

古大勇◎著

# 文本细读与现象阐释

——中国现当代文学专题研究

*Wenben xidu  
yu xianxiang chanshi*



中国出版集团  
现代教育出版社

古大勇◎著

# 文本细读与现象阐释

文本细读与现象阐释

——中国现当代文学专题研究

*Wenben xidu  
yu xianxiang chanshi*



中国出版集团  
现代教育出版社

图书在编目 (CIP) 数据

文本细读与现象阐释：中国现当代文学专题研究 / 古大勇著. —北京：现代教育出版社，2012. 6

ISBN 978 - 7 - 5106 - 1226 - 8

I. ①文… II. ①古… III. ①中国文学—现代文学—文学研究②中国文学—当代文学—文学研究 IV. ①I206. 6

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 130380 号

文本细读与现象阐释——中国现当代文学专题研究

古大勇 著

---

责任编辑：刘建宇

出版发行：现代教育出版社

社 址：北京市朝阳区安定门外安华里 504 号 E 座 邮编：100011

电 话：010 - 88282721 64244729

排 版：墨海博文制作中心

印 刷：北京金特印刷有限责任公司

开 本：710mm × 1000mm 1/16

印 张：13.5

字 数：228 千字

版 次：2012 年 6 月第 1 版

印 次：2012 年 6 月第 1 次印刷

书 号：ISBN 978 - 7 - 5106 - 1226 - 8

定 价：26.00 元

---

版权所有 · 翻印必究

本书受“泉州市优秀人才培养专项资助经费”、“中央财政支持地方高校发展专项资金”和“泉州师范学院中国语言文学重点学科建设经费”资助出版。

# 目 录

## 第一章 现代文学管窥

- 第一节 从《四世同堂》到《茶馆》  
——略论老舍小说戏剧创作的贯通性 ..... 1
- 第二节 “物品”天使与被禁闭的疯女人  
——《啼笑因缘》中沈凤喜形象的女权主义解读 ..... 9
- 第三节 郭沫若历史剧诗性审美品格 ..... 17
- 第四节 从“革命的浪漫谛克”到“童话”现实主义  
——论杨骚的小说创作 ..... 26
- 第五节 “全球化”文化语境下的鲁迅 ..... 35
- 第六节 “革命浪漫谛克”性质的“普罗文学”的发轫之作  
——论蒋光慈的《野祭》的意义 ..... 42
- 第七节 夏志清和金介甫对沈从文研究的贡献 ..... 48

## 第二章 当代文学拾贝

- 第一节 论残雪文学观的偏至 ..... 60
- 第二节 从“疼痛”到“温暖”  
——《余震》和《唐山大地震》合论 ..... 68
- 第三节 论马华女作家朵拉的爱情小说 ..... 72
- 第四节 寻回断裂的“文学传统”  
——苏童小说《碧奴》的文学史意义 ..... 81
- 第五节 当代文学史写作的原则和方法 ..... 87
- 第六节 21世纪初长篇小说创作的艺术新变 ..... 94
- 第七节 历史的解构与戏说  
——论苏童的长篇小说《河岸》 ..... 102

第八节	“此恨绵绵无绝期” ——简析王安忆的《长恨歌》 .....	109
第三章	学术观点商榷	
第一节	梅侍萍的悲剧根源是不愿当周朴园的小妾吗？ ——就曹禺的《雷雨》与陈思和先生商榷 .....	111
第二节	“诗人自杀究竟有什么意义” ——由诗人海子自杀意义的两种代表观点说起 .....	119
第三节	在表现主义的潜冲与暗滋下 ——《野草》创作方法新论 .....	126
第四节	席慕容《一棵开花的树》的爱情观可取吗 .....	134
第五节	徐志摩名诗《再别康桥》主题别论 .....	139
第四章	学人著作评论	
第一节	评吴宏聪先生的《吴宏聪自选集》 .....	144
第二节	“新的思维观念”和“新的价值和意义” ——评黄科安先生的《延安文学研究》 .....	147
第三节	桑地亚哥钓的“大鱼” ——评程致中先生的《穿越时空的对话》 .....	156
第四节	独具特色的散文批评实践和散文理论研究 ——评曾焕鹏教授的散文研究 .....	160
第五章	其他现象阐释	
第一节	中外叙事文学中的“后母/继子乱伦”叙事模式 .....	169
第二节	梨园戏《陈三五娘》和青春版《牡丹亭》的改编合论 .....	178
第三节	“饭”、“药”之喻 ——从一个角度看胡适、鲁迅 .....	186
第四节	独一无二的“知识分子”鲁迅 .....	189
第五节	重视高校文学教育的宗教维度 .....	196
第六节	中国现当代文学课程教学刍议 .....	202
第七节	接受美学与中学语文教学 .....	207
后 记	.....	210



