

四川师范大学学位论文独创性声明

本人声明：所呈交学位论文汪曾祺京剧剧本研究，是本人在导师曹永生指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品或成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本声明的法律结果由本人承担。

本人承诺：已提交的学位论文电子版与论文纸本的内容一致。如因不符而引起的学术声誉上的损失由本人自负。

学位论文作者：荣昕

签字日期：2013年5月10日

四川师范大学学位论文版权使用授权书

本人同意所撰写学位论文的使用授权遵照学校的管理规定：

学校作为申请学位的条件之一，学位论文著作权拥有者须授权所在大学拥有学位论文的部分使用权，即：1) 已获学位的研究生必须按学校规定提交印刷版和电子版学位论文，可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库供检索；2) 为教学、科研和学术交流目的，学校可以将公开的学位论文或解密后的学位论文作为资料在图书馆、资料室等场所或在有关网络上供阅读、浏览。

本人授权万方数据电子出版社将本学位论文收录到《中国学位论文全文数据库》，并通过网络向社会公众提供信息服务。同意按相关规定享受相关权益。

(保密的学位论文在解密后适用本授权书)

学位论文作者签名：荣昕

导师签名：曹永生

签字日期：2013年5月10日

签字日期：2013年5月15日



汪曾祺京剧剧本研究

中国现当代文学专业

研究生：荣昕

指导教师：曹万生

摘要：本文以汪曾祺的京剧剧本为主要研究对象，结合汪曾祺不同时期的小说作品，在对其京剧作品进行分期的基础上，以其小说文本创作到京剧剧本创作跨文本写作方式的独具特色为切入口，论证汪曾祺京剧剧本自身特有的和与其小说文本共有的文本构成必要因素之语言、结构、审美性等方面的具况特征。本文的论证基于学术界对汪曾祺研究已有成果，对学术界于汪曾祺研究偏向小说散文文体而较少对其戏剧剧本创作研究进行关注这一缺失有一定程度的修正，向汪曾祺研究的整体性全面化研究趋势迈出试探性一步。

本文正文部分分为两个部分。上编 汪曾祺京剧剧本创作的分期与概况梳理，主要在对汪曾祺京剧剧本进行作品内容解析和特色分析的基础上以创作为时间为线将其作品创作进行分期，重点对汪曾祺各个时期的作品进行品鉴及梳理，使我们对汪曾祺京剧作品有一个宏观上的整体性认识。本章分为三节，第一节将汪曾祺从五十年代中期到文化大革命这一时期的京剧剧作划分为第一阶段，分析论证这一阶段汪曾祺京剧作品对传统历史题材小说进行改编创作过程的特色，结合对汪曾祺前期小说作品创作风格形成特征，阐述这一时期京剧剧作是心理内倾外化的创作产物；第二节将汪曾祺文化大革命期间的京剧剧作划分为第二阶段，从文学发展的内在规律出发，尽量避开当时政治因素的不利影响，从剧作语言（唱词、念白）、人物性格塑造等具体艺术表现方面分析汪曾祺这一阶段剧作创作的成因和特色；第三节将汪曾祺在文化大革命之后的京剧剧作划分为第三阶段，分析论证这一阶段汪曾祺京剧作品对传统剧目进行改编创作的过程特色，阐述这一时期京剧剧作具有的现代哲理反思性和深厚的民间文化色彩。下编 汪曾祺京剧剧本的艺术特色，在前一章对汪曾祺京剧作品分期与创作概况梳理的基础上，从思想特征、语言、结构、文本氛围特征几方面论证归纳汪曾祺京剧剧本的艺术特色，摒弃单一文体的特征研究，在结合其小说创作特色研究的基础上，论证阐述其京剧剧本的艺术特色。本章分为两节，第一节论证汪曾祺京剧剧本思想的传统与现代性，以作家思想接受源为研究视角和从具

体作品反观作家思想接受两个角度切入；第二节论述汪曾祺京剧剧本构成要素的特点，从剧作的语言、结构、氛围特征三方面予以具体论证，第一小节论证作品语言的抒情性，从独白与对白的生活诗意化、诗词的点化运用、舞台提示语言的民俗诗化三方面展开论述，第二小节论证作品结构的情节淡化性，从情绪流动的日常性结构方式和弱化外在的单一冲突两方面来论证，第三小节从文本氛围的诗意性和文本氛围的二元性两方面论证作品文本氛围的独特性。

关键词：汪曾祺 京剧剧作分期 思想性 审美化

Research Of Wang Zengqi' s opera screenplay

Modern and contemporary literature of china

Candidate: Rong Xin **Supervisor:** Cao Wansheng

Abstract: The thesis is a demonstration of the specific features that Wang Zengqi's Peking Opera scripts have. Those features are shown in different aspects, that is, some necessary elements for a text such as wording, structure and atmosphere. Part of the features has something in common with those of his novels. In this thesis, Wang's Opera scripts are the main research object, combined with his novel works in different periods. At first, all his opera scripts are divided into several writing stages. Then the focus is on his unique transferring practice from novel writing to opera script writing. Based on the achievement of previous researches on Wang Zengqi in academics, the demonstration is an amendment, which, to some degree, makes up for the lack of researching on Wang's opera script writing while the previous researches mostly focus on his novel or prose writing. Thus this paper takes a trial step towards the integrity of researching on Wang's writing practice.

In this paper, the text part is divided into two chapters. Chapter One the Stage-dividing of Wang Zengqi Peking Opera Script Writing, on the basis of the analysis of his works. In this way, we can have a general idea of his opera works. This chapter is divided into three sections. In the first section, the author analyzes the feature of Wang's opera scripts during the period of the mid fifty's to the Cultural Revolution, that is, an adaptation process from traditional historical novels. The author states that Wang's opera works are the external product of the inner world during the period. The statement is supported by the characteristics of Wang's early novels. In Section Two, the author analyzes Wang's writing features during the Cultural Revolution and the reasons behind that. The analysis covers the script language (lyrics and spoken words), personality shaping and other art forms. It starts from the internal rules of literature development, trying to avoid the negative influence of the political factors at that time. In Section Three, the author analyzes

the features of Wang's opera works after the Cultural Revolution, namely, a creative adaptation process. The author makes it clear that during the period Wang's opera scripts are of modern philosophical reflection and deep color of folk culture. Chapter Two the Dualization of Wang Zengqi's Peking Opera Script Writing Thought, the mutual promotion and restraint between tradition and modernity. Based on the demonstration of the characteristics of Wang's opera script works in different stages in the previous chapter, together with his novel writing, the author makes clear the characteristic of his opera works, which embody the writer's thoughts. This chapter is divided into two sections. In Section One, the author demonstrates that Wang's input of thoughts are of tradition and modernity, based on the sources of input and the reflection of his works. The second section is the arguments that his works reflect the combination of tradition and modernity. The section focuses on the writing techniques of his works, comparing the difference between the tradition of his early works and the modernity of his late ones. Chapter Three the Artistic Features of Wang Zengqi's Opera Script writing. The demonstration covers the three aspects of language, structure and atmosphere. This chapter is divided into three sections. In the first section, the author demonstrates the lyricism of the language in his works from three aspects, that is, the monologues and dialogues of the poetic lifestyle, the application of poetry, folk and poetic stage prompt language. In the second section, from the two aspects of mood flow in daily structure and weakening external single conflict, the author demonstrates that Wang leaves out plots in his works. In Section Three, the author demonstrates the unique atmosphere in Wang's works, namely, poetic quality and duality.

Keywords: Wang Zengqi, stage-dividing of Peking Opera script writing, ideological level, aesthetic

目次

摘要	I
Abstract.....	III
目次.....	V
绪论	1
一 汪曾祺京剧剧本的研究现状	1
二 本题研究的内容、意义和方法	2
三 本题拟解决的问题和创新点	3
上篇 汪曾祺京剧剧本创作的分期与概况梳理	5
1.1 汪曾祺前期(50年代中期到“文革”前)京剧剧本创作	6
1.2 汪曾祺中期(“文革”期间)京剧剧本创作	8
1.3 汪曾祺后期(“文革”以后)京剧剧本创作	11
下篇 汪曾祺京剧剧本的艺术特色	14
2.1 汪曾祺京剧剧本思想的二元化征候——传统与现代的相克相生	14
2.1.1 汪曾祺思想接受的传统与现代性	15
2.1.2 汪曾祺思想内化于作品的传统与现代性	17
2.2 汪曾祺京剧剧本构成要素之特点	19
2.2.1 语言的抒情性	19
2.2.2 结构的情节淡化性	25
2.2.3 文本氛围的独特性	29
结语	37
参考文献.....	38
作品类	38
专著、文集类	38
论文、文章类	39
后记	40

绪论

一 汪曾祺京剧剧本的研究现状

汪曾祺是现当代文学史具有独特风格的作家，不论从他的个人品性、创作历程、作品风格来看，被学术界誉为中国“最后一个士大夫”、“传统守护神”、“文化名人”、中国“现代抒情小说”衔接承续者等都不为过。这些誉称是针对汪曾祺小说创作而言的，从一个侧面也反映出，学术界关于汪曾祺研究存在的不足之一：对汪曾祺小说研究的重视，对汪曾祺戏剧研究的不太重视。这是否说明和汪曾祺的戏剧创作相比汪曾祺的小说创作才更具有研究价值。在笔者看来，对某一作家创作的整体性研究而言，这是一种偏失性研究，这种偏失性研究自身便失却其整体性。笔者以汪曾祺戏剧为研究对象，首先试图弥补汪曾祺研究领域的“偏失”。

汪曾祺的戏剧剧本创作从50年代初期开始，主要集中在50到80年代之间，按思想主题分，可分为历史剧和现代剧；按创作特色分，可分为自编剧和改编剧；按剧作题材分，可分为情节剧和哲思剧；按剧作种类分，又有京剧、越剧、评剧等剧。其中，京剧剧本的创作占汪曾祺其它种类剧作创作的比重最大，分别是《范进中举》、《小翠》、《王昭君》、《凌烟阁》、《沙家浜》、《雪花飘》、《擂鼓战金山》、《一匹布》、《裘盛戎》、《一捧雪》。笔者基于汪曾祺京剧剧本创作比重最大这点，对汪曾祺的京剧剧本创作给予一个整体性把握与研究。

学术界对汪曾祺戏剧研究的现状具有以下几个特点：

1、研究者对汪曾祺的戏剧作品研究范围小，多数研究仅选取其中一部作品，这种取材的不完全会影响结论的准确性。如季红真《汪曾祺与“样板戏”》主要是对汪曾祺样板戏《沙家浜》的研究，具体介绍了汪曾祺如何走上戏剧创作之路，论述了汪曾祺对“样板戏”《沙家浜》的改编及汪曾祺“文革”期间怎样与戏剧结下不解之缘，这些研究是具体事件的介绍，为我们对汪曾祺戏剧的研究提供了解参考，却存在研究作品范围小、视角单一等不足。

2、在论证过程中，多数研究者所取的论据仅是汪曾祺自身对戏剧创作和戏剧与小说关系的看法和观点，在这些观点先入为主的思想统领下进入文本，而不是以其戏剧文本为切入点和立足点再结合汪曾祺其它文体类作品的创作进行研究，由此得出的结论定有失客观性。具体来说这些研究主要集中在汪曾祺如何反思“样板戏”，汪曾祺对京剧危机和出路的思考，汪曾祺对剧本中人物形象塑造、剧本唱词写作、剧本语言结构三方面的认识等观点上，重点在对京剧

危机和出路的思考上,以汪曾祺写于1980年《从戏剧文学的角度看京剧的危机》一文为基础,1980年林仲在《文学成就的高低决定京剧的兴衰吗——与汪曾祺同志商榷》一文中,对汪曾祺对一个剧种兴衰原因的看法、戏曲遗产的估价等问题提出不同看法;1981年朱世铭在《谈京剧的危机、生机和转机——兼驳<真是无药可救了吗>一文》一文对京剧危机产生的原因给出与汪曾祺不同的看法,并提出解决京剧危机的策略和方法;1981年张汉英发表《真是无药可救了吗——对<从戏剧文学的角度看京剧的危机>一文的异议》一文,针对汪曾祺《从戏剧文学的角度看京剧的危机》文中的观点,进行推敲反驳,主要从以下两个方面来论述:①对汪曾祺“决定一个剧种兴衰的,首先是它的文学,而不是唱做念打”得出“京剧确实存在着危机”的论断提出质疑,认为“戏曲是一种综合性的艺术,决定其兴衰的因素也必定是复杂的。”②对汪曾祺指出的京剧剧本存在的结构松散、语言粗糙等弊病,认为这些弊病只存在于个别剧目,将论述重点放在京剧词语通俗易懂,便于普及等优点上。这些研究对汪曾祺戏剧观的优劣得失给予了独特见解,却也犯了以观点切入而非从实际文本和事实出发进行研究的弊病。

3、研究者的研究视角单一且缺乏深度,如关于汪曾祺戏剧观的研究,主要从汪曾祺的文论中抽离出和戏剧创作相关的观点,有的结合现今京剧本身的特点和发展情状,有的仅对这些观点进行自我解读性独立分析。这种研究属于归纳总结性研究,好处是为研究领域发现待解决问题,不足是脱离文本,少事实论证根据。对汪曾祺戏剧研究领域里其它研究也存在这一问题,即缺乏对作品文本的整体性个案分析,这样会导致结论有失偏颇或流于片面而不够深入。如对汪曾祺《范进中举》改编剧的研究,初步探讨了汪曾祺小说到戏剧的跨文本创作,着重进行的是对于其改编方法的探讨。

二 本题研究的内容、意义和方法

作家创作具有极强的整体性,这种整体性在我看来主要体现在两个方面:一是创作观与创作实践的整合推进。作家的创作思想、观念是以其创作实践为基础的,创作实践也受到创作观影响,有时甚至被观念领导带动,两者互为一体,相互影响,形成制约中发展的稳步基调。二是作品之间的文体性整合。纵观中国现当代文学史,大部分作家的创作都不是单一文体作品创作,可能以某一文体类作品创作为主,但也染指到甚至着力于其它文体类作品上。汪曾祺以短篇小说创作登上文坛,进入学术界被予以广泛研究视野的也是他的小说创作。从他的整个创作生涯来看,我们已然发现四五十年代很长一段时期内作家几乎未进行小说创作,直至八十年代以后才重拾小说散文创作之笔,继续传统体裁

