

论贾平凹小说的“生活流”式叙事

——以《秦腔》《古炉》《暂坐》为例

刘潇萌

【摘要】贾平凹并非先锋作家,但他却一直走在艺术形式探索与实验的路上。从《秦腔》起,贾平凹扭转其“辞章灿烂,情趣盎然”的文风,开始选择对叙事对象进行“原生态”的描摹与呈现。叙事方式的重新选择,意味着贾平凹审视世界的角度与思维方式逐步发生变化或调整,作家的审美方式随之出现“拐点”。他执着地对文本细部进行密集而厚实的精雕细刻,以真正植根于土地,呈现生活内部丰盈而繁杂的结构与肌理。这些极具个性色彩的叙事细节与叙事语言等,蕴蓄出了贾平凹充满个性化和独创性的“生活流”叙事,凝聚成贾平凹小说“细部的力量”。自然地透视与还原出存在世界的本相、与日常生活肌理的契合与统一、对于暴力与苦难的“观照”与“救赎”等创作意旨,都在“生活流”叙事中得到充分彰显。

【关键词】贾平凹小说;“生活流”叙事;《秦腔》;《古炉》;细部的力量

【作者简介】刘潇萌(1987-),女,辽宁沈阳人,沈阳师范大学国际教育学院讲师,博士,主要从事中国当代小说研究(辽宁 沈阳 110034)。

【原文出处】《辽宁师范大学学报》:社会科学版(大连),2023.3.103~110

【基金项目】国家社会科学基金重大项目“中国当代作家写作发生与社会主义文学生产关系研究”(22ZD273)。

一

可以说,贾平凹是新时期以来中国文坛最具实验精神的作家之一。他并非先锋作家,却一直走在对艺术形式进行探索、实验的路上。在形式上,贾平凹早期的小说作品受中国古典小说、新中国成立之初的革命现实主义以及苏俄现实主义等陶染较重。在语言风格上,受孙犁、沈从文等人的影响颇深,充满了清新优美、秀丽灵动的田园意趣,颇具散文性与唯美化的特点。但贾平凹逐渐意识到,正是这些“辞章灿烂,情趣盎然,风格独特”^[1]的评价及定位困囿并迷失了自我,使他找不到属于自己的特点与风格,并长期处于尴尬与悲哀的创作窘境。20世纪末,贾平凹开始正视并重新思考自己小说在语言与形式上的出路问题。他在《高老庄》后记中明确表示,将用“整体的,浑然的,元气淋漓而又鲜活”^[2]的叙事方式取代优美、清新以及壮阔、华丽的语言及叙述方式。这是作家评判标准和审美趣味转变的信号,也是形成其独特叙事风格的前期蕴蓄、准备。随

后,贾平凹在《怀念狼》后记中提到了自己未来小说叙述方式的基本路径及目的:“以物观物,使万物的本质得到体现”^[3]。如何体现万物的本质?我们能够清楚地感受到作家今后所要采用的叙事逻辑与策略,就是选择对叙事对象进行“原生态”的描摹与呈现。而实现这种叙事构想,则必须通过对生活流程的细致描摹来完成。

《秦腔》的发表令人耳目一新,当然也有人认为是大跌眼镜。但不可否认的是,贾平凹终于摸索出具有个性化和独创性的叙事风格。在《秦腔》后记中,贾平凹将这种由日常生活的诸多“细部”支撑起的叙事结构,形容为“密实的流年式的叙写”^[4]^[5]。南帆认为《秦腔》以“粘稠的液体”般的“细节的洪流”“开启了另一种叙述学”^[5]。本文将贾平凹的这种叙事方式称之为“生活流”式叙事。

“年好过,月好过,日子难过”^[4]^[7],《秦腔》中的一句过渡性话语,点明了作家开始注重细部修辞的根本原因。贾平凹试图呈现的是外部世界,尤其是乡

土社会细碎的日常生活。只有对细部密集、厚实而富有极大耐心的精雕细刻,才能真正植根于土地,呈现生活内部丰盈而繁杂的结构与肌理。或许,这就是张学昕所说的来自文本“细部的力量”。“这种力量可能来自一个小说人物的表情或动作,来自一个蕴藉了特别氛围的场景,一件生活中琐碎之事的回顾,来自一段充满浓郁日常性的话语,……它必然是文学叙事的精要所在,是触动心灵的切实要素或原点。”^[6]

叙事方式的重新选择,意味着作家审视世界的角度与思维逻辑逐步发生变化或调整,作家的审美方式随之出现“拐点”。小说文本中那种偏重“描述”的话语方式、充满地域性的叙事语言以及闲话家常式的叙事细节等,共同凝聚成为贾平凹小说“细部的力量”。正是诸多“细部”的“暗流涌动”、聚少成多,才蕴蓄出贾平凹充满个性化和独创性的叙事风格。

