

西南大学

硕士学位论文

京剧对叶广岑小说创作的影响

姓名：万永凤

申请学位级别：硕士

专业：中国现当代文学

指导教师：李永东

201205

京剧对叶广芩小说创作的影响

中国现当代文学硕士研究生 万永凤

指导教师 李永东 教授

摘 要

叶广芩是清贵族后裔，曾有过显赫的家世，亦经历了倾家覆国的巨大变故，同时具有外省人的身份与留学日本的异域生活背景。通过对众文化的多重体验，叶广芩的创作倾向渐渐明晰，即立足于自己的满族作家身份，张扬传统文化精髓。京剧与满族有着极为密切的联系，京剧自然就成了叶广芩故事中的渊薮。京剧题材小说把京剧艺术与小说创作结合起来，显得新鲜、独特，具有传统文化的雅致脱俗之气。叶广芩的小说因京剧元素的运用而独具魅力。

本文主要以叶广芩的京剧题材小说为研究对象，以京剧为切入点，探讨京剧在叶广芩小说创作中的作用与影响。除去引言与结语，本文共分三章：第一章阐述京剧能够成为叶广芩小说创作的重要元素的原因，京剧发展史，满族与京剧的关系及叶家对京剧的情有独钟；第二章从题材内容、形式结构、人物塑造、叙事作用等方面深入细致地分析京剧对叶广芩小说创作的影响，通过与张爱玲、毕飞宇、李碧华等人相关作品的比较研究，指出京剧在叶广芩小说中的独特意义；第三章围绕京剧与小说共有的苍凉氛围展开讨论，论述小说中所弥漫的“人生如戏”的无奈与戏剧散场后的悲凉意蕴，从小说人物在“戏”与命的纠缠中，找出京剧与小说在格调氛围上的内在联系。

关键词：叶广芩；京剧；人生如戏；苍凉

Major: Modern and Contemporary Chinese Literature

Specialty: Modern Chinese Literature and Modern Culture

Supervisor: Professor. Li Yongdong

Author: Wan Yongfeng

Abstract

Ye Guangqin, a Qing dynasty descendant with extra-provincial identity and Japan study and life background, had a prominent family and also experienced the tremendous change of family break and country destroy. Through multi-experience of different culture, Ye Guangqin's creative tendency is gradually clear: spreading traditional culture essence as a Manchu writer. Peking Opera has a very close connection with Manchu and naturally Manchu culture and the Peking Opera become the central part in Ye Guangqin's story.

Peking Opera novels is a wonder in the contemporary literary world, it's fresh, unique and has the refinedness of the traditional culture and is free from vulgarity, also it combines the Peking Opera art and novel, bring out the best in each other. Peking opera has become the shiniest element in the novel, which in return gives a peculiar glamour on the novel.

This article focuses on the study of Ye Guangqin's Peking opera novels, with Peking opera as the starting point to explore the role and influence of Peking opera in Ye Guangqin's novel creation. Besides the introduction and conclusion, the article is divided into three chapters: the first chapter explains the reasons why Peking opera becomes an important element in Ye Guangqin's creation, which includes two aspects: the history atmosphere and family cultural influence. The Peking Opera history, the relationship between the Manchus and the Peking Opera, and the special bond Ye's family had to the Peking opera are the main content of this chapter; the second chapter is a detailed analysis of the impact Peking opera had on Ye Guangqin's novel creation in terms of subject, form, structure, characters, content. It pointed out that the Peking opera's unique significance in Ye Guangqin's novel through the comparative Analysis of Li Bihua and Eileen Chang and Bi Feiyu's related works, Chapter III digs around with the common desolate atmosphere that opera and the novel both has, and discusses that "Life is like a play," which is filled with frustration and drama, and the different types of characters are the undertakers of the different outcome of their Fate. From the struggle of the characters between the fictional "play" and the fate, it identifies the internal relations of the opera and the novel.

Keywords: Ye Guangqin; Peking opera; Life is like a play; desolate

引言

“叙事写人如数家珍，起承转合不瘟不躁，举手投足流露出闺秀遗风、文化底蕴”^[1]，邓友梅曾这样评价叶广芩的作品，由此可见，叶广芩写作技巧的成熟老道，行文风格的大气优雅，文化蕴含的深沉浓重，而这些恰似别样幽芬舒展开来，漫透其作品，为当代文坛锦上添花。

叶广芩是当代文坛中颇有影响力的满族女作家，其作品风格多样、题材广泛，这其中包括表现域外生活体验的日本题材小说，如《广岛故事》、《清水町》、《雨》、《雾》、《风》、《霞》及《战争孤儿》等；涉及生态保护的动物题材小说，如《黑鱼千岁》、《老虎大福》、《长虫二颤》、《乌鸦卡拉斯》、《熊猫“碎货”》等；反映中国传统文化的建筑、中医题材小说，如《全家福》、《黄连厚朴》、《后罩楼》等；具有浓郁民族和地域特色的家族题材小说，如《采桑子》等；纪实题材作品，如《没有日记的罗敷河》、《琢玉记》等；新近创作的京剧系列小说，如《豆汁记》、《逍遥津》、《玉堂春》、《拾玉镯》、《小放牛》、《凤还巢》、《三岔口》、《三击掌》、《盗御马》、《大登殿》、《响马传》及《状元媒》等。叶广芩不仅创作颇丰，而且成绩斐然。中篇小说《梦也何曾到谢桥》获全国第二届鲁迅文学奖和西安“七个一”特等奖；长篇纪实作品《没有日记的罗敷河》获得全国第七届少数民族文学骏马奖；生态题材小说《猴子村长》获得“新世纪第二届《北京文学》奖”；而在刚刚过去的2011年，叶广芩又凭借小说《豆汁记》获得第四届老舍文学奖。此外，叶广芩的《采桑子》、《青木川》曾分别入围第六届及第八届茅盾文学奖。可以说，叶广芩的文学创作硕果累累而又别具一格，随着学界对其作品关注度的逐渐提高，有关其小说的研究成果也日渐丰富。

从杜鹏程、路遥、雷达等对叶广芩小说的关注开始，直至目前，学界对叶广芩作品的研究成果已蔚为大观。相关研究大致集中在以下几个方面：首先是传统文化思想方面，其中包括贵族文化、满族文化、京味儿意蕴、文化反思等等内容。谷仓的《寻觅精神家园——叶广芩小说漫议》探讨了叶广芩对人格思想境界的追求；1998年《小说评论》又有两篇论及叶广芩的文章，即《叶广芩：安置灵魂的一种写作》与《叶广芩：从社会底层走出来的“贵族作家”》，文章着眼于作者的贵族身份，从贵族文化及平民文化两方面来展现叶广芩对历史和家族的情感；李柏林的《对民族传统文化人格的拷问——论叶广芩90年代小说创作》则对叶广芩90年代小说进行整体观照，其中凝聚了叶广芩对民族传统文化的反思；韦建国与李凌泽的《托尔斯泰参照下的叶广芩——“贵族情结”解析与本土文化转型探讨》则在中外文化的对比中阐述叶广芩的贵族情结；张鹏辉的《20世纪中国小说中的

[1]叶广芩.采桑子[M].北京:北京十月文艺出版社,1999,3

满族书写——以老舍、叶广芩、邓友梅为研究对象》以满族书写作为研究对象，将叶广芩的作品纳入整体而全面的满族文化中进行考量；王鹏的《当代京味小说的怀旧视野与北京记忆》从京味儿视角探讨叶广芩小说的意义；花靖超的《涓流与惊澜》从叶广芩的旗人身份入手，着重突出其独特的满族身份及文化，同时探讨了其作品中的宗教意识同萨满文化的关系。

其次，叙事学研究是学界对叶广芩小说研究的另一灿烂成果。郑笑平的《论叶广芩“家族小说”<采桑子>的散文特质》指出叶广芩小说的散文化特征；而《叶广芩“家族小说”<采桑子>创作的深层心理动因》一文则从深层的创作心理出发探究《采桑子》的创作动因；王萍的《从童年经验看叶广芩的家族小说创作》从儿时的生活经验与记忆切入，找出儿童经验对叶广芩小说独创性的影响；贾香娟的《叙述欲望——论叶广芩及其“家族小说”<采桑子>》全面而深入地对叶广芩家族小说的叙述者、叙述视角、叙述声音等进行分析，可谓是对叶广芩家族小说的叙事学研究提供了典范；程桂婷的《论叶广芩小说的复调诗学——以<采桑子>为例》以叙述视角为论述中心，阐明复调叙事对审美空间的建构意义及对作者复杂情感内核的凝聚作用。

第三，关注叶广芩的女作家身份，从女性视角、身份来研读叶广芩作品。这方面具有代表性的论文有王流丽的《女性视角里的城市记忆——叶广芩、铁凝、安妮宝贝的北京故事》及潘超青的《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》，两篇文章的相同点都是女性视角。不同的是前者在对比三位女作家北京故事的异同，而后者则结合了作者的满族身份；第四，叶广芩日本题材小说是学界关注的另一焦点，主要文章有李欣蔓的《论叶广芩日本题材小说》、邵科祥的《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》及郑允的《以<雾>为例浅谈叶广芩“日本系列小说”》等等，研究者们多是从中日文化差异及战争反思等方面着眼；第五，生态美学是对叶广芩动物题材小说最为热点的关注。如孔刘辉、何丽的《叶广芩近期创作的生态意识》、汪树东的《为动物而哀歌：生态意识与叶广芩小说》、《历史与人性的复杂——论叶广芩小说<青木川>》、康克龙的《动物的“高贵与庄严”：论叶广芩的动物叙事》、张攀峰的《回归精神家园——读叶广芩生态文化散文<老县城>》、李艳妮的《家族·家园·生态——论叶广芩小说的家园意识》、李玫的《空间的生态伦理意义与话语形态——叶广芩秦岭系列文本解读》及侯婷的《洒落人间的指环——叶广芩动物小说的生态解读》等等。上述文章多从生态文化角度来阐释叶广芩的生态伦理意识及其回归山林的质朴情感。

最后，叶广芩新近创作的京剧系列小说正逐渐引起学界的重视，但对于叶广芩京剧系列小说的研究尚未有较为全面深入的代表性成果，而以京剧视角研究叶

广苓京剧题材小说更是有待开拓的文学荒原。目前有关京剧系列小说的研究论著数量有限,具体说来有刘树元的《陈墨,京华——叶广苓近期小说创作》,其援引了许多京剧系列小说,着重突出其中的京味儿意蕴及贵族化风格,对小说中的京剧元素没有明显关注;阿袁的《尘埃中的花朵——读叶广苓的<豆汁记>》由主人公莫姜的品行引起该如何对待人生的思考,可贵的是作者将京剧《豆汁记》与小说之间的关系作了一定的剖析,指出其中的对照、象征关系;李洁的《叶广苓家族小说研究》涉及到京剧系列小说,但其只在论文第三章对《响马传》和《豆汁记》进行个案研究,几乎未提及京剧系列小说的其余篇章;唐金霞的《解析太监张文顺——读叶广苓小说<小放牛>》通过对太监张文顺性格命运的分析阐释时代命运对人性的扭曲和摧残;何向阳的《已泛平湖思濯锦更看横翠忆峨眉——2009年中篇小说印象》对2009年中篇小说创作作了全面地回顾,其中提及了叶广苓的四部作品,将《大登殿》纳入“家族”部分进行了详细的介绍;何英的《缄默无语中见醇厚——评叶广苓的小说<豆汁记>》仍是突出小说的京味儿特色;王亚丽的《论<豆汁记>中豆汁的文化意蕴》将京剧《豆汁记》与小说《豆汁记》进行对比凸显了主人公莫姜温柔娴静、高贵典雅的贵族气质及其平易近人、朴质无华的平民姿态,极力展现了莫姜的人格魅力;宋国静的《有一种佳人难再得——对<豆汁记>人物“莫姜”的分析》同样是以塑造人物形象为论述焦点,其中寄托了对满族文化的感怀及对传统文化消散的痛惜;曲圣琪的《叶广苓家族小说的文化底蕴浅说》论及了叶广苓小说中的京剧文化,同时北京文化和儒道文化也是其文章的主要构架,在多元文化的兼顾阐述中追寻叶广苓小说的文化底蕴与艺术魅力。

此外,李永东教授的论文《戏剧家族与家族的戏剧性解体——解读满族作家叶广苓的家族小说》虽不是以京剧系列小说作为研究蓝本,但此文立意独特,以戏剧化为切入点,一针见血地道出了满清王朝、金家及各色人物命途悲剧的实质。笔者深受启发,在全面阅读了叶广苓作品后,决定选取京剧为着眼点,阐述京剧对叶广苓小说创作的影响,希望以此能够给满族作家叶广苓小说中文化反思问题做一个恰如其分的说明。

清末民初,上至皇亲国戚下至黎民百姓,京剧成为最受人们喜爱的艺术形式,可谓盛世空前。作为有着鲜明民族意识的满族女作家叶广苓,其小说有大部分都是取材于老北京大宅门的故事,甚至有一些是出自其家族历史。在对民族文化、家族历史进行重新反思和演绎的过程中,叶广苓有意将与满族、北京都有着紧密关系的京剧纳入视野。将京剧的精神气度融入进了小说里,渗透在了她对满族贵族家庭的情感及对人生繁华与落寞的体验中,特别是在她的京剧题材小说中,京剧已经和情节、人物、文化浑然地融在了一起。满族身份是我们全面认识叶广苓难以绕开的话题,而京剧是更加贴切地理解其家族小说的一把钥匙。京剧在叶广

芩笔下有着特殊的意义指向，在讲述满族贵族故事和展现满族文化方面起到了重要的作用。满族贵族酷爱京剧，长期的京剧审美经验致使满族贵族在思维模式、行为方法上呈现出鲜明的京剧文化风格，从京剧文化角度解读叶广芩小说更能切近作者的生命体验和创造心理，探寻满族文化的奥秘。

第一章 京剧因素介入的动因

现当代作家中有很多都喜欢京剧，甚至亲身玩票，比如张恨水、老舍等等，就连在新文化运动时对京剧持批判态度的胡适也曾对京剧如痴如醉。而以京剧剧目命名小说也并不是叶广芩的独创，单单以《霸王别姬》这一剧目为题，进行小说创作的作家就有张爱玲、李碧华。此外，毕飞宇的小说《青衣》虽不以京剧剧目命名却以京剧行当为题，同样是通过京剧来对人物命运、社会历史进行铺叙和反思。张爱玲是很喜欢戏曲的，这包括京剧、蹦蹦戏（也就是评剧）。其作品《连环套》、《鸿鸾喜》皆是京剧剧目名称，虽然小说中并未提到京剧，但是我们从张爱玲对京剧的关注和喜好上来看，这些无疑是张爱玲受到京剧艺术的影响而作。虽然作家们受京剧艺术的影响甚深，但叶广芩是第一个创作出如此大规模的体现京剧元素小说的作家，至今亦无人可与其比肩。叶广芩小说对京剧艺术的体现，是和满族与京剧休戚与共的关系密不可分的，同时亦是由于作家受到特殊的家庭环境的影响。对于一个清贵族后裔来说，“满族”和“京剧”成了其家族故事难以逃脱的渊薮。

