

# 乡土的哀歌

## ——关于《老生》及贾平凹的乡土文学精神

谢有顺

**内容提要** 贾平凹的小说关注乡土现实，根植于故乡记忆和日常经验。他近年的写作，不仅在为日益衰败的乡土中国唱一曲挽歌，也在为乡村生活保存一个肉身，而为了使这个肉身更真实，贾平凹甚至有意识地对现实、日子做着社会学意义的忠实记录，并由此创新了一种乡土文学的写法——《秦腔》仿写了日子的结构，以细节的洪流再现了一种总体性已经消失了的乡村生活；《带灯》貌似新笔记体，介于情节与细节之间，疏密有致，小处清楚，大处浑然，尽显生活中阳刚与阴柔、绝望与希望相交织的双重品质；最近发表的《老生》，则呈现国情、世情和民情，重在讲人事，并不凸显人与人之间的正面冲突，而是以个体记忆来补充历史的空白，以生命的冷暖来丰富现实的肌理。他近年一直执着于这种琐细、密实、笨拙的叙事方式，最终把当代的乡土文学带到了一个全新的境地。

### 一

读完贾平凹最新的长篇小说《老生》，第一反应就是这部小说对作者而言，有着怎样的意义？花甲之年，百世乡情，耕作乡土文学三十余载，对于一个现实主义者意义何在。我所说的现实主义者，并不是就贾平凹的写作手法而言，事实上，他早已逾越传统或僵硬的现实主义框架，为现实，但不是单纯的“主义”，我所指的是他作品中一种由来已久的关注乡土中国的现实主义精神，它来源于丰富的乡土经验和个体的历史记忆；基于对故乡不断的回访中所感知的鲜活的当下经验；根植于回到日常生活的细密而扎实的写实能力。也就是说，他关注乡土中国的过往及当下，也忧心于乡土中国的未来及变迁，而个体的命运，更多乡民的生活及人生是浸润其间，也是被牵掣其中的。在《老生·后记》中，贾平凹如此袒露写作的初衷：

在灰腾腾的烟雾里，记忆我所知道的百多年，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，哪些是荣光体面，哪些是龌龊罪过？太多的变数呵，沧海桑田，沉浮无定，有许许多多的事一闭眼就想起，有许许多多的事总不愿去想，有许许多多的事常在讲，有许许多多的事总不愿去讲。能想的能讲的已差不多都写在了我以往的书里，而不愿想不愿讲的，到我年龄花甲了，却怎能不想不讲啊？！<sup>①</sup>

这种不得不说的冲动，连同一种疑虑和诘问——“我常常想，我怎么就是这样的历史和命运呢？我疑惑的是，路是我走出来的？我是从路上走过来的？”<sup>②</sup>既是关乎作家个体生命及命运的省思，也可理解为是对贾平凹自身写作历程的回望。如果说，贾平凹在20世纪70年代的写作还带着过重的意识形态的痕迹，那么，从80年代开始，他就慢慢走出了一条属于自己的乡土文学的写作道路。叙写商州故事，以外来者的眼光来呈现边地的风土人情、历史遗迹；关注社会改革中的乡村变动，《小

月前本》、《鸡窝洼的人家》、《腊月·正月》、《古堡》在传统与现代的二元结构中，将一种转型期新意识的萌动传达出来。《浮躁》写了改革形势下政治、经济、文化、伦理相碰撞时人们无所适从的心理，既有着新风向到来时的动力和激情，也有着无处不在的传统的、阴暗的力量存在。金狗、雷大空等乡村青年在改革的召唤下对自身价值的确认，往往夹带着复杂的情感纠葛、激烈的思想斗争。90年代写的《土门》，讲的是一个处于城郊的村庄，如何在城市的扩张中被吞噬、家园不再；《高老庄》以大学教授高子路带着城里的妻子还乡的经历为主线，子路身上所习得的现代文明，回乡后却荡然无存，他又恢复到作为农民的自私、委琐，在乡村人事、情感的纠葛中，竟生出了对乡村的厌弃。新世纪后写的《高兴》，关注农民工进城问题，他们在城市一隅的艰辛生活，受城市歧视的人生境遇，在刘高兴和五富对城市的向往及热情中得以冲淡，但是，当五富带着破散的灵魂还乡时，又让人不得不唏嘘哀恸，既为城市容不下乡民的无情，也为故土召唤的难舍情怀；《秦腔》在日常生活的琐屑中将文化衰落的叹惋，书写得细致入微而又无可奈何；《古炉》回溯历史，既展现“文革”时村庄的日常生活，又剖析这一时期乡村社会各种人物的精神肌理；《带灯》将目光转向基层的“维稳”问题，那自行带灯的萤火虫的精神光亮，是一种生命的自洁行为，但它能否点亮乡村的暗夜，作者仍然有着怀疑——这些与乡土中国密切相连的作品，既有边地的奇闻传说，可见一地的民风习俗，各样的能工巧匠，又可感知乡村社会深处的积垢与病理，乡民精神意识中的麻木与迟钝，关涉制度、文化，也关乎人情、人心。

