

Terms of Use

The copyright of this thesis is owned by its author. Any reproduction, adaptation, distribution or dissemination of this thesis without express authorization is strictly prohibited.

All rights reserved.

京味小說的嬗變

—解讀《駱駝祥子》、《煙壺》、《鬚毛》、《頑主》

李愛君

哲學碩士

嶺南大學

二零零四年

京味小說的嬗變

—解讀《駱駝祥子》、《煙壺》、《鬚毛》、《頑主》

李愛君

論文呈交以符合哲學碩士課程之部分要求

嶺南大學

二零零四年

論文撮要

京味小說的嬗變

—解讀《駱駝祥子》、《煙壺》、《鬚毛》、《頑主》

李愛君

哲學碩士

“京味小說”是中國現當代文壇一個令人矚目的文學流派，從創始人老舍到“新京味”王朔，五、六十年間呈現出鮮明的嬗變軌跡。但無論該流派怎樣變化，京味小說中的北京都有三層象徵意義，即“北京象徵中國”，“北京象徵鄉土”，以及“北京的變化顯示中國社會變動的必然性與特殊性”。讓論者尤感興趣的是“北京象徵鄉土”的這一層象徵意義，在本人看來這裡的“鄉土”有兩層含意，其一，中國知識分子的精神家園，建基於城與人的文化同構性；其二，代表該古老都市的民間。這兩層含義使得“京味小說”中的“知識分子話語”和“民間話語”顯示出某種內在張力，豐富及擴大了它的精神內涵，在不同時期的“京味小說”裡展現了不同的角力關係，並以越來越大的幅度向民間傾斜。

本文主要通過解讀四篇不同時期京味小說的代表作，理出該流派的嬗變軌跡，採用的是文本細讀的方法。具體地說，首先根據“京味小說”定義的重點，從三大方面著手分析該流派的變化：北京人和北京事，北京話，以及北京的風土習俗。在分析“北京人和北京事”時，本文追蹤分析了四篇“京味小說”中重複出現的道具，同時並置考察了文本中的寓意系統、人物的命運、主題、情節結構以及其他人物的部分功能，希望通過這種綜合分析，對該流派的變化闡述深入到上述“北京象徵鄉土”的兩層含義的張力關係方面。

本人謹聲明，本論文為本人之原創性研究成果，所有引用已發表或未發表之研究作品，均已適當註明出處。

李愛君

二零零四年

目錄

| | 頁數 |
|---------------------------------|----|
| 導論 | |
| 第一節 京味小說定義----- | 1 |
| 第二節 研究京味小說的意義----- | 2 |
| 第三節 京味小說中的“鄉土”----- | 3 |
| 第四節 本文解讀的四篇京味小說的代表意義----- | 5 |
| 第五節 研究方法簡介----- | 6 |
| 第六節 “京派”與“京味”----- | 7 |
| | |
| 第一章 解讀《駱駝祥子》：向“民間”傾斜 | |
| 第一節 “駱駝”及相關的物化性比喻系統----- | 9 |
| 第二節 “人力車”——道具系統----- | 11 |
| 第三節 “三起三落”及“循環式”的結構系統----- | 13 |
| 第四節 天羅地網----- | 16 |
| 第五節 其他人物的設置對主人公命運的影響----- | 20 |
| 第六節 三十年代的北京民俗畫卷----- | 25 |
| 第七節 京味小說語言風格的奠定——平民味----- | 29 |
| 小結----- | 35 |
| | |
| 第二章 解讀《煙壺》：向“民間”回歸 | |
| 第一節 文化 + 器皿 = 煙壺 = 男主人公----- | 38 |
| 第二節 從“煙壺”到“古月軒”的悄悄置換----- | 41 |
| 第三節 其他人物的設置對主題的影響----- | 44 |
| 第四節 清末的北京民俗風情畫卷----- | 46 |
| 第五節 京味語言的復古——“話本味”----- | 48 |
| 小結----- | 52 |
| | |
| 第三章 解讀《鬚毛》：來自“民間”的抗爭 | |
| 第一節 從“鬚毛”到“傻青兒”——圓形的情節結構系統----- | 56 |
| 第二節 “微型放音機”——“餌”的功能----- | 60 |
| 第三節 其他人物的設置對主人公命運的影響----- | 62 |
| 第四節 新生代的生活方式、新北京風貌----- | 68 |
| 第五節 向純淨挑戰的新生代語言----- | 71 |
| 小結----- | 73 |

| | 頁數 |
|----------------------------------|-----|
| 第四章 解讀《頑主》：來自“民間”的聲音 | |
| 第一節 “三 T”公司的平臺功能----- | 77 |
| 第二節 “三 T”文學獎發獎大會----- | 81 |
| 第三節 最後的一場舞會----- | 84 |
| 第四節 北京民俗在消失 ----- | 89 |
| 第五節 消解崇高的調侃式語言----- | 91 |
| 小結----- | 95 |
| | |
| 第五章 結論：京味小說的嬗變——逐漸向“民間”傾斜 | |
| 第一節 情節結構對“中國社會形態變動”的演示----- | 98 |
| 第二節 知識分子和民間關係的轉變----- | 100 |
| 第三節 北京社會的變遷----- | 102 |
| 第四節 “京味”語言的變化----- | 103 |
| 第五節 研究後記----- | 105 |
| | |
| 參考書目： | |
| 中文參考書目 | |
| 小說----- | 111 |
| 論文----- | 113 |
| 專著----- | 116 |
| 英文參考書目----- | 120 |

謝 辭

我非常感謝兩位導師對我的細心指導，本人的碩士論文得以順利完成，跟他們的督促和教誨是絕對分不開的。

許子東老師指導我閱讀了有關的書籍，確定了研究方法，使我不僅可以準時提交論文，還受到了相關的訓練；他總是在適當的時候對我所走的彎路提出及時的指正，雖然有的意見我當時未必理解，但過後細想均為金玉良言；他在閱讀了論文的初稿後，給予了極其珍貴的意見，使本人對如何寫好論文有了更加清晰、深入的了解。

王璞老師總是不斷地鼓勵和支持我，為我提供了很多的參考書籍，對我寫論文大綱、潤色文筆、改正寫作上的疏漏提供了非常好的意見。

我還要感謝梁秉鈞教授、黃子平老師、李東輝老師在論文答辯會上提出的寶貴意見，以及嶺南大學中文系的其他老師和同學在我兩次作論文報告時提出了一系列有益的建議和系秘書黎梅笑貞女士、教務處????在我讀書過程中的一切幫助。

最後，感謝家人對我的一貫支持！

京味小說的嬗變

—解讀《駱駝祥子》、《煙壺》、《鬚毛》、《頑主》

導論：

“京味小說”是貫穿中國現當代文壇、令人矚目的文學流派，它上承老舍建構的文學藝術典範，下啟“新京味”小說於八十年代末不可忽視的現象——“王朔熱”，中間經過了七十年代末鄧友梅等承老舍衣鉢的勃興，八十年代中陳建功等把握時代脈搏的演繹，至近年雖已被文壇的個性意識消解，但仍具非常重要的文學史意義，現在再重讀這個流派數目龐大的文本，因為視距的拉長、視野的拉闊，使我們更容易把握文本內部的結構規律及文本之間的嬗變軌跡。

第一節 京味小說定義

老舍早在二、三十年代就以寫北京著名，但“京味小說”的提出最早也是八十年代初了，如果只是老舍個人的創作風格，或者只是幾篇風格相近的作品，還不足以出現“京味小說”這一名詞，而是當時湧現了一大批自覺不自覺師承老舍的篇章。當它被正式提出的同時就意味著“京味小說”派已隆重登場，從此在現當代文壇中堂而皇之地佔有一席之地。