二

贾平凹的“生活流”叙事,以自然流动的历史时间顺序展开叙述。因此,文本在整体上通常使用顺叙的叙述手法。在对细部的叙述中,常用插叙进行细节的铺垫与补充,偶尔也使用预叙。贾平凹“生活流”小说所呈现的,通常为叙事时间较短的小跨度叙事,通过细部的雕琢,加大了文本疏密度,放缓了叙事时间速度及叙事节奏。

亚里士多德在《诗学》中着重强调了情节的连贯性与完整性,这意味着情节必须依附在长度较为适中,甚至宽裕的时间段中。而细节则是细小的事情或情节,这里的“细小”决定了细节短促而自由的时间跨度与灵活度。我们可以将贾平凹笔下的“年”与“月”视为情节所代表的连贯性与完整性,而“日子难过”则道出了细节描摹对于“生活流”叙事的必要性与重要意义,与此同时,也意味着对于情节连贯性与完整性的拆解。细部的精雕细琢,绕不开时间亘古不变与瞬息万变之间的碰撞与融合。我们可以从文本内部和外部两个层面对“时间”进行考察,一是历史时间与叙事时间的对比,二是叙事时间的速度与小说文本疏密程度的比较。我们分析叙事时间,更确切地是对叙事时间速度的考量,“叙事时间速度是

和叙事情节的疏密度成反比的,……在本质上是人对世界和历史的感受的折射,是一种‘主观时间’的展示”^[7]。《秦腔》之后的大部分小说文本,充分反映了情节疏密度与叙事时间速度的反比例关系,这也成为贾平凹独特叙事形态的特点与关键所在。

细部描写的稠密与丰富,直接粘稠了文本的疏密度,加大了叙事的强度,叙事速度便会变得愈加缓慢。这就影响到了读者的阅读速度,细节密度越大,阅读速度越慢,读者的阅读惯性与阅读期待也会受到相应的冲击和打压。“事实上,众多日常生活的表象迅速地导致‘典型’的思想机制瘫痪”^[8]。按照以往的阅读经验,我们掌握故事线索,依靠的是典型环境中塑造的典型人物,而西方现实主义小说传统模式中的情节铺垫、冲突与高潮,是最抓人眼球、最令读者期待的阅读快感所在。但从《秦腔》开始,贾平凹硬是与读者的阅读期待“较起了劲”,开始实施他在《高老庄》后记中要改造、征服并最终吸引读者的“计划”。贾平凹的这种全新的叙述方式,如农民般日复一日地耕种,“絮絮叨叨”地与生活对话,还原生活最原始、真实的状态与境况。一切看似可有可无,却在自在的“细部”中静静流淌着“无用之用”的价值与魅力。

初读文本,《秦腔》《古炉》等中的“一地鸡毛”似乎给人以“反故事性”的错觉,但细细品味,我们就能从任意一片羽毛中捡到生活的具体片段。放眼望去,这“一地鸡毛”缺少连贯而完整的故事性,但当视线稍加凝止,便会发现到处都是故事,处处都有生活。因此,在叙事情节上,“生活流”叙事呈现出“故事性”与“反故事性”的悖论与张力。这一系列看似对人物目的、故事情节毫无用处的“赘言”,真正做到了以“无逻辑”的“东拉西扯”,体现闲话家常的普遍逻辑与真实状貌。在“生活流”叙事中,每一个人,甚至小说中的动物、植物、锅碗瓢盆,都有着属于自己的生命轨迹。人掺着事、事绊着人,这就是生活片段烦乱而清晰的本来面目。

《秦腔》从整体上按照历史时间的自然线性流动展开叙述,描写了发生在清风街上大大小小的家事和政事。小说的叙事时间差不多只有一年,而在文本的阅读过程中,读者对于“时间”的感知似乎进入

