

贾平凹长篇小说《极花》

贾平凹的新作《极花》，带着众多期待出场，却在题材和写法上让读者大感意外。小说开篇写道：“那个傍晚，在窑壁上刻下第一百七十八条道儿，乌鸦叽里哇啦往下拉屎，顺子爹死了，我就认识了老爷爷。”相识起自死亡，时间的焦虑，则来自丧失自由的恐慌与绝望的等待。小说《带灯》，贾平凹试图进入乡村女干部的精神世界，《极花》中限制性叙事视角再次使用，贾平凹要从一个被拐卖女孩胡蝶的眼睛看世界了。女孩学历不高，但有审美追求，有时也软弱虚荣。但《极花》并不是贾平凹顺着《带灯》走下去的，“批判拐卖妇女”的现实主义“回归之作”，而是以此为契机，考量中国当下现实言说的限度与可能性的“新探索之作”。《秦腔》后，乡土的衰败，几乎成了贾平凹的心结。他关心乡土伦理与传统的消亡，关心留守儿童和老人，担心土地污染和自然环境的伤害，而《极花》中，“最后的乡土”和“最后的光棍”，及那些光棍问题所诞生的新时代“买卖婚姻”，成了他最新的思考点。他的痛惜和批判，都是针对乡土的，也超越了乡土的限制。

有关拐卖的故事，上世纪90年代以来的中国文艺中并不鲜见，如李杨的电影《盲山》。但这个题材在展现人道主义悲悯与现实批判之余，似乎很难在更高哲学意蕴上，担当更宏大深远的主题。而《古炉》中试图塑造乡土美学历史隐喻的贾平凹，在现实面前却一再谦和地放低身段，甚至不惜在小说中，放弃隐含作者的俯视性态度，沉浸在人物自己的逻辑所带来的更真实的世界。《极花》中贾平凹的第一人称“低姿态叙事”，避免了余华《第七天》的失败。余华的失败在于，他对现实的愤怒，往往在缺乏现实提炼能力和介人性体验的情况下，变成某种对自我丧失现实感的焦虑。这种焦虑会导他格外重视现实的“景观呈现”，而这种做法，对真正的现实主义小说来说，往往存在致命缺陷。他丧失了审美距离，完全沉溺于“内在于时代现实”的自我焦虑。

毋庸讳言，当代作家普遍面临现实感匮乏的恐慌。除了作家才华的衰退外，这还与作家生存状态、思想情感有关。而文学去政治化和去历史化的恶果，导致“纯文学之路”的尽头，出现大规模现实问题反弹。很多在“现实限制”中长大的作家，已丧失了现实敏感性、展现现实的技巧和进入情感共细部的能力，现代作家有时依赖成名前的生活体验，一旦成为著名作家，过着离群索居、舒适封闭的生活，会消磨掉作家的生活质感。贾平凹偏不信这个邪，他执著地深入中国现实。不同作家处理现实问题也是“各有神通”。如阎连科的极恶寓言，苏童的温婉细腻，格非的感伤和欲言又止的沧桑，余华中年变法的愤怒犀利，马原的朴素诚恳，王安忆对海上历史传统的回归等。但问题在于，如何处理现实秩序批判与内在史诗性诉求之

贾平凹近年来创作状态颇佳。自2000年的《怀念狼》以来，他推出了一系列长篇小说，大多以商州故乡为背景，又每有新意生发，如《秦腔》《高兴》《古炉》《带灯》《老生》等，描述陕南古今，叙说乡土人生，细呈现代文明转型时期的乡村困境与乡土文明的式微，被誉为乡土文明之碑、百年中国史录等，贾平凹也因此获得很大声誉。细观贾平凹新世纪以来的长篇小说，显然是宏大的历史时代书写与精微的人物雕塑穿插而行的，在论者专注于贾平凹对百年中国甚至是更古老的中国历史的书写时，贾平凹却将墨力漫向底层人物，推出一部新作《极花》。

