

说贾平凹

下

林建法 李桂玲◎主编

辽宁人民出版社



说贾平凹

下

林建法 李桂玲◎主编



辽宁人民出版社



说贾平凹：为文学而活

回到生活原点的写作	张学昕	002
——贾平凹《秦腔》的叙事形态		
论《秦腔》在乡土小说史上的意义	朱静宇 梁梅健	015
找不到历史	南 帆	023
——《秦腔》阅读札记		
读贾平凹的时候	林 白	030
关于《秦腔》的几段笔记	范小青	032
乡土经验与“中国之心”	吴义勤	035
——《秦腔》论		
尊灵魂，叹生命	谢有顺	048
——贾平凹、《秦腔》及其写作伦理		
生活叙事与现实还原	韩鲁华 许娟丽	069
——关于贾平凹长篇新作《秦腔》的几点思考		

面对乡村精神的丧失	周景雷	078
——简论《秦腔》中的坚守问题		
未曾离家的怀乡人	李 静	082
——一个文学爱好者对贾平凹的不规则看法		
贾平凹的实与虚	谢有顺	093
《高老庄》：超越叙述对象	周政保	100
贾平凹长篇系列中的《高老庄》	肖云儒	105
在批判的困境中选择	郭春林	111
——贾平凹文化批判的视点分析		
文学与即将消失的村庄	赵允芳	123
超越与超脱	仵 梗	134
——贾平凹近期小说述评		
为文学而活的作家	雷 达	143
面对今日中国的关怀与忧患	孟繁华	145
——评贾平凹的长篇小说《土门》		
印象点击：《病相报告》	北 乔	151
印象点击：《怀念狼》	周立民	153
印象点击：《怀念狼》	叶 开	155
论贾平凹	汪 政	157
贾平凹：心灵的冲突	李国平	159
定式：起步的基石和超越的负累	江开勇	160
——对贾平凹创作整体的一种把握		
月亮符号·女神崇拜与文化代码	阎建滨	169
——贾平凹创作深层魅力新探		
审美方式：观照、表现与叙述	韩鲁华	181
——贾平凹长篇小说风格论之一		
金狗论	刘 火	191
——兼论贾平凹的创作心态		

不必为了理解	刘思谦 198
——金狗、雷大空论	
贾平凹小说中的巫—鬼文化现象	张器友 208
贾平凹小说散论	刘建军 218
当前我国农民的社会心理	许柏林 230
——评贾平凹《鸡窝洼人家》	
折射的历史之光	夏 刚 238
——《腊月·正月》纵横谈	
“平淡中有奇创，清空中有浓厚”	杨剑龙 249
——论贾平凹的游记创作	
人、作品及其他	刘建中 258
——贾平凹印象记	
贾平凹的散文艺术	沈金耀 265
贾平凹近期散文臆说	应为众 275
散文的后面站着一个人	谢有顺 285
贾平凹散文的魅力与局限	王兆胜 293
趋向本真：从《定西笔记》看贾平凹长篇散文的执著追求	张 联 305
“语言是第一的”	汪 政 晓 华 316
——贾平凹文学语言研究札记	
生命审美化	费秉勋 330
——对贾平凹人格气质的一种分析	
贾平凹创作中的几个矛盾	张志忠 339
贾平凹与三十年当代文学的构成关系	周燕芬 351
说家园乡情，谈国族身份：试论贾平凹乡土小说	王一燕 358
距商州最近的一间房子	穆 涛 373
——贾平凹的写作间	
履 历	穆 涛 376

以“中国之心”诠释当代中国经验	张博实 387
——新世纪以来贾平凹创作研究述评	
作家，是属于时代的	陈思和 丁帆 苏童等 406
——贾平凹作品学术研讨会发言摘要	
《秦腔》：一曲挽歌，一段深情	陈思和 杨剑龙等 415
——上海《秦腔》研讨会发言摘要	
《秦腔》：乡土中国叙事终结的杰出文本	张胜友 雷达等 424
——北京《秦腔》研讨会发言摘要	
贾平凹长篇小说《带灯》学术研讨会纪要	丁帆 陈思和 陆建德等 432
《当代作家评论》发表的贾平凹评论文章目录索引	490
《当代作家评论》视域中的贾平凹	林建法 李桂玲 495

