

《主角》的叙述策略分析

尉少雄

(陕西理工大学 文学院,陕西 汉中 723001)

摘要:叙述作品中必然存在一个或多个故事叙述者。在叙述过程中,必定会产生一个特定的视角,叙述者通过对时间加工变形,形成叙述文本。《主角》不仅追求文本多样性,将鸟瞰全景式全知视角与人物感知式限知视角交替流动;还运用叙述主体分化,使叙述者干预与叙述分化主体交替说话,建构隐含作者;既遵循故事年代线,又巧妙安排叙述时间,时长、时序的变形,完整呈现了故事的发展脉络,彰显了小说的叙述魅力。

关键词:《主角》;叙述视角;叙述声音;叙述时间

中图分类号:I207.42 **文献标识码:**A **文章编号:**1008-7192(2020)04-0081-07

陈彦新近长篇小说《主角》继《平凡的世界》《白鹿原》《秦腔》后,荣获第十届茅盾文学奖,成为陕西文坛上又一篇扛鼎之作。近百万字的巨大容量使得《主角》的阐释空间相应扩大化。批评视角的多样不仅丰富了小说的内涵意蕴,也拓宽了小说的影响范围。小说中的大时代小人物、苦难与人性、民族精神与美学的现实主义,以及小说文本所体现出的文体意识、文化意识等特征被一众学者深度挖掘。在叙述作品中,必然存在一个或多个故事叙述者(narrator)。在叙述过程中,必定会产生一个特定的视角(point of view),叙述者通过对时间的加工和变形,形成叙述文本。本文拟从叙述学(narratology)视域出发,通过对《主角》中的叙述视角、叙述声音、叙述时间进行分析,探究《主角》的叙述策略。

一、谁看:叙述视角的流动形态

叙述者是故事“讲述的源头”(illocutionary source)。在阅读叙述作品时,很多读者不会考虑到叙述者的存在,简单地将叙述方式划分为第一人称叙述或第三人称叙述。叙述者没有人称问题,只有显隐问题。在叙述作品的对话中,“我”与“他者”的区别是相对的,事实上人物处于一种交互状态,对人称的指派不能简单地视为人物自身的问题,可以被看作是语言流动的形式。叙述策略的分析涉及到两个基本问题:“谁看”和“谁说”。“谁看”即叙

述视角决定叙述文本的问题;“谁说”即叙述文本中叙述声音的确认问题。叙述者是声音的发出者,是叙述文本中不可或缺的成分,但绝不等同于作者,叙述者身份的形态变化引起叙述视角变化。叙述者的声音传递叙述视角,叙述视角是事件被感知的具体方式,二者可重合,但不一定完全重合。

何为视角?视角是“作者和文本的心灵结合点”^{[1]191},被认为是理解小说的最主要问题。《叙述学词典》中将视角称为视点,即“感知或认知的方位,被叙的情境与事件藉此得以表现。被采用的视点可能是全知叙述者(omniscient narrator)。其方位多变,有时无法确定,而且(总的来说)不受感性或理性的限制(全知视点 omniscient point of view)。或者说,视点可位于故事世界中,或更为确切地,寓于某一人物之中(内视点 internal point of view)”^{[2]173}。珀西·卢伯克在《小说技巧》中阐述视角是“小说技巧中整个错综复杂的方法问题,我认为都要受角度问题——叙述者所站位置对故事的关系问题——调节”^{[3]180}。视角的术语未定,不同研究者将视角又称视界(vision)、观察点(post of observation)、叙述焦点(focus of narrative)、方位(aspect)、聚焦(focalization)等,被热奈特称为“19世纪末以来有关叙述技巧的探讨中最热门的话题,并且已经取得不可否认的研究成果”^{[4]36}。叙述视角是叙述者叙述加工的一个方式,《主角》继承了中国古代传统叙述小说在

