

河南大学

硕士学位论文

叶广芩家族小说研究

姓名：李洁

申请学位级别：硕士

专业：中国现当代文学

指导教师：刘涛

20100501

中文摘要

满族女作家叶广芩以其丰厚的传统文化积淀、独特的域外生活体验创作出了一系列家族小说，透过没落贵族家庭内部的人情冷暖，对民族的文化心理进行了深刻的探寻。本文即从内容和形式两个方面探讨叶广芩的家族小说系列。结合作家的贵族心态和市井文化体验具体分析小说的人物设置、隐形结构，探讨作者对历史、现实和人性的深刻认识及反思。

论文由引言、正文和结语三部分组成。引言部分主要介绍叶广芩家族小说的研究现状及研究意义。

正文部分由三章组成。第一章主要说明家学渊源对叶广芩文学创作的影响。满清贵族世家的出身使她的作品带有浓郁的“京味儿”和满族特色。知识、生活和情感的积累是她创作家族小说的基础。

第二章主要从内容方面来深入分析叶广芩的家族小说。首先，作家构筑了一个独特的叙事舞台，由此使几十部中篇既有逻辑上的联系，又保持了自身的独立性。指出“舞台”和她真实家庭的区别，明确了叙述者的定位。其次，以长篇小说《采桑子》为例，详细分析了家族的逃离者和固守者的形象。第三，总结作家对人物命运采取的独特处理方式——寻找模式。作家将人物的追寻历程归入“寻找模式”当中。这里引用的是弗莱的原型批评理论。

第三章主要是从作品的形式方面来分析。叶广芩的家族小说结构上最大的特点就是显、隐结构的对应呈现，大量地运用戏剧作为隐形的结构去暗示故事发展过程，在对照中塑造人物形象。先从理论上阐述了隐形结构的内涵，举出了中外作品中运用的例子，由此引出对叶广芩家族“京剧系列”小说中双重结构的分析。最后，探究作家采用京剧为改写对象的主、客观原因，并得出结论：她的独特在于不仅写了独特的内容，而且采取了独特的外在形式，二者达到了完美的结合。

结语部分总结满汉文化的杂糅、上层生活到底层生活的过渡，形成了作家在

两种文化心理指导下的双重批判态度。她既是以一个北京人的身份去写北京，又是以一个不属于北京的心态去写民族。

关键词：家族小说； 寻找模式； 隐形结构

Abstract

Based on her plentiful accumulate of traditional culture and the experience abroad,the Manchu nationality female writer Ye Guangqin writes a series of clan novels.She through the human relationship of the noble family in order to seek the cultural mentality of our nation. My thesis probe into Ye's clan novels in content and the form. Combine on the writer's noble mentality and the experience of common people,we analyse the character and the recessive structure of her novels,and her recognize of history,actuality and human nature.

My thesis is consist of introduction, main part and conclusion.The introduction is mainly introduce the present situation and the significance of Ye Guangqin's novels research.

The main part is consist of three chapters.The first chapter is explain the influence of author's family background on her works.Born in noble family of Qing Dynasty makes her novels full of characters of Beijing and Manchu culture.Knowledge,life and emotion accumulation are the foundation of her novels.

The second chapter is mainly to analyse Ye's works in content.Firstly,there is a particular narrate stage which makes another works not only have logical relation,but also keep independent.Further explain the different between this stage and her real family,explicit the position of the narrator.Secondly,example for her full-length novel 《cai sang zi》,detailed analyse the characters who run away from the clan and consist it.Thirdly,through the surface we conclude the unique way which her use to deal with characters,is "seeking pattern".Now,we cite Frye's theory.

The third chapter is mainly analyse in structure.Ye's clan novels's marked feature is the correspond appear of it's external structure and the recessive structure.She use

Peking opera hint the story and people. This chapter firstly explain the expert of the recessive structure, and for some works as example, natural analyse Ye's work's structure. At last, investigate the reason and conclusion. The deeply reason of Ye's work different from the other writer who is describe Beijing is particular content together with unique structure.

Conclusion is summary there is double criticism come from the mixed culture and different life experiences in nobl between common people. She is not only write Beijing as a native Pekinese, but also write nationality as a emotion without Beijing.

Key words:clan novel; seeking pattern; recessive structure

关于学位论文独立完成和内容创新的声明

本人向河南大学提出硕士学位申请。本人郑重声明：所呈交的学位论文是本人在导师的指导下独立完成的，对所研究的课题有新的见解。据我所知，除文中特别加以说明、标注和致谢的地方外，论文中不包括其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包括其他人为获得任何教育、科研机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同事对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了谢意。

学位申请人（学位论文作者）签名：李洁

2010年6月10日

关于学位论文著作权使用授权书

本人经河南大学审核批准授予硕士学位。作为学位论文的作者，本人完全了解并同意河南大学有关保留、使用学位论文的要求，即河南大学有权向国家图书馆、科研信息机构、数据收集机构和本校图书馆等提供学位论文（纸质文本和电子文本）以供公众检索、查阅。本人授权河南大学出于宣扬、展览学校学术发展和进行学术交流等目的，可以采取影印、缩印、扫描和拷贝等复制手段保存、汇编学位论文（纸质文本和电子文本）。

（涉及保密内容的学位论文在解密后适用本授权书）

学位获得者（学位论文作者）签名：李洁

2010年6月10日

学位论文指导教师签名：刘涛

2010年6月10日

引言

满族女作家叶广芩的小说创作涉及面很广，她既涉及生态保护题材，也涉及到域外生活体验。但是最具影响力的还是她的家族系列小说。叶广芩出身京城贵族世家，却在陕西生活了三十年，九十年代又留学日本，个人经历非常丰富。在她身上既有丰厚的传统文化积淀，也有西方现代情愫。所以，当她以一个现代人的眼光来反观中国文化传统的时候，目光总是显得格外犀利。她的这类小说，透过没落贵族家庭内部的人情冷暖，对民族的文化心理进行了深刻的探寻。

到目前为止，叶广芩的作品并没有得到评论家应有的重视。既没有研究专著出版，也没有作家评传。但是，这并不是说评论界对她熟视无睹，关于她小说的研究论文还是很多的。单就家族小说而言，评论界大致从三个方面入手，对于她的小说给予一定程度的探讨：第一类是从文化角度入手的，这类文章着重分析作品对传统文化的认识，对作家的阶级性也做了深入的分析；第二，是以某部作品和人物形象入手，通过写对人性的认识，最终得出文化继承这个结论；第三，有一小部分论文是从文本的角度入手，研究作者的叙事方法，包括多重叙述者、叙述欲望、叙述声音、叙述视角的越界和叙述主体的干预等。我的论文的研究对象虽然也是叶广芩的家族小说，但是对其作品分类作了进一步的细化，除了包括九十年代以来所写的家族小说之外，还包括进入 21 世纪以来创作的“京剧系列”小说和由家族、家事生发引申出来的具有古典韵味的作品。

通过阅读我发现，叶广芩的家族小说很喜欢把本家族故事和传统戏曲故事联系在一起，从表面上看，她是在写自己的家族故事，但由于她或明或暗地把它和某个传统戏曲故事联系在一起，读者在阅读她的家族故事的时候，总会自觉不自觉地联想到那些戏曲故事。这样，她的作品自然而然地呈现出显形和隐形的双重结构。用显、隐结构对比的方式实现了还原历史、寻找传统文化之根的目的。作者出生成长于北京，又加上她的满族贵族血统，因此作品体现出纯正而浓郁的“京

味儿”和鲜明的满族特色。虽出身贵族，但由于历史的变迁，她已不像自己的先辈那样，生活在贵族的深宅里，她这一代已经从深宅大院走向市井，因此，对北京的市井文化也了如指掌。这样，她的小说就很自然地体现出对满人贵族心态和市井文化的双重审视。本文将结合作家的贵族心态、市井文化体验具体分析小说的人物设置和隐形结构，探讨作者对历史、现实和人性的深刻认识及反思。

第一章 家族渊源与文学创作

在中国现当代文学的发展历程当中，家族小说占有着举足轻重的地位。它题材的扩充、角度的多元化，使得“家族”和“家园”、“家国”相联而成为现当代文学的母题之一。然而，无论最终的落笔之处在哪里，作家的起点总是从自己的生长之处——家之中来汲取最初的灵感。叶广芩也是如此。

叶广芩是一个大器晚成的作家，她生于1948年生于北京，满族人，祖姓叶赫那拉。曾就读于北京女一中，1968年赴陕西插队。做过护士、编辑和记者。80年代开始从事文学创作。90年代在日本千叶大学学习。回国后为西安市文联专业作家，现为国家一级作家、中国作家协会会员，西安作家协会副主席，西安文联副主席，西安市政协委员。2000年开始到周至县挂职任县委副书记，关注生态与动物保护，长期蹲点于秦岭腹地的老县城村。她从八十年代开始从事文学创作，早期的作品大多发表在《延河》、《奔流》、《作家》这些期刊上，如《五光十色的大街上》、《那拉氏“承恩”记》、《金崎枝子》、《隆裕皇后》、《套儿》、《编辑部的一日》、《藤萝架下》等。但是这些作品包括叶广芩本人在当时的文坛并未引起广泛的注意和争鸣。后来，随着文学政策的放宽，叶广芩开始将自己内心的隐痛——家族，若隐若现的融入到自己的文学中，形成了颇具特色的“家族小说”系列，这才引起了人们的关注。

其实，“家族小说”并不是叶广芩唯一的成就。她的作品类型非常广泛，“家

族小说”只是其中的一类，是她在文坛崭露头角的代表型作品；还有一类具有鲜明的生态意识，以动物为主角，探索人与自然和谐关系的生态伦理小说。由动物的伦理来反思人的行为，重新审视人与自然的关系，为当代生态文学的发展作出了贡献，代表作品有：《注意熊出没》、《老虎大福》、《黑鱼千岁》、《狗熊淑娟》、《长虫二颤》、《猴子村长》、《熊猫“碎货”》、《山鬼木客》等等。对这类题材的得心应手取决于长年对陕西佛坪一代野生动物的关注和在周至县挂职的基层工作经历。两种题材的作品各占她小说创作近乎半壁江山，构成了叶广芩作品的主体部分，也是她之所以能在 90 年代和 21 世纪初的几年被人关注的原因。第三类小说是 90 年代创作的“日本系列”。由于在日本生活的经历，叶广芩得以从一个较远的距离去审视中华民族的文化精神，站在中日民族文化品格比较的高度上观照本民族的文化，比以往的作品有了更新的观察视角。代表作品有：《战争孤儿》、《在清水町的单元里》、《雨》等。除了小说创作之外，一些纪实文学也倾注了作家细腻丰富的情感，《老县城》、《没有日记的罗敷河》、《古道行》、《贵妃东渡——从马嵬坡到向津县半岛》等，研究了七条蜀道之一的悦骆道的历史。散文集《景福阁的月》、《我本是散淡的人》。电影剧本《红灯停绿灯行》、《黄连·厚朴》、《谁说我不在乎》；话剧《全家福》。电视剧本《茶馆》、《家族》、《采桑子》。长篇小说《青木川》也即将被搬上荧屏。

以她的“家族小说”创作为研究对象，我将它们按照创作时间分为两个类别：一类是上世纪九十年代创作的一系列具有古色古香韵味的作品，有中篇小说《祖坟》、《黄连·厚朴》、《梦也何曾到谢桥》、《醉也无聊》；长篇小说《采桑子》；另一类是进入 2000 年之后创作的十部中篇，依次是《响马传》（2005.2），《逍遥津》（2007），《三击掌》（2007.6），《豆汁记》（2008.4），《盗御马》（2008），《大登殿》（2009.1），《状元媒》（2009.2），《三岔口》（2009.6），《小放牛》（2009.10），《玉堂春》（2009.12）。这些小说全部采用京剧的传统剧目为题目，被称为“京剧系列”小说。在这里需要指出的是：我所说的叶广芩的“家族小说”是相对于她的生态伦理小说和“日本系列”小说而言，不仅包括那些她写“自己”家族的作品，还

包括她的另一部长篇小说《青木川》(2007)。历来,《青木川》这部写“别人”家族的作品被有些人称为是脱离了家族题材的创作,但我认为这部在写作意图和方法上并没有太大的改变;它的前身是中篇《响马传》,理应归入“家族小说”中的“京剧系列”。

生活经历能够决定作家的取材。就象叶广芩涉足生态文学是因为蹲点秦岭腹地的深山老林一样,她能在离开北京几十年的情况下保持作品的纯正“京味儿”,也是由于自身经历的磨练和家学渊源的影响。