说爱平凹：
为文学而活
WEIWENXUEERHUO

回到生活原点的写作

——贾平凹《秦腔》的叙事形态

张学昕



—

二十世纪九十年代以来，作家对乡村和“乡土”的经验表达及其想象性叙述，毫无疑问地越来越成为一种寂寞的存在；而另一种文学现实是，由于一些有良知、有才华、有耐性的作家的存在和坚守，他们在动荡的文学写作的处境里，依然对这个庞大的存在表现着一个真正作家的智慧与忠诚，以自己的写作寻找文学叙述乡土现实的可能性。可以肯定，在今天，如果一个作家放弃掉自己已经获得的充分的城市经验，或者说远离了种种意识形态的规约，深入对乡土中国的文化想象，我相信，其目的一定是非功利性、非物质性的，这一定与他的信仰、良知、记忆、情感密切相关。那么，其内在的价值与精神也必定是建立在对存在世界与自我灵魂执着的审视中，因为在这样一个急速变化、喧嚣浮躁的时代，要进入乡村这个寂寞而躁动的世界，仅靠理性和常识是根本做不到的，若要理解这个世界，理解我们自己的精神与乡村的关系，并激发在一种更高的审美观照之下的创造力、想象力，就一定要从内心出发，不仅要进行灵魂的审视，进行自我解析和批判，向未知的领域探索，而且要执着于那种奇妙的语感，在思考、体悟中

获得真实的艺术感觉，从而越过想象的边界，抵达生活和作家本身的精神彼岸。对于一个作家来说，文学写作并非是作家率性而为的事，也不是少数天才肆意无羁的纯粹想象和创造，文学写作必定离不开历史、存在这个强大的磁场，也就是说，一位作家的种种可能的写作，是在历史传统和现实的双重压力下被确立的。关键是，一个真正伟大的作家如何在一个特定的历史时间的统摄下，而且，是在一种非时间性的文学表达式中有选择的自由，摆脱时代或意识形态刻意对写作的隐性要求和支配，甚至摆脱自身与时代的某种错位或尴尬。他虽然生活在都市，却是时时以乡村为依归的作家，甘于寂寞，扎实而满怀深情地表达乡土的“生死场”，也许只有这样，文学写作的立场及其形式、艺术理想就可能因具备了抵抗世俗的力量而得以生存，写作也就可能成为经典的写作，作品也才会经得起时间的历练。

在读完长篇小说《秦腔》之后，我更坚信，贾平凹就是这样一位始终遵循自己写作立场和坚守自己艺术原则、永远按照自己的风格和意愿写作的作家。

实际上，从贾平凹最早的一批乡土小说如《商州初录》、《鸡窝洼人家》、《腊月·正月》、《小月前本》等，到《浮躁》、《高老庄》和《秦腔》，我感到贾平凹的写作与现实之间始终存在着一种强烈的紧张感和摩擦感。当然，这里有着诸多的文学与非文学的因素。主要是，作为一个作家，其职业要求的前瞻性、超前性，对现实的洞见性，他必然要表达一种有别于常人的美学立场、审美判断。面对中国当代社会的巨大的、历史性的转型，作家所面临的是如何找准自己的位置，如何从心灵价值的维度去整合自己的价值立场与时代生活的关系，准确地表达出独特的个人经验，有时甚至可能需要表达作家内心与时代或存在的某种冲突和断裂。贾平凹曾经说过：“是不是好作家，是不是好作品，五十年后才能见分晓。如果五十年后书还有人在读，人还被提起，那就基本上是好作家，好作品，否则都不算数。”^①我想，在这里，贾平凹所强调的是作家审美经验和美学表达方式的可靠性和永久性力量。说到底，文学的真正魅力无疑是在有限时间内其所表达内蕴的无限性，其令人震惊的文学体验所支撑的文本的叙述张力。那么，可靠的审美经验和具有永久性的有意味的美学形式从何而来呢？这也是制约和困扰作家写作的最大问题。可以说，作家需要扎根于现实世界，并以一种独特的方式置身于这个世界，尽管

