

湖南科技大学

硕士学位论文

密 级：公开

中图分类号：I2

## 汪曾祺戏剧创作研究

学 位 类 型 : \_\_\_\_\_ 学术型学位 \_\_\_\_\_

学科(专业学位类别) : \_\_\_\_\_ 中国语言文学 \_\_\_\_\_

作 者 姓 名 : \_\_\_\_\_ 李 婷 \_\_\_\_\_

导师姓名及职称 : \_\_\_\_\_ 刘郁琪 副教授 \_\_\_\_\_

实践导师姓名及职称 : \_\_\_\_\_ 刘郁琪 副教授 \_\_\_\_\_

学 院 名 称 : \_\_\_\_\_ 人文学院 \_\_\_\_\_

论 文 提 交 日 期 : \_\_\_\_\_ 2015 年 5 月 30 日 \_\_\_\_\_

# 汪曾祺戏剧创作研究

学 位 类 型 : \_\_\_\_\_ 学术型学位 \_\_\_\_\_

学科(专业学位类别) : \_\_\_\_\_ 中国语言文学 \_\_\_\_\_

作 者 姓 名 : \_\_\_\_\_ 李 婷 \_\_\_\_\_

作 者 学 号 : \_\_\_\_\_ 12011101005 \_\_\_\_\_

导师姓名及职称 : \_\_\_\_\_ 刘郁琪 副教授 \_\_\_\_\_

实践导师姓名及职称 : \_\_\_\_\_ 刘郁琪 副教授 \_\_\_\_\_

学 院 名 称 : \_\_\_\_\_ 人文学院 \_\_\_\_\_

论 文 提 交 日 期 : \_\_\_\_\_ 2015 年 5 月 30 日 \_\_\_\_\_

学 位 授 予 单 位 : \_\_\_\_\_ 湖 南 科 技 大 学 \_\_\_\_\_

# The Research on Wang Zengqi's Drama

**Type of Degree** \_\_\_\_\_ Academic Degree \_\_\_\_\_

**Discipline** \_\_\_\_\_ Chinese Language and Literature \_\_\_\_\_

**Candidate** \_\_\_\_\_ Li Ting \_\_\_\_\_

**Student Number** \_\_\_\_\_ 12011101005 \_\_\_\_\_

**Supervisor and Professional Title** \_\_\_\_\_ Liu Yuqi Assistant Professor \_\_\_\_\_

**Practice Mentor and Professional Title** \_\_\_\_\_ Liu Yuqi Assistant Professor \_\_\_\_\_

**School** \_\_\_\_\_ College of Faculty of Humanities \_\_\_\_\_

**Date** \_\_\_\_\_ May 30, 2015 \_\_\_\_\_

**University** \_\_\_\_\_ Hunan University of Science and Technology \_\_\_\_\_

## 学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的论文是本人在导师的指导下独立进行研究所取得的研究成果。除了文中特别加以标注引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写的成果作品。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。本人完全意识到本声明的法律后果由本人承担。

作者签名：

日期： 年 月 日

## 学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权湖南科技大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

涉密论文按学校规定处理。

作者签名：

日期： 年 月 日

导师签名：

日期： 年 月 日

## 摘要

汪曾祺的戏剧形成文字记录的有12部，虽数量不多，但探索意识极强。首先，他在戏剧形态上继承古典戏曲传统。他尽量重新呈现古典故事的母题并且注重故事的传奇性色彩；在话语形态上，他一方面沿袭传统戏曲的代言体叙事方式，另一方面又继承传统戏曲点线式结构。最终，他的戏剧在故事形态以及话语形态上体现出对中国古代戏曲文化的回归。

其次，汪曾祺的戏剧创作还体现出一定的现代化风格。他适当吸收了现代戏剧的话语形式，摒弃古典戏曲的脚色制，改变大团圆结局的实现机制；他以超阶级、超性别的角度书写女性，而特显出对女性的尊重；此外，他深入思考现代人的问题，写出了符合现代人审美趣味的戏剧。

同时，汪曾祺又是以文人剧作家身份对中国戏曲进行重新改造，他的戏剧浸染了其文人气息。他整理了旧戏曲中不通文理的内容，注重剧本情节的整体性、连贯性；他还主动进行戏剧的跨文体实验，将小说、散文、诗歌的笔法融入到戏剧创作中；他对剧本文学性的重视，一方面提高了戏剧的文学内涵，但另一方面也在事实上造成了他个人的文人气质与大众审美情趣之间的矛盾，他的戏剧真正上台演出的只有寥寥几部。

汪曾祺四十多年的戏剧创作历程就是他探索中国戏剧改良之路的历程。他的探索，是建立在对对中国戏剧（包括京剧）现状深刻认识的基础上。他试图以自己的创作对中国戏剧进行改良，然而这条改革之路却十分艰难。

**关键词：**汪曾祺；戏剧；古典性；现代化；文人化

## ABSTRACT

Wang Zengqi wrote 12 plays, although small, but his explore consciousness was extremely strong. First, he inherited traditional classical opera in drama form. He tried to render classical story motif and paid attention to the story of the legendary color; on the one hand, he followed traditional endorsement body narrative drama, on the other hand, he inherited the traditional opera point line structure. In the end, his plays in the story form and discourse form reflected on the return of the ancient Chinese opera culture.

Secondly, Wang Zengqi's drama creation also embodied the modern style. He properly absorbed modern drama form of discourse, abandoning the classical opera role system, changing the ending of reunion; he took the super class, super gender perspective of to write women, and showed respectation for women; in addition, he was deep in thought the problem of modern man, written in line with the modern aesthetic taste of drama.

At the same time, Wang Zengqi reformed the China opera with literati playwright identity. He sorted out the old opera impassability liberal arts content, paid attention to the plot of the integrity, coherence; he also drama active crossed genre experiments, novels, prose, poetry into writing to the drama; his attaching importance to the script literariness, raised drama literature connotation. but on the other hand, in fact caused by the contradiction between his literary temperament and the public aesthetic taste, his drama really came on stage only a few department.

The more than 40 years course of Wang Zengqi's drama creation process was his exploring the Chinese dramatic improvement of the road. His exploration was based on the understanding of Chinese Drama (including opera)'s situation. He tried to reform the China drama in his creation, but this way was very difficult.

**Key words: Wang Zengqi; Drama; Classical; Modernize; Literati Stylization**

## 目 录

摘 要 .....	i
ABSTRACT .....	ii
绪论 .....	1
第一章 汪曾祺戏剧的古典性叙事 .....	5
1.1 古典故事的重新叙述 .....	5
1.2 传统戏曲代言体叙事的沿袭 .....	13
1.3 传统戏曲点线式结构的继承 .....	19
第二章 汪曾祺戏剧的现代化特征 .....	25
2.1 吸收现代戏剧的话语形式 .....	25
2.2 超阶级、超性别的女性书写 .....	30
2.3 对人性的现代思考 .....	35
第三章 汪曾祺戏剧的文人化风格 .....	43
3.1 传统戏曲的文人化整理 .....	43
3.2 戏剧的跨文体实验 .....	48
3.3 文学性的重视及其两面效果 .....	54
结 语 .....	59
参 考 文 献 .....	61
致 谢 .....	65
附录 A 攻读硕士研究生期间发表的论文和参与项目 .....	67
附录 B 汪曾祺主要戏剧作品年表 .....	68



## 绪论

汪曾祺一直以小说家和散文家闻名于中国现当代文学界，有“京派殿军”和“最后一个京派文人”的美誉。但他的另一个身份却鲜为人知，即专业戏剧创作家。他从事戏剧编剧工作四十几年，留下了《范进中举》《小翠》《雪花飘》《沙家浜》《宗泽交印》《擂鼓战金山》《一匹布》《裘盛戎》《一捧雪》《大劈棺》《讲用》和《炮火中的荷花》等 12 部精彩的戏剧作品。<sup>①</sup>

1930、40 年代的汪曾祺主要从事小说与散文创作，并小有成就。在一定程度上，由于政治意识形态机制的询唤，<sup>②</sup>1954 年他开始踏足戏剧创作。后由于机缘巧合，1962 年他成为北京京剧院的专职编剧直至退休。期间，1980 年他以小说《受戒》闻名于当代文坛后，有人劝他调到文联当专职作家，领导也同意，但是汪曾祺却拒绝了，因为他已经和中国戏曲特别是京剧有了很深的感情，同时他自认为“我搞京剧，是想来和京剧闹一阵别扭的”“我想把京剧变成‘新文学’。”<sup>③</sup>不得不说，1980 年代以来，汪曾祺进行戏剧创作是基于对中国传统戏剧文化（戏曲文化）在现代的处境及其危机的深刻认识：“目前戏曲很不景气，北京京剧院的一流演员也只卖二百座。戏曲的创作人才水土流失得很厉害。大家都觉得干得没意思。写了戏没人演，没人看，干个什么劲儿呢？很多人都改了行或兼营副业。”<sup>④</sup>“不少人感觉到并且承认京剧存在着危机，一个重要的现象是观众越来越少了，尤其是年青观众少了。京剧脱离了时代，脱离了整整一代人。”<sup>⑤</sup>自从昆曲等被列为物质文化遗产以来，对古典戏曲的保存与改良就成为戏剧界的重要工作内容。事实上自 20 世纪初以来，戏剧界人士就已经自觉或不自觉地进行着这项工作。综观汪曾祺的戏剧创作生涯，他对中国古典戏曲有着深刻认识，一直以一种高度自觉的现代文人精神进行着戏曲改良工作，试图把京剧变成“新文学”。正如有人说的：“可以说，他全部的戏曲创作实践都是对于戏曲危机及其出路的认识与探索”<sup>⑥</sup>。

目前国内外关于汪曾祺的小说、散文研究内容已经很丰富，对其戏剧的研究

<sup>①</sup> 实际上，汪曾祺的戏剧作品不止这 12 部，有几部并没有本子保存下来，如《王昭君》《凌烟阁》等。也有一部分是参与集体创作，并未署其名，如《红岩》《杜鹃山》《山城旭日》《敌后武工队》《草原烽火》《平原游击队》等。

<sup>②</sup> 刘郁琪,李婷.从戏剧创作看汪曾祺文学活动的红色转向[J].南京师范大学文学院学报,2014(03):43-47.

<sup>③</sup> 汪曾祺.汪曾祺说戏[M].段春娟编.济南:山东画报出版社,2006:56.

<sup>④</sup> 汪曾祺.汪曾祺说戏[M].段春娟编.济南:山东画报出版社,2006:80.

<sup>⑤</sup> 汪曾祺.汪曾祺说戏[M].段春娟编.济南:山东画报出版社,2006:179.

<sup>⑥</sup> 徐强.《汪曾祺全集》补遗及考论[J].东吴学术,2012(03):82-89.

却非常少，并且多集中于《沙家浜》，而少关注他个人的戏剧创作风格。<sup>①</sup>笔者认为，对汪曾祺的戏剧进行综合研究是汪曾祺整体研究的一部分，而且是目前研究的薄弱之处。同时鉴于汪曾祺对中国戏曲进行改良的自觉性，从对其戏剧的研究当中，我们可以探究其创作得失，为我国的戏剧文学发展提供一定的借鉴材料，促进我国戏剧文学的健康发展。本论文正是建立在对汪曾祺戏剧作品的细读基础上，发现其在文体上对传统戏曲的继承与创新之处，总结其戏剧创作特点。

《辞海》给“戏剧”下的定义是“综合艺术的一种。由演员扮演角色，当众表演故事情节的一种艺术。在中国，戏剧是戏曲、话剧、歌剧等的总称，也常专指话剧。在西方，戏剧（英 drama）即指话剧。”<sup>②</sup>对于本论文的研究对象，我们首先必须厘清汪曾祺创作的戏剧是属于哪种：是话剧？戏曲？还是歌剧？从作品特征来看，第一个被排除的是歌剧，汪曾祺所创作的戏剧是由对话、唱词、以及动作性的介绍组成，不是歌唱类的剧目。同时它们也并不符合话剧的特征：“首先，话剧表达故事的方法，主要是对话。……其次，表演话剧的方法，也是通过对话来模仿人生的（北剧中一切程式化的动作，在这里都不能用），演员在台上说话的时候，不能像中国古剧中的人自报姓名，或如北剧里的自叙历史，而必须是对其他的演员说话，即使是演员一个人在台上独白的时候，也好像是对着一位想像的人说话，或者就是与自己对白，从来不像北剧里，可以对着台下的观众说话”。<sup>③</sup>“话剧的语言（对话）基本上是散文；戏曲的语言（唱词和念白）是韵文”<sup>④</sup>。汪曾祺写的戏剧文本不是完全的对话艺术的话剧，而是包含了唱词、程式性的动作与语言的中国戏曲。他自己也称自己所写的剧本为“京剧”、“昆曲”、“新编历史剧”等。

但是汪曾祺的戏剧创作绝不是复古的中国传统戏曲，而是在很多方面与传统不同。对于其戏剧的定性，有必要引入吕效平教授“现代戏曲”的概念。吕教授通过一系列的论文提出并论证了“现代戏曲”的理论，他指出：在经历了“元杂剧”、“明清传奇”以及“以京剧为代表的地方戏”三个文体形态之后，进入 20 世纪以来，中国戏曲正经历着第四个文体阶段——“现代戏曲”。现代戏曲“是 20 世纪戏曲现代化运动的结果，似可以《十五贯》（浙江省昆苏剧团，1956）和《团圆之后》（陈仁鉴，1959）为文体成熟的标志，以《曹操与杨修》为代表作品，以魏明伦等为代表作家。……当代戏曲作品已经恢复了元杂剧、明清传奇那

<sup>①</sup> 笔者曾发表过一篇《汪曾祺戏剧研究综述》专门整理了汪曾祺戏剧研究的现状，载于《当代教育理论与实践》2014 年第 10 期，在此不多论述。需要指出的是，论文没有涉及到同月发表在《南京师范大学文学院学报》(201403)的《从戏剧创作看汪曾祺文学活动的红色转向》一文。

<sup>②</sup> 夏征农等主编.辞海:1999 年版:彩图音序珍藏本[M].上海:上海辞书出版社,2001:2299.

<sup>③</sup> 范方俊.洪深论中国现代戏剧的“现代性”[J].中国人民大学学报,2004(05):127-133.

<sup>④</sup> 汪曾祺.汪曾祺说戏[M].段春娟编.济南:山东画报出版社,2006:58.

样的文学本质，但元杂剧和明清传奇的文学本质，是由中国古典文学，主要是古典抒情诗赋予的，而当代戏曲作品的文学本质则是由诞生于‘五四’新文化运动的现代文学赋予的。元杂剧在本质上是抒情诗，是语言的艺术；明清传奇既是语言的艺术，也是情节的艺术；相对于元杂剧和明清传奇的语言艺术本质而言，当代戏曲作品是以情节艺术为其本质的。明清传奇的情节艺术无视剧场时空的存在，与话本、评书（小说）并无差别，当代戏曲作品的情节艺术却是经过剧场有限时空熔炉冶炼的戏剧性情节艺术。”<sup>①</sup>吕效平先生所谓的现代戏曲是区别于“元杂剧”、“明清传奇”和“以京剧为代表的地方戏”的第四种戏曲文体，它的创作主体以现代文人为主，作品是现代文学的戏曲，戏曲题材不拘于现代或古代却表现着现代人的精神，是在现代剧场时空内的戏剧性情节艺术。通过对汪曾祺所写的12部剧作进行分析，我们可以发现它们基本上符合“现代戏曲”的范畴。他在保持中国传统戏曲的基本文体形态的基础上，对其稍加完善，以一个现代文人的文学主体追求，融入现代人的思考、精神困境等，形成了这12篇戏剧作品。如果说有浓厚古典情怀的话剧名家田汉“一直试图把古典戏曲或古典艺术中的某些艺术‘基因’移植到话剧创作中来。”<sup>②</sup>那么汪曾祺就正好相反，他是把现代话剧或者现代艺术中的某些艺术基因移植到他的戏曲创作中来。

戏剧是一种综合性艺术，主要包含4种要素：演员、观众、剧场、剧本，戏曲作为戏剧的一个子类，同样也包含这四个要素。对于戏剧的研究可以从这四个方面分别展开，也可以做四种因素的综合研究。本论文主要做的是文学剧本研究，对其他的如观众、剧场和演员只是有所涉及，并且都以汪曾祺作为一个编剧者从写作的角度对中国传统戏曲做的改良工作为中心，也就是说对观众、表演以及演员的涉及是为剧本的研究服务的。

通过文本细读，笔者发现汪曾祺试图从古典性、现代化以及文人化这三个维度来实现戏曲改良。所以本论文除绪论与结语外，主要分为三个部分。第一大部分主要分析其戏剧文本的古典化特征。从重新叙述古典故事的母题并且注重故事的传奇性色彩、沿袭传统戏曲的代言体叙事方式、继承传统戏曲点线式结构三个维度展开，发现他的戏剧在故事形态以及话语形态上体现出对中国古代戏曲文化的回归。第二个部分主要论述汪曾祺的戏剧现代化意图。从他适当吸收现代戏剧的话语形式，以一种超越性别对立、阶级对立的眼光来书写女性，思考现代人性问题三个角度分析。第三部分主要发现他戏曲的文人化特征。汪曾祺是一个文人，他的戏剧也浸染了其文人气息。他整理了旧戏曲中不通文理的内容，注重剧本情节的整体性、连贯性；他还主动进行戏剧的跨文体实验，将小说、散文、诗歌的

<sup>①</sup> 吕效平.再论“现代戏曲”[J].上海戏剧学院学报,2005(01):4-16.

<sup>②</sup> 何建良.现代性追求与本土化倾向——论田汉戏剧艺术的美学特质[J].江西社会科学,2011(03):204-207.

笔法融入到戏剧创作中；但是他对剧本文学性的重视，一方面提高了戏剧的文学内涵，另一方面也在事实上造成了他个人的文人气质与大众审美情趣之间的矛盾，他的戏剧真正上台演出的只有寥寥几部。笔者期望从他戏曲实践中总结他的戏曲改良意图，并从其改良得失中，为中国戏曲的未来发展之路探索可行方向。

## 第一章 汪曾祺戏剧的古典性叙事

汪曾祺出身在江苏高邮的一个地主家庭，祖父汪嘉勋曾经得过“拔贡”的功名，祖母谈氏是个读过书的传统女性，父亲汪菊生是一个是个多才多艺的才子。他们不单单自己有很好的文化修养，还把这种文化修养渗透到平时的生活中，渗透到对子孙的言传身教中。汪曾祺在这样的家庭文化氛围中长大，耳濡目染，对中国的传统文学研习颇深，具有了深厚的古典文化修养。

汪曾祺从小就对中国传统民俗、戏曲很着迷。小时候，他家乡的“那个城里，没有多少娱乐。除了听书、瞧戏，大家最有兴趣的便是看会，看迎神赛会……”<sup>①</sup>他喜欢到家乡的螺蛳坝和泰山庙那里看民间小戏，他也喜欢在大伯那里听留声机里传出的《金锁记》和《林冲夜奔》等京腔京韵。稍长大一点，他还随着父亲的二胡，学唱须生、唱青衣。到初中、高中、大学他学昆曲、吹笛，还亲自登上戏台演过戏。可以说，汪曾祺对我国古代戏曲的创作程式是十分熟悉的。

一方面是传统古典文化的滋养，另一方面又深受古典戏曲文化的熏陶，当汪曾祺自己进行戏剧创作时，难免受到这两者的影响。他对中国戏曲的改良就是在保持传统戏曲原有特色的基础上进行的，他的戏剧从故事内容到话语形态的陈述性代言体叙事手法和点线式叙事结构都明显地表现出对古典戏曲传统的继承。

### 1.1 古典故事的重新叙述

汪曾祺对中国古典化戏曲的继承，首先就体现在对古典故事的重新叙述上。而这种重新叙述包括两个方面：一是故事的母题性，一是故事的传奇性。具体到戏剧文本中，就是一方面选择古代题材中具有母题意味的故事（从古典小说、古代戏曲本子以及古代历史人物传记中选取），另一个方面选择具有传奇性的故事。纵观汪曾祺的 12 部戏剧，有 7 部是古代题材，且都包含具有母题情节的古典故事。虽然有 5 篇是选取的现代题材，但在注重故事传奇性这一点上，两种题材的戏剧都是与古典戏剧文化如出一辙的。值得注意的是，在四十多年的戏剧创作中，汪曾祺虽然一直对继承古典文学情有独钟，但是不同的时期却是出于不同的缘由，这种不同也体现在他对故事的选择上。

从目前已经出版的 12 部作品来看，汪曾祺的戏剧有 10 篇是改编之作，而其中对我国古典故事和旧有剧目的改编占了 7 篇——重写《范进中举》《小翠》等

<sup>①</sup> 汪曾祺.汪曾祺全集·第 2 卷[M].邓久平主编.北京:北京师范大学出版社,1998:117.

古代小说，改编《大劈棺》《一匹布》《一捧雪》等传统剧目，演绎韩世忠、梁红玉和岳飞等历史人物的事迹。我国戏曲创作一直就有改编的传统：“戏曲剧目，是戏曲艺术的载体”“没有传统戏曲剧目，就无法说得上戏曲艺术本身。正是成千上万的传统戏曲剧目，展示了中国戏曲艺术的形态特征，构成了我国数百个戏曲剧种，体现着戏曲及其各个剧种长期的历史的艺术积累。”<sup>①</sup>许多故事就是在常演常新中逐渐成为经典的，崔莺莺和张生的爱情故事经历了元稹的唐传奇《莺莺传》——秦观、毛滂的《调笑转踏》——赵令畹的鼓子词《商调蝶恋花》——董解元的《西厢记诸宫调》——王实甫的元杂剧《西厢记》这样一个流传演变的过程，最后成就了我们现在所熟悉的一个经典戏曲。然而在整个的流传演变中，崔张二人的形象及其之间的爱情故事却是相对稳定的。有些故事在不同戏曲文本的不断流传过程中，可能会形成一系列的“母题”，在戏曲里面就被称为“戏曲母题”，所谓“戏曲母题”即是：“戏曲作品（包括案头文本及舞台搬演两种）中那些稳定承传、带有共同结构特点的‘情节单元’或‘叙事单位’，有时也表现为一种类型化的形象或象征性的原型意象。它们出现在多个作品中，表象、枝节或有变化增损，但结构、内蕴、模态、神理则相对固定、延续。”<sup>②</sup>崔张爱情故事就是一个戏曲母题。同样的，结构主义叙事学用“故事”指代叙事作品“所表达的对象”，用“话语”来指代讲述故事的“表达方式”，他们认为，“故事独立于它所运用的媒介和技巧，也就是说，它可以从一种媒介移到另一种媒介，从一种语言翻译成另一种语言”<sup>③</sup>。小说、历史人物传记、戏曲，这些是不同的叙事媒介，但是它们却可以讲述同一个故事，有同一个“所指”，只不过其话语形态或者说“能指”不同而已。“戏曲母题”正是这样在不同文类媒介、不同时期的同一文类之间流变，然而不管怎样流变，故事本身却具有某种稳定性。

不管是重写古代戏、传统戏还是新编历史戏，汪曾祺选择的都是古代的故事原题。范进中举、小翠出嫁等原本是明清小说《儒林外史》《聊斋志异》里面脍炙人口的故事情节；梁红玉与韩世忠夫妻伉俪情深协力抗金、岳飞精忠报国的故事通过历史人物传记和话本、戏曲而流传不息；张古董卖妻、莫成替主赴死以及庄周戏妻的故事也在昆曲、京剧等各种地方戏中经演不衰。范进、岳飞、韩世忠、梁红玉、庄周、田氏、莫成、汤勤这些人物形象在千百年来不同时期不同版本的戏曲演变中已经各自成为了定型化的形象，围绕这些人物所发生的故事也基本上具有一定的稳定性，汪曾祺所写的这些历史人物、历史故事也就成为丰富流传千百年的定型了的“戏曲母题”的一个部分。这些千百年来流传下来的古代题材故事是具有古典文学修养及古典戏曲文化修养的汪曾祺所熟稔的，当他进行戏曲创

<sup>①</sup> 余从,王安葵主编.国当代戏曲史[M].北京:学苑出版社,2005:40.

<sup>②</sup> 王政.关于中国古典戏曲母题史的研究[J].文艺研究,2012(08):119-122.

<sup>③</sup> 胡亚敏.叙事学[M].武汉:华中师范大学出版社,2004:118.

作时，这些故事便信手拈来。虽然他会以一个现代文人的剧作家身份对其稍作改动，但是故事的基本情节是没有多大改变的。

抒情喜剧《小翠》是对蒲松龄短篇小说集《聊斋志异》里同名故事的改写，所讲的故事脱胎于原著：御史王煦的智障儿子王元丰救了一只受伤的狐狸，狐狸为报恩化作女子模样嫁给被工部侍郎张济退婚的王元丰。多次暗中用仙术智斗奸臣太师王浚，并在朝堂之上揭穿太师的阴谋。治好元丰痴病后，促成王仍娶张琼英，在他们大喜之日翩翩升天而去。京剧里原也有《虞小翠》（毛世来藏本）<sup>①</sup>这一出戏，可见小翠出嫁的故事一直就有搬演。而狐妖以婚姻报恩、忠奸在朝廷对质，这样的故事情节在古典文学里面是非常常见的，汪曾祺在这里采用了这些观众惯见的叙事结构。

梁红玉、韩世忠二人是南宋抗金夫妻名将，女将梁红玉“擂鼓战金山”、“当庭陈夫之过”的故事一直为历代百姓津津乐道，京剧《梁红玉》《潞安州》<sup>②</sup>都曾演绎过她的故事。汪曾祺的新编历史剧《擂鼓战金山》将这段故事重新演绎出来：南宋初年，兀术率金兵南下，宋高宗在韩世忠及梁红玉的劝说下避难于海上，韩梁二人则镇守嘉兴以抗金兵，用计半路拦截兀术。梁红玉亲自擂鼓指挥士兵，以八千兵力将兀术十万大军困在黄天荡。然而由于韩世忠的骄傲轻敌、叛徒韩德的投敌，最终金兵逃脱北上了。高宗回朝论功行赏，梁红玉面陈韩世忠之过。韩因此生气，终在听到梁红玉的肺腑分析之后重归于好，与妻并力抗敌。

我国的戏曲创作有写历史题材的传统，而很少取材于现实生活，有人曾打过这样的比方：“取材于现实生活的作品，在古典戏曲不过是一道闪亮的溪流。”<sup>③</sup>汪曾祺写剧也延续着这个传统，在对具有母题意味的戏曲题材的改编中，不断地重现历史场景与生活，以期引发现代人对历史与现状进行思考。事实上，写历史题材的戏曲并不是复古倒退，相反，很多古代题材的作品在现代也具有一定的审美和认识价值。黑格尔曾说：“题材在外表上虽是取自久已过去的时代，而这种作品的长存的基础却是心灵中人类所共有的东西，是真正长存而且有力量的东西，不会不发生效果的，因为这种客观性正是我们自己内心生活的内容和实现。”<sup>④</sup>而汪曾祺自己也认为古代题材的文学作品对现代的读者有一定的认识作用：“我想，我们许多传统剧目，到今天仍能存在，以后还能存在，主要是因为它有一定的认识作用。如果我们对过去的时代没有较深的认识，那就不可能对今天的时代产生真挚的感情”<sup>⑤</sup>。

<sup>①</sup> 北京市艺术研究所.京剧传统剧本汇编·第30卷[M].北京:北京出版社,2009:291.