叶广芩的家庭是满清镶白旗的世家,在她的先辈人中,有包括慈禧太后在内的五位姑奶奶入主中宫。仅从这段客观的家族经历来看,她的生活环境与大多数作家是截然不同的,耳濡目染的教育是作家后来创作的不可或缺的条件。我们知道,满族人在入关之后,极力地吸收汉文化的精华,要使只会骑射的族人皆成为文武并修的能手。为了使他们专心于文治武功,朝廷下令禁止旗人经商、学艺、务农、做工,使他们专心于研读经史子集、修书画、听戏曲。为了解决生活上的后顾之忧,朝廷会按其爵位给予生活补给。而满清朝廷对官员爵位的规定是“世袭罔替,代降一等”,很多人天生就是有爵位的,自然也不会为生计发愁。以至于清末的时候,八旗的宗室,无论贫富贵贱都擅长吹拉弹唱,大部分满人从小都养成了悠闲散漫的习性,过着提笼架鸟、悠哉游哉的生活。即使在大清江山风雨飘摇的时候,对其亲贵的照顾也是很离谱的:“(祖父)因为有公爵衔,岁俸银是八百八十两、米八百八十斛。当时朝廷正一品官员内阁大学士的岁银不过一百八十两、米一百八十斛,与祖父相比竟低至若此。为了保障满洲宗室和八旗世爵的利益,看来皇家宗室与一般官员的差距之大,实在是难以服众了。”^①从另一个方面说,家庭条件的优势使他们自小就受到了极好的传统文化熏陶,比如他们有机会接触穷门小户一辈子见不着的古玩,有机会受到知名书画家的亲自指导等等。我作了一个粗略的统计,在近代至今天各行各业的满族知名人士中,从事文艺类工作的占统计人数(166人)的55%强,而且按从业人数多少依次集中在以下几个

^① 叶广芩:《采桑子·谁翻乐府凄凉曲》,北京出版社,2009年1月版,第3页。

行业：书画、文学、京剧、演员、文物鉴定。但从事科学、商贸、医学、军事的总共才接近 45%。虽然，这是一个不具权威性的结论，但至少可以说明一个问题：家学渊源客观上影响了满族旗人未来的发展。

从文化心理和价值取向上来讲，家族的作用也是非常明显的。自身所处的环境总是最先触碰到作家们敏感的神经，继而潜移默化地渗透到他们以后的创作之中。家族文化及家族伦理观念作为传统文化体系中的一部分，会影响作家们的创作心理、思维方式和审美观念。它潜移默化地制约着作家们创作的主观因素，使作家在想象空间、艺术表达方式等方面呈现出多样性。所以，从家族对文学影响的角度来说，整个 20 世纪文学恰恰也是一部中国传统家族的变迁史。家族的动荡和变迁是社会变迁的结果，从家族命运可以看出整个社会环境的变化，具体到叶广岑个人身上，家族的旧事是她创作一系列家族小说的灵感之源。特殊的家庭使她更深刻地了解没落旗人的心理，使她拥有自身独特的气质和传统文化修养，曲折多舛的皇家故事由她来讲恐怕是最合适不过的了。家中的书籍、古玩、家具、建筑等一切都作为古典文化的载体出现在作者生长的环境里，使她长期受到了浓厚的传统文化熏陶。叶广岑的作品给人最强烈的感受就是学问大，阅读她的小说你可以学到各方面的知识。在某次访谈中被问到为什么作品中有那么深厚的文化韵味，她戏言：“由于小时候常常典当家里东西过活，所以积累了丰富的文物知识，几代的家底才培养出我这么个宝贝！”知识、生活和情感的积累是她创作家族小说的基础。在如今这个浅写作、浅阅读的年代，叶广岑小说的高文化含量尤其可贵。

知道她的人都说她是贵胄后裔，可只有她自己知道，叶赫那拉这个姓氏曾给她带来什么样的灾难：“文革”期间被下放陕西，在黄河滩上养猪、务农，当过护士，做过记者，上过西藏，走过八百里秦川……说起为什么在九十年代突然涉足家族小说，叶广岑的回答是：“过去回避个人家族文化背景成了我的无意识，那些痛苦的感受实在让人感到可怕，我甚至不愿意回忆他们，把他们看成是一场噩梦。在那噩梦中改变的太多，不变的只有人格。我将这些粗砺与苦涩用泥封起来，不再触动，以享尽今日的轻松与自由。孰料，年沉日久，那泥封竟破裂，从中冒出

了浓郁的酒香……”^① 叶广芩将自己这类作品的出现归功于时代的进步、政治文化环境的宽松，这些都使她能够将内心的隐秘通过文学的形式展现出来。同时，人们的欣赏层次和视野发生了改变，她的作品受到了很多爱好古典文化、喜欢民族民俗的读者的喜爱。由此，叶广芩带着她记忆中的家族故事，乘着传统文化之帆，在她的文学世界里越走越出色。

第二章 精神家园的执著追寻

在叶广芩的两类家族小说之中，创作于九十年代的《采桑子》代表了她书写家族故事的最高成就；创作于2000年以后的十部“京剧系列”则系统上实践了她对传统戏曲进行改写的创作手法。但是，这两个从时间上划分的类别并不意味着它们是相互分离的。相反，两大类作品的写作目的和手法都是相同的：在“家族”这个叙事基点上，用暗含的方式演绎出一系列故事，反映追寻过程中的苦痛。小说中总有着一个“寻找模式”，却最终什么都没有找到。作家通过对多样的人物序列的刻画，描摹出了清末八旗子弟的真实生活面貌，表达了一种浓厚的失落之情——对人生之根、民族之根寻找而不得的内心隐痛。本章节以叶广芩的长篇家族小说《采桑子》为主要对象，从叙事舞台、人物形象和寻找模式的角度来分析文本。

第一节 构建独特的叙事舞台

说叶广芩的叙事建立在一个独特的“舞台”上面，有以下两点意思：第一，她几乎全部的“家族小说”都是在讲述一个地方的一个家族的悲欢离合，即北京戏楼胡同金四爷家。关于这种方法，想想莫言和苏童就很容易理解了：莫言在创作了《白狗秋千架》之后就将很多小说的发生地固定在了“高密东北乡”这个文

^① 叶广芩：《没有日记的罗敷河》，吉林人民出版社，1998年版，第232页。

学概念上，在此展开了诸多场景和人物故事，并将之作为自己文学故事总的策源地和精神上的虚拟之乡；苏童也是一样。他把乡村和城市的情结分别凝结在了“枫杨树村”和“香椿树街”这两个地方，在这些叙事背景之下构筑了《米》、《另一种妇女生活》等故事。叶广芩的家族文学的精神之“家”，就是那个没落的满人家庭。这个家是皇亲贵族，有着三房妻妾、十四个子女。长篇小说《采桑子》自不必说，“京剧系列”也是以金家的最小的女儿“我”的口吻来讲述自家亲眷的故事：《逍遥津》写“我”的七舅爷钮七爷的故事；《三击掌》写父亲的好友、工商业大亨王国甫教子；《豆汁记》写“我”家的厨娘莫姜；《盗御马》是“我”在陕北后顺沟下乡时的故事；《大登殿》和《状元媒》叙述的是父母在状元刘春霖的保媒下成亲的曲折原委；《三岔口》讲表哥小连；《小放牛》写五姐和寿康宫太监张文顺的友谊；《玉堂春》写的是父亲的朋友神医彭玉堂。

第二，既然是“舞台”就不仅仅是上演眼前之事，而是有所生发和演绎。叶广芩以“金家”这个没落的贵族之家为中心向外辐射了各个家庭成员的故事，这就把地域又扩大到了“舞台”之外、扩大到了北京城之外，但始终都有一根线在作者的手中牵着，这线就是“家族”——无论是“我”的故事，还是谢娘、老姐夫、舅太太的故事；无论是发生在北京的镜儿胡同，还是陕西的后段家河村，都是金氏家族成员经历的或者所见所闻的故事，也都是通过叙述者金家的小格格“我”之口讲出来的。因此，这个“舞台”不是地域意义上的，所以和贾平凹是“商都系列”、沈从文的“湘西世界”不同；也不是对象意义上的，所以和池莉描写武汉小市民生活、赵树理描写农民生活也不同，它是一个中心，由此辐射出叶广芩的整个“家族小说”体系。

那么这个作为叙事的“舞台”的虚构的“金家”和作者自己的家族又有多少联系呢？这就不得不说说关于改写的问题了。很多读者将叶广芩塑造的这样的家庭理解成为她个人的家庭，进而企图将所有的故事找到现实生活中的对应。当然，这是有情可原的：她自己的家族和所写的家族都太特殊了，很难否认它们之间没有关系，而且从叙述人“我”的设置上容易给人一种错觉——这是一个自序传性

质的小说。但是，叶广芩个人也在很多场合否认过自己写的是“家族史”。作者倾注所有的情感构筑了一个和她本人经历若即若离、似是而非的家族，既能承载自己的童年记忆，又有得以生发想象和虚构的空间。况且叙述“金家”的故事总比叙述“叶家”的故事更利于向作者期望的方向发展——能清醒、客观地揭露出家族中的阴暗面。

可以说，叶广芩的“家族小说”并不是自己的家族史，而是由自己家族为原型改写而成。叶广芩在散文集《没有日记的罗敷河》和《我本是闲散的人》中详细介绍了自己的家庭和个人经历，也就是她改写的“底本”是什么样。从中，我们可以似曾相识地想到作品中那个三房太太、七儿七女的满族皇亲家庭：父亲确实在国立北平艺术专科学校教过书；家中兄妹甚多，有建筑家、书画家、陶瓷专家等，最大的与最小的相差有四十岁，父兄姊妹们确实常常在家中搭台唱戏，水准不在科班出身之下……《状元媒》和《大登殿》关于父母姻缘的说法是基本有根据的；《豆汁记》里面那个能化腐朽为神奇的老太太莫姜也确有其人；还有关于颐和园和景福阁的记忆，关于父亲……所以，叶广芩最小的妹妹叶广荃说过这样的话：“那种对家、对人生的复杂情感，那种广大而深邃的文化氛围，那种历史的沧桑感和人情变异史，那种时代风云与家事感情相扭结的极为复杂的情绪，让我熟悉，也让我陌生。……我和家里的其他人一边读那些小说，一边笑着说，这个是谁谁，那个是谁谁，但是合上书本，却又觉得不像，在这些像与不像之间便泛出了艺术。那是作家的升华。”^① 小说创作不是纪实文学，不可能和现实生活丝丝入扣的贴合，那样作为小说也太乏味了。作家能够从现实生活中提炼出对生活的独特体验，就必须将现实的生活戏剧化，使矛盾冲突更加集中，这样才能让读者在阅读文本时对无限空间里的人物悲喜感同身受。

其实，以叶广芩的年龄来说，家族最兴盛的时候她还没有出生。她的那些哥哥姐姐们了解的家族事件比她多，现在很多都在世，那为什么最终是由叶广芩写出了家族小说呢？恐怕这得益于她早年离开北京，到了陕西；后来又离开祖国，

^① 叶广荃：《走出叶广芩》，《时代文学·名家侧影》2004年第1期，第59页。

接触了异域的文化。一个人能够跳出自己长久生活着的小圈子，到另一种文化环境里，才能更清楚的看到自己的生存状态。叶广芩就是从另一个角度去审视家族的变迁，审视民族的传统文化的。这种“旁观者清”的文化定位使她很容易地能够捕捉到没落民族的真实内心，更有利于形成她的满族民族文化与中华传统文化合而为一的视角。所以，在寻根的过程中，既是寻找民族之根，也是寻找人生之根；既是以一个北京人的身份去写老北京，也是以一个不属于北京的心态去写民族。在被物化的现实社会中，个人的彷徨和失落，也是整个民族文化走向的彷徨和传统价值观的失落。也许，这就是作家通过改写家族故事之后要还原给读者的所在。

第二节 家族的逃离者和固守者

一、末世皇孙的挽歌

这是一部讲述满族贵胄后裔命运及生活的长篇小说，是叶广芩实践她对家族故事改写的一部力作。叶广芩将满族人纳兰性德的词《采桑子·谁翻乐府凄凉曲》的词牌用作书名，词句用作小说章节的名字。末尾又加上清末戏曲家张坚的《满庭芳·梦中缘》中“曲罢一声长叹，叹宵光何限”的前半句，正好是九个章节。这种特殊的结构方式使小说从题目上看就有几分意境的凄婉深沉，切合作者的创作初衷。而且，九个章节也是九个中篇小说，每一篇都可以独立出来，放在一起又彼此联系，不会造成阅读上的断层。“九个既相关又游离的故事，像编辫子一样，捋出了老北京一个世家及子女的命运历程”^①又像冰糖葫芦一样由“金家”这根竹签穿在一起，整体看是一个家族的故事，拆分下来又不失个体的意义。正是由于她构筑了独特的叙事舞台，才使本来支离庞杂的家庭琐事互相衔接，读起来感觉是九个既联系又独立的故事，形散而神不散。整个小说用九个章节讲述了金家及其亲眷的故事，分别是：《谁翻乐府凄凉曲》讲述金家大格格金舜锦为戏而狂的