那到底甚麼是“京味小說”呢？

史繼中和朱瑤通過盛贊老舍作品中的“京味”來彰顯何為“京味小說”。朱瑤認為：老舍的作品“不僅有純熟的北京語言，還寫出了北京歷史文化對人物心理生成的影響，描繪了北京城市風俗人情和傳統習性等等方面”¹；史氏認為：“老舍用精粹通俗的北京話，描寫北京城，描寫北京人的命運、遭遇和希望”²。

¹ 朱瑤：評鄧友梅小說的“京味”特色，見劉穎南、許自強編：《京味小說八家》，北京：文化藝術出版社，1989，頁242。

² 史繼中：斯人雖逝 京味彌香——讀老舍小說《柳家大院》、《月牙兒》，見劉穎南、許自強編：《京味小說八家》，1989，頁39。

張建業把“京味小說”作為地域文學的一種來考察，他認為：“地域文學的特色，首先表現在語言的運用上。但是，這不是唯一的標誌。地域文學還必須表現出在一定歷史文化傳統和社會生活影響下人物的獨特心理和社會民俗”³，也就是說，只有把北京人的心理、北京社會民俗的描寫和北京話的運用，都融入北京的地域特色，才能成為獨具風格的北京地域文學。地域文學的背景資料地域文化是“歷史文化傳統和民風民俗、地方色彩語言的交融”⁴。

綜論各家對“京味小說”所下的定義，確如劉穎南、許自強在《京味小說八家》的後記中所總結的，“京味小說”最起碼的題材合格線是：用北京話寫北京人、北京事；除此之外，如果能寫出更高層次的“京味兒”——濃郁、具體的北京風土習俗、人情事態；再高層次的——民族、歷史、文化傳統的積澱在北京人精神、氣質、性格上所形成的內在特徵就是“京味”醇厚的上乘之作⁵。我們不妨就採納此三層說作為“京味小說”的定義，當然不同的讀者對“京味”的濃淡醇薄的品味也不盡相同。

第二節 研究京味小說的意義

通過考察外國學者的有關研究，張泉指出：老舍作品的“北京味兒”即北京地域文化特色之所以對外國讀者有吸引力和感染力，是由於老舍作品中的北京有三層象徵意義，即北京象徵中國，象徵鄉土中國，以及顯示出中國社會形態變動的必然性和特殊性⁶。

不僅老舍作品中的“京味”有上述的三層象徵意義，他的承繼者——新時期的“京味小說”家們以及他的改寫者——以王朔為代表的“新京味”小說家們，都力圖賦與他們的作品這三層象徵意味，本文就是希望通過研究不同時期

³ 張建業：《深沉的懷患意識與多彩的語言藝術——試論陳建功的“談天說地”系列小說的京味兒特色》，見劉穎南、許自強編：《京味小說八家》，1989，頁392。

⁴ 同上，頁382。

⁵ 劉穎南、許自強：《後記》，見劉穎南、許自強編：《京味小說八家》，1989，頁508。

⁶ 張泉：《民族地域文化特色的多維參照——國外老舍抽樣分析》，見甘海嵐主編：《北京文學地域特色研究》，北京：北京燕山出版社，1990，頁146。

具有代表性的“京味小說”是如何用北京話寫北京城、北京人以及北京發生的故事和當地的風土人情，進而揭示不同時期“京味小說”中的三層象徵意義是如何悄悄嬗變的。

另外，有關“京味小說”的探討最集中的幾本書，主要是由中國社會科學研究院的“京味小說課題研究組”編撰的，這些著作總體來說比較傾向於從社會學角度探討“京味小說”的得失，其它個別篇章的評論散見於一些報刊雜誌，通過文本細讀的方法把幾篇“京味小說”串在一起研究並試圖梳理出該流派嬗變軌跡的論文似仍少見，本篇論文希望能夠彌補這一方面的空白。

第三節 京味小說中的“鄉土”

“京味小說”中的北京所具有的三層象徵意義中特別引起我注意的是“北京象徵鄉土中國”的這一層含義，“鄉土”在我看來有兩層意義，一是象徵中國知識分子的精神家園，這在趙園的《北京：城與人》裡已有很好的闡釋，她指出：中國現代史上的知識分子極其真摯地認同鄉村、鄉土、農民，他們雖普遍帶有城市嫌惡卻把北京悄悄地排除在外而稱之為鄉土，一些非北京籍的作家也可以對北京產生出深沉的鄉土感，並總結道：“中國知識分子的鄉土感，卻源自深層的文化意識。這裡有人與城的文化同構，人與城間文化氣質的契合。這只能是中國人的，是中國人的北京感受、北京印象。它們不待用小零碎臨時拼湊，它們是從人與客體世界融合的文化一體感中自然地發生的”⁷。對於“京味小說”家來說，北京更是他們鄉土中的鄉土；

二是象徵北京的民間。老舍創立的“京味小說”的基調“平民味”是它主要的形式特徵，具體表現在以下三個方面：其一，老舍並沒有選擇描寫叱吒全國政治文化中心的風雲人物，如皇族宗室、達官顯貴、仕宦文人，而是集注筆墨於這塊土地上蠕動著的普通平民百姓，包括城市小生產者及貧民；他更進一

⁷ 趙園：《北京：城與人》，北京：北京大學出版社，2002，頁5。

步重點潑墨於他們的日常生活和京城的風俗人情，這奠定了“京味小說”主要描寫北京民間社會的傳統。隨著時代的變遷，北京的民間社會也發生了很大的變化，“京味兒”亦隨之改變，但充斥“京味小說”的民間意味卻從未消失過——以書中主要人物為例，鄧友梅筆下的人物，雖以破落旗人貴族、文物行中人、藝匠為主，但彰顯的仍是民間文化；《鬍毛》裡的主人公雖是報社主編的兒子，但他卻以反叛者的姿態旗幟鮮明地站到了民間的立場上；王朔小說中的主人公雖大多出身於黨政機關人員聚居的“大院”，但他卻借這些人物之口亮出了民間的聲音⁸；其二，“京味小說”家們一致採用了北京老百姓的日常口語為主要的創作語言，這使得該派小說在藝術形式方面即氤氳著濃郁的民間色彩；其三，陳思和曾從創作者的角度指出文學裡的“民間”概念，包含著兩個層面的意思：“第一是指根據民間自在的生活方式的向度，即來自中國傳統農村的村落文化的方式和來自現代經濟社會的世俗文化的方式來觀察生活、表達生活、描述生活的文學創作視界；第二是指作家雖然站在知識分子的傳統立場上說話，但所表現的卻是民間自在的生活狀態和民間審美趣味，由於作家注意到民間這一客體世界的存在並採取尊重的平等對話而不是霸權態度，使這些文學創作中充滿了民間的意味⁹”，“京味小說”家筆下的北京因作家們民間的創作態度而更加充盈著民間的意味。

“京味小說”家們身處如同精神家園般的北京，面對這個古老都市伴隨著國家的命運而發生的天翻地覆的變化以至文化思潮的風起雲湧，他們以知識分子的身份觀察著、體會著；同時他們通常都有民間社會的背景和浸淫過民間文化的熏陶，又以普通市民的身份，通過對北京人最世俗的生活、最平凡的人倫關係的描繪，表達出北京知識分子們站在“民間”的立場上對“家—國”的思考。作者們以雙重的身份融入到創作中，使得“京味小說”中的“知識分子話語”和“民間話語”顯示出某種內在張力，豐富及擴大了它們的精神內涵，並

