

東南大學
硕士学位论文

京剧元素与叶广芩小说的叙事形态

专业名称：中国现当代文学

研究生姓名：刘丽

导师姓名：李玫



Peking Opera Elements and YE Guang-qin's Novels' Narrative Form

A Thesis Submitted to

Southeast University

For the Academic Degree of Master of literature

BY

LIU Li

Supervised by

Associate Prof.LI Mei

School of Humanities

Southeast University

January 2012

东南大学学位论文独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得东南大学或其它教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志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。

研究生签名： 刘丽 日期： 2012.3.1

东南大学学位论文使用授权声明

东南大学、中国科学技术信息研究所、国家图书馆有权保留本人所送交学位论文的复印件和电子文档，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文。本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。除在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布（包括以电子信息形式刊登）论文的全部内容或中、英文摘要等部分内容。论文的公布（包括以电子信息形式刊登）授权东南大学研究生院办理。

研究生签名： 刘丽 导师签名： 郭政 日期： 2012.3.1

中文摘要

叶广芩小说中存在着大量的京剧剧目及其唱词,同时以京剧剧目来命名小说标题,这些皆表明叶广芩有意识地将京剧元素纳入小说创作之中,这为探讨京剧元素与叶广芩小说叙事形态之间的关系提供了可能。

叶广芩将京剧元素纳入自己的创作视野之中,使其小说韵味十足。首先表现为叙述语言中京剧元素的加入使得小说语言雅俗有致、委婉含蓄,人物的开场白、独白以及旁白别具特色,富有动作性的语言更好地凸显了人物的身份地位、突出了人物性格。其次表现为京剧与小说文本在叙事手法上的交融,即以参与者和旁观者双重身份进行叙述,并在类似卷轴画式的叙事场景变化中叙写悲欢离合,但能够以语言的“谐音误听”、俏皮的人物设置以及人物与情境的错位等方式使小说呈现出喜剧化的叙述表现这一特征。另外,京剧元素在其小说中还承担着借京剧角色引入人物关系、借京剧故事暗示情节发展、插入戏词打破叙事链条等叙事功能。基于以上两点,最后一章则着重探讨京剧元素与叶广芩小说渊源关系的生成及其意义。满族的身分背景和家庭环境影响了叶广芩的审美取向,导致其借京剧这种艺术载体表达自己的价值观,除了创作主体固有的价值观在文本中彰显之外,其价值取向也决定了创作主体对京剧剧目的选择和对文本的整合,而创作主体的审美取向和价值取向共同体现了京剧元素与叶广芩小说渊源关系的生成。小说文本中加入京剧元素的意义则表现为在小说京剧两种文体的交融中探索新路。

叶广芩小说将京剧元素纳入其中,不仅是语言和叙事手法上的成功,更是一种文体融合上的突破,其存在意义在于能够从京剧中寻找新的元素,汲取京剧中的营养,拓展了小说文体,丰富了小说的内涵,从而给当代小说的发展提供了一种可能性。

关键词: 京剧元素, 叶广芩小说, 叙事形态

Abstract

There are lots of Peking Opera repertoire and lyrics of that in YE Guang-qin's novels, and some of her novels are named by Peking Opera repertoire, which can show that elements of Peking Opera are integrated consciously in YE Guang-qin's novels.

And YE Guang-qin's novels turn out to be more meaningful owing to elements of Peking Opera being integrated. Firstly, affected by Peking Opera, the language of her novels shows the linguistic features of Beijing accent. Meanwhile, prologue, monologue and narrator are also presented in her novels. Besides, the language which is rich of subtext highlights the character's status and disposition. Secondly, chapter two mainly approaches the integration of the narrative method of the Peking Opera and the novel. The narrator's dual identities, narrative scenes, comedic narrative performance as well as the opera elements are all manifested in the narrative function analysis of the novel. Based on the above two points, the final chapter focuses on the relationship between Peking Opera elements and YE Guang-qin's novels, and discusses their generation and significance. Manchu's background and family environment influenced YE Guang-qin's aesthetic orientation, which makes her to borrow the art of Peking Opera to express her values. With the elements of Peking Opera being integrated in YE Guang-qin's novels, her novels turn out to be more meaningful. Moreover, this integration not only gives a better demonstration of her value but also provides the possibility of the expansion of the text of her novels.

YE Guang-qin's novels put the Peking Opera elements into her novels, which is not just the success in the language and narrative techniques, but also a stylistic fusion breakthrough. Its significance lies in expending the novel style, enriching the connotation of the novel, and thus offers a possibility to the development of contemporary fiction.

Key word: Peking Opera elements, Ye Guang-qin's novels, Narrative form

目录

中文摘要	I
Abstract	II
目录	III
绪论	1
第一章 叙述语言中的京剧元素	13
第一节 语言的雅俗有致和委婉含蓄	13
1、大俗大雅的词汇选择	13
2、表达方式的委婉：应情应景	15
第二节 人物的开场白、独白和旁白	16
1、京剧开场白式的背景介绍	17
2、舞台独白式的内心思考	19
3、旁白式的评价	20
第三节 语言富有动作性	23
1、凸显人物身份地位	23
2、突出人物性格	27
第二章 京剧与小说文本在叙事手法上的交融	30
第一节 叙述者的双重身份和卷轴画式的叙事场景	30
1、叙述者的双重身份	30
2、卷轴画式的叙事场景	32
第二节 喜剧化的叙述表现	33
1、语言的“谐音误听”	34
2、俏皮的人物设置	36
3、人物与情境的错位	38
第三节 京剧元素在小说中的叙事功能	41
1、借京剧角色引入人物关系	41
2、借京剧故事暗示情节发展	42
3、插入戏词打破叙事链条	44
第三章 京剧元素与小说渊源关系的生成及意义	46
第一节 创作主体的背景环境及审美取向	46
1、满族的身分背景	46
2、家庭环境的影响	48
3、个人的审美取向	50
第二节 创作主体价值观及其折射出的价值取向	52
1、创作主体固有价值在文本中的体现	52
2、剧目选择与文本整合折射出的价值取向	58
第三节 小说京剧交融对文体拓展的意义	61
1、京剧文化拓展小说内涵	61
2、京剧和小说构成双重叙述	65
结语	68
参考文献	70

致谢	73
----------	----

绪论

叶广芩小说题材涉猎范围很广,包括“家族系列小说”、“秦岭系列生态小说”、“日本系列小说”等三种类型的小说。有些研究者从生态美学的角度对叶广芩的“秦岭系列小说”进行解读,并从动物叙事、呼唤人与自然的和谐、空间意识和生态伦理等方面着手,同时对人与自然的关系进行了重新审视,取得了令人惊喜的研究成果。对于“日本系列小说”研究者则主要从中日文化的深刻反思,以及对二战遗留问题的反思来研究。叶广芩的三种类型的小说中以写家族叙事的“家族系列小说”最引人注目。长篇小说《采桑子》、《全家福》,中篇小说《祖坟》、《逍遥津》、《三击掌》、《豆汁记》、《状元媒》、《三岔口》、《盗御马》、《大登殿》、《小放牛》、《玉堂春》、《拾玉镯》、《凤还巢》、《后罩楼》等一系列写“家族”、“家园”、“家国”的作品被一些研究者称为“家族系列小说”。《采桑子》和《全家福》是叶广芩“家族系列小说”中的两部长篇小说,尽管两部小说都有戏剧戏曲出现,但《全家福》中出现的传统京剧剧目很少,大都是评剧、豫剧以及样板戏,并以此来突出时间流逝和国内政治局势的变化。《采桑子》中出现的传统京剧剧目多达30多出,而且皆与小说内容结构相融合的。尤其值得关注的是,中篇小说《逍遥津》、《三击掌》、《豆汁记》、《状元媒》、《三岔口》、《盗御马》、《大登殿》、《小放牛》、《玉堂春》、《拾玉镯》、《响马传》、《凤还巢》等十二篇小说不仅皆以传统京剧剧目为小说标题,而且除了《玉堂春》、《凤还巢》借助京剧剧目的名字是个附会之外,其余十篇皆与小说内容有所融合。

从目前学术界的研究成果来看,大多数研究者对叶广芩的家族小说的研究角度主要是从“家学渊源对叶广芩创作的影响”、“创作的深层心理动机”、“贵族化写作”、“家族小说的内容”、“人物性格的分析和解读”、“小说的叙事结构和叙事技巧”、“小说的散文化”“苦难主题”、“平民生活与非贵族化倾向”、“文化学意义(儒家文化、道家文化)”等方面来分析,涉及到叶广芩小说受京剧元素影响的论文很少。另外,有些研究文章尽管对京剧元素有所涉及,实则没有实质性的关联。比如李永东《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》,主要是从“小说耐人寻味的深层意义结构”生发开去,而这种深层意义结构,主要表现在“作者独具匠心地把历史的戏剧性、戏剧家族与金家子弟戏剧化的性格命运这三个意义向度天衣无缝地整合为一体,形成了一种反差而又共生互补的文本意蕴。”^①论文写了戏剧家族和家族子弟戏剧化的性格,但归根结底都是来写一种深层意义结构的构成,而非京剧元素对小说的影响。另外李洁硕士研究生论文《叶广芩家族小说研究》中第三章涉及到戏剧对小说结构的影响,即叶广芩改写了传统戏曲,并将之作为一种内在的隐形结构来构造新的故事,以达到表现人物真实内心、还原历史真实的目的,从而使小说呈现出双重结构。但该论文只是把戏剧对小说的影响体现在结构上:突出显形结构和隐形结构的对应呈现,并详细分析了叶广芩“家族系列小说”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。即这一章只是为了从形式上来照应内容,分析结构只是为了更好的分析人物形象以及故事情节的发展。总之,尽管一部分研究者发现了京剧对叶广芩小说的影响,但是并没有把重心放在京剧元素对小说文本的叙事形态上。

^① 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[J]. 民族文学研究, 2008(1): 135

从京剧元素对小说叙事形态的影响来研究叶广岑小说的论文很少,但是学术界从这个角度来研究古今中外作家作品的论文却并不少见。例如孙书磊《论明清小说创作中的戏剧因素》一文阐述了明清小说创作在其题材来源、表现手段上,都渗透着丰富的戏剧因素,而且明清小说创作在吸收戏剧因素时坚持趋俗性的原则。正是由于汲取了戏剧因素的营养,明清小说的创作才得以取得辉煌的成就,透视戏剧与小说的同质因素,并有助于更加准确地把握明清小说创作的内在规律。郭英德《叙事性:古代小说与戏曲的双向渗透》一文以小说与戏曲的双向渗透这一文学现象为研究对象,从叙事时间、叙事视角、叙事话语三方面分析小说与戏曲的叙事特性,并探讨这一叙事特性的审美内涵及其文化基因。陈军《论老舍戏剧与小说的文本沟通》一文采取跨文体创作角度论述老舍戏剧与其小说之间的文本沟通,从题材、主题、人物、结构、语言等方面具体分析这种沟通的存在,而且找出了老舍戏剧与其小说在现实主义、幽默、京味、史诗性等美学层面上的联系和沟通,从跨文体的创作角度更加深入地把握和理解老舍戏剧的风格特点。另外,对外国文学进行研究的学者也采取这样的角度进行研究,如孙敏《论福克纳小说与戏剧的互文性》一文就试图从结构、情节、基本特征、语言、文本形式等方面探讨福克纳小说与戏剧的互文性,并探索了福克纳小说中的戏剧特点。孙玮的《陀思妥耶夫斯基长篇小说〈白痴〉的戏剧化特征》一文从人物的对白以及时空的浓缩集中等方面透析了小说《白痴》的戏剧化特征。这些研究文章也为笔者论文的构思提供了一些可借鉴的思路和方法。

笔者通过反复阅读作品,发现叶广岑小说中引用了很多京剧剧目及京剧唱词。尽管有很多作品中只是出现了京剧剧目,并没有引用京剧中的唱词,但是叶广岑总是会将小说中的情节与京剧中的情节衔接起来,将京剧情节融汇于小说之中,使二者融为一体。另外,笔者对叶广岑作品中出现的京剧剧目以及引用的唱词作了一个详尽的数据统计,用来说明叶广岑作品受京剧元素的影响。

叶广岑作品	页码	包含京剧剧目	引文(唱词)
《采桑子·谁翻乐府凄凉曲》	2	《锁麟囊》	
	6	《锁麟囊》	“春秋亭”一段
	8	《群英会》、《金锁镇》、 《水帘洞》	
	9	《拾玉镯》	
	10	《打渔杀家》	“听谯楼打初更玉兔东上”
	11	《钓金龟》、《赤桑镇》	
	12	《苏三起解》	
	13-14		“八月十五月光明”、“薛大哥在月下修文书”
	14	《武家坡》、《红梅岭》	
	15	《武家坡》	“手指着西凉高声骂,无义的强盗骂几声”、“这一脚踢得我昏迷不醒”、“秦香莲未开言珠泪淋淋……”
	18	《甘露寺》(《龙凤呈》	

	祥》)	
19	《甘露寺》	
22	《状元媒》	
23	《失街亭》、《空城计》、 《斩马谲》、《凤还巢》、 《诗文会》、《四郎探母》	
25	《宇宙锋》里“金殿装 疯”一折	“将乌云扯乱，抓花容脱 绣鞋扯破了衣衫，倒卧在 尘埃地信口胡言”、“哦， 我笑得你的无道！列为大 人老哥听了：……我想这 天下，乃人人之天下，并 非你一人之天下，我看你 这江山，未能长久了！”
26	《锁麟囊》	
27	《锁麟囊》	
28	《武家坡》	“八月十五月光明”
32	《三娘教子》、《女起解》 《四郎探母》、《贵妃醉 酒》	从慢板《三娘教子》中的 “王春娥坐草堂自思自 叹”开始起吊，循序渐进， 一直吊到《女起解》那句 高亢响亮的“苦哇——”
35	《锁麟囊》、《四郎探母》	
37	《贵妃醉酒》、《荒山泪》	“这才是酒入愁肠人易 醉”、“平白诬驾为何情”
38	《锁麟囊》“春秋亭”避 雨一折	“春秋亭外风雨暴，何处 悲声破寂寥。隔帘只见一 花轿，想必是新婚度鹊 桥。吉日良辰当欢笑，为 何鲛珠化泪抛。此时却又 明白了，世上何尝尽富 豪。”
40	《女起解》	
43	《状元媒》、《春秋配》、 《贵妃醉酒》	
44	《梅妃》	
47	《洛川》、《四郎探母》	“明日里洛川前将君等 来，莫迟疑休爽约谨记在 心”、“抱琵琶另有别弹”
49	《红梅阁》、《江采萍》 《牡丹亭》、《黛玉葬 花》、《失子惊疯》	
51-52	《锁麟囊》	“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。 可怜我平地里遭此贫困，我的儿啊——把麟儿误作了自己的宁馨。”
《采桑子·风也萧萧》	56	《乌盆记》	
	58	《金钱豹》	
	60	《金钱豹》	“豹头环眼气轩昂，红梅山前自为王。洞中小妖千百对，轰轰烈烈镇山冈。” “西朝王母驾回归，一见佳人魂魄飞”
	60	《洛神》	“今日里众姐妹同戏川滨，众姐妹动无常若危若稳”
	66	《四郎探母》	
	87	《金钱豹》，《西游记》中的《安天会》、《十八罗汉斗悟空》	
	91	《金钱豹》	
《采桑子·雨也萧萧》	96	《打渔杀家》	
	113	《荒山泪》	
《采桑子·瘦尽灯花又一宵》		无	
《采桑子·不知何事萦怀抱》		无	
《采桑子·醒也无聊》	224	《群英会》、《小宴》	
	235	《鸿门宴》、《红鸾喜》 ^① （《豆汁记》）	
	237	《四郎探母》	“扭转头来叫小番，备爷的千里战马扣连环。爷要过关哪——”
《采桑子·醉也无聊》		无	
《采桑子·梦也何曾到谢桥》	345	《铜大缸》	
	353	《捉放曹》	
	360	《望江亭》	“月儿弯弯照楼台，楼高

^① 叶广岑在小说《采桑子》第235页写为《红鸾禧》，而在小说《豆汁记》第19页则写为《鸿鸾禧》。为方便写作，本文统一使用《红鸾禧》。

			小心摔下来。今日遇见张二嫂，给我送条大鱼来。”
	365	《望江亭》	
《采桑子·曲罢一声长叹》		无	
《豆汁记》	1	《豆汁记》	引子：人生在天地间原有俊丑，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。 ——京剧《豆汁记》金玉奴唱段
	4	《豆汁记》	“大风雪似尖刀单衣穿透，腹内饥身寒冷气短脸抽”
	6	《豆汁记》	
	7	《豆汁记》	“人生在天地间原有俊丑，富与贵贫与贱何必忧愁”
	10	《豆汁记》	
	17	《杨排风》	
	19	《豆汁记》（《红鸾禧》）	
	20	《豆汁记》	
	22	《豆汁记》	“多谢义父为我报仇雪恨，回家去勤操劳做针业，我侍奉爹尊”
	25	《法门寺》	
《逍遥津》	2	《逍遥津》	引子：汉献帝（〔二黄导板〕）：父子们在宫院伤心落泪，想起了朝中事好不伤悲。我恨奸贼把孤的牙根咬碎……欺寡人好一似猫鼠相随。 ——京剧传统剧目《逍遥津》
	3	《逍遥津》	“又听得宫门外喧哗如雷”、“猫鼠相随”
	4	《逍遥津》、《文昭关》、《三家店》、《借东风》	“父子们在宫院伤心落泪……”
	13	《霸王别姬》 《逍遥津》 《四郎探母》	“看云敛晴空，冰轮乍涌，好一派清秋光景。唉！月色虽好，只是四野俱是悲愁之声，令人可惨！正是：沙场壮士轻生死，凄绝深闺待尔人……唉呀，

			大王啊大王，只恐大势去矣！”
	14	《四郎探母·坐宫》、《贵妃醉酒》、《祭江》	
	19	尚小云《摩登伽女》	
	25	《贵妃醉酒》	“……这景色撩人欲醉，同进酒，捧金樽。人生在世如春梦……”
	27	《四郎探母》	
	33	《逍遥津》	“ ……欺寡人好一似……犯人受罪……”
	34	《游龙戏凤》	
	35	《游龙戏凤》	“自幼儿生长在梅龙镇，兄妹们卖酒度光阴。”、“好人家来好人家，不该头戴海棠花。扭了捏了人人爱，风流就在这朵花……”
	37	《逍遥津》	
《三击掌》	40	《三击掌》	引子：《三击掌》，京剧传统剧目，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。
	42	《三击掌》	
	44-45	《三击掌》	“上脱日月龙凤袄，下脱山河地理裙。两件宝衣未脱定，交与了嫌贫爱富的人”
	49	《三击掌》	
	52	《苏武牧羊》	
	68	《三击掌》	“金牌调来银牌宣，苦寒窑来了我王氏宝钏……”
《响马传》	74	《响马传》	引子：京剧《响马传》改编于传统剧目《贾家楼》，说的是隋末绿林的故事。
	83	《响马传》	“……学一个扭转乾坤，倒挽银河洗太阳……”
	84	《响马传》	“……大丈夫要把那惊天动地的事业创，学一个扭转乾坤倒挽银河洗太阳。英雄好汉聚堂上满天

			星斗换文章，大泽龙蛇起 四方兴高采烈行路 上……”
	89	《响马传》	“学一个扭转乾坤，倒挽 银河洗太阳”、“……倒挽 银河洗太阳……”
《盗御马》	60	《盗御马》	引子：将酒宴摆置 ^① 在聚 义厅上，某要与众贤弟叙 一叙衷肠。 ——京剧《盗御马》窦尔 敦
	63	《盗御马》	“将酒宴摆置在聚义厅 上，某要与众贤弟叙一叙 衷肠”
	65	《智取威虎山》	“一心要砸碎千年的铁 锁链为人民开出那万代 幸福泉”
	66	《盗御马》、《红灯记》	“将酒宴摆置在聚义厅 上”、“临行喝妈一碗酒”、 “金鞍玉辔追风赶月千 里驹”
	67	《盗御马》	“将酒宴摆置在聚义厅 上”
	69	《智取威虎山》	“座山雕哇，看你横行霸 道还能有几天”
	71	《盗御马》、《时迁偷 鸡》、《关公战秦琼》	
	72	《盗御马》	“将酒宴摆置在聚义厅 上”
	74	《盗御马》	“盗马者黄三泰”、“两袖 清风朝天去”
	78	《盗御马》	“将酒宴摆置在聚义厅 上，某要与众贤弟叙一叙 衷肠”
《大登殿》	31	《大登殿》	引子：宝钏封在昭阳院， 代战西宫掌兵权。参王驾 来问王安，讲什么正米论 什么偏。 ——京剧《大登殿》唱词
	34	《大登殿》	
	36	《锁麟囊》	“春秋亭”

^① “摆置”二字在《盗御马》中第 61 页使用“摆至”，而在第 63 页则是“摆置”，为方便写作，本文统一使用“摆置”二字。

	37	《龙凤呈祥》、《孔雀东南飞》	
	40	《大登殿》	“先娶的你来你为大，后娶的我来我为偏”
	45		“十八年来未谋面，二三更后便知心”
	48	《大登殿》、《芦花记》、《武松打虎》	
《状元媒》	4	《状元媒》	引子：好一位吕状元颇有预见，论计谋称得起诸葛一般。 ——京剧《状元媒》八贤王唱段
	5	《锯大缸》	“新缸哪有旧缸腌菜香……”
	8	《天河配》、《秦香莲》、《大劈棺》	“她好比三春牡丹鲜又艳，我好比雪里的梅花受尽了霜寒”、“海岛冰轮初转腾，见玉兔又早东升”
	16	《逍遥津》、《盗御马》 《三岔口》	
	17	《白门楼》、《辕门射戟》、《小宴》	
	22	《状元媒》	
《三岔口》	38	《失子惊疯》	
	45	《窦娥冤》、《三岔口》	
	46	《三岔口》	
	50	《三岔口》	
《小放牛》	33	《小放牛》	引子：牧童哥，你过来，我问你，我要吃好酒哪里去买哪哈哟呀咳！ 小姑娘，你过来，你要吃好酒在杏花村哪哈哟呀咳！ ——京剧《小放牛》
	34	《小放牛》	三月里来桃花开，杏花白、月季花儿红，又只见那芍药牡丹一起开放哪哈哟呀咳！ 牧童哥，你过来，我要吃好酒哪里去买哪哈哟呀咳？
	35	《小放牛》	三月艳阳天，放牛到村边，野花红又艳，山草青

			又鲜。黄莺枝头叫，白鹅戏水间，今日风光好，山歌唱连天。
	38	《小上坟》、《小放牛》、 《凤还巢》、《锁麟囊》	
	39-40	《小放牛》	“休要走来休要走，我哥哥怀揣着杀人的刀。”“怀揣杀人刀，那个也无妨，砍去了头来冒红光；纵然死在了阴曹府，魂灵儿扑在了你身上吧唧呀咳。” “你小子想吓死我呀，得嘞，我给你俩馒头，你找别人去呗！姑奶奶不跟你玩了！”“扑在我身上，那个也无妨，我家的哥哥他是个阴阳；三鞭杨柳打死了你。将你扔在大路旁吧唧呀咳。”“扔在大路旁，那个也无妨，变一棵桑枝儿长在路旁；单等姐儿来采桑，桑枝儿挂住了姐的衣裳吧唧呀咳。”“挂住了我衣裳，那个也无妨，我家的哥哥他是个木匠；三斧两斧砍下了你，将你扔在了养鱼塘吧唧呀咳。”“扔在养鱼塘，那个也无妨，变一条鱼儿在水边藏；单等姐儿来打水，扑棱棱溅湿了你绣鞋帮吧唧呀咳。”“还想变鱼呢，甬跟我打花舌，你顶多变条傻泥鳅！小子，你接着呗——溅湿我鞋帮，那个也无妨，我家的哥哥他会撒网；三网两网网上了你，吃了你的肉来喝了你的汤吧唧呀咳。”“吃肉又喝汤，那个也无妨，变一个鱼刺儿在碗底藏；单等姐儿来喝汤，鱼刺儿卡在你的喉咙上吧唧呀咳。”“缺德吧你，小顺子，

			你还想扎我，没门！卡在 嗓喉上，那个也无妨，我 家的哥哥他会开药方； 三方两剂打下了你，将你 扔过了后院墙吧哟呀咳。” “扔过后院墙，那个 也无妨。变一个蜜蜂儿在 花瓣藏；单等姐儿把花 采，一翅儿飞到你手心儿 上吧哟呀咳。”“你小子还 想蜇我，我把你尾巴上的 刺儿拔了，让你小顺子当 个秃尾巴鹌鹑。飞在手心 儿上，那个也无妨，我家 的哥哥他会扎枪；三枪两 枪扎死了你，管教你一命 见了阎王吧哟呀咳。”“一 命见阎王，那个也无妨， 阎王爷面前我诉冤枉； 纵然死在阴曹府，转一世 也要与你配成双吧哟呀 咳。”
	42	《小放牛》、《女起解》	“苏三离了洪洞县”
	43	《小放牛》、《女起解》	“行来在，青草儿坡前， 见一个牧童，身披着蓑 衣，手拿着横笛，倒骑着 牛背，他口儿里唱的俱是 莲花落哪哈哟呀咳……”
	44	《小放牛》	
	45	《三侠剑》、《三岔口》、 《小放牛》	
	50	《小放牛》	
	51	《小放牛》	
	52	《小放牛》	
	54	《小放牛》	
	55	《小放牛》	“天上的娑罗什么人儿 栽？地下的黄河什么人 儿开？什么人把守三关 口？什么人出家他就没 回来吧哟呀咳？”“天上 的娑罗王母娘娘栽。地下 的黄河老龙王开。杨六郎 把守三关口，韩湘子他出 家就没回来吧哟呀咳。”

《玉堂春》	28	《玉堂春》	
	29	《玉堂春》	“两旁的刽子手，吓得我胆战心又寒”
	36	《玉堂春》	“吓得我胆战心又寒”
《拾玉镯》	82	《拾玉镯》	
	83	《拾玉镯》	
	85	《拾玉镯》	
	86	《拾玉镯》	
《全家福》	81	《孔雀东南飞》	
	180	《秦琼发配》	“将身儿来至在大街口，尊一声过往宾朋听从头……舍不得太爷的恩情厚，舍不得衙役众班头……”
	183	《苏三起解》	
	298	《辕门斩子》	
	310	《宇宙锋》	
《凤还巢》	30	《红灯记》	“临行喝妈一碗酒，浑身是胆雄赳赳。鸠山设宴和我交朋友，千杯万盏能应酬……” “时令不好，风雨来得骤，妈要把冷暖时刻记心头……”
	34	《打金枝》	
	38	《逍遥津》	
	42	《盗御马》	“将酒宴摆置在聚义厅上，某要与众贤弟叙一叙衷肠”
《青木川》	6	《沙家浜》	
	45	《红鸾禧》	
	50	《红色娘子军》	
	78	《沙家浜》	
	129	《盗御马》	“将酒宴摆置在聚义厅上，某要与众贤弟叙一叙衷肠”
	130	《盗御马》	“将酒宴摆置在聚义厅上”
	145	《芦花记》	
	191	《盗御马》	“将酒宴摆置在聚义厅上”
	215	《沙家浜》	

通过对叶广岑小说的系统分析与整体观照，笔者发现京剧传统剧目如《四郎

探母》、《锁麟囊》、《贵妃醉酒》等七十多出经典剧目在小说中出现了很多次，这些传统剧目的出现看似无意为之，实则是叶广芩受京剧影响的着意体现。而且叶广芩曾说最想做的职业是去唱戏，可见京剧对她影响之深远。基于以上原因，本文将重点放在京剧因素对叶广芩小说叙述形态的影响方面，即京剧元素的加入使得叶广芩小说的叙事形态有了新意，无论是叙事形式，还是叙事技巧都有了新的转变。本文从此点出发，阐述京剧元素对叶广芩小说叙事话语及叙事形式的影响，并探讨叶广芩创作出富含京剧元素的小说的缘由及意义。

