

Lingnan University

Digital Commons @ Lingnan University

嶺南大學中文系系刊 Bulletin of Chinese Studies

Department of Chinese

1996

尋根文學中的賈平凹和阿城

Zidong XU

Lingnan University, Hong Kong, zidongxu@ln.edu.hk

Follow this and additional works at: <https://commons.ln.edu.hk/chbc>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

許子東 (1996)。尋根文學中的賈平凹和阿城。《嶺南大學中文系系刊》，3，81-91。檢自 <http://commons.ln.edu.hk/chbc/19>

This Article is brought to you for free and open access by the Department of Chinese at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in 嶺南大學中文系系刊 Bulletin of Chinese Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

尋根文學中的賈平凹和阿城

許子東

1985年前後出現的“尋根文學”，在中國現、當代文學發展中有着很特殊的轉折意義。因為在五十年代後（或者說是在1942年後），中國作家逐漸喪失了用自己的文學干預社會政治的權利，也逐漸喪失了在文學中討論文化課題並探索文學形式的興趣。“文革”後的“傷痕文學”，標誌前一種以文學干預社會政治的三十年代傳統的局部恢復（於是出現了“新時期文學”這個過於樂觀的概念）。但真正文學意義上的新局面是直到1985年才出現的。不少學者（如李陀等）後來都認為1984年11月在杭州128陸軍療養院所召開的一次小型文學討論會，是導致“尋根文學”出現的重要契機。〔註1〕一些後來成為“尋根派”主力的作家如阿城、韓少功、王安憶、鄭萬隆、李杭育等都是這次會議上的活躍的發言者。有份與會的一些青年評論家如吳亮、黃子平、許子東、陳思和、蔡翔、季紅真等後來也都介入了有關“尋根文學”的批評。八五年後的諸多熱門話題，比如“語言”問題、相對主義、道與禪（文化傳統）、現代主義等，都在會上有所涉及。只是討論者並不曾意識到，他們當時探索的問題探討的作品，會成為“文化大革命”以後中國最重要的文學現象。

關於“尋根文學”的重要性，十年以後的批評是似已公認。但有關“尋根文學”當初的陣容、路向、定義、內涵，學術性的研討似乎剛剛開始。這種情況鼓舞了我，來重讀十年前的作品。

“尋根文學”大致有三個不同路向：一是在“文革”後重新認識和整理民族文化支柱或檢討當代革命對中國傳統文化的傷害，代表作家是賈平凹和鍾阿城。二是挖掘當代政治動亂在傳統文化民族心理上的深層根源，最典型的作品是韓少功的《爸爸爸》和王安憶的《小鮑莊》。三是在社會現代化的“危機”中尋找“種族之根”或“道德之氣”，以解救當代（城市）文化的墮落及人的精神價值困境，鄭萬隆、李杭育以及某種程度上的莫言、張承志等，都比較接近於這個傾向。

本文主要討論上述第一類的尋根文學。這也是開始得最早的一種“尋根文學”。

“尋根”這個概念是因為韓少功在1985年第四期《長春》上發表了他的短文《文學的“根”》而開始引人注目的。但“尋根”的作品卻至少可以上溯到1983年《鍾山》第四期上的賈平凹的《商州初錄》。《商州初錄》由一組散文體小說（或稱筆記小說）所組成，題材並不醒目，情節也不奇特。最初發表時讀者不多，但卻在杭州的討論會上由於阿城、李陀的大力推薦而成為同行們關注的中心。不過要討論《商州初錄》，則有必要先回顧賈平凹從起步到1983年寫《商州初錄》的創作發展軌迹。