^① 叶广芩：《采桑子·后记》，北京出版社，2009年1月版，第335页。

故事；《风也萧萧》讲述金家老二、老三和老四兄弟为女人反目成仇；《雨也萧萧》讲二格格金舜镛为追求婚姻自由被赶出家门的故事；《瘦尽灯花又一宵》写老王爷的两位遗孀毕荣与狼伊雁的故事；《不知何事萦怀抱》写四格格金舜鐔和廖世基因古建而产生的爱情；《醒也无聊》写的是金家老五的儿子金瑞半醒半睡的人生；《醉也无聊》写老姐夫完占泰的醉翁哲学；《梦也何曾到谢桥》写的是父亲与谢娘的一段插曲；《曲罢一声长叹》写老七舜铨对传统的一生坚守。

在这里，家族的历史只被作为了一种时空的外壳，用来囊括人物的性格和活动，而被忽略的恰恰是导致家族命运变迁的外在政治因素。作者全神贯注地把描写的侧重点放在人物身上，因而塑造出了一系列生动、有特色的人物形象：他们是人们眼中的纨绔子弟、八旗遗老遗少；他们对生命中所追求的东西的执着和坚定却让人感动，也让人为之命运扼腕叹息。邓友梅先生对没落的八旗子弟有这样精当的描述：“从民国初年到抗战期间，京、津等地出现了一个奇特的群体：有文化没职业，有教养没技能；衣着寒酸举止高雅，手不能提却能写对联画画，肩不能挑却能拉山膀起霸。只可惜书画还不到卖钱的水准，唱做仍停留在玩票阶段。他们对人有礼貌，说话有分寸，文墨有根底，举止有风度，穷愁潦倒却又目空一切，有的汉人就带着不友好的情绪说他们‘倒驴不倒架儿！’”^①这段描写也恰当地概括了《采桑子》中金四爷家庭的总体风貌。这个家族虽然已经渐渐地在走下坡路，却仍然保留了贵族的生活状态，丝毫不为即将到来的大风暴担忧。正如老舍先生在《正红旗下》说的那样：“二百年积下的历史尘垢，使一般的旗人既忘了自遣，也忘了自励。我们创造了一种独具风格的生活方式：有钱的真讲究，没钱的穷讲究。生命就这么沉浮在有讲究的一汪死水里。”^②

如果作者将笔触停留在此，只能说她向人们展示了八旗遗老遗少的生活面貌，与之前老舍先生写旗人相比就没有了太大的创新。但是事实上，作者用心刻画了很多和整个家庭氛围格格不入的人物，他们在一汪死水似的家庭里感到了生命意

^① 邓友梅：《沉思往事立残阳——读叶广岑京味小说》，《采桑子·序言》，北京出版社，2009年1月版，第3页。

^② 老舍：《正红旗下》，《新编老舍文集（第二卷）》，商务印书馆国际有限公司，2009年1月版，第13页。

义的荒废，勇敢地背叛了自己的家庭。但是这些走上不同道路的家族背叛者的结局都是一样的悲惨，这便是作家想要表明主题——寻找而不得的痛苦。即使是写传统的旗人，也客观地写出了关于他们那个民族应该被继承和发扬的传统。比如对老五金舜铨和老姐夫完占泰庸常生活的批判的同时，作者也从中悟到了另一种人生哲学，那就是知足常乐、与世无争以及淡泊处事的生活态度。那些对贵族生活情调和细节的不厌其烦的描写，营造了一种对民族文化的迷恋，这与作者对民族劣根性的批判结合在一起，形成了及其矛盾的态度，引发了她对于文化的双重批判。

二、“我”与父亲

在叶广芩构筑的家族小说世界里，贯穿始终的是金氏家族的主要人物，几十部中篇小说中的人物关系丝毫没有前后矛盾之处，性格和生活环境也一脉相承，所以我们在看她的家族小说人物的时候完全可以打破篇章的界限，从整体上讨论一个形象。作者向我们构筑的金氏大家族是一个没落的贵族旗人家庭。时代的更替使金家人原先锦衣玉食的生活基础发生动摇，只剩下皇亲国戚的虚假的光环，很多的人物都在靠这个看不见的“荣耀”活着。大度、从容、优雅是这个家的特色；清高、慵懒、享乐也是这个家的顽疾。

这个主基调之下生活的是“我”父亲一样的人，颠覆了传统家族小说中的父亲必是封建家长这个思维定势，塑造了一个全新的活生生的“金四爷”。他的形象代表了八旗没落贵族的总体风貌，也代表了金家的整体生活氛围。以下几个例子将父亲的这种风格总结的极为到位：

在金家，谁都知道父亲是个不管不顾的大爷，他搞不清我们院有几间房，搞不清他到底有多少财产，更搞不清他十四个孩子的排列顺序和生日，人们说四爷真是出世的散仙，洒脱得可以，言外之意则是“四爷真是糊涂得可以”。^①

^① 叶广芩：《采桑子·谁翻乐府凄凉曲》，北京出版社，2009年1月版，第263页。

我的父亲是性情中人，他的艺术气质常常让他异想天开地做出惊人之举。^①

应该说，他对于他的妻子——我们的几个母亲——和他众多的孩子们，没有起到一点丈夫和父亲的实际作用，对于金家，他不过是个点缀，一个辉煌的点缀，这大概也是八旗子弟的共性。^②

……我的父亲则是个毫无心计，满腹经纶又永远快乐的北京大爷，懂礼仪，循规矩，尚艺术，爱美食，无忧的生活造就了他无忧的性情，正如他对死的选择也是充满着快乐，没有痛苦的。^③

可以看出，父亲是一个凡事不放在心上又崇尚自由的人。他认为三格格舜钰参加革命是胡闹，所以蒋介石对共产党的“戡乱”动员令下达之后，他并没有用世家的威名去当局要人。反而认为女孩子胡闹该受点惩罚，这样的延宕和政治上的天真使舜钰牺牲在监狱里。但是，父亲内心温情的一面却从未透露过：在赶老五出门时，故意没有在南北城的穷杂之地为之购置房产，而是买下了大宅门的旧房，就是想着老五有天会浪子回头；几十年后，当“我”和老七舜铨打开父亲当年砌在墙里的楠木匣子时，看到的是用红丝线系着的孩子们的胎发，用油纸包着每个都写清了名字……他表面上严肃，内心却如慈母；虽然身上有贵族闲散的本性，却也有着平民的真性情！从谢娘家里出来时，父亲常与“我”对念孔子称赞颜回的一句话：“一箪食，一瓢饮，在陋巷，人不堪其忧，回也不改其乐，贤哉回也！”，这里强烈地透露出了父亲安贫乐道的思想。进一步说，父亲跟谢娘有感情本身就是他平民思想的表现。我替父亲保守着去雀儿胡同的秘密是因为贪恋那里自由的环境，在相当长的一段时间里，对父亲的行为却不解：为何一个拥有着三个妻子的男人愿意把时间花在不再年轻的谢娘和她拧劲的儿子身上？后来的推测是：父亲“大概图的就是她的温馨可人，图的就是类似虾米皮炸酱这种小门小户的小日子，这种氛围是大宅门儿的爷们儿渴望享受又难以享受到的”^④ 谢娘给予了父亲具体可感的家庭生活，而不仅仅是一个家长的名分地位。在家里父亲不理

^① 叶广岑：《豆汁记》，《北京文学·中篇小说月报》，2008年第5期，第27页。

^② 叶广岑：《采桑子·谁翻乐府凄凉曲》，北京出版社，2009年1月版，第34页。

^③ 叶广岑：《豆汁记》，《北京文学·中篇小说月报》，2008年第5期，第27页。

^④ 叶广岑：《采桑子·谁翻乐府凄凉曲》，北京出版社，2009年1月版，第270页。

财、不拿事，俨然一个尊贵的客人。同样是跟父亲商量家中琐事“谢娘说这些的时候，完全是把父亲当做了这家的主人，那份柔情、那份依赖和对父亲的那份神态，是我几个母亲都没有的。”^① 父亲从谢娘那里找到的，也许就是一个男人真正拥有一个女人倾心依赖的满足感、成就感，这是他眷恋谢娘小院的根本心理动因，是他之所以会为这个贫寒的小院投入极大的精力的原因。

说到这里绕不开的一个话题就是：“我”是谁？在整个家族体系中又处于什么位置？从浅层意义上来说，“我”是金家最小的格格金舜铭。幼时，“我”是家里淘气的丫丫：曾被当作新年礼物送到阴冷的王爷府陪老太太们过年；有着男孩子的性格和孩童的率真；用清澈的目光去看这个家庭里的人和事。成年后，“我”又是颓败家庭里主要的支柱之一：为了维系老二、老三、老四兄弟的关系，“我”在北京城东奔西跑、各处调停；父母过世之后，这个家只剩“我”和老七在坚守；迁祖坟时，只有我们两个没有去疯狂的掠夺珍贵的陪葬，而是惦记着祖宗的骨殖。可以说，“我”和老七是兄弟姐妹们和这个家残存的最后一点亲情游丝。从深层次来讲，经历了许多人生曲折之后的“我”是一个成熟的中年知识分子，在回忆童年的事情时，更能理解了当时的诸多复杂情况，更能以清醒的批判的眼光去看那些人，比如鄙视父亲至死都不敢再提谢娘；可怜老七舜铨为昔日跟随大哥舜铎私奔的恋人伤了一辈子的心、“唱了一辈子的《梦中缘》”，再相见却连一个字都不敢提。

从“父亲”这一形象的角度来说，“我”的作用更是不能忽视。“我”是直接读懂父亲的人，也是对这个家族的一切欣赏、惋惜、鄙夷和诠释的人；“我”时而是个孩童，时而是个阅历深厚的中年人；“我”的成长既是回忆的延伸，也是对家族理解的不断加深。

首先，我理解父亲。褪去了在儿女前的故作的庄严，父亲把亲情的一面给了“我”这个最小的闺女；抛弃了富家老爷的身份，父亲把对谢娘普通家居生活的留恋、对这个依人小女子柔情的一面暴露在“我”的视野之下，即使是当时幼小

^① 叶广岑：《采桑子·谁翻乐府凄凉曲》，北京出版社，2009年1月版，第263页。

的“我”也能看出他对这种生活的满足。与其说是作者塑造了一个“父亲”的形象，不如说父亲通过“我”的视角被呈现出来。并且，随着“我”的年龄增长父亲的形象通过“我”的认识而逐渐丰满。虽然“我”最终仍没有参透父亲为什么在闻谢娘死讯的几十年里再未提过这个人，是羞愧还是后悔，是不忍再提还是心如死灰？但是，“我”毕竟理解他们那段爱而不得的痛苦：明明闻之谢娘的死讯，还要装作不在乎，陪母亲去戏院看喜剧《望江亭》，那种伤情，让人心碎。“‘生不能相养以共居，歿不能抚汝以尽哀’，这该是多么凄惨的感情缺憾，多么难与人言的酸楚。”^① 正是在情感上与父亲相通，幼小的“我”才能在谢娘的葬礼上私自将原本是父亲扇坠的一块滑石搁在谢娘的手里，替父亲给了她一个最终的安慰；长大后的“我”又在父亲入殓之时，偷偷地将谢娘儿子缝制的装裹搁在他的脚下……

其次，“我”批判了父亲。在与谢娘的私情被发现之后，父亲显示了其懦弱和不堪一击的一面。他忍痛诀别了谢娘并随即买了母亲爱吃的东西向她赔罪；“我”去为谢娘奔丧之前特地等他有何交代，却最终没有再提。“即便在父女俩单独相处的时候，我几次有意把话题往桥儿胡同引，也都被父亲巧妙地推了回来，……为此，我有些看不起父亲。”^② 纵观整部小说，“我”这个形象设置的意义便在于形成了小说的叙述特征——第一人称兼叙述者。这种方式刻画了丫丫金舜铭的角色，而且用全知全能的角度叙述了别人的故事。再加上时间的跨度，叙述者“我”也能对当时事件的是非做出评价，对叙述的全部过程进行回观。

