

长篇小说《秦腔》叙述手法论

THE WAY OF NARRATIVE ON THE NOVEL QINQIANG

Mo Qi (默崎); Zhang Yingfang (张英芳)

陕西师范大学文学院中国现当代文学博士)

College of Chinese Language and Literature, Shannxi Normal University, Xi'an, China)

moyida@126.com, 1269268738@qq.com

ABSTRACT

Jiapingao's novel QINQIANG is paid attention to by some experts recently because of the way of narrative. It is made up by 3 parts: primitive and life-streaming composition; the way of separated-perspective, the moving perspective, imagism; the development of narrative perspective. All these make Jia's novel more perfect and unique. The way to study the novel is to use narrative theories, cultural analysis and close reading. In a word, Jia's ways of narrative in his novel QINQIANG has been in a new highland in China.

Keywords: *Jiapingao, QINQIANG, the way of narrative*

内容提要

贾平凹的长篇小说《秦腔》在评论界引起注目的原因之一即是它的叙述手法。其特点是：原生态、生活流的铺陈呈现；散点透视的运用；意象主义的沿续；叙述视角的灵动与创新。这使其小说作为一种有意味的形式而更加圆润、成熟，逐渐形成贾氏长篇小说创作的独特风格。

关键词：贾平凹，秦腔，叙述手法

前言

自 2005 年长篇小说《秦腔》问世以来，中国内地文坛反应热烈，作家贾平凹以此于 2008 年获得中国长篇小说最高荣誉——茅盾文学奖。该小说通过对中国西部农村某地清风街近一年的生活呈现式的描写，再现了近年来中国内地农村生活的急剧变化，在对社会巨变的描摹中折射了传统文化与现代文化在中华大地的剧烈碰撞。这部作品延续了贾平凹二十多年来一贯坚持的文化批判视角，也向世人展示了贾平凹的文化心态：面对社会的激变，他心中充满矛盾，主观情感上对传统文化即将消亡的惋惜与眷念，对现代性文化到来的无奈；客观理性上对旧文化糟粕的批判，对现代化的接受。作品在保持了《废都》以来一贯的原生态、生活流、意象主义的同时，在叙述视角的转换上也具有新的开拓。这使《秦腔》的创作达到了中国长篇小说创作的新高度。

原生态、生活流的铺陈呈现

在一个文化多元、社会快速发展的时代，读者早已厌倦了作家们絮聒不止的“启蒙”教导，也不满那些虚假僵硬、过分程式化的现实主义创作。从上世纪 90 年代起，贾平凹就尝试用“蹲下”、“真诚”与读者平等地交流的方式，与读者聊天，“跟家人和亲朋好友说话，不需要任何技巧了，平平常常只是真，而在这平平常常只是真的说话的晚上，我们可以说的很久，开始的时候或许在说米面，天亮之前说话该结束了，或许已说到了二爷的那个毡帽。过后想一想怎么米面就说成了二爷的毡帽？这其中是怎样过渡和转换的？一切都是自自然然过来的呀！”⁽¹⁾正是在这种看似随意、自然的叙述中，蕴藏着作者对生活 and 生命不尽的情感，以及其对文学创作的独特的态度。如同 1993 年出版的《废都》，《秦腔》偌大的一部作品，竟然没有任何章节，而基本上是“无序而来，苍茫而去，汤汤水水而又黏黏糊糊”⁽²⁾，这使作品更易形成一种团块式结构，各种意象密切交织，以达到从形式上就能表现生活的混沌状态的程度，形成与平淡生活同构化的特点。