賈平凹是以短篇《滿月兒》（《上海文學》1978. 7）而走進文壇的，嚴格說來，這是一篇從五十年代教化文學模子裏印出來的較有鄉土氣息的複製品：一對鄉村姐妹，姐姐滿兒平靜內秀熱心農業科研，妹妹月兒天真調皮總是咯咯笑個不停。人物描寫頗合“茅盾規範”——既有生動誇張外部細節特徵，又能清楚歸入某社會類型。小說可取之處在於文筆學步孫犁，自然而又流動。評論界通常認為賈平凹的創作起步於純真的鄉村贊歌，《滿月兒》便是例證。這一概括頗值得懷疑。同後來賈氏在《商州》、《黑氏》、《天狗》、《浮躁》等作品中所提供的農村景象比較，《滿月兒》裏所描繪的“二年建成大寨隊”的“明麗的鄉村畫”，顯然是只有所謂“革命現實主義評論家”才會感到賞心悅目的牆報宣傳畫。這類宣傳畫在“文革”後“新時期文學”起步時期比比皆是，不足為奇。問題是，賈平凹何以當初也如此“純真”？賈平凹出生於鄉村教師家庭，自幼在農村長大，不可能沒見過大寨隊是如何建成的。與其說他當時“純真”，不如說他的創作個性在一開始就是“扭曲”狀。寫作《滿月兒》（及《山地筆記》集中其他作品）時，賈平凹是一個剛畢業留城的工農兵大學生。他關在西安的一間六平方米小屋中面對牆上貼着的一百三十七張退稿鑒。撇開“文革”前後確有不止一代青年喝過“狼奶”因而只會“純真”地看世界不談，即使已經到了北島所謂“我不相信”的階段，因動亂時期仕途不通教育荒廢，對很多以文學為奮鬥途徑的青年來說，現實的退稿鑒是比《莎士比亞全集》更實際的教材。將二十年鄉村磨難的切膚體會放在一邊，只是“純真”地唱出帶泥土芬芳的“明快贊歌”——有意無意先謀取“發言權”再說，這時賈平凹的心態其實也是“浮躁”的。當然賈平凹並非特例，類似的先唱甜美贊歌然後逐步改變創作路向的情況，在張抗抗、王安憶、韓少功、陳建功甚至張承志那裏也都存在。“文革”一代青年作家在“文革”剛結束後的作品出版尺度限制下，不得不先“變聲”（作天真狀）以求發言權。難怪一旦作品獲獎作家出名，賈平凹的“浮躁”便立刻向另一極端傾洩——於是便有了《晚唱》、《廈屋婆悼文》、《好了歌》、《二月杏》等色彩灰暗的作品。他的創作進入了第二

個階段。

這一時期的賈平凹筆下，泥土氣息依然濃厚，但滲透了鄉民的麻木與愚昧。明月山石還是清雋，卻襯出了人生的無常和世態的炎涼。比如《廈屋婆悼文》，歷數一鄉村婦女艱難的大半生：有真情的戀愛被“捉奸”，窮困至極偷薯葉養豬卻成“勞模”，同鄰居嘔氣累死自己男人，當生產隊長苦幹反而挨批……一生辛苦一世悽惶，“命”在哪裏？由於擯棄了政治說教且超越了道德評判，主人公的命運感慨裏充滿人道意味，反襯出幾十年的社會背景（和李順大、陳奐生所賴以生存的農村背景一樣），確實灰暗。又如《鬼城》，賈平凹以傳奇的戲劇性筆觸描寫“文革”中的武鬥：一方在俘虜身上綁上炸藥點燃後任其奔跑，另一派則將幾十個對立者（敵人）捆上石頭投江。最後兩派的墳地在山中一角相鄰，死氣伴着山嵐，人稱“鬼城”。這種對“文革”殘酷性的描述，同一時期恐怕只有鄭義的《楓》可以相比。再如賈平凹的散文《文物》，以淡而澀的筆致，寫一昔日為娼為妾的老婦人淒涼而又悠然的晚年，她在山間容身之處，“文革”時反成世間罕見一方“淨土”……