本文的研究方法主要采用文本细读的方法。笔者仔细研读叶广芩的一系列小说，并认真阅读其散文集《老县城》、《颐和园的寂寞》及其传记《没有日记的罗敷河》，以更好地理解作品，分析其思想内涵。与此同时，笔者仔细阅读和分析有关叙事学以及戏剧研究方面的专著，并观赏京剧传统剧目的音频文件，从而获取了初步感受。在细读文本的基础上，本文还采用了比较分析的方法，将小说与京剧进行对比与融合，从而通过京剧来分析叶广芩小说受京剧叙事形态和审美形态的影响。同时，本文还运用了叙事学分析的方法，来探究京剧对其小说叙事语言、叙事手法上的影响。

第一章 叙述语言中的京剧元素

叶广岑小说语言十分独特，韵味悠长。仔细分析叶广岑小说中的语言，笔者发现其小说呈现出“大俗”“大雅”两种笔调的语言，两种风格不同的语言和京剧中大俗大雅的语言相似，都是典型人物的典型语言，有利于突出人物个性，而且大俗大雅的语言是以一种委婉含蓄的方式来表达的。叶广岑在表现这种京腔京韵的语言时，叙述方式十分独特，小说中并没有叙述者的直接干预，而是由人物本身将信息传达给读者，与京剧的开场白十分相似，而且以舞台独白式的语言来展现人物内心的思考，并且在叙述中夹杂着对人物的评价，类似于京剧中的旁白。另外，富有动作性的语言达到了一种“言有尽而意无穷”的艺术效果，这也与京剧中戏词的动作性分不开。

第一节 语言的雅俗有致和委婉含蓄

1、大俗大雅的词汇选择

首先来看叶广岑小说中的两段叙述文字，《采桑子·醉也无聊》：

看着老姐夫抱着药钵，坐在桌前那一丝不苟的认真劲儿，常常让我想起月宫里捣药的兔儿来，据说那兔儿爷需日日捣药，跟那砍树的吴刚一样，没有一刻停歇。我于是认定，那兔儿捣的必定也是五行散。我问过老姐夫这种黄末儿吃下去有什么好处，老姐夫说妙不可言。我问怎的妙不可言，老姐夫说，要成仙就必须服散服丹，这些东西都是长久不会改变的物质，自天地开辟以来，日月不亏明，金不失其重，食之可以长生。五谷鱼肉，极易腐朽糟烂，人吃了也是如此，这就叫天人合道，理契自然。吃了五行散，可令人身安命延，体生毛羽，遨游上下，使役万灵。我说，体生毛羽，那就是长了翅膀，像家雀儿一样要飞呀！老姐夫说，当然能飞，道家称之为“举行轻飞，白日升天”。^①

从这一段文字中的“一丝不苟”可以看出老姐夫对捣五行散这种药十分上心，老姐夫说服下五行散之后“妙不可言”，其形容妙不可言的词语则是“日月不亏明”、“金不失其重”、“天人合道”、“理契自然”、“身安命延”、“体生毛羽”、“遨游上下”、“使役万灵”、“举行轻飞，白日升天”，这些词语皆可看出老姐夫用词很典雅，也突出表现了文本语言的雅致精美之处。

再看《对你大爷有意见》中的一段话：

陈建朋说，鲜香椿闹离婚，在法院提出的理由是双方“性格不合”，过不下去了，在农村，性格不合是什么理由？性格不合不是理由，十人十色，你说哪色跟哪色合呀，红配蓝，狗都嫌，红配绿，赛狗屁，无论怎么的，就是配成黑色，那也是日子。你们城里开放了，结婚离婚跟换条裤子似的，十

^① 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 282

人不是十色，十人是千色，我们这儿不行，你要离婚就是你有毛病，不是作风上的毛病就是生理上的毛病，所谓的性格不合，就是找借口，胡矫情，私下有着不可告人的目的，而且从来是男的不要女的，哪儿有女的不要男的道理。鲜香椿这事办得就非常的出格，非常的不地道。^①

从“闹离婚”、“狗都嫌”、“赛狗屁”、“有毛病”、“胡矫情”、“男的”、“女的”等词语，我们可以看出叶广岑所用的词语，都是不加修饰的辞藻，甚至有些低俗的。

从以上两段语言的对比之中可以看出在此处叶广岑小说中呈现出两种笔调，一种是优雅从容的贵族化的，如《采桑子》、《豆汁记》、《逍遥津》等等；另外一种是世俗的平民化的，如《学车轶事》、《对你大爷有意见》等作品。正如李星先生在评论中所说：

叶广岑好像是要给喜欢概括、喜欢抽象、喜欢将复杂的创作现象简单化的评论者出难题，她故意将大俗和大雅的东西联袂推出，让你难以把握哪个更代表真实的叶广岑？！^②

叶广岑“大雅”和“大俗”的两种笔调，展现了两个家族对她的影响：父亲家族的优游余裕的生活施加的影响，以及处于穷杂之地的母亲家族施加的影响。这种影响无疑是深远的。除此之外，还受到京剧语言大俗大雅的影响。京剧中的语言有的雅致有序、美不胜收，有些语言则低俗浅薄。

如《贵妃醉酒》：

海岛冰轮初转腾，
见玉兔又转东升。

“冰轮”和“玉兔”都是代指月亮，其实是指月亮升上来了，天黑了。“冰轮”在诗词中也多有出现，例如唐代王初《银河》中的“历历素榆飘玉叶，涓涓清月湿冰轮”。再如宋代苏轼《宿九仙山》：

风流王谢古仙真，一去空山五百春。
玉室金堂馀汉士，桃花流水失秦人。
困眠一榻香凝帐，梦绕千岩冷逼身。
夜半老僧呼客起，云峰缺处涌冰轮。

“夜半老僧呼客起”，夜半时分，老僧唤醒客人起来观赏美景，“云峰缺处涌冰轮”指的是天上的云彩状似峰群，在云彩的缺口处涌出了一轮明月。可见“冰轮”是诗意的，雅致的。

再如《霸王别姬》：

看大王在帐中和衣睡稳，我这里出帐外且散愁情。轻移步走向前荒郊站定，猛抬头见碧落月色清明。看云敛晴空，冰轮乍涌，好一派清秋光景。唉！

^① 叶广岑. 逍遥津[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2007. 314

^② 叶广岑. 没有日记的罗敷河[M]. 长春: 吉林文学出版社, 1998. 29-30

月色虽好，只是四野俱是悲愁之声，令人可惨！正是：沙场战士轻生死，凄绝深闺待尔人……唉呀，大王啊大王，只恐大势去矣！

“且散愁情”、“月色清明”、“云敛晴空”、“冰轮乍涌”、“好一派”、“清秋光景”、“四野”、“俱是”、“悲愁之声”、“只恐”、“大势去矣”，尽管月色如洗，清秋光景很好，月色虽好，但虞姬并无心情赏月，听到更多的是“悲愁之声”，再想到“沙场战士轻生死，凄绝深闺待尔人”，于是只能感叹大势去矣。虞姬所用之词都是非常清新典雅细腻的，非常符合她的身份和地位。

以上都是言辞雅致的京剧，另外还有言辞粗俗的京剧。如京剧《一匹布》中张古董上场时的念白：

在下张古董，娶妻沈赛花。我是个买攒儿卖攒儿为生的。只因我好耍钱，把本钱全输了，简直上顿儿不接下顿儿。我想了个主意，把我媳妇送回娘家，我这儿也省一口人吃饭。没想到我送去第二天她就回来啦。哎，我看她下车的时候，胳膊窝夹着一卷白布。有啦，我把她叫出来，变着法儿把她那布诶到我手，变卖两钱儿，我也好吃饭。就是这个主意。我说家里的，街坊大婶儿，我的敞房下。

张古董是个不务正业的人，“好耍钱”，家里穷得揭不开锅。说话粗俗，“变着法儿”、“诶到我手”都是不够文雅的词，另外他对妻子沈赛花的称呼“家里的”、“街坊大婶儿”、“敞房下”，“家里的”是平民百姓平时称呼妻子的叫法，“街坊大婶儿”尽管有打趣的成分，但是也可以看出他言语的粗俗。像《四郎探母》中杨四郎对铁镜公主的称呼都是“公主”、“贤妻”之类的，绝对不会说出“街坊大婶儿”这样的话来。

京剧中大俗大雅的语言，是不同环境下的词汇选择，无论雅俗，都是符合人物身份的，是典型环境典型人物的特定语言，而不是张冠李戴的用词。叶广岑小说中也是如此，典雅语言和粗俗语言共存，展现了不同人物的身份地位。只有与人物相契合的话语，才能体现人物的个性特征，从而使人物更加得生动传神，而不至于落于窠臼。

2、表达方式的委婉：应情应景

萧乾在《北京城杂忆·京白》中说过：“京白最讲究分寸”，“京白最大的特点是委婉。”^①北京人表达感情比较含蓄内敛，不习惯直截了当的表达方式，讲究“明哲保身”，如《四世同堂》中的祁瑞宣其保守隐忍的心态折射了北京人奉行顺世安身的中庸之道，所以在行为处事方面总是采取折中而不至于偏激的做法是：说话委婉。而这种委婉含蓄的表达方式则达到了应情应景的效果。

在叶广岑的笔下，无论是身世显贵的旗人还是住在南营房的平民百姓，其表达方式都是含蓄的委婉的。如《采桑子·醉也无聊》：

母亲的意思是老姐夫应该有眼力见儿，自觉地搬出去，他们家两口子又不是缺吃少穿，他们的钱不比我阿玛的少。但这样的话母亲永远不会明着说出来，大宅门儿的修养限定了母亲将一切交往永远停顿在客气与矜持上，这

^① 萧乾. 北京城杂忆·京白[A]. 雨夕[M]. 北京: 北京燕山出版社, 1997. 224

种性情不知不觉也影响到了我，在我以后的社会交往中，真真地吃了不少大亏。^①

母亲说话的含蓄，处事方式的客气和矜持，影响到了我。那么我们也可以推断母亲是受了上一辈人的影响，而且这种影响是潜移默化的。

《采桑子·曲罢一声长叹》中大嫂将一个装有两万美元的信封交与舜铨，舜铨没有接受，说“亲情永存，血脉相连，这情谊决不是两万块钱所连结的！”尽管这番话让舜铨无言以对：

但是，舜铨并没有说出什么激烈的话语，他只是淡淡地说了一句：看茶。^②

在老北京的规矩中，“看茶”的内涵其实就是“送客”的意思。此时，舜铨的一番话让舜铨十分不快，但是舜铨并没有直截了当说出自己的不满，而是将压抑的情绪转换成一句“看茶”。这便是一种委婉的表达，内心激烈翻滚的情感，却能在表面上做的不显山露水。

叶广岑小说中使用的这种委婉的表达方式，也在某种程度上受到了京剧的影响。如《一匹布》中张古董家穷，但是又不好意思直接言明将妻子借给李天龙，以得到报酬，这才邀请李天龙来家里商量，这本身就是一种含蓄。来到家里，需要给客人沏茶，但是苦于家中徒有四壁，连烧火的煤都没有。尽管如此，张古董并不直接说自家穷得连水都没办法烧了，而是委婉地说了几个原因：

兄弟，刚才给你沏茶，家里没有茶叶了，现买茶叶去，说话就沏。

兄弟，茶叶买来了，火又灭了，现拢火，说话就得。

兄弟，火上来了，坐上开水了，说话就开。

兄弟，水也开了，茶也沏啦。这么会儿，俩猫打架，把茶壶碰到地下去啦。干脆你不用喝啦。

家里无茶可沏，却偏偏说“家里没茶叶”、“火又灭了”、“俩猫打架，把茶壶碰到地下去啦”，最后说“干脆你不用喝啦”，他把没给李天龙沏茶的原因全部归结为外界因素的干扰，含蓄委婉，倒驴不倒架。另外，张古董自己不说借妻的事，而是让妻子沈赛花陪着李天龙说话，问父亲好，母亲好，妻子好，大比之年为什么不去赴考，最后才将话题转到“为什么不借个妻子”上，这才算是入了正题。这说明张古董对于借妻这一件事其实还是羞于说出口的，所以才婉转地表达自己的想法。

总之，无论是大俗大雅的词汇选择，还是表达方式的委婉含蓄，其实皆可表明叶广岑小说语言受京剧元素的影响，即叙述语言中存在着京剧元素，并因此致使语言生动有韵味。

第二节 人物的开场白、独白和旁白

叶广岑小说语言叙述方式十分独特，并非由小说的叙述者来介绍人物、叙述

^① 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 297

^② 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 389

事情的发生等，而是由小说中的人物角色将故事发生的背景等信息传达给读者，类似于京剧舞台上角色的开场白。除了这种开场白式的叙述之外，叶广岑还在叙述中夹杂着人物内心的独白，此外，还存在着主观的评价，旁敲侧击地对人物或者事情进行评判，这种内心评价式的语言则类似于京剧中的旁白。

1、京剧开场白式的背景介绍

叶广岑小说中并没有叙述者对人物的直接的明显的干预，而是由小说中的人物角色将故事发生的背景、人物的身份、家庭地位等信息传达给读者。例如长篇小说《采桑子》第一章《谁翻乐府凄凉曲》中主要是讲“我”的大姐金舜锦的故事，而在讲这个故事之前，“我”罗里罗嗦地写道“在说大格格之前，应该先说说我们家。”即在讲大格格金舜锦之前，“我”必须把故事的背景介绍清楚——“我”的家庭地位以及家庭成员。因为家庭环境对大格格影响深远，换句话说，从小生活的家庭环境是金舜锦的底色和背景。恰恰是由于家庭环境的影响，她热爱唱戏，并参加了40年代的名媛京剧义演，在这个机缘中认识了琴师董戈，一生与戏结缘。介绍“我们家”有一段经典的开场白：

我们的祖先曾经跟着皇上打过江山，老先祖科尔哈赤是努尔哈赤的胞弟，他们的祖父觉昌安是宁古塔贝勒之一。1583年的时候，老贝勒和儿子，也就是努尔哈赤们的父亲死于兵火，我们的老先祖和他的哥哥努尔哈赤为报父祖之仇，起事于五月，以“兵不满百，遗家十三”攻打图伦城，兄弟俩与敌众艰苦卓绝一场血战，大获全胜，从此，努尔哈赤开始了统一女真各部的大业。先祖与努尔哈赤一起，为争取刚哈部落、计杀诺密纳、收编萨尔浒，立下了汗马功劳，成为其兄的得力臂膀。1593年，在反击九部联军时，先祖为掩护其兄，左颊中箭，壮烈牺牲，时年三十一岁。先祖在世时，被赐封正白旗主和硕贝勒，参与政事，与其他七位旗主“共治国政”。这道“汗谕”，《满文老档》里至今仍有记载。顺治入关，我的祖先科尔果摧坚陷阵，直入中原，更是战功赫赫，康熙十四年，在平定三藩叛乱中，懋建勋，被封为郡王，世袭罔替，一脉相承。到了我的祖父时，尚有镇国公头衔，镂花金座红宝石的顶子，片金海龙绣莽的朝服，威棱显赫，难以言尽。彼时，大清江山虽然已经风雨飘摇，国事衰颓，再难提得起来，但祖父的俸禄是一点儿也不少的，因为有公爵衔，岁俸银是八百八十两、米八百八十斛。但是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

以上一大段叙述金家家世的文字，是为了介绍金家的家世背景，小说中的人物都是在这种背景下成长的。倘若叶广岑不是以人物开场白式的语言来介绍金家的背景，而是由叙述者直接来描述金家皇家宗室的身份及其待遇，那么，叙述语言则会累赘许多。在小说中“我”面对着读者，介绍金家的家史，从老先祖科尔哈赤随从努尔哈赤完成统一女真大业讲起，到祖先科尔果战功赫赫平定三藩叛乱被封为郡王，世袭罔替，一脉相承，到了祖父时尚有镇国公头衔。这段叙述文字，看似多余，实则贯穿了整部小说的九章之中。生长于钟鸣鼎食之家的金家子女，

^① 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 3-4

衣食无忧,有良好的受教育机会。正是由于这种优裕的生活环境,才能使大格格金舜锦热爱京剧,成为一个京剧票友。二格格金舜镛在一次葬礼上认识袁世凯管家沈致善的养子沈瑞方,后来不顾家人反对嫁给了他。三格格舜钰是金家的叛逆者,是中共地下党员。四格格舜鐔则是金家的骄傲,去德国留学学建筑,后来成了建筑学家。五格格金舜铃嫁给了金世宗二十九世孙完占泰。六格格学的医学,在协和医院工作。大哥金舜铨是国民党军统高官,三哥舜祺是文物鉴定专家……倘若没有优越的家境,大哥三哥的事业不会如日中天,格格们不会受教育,也嫁不到豪门世家。这段文字是小说中的人物“我/耗子丫丫/金舜铭”来介绍金家世家的开场白,叙述略显冗长,但是在小说九章中起了一个穿针引线的作用,家世就是金家子女的底色和背景,对他们的人生选择都有着重大的影响。总之,这一大段叙述语言是“我”面对读者的开场白,目的是突出显赫家世对金家子女命运的影响,其实是交代故事的大背景。

类似这种介绍性、说明性的文字在叶广岑小说中出现了很多次,如《采桑子·不知何事萦怀抱》中对廖家家世的回忆以及对金廖两家关系的追溯、《采桑子·醉也无聊》中对金世宗二十九世孙完占泰家世的介绍等,其主要功用都是来介绍故事背景、人物关系等,以便读者更好地理解其小说中故事的进展。仔细分析,笔者发现类似这样的叙述语言明显受到了京剧语言叙述方式——“开场白”的影响。我们经常看到京剧开场时第一个角色上场时,独自一人面对着观众说一番话,目的是向观众介绍情节发生的背景、人物关系、即将发生的故事等等,以便观众更好地理解剧情发展的脉络。开场白,是“中国传统戏曲表演的程式之一,属于自我介绍的性质。一般是剧中主角第一次上场念完引子和定场诗之后,仍在坐时所念的第一段对白。内容大多是介绍人物的姓名、籍贯、身世以及剧中规定的情境,本人的心理活动等。”^①这种类型的开场白一般是说明性、解释性的,用来叙述幕前和幕间发生的事情,例如京剧经典剧目《四郎探母》中第一场中杨延辉入场念白:

本宫,四郎延辉,山后磁州人氏。父讳金刀令公,母亲余氏太君,生我弟兄七男,俱受君禄。只因十五年前,沙滩赴会,一场血战,只杀得我弟兄,四走逃亡。那时本宫被擒,改名木易。多蒙萧太后不肯杀害,反将公主匹配。算来倒有一十五载,昨日小番报道:萧天佐,在九龙飞虎峪,设下了天门大阵,宋王御驾亲征。闻听老娘,押粮来到雁门关口,是我有心,回营见母一面,怎奈关口阻隔,插翅不能飞过。思想起来,好不伤感人也!

杨延辉的这段开场白,一一交代的了自己的身份——本是宋朝杨四郎,现更名为木易,是辽国的驸马;家庭地位——父讳金刀令公,母亲余氏太君,生我弟兄七男,俱受君禄;幕前发生的事情——十五年前,沙滩赴会,一场血战,只杀得我弟兄,四走逃亡。那时本宫被擒,改名木易。多蒙萧太后不肯杀害,反将公主匹配;幕间发生的事情——萧天佐,在九龙飞虎峪,设下了天门大阵,宋王御驾亲征。闻听老娘,押粮来到雁门关口,是我有心,回营见母一面,怎奈关口阻隔,插翅不能飞过;自己的心理状态——好不伤感人也。此番开场白不但把人物的身份地位以及幕前发生的事情、幕间发生的事情一一交代清楚之外,还介绍了现在的困境——有心回宋营见母一面,怎奈关口阻隔,插翅难飞。这段开场白充分地表现了杨四郎内心的活动和冲突,恰恰是因为有了冲突和困境,才推动剧情向前

^① 彭万荣主编. 表演辞典[M]. 武汉:武汉大学出版社,2005.60

进一步发展,从而为杨四郎和铁镜公主下面的对话蓄势,也为铁镜公主设计盗令箭以助四郎出关作了铺垫。

2、舞台独白式的内心思考

除了开场白式的叙述语言,叶广岑还采用独白的语言形式来突出人物的心理状态,而且在独白中也很少对人物内心活动进行理性地调整 and 美化,而是直接深入人物的内心世界,让人物直接向读者坦白自己内心的隐秘,即发出“有声的思考”。例如小说《豆汁记》中:

那晚,我睡在热炕上,莫姜睡在小床上,我翻来覆去地睡不着,一来是从没有和陌生人这样睡过,二来是跟一个脸上有刀痕的人同睡,就好像和鬼睡在一起。《豆汁记》里,当了官的莫稽,以娶叫花子的女儿为耻,上任的时候以赏月为由,把金玉奴推江里面去了。这个北宫门捡来的莫姜,谁又能保证她是好人?我心里埋怨母亲的粗心大意,埋怨母亲太不把我当回事,就在炕上弄出很大声响,暗示对方我并没有睡着,时刻警惕着呢。小床上,静得如同没有人,借着窗外的雪光,我见莫姜侧身躺着,如一张弯弯的弓,一动也不动。在这滴水成冰的天气,她那一床薄薄的棉被,抵得住吗?她睡着了没有?她不可能睡着,没睡着怎么不动弹?她在想什么?^①

这段叙述的文字,形象地叙写了母亲把莫姜安置在“我”房间里住的第一天“我”的心情,可以说是一种“思想的形象化”。“我”联想到京剧《豆汁记》中的莫稽是个坏人,然后心里打鼓:“这个北宫门捡来的莫姜,谁又能保证她是好人?”在莫姜对“我”的折腾没有任何反应之后,“我”又在心里盘算:“在这滴水成冰的天气,她那一床薄薄的棉被,抵得住吗?她睡着了没有?她不可能睡着,没睡着怎么不动弹?她在想什么?”“我”的内心活动表现在京剧舞台就是“出声的思考”,即告诉观众这个角色现在正在想什么,充分表现人物的内心活动和冲突,这样能丰富人物的性格,使得人物厚重而不至于落于单薄或者局限于形式。“我”所思所想的内容是对莫姜的防备和警惕,一方面以小人之心度君子之腹,心想“这个北宫门捡来的莫姜,谁又能保证她是好人”;另一方面,又很善良地替莫姜考虑“在这滴水成冰的天气,她那一床薄薄的棉被,抵得住吗”;同时,又对莫姜充满了猜测和怀疑“她睡着了没有?她不可能睡着,没睡着怎么不动弹?她在想什么”等等。“我”的这些内心的想法,叙述者都是以一种很客观的语调来陈述的,没有掺杂自己的评判,也没有美化“我”的形象。“我”的独白是以一种坦荡的形式出现的,直截了当地向读者倾诉了自己内心最隐秘且毫不遮掩的想法。再如《响马传》中:

我的邻座是个小青年,头发染成棕红的颜色,发的根部露出深深的黑,泛出了片片油光。他不停地抖动着一条腿,没有一刻停止,车椅子是连着的,就带着我跟他一块儿哆嗦。这种被动的哆嗦并不舒服,只好忍着。青年嘴里呜呜啦啦地唱着,听不清歌词,像是病中的呻吟,现今的音乐都是这股劲头,无外是爱谁爱得要死,爱得咬牙切齿之类。我想,他要是我的儿子,我会照

^① 叶广岑. 豆汁记[M]. 北京:中国盲文出版社,2009.10

着那张扁脸狠狠地扇一巴掌，扇他个鼻子蹿血，看他还敢这般穷哆嗦不！^①

这段文字表明了“我”对邻座小青年的不满，“我想”后面的文字皆是“我”内心的真实想法，充分表现了“我”内心的不快，恨不能扇他一巴掌。这种将人物内心活动用语言描述出来的形式，类似于京剧中的“独白”。

独白是京剧中的语言叙述方式之一，所谓“独白”是指“角色在舞台上独自说出的台词，它从古典悲剧发展而来，在文艺复兴时期的戏剧中使用十分广泛，是把人物的内心感情和思想直接倾诉给观众的一种艺术手段，往往用于人物内心活动最剧烈最复杂的场面。”^②这是一种“‘思想的形象化’或者说是‘出声的思考’，这类独白如果运用得当，可以充分表达人物的内心活动和冲突，成为戏剧性动作，起到推动情节发展的作用。”^③例如京剧《捉放曹》：

听樵楼打罢了二更鼓，
越思越想自己做差。
悔不该将家眷来抛下，
悔不该弃官职丢去乌纱。
实指望此人的宽洪量大，
赛赵高比王莽奸诈不差。
看此贼到后来奸雄志大，
汉室江山贼是起祸根芽！

以上唱词皆是陈宫内心的独白，是他内心“出声的思考”，“通过人物自身的表白来揭示其隐秘的内心世界，使人物的性格和情感能得以展现”^④。陈宫见曹操心狠手辣杀了吕伯奢全家，认为自己做了错误的选择，“悔不该将家眷来抛下，悔不该弃官丢去乌纱”，这些唱词皆表现了陈宫复杂的激烈的内心活动，推动了情节的发展，陈宫最终选择了题诗给曹操，一人逃走。

由此可见，叶广岑小说语言明显受到京剧中独白的影响。叶广岑将这种独白运用到小说中去，使小说语言简洁而精当，不至于陷于赘述。

3、旁白式的评价

叶广岑喜爱京剧，在小说中也经常深入浅出地引用京剧剧目的情节，其创作的小说也不可避免地受到京剧唱词的影响，除了开场白、独白之外，还存在着富有主观感情色彩的旁白，即介绍人物或者事情的来龙去脉，并进行旁敲侧击地评价，以凸显自己的态度和立场。如《采桑子·瘦尽灯花又一宵》中：

舅太太看我目不转睛地注视照片，就说，这是你舅爷在日本横滨照的，你舅爷游历过外洋，见多识广，比你们家那几位爷有出息。我说，那是，我那几个哥哥都很不争气，老让我阿玛操心，我阿玛常说哪天把他们都杀了，一个也不留。舅太太说，你以为你阿玛真肯下手杀？他那是疼他们，他把那

^① 叶广岑. 逍遥津[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2007. 75

^② 中国大百科全书总编辑委员会, 《戏剧》编辑委员会, 中国大百科全书出版社编辑部编. 中国大百科全书·戏剧卷[C]. 北京: 中国大百科全书出版社, 1989. 363

^③ 张先等著, 傅谨主编. 戏剧艺术[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2005. 59

^④ 彭万荣主编. 表演辞典[M]. 武汉: 武汉大学出版社, 2005. 61

几只狼放纵得没了人形儿，收都收不回来了。听说你们家的老大竟然还入了国民党，国民党是什么东西？国民党是大清的仇敌！你阿玛还不告他忤逆？你阿玛真是窝囊极了！我想说，您老太太不窝囊，您老太太都把儿子管跑了，还说什么呀！我们再不严，我们的儿子还都在呢……^①

这是“我”和舅太太的一段对话，讨论的是父亲对几个儿子的管教问题。谈到最后，话不投机，舅太太说“你阿玛真是窝囊极了”，而“我想说，您老太太不窝囊，您老太太都把儿子管跑了，还说什么呀！我们再不严，我们的儿子还都在呢”，以回敬舅太太说阿玛窝囊之类的话。“我”想说的这句话显然是“我”背着舅太太面对读者说出的话，凸显了“我”对舅太太的态度，是“我”真性情的流露：一是表达了自己对舅太太的评价——窝囊，同时也表明了自己对舅太太的不满——儿子宝力格的出走与舅太太的严格要求有很大关系。

又如《采桑子·曲罢一声长叹》中“我”对舜铨的评价：

舜铨讲述了兄弟姐妹们的先后情况，说到先后故去的老三、老四和六格格，竟因哽咽而一再停顿。我注意到，他在讲到舜铨时只是轻轻一带而过，为的是怕舜铨再度难堪，其用心之良苦，实让我惊叹。他的一生只用一个“儒”字便可以概括，对父母、对兄弟、对恋人、对朋友，一概是严以律己，宽以待人，讲的是中庸之道，做的是逆来顺受，知足安命，与世无争，唱了一辈子的《梦中缘》，今日却连柳四咪几个字也不敢提……

我真是觉得老七窝囊极了，也可怜极了，在某种程度上，他连舜铨也不如。^②

自“我注意到”之后，全是“我”的内心活动。“我”认为舜铨严以律己、宽以待人、知足安命、与世无争，但是因为舜铨的隐忍和退缩，却连黄四咪几个字都不敢提，致使“我真是觉得老七窝囊极了，也可怜极了”。在与舜铨相见的场景中，“我”内心复杂的感受，并不是单方面的，一是感慨舜铨的“儒”，一是叹息舜铨的隐忍显得很窝囊很可怜。“我”内心复杂的感受以及对舜铨的评价，并不为舜铨、舜铨所知，而是面对读者表达自己的感慨之情。但紧接着“我”对舜铨的评价有了变化：