文学作品创作的道路。在那一“空白期”内，汪曾祺为我们留下为数不多个别却至今仍被广为称道的戏剧作品，这些作品有独立的文体研究价值，却也具有与作家其它文体类作品（主要是小说）的互文体性，这一点从汪曾祺文论中也能发现得到。在学术界对这一问题的已有研究成果基础上，以思想与实践这一辩证关系为理论指导，在对汪曾祺戏剧作品的细致深入解读下，笔者计划从两个方面来进行考察：1、结合汪曾祺的创作生涯，尤其是戏剧作品的创作背景，以时间为标志对其京剧剧本创作进行分期，对每一时期的剧作特点进行分类解读（主要分小说到戏剧的改编，旧戏到新戏的改编两大类），这样就将研究纳入一个横向与纵向的网状系统。2、在对作品进行分期性研究的基础上，探究汪曾祺京剧剧本创作于不同时期的思想根源及作品的思想性，换句话说，在每一创作时期有无具体思想或理论，这些思想、理论如何对汪曾祺产生内在影响，这些影响对形成汪曾祺不同时期作品相异风格的过程是怎样的，风格特色相异性的表现具体是什么，论文中笔者将从具有矛盾统一性的两方面进行论述。3、在前面研究的基础上，在对汪曾祺创作思想渊源影响论证基础上，细读汪曾祺所有京剧剧本，不再以阶段性视角进入作品，将之作为一个整体，以汪曾祺京剧剧本创作与他小说创作特色的互文性视角切入，以语言、结构等传统文本分析要素为层面对剧本的艺术特征进行分析。这样不仅将京剧剧本作为文学类作品纳入与传统体裁文学作品研究领域，使之与汪曾祺小说创作进行比类分析，也顾及到京剧剧本不同于文学类作品独具的审美内涵。

理论与实践相结合不能只是一个空口号，考察汪曾祺京剧剧本创作与其小说创作的互文体性，对学术界关于汪曾祺研究的方法上存在的问题能有一定指导意义，也为汪曾祺的京剧剧本研究找到一个基本立足点，使在进行文本细读论证过程中具有理论的支持和依据。

在对汪曾祺的京剧剧本作整体研究的过程中，笔者主要采用以具体作品为切入点进行分析，与其小说和个别散文作品进行比较论证的方法，换个说法，在对汪曾祺的京剧剧本创作有一个宏观整体性把握的基础上，通过研读汪曾祺具体京剧文本，研究作家京剧作品体现出来的其小说文本同样具有的特点（这些特点在形成文本构成的各要素如语言、结构等中都有所体现），由此反观汪曾祺的创作文论思想，来论证汪曾祺的京剧剧本创作特色，力图将宏观视野与微观视野结合起来，增强研究的客观性和严密性。

三 本题拟解决的问题和创新点

本课题要解决的问题是将汪曾祺的京剧剧本创作放于整体性视野下，探讨汪曾祺京剧剧本创作的特点、作品思想性与作家成长经历、接受思想的关联影响

问题。

本文的创新点在于，对汪曾祺京剧剧本与小说创作的互文体性的研究，分析论证在小说文本创作的抒情话语下汪曾祺如何将京剧剧本进行文学性渗透，弥补学术界对汪曾祺戏剧研究存在的种种不足，在论证操作中提出客观新颖的观点。

上篇 汪曾祺京剧剧本创作的分期与概况梳理

汪曾祺出生于一个书香门第之家，从小受过正规的传统教育，加之父辈多才多艺的性情熏染，为他日后走上文学创作之路奠定了无形的根基。青年时汪曾祺进入西南联大中文系，在此师从沈从文、朱自清、闻一多等大师作家，并在这样一个中西文化水乳交融、古今文化兼容并包的内部环境中奠定了文学创作的思想与现实根源。另一方面由于当时中国正值抗日战争爆发之际，外部局势的动荡严重影响到西南联大里几乎所有文人墨客心灵的稳定成长，滋养出一些看世界的不同的新奇眼光，汪曾祺便是其中一个。与此同时，汪曾祺还亲历过战火造成的社会创伤，经历了一系列为生计的奔波辗转，辗转中希望与绝望并存，与沈从文的师生情随战火纷飞与日俱增，沈从文对其的心理劝诫成为他度过那段艰难时期的不可或缺的力量。期间，汪曾祺在进入西南联大后几年（一九三九到一九四三年）大量涉猎当时正风靡西方的意识流派作家的作品，了解并深入研究了伍尔夫、纪德等作家的作品内涵及风格特色，并在一定程度上与他们达成创作默契，涵养呼吸着共通的文化要髓。在创作生涯的前期，汪曾祺主要进行的是短篇小说的创作。

一九五零年汪曾祺从武汉回到北京，在北京文联工作，任《北京文艺》杂志编辑，在此期间接触到大量民间文学作品，点燃了曾经在大学校园里有过的戏剧梦，一九五四年创作京剧剧本《范进中举》，刊登于一九五五年《剧本》增刊，二月调至中国民间文艺研究会，任《民间文学》编辑。这一期间及稍后两年过了一段安平生活，一九五八年，在文联系统整风复查中汪曾祺被划为右派，撤销职务，下放劳动改造；一九六零年，汪曾祺摘掉右派帽子，继续留在劳动改造处的张家口农科所工作；一九六二年汪曾祺调回北京，任北京京剧团编剧，创作了京剧剧本《王昭君》、《凌烟阁》，也创作出与当下生活密切相关（均以农科所为背景）的一部小说集；小说集在次年出版（这是解放后汪曾祺出版的第一部作品集），这一年汪曾祺与薛恩厚合作，创作了京剧剧本《小翠》；同年冬天接受江青指派改编创作《沙家浜》，其间又再次经历政治环境下的人事沉浮，同时戏剧创作生涯渐次进入高潮。

本章节笔者对汪曾祺为数不多的全部京剧剧本作品进行了分期，将剧本文本进行了详细剖析，力图为后面对汪曾祺京剧剧本的思想性和审美性研究做好准备。

汪曾祺起初是出于对戏剧京剧的热爱，以业余爱好者的身份进入戏剧剧本

创作生涯的，他的戏剧剧本创作的第一个作品《范进中举》的写作是一九五四年，当时正值汪曾祺在《说说唱唱》当编辑，也恰逢吴敬梓周年纪念。京剧剧本写作生涯的开始虽以这样偶然的机会进入，汪曾祺自身却始终抱着“提高京剧的文学水平，提高可读性，把京剧变成一种现代艺术，可以和现代文学作品放在一起”^①的态度和宗旨来创作的，这在一定程度上奠定了他戏剧剧本的可读性、思想性和审美性，也使他的戏剧剧本成为能与他的小说、散文等传统体裁的现代文学作品相媲美的文体。

汪曾祺的戏剧作品以京剧为主，在对其京剧剧本（以北京师范大学出版社1998年8月出版的《汪曾祺全集》中所收入的八部作品为主）进行整体性观照的基础上，笔者将汪曾祺用二十年时间创作的却只占全部著作（包括小说、散文）十分之一的戏曲作品（主要是京剧）进行了分期，下文是对这一分期及剧本创作的讨论。

1.1 汪曾祺前期(50年代中期到“文革”前)京剧剧本创作

汪曾祺前期戏剧创作主要集中在50年代中期到“文革”前，作品有四部，分别是《范进中举》、《小翠》、《王昭君》、《凌烟阁》（《汪曾祺全集》〈北京师范大学出版社1998年版〉收入《范进中举》、《小翠》两篇），这四部作品采取的都是将传统历史题材小说改编为戏剧剧本的跨文体创作方式，剧本的改编没有按照原有故事情节作照搬处理，戏剧的场次安排也没有对小说情节结构进行本原性复制，所有改编贯穿始终的是心理因素的增加。汪剧《范进中举》（北京师范大学出版社1998年版第七卷）第一场“发凡”，县考发案之日范进与同考门生恭送学道大人场景中，增设了范进与同考门生言语上直接接触的对话情境，对话在戏谑调侃中表现范进心理，小说中是范进同周学道单独会面；剧作中范进和周学道的交谈没有采取小说中一问一答的对话模式，而是让人物不时作隐瞒或吞吐状，间或插入“书吏”及其他同考三人的谈话，如小说中范进被周学道问及年龄，范进直接回答“童生册上写的是三十岁，童生实则五十四岁”^②，而剧中范进先作答“学生今年三十岁”，在周学道质疑后再次发问才说出“实年五十四岁”。人物对话言语上的更动实则人物心理起伏变化的表征，由小说对情节内容直观的追求一应贴合戏剧对人物心理满足促成戏剧冲突实现的可能。这种言语情感性表征的方式是心理表现式的，是内倾式的，是独具汪曾祺创作特色的。汪剧《范进中举》（北京师范大学出版社1998年版第七卷）第三场“邻济”，

① 汪曾祺：《两栖杂述》，《汪曾祺全集》第三卷散文卷，北京师范大学出版社，1998年，第202页

② 吴敬梓：《儒林外史》，时代文艺出版社，2000年，第22页

范进上京赶考路费不足，汪曾祺对此给予大力渲染，通过说唱结合的内心独白来传达，塑造乡邻（关清和顾白）的具体形象，使小说中一笔带过的侧面表现转为正面描写与侧面烘托结合的方式，进而以此表现出浓厚的人道主义情怀，这可以说是对汪曾祺以为自己“大概是一个中国式的人道主义者”^①的实证（他说“我的人道主义不带任何理论色彩，很朴素，这就是对人的关心，对人的尊重和欣赏”^②）。

由此我们可以看出，除了在对小说改编为剧本被赋予的戏剧本身独有的特征外，文本被深厚的文学因子晕染，氤氲笼罩着人与人之间的心理交锋，没有大起大落的情节冲突，也没有咄咄逼人的据理力争，而在遵循原著主要情节内容的基础上表现出生活应有的真实，并也在对本原真实生活的表现中自然流露出对故事发生当下时代人性的揭示和伦理的批判。

汪曾祺四十年代的小说具备他前期剧作相类似的心理情愫感染的色彩，我们采取西方命名之为“意识流”的理念予以解释。“意识流”是发源于西方的一个着意于创作方法的概念，后来发展为一个文学流派，重视人意识领域的描摹与叙述，并将叙述焦点由外部描写转向人物内心。意识流文学的创作高峰集中于二十世纪二三十年代，与此同时或稍后被中国作家有意识的借鉴运用，严家炎曾说：“真正圆熟的意识流技巧，在中国，恐怕要数20世纪40年代的汪曾祺，他的《绿猫》、《复仇》、《礼拜天的早晨》、《小学校的钟声》、《囚犯》等作品，较之40年后出现的意识流小说，其实更为出色，更有成就，可惜注意到这点的人还不太多。”^③在另外一篇文章中他也指出：“至于京派的后起之秀汪曾祺，更以他富有灵气的笔墨，创作出了一批颇为圆熟自如的意识流小说。”^④以发表在一九四二年于《文聚》上的《待车》为例，它以实物引发的感官体验为叙写基础，采取独白的表现方式。开篇呈现于眼前的是有“烫金字的书背”^⑤的对称翻页躺在漆桌上的书，然后是来自四方并正向四方散去的云，再将是堆积于车上的影子、烟灰、风、太阳……“风吹着春天，好轻好轻。”“向自己说：“先生，你请坐吧。你累了呢。是呀，你忙得很。”“又咕咕的向自己笑了。且莫笑，好好儿坐着。”^⑥由“书”的意象跳跃到靠书度日的往昔，从前我们“在灯下大声读书”的日子，那时那里也有云的影子，接着笔锋随感官一转，觉出舌头上糖残留的味道……一个未出现却无时无刻不无存在的主人公在上火车前

① 汪曾祺：《我是一个中国人——散步随想》，《晚翠文谈》，浙江文艺出版社1988年版，第39页

② 汪曾祺：《我是一个中国人——散步随想》，《晚翠文谈》，浙江文艺出版社1988年版，第39页

③ 严家炎：《开场白：闲话小说文体》，见《严家炎论小说》，江西高校出版社2002年版，第6、7页

④ 严家炎：《试说20世纪中国小说的总体特征》，见《严家炎论小说》，江西高校出版社2002年版，第22页

⑤ 汪曾祺：《待车》，《汪曾祺全集》第一卷小说卷，北京师范大学出版社1998年版，第7页

⑥ 汪曾祺：《待车》，《汪曾祺全集》第一卷小说卷，北京师范大学出版社1998年版，第7页

等待的思绪便以这样的意象带动感官的形式触及于读者心灵，将“等待”这一具象时间的短暂性扩充填塞于超越时间的空间感，在这一短暂的等待过程中，我们不只跟随待车人在站台待车，我们还漫步在文字筑成的台阶上参与了他的过去和将来。意识流动的发生过和未发生的行为是作者赋予人物心理活动的外化表征，小说即是由这样一种内倾化的心理体验模式呈现于读者脑中，故事情节淡化于思绪流动中，却深刻烙印在感官体验里。

一九六四年汪曾祺与薛恩厚合作将蒲松龄《聊斋志异》中的《小翠》改编为同名剧本《小翠》（同其它几部一同收入1998年版北京师范大学出版社出版的《汪曾祺全集》），情节上有三处较大变动，一是详细述说了小翠为报恩由妖变人的一系列心理，二将小翠为帮王煦家整治奸臣乔扮装王和被揭发后上闹朝廷用重墨予以渲染，三是省掉了原作中小翠因打碎玉瓶受责骂而出走这一情节。这样一来在整出戏中用独白和对话表现人物心理的情节便占了重头，一方面成功将仅供文案阅读的小说类文体转化为可供舞台表现的戏剧剧本，另一方面在戏剧表现领域给我们呈现出独有的汪戏表现模式——情节的心理内化架构。整出戏实际就是由小翠托老妇扮婆孙入王家、小翠托八哥共整治奸臣王浚、小翠朝廷使计脱身三个“骗局”架构起来。作者同样使用通过内心独白和人物对话的方式让人物心理达到舞台的外化表现，如在小翠、老妇共商议好如何入王家报恩后与王煦、夫人的一系列对话，“小翠：‘奶奶，他呢？’老妇：‘哪个他呀？’小翠：‘您不是说给我找一个小女婿吗？就是那个他呀！’”^①及稍后小翠向王家为洞房事宜的问询，将表现主体心知肚明的事用焦急的心境予以掩饰以此达到增强戏剧真实感的效果，舞台表现也具有感人肺腑的喜剧色彩，让观众对作为狐妖的小翠施以好感，同时对人类以德报怨、恩将仇报等行为予以深刻反思。

同样，在《王昭君》中，不论是表现方式上还是情节内容上，汪曾祺都通过人物对话和独白的外化形式来表现人物心理的内倾色彩，将昭君由起初不情愿的怨恨之情转变而为对家乡的依恋之情。

由此看出，汪曾祺京剧剧本初始阶段的创作手法和风范是对他早期（四十年代）小说创作手法的延续，通过凸现人物心理状态的表达，运用或明或暗的意识流色彩，并且于戏剧中参与自身的当下思考，形成了带有汪曾祺独具文体过渡特质的作品，使京剧剧作文本的“小说性”强于“戏剧性”。

1.2 汪曾祺中期（“文革”期间）京剧剧本创作

文化大革命时期是政治话语强势压倒一切话语形式的时期，汪曾祺在这一时期创作的京剧作品有两个：《沙家浜》、《雪花飘》。毋庸置疑，产生于这样一

^① 汪曾祺：《小翠》，《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷，北京师范大学出版社1998年版，第61页

个特殊年代的作品一定会带上无法割断的与现实政治语境之间的联系，但任何文学作品不仅有被动承受的社会历史形态的影响，还有作家主观想象和创造，因此对汪曾祺这一时期的作品，我们不能简单视为政治语境的被动产物，而要力求寻找政治因素背后可能存在的作家的文学能动性。

