

文化篇

打渔杀家

汪曾祺 著

中国文联出版社

中国诗体的决定因素是句尾的音节，是双音节还是三个音节，即是两字尾还是三字尾。特别是双数句，即「下句」的句尾的音节。中国诗（包括各体的韵文）的格律的基本形式是分上下句，上句，下句，一开一阖，形成矛盾，推动节奏的前进。一般是两句为一个单元。而在节拍上起举足轻重的作用的，是下句。尽管诗体千变万化，总逃不出三字尾和两字尾这两种格式。三字尾一出现，就使中国的民歌和诗在节拍上和以前诗歌完全改观。这是一个划时代的变化。从五言发展到七言，是顺理成章的必然趋势。五言发展到七言，不像四言到五言那样的费劲，只要在五言的基础上向前延伸两个音节就行了。中国话分四声，在世界语言里是一个很特别的现象，它在中国的诗律——民歌、诗、词曲的格律里占着很重要的位置。离开四声，就谈不上中国韵文的格律。然而这是一个非常麻烦的问题。麻烦出在四声分成平仄。就现代语言说，平仄对举是根本讲不通的。大部分方言平声已经分化成为阴平阳平。因此，我们说平仄是一个带有人为痕迹的历史现象，在现代民歌和诗的创作里沿用了平仄的概念，沿用平仄的概念带来了不好的后果，一个是阴平阳平相混，一个是仄声通押，特别是上去通押。阴平、阳平

文化篇

打渔杀家

汪曾祺 著

中国文联出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

打渔杀家/汪曾祺著. —北京: 中国文联出版社, 2009.6
ISBN 978-7-5059-6369-6

I. 打… II. 汪… III. 散文—作品集—中国—当代 IV. I267

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第068060号

书 名	打渔杀家
作 者	汪曾祺
出 版	中国文联出版社
发 行	中国文联出版社 发行部 (010-65389150)
地 址	北京农展馆南里10号(100125)
经 销	全国新华书店
责任编辑	刘 丰 鄢晓霞
责任校对	师自运
责任印制	刘秋月 李寒江
印 刷	北京隆昌伟业印刷有限公司
开 本	640×960 1/16
印 张	12.5
插 页	2页
版 次	2009年6月第1版第1次印刷
书 号	ISBN978- 7-5059-6369-6
定 价	18.00元

若您想详细了解我社的出版物

请登陆我们出版社的网站<http://www.cflacp.com>

目 录

◎ 文学语言杂议

语文短筒	002
读剧小札	005
使这个世界更诗化	008
关于小说的语言(札记)	012
栈	021
文学语言杂谈	023
“揉面”	033
句读·气口	045
《水浒》人物的绰号	047
词曲的方言与官话	052
读民歌札记	056
“花儿”的格律	067
学话常谈	080

◎ 小说技巧常谈

小说技巧常谈	084
思想·语言·结构	091
小说陈言	102
说短	107
小小说是什么	111

小说的散文化	115
随笔写生活	119
谈风格	122
读《萧萧》	129
◎ 戏台天地	
戏台天地	136
关于“样板戏”	140
关于《沙家浜》	143
中国戏曲和小说的血缘关系	149
戏曲和小说杂谈	153
用韵文想	161
宋士杰——一个独特的典型	164
浅处见才	173
打渔 杀家	184
京剧杞言	187
京剧格律的解放	193
太监念京白	195

文学语言杂议

读剧小札

使这个世界更诗化

《水浒》人物的绰号

句读·气口

语文短简

普通而又独特的语言

鲁迅的《高老夫子》中高尔础说：“女学堂越来越不像话，我辈正经人确乎犯不着和他们酱在一起。”（手边无鲁迅集，所引或有出入）“酱”字甚妙。如果用北京话说：“犯不着和他们一块掺和”，味道就差多了。沈从文的小说，写一个水手，没有钱，不能参加赌博，就“镶”在一边看别人打牌。“镶”字甚妙。如果说是“靠”在一边，“挤”在一边，就失去原来的味道。“酱”字、“镶”字，大概本是口语，绍兴人（鲁迅是绍兴人）、凤凰人（沈从文是湘西凤凰人），大概平常就是这样说的。但是在文学作品里没有人这样用过。

