

论贾平凹“秦岭三部曲”的地方志书写

陈国和

内容提要 乡村小说地方志书写为新世纪乡村小说的一种类型，指创作中涉及地方志内容或元素的一类乡村小说，不同作家表现出不同的地方志书写特点。近年来，贾平凹的三部长篇小说《老生》《山本》《秦岭记》（“秦岭三部曲”）聚焦秦岭这一地方的物事、人事和史事，堪称秦岭山川的草木志、动物志、村落志和人物志。在“秦岭三部曲”中，贾平凹实现了“人本与物本”融合的创作理念，采取观物类情、观我通德的“二观”书写策略，追求重整体、讲气韵的海风山骨的审美意蕴，呈现出无可比拟的磅礴气势和大开大合的生命气息，探析了我国优秀传统文化和民间文化的精髓，从而达到一种浑然圆融的艺术境界。

关键词 贾平凹；秦岭三部曲；地方志书写；物

一 堪谓秦岭“地方志”的文学书写

地方志即方志，是“以记载一方之事为内容的一种著作”，即记述地方情况的史志。舆地、物产、风俗、人物、掌故、事件等，都是地方志记述的主要内容。司马光称之为“博物之书”^[1]。乡村小说地方志书写为新世纪乡村小说的一种类型，指创作中涉及地方志内容或元素的一类乡村小说。不同的作家在实际的艺术创作中，表现出不同的地方志书写特点。贾平凹的地方志书写以秦岭这一地方叙述为中心，采取观物类情、观我通德的“二观”书写策略，追求重整体、讲气韵的海风山骨的审美意蕴，探析了我国优秀传统文化和民间文化的精髓，以求达到究天人之际的艺术境界。

远古时期，秦岭被称为昆仑，认为是众多山脉之根。后来因为坐落在古代秦国都城之南，因此秦岭被称为终南山或南山。“一条龙脉，横亘在那里，提携了黄河长江，统领着北方南方，它是中国最伟大的一座山，当然它更是最中国的一座山。”^[2]可以说，秦岭是中华民族的祖脉，是中华文化的重要象征。关于秦岭的书写最早可以追溯到《山海经》《禹贡》。而这两部著作都被学界认为是地方志众多源头之一。几十年来，贾平凹一直写秦

岭，“先还是着眼于秦岭里的商州，后放大到整个秦岭”^[3]。笔者将贾平凹近期创作的关于秦岭的三部具有鲜明地方志特色的长篇小说《老生》《山本》《秦岭记》，合称为“秦岭三部曲”。《秦腔》《古炉》《带灯》《极花》等长篇小说虽然也是以秦岭作为书写展开的空间，但是比较起来，这些小说里的地方志意识没有“秦岭三部曲”中这样强烈。在“秦岭三部曲”中，《老生》是序章，《山本》是高潮，《秦岭记》是尾声，三者题材相近，气韵相通，各自独立，又彼此关联，组合成整体，聚焦了秦岭这一地方的物事、人事和史事，是秦岭的自然和物的世界的有机融合。贾平凹将秦岭的生态自然与人事历史融为一体，记叙了秦岭地方世界的传奇人物，追寻历史变革的动力，探析民族文化秘史；同时，实现了从“人本”到“人本与物本”的融合，而“物本”的增加、“人本”的缩减则体现了贾平凹对人与自然共生的认知，提升了天人合一视野的生命能量，在充盈天地与自然气息的生命场域内考察历史、社会、人性等各方面复杂的矛盾纠葛，从而达到一种浑然圆融的艺术境界。

乡村小说的地方志书写就是史学、地学和文学的融通，为读者提供一个丰富的、艺术的中国形象，以中国地方志作为方法，“向世界展现作为其

中一部分的自己的世界”^[4]。事实上,20世纪80年代贾平凹的《商州三录》《商州》已有地方志书写的意味。贾平凹重返商州的时候,每到一地首先就是翻阅当地的县志。通过地方志本身来认识商州这个地方^[5]。“商州三录”创作于20世纪80年代“文化热”的潮流中,有些篇什从容悠然,闲适趣味;而有些篇什则有用力过猛之嫌,尚缺乏浑然之气。在1983年发表的《商州初录》的序言中,贾平凹说早在七八年前就构思着“为商州写书”^[6]。1984年发表的长篇小说《商州》在对珍子、刘成和秃子几位年轻人之间爱恨情仇故事的叙述中,商州的地貌人情和特色物产跃然纸上。遗憾的是这两部分内容暂时还缺乏水乳交融的艺术效果,且商州只是秦岭的一个地区,地域相对狭窄,无法完全承载贾平凹丰沛的艺术想象。因此,积极拓展写作空间自然而然成为贾平凹写作提升的突破口之一。

地方志作为地方的志书,实际上具有百科全书式的文献大全和地情书的色彩。贾平凹本以为《老生》的写作会非常顺利,不料“三次中断,难以为继”^[7]。他终在中国地方志源头之一的《山海经》中找到了艺术灵感:“《山海经》是我近几年喜欢读的一本书,它写尽着地理,一座山一座山地写,一条水一条水地写,写各方山水里的飞禽走兽树木花草,却写出了整个中国。”^[8]《山海经》的山川海荒、东南西北的经纬书写,动物、植物、矿物和怪物同一性的表现对象,大荒的艺术境界都给予了他神性的启示。“《山海经》是一个山一条水的写,《老生》是一个村一个时代的写。《山海经》只写山水,《老生》只写人事。”^[9]显然,《老生》借鉴了地方志的艺术结构框架。三年后写作的《山本》,原先的书名就是《秦岭》或《秦岭志》。“山本”就是“山的本来,写山的一本书”^[10]。《山本》其实就是将《老生》的第一个故事重构书写,道尽了秦岭历史的兴衰存废,描述了秦岭农民与天地自然同在本性的存在。《秦岭记》有三部分内容,主体“秦岭记”由五十七个短小故事组成。故事的主人公形态各异蔚为大观,有具灵性色彩的山河、庙宇、洞窟及植物,有具魔幻色彩的各种动物,如长人脸的獾、移炸药的狐、会说话的鱼等;有具传奇色彩的各色人物,如高僧、良医、哑巴、傻子等。

