

“土”与“狠”的美学

——论贾平凹叙述历史的方法

陈晓明

内容提要 贾平凹早期描写西北风土人情的小说打上人性论的印记，散发着情感与文化的意味。《废都》之后的作品以更朴拙的手法回到乡土，他的小说越写越“土”，去除了原来对文化风情与飘逸风格的追求，而倾注笔力于描写乡土生活的原生状态。新世纪以来，贾平凹的叙述手法愈来愈“狠”，以此方式来叙述乡村进入现代经历的酷烈冲突。“土”与“狠”构成了美学的关联，“狠”的手法也寄寓了处理历史的方法。“狠”既体现了小说艺术的干脆利落，也随时把生命置于空无的境地，由此也涵蕴对激进现代性的一种反思。

关键词 “土”；“狠”；飘逸；历史叙事；现代性

中国文学在 20 世纪 80 年代追踪现代主义，90 年代骤然间转向传统与乡土，一度让相当多的渴求文学创新变革的人们深感失望。90 年代中国文学的撤退和转型由西北两位作家高调出场来表征，陈忠实携《白鹿原》，贾平凹携《废都》，联袂以“陕军东征”命名来亮相。很显然，除了陕西的评论家热情助阵，有一阵短暂的沉寂，随后就是对《废都》的激烈批判。90 年代以后，乡土中国叙事在乡村的土地上成就了自己的伟业。陈忠实、莫言、贾平凹、张炜、阎连科、刘震云、阿来，等等，把乡村这块土地上演绎的 20 世纪的中国历史如此真切地展现出来，无论如何都是百年世界文学中的奇景。90 年代以来的中国文学，与世界文学的距离渐行渐远，再也没有 80 年代那么热烈拥抱世界的渴望。它退回到自己的传统里，宁可在自己的方寸之地拳打脚踢。按德里达的意思，那些困境（aporia）是没有空间的——没有路径，甚至没有步伐；然而，中国的乡土叙事硬是默默地走出一条自己的路。尽管中国的乡土叙事——要说文学样式、艺术品性，那确实是在相当程度上属于欧洲 19 世纪的那种类型。这是从卡夫卡、普鲁斯特、加缪、博尔赫斯撤退回去的路径，重现

的是欧洲和苏俄的现实主义的传统。其中有托尔斯泰、陀斯妥耶夫斯基、屠格涅夫、肖洛霍夫的那种精神形貌，也始终有马尔克斯这个南美的大神在显灵。然而，这些中国的乡下人，却是更专注中国的问题、中国的故事、中国人的品性和命运。

20 世纪 90 年代以来的文学撤退与其说是一条正确的路径，不如说是于无穷彷徨中的意外收获。如果说 90 年代以来的乡土中国叙事确实取得成就，那就不只是在文学的旧有的论域里去阐释它的方方面面，也不必对它求全责备；而是要看在百年中国文学发展至今，它坚持不懈所做出的自我突破，它是如何变得更加大气，如何能把自己往绝路上逼。例如，贾平凹自《废都》之后，不得不去摸索一条重返乡土中国的独特道路，《秦腔》确实是以其现实感迈开了硬实的步伐，但是随后的《古炉》《带灯》《极花》《老生》《山本》，一部比一部更深深地走进历史，一部比一部更执着地去接近现代历史之初始，这里面究竟隐含了什么样的意义？更醒目和突出的问题是，贾平凹这些作品，一部比一部更“土”，一部比一部更“狠”，这又是做何打算？又是什么路数？这种“狠”的行为

在他的创作道路中意味着什么呢？对于贾平凹更深地走进历史来说，这又“土”又“狠”与他讲述历史又有什么关系？更大点说，对于中国当代文学来说，又意味着什么呢？本文试图去接近这个问题，知道这个问题解释清楚有极大的难度，只能尝试打开这个论域，以就教于大方之家。

一 何为“土”？何以为“狠”？

贾平凹本来就土，一直就土，何来“越来越土”之说？贾平凹深爱他的故土，以他的家乡为荣。他多次表达过最爱回他的家乡陕南商州那地界。早年他的《商州初录》以散文笔法，陕南的土地山水被他写成江南风景。他的成名作《鸡窝洼人家》，那处青山绿水，虽然有早春的料峭，但还是压不住山水的俊秀。即使是大雪满山，贾平凹还是不甘心，已经被雪覆盖住的“消失了的”从坡上流下来的那条山溪，还是要写出“咕咕的细响”，“证明着它在雪下的行踪”。而被沾满雪花的门前的竹丛，“倒像是丰收后的麦秸积子”。要如此费心把西北的冬天写出美好，不为别的，贾平凹那时打定主意，在他故土那片土地上，山好水好人更好——即使他们命运不济，但心灵美、道德情操美是肯定的。在烟峰、回回、禾禾、麦绒之间，是奇怪的四角爱，这在今天看来如此压抑的情爱婚姻关系，在1984年小说写作发表的年月，却足以拨动人们的心弦。显然，贾平凹那时沉浸在人性论的氛围里，他要写出人性的美，这是对过往人性曾经受到压抑的反动。这篇小说把《被爱情遗忘的角落》推进了一步，乡村农民敢于追求自己的爱，这个故事不惜以拆散两个家庭来成全“真正的爱情”。这个动作在当时已经有点大，尽管在今天看来像是刻意压抑不得已采用的叙事策略。但唯其如此，贾平凹才能写得那么优美感伤，荡气回肠。稍后《远山野情》（1985）中的白香在生产队长、吴三大之间维持一种合作关系，虽然白香的品性被描写得正直善良，不管是为生活所迫，还是追求真诚，毕竟是发生了多角的性关系。那种山野的粗砺已经显露出棱角，只是依然美好的人性反复缠绕着温情馨香之意。

随后贾平凹发表数篇影响一时的作品，《天狗》（1985）、《黑氏》（1985）、《五魁》（1990）、

《美穴地》（1990）这些作品一点一点地显露出性的能量。西北风土人情无疑做得充足，这是贾平凹最为拿手之处，而人性论则向着性情乃至性深化和细化，这也是对人性的尖锐透视。这些作品依然是在西北的民俗风情的范畴里获得合理性和正当性。显然，80年代后期以来，新时期的“人道”“人性”话语也从观念化的批判性反思转向更复杂的历史反思，其思想性方面遇到瓶颈，只能在人性的单纯深化方面做文章。张贤亮的《绿化树》《男人的一半是女人》，以及马原的《虚构》《大师》等作品，着手在性方面打开一条路径，以求文学表现领域的拓展。其实，80年代后期，中国文学正是处于创新的焦灼之中，根本缘由在于思想动力的匮乏。“现代派”以玄奥，“寻根派”以暧昧，并未找到思想的立足点。秉持现实主义品格的作家，尤其是贾平凹偏居西北一隅，他正好可以从寻根的风流余韵里找到理由和依据，放手一搏性情的极限。看《五魁》《美穴地》，性情二字正是贾平凹用力最深处，原来温情脉脉浅尝辄止的爱情，现在正被女人的心性性情所替代。这里未尝没有心心相印，但突显出来的是性的魅惑，是身体、触摸和“浑身的血就汨汨地流”。贾平凹的笔也越发精细，不只是如游龙走丝在女人的身体曲线中运作，精妙无比；同时在心性、命运以及文化习俗之间起落开合，笔法神奇，韵味更足。