# 第一章 现代文学管窥

## 第一节 从《四世同堂》到《茶馆》

### ——略论老舍小说戏剧创作的贯通性

老舍的主要创作领域是在小说和戏剧上。根据老舍创作的作品特点来看，可以划分为两个创作时期：1949年前，老舍主要从事小说创作，其间虽有不少戏剧创作，但都不太成熟，老舍自称，这些剧本只是他的习作，这一时期的代表作是《四世同堂》及《骆驼祥子》；1949年以后，老舍主要从事戏剧创作（话剧为主），其间虽有小说创作，但数量极少，这一时期的代表作品是《茶馆》及《龙须沟》。

小说与戏剧是老舍文学创作的两个主要组成部分，它们之间互相影响，互相联系，互相渗透，互相交融，不仅决定着各体裁自身的特点，而且在一定程度上决定了老舍创作的总体风貌。纵观老舍的全部作品，具有小说家和戏剧家双重身份的老舍，他所创作的作品有一致的贯通性，即小说和戏剧这两种具有不同质规定性的文学体裁，在老舍的创作中，具备了从思想上到艺术上的内在相通性，模糊了小说和戏剧之间的差别。本文就试图从小说戏剧相互贯通这一新的角度来分析老舍的创作。现分别以《四世同堂》和《茶馆》为这两种体裁的代表来具体分析这种贯通性。这种贯通性主要体现在老舍小说戏剧创作的结构、表现手法及主题上。

—

国内外学者对戏剧结构的划分有多种方法。本文采用顾仲彝教授的说法，即将世界戏剧划分为三大类型：锁闭式、开放式、人像展览式。<sup>[1]</sup>锁闭式是西方戏剧的主要结构类型。“它包括范围较小，往往只写高潮至结局，而对过去事件和人物关系则用回顾和内省方式随着剧情发展逐步交代出来，一般

遵守严格的时间地点人物统一的‘三一律’。”<sup>[2]</sup>所谓开放式，“包括范围较广，把戏剧情节从头到尾，原原本本的表现舞台上。”<sup>[3]</sup>所谓人像展览式，“是近代戏剧的产物，以展览人物形象和社会面貌为主要目的，人物比较多，情节比较少，剧情进展缓慢，只展示人物性格间的内部冲突，剧本无突出的主人公，也没有贯穿到底的事件。”<sup>[4]</sup>老舍的剧作，除《全家福》外，都是属于后两种结构，他的剧作绝不“把堂堂正正的人物与事件放在弯弯曲曲的牛犄角里受罪”<sup>[5]</sup>。他反对以结构伤人物，反对传统戏剧模式即西方所谓“亚里士多德模式”。他说：“我自己写戏，本是半路出家，我的最大缺点是不懂舞台技巧，可是这也有好处，就是我不为技巧所左右，技巧没有变成我的指挥，今天，我很愿意学习舞台技巧，但是我也留着神，一定不以技巧作写戏的出发点。”<sup>[6]</sup>老舍戏剧的结构（开放式，人像展览式）接近于小说，缺乏锁闭式结构严谨而统一的形式。它往往以小说的叙述法来展开情节，由一件事或一个人起头，逐步展开，逐步铺陈，而后显示全貌，虽不乏冲突波澜，然无一般戏剧冲突的大起大落，波诡云谲，缺乏一般戏剧手法中的“突转”、“陡变”。这种结构更像小说，它自然、朴素、单纯、平淡、生活化。老舍剧作结构明显具备这种特点。

老舍小说的结构不是那种精深宏大，盘根错节，复杂严谨，精致考究的文学结构。他的小说基本不以情节的曲折生动取胜，而主要是展现普通市民生活及精神状态，基本上属于生活型的小说。在小说结构上，有以时令、地点为中心，或以人物、事件为中心来结构小说内容（如《老张的哲学》）。有以明暗两条线索平行发展来组构小说内容（如《二马》）；有以一个主要人物为中心，一线到底地展开情节内容（如《小坡的生日》）；有以叙述主体的情绪来组织结构小说内容（如《月牙儿》）；有以许多人物组成一个个生活片断来展示社会生活、构建小说内容（如《四世同堂》）。著名老舍研究专家谢昭新教授在其专著《老舍小说艺术心理研究》中将其分别命名为“向心结构”<sup>[7]</sup>、“双线结构”<sup>[8]</sup>、“单线结构”<sup>[9]</sup>、“情绪结构”<sup>[10]</sup>、“人像展览结构”<sup>[11]</sup>。这里，除双线结构稍显复杂之外，老舍小说结构和他的戏剧结构一样，简单化，自然化，生活化，不追求精巧繁复，不追求奇诡异变。简单自然是两者结构上共同的审美趋向。下面就以《四世同堂》和《茶馆》为例来具体阐释两者在结构上的贯通性。