谎花的极花梦

极花是什么？是那种冬天是小虫子，夏天又变成草的植物吗？是那种被称作虫草的名贵药材吗？极花除了服用还能做什么？或者说，它还有什么特殊的寓意？在《极花》中，贾平凹不断地思索着，他站在现代文明转型时代的乡土上，向城市提出现实之问，然而，无人应答。乡村的困境、文明的消亡，都萦绕在他的心头。于是，贾平凹开始写作，这或许是他寻找未来的方法。

《极花》的故事发生在大西北一个叫圪梁村的小山村，这里是当下中国最偏僻的乡村之一。与当前中国疾速发展的城镇相比，这里堪称前现代社会，贫穷至极，连白面蒸馍都吃不上，更有许多原始的信仰和风俗，最重要的一个讲是窑前不能栽木桩，木桩就预示着这户人家将不会再有女人。之所以有这样的说法，主要是因为这里的男人已经没有办法娶到老婆，他们对此惧怕至极，为了延续香火不择手段，《极花》的主人公胡蝶就是被人贩子卖到了这里。

胡蝶是贾平凹经唐宛儿、西夏、白雪、带灯后又一个丰盈灵动的女性。贾平凹对蝴蝶这个意象情有独钟，《废都》中的庄之蝶取名于庄周梦蝶，后来的《高老头》《老生》等作品中均有蝴蝶意象出现，《极花》中的这个女孩直接取名胡蝶。胡蝶年纪很轻，美丽聪颖，上学时作文被老师当范文在课堂上给同学们念过，但为了照顾弟弟上学就辍学了，后来随捡破烂的母亲进城，胡蝶一心想做个城里人，而且她的长相气质都很像城市人，连房东老伯都不忍赞叹：胡蝶天生该城市人！但胡蝶在第一次找工作时就被人拐卖给圪梁村的黑亮，后被强暴生子。她做了妈妈后被解救回城，

“异托邦”反思下的现实言说限度

□房伟

间的矛盾。有的作家偏于现实批判，有的则长于文化与历史建构，如何摆脱二元对立思维模式，既保持现实问题写作的鲜活经验性，又能体现文学性的审美提升与超越，创造出汉语小说独特的现实书写形态，也深刻地反映出全球化今天，中国现实问题的独特症结，也就成了目前的创作难点。就此而言，《极花》的努力值得关注。

这还是一个老话题，即“中国经验”特殊性问题。从小说创作角度来看，对地方性经验的强调，表现在新世纪以来《繁花》《天香》《古炉》等众多作品。而伴随着特殊性的，还有将中国经验上升到人类普世经验的努力。这也许能解释诸多先锋作家在新世纪回归现实主义的神秘心态，《活着之上》《带灯》《春尽江南》，包括马原的《红尘》等，都表现出强烈现实关注。这也表明中国的现代性体验，无论存在多少杂糅变异，冲突与抵牾，多少不稳定、不成熟因素，这样一个现代大国，文化传统古国，走向世界的努力，正在成为世界不得不正视的文化坐标。而一个后发现代民族国家，当革命资源退到幕后，在后革命、后现代等诸多命题缠绕之下，现实经验又表现出光怪陆离的特征。各种不同的生产和生活方式，从属于交叠的社会、政治和行政结构，形成恩斯特·布洛赫所说的“共时的非同时性”的情况。中国的特殊性还在于，这些杂糅交叠的“共时的非同时性”不但发生在充满现代与后现代代表的都市，也存在于偏远的乡土，那些处于这种特殊关系网络之中的乡土，也就不再是原来意义的乡土了，而成为某种“异托邦”性质的乡土。福柯在创制“异托邦”词汇时，指的是现代社会内部日常生活中，那些被忽略的特定场域，潜伏着的被忽略的区隔，潜藏着的真乌托邦色彩的异常因素，如大都市的墓地。这里借用这个词汇，是指当下全球化文化现实中，作为文化概念整体的现代中国，乡土作为曾和城市对立的概念，已消失掉了它的原始意义，而变成某种现实关系网络中的“特殊地域点”，一个“乡土气”的异托邦。它充满各种文化交锋和杂糅，它是恶的，也是善的，它是真实场所被“有效实现了乡土象征性”的存在之所，具神话和真实双重属性，既有乡土审美象征意味，又表现为与通常乡土想象截然不同的“新乡土”生存真相。它既是真实的，又是文化抽象意味的。它的存在不是城市与乡土二元对立的神话预设格局，蕴含乡土道德理想人格，而是一个空间关系网中被考察的特定场域。例如，《极花》的圪梁村，受到商品