有一段时期，贾平凹对“匪事”津津乐道，这是在《白朗》之后，他又找到另一种感觉。《五魁》里就有土匪出没，《晚雨》写得十分离奇。贾平凹写土匪，却反土匪惯犯形象，写成白面书生，识文断字，风流飘逸，当然也就有女人缘，这就使山寨的凶险生发出性情的风味。写过土匪之后，贾平凹从凶险的运笔中体验到小说的力道，暴力与情色已然是现代小说的必须要素，控制在合理的和合法的限度内，无疑会增强对人性的表现力，也使人物关系变得紧张。但是，在90年代初，贾平凹从“匪事”的凶险中突然抽身而出，蛰伏数年，拿出《废都》，引发激烈争议。何以要从凶险又回到情色？如今的情色，不再有“人性”和“人道”，毋宁说是一种生命本相的裸露——这一裸露是重要的，贾平凹现在一手抓住一种事物的本相，另一手散漫细腻出韵致风格。如他在后记

里所说,《废都》实则是为着向古典美文致敬而写的。这样的写作方法倒是逐渐明晰了:一方面要有无遮挡的事物本相,或者说实在之物;另一方面要有与之相对的另一极的玄虚神气。《废都》生不逢时,90年代初的历史语境就是茫然无措和意气用事,正好把《废都》作为时代情绪聚焦的对象。

不必再去梳理这之间的过渡,我曾经在《他“披着狼皮”写作——从〈怀念狼〉看贾平凹的“转向”》一文里分析过《怀念狼》在贾平凹创作道路上的转折及预示的意味^①,当时注重的是贾平凹这部小说中表现出的“邪异”,以及它对后来小说的美学风格趣味的影晌。今天我在重新梳理贾平凹这个时期的创作变化时,我会看到贾平凹小说中出现的“美学替代”。不管是对生活的表现,还是对故事,对人物或行为,贾平凹在80年代依靠“人性论”作为表现乡土的观念性支撑,当人性论终结之后,人性赤裸地呈现出来。从此,贾平凹依靠凶险来使“人性”裂开或者变异,凶险一类的手法就成为美学的替代性表现策略。《怀念狼》实则是贾平凹第一次把乡土生活世界里最为原生自然的境况体现出来,让乡村的物的自然世界和人的生活世界直接裸露呈现,小说中甚至出现不少过去被看成齜齜的事物。在这样的世界里,人追逐狼,消灭狼,却也时时感受到人的生命的困顿,以至于恐惧人成为“非人”,甚至有朝一日(做梦)变成狼。那张会飞的狼皮显现了物的生命灵性,它侵吞了属人的生命。《怀念狼》在某种意义上昭示着贾平凹的写作已经脱离了“人学”的范畴。新时期以“大写的人”为纲领的人道主义那一套文学理念,其实到了90年代,已经难以支撑起文学的共同想象。在被称之为“后新时期”的90年代,很简单的标志就是“人学的终结”。这并非只是西方后现代观念的影响,很大程度上是中国文学自身对历史反思的结果。人学演化向着主体论递进,但历史并未给予主体从容充实的语境。90年代以后的思想走向多元格局,文学思想以破为主(反思历史或重写历史)。《怀念狼》怀疑了人,强调了物的哲学^②,故而它敢让物袒露出来,人、动物以及物的世界现在获得了一种平等,这是“物我相忘”的现代境界。是否值得肯定,我们可以再讨论,这里却是可以很清晰地看

到“新时期”之后中国文学的变化线索。乡土中国的生活世界不再承载那么多的温情脉脉的“人情”“人性”“人道”,那么,袒露出来的就是生活的原生态,就是乡村世界的自然形态。

如此,这才有《秦腔》《古炉》《带灯》《极花》《老生》以及最近的《山本》,这些作品与贾平凹前期相比已经起了明显的变化:贾平凹更倾向于去彰显乡村世界里的自然性、物质性与实在性,再少回旋那些温婉人情,性情女子;而世道人心,多为使狼斗强,伤痕累累。确实,也是随着乡村的自然和物的世界的直接坦露,贾平凹的小说笔法也用力更狠,他更关注20世纪的历史剧变,乡土中国进入现代的那些痛楚时刻,去表现那些生命冲突的历史事件,甚至不惜用浓重的笔墨去描写那些暴力冲突的现场,让这些生命向死的行动直接碎裂在干涩的土地上,让他们共同归于物的自然史。

二 “土”建起历史的实在性

新世纪以来,贾平凹写得越来越实,用笔也越来越狠。早先的《废都》试图透示出的飘逸之气一度还让他眷恋不已,在《怀念狼》里,在那粗陋的自然景象和生活事物之侧,他让那张狼皮不时灵动起来;《秦腔》是贾平凹切实回到土地上的长篇小说,他直接关切“三农”问题。一方面他描写了乡村生活的素朴琐碎,乡村的物的世界被表现得十分充分,体现出乡村的荒蛮景象。在小说艺术表现力方面,贾平凹还心有不甘,他还寄望于有一种飞扬的气韵能从那些荒芜的生活世界里显现出来。小说里还刻意插入秦腔乐谱,他想用秦腔声音的昂扬来表现小说叙事的飞扬冲动,与引生的疯疯颠颠交相呼应,多少可以疏离小说的滞重感。以贾平凹的话来解释:“写实并不是就事说事,为写实而写实,那是一摊泥塌在地上,是鸡仅仅能飞到院墙。在《秦腔》那本书里,我主张过以实写虚,以最真实朴素的句子去建造作品浑然多义而完整的意境,如建造房子一样,坚实的基,牢固的柱子和墙,而房子里全部是空虚,让阳光照进,空气流通。”^③这就可以看到贾平凹在《秦腔》里还带着对“虚”的满腔期待,这“虚”当然可以理解为那种飞扬的飘逸感。故而《秦腔》

努力地渲染引生的疯癫和白雪的象征化效果，不过，这飘扬起来的艺术感未必能与衰败的乡村的滞重感协调一致，《秦腔》对美学品性的追求实际上压抑住了乡土的事实性和实在性。

《古炉》是贾平凹最为彻底落地的写作，这里再没有飞扬飘逸起来的冲动，《古炉》已然去掉灵魂向虚的念想，而是实实在在地贴着地面来写。可以说，贾平凹的写作越来越“土”，《古炉》的落地是彻底实在的，完全在土地上生长，就像那个狗尿苔一样，那是泥土里长出的植物，它不是低到尘埃里，而是低到泥土里。狗尿苔的视点很低，很贱，一个孩子的视角，看不出什么道道，完全是率性而行，随遇而安，尽是琐碎的事与物，那是和他一样低的事和物。狗尿苔能看到的和感兴趣的大部分人物都是以植物、动物或者物件来命名，例如，夜霸槽、杏开、小半香、朱大柜、牛铃、牛路、马勺、天布、满盆、面鱼儿、六升、护院、水皮、守灯，等等。当然也有少部分不是的：欢喜、善人、秃子金、冬生、行运、迷糊、黄生生，等等。通过这样的名称，把人变成物，变成一些土地上的物，使人和物以及土地更自然地合为一体。让人也还原为物，如同物一样存在着，活动着。贾平凹甚至不惜用中国民间的转世之类的观念，让人与动物再做混淆。小说为了强调人的动物性，把霸槽认定为是白熊转世的，支书厉害是老虎变的，半香是水蛇变的，等等。莫言的《檀香刑》里也有赵小甲以根毛发看到人物的动物原形。关于人是动物的转世之说，在中国民间当是十分流行。固然，贾平凹这里也是根据动物的特征来给人物定性格特征，这些人物交替在活动，每个人物都写得活灵活现，都有自己的行为和故事。但是，贾平凹要强调他们的动物性，强调这个乡村世界的自然特征，其行为和故事始终被贾平凹赋予了朴实粗鄙、原生自然的属性。总之，在这个古炉村里，人与物、人与动物、植物都具有同一性，它们共同构成一个物的实在世界。贾平凹所有的长篇小说的书名其实都是抽象的和象征性的，如《浮躁》《废都》《白夜》《怀念狼》《秦腔》《带灯》《极花》《老生》，直至《山本》。唯有《古炉》是一个巨大的立在那里的实体性的物体，可以立在土地上，可以生产出物品——瓷器。《古炉》就是要把生活世界物化，让