<sup>②</sup> 北京市艺术研究所.京剧传统剧本汇编·第18卷[M].北京:北京出版社,2009:119,160.

<sup>③</sup> 黄强.论古典戏曲题材的继承性[J].扬州师院学报(社会科学版),1986(04):21-26.

<sup>④</sup> 黑格尔.美学·第一卷[M].朱光潜译.北京:商务印书馆,1979:354.

<sup>⑤</sup> 汪曾祺.汪曾祺说戏[M].段春娟编.济南:山东画报出版社,2006:192.

汪曾祺戏剧的另一个古典化特点是注重故事的传奇性。“奇”是我国传统戏曲故事情节的最大特点，戏曲故事要在舞台场上搬演出来给观众看，这就必然要考虑观众的审美需求，王充《论衡·艺增》说：“俗人好奇。不奇，言不用也。故誉人不增其美，则闻者不快其意；毁人不益其恶，其听者不愜于心”<sup>①</sup>；孔尚任有“传奇者，传其事之奇焉者也，事不奇则不传”<sup>②</sup>的宣言，他的《桃花扇》传奇就是讲的一个因爱而死又因爱复生的奇之又奇的故事；李渔也认为写剧就要写奇异或新颖的故事：“古人呼剧本为‘传奇’者，因其事甚奇特，未经人见而传之，是以得名，可见非奇不传。新即奇之别名也”<sup>③</sup>。奇人、奇事、奇情，这三者成为我国古典叙事文学的重要选择对象，“奇”已经“成为中国古典剧论的一个重要的审美范畴，也成为古典戏曲选择素材的重要标准之一”<sup>④</sup>。汪曾祺所创作的戏剧就具有传奇性色彩，不管是古代题材的历史剧、狐仙剧以及现代题材的革命京剧、戏剧小品等都特别注重人物、故事、情感的传奇性叙述。

首先是塑造具有传奇色彩的人物形象。神话剧里的女娲、盘古，神仙道化剧里的吕洞宾、陈抟，狐仙剧里的狐仙、花妖，才子佳人戏里惊为天人风姿卓越的纤纤小姐、风度翩翩才高八斗的书生才子，历史传奇剧里的岳飞、杨门女将，民间故事里的水浒英雄、三国英雄……我国传统戏曲文化里培养了一批批具备特殊本领的人物，好像只有人物形象具有足够独特的性格或能力方能给观众以吸引力。汪曾祺在戏剧创作中也致力于展现有特殊能力以及具有传奇色彩的人物。他们中有能幻化万物的狐妖仙人、不循常规的妇人、巾帼不让须眉的女将，还有叱咤战场的传奇英雄……

《小翠》中的狐仙小翠能够幻化成人形，她还能偷改书信上的字、将唱戏用的冠服冕旒变成箩筐、金鱼缸。这些都还是狐仙剧里一般的狐仙、花妖都能做到的幻化物品的基本功，美丽善良而又古灵精怪的小翠的难能可贵之处在于她始至终都以报恩救人的身份对待王家人，在化解王家危机、促成王张婚姻之后，她挥一挥衣袖腾云而去，不留一丝牵挂，这时大家才醒悟到她幻化的正是张琼英的模样。

《大劈棺》里的庄周也是一位能幻化物品、幻化生死，具有特殊能力的人物，只不过他是以身修炼仙力，而小翠是以动物之身修炼。仙风道骨的庄周随便扇两下就将一座新坟变干，能在人前突然死去，在人后又复活变成另一位风度翩翩的美男子，而且还能将纸人点化成活人。剧中的扇坟少妇也是一个奇人，在她看

<sup>①</sup> 王充.论衡·艺增篇[M].上海:上海人民出版社,1974:129.

<sup>②</sup> (清)孔尚任.桃花扇小识[M].王季思,苏寰中,杨德平注.北京:人民文学出版社,1959:3.

<sup>③</sup> (清)李渔.闲情偶寄[M].江巨荣,卢寿荣校注.上海:上海古籍出版社 2000:25.

<sup>④</sup> 刘春兴,刘凤伟.从清代“聊斋戏”看戏曲改编对小说素材的选择性[J].绥化师专学报.2004(01):75-77.

来不管与前夫有多恩爱，如今他已撒手人寰，就不该再为他苦守寂寞。但是同时也一定遵守与前夫的约定，等他坟土干了再改嫁。她对前夫爱得深，但同时离得也决绝。她是一个坦荡荡的女子，她没有为所谓的“贞洁烈妇”的虚名所束缚，即便是守寡，她也做得尽仁尽善。这样一个敢于冲破“三贞五烈”束缚的女子在古代绝对可以称得上是奇女子。

梁红玉是抗金名将，《擂鼓战金山》就是叙述了她与丈夫韩世忠同心协力共击金兵的故事。抗金名将不是重点，重点是这个抗金名将却是一名巾帼英雄，这在以强调男性力量的古代绝对称得上是一位奇女子，战场上她在第一线亲执战鼓，领导士兵奋力抗敌，其魅力绝不亚于杨门女将中的穆桂英、佘太君。当然，汪曾祺笔下的男性英雄，像岳飞、韩世忠、宗泽之类也都是叱咤战场、扭转战局的传奇人物。

其次是构建曲折离奇的情节。“由于观众群的审美需求，和表演艺术的现时、现场效果要求，古代戏曲往往以故事的传奇性、意外性来组织戏剧冲突。故事的传奇性超越观众现实生活的平淡，在有限的时空内带给观众巨大的精神满足与审美满足。”<sup>①</sup>跌宕起伏、迂回曲折的情节是大众叙事文学吸引观众的重要手段，所以许多剧作家都要在情节上花费心思。汪曾祺选取的传统旧剧都在情节上具备这个特点，同时在现代题材的戏剧创作中，他也十分注重构建“源于生活又高于生活”的传奇故事情节。

《范进中举》剧本讲的是一个穷书生赶考中举的故事，而这条中举之路却是一波三折，故事结局出人意料。童生范进应试多年未中，终于以54岁高龄获得秀才的功名，学道还鼓励其来年去省城乡试。然而家道贫穷，没有路费盘缠，岳父也嫌弃他而不资助，眼看着中举之路要受阻。好在同学和邻居慷慨解囊助其勉强参加考试，考试中虽受尽同学嘲弄蔑视，却也算顺利考完。然而考后听到同学的分析“他们二人的年貌形容既不相同，这看文章的眼力也就不会一样。学道大人所赏识称赞者，主考大人未必喜欢”又觉希望渺茫。好不容易历尽艰难回到家乡，却听得自己落举的谣言，加上岳父的奚落，几陷于绝望。然而当中举的消息真正传来时，他却因兴奋过度而疯癫。情智疯癫，中举何用？这一生恐怕就完了。在这时故事情节又峰回路转，岳父胡屠户的一记耳光痛击竟然将他扇醒回来，至此中举之路才算圆满。除去这条一波三折的传奇故事主线，还有其他的传奇之事。汪曾祺特别安排了卜修文与范进一起高中，卜修文正如其名，是个典型的不务学习，专营舞弊之人，可惜舞弊之时正好漏掉考试的那页纸。然而结果却是他得高中。最终中举的两人一个因55岁高龄得中，一个因“不修文”而中，世间的奇事莫奇于此。

<sup>①</sup> 苏涵.母题的流变与模式的衍展——司马相如卓文君戏曲考论[J].中华戏曲,2000(00):130-145.

沙家浜的阿庆嫂一介女流之辈率领军民一举歼灭敌伪军，韩世忠、梁红玉以八千兵力困十万金兵于黄天荡达数月之久，岳飞、宗泽率兵戮力杀敌，这三场以少胜多、以弱胜强的战斗本身都充满了传奇的意味。郝有才在自我检讨会上忆苦思甜，搞得与会人员云里雾里；在自我报告（表扬）的会上又语出惊人：“同志们！伟大领袖毛主席教导我们说——‘卒瓦了，就卒瓦了！’”两次会议发言妙趣横生，让人忍俊不禁。《雪花飘》中陈大爷的除夕夜寻人之路走得迂回曲折，尽显社会主义劳动者的不辞辛劳，为人服务的精神。《一捧雪》里的奴才竟然代替主人上法场赴死。张古董企图借妻生财本就是桩奇事，最终落得“赔了夫人又折银”的结果更是出乎意料之外。汪曾祺深知曲折离奇的情节对戏曲之重要性，所以他在创作中才对此颇费心力。

最后是吟咏传奇之情。传奇人物、传奇故事固然引人入胜，让读者观众看得、听得津津有味。但更能打动人心的却是传奇之情。“‘奇’有事之奇，情之奇，罕见的‘奇事’固然是奇，深挚的‘奇情’也是奇”<sup>①</sup>。汤显祖的《牡丹亭》就是一部奇情之作，“情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也”<sup>②</sup>。杜丽娘因爱而死，又因爱而生，就是这样超越生死的对爱情的执着让这部传奇成为传世之作。汪曾祺深谙戏曲奇情的道理，善于把握人物的情感，对超于常人之情倾注笔力，真正做到以真情感人。

《裘盛戎》就是一部典型的以奇情感人的本子。剧本讲述的是一代名净裘盛戎爱戏如命的故事。裘盛戎已经将自己的生命融进到京剧中，他时刻注意对京剧表演经验的总结，将他人对小说、书法的理论融入到京剧表演、唱腔设计等当中。他十分注重戏剧生命的延续，拼力将自己的全部都传授给下一代，虽然他没读过什么书，但把自己对京剧艺术精髓的把握，一点一点掰开来给徒弟讲。即使文革开始时遭到徒弟的“背叛”，他也至死不忘对戴传戎谆谆教导。就算面对的是并无天赋的苗志高，他也是劳心劳力，一丝不苟地传授。京剧就是他的命，只要有戏唱，他就精神焕发。文革期间他忍受各种迫害与侮辱，但只有唱戏的权利被剥夺才真正打倒了他，使他闷出病来。然而一旦放手（控制使用）他便没命地投入到京剧表演当中。只要还有一丝力气，他都要想办法将京剧艺术传下去。他到死都念念不忘还没改完的《杜鹃山》第三场唱腔，弥留之际仍然伸着三个手指头（严鉴生临死前伸着两指不咽气是因为对金钱的执念，裘盛戎临死前伸着的三指却满是他对京剧的爱）。爱戏到如此程度让人望而生敬，让人为他的离去而潸然泪下。裘盛戎对京剧的感情已经超出了一般常人的热情，然而正是这种至真至情的投入真正打动了所有观众读者。

值得注意的是，汪曾祺虽钟情于对古典故事进行改编，但他的这种改编在不

<sup>①</sup> 李冬梅.元杂剧中的传奇性[J].牡丹江师范学院学报(哲社版),2007(03):15-17.

<sup>②</sup> (明)汤显祖.牡丹亭 作者题词[M].北京:人民文学出版社,1963:1.

同时期有着不同的原因、表征以及意义。从时间上，可以以“文革”结束那一年——1977年为界分为前后两个阶段。从两个阶段的表现中，我们可以窥见汪曾祺借鉴古典戏曲母题的文化意义所在。

1977年以前，汪曾祺改写古典故事一直受着主流意识形态的“询唤”，是一种被动的创作。1949年7月，第一次文代会提出以毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》为新中国文艺发展的指导思想，提出一系列文艺政策规范文学界的发展。受这样的主流意识形态影响，文坛作家们要么主动向左转，要么离开大陆或弃笔转业。在1930、40年代就以小说在文坛小有名气的汪曾祺选择了向左转的道路，并且在政策支持和原有生活经历积累下选择了戏剧这一文类进行红色转向。具体来讲，他选择了改编古典文学之路。其实，我国的戏曲创作一直就有改编的传统，“戏曲之所以有着丰富繁多是剧目，正是历代不断地对传统剧目进行整理改编的结果。可以说对戏曲剧目进行整理改编，是我国戏曲剧目的一种独特的积累和传承方式。”<sup>①</sup>许多经典剧目都是在常演常新的情况下慢慢成为经典的。

1954年，恰逢北京市举办纪念世界文化名人吴敬梓逝世200周年活动，汪曾祺改编其长篇小说《儒林外史》中“范进中举”的故事，创作了他第一部戏剧——《范进中举》。在故事内容上，汪曾祺并没有做太多改动，讲的仍旧是穷秀才范进应试多年未中，终于在55岁高龄得中举人，却在得知消息时兴奋过度变疯癫的故事。只不过从艺术和政治的考虑，在不违背历史事件“可能性”发展规律的基础上增加了邻居——关清、顾白热心帮助范进，以及舛翁传范进落举谣言的情节。这部新编历史戏延续了原作批判封建科举制度腐朽害人、知识分子虚伪不堪的主题，在这之外又赞扬了普通劳动人民的淳朴热情。

如果说1970年代末以前汪曾祺进行的戏剧创作有响应主流意识形态询唤的成分，那么80年代以来汪曾祺留在北京京剧团继续写戏剧则更多的是一种自主的行为。他仍然走回归古典的路子，只不过由于社会环境相对宽容，他可以自由地挥洒自己的文化积淀，此时他的回归显得更加自由与纯粹。

他的这种回归与“文化寻根”的追求密切相关。谈到1980年代中期的寻根文学思潮，季红真认为：“文化寻根思潮，涉及整个文坛，发端于韩少功发表于《作家》1985年4月号上的《文学的根》，而最早的潮汛则要追溯到汪曾祺发表于《新疆文学》1983年2月号上的理论宣言：《回到现实主义，回到民族传统》。”<sup>②</sup>汪曾祺是这样提出来的：“在中国，不仅是知识分子，就是劳动人民身上也有中国传统文化思想，有些人尽管没有读过老子、庄子的书，但可能有老庄的影响。一个真正有中国色彩的人物，与中国的传统文化是不能分开的。”<sup>③</sup>他是比较早地

<sup>①</sup> 余从,王安葵主编.中国当代戏曲史[M].北京:学苑出版社,2005:362.

<sup>②</sup> 季红真.文化“寻根”与当代文学[J].文艺研究,1989(02):69-74.

<sup>③</sup> 汪曾祺.汪曾祺全集 第3卷[M].邓久平主编.北京:北京师范大学出版社,1998:288.

意识到向民族传统寻根的作家，但是值得注意的是：“汪老写‘寻根’小说，只是其创作个性使然；而后继者贾平凹、韩少功、李杭育、郑义、阿城们，则与时代的文化状况密切相关。”早在1940年代，作为京派继承者的汪曾祺进行小说创作时已经确立了这种创作风格，只不过由于50年代以来的政治文化运动而被迫中断。1980年代他重新提出“回到现实主义，回到民族传统”的宣言，更多的是一种个体的、独立的、纯粹的文学审美层面的行为。

汪曾祺的“文化寻根”在小说里面表现为对民俗画的描写，在剧本创作上则表现为对历史的展现与重新思考。从故事层面看，在1980年以后，汪曾祺写的8个剧本中有5个是对中国传统剧目的重写或者对古代中国人物故事的改编。“中国戏曲长于表现历史题材，这是一种优势。”<sup>①</sup>但表现历史题材并不是对历史的寻根，而是以文学的视角对其进行重新展现。亚里士多德曾说过：“诗人的职责不在于描述已发生的事，而在于描述可能发生的事，然后根据可然或必然的原则发生的事。”<sup>②</sup>汪曾祺就是通过对过去可能发生事情的描述，来引起现在人的思考与反省的。而且前文已提过，在他看来，在现代环境下写古代题材的作品，是有其认识意义的。起码这样可以帮助现代青年认识过去那些时代的社会人情风貌，认识历史上曾经可能发生什么事情，从而对现在的生活有所思考。

《一捧雪》里讲述的莫怀古因为一只玉杯而得罪权贵，甚至要被迫害致死，身为奴才的莫成竟然主动提出替主一死。这样的故事情节虽然只可能在古代等级森严、人分贵贱的社会环境里才会发生，但并不代表我们不能从这样的故事中看到奴隶性格对中国人的影响，正如汪曾祺在该剧本前言里所说的：“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。病灶，有时还会活动的。原剧是可以引起我们对历史的反思的”<sup>③</sup>。

1982年汪曾祺改编明末清初杂剧剧本《如是观》（又名《倒精忠》）为《宗泽交印》。北宋末年，岳母为岳飞刺“精忠报国”字，鼓励儿子奔赴沙场。完颜兀术进军中原，夺走宋徽宗、宋钦宗。此时宗泽于病床上退位让贤，委岳飞以重任，同谋抗敌大计。战场上，宋军奋勇杀敌，岳云锤震金弹子，吓破敌胆，宗泽深感国家后继有人，大宋中兴有望。汪曾祺在这部剧作里表现宗泽、岳飞英雄惜英雄的慷慨激昂，重现岳飞将才风采，大快人心。然而《宋史·岳飞传》里面虽然有提到宗泽很欣赏岳飞才能，岳飞曾两次在宗泽帐下效力，但是并没有宗泽让帅位与岳飞之说，而是岳飞“复归宗泽，为留守司统制。泽卒，杜充代之，飞居故职。”<sup>④</sup>汪曾祺在这里小小地嫁接了历史，但这种嫁接却是合情合理的，它不

<sup>①</sup> 汪曾祺.汪曾祺说戏[M].段春娟编.济南:山东画报出版社,2006:46.

<sup>②</sup> (希)亚里士多德.诗学[M].罗念生译.北京:人民文学出版社,2000:28.

<sup>③</sup> 汪曾祺.汪曾祺全集·第7卷[M].邓久平主编.北京:北京师范大学出版社,1998:365.

<sup>④</sup> 脱脱等.《宋史·岳飞传》卷365[M].北京:中华书局,1985:113,77.

像《如是观》改写岳飞最终结局，它并没有违背人情伦理，也没有完全改变历史的大结局。而且本来“历史剧不可能是复写历史，其所反映的历史内容，只能是一种近似历史的真实，只能是历史事件和人物的主要情节和行为的方面接近实情”。<sup>①</sup>汪曾祺以文学的虚构笔法发挥合理想象重现岳飞将军的风采，却也是振奋人心之举。

我国的传统戏曲以一种貌似重复述说的方式演绎各类故事，形成许多个“戏曲母题”，在千百年的流传中，又形成了许多个经典故事。这正好是我国戏曲得以保存、发展的独特方式，汪曾祺作为一个古典文化积淀深厚的文人，他深感于传承古典的责任，在自己的创作中将这种责任外化为这 12 个古典化的故事成果。

## 1.2 传统戏曲代言体叙事的沿袭

故事内容的古典化只是汪曾祺戏曲创作的古典化倾向的一个方面，而更能说明其古典化特征的是他在故事叙述手法上对我国古典戏曲的回归，创作出有别于现代戏剧（特指话剧）的现代戏曲。王国维指出，中国戏剧（特指古典戏曲）的形式特点是“以歌舞演故事”。其特有的一套歌舞表演的话语系统并没有过时，反而是其本身最大的特点，如果把这个放弃了，古典戏曲的物质外壳也就不存在了，所以汪曾祺在他的戏曲改革实践中仍然保留戏曲在话语形态上的古典性。

1949 年，投身中国戏曲改革任务中的戏剧大师梅兰芳曾提出颇具争议的“移步不换形”说：“我想京剧的思想改革和技术改革最好不必混为一谈，后者在原则上应该让它保留下来，而前者也要经过充分的准备和慎重的考虑，再行修改，才不会发生错误。因为京剧是一种古典艺术，有它几千年的传统，因此我们修改起来也就更得慎重，改要改得天衣无缝，让大家看不出一点痕迹来……俗话说：‘移步换形’，今天的戏剧改革工作却要做到‘移步’而不‘换形’。”<sup>②</sup>梅兰芳的这一理论就是强调戏曲改革要保留中国京剧的技术外壳，体现在剧本里可以理解为其话语形态。虽然由于政治因素“移步不换形”理论在提出后很快就遭到“纠正”，但是这个理论本身还是很有启发意义的。从某种程度上来讲，汪曾祺在戏剧文本创作中尽量保留中国戏曲独特的话语形态美：沿袭古典戏曲陈述性代言体叙事手法，和构建点线式叙事结构，遵循的正是“移步不换形”的原则。

汪曾祺在叙述语言上非常明显地体现出向中国古典戏曲回归，他在叙述故事时采用的是古典戏曲的代言体叙事方法。本来“戏剧区别于其他叙事文体的虽重要的标志是它的代言体扮演性，正是这一点构成了戏剧自身的艺术特质，中国古

<sup>①</sup> 余从,王安葵主编.中国当代戏曲史[M].北京:学苑出版社,2005:337-338.

<sup>②</sup> 转引自张颂甲.梅兰芳天津滞留记[J].炎黄春秋,2005(02):63-67.

代戏曲也不例外。”<sup>①</sup>但是中国古代戏曲和西方戏剧的代言体特征具有很大区别。“按西方话剧两千多年的理论和实践，话剧和叙述是无缘的。……戏剧是代言体，它不允许丝毫的叙述成分，成了西方传统话剧的金科玉律。”<sup>②</sup>“有论者指出，西方戏剧存在的唯一形式是对话，如果没有对话，就没有戏剧。如果用这一标准来衡量中国古代戏曲显然是不合适的。中国古典戏曲的台词从根本上讲是陈述性语言，这种陈述性语言对应的不是戏剧动作的展开，而是描述、铺叙已经发生、正在发生、或将要发生的事件，叙述性是其基本功能。不同的演员站在不同的叙事视角讲述故事，共同完成戏剧叙事。这种叙事模式由元杂剧奠定，并贯穿于中国古代戏曲的发展的各个阶段。”<sup>③</sup>比如《牡丹亭》第二十出《闹殇》丫环春香见小姐病死：“（并下。贴哭上）我的小姐，我的小姐，‘天有不测之风云，人有无常之祸福’。我小姐一病伤春死了。痛杀了我家老爷、我家奶奶。列位看官们，怎了也！待我哭他一会。”<sup>④</sup>这里就有两种叙事功能，一是作为角色的饰演，人物春香与角色合二为一，为小姐的逝去而伤心；一是作为叙述性的“叙演”，走出剧情，叙述老爷、奶奶的痛苦，同时又与台下的观众进行交流。观众能轻易区分戏曲世界和现实世界，明确知道自己是在看戏。汪曾祺的戏曲就明显地有这种陈述性代言倾向，具体体现在上场白（诗）和副末角色以及唱词运用这三个方面。

汪曾祺所有古代题材戏剧都沿袭了上场白（诗）的手法，也即角色每次上场通过开场白、定场诗进行自我介绍，包括人物背景、性格、动作倾向等内容，是典型的叙述性语言。他曾说过：“戏曲还有印子、定场诗、对子。我以为这是中国戏曲语言的特点，而且关系到戏曲的结构方法。不但历史题材的戏曲里应该保留，就是现代题材的戏曲里也可运用。”<sup>⑤</sup>对于“自报家门”的作法，他也有自己的看法：“戏曲、京剧，有些手法好像是旧。但是中国人觉得他很旧，外国人觉得它很新。比如‘自报家门’，这就比用整整一幕戏来介绍人物省事得多。比如布莱希特的‘间离效果’说，是受了中国戏曲的启发而提出来的，这很新呀！”<sup>⑥</sup>

西方戏剧和中国现代话剧那样通过人物行动与对话来揭示人物性格与推动情节发展。比如现代戏剧开山之祖田汉虽然也受古典戏曲的影响，但他却没有在表现形式上继承其话语叙事方式，而是采取西方话剧的手段：通过人物对话来一步步揭示人物关系与社会背景。如《名优之死》一开剧就通过两个次要人物萧郁兰

<sup>①</sup> 苏永旭主编.戏剧叙事学研究[M].北京:中国戏剧出版社,2004:82.

<sup>②</sup> 刘方政.新时期话剧的结构探索与布莱希特的“间离效果”[J].文史哲,1991(04):93-96.

<sup>③</sup> 苏永旭主编.戏剧叙事学研究[M].北京:中国戏剧出版社,2004:84.

<sup>④</sup> (明)汤显祖.牡丹亭[M].北京:人民文学出版社,1963:93.

<sup>⑤</sup> 汪曾祺.汪曾祺说戏[M].段春娟编.济南:山东画报出版社,2006:60.

<sup>⑥</sup> 汪曾祺.汪曾祺说戏[M].段春娟编.济南:山东画报出版社,2006:36.

和左宝奎在后台闲聊引出刘凤仙和刘振声之间的关系，以及老一辈戏剧表演者对刘凤仙行为的反感：

“左宝奎（鄙笑）那种没有良心的女人，我同她谈得起劲儿？”

萧郁兰（低声）怎么说她没有良心？

左宝奎 你不知道她跟刘老板的关系？

萧郁兰 我才来半个多月嘛。

左宝奎 我告你吧。……”<sup>①</sup>

人物关系和社会背景通过人物之间的对话层层揭示，这是典型的现代话剧艺术手法。而汪曾祺则走的是古典路子，即通过叙述性语言讲述人物背景与性格。比如《擂鼓战金山》中兀术、韩德均有上场诗和上场白，其中兀术的定场是这样的：（念）

雄兵十万气如虹，

立马金山第一峰。

锦绣西湖一把火，

归舟横渡大江东。

孤，大金国四太子，都元帅完颜兀术，去年秋末冬初，奉了我主之命，点动河北人马。直取江南。宋王赵构，逃奔入海。孤在杭州，搜山捡海，掠抢了许多财宝，这一把火——把西湖桃柳，烧得个干干净净。转眼已是二月，江南地暖，不可久留，就要满载而归，回师北上。一路之上料无阻挡，唯有韩世忠屯兵嘉兴，恐他中途拦截。也曾命人，再三打探，未知虚实如何。孤为此甚是忧虑。

其实兀术的上场诗和上场白所讲内容本身是一样的，汪曾祺这样就实现了双重叙述，而且都是叙述性的语言。这个定场并不是情节发展的一环，而只是兀术对已经发生的事，比如他的姓名、地位、劫掠杭州的行动等的叙述，这些可以作为背景介绍。同时他还叙述了戏剧的主要事件：宋皇帝避难海上，金兵回师北上。这都是已经发生的事情，将要发生的事情则是韩世忠欲领兵拦截。已经发生的事情和将要发生的事情都是通过兀术之口以自述的形式叙述出来，在这里他说话的对象即受述者并不是剧中某一个人物，而是台下的观众。这样正好体现了兀术作为剧中角色的双重身份，“当他进行代言体表演，与剧中其他人物交流时，他是剧中的角色，其语言、动作受假定的剧中角色的限定。但是，当他进行代言体叙述时，他是剧中的叙述者，负责把场上的背景、人物、事件发展转述给观众。”<sup>②</sup>在开场白里，兀术是在进行代言体叙述，观众通过他的介绍了解故事情节的发展脉络，并且进入到将要发生的故事的情境当中。汪曾祺就是这样沿袭了中国特有

<sup>①</sup> 田汉.田汉文集（一）[M].田汉著作编辑出版委员会编.北京:中国戏剧出版社,1983:381.