经济影响，除了外出打工外，种植血葱的生意也使立春、腊八逐渐致富。然而，婚丧嫁娶的民俗仪式，超越法律的内部宗法关系，剪纸娘子，接生婆的土法接生，童子尿的土法医术，妇女的癌症与巫术，却始终是乡土乌托邦气质的元素。

具体到《极花》，“胡蝶”非“蝴蝶”，这个有些虚荣的小镇女孩，只是一个城市文明的“赝品”，她怀揣着城市生活的梦想，却被骗到偏远的“圪梁村”。这里的乡土世界，不再是抒情乌托邦，而是福柯意义上的“异托邦”。在中国大文化时空内，落后、贫苦，甚至蛮荒的“圪梁村”，不能逃脱现代化中国时空，却又表现出惊人的异质性。这里乡土的衰败和乡土的延续并存，拐卖人口屡见不鲜，性关系表面保守，实则混乱。大量外出打工者削弱了农村的生机，血葱等新经济作物，也导致留守乡土农民的心灵变异。频繁的地震天灾，在惩罚着人类，古老接生术与剪纸艺术，诸多婚嫁娶日常习俗，还保留淳朴的样貌。这个小小村不是纯粹抽象的“极恶之地”，也不再是贾平凹《古炉》中的“文化乌托邦”，而是更真实存在的“异托邦”。

由此，胡蝶被拐卖的生活，就成了现代文明进入乡土的另一种线索或者说隐喻，即现代性被现实乡土改造。这种改造，既有被动成分，也有主动情感诱因。胡蝶习惯了小村的生活方式，更以小村的喜怒哀乐为自我的情感方式。蝴蝶最初的动力来自逃离，她每过一天，就在墙上刻上一道。她曾数次逃离黑亮一家的控制，她甚至遭到一群男人的凌辱。但最后她竟主动和黑亮做爱，甚至离不开他了。当然，这绝不是一个“斯德哥尔摩综合症”式人性扭曲的故事，而有更深的文化寄寓和情感关怀。在贾平凹看来，拐卖妇女事件，已成为网状关系社会结构中，思考新乡土异托邦的契机。当胡蝶被解救回城里后，她才更深刻地发现了这个真相。这并不简单是对立，而是一种深刻的等级关系，乡土已无法和城市文明对立，而是成为现代文明的偏远“异托邦”。贾平凹在《秦腔》里从历史性维度，讲述乡土的衰败，而《极花》中，他更表达了对当下乡土真实文化处境的悲悯与愤怒。所谓“极花”正如血葱一般，是以乡土精华成就城市的壮阳品和生产资料。甚至我们还可以进一步说，这个拐卖的故事，贾平凹的目的不仅在于探讨人性丑恶，更在于讨论“最后的乡土”上“最后的农人”，如何在当下无所不在的现代性中生存下去的故事。这里包含耻辱和反抗，也包含最沉重的绝望。当最后的乡土成为真正的异托邦，所

有救赎的理想和文化融合的乐观，都变成虚幻的梦想。小说结尾，胡蝶伫立在村口，故事有了开放式结局，原来不过是一场梦罢了。梦是苦涩的，梦中胡蝶变成了纸片人，飞贴在了窑洞墙壁上。