⁸ 陳曉明：《常規與變異——當前小說的形勢與流向》，載《文藝研究》，1992年第6期。

⁹ 陳思和：《還原民間》，臺北市：東大圖書公司印行，1997，頁79。

在不同時期的“京味小說”裡展現了不同的角力關係，這更是本文嘗試分析的重點。

第四節 本文解讀的四篇京味小說的代表意義

本文既是通過解讀“京味小說”的具體作品研究這一流派是如何嬗變的，就要首先選取不同時期具代表性的作品。“京味小說”在長達六、七十年的創作歷程中成績斐然，作為該流派創始人的老舍創作了堪稱“京味小說”經典之作的大量長、中、短篇小說¹⁰。1949年以後，在文學為政治服務的國策下，城市或市井文學因有“小資情調”之嫌基本上凋零了，老舍的創作中富有“京味兒”特色的也只有半途停筆的《正紅旗下》。直到1979年，鄧友梅的《話說陶然亭》打響頭炮後，涌現了一批“秉承老舍遺風”的作品，包括鄧氏的“清明上河圖系列¹¹”，陳建功的“談天說地¹²”系列，汪曾琪的《安樂居》、《雲致秋行狀》，韓少華的《紅點兒》、《少總管前傳》，蘇叔陽的《我是一個零》、《傻二舅》，劉心武的《鐘鼓樓》等，這些作品的內容有一個共同的特點：或描寫當代京城裡的老北京人或往前取景，瀟灑著濃郁的舊京市井風情。直到王朔的“新京味兒”系列¹³出現才打破了這一悶局。

“老舍被公認為‘京味小說’流派的宗師”¹⁴，他成熟期的代表作《駱駝祥子》理應放在第一篇。

鄧友梅是新時期第一位豎起“京味小說”大旗的作家，而且選取了“旗人故事”作為他小說的主題，這種對老舍有意無意的承繼，以及那一口地道的京

¹⁰ 舒濟、舒乙編的《老舍小說全集》（武漢市：長江文藝出版社，第一卷—第十一卷，1993），就收錄了八十多篇長、中、短篇小說。

¹¹ 鄧友梅的這一系列作品包括：《話說陶然亭》、《尋訪畫兒韓》、《雙貓圖》、《那五》、《煙壺》、《“四海居”軼話》、《索七的後人》。

¹² 陳建功的這一系列作品包括：《蓋棺》、《丹鳳眼》、《轆轤把胡同9號》、《找樂》、《鬚毛》、《放生》、《耍叉》、《前科》。

¹³ 王朔主要的作品包括：《空中小姐》、《浮出海面》、《一半是火焰 一半是海水》、《橡皮人》、《頑主》、《玩的就是心跳》、《我是你爸爸》、《動物凶猛》、《過把癮就死》、《千萬別把我當人》。

¹⁴ 史繼中：《斯人雖逝 京味彌香——讀老舍小說《柳家大院》、《月牙兒》，見劉穎南、許自強編：《京味小說八家》，1989，頁39。

白，使得很多評論家稱其為老舍的衣鉢傳人，但他在繼承之餘其實另闢蹊徑，創立了“民俗式”京味小說風格，最能體現這一風格的代表作《煙壺》就排在了第二篇。

陳建功初期寫北京的作品也跟隨大多數的新時期“京味小說”作家描寫現代北京城裡的老北京人，但年紀畢竟不同，相對於老作家他對新北京有更敏銳的觸覺，終於寫出了《鬚毛》這樣描寫北京新新人類的作品，震驚四座，不難看出，它跟“新京味小說”王朔的作品已經產生了千絲萬縷的聯繫，以這篇小說作為“新舊京味”之間的轉折點來分析是最恰當不過的了。

《頑主》是“新京味”小說家王朔的代表作，如果說他之前的作品有為了爭取話語權力而向主流意識形態獻媚的扭捏作態，在小說中穿插了“浪子回頭”的古典主題，到了《頑主》方正式確定了他自我的寫作風格，使該篇作品成為他的代表作。王朔之後出現了很多模仿者，但正如模仿老舍成不了第二個老舍，王朔的模仿者也無更出其右者，之後當王朔在其小說中所宣揚的生活態度和方式已變成當代都市多元文化的一部份，不再顯得特立獨行的時候，他就失去了他的話語“陌生化”的藝術魅力，歸於消寂。

王朔之後和多元的生活文化對應的多元文學潮流興起，作家們開始各自找尋更獨特的話語模式，流派意識暫時瓦解了，“京味小說”派亦歸於沉寂，所以我的解讀到王朔為止。

本人之所以選擇了上述四位作家的四篇代表作，當然並非說只有如此描寫北京城才算是上乘之作，更不是說“京味兒小說”的作家只有這四位，充其量只能說這四篇小說代表了不同時期“京味小說”的發展特徵，而貫穿始終的是“京味兒”宗師老舍，及“新京味”代表人物王朔。

第五節 研究方法簡介

本文通過解讀四篇“京味小說”的文本來總結該流派的嬗變軌跡。在研究方法方面，我深受以下研究成果的影響：戴維·洛奇(D.Lodge)的重復模式，他

認為，倘若在全文範圍內追蹤分析作品中一些重要的重復出現的成分，考察每處重復在上下文中的作用，特別是其與總體結構的關聯，就會有助於闡釋作品的意義¹⁵。戴維·洛奇分析《簡愛》時在全文範圍內追蹤了對“火”的描述的主題意義和藝術效果，在他的分析中“火”既是個生活中的道具，又是連接主人公動蕩起伏的內心世界的寓意系統。洛奇把作者對“火”的描寫主要區分成對壁爐之火的“如實”描寫及對“火”的比喻性、象徵性的描寫，他強調的是：“在描述簡·愛努力爭取一種像樣的舒適生活、人的待遇和家庭的幸福時，家庭爐火的提法是重要的，而火的隱喻則表現出熱烈地爭取自我實現的緊張、活躍、驚人的內心生活，同時也表現出隨著過度放縱情慾而來的災難和懲罰。

16”

在大量涉獵“京味小說”的過程中，我發現很多篇章像《簡愛》一樣，不約而同地運用了“道具”的描寫技巧，並通過這些重復出現的道具在小說故事中的變化，揭示出主人公不同的心理歷程和現實生活中處境的變化。與此同時，這些道具還往往連接了作者有意無意構建的寓意世界，綜合考察這些因素有助我們更好地了解京味小說的主題及藝術結構，以便對該流派的嬗變有更清晰的了解。

我會運用“文本細讀”的方法在小說中追蹤尋找跟人物及主題相關的道具及寓意系統；再把此類文體特徵或文體模型結合小說的人物命運、情節結構和主題、其他人物的部份功能進行討論。

為了更全面探討該流派的“地域性”特徵，本研究另辟專章總結不同時期京味小說的風俗描寫及語言形式的異同。

第六節 “京味”與“京派”

“京味小說”會讓很多人聯想到“京派”或京派小說，所以最後我們要分

¹⁵ 申丹：《敘述學與小說文體學研究》，北京：北京大學出版社，1998，頁171。

¹⁶ 戴維·洛奇：《火與‘愛’：夏洛蒂勃朗特的塵世原素之戰》，見楊靜遠編選：《勃朗特姐妹研究》，北京：中國社會科學院，1983，頁531。

清兩者的區別。嚴家炎明確指出，京派小說是“指文學中心南移到上海以後，三十年代繼續活動於北平的作家群所形成的一個特定的文學流派。”他們受到周作人、沈從文的影響，與北方“左聯”同時並存，“既不是後來人們所稱的‘京味小說’，也不是一種單純地域性的概念。¹⁷”當時“京味小說”的創立者老舍並不在北平，他輾轉於濟南、青島和重慶，嚴格來說，老舍並不算是“京派”。