三、“逃离”与“固守”

叶广岑还倾力刻画了一系列对旧家族持不同态度的子孙，一种是背弃家族、逃离家门的人；另一种是固守家族传统文化的人。然而作者并未就此提出一个明确的态度，究竟哪一种人生态度是正确的。形成了背离与皈依的两难选择，所以

^① 叶广岑：《采桑子·谁翻乐府凄凉曲》，北京出版社，2009年1月版，第283页。

^② 叶广岑：《采桑子·谁翻乐府凄凉曲》，北京出版社，2009年1月版，第283页。

存在了一个寻找的困惑。

作者描写了一批家族叛逆者。老大金舜铨是国民党政要，内心冷漠，毫无亲情可言，不仅夺走了老七的未婚妻，还杀害了同父同母的妹妹。解放后回国探亲，仍然表明与家庭早已断绝了经济和人情上的一切往来。老五金舜铨，一个有着“世纪末情绪”的颓废的八旗少爷，书法苍劲、外语流利却浮躁不专、行为怪异。无所事事就破衣烂衫地去要饭，其实只是想挑战现实平淡、富足的生活，是出了唱戏之外追求充实、逃避寂寞的另一种狂欢化的方式，从自轻自贱中寻求乐趣。他被父亲赶出了家门，死后不准入祖坟。具有讽刺意味的是，他的丧事却被他那些朋友们办的轰动北平，还有子嗣留世。三格格金舜钰是个坚定的共产党员，她从来讨厌歌舞升平的家庭环境，热衷革命，结果被自己的亲哥哥暗地杀害。悲哀的是，父亲本可以以世家的名义找国民党要人，只是觉得一个女孩子这么疯癫，应该让国民党管管了，这种对政治斗争的麻木和幼稚害她送了命。可以说，几个背离家庭的人不管初衷是好是坏，结果都很悲哀，家族亲情关系的漠然也是将他们推向绝迹的黑手之一。

对于那些一生固守家庭的人，作者用了更多的笔墨去写。老七金舜铨一生没有走出过家庭，是中国传统文化熏陶出来的文人的典型，他对谁都抱着孩子般的纯真，“他的一生只用一个‘儒’字便可以概括”，他永远保持着对家族的热爱。这些都体现在他对祖坟孜孜不倦的寻找，“我明白，舜铨印象中的祖坟的景致，实则是宋朝无名氏名画《秋山游眺图》的一部分。这个对艺术追求了一辈子的画家，至今仍没有走出中国国画的意境，没有挣脱传统艺术观念的束缚，对祖坟的虔诚与对中国文化之美的感动，作为情感体验和艺术造诣而互为混淆，达到了迷狂的程度。”^① 身为画界名人却临死时两袖清风，家产被妻弟算计。“我”抱着对他深深的同情隐瞒了祖坟已不在的事实，还他一个美好的心愿。舜铨是满族传统家庭期望塑造的子女典范，他符合历代祖宗对后代子弟的要求，即讲究正统，内圣外王，不准荒腔走板，体现了皇族宗亲治国理念在治家层面的延伸。

^① 叶广岑：《采桑子·曲罢一声长叹》，北京出版社，2009年1月版，第317页。

第三节 八旗子弟的寻根之痛

瑞士的心理学家荣格首先提出了“集体无意识”的概念。认为一个人的种族心理积淀形成了“集体无意识”，这些从生下来就在脑海中继承下来的东西潜移默化地影响着人的心理活动。我们称这种“集体无意识”为“原型”，或着“原始意象”。从30年代开始，西方文学批评界又兴起了以弗莱为代表的原型批评，主张站在宏观的角度去看待文学。弗莱发展了荣格的学说，将神话作为其他文学模式的基本的原型，由它衍生出的变异形式才形成了文学模式的多样性。弗莱说：“原型是一种典型的或重复出现的意象。我用原型指一种象征，它把一首诗和别的诗联系起来从而有助于统一和整合我们的文学经验。”^① 比如，他在《批评的解剖》中讨论诗歌象征体系，总结出在表现神谕世界与现实的自然世界的契合点——顿悟的时候，有这样几个经常出现的背景：山巅、海岛、塔楼或灯塔、梯子或台阶等等。作者举出了这样几个例子：西方的民间神话和传说诸如拉彭泽尔从塔顶抛下金发，将情人拉上来营救她；杰克种的豆杆长入天上，成了他的天梯。易卜生的《当我们死而复醒》、弗吉尼亚·伍尔夫《到灯塔去》和叶芝晚年的诗歌《塔楼》、《盘旋的楼梯》中都能看出这种原型。很显然，在原型批评的实践中，这种理论试图发现文学作品中反复出现的各种意象、叙事结构或者人物类型，进而找出它们背后的基本形式。它成为了一种从宏观上分析文本的视角和方法，站在原型理论的角度可以将几乎所有的作品同神话相比照，找出它与人类的原始意象的不谋而合之处，即“类”的所属。

弗莱的理论也有助于理解和研究“寻找模式”这种结构原型。例如，上文所说的伍尔夫的《到灯塔去》既可以从“塔”的意象去理解，也可以从“寻找模式”的角度去解读。无论是主人公拉姆齐夫妇，还是小儿子詹姆斯、莉丽等，他们的命运都可以用一个过程来概括，那就是“寻找——找到——失去”，或者仅仅是“寻找”却没有找到。这既是小说中人物的命运模式，又是作者生存焦虑心理的外溢。卡夫卡《城堡》、贝克特《等待戈多》也是一样。

^① 朱立元：《当代西方文艺理论》，华东师范大学出版社，1997年版。

《采桑子》全书总在写一种失落后的“寻找”，以及寻找后的更深的失落。这个家族本身就是时代淘汰下来的剩余物，很多的人物都在靠头上虚假的光环活着，靠对过去的回忆活着。比如“我”的前两位母亲：虽然家道衰落至此，额娘瓜尔佳氏还永远保留着一副降贵纡尊的派头，不肯和大格格的婆家人平起平坐；二娘桐城张氏宁保世家名声，不肯让二格格舜钿嫁于商人；每到过年，幼小的“我”被送到舅太太的王府时，也总是感到“一种没落的威严将人紧紧地攥住”，^①而老太太却用繁文缛节和威楞傲慢来使我受罪。在这种整体的没落背景之下，贯穿了多种形式的“失落”：首先是父亲，他坚持将谢娘的儿子当作早夭的老六，因为二人都是头上长角，被传为“德宗转世”。在清室衰微的情势下，他盼着自家也成为潜龙邸，希望这个投生在贫贱之家的孩子可以寄托自己的希望。连“我”也认为这个小名为“六儿”的孩子其实是暗承了金家老六的辈分，张顺针即是金舜针。然而，四十年后六哥才告诉我，父亲虽然喜欢他，但大家彼此都心知肚明，他不是“我”父亲的儿子，只是一个心理的寄托。舅太太的养子宝力格不堪王府森严的家规而出走，多年之后“我”以为终于找到了他，见面之后发现只是个误会。那首我多年来认为是与宝力格的联络暗号的诗，只是蒙古老百姓都会唱的民歌而已，一切都与想象相差太远。老七舜铨一生没有走出过家的世界，临死前还记挂着祖坟，把死后能回归祖坟、守在父母身边作为人生最后一点没有失落的安慰。而我带着老七的理想长途跋涉到蓟县的时候却发现祖坟被现代化的水泥厂所覆盖，那凄迷的灵秀之所早已变成了灵魂也不堪艰难跋涉的荒山野岭。大格格一生都在等待她的琴师，到死都期待着那琴瑟相合的艺术默契……

叶广岑在《采桑子》的“后记”中说过这样一段话：“中国几千年建立起来的道德观、价值观，深入到我们每一个人的骨髓中，背叛也好，修正也好，变革也好，惟不能堕落。在改革开放多方位、多元化全面变更的时代，中国的文化传统也不是静止的，它也处在动态的发展之中，人们的观念在变，人们的行为也在变，因文化所圈起的一切，终会因文化的发展、变化而导致的文化态度的变化而分裂，

^① 叶广岑：《采桑子·瘦尽灯花又一宵》，北京出版社，2009年1月版，第103页。

而各奔东西。这是我写《采桑子》的初衷。我力图将对文化、对历史、对社会、对现实的关怀纳入这种初衷，纳入一种文化和传统家族文化的背景，使它们形成一种反差而又共生互补。”^①从这段话里，我们可以很明确地看出叶广岑诸多家族小说到底是在“寻找”什么，也可以进一步理解作者改写家族故事的目的——表现八旗子弟的寻根之痛。面对即将失落的文明和被世俗生活腐蚀的人的灵魂，她感到了悲凉无奈和焦灼不安。所以，除了将作品中的人物有意或无意地纳入“寻找模式”之外，她还执着于某些特定的意象，将深厚的感情灌注于中。金家大格格对戏曲的痴迷癫狂，以致分不清生活与戏；《黄连·厚朴》里面龚家老爷子对“黄连、厚朴”配方的反复使用，使中医的精华超越了自身的价值而与人情、岁月融合地难舍难分，使苍术、甘草都别有了韵味；《不知何事萦怀抱》中的廖世基和《全家福》里的王满堂对中国古建筑的极度欣赏，对其中所蕴含的哲理的体验……这种反复出现的事物已经成为了一种具有象征意义的意象。它们是人物精神生活的象征，成为他们寻找已失落的精神家园的入口，尽管这种“寻找”在现实生活的挤压下举步维艰。从作家个人的角度来讲，被迫漂泊的经历，生命的无根状态连同现实生活的焦虑，使家族及其文化成为她一直以来的精神渴求和心理归宿。因此，叶广岑倾尽全部感情塑造了金家大格格金舜锦的形象。

大格格金舜锦本是一个娇纵、不合群的贵族小姐，她应该是一个造诣精深的戏剧艺术家，却成了一个不食人间烟火的戏痴。因为戏，她在四十年代的北平名媛义演中出尽了风头；因为戏，她结识了贫穷而自尊的琴师董戈，生命的轨迹从此改变。董戈以自己精湛的琴艺和自尊自爱的活法教会了大格格怎样唱戏，怎样做人。两个人都嗜好戏剧到不能自拔的地步，董戈忘记了现实生活的贫苦，大格格忘记了即将被许配人家，那种在艺术上心灵相通、依赖彼此的程度不亚于恋人。“他（董戈）把与大格格练唱看做是一种艺术享受，一种对严酷现实的逃避，一种神思独驰的追求。董戈的到来对大格格来说也不啻一个节日，大格格只有在董戈到来之后才快活，才能找到自己，才觉得充实酣畅。看得出他们彼此深深地依

^① 叶广岑：《采桑子·后记》，北京出版社，2009年1月版，第337页。

恋着对方，这种依恋诚挚而痴迷——谁是琴，谁是董戈？哪个是戏，哪个是大格格？分不出来了。他们已经没有了现实，艺术的唯美性在他们之间表现出来的深刻共识与和谐，实在是一种诗化了的感受，它让艺术家着迷的同时也蕴涵着悲剧的到来。”^① 后来董戈被大格格的夫家赶走，杳无音信；大格格仍然坚持每天去护城河练唱，“她对董戈仍抱有希望，她对戏也仍抱有希望，之所以能日日坚持，是坚信有一天董先生来了，她能以最佳状态迎接那渐臻至妙的胡琴，以精熟完美的唱腔面对她的琴师。”^② 她从此践行着董先生的做人原则，变得坚忍成熟，现实的清苦生活已经触动不了她的神经，甚至儿子的死也没有将她的灵魂从戏里唤醒。

“现今的大格格没了琴师护驾，也没了那些驱之不散的追星族，红粉凋零，青衣憔悴，一切都变得很是惨淡凄凉。但大格格感受不到那凄凉，她的心灵永远为她的戏曲，为那激扬的胡琴所感动着，鲜活而充沛，这是她人生的根，是她幸福的核心。”^③

作者塑造这个形象的目的就是要告诉我们：人应该带着精神的信仰去生活。大格格与董戈的交往与爱情无关，这是她在临死前明确承认的，究竟是什么力量让这个大宅门的格格心甘情愿地听命于董戈，什么感情使大格格一天得不到董戈的消息就魂不守舍？唯一的原因就是“戏”。那种执着于某物，如入无穷之门，似游无极之野，物我两忘的境界，不是人人都可以有的。对戏的痴狂，是两个生活环境不同的人唯一的共同之处，也可以说，是这种建立在精神相通、心灵默契基础上的感情将他们紧紧系在一起，是一种互为知己的惺惺相惜。也因为有了对理想的执着追求，家道败落的大格格才能依然故我地唱戏，忍受风餐露宿的生活。所以，虽然大格格终其一生都没有等来她失踪的琴师，但是她全身心地活在自己的希望里，结局是令人心痛的，过程却是幸福的。这便是作者要寻找精神家园的原因。大格格的形象是作者心目中理想的化身。她用青春谱写了人生的悲歌，用生命捍卫了尊严，用一生追求了理想。虽然在以后的文字中作家也透露出了对这