了一种“失控”状态。“鸡零狗碎”的日常琐事,使时间感越发膨胀,仿佛“熬”过了五年、十年。随着文本阅读的深入,读者没有找到强烈的戏剧性冲突,取而代之的依旧是家家户户的是是非非与吵吵闹闹。毋庸置疑,正是这种“唠唠叨叨”“吵吵嚷嚷”的日常“细部”,支撑起了叙事时间只限定在短短一年的小跨度叙事。文本密度在每家每户的纷纷扰扰中愈发浓稠、绵密,叙事速度也随之放缓甚至凝止。与此同时,读者的阅读期待被日长似岁、永世无穷的时间感消弭殆尽。相较于《秦腔》,对于读者来说,《古炉》无疑是更加“难啃的骨头”。看上去,《古炉》以自然的历史时间为叙述顺序,实际上讲述了从1965年冬季到1968年春季,围绕“特殊时期”这一中心事件,发生在古炉村的纷繁故事。在惯性思维的驱使下,人们通常认为体量大的长篇小说应该是对故事人物几十年、一辈子甚至家族几辈人的大跨度叙事,如陈忠实的《白鹿原》、梁晓声的《人世间》等。但是,长达六十六万字的《古炉》却偏偏只描绘了短短一年半里发生的故事。根据读者以往的阅读期待、经验与惯性,叙事时间似乎与历史时间不成比例。然而,能将如此巨大体量的小说文本限定在如此有限的叙事时间内,这无疑是对作家写作能力的巨大考验,这就涉及了绵密繁杂的细节描写。而细节描写的长短,又直接影响到小说的文本疏密度和叙事时间速度。从这一点上说,贾平凹真正做到了同读者的阅读期待和惯性“硬碰硬”。

无疑,贾平凹对于“生活流”小说的“陌生化”叙事方式给读者带来了相当大的阅读阻力。“艺术的手法是事物的‘陌生化’手法,是变化形式的手法,它增加了感受的难度和时延,既然艺术中的领悟过程是以自身为目的,它就理应延长。”^[9]贾平凹“生活流”叙事所带来的“感受难度和时延”,对于读者来说,既是一种阅读挑战,更是一种反观自身的艰难过程与必经之路。这种被延长了的或者需要重新咀嚼的感受过程,所换来的可能是预设之外的前所未有的感悟与收获。

贾平凹是一位名副其实的生活观察家,他用细腻、敏锐的洞察力和坚定不移的叙事耐力,擘肌分理地拼凑出生活最逼真、鲜活的诸法实相。在《古炉》

中,贾平凹并没有着力强调生活的艰难与贫穷,他只是将与之有关的碎片“随意”地散落于文本的诸多细节当中。当我们将一片片散落的细节碎片捡拾到一起,便能够聚敛出生活中切切实实、惊心动魄的贫穷与饥饿:古炉村人不是不喜欢吃米,而是舍不得吃,因为一斤米可以抵换一斤八两或两斤包谷,因此他们经常将米换成包谷;霸槽出门不忘拿猪尾巴蹭蹭嘴,这样看上去嘴唇既厚实又带着油光;牛玲在自家屋脊上给狗尿苔向下扔柿子,狗尿苔好不容易接住了,柿子却在他手上摔得稀碎,于是他得沾满红酱的十个指头全部仔仔细细地舔了一遍;树上的柿子只能吃一两个,其余的要拌稻皮子做炒面,如果将柿子都吃了,二三月就要断粮了;狗尿苔好不容易吃了顿稠饭,跑着出去玩儿,蚕婆叮咛他跑慢一些,不然跑着跑着肚子又饿了;狗尿苔用火柴点火,生怕浪费了其中一根,就先把火柴放到耳朵里温一温,再点火;家里没有多余的吃喝,女人们只能用清水供奉梅葛二仙;狗尿苔在霸槽那里好不容易吃撑了,却忍不住想吐,但他捂住了自己的嘴,舍不得将饭菜吐出来……深入文本,我们看到,类似这种细节的碎片散落于文本的“沟沟岔岔”之中。在文本中,贾平凹完全没有使用只言片语来描绘和强调生活上的贫穷与饥饿,而是通过人物动作或语言等行为来“描述”和还原他们生活中的原本状貌,就在这“不经意”的生活呈现中,让我们清楚地目睹古炉村人触目惊心的饥谨与贫困。可以说,贾平凹就是在对存在世界表象的“抽丝剥茧”中,还原、聚拢出“众生喧哗”的世界本相。这种由诸多“细部”逐渐拼凑出的生活境况,既能更加深入、立体地贴合作家的叙事意图,又能够成为支撑起文本的源源不断的叙事动力,它所迸发出的,是涓滴成河、震撼人心的叙事力量与效果。

在《秦腔》《古炉》等“生活流”小说中,这种看似与故事线索毫无关系的黏稠细节不计其数,即是南帆口中“剩余的细节”。一方面,这种细节描写增大了文本疏密度,拖延了叙事时间速度,读者在一次又一次的“无效片段”“孤立片段”中,丧失了最初对悬念的阅读期待。另一方面,贾平凹有意将故事情节日常化、片段化、零碎化,这就直接导致了历史“宏

