

论贾平凹小说《秦腔》戏曲叙事的互文性

何玉立,黄静

(安徽师范大学文学院,安徽 芜湖 241000)

摘要:贾平凹在作为陕西作家的基底上,将陕西秦腔融入小说创作中,《秦腔》中大量的戏曲形式为我们了解秦腔这一陕西地区独特剧种提供了丰富的资料,同时戏曲文本和小说文本构成了互文,即戏曲故事对小说叙事中的人物心理、情节预设、故事氛围产生了重要的作用,从互文性的角度看待戏曲在小说中的叙事,有助于发现文本多重意蕴和作家的创新思维,且以戏入文的创作方式既是对传统戏曲的传扬,亦是贾平凹作为当代作家责任感的极大体现。

关键词:贾平凹;秦腔;戏曲;互文性

中图分类号:I01 **文献标识码:**A **文章编号:**1008-7192(2019)04-0096-05

一、贾平凹戏曲认同和互文性概述

秦腔,作为“流行于我国西北地区陕西、甘肃、青海、宁夏、新疆等地的最大剧种”^{[1]74},对陕西多位作家创作都产生了影响。柳青在《创业史》中有详细的有关秦腔的描写,陈忠实则多次坦言秦腔在其创作的重要性,在散文《我的秦腔记忆中》更是提到:“在不知晓秦腔剧种的时候,已经接受秦腔独有的旋律的熏陶了,而且注定终生都难能取代的顽固心理。”^{[2]148}秦腔于贾平凹也是一样,贾平凹在同名散文《秦腔》中交待了秦腔在农村的地位,在陕南农民心中有着不可动摇的基础,“排演到三更鸡叫,月儿偏西,演员们散了,孩子们还围了火堆弯腰踢腿,学那一招一式……广漠旷远的八百里秦川,只有这秦腔,也只能有这秦腔,八百里秦川的劳作农民只有也只能有这秦腔使他们喜怒哀乐”^{[3]163}。由此可见,秦腔的内在基调是陕西人的精魂,一如秦腔的高昂粗犷的影响力,内嵌于陕西作家的骨血里面。贾平凹除散文外,在多部小说中都提到了秦腔,如《山本》中井宗秀建功立业后要修戏楼唱大戏,《高老庄》中修塔结束后要请戏班唱戏,《老生》中人死后做白事要请秦腔大戏等等,秦腔几乎无障碍地融

入贾平凹的文学创作中。“自真正的文学创造中,好像并不是作家在用语言构筑他的艺术形象,而是作家心胸中充沛的情绪和丰满的意象在催动着语言的表达……对于艺术创作来说,其动力的主要来源是作家、艺术家的那种难以自禁的情感,以及对于表象和形象的内心感觉和体验。”^{[4]12-14}所以贾平凹选择秦腔既有对地方剧种的考量与保护,也是对秦地文化的呼吁与呐喊,更是其内心情感的驱使。

小说主动借鉴、引用、粘贴传统的戏曲文本来丰富原创文本内容已经逐渐是较为普遍的艺术呈现方式,传统的文艺越来越被作家们认可和接受。艾略特也认为传统不再是束缚个人才能的枷锁,而是一个可以为个人创作提供宏大的社会背景、广阔的创作空间和丰富的创作素材的“由现存的不朽作品联合起来形成”的“一个完美的体系”^{[5]4}。自明清时期《金瓶梅》《红楼梦》采用“戏中戏结构”叙事方式,如脂砚斋曾指出元妃点戏《一捧雪》暗喻贾家之败,到现代文学小说,处处皆存在戏曲元素,如张恨水《啼笑因缘》戏曲暗喻与小说人物情节密不可分,张爱玲的《连环套》等小说取名来自于京剧等,戏曲与小说的关系渊源久矣。而聚焦于当代文学作品与戏曲结合交流的情况更是数不胜数,大概可分为两种:一是直接将戏曲原文直接引入作品中,这也是最为简单的方式,如莫言在《檀香刑》某些章

收稿日期:2019-03-06

作者简介:何玉立(1994-)女,安徽师范大学文学院硕士研究生,研究方向为中国当代文学;黄静(1974-),女,安徽师范大学文学院副教授,南京大学博士,研究方向为中国现当代女性文学及都市文学。E-mail:1822198009@qq.com