叙述视角层面的创作技巧,又有所突破:在叙述文本中出色地呈现叙述视角的形态变化。

1. 鸟瞰全景式全知视角是主要叙述视角形态

叙述者隐身于叙述文本中,“可从任何角度来观察事件,可以透视任何人物的内心活动,也可以偶尔借用人物的内视角或佯装旁观者”^{[5]95}。全知视角相对故事位置而言,可以是外部的,也可以是内部的,即外视角与内视角。在《主角》中,陈彦便展示了全知视角的叙述魅力。首先,选取外视角来进行文本观察。外部视角给人的感觉近似于叙述作用,因此被称为“叙述者-视角”二者重合。开篇,叙述者便以“说书人”姿态出现:

她叫忆秦娥。开始叫易招弟。是出名后,才被剧作家秦八娃改成忆秦娥的。

易招弟为了进县剧团,她舅给改了第一次名字,叫易青娥。

很多年后,忆秦娥还记得,改变她命运的时刻,是一个太阳特别暴烈的下午。她正在家对面山坡上放羊,头上戴一个用柳条编的帽圈子,柳叶都被太阳晒蔫干了。她娘突然扯破喉咙地喊叫,叫她麻利回来,说他舅回来了^{[6]1}。

这段文字的叙述者置身故事之外,以旁观者身份进行叙述,为读者引出小说主角忆秦娥,点明其两次改名的缘由,接着将叙述视角转移到忆秦娥的回忆,这一回忆可理解为忆秦娥的回忆,也可理解为叙述者的讲述。最后叙述者通过引出忆秦娥的母亲、舅舅来完成讲述。短短的一段文字中“叙述者-视角”交替重合错位。除此,有着上帝眼睛的叙述者对叙述文本的框架了然于胸,表现出“全能全知”的权威:忆秦娥被廖耀辉侵犯未成事件,在《主角》上部第30章中写道“这件事情,很多年后还在发酵”^{[6]190}。果不然,在小说上部第53章、中部第27章都再次出现。其次,陈彦选取内视角进行文本观察。内部视角的位置,是在所描述的事件内部,一般采用“人物-视角”的形式。叙述者随意进入人物内心,使用人物的视野延续自己叙述,借助视角的自由移动变换,促进人物之间的相互观察审视。小说中敲鼓手胡三元和旦角胡彩香(丈夫张光荣)的关系、胡彩香和米兰争主角的事情剧团人人皆知,叙述者常借用他人视角来观察这些关系,如:

易青娥发现,舅自开戏后,就很少朝别的地方瞅了。他只盯着演员的动作,盯着拉板胡

的,盯着敲锣打镲的,几乎没朝胡老师那里看过。但他肯定知道,胡老师就站在离他不远的地方。那眼光,是一直带刺盯着他的。

……

奇怪的是,大家也都不看胡老师的背影,只看她舅。有的还互相撇着嘴,意思好像是叫看她舅的反应。

她也在看她舅。她舅已经累得没了一丝气力,完全瘫软在了椅子上^{[6]16}。

这段话中,叙述者开始以易青娥的视角看胡三元敲鼓状态,连用三个“盯”字来表现胡三元的专注,接着进入胡三元意识叙述。在戏结束后,又从观众视角看胡三元,这里的“看”具有双重性,既是看实实在在的秦腔表演,又是以嘲讽的心理看胡三元与胡彩香的笑话。最后回到易青娥的视角接着看胡三元的状态。叙述者几乎同时说到不同人的视角所观,观看的眼睛既是人物的眼睛,又是叙述者的眼睛,是两者同时观看的眼睛。叙述视角在作品中的某一个人物身上,但视野却开阔了,这样看到的画面包含着更多的内容,变得更加丰富充实。