因而，贾平凹的乡土文学写作，即便不能一一对应乡村社会的线性发展史，也大致可触摸到每一时期乡村社会的面貌，中间还混杂着走出乡村的知识分子之间的精神争辩。贾平凹曾说：“作家都是时代的作家，他必须为这个时代而写作，怎样为所处的时代而写作，写些什么，如何去写，这里边就有了档次。”<sup>⑧</sup>而这个时代的症结，透过乡土中国，也许可以看得更为真切。乡村中国的历史呈现出怎样的发展脉络？乡村社会的当下情态从何处生衍而来？村庄的消亡及传统文化的衰落

从何时开始？在我们生命中一点点沦丧的究竟是什么？对这些问题的叩问，使得贾平凹的写作总是充满焦虑、矛盾和不安，这种不安，甚至常常变成作者对个体生命之意义的质疑和追问。

现在又有了《老生》，它是贾平凹对百年乡土中国持续不断的沉思，同时在小说的写法上，他也在找寻新的表达方式。《老生》以四个相对独立的故事，讲述了乡土中国近百年的历史。从20世纪二三十年代的国民战争，共产党走农村包围城市的路线，到解放战争胜利；从40年代的土改运动，到“文革”结束前乡村社会的各种经济结构改造实验和阶级斗争；从1978年后的改革开放基层干部想尽一切办法发展乡村经济，农民开始进城谋生，乡村的物质生活大大改善，到一场突如其来的瘟疫将一个村庄毁灭。小说以乡村唱师的叙述视角，讲述乡村社会的人事兴亡和发展变迁，不仅描摹日常生活的物质形态，也揭示现代文明侵入乡村社会之后的心理情态；不仅有老百姓那些细碎事、风流事，也书写运动年代乡民们的集体生活；涌动着灵魂的不安、人性的幽微，也时时散逸着人心的温暖与至善。《老生》不仅时间跨度达百余年，历史的身影一直若隐若现，也常常出现当下大家所熟悉的新闻或事件，有的人物和故事，甚至还带着贾平凹过往作品的影子——关于商州的故事在小说里再次出现，比如，狼把一个银项圈放到药材铺的门口；白土为玉镯修筑天梯，想让她去山下的村子里看看；再比如，老城村担任土改工作的副主任马生有着《古炉》里霸槽的印迹，当归村靠种植药材而发财致富的戏生有着《浮躁》中雷大空的面影……

这并不是说，《老生》有过于明显的回望现代化进程以来百年乡土历史的野心，作者似乎无意于以百科全书式的写作给乡土叙事做一个总结。事实上，从体量上来讲，《老生》不像《古炉》那样，有着繁复的故事场景和庞杂的人物群像，在历史动乱的大背景中将政治意识形态对人性的规约和改造逐一剥露，进而鞭笞人性及灵魂；也不像《秦腔》那样，一味地扎进日常生活的繁杂、琐细中，以期透过“秦腔”这一传统艺术形式在不同代际和群体间所生发的冲突和矛盾，来写一曲乡村的挽歌。《老生》的故事，清晰、晓畅，它从两个方面来展开：一面是老师给学生讲授《山

海经》，一面是唱师讲述他所经历的村庄变迁。

故事全都是往事，其中加进了《山海经》的许多篇章，《山海经》是写了所经历过的山与水，《老生》的往事也都是我所见所闻所经历的。《山海经》是一个山一条水地写，《老生》是一个村一个时代地写。《山海经》只写山水，《老生》只写人事。<sup>④</sup>

这是一种新的写法，它追求简洁、浑然的效果，行文上，曲处能直，密处见疏，以小见大。这种写法，从贾平凹上一部长篇小说《带灯》就开始了。《带灯》介于情节与细节之间，每篇小短文可称之为大细节或小章节。作家的写作就像种庄稼的间苗一样，苗稠可以间得稀一些，稀的也可以补得稠一些，留出适宜空间，从而疏密相间。这有点像汪曾祺所说的那种新笔记体小说，结构形式上有着“苦心经营的随便”，整体是散点透视，但叙事上又没有一味地以细节代替情节，所以大处还是浑然的。“我是陕西南部人，生我养我的地方居秦头楚尾，我的品种里有暴力成分，有秀的基因，而我长期以来爱好着明清的文字，不免有些轻轻俏俏油油滑滑的一种玩的迹象出来，这令我真的警觉，我得有意地学学两汉品格了，使自己向海风山骨靠近。”<sup>⑤</sup>一旦察觉到贾平凹试图从明清的韵致向两汉的品格转身的雄心，或许就能理解，“只写人事”的《老生》，里面为何有着不同一般的庄重和沉着。作者虽然也写了他的伤感和忧心，但这些更像是静水深流，叙事上不动声色，读起来却简洁有力，令人回味；乡土百年的历史，也就这样在山水与人事的描摹间，纷至沓来。

## 二

《老生》中唱师的存在与离去，显然是一个隐喻。在他哀伤悲恸的歌声里，唱尽人事代谢的伤感无奈，也讲述时局更替、世事变幻中的世相人心。最后，他为当归村在一场瘟疫中的毁灭而歌，之后，自己也随着村庄的衰亡而亡。借唱师的经历来为乡村唱挽，这种精神遗绪及思考，其实接续的是《秦腔》的脉络。