节前面大段引用山东茂腔彰显独特的地域风貌民俗;二是以戏曲内蕴与小说文字融为一体的创作方式,如白先勇擅于将昆曲融入小说中,昆曲多年的传统价值和美感与白先勇的文笔相互映衬,形成了至情至美、优雅含蓄的属于昆曲独特的气质文字,叶广岑笔下的京剧穿插则使得其文字充满高贵悲怆的气息,一如京剧的国粹地位。自然,文学与戏曲结合的情况多种多样,只这两种方式比较普遍,大多数时候这两种方式共存于文学作品中,互为表里。在《秦腔》中,贾平凹运用了大量的秦腔戏曲文本穿插,巧妙借用了秦腔的戏文部分,将戏曲元素融入到小说创作中去,当中既有戏曲戏文的直接引用,也有秦腔内蕴融于行文。这种对秦腔戏曲大量引用的写作方式,体现了小说与中国民间戏曲的互文关系。互文性理论最早由法国理论家克里斯蒂娃提出,“任何文本都是引语的镶嵌品构成的,任何文本都是对另一文本的吸收与改编”^{[5]1},《秦腔》对于秦腔戏曲的引用实现了中国当代文学与民间文学的结合,体现了作者对传统文化的认同,打破了两者割裂的状态,极大丰富了小说的创作内容和表达方式。而“引用总是体现了作者与其所读书籍的关系,也体现了插入引用后所产生的双重表述”^{[6]37}。所以秦腔戏曲作为镶嵌品又饱含着贾平凹对秦腔的深切感情和价值认同。萨莫瓦约认为引用是最主要的互文手法,但是引用的关键不仅仅在于转述别人的言语,还在于转述所产生的结果^{[6]28}。即从互文性的角度探究《秦腔》与戏曲的关系,分析贾平凹对戏曲的成功运用及其背后深刻的文化价值和美学意蕴,有助于发掘文本多种表达意义以及贾平凹深厚的文学功底和深刻的思想内涵。

二、《秦腔》中的戏曲与文本的互文关系

萨莫瓦约认为,讨论互文性并不是仅仅将文本加以罗列比较,而是要对所引用的文本分析改编和吸收^{[6]116}。贾平凹在《秦腔》中将秦腔贯穿全书,小说文本与戏曲文本形成了共生关系,在此种关系之下,戏曲文本对小说文本产生多种功能,戏曲叙事形成了三个层面的互文体系。运用戏曲人物台词和境遇暗示小说人物心理,运用戏中戏结构预设小说情节发展和人物命运安排,运用秦腔浑厚粗犷的特色曲调烘托小说整体氛围。这三个层面并非在小说中独立存在,而是彼此交叉相互渗透,共同展

现出小说特色。

1. 揭示人物心理

在戏曲中,唱词往往会揭示人物的心理活动,表现人物的内心世界。如在昆曲《牡丹亭》著名选段《皂罗袍》中杜丽娘回丫鬟关于牡丹花期的词:“那牡丹虽好,它春光怎争得先?”短短几个字深刻坦露了杜丽娘思春之情。贾平凹也多次借用秦腔唱词来表现人物情感和心理,《秦腔》小说文本曾借用了现代著名秦腔大戏《崂单童》的唱词穿插。小说中提到在夏天义淤七里沟失败后,夏天智在大柳树下给他放《崂单童》高潮部分:“我单童秦不道为人之短,这件事处在了无其奈间。徐三哥不得时大街游转,在大街占八卦计算流年。弟见你文字好八卦灵验,命人役搬你在三贤庄前。你言说二贤庄难以立站,修一座三进府只把身安。”^{[7]233}《崂单童》是秦腔里面一出非常出名的传统戏,故事来源于《隋唐演义》,讲述单童(单雄信)不愿投降李唐王朝李世民麾下被斩杀的故事。单童在《崂单童》前面部分,杀得唐营人仰马翻。可惜英雄末路,最后竟被隋唐十三条好汉中排名最末的尉迟敬德生擒,且昔日在瓦岗寨歃血为盟的多位兄弟都相继拜入李唐阵营,持兵相向。因此高潮部分的戏文是单童对昔日称兄道弟、现如今把他送上断头台的“兄弟们”的控诉,也是对自己为“义”的一生愤慨,虽死犹生。因此,《秦腔》中单童骂徐茂公这一段戏文的引用映衬了夏天义此时此刻的心情。夏天义英武一生,自诩清风街在他手里逐渐发展起来的,然而敌不过时代大潮,他在政治博弈中输给了侄子君亭。他卸任后坚持要遵循传统思想淤地,戏文出现的地方正是他第一次试图淤七里沟,内部遭到五个儿子的激烈反对,外部政治上遭到以君亭为首的村干部的反对,而最终只能回到家中默默叹气。这让夏天义如何不气,昔日一起共事的村干部虚伪懦弱,背信弃义,在淤地方案上临阵倒戈;一手养大的儿子自私自利,忤逆不孝,夏天义一辈子的心血不得实现。贾平凹借单童英雄末路的气愤悲哀,暗指夏天义的愤懑悲凉,英雄迟暮。“夏天智回过了头,看见夏天义眼里满是红丝,下巴上的胡子也没剃,有十根八根灰的白的。”^{[7]233}一如单童面对改朝换代的潮流无法阻挡,夏天义也阻挡不了改革开放带来的经济大潮,传统思想最终会在时代的车轮下破碎不堪,两人最后在悲凉的心境下有了某种共通。