第一节 京剧与满族的渊源

京剧是我国的“国粹”，享誉世界的文化瑰宝，是传统文化的代表和中华民族的象征。追溯京剧的发展历史，从乾隆时期“四大徽班”进京到京剧在晚清同治时期达到成熟鼎盛，我们不难发现京剧的发生发展与满清皇室的喜好推崇有着极大的关系。“清代从顺治到光绪，九位帝王，加上西太后，无一例外都是戏曲爱好者。”^[2]这里的戏曲主要指的是京剧，皇族对京剧的喜好使得其迅速发展，同时，一向备受歧视的戏剧演员其社会地位也得到了极大地提高。紫禁城里的统治者们不仅在皇宫深院、行宫别馆设置戏台，召见京剧名角入宫表演，而且培养专门的戏剧人才随身陪护，有的甚至亲身玩票。有记载为证：“京剧自她诞生之后就走上了清代的宫廷舞台，对此，清代的咸丰、同治、光绪诸帝和慈禧太后等人投入了大量的人力、物力和财力，制作华贵美丽的服装、头饰、布景、道具；多次降旨，传进民间著名京戏表演艺术家，或担任教习，或进宫演出，提高了他们的社会地位，促进了京戏艺术的进一步发展。”^[3]满族统治者们对京剧的偏好与推崇，对京剧的发展变革起到了极大的推动作用。

在最高统治者享受京剧艺术的同时，王公大臣们也争相效仿，在自己的府邸搭建戏台、邀请名角、自设戏班。渐渐地在梨园界出现了一些知名的八旗京剧

[2] 么书仪. 晚清戏曲的变革[M]. 北京: 人民文学出版社, 2006, 1

[3] 王政尧. 清代戏剧文化史论[M]. 北京: 北京大学出版社, 2005, 81

演员,如奚啸伯、程砚秋、尚小云、言慧珠、言菊朋、汪笑侬、程继仙、荣蝶仙、金秀山、金少山等等,他们都为京剧的发展做出了极大的贡献。满族贵族阶层对京剧的痴迷直到大清灭亡也未停止,晚清的“遗老遗少们有父辈传下的万贯家产,财大气粗,故一般都用重金聘请戏曲名家做专职教师,自制行头,各有全套乐器。每逢彩排演出,常邀名伶为之配戏,包票请客,一掷千金。这部分人不仅自己好戏,也影响了他们的家人、亲戚和朋友,形成了一个特殊的观众群体。每逢其崇拜的名伶演出,他们每场必看,场场不落,乐此不疲。”^[4]江山社稷可以丢,民族权威可以无,唯独京剧需常伴。在一定意义上,满族贵族参与了京剧的精神建构,京剧所承载的不仅是中国传统文化而且包括满族这一少数民族的价值观念。对于京剧体现满族精神文化的这一现象,金启琮称之为“满洲化”,“戏剧出现了《四郎探母》、《请清兵》、《铁公鸡》、《探亲家》等满装戏,应该说是汉戏‘二黄’的满洲化”^[5],这里所称的“二黄”正是京剧的别称。

京剧在满族统治者的推动下迅速发展,不自觉中吸纳了众多的满族文化因素,京剧在满族化的同时也出现了京化现象。众所周知,在京剧形成的初期,“徽班来到北京,首先追求的就是演出风格的京化。为使北京观众能够听懂徽戏,在语言的改造上下了很大功夫,他们大胆地取消了安徽方言,创造使用了京白,改造了韵白。”^[6]京剧在发展过程中日益吸收北京的语言文化,直至其成熟时已经是地地道道的京味儿艺术了。在《采桑子》中,瓜尔佳母亲与大格格的东北婆婆之间的心理暗斗就和京剧的京白有关,地道的北京味儿一下子就把宋太太的东北腔压了下去。

京剧在其形成发展过程中不断地“满洲化”、京化。满族文化与北京文化在京剧中相互交织、水乳交融,叶广芩的小说亦是将两种文化合二为一、融为一体。叶广芩是一个张扬民族个性、彰显民族身份的作家,她不断地在作品中表现其本民族的精神文化特质,“我所有领奖的场合都穿旗袍……我想告诉大家:第一,中国传统女性的魅力;第二,我是一个少数民族——我想我应该为我的民族争光。”^[7]她在小说中对同族中的名人也是一再提及,如清代词人纳兰性德、王孙画家溥心畲、现代作家老舍等等,都是其景仰的前辈和书写对象。小说《三岔口》把自家的姑奶奶与老舍《正红旗下》的满族姑奶奶相提并论;《状元媒》在对碟儿的外貌作比喻时,小说写到:“还不如像中国大作家老舍说的,‘长了毛的窝窝头’”^[8];《小放牛》写到太监张安达媳妇李增春的时候,作者又情不自禁地提到了老舍《茶

[4] 薛晓金. 戏剧北京[M]. 北京: 旅游教育出版社, 2005, 83

[5] 金启琮. 金启琮谈北京的满族[M]. 北京: 中华书局, 2009, 245

[6] 高新. 京剧欣赏[M]. 上海: 学林出版社, 2006, 18

[7] 傅光明. 生命与创作: 中国作家访谈录[M]. 济南: 山东画报出版社, 2005, 126

[8] 叶广芩. 状元媒[J]. 小说月报. 2009, (01)

馆》里给太监当媳妇的康顺子；在叶广岑的自传小说《童年》中，又告知读者老舍曾在自己所就读的方家胡同小学当过校长。以上种种皆是叶广岑小说中所体现的对于本民族作家老舍的景仰。

在实际生活中，叶广岑对老舍先生及满族文学同样表现出热衷之情，她曾将老舍的剧作《茶馆》改编成电视连续剧，这种对本民族历史文化的高度认同与张扬姿态在其小说创作中得到了最为有力地证明。沿着满族文化的历史长河向上漫溯，我们不得不提及另外一颗璀璨的明星——纳兰性德。叶广岑在小说《采桑子》（后记）中提到“那拉氏一族中还有一位著名的人物就是纳兰性德，这位三十一岁便逝去的词界才子，一生写了那么多动人心弦的词章，实为我们满族叶赫人的骄傲。今日将其《采桑子·谁翻乐府凄凉曲》一词的词牌、词句作为本书书名及章节名，一方面是借其凄婉深沉的寓意，弥补本书之浮浅，一方面也有纪念先人的意思在其中”^[9]，据此我们可见，叶广岑对于满族民族身份的认同、对满族文化的热爱及其满族民族意识的复苏。

作为满族后裔的叶广岑写满族贵族故事选取京剧作为支点是极为恰当的。京剧兴盛于清末民初，与前清遗老遗少关系密切，代表着京城的文化，具有特定的时间、空间意义。叶广岑通过京剧将读者带入特定的时代环境和地域空间，相比于饮食、中医、建筑等，京剧更能表现满族贵族文化的精神特征。因此，剖析叶广岑的北京满族贵族故事，选取京剧作为介入点是具有一定的积极意义与合理性的。

第二节 京剧与叶家的联系

作家的个人爱好、品行习惯往往会影响到其作品的内容风格，如：欧阳江河说他诗歌写作和诗学研究的灵感主要来自古典音乐；余华是音乐迷，他迷恋巴赫。他自己也曾说《许三观卖血记》的结构与《马太受难曲》的音乐结构有关；苏童迷恋图像，喜欢买画册，破译图像是他的爱好，这样的爱好势必带到他的小说当中去。^[10]音乐、图画能对作家的创作产生影响，声情并茂、活灵活现的戏曲更是如此。现当代文学史上喜爱戏曲，并将戏曲与文学创作紧密结合在一起的作家有许多。例如，具有北京平民身份的老舍创作了京津大鼓、相声、快板等诸多曲艺作品；出身乡野的赵树理在小说创作中融入大量的地方曲艺元素；国民党高官之后白先勇更是声称“昆曲是我现在的情人”，一方面将阳春白雪的昆曲与小说人物情感相互融合交织，另一方面又创作青春版《牡丹亭》，力图让曲高和寡而备受冷

[9]叶广岑.采桑子[M].北京:北京十月文艺出版社,1999,433

[10]参考内容出自:张学昕.南方想象的诗学:论苏童的当代唯美写作[M].上海:复旦大学出版社,2009,100-101

落的昆曲再次回春；喜欢旧戏的张爱玲在《怨女》中多次提及京剧，甚至主人公银娣好多时候都有演员在表演的真实感觉；贾平凹的小说《秦腔》以秦地特有的戏曲秦腔贯穿全文，“秦腔是《秦腔》的魂脉”，“它构成小说、小说中的生活、小说中的人物所共有的一种文化和精神质地”^[11]。诚然这是贾平凹对故土的热爱之情，可怎又不是土生土长的秦地文化对其耳濡目染的结果呢？不难看出，以上所提及的作家对于曲艺的偏好多是受家庭及生长环境的左右，出身卑微者多倾心于市井俗曲，出身尊贵者则更爱慕于庙堂雅韵。推及此理，叶广岑对京剧的热爱及其在小说中对京剧浓墨重彩的描述皆是源自京剧与叶家的紧密联系，源自其生活成长环境的影响，其作品内容与生活经验则验证了这一推论。

晚清民初，京剧艺术空前繁盛，形成了京剧发展史上一个不可逾越的高峰，京剧也成为深宅大院中最为主要的娱乐休闲项目。叶广岑从童年时期便对京剧耳濡目染，京剧不仅是作者童年的生活经验，更是伴随其一生的艺术喜好，京剧的精气神都已融入到了作者的心中，这为小说的京剧书写提供了可能性。恰如新感觉派的刘呐鸥、穆时英等好莱坞的影迷，自觉不自觉地在其小说中借用电影的表现技巧、题材内容，甚至是叙事模式。作为一个戏迷，叶广岑在其小说中也难免将其对京剧的理解、喜好，融入小说创作中。

作者在其散文《戏缘》中这样说“我爱戏，爱得如醉如痴。这种爱好，从很小的时候就开始了。”^[12]叶广岑是有着显赫家族历史的叶赫那拉氏的后裔，虽然在叶广岑出生时，大清江山早已日落西山，叶家也不再有钟鸣鼎食的繁盛，但身为王公世家的满族贵族家庭文化氛围却仍保留着，并继续影响着家族成员。由于八旗制度不允许满族旗人从事商业、种地等其他生计，只许当兵、当差，而长期的太平盛世使得这些旗人无事可做，而将精力投入到花鸟鱼虫、琴棋书画之中，生活中充盈着出一种艺术气质。京剧也成了叶广岑的父辈们在茶余饭后的消遣，“老哥儿俩（叶广岑的父亲和三大爷）不惟画画得好，而且戏唱得好，京胡也拉得好。晚饭后，老哥儿俩常坐在金鱼缸前、海棠树下，拉琴自娱。那琴声脆亮悠扬，美妙动听，达到一种至臻至妙的境界。我的几位兄长亦各充角色，生旦净末丑霎时凑全，笙笛锣鼓也是现成的，呜哩哇啦一台戏就此开场。”^[13]儿时记忆中最平常的娱乐活动，在多年后却成了作者宝贵的创作财富。“家庭的戏曲娱乐是一种潜移默化的艺术熏陶，是一种渐渐地艺术积累，我写过小说《谁翻乐府凄凉曲》，凭借的就是家庭的戏曲场面，正因为有此感受，写起来才觉得得心应手，不觉难

[11]肖云. 儒秦腔贾平凹的新变[J]. 小说评论, 2005, (04)

[12]叶广岑. 颐和园的寂寞[M]. 西安: 西安出版社, 2010, 33

[13]叶广岑. 颐和园的寂寞[M]. 西安: 西安出版社, 2010, 2 (括号内注释为笔者添加)

为。”^[14]由此可见，叶广岑将其对京剧的喜好从生活中不自觉地、自然而然地转化到小说的书写中，使本来沉寂在精神深处的艺术爱好付诸笔端活化为表露心迹的艺术因子。

在叶广岑的小说《采桑子》中包含诸多的京剧元素，初步显露其运用京剧来塑造人物、结构故事的能力。近年来，她又创作了大量以京剧剧目为篇名的小说，即京剧系列小说。这些小说通过对京剧情节的再现、人物性格的描摹、传统价值观念的彰显，我们可以看到积淀在作者个人生活经验中的满族文化情结及其对北京文化和传统生活方式的眷恋在其笔下情不自禁地流露。京剧不再只是叶广岑小说中一些零散的构成要素，而已成为其营造小说氛围、暗示故事情节、表现人物性格、传达价值观念的重要媒介。作者能将京剧这一艺术形式巧妙地化解到小说创作中，达到水乳交融、自然天成的效果。显然，这是得益于其儿时的京剧艺术熏陶及整个家族对于京剧的热爱。不是耳濡目染的人，写不出那样的细节与神态来，这也使得京剧因素介入叶广岑小说成为可能。

[14]叶广岑. 旧家拆迁杂感, 颐和园的寂寞[M]. 西安: 西安出版社, 2010, 104-105

第二章 京剧与小说叙事

叶广岑京剧题材小说将京剧这一艺术形式与小说创作联系在一起,京剧因子渗透到小说中。京剧在不知不觉中影响了小说的题材选择、叙事进程、思想价值、文化立场。京剧参与到小说构建不仅仅具有形式上的创新意义,更是叶广岑对整个民族文化、生命情态基本看法的曲折表达。京剧与小说的同题,小说与京剧在结构上的暗合,京剧人物命运与小说人物命运相互对应,京剧中价值观念对小说中人物的影响等等。以上这些都突出地体现了作者对京剧文化的有意彰显,这也为小说增添了鲜明的京剧色彩,使其独树一帜成为文坛上一道靓丽的风景。

第一节 “故”事新“编”

同一题材在戏曲与小说两种文学样式中得以不同展现,被反复演绎,这一现象是很普遍的。早在唐代时便元稹的《莺莺传》被改编成《西厢记诸宫调》、《崔莺莺待月西厢记》等十二种戏曲;而后的小说《水浒传》与关于“水浒故事”的元杂剧之间也是对同一故事题材的不同呈现。到了近现代,这一文学传统仍在延续,如巴金的小说《家》曾被曹禺改编成话剧《家》;传统京剧剧目《霸王别姬》被张爱玲进行创造性地重写,赋予了其全新的意义内涵,而张爱玲的小说《金锁记》也被重新改编搬上了京剧舞台。可以说戏曲与小说之间题材相互渗透的例子不胜枚举,在当今文坛能将京剧与小说两种艺术形式恰如其分地两相融合的作家当首推叶广岑了。小说的题材是小说所要表达思想主旨的重要依托,叶广岑小说对于京剧题材的大规模借用是其有意为之的表情达意的一种曲笔。京剧系列小说具有以戏名篇,以戏点题的特点。叶广岑小说对京剧题材的借用大致可以用鲁迅《故事新编》(序言)中所说来形容,“只取一点因由,随意点染,铺成一篇”^[15],不同的是叶广岑小说中的“因由”是精神实质,而鲁迅笔下的“因由”往往是表层的故事材料。