在《秦腔·后记》里，贾平凹描述乡村的当下境遇时，有一种感伤：“体制对治理发生了松弛，旧的东西稀里哗啦地没了，像泼出去的水，

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，农民是一群鸡，羽毛翻皱，脚步趔趄，无所适从，他们无法再守住土地，他们一步一步从土地上走，虽然他们是土命，把树和草拔起来又抖尽了根须上的土栽在哪儿都是难活。”<sup>⑥</sup>乡土的现状，恰似那秦腔里的无限苍凉，也如这唱师反复吟唱的哀声里对往昔的伤悼，传统与现代，新与旧，没有一种矛盾杂糅得如此让人无奈、揪心，而乡村又极容易主动或被动地卷入现代性的进程，极容易被置于制度与福利所弃之不顾的境地，被随意地规划与“宰割”。

贾平凹的小说，有意无意间透露着一种社会转型期固有的迷惘和惶惶然，这令我想起王晓明在论述沈从文的作品时所认同的一种“秋天的感觉”——“把他原先对整个人生虚幻无常的隐约的预感，不知不觉就偷换成了对他钟爱的那个湘西社会即将灭亡的清醒的悲愤”<sup>⑦</sup>。在《长河·题记》中，沈从文也曾这样写道：“‘现代’二字到了湘西，可是个体的东西不过是点缀都市文明的奢侈品，大量输入上等纸烟和各样罐头，在各阶层间作为广泛的消费，抽象的东西，竟只有流行政治中的公文八股和交际世故。”<sup>⑧</sup>《长河》是未完成的有关乡土现代性进程的叙事，它并没有将现代与传统生硬嫁接的现象作更为细致的描摹，也没有将诸如新生活运动、现代教育等外部力量一点点侵入吕家坪的故事续写下去，作者似乎也无力去描绘一个现代化进程下的“现代”乡村——这其实也是中国文学中的一个世纪难题。

“现代”二字进入乡土中国已过百年，《老生》里不仅只是渗透着这种“秋天的感觉”，贾平凹的清醒还在于，他正视这种现实，并且试图为这种现实找寻安妥的可能。他的身上，有着不同于沈从文的乡土意识，沈从文是在强化、美化一种乡土想象，他笔下的城乡对立模式，作为“乡下人”的眼界和尺度，即使没有走向偏执和审美的绝对化，最终创造的也更多是一个无以为继的乡土幻梦。沈从文并不允许外在的势力去搅乱那些带着哀愁且美丽的生命形态，相比之下，贾平凹的乡土意识更为开阔，他有着与沈从文一样的把人事与山水合二为一的天地观，但他走向的是一种更为贴近大地尘埃的拙朴，还有对乡村藏污纳垢之现状的包容。贾平凹也写温情、质朴而又美丽甚

至不失忧伤的风土人情，但他又不回避乡土中那些破碎、粗砺甚至不堪、丑陋的本然状态，他不像沈从文那样，以乡土为原乡，只作远景凝眸，从而隔着一层朦胧的、幻化的氤氲。贾平凹所直面的乡土，已没有多少诗意可言，它更为复杂，也更为真实。

《老生》的故事也是从“现代”话语进入乡村开始的，而所谓的“现代”话语，又可分为前期的革命话语和后期的经济话语。小说里的人物也可大致分为两类：一类就是名字里有“老”、“生”这种字眼的，如老黑、马生、老皮、老余、戏生，他们即便不是象征现代话语进入乡村的符号或代表，也是被这些话语所塑造的人，他们的存在，呼应着宏大叙事，国家政策，时代话语；另外一类是被这种现代话语所管辖、改造的对象，如王财东、玉镯、白河、白土，等等，他们的存在，代表着基本的日常生活和卑微的人生常态。乡村的现代性进程，正是从革命话语、经济话语植入乡村的日常生活开始的。贾平凹意在写出日常生活被现代性话语所改变的状况，以及由此带来的精神危机和伦理冲突。改变是悄然发生的，它首先体现在村民们对“革命”的理解上——在老黑那里，“革命”是带着绿林好汉式的义气，跟谁“背枪”并不重要；在匡三那里，“革命”的首要意义在于能否有饭吃，他最为关心的只是伙房里每日三餐做的是什。在战争年代，革命话语与普通民众的对接还存在隔阂，在讲述土改运动以及建国后各样阶级斗争和社会主义建设的故事中，革命话语与日常生活的冲突，在不同的人群中就有了不同的表现：

白河往常吃好饭才端碗出来，现在的饭时却端了一碗面糊糊，一晃一晃也到东城门口去了。东城门口有一棵槐树，树枝不繁，树根却疙疙瘩瘩隆起在地上，村里人喜欢端碗蹴在那里一边吃一边说话。白河的面糊糊不稠，却煮了土豆，土豆没切，囫轮轮吃着嘴张得很大。别人说：白河呀，今日吃面糊糊也端出来？白河说，现在还是穷着好。别人说：你不是每年这时候去集市上倒腾些粮食吗？白河说：今年没去。别人说：那你忙啥哩？白河说：等哩。别人说：等？等啥的？！白河说：等着分地么！他一说等着分

地，那些定了中农的没吭声，而定了贫农的就来了兴头，议论王财东和张高桂家的哪一块地肥沃，哪一块耕作了旱涝保收，如果能给自己分到了，产下麦子磨成粉，他就早晨烙饼，中午，晚上还吃，吃捞面。<sup>⑨</sup>