贾平凹在似真似幻的书写中撤除了物与人的界限。同时,贾平凹直接将多年前的《太白山记》作为《秦岭记》的附录一,可以看出“秦岭三部曲”的文体基因。这种组合联缀式的小说文体最初以“新笔记体”形态出现,是中国传统小说文体美学的再创造,魏晋志怪小说、明清散文笔记是这类小说文体的渊源,“行云流水”“随物赋形”是这类小说的主要审美特点。

“文学模式、艺术模型是一代、一个时期文化心理、思维方式等等的形式积淀。”^[11]20世纪80年代,贾平凹既多方面描绘着商州的风土人情、传奇人生,写出了《商州三录》那样多侧面记录商州人情世故的笔记,又写出了《商州》那样有意记录商州各地民风、掌故、传说的长篇小说。《商州三录》和《商州》因此在当代地方志文学书写中具有重要的意义。只是在文学新潮迭出的20世纪80年代,这类文学书写显得不那么突出而已。从新世纪的《怀念狼》开始,贾平凹“从早期信奉人道主义、人性论,转化为崇尚物的哲学”^[12]。到了“秦岭三部曲”中,贾平凹以更宏阔的时间叙事和空间叙事来架构历史长河中所发生故事的叙事结构,彰显出深沉的历史感和厚重的生命感,“史”“物”“人”得以相互贯通。贾平凹以秦岭象征中国,呈现秦岭的文化空间,艺术地描绘了一个雍容、博大、包容、崇高、渗透着大爱的中国形象。这样,比起当年的《商州》《商州三录》,“秦岭三部曲”就具有了更恢弘的文化气象。

二 人本与物本的融合

在“秦岭三部曲”中,贾平凹的创作实践实现了从“人本”到“人本与物本”融合的转变。而“物本”的增加、“人本”的缩减,则体现了作家对天、地、人本质性关系的认知。在“秦岭三部曲”中,“物”不仅是作为“背景”存在,而且有重要的叙事价值。

物是乡土中国日常生活、文化传承和精神思想中的一个基本概念。孔子认为:“天何言哉?四时行焉,百物生焉。”^[13]老子论述:“天下万物生于有,有生于无。”^[14]“致虚极,守静笃,万物并作,吾以

观其复。夫物芸芸，各复归其根。归根曰静，是谓复命。”^[15]庄子在《齐物论》的开篇就提出“吾丧我”，追求“地籁”“人籁”合一的“天籁”^[16]。“以物观物”的最初形态是道家的“以道观物”。邵雍在《观物篇》里说道：“以天地观万物，则万物为万物。以道观天地，则天地亦为万物。”^[17]这种“物”主要包括动物、植物、矿物、生态系统、风景，等等。应该指出，在我国具有深厚的哲学基础与思想背景的“物”，更多强调天人合一、物我和谐。这种“物”是对天、地、自然、生命和历史的崇拜，顺应的是自然万物。在“秦岭三部曲”中，贾平凹承继并创新了这一传统文化思想，倡导人顺应于物，同时从万物生息中获得体悟，人物的命运和自然的天道之间相互感应、彼此影响，天、地、人和谐共生。

这种“物”显然不同于日本文学的物哀美学^[18]，是具更高美学价值与哲学意义的中国优秀的文化传统。海德格尔在论述日本文学时采用了“道说”一词，表示那种“暗示出来的本质性的东西——难以想象的东西”^[19]。从字面上看，这里的“道”和贾平凹追求的天、地、人之间本质性关系有一定的相似性，都是表达一种“本质性的东西”的意思。贾平凹也肯定性评价川端康成成功地“用民族传统的美表现现代人的意识、心境、认识世界的见解”^[20]。川端康成的作品体现了日本传统文化的“物哀”精神也为学界所接受。不过，学界一般认为日本人的“崇物”，是对“物”这个自然对象本身的崇拜。这与中国传统的“物”文化不同。更何況贾平凹所倡导的人顺应物，包含有自然之义，蕴涵着正义、启蒙等丰富的现代思想。

贾平凹文学书写的重心，在“秦岭三部曲”中完成了人本与物本的融合，挣脱了囿于单一性人本的狭隘与局限的书写，蕴含着更为深刻的智慧。秦岭是物本的一部分，也是恒久天地与自然的缩影，天地奥秘自然之道孕育其中，而人类的启示亦在其间。世事变幻，如碎了的瓷片落满一地；人生海海，来来往往，只有秦岭山高水长，“什么也没改变”^[21]。贾平凹反思了文学是人学的“人本主义”的叙事模式，倡导添加文学也是“物”学这一维度的小说观：“山本”也就有以山为本、以物为本之意。当然，这并不意味着人本消失，而是在山的

博大、永恒中洞察人事，探察人与山的共存关系，考究天、地、人之间的本质。

贾平凹曾经萌生过整理秦岭草木记、动物记的想法，“终因能力和体力未能完成，没想到在这期间收集到秦岭二三十年代的许许多多传奇”。在《老生》中戏生就是一位经营经济作物的乡村能人。小说在第四个故事中以秦岭地方物产引出这一故事。戏生后来在老余的帮助下当上了村长，致力于改造当归村的经济结构，“除了种一定的粮食外，就搞养殖业，把当归村变成回龙湾镇的农副产品生产基地”。戏生的“养殖加工业”主要是养猪、养鸡，种植了白菜、萝卜、韭菜、黄瓜、茄子、西葫芦、洋葱、大蒜，还有磨豆腐、泡豆芽，压粉条、做血旺、捏柿饼、剥核桃仁，等等。为了提高产量，当归村村民借助各种农药、色素、膨大剂、激素饲料等获取不法收入。被媒体曝光后，戏生辞去村长职务。后来，戏生主要靠在秦岭挖、摘党参、冬花、柴胡、五味子、灵芝等中药材为生。因急于东山再起，戏生听从老余的蛊惑、上秦岭拍虎，因为照片造假而名声扫地、跌入人生低谷。戏生后来又靠培植当归药材而再次登上事业巅峰。可以说，戏生跌宕起伏的一生与秦岭的地方物产紧密相连。