除了唱词直接揭示人物心理之外,秦腔的乐曲腔调也一样能够揭示人物心理变化。“秦腔受生态

和人文环境影响,其音乐唱腔有高亢激昂、朴实粗犷、宽音亮嗓,直起直落的特点……每个部分皆由‘欢音’和‘苦音’两种声音组成。欢音演唱时明快、刚健,擅长表现愉悦之情。苦音演唱时则深沉、高亢,表现出悲愤、凄凉等感情。”^[8]在《秦腔》中白雪从别的县城巡演回来,引生心里高兴,先哼唱秦腔曲牌《十三铰子》,而后转到曲牌《水龙吟》。这里的两首曲牌并没有唱词,而主要是以唢呐、板胡等乐器演奏而成的纯音乐。在秦腔中,唢呐的作用不可小觑,“唢呐震撼的音调,将帝王早朝登殿,女皇登殿、坐宫等场面表现得淋漓尽致。如秦腔唢呐曲牌《十三铰子》《水龙吟》《马道仁》《番王令》《一枝花》等。很多剧目中,常用唢呐表现有身份的人物及排场大的场合。由于唢呐独有的震撼音色,帝王之类有身份的人物上场、下场、行路音乐常用它表现。”^[9]在引生心中,白雪是神圣不可侵犯的存在,白雪回到清风街,引生喜不自胜,不知不觉哼唱出的曲调表明了他对白雪纯真的爱恋,一如皇家登殿时的雀跃与兴奋。贾平凹通过细节描写的不断变化,从细微处揭示人物的心理情感状态,让读者能够感同身受,由此可见作家艺术手法娴熟。

2. 暗示人物命运

通过戏曲故事来预设小说人物命运和情节发展,使得戏曲与小说形成互文关系,这种艺术手法在多位作家那里都可以找到例子。叶广岑惯用戏曲名作小说名称,以戏曲情节暗示故事发展,如小说《逍遥津》以京剧名篇《逍遥津》中汉献帝凄惨无助的境地预设七舅爷俩父子人生悲剧等;张恨水《啼笑因缘》中以《审头刺汤》中的情节预设关秀姑刺杀刘德柱侠肝义胆的情节等。“作家将耳熟能详的戏曲角色、情节、台词和曲调,嵌入到他们的经验世界,从戏曲这个虚幻的舞台延伸到小说中的现实生活中去。”^[10]

在《秦腔》中贾平凹则依样用秦腔戏曲情节预设人物命运发展,在夏天义知晓淤地计划失败后唱起了秦腔,“夏天义喝酒喝到了八成,吼着秦腔往家里走,‘将八台平落在背街哎上,包文公下轿来细端详’”^{[7]183}。这段唱词出自于秦腔名段《打銮驾》。《打銮驾》改编自《三侠五义》的情节,戏曲讲述了无恶不作、激起民愤的国舅马龙犯案,包拯、公孙策为民请命,以铜铡入手此案以求真相,贵妃娘娘马氏包庇国舅欲阻拦包拯,于是在包拯出京之际,马贵妃假借皇后銮驾,阻止其查案。包拯多次退让,而后识破诡计大怒,打退銮驾,追逐入禁。这出戏中