这是土改运动中普通百姓的反应，他们最原始的愿望同一种狭隘、自私混杂在了一起。小说还呈现了这一场运动中三个地主富农的行为和心理，他们作为被批斗和改造的对象，相互试探，又相互哀怜——王财东面对大捆作废的金圆券出现精神紊乱，在紧接着的没收财产的过程中，脸上的“瓜相”越来越明显；张高桂带着气愤地说，死后要把自己埋在自己的地里，让种地的人结不了穗；李长夏在自家的牛要充公时，把牛全身都摸了一遍……与此同时，从马生、劳栓等人身上，我们看到了由身份所赋予的革命的正义性，也暴露出了积存已久的人性深处的黑暗面，革命、运动的结果，只是为了可以随意地占有一个女人，侵占几亩田地——阿Q式的革命仍在延续。一夜之间，身份地位就翻转了，乡民们的精神世界变异着，乡村的道德伦理也裂变着：

邢轱辘到了张高桂家，张高桂的灵堂里来的亲戚在高一声低一声哭号，邢轱辘对张高桂老婆说，我送你到家了，你没出事，我就走了。张高桂老婆说，你不给你叔磕个头？！邢轱辘说：你家是地主了，地主就是敌人，我不磕头。张高桂的小舅子正在灵堂上哭，不哭了，起来骂道：十几天前还不是敌人，十几天后他就是敌人了？他是你的敌人？抢过你家粮偷过你家钱还是嫖了你家人？！<sup>⑩</sup>

人们后来发现，只要一穿上那劳动服，人就变了，身子发木，脑袋发木，你得紧张地劳动，不能迟来，不得早起，屙屎撒尿也得小跑，似乎鸡狗甚至蚊子都变了，早晨天刚放亮，鸡就拉长嗓子喊，以前的鸡最多喊两声，如今喊叫不停，接着喇叭在响，刘学仁又在讲话，所有人就得赶紧起来。<sup>⑪</sup>

伦理变了，人的感觉变了，甚至连鸡、狗、蚊子都变了，而革命最为彻底的地方，正是实现了对日常生活的改造。触及灵魂的最终目的，就是重塑一种日常生活，通过生活，把一种革命的成果固化。革命话语旨在激发广大人民群众的热情，

从自身的生活境遇（如吃饭这些基本问题）出发，来激发生命斗志，“改造”乡民的思维；经济话语则以“发展”、“进步”为社会变迁的真理，一切都在急速前进着，随着经济结构的改变，价值信念与发展、致富之间，纠葛着种种矛盾，人心在物欲、权欲的激荡下，一点点显露出它脆弱、不堪的悲剧品质——这种改变是缓慢的、细微的，但这种改变也是持久的、深刻的。以老余带领的当归村为例，官员们总是一边规划着乡村的未来，一边借此高升。村里先是发展养殖业，结果因残留农药和激素过多不得不中止；接着又想以秦岭发现老虎为由头，建立自然保护区，后来不得不承认是子虚乌有的；最后又发展药材种植业。在唱师的眼里，“确实是发了财的人很多，街道上的小汽车多起来，穿西服的多起来，喝醉酒的和花枝招展的女人多起来，而为了发财丧了命的人也多，我常常是这一家的阴歌还没结束，另一家请我的人就到了门口”<sup>⑩</sup>。

戏生经历了这种变化，也承受着这种变化的后果。贾平凹在戏生这个人物身上，设计了多重身份：他是革命的后代，想沾革命的荣光获得补助；他是一个农民艺术家，能信手拈来许多民歌，还可以边唱边剪纸；有过短暂外出务工的经历，在那还染上了性病；最后在老余的帮助下，成了一个经营药材批发的农民企业家。由戏生这一驳杂的身份，可以看到经济浪潮下人心的浮动，他有传统农民的弱点，爱面子，爱吹嘘，但也有勇气和胆量去尝试改变现状，只是，他终归缺乏一种自主性，跟着摇摆不定的政策走，甚至成了基层干部政绩工程中的一颗棋子。戏生的境遇，其实也是中国大多数农民的境遇。在革命年代，农民的意志被捆绑在时代意志的战车上，他们只能盲目地跟着跑；在改革年代，农民貌似有了更大的自由，但一种更隐蔽的意识形态与商业主义合流的力量，同样在决定着农民的命运——无论是革命话语还是经济话语，农民都无法独立地去选择，他们永远是生活在一个角落里，被损害，也被遗忘。他们的出路在哪里？

小说以一场瘟疫来结束村庄的历史，这就是村庄必然的命运么？村庄就不配享有现代化，现代化所带来的就必然是一场灾难？瘟疫或许只是一种警示，它是为了表达贾平凹对乡土的忧思。

他一个时代一个时代地推演村庄的“进化”，既不美化它，也不丑化它，乡村就矗立在那，它被奴役，被愚弄，也被治理，被规划，但它的前途终究是曲折的、晦暗的。它的沉实和美，正在消失，而自身的惰性和痼疾，却正在生长；加上政策的多变、基层干部的胡来，乡土中国的地基已经松动，一些伟大的乡土品质正在死亡。孟德拉斯曾经这样分析农民农业的消失，“与其说是由于经济力量的作用，勿宁说是由于把并非为农业而制定的分析方法、立法措施和行政决策运用于农业”<sup>⑪</sup>。这个看法或许是一种社会学的理性分析，但对文学写作未尝没有参考价值。过去我们在讲述乡土中国时，总是从伦理、审美的角度去写，无非是表达一种令人心疼的美，一个质朴、自然的世界的消失，但乡土中国的困境，真的只是审美的溃败或现代化对自然的掠夺么？造成乡村衰亡的原因，真的是如此单一么？