林姓大嫂取出一个信封，内装两万美元，交与舜铨，说这许多年我们为舜铨吃了不少苦，也不是什么补偿，权当是当哥哥的一点心意……

这一回，舜铨十分不快，他将信封置于桌上，起身说，我虽不富，然凭一技之长足以养家糊口，大哥这钱还是收回去吧。金家“舜”字辈，你我兄弟十四人，除早殇者外，成人者十又有三，十三人所走道路不同，结局亦各相异，如今，在世者也就你、我、她三人了，十三个兄弟姐妹，虽山水相阻，幽明相隔，但亲情永存，血脉相连，这情谊决不是两万块钱所连结的。

……

此时此刻，我对舜铨简直是敬佩极了，这才是中国真正的儒！大儒！^③

^① 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 141

^② 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 388

^③ 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 388-389

舜铨拒绝大哥的钱财，表明了他的淡泊。虽不富裕，却能够将金钱置之度外，认为血脉相连的亲情“决不是两万块钱所连结的”。此情此景，“我”的评价开始介入文本叙述——“我对舜铨简直是敬佩极了，这才是中国真正的儒！大儒！”，和之前认为舜铨窝囊可怜的评价相同，此番评价也是当时场景中的人物没有听到的，而是直接面对读者来表达自己的主观评价。

类似这种直接说给读者听而不被和自己直接对话的人听到的语言，相当于京剧中的“旁白”。所谓“旁白”，是指“角色在舞台上直接说给观众听，而假设不为同台其他人物听见的台词。内容主要是对对方的评价和本人内心活动的披露。在中国古典戏曲里，这种表现手法也被称为‘旁唱’或者‘背唱’、‘背供’。我们经常在戏曲舞台上见到这样的情景：两人正在争辩或者打斗，忽然其中一人说一声‘且慢’，接着径直走向台口，向观众说出自己的心事，然后又继续和对手争辩、打斗。”^①如京剧《四郎探母》第一场《坐宫》中铁镜公主猜杨延辉为什么眉头不展，先后猜是不是因为“母后将他怠慢”、“夫妻们冷落少欢”、“思游玩那秦楼楚馆”、“抱琵琶另想别弹”，结果都猜错了。最后铁镜公主说“莫不是你思骨肉意马心猿”，一句话猜中了杨延辉的心事。杨延辉的回答是“哦”，紧接着背着铁镜公主唱道：

贤公主虽女流智谋广远，猜透了杨延辉满腹机关。我本当吐实言求她婉转，还须要紧闭口慢露真言。

等到杨延辉让铁镜公主起誓过后，杨延辉念白“你道本官，当真姓木名易么？”言外之意自己的真名不是木易，铁镜公主大吃一惊，让驸马说出自己的真名实姓。杨延辉到这时才和盘托出：

贤公主细听我表叙家园：我的父老令公官高爵显，我的母佘太君所生我弟兄七男。都只为宋王爷五台山还愿，我弟兄八员将，赴会在沙滩。我大哥替宋王长枪命染，我二哥短剑下命染黄泉。我三哥被马踏尸骨泥烂，我五弟弃红尘悟道深山。我本是杨四郎名姓改换，将杨字拆木易匹配良缘。

剧情发展到现在，铁镜公主方知晓驸马的真实姓名，即刚开始铁镜公主猜“莫不是你思骨肉意马心猿”时，杨延辉背过身去唱的四句唱词“贤公主虽女流智谋广远，猜透了杨延辉满腹机关。我本当吐实言求她婉转，还须要紧闭口慢露真言”是没有被铁镜公主听到的。这四句旁白/旁唱是杨延辉心事被猜中后的自言自语：一方面有对铁镜公主的评价——贤公主虽女流智谋广远，猜透了杨延辉满腹机关；另一方面则是被公主猜中心事后自己的内心活动——我本当吐实言求她婉转，还须要紧闭口慢露真言。

叶广岑借鉴京剧中的“旁白”的语言手法，更好地刻画出人物内心的复杂的活动，凸显了人物的性格，这些带有感情色彩的旁白相当于一种主观的评价，在评价中人物的形象更加立体而不至于失于单薄。

总之，叶广岑在小说中借鉴了京剧中的开场白、独白和旁白等语言形式，更简洁地介绍了故事背景、人物的身份等，也突出表现了人物内心的所思所想以及对别人隐秘的评价。这也是叙述语言中的京剧元素在小说文本中的一种体现。

^① 张先等著，傅谨主编.戏剧艺术[M].桂林：广西师范大学出版社，2005.60

第三节 语言富有动作性

一般来讲,小说这种文体的语言更富有描述性和铺叙性,并没有多么强的动作性。但是在叶广岑小说中,语言却处处呈现出一种动作性,恰如斯坦尼斯拉夫斯基所说:“说话就是动作”^①,“所谓动作性,就是指人物的语言要有力地表现其欲望、意志、内心的冲突,并使其内心状态通过语言转化为外部动作,而且要具有一种推动剧情向前发展的张力”。^②叶广岑小说中人物仅仅一个动作或者几句话,便能表现出一种“言有尽而意无穷”的丰富意蕴,能够凸显人物之间错综复杂的关系以及人物的性格。此类富有动作性的语言不仅增加了叶广岑小说文本的丰富性和层次感,而且拓展了更多阐释和探究的空间,增添了其小说的韵味儿。

1、凸显人物身份地位

在叶广岑小说中,人物关系错综复杂,身份地位也高低不等,但叶广岑并不直接叙写,而是通过故事情节的进展以及人物的语言逐渐凸显出来。其小说语言富有动作性,能够表现出人物内心的欲望、意志以及内心的冲突,读者可以从这些富有动作性的语言中体味到人物身份地位的高低以及出于某种原因一方对另一方的迁就等深层含义。如小说《采桑子·谁翻乐府凄凉曲》中:

只要是演戏,金家的一切尊卑、上下就全乱了套,变作了混搅的一锅粥。甭管演什么,父亲出台,爱用唢呐大开门,奏的是诸葛亮升帐的曲牌,以壮阔场面,大布雄威。初时大家都很严肃,父亲迈四方步走出,精神抖擞,弟兄们龙套配场,煞有介事,看来是要演一出正戏、大戏,不知是《群英会》还是《金锁镇》。大家正在威武雄壮之时,台侧一通小锣,急促的碎锣声中不知怎的跑出了老五。老五穿着大格格的女黄蟒,黄蟒短,只到他的膝盖,看上边很庄严,看下边两条腿却光着,白丝袜上蹬着三接头皮鞋,见大家笑,他索性把黄蟒一张,露出里面的大裤衩来。后头父亲威严的一声“嗯——”他吓得赶紧把蟒掩了,钻入后台。母亲在下头说,这个老五,又是他捣乱,乱七八糟地胡穿,怎么把大格格的衣裳穿出来了!瓜尔佳母亲说,老五也不是胡穿,戏里男角儿穿女蟒的也大有人在,《水帘洞》里的美猴王,还有程咬金,都穿女黄蟒,一来为扑打方便,二来也说明他们不是正经帝王。我母亲惟有点头称是的份儿。^③

从父亲出台的场面“甭管演什么,父亲出台,爱用唢呐大开门,奏的是诸葛亮升帐的曲牌,以壮阔场面,大布雄威”来看,父亲其实也是摆足了架子,是一个威严十足的父亲。尽管小说文本一开始便强调“只要是演戏,金家的一切尊卑、上下就乱了套,变成了混搅的一锅粥”,但是当老五穿出了大格格的女黄蟒在舞台上混打混闹时,父亲只是威严的一声“嗯——”,便把老五吓得钻入后台。父亲这里的“嗯——”字是拖长了的声音,言语中有些许不满和阻止的意思,有很大的威慑作用,同时这声“嗯——”也充分表明了父亲高高在上的架势和姿态。父亲的意志力以“嗯——”字表现出来,致使老五做出了相应的动作——钻入后

^① 彭万荣主编. 表演辞典[M]. 武汉:武汉大学出版社,2005.264

^② 董健, 马俊山. 戏剧艺术十五讲[M]. 北京:北京大学出版社,2004.142

^③ 叶广岑. 采桑子[M]. 北京:北京十月文艺出版社,1999.8-9

台。另外“我”母亲和瓜尔佳母亲的对话，也能体会到两位母亲言语中的动作性。看到老五在舞台上混打混闹，母亲在下头说“这个老五，又是他捣乱，乱七八糟地胡穿，怎么把大格格的衣裳穿出来了！”言语中不无喜爱之情，看似是抱怨，实则是疼爱。“又是他捣乱”中的“又”字，能看出轻微的抱怨，但同时也已经承认了这个事实，大家对老五的捣乱已经见怪不怪了。瓜尔佳母亲说“老五也不是胡穿，戏里男角儿穿女蟒的也大有人在，《水帘洞》里的美猴王，还有程咬金，都穿女黄蟒，一来为扑打方便，二来也说明他们不是正经帝王。”瓜尔佳母亲是老五的亲生母亲，她对这个末生儿子偏爱有加。我母亲说老五捣乱，乱七八糟地胡穿。瓜尔佳母亲则说老五也不是胡穿，戏里男角儿穿女蟒的也大有人在，紧接着举了几个例子，并讲明戏里男角儿穿女黄蟒的用途。言外之意你生于北京齐化门外的穷杂之地，是南营房的穷丫头，哪里能懂得京剧里男角儿穿女黄蟒的用途？而瓜尔佳母亲的父亲“是朝廷责任内阁的成员之一，‘掌参与密务，朝夕论思，并审议洪疑大政’，是个炙手可热的人物。那权势自然要传递到女儿身上，因此瓜尔佳母亲在金家是个说一不二的人物，不苟言笑，派头很大”^①。言语之间，有些许对“我”母亲的轻蔑之情，颇有降贵纡尊的劲头。两位母亲的出身，决定了在金家的地位以及说话的分量，讨论的结果——“我”母亲惟有点头称是的份儿。瓜尔佳母亲说的这几句话看似平淡，但仔细揣摩，便可发现其语言的动作性。瓜尔佳母亲表面上只是为了讨论老五有没有乱七八糟胡穿的问题，其实是与“我”母亲一种争论，以表明自己更高明、自己占上风的立场，同时也表现出对老五的宠爱，这种宠爱在某种程度上是对老五放荡不羁的生活状态的一种助力，推动了情节的发展，这番对话表现出的动作性是显而易见的。

又如《采桑子·谁翻乐府凄凉曲》中舅老爷把自己的外甥女说给了警察署长的三公子宋家驷，瓜尔佳母亲开始时不同意这门亲事：

初时瓜尔佳母亲还不同意，认为宋家行伍出身，祖上是东北完达山里的胡子，杀人越货，粗劣不堪，是提不起来的人家儿。^②

瓜尔佳母亲认为宋家是“提不起来的人家儿”，鄙夷之情溢于言表，这个暴发的宋家是不能和金家平起平坐的。不仅不能平起平坐，宋家简直是在高攀金家这样的世家：

亲家母知道瓜尔佳母亲爱听戏，就请她到吉祥剧院去听马连良的《甘露寺》。人家选这样的戏，挑这样的地方，是表示对这门亲事的认可，是希望金、宋两家就跟吴、蜀两国似地，联合起来，共图大业。其实宋亲家这笔账是算错了。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、糜两位夫人，这个皇女孙尚香再嫁过去算作老几呢，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，搁过去，皇

^① 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 4

^② 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 17

家的格格怎能下嫁给一个汉人警察的儿子？门儿也没有。^①

在瓜尔佳母亲眼里，宋亲家是“完达山的土包子”，跟皇亲国戚是搭不上一点儿界的，称亲家母是“那个警察的粗娘儿们”，瓜尔佳母亲的这番话，难免显得有些尖酸刻薄。尽管金家已经开始走下坡路，但瓜尔佳母亲仍然认为宋家在高攀金家。“搁过去，皇家的格格怎能下嫁给一个汉人警察的儿子？门儿也没有”，言外之意，搁过去，皇家的格格是不可能下嫁给一个汉人警察的儿子的，但是现在金家家境开始衰落，而警察宋宝印在官运上正在走红，不得已才将自己的女儿下嫁给警察的三公子。如此一来，寥寥几句，便将瓜尔佳母亲的心态勾勒出来，这种心态转化为外部动作，即把女儿下嫁给宋三公子。寥寥几句富有动作性的语言，便凸显出金宋两家人物关系以及家庭身份地位的高低。

又如小说《豆汁记》中：

父亲似乎不反感刘成贵，有时候知道刘成贵来了，就把他叫到里院来聊天。刘成贵进里院从不走垂花门，而是由厨房的小门进，顺墙溜，沿着东廊进北屋，进来也不坐，垂手站着，以示卑微。我一见他这副模样就反感，就拿眼瞪他，想他抡菜刀的时候是何等凶恶，何等无情，现在装得跟避猫老鼠似的，骗谁呀，狗奴才！

父亲让他坐，他说不敢。父亲说现在解放了，都是人民了，没有了高低贵贱之分，没有那么多礼数了。刘成贵还是不坐，还是站着，说他站惯了。父亲说，你成了《法门寺》里的贾桂，站惯了。

刘成贵说，四爷跟西太后是本家，看在老先主儿的份儿上我也得站。

我说，让他站着，没让他跪下就便宜他了。

父亲惊奇地看着我，不满地说，你什么时候学得这么刻薄，老刘师傅头发都白了，你跟一个老人能这样说话？有工夫我得上你们学校一趟，跟你们的校长谈谈，把学生都教育成这样不行。

我一调大屁股，出去了。^②

这几段富有动作性的语言，突出体现了三对人物关系：父亲——刘成贵；“我”——刘成贵；“我”——父亲。首先这段文字体现了父亲和刘成贵的关系。父亲对刘成贵并不反感，而且客气地让他坐下，而刘成贵一句“不敢”则表明了自己的身份——一个小心翼翼的奴才。尽管父亲一再说“现在解放了，都是人民了，没有了高低贵贱之分，没有那么多礼数了”，他还是站着。另外，刘成贵说“四爷跟西太后是本家，看在老先主儿的份儿上我也得站”，言外之意，“西太后”是他的老先主儿，“四爷”和“西太后”是本家，是地位很高的皇亲国戚，所以他按照以前有高低贵贱之分的礼数来说，必须是站着伺候的奴才。其次这段文字也突出表现了“我”和刘成贵的关系。由于“我”曾经听莫姜讲过她和丈夫刘成贵之间的关系，并已经把刘成贵划入“浑蛋男人”的行列，所以“我”对刘成贵很不客气，拿眼睛瞪他，心里骂他“狗奴才”，而且全然不顾自己在父亲面前的形象，直截了当地说“让他站着，没让他跪下就便宜他了”。可以想象，地位的悬殊，使得刘成贵尊敬“四爷”的同时，也要诚惶诚恐地对待“四爷”的女儿。最后，这几段叙述文字，也体现了“我”和父亲的关系。文本“我说，让他站着，

^① 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 18

^② 叶广岑. 豆汁记[M]. 北京: 中国盲文出版社, 2009. 25

没让他跪下就便宜他了。父亲惊奇地看着我，不满地说，你什么时候学得这么刻薄”中父亲的“惊奇”和“不满”，首先表明“我”平时不是以一种这样的口气对待别人的，而且说话不会这么刻薄。“父亲”对“我”的处理办法——有工夫我得上你们学校一趟，跟你们的校长谈谈，把学生都教育成这样不行。由此可以看出，“父亲”对“我”的不礼貌是毫无办法的，也可以推断出平时“父亲”对“我”是比较宠爱的，并没有拿出做父亲的威严来对待“我”。面对“父亲”的责备，“我一调大屁股，出去了”。说明“我”凭着“父亲”对我的宠爱，所以对“父亲”的责备并不在意，也并没有把他的话放在心上。

此类富有动作性的语言，也在某种程度上受京剧的影响。由于京剧中的语言需要体现出剧情的冲突和激烈的矛盾，必然要求语言富有动作性，当然，“能够集中概括地说明人物内心复杂细致的思想活动的台词，才叫作有行动性；能够叫人听了一句台词，就懂得了很多句存在于他心里而并未说出来的话，这才叫语言有行动性。”^①这种富有动作性的语言，体现了人物之间复杂的关系。如传统京剧剧目《甘露寺》中刘备听从诸葛亮妙计，备厚礼去拜见乔玄：

乔福（白） 启禀太尉：刘皇叔拜。

乔玄（白） 动乐，有请。

乔福（白） 动乐，有请。

赵云（白） 有请主公。

（吹打。刘备上，乔玄出迎。）

乔玄（白） 啊，皇叔！

刘备（白） 太尉！

乔玄（白） 过江来了。

刘备（白） 备过江来了。

乔玄、

刘备（同笑） 哈哈……

乔玄（白） 请进。

刘备（白） 请。

（刘备、乔玄同进门，赵云、乔福随入内。）

乔玄（白） 请坐。

刘备（白） 有座。

乔玄（白） 皇叔驾到，蓬荜生辉。老朽未曾远迎，当面恕罪。

刘备（白） 岂敢！只因长江阻隔，备少来问候，太尉海涵。

乔玄（白） 岂敢。

刘备（白） 四弟，见过太尉。

赵云（白） 是。

参见太尉。

乔玄（白） 罢了。

皇叔，此位是？

刘备（白） 四弟赵云。

乔玄（白） 哦！这就是在长坂坡救过阿斗的子龙将军么？

刘备（白） 正是。

乔玄（白） 真乃是一员虎将。

^① 焦菊隐. 焦菊隐戏剧论文集[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1979. 19-20

刘备、

赵云（同白）太尉夸奖。

刘备（白）太尉，我君臣过江，原为两家和好；还望太尉多多照应。

乔玄（白）那个自然。

刘备（白）四弟，看礼单过来。

赵云（白）是。

刘备（白）啊，太尉，备这里有一份薄礼，望祈太尉笑纳。

乔玄（白）且慢，皇叔的厚礼老朽实实地不敢收下。

刘备（白）太尉莫非嫌轻吗？

乔玄（白）不，不，不敢收。

乔福（白）唉，收下了罢。

（乔福收礼。）

乔玄（白）哎，多事啊！

如此当面谢过。

仅此一段，便体现了乔玄和乔福、乔玄和刘备、刘备和赵云、乔玄和赵云等四对人物关系。当乔福向乔玄汇报“启禀太尉：刘皇叔拜”中“启禀”二字就体现了乔福作为仆人对主人乔玄的恭敬，而乔玄则是以命令的语气说“动乐，有请”，由此可以判断出二者的主仆关系。“动乐，有请”体现了乔玄对刘备的尊敬有加，而当乔玄说“过江来了”，刘备则回答“备过江来了”，虽然刘备的回答仅仅多了一个自己的名字“备”，却可以推断出刘备的自谦、谨慎以及对乔玄的尊敬。乔玄对刘备客气道“皇叔驾到，蓬荜生辉。老朽未曾远迎，当面恕罪”，刘备则立即回答“岂敢！只因长江阻隔，备少来问候，太尉海涵”，乔玄谦称自己“老朽”、刘备直呼自己的名字“备”，由此可判断乔玄刘备对自己的谦称即是对对方的敬称。而刘备“太尉，我君臣过江，原为两家和好，还望太尉多多照应”一句则直截了当地说出了自己此行的目的，“还望太尉多多照应”呈现了刘备有求于乔玄、对乔玄恭敬有加的态度。刘备称赵云为“四弟”则突出了二者之间亲密的兄弟情谊，赵云称刘备为“主公”则表明自己为刘备效命的地位。乔玄夸赵云“真乃是一员虎将”则体现了对赵云的赞赏之情。

京剧中类似这样的例子很多，而叶广岑深谙京剧之深味，自觉不自觉地运用类似京剧中富有动作性的语言，由这些不显山露水的语言突出人物之间身份的不同、地位的差别以及人物之间的关系。这些富有动作性的语言，并不是华丽的字句，相反却是平淡无奇的，但恰恰是从这些平淡朴素的句子中，我们读出了人物之间微妙的关系。叶广岑并没有刻意表现人物关系，而是以一种富有动作的语言来表现出人物之间的复杂的关系，不仅使得其小说语言简约，而且能够表达出丰富的涵义和潜在的人物关系，这恰恰是叶广岑的高明之处。

2、突出人物性格

叶广岑小说中的很多富有动作性的语言都能够引人入胜，除了在不动声色中凸显了人物身份地位之外，还将人物性格展现得淋漓尽致，如《采桑子·醒也无聊》中老五舜铨扮成乞丐在街上要饭，有一天被警察署当做无业游民收进乞丐收容所了，警察署让金家去领人：

老七舜铨叫了辆洋车，把破烂不堪的老五从南城乞丐收容所接了回来，

押进胡同尚未进家，便已围了不少看稀罕的街坊。李太白有诗云：“丑女来效颦，还家惊四邻。”那天住在戏楼胡同的金家四邻，人人都很充分地饱览了金五爷的风采：一顶卷了边，揉搓得不成样子的青呢礼帽下头是张五抹六道的黑脸，鼻涕耷拉着，嗓子哑着，那一嘴乱蓬蓬的胡子最招人眼，被染成了红的，跟戏台上的窦尔敦好有一比。一件辨不出本色儿的破衫，一双提不上的烂鞋，左手托着破白碗，右手挥着打狗棍，嘴里还有板有眼地唱着：

扭转头来叫小番，
备爷的千里战马扣连环。
爷要过关哪——^①

将老七“押进胡同”，中的“押进”一词能够表现出老七所肩负的责任重大，必须将老七押进金家，才算完成了任务。老五的礼帽是“卷了边”的、“揉搓得不成样子的”，脸是“五抹六道的黑脸”，胡子是“乱蓬蓬的”，破衫是“辨不出本色儿的”，鞋则是双“提不上的烂鞋”，老五的这番打扮招来了街坊四邻来看稀罕。老五的打扮是叫花子打扮，他并不以此为耻，而是得意洋洋，其内心的状态表现在动作上即是“左手托着破白碗，右手挥着打狗棍”，并且有板有眼地唱着“爷要过关哪——”的京戏戏文，活脱脱一个放浪形骸的公子哥的形象，其言语之中的动作性推动了情节的发展，即老五这样的生活态度，最终让父亲忍无可忍，让他搬出去，自立门户。一个大宅门的显贵子弟，偏偏要蓬头垢面、破衣烂衫地去街上要饭，体现了老五的对富足、平淡生活的挑战。

又如《采桑子·曲罢一声长叹》中：

舜铨是金家长子，如果清廷依旧，该是父亲镇国将军爵位的继承人。

但这位长子却早早地造了反。作为一名热血青年，他也曾真诚地追随“革命”、反叛封建家庭，但他加入的是国民党，后又进了军统，最终成为国民党军界一名炙手可热，双手沾满共产党、进步人士鲜血的人物。……

舜铨说，这次老大回来似乎也是个别人知道，他不想兴师动众。

我说，他当然不想兴师动众了，他金舜铨罪孽深重，劣迹昭著，这回政府能让他回来，也是给了很大面子，料他无颜见故里亲朋，更愧对父母亡灵，偷偷摸摸，连家也不敢进是必然的。

舜铨没接我的话，这样的话满是孝悌思想的他是说不出来的。

舜铨说，叫你从西北赶回来，一来是见一见舜铨，再怎么说他也是我们的大哥，你是老小儿，你更应该主动些……

我说金舜铨大概不知道我是谁，他想了想说可能，又说我不该一口一个“金舜铨”，舜铨毕竟是大哥，我这样没规矩，让外人听了笑话^②

文本是“我”和舜铨的谈话，但是却鲜明的反映了三个人的性格。从“我”的介绍中，表明老大舜铨性格叛逆、豪放不羁，是个追求名利、铁石心肠的人。舜铨说老大回来不想兴师动众，我直言快语地道出了为什么舜铨不想兴师动众，舜铨不接我的话，却不时提醒“我”对舜铨要客气一些，要有规矩，即不能逾矩。由此看来，“我”对金舜铨冷言冷语地批判，突出“我”是个恩怨分明、直言快语的人。舜铨则是个儒雅绝俗、憨厚沉静、满是孝悌思想的人。

^① 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 236-237

^② 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 376-380

富有动作性的语言，也能体现出叶广岑所受京剧元素的影响。如《打渔杀家》中萧恩的朋友倪荣听到丁郎来催讨渔税银子，十分不满：

倪荣（白） 呔，滚回来！

萧恩（白） 让他去吧。

倪荣（白） 我也来嘱咐他几句。

丁郎（白） 呵，这个嗓门更大。

回来啦，有什么事？

倪荣（白） 我来问你：这渔税银子，可有圣上的旨意？

丁郎（白） 没有。

倪荣（白） 户部的公文？

丁郎（白） 也没有。

倪荣（白） 凭着何来？

丁郎（白） 本县太爷当堂所断。

倪荣（白） 敢是那吕志球？

丁郎（白） 要你叫太爷！

倪荣（白） 你回去对他言讲：渔税银子，免了便罢……

丁郎（白） 要是不免？

倪荣（白） 大街之上，撞着于俺，俺要剥他的皮，抽他的筋，挖他的眼睛，
泡烧酒喝！

“呔，滚回来”拟声词和动词结合在一起，很形象地体现了倪荣对丁郎不屑和不满的口气。倪荣直接呼县太爷的名字，而非毕恭毕敬地尊称县太爷，而且神气活现地跟丁郎讲，渔税银子免了便罢，倘若不免，“大街之上，撞着于俺，俺要剥他的皮，抽他的筋，挖他的眼睛，泡烧酒喝！”这种口气，非豪爽义气之人不能说出口。

总之，京剧元素的加入，致使叶广岑小说叙述语言韵味十足，不仅雅俗有致、委婉含蓄，而且人物以开场白、独白及旁白的方式来介绍背景、展现内心思考以及对别人的评价，并且以一种富有动作性的语言凸显了人物身份地位的高低，突出了人物形象。

第二章 京剧与小说文本在叙事手法上的交融

京剧与小说尽管是两种艺术形式，但是叶广岑却在小说这种文体中借鉴和运用了京剧的叙事手法。首先，叙述者一方面是参与者，另一方面则是故事的旁观者，以双重身份来叙述故事情节的发展，同时在叙述过程中，呈现出卷轴画式的场景；其次，尽管京剧和小说中都有悲有喜，但是叶广岑小说汲取了京剧中的幽默因素，能够将大悲大痛以一种轻松的形式来呈现，从而形成了喜剧化的叙述表现；再次，京剧元素在小说文本叙事中承担着不同的叙事功能，叶广岑不仅借用京剧角色引入小说人物关系，而且借京剧故事暗示情节发展，让读者更清楚地理清故事情节的发展脉络，同时，由于京剧戏词的插入，打破了叙事链条，从而在叙事上产生了特殊的艺术效果。

第一节 叙述者的双重身份和卷轴画式的叙事场景

1、叙述者的双重身份

无论是何种艺术形式，总是需要用一种视角来进行叙述，在叙述文本中，必然存在一个整合语言、承担叙述功能的故事讲述者，即叙述者。这个叙述者或者以一种旁观的、冷静的方式来叙述故事，或者以一种干预的方式介入故事之中，或者貌似冷静实则有自己的判断，三种叙述方式则形成了三种叙述视角。通过分析叶广岑小说，发现其小说几乎都是以一种貌似冷静而实则有自己的判断的视角来叙述的，即叙述者承担着双重身份：既是身临其境的参与者，又是客观叙述的旁观者。双重身份的存在，不仅能够与人物拉开距离、客观分析周围的人物，而且能够参与事件之中，给读者一种身临其境的真实感受。

通过对叶广岑三种类型小说的分析，笔者发现其小说中叙述者有双重身份占很大一部分，其中“家族系列小说”中几乎所有叙述者都拥有双重身份。一般来说，在小说叙事中，叙述者作为旁观者，尽量客观理性地来叙述故事的来龙去脉，尽管如此，一旦有了参与的意识，则立刻形成了自己鲜明的态度，这种态度在小说中表现为直接面对读者发表自己的看法和评判。如《采桑子·醉也无聊》中“我”从旁观者的角度客观地叙述了“老姐夫用桃叶医治刘妈的癥症”和“医院开刀取出老姐夫肚子里的五行散”这两件事，同时又以参与者的身份直截了当发表了自己的看法：