《茶馆》上场人物较多，三教九流，五行八作，各色人等，共计七十多人，全剧没有一个突出的主角，也没有贯穿全剧的冲突和情节线，剧情进展





缓慢。作者旨在刻画三个可诅咒的时代里形形色色的人物，通过各种贯穿人物“生活上的变化”来反映“社会的变迁”。这个巨大的社会就像一块锈迹斑斑的调色板，各色人等代表着调色板上不和谐、色彩各异的每一个色素，他们共同组成这个光怪陆离、行将就木的万恶旧社会，各种人物都在这调色板上展示自己可怖可憎、可笑可怜的面目，像一个个情态各异的人像展览在这个巨大的社会调色板上。这里有依附于帝国主义、清朝、军阀和国民党反动派的社会渣滓及鹰犬爪牙、无耻流氓：他们是人中的兽类、丑恶母体中诞生的说媒拉纤的人口贩子刘麻子，荒淫无耻、罪恶得令人发指的太后宠奴庞太监，寄生虫式的相面为生的鸦片鬼唐铁嘴，反动政府的鹰犬打手吴祥子、宋恩子、二德子，集党棍、流氓、洋奴于一身的沈处长，傲慢势利的吃洋教的恶霸马五爷，丑恶心毒的庞四奶奶……这些社会中的疽痈、渣滓、病毒、败类，均醒目地散布在这个社会大调色板上，构成当时真实社会的一个重要侧面。老舍也刻画了半殖民地半封建社会里受压迫受损害者的人物形象：如胆小怕事、精明能干、圆滑世故的裕泰茶馆老板王利发，主张实业救国的民族资本家秦仲义，刚直不阿、敢于斗争的常四爷，命运悲惨的破产农民康顺子，走上革命道路的康大力，勤恳心好的跑堂李三，比丈夫公平正直的茶馆老板夫人王淑芬及其长子王大栓……这些人物也散布在这个社会大调色板上，构成当时真实社会的另一重要侧面。老舍对这些人像的展览，常常通过一定的事件将其贯穿联络在一起。（事件不是一贯到底的重大事件）以第一幕为例，作者写了四条情节线：（1）常四爷被捕；（2）庞太监通过刘麻子买康顺子；（3）秦仲义来茶馆看房子；（4）黄胖子到茶馆后调解一声打群架的纠纷等。这些事件使孤立的人物具内在逻辑联系地散布在社会这个大调色板上，共同表现这个千疮百孔、锈迹斑斑、行将就木的旧社会。

现在分析《四世同堂》的人像展览结构。《四世同堂》写了抗战八年沦陷区北平人民的生活及斗争。小说中出场人物有名有姓的就达六七十之多。作者选择小羊圈胡同作为人物活动中心。作者以抗战八年时间延续为经，以小羊圈胡同平面拓展为纬，在这个经纬交织的巨大社会舞台上，展示各色人物的生与死，血与泪，哭与笑，光荣与耻辱，忍耐与抗争，坚守与背叛……

小说第一部写的是惶惑中的北平。作者先是物象展览般介绍了胡同里的居民情况。即以五号祈家为透视点，依次扩展，逐步介绍了整个小羊圈胡同里的居民情况：路南一号是钱家；四六号分别是小杂院；七号是大杂院。作者在展览、扫描住户的同时，又分别介绍了每家每户人物的“脸谱”，使读