^① 叶广岑：《采桑子·谁翻乐府凄凉曲》，北京出版社，2009年1月版，第33页。

^② 叶广岑：《采桑子·谁翻乐府凄凉曲》，北京出版社，2009年1月版，第37页。

^③ 叶广岑：《采桑子·谁翻乐府凄凉曲》，北京出版社，2009年1月版，第37页。

种纯粹精神实用性的怀疑，但大格格无疑是被叶广芩当作坚守精神家园的典范来塑造的，她的所作所为是“坚持”的最高境界。

虽然作者说她的本意和初衷是寻找文化传统，但是我认为作品里每个人的生命历程都被无意地归入到了这个“寻找模式”里。坚守传统的人是在努力的寻找世俗生活中可以依托的精神之源；而背离传统旧家族的人，难道不能说他们也是在寻找理想吗？对于理想，无所谓政治与党派，无所谓什么样的生活方式，甚至无所谓对错。从这个角度来说，对于独自门户、逍遥自在的老五舜铎和投身国民党的老大舜铎的选择也不能一概否定。李泽厚认为中国的传统文化是乐感文化，“中国人很少真正彻底的悲观主义，他们总愿意乐观地眺望未来。”^①而叶广芩通过叙写家族故事，将“寻找”的人生哲学贯穿其中，同时也改写了传统家族文学的“乐感精神”取向。正如詹姆斯寻找了十年的灯塔一样，当目的达到的一刻也是此行结束的时候，下一步依旧处在没有目标的茫然状态中，实现的同时也意味着失去。这是“寻找”并“找到”的本质。在叶广芩的小说里，从情节来说，人物似乎还没有这么幸运，他们连“找到”都没有——无论是要找的人还是要找的精神寄托，都没有。她没有塑造新一代的成功的反抗形象，因为她使反抗者也没能逃过悲剧的命运，这是对传统故事模式的改写，也是对传统叙事模式的颠覆，它改变了作家们惯用的将希望寄予下一代新人的思维，使主人公无法主宰自己的命运，表现了生命无根的世界观。而且，在她的笔下，旧的家庭不全是蛮荒、落后，也有优雅、脱俗的一面，很多时候是充满着文化的雅趣和生活情调的。这种对所批判对象的若即若离是作家企图疏离现实生活的表现，体现了内心的茫然和焦虑。

^① 李泽厚：《中国古代思想史论》，人民出版社，1986年版，第311页。

第三章 双重结构的对应呈现

叶广芩的家族小说在模式上突破了传统家族文学的窠臼，透过悲剧化的人物命运展示追寻道路上的痛苦。作家改写了传统戏曲，并将之作为一种内在的隐形结构来构造新的故事，以实现表现人物真实内心、还原历史真实的目的。这种独特的手段就是显形文本与隐形文本的相互对照，它使小说清晰地呈现出双重结构的对应。叶广芩的家族小说系列将这个特点表现地非常明显：2000年之后创作的十部“京剧系列”小说全部是以京剧的传统剧目进行命名，运用了传统戏的框架并在情节上加以改写，使之表达深刻的现实内容，起到了点题的作用。显形结构和隐形结构的对应呈现，有利于读者在古与今的比照中深入地认识人物，也使故事情节也有了曲径通幽的韵味，是对传统故事重新审视之后的再创作。这种行文的方法给了读者独特的阅读感受，既能让人从传统文化中找到某种互文，又能从当下的角度考察现代人的内心世界。创作于2000年以前的小说虽然没有以京剧来命名，但也处处采用了这种手法：《采桑子》中的每一个中篇都让戏剧替人物“说话”，将唱戏、谈戏作为人物表达自我的方式，实现了戏剧与人物命运的同构。本章节以叶广芩的“京剧系列”小说为主要对象，从双重结构及其对应方式方面来分析文本。

第一节 隐形结构及“以戏点题”

在古今中外的文学作品中，运用“隐形结构”的例子比比皆是，但是却没有有人有意识地将它作为一种文学实践发展起来，在现当代文学当中也没有一个一般性质的定义来明确它。在研究五六十年代特殊环境下的文学时，陈思和先生为其隐形结构下过一个定义，因为针对的是文学中的民间立场，所以也叫民间隐形结构。这个定义与现在我们要讨论的隐形结构有一点相通之处，所以在分析叶广芩“家族小说”的隐形结构时，我想先从这个概念入手。

陈思和先生将艺术的隐形结构定义为：“五六十年代文学创作的一种特殊现

象。当时许多作品的显形结构都宣扬了国家意志，如一定历史时期的政策和政治运动，但作为艺术作品，毕竟不是一般意义上的宣传读物，由于作家们沟通了民间的文化形态，在表达上自觉或不自觉地运用了民间形式，这时候的民间形式也是一种语言，一种文本，它把作品的艺术表现的支点引向民间立场，使之成为老百姓能够接受的民间读物。这种艺术结构上的民间性，称做艺术的隐形结构。”^①电影《李双双》的成功就归功于它的显形的结构是农村妇女主动发挥作用，开展评工计分，但其下隐藏了民间喜闻乐见的“二人”模式，即一旦一丑，旦主丑从，以及人物活生生的民间喜剧性格。这也是电影改变了原著“大跃进”时期妇女办食堂的主题之后，仍能获得成功的原因。首先，我们从中看到了在这类文学中，显形文本的存在有赖于隐形文本的支撑。“隐”的结构战胜了“显”的结构从而发挥了更大的作用，人们对隐形文本的兴趣大于显形文本的兴趣，这里有一个民间趣味在其中。但是在现当代其他关于运用隐形结构的创作中，这种情况正好相反：隐形文本成了帮助理解显形文本的手段，最终的出彩之处在于“显”了什么。第二，作家不再是“在表达上自觉或不自觉地”运用，而是有目的地对元叙事进行改写。从全新的或现代的、或是后现代的立场上去看待作为隐形文本的故事，使显在的文本能脱胎于传统故事而进行主题的变换。

鲁迅的《故事新编》可谓中国文学开此方法的先河，运用上古神话和诸子故事作框架，构筑新的情节，意在讽刺现实，“只取一点因由，随意点染，铺成一篇”。香港作家刘以鬯是值得在此借鉴的作家。在香港的现代主义小说试验中，刘以鬯的一系列“故事新编”小说当属佳作。作家运用现代的技法，把现代人的生存焦虑和心理焦虑“嫁接”在民间传说和戏剧的审美空间上，使人在考察现代人内心的同时能从古典文化中找到互文。以《蛇》、《蜘蛛精》、《寺内》为代表的一批作品将家喻户晓的故事人物重新诠释，更耐人寻味。《蛇》脱胎于《白蛇传》的故事，讲的是许仙从小被蛇咬过，所以对粗麻绳或长布带一类的东西很敏感，整天担心家宅有蛇。白素贞只是一个平常的、完美的女人，她不怕符咒和雄黄，也敢于去

^① 陈思和主编：《中国当代文学史教程》，复旦大学出版社，2004年1月版，第49页。

为许仙捉蛇。尽管如此，还是不能消除许仙心中的恐惧和对白素贞身份的疑虑——“他不相信世间会有全美的女人”，“蛇在许仙脑中”。于是就有了“自称”法海的人出面挑拨。结果，当然没有白蛇现形，床上只有酒醉后白素贞解下的一条腰带。作者通过改写传说，尖锐地暴露了现代人的心理疾病——怀疑和猜忌。许仙真正的致命伤不在被蛇咬过的疤，而在心里盘旋的对蛇的恐惧和对妻子的猜忌，每个人的心中都有一条蛇，正是利用了人心理的弱点，假冒的法海才能兴风作浪。流传千古的爱情故事，就这样变成了由一些小人利用人们内心的恐惧心理捏造出的悲剧。同样，《寺内》也是一篇剖析人性的作品，它的隐形结构是古典爱情剧《西厢记》。张生和崔莺莺之间“情”的因素在此淡出，“欲”成为牵制人物行动的主线——才子佳人一见钟情、偷期密约的故事被改写成了女人对男人有计划的“诱捕”。他运用象征手法和意识流技巧设置了老槐树与古梅的对话，赤裸裸地揭开了崔莺莺的内心欲望，完全消解了原文本中的反封建主题。经典的“拷红”一折戏本是老夫人为维护封建道德而责笞红娘，却被创造性的演绎成了她怀着仇视青春的妒意及对张生的渴望，拿红娘泄愤，实在是一种反讽。

叶广岑的家族小说有很多独特之处，但最值得一提的一个就是：以戏点题。这是她运用显、隐两个文本改写传统京剧，表达新主题的方法。十部中篇每一个都用京剧的剧目来命名，除了《玉堂春》是作者兴致所到的一个附会之外，其它的九部都与小说内容有着密切的关系：《逍遥津》用汉献帝的穷途末路来对应主人公，即“我”七舅爷牧斋这个落魄的穷旗人的人生悲剧。《豆汁记》原剧又叫《红鸾喜》、《棒打薄情郎》，小说是逆向暗含的典型例子，将要饭的莫稽的忘恩负义改写成厨娘莫姜的知恩图报，并将其大团圆的戏剧结局改为悲剧。《三击掌》说的是唐朝丞相王允的女儿王宝钏的故事。她因婚事和父亲反目，被剥去衣衫，赶出家门，父女两人三击掌，誓不相见。在小说中，这种关系被敷衍成“我”父亲与七哥、三姐的矛盾关系，以及民族企业家王国甫因为反对儿子王利民参加革命而使之净身出户的故事。《大登殿》写的是“我”父母的婚姻波折，她以南营房穷丫头的身份嫁于豪门为续弦，而早进门的世家之女“我”的二娘实际上却是妾室。所

以用王宝钏和代战公主不论正、偏共侍一夫的姐妹关系来比照“我”母亲和桐城张氏的二娘。《状元媒》写的是晚清最后一个状元刘春霖给父母做媒的故事，用的是同名京剧曲目里八贤王说媒的唱段做引子。《三岔口》和《响马传》都是通过对戏剧的改写，变换了主题，写革命和革命者。两部小说都从另一个角度去叙说了人们眼中的革命。《盗御马》用的是清代故事戏窦尔敦与黄三太这两个人物，写的却是“我”在陕北后顺沟插队时，知青们与黄三圈的恩仇，也是一个关于“盗”的故事，却塑造了一个不一样的“黄三太”。《小放牛》叙述“我”五姐和寿康宫太监张文顺一辈子搭档唱《小放牛》的交情，写的是一个善良的苦命人的一生，用的是戏曲和民歌的意境——每个人都有徜徉山水、放飞心灵的愿望，尽管艰难曲折，却无法遏制人对精神自由的追求。

作家采取这样的创作手法来表现家族这一主题是非常独到的。在《采桑子》和一系列的中篇小说里面，虽然没有用京剧的剧目来命名作品，却也频繁地采用了戏剧的曲来暗示故事情节的发展和人物未来的命运，这在以后的章节中会着重分析。“京剧系列”小说在内容上和之前的《采桑子》等一脉相承，写作目的一样，只是《采桑子》更偏重于自己的小家庭，而“京剧系列”在这个基础上将枝蔓深的更远更宽，表现的内容也愈加丰富，还将对北京的文化情怀、对人生的体悟和对革命的看法融入其中。同时，对家族和老北京的珍贵记忆让她沉醉于回忆的同时也力求将老一辈的生活信念传达给现代人，在追溯历史中感悟今朝。

在她的小说中，我们常常能在表层的显形结构中，隐约地看到隐含在其中的另一个文本。这个文本的出现源于作家利用读者的普遍阅读经验，有意地对其思维进行引导，使读者顺理成章地产生了某种阅读期待。实际上，作家的构思可能会完全超越读者的期待视野，也可能是顺应的。但无论属于哪种情况，在显形文本中都有一个内在的隐形线索，也就是隐形结构，在影响、制约着作品本身和读者的思维。主要体现在两个方面：一个是作品的人物关系，另一个是故事结构。这里所说的是故事结构，而不是故事情节。举两个例子：先说顺应的一面。在《红楼梦》中第二十三回——“西厢记妙词通戏语，牡丹亭艳曲警芳心”，其中设置