在这件事情上，我虽然年纪小，可也有我的看法：
上回是葡萄糖酸钙输给了桃树叶子。
这回是五行散输给了手术刀。
打了个平手。^①

又如《采桑子·梦也何曾到谢桥》中谢娘去世，“我”认为以父亲和谢娘的关系，父亲应该会伤心会询问“我”有关谢娘葬礼的事情，结果并非如此：

^① 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 289

“生不能相养以共居，殁不能抚汝以尽哀”，这该是多么凄惨的感情缺憾，多么难与人言的酸楚。遗憾的是后来父亲从没向我问及过谢娘的事情，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，看来，父亲不愿谈论这个内容了。所以，谢娘最后的情况，父亲始终是一无所知。

为此，我有些看不起父亲。^①

尽管介绍父亲和谢娘的关系时，叙述者“我”是客观的，尽量以旁观者的身份来观察着父亲、谢娘、六儿之间微妙的关系，但是谢娘去世下葬时父亲没有在场，“我”代表父亲去送谢娘，回来想跟父亲详细描述下葬的场景却被父亲推了回去，于是叙述者“我”表明了自己鲜明的态度——我有些看不起父亲，叙述者的双重身份巧妙地融合在一起。

当然，并非只有亲身经历者才能称得上是参与者。如《逍遥津》中“我”作为一个旁观者来客观地叙述七舅爷的故事，文本叙述之中却插入了“我”对七舅爷的评价：

七舅爷家穷，但日子过得闲适。文章写到这儿，我思索半天才想出“闲适”这个词，觉得还比较贴切，至少对七舅爷本人来说，日子过得是闲适舒展的，至于其他成员就另着说了。^②

这是“我”对七舅爷的生活的评价，事实上，“我”在七舅爷死后六年之后才出生，所以这种评价并非“我”亲眼所见七舅爷的生活所得出来的结论，而是通过父亲和大秀才知晓的。但是由于叙述者“我”通过对七舅爷的生活方式发表看法看法、见解与评价来介入自己的态度和判断，从而形成一种文本的干预，所以有参与的意识在其中，故也是叙述者的双重身份来叙述的。

关于叙述者的双重身份，评论家雷达也发表了自己的看法：

很容易把小说中的“我”与女作家本人相混淆，因为第一人称的叙述真切乃毋庸置疑，不是当事人决说不出这样的话；而这样的小说编是编不出来的，非身历其境者不能为此，它带着明显的自叙传色彩。……叙述人“我”是一中年女性，她受新社会教育，还有红卫兵文化、知青文化，以至西方文化的背景，故而常抱着批判的眼光，扮演着理智的旁观者角色；但问题的复杂在于，她终究是家族的一员，遗传基因、家世烙印、寻根潜意识并未消失，这样双重的角色给小说平添了陌生化的美感。^③

雷达先生的这段评论，无疑是中肯而又客观地评论了叶广岑小说中的叙述者角色：既扮演着理智的“旁观者”角色，又是家族中的一员即扮演着“参与者”的角色。在叶广岑小说文本中，叙述者“我”不断地跳入跳出故事情节，以双重叙述身份来叙述故事，“作为旁观者，‘我’可以不断推移和切换观察角度，尽量客观地表露作者意旨。作为参与者，‘我’可侧身和周旋于小说的其他人物中间，

^① 叶广岑. 采桑子[M]. 北京:北京十月文艺出版社,1999.365

^② 叶广岑. 逍遥津[M]. 北京:文化艺术出版社,2007.5

^③ 转引自叶广岑. 没有日记的罗敷河[M]. 长春:吉林文学出版社,1998.233

记载下所发生的一些故事,并可能随时随地阐发自己对那些事件与人物的感受。而这恰好和戏剧中演员的功能不谋而合。”^①

在京剧表演中,演员既是故事的参与者,同时也是故事的旁观者。传统京剧剧目《拾玉镯》中的刘媒婆,发现孙玉娇和傅鹏^②以玉镯为媒介脉脉传情,此时她是见证孙玉娇和傅鹏爱情的旁观者,作为旁观者,刘媒婆确保了事情的客观真实性;当刘媒婆正面质问孙玉娇的时候,她则是参与者,其参与的表现在于向孙玉娇要绣鞋一只赠与傅鹏,作为回赠,这样的参与无疑推动了故事情节的继续发展。再如《贵妃醉酒》中裴力士、高力士的角色,既是旁观者也是参与者。首先,作为旁观者,裴力士、高力士介绍了事情的背景——“今日万岁爷同娘娘前往百花亭饮宴”,保证了故事的客观性。其次,去百花亭的路上向杨贵妃禀告身在何处,直至到了百花亭,裴力士、高力士隐瞒不了唐玄宗不来的事实,才斗胆禀告唐玄宗驾转西宫去了。裴力士、高力士在禀告唐玄宗驾转西宫的时候,是参与者(担心杨贵妃将怨气撒在自己身上),也是旁观者(向观众介绍了这样一个事实)。最后,裴力士、高力士看杨贵妃自饮的时候,一方面帮杨贵妃斟酒,敬了“龙凤酒”、“太平酒”、“通宵酒”,小心伺候,是参与者;另一方面,二人作为旁观者,“看娘娘酒性不足,只恐还饮酒”等都是对杨贵妃的察言观色。

2、卷轴画式的叙事场景

叶广岑在其小说情节结构的设置方面,采用以场景展示为主的表现手法,即由场景构成叙事的转换,像一幅卷轴画一样呈现出一个又一个的场景,这些场景连接了小说情节的起承转合,并达到了高度浓缩的叙事效果。

叶广岑小说《采桑子》一共九章,其在后记中说这部小说是“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”^③。这九章的故事情节“既相关又游离”,所谓“相关”是指九章的叙事都是有所关联相互缠绕在一起的,所谓“游离”是指每一章的故事都可以独立出来,都是一出完整的独幕剧。每一章都主要写一个人物的生活态度及其喜好,都围绕着一个展开,但同时这九章又是血肉相连水乳交融在一起的。每一章的叙事结构呈现出以场景展示为主的表现手法:

第一章《谁翻乐府凄凉曲》主要描写大格格金舜锦短暂的一生,由“全家人演戏扮戏”、“大格格过生日”、“琴师董戈为大格格操琴”、“北平名媛义演”、“大格格郁郁而终”等场景构成。第二章《风也萧萧》主要写老二、老三、老四之间的恩恩怨怨,也是由一系列的场景构成:“金钱豹们结识美娇娘”、“三兄弟结怨”、“文革时相互结发”、“老二自缢而死”、“老三老四形同陌路”、“谜底最终揭晓”等。第三章《雨也萧萧》主要是写二格格的故事:“二格格与沈瑞方结缘”、“断绝父女关系”、“二娘病重”、“二格格探望母亲被赶出门”、“二格格的葬礼”等情景。第四章《瘦尽灯花又一宵》中由“老王送我去镜儿胡同”、“拜见舅太太”、“拜见舅姨太太”、“入住东套间”、“在王府拔草”、“除夕守夜”、“见到宝力格”、“赡养舅姨太太”等场景构成,叙写了舅太太和舅姨太太孤寂的生活。第五章《不知何事萦怀抱》主要写四格格与廖世基之间的深厚情谊,主要由“两小无猜的情谊”、“文革中共同面对风雨”、“托廖世基安葬四格格身后骨灰”、“在雨中遇到廖

^① 吕煜. 浅谈小说《午餐》中的戏剧化特征[J]. 外国文学研究, 2009(9):127-128

^② 叶广岑在《采桑子》中第9页写为“傅朋”,而中篇小说《拾玉镯》中第82页则为“傅鹏”。为方便论文写作,本文统一使用“傅鹏”。

^③ 叶广岑. 采桑子·后记[M]. 北京:北京十月文艺出版社,1999.432

世基”等场景构成。第六章《醒也无聊》主要写“我”侄子金瑞的故事，由“金瑞在陕西插队”、“劝金瑞考虑一下未来”、“金瑞回到北京”、“回忆老五舜铨”、“发现小碗竟是文物”、“老三扣下文物”等场景构成。第七章《醉也无聊》中主要叙述的是“我”的老姐夫完占泰散淡超脱闲适的生活。他的生活是由一个又一个场景构成的：“去白云观修道”、“我和老姐夫一起喝酒”、“用桃叶帮刘妈治瘰症”、“汞中毒去医院动手术”、“与五格格离婚”、“和山东媳妇结婚”等一系列的场景。第八章《梦也何曾到谢桥》叙述了父亲与谢娘的一段往事，主要是由“老六的出生与死亡”、“见到谢娘和六儿”、“和六儿不和”、“东窗事发”、“谢娘再嫁”、“和六儿多年后相见”等场景构成。第九章《曲罢一声长叹》，主要讲老七舜铨的为人处世和生活态度，由“我回京看望老七”、“回忆舜铨舜铨柳四咪的关系”、“与舜铨相见”、“舜铨病重”、“福根冒认亲戚”、“舜铨的死”等场景构成。

叶广岑以场景来连接小说情节的发展，在紧凑的场景转换中，使得叙事时间更加紧凑、叙事空间更加集中、叙事情节更加单纯、最终使叙事矛盾冲突更加集中”^①。这无疑受到了京剧“分场结构”的影响。

京剧这种艺术体式由于受到戏剧舞台空间的限制，所有的故事情节都必须在舞台上呈现出来，不可能超出舞台的范围之外。这种限制导致京剧必须将故事情节浓缩将矛盾集中起来，集中的结果则是形成一种以场景展示为主的叙事结构，即叙事的场景化。“戏曲的分场结构，宛似用一条银线穿起来的一串珍珠，场面和环境随着人物的行动路线变化而变化，天地万物被人物的舞蹈和歌唱带到了舞台。”^②例如京剧《四郎探母》中，总共十一场，这十一场其实就是十一个场景：第一场坐宫是铁镜公主猜杨四郎心思的场景；第二场盗令是铁镜公主用计谋盗出萧太后的金钹令箭的场景；第三场别宫是杨四郎告别铁镜公主的场景；第四场过关是杨四郎拿着令箭出辽邦的场景；第五场巡营是杨宗保在宋营巡查时抓获杨四郎的场景；第六场见弟是杨四郎见到杨延昭的场景；第七场见娘是杨四郎拜见母亲余氏太君的场景；第八场见妻是杨四郎和妻子相见的场景；第九场哭堂是杨四郎告别杨家人的场景；第十场擒杨是辽邦擒获杨四郎的场景；第十一场回令是萧太后大怒审理杨四郎的场景。十一个场景构成了一出戏，情节高度浓缩，有详有略，详细介绍了杨四郎心中的郁结之情，拜别家人的痛苦之情，以及萧太后怒审杨四郎的场景，其余的情节则是简略的带过。在十一个场景的交替中，叙事情节一一展现。无疑，在如此紧凑的叙事场景转换中，矛盾更加激烈，情节更加紧凑，更能吸引观众的注意，并最终将戏剧推向高潮。

叶广岑小说中一个场景接着一个场景的变换，类似京剧中大幕拉开，故事开始展开，在场景变换之间将情节一一交代清楚，当大幕合上，故事结束。场景的变换同时也类似于打开一幅卷轴画，一幕一幕地场景像将卷轴画慢慢打开，在这一幕幕场景的变换中，则呈现出一个个鲜活的人物形象，从而将故事讲得生动有趣、引人入胜。

第二节 喜剧化的叙述表现

叶广岑小说情节有悲有喜，但总能以轻松的笔调来写，能够产生喜剧化的效果。这种喜剧化的叙述表现，在叶广岑的小说中表现为俏皮的幽默元素，而在京

^① 张向东. 戏剧化的中国现代小说[J]. 戏剧文学, 1998(6): 66-72

^② 苏国荣. 中国剧诗美学风格[M]. 台湾: 丹青图书有限公司, 1987. 31

剧中呈现为滑稽的插科打诨。不过,无论是叶广芩的小说还是博大精深的京剧,在喜剧化的叙述表现上皆呈现出语言的“谐音误听”、俏皮的人物设置、人物与情境的错位等特点。叶广芩正是汲取了京剧中的喜剧元素,才得以将自己的作品写得诙谐有趣且不失严肃,有韵味而不流于世俗。

1、语言的“谐音误听”

所谓“谐音误听”是指说话者所说的话,被听者误听为另外一个谐音字,从而产生了喜剧性的效果,引人发笑,并能够让人放松心情。在叶广芩小说中,“谐音误听”的语言随处可见。例如其小说《豆汁记》中:

父亲没在家吃饭,母亲便怎么省事怎么来,她在娘家当穷丫头时候爱吃豆汁煮剩饭,就老腌萝卜,我们的晚饭便是豆汁煮剩饭,就老腌萝卜。豆汁饭酸馊难闻,老腌萝卜咸得能把人齁死,我吃了两口,不吃了。母亲却吃得津津有味,拿筷子点着我的碗说,吃得菜根,百事可做,人家古代贤人,一箪食,一瓢饮,在陋巷,贤人都行,你怎么就不行,难道你比贤人还贤?

我说我不当咸人,这老腌萝卜,看两眼就能把人咸个跟头,咬一口能给咸人当姥姥,咸人吗,谁爱当谁当吧。^①

“我”嫌豆汁饭酸馊难闻,老腌萝卜又齁咸齁咸的,吃了两口不吃了。母亲拿古代贤人来教训我,没想到“我”将“贤人”当做了“咸人”,然后说“这老腌萝卜,看两眼就能把人咸个跟头,咬一口能给咸人当姥姥,咸人吗,谁爱当谁当吧。”“我”将谐音的误用,造成了戏谑的谐趣,从而造成了幽默的喜剧效果。

又如《采桑子·风也萧萧》中叙述黄四咪、柳四咪名字的由头:

舜铎将黄、柳两颗星星引到我母亲跟前介绍说,这两位是朋友剧社的台柱子,社会上红得发紫的大明星,一位是密斯黄,一位是密斯柳。母亲听了说,敢情是咪家的姐儿俩,难得都出落得仙女似的,像从天上掉下来的。舜铎听了说密斯是英文称呼,人家外国人都把名字放前头,姓氏搁后头,中国现在的新派儿也是这样。母亲问二位姑娘姓什么,舜铎说一姓黄、一姓柳。母亲恍然大悟地说,倒过来念就是黄四咪和柳四咪了,这两个名字倒是新鲜好听,比金家十几个“舜”好记。于是演文明戏的黄、柳明星在金家便被永远地喊做了黄四咪、柳四咪,直至今日。^②

母亲是个老派儿的人,当然不知道外国人以及新派儿说的“密斯”是什么意思,所以听到“密斯黄、密斯柳”的时候,第一反应就是“咪家的姐儿俩”。等舜铎解释了一番之后,母亲恍然大悟地说“倒过来念就是黄四咪和柳四咪了”。于是,谐音的结果便造成了谐趣。

再如,长篇小说《青木川》中魏富堂为了改变魏家门风,从西安娶来知书达礼的大赵和小赵,在回青木川的路上,小赵面对绿水青山诗兴大发,吟了陶渊明的《饮酒》:

^① 叶广芩. 豆汁记[M]. 北京:中国盲文出版社,2009.5-6

^② 叶广芩. 采桑子 [M]. 北京:北京十月文艺出版社,1999.61

……小赵朝他微微一笑，脱口吟出“山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辨已忘言”的诗句。

魏富堂浑身有些发酥，他问魏金玉新妈说的是什么意思，魏金玉说她也不知道，许忠德说夫人吟的是陶渊明的诗，说的是山气归鸟使她陶醉，她喜欢这山，喜欢得不知道说什么好了。魏富堂说陶渊明是哪个，许忠德说是晋代诗人。魏富堂说有多近，许忠德说有千多年了。魏富堂说千多年还近！^①

魏富堂将“晋代”误听为“近代”，故此产生了一种喜剧化的效果。当然在此处，也可以看出魏富堂知识的匮乏，以及对文明的向往。基于这种改变门楣的愿望，所以不惜花重金娶来出身于书香门第的大赵和小赵。但知识层面、对生活认知层面以及生活习惯的不同，造就了大赵和小赵的人生悲剧。

《青木川》中山里的人们对冯小羽的身份非常好奇，经常问她是从哪儿来的，做什么的：

娘儿们见冯小羽认了真，便说，你是哪儿来的？

冯小羽嫌她打听，故意地说是从上边来。娘儿们说，上边是哪里，镇上也是上边，国务院也是上边。

冯小羽说，是作协的。

娘儿们说，那就是鞋厂了，是不是要拿老婆子的脚做广告？告诉你，老婆子那双脚可是天下无敌，过去是穿皮鞋的。^②

山里的妇女将冯小羽的“作协”误听为“做鞋”，一是由于对外面世界的不够了解，二是由于她对冯小羽的偏见。这种谐音的误听，造成了喜剧化的效果，使得娘儿们对冯小羽有了“新的认识”，并揣测冯小羽的意图。

类似这种人物对谐音的误听，在叶广岑小说中比比皆是。而这种“谐音误听”明显地受到了京剧的影响。京剧中谐音造成的喜剧效果更是随处可见。例如京剧《乌盆记》中的张别古带着乌盆儿上了包拯的大堂鸣冤叫屈：

包拯（白）：那一老头儿，家住哪里，姓甚名谁，有何冤枉，朝上訴来。

张别古（白）：回禀太爷的话，小老儿姓张，我也不是弓长张，也不是立早章，我是骡子散料一张一张那个张；别我也不是特别的别，也不是辞别的别，是往后头别的别；这个古，也不是古来的古，也不是铜鼓的鼓，我乃是屁股的股。

“张别古”三个字本来就是弓长张、特别的别、古来的古，但是他偏偏不按常规来说，非得说成是“骡子散料一张一张那个张、往后头别的别、屁股的股”，如此一来，让观众为公堂上张别古担心的同时，也放松了心情，产生了一种疏离的效果。

再如《苏三起解》中狱官和崇公道的一段对白：

狱官：解往什么地方儿啊？

崇公道：太原省城。

^① 叶广岑. 青木川[M]. 西安: 太白文艺出版社, 2007. 128

^② 叶广岑. 青木川[M]. 西安: 太白文艺出版社, 2007. 162-163

狱官：喔，太原省城啊，那儿出好箩儿。

崇公道：敢情。

狱官：给你两个钱儿，给我带个箩儿。

崇公道：就这两个钱儿还买骡儿啦？尾巴也买不回来呀。

狱官：什么箩儿啊？

崇公道：您说什么骡儿？

狱官：我说的是马尾箩儿。

崇公道：要马尾箩儿干什么用啊？

狱官：筛松香。

京剧喜剧色彩比较浓重，即便是悲剧故事，也不缺乏插科打诨的喜剧人物。所谓“插科打诨”，“‘科’的本义是‘动作’，‘诨’指说滑稽性语言，把‘科’‘诨’两字连用，是指演员表演滑稽性的动作、说逗趣的话。”^①逗趣的话即是幽默诙谐的话，以引起观众们的欢声笑语。《苏三起解》是个悲剧，但是在这个悲剧故事中，崇公道是个喜剧人物，在此处崇公道的幽默在于他使用了“谐音”，将“箩儿”听成了“骡儿”，所以说给两个钱儿，连个骡儿“尾巴也买不回来呀”。

总之，叶广芩小说中语言的“谐音误听”的运用，显然与京剧有莫大的关系。这种对谐音字的误听，造成了喜剧性的效果，从而成为喜剧化叙述表现的一部分。

2、俏皮的人物设置

除了语言上的幽默风趣之外，叶广芩小说中的喜剧人物角色与京剧中的“丑角”有相似之处，增加了阅读的趣味性。叶广芩小说《采桑子》中有很多人物，“我”/耗子丫丫、父亲、三位母亲、兄弟姐妹性情皆大不相同。耗子丫丫率真可爱，十分俏皮。

《采桑子·风也萧萧》：

那时东直门的城楼还没有拆，那门洞高大敞亮，有股飕飕的穿堂风。每回从门洞里穿过，我都要大喊几声，为的是听那回音，人在洞里无论喊什么，声音都显得特别亮。我跟老七坐着三轮出城，一进门洞我就冲着那高高的拱形砖顶喊：“驴肉——肥呀！”拱顶上就蹦出许多“驴肉肥呀”的合唱。^②

“我”是家里的末生孩子，父亲对“我”偏爱有加，所以“我”在这个大家庭里显得活跃而灵动。我在有回音的门洞里，大喊“驴肉——肥呀”，为的是听到拱顶上蹦出许多“驴肉肥呀”的合唱。一个率真、可爱的小格格的形象跃然纸上。

《采桑子·雨也萧萧》：

我也很不喜欢老三，只要他在家，我就全变了，仿佛是天上的神降临到我们家，再不敢学着卖萝卜的老祁直着嗓子喊“萝卜赛梨！”再不敢把二娘的尖脚绣花鞋套在叭儿狗阿利的脚上，当然更不敢把老虎油（今称清凉油）抹在睡着的厨子老王眼皮上。^③

^① 黄丽贞. 中西戏曲的语言艺术[M]. 广州: 暨南大学出版社, 2010. 277

^② 叶广芩. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 54

^③ 叶广芩. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 98

这一段叙述主要是为了描写老三“望之俨然，即之也温”的性格，但是从小格格的视角来写，“我也很不喜欢老三”，一个“也”字写出了老三的不得人心。老二老四讨厌老三，是因为老三时不时的露出一種专制作风来。但是小格格的不喜欢是因为老三的存在干扰了她的正常生活，既不能喊“萝卜赛梨”，也不能把绣花鞋套在狗脚上，更不能把老虎油抹在老王眼皮上。这也是性格使然，性格上的俏皮可爱，注定了“我”的灵动和不羁，也注定了“我”要假模假式地在老三面前装作温顺、和气、懂事。

《采桑子·梦也何曾到谢桥》：

早晨，纷纷扬扬的雪花从高天之上飘洒而来，我在院子里仰着脑袋看天，冰凉的雪花落在我的脸上，转瞬又化为水。我突然诗兴大发，高声喊道：

燕山雪花大如席，
飞到金家大院里。
天白地白树也白，
晌午咱们吃烧鸡。

我把这首即兴创作的诗喊了一遍又一遍，图的是让父亲听见。我知道，父亲就在北屋里，正和母亲商量今天上吉祥大戏院听戏的事，听说吉祥下午有《望江亭》。《望江亭》是我爱看的戏，里边的小寡妇谭记儿很漂亮，一会儿换一套衣服，一会儿换一套衣服，让人眼花缭乱。如果父亲听了我的诗句，十分欣赏，一准儿会说，瞧，那诗作得多么好，带了那丫儿去吧。那样我不就捡了个便宜？

我的吟唱没有引出父亲倒招来了老七。老七说，你在这儿干嘛呢？我说我在作诗，说着又把那诗吟了一遍。老七说，你得了吧，大下雪的，别在这儿散德行，你这也叫诗吗？头一句照搬的李白，三一句剽窃的张打油，就末了一句是你自己的，倒是很有真性情，终归也没有离开吃。我就跟老七说了想看《望江亭》的打算。老七听了笑着说，你就是《望江亭》，还用得着再看《望江亭》吗？我问我怎的就是《望江亭》。老七说，您做的那首“咏雪”的诗，跟戏里那位纨绔子弟杨衙内做的“咏月”的诗如出自一个师傅般地相似，可见天下的蠢都是一样的。

我当然记得戏里那位衙内的诗：

月儿弯弯照楼台，
楼高小心摔下来。
今日遇见张二嫂，
给我送条大鱼来。

我说，你不觉得那位衙内的诗也很朴实易懂吗？他比你的那些“子曰”坦诚多了。我爱杨衙内，也爱他的诗。老七说，如此甚好，如此甚好……^①

“我”在大雪纷纷的日子里吟诗“燕山雪花大如席，飞到金家大院里。天白地白树也白，晌午咱们吃烧鸡。”且不说诗句是否对仗工整，仅仅看这首诗的最后一句“晌午咱们吃烧鸡”，就能看出小格格费劲心思作出的诗句，终究没有离开一个吃字。那首“咏雪”的诗被老七揶揄和杨衙内那首“咏月”的诗如出一辙，并且说天下的蠢都是一样的。小格格却很率真的说“我爱杨衙内，也爱他的诗”，

^① 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 359-361

原因是杨衙内的诗朴实易懂,比老七的“子曰”坦诚多了。小格格的逻辑是“我”很坦诚,作诗也朴实易懂,所以可爱所以值得阿玛夸奖,阿玛一高兴便可以带着“我”去吉祥大戏院听戏。《望江亭》是一出“我”爱看的戏,爱看这出戏的原因是:里边的小寡妇谭记儿很漂亮,一会儿换一套衣服,一会儿换一套衣服,让人眼花缭乱。这是个让人忍俊不禁的理由。许多喜欢听京剧《望江亭》的人是为了看角儿,是为了听那种云遮月的韵味,可是从小格格嘴里说出来的理由却是因为谭记儿的衣服很多,足以让人眼花缭乱。这便是个性使然了,性格上天生有着搞笑的分子和元素,在家里又是老小,自然有着自己的灵动。

“我”/耗子丫丫的角色贯穿了整部小说的情节,“我”站在孩童的角度来观察周围和“我”相关的人和事,以孩童的口吻来叙述事情的始末,其童言无忌的言语带有很多的幽默搞笑的成分。“我”与京剧中“丑角”的角色类似,在小说中充当插科打诨的角色。在角色设置方面,京剧中经常会出现插科打诨的角色,也就是“丑角”,丑角在舞台上时不时说几句俏皮的话。例如京剧《乌盆记》中的张别古带着乌盆儿上了包拯的大堂鸣冤叫屈。包拯在公堂上两次叫乌盆儿,乌盆儿都没有说话,于是让左右打张别古五大板并将其赶了出去。不曾想,第三次上公堂时乌盆儿说话了。

包拯(白):来,错打了他五板,赏他五钱银子。

张别古(白):哈哈,这倒不错,错打五板给五钱银子。回禀太爷,干脆您再打我五板,咱们凑成一两银子吧。^①

因为被错打五大板而被赏了五钱银子的张别古,竟然说“这倒不错,错打五板给五钱银子。回禀太爷,干脆您再打我五板,咱们凑成一两银子吧”,让人忍俊不禁,于是,一个幽默风趣、插科打诨的丑角形象立刻呈现在观众的面前。

叶广岑《采桑子》中的“我”/耗子丫丫、《逍遥津》中的“我”、《三击掌》中的“我”、《豆汁记》中的“我”等都是俏皮的喜剧人物,在小说中插科打诨,让读者在紧张的剧情中得到放松。这显然受到了京剧中角色设置的影响,这种俏皮的人物设置也是喜剧化叙述表现的一部分。

3、人物与情境的错位

一个人物是好是坏,与喜剧效果关系不大,但是如果事情发生的时机与当时的社会大环境是错位的、格格不入的,便会变得滑稽可笑。因为一旦把某个人的行为放在集体的关注之下,那么当个人作出与当时社会环境的不协调的行为时,则会呈现出情景上的滑稽。

叶广岑小说中由于人物行为与当时的社会大背景相背离,而造成了滑稽场景的出现。《逍遥津》中由于“日本人的运兵的车遭到了手雷的袭击,街上立刻戒了严。”^②在这样的社会环境下,“没有谁再敢出门,连上学的学生也破例地待在了家里。家家的大街门都关着,怕事儿的北京人都提心吊胆地听着外面的动静。”^③但七舅爷和青雨依旧“照着他们一贯的生活方式,一贯的精神状态,悠闲轻松,安然潇洒”^④,依然在戒严的时刻出来晃悠:

^① 《中国京剧流派剧目集成》编委会.中国京剧流派集成(1-8集)[C].北京:学苑出版社,2006.138

^② 叶广岑.逍遥津[M].北京:文化艺术出版社,2007.22

^③ 叶广岑.逍遥津[M].北京:文化艺术出版社,2007.22

^④ 叶广岑.逍遥津[M].北京:文化艺术出版社,2007.22

老王探出半个脑袋，七舅爷看见了，远远地打招呼，说老没见了，给您请安……话音未落，一排枪打得七舅爷脚前的土地直冒花。爷儿俩吓了一跳，东张西望寻找开枪的主儿。七舅爷挺着肚子问，谁呀，这是？