2. 人物感知式限知视角是又一叙述视角形态

“感知性视角指信息由人物或叙述者的眼、耳、鼻等感觉器官感知,是最普通的视角形式。不过,这种感知性视角有一定局限。”^{[7]23}《主角》在整体上采用全知视角,局部采用限知视角,以人物的感知代替叙述者的感知,事件通过人物的感受和意识得以呈现。小说中关于忆秦娥的性格和美丽,叙述者并无直接现身叙述,而是以不同人物的语言、感知和意识来呈现。苟存忠是忆秦娥学戏的老师,他给忆秦娥的总体评价是乖、笨、实,“乖,娃的确乖,乖得人心疼。笨,娃也的确笨,啥窍道都不会,就剩下闷练了。实,娃特别的实诚,没有任何渠渠道道的事”^{[6]186}。秦八娃是一个坚守传统文化的文化站站长,以写戏出名。他眼中的忆秦娥“是秦人自己的娃。无论上了妆,还是卸了妆,都是绝色美人一个。但这种美,是内敛的美,羞涩的美,谦卑的美,传统的美。恰恰也是中国戏曲表演所需要的综合之美”^{[6]534}。楚嘉禾是高干子弟,心机傲慢,为当主角不择手段,看不起并经常诋毁忆秦娥:“你说这碎婊子是不是个人?……你说是不是个贱货?”^{[6]428}陈彦安排不同的人物叙述视角是与其身份性格相匹配的。不同视角的承担者皆是小说中人物,此时的叙

述者和承担者并非同一人,叙述者调动人物的感官并借用其眼睛与意识感知事件,每个人物在自我的限知视角中表达出各自应有的情感。讲故事的人是叙述者,看故事的人是观察事件的人物。叙述文本中所用的限知视角是叙述者的一种自限,限知视角的叙述者往往以自我意识为基础,其所了解的信息少于全知视角的叙述者,表现出自身的局限。同一事件,不同人物感知式的叙述视角会形成多种混乱声音,使人物呈现戏剧化画面,拉近人物与读者的距离,弱化叙述者的评价,从而需要读者自己来判断是非,但这也约束了限知视角感知更广阔的空间自由度。

要之,叙述视角“错综复杂地联结着谁在看,看到何人何物何事,看者和被看者的态度如何,要给读者何种‘召唤视野’”^{[1]191}。它是叙述者展开叙述文本的不同切入点,也是读者解开《主角》之谜的钥匙。陈彦在运用叙述策略时,追求文本多样性,将鸟瞰全景式全知视角与人物感知式限知视角交替流动,使小说叙述自然流畅,造就了《主角》叙述视角形态多变的特征。

二、谁说:叙述声音建构隐含作者

何为“声音”?声音原指物理学中表示物体震动产生的声波,后广泛应用于文化、历史、哲学等领域,象征地位和权力。“声音”被引入叙述学中,《叙述学词典》将声音界定为“描述叙述者或更为宽泛地说叙述事例 Narrating instance 特点的那组符号,它控制叙述行为 Narrating 与叙述文本、叙述与被叙述 Narrated 之间的关系。……提供有关谁‘说’的信息,叙述者是谁,叙述场合是由什么构成的”^{[2]243}。詹姆斯·费伦(James Phelan)将“声音”界定为在叙述文本中,叙述者为达到特殊效果而采取的修辞手段。他通过语言应用的内部原则来理解“声音”,即声音既是一种社会现象,也是一种个体现象;声音是文体、语气和价值的融合;一个叙述者的声音可以包含在作者的声音之内,从而创造出巴赫金所说的“双声”话语;声音存在于问题与人物之间的空间中^{[8]19-22}。

在费伦关于“声音”的阐述中,声音是话语权力和意识形态的外在体现,它以显性的文字体现于句中,作为媒介来传递隐含的价值观。研究叙述主

体声音的苏珊·S·兰瑟提出:“每一种叙述声音的存在本身都在传达着信息,这一事实本身就意味着它本身就是一种‘内容’。然而,每一种叙述声音又依赖文本表述和接受的语境而产生其价值(亦即产生意义的关键),而价值也就在读者接受的过程中得以实现。”^{[9]318}作者创造叙述者,在叙述文本中,叙述者通过自述或他述,传递自己的声音,建构体现作者价值观的人格,下文以此来探析《主角》中的叙述声音如何建构隐含作者。

隐含作者(implied author)是“文本重构的作者的第二自我、面具或者假面;站在场景的背后,对文本构思及文本所遵循的价值观和文化规范复杂的隐含作者形象”^{[10]82}。“我们对隐含作者的感觉,不仅包括所有人物的每一点行动和受难中可以推断出的意义,还包括它们的道德和情感内容。”^{[10]69}可以说,隐含作者是一系列社会文化形态、个人心理以及文学观念的价值,是读者从文本建构的产物。陈彦在小说中通过设置叙述者自述与人物参与,多种声音参与同一叙述文本,建构隐含作者。