了一个宝、黛二人同读《会真记》的场景——这是一个典型的对人物关系的顺向暗含。在阳春三月的沁芳闸桥边，桃花树下落红成阵，一对原本就在心里互相爱慕的青年男女共读一部爱情剧，这显然是在暗示他们之间的情爱关系。试想此时若他们看的是《三国志》，那不仅没有了此情此景的浪漫，也没有了二人通过戏词找到的心灵共鸣之处了。另一个例子就是显形文本以隐形文本对立面的姿态出现，作者完全构筑了另一个新的故事，但故事结构与隐形文本相同，让人很容易在模式上将二者联系起来，但情节发展和人物性格却截然相反，这个例子非《尤利西斯》莫属。这部煌煌巨著在故事结构上与古希腊《荷马史诗》中的《奥德修纪》有相互承继的关系，却在情节上完全悖反。英雄无畏的奥德修斯置换在布鲁姆身上就成了一个庸俗无聊的小人物；奥德修斯的妻子佩涅洛普是忠贞、智慧而勇敢的王后，而布鲁姆的妻子莫莉则丝毫没有忠诚的观念，与等候丈夫二十年的佩涅洛普形成鲜明对比。尤其是奥德修斯和费埃西亚国王的诺西卡公主的相遇，与布鲁姆与格蒂姑娘在海边的相遇一样，只是友谊的成分被性欲所取代。逆向暗含的构思手法形成了一种反讽，更加突出了现代人道德的沦丧和堕落。前文所提到的刘以鬯的创作也属此类。

第二节 显、隐结构的体现方式

一、顺向——《响马传》对历史真相的还原

十部“京剧系列”小说中，除了《玉堂春》是作者在“创作谈”中指明是个附会，题目与主题没有关系之外，其他的九部小说都是存在点题和暗含的现象，而且八部是将戏剧的人物关系和故事结构顺向对应小说中。这八部小说沿袭了作者以家族为中心写家人家事的主题，在人物设置上和所使用的戏曲中有贴合的部分，尤其值得注意的是其中的《响马传》和《三岔口》这两部小说。两者都在改写的过程中对当时的人物做出了公允的评价，体现了“新历史小说”的视角，作

家通过多面的描写打破了人们认识的定势，还原了历史的真实。

《响马传》是一部中篇小说，所谓响马，就是打家劫舍、杀官抢粮的绿林人物。小说的隐形结构是隋唐历史故事中绿林好汉尤俊达与程咬金劫皇杠，尤俊达诈称母丧，用以遮掩。捕快秦琼身在公衙，却同情绿林好汉，深得敬重。他与尤、程二人联手挫败了杨林。叶广岑据此故事改写出了土匪何玉琨与共产党周旋，最后被枪决的故事，最开始发表在2005年第2期的《清明》上。但是很显然，作者不是站在对人物批判的立场上写的，既然套用了这个名字，就隐晦地告诉了读者：这个土匪是个杀富济贫的绿林好汉。这是对戏剧和历史故事的改写，基本上继承了原剧的精神，但是将何玉琨英雄好汉的一面形象写的很粗略，是通过叙述者“我”的疑惑被揭开的，而且怀着一种对真相的无奈。所以，作者又进行了第二次的改写——将它扩充为长篇小说《青木川》，2007年由太白文艺出版社出版。比较中篇小说而言，这个长篇更贴近实际情况，将之前化名的人物和地名还原得与现实生活中比较贴近。故事的发生地青木川镇是一个没有多少人知道的、深藏在秦巴山脉深处的古老驿镇，主人公“魏富堂”就是以当地的民团司令“土匪”魏辅唐的经历为原型塑造的，坚定地将他写成了一个快意恩仇的草莽英雄。叶广岑发挥了她讲故事的才能，处处埋下伏笔直至将历史的真相层层揭开。小说当中始终贯穿着两条线索，充斥了两个声部的声音，这无疑代表了不同叙述立场的双方的激战。有评论说《青木川》是作者根据自身的独特感受，以自己的第二故乡建构的新的小说世界，与之前她的家族系列小说有着明显的不同。我不认同这种说法。尽管从表面上看这部小说已经脱离了之前写满族家庭的叙述主线，描写对象有所改变，但是在写作意图和方法上是一脉相承的，写的只是另一个家族的故事。在小说中“寻找模式”不仅仅是人物的一种意识走向了，而是结构故事的线索。而且，它的前身《响马传》也理应被归入“京剧系列”小说当中。所以，我在文中将改写后的《青木川》作为家族小说来讨论。

我们说作家对家族故事、传统戏曲的改写，目的都是为了运用隐形结构来更好的刻画人物，将之置于与原故事文本的潜在比较中还原人物。《响马传》的一改

再改正正是印证了这一点。两部小说都和戏剧《响马传》的人物关系有相似之处：同样都是官与匪的斗争；匪也不都是恶霸，他们的行为都有一定的正义性；官的做法和判断也不一定全对，也有武断的一面；对人物功过的评价都牵涉到了伦理判断的问题。为了突出这些，从《响马传》对京剧的改写，再到后来被改写成《青木川》，之中有很多故事情节的变化和写作手法的增加。改写一：前者《响马传》是以叙述者的行踪线索，有纪实文学的痕迹；后者《青木川》则小说味十足，开头写枪毙魏富堂的时候油菜花开的正是一片明黄，给读者设置了悬念。再跟青木川的老人们谈话的过程中发现了种种奇怪的现象：为什么山沟里的老人们都会说英语，为什么一提到当年的谢静仪校长大家都讳莫如深？谜团随着情节的展开才渐渐解开。改写二：前者虽然有纪实文学的痕迹但似乎是故意的要拉开现实与作品的距离，后者没有了这种努力，最明显的表现就是地名和人物的名字尽量与现实贴近，有的性格和事迹就是从尚在人世的人物原型身上照搬过来的。青木川用的是原名，魏富堂的原型就是魏辅唐，参谋许忠德原型叫许种德。在作品中更多的加入了对青木川地区自然风光和人情风物的描写，以及对太真坪、蜀道历史的追溯。

改写三：两条线索并行。中篇与长篇的区别在于展开了两条线索，并且运用了多声部人物的对话。《青木川》的两条线索：一是曾经在青木川剿匪的老干部冯明去青木川探访初恋情人林岚的遗迹，从日本留学回来的博士——“我”的同学钟一山探访傥骆古道；二是“我”——冯明的女儿冯小羽对青木川秘密的探究，在陪父亲访旧的过程中将青木川和魏老爷秘密抽丝剥茧般的揭开。二十世纪的现实是一条线索，五十年代的历史又是一条线索。两条线索并行不悖，最终合二为一：父亲终于鼓起勇气去祭拜了林岚墓，我终于调查了改变青木川命运的校长谢静仪和“土匪”魏富堂的事迹。多了情节的曲折性，将故事传奇化，例如，本来只是客观描述“我”从报纸上看到土匪和他几个妻子的故事，改写后将叙述时间及时切换，用讲故事的方式娓娓道来。

改写四：多声部的复调艺术。体现在对魏富堂（在《响马传》中叫何玉琨）

的历史评价上。小说中有两个阵营的声音在较量：一个是解放军老干部冯明的声音、官方权威资料的“声音”；另一个是冯小羽的声音、许忠德等青木川元老的声音。在《响马传》中有这样一段文字：“何玉琨的资料几乎让我翻烂了，那些资料基本上是何玉琨杀人越货的恶行，都是他亲自按了手印划了押的，这成为他被人民政府镇压的依据。资料对何玉琨的四位太太，用的词汇是‘霸占’，‘强娶’，或许是土匪本人对内眷的一种开脱。至于镇上有巴洛克浮雕的中学，带风雨廊的柏木桥，却只字未提，它们大概不属于‘罪证’。”^①从中不难看出，叙述者对何玉琨（即魏富堂）所持的态度并不是完全否定的，但是整个中篇里面将这种态度表现的极其隐晦，表面上更多的是听说他是无恶不作的土匪，滥杀无辜，政治上又极不稳定……而所有这些的来源都是“我”查阅了档案馆的资料，即官方说法。到了《青木川》里就有了两个叙述立场上不同人的评价冲突。青木川的人知道滥杀无辜只是他手下的一帮反派所为，魏富堂个人治军有严格的奖惩制度，是一个颇有组织才能的人。官方立场由冯明这个形象承担，而民间的说法是通过冯小羽的细心观察、探访许忠德、郑培然等人得到的。还原了历史的本来面貌。将嗜血斗狠，凶残野蛮的形象还原成了治理一方人民、侠骨柔肠的草莽英雄，显示了民间立场。所以，整个文本当中就随处可见两种声音的交锋：先说就魏富堂的相貌，在冯明和郑培然的陈述下完全就是两个人。前者说他相貌丑陋，“既狠且愚”；后者说他排场出色，浓眉大眼。关于魏富堂组织修建廊桥，前者说他亲自监工，不错眼珠的强迫老百姓修桥，怨声载道；许忠德却说他是为了发展闭塞的青木川，如果没有当年的“不错眼珠”，就没有青木川60年纹丝不动的“风雨桥”，而革命群众却把魏富堂刻的“子孙后代永享通畅”的碑文落款凿掉了，以此否认他的功绩。写解放军的剿匪工作的困难和损失是尊重历史，写魏富堂在“投诚”这件事上的矛盾也是尊重历史。改写后的小说更注重对第二条线索的挖掘，而不是照史料的立场说话。

这样改写的结果就是还原出了一个土匪魏富堂的真实形象，他不是嗜血如命、

^① 叶广岑：《响马传》，《清明》，2005年第2期，第24页。

好勇斗狠，而是一个没有文化，却又“文化”得一塌糊涂的人。这起源于一次对教堂的洗劫，那是一次文明与愚昧的碰撞。“那天的阳光、鲜花、白桌布、闪亮刀叉和桌边站立的小天使，构成了一幅早晨静谧的图画。魏富堂进来的时候首先映入他眼帘的就是这样的情景。……那一刻魏富堂有些失神，房中的布置和陌生气氛令他惊异，神父的从容和友好令他不解，他甚至忘了自己干什么来了，他面对的究竟是什么。”^①而当神父从容的用英语打电话叫来了军队之后，他才第一次领教了文化的厉害。从此，他开始了用文化武装青木川的努力：在闭塞的山林里修建了堪比省城的现代化学校，用枪杆子逼着那些愚昧村民送孩子来读书；修廊桥，买汽车，资助孩子出山上大学。他对富堂中学的谢静仪校长惟命是从、一生尊重，没有丝毫龌龊的想法，都是因为他对文明的敬重。更重要的是他影响了青木川几代人的思想，六十年后，老人们不记得冯明这个剿匪英雄却还是尊称魏富堂为魏老爷；当了几十年共产党干部的许忠德和青女站在魏富堂的墓前“竟然不约而同地自动转换了角色，一个又成了少校参谋主任，一个又成了大院里的使唤丫头，转了几十年，他们好像又转回去了。”^②冯明认为是共产党改变了青木川，而村民心里是魏老爷和谢校长贡献最大，这看似是两种声音在争辩，事实上作者已经做出了自己的判断。在同时看到富堂中学六十年前的匾额和现代的校训时，她感到了这个“土匪”的理想和现今教育理念的不谋而合；在得知魏富堂题字的“风雨桥”是被后来的革命群众硬改成“解放桥”是时候，觉得那几个字又臭又丑，这是明显的讽刺了。

这部小说以古镇青木川为背景，解放前夕写到改革开放之后，以这片神秘土地跨越 50 年的时间变迁见证历史变革中的功过，包蕴了复杂的对历史的思考和对现实的拷问，表现出了一个有责任心的文化人对历史功过的反思。同时还带来了青木川镇魏家老宅旅游的繁荣，可见，同一个故事采用不同的叙述策略达到的效果大不相同。《响马传》的一改再改并没有脱离了其隐形结构，人物和情节的大体走向没有变，主题更加明确。这恰恰说明了作者改写是为了更好地还原人物的真