大叙事”的弱化与拆解。在本文看来,作家采用这种叙事逻辑存在两点考量:第一,贾平凹在《秦腔》文本中以收核桃的例子,侧面回答了他之所以设置诸多“无效片段”“孤立片段”的原因。“明明已经打净了,可换个地方一看,……怎么还有一颗?再去打了,再换个地方,又有一颗。核桃永远是打不净的。”^{[4]98}这段极其普遍、日常的行为与经验,恰恰可以作为“生活流”叙事逻辑的佐证,也是细部描写“无用之用”的特点与价值所在。日常生活所呈现的就是那些纷繁凌乱的细部流动,如果将之移除,就无法透视生活真正的肌理与构造。同理,如果将这些“多余”“无效”的片段剔除,便无法还生活以最本真的模样。第二,贾平凹书写生活中的零碎片段,是以对不同维度的观照,呈现不同的生活面向,这种对生活多维度的细密呈现,能够更加自然地透视、还原出存在世界的本相。第三,贾平凹要让读者看到,伴随着中心事件的“从天而降”,抽象的、历史的恶,不足以直接颠倒生活、扭曲人性,而具体的直接关联到日常生活中的贫穷与饥饿,才是压垮人性的最后一根稻草。从这一点上讲,以无数细节描写支撑起的叙事结构,最能体现历史闯入生活时格格不入的触目惊心 and 千疮百孔的破碎之感。

与《秦腔》《古炉》不同的是,《暂坐》的文本密度不再有密不透风的厚重与焦灼之感,在细部的处理上加大了可以吐纳呼吸的空隙。《暂坐》的故事发生在西京城内,现代社会人与人之间的关系看似也是一张网,但这张网相较于乡土社会就显得断断续续、似有还无,这捆稻谷羸弱而松散,随便抽出一两根,这张网就面临崩溃与断裂的风险。到最后,连接人与人之间关系的线消失了,只剩下零星、斑斑驳驳的几个点。介于现代社会中人们工作与生活的丰富性、多变性,以及人与人之间关系的若即若离,贾平凹自然不会再像描写乡村日常生活那样展开叙事,他开始为细节“留白”。“文字与文字之间是要有呼吸的……作品的意义常常就在那些空白之处。”^[10]细节依然存在,但从《暂坐》的文本中,能够明显感受到叙事密度的微妙变化。作家不再事无巨细地写尽生活中的鸡零狗碎、细枝末节,而是为自己想深入表达的关系与细节留出

供人思考与揣度的空隙。

三

贾平凹“生活流”式小说在整体情节上通常缺少中心事件,从而呈现“去中心化”的特点及状态。“生活流”叙事以绵密繁杂的细节流动支撑起小说的整体结构,像拼图一样逐步拼凑、还原出日常生活的原始脉络,呈现出“团块”或“块状”的叙事结构。如果说,零碎而繁乱就是生活本身的结构,那么,生活本身的结构也就自然而然地形成了贾平凹小说文本最根本的叙事结构。

“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”^{[4]98}。“每一次闲聊还不都是从狗连蛋说到了谁家的媳妇生娃,一宗事一宗事不知不觉过渡得天衣无缝!”^{[4]26}这正是贾平凹采用“生活流”叙事进行文本创作的现实依据和叙事逻辑,充分体现了“去中心化”的叙事特点。在本文看来,贾平凹“生活流”小说情节的“去中心化”具备两点特征。第一,“生活流”的叙述对象大多为普通老百姓。普通老百姓琐碎杂芜的日常生活通常不会发生巨大的戏剧性冲突事件,但反过来说,平凡的小事在不同对象看来意义却天差地别。换句话说,在“生活流”小说中,人人都可以成为叙事中心,“不起眼的小事”也可以成为固定对象的重大事件。“去中心化”呈现的是一种整体透视局部,局部把控并辐射整体的基本叙事格局,体现了“生活流”叙事的平等性、统观性与开放性。第二,乡土社会亲缘、地缘等的关系以及“一宗事接一宗事”的生活逻辑,决定了人与人、事与事之间的不可割裂与相互缠绕,体现了“生活流”叙事的关联性与交互性。

《秦腔》以“残缺人”“守村人”引生作为视点人物,通过纯客观叙事、全知叙事、限制叙事等多重视角的凝止与转换,对清风街一年里发生的家事、政事等进行叙述。小说从整体上按照时间顺序的线性流动,自然而然地流淌出生活本身的脉络与状貌,也因此摒弃了充满戏剧性的中心事件。而且,视点人物引生的自我阉割,呼应了“生活流”叙事在情节方面的“去中心化”。剔除了强烈戏剧性冲突的情节,在某种程度上就是对传统小说叙事模式的一种“蹂躏”与“阉割”,投射出贾平凹对小说叙事模式不断尝试