“隐身式”叙述者客观讲述故事,在叙述文本中以干预方式来建构隐含作者,而干预恰好是伸张叙述者主体性的最主要途径,叙述者通过对叙述中的人事评论,间接显示自己的思想。首先,叙述者以指点干预形成小说的文体风格。“指点干预”是“解释叙述是如何进行的”^{[11]50},是对叙述形式的干预。陈彦沿用了中国传统小说中的指点干预,继承了古代“说书人”的叙述风格,在小说中多次出现“这是后话”“话还得从……说起”“事情还都要从……说起”,叙述者有意制造一个假设的口头叙述场面,诱使读者进入小说成为受述者,有时还会在章节尾处作出预述,设置悬念,使小说叙述产生讲故事的快感。其次,叙述者以评论干预建构隐含作者。“评论干预”是“提供补充信息,或阐明叙述者本人对被叙述事件与人物的态度”^{[11]50},是对叙述内容进行干预。《主角》中的叙述者对叙述中的人事发表大量评论:一是多次出现解释性评论,如石怀玉在面对与忆秦娥是否离婚的选择中,叙述者讲述了石怀玉的家庭、性格及经历,这类似于说明性的评论干预,不仅提供了解释,还代替了倒述,提供了石怀玉的背景资料。二是使用大量的俚语俗语评论,如“人狂无好事,狗狂挨砖头”“背着儿媳妇朝华山——出力不讨好”“猪鼻子插葱——装象”“雨后剃茅

菜——擎着篮篮拾”“半夜听着鸡笼门响——胡(狐)敲”等将近20句俗语,这些俗语是书述文学从口述文学的传统中继承而来的,其“真理价值”具有高度概括性。叙述者使用俗语评论人物性格、事件,其生动性与传神性成为叙述文本的有机部分。三是以现实主义的长段评论过分干预,如对于主角的认知,叙述者在叙述文本中阐述为:“主角就是一本戏,一个围绕着这本戏生活、服务、工作的团队,都要共同体认、维护、托举、迁就、仰仗、照亮的那个人。你可以在内心不卯他的人格,以及艺术水准、地位,但你不能不拧紧你该拧紧的螺丝;不能不拉开你该按时拉开的大幕;不能不精准稳健地为他打好你该打的追光。”^{[6]671-672}这样“主观价值”的干预具有高度的时代性和社会性,从内容上,读者能够准确体会到作者对戏曲“主角”的标准与判断,这也是陈彦对社会时代主角的标准与判断。叙述者将指点干预和评论干预相结合,形成自己独特的文体风格,建构隐含作者:忆秦娥是人民大众奋斗者的代表,人民大众是时代和社会的主角,这也是作者陈彦要向读者传达的价值观之一。

除此之外,叙述者出现主体分化,通过让人物说话,以人物声音来建构隐含作者。叙述者将叙述任务暂时交于人物,人物是活跃于叙述文本中最重要的符号,此时叙述者声音被人物声音覆盖,人物暂时担任叙述职能。首先,叙述者的声音被分散在不同的个体中,这些主体成分对被叙述的世界态度可能相同,也可能相异,因为他们每个人都有自己独立的身份,各有其不同的意向、立场、判断和意义的控制方式。将这些不同的声音包容进叙述文本中,形成对话的开放性。“小说正是通过社会性杂语现象以及以此为基础的个人独特声音的多声现象,来驾驭自己所有的题材、自己所描述和表现的整个实物和文意世界。”^{[12]41}《主角》中关于旧戏如何演出的问题出现了两种不同的声音,可以说这是一场省城与地方之间的战争,省城是以省剧团导演为主,地方是以古存孝为代表。省城导演追求现代化舞台的综合美,“觉得不能老戏老演,得适应今天的观众,必须加快舞台节奏,不能一招一式地慢慢比画了。甚至在音乐创作上,还得加电声乐队,加什么架子鼓。服装也要改良。”^{[6]387}古存孝则“坚持要按过去的老传统,一点一滴地‘照模子刻’”^{[6]376}。从演出效果来看,后者赢得了胜利,这也是陈彦对