^① 见《贾平凹谢有顺对话录》，第30页，苏州，苏州大学出版社，2003。

他的审美视域和他的经验不断发展和变化，但他却无法得到对现实无限的理解，所以，真正的作家要克服知识、认识的有限性，发掘和表现现实世界的存在经验，而这种经验就是“一种使人类认识到自身有限性的经验”^①。而人的有限性，也包括作家写作的有限性又是因为他的历史性。从这个角度讲，真正的经验是人自己的历史性经验，即人的存在经验，而文学的使命就是传达、表现或存储人的存在经验，那么，如何获得经验、把握经验、留住经验就成为一个非常关键的问题。维特根斯坦曾谈到，想真正看清楚眼前的事物是异常艰难的。在这里，他讲的也是人如何将经验真正地传达和保留下来。文学文本会否成为人类保存存在经验、心灵体验，建立高贵尊严的方式或有效途径，也就成为当代作家最为关注和焦虑的问题。谢有顺在谈到于坚的《人间笔记》时，曾评价于坚的看法的精到：看见一种事物比想象一种事物要困难得多，这实质上是在怀疑虚构与想象的不可靠性和悬浮性。事实上，现代小说家在小说叙事获得相当大的解放和自由后，愈发挖空心思、小心翼翼地探寻文学保存人类存在经验的种种可能性，恐惧自己叙述文字的贫弱、短暂或消失。尤其是近十几年的中国当代社会生活，其变化的神速及复杂程度，令人目眩。这无疑给中国作家的写作带来了一定的难度。很显然，一个有责任感、有创造力的作家已不会再倚仗对西方艺术经验的感悟方式来处理我们的“中国经验”，他必然会让文学重新回到内心，回到文学本身，重新回到生活，回到叙事，特别是要建立自己的叙述形态和叙事耐心。其实，曾于上世纪九十年代写出了《废都》的贾平凹，在完成了这部“安妥我破碎了的灵魂”^②的文本之后的若干部长篇小说中，想象与虚构的叙事力度已很明显地逐渐减弱，也就是说“想象性经验”正逐步衍化成“存在性经验”。贾平凹开始“大巧若拙”般地回到现实中来，更加注重“能看见”的东西，觉得现实才是唯一真实可靠的，他开始相信“日常生活中有奇迹”^③。他开始着意发掘和呈现生活、存在的内在秩序，他相信这种秩序就是一种极其理性的存在，而且这种秩序掌控着种种非理性的存在，“人就是这样按需求来到世上的。世上的事都有秩序在里边”^④。

我认为，在二〇〇〇年前后，贾平凹的写作更加敬畏生活本身，在他的小说中开始

①〔德〕伽达默尔：《真理与方法》上册，第459页，上海，上海译文出版社，1992。

② 贾平凹：《后记》，《废都》，第527页，北京，北京出版社，1993。

③④ 见《贾平凹谢有顺对话录》，第30、153页。

直面原始的生存经验，并尽力从这种“看得见”的原始经验出发，同时，对生活、存在保持超然的审美距离，单纯地看，单纯地谛听世界所发出的声音。在贾平凹看来，文学的可靠性与价值不仅仅在于它所给予我们审美的、感性的愉悦，而是它揭示了既有的存在秩序及其可能性。可以说，这是贾平凹智慧的文学观的体现，也正是他的写作回到生活原点的开始。

这些，早在一九九八年他写作《高老庄》时就已初露端倪。贾平凹坦言自己，无论写什么题材的作品，都是他营构文学世界的一种载体，载体之上的精神世界才是他的本真，但“《高老庄》里依旧是一群社会最基层的卑微的人，依旧是蝇营狗苟的琐碎小事。我熟悉这样的人和这样的生活，写起来能得于心又能应于手。为什么如此落笔，没有扎眼的结构又没有华丽的技巧，丧失了往昔的秀丽和清晰，无序而来，苍茫而去，汤汤水水又黏黏糊糊，这缘于我对小说的观念改变”^①。而在《高老庄》里，贾平凹虽然尽力要求自己原生态地写出生活的流动，实实在在地行文，但小说还是凸显出“高老庄”作为作家某种精神指向和艺术判断的意象性载体的坚硬存在。可以肯定的是，写作《高老庄》时的贾平凹就已经坚定了写实的信念，他试图从此时的存在中打通个人与世界之间的精神通道，凭借对生活、人物、存在的更为内敛的体验，建立自己文学写作新的维度。而到了《秦腔》，贾平凹的写作姿态和叙述方式再次发生了重要的变化。他的写作表现出对叙事的敬畏和强大的叙事的耐心。在这部对贾平凹极为重要的“决心以这本书为故乡树起一块碑子”的作品中，在他对“一堆鸡零狗碎的泼烦日子”的叙述中，以及那密实的流年似的叙写表象背后，起伏着作家厚重坚实的情感担当、情感凝聚，从写作、经验与生活的关系讲，这是一部真正回到生活原点的小说，它是作家内在化了的激情对破碎生活的一次艺术整合，是智慧与睿智对看似有完整结构的生活表象的真正颠覆和瓦解，我们在这幅文学图像中强烈地感觉到了生活、存在的“破碎之美”。