《极花》的女性形象也值得关注。麻婶、訾米、胡蝶，这些被侮辱和损害的被拐卖妇女，形成小说另一叙事潜在层面。她们很多是城里人，有文化，但在乡土的规训下，已变得和泥土无异。“訾”在词源上有渴求、估量的意思，也等同于“嗟叹声”，但更有狂放恣意的意思。訾米的形象令人深思，她在地震时对立春、腊八兄弟两人的感情令人动容。这个兄弟共妻的、违反人伦的故事，在贾平凹悲悯的笔下，却有了相濡以沫的深情。我们习惯了乡土“被女性化”的想象，乡村打工女性，往往成为城市凌辱对象，而贾平凹的故事里，这种关系被颠倒了，胡蝶这“半个城里人”，最后却变成了地道的女农民。某种角度上来说，《极花》的世界，是对《古炉》和《秦腔》的反思，贾平凹似乎在重新寻找进入现实的勇气和力量。胡蝶被拐卖的人生体验，也可以算是一个在哲学上进入异托邦的过程，从最初的排斥，愤怒，反抗，到麻木，听天由命到积极的融入。贾平凹那些描述悲惨的段落，丝毫没有回避异托邦野蛮而不人道的人性摧残。胡蝶逃走被抓获，在大雨中被凌辱的小节，尤见贾平凹细密准确、又犀利无比的小说能力，但作家的目光不仅于此。贾平凹试图重新探讨农村和城市的关系。这也能看做中国现代化的某种隐喻，究竟是传统文化被现代改造？还是现代性被乡土所改造？或者说，是两者结合出来的，既不是龙种也不是跳蚤的“怪胎”？

当然，对《极花》我们也有诸多不满足，比如，尽管贾平凹不断恢复现实主义真实性，但强扭的叙事风格，读来总感觉不够自然流畅，少了《古炉》如水墨画般舒卷自如、又浓淡相宜的语言美。另外，限制性叙事也会出现问题，就是对真实性的过分追求，有时会拉低整个作品的内在精神高度，人性恶与善的复杂关系，小说处理得也有些前后不一致，转变突兀生硬。而叙事问题背后，是更深层的作家对当下中国问题的困惑。不平衡的地域和文化差距，使中国经验出现不可回避的断裂性。是在中国故事中寻找异托邦，还是为更普世，但显得单调的社会价值鼓吹，是很多作家不可回避的大问题。贾平凹不断调整自己和启蒙之间的审美距离。我们曾诟病《秦腔》过于浓重的乡土情怀和乌托邦情绪，《极花》里，我们却看到贾

平凹真诚的反省和掘进。随着全球化发展与资本游动，似乎没有一个地区是封闭自足的“他者”，从贫困的非洲矿井，到资本食物链中端的中国世界工厂，再到欧美发达国家的工业产品，世界已使我们深深地加强了内在联系。然而，麦克卢汉呼唤的电子新媒介时代的全球大同并没有到来。麦克卢汉曾不无忧虑地指出，当人们处于媒介空前发达的时代，有可能重新回到“鼓声相闻”的部落时代。也就是说，全球化下阳光无死角的看法有些盲目乐观。异托邦的存在，始终都会在不同寻常的景观中，展现出不同寻常的狰狞与不同寻常的魅力。小说后记，贾平凹不断地追问着内心困惑：“为什么当代作家写恶写到极致，写善却不能写到极致？似乎正流行一种用笔很狠的，很极端的叙述，这可能更符合这个时代阅读吧，但我不行。”而贾平凹对当代水墨画的感悟，可看作是对《古炉》式水墨写作的深入反思，如何“在群体性、积累性的理想过程中建构个体的自我？”如何将个体自我变成文化人格的自我？文化史诗的善与美的升华，正在与现实批判的真实性诉求之间，寻找新的对接方式。