吳福輝認為，雖然京派中的李健吾、凌叔華、林徽因、蕭乾寫了不少舊北平的角落，如上層官僚家庭、知識者家庭以及城根下貧民大雜院，但就“京派”小說的整體來說，它“並不限於表現舊北平，它的色調也不僅僅統一在地方性的京味上面”，而是從湘西、湖北、河南、蘇北到北京城郊，構成了一個“鄉村性的敘述整體”¹⁸。也就是說，三十年代的“京派”比“京味”文學範圍要廣泛得多，京派小說家們描寫舊北平的作品，可以歸入“京味”小說。新時期被公認為地道的“京味小說”家的汪曾祺曾是“京派”中最年輕的一代小說家。所以說“京派”和“京味”是既有聯繫又有區別的兩個概念。

¹⁷ 嚴家炎：《中國現代小說流派史》，北京：人民文學出版社，1989，頁205。

¹⁸ 吳福輝：前言，見吳氏編選：《京派小說選》，北京：人民出版社，1990，頁11。

第一章 解讀《駱駝祥子》：向“民間”傾斜

通讀了大量的“京味小說”後，讓我印象最深刻的是，很多篇章都穿插了道具的描寫，像人力車、駱駝、月牙兒、兔頭、公文包、骨灰、錄音機、《寒食圖》、中山裝、電影票等，這些道具雖然並非京城特產，但在“京味小說”家的敘述中卻被賦予了京城特有的文化內涵，使它們具有了“京味兒”的特質。

下面本文就嘗試分析老舍這位巨匠是如何在《駱駝祥子》¹內把“駱駝”（及一系列物化性比喻）和“人力車”這兩個相關聯的道具、符號系統內置於一個一環扣一環的“循環”結構內，編織了一幅顛扑不破的天羅地網，沒有給祥子留下一點空襲逃脫，使這位民間社會的貧民勞動者一步步演繹著悲劇的命運，並進而探討這種文體系統是如何深化了該篇小說的主題。本文亦兼論人物的部份功能，以及舊京的風土人情和老舍的語言，從而展示老舍筆下北京的三層象徵意義，特別是“北京象徵鄉土”的這一層含義中“民間話語”和“知識分子話語”如何因角力而呈現出張力關係。為了使論說更全面，當然也會兼論老舍本人的其它篇章及同時期其他作家的某些作品。

第一節 “駱駝”及相關的物化性比喻系統

在舊京，人群裡夾雜著一隊隊負重的駱駝是常見的一景，當時人們需要的各式日常物品，大多由駝群往返運作送到每家商戶門口。京郊一帶曾整條村以養駱駝搞運輸為業，祥子從亂兵手上牽走的三匹駱駝就是賣給了這樣的村民，老舍寫起舊京來確均有出處，絕不含糊。

表面看來，老舍以“駱駝”祥子為篇名並無深意²，在《我怎樣寫《駱駝祥子》》裡對寫該篇小說的緣起也交待得很清楚，表明駱駝只負引出祥子的責任³。

¹ 本論文所摘錄的《駱駝祥子》原文，均出自北京人民文學出版社的1989年版本。

² 小說第一句就寫道：“我們所要介紹的是祥子，不是駱駝，因為‘駱駝’只是個外號；那麼，我們就先說祥子，隨手兒把駱駝與祥子那點關係說過去，也就算了（頁一）。

³ 原文是：“記得是在一九三六年春天吧，‘山大’的一位朋友跟我閑談，隨便的談到他在北平時曾用過一個車伕。這個車伕自己買了車，又賣掉，如此三起三落，到末了還是受窮。緊

但細察文本，不難發現老舍有意無意之間由這一外號發展出了一整套的明喻、暗喻系統，使“駱駝”具備了某種品格內涵，牢牢地跟當時北京民間社會貧民勞動者的命運聯繫在了一起。

筆者認為該隱喻系統有三層含義：其一，這種龐大的沙漠動物代表了北方農民或勞動者的道德、人格特點，像耐勞、安靜、溫順、純朴、遲鈍等，這一形像跟小說中墮落之前的祥子是一致的；其二，它暗示著在不公義的社會裡勞動者連牲口都不如的命運，當勞動者對自身價值的判斷跟社會的定位合轍的時候，在內外夾攻底下就導致了人格徹底的墮落。駱駝的這一隱喻系統還連接著一整套的物化性比喻，下面會詳細分析；其三，駱駝原本生長在沙漠，用它來形容京城的人力車夫的命運同時也暗示了這一文化之城，其實是沙漠之都，由這一層含義就把對社會控訴的同時引伸到文化層次，跟老舍其它小說的文化批判主題有了一脈相承的關係。對這一隱喻最具提示性的是小說中形容曹先生這位“社會主義者”、“唯美主義者”、“人道主義者”能把自己信仰的那一點點落實到小事情上去的一段文字敘述：

彷彿是說只要把小小的家庭整理得美好，那麼社會怎樣滿可以隨便。這有時使他自愧，有時也使他自喜，似乎看得明明白白，他的家庭是沙漠中的一個小綠洲，只能供給來到此地的一些清水與食物，沒有更大的意義。

祥子恰好來到了這個小綠洲；在沙漠中走了這麼多日子，他以為這是個奇跡。他一向沒遇到過像曹先生這樣的人，所以他把這個人看成聖賢。這也許是他的經驗少，也許是世界上連這樣的人也不多見(頁六七)。

上面這段文字使得“駱駝”這個符號具有了更廣延的涵義，它跟“沙漠”

跟著，朋友又說：有一個車伕被軍隊抓了去，哪知道，轉禍為福，他乘著軍隊移動之際，偷偷的牽回三匹駱駝來。這樣，我便把駱駝與祥子結合到一處，而駱駝只負引出祥子的責任”，見老舍：《老舍談創作》，上海：上海文藝出版社出版，1982，頁44。

和“綠洲”一起建立起了一個寓意世界——“駱駝”代表了當時北京民間社會底層勞動者的命運；“沙漠”是整個社會真實的寫照；“綠洲”則象徵有良知的知識分子，但相對於“沙漠”，它是那麼的少，又是那麼的無能。

“駱駝”是個大背景，小說還由此發展出了一整套相關的物化性比喻系統。粗略統計，小說裡百分之九十以上的比喻是把人及相關的事物比喻成如陀螺、樹、魚、蜜蜂、破水壺、狗、野獸、猴崽子、貓、小蟲、小水筒、臭蟲、驢子、鳥、肉、牛、妖精、花草、蒼蠅、烏鴉、死鬼等等一系列的動物及物品，這類比喻中有相當一部份是跟祥子有關的，例如形容他買車的辛苦：“他從早到晚，由東到西，由南到北，像被人家抽著轉的陀螺(頁四)”；形容虎妞向祥子逼婚後，祥子雖滿肚子委屈但還想自己收拾殘局，就像“那鬥落了大腿的蟋蟀，還想用那些小腿兒爬(頁九六)”。跟祥子相關的比喻中相當一部份是祥子內心深處對自己命運的估量，例如把窮人的命比喻成棗核兒：“窮人的命，他似乎看得明白了，是棗核兒兩頭尖：幼小的時候能不餓死，萬幸；到老了能不餓死，很難。只有中間的一段，年輕力壯，不怕飢飽勞碌，還能像個人兒似的(頁一零六)”；形容祥子和虎妞婚後的生活：“他沒了自己，只在她的牙中掙扎著，像被貓叨著的老鼠(頁一五三)”。讓本人感興趣的是最後一類型的比喻，我們不難發現祥子對自我價值的判斷是跟隨著他的命運在發展和變化的，為了更好地說明這一點，我們還必須先解析出另兩個系統，那就是“人力車”這一道具系統及該篇小說的循環結構系統。