《沙家浜》是汪曾祺与杨毓敏、薛恩厚、肖甲合作改编沪剧《芦荡火种》而成的，是“文革”八大“样板戏”之一，与《芦荡火种》剧本相比，定型的《沙家浜》在情节结构上有大幅度改动，明显之处在于将原来的十一场场次缩减成十场，且从第六场“授计”开始，情节进展速度明显加快，思想内容表达上也不难发现由之前突出阿庆嫂聪明才智的倾向变为凸显新四军连指挥员郭建光的领导才能。据笔者资料调查，以上一系列改动主要是由于当时的政治历史原因，汪曾祺在《关于〈沙家浜〉》一文陈述中说，毛主席看了二次改编的《芦荡火种》后，“从戏的完整性上”，从艺术的角度提出“后面是闹剧，戏是两截”的意见，江青在此意见上“任意发挥”，提出“要突出武装斗争”，“把郭建光提到一号人物，阿庆嫂变成二号人物，并提高到‘究竟是武装斗争领导地下斗争，还是地下斗争领导武装斗争’这样的原则高度。”^①在如此浓重的政治氛围笼罩下，作品无一例外会多少带有些政治权威强制色彩，一定程度影响到对作品文学艺术性的探究，也影响到对作家系作品当时的思想因素的研究，从而对作家整体性文学创作的研究造成一定困扰。但是，任何事物的成型，包括生命体的诞生发展，甚至文学创作主体所从事的活动都离不开当时社会政治历史背景，“文革”时期在中国历史发展史上是一段特殊的不同于任何时代的时期，最大的不同之处在于它具有抹杀文学活动文学规律的内在因质，具有其它任何时期未有过的文学生存与政治因素的冲突，甚至给文学带来毁灭性灾难隐患的一系列特征。因此在考虑到以上种种因素存在的基础上，笔者在对汪曾祺这一时期戏剧剧本创作研究的实践中尽量力避政治权力对作品产生的不良困扰，将着眼点放在作品文本成形本身，归结出汪曾祺在充分发挥主观能动性基础上如何诞生出于后世广为流传的作品。

因《沙家浜》是一部在集体合力作用下诞生的剧作，在对作品进行具体分析研究之前，笔者对剧作中哪一部分或哪几句台词出自汪曾祺之手进行了考证，现将考证结果发布如下：1、林斤澜读汪曾祺《七十抒怀》有感就汪曾祺的“淡”“所写一文中提到“汪曾祺从‘牛棚’里给提溜出来奉命写样板戏，写出阿庆嫂开茶馆的那几段唱词道白。”^②2、汪曾祺在小品论文《用韵文想》中就如何

① 汪曾祺：《关于〈沙家浜〉》，《汪曾祺全集》第五卷散文卷，北京师范大学出版社1998年版，第238、239页

② 林斤澜：《注一个“淡”字——读汪曾祺〈七十抒怀〉》，引自《使这个世界更诗化》，汪曾祺著 汪朝编，中国广播电视出版社2007年版，第255页

“带着格律、韵脚想唱词”^①、如何“在韵律的推动下写唱词时”^②，说道他写了《沙家浜》里的‘人一走，茶就凉’。3、汪曾祺在《关于〈沙家浜〉》一文中写道：“‘智斗’一场阿庆嫂大段流水‘垒砌七星灶’差一点被她砍掉，她说这是‘江湖口’，认为‘江湖口太多’，汪曾祺瞒天过海予以保存下来。”^③由此可以得出，《沙家浜》中“智斗”出自汪曾祺之手。

戏剧是戏剧剧本和舞台表演合而为一的综合性艺术，前者是后者的基础也是关键，我们在“读”剧本时如果能感受到潜在的人物舞台表现的时空性，能在头脑里清晰浮现舞台人物的音容笑貌，这样的作品无疑是成功的。《沙家浜》第四场汪曾祺撰写的“智斗”不仅能作为成功剧本的典范，更能用它独有的艺术魅力标识汪曾祺“文革”期间戏剧创作的整体风貌和特色。这出戏以人物形象塑造为主，极力通过个性化的语言描写展现人物性格，虽然所有人物的出场和所有事件的编排无不围绕着突出武装斗争的爱国主义思想，而剧中人物性格却以真实的生活化状态跃然纸上，这是汪曾祺在政治气氛严密的“文革”时期剧作创作的基本风貌。除了与前期人物形象给我们的舞台时空不同程度的真实感而外，也给了我们凸现人物性格传感性显现出的在人物对白、唱词等方面外化于语言技巧的运用，进而导致的结果，即对剧本舞台表现而言好的效果，是人物心理通过人物内心独白、人物间对白等形式化言语空间予以传播，人物语言对人物心理的暗示作用增强，个人内心独白反衬出与他人的心理周旋，人物语言进一步表现出更强烈的个性化色彩，形成一个良性的内外互渗的以人物语言表现为重点、人物性格刻画为突破口、人物心理与外部环境结合为点染力的舞台表现空间。最具典型性的是阿庆嫂与胡传魁、刁德一周旋智斗一出，刁德一对阿庆嫂严重怀疑导致他和胡传魁联手“质问”阿庆嫂，即使阿庆嫂对胡传魁有过救命之恩，那也只加深了对阿庆嫂的不信任，认为“这个女人真不简单”^④，甚至还与阿庆嫂进行了以形式化言语表现为外部遮掩的心理斗争，留下经久不衰传唱至今的唱词艺术，阿庆嫂也以与敌寇作斗争的无畏形象深深印在我们头脑。整个情节用“唱”组织起来，如“垒起七星灶，铜壶煮三江”^⑤一段，经阿庆嫂之口一唱出，自然的便将她的职业特点表现出来，“相逢开口笑，过后不思量。人一走，茶就凉……”^⑥这句表明阿庆嫂身为茶馆老板娘具有的对人事洞察之深的特点，也对刁德一为试探她是否与新四军来往予以了有力回

① 汪曾祺：《用韵文想》，《汪曾祺全集》第四卷散文卷，北京师范大学出版社1998年版，第3页

② 汪曾祺：《用韵文想》，《汪曾祺全集》第四卷散文卷，北京师范大学出版社1998年版，第3页

③ 汪曾祺：《关于〈沙家浜〉》，《汪曾祺全集》第五卷散文卷，北京师范大学出版社1998年版，第241页

④ 汪曾祺：《沙家浜》，《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷，北京师范大学出版社1998年版，第139页

⑤ 汪曾祺：《沙家浜》，《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷，北京师范大学出版社1998年版，第141页

⑥ 汪曾祺：《沙家浜》，《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷，北京师范大学出版社1998年版，第141页

击。汪曾祺贯彻实施于小说创作所言“写一人即有一人之口吻”^①在这里得以运用落实。可见，汪曾祺这时期戏剧创作与他一以贯之于小说创作的主张是互通互利并行不悖的。

1.3 汪曾祺后期（“文革”以后）京剧剧本创作

在“文革”期间政治氛围的氤氲下，汪曾祺为完成政治任务进行创作，却也保持着一份对京剧艺术的坚守，在人物语言的表现上大费苦工达到充分挖掘人物心理的效果。“文革”后的创作生涯笔者将之划归于作家戏剧创作的后期阶段，这一时期没有前一期那样政治上的压力，创作环境变得相对轻松，汪曾祺的京剧作品也相对多产，这些作品都是对历史题材作品的改编，与前期的跨文体改编比较而言，这时期作品主要是旧戏到新戏的改编。《一匹布》、《一捧雪》是对传统剧目的改编，《擂鼓战金山》是新编的历史剧。

以《一捧雪》为例进入具体作品来作分析论证，与传统《一捧雪》剧目比较，汪本在情节安排上作了几处大改动。一是情节结构上，原剧第一场直接是汤勤与严嵩对话商讨杯未被搜出意欲再搜之事，汪本第一场以汤勤自白介绍引出“一捧雪”，并增设莫豪与文禄的嬉闹和太夫人祝辞场面，着落在对主仆共送莫怀古赴任之描述；第二场面原剧写严嵩搜杯仍未果，莫成藏杯保主，莫怀古为避灭族之祸逃往冀州之事，这一事件的发生在汪剧中被排至第五场，第二场则加入与主线看似没有联系却起着渲染作用的情节，莫怀古一行钱塘上船，用墨于汤勤对雪艳的觊觎；第三场原剧仍以主线为贯串叙搜杯未果严嵩回府与汤勤对话，商定沿途追拿莫怀古。汪剧添置相面先生赛希夷，增设为莫怀古莫成主仆相面的情节，为下文莫成替莫怀古附刑做铺垫；第四场原剧写怀古雪艳途中逃难，汪剧写莫怀古至诚荐汤勤，汤勤假意毕露。我们可以看出，原剧的情节是一线到底据事论事的单线结构，仅是对汤勤与严嵩勾结索杯，莫成藏杯救主、为主赴死这一事件的展现。汪剧不但增置了情节叙述，还增添了具性格表现凸现作用的人物形象塑造，使原剧中本不具备给我们正义是非感的人物变得色彩更鲜明，汤勤即是一例，他自私贪婪、虚伪不忠的嘴脸被汪曾祺专故增加的情节如对雪艳心怀不轨的多次描刻等予以深刻真实的暴露，进一步与莫成替主赴死的行为形成鲜明对比。在对莫成形象的塑造中，汪曾祺放弃原剧对莫成奴才嘴脸刻画意图唯一性，由揭露上升到反思，第七场“长休饭，永别酒”^②中莫成被斩头前喝酒临行的独唱，场末的三声大笑实是对虽即奴才身份却遭此的无奈心理的痛恨发泄，有苦说不出，一言又难尽的矛盾复杂心情表露无遗。

① 汪曾祺：《浅处见才——谈写唱词》，《晚翠文谈新编》，生活、读书、新知三联书店 2002 年版

② 汪曾祺：《一捧雪》，《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷，北京师范大学出版社 1998 年版，第 401 页

第二大改动处,几乎每场都增加了副末。汪剧开头便是副末开场,诗文形式点明主题,后每一场的副末都对场次内容作一小结,并带有引人深思的哲理性问题。汪曾祺认为旧戏对于今人的意义,除了审美作用外,主要是它有深刻的认识作用。《一捧雪》前言中作家写到“莫成的时代已经一去不复返,但是他的奴性,他的伦理道德观念,是我们民族心理的一个病灶”^①,意欲引起今人的反思。汪曾祺对《一捧雪》的改编,将一个古老的“恩将仇报”故事深度沾染上关乎人生问题的现代色彩,并投射进对历史、民族和人性的反思。

对这一时期其它几部剧作研究后发现,这些作品无一不具有相似的特点,剧中存在话外音,《一匹布》中甲乙二人以为观众代言的身份存在,剧情发展到一定阶段后他二人便出现以引发下文或表达看法,这也是汪剧和原剧的差异所在,剧中暗含的哲理或意欲引人深思的地方也得以点明。对这一时期剧作的研究笔者采用的主要方法是校对归纳法,对《一捧雪》的论述相信大家已看出端倪。同样,与原剧《一匹布》比较而言,除增加了使哲理性明晰的话外音而外,剧中主人公的对白唱词也有很大变化,这些变化使得剧作含带的日常生活的抒情意味加重。张古董卖布巧遇李天龙商议好借妻后将李天龙带回家,妻沈赛花羞于见李天龙的原因原剧中是“人家是大财主,人家多阔呀,我可没脸见人家”^②,汪剧中的原因成了他们幼时类似两小无猜的情谊。不仅在情节内容上抒情意味加浓,也通过直接或间接引用诗句、借用古诗词韵律来达到强烈的抒情效果,使剧作在温馨清新的格调氛围中款款“抒发”出耐人寻味的哲理。商议好将妻沈赛花借于李天龙随之回家,李天龙唱“身无彩凤双飞翼,只因她是旁人妻”^③流露出自身的无奈,而原剧中是“听樵楼,打初更,思想此事难坏人”^④,沈赛花去后思前想后心里犯埋怨,唱“有心为他忧柴米,恨不相逢未嫁时”^⑤,原剧中是“恼恨儿夫做事差,不该将我借与他”^⑥,古诗词被作家点化运用于剧作中起到了增加剧作诗化抒情性色彩的效果,我们往往会被笼罩着的民间温情打动,而非被人物矛盾的冲突焦点吸引,在嬉笑调侃的情韵中对典妻制度给予了不乏力度的批判。

以上是笔者论文架构第一章的详细论述,依据剧作不同风格特点对汪曾祺京剧剧作的整体创作给予分期式研究,总的说来,其京剧创作的阶段性发展特征是,前期剧作是对传统历史题材小说的改编,以情节增设为主,人物语言表

① 汪曾祺:《一捧雪》,《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷,北京师范大学出版社1998年版,第365页

② 引自《中国京剧据考》

③ 汪曾祺:《一匹布》,《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷,北京师范大学出版社1998年版,第297页

④ 引自《中国京剧据考》

⑤ 汪曾祺:《一匹布》,《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷,北京师范大学出版社1998年版,第297页

⑥ 引自《中国京剧据考》

现为辅的方式达到心理内倾的外化，对当下历史有一定反思；中期因创作背景的政治原因，剧本的情节结构几乎没有作家自己的特点，将着重点放在剧作语言（唱词、念白）、人物性格塑造等具体艺术表现上；后期创作主要是对传统剧目的改编，即旧戏新编，在情节诗化色彩浓郁的背景下表达出现代哲理性反思，并带有深厚的民间文化色彩。

下篇 汪曾祺京剧剧本的艺术特色

文学作品的艺术特色一方面是对读者于文学作品表面特征的认同而作的概说,以表明进行的是一种携伴着内在心理体验的外在感官欣赏的审美活动。汪曾祺曾说:“我想把生活中真实的东西,美好的东西,人的美、人的诗意告诉人们,使人们的心灵得到滋润,增强对生活的信心、信念。”^①这是对读者文学艺术鉴赏与感知活动的号召,在这里艺术特色具有感知、鉴赏、品评等心理活动的动态色彩,文学艺术品作为被“审”对象而存在。另一方面也是笔者认为更重要的方面,艺术特色的挖掘是对文学艺术作品内在构成之文本特色及审美色彩的诠释,这是在对被“审”对象已有美感和独特性认同的基础上做的说明。在进行艺术特色概括与论证的过程中,提炼文学艺术品的美感价值,实质是对其如何具有艺术独特性,其艺术特征的具体表现是什么,其艺术特性给我们的体验价值在哪里等问题的具体回答。

汪曾祺京剧剧本创作的艺术特色不仅体现在具体剧作文本中,也暗藏在剧作折透出的汪曾祺的“美感言述”体系中,是对他“语言本身是艺术,不只是工具”^②等观念的践行。

2.1 汪曾祺京剧剧本思想的二元化征候——传统与现代的相克相生

一部作品除了能将作家想要传述表达的故事告诉读者外,另一方面也是重要的方面是它所包含着的与作家的思想挂钩的一些东西,作品的思想很大程度是作家思想的集中反映。前一章我们从宏观上剖析了汪曾祺京剧剧本的分期与创作,也一定程度上结合他的小说创作对其京剧剧本进行了微观解剖。于是我们能从一个较为广阔而深邃的视野上对汪曾祺的戏剧(京剧)有一个比较全面的整体性认知。在此基础上,这一节笔者将论述汪曾祺京剧剧本及剧本携带的作家的“思想”特色,此特点笔者归结为传统与现代相克相生的二元化征候。