《秦腔》这部四十万字的长篇巨著，故事发生的时间跨度将近一年，而其中既没有中心人物，也没有严格的故事线索，仅仅是如流水帐一样记述清风街的“鸡零狗碎的泼烦日子”。⁽³⁾作家写下此书，是要给自己的老家棣花街“树起一块碑子”。⁽⁴⁾很显然，阅毕作品，我们能深切感受到作家对故乡——也是对整个中国农村——现状复杂的情感态度。面对中国农村快速巨大的发展，随之而来的是现代与传统两种文化的激烈冲撞，传统文化面临着全线溃败的危险。理智与情感的矛盾使得作家更迷茫甚至惶惑不安。作家反对简化生存难题，反对独断论思维，他不敢也不能做这场战争的裁判。在痛苦的纠缠中，作家贾平凹老老实实地用笔来呈现出清风街——这个缩小的中国农村——上生活本然的混沌、平淡中蕴藏的激烈冲突，把自己的主观评价隐藏在作品深处。正如冯有源所说：“纵观平凹自己的小说，确是隐蔽了他的倾向性和见解的。他对人生的感悟、对生活的看法，不是作者直接跳出来教，或是冒昧地打岔，他才不这样煞风景的。他总是用情节、人物，或人物的语言、行动、心理活动来表现”。⁽⁵⁾我们知道，贾平凹不是一个小说创作的“形式主义”的狂热追求者——为形式而形式，重形式而轻内容——在这里，《秦腔》以原生态的取材方式，以散点透视的手法来展现生活的复杂与浑莽，这是作家为表达自己惶惑的内心而采取的最恰当的表现形式。

正是对典型的现实主义文学叙事的颠覆，对以往有关情节、人物概念的消解，使《秦腔》的创作达到了新的高度，其内容与形式得到了较为完美的统一。然而，正如列宁所言，真理再前进一小步，就是错误。针对《秦腔》的生活流、原生态的叙事，也有一些人表示质疑，中国读者向来的阅读习惯是重情节、重人物的，而《秦腔》把这两项抽取了一大部分，这势必会影响普通读者的阅读兴趣。诚如作家所担心的“在时尚于理念写作的今天，时尚于家族史诗写作的今天，我把浓茶倒在宜兴瓷碗里会不会被人看作清水呢？穿一件土布袄去吃宴席会不会被耻笑为贫穷呢？”(6)大量的生活细节的罗列、点染，而没有一个贯穿的情节主线，有时也会很容易滑到生涩枯燥的境地。贾平凹经过了几十年的艰难探索，经历了对社会生活的表现——再现——呈现的三个层面的转变，终于成功地找到了一双与其内容相得益彰的小说形式。在对社会生活的原生态的不动声色的呈现之中，以生活流的记录，表现作家自己对丰富、复杂的社会生活的言说。

散点透视、移步换景的运用

自长篇小说《浮躁》以后，贾平凹在国内外文坛上迅速崛起，台湾作家三毛在给贾平凹的信中都表示出对此作品的欣赏，“‘天狗’与‘浮躁’可是反反覆覆，也看了快二十遍以上”，称他为“大师级”的作家(7)。然而，作家在序言中写到：“我再也不可能还要以这种框架来构写我的作品了。换句话说，这种流行的似乎严格的写实方法对我来讲将有些不那么适宜，甚至大有了那么一种束缚”。(8)读者看来是成功的作品，作家却以其敏锐的感觉、超前的意识，不再简单的满足于称誉之辞，而是在创作的痛苦中感觉到此种流行的创作方法对自己性情及审美趣好的压抑。故而作家把它看作“我必要先踏着别人的路子走”以“修我的性和练我的笔”。(9)作家自身在寻求新的超越，寻求对自己以往成功的突破。“中西文化深层结构都在发生着各自的裂变，怎样写这个令人振奋又令人痛苦的裂变过程，我觉得其中极有魅力，尤其作为中国的作家怎样把握自己民族文化的裂变，又如何形式上不以西方人的那种焦点透视办法而运用中国画的散点透视法来进行，那将是多么有趣的实验！”(10)其实早在这宣言正式提出的四年前，作家在《“卧虎”说》一文中，就已具有了这种自觉的创作意识，“卧虎重精神、重情感、重整体、重气韵，具体而单一，抽象而丰富，内向而不呆滞，寂静而有力量，平波水面，狂澜深藏……以中国传统的美的表现方法，真实的表达现代中国人的生活和情绪，这是我创作追求的东西。但是实践却是那么艰难，每走一步，犹如乡下人挑了鸡蛋筐子进闹市，前虑后顾”。(11)