戏曲如何在现代立足的一点思考。其次,秦八娃是叙述的分化主体,代表了作者自己,自己是代表实体的陈彦。秦八娃在叙述文本中与隐含作者重合,常发出“真理价值”的声音,表达对戏曲艺术的真知灼见。《游西湖》上演,所有人都一致叫好,秦八娃却说:“我是历来主张戏曲表演,要有绝技、绝活的。但绝技、绝活一定要跟剧情密切相关。……对戏曲程式随意篡改。尤其是大量舞蹈的填充,让整个演出的美学追求,显得不完整、不统一了。”^{[6]542}他认为戏曲应该朝传统扳一扳,“好演员,你必须总控住观众观剧的情绪。现在是你把观众带出悲剧氛围的。你让一个大悲剧走向轻飘了。乐队也太大了,太洋气了,跟演员抢戏呢。戏曲不需要这样的声音铺张”^{[6]543}。薛桂生导演新版《狐仙劫》引起争议,秦八娃告诉他“戏曲天生就是草根艺术。你的一切发展,都不能离开这个根性。所谓市场,其实就是戏曲的喂养方法。如果一味要挣脱民间喂养的生态链,很可能庙堂、时尚性,什么都抓不住了。民间性更是会根本丢失的”。忆秦娥受到流言中伤,秦八娃开导她:“主角就是自己把自己架到火上去烤的那个人。因为你主控着舞台上的一切,因此,你就需要有比别人更多的牺牲、奉献与包容。有时甚至需要有宽恕一切的生命境界。”^{[6]1032}秦八娃在小说中有大量关于文艺、社会、时代的表述,另外“存”字辈老艺人、忆秦娥、胡三元、胡彩香、米兰等人物也会发出关于戏曲艺术的声音,当然也有戏曲应满足现代舞台的另类声音。不同叙述的分化主体,不同人物的争鸣使叙述文本变得复杂,出现戏剧化的张力,读者阅读作品,判断是非,建构隐含作者。

要之,叙述声音是叙述者自述或他述的声音,不同的发声者给叙述文本营造争鸣式的叙述特色。陈彦在运用叙述策略时,将叙述者干预与叙述分化主体声音交替建构隐含作者,使小说叙述复杂有趣,彰显了《主角》叙述声音建构隐含作者的魅力。

三、变形:时长与时序巧妙处理

叙述是人类感知时间的基本途径,叙述时间是叙述学研究的核心问题,是解读小说的重要维度。那么,何为“叙述时间”?《叙述学词典》中将叙述时间称为话语时间,即“情境与事件表述所占用的时间”^{[2]65}。热奈特强调叙述时间的双重性:故事时间

和叙述时间,并从三方面对叙述时间进行详细阐述:“故事中事件接续的时间顺序和这些事件在叙事中排列的伪时间顺序;事件或故事段变化不定的时距和在叙事中叙述这些事件的伪时距(其实就是作品的长度)的关系,即速度关系;频率关系,也就是说(在此仅用一些还不够确切的提法)故事重复能力和叙事重复能力的关系。”^{[4]13}申丹、王丽亚将叙述时间分为“故事时间”和“话语时间”。“故事时间”即所讲事件发生的真实时间,事件可以同空间或多空间同时发生;“话语时间”即叙述事件所用的时间,叙述者可以自由安排叙述事件的时间。赵毅衡表示叙述时间是个模糊的伞形概念,包括被叙述时间(narrated time)、叙述行为时间(narration time)、叙述文本内外时间间距(textual-extratextual time gap)、叙述意向时间(temporal intentionality)^{[13]145}四种时间范畴,认为叙述时间最基本的问题是“叙述行为时间,与被叙述时间的分离、对比、错位等造成的”^{[14]95}。被叙述时间即“被叙述出来的文本内以各种符号标明的时间”^{[13]147};叙述行为时间即“叙述时间,指的是叙述文本占用的时间”^{[13]150}。而时间变形是叙述文本得以形成的必然条件,可分为时长变形、时延变形与时序变形。基于此,下文通过分析《主角》中叙述时间与被叙述时间的时长、时序变形,探析《主角》的叙述艺术魅力。