在叶广岑的“故”事新“编”中,根据小说主题与京剧内容关系的不同,我们大致可以将其分为三大类,即隐喻、比附及映射。隐喻,最初是作为修辞格走进我们的视野的,在英国浪漫主义诗人华兹华斯、雪莱和柯勒律治看来,隐喻是语言的有机组成部分,它不是语言的装饰品,而是人类体验世界的一种重要方式,甚至是一种思维方式。从此以后人们不再视隐喻为单纯的修辞现象,而是把它看成一种心理行为和精神行为,看成是以彼类事物感知、体验、想象、理解、谈论此类事物的心理活动和精神活动。今天我们从这个意义上而不是从单纯的修辞学

[15]鲁迅.故事新编(序言)[M].北京:人民文学出版社,1956,2

角度理解叶广芩小说中的隐喻，也许可以更精确地把握其精髓。^[16]《逍遥津》这一剧目讲汉献帝刘协被曹操挟持，丧失皇权与尊严，想要联络外应以锄曹，不想计划败露而反遭其害的凄苦境遇。而小说《逍遥津》写七舅爷一家的事，七舅爷和其子青雨被日伪汉奸与日本侵略者凌辱。叶广芩将京剧中汉献帝的遭遇隐喻为小说中七舅爷与青雨，甚至是中华民族的历史境遇。叶广芩的女儿顾大玉谈到《逍遥津》时说，“母亲说，《逍遥津》的写作，其实是对于历史的一种寻找与印证，这种印证使我们内心的震撼和愤怒化为思考，站在今天的角度思索几十年前的事情，有一种历史的空间感，正是这种空间感，为这篇小说的写作增添了几分严峻与沉重。”^[17]作者所要突出的正是一种历史感，一种文化反思观，在隐喻的作用下这种文化反思显得更具有历史的深邃感；《盗御马》本是讲绿林好汉窦尔敦只身一人盗取御马的故事，叶广芩借此将陕西知青盗狗的故事敷衍成篇，两者都离不开的一个“盗”字，是此篇小说的隐喻核心。叶广芩将京剧的人物、主题等作为喻体贯穿于小说中，通过联想、想象与本体产生虚实相生、浑然一体的审美效果。

比附推论是根据一个对象的某种属性，通过主观想象这一媒介，直接推出另一对象也具有这一属性的逻辑方法。^[18]引申为属性特征上的相关联，在红学研究中也有应用比附的例子，如涂瀛在《读花人论赞》中将贾宝玉比附为“圣之情者”，将紫鹃比附为三闾（屈原）、（建安）七子。叶广芩小说中的京剧因素极为丰富，京剧人物性格、价值观念、故事情节等都成为其小说创作的比附源泉。京剧《豆汁记》，又名《金玉奴》、《鸿鸾喜》，说的是叫花子的女儿金玉奴用一碗豆汁救活落难穷书生莫稽，而后金玉奴与莫稽结为夫妇，莫稽考中功名却又谋害糟糠之妻。这一剧目的结局有过改动，曾由悲剧改为喜剧。小说中“我”父亲同样用一碗豆汁救了一个叫做莫姜的女人，只是莫姜没有莫稽的冷漠无情，多了一些善良、矜持与礼数。孤苦无依的莫姜成了“我”家的厨子，小说情节也围绕莫姜展开。小说中作者将莫姜比附为京剧《豆汁记》中的莫稽，只是在敷衍故事的过程中将京剧的主题作了反向的改写；“《三击掌》，京戏传统剧目，又名《红鬃烈马》。说的是唐朝丞相王允的三女儿王宝钏因婚事与父反目，被父亲剥去衣衫，赶出家门，父女三击掌，誓不相见。”^[19]小说《三击掌》将王利民比附为京剧中的王宝钏，王利民为参加革命同样被其父王国甫剥去衣裤，赶出家门，断绝父子关系；京剧《小放牛》又名《杏花村》，演绎的是牧童与村姑的爱情故事，而小说中太监张安达和“我”的五姐因演京剧《小放牛》而成为一对默契的搭档，以此为故事线索讲述

[16] 参照内容出自：鲍红. 李商隐诗中的隐喻[J]. 安庆师范学院学报, 2006, (05)

[17] 顾大玉. 我读《逍遥津》[J]. 北京文学, 2007(01), 27

[18] 于春海、赫灵华. 观象得意 比附成文——《易》学文化精神及其现代价值讨论之六[J]. 延边大学学报(社会科学版), 2004(04), 94

[19] 叶广芩. 三击掌[J]. 北京文学·中篇小说月报, 2007(06)

了两个人的一生，极力塑造了张安达守礼、自尊、淡泊的形象。作者将张安达比附为京剧中的牧童，而牧童淳朴、自在的生活方式正是张安达所追求的理想人生图景；小说《响马传》则取自与京剧《响马传》共同的主题——土匪故事，小说中秦岭深处的土匪何玉琨被比附为京剧中劫皇杠的程咬金，于是一个个性鲜明、威震一方、造福百姓的土匪便有了英雄人物般的行为气概。

映射，有照射的含义，引申为反映。叶广岑小说中大量的人物、剧情都能在相应的京剧剧目中找到原映射对象。叶通过对京剧《大登殿》延续王宝钏的故事，王宝钏所嫁薛平贵出征十八年，自立为帝，荣归故里。薛平贵册封王宝钏为正宫皇后，地位高于其后娶的代战公主。小说同样是讲正室夫人与妾的尊贵问题，只不过人物换做了“我”的母亲与二娘张氏。叶广岑以京剧中王宝钏与代战公主的关系映射小说中母亲与二娘之间的关系，这种映射联想使故事情节前后照应，也为人物心理活动的刻画提供了便利；《状元媒》，不论是京剧还是小说都是讲状元做媒的故事，小说中“我”的母亲与父亲是由中国最后一个状元刘春霖做媒而成婚的。由已知的京剧《状元媒》中老夫少妻但又和谐的婚姻映射小说中我父母这对老夫少妻的婚姻生活；《拾玉镯》讲述了老五的朋友赫鸿轩与孙玉娇相识、相恋而后成婚的过程，其中着重塑造了老五的人物形象，另外又有赫鸿轩后人赫兔兔的故事，展现了不同时代人们文化观念上的差异。此篇小说情节与京剧情节极其相似，就连人物的名字都是相同的，女主角都叫“孙玉娇”。而赫鸿轩与孙玉娇的相识过程，又恰似京剧《拾玉镯》中傅鹏与孙玉娇故事的翻版重演。新旧故事在此严丝合缝地相互交织，以京剧来映射小说故事人物关系、故事情节的意图显而易见。

此外，叶广岑京剧题材小说另外一类是小说主题与相应的京剧剧目无必然联系，而作者却以京剧剧目名称来冠名小说。最具代表性的是小说《玉堂春》。京剧《玉堂春》说的是妓女苏三的故事，“玉堂春”是苏三的花名，而小说与妓女毫无关系反而是讲中医大夫的事，“玉堂春”是父亲对大夫彭玉堂的称颂之词，两者只是一种同音关系；“焦赞杀死王钦若之婿谢金吾，发配沙门岛；杨延昭命任堂惠暗地保护。焦至三岔口，宿黑店中，店主刘利华夫妇拟害焦赞，任堂惠赶至，刘又拟刺任，黑暗中搏斗，后为任所杀。”^[20]是京剧《三岔口》的基本情节，小说《三岔口》与京剧情节没有什么必然联系，如作者所言“我想，三岔口是三条道路的相交点，戏里的人物似乎少了一个。”^[21]在小说里，“三岔口”是父亲、小连、大连三个人所走的不同道路，与京剧中“三岔口”只是个地名相去甚远；叶广岑的近作《凤还巢》虽以京剧剧目为名，但其中丝毫未提及京剧，讲述了年老的“我”

[20]陶君起编著. 京剧剧目初探[M]. 上海: 上海文化出版社, 1957, 162

[21]叶广岑. 三岔口[J]. 小说月报, 2009 (06), 19

由陕西回北京的过程，其中参杂着许多回忆，有对故乡北京的思念，有对旧家的不舍。将回乡的故事取名为“凤还巢”可谓是一种语义双关，重点在于一个“还”字。此篇看来与京剧无关，只字未提《凤还巢》这出戏（除了名字），然而这正是小说作者所要表达的内容，其显然要以“不在场”的文字叙述来反衬“还巢”时心绪的不安与复杂。作者开明宗义，回到篇名“凤还巢”，再顾末尾“老凤还巢。空巢。”这首尾呼应的几个字已囊括了太多的思念感慨，与鲁迅《故乡》比，这题目的情感色彩更浓。同写故乡，可鲁迅笔下的故乡是蒙昧的、麻木的，有种让人尽快逃离的冲动，其实故乡从来便如此，不同的是“我”已经不再是未离开过乡土的那个“我”；叶广岑小说中的北京尽管已把“她”当作了外乡人，公车上真正的外乡人把“她”当作“外乡人”来排挤，可其对北京的那份怀乡之情却依然不变，尽管这城已非往昔的城，没有了城墙，没有了豆汁。《三岔口》与《凤还巢》的命题意图大约和张爱玲的《连环套》异曲同工，皆是取其表层意义暗示小说主题，与相应的京剧剧目则关联不大。

由此可见叶广岑小说对京剧内容借用之广泛，我们同其他两位女作家进行对比便能更为清晰地知晓其独特性。张爱玲写《鸿鸾喜》（又名《豆汁记》）、《连环套》、《霸王别姬》都是以京剧剧目命名的，可前两篇小说丝毫找不到京剧的影子，似乎张爱玲只想借用其剧目的字面意义为其小说所用，倒是其十六岁时创作的《霸王别姬》与京剧故事联系甚密，对原作进行了主题上的重构。京剧《霸王别姬》原名《楚汉争》，《史记·项羽本纪》是关于这一故事的最早记录，后明代沈采又作传奇《千金记》，后人结合此二者编写出京剧《霸王别姬》，又经梅兰芳演绎而成为经典剧目。张爱玲、李碧华分别著有小说《霸王别姬》，但二人立意角度各不相同，所言说的内容亦大相径庭。

张爱玲写《霸王别姬》时仅十六岁，擅长写爱情的张爱玲却没有写楚霸王与虞姬两人爱情上的缠绵悱恻、倾国倾城，甚至可以说我们找不到一点爱情的感觉。在四面楚歌、剑拔弩张的紧张战局中，虞姬想到的不是能否与霸王平安脱险、长相厮守，反倒是因了这战事想到自己的生存意义。“十余年来，她以他的壮志为她的壮志，她以他的胜利为她的胜利，他的痛苦为她的痛苦。”^[22]虞姬在垓下之围的瞬间想到了自己的人生命运，猛然地惊醒了，原来自己一直活在楚霸王的世界里，如乌骓马一样是他的附属品，更为可悲的是她无法摆脱这种依附状态，无法作为一个真正的虞姬立足于世，于是最后她选择了自刎。虞姬的死是自己对未来人生失望至极的表现，更是其对人生存在虚无意义的认同，而非为楚霸王殉情，这是张爱玲对京剧《霸王别姬》主题上的重构。在后来经其重写而成的小说《怨

[22]张爱玲.霸王别姬.中国现代历史小说大系(第四卷)[M].石家庄:河北人民出版社,1999,351

女》中，张爱玲穿插了一些对京剧与戏子的评论，而女主人公银娣生命中的某些时刻常常有演戏的感觉，“但是搽这些胭脂还是像唱戏，她觉得他们是一个戏班子，珠翠满头，暴露在日光下，有一种突兀之感；扮着台阁抬出来，在车马的洪流上航行。她也在演戏，演得很高兴，扮做一个为人尊敬爱护的人。”^[23]银娣的这种警觉与清醒中有种自我玩味的欣赏在其中，自己像是个演戏的沉醉其中演绎着自己的人生，可又像是远远看清这一切的观众，扮演与观看同时集中于一个个体生命，这就难免不让人感受到一股朦胧而浓重的苍凉之感了。《色戒》中，佳芝原本就是在学校里演戏的学生，而她与同学们一起策划的谋杀案名义上是为国为民的伟大壮举，可实际上是他们自我满足戏剧表演欲望的另一种途径，只是这次他们不仅参与其中，而且无法控制结局，将命运当作了博得喝彩的筹码。不得不承认，张爱玲在戏与小说共同的精神实质上找到了最佳的契合点，弥漫于其小说中的又何止是旧戏的苍凉，对于人生、对于命运的茫然、荒芜之感才是其最为本真的呈现。

与张爱玲相比，李碧华对《霸王别姬》的重写算是复杂多变、波澜不断了，其时空范围也更为广阔。不管是《潘金莲的前生今世》、《胭脂扣》、《生死桥》，还是《霸王别姬》，李碧华多半在前生今世中打转，而虞姬怕是蝶衣的前生了，自然也难逃前世情缘的宿命。李碧华的《霸王别姬》时间跨度大，从清末、民初、抗日到文革，表现了中国社会的变迁，围绕着小楼、蝶衣、菊仙等几个主要人物的生活、命运变迁来展现整个时代的风云突变。在激荡的历史变革和社会冲突中，个人永远无法逃脱时代的命运，身不由己地随着历史浪潮起伏跌宕。这样的社会背景本身便具有了一种戏剧性变化特质，身为戏子的小楼与蝶衣在舞台上演绎着帝王将相，才子佳人的戏中悲苦，将“人生如戏，戏如人生”的慨叹挥洒得淋漓尽致。蝶衣不仅是戏台上的虞姬，更是生活中的虞姬，他对饰演霸王的小楼百般依赖，饱含着畸形的情感，完全忘记了自己男人的身份，一直以一个女人的身份活在戏里，活在生活中。可以说，戏与人生的互渗关系被李碧华演绎得无与伦比地精彩，戏如现实般真切令人陶醉、沉迷其中，而现实又有那么多的突转与迷离显得“戏”味儿十足。蝶衣在戏与现实间彷徨，亦如其在男与女之间迷惘，而他的悲剧也正在于投错了阵营，他选择了戏、选择了去做具有女人身份的虞姬，其后他也只能在虞姬的宿命中华香玉损了。

在另一位写前清遗老遗少生活故事的作家邓友梅笔下，京剧也被多次提及。可邓友梅的京剧描写却与叶广岑截然不同，在邓的笔下京剧远没有那么重要，即便是《那五》中写到那五去学戏也只是一笔带过，京剧与那五的精神世界相隔一