原先喜歡讚賞《滿月兒》“純真清新”的評論家們，這時對賈平凹感到失望和震驚了。偏偏1981至82年間平凹情如潮湧才不可遏，不僅小說畫面“灰暗”，散文也接連吟咏病樹殘月怪石頹花，而且在理論上還口出“狂言”，聲稱要尋找西方現代主義與中國傳統美學共通之處。（十幾年後，以《廢都》引起爭議的賈平凹訪問香港回答有關近作《白夜》的問題，仍然堅持上述美學主張。）〔註2〕於是，種種大概只有中國（大陸）當代作家才有機會享受到的來自作協、評論界乃至領導的“關心”、“愛護”、勸告和“幫助”便把賈平凹包圍起來了。1982年陝西省專門舉行“賈平凹近期作品討論會”。會上有人憂心忡忡地提問：“一個詩人氣質的作家，甚至在陰雲蔽日的年代就唱着明快的讚歌，現在在一掃陰霾的晴空麗日下，怎麼倒唱起了憂鬱之歌？”這種批評意見是很有代表性的：“（作品）裏有對現實不合理現象的不滿，有對普通勞動者命運的深切同情，也有不被人理解、找不到人生意義正確回答的孤獨感。作者在抒寫這些感情的時候，看來都是真誠的，並非矯情做作。但是這些感情，作為對社會現實的一種情感反映，卻不一定是準確的，有廣泛社會基礎的。”〔註3〕

這真是一種非常典型的政策性批評：先肯定作家動機良好，態度真誠，富有才華，然後說你寫得“不準確”，或“不典型”，或“只見現象沒反映本質”——至於怎麼才是“準確”、“典型”和“本質”，事關社會性質，最後的解釋權當然是在必然代表“廣泛社

會基礎”的社論或文件那裏。於是乎，只代表一個人的作家只好羞愧自己眼光短淺、情緒偏激、只見樹木未識全林……王若冰後來有個觀點，認為五十年代文藝“左”傾的哲學根源其實並不在大家譴責的機械反映論，因為若真相信反映論，再“機械”的後果也應是自然主義，但當代中國文學大都是寫政策寫中心完成政治宣傳任務的說教。“本質”早在人家手裏，隨時可拿出來糾正作家筆下的現象，所以作家其實並無反映生活的義務（雖然他們自覺是現實主義者並願意不斷深入生活）。〔註4〕賈平凹在1982年碰到的情況，只是文學與政治（政策）矛盾關係的一次“正常”協調而已。

但對於剛剛動筆銳氣方盛的青年而言，這種對關心被幫助並深受感動的影響是深遠的，與他（何止是他一人？）後來的“尋根”有着直接的關聯。“研討會”後，賈平凹沉默了一段時間，作了兩點自我反省和選擇。一是他在發現自己解釋生活的權利有限以後決心重回家鄉陝西商洛，不再輕易地為生活唱明快讚歌或淒厲哀調，“沉”到商州裏面只寫鄉俗民風山景農事，並浸染其間的中原文化傳統；二是他聽到有人說他的散文優於小說，這種評論促使他產生了自覺的“文體感”，以為三十年代以來中國小說接受了西方模式而散文卻承襲了明清筆記傳統，於是他也有意以散文筆法為小說——這兩個反省和選擇，便是賈平凹“尋根”的背景，也是《商州初錄》的背景。

《商州初錄》由引言及十三個既似散文又像小說也可以說是采風筆記的短篇組成。其中《引言》述作者大寫商州之用心立意，《黑龍江》是初入商州的遊記，《莽嶺一條溝》、《桃沖》、《龍駒寨》、《棣花》、《白浪街》諸篇均從容鋪開某鄉某鎮的地理風貌民俗野趣，間或夾入人情奇事，合成一種古樸淳厚的氣氛，是《初錄》中最佳的幾篇，令人想到周作人的《烏蓬船》或郁達夫的《浙西遊記》。其餘各篇則偏重寫人寫事，《一對情人》、《石頭溝裏一位退伍軍人》、《屠夫劉川海》的反禮教內涵並沒超越二十年代“鄉土派”與沈從文《蕭蕭》的水準，《劉家兄弟》以傳奇形式表達一種善惡觀，《小白菜》、《一對恩愛夫妻》則又寫了兩個現實社會悲劇。寫人情最出色的，當屬《摸魚捉鱉的人》，儘管其間“我”的文人腔感慨顯得多餘，而某些細節也似曾相識。