时长用篇幅来“比喻”,指书面叙述文本转化成篇幅形式的抽象时间。在文学作品中,时长很难用具体的时间长度衡量。关于底本与述本时间长度变化的形式,赵毅衡对恰特曼的总结作了转述:

省略(ellipsis) 述本时间 < 底本时间,因为述本时间 = 0

缩写(summary) 述本时间 < 底本时间

场景(scene) 述本时间 = 底本时间

延长(stretch) 述本时间 > 底本时间

停顿(pause) 述本时间 > 底本时间,因为底本时间 = 0^{[14]106-107}

实际上,延长和停顿在文学作品中很少见到,在叙述文本中多出现省略、缩写与场景,省略在叙述文本中是不显示的,所以文学作品的叙述实际上是缩写与场景交织形成的。中国小说的开场,大多以缩写为主,用以介绍背景。陈彦遵守传统技法的标记,小说开篇以缩写的方式介绍主角忆秦娥,“她

叫忆秦娥。开始叫易招弟。是出名后,才被剧作家秦八娃改成忆秦娥的”^{[6]1}。忆秦娥历经十余年,完成从放羊女孩到烧火丫头再到秦腔名伶的转变,述本时间小于底本时间,叙述者从故事发展的中间说起,接着回到故事的开始进行叙述。《主角》以秦腔名伶忆秦娥为轴心,以戏曲的辉煌落寞为载体,作为一部近百万字的长篇小说,陈彦运用缩写,用1077页写了中国社会40年波澜壮阔的改革变迁。在写宁州剧团外出演出时,汽车上,忆秦娥和封潇潇坐在一起,陈彦则运用了场景:

“饿不,我拿的有核桃芝麻饼。我妈做的,可好吃了。”

易青娥低声说:“不。”

封潇潇又沙哑着嗓子说:“你喝水不,我拿着热水。”

易青娥说:“不。”

“你……你要累了,就……就靠在我身上。”封潇潇说这话时,明显有些不好意思。但还是坚持说出来了。

“不。”

……^{[6]322}

以人物的直接对话形式呈现在叙述文本中,述本时间等于底本时间,陈彦将两人的情感萌生写得如此生动细致。“如果所用篇幅超过场景所应该用的篇幅,就应当是延长。”^{[15]110}陈彦在作品中多处运用了延长,龚丽丽与忆秦娥争主角,在片场,皮亮与刘红兵起了争执,用了整整两页写两人的打架过程,中间运用停顿写了众人的反应。除此,陈彦在小说中多处还运用了省略,第一次剧团下乡演出期间,需要“存”字辈老人助阵。上部第32章结尾处说进城接人,第33章开始就写道:“苟存忠、古存孝和周存仁老师是下午六点到的。三个老汉也是挤在班车的屁股上,到地方一下车,被灰弥得,也只能看见一对‘灯’和一张嘴了。”^{[6]208}此处的述本时间等于零,陈彦只写了三个老人来时的狼狈情态,对他们在途中颠簸的情况没有展开叙述,使故事时长压缩在有限的篇幅内。陈彦在小说中将省略、停顿、缩写、场景、延长灵活运用,构成一种“跳”“快”“慢”三种节奏交替的格局,形成独特的叙述效果。