^① 叶广岑：《青木川》，太白文艺出版社，2007 年版，第 85 页。

^② 叶广岑：《青木川》，太白文艺出版社，2007 年版，第 208 页。

实面貌，笔触直接深入到人物的内心和灵魂，写他的信仰和爱情，改变了“革命者”的批判视角去客观地评价魏富堂这个统治一方的人物的功过是非。

以这样角度去看待历史的情况在叶广芩的其他小说里也频频出现，比如《三岔口》里“我”对书中刘胡兰就义的无比崇拜对比现实生活中三姐的就义，有这样的描写：“后来听说行刑的时候是在黎明，天将亮，非常的秘密，不像电影里演的，周围有乡亲，还有大狼狗，他们四周什么也没有，只有黑沉沉的城墙和寒冷的北风，他们也没喊口号，连点儿声息也没有，静悄悄地死了。”^①在党内任高官的小连跟随红军的队伍真实原因只是因为在家惹了麻烦不敢回去，又看上女红军战士，根本不是什么崇高的革命理想所驱使，将这个打着官腔的北京“胡同串子”形象展示出来；疏离政治的父亲给红军写宣传标语时，围观群众赞赏的是他的书法功力，没有人在意内容。对政治这种对宏大历史掩盖下真相的揭示在这两部小说中表现的非常强烈，作者用冷静的态度鉴别历史，为它开辟了一条多维度的叙述之路。采用京剧《三岔口》的寓意就是人生的三岔口，革命的正反两条道路之外，还有一类人走的是中间的道路。包括《采桑子》里国民党军官老大四十年后回家探亲的场景，不像电视里演的那样泣涕横流，而是由于政治立场不同带来的交流障碍。作家用一种脱离政治教条的立场去重新看待历史人物时，用的是冷静、客观的评价态度。

二、逆向——《豆汁记》对喜剧结局的颠覆

叶广芩利用这个剧目为隐形文本塑造了一个命运多舛的厨娘莫姜的形象，使她与京剧《豆汁记》中的莫稽形象相比较而存在，是对传统题材的逆向暗含。这部中篇小说讲述了“我”的父亲在一个风雪的天气里带回来一个无家可归、脸上有疤的女人谭莫姜，这个曾经是敬懿太妃的御厨的女人被丈夫破相又典卖流落街头，从此在“我”家里服务了二十年。“文革”的时候，为了不连累我们而自尽。相对于隐形文本来说，这个显形的文本是以它的对立面存在的，她对传统故事的

^① 叶广芩：《三岔口》，《北京文学·中篇小说月报》，2009年第6期，第34页。

改写是从两个方面来实现的。

首先，是人物形象的逆向暗含。叶广岑塑造了一个莫姜的形象，她与戏剧中的莫稽形象经历有相同之处但性格完全不一样。在戏剧中乞丐金玉奴在风雪天给自己捡来了一个丈夫——穷秀才莫稽；同样，“我”父亲也在同样的天气里捡来了北宫门外卖花生仁儿的莫姜。在原戏剧中金玉奴用一碗豆汁救了穷困潦倒的莫稽的命，他在舞台上将这碗豆汁喝的热烈张扬，吸引了全场观众的眼球；而莫姜进“我”家的第一餐也是豆汁，却在举手投足体现出了教养、沉稳和矜持。前者是忘恩负义的薄情郎，不报金玉奴的救命和资助之恩，却在上任当官时以她为耻，借赏月之名将之推入江中；一个却是知恩图报的忠仆。莫姜虽相貌有缺陷，却性格极佳，颇懂礼数。她是一个身世悲苦的女人，是一个化腐朽为神奇的厨娘，为了感念一碗豆汁的恩情，自愿为奴二十多年；她原谅了曾经典卖自己、毁坏她容貌的丈夫，并原谅了命运的不公。“文革”到来之后，她因为御厨身份连累主家被红卫兵骚扰，怀着对恩人的歉意毅然选择了结束自己的生命。莫姜常说：“大羹必有淡味，至宝必有瑕秽，大简必有不好，良工必有不巧”^①想必这就是她之所以能够保有一颗善良的心、宽容待人之心的原因，作者通过莫姜和莫稽的无形中对照强化了她的可贵之处。

其次，是故事结局即人物命运的悲剧性。《豆汁记》取典故于《今古奇观》中的《金玉奴棒打薄情郎》，是“三言”里的精品篇目。1950年这个明代话本故事被改编为京剧《豆汁记》，结局是金玉奴被林大人搭救，以其义女的身份被嫁给了莫稽，洞房中对莫稽一顿棒打，夫妻大团圆结局。1959年京剧大师荀慧生又将它改编成金玉奴将莫稽以害人性命、忘恩负义的罪名撤职查办，自己回家操劳针黹、侍奉爹尊，虽然不算“大团圆”但也是善恶终有报，结局大快人心。而叶广岑的《豆汁记》蕴含了主人公莫姜的三重悲剧。婚姻悲剧，一个太妃的贴身宫女被作为奖赏指婚给了小她八岁的御厨刘成贵，人的尊严早已没有；婚后又要忍受丈夫好赌成性，为索要翡翠扁方而砍伤了面容。性格悲剧，多年宫中的生活培养了她

^① 叶广岑：《豆汁记》，《北京文学·中篇小说月报》，2008年第5期，第31页。

懂礼数、体贴、隐忍的性格。即便是面对重新投奔她的丈夫及其私生子，莫姜都淡然的接受了，息事宁人、以忍为闺永远是她的本质。当七十岁的莫姜辞工回家侍奉瘫痪的丈夫后，“我”看到了这样的场景：“阳光照射在屋内，光线中漂浮着细细的微尘，一切似乎都变得很柔和。刘成贵一脸的满足，一脸的幸福；莫姜一脸的平静，一脸的爱意。折腾了一辈子的夫妻，到了竟然是这样……”^①命运悲剧，尽管一生本分谨慎、为他人着想，却还是没有逃过命运不公的待遇。红卫兵污蔑她为封建余孽，进而迁怒“我”家讨伐胃癌晚期的父亲，这使一贯克己的莫姜只能用结束生命来制止他们。所以说，这部小说将莫姜的形象塑造成一个令人同情却又自尊自强的弱者，也让隐形结构影响下的新故事蒙上了一层悲剧色彩。

三、戏剧与人物命运的同构

作为一种方式和手段，作家娴熟地运用了古代传统剧目进行改造，以表现需要的新内容。其实，还有一种情况是，作者直接采取了戏剧作品的本意，不仅将之作为隐形结构来暗含作品内容，而且很多情况下成为勾连和转喻家族故事、人物命运的手段，有些时候作家不以叙事来表达而以相应的戏剧来说明，这样不仅省去了对复杂人物关系的交代，也暗示了故事结局。以《采桑子》为例，这部作品的总的题目是用了另一位那拉氏此人纳兰性德的词牌，词句就用做每一个中篇的名字。了解了每个中篇的主要内容，我们就会发现，它和相应的词句也是对应的，而且从意蕴上来讲，题目和作品能达到一致的效果，丝毫没有什么牵强在里面。具体在小说内部对戏剧的运用更是数不胜数。

叶广芩的家族故事并不仅仅限于她个人的小家庭，戏楼胡同的金家是北平晚清满族世家的一个缩影，这个家族的人物和故事都充满了戏剧性：它有一座新奇精致的戏楼，它有一群性格各异的子女，还有种种戏剧化的人物命运……作者把错综复杂的历史头绪用戏文的形式预示出来。以《谁翻乐府凄凉曲》为例，整个小说其实就是在重复一部戏——《锁麟囊》——金家家族的命运讲的是它，大格

^① 叶广芩：《豆汁记》，《北京文学·中篇小说月报》，2008年第5期，第37页。

格金舜锦的命运更是印证了它。京剧《锁麟囊》由程砚秋编演，讲述了登州富户薛湘灵出嫁之日在春秋亭避雨，遇到了同时出嫁的贫女赵守贞，薛湘灵仗义相助，将一个装满珠宝的锁麟囊赠与贫女。六年后登州大水，湘灵沦落为莱州卢家的保姆。一日，突见锁麟囊才知卢夫人即当年赵守贞，感慨万千。卢家遂将其奉为上宾。在叶广芩的《谁翻乐府凄凉曲》里面，大格格最擅长的、最喜欢的剧目就是《锁麟囊》，亲戚们来家里听不到“春秋亭”这出压轴绝不离开。以至于小说的结尾“我”在九十年代听到这出戏时觉得台上且歌且舞的人分明就是大姐，也想起大姐临终前唱的就是这段词。“一霎时把七情俱已味尽，参透了酸辛处泪湿衣襟。我只道铁富贵一生铸定，又谁知人生数顷刻分明。想当年我也曾撒娇使性，到今朝哪怕我不信前尘。这也是老天爷一番教训，他叫我收余恨、免娇嗔、且自新、改性情、休恋逝水、苦海回身、早悟兰因。”^①我想再没有比用这段话来形容金舜锦的一生更恰当的了，她的经历分明是另一个命运轮回、人生转运的故事。这甚至也是整个金家由钟鸣鼎食之家渐渐日薄西山的家族命运写照。《锁麟囊》剧目的反复出现强化了这个暗示意义，与之情况类似的是《风也萧萧》。写的是金家老二、老三、老四因为一个女人而导致兄弟失和，“文革”期间又相互揭发迫害的故事，用《钓金龟》和清末的俞派名剧《金钱豹》连缀故事，类比人物，起到了隐喻和暗示的作用。

另外，除了以上的作用，作者还运用戏剧来表达人物的思想，让人物用戏曲“说话”。我们知道，无论是现实生活还是小说世界里，唱戏都是满族人重要的娱乐形式，在富贵之家尤甚。戏剧影响了他们的审美情趣、知识结构和思维方式，集体爱好加上人生经验的缺乏，就造成了满族子弟有时候会有着浓厚的文人情结，在表述自我、社会交际时会以戏剧为媒介来表达，甚至分不清戏和人生的情况也是有的。作家利用这一点进行创作，使人物行动的方式和戏剧关联，巧妙地安排人物通过唱戏来表达自己的想法，借戏剧来言说和交流。当然，这是作者有意为之，却也是符合生活逻辑的。《谁翻乐府凄凉曲》里，大格格婆家邀请大娘瓜

^① 叶广芩：《采桑子·谁翻乐府凄凉曲》，北京出版社，2009年1月版，第40页。

尔佳氏去看马连良的《甘露寺》，意为两家像吴、蜀两国一样结亲交好。而瓜尔佳母亲认为宋家出身草莽，不能自比刘备；《龙凤呈祥》之类的戏也不能，自家天潢贵胄的地位怎么能和一个汉人警察署长家庭相提并论，谁是龙，谁是凤？《状元媒》是可以的，不仅用郡主下嫁的故事抬高了自己，也抬高了媒人，一举两得。不用太多笔墨就很恰当地描绘出了瓜尔佳氏那种总是降贵纡尊的派头。大格格为了表明对这门亲事的不认可，在寿宴上破天荒地改唱梅派看家戏《宇宙锋》中“金殿装疯”一折，以疯女痛骂强娶她的胡亥来影射不愿嫁给宋家公子，借戏词淋漓尽致地倾诉了自己的感情。老七一生谦让，只能借反复吹奏清末戏曲家张坚的《满庭芳·梦中缘》来宣泄“离愁两地何日接幽欢”的情感郁结。

由此可以看出，作者将戏剧的角色、情节和台词深深地嵌入了人物的经验世界，让它从虚幻的舞台延伸到现实的生活中，模糊了虚构与真实之间的界限，直接参与到应对人情和表述自我的话语活动中，形成了以戏剧经验作为思维模式的习惯。同时，又把这个戏剧家族中人物的戏剧化性格，连同历史的戏剧性融合在一起，在叙事中隐含了作者对贵族世家文化自豪又悲叹、眷恋又批判的复杂情绪。

第三节 形式的必然选择

叶广岑在她的“京剧系列”小说和其它中篇当中大量地运用戏剧作为隐形的结构去暗示故事发展过程，在对照中塑造人物形象，表明了你对中国传统京剧艺术的极端熟稔，这是她能够很好地采取这种手段进行创作的前提。我想，作家这种选择本身有其必然性，第一，主观上，个人的偏好和家庭环境的影响很关键。虽然，叶家歌舞升平的日子作为历史在叶广岑出生时已经基本结束，但那种生活状态并没有改变。对戏剧的熟悉和热爱都源于家人们的热爱，天然的继承和后天的耳濡目染是在创作中自由运用的条件。

第二，客观上，内容决定形式，形式为内容服务，所以在表达八旗子弟寻找文化之根、民族之根的主题，选用京剧是必然。中药、古玩、古建都是传统文化的代表，但没有一种意象比京剧更能涵盖满族文化和中华文化的融合之后的特色。