青雨比他爹横，转了一个圈大声喊，没长眼睛是吧？那俩瞎窟窿是留着出气儿的吗？

又一排枪扫在他们的前面。

老王家在山东乡下，见过打仗的阵势，他小声而严厉地让那爷儿俩快趴下！七舅爷问怎么趴，老王说往地上趴，青雨说，那衣裳不都脏了！

一排枪打过来。

七舅爷和儿子不得已，慢腾腾先蹲下，再坐下，仰躺在地上，他们面对的是北京街道的天空、槐树、太阳、云彩……

青雨说，阿玛，以前咱们没这么看过天。

七舅爷说，从来都是天在上头看着咱们。

老王命令他们翻过来，肚子朝下。爷儿俩莫名其妙地翻过来。老王指着门口的上马石，让他们往石头后面爬，把脑袋先顾住。七舅爷爷儿俩将屁股撅得老高，往石头后爬，爬得非常不“专业”。

一只蚰蚰在墙根振翅鸣叫，被爬在前面的青雨发现了。青雨告诉他阿玛，这儿有一只大榔头！七音儿的，他听得真真儿的。七舅爷让青雨别惊着它，从怀里摸出铁丝罩子递过去，青雨接过罩子，向蚰蚰爬过去，也不用人教，这次进入了角色，爬得灵活无比。青雨用罩一罩，蚰蚰蹦了。又扑过去，一罩，罩住了。告诉他阿玛，逮住了，是个“棺材头”。七舅爷说，先别掀，等等我。

七舅爷爬过来，拿出纸张，熟练地卷成手指粗的筒，一头窝死，一头张着口，准备装蚰蚰。青雨从铁罩子下摸出蚰蚰，一看，拉拉奔啦，腿让罩子扣折了。于是，爷儿俩趴在我们家门口全神贯注地欣赏着他们的残疾蚰蚰。

⑩

倘若这件事情发生在当今社会，并没有多么的滑稽和可笑，但是发生在日本侵华时期这样的情景确实是有几分滑稽几分可笑。外在环境的变化，并没有对七舅爷和青雨的生活有多大影响，他们对日本人介入最直接的感觉是街上的人少了，人们的脸色变得凝重了。七舅爷和青雨的蓝靛颏照样在笼子里唱，他们的蚰蚰照样在马尾的引逗下多翅，他们的沙燕风筝照样能在小院里升上天空。日本人来了，在大家都提心吊胆地待在家里时，他们还是悠闲轻松安然潇洒地出去串门儿。面对开枪，爷儿俩很横，老王让他们快趴下，俩人却仰躺在地上，老王让他们爬到上马石后头去，俩人屁股撅得老高往石头后爬。听到蚰蚰在墙根鸣叫，俩人却能爬得灵活无比，逮住蚰蚰后全神贯注地欣赏蚰蚰，全然忘记有人开枪的事。在当今社会，我们会称赞七舅爷这类人性情散淡平和乐观洒脱，但是在当时他们的行为在戒严的北京城内显得格格不入，从而造成了一种滑稽的效果。

另外，叶广岑小说《三击掌》中，王阿玛和王利民断绝父子关系，让王利民在走之前把身上的衣服全都脱下来，从此以后井水不犯河水：

王利民给他父亲恭恭敬敬磕了三个头，低着头光着身子走出去……

⑩ 叶广岑. 逍遥津[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2007. 22-23

父亲站在房门口喊道，老张，老张！

老张其实早就在二门里窥测正屋里的动静呢，见父亲叫他，赶紧跑过来，问父亲有什么吩咐。父亲让老张上老大的屋里给王利民找身衣裳。老张看着王利民的模样直乐，揶揄地说，王少爷，您真跟我们家三格格唱的一样了，“莫要说我们一无所有，我们是天下的主人”……

父亲说，老张你给我住嘴！^①

王国甫、王利民父子二人断绝了父子关系，王利民被父亲喝令脱光了衣服，剑拔弩张，此情此景让人心情十分沉重。但是看门的老张看着王利民的模样直乐，并且揶揄他“莫说我们一无所有，我们是天下的主人”。这句话在王利民和三格格参加中国共产党的时候说出来，激昂慷慨热情澎湃，但是在父子恩断义绝的场景里提起，显得不伦不类，所以父亲才会说“老张你给我住嘴”。在这样凝重的场景里，说出这么不应景的话来，显得滑稽可笑。

这和京剧中由于人物与情境的错位产生的情景上的滑稽有相似之处。京剧中也很多角色在家世衰落之后找不到自己的定位，在角色与所处环境的错位之中产生了喜剧化的效果，如京剧《锁麟囊》中，富家小姐薛湘灵未出阁时，家境优裕，纵情使性，对什么东西都挑三拣四，绣的锁麟囊不称小姐心意，命老家仆薛良去换，换了几次，结果薛湘灵仍是不称意，认为：

锁麟囊上彩云飘，是麒麟为何生双角？好似青牛与野麋。

尽管挑剔，但是心地善良，也乐于助人。嫁到周家，生活还是十分优裕的，但是登州城河堤崩溃发了水灾后，全家离散，一贫如洗。后来，薛湘灵与家仆胡婆相遇，哭诉寒暄后，胡婆问薛湘灵饿不饿：

薛湘灵（白）：我腹中甚是饥饿，胡妈妈你快快与我安排饭菜。

胡婆（白）：哟！您还当是从前咱们在家哪，说声开饭就端上来啦？四个碟子、八个碗，丝溜片炒的燕窝鱼翅！这会您可别做那个梦啦。

薛湘灵（白）：我用何物来充饥呀？也未曾带着银两。如何是好？

胡婆（白）：您怎么这么糊涂，说未带银两，您要知道发大水，咱们不早就搬家了吗？

薛湘灵（白）：用何物充饥呀？

（薛湘灵哭。）

胡婆（白）：真个的，您有住处没有哇？

薛湘灵（白）：住处？

胡婆（白）：啊。

薛湘灵（白）：我无有啊。

胡婆（白）：姑奶奶，您别哭，我跟您说得啦，此地又一个卢家庄，有位卢相公，设下粥厂，登州来的灾民，都上那儿打粥去，您跟我也去打粥去好不好哇？

薛湘灵（白）：想这粥乃是饭后之品，薄薄一碗稀粥，焉能充饥呀！

胡婆（白）：哟！姑奶奶，到了这个节骨眼，你那转文哪！我也跟您说一句吧，这叫做“此一时，彼一时也”。

^① 叶广岑. 道遥津[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2007. 67-68

薛湘灵（白）：呀！

（西皮散板）一席话惊得我如梦方解。

水灾过后，万贯家财都被水冲走了，薛湘灵无家可归一贫如洗，却仍旧以大小姐的口吻跟胡婆说“胡妈妈你快快与我安排饭菜”，遭到胡妈妈的揶揄“哟！您还当是从前咱们在家哪，说声开饭就端上来啦？四个碟子、八个碗，丝溜片炒的燕窝鱼翅！这会您可别做那个梦啦”。从胡婆的“四个碟子、八个碗，丝溜片炒的燕窝鱼翅”言语中可以断定薛湘灵在水灾前的生活是多么富裕有余。对薛湘灵来说，无论是娘家还是夫家，吃饭时安排“四个碟子、八个碗，丝溜片炒的燕窝鱼翅”是很稀松平常的事，但在这水灾过后钱财俱无的情况下，仍旧想着“安排饭菜”，显得很滑稽，与当时薛湘灵无家可归的悲惨遭遇无法相对应。胡妈妈邀她去卢相公家领粥时，薛湘灵说“想这粥乃是饭后之品，薄薄一碗稀粥，焉能充饥呀”，仍旧没有认清自己的境况已今非昔比了，胡妈妈最后一语道破说“此一时彼一时也”，到此薛湘灵才如梦方醒，才真正意识到自己的境遇并非从前了。

总之，语言上的“谐音误听”、俏皮的人物设置以及人物与情境的错位皆在不同程度上造成了喜剧的叙述效果，这也是京剧与小说在叙事手法交融上的一个表现方面。

第三节 京剧元素在小说中的叙事功能

叶广岑小说文风雅致，韵味独特，这与叶广岑在小说中大量地引用京剧剧目和唱词不无关系。不可否认的是，京剧元素的加入为小说增添了独特的韵味，也制造出了喜剧化的效果。但是，叶广岑在小说中加入京剧元素并不是仅仅为了增添小说的韵味，在某种程度上来说，京剧元素的加入使得文本更加简洁，能够借京剧角色引入人物关系，借京剧故事暗示情节发展，并打破了叙事链条，产生了陌生化的叙述效果。

1、借京剧角色引入人物关系

小说中大量京剧剧目的出现以及京剧戏文的引用，介绍了小说中的人物关系，凸显了小说中的人物形象。如《采桑子·风也萧萧》中：

回到家我常跟老四舜铨谈到去买碗的情景，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。我说既然顺福是五百年前的黄鼠狼，那么谁又是铁板桥下的金钱豹呢？舜铨笑而不答。

我以后稍稍长大了些，脑子里也装了些男女的事情，才知道与俞菊笙演的《金钱豹》不同的是，我们家有三只金钱豹：老二、老三、老四，一一舜铨、舜铨、舜铨。这让一只黄鼠狼难以招架也是必然的了，只是让金钱豹们魂不守舍的美娇娘又是谁呢？

母亲说,除了黄四咪还能有谁!^①

叶广岑并没有直截了当地讲老二、老三、老四、黄四咪、顺福之间的关系,而是以《金钱豹》这出戏中的金钱豹、黄鼠狼、美娇娘为例,暗指小说中的人物关系。京剧中的人物与小说中的人物相对应:金钱豹——老二、老三、老四;黄鼠狼——顺福;美娇娘——黄四咪。顺福是将黄四咪介绍给金家三兄弟的人,金家三兄弟同时喜欢上了黄四咪,“这让一只黄鼠狼难以招架也是必然的了”,暗示了情节的发展,即三只金钱豹如何让一只黄鼠狼难以招架的。可见,介绍人物关系和暗示情节发展并不能断然分开,而是相辅相成的。下面会详细论述京剧元素如何暗示情节发展的,此处不再赘述。

又如《拾玉镯》中介绍赫鸿轩、孙玉娇、老五舜铭的关系:

我问母亲,在赫鸿轩、孙玉娇演绎的《拾玉镯》里,谁是戏里的刘媒婆。母亲说,除了老五还有谁?^②

显然,赫鸿轩对应京剧中的傅鹏,小说中的孙玉娇对应京剧中的孙玉娇,老五则相当于刘媒婆。这种一一对应的关系,说明了老五在促成赫鸿轩与孙玉娇的婚姻这件事上功不可没。

又如《采桑子·醒也无聊》:

有一天,老五在萃华楼饭庄门口要到了我的大哥舜铭头上。舜铭是国民党政要,是当时炙手可热的人物。舜铭刚前呼后拥地从汽车里下来,就被老五缠上了。老大一见是老五,吃了一惊。老五却不管那些,张着手要钱,他不论什么大哥不大哥,张口就是“大爷”。老大一皱眉,警卫过来了,伸手就把老五推了一个跟头。老大什么没说,目不斜视地进去了。老五站起来拍拍身上的土,笑呵呵地说,赴你的《鸿门宴》去吧,《鸿门宴》完了是《红鸾禧》,到时候还得我这花子头儿救你。《红鸾禧》在京剧里又叫《豆汁记》,是根据“二刻三言”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,老五并没觉得自己吃亏。^③

老五说老大去赴《鸿门宴》,是一种戏谑的话,来表达自己的对老大的不满。紧接着说“《鸿门宴》完了是《红鸾禧》,到时候还得我这花子头儿救你”,意思是老大是《红鸾禧》中的莫稽,而自己则是他的老丈人——叫花子头儿金松。京剧剧目在此便起到了引出人物关系的作用,于是,老五尽管被老大的警卫员推了一个跟头,但他充分发挥阿Q精神,逞了口头之快,也算是精神上的安慰。

叶广岑小说借京剧角色引入了人物关系,使小说中比较复杂的人物关系简单化,让读者更加容易理清人物关系。

2、借京剧故事暗示情节发展

除了暗喻人物关系之外,京剧元素的加入还起到了暗示情节发展的作用。与

^① 叶广岑.采桑子[M].北京:北京十月文艺出版社,1999.58-59

^② 叶广岑.拾玉镯[J].北京文学·精彩阅读,2010(9):83

^③ 叶广岑.采桑子[M].北京:北京十月文艺出版社,1999.235-236

引入人物关系类似，叶广岑并不直接在小说文本中叙述故事，而是借助京剧剧目中的故事来暗示故事情节的发展。

在文革时期，老二、老三、老四因为顺福丢枪的事而相互揭发，最后老二吊死在后院的桑树上，老三、老四彼此之间不相往来。母亲病重，借着由头想让老三、老四和顺福聚聚头，希望大家能够和和气气地相处。“我”去通知顺福立春来家里吃春饼：

我问他坝河这儿还有没有黄鼠狼，他指着下面车辆川流不息的三环路说，黄鼠狼这个词儿小辈儿们都快不知道是什么东西了，你还上哪儿找黄鼠狼去？我说，打解放后好像就没看过《金钱豹》这出戏，《西游记》的戏看过《安天会》，看过《十八罗汉斗孙悟空》，怎的就见不着那个五百年前的黄鼠狼了呢？顺福夹着猫眨巴着眼睛看着我，那目光里满是狡黠。我说，戏里头金钱豹就擒，那黄鼠狼又哪儿去了呢？顺福说，丫头你别绕我，我还没糊涂呢，就你们金家那几位爷，哪个也不是省油的灯，一个赛着一个当情种，遇着黄四咪活该有此一劫，跟黄鼠狼有什么关系？我说，因了那场“革命”，老三、老四至今互不往来，其实也没什么事儿了，就是磨不开那面子。

顺福没接我的话茬儿，对我又像对他自己说，黄鼠狼实在也不是什么好东西……^①

“我”跟顺福说怎么就见不着那个五百年前的黄鼠狼了呢？其实是指从文革以后就没有顺福的音信，有层责怪的意思。然后“我”接着说《金钱豹》“戏里头金钱豹就擒，那黄鼠狼又哪儿去了呢？”表面上“我”说的是京剧《金钱豹》这出戏，却一语双关，一方面是京剧《金钱豹》中仅仅讲到金钱豹被擒，并没有细讲对黄鼠狼的处置办法；另一方面，老二、老三、老四这三只金钱豹，在文革时期都受重创，老二还付出了生命的代价，而顺福这只黄鼠狼却安然无恙。顺福的回答避重就轻，并没有直接回答我的疑问，先是说老二、老三、老四“一个赛着一个当情种，遇着黄四咪活该有此一劫，跟黄鼠狼又什么关系？”后来又说“黄鼠狼实在也不是什么好东西……”，前后矛盾的两种说辞，给读者留下了一些疑问。

到了立春吃春饼那天，顺福才揭晓了事情的真相：

顺福呜咽着说，表姑，我是只五百年前的黄鼠狼，您狠狠儿地打我吧……舜铨说，你甭瞎说，这都是我看完《金钱豹》拿你开心的话，谁也没认真，你别往心里去。顺福说，我要不是黄鼠狼我怎么干了那么多的坏事呢！^②

顺福自己丢枪之后为了脱掉干系，信口胡说，扯出了黄四咪是国民党，然后又扯出金家哥儿仁来，导致老二丧命。顺福的一番话，与前文的“黄鼠狼实在也不是什么好东西”前后照应。京剧《金钱豹》在《采桑子·风也萧萧》中起到了牵针引线的作用，京剧融汇在小说之中，京剧中的情节和小说中的情节水乳交融在一起。

类似的例子在叶广岑小说中有很多，笔者详细列表统计叶广岑小说中起到了介绍人物关系、暗示情节发展的作用的京剧剧目。

^① 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 86-87

^② 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 91

叶广岑作品	页码	京剧剧目	是否介绍人物关系	是否暗示情节发展
《采桑子·谁翻乐府凄凉曲》	2	《锁麟囊》	否	是
	6	《锁麟囊》“春秋亭”一段	否	是
	11	《钓金龟》	是	是
	18	《甘露寺》（《龙凤呈祥》）	是	否
	22	《状元媒》	是	否
	25	《宇宙锋》	否	是
《采桑子·风也萧萧》	58	《金钱豹》	是	是
	87	《金钱豹》	是	是
	91	《金钱豹》	是	是
《采桑子·醒也无聊》	235	《鸿门宴》、《红鸾喜》（《豆汁记》）	是	否
《采桑子·梦也何曾到谢桥》	353	《捉放曹》	是	是
《豆汁记》	10	《豆汁记》	是	否
《大登殿》	34	《大登殿》	是	是
《拾玉镯》	83、85	《拾玉镯》	是	是
《全家福》	81	《孔雀东南飞》	是	否

由上表可以看出,运用京剧元素介绍人物关系和暗示情节发展并不是截然分开的,当然,并不是所有剧目都同时起到了介绍复杂的人物关系和暗示情节发展的作用,但不可否认的是,这些京剧剧目的插入使得小说更简洁、更生动有趣。

3、插入戏词打破叙事链条

京剧元素的加入不仅介绍了人物关系暗示了情节的发展,而且打破了叙事链条,插入了叙述者自己的评论。在小说中,“叙述者在讲述故事的过程中,打破叙事链条,插入叙述者为某一特定的人物、事件或故事自身的结构组织所作的评论。有时叙述者干脆撇开故事,直接面对读者发表大段大段的评论,希望引起读者最直接的伦理回应”。^①在叶广岑小说中,京剧剧目以及“我”对京剧的介绍在其小说文本中就产生了这样的叙事功能——打破叙述链条、插入叙述者自己的评论。如《采桑子·谁翻乐府凄凉曲》中,前七节都是对大姐金舜锦生平的叙述,而最后一节笔锋一转,叙述中国京剧院来西安演出,其中有《锁麟囊》剧目,主演是程派青年演员张火丁。“我”听到最后,忽然想到大姐在临终时所唱的可能正是这一段:

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。

可怜我平地里遭此贫困,我的儿啊——把麟儿误作了自己的宁馨。^②

^① 伍茂国. 现代小说叙事伦理 [M]. 北京: 新华出版社, 2008. 135

^② 叶广岑. 采桑子 [M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 51-52

这一段戏词的插入，不仅是对大姐一生的概括，也集中表现了大姐对京剧的热爱。前七节的文本中叙述了大姐的青衣唱得绝妙极了，“唱大轴儿的从来都是大格格，别人上谁也压不住阵。亲戚们来家里，听不到大格格唱《锁麟囊》里‘春秋亭’一段决不离开，这似乎已经成为惯例，足见大格格的唱功好。”^①另外大格格参加名媛京剧义演的剧目也是《锁麟囊》。而这一章结尾也是以《锁麟囊》剧目中的戏词来结束。按照原有的叙述顺序，对大姐金舜锦的介绍至她的死即可结束，但是，在最后一节，却插入了“我”1998年听京剧《锁麟囊》的一段唱词。如此一来，文本的叙事链条被打破了。而且，叙述者“我”在最后直接对读者表明了自己的态度“台上演员且歌且舞，那已不是什么张火丁，分明是我的大姐。是的，我的大姐应该如此清丽，如此辉煌！”^②言外之意是“我”的大姐不应该那么悲苦的死去，而是应该如此辉煌，在京剧界有自己的一席之地。

再如《采桑子·风也萧萧》，倘若直接按照小说的叙事方式来叙述，它所叙述的故事是一个普通的不能再普通的故事——老二、老三、老四同时喜欢上了黄四咪，兄弟之间反目成仇的故事。但是，作者叶广岑采取了曲线叙述的方式，且把故事搁置在旁边，先来讲京剧《金钱豹》的情节，由此衍生出去，将兄弟三人与黄四咪、顺福的关系与《金钱豹》中金钱豹与美娇娘、黄鼠狼的关系一一对应。这种京剧元素的加入，让读者更好地理解小说情节的发展，更清楚地了解到人物关系，并且产生了一种“陌生化”的效果，引人入胜。

总之，叙述者以参与者和旁观者双重身份进行叙述，在叙述中展现了卷轴画式的叙事场景，叙写了悲欢离合，却能够用喜剧化的形式来展现生活中的很多方面。另外，京剧元素在其小说中还承担着借京剧角色引入人物关系、借京剧故事暗示情节发展、插入戏词打破叙事链条等叙事功能。这些皆可表明叶广岑小说与京剧在叙事手法上有诸多方面的交融，这种融合更好地凸显了京剧元素与叶广岑小说叙事形态之间的紧密联系。

^① 叶广岑. 采桑子[M]. 北京:北京十月文艺出版社,1999.6

^② 叶广岑. 采桑子[M]. 北京:北京十月文艺出版社,1999.52

第三章 京剧元素与小说渊源关系的生成及意义

叶广芩小说有一种独特的韵味,文风雅致有序,不拿捏不造作,浑然天成。邓友梅先生在为叶广芩小说《采桑子》所作的序言中说“叶广芩的作品好就好在‘够味儿’,不仅有京味儿共性,还有她叶赫家的个性!好比穆柯寨的‘炒疙瘩’,一样的面,她炒出来就另个味儿!”^①叶广芩小说有一种古香古色的墨香,“从容舒展中流露出书卷翰墨之气,叙事写人如数家珍,起承转合不瘟不躁,体现了独特的文化底蕴”^②,这种“够味儿”和“书卷翰墨之气”与叶广芩将京剧元素纳入小说之中不无关系。那么,本章就致力于探求京剧元素与叶广芩小说渊源关系的生成及其创作意义。

第一节 创作主体的背景环境及审美取向

叶广芩在小说中大量引用京剧剧目和戏文,在小说中增加了京剧元素,从而使小说别具韵味。满族的身世背景和家庭生活环境影响了叶广芩的审美取向,致使其将京剧元素纳入小说时得心应手信手拈来。

1、满族的身世背景

京剧从清朝时开始出现,在丰富唱腔和增加剧目方面博采众长,逐步发展成为中国的国粹:

清乾隆五十五年(1790年)四大徽班陆续在北京演出,与嘉庆、道光年间来自湖北的汉调艺人合作,相互影响,接受昆曲、秦腔的部分剧目、曲调和表演方法,并吸收一些民间曲调,逐渐融合、演变、发展而成,自咸丰、同治以来,经程长庚、谭鑫培、梅兰芳等加以改革和发展,逐步形成相当完整的艺术风格和表演体系,对各种剧种影响很大。唱腔基本属于板腔体,以西皮、二黄为主要腔调。用京胡、二胡、三弦、笛、唢呐等管弦乐器和鼓、锣、铙、钹等打击乐器伴奏。表演上唱念做打并重,多用虚拟性的程式动作。传统剧目在一千个以上,在舞台上广泛流传的有《霸王别姬》、《群英会》、《打渔杀家》、《三岔口》等二百多个。^③

四大徽班进京“本是为进宫祝寿演出,祝寿戏演罢之后,并未南返,留在北京,进行民间演出”^④。京剧在京迅速发展的原因离不开统治者对它的扶持,“清乾隆五十五年(1790年)四大徽班陆续在北京演出”,在乾隆之前京剧从来没有进京演出过,而由此次征召名伶进京演出也表现出乾隆对京剧的喜爱。道光、咸

^① 邓友梅. 沉思往事立残阳——读叶广芩京味小说. 叶广芩. 采桑子·序言[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999.3

^② 邓友梅. 沉思往事立残阳——读叶广芩京味小说. 叶广芩. 采桑子·序言[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999.3

^③ 转引自: 解玉峰. 20世纪中国戏剧学史研究[M]. 北京: 中华书局, 2006.157-158

^④ 北京市艺术研究所/上海艺术研究所组织编著. 中国京剧史[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2005.47

丰、同治皇帝，以及垂帘听政的慈禧太后，乃至光绪皇帝，都是京剧爱好者。上有所好，下必甚焉。皇帝热爱京剧，使王公贵胄极力效法，他们或自设加班，或去戏院看戏。这在叶广岑小说中也有所体现：

清末和民国年间的风气，宗室八旗，无论贵贱、贫富、上下，咸以工唱为能事。有人形容其情景说：

子弟清闲特好玩，出奇制胜效梨园。

鼓铙铙钹多齐整，箱行彩切俱新鲜。

虽非生旦净末丑，尽是兵民旗汉官。

……它说的是社会上的旗人子弟“效仿梨园”达到的一种轰轰烈烈的演出效果。^①

小说中宗室八旗子弟听戏唱戏的场景，热爱戏曲这种风气的形成，也从另外一个侧面反映出满族旗人并不排斥戏曲艺术这种表现形式，“满族人不仅喜欢京剧，而且还直接参与了京剧的创作、改革和演出，并且出现了像汪笑侬、红豆馆主，程砚秋、李万春、关肃霜这样的著名剧作家和表演艺术家。他们对中国京戏的形成与发展，改革与提高作出了自己的贡献。”^②而满族人喜爱曲艺形式，也与清朝统治者颁布的政策有关。满族人进关之后，清朝统治者为了改变仅仅崇尚武功的传统，禁止旗人做体力劳动，提倡学习中原文化。“大清皇帝为保江山不落外族之手，进关后多次颁布旨意，要把粗犷剽悍、骑射见长而文化落后的满洲一族改造得既通经史翰墨又富尚武精神，专事统治事务；一面发给铁饭碗使旗人生活下来就无衣食之虞，同时禁止他们务农经商学手艺，断了他们从俗的后路，只留下习文练武，入考场或进教场一条路。”^③八旗子弟在享受衣食和教育特权的同时，也逐渐丧失了耕织渔猎的劳动能力，致使清朝土崩瓦解之后，旗人的特权不复存在，于是有些八旗子弟成为“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。……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”^④的人。

叶广岑作为满族的一员，祖姓叶赫那拉，“叶赫那拉是一个庞大而辉煌的姓氏，以出皇后而著名，从高皇帝努尔哈赤的孝慈高皇后到景皇帝光绪的孝定景皇后，叶赫那拉氏中先后有五位姑奶奶入主过中宫，至于嫔、妃之类就更不在话下了”^⑤。皇帝喜爱京剧，上行下效，像叶赫那拉如此显贵的皇亲国戚势必要追随皇上的步伐，对京剧进行观赏和把玩。叶广岑作为满族人，不免受到满族文化的熏陶和浸染，不仅如此，她还在文学和京剧之间找到了一种相通之处，将京剧元素融入小说文本之中，将两种不同的艺术形式糅合，从而形成了独特的风格和韵味。叶广岑在小说中塑造的旗人形象栩栩如生，如小说《逍遥津》中七舅爷钮祜禄景仁，正蓝旗，养蝓蝓、养鸟、爱美食、懂礼貌、有一颗大孩子般的好奇心，热爱京剧，唱京剧《逍遥津》唱得无可挑剔，憧憬“天棚鱼缸石榴树，先生肥狗胖丫头”的恬淡平静的生活，但是没有生存技能，全凭典当过日子。倘若对满族

^① 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 6-7

^② 赵志忠. 满族与京剧[J]. 满族研究, 2004(1): 49

^③ 邓友梅. 沉思往事立残阳——读叶广岑京味小说. 叶广岑. 采桑子·序言[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 1

^④ 邓友梅. 沉思往事立残阳——读叶广岑京味小说. 叶广岑. 采桑子·序言[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 2

^⑤ 叶广岑. 采桑子·后记[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 432-433

文化没有深刻的认识,很难刻画出这种人物形象来。可贵的是,作为满族人的叶广芩并没有只写旗人良好的文化教养,在认同、眷恋的同时也有批判与否定。满族文化影响了叶广芩在创作作品时,选取自己熟悉的题材和人物,并融入京剧元素,使其小说在当代文学作品中成了独特的“这一个”。

2、家庭环境的影响

家庭环境对作家的审美倾向及其作品风格影响是深远的,家族地位的荣耀与没落、家庭氛围的融洽与否、家人的好恶等等都对作家的创作有着潜移默化的影响。如鲁迅经历过家族的没落,“有谁从小康人家而坠入困顿的么,我以为在这路途中,大概可以看见世人的真面目”^①,家道中落致使鲁迅看清世人的真面目,这无疑对其犀利的文风有很大影响。冰心从小生活在一个和谐的家庭之中,感受到爱和美的事物比较多,提倡和推崇爱的教育,所以其创作母题是“母爱、童心、自然”。曹禺创作的话剧,也和自己的家庭环境不无关系。张爱玲作品的苍凉风格也与自己童年的家庭生活环境息息相关。类似的例子枚不胜数,这些皆表明家庭生活对所创作的小说主题、叙述形式、风格的形成都有着莫大的影响。叶广芩在小说之中糅合了京剧元素,形成借京剧元素来突出表现作品的审美倾向,与家庭环境不无关系。