[23]张爱玲. 怨女[M]. 哈尔滨: 哈尔滨出版社, 2003, 55

道墙。京剧与鼻烟壶、古玩、鸦片等一样是展现遗老遗少生活的一个方面，远没有结构故事、象征命运的作用。

张爱玲《霸王别姬》是单层面地对剧目内容的改写，重新赋予其生命，虽然在后来的《色戒》、《金锁记》、《怨女》中张爱玲有意地突出了小说人物的戏剧表演意识，也穿插过些许京剧元素，而旧戏的苍凉之感更是被定格为其小说的不变主题，可我们从整体上观察其小说与京剧的关系，二者相互融合、渗透的程度远不及叶广岑；李碧华《霸王别姬》则更加凸显“人生如戏，戏如人生”人类普遍意义上的人生况味；张爱玲和李碧华小说中参杂的京剧元素是成功的，浑然一体而又独特鲜明，让人禁不住拍案叫好。生活于不同时期的两个女人在戏与小说的虚拟里有着共同的着眼点，即她们关注的都是个体生命的生存意义，或者说她们写戏与人生的互渗，将这种意义上升到更高层次，其落脚点是人，是单个的人也是集体的人。而叶广岑的作品多是移用京剧剧目中的精神内涵结合新的故事材料，意在彰显透过京剧一遍遍重复上演所传达出的文化价值立场。这种借用可谓“借尸还魂”，即作者并没有用已有的京剧题材进行重新创作，而是借用京剧剧目的“灵魂”结合全新的故事材料进行整合构建，京剧与小说的题旨多少都有些关联，但又不是对京剧剧目的老实改写。在这“旧魂灵”与“新躯体”的重新组合中，叶广岑注重的是对“旧魂灵”也就是传统文化的描述与展现，对莫姜、张安达秉持守礼、隐忍、宽厚性格的尊敬与钦佩，对七舅爷、青雨、老五等纨绔子弟整日无所事事、漠不关心的“怒其不争”，对老二、老三、老四兄弟相隙的“哀其不幸”等等，皆是通过历史与现实的距离感来突出文化的衰颓。

叶广岑在用京剧来虚化故事情节的过程中，其始终都抱有一种文化反思的信念，即她将书写的重点放在传统与现代不同文化的差异性上，其小说中弥漫的苍凉不是单向度的对人物命运跌宕起伏的哀叹，更是多舛命运背后传统文化流散消弭的痛惜。张爱玲曾说：“京戏世界里的中国既不是目前的中国，也不是古中国在它的过程中的任何一段。它的美，它的狭小整洁的道德系统，都是离现实很远的，然而它决不是罗曼蒂克的逃避……切身的现实，因为距离太近的缘故，必得与另一个叫明澈的现实联系起来方才看得清楚。”^[24]“我”的回忆不是一般的童年琐事汇编，而是一个展现家族命运变迁的记录，在这带有想象性的回忆中，作者不断穿插当下人生遭遇的意象与情绪，以形成新旧勾连。在叶广岑笔下京剧与人物的精神世界、民族的文化根基相联系，京剧艺术已经成为人物生活的重要文化氛围，更是满族民族文化精神的一种象征。叶广岑将舞台上历史传说中的帝王将相、才子佳人故事与现实中自己带有想象性的家族记忆相结合，重新谱写出反映北京地域特色、满族民族风貌的文化故事，在这不经意中，京剧又活生生地走进了人们

[24] 张爱玲. 洋人看京戏及其他[J]. 古今, 1943(33)

的视野，成了构建中国文学的重要元素，散发着其独特的艺术魅力。

第二节 小说与京剧结构上的相类

众所周知，一本京剧通常是由多折戏份组成，每折戏都有自己独立的故事内容，但各部分间又相互联系，在情节上共同组成一个大故事。如《红鬃烈马》这本戏，包括《花园赠金》、《彩楼配》、《三击掌》、《别窑》、《探寒窑》、《赶三关》、《武家坡》、《算粮》、《银空山》、《大登殿》等多折。另一剧目《玉堂春》，全剧包括《嫖院》、《庙会》、《起解》、《会审》、《探监》、《团圆》等折，几乎囊括了京剧旦角西皮唱腔的全部板式。《伍子胥》这本剧包括《战樊城》、《文昭关》、《浣纱记》、《鱼肠剑》等折。这可视为是京剧的一种经典结构类型。据此，我们再观察叶广岑的小说，很容易发现两者间存在着相似的结构类型特征。

叶广岑小说多以中短篇为主，各篇章故事情节相互关联，串联起来构成一个大故事，而独立出来看又可以单独成篇。鲁迅在《中国小说史略》中称《儒林外史》的结构为“虽云长篇，颇同短制”^[25]此语亦可用以形容叶广岑的《采桑子》。正如作者自己所言，“它是由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的历史及其子女的命运历程。”^[26]《采桑子》是叶广岑的家族小说，由九个中篇共同组成，每篇都以纳兰性德《采桑子》一词的词句为篇名，各篇皆有自己的主题，独立性非常强。其中《梦也何曾到谢桥》以中篇小说体制获得第二届鲁迅文学奖，便是这种结构特征最为有力的证明。此外，这种与戏剧相类的结构在其京剧系列小说中也体现得十分充分，此系列小说各篇章所讲述的意义中心各有不同，但在内容上相互间联系极为密切，故事情节相互交织、互为补充，人物形象的塑造也以旁见侧出的笔法来实现。如《状元媒》、《大登殿》两篇皆是围绕父母婚事展开故事情节，只是侧重点不同。前者着力表现南营房出身的母亲在婚事上极力维持自己的尊严，不愿因身份卑微而充当小妾，才有了南营房穷丫头与中国最后一位状元刘春霖间关于婚嫁问题的深入讨论；后者意在延续《状元媒》中母亲对自我尊严的维护，而具有象征这种尊卑意义的妻与妾的名分成为小说中矛盾的焦点。两篇小说在情节上具有衔接性，而对于母亲形象的刻画也更为深入。《豆汁记》中母亲的形象有了更进一步地拓展，一直以慈爱、亲切示人的母亲，对莫姜的态度却是极其的冷淡，总是表现出一种优越感，在情感上排斥莫姜，甚至是敌对。母亲的性格特征展现的淋漓尽致，冷漠感是对亲切、慈爱的逆向补充，使母亲的形象更加完整、立体，栩栩如生。

[25] 鲁迅. 中国小说史略[M]. 太原: 山西古籍出版社, 2001, 138

[26] 叶广岑. 采桑子（后记）[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999, 432

由于京剧一本多折的体制，各折间内容上相互联系，相对于甲折来说简单提及乙折的内容而不详述，便形成了一种结构内容上的相互映衬。如《红鬃烈马》这本戏，《武家坡》一折中薛平贵与王宝钏夫妻二人相见，各述别后十八年的经历便是对前面几折相关内容的概括，而其中具体的情节故事需要观众通过回忆、想象来填补，这时在内容上乙折对甲折便有了的映衬意义。在人物塑造上，每折戏所突出的性格特征也存在差异，而只有将各折内容联系在一起才能准确地把握住人物性格的整体特征。叶广芩在京剧系列小说中同样采用了这种叙事手法，由于小说中所涉及的家族人物众多而又年代久远，而每篇小说往往以塑造某个人物形象或叙述某一事件为主，因此我们也只能将这一系列的小说联系起来才能组成完整的人物形象画卷和故事情节脉络。如小说《三击掌》中“我想起自己的三姐也是被反动派杀害的”^[27]，而三姐被杀的具体情节在《拾玉镯》中有比较详细的记述；文革中三姐用生命换来的牌子“革命烈属”为家里遮挡了不少风雨，“当然这都是后话，是另一篇小说里的内容了”^[28]，此处涉及到《豆汁记》的情节片段；小说《逍遥津》中，“不说父母了，那是另一篇文章的内容”^[29]，这里所说的另一篇文章便是描写父母相识而后成婚的《状元媒》；在《大登殿》里，“后来就范了的母亲在叶家用锁锁过无数人”^[30]，从其他篇目中我们可以得知这“无数人”中包括“我”和三姐。

由于叶广芩所展现的是大家族的故事，又采用类似《史记》人物传记的写法，在各篇目中分别集中刻画几个人物，表现人物的主要性格特征和重大事件，而对于人物的次要性格特征及事件则在其他篇目中以点缀性质表现，这便形成了一种旁见侧出的表现手法。对于故事内容相互关联的多篇目小说来说，旁见侧出的写作手法，可使读者主动回忆与此相关的故事情节，从而将上篇小说内容与当下小说内容衔接起来，达到虚实结合、象外生意的艺术效果，避免内容上的冗余。

第三节 小说对京剧情感价值模式的复制

京剧由地方戏曲发展而来，经历了由俗变雅的过程，其剧目故事取材上至先秦下至当下，几乎囊括了整个中国历史，毫无疑问，这些剧目凝聚了中国的思想文化、价值观念，从不同角度反映了中国传统文化精神，而这些都势必会随着京剧的反复演绎而得到传播，对观众产生潜在的影响。“生活的戏剧化是不健康的。像我们这样生长在都市文化中的人，总是先看见海的图画，后看见海，先读到爱情

[27]叶广芩.三击掌[J].北京文学(中篇小说月报),2007(06),7

[28]叶广芩.三击掌[J].北京文学(中篇小说月报),2007(06),56

[29]叶广芩.逍遥津[J].北京文学(精彩阅读),2007(01),4

[30]叶广芩.大登殿[J].北京文学(中篇小说月报),2009(01),6

小说，后知道爱；我们对于生活的体验往往是第二轮的，借助于人为的戏剧，因此在生活于生活的戏剧化之间很难划界。”^[31]张爱玲对生活戏剧化的看法可以借用来考察京剧对于没落满族家庭成员的影响。京剧是晚清社会最为繁盛的文化消遣方式，叶广芩笔下的大宅门同样如此。

《采桑子》中金家人玩票性质的演出让外来的专业小戏班不敢再登门，足可见金家人京剧演出水平的高超，也说明了金家人对于京剧的热爱之深。京剧是他们的主要的休闲方式，也是其感情的寄托，京剧已经从他们的外在生活渗透到了他们的精神世界，在不知不觉中影响着他们的价值观念、思维方式、情感模式、语言表达。正如王元化所言，“我认为近两百年来京剧在民间文化中占有十分重要的地位，其中所蕴含的道德观念和审美趣味，影响了不止一代的中国人。”^[32]京剧的价值观念、情感模式对涉世未深，或者从未经世的“观众”以无形地影响。在京剧氛围浓厚的家庭中，上至家长下至仆役，他们除了对京剧声腔、服饰、动作等形式艺术的欣赏外，深蕴其中的忠孝信义、舍己为人、惩恶扬善等伦理道德观念也在日复一日的反复吟唱中成为其在现实生活中思考与行动的参照。

京剧情感价值模式对小说中人物的影响体现在表层的情感层面和深层的价值观念两个方面。我们首先来看看京剧情感模式对小说的影响。或将戏中人物作为参照与小说中人物作对比以突出其容貌、品性、体态等；或借用京剧唱词曲折表意，形成一种重复叙事；或联系京剧声腔念唱描绘场景渲染氛围……京剧元素参与到小说的语言表达，对人物、场景、事物的描绘起到重要的作用。熟悉中国旧戏的张爱玲对戏为观众、为现实产生的情感影响作了如此解释，她说：“历来传下来的老戏给我们许多感情的公式。把我们实际生活里复杂的情绪排入公式里，许多细节不能不被剔去，然而结果还是令人满意的。感情简单化之后，比较更为坚强，确定，添上了几千年的经验的分量。”^[33]在小说《怨女》中，其也展现了这种由京剧的情感模式影响人物思维的情景。银娣与三爷在庙里调情，“两个人同时想起《玉堂春》，‘神案底下叙恩情’。”^[34]而银娣在生活的琐屑中也会自然而然地想到京剧，“这花样针脚交错，叫‘错到底’，她觉得比狗牙齿文细些，也别致些，这名字也很有意思，错到底，像一出苦戏。”^[35]针脚名倒像了苦戏，这比喻实在不一般，轻而易举地就将这索然无味的心情也加了注释。可见小说中人物的交谈、思考往往都不自觉地将京剧元素作为喻体来传情达意。

在叶广芩的小说《逍遥津》中，青雨形容金家二爷的黄金蝓蝓为窦尔敦，“叫

[31] 张爱玲. 张爱玲散文全编[M]. 海拉尔: 内蒙古文化出版社, 1995, 101

[32] 王元化. 清园谈戏录[M]. 上海: 上海书店出版社, 2007, 7

[33] 张爱玲. 洋人看京戏及其他. 张爱玲文集(第四卷)[M]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1998, 4

[34] 张爱玲. 怨女[M]. 哈尔滨: 哈尔滨出版社, 2003, 62

[35] 张爱玲. 怨女[M]. 哈尔滨: 哈尔滨出版社, 2003, 8

唤起来，宽厚低沉，苍劲有力，就跟金少山的唱儿似的。”^[36] 蛐蛐的叫唤声该怎么形容才能突出其独特，怕是没有比青雨的比喻更为新奇的了。而后，青雨在铁路局上班誊抄名单将人名都写作了戏里的人物，秦叔宝、杨玉环、窦尔敦、曹孟德、诸葛亮……惹得同事轰然发笑，更使他丢了仅上了一天的班。青雨完全没在现实里，完全活在了戏里，活在了旗人养尊处优的贵族心态里；老三说“这雨下得悲悲切切，跟程砚秋唱的《荒山泪》似得，让人听着心里发紧。”^[37] 这是由下雨时的凄凉、悲苦氛围自然而然地想到了与此意境相似的京剧唱腔，两种不同的听觉效果，若是对京剧不熟悉的人是无法将二者联系到一起的，当然也难以深刻地理解那雨到底是怎样的悲切；《风也萧萧》中，老四舜铨说顺福用死人骨头烧瓷，老七说“老四是受了京戏《乌盆记》的影响，分不清现实和戏了。《乌盆记》这出戏我看过，说的是一个生意人让人杀了，那人把他烧成了乌盆，那盆就鸣冤叫屈，直上了包公的大堂。”^[38] 《金钱豹》这出戏与老二、老三、老四和顺福的生活息息相关，甚至影响了他们的命运。老四对戏与现实的难以分辨在文革时期达到了顶峰，老四发挥其戏迷式的想象力“揭发顺福不但是五百年前的黄鼠狼，还是受蒋介石亲自指挥的、潜伏在东直门外以烧大碗为掩护的特务，他有十八般变化……”^[39] 金家兄弟相隙的悲剧在文革这一集体“疯魔”的背景下显得更加地苍凉，同侪间的背叛、相伐，加上老四的戏迷式想象导致了老二的死。在戏剧化的时代变革中，通过人物对《金钱豹》、《乌盆记》等京剧的理解、运用与发挥，其心中潜在的京剧情感价值模式得到彻底地暴露，京剧参与到了“人生如戏”的人物命运的构成。在老四的精神世界里之所以会有京剧与现实难舍难分，是因为他没有分清现实与戏中的两个自我，或者说迷失于这种京剧与现实的精神互渗中。演员有两个自我，一个是作为现实中的演员自身，一个是作为京剧中所被表现出来的角色自我。终日沉醉于京剧中的家族人物在无意识中也形成了类似于京剧演员的两个自我概念，即作为家族中的人物本身，另外一个是其自认为或被认为的京剧角色。老四正是未能从京剧角色中回身，所以无法完全投入现实中的角色，以致精神在两个自我角色之间徘徊游移不定，历史戏剧化的文革背景更加深化了他的这种模棱两可的心理矛盾。京剧中的情感模式深深地影响了终日玩票的家族人物，角色、唱腔、情节等等都成为小说人物重要的情感表达媒介。