屠格涅夫的散文诗写伐木，有句云“大树缓慢地，庄重地倒下了”。“庄重”不仅写出了树的神态，而且引发了读者对人生的深沉、广阔的感慨。

阿城的小说里写“老鹰在天上移来移去”，这非常准确。老鹰在高空，是看不出翅膀搏动的，看不出鹰在“飞”，只是“移来移去”。同时，这写出了被流放在绝域的知青的寂寞的心情。

我曾经在一个果园劳动，每天下工，天已昏暗，总有一列火车从我们的果园的“树墙子”外面驰过，车窗的灯光映在树墙子上，我一直想写下这个印象。有一天，终于抓住了。

车窗蜜黄色的灯光连续地映在果树东边的树墙子上，一方块，一方块，川流不息地追赶着……

“追赶着”，我自以为写得很准确。这是我长期观察、思索，才捕捉到的印象。

好的语言，都不是奇里古怪的语言，不是鲁迅所说的“谁也不懂的形容词之类”，都只是平常普通的语言，只是在平常语中注入新意，写出了“人人心中所有，而笔下所无”的“未经人道语”。

平常而又独到的语言，来自于长期的观察、思索、琢磨。

读诗不可抬杠

苏东坡《崇惠小景》诗云：“春江水暖鸭先知。”这是名句，但当时就有人说：“鸭先知，鹅不能先知耶？”这是抬杠。

林和靖咏梅诗：“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。”是千古名句。宋代就有人问苏东坡，这两句写桃、杏亦可，为什么就一定写的是梅花？东坡笑曰：“此写桃杏诚亦可，但恐桃杏不敢当耳！”

有人对“红杏枝头春意闹”有意见，说：“杏花没有声音，‘闹’什么？”“满宫明月梨花白”，有人说：“梨花本来是白的，说它干什么？”

跟这样的人没法谈诗。但是，他可以当副部长。

想 象

闻宋代画院取录画师，常出一些画题，以试画师的想象力。有些画题是很不好画的。如“踏花归去马蹄香”，“香”怎么画得出？画师都束手。有一画师很聪明，画出来了。他画了一个人骑了马，两只蝴蝶追随着马蹄飞。“深山藏古寺”，难的是一个“藏”字，藏就看不见了，看不见，又要让人知道有一座古寺在深山里藏着。许多画师的画都是在深山密林中露一角檐牙，都未被录取。有一个画师不画寺，画了一个小和尚到山下溪边挑水。和尚来挑水，则山中必有寺矣。有一幅画画昨夜宫人饮酒闲话。这是“昨夜”的事，怎么画？这位

画师画了一角宫门，一大早，一个宫女端着筐箩出来倒果壳，荔枝壳、桂圆壳、栗子壳、鸭脚(银杏)壳……这样，宫人们昨夜的豪华而闲适的生活可以想见。

老舍先生曾点题请齐白石画四幅屏条，有一条求画苏曼殊的一句诗：“蛙声十里出山泉。”这很难画。“蛙声”，还要从十里外的山泉中出来。齐老人在画幅两侧用浓墨画了直立的石头，用淡墨画了一道曲曲弯弯的山泉，在泉水下边画了七八只摆尾游动的蝌蚪。真是亏他想得出！

艺术,必须有想象,画画是这样,写文章也是这样。

解”——看戏不如来拜神，**读剧小札**：读西晋陶渊明《归去来辞》

解三花，荷的朝霞最发。苏三得由，因着星不里发。晋袍神不人差
个景明，以律更发三花，荷的朝霞最发。与面已朝不朝星只，发
。朝霞何言星，因更用赫，新

站“周时决断中刻着两世恩”星来原所解的“四三解对更发西

受苦累”，洪洞县令星“罪非本罪”“罪”罪对更发“”“受苦累”“”
个星只代以朝霞大人朝霞发。发原一星上思更发“罪非本罪”“”“受

玉堂春

起解前大段反二黄前面苏三和崇公道有几句对白，苏三说：“如此老伯前去打点行李，待我辞别狱神，也好赶路。”有些演员把“辞别狱神”改成了“待我辞别辞别”，实在没有必要。原来的念白，让我们知道监狱里有一尊狱神，犯人起解前要拜别狱神，这是规矩。这可以使后来的观众了解一点监狱的情况，这个细节是很真实的。而且苏三的唱词是向狱神的祷告，这样苏三此时的思想情绪，她的忧虑和希望，也才有个倾诉的对象。改成“辞别辞别”，跟谁辞别？跟同监的难友？但唱词不像和难友的交流。