《极花》是什么？“极花”又是什么呢？是冬死夏开花的小虫子？是沉重现实之上极动人的理想？还是复杂现实经过百般煎熬后的自我蜕变？对异托邦无法理解的焦虑一直存在，表面上牧歌与炊烟飘荡的小山村，并不是真正的田园。但是，在沈从文笔下，丑陋也是美丽的哀愁，作家给了我们沧桑的命运底色，及抒情的基本情调。所有人性的丑陋狰狞，都化为生死爱恨的博弈与生命的悸动，隐含着作家希腊小庙式的温暖理想。愚昧丑陋并未对乡土造成逻辑伤害，反而在真实性上弥补了叙事不足，形成了不同于一般启蒙叙事的价值呈现。而贾平凹从《秦腔》后，始终在乡土诗与现实批判的两极不断震荡，如《带灯》《高兴》《极花》都是探讨中国当下现实的作品，而《秦腔》与《古炉》则带有乡土史诗的文化审美诉求。令人振奋的一点在于，贾平凹试图将两种创作思路进行有效整合与提升。《极花》的意义也许就在于，当拐卖妇女的创作题材，摆脱新闻的煽情猎奇，启蒙的黑暗沉重，当那个叫胡蝶的普通女孩，抱着被拐卖后生下的儿子“兔子”，跌跌撞撞地行进在黑暗笼罩的小村，我们才得以在“人性理解与同情”的基础上，更深刻地认识到乡土问题的复杂与困境。乡土成为“空间中国”意义的异托邦，乡土的创伤与复仇，乡土的衰败与延续，乡土的野蛮与温情，都在真实而无所不在的联系中，敞开它的真实，呈现它的幻觉，镂刻它的历史，而期间的自卑与荣光，关怀与展望，连同那些迷惘，都诚恳得令人落泪。这也许是当下文坛在“非虚构”之外一条别样的现实主义道路。

最后的水墨乡土

□张晓琴

要强，先是为弟弟的婚事付出巨大代价而未果，后来又因为儿子的婚事急得几近发疯。黑亮也非常勤劳务想，而且有情有义，但也是通过买卖才完成了婚姻大事。贾平凹在小说后记中说：“拐卖是残暴的，必须打击，但在打击拐卖的一次一次行动中，重判着那些罪恶的人贩，表彰着那些英雄的公安，可还有谁理会城市夺去了农村的财富，夺去了农村的劳力，也夺去了农村的女人。谁理会窝在农村的那些男人在残山剩水中的瓜蔓上，成了一层开着的不结瓜的谎花。”其实，这里的男人都一样，他们把自己开成了谎花，却无一不做着极花的梦，他们在山上挖极花，在家里供奉极花，只有一个目的，就是拥有属于自己的幸福，但这最基本的做人的权利也成了一种不能实现的梦。他们有令人同情的一面，但却又做着伤害胡蝶等女性的帮凶。面对日渐空壳化的农村，贾平凹悲叹：“或许，他们就是中国最后的农村，或许，他们就是最后的光棍。”

中国人最后的梦咤

《极花》中黑亮和胡蝶的一段对话很耐人寻味。黑亮给胡蝶讲了一些村子里的事情后说：“别的我不给你说了，你以后就全知道。胡蝶大喊：没有以后！这里不是我待的地方！黑亮说：待在哪儿还不是中国？这时出现在书中的中国两个字更准确地说是中国的农村，尤其是那些偏僻得让城市人失去关注耐心的农村。读《极花》时正值春节，巧的是，大家正在手机上阅读一个有关上海姑娘的帖子，这位上海姑娘春节期间前往江西山区男友过年，对农村的整个环境都不适应，在上海本地论坛求助，不顾一切要离开男友回家。事件引发争议，批评上海姑娘者众多。把这个事件与《极花》结合起来，不得不接受一个事实：当前中国农村与城市的差距之大已经无法逐一描述。贾平凹说：“我关注的是城市在怎样的肥大了而农村在怎样的凋敝着，我老乡的女儿被拐卖到小地方到底怎样，那里坍塌了什么，流失了什么。”《极花》以胡蝶的视角展开叙述，触及当前中国最偏僻农村的角角落落，凋敝的山村，焦苦的生活，城乡的矛盾，人性的善恶……各种乱象在贾平凹笔下竟然变得井然有序，并最终指向无法逆转的现代文明进程。

