

无字的墓碑：乡土叙事的 “形式”与“历史”

——细读《秦腔》

黄 平

从 70 年代末登上文坛以来，贾平凹一直面对家乡“商州”写作，叙述“乡土中国”与“现代中国”的相遇。80 年代的贾平凹，相对乐观地以《小月前本》、《浮躁》记录“改革开放”的乡村，城市扮演着乡村的拯救者，主人公困境中的选择往往是“到城里去”。90 年代以后，自《废都》开始，贾平凹更在乎的是城乡之间的紧张关系，《废都》、《白夜》分别从社会上层、下层记录着“乡下人进城”的悲剧故事；《高老庄》、《怀念狼》则反向地叙述了“城里人返乡”的失落与茫然；夹在二者中间的《土门》，更是直接地揭示“城市”对“乡村”的吞噬，由于土地改造，“西京”郊外的“仁厚村”化为乌有。

在这样的叙事谱系上，经历了《病相报告》转向革命历史与传奇爱情的失败后，《秦腔》^① 注定是贾平凹三十年写作生涯集大成的作品与不无悲凉色彩的总结——诚如作者在后记中的自述，这部作品是故乡的墓碑。有意味的是，和《废都》之后多年来的“冷遇”不同，这部总结性的作品，获得了学界的高度关注，掀起了一场评论的热潮，甚至于“《秦腔》评论”本身成为研究对象：“在 2004—2005 年之交，隆重推广贾平凹的长篇新作《秦腔》，是京沪两地的‘先锋批评’南北呼应、联袂参演的一次‘批评—出版—传媒’一体化运作的文坛盛大活动。据相关报道，京沪两次‘《秦腔》研讨会’，各数十人计，‘几乎囊括了中国评论界最有实力也最活跃的批评家’。这是新时期‘终结’以来空前的‘批评盛会’。”^②在广泛的盛誉中，《秦腔》开始了惊人的“大奖”之旅，先后获得“《当代》长篇小说年度 2005 最佳奖”、“中国小说学会专家奖”、“华语文学传媒盛典 2005 年度杰出作家奖”、第一届世界华文长篇小说大奖“红楼梦奖”以及第七届“茅盾文学奖”。

梳理《秦腔》2005 年至今的研究成果，研究者的关注点普遍集中在两个方面：作为叙述人的“引生”以及

“细密流年”的叙述方式。且看“叙述人”，阅读《秦腔》，第一段叙述人引生（小说中的“我”）就主动跳出来了，从他荒唐怪诞的“疯话”开始，清风街的人物陆续在白雪与夏风的婚礼上登场。然而，婚礼结束后，小说第 17 页，作者突然转换了叙述视角：

年好过，月好过，日子难过，这一天就这么过去了。夏家待客的第二天早晨，夏天智照例是起来最早的。大概从前年起吧，他的瞌睡少了，无论头一夜睡得多么晚，天明五点就要起床，起了床总是先到清风街南边的州河堤上散步，然后八字步走到东街，沿途摇一些人家的门环……

稍加留心的话会发现，这个场景是引生“看不见”的，而且叙述腔调客观、冷静，完全不同于引生的“疯癫”。显然，这时作者开始以第三人称全知叙事的方式展开叙述，隐含的叙述人富于理性，不仅仅会发出“年好过，月好过，日子难过”这类感喟，而且逻辑清楚地记叙了夏天智清晨的一系列言行。

从第 17 页开始，从引生出发的第一人称限制叙事，与从全知视角出发的第三人称全知叙事的分裂，一直贯穿到小说的结束。作者有的时候对这种分裂浑然不觉，比如小说第 48 页，引生由于自我阉割住进了县医院，但是他居然可以“叙述”住院期间清风街河堤上发生的一切。有的时候，作者似乎也体会到了“叙述”的分裂，他尝试着将这种“分裂”以“魔幻”的方式加以掩饰，在小说中引生化身为老鼠、螳螂、蜘蛛等等，去“偷听”、“偷看”他无法看到的场景。更多时候，作者干脆自在地随意切换，全然不顾及叙述视角的分裂了，最突兀的是直接叙述引生之外其他人物的“心理活动”。