<sup>②</sup> 苏永旭主编.戏剧叙事学研究[M].北京:中国戏剧出版社,2004:109.

的上场白的方式，将人物和故事背景介绍用陈述性的语言展现出来，以这样的方式引观众进入故事情节。

同时，汪曾祺还在一些戏剧中设置了副末角色，让其具备剧作家代言人的功能。在中国古典戏曲中，副末开场是最常见的开场叙述方式，“开场叙述统统用在剧首，作第一出，由一个场外角色向观众介绍剧情梗概，叙述剧作家创作意图，使观众在正戏开始之前，对剧情、人物、主题有一个大致的了解，尽早入戏。”<sup>①</sup>其实在古罗马的喜剧剧本中也有“开场词”：“多为介绍人物和剧情的概要，供演出前讲给观众听……‘开场词’一般都由年轻的演员朗读，他们会穿上专门的服装，手握橄榄枝（有时是月桂树枝），朗诵完毕后换上演出服参加演出。”<sup>②</sup>其功能和我国的副末开场类似，只不过这种开场方式并没有在西方延续下去，在中国却成为了一种定式，自形成之时起就一直被沿袭下来。

汪曾祺笔下的副末有时直接被称作副末，有时以检场人甲乙称之。他们一般不是以剧中某个角色进行演出，而是一个游离在剧外的充当剧作家代言人和剧情陈述者的角色。《一匹布》中，检场人甲乙二人就起这样的作用。全剧不分幕，而是以甲乙二人的讲话：或总结前文，或预告下文，或予以善恶分辨，作每幕的引子。开剧以检场人甲乙间的插科打诨掀开幕帘，指出剧名。张古董骗得布去市场卖时，有甲乙二人：“只因一匹布，变成两家人。你想三年都不挨饿。小子！我只怕你要四季不逢春。”说出本剧主要内容即是张古董谋划借妻子，结果竹篮打水一场空。张古董在市场骗得李天龙商量借妻之事回到家来，甲乙又说：“无利不早起，有奶便是娘。开设租妻铺，字号缺德堂”。代剧作家揭示张古董之丑恶嘴脸。三人谋划好，李沈二人骑驴去王老户家后，甲乙曰：“丈人留婿理应该，留住你就走不开。窗前一棵马樱树，暗香细细入帘来。”向观众预告了王老户将留女儿女婿在家过夜，给二人以谈情机会，同时也成了矛盾掀起之缘由。李沈二人在王家过夜，张古董翌日早晨找李天龙算账，将其告上官堂，甲乙有评论：“假作真时真亦假，无为有处有还无。我即是你你即是我，世间难得是糊涂。”总结李沈二人假戏真做，预告下文驴夫官判“糊涂”案。通过甲乙这两个剧外人的叙述、点评与总结，观众可以听到剧作家的声音，得知剧作家的创作意图。而其中对人物的评价等语可以同时理解为是代观众表达情绪，副末之语即是观众对剧情的感受之词，这样的叙事手段往往可以把观众从剧情的幻境中拉出来，造成“间离”效果。而西方戏剧以及中国现代话剧里是难得使用这样的叙述手段的。

同时汪曾祺的戏剧文本里有大段大段的唱词。这是中国戏曲叙事手法最明显，也是在外观层面区别于西方戏剧的特点：“戏曲台词首先给人印象最深的是大段大段精美绝妙的唱词，它们构成了戏曲台词的主体，以至于人们提起戏曲即浮现

<sup>①</sup> 苏永旭主编.戏剧叙事学研究[M].北京:中国戏剧出版社,2004:139.

<sup>②</sup> 潘薇.西方戏剧史[M].北京:大众文艺出版社,2007:72.

出‘以唱为主’的认识。”<sup>①</sup> 王国维所说的“以歌舞演故事”中的“歌”，就是以唱词为基础的。如果没有唱词，戏曲就只剩“戏”，而没有“曲”了。汪曾祺充分认识到这一点，所以他在戏曲创作时不像西方戏剧和现代话剧那样以对话为唯一形式，而是特别注重对唱词的设计。值得注意的是，其唱词的叙事功能同古典戏曲唱词的叙事功能是一致的，即抒发主体情感、陈述已经发生或正要发生的事情，一般不对剧情发展有推进作用，而体现为剧情的暂时停顿。

作为我国诗歌的一个变体形式，戏曲唱词具有强大的抒情功能。“在西方戏剧理论中，戏剧是以叙事为主要手段的文学形式，而中国的戏剧却是一种抒情能力强于叙事能力的艺术形式，‘以歌舞演故事’要求以‘曲’为核心要素，这就注定了它必须以抒情性为主要文体特征”<sup>②</sup>，而抒情主要靠演员的唱来完成。汪曾祺的唱词也具有浓郁的抒情性，如《沙家浜》中郭建光唱的：“朝霞映在阳澄湖上，芦花放稻谷香岸柳成行。全凭着劳动人民一双手，画出了锦绣江南鱼米香。祖国的好山河寸土不让，岂容日寇逞凶狂！……”“朝霞、湖水，芦花飘扬、岸柳成行，苏南沙家浜的自然风光尽收眼底。这里用的是中国传统诗歌中常用的即景抒情手法，通过眼前的美好风光，抒发个人抗敌救民、早上战场的急切心情。”<sup>③</sup>这种抒情往往是人物的内心独白，在剧情中并没有一个明确的受述者，姑且可以当做他是在对观众剖明心迹，把自己的心情说给观众听。然而这种没有话语受述者、不进行对话的唱词在叙事节奏上引起的结果就是故事情节的暂时停顿。

汪曾祺戏曲的唱词同古典戏曲唱词一样，很多时候是用陈述性的语言，有时甚至是对前后对话的重复性叙述。比如《擂鼓战金山》中梁红玉陈述参韩世忠的缘由一段：

张夫人：军中之事，只你一人知晓，你若是不谈——

韩彦直：旁人不知。

韩彦古：是呀！您干嘛要给他抖落出来呢？

梁红玉：错啦！倘若旁人知道，且容旁人议论。正因为只有为娘一人知晓，为娘才不得不讲，一定要讲！

（唱）瞒神瞒鬼瞒天地，  
瞒不得自家一寸心。  
一时无人来议论，  
天下后世有人评。  
唯其母亲知内隐，

<sup>①</sup> 苏永旭主编.戏剧叙事学研究[M].北京:中国戏剧出版社,2004:84.

<sup>②</sup> 刘志宏.明清传奇叙事艺术研究[D].苏州大学,2008.

<sup>③</sup> 刘郁琪,李婷.从戏剧创作看汪曾祺文学活动的红色转向[J].南京师范大学文学院学报,2014(03):43-47.

更要如实讲真情。  
功过不明受封赠，  
只恐你爹爹清夜扪心他也心不宁。

梁夫人在念白里已经表明参夫缘由：“正因为只有为娘一人知晓，为娘才不得不讲”，而在唱词里又唱到：“天下后世有人评。唯其母亲知内隐，更要如实讲真情”，而且这里是演员以梁红玉视角的叙述性的语言，并不一定要引起对方的回答。这样的重复叙述性书写在西方戏剧和现代话剧里是要绝对避免的，而在中国戏曲里却是“老生常谈”、习惯性做法了。而且从叙事节奏来看，由于唱词的加入，转向角色的二次剖明心迹，故事情节又发生了停顿。虽然有碍于故事情节的推进，但这正是中国戏曲表演的独特之处，正如吕效平指出来的：“认识中国戏曲的戏曲性，重要的不是知道它采用了歌与舞的形式，而在于懂得它追求故事表现中歌舞化的纯粹性、彻底性。把故事彻头彻尾地歌舞化就是它的美学风貌和美学理想。”<sup>①</sup>故事情节虽然停顿了，但是表演并没有停顿，由于音乐和舞蹈以及歌唱的融入，其被赋予了更多独特的美感。必须指出来的是，并不是所有的唱词都起陈述性作用，不管是中国古典的元杂剧、南戏，以及明清传奇、地方戏等，还是汪曾祺的戏曲，他们都有能够引起戏剧冲突、推进戏剧情节发展的情况，只不过是前种功能占了绝大部分，从而形成一种特色。

西方戏剧要求对现实世界进行完全摹仿，演员通过所扮演角色的语言、神态、动作完成叙事，他们把戏剧动作展示在舞台上给观众观看，让观众相信舞台上的剧情真实的存在。而中国戏曲的代言体却不是完全的摹仿与再现，而是以明显的叙述体痕迹，打破这种幻觉。有时候演员不以人物的口吻，而是以第三者（有时直接是剧作者）的声音进行说唱叙事。上场白（诗）、副末角色以及唱词是在元杂剧、宋南戏时期就形成的，具有明显的叙述体痕迹，并且此后形成了定式，后来的明清传奇以及清后期的地方戏都沿袭了这些手法。这三个手法最终都指向了戏剧“第四堵墙”的打破，也就是破除观众的舞台幻觉。当然，这本来就是中国戏曲的特点，正如黄佐临所说：“斯坦尼斯拉夫斯基相信第四堵墙，布莱希特要推翻第四堵墙，而对梅兰芳，这堵墙根本不存在，用不着推翻。因为我们戏曲传统从来就是程式化的，不主张在观众面前造成生活的幻觉。”<sup>②</sup>也正因为如此，我们说汪曾祺的戏剧在话语形态上属于古典戏曲化范畴。

<sup>①</sup> 吕效平.论现代戏曲的戏曲性[J].上海戏剧学院学报,2008(01):13-24.

<sup>②</sup> 黄佐临.漫谈“戏剧观”[A]//黄佐临.导演的话[C].上海:上海文艺出版,1979:178.转引自余从,王安葵主编.中国当代戏曲史[M].北京:学苑出版社,2005:507.

### 1.3 传统戏曲点线式结构的继承

汪曾祺对古典戏曲话语形态的继承还体现在构建点线式的戏剧结构上。在对故事时空关系处理中，基本上按故事自然发展顺序，随着事件的发展而自由变换空间，并且最终走向故事的大团圆结局。这既是中国古典戏曲的传统做法，也是中国古典叙事文学的主体结构。

按照叙事学的观点，叙事文本具有双重时空性质，一是文本所述事件发生所需要的时间和空间，一是文本叙述事件实际所使用的时间和空间。不同的叙事文本对时空的处理会有不同的情况，使得文本呈现不一样的风貌。西方传统戏剧遵循“三一律”原则，使用“锁闭式结构”，有一段时期的中国现代话剧也以此为追求。而中国古典戏曲遵循“点线式结构”：叙事时间上的自然顺序以及空间的随事件发展而自由转换。汪曾祺的戏曲基本上遵循的是“点线式结构”。

首先，汪曾祺所有的戏剧都是以故事发展的自然顺序为时间线索的，是一种典型的线性发展结构。西方戏剧讲究情节的“发现”“突转”，会根据故事情节发展对故事时间进行“拨动、调整”，故事时间往往被打乱重新组合，他们常常从矛盾冲突发展到最激烈、最关键，即故事的高潮时打开叙事戏幕，然后通过倒叙、预叙和插叙等手段将故事的来龙去脉讲清楚。而著名的“三一律”结构原则则更加严苛，要求：“一出戏所叙述的故事发生在一天（一昼夜）之内，地点在一个场景，情节服从于一个主题”，曹禺的成名作《雷雨》就是基本遵照“三一律”原则创作的，其主体叙事时间就是一天（上午到午夜两点钟），但是他运用多种叙事手段，“在一天的时间、两个场景（周家客厅和鲁家住房）内集中展开了周鲁两家前后30年的复杂纠葛，全剧交织着‘过去的戏剧’与‘现在的戏剧’。”<sup>①</sup>情节、时间、场景十分集中紧凑。若用中国古典戏曲的时间处理方法来写的话，就一定从30年前鲁侍萍被周朴园抛弃投河自尽写起，然后是随着时间的流逝，鲁侍萍再嫁，自己的女儿又以丫环的身份进入周家，陷入与周家少爷的恋情等等这些情节。所以中国古典戏曲在时序上基本上是采取自然时序的线性结构，叙事时间和故事时间只有在考虑叙事的详略时有“场景”“概述”“停顿”和“省略”的差异，叙事情节的开始一般就是自然故事本身的开始，然后随着故事的发展而发展，最后故事结束时，叙事也就结束了，起因、发展、高潮、结局依次展现。不管剧情跨越多长的历史岁月，其“从头到尾铺排故事的叙述方式始终让时间停留在‘现在’。它既不追溯事件的过去，更不把‘焦虑’留给观众。用李渔《闲情偶寄·词曲部》中的话来说，这是一种‘一人一事，一线到底’的结构模式，剧作家必须把事件的‘底’亮给观众，这也就是通常所说的‘大团圆’。这里的

<sup>①</sup> 钱理群,温儒敏,吴福辉.中国现代文学三十年(修订本)[M].北京:北京大学出版社,1998:318.

时间是首尾相续的一个圆。”<sup>①</sup>也正如王骥德的：“务如常山之蛇，首尾相应”<sup>②</sup>。

汪曾祺对这种线性发展结构的戏曲应用起来可谓得心应手。《范进中举》以范进为主人公，以他“中秀才、岳训、邻济、应考、返乡、谣言、中举、发疯、恢复”这样一个“中举前——中举（发疯）——成为举人”的顺序进行叙述，如果是按照西方的“三一律”来写的话，那就要从“发疯”这一高潮情节开始起笔，然后再往前、后安排其他情节；《沙家浜》中虽然有阿庆嫂和郭建光分别代表地下斗争和武装斗争两条战线，但这两条线都是以时间的自然顺序进行叙述的。双方先是在“接线”一场首次会面，后郭建光带领伤病员转移到芦苇荡，阿庆嫂镇守春来茶馆，分别进行坚持、转移和智斗伪军的战斗，从“突破”一场起，两条线又合而为一，郭建光带领的部队回到沙家浜，与沙家浜的民众一起最终合力歼灭敌人武装，用符号表示情节就是：“会面——转移——智斗（坚持）——会合——胜利歼敌”；1982年发表的《擂鼓战金山》叙事情节随着故事发生的自然顺序进行发展，来龙去脉以时间为轴线展开，总体上的情节就是：“抗击金兵前——抗击金兵——抗击金兵后（夫妻结气——梁红玉剖析原因——夫妻和好）”。所有的叙事都集中在“现在”的故事，像河流一样顺流而下，在故事该结束的时候叙事也就结束了。

汪曾祺处理戏曲时空关系同古典戏曲的做法一样，是以历时发展的事件带动空间场景的转移。正如前文所述，整部剧一定是沿着一条时间条而发展情节的，而场、幕的层次是以剧情时间的转移为单位的，在同一幕里面是一个完整的情节单位，但是可以有多次空间（场景）的转换。如果说每一幕的情节是一条历时发展的线条，而每次的空间转换则是线上的一个个的点，整部情节完整的戏曲就是由这样一条条线段首尾相接而形成的“点线式结构”。也就是说“每一剧作中均有一条贯穿始终的时间线索，而空间则是这条线索上展开的若干点。线性的叙事时空串起一个完整的情节。”<sup>③</sup>同时，由于每一幕里面多次的时空转换都要在同一个舞台上完成，而舞台的时空是有限的，所以汪曾祺还是采取古典戏曲的手法处理这个问题，即以主观意象式的手法完成，也就是人们常说的：“一个圆场百十里，一句慢板五更天”的时空自由转换效果。情节发展到哪里，场景就随着被安排在哪里，这样就打破了舞台的时空限制，具有明显的主观色彩。汪曾祺自己也说：“中国戏曲的时空处理极其自由，尤其是空间，空间是随着人走的，一场戏里可以同时表现不同的空间。”<sup>④</sup>这种“点线式结构”和西方戏剧的“团块式

<sup>①</sup> 郑传寅.东方智慧——中国古典戏曲结构艺术论[J].戏剧,1999(04):83-90.

<sup>②</sup> 王骥德.曲律[A]中国戏曲研究院:中国古典戏曲论著集成四[C].北京:中国戏剧出版社,1982:123.

<sup>③</sup> 苏永旭主编.戏剧叙事学研究[M].北京:中国戏剧出版社,2004:104.

<sup>④</sup> 汪曾祺.汪曾祺说戏[M].段春娟编.济南:山东画报出版社,2006:101.

结构”追求时空的高度统一有很大区别：“以‘团块式结构’为代表的西方戏剧热衷于从空间方位去表现社会人生。西方戏剧中的‘幕’（场）是以剧情空间为依据划分的剧情段落，同一幕中一般不转换剧情空间。‘团块式结构’中的剧情时空与舞台时空实现了同一，这种时空带有较强的客观性。”<sup>①</sup>相比较之下，中国戏曲的不受舞台时空限制的叙事方式显得更加自由，能在有限的舞台时空中展现广阔的时空内容，不过同时也会欠缺情节的紧凑感。

《小翠》中“装王”一场就是典型的“点线式结构”时空叙事手法的运用。首先是在太师王浚家，张济、王浚疑惑王煦生病一事，紧接着八哥装扮的下书人来到太师府传递假书信。当听到外面淮南王驾到时，张、王二人下场更衣，小翠扮演的淮南王登场，然后张、王接驾。这是一条以故事发展顺序线性连接的情节线，如果说这里虽有多次上下场但仍基本上固定在太师府的话，那接下来的情节就变换场地进行了。“淮南王”发现进错了门，转驾来到御史王煦府上：“小翠等一行圆场回家”，把王煦惊得不知所措，接下来就是小翠逃下场，王煦责备丫环的后话了。张、王说道：“后面更衣”则下场去更衣，同时故事场景就从太师府内，转移到了“淮南王”所在的“禀王爷，已到王大人府门”；一个圆场就表示了从太师府到达了御史府，场景跟着历时性的情节不断改变，虽然在舞台的物理空间上仍然是那个舞台，但是由于有了演员语言以及动作（圆场）等的提示，观众也可以很轻易地辨别出故事场景是发生了转移的。这样的意象式、象征式的自由转换在西方戏剧里是绝没有的。

在《一匹布》里面，汪曾祺是用同样的方法处理舞台时空转换的问题。张古董与李天龙从集市上相遇，一起回张家也是用的一个圆场就“到了。来来来，兄弟，进来进来。”后来约好沈赛花借给李天龙做临时妻子，沈李下场后，张古董去雇驴：“雇车？雇车得多少钱哪！我上趟驴市吧。（圆场）哎嘿嘿嘿，这都是谁的驴呀？”雇好驴回家，前面还在说“这小子！”一个拉驴圆场，就又回到了家“家里的，雇驴来啦！”……整部剧除了有几处以检场人甲乙的总结评判话语区分出一幕幕以外，其他的每次空间上的变化都是以象征性的圆场完成。可以说汪曾祺在这部剧里把中国戏曲“点线式结构”的时空处理方法表现得淋漓尽致。

汪曾祺的戏剧遵循“点线式结构”法，时空叙事不受舞台时空的限制。而这条时间轴线的最终端一般都指向了故事情节的大团圆，或者起码是问题暂时得到解决。所以就有小翠帮持着王御史家消除奸佞之臣的迫害，治好王元丰的疯病还赐其美满婚姻；有阿庆嫂和郭建光带领着军民最终也战胜了敌伪军，取得传奇性的胜利；有陈大爷在风雪除夕夜战胜了严酷的天气终于送到了电话；有韩世忠、梁红玉率兵将金兵困在黄天荡近两个月，夫妻二人最终也消除芥蒂和好如初；有

<sup>①</sup> 郑传寅.东方智慧——中国古典戏曲结构艺术论[J].戏剧,1999(04):83-90.

专事坑蒙拐骗的张古董最终“赔了夫人又折银”，沈赛花和李天龙有情人终成眷属；有莫怀古最终因奴仆莫成的替死而躲过奸臣的诬陷，幸免于难……

虽然现实生活中并不是每件事都能以美好结局，也并不是所有的问题都能够得到愉快解决，但中国古典叙事文学的作者宁愿设置一个美丽的谎言，如王国维所言“吾国之精神，世间的也，乐天的也，故代表其精神之戏曲小说，无往而不著以乐天之色彩，始于悲者终于欢，始于离者终于合，始于困者终于亨。非是，而欲伏阅者心之难矣”。<sup>①</sup>读者、观众也宁愿选择相信谎言的美好，并且以之为心理苦楚的发泄。梅兰芳曾对观众的这种心理进行描述：“我们花钱，听个戏，目的是为找乐子来。到了剧终，总想看一个大团圆的结局，把刚才满腹的愤慨不平，都可以发泄出来，回家睡觉也能安睡”<sup>②</sup>。有人说：“‘大团圆’的中国式结尾是在民族审美文化的土壤里生长发育起来的，是符合中国人民传统的审美心理的，是中国古典悲剧民族性的体现。”<sup>③</sup>确实，大团圆结局的做法同中国以“中和”为美的传统文化心理范式有很大关系，而“乐而不淫，哀而不伤，怨而不怒”的审美心态对现在的中国人也影响至深，所以汪曾祺虽身处现代，但他也还是愿意遵循这一古典做法，着意书写大团圆的美好结局。他说“提起‘大团圆’，有人就会皱眉，仿佛这是很丢脸的事。希腊悲剧英雄的结局未必一定就是唯一可取的，‘大团圆’也没有什么不好。这和中国戏曲的重伦理有关，是中国戏曲常有的本质性的特征。”<sup>④</sup>中国人一直就有“善有善报恶有恶报”的伦理信念，体现在戏曲中就是要实现惩恶扬善，回归团圆。其实这也同他一以贯之的美学思想有关系，他认为美就是两个字：“和谐”<sup>⑤</sup>。他的小说从来没有大悲大喜情节起伏感，有的只是淡淡的喜悦和淡淡的忧伤，而在戏曲里，那种淡淡的忧伤也被“喜悦”所战胜了。

历史上“精忠报国”的岳飞最终是以受冤处死的悲剧而结局，后世人为了纪念他的尽忠尽孝精神，对其申冤、歌颂的戏曲作品多达二十几种，这些作品虽然表现了岳飞的悲剧结局，但最终都要以各种形式表示对秦侏的惩罚和对岳飞的平反，以慰观众之愤情。明代传奇《如是观》（又名《倒精忠》）更是从顺应世人愿望出发，设置了岳飞斩秦侏，迎回二帝灵位的结局报国，大快人心。剧作者自述其意曰：“嗟吁寥落二圣南还酬素志，群臣戮力除奸思，假真当作如是观，开怀酌”“岳侯至此何曾陨？……论传奇可拘假真？借此聊将冤愤伸”<sup>⑥</sup>。汪曾祺写《宗泽交印》时明确提出是据《如是观》改的，但却不像《如是观》那样重新

<sup>①</sup> 王国维,蔡元培.红楼梦评论(插图本)[M].上海市:上海古籍出版社,2005:13.

<sup>②</sup> 曾庆元.悲剧论·中国古典悲剧的民族特色[M].西安:华岳文艺出版社,1987:29.

<sup>③</sup> 张爱凤.中国古典悲剧“大团圆”结局的文化阐释[J].电影文学,2007(08下):76-77.

<sup>④</sup> 汪曾祺.汪曾祺说戏[M].段春娟编.济南:山东画报出版社,2006:83.

<sup>⑤</sup> 汪曾祺.汪曾祺全集·出版前言[M].邓久平主编.北京:北京师范大学出版社,1998:11.

<sup>⑥</sup> 如是观[A]编辑委员会.古本戏曲丛刊(三集)[C].北京:文学古籍刊行社,1957.

虚构岳飞的结局，而是去除岳飞人物本身的悲剧性，截取一段暂时性的胜利，即宗泽托岳飞以重任率领宋军奋勇杀敌、岳云锤镇金弹子吓破敌胆、宗泽深感国家后继有人大宋中兴有望，来达到鼓舞人心的效果。汪曾祺对这次战斗的叙述，已经塑造了一个大家心目中的岳飞形象：“枪挑小梁王”的岳飞英气逼人，教子练武的岳飞严肃而有爱，“岳母刻字”时的岳飞忠孝两全，战场受命杀敌的岳飞英勇无敌。很多观众打心眼里更愿意认识这样一个精忠勇武的岳飞，而不太愿意去面对他的蒙冤惨死，所以汪曾祺在剧本里直接隐去了悲惨的结局，而择取一段暂时的胜利来表达大团圆的心理期待。

五四时期田汉的《名优之死》与汪曾祺的《裘盛戎》都讲的是一代名角死在戏台之上的故事，但前者受现代悲剧思想的影响，悼念传统戏曲的被埋葬，刘振声的死代表着中国戏曲老一辈传统的死亡，刘凤仙虽曾受传统戏曲教养，却终于转投买办者杨大爷的怀抱，同样也标志着戏曲传统后继无人。这是一个彻底的悲剧式的结局。但是后者却让人们充满了希望。裘盛戎之死固然可悲，“盛戎死于癌症，但致癌的原因是因为心情不畅，因为不让他演戏。他自己说：‘我是憋死的’。这个人，有戏演的时候，能琢磨戏里的事，表演，唱腔……就高高兴兴；没戏演的时候，就整天一句话不说，老是一个人闷着。一个艺术家离开了艺术，是会死的。十年动乱，折损了多少人才！有的是身体上受了摧残，更多的是死于精神上的压抑。”<sup>①</sup>但是在他死后，却有戴传戎、裘小戎一辈将裘派艺术传扬下去，“‘广陵散’没有绝呀！”“师父！您的艺术有了传人啦！”“盛戎！你没有死！你没有死呀！”艺术的传承并没有因他的死而中断，而是在下一辈的努力学习中得到新的发展，这是一个安慰人心的结局。

中国戏曲是几千年来我们民族文化和民间文化不断积累与丰富的结果，“戏曲自宋元之际成熟以来，先后经过了‘杂剧’‘传奇’和‘地方戏’几个古典阶段。”<sup>②</sup>已经形成了一套独特的文体组织形式，在世界戏剧之林中独放异彩。这种传统在受西洋戏剧理论影响深重的“五四”时期遭到了先进知识分子的批判与否定。1940年代以来，解放区文坛重视“民族形式”问题，提出创作“新鲜活泼的”体现“中国作风”和“中国气派”的文学作品，又重新回归了古典传统。1950年代到1970年代末中国戏曲经历了曲折畸形的改革之路，发展陷入停滞。1980年代中期文化寻根潮流掀起，保护戏曲这一非物质文化遗产的工作被提上日程，中国戏剧创作又出现了向传统回归。而汪曾祺在从1950年代开始的四十多年创作生涯中一直尽量在可行的情况下保持、继承着中国戏曲的传统，想要赋予中国戏曲新的生命力。他的这种努力是有积极意义的，正如安葵所说的：“‘五四’时期强调打破传统的藩篱、破除封建思想是有积极的历史意义的，但从长期的文化

<sup>①</sup> 汪曾祺.汪曾祺说戏[M].段春娟编.济南:山东画报出版社,2006:29.