虽然，京剧从声腔到剧目的一系列表演体系是由徽剧结合昆曲、汉剧、楚剧、京腔等不断嬗变的结果，更多融合的是汉文化的元素，但在它的发展过程中，满族上层人物的喜好和审美情趣起了决定性的作用。满人入关以前，无论是上层统治者还是民间都对汉族文化非常感兴趣，与我们的审美角度不同的是，他们头脑中没有那么浓厚的理学思想，将戏曲、小说等俗文学看作和诗一样高雅的文学样式。在大力的翻译经史子集的同时，文人们也好风雅，积极投入俗文学之中去欣赏。入关之后，徽班进京给乾隆帝祝寿成了京剧形成的契机，之后逐步在宫内设立专门机构南府、升平署等专司演戏，王公大臣家中豢养戏班的也不在少数，客观上促进了京剧的繁荣和发展。除此之外，他们还亲自参与了京剧的完善、改革，甚至演出（以票友身份）。到了20世纪初，为生计所迫和对京剧的擅长使得一部分旗人步入了专业戏剧家的行当，旗籍的专业演员如：程砚秋、金少山、汪笑侬、奚啸伯、关肃霜、杨小楼等都是在京剧史上有着辉煌记录的。

反过来说，京剧从一定程度上也代表了满族的民族文化。其中融入了太多满族人生活中的精神依托，无论是朝廷在时的荣华富贵，还是解放前落魄的自我娱乐，都没有将戏撂下，他们把讲究、大度、洒脱、闲散的民族心理烙印打在了戏曲活动之上。而且，在京剧发展过程中，满族文化对其说白和唱词多有渗透，满族民间音乐对京剧唱腔音乐的影响也很多。旗籍的京剧表演艺术家由于受本民族文化陶冶和汉文化影响而形成的独特的审美习惯、心理素质使他们在唱腔和表演上有了与非旗籍演员不同的表现。所以，表现满清没落贵族情绪体验，用京剧为故事框架最为合适。

总而言之，作者采取了“以戏点题”，然后将显形文本和隐形文本对应呈现的手法，有其主观和客观诸多方面的原因，这使作品的结构不仅仅是一种外在的表现形式，而且与小说内容一起成为“京味儿”及满族特色的表现，这就是叶广芩小说与其他“京派”小说的根本不同。

结语

在叶广芩的“家族小说”中，我们常常能感觉到作家矛盾的心理，行文之中既有对大宅门儿亲情淡薄、居高自傲、兄弟异党的批判，表现出一定的平民意识；又有对家族优雅生活情调的享受和留恋，对平民肤浅精神境界的不屑，贵族气很浓。时而将这种脱离现实生活的纯文化欣赏当作唯一的精神之源，时而又对其实用性产生怀疑。在作家的视野中永远存在着的是满汉文化的杂糅、上层生活到底层生活的过渡，从而形成了作家在两种文化心理指导下的双重批判态度。家族传统的影响，平民生活的熏陶，陕北经验的磨砺，域外文化的对照，使得叶广芩对人生有了更深刻的感悟和理解。她能够突破狭隘，站在历史的高度关照社会人生，审视和思索文化传承过程中的种种扭曲和变态，并用文学表现出来。

读她的小说之初，并不能具体地说出她的作品与别的“京派”作家的不同之处，但总是能真切地感觉到这种不同——这是两种文化、两种价值观的融合。别的作家写北京突出的是“京味儿”，而叶广芩的北京是有旗人生活着的北京，旗人眼中的北京。她即是以一个北京人的身份去写北京，又是以一个不属于北京的心态去写民族。不可否认，北京文化与满族的民族文化已经水乳交融、密不可分，这是权力中心、政治中心的影响，而叶广芩就是在这个角度写北京，所以，她的作品味道十足地浓郁。高贵庄严的满族皇亲生活和韵味十足的老北京百姓生活是她的生存状态，在古朴、闲适的风土人情中蕴藏着传统文化的影子。通过对本民族文化和传统中华文化的反思，她找到了自己的出路，提倡传统文化制约下的文人般淡泊的心境，追求平民化，但绝对反对世俗化，简言之就是平淡作文与平淡做人。

参考文献

作家作品：

- 1、叶广芩：《采桑子》，北京出版社，1999 年版。
- 2、叶广芩：《景福阁的月》，陕西旅游出版社，1998 年版。
- 3、叶广芩：《我本是散淡的人》，西苑出版社，1999 年版。
- 4、叶广芩：《全家福》，北京出版社，2000 年版。
- 5、叶广芩：《青木川》，太白文艺出版社，2007 年版。
- 6、叶广芩：《没有日记的罗敷河》，吉林人民出版社，1998 年版。
- 7、叶广芩：《琢玉记》，人民文学出版社，2001 年版。
- 8、叶广芩：《梦也何曾到谢桥》，华文出版社，2002 年版。
- 9、叶广芩：《谁翻乐府凄凉曲》，新世界出版社，2003 年版。
- 10、叶广芩：《逍遥津》，文化艺术出版社，2007 年版。
- 11、叶广芩：《本是同根生》，《延河》，1994 年第 8 期。
- 12、叶广芩：《响马传》，《清明》，2005 年第 2 期。
- 13、叶广芩：《三击掌》，《北京文学·中篇小说月报》，2007 年第 6 期。
- 14、叶广芩：《豆汁记》，《北京文学·中篇小说月报》，2008 年第 5 期。
- 15、叶广芩：《盗御马》，《2008 中国年度中篇小说》，漓江出版社 2008 年版。
- 16、叶广芩：《逍遥津》，中国盲文出版社，2009 年 1 月版。
- 17、叶广芩：《大登殿》，《北京文学·中篇小说月报》，2009 年第 1 期。
- 18、叶广芩：《状元媒》，《北京文学·中篇小说月报》，2009 年第 2 期。
- 19、叶广芩：《三岔口》，《北京文学·中篇小说月报》，2009 年第 6 期。
- 20、叶广芩：《小放牛》，《北京文学·中篇小说月报》，2009 年第 10 期。
- 21、叶广芩：《玉堂春》，《北京文学·中篇小说月报》，2009 年第 12 期。
- 22、叶广芩：《但写真情并实境，任他埋没与流传》，《时代文学》，2004 年 1 期。
- 23、叶广芩：《走出叶广芩》，《时代文学·名家侧影》2004 年第 1 期。
- 24、何镇邦：《豪爽热情的叶广芩》，《时代文学·名家侧影》2004 年第 1 期。

- 25、邓友梅：《我看叶广芩》，《时代文学·名家侧影》2004年第1期。
- 26、阿成：《流年经风雨，今个叶广芩》，《时代文学·名家侧影》2004年第1期。
- 27、叶广芩：《少小离家老大回——叶广芩自述》，《小说评论》，2008年第5期。
- 28、老舍：《正红旗下》，《新编老舍文集（第二卷）》，商务印书馆国际有限公司，2009年1月版。

理论专著：

- 1、吴晓东：《象征主义与中国现代文学》，安徽教育出版社，2000年9月版。
- 2、陈思和主编：《中国当代文学史教程》，复旦大学出版社，1999年9月版。
- 3、弗莱：《批评的解剖》，百花文艺出版社，2006年版。
- 4、赵一凡编：《西方文学关键词》，外国教学与研究出版社，2006年1月版。
- 5、罗钢：《叙事学导论》，云南人民出版社，1994年5月版。
- 6、申丹：《叙事学与小说文体学研究》，北京大学出版社，1998年版。
- 7、杨经建：《家族文化与20世纪中国家族文学的母体形态》，岳麓书社，2005年版。
- 8、李卓编：《家族文化与传统文化：中日比较研究》，天津人民出版社，2000年4月版。
- 9、陶君起：《京剧剧目初探》，中华书局，2008年8月版。
- 10、马少波：《中国京剧发展史》，商鼎文化出版社，1992年版。

学术论文：

- 1、王春林：《超越意识形态立场之后——评叶广芩长篇小说〈青木川〉》，《小说评论》，2008年第3期。
- 2、李柏林：《对民族传统文化人格的拷问——论叶广芩90年代小说创作》，《淮南师专学报》，1999年第4期。
- 3、郭力：《后叙“1968”：历史记忆形式之一种》，《北方论丛》，2006年第3期。

- 4、潘超青：《艰难掘进的女性主体性建构——从三部满族女作家的家族史小说谈起》，《民族文学研究》，2007 年第 1 期。
- 5、吴健玲：《眷恋中的突围——评满族作家叶广芩的家族系列小说》，《广西民族学院学报（哲学社会科学版）》，2003 年第 6 期。
- 6、郑闽江：《苦难主题下的历史主体自我意识——叶广芩小说研究之一》，《西安外国语大学学报》，2007 年第 2 期。
- 7、李静、陈洁等：《历史的诗性传达 人性的深度叙述——叶广芩长篇小说《青木川》讨论》，《小说评论》，2007 年第 3 期。
- 8、王春林：《历史真相的文化想象与人性的深层透视》，《山西大学学报（哲学社会科学版）》，2008 年第 2 期。
- 9、汪树东，龙红莲：《论 1990 年代以来中国文学的生态意识》，《延安大学学报（哲学社会科学版）》，2008 年第 6 期。
- 10、郑笑平：《论叶广芩“家族小说”〈采桑子〉的散文特质》，《商丘师范学院学报》，2003 年 6 月。
- 11、唐晴川，冯迅燕：《论叶广芩小说的悲剧意蕴》，《当代文坛》，2008 年第 2 期。
- 12、李名奇：《浅析大格格的人生悲剧》，《湖北经济学院学报（人文社会科学版）》，2008 年第 3 期。
- 13、孟帅帅：《浅析叶广芩〈日本故事〉对中日战争的反思》，《安徽文学》，2008 年第 12 期。
- 14、马国栋：《文化意蕴·双重视角·民族身份——试析叶广芩中篇小说〈梦也何曾到谢桥〉》，《民族文学研究》，2003 年第 4 期。
- 15、李永东：《戏剧家族与家族的戏剧性解体——解读满族作家叶广芩的家族小说》，《民族文学研究》，2008 年第 1 期。
- 16、李春燕，周燕芬：《行走与超越——叶广芩创作论》，《小说评论》，2008 年第 5 期。
- 17、周燕芬：《行走中的写作——叶广芩访谈录》，《小说评论》，2008 年第 5 期。

- 18、藏策：《叙事的基因变异：2007 年度中篇小说观察》，《海南师范大学学报》，2008 年第 2 期。
- 19、小雨：《叶广芩：从社会底层走出来的“贵族作家”》，《小说评论》，1998 年第 4 期。
- 20、郑笑平：《叶广芩“家族小说”〈采桑子〉创作的深层心理动因》，《河南师范大学学报（哲学社会科学版）》，2004 年第 5 期。
- 21、钟海林：《叶广芩小说的多面性涉猎》，《名作欣赏》，2007 年第 18 期。
- 22、李永东：《异质因素与贵族世家的解体——评叶广芩〈采桑子〉》，《理论与创作》，2008 年第 2 期。
- 23、王鹏程，袁方：《在历史的缝隙里窥视“土匪”的秘密——论叶广芩的〈青木川〉》，《民族文学研究》，2008 年第 1 期。
- 24、郇科祥：《作家的身份及其性别体认——由〈日本故事〉观照叶广芩作品的超性别现象》，《小说评论》，2007 年第 6 期。
- 25、赵志忠：《满族与京剧》，《满族研究》，2004 年第 1 期。
- 26、张一风、张爽：《满族民间音乐与京剧音乐交融》，《黑龙江满族丛刊（双月刊）》，2007 年第 1 期。
- 27、苏丽、邢斌：《到不了的灯塔》，《文教资料》，2007 年 8 月。
- 28、徐凤：《西方原型理论在中国的传播综论》，《宝鸡文理学院学报（社会科学版）》，2009 年 10 月。
- 29、王大勇：《尤利西斯——新小说形式的开山之作》，《时代文学（下半月）》，2009 年 11 月。
- 30、张中裁：《原型批评》，《外国文学》，2003 年第 1 期。

后记

随着毕业论文的最终定稿，我三年的研究生生活也基本结束了。回首这段历程，河南大学文学院优良的传统和治学严谨的教育理念深深地影响了我。在此，我感谢文学学院的田锐生老师、刘进才老师、白春超老师、刘增杰老师、孙先科老师、沈红芳老师、武新军老师、张先飞老师、侯运华老师、张乐林老师，他们以渊博的知识、高尚的师德、孜孜不倦的敬业精神、平易近人的人格魅力使我受益匪浅。

尤其感谢我的导师刘涛老师，论文的选题、开题、修改和定稿过程中，刘老师都严格要求、逐字推敲。他细心耐心的指导，使我在写作时少走了很多弯路。而且，刘老师个人求知若渴、精益求精的学习态度为我树立了典范。

最后，感谢所有参与论文开题和答辩的老师，他们的意见给了我新的思路，帮我改正了论文中的不足之处，在论文定稿的过程中他们同样功不可没，在此致以我真诚的谢意。