与创新的实验精神。我们看到,《秦腔》隐去了高潮迭起的中心事件,由一明一暗两条基本故事线索关联而成。发生在清风街的家事和政事汇聚成了故事的明处线索,秦腔艺术的衰败和乡土社会的土崩瓦解,则匍匐于文本的深处、暗处,两股线索纵横交错、盘根错节,从整体上呈现出“团块状”的叙事结构。自《秦腔》开始,贾平凹终于寻觅到了既切合创作意图又顺应生活逻辑与状貌的叙事形态。可以说,《秦腔》从正面反映了“生活流”叙事与日常生活肌理的契合与统一。

《古炉》与《秦腔》一样,整体上仍旧采取“生活流”的叙事方式,但随着叙述的深入,前者与后者在叙事结构上产生了明显的不同之处。《古炉》的后四部分,无疑围绕着“特殊时期”这一中心事件进行叙述,从而引起小说在叙事结构上的明显变化。《古炉》的前两部分延续了《秦腔》的叙事风格,贾平凹将日常生活零碎、细密地铺展开来,再以“蒙太奇”的方式,逐渐演绎出古炉村日常生活的真实状貌。因此,《古炉》的前两部分呈“团块状”的叙事结构。随着中心事件序幕的缓缓拉开,古炉村村民的日常生活秩序被搅乱、打破,团块状的、混沌的叙事结构也随之被颠覆。如果将富有重大戏剧性冲突的“特殊事件”视为故事情节的高潮部分,那么小说文本前两部分的生活,则自然而然地成为日后中心事件的情节铺垫,因此,整体的叙事架构也从“团块状”,转换为以中心事件一以贯之的“线性”叙事结构。如果说,《秦腔》从正面反映“生活流”叙事结构与日常生活肌理的契合与统一,那么,《古炉》由“生活流”叙事的“团块状”向“线性”叙事结构转变的写作意图,就是要与小说的中心事件针锋相对,从自然、历史与生活的角度反映“特殊时期”的“宏伟目标并未顺利地移植到日常生活领域”^[8]。也从反面证明古炉村日常生活秩序与那个“特殊时期”之间产生的荒谬感、割裂性与破碎之美。

从叙事结构上看,《暂坐》并无类似于《古炉》中那个“特殊时期”之类的中心事件,而是通过一明一暗两条故事线索进行文本叙述。两条线索时而“各行其是”,时而交替盘旋,整体上仍呈“团块状”叙事结构。小说中的明线,是以暂坐茶庄老板海若作为

关系的中心展开叙述。羿光、伊娃、陆以可、严念初等人,都是通过海若这个中心关系形成交集并逐步向外扩展。随着故事的深入,这些关系最终或亲密无间、盘根错节,或产生嫌隙、渐行渐远。小说中的暗线又可一分为三,分别以夏自花、冯迎和活佛为关系的主体展开叙述。夏自花在茶庄众姊妹眼中是象征人性良善的化身,文本虽未在这方面留下只言片语,但从夏自花生病,众姊妹的用心照料这一点,完全能够证明夏自花的为人以及她与众姊妹间的良好关系。同时,也体现出贾平凹的“生活流”叙事不直接点破人物特点,而是采用一种“拼图”式的,以一个个看似无用实则至关重要的细部,逐步拼凑出人物性格特点的叙述方式。当我们通过自身的琢磨与“摆拼”完成人物形象的还原,这份成就感远比平铺直叙更具穿透力和持久性。大概连海若也无法做到像夏自花这样将众姊妹紧紧地黏合在一起,她们之间虽然存在小恩小怨,但在夏自花面前却不约而同地形成了一团和气的默契,这其中有她身染重病的原因,但最重要的一定还是缘于夏自花本身。可以说,夏自花的存在维系着众姊妹关系的相对平衡,随着夏自花的病逝,众姊妹走的走,散的散。作为茶庄众姊妹中的一员,冯迎应是自在与洒脱的标志。她精于绘画,崇尚自由,热爱自然。在众姊妹当中,冯迎并不富有,也不看重金钱与名利,却最具贵族气质,她的积蓄都用在了购买笔墨纸砚和旅游上。这份恣意与洒脱让众姊妹艳羡,却也是他人可望而不可即的存在,也正因如此,使冯迎在众姊妹心中有着超然的位置。冯迎从头至尾没有露面的原因,其实是在伊娃回到西京城的前一天,也就是叙事时间开始的前一天,她就已经遭遇“马航空难”而不幸离世。而众姊妹的日常生活依旧按照冯迎的存在而按部就班,这其中充满了戏谑与荒诞,视点人物伊娃心中产生的“弥天大谎”四字再合适不过。夏自花的病逝,对众姊妹来说已经是相当沉重的打击,冯迎的猝然罹难更是雪上加霜般的灾难。在已然消逝的生命面前,众姊妹为名利、金钱等欲望而深陷的纠结与痛苦显得一文不值、可笑至极,与此同时,存在于众姊妹身边踏踏实实、真真切切的精神依托也随之轰然倒塌。如果说,夏自花和冯迎是众姊妹心中作为具