去掉狱神，想必因为这是迷信。怎么会是迷信呢？狱神是客观存在。这出戏并未渲染神的灵验，不是宣传迷信。五十年代改戏，往往有这种简单化的做法，一提到神、鬼，就一刀切掉，结果是损伤了生活的真实。

起解唱词好像有点前后矛盾。“苏三离了洪洞县，将身来在大街前”，已经离了洪洞县了，怎么又来在大街前呢？前面唱过“离了洪洞县”了，后面怎么又唱“低头出了洪洞县境”？只能这样解释：“离了洪洞县”是离了洪洞县衙，“低头出了洪洞县境”是出了洪洞县城。大街是十字街，这样苏三才能跪在当街，求人带信给王金龙。出了城，来往的人少了，崇公道才能给苏三把刑枷去掉。这是合理的。洪洞县在太原南面，苏三、崇公道出的是洪洞县北门。我曾到洪洞县看过（假定苏三故事是出在洪洞县的），地理方向大致不错。

流水板唱词有两句：“人言洛阳花似锦，偏我来时不逢春。”很多人不解所谓。这里不是洛阳，也没有花。这是罗隐的诗。苏三唱此，只是说不凑巧而已。罗隐诗很通俗，苏三读过或唱过，即景生情，移用成句，是有可能的。

西皮慢板第三四句的唱词原来是“想当初在院中缠头似锦”改成了“艰苦受尽”。“缠头似锦”和“罪衣罪裙”是今昔对此。“艰苦受尽”和“罪衣罪裙”在意思上是一顺边。改戏的人大概以为凡是妓女，都是很“艰苦”的，但是玉堂春是身价很高的名妓呀！或者以为苏三不应该留恋过去的生活，她应该控诉旧社会！

“玉堂春”（“三堂会审”）是一场非常别致的戏。京剧编剧有两大忌讳。一是把演过的情节再唱一遍，行话叫做“倒粪”；一是没有动作，光是一个人没完没了地唱。“玉堂春”敢冒不韪，知难而进。苏三把过去的事情从头至尾历数了一遍。唱词层次非常清楚。唱腔和唱词情绪非常吻合。这场戏运用了西皮的全部板式，起伏跌宕，有疾有徐，极为动听。“玉堂春”和“四郎探母”的唱腔是京剧唱腔的两大杰作。苏三的外部动作不多，但是内心活动很丰富。整场戏就是一个人跪在下面唱，三个问官坐在上面听，但是四个人都随时在交流，一丝不懈。这样的处理，在全世界的戏剧中实为仅见。戏曲十分重视演员和观众的交流。这场戏有一个聪明的调度——“脸朝外跪”。本来朝上回话，哪有背向问官的道理呢？这是为了使观众听得真凿，看得清楚。这跟“四郎探母”的“打坐向前”是一个道理。无缘无故的，叫丫环打坐向前干什么？

“玉堂春”有两句白和唱：“头一个开怀是哪一个？”——“十六岁开怀是那王……王公子。”有人把“开怀”改成了“结交”。这是干什么？“开怀”是妓院里的行话，也并不“牙碜”。下面还有两句唱“顾不得腌臢怀中抱，在神案底下叙叙旧情”。一个演员唱这出戏，把这两句删掉了，想是因为这是黄色。一个妓女这样表达感情，是很自