如果仅仅把写作的重心放在拐卖女性层面，小说就难免落入我们可以想象的套路。贾平凹的与众不同处就在于，他把思索的方向指向那些窝在农村的男人。黑亮的爹非常有责任心，也很

而黑亮爹一直在刻石头，他刻男性的生殖崇拜，刻石头女人，为的就是村里男人娶到媳妇。然而，村里的女人仍然少得可怜，几个男人甚至在一起谋划要抢女人，虽然后来他们的阴谋没有得逞，但这样的描述足以让人恐惧难忘。买了胡蝶的黑亮并不那么面目可憎，小说一开始他在倒卖血葱，但因为可怜顺子爹，就停下了手中的活计，去帮顺子爹送葬，可见他是一个有同情心的人。小说中他第一次骂脏话时胡蝶以为在骂她，他却说：“我骂城市哩！现在国家发展城市哩，城市就成了个血盆大口，吸农村的钱，吸农村的物，把农村的姑娘全吸走了！”他认为胡蝶是大城市姑娘，所以以与人贩子交易时为胡蝶多掏了5000元钱，他却不知道胡蝶就是被城市吸走的农村姑娘。早在10年前贾平凹就关注这个问题了，《秦腔》中，引生得知夏风娶了白雪后开始恨夏风：既然已经走出了清风街，在省城里有事业，哪里寻不下个女人，一碗红烧肉端着吃了，还把馍馍揣走？

按照黑亮的逻辑，农村凋敝的一个重要原因就是被城市吸走的贫困，而圪梁村一些人的生与死也都与城市有关，与现代文明有关。他们挖极花和种血葱都不是自己吃，而是为了卖给城市，得到少得可怜的钱，但为此许多人丢了性命。黑亮的娘就是因为挖极花时抬头看了一眼飞机，不小心滚了梁死了。金锁的媳妇被葫芦豹蜂蜇死，这件事情发生后顺子不愿意和媳妇再上山挖极花，就执意去城市打工，他一走就是4年，没有音讯。他的媳妇跟着一个来收购虫草的男人私奔，他年老的父亲觉得自己没有看好儿媳，也服毒自杀了。顺子进城后到底发生了什么无人知晓，这让人想起《秦腔》中的清风街，人们走出清风街就不想回来了，回来的，不是出了事故用白布裹了尸首，就是缺胳膊少腿儿。不免为顺子担心。贾平凹曾借君亭之口说：“农民为什么出外，他们离乡背井，在外看人脸，替人干人家不愿干的活，常常又讨不来工钱，工伤事故还那么多，我听说有的出去还在乞讨，还在卖淫，谁爱低声下气地乞讨，谁爱自己的老婆女儿去卖淫，他们缺钱啊！”胡蝶被解救回城后，有人问她：那个男人是老光棍吗？残疾人吗？面目丑陋可憎不讲卫生吗？孩子叫兔子是因为是个兔唇吗？虽然黑亮是个年轻人，而且颇有可圈可点之处，但胡蝶没有办法解释，也不想解释，因为她遭遇了城市人对农村

的偏见，而她本来就是个农村姑娘。胡蝶在火车上听见有人模拟火车的声音在讲笑话，讲甘肃、山西、河南、陕西，而她却没有笑，她说：“在中国哪儿都一样。”

从某种程度看，《极花》就是《秦腔》的一个注脚，贾平凹说：“如今，上几辈人写过的乡土，我几十年写过的乡土，发生巨大改变，习惯了精神栖息的田园已面目全非。虽然我们还企图寻找，但无法找到，我们的一切努力也将是中国人的梦。”