毋庸置疑,我们了解某一作家的思想,除了从他的文学作品中反观解读外,也往往借助于与他相关的传记从其自身的成长经历和文学经历得到了解,或从作家自身写作的创作评论文章得出。那么对一个作家思想的解析,我们便可从两方面下手,第一从作家思想接受上,撇开具体创作性作品而论的言述,这实

① 汪曾祺:《美学感情的需要和社会效果》,《汪曾祺全集》第三卷散文卷,北京师范大学出版社1998年版,第285页

② 汪曾祺:《“揉面”——谈语言》,《汪曾祺全集》第三卷散文卷,北京师范大学出版社1998年版,第182页

质是关于作家自身的及其他作家评论家对汪曾祺研究洞见的结论总汇，下文笔者以汪曾祺思想接受的传统与现代性为题对此方面进行论述；第二，从作家具体作品的深入挖掘上，主要体现在剧作的表现手法和内容上，也进一步应证了语言表现等形式与文本内容互为一体，不可分割，同时与思想接受的传统与现代性相互映衬，这便有了此小节第二部分的内容，汪曾祺思想内化于作品的传统与现代性。

2.1.1 汪曾祺思想接受的传统与现代性

汪曾祺父辈营造的深厚的古朴内韵的家庭传统文化氛围导至他的家庭成长经历是一个在当时不可多见的注重传统文化知识养成的特殊经历，这注定他身上脱离不了中国传统文化根深蒂固的根基，青年时汪曾祺接受高等学校教育，西南联大的文学界在当时拥有不可多见的中西交流、古今混杂的及其开放的文化氛围，这就注定了汪曾祺在进行自主文学创作前接受的思想具有中国传统文化与现代手法交融相生的特点。在《传统文化对中国当代文学创作的影响》中汪曾祺写道：“中国的新文学一开始确实受了西方的影响，小说和新诗的形式都是从外国移植进来的。但是在引进外来形式的同时，中国新文学一开始就没有脱离传统文化的影响。”^①汪曾祺于一九八三年发表一篇题为《我是一个中国人》的散文也是一定程度上对他自身作为中国人的强调。汪曾祺如此热衷的认同中国传统文化，对于他对国外作家创作技法的态度和接受方式也受到了影响，正如他曾说：“我不赞成把现代派作为一个思想体系原封不动的搬到中国来。”^②又说：“一个作家，如果是用很讲究的中国话写作，即使他吸收了外来的影响，他的作品仍然会具有鲜明的民族风格。……中国第一个有意识的运用意识流方法、作品很像伍尔夫的女作家林徽因（福州人），她写的《窗子以外》、《九十九度中》，所用的语言是很漂亮的地道的京片子。这样的作品带洋味儿，可是一看就是中国人写的。”^③姑且不论汪曾祺在创作中中国本土文化与吸收的国外精华比重孰轻孰重这样问题的存在，我们也能由此得出他的作品定具有文化本原与对外借鉴合一的传统与现代的交融性，这一点将在第二节中作具体论述。

作家思想接受上的传统与现代性是对作家作品所具特性的统领。何为思想上的传统与现代性？简言之，即对作家具体创作产生重要影响的思想渊源具有传统与现代相克相生的特点。传统性上，汪曾祺提到他受古人归有光影响较深，众所周知，归有光在唐宋派文人中成就较高，尤其他的散文作品广为后世流传，

① 汪曾祺：《传统文化对中国当代文学创作的影响》，《汪曾祺全集》第六卷散文卷，北京师范大学出版社 1998 年版，第 357 页

② 汪曾祺：《我是一个中国人——散步随想》，《晚翠文谈新编》，生活、读书、新知三联书店 2002 年版，第 258 页

③ 汪曾祺：《我是一个中国人——散步随想》，《晚翠文谈新编》，生活、读书、新知三联书店 2002 年版，第 258 页

他善于从日常生活的平常琐事中捕捉事物予细心刻画寄寓真实情感与生活感受,他的以清淡文笔写平常人事的文笔特点深得汪曾祺推崇,尤其是他的《先妣事略》、《项脊轩志》、《寒花葬志》等几篇名文。归有光在思想上是正统派,虽然汪曾祺说过:“我对他的那些谈学论道的大文实在不感兴趣。”^①也正因如此,汪曾祺发出疑问:“一个思想迂腐的正统派,怎么能写出那样富于人情味的优美的抒情散文呢?”^②将之与欧阳修之文比较得出他“写得更平易,更自然”,说他“做到‘无意为文’,写得像家常话似的。”“结构‘随事曲折’,若无结构。”“语言更接近口语,叙述语言与人物语言衔接处若无痕迹”^③,认为这种照生活那样去写生活的手法是值得我们创作作品时参考的。可见汪曾祺之所以推崇赞誉归有光,是因为归有光不事雕琢却自有风味的文风、诗化抒情性的散文笔法、结构似无而还原生活的态度令他赞赏,并与之达成默契。在汪曾祺的小说作品中有具体表现,而后期作品则深化发展为借用民间文化因子形成自成特色的民间审美色彩。他的京剧作品(不论前期还是后期)都具有这一特点,使戏剧能直面生活的真实,前一章在对《范进中举》的分析中我提出汪曾祺的剧作笼罩着人道主义式的温情,没有大起大落的情节冲突,依靠流水式的生活真实推进情节正是对此的一大抒写。同样,汪曾祺的小说作品和其它京剧作品也都从内深处衍连透射出反古之光,以归有光式古朴的文风、自然平易的语言、破碎处形成的文化整体格调为文本的肌理构成因素。

在现代性方面,1997年汪曾祺发表于《中国青年报》上的《谈散文》中这样写道:“我倒喜欢弗吉尼亚伍尔夫,喜欢那种如云如水,东一句西一句的,既叫人不好捉摸又不脱离人世生活的意识流的散文。生活本是散散漫漫的,文章也该是散散漫漫的。”^④在《我是一个中国人》中他也写到:“我曾经很爱读伍尔夫和阿左林的作品。”^⑤可见汪曾祺对伍尔夫作品的文风和结构表现出情感上的投奔性。从汪曾祺早期小说作品中尤能看出,有《复仇》、《待车》、《小学校的钟声》、《磨灭》、《醒来》等,《复仇》里“我”的意识由复仇转向自我存在价值之拷问,《待车》中“我”在月台上思绪由过往向将来的流转,《小学校的钟声》里由钟声延想到生命流逝,思绪带动着景象铺陈,铺陈而来的景象点染着人物心境,故事便在无主题中凸显出主题,无情节中彰显了情节,一切便自然具有生命向心力,整个小说以钟声起,以钟声止。在《醒来》里,小说开篇点

① 汪曾祺:《谈风格》,《汪曾祺全集》第三卷散文卷,北京师范大学出版社1998年版,第337页

② 汪曾祺:《谈风格》,《汪曾祺全集》第三卷散文卷,北京师范大学出版社1998年版,第338页

③ 汪曾祺:《谈风格》,《汪曾祺全集》第三卷散文卷,北京师范大学出版社1998年版,第338页

④ 汪曾祺:《谈散文》,《汪曾祺全集》第三卷散文卷,北京师范大学出版社1998年版,第334页

⑤ 汪曾祺:《我是一个中国人》,《汪曾祺全集》第三卷散文卷,北京师范大学出版社1998年版,第302页

题,“我不知道我是怎样醒来的”^①,由“醒”思绪渐飘到“活”,到生命的上浮,笔触感觉,细腻而真实,“我光赤的上身上有一片蜻蜓翅子掠过的记忆,那是两根草……这是我,这是我的手,我的左手,我的右手……喔,手掌压出了一个小坑。我活了。”^②到此,看似原本醒来实仍梦游一般的对潜意识进行抒写,终回到现实,“我在这里躺着,我躺了多少时间?”^③于是想到看表,“我想看一看表。我的表还带着。”^④再由表联想到时间,到往昔,到弟弟的出生,父亲在午夜用庄重的态度看家里老苏式钟的情景,骤忽到此刻的夜,月亮,“青色的光落在我身上,特别是胸上,我不知落在胸上的是夜,是月亮……我觉得夜是具体的,物质的……月亮真好……恬静,清澈,无私而坚定”^⑤;“我”才感觉到“这醒来的一刻真是奇妙。”^⑥接着写感官体验的“渴”,再追溯到记忆中“仅有的一壶水”。这些作品都以内心感验的丰富性取胜。

对汪曾祺思想的研究,我们以作家自身思想接受源为研究对象,也从作家的具体作品分析反观其思想接受特征,不论汪曾祺的小说创作还是京剧剧本创作,都脱离不了作家自身思想接受的传统与现代的相互交融性。

2.1.2 汪曾祺思想内化于作品的传统与现代性

对汪曾祺的关注是从他的小说开始,刚接触时是被他作品行云流水的语言零零散散构建而成的零碎意象吸引,觉得他的作品可以与国外某些小说家的作品媲美,如英国的弗吉尼亚·伍尔夫,法国的纪德、普鲁斯特等。不同的是,他的作品除了有与国外作家作品体现出的创作特征如心理内化、意识流动等方面的相似处外,内含更多也由此更能表征他作品独特魅力的是作品蕴含包容着的中国传统古典文化底色,他也由此曾被誉为“中国最后一个纯粹的文人”。

汪曾祺的小说散文在借鉴西方意识流特征方面表现明显,一方面与西南联大开放的文化氛围有关,作家长期浸润其中受现代主义哲学与文学影响较深,另一方面在于作家主观上对伍尔夫现代小说美学的认同,与伍尔夫诗人与散文家气质的投契有关,加之因时局变化和个人生活的飘零形成的失落、无奈感成为汪曾祺认同意识流创作方法的现实基础。汪曾祺的京剧剧本同样具有他小说作品传统与现代相克相生的特点,在汪曾祺创作风格有明显变化的50、60年代的京剧剧本的前期创作中也自然投射进师法伍尔夫的意识流与诗化技巧引入。前期几部作品《范进中举》、《小翠》、《王昭君》、《凌烟阁》便具有明显的心理流动性色彩,传统文化因子通过个别语句化用古典诗词来表达展现,呈现的是

① 汪曾祺:《醒来》,《汪曾祺全集》第一卷小说卷,北京师范大学出版社1998年版,第72页
 ② 汪曾祺:《醒来》,《汪曾祺全集》第一卷小说卷,北京师范大学出版社1998年版,第72页
 ③ 汪曾祺:《醒来》,《汪曾祺全集》第一卷小说卷,北京师范大学出版社1998年版,第72页
 ④ 汪曾祺:《醒来》,《汪曾祺全集》第一卷小说卷,北京师范大学出版社1998年版,第72页
 ⑤ 汪曾祺:《醒来》,《汪曾祺全集》第一卷小说卷,北京师范大学出版社1998年版,第73页
 ⑥ 汪曾祺:《醒来》,《汪曾祺全集》第一卷小说卷,北京师范大学出版社1998年版,第73页

以现代性占主导的传统与现代的相克相生性。剧本《范进中举》是对古典小说《范进中举》的改编，剧作虽然以发凡、邻济、传讹、驰报、发疯、捋治与小说相近的情节架构，但在架构过程中发挥重要作用的却是人物心理的流动，细节处也不失人物心理刻画。《小翠》一剧，更是通过人物内隐的心理动态来结构情节，忠于原著小说《小翠》的基础上，将不确定的、未知的与心理有关的部分扩充，最终占整部剧的大部分，整部剧也以小翠对自我身份的隐瞒为线索，更加剧了剧作的心理内化色彩。总的来看，可以说，没有意识流动的心理色彩就不会有汪曾祺前期京剧剧本创作。

对于汪曾祺后期的京剧剧本作品《一匹布》、《一捧雪》、《擂鼓战金山》系作家八十年代所作，经历了“文革”十年浩劫，创作风格明显由前期重意识流动架构情节转向借用古典诗词着力渲染情节，现代性色彩减弱。这很大程度上应归因于这一时期作家人生经历引发于自身思想意识上的变化，渐趋向民间传统文化的靠拢。50年代开始时汪曾祺在《北京文艺》（后改名为《说说唱唱》）杂志社工作，1955年被调至中国民间文艺研究会，任《民间文学》杂志编辑部负责人，1956年他在所写《鲁迅对于民间文学的一些基本看法》论文中总结说，从民间文学那里学到的两点东西：一是语言的朴素、简洁和明快；二是结构上的平易自然，在叙述方法上致力于内在的节奏感^①。1958年春汪曾祺被补划为“右派”，秋天下放河北劳动改造。青春年华的逝去与心境状态的平和，汪曾祺逐渐舍弃了年轻时崇尚的“洋”味而确立起文人味十足的生动的、口语纯净又活泼的民间性作文特色。在民间文学带给他新的感受和体验下，他从最日常的吃食、民俗、玩乐中发掘情趣，各地小吃、民间风物、市井小民，在他笔下遍藏韵味。虽然伍尔夫式的意识流作为局部技巧在民俗风物颇具自然现实主义白描式的写作中用来含蓄表现人物心理仍依稀可见，但相对前期晦涩、散漫的风格，现已发生明显转变，情节具有更强烈的民俗文化色彩。《一匹布》具有这一方面的典型性，汪曾祺剧作《一匹布》是据旧剧《一匹布》改编而来，在进行比较研究后，笔者发现，汪本剧作作家通过增设利于情节氛围营造的化用的古典诗词，甚至编制成打油诗，剧本读来朗朗上口，民俗意蕴也较浓厚，如张古董巧遇李天龙商量借予妻子于他邀他回家时唱：“分财借妻开先例，姑妄言之妄听之。”话外音：“甲：无利不早起，乙：有奶便是娘，甲：开设租妻铺，乙：字号缺德堂。”^②汪曾祺后期京剧剧本具有和前期相类似的特点，即传统与现代的交融性，但这种交融性又有所区别，后期以作文技巧和手法的传统性为主，

① 汪曾祺：《我和民间文学》，《汪曾祺全集》第三卷散文卷，北京师范大学出版社1998年版，第427页

② 汪曾祺：《一匹布》，《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷，北京师范大学出版1998年版，第280页

异于前期以心理意识流动的现代性为主。

传统与现代性在汪曾祺作品中是矛盾统一的两个方面，二者互为对方存在的基础，在一定程度上又相互促进，不仅表现在其小说创作中也在京剧剧本作品中极力彰显出来，虽然因彰显表现的方式迥然不同。

总的来说，汪曾祺自身文化接受的思想性及在此思想影响下与之相对应的作品创作手法的两性是密切关联分割不开的，前者是后者的统领，后者以前者为指导同时正面反映或论证前者，对此进行操作过程中，作者自身个性及生长经历等个体性的因素也应纳入论证范围内。