者对人物产生初步的印象。这里有四世同堂祈家的祈老人、祈天佑、祈瑞宣、祈瑞丰、祈瑞全、韵梅、小顺子、小妞子等。钱家的钱默吟、钱老太太、孟石夫妇、仲石等。冠家的冠晓荷、大赤包、尤桐芳、招弟、高弟等。杂院里的马老寡妇、程长顺、小崔、孙七、棚匠刘师傅、小文夫妇……和《茶馆》一样，老舍也是通过一定的事件将人像贯穿在一起（该小说的故事情节线较《茶馆》复杂一些）。以第一部分为例，作者写了如下事件：祈老人的祝寿，冠晓荷的拉拢巴结钱老人及瑞宣、瑞全的出走北平积极抗战，仲石的英勇壮举，钱老人的曲折经历，瑞宣的辞职及为国尽忠与为家尽孝的矛盾心态，各城市的陷落及汉奸们的庆祝游行，大赤包、冠晓荷、瑞丰、兰东阳、李空山等败类之间形形色色的丑恶表演……第二、三部分涉及的人物在第一部分已基本亮相。在这两部分里，人物的活动向纵深发展，在由家庭、社会、时代、民族、阶级、历史等组成的坐标上给自己定位，逐步而深入地显示自己的本质内涵，其中的具体事件就不一一叙述了。

分析完毕，当我们掩目遐思，留在我们脑海之中的是那面特定时代调色板上一个个生动鲜明的人物形象。分析两部作品后我们得知：《茶馆》没有传统意义上严谨精巧的结构，自然化、生活化是其特征；《四世同堂》作为百万言的煌煌巨著，也没有一般长篇小说的复杂结构，简单自然是它的特点。总之，简单化、自然化是老舍小说戏剧结构上总的特色。

## 二

现在谈谈老舍小说戏剧在表现手法上的贯通。所谓两者在表现手法上的贯通，是指在一定条件下，小说和戏剧互相吸收对方的长处，加以融合消化，使之成为增加本身艺术表现力的有机组成部分，从而使小说具有戏剧的因素，戏剧具有小说的因素。有人分别称之为“戏剧化的小说”和“小说化的戏剧”，这是老舍小说戏剧在表现形式上的一个较明显的特征。

先谈谈戏剧的小说化。老舍是以一个小说家的身份踏上剧坛的，因此他深厚的小说功底必然会影响到他的戏剧创作。“写小说”的老舍，“又爱上了戏剧”。他说：“我大胆地去试验文艺的各种体裁。”<sup>[12]</sup>“我不懂戏剧，只按照写小说的办法……”<sup>[13]</sup>因此，老舍戏剧就成了一种独特的小说化的戏剧。老舍在总结自己的抗战戏剧时说：“我老是以小说的方法去述说，而舞台上需要的是‘打架’，我能把小的穿插得很动人，还是写小说的办法，而主要



的事体未能整出整人的掀动、冲突，结果呢，小的波动颇有动荡之致，而主潮倒不能巨浪接天。”<sup>[14]</sup>这种“小说的办法”表现在以下几个方面：

### （一）动荡之致小的穿插（细节穿插）

这种小的穿插在老舍剧本中比比皆是，现仅举《茶馆》为例进行说明。《茶馆》没有一个贯穿始终的故事情节，支撑全剧始终的就是这种小的穿插，凭借它来表现人物，反映社会风貌。以第一幕为例：老舍把康顺子被卖这件事拆成了“康六卖女”和“庞太监买妻”这两个遥相呼应具内在联系的场面来表现。将这两个场面进行穿针引线的是刘麻子以二百两白银把康顺子卖给庞太监却只给卖主十两银子的行为。作者在这两个场面之间穿插了八十二岁的孤老发出了“人不如鸽”的叹息声和乡妇卖妞的悲惨事件。原渲染事件和穿插事件在基调上虽然都是悲剧底蕴，但主事件上的两个小穿插，却在结构上具张弛兼致的动荡之美，表现了跳动的生活情致，也更深刻地表现了“损不足以奉有余”的黑暗社会现实。作者更匠心独运的是在这个事件之后又穿插了一个小小的细节——茶客甲和茶客乙下象棋时说话：“将！你完啦！”它的作用不但能使第一幕结构起伏有致，而且具点明题旨的作用。