象存在的精神依靠,活佛便显得越发抽象与虚无。众姊妹越是折腾,为自己制造的烦恼便成倍增长,一切似乎进入了纠缠不休的死循环,活佛便成了她们精神世界中象征希望与救赎的最后一根“救命稻草”。众姊妹如枯苗望雨般期待着活佛的到来,等来的竟是这样的回答。从“一个月里”“半月里到不了”“二十天之内”,到“没准确日期”,再到最后的“说不准”“等着”,希望被一点点消磨殆尽。然而“临时抱佛脚”真的有用吗?难道活佛一来就能够力挽狂澜吗?众姊妹心里清楚,这只是她们掩目捕雀的托词和借口。说到底,自欺欺人最终的下场,就是由诸神充满化为子虚乌有。

耐人寻味的是,由夏自花、冯迎和活佛所组成的象征着良善、自由、救赎与希望的小说叙事暗线,蕴含着三种迥然不同的生命状态。从生机勃勃到骨化形销,一切都是从始至终的线性运动,一切又是存在与虚无之间的无尽轮回。贾平凹在《暂坐》中,叙述着时间与空间的依存与转换,同时也丈量着茶庄众姊妹、芸芸众生以及作家本身的存在路径与生命形态。值得强调的是,《暂坐》虽然将叙述的场域由乡村转移到了城市,本质上表现的仍是人与人在日常生活中的各种关系,因此,依旧属于“生活流”叙事。

四

我们之所以将蕴蓄出“生活流”叙事的主体力量概括为“细部”,而非“细节”,是因为“细部”不仅包含与“情节”相对应的“细节”,还包括作家对于叙事语言、话语方式等的细处把握。《秦腔》之前,受当时社会、政治、文化等环境因素影响,被冠以“乡土作家”的贾平凹,在小说语言运用上虽偶有变化,但在语言的整体风格上,仍呈现出雅致化、散文化、书面化等特点,孙犁、沈从文、废名等作家的影响“如影随形”。前文提到,《废都》之后,贾平凹开始意识到“辞章灿烂,情趣盎然”等“标签”对其小说写作的束缚,并开始寻觅自己在语言与形式上的出路。他在《白夜》后记中提到,在叙事话语上,无论是“说书人”式、“做报告”式,还是“文化人”式叙述方式,都与他想要表达的主题与意蕴存在偏差与错位,在文本的呈现上,无法达到“浑然天成”的效果与境界。随即,贾平

凹提到了他对于语言技巧方面的新领悟,“说平平常常的生活事,是不需要技巧,生活本身就是故事,故事里有它本身的技巧”^[11]。因此,贾平凹开始以一种“闲话家常”的话语方式,如亲朋好友一般,与日常生活及存在世界“东拉西扯”“促膝长谈”。这种“闲话家常”的叙事话语体系,便“水到渠成”地汇入叙事的“细部”,成为贾平凹“生活流”叙事的重要组成部分。

贾平凹虽在《白夜》后记中提到了其对于“闲话家常”式话语方式的尝试,但从文本的呈现上看,真正建立起这种话语方式的时间节点,应从《秦腔》开始。从方言角度看,受社会、政治、文化等多种环境的共同作用与限制,《秦腔》之前的作品,贾平凹对于方言土语的处理,大体是将句子中的某些规范化、书面化词语,与秦地方言土语进行“选择性”替换,或是在句子中加入一些诗词、谚语、歇后语、俚语、歌谣等,以呈现古典之蕴藉。可以看出,此时的贾平凹仍未摆脱文人的“矜持”,在艺术的呈现上,尽力营造出一种雅致的情趣与氛围。这种处理虽然能够展现作家深厚的语言功力,但显然有悖于“生活流”本身的叙事逻辑。因此,“从《秦腔》开始,贾平凹……不再营造‘艺术化’的方言,而是使方言回归到‘生活化’的状态,用实录的方式描写生活的本来面目,原汁原味地还原凡人俗事。”^[12]从对于方言土语的选择性“置换”,到将地方性语言归于人物对话的主体性地位,贾平凹这种对于语言的“还原式”呈现,体现了作家对于民间立场的自觉选择,以及对于本土文化的认同与自信。