贾平凹的《老生》，包括他近年的《秦腔》、《带灯》，之所以有特别的意义，不仅在于他呈现出了中国乡村的世情、世貌，也回答和思索了孟德拉斯式的疑问。乡土问题的复杂，尤其是现代化侵入以来，单从文化和乡情的角度，已经很难全面解读乡村的变迁；而贾平凹的写作，除了文化和乡情的关怀，他还描写乡村的经济活动，呈现“并非为农业而制定的分析方法、立法措施和行政决策运用于农业”之后的现状，这何尝不是一种更迫近、更真切现实感？这种现实感，在当下中国的乡土文学作品中，是非常匮乏的品质。它看起来是很不文学的，但它又是文学必须面对的另一块坚硬的现实。贾平凹在《老生》中所做的这种有点笨拙的努力，既洋溢出一种艺术的倔强，又贯注着他对现实的独特观察。

### 三

为村庄作传，为乡土写史，在过往的乡土文学写作中并不鲜见，几乎每一位乡土写作者，都想尝试为乡土中国的百年变革作记录，以此来省思今日的现实。写史是回顾过去，也是意在当下，因为当下、此时“处处保留着与先前存在的事物的精神联系”<sup>⑫</sup>。

关于乡土中国的写作，半个多世纪来，至少

存在着三种不同的历史观念及其叙事风格。其一，着力表现一种螺旋上升式的发展进程，在一派欣欣向荣的历史图景中完成对主流历史话语的重构——新中国成立后，很长一个时期的中国文学都承担着这种写作任务。柳青的《创业史》，第一部讲述的是社会主义革命运动，第二部则是有关社会主义的建设，农业合作社的建立与巩固。这种历史叙事的立场，更多是集体的、国族的，很少有风物人伦、个体情感的表达，即使有，也多是一种被格式化了的的情感；任何对重大历史事件的叙述背后，都潜藏着不证自明的社会进化史观，人物形象也多是使命非凡、性格鲜明的。到20世纪80年代，随着文学观念的革新，尤其是新历史主义思潮的涌现，这种历史观念在文学叙事中已经淡出。其二，认同历史循环论，中间混杂着偶然及神秘主义观念。沈从文的小说或多或少就有这种色彩，而像陈忠实的《白鹿原》，将白、鹿两大家族的斗争史放在长达半个多世纪的社会变幻中，历史总是宿命般地循环着，即便是他们的后代，对革命的随意理解，对传统文化的有限回归，饱含的也是历史前行过程中的不确定性，作者无法给历史一个清晰的态度。《古船》是以隋抱朴这一个体的记忆来补充国家记忆的空白，个人的或家族的苦难，旁证的不过是历史进程中那些不可忽视的折返和倒退，即便是在重新承包粉丝厂的时刻，人物也难见历史转型期应有的自信和力量。和陈忠实一样，张炜在面对历史时，也是暧昧、犹疑的。其三，书写欲望的历史，一种被权欲、情欲、人性的恶所主导的历史。刘震云的《故乡天下黄花》选取的是民国初年、1940年、1949年、“文革”这四个具有代表性的时间点，在历史的交替更迭中，他所看到更多的是一种权力争夺、私欲横流的历史景观。莫言的《丰乳肥臀》以一个母亲的受难史，一个大家庭的分分合合来看取百余年的中国社会，但小说前行的根本动力还是欲望叙事。阎连科于2013年出版的《炸裂志》，在讲述一个村庄成为一个城市时，那种炸裂的力量，同样是来自权力和欲望——当深渊般的欲求与人性的恶开始结盟，人类的末日也许就真的来临了。只是，无论个体的受难史，还是欲望的膨胀史，都容易走向一种历史虚无主义，它们一方面丰富了历史叙事的经纬，另一方面也

稀释了乡土中国所面对的真实问题——以历史虚无主义的态度来解决沉重的现实问题，这是很多乡土文学写作惯用的手法，但真正的问题并不会因此而隐匿，它依然存在。

贾平凹近年关于乡土中国的写作，几乎全是正面迎击现实本身，而拒绝用一种历史虚无主义态度来稀释现实的沉重与疑难。他作为乡村之子，无法对乡土的破败取旁观或超然的姿态，他承认自己是一个现实中人，乡土现实中所发生的一切，都与他有关。尽管贾平凹也写过《废都》式的都市小说，但其根还是在乡土，还是在商洛，在棣花村，他的精神从那片土地上生长出来，最终也要回到那片土地上去，这是他的写作宿命。贾平凹曾说，“做起城里人了，我才发现，我的本性依旧是农民，如乌鸡一样，那是乌在了骨头上的”<sup>⑤</sup>。正因为此，我能理解贾平凹在《秦腔》之后所投注到故土上的那份复杂情感：他爱这片土地，但又对这片土地的现状和未来充满迷茫；他试图写出故乡的灵魂，但心里明显感到故乡的灵魂已破碎。