然的。只要演唱得不过于绘形绘色,我看没有什么不可以。

“玉堂春”是谁改的?可能是朱熹。

四 进士

两个差人受田伦之命到信阳州道台衙门顾读处下书行贿,住在宋士杰店中。宋士杰偷拆了书信,套写在衣襟之上。第二天早晨,差人起来,跟宋士杰说:“跟您借一样东西。”宋士杰接口就说:“敢莫是坛子?”旧时行贿,不能大明大白把银子送去,多是把银子放在酒坛里,装着送的是酒,好遮人耳目。这一套,宋士杰门儿清,所以立即就问:“敢莫是坛子?”这一细节,表现出宋士杰对官场积弊了如指掌,是个成了精的老吏。两个差人回了一句:“你倒是老在行!”这里,差人应该有点表演,先表现出惊愕,再表现心照不宣。宋士杰微微一笑。这样这个细节才突出。通常演出,差人无表情,只是平平说过。这样这个细节就“兀涂”了。演差人的两个丑角大概也不知道这是什么意思。剧作者表现宋士杰的性情的这一小小闲笔也就被观众忽略了,可惜!

顾读的师爷上场念了一副对子:“清早起来冷飕飕,吃了泡饭热呵呵。”许多演师爷的丑角演员只是随师傅照葫芦画瓢地念,不知念的是什么。师爷是绍兴人,念的是绍兴话。早上起来吃泡饭,这也很有绍兴特点。师爷拿走田伦贿赂顾读的银子,唱了两句:“三百两银子到我手,管他丢官不丢官!”曲调是绍兴高调。从前上海有个专演师爷的丑,唱这两句绍兴味很足。这位演员在下场前还有几句念白:“我拿了银子回家去买霉干菜去哉!”霉干菜是绍兴特产,上海人多知道,所以听了都大笑。北京观众无此反应。

从前唱丑的都要会说几种方言。比如《荡湖船》是要念苏白的。后来唱丑的大都不会了。只有《打砂锅》还念山西话,《野猪林》里的解差说山东话。丑应该会说几个省的方言,否则叫什么丑呢。

使这个世界更诗化

关于文学的社会职能有不同的说法。中国古代十分强调文艺的教育作用。古代把演剧叫做“高台教化”，即在高高的舞台上对人民进行形象的教育，宣扬封建伦理道德，——忠、孝、节、义。三十、四十年代以后，马克思主义理论家认为文艺的功能首先在教育，对读者和观众进行政治教育，要求文艺作品塑造可供群众学习的英雄模范人物。有人不同意这种看法，认为文艺不存在教育作用，只存在审美作用。我认为文艺的教育作用是存在的，但不是那样的直接，那样“立竿见影”。让一些“苦大仇深”的农民，看一出戏，立刻热血沸腾，当场要求报名参军，上前线打鬼子，可能性不大（不是绝对不可能），而且这也不是文艺作品应尽的职责。文艺的教育作用只能是曲折的，潜在的，像杜甫的诗《春夜喜雨》所说：“随风潜入夜，润物细无声。”使读者（观众）于不知不觉中受到影响。我觉得一个作家的作品总要使读者受到影响，这样或那样的影响。一个作品写完了，放在抽屉里，是作家个人的事。拿出来发表，就是一个社会现象。我认为作家的责任是给读者以喜悦，让读者感觉到活着是美的，有诗意的，生活是可欣赏的。这样他就会觉得自己也应该活得更好一些，更高尚一些，更优美一些，更有诗意一些。小说应该使人在文化素养上有所提高。小说的作用是使这个世界更诗化。

这样说起来，文艺的教育作用和审美作用就可以一致起来，善和美就可以得到统一。

因此，我觉得文艺应该写美，写美的事物。鲁迅曾经说过，画家可以画花，画水果，但是不能画毛毛虫，画大便。丑的东西总是使人

不愉快的。前几年有一些青年小说家热衷于写丑，写得淋漓尽致，而且提出一个不知从哪里来的奇怪的口号：“审丑作用”，以为这样才是现代主义。我作为一个七十四岁的作家，对此实在不能理解。

美，首先是人的精神的美、性格的美、人性美。中国对于性善、性恶，长期以来，争论不休。比较占上风的还是性善说。我们小时候读启蒙的教科书《三字经》，开头第一句话便是“人之初，性本善”。性善的标准是保持孩子一样纯洁的心，保持对人、对物的同情，即“童心”、“赤子之心”。孟子说：“大人者不失其赤子之心者也。”