在《山本》中则由虚构的人物麻县长去完成秦岭草木记、动物记。麻县长不是涡镇人，“处处举步维艰”，成为傀儡，遂以创作地方的植物、动物志书为业。“我无能为天地立心，为生民立命，为往圣继绝学，为万世开太平么，但我爱秦岭。”“我不能为秦岭添一土一石，就所到一地记录些草木，或许将来可以写一本书。”^[22]在《秦岭记》中省城作家康世铭来秦岭采风，发现了这本“一共有三十页，只有前十二页有文字”的《秦岭草木记》，第一页到七页，麻县长记载了蕺菜、大叶碎米芥、诸葛菜、甘露子、白三七、六道木、接骨木、胡颓子等八种草木^[23]。而这些文字正是在《山本》中因井宗秀、陆菊人来访，麻县长中断书写的内容。这些秦岭草木的记载活灵活现地呈现了秦岭的自然风貌，了却了贾平凹书写草木记、动物记的心愿。同时，如《秦岭草木记》所言：“读懂了树，就理解某个地方的生命气理。”“树的躯干、枝叶、枝间、表情、与周遭情形的选择，与时间的经历，与

大地的记忆，都不是无缘由地出现。”^[24]更为重要的是，贾平凹通过地方物产的记载表达了中国传统朴素的自然观和道义观。“凡是生命，都是平等的”“不论是人是兽，是花木，是庄稼，为人就把人做好，为兽就把兽做好，为花木就开枝散叶，把花开艳，为庄稼就把苗种子长壮，尽量结出长穗，颗粒饱满”^[25]。贾平凹长期生活于秦岭，在《秦岭记》中，他的笔下万物有灵，山川、草木、花鸟、虫鱼皆拥有其生命意志，摇曳其生命姿态，并以静默而强大的存在状态，于因缘际会间不动声色地提醒每一位进入秦岭者敬畏自然、尊重传统。

在“秦岭三部曲”中，贾平凹似有意或者无意地模糊人与物的界限，这体现在物具有人性、人具有物性，人、物的书写可以自由转换等方面。一方面小说随处可见的动植物或物件常常就有人性的特点或者类似于人类的某些行为举止。如《老生》中唱师的扁鼓挂在墙上、却常常自鸣，竹竿能“行走”，晚上放在窑门后，早上“走”到了石碾旁。正阳镇的树林多，经常有黑熊出没，常常“按住人的双膊嘿嘿笑，笑得要晕过去”。《山本》中李景明家的狗突然说了人话，山猴醉卧在虎山湾龙王庙；《秦岭记》中蓝老板去喂子坪购买银杏树时的幻觉，板桥湾柯文龙家的狗能说话、懂人事，等等。也正是因为人和物具有同一性，“秦岭三部曲”中各类物是人非司空见惯。这种种的物象与人生的变化遵循最为自然的规律。另一方面则是人物非常明显的“物”性倾向。在麻县长眼中，涡镇“好多男人相貌是动物……我有时都犯迷糊，这是在人群里还是在山林里？”小说多次暗示井宗秀与老虎的关联，陆菊人被神秘地认为是金蟾“托生”。至于其他烘托性或功能性的人物，诸多直接以动植物的名字称呼如“玉米”“蚯蚓”“花生”。虽然《秦岭记》记载的多是一些奇谈怪事，但是字里行间同样充盈着中国传统文化朴素的自然观和道义观，天、地、人和谐共生，“天地亦为万物”，如：村民们违反自然规律修田改河、修桥补路，可后来田和桥都被河水冲毁，遭受了自然的惩罚；从秦岭深处盗树不成，反而身亡；秦岭里“起高楼”（别墅）、“宴宾客”，后来又“楼塌了”“人散了”；富贵、田宅如云烟，“谁非过客，花是主人”。在这天地间，植

物、动物与人是共生的，都是山的附带物。“等生死，齐万物”，彼此之间相互影响、互相参照。我国古人早就注意到人与物的统一性，物固然为人所用，同时，物具有“衬人、代人、名人、助人乃至强人的功能”^[26]。

20世纪80年代，贾平凹在创作长篇小说《浮躁》时就已然领悟：“艺术家最高的目标在于表现他对人间宇宙的感应，发掘最动人的情趣，在存在之上建构他的意象世界。”^[27]其实，贾平凹早在创作初期就对地域文化和精神气象尤为关切。如《商州初录》等作品都氤氲着一种独特的秦岭气韵，但是当时贾平凹“把主要的精力放在对生活的概括和选择上”^[28]，且“题材着眼于现实生活”^[29]。可见贾平凹秉持的是现实主义的感受世界的方式，遵循的也是传统的现实主义的创作原则。这种感受方式和创作原则显然已无法全面概括贾平凹当下在阅读中国古代典籍、仰望宇宙星辰、俯瞰芸芸众生时所获得的生命意识和生命感悟。因此，需要“将传统的古代艺术和反传统的现代艺术综合接纳，自由取舍，为我所用”^[30]，将中国传统文化加以创造性地转化、表现与书写出来。而在贾平凹看来，天地之间人与物是共生一体的，人离不开物，物也离不开人。“秦岭三部曲”体现了贾平凹的齐物共生的美学精神与爱人利物的叙事伦理。