第二節 “人力車” — 道具系統

老舍在小說中對“道具”的使用並非始於《駱駝祥子》，在《月牙兒》裡，“月牙兒”的每次出現都代表了主人公不同的心理和處境，在整篇小說中它構成了一個複雜的象徵系統。到了《駱駝祥子》，老舍自然而然地選擇了跟車伙形影不離的“人力車”。

我們知道，《駱駝祥子》描寫了一個人力車伙想買上自己的車，最後失敗並

墮落的故事，王德威甚至說祥子跟人力車之間發生了“愛情”⁴。其實這輛祥子朝思暮想的“車”在文中的功用和內涵是非常複雜的。首先，正象“駱駝”的寓意系統雖然非常複雜，但在文體結構上它確實首先擔負了引出祥子的功能一樣，“人力車”也同樣具有三種情節結構功能：其一，它是個活動的媒介，一方面使我們了解到當時北京民間社會城市貧民勞動者的苦況，另一方面使得祥子跟當時北京社會的各個階層發生了關係，甚至深入到了京城的大小宅邸，使文字穿透四合院密實的圍牆，對當時一般市民的家庭生活、人倫關係進行了一番展示，由此擴大了小說對當時社會現實描寫的涵蓋面，使得京味小說中“以管窺孔”的結構形式有了堅穩的基礎，對社會控訴的主題設計就顯得更為有力；其二，人力車還是連綴情節的線索，人物的起始、情節的發展都跟它有關，如該篇小說最主要的情節結構就是描寫祥子的三起三落，都跟“車”有關；其三，像“駱駝”一樣，隨著故事的發展，“車”跟祥子的關係也發生了變化，“車”跟“駱駝”一起合奏了一首城市貧民勞動者悲壯的命運交響曲。

人力車除了具有文章結構的功能外，還聯繫著一整套的價值系統，其一，它負載著北方民間社會淳朴、敦厚的勞動價值觀，小說裡描寫祥子是如此地愛拉車並以拉車為榮，他拉車的時候覺得自己好像騎著名馬在奔馳。而祥子又是如此地愛車，認為一定要買上車才對得起自己。勤勞、本份、實在，毫無非份之想，堅信憑自己的體力吃飯是天下最有骨氣的事，在勞動過程中不僅滲透著人格尊嚴還體現著美感，並不只把拉車當成賺取兩餐的行當，這種對勞動和勞動者的禮贊連接著北方、中原甚或黃土地的文化情懷，同時也深蘊著老舍這位平民作家對京城勞動者的同情及讚美；其二，車同時還連接了兩個相關的點，它一邊代表著祥子辛苦勞動應有的回饋，另一邊祥子既是如此本份、辛苦地工作，竟然連一輛車也抓不穩，就簡單而直接地現出了社會不公義的本相，使得讀者跟隨著祥子的三起三落產生一浪比一浪高的不平感；其三，擁有自己的車是祥子想獲得像樣生活及

⁴ 王德威：《小說中國——晚清到當代的中文小說》，台北：麥田出版股份有限公司，1993，頁63。

尊嚴的一個工具，車可以使他賺取像樣的吃食，可以使他自由、獨立；其四，擁有自己的車更重要的是使祥子擺脫社會為城市貧民所鋪設的既定命運的唯一一線希望，一旦他忘了買車，就覺得忘了自己，“而覺得自己只是個會跑路的畜生，沒有一點起色與人味(頁四五)”，“畜生”是跟“駱駝”及相關的物化性比喻系統一脈相通的，社會為祥子們的定位就是把他們當成畜生，畜生衰老了就因失去了它的功能而被人們遺棄，等待“它們”的不是被餓死就是被屠宰的命運，買輛車成了祥子擺脫這一角色和宿命的唯一希望，“車”成了祥子想擁有“人”的人格中介及道具，所以祥子才會把買車的那一天當成自己跟車的生日一起慶祝，沒有“車”，怎會有“他”呢？！所以祥子才會把車看成他的命，失去了對“車”的追求也就等於失去了對人格的追求而自然墮落成走獸，跟社會對他的定位合轍了。

第三節 “三起三落”及“循環式”的結構系統

“駱駝”跟“車”都必須內置於《駱駝祥子》的情節結構內考查才能更突顯老舍對該篇小說藝術技巧的苦心經營。大家知道，該篇小說描寫了祥子三次買車一失車的經歷：他苦鬥了三年買上了一輛自己的車，被大兵搶了去，打回原形；再存錢買車，錢被孫偵探搶了去，又被打回原形；被迫娶了虎妞，用她的錢買了一輛車，虎妞難產死了，為了葬她賣了車，祥子再次變得一無所有。單從情節上來說，可以把它看成個一圈套一圈，共三個圈的循環式結構系統。祥子第三次失去了車以後，這個圓圈式的追逐遊戲沒辦法再進行下去了，他終於放棄了對“車”的追求，徹底的墮落了，原因顯而易見，祥子本身在這場追逐遊戲中發生了無法挽回的改變，小說最精彩的地方就在於細膩、動情地描寫了祥子這中間的變化。

細察文本，不難發現，該篇小說的循環結構系統其實是一環套一環、大環套小環的，對小說主題起了很好的暗示作用。小說裡這樣描寫祥子拉車的生活：

在他賃人家的車的時候，他從早到晚，由東到西，由南到北，像被人家抽著轉的陀螺；他沒有自己(頁四)。

祥子日復一日、年復一年、不斷重複和循環著為生活奔波的軌道，而這種生活毫無“人味兒”，祥子所做的一切努力不過是要掙破這一被動旋轉的軌道。

在車伕聚集的茶館裡，祥子見到了小馬兒爺兒倆，而且還看到了更多：

在小馬兒身上，他似乎看見了自己的過去；在老者身上，似乎看到了自己的將來！

那一老一少似乎把他的最大希望給打破——老者的車是自己的呀！(頁一零四—一零五)

不僅小馬兒爺兒倆 年幼的車伕跟年老的車伕，使祥子領悟到了自己的宿命，就是中年車伕二強子及其他車伕都以他們的“命”向祥子跟他的理想宣戰，暗示著祥子註定失敗的命運：

他將要變成二強子，變成那回遇見的那個高個子，變成小馬兒的祖父。祥子完了！(頁一九零)

祥子每天的生活是被動重複跟旋轉著的，他買車也註定要失去一次又一次，就連他的一輩子也是一種重複和循環，他重複著民間社會其他城市貧民勞動者的命運 即使祥子付出了那麼大的代價也沒辦法逃脫的命運，同時也就暗示了祥子們的命運就是這樣一代又一代、由古至今、顛扑不破地循環下去 這就是很多評論家反復強調的祥子的宿命，並非冥冥中有個主宰，而是老舍有意識地展示給我們看的。

對於第三次失車這一宿定的打擊，作者之前頗花了些心思在文筆間暗示

5 最巧妙的莫過於下面一段：

她不准他晚上出去，也不准他好好的睡覺，他一點主意也沒有，成天際量量忽忽的，不知怎樣才好。有時候欣喜，有時候著急，有時候煩悶，有時候為欣喜而又要慚愧，有時候為著急而又要自慰，有時候為煩悶而又要欣喜，感情在他心中繞著圓圈，把個最簡單的人鬧得不知道了東南西北。（頁二零三）