他一直无法卸下身上的那个重担，一直无法摆脱做一个现实中人的那种焦灼感，于是继《秦腔》、《带灯》之后，贾平凹又写下了《老生》。《老生》的时间跨度比《秦腔》、《带灯》要长得多，他给了小说一个历史的外壳，但乡村作为社会结构和物质文化形态本身的历史存在，作者是用鲜活的现实话语和人生经验来呈现的。他用写实的方式为历史塑形，在他笔下，历史是从现实中生长出来的。在《老生》里，一部分是山水，一部分是人事，山水只是作为隐在的背景，像是国画中那些随意勾勒的墨迹，小说重在讲述人事。以人事的变迁来记录乡村的进程，以个体记忆来补充历史的空白，以生命的冷暖来充盈现实的肌理——作者所渴望接近的，依然是一种此时此地的真实。

《老生》就得老老实实地去呈现过去的国情、世情、民情……要写出真实得需要真诚，如今却多戏谑调侃和伪饰，能做到真诚已经很难了。能真正地面对真实，我们就会真诚，我们真诚了，我们就在真实之中。<sup>⑥</sup>

确实，《秦腔》之后，贾平凹开始在写作中确立起一种新的真实观，那就是摹写现实的细部，成为现实中人。但他越逼近真实，就越觉得虚幻，甚

至连他那个魂牵梦绕的故乡，渐渐的，也成了一个陌生的存在。《秦腔》写了夏天智、夏天义、引生、白雪、夏风等众多人物，那些细碎、严实的日常描写，把叙事搞得有点密不透风，按理说，故乡的真实应该触手可及了，然而，在《秦腔》所出示的巨大的“实”中，更多的却是贾平凹心里那同样巨大的失落和空洞。他说出的是那些具体、真实的生活细节，未曾说出的是精神无处扎根的伤感和茫然。有人说，贾平凹写作《秦腔》是为了寻根，是一次写作的回乡之旅，这些都是确实的，但寻根的结果未必就是扎根，回乡也不一定能找到家乡；寻根的背后，很可能是面对更大的漂泊和游离。因此，在《秦腔》“后记”里，贾平凹喊出了“故乡啊，从此失去记忆”的悲音，这读起来是惊心动魄的。

必须承认，多数现代人已被连根拔起，精神处于一种挂空的状态。故乡是回不去了，城市又难以扎根，甚至大多数的城市人连思想一种精神生活的闲暇都没有了，活着普遍成了沉重的负累。孔子说，“老者安之，少者怀之，朋友信之”，这本是人生大道，然而，在灵魂挂空的现代社会，不仅老者需要安怀，一切人都需要安怀。牟宗三在《说“怀乡”》一文中说，自己已无乡可怀，因为他对现实的乡国人类没有具体的怀念，而只有对于“人之为人”的本质之怀念。“现在的人太苦了。人人都拔了根，挂了空。这点，一般来说，人人都剥掉了我所说的陪衬，人人都在游离中。可是，唯有游离，才能怀乡。而要怀乡，也必是其生活范围内，尚有足以起怀的情愫。自己方面先有起怀的情愫，则可以时时与客观方面相感通，相粘贴，而客观方面始有可怀之处。虽一草一木，亦足兴情。君不见，小品文中常有‘此吾幼时所游处，之所憩处’等类的话头吗？不幸，就是这点足以起怀的引子，我也没有。我幼时当然有我的游戏之所，当然有我的生活痕迹，但是在主观方面无有足以使我津津有味地去说之情愫。所以我是这个时代大家都拔根之中的拔根，都挂空之中的挂空。这是很悲惨的。”<sup>⑩</sup>读《秦腔》，就能体会到这种“拔根”、“挂空”、“悲惨”的感受。贾平凹越是想走近家乡，融入故土，就越是发现故乡在远离自己。这不是他一个人的困境，而是说出现代人与乡土之间的关系正在裂变与毁灭。

《秦腔》以夏天智和夏天义的死来结尾，就富有这样的象征意味。秦腔痴迷者夏天智的死，既可以看作是民间精神、民间文化的一种衰败，也可看作是中国乡村最有生命力的部分正在消失——这种衰败和消失，并非一夜之间完成的，而是一点一点地进行的，到夏天智死的时候，达到了一个顶峰。那时，秦腔已经沦落到只是用来给喜事丧事唱曲的境地，而农村的劳动力呢，“三十五席都是老人、妇女和娃娃们，精壮小伙子没有几个，这抬棺的，启墓道的人手不够啊！”<sup>⑪</sup>——人死了，没有足够的劳力将死人抬到墓地安葬，这是何等真实、又何等凄凉的乡土现实，身处其中的人又怎能安怀？夏天义是想改变这种处境的，但最后他死在了一次山体滑坡中（这次山体滑坡把夏天智的坟也埋没了），清风街的人想把他从土石里刨出来，仍然没有主要劳力，来的都是些老人、小孩和妇女，刨了一夜，也只刨了一点点，无奈，只好不刨了，就让夏天义安息在土石堆里。随着夏天智和夏天义的死，清风街的故事也该落下帷幕了，而那些远离故土出外找生活的人，那些站在埋没夏天义的那片崖坡前的清风街的人，包括“疯子”引生，似乎都成了心灵无处落实的游离的孤魂，正如夏天义早前所预言的，他们“农不农，工不工，乡不乡，城不城，一生就没根没底地像池塘里的浮萍”，一片茫然。<sup>⑫</sup>