历史物化，让历史记忆实在化。所以贾平凹要写得“土”，要让整个生活世界原原本本地立在土地上——它们具有实在性，历史具有无法置疑的实在性。

因而，写作《古炉》，贾平凹强调了“写实”，他在《后记》里说道：“最容易的其实是最难的，最朴素的其实是最豪华的。什么叫写活了逼真了才能活，逼真就得写实，写实就是写日常，写伦理。脚踏地才能跃起，任何现代主义的艺术都是建立在扎实的写实功力之上的。”^④这次写作《古炉》是为了还愿式地记住历史，不只是自己，还有让后人能记住。固然这是主要原因，他要以最朴实的笔法写下他记忆中的那段历史。它要让历史落地，让历史具有物的实在性，也因为此，他需要在叙事艺术和美学风格方面有新的路数。

他写作《秦腔》还试图要以美学方面的虚空去透出西北的文化韵味，古炉就放弃了虚空和飞扬上升的气韵，他要落地，要土得实在。他要写出乡土中国在那个时期的真实朴素的记忆，那个时期的实实在在的现实。更为重要的在于，贾平凹要写出如此贫瘠落后，如此封闭守旧的西北村庄，去追问它如何与现代宏大的“继续革命”理念建立起联系呢？它们之间的连接点在哪里呢？那些土得掉渣的生活事相，那些吃喝拉撒的日常生活，那些为满足生存最低欲求的乡村山民，他们如何能理解历史理性的“宏伟抱负”呢？即使古炉村想出人头地的夜霸槽也曾糊涂着，但是，霸槽很快醒悟过来，他觉得要干一番事情的机会来了，他也可以称霸一方。

黄生生对水皮、灶火说起他的战斗队叫“星火燎原独立战斗队”，有点文化的水皮似乎解释得通，但看似愚顽的灶火却能真正拆穿实质。那不就是“一个人容易吃喝么”，对于灶火这样没文化的农民来说，黄生生的“闹革命”也不可能脱离生活，灶火倒看不起了黄生生^⑤。麻子黑想当队长，竟然想着拿老鼠药下毒到磨子的面里，没想到把磨子的爹欢喜毒死了。更荒谬的是，麻子黑和派出所所长喝酒，说出了是自己下的老鼠药，意外毒死了欢喜，他以为不是故意的就能得到原谅。尽管这个故事有点夸张，农民愚昧到如此地步也难以令人置信。但在这个偏僻的老村子，这种事发生也未尝没有可能。小说显然是想表现农

民对现代法制有多么陌生和无知，实则是他们对整个“现代”都茫然无知。支书朱大柜召开会议，传达上面的精神，秃子金等着报纸读完，他琢磨的是把报纸拿来垫在帽子里。支书讲了足足两顿饭的功夫，但村民早就不耐烦，他们感受最直接的是自己的“尾巴骨”坐不住了。

贾平凹在《后记》里说到他写这个村子的生活：

烧制瓷器的那个古炉村子，是偏僻的，那里的山水清明，树木种类繁多，野兽活跃，六畜兴旺，而人虽然勤劳又擅长于技工，却极度地贫穷，正因为太贫穷了，他们落后，简陋，委琐，荒诞，残忍。历来被运动着，也有了运动的惯性。人人病病恹恹，使强用恨，惊惊恐恐，争吵不休。在公社的体制下，象鸟护巢一样守着老婆娃娃热炕头，却老婆不贤，儿女不孝。他们相互依赖，又相互攻讦，像铁匠铺子都卖刀子，从不想刀子也会伤人。他们一方面极其的自私，一方面不惜生命。面对着他们，不能不爱他们，爱着他们又不能不恨他们，有什么办法呢？你就在其中，可怜的族类啊，爱恨交集。^⑥

贾平凹要写出的是古炉村生生不息的生活，他写了那么多人，这是有意让人和物乃至动物一样，让全村人都轮番出场。人多命贱，要过日子，要吃喝拉撒，这就是乡村现实。所有的大事小事，好事恶事都从这日常生活中生长出来，外来的现代事件，外来的现代大道理，与这些事究竟有什么关系呢？它们是怎么发生关系呢？贾平凹与前此描写历史的作品有所不同，他在《古炉》里要探究那些历史事件是如何在中国乡村里生成和演化的，如此琐碎的日常生活，如此没有“意义”的行为，怎么能承载来临的大事件呢？那个被称为“现代”的东西在乡村里是一些什么情况呢？它们给生生不息的乡村带来了什么样的结果呢？

因为这样的历史意识，贾平凹要把这样的生活写实，就要写得土，写出它原本的样子状态，用“新写实”用过的老话来说，就是写出“原生态”。贾平凹经历过对“飘逸”美学的寻求，他本来可以在那一点上得心应手，但他在《古炉》里却又把那些飘逸飞扬的气韵全部删除，他要生活如此原生赤裸地显露出来，要写得如此质朴硬实，

他要“和光同尘”^⑦，去掉他原本想要有的形而上的虚念和虚空，和着泥土来写，贴着乡村的土地，就要土到泥土里。如此原生的乡土与到来的激进现代性才构成一种巨大的差异，因而也是根本的错位。

贾平凹当然不只是一要揭示出这二者之间的差异和脱节，也正因为着力于写出乡土原生生活事相，清楚地突显出这些以激进现代性为名的行动是如何从原生的乡土生活中生长起来，并壮大起来，演化出一场乡村集体暴力。这里演绎的乡村冲突骨子里与传统的乡村暴力没有区别，例如，它还是以姓氏宗族展开的派系斗争，其武器与传统的械斗也无区别，大刀和榔头。很显然，这部小说写武斗写得非常“狠”，原来贫瘠的乡村生活，大家相安无事，但是，已经有潜藏的各种怨恨和心计。麻子黑用老鼠药意外毒死了欢喜，因为他想当生产队长。夜霸槽对支书朱大柜的怨恨，无非也是因为朱大柜的权力招致霸槽不满。霸槽对天布的敌意，因为天布是民兵连长。然而，这些怨恨归怨恨，或许偶尔爆发，或许就烂在肚里，但激进的现代理念使这些怨恨汇集在一起，演化为你死我活的乡村暴力。

这一和土同泥的实实在在的贫瘠生活，本来还自得其乐，现在历史降临了大事件，把这个村庄也带进了历史中。他们并非是以宏大的政治理念展开行动——他们本来就无法理解这些“崇高”事物——他们实则是按照乡村积累的恩怨情仇来行事，还是姓氏宗族的旧有派系斗争的延续，只是换了一种现代激进形式演化到更加残酷的地步而已。

王德威曾撰文以“暴力叙事与抒情风格”为题分析《古炉》，王德威的分析无疑极有见地，以他的“有情中国”理论入手，认为“贾平凹的挑战恰恰在于他企图以抒情的笔法书写并不抒情的题材”^⑧。王德威的观点用于贾平凹其他的作品或许都是有见地的，但唯独用于评析《古炉》有点偏颇。《古炉》恰恰是贾平凹所有作品里最不抒情的一部。如前所引，贾平凹在“后记”里所述，他写《古炉》时，已经看到“激情充满，刻意作势，太过矫情”。他反复解释《古炉》强调要写实，甚至到了中国画里寻找小说的技法：“看似写实，其实写意，看似没秩序，