<sup>②</sup> 吕效平.论“现代戏曲”[J].戏剧艺术 2004(01):38-48.

建设看，又必须尊重传统，尊重前人的创造。传统的经典是经过历史长河的冲洗保留下来的，要为民族文化增加新的活水必须是在继承传统的基础之上”<sup>①</sup>。

---

<sup>①</sup> 安葵.从新的视角看传统戏及其改编[J].艺术评论 2013(08):2-4.

## 第二章 汪曾祺戏剧的现代化特征

汪曾祺进行戏曲改良，没有只停留在继承其古典性的地步，而是积极破除其话语藩篱，进行现代化尝试，使得古老的戏曲形式稍加改造后能够表现崭新的时代内容。

谈到戏剧现代化，就必须厘清其与传统、西方之间的关系：“传统与现代的二元对立，自然而然就转化成中国与西方的对立，在 20 世纪一二十年中国历史语境中，西方为中国文化提供了最为典型的现代化的范本。西方化作为当时中国的现代化转型的参照系，很容易就在认识与价值判断上等同于现代化”<sup>①</sup>中国戏剧的现代化追求始于 20 世纪初的清末民初，“中国近百年的戏剧史是戏曲与话剧相互碰撞和相互影响的历史。话剧民族化和戏曲现代化构成这部波澜壮阔的历史的主要内容”<sup>②</sup>。

五四时期的话剧现代化是一条全盘西化之路，1950 年代初到 1970 年代末的戏剧则走的完全隔绝西方抱守传统的畸形之路，而汪曾祺的戏剧现代化走的是一条“打通”之路：“中国当代文学和西方文学需要打通，不应该设障。另一种打通是当代文学与古典文学（民族传统）之间的打通。……我以为，一个当代中国作家，应该是一个文学的通人。”<sup>③</sup>他在保留戏曲传统的前提下，进行现代性尝试，以对中国古典话语形态的部分改造表现出对现代性的靠拢，以超阶级、超性别的视角书写女性，以及讨论现代人的思想。

### 2.1 吸收现代戏剧的话语形式

虽然汪曾祺尽量保持中国戏曲在话语形式上的传统，但这并不意味着他是全盘照搬，完全复古。如果说一定的形式是与一定的内容相伴相生的，而中国古典戏曲在内容上含有封建糟粕的地方，不能与现代人的精神风貌相契合，那么将之构建起来的古典话语形态必然也会有不合时宜的地方。加上传统戏曲的话语形态本来也不是说完美无缺，在现代审美环境下完全的复古显然是行不通的，必须要根据叙事内容以及叙事目的进行改进。从这个角度看，1950 年代戏剧界提出来的戏曲改革原则至今有一定的积极意义：“主要是对旧有剧目在内容上，要剔除其

<sup>①</sup> 郭玉琼.二元对立话语模式与百年中国戏剧的现代性[J].福建师范大学学报(哲学社会科学版),2003(04):77-81.

<sup>②</sup> 安葵.百年话剧对戏曲的影响[J].戏剧文学,2007(06):4-7.

<sup>③</sup> 汪曾祺.汪曾祺全集·第 5 卷[M].邓久平主编.北京:北京师范大学出版社,1998:247.

封建思想的糟粕，吸收其民主性的精华，去芜存精；在舞台艺术上，要澄清舞台艺术形象”<sup>①</sup>。其实对戏曲的艺术形式的改革也应该遵循“去芜存精，推陈出新”的原则。汪曾祺在话语形态上向现代戏剧的靠拢，不是体现在照搬西方或现代话剧的某些具体做法上，而是根据叙事需要对中国古典戏曲话语形态进行取长补短，果断舍弃旧有的会限制戏曲舞台叙事表达的形式，积极引进西方戏剧理念，使得剧作能够表现新时代的内容。

首先，汪曾祺放弃古代戏曲特别是明清传奇以来“脚色行当”的传统，而换之以西方戏剧式的以名字表明人物的方法。他所写的12部戏剧中只有第一部《范进中举》进行了脚色行当（生、旦、净、末、丑）的区分：老生范进、小生魏好古、净费学礼、方巾丑卜修文、旦胡氏、丑胡屠户等，其他自《小翠》以来都是像西方戏剧那样一一以名字或身份对人物进行区分：直接标明小翠、王煦、阿庆嫂、郭建光、岳飞等人物的名字，有些剧本还有专门的人物介绍（包括姓名、身份和人物关系等）。显然，这不是简单的称呼的改变，而是体现出从重视戏曲表演功能到重视叙事性功能的转变。

中国古代戏曲脚色经历初期“杂剧色”的演化阶段到宋元明清“生旦净末丑”的分化期到折子戏里的脚色行当化阶段整整三个阶段的发展，<sup>②</sup>脚色行当可谓我国传统戏曲话语形态的重要组成部分，正如李昌集所言：“脚色制是中国戏剧特有的形式表征”<sup>③</sup>。当脚色制发展到行当化时期，“片段式的故事演出尤其是以唱、念、做、打等伎艺表现为重点的演出形态得到空前的发展，每一分化的脚色都可以不再把故事性的演出作为重点，更不以人物形象的塑造为中心，而以其擅长的伎艺类型作为演出时的‘卖点’。”<sup>④</sup>这个时期，戏曲的重点是“唱念做打”而不是戏曲本身所讲的内容，戏曲的叙事功能让位于其表演功能。所以会有“以京剧为代表的传统剧种逐渐采用了以演员为中心、演技至上的舞台实践，不仅逐渐削弱和摒弃了戏剧固有的文学性，更使观众的审美情趣随之偏离”<sup>⑤</sup>这样的结果。虽然这是中国戏曲发展到地方戏阶段所形成的一个特点，也因为这个“脚色行当”制的存在，许多名角如四大名旦、四大须生、四小名旦等等能够在戏曲舞台上大放异彩，同时也让许多不是生、旦、净等主要人物的丑、末有了发挥的机会，有了名净（如裘盛戎、尚长荣等）和名丑（如善丑婆戏的刘赶三、一代名丑王长林、马富禄等）的出现。但是“脚色行当”制发展到一定程度时却使得观众只乐于看某些名角的某些精彩唱段的表演，而忽视了整本剧的完整性和戏剧性，

<sup>①</sup> 余从、王安葵主编.中国当代戏曲史[M].北京:学苑出版社,2005:18.

<sup>②</sup> 元鹏飞.中国戏曲脚色的演化及意义[J].文艺研究,2011(11):72-79.

<sup>③</sup> 李昌集.中国古代曲学史[M].上海:华东师范大学出版社,2007:467.

<sup>④</sup> 元鹏飞.中国戏曲脚色的演化及意义[J].文艺研究,2011(11):72-79.

<sup>⑤</sup> 王良成.“五四”时期的新、旧戏剧观论争及其现代性追求述论[J].戏剧(中央戏剧学院学报),2006(3):24-29.

从而引起了戏曲叙事功能的退位和文学性的没落。

汪曾祺在剧本中不对人物进行“生、旦、净、末、丑”的类型化区分，取消了脚色行当对人物身份及表演技艺的规定，他用的是西方戏剧的做法。如戏剧大师契诃夫的《万尼亚舅舅》是这样介绍人物的：

亚历山大·弗拉基米洛维奇·谢列勃里雅科夫 退休教授。

叶连娜·安德列耶芙娜 谢列勃里雅科夫的夫人，27岁。

索菲娅·亚历山德洛芙娜（索尼娅） 谢列勃里雅科夫他前妻的女儿，

玛丽娅·瓦西列耶芙娜·沃依尼茨卡娅 谢列勃里雅科夫前妻的母亲，  
一个三等文官的遗孀。

伊凡·彼特洛维奇·沃依尼茨基 玛丽娅的儿子。

米哈依尔·列沃维奇·阿斯特洛夫 医生。

伊望亚·伊里依奇·捷列金 破落地主。

玛丽娜 老奶妈，

长工

故事发生在谢列勃里雅科夫的庄园。<sup>①</sup>

汪曾祺的《擂鼓战金山》是这样进行介绍的：

时间 宋高宗建炎三年十一月至建炎四年五月。

地点 临安（杭州）、秀州（嘉兴）、镇江。

人物

范宗伊 通议大夫，守尚书右仆射，同中书门下平章事，兼御营使。

赵鼎 御史中丞

张俊 御前右军都统制。

刘光世 御前巡卫军统制。

韩世忠 浙西制置使，御前左军都统制。

张夫人

梁红玉 左军副统制，安国夫人。

阿里 金将。

蒲卢浑 金将。

讹鲁补 金将。

龙虎大王 金将，兀术之婿。

哈迷蚩 金邦军师（此人在历史上无考）。

兀术 姓完颜，又名宗弼，金邦的都元帅。

韩彦直 韩世忠之子。

<sup>①</sup> (俄)契诃夫.戏剧三种[M].童道明译.北京:中国文联出版社,2004:265.

韩彦古 韩世忠之子。

韩彦德 本名韩德，归顺后改名，韩世忠的义子

……

只对人物的姓名、身份及其基本社会关系做简单介绍，人物性格不是通过类型化的“生、旦、净、末、丑”来表示，而是在情节发展中去完成塑造。演员可以根据人物性格演变过程及故事发展需要进行演绎，这样演员在舞台上对人物的表现就更具有灵活性，就把观众的注意力从演员的角色行当上拉到对整部戏剧的戏剧性、叙事性以及人物本身的性格塑造上来。戏剧中代言之人不再是代表技艺符号的角色，而是有血有肉的人物，表现出对戏剧叙事功能的重新重视。虽然汪曾祺不是第一个在戏曲中取消角色行当的剧作家，但是从他对中国传统戏曲的叙述性代言体和行文结构等文体形式上多有借鉴，却没有在这个方面坚持传统方式来看，他是在有意识地这样做。这样的做法正是对中国戏曲传统的反拨，重视戏剧的戏剧性和叙事性，而不是抒情性的“曲”，也不是技艺性的“唱、念、做、打”，从而体现出向现代戏剧的靠近。

其次，汪曾祺的戏剧虽然多是以大团圆为结局，但是其大团圆的形成机制却与中国古典的大团圆形成机制有很大不同，而是体现出形式对戏剧故事内容的服从，以及展现出现代性的自我主体性精神。

首先，汪曾祺笔下的大团圆是随着故事情节的发展水到渠成的，他并不会像古代戏曲那样刻意去安排一个“各类角色均须登场，营造团圆美满之意”<sup>①</sup>的“终场”。古代很多戏曲一般会以“重会、报恩仇、赐封团圆”等出目，让所有的演员角色登场，《西厢记》《牡丹亭》《长生殿》和《窦娥冤》等皆是如此。然而一旦这种团圆形式成了程式化的“终场”形式，就会有破坏故事情节的情况发生。有时戏剧冲突已经解决，然而为了照顾这个形式，必须设计多余的情节最终让所有角色走到一起来，有画蛇添足之嫌。就连关汉卿这位元杂剧大家也不例外，虽然他精于叙说故事和安排情节，却也难以逃脱这样的大团圆藩篱：“《鲁斋郎》的楔子和前三折，展示了官僚恶霸鲁斋郎先后抢夺李银匠和张孔目两人妻子的过程，第四折已是十五年后，包拯首先上场叙说了智斩鲁斋郎和收养李四、张硅两双儿女的经过，然后是李四夫妻先到云台观超度张硅夫妻，恰巧遇见前来与张硅孩儿做佛事的张硅妻，接着又与前来追荐父母的两双儿女相认，最后出家多年的张硅也来此散心，于是两家人大团聚。这里有两个问题：第一，悲剧的制造者已经受到惩罚，戏剧矛盾早已解决了。第二，一连串相遇的巧合来得那样勉强和草率。”<sup>②</sup>

“大团圆”并不是一定要所有人都集合在一起，而应该着意于矛盾的解决，

<sup>①</sup> 黄天骥,康保成.中国古代戏剧形态研究[M].郑州:河南人民出版社.2009:203.

<sup>②</sup> 吕效平.试论元杂剧的抒情诗本质[J].戏剧艺术,1998(06):72-86.

或者是暂时的解决。只要是基本矛盾冲突解决了，故事就基本完成了，至于不是所有人物都要在形式上团圆就要根据戏剧情节的具体情况而定，而不必要把他们拉到一处去，给观众以生硬之感。汪曾祺就认识到了这一点，他的叙事都是自然而然地，到矛盾解决的那一刻，人物该在哪里就在哪里。戏剧理论家阿甲曾指出“生活总是有血有肉的，程式总是比较定型的；生活总是要冲破程式，程式总是要规范生活……要正确解决这个矛盾，不是互相让步，而是互相渗透。”<sup>①</sup>汪曾祺认可戏曲的大团圆故事的美好指向，但却对其程式化做法保持着冷静。所以当陈大爷经历风雪将电话送给余技师、二十四号住户以后，这两个人就退场，只有陈大爷一个人回到自己的住处，唱新年祝词。如果按古典戏曲程式化做法，可能就要设计一个第二天余技师和二十四号住户对陈大爷表示感谢，并一起贺新年的情节了。所以就有范进恢复神智后被一行人簇拥着下场后，胡屠户紧接着下场，就只剩下“关清、顾白目送诸人远去”并言：“什么乱七八糟的！”这样的结局更有画龙点睛之效，以“四两拨千斤”之力意味深长地表达了平民百姓对这群知识分子小丑的评价。当然，汪曾祺也没有刻意去追求每部剧都不让所有的脚色登场以示团圆之意，而主要是看叙事本身的需要。如果所有人物登场是故事情节发展水到渠成的结果，那也没必要为了破除形式而勉强为之。张古董、沈赛花和李天龙、王老户三方之间的矛盾发展到必须要对簿公堂，由驴夫官予以裁度，所有人物才汇聚到公堂之上，最终各得其所，皆大欢喜。《宗泽交印》最后一场“锤震金弹子”中岳云击毙金弹子，岳飞率军打败金兵后，岳飞带岳云参见宗泽，老中青三代英勇之士会面，才有宗泽高歌：“大宋中兴庆有望，喜见幼雏鼓新簧，自量黄昏无限好，一樽千里饮长江。”这样更好体现革命事业后继有人、一辈传一辈的剧意。

虽然汪曾祺的戏剧同古典戏曲一样，采用大团圆式的结局，但是其大团圆实现的机制却与古代戏曲完全不同，而是体现出现代人的主体意识。古代戏曲里常常靠一些幻想性、超现实性的助力——清官断案、鬼魂申冤、神仙相助、皇帝调停、因果报应、团圆结局等达到事情圆满、惩恶扬善的目的：“中国戏曲追求的是‘神似’而不是‘形似’。它表现在处理主客观关系上就可以远离现实世界。剧作家为了达到抒情目的，表达理想愿望，甚至可把超现实的内容搬上戏曲舞台，让故事在虚构与现实中交替演绎。观众在清官断案、鬼魂申冤、神仙相助、皇帝调停、因果报应、团圆结局等故事情节中，处处均可看到剧作家的全知视角以及主观意图的审美制约。”<sup>②</sup>而汪曾祺却一般让人物依靠自己的主体性，充分发挥人物独立自主自为的主观能动性，让人物在与对立面的斗争中、在相互理解的矛

<sup>①</sup> 转引自余从,王安葵.中国当代戏曲史[M].北京:学苑出版社,2005:240.

<sup>②</sup> 张鹏飞.论华夏古典戏曲“大团圆”文化心理范式的生命艺术体征[J].曲靖师范学院学报,2010(01):53-57.

盾中取得基本圆满的结果。《沙家浜》中军民能取得胜利，靠的是地下党员和八路军带领民众齐心协力与敌军斗智斗勇；岳飞、宗泽能率军重震金兵是凭着将领临危受命、指挥得当与军队英勇作战；韩世忠、梁红玉凭借英明指挥与机智勇敢逃跑金兵，二人也是由于梁红玉的善解人意、情深意重而冰释前嫌；陈大爷能够顺利送到电话是一腔热血为人民的忘我精神和邻里间互帮互助的结果……可见，汪曾祺大团圆的结局不是靠外在的超现实之力，而是完全可以凭人物自己自愿自觉的意志和行动力达到，而这正是体现了现代戏曲情节的特点。

特别值得一提的是《小翠》，剧本里最终在朝堂有一场对质戏，并且由皇帝做主而惩罚了奸佞之臣、御赐了一段良缘，形似于古典戏曲的明君择断。但是汪曾祺通过对以往戏曲中威严的皇帝形象进行解构而实现了对“皇帝调停”这一结构的解构。从与1940年代的“四小名旦”之一毛世来整理的《虞小翠》的对比中，这种意图就更明显。毛本是典型的旧结构，里面的皇帝未出面却威严毕现，是权力的代表，通过他的明察秋毫、英明择断，惩恶扬善：“王给谏诬奏欺君，谪配云南；王太常回家严训其子，勿得再事放任。各自下殿去吧！”<sup>①</sup>然而汪曾祺《小翠》剧中的皇帝不辨忠奸而且贪图美色：他不管王浚克扣饷一事，而听信其所参王煦造反一事；传小翠上廷对质前不关注案情是非而首先问：“她长得好看吗？”，得知其貌似天仙时竟责备王煦：“胆大王煦，有此美貌儿媳，为什么不叫孤王一见？”；到造反案水落石出，王张两家重结婚姻之时他又想留小翠在宫中作伴；最终竟然还和小翠玩起了“剪刀、石头、布”。很明显这样的皇帝不是毛本、《牡丹亭》、《琵琶记》里面明辨是非、有成人之美的明君，而只是一个掌握生杀大权的小丑而已。传统的“皇帝调停”模式中的主体——皇帝就遭了解构，换之以主要人物小翠在朝堂上主动与奸臣昏君斗智斗勇的主体性动作。可以说御史王煦一家之所以能转危为安、太师王浚一党最终受到惩处，全在于小翠的蕙质兰心与绝妙计谋。

可以说，汪曾祺的戏剧对古典戏曲的脚色行当制稍加改造，在追求戏剧的叙事性上往现代戏剧靠近了一步。而且通过对大团圆结构的解构与重构，他也实现了现代戏剧甚至是现代文学提倡的主体精神。

## 2.2 超阶级、超性别的女性书写

女性一直是中国传统戏曲的重要刻画对象，“对女性和女性生活的关注，可以说贯穿了整部中国戏曲史”<sup>②</sup>。汪曾祺在戏剧创作中也特别钟爱于对女性的描写，他以一种超阶级、超性别的眼光看待女性、书写女性，所以他戏剧里的女性

<sup>①</sup> 北京市艺术研究所.京剧传统剧本汇编.第30卷[M].北京:北京出版社,2009:303.

<sup>②</sup> 王永恩.中国戏曲与女性[J].戏曲艺术,2005(04):104-109.

与以往戏剧里塑造的女性形象有很大不同，她们基本上是具有美好性格的人物。他所写的 12 部戏剧中，有《小翠》《沙家浜》《擂鼓战金山》《一匹布》《大劈棺》《炮火中的荷花》6 部是以女性为主要描写对象的。这 6 部剧里的女性被汪曾祺赋予现代主体意识：她们有超人之情，一旦有机会就义无反顾地冲破无爱婚姻的束缚奔向爱情；她们有与男人同等的地位，甚至在某些方面更胜过男性。同时在其他剧本里，他笔下的传统女性基本上是温柔而善解人意的。而且综观他的所有创作，他戏剧里的女性与他小说中的女性有血缘关系。

从封建社会的古代，到“打倒孔家店”的“五四”时期，再到 1940 年代—1970 年代末的红色文学时期，戏剧作者们对女性的书写刻画就没有停止过，各个时期的女性形象都有不同表现，背负着不同的社会内容。古典戏曲里的女性更多的是传统的“三从四德”的弱者形象，而“五四”以后则更多的是具有现代气息的追求独立平等的现代女性形象。但是她们都处在男女性别或者阶级地位的二元对立的话语环境中，而有受男权统治或意欲冲破男权、受社会阶级压迫或意欲反抗阶级压迫的表现。汪曾祺笔下的女性具有现代气质，但是他无意于把女性放到男女性别、阶级对立等任何二元对立的矛盾中，而是尊重女性的人格，着意于表现女性在自己生活中自然的美，挖掘她们身上熠熠生辉的光彩。

中国古典戏曲史上塑造了许多经典的女性形象，如崔莺莺、窦娥、赵五娘、花木兰等，她们有的温柔善良、富于才思，有的善良本分，有的忠诚守节，有的甚至能够披铠驰骋战场。但是在这些美好品德或感情的背后却满满的都是封建社会里女子的不幸和悲哀，崔莺莺幽于闺中自哀怨，窦娥遭父卖、受诬陷，赵五娘苦忍丈夫的抛弃，花木兰要带上男性的面具。“三纲五常”“三从四德”“妇者，服也。从女持帚，洒扫也”<sup>①</sup>，这些都是对女性沉重的枷锁，加上在封建社会的男性话语霸权之下，女性往往成为被欣赏、被观察、被把玩甚至被亵渎的对象。所以在古代戏曲中有关女性的描写，很容易被纳入社会迫害、男权迫害的而以后者为甚的体系之中。

五四时期随着西方现代思想的引入，传统儒家伦理道德遭到进步青年的清算，“人的文学”为五四先驱们所提倡，人性开始得到解放，与此同时女性意识也逐渐觉醒。特别是现实主义大师易卜生《玩偶之家》在国内得到热演引起“社会问题剧”的发端，《终身大事》《幽兰女士》《泼妇》等相继演出，反对封建婚姻、追求自由平等成为五四戏剧中女性的主要诉求之一。女性逐渐走出香闺，尝试离开男性的统治。

而 1940 年代解放区戏曲里的女性形象又有了新的表现。她们逃脱了地主恶霸的压迫，如《白毛女》；她们冲破了封建包办婚姻的牢笼，如《王贵与李香香》；

<sup>①</sup> (汉)许慎.说文解字[M].(宋)徐铉等校.上海:上海古籍出版社,2007:618.

她们可以像男性一样走上工作的岗位，如《一个女人翻身的故事——访边区女参议员折聚英同志》。但是她们的新形象塑造具有显著的意识形态内容，她们最终能够有新的生活是由于阶级迫害遭到了共产党的清理，所以就有“没有共产党就没有新女性”“旧社会把人变成了鬼，新社会把鬼变成了人”等话语的流行。“这类女性形象着眼于‘人的解放’这一层面，女性失去其独立性或特殊性成为与男性平等的社会构成，女性解放也变成间接的表达内容，侧重于阶级解放、政治翻身，是从外到内的解放，忽视了对女性自身的关注，尤其是对女性精神领域的关注。”<sup>①</sup>而1950年代以后直到1970年代末，中国戏曲一定程度上是延续着解放区时期的创作追求，不过更多的是女性性格的被祛除，女性被男性化了。

从总体情况来看，汪曾祺一方面赋予其戏剧里面的女性以现代性的主体意识，不管是古代题材里的英姿飒爽的女将军、天真烂漫的小媳妇，还是现代题材里智勇双全的地下党员，她们要么敢于表达自己情感上的需求，要么在运筹帷幄上具有超人的能力，在汪曾祺的笔下，这些女性是有自主独立性的现代女子。另一方面，他又倾心刻画一些配角式的传统女性，她们温柔善良，勤劳节俭，深明大义，愿意为家国稳定而支持丈夫、孩子奔赴战场。与他在其小说里的女性形象一脉相承。这两种女子都是汪曾祺所钟爱的，他不仅歌颂能抵抗夫权、霸权的控制而具有现代气质的女子，同时也赞扬那些具有传统美德的女子。所以说他以“抒情的人道主义者”的身份超越于二元对立的思维结构来塑造女性形象。

沈赛花和田氏是两个比较特别的女子，她们都生得美丽却都承受着一段“老夫少妻”的无爱婚姻，在婚姻生活中都不得幸福。然而阴错阳差，她们都遇到了各自心仪的英俊男子，最终她们都义无反顾地冲破伦理道德的束缚，奔向自己的爱情。深受儒家思想影响的汪曾祺一反儒家“三纲五常”“三从四德”的伦理规范，解放了这两个在婚姻中出轨的女子，赞扬她们表达自己爱情意愿的主体精神。事实上，这是他一以贯之的哲学思想表现：“而恰恰在禁锢人的生命，情感自由的一面，汪曾祺是‘反儒家’的，我们从他的小说中的许多人身上都能看到他对于人性的赞美，对于生命勃勃的欣赏，这种赞美和欣赏当然是正统的儒家思想中罕见的。尤其汪曾祺笔下的女性形象，更是敢爱敢恨，敢作敢当，充满着生命的热情和青春活力，这显然与儒家对女性的诸多规定是大异其趣的。甚至我们可以把汪曾祺的小说解读为对儒家妇女观念的直接颠覆。”<sup>②</sup>他不避讳直接大胆地表达人与人之间的爱情，“与那些描写性爱特别是描写女子的性爱需求时闪烁闪烁，含含糊糊，故作矜持，欲说还休的小说相比，汪曾祺的描写是大胆的、率性的，同时也是健康的、严肃的。汪所有的性爱小说中，无论是写正常的性爱，还是越轨的性爱，都有一个共同的特征：那就是大胆的表达出自己的性爱需求，无视所

<sup>①</sup> 乔春雷.中国现代(1919~1949)小说中的革命女性[D].南京师范大学:2010.

<sup>②</sup> 杨红莉,汪曾祺的哲学思想及其来源[J].石家庄学院学报,2008(05):72-76.