故而，从《妊娠》开始，贾平凹就在一步步地进行着自己散点透视的中国画式的写作风格的实验，这种风格真正被人注意，是于一九九三年的《废都》开始的。从此而始，一直到2005年的《秦腔》，甚至最近出版的《古炉》，这些作品，基本没有贯穿的主体情节，也不注重写人物的性格和命运，它只是写了许多生活的碎片，写了许多的笑话、奇闻逸事、风俗故事。作家在描写这些琐碎事件及细节时有滋有味、烘托渲染、水到渠成、画龙点睛，而后这些碎片以一种似乎是随意的讲述方式连缀起来。而这种连缀不是一个故事一个故事的勾连串缀，而是生活碎片的连缀，展示出如日常平淡的生活般的流动。它用散点透视的手法，不去着意塑造典型环境中的典型人物，而是敷衍与点染，把一个个细节给敷衍开来，多方点染，浓墨重彩，形成独特的中国写意山水的效果。正如小说的叙述人张引生所说：

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。你收过树上的核桃吗，用长竹竿打核桃，明明已经打净了，可换个地方一看，树梢上怎么还有一颗？再去打了，再换个地方，又有一颗。核桃永远是打不净的。(12)

贾平凹在作品的形式创新与内容的深刻把握中，形成了自己独特的东方韵味。这种汲取了中国传统绘画艺术的生活与艺术同构化表现手法，也适合于中国式的重整体感觉、精神气蕴的审美方法的阅读接受。因此，他的小说从结构上看是充分散文化的，以情感、意象来带动一个个小的生活碎片，不是着力于寻求典型事件、情节，而是隐藏的更深，使人物、事件或某种情绪缓慢地流淌而出，如生活的自然流动，去呈现一幅幅生活之像，看似不经意地如同对生活的自然主义描写，而其中大有深意在焉。这样他的作品便形成散文化、诗化的品格。由此很多评论者经常把他的小说与沈从文的作品进行比较研究。

意象主义、主体精神的沿续

许多研究贾平凹小说的评论者认为他的小说是运用意象主义的方法来进行创作的。这在费秉勋先生和韩鲁华教授的理论批评文字中均能找到此种观点，尤其是后者，更为详尽地从贾平凹文学意象的创造发展到其文学意象形态、意象审美特征等多个角度，分析了贾平凹小说创作中的意象问题。⁽¹³⁾

贾平凹在一九八六年出版的《浮躁》序言中就已经这样讲出其文学宣言式的追求目标：“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”。⁽¹⁴⁾我们纵观他从那以后的所有长篇创作，都可以明显地看到意象主义小说的影子，沿着既定的文学目标，他执著地进行着意象的艺术探索。从《废都》、《白夜》、《土门》到《高老庄》、《怀念狼》一系列作品，一个个文化意象如排山倒海纷至沓来。诚如贾平凹所言：“艺术就是虚构的东西。我就是要在现实的基础上建立自己的一个符号系统，一个意象世界”。⁽¹⁵⁾其实，他的上述几部长篇的题目无不是文化意象的浓缩。

古人云：言不尽意，立象以尽意。⁽¹⁶⁾故而意象的构成离不开言、象、意，具象化的景物与抽象的作家所要表达之意，二者有机结合，便构成了意象。文学的意象就其构成来说，可以有纯客观的自然世界、人类世界以及由人类所创造的历史文化与意识观念的对象化世界。即文学意象的建构、创造，上述这些都可以作为意象创造的对象。这样，就贾平凹的文学意象而言，也可以从总体上分为自然意象、人类社会中的意象与事的意象以及由人类所创造的历史文化与意识对象化的意象三种类型。

其实就《秦腔》而言，它本身也是意象叙事的产物，并且它延续了贾平凹以前作品中意象叙事的几乎所有特点。作品中运用了大量的丰富、生动、鲜明的意象。首先是自然意象，如夏天义淤地的女阴形的七里沟，象征了夏天义的土地意识；夏天义的麦穗、七里沟的鸟夫妻以及引生插在土中生长起来的木棍，都有着自然意象的特点，并且都是围绕着夏天义朴素的土地意识而产生的。泛滥成灾的地虱婆、流泪的白果树，表达了传统农业文化的某些劣根性的难以根除以及对传统文化即将衰亡的隐喻性哀悼。