比方說八十年代初的中國文壇像個新興（或復興）的都市，滿街舞廳咖啡座酒家迪斯科爭奇鬥艷，其間卻也有家青年人新開的茶館——大眾或許一時還不注意，細心人卻立刻從中感受到那一份沉靜從容，那一股清淡雋秀。說《商州初錄》有意無意間開闢了“尋根”之路並不為過，這種開闢工作主要表現在二個方面：其一，《初錄》提醒“文革”後的青年不要一味陷在“我不相信”的憤怒反叛頹放傷感的情緒之中，而應回頭看看樸

素平實的民間，也回頭看看沉靜中和的文化傳統；其二，《初錄》也提醒當代文學的“先鋒派”（大都是青年作家），不要一味只沿着“五四”以來的小說模式西方化的方向去“探索”，不要一味只學步卡夫卡、福克納的奇技異彩，還應回過頭重新審視從《世說新語》到明清筆記再到三十年代散文的脈絡線索，在語言和文體的意義上重新注意漢文學傳統的魅力。

《莽嶺一條溝》大致可代表《商州初錄》的基本傾向。開篇先從容展開地理風貌，寫溝裏如何山深林茂，嶺隔洛南丹鳳兩縣，水分黃河長江兩域，然後敘述和欣賞溝裏人的“生態”——十六個人家如何聯姻一派友愛和平，如何靠山吃山廣種薄收自給自足，如何善良好客免費為路人提供草鞋茶水，如何自有一套文明和人道的秩序，如抬路人出山“……抬者行走如飛，躺者便騰雲駕霧。你不要覺得讓人抬着太殘酷了，而他們從溝裏往外交售肥豬，也總是以此為工具。”作品後半部慢慢引出一個足以體現“溝裏文化”的神醫老漢的傳奇：老漢醫術高明，向為山民造福，卻也引來惡狼求醫，半是害怕半是同情，老漢竟為一老狼施術。一月之後，狼叨來一堆孩童脖頸飾物回報老漢看病之恩，老漢痛疚自己的罪惡，瘋跑跳崖而死。溝裏人三月後追殺那狼，以狼油點燈祭神醫老漢……這個有點“魔幻現實主義色彩”的傳奇，不妨視為“莽嶺一條溝文化”的戲劇性總結：你看，這裏的狼也有牠的仁義，人當然更有良心。總而言之，與動亂喧鬧現實相隔絕的山溝裏，仍有着淳厚悠然的文明存在。（更進一步的潛台詞是：和這樣淳厚悠然的文化相比，溝外那些動亂和喧鬧，又有多少意義呢？）

同一個山溝（或山寨山莊山村），韓少功王安憶鄭義會痛感其愚昧、封閉、“超穩定”，阿城會在其間得到“士”的頓悟超脫，鄭萬隆會歌頌其粗獷原始有野性，可賈平凹卻在其間感受到善良、純樸的鄉情和仁義、健朗的儒風。在正面的意義上發掘鄉情與儒風之間的聯繫，這確是賈平凹“尋根”的一個特點，不過他嘆儒風卻未深涉“士”如何自處的課題（他不像周作人朱自清那樣從文人角度談儒談道，文人在作品裏如成主角則更像法國小說《紅與黑》中的主人公于連·索黑爾而全無士大夫氣，如《浮躁》中的金狗）；他讚鄉情卻也不是真正農夫立場，在鄉間他其實擁有秀才式的文化優越感，〔註5〕進城後才更熱愛據說是刨地耕土都可能掘到秦磚漢瓦的中原土地。所以賈平凹的“尋根”，主要不是尋給農人看的。其讀者背景，應是處在浮躁動亂中的都市人。當然，若以“莽嶺一條溝文化”來救“文革”後的中國，猶如靠板蘭根沖劑解急性肝炎之危一般，藥性雖平和深遠臨床效果卻難見效。整個商州系列中（《初錄》獲好評後，又有《商州又