文学既是“人学”也是“物学”，“人学”“物学”隐隐透出的是悠久的历史与深厚的文化传统。“秦岭三部曲”正是从博物的知识层面，去书写位于国家、社会发展之中的秦岭这个有着历史与自然的古传统的“地方”，传达人与秦岭万物共生共存的平等思想，“广大其心，导达其仁”（钱穆）。“秦岭三部曲”的“人本”与“物本”的融合，一方面让文学的世界更为阔达，另一方面也将文学世界引向更为深广的情感世界、历史长河，从而引导读者记起“究天人之际”的伟大传统，对人与自然关系以及备觉自然中人的渺小，产生贯穿古今的生命感悟。

三 观物类情，观我通德

贾平凹在“秦岭三部曲”中以自然万物为本、将客观万物人性化，以人的所思所想可通万物的情

感，将人类物化，从而达到物我合一、天人合一之境，探究宇宙自然生命本相。这种双向互动的“二观”法承继并创新了中国古代文化中万物相互感应的物感文化。“观物类情，观我通德”是刘熙载《书概》最后的“二观”理论总结：“学书者有二观：曰‘观物’，曰‘观我’。观物以类情，观我以通德。”^[31]“类情”“通德”出自《周易·系辞下》：“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文，与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”^[32]刘熙载认为书法家应该观察“物之性”，总结万物的情状和形式之美；观“我之情”，从而会通自己的个性情意。前者强调情性的孕育，后者着意情意的表达。“物”与“我”是古代哲学的命题，同时也是艺术表现的审美指向。这里的“物”与“我”是一个双向互动的审美过程。

在论述贾平凹长篇小说《秦腔》的创作方法时，陈思和曾使用了“法自然”这一概念^[33]。贾平凹亦坦言，《秦腔》以后就一直实践着这种“效法自然的写法”^[34]。但是，“法自然”的创作方法给人以艺术书写单向度的刻板的印象。“秦岭三部曲”的“二观”，主要是通过极具地方色彩与民俗风情的素材来塑造人物，借助密集的物象编织繁琐细碎的世俗性日常生活，丰盈的物象带来鲜活而充实的生命质感，切近物事的情节发展与人物形象也更能凸显秦地的人情民生，并别具生机盎然的民间情趣。

《老生》中，四位主人公从“老”到“生”跨越了百年历史，百年来秦岭的草木、禽兽见证了历史的风云变幻、世事无常，而唯一不变的似乎就是天道、自然以及顺应自然的人的生命存在。贾平凹将秦岭之地百年的发展史以四个叙事时空蒙太奇式的故事联缀而成，在秦岭的山山水水中演绎复杂的人性，折射历史长河中的物是人非。在故事的开始，贾平凹让师生就《山海经》展开对话，择取“食之不饥”“食之善走”“食之不疥”“食之无卧”等句子进行讲解，从而使得《老生》的故事与《山海经》之间具有互文性的艺术效果，成功地将百年乡土中国发展史同中国人的传统文化的根脉之一——《山海经》有效地嫁接起来，提示读者从另一种角度思考人事变迁。《老生》中的“二观”主要体现在结构

上将自然与人事并置，通过自然来映照故事人事。

同时，在故事的叙述过程中，贾平凹不断插入秦岭的风物、风情、掌故，这些事与物直接与“名”的形式出场，“构成了小说的在地感”^[35]。在《老生》的后记及相关创作谈中，贾平凹一再强调对“关系”的重视，“人和社会的关系，人和物的关系，人和人的关系”，这其实就是对细节的强调，是小说“二观”的具体体现。在这些细节中，在有关风情、民俗和掌故的描述中，贾平凹注重人的描写，“突出各种人物在历史进程中所起的作用”^[36]。

与《老生》比较起来，《山本》里涉及的人物相对较多。不过，最吸引人的两个人物形象就是陆菊人和井宗秀。陆菊人文化程度不高，却是一位非常有生存智慧、精明能干的女人。井宗秀也是一位性格不断发展的人物形象。井宗秀以暴制暴，在人性扭曲、异化的道路上越走越远，最后导致他自己和涡镇都灰飞烟灭。陆菊人对井宗秀是失望的，她在木架的高台上坐了一晚上，无限的伤感、无奈和凄凉。小说自始至终出现“镜子”的意象，这或许是贾平凹在有意向《红楼梦》致敬。陆菊人是井宗秀人性堕落、退化的见证者，同时也像“风月宝鉴”一样是一名劝诫者。她对地藏王菩萨的领悟，有着如地母般包容万物的气质，悲悯地看着秦岭的山水草木、生生死死。这是具有特写意味的场景描写，渺小的个人与辽阔的秦岭、江河山川的永恒与人事物事的变迁形成鲜明对比，表现了作家深深的感伤和无言的悲悯。《山本》的“二观”书写策略主要表现为尊重自然、敬畏天地，让人物、情节自然生长，将现实主义的力量揉碎在现实生活的无数细节中，使作品成为一个浑然天成的自然世界。

而《秦岭记》的五十七个小故事之间没有内在的关联，主要书写秦岭山区各个村庄里的乡村奇人。性格弯拗、一生和父亲作对，却善于接骨的黑顺（黑镇）；善于耍魔术，最后死于魔术演出现场的鱼化腾（广货镇）；子湾镇八十四岁的石重阳还上秦岭采药，撰写《秦岭药草谱》；高涧村七十三岁的苟门扇成为村里唯一留守的男人，“吃饭不知饥饱，睡觉不知颠倒”，与能听懂人话的忠犬相依为命……这些人都是秦岭的小人物，作为群像与井宗秀、陆菊人一起组成秦岭地方人物志的谱系。借