叶广芩在散文《戏缘》中提及了父亲对她的影响:

我父亲有本叫《梦华琐簿》的书,闲时他常给我们讲那里面的事情,多是清末北京梨园行中的轶事,很有意思。我大约就是从这本书,从父亲那颇带表演意味的讲述中认识了京剧,迷上了京剧,同时,将那本书看作神奇得不得了的第一书。^②

由于父亲讲述的清末北京梨园行中的轶事非常有趣,让“我”迷上了京剧。“我”缠着父亲问他喜欢哪位京剧艺术家:

他说谭富英唱腔酣畅痛快,他喜欢谭富英。我说那我就当谭富英,何况这人的名字跟李玉茹一样的好听。父亲就教我唱谭富英的《捉放曹》……教的是陈宫见曹操杀死吕家数口后的大段唱词“听他言吓得我心惊胆怕,背转身自埋怨我自己作差。”我唱不好,用父亲的话说是生吞活剥走过场,又说这两句西皮慢三眼并不是谁都能把谭老板那“云遮月”的韵味儿唱出来的。^③

由于父亲喜欢谭富英,“我”也跟着喜欢谭富英,并且学唱谭富英的《捉放曹》,但总是唱不好,又因为长得不漂亮,所以被兄长揶揄“丫丫这模样演刘媒婆不用化妆”,我每天都跟父亲学唱“听他言吓得我心惊胆怕,背转身自埋怨我自己作差”,并且自报家门系谭派正宗:

逢到我唱兄长们便撇嘴起哄,说刘媒婆的“痰”派的确唱得无与伦比,一遍跟一遍毫不相同,比天桥的绝活还绝。父亲的琴拉得很认真,托、随、

^① 鲁迅.鲁迅文集[M].北京:人民文学出版社,1983.1

^② 叶广芩.颐和园的寂寞:叶广芩散文选[M].西安:西安出版社,2010.33

^③ 叶广芩.颐和园的寂寞:叶广芩散文选[M].西安:西安出版社,2010.35

领、带一丝不苟，并不因了我的稚嫩而稍有疏忽，我便也唱得极努力，信心不为兄长们的讽刺与挖苦所动。^①

兄长们嘲笑“我”唱不好，还自报家门系谭派正宗，于是打趣“我”是“‘痰’派”正宗。从兄长们的讽刺中，也可以推断出兄长们对京剧很是熟悉，否则难以听出“我”唱的一遍跟一遍毫不相同。尽管我唱得不好，父亲并没有因为“我”的稚嫩而不认真拉琴，反而是托、随、领、带一丝不苟。因了父亲的鼓励，“我”唱得极努力。

叶广岑家里人都喜欢京剧，父兄们经常在家里唱大戏。父亲和三大爷不仅画儿画得好，而且戏唱的好，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。首场便是《打渔杀家》，《打渔杀家》完了就演《空城计》，然后，《甘露寺》接着《盗御马》，《钓金龟》接着《望江亭》，戏一折连着一折，一直唱到月上中天。^②

由“生旦净末丑霎时凑全，笙笛锣鼓也是现成的”一句可以看出，唱戏的角色齐全，为唱戏而置办的行头也很完备，可以断定叶家人不止一次在家里自娱自乐地唱戏，这是他们生活中的一部分。所唱的京剧剧目也不少，有《打渔杀家》、《空城计》、《甘露寺》、《盗御马》、《钓金龟》、《望江亭》等等。

另外，从叶广岑的四哥叶广明给叶广岑写的信中也可以看出家庭环境的影响来：

咱们家，从父辈到弟兄们，谁都能唱几折，晚饭后加重“开戏”已经成了约定俗成的习惯。家中使用的一套锣鼓家伙是“富连成”的主人叶春善代为选购的。^③

“从父辈到弟兄们，谁都能唱几折”，可见叶广岑家人对京剧的爱好由来已久，另外，晚饭后的“开戏”成为约定俗成的习惯，从这种稀松平常的唱戏场景中更能够体现京剧在叶家的地位之重。除此之外，四哥对叶广岑的影响也很大，他劝叶广岑将京剧重新捡起来：

许多文人墨客多爱听爱唱京剧，这说明文学与戏曲艺术间及其他艺术间的密切关系。因此，我还想建议你在练习书法之外，再“复活”你幼年爱好的京剧艺术，将来进可有助于写作，退可有利于健康。^④

从四哥的信中，可以看出，四哥让叶广岑“复活”幼年爱好的京剧艺术有两个目的：进可有助于写作，退可有利于健康。四哥的这番话，想必也给了叶广岑

^① 叶广岑.颐和园的寂寞:叶广岑散文选[M].西安:西安出版社,2010.36

^② 叶广岑.没有日记的罗敷河[M].长春:吉林文学出版社,1998.2-3

^③ 叶广岑.颐和园的寂寞[M].西安:西安出版社,2010.40

^④ 叶广岑.颐和园的寂寞[M].西安:西安出版社,2010.41-42

新的创作思路,既然戏曲艺术与其他艺术之间是有密切关系的,那么将京剧纳入小说之中也未尝不可。叶广芩后来创作出的《盗御马》、《响马传》、《三击掌》、《小放牛》等一系列“京戏系列小说”,跟自己的家庭环境影响是有着必然的联系的,涉及京剧的领域并“不是突然涉足,是必然的开启”^①,是对自己尘封已久的家族往事的另一种叙述。只不过这种家族叙事的开启,是以京剧为载体,承载的则是自己对家族对老北京的无限感情。

3、个人的审美取向

除了受家族环境和家庭环境等外部因素的影响之外,叶广芩自身对京剧的热爱,也成为其将京剧纳入小说之中的一个缘由。叶广芩自幼年起就热爱京剧,喜欢听戏,在其散文《戏缘》中开篇便是“我爱戏,爱得如醉如痴。这种爱好,从很小的时候就开始了。”^②叶广芩曾经“在文代会上向李维康说过‘悔未当初学京剧’”^③,和四哥聊天时“提起自己的梦想,说写小说实非所愿,她最钟爱的职业还是去唱戏!可惜现在年纪大了,嗓子也不行了,只好怀着一腔遗憾看别人在台上表演。难怪她有时候接些个电视连续剧脚本类的活计,干得十分得心应手,舒展自如,想来那还是她的戏剧情结。”^④叶广芩小时候跟着三哥叶广益住在颐和园里,因为三哥三嫂要上班,只能独自一个人在园子里玩:

我常常坐在谐趣园水榭的矮凳上,望着亭台楼阁,以孩子的心,编织着一个又一个与眼前景致和我有关的美丽故事。故事里自然要有园子的主人公皇上和老太后,不能少的是年轻的渔家女桂英和她的老爹爹萧恩,我一定更是其中举足轻重的重要角色……夕阳西下,晚霞凄艳,园中的水色山光使人想到《打渔杀家》那段西皮导板:

白浪滔滔海水发,
江岸俱是打渔家。
青山绿水难描画,
树枝哪怕日影斜。

湖水和江水一样,在夕阳里飘散着一股忧愁,一股难以说清的寂寞和惆怅。戏中英雄老去,归隐江湖,洗尽了当年的意气,只有天真的幼女相依为命,最后只好“双双走天涯”了事。^⑤

叶广芩在园中的水光山色中想到了京剧《打渔杀家》而不是别的场景,原因有二:一是由于眼前的景色和《打渔杀家》中萧恩萧桂英生活的环境有相同之处,二是说明京剧在她心中根深蒂固,是她熟知和喜爱的东西,所以在面对美景时,第一反应是想起京剧中与此相对应的情景,并且能够将京剧纳入自己的生活,编织着自己美丽的梦。这和叶广芩小说中的“我”有点相似,“我”时不时就会将生活中的人和京剧中的角色联系起来。如《豆汁记》中“我”第一次见到莫姜时的场景:

^① 叶广芩. 没有日记的罗敷河[M]. 长春:吉林文学出版社,1998.234

^② 叶广芩. 颐和园的寂寞:叶广芩散文选[M]. 西安:西安出版社,2010.33

^③ 顾大玉. 我读《逍遥津》[J]. 北京文学·精彩阅读,2007(1):26

^④ 叶广芩. 走出叶广芩[J]. 时代文学,2004(1):56

^⑤ 叶广芩. 没有日记的罗敷河[M]. 长春:吉林文学出版社,1998.5-6

女人的面部青黄黯淡，脸上从额头到左颊有一道长长的疤痕，这道痕迹使她的脸整个破了相，破了相的脸又做出淡淡的微笑。那不是笑，实在是一种扭曲。这让我想起京剧《豆汁记》里穷秀才莫稽的唱词，“大风雪似尖刀单衣穿透，腹内饥身寒冷气短脸抽”，眼前这张脸大概就属于“气短脸抽”的范畴了。^①

“我”总是能够将现实中的人和京剧中的角色联系起来，一是因为“我”是个孩子，有着天马行空的想象力；二是因为“我”对京剧的熟悉。这种联想在小说中是很自然的，“我”从孩童的视角观察着这个世界，并且时时将这个现实世界与舞台上的京剧世界相联系或者作对比，这在某种程度上是叶广岑自己童年经验在小说文本中的投射。叶广岑自己对京剧的热爱也投射在小说文本的人物身上，例如《逍遥津》：

青雨跟他爸爸说九条金家二爷那只黄金蝈蝈要出手，金二爷说了，他父亲要是肯拿手里的蓝靛额换，他乐意让四成。七舅爷说蓝靛额是他的命，天地翻转了也不能换。青雨说他上金家看了好几回，那蝈蝈，它简直就不是蝈蝈，是赛尔敦，蓝脸红牙，黄头、黄脖、黄腿、黄肚、黄须，背生金黄翅，只有膀墙那点儿是翠绿，通体金盔金甲，金光闪烁，叫唤起来，宽厚低沉，苍劲有力，就跟金少山的唱儿似的。^②

青雨对蝈蝈的外形以及叫声的描述全是借用京剧中的人物外形、唱音来描述的。在青雨眼里，那只黄金蝈蝈简直就不是蝈蝈，是“赛尔敦”，“蓝脸红牙，黄头、黄脖、黄腿、黄肚、黄须，背生金黄翅……通体金盔金甲”，蝈蝈的叫声宽厚低沉、苍劲有力，“就跟金少山的唱儿似的”。只有对京剧熟悉和热爱的人，才能熟练地运用京剧词汇来形容周围的事物，一个不喜欢京剧的人来描述蝈蝈的外形和叫声，是难以发出青雨这样的感慨的。而且，青雨用京剧中的人物来形容蝈蝈，是下意识的，由此可见，京剧是青雨生活中的一部分，他极其自然地用自己熟悉的京剧来形容生活中的事物。再如：

大秀跟他要这个月的包银，青雨说请了客了。大秀说那这月吃什么。青雨说，我天天有饭局。我现在节食呢，要不我的腰粗得水桶似的，甬唱散花仙女，改唱金钱豹得了。^③

青雨并不直接说胖瘦，而是借助京剧《天女散花》、《金钱豹》来暗指。换成不喜欢京剧的人，不会用“甬唱散花仙女，改唱金钱豹”来暗指胖瘦。见七舅爷家日子过得窘迫，父亲托朋友帮青雨在铁路上找了个文书的差事，科长让青雨把名单上面画圈的誊抄一份：

拿起毛笔，蘸了墨，很潇洒地在纸上画出方格，自然比原来的大了许多，然后按着上面画圈的抄名字：施喜儒，在纸上写了施喜儒，字迹漂亮潇洒，是不错的章草。接下来是刘铁应、王欲俊、顾明辉……前边几个倒没走样，

^① 叶广岑. 豆汁记[M]. 北京:中国盲文出版社,2009.4

^② 叶广岑. 逍遥津[M]. 北京:文化艺术出版社,2007.15-16

^③ 叶广岑. 逍遥津[M]. 北京:文化艺术出版社,2007.24-25

后边的就乱了，秦大保变做了“秦叔宝”，窦学宏写出来成了“窦尔敦”，杨莉环改成“杨玉环”，曹红德写成“曹孟德”……^①

青雨并非目不识丁，对他来说，抄名单是件很简单的事情，但是偏偏他将裁员名单抄成秦叔宝、杨玉环、窦尔敦、曹孟德、诸葛亮、孙玉娇、穆桂英等人的京剧人物名单。显然“全是冲着‘月盛斋’的酱羊肉”来铁路局做科员的青雨，一开始便没有将这份工作看得很重要，其将裁员名单抄成了京剧人物名单，不仅表现了他懒散随性的性情和对工作的漫不经心，也凸显了他对京剧的热爱。

叶广岑喜欢和热爱京剧，也将这种喜欢嫁接到自己小说中的人物身上，并注入了自己对京剧的感情，这种注入看似无意实则有心，是其审美取向在小说文本中的体现。正是由于叶广岑骨子里对京剧的热爱和喜欢，才能真正体味到京剧之美，才能自觉地将京剧元素纳入小说之中，并在无意之中成就了小说京腔京韵的味道。

总之，满族的身分背景、家庭环境的影响以及个人兴趣爱好共同造就了叶广岑的审美取向，这种审美取向影响了其在小说中融入京剧元素，换句话说，影响了其小说与京剧元素渊源关系的生成。

第二节 创作主体价值观及其折射出的价值取向

叶广岑在小说中引用了共七十多出京剧剧目，绪论中已经详细列出，此处不再赘述。仔细分析叶广岑在小说中所引用的京剧，其中引用次数比较多的几出京剧是《小放牛》（41次）、《逍遥津》（13次）、《豆汁记》（12次）、《盗御马》（12次）、《三击掌》（11次）、《锁麟囊》（11次）、《四郎探母》（9次）、《三岔口》（9次）、《状元媒》（7次）、《大登殿》（6次）、《拾玉镯》（6次）等。京剧中经典剧目繁多，而叶广岑却独独选择了这七十多出京剧，并且将上述京剧引用很多次。从京剧剧目本身到小说文本的转化，其中需要对京剧进行选择和整合。这些被引用很多次的京剧剧目，在某种程度上可以看作是叶广岑固有价值观念的折射，这种折射即是叶广岑“借他人酒杯浇心中之块垒”，体现了叶广岑的价值观念和价值定位。

1、创作主体固有价值观念在文本中的体现

叶广岑在小说中塑造的人物形象丰富多彩，性格迥异，娓娓叙述中却展现了创作主体固有的价值观念。尽管有革命的热血青年，而创作主体却在不动声色地表达了对顺世安身淡泊之道的追求。而小说中人物的婚姻恋爱各式各样，叶广岑却以一种开放的温和的态度处置，并没有十分鲜明地推崇或鄙薄其中一种，这些则表明其婚恋观是多元的。

（1）、推崇顺世安身的淡泊之道

叶广岑在小说文本中塑造的人物性格迥异：不苟言笑的瓜尔佳夫人、善解人意的母亲、散淡洒脱的老姐夫、儒雅谦和的老七、沉静如水的莫姜等等。叶广岑

^① 叶广岑. 逍遥津[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2007. 19

尽量用客观冷静的手法去展示人物性格的多面性，却又在不动声色中表达了自己的价值观念。

例如《采桑子》中，老姐夫完占泰是金世宗的二十九世孙，金朝贵族后裔，其父亲完式谭是北洋时期的一个重要人物，在政治上很有手腕。和其父亲忙碌的政治生涯不同，完占泰性情散淡，追求“闲来无事不从容，睡觉东窗日已红”闲散的生活状态。生活得十分洒脱，“奢美酒却不食荤腥，有学问但不过修边幅，很有名士派作风”，能够“用一个杏儿就酒，竟喝完一瓶竹叶青”^①。作为清华大学数学系的高材生，有学问的老姐夫并不出去工作，而是忙着喝酒和修道。老姐夫自酿米酒，用酒作为“五行散”的药引子。服过五行散之后，老姐夫会按照“禹步/步虚”的方法在院里走动。“老姐夫信奉老庄，追求的是神仙与不死，他的生存原则是不过度劳累，不过度用脑，不过度喜怒，不过度淫逸，神静则心和，心和则神全。”^②即使在老姐夫万贯家财化为乌有之时，老姐夫虽告别了他那些“禹步”和“静坐”，但是仍然陪母亲喝价格不菲的汾酒和茅台。迫于生计，老姐夫开始在海运仓的小纸盒厂糊纸盒。糊火柴盒的老姐夫，却从中看出了大学问：

老姐夫拿起一个糊好的小盒对我说，别小看了这么个不起眼的盒儿，它里面的学问大了。我问怎的学问大。老姐夫说，你看它，六个面，四长两短，两个大面分别为天和地，用古代算学“天元术”来计算，能解二元高次联立方程。六个面应“六合”之数，即天地四方，老庄说六合之外，圣人而不论，其实是它把什么都包容了……老姐夫慢慢儿抿着酒，谈论着火柴盒包含的哲理，一副悠然自得、享受生活的轻松神态。三杯通大道，一斗合自然，灯光下的老姐夫变得遥远而朦胧，飘逸又空灵，突然地，我感到了自己的浮躁与浅薄，不知怎的，我为五格格的孟浪感到了惋惜。^③

老姐夫没有正式工作，日子过得很紧巴，却依然保持着洒脱散淡的生活状态，能够从糊的火柴盒里看出“天元术”和“六合”之数，其境界非一般俗人能达到。于是，“我”感到了自己的浮躁和浅薄，同时也为已经与老姐夫离婚的五格格感到惋惜。老姐夫在家境殷实的时候活得潇洒自如，在家产归零而变得穷困之时，依然能够保持闲适散淡的生活方式，依旧能够就着花生米和咸菜喝酒，并且从火柴盒中读出“六合”之数。与老姐夫相比，五格格则走出了金家，走上了革命的道路，有一套又一套的革命大道理，成了国家的干部。但是，在“我”的心里，却觉得五格格很孟浪，为她与老姐夫离婚感到惋惜。在此处，“我”的态度即是叶广岑态度的渗透。

如果说老姐夫是信奉老庄的散淡闲人，那么舜铨则是奉行儒家文化的温良恭俭让式的人物。由于母亲不允许舜铨与演文明戏的柳四咪结婚，他们二人决定离家出走，柳四咪携舜铨之信先行投奔南京的舜铨，但是一个月后，当舜铨兴冲冲赶到南京时，柳四咪却由舜铨的恋人变作了舜铨的夫人。“在亲情与爱情相侵时，老七舜铨弃后而取前，不与老大争论，孑然一身返回家中，将满腔愤慨与哀愁倾注于紫箫之中”。^④内心存在着孝悌思想的舜铨，无论如何是不能跟自己的大哥相争的。不仅如此，“他对谁都温良恭俭让，对谁都抱以孩子般的纯真，包括那些

^① 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 274-275

^② 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 283

^③ 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 307

^④ 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 384

烧他字画的红卫兵。”^①儒雅的舜铨，生活得平静而清闲，用他的话来说是“围炉而坐，煮沉水，斗旗枪，写青山，临墨妙，悠悠自得其乐也”^②。即使生命垂垂危矣，舜铨依然能够保持乐观的心态：

我说眼见秋声已尽，寒气逼来，小屋简陋破败，难抵严冬，不如住进医院，待来年春暖花开再出院迁入新居。舜铨说躺在西炕，观遍梧桐落叶，听尽园中秋雨，是人间难寻的佳境，这种福分不是谁都能享谁都会享的。虽家道不富，淡饭粗茶，疾病缠身，然天下事岂能尽如人意？心境顺恰，尽其在我，随遇而安，乐亦在其中，房屋虽破，乃先祖遗之，君子居之，何陋之有？^③

在舜铨眼里，能够躺在破败的祖屋西炕上观落叶听秋雨，即是一种难得的福分。尽管疾病缠身，却依然能够保持随遇而安的心境，保持知足的心态，并没有怨愤之情。

与舜铨的淡泊相比，老大舜铎则是投身于国民党，最后成为国民党政要。“在蒋介石对共产党‘戡乱’动员令下达以后，所杀数千中共党员和进步人士中，金舜铎的名字首当其冲，国民党具体负责此项工作的就是金家老大金舜铎。”^④老大舜铎和三格格舜钰有不同的志向，而最终走上了不同的道路，舜铎对舜钰的做法有公而忘私、各尽其主的成分在其中。但是，当舜铨和柳四咪的恋情受到二娘的阻挠，准备私奔以使二娘同意，其投奔的对象则是在南京做军统的老大舜铎。由于舜铨在京赶还一批画债，让柳四咪先行投奔舜铎，一个月后，柳四咪却成了舜铎的夫人，这让舜铨愤慨却又不与老大争论，孑然一身返回家中。针对这两件事情，叙述者“我”则直接表达了自己的观点：

如果说老大对三格格的做法尚有国而忘家、公而忘私、各尽其主的成分在其中，可以暂且不记嫌他那些直接的间接的血债的话，那么他对老七舜铨的所作所为，则直接说明了这位所谓公而忘私者，实则是个寡廉鲜耻的自私小人。^⑤

叶广岑借叙述者“我”之口表达了自己对舜铎的批判态度。其实，叶广岑并不是强调政治立场，不是因为舜铎是国民党就厌恶他，而是由于舜铎为了自己的军统地位而不惜屠杀大量共产党员的处事方式表示不满。另外在叙述文本中，也隐约表现了创作主体对舜钰投身革命的方式也并不赞同。如《三击掌》中：

1948年我的三姐被国民党秘密枪杀在德胜门城墙根底下，我们家的人去认尸，才知道了她的真实身份。她是我们家唯一的一位革命英烈，她以她的死，为我们家的门楣上挣来了一块“革命烈属”的搪瓷牌子，那块牌子后来一直挂到了70年代末，斑驳得面目不清。进进出出，母亲一看见那牌子就叹息，说好端端的三丫头变成了几个字被钉在了门框上，这都是王利民闹的，没有王利民，我们家的三姐不会干上革命，她会像我其他姐姐们一样，顺顺

① 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 375

② 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 378

③ 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 415

④ 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 10

⑤ 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 382

当当嫁人、生子，成为幸福的姥姥和奶奶。^①

作为英烈的三姐，在戡乱中丧命，用她的死挣来了一块“革命烈属”的牌子。我们以现代普通人的眼光来看，三姐是革命的，是先进的。但是从母亲口中，却是“好端端的三丫头变成了几个字被钉在了门框上”，尽管三姐非母亲所生，但这其中难免没有做母亲的心酸。在母亲看来，与其轰轰烈烈地革命，不如按部就班地过平平凡凡的日子，顺当的嫁人，与红盐白米打交道也不失为一种幸福。母亲这种不够进步的话语，看似是从为人母的苦心出发而发出的感慨，其实是为叶广岑代言，隐晦地表达出了叶广岑不追求轰轰烈烈的革命，其希冀的是平淡的生活。

再如《三岔口》中：

除了门框上挂着的“革命烈属”那块蓝底白字的搪瓷牌子，我的三姐没有给这个家庭留下任何痕迹。父母亲在处理三姐的后事上相当低调，他们退回了那一笔相当可观的抚恤金，说这钱是闺女用命换来的，花着伤心……不要。^②

作为“革命烈属”，本应得到国家发给的抚恤金，但是父亲母亲却“退回了那一笔相当可观的抚恤金”，因为花着用闺女的命换来的钱伤心。“退钱”这一叙事情节，其实也是叶广岑隐晦地借父母之口表达自己对革命的看法。

由此看见，叶广岑在小说文本中塑造一系列人物形象，用老大舜钰、三格格舜钰、五格格舜铃轰轰烈烈投身国民党或共产党的革命中去的生活方式，来映衬老姐夫完占泰、老七舜钰等人散淡闲适的生活态度，在这些或隐或显的叙述中，可以看出叶广岑所推崇的生活方式乃是顺世安身的淡泊之道，而非轰轰烈烈地纳入主流的轨道中去。

（2）、多元的婚恋观

叶广岑小说文本中涉及到很多婚恋问题，但是创作主体的婚姻恋爱观却是多元的，赞同或否定并不都是斩钉截铁的，而是以一种温和的兼容并蓄的态度出现。

例如长篇小说《采桑子》中便呈现出多种不同的婚姻观。《采桑子·谁翻乐府凄凉曲》中大格格金舜锦与宋三公子结婚，瓜尔佳母亲认为出身名门的大格格属于下嫁。门楣高低造成的生活习惯、审美取向的不同是其婚姻失败的一个因素。

《采桑子·醉也无聊》中对五格格与老姐夫完占泰的离婚问题，叶广岑借“我”之口表达了自己并不赞同五格格的做法，“为五格格的孟浪感到了惋惜”^③。五格格离婚之后，与大巴山里走出来的“小牧童”王连长结了婚，夫唱妇随，却也生活得十分美满。而老姐夫与死了丈夫的山东媳妇结了婚，“再婚后的老姐夫生活得很幸福，他与他的山东媳妇平平淡淡地过着平民百姓的安生日子”^④。出身皇亲国威的五格格嫁给了大巴山的“小牧童”，金世宗二十九世孙完占泰娶了一个寡妇，门楣高低显而易见，却都生活得幸福美满。显然创作主体对门楣高低影响

^① 叶广岑. 逍遥津[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2007. 55

^② 叶广岑. 状元媒[J]. 北京文学·精彩阅读, 2008(12): 34

^③ 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 307

^④ 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 313

婚姻幸福的看法并不是持非黑即白的态度，而是多元的，即有些婚姻由于门楣的高低导致了婚姻的失败，有些却兼容互补，婚姻美满幸福。

另外，叶广岑的婚姻观既传统又现代。小说《大登殿》中父亲的好友刘春霖以及母亲的表舅七舅爷促成了父母的姻缘，父亲比母亲大了十八岁不说，另外，在西院还住着一个叫做芸芳的张氏夫人，这让母亲十分愤怒：

母亲一扫欲做人妇的羞涩，立时柳眉倒竖，杏眼圆睁，二话没说，一伸腿，把那只“兔子”（父亲是属兔的，土命，蟾宫之兔）蹬到桌底下去了，继而是一场恶战，喊叫哭闹，撕咬抠抓，蹬踹摔砸，奏出了一曲别样的婚姻交响。^①

从母亲“柳眉倒竖，杏眼圆睁”的神态以及“喊叫哭闹，撕咬抠抓，蹬踹摔砸”的动作中，皆表现了母亲对这门亲事的不满。母亲天还没亮就跑回了娘家，大有誓死不做小老婆的劲头。京剧《大登殿》中王宝钏和代战公主不论偏正、共侍一夫，但是母亲却誓不做妾，与弟弟陈锡元商量着去天津找媒人刘春霖讨个说法，“去天津对母亲来说是她一生走得最远的路，一个大字不识的穷丫头，敢闯荡天津五方杂处的地界，足见下得决心之大，拿出做姑娘时候的全部积蓄，到天津讨要说法，也是对自己名誉、命运的最后一拼了。”^②去天津找媒人讨要说法的母亲，伶牙俐齿，将自己一肚子的委屈说了出来。母亲态度很强硬，说自己家穷但是人不贱，不能沦落为给有钱人当妾，言辞直接，态度鲜明。但是当听到刘春霖解释了张芸芳并不是夫人，是妾，从来就没有扶正过，将来也不打算扶正之后，母亲释然了，认为大老远跑到天津总算是没有白来。叙述者“我”将母亲的故事讲给博美（六姐姐的孙女）听，博美反问“名分真有那么重要？”她一边感慨听太姥姥所经历过的事情，简直就像“听传奇一样，跟您们比，我们这一代显得太单薄，太简单了，真希望能有你们那样的阅历啊”，一边却说“但毕竟社会进步了”，“人生极其有限……要抓住一切机会，享受短暂人生，为生命的每一刻制造出人生最高价值。”^③这让“我”听着有点儿蒙。后来，“我”给六姐打电话，才知晓博美找的男人比她大二十八岁不说，人家还是有家有室的人。旧社会有强取豪夺强迫别人当小老婆的事发生，但是博美却是自愿的。于是“我”感慨：