而作为人、事意象出现的有仁、义、礼、智的去逝，白雪生的“没屁眼儿”的孩子，引生的自残与他对白雪的痴情，以及夏天智家的痒痒树，万宝酒楼里住着的房客马大中等等。作为历史文化意象出现的有：秦腔——这是通篇一个最大的文化意象，象征了古老悠久的中国传统文化；县上秦腔剧团的演出活动与陈星的自弹自唱的流行歌曲“演唱会”的冲突与抗衡；土地公、土地婆被村人重新发掘并安放于土地庙；大清堂大夫赵宏声的对联以及不管是啥病都贴膏药的治疗方法；白雪与

夏风的离异等等。所有的这三类意象交织在一起，共同形成了《秦腔》丰富多彩的意象世界。如夏天义经常在痒痒树下挠痒，这一象征性意象则暗示了夏天义与当今时代的不同的文化品格间的矛盾对立，以至产生出背上痒的病症，这也与《白夜》中的宽哥得了严重的牛皮癣相似。再如秦腔的演出、脸谱，白雪及夏天智对秦腔的痴迷，都象征性地表现了中国古老的传统文化，并以白雪的纯洁美貌，赋予秦腔神圣与高洁的品味，故而展现出作家在道德情感上对秦腔及它所象征的文化的亲近与仰慕。然而，随着锣鼓点儿的响起，对面就是陈星弹吉他的流行歌曲的演出，这一寓意明显的象征性行为，一是表明了新的文化的迅速崛起，再则表现出传统文化走向末路的尴尬——不仅秦腔观众蜂涌而去，甚至连秦腔演员都去做陈星的铁杆歌迷——在以市场为导向的大众文化和现代化的商业文化的挤压之下，高雅的传统文化已经辉煌难再，其颓败之势不可避免。夏家老一代仁、义、礼、智的相继故去，从其命名来看，象征着传统伦理道德的丧失，而以金、玉、满、堂命名的下一代已经成为新的小家庭的主人，随着拜金时代的到来，他们与他们的下一代——光利们，形成同伙与共谋，甚至亲自参与了对老一代传统文化的“谋杀”行为。在小说的结尾处，夏天义被轰然倒塌的崖坡深深地埋于土地之中，这一象征性意象，既表现出作家对传统文化的眷念与喟叹，同时也表现出对夏天义一意孤行的文化保守色彩的理性批判。

叙述视角的灵动与创新

在叙述视角的选择上，贾平凹做到了对自己以往作品的突破，并不仅仅原于引生这位叙述人的某种缺陷——清风街人称他为疯子，更重要的在于小说采用一/三人称并置并有机融合的独特视角。这种开拓性的写法，使得《秦腔》这部小说真正成为了一种有意味的形式。

《秦腔》的叙述视角，是由张引生来担任的，而他这个叙述人显得极为别致。引生在表面上看来疯疯癫癫，像个神经病，但是他在大部分时间都是正常人，只不过有时过于情痴意迷。如果他是完全意义上的病态之人的话，那么他们的言行将会变得毫无意义可言。作家聪明之处就在于他巧妙地运用了这种非常态的人的性格分裂的特点，真真假假、虚虚实实地表达了作家的创作意图。他可以客观地描述所有的人和事，又可以自由出入于真假虚实的广阔时空之中。作家在赋予其“人格分裂”特点的同时，又给予他具有超现实的灵异类人物的魔幻色彩：引生可以看到人头顶上表现生命之光的光焰，能像X射线一样穿透人的肉体……这样的叙事手法，是作家贾平凹早已烂熟于心、运用自如的。从长篇小说的创作来看，贾平凹由《浮躁》开始，就已经显露出他对民间神秘文化的偏爱与痴迷，从《废都》开始，神秘主义叙事已成为贾平凹不可或缺的小说创作观念的支撑。对习惯了贾平凹作品的读者来说，如果没有了魔幻神秘灵异一类的成分，那么可能就不是真正意义上的贾平凹的作品了。关于他在小说中对诸多的神秘文化的呈现与思考，也从另一面表明了贾平凹对艺术审美、人生世界的一种自己独特的认知与人生感悟。