2.2 汪曾祺京剧剧本构成要素之特点

2.2.1 语言的抒情性

语言是任何文学文本构成的基本要素之一，其存在的必不可少性被视为作品的生命。对不同文体作品而言，文体的差异性也一定程度影响作品的言语架构方式。戏剧是一门将剧本要求的唱词艺术与舞台的坐、念、唱、打相结合的艺术，这就决定了其具有与传统文体类作品不同的言语系统。除区别于传统文体固有特性而言，戏剧剧本创造者自身的气质品性、文学修养、价值取向等对于作品风格特征的形归也起着巨大作用。50年代中期汪曾祺自以《范进中举》从短篇小说创作一度转而进入剧本写作生涯，并明确指出“中国戏曲与文学——小说，有割不断的血缘关系。”^①戏曲和文学应要“复婚”而不是“离婚”。在《文集自序》中说：“京剧原来没有剧本，更没有剧作家。大部分剧种（昆曲、川剧除外）都不重视剧本的文学性。”^②就小说创作来说，汪曾祺认为“写小说就是写语言。”^③戏剧创作与小说创作纳入血缘关系征候的同时把他于小说文本生成的理念也一定程度移植过来，用以“提高京剧文学性”，缓和“京剧危机”^④。在论及川剧时他说“川剧文学性高，像‘月明如水浸楼台’”，“川剧喜剧多，而且品味极高。”“川剧喜剧的诗意跟语言密不可分。”^⑤由此可见，汪曾祺重视作品（不论小说还是戏剧）语言，在提高京剧文学性方面主张应从语言下手，使戏剧在观念上和小说之间的内在通联形成戏剧创作的先入机制。

戏剧和小说同是叙事文体，但戏剧受到演出限制，一般戏剧对细节与关键部分作尽可能清楚的交代，而人物内在情感倾向即他为何选择这样做而非那样做往往难以顾及。汪曾祺剧作不同于传统“叙事型”戏剧，与他小说文体特征

① 汪曾祺：《中国戏曲和小小说的血缘关系》，《晚翠文谈新编》，读书·生活·新知三联书店2002年版，第117页

② 汪曾祺：《文集自序》，《晚翠文谈新编》，读书·生活·新知三联书店2002年版，第117页

③ 汪曾祺：《文集自序》，《晚翠文谈新编》，读书·生活·新知三联书店2002年版，第117页

④ 汪曾祺：《京剧逸言——兼论荒诞喜剧〈歌代嘲〉》，《晚翠文谈新编》读书·生活·新知三联书店2002年版，第122页

⑤ 汪曾祺：《随遇而安》，京华出版社2006年版，第125页

的“诗化”性类似，笔者将他的戏剧命之为“诗化戏剧”。“诗化戏剧”以传统戏剧未能顾及处即着力于人物情感自然流露的倾向为突破口，用情感性对话增加戏剧的深层次的文化韵味，外在形式表现为语言的抒情化色彩。

2.2.1.1 独白与对白的生活诗意化

汪曾祺构造于文本中的生活不仅是他真切体验过的日常生活，也是作品中人物历经的现在进行时的生活。作文时“贴到人物来写”“笔要紧紧的靠近人物的感情、情绪，不要游离开，不要置身在人物之外。要和人物同呼吸、共哀乐”^①成为其对自己作文的必然要求。汪曾祺小说以表现人物情感力度来展示民间生活状态的诗性语言随处可见，《老鲁》中校工老鲁奋力大吃豆壳虫，《鸡鸭名家》里余老五神助似的炕鸡、陆长庚常人莫测技艺高超的赶鸭，《戴车匠》中歌画合一的车匠生活，《异秉》里王二游刃有余的卖卤烧，《岁寒三友》中陶虎臣忘我的放烟火，《故里三陈》里陈小手高超的接生技艺、陈泥鳅让人难忘的潜水技术、陈四超人的高跷表演……依次呈现出汪曾祺对民间日常生活热衷与沉迷的文化行为姿态，这种民间文化行为姿态是作家通过零距离接近民间人物生活、用心体味人物情感、紧靠人物情绪的笔触展现出来的，使原本作为具体形式架构的语言文字升华为内蕴丰厚的生命言说体系。汪曾祺的京剧剧本，不论是“前期”小说改编而成的京剧剧作，还是“后期”改编旧戏而成的具有现代哲理反思的新剧剧本，我们都能通过具有含蕴浓重文化意味的语言体味到他的文化日常自然本位态度，不仅能触摸到人物清晰可感的具体性格，更能看到人物赖以生存的整个世界。汪曾祺京剧剧作的言语架构以人物对话、独白为主，不同于小说大凡以全知全能的叙述方式呈现亦真实亦虚幻的文本世界。从人物的对话、独白中我们能体会到个体区别于群体、个人区别于他者特性的情韵作用方式，还能感受到作家主观能动的叙述立场。《范进中举》第二场《岳训》顾白与关清对话：

“顾：买田啦，置地啦？

关：砌屋啦，盖楼啦？

顾：穿绸啦，吃油啦？

关：骑马啦，坐轿啦？

顾：鸣锣啦，喝道啦？

关：刻石碑，修主坟啦？

顾：拿板子，打穷人啦？”^②

① 汪曾祺：《沈从文和他的〈边城〉》，《晚翠文谈新编》，读书·生活·新知三联书店 2002 年版，第 204 页

② 汪曾祺：《范进中举》，《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷，北京师范大学出版社 1998 年版，第 3 页

人物的情绪状态通过节奏感强的声腔话语表现出来，原本范母正在质疑学道大人对范进文字火候已到应赴乡试的夸赞，作为旁观者同时也是范进朋友身份的顾白、关清随即便对范进若进乡试成举人前程的美好进行假设。言语的节奏感通过一系列动宾短语加语气词“啦”堆砌而形成，将关清、顾白两人的欢腾喜悦之情展现得淋漓尽致，同时这一正面排述也侧面烘托出范进愿进京考试的内心强烈渴求，自然的将范母先前的“质疑”一一消释。汪曾祺在《浅处见才——谈写唱词》里论述戏剧语言的本色、行当问题时说“失去了节奏，同时就失去了情趣，失去了幽默感。语言的节奏决定于情绪的节奏”。^①二者同时生长又相互推动，这样才不会让人觉得“生硬艰涩”。在人物言语展现过程中我们从语气、语调等语言形式上感受到强烈的抒情化韵味。从话语内蕴的深厚底味中，也能体会到对话机制外的“主人公”对功名的渴望心理，层层推进，步步紧逼，作家深厚的文字功底通过人物对话呈现于我们眼前的情景亦衍生出封建社会读书人的整体风貌和追逐名利的社会风气。作家的叙述言语实与剧中人物形为一体，剥离不开。此话语的言说方式践行了汪曾祺“和人物同呼吸、共哀乐”^②的主张，看似单调的言语组合方式和通俗口语化的内容传达，却在剧中对话人物、未出场的主人公和读者之间形成紧凑的言语张力和内心的情感共鸣，民间述说话语形成的浓厚的民间文化氛围与人物角色搭接得密不透气，浑如一体，起到剧作应之舞台所需的现场真实感效果；汪剧中的独白同样也暗含着作家对“贴到人物写”^③这一主张的情感践行，用话语言述营造出使人身临其境之感的文化氛围，作家自身入乎其中又出乎其外，做到了王国维所言“入乎其内，故能写之；出乎其外，故能观之。入乎其内。固有生气；出乎其外，固有高致。”^④使剧作语言在文化和诗性、民间和文化人这两组张力中形成游刃有余的双向度弹性。《范进中举》第三场《邻济》中，因无钱进京赶考发愁，范进唱到：

“光阴似箭太匆匆，一年容易又秋风。
风吹落叶飘不定，愁煞堂前老书生。
八月初九场期近，赶考秀才去纷纷。
旅店满，轿行空，道上主飞马不停。
唯有范进家中困，望洋兴叹坐不宁。”

① 汪曾祺：《浅处见才——谈写唱词》，《晚翠文谈新编》，读书·生活·新知三联书店 2002 年版，第 132 页

② 汪曾祺：《沈从文和他的〈边城〉》，《晚翠文谈新编》，读书·生活·新知三联书店 2002 年版，第 204 页

③ 汪曾祺：《“揉面”——谈语言》，《晚翠文谈新编》，读书·生活·新知三联书店 2002 年版，第 112 页

④ 参见王国维《人间词话》

.....”^①

此番表述将范进焦灼的情绪和盘托出,“秋风”、“落叶”虽为写景,实则是对范进为代表的穷困书生无奈悲苦的愁情心理的表达,以景寓情,情从景出,可观可感可叹,用语实为妙矣。以诗体起话,将外在形式极具旋律感的语言与作家处于外入于内的情感笔触相结合,便使人物置身于由内而外表现婉约细腻的内在诗情。

2.2.1.2 诗词的点化运用

狄泰尔认为日常生活语言具有诗性结构,他指出在日常生活中由于说话人和受话人处于一致的关系环境中,当前出场的言词背后一定有无穷无尽的“丰富的内心生活”和“生活关联的隐暗背景”,这些“内心生活”和“隐暗背景”一旦掺杂到日常生活中,日常语言就必须通过同时被他称之为“生活表现”的第二种和第三种形式即语气、表情、姿态与行为等表现出来。狄尔泰将日常生活语言的这种暗示结构称为“诗性结构”。^②这与汪曾祺“注意语言对于主题的暗示性”^③不谋而合。如写美女,汪曾祺认为“不具体写美女,而用暗示的方法使读者产生审美的想象是高明的方法。”^④在论及小说写作时他主张“倾向性不要特别的说出。”^⑤其小说创作的实践便是对此真实生动的诠释,汪曾祺的小说常常借助诗词引用或诗词点化来使语言具有“诗性结构”,以起到气氛渲染和主题暗示升华的作用。《老鲁》塑造老鲁这一人物形象,有他酒后墙上题诗这一情节:“他还颇识字,能读书报,字也写得不错,酒后曾在墙上题诗一首:‘山上青松山下花,花笑青松不及他。有朝一日狂风起,只见青松不见花。’兴犹未尽,又题了两句:‘贫居闹市无人问,富在深山有远亲。’‘补上’不久,有发奋做人之意,又写了一副对联:‘烟酒不戒哉,不可为人也。’”^⑥呈现在我们感官视觉上的是作家借此表明人物能识字,有一定文化基础,而作通过文中人物之笔叙写出来的诗,人物心理、性格便一一跃然纸上,传达给我们的是比本意传达于我们更丰厚的意蕴。且不说望五十的老吴有无戒掉烟,“烟酒不戒,不可为人”^⑦就足以表明他立志的决心,前面的诗句透露出他是一个虽不得志却心怀抱负,具有强大内心动力的人。诗句的暗含意味对主题深层次内蕴的表达起了很大作用,免去了浓墨重彩的抒写,创设了古典抒情意境的同时使内容显得意

① 汪曾祺:《范进中举》,《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷,北京师范大学出版社1998年版,第13页

② 转引

③ 汪曾祺:《小说的散文化》,《晚翠文谈新编》,读书·生活·新知三联书店2002年版,第36页

④ 汪曾祺:《使这个世界更诗化》,《晚翠文谈新编》,读书·生活·新知三联书店2002年版,第12页

⑤ 汪曾祺:《小说笔谈》,《晚翠文谈新编》,读书·生活·新知三联书店2002年版,第26页

⑥ 汪曾祺:《老鲁》,《汪曾祺全集》第一卷小说卷,北京师范大学出版社1998年版,第46页

⑦ 同上

蕴深切，也使下文情节进展得贴切自然平缓。诗词的点化引用在汪曾祺的小说中被运用得比比皆是。同样，诗词点化运用于剧本写作时，又起到了怎样的效果呢？古典诗词在长期流传中积淀了深厚的文化内涵，剧作家按自己对诗词的理解将之与情节发展相呼应，用以产生出古典与现代相交融的韵味。《擂鼓战金山》第三场《高会》中有：

“韩世忠（唱）：乱世荒年难大有，
梁红玉（唱）：昨日少年今白头。
韩世忠（唱）：与君同进一杯酒，
梁红玉（唱）：莫负南湖烟雨楼。”^①

人物对话由诗词化用而来，表明现实情境的同时传达出梁红玉对丈夫深厚祝愿的雄壮豪情。第四场《巡江》中，写韩世忠在镇江江面与兀术遭遇，韩世忠唱：

“江水滔滔向东流，
二分明月在扬州。
抽刀断得长江水，
难过瓜州古渡头。
江边自有青青草，
不妨牧马到中秋！”^②

此处化用李白“抽刀断水水更流”之句，“江水东流”的古诗意境是对现实情境的暗示表明，古为今用，在古典情韵中将兀术的“前程”作了一番自我解读性的推测。诗词的点化运用是汪曾祺对语言应具暗示性观念的践行之一，语言的暗示性能使主题达到更完善的抒情审美效果，他指出：“语言的美，不在语言本身，不在字面上所表现的意思，而在语言暗示出多少东西，传达了多大的信息。”^③再如《一匹布》中李天龙和沈赛花假扮夫妻回家，王老户念“花径常不扫，何人扣柴门？”^④使本可简单的一问通过诗词意蕴将家中来客稀少的冷清气氛表现出来，“身无彩凤双飞翼，只因她是旁人妻”^⑤将李天龙把假妻身份的沈赛花带回家内心矛盾痛苦的情愫渲染得极其浓烈。

古典诗词有的通过作家的点化运用在剧中营造出与意境相似的氛围，有的以此引申出相似的故事以揭示补充诗意，最终使剧作搬上舞台后能收到尽可能最好的艺术效果，不仅语言的抒情意味得以集中体现，舞台上的情致韵味也愈演愈烈。

① 汪曾祺：《擂鼓战金山》，《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷，北京师范大学出版1998年版，第229页

② 汪曾祺：《擂鼓战金山》，《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷，北京师范大学出版社1998年版，第236页

③ 陆建华：《汪曾祺传》，江苏文艺出版社1997年版，第268页

④ 汪曾祺：《一匹布》，《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷，北京师范大学出版社1998年版，第294页

⑤ 汪曾祺：《一匹布》，《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷，北京师范大学出版社1998年版，第297页

2.2.1.3 舞台提示语言的民俗诗化

由于戏剧是一门融音乐、舞蹈、绘画、文学于一体的综合性艺术，在对剧本作分析鉴赏时便不同于阅读欣赏一部小说、散文传统文体类作品。虽都以语言文字诉诸我们视野求以审美怡趣，戏剧剧本另则偏重于艺术鉴赏。不同于小说，呈现于读者脑中的是偏于情节、色彩的画面感；不同于散文，带给我们更多的是情感体验和情绪上的波动；也不同于诗歌，以或强烈或平缓的节奏韵律带动情感品鉴。而戏剧，则兼备众体特征，既要有画面感带来的视觉冲击，又要利用灯光、节奏凸显表演的矛盾冲突性，所以在将剧本运作于表演这一环，包含舞台背景、道具、灯光、音响效果的舞台提示语言就显得尤为重要。舞台提示语言实际是一种潜在的氛围叙述，针对者是不排除剧本读者基础之上的导演、演员，为人们理解剧中人物和戏剧情境内容提供深入诱导。因为舞台提示语言常常是作者态度的反映，所以往往带有相对浓厚的叙事因素，而且不同剧作家对此的处理也不一样。汪曾祺京剧剧本的舞台提示语言在前期到后期的转变中有明显变化，在对事件进行交代的同时逐渐形成具有民间抒情诗化色彩的风格。前中期剧作的舞台提示语主要用于布置安排人物的上下场、人物即将进行的行动，一两句叙述性的语言便简要概之，也一并起到剧情衔接作用。后期剧作中，汪曾祺对此有明显创新，《一匹布》中有意插入甲乙二人对话引出剧情，对话以日常口语加入押韵手法，使呈现于我们眼前的民间风俗画面带上韵味浓厚的审美色彩，既具有生活的真实性又具有审美的文化性。在剧作中，剧情发展到某一阶段，甲乙二人又频频出现，对话话语起到承上启下或提示揭露的作用，剧中甲乙二人第一次出场在张古董费力说服沈赛花卖布后，