我的母亲没文化、穷，尚且知道人穷志不短，为自己的名分而努力抗争，但是她的后代却发生了逆转，心甘情愿地做母亲不能认可的事，这大概就是人们常说的“变异”了。^④

将母亲的婚姻观和博美的婚姻观两相对比，“我”的婚姻观念取舍不言自明。“我”的观念即创作主体自身观念的折射，恰如叶广岑在《创作谈：历史的旋回碎片——写在〈大登殿〉发表的时刻》中所说“借《大登殿》来回顾一段姻缘，回顾母亲的性情，姻缘倒在其次，目的是将老辈的观念传达给今人”^⑤。叶广岑对母亲争取自己的身份地位的方式是赞同的，而对博美的恋爱婚姻观则是否定的，这表明其婚姻观是很传统的。

^① 叶广岑. 大登殿[J]. 北京文学·中篇小说月报, 2009(1):32

^② 叶广岑. 大登殿[J]. 北京文学·中篇小说月报, 2009(1):40

^③ 叶广岑. 大登殿[J]. 北京文学·中篇小说月报, 2009(1):46

^④ 叶广岑. 大登殿[J]. 北京文学·中篇小说月报, 2009(1):51

^⑤ 叶广岑. 大登殿[J]. 北京文学·中篇小说月报, 2009(1):51

但是在小说《拾玉镯》中又呈现出非常现代的恋爱婚姻观，即尊重同性恋之间的真挚情感，而非由于是同性恋而否定这种情感。小说《拾玉镯》和京剧《拾玉镯》有着很大的区别，但是其将小说的题目称为《拾玉镯》，和京剧《拾玉镯》也脱不了干系。二者最大的区别在于，京剧中主要讲述傅鹏和孙玉娇之间曲折的爱情故事，而小说中则主要叙述老五和赫鸿轩、绿镯倩使和赫兔兔之间的同性恋情。故事的开头很平淡，但是为下文做了铺垫：

一个慵懒的夏日午后，我被赫兔兔请来喝咖啡。

咖啡馆的名称叫“志同”，这个“志同”让我找了大半个城市。^①

咖啡馆的名字叫“志同”，与“同志”比较相似，暗示了这是一个同志咖啡馆。但是“志同”又包含着“志同道合”的意思，所以叶广岑对同性之间的恋情并不是批判的，而是持着一种包容的态度。而“志同”咖啡馆让“我”找了大半个城市，说明咖啡馆地点的偏僻，也暗示了“同志”圈子的狭窄以及人们对“同志”的某种排斥。

我问“绿镯倩使”是不是赫兔兔的同学。“倩使”说不是同学是“同志”。在“倩使”说“同志”的时候，我看到赫兔兔很关注我的表情，我知道眼下“同志”的寓意已非我年轻时“同志”的内涵，虽然都有特指的意味，而此“同志”非彼“同志”也。我理解年轻一代生存的孤寂和艰难，也知道他们的压力和不安，择友的谨慎和挑剔，对异性的排斥与拒绝，使他们选择了另一种生活态度，尽管逆行但是简约。

看我不动声色的态度，赫兔兔说，没想到姑太太也与时俱进了。

我说，哪里是与时俱进，是倒着又回去了。^②

“绿镯倩使”直接讲明了自己的身份，说明自己和赫兔兔的“同志”关系。而赫兔兔对“我”态度的关注，也在表明同性恋人群其实也是很在乎别人的看法和态度的。从“我理解年轻一代生存的孤寂和艰难，也知道他们的压力和不安，择友的谨慎和挑剔，对异性的排斥与拒绝，使他们选择了另一种生活态度，尽管逆行但是简约”这句话，可以看出“我”对同性恋情的态度是温和的理解的，其实这也是叶广岑观念的一种投射，尽管不支持，但是尊重同性之间的恋情，尽管与世俗观念逆行，却也是同性恋人群所选择的另外一种生活态度，无可厚非。“哪里是与时俱进，是倒着又回去了”则是“我”从“现在时”转向“过去时”，开始浓墨重彩地叙写老五和赫鸿轩之间的真挚情谊。老五冻死在后门桥的桥底下，赫鸿轩来金家报信，却被父亲当面羞辱了一番：

难为了赫鸿轩，他可能从未受过这种奚落，从未受过这样的欺负，一张脸先是通红，继而是煞白，最后站直了身子硬声回复道，四老爷，我是四个儿子的父亲，是有家有室的男人，我跟五哥的情义用不着别人指三道四，无论到什么时候，我们也是拆不散，掰不开的好伙伴，人生得一知己足矣。敢问四老爷，您这辈子有这么掏心肺、托生死的朋友吗？^③

^① 叶广岑. 拾玉镯[J]. 北京文学·精彩阅读, 2010(9): 76

^② 叶广岑. 拾玉镯[J]. 北京文学·精彩阅读, 2010(9): 77

^③ 叶广岑. 拾玉镯[J]. 北京文学·精彩阅读, 2010(9): 90-91

从赫鸿轩的言语中,可以看得出其对老五的情谊之深。老五和赫鸿轩的同性恋情,到了最后升华为拆不散掰不开的好伙伴、掏心肺托生死的朋友。情到深处,情谊自现。这一段话无疑是赫鸿轩对世俗眼光的一种宣言,也是自己对这一段感情的总结。叙述者“我”并没有在此处流露出自己的态度,但是,在面对赫兔兔和“绿镯使者”的时候,“我”却很直接表明自己的态度:

我说,你是0还是1?

“绿镯使者”说,不管是0还是1,我们从容自我,不刻意隐瞒欺骗自己,坦荡做人,无愧天地!

柔弱的“倩使”突然变得挺刚硬,脸上也再没有微笑意味。赫兔兔见我这么直截了当地对待他的朋友,有些不高兴了,说,姑太太,我们活着不是给别人看的,爱自己所爱,无论他是谁,只要彼此喜欢,不怕它飞短流长。

我说,赫兔兔你得跟你爷爷学,无论是做人还是唱曲子。^①

由于“我”问的直截了当,“绿镯倩使”从微笑害羞变为刚硬,直接回击“坦荡做人,无愧天地”,而赫兔兔更是态度鲜明“爱自己所爱,无论他是谁,只要彼此喜欢,不怕它飞短流长”。到了现在的时刻,“我”似乎更加理解了“绿镯倩使”和赫兔兔之间的感情,也从他们两人的感情之中找到了老五和赫鸿轩的影子,复杂的感情交织在一起,对赫兔兔说出“你得跟你爷爷学,无论是做人还是唱曲子”这样的话即是对其感情的一种认可。叶广岑借“我”之口,表明了自己的价值观念和价值取向,即尊重同性恋之间真挚的感情。

叶广岑小说中叙写门楣高低对婚姻的影响因人而异,而不是整齐划一地提倡门当户对。无论是同性恋还是异性恋,只要是感情真挚的,创作主体皆是以温和的态度接受,尊重个体差异的不同,也尊重每一份真挚的情谊。至于对待博美心甘情愿做第三者插足别人家庭的问题,创作主体也仅仅是以“年轻人哪,你缺了点什么”来表明自己并不赞同博美的做法,用词委婉含蓄,并没有使用激烈的言辞。由此可以看出,叶广岑的婚恋观是多元的,既传统又现代,呈现出一种开放的、兼容并蓄的立场。这种多元的婚恋观是创作主体固有价值观念的外在表现,反映了其提倡尊重个体意愿、温和地反对损害他人利益的价值观。

2、剧目选择与文本整合折射出的价值取向

正是由于叶广岑固有价值观念的存在,干预了其对京剧剧目的选择和对小说文本的整合,而这种有目的的选择和整合皆折射了其价值观的倾向性。

(1)、剧目选择的价值取向

叶广岑在小说中引用了七十多出京剧剧目,包括《四郎探母》、《锁麟囊》、《拾玉镯》、《打渔杀家》、《金钱豹》、《霸王别姬》、《逍遥津》、《豆汁记》、《乌盆记》、《大登殿》、《三岔口》、《借东风》、《捉放曹》等等。其引用的京剧剧目可谓十分繁杂,但是稍加分析,即可发现叶广岑并非未经选择和甄别的加入京剧元素,而是有所选择和整合的将京剧剧目纳入自己的写作视野之中。

^① 叶广岑. 拾玉镯[J]. 北京文学·精彩阅读, 2010(9):93

叶广岑小说中大量引用了“三国戏”，如《失街亭》、《空城计》、《斩马谡》、《借东风》、《捉放曹》、《群英会》、《小宴》、《辕门射戟》、《祭江》。叶广岑在小说中引用了这些取材于《三国演义》的戏，或取其威武排场，如“甬管演什么戏，父亲出台，爱用唢呐大开门，奏的是诸葛亮升帐的曲牌，以壮阔场面，大布雄威。初时大家都很严肃，父亲迈四方步走出，精神抖擞，弟兄们龙套配场，煞有介事，看来是要演一出正戏、大戏，不知是《群英会》还是《金锁镇》”^①；或取其内容情节的格调，如类似《失街亭》、《空城计》、《斩马谡》、《祭江》是不能在相亲、做寿的堂会上演出的；或取其京剧人物的外貌扮相，如“我的五哥在金家众子弟中最为清秀，小生唱得极好，扮相也漂亮……40年代的老北京人提起金五爷《群英会》的周瑜来，没有不挑大拇哥的”^②；或借京剧内容指代小说文本中的人物行为，如厨子老王用京剧《捉放曹》巧妙地指出父亲与谢娘偷情的事已被母亲知晓。从引用“三国戏”这一系列的京剧来看，这些京剧剧目在小说中承担着这样或那样的功能，即可推断叶广岑在创作小说时对所引用京剧剧目的取舍。

另外，叶广岑还引用了“西游记戏”中的《安天会》、《金钱豹》、《十八罗汉斗悟空》、《水帘洞》等。叶广岑主要是用《金钱豹》这出戏的情节来指代金家老二、老三、老四、顺福以及黄四咪之间的恩怨，小说文本中《十八罗汉斗悟空》、《安天会》仅仅被一带而过，是围绕着《金钱豹》服务的，以突出《金钱豹》这出戏的地位。

文本中引用的京剧剧目《锁麟囊》、《豆汁记》、《乌盆记》中皆包含“善有善报、恶有恶报”的思想内涵，都是劝人向善的戏；《逍遥津》、《四郎探母》、《宇宙锋》则是陷在政治漩涡中的人物情感的显现；《状元媒》、《拾玉镯》则都是在媒人的撮合下，成就姻缘的故事。叶广岑选择的京剧是有目的的引用，但是这些引用并不是照抄照搬，也不是古代戏曲的现代演绎，其所引用的京剧剧目仅仅是为了突出小说主题、凸显和丰富人物形象的一种媒介，于是在引用中有所整合，而其整合的过程即是固有价值观念在文本中折射的过程。

（2）、文本整合的价值取向

叶广岑的小说《逍遥津》、《豆汁记》、《大登殿》、《小放牛》、《盗御马》、《状元媒》、《玉堂春》、《三击掌》、《响马传》、《三岔口》、《拾玉镯》、《凤还巢》等十二篇直接以京剧剧目命名，也被称为“京戏系列小说”，其中《逍遥津》、《豆汁记》、《大登殿》、《小放牛》、《盗御马》、《状元媒》、《三击掌》、《响马传》等八篇小说直接用京剧中的戏文唱段或京剧内容简介做引子，以引出小说和京剧的关联。其中的一些京剧剧目和戏文，是用来阐释小说文本的内涵和意蕴，即小说与京剧在情节上构成相互参照的关系，在参照之中有所不同，而不同之处即是创作主体对文本的整合，这些整合皆是其价值观念在文本中的折射。

例如中篇小说《豆汁记》中涉及京剧《豆汁记》有七处之多，京剧《豆汁记》中主要是讲书生莫稽穷困潦倒，大雪天倒卧在乞丐头领金松门口，金松的女儿金玉奴以一碗豆汁救活了莫稽，二人结为夫妻。后来，莫稽进京赶考，得中进士，出任江西德化县正堂，于是开始嫌弃金玉奴出身卑贱，在赴任的船上将其推下船去，并且将金松赶走。“原来的《豆汁记》是以大团圆结尾，即金玉奴被林大人从江中救起，以义女名分许配莫稽，洞房中一通棒打后，夫妻和好。经荀慧生一

^① 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 8

^② 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 223-224

改,变成了洞房内一通棒打,将莫稽以忘恩负义、害人性命的罪名撤职查办,以金玉奴‘多谢义父为我报仇雪恨,回家去操劳做针业,我侍奉爹尊’结束。”^①简言之,京剧《豆汁记》主要是讲莫稽忘恩负义、恩将仇报,最后得到惩罚的故事。而小说《豆汁记》主要塑造了莫姜这个人物形象,她勤劳能干、知恩图报、安静如水,其中的差异即创作主体对文本的整合,在与京剧剧目的不同之中,小说文本中折射了创作主体的价值观。

小说《豆汁记》和京剧《豆汁记》有相似之处:莫姜和莫稽同样处于穷困潦倒的地步,都被人赠予一碗豆汁而存活,这是莫姜和莫稽相对应之处。另外,还有一处是卫东彪(刘来福)与莫稽的对应。刘来福是刘成贵的老相好卫玉凤的孩子,其亲生父亲是谁无从得知,“文革”期间自己改名为卫东彪。刘成贵养育卫东彪很多年,但他认为理所应当,不但不感激,还在“文革”期间,造继父刘成贵的反:

卫东彪自言苦大仇深,他的母亲被万恶的旧社会迫害致死,刘成贵名为继父,待他实同奴隶,非打即骂,不给饭吃,使他幼小的身心受到极大伤害,是可忍孰不可忍,他不能再沉默,他要造反了,造这个日本汉奸的反!^②

刘成贵对他的抚养之恩,卫东彪绝口不提,反而信口雌黄地说“待他实同奴隶,非打即骂,不给饭吃”,可见其并无感恩之心。卫东彪的这种忘恩负义和京剧《豆汁记》中莫稽的恩将仇报类似。

同样称为《豆汁记》,但小说文本和京剧剧本又存在很多的不同之处,这种差异即文本整合的结果,而在整合过程中则体现了创作主体的价值取向。首先,莫稽高中之后,立刻与金松、金玉奴父女反目,忘恩负义害人性命,而莫姜却知恩图报。另外,在京剧《豆汁记》中,是金玉奴的一碗豆汁救了莫稽,而在小说《豆汁记》中,先是金家收留了莫姜,给一天没有吃饭的莫姜喝了一碗豆汁,后来三年自然灾害期间,在东直门外粉坊工作的刘成贵(莫姜的丈夫),将分到的豆汁送到莫姜手里,莫姜带来的豆汁又救助了金家人。即金家和莫姜是相互救助的关系。于是“我”发出感慨:

不知道是我们家的豆汁救了莫姜,还是刘成贵的豆汁救了我们。^③

可见,小说文本与京剧剧本之间尽管有很多相似之处,但更多的是情节上的错位,于是,小说文本与京剧剧本之间呈现出参差不齐的参照关系,而非整齐划一的一一对应。但恰恰是由于小说和京剧的内容有所错位,才使得小说并不仅仅局限于京剧中的情节,而是有所拓展和提高,从而丰富了小说的内涵,也在某种程度上使小说的阐释角度更加多维。而这种不同之处,也更好地表现了创作主体的取舍的倾向性,这种取舍则是其价值观在小说中的体现。

小说《大登殿》以京剧《大登殿》的唱词“宝钏封在昭阳院,代战西宫掌兵权。参王驾来问王安,讲什么正来论什么偏”为引子,引出了母亲嫁入叶家的一波三折。京剧《大登殿》中王宝钏和代战公主不论偏正共侍一夫,但是小说中母亲却誓死不当小老婆,远赴天津找媒人刘春霖问个明白,后来得知张氏夫人只是

^① 叶广岑. 豆汁记[M]. 北京:中国盲文出版社,2009.22

^② 叶广岑. 豆汁记[M]. 北京:中国盲文出版社,2009.30

^③ 叶广岑. 豆汁记[M]. 北京:中国盲文出版社,2009.29

填房才认可这门亲事。叶广岑以京剧《大登殿》中的不论偏正的两位夫人来反衬母亲对正室地位的看重，这之中便隐含了价值取向。小说最后“那条美丽的披肩被我收到了柜子深处，再也没有拿出来用过”^①这句话也表明“我”对博美无名无份的给别人当小老婆的做法并不赞同。小说并没有与京剧情节顺向相应，而是有所差异，这种差异即是创作主体对小说文本的整合，而整合的过程则是将自己的价值取向融入进小说文本的过程。

总之，无论是对京剧剧目的选择，还是对小说文本的整合，都体现了叶广岑价值观在其中的折射。而创作主体的价值取向影响了其创作的过程，也就不难理解叶广岑将京剧元素纳入自己的创作视野之中了，而且也决定了其融入京剧元素是多方位的，而非整齐划一的套入。

第三节 小说京剧交融对文体拓展的意义

叶广岑小说中不止一处涉及到了京剧剧目以及京剧唱词，这些京剧元素的加入，不仅使小说雅致有序韵味独特，而且还在无形之中彰显了京剧文化。当然，京剧文化其实只是小说在无意之中彰显的，其主要的文体上的功用则是京剧文化在某种程度上建构了小说的内涵，拓展了小说的阐释空间，增添了意蕴。于是，京剧与小说构成了双重叙述，对读者的期待视野产生了一些冲击。

1、京剧文化拓展小说内涵

尽管京剧的形成迄今为止不过有160年左右的历史，但它集中继承了中国戏曲悠久的历史传统，最终成为中国的国粹，其蕴含的京剧文化也是博大精深，包括京剧的行当文化、服饰文化、音乐唱腔文化、脸谱文化、流派文化等等。当然，叶广岑在小说中无意介绍京剧文化，但是京剧元素的加入，客观上给读者打开了欣赏京剧的窗口，也建构了小说文本的内涵，从而使其不仅仅局限于小说文体之中，而有了更多的阐释空间。

(1)、以点戏来入题

清代词人陈维崧曾写过一首《贺新郎》词，其小序中说，“他和朋友赴宴坐在首席，因点错了戏，都十分愧疚。朋友见戏单上有《寿春图》，名字吉祥，就点了，却‘不知其斩杀到底’，令‘终座不安’，他自己也点了个《寿荣华》，却‘不知其哭泣到底’，令‘满堂不乐’。他在词中写道：‘欢场百戏鱼龙吼，却何来败人意兴，难开笑口’。”^②从陈维崧的这首词的小序中，可以看到，必须根据所处的场景来点戏，而不是根据戏名是否吉祥来点，点错戏而导致出现了“终座不安”、“满堂不乐”的局面，由此可见，在相应的场合中如何正确点戏的重要性。

叶广岑也在小说中提及了点戏必须要应景，即必须在相应的场合里点相应的戏，否则会令人不快。如《采桑子·谁翻乐府凄凉曲》中，大格格过生日，大格格的婆家警察署长一家人都赶来庆祝。亲家们坐在一起点戏的时候，瓜尔佳母亲点了《状元媒》，紧接着叙述者“我”客观地介绍了《状元媒》这出戏，以及瓜尔佳母亲点这出戏的良苦用心：

^① 叶广岑. 大登殿[J]. 北京文学·中篇小说月报, 2009(1): 51

^② 陈爱国. 歌尽桃花扇底风——戏曲艺术的现代解读[M]. 哈尔滨: 黑龙江人民出版社, 2001. 188

《状元媒》说的是宋代新科状元吕蒙正出面做媒，将皇室成员柴郡公主下嫁给武将杨六郎的故事。瓜尔佳母亲点这出戏可谓用心良苦，既说明了我们的身份，又抬举了舅老爷，也没扫了宋家的面子。^①

与京剧《状元媒》中的人物身份相对应，金家是皇家宗室，大格格对应“柴郡公主”，舅老爷对应媒人“新科状元吕蒙正”，宋家的三公子对应“武将杨六郎”。瓜尔佳母亲点这出戏在某种程度上表明金家比宋家社会地位高，大格格嫁给宋家的三公子相当于柴郡公主嫁给武将杨六郎，是下嫁。总之，“既说明了我们的身份，又抬举了舅老爷，也没扫了宋家的面子”。但是亲家宋警察署长和亲家母宋太太都不懂戏，当然也不懂得在什么场合点什么戏的道理：

轮到宋太太点时，宋太太把戏单在手里揉来揉去，只说是爱听诸葛亮的唱，却又说不出是哪一出。警察在一边提醒说，诸葛亮就是《空城计》嘛，下边还有《斩马谲》，把马谲的小脑袋咔嚓一下就……见大家都在看他，警察突然意识到什么，猛地打住了，大家都有点儿不自在。^②

“千百年来，戏曲以其娱乐大众的精神而生生不息，其影响所及，往往使得人们整个身心都浸润其中而乐此不疲。而且，在中国文化传统中，戏曲还常常成为一种节日文化。一些中国传统节日，如春节、中秋节等，就经常演出《龙凤呈祥》、《嫦娥奔月》等保留剧目，除了节日的应景，通过演戏以营造一种节日祥和、热闹的气氛，更重要的还是代表着一种社会化的节庆的仪式。”^③大格格过生日，警察署长及其夫人宋太太带着三位公子来为大格格庆生，因为是带有相亲性质的做寿，点戏的时候必须点类似《凤还巢》、《诗文会》之类的吉庆戏，像“失、空、斩”这类又打又杀的戏一般都应该避讳。而警察署长和宋太太对京剧中的这种文化根本不懂，张嘴就是“失空斩”，所以“大家都有点儿不自在”。点戏的时候，必须应景，不能听凭自己的喜好，而不顾及场合的氛围。

叶广岑并没有将大量的篇幅来描述宋亲家的家世根基浅，也没有浓墨重彩地叙述宋署长和宋太太的鄙俗，而是巧妙地用点戏来入题。当时京剧在北京盛行，有根基的人家儿不仅爱听戏，而且在家中盖戏楼养戏班，时不时请亲朋好友来听戏。《采桑子·谁翻乐府凄凉曲》中：

金家从高祖就喜欢京戏，那时家里养着从高阳乡下买来的孩子，即家班子，有正旦一人，生三人，净一人，丑一人，衣、柔、把、金锣共四人，场面五人，掌班教习二人，锣鼓家伙、铠甲袍蟒，无不齐全，在东城也是数一数二的班子。逢有谁的生日、满月，喜庆节日，家里都要唱戏，邀请亲戚朋友来观赏。亲戚们也都是爱戏懂戏的，往往借了各种由头儿来我们家看戏。那时候我们家里永远是高朋满座，永远是轰轰烈烈。^④

小说文本对金家人以及亲戚们热爱京剧的描写，更可以反衬出宋亲家是没有

^① 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 22

^② 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 22-23

^③ 施旭升. 中国戏曲审美文化论[M]. 北京: 北京广播学院出版社, 2003. 8

^④ 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 7

根基的人家儿，两个家族在文化认同上有很大不同。叶广岑从宋亲家点戏着手，以点戏来表明金宋两家的差别，也为大格格金舜锦嫁入宋家而最终痴迷京剧抑郁而终的悲剧做了铺垫。

再如《逍遥津》中：

邢老板说，明天上午，锣鼓巷2号傅家有堂会，记着把行头给我准备了。

青雨问备哪一出，邢老板说《贵妃醉酒》。青雨说，在您之前，我能不能先来一出《祭江》？

邢老板说不行，人家是给老太太做寿，不是小寡妇奠夫。^①

《祭江》这出戏讲的是孙小妹听说刘备在白帝城染病身亡，去江边烧纸洒酒祭奠刘备，最后投江而死的故事。类似这样的戏都是不喜庆、不吉祥的剧目，不能在祝寿的堂会上唱。青雨热爱京剧，跟着邢老板学青衣的他，不可能不明白点戏的规矩，显然他是兴致所到，不顾及场合的信口胡说。这种兴致所到的性情，也促成了他最终下海唱京剧。在当时，“唱戏是下九流的，谁家有唱戏的，往下数三代都不许进考场，下贱极了，不能去唱戏，就是街头的叫花子也比唱戏的有身份”。^②青雨最终选择了下海唱青衣，一是因为喜欢，二是解决生计问题。其实，解决生计问题可以有很多方式，比如老老实实地在铁路局做个文书，但是青雨并不感激父亲为他托关系找工作，认为“这是给他戴嚼子，让他拉磨，当科员，看人眼色仰人鼻息”^③。青雨的这种性情，奠定了他后面的道路。他选择了唱戏，选择了捧他的李会长。

叶广岑以点戏为切口，铺叙开来，剥茧抽丝式地引出后面的故事情节。换句话说，“点戏”这个切口虽小，却深入挖掘出了下面的内容。叶广岑以点戏来入题，氤氲出京剧文化的博大精深，同时也拓展了小说文本的内涵。

（2）、以京剧行当脸谱服饰同构人物形象

除了以京剧中的点戏来深入主题之外，叶广岑小说还以京剧中的服饰脸谱来同构小说中的人物形象。如《三岔口》中：

官面上的小连从来都是正面须生的形象，冠冕堂皇，不苟言笑。^④

京剧中的角色行当分为“生旦净丑”，其中“生”又分为老生/须生、小生、武生等。一般来讲，须生以正面形象出现，如杨延昭、岳飞等人在舞台上的形象。叶广岑本可以直截了当地描写小连不苟言笑的官架子，但增加了一句“官面上的小连从来都是正面须生的形象”，让读者顿时可以联想到京剧舞台上须生的形象来。如此一来，小连的形象鲜活起来。京剧行当在此处是与小说文本构成了顺向相应的同构关系。

再如《采桑子·谁翻乐府凄凉曲》中：

^① 叶广岑. 逍遥津[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2007. 14

^② 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 12

^③ 叶广岑. 逍遥津[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2007. 18

^④ 叶广岑. 三岔口[J]. 北京文学·中篇小说月报, 2009(6): 37

老三舜钹的铜锤花脸是金家的精彩，他和老二合作的《赤桑镇》可以拿去与戏园子里的角儿比美。行家说，花脸宁美勿媚，花旦宁媚勿美。老三的花脸就美得很有讲究。他演的曹操与众不同，一般人演曹操，多勾一个大白脸，再在脸上加几道黑纹，吊死鬼一样地在台上晃来晃去，只让人厌恶。我们家的老三是个人文的人，文人眼里的曹孟德自然跟一般艺人眼里的曹孟德不一样。老三说，曹操在历史上是一个人物，才华绝代，光彩照人，其气势之大，无论孙权还是刘备都无法相比，要不人家也不会统一了江山。所以，老三扮演曹操，在勾脸的时候非常讲究，他在白粉里加了鸡蛋清儿，画出来的脸清爽明亮，透着一股活气。^①

京剧中的脸谱具有“寓褒贬、别善恶”的功能，剧中的人物画什么样的脸谱，有一套约定俗成的规定。一般来说，“红色象征人物的赤胆忠心、英勇无比，如关羽就是全红脸；紫色象征人物的智勇刚毅，如《上天台》中的老臣姚期；黑色体现人物的耿直刚烈，如包公与张飞；白色则寓示认为女巫的奸诈与自负，如曹操、司马懿；蓝绿色一般是在其他颜色的辅助下使用，表现人物的勇猛与暴躁，如《锁五龙》中的单雄信；而金、银色则用于神化虚构的人物，如孙悟空等。”^②一般人扮演曹操，“多勾一个大白脸，再在脸上加几道黑纹，吊死鬼一样地在台上晃来晃去”，很让人厌恶，但是老三却在勾脸的白粉里加了鸡蛋清儿，“画出来的脸清爽明亮，透着一股活气”，可见在老三眼里的曹孟德是才华绝代光彩照人的。从老三勾脸时“在白粉里加了鸡蛋清儿”这一简单动作中可以看出老三是非常善于钻研的，而且有自己对历史人物的褒贬评价在其中。如此一来，老三舜钹成年后成了古玩鉴赏家也可以从此处找到原因。叶广岑不动声色地用京剧中的文化同构了小说中人物的形象，其匠心独运可见一斑。

另外，叶广岑也运用了京剧中的行当脸谱服饰来逆向同构人物形象。如《采桑子·醉也无聊》中“我”向读者介绍老姐夫完占泰的家世，是金朝贵族后裔，金世宗的二十九世孙。紧接着介绍金朝的统治，并且用京剧中的服饰来说明汉族对少数民族的歧视和鄙夷：