由这些人物，小说世界拾起“一地瓷片”“一堆麦草”，成为众多传奇片段的合集。

贾平凹在《山本》中借助陈先生的口说，什么时候没了英雄（笔者注，这里的“英雄”指当时夺乡人钱财性命的土匪头子），这世道就安宁了^[37]。在“秦岭三部曲”中，所谓的“英雄”、枭雄和普通群众其实一样要面对天地万物的涤荡淘洗，也和秦岭里野生的草木、鸟兽一样，“万类霜天竞自由”。一旦违拗生命自然天地万物，往往不得善终，最终成为秦岭的一颗尘埃，“托体同山阿”。对于秦岭乡民性格和命运的处理方式形象地表达了贾平凹对生命存在与何为生命本真状态的领悟。与莫言的乡村小说较多依靠奇异艺术想象和感官经验描写不同，贾平凹乡村小说的民间生活记忆则是在“观物”“观我”的日常生活中，显现出中国自古延续至今始终未曾断绝的传奇的意味，悠远的历史文化传统浸润在字里行间。

贾平凹说：“历史是泥淖，其中翻腾的就是人性。”^[38]在个人对世体的体察、自我对历史长河的体悟中，贾平凹表达了一种更为辽阔的自然观世界观。个人无可逃于天地之间，不得不面对各种各样的遭遇，同时也不得不体验各种各样的痛苦，也会随之产生各种各样处于天人之际的感伤和慨叹。贾平凹由早期的《商州》对秦岭作地方描写，初步显现一种对于乡村与传统之根寻找，逐渐转变为近年的一种个人对万物自然体悟、向《红楼梦》致敬的“天地大情怀与宇宙大情怀”^[39]，或者说转变为如冯友兰所说的超越世俗、同于自然的“天地境界”^[40]。贾平凹引领读者进入到一个混沌磅礴、雄浑开阔的艺术世界，传统经典《山海经》《博物志》《聊斋志异》的影子和影响依稀可见。

表面看来，“秦岭三部曲”似乎是对新世纪以来在我国兴起的生态美学思潮所作的艺术回响。贾平凹貌似是以艺术的方式观照“人与自然以及人与社会和人自身处于生态平衡的审美状态”^[41]。有学者考察，这种生态美学的思想资源主要源于欧陆现象学、生态美学和英美分析哲学、环境美学，具有科学性、区分性的特点。但实际上，贾平凹更多地是从我国古代的文化资源中汲取营养并进行创造性转化。《周易》所谓“天地化生万物”形成了

我国特有的生命哲学或生命美学。这种哲学或美学具有人文性、交融性和浑然自成一体的特点，有学者称之为“生生美学”^[42]。在撰写“秦岭三部曲”期间，贾平凹于2020年出版了散文集《万物有灵》，扉页就印有“万物有灵且美，用文学的方式思索生命本真”^[43]的字样。这或许可以认为是贾平凹在“秦岭三部曲”中所作对人顺应于物、天人合一的本质性关系探析的直白表露。

“秦岭三部曲”中“二观”书写策略的娴熟运用，使得贾平凹从早期的《商州三录》《商州》中那样灵秀、机智、委婉和谈玄说异的文人趣味，逐渐向质朴、坚实、雄浑大气的地方志书写转化。一般学者在论述中国新文学的叙事传统时，总是以“史传”“诗骚”二脉加以概括^[44]。但是，“秦岭三部曲”所表现出的混沌的艺术世界，显然不是“史传”传统这一文脉所能概括的，而是史传传统和我国传统的博物志、名物志、地方志文化传统的一种综合，是史学、地学和文学的统一。我们不妨将这种传统称之为“史志”传统。

贾平凹自开始创作以来，论风格可谓复杂多变。但是，这种复杂多变之中有一条贯穿始终的红线就是他始终在赓续中国古典文脉上呕心沥血，积极为中华优秀传统文化的创新发展注入新的动力。“秦岭三部曲”倾心于古典思想所开显的天、地、人的宏阔境界，通过“观物”“观我”来贴近“以通神明之德，以类万物之情”（《周易·系辞下》）。这自然比现代性视野中人事兴废的社会性思考要复杂得多，也更切合中国自古以来民间的现实生存状态。当贾平凹从这一古典思想去理解过往时，他自然发现裹挟在翻云覆雨历史长河中的底层老百姓，正是在与秦岭的山川、草木、虫鱼、鸟兽等的同化当中，方能获得一种生命存在的永恒意味。这是天地所以生生不息之精义所在，亦是万物兴废绝替之深层义理。在“秦岭三部曲”宏阔的艺术空间中，人世的混乱、人事的残酷是暂时的，天地辽阔、万物永恒，是恒久不息的。这不禁令人想到老子的浩叹：“天地不仁，以万物为刍狗”。也让人想到民间所常有的一种长叹：“人生一世，草生一秋。”在这其中，显然凝聚了贾平凹回首往事的深长之思。当然，贾平凹企图将正义、启蒙等现代性的思想融入

其中。这样，传统文化的本质性精神也就有了 20、21 世纪的继承、赓续与再发展的意义。

四 海风山骨的审美意蕴

“海风山骨”主要指“秦岭三部曲”的审美追求。据贾平凹本人回忆，海风山骨这四个字是他大学毕业不久去华山游玩，庙里给游客写字的道长写给他的。贾平凹当时也不知道这几个字的具体含义，只是觉得特别有力量。后来贾平凹认为 20 世纪 80 年代书法界“逸气太重”“博大与厚重愈来愈远”，便以“海风山骨”这几个字来警醒、激励自己^[45]。2012 年，贾平凹以《海风山骨：贾平凹书画作品集》作为题名的书画集由人民美术出版社出版，贾平凹在自序中说道：“我的文学写作和书画，包括我的收藏，都基本上是一个爱好，那便是一定要现代的意识，一定要传统的气息，一定要民间的味道，重整体，重混沌，重沉静，憨拙里的通灵，朴素里的华丽，简单里的丰富。”^[46]由此可见，海风山骨主要是指贾平凹在艺术追求上将现代意识、传统气息与民间味道融会贯通，他自觉追求高古雄浑的品相和风貌。这种海风山骨的审美意蕴在“秦岭三部曲”中表现为无可比拟的磅礴气势、大开大合的生命气息与和光同尘、天公地道的生存本相。