以水墨而文学

自《废都》以来，贾平凹有意向古典中国致意，他的每一部长篇的后记都是小说文本的一个补充，甚至可以看作文本的一部分。他在这些后记中提到不同时期的中国传统文化作品，从明清小说到两汉品格，从灵动华丽到海风山骨，更有古老的《山海经》，而这一次，贾平凹将目光投向了宋代。《极花》后记中有两处不容忽视，一是有关文学与水墨画的说法，二是后记最后的两句诗。

贾平凹在小说后记中坦陈，《极花》是他最短的长篇小说，但却让他“喜悦了另一种的经验和丰收”。这喜悦很大程度上来自小说的水墨写法。贾平凹认为，“现在小说，有太多的写法，似乎正兴时一种用笔很狠地、很极端地叙述。这可能更合宜于这个年代的阅读吧，但我却就是不行。我一直以为我的写作与水墨画有关，以水墨而文学，文学是水墨的。”那么，“水墨文学”究竟意味着什么？贾平凹自幼就爱写字画画，喜欢水墨，他说自己文学的最初营养，一方面来自中国戏曲和水墨画的审美，一方面来自西方现代美术的意识。贾平凹的书画在文坛上也自成一家，2012年还出版过书画集《海风山骨》，识者誉其画作“不拘泥于技法，不故意做作，拙中见巧，干净利落，力求简约，注重立意，行笔不拖泥带水，直抒胸臆”。这些特点完全可用以评价《极花》一书的写法。黄土高原上的圪梁村，贫瘠的险峻，四棵白皮松，几只鸟雀，一群光棍汉，一架可怜的葫芦，孤独的胡蝶，还有一个坐在夜空下观星望天的老老爷。

当然，面对《极花》，不该拘泥于小说写法，更重要的是贾平凹对现实的关切。陈思和在论及《秦腔》时曾如是评价：“贾平凹是一个有飞翔能力的作家，但他的飞翔，绝非飞在高高的云间轻歌曼舞；而是紧紧贴近地面，呼吸着大地气息，在群体性、积累性的想过程

有时几乎在穿行沼泽泥坑，翅膀是沉重的，力量是浑然的，在近似滑翔的飞行中追求精神升华。”《极花》中又一次带来大地的气息与黄土高原上飞扬的尘土。这样方能理解贾平凹所说：“当今的水墨画要呈现今天的文化、社会和审美精神的动向，不能漠然于现实，不能躲开它。”就水墨本身的发展而言，“唐画山水，至宋始备”。宋代是中国水墨画的一个高峰时期，当时的水墨画题材广，技法亦出新，可谓名家辈出。宋代水墨不仅仅描绘山川之秀，更有文化底蕴和时代感受，通过画作表现画家的现实情怀。与画作的现实感相关的是，水墨画往往讲求寄兴，画风之高下并不局限于技法，更大程度上是画家修养性格的含蓄呈现。贾平凹如此描述水墨的本质：“水墨的本质是写意，什么是写意，通过艺术的笔触，展现艺术家长期的艺术训练和自我修养凝结而成的个人才气，这是水墨画的本质精髓。写意既不是理性的，又不是非理性的，但它是真实的，不是概念。艺术家对自己、感情、社会、政治、宗教的体验与内心的修养互相纠缠，形成不可分割的整体，成为内在灵魂的载体。西方‘自我’是原子化个体的自我，中国文化中是人格，人格理想，这个东西带有群体性和积累性。”

说起中国文化的人格理想，贾平凹想到了苏轼，认为苏轼应该最能体现中国人格理想，其诗词文赋书法绘画最能体现他的人格理想。小说后记中的两句诗都是宋诗中的名句，前一句出自苏轼，后一句出自石延年。石诗以我观物，物便著我之“乐意”，自然是一种理想境界的期望。而苏诗却是谪居儋耳时为当地酷爱读书的姜唐佐而写，也包含着希望。读罢《极花》，再读林语堂的《苏东坡传》，在自序中读到这样的句子：“元气淋漓富于生机的人总是不容易理解的。像苏东坡这样的人物，是人间不可无一难得能有二的。对