没工整，胡摊乱堆，整体上却清明透澈。比如，怎样‘破笔散锋’。比如，怎样使世情环境苦涩与悲凉，怎样使人物郁勃黝黯，孤寂无奈。”^⑨当然，中国的写意画也是讲意境、有抒情的。只是《古炉》太重写实，明摆着是要写出素朴无华的乡土原生态，他要做到“破笔散锋”、率性随意倒是真的，要写出那种苦涩、黝黯、孤寂倒是达到了。《古炉》不再求助于虚空的抒情，由落地的原生态到使“狠”，就像小说里的暴力真正发挥作用是那几把硬木榔头一样。连舞动起来霍霍生风的大刀都未见得真派上用场，倒是那些木榔头动不动砸在地下。从凶狠的砸开始，在乡土原生态的书写后面，跟着来的就是使“狠”，贾平凹要写出霸槽、磨子、麻子黑、天布、秃子金、马勺……这些人的狠，他们比赛着使勇斗狠，看谁更凶狠。

当然，要说下手“狠”，贾平凹还是留了一手，他对几个最为残忍的场面做了处理。在这场暴力冲突中，榔头队头目霸槽并没有动手杀人。榔头队和红大刀队以及金箍棒队的气焰都狠，相互仇视敌对，但并未出现直接杀人的凶狠现场。当然，霸槽的结局很悲惨，他和天布、麻子黑，马部长、守灯几个被押到河滩上枪毙。显然，一直到结局也没有诗意，没有抒情，没有飘逸的念想。结局是最狠的一笔，霸槽何曾想到，他的结局与半个多世纪前的阿Q殊途同归。小说的结尾处狗尿苔看到公路上开过来十几辆卡车，车上押着五六个五花大绑的犯人，天布和霸槽就在其中！狗尿苔看见了霸槽是第一个被架了过来，“他的红毛衣是那么红，胳膊在后边绑着，看不到了那红毛衣没有了后襟，还穿着那件洗得发白的黄军裤，裤管被绳子扎了，他的双脚几乎没有着地，被架着奔跑，脚尖就划着地，沙滩上深深地划出了两道渠儿，像犁犁过的犁沟”^⑩。

问题在于狗尿苔旁边就站着个拿馍的人，等着枪一响，就冲上去，要拿馍沾霸槽的脑浆吃。显然，这里汇集了鲁迅《呐喊》里的数篇小说的情景。霸槽等着被枪毙时，那几个邻村的村民就开始盘算着说霸槽聪明，他的脑子更能治病。这是鲁迅的《药》里华老栓和夏瑜故事的翻版。贾平凹无疑是有意使用这些大家熟知的鲁迅作品的经典细节，有心和鲁迅对话，试图回答从而也是

重新提问。小说开篇不久第31页，水皮就考霸槽课本上的鲁迅，这显然是有意的伏笔。阿Q是愚昧和愚顽的，鲁迅的批判指向“阿Q胜利法”；但是夜霸槽是村子里最聪明的人，他的鬼心眼最多，他有出人头地的抱负，他有能耐抓住机遇干成大事，组成榔头队。他的野心也算达到了，古炉村是榔头队的了，他成了古炉村的掌权人。支书朱大柜已经完全屈服于他的权威，霸槽动不动就坐在石狮子上。然而，他的结果如何呢？他还是被五花大绑押到刑场。阿Q被枪毙，夜霸槽一样被枪毙，围观的人群一样蜂拥而来，而且等着拿馍沾脑浆吃。解决了乡土中国农民的愚昧和精神麻木之后，乡土中国的难题并没有解决。阿Q的遭遇体现现代之初乡土农民被动卷入历史的命运。与其说鲁迅嘲笑和批判了阿Q，不如说他还带着深深的悲悯；而夜霸槽则是主动投身于激进现代性运动，他的主动性不是顺应了历史理性的主体的自觉吗？霸槽的形象显然十分复杂，是一个棘手的难题，贾平凹在乡村粗鄙的生存境遇中写出了这样现代激进的人物^⑪。

贾平凹把最狠的下笔留给鲁迅，他把问题摆在那里，这个问题是在鲁迅当年提出的难题被克服之后（农民也翻身了），却出现另一种状况：乡村农民不再是愚昧的，而是聪明的；不再是精神麻木，而是有主动意识；不再是没有尊严，而是他在寻求尊严。然而，何以夜霸槽的结局会和阿Q一样？这才是“狠”的下笔！

贾平凹确实是越写越土，也越写越实，他不再过分眷恋那虚的、飘逸的或抒情的韵致，他通过“狠”的招数，以至于暴力行动来使“土”和“写实”，获得一种力量的冲劲，它把乡村世界重新打回现代性的美学氛围里，把问题重新放置在现代性的谱系里，把历史的难题压垮掉美学的升华。他宁可变得丑陋，粗鄙，像那个狗尿苔一样，趴在地上，看到那些脚上的泥土，看到墙院的地基，看到中国20世纪的现代性的根茎。

三 “狠”穿过20世纪历史

在贾平凹的创作道路上，经历过《怀念狼》的放开，使得他可以放手处理一部小说中的不同方面的叙事，在粗鄙的物性和飞扬的灵性之间可

以自由往来。于是可以看到,《秦腔》在虚实之间更倾向于虚的升扬,在荒芜的乡间升腾起的是秦腔挽歌的悠扬旋律。但是《古炉》落地成形,不再祈望有高扬的气韵,在那些土块般的生活事相之间,那些粗陋的物之上,再砸下几榔头。只有使狠才能压得住如此硬实的土块,如此硬实的土块也只有使狠才能碎裂,才能砸出空来,才能留下最后一口气升上去。《古炉》的结尾是婆和支书杏开从河滩上走来了,走了这么久,他们竟然还在走——这句话无疑意味深长。支书的腿已经瘸了,可他的手还反背在后边。“杏开怀里的孩子哇哇地哭,像猫叫春一样悲苦和凄凉,怎么哄都哄不住。”^⑫这是《古炉》的结束。这个孩子是夜霸槽的儿子,他能像阿Q一样,还有“二十年后又是一条好汉”的盲目(心气)吗?历史后来证明,乡土中国翻过去了这一页,激进现代性告一个段落。但是,贾平凹这里写得还是十分犹疑,他无法让中国现代性的难题终结。他十分坦诚地解释:他写作《古炉》是如何地困难,四年的写作,“常常就写不下去,泄气,发火,对着镜子恨自己,说:不写了!可不写更难受”^⑬。

其实,《古炉》的“土”与“狠”让贾平凹不堪重负,与其说是他笔力不济,不如说是他心理负担太重。鲁迅在他那个年代肩住黑暗的闸门,再重,他也有英勇和自信。百年后的贾平凹身处不同的历史情境,他很难厘清历史的复杂性。当代史与现代史的交集,如何在“黝黯”中去显现被遮蔽的历史路径,这更加困难。他干脆选择了在“狠”中让历史破碎,就像小说开篇那个传家的青花瓷瓶掉到地上碎裂了一样。这股用笔的“狠”何尝不是避实就虚呢?它使对历史哲学的难题变成了一个美学的方法论——这也是一场美学的脱身术。

我们固然相信他是“孤寂无奈”,但是,贾平凹从此却是找到了“土”与“狠”二重对位叙事法,这替代了他早先的“土”与“虚”变奏的浪漫风格。《古炉》之后,贾平凹出版了《带灯》,讲述中国乡镇樱镇维稳工作的困难,也表现出乡镇干部的艰辛与不易,当然,作品也下足笔力描写乡村民生的贫困和失序的现状。小说试图从正面塑造维稳的女干部带灯的形象,这是受过现代教育的具有政治性的乡村女干部,她善良聪慧,