任何小说不可能做到无时序变形,不存在绝对线性叙述的小说。时序变形是指述本将时间顺序互穿插,倒述或预述,或重复某些情节。“推迟说,

即倒述;提前说,即叙述。”^{[14]119}一般说来,小说容量越大,叙述时间秩序变化也就越多,且现实主义小说中的被叙述时间会以各种“时素”(chronym)标明,有的以“纪年时素”标注,有的以“形象时素”暗示。《主角》在被叙述时间上遵循年代顺序,在上部中存在着明确的“纪年时素”,如:“那是1976年6月5日的黄昏时分”“1978年农历6月初六”,当然,更多存在的是“形象时素”,如:“毛主席去世了”“庆祝打倒‘四人帮’”“莫斯科不相信眼泪”“瓦尔特”等,遗憾的是《主角》中下部分的“时素”相对较少。《主角》在叙述时间上则打乱时间线,将倒述与预述结合,增强了小说的时间多变性和文本的可读性。首先,倒述是小说中常用的手法之一,即情节在述本中出现的顺序迟于底本故事发生顺序。《主角》中常以两人对话方式,插入倒述,如胡三元因炸死人进了劳改场,四年出来,在与忆秦娥说话时,以回忆的方式倒述了当年进劳改场、开公判大会的情况。“舅认了,为啥认了?毕竟把人炸死了。”^{[6]228}胡三元以第一人称叙述自己过去的四年经历,此时产生了一个叙述时候的“叙述自我”和一个底本故事中的“经验自我”,形成一种“二我差”格局,由此产生一种来自胡三元的“忏悔意识”。其次,预述是传统白话小说时序变形的主要方式,陈彦汲取传统白话小说传统,将叙述者的意识强加于还未体验的人物身上,使小说叙述发展的动力不是回答疑问“结果怎样”,就是表现故事进展的情况,也就是“为什么有这样的结果”。一是《主角》采用了叙述者预述方式。小说开始写道:“后来招弟去了县剧团,才知道他舅有多糟糕。把人丢得,让她几次都想跑了算了。”^{[6]2}“才知道”,是因为只有叙述者知道后事,等忆秦娥进了县剧团,看到舅舅发生的一系列事情,才体会到舅舅糟糕的程度。这些糟糕的事情是借胡彩英的意识叙述的。封潇潇一出场,叙述者就点明了他是忆秦娥的初恋,但此时忆秦娥并不知。叙述者侵入叙述文本,代替并超越人物意识能达到的范围,达到预述的效果。二是采用了人物预言方式。苟存忠去世后,郝大锤在院子里点“天灯”,古存孝就说“这小子,一定不得好死”^{[6]341}。在故事发展中,郝大锤喝酒掉进井里摔死后,尸体很久才被人发现。事实上只有所有事件结束,叙述者才开始叙述,故事中的人物无法预知自己的未来,只有叙

述者知道所有故事,这是叙述者借人物之口预言,预先告知读者故事人物结果,促使读者思考出现这种结果的原因,增强故事可读性。

要之,叙述时间是研究小说的重要维度,陈彦合理安排时长的省略、停顿、缩写、场景、延长变化,遵循故事年代线,巧妙打乱叙述时间,倒述与预述相互穿插于叙述文本中,完整呈现故事的发展脉络,使小说叙述充满魅力。

《主角》中陈彦更多地是在讲述大时代与小人物、苦难与人性、传统戏曲与时代发声的关系,近百万字的小说讲述了中国40年的社会历程,皇皇巨著必然涉及到作家如何运用叙述策略。在分析《主角》的叙述视角、叙述声音及叙述时间过程中,陈彦独特的叙述方式不仅为读者呈现了高明的“讲故事”能力,还展示了叙述策略的多元性。

参 考 文 献

- [1] 杨义. 中国叙事学[M]. 北京:人民出版社,1997.
- [2] 杰拉德·普林斯. 叙述学词典[M]. 修订版. 乔果强, 李孝弟, 译. 上海:上海译文出版社,2011.
- [3] 珀西·卢伯克. 小说技巧[M]//珀西·卢伯克. 小说美学经典三种. 方土人, 罗婉华, 译. 上海:上海文艺出版社,1990.
- [4] 热拉尔·热奈特. 叙事话语 新叙事话语[M]. 王文融, 译. 北京:中国社会科学出版社,1990.
- [5] 申丹, 王丽亚. 西方叙事学:经典与后经典[M]. 北京:北京大学出版社,2010.
- [6] 陈彦. 主角[M]. 西安:陕西师范大学出版总社有限公司,2018.
- [7] 胡亚敏. 叙事学[M]. 武汉:华中师范大学出版社,1994.
- [8] 詹姆斯·费伦. 作为修辞的叙事[M]. 陈永国, 译. 北京:北京大学出版社,2012.
- [9] 苏珊·S. 兰瑟. 虚构的权威——女性作家与叙述声音[M]. 黄必康, 译. 北京:北京大学出版社,2002.
- [10] 韦恩·布斯. 小说修辞学[M]. 北京:北京联合出版公司,2017.
- [11] 赵毅衡. 苦恼的叙述者:中国小说的叙述形式与中国文化[M]. 北京:北京十月文艺出版社,1994.
- [12] 巴赫金. 巴赫金全集:第3卷(小说理论)[M]. 白春仁, 晓河, 译. 石家庄:河北教育出版社,1998.
- [13] 赵毅衡. 广义叙述学[M]. 成都:四川大学出版社,2013.
- [14] 赵毅衡. 当说者被说的时候:比较叙述学导论[M]. 成都:四川文艺出版社,2013.