^① 贾平凹：《后记》，《高老庄》，第415页，西安，太白文艺出版社，1998。

二

我们感到，这时的贾平凹真正地平静下来了。他在古城西安面对或深入西北乡村这个寂寞的所在，想以他的思考与文字坚守、见证这块土地文化与精神的命脉，他试图以自身的生存经验通过叙述、表现这片土地上人的原生态的生活，“把深广不可量度地带向极致。小说在生活的丰富性中，通过表现这种丰富性，去证明人生的深刻的困惑”^①。与以往任何作品所不同的是，这部近五十万字、增删四稿的非“城市性”的长篇小说《秦腔》，无论叙事动机还是支撑叙事的精神内核，不仅缘于追寻生命与生活的意义、为寻求“故事的道德教益”，更在于“为了忘却的记忆”。而这种“记忆”已经不再是关于整个商州的记忆，却是曾生养他的一条名为棣花街的记忆，并且是一次用写作完成的生命、精神祭奠。贾平凹从自己生活过的一条街出发：“我的写作充满了矛盾和痛苦，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。”^②显然，贾平凹已不再是像以往那样，通过整体的、自我的、带有某种意识指归的形象，而是要在对整合后的记忆的叙述中呈现生活。“讲述人”已被完全嵌入叙述中的生活，故事像经验，或者说经验像故事一样被传达出来，尽管仍然带有“叙述”的痕迹，但作家作为创作主体所经验的内容与回忆、记忆所聚合起来的生活融为一体，创造出了独特的叙事氛围与情境。确切地说，贾平凹的《秦腔》的叙述在努力回到最基本的叙述形式，可以说是说故事的方式。但在叙事观念上，他是想解决虚构叙事与历史的叙述，或者说写实性话语与想象性话语之间一直存在的紧张关系，他更加倾向将具有经验性、事实性内容的历史话语与叙述形式融会起来，在文字中再现世界的浑然难辨的存在形态。只不过，这一次，贾平凹很少利用叙事形式本身的乖张和力量，更看重对创作主体的个人经验的有效表达，追求“个别的真实”而非虚构叙述所表现的普遍的真空。可以说，贾平凹的写作，虽然是从自己的故乡小村镇棣花街出发，但他要保持记忆，反抗遗忘，恐惧“故乡将出现另一种形状，我将越来越陌生”^③。他将“过去”、“记忆”、“往日的遗迹”的存在作为

①〔德〕本雅明：《本雅明文选》，第295页，陈永国等编，北京，中国社会科学出版社，1999。

②③ 贾平凹：《后记》，《秦腔》，第563页，北京，作家出版社，2005。

叙述故事的依据，来体验时间中的往事和理解中的历史以及当下的现实。我们看到，贾平凹的叙述是无比沉醉的，他为我们呈现了一个真实而质朴、平淡而庄严、喧嚣而寂寞、开放而神秘的存在世界。他将人物自然而然地置于伦理观念、权力欲望以及人格尊严的对抗之中，在保持强劲叙事张力的同时呈现出无奈的人生场景。最令人惊异的是，贾平凹从容地选择了如此绵密甚至琐碎的叙述形态，大胆地将必须表现的人的命运融化在结构中，对于像贾平凹这样一位有成就的重要作家来说，这无疑是一种近于冒险的写法，但他凭借执着而独特的文学结构、叙事方式追求文体的简洁，而恰恰是这种简洁而有力的话语方式，在很大程度上改变了以往长篇小说的写作惯性，重新扩张了许多小说文体的新元素，改变了传统小说的叙事形态，同时，我们也从这部长篇小说中看到贾平凹小说写作更为内在的变化。