### （二）少“突转”的纯戏剧手法，吸收小说的“铺叙”手法

“突转”是西方戏剧学概念，是指剧情突然急剧发生变化，往往是一个一百八十度的大转变，即所谓的“由逆境转入顺境，或由顺境转到逆境”。<sup>[15]</sup>这种手法在传统意义上的戏剧里常常被运用，例如古希腊悲剧《俄狄浦斯王》、易卜生的《玩偶之家》、曹禺的《雷雨》等。这种“突转”手法在老舍的剧作里很少运用，这与老舍剧作的性质是相关的。老舍的剧作基本上不是传统意义上的剧作。以《茶馆》为例，它没有强烈的戏剧冲突，没有贯穿全剧推动情节发展的冲突线，没有矛盾交织、层层迭起、曲折惊险的故事情节，因此，表现人物命运的突转逆变，大起大落的人生沉浮，激烈碰撞的矛盾斗争的“突转”手法就不能运用，代而替之的是对日常生活的展示述说，对一个较长时期人物命运的“平铺直叙”。《茶馆》中的内容虽不乏戏剧性，但更明显的是对不同时期人物命运的“展现”、“叙述”，它写了十几个人一辈子的命运，如对常四、王利发、秦仲义等人物即是从青年一直写到临近终年，大小刘麻子、大小唐铁嘴等也可以说写了父子两代人。

### （三）采取小说中的铺垫、烘托手法

我们仍以《茶馆》第一幕为例：刘麻子说媒拉纤欲将康顺子卖给庞太



监。在庞太监还没露面之前，作者已通过刘麻子之口对他进行了一番渲染：“侍候着太后，红得不得了，连家里打醋的瓶子都是玛瑙作的。”“姑娘一过门，吃的是珍馐美味，穿的是绫罗绸缎……”这样的铺垫、侧面烘托，为后文庞太监的出场进行“蓄势”，起到了很好的“未见其形，却知其人”、先声夺人的艺术效果。这种手法在老舍戏剧里常可见到，这里就不一一举例了。

再谈谈小说的戏剧化。老舍小说的戏剧化，是指其小说除了具备小说的一般艺术特征外，还或多或少具备戏剧艺术的一些成分及因素。

戏剧情境是戏剧艺术的重要组成部分。它“是促使人物产生特有动作的客观条件，是戏剧冲突爆发和发展的契机，又是戏剧情节的基础，这样的戏剧情境，是戏剧创作中的一个重要环节”<sup>[16]</sup>。小说一般少有这种戏剧性情境，这是由小说这种文体特征决定的。小说相对于戏剧而言，是一种比较自由的文体，它不受客观时空的限制，可以纵横驰骋，不拘一格，运用多种艺术手段，丰富而多层次多侧面地描绘事件的过程，展示多彩多姿的人物性格及隐秘而多变的内心世界。而戏剧由于受到自身体裁的限制，戏剧情境需要的不是事件的逐步铺陈，而是事件的转折和在转折中产生的出乎意料的结果；不是人物性格的静止展示，而是人物性格的动态碰撞及在碰撞中引出的系列冲突。一般小说中少有这种戏剧性情境出现，但老舍小说中这种戏剧性情境的出现却屡见不鲜。现仅举《四世同堂》为例：小说在第一部分里写了尤桐芳坐着车夫小崔的车，在车中和小崔的谈话。这个谈话场面两人总只说了九句话。然而这个普普通通的场面却是极富戏剧性的戏剧情境，它是一系列戏剧冲突爆发和发展的总契机，是小说中人物产生特有动作或行为的客观条件。这个短短的戏剧情境的核心内容只是小崔在无意中说到钱家二少爷摔死了一车日本兵。就是这样一个局部性的平常生活细节和场面竟引出了一个极大范围且是系列连锁矛盾的总爆发——桐芳将这个事件告诉高弟，被招弟偷听了去，又被冠晓荷和大赤包得知，大赤包将之告发给日本人，高弟给钱默吟透露风声，钱默吟的临危不惧，日本人逮捕钱默吟，钱少石的去世，钱老太的撞死，钱默吟的受尽折磨及出狱怒斥冠晓荷……总之，一个普通的戏剧场面竟引发这么多的矛盾。因此，这样的戏剧情境无疑是成功的。现再举一例：《四世同堂》里大赤包谋求妓女检查所所长的职位及瑞丰得到了教育局庶务科科长职位的场面，是较成功的戏剧情境。通过对场面的细致描绘，冠晓荷、大赤包、瑞丰、胖菊子、兰东阳等人形象跃然纸上，各具情态。可以说这个戏剧情境为人物性格的展现和发展提供了合情合理的环境条件，并促使人物