An Analysis on the Narrative Strategy in *Leading Actress*

YU Shao-xiong

(College of Chinese Language and Literature, Shaanxi University of Technology, Hanzhong 723001, China)

Abstract: There are one or more narrators in a narrative work and thus there is a special point of view during the narration. The narrator would process and re-arrange the time sequence to form a narrative work. *Leading Actress* combines the omniscient perspectives of bird's-eye view with the knowledge-limited perspectives of character perception together to achieve the variety of the work. What's more, the novel differentiates narrative subjects to narrate the story alternately and constructs an implied author. It not only follows the chronology of the story but also the time order of the narration wisely. The development of the plot is achieved by the change of the length and sequence of time, which demonstrates the narrative charm of the novel.

Key words: *Leading Actress*; point of view; narrative voice; narrative time

【编辑 吴晓利】

(上接第73页)

- [12] 丛丽,吴必虎. 基于网络文本分析的野生动物旅游体验研究——以成都大熊猫繁育研究基地为例[J]. 北京大学学报(自然科学版), 2014, 50(6): 1087-1094.
- [13] 何丹,李雪妍,周爱华,等. 北京地区博物馆旅游体验研究——基于大众点评网的网络文本分析[J]. 资源开发与市场, 2017, 33(2): 233-237.
- [14] 敬峰瑞,孙虎,龙冬平. 基于网络文本的西溪湿地公园旅游体验要素结构特征分析[J]. 浙江大学学报

(理学版), 2017, 44(5): 623-630.

- [15] 韩冬,张建国. 基于网络文本分析的城市生产性景观旅游体验研究——以杭州八卦田景区为例[J]. 林产工业, 2017, 44(12): 54-58.
- [16] 王玲,光善军,吴晓隽. 基于 Airbnb 网络文本数据的旅游者民宿体验感知研究[J]. 长安大学学报(社会科学版), 2017, 19(5): 49-56.
- [17] 沈啸,张建国. 基于网络文本分析的绍兴镜湖国家城市湿地公园旅游形象感知[J]. 浙江农林大学学报, 2018, 35(1): 145-152.

A Study on the Homestay Experience in World Heritage Site Based on the Network Text Analysis

——In the case of Wuyishan Homestay

LIN Yu-bin, GUO Wei-feng, LIN Kai-miao

(Tourism College, Wuyi University, Wuyishan 354300, China)

Abstract: Homestay is a typical representative of tourism sharing economy and a new bright spot of urban-rural sharing economy. In this study, web crawler technology is used to get the commentary data of B&B in Wuyishan world heritage site on Ctrip.com and lvmama.com. Moreover content analysis method is employed to explore the characteristics of visitors' Homestay experience in Wuyishan world heritage site. The results show that the cost performance of Wuyishan homestay is high, so is the tourists' satisfaction. The strong atmosphere of the heritage site is the personalized experience feature of Wuyishan homestay, though tourists pay more attention to the experience of natural environment than that of humanistic one. The operators of homestay play a critical and core role in the host-guest interaction, but the content of human care is not enough. Homestay provides warm service without sufficient featured activities. On this basis, the paper proposes to improve the experience quality of Wuyishan homestay. Studying the characteristics and rules of tourists' homestay experience in world heritage sites can provide reference for the improvement of the service quality of homestay and the healthy and sustainable development of B&B industry.

Key words: world heritage site; tourism experience; homestay experience; Wuyi Mountain

【编辑 高婉炯】