如果说以上是京剧的情感模式对小说人物的感性影响，是一种表层渗透，那么小说人物在日常生活中搬用京剧剧目中的价值观念、行为方式作为自我行事的

[36] 叶广岑. 逍遥津[M]. 北京：文化艺术出版社，2007，16

[37] 叶广岑. 雨也萧萧. 采桑子[M]. 北京：北京十月文艺出版社，1999，113

[38] 叶广岑. 雨也萧萧. 采桑子[M]. 北京：北京十月文艺出版社，1999，56

[39] 叶广岑. 雨也萧萧. 采桑子[M]. 北京：北京十月文艺出版社，1999，69

参照标准则是京剧价值模式对小说思想观念的深层建构。对于深受京剧艺术熏陶的家族人物，京剧思想观念不觉间已经渗入其骨髓，京剧无疑成了一个示范，是一个外在的，已存的经验性的模仿对象。

在长年累月的京剧欣赏、吟唱中，京剧的价值模式、思想观念早已深入观众的内心世界，他们在潜意识中自觉地遵守、效仿。如在《谁翻乐府凄凉曲》中，宋家与金家共同看戏，瓜尔佳母亲点了一出《状元媒》，认为这出戏既说明了金家的身份，又抬举了舅老爷，也没扫了宋家的面子。而对于宋家那个警察太太提出要看《龙凤呈祥》，瓜尔佳母亲是一万个不愿意，“瓜尔佳母亲认为，首先，他们不能把自个儿跟刘备比，他们一个完达山的土包子，跟皇亲国戚是搭不上一点儿界的，硬以皇叔自居，未免不自量；其二，刘备在东吴招亲的时候，家中已经有了甘、糜二位夫人，这个皇妹孙尚香嫁过去算作老几呢，似乎也并没有给正宫的名分。因此瓜尔佳母亲拒绝去听戏，她跟我母亲说她要跟那个警察的粗娘儿们坐在一个包厢里实在是太高抬了她，尤其是不能听《龙凤呈祥》这类的戏，谁是龙，谁是凤呀？咱们心里得有谱儿，金、宋结亲，明摆着宋家在高攀金家……”^[40]虽说家道中落可瓜尔佳母亲在心态上还是保留着以前的那种尊贵劲儿，打心眼里看不起东北来的宋家，称他们是土包子。瓜尔佳母亲的这种心理在别处并未流露，只是在看戏时体现得淋漓尽致。在她那里戏与生活一样，将戏中的人物、情节与现实对号入座了，京剧中的尊卑关系使其尊贵感受到打击，而其拒绝去听戏也便是预料之中的事了。

身为一家之长的父亲虽说经历了诸多的人生风雨，但在其心里京剧的价值模式、行为准则却占有极为重要的位置。《三岔口》中父亲和“我”到姑爸爸的儿子小连家还需通报了才进去，“这种做法对父亲和我来说无异于一个下马威，就像戏台上犯了错误的下级见上级要报名而入一样，让人心里很不受用。”^[41]父亲的不受用是联系到了戏里上下级见面的情形，本来去小连家需要通报可能只是一种惯例，而父亲因受京剧中价值观念的影响，在生活中遭遇类似的情景难免不由此联想到京剧，而戏里的情感态度便也一股脑儿夹杂而来了；“母亲说，父亲扒儿子的衣裳不是跟日本人学得，是跟《三击掌》学的……”^[42]《三击掌》中王宝钏违背父命与贫寒的薛平贵成亲，被父亲剥去衣衫赶出家门，这是戏里面父亲教育忤逆子女的手段，父亲竟也在现实中效仿用来教育不听话的老七；戏入人心，就连只是个孩童的“我”也不例外。《豆汁记》中“我”总是会由父亲在风雪天捡回的莫姜想到京剧《豆汁记》里以怨报德的莫稽，由此来推断莫姜的人品，以至于满心

[40]叶广岑. 谁翻乐府凄凉曲. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999, 18

[41]叶广岑. 三岔口[J]. 北京文学(中篇小说月报), 2009(06), 18

[42]叶广岑. 三击掌. 逍遥津[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2007, 44

恐惧。

京剧中的声腔、唱段、扮相、情感、观念等等无不渗入到小说中，作者将这些京剧元素与人物的言语行为、思维方式、价值观念相融合，深深地嵌入人物的经验世界，改变其认知模式。“所谓认知模式，指的是人们观察事物的立场，看待事物的方法。”^[43]京剧中的经验价值由虚拟的舞台延伸到人物内心，成为小说人物行为方式的潜在参照，也成为人物自身认知世界、表达自我的重要手段。小说中人物在举手投足、一颦一笑中有意无意地表现出京剧的韵味，不仅营造了浓郁的京剧氛围，而且与作者“故”事“新”编突出今昔文化差异的创作旨趣十分契合。

第四节 京剧作为预叙手段

预叙，“如果叙事的时间早于事件发生的时间则是预叙”^[44]，也就是把将来发生的事提前说出来。在我国古典小说中常见的预叙手段有偈语、谶言、占卜、判词、曲词、谜语、酒令及诗词等，而最为典型地体现预叙艺术的作品当推《红楼梦》。当代作家叶广岑在小说中亦经常运用预叙的手法，提前向读者透露故事情节，揭示人物命运。作者采用的预叙手段除了常见的直接从叙述者的视角提及故事情节、人物命运来实现预叙外，京剧是另外一种最为主要的预叙手段。

作者通过京剧来实现小说的预叙功能，表现形式也不是一成不变的，按照京剧情节与小说内容切合方式的不同来分，小说中京剧预叙可分为显性预叙和隐性预叙两种类型。一般来说通过叙述者在小说中对京剧剧情进行讲述，使读者联想到小说内容的这种预叙是显性预叙；而通过以京剧剧目命名小说、行当角色附着的社会意义暗示人物性格和命运，作者不明确加以说明的这种预叙往往不易被觉察，可视为隐性预叙。

京剧显性预叙功能的第一种实现形式是以戏名篇，叶广岑京剧系列小说皆是以戏名篇，以戏点题。以京剧剧目命名包含着对读者的提示，读者通过标题就可知道故事的大致情节、所要讲述的主题，让读者按照京剧的情节模式来对小说产生先在的阅读期待，这是京剧程式化特征在小说中的创造性运用。如《状元媒》这篇小说，读者打眼一看便可知小说的主题可能是与婚嫁有关的，而且做媒的人是状元；《大登殿》是讲述正室与偏房间关系的故事；《盗御马》可能讲的是偷盗事件等等。

京剧显性预叙的第二种方式是通过在作品中对京剧情节的再现来实现的。作者通过讲述京剧故事情节来预示小说内容，即便读者不懂京剧也能透过字面含义

[43] 祝宇红. “故”事“新”编：论中国现代“重写型”小说[M]. 北京：北京大学出版社，2010，8

[44] 董小英. 叙述学[M]. 北京：社会科学文献出版社，2001，120

来对小说故事情节做进一步的推测,产生顺向的阅读期待。如《采桑子》中,“老四说甬提东坝河那个顺福了,他是五百年前的黄鼠狼。我不明白顺福怎么是黄鼠狼,又去问舜铨。舜铨说老四又进戏了,清末俞派名剧《金钱豹》里,红梅山前铁板桥下有只修炼千年的豹子,有一天,金钱豹西朝王母娘娘回山,见到一位美佳人后魂魄乱飞,方寸大乱,立誓非她不娶,让军师去说媒,军师先期纳彩时自我介绍是五百年前的黄鼠狼,想必舜铨指的就是这个了。”^[45]由老七的讲述可知老四认为顺福是五百年前的黄鼠狼是因为现实与戏有一定的相似性,我们家有三只金钱豹:老二、老三、老四,黄四咪是美娇娘。“舜铨托顺福从中作伐结识黄四咪,那情景跟京戏里的金钱豹托黄鼠狼去做媒是一样的。”^[46]读者可由此判断出京剧故事与小说情节的雷同,而京剧《金钱豹》便是提前了解小说情节的依据:《钓金龟》这本戏在《谁翻乐府凄凉曲》中同样起到了显性预叙的作用,“二娘却说,《钓金龟》里那个张义终归还是让他兄长给害死了……二十多年后,老二在这座院里用一根绳子结束生命的时候,追查原凶,罪魁祸首正是他的弟兄们。”^[47]二娘通过京剧情节来比拟现实生活,在这不经意间,兄弟们的命运便如与戏剧内容一样了。

又如《采桑子》中,大格格在自己生日时献唱《宇宙锋》这出戏同样也有预叙的作用,“专攻程派青衣的她这回却破天荒唱起了梅派看家戏《宇宙锋》里‘金殿装疯’一折。《宇宙锋》是说秦二世胡亥荒淫无道,见宠臣赵高女赵艳容貌美,欲纳为妃,女矢志不从,装疯哭闹,胡亥纳妃之意乃罢……大格格在今天这种场合选择了这出戏,在金家不少人的心里投下了不详的阴影。”^[48]“金殿装疯”这折戏表达了赵艳容对胡亥的反抗和不满,大格格偏在宋家人面前唱此折,估计大家都预感到了大格格与宋三公子的婚姻是悲剧性的。京剧犹如谶语,准确无误地预知了老二、大格格的人生命运;《逍遥津》中,青雨枪杀日本人使小说结局与人物形象发生了戏剧化的大逆转,青雨便因了这突如其来的举动由一个不求上进、阿谀献媚的汉奸戏子变成了为国捐躯、骨气十足的民族英雄。原本的万劫不复与生命的偶然,实则是出自作者的预谋——《逍遥津》,在这出戏中早已对青雨和七舅爷的结局做了暗示,戏里汉献帝最终还是没能逃脱曹操的谋害,小说中青雨和七舅爷也宿命般地死在了日本人手里。

叶广岑小说中人物形象的角色化为隐性预叙提供了便利,小说中作者往往通过京剧的角色行当来暗示人物性格。京剧具有程式化的特征,各行当、唱腔都

[45]叶广岑.风也萧萧.采桑子[M].北京:北京十月文艺出版社,1999,58

[46]叶广岑.风也萧萧.采桑子[M].北京:北京十月文艺出版社,1999,60

[47]叶广岑.采桑子[M].北京:北京十月文艺出版社,1999,11

[48]叶广岑.采桑子[M].北京:北京十月文艺出版社,1999,25

有自己固有的属性，都有附着其上的社会意义。如青衣与悲剧角色相关，丑角与滑稽、讽刺相关，白脸与奸诈相关；二黄唱腔较为低沉舒缓、愁烦绵长，一般用来表现人物的悲伤之情；西皮则节奏轻快、韵律活泼适合表现人物的喜悦之情。这些依附行当、唱腔的情感意义同样具有程式化的特点，对京剧熟悉的读者很容易就会将此种情感与小说人物相联系，产生想象性的阅读期待，而这些期待往往是沿着小说发展脉络正向延伸的。

“青衣即是正旦，表演在旧社会的贞节烈女、贤妻良母，一般性格都是端庄幽静”^[49]，大格格舜锦擅长唱程派青衣，作者给大格格的角色定位与京剧中青衣行当所对应的人物性格命运是极其吻合的；平日游手好闲、无所事事的老五，“惟独唱戏，他却很正经，把个《苏三起解》里的老丑崇公道演得活灵活现。”^[50]崇公道是有名的丑角，老五单单是能将丑角演得惟妙惟肖。生活中老五的玩世不恭，俨然对应京剧中的丑角，插科打诨、调笑戏谑，与其尊贵的家族身份毫不相称，其要饭、玩票、抽大烟、逛窑子无所不好，正是家族堕落的一支。《醒也无聊》中，老五在萃华楼饭庄门口要饭要到了国民党政要舜锦的头上，老大没有搭理他。老五“笑呵呵地说，赴你的《鸿门宴》去吧，《鸿门宴》完了是《鸿鸾喜》，到时候还得我这花子头儿救你。《鸿鸾喜》在京剧里又叫《豆汁记》，是根据《喻世明言》里的《金玉奴棒打薄情郎》改编的，老五自比花子头要救老大，是把自己看做了老大的老丈人，所以在精神上，老五并没觉着自己吃亏。”^[51]《鸿门宴》中杀机重重，《豆汁记》里以怨报德，老五发挥其丑角般的特长用这两出戏对老大调笑戏弄，又如旁观者样摆出幸灾乐祸的姿态；老大爱扮老生，可他并未将现实中的自我融入角色，大家都能从他那总跑调的唱腔中听出他的不专业与没兴趣。正如三格格所言，老大是个狡猾的人，即便自己不喜欢唱戏，可为了迎合大家也能勉强登台。表里不一的老大城府很深，喜怒哀乐不轻易表露，沉着稳健的个性与其所扮京剧行当老生倒是相得益彰。

以上是京剧角色行当对人物性格的预叙，除此之外行当对人物命运也有一定的隐性预叙作用。仍旧以大格格为例，青衣行当扮相朴素“以示其为处于受苦受难的环境”^[52]《武家坡》中的王宝钏、《锁麟囊》中的薛湘灵、《铡美案》中的秦香莲、《窦娥冤》中的窦娥等等，这些人物扮相都是青衣，都有着曲折悲惨的命运，大格格偏偏对青衣情有独钟、炉火纯青，不能不说是一种对其曲折命运的暗示。

《锁麟囊》中大格格饰演的赵艳容金殿装疯来抗婚，大格格心中虽不满与日伪警

[49] 景孤血. 京剧的行当[M]. 北京: 北京宝文堂书店, 1960, 30

[50] 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999, 12

[51] 叶广岑. 醒也无聊. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999, 235-236

[52] 景孤血. 京剧的行当[M]. 北京: 北京宝文堂书店, 1960, 30

察家族结亲却未有任何反抗举动，平静似水地接受了，但日后的大格格却沉溺在了戏里，被别人视为不正常，“疯子”。戏台上的疯与现实中的疯都集中在大格格身上，不能不说这是一种由人物角色带来的隐性预叙。通过京剧行当对人物性格和命运作含而不露的预叙。京剧预叙与话语预叙相结合形成对故事情节、人物性格命运的反复预叙，达到强化故事结果，增强悬念的作用。