产生特定的戏剧动作，诸如引发瑞丰和一家人的矛盾，特别是瑞丰和瑞宣之间的矛盾，冠晓荷，大赤包，兰东阳和祈家（瑞丰，胖菊子除外）的矛盾……

老舍小说戏剧在表现手法上的贯通告诉我们：各种艺术形式、表现手法并无不可跨越的鸿沟，而是互相交融、渗透、吸取，极大地丰富着艺术形式的表现力。

### 三

老舍小说戏剧在主题上也存在一定的贯通性。老舍的创作基本上是从一个独特的审视角度对中国的传统文化思想进行检讨和剖析，对民族品格、民族传统的检讨是涵盖老舍创作的中心母题。这里的民族传统既指我们传统文化中消极落后的负面因素，也指传统文化中积极优秀的正面因素。尽管老舍作品的客观意蕴和作者的创作主旨千差万别，但我们总可以把作者对民族传统、民族品格的检讨和剖析作为突破口来揭示老舍创作的主题。通过对老舍作品的阅读可以发现：除个别作品属例外情况外，老舍小说从不同侧面、不同层次表现并揭露了民族传统中消极落后的国民性，并对之进行了深刻的反思。（《小坡的生日》、《火葬》除外）这些国民情绪如软弱、怯懦、迂腐、自私、卑怯、敷衍、狭隘、保守、苟且等。老舍戏剧中的抗战戏剧，（《残雾》、《面子问题》除外）都是对抗战中英雄人物的优秀品德进行歌颂，这些品德中诸如气节、勇敢、忠诚、正直、诚实都是民族传统、民族品格的精华。1949年以后，老舍的剧作（《茶馆》《西望长安》除外）都是对社会主义新人新事的歌颂，揭示了我们民族文化品格中优秀的正面因素。下面分别举《四世同堂》和《茶馆》为例来具体阐述。老舍在《茶馆》中要表达的主旨是“葬送三个旧时代”，但如果我们从检讨民族品格的角度来进行剖析，就与老舍创作的中心母题取得了沟通。老舍在作品中写了茶馆主人王利发的人生哲学及其破产。王利发所信奉的是典型的中国人的人生哲学，它最重要的特征是处事圆滑，不得罪人，特别是对有权势者委曲求全，敢怒而不敢言。他恪守祖训：“在街面上混饭吃，人缘儿顶要紧。”这种把“人缘”看得高于一切的处世态度，是小生产的封闭社会的产物，此种人际关系是在长期专制政治的高压下形成的。因此，人缘关系高于一切的处世态度实质是一种“顺民哲学”，王利发就抱着这种哲学做了一辈子顺民，见谁都请安、鞠躬、作

揖，“觉得请安比鞠躬更过瘾”，王利发奉行的这种几乎化为本能的顺民哲学，反映中国人完全泯灭个性的文化心理特征。这种人生哲学还注重一种可怜而渺小的追求——“变尽了办法，不过是为活下去！”王利发的一切精打细算和惨淡经营，一切随机应变和不断“改良”全都围绕这个目的，这是中国人特有的活命哲学。这种哲学还体现在王利发在力所能及的范围内给好人传递信息或打圆场，提供微弱的保护，但这不是打抱不平。对抗恶势力从来不是王利发所代表的人生哲学的主张，他着重充当的是“和事佬”和“抹稀泥”的角色，从中体现的是一种退让无为的人生哲学。总之，这种顺民的，苟安活命的，和事佬的人生哲学是我们民族集体无意识的深层积淀，是我们民族思想、文化传统、民族品格的负面因素。老舍写活了一个王利发，完成了对民族文化、民族传统的检讨，完成了对国民性的批判与反思。

《四世同堂》的祈瑞宣是一个背负沉重的因袭重担的人物，传统的中国文化铸造了他中庸的性格。他也学习了现代的西方文化，但是这些都无法改变他自己，传统文化已深入到他的血液和骨髓，成为他身体的一部分。他是这个四世同堂的当家人，又是现代人。“他好像是新的文化中的钟摆，他必须左右摆匀，才能使时刻进行得平稳准确。”这就注定了“时代是钢铁的，而 he 自己是块豆腐”。他同时是个正直善良的爱国知识分子，当我们的民族处于危难之时，瑞宣便在尽忠与尽孝的两难选择中进行痛苦抉择，理智与感情矛盾着，做亡国奴的耻辱与做孝子的责任矛盾着。作为一个爱国者，他几乎天天沉浸在“亡国就是最大的罪”的深深自责中，但是，作为四世同堂的祈家长子长孙，他却无法挣脱那“骨肉之情是最无情的锁链的羁绊”。只以留在北平做亡国奴，但瑞宣的性格绝不是静止不变的，在经过长期的惶惑、偷生之后，他终于选择了抗战宣传工作，在伟大的民族解放斗争中找到了自己的位置。小说既赞扬了瑞宣正派朴素、艰苦坚韧、务实负重、讲究伦理之情等中国传统文化的正面因素，也批判了他封闭自守、忍耐平和、缺乏冒险精神等中国传统文化的负面因素，完成了对民族文化和民族品格的检讨。对祈老人、钱默吟，作者也进行了文化反思，这里就不具体论述了。