是否可以说，在当代小说创作中，若想实现小说真正的现代性，通过小说叙事发现或呈现某种生活的逻辑或存在的逻辑，没有比干脆运用写实手法、尽可能地回到生活本身更具有内在自由度，更具有挑战性，这是一个令人犹疑的问题。像贾平凹的《秦腔》，选择的就简洁、富有质地、裸露“经验”的叙事：用近五十万字的密集的流水式的生活细节，表现一个村落一年的生死歌哭、情感、风俗、文化、人心的迁移与沧桑。曾关注、讴歌了渭南这块土地几十年，贾平凹这一次作为一位贴身贴己的叙述者和见证人，完全是以极具个人经验、心理、情感特征的写作主体方式，包容性地表达了对一个时代的领悟，而其对叙事话语方式的选择则给贾平凹小说带来全新的面貌。

巴赫金认为：“长篇小说是用艺术方法组织起来的社会性的杂语现象，偶尔还是多语种现象，又是独特的多声现象。小说正是通过社会性杂语现象以及以此为基础的个人独特的多声现象，来驾驭自己所有的题材、自己所描绘和表现的整个事物和文意世界。作者语言、叙述人语言、穿插的文体、人物语言——这都只不过是杂语借以进入小说的一些基本布局结构统一体。”^①在这里，巴赫金把长篇小说看作一个整体，一个“多语体”和“多声部”现象，即小说话语是彼此不同的叙述语言组合的体系，而不是单一叙述主体的话语。在《秦腔》中，小说叙述话语及其所呈现出的存在世界就是一个多维的话

^①〔俄〕巴赫金：《小说理论》，第40—41页，白春仁、晓河译，石家庄，河北教育出版社，1998。

语、结构形态。首先，叙述主体已完全摆脱了种种可能的观念、理念的预设，远离了以往小说的“社会—历史”结构形态，即不是从历史结构中去观察和描述日常生活并形成具有现实感的叙事形式，而是尽力写出生活的本色和原生态质地，又避免对人物个性或典型性的过分强调而造成人物与存在世界的分裂。小说的结构就是生活的一种存在结构，它所提供的人物、情景、绵密的生活流程，可以让我们去感知、触摸生活的构成，揣摩生活更大的可能性。我认为，贾平凹所采取的是一种“反逻辑”的叙述，是对既往文学、写作观念的颠覆。无逻辑的生活秩序正是生活与存在的本质，因为生活的秩序和形态绝不是作家所给定的，也不是由某种特定观念所统一的，而所谓的“逻辑”则是人对现象的恣意的主观梳理、强制性限定。那么，决定小说结构的叙述话语就绝不是一种独立的声音，而小说话语或小说智慧则在于呈现由不同的社会杂语构成的混沌的、多元的、对话的形态，以及非个人的内在的非统一性的多声现象。这种多维、多元的话语结构造就了小说看似芜杂的、多层次的、流动的意识形态，这也正是贾平凹试图把握乡村、时代、人性及精神文化宿命的途径和方法。尽管我们不会从叙述中直接体味到作家“悲悯”、“激愤”的伤怀与喟叹，但纠缠于生活中的哀惋与苦痛潜隐在文字的背后，如同一种“元语言”在阅读者的内心生长，散发着不可抵挡的生命气息。

应该说，《秦腔》这部小说以四五十万字来写一条街、一个村子的生活状貌或状态，细腻地、不厌其烦地描述一年中日复一日琐碎的乡村岁月，从时间上看并不算长，但叙述却给阅读带来了一种新的时间感。这种时间感显然最为接近小说所表现的生活本身，一年的时间涨溢出差不多十年的感觉，正是这种乡村一天天缓慢、沉寂的生活节奏，这种每日漫无际涯的变化，累积出乡村生活、人世间的沧桑沉重。相对于那些卷帙浩繁、结构宏阔的乡土叙事，贾平凹诚恳、朴实地选择简单的单向度的线性叙事结构，非作家经验化的生活的自然时间节奏，没有刻意地拟设人物、情节和故事之间清晰、递进的逻辑关系，也不张扬生活细节后面存在的历史发展的脉络，只是平和地、坦诚而坦然地形成自己朴素的叙事，叙述本身也较少对当代乡村及其复杂状貌的主体性推测与反思性判断。细节的琐碎既构成生活的平淡或庸常，也构成了生活的真实。也就是说，在《秦腔》中，小说的故事保持着线性时间的完整性，并没有被叙述任意地“切割”，虚构隐蔽在再现、复现生活的技术中，人的存在、人与存在的种种关系乃至生活的肌理，完全是自己呈现出来。所以，《秦腔》中的生活是较少戏剧性的，小说故事的叙述结构往往就是