贾平凹从字面上有意将“海风山骨”引入文学创作，是从长篇小说《带灯》开始的。他在《带灯》后记中写道：“我得有意地学学西汉品格了，使自己向海风山骨靠近。”^[47]这种转向实际上就是贾平凹小说叙事资源取向上的转变，即从明清的文言小说叙事传统向两汉的史志叙事传统的延伸。而中国文学史志叙事传统的代表就是《史记》和《山海经》。“秦岭三部曲”有意识地将各个村落作为切入点，并将其放置在秦岭这一阔达的自然坐标当中，如《老生》中的正阳镇、老城村、棋盘村、当归村，《山本》中的涡镇，还有《秦岭记》里的夜镇、红崖岩村，等等。贾平凹就这样一山一水、一人一事、村村镇镇，没有中心、不求情节地写将开去，而这山水、人事自然而然汇成秦岭山川地貌、风土人情的缩略图。贾平凹试图“以细辩波纹看水的流深”，以日常生活书写普通人的“史事”，以

人事变迁书写究于天人之际的种种本相。

相较于张炜、莫言、刘醒龙等作家，贾平凹算是比较晚将写作关及 20 世纪里所发生的故事的作家，他一直偏爱现实题材如《浮躁》《土门》《秦腔》等作品。从《古炉》开始，贾平凹写作过往时空里所发生的故事，追求和其他作家不同的文学叙事之路。在“秦岭三部曲”中，贾平凹将百年乡土中国还原到秦岭具体的博物、风情和历史的实际关系中进行书写，并形成了鲜明的个性特征。以往诸多乡村小说作家常常将视野局限在人和人、人和人的关系之中。贾平凹则超越了一般关及 20 世纪中国故事的文学叙事视野上的局限性，在中国文化传统中汲取资源，将故事放置到和自然同一大环境里，考量其间的种种关系，时间之变与秦岭之常形成鲜明的对比。贾平凹以千年兴废历史铸就的文化传统作为总体性视域，为“漫长的 20 世纪”^[48]中国故事中的民生提供更为宽阔的视野，呈现出别具新意的文学意味，在新时代里对传统作出最新诠释。

20 世纪 80 年代初，贾平凹就盛赞霍去病墓旁的卧虎石雕“重精神、重情感、重整体、重气韵，具体而单一，抽象而丰富”^[49]。那一年他正在创作《商州三录》《商州》这类具有文人气息的作品。而“秦岭三部曲”深受史志叙事文体的影响，“依地而述”，而不是“依时而述”或“依人而述”^[50]。“秦岭三部曲”的叙事资源主要源于秦岭一方丰沛的民间文化传统，包括琐碎的民间生活与独特的自然风物，它们构成了秦岭人参与及感知世界与外部的的方式，也使得“一方”的故事呈现得更加具体，显现出民间、日常、生活混沌与复杂的状态。这种重整体、重气韵的地方志文学书写，自然而然成为秦岭乃至中国故事构建过程中的一种重要因素，乃至成为中国故事的一种特殊表达样式或者要素，在回溯故往的文学叙述中呈现出博物和风情的元素。

《老生》由四个故事按照时间顺序联缀而成，故事时间跨越百年。这是一种具有中国传统文化特点的长时段时间机制，“渗透着万般无奈的空幻感和梦幻感”“增强了小说悲凉意味的审美张力”^[51]。这四个故事又是在秦岭四个不同县、镇和村中展开。四个故事“犹如一串珍珠项链的骨线”“串成一个充满生气的光彩夺目的艺术整

体”^[52]。《山海经》就是以山和海两大地域为经、以东南西北中五个不同方位依次为纬，在辽远空阔的地域空间中，联缀编织夸父追日、精卫填海等富有民族文化渊源意味的神话故事。贾平凹正是在“古今语怪之祖”“小说之最古者”“后世方志源头之一”的《山海经》中，获取了联缀式小说空间叙事结构的艺术灵感。同时，在这种富有鲜明地方志特征的艺术空间中，贾平凹当然不是将过往的人与事碎片化、戏谑化，而是通过人、事、物的同一性，从更为民间的层面对故往那一长段的物事与民生进行整体性的把握。

《山本》不同于“十七年”时期的革命历史小说、20世纪90年代以来的古史小说和新革命英雄传奇的叙述模式，贾平凹主要采取了民间的立场，以日常生活性因素等来构建与呈现他面对历史长河与秦岭苍生的写作态度。但是，这种民间的立场又和《古船》《白鹿原》的叙事不同，贾平凹更多的是呈现，是将物事、人事和故事置于天、地、人的环境中进行书写，鲜有作家能够如贾平凹般如此贴近中国的传统文化及其精神气韵。《秦岭记》中贾平凹虽然是一个村接着一个村地写，但此文学的乡村世界“完全是一个独立的丰满的世界”^[53]。物事不再是悬浮于生活与社会之上的地域性符号与风情化点缀，物事与人事水乳交融为无数琐碎的细节，沉入社会生活的肌理内部，积淀为厚重而鲜活的故事。它体现了秦人观照天地自然与感喟生命存在的经验，一种浑然阔达的生命境界。思维之道、生命之实与历史之重因此和谐共生。这体现了一种更为宏阔与开放的回眸过往与文学书写的视域。那些为纯粹意义上的历史叙事所遗落的部分，可能在事无巨细的日常细节的文学性描绘当中得以民间性地呈现。秦地本身就是中国文化与传统的重要起源地之一，使得这种叙事延展更广泛与宏大的意义，通过秦地看中国或透过中国观秦地，这种双向审视将秦岭置于中国—世界的坐标系内，使得“秦岭三部曲”从秦岭指向更广阔的意义空间——它显现出一种中国自信和文学书写当中的中国力量。