“甲：只因一匹布，

乙：变成两家人。

甲：你想三年都不饿。

乙：小子！我只怕你要四季不逢春。”^①

除了引起下文也对前文剧中张古董盘算妻子的心理作了讽刺并寄寓引发下文情节进展。张古董巧遇李天龙为得钱财计谋借妻，甲乙二人又现身说法：

“甲：无利不早起，

乙：有奶便是娘。

甲：开设租妻铺子，

乙：字号缺德堂。”^②

① 汪曾祺：《一匹布》，《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷，北京师范大学出版社1998年版，第276页

② 汪曾祺：《一匹布》，《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷，北京师范大学出版社1998年版，第280页

这是对张古董无耻嘴脸的形象归述，语言浅易通俗又不乏幽默风趣，也附带说理性的反面教育意义。

由此看出，汪曾祺京剧剧本舞台提示语言和人物对话唱词语言同样具有诗化色彩，而舞台提示语言的诗化性与人物独白、对话唱词对古典诗词的点化运用不同，舞台提示语的作用在于是对事件进行交代，因而带有叙事味更强的抒情诗化性；而人物独白和对话则着重通过语言暗示人物心理，带有语言节奏感内涵下的心理情状抒情诗化色彩，前者具有较强烈的民俗文化色彩，后者多属人物个性的外化表征。

2.2.2 结构的情节淡化性

结构是任何一种类型的文学作品具有的必不可少的重要因素之一，它不仅单起着架构作品内部情节的作用，更深层次上隐含着作家的生活观念、创作心理、审美趣味，因而具有丰富的文化内涵。研究汪曾祺京剧作品的结构特征，笔者结合他小说作品的结构要素加以分析比较，得出较为全面深入的结论。

在论及文学创作时汪曾祺以比较的方法谈及过戏剧与小说的结构特点，“戏剧的结构像建筑，小说的结构像树。”^①认为戏剧的结构是外在的、理智的，具有强烈的人为雕琢的布局色彩，而小说的结构是内在的、节奏性强的，如苏东坡所言：“但常行于所当行，止于所不可不止。”“血脉流通”、“气韵生动”^②等词可以予以精辟解释。在他的《中国戏曲和小说的血缘关系》一文中，他还说：“西方古典戏剧的结构像山，中国戏曲的结构像水……这样的结构更近乎是叙事诗式的，或者更直截了当的说：是小说式的。”^③认为：“中国戏曲的时空处理及其自由，尤其是空间，空间是随人走的。”^④可以看出，汪曾祺对戏剧和小说这两类文体的结构特征有着自己异于他人的独到见解，总而括之：小说结构的流动性强于戏剧结构，中国戏曲异于西方古典戏剧的地方在于借鉴、援引了小说结构的这一特点，即是“小说式”的结构。下面笔者结合文本作具体分析：

“小说式”的戏剧结构毋庸置疑是一个将小说结构特点与戏剧结构特点相连相融的概念，学科史虽然对此没有特定的理论定义，我们仍能从西方一些小说家兼理论家那里，从我国现当代文学学科史上某些小说家戏剧家那里找到实例予以论证。“叙事或叙述事件是小说的一种美妙的能力。它是小说的基础。”^⑤这是就叙事小说的叙事性特点而言的，叙事性小说即以人物、事件形成情节性言述体系为主的小说，它具有的最大特点即小说的叙事性是使它成为叙事文学

① 汪曾祺：《小说笔谈》，《晚翠文谈新编》，生活、读书、新知三联书店 2002 年版，第 27 页

② 同上

③ 汪曾祺：《中国戏曲和小说的血缘关系》，《晚翠文谈新编》，生活、读书、新知三联书店 2002 年版，第 117 页

④ 同上

⑤ 耿占春：《叙事美学：探索一种百科全书式的小说》，郑州大学出版社 2002 年版，第 99 页

或叙事文学主体的基础。汪曾祺的小说主要是以抒情性的语言叙述而成的情节性不强而以情绪铺展蔓延形成的诗化小说，这类小说标榜其的重要特征是它的抒情性。按此逻辑推理，可以得出：“‘小说式’的戏剧结构”并非三言两语可以概括出来的简单概念，它的内涵是在小说特性分类的基础上而定一的。针对汪曾祺戏剧研究的这一特殊性，对其京剧剧本结构的研究探讨必须以它的小说特性为基础和起点。

“结构无定式”^①，汪曾祺将小说结构的精义归结为“随便”，认为“一篇小说的结构是这篇小说所表现的生活所决定的。生活的样式，就是小说的样式。”^②主张“写小说就是写生活”、“按照生活本身的形式来结构作品”^③。《鸡鸭名家》以“那两个老人是谁”^④的疑问结构全篇，开篇连续出现三个同样这样的疑问句，作答不是以直接告知读者答案的方式，而是以日常生活的真实性为基础铺展建构起的一种独特的民间言述体系，阅读的快感来源于向生活真实的贴近，结构全篇、使全篇形成一整体却看似平常的一个问句，除本身具有以作者代言读者发问的角色转换性质外，很大程度激发了读者深层次的文本感悟兴趣。然而在作问之后，作者并没有给予直接就问题而言的阐释，进行的是看似与问题毫无关联的日常生活陈述，“刚才那两个老人是谁”^⑤是全文开篇第一句，接着写的却是父亲如何用分别十年他依然非常熟悉的那双手洗刮鸭掌的过程，随后将相同疑问再次予以呈现，下文紧接着的却是追溯鸭掌、鸭翅的来源，进而写到卖鸭掌鸭翅的店铺及店铺主人，到这儿为止，如此重复的同样的问题仍未得到解决，尽管重复，却没有累赘之感反而产生离答案步步靠近之势，究其原因，在于汪曾祺文本语言所形成的外部结构要素组构而成的文本情感合成要素结构，这并非只是部分与整体的关系，而是通过外部言语片段重新合成了一种深复内隐繁厚的新事物，这一事物携伴着作者的生活体验，具体而真实，显示出生生不息、绵延不断的情感历程，由生活体验升华为生存体验，是一种极致的生命成长过程，伴随着的却是祥和安稳的氛围特征。《鸡鸭名家》中，对“那两个老人是谁”的发问后看似突兀的对一只公鸡的描写，“一声鸡啼，一只金彩艳丽的大公鸡，一个很好看的鸡，在小院子里顾影徘徊，又高傲，又冷清。那两个老人是谁呢”^⑥，这仅仅在写公鸡的形单影只吗，在鸡的生存状态里加入了人的情感体验，是不是便将这一看似单薄的情感个体扩大到“那两个老人”、

① 汪曾祺：《思想、语言、结构》，《汪曾祺全集》第六卷散文卷，北京师范大学出版社1998年版，第80页

② 同上

③ 汪曾祺：《小说创作随谈》，《汪曾祺全集》第三卷散文卷，北京师范大学出版社1998年版，第313页

④ 汪曾祺：《鸡鸭名家》，《汪曾祺全集》第一卷小说卷，北京师范大学出版社1998年版，第76页

⑤ 同上

⑥ 汪曾祺：《鸡鸭名家》，《汪曾祺全集》第一卷小说卷，北京师范大学出版社1998年版，第77页

扩大到“这个地方”，不仅是鸡，还有这个地方的人：这里的男人分鸭子，卖鱼，贩卖伶藕、芡实、芦柴，都穿着短棉袄系青布鱼裙，这里的鸭子默处的时候雍雍雅雅，忽而“什么地方送来煮大麦芽的气味，香得很”，于是想着如何有人“用长柄的大铲子在铜锅里慢慢搅合着”出糖。现实与据现实生发出的想象同样具有真实感，我们就这样不知不觉中被作者带入到文本的细碎中去，了解作者笔下描述的日常生活过程也在不知不觉转化成我们正亲历体验的过程，“那两个老人是谁”这一问题不再引起我们迫切想知道答案的心理需求，进而我们发现，阅读的过程不是索取式接纳而是感悟体验式的过程。并且在这时，答案于它自身的重要性即将消失之际呼之而出了，那么随意那么自然。于老五炕小鸡、陆长庚圈鸭，全文没有大起大落的矛盾冲突、情节铺染，有的只是于琐碎中建构而成的一个个鲜活的生命个体，如此细致入微的描述竟毫无累赘之感，有的只是让我们进一步更靠拢文中生命的真实。《翠子》一文写翠子与“我”家的深厚感情，作者没有用任何繁复性辞藻，只是有什么说什么的陈述方式，“我”对翠子的不舍，翠子对我和父亲的爱便静静流淌于字间了。这正是汪曾祺的高明之处，使我们甘愿完全交付自己的情感与他笔下人物的生命相融、缠绵，哪怕你失声痛苦，哪怕你理清不了头绪，但你走进去了，许久许久也出不来。再如《受戒》，如《大淖记事》、《岁寒三友》，“结构无定式”、“随便”便容易理解了，铺陈生活的真实、铺染生命的色彩，比精心营造的结构下精心编撰而成的跌宕起伏的情节性故事更易拨动人的心弦，无形中使文本具有更持久的艺术魅力。

汪曾祺小说具有的“无结构式”结构是他在长期创作实践中无意识形成的，与他的个人性情不无关系，“气氛即人物”^①，“我的小说的另一个特点是：散”^②，说到“散”是他建构的戏剧作品文本被深刻凸显的特征时他说：“文本建构的这一大特点在他的戏剧作品中同样被深刻的凸显出来，并因文体类型的不同而具备了某些相异却必备的汪氏特色。”中国现代文学史上曹禺被认为是一个“以诗写剧”的剧作家，他在《雷雨·序》中说：保留“序幕”和“尾声”的用意，在于让观众看完戏后，心中还激荡着一种“诗样的情怀”，使“观众的情绪入于宽阔的沉思的海。”^③在具体创作实践中曹禺也不像其他一般剧作家那样冷静而理智的分析人物和编排情节，而像诗人一样在与对象的相互交融中构思作品，整个创作过程为情绪控制、情感左右。老舍的戏剧与曹禺的不同也与现代戏剧传统惯例不同，最大的特点是凸显人物在戏剧中的作用，更多的带有小

① 汪曾祺：《〈汪曾祺短篇小说选〉自序》，《晚翠文谈新编》，生活、读书、新知三联书店 2002 年版，第 305 页

② 同上

③ 邹红：《诗样的情怀——试论曹禺剧作内涵的多解性》，《文学评论》1998 年 3 月

说化特征,没有曹禺剧作浓郁的诗化色彩和大起大落的矛盾冲突,有的只是日常生活的漫叙,冲突淡化,结构散化,将叙事性与史诗性有机结合起来。

就汪曾祺的京剧剧本而言,不论是他在旧戏基础上改编的剧还是自创的新剧来看,剧作文本的结构没有老舍追求的“史诗”的宏大基调,没有曹禺以诗化笼罩下形成的情绪结构性牵引,他的剧作如他所言将时空处理得“及其自由”、“尤其是空间,空间是随人走的”^①。从两个方面可以予以集中论述:

2.2.2.1 情绪流动的日常性结构方式。

这一结构方式的成形主要在于对人物心理暗示性的表现上。《范进中举》作者抓住原小说人物心理的变化,去除和减少了原著中带有戏剧冲突的人物场景,将人物少有的外在冲突都内化为人物心理的暗示性表征上,以范进上京赶考前后、范进中举前后的心理变化来架构情节。《一匹布》据张古董借妻前后心理的不同来开展情节,借妻前盘算妻子借布卖钱换吃穿,巧遇李天龙后盘算借妻于他换财钱,借妻后巧思只借勿过夜的计谋,计谋未得逞后与官府周旋终偷鸡不成蚀把米,《沙家浜》《智斗》一场以阿庆嫂与刁德一和胡传魁的心理暗斗为基线,语言通俗生动、机智幽默,将阿庆嫂的形象塑造得高大异常,成功的服务于意识形态的政治宣传的目的中。从几乎汪曾祺每部京剧剧作中,我们都能够找到人物心理变化发展的主线,这些“线”不仅牵引着人物内心密语的延伸陈展,更起着剧情架构的重要作用。同时,人物心理变化的暗示性往往借助景物描写、言语暗示等叙述手法进行铺陈渲染,并且这种铺陈渲染不是静止的,是如人物思绪般流动不止的。

2.2.2.2 弱化外在的单一冲突。

戏剧的传统观念是“没有冲突就没有戏剧”,大多数剧本也是以某种冲突为对象,甚至在某些剧作家那里,冲突不仅仅是戏剧的要素,甚至还贯穿始终作为文本线索而存在。汪曾祺的戏剧则抛弃了这种传统的“冲突论”戏剧剧本写作手法,在人物心理流动暗示性不断加强的基础上以弱化的外在单一冲突来加深作品主题,《范进中举》按人物生活的日常秩序,重点陈览了范进年龄与进考次数,上京考试与经济状况、范进与其他同考门生、考生与考官、范进与胡屠户等一系列无个别明显激烈冲突的矛盾,这些外在矛盾弱化在范进中举前后心理变化这一主线上,以平衡结构铺呈开来。在具有暗示作用流动性发展的矛盾冲突中,剧本叙写的当下生活以一种自然状态一一呈现,同汪曾祺的小说创作一样,人物、事件是随想随写,遇感就发,无做作的掩饰和精心雕琢的痕迹。

汪曾祺的所有京剧剧本无一例外都践行着打破传统戏剧“无冲突无戏剧”

^① 汪曾祺:《中国戏曲和小小说的血缘关系》,《晚翠文谈新编》,生活、读书、新知三联书店2002年版,第117页

的创作原则，将小说创作贯行的以情感为线索的结构的情节淡化性运用其中，造成阅读之于与生活自然贴近之感，也因此成为独具一格的剧作创作特色。

2.2.3 文本氛围的独特性

2.2.3.1 文本氛围的诗意性——日常审美与层次审美

语言、结构是一部作品、一个文本不可或缺的重要因素，是直观呈现于我们面前的，外在的、表象的叙事技巧的构成部分，而隐含于语言、结构等一系列外在形式技巧之内的是作家个人情感的呈现及个人价值的表现，是作品内在的深层次的需读者用心“审视”的内容。对“审美”概念的界定，中西方学者曾作了大量努力，从鲍姆加通到康德、席勒、黑格尔，及稍后的杜威等，他们在带领历史文化前进的过程中使“审美”的内涵也发生了变化，而无一例外的都以审美经验为中心，把审美经验看做是使生命体获得满足的生命意识，从而有利于生命过程。最后，对“审美”大致界定是：所谓审美，就是人类基于完整、圆满的经验而表现出的一种身心恰适、灵肉协调、情理交融、知行合一的自由和谐的心理活动、行为方式和生存状态。^①然而在“审美”概念最终确定之前，出现了审美经验给人带来完整的“享受”和“满意”的这一特点与日常经验之间界限不甚清晰的问题，杜威很好的回答了这一问题，他认为日常经验是艺术的源泉，艺术哲学研究者的任务在于“恢复审美经验与生活的日常过程间的连续性”^②，从而主张到日常经验中寻找美学价值，这即是“日常生活审美化”的先声，以这一理论为支撑，再结合我国对于文化审美内容的理解，笔者将从“审美”的日常性与层次性两个角度结合汪曾祺的小说文本对他的京剧作品予以论述，求得对之京剧剧本研究趋于全面性的迈步。审美性的具体表现如下：