人性有恶的一面。“文化大革命”把一些人的恶德发展到了极致，因此有人提出“人性的回归”。

有一些青年作家以为文艺应该表现恶，表现善是虚伪的。他愿意表现恶，就由他表现吧，谁也不能干涉。

其次是人的形貌的美。

小说不同于绘画，不能具体地表现一个人的外貌，但小说有自己的优势，作家的主体印象。鲁迅以为写一个人，最好写他的眼睛。中国人惯用“秋水”写女人眼睛的清澈。“巧笑倩兮，美目盼兮”是写美女的名句。

小说和绘画的另一不同处，即可以写人的体态。中国写美女，说她“烟视媚行”。古诗《孔雀东南飞》写焦仲卿妻“珊珊作细步，精妙世无双”，这比写女人的肢体要聪明得多。

不具体写美女，而用暗示的方法使读者产生美的想象，是高明的方法。唐代的诗人朱庆余写新嫁娘：

洞房昨夜停红烛，待晓堂前拜舅姑。
妆罢低声问夫婿，画眉深浅入时无？

宋代的评论家说：此诗不言美丽，然味其词义，非绝色女子不

足以当之。晋书，丘迟于寒夜写小半首，言此一首半，其情，而诗却不

看，有两句诗：“丘迟”：“早知君有如此才，何不早来见我？”出语且而

，而诗却不看其流，家君的诗四十个一，次诗。又王升殿，下

，善诗于“行到中庭数花朵，蜻蜓飞上玉搔头。”

诗和小词，善诗是五言，风土古辞，诗不似，来以诗为，悲诗

也让人想象到，这是一个很美的女人。

有时不直接写女人的美，而从看到她的人的反应中显出她的

美。汉代乐府《陌上桑》写罗敷之美：

行者见罗敷，下担将髭须。少年见罗敷，脱帽著

帽头。

耕者忘其犁，锄者忘其锄。来归相怨怒，但坐观

罗敷。

这种方法和《伊里亚特》写海伦王后的美很相似。

中国人对自然美有一种独特的敏感。

郦道元《水经注·三峡》：

自三峡七百里中，两岸连山，略无阙处；重岩叠嶂，

隐天蔽日，自非亭午夜分，不见曦月。

短短的几句话，就把三峡风景全写出来了。这样高度的概括，

真是大手笔！

柳宗元《至小丘西小石潭记》：

潭中鱼可百许头，皆若空游无所依。日光下澈，影布

石上，怡然不动；俛尔远逝，往来翕忽，似与游者相乐。

010 · 打渔杀家

(五) 言辭的藝術性

通过鱼影，写出水的清澈，这种方法为后来许多诗人所效法，而首创者实为柳宗元。

苏轼《记承天寺夜游》：

庭下如积水空明，水中藻荇交横，盖竹柏影也。

这写的是月色，但没有写出月字。

古人要求写自然能做到“状难写之景如在目前”，作为一个中国作家，应该学习、继承这个传统。

关于小说的语言(札记)

语言是本质的东西

他的文字不仅是表现思想的工具,似乎也是一种

目的。“明日吾将曳尾于涂中”——庄子

(闻一多:《庄子》)

语言不只是技巧,不只是形式。小说的语言不是纯粹外部的东西。语言和内容是同时存在的,不可剥离的。

语言决定于作家的气质。“气以实志,志以定言,吐纳英华,莫非情性。”(《文心雕龙·体性》)鲁迅有鲁迅的语言,废名有废名的语言,沈从文有沈从文的语言,孙犁有孙犁的语言……何立伟有何立伟的语言,阿城有阿城的语言。我们的理论批评,谈作品的多,谈作家的少,谈作家气质的少。“诵其诗,读其书,不知其人可乎?”(《孟子·万章》)理论批评家的任务,首先在知人。要从总体上把握住一个作家的性格,才能分析他的全部作品。什么是接近一个作家的可靠的途径?——语言。

小说作者的语言是他的人格的一部分。语言体现小说作者对生活的基本的态度。

从小说家的角度看:文如其人;从评论家的角度看:人如其文。

成熟的作者大都有比较稳定的语言风格,但又往往能“文备众体”,写不同的题材用不同的语言。作者对不同的生活,不同的人、