹从“引古”到“化古”的尝试。在《带灯》中，贾平凹用一个个框起来的小标题把细节化为相对独立的事件，他在《后记》中将此解释为：

到了这般年纪，心性变了，却兴趣了中国西汉时期那种史的文章的风格……而我长期以来爱好着明清的文字，不免有些轻佻的油的滑的一种玩的迹象出来，这会我真的警觉。我得有意地学学西汉品格了，使自己向海风山骨靠近。<sup>⑦</sup>

这段话可视为贾平凹对以往创作的反思和对转型方向的描述。他将自己过去的轻佻与油滑归于明清文学的影响，实在有些冤枉了明清文学。他对西汉时期“史的文章”虽颇为推重，但《带灯》毕竟只是学着“靠近”“西汉品格”，无论是小说中的那些短信还是现实细节，都还未脱离其以往的叙事风格。若仔细辨识《带灯》与史传文学的相似处，其中的现实叙事部分打破了小说叙事结构的连贯性，在形式上将一个个相对独立的事件串联起来，围绕每个事件去展开叙事，这看似近乎“列传”的结构与笔法。不过，《史记》中每个或每类人物成传固然是由若干事件串联起来，但司马迁对事件的叙述虽然简洁，却也完整，事与事间的衔接颇为考究。相较而言，《带灯》里片段

化的切割,造成艺术结构的零散和随意,许多小故事也没头没尾。力追秦汉是唐宋以来许多文人的梦想,当时的贾平凹尚未完全驾驭这种叙事技法,也就无法实现他所追求的艺术效果。

在经历了《老生》《带灯》的形式变化后,贾平凹在新作《山本》中,仿佛又回归《秦腔》的叙事方式,其实不然。《秦腔》《古炉》都是单线叙事,虽有“乱花渐欲迷人眼”的细节,结构却外松内紧,而《山本》的结构则复杂得多。小说的主人公是井宗丞、井宗秀兄弟,井氏兄弟分别从地方英才逐渐成为国共两党的军官,隐含了国共势力的发展史,而麻县长写《秦岭志》记录的是自然史。因此,贾平凹采用的是围绕井氏兄弟双线并行的叙事结构,又在井宗秀的线索里穿插了麻县长写书一事。作者将叙事的耐心倾注在身处涡镇的弟弟,这条线索的叙事基本上是成功的。然而,两条情节线索交替展开,在结构分布上却严重失衡,甚至井宗丞这条叙事线索在艺术上是塌陷的。其中虽有几个细节写得较有耐心,意在揭示暴力屠戮及权力倾轧等问题,但大多是孤立存在的,缺乏审美逻辑的连贯性与紧凑感。此外,他欲将《山本》写成囊括人生、历史、草木、鸟兽等的“秦岭志”,却忽略了麻县长与井宗秀在小说中的逻辑关系,是在权力博弈的叙事中建立起来的,因此,关于麻县长考察草木、记录鸟兽的叙述则大多显得旁生枝节,甚至游离于叙事线索之外。作者要把这三者扭结于一书凑成“史志”,空耗了不少笔墨与精力,而小说的叙事结构仍显松散,井宗丞、麻县长的形象也较为概念化。因此,《山本》在叙事形式上依然呈现出某种断裂之态。

贾平凹立足乡土世界,不断追求长篇小说的厚重、深度以及叙事上的自我超越,然而他的雄心与笔力之间,仍存在明显的差距。贾平凹的写作一直维持着高产状态,但这种高产也常常暴露出他在思想追求、细节处理和叙事形式上的困顿。所谓的现实主义精品力作,需要作家长期的生活积累、深邃的思想穿透力以及强劲的艺术创造力。对于贾平凹而言,这些显然仍是一个巨大的挑战。

意义和贡献后,提出“指出缺点是容易的,但改掉何其困难,甚至不可能,有时候缺点就是特点。”(陈晓明:《穿过“废都”,带灯夜行——试论贾平凹的创作历程》,《东吴学术》2013年第5期);郭洪雷则在《讲述“中国故事”的方法——贾平凹新世纪小说话语构型的语义学分析》(《文学评论》2015年第1期)中,对贾平凹小说为人诟病的“重复”予以辨析并指出其审美意义。相较于此,也有不少学者虽肯定贾平凹的创作特色,仍直指其小说的问题,如“历史意识与现实一样破碎,无法整合”(苏莎丽:《疾病隐喻:贾平凹乡土文学创作的现代性反思》,《当代文坛》2017年第2期),以及“传统文化与主体建构形成了尖锐的悖谬”(曹霞:《乡土中国的文化遗魅——论贾平凹的乡土书写》,《中国文学批评》2017年第2期)等,而贺仲明则在《犹豫而迷茫的乡土文化守望——论贾平凹1990年代以来的小说创作》(《南方文坛》2012年第4期)中对“贾平凹立场的不确定和自相冲突”展开较为客观的分析。

②贾平凹、郜元宝:《关于〈秦腔〉和乡土文学的对谈》,《上海文学》2005年第7期。

③⑬⑭⑮贾平凹:《极花》,第10页,第212页,第62页,第124页,人民文学出版社2016年版。

④⑱⑳㉑㉒贾平凹:《秦腔》,第205页,第32页,第254页,第16—17页,第37页,人民文学出版社2013年版。

⑤[德]马克思、恩格斯:《神圣家族,或对批判的批判所做的批判》,《马克思恩格斯文集》第1卷,第295页,人民出版社2009年版。

⑥贾平凹:《我是农民》,第51页,译林出版社2012年版。

⑦⑲⑳贾平凹:《山本》,第496—497页,第437页,第62—63页,人民文学出版社2018年版。

⑧[法]米兰·昆德拉:《小说的艺术》,董强译,第47页,上海译文出版社2012年版。

⑨⑩㉑贾平凹:《带灯》,第360页,第43页,第361页,人民文学出版社2013年版。

⑪贾平凹:《古炉》,第250页,人民文学出版社2011年版。

⑫[美]J.希利斯·米勒:《小说与重复——七部英国小说》,王宏图译,第3页,天津人民出版社2008年版。

⑬贾平凹:《高兴》,第75页,漓江出版社2012年版。

⑭分别见于《秦腔》第513页和《带灯》第112页。

⑮鲁迅:《祝福》,《鲁迅全集》第2卷,第10页,人民文学出版社1981年版。

⑯⑰贾平凹:《老生》,第2页,第293页,人民文学出版社2014年版。

[作者单位:杭州师范大学文艺批评研究院]

责任编辑:费冬梅

①研究者既无法绕开贾平凹已取得的成就和新质,又不能回避其创作中某些明显的问题,因而在如何理解贾平凹创作症候上,产生了不同的意见。一种是将贾平凹的创作问题向积极方面阐释,如陈晓明高度肯定了贾平凹的