我们看到,随着“生活流”叙事形态的日趋完善,贾平凹不再刻意追求“说书人”或“文人”腔调,所呈现的是更倾向于“描述”的叙事话语语式。在这一过程中,“描述”的客观性,使叙述语言自然而然地向更加地方性、本土性和生活化的方向倾斜。这种语言的变化不只体现在词汇与句式方面,贾平凹还将之作为一种修辞策略,用尽全力将语言浸淫在充满“烟火气”的乡村生活当中。从《商州》《浮躁》《古炉》小说里三个分别描写太阳的句子中,我们能够感受到贾平凹在语言风格上的变化。

“太阳像膨胀了许多,长久地在头顶上辉煌,直

至天已经黑下来,热气还不肯褪去。”^[13]

“太阳仍是个火刺猬,蛰得天红地赤,人看一眼眼也蛰疼。”^[14]

“太阳像一颗软柿,稀溜稀溜着要掉下来,他张开了口,希望要掉就掉在他嘴里。”^[15]^[65]

第一句运用了比拟的修辞手法,“辉煌”准确地诠释了太阳的至高地位,“不肯”一词将太阳拟人化,形象地烘托出了本体的执拗与傲气。如果不考虑语境,仅就字面进行分析,该句不失为一个生动、优美的句子。但结合语境,这种偏向书面语的表述,难免与叙述伦理及立场产生错位,从整体上看,有失和谐。第二句运用比喻的修辞手法,出现了本体和喻体,较第一句更加简单化、生活化。不同的是,该句除了“太阳”和“火刺猬”,还出现了感受主体的对象——人。相比于第一句,第二句在语言的选取上虽然平实,却基本与叙事逻辑保持一致,顺应乡土社会的日常生活脉络。第三句同样运用了比喻的修辞手法,但在语言的处理上,第三句的喻体“软柿”,则更加口语化。有趣的是,第一句的“辉煌”和第二句的“天红地赤”都在表达颜色,而第三句虽未提及颜色,但“软柿”却使人浮想联翩:静态地看,柿子是橙色的;但它在掉落的过程中,熟透了的果皮会破裂开,伴随着柿子内瓤和汁水的飞溅,目之所及,弥散着生活色彩流动着的层次之美。此外,在表达的意义上,第三句也更具层次感。首先,“他张开了口”,交代了本体、喻体之外的环境感受者——狗尿苔;其次,“希望要掉就掉在他嘴里”,表达了狗尿苔所面临的饥饿状态;最重要的是,该句折射出了人物面对苦难的角度与态度,狗尿苔对于太阳的抒情式想象,极大程度消解了苦难对于人物的沉重与庄严。因此,从整体上看,贾平凹通过对修辞手法的生活化处理,在惟妙惟肖完成叙述的同时,于残酷的现实中,生发出一种“抒情性”的精神流变。

值得注意的是,在“生活流”叙事中,简单的、生活化的语言处理,有时似乎无法淋漓尽致地呈现日常生活的泼烦与琐碎,这时,贾平凹彻底地“放开手脚”,不惜使用更加“粗鄙化”的语言,与“鸡零狗碎”的日常生活接上“地气”。

“上善的眼睛发了炎,用袖子粘一次,又粘一次,似乎眼里有个肛门,屙不尽的屎。”^[4]^[88]

“欢喜嘴张得多大,他的牙掉了,嘴窝着的时候,像是婴儿的屁眼。”^[15]^[20]

以上两个例子,用到了“肛门”“屁眼”这类相对来说比较“粗鄙”或“粗俗”的词汇。我们在阅读之初,似乎会有些许不适,但细细体会,这些“难登大雅之堂”的语言,确实能够简单、直接而鲜活地描摹出人物身上的某些特点,如果将之换成其他词汇,未必会得到如此贴切、传神的效果。此外,不难发现,在《秦腔》《古炉》等“生活流”作品中,氤氲着大量“屎尿粪”等充满乡土特点的“生活”气息。南帆认为,此类描写不啻为作家的一种“美学叛变”。贾平凹对于“屎尿粪”等的描写,让笔者想到了他在散文《丑石》中所品谈的那块石头。这种“审丑”行为,是贾平凹对于美的更加客观与开阔的审视与解读,更是作家对于生命本源及存在世界,更加辩证与多维的体悟与思辨。因此,将贾平凹的这种审美行为理解为“以丑为美”并不恰当。笔者认为,这是一种“化丑为美”的更为发散与辩证的审美行为与追求。这种对于语言的自省行为,是一种对于“美”更加理性的思辨,这并非“离美渐远”,而是一种“化丑为美”的审美面向。在那个令人惶恐不安的“特殊时期”,充斥着太多的暴力与苦难。贾平凹“闲话家常”式的叙事方式及对于语言的生活化处理,极大缓解、稀释了历史之恶所造成的疼痛与沉重。这种对于语言的生活化、“粗鄙化”处理,使某些叙述在情感色彩上带有强烈的讽刺意味,并一步步揉碎了悲剧与苦难在日常生活中的正统与庄严。