干练勤政,有大局意识,而且不失纯朴情怀。带灯确实是一个理想的社会主义新人的形象,她与贾平凹过去塑造的风情女子显然不同,也与90年代以来占据主流地位的身体欲望对象化的女子形象不同。显然,贾平凹设想通过带灯这个形象,写出社会主义新农村建设中的问题,肯定党和政府所做出的努力。这部作品在相当程度上继承了赵树理和柳青的传统,在揭示问题和寻求中国农村发展道路方面,贾平凹也要做出他的新尝试。或许是因为《古炉》抑制得太极端,《带灯》就重新表露出俊逸和抒情的意味,这当然是因为主人公带灯是一位清新美丽的女子的缘故,她身边还有更加小清新的竹子。为了加强抒情意味,小说中插入带灯发给省委领导元天亮的大量的诗意化的短信。但是,所有老百姓的故事,基层的各种纠纷,就是另一种状况,无不与贫困、艰难、凶狠联系在一起。矿难、邻里纠纷,甚至杀人逃亡、贫病而死,等等。贾平凹的叙述从容不迫,平实细致,最终推向一场凶狠的械斗,几乎是《古炉》里榔头队和红大刀队械斗的重演,其“狠”则有过之而不及。《带灯》其实藏着艺术上的策略,它要写出今天乡村的困境和尖锐矛盾,这是继《秦腔》和《古炉》持续的主题,从《古炉》延续下来,历经《秦腔》乡村传统的失败,不管是以“秦腔”为代表的民间文化传统,还是五六十年代的现代乡村传统,都以白雪的挽歌般的歌唱终结了。

在新世纪的进程中,《带灯》以清新俊秀的表面,包裹着乡村的困难、矛盾和撕裂的现实。尽管带灯的形象里包含着“社会主义新人”的理想,但她还是掩盖不住也驾驭不了乡村的原始与粗蛮。清新和俊秀无力表现新世纪的社会现实,贾平凹还是要动用剧烈的乡村冲突。在樱镇“动蛮使狠”的是拉布、换布、元老黑、元老斜眼、元老四、元老五、乔虎、二猫这些人,表明乡村千百年的传统在现代的进程中并未有多少改变,这伙人后来在《极花》里再次出现,虽然并没有出现什么凶狠的打斗场面,在贫瘠的山村里以光棍的身份活动,也足以显示乡村的原始蛮力。对于贾平凹来说,这才是乡村的真实存在,是文学在乡村的着实落地,是乡土文学与乡土的魂灵同歌共舞,也是同归于尽的结果。在《带灯》里,一方面是清

新俊秀，另一方面是粗拙琐碎，而最后的“狠”则使二者一起碎裂，留下来的是原生的乡村的实在性存在与美学形式的自我回归。这一点倒是应了王德威解释贾平凹的模式：“暴力叙事与抒情风格”。不过，二者显然不是平衡的，贾平凹还是有着对乡村中国最根本的认识。《带灯》本质上与《古炉》一样，结尾处总是有一场“狠”的大戏，这样的美学力道才能还原乡村的自然形式，它不能归驯于现代，毋宁说要以向死的行动回到自身最蛮荒的初始中去。

贾平凹在“狠”上下功夫越发炉火纯青了，《老生》下手如此之重，在小说开篇不久就来了几手狠招，让人十分惊异。《老生》开篇高举高打，请出一个百岁唱师唱《山海经》，在自然史的背景下来讲述20世纪的中国现代史。小说意境高远，一个空旷通透的神话世界与20世纪乡村社会剧变的历史结合在一起，这样的构思，不能不说贾平凹的老道。贾平凹又一次在《后记》里记述了他写作《老生》的缘起和心迹。那年春节他回老家，除夕夜到祖坟上点灯，他想到生与死的问题。离开棣花镇后，在家中书房里深思苦想，记忆里翻动着百多年时代风云激荡，“社会几经转型，战争，动乱，灾荒，革命，运动，改革，在为了活得温饱，活得安生，活出人样，我的爷爷做了什么，我的父亲做了什么，故乡人都做了什么，我和我的儿孙又做了什么……”他要写出这段历史，花甲年龄了，“怎能不想不讲啊？！”

《老生》开篇就有传奇性，先“狠”后缓。先就讲王世贞、四凤、老黑、李得胜、三海之间的故事，情欲纷争的瓜葛里插进去保安队、游击队之间的生死斗争。不久就有老黑反水杀了王世贞，老黑被四姨太抓住，老黑被钉在门板上，挖老黑的心肝祭王世贞，老黑的眼珠子直接就喷出来。这里争斗的残酷性已经没有什么周旋的余地，直接就是动刀子、枪崩、咬舌头、割舌头、脑浆、血流一地，等等。因为有百岁唱师做法般地念着《山海经》，千万年的山川草木，奇禽怪兽，天地万物，无始无终，在生生不息的自然史的过程中，什么样的生命不是转瞬即逝，来去无踪。对于自然史来说，生死是其本来的现象，天道天命，生命轮回，善恶报应，没有什么不在自然史的掌控中。尽管是在《山海经》呼唤来的自然史的背景

上，贾平凹也依然意识到开篇下手的“狠”，他在小说中就有意识地把后来平和的历史带入秦岭的那些厮杀的时刻（例如匡三后来身居高官）。这表明那些生死的打打杀杀，总是有生命留于后世。这表明那些“狠”终究还是不能摧毁生命的延伸。

与开篇的“狠”相对，《老生》是逐步走向和缓，它所描写的四个时期，语气趋缓，从容道来，细碎不辨，让生活自身现出生动与情趣。小说结尾显然是渐渐沉入空无，不管是戏生给匡三唱《扯鬃衿》闹出误会蒙受屈辱，还是回当归村闹“瘟疫”，这些都指向当代史的溃散。艰苦卓绝和残酷剧烈的历史已经烟消云散，匡三坐在轮椅上，戏生拿出剪刀剪纸花都惊得他和周围的人仓皇失措。曾经“狠”的角色，顶着“司令”之名却也不得不成为一个寻常衰朽的小老头。历史回归于寻常，当归村也并不当归，戏生却无处着落。小说把这个故事安放在倒流河边，从苍茫无限遥远的《山海经》起势，从秦岭酷烈的厮杀开始，历史在演进，心劲却像是在倒流，“狠”是一点点在松懈，直至最后陷入荒诞，落进消散，这就是贾平凹寻找的小说艺术，叙述形式和风格本身可以寓言般地给出20世纪历史的存在意味。

“狠”是贾平凹回到历史中去的方式，至少贾平凹会认为“狠”才能抓住20世纪历史的根本特质。“秦岭”的自然地理环境，就成为西北人生命原初生息、生存搏杀的蛮荒地域，在这里无疑可以上演20世纪中国的乡村传统与现代碰撞的剧烈戏剧。贾平凹的笔墨从故土乡村棣花镇向着秦岭深处延伸，《老生》引出了《山海经》的源头，贾平凹体会到自然史的博大精深，意犹未尽，2018年出版《山本》，要把秦岭的博物志与现代的剧烈到来交合在一起，在自然山川之间上演乡土中国蜕变的千年大戏。

《山本》与《老生》可以看成姐妹篇，尽管《老生》的时间跨度更大，《山本》聚焦于现代之初的那段时间，像是截取《老生》第一部分从细部开始放大，拓展成一部“秦岭志”，也是写出现代到来在秦岭引发的剧烈变革。准确地说，20世纪上半叶对于中国社会的现代转型来说，都是属于“现代之初”，只是20世纪早期是现代之初之初。可以看到，乡土中国是如何以传统的、民间的原生性面对到来的现代所发生的强烈反应，

由此可以看到现代的社会组织及其动员，通过激烈的革命机制可能建立起来新的社会秩序。这无疑是很巨而痛苦的过程，在过往的革命文学的表述中，就是“砸碎旧社会”。毋庸讳言，这里面包含了强大而激烈的暴力冲突。