叶广岑小说通过京剧预叙作用打破叙事顺序，在故事发展开端便将结局透露给读者，而预叙的主要作用是设悬念，在读者对故事结局了然于胸时其关注的焦点便由结局转向富有悬念的情节过程。这种叙述方式不但没有削弱小说的吸引力，反而激发了读者的阅读兴趣，读者在了解故事结局的基础上对中间的情节矛盾进行种种猜测，产生更为急切的阅读期待。从叙事学的角度来看，预叙打破故事发展的线性时间顺序，更为突出地强调了故事发展的情节矛盾，而结局的内容也往往反复出现，形成一种宿命式的结构范式。

第三章 人生如戏：曲终人散的落寞与凄凉

“人生如戏，戏如人生”，这个古老譬喻蕴含了我们对人生的太多理解，人生如戏般在虚假中混杂着真实，人生如戏般偶然突变又难逃宿命，人生如戏般上演着热闹与凄凉。“中国旧戏不自觉地粗陋地表现了人生一切饥渴和挫折中所内藏的苍凉的意味，我们可以说张爱玲的小说里所求表现得，也是这种苍凉的意味，只是她的技巧比较纯熟精巧而已。”^[53]我想这种旧戏中的苍凉之感并不是张爱玲一个人的独特体验，对于从小便沉浸在京剧氛围中，在经历了家族、国家的戏剧性变故之后，对京剧十分喜爱的叶广岑对这种苍凉之感的表达同样能让我们的心灵得到震颤。正如她自己所说：“那么家的基调，给我是一种什么感觉呢？就是落魄、冷漠、贫穷、苍凉、另类。这是我对我家的几点归纳。”^[54]苍凉，是张爱玲对旧戏的体验，是叶广岑对家的感觉，是京剧曲终人散后的主题，更是叶广岑小说中所蕴含的不变氛围。

叶广岑小说中主要家族人物几乎都与京剧有关，《采桑子》中人物的出场非常特殊，金家一场浓墨重彩的大戏拉开帷幕，金家的各色人物也由幕后走到前台来。每个人有相应的角色，作者以京剧角色来介绍各个人物，不在戏台上的人物也以观众角色出场，唯独不懂戏、不爱戏的三格格站在戏外，对金家的歌舞升平进行指斥与批判。这些人都太爱戏了，整日的听戏、唱戏、谈戏，渐渐地这戏也便成了生活，生活也便成了戏，分不出何者为戏，何者为生活了。他们在戏里寄托了太多的情感，京剧体现了他们的道德标准，成了他们的精神皈依。小说人物的角色化，使每个人都有自己的角色身份，而这角色的社会象征意义也如魔咒一样困扰着人物的命运，形成难以逃脱的宿命。作者笔下的人物莫姜、张安达、舜铨、老姐夫、舜谭他们都是满族传统文化的坚守者；七舅爷、青雨、舜铭、金瑞、父亲是典型的忘了自勉的遗老遗少的代表；大哥、三姐、王利民、王国甫、小连走出了家庭，承担起了国家和民族的大任，是时代的弄潮儿；批判的对象是三哥舜祺这种在时代变迁中脱离了原有的文化精神立场，追逐功名利禄成为家族文化的背离者。不同的人物类型体现了同一种末世情怀，都难逃大戏落幕后的落寞与凄凉。这种凄凉之感正是通过小说人物的多舛命运来体现的，不同的人物有着各自的命运，但又都殊途同归——渗透着阵阵凄凉。

[53] 夏志清. 中国现代小说史[M]. 上海：复旦大学出版社，2005，258

[54] 叶广岑. 从京城四合院到秦岭深山. 载傅光明主编. 女性的心灵地图[C]. 北京：新世界出版社，2005，123

第一节 混沌没落者的孤寂凋零

“二百多年积下得历史尘垢，使一般的旗人既忘了自谴，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”^[55]，满族人的生活是艺术化的生活，入关后的满族经由几百年的发展，其骁勇善战、英武豪放的民族特性已被知书达理、艺术气质所取代。叶广岑小说中便有这么一些具有浓郁艺术气质的人物形象，典型的遗老遗少作风。他们沉醉在京剧艺术里，忘记了自己所处的现实周遭，只是自顾自地得过且过般活着，而在这混沌中他们竟也不觉有何不妥，心安理得且悠闲自在，最终渐渐被历史的浪潮淹没。大格格、青雨、七舅爷、老五便是这一类人物的代表。

人们说，唱戏的是疯子，听戏的是傻子，金家的大格格却还真是在京戏里疯魔了。《采桑子》中的大格格擅长青衣，因参加过上个世纪40年代名媛京剧义演轰动一时，成为一代名票。可在这辉煌的背后却是大格格不为人知、清苦孤独的一生。京剧伴随了其一生，不管是得意时的热闹，还是失意时的寂寞。因为京剧一向冷若冰霜的大格格，“才变得笑容可掬、平易近人，才成为她下面十几个兄弟姐妹的可亲的大姐”^[56]，因为京剧大格格与贫穷的琴师董戈相识、相依。“看得出他们彼此深深地依恋着对方，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，它让每一个艺术家着迷的同时也蕴涵着悲剧的到来。”^[57]原本大格格唱戏也只是玩票性质，可因为董戈对戏的严肃认真，大格格竟也慢慢地受其影响，对京剧的迷恋日益加深，而这迷恋也随着董戈的消失而到了疯魔的程度。

大格格其实是通过戏来逃避孤独、麻醉自我，其一生皆是孤独的，只有董戈不再让她孤独，可当董戈离开后，她便又陷入了无边的孤独中。每个人生活于世间都需要一个精神支柱，正如一直病病歪歪的舅姨太太是凭借着其对义子宝力格的思念与盼望活到年近百岁，而对大格格来说她的这个支柱便是戏，或者说是董戈。直到大格格临终之际仍然对他念念不忘，虽其并未言明，可最后“她挣扎着伸出瘦骨嶙峋的手抚摸着我的脸蛋说，这个妹妹长得像我……将来可以唱青衣……找个好琴师……”^[58]此时言及“琴师”，大格格对董戈的牵挂之深、之久，可见一斑了。大格格似乎想通过唱戏来回到过去，去留住那份与董戈相处的美好时光，保持一点与董戈在精神上的联系。戏，不仅是其爱好，更是维系其与董戈

[55]老舍.正红旗[M].北京:人民文学出版社,1980,18

[56]叶广岑.采桑子[M].北京:北京十月文艺出版社,1999,6

[57]叶广岑.采桑子[M].北京:北京十月文艺出版社,1999,42

[58]叶广岑.采桑子[M].北京:北京十月文艺出版社,1999,50

共同记忆的物象，承担了对董戈所有的寄托和思念，甚至是希望。在潜意识里她觉得只要她还天天保持唱戏，若是董戈回来了，他们还能成搭档，若是她把这戏丢了，那么董戈也就真的不会再回来了。大格格的人生似乎在董戈离开后便戛然而止了，没有发展，永远停在了那一刻，在寂寞人生的无望守候中，京剧成了大格格无止等待的精神皈依。大格格是下了台而未走出角色，或者说她是将舞台无限地拓展了，延伸到她生活的每个角落，而她便在这个意想中的舞台上继续扮演她的角色，从不谢幕。从此，她就活在了她独角戏般的戏中世界，有着淡淡诗性而又寂静的世界，再也不理会任何世俗杂陈。演员承担两个角色即现实的演员角色和戏中的人物角色，小说中人物同样具有这样的双重角色，即京剧中角色和小说中人物。大格格在戏中迷失了自我，将两个角色合二为一，只以京剧中角色身份而存在。

毕飞宇《青衣》围绕着《嫦娥奔月》这出戏，讲述了李雪芬、筱艳秋、春来三个青衣女人的虚荣与绝望，可以说作者的描摹细致入微、力透纸背，这世上的女人哪一个又不是筱艳秋，哪一个又不是嫦娥呢？嫦娥们都在欲望的想象中奔向绝望，她们对京剧的痴迷功利性更胜，而程蝶衣却显得有那么一点脱离尘世之感了。李碧华《霸王别姬》中男旦程蝶衣错把戏里的世界当做了真实，对饰楚霸王的段小楼产生畸形情感，最后在失落与想象中自刎。而大格格对戏的痴迷程度和程蝶衣比有过之而无不及，她将所有的念想都寄托在了戏中。如果说蝶衣的悲剧是将京剧错认成了现实，那么大格格的悲剧在于她把现实当做了戏，在她眼中戏的世界是戏，现实的世界还是戏。“我的大姐没有活在现实，她是活在了戏里。”^[59]大格格成了不食人间烟火的戏中人物，而作者在写大格格时所用的距离感、冷漠感更加深化了大格格这超脱尘世的形象。

可以说《逍遥津》中七舅爷和青雨在精神上与大格格有着相似之处，他们都是痴迷于某些事物而脱离了现实的人，将精神嵌在了已经逝去的旗人世界里。“自我意识与自我现实脱榫，心理时间与历史时间错位。”^[60] 社会现实发生大突变，他们的自我意识与心理时间还未与现实相衔接，显得有些另类，成为典型的遗老遗少。在大清江山轰然倒掉，日本侵略者入主北京的动荡岁月，七舅爷和青雨是可以“无家”、“无国”，却始终不能忘却自己的旗人身份，依然恋着旗人的生活模式。七舅爷能在七舅奶奶难产的时候在街上看雕萝卜花，这真是难以置信的举动；大秀老大未嫁，可其嫁女儿的标准还是“没有四品爵位不嫁，当填房不嫁，城圈以外不嫁……”^[61] 早是民国了，还用旗人的观念；萧红写贫苦的呼兰河人换

[59] 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999, 49

[60] 赵园. 北京: 城与人[M]. 上海: 上海人民出版社, 1991, 216

[61] 叶广岑. 逍遥津[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2007, 17

块豆腐吃还得嚷着“不过了，不过了”（《呼兰河传》），可这爷俩儿倒拿一亩七分坟地来换一只蝈蝈；日本人在北京城荷枪实弹的时候，爷俩儿还出来遛鸟，冒着枪林弹雨在地上捉蝈蝈，嘴上还使着那旗人式的横劲儿……在国破家贫的时刻，七舅爷不仅完全没有一点“天下兴亡匹夫有责”的为国为民思想，而且对自己亲人的悲惨处境竟也无动于衷，他的眼里怕是只有鸟儿、虫儿、戏和旗人规矩了。

青雨是满族文化身份的认同者和实践者，也是满族文化的秉持者。青雨在下海当戏子后与汉奸李会长走得近，再也没上“我”家的门，就连大秀和七舅爷也是，因为“他们知道大宅门是不能有戏子亲戚的，他们很自觉地避了。汉奸不汉奸对青雨倒在其次，他没想那么多。”^[62]在他们的意识里旗人的规矩是最重要的，而不是国家的荣辱。而后，在青雨被日本人当众扒下裤子，“那天晚上青雨没有回家，他围着筒子河走了一圈又一圈，心里想的是在紫禁城城圈里住过的皇上，知不知道他们的子弟在他们的眼皮底下被外国人当众扒了裤子……”^[63]他想到曾经住在紫禁城里的皇上，是在追溯种族上的权威，而非单单人格上的自尊，他想到皇上是觉得自己丢的是大清子民的面面，是满族人的尊严，这种想法超越了其作为个体的生命存在意义。在青雨看来，国家利益、个人尊严都可以不顾，可唯独满族文化、旗人规矩是不能不要的。青雨对满族文化的认同心理怕就是所谓的民族意识了，“什么是民族意识？就是你真正体会了这样的事实：个人的生存、尊严与情感已经别无选择地定位在了一个群体当中。这个群体的整体存在可以直接影响到个人的命运，而个人之于这个群体的积极的贡献完全可以最终体现为人生存环境的改善。”^[64]七舅爷与青雨是将自己的尊严与满族旗人联系到了一起，在自身受到伤害的时候首先想到的也是这个群体，他们认为日本人侮辱的不只是他们自己更是满族民族，也是在这个时候他们似乎意识到自己的归属心理。既是略带微讽又不无同情的笔触，揭示出七舅爷与青雨的荒谬人生，更是对晚清民初整个八旗子弟阵营民族文化心理的一次力透纸背的刻画。

大格格、七舅爷、钮青雨他们都缺乏现实感，没有生活的存在感，活在了戏里，活在了斗蝈蝈、养鸟里，活在了那个养尊处优、艺术化了的满族贵族生活里。“在”而“不属”的状态，是一种心理与时空的错位。“大丈夫非不能也，是不为也！”^[65]怕是七舅爷的人生信条了，其“不为”的原因归根结底是源自满族人爱面子、注重享乐的心理。他们是一种“自在的存在”，而非“自为的存在”，即没有精神上的存在意识，没有自我清醒地生活，总是让人觉得他们是戏的一部分，

[62] 叶广岑. 逍遥津[M]. 北京：文化艺术出版社，2007，24

[63] 叶广岑. 逍遥津[M]. 北京：文化艺术出版社，2007，28

[64] 李怡. 为了现代的人生——鲁迅阅读笔记[M]. 上海：上海教育出版社，2004，53

[65] 叶广岑. 逍遥津[M]. 北京：文化艺术出版社，2007，20

是蚍蜉、鸟的一部分，而非是一个有血有肉，会悲会喜的活生生的人。他们的生活里透露着虚空与荒诞，缺乏生存的意义和目的。不知何所来不知何所去而又不得不在的无奈和尴尬，没有进行自我选择更未承担存在的责任，逃避自我选择处于一种非本真的存在状态。青雨死时倒在了冰糖肘子里，在本应是展现抗日崇高感的时刻，一下参杂了莫名的戏谑、调侃，使原本庄严、血腥、沉重的氛围变得吊诡、讽刺、浮躁，我们感受到的不只是悲怆，还有一种无边的荒谬感，这亦庄亦谐中透露出青雨一生的荒诞。他们的悲剧在于不自知自己所沉醉、所痴迷的文化、生活方式已经日渐式微，还一味地保持着遗老遗少们的尊贵、闲散。

第二节 救国救民者的失落凄苦

在戏台上金家人分演着不同的角色，而在生活中依然如此。庞大的满族贵族家庭在历史巨变的冲击下，家族成员亦如树叶般飘零、散落，纷纷奔赴自己的命运征程。与大格格、青雨、七舅爷因袭满清遗老遗少精神生活框架不同，家中的老大、三格格及父亲友人王国甫和其子王利民选择追随时代浪潮，走出家族的命运牵绊，融入到国家民族的荣辱兴衰，成为救国救民的实业家、革命者。当个人将自我身心投入到国家民族的宏大发展体系时，个人的情感命运便随着社会历史的变迁而跌宕起伏。在国家民族面临生死存亡之时，王国甫、王利民、老大、三格格的救国救民之路也充满了失落与凄苦。