体现包拯不畏强权,刚正不阿,也体现出其坚持查案的决心,这里预示着夏天义坚持淤地的决心,与后续情节遥相呼应。君亭明面上否决了淤地的方案,可夏天义决心依旧,不畏权势,而在淤地案失败后,其不惧儿子们的威胁、君亭的施压,紧接着在刘新生的帮助下,独自带着哑巴和引生在七里沟搭了棚子准备自己淤地,尽管没过多久夏天义被几个儿子从七里沟劝回来了,但后文中夏天义又与儿子庆玉大吵一架,君亭为了安抚他妥协可以淤地,并将村用拖拉机给他,最终夏天义还是顺着自己的心意淤了地,甚至最后死于淤地中。贾平凹借用秦腔戏曲《打銮驾》情节,包拯多次回避銮驾,但最后识破诡计后不畏强权打銮驾为民请命的决心,预设夏天义虽多次淤地失败,但还是不畏人言而淤地成功,只是夏天义个人淤地最终也只是他个人的坚持,时代发展下传统农耕思想终究要退居后位。

文中其他多处利用秦腔名段中的人物、情节、唱词等推动情节发展,对小说人物命运进行了一番预设和暗示。书中提到在乡镇府烧饭的书正在地里播放秦腔《金沙滩》,戏曲里赵家王朝腐败无能、奸臣当道最后乱了朝纲,小说结局处现实中乡政府贪污受贿、公款私用,最后清风街村民愤起围攻乡政府;白雪提起让她孩子扮《宝莲灯》里面“劈山救母”的小沉香,预示她同戏曲里三娘和刘彦昌两人分开一样,她跟夏风的婚姻走到了尽头。可以看出,贾平凹在每个人物周围写到秦腔戏曲都是有意而为之,戏曲与小说水乳交融,又让两者之间形成了互文关系,戏曲预叙了小说情节,极大地提高了小说本身的艺术表现力。

3. 烘托氛围主题

秦腔是秦人的灵魂所在,秦人是秦腔的传承者。秦腔有着几千年的传统,其“形成与秦,精进于汉,昌明于唐,完整于元,成熟于明,广播于清。几经衍变,蔚为壮观”^{[11]72}。现如今作为地方剧种却面临衰败,清风街上的人争相追逐听流行歌曲,“在很长的历史时间中,秦腔已然与秦人的精神生命联系在一起,而它也在相当大的程度上,连通感应着秦人的生命脉搏,高亢苍凉的唱腔中流动着生命的悲怆与放肆,亦因此,秦腔在秦地的普及程度,在过去大概也是其他地方戏剧难以比拟的。然而,这样的情况似乎在渐渐消失”^[12]。所以全书一开始就已经借秦腔奠定了一个悲凉的基调,开篇引生在夏风婚礼上犯疯病,突然高唱:“眼看着你起高楼,眼看着你酬宾宴,眼看着楼塌了……”^{[7]8}这段《南柯记》的

唱词一开场烘托出一种感伤落寞的氛围,清风街的夏、白两家起落兴衰如梦一场。土改前白家曾是清风街的主事人,转眼到建国后以夏天义为首的夏家又掌握了清风街的领导权,甚至白家祖屋也辗转到了夏家手里,而后续中夏家后来子孙竟没有一个成器的,君亭刚愎自用,雷庆懦弱无能,唯一一个夏风竟再也不回清风街了,孙子辈的更是不值一提,白家却日益兴旺。中星爹去世后留下的那本占卜杂记写道:“夏风不再回清风街了……夏天智住的房子又回到了白家,君亭要在地面上爬。”^{[7]344}夏氏家族没落的悲凉感从开篇就已经逐渐蔓延,结尾处白雪在夏天智葬礼上唱秦腔名曲《藏舟》里面胡风莲哭父选段,戏里面胡风莲面对父亲被高官之子打死有冤无处申的悲惨情况只能以泪相吊唁,而在现实中,夏天智在癌症带来的身体之痛和儿子叛离的精神之痛的双重夹击下,落寞离世,白雪亦以戏哭父,夏天智对于白雪既是扶持照顾她的长者亲人,又是支持她秦腔事业的知己共鸣者。因此《藏舟》中的悲戚之情由词句音声传扬开来,将全书悲凉的气氛进行升华,悲凉之余的哀恸,书中又多次穿插秦腔浑厚的曲调,共同构成挽歌式的绝唱。