谓伦理道德清规戒律的率性而为的总是女性。”<sup>①</sup>在戏剧中也一样，他笔下女性甚至有些原始纵欲内涵的大胆行为。

《一匹布》里面的沈赛花与张古董的年老丑陋相比，她年轻貌美；与张吝啬贪财相比，她善良能解人意；与李天龙的木讷慌张相比，她又是灵动有主见的。张古董与她的婚姻关系本就是骗来的，她乐观坦然地接受了，但当她戏剧性地碰到青梅竹马的李天龙，并与其阴差阳错地住到一起时，她就抓住机会勇敢地表达自己的感情。当李天龙不知所措、乱了阵脚之时，她却当机立断、大胆决策：“事到如今，你也不用着急。他来了，闹翻了，大不了我跟他一刀两断。都有我哪！我喜欢你！”这句告白简单直接，沈赛花大胆率性的性格跃然纸上。而在旧版于连泉、马富禄口述本的京剧《一匹布》中的沈赛花就只是在半推半就、被动听话的情况下接受判官的决断，完全没有主动追求爱情的表现。

汪曾祺对田氏的性格剖析要比沈赛花复杂得多，她追求爱情的心路历程走得比较艰难。庄周“生前”，她无奈于与庄周的枯寂夫妻生活：“老夫少妻”“没兴嫁庄周”“嫁一块石头抱着走”“明日黄花蝶也愁”。庄周将扇坟少妇送的扇子给她看时，她也曾勃然大怒“你活着我也只是孤眠独守，你死后，倒耐不得花月春秋？”，发毒誓恪守忠贞。庄周死，扇坟少妇前来谢恩，田氏虽表面上看不起其行为，但她内心却空虚不已“颓然扶椅”。楚王孙来吊唁，她起初还保持着丧妇礼节，及至与楚王孙一见钟情，她内心的本我欲望开始行动起来。晚间庄周现形企图促其猛回头，她也有过害怕。但最终在爱情面前她义无反顾地战胜世俗的伦理束缚，给自己做媒嫁给丈夫的学生。庄周（楚王孙）提出“三不可”，她一一无视，提出三大要求，她全部答应。甚至于为了给楚王孙治蹊跷的头痛病，她竟然劈庄周棺材，取其脑髓！到这里她已经完全打破了封建伦理道德对女性的重重枷锁。然而及至真相大白时，她却也羞愧难当。最终戏剧以庄周对田氏宽解，双方各获自由而结局。汪曾祺深入田氏内心剖析其越轨恋爱的行为，但是他却不是站在像古代道学者批判的视角（旧本《大劈棺》和《警世通言》里的《庄子休鼓盆成大道》都是极力渲染田氏的可耻、不忠，并且最终给其安排的是羞愧自杀、庄周得道的结局）描写和评价田氏，而是从人道主义的角度尊重她的性爱选择，尊重她选择爱的权利，甚至吟咏她的“出轨”行为。同剧中的扇坟少妇作为田氏的参照人物出现，她对自己的需求看得比较清楚，不管与前夫有多恩爱，如今他已撒手人寰，就不该再为他苦守寂寞。但是同时也一定遵守与前夫的约定，等他坟土干了再改嫁。扇坟行为正是在不违背诺言的前提下来宽解自己急于改嫁的心理，爱得深，但同时离得也决绝。扇坟少妇是一个坦荡荡的女子，她没有为所谓的“贞洁烈妇”的虚名所束缚，即便是不守寡，她也做得尽仁尽善。于自己、于

<sup>①</sup> 吕江会.越过道德边界的女人们——论汪曾祺小说创作中的一类女性形象[J].乐山师范学院学报,2007(07):34-37.

他人她都是真诚的，没有虚伪的欺骗。汪曾祺没有掩饰对这位女子的赞扬。

在塑造具有独立人格女性方面，汪曾祺也显示出了现代文人才有的视野。梁红玉、小翠、阿庆嫂不是崔莺莺、杜丽娘一类像凌霄花一样荣享夫、父的功名，也不是穆桂英、花木兰一类要代子、替父完成“三从”“三纲”的使命，更不是赵五娘等苦情女子像可怜的小猫等候主人的怜悯，她们是男性身边的一株木棉，作为一个独立的形象和男性站在一起。她们是一群有着自己独立人格的女子，她们一方面有女性特有的温柔善良，另一方面她们又有超人的智慧与谋略，不输男子，也不为男子所控制。同时她们的行动是自主自为的，并不受什么束缚。虽然这些人物，特别是梁红玉和小翠在古代很难具备这样的性格，但是“历史剧的真实就在于用今人的感受去感受古人，用今人对于生活和生命的体验去表现而不是试图再现古人在某种特殊的历史条件和环境下所可能经受的于今人相似或想通的某种体验、某种追求、某种忧患、或某种痛苦。”<sup>①</sup>汪曾祺赞美这类女性形象的独立美。

《擂鼓战金山》中毫不掩饰对女性的高歌，剧中的女性人物性格都比较完满，甚至在男性之上。张夫人力荐韩梁夫妇反对逃难，战中冒险鼓舞韩梁，最后又费心调解韩梁关系。与宋高宗赵构的方寸大乱、不知所措相比，张夫人则显得运筹帷幄处变不惊。而梁红玉更是本剧重点描写的一位女性。她是一位巾帼英雄，金兵进犯，她与韩世忠力主高宗避难海上，领鼓抗金。战场上她擂鼓指挥战斗，站在最前线。她识破韩德心不忠，率兵救下失败的韩世忠，对于夫权的压力也敢于据理力争，在朝堂之上她敢于逐条数落丈夫失职之处，不因是夫妻而偏袒，尽显安国夫人风范。同时她又自有蕙质兰心，嘉兴风雨楼一曲尽显韩夫人柔情，丈夫孤身犯险她心忧不已，费尽心思为丈夫除去骄傲轻敌、任性妄为的缺点，宁担丈夫责怪，在儿女（丈夫）面前细陈往事表心意，化解矛盾。可以说梁红玉是集所有女子的优点于一身，不过最可贵的地方是她的独立人格。赵本京剧《梁红玉》中那个女将虽有见地，却终究还是屈从于韩世忠的男权，“妾身奉陪”“如此妾身奉陪就是”这样的语句多次出现，而韩世忠骄傲失败后，她也只是柔弱的一句“从此用兵，多加谨慎，方是帅才”。古典戏曲中有花木兰、穆桂英等巾帼英雄叱咤风云，但是“这两位游历于众多女性悲苦的泪海恨河之外的天之骄女，并不曾真正充当社会生活中的主角，哪怕仅仅是在舞台上！花木兰从军是‘替父’，穆桂英挂帅是‘代子’。这两种限定，使女将帅的形象大打折扣，一方面‘替父’‘代子’使女将帅返归了‘三从’的传统束缚；另一方面则揭示了她们社会性别角色的错位。”<sup>②</sup>而汪曾祺剧中梁红玉却在男子的一再鄙夷下（“张夫人乃妇道人家，住在深宫之内——”“她怎知军国大事！”“妇道人家就是这样的啰嗦！”），

<sup>①</sup> 罗怀臻.漫议“新史剧”[J].剧本,1997(07):48-49.

<sup>②</sup> 杨颖.论中国传统戏曲中女性形象的文化内涵[J].齐鲁艺苑,1998(02):28-30.

“你们妇道人家，就是这样的小气！”），展现出与男性同等的魅力。她虽爱韩世忠，但面对大是大非问题时她绝不向他的大男子主义屈服；她参战，也不是‘替父’或‘代子’，而是因为与韩心心相印、志同道合；她是以女子的身份与男性同等地位地站在一起展现个人风采。

《沙家浜》是泛政治意识形态的产物，阿庆嫂是剧中的主角之一，虽然由于政治话语的需要，她主要表现为无产阶级战斗者，而其女性性别特征基本上被抹杀掉了。但是这一方面是被迫修改的结果，另一方面从文本表象来讲阿庆嫂还是一个有胆有谋、关爱群众的女性。她能够作为一个地下工作者完美地完成中共的抗敌亲民工作，已经体现了一个现代女性强大的生命力。从这方面来看，阿庆嫂仍然是汪曾祺笔下一个值得受尊重的女子。小翠身上则体现出现代女性自由自主又聪慧机灵的特点，她为报救命之恩、感其心善而嫁给痴儿，帮王家化解危机。她还处处为他人着想，一开始就扮作张琼英模样，让离别后的元丰有个安慰。这和蒲松龄笔下以及毛世来藏本中的小翠为替母报恩，了却夙缘而嫁给元丰并保全王家有很大区别，这样就祛除了封建社会母债女还、迷信道学的伦理规范束缚。小翠是自己自主自愿地进行报恩等一系列行动，她设巧计让御史脱身鸿门宴，又设连环计引太师掉入陷阱，对簿朝堂，申得正义。一环环、一节节都是经过深思熟虑的，而执行来却又活泼可爱。她在安排妥当一切后挥挥衣袖腾云而去，也显出其洒脱不羁的气质。

汪曾祺笔下几位恪守传统道德的女性如范目、范妻胡氏、岳母、岳夫人、莫太夫人等虽只有寥寥数笔，却也都是温柔善良之辈。汪曾祺虽然更加赞赏女性的自主独立意识，但他同时也允许其他女性性格的存在，他并不认为她们就是落后的或愚昧的，而是尽力在她们身上发掘美的具有生命力的气质。

可以说汪曾祺笔下的女性只要不是像秦侏妻子那样的奸邪小人，其他的都是美的。他不愿意把她们放到哪个阶级或女性性别的二元对立的关系中，而是以一种审美的姿态描述他心目中的女性。他对他笔下女性的态度是认真的、严肃的，不是像封建文人那样的风月戏弄、轻佻造作，或是怜悯、同情，也不是像“五四”以来形成的要把女性拉出封建牢笼、扯出男性霸权的粗暴态度，他只是出于纯粹的对女性的尊重，他认为有现代独立自主思想的女性很美丽，那些敢于表达自己感情的女性也很美丽，而那些具有中国传统美德的女子当然也是美好的。

## 2.3 对人性的现代思考

汪曾祺不但以他超越二元对立的审美观点书写女性形象来展现戏曲可以有的现代魅力，而且他还在戏剧里面融入许多现代性的思想，他在谈到中国戏曲不景气的原因时曾说：“中国戏曲最突出的东西，也就是形式美。相当多的戏曲剧目

的一个致命的弱点，是缺乏思想——能够追上现代思潮的新的思想。戏曲落后于时代，这是无法否认的事实。”所以他努力让戏曲能够承载现代的思想内容，企图让戏曲的形式外壳里面的内质焕然一新，迎接时代的脚步。

传统的戏曲理论观点认为古典的戏曲形式并不适合于承载现代化内涵：“第一，它不如话剧那样善于表现现实生活题材；第二，它难以将现代意识（如启蒙主义等）纳入自己‘乐’本位的艺术表现中，它难以像话剧那样承担现代人对社会生活的思考。”<sup>①</sup>也有人说：“无论是个人道德和信仰层而的意义建构，还是社会政治层面的秩序重构，话剧都拥有传统戏曲所欠缺的优越性。”<sup>②</sup>但是也有许多不同的声音。王安葵认为“戏曲改革的道路经过了许多曲折，但从总体上说，经过改革（包括吸收借鉴话剧的优长），戏曲已走上了现代化的道路。它不仅在传承民族传统美德，凝聚民族情感方面发挥了不可替代的作用，而且也表现了新的思想观念。”<sup>③</sup>吕效平提出了现代剧作家的思想高度提高了现代戏曲的生命力：“上世纪80年代，是‘现代戏曲’自50年代文体成熟以来创造力最活跃，作品水平最高的年代，也是戏曲现代化进程百余年来取得成就最大的年代。究其原因，就是因为戏曲作家的思想解放，精神自由，敢于站在精神世界的高度表现人性、伦理、以及全部人类社会的悲剧性与喜剧性。”<sup>④</sup>而且1950年代的戏曲改革成就和1980年代以来逐渐成熟的现代戏曲实践，特别是魏明伦的《潘金莲》把对中国妇女历史命运的思考“镶嵌进了戏曲这种最让观众接受的大众娱乐形式中，引起了全社会的反响与讨论”<sup>⑤</sup>，这些却以戏剧创作的实践证明：古典的戏曲形式作为一种话语形态，它可以承载现代化内涵，传统戏曲能够在这些方面有所建树，而且并没有十分不适用的情况。

唐文标提出：戏剧“能够成为中华民族的传统之一……最主要的乃在于戏剧是最接近民间的，代民众贺喜，也代民众消愁；代民众之言，也代民众说出心头的怨语。”<sup>⑥</sup>同时，王长安在《古今戏剧观念探索》一书中提到“共振”因素对戏剧的介入：“所谓共振，就是观众心理与戏剧精神形成某种一致性。舞台上的审美客体在一定意义上成为观众心理活动的外化物，主体对客体在精神上产生认同。说得通俗点，就是台上（戏剧）说出了台下（观众）要说的话。如果这样，大众转化为观众就不单单是娱乐之好，而是精神之需，是为心灵寻找知音。”<sup>⑦</sup>

<sup>①</sup> 董健.中国戏剧现代化的艰难历程——20世纪中国戏剧回顾[J].文学评论,1998(01):28-38.

<sup>②</sup> 郭玉琼.二元对立话语模式与百年中国戏剧的现代性[J].福建师范大学学报(哲学社会科学版),2003(04):77-81.

<sup>③</sup> 王安葵.中国戏剧的民族性和现代性——与董健先生商榷[J].艺术百家,2008(05):14-19.

<sup>④</sup> 吕效平.再论“现代戏曲”[J].戏剧艺术,2005(01):4-16.

<sup>⑤</sup> 何玉人.新时期中国戏曲创作概论[M].北京:文化艺术出版社,2005:121.

<sup>⑥</sup> 唐文标.中国古代戏剧史[M].北京:中国戏剧出版社,1985:167.

<sup>⑦</sup> 王长安.古今戏剧观念探索[M].上海:学林出版社,1992:119-120.

个时期有一个时期的观众，一个时期有一个时期的剧作者。一部好的剧作要成功就要能说出当下观众的心里话，能以当下观众的视角去思考问题。所以文学作品中所寄寓的创作者的思想内容具有一定的时代性。在古代的剧作家、民间艺人一般在戏曲里总要宣扬封建道德与伦理教化，“（传奇）可传与否，则在三事：曰情，曰文，曰有裨风教。……情事俱备，而不轨乎正道，无益于劝惩，使观者、听者哑然一笑而遂已者，亦终不传。”<sup>①</sup>而自“五四”文学革命以来，西方自由平等民主的现代思想传入中国，中国人也从封建礼制的思想桎梏中解放出来，中国戏曲的思想内容就开始有了现代性的追求。但是随着社会环境的发展，社会主要矛盾的变化，中国文化追求的“现代性”内容也不断发生着变化。胡适认为“中国新文化的‘现代性’就具体地表现为‘反封建’”。<sup>②</sup>洪深在胡的基础上增加了“反帝”的内容。到了1950年代以后，中国的现代性追求又发展为社会主义新社会的新建设。自1980年代以来，现代性的内涵变得多元化起来，人们不断地思考自己的过去、现在和未来，提出各种各样的问题，给出见仁见智的答案。

汪曾祺在剧作中也渗透进自己的思想，但已经决然不是过去的封建伦理思想，而是一个现代文人的思考。在1979年以前的戏剧创作中他不可避免地有服从主流意识形态、服务戏曲的政治功能的内容书写。但是一旦从权力话语中解放出来，汪曾祺便相对自由地写自己的思想。所以当他认识到自己面对的是具有现代思想的观众时，他努力寻找与之相契合的共振因素，将他们的所思所想融入到戏剧中。不过他的独特之处在于他仍然使用旧题材的戏曲来表现新的思考。题材可以是旧题材，故事可以是老故事，剧目也可以是旧有剧目，因为“在文学艺术发展史上，还存在着为历代所继承和发展，从而导致主题不断深化的题材。”<sup>③</sup>关键是主题一定要有新意，要能够引起当代观众的共鸣，产生认同感，这样才能让传统戏剧保持其生命力，汪曾祺自己曾说：“我觉得许多老戏，都可以从一个新的角度，用一种新的思想、新的方法重新处理，彻底改造。……我们的青年，是一大批青年思想者。他们要求一个戏，能在思想上给予他们启迪，引起他们思索许多生活中的问题。”<sup>④</sup>而他所说的新思想则主要是对人性的思考。对“人”的意识的强调是欧洲自文艺复兴以来，中国自“五四”运动以来现代性的重要课题，而对人的主体性的强调则成为戏剧现代性的一大体现。“自文艺复兴开辟现代社会伊始，审美接受转向非常注重戏剧与整个人类社会的联系，把戏剧看做对社会生活的模仿、缩影，是人类社会生活的一幅整体画卷。换言之，此时戏剧现代性要求戏剧

<sup>①</sup> 李渔.李渔全集·笠翁一家言文集[M].杭州:浙江古籍出版社,1991:47.

<sup>②</sup> 范方俊.洪深论中国现代戏剧的“现代性”[J].中国人民大学学报,2004(05):127-133.

<sup>③</sup> 黄强.论古典戏曲题材的继承性[J].扬州师院学报(社会科学版),1986(04):21-26.

<sup>④</sup> 汪曾祺.汪曾祺说戏[M].段春娟编.济南:山东画报出版社,2006:188.

回到属于‘人’的生存状态。”<sup>①</sup>汪曾祺剧作中对“人”的意识的强调主要体现在重视人的欲望的表达，对人性进行深刻剖析，他的展示是为了引起观众对于历史对于自身进行反省式的思考。

首先是对男女婚恋关系的思考。在汪曾祺看来男女结合要有爱情做基础，同时男女之间的性欲望表达是正常行为，是可以理解而不应受到压抑。马斯洛的需求理论认为：婚恋感情或者从另一个意义上来讲——性是人的基本生理需求；弗洛伊德精神分析理论也指出性欲望是人的最基本的本能之一。人生来就对性有需求，而男女结合是正常的性欲望的表达，其发展原因不单单是原始欲望（或者是性的快感或者说是繁衍后代）的需要，同时更是双方感情相合的结果。汪曾祺的观点正好与这些西方现代理论相合，而背离中国几千年的封建婚恋观。在几千年的中国封建历史长河中男女之间的婚恋关系从来就带着繁衍后代的功利色彩，《礼记》有云：“昏礼者，将合二姓之好，上以事宗庙，而下以继后世也。故君子重之”。<sup>②</sup>也就是说儒家认为男女结成婚姻只是为繁衍后代，即冯友兰先生所总结：“本来男女会和，其真正目的，即在于生殖。至于由此而发生之爱情与快感，乃系一种附带的心理情形。……儒者论夫妇之关系时，但言夫妇有别，从未言夫妇有爱也。”<sup>③</sup>男女结合与爱情无关。著名社会学家费孝通曾这样描述中国传统社会的男女关系：“‘男女有别’是认定男女间不必求同，在生活上加以隔离。这隔离非但有形的，所谓男女授受不亲，而且是在心理上的，男女只在性别上按着一定的规则经营分工合作的经济和生育的事业，他们不向对方希望心理上的契合。”<sup>④</sup>汪曾祺对男女两性关系进行探讨的戏剧有《一匹布》《大劈棺》《擂鼓战金山》等，他意图在戏剧中打破这种无爱婚姻的男女模式，张扬现代男女自由婚恋主张，同时展现了人在欲望中挣扎的处境。

首先，汪曾祺意图通过爱情来冲击无爱婚姻。庄周和田氏、张古董和沈赛花本来是处于稳定的、淡漠的中国传统乡土男女关系生活环境中。他们夫妇之间分工明确，庄周负责为经国之大业不朽之盛事立言著述，张古董负责在外放债赚钱，而田氏和沈赛花则负责一应农活家务。他们的结合并没有爱情的成分，沈赛花是张古董插圈蒙套得来的媳妇，田氏和庄周结婚多年也只是相敬如宾。沈和田本来也是守着“嫁鸡随鸡、嫁狗随狗”的心态与自己不爱的丈夫处在一个家庭。直到她们心仪的青年才俊的出现，也就是说爱情的出现，将这种死寂般的婚姻关系打破了：沈赛花与李天龙牵手，而张古董赔了夫人又折银；田氏对楚王孙勇敢地表

<sup>①</sup> 陈军.刍议比较视野里中国古典戏剧的现代性[J].宁夏大学学报(人文社会科学版),2007(01):53-57.

<sup>②</sup> (汉)郑玄注,(唐)孔颖达正义,吕友仁整理.礼记正义·昏义[M].上海:上海古籍出版社,2008:2274.

<sup>③</sup> 冯友兰.中国哲学史[M].重庆:重庆出版社,2009:291.

<sup>④</sup> 费孝通.乡土中国[M].北京:人民出版社,2008:56.

达了爱意，二人的夫妻关系也解除了。

但是汪曾祺对这两对夫妻的思考重点是不一样的，《一匹布》里更多的是对以爱情为基础的婚姻的赞扬。剧作者的态度体现在对旧剧的改编之处，于连泉、马富禄口述本的京剧《一匹布》主题在于对张古董借妻生财这种卑鄙行为的道德规训，而不是别的东西。剧中虽体现了沈张二人夫妻关系的平淡，但也没有明确指出这段婚姻关系的不合适，而且沈赛花最终和李天龙走到一起同样不是相互爱恋的结果，而是迫于“生米煮成熟饭”的尴尬形势以及对于张再把他借给别人的担忧。汪曾祺在改编过程中极力渲染张古董与沈赛花婚姻关系的“非法性”，首先沈赛花是他骗来的，其次他俩年龄相貌相差太大，张是个丑陋的小老头：“就凭你那个长相，骑我的驴？我都替我那驴觉得怪委屈！”“你要是有这么个媳妇，那人活着还有什么意思！”沈则是个年方十八的大好姑娘，这样的婚姻实在不合适。同时汪曾祺还增加了沈赛花与李天龙之间的感情线索，让二人的结合有了感情的基础。他们俩一般儿大“我十九来你十八”，是青梅竹马的玩伴“从小一处常玩耍，大树底下过家家，你与我梳过孩儿发，你与我插过满头花”，在外人看来他俩也是“摆一块儿，一对面人似的！看他们一眼，叫人心里都痛快！”只不过最终沈赛花被张骗去做媳妇，李天龙也与他人定下婚姻，即便有情也不能在一起。所以借妻事件发生后，沈李二人在形势下而结合就有了感情的基础：“都有我哪！我喜欢你！”汪曾祺通过对二人感情经历的描述减弱了旧剧《一匹布》道德规训的内涵，而以爱情的胜利打破了传统无爱婚姻的束缚。正如席建彬指出来的：“‘旧戏新编’的‘新’就在于将一部颇具民间风趣的荒唐借妻闹剧演化成一个好事情多磨的情感故事，增添了沈赛花、李天龙二人的童年感情经历，奠定了二人结合的人性化基础……被赋予一种内在的现代人生诗情。”<sup>①</sup>如果说汪曾祺通过沈李的情感胜利来支持有爱婚姻关系，那么对梁红玉和韩世忠夫妻二人则是一开始就从正面赞扬。

其次，汪曾祺还在男女婚恋关系中融入了对人性欲望的探讨。在改写《大劈棺》时他有受西方一个中国戏曲传播者——史考特的影响，他认为史考特对《蝴蝶梦》的主题解释很深刻：“《蝴蝶梦》的主题在述说着人在接受试探时，才反映出人性的脆弱，以及容易受诱惑的劣根性，逍遥执着的困难。这是普遍的人性。”<sup>②</sup>而他也提出，“如果按这样的解释，把它重写一遍，我以为会是一出好戏。”<sup>③</sup>所以在《大劈棺》中汪曾祺主要是表现了人在欲望中的心理挣扎，同时他也解构了传统婚姻道德给女子设下的牢笼。自古中国女性被“三从四德”“一女不侍二

<sup>①</sup> 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[J].中国文学研究,2010(01):116-118,127.

<sup>②</sup> 汪曾祺.汪曾祺说戏[M].段春娟编.济南:山东画报出版社,2006:84.

<sup>③</sup> 汪曾祺.汪曾祺说戏[M].段春娟编.济南:山东画报出版社,2006:84.

夫”、贞节牌坊等道德枷锁桎梏住，一旦触碰了这些枷锁就要受到道德批判，所以在旧本的《大劈棺》中，田氏在周庄“复活”后羞愧难当，自尽而亡，然而剧本“试图把活人牢牢锁定在一个死鬼身上，而一旦妻子处于自由意志的选择放弃了为死人守节的念头而另寻新爱，则只能被‘羞死’，这种势必置妻子于死地的‘节操’测试显然大大违背了人情与人性。”<sup>①</sup>汪曾祺重写《大劈棺》更着重于通过戏妻过程中戏者与被戏者的欲望挣扎来引起观众对男女婚姻关系的思考。按照精神分析理论，以追求性欲为“本我”人格，而道德追求为“超我”人格，以二者之间的协调为“自我”人格，那么田氏和庄周都经历了这三种人格（欲望）的挣扎与洗礼。庄周是以“超我”的人格登上舞台的，他超然独立、清心寡欲地与田氏过夫妻生活，而田氏一开始是表现出“自我”人格，她有本我的性欲望却又受“超我”道德人格的压抑，只能在两者之间寻求协调，劝自己“这是我的命该如此。”然而戏妻玩笑开始后以“自我”守节田氏面对楚王孙的美色诱惑无法自持，被“本我”欲望一点点地吞噬了，以“未亡人”的身份把自己嫁给了庄周的“学生”；而曾自以为寡欲清心的庄周在楚王孙与田氏的新婚之夜，也差点就“忘乎所以”“迷了本性”，在“玉面朱唇”、格外娇嫩的田氏面前流露出“本我”欲望。最终庄周以他的“超我”人格控制住“本我”的无限释放，醒悟到“原来人都很脆弱，谁也经不起诱惑。”所以也没能责备田氏的“不忠”，但是他不愿意与“本我”妥协，而仍然选择“超我”之路，所以他最终选择与田氏“从今后，你是你，我是我”。田氏在发现戏妻真相后本也羞愧难当，意欲自杀，却终究在庄周的自我反省下与其和解了。这样整部剧就避免了像以往的旧剧一样执着于对田氏失节的批判，而是更多了一层人性的思考，既然面对诱惑谁也没有能抵挡的自制力，那么男人不能要求女人在自己死后必须守节，女人也同样如此。而剧中只有扇坟少妇在体现了“本我”与“超我”的和谐，她那把扇子也似乎是“自我”的代表（庄周最后还是把扇子送给田氏）。汪曾祺改编的目的可能就在于引起观众去思考，面对诱惑时自己会有怎样的表现吧！

汪曾祺不单单思考了男女婚姻关系中表现出来的人性问题，还在鲁迅之后又重提了中国人难以摆脱的“奴性”问题。“五四”时期的鲁迅痛感于中国国民性的悲哀，在《灯下漫笔》中他一针见血地指出中国人只经历过两种时代：一是“想做奴隶而不得的时代”，二是“暂时做稳了奴隶的时代”<sup>②</sup>。虽然我们已经经历了现代人性解放思想的洗礼，也在物质层面上和一定的精神层面上结束了这两种时代，而进入了“人”的时代，但是中国人的奴性却不一定消失了。正如汪曾祺在《一捧雪》前言里所说：“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，是我们民族心理的病灶。病灶，有时还会活动的。原剧是可以引

<sup>①</sup> 王桂妹.规训与惩罚——小议传统戏曲中的“戏妻”[J].华夏文化论坛,2008(03):84-88.