《秦腔》是日子带着政事，日子难过；《带灯》是政事引着日子，更难过的是乡村干部的日子，整日处于各种问题的漩涡之中。樱镇进入开发的时代，现代性落实到经济发展上，就是讲奋斗，谈挣钱，这样一来，身体生态、自然生态、社会生态、精神生态等都遭到了严重破坏。去大矿区打工的人大多得了矽肺病，空气污染了，旱涝灾害频发，社会贫富不均造成越来越多的暴力事件，精神上更是无所适从。乡村的问题累累，正如《带灯》中不断出现的落不尽的灰尘、掰不完的棒子、压不下的葫芦瓢、补不完的窟窿一样，生活世界的乱象所映照出的是一个鬼影绰绰的世界——故乡，终究是破败了，陌生了。到了《老生》，虽然换了一种写法，但作者面对故土的哀痛，并没有减少。《老生》呈现国情、世情和民情，重在讲人事，却并不凸显人与人之间的正面冲突，也几乎没有大的场面描写，而是在吃喝拉撒的日常书写



中将乡村伦理的变迁、精神世界的变异一点点呈现出来，从而昭示出一种人心之善恶、暖凉。

#### 四

《老生》中有几个人物是令人印象深刻的，比如白土，他本是长工，在王财东被打倒后，仍然去他家里干活，他面对精神失常的玉镯被马生欺侮，敢怒却不敢言，那份良善与暖意，既朴实，又感人；比如乌龟，他是舞皮影戏的好手，他与开花之间的感情，虽不为现世的道德所容忍，但在乡村里，却是自由自在、安静妥帖的。这些都只是小事，一些生活的小场景，但放到小人物身上，却真切地传达出了一种精神气息。这些细节、气息的存在，为《老生》所描述的故土，增加了真实感，贾平凹在《老生》中所贯注的情感，似乎也比《秦腔》、《带灯》多了一些沉实和清澈。他的乡土写作，正变得越来越隐忍，也越来越开阔，在充满宽恕之情的同时，也不断地发掘生命中的亮色、寻找黑暗中的光。所以，《老生》所写的百年乡土，不追求激烈、复杂的人事纠葛，而更注重通过那些可以考证的物质形态的描绘，刻画出现实丰盈的肌理，使这种既近又远的现实，洋溢出可以体察的人情冷暖，可以感知的生命哀痛，带着泥土的气息、炊烟的味道，虽然有一种悲凉感，但更多的却是温和和坚韧。

面对历史，面对村庄的故事，贾平凹不急于去批判，更无意于将谁推到历史的审判台上，他饶恕一切，也超越一切。选择这种慈悲和平等的立场，并不表明他看不到乡村正在衰败、故乡行将消失的命运，只是，他不知道该是谁、也不知道该是哪种力量应该为这样一种消失和衰败承担责任。这种无责任之责任、无罪之罪，更多的是指向自我，指向每一个人。他不是不想批判，而是看到了批判的局限性；他或许觉得，比批判更能接近现实真相的，是理解和同情。至少，《老生》的批判性，远不及《古炉》深刻、直白。无论是对小说中的“恶人”，对人事纷争中所展露出来的人性的自私、嫉妒，甚至残酷、血腥，还是对于乡村所处的这个激进的现代化进程中，基层干部的功利心、胡作非为，作者都没有回避，他把这些看作是生活的常态，没有了它们，乡村历

史反而是残缺的。

《老生》旨在呈现真实，所有急切的道德判断，在小说中都是搁置的。作者是想说，乡村在现代性进程中的歧路与坎坷，乡民们在这一路途上背负的悲欢与血泪，都正在过去，唯一值得记住的是，我们现在和往后的路，都必须在这些经验的丛林中穿行。你无法选择，也无法躲避，你必须经历这些，必须把这些复杂的经验变成人生的一部分。写完《秦腔》之后，贾平凹坦言：“我的写作充满了矛盾和痛苦，我不知道该赞颂现实还是诅咒现实，是为棣花街的父老乡亲庆幸还是为他们悲哀。”<sup>⑧</sup>这种“矛盾和痛苦”，终究还是一种郁结的情感，但到了《老生》，这种郁结的情感，慢慢的已经释然。

《老生》的结尾是一场瘟疫袭来，村民迅速死亡，当归村几乎成了空心村，唱师和莽莽一起去村里为那些没来得及埋葬的村民唱阴歌，以安妥那些游荡的魂灵。这个场景是象征性的。一方面，是对一个村庄的人事的哀悼与怀想，在死亡面前，人世所有的恩怨、纷争都烟消云散了，魂灵与魂灵之间已经达成了和解；另一方面，是对村庄所承载的物质和精神记忆的祭奠和纪念，为行将远去的这个社会形态——村庄——作一个告别。只是，在一种释然的情感后面，也还隐藏着作者的一丝忧虑：那些游离的魂灵是否能回归来处？

有一天，我问她：你再也不回当归村了吗？她说：还回去住什么呢？成了空村、烂村，我要忘了它！我说：那能忘了吗？她说：就是忘不了啊，一静下来我就听见一种声音在响，好像是戏生在叫我，又好像是整个村子在刮风。<sup>⑨</sup>