金朝的统治主要在北方，中国人对这个朝代的了解，很大程度上是来自于《说岳全传》和《杨家将》的故事。戏台上有关金人的形象，多是扎着硬靠，脸上画得五抹六道，脖子两边吊两条狐狸尾巴的大花脸，没有戏词，只有“哇呀呀——”别小看这两条毛茸茸的玩意儿，在某种程度上是大汉对少数民族的一种别路心态，将番王和神怪划为一类，脖子上弄两条尾巴挂着，看似威武却入不了正册，而岳飞们向来都是用正统的素面须生来代表，威仪严整，不苟言笑，一招一式无不体现着大汉风度，让人无可挑剔。所以，因了岳飞和杨延昭们的出现，金人及其后代在中国历史上竟退居到极其次要的地位。^③

首先来看京剧中金人的脸谱——“脸上画得五抹六道”，行当则是“大花脸”，一般来说，“花脸”是指有勇无谋之人，包含着对金人的鄙薄之情。再来看服饰——“脖子两边吊两条狐狸尾巴”，在京剧中，这是少数民族的象征，恰如叶广

^① 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 11

^② 高新. 京剧欣赏[M]. 上海: 学林出版社, 2006. 101-102

^③ 叶广岑. 采桑子[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1999. 272-273

芩所说“看似威武却入不了正册”。本来介绍老姐夫的家世，由家世引出汉族对少数民族的歧视，这种歧视其实用普通话语即可言明，但是叶广芩却用京剧中的服饰来说明。《采桑子·醉也无聊》开篇便用京剧中对少数民族的歧视与偏见来引出老姐夫完占泰的家世。倘若按照这种叙述方式，下面的叙事应该是对老姐夫的厌恶和偏见。事实上，小说文本的叙事却是相反的，从叶广芩的叙述话语中，我们可以推断出其对老姐夫的尊重、羡慕和崇拜。京剧戏文中被歧视的金人，在叶广芩的笔下却是一个信奉老庄，追求“布衣暖菜根香”恬淡生活的人，于是，京剧文化以逆向的方式同构了小说中的人物形象，增加了文本的张力。

2、京剧和小说构成双重叙述

叶广芩十二篇“京戏系列小说”皆以京剧剧目命名，但是小说《玉堂春》和京剧《玉堂春》并没有内容上的关联，恰如叶广芩在其创作谈中所说“将《玉堂春》作为这篇小说的名字是个附会，《玉堂春》是京戏‘三堂会审’，审问妓女苏三的戏，苏三在妓院花名叫‘玉堂春’。明显的，小说跟妓女没有关系。”^①《凤还巢》也只是借助京剧剧目之名，抒发自己回京后的感受，人回去了，却是个空巢，不免让人感到苍凉。除了京剧《玉堂春》、《凤还巢》与小说并没有内容上的关联之外，其余十篇则皆有不同程度的契合。小说和京剧的契合并不是一一对应的，而是与京剧故事情节有很大的不同和错位。由于很多读者对京剧有所了解，所以在看到小说标题之时，便产生了期待视野。不过，这些与京剧同名的小说文本，并不是与京剧剧情丝丝相扣的，而是以一种“旧瓶装新酒”的方式来表达了更为复杂的人生感慨，呈现出一种“戏中戏”的结构形式。于是，小说文本与京剧构成了一种双重叙事的叙述效果。

例如叶广芩在小说文本《拾玉镯》中以“我”的口吻叙述了京剧《拾玉镯》的情节：

《拾玉镯》的戏我看过，里头的小美人孙玉娇花一样的娇嫩，轰着“鸡”满台跑，粉裤粉袄，满头珠翠，两只眼睛会说话，一双巧手能扎花。在大门口做针线时遇上过路的小白脸傅鹏，四目传情，你来我往，一个镯子就从男的手里到了地上，又从地上到了女的腕子上，挺有意思。里面当然还有一个关键人物，就是刘媒婆，那是全戏的彩儿，没有刘媒婆的穿针引线，搭桥铺路，以及后来她儿子的借刀杀人、移花接木，也就没有后来的冤案，没有傅鹏结发妻子宋巧娇法门寺的告御状，没了小太监贾桂绝妙的“念状子”表演。最后傅鹏冤案大白，老太后指婚，将孙玉娇许给傅鹏当小老婆，结局是皆大欢喜。^②

从叙述的内容来看，京剧《拾玉镯》主要讲的是傅鹏和孙玉娇曲折的爱情故事。熟悉京剧的读者在读小说《拾玉镯》之前，内心会有所期待，希望能看到小说中的“傅鹏”和“孙玉娇”之间的故事。小说中的情节尽管也叙述了一个“傅鹏”与“孙玉娇”之间的爱情故事，但是二者有所不同。小说《拾玉镯》中赫鸿轩娶来的媳妇孙玉娇很泼辣，由于赫鸿轩夜不归宿，孙玉娇“便骑在他身上抡开了巴掌抽，左右开弓，噼啪脆响，还不解气，又着手拧，拿牙咬，急得赫鸿轩在

^① 叶广芩. 玉堂春[J]. 北京文学·中篇小说月报, 2009(12):37

^② 叶广芩. 拾玉镯[J]. 北京文学·精彩阅读, 2010(9):82

地上直告饶”^①。母亲对件事的看法是：

我母亲说，这其实怪不得别人，全怪赫鸿轩自己，是他自由恋爱恋上孙玉娇的，就跟京戏《拾玉镯》里的傅鹏撞见了孙玉娇似的，俩人王八看绿豆，对上眼儿了，就魔怔了，一个非她不娶，一个非他不嫁，海誓山盟得让人震撼。^②

从母亲口中得知，赫鸿轩和孙玉娇上演了一出《拾玉镯》，两个人也曾经海誓山盟。小说《拾玉镯》中赫鸿轩和孙玉娇的结缘，和京剧《拾玉镯》中傅鹏和孙玉娇的相见很相似。其相同之处在于：孙玉娇都是年轻貌美；赫鸿轩、傅鹏都是英俊后生；同样是在孙玉娇母亲不在场的情况下情定终身；定情信物都是玉镯；都有一个起穿针引线铺桥搭路的媒婆。同样是《拾玉镯》，但赫鸿轩和孙玉娇演绎的《拾玉镯》与京剧中有所不同。其不同之处在于：京剧傅鹏以买雄鸡为由与孙玉娇搭讪，将镯子丢在地上试探孙玉娇的态度，小说中赫鸿轩和孙玉娇的传情则是通过编曲子唱曲子，直接表达自己对孙玉娇的爱慕之情；回赠信物，京剧中回赠的绣鞋一只，小说中回赠的三弦一把、自己用草编的蚂蚱和挂达扁儿；京剧中回赠信物是刘媒婆向孙玉娇索要的，而小说中孙玉娇直接代表自己的母亲回赠信物；京剧傅鹏和孙玉娇的成婚一波三折，小说中赫鸿轩因为送佳人镯子挨了爷爷的一顿暴打，但成婚还算顺利，不过婚后生活过得并不幸福。

赫鸿轩和孙玉娇演绎的《拾玉镯》其实属于“戏中戏”的内核，即是小说《拾玉镯》的一部分，这一部分与京剧中的《拾玉镯》情节比较相似，所以类似于读者在小说中看了一场京剧《拾玉镯》。不过，小说文本的主要笔墨并不是用来叙述赫鸿轩和孙玉娇之间的故事，其重头戏在于从“‘绿镯倩使’和赫兔兔之间的同志恋情”引出“老五和赫鸿轩之间的情谊”。京剧《拾玉镯》是表达孙玉娇与傅鹏之间的爱情，而小说《拾玉镯》则是叙述老一辈的赫鸿轩与老五、新一代的赫兔兔（赫鸿轩的孙子）与“绿镯倩使”同性之间的恋情。小说以“我”被赫兔兔请到“志同”咖啡馆喝咖啡开始，先是发现这是男同性恋的圈子，紧接着发现了“绿镯倩使”竟然戴着那只曾经属于我的手镯。这次见面让“我”发出了“谁道人生无再少，门前流水尚能西”的感慨。在“我”看来，赫兔兔与“绿镯倩使”的关系相当于当年赫鸿轩与老五关系的翻版，镯子还是那个镯子，依然充当着定情信物的功用，但是人物变成了年轻的新一代，仿佛历史转了一圈，又绕到了原来的地方。前后两段恋情，相差了几十年，却又有雷同之处。两段恋情的主人公都对自己的同志恋人矢志不渝，对世俗的飞短流长不屑一顾，坚持自己的生活态度，爱自己所爱，坦荡做人。而镯子作为两段恋情的衔接点，将“我”对赫鸿轩和老五的回忆与当下的现实连接在一起。京剧与小说名字相同，但是内容不尽相同，这种情节内容上的错位表达了叶广岑更为复杂的人生慨叹。

叶广岑小说中上演了一出京剧《拾玉镯》，但与此并列的还有同志恋情的铺叙，以至于赫鸿轩与孙玉娇之间的爱情成了点缀。小说与京剧这种情节意蕴上的差异，给读者带来了新的阅读体验。京剧《拾玉镯》是按照时间顺序来铺叙傅鹏与孙玉娇之间的相见——互表爱慕——刘媒婆从中撮合——刘媒婆儿子借刀杀人——宋巧娇法门寺告状——以大团圆结尾，而小说《拾玉镯》则呈现出跳跃式的叙述，叙事时间从现在——过去——现在，呈现出插叙交叉的叙述时间。这种

^① 叶广岑. 拾玉镯[J]. 北京文学·精彩阅读, 2010(9):82

^② 叶广岑. 拾玉镯[J]. 北京文学·精彩阅读, 2010(9):82

叙事时间的不同，也造成了不同的审美效果。顺叙给读者带来了情节发展十分顺畅的阅读感受，而插叙描写则给读者的阅读造成了一些“受挫感”，这种“受挫感”却又吸引读者继续读下去。而且小说与京剧情节上的异同，既给读者带来了似曾相识的感觉，又会频频感到小说的叙述情节及其角度比京剧更为丰富。于是，京剧和小说构成了双重叙述，二者相互融合相互参照，从而形成了更为丰富的审美内涵和意蕴。

类似的例子还有很多，像《大登殿》、《状元媒》、《三击掌》等小说文本都是由京剧搭成一个架子的轮廓，里面的血肉却是家族中人物的喜怒哀乐来支撑的。不同的文体中有不同的叙事风格和叙述角度，叶广芩创作出富含京剧元素小说的可贵之处，在于其能够将京剧这种文体融进小说之中，京剧和小说相互糅合共同构成了双重叙述，从而为小说文体的拓展提供了新的思路和方法。

结语

在小说之中借鉴、吸收一些其他文体方面的因素，对于小说及其文体的发展无疑是有意义的，这一点中国现当代作家做出了自己的努力。首先来看中国现代文学三十年间作家对文体创新的所做出的努力。第一个十年中小说中糅合了“日记”形式来丰富小说的文体的空间，包括鲁迅的《狂人日记》与以郁达夫为代表的“自叙传”抒情小说，小说中通过人物的日记披露内心的痛苦和企求。第二个十年中鲁迅的《故事新编》是鲁迅打破文体界限，以杂文入小说的一次有益的尝试。鲁迅在1934年底“翻译了西班牙小说家P·马罗哈的《少年行》之后，就曾在译者附记中说这是一篇‘用戏剧似的形式来写的新形式的小说’。‘因为这种新形式的小说，中国还不多见，所以就翻译了出来。’接着他就创作了戏剧历史小说《起死》，并且在自己的小说创作之中自觉地融进戏剧因素”^①。沈从文的小说则因为创作性地运用和发展了一种特殊的小说体式，而被称为“文化小说”、“诗小说”。第三个十年中赵树理“对中国以说唱文学为基础的传统小说的结构方式、叙述方式、表现手段进行了扬弃与改造，创造了一种评书体的现代小说形式”^②。冯至的小说《伍子胥》则是“用一个个散文诗的片段来表现各种人事、风物在伍子胥一路漂泊中所引起的感觉和体验”^③。废名、汪曾祺、萧红的小说则呈现出散文化的倾向。在当代文学中，1949至1978年间的当代小说以及“伤痕文学”、“寻根文学”、“新写实小说”的创作因为政治方面的种种原因，大多在内容上寻找突破，文体上几乎没有出现新突破。而80年代中后期的“先锋小说”开始重视文体的自觉和叙述在小说方法上的意义，在形式上和叙事方式进行探索。

基于以上分析，中国现当代小说吸收其他文体（日记、诗、散文、戏剧等）的元素来拓展小说这一文体的写作空间，但借鉴戏剧手法来创作小说的作家只有鲁迅、赵树理等寥寥几人，即中国现当代小说从戏剧元素中汲取养分的并不多，因此叶广岑小说的存在才显得弥足珍贵。它与余华《许三观卖血记》中从越剧中寻找小说文体的突破，莫言《檀香刑》从民间文学中获得灵感一样，是小说文体拓展的诸多途径之一。

叶广岑在小说中借鉴并吸收了一些京剧方面的因素，对小说这种文体自身的发展和完善都是有着积极的意义的，也为我们提供一种新的眼光去看待小说的创作。首先，京剧元素的加入，对小说语言方面有很大的影响。语言是小说的血肉，只有语言有独特之处，才能够吸引读者深入阅读，带给读者更多的阅读感受。叶广岑小说从京剧语言中汲取了营养元素，语言雅俗有致韵味悠长，以开场白、独白和旁白的方式来介绍人物的家庭背景、内心的思考、对人物的评价等，并且能够用富有动作性的语言含蓄地表达出人物的身份地位的高低，突出了人物的性格。其次，叶广岑小说中还吸收了京剧叙事手法上的优点。无论是叙述者的双重身份还是卷轴画式的场景变换，都表现了叶广岑小说对京剧元素叙事手法的糅合。尽管小说中有悲有喜，但是叶广岑能够吸收京剧中喜剧化的叙述表现，在幽默中将人物性格展现的淋漓尽致。京剧元素在小说中还承担着叙事功能，突出地

^① 张向东. 戏剧化的中国现代小说[J]. 戏剧文学, 1998(6): 66

^② 钱理群, 温儒敏, 吴福辉. 中国现代文学三十年·修订版[M]. 北京: 北京大学出版社, 1998. 485

^③ 钱理群, 温儒敏, 吴福辉. 中国现代文学三十年·修订版[M]. 北京: 北京大学出版社, 1998. 508

表现为：借京剧角色引入人物关系、借京剧故事暗示情节发展、插入戏词打破叙事链条。换句话说，叶广岑加入京剧元素，并不是仅仅为了增添小说的韵味和可读性，而是真正地将京剧元素纳入小说之中，并且承担了一定的叙事功能。另外，京剧元素的加入，致使叶广岑小说有了更多的韵味性、文化性，给读者带来了陌生的阅读体验，这种陌生的阅读体验不仅能够引人入胜，而且还在某种程度上促使读者对京剧更加深入地了解，彰显了博大精深的京剧文化，比如如何在相应的场合点戏、京剧的服饰文化和脸谱文化等等，将读者引入了一个新的领域，而不至于仅仅将阅读感受停留在小说中。京剧元素的加入增加了其小说的趣味性，使原本简单的故事变得饶有兴致，富有情趣，在京剧文化的浸润下，叶广岑的小说有了更加耐人寻味的意蕴。

总之，叶广岑小说将京剧元素纳入小说之中，不仅仅是语言和叙事方法上的成功，更是一种文体融合上的突破，其存在意义在于能够从中国传统文化京剧戏曲中寻找新的元素，汲取京剧中的营养，拓展了小说文体，丰富了小说的内涵，从而给现当代小说的发展提供了一种可能性。

参考文献

理论专著:

- [1]彭万荣主编. 表演辞典[M]. 武汉:武汉大学出版社, 2005.
- [2]张先等著, 傅谨主编. 戏剧艺术[M]. 桂林:广西师范大学出版社, 2005.
- [3]董健, 马俊山. 戏剧艺术十五讲[M]. 北京:北京大学出版社, 2004.
- [4]焦菊隐. 焦菊隐戏剧论文集[M]. 上海:上海文艺出版社, 1979.
- [5]苏国荣. 中国剧诗美学风格[M]. 台湾:丹青图书有限公司, 1987.
- [6]黄丽贞. 中西戏曲的语言艺术[M]. 广州:暨南大学出版社, 2010.
- [7]伍茂国. 现代小说叙事伦理[M]. 北京:新华出版社, 2008.
- [8]解玉峰. 20世纪中国戏剧学史研究[M]. 北京:中华书局, 2006.
- [9]北京市艺术研究所/上海艺术研究所组织编著. 中国京剧史[M]. 北京:中国戏剧出版社, 2005.
- [10]陈爱国. 歌尽桃花扇底风——戏曲艺术的现代解读[M]. 哈尔滨:黑龙江人民出版社, 2001.
- [11]施旭升. 中国戏曲审美文化论[M]. 北京:北京广播学院出版社, 2002.
- [12]高新. 京剧欣赏[M]. 上海:学林出版社, 2006.
- [13]钱理群, 温儒敏, 吴福辉. 中国现代文学三十年·修订版[M]. 北京:北京大学出版社, 1998.
- [14]钱理群, 温儒敏, 吴福辉. 中国现代文学三十年·修订版[M]. 北京:北京大学出版社, 1998.
- [15]王国维. 王国维戏剧论文集[M]. 北京:中国戏剧出版社, 1957.
- [16]苏国荣. 戏曲美学[M]. 北京:文化艺术出版社, 1999.
- [17]阿甲. 戏曲表演论集[M]. 上海:上海文艺出版社, 1962.
- [18]吴乾浩. 戏曲美学特征的凝聚变幻[M]. 北京:中国戏剧出版社, 1988.
- [19]康洪兴. 三大戏剧体系审美关系初探[M]. 北京:中国戏剧出版社, 1989.
- [20]王元化. 清园谈戏录[M]. 上海:上海书店出版社, 2007.
- [21]张庚. 戏曲艺术论[M]. 北京:中国戏剧出版社, 1980.
- [22]叶朗. 中国小说美学[M]. 北京:北京大学出版社, 1982.
- [23]鲁迅. 中国小说史略[M]. 北京:人民文学出版社, 1973.
- [24]吕效平编著. 戏剧学研究导引[M]. 南京:南京大学出版社, 2006.
- [25]褚斌杰. 中国古代文体概论[M]. 北京:北京大学出版社, 1984.
- [26]陈平原. 中国小说叙事模式的转变[M]. 上海:上海人民出版社, 1988.
- [27]杨义. 杨义文存(1)·中国叙事学[M]. 北京:人民文学出版社, 1997.
- [28]杨义. 二十世纪中国小说与文化[M]. 上海:上海三联书店, 2007.
- [29]朱立元主编. 天人合一——中华审美文化之魂[M]. 上海:上海文艺出版社, 1998.
- [30]张德林. 现代小说美学[M]. 长沙:湖南文艺出版社, 1987.
- [31]张寅德编选. 叙述学研究[M]. 北京:中国社会科学出版社, 1989.
- [32]胡亚敏. 叙事学[M]. 武汉:华中师范大学出版社, 1994.
- [33]罗钢. 叙事学导论[M]. 昆明:云南人民出版社, 1994.
- [34]白海珍, 汪帆. 文化精神与小说观念——中西小说观念的比较[M]. 石家庄:河

北人民出版社, 1989.

[35] 吴士余. 中国小说美学论稿[M]. 上海: 上海三联书店, 1991.

[36] 吴士余. 中国文化与小说思维[M]. 上海: 上海三联书店, 2000.

[37] 冯光廉主编. 中国近百年文学体式流变史(上、下)[M]. 北京: 人民文学出版社, 1999.

[38] 陆志平, 吴功正. 小说美学[M]. 北京: 东方出版社, 1991.

[39] 张振军. 传统小说与中国文化[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 1996.

[40] 冯天瑜, 何晓明, 周积明. 中华文化史[M]. 上海: 上海人民出版社, 1990.

[41] 张炎主编. 中国审美文化史[M]. 济南: 山东画报出版社, 2000.

[42] 周存国. 中国审美文化[M]. 上海: 上海人民出版社, 2001.

[43] 郭延礼. 中西文化碰撞与近代小说[M]. 济南: 山东教育出版社, 1999.

[44] 陈伟华. 基督教文化与中国小说叙事新质[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2007.

[45] 潘智彪. 喜剧心理学[M]. 广州: 三环出版社, 1989.

[46] 金登才. 戏剧本质论[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1989.

[47] 夏之放. 转型期的当代审美文化[M]. 北京: 作家出版社, 1996.

[48] 刘进才. 京派小说诗学研究[M]. 开封: 河南大学出版社, 2005.

[49] 祝克懿. 语言学视野中的“样板戏”[M]. 开封: 河南大学出版社, 2004.

[50] 马大康, 叶世祥, 孙鹏程. 文学时间研究[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2008.

[51] 罗书华. 中国叙事之学: 结构、历史与比较的维度[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2008.

[52] 王阳. 虚拟世界里的空间与意义[M]. 银川: 宁夏人民出版社, 2007.

[53] 都文伟. 百老汇的中国题材与中国戏曲[M]. 上海: 上海三联出版社, 2002.

[54] 黄美序. 戏剧的味道[M]. 济南: 山东画报出版社, 2009.

[55] 李兴国, 周华斌主编. 大戏剧论坛·第3辑[M]. 北京: 中国传媒大学出版社, 2007.

[56] 邹元江. 中西戏剧审美陌生化思维研究[M]. 北京: 人民出版社, 2009.

[57] 许祥麟, 陆广训. 大综合舞台艺术的奥秘——中国戏曲探胜[M]. 北京: 高等教育出版社, 1990.

[58] 冉常建. 表意主义戏剧——中国戏曲本质论[M]. 北京: 人民文学出版社, 2010.

[59] 晏亚仙. 天资国韵说京剧[M]. 北京: 知识产权出版社, 2009.

[60] 施旭升. 戏剧艺术原理[M]. 北京: 中国传媒大学出版社, 2006.

[61] 王靖宇. 中国早期叙事文研究[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2003.

[62] (法) 柏格森著, 徐继曾译. 笑——论滑稽的意义[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1980.

[63] (美) W·C·布斯. 小说修辞学[M]. 华明, 胡晓苏, 周宪译. 北京: 北京大学出版社, 1987.

[64] (法) 贝尔纳·瓦莱特著, 陈艳译. 小说——文学分析的现代方法与技巧[M]. 天津: 天津人民出版社, 2003.

学术论文

[1] 郭英德. 叙事性: 古代小说与戏曲的双向渗透[J]. 文学遗产, 1995(4): 63-71

- [2]张向东. 戏剧化的中国现代小说[J]. 戏剧文学, 1998(6):66-72
- [3]马国栋. 文化意蕴·双重视角·民族身份——试析叶广岑中篇小说《梦也何曾到谢桥》[J]. 民族文学研究, 2003(4):33-36
- [4]赵志忠. 满族与京剧[J]. 满族研究, 2004(1):49-54
- [5]李永东. 戏剧家族与家族的戏剧性解体[J]. 民族文学研究, 2008(1):135-140
- [6]程桂婷. 论叶广岑小说的复调诗学——以《采桑子》为例[J]. 民族文学研究, 2009(4):87-93
- [7]白军芳. 叶广岑家族小说的文化学意义[J]. 小说评论, 2010(5):127-131
- [8]范子焯. 《桃花源记》的文学密码与艺术建构[J]. 文学评论, 2011(4):21-29

作品集

- [1]叶广岑. 没有日记的罗敷河[M]. 长春:吉林文学出版社, 1998.
- [2]叶广岑. 景福阁的月[M]. 西安:陕西旅游出版社, 1998.
- [3]叶广岑. 采桑子[M]. 北京:北京十月文艺出版社, 1999.
- [4]叶广岑. 我本是散淡的人[M]. 北京:西苑出版社, 1999.
- [5]叶广岑. 全家福[M]. 北京:北京出版社, 2000.
- [6]叶广岑. 梦也何曾到谢桥[M]. 北京:华文出版社, 2002.
- [7]叶广岑. 谁翻乐府凄凉曲[M]. 北京:新世界出版社, 2003.
- [8]叶广岑. 日本故事[M]. 北京:昆仑出版社, 2004.
- [9]叶广岑. 黑鱼千岁[M]. 北京:中国广播电视出版社, 2005.
- [10]叶广岑. 逍遥津[M]. 北京:文化艺术出版社, 2007.
- [11]叶广岑. 青木川[M]. 西安:太白文艺出版社, 2007.
- [12]叶广岑. 豆汁记[M]. 北京:中国盲文出版社, 2009.
- [13]中国大百科全书出版社编辑部. 中国大百科全书:戏曲·曲艺卷[M]. 北京:中国大百科全书出版社, 1983.
- [14]章诒和. 伶人往事——写给不看戏的人看[M]. 长沙:湖南文艺出版社, 2006.
- [15]金石生主编. 京剧经典唱段 100 首[M]. 合肥:安徽文艺出版社, 2006.
- [16]谭志湘主编. 中国戏曲经典·第五卷[M]. 济南:山东教育出版社, 2005.
- [17]《中国京剧流派剧目集成》编委会. 中国京剧流派集成(1-8 集)[M]. 北京:学苑出版社, 2006.

期刊作品:

- [1]叶广岑. 本是同根生[J]. 延河, 1994(8).
- [2]叶广岑. 响马传[J]. 清明, 2005(2).
- [3]叶广岑. 三击掌[J]. 北京文学·中篇小说月报, 2007(6).
- [4]叶广岑. 豆汁记[J]. 北京文学·中篇小说月报, 2008(4).
- [5]叶广岑. 盗御马[J]. 小说选刊, 2008(5).
- [6]叶广岑. 状元媒[J]. 北京文学·精彩阅读, 2008(12).
- [7]叶广岑. 大登殿[J]. 北京文学·中篇小说月报, 2009(1).
- [8]叶广岑. 三岔口[J]. 北京文学·中篇小说月报, 2009(6).
- [9]叶广岑. 小放牛[J]. 北京文学·中篇小说月报, 2009(10).
- [10]叶广岑. 玉堂春[J]. 北京文学·中篇小说月报, 2009(12).
- [11]叶广岑. 凤还巢[J]. 小说月报·原创版, 2011(2).
- [12]叶广岑. 后罩楼[J]. 人民文学, 2011(10).

致谢

从论文的选题、开题直至论文的最终定稿，在这一年多的时间里，我在我的导师李玫老师的悉心指导下认真地进行毕业论文的写作。在写作毕业论文的过程中经历了迷茫、痛苦、纠结和喜悦，收获了很多，不仅丰富了自己的知识，增加了对学术的理解，提高了自己的写作水平。同时，我也改正了以前写论文时的一些缺点，如理解片面措辞空泛等问题。在这论文完成之际，我才发现要感谢的人很多。

首先，我要感谢我的导师李玫老师。本文从选题到最终完成，每一步都是在李老师的指导下完成的，倾注了李老师大量的心血。李老师一遍一遍地指出每稿中具体存在的问题，并提出引导式的建议，严格把关，循循善诱，为我指点迷津，帮助我开拓研究思路，并给予我很多热忱的鼓励。李老师不仅在学术上严谨，而且在对學生严格要求的同时，也给予了很大的自由空间。李老师严谨的治学态度，精益求精的工作作风，诲人不倦的高尚师德，淡定从容的心态，朴实无华平易近人的人格魅力对我影响深远。在指导我论文的过程中，李老师非常认真负责，在注重结构的同时，也十分注重细节上的点滴。在李老师的指导下，我学到了很多东西，不仅使我在学术素养上有所提高，掌握了基本的研究方法，还使我明白了很多为人处世的道理，摆正了自己的心态。在此，谨向导师表示我衷心的感谢，谢谢您对我说“要给自己一个机会，相信自己”，这句话我会一直记着。尤其要感谢您在我论文最后打磨的过程中，并没有直接提出建议，而是让我自己痛苦的纠结，谢谢您让我纠结了那么久，而当我最终有所突破之时，才明白您的一番苦心。

其次，我要感谢乔光辉老师、张天来老师、白朝晖老师、邵文实老师、刘占召老师对我的教育培养，感谢田兆耀老师、张娟老师、何平老师在开题答辩时不仅对我的论文进行肯定，还给我提出很多建设性的建议，让我从另外一些角度思考自己论文的创新点和难点以及缺点。

另外，非常感谢同窗同学和朋友以及我的家人在此期间对我的支持和鼓励，是你们的支持，让我一步步走得很踏实。

最后，感谢本文借鉴引用著作的作者以及百忙之中抽出时间审阅本论文的专家学者。