上述這段描寫祥子知道自己真的要去做父親後的心理變化，仔細考究起來頗為複雜多義，我們至少可得出以下兩種解釋：其一，只是描寫祥子不同的心理和情緒之間你中有我，我中有你交替混雜的狀況，可以解釋為因為虎妞整天胡鬧，才把簡單的祥子搞得如此混亂，當然初為人父的心理肯定也是頗為複雜的；其二，如果我們特別重視“感情在他心中繞著圓圈”這句話，就可以有另外一套解釋：欣喜成了一切煩惱的根源，欣喜之後總是慚愧、著急、自慰，煩悶之後則又是欣喜，這個欣喜之後就又產生了上述一系列的煩惱。無疑第二種解釋更能預示祥子將人車均失的悲劇命運——心理的圓圈跟命運的圓圈合轍一致了。我們都知道祥子是個鄉下人，雖然並不傻，但內心頗為單純，心理描寫一直並不太複雜，這一段頗為複雜的心理描寫就構成了一個突出的效果，並且跟之前論述的循環情節結構一起並置考慮就更具文體特徵。

祥子每天的生活，他追逐“車”的三起三落的故事，連同他的一輩子正如今一個往下走著的一圈套一圈、大圈套小圈的循環，圓圈破滅的同時也就是他徹底墮落的開始。老舍借老年車伕老馬之口說了這樣一句話：“鐵打的人也逃不出去咱們這個天羅地網（頁二四一）”。下面我們就進一步看看老舍的某些設計如何對祥

⁵ 老舍在論寫作時對“暗示”有這樣的看法：“暗示是個好方法，它能調劑寫法，使不至處處都是強烈的描畫，通體只有色而無影。他也能使描寫顯著細膩，比直接述說還更有力——暗示使人希冀，又使人與作者共同去猜想，分擔了些故事發展的預測——”，見老舍：《事實的運用》，舒濟、舒乙編：《老舍文集》，北京：人民文學出版社，1990，卷15，頁255。

子的“命運”產生了關鍵性影響。在祥子整個蛻變的過程中，“駱駝”和“車”成了兩個最清楚的關照點，它們在祥子心目中的變化，是祥子命運的最準確的坐標，由這兩個符號、道具系統在加上情節結構系統就織出了一個祥子根本沒辦法逃脫的天羅地網。

第四節 天羅地網

祥子不同於“五四”時期小說裡的民眾(特別是農民)形像，除了相信個人奮鬥可以改變自己命運⁶的“蒙蔽”及具有小農經濟環境底下造就的性格特點外，他絕不愚昧，甚至可以說是聰明的，而且最初他還擁有較高尚的人格——這個“清新”的城市貧民勞動者形像對當時的主流思潮最具顛覆性的意義在於：他絕對具有了“被喚醒”的資格，只要在他悲憤的日子裡、終於明白單靠自己沒辦法擺脫掉宿命的時候提供一點引導即可，但老舍沒有為他提供這種機會，祥子可以遇到的只是阮明、曹先生之流，由此便形成了對“五四新文化運動”徹底的顛覆，不是民眾沒有被“喚醒”的條件，而是“你們(精英知識分子)”根本沒有準備好，“祥子”使得民間社會終於具有了跟知識分子分庭抗禮的資格。

小說之後對洋車伕們命運的演示也顯示了作家對社會歷史演進的悲觀意識：年幼的車伕小馬病死了，死在了沒錢買藥的爺爺懷裡；年輕的車伕駱駝祥子墮落得形同走獸，甚至到最後連走獸都不如；中年車伕二強子不知道醉倒到哪裡去了；只有老車伕小馬爺爺還可以苟延殘喘地說說“螞蚱成群才威力大”的道理，窮人的命運不是越來越好，這文化之城也不是越演進越文明，社會並不是如人們所說的那樣繞著圓圈往上進步，而是繞著圓圈往下墮落，像那雖好強但拗不過命的祥子。這種悲觀意識雖然也強調循環，但是不同於傳統中國崇拜先人式的；更不同於新文化運動主流歷史觀“‘時間是線性地從過去向未來發展’，因

⁶ 這種信念符合現代重自我創造的價值觀，跟儒家的“達則兼濟天下，窮則獨善其身”其實也是相通的。

此凡事越新越好越年輕越好越現代越好”⁷，這就構成了對新文化運動中社會變動歷史觀的另一層面的顛覆。

小說剛開始時的祥子壯實、勤儉、聰明、誠實、有生氣，沒有任何惡習，對自我是非常認可的：“他覺得，他就很像一棵樹，上下沒有一個地方不挺脫的(頁六)”——充滿了自信及自豪感；那時候的他是那麼地愛車，把車當成塊萬能的寶地，車更是他的命；他是那麼地愛拉車，把拉車當成騎著名馬奔馳。在買車的過程中雖然歷盡艱辛，但他的掙扎和困苦終於有了回報，那輛車像身經百戰的武士的一顆徽章，有了這輛車後，他的生活更加充滿了希望，他可以再買車——甚至可以開車廠了！

從小說的第二章起祥子就開始了一系列的磨難歷程，“戰亂”是祥子的第一劫，老舍為寫祥子拉車出城頗作了不少的鋪墊，他寫祥子日益膨脹的自信、膽量及除了自己的車，對其它的事情包括戰爭都漠不關心的態度，不過是想讓祥子為他走的這極其關鍵的一步負上一部分責任，也是在為作者預設的主題之一——否定個人奮鬥及批判城市貧民劣根性服務。但到底祥子那天肯犯險拉車出城主要還是出於一連串的偶然，“要面子”及“自尊心”是在作怪，可只是因為一些可以原諒的、性格方面的小毛病就要付出人性墮落的代價，是否太慘重了？讓一個車夫在那樣的環境裡除了養活自己外還要考慮民族、國家大事，是否要求過高了？！曹先生之流最高明之處不過是有個“小綠洲”，他跟祥子又有甚麼區別？沒墮落之前的祥子是那麼有道德，那麼愛護他的乘客，他和他的車不就是一個活動著的“小綠洲”嗎？但為什麼所有的代價都要由祥子來負？！如果我們再把這一疑問引伸到“五四新文化運動”中精英知識分子針對民眾劣根性提出尖銳批判的大背景去考查，你看見了甚麼？民眾一方面承受著不公義社會(社會又是幾千年文化累積造就的)的欺壓，另一方面成了智識者無能的替罪羔羊——老舍向當時主流思潮靠攏的同時卻因對社會底層勞動者的深切同情顯示了小說主題

⁷ 許子東：《當代小說閱讀筆記》，上海：華東師範大學出版社，1997，頁253。

的這一內在弔詭，這無疑是對當時的文化思潮更深層次或者說是更根本的顛覆。由此我們發現老舍對該篇小說的主題設計之一——鞭撻祥子為“個人主義的末路鬼(頁二六一)”是多麼的莫明其妙！

小說的第三章用了很多的篇幅描寫祥子跟駱駝一起逃生的過程，最重要的莫過於這樣的一句話：“駱駝的命運也就是他的命運(頁二十)”，祥子靠著駱駝的掩護而得到逃亡的機會獲得新生，從此就跟“駱駝”有了脫不開的瓜葛，這個外號最重要的功能在於暗示了祥子物化的開始。