《山本》可以说是贾平凹的集大成之作，其运笔大气老到，小说看似随意自然却又精当准确；境界开阔又能体察入微；天道运势与现代理路，生生死死与世事人心；数条线索并进，运笔头头是道。细读《山本》，会觉得这是贾平凹艺术上最结实的一部作品。小说是否过分依赖“狠”，可以再做讨论。要说“狠”的手法，《山本》可以说是超过贾平凹以往的小说，它未必有营造特别“狠”的场面，但使“狠”却是更随意、更经常，暴力打斗或死人的事件时有发生。或许是因为小说聚焦于战争岁月，写的就是保安队、涡镇预备团以及红15军团之间的战争，其酷烈惨重也不可避免。照例贾平凹在“后记”里又要解释他的创作念想和过程：“那年月是战乱着，如果中国是瓷器，是一地瓷的碎片年代。大的战争在秦岭之北之南错综复杂地爆发，各种硝烟都吹进了秦岭，秦岭里就有了那么多的飞禽奔兽、那么多的魑魅魍魉，一尽着中国人的世事，完全着中国文化的表演。”^⑩“瓷器的碎裂”是贾平凹对中国进入现代的基本的判断，战争当然会带来暴力，这也是历史事实，无庸避讳。贾平凹这回是完全正面强攻，直面那段历史的惨烈。他的写法却又从反面入手，过去但凡有革命军队的作品，无疑是要从正面来表现革命军队的活动。但这一次，贾平凹把三方面平行放在秦岭来写，甚至主要写涡镇由传统的农业生活进入到现代有组织的战争活动过程中。把革命队伍放在侧面来写，所有的惨烈由保安队预备团来行使（即使牵涉到革命队伍，也只是个别人的独立行为，并赋予其反抗和生存的正当性）。涡镇这个乡村是一步步卷入现代战争，年轻一代的现代觉醒，以井宗丞、井宗秀兄弟，还有杜鲁成、阮天保为代表的这一代的农民，他们从传统的农业生产秩序中脱离出来，进入了现代战争活动。井宗丞和阮天保原本在县城读书，他们本来可能通过现代教育为中国社会的现代进步做出努力，但历史给予这两位青年的机遇没有那么从容。井宗秀、杜鲁成本是手艺人，他们自主或非自主都

卷入了激进的暴力变革。贾平凹之如此用“狠”，取决于他对中国乡村进入现代的方式及命运的理解。正如《古炉》《老生》一样，他一定要通过“狠”来表现那些被卷入历史或急迫进入历史的人们的生存方式，体现他们历史与共的命运。

《山本》把“狠”使到极致，如果要从小说艺术来看，其意义究竟何在呢？要知道使“狠”是一招险棋，若无浑然一体的把握能力，无疑会自伤其身。就《山本》而言，贾平凹的笔法显现出少有的干脆利落。贾平凹过去的作品还是以阴柔为主基调，《古炉》之后寻求凶狠之变（穿插于其中的《高兴》《极花》另当别论），在使“狠”中贾平凹找到运笔的力道，时常倾向于冷硬一路。当然，贾平凹知道自己的独特优势在于随意散漫中营造无穷的趣味，日常生活在他笔下，无论琐碎齜齜，无论贵贱尊卑，都可以栩栩如生。别人在高处显灵（例如麦克尤恩、莫迪亚诺），他偏在低处炫技。之所以接二连三地使“狠”，这显然有他独到之处。因为有“狠”招在后，随时出手，故而他敢琐碎，敢拖沓。这些“狠”招主要表现在处理人物的死亡事件上。《山本》涉及的人物众多，贾平凹有本事让人物随意出场，寥寥几笔，让人物都有性格，都能留下印象。随时发生的死亡，是人物来去留下生命印迹的一种方式，也表明秦岭生存环境的险恶。不管是土匪横行乡里，还是后来发生的更大规模的现代暴力，寻常生活间突然就险象环生，生死就是瞬间。陆菊人娘的死，井宗秀爹的死，土匪五雷枪下死了多少人，接着是井宗秀竟然弄死了与五雷通奸的媳妇，土匪王魁又弄死五雷。蔡一风、林豹杀了牛文治，再领百来人暴动，又是血流遍地。不用说随后的故事转向几个队伍之间的冲突，爆发的多次战斗，一次比一次酷烈，攻县城或是守涡镇，无不是死伤遍地。贾平凹每次都要用寥寥几笔来具体描写死亡的时刻和状态，几笔就要出惨状，人物从出场到死亡用不了多长时间，走马灯一样，打打杀杀，大都同归于尽。笔力自如穿行于生命的各个部位，干脆利落，如庖丁解牛一般，让人惊异又唏嘘不已。但这么多“狠”的场景，死得如此之“狠”，贾平凹似乎过分着迷于“狠”笔法，用“狠”至此，多少有些过度。

贾平凹做小说，看似手法朴拙，其实颇用心

思，他总是在虚实、刚柔之间做文章。在这部以酷烈为主导的小说中，贾平凹当然也知道不能总是打杀凶险，他也一直在描写人间的爱，这就是发生在井宗秀和陆菊人之间的心心相印。一边是无比的狠，另一边是无限的柔情。他们相识于青春年少时，井宗秀父亲突然亡故，家财破尽，杨老板把陆菊人陪嫁的三分地送给井宗秀安葬父亲。这块地却藏着秘密，只有陆菊人知道这块地是风水宝地，如果作为祖坟，可以福荫后代。显然，“风水宝地”的说法在西北的小说中颇为常见，早在1990年，贾平凹在《美穴地》那个风水先生柳子言就是为人探穴，故事的离奇是为自己探了一个美穴，夫妻双双自埋。而后代果然出了帝王将相，不过是在戏台上，儿子是一个演帝王的戏子。这显然是悲惨的反讽。贾平凹后来在《老生》里又用戏生这个人物来做结，都包含着他对历史和命运的反讽。“风水宝地”用得巧妙精彩的作品当推《白鹿原》，出版于1993年的《白鹿原》起势就用“风水宝地”做转折，小说直至结尾，鹿子霖已经家道败落，白嘉轩看着坐在土堆边的鹿子霖，还以为是换了那块“风水宝地”决定白鹿两家的运势。显然，这背后依然隐藏着未加道明的历史反讽，意味深长。井宗秀与陆菊人二人共同保守了那三分坟地的秘密，二人因恩生情，命运被系在一起，其情就非同一般。他们终生相亲，心心相印，关心呵护，却并未有过肌肤之亲。即使陆菊人守寡，二人也从未越轨半步。他们的感情发乎情，止乎礼，是否可信，另当别论。贾平凹一反常态，放弃他过去擅长刻画风情女子的做法，陆菊人是温柔敦厚做到家。这里面无疑是由于他对乡村中国的传统的某种保留，但也是他小说叙事必要的策略。一边是战乱杀戮，凶险残酷；另一边总要有温婉善良，无限柔情，井陆之恋就起到了这样的平衡。也是因为男主女主二人被笼罩在爱与善的氛围里，周边的“狠”就可以大开杀戒。反之也因为战乱时代“狠”的无边，井陆二人的爱与理解就变得异常珍贵。甚至贾平凹不惜把他们架到相互敬重的高度，保持住精神的洁净，成全人性的美德。因为二人守着那个秘密，否则这样的爱也会失了内涵。在通篇小说里，井宗秀也有使狠，但并未直接动手。先是谋害通奸的媳妇，再设连环套让土匪五雷王魁火拼，井宗

秀这才开始建立涡镇的政权。井宗秀的“狠”都有道德上的合法性作依据。井宗秀统领涡镇，指挥几场战斗，也指使手下杀人。尤其是下令凌迟邢瞎子，小说到后来，局势严峻，井宗秀的心也越来越狠，越来越冷。但唯一没有变的，是他对陆菊人的柔情。小说的题记里写道：“世道荒唐过，飘零只有爱。”或许小说真想讲一个动乱年代的爱情，与马尔克斯的《霍乱时期的爱情》比肩，但难以承受岁月之“狠”，这样的爱像是历史荒野中的孤零零的花朵。