自《秦腔》开始,贾平凹话语方式及话语形态的转变,塑造了小说文本新的审美形态。他以抒情化(日常化、粗鄙化)的语言基调来面对历史的暴力与现实的苦难,在完成叙述的同时,于纷繁的现实中打开了通往审美、精神层面的通道,那种在暴力与苦难中不经意流露出的“观照”与“救赎”,生发出了一种“抒情性”的精神流变。

可以说,贾平凹的小说,尤其是长篇小说,其叙事所营构的氤氲和状貌,充满哲学的诗性的光晕和

色泽。我们发现,贾平凹依照这样的艺术思维方法写作的大量文本,在近这些年来愈发地不见策略,不见锋芒,他的叙述呈现出自然而老到,深沉而精微的形态。笔者相信,这是叙事文学所能抵达的修辞、修智。贾平凹以生活之心体味现实之意,在他的小说中,既有民俗学的参照,也有哲学思考的沉潜,更有美学的升华。而叙事的从容,文气的舒缓,不乏睿智的结构力和辨识度,使他不断勘察乡土和人性的隐秘,叙事过程里不断地迸发出智性光泽。

贾平凹的写作,对中国当代长篇小说发展,有着文本叙事方面的重要贡献。半个世纪以来,贾平凹共创作了二十部长篇小说。其文本艺术形式,包括叙述方式、题材和人物形象系列,都表现出贾平凹小说创作的独特之处。加之,他数百万字的中短篇小说和大量的随笔、散文、书信,一起构成贾平凹叙事的整体脉络和庞大体量,共同构筑起贾平凹的文学高地。毫无疑问,叙事策略、“叙事能力”,在贾平凹的文字里已经成为内在精神力量的表征和底蕴。其中蕴藉着强大的文本力量,因此,我们可以不夸张地说,贾平凹是最具“结构感”的当代作家,而其审美策略、语言、细部修辞的探索与创新,都是使得贾平凹获得重要艺术成就的关键因素。

参考文献:

- [1]贾平凹.废都[M].南京:译林出版社,2012:411.
- [2]贾平凹.高老庄[M].桂林:漓江出版社,2012:252.
- [3]贾平凹.怀念狼[M].桂林:漓江出版社,2013:187.
- [4]贾平凹.秦腔[M].北京:作家出版社,2018.
- [5]南帆.剩余的细节[J].当代作家评论,2011(5):67-76.
- [6]张学昕.细部修辞的力量[M].台北:花木兰文化事业有限公司,2020:4.
- [7]杨义.中国叙事学[M].增订本.北京:商务印书馆,2019:195.
- [8]南帆.当代文学、革命与日常生活[J].南方文坛,2013(4):5-9.
- [9]维克多·什克洛夫斯基,等.俄国形式主义文论选[M].方珊,译.北京:生活·读书·新知三联书店,1989:6.
- [10]贾平凹,武艺.云层之上:贾平凹对话武艺[M].桂林:广西师范大学出版社,2021:129.
- [11]贾平凹.白夜[M].南京:译林出版社,2012:338.
- [12]王素,梁道礼.贾平凹方言写作论[J].小说评论,2019(2):299-207.
- [13]贾平凹.商州[M].桂林:漓江出版社,2013:8.
- [14]贾平凹.浮躁[M].南京:译林出版社.2012:2.
- [15]贾平凹.古炉[M].北京:人民文学出版社,2011.

On the Narration of "Life Stream" in Jia Pingwa's Novels: Taking *Qin Opera*, *Gu Lu* and *The Sojourn Teashop* as Examples

Liu Xiaomeng

Abstract: Jia Pingwa is not a pioneer writer, but he has always been on the way to exploring and experimenting art forms. Since *Qin Opera*, Jia Pingwa reversed his "brilliant rhetoric and full of interest" style of writing. Then he began to choose to describe and present the "original ecology" of narrative objects. The re-selection of narrative mode means that Jia Pingwa's perspective of seeing the world and logic of thinking changed or adjusted gradually. And then a turning point emerged in his aesthetic way as this happened. To present the rich and complex structure and texture of life and truly make it root in the ground, he refined the details of the text persistently. By these very personalized discourse methods, narrative details and narrative languages, Jia Pingwa formed a personal and original way of "life stream" narration which condensed the "power of details" into his novels. The creative intentions such as natural perspective and restoration of the existence of the world, the fit and unity with the texture of daily life, and the "care" and "redemption" of violence and suffering are fully displayed in the narration of "life stream".

Key words: Jia Pingwa's novels; the narration of "life stream"; *Qin Opera*; *Gu Lu*; the power of details