祥子又回到了北京城裡拉車，仍然想買輛車了，買車甚至成了他的宗教，如果不想著買車，他就“忘了自己，而覺得自己只是個會跑路的畜生，沒有一點起色與人味(頁四五)”，看來這時候的祥子更加把擺脫宿命的唯一希望放在了“車”的上面，把自我價值的實現完全維繫在物上，是人類失去自我、異化的象徵，靠“物”擺脫“物化”，祥子確實如老舍為他塑造的形像的其中一面一樣，像個想咬住自己的尾巴不斷在原地打轉的狗，這一形像可對應文中敘述者對他所有嘲諷的語氣跟詛咒。但大家別忘了，在這一異化的過程中，祥子是完全被動的。老舍一方面不遺餘力地批判祥子身上的劣根性，一方面有意無意地用各種方法為他開脫，作者的同情心無疑是站在祥子這一方的，使得老舍預設的兩個主題對社會不公義的控訴(隱含著對北京文化的批判)及對以祥子為代表的城市貧民劣根性的批判，非常明顯地傾斜向了前者，人們跟作家一樣對祥子們的苦難充滿了同情而原諒了他性格方面的缺陷。這使我聯想起福斯特(Forster)在談到人物與小說的藝術規律之間的衝突時所說的話：“人物是在作者的召喚下出場的，但他們充滿了叛逆精神，因為他們跟我們這些真實人物有許多相同之處。他們是創造物中的創造物，因此他們常常無法同作品協調起來。假如給他們充份自由，他們會將作品踢成碎片。如果限制過嚴，他們又會以奄奄一息作為報復，使作品因內部衰竭而被摧毀。”⁸ 正因為老舍非常重視他書中的人物，所以不由得要由

⁸ 申丹：《敘述學與小說文體學研究》，北京：北京大學出版社，1998，頁69。

得他們“放縱”一番。

“駱駝祥子”的名譽遠不及單是祥子的時候了，因為從前他不肯搶別人的買賣，特別是對那些老弱病殘，但現在他只管拉上買賣，“像一隻餓瘋的野獸(頁四五)”。王德威認為：“祥子的墮落始於他偷三匹駱駝，原因是“偷竊”損害了他的正直性格”⁹。我不這麼認為，連村裡的老駝戶都覺得“兵災之後，甚麼事兒都不能按著常理說(頁三一—三二)”而肯買下他的駱駝，處處提防的劉四爺都敢幫祥子存下賣駱駝的錢，更何況是被大兵搶去了車的祥子。我倒認為祥子的墮落始於他被搶了車，丟失了像用命一樣換來的車，也就丟失了像人一樣的命，本身也就是墮落，無須再往下跳。失去車及受到外界不公正的對待只是外傷，最常讓祥子產生出的是悲憤和自我憐憫的感情，而真正讓祥子在道德層面對自我失望的關鍵其實是女人，我在下一節會略為嘗試探討。

如果說小說剛開始時候的祥子是個地獄裡的好鬼，那麼從兵營逃出來後的祥子就像畜生一樣被烙上了個烙印，雖然身體也受到了傷害，但這個印主要烙在了心上，從他逃到一條村子裡，覺得非常的難堪：“兵們不拿他當個人，現在來到村子裡，大家又看他像個怪物(頁二九)”開始，文中經常出現他覺得自己的命還不如個畜生的比喻，例如他覺得“十個主人九個待僕人還不如貓狗”(頁六六)；他越來越相信洋車夫的命就像狗——這一心靈的烙印還直接導致他失去了買第二輛車的機會，搶走祥子錢的孫偵探竟然是把他拉上西山的孫排長，這種巧合設計的目的主要是撕裂開他舊日的傷口，使得健壯的、把買車當成宗教的祥子沒有進行半點反抗，在當下和之前的雙重打擊下就了範，孫偵探在對祥子連哄帶嚇時說了這樣極其關鍵的一句話：“把你放了像放個屁¹⁰；把你殺了像抹個臭蟲(頁一一四)”，果然任何人都沒有把他當人看，一句話點破了城市貧民勞動者悲慘的命運。被搶去錢後的祥子只好去找虎妞，成了她口中的一塊肉，雖然可以拉上

⁹ 王德威：《小說中國——晚清到當代的中文小說》，1993，頁31-31。

¹⁰ 無獨有偶，幾拾年之後的新“京味小說”代表人物王朔竟然也借他書中人物之口說了這樣一話：“您就把我當個屁——放了吧”，見王朔著：《我是你爸爸》，香港：創建出版公司，1993，頁133。

“自己”的車，可他怎能活得像個人呢？！但是，即使經過了這麼多患難，身體遠沒有以前那麼好了，他的肚子裡也滿是疑慮，覺得比初拉車的時候老了许多許多（實際上那年他頂多二十四歲），祥子卻還愛拉車！不願受虎妞擺布待在家裡，而且他始終沒染上惡習。直到虎妞帶著個死孩子難產死了，他的車又賣了

祥子第三次失去車後，他不再愛拉車，不再愛護車，再也不想買車的事，人與車之間的關係不過是：拉著它就為了掙一天的嚼谷。“車”這一道具在祥子的生活中消失了，或者說完成了它的功能而功成身退了，代之以另一個道具“錢”，祥子以前也愛錢，小說的前半部也經常提到，祥子對錢是一把死拿，但祥子以前看重錢是為了買車，中間經過了“車”這個道具系統，祥子對錢的追求就具有了道德意義，沒了“車”只為了錢，就好像沒了愛情，只為了肉慾一樣，象徵著人性徹底的墮落，為了錢祥子開始甚麼都做了，他可以去騙人，甚至出賣人，錢到手後就去吃喝嫖賭，到最後因為“髒病”連車都拉不動了，連個做運輸工具的牲口都不能做了，完成了徹底墮落的過程。

祥子是今非昔比了，但他卻保持了一貫的姿態——那就是對命運的抗爭姿態，如果說社會為他安排的命運就是畜生的命，那麼無論最初他想借著買自己的車超越這種命運，還是到最後他連個被社會所用的畜生都不做了，確是始終沒有像魯迅筆下的潤土那樣麻木地、老老實實地坐穩他的畜生地位——前後都是一種抗爭！只是形式不同而已。

由始至終，祥子面對著強大的壓力，他面對的幾乎是整個的社會，因為在他奮鬥的過程中幾乎沒有得到任何援手，包括曹先生和小福子，即使他們曾經是他心中的希望，卻慢慢地都轉向了他的對立面，他如何能贏呢？！

第五節 其他人物的設置對主人公命運的影響

《駱駝祥子》裡出現的有名有姓的人物並不是很多，主角祥子外，有虎妞、小福子、夏太太，劉四爺、曹先生、阮明、孫偵探、夏先生、高媽，楊先生和楊家太太、二太太，車伕小馬爺兒倆、二強子、老程等等；但整篇小說的背景人

物很多，包括亂兵，北京的洋車伕們，白房子的妓女們，祥子拉包月的宅門兒僱主及普通的乘客們，大雜院兒的居民們，看阮明斬首的北京市民們等等。有名有姓的人再加上這些背景人物群足以構成了當時的北京民間社會全景，京味小說一向重視世情、事態、世相的展示，而三者的核心是“人”，以人物匯集社會，以人物展示文化是京味小說的另一文體特徵，對文化的批判是通過對人性的揭示而完成的。雖然表面看來，老舍在這篇小說裡批評北京文化的言論不多，在他的其它小說裡，敘述者經常跳出來對批評北京文化的主題論說一番¹¹。但在《駱駝祥子》裡，人們似乎更留意到它對當時社會黑暗現實的批評，而忽略了老舍一貫堅持的批判北京文化的主題，其實該篇小說是他所有批評北京文化的篇章裡最嚴峻的一篇，一座城池，一種文化，可以把人類驅逐到野獸中去，這是怎樣的地方？！怎樣的文化¹²？！文化之都北京是全國中原文化蘊含最深厚的首善之區，矛頭其實直指中國及中國文化。