四 现代性之初及其空无问题

贾平凹实际上迟迟未进入20世纪的历史叙事，相比较陈忠实写《白鹿原》，张炜写《古船》《家族》，莫言写《檀香刑》《丰乳肥臀》，阎连科写《受活》——这些作品多是写于90年代或新世纪初，并且都是在20世纪的时间框架中展开的历史叙事。贾平凹的乡土叙事一直偏向现实，以至于他更依赖性情和文化，这两样东西积淀不变，年代不明，甚至与历史无关。对于贾平凹来说，这就是他心目中的恒久价值，他的历史观就是不变的文化史观，根源就在自然人本主义的天命天道观。因此，在他看来，过去与当今时代完全具有同时代性，它们共享不变的时间。在《废都》里，唐朝的苍蝇可以飞进20世纪末叶的西京城，商州的风土人情与今日无异，柳子言的风水观念原封不动流传至今。然而，新世纪过去数年之后，贾平凹悄然发生变化，他说他是在现实触动下去反省历史，转向关注历史记忆的问题。新时期的“人学”和“文化热”终结之后，贾平凹的写作面临严峻挑战，有退回古典性的尝试，也有关注现实的努力。但进入历史还是他绕不过去的坎，《古炉》《老生》和《山本》就是他创作的必经之路。进入历史，贾平凹肯定也在思索，如何才能后来居上？至少能开辟自己的路径，这并非易事，下手“狠”或许也不失为一个表意策略。他几乎是直奔主题，不顾一切要抓住历史本质，干脆直接去描写那些打打杀杀。固然，在面对20世纪中国激进现代性所带来的社会剧烈冲突，当代文学那些典型的历史叙事作品都选择了历史暴力为表现中心。20世纪本身充斥着太多的暴力，正如阿

兰·巴迪欧所说，这个“短20世纪”就是战争与革命的世纪。书写20世纪的历史，不得不面对生命本身，也无法回避众多生命消亡的事实，但文学如何去表现它却是体现出一种文学对历史的态度。

面对20世纪的剧烈动荡的历史，中国文学普遍尊崇现实主义手法，暴力叙事就不可避免成为主导的表现方法。莫言早在《红高粱》时期，就动用了大量的暴力，但那时还在现代派的潮流中，莫言可以通过语言的洪流，以强大的抒情和描写性修辞来虚化暴力。陈忠实的《白鹿原》就其在祠堂和戏楼的表现，不可谓不暴力，至于其他的战斗场面也不乏暴力的凶狠，更不用说其中穿插的众多的死亡事件。《白鹿原》的策略是以文化做底蕴，传统性的坚持和白嘉轩的精神气节，形成与那些暴力和死亡相抗衡的一种精神意向。文学史留给贾平凹重写20世纪历史的难题会是更大挑战，作为一个成熟老到的作家，贾平凹当然要寻求自己的突破之路。他选择的方式是下手更狠，更直接，更干脆利落。贾平凹一直以阴柔作底，再进一步处理历史时，他却更愿意选择从直接暴力走向极端。贾平凹的处理方式不过表明中国当代文学整体上的美学倾向——依然是现代性美学占据主导地位，即那种富有历史感的有震撼力的悲剧美学。在莫言和阎连科的作品中或许可以看到一些现代主义或后现代主义的元素。在更多的处理历史叙事的作品中，还是单一的现实主义占据主导地位，可以更加亲近地与苏俄文学、拉美文学对话，尤其是肖洛霍夫的《静静的顿河》和马尔克斯的《百年孤独》，这是中国文学历史叙事最重要的两部潜文本。固然，一个时期一群作家的经验和趣味决定了一个时期的文学流向，萨义德在论述一位19世纪法国作家雷蒙·施瓦布时评述道：“意象乃历史的、准自然的人工制品，是由我们大家一起的互动所创造出来的”，“观念和意象虽然看起来是在自由流动，但它们先是人类及其制作之文本的产物，然后又变成了各种机构、社会、时代和文化的焦点。因为，意象是人类经验之诸恒量；它们使之合法化的观念呈现着不同的形式和不断变化着的价值”^⑤。这里所说的文学的观念、意象，当然也可以推及文学的叙事方法，确实也会形成一个时代的趋向，在这种趋向中个

人的创造才可能开辟出自己的路径。

在这样整体性的现代性的美学流向中，贾平凹对20世纪的历史叙事的独特性又在哪里？在陈忠实、莫言、张炜、阿来之后，贾平凹接连去挑战历史难点，他的要害在哪里呢？有一点或许是不容忽视的，贾平凹写得如此之“土”，如此之“狠”，这固然是他在美学上的二重呼应，只有“狠”可以对付“土”，“狠”可以把“土”再砸碎。但还原到现代性的历史中，却可以看到二者的另一种内在关系。“狠”在某种意义上来自于现代提供的契机，因为现代的到来，不管是现代带来更大规模的有组织的暴力，还是“土”被现代激发起来的内在之恶，都有一个非常令人困惑的问题，外在的到来的现代是如何与乡土中国本来的“土”发生关系呢？这才是“土”与“狠”最为内在的历史关系，它就不只是贾平凹刻意为之的美学手法，而是历史契机给予的连接形式。贾平凹把乡土中国写得“土”，具有物质实在性的土，本分的朴素的传统和民间的土，乡村本来与到来的激进现代性并无关系，乡村中的人们完全不能理解那些宏大事物，少数的“觉悟分子”被现代性所召唤，他们只能以自己原本的“狠”（按黑格尔的看法，只有恶有否定自身原有存在的力量，可以撬动自己的未来的面向）来迎接现代性的到来，它只能以自己的反抗与现代性结合一体，在破坏中介入现代性。郜元宝最近撰文细读《山本》，见解不凡，他认为《山本》中的人物都为“念头”所支配，这倒是一个非常具有见地的角度^⑥。这样的“念头”在某种程度上当然也可以看成主体的生命自觉，贾平凹对这些人物的描写，并不任意拔高他们具有现代觉醒意识，只是写他们各自的不同的行动，他们的行动受其现实存在所决定，从即定的困境中产生出那些改变自己命运的，也可能是毁灭自己命运的行动。

就这一意义来说，所有关于20世纪历史叙事的作品，贾平凹的数部作品最为令人惊异地表现了乡土中国与到来的现代性连接的方式，二者之间原本的深刻差异被更大的外力结合为一体，从而完成现代性的转换。《古炉》里的夜霸槽并不了解到来的“继续革命”；《老生》里的老黑服李得胜就是那一杆枪；至于《山本》里，激发井宗秀打掉五雷一伙土匪的可能就是陆菊人暗示的那块

风水宝地……当然，其中也有几位率先投身于现代激进变革中去的人，这与他们大都接受过现代教育有关，例如李得胜、井宗丞等。《白鹿原》里的鹿兆鹏、鹿兆海、白灵都是接受了现代教育。他们或者下落不明，或者壮志未酬身先死，并未真正与乡土中的人们建立起统一性。贾平凹显然也有意回避这些现代觉醒与现代启蒙教育的关系（这是顺应的关系），他宁可花费大量笔墨去描写原本“土”的乡土中国的农民，他们与激进现代性发生关系的方式（这是逆反的关系）。他们带着乡土中国原生的生存方式，爱与恨的方式，敌意与仇恨的方式，反抗与破坏的方式，入伙与复仇的方式……总之，是由千百年的传统和民间本分决定的生命自然形态，以完全懵懂的方式进入激进现代性。从这里可以看到，贾平凹最为细致而真切地揭示了乡土中国激进现代性初期形成的复杂结构。在过去经典的革命叙事里，通过启发、动员，乡村中国几乎迅速就接受了新的社会理念，并且乡土农民全然形成了新的社会理念的自觉主体。贾平凹的历史叙事还原了那些历史最初时刻的碰撞和嵌入建立起来的关系，到来的历史事件几乎强行把乡土中的人们卷入其中，它为中国激进现代性的曲折和艰巨埋下了漫长的伏笔。