这种叙述的“分裂”，引起了研究界的重视。就如何理解这种“分裂”而言，学界大致有以下几种看法：第一种，回避这种“分裂”对于叙事原则的违背，将其概括为

一种巧妙的“创造”——这种方式近乎为尊者讳,在文学批评的意义上价值不大;第二种,试图建立一种有效的解释,将这种“分裂”归因于引生是个“疯子”——这种解释在笔者读到的文献中是最普遍的,但坦率地讲经不起推敲,“疯子”涉及的是叙述腔调和视角的越界没有关系,如果说人物疯了,故而就可以“看见”他所看不到的,那么这类场景只能是疯子的幻觉;第三种,注意到了作者“蜘蛛”之类的魔幻化处理,由此理解视角的越界——然而,这种魔幻化地处理只能解释偶尔几处的“分裂”,对于大多数场景都无法解释,比如笔者上文所引的例子,夏天智清晨的经历,又是引生变成什么看见的呢?持此看法的研究者也承认,“文本中也确有不少内容即使用这种预设也无法解释”^③。

在以上三种解释之外,有的研究者放弃了弥合的可能,干脆直接指出,这种“分裂”是叙述上的重大缺陷,“《秦腔》的叙事人问题曾引起了文学界的广泛争议,有些批评家甚至认为小说的叙事是失败的,缺乏逻辑根据”^④。

综合以上看法,笔者以为,一种更有效的讨论方式似乎有所忽略,即不是局限在文本内部讨论“叙述视角”越界的合法性,而是在“形式/历史”的分析框架下予以讨论。换句话说,不仅内容是历史性的,形式也是历史性的,而且往往是更为深刻的历史性。由此回到《秦腔》,这种叙述人的分裂,根本上是贾平凹内心的“分裂”,书写乡土世界三十年之久的贾平凹,对故乡的“真相”有深切的体味。在《秦腔》的后记里,作家一方面怀念着幼时“腐败的老街”与“湿草燃起熏蚊子的火”;另一方面哀悼着当下故乡的塌陷,悲哀地注视着那些下煤窑、捡破烂的男人与打扮得花枝招展进城去的女人。尽管贾平凹“雄心勃勃”地表示着,“我决心以这本书为故乡树起一块碑子”(第563页),但是同时他又在不断提醒自己,“树一块碑子,并不是在修一座祠堂”(第566页)。就此,贾平凹没有回避自我的分裂:“我的写作充满了矛盾与痛苦,我不知道该赞美现实还是诅咒现实,是为棣花街的父老乡亲庆幸还是为他们悲哀。”(第563页)

作家内心的摇摆、犹疑与痛苦,注定了这部作品叙述的尴尬:“史诗性”所要求的宏大的全知叙述视角,与引生这一类疯癫的第一人称限制叙述,违背了叙事原则的同时又合乎逻辑地在《秦腔》中并存。很多研究者注意到了“史诗”的层面,在这个单一的标准下表示不理解“引生”的叙述视角。然而,这种疯癫的情感与零碎的世界,恰恰是作者既有所觉察又不可避免的。

同样的逻辑,也决定着《秦腔》所谓“细密流年”的叙述风格。《秦腔》一直被认为是一部不好读的作品,一些优秀的批评家纷纷承认有阅读障碍,表示阅读《秦腔》困难得让人恼火。有研究者感慨,“进入《秦腔》,立即被细节的洪流淹没了。贾平凹在“后记”之中申明,他写的是‘一堆鸡零狗碎的泼烦日子’。无数重重叠叠的细节密不透风,人们简直无法浮出来喘一口气。泼烦的日子走马灯似地旋转,找不到一个出口。”^⑤90年代以来一直推崇小说应当“平平常常”的贾平凹,在《秦腔》中把这种风格发挥到了极致,“清风街的故事从来没有茄子一行豇豆一行,它老是黏糊到一起的”(第99页)。从“商州”回到故乡棣花街的贾平凹,终于放下了他一度念兹在兹的“观念化写作”,放下了一直追求的“形而上”与“形而下”相结合的“意象”层面,落实到“现实生活”。某种程度上,他认识到了《怀念狼》之类写作的失败之处,回到了《高老庄》的叙述方式。