<sup>②</sup> 鲁迅.鲁迅全集·第一卷[M].北京:人民文学出版社,2005:225.

起我们对历史的反思的。我们可以有此想及一个问题：人的价值。”<sup>①</sup>所以，他又一次展现了中国人身上的奴性精神，供观众进行反思。莫成是莫怀古的仆人，忠心耿耿，颇能办事。临上京前，受莫太夫人嘱咐保护好主人莫怀古，于是处处为莫怀古筹谋。搜杯一节，他冒死带“一捧雪”闯出莫府；莫怀古害怕严世藩权威，想逃，是莫成说其利害，说逃跑反而自招以假杯送人，明辨形势；提出逃跑就要去戚继光处，而不回老家，有远见；逃跑途中夫人受累，则主动提出进城去雇轿；莫怀古被抓，他痛心万分，想办法进军衙；面对老爷必死的境地，他挺身而出，愿意替主人受死刑，此等忠心，难得矣！其实从剧中来看，莫怀古对莫成并未有什么大恩，平日里也不见他体贴下人，莫小少爷对莫成之子也是颐指气使，而莫成却愿意以生命相报，“今日替我家主人一死，乃是一桩喜事，必须要大笑三声！哈哈！哈哈！啊哈哈……”莫成作为一个奴才，为主人鞍前马后，奔波劳累，甚至失去性命，表现他对主人的忠心，天可怜见。然而他这种甘为人奴而乐为人奴的心态，就是典型的奴性病灶了。

汪曾祺写戏剧不希望对观众进行某种道德教化，他也不宣扬什么主义、什么理想，他只是希望观众被剧中的人物情感所打动，继而产生更深层次的思考。“传统的戏剧观念认为，以情感人是戏剧作用于观众的主要途径。亚里斯多德在《诗学》里论述悲剧的效果时说‘我们不应要求悲剧给我们各种快感，只应要求它给我们一种特别能给的快感，而这种快感是由悲剧引起我们的怜悯与恐惧之情。’这一观点在两千多年的世界戏剧史上一直占据着统治地位。然而，从上个世纪末开始，越来越多的西方戏剧家再也不满足于自己的作品仅仅引起观众情感的共鸣了，英国戏剧家萧伯纳甚至断言：‘寓有议论的戏剧是现代的戏剧，而仅有动人场面的戏剧是过时戏剧。’近百年来，西方许多戏剧家致力于戏剧诉诸观众理智的探索与实践，使戏剧的哲理渗透在世界戏剧变革的大潮中保持着强劲的势头。”<sup>②</sup>先以情感人再以理引发思考，在这一点上，汪曾祺是与现代戏剧理念相契合，比如观众在享受其故事情节带来的视觉、听觉快感以及情感上的打动之后，还能从这些故事中体会到与现代人思想理念相契合的“共振”因素，比如《范进中举》对知识分子的、虚伪者的揭露，对劳动人民赞美，对封建制度的讽刺。《小翠》里对妖的单纯的赞扬，而讽刺人情之冷漠，对统治者的戏谑。《大劈棺》提出人要认识自己。《一捧雪》对奴性心理的揭示与自省。《讲用》对文革、政治宣语的反思与解构。

<sup>①</sup> 汪曾祺.汪曾祺全集·第5卷[M].邓久平主编.北京:北京师范大学出版社,1998:365.

<sup>②</sup> 聂海风.新时期话剧哲理渗透的轨迹和走向[J].艺术百家,1987(03):48-56.



## 第三章 汪曾祺戏剧的文人化风格

汪曾祺不仅从古典化和现代化两个维度为中国戏剧改良之路做出了探索，同时由于他浓厚的文人气质和精英意识，他也主动地对中国戏剧进行文人化改造。这源于他认识到中国传统戏曲特别是以京剧为代表的地方戏曲文学性的逐渐缺乏：“京剧的文学性确实是很差，很多剧本简直是不知所云”。而缺乏文学性参与，作为叙事文类的戏曲是不能有长久生命力的。所以汪曾祺在戏曲创作实践中以提高戏曲特别是京剧的文学性作为自觉的追求，他曾说：“我搞京剧，有一个想法，很想提高一下京剧的文学水平，提高其可读性，想把京剧变成一种现代艺术，可以和现代文学作品放在一起，使人们承认它和王蒙的、高晓声的、林斤澜的邓友梅的小说是一个水平的东西，只不过形式不同。”<sup>①</sup>在理论上，他格外强调戏曲文学性的重要性。而在具体实践中，他对传统剧本进行文人化整理并且进行戏剧跨文体实验，具有先锋姿态，为中国戏曲注入了一股清新的文学之风。然而由于个人化、文人化姿态的过多介入，一不小心就踏进了案头化的雷区。

### 3.1 传统戏曲的文人化整理

汪曾祺以自己的创作实践试图提高戏曲的文学性来解决戏曲内涵流于庸俗、粗放的问题，他在加工整理传统戏曲特别是京剧本子的基础上写了7篇历史题材的戏曲。在整理中着重注意整一故事的情节结构，同时在塑造性格丰满的人物，书写明白晓畅的语言上也颇费心思。

首先，汪曾祺对传统戏曲松散的情节结构进行了大刀阔斧的整理。其实中国传统戏曲向来是比较注重故事情节性的，像元杂剧特别是明清传奇都是以构建曲折离奇的情节取胜的。但是，“元杂剧中的曲，既是元杂剧首要的艺术手段，也是它首要的艺术目的。”<sup>②</sup>情节处在次要的地位，很多戏在情节上有错漏、重复之处，因曲而废情节的例子有很多。明清传奇虽注重戏剧性，能形成情节完整，写奇人、传奇事的剧本，但是其长篇大制的文体形式掩盖了文学剧本情节完整、情感流畅的追求，点线式结构的叙事方式让枝蔓情节的串联现象很容易出现，而且有些戏剧一味追求传奇性而有不合逻辑和违背历史真实的情况。地方戏的演出常常以某一出或某一折的形式出现，而“折子戏只是一个戏剧故事的片段，还谈不上完整的情节。京剧在发挥舞台艺术语言的直接性优势：塑造人物、抒发情感和创造表演艺术的形式美方面攀上了巅峰，但它始终没有掌握情节结构的艺术。

<sup>①</sup> 汪曾祺.汪曾祺说戏[M].段春娟编.济南:山东画报出版社,2006:37.

<sup>②</sup> 吕效平.试论元杂剧的抒情诗本质[J].戏剧艺术,1998(06):72-86.

它的兴趣不在这里”<sup>①</sup>。当时的观众根本不在乎台上的戏剧完整的剧情，而沉醉于视觉和听觉的快感中。亚里士多德在《诗学》里指出诗人应该依照“整一性的行动”的原则来安排情节，有机完整性原则是第一要义。布局一个完整的情节应该使其内部各事件序列有机结合按照可然律或必然律的原则有序发展。也就是故事情节要符合事件发展的可然或必然规律，能够以一定的逻辑有序展开。汪曾祺认识到传统戏曲情节上的诸多问题后，在改编实践中整顿旧剧松散的情节，补上情节中脱节之处，同时整理不合逻辑或严重违背史实的情节。

《一匹布》（又名《张古董卖妻》）是一部荒诞喜剧，在于连泉、马富禄口述本的京剧中有许多“闹剧”即非情节性的内容。“所谓非情节性，是指在中国古典戏曲中，尤其是在明清传奇中，有大量的插科打诨与剧情本身的发展演进没有什么贴切紧密的关系，有的甚至完全游离于故事情节之外，只是简单地为了制造笑声而制造笑声，沦为一种纯粹的闹剧手段。”<sup>②</sup>亚里士多德提出：故事情节内部各事件之间应该是有机结合的，“任何一部分一经挪动或删削，就会使整体脱节。要是某一部分可有可无，并不引起显著的差异，那就不是整体中的有机部分。”非情节性的内容会破坏整一情节的整一性，应该予以删除。于、马本中张古董“早起三光晚起三慌”的理论以及让沈赛花做家务有段长达10组的对话，从张古董雇张古董同驴夫之间的寒暄（打哈哈）有14组对话，关于驴缺条腿以及要喂食的对话有11组，虽然这些对话中笑料百出，却是故事主体情节之外的枝蔓，对塑造人物性格、讲述整体故事都没有太大关系，是非情节性的内容。所以汪曾祺在改写时就将这些可有可无的情节删掉，开局直接从“解梦”开始，雇驴情节中直接就是驴夫嫌张丑不给租，驴也没有缺条腿。少了这些枝蔓，故事情节就变得集中紧凑，而且也没有破坏情节的流畅性。于、马本中还有些情节是违背必然律和或然律原则的，县官虽是是糊里糊涂的“沈不清”，但不代表他会做出垫二十两银子给沈、李结婚，又借给张古董二十两银子的行为，这与剧中贪吃、偷懒的形象不相符。所以汪本里添加了张古董宁肯饿肚子、骗沈赛花也要留着十两银子的情节，结果最后却被县官判处以这十两银子做沈赛花嫁人的陪阁费用。两相比较，汪本的情节更合理，并且在塑造张古董贪婪吝啬本性上更胜一筹。而以张赔钱告终，则加大了对他的惩罚力度。

《小翠》是改编自蒲松龄《聊斋志异》中的同名短篇故事，京剧里也有毛世来藏本的《虞小翠》，相比较之下，毛本的情节设计显得松散，场与场之间没有必然联系，就好比在故事主线条上突然多出来几根长刺，影响了剧情的整体发展。比如皇帝裁决王给谏充军，王太常一家平安无事以后，本可直接进入小翠治疗元

<sup>①</sup> 吕效平.试论当代戏曲的文学化[J].艺术百家,1998(01):7-14,19.

<sup>②</sup> 金生奎.试析中国古典戏曲中科诨之特质——兼论中西方喜剧观念上的某些差异[J].艺术百家,1999(01):73-77.

丰痴病的情节，却偏偏添加一场二人扮演项王、虞姬的内容。前文两场扮宰相、装皇帝是为了吓唬和引诱王给谏，而这场扮虞姬翔羽的戏实在是没必要。误下书的两场讲得含糊，河南书信在全剧中只是引起两家关系紧张而已，而两家由于政见不同、正邪不两立本来就是相对立的阵营，下书之事实在不必要，且后文中也再没提到这封书信。蹴鞠伤太常一事也纯粹是由于小翠元丰贪玩引起，小翠的形象建立反而不利。可以说全剧虽然想讲述一个狐妖报恩帮助忠臣歼灭奸臣的故事，却在叙事过程中讲了好几个关系并不大的小故事，情节枝蔓旁逸，不连贯。而汪本的戏剧故事相对来讲更有情节连贯性，一环扣一环，不写一句无用之词，不加一场无用之戏。首先是主线情节由小翠替母报恩，了却五年夙缘的事由改成纯粹的感谢王元丰搭救之恩，并感其心善而帮其家人度过一系列难关。开篇就树立两王的敌对阵势，王浚对王煦不怀好意，并设鸿门宴。而且他将蹴鞠伤御史、假淮南王书信、夜访御史宅、痴儿扮皇帝几件事串联起来，形成一环套一环的反击王太师阴谋的准备。这样每个场次之间就有了前后因果的内在联系，情节在情理、事理上都能说得通。

汪曾祺写《宗泽交印》选取的底本是明清之际的《如是观》传奇，原作从顺应世人愿望出发，以岳飞报国除秦侏为结局，为岳飞翻案，大快人心。这种翻案手法虽符合了剧作家和观众的心理愿望，却严重违背了历史事实。汪曾祺就巧妙地处理了历史真实与人心需求之间的关系，选取了岳飞事业中胜利的一段时期进行书写，这样既不违背史实同时又免去其悲剧结局可能引起的心理痛苦。

在戏剧中汪曾祺还注意塑造性格相对丰满的人物形象，以改变传统戏曲人物性格简单化的问题。安葵认为“戏曲不善于、不着重塑造复杂性格，表明戏曲的创作层次较低”。<sup>①</sup>“周扬同志曾说过，京剧能演历史剧，是它的很大的长处，但是京剧对历史事件和历史人物往往是简单化的。都说京剧表现的人物性格是类型化的，这一点大概无可否认。”<sup>②</sup>生旦净末丑的脚色行当制就是对人物进行类型化的分类的结果：“就其产生机理来看，中国戏剧乃是以‘类型’为中介，演员皆归入类型化的脚色中，通过类型化的脚色去映照众生万象。”<sup>③</sup>特别是京剧用脸谱化的方式表示人物性格则将类型化人物塑造方法发挥到极致，“用写实和象征相结合的夸张手法，鲜明地表现出某些任务的面貌特征，以图案化的脸谱揭示人物的类型、性格、品质、年龄等综合特征。”<sup>④</sup>“凡剧中人物的性格、品质在某一方面表现不平衡，有鲜明突出的特点，或刚直忠义，或奸险狡诈，或暴烈

<sup>①</sup> 刘祯.新时期戏剧人物创造论[A].雷达.中国新时期戏剧研究资料[C].济南:山东文艺出版社,2006:116.

<sup>②</sup> 汪曾祺.汪曾祺说戏[M].段春娟编.济南:山东画报出版社,2006:187.

<sup>③</sup> 解玉峰.脚色制:中国戏剧根本特征之所在[A].董健,荣广润主编.中国戏剧:从传统到现代[C].北京:中华书局,2006:47.

<sup>④</sup> 解玺璋,张景山.京剧常识[M].上海:文汇出版社,2008:149.

凶猛，或鲁莽憨直，或机敏幽默，一般都勾画脸谱。”<sup>①</sup>虽然这样做能在表现人物某一主导方面的性格时做到极致，具有一定的艺术审美价值，如白脸曹操的奸，红脸关羽的义。但是，“人物性格总是复杂的，简单的性格同时也是肤浅的性格，必然缺乏深度。”<sup>②</sup>人物性格具有多面性和复杂性，这是不争的事实。一般来说民间艺人笔下的人物多为漫画式的类型化、扁平化的人物，而文人才会自觉地去创造更符合真实的人的特征的复杂化、圆形化的人物形象。汪曾祺在改编历史题材戏剧中尽量改人物的简单性格为复杂性格，使人物形象丰满起来，真实起来。

《擂鼓战金山》是以韩世忠和梁红玉为双主角的新编历史剧，前文已论述了梁红玉巾帼英雄与柔情妻子的女性主义光彩，其实汪曾祺笔下的韩世忠也是血肉丰满的人物。他既刻画韩足智多谋，英勇善战的一面：战前力主抗金、烟雨楼计迷敌军、镇江率兵力敌金兵。同时也描写他骄傲轻敌，作为陕西男子而小觑女子的一面：战前孤身犯险会兀术、休战期间大意钓鱼、错放叛徒韩德投敌、妄追敌寇致兵败、嗜酒赌气怪夫人。特别是剧中陕北男人的大老爷们的气质使韩世忠这个人物活了起来：“我生来嗜酒尚气，想怎样，便怎样，你休来管我！（用陕北话说）你给我当了多年的婆姨，你还不知你那汉他的脾气！”“妇道人家就是这样的啰嗦！”“你们妇道人家，就是这样小气！”“两月之功，岂能毁于一旦！与爷抬枪！抬枪！抬枪！”他就是任性冲动，是个五大三粗的陕北大老爷们，他还会与妻子赌气，躲在屏风后面偷听妻子与儿子们的谈话，并偷偷抬杠：“哼！哪个要你心疼！”“吓，她倒有理！（饮酒）”“你这两个奴才！老子非痛痛快快快打你们一顿不可！岂有此理，没有家教！”一个能率领八千军士抵挡八万金兵的阵前大元帅竟然也有这样任性、执拗又冲动的时候！不过他最后还是能够知错就改，听得进梁红玉动之以情晓之以理的分析：“多谢夫人深深教训——韩世忠从此低头拜妇人！”这样，一个性格丰富，活灵活现的历史英雄人物形象就这样跃然纸上。但是赵桐珊本的京剧《梁红玉》中韩世忠的人物形象就简单得多，从他的言语口气中，只能看到他气宇非凡，英勇果敢叱咤战场的形象，就连被梁红玉指出命令不妥时，所表现的冲动情绪也是一闪而过，并受到道学气的拘束，而不像汪本表现出的活灵活现的任性、执拗气息。

作为一个负责的文人，汪曾祺深深痛感于中国传统戏曲发展到地方戏以来出现的语言趋于幼稚、粗陋现象，特别是京剧中有些唱词甚至文辞不通：“京剧文化是一种没有文化的文化。……大部分的唱词都很水，有时为了‘赶辙’，简直不知所云。……有的唱词不通到叫人无法理解，不通得奇怪”<sup>③</sup>，比如《花田错》里“桃花更比杏花黄”桃花和杏花都不是黄颜色的，哪来更黄之说？《二进

<sup>①</sup> 解玺璋,张景山.京剧常识[M].上海:文汇出版社,2008:150.

<sup>②</sup> 汪曾祺.汪曾祺说戏[M].段春娟编.济南:山东画报出版社,2006:182.

<sup>③</sup> 汪曾祺.汪曾祺说戏[M].段春娟编.济南:山东画报出版社,2006:147-148.

宫》中“李艳妃设早朝龙书案下”。怎么会有人在书桌子底下设早朝？“有的戏没有定本，只有一个简略的提纲，规定这场谁上，‘见’谁，大体情节，唱念可以由演员随意发挥，谓之‘提纲戏’、‘幕表戏’、或‘跑梁子’”<sup>①</sup>。这些句子不通、没有剧情，在京剧表演中却都不是问题，只要音韵上押韵合辙，格律上合节拍，演员的唱、念、做、打的表演精彩就可以，观众除了享受视觉和听觉的快感之外别无所获。汪曾祺认为这样的叙事文本没有文学性可言，于观众、于京剧的良性发展都是有害而无一益的。所以汪曾祺的戏剧语言以明白晓畅为工，唱词既合格律辙韵，又有文采。他还在《一匹布》中调侃为了押韵而造出不通之句的做法：

张古董 吃饭……哪……！

（唱）听说一声要吃饭，

心中恼恨老古盘。

沈赛花 慢着慢着，什么叫“老古盘”哪？

张古董 老古盘就是老盘古。

沈赛花 盘古就是盘古，怎么能叫古盘哪！

张古董 叫盘古就不押韵了。

（接唱）你开天辟地不要紧。

为什么兴下了把饭餐？

老鹰鷄子南来雁，

饥餐渴饮不费难，

荒年饿不死瞎家雀，

为什么人在世愁的是一日三？

沈赛花 慢着慢着，什么叫“一日三”哪？

张古董 “一日三”就是“一日三餐”。

沈赛花 有这么说话的么？

张古董 多一个字就不好唱了吗？

“老古盘”和“一日三”都是为了压“an”韵而硬改造的词，虽然符合了押韵的原则，却使得语句不通了。如果唱词是由张古董一直唱下来，那么我们可以说汪曾祺也犯了这样的毛病。然而唱这段词的是张古董，他在剧中是一个小丑式的人物，其行为本就是被讽刺的对象，再加上沈从中打断、张不得不停下来做出解释，这种行为更显得滑稽可笑，可见汪曾祺在这里写两个不通顺的词是故意讽刺这种为押韵而硬造词语的行为。而且这段对话是汪曾祺添加的，在于连泉、马富禄口述本里没有，其有意为之的意图就更明显了。

<sup>①</sup> 汪曾祺.汪曾祺说戏[M].段春娟编.济南:山东画报出版社,2006:148.

## 3.2 戏剧的跨文体实验

汪曾祺是一个文体学家，小说、散文、诗歌、戏剧各体兼擅，并能够在各种文体间往回自如。1949年以前他以小桥流水式的京派小说在文坛小有名气，新时期以后也主要以小说和散文闻名于文学界，他的《鸡鸭名家》《受戒》《大淖记事》《异秉》等是脍炙人口的名篇。从创作数量和历时年限来看，他一生的创作经历主要集中在小说和散文上，同时他也写有许多古典诗歌，而1955年开始的戏剧创作生涯是他半路出家的结果。汪曾祺向来提倡“打通”之说，他想打通古典文学与现代文学、中国文学与西方文学的界限，从前文论述的其戏剧在古典化和现代化所付出的努力就可以瞥见其打通意图。同时他还想打通小说、散文、诗歌、戏剧各种文体之间的界限，他在各文体之间左右逢源，自觉地将各类文体的创作方法和理念融合进戏剧创作中，使得其展现出跨文体的特点。这样他的戏剧就有跨文体的特征，所谓跨文体写作“以诗性的、富于色彩的语言，广泛、自由地运用小说的描写与叙述，散文的铺陈，诗的直觉理性与穿透力，批评的分析等等一切文学创作与批评的技巧与法则，乃至种种非文学话语的因素，使文本叙事获得一种更高层次的综合和发展。”<sup>①</sup>而跨文体写作一般都可称为作家先锋实验的结果。

必须说明的是，汪曾祺的戏剧中虽然有诗歌、小说的成分，但其主体形态还是戏剧，正如王一川所言：“跨体文学应当是一种跨越单一文类边界、融汇多种表现体式、但又仍然在文类归属上大致明确的文学形态。在文类归属上大体明确，是说它尽管有上述跨越，但终究应能在众多文类中确立一个主导性文类，让读者感觉到明确的不致混淆的文类特征，如跨体小说还是小说而不是诗，跨体诗还是诗而不是散文。”<sup>②</sup>所以他的跨文体戏剧仍然还是戏剧，而不是别的什么东西。

中国戏曲自成熟之日起，就有跨文类的特点，从王国维给其下的定义“以歌舞演故事”就可以看出，中国戏曲是融合了音乐、舞蹈、讲故事等多种艺术门类的综合性艺术形式。而且单从戏剧文本的叙事手段看，就包含了叙述性诗歌的唱词、演义性的小说故事等。但是，汪曾祺在他的跨文体戏剧实践中不是对中国古典戏曲跨文类叙事的简单复制，而是有其个人性内涵。首先，中国戏曲从以歌舞技艺表演为先秦优戏、汉代百戏、唐代参军戏等发展而来，直到宋元时期结合说唱、话本等故事性内容形成具有成熟戏曲形态的元杂剧，故事性的情节与表演性的歌唱的结合具有偶然性和自发性。而汪曾祺对戏剧跨文体写作却是他提高

<sup>①</sup> 赵联成,张仙权.后现代文化语境中的跨文体写作[J].山西大学师范学院学报,2001(04):20-23.

<sup>②</sup> 王一川.倾听跨体文学潮[J].山花,1999(01):84-89.

戏剧文学性的结果，他说“中国戏曲与文学——小说，有割不断的血缘关系。戏曲和文学不是要离婚，而是要复婚。中国戏曲的问题，是表演对于文学太负心了！”所以说他重新联谊小说和戏曲表演，具有先锋实验的性质。其次，汪曾祺的小说在多年的写作实践中已经自成一家，具有抒情性的诗化、散文化特征，这方面的研究成果已经很多，在此不多述。当他进行戏剧的跨文体实验时，就会自觉或不自觉地将他小说中审美理念和创作手法融入进去，从而形成他独具个人特色的跨文体戏剧。

同样作为叙事文类，戏剧和小说在叙事节奏上有比较明显的不同。传统戏剧观要求“矛盾”“冲突”，而小说则可以以一种缓缓的循序渐进的方式进行叙述，正如阿契尔在《剧作法》中说的：“我们可以称戏剧是一种激变的艺术，就像小说是一种渐变的艺术一样，正是这种发展进程的缓慢性，使一部典型的小说有别于一个典型的剧本。”<sup>①</sup>汪曾祺的小说叙事节奏缓慢，甚至有淡化情节的散文化倾向。陈平原曾指出：“创作心态之闲散自由，恬淡自适，艺术风格上之崇尚自然，反对雕饰，再加上结构技巧上之注重风土人情的作用，自然诱使作家不约而同地把小说当散文写。”<sup>②</sup>这用来评价汪曾祺是非常契合的，他向来崇尚平淡中和之美，“平淡的叙述风度，于汪曾祺，是一种叙述方式、一种叙述态度，但更是他对待生活和生命的基本态度。”<sup>③</sup>所以他写出来的作品中绝没有大喜大悲的情感起落，而更多的是平淡优美的人生意味。这种淡化情节的散文化倾向反映在戏剧创作中也就形成了戏剧矛盾冲突的弱化，情节发展的渐变性取代了传统戏剧观的激变性。

汪曾祺戏剧的故事虽然富于传奇性，但他同时赋予传奇以日常生活性，他尽量在行文中回避重大“变故”，让一些重大历史变故和激烈的双方对立退居幕后，而将笔力倾注在人物的日常生活和心理感受上，让读者观众在体验传奇故事的同时能体会平平淡淡的人情美。正如契诃夫的观点：“按照人们的要求来说，戏剧应该有男男女女的英雄和舞台效果，可是话得说回来，在生活里人们并不是每时每刻都在开枪自杀，悬梁自尽，谈情说爱，他们也不是每时每刻都在说聪明话（他们做得更多的倒是吃、喝、勾女人、说蠢话）必须把这些表现在舞台上才对，必须写出这样的剧本来！在那里，人们走来走去，吃饭、谈天气、打牌——这倒不是作家需要这样写，而是因为现实生活里本来就是这样的”<sup>④</sup>汪曾祺不喜欢大起大落、跌宕起伏的情节与情感，而习惯用缓缓平淡的调子吟咏生活的诗情，就像

<sup>①</sup> (英)阿契尔.剧作法[M].北京:中国戏剧出版社,1964:32.

<sup>②</sup> 陈平原.小说史:理论与实践[M].北京:北京大学出版社,1993: 279.

<sup>③</sup> 翁之秋,蔡跃锐.让生活淹没一切悲和喜——评汪曾祺小说的叙述风度[J].文艺争鸣,1992(03):26-30.

<sup>④</sup> (俄)契诃夫.契诃夫论文学[M].汝龙译.北京:人民文学出版社,1958:67.转引自朱逸森.契诃夫——人品·创作·艺术[M].上海:华东师范大学出版社,1994.