《秦腔》中还借用了秦腔演员、秦腔爱好者等人物命运写秦腔的没落和衰败,以此增加整部书悲凉的气氛。全书开场就写了一位唱《拾玉镯》秦腔名角王老师因年老色衰、容颜不再而遭到嘲笑和奚落,王老师只在夏风的婚礼上清唱了当年的名段,绝不扮相上彩,可众人丝毫不觉尴尬并且要求听流行歌曲。秦腔不仅与人物命运相连,而且它也孕育了人物的性格和气质。小说中的白雪因唱秦腔而美,也因秦腔而与众不同,作为秦腔职业演员的她,爱情和婚姻都与秦腔息息相关,因舍不得秦腔与丈夫产生诸多纠纷,最后以离异结束婚姻。白雪作为新一代秦腔演员,遭遇和经历则进一步显示了秦腔在秦地的萎靡。而作为秦腔业余爱好者,夏天智则又展现了另一种悲哀。夏天智酷爱秦腔,日常没事就听秦腔、唱秦腔,退休后则将村部大喇叭搬到自家大放秦腔;并且他借助儿子夏风的关系出版了秦腔脸谱介绍,还试图帮助秦腔老演员录音碟,与儿子夏风断绝关系后在门口放《辕门斩子》以此泄愤,死前要求妻子播放秦腔才咽气,甚至死后枕着秦腔书籍、盖上秦腔脸谱马勺才闭了眼。夏天智是一个真性情的秦腔爱好者和传承者,秦腔戏文和人物价值观成为他的精神支柱和人生信仰,而夏天智这样的人居然莫名其妙患癌症匆匆去世。作家在书中

描绘了与秦腔紧密相连的三个人物,既暗示了秦腔地位在人民心中的下降,又写了这种文化逐渐消退的尴尬境地,从而通过秦腔人物发展营造悲凉落寞的气氛。“有声的世界、无声的秦腔,小说执拗地抄录了大段大段的秦腔乐谱、鼓谱,试图建立一个从故事到人物,从曲谱到心灵,可触可感的故乡。惜乎蓬山路远、曲牌呜咽,最终无从辨认。”^[13]正可谓,悲从中来,不可断绝,氤氲全篇。

三、《秦腔》戏曲互文的功能意义

克里斯蒂娃认为他文本是新文本的“镶嵌物”,《秦腔》中的戏曲文本以“镶嵌物”的方式,穿插引用构成的互文,使得小说对戏曲的借鉴吸收及在文本中的展现成了整部小说的特色所在。戏曲与文本构成互文,在文本解读上可以丰富文本多义性的特征。萨莫瓦约认为:“互文性研究最终就是权衡作品中我们所说的‘隐文效果’,也就是由于互文而产生的某种特殊光彩,由此及彼地产生的衍射效果。”^{[6]130}由他文本产生的“引文效果”使得文本有多重意义。同叶广岑小说中的京剧元素一样,“不但唤醒了‘沉睡’多时的古典文化基因,而且唤起了读者对自我家族生活的怀旧情怀。同时,在小说的语言与结构上对中国戏曲的借鉴、融合与创新,体现出了叶广岑作为一位满族后裔对本民族文化的深入思索”^[14]。这种文本多义性在《秦腔》中也有异曲同工之妙,《秦腔》中秦腔戏文穿插是对陕西地区传统文化和民俗民风的体现,也是作家对秦地秦人秦声的传承和哀叹,深入及里又可以看出戏曲叙事和文本叙事紧密交织的一种新的创作手法,通过戏曲来预设小说故事进程彰显了作家娴熟的创作技巧,这新的解读方式也使得读者有焕然一新的阅读体验。如此,戏曲在文本中形成了丰富多义的文本“镶嵌物”。

在丰富文本多义性的同时,戏曲这种与众不同的“镶嵌物”又在新的引用中有了更为饱满的意义,丰富自身。塞万提斯认为互文性的特殊功能就是使老作品不断进入新一轮的循环^{[6]114}。萨莫瓦约说:“激活一段经典故事之余,还让故事在人类的记忆中得到延续。”^{[6]108}无疑可以肯定的是,戏曲在与现代小说结合过程中,作为戏曲的本身又再次在小说中得到升华和传承,当代作家也越来越主动地、有意识地从传统戏曲中吸收养分,这不仅是创作方式的需要,更是作家对自

已熟悉的传统文化的一种再延续。如叶广岑对京剧的欣赏和痴迷使得京剧在其小说中大放异彩,借助小说得以进入新一代读者的视野,也有了新的阐释与解读,京剧故事人物的情义举止、高贵气质在叶广岑小说中经过化用体现在小说中的人物身上,这种新一轮的循环再现中,京剧的文化价值底蕴得到了新的诠释。《秦腔》中的戏文也一样使得秦腔这种地方剧种再一次得到新生,秦腔的故事内涵通过小说中人物得以确立,使得优秀的传统文化以鲜妍明丽的姿态得到确认,秦腔深厚内敛的气韵则通过贾平凹的文字得以传扬,古老剧种得以在小说中以文字的方式再次成为绝响。一如他在散文《秦腔》中说道:“这秦腔原来是秦川的天籁,地籁,人籁的共鸣啊!”^{[3]154}可以看出,贾平凹选择在《秦腔》中穿插戏曲文本是一种有意识的文本再创造,寄予了作家对秦腔的再次认知和文化传播。