应该说《秦腔》这一追求“自然化”的“反故事”叙述风格,学界已屡有论及。笔者更想指出,细读作品的话,《秦腔》在“反故事”的同时仍带有明显的故事性。《秦腔》其实是有“故事主线”的,有研究者发现了这一点:“虽然从总体的情节叙事来看,《秦腔》的确是一部明显的‘去中心化’了的长篇小说,但在其中我们还是能够梳理出两条基本的故事主线来。一条是与夏天义有关的关于土地,关于乡村世界凋敝现状的描写。而另一条则是与夏天智有关的关于秦腔,关于传统文化不可避免地失落衰败的描写,而在某种意义上,我们也完全可以说,乡村世界的凋敝过程同时也正是秦腔,正是农村中传统文化日渐衰败的过程。”^⑥在这个意义上,“夏天义是清风街最后一个‘守土者’,夏天智则是最后的‘守道者’。”^⑦由此可见,《秦腔》不仅仅是“细密流年”之作,“反故事”的同时也包含着鲜明的故事性,只不过是日常生活对“故事”的淹没来呈现故事性的。正是基于这种“故事”与“反故事”悖论般地并行不悖,有研究者体验到了《秦腔》的“矛盾”,将其概括为“反史诗的史诗性写作”^⑧。显然,贾平凹怀疑那类结构清晰技巧娴熟的“故事”,能否呈现“复杂”的故乡生活,在《秦腔》中,贾平凹继续着《高老庄》开始的“无序而来,苍茫而去”的笔法,以“反故事”的“故事”的方式,记录着夏天义与夏天智的逝去,纪念着“秦腔”所代表的“传统”与“乡土”的消亡。诚如贾平凹在后记中慨叹的,这是“为了忘却的回忆”(第563页)。

概括地说,无论是“史诗”的“宏大叙述”与“引生”的“疯癫叙述”的分裂,抑或“故事”与“反故事”的分裂,都

喻指着“历史”的分裂以及对应的“历史叙事”的分裂。如同乡村的现实处境，“旧的东西稀里哗啦地没了，像泼去的水，新的东西迟迟没再来，来了也抓不住，四面八方的风方向不定地吹”（第561页）。贾平凹终于体验到，“所有的知识、思维方式都不起作用了”，“抽象的理念好像都不对”（第561页）。

在这个意义上，《秦腔》不是一部自洽的作品，而是一部“分裂”之作。其核心体现，还是落实到“引生”这个特殊的人物，尤其是他象征性地“自我阉割”。陈晓明曾精彩地指出了“阉割”与“叙述”的象征性关系，指出贾平凹在故事刚刚开场就设计了叙述人的自残，这是有意驱逐以往关乎“乡村”的种种外在的叙述^⑨。众所周知，在贾平凹的作品中，往往有一类人物承担“意义”的功能，即从《满月儿》的“陆老师”、《浮躁》的“考察人”以来的知识分子。尽管《废都》、《白夜》中的知识分子形象开始下移，但还是能够看出叙述人对这类人物情感上的认同。《土门》算是一个变化，尽管范景全指出了“神禾源”作为“救赎”的可能，但是他的同事老冉的形象却相当不堪。《高老庄》中依然有知识分子的“声音”，但是在复调叙述的框架下，仅仅是众声喧哗的一种“声音”；《怀念狼》的高子明渴望找到拯救“现代人”的出路，但是最后自己几乎变成“精神病”，只能在家人怜悯的目光中不断声嘶力竭地“呐喊”。某种程度上，考察人一庄之蝶一夜郎—吴景全—高子路—高子明，知识分子的“功能”不断弱化，他们无法给出文本的意义。发展到《秦腔》，贾平凹尝试彻底剔除外在于乡土世界的“声音”^⑩：“《高老庄》、《土门》是出走的人又回来，所以才有那么多来自他们世界之外的话语和思考。现在我把这些全剔除了。”^⑪