他的绘画风格一样：“我也爱看金碧山水和工笔重彩人物，但我画不来。我的调色碟里没有颜色，只有墨，从渴墨焦墨到浅得像清水一样的淡墨”<sup>①</sup>。

比如《擂鼓战金山》虽然讲的是宋金交战的故事，但却并不似以前的戏曲本子那么在意场面最热闹、矛盾冲突最激烈的战争场景的刻绘，而是关注于梁韩夫妻二人的日常生活和情感变化。赵桐珊藏本的《梁红玉》就用了整整3个场次来展现宋金双方在战场上的厮杀打斗，月华旗、女兵、龙套、船夫、宋兵宋将、番兵番将、梁红玉、韩世忠、兀术等在场上走“十字架”、走“太极图”、扬华旗、水战对枪，你杀我赶，水中斗完进山中，各种武打对战轮番而来。双方斗争激烈，场面热闹非凡。<sup>②</sup>可见传统戏曲对这种善于展现武打动作性的情节是十分重视的，在演出中也能得到比较热烈的观众反响。而汪曾祺却不这样，整个金山之战就只有梁红玉的擂鼓表演：“山头摆列战鼓五面，一面最大，四面较小”，战场上的状况由韩彦直、韩彦古两兄弟在旁口述：“敌我两军，已经交战了！我军战船，冲入敌阵，敌船翻的翻，沉的沉，……好一场大战也！”后面就一个动作介绍：“两军激战。兀术败至黄天荡。”历史上著名的金山之战就此落幕。而汪曾祺真正舍得花笔墨叙述的却是战前战后的策略谋划与夫妻间的生活场景。战前烟雨楼上射花灯会迷惑敌人、韩世忠孤身冒险会兀术，战后梁红玉参谏韩世忠、韩世忠斗气任性、最终夫妻重归于好，这些情节都是战场外的细小情节，但是却是汪曾祺所关心的人物“真实”的生活风貌和性格风采，他想要强调的不仅是战斗的激烈、将军元帅的英勇，而更多的是领袖的智慧和夫妻之间的情感。重大矛盾冲突退居幕后，成为韩梁二人生活的背景，这种与传统戏剧冲突观相背离的生活化叙述手法展现出散文化的特性。

戏剧是要求有激变性的冲突的，往往冲突、突转最激烈的时候就是观众精神高度集中，甚至血脉喷张的时候。“阿契尔还说过：‘我们可以把注意力(attention)叫做紧张(tension)的瞬间对应物。’可见紧张感的缺席就难以长时间地吸引观众。抒情性戏剧之所以是戏剧，除了抒情性之外还必然具有戏剧性，同样包括悬念、冲突等问题。”<sup>③</sup>可以说古往今来的普通大众都是乐于看到引起紧张感的矛盾冲突，并对冲突的解决方式充满兴趣。而且在当今这个快节奏的社会中，观众以快餐文化为营养，他们希望能通过看舞台上紧张的对立冲突来宣泄自己的烦恼和压力，同时他们更希望戏剧的节奏能够快起来。然而汪曾祺淡定、从容的个人气质却很难做到这点，他将最能表现矛盾冲突、多方对峙的情节放在幕后，而将一些发展性的情节、一些家长里短的日常生活展现在幕前。戏剧情节的起因、发

<sup>①</sup> 汪曾祺.汪曾祺全集·第3卷[M].邓久平主编.北京:北京师范大学出版社,1998:325.

<sup>②</sup> 北京市艺术研究所编纂.京剧传统剧本汇编·第18卷[M].北京:北京出版社,2009:146-149.

<sup>③</sup> 何辉斌.戏剧性戏剧与抒情性戏剧:中两戏剧比较研究[M].北京:中国社会科学出版社,2004:6.

展、高潮、结局过程缓缓而前，之间没有很明显的情绪起伏，《范进中举》中“趋贺”一场，毫无冲突可言，就是几个虚伪面目的书生老爷去给范进贺喜；本来应该高潮迭起的金山之战被韩彦直韩彦古两句话就概括过去；《一捧雪》直接把雪艳复仇灭汤勤等振奋人心的情节给删掉。汪曾祺是希望用很多细节描写来打动观众，比如范母要煮鸡蛋庆贺范进中秀才，范进一句：“哎呀！忒忒的奢费了！”将范家穷困之境一言道出；《炮火中的荷花》则全是细节性的刻绘，水生女人和水生之间的谈话虽简单却含着脉脉深情；裘盛戎那到死都放不下那三个手指头。情节的缓和、细节的描写使得戏剧有了散文化特点，给戏剧创作打开的一个新的方向。但是观众却在感受慢节奏的叙述与细节的微妙的过程中会逐渐丧失对戏剧故事本身的注意力。他的戏剧和小说一样，看完以后给人的情绪影响都是“淡淡的喜悦和淡淡的悲伤”，虽然有值得细细品读之处，但这不符合戏剧叙事表演的要求。可见，汪曾祺将抒情散文的手法介入戏剧中反而与戏剧本身应该有的叙事特性背道而驰。只不过，这种戏剧冲突的淡化、情节的淡化并没有造成汪曾祺戏剧结构的松散。散文的形态特点是“形散而神不散”，但戏曲却很难做到这一点，它仍然是一门叙事艺术。汪曾祺尽管追求戏剧冲突的淡化，在戏剧中融合进抒情性散文的生活化特点，却还是坚持戏剧情节的完整性与连贯性。

汪曾祺称自己为“一个中国式的抒情的人道主义者”，说要在创作中“把生活中美好的东西、真实的东西，人的美，人的诗意告诉别人。”<sup>①</sup>他身上流淌着诗人的血液，他的“文学诉求其实属于一种审美的诗情，瞩目于文学人生在现实和理想之间的诗意向度。”<sup>②</sup>他在小说中书写着诗意人生，同时，也将这种诗意追求深深地渗透进戏剧创作中。他写唱词注重意境美，写人物也注重表现其诗意性，写出了诗意戏剧。

诗歌一直是我国文学的主流样式，从宋元杂剧起，诗歌传统就渗透进了中国戏曲中。元杂剧本质上就是最具抒情气质的诗歌，明清传奇也比较注重戏曲里面的诗歌因素，但是发展到皮黄、昆曲等地方戏发达的时期，唱词已经不成为一出精彩剧目的重要因素了。作为士大夫文人的汪曾祺在进行戏剧创作时对唱词下了很大功夫，他说：“我们通常所说的一个戏曲剧本的文学性强不强，常常指的是唱词写得好不好。唱词有格律，要押韵，这我们的生活语言不一样。”<sup>③</sup>文革期间，他被江青“看中”就主要是因为他写唱词的才华。虽然这得益于古典文化的熏陶，却更与他本人的审美气质有关。在保持戏曲唱词通俗上口的前提下，汪曾祺尽量提高其文学性，而这文学性主要体现在其诗性上。

<sup>①</sup> 汪曾祺.汪曾祺全集 第3卷[M].北京:北京师范大学出版社,1998:285.

<sup>②</sup> 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[J].中国文学研究,2010(01):116-118,127.

<sup>③</sup> 汪曾祺.汪曾祺说戏[M].段春娟编.济南:山东画报出版社,2006:59.

《范进中举》中范进发疯后在河边的那段自言自语的唱词就是一首美丽的散文诗：“小河流清悠悠。水中游鱼来了，小鱼儿摆尾水面皱，香饵空垂不上钩。一只蝴蝶飞来了，蝴蝶儿双双分前后，因风飞过树梢头，黄莺儿枝头来求友。天宽地大任自由。”这段唱词意境优美，很有汪曾祺的语言特色，文人气息浓又很符合当时场景的“疯言疯语”。一方面这段唱词跳跃性非常强，前言不搭后语，符合范进发疯的状态，同时“清悠悠的河水，微澜的水面，蝴蝶儿飞飞，黄莺儿欢鸣”这样的意象运用也符合范进文人的身份。《小翠》中王元丰恢复神智时唱的一段词是：“昏沉沉虚飘飘黑天白夜，恍惚惚似记得花园月缺。霎时间仿佛是大梦初觉，也不知蝴蝶是我，我是蝴蝶。”毛世来藏本中是这样的：“数十年在尘世譬如一梦，今日里还真性睡眠朦胧。虞小翠赐金丹再生恩重，从今后乐唱随鱼水相从。”<sup>①</sup>相比较而言，毛本完全是口语化的陈述性的语言。汪曾祺所写则是一段很文的抒情性的词，更有诗意。就算是在“政治标准第一、艺术标准第二”的文艺规范之下，汪曾祺还是要给唱词以诗意。比如阿庆嫂那段传遍大江南北的唱段“垒起七星灶，铜壶煮三江”，化用苏轼的《汲江煎茶》“大瓢贮月归春瓮，小勺分江入夜瓶”，使得这段朗朗上口的段子具有了浓郁的古典气息。

虽说“中国戏曲史上，故事性的确立是中国古典戏曲成熟的主要标志。”<sup>②</sup>但是中国的文学传统向来是以抒情重于叙事的，最有说服力的证据就是以抒情为意的诗歌一直以来占据着中国古典文学的重要地位。汪曾祺的戏剧创作也有较浓的抒情性，不过抒情不单单体现在唱词的诗意性上，同时也深深镌刻在剧中人物的生活态度中。可以说不管是在小说还是戏剧中，他“对客观描写对象的一种心灵化的提升及心灵化的传达，是作家心灵波动与自然人生节律的协调统一所产生的律动的结果，是作家创作中的诗意追求。”<sup>③</sup>也就是说他“诗意建构”了他笔下的人物。他追求诗意地栖居，他喜欢传统中国画的意境美、传神美，所以他把这种写意的方法移植到文学创作中，将自己的诗意追求渗透进作品中人物的生活环境与生活态度上。他的小说中不乏诗意的构建，比如《故事往人·化字纸的老人》里对老人的描画“老白粗茶淡饭，怡然自得，化纸之后，关门独立，门外水长流，日长如小年。”<sup>④</sup>这就是一幅诗中画，一首画中诗，老人站立的形象化为诗意化的存在，在平淡的生活中见出了诗意。而在戏剧中，这样的画面，这样的人也很常见。

作家的诗意追求是无处不在的，就算是在普通人的生活中，他也能挖掘出诗

<sup>①</sup> 北京市艺术研究所.京剧传统剧本汇编·第30卷[M].北京:北京出版社,2009:306.

<sup>②</sup> 韩丽霞.中国近代戏曲的叙述方式[J].河南教育学院学报(哲学社会科学版),2001(02):59-62.

<sup>③</sup> 肖莉.回忆和氛围:汪曾祺小说文体的诗意建构[J].福建师范大学学报(哲学社会科学版),2006(06):65-69.

<sup>④</sup> 汪曾祺.汪曾祺全集·第2卷[M].北京:北京师范大学出版社,1998:166.

意来，并把这美展现给读者观众看。电影文学剧本《炮火中的荷花》是将著名诗化小说家孙犁的一系列短篇小说故事情节串联起来形成几组相互关联的故事。孙犁是一个“艺术上追求诗的抒情性和风俗性的描写，带有浪漫主义的艺术气质”<sup>①</sup>的作家，汪曾祺与他在诗意的追求上是十分契合的，他在改编中更是将孙犁小说中的诗意美发挥到极致。篇名“炮火中的荷花”就点出了他的创作题旨，他不是正面写轰轰烈烈的武装斗争，而是在战争中那些虽经炮火轰炸却依然一尘不染的“荷花”们。不写外面的硝烟有多迷蒙，却描绘这些荷花们坚持生产，照顾家庭，做好战争队伍最坚强的后盾。显然生活是很艰辛的，但汪曾祺却从中发现了诗意，每一个短篇小故事就是一幅动态的民俗风景画。

黎明。

一箭粉红色的荷花。

荷花缓缓地展瓣。

一片荷叶、荷花。

荷叶、荷花。

荷叶的隙处，一双眼睛。尖锐，明亮的眼睛。

远处隆隆的炮声。荷叶丛中飞出十几只水鸭子。

荷叶摇动。

荷丛中摇出一只小船。

这充满诗意的画面是汪曾祺所原创，尽管远处炮火隆隆，执行护送任务的老人却是好像在画境中一般，紧张战争气氛融化在荷叶、荷花的美里，轰隆隆的炮声也被野鸭子飞出来的声音转移了。而汪曾祺所选择的几个女性角色都充满生命力，在形态上精神上都是美丽的女子：“吴召儿爬得飞快，走一截就坐在石头上望望这些干部笑，像在乱石山中开了一朵红花。……吴召儿像一只黑头的小白山羊了。吴召儿在乱石尖上跳跃着前进。翻在里面的红棉袄不时被风吹卷，像从她身上撒出来的一朵火花”。“月色如银。水生的媳妇编着席。……她轻轻用竿子一点，冰床子前进了。河两岸芦苇上残留的霜花飒飒飘落。冰床催起的冰屑，在冰床前打起圈圈旋花。冰床在飞。前面有一条窄窄的水沟，水在冰缝里汹汹地流。”汪曾祺将诗情融入到这些可爱的女子身上，她们的一举一动，她们生活的那片土地也就具有了诗情画意的意境，就算只是一群妇女在梢门洞里做活聊天的场景都是温馨而有诗意的。他以行云流水般的文字书写出生活的诗意，发掘出人物身上的人性美，这种对日常生活、对女子的诗意化建构与他小说《大淖记事》《受戒》等的诗意抒情性是相一致的，也体现了他审美意识的一致性。

庄周“闲步荒郊”整天思索着“什么是大，什么是小？什么是寿，什么是夭？”

<sup>①</sup> 钱理群,温儒敏,吴福辉.中国现代文学三十年(修订本)[M].北京:北京大学出版社,1998:401.

最终放下儿女情长打算“浪迹天涯，神游六合”，是一个自由洒脱又富于思辨的诗人形象；驴夫官那个以“丈夫全无诗意，势难宜室宜家”判处张古董赔妻折银而追求“诗意”的大智若愚的诗人；裘盛戎对戏曲艺术至真至纯的感情也是一种最高的诗情。汪曾祺乐于塑造这样的有诗意追求的人物，同时让自己的戏剧萦绕着诗意的氛围。这样他的戏剧在文学性上又提高了一层。

汪曾祺戏剧的跨文体实验主要是与其小说叙事手法和审美理念的结合。由于其小说具有的抒情性、诗化、散文化的特点，所以他的戏剧也就融合了这些艺术手法和美学情感。通俗的大众文本吸收了文学性强的诗歌、散文意境，也就在文学性的追求上又向前走了一步。

### 3.3 文学性的重视及其两面效果

汪曾祺对戏曲所面临的困境保持清醒的头脑，从戏曲本身综合性艺术的本质找问题，寻求出路。众所周知，戏剧作为一门综合艺术，主要是文学艺术与表演艺术的综合。而由于对这两种艺术形式不同程度的重视，中国戏曲在表现形式上呈现不同的状态，如果以表演艺术为主，戏剧就会以演员为中心，如果以文学艺术为主，戏剧就会以剧本为中心。早期的戏剧没有剧本，与文学无太多关系，其发展形态也不成熟。到宋南戏、元杂剧以后才有相对完整的剧本。而“剧本的出现又意味着文学的参与，意味着叙事、抒情、议论等技巧的提高，意味着思想、情感内涵的深化。”<sup>①</sup>纵观整个中国本土古典戏剧史，其经历了“表演本质的艺术——经文学（主要是古典诗歌）的整合而成为文学本质的艺术——文学降为‘被综合者’而重新成为表演本质的艺术”<sup>②</sup>这样的发展过程。在具体形态上就表现为中国戏曲的初级形态的先秦优戏、汉代百戏、唐代参军戏、宋杂剧、金院本等——成熟形态的元杂剧、明清传奇——繁荣时期的京剧、昆曲、皮黄等地方戏这样的变化发展历程。戏曲作为文学与表演的综合艺术，应该是二者兼顾的。而且戏剧史上真正高水准成为经典的戏剧，如《窦娥冤》《西厢记》《牡丹亭》《桃花扇》等，都是兼具文学性和表演性的。而在汪曾祺看来“决定一个剧种兴衰的，首先是它的文学性，而不是唱做念打。”<sup>③</sup>由此，可以见出汪曾祺对文学性的特别重视。

从上述戏剧发展历程可见中国戏曲与文学的关系是时远时近的：“在京戏之前的元杂剧时代，剧本的文学性是有目共睹的。仅元代关汉卿的《窦娥冤》和王实甫的《西厢记》，其中就有多少让人一见就能记忆终生的名句！而自元以后，

<sup>①</sup> 周华斌.中国戏剧史新论[M].北京:北京广播学院出版社,2003:12.

<sup>②</sup> 吕效平.论“现代戏曲”[J].戏剧艺术,2004(01):38-48.

<sup>③</sup> 汪曾祺.汪曾祺说戏[M].段春娟编.济南:山东画报出版社,2006:179.

戏曲的文学性每况愈下。”<sup>①</sup>当中国的戏曲发展到清末民初，以“演员至上，名角称王”的地方戏时期，以京剧为代表的地方戏在“唱念做打”等程式化的舞台演出效果上走出了一条光彩大道。然而此时戏曲演出中完整的剧本已不太重要，演员们根据故事梗概直接进行演出，在场上临时编念白、唱词的情况很常见，只要唱词能够“合辙”就行。戏曲包裹着华丽的表演而实际内容却极其空洞：唱词流于俚俗、思想内容陷于“贫困化”、情节趋于幼稚，“巴人下里，和者千人，益无与文学之事矣”<sup>②</sup>，朝着表演化方式愈走越远。由于故事内容赖以生存的剧本文学性的缺乏，美丽的表演建立在空洞的虚壳之上，“失去戏曲文学的强有力支撑，以演员和舞台表演为中心的现代艺术生态将逐渐萎缩”<sup>③</sup>，京剧等地方戏走到了难以为继的境地。特别是到了1980年代，电影、电视、流行歌曲等新媒体的繁荣发展对传统戏曲形成强势的挤压之力，戏曲已经面临严重的危机。

汪曾祺正是看到了由于中国戏曲走上了一条重表演轻文学、重视觉快感轻心理净化的畸形之路，才格外强调戏曲文学的重要性。他还分条论述了中国传统戏曲特别是传统京剧缺乏文学性的具体表现：“一、陈旧的历史观。……我们今天的一个艰巨任务就是还历史以本来面目。这首先就当要创作出大量的历史题材的新戏，把一些老戏替掉。……另一个任务是对传统戏加工整理。……二、人物性格的简单化。……这和中国戏曲脱胎于演义小说是有关系的。演义小说一般只讲故事，很少塑造人物。戏曲既然多从演义小说中取材，自然也会受到影响。……三、结构松散。……四、语言粗糙。……有大量不通的唱词。……我以为要挽救京剧，要提高京剧的身价，要争取青年尤其是知识青年观众，就必须提高京剧的语言艺术，提高其可读性。”<sup>④</sup>文学的渗入能够有效促进戏曲形态走向成熟以及思想内涵的提高，如果能够在创作中注意戏曲的舞台搬演效果，则能够更好地受到观众喜爱，并提高观众素养。

其实，自五四以来，随着文人参与戏剧创作，戏剧已经开始逐渐新又与文学融合在一起。20世纪初，中国戏剧在梅兰芳等人走戏剧表演艺术道路之外，还重新开辟了以田汉、郭沫若为代表走出的一条文学家写戏剧的文学道路。发展到1950年代，昆曲《十五贯》等的成功演出，标志着一种戏曲新文体已经产生，即——现代戏曲。这种戏曲创作“由‘演员至上，名角称王’到‘编剧主将制’，不仅文学家成了创作的主体，而且由于文学的介入根本改变了传统地方戏文体的本质”<sup>⑤</sup>，由追求声腔与身段的文体原则发展为追求情节整一性（即文学性）原

<sup>①</sup> 徐城北.京戏之谜[M].北京:时事出版社,2002:88.

<sup>②</sup> 吴梅.顾曲麈谈中国戏曲概论[M].上海:上海古籍出版社,2000:176.

<sup>③</sup> 张彤.戏曲创作:别让“歌舞”压倒“故事”[N].中国文化报,2014-03-18.

<sup>④</sup> 汪曾祺.汪曾祺说戏[M].段春娟编.济南:山东画报出版社,2006:180-184.

<sup>⑤</sup> 吕效平.论“现代戏曲”[J].戏剧艺术,2004(01):38-48.

则。而汪曾祺所选择的创作道路正是这样一条注重文学内涵的现代戏曲创作之路。

他在戏剧文学性上坚持着自己的想法，有着精英知识分子的苦心经营。正如前文所论，他一方面通过整理中国传统戏曲的旧有剧本，解决了传统戏曲在情节结构、人物塑造以及唱词上的散乱、简单以及粗俗不通的问题，让旧有剧本焕然一新，具有了整一性、丰富性以及高雅性；另一方面又对戏剧进行跨文体实验，淡化戏剧冲突、诗化唱词、对人物及其生活环境进行诗意建构，创作出有他的小说风格的抒情性的诗化、散文化的戏剧，使得其戏剧具有浓郁的文人氣息。但是他的苦心经营却带来了双面的效果：一方面是文学性确实有了很大的提高，其戏剧是值得读者观众去仔细琢磨的，如前文所论。但是另一方面却是其娱乐性、通俗性的不足，戏剧的叙事性有所淡化，观众很难静得下心去细细品味其艺术性，其剧作很少能够搬上舞台，成为案头之作。

事实上，像汪曾祺这样以文人身份参与戏剧创作形成两面效果的情况不是个例，“长期以来，学界对文人化的作用有着比较统一的观点：作为过程，文人化大大提高了戏曲的艺术性，是促进一种戏曲样式走向繁荣的重要原因。但是作为结果，文人化往往与案头化相联系，是一种戏曲样式走向衰亡的重要原因。”<sup>①</sup>元杂剧能够兴盛起来，离不开当时一大批书会作家和民间文人的参与，如关汉卿、王实甫、白朴、马致远等，他们的文学修养都比较高，创作出既能够反映现实又适合舞台搬演的剧本。而明清传奇后期的昆曲之所以会走向衰落，很大一部分原因就是剧作家“写出来的剧本老是宣扬封建名教，语言典雅僵硬难于辨听，走上了案头化的道路，不受群众的欢迎，所以集花部之大成的通俗易懂而又富于趣味的京剧才代之而起。”<sup>②</sup>在中国戏剧史上，知识分子写戏剧难免会遇到这样的问题，只有少数剧作家能达到文学性与表演性俱佳的境界。知识分子的文学性追求与大众的娱乐性需求之间存在着永恒的悖论。

接受美学代表人姚斯曾说过：“文学作品从根本上说，注定是为接受者而创作的。”<sup>③</sup>戏剧和小说、散文、诗歌等不一样，小说等可以有作者纯艺术性的追求，是相对个人性的创作，其受众面不一定要太广，甚至作者写出作品来也不一定要给读者看。但是戏剧本身自古以来就是商业产品，其文本写出来就是要搬演上舞台，演出来给观众看的：“戏剧更主要的是作为审美文化而成为人们感性生活的寄托。它与其它艺术形式相比少了些纯艺术的象牙塔式的色彩，更多地体现了大众娱乐性和平民意味。……戏剧在人类文化大系统中，作为一种艺术形式和

<sup>①</sup> 王家东.文人与中国古典戏曲的文人化特征[J].中国古代小说戏剧研究,2012(00):122-128.

<sup>②</sup> 朱世铭.谈京剧的危机、生机和转机——兼驳《真是无可救药了吗》一文[J].人民戏剧,1981(07):61-62.

<sup>③</sup> 姚斯.文学史作为向文学理论的挑战[M].转引自余秋雨.观众心理学.上海:上海教育出版社,2005:9.

诗歌词赋、美术音乐相比，从起源到漫长的发展时期，总体上体现出一种大众娱乐性，以及商业特性和审美特征的结合，可以说民间性、大众娱乐性是戏剧作为审美文化的本质特征。”<sup>①</sup>而且在当代社会历史环境下，“我们必须承认‘大众文化’的历史必然性，即它不管在客观上迎合了谁的口味，起到了什么消极作用，就其发生而言，却不是任何人的主观意志所决定的。”<sup>②</sup>除非作者一开始就抱定一个“自娱”“抒发个人情操”的目的，就不打算将自己的剧本搬上舞台。但是显然汪曾祺不是做的这类打算。所以，剧作家在创作剧本是必须要考虑自己的读者观众是芸芸众生，是强调主体参与、感官接受、精神快感，以日常性、便利性为审美追求的普通大众。<sup>③</sup>

其实汪曾祺是有观众意识的，首先他无意于在戏剧中宣扬什么伦理精神的大道理，他明白“任何戏剧，把教育作为最重要的目标总是要失败的。”<sup>④</sup>他强调戏剧的认识作用而非教育作用：“比如某个题材，很有典型意义，写出来能让人认识生活的某个角落，或某个时代的某个侧面，但是如果非强调要写教育作用大的，那么这个题材就完了。”<sup>⑤</sup>他不是以一个高高在上的学者身份去教育人，而是希望展现生活中可能发生的情景，让观众有身临其境感，从而引起与观众的“共振”。他对旧剧进行的文人化整理，也只是在文理上对旧剧不合理的地方进行疏通，使其不至于那么粗陋。他的大团圆结局的设置也是考虑了中国观众几千年来形成的观剧心理习惯。

另一方面，他的语言虽然有典雅化的倾向，却谈不上僵硬到难于辩听。况且他也认识到自己的行文有偏“文”的特点：“我写《擂鼓战金山》，让韩世忠念了一副对子：‘楼船静泊黄天荡，战鼓遥传采石矶’，自以为对得很巧，只是台上没有产生预期效果，大概是因为太文了。看来引子、对子、诗，还是俗一点为好。”<sup>⑥</sup>他写了很多很文的句子，但是他还是在尽量做到文雅与通俗的统一，比如他让阿庆嫂唱了句文词：“风声紧雨意浓天低云暗”，这样的诗意辞藻在以往的板腔体京剧里是找不到的，但是他后面马上就接了一句地道的京剧“水词”：“不由人一阵阵坐立不安”。李渔也认为戏曲语言贵在通俗化：“能于浅处见才，方是文章高手。”<sup>⑦</sup>汪曾祺一直在向这个要求努力。

但是为什么他的戏剧作品不能经常地上演，最终沦为案头之作呢？这当然与当前戏剧所处的整体生态环境有关。客观上来讲，在商业、快餐文化对严肃文学

<sup>①</sup> 徐海龙.作为审美文化的戏剧——戏剧美学的本体思辨[J].戏曲艺术,2002(03):45-49.

<sup>②</sup> 李春青.“大众文化”与文学的命运[J].求索,1994(04):98-102.

<sup>③</sup> 刘芬芳.歌剧艺术的大众化审美阐释[J].文艺评论,2012(09):108-110.

<sup>④</sup> 吕效平.黄佐临、布莱希特与“新时期”中国戏剧[J].文艺争鸣,2008(05):110-113.

<sup>⑤</sup> 汪曾祺.汪曾祺说戏[M].段春娟编.济南:山东画报出版社,2006:194.