这是唱师最后与莽莽的对话，或许有悲感，但没有怨恨，也没有用强用狠的争夺、挣扎、呼告，它更多的是一种体验，一种伤怀，一种面对现实之后的寂寥，隐约的，也有一种平静和安详。灵魂在面对乡土的衰亡时，不可能没有伤感和挂怀，但是，那种超越一切之后的释然和慈悲，不也是一种真实？既然一切无法修改，那就不如接受它，经历它，也饶恕它。

从《秦腔》、《古炉》，到《带灯》、《老生》，贾平凹的乡土写作，进入到了一个新的阶段，他不仅是在为日益衰败的乡土中国唱一曲文学挽歌，



更重要的,他是在为乡村历史保存一个肉身,而为了使这个乡土的肉身更为真实,贾平凹甚至不惜对现实、对日子做着社会学意义的忠实记录——很多人,并不能理解贾平凹的这种写作变化,更不会认同这种写作的文学意义。可是,当乡土的现实形态无可挽回地在溃败,文学面对它的方式,真的只能限于审美或悼挽么?文学是否也可以对现实进行记录、勘探、考证、辨析?贾平凹正是藉由记录和还原,扩展了乡土文学的疆域,也创新了乡土文学的写法——《秦腔》仿写了日子的结构,以细节的洪流再现了一种总体性已经消失了的乡村生活;《带灯》貌似新笔记体,介于情节与细节之间,疏密有致,小处清楚,大处浑然,尽显生活中阳刚与阴柔、绝望与希望相交织的双重品质;《老生》则讲述了经验的历史,把物象形态与人事变迁糅合在一起来写,进而呈现一种现实的肉身是从哪里走来的。

乡土的神话时代已经过去,今天的乡土,留给作家的,不过是一堆混乱的材料,一些急速变化的现实片段,一腔难以吟唱出来的情绪而已;俯视或仰视乡村,都难以接近真实,你只能平视,只能诚实地去翻检和发现,甚至只能做一个笨拙的记录者。贾平凹所做的,更多的就是记录的工作,他决意不再以任何启蒙的、审美的或乌托邦式的理念去伪饰村庄,而专心还原乡土原初的面貌。他既不赞美历史,也不诅咒现实,他面对这片土地上的所有美与丑、善与恶、光明与黑暗,只要是存在过的,它们就都有被记录、被书写的权利。陈晓明说:“乡土中国在整个现代性的历史中,是边缘的,被陌生化的、被反复篡改的,被颠覆的存在,它只有碎片,只有片断和场景,只有它的无法被虚构的生活。”<sup>②</sup>这样看来,裸呈现现实,未尝不是一种新的乡土文学的叙事方式。当代文坛讨论着乡土文学的终结,探究着乡土文学写作的困境,可是,要走出这一困境,是靠作家提供一种新的美学想象,来重画乡土的宏伟景象?还是让作家去面对乡土、裸呈现现实?贾平凹选择了后者。勾描出乡土现实的肉身状态,还原一种生活的细部肌理,这种琐细、笨拙的写作,作为一种叙事方式,或许不是肇始于贾平凹,但

确实是因为他一直执着于这种叙事方式,而把乡土文学带到了一个新的境地。没有对经验、细节、生活肌理的精细描绘,乡土生活的本然状态如何呈现?没有对一种历史悲情的和解与释然,如何能够看清乡土生活来自何方,又该去往何处?没有对人事和世相的饶恕与慈悲,乡土文学如何能走向宽广、涤荡怨气?因此,乡土题材的写作或许会日渐式微,但乡土文学精神不会退隐,而如何表达这种巨变之后的乡土文学精神,在当代作家中,贾平凹可能是用力最深,也是走得最远的。

①②④贾平凹:《老生·后记》,第103—104页,第103页,第104页,《当代》2014年5期。

③贾平凹:《静虚村散叶》,第173页,陕西人民教育出版社2009年版。

⑤贾平凹:《带灯·后记》,第361页,人民文学出版社2013年版。

⑥⑬⑭贾平凹:《秦腔·后记》,第515页,第560页,第563页,作家出版社2005年版。

⑦王晓明:《沈从文:“乡下人”的文体与“土绅士”的理想》,《潜流与漩涡》,第128页,中国社会科学出版社1991年版。

⑧沈从文:《长河·题记》,第3页,《沈从文全集》(第十卷),北岳文艺出版社2002年版。

⑨⑩⑪⑫⑯⑰贾平凹:《老生》,第34—35页,第36页,第60页,第78页,第104页,第100页,《当代》2014年5期。

⑬[法]孟德拉斯:《农民的终结》,李培林译,第6页,中国社会科学出版社1991年版。

⑭[德]雅斯贝斯:《历史的起源与目标》,魏楚雄、俞新天译,第12页,华夏出版社1989年版。

⑮牟宗三:《说“怀乡”》,《生命的学问》,第2页,广西师范大学出版社2005年版。

⑯贾平凹:《秦腔》,第538页,作家出版社2005年版。

⑰更多关于《秦腔》的论述,可参见谢有顺:《尊灵魂,叹生命——贾平凹、〈秦腔〉及其写作伦理》,《当代作家评论》2005年5期。

⑱陈晓明:《乡土叙事的终结和开启》,《文艺争鸣》2005年6期。

[作者单位:三峡大学文学与传媒学院、  
中山大学中文系]  
责任编辑:刘艳