2.2.3.1.1 日常人生温情的弥漫

真实性是汪曾祺小说作品的最大特性，回归生活、还原真实是汪曾祺着力主张并践行的创作原则，不论早期意识色彩浓重的作品还是晚期离本原生活更进一步的真实，都有作家建立在此基础上的日常人生温情的弥漫，同时笼罩于作品日常化的人生温情也是作品真实性的一大具体表现。而前期和后期不同的是，前期主观色彩更浓，文本结构靠流动的意识来建构，读者往往从流动的、游走的、捉摸不定的感官情绪里捕捉残留下的、带也带不走的真实片段，由此作品中人生温情的弥漫便以这种片断式的形式存在，人物在营造的主观感觉中存活。如《复仇》，年青人寻觅仇人为父报仇的使命感与找到仇人后手按剑柄内心举棋不定之感在矛盾中交融，涉足万水千山的漂泊生活、旅居庙中清幽寡欲的心怀

① 姚文放：《审美文化学导论》，社会科学文献出版社 2011 年版，第 65 页

② 杜威著，高建平译，《艺术即经验》，商务印书馆 2005 年版，第 101 页

使命的生活才是他的日常生活，是他作为自我的我而存在的生活，然而这一切，在他遇见仇人那一刻有了转变，那一刻如果他拔出剑结束了仇人的生命，他自我的存在便从此会没了意义，这实际是使命意识感对日常生活的让位，对自我存在的让位，这一让位使整篇小说有了思想的高度和灵魂的深度，在年青人为父报仇意识的流动中也自然穿插了他的日常思想，如对庙中和尚身份的猜测，对和尚向未知的探问等，加上结尾处，年青人拒绝自我复仇意念的决然态度，都一一彰显了对日常思想和生活的首肯，人的存在依赖于此，而因复仇这一神圣使命确立的自我存在价值便溶解消散在这一日常人生温情之中了。

汪曾祺的京剧剧本同样弥漫着消散不尽的日常人生温情，对小说《范进中举》进行改编而成的剧本《范进中举》，基本情节忠于小说原著，在展现当时历史时期各种身份人们生活状态时重点着墨于日常心理的刻画和揭露。第一场《发凡》周进在陈述如何看范进卷子三遍后将他取中，两人非问即答的方式使阅读具有场面感和节奏感的生活气息，同考者对范进高中的讽刺也在日常化问答中一一呈现于眼前：

“魏好古：啊列位年兄，周大人将范年兄的卷子看了三遍，真乃是一个有心人！”

贾知书：我们若是早遇见这位周大人，只怕这个秀才早就当上了。

费学礼：周大人若是将范年兄的卷子只看了一遍两遍，范年兄今年岂不还是一个老童生么？

卜修文：周大人将范年兄的卷子不多不少看了三遍，方才觉得是第一等好文章，若是再多看上一遍，说不定么……”^①

范进对于自己被取中也感到奇怪，他“捧须”而视自问自答颇有生活乐趣，自呼“范秀才！范秀才！范童生！噫！待我笑上一笑：啊哈……”^②这一简单情节便在人物充满日常化生活乐趣的构筑中具有研读性审美趣味，在读剧本的过程中仿佛能感受到剧本被搬上舞台后的现场效应。此剧进展中关、顾二人恭贺范进、为范进凑银两，甚至胡屠户对范进态度前后的转变，汪曾祺将原著小说纯叙述语言用相得益彰的人物个性语言表现出来后，使人物跃然纸上，生活气息深度加强。《擂鼓战金山》主题本是士与将商讨协议与敌方作战的故事，汪曾祺却在剧中有意穿插韩世忠与梁红玉因战中决议导致夫妻不和的矛盾及矛盾化解之情节，用生活故事将剧前对韩世忠英勇智慧形象的刻画自然的转移到梁红玉大气的女将风范描述上，摒弃了传统戏剧因事论事的形式，使剧情更贴近生活真实，使日常生活中夫妻由闹别扭到和睦的场景生动而形象的营造出家庭

① 汪曾祺：《范进中举》，《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷，北京师范大学出版社1998年版，第4、5页

② 汪曾祺：《范进中举》，《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷，北京师范大学出版社1998年版，第5页

的温情氛围。汪曾祺其它的京剧作品同样具有这样浓重的生活气息，而即使是争闹这一看似冲突激烈的矛盾因子也带着生命体给予或被给予的温情。

2.2.3.1.2 层次审美格调的笼罩

层次审美格调是笔者相对于日常审美温情而提出的，是基于杜威等人“日常生活审美化”理论而言的。艺术虽来源于生活却始终高于生活，我们在感受到汪曾祺作品日常化人生温情外，理应深入挖掘被掩埋于肌理的作品艺术内质，即层次审美格调性。同前面的论述方式一样，笔者从汪曾祺的小说文本入手，力图将他的京剧剧本与小说文本创作特征给出一个总结性的论述，力图达到类体裁的全面性。

汪曾祺作品层次审美格调是从文本民间文俗的参与中、古典诗情的渗入下成形起来的，也是作为知识分子和“右派”生活赋予他民间生活体验的双重身份决定的。汪曾祺对民间审美方式的认同是从他一九五四年到一九五八年被调至《民间文学》任编辑大量接触民间文学后开始的，这一时期后他不仅开始对民间生活产生审美认同，也积极将之作为向民间生活转变的心理基础。对民间文学进行审美认同他有最直接的表白：“一个作家读一点民间文学有什么好处？我以为首先是涵泳其中，从群众那里汲取甘美的诗的乳汁，取得美感经验，接受民族的审美教育。”^①

由汪曾祺特殊的个人经历所决定，笔者对层次审美格调中民间文化审美性的解读以他中后期（六十年代及以后）的小说创作为基础，再在此基础上对他的京剧剧本作相关的平行解读。小说《鉴赏家》中人们了解节气与水果贩叶三卖的果子关系的讲解时汪曾祺通过对四时水果生长期的叙述来传达，文中这样写“立春前后，卖青萝卜。‘棒打萝卜’摔在地下就裂开了。杏子、桃子下来时卖鸡蛋大的香白杏，白得像一团雪，只嘴儿以下有一根红线的‘一线红’蜜桃。再下来是樱桃，红的像珊瑚，白的像玛瑙。端午前后，枇杷。夏天卖瓜。七八月卖河鲜：鲜菱、鸡头、莲蓬、花下藕。卖马牙枣，卖葡萄。重阳近了，卖梨……入冬以后，卖栗子、卖山药。粗如小儿臂、卖百合（大如拳）、卖碧绿生鲜的檀香橄榄。”^②没有切身农村生活体验的人对作物生长期、成熟作物果实形态了解的熟悉程度不会这么深刻，汪曾祺在作品中能将如此不具有常识性的民俗文化因子融入其中，可以想到这必定与他三年半的“右派”经历密切相关，被下放的三年是他真正有机会融入民间进行生活体验的时期，用他自己的话说，“从某

① 汪曾祺：《我和民间文学》，《汪曾祺全集》第三卷散文卷，北京师范大学出版社1998年版，第427页

② 汪曾祺：《鉴赏家》，《汪曾祺全集》第二卷小说卷，北京师范大学出版社1998年版，第7页

个角度看当然是很倒霉了,不过,我真正接触了中国的土地、农民,知道农村是怎么一回事。我从农民那儿学到了许多东西。”^①《徙》里写如何治眼疾,将装在一根鹅毛翎管里的红色的眼药(鹅翎眼药)用清水化开,用灯草点进眼里,这是民间治眼疾的土方。写高先生在“五小”任教时学校同事间为“联络感情”轮流做东约“吃早茶”,早茶即各种点心,列举出主要有蟹肉包子、火腿烧麦、冬笋蒸饺、脂油千层糕、三鲜煮干丝^②等,这些都是当地地方小吃,亦属民间文化范围,可见出汪曾祺是用心与农民靠近、与生活接近的人,他对生活的体验是一种纯粹的生命体验,将这样一种生命体验融入其中,故事中的人、事、物便一一鲜活、立体而丰满起来。诸如类例数不胜数,已成为汪曾祺作品标榜本原的一大特色。

在竭力与民俗文化靠拢的同时,汪曾祺作为知识分子本身的文化气也不可避免渗入其中,并且二者衔接得浑然如一体。同样在《鉴赏家》中,借季匋民之笔就画题词“深院悄无人,风拂紫藤花乱”^③,尤有意境;在对比季匋民与李复堂画荷的异处则彰显出自身深厚的绘画功底,将各人的笔法、风格、姿态细细道来,在作画方面的行家气也喷薄而出了。《徙》中,开篇即用《庄子·逍遥游》里的句子以引出故事,高先生自撰春联“辛夸高岭桂,未徙北溟鹏”^④将自己的名、字嵌入其中,种种,汪曾祺小说带有的知识分子文化毫无掩饰的展露出来,与其中含蕴的民间文俗契合得如成一体。

五六十年代是汪曾祺小说创作由前期个人理想主义向民间生活转移并熔铸进个体知识分子审美眼光的转折点,这一时期也是他同时走上戏剧创作道路的开端,从研读他京剧剧本的过程中笔者同样感受到他赋予作品的二者交融性的特点,使文本具有民俗与知识分子文化结合的层次审美格调特征。在人物对白、独白中多渗透进民间日常生活相关的文化,用口语化的语言将内容直白的吐露出来,即便运用诗句也是朗朗上口的打油诗,如第二场《岳训》关清、顾白对话:“关:白发满头筋力健。顾:只因平生未读书。”^⑤这场结尾胡屠户因范进向他借钱恼羞成怒唱:“可恼可恼真可恼,张口问我借钱钞!穷鬼也想戴纱帽,不知头上天多高!洗洗你的破褥套,准备明年把馆教!”^⑥人物张扬泼辣的个性通过简单明了的语句传达出来,不同于我们日常口语化表达,也不同于意境悠远凝重的文学专门性语句,而用民间人物个性化和知识分子俗文化相结合的方

① 汪曾祺:《我和民间文学》,《汪曾祺全集》第三卷散文卷,北京师范大学出版社1998年版,第89页

② 汪曾祺:《徙》,《汪曾祺全集》第一卷小说卷,北京师范大学出版社1998年版,第486页

③ 汪曾祺:《鉴赏家》,《汪曾祺全集》第二卷小说卷,北京师范大学出版社1998年版,第11页

④ 汪曾祺:《徙》,《汪曾祺全集》第一卷小说卷,北京师范大学出版社1998年版,第488页

⑤ 汪曾祺:《范进中举》,《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷,北京师范大学出版社1998年版,第8页

⑥ 汪曾祺:《范进中举》,《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷,北京师范大学出版社1998年版,第13页

式将屠户本应有的张狂本性展露无遗。《一匹布》中，沈张对话张古董有：“那（指箱里十两银子）是我们传家的镇宅的宝物，动不得！动一动，猫咬狗，羊上树，瓦片子乱飞，盐坛子都会叫唤！”^①用民间俗语加剧二人紧张的矛盾冲突，张古董与李天龙对话中有“良辰美景奈何天，便赏心乐事谁家院……”^②借用纯知识分子文化性的古诗来表现无奈的心境；即使在剧外音人物旁白中也体现出民俗与知识分子文化的接触，

“甲：无利不早起。乙：有奶便是娘。甲：开设租妻铺，乙：字号缺德堂。”

。

民俗文化与知识分子文化交融而形成的特殊审美格调在汪曾祺作品中具有坚实的根基，究其原因，在于汪曾祺自身天性中具有“亲民”思想，加之他从知识分子系统中承接了“随遇而安”的适应性，这些“亲民”思想和“适应性”与底层人民生活相接触便自然形成了相通的精神内涵，这也是作为知识分子的汪曾祺从本原上对民间生活认同的态度。

2.2.3.2 文本氛围的二元性——和谐与悲悯

和谐与悲悯是就作品风格特征予以总结出的两个方面，在汪曾祺作品中二者相互交融以不同方式表现出来，实质上是汪曾祺思想与作品之传统与现代矛盾统一下的派生物。文学史往往从汪曾祺师承沈从文这一线索出发，普遍认为汪曾祺作品以柔美、舒卷著称，却疏忽了欢快熨帖下隐含的悲凉情怀，忽略了平淡无奇流水式生活中埋含着的欢乐向上的品质。读者也普遍容易被汪曾祺作品表面呈现于我们面前的诗化语言、跳跃节奏感染迷惑，自然而然远离了内核实质。以下结合对比汪曾祺小说风格笔者从两方面阐释汪曾祺京剧剧本中和谐与悲悯的结合形式：

2.2.3.2.1 和中生悲

一九四一年以“给一个孩子讲的故事”的形式写成的《复仇》和一九四四年重写的《复仇》除意识流实验色彩浓重程度不同外（第二篇的实验色彩更浓，主人公的意识流更加绵长细腻），作品通篇给人生荒荒悲凉之感深入骨髓。行文语言舒缓轻柔如蜜糖般甜腻，开篇“一缶蜜茶，半支素烛，主人的深情”^③，即使“挂了单”，年青人也“暗自”觉得“好笑”，充满温暖的力量，如在沙漠中长途跋涉口渴难忍的人找到久违的绿洲，这是生命的绿洲，故事中的庙便如这绿洲，我们原以为这会是生命的希望和苏醒。以剑为伴，带着“有路的地方，我都要走遍”的豪情壮志，背着小的装满“破旧物什”的“从未为里面缺少些

① 汪曾祺：《一匹布》，《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷，北京师范大学出版社1998年版，第274页

② 汪曾祺：《一匹布》，《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷，北京师范大学出版社1998年版，第279页

③ 汪曾祺：《一匹布》，《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷，北京师范大学出版社1998年版，第280页

④ 汪曾祺：《复仇》，《汪曾祺全集》第一卷小说卷，北京师范大学出版社1998年版，第1页

什么东西而给自己加上一点不幸”^①的行囊，却“渐渐忘了自己的年岁”，为父复仇成了活下去的目标、自我实现的价值，也成为生命的诅咒、人生的终结。

《大淖记事》以大淖得名由来开篇，全文前大半在叙写大淖之景，大淖的水景，大淖南岸、西边、东头之景，叙写中自然景和人文景结合，并将人物风格当作当地自然风物的一部分，字里行间饱含柔美风情，人物在这样祥和安静的氛围中频频出现，成为人文景的一部分，自然风物的一部分。小说主人公巧云、十一子仅是劳苦民众、普通百姓之一份子，作者没有花过多笔墨对他们的故事铺陈渲染，却在娓娓道来中彰显了人物性格及透露出个中悲凉。巧云遭遇父亲半瘫，发生被破身子的不幸（“这种事在大淖不是第一次发生”^②），叙述语气徐缓慢慢吞，将不平常之事当作平常故事娓娓道来，让人觉得原本不平常的事也在常理之中，营造出的氛围是和谐的甚至柔美的，这一反传统的非常规叙写法打破了常规思维的阅读模式，也颠覆了传统小说技法的运用模式技巧。在这顺理成章的情节中滋生出反逆情绪，和谐柔美中渐透悲凉。