然而，笔者不同意乡土中国是在“阉割”了的“叙述”后变得“可见”，不是说告别理念之后生活可以显露本相，相反，没有一套成熟的叙述，乡土中国将彻底沦为虚无，隐匿到“不可见”的沉默的深渊。引生的阉割与叙述的关联，更多的是丧失了叙述可能性的焦虑与象征。直面惨痛的乡土世界，贾平凹寻找不到一个可靠的“叙述者”，或者说，找不到一种可信的“理念”来指认“现实”。有研究者指出，“无论是作为引生还是作为夏风，贾平凹都无法安妥自己的灵魂。无论是面对终结之前的徘徊姿态，还是面对终结之后的茫然凝望，都比不上这个分裂更让他迷惘和辛酸。在文本的最后，以引生的一句‘从那以后，我就一直在盼着夏风回来’结束了清风街故事的讲述。引生竟然盼望见到复风，这是第一次。他们的见面将会是什么样的情态？作者不知道该怎样去想和叙述，

于是知难而止了。这个结尾很突兀，寓有深意。”^⑫

且看《秦腔》这个耐人寻味的结尾：

庆金去请赵宏声给石碑上题辞，赵宏声便推托了，说：“写上‘夏天义之墓’那太简单了。夏风临走的时候说了，他要给他爹墓前竖一个碑子的，概括一句话刻上去的。二叔英武了一辈子，他又是这么个死法，才应该给他的碑子上刻一段话的，可这话我概括不了，咱就先竖个白碑子，等着夏风回来了咱再刻字吧。”赵宏声的话也在理，那滑脱下来的土石崖前就竖起了一面白碑子。

从那以后，我就一直在盼着夏风回来。（第557页）

小说结尾，如同“分成两半的子爵”，“引生”对“夏风”的召唤，是无法叙述（“阉割”）的乡土世界对伟大的乡土叙事的召唤。只有“引生”与“夏风”弥合的那一刻，乡土叙事将再次激活，并且以“革命性”——对三十年来“商州写作”的否定，对于“秦腔”的否定之否定，以此涅槃再生——的方式归来。在此之前，无论如何努力或不甘，乡土叙事的处境只能如这块象征性的墓碑：有“墓碑”，无“碑文”。尽管《秦腔》的“立碑”近乎抵达了当下“乡土叙事”的极致，但是以一个理想的标准来衡量，《秦腔》离“伟大的作品”还有无法弥合的距离。毕竟，“今天的文学问题，不在于贾平凹所说的‘理念写作’已造成灾难，而是中国作家最缺乏的是‘自己的理念’^⑬。”在这个意义上，《秦腔》是一部伟大的未完成之作，或者说历史的“中间物”^⑭——这是中国从未经历过的剧烈变革的时代，这是一个需要巨人也正在期待巨人的时代。■

【注释】

① 《秦腔》载《收获》2005年第1期、第2期。文中注有页码的关于该小说的引文均出自作家出版社2005年4月出版的单行本。

② 肖鹰《沉溺于消费时代的文化速写——“先锋批评”与“〈秦腔〉事件”》载《文艺研究》2005年第12期。

③ 褚自刚《“痴”眼看世界，“痴”心品万象——论〈秦腔〉在叙事艺术探索方面的突破与局限》载《开封教育学院学报》2006年第3期。

④ 吴义勤《乡土经验与“中国之心”——〈秦腔〉论》载《当代作家评论》2006年第4期。

⑤ 南帆《找不到历史——〈秦腔〉阅读札记》载《当代作家评论》2006年第4期。

⑥ 王春林《乡村世界的凋蔽与传统文化的挽歌——评贾平凹长篇小说〈秦腔〉》载《海南师范学院学报》2005年第5期。

（下转第69页）

域化(deterritorialization),政治性的以及承担集体价值的^⑤。尽管无意在此将当代作家的评价问题过分抽象化,但我需要说明一点的是,是否具有“创新性”始终应是衡量作品的标准。创新性的意涵不在于摒弃传统,恰恰在于捕捉和重复传统/经典生成那一刻的新鲜活力与叛逆性。

《鬃毛》不仅区别于陈建功此前和此后的作品,亦逃逸出了京味文学的总体框架。我们不知道“没劲”是否还有形式层面的隐喻,无法确定作家是否意识到了京味文学套路自身的“没劲”。单就文本自身而言,对京味文学套路的转换,对现实复杂性的洞察,对青年群体当下命运的关切,以及对认识困境的毫不隐晦的呈现,这些都构成了《鬃毛》的特征。在这个意义上,本文的第二个结论认为《鬃毛》是一部足以留在德勒兹意义的“文学史”内的“传统”作品。它是“新”的,因此是“传统”的。■