錄》、《商州》、《商州世事》等），帶儒風的鄉情一直貫穿其間，但那些篇什均無明顯超越《初錄》之處。《初錄》好在理念較虛，淡化在山風野景之中，所以尚有回味。後來賈平凹在《人極》、《天狗》等作品中將儒風鄉情具體化為現實人物行為，客觀上反而暴露了儒風鄉情的“迂”和“偽”的一面（這是將美麗的“根”掘出來放在陽光下曝曬後的必然結果）。賈平凹不是一個理性力量很強的作家，《初錄》以後他似乎一直在“尋根”，但數量很多（甚至得獎好評也很多）的創作卻並未使他的“尋根”更深入一步。1984年後他接連發表了《雞窩窩人家》、《小月前本》、《臘月、正月》三個寫農村經濟改革的中篇並接連贏得掌聲，但由於對“農民改革家”的概念化處理和對農村社會圖景的政治化（政策化）理解，作品的藝術純度反不如《初錄》。賈平凹後來又寫了《天狗》、《黑氏》和長篇《浮躁》。其中《天狗》的道德內涵最值得玩味：憨厚耿直的天狗暗戀師娘，待師父殘廢師娘真的“招夫養夫”後，天狗反而不再親近師娘，後來客觀上導致了師父的死亡……這篇後來為三毛激賞的作品，頗顯示了賈平凹身上一種獨特的“土氣”（人們不一定欣賞這種氣質，但毫無疑問，很少有別的當代中國青年作家真正具備這種氣質）。《黑氏》與《天狗》正好相反，似乎有點受張賢亮等人的性文學的影響。賈平凹突然用了佛洛伊德式的心理學目光來匆忙地打量一直在他筆下生活着的善良不幸的農村婦女。我曾經在想，如果賈平凹能將他投入在《天狗》中的道德熱忱和他放在《黑氏》裏的心理學興趣融合起來，該產生怎樣的效果？後來在《浮躁》裏，我們可以看到這一種融合的努力。賈平凹自稱《浮躁》是他同類作品的最後一篇，事實上所有以前出現過的人物、場景、畫面乃至細節都一起出現了。這個長篇在大陸受到過政治上的批評，因為其間描寫了當年打游擊的共產黨地方武裝領導幾十年後如何各霸一方欺壓民眾，大搞官僚特權；同時《浮躁》也得到評論界的謚美，並在美國獲獎。人們稱讚作品畫面廣闊，既寫鄉民發家自救，也寫土幹部欺侮民女；既有經濟變革中買空賣空中的爆發戶，也有“文物”般古樸的船夫和尚寡婦野漢……其實這個長篇本身也正體現了作家創作心態的“浮躁”：以上竄下跳的“于連”式的知青視角，同時只憑藉“莽嶺一條溝”的善惡觀，又試圖解釋描畫整個當前中國城鄉的複雜動蕩現實，作品中的氣氛便和被解釋的現實一樣“浮躁”了。直到幾年後的《廢都》，賈平凹才真正洗脫了“五四書生腔”，把從梁啟超以來負載沉重的現當代小說往“閒書”傳統的方向“倒退”了一下。這一“倒退”不無積極意義，《廢都》裏的城市，及各色人等，也都浮躁。但作者的敘說，卻很平實自然。這種若無其事地敘說奇事的筆法，當然來自《金瓶梅》，有些細節更“偷步”得過於

明顯。但無論如何，從《商州初錄》到《廢都》，賈平凹要在小說中一洗五四書生腔的努力是很值得注意的。

我一直認為，賈平凹“尋根”，其文體意義大於其思想意義。早在1982年發表的《文物》等作品裡，他就顯示了超越（或至少是大異其趣於）同時代人的清澀平和的文筆品味。《初錄》則將這種遠承明清筆記近襲知堂廢名的筆趣情致進一步文體化格式化了。雖然當時的文學界領導正忙於清除污染下邊青年人則急於借用種種西方現代派技巧來渲洩憤怒失望情緒，一時並未特別留意《商州初錄》的悠然出現，但一些真正有心於文體、文字探索且不滿於傷了漢語的風骨只學得海明威、福克納的翻譯腔的作家，很快就發現並發展了賈平凹文體實驗的影響。1984年秋在杭州會議上阿城津津樂道談論《商州初錄》的原因，便是因為這一種筆記文體可能有糾正當代漢語文學的“翻譯腔”傾向。倘若沒有阿城的“三王”，《商州初錄》在當代文學史上也不會像現在這麼重要。阿城當時感興趣的，自然一是對文化傳統的重新觀照，二是文體、語言的“復古”實驗。不過在後者他是沿着賈平凹的方向繼續跨步，在前者他們雖然做同一件事，卻走了不同的路徑。