2018年春《山本》在《收获》杂志发表时，同时刊有陈思和的论文《民间说野史：读贾平凹〈山本〉》^[54]。他提出《山本》“民间说史”的三个特点：

历史时间的处理方式、脱胎于民间说书、历史与传奇的结合。可以说，这三个方面的叙事特点不仅适用于《山本》，也同样适用于概括其他两部小说的叙事特点。“秦岭三部曲”所书写的就是关于20世纪一段过往民生的民间说书式的传奇故事。《老生》是提纲挈领的序章，《山本》是博大、深沉的高潮，《秦岭志》则是群像烘托式的尾声，与前两者乃至与贾平凹20世纪80年代以来的文学创作产生了互文的艺术效果。贾平凹一个村又一个村、一条河又一条河、一座山又一座山地写出这个民族在“漫长的20世纪”里的物事人情。贾平凹写出了秦岭的众生相，所作系漫长时段的世纪性小说故事叙述。贾平凹曾经在《带灯》的后记中写道：“到了这般年纪，心性变了，却兴趣了中国两汉时期那种史的文章的风格，它没有那么多的灵动和蕴藉，委婉和华丽，但它沉而不糜，厚而简约，用意直白，下笔肯定，以真准震撼，以尖锐敲击。”^[55]而这种“沉而不糜，厚而简约”“海风山骨”的审美意蕴在“秦岭三部曲”中最终得以彰显，主要源于这种地方志文化传统的大量植入，源于地方史、文化史和民间史等内容的大量渗透。贾平凹的写作，令古老的文化传统在新时代里得以赓续与创新性发展。

有意味的是，“秦岭三部曲”中都有着“风水宝地”的元素，如《老生》中倒流河“石洞断流”、《山本》的“胭脂地”和《秦岭记》的“窟庙”，将20世纪乡土中国的沧桑部分地置于神秘久远的自然“物”中。生命的轮回、时代的风云、人事的变迁，对于芸芸众生和自然万物是如此地平等、齐一。文学书写当中对于“宝地”的涉笔，关联的是中国古老传统的渊源与脉息。对此，贾平凹早在1990年的中篇小说《美穴地》中就对古老山水形成的“宝地”有着极为生动的文学书写。此后陈忠实的《白鹿原》、韩少功的《鞋癖》《暗示》《山南水北》等作品中的“宝地”叙事，摒弃了20世纪80年代诸多中国文学作品中简单的二元对立性的批判立场，转而作探寻民族“秘史”、探析文化之根的努力与尝试。“秦岭三部曲”海风山骨的审美意蕴超越了百年中国文学当中文明与愚昧、先进与落后这样简单的二元对立主题，重新回到了民族文化传统的基点并重新再出发。

“秦岭三部曲”是文学作品，肯定无法像史书一样去记录百年来发生于秦岭的历史史实，而是要在文学的层面，从究于天人之际的意义上考察人性、社会和物事人事方面的复杂的矛盾纠葛，重整体、讲气韵，“以实写虚，体无证有”^[56]。假如只写秦岭的草木风物、那只是一种博物志而已；假如只写秦岭村镇的逸闻趣事，那也只是田野调查的民族志而已。贾平凹试图让故事在人事人情的兴衰中自然显现，在诸般人性善恶的演绎中呈现得格外地荡气回肠，在博物物事的荣枯盛衰中得以更加充分地展现。贾平凹笔下的秦岭世界具有历史学、文化学、人类学和诗学的多重意义维度，为读者提供了一个意义无比丰富的“中国”故事的想象空间。

海风山骨的宏大气象恰恰来源于“二观”的细微描摹。琐碎纷杂而变幻无形的日常生活的本来面目，在充满偶然性的人生辗转之中显得莽莽苍苍而模糊不清，而一方水土之物事与人之命运的纠缠都因此变得具体而深刻起来。于是生活的气韵便如海风吹动般腾越起来，生命的质感便如山骨般沉实且坚硬。大象无形兼容百态，贾平凹秦岭书写所构建出的“海风山骨”般宏阔的文学气象，其实源于秦地的风与山，源于秦地人的风与骨，同时也是贾平凹的创作理念、书写策略和审美追求的生动体现。

老子有云：“夫物芸芸，各复归其根。归根曰静，是谓复命。”在老子看来，天地万物都以各种形态呈现给人类，也都以各种方式展现自己，而从根本上说，他们都朝着同一个方向运动，有着共同的“根”。“究天人之际，通古今之变，成一家之言”，这是司马迁的文学理想，也是《史记》的文学传统。贾平凹无疑是赓续了这一文学传统，从一位擅写世情世相的小说家，转变为以自然回看文学的观照者，人顺应于物，人顺应于天道，人在物与天道中觅得生命真谛。在“秦岭三部曲”中，他将秦岭作为文学的出发地与回返地，亦作为视点和方法，通过物事、人事和故事来探究天、地、人共生的文学世界。当然，不完全同于中国传统当中的物文化，更不同于日本的“物哀”美学，贾平凹的探析含有正义、理性等丰富的现代思想，也具有新世纪里文化传统仍能赓续与创新性发展的意义。“秦岭三部曲”出版以后，尽管得到大部分学者的好

评，但是学界富有学理性的批评意见也不容忽视，比如有人认为“秦岭三部曲”中贾平凹的小说笔力似乎不够遒劲有力，有些略带自我重复嫌疑的场景描写和风物元素的出现，同样应引起警惕。当然有研究者将其称为同一个作家不同作品所表现出的“互文性”，也未尝不可。无论如何，不足之处应该会在后续的写作中得以弥补与获得不断提升。

米兰·昆德拉认为小说“要抓住在现代世界存在的复杂性”“需要有一种简洁凝练的技巧”^[57]。这一创作理念值得每一位优秀作家认真学习和领悟。同时，我们还应注意乡村小说地方志书写尚待进一步发掘的艺术性：“物本”如何与“人本”更加内在化于创作当中，如何自然而微妙地融合在一起，追求“物人合一”的审美意趣；作家创作所作的知识性的追求，如何更为有机地、更有灵性地在文本中起到作用，等等。让中国当代文学的创作更好地接续中国传统文化，令中国文化传统和文学资源更好地在当代作家包括在贾平凹的身上被创造性地加以转化，传统的被继承、赓续与创新性发展，这是历史与时代交给作家的任务，也是当代文学创作亟需解决的一个厚重而意义重大的课题。