引生这一人物，不是带有某种“愚圣”色彩的人物，并非与其他作品中的此类人物一致，他只是带有灵异色彩的清风街上的普通农民。作家以他为叙述人，很明显是对知识分子启蒙话语的有意放弃。作家此前的长篇小说从1993年的《废都》到2000年的《怀念狼》，持续了贾平凹知识分子启蒙文化批判的立场。它是知识分子对故乡的回望，而故乡民众则成为被启蒙、被改造而有待觉悟的对象。由此而来的是一种俯视视角，从而使乡土失却了自身的自足性与客观性。故而，贾平凹在作品中，以“疯子”引生的视角来看待一切，这明显地与上述知识分子启蒙话语中的俯视视角大相径庭。这样更易形成乡土叙事的原生态、自足性效果，它是一种平视视角，甚至是仰视性的。随着视

角镜头的转换，我们得到的是另一个新奇的世界，于是作品就通过这样一种视觉镜头，给我们展现农业文化的解体与衰败。因为引生的文化归属是趋向传统的，故而其镜头在原生态呈现生活的同时，也是以旧文化的立场而展开的，我们自觉不自觉地便会被引入到这一视角下的伦理道德中去观察清风街了，但是作家也不会落下多少话柄，因为这是一个时不时会“疯”一下的人在说话。这是作家选择视角极为高明的地方。

无论作家怎样隐藏掩饰自己的情感，我们总能通过蛛丝马迹来觉察它。引生的叙述视角，在一定程度上也是贾平凹的，这是一个为“农民贾平凹”而专门设定的叙述视角。故而，有的论者也指出《秦腔》之中明显的具有一隐一显的两个叙述者。⁽¹⁷⁾在这里，作家的叙述视角分裂为两个向度，一为引生的视角，另一个则是以夏风的视角而展开，带有俯视性的知识分子视角，以此来审视、批判清风街的诸种文化显现。夏风不喜欢秦腔，在一定程度上意味着他对中国传统文化的拒斥，最终导致与白雪的离异，而夏风也最终不可能再回到清风街。夏风在传统文化的母胎中成长，却又注定成为了她的掘墓人。故而，夏风的视角，是一个隐含的视角，而它与作为引生的视角结合起来，才真正构成了作家整体意义上的观察视角。虽然作品中夏风出场不多，并且大多数情况下是以被人轻视甚至是鄙视的伦理眼光来评判的，然而我们也知道，我们这种感觉是作为显在叙述视角的张引生的立场观察的，因此我们得出的对夏风的评判也应该是出自张引生的。而真正的作家的态度是对所有的人、事构成的文化变迁，持一种同情、悲悯的，同时又是惶惑难以简单评判的态度。正如同王国维对悲剧的分析，“通常之道德、通常之人情、通常之境遇”⁽¹⁸⁾造成的生存与人的错位的一种悲剧，而这种无错之错中，每个人都得为这个悲剧承担部分的责任。正如谢有顺所说，“在《秦腔》里，很难找到绝对的对与错、是与非，里面的人物之间即便一时有隔阂和冲突，这个冲突也很快就会被化解”。⁽¹⁹⁾显然，引生与夏风视角的分裂，也表明了作家本身的分裂——一种情感与理性的分裂。

在叙述视角中，作品的叙述人称的变化也是非常独特的地方。整部作品基本统一于引生的第一人称叙述，但是常常在文字、事件的流淌之中，脱离了第一人称的叙述轨道，滑向第三人称的叙述形式。比如，本来是第三人称的叙述，却突然插入“话说到这儿，我得插一段了”，作家以第一人称写了一段插叙，然后又转为第三人称的叙述视角⁽²⁰⁾。这种奇妙的人称变化，使作品更具有形式上的内在张力。众所周知，第一、三人称的视角方式，其艺术效果是截然不同的，前者更易于表达亲历性的情感，更注重个人的主观情感表现，以限制性视角从情绪上更易赢得读者；后者则呈现出全知性的冷静、客观，易于让读者对人物、事件有全局的把握，如上帝般俯看世事人生。作家在《秦腔》中，做到了人称转换的巧妙结合，故而，读者既能随引生的视线融入清风街的日常生活，又能抽身而出，做冷静的旁观者。作家在描写事件时，如果引生在场，则让其充当叙述人，如不在场，就变为第三人称的全知视角。作家能够自如地利用人称的转换在日常生活的铺叙中向前推进，而不使人感到生硬突兀。