阿城的文筆比賈平凹更瘦，更拙，更質白淡泊，也更精緻用力。同樣寫悲憤，平凹是白描：“大來臉色暗下來，不說話了，開始合上眼睛抽煙，抬起頭來的時候，眼裏噙着淚水。”〔註6〕阿城則進一步製成版畫：“蕭疙瘩不看支書，臉一會兒大了，一會小了，額頭滲出寒光，那光沿着鼻樑漫開，眉頭急急一顫，眼角抖起來，慢慢有一滴亮。”〔註7〕同樣寫情愛，平凹是全不着色：“她低着頭，小伙背着身，似乎漫不經心地看別的地方，但嘴在一張一合說着，我叫她一聲，她慌手慌腳起來，將那包鞋的包兒放在地上，站起來拉我往人窩走。我回頭看，那小伙子已拾了鞋，塞在懷裏。”〔註8〕而阿城則每每於調侃中留空白：“又想一想來娣，覺得太胖，量一量自己的手腳，有些慚愧，於是慢慢數數兒，漸漸睡着。”〔註9〕如《姚沖》、《黑龍江》般從容舒展的寫景，在阿城筆下是很少的。像“把笑容硬在臉上”、“喝得滿屋喉嚨響”之類的刻意考究的句子，在賈平凹那裏也難尋找。乍一看，在文體上，平凹擅寫散文，阿城長於講“故事”。但實際上平凹的散文裏頗多傳奇故事，只是奇事淡寫而已，淡寫中有一種韻味貫穿始終；而阿城的故事則多述俗人事，如何“吃”，如何磨刀，如何吸煙搔癢等（奇人異事只在高潮處偶現），事雖細碎，講得卻有板眼，不慌不忙，有聲有色，可謂“俗事奇說”，整個敘

述過程皆充滿張力。所以同樣有意以傳統筆趣來一洗五四小說語言，平凹近於文人寫野史小品，阿城更像民間的說書藝人。從語言、文體追求看，小品筆記，再清再淡也講究色調韻味，如龍井，有流動着的微碧微澀；而阿城說書，卻是節拍頓挫，一字一斧，如砍削一塊質地粗糙的樹樁。

但精彩的是（當代中國文學常不乏這樣的精彩），有文人視角的筆記小品出於鄉村才子賈平凹之手，作民間說書狀的阿城，卻有着典型的“土”的家庭文化背景。著名電影評論家鍾惦棐在1957年成為“右派”以後，其子鍾阿城也受連累進入社會底層。文革前後，在北京在雲南，阿城吃盡千辛萬苦恐怕真的“甚麼事也幹過”。這些事雖不是以“土”的身份幹的，卻始終被自身“土”的目光所注視着。同樣以重新認識文化傳統來尋根的阿城與賈平凹，最大差異就在於，後者是從農村風土人情角度來關心中國文化傳統的現實命運，而前者則是從“土”於亂世如何自處的角度，來考察“動亂”（何止“文革”？）與中國文化的關係問題。如果說當代青年小說有城裏人下鄉和鄉下人進城兩大基本傾向，我以為賈平凹“尋根”，當是鄉下人進城後重新看鄉村（莫言亦然，這個傳統可上溯至沈從文），而阿城骨子裏卻和韓少功他們一樣是城裏人下鄉。不過一般知青作家多是“學生下鄉”，而阿城有點“土”泊江湖的味道。