老舍的小说戏剧创作在其他方面也存在一定的贯通性。诸如独具特色的选材领域的贯通（描写北京中下层市民生活的题材）；绚丽多彩的民俗画卷内容的贯通；京味十足、幽默诙谐的语言风格的贯通等。这里就不具体论述了。



## 注

[1][2][3][4] 顾仲彝：《编剧理论与技巧》，中国戏剧出版社，1981年版。

[5][6] 老舍：《老舍论剧》，中国戏剧出版社，1982年版。

[7][8][9][10][11] 谢昭新：《老舍小说艺术心理研究》，北京十月文艺出版社，1994年版。

[12][13] 老舍：《老舍论创作》，上海文艺出版社，1982年版。

[14] 老舍：《闲话我的七个话剧》，见克莹、李颖：《老舍的话剧艺术》，北京文化艺术出版社，1982年版。

[15] 亚里士多德、贺拉斯（著），罗念生、杨周翰译：《诗学 诗艺》，人民文学出版社，1962年版。

[16] 谭霈生：《论戏剧性》，北京大学出版社，1984年版。

## 第二节 “物品” 天使与被禁闭的疯女人

### ——《啼笑因缘》中沈凤喜形象的女权主义解读

女权主义文学批评是诞生于20世纪60年代末70年代初欧美国的一种西方文艺批评思潮，它是西方女权主义运动高涨深入到文学领域里的产物。它要求以一种女性的视角对文学作品进行全新的解读，对男性文学歪曲妇女形象进行批判，努力发掘不同于男性的文学传统，探讨文学中的女性意识，强调追求女性的价值、尊严与独立；它声讨了男权主义传统对女性创作的压抑，发现了文学创作及文学批评中根深蒂固的男权中心主义的存在；它第一次对几千年来以父权制为中心的文化进行了一次彻底的颠覆。女权主义批评在20世纪80年代传入我国，并形成一股不小的势头。女权主义批评把关注的焦点放在女作家的作品上。其实，分析男性作家笔下的女性形象也是一个广阔的天地。正如中国女权主义批评家戴锦华所说：“真正的女权主义文学和艺术批评，重要的在于提供一种女性视点，用女性视点去解构文学中的男权主义文化中心的存在和整个男权社会的权力机构。在这个观点引发下，所有的作品都是我们批评的对象，特别是男性作家的作品更是我们批评的对象，

甚至包括一些通俗作品都是我们批评的对象……实际上，女权主义批评可以对一切作品进行分析。”<sup>[1]</sup>

张恨水的小说《啼笑因缘》中的沈凤喜出身于一个社会底层的大鼓世人家，在当时的社会里，沈凤喜是一个赤贫无产者。她的独特之处是偏偏生有令男人神魂颠倒、渴望据为己有的“花容月貌”，而这正铸就了她人生中急剧起伏的命运变化。在沈凤喜人生的前后两个阶段，她分别扮演了“天使”与“疯妇”两个不同的角色，而这正是樊家树、刘德柱两个作为两性性别对峙中的男性完成了对作为第二性——女性的这种角色的认同与转换。