由于叙述人称的变化，自然也就使得整部小说语言面临着很大的挑战。主要叙述人引生是一个文化水平不高，清风街土生土长的农民，故而作家在用第一人称叙述时，语言必须随着引生这一人物而定，它必须是口语的、低文化层次的、甚至是罗嗦不清、逻辑混乱的。整个文本所表现的语言基调已经定下，那么，作为全知视角的第三人称的语言必须与前者基本保持一致——否则会破坏一、三人称的有机融合——这显然是对全知视角语言自由翱翔的束缚。好在作家对语言的把握非常准确、到位，使得整部作品的两种叙述语言做到了有机结合。如郜元宝所言：“《秦腔》放弃了这种努力，整套语言系统完全口语化了，……叙述语言和小说中人物的语言没有区别”。⁽²¹⁾

总之，在《秦腔》的叙述视角、人称转换以及由此而产生的语言问题中，作家做得非常出色，与其前几部作品相比，有着较大的突破。正如作家在后记中所言，“我惟一表现我的，是我在哪不经意地进入，如何地变换角色和控制节奏”。从这两点看，作家无疑成功地掌控了胯下的这匹文本之烈马。

总之，作为一位主体精神型的作家，贾平凹追求的更多的是主体精神的高扬，其小说更具有抒情性的诗化小说的特点。并且在长篇小说《秦腔》中，贾平凹保持了《废都》以来生活流、原生态的取材，散点透视、移步换景的主要手法，并在叙述视角中进行灵活转换，有了新的开拓，更加高举主体精神的意象主义大旗。这使得贾平凹成为了中国现代文学诗化小说传统接力棒的后继者，更有可能成为当今时代诗化小说的领跑者。

参考文献

- (1) 贾平凹：《白夜·后记》，华夏出版社，1995年7月版，第386页。
- (2) 贾平凹：《高老庄·评点本》之《后记》，长江文艺出版社，2003年12月版，第358页。
- (3)、(4)贾平凹：《秦腔·后记》，作家出版社2005年4月版。
- (5) 冯有源、贾平凹：《平凹的艺术》，上海人民出版社，1998年9月版，第191页。
- (6)、(12)贾平凹：《秦腔》，作家出版社2005年4月版。
- (7) 见三毛致贾平凹的信，《贾平凹散文自选集》，漓江出版社，1987年10月版，第614页。
- (8)、(9)贾平凹：《浮躁·评点本》之《序言之二》，长江文艺出版社，2003年12月版，第3页。
- (10) 同上，第4页。
- (11) 贾平凹：《贾平凹散文自选集·卧虎说》，漓江出版社，1987年10月版，第556页。
- (13) 费秉勋：《贾平凹论》，西北大学出版社，1990年版；韩鲁华：《精神的映像》，中国社科出版社，2003年版。
- (14) 贾平凹：《浮躁·序言之二》，作家出版社，1993年9月版，第4页。
- (15) 贾平凹：《坐佛·关于小说创作的答问》，太白文艺出版社，1994年11月版，第217页。
- (16) 叶朗：《中国美学史大纲》，上海人民出版社，1985年11月版，第70页。
- (17) 王红：《〈秦腔〉的叙述者与叙述视角》，《咸阳师院学报》，2010年第1期。
- (18) 王国维：《王国维、蔡元培、鲁迅点评〈红楼梦〉》，团结出版社2004年1月版，第18页。
- (19) 谢有顺：《尊灵魂，叹生命——贾平凹、〈秦腔〉及其写作伦理》，《当代作家评论》2005年第5期，第6页。
- (20) 贾平凹：《秦腔》，作家出版社2005年4月版，第62页。
- (21) 郜元宝：《贾平凹研究资料·关于〈秦腔〉和乡土文学的对话》，天津人民出版社，2005年版，第3页。