中国小说与戏曲自古以来就密不可分,汪曾祺说:“有些艺术品类,如电影、话剧,宣布要与文学离婚,是有道理的。这些艺术形式绝对不能成为文学的附庸、对话的奴仆。但是戏曲问题不同,因为中国戏曲与文学——小说,有割不断的血缘关系。戏曲和文学不是要离婚,而是要复婚。”^{[15]104}汪曾祺形象地道出了戏曲和文学的血缘关系,《秦腔》中戏曲叙事性与小说叙事性的不谋而合更是印证了这一点。贾平凹写秦地秦声是将自己与故土融合在一起的,满含着对故土人事乡音的怀念和留恋,将秦腔的戏曲故事与小说故事融会贯通,戏曲韵味汇进笔墨纸砚间,秦腔则与小说中人物心理变化和命运发展同气连枝。这既是作家创新写作方式、丰富文本表现力,亦是对戏曲的传承与重新解读。而今面

对传统文化的日益衰落和涣散,贾平凹以戏入文的写作方式,既是作为一位当代作家责任感的极大体现,更是对作家使命的再认识。

参 考 文 献

- [1] 朱恒夫. 中国戏曲美学[M]. 南京: 南京大学出版社, 2008.
- [2] 陈忠实. 记忆[M]. 北京: 中国社会出版社, 2013.
- [3] 贾平凹. 爱的踪迹[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1985.
- [4] 鲁枢元. 文学创作心理学[M]. 郑州: 河南文艺出版社, 2015.
- [5] 王瑾. 互文性[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2005.
- [6] 蒂费纳·萨莫瓦约. 互文性研究[M]. 天津: 天津人民出版社, 2003.
- [7] 贾平凹. 秦腔[M]. 南京: 译林出版社, 2015.
- [8] 杜倩萍. 民族文化交融视域下论秦腔[J]. 贵州民族研究, 2018(3): 90-94.
- [9] 刘磊. 喷呐与戏剧[DB/OL]. [2017-12-07] http://blog.sina.com.cn/s/blog_60a9f3c20100plau.html.
- [10] 王亚丽. 传统戏曲与现代小说的互文与置换——由叶广岑与戏曲文化说起[J]. 文艺评论, 2012(5): 66-70.
- [11] 陕西省艺术研究所. 秦腔研究论著选[M]. 西安: 陕西人民出版社, 1983.
- [12] 刘志荣. 缓慢的流水与惶恐的挽歌——关于贾平凹的《秦腔》[J]. 文学评论, 2006(2): 146-151.
- [13] 刘春. 乡土、乡俗与乡愁:《秦腔》的风俗世界[J]. 文艺争鸣, 2012(10): 33-39.
- [14] 孙亚儒. 论叶广岑家族小说中的互文性戏曲叙事[J]. 文艺评论, 2016(8): 12-19.
- [15] 汪曾祺. 汪曾祺说戏[M]. 济南: 山东画报出版社, 2006.

On the Intertextuality of Drama Narration in Jia Pingwa's Novel *Qinqiang Opera*

HE Yu-li, HUANG Jing

(School of Liberal Arts, Anhui Normal University, Wuhu 241000, China)

Abstract: Following in the footsteps of other Shaanxi writers, Jia Pingwa *Qinqiang Opera* by presents abundant information of dramatic arts in his novel *Qinqiang Opera* for us to understand this unique drama in Shaanxi region. Simultaneously the texts of both dramas and the novel are intertextual, namely the plots of the drama play an important role in the mental world of characters, the plot presetting, story atmosphere of the novel narrative and so on. Therefore, the intertextual reading of the drama narration in the novel is helpful for us to discover the multiple meanings of the text and the creative thinking. This writing technique of employing dramas in the novel not only spreads the tradition of opera, but also greatly embodies Jia Pingwa's sense of responsibility as a contemporary writer.

Key words: Jia Pingwa; *Qinqiang*; Opera; intertextuality

【编辑 王思齐】