现实生活事件的结构，它的组成并不依赖冲突和巧合，叙述的依据是生活和存在世界自身的逻辑和规律。因此，它的叙述是坚实而经得起推敲的，依靠生活本身的“空缺”产生魅力、激发想象，而不是那种偶然性累积起来的脆弱的巧合机制，同时也避免了因那种密不透风、不停顿叙事而破坏故事本身应有的张弛。也就是说，生活没有僵化在小说的某种模式里，而是将人们置身在款款的生活流动中恍然所悟。无疑，回到生活的原点，使贾平凹真正地打开了新的叙述空间。

贾平凹的这种审美、叙事方法，很可能会被人误解为叙事理念的老套，细节呈现上的自然主义倾向，而我觉得这恰恰是贾平凹朴拙而智慧的选择。

回顾二十世纪五十年代至今的中国乡土文学叙事，无论是“十七年”的“史诗叙事”、八十年代有意识的对乡土文化的文学构筑，还是九十年代以来对乡土的寓言化书写和后现代想象，文学对乡村、乡土的想象与表达无不刻有种种意识形态的先验烙印，因此，它们在叙事形态上也表现出大同小异的叙事视角、结构形式、话语风格。而《秦腔》不一样，“引生”表面上看既是故事的讲述者、有所限制的叙述人，又是作家的一双眼睛，他看上去无所不知，俯视芸芸众生，而从叙述方面讲，引生其实是作家选择的一种非常单纯的结构策略。作家开篇不久就让引生自我阉割，这很明显是暗示对小说叙事的一种达观的理解：无论怎样完整的结构或叙事，都不可避免地会遭到被生活本身阉割而带来的缺陷，这也是小说叙述的宿命。我们感到正是贾平凹选择的这种有缺陷的叙述或审美观照立场，才让我们真正信任和敬畏他所叙述的并不完美也不可能完整的生活过程。从这个角度讲，叙事结构就是叙事立场或姿态，决定着叙事的方向和形态。那么，在《秦腔》中，所有的叙述可能性就全部是由“引生”打开的。这是贾平凹对小说叙事的一次坚决的革命性改造，是《秦腔》叙事中关键性的所在。

引生，在小说中是一个普通而又充满神性的人物。作家描绘了这个人物的两极：大智慧和愚顽痴迷的性格形态。一方面，引生作为无所不在无所不知的全能视角，起着结构全篇的核心作用；另一方面，小说中引生又以“我”的第一人称角色出现，成为参与文本中具体生活的一个边缘化人物，同时构成第一人称的有限性叙述视角。两种叙事视角重叠交错，而作家、隐形叙述人、叙述人、小说人物几乎四位一体，形成一种独特的叙事体态。在小说叙述中，“引生”既无所知又无所不知，既无所在又无处不在，有时在生活中是不可或缺又切实的存在，有时又如影子般飘忽不定。他的情感既可以是迫切地

伸张正义、满怀激情、有憎有爱，也可以古道侠肠、柔情缱绻地痴心不改；他的叙述既可以豪气冲天、热烈奔放，也可以大巧若拙、朴实平易。“引生”的目光既可以是温情的、怜香惜玉或顾影自怜，也可以是冷峻的，疾恶如仇，替天行道；他的气度与胸襟既是上帝的，对芸芸众生一览无余而气正道大，也是妖魔的，偶尔也自暴自弃地自我戕害或嘲弄现实地“邪恶”一下。这个多重角色与功能集于一身的小说人物，让一切故事和人生贯穿成一个有相当长度的连续性的场景，让生活的原生态很自然地呈现，其中没有作者刻意设计的叙述生活的因果链，人物及其所有存在都保持其合乎时间、空间自然逻辑的本真状态，也就是说，“引生”游弋于生活世界与“角色”世界里，他以虚拟的身份照亮存在世界的光明与晦暗，说到底，他是创作主体隐藏、张扬自己的一个依托，全部文本结构的一个支点。一句话，生活是由他结构的，同时也是由他解构的。