既然該篇小說講的是一名車伕千辛萬苦想買一輛車，經過三起三落後最終失敗並墮落的故事，那我們就主要從探討甚麼人物對祥子實現“買車”這一理想是有幫助的，甚麼人物防礙祥子達成這一理想，甚麼人物對祥子墮落要負上更大的責任角度來探討其他人物的設置對祥子命運的影響。

從祥子想買第二輛車始，小說中的其他人物才陸續出現，劉四爺和虎妞也帶著獸類的腥味粉墨登場¹³。祥子把賣駱駝的錢交給劉四爺保管，又像以前那樣賃他的車拉及住在廠子裡，劉四爺是祥子心目中的體面人物，在這個人物身上體現了北京文化中草莽階層、粗豪的“武文化”特徵：厲害，講面子，叫字號，並不

¹¹ 在《四世同堂》裡老舍借書中人物之口說：“再抬眼看看北平的文化，我可以說，我們的文化或者只能產生我這樣因循苟且的傢伙，而不能產生壯懷激烈的好漢！我自己慚愧，同時我也為我們的文化擔憂！”見老舍：《四世同堂》（縮寫本），北京：北京十月文藝出版社，1993，頁141。

¹² 說文化可以吃人如魯迅；說文化使人墮落成野獸如老舍，其實是異曲同工；所不同的在於文體，前者通篇瘋癲癡如痴人語；後者則模擬現實圖仿真效果。

¹³ 小說中把他們比喻成“老虎”跟“虎女”，二人是開車廠的，車伕們既然都是馴順的獸畜生，那他們就順理成章的成了獸中之王，而車廠卻叫作“人和車廠”，老舍似乎想以此造出反諷效果，但劉四爺不同僱祥林嫂子的魯四爺，他既被去除了偽善的性格特點，反諷效果就沒有後者那麼強烈。

一面黑，祥子混過的宅門，竟然“武的裡，連一個能趕上劉四爺的還沒有(頁六六)”；而虎妞更是對祥子一百一的客氣、愛護，還時常勸祥子好好地歇歇，這時的劉家父女好像是對祥子實現買車夢想具有幫助功能的人。

祥子覺得虎妞可恨和劉四爺的可怕是在被虎妞騙誘之後，祥子受虎妞引誘的那個晚上，因不堪在楊家做包月的生活，憤而辭職又回到了人和車廠才撞在了虎妞懷裡。從楊家出來，他感到從未有過的委屈，虎妞卻正等著他，被勸喝了三盅酒後，祥子產生了錯覺，“平日，他有點怕她；現在，她沒有一點可怕的地方了。他自己反倒變成了有威嚴與力氣的，似乎能把她當做個貓似的，拿到手中(頁五七)”，這使他“覺得非常痛快，大膽；極勇敢的要馬上抓到一種新的經驗與快樂(頁五七)”，卻從此使他成了“碰在蛛網上的一個小蟲，想掙扎已來不及了(頁六零)”。由此看來，那無良的僱主楊家，祥子在性意識和性生活方面的單純無知都是鑄成這次大錯的罪魁禍首。

第二天一早祥子感到疑惑、羞愧、難過，並且覺著點危險，之前他一直把虎妞當成朋友甚或是男人，雖從未產生過男女之情但敬重她，經過昨晚的事，最讓他疑惑的是為甚麼虎妞早已不是處女？！他甚至懷疑無論她昨天晚上撞到誰都會有事發生，這使他“就是想起搶去他的車，而且幾乎要了他的命的那些大兵，也沒有像想起她這麼可恨可厭！她把他由鄉間帶來的那點清涼勁兒毀盡了，他現在成了個偷娘們的人！(頁五九)”而且偷的是這麼個老，丑，厲害，不要臉的破貨！這無異於雙重的羞辱，“不但身上好像黏上了點甚麼，心中也彷彿多了一個黑點兒，永遠不能再洗去(頁六零)”。我們由此可知被虎妞誘惑“失貞”使得祥子第一次在道德層面上感到自我失落，產生不潔感，那個黑點兒其實更印在他對自我道德評判的天平上。

正巧在這個時候，他碰到了以前的僱主曹先生，就上了曹宅，不只是為了躲避虎妞，曹宅是在他所混過的宅門裡頂可愛的，曹先生在他眼裡是孔聖人，曹先生代表了北京文化中的文人士大夫傳統，他遵守儒家思想中“修身齊家”的訓律，但沒過多久，虎妞便找上門來，挺著“枕頭”向他逼婚，祥子感到非常悲憤：

“劉四爺仗著幾十輛車，虎妞會仗著個臭 X，來欺負他！（頁九三）”；“不，這不是她的厲害，而是洋車夫的命當如此，就如同一條狗必定挨打受氣（頁九四）”——我們說過，祥子的墮落是隨著他越來越意識到自己的命就像畜生一樣而日趨下滑，劉家父女既然使他覺得自己像條狗，就完全轉化到了祥子的對立面。

曹先生這樣一位只能修身齊家的人物也躲不過政治鬥爭的旋渦，阻擋不了孫偵探到他的小綠洲裡洗劫祥子辛辛苦苦存起來打算買車的錢，雖然他可以逃到上海，但卻連累祥子再次變得一無所有。祥子沒別的辦法，只好順著虎妞的主意去人和車廠給老爺子拜壽，從此落到了虎妞口中——孫偵探及阮明，甚至曹先生本人都得為祥子投向虎妞懷抱並進一步墮落負上最主要的責任。

虎妞終於熱熱鬧鬧地嫁給了祥子，新婚的第二天，作者展示了祥子一系列的心理，首先寫他一大早就自顧自跑了出去，很羨慕在街上等客的車夫，而覺得自己跟虎妞的婚後生活不像個人樣；之後寫祥子的污穢感，在澡堂子洗了很久，但“他還覺得自己不乾淨，心中那點污穢彷彿永遠也洗不掉（頁一五三——一五四）”。我在前面曾經提過，祥子墮落源于內外夾攻，社會上不公義的人和事只是外因，而導致他真正從裡往外腐蝕的是“女人”，女人似乎是座橋樑，不斷地把他引向自我道德層面的失落，失落感的產生是因為他在兩性方面具有潔癖般的道德觀，“不潔感”即“不貞感”以中國傳統的道德觀只會使女性擴大到人格層面而導致自我墮落，老舍創新的地方在於從男性角度演繹了這一關聯；最終祥子還是捨不得那頭家，回到了家裡，但他又覺得：“現在越看她越討厭，他永遠沒恨人像恨她這麼厲害，他說不上是為了甚麼（頁一五六）”；緊接著，老舍又用誇張的筆墨描寫祥子的婚後生活如何使他的身體日趨下坡，虎妞這時卻真的懷了孕，祥子雖然一半對付著，一半掙扎，但始終沒有染上惡習，所以從這個角度分析，虎妞對祥子是功過參半，她是讓他在道德層面第一個產生不潔感的女人，而且讓他活得屈辱，但同時為他提供了一個家，為他主持家務，並出錢買了一輛車，他為了這頭家及未出世的孩子硬撐著，就是世界再不公平，他仍然在表面上沒有滑落多少，雖然內心深處及身體已今非昔比。

虎妞難產死了，祥子賣車葬了她，再次變得一無所有。他開始抽