贾平凹显然意识到这种整合的深刻歧义性，变革并不能轻易塑造乡土的现代，毋宁说现代必然以反反复复的摧毁的形式去完成这一历史进程，乡土也必然以自毁性和他毁性的方式去与激进现代性相容。无论现代到来携带的强力机制，还是乡土面对现代、进入现代激发的自毁性，中国乡村的现代之初都不可避免以剧烈的冲突为根本形式，贾平凹不得不用凶狠的手法打开了现代之初的情境。就此而言，“狠”建构起了“早现代性”的美学辩证法——“狠”给予再生，也给予其速死。《山本》的结尾涡镇最后遭遇红15军团炮轰，涡镇从一个被土匪掠夺的村镇建成一个具有现代防卫能力的准军事化的堡垒，却被到来的更强大的现代摧毁得更加彻底。

中国乡村进入现代需要付出惨重的代价，中国作家总是倾向于对这样的历史时刻给予哀悼式的表现。同样的情形出现在阿来的《尘埃落定》里，最后一个土司山寨也是在大炮轰击下崩溃，那个傻子少爷“看见麦其土司的精灵已经变成一

股旋风飞到天上，剩下的尘埃落下来，融入大地”。他在旅馆里等着被仇人杀死，他知道他的大限到了。《古炉》的结尾枪毙了夜霸槽并没有结束，还有狗尿苔和牛铃打赌吃两疙瘩屎。结果谁也没有得到一升面，倒是吃了两疙瘩屎。如此凶狠的争斗，历史最后能给予什么呢？那荒唐的二疙瘩屎无疑具有隐喻的意味。这轻淡戏谑的一笔，贾平凹用心更狠。

如此用狠，揭开了现代之初的情境，却给历史之结果留下诸多思考。在贾平凹的历史观和价值观中，历史会成为过往而消失，唯有爱是实的，可以留存。历史的本质就是剧烈的斗争冲突，就是使狠斗勇，生生死死，循环往复。回到秦岭书写的贾平凹其实也是在秉持自然史的观念^①，在自然史的背景下来看人类历史的活动，无疑也很难超出生死的自然限定，终究都要归于死。历史哲学归结于更有中国传统的天命天道的自然史，这或许更接近中国故事的讲述方式；然而如何在历史哲学的意义上反思现代性历史，贾平凹也自觉无法处理这样的难题。就秦岭论秦岭，让秦岭的山川自然来解决一切，倒也简单明了。因为死的结果，你死我活的激烈争斗都会被归于自然的尘土。即使是爱，也要归于尘土。但人与人之间的爱终归是人类培养出来的美好感情，终归是能展现生命的美和价值。确实，贾平凹之使“狠”，这是他对秦岭历史的一种理解，也是他把历史冲突推到极端地步来审视的方式，其根本是要把历史争斗暂时化，所有的使“狠”最终都会同归于尽，唯有“爱”能有些微的留存。

小说里有两个细节值得推敲，井宗丞、井宗秀都在战斗中死去，但都死得很平淡，相比起他们在书中的主角地位，这样的死亡未免太突然又简单。如果结合贾平凹的历史观来看，这或许是他有意为之。这两个秦岭的风云人物——以及秦岭其他人物，或为体面的掌柜，或为横行霸道的土匪，或为凶恶的兵痞，或为无奈的村民，或为一世枭雄，走马灯一样，生生死死，目不暇接，无不灰飞烟灭。英雄豪杰，在这样的年代都被生死考验，都变得无足轻重。井宗丞就被邢瞎子把枪顶着头一声没吭就掉下山崖了。井宗秀看着几个女人打牌，从身后挨了一记黑枪就丧命了。那

么风起云涌的一生，死得就这么轻易？爱用闲笔的贾平凹在这里甚至不多给几笔，这显然是别有用心。不管是山匪恶霸，还是国民党的西北军，或是地方势力的保安队或预备团，凶狠的争斗都逃不脱覆灭的命运。最后涡镇被红15军团的山炮轰成一片废墟。就如陆菊人和陈先生最后的对话所说：最后也就是秦岭上的一堆尘土么。此时幸存下来的陆菊人依然生死未卜，是否还能带着爱的记忆活下去也不得而知。

贾平凹对现代历史主要抱着悲观的态度，他擅长于哀悼生命在历史中的消亡。就他新世纪以来反思历史的作品，他也写了一群人物，夜霸槽、李得胜、匡三、井宗秀、井宗丞、阮天保，等等，这些人物都试图成为历史主体，他们都能使狼逞强，做出过自己舍命的奋斗，都要在现代到来的历史中成为决定自己命运的人。但是，他们大都被历史直接吞噬。贾平凹没有办法给予这些人物与历史理性相一致的理由。夜霸槽相信自己有本事，因为自己身体上某个器官长了个痣；井宗秀得到陆菊人那三分坟地的暗示；这些天命观怂恿这些人物与历史争夺，结果被历史否定。当然，贾平凹以命运的结局嘲弄了人物的迷信，但人物与历史相遇也没有主体自觉的坚实理由。在贾平凹的历史叙事中（实际上也是中国当代众多的历史叙事作品），这些奋力反抗的人物注定要失败，现代只能是以非理性的形式到来，其巨大深远的理性意义还不能为我们知晓，贾平凹并非先知，他也只能哀叹那些生命的消逝。尽管我们并不能苛责贾平凹，但如何理解现代历史的复杂性，人在历史中的自觉意识，现代主体生成的更为积极的力量，所有这些，还有待于乡土中国的历史叙

事加深理解，对于贾平凹来说无疑也是一个需要面对的难题。

①参见拙文：《他“披着狼皮”写作——从〈怀念狼〉看贾平凹的“转向”》，《文学评论》2015年第1期。

②参见拙文：《他“披着狼皮”写作——从〈怀念狼〉看贾平凹的“转向”》，《文学评论》2015年第1期。

③④⑥⑨⑬贾平凹《古炉·后记》，参见《古炉》，第607页，第607页，第606页，第607页，第607页，人民文学出版社2011年版。下同。

⑤⑩⑫贾平凹：《古炉》，第201页，第599页，第601页。

⑦“和其光，同其尘”，语出《老子·第五篇道章》，后演变为成语“和光同尘”。王弼注：“无所特显，则物无所偏争也；无所特贱，则物无所偏耻也。”这里仅借用其意，我以为，老子本意在于能与光中和，并不争辉，而共同暗淡；与尘土相同，并不低贱，我本平常。我以为，老子讲隐，讲低，讲无，故此意更接近老子。

⑧王德威：《暴力叙事与抒情风格——贾平凹的〈古炉〉及其他》，《南方文坛》2011年第4期。

⑩郭洪雷在《讲述“中国故事”的方法——贾平凹新世纪小说话语构型的语文学分析》一文中，也谈到霸槽和阿Q的关系，并提到了与笔者讨论的细节，在此致谢。参见《文学评论》2015年第1期。

⑭贾平凹：《山本》，第523页，作家出版社2018年版。

⑮[美]爱德华·W·萨义德：《世界·文本·批评家》，李自修译，第445页，三联书店（北京）2009年版。

⑯参见郜元宝：《“念头”无数生与灭——读〈山本〉》，《小说评论》2018年第4期。

⑰关于“自然史”的论述，可参见拙文《乡村自然史与激进现代性——〈白鹿原〉与“90年代”的历史源起》，《学术月刊》2018年第5期。

[作者单位：北京大学中文系]

责任编辑：刘艳