不妨看看阿城小說內在結構中“土”的位置。在賈平凹《商州初錄》裏都有個時隱時現的“我”，除了“我”在每篇所碰到所描繪的一、二個主人公外，其要鄉民被稱為“他們”——“我”似乎自外於“他們”，“我”也好像不在邪惡動亂力量的危害之下。阿城的《棋王》、《樹王》和《孩子王》裏，也均有一個知青“我”，每篇必有一、二個“異人”與“我”對話、交流和溝通，其他人（主要是知青）則被稱為“大家”——顯示了“我”與“大家”的認同，“我”和“大家”一樣面對動亂。我們可以將“異人”和“我”（“大家”）和色彩雖淡卻無處不在的動亂現實三者之間的三角關係，看作是阿城小說不變的內在結構模式，這其間，共同面對動亂現實的“我”和“異人”之間的文化交流總是小說的核心所在。交流方式包括“我”聽“異人”表白（王一生談棋，蕭疙瘩磨刀，王福作文）和“我”看“異人”行動（王一生“吃”與下棋，蕭疙瘩護樹，王七桶教子）。交流雙方，一方總是極聰明極有文化極懂世道人情也已學會在亂世中克制忍耐的知識青年，另一方總是貌醜體壯木訥笨拙行為古怪卻總有“異能”的山野之人（棋呆子雖是知青，行動也似江湖流浪漢而無學生腔），一精一呆大智與若愚反差強烈。精彩的是，交流結果卻不是前者（文化人）給後者（山野之人）以啟蒙，而每每是後者啟迪前

者，前者在後者身上找到自己的文化追求和精神價值。“我”面對動亂（革命？）雖已極清醒極冷靜已不再輕易抱怨傷感，但仍無法擺脫內心的焦灼和困惑。困惑中我驚訝地發現，山野異人的古怪笨拙行為，倒反而更能抵抗動亂甚至解脫苦難，這時的“我”，其實正體現了“士”的現實處境，而“奇人異事”實際代表了“士”的文化思考和精神希望。“士”的現實處境是甚麼？看看“我”和其他知青的行為吧——“爭得（下鄉）這個信任和權利，歡喜是不用說的，更重要的是，每月二十幾元，一個人如何用得完？”打草蛇待客，連醬油都缺少，大家卻吃得津津有味，“剛入嘴嚼，紛紛嚷鮮”；知青“腳卵”低聲下氣走後門成功，其他人並不氣憤，反而為之高興，表示佩服……張賢亮也曾表達過中國知識份子在六十年代挨耳光喝北風後的甜蜜幸福感，但因語言技巧上缺乏間離效果，招來很多正義的批評。阿城妙在他能不動聲色地戲謔調侃，既寫出知識份子於亂世的無可奈何的苟且狀態，又表達了他對動亂中國的比較深層次的焦灼困惑——這種焦灼困惑的表達，不是通過“我”的牢騷感嘆，而是通過“我”所感興趣的奇人異事。“士”的困惑與思考，說到底就是看偽革命最終要“亂”甚麼東西，“亂”到甚麼程度。只有回答以上問題，才可能找到解釋並抗衡動亂的力量。其實“文革”後的大多數作品，都企圖回答上述課題，從維熙等人認為“文革”亂了黨的正確的方針路線，張抗抗等人覺得“文革”亂了青年一代的思想信仰，古華等人看到“文革”亂了善惡標準倫理是非，青年詩人們則發現“文革”亂了基本人權，亂了中國民主化西方化的進程……在我看來，阿城小說的獨特意義就在於他關心了“文革”（何止“文革”）動亂對中國文化的傷害程度，以及這種文化力量對動亂的本能抵抗。在《棋王》裏，動亂的涵義不僅是民眾被迫遷徙城裏娃娃鄉下受苦，動亂更威脅着人的文化性格，“我”、“腳卵”和“大家”均在生存中面臨人格危機，好像惟有棋呆子不無道家色彩的“無為無不為”姿態才能獨立處世（初稿結尾更悲觀，連王一生最後也應召入地區棋隊）；在《樹王》裏，那棵被蕭疙瘩拼命護衛而被紅衛兵李立砍倒的參天大樹，不僅代表環境生態受破壞，更從天人合一角度象徵動亂已傷及民族文化的自然生態；《孩子王》裏王福抄字典的行動，則似乎發出了一個與激進的五四主張（為救中國而改造漢字）正好相反的宣言：只要有漢字在，中國就不會亡。史無前例的“文革”可以亂政治、亂教育、亂經濟、亂道德，但亂不了中國文化最樸素的根基——這豈不就是“三王”中“士”的精神依歸嗎？這豈不就是阿城有意無意所尋的“根”嗎？