先撇开这两个人物的政治、文化、道德内涵不谈，着眼点置于他们与女性相对立的男性性别的共同点上。两者对沈凤喜“天使”形象的认同与界定都是建立在沈凤喜“色”的基础上。樊家树在初识沈凤喜时，一下子就被沈凤喜少女青春魅力所迷住：“来了一个十六七岁的姑娘，面孔略尖，却是白里泛出红来，显得清秀……虽然十分寒素，自是有一种清媚态度，可以引动看的人。”樊家树在当时的社会里算得上高高在上的“白领阶层”，因此，樊沈之间经济地位的悬殊极大。然而是什么使沈凤喜轻而易举地俘虏了樊家树的心、并且使樊家树摒弃一切世俗利害关系而死心塌地爱上她呢？答案正如上面所说，沈凤喜的“色”是维持两人爱情的唯一纽带。现在我们冷静分析一下樊沈这种不寻常爱情的实质。真正的爱情是建立在相互理解、相互沟通，双方爱好、兴趣、文化层次、精神情感等和谐一致的基础之上。著名伦理学家基里尔·瓦西列夫把产生爱情“吸引力”的因素分为五个层次，其中位于最高的，起决定性作用的层次是“五：社会特征（阶层、阶级等属性；社会地位；物质生活水平；思想和世界观的信仰；道德准则和价值体系；审美价值体系；智力水平、文化程度；天分、教养、日常社会交往的举止、服饰、外表。”<sup>[2]</sup>这种观点有一定的道理，尤其是文化精神层次的门当户对原则更具备相当的合理性。从此观点来分析樊沈的爱情实质，我们不能不指出这份爱情致命的缺陷，一见钟情式的爱情没有相互理解作为基础，而缺乏精神文化共振的爱情必定是飘浮无根的空中楼阁。（沈凤喜后来与刘德柱结合，也有一方面是沈的原因）樊家树到北京来投考学校，而后在一高等学府接受现代高等教育，因此他接受了许多较具时代特色的新思想、新观念。而沈凤喜由于自己的经济地位，没有进过学堂，只“稍微认识几个字”。文化层次差异，使她无法和樊家树在内在精神层面上取得沟通，这种无形的裂痕注定会在以后的爱情发展过程中产生负面影响。樊沈产生爱情的出发点是绝不相同的，

学者车晓勤根据美国心理学家马斯洛的需要理论（动机理论）分析樊沈之间爱情的实质，他认为：“导致樊家树沈凤喜之间爱情悲剧的原因，就在于他俩对爱情的需求不同……樊家树迷恋的是沈凤喜的朴实、清秀的自然美，而沈凤喜及其家人惊喜的是樊家树慷慨解囊的金钱……一个爱自然美，一个爱铜臭钱。”<sup>[3]</sup>此说言之有理。樊家树后期用钱供沈凤喜上学是潜意识里觉得沈凤喜的文化层次太低，这样那股清纯之色就缺乏相应的文化内涵（这一点刘德柱倒无所谓），也就满足不了男人潜意识里膨胀的虚荣心。中国传统的“士”（才子）理想中的女子应才貌双全，既貌美绝伦，又琴棋书画、诗词曲赋样样略通一二；既能满足男人占有可餐秀色的欲望，又能了却其红袖添香伴读书的心愿。樊家树自然不能排除此列，他心想：“这女子实在可人意，只可惜出在这唱大鼓书的人家，近朱者赤，近墨者黑，温柔之间总不免有点放荡的样子。”“等她上学之后，再加上一点文明气象，就越发的好了。”樊家树的表面动机是为沈凤喜着想，实际上他的潜在动机是使他所嗜好的“色”披上一层文化的外衣，以期显得更体面光彩一些。总之，樊家树产生及追求这份爱情的心理动机是建立在他对沈凤喜“色”的欣赏与占有的基础上。（当然也不排除樊家树本身也有急公好义、救危济难的无私品格。）

樊家树的爱情实质稍显复杂一些，而刘德柱对沈凤喜的“爱情”（甚至不能称之为爱情）实质就能让人一眼看穿。刘德柱对沈凤喜的着迷及霸占更是赤裸裸地建立在沈凤喜“色”的基础上。他第一次见到沈凤喜时，“早是浑身的汗毛管向上一翻，酥麻了一阵，不料平空走出这样一个美丽的女子来……”刘德柱和樊家树一样，对沈凤喜几乎是一见钟情。所不同的是，樊的慕“色”套上一层对少女清纯之美渴望的诗情画意。樊平民化大少爷的身份，樊沈所谓郎才女貌的相配，两人年龄的相当，及张恨水对笔下人物的价值褒贬导向，使读者把同情宽容的目光投向了樊家树。刘德柱对沈凤喜“色”的霸占完全撕破了樊家树那种温情脉脉的面纱，刘德柱不像樊家树那样一点一点地投资，他利用手中的权势及金钱轻易地霸占了沈凤喜。正如小说中写道：“刘将军道：‘有主儿要什么紧，漫说没出门，还是人家大闺女，就算出了门子，让咱们爷们爱上了，会弄不到手吗？’”而后又投其所好地选择了金钱这种手段来笼络沈凤喜及其一家人（当然还有强制的手段）。他的财产数额是樊家树只能望其项背的。在刘德柱各种软硬手段兼施之后，沈凤喜欣然接过了刘德柱的家私账本，从肉体到精神被他人生中的第二个男人所俘获。

在樊家树和刘德柱的眼里，沈凤喜是一个天使，在他们需要的时候出现。