[本文系国家社科基金项目“新世纪乡村小说地方志书写研究”(21BZW156)的阶段性研究成果]

[1][36] 参见仓修良《方志学通论》(修订本)，第1页，第613页，方志出版社2003年版。

[2][10][21][22][37] 贾平凹：《山本》，第540页，第540页，第541页，第311页，第515页，人民文学出版社2018年版。

[3][23][24][25] 贾平凹：《秦岭记》，第263页，第167页，第170页，第28—29页，人民文学出版社2022年版。

[4] 沟口雄三：《作为方法的中国》，孙军悦译，第132页，生活·读书·新知三联书店2011年版。

[5] 贾平凹：《答〈文学家〉编辑部问》，见贾平凹《访谈》，第6页，生活·读书·新知三联书店2015年版。

[6] 贾平凹：《商州初录·引言》，见贾平凹《鸡窝洼人家》，第62页，译林出版社2012年版。

[7][8][9] 贾平凹：《老生》，第291页，第291页，第293页，人民文学出版社2014年版。

- [11] 赵园:《地之子:乡村小说与农民文化》,第128页,北京十月文艺出版社1993年版。
- [12] 陈晓明:《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。
- [13] 《论语阳货》,《论语 大学 中庸》,陈晓芬、徐儒宗译注,第214页,中华书局2015年版。
- [14][15] 《老子》,汤漳平、王朝华译注,第154页,第61页,中华书局2014年版。
- [16] 陈鼓应:《庄子今注今译》,第33页,中华书局2001年版。
- [17] 邵雍:《邵雍集》,郭彧整理,第9页,中华书局2010年版。
- [18] 王向远:《中国的“感”、“感物”与日本的“哀”、“物哀”——审美感兴诸范畴的比较分析》,《江淮论坛》2014年第2期。
- [19] 海德格尔:《在通向语言的途中》,孙周兴译,第137页,商务印书馆2004年版。
- [20] 贾平凹:《读书杂记摘抄》,见贾平凹《静虚村散叶》,第118页,陕西人民教育出版社1990年版。
- [26] 傅修延:《物感与“万物自生听”》,《中国社会科学》2020年第6期。
- [27] 贾平凹:《〈浮躁〉序言二》,见贾平凹《关于小说》,第33页,生活·读书·新知三联书店2015年版。
- [28] 贾平凹:《使短篇小说短起来——自我告诫之一》,见贾平凹《关于小说》,第9页,生活·读书·新知三联书店2015年版。
- [29][30] 贾平凹:《我的追求——在中篇近作讨论会上的说明》,见贾平凹《关于小说》,第25页,第26页,生活·读书·新知三联书店2015年版。
- [31] 刘熙载:《书概评注》,金学智评注,第170页,上海书画出版社2007年版。
- [32] 杨天才、张善文译注:《周易》,第607页,中华书局2011年版。
- [33] 陈思和:《论〈秦腔〉的现实主义艺术》,《西部》2007年第4期。
- [34] 舒晋瑜:《贾平凹:〈老生〉的写法是效法自然》,《中华读书报》2014年12月17日,第11版。
- [35] 陈思和:《“新方志”书写——贾平凹长篇新作〈老生〉论》,《中国现代文学研究丛刊》2015年第6期。
- [38] 贾平凹、杨辉:《究天人之际:历史、自然和人——关于〈山本〉答杨辉问》,《扬子江评论》2018年第3期。
- [39] 刘再复、刘剑梅:《“天地境界”与神意深渊——关于〈红楼梦〉第三类宗教的讨论》,《书屋》2008年第4期。
- [40] 冯友兰:《中国哲学简史》,第322页,北京大学出版社2013年版。
- [41] 曾繁仁:《试论生态美学》,《文艺研究》2002年第5期。
- [42] 曾繁仁:《关于“生生”美学的几个问题》,《济南大学学报》2019年第6期。
- [43] 贾平凹:《万物有灵》,扉页,长江文艺出版社2020年版。
- [44] 陈平原:《中国小说叙事模式的转变》,第208页,北京大学出版社2003年版。
- [45] 王新民:《评〈贾平凹书画〉》,《美术之友》2001年第6期。
- [46] 贾平凹:《海风山骨:贾平凹书画作品选·自序》,人民美术出版社2012年版。
- [47][55] 贾平凹:《带灯》,第361,第361页,人民文学出版社2012年版。
- [48] 陈晓明:《漫长的20世纪与重写乡村中国——试论〈平凡的世界〉中的个体精神》,《中国现代文学研究丛刊》2022年第7期。
- [49] 贾平凹:《“卧虎”说——文外谈文之二》,《当代文艺思潮》1982年第2期。
- [50] 傅修延:《中国叙事学》,第39页,北京大学出版社2015年版。
- [51] 黄霖、李桂奎、韩晓、邓百意:《中国古代小说叙事三维论》,第57页,上海书店出版社2009年版。
- [52] 石昌渝:《中国小说源流论》,第339页,生活·读书·新知三联书店1994年版。
- [53] 郗科祥:《“把作品打造成一句成语”——贾平凹先生访谈录》,《文艺研究》2008年第11期。
- [54] 陈思和:《民间说野史:读贾平凹〈山本〉》,《收获》2018年长篇专号春卷。
- [56] 贾平凹:《我心目中的小说——贾平凹自述》,《小说评论》2003年6期。
- [57] 米兰·昆德拉:《小说的艺术》,孟湄译,第68页,生活·读书·新知三联书店1992年版。

[作者单位:中南财经政法大学新闻
与文化传播学院]
责任编辑:刘艳