<sup>⑥</sup> 汪曾祺.汪曾祺说戏[M].段春娟编.济南:山东画报出版社,2006:61.

<sup>⑦</sup> (清)李渔.闲情偶寄[M].江巨荣,卢寿荣校注.上海:上海古籍出版社 2000:38.

的挤压之势下，整个文学除了走与商品经济联姻这条道路的内容外，其他的都逐渐被边缘化。况且又有电影、流行音乐、电视网络等新媒体的强势冲击，以“唱念做打”为主要表演方式的戏曲由于缺少青年观众已经成为边缘的边缘。但主要原因还是在于汪曾祺戏剧本体。他是一个现代知识精英，“知识精英文学重探索性、先锋性，重视发展性感情……知识精英文学作家是时时企望作品能有一种前所未有的创新，文体和语言的实验性是他們要攀登的制高点。”<sup>①</sup>汪曾祺的跨文体写作就是在戏剧文体上的探索，具有先锋性，提高了戏剧在文学性上的要求，而这种探索与先锋注入更多的是他个人在小说叙事中的诗情意志。而当他个人性的文人化诗情萦绕于行文之中，掩盖住了观众所喜闻乐见的通俗叙事性，追求娱乐享受的大众就很难去接受这种文本了。对戏剧的诗意介入难免有淹没叙事性的危险，而很难引起观众的共鸣。正如席建彬指出来的“造成这一接受困境的原因虽然有着对白、唱腔和动作等‘唱坐念打’的表演性因素，但更主要的原因则在于人生诗情的介入在赋予文本较强文学色彩的同时也就改变了戏剧的叙事结构等戏剧性空间，削弱了戏剧传播的世俗基础。”<sup>②</sup>比如《范进中举》中范进发疯后的那段唱词，虽然文辞优美，诗意盎然。但是观众却听不懂这样文绉绉的语言，所以这段话在演出时被演员（当时的四大须生之一——奚伯啸）改成了抨击封建科举制度的愤慨之语：“考得你昼夜把心血耗，考得你大好青春等闲，考得你不分苗和草，考得你手不能提来肩不能挑，考得你头发白牙齿全掉，考得你弓背又驼腰，年年考来月月考，活活考死你命一条！”这段排比唱词虽通俗却情绪激昂，句句抨击害人的科举制度，包袱迭起，深得观众之心，演出当时获得了阵阵喝彩。

汪曾祺在追求戏剧文学性的路上走得义无反顾，他在提高戏剧文学性的同时却也让自己的作品难以被观众熟悉和喜欢。其实，“设若从文学写作的历史本源意义加以考察的话，我们不能不承认文学写作在一开始就不是作为一种大众文化现象而出现的；相反，它倒是象征着精英统治者手中的某项权力。”<sup>③</sup>但是，戏剧却有所不同，戏剧产生于勾栏瓦肆之中，因满足大众娱乐需求而生，它天生就是一种大众文类形式。只是随着文人作家的介入，戏剧才慢慢登上了文学的殿堂。但是文人又注定要在其剧作里渗透太多的个人审美情趣，如果这种审美与大众审美相去甚远，那就只能沦为案头之作被束之高阁而无人欣赏了。而“理想的戏剧应该是戏剧性和抒情性的恰到好处的结合”<sup>④</sup>，既能够满足大众口味又体现剧作家创作个性的，所谓“雅俗共赏”“案头与场上俱佳”之作是也。

<sup>①</sup> 范伯群.俗文学的内涵及雅俗文学之分界[J].江苏大学学报(社会科学版),2002(04):33-39.

<sup>②</sup> 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[J].中国文学研究,2010(01):116-118,127.

<sup>③</sup> 路文彬.大众文化与文学写作[J].文学前沿,2002(01):27-35.

<sup>④</sup> 何辉斌.戏剧性戏剧与抒情性戏剧:中两戏剧比较研究[M].北京:中国社会科学出版社,2004:6.

## 结 语

有人说“中国戏剧的现代化是参照西方戏剧进行的，但在学习西方的过程中却引发西化与本土的矛盾：要么用‘复古’来对抗现代化，要么用‘西化’来否定本土化。无疑，这种‘复古’与‘西化’的对立思维无法使中国现代戏剧真正走向现代化。”<sup>①</sup>而中国戏剧要真正实现现代化恐怕还要认真思考历史学家罗荣渠先生的观点：“传统与现代性是现代化过程中生生不息的‘连续体’，背弃了传统的现代化是殖民地或半殖民地，而背向现代化的传统则是自取灭亡的传统。适应现代世界发展趋势而不断革新，是现代化的本质，但成功的现代化运动不但在善于克服传统因素对革新的阻力，而尤其在善于利用传统因素作为革新的助力”<sup>②</sup>汪曾祺的戏剧创作是在戏曲沦为边缘的边缘之时，以文学性为纽带，利用传统因素作为现代革新的助力做出的改良探索。他有自己作为文人的坚持，也有对芸芸观众的深切关怀。只不过由于各种主观的、客观的原因，从戏曲目前的状态来看，他的探索好像也没能够激起这强弩之末的威力。

戏曲是我们国家特有的一种艺术形式，不管它现在以何种地位生存于这个娱乐多元化的文化圈中，我们仍不能轻言丢弃这类艺术瑰宝。汪曾祺从古典化、现代化和文人化三个角度做出的继承或改造虽不是十全十美，也没能最终实现戏曲文化的真正繁荣，但是却为我们提供了一种可能：在这个喧嚣的年代，戏曲也许能够不断保持、完善自我，并尽可能多地凭现代的、深刻的思索争取年轻观众。

---

<sup>①</sup> 何建良.现代性追求与本土化倾向——论田汉戏剧艺术的美学特质[J].江西社会科学,2011(03):204-207.

<sup>②</sup> 罗荣渠.中国近百年来现代化思潮演变的反思[A].罗荣渠.从“西化”到现代化[C].合肥:黄山书社,2008:39.



## 参 考 文 献

### A. 连续出版物

- [1] 刘郁琪,李婷.从戏剧创作看汪曾祺文学活动的红色转向[J].南京师范大学文学院学报,2014(03).
- [2] 安葵.从新的视角看传统戏及其改编[J].艺术评论,2013(08).
- [3] 刘芬芳.歌剧艺术的大众化审美阐释[J].文艺评论,2012(09).
- [4] 王政.关于中国古典戏曲母题史的研究[J].文艺研究,2012(08).
- [5] 徐强.<汪曾祺全集>补遗及考论[J].东吴学术,2012(03).
- [6] 王家东.文人与中国古典戏曲的文人化特征[J].中国古代小说戏剧研究,2012(00).
- [7] 元鹏飞.中国戏曲脚色的演化及意义[J].文艺研究,2011(11).
- [8] 何建良.现代性追求与本土化倾向——论田汉戏剧艺术的美学特质[J].江西社会科学,2011(03).
- [9] 张鹏飞.论华夏古典戏曲“大团圆”文化心理范式的生命艺术体征[J].曲靖师范学院学报,2010(01).
- [10] 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[J].中国文学研究,2010(01).
- [11] 杨红莉.汪曾祺的哲学思想及其来源[J].石家庄学院学报,2008(05).
- [12] 王安葵.中国戏剧的民族性和现代性——与董健先生商榷[J].艺术百家,2008(05).
- [13] 吕效平.黄佐临、布莱希特与“新时期”中国戏剧[J].文艺争鸣,2008(05).
- [14] 王桂妹.规训与惩罚——小议传统戏曲中的“戏妻”[J].华夏文化论坛,2008(03).
- [15] 吕效平.论现代戏曲的戏曲性[J].上海戏剧学院学报,2008(01).
- [16] 张爱凤.中国古典悲剧“大团圆”结局的文化阐释[J].电影文学,2007(08下).
- [17] 吕江会.越过道德边界的女人们——论汪曾祺小说创作中的一类女性形象[J].乐山师范学院学报,2007(07).
- [18] 安葵.百年话剧对戏曲的影响[J].戏剧文学,2007(06).
- [19] 李冬梅.元杂剧中的传奇性[J].牡丹江师范学院学报(哲社版),2007(03).
- [20] 陈军.刍议比较视野里中国古典戏剧的现代性[J].宁夏大学学报(人文社会科学版),2007(01).
- [21] 肖莉.回忆和氛围:汪曾祺小说文体的诗意建构[J].福建师范大学学报(哲学社会科学版),2006(06).
- [22] 王良成.“五四”时期的新、旧戏剧观论争及其现代性追求述论[J].戏剧(中央戏剧学院学报),2006(3).
- [23] 王永恩.中国戏曲与女性[J].戏曲艺术,2005(04).
- [24] 张颂甲.梅兰芳天津滞留记[J].炎黄春秋,2005(02).
- [25] 吕效平.再论“现代戏曲”[J].戏剧艺术,2005(01).
- [26] 范方俊.洪深论中国现代戏剧的“现代性”[J].中国人民大学学报,2004(05).
- [27] 吕效平.论“现代戏曲”[J].戏剧艺术,2004(01).
- [28] 刘春兴,刘凤伟.从清代“聊斋戏”看戏曲改编对小说素材的选择性[J].绥化师专学报,2004(01).
- [29] 郭玉琼.二元对立话语模式与百年中国戏剧的现代性[J].福建师范大学学报(哲学社会科学版),2003(04).
- [30] 范伯群.俗文学的内涵及雅俗文学之分界[J].江苏大学学报(社会科学版),2002(04).

- [31] 徐海龙.作为审美文化的戏剧——戏剧美学的本体思辨[J].戏曲艺术,2002(03).
- [32] 路文彬.大众文化与文学写作[J].文学前沿,2002(01).
- [33] 赵联成,张仙权.后现代文化语境中的跨文体写作[J].山西大学师范学院学报,2001(04).
- [34] 韩丽霞.中国近代戏曲的叙述方式[J].河南教育学院学报(哲学社会科学版),2001(02).
- [35] 苏涵.母题的流变与模式的衍展——司马相如卓文君戏曲考论[J].中华戏曲,2000(00).
- [36] 郑传寅.东方智慧——中国古典戏曲结构艺术论[J].戏剧,1999(04).
- [37] 王一川.倾听跨体文学潮[J].山花,1999(01).
- [38] 金生奎.试析中国古典戏曲中科诨之特质——兼论中西方喜剧观念上的某些差异[J].艺术百家,1999(01).
- [39] 吕效平.试论元杂剧的抒情诗本质[J].戏剧艺术,1998(06).
- [40] 杨颖.论中国传统戏曲中女性形象的文化内涵[J].齐鲁艺苑,1998(02).
- [41] 董健.中国戏剧现代化的艰难历程——20世纪中国戏剧回顾[J].文学评论,1998(01).
- [42] 吕效平.试论当代戏曲的文学化[J].艺术百家,1998(01).
- [43] 罗怀臻.漫议“新史剧”[J].剧本,1997(07).
- [44] 李春青.“大众文化”与文学的命运[J].求索,1994(04).
- [45] 翁之秋,蔡跃锐.让生活淹没一切悲和喜——评汪曾祺小说的叙述风度[J].文艺争鸣,1992(03).
- [46] 刘方政.新时期话剧的结构探索与布莱希特的“间离效果”[J].文史哲,1991(04).
- [47] (美)布里恩·安德森.《搜索者》——一个美国的困境[J].戴锦华,译.当代电影,1990(03).
- [48] 戴锦华.《红旗谱》:一座意识形态的浮桥[J].当代电影,1990(03).
- [49] 季红真.文化“寻根”与当代文学[J].文艺研究,1989(02).
- [50] 聂海风.新时期话剧哲理渗透的轨迹和走向[J].艺术百家,1987(03).
- [51] (法)路易·阿尔都塞.意识形态和意识形态国家机器[J].李迅,译.当代电影,1987(03).
- [52] 黄强.论古典戏曲题材的继承性[J].扬州师院学报(社会科学版),1986(04).
- [53] 朱世铭.谈京剧的危机、生机和转机——兼驳《真是无可救药了吗》一文[J].人民戏剧,1981(07).

## B. 专著

- [1] 汪曾祺.汪曾祺全集[M].北京:北京师范大学出版社,1998.
- [2] 袁兴国.非文本中心叙事:京剧的“述演”研究[M].广州:广东人民出版社,2013.
- [3] 余秋雨.中国戏剧史[M].武汉:长江文艺出版社,2013.
- [4] 申丹.西方叙事学:经典与后经典[M].北京:北京大学出版社,2010.
- [5] 冯友兰.中国哲学史[M].重庆:重庆出版社,2009.
- [6] 吴敬梓.儒林外史[M].北京:光明日报出版社,2009.
- [7] 黄天骥,康保成.中国古代戏剧形态研究[M].郑州:河南人民出版社,2009.
- [8] 罗荣渠.现代化新论:世界与中国的现代化进程(增订本)[M].北京:商务印书馆,2009.
- [9] 北京市艺术研究所.京剧传统剧本汇编[M].北京:北京出版社,2009.
- [10] 杨红莉.民间生活的审美言说:汪曾祺小说文体论[M].北京:北京大学出版社,2008.

- [11] 金实秋主编.永远的汪曾祺[M].上海:上海远东出版社,2008.
- [12] 解玺璋,张景山.京剧常识[M].上海:文汇出版社,2008.
- [13] (汉)郑玄注,(唐)孔颖达正义,吕友仁整理.礼记正义[M].上海:上海古籍出版社,2008.
- [14] 罗荣渠主编[M].从“西化”到现代化.合肥:黄山书社,2008.
- [15] 潘薇.西方戏剧史[M].北京:大众文艺出版社,2007.
- [16] (汉)许慎.说文解字[M].(宋)徐铉等校.上海:上海古籍出版社,2007.
- [17] 卢军.汪曾祺小说创作论[M].北京:社会科学文献出版社,2007.
- [18] 李昌集.中国古代曲学史[M].上海:华东师范大学出版社,2007.
- [19] 汪曾祺.汪曾祺说戏[M].段春娟.编.济南:山东画报出版社,2006.
- [20] (英)马丁(Martin,W.).当代叙事学[M].北京:北京大学出版社,2006.
- [21] 董健,荣广润.中国戏剧:从传统到现代[M].北京:中华书局,2006.
- [22] 雷达.中国新时期戏剧研究资料[M].济南:山东文艺出版社,2006.
- [23] 李广仓.结构主义文学批评方法研究[M].长沙:湖南大学出版社,2006.
- [24] 余秋雨.观众心理学[M].上海:上海教育出版社,2005.
- [25] 陆建华.汪曾祺的春夏秋冬[M].郑州:河南人民出版社,2005.
- [26] 费孝通.乡土中国[M].上海:上海世纪出版集团,2005.
- [27] 王国维,蔡元培.红楼梦评论(插图本)[M].上海市:上海古籍出版社,2005.
- [28] 何玉人.新时期中国戏曲创作概论[M].北京:文化艺术出版社,2005.
- [29] 余从,王安葵主编.中国当代戏曲史[M].北京:学苑出版社,2005.
- [30] 鲁迅.鲁迅全集 第一卷[M].北京:人民文学出版社,2005.
- [31] 张少康.中国文学理论批评史[M].北京:北京大学出版社,2005.
- [32] 何辉斌.戏剧性戏剧与抒情性戏剧:中西戏剧比较研究[M].北京:中国社会科学出版社,2004.
- [33] 苏永旭.戏剧叙事学研究[M].北京:中国戏剧出版社,2004.
- [34] (俄)契诃夫.戏剧三种[M].童道明译.北京:中国文联出版社,2004.
- [35] 胡亚敏.叙事学[M].湖北:华中师范大学出版社,2004.
- [36] 戴锦华.电影批评[M].北京:北京大学出版社,2004.
- [37] 刘丽文.历史题材剧研究[M].北京:北京广播学院出版社,2004.
- [38] 蒲松龄.原著;赵望秦,孟学君,则野等译.聊斋志异[M].西安:三秦出版社,2004.
- [39] (德)普菲斯特.戏剧理论与戏剧分析[M].周靖波,李安定,译.北京:北京广播学院出版社,2004.
- [40] 周华斌.中国戏剧史新论[M].北京:北京广播学院出版社,2003.
- [41] 周靖波.西方剧论选[M].北京:北京广播学院出版社,2003.
- [42] 蔺海波.90年代中国戏剧研究[M].北京:北京广播学院出版社,2003.
- [43] 徐城北.京戏之谜[M].北京:时事出版社,2002.
- [44] 夏征农等.辞海:1999年版:彩图音序珍藏本[M].上海:上海辞书出版社,2001.
- [45] 吴梅.顾曲麈谈中国戏曲概论[M].上海:上海古籍出版社,2000.

- [46] (清)李渔.闲情偶寄[M].江巨荣,卢寿荣校注.上海:上海古籍出版社,2000.
- [47] (希)亚里士多德.诗学[M].罗念生译.北京:人民文学出版社,2000.
- [48] (美)弗雷德里克·詹姆逊.布莱希特与方法[M].陈永国,译.北京:中国社会科学出版社,1998.
- [49] 申丹.叙述学与小说文体学研究[M].北京:北京大学出版社,1998.
- [50] 钱理群,温儒敏,吴福辉.中国现代文学三十年(修订本)[M].北京:北京大学出版社,1998.
- [51] 杨义.杨义文存(第一卷)——中国叙事学[M].北京:人民出版社,1997.
- [52] 陈平原.小说史:理论与实践[M].北京:北京大学出版社,1993.
- [53] 王长安.古今戏剧观念探索[M].上海:学林出版社,1992.
- [54] 康保成.中国近代戏剧形式论[M].桂林:漓江出版社,1991.
- [55] 李渔.李渔全集·笠翁一家言文集[M].杭州:浙江古籍出版社,1991.
- [56] 曾庆元.悲剧论·中国古典悲剧的民族特色[M].西安:华岳文艺出版社,1987.
- [57] (元)脱脱等.<宋史·岳飞传>卷 365[M].北京:中华书局,1985.
- [58] 唐文标.中国古代戏剧史[M].北京:中国戏剧出版社,1985.
- [59] 田汉.田汉文集[M].田汉著作编辑出版委员会编.北京:中国戏剧出版社,1983.
- [60] 王骥德.曲律[A]中国戏曲研究院:中国古典戏曲论著集成四[C].北京:中国戏剧出版社,1982.
- [61] 宗白华.美学散步[M].上海:上海人民出版社,1981.
- [62] (瑞士)费尔迪南·德·索绪尔.普通语言学教程[M].北京:商务印书馆,1980.
- [63] (德)黑格尔.美学·第一卷[M].朱光潜译.北京:商务印书馆,1979.
- [64] 王充.论衡·艺增篇[M].上海:上海人民出版社,1974.
- [65] (英)阿契尔.剧作法[M].北京:中国戏剧出版社,1964.
- [66] (明)汤显祖.牡丹亭[M].北京:人民文学出版社,1963.
- [67] (清)孔尚任.桃花扇小识[M].王季思,苏寰中,杨德平注.北京:人民文学出版社,1959.
- [68] 《古本戏曲丛刊》编辑委员会[M].古本戏曲丛刊(三集).北京:文学古籍刊行社,1957.

## D. 学位论文

- [1] 乔春雷.中国现代(1919~1949)小说中的革命女性[D].南京师范大学:2010.
- [2] 刘志宏.明清传奇叙事艺术研究[D].苏州大学,2008年.

## H. 报纸文章

- [1] 张彤.戏曲创作:别让“歌舞”压倒“故事”[N].中国文化报,2014-03-18.

## 致 谢

开始本论文的初稿写作时，荷花塘里才露出圆形的荷叶，荷花还尚未包朵。春去夏终，直到莲蓬发黑，塘里只剩一片残荷，我才收获了论文初稿。到现在也半年多了。

首先我要特别感谢我的导师刘郁琪老师，这三年里，我跟着他学文学人，收获了这辈子最宝贵的财富。读研期间我发表的所有论文，特别是这篇毕业论文都是他悉心指导的结果。生活中，他会在我迷茫时给我理清方向，在我自卑时巧妙指出我的优点，在我就要得意忘形时给我敲响警钟。我为有这样一位良师益友而深感荣幸。

当然我更要感谢我那亲爱的师母。在这三年里，她有如妈妈般照顾我，无微不至。有什么好吃的，她总是会想着拿给我们；我们碰到什么困难，她一定会比我们还着急；我们取得了成绩，她也会高兴不已。世上关心学生的老师不少见，而这样关心学生的师母却是寥寥可数。此生有幸，能遇见这样一位师母。

同时也非常感谢曾经指导过我的彭在钦老师、刘昕华老师，还有李胜清老师、李德辉老师、王友胜老师、袁新洁老师、胡铁强老师和萧祥彪老师等。他们在课堂上旁征博引、精益求精，恨不得将平生所学传授与学生，在课堂外他们平易近人、和蔼可亲，教学生许多做人的道理。如果没有他们在课堂、课余传授我丰富的知识，也不会有这篇论文。此外，还想特别感谢中文资料室的史小玲老师，是她教会我认真细致的工作学习态度，给我提供查找资料、阅读文献的方便。

感谢一路陪我走过三年的小伙伴们。盼盼、萍萍姐、高媛姐、珍姐、胡敏、依仁、刘晰、林芳、陶雯、琳子、徐琦，我亲爱的同门师姐妹们，我们永远是相亲相爱的一家人。还要感谢冰清、丽萍、小朱哥、继萍，难忘去年暑假我们苦守在十教八楼写论文的情景，感谢有他们陪我一起走过那段难熬又幸福的时光。

2015.03.14



## 附录 A 攻读硕士研究生期间发表的论文和参与项目

### 发表的论文：

- 1.《<一个人的战争>的女性主义叙事策略》，湖南省 2013 年“中外文学批评思潮”研究生暑期学校优秀论文奖，发表在《当代教育理论与实践》2014 年第 2 期；
- 2.《高贵而卑微的底层工人——试分析<苦楝树>中“吴满”的形象》，湖南科技大学第九届研究生“唯实·创新”学术论坛人文学院优秀论文奖；
- 3.《改革痛史的地方性叙事——评楚荷长篇小说<苦楝树>》发表在《湖南工业大学学报（社会科学版）》2014 年 4 期；
- 4.《论汪曾祺的意识流小说》发表在《剑南文学》2014 年第 2 期；
- 5.《汪曾祺戏剧研究综述》发表在《当代教育理论与实践》2014 年第 10 期；
- 6.《从戏剧创作看汪曾祺文学活动的红色转向》发表在《南京师范大学文学院学报》2014 年第 3 期。

### 参与的项目：

- 1.2013.09—2015.05 2013 年湖南科技大学研究生创新基金项目[S130038]
- 2.2011.09—2014.06 2009 年湖南省教育厅项目[09C416]
- 3.2011.09—2014.06 2010 年湖南省社科基金项目[2010YBA099]

附录 B 汪曾祺主要戏剧作品年表

作品	发表时间	主要内容
范进中举	1955	穷秀才范进得乡邻资助去应试。考试中，受尽众学子的嘲弄讽刺。归途中，多次听得落举的谎报，几近绝望。回到家中，突然得知中举，兴奋过度，竟成疯癫。其岳父左右两掌，才醒过来。
王昭君	1962	缺少材料
小翠	1964	王太师弄权陷害忠良。御史王煦之子元丰呆傻，遭工部侍郎张济悔婚，又因淮南王得罪太师。狐妖因谢元丰的救命之恩，假名小翠与其完婚，巧帮御史除太师之害。小翠返元丰之智，并劝御史重纳张济之女，升仙走了。
雪花飘	1966	某年除夕夜，公用电话接线员与少先队员小红在风雪夜里忘我帮街坊邻居传电话，中间穿插余技师岳父生病，十四号住户女儿生小孩等故事，展现新时期劳动人民互相帮助，热心为人民服务的情形。
沙家浜	1970	抗日战争期间，沙家浜军民保护八路军伤员顺利转移并打败敌寇与伪军，主要突出了阿庆嫂与敌寇伪军之间的斗智斗勇，战士郭建光等英勇抗敌，最后军民合力取得胜利。
宗泽交印	1982	宋代宗泽元帅在校场上抗拒权奸，救助岳飞，因此受祸贬职。在国家危亡之秋宗泽发现岳飞，堪当救国大任，毅然退位，交帅印与岳飞。岳飞不负宗泽之托慈亲的培育，教育岳云成才。宗泽、岳飞、岳云同上疆场，以微薄兵力击败金兵，收复千里疆土。
擂鼓战金山	1982	金兵南犯，韩世忠及梁红玉临危受命，护皇家入海躲难，率兵在杭州抵抗金兵。用计将金兵赶至黄天荡，不想韩世忠麻痹大意，又义子韩彦德背父投敌，金兵逃回北方。宋帝回朝，梁红玉在朝堂上历数韩之过错，夫妻不睦。后张夫人调解，梁红玉吐真言，夫妻重归于好并力抗敌。
一匹布	1983	张古董以放债为生，蒙了个俏媳妇，因没钱拿妻子一匹白布去倒卖，碰到家遭不幸的李天龙。张怂恿李借自己的妻子向其丈人王老户要回聘礼，图谋李的财产。最后却阴错阳差赔了夫人又折银，落了个竹篮打水一场空。
裘盛戎	1985	文革期间，京剧遭到清算，京剧大师裘盛戎也受到迫害，无法登台演剧，他的爱徒戴传戎也背他而去。文革后期，他终于有机会重登台，却发病不治而亡（之前他把药给了同样生病的戴传戎）。最后在戴以及裘多年好友的培养下，裘小戎继承父亲的艺术，将“广陵散”传承下去
一捧雪	1986	奴仆莫成跟随主人莫怀古进京为官，莫怀古只因一只叫“一捧

		雪”的玉杯惹下杀身大祸，莫成为救主人的性命甘愿替主人一死。
大劈棺	1989	庄周为试探其妻是否果真忠心，装死化作楚王孙，勾引其妻田氏，结果田氏在英俊的楚王孙面前，难忍寂寞，违背当初誓言，欲与其结合，甚至愿意劈开庄周的棺材取其脑髓供楚王孙食用。
讲用	1992	文革期间某京剧团成员郝有才首先因偷了四个羊蹄子在会上作检查报告，回忆少时的苦难，感谢现在的新生活，军代表总结为检讨不深刻。后来在毛主席讲用会场上，郝有才又主讲，原因是他用自己的钱赔偿剧团一个水壶胆，会上，郝有才一本正经的说了句：“同志们！伟大领袖毛主席教导我们说——卒瓦了，就卒瓦了！”
炮火中的荷花	1995	这部戏里汇集了孙犁小说《荷花淀》，《山地回忆》，《吴召儿》，《琴和箫》，《麦收》等里面的主要人物，融汇其情节，清新自然，塑造了抗日期间美丽坚强的女性群像，她们支持丈夫奔赴战场，在敌后与巧妙作战，保证生产。