叶广芩小说所流露出的怀旧情态，对世态炎凉的细腻感触，往往不会有大悲大恸之境地。而有别于其在《采桑子》中带有距离感的冷漠叙事，小说《三击掌》中王国甫、王利民父子间矛盾的表达却是那样的浓郁真切。实业家王国甫办工厂意欲振兴民族工业，可当工厂面临外国商品冲击陷于困境准备裁员时，王国甫不得不承受来自商业危机和工人运动的双重压力，然而相比于此令他身心憔悴、伤心绝望的却是其子王利民，他作为工人代表站在父亲的对立面与之谈判。两人皆是救国，只是所走的路不同罢了，王国甫投资实业，是从经济上来强国；王利民投身革命，是从体制上来变国，可没想到这出于同一目的的两条途径却是不能相互兼容的，这种矛盾性的显现随着父子关系的断绝而达到顶峰。然而牺牲了父子情的二人却没能实现当初的理想，王国甫的实业救国梦在外国资本和日本侵略者的双重打击中宣告破灭；王利民也死在了安徽，不是抗日而死，甚至算不上为国，是死在了党派间的尔虞我诈。王国甫不得不承受这老来的丧子之痛，而这痛却不知比那余太君白发人送黑发人还要沉重多少倍，如王国甫自己所言，“他要是跟日本人打仗，让日本人打死，也算是为国捐躯，可他是让中国人给打死的……自

个儿打自个儿……我想哭，我连眼泪都掉不出来……”^[66]其心中不只是饱含对生命逝去的悲痛，还夹杂着对生命无辜死亡的不忿与无奈，难怪“老张无声地哭了。”^[67]若说叶广岑的家族故事总是让人感到“哀而不伤”，那《三击掌》中这段父子情的描写则有一种力透纸背的沉重。仿佛那情，那痛皆是来自读者自己的心，看似绝决实则不舍，看似无情实则有情，读之，感之，不觉间已扑簌掉下泪来。不只是为父子情不得不断的惋惜，更是因了那绝决是出于国家大义、民族危亡的缘故，同情感伤中夹杂着钦佩之情。《三击掌》怕是京剧系列小说中写的最为动情的一篇了，家国之殇的沉重与父子情断的悲苦在此表现得淋漓尽致。

与王国甫、王利民父子的情断相似，老大与三格格的兄妹之情也在拯救民族危亡中走向末路。三格格与老大都不入戏，老大唱戏跑调，三格格则完全不懂，甚至反感。他们一个是国民党一个是共产党，如二娘所言，他们是其中的一个灭了另一个。三格格与老大皆投身革命，老大无情，大义灭亲，他们没有那种鲜明的民族身份认同感，对自身的文化没有表现出特别的留恋。有别于青雨与七舅爷民族大于国家的观念，在三格格和老大看来，国家的意义不仅超越了手足情，而且重于民族身份。孙中山领导的辛亥革命以“驱除鞑虏，恢复中华”为口号，老大不顾自己的“鞑虏”身份而成为国民党政要，他是主动抛弃了满族身份，与三格格一样在历史变革中重新确立自己的身份。最后，三格格间接死在老大的手上，变成了一块搪瓷牌子挂在家门上；而老大则远赴台湾，暮年与老七、“我”匆匆见面又匆匆离别，如同手足的兄弟间没有一点点依恋，其中的冷漠无情真是让人痛彻心扉。救国救民者们在经历了一系列轰动而激烈的矛盾斗争后，皆因国而失去了亲情，而后只剩下冷酷与无奈，没有什么能比“人生如戏”的老调譬喻更能道出其中的凄苦了。

第三节 文化变节者的堕落之殇

贵族世家金家秉持传统儒家道德文化，希望后世子孙能够克己复礼、修身齐家治国平天下，对这一理念理解最为透彻的怕应算是受父亲影响最大的老三舜祺了。“在弟兄们中间，父亲最喜欢的大概就是这个老三了。父亲说他决事如流，应物如响，不轻诺，不二过，心胸坦荡，有长者风，将来必定为金家的中坚。”^[68]然而，就是被父亲认为是金家中坚的老三渐渐地背弃了金家世代坚守的文化品格，成为家族文化的变节者，在时代的变革中随波逐流、腐化堕落。

老三舜祺与二格格舜锷是一母同胞的手足，皆为二娘张氏所生。二娘张氏是

[66] 叶广岑. 三击掌. 逍遥津[M]. 北京：文化艺术出版社，2007，69-70

[67] 叶广岑. 三击掌. 逍遥津[M]. 北京：文化艺术出版社，2007，70

[68] 叶广岑. 采桑子[M]. 北京：北京十月文艺出版社，1999，11

安徽桐城书香门第的大家闺秀，饱读诗书、崇礼尚义而轻视商人的重利忘义。在她的教诲下，极为孝顺的老三同样对商人深恶痛绝，他不让“我”到门口去看打鼓，说“但凡挨着‘商’字儿的，决没什么好人。”^[69]刘妈为其说媒，老三嫌女方家里是开绸缎庄的让刘妈不要再提，他是断不肯和商人沾上一点边的。至于后来，二格格舜镛不顾家里强烈反对嫁给经商的相公儿子沈瑞方，老三更是和他的母亲一起绝决地与二格格断绝往来，直至二格格死两人也未曾见面。为了坚守心中的那份文化品格，老三舜祺不顾手足亲情与二格格形同陌路一生未变，可谓是绝情到了极点。随着市场经济的迅速发展，老三舜祺的思想理念也随之发生翻天覆地的变化，将原本视为玩物丧志的本事认作了知识产权，心安理得地接受了。成为文物鉴赏家的舜祺物质生活质量越来越高，可其精神上的信念却日益堕落。与先前轻视商人重利轻义的那个老三不同，现在的老三不仅对商业关系带来的利益顺理成章地接受、乐在其中，更为可怕的是他居然成了自己曾经最厌恶憎恨的“奸商”。在“我”亲眼所见的一次文物鉴赏中，老三竟不顾文物鉴赏家的行业操守，指鹿为马将真玉说成假玉以便从中牟利。

在《醒也无聊》中，老三与金瑞、发财为了一只扣腌菜坛子的小白碗争得恶言相向、对簿公堂，而老三舜祺所表现出的言行举止则与无赖毫无二致。时代在迅猛地发展，老三舜祺的性情品性也在不断“发展”，对此，他自己也有所觉察“世态炎凉，年华逝去，置身于市井之中，终难驱除自己身上沾染的俗气；然而厌恶俗气的同时又惊异于以往的古板守旧，苛求别人的同时又在放松着自己。检束身心，读书明理已离我远去，表面看来，我是愈老愈随和，实则是愈老愈泄气。我自己将自己的观念一一打破，无异于一口一口咬噬自己的心，心吃完了，就剩下了麻木……”^[70]老三的心犹如陷入沼泽般越想摆脱越挣扎而越挣扎也就陷得越深，最后一切的努力只是徒劳，剩下的只是无奈与感伤。极具讽刺意味的是，当一向被父亲视为家族栋梁的老三在市场经济的巨大利益面前丢盔弃甲时，当年因和商人成婚被逐出家门的二格格舜镛却一直秉持金家不经商的信念。“沈继祖说他母亲的礼教极严，一向教育子孙们以敦厚谦让为处世美德，以爱家爱国为立身根本，他们兄妹几人不敢不听母亲的教诲。”^[71]沈家的几个子女严格遵循母亲不许经商的教导，分别作了教师、工程师和研究员，都是老三儿子金昶眼中“啃死工资的穷酸”了。二格格舜镛当年嫁给商人沈瑞方在金家人看来是那样的荒腔走板，为了惩罚她的罪金家与之断绝往来，在二格格心里也始终逃不脱对自己灵魂上的惩罚，内疚一直伴随着她。在这罪与罚的双重煎熬中，二格格用其与子女一

[69]叶广岑.采桑子[M].北京:北京十月文艺出版社,1999,100

[70]叶广岑.采桑子[M].北京:北京十月文艺出版社,1999,115

[71]叶广岑.采桑子[M].北京:北京十月文艺出版社,1999,109

生与商界隔绝来赎罪。沈家子女谨记母亲教导甘于平淡而不追名逐利，沈继祖拒绝收受贵重的金镶珠石云蝠帽饰，其真性情的流露不免令“我”感慨万千，“富而不骄易，贫而无怨难。不以物喜，不以己悲，沈家兄妹的境界高我等一筹。”^[72]

“我不知道历史跟金家的兄妹开了一个怎样的玩笑”^[73]，老三舜祺与二格格舜镛的角色对调是“我”所未曾想到的，怕也是父亲未曾料到的，更是老三舜祺自己也难以相信的。老三一直拒绝与三格格舜镛相见的主要原因早已不是三格格当年婚姻的门不当户不对，而是老三与三格格之间在传统文化品格取向上的差异，老三愧对金家祖训，无颜与三格格相见。

老三的变节是金家的悲哀，是旗人文化的没落，是满族退出历史舞台后的一种必然结果。恪守“富而不骄易，贫而无怨难”信条的沈家兄妹遭到世俗的不屑，而丢弃文化品格换取浮名微利的老三、金昶却受到世人的追捧，这样的结局未免有些苍凉。

第四节 皇族亲随的末路哀歌

在家族的分崩离析中，各家族成员或麻木或堕落或奋起，在时代的浪潮中渐渐零落飘散，人生如戏的凄凉之感如浓雾般笼罩着家族故事，稠密而滞重。京剧系列小说中的《小放牛》、《豆汁记》两篇皆着眼于与家族有着密切关系的皇族亲随，作者以细腻的笔触描绘了前清太监张文顺与宫女莫姜在大清国日落西山后由宫廷流落民间所经历的俗世沉浮。小说着重突出他们身上所具有的满清皇族文化品质，从侧面透视满清贵族文化的同时，将家族沉沦的凄楚苍凉扩展到皇族自身，家族的沉沦没落与皇族、国家的危亡相互交织，异形而同质。在这家国同构的命运渊薮中，“人生如戏，戏如人生”中所饱含的那凝重的悲凉与无奈的慨叹也就成了包括皇族在内的满清贵族阶层的命运格调。

京剧《豆汁记》又名《鸿鸾喜》、《金玉奴棒打薄情郎》，一剧三名而叶广岑独取“豆汁记”，恰似张爱玲取“鸿鸾喜”，皆有用题目点化文章主旨之意。在叶广岑小说中，“豆汁”贯穿全文，是重要的结构线索，豆汁是莫姜被我们家救回的第一顿饭；豆汁也是经济困难时期刘成贵接济我们家的食物；豆汁是北京特有的大众风味儿小吃，虽然不登大雅之堂却蕴含着“大羹必有淡味”的人生哲理。豆汁的这种品质也象征着貌丑心慈的莫姜的理念信仰。从容淡定、沉静内敛的莫姜由敬懿皇太妃指婚，许配给小她八岁的厨子刘成贵为妻。婚后莫姜忍受了刘成贵吃喝嫖赌的一切恶习，在刘成贵走投无路之时又不计前嫌与他重归于好。经济困难时期，刘成贵时常用豆汁和麻豆腐来接济叶家，最后二人在文革时为避免给叶

[72]叶广岑.采桑子[M].北京:北京十月文艺出版社,1999,127

[73]叶广岑.采桑子[M].北京:北京十月文艺出版社,1999,129

家带来麻烦一起自杀。正如莫姜不计较她与刘成贵谁养活谁一样，莫姜也不去想是叶家救了她，还是她救了叶家。《豆汁记》中金玉奴唱词“人生在天地间原有丑俊，富与贵贫与贱何必忧愁……穷人自有穷人本，有道是我人贫志不贫”是主人公莫姜品格性情的真实写照。温柔敦厚、谦恭守礼的莫姜虽出身卑微却是精神上的贵族，通身透着那种雅致之气，低调中蕴含着大气，低微中不失尊严。父亲很赞赏这位身居皇宫多年的女性，可母亲却与莫姜有着隔膜，总想在其面前表现出优越感。父亲与母亲对莫姜的不同态度，正反应了两人在文化立场上的不同，父亲出身贵族很自然地守礼、宽仁的莫姜表示出亲近之态，母亲出身南营房贫贱之地，在心理上与父亲家族便有种难以逾越的鸿沟。母亲对莫姜的冷漠与敌对追根溯源是因为文化上的差异，母亲对莫姜表示不满正是其文化心理上的卑微怯懦的流露，是对与父亲所代表的贵族文化间矛盾的间接宣泄。这也是母亲代表贫民文化一方对莫姜所象征的退出历史舞台的皇族文化的排斥与征服。犹如《三岔口》中，为了避免新政权中干部子弟对“我”的嘲笑，“我”不得不刻意改编自己的显赫家世，因为干部子弟不允许“我”比他们强。在皇族文化的衰败中，莫姜成了凋零的落花只能随流水而茫然消逝了。

莫姜与张文顺是皇族的亲近随从，从宫廷走入市井，同时也将宫中的皇族文化带入了大众生活。二人可谓是皇族文化的象征，是皇族文化的一个延伸。同是曾经的皇族亲随，莫姜的曲折命运不禁使人联想到张文顺的凄苦境遇。张文顺出宫后娶妻成家渴望过上京剧《小放牛》般的生活，找回一个健全完整的自我。虽然养女对他很孝顺，可张文顺的市井生活一直不如意，与其理想的“小放牛”式的生存状态相去甚远。及至其晚年，由身体的缺陷所带来的不便更让他形单影只。京剧《小放牛》中一夫一妻、独门独院、母亲安逸、儿女绕膝的安稳生活只能是张文顺的一个想象与寄托，他只是戏中的牧童，是虚假的无法走入现实生活的人物角色。当热闹欢快的《小放牛》落幕之后，留下来的只有满心的惆怅与无奈。与老舍《茶馆》中庞太监娶媳妇不同，我们无法将张文顺与庞太监联系在一起。前者让人感到荒谬与可笑，后者却充盈着对健全人生情态的渴望与追求，只是这美好的理想中夹杂着淡淡的哀愁。张文顺与庞太监的不同之处在于文化身份，老舍将庞太监视为丑陋畸形的存在，是其嘲讽的对象；叶广芩写张文顺却意在突出满清的皇族文化，展现其谦恭守礼的可贵品质，张文顺身上承载着作者的文化反思意旨，我们从张文顺对自我的身份认同中便能发现此意。

张文顺家在天津附近静海的乡下，为了养活母亲及自己他被迫到宫中作了太监，于是张文顺便由野蛮蒙昧的乡野村落进入到了繁文缛节的皇宫深院，同时也进入了满族贵族文化圈，开始了与先前截然不同的生活。长年累月的宫廷生活使张文顺变得更加谦恭、知礼、谨慎、随和，同时雅致高贵的宫廷文化也在其内心