【注释】

① 陈建功《卷毛》(中篇)载《十月》1986年第3期。

② 王一川认为:“20世纪80年代中期渐兴的文化‘寻根’热潮,为京味文学的兴盛提供了有力和有效的文化语境。随着对‘文革’的政治反思迅速深化为对中国过去更长时期历史与文化传统的审美反思,对行将衰败的故都北京风情的寻觅与追挽,就成为长期定居北京的作家如林斤澜、邓友梅、刘绍棠、汪曾祺、韩少华、陈建功等人不约而同的自觉选择。”参见王一川《京味文学:绝响中换味》,载《北京社会科学》2006年第6期。

③ 粗略统计,这类词语在文本中反复出现了十九次之多。

④ 赵园《北京:城与人》,14页,北京大学出版社2002年版。

⑤ 王一川《京味文学的含义、要素和特征》,载《当代文坛》2006年第2期。

⑥ 贺桂梅《人文学的想象力——当代中国思想文化与文学问题》,154页,河南大学出版社2005年版。

⑦ 参见贺桂梅《人文学的想象力——当代中国思想文化与文学问题》,156—160页,河南大学出版社2005年版。

⑧ 赵园《北京:城与人》,70页,北京大学出版社2002年版。参见唐宏峰《新时期以来京味文学研究述评》,载《北京社会科学》2008年第5期。

⑨ 马克·柯里《后现代叙事理论》,26页,宁一中译,北京大学出版社2003年版。

⑩ 这让人想起“十七年”小说如《创业史》,文本对梁三老汉这一人物的同情效果,使不少读者一定程度上忽略了作家试图传播的主导观念。

⑪ 从个人阅读的感受而言,陈建功的《盖棺》、《丹凤眼》、《放生》、《耍叉》之所以丧失应有的力度、强度与推进感,与其结尾处的明晰、简单与乐观是分不开的。

⑫ 洪子诚《中国当代文学史》(修订版),284页,北京大学出版社2007年版。

⑬ 汪政、晓华《老年的城市与青年的城市——陈建功小说谈片》,载《读书》1986年第11期,是这方面最早亦最有启发性的成果。

⑭ Claire Colebrook, Gilles Deleuze, New York: Routledge, 2002, p. 63- p.64.

⑮ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, Translation by Dana Polan, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p16- p.27.

(陈思,北京大学中文系现当代文学专业博士生)

(上接第64页) ⑦ 胡苏珍《〈秦腔〉:纯粹的乡村经验叙事》,载《宁波大学学报(人文科学版)》2006年第4期。

⑧ 王鸿生语。参见张胜友、雷达等《〈秦腔〉:乡土中国叙事终结的杰出文本——北京〈秦腔〉研讨会发言摘要》,载《当代作家评论》2005年第5期。

⑨ 陈晓明《本土、文化与阉割美学——评从〈废都〉到〈秦腔〉的贾平凹》,载《当代作家评论》2006年第3期。

⑩ “商州三录”、“改革系列”这类没有“知识分子”出场的作品,同样强烈地充斥着外界的“声音”,叙述人自身是高度认同“现代”的价值立场的。

⑪ 贾平凹、郜元宝《关于〈秦腔〉和乡土文学的对谈》,载《文汇报》2005年4月1日。

⑫ 邵国义《乡村终结处的迷惘和辛酸》,载《时代文学》2006年第2期。

⑬ 吴炫《我看当前若干走红作品的“文学性问题”》,载《南方文坛》2007年第3期。

⑭ 就这个问题而言,贾平凹接受笔者访谈时有一段话说得很好:“我也不是在标榜我多么清高和多大野心,我也是写不出什么好东西,而在这个时代的作家普遍缺乏大精神和大技巧,文学作品不可能经典,那么,就不妨把自己的作品写成一一份份社会记录而留给历史。”参见贾平凹、黄平《贾平凹与新时期文学三十年》,载《南方文坛》2007年第6期。

(黄平,华东师范大学《现代中文学刊》编辑)