一般的说，作家在进入写作状态的时候，实质上是进入一个多种可能性、将对象人格化的过程：企图利用“讲述者”获得表现存在的自由，获得在最大程度上将存在对象自我化、心灵化的自由，产生叙述者能指的功用，使存在时空衍化为阅读时空、文化时空。但是，只要作家选择了一种视角就等于放弃了其他无数的可能性视角，叙述就成为带着极大限制的有“镣铐”意味的叙述，也就是说，叙述排斥了或拒绝了对存在其他可能性的选择。而“引生”则不同，他不受任何视点的支配，不仅给叙述建立了强大的自信，他承载起作家所有语言经验和非语言经验，他可以是生活热情的参与者，也可以是角色之外的冷漠的叙述者，他在文本现实中与作家若即若离、时连时断、貌合神离，甚至进入一种物化状态。另外，小说中“引生”的存在，除文体的功能外，他还有强大的文化、隐喻、符号功能。他使叙述、呈现避免了简单、不加选择地进行纯粹客观叙述而消解人文理想，从而丧失现实存在的内在张力。如果说，贾平凹对于存在的“实在性”还有怀疑或期待的话，那他就一定是通过“引生”来完成的。当然，小说结构的艺术处理取决于作家的写作姿态，包括审美情感的取向，虽说小说结构并不就意味着生活的内在结构或秩序本身就是如此，但贾平凹在这里选择“引生”作为叙事本体，却是意味着尽量保持一个“公正”、“本真”的姿态观照、呈示生活，而非付诸自己的情感和道德判断去破译生活、阐释现象背后可能的意蕴，引生仅仅是指示或指引了一个基本的方向。西部村落清风街一年的点点滴滴的人事风华，聚沙成塔般地构成一部世俗生活的变迁史。这其中势必牵引出国家的、乡土的、家族的种种命题，然而，作家执意选择“引

生”这一超越集体、个人的独特视角，无疑是想超越简单的人间道德的二元善恶之分，超越国家、家族、个人的现世伦理，而要在作品中贯注一种人类性的悲悯与爱、忧怀与感伤。在清风街上，每个人都是贫穷、愁苦、悲哀与苍凉的，但同时也是富足、欢爱、幸福与自然的。无论作为小说人物的引生眼中的夏天义、白雪、夏风、夏君亭等与作为叙述人的“引生”“看”到的夏天义们，还是对其经验的想象性扩充，即人物的内心自我体验与“讲述者”或“隐含作家”的语言陈述之间的差距，产生的落差，都进一步造成小说艺术的审美张力。也就是说，通过“引生”，作家不仅为我们呈示了其审美注意力探查过的、经过想象性扩充而在作家内心重新聚合的形象体系，还呈现了基本上未经过选择和删削的生活现象。进一步说，贾平凹在张扬生活、存在“精华”的叙述过程中，没有完全剔除所谓“芜杂”的内容，在作家的或紧张或舒缓从容的艺术联想中，依然照顾生活自然而然的纷至沓来的人生场景。在《秦腔》中，既有对在清风街叱咤风云的夏天义、夏天智家族成员，也有对像丁霸槽、武林、陈亮、三桠等“弱小”人物的细腻描绘；既有对决定清风街前途命运的重大事件的叙述，更有对生、老、病、死、婚嫁不厌其烦的记叙，生活中的洪流和溪水都尽收眼底。正是这种未经作家过细整理、销蚀炼铸的生活，一方面体现出贾平凹观照、呈现世界的能力、审美敏感、人情练达和哲学水平——这也恰恰是作家作为真正叙述者最重要的因素；另外，小说呈示多义的或者不甚明晰的意旨，多种情绪、多种氛围、多种蕴含在作品中流动着，不停地“化合”和“分解”，“裂变”和“聚合”，凸显着全方位的“动态”意绪。我们可以感受到部分的作品的思绪，也可能用自己的理解方式对作品进行加工，从而得到游动的、若隐若现、似真似幻的审美心理实现。

三

前面已经强调过贾平凹小说写作的话语方式、结构、视角源于从生活原点出发的写作姿态。虽然他为我们提供的是被无数“他者”话语笼罩的存在世界，但这里的“结构”，已成为他小说写作中最大的“政治”，我们已清楚地看到，贾平凹倾力表现的是生活本身的结构。那么，现在我们需要进一步探讨的是贾平凹《秦腔》中的文体和语言问题。由于贾平凹贯彻小说整体话语、结构、视角的坚定性，这就使得他有把握在把他的