汪曾祺京剧作品（尤其是后期作品）也无不反映出他小说中含隐着的和中生悲的情愫。前期剧作主要改编自古典小说，创作答题遵循原著情节架构的需要，但在一些具体的细节叙写中，在嬉笑怒骂的背后也潜隐着或伦理或社会或情感的悲凉与落寞。《范进中举》实质本是揭露科举制度戕害读书人的社会悲剧，汪曾祺在将原小说改编自剧本的过程中通过加剧滑稽手法与增添人物笑料性事件来反衬并深层次加重悲剧效果。第一场《发凡》在得知考中后范进道：“我考了三十八年，也不曾考中，怎么今年忽然就考中了？噢，此事实实的有些奇怪呀！”^③考中本是件可喜可贺的事，尤其对范进这种从黑发考到白发的人来说，在人物不相信事实的欢喜异常的情绪波动中，带给我们的却不是相应的喜悦性的情感共鸣，而是沦为科举下牺牲品的悲剧性共识。除这种悲剧性结局映照下细节悲剧性渲染外，还有一种喜剧性细节点染下的悲剧结局模式。《一匹布》以张古董与沈赛花夫妻之间小吵小闹开场，俗语的运用将原本对穷困生活极度埋怨的氛围转化为斗嘴嬉乐场景，沈赛花与张古董商议让他拿留在箱里的十两银子，张古董道：“那是我们传家的镇宅的宝物，动不得！动一动，猫咬狗，羊上树，瓦片子乱飞，盐坛子都会叫唤！”^④实面临揭不开锅的窘境，言语中却流露着欢快跳跃的节奏，巧遇李天龙商议借妻，本是难以启齿的想法，却反其道而行之引用诗句或增添对白直叙“借妻”这一“妙”计，李天龙：“无忧银钱赶考，哪有银钱娶妻呀？”，张古董：“可也是呀！（唱）‘良辰美景奈何天，便赏心悅

① 汪曾祺：《复仇》，《汪曾祺全集》第一卷小说卷，北京师范大学出版社1998年版，第1页

② 汪曾祺：《大淖记事》，《汪曾祺全集》第一卷小说卷，北京师范大学出版社1998年版，第428页

③ 汪曾祺：《范进中举》，《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷，北京师范大学出版社1998年版，第5页

④ 汪曾祺：《一匹布》，《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷，北京师范大学出版社1998年版，第274页

事谁家院……’”“哎哎哎，兄弟，你不会借一个吗？”李天龙：“借什么呀？”张古董：（用小生韵白）“借一个妻子。”^①此诗句与后面一问一答的对白是在原剧基础上增加的，将张古董的无耻嘴脸显露无疑，营造与情节相反的氛围更力显悲凉。全剧基本在这样一个啼笑无处不在的“欢乐”场景下进展，最终却引导出情感崩裂夫妻离散的结局，汪曾祺剧本对原剧的改编加剧了喜与悲的落差尺度，喜上添喜成就了悲中愈悲。

2.2.3.2.1 淡中寓奇

汪曾祺的小说和散文以“淡”字注称，在反驳一些人将他的作品划入淡化一类时他说“我的作品确实是比较淡的，但它本来就是那样，并没有经过一个“化的过程。我想了想，说我淡化，无非是没有写重大题材，没有写性格复杂的英雄人物，没有写强烈的、富于戏剧性的矛盾冲突。但这是我的生活经历，我的文化素养，我的气质所决定的。”^②除此而外，汪曾祺作品的淡，很大程度上归因于用语习惯的淡，叙述手法的淡，这些又主要归因于他自身的文化素养、生活经历及个性气质。汪曾祺的“淡”不是平淡无奇的淡，它指代的是一种行文风格，他用平淡的叙述语言构筑成并非由惊心动魄跌宕起伏的情节形成的稳定的心灵秩序般的“世外桃源”，这个“世外桃源”虽遗世独立又非与世隔绝的，它与汪曾祺自身个人生活紧密相连，出于世而独于世，笔者将在下文对此形成的“淡中寓奇”的自成一家特色的“奇”予以具体论述。

写于一九八六年的《虐猫》，是汪曾祺以成年人的身份旁观者的态度写成的儿童题材的小说。小说主要讲述几个儿童将猫从六楼往下扔，在猫凄厉的叫声中获得快感的故事，这是在日常生活很平常的故事。故事的转折在在有一天其中一个孩子的爸爸从六楼跳下去后，从那时起他们不再“虐猫”了。故事中的这一突发事件是平常的却收到意想不到震惊效果的故事，在对此效果的体验中，“人性”得到了彰显，孩子们得到“成长”。这篇小说以小见大，在平凡的人事中传达出对生命的反思，对更深层面的社会问题和人的问题进行了揭示。汪曾祺将有关“文革”的重大历史问题浓缩到一只猫、几个孩子，从人性复苏的角度将孩子的“成长”呈现在我们面前，虽然这样的“成长”以生命的失去为代价，也没有《受戒》中的欢乐笑声，但却隐含了作家对现实态度的变化，对历史反思情感的日益沉重。

汪曾祺的叙述往往将平淡的生活说得有情有致，大家也往往误读了这样的情致。他的情致不是人们通常认为的闲情逸致，而是他在动荡的生活背景下、

① 汪曾祺：《一匹布》，《汪曾祺全集》第七卷戏剧卷，北京师范大学出版社1998年版，第274页

② 林斤澜：《注一个“淡”字——读汪曾祺〈七十抒怀〉》，引自《使这个世界更诗化》，汪曾祺著 汪朝编，中国广播电视出版社2007年版，第258页

沉痛的生命体验中努力设法使生命保持完整而自足状态的方式，是一种生命呈现的方式，也是一种艺术化的生活态度。

汪曾祺的京剧剧本同样有着这样看似平淡却能达到对人性的反思，内涵深刻的作品，并且主要集中于他后期的作品创作。《一匹布》是汪曾祺在旧戏《一匹布》基础上改编创作而成的一部作品，第一章中笔者对改动之处作了细致分析与理解性阐释，归结到底便是作家增加了日常生活情境性叙述，来凸现人性反思的表达。张古董带李天龙回家与沈赛花相见议借她与李天龙之事，沈赛花拒不相见，原因原剧为李天龙阔觉得面子上过不去，汪曾祺剧本将之改为因小时玩耍耍了赖皮不好意思相见，童趣的引入增加了戏剧文本的生活气息，也与后面剧情的发展埋下伏笔，张古董卖妻于同伴来换钱的丑恶行为被彰显得更偏僻入里，达到剧情自然发展和人性被深刻揭示的双赢效果。

所以说，由和谐与悲悯共同构成的汪曾祺作品文本氛围的二元性就自身而言是其独有的风格特色，同时也与作品文本的诗意化色彩共同形成了作家自成一家的文本氛围特征，与抒情性的语言、情节淡化的结构特征一道，共同抒写论证了汪曾祺作品创作的艺术特色。

结语

通过以上的论述可以看出，对汪曾祺的研究我们不仅应将之纳入作家作品研究范畴，更多的应将之作为一种文化现象来解读，解读过程的开展需以对作家本人及作品本身的研究为基础。汪曾祺的京剧剧作大部分虽未被搬上舞台，却成为其文学创作不可或缺的部分，形成的文化内涵也成为中国现当代文学史重要的现象组成。

对汪曾祺京剧剧本的研究，笔者秉承整体性和客观性，在文本细读的基础上首先对作品创作进行思想内容品评与分期，得出在汪曾祺小说创作空白期内（即作家进行剧本创作主要时期）剧本创作占主要方面，且以文化大革命为分界点，各时期创作的剧本特色有所不同，反过来这也成为其剧本创作分期的依据。

作家思想与作家作品创作手法的两性是统领与被统领的关系，作品创作手法受作家思想晕染甚至影响其成型的同时也一定程度上反映作家思想的接受。笔者从矛盾统一的两方面论证了汪曾祺思想及思想内化于作品的传统与现代的矛盾统一性。

作品的艺术特色除了思想特征外，文本构成要素语言、结构等占更大比重，共同形成与其他作品区别开来的重要标志，因此笔者从语言、结构、文本氛围三方面对汪曾祺的京剧剧本进行了分析论述，结合他的小说创作，以小说与戏剧的互文体性为基点，力图将汪曾祺纳入宏观与微观相统一的研究视野。

总的来说，笔者结合汪曾祺的人生经历及各时期的不同思想，将他为数不多的几部京剧作品从内容表现上及从给予我们的阅读体验上进行了分期，从分期中不难反观出，汪曾祺独特人生历程带给他思想上的深刻转变，二者难分彼此，共同形成汪曾祺研究不可或缺的重要因素。

参考文献

作品类

- [1]弗吉尼亚·伍尔夫著,孙梁等译:《达洛卫夫人》,上海译文出版社,2011年版
- [2]弗吉尼亚·伍尔夫著,霍世镜译:《到灯塔去》,上海译文出版社,2011年版
- [3]蒲松龄:《聊斋志异》,春风文艺出版社
- [4]吴敬梓:《儒林外史》,时代文艺出版社,2000年版
- [5]汪曾祺:《汪曾祺全集》,北京师范大学,1998年版

专著、文集类

- [1]谷裕:《现代市民史诗:19世纪纪德小说研究》,上海书店出版社,2007年版
- [2]黄常:《旧戏新谈》,北京出版社,2003年版
- [3]季红真选编:《汪曾祺小说》,浙江文艺出版社,2003年版
- [4]李辉主编:《汪曾祺自述》,大象出版社,2002年版
- [5]蓝凡:《中西戏剧比较论》,学林出版社,2008年版
- [6]廖奔:《廖奔戏剧时评》,河南大学出版社,2002年版
- [7]李扬:《抗争宿命之路——社会主义现实主义(1942——1976)研究》,时代文艺出版社,1993年
- [8]李扬:《50——70年代中国文学经典再解读》,山东教育出版社,2003年版
- [9]陆建华:《汪曾祺传》,江苏文艺出版社,1997年版
- [10]陆建华:《汪曾祺的春夏秋冬》,河南人民出版社,2005年版
- [11]陆建华:《私信中的汪曾祺:汪曾祺致陆建华三十八封信解读》,上海文艺出版社,2011年版
- [12]沈尧:《戏曲与戏曲文学论稿》,中国戏剧出版社,1986年版
- [13]王安葵、刘楨主编:《东方戏剧论文集》,巴蜀书社,1999年版
- [14]汪朗、汪朝、汪明:《老头儿汪曾祺:我们眼中的父亲》,中国人民大学出版社,2000年版
- [15]汪曾祺著、汪朝编:《使这个世界更诗化》,中国广播电视出版社,2007年版
- [16]汪曾祺:《晚翠文谈新编》,三联书店,2002年版
- [17]汪曾祺:《旧人旧事》,江苏文艺出版社,2010年版
- [18]汪曾祺:《汪曾祺谈师友》,山东画报出版社,2007年版

[19]汪曾祺:《汪曾祺说.我的世界》,汪曾祺著,中国青年出版社,2007年版

[20]谢伯梁:《中国当代戏曲文学史》,高等教育出版社,2006年版

[21]严家炎:《人生的驿站》,黑龙江人民出版社,2003年版

论文、文章类

[1]陈徒手:《汪曾祺的文革十年》 《人有病,天知否——1949年后中国文坛纪实》 人民文学出版社 2000年版

[2]傅学敏:《论中国现代戏剧语言的抒情化》 中央戏剧学院学报 《戏剧》 2004年第04期

[3]黄子平:《汪曾祺的意义》 《作品与争鸣》 1989年第05期

[4]浣北舟:《京剧文学的历史成就和京剧的危机》 《中国戏剧》 1981年07期

[5]季红真:《汪曾祺与“五四”新文化精神—汪曾祺小论》 《文艺争鸣》 2009年08期

[6]李洁非:《空白——悼汪曾祺先生》 《当代作家评论》 1997年第04期

[7]卢军:《汪曾祺小说创作论》 社会科学文献出版社 2007年版

[8]刘研:《契诃夫与中国现代文学》 上海社会科学院出版社 2006年版

[9]李陀:《汪曾祺与现代汉语写作—兼谈毛文体》 《花城》 1998年05期

[10]摩罗:《末世的温馨—汪曾祺创作论》 《当代作家评论》 1996年05期

[11]林仲:《文学成就的高低决定京剧的兴衰吗——与汪曾祺同志商榷》 《戏曲艺术》 1980年04期

[12]马卫红:《现代主义语境下的契诃夫研究》 中国社会科学出版社 2009年版

[13]苏位东:《让戏曲剧本回归文学的殿堂》 《剧本》 1991年第09期

[14]解志熙:《出色的起点》 《十月》 2008年第二期 国文学研究 2010年第一期

[15]席建彬:《诗意限度的延伸—汪曾祺现代性灵小说简论》 《连云港师范高等专科学校学报》 2002年6月第2期

[16]席建彬:《从小说到戏剧:叙事消解中的诗意跨越——汪曾祺戏剧创作论》

[17]袁国兴:《现代文学视野中京剧文学研究的相关理论问题》 上海戏剧学院学报 《戏剧艺术》 2005年第01期

[18]杨红莉:《民间生活的审美言说》——汪曾祺小说文体研究 北京大学出版社 2008

[19]杨红莉:《汪曾祺的哲学思想及其来源》 《石家庄学院学报》 2008年9月第10卷第5期

[20]杨莉馨:《20世纪文坛上的英伦百合——弗吉尼亚·伍尔夫在中国》 人民出版社 2009年版

[21]朱世铭:《谈京剧的危机、生机和转机——兼驳〈真是无药可救了吗〉一文》 《中国戏剧》 1981年07期

- [22]周志强：《汪曾祺汉语形象中的现代文人自我：汪曾祺后期小说语言研究》 北京大学出版社 2009
- [23]钟丽茜：《诗性回忆与现代生存：普鲁斯特小说的审美意义研究》 光明日报出版社 2010 年版
- [24]张汉英：《真是无药可救了吗？——对〈从戏剧文学的角度看京剧文学的危机〉一文的异议》 《中国戏剧》 1981 年 02 期

后记

三年研究生生涯即将结束了，可蓦然回首，刚踏入研究生院门的第一天仍清晰浮现于眼前。三年的学习生活，我受益颇多，首先我要感谢我的导师曹万

生老师，他不仅是我学习上的指导老师，更是我生活上的慈父良友，在平日的学习中他督促鼓励我们多看书多思考，在论文的选题、撰写和定稿中悉心给予我激发和指导。曹老师对我无私的帮助，我会铭记于心。

感谢段从学老师、龚明德老师、邓利老师、唐小林老师、刘永丽老师、白浩老师在学习上对我的指导和帮助。

最后，我们班十三个可爱的同学们，感谢你们陪我走过这三年同样可爱的时光。

多年以后，这些所有，将成为我生命里最珍贵的回忆。

感谢让我成长的青春。