嚴格說來，阿城小說是觀念的產物，是文化之夢的產物。文字功力加藝術控制感加

鄉土素材，使“夢”變得像真的一樣。其實奇人異事不是“士”在鄉間碰到而是“士”太想看到——就像“三王”不是海外華人偶然叫好而是他們自己正想看到一樣。八十年代中期不少評論家激賞阿城，多稱道其小說中的道家氣味，欣賞（也有指責）王一生如何處亂世卻獨善其身。但“我”在《樹王》中的憤怒旁觀，何止是“獨善其身”？在《孩子王》中的知青教師“我”寧可丟飯碗也要教學生懂得漢字的純潔，這種以捍衛漢文字（漢文化的形式與精神）來抗衡動亂的態度，簡直有點像勇猛的儒將。這也可以見出中國的讀書人，身上其實都有些“儒氣”——甚至飄然虛無如阿城如王一生，亦不例外。

賈平凹和阿城，是1985年“尋根文學”的最初發動者，雖然平凹比較關注傳統儒家倫理——心理觀念的現實命運，阿城更想探究社會動亂與包括道家在內的整個漢文化自然生態的關係，但他們依賴、尋求和拯救傳統精神文化支柱的出發點是相通的。所以簡而言之，他們是想“尋中國文化之根”。

但賈平凹和阿城所嘗試的這一種“尋文化之根”的文學當時並未成為八十年代尋根文學之主流。影響最大的尋根作品稍後出自於韓少功、王安憶、鄭義、莫言、張承志、鄭萬隆等作家之手。《爸爸爸》、《女女女》、《小鮑莊》是在挖掘社會動亂在傳統文化心理及民族素質上的深層根源。賈平凹和阿城有着超越“五四”的某種傾向（在文體語言上，也在文學與國家的關係上），但1985年“尋根文學”之主要傾向卻仍然沿着“五四”的方向發展的，仍是感時憂民批判社會並關心“國民性”問題。而莫言、張承志的創作，則傾向於在城市異化現代文明膨脹面前尋鄉土道德之根以解脫精神價值危機，這時的“根”，可以說是被理想化（甚至西洋化，拉美化）的家鄉地域文化，也可以是包含性心理因素的草原情結母愛意象甚至異族宗教或其他種種山水圖騰……“尋道德之根”的目的，實在是想救當前中華之病患。

在整個尋根文學中，上述第二類尋革命病根的作品當時聲勢最大，第三類解救道德危機的創作，牽涉作家最多。而賈平凹、阿城所實踐的“文化再認識”的尋根，起步最早，影響深遠，但學步者甚少。

註釋

- 〔註1〕：李陀：《一九八五年》，《今天》，香港牛津出版社，1993年，第3期。
- 〔註2〕：見戴平的專訪《賈平凹近作在大陸被刪》；香港《明報》1993年12月5日。
- 〔註3〕：劉建華：《賈平凹小說散論》；《當代作家評論》，1985年第1期。
- 〔註4〕：王若水是在1988年出席在安徽召開的全國文藝理論研究會第四次年會時作上述發言的。這次會議的中心論題是“現實主義與中國文學”。
- 〔註5〕：有一個例子頗能說明賈平凹在鄉里所能感受到的文化心理優越感。據孫見喜《賈平凹其人》記述，平凹十六、七歲時被母催逼成婚，平凹不從，氣極時“用石墨將一句李白詩刻到山牆上，道是‘天生我材必有用’。至今，這字仍殘留在那裏，每有賓客或上頭人到棗花，村人皆攜其觀賞，盡述作家昔日風流。”（載西安《文學家》，1986年第1期，頁22）
- 〔註6〕：《商州初錄·一對恩愛夫妻》，《鍾山》，1983年第5期。
- 〔註7〕：《樹王》，《中國作家》，1985年第1期。
- 〔註8〕：《商州初錄·屠夫劉川海》，《鍾山》，1983年第5期。
- 〔註9〕：《孩子王》，《人民文學》，1985年第2期。