留下了深深地印记。不知不觉中张文顺已经成为宫廷皇族文化的一部分，而他自己也认同并坚守着这份文化品格。出宫后的张文顺已经住不惯天津静海的乡下家里，主要是源自“人言可畏”的心理因素，而乡下的脏乱、粗糙与野蛮同样是其不能够忍受的。多年的帝都生活经验潜移默化地影响着张文顺的思想观念，在潜意识中北京这个原本的“他乡”早已成为他如今的“故乡”了。他讨厌广西姑爷说不清象征北京文化的“您”字，更憎恶这民间长大的姑爷在饭桌上吧唧嘴。张文顺的这般神态与《采桑子》中金家人居高临下地嫌弃东北来的宋警察一家如出一辙，显然，他正在以帝都北京中贵族阶层的眼光打量他人。在对他人进行打量评判的同时也表明了其自身的价值立场与文化归属，张文顺是以北京人的身份，以皇族文化的标准与外界进行对话。在他眼中皇城北京是自己的皈依，与京剧《小放牛》是他的心灵放飞一样，北京城是他的精神寄托之所。可偏偏就是张文顺所看不惯的类似于广西姑爷的外乡人不断涌入北京，不断改造北京，与他心中所向的传统文化相抗衡。皇城文化的消弭与北京的飞速变化让张文顺眼花缭乱，更使他的心难以平静。莫姜与张文顺代表着衰颓皇族文化的守护者，当他们的生命终止，这文化也便没有了承继的主体，大清国的戏到了落幕的时候，可贵的旗人文化也到了散场的一刻。

与故乡北京城一样，京剧对于作者的意义也在于其是回忆的承载体，是与民族文化、家族记忆难以分割的重要组成，只是这戏也慢慢地衰颓了，只能在梦中体会其余音绕梁的美妙之感，而在现实中，怕是只有那曲终人散的落寞与凄凉还挥之不去。不管是对京城北京的反复回忆，还是对京剧的再三书写都是作者对逝去文化的极力捕捉，也是作者对必将随岁月流逝而发展、变异甚至堕落的文化的一种想象性的挽留。“人生如戏，戏如人生”说的不仅是人生的喜怒无常、命运的跌宕起伏，更是道出了这人生如戏般总有散场的无奈与悲凉。而人生散场后留下的怕只能是凝聚于文化中的点点滴滴，若连这点点滴滴也随文化的堕落而凋零，那人生也就真正地归于虚无了。所以作者在小说中言及文化的衰颓是那样的悲凉与沉重，“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，维护也好，修正也好，变革也好，惟不能堕落。”^[74]这是作者写《采桑子》的初衷，京剧系列小说怕也离不开这样的命意吧！“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”，这“疏”、“暗”之中，这有意与无意之间作者向我们展现了漫透其中悲天悯人的情怀，很多时候什么都不存在了，唯独这记忆还停在心里，日久弥新。

[74]叶广岑：《采桑子 后记》[M]。北京：北京十月文艺出版社，1999，435

结 语

由《采桑子》到《后罩楼》，从最初的片段描写到后来的以戏名篇、结构故事，京剧在叶广芩的小说创作中发挥了独特的作用。和其他作家零星创作与京剧题材有关的小说不同，叶广芩的京剧题材小说篇章众多、涉及的京剧剧目繁多，形成了别样的艺术风格。京剧汇集了地方曲艺的精华，具有悠久的历史，又与满族民族联系紧密。身为满族作家的叶广芩频繁而广泛地书写京剧，其意义就显得更为复杂而深刻。

可以说，叶广芩的小说是在给传统文化作传，给北京文化作传，给满族文化作传。她的小说创作带有一定的文化寻根意义，可以没有城墙、没有四合院、没有胡同，但不可以没有关于这些的北京城的古老记忆，因为这记忆连着我们文化的“根”，而叶广芩也正是通过对记忆中北京城的书写、想象来保护中国古老文化的“根”。京剧中凝结关于家族的记忆，如果说记忆是老照片，那戏便是保存这些照片的相册，只有在相册中不断翻阅照片时我们才能将碎片般的记忆串联成生动的故事。京剧是交织着满族文化、北京文化和传统文化的载体，叶广芩正是通过想象性的记忆来将京剧从老旧尘封的历史中剥离出来，与现代文明进行对话。叶广芩将现实中的记忆寄托在京剧里，“人生如戏”的况味便显得更加真切了。故事以虚记实，似真又假。出入这些故事间，我们才明白赋予这些故事生命的家族文化和京剧艺术，是怎样的多姿多彩。“是在这里，回忆与虚构相互借镜，印象与想象合二为一”^[75]。如果说鲁迅的《故事新编》是借旧事的躯体来附着现代的灵魂，形成古今交融的格局，那么，叶广芩则是用新鲜的躯体来复活旧有的灵魂，在戏与人生、现实与想象的错综里传递人物价值观念的变异与传统文化衰落的凄凉。沈从文想用自己的湘西故事给“爱”做一个恰如其分的解释，叶广芩则在有意无意间在用戏给历史、人物命运做了具有谶语式的注脚。贾平凹谈到《秦腔》时说：“我之所以把这部小说叫《秦腔》，其中也写到了秦腔，秦腔是地方戏曲，而别的戏曲没有叫腔的。秦腔的另一个意思就是秦人之腔。文章所写的作为戏曲的秦腔，它的衰败是注定的，传统文化的衰败也是注定的。李商隐诗：夕阳无限好，只是近黄昏。这一种衰败中的挣扎，是生命透着凉气”^[76]。贾平凹写秦腔、叶广芩写京剧、白先勇写昆曲又编排、演出青春版《牡丹亭》，可以说这些作家都是思想上的先觉者，他们是在挽救不断衰败的传统戏曲，力图为戏曲的传承发展尽一点绵薄之力。但衰败是仍将继续的趋势，于是这有点类似垂死的挣扎便显出无尽的悲凉，这岂止是传统戏曲的落寞，何尝不是传统文化的沦丧呢？

[75]王德威.如此繁华[M].上海:上海书店出版社,2006,49

[76]贾平凹.三月问答[J].美文,2005,(03)

参考文献

专著:

- [1]唐伯弢编著.富连成三十年史[M].北京:同心出版社,2000.
- [2]蒋锡武.京剧精神[M].武汉:湖北教育出版社,1996.
- [3]齐如山.国剧艺术汇考[M].沈阳:辽宁教育出版社,1998.
- [4]潘镜芙、陈墨香.梨园外史[M].北京:宝文堂书店,1989.
- [5]徐慕云.梨园外纪[M].北京:三联书店,2006.
- [6]李洪春述,刘松岩整理.京剧长谈[M].北京:中国戏剧出版社,1982.
- [7]程砚秋著,程永江整理.程砚秋戏剧文集[M].北京:文化艺术出版社,2003.
- [8]王元化.清园谈戏录[M].上海:上海书店出版社,2007.
- [9]徐城北.京剧的知性之旅[M].北京:当代中国出版社,2009.
- [10]陶君起.京剧剧目初探[M].上海:上海文化出版社,1957.
- [11]王政尧.清代戏剧文化史论[M].北京:北京大学出版社,2005.
- [12]陈平原、王德威编.北京:都市想像与文化记忆[C].北京:北京大学出版社,2005.
- [13]叶广岑.颐和园的寂寞[M].西安:西安出版社,2010.
- [14]宋春舫.宋春舫论剧[M].上海:中华书局,民国十九年四月版
- [15]紫微 际春编写.梨园佳话[M].哈尔滨:黑龙江教育出版社,1993.
- [16]梅兰芳.舞台生活四十年[M].北京:中国戏剧出版社,1987.
- [17]杨振淇.京剧音韵知识[M].北京:中国戏剧出版社,1991.
- [18]赵庚奇.民国时期的北京[Z].北京:北京市社会科学院历史所、北京社会函授大学辅导部联合主办,北京历史文化学术讲座,1986.
- [19]史全生主编,王春南、曹峨、蒋顺兴副主编.中华民国文化史[M].长春:吉林文史出版社,1990.
- [20]林家有.辛亥革命与少数民族[M].郑州:河南人民出版社,1981.
- [21]张宪文主编.中华民国史纲[M].郑州:河南人民出版社,1985.
- [22](俄)史禄国著,高丙中译.满族的社会组织——满族氏族组织研究[M].北京:商务印书馆,1997.
- [23]王钟翰主编.满族历史与文化[M].北京:中央民族大学出版社,1996.
- [24]金启琮.满族的历史与生活——三家子屯调查报告[M].哈尔滨:黑龙江人民出版社,1981.
- [25]爱新觉罗瀛生.老北京与满族[M].北京:学苑出版社,2005.
- [26]李鸿彬.满族崛起与清帝国建立[M].天津:天津古籍出版社,2003.
- [27]鲍明.满族文化模式:满族社会组织和观念体系研究[M].沈阳:辽宁民族出版社,2005.
- [28]鲁野、宁昶英主编.中国当代满族作家小传[M].沈阳:辽宁民族出版社,1993.

- [29]赵杰.满族话与北京话[M].沈阳:辽宁民族出版社,1995.
- [30]刘小萌.满族的部落与国家[M].长春:吉林文史出版社,1995.
- [31]关纪新.满族现代文学家艺术家传略[M].沈阳:辽宁人民出版社,1987.
- [32]赵阿平.满族语言与历史文化[M].北京:民族出版社,2008.
- [33]支运亭.八旗制度与满族文化[M].沈阳:辽宁民族出版社,2002.
- [34]赵园.北京:城与人[M].上海:上海人民出版社,1991.
- [35]赵园.论小说十家[M].杭州:浙江文艺出版社,1987.
- [36]吕超.东方帝都:西方文化视野中的北京形象[M].济南:山东画报出版社,2008.
- [37]陈平原、夏晓虹编注.图像晚清[M].天津:百花文艺出版社,2006.
- [38](美)费正清、刘广京编,中国社会科学院历史研究所编译室译.剑桥中国晚清史(1800-1911年)[M].北京:中国社会科学出版社,1993.
- [39]晚清宫廷生活见闻[Z].中国人民政治协商会议全国委员会文史资料研究委员会编,北京:文史资料出版社,1982.
- [40]陶绪.晚清民族主义思潮[M].北京:人民出版社,1995.
- [41]陈芳.晚清古典戏剧的历史意义[M].台北:台湾学生书局,中华民国七十七年七月版.
- [42]郑曦原、李方惠、胡书源编译.帝国回忆:〈纽约时报〉晚清观察记[M].北京,三联书店,2001.
- [43]傅光明.生命与创作:中国作家访谈录[M].济南:山东画报出版社,2005.
- [44]李怡.为了现代的人生——鲁迅阅读笔记[M].上海:上海教育出版社,2004.
- [45]金启琮.金启琮谈北京的满族[M].北京:中华书局,2009.
- [46]么书仪.晚清戏曲的变革[M].北京:人民文学出版社,2006.
- [47]鲁迅.中国小说史略.[M].太原:山西古籍出版社,2001.
- [48]夏志清.中国现代小说史[M].上海:复旦大学出版社,2005.
- [49]景孤血.京剧的行当[M].北京:北京宝文堂书店,1960.
- [50]祝宇红.“故”事“新”编:论中国现代“重写型”小说[M].北京:北京大学出版社,2010.
- 作家作品:
- [1]叶广岑.采桑子[M].北京:北京十月文艺出版社,1999
- [2]叶广岑.响马传[J].清明.合肥:安徽省文联,2005(02)
- [3]叶广岑.逍遥津[J].北京文学(精彩阅读),2007(01)
- [4]叶广岑.三击掌[J].北京文学(中篇小说月报),2007(06)
- [5]叶广岑.盗御马[J].北方文学,2008(01、02)
- [6]叶广岑.豆汁记[J].北京文学(中篇小说月报),2008(04)
- [7]叶广岑.大登殿[J].北京文学(中篇小说月报),2009(01)
- [8]叶广岑.状元媒[J].小说月报,2009(01)

- [9]叶广芩.三岔口[J].北京文学(中篇小说月报),2009(06)
- [10]叶广芩.小放牛[J].北京文学(中篇小说月报),2009(10)
- [11]叶广芩.玉堂春[J].北京文学(中篇小说月报),2009(12)
- [12]叶广芩.颐和园的寂寞[M].西安:西安出版社,2010
- [13]叶广芩.拾玉镯[J].北京文学(精彩阅读),2010(09)
- [14]叶广芩.凤还巢[J].北京文学(中篇小说月报),2011(04)
- [15]叶广芩.景福阁的月[J].金秋,2011(12)
- [16]叶广芩.后罩楼[J].短篇小说(原创版),2011(12)

期刊论文:

- [1]刘树元.陈墨,京华——叶广芩近期小说创作[J].名作欣赏,2012(07)
- [2]唐金霞.解析太监张文顺——读叶广芩小说<小放牛>[J].名作欣赏,2011(09)
- [3]杜睿.性别诗学——女性理想人格塑造——以叶广芩的小说<大登殿>为例[J].青年文学
家,2011(03)
- [4]叶松铖.圆润、醇厚的京味——品读叶广芩中篇小说<状元媒>[J].阅读与写作,2010(01)
- [5]何西来.故园四望梦依依——读叶广芩<状元媒>随想[J].北京文学(精彩阅读),2008(12)
- [6]何英.缄默无语中见醇厚——评叶广芩的小说<豆汁记>[J].当代小说(下半月),2010(04)
- [7]王亚丽.论<豆汁记>中豆汁的文化意蕴[J].名作欣赏,2010(09)
- [8]阿袁.尘埃中的花朵——读叶广芩的<豆汁记>[J].名作欣赏,2009(25)
- [9]宋国静.有一种佳人难再得——对<豆汁记>人物“莫姜”的解析[J].文学界(理论版),2010
(11)
- [10]张晶.论小说<三岔口>中“三岔口”意象的消解内涵[J].华中人文论丛,2011(01)

后记

论文从去年七月付诸笔端，至定稿成文历经近一载。回首这段岁月，感慨良多，焦虑、词穷、艰辛与愉悦之情相互交织，构成了最难忘的记忆。虽然曾潜心思考，但论文仍有许多瑕疵，希望各位老师批评指正。

回望三年的研究生生活，我的导师李永东教授及师母关心与鼓励一直都在。在论文选题与写作过程中，李老师更是给予了我无数宝贵的意见及真诚的鼓励，大恩不言谢，或许，唯有日后更加努力进步才是对恩师最好的回报吧！在读研期间，我得到王本朝老师、曾立君老师、何圣伦老师及王晓冬老师的教诲，老师们严谨治学的精神将使我终身受益。我的同学与室友们陪伴我走过这三年的学习生活，给予了我许多帮助和鼓励，在此我向它们表示最诚挚的谢意。此外，还得感谢一位神交已久的朋友，即毕业于广西师范大学中国现当代文学专业的花靖超。本文以京戏为主题词，其酝酿与创作也似乎都与这“戏”字有着不解之缘。因为叶广岑，因为京戏，我结识了与我同年同月同日生，并选择同一作家作为毕业论文研究对象的朋友——花靖超。在论文的写作过程中她也给过我许多启发与鼓励，在此表示感谢！本文在写作过程中，从理论方法到行文思路，受到相关研究成果的启发，在此向前辈们致敬！

论文即将定稿，七年的西师情缘也将在这个六月画上句号。还记得入学时母校的名字是西南师大，如今已换了新颜。七年的青春岁月，痛苦、感伤与愉悦并存，回忆却明媚如花，永远镌刻于心。

在校期间发表的学术论文

《阎连科小说的存在主义因素》，《常州工学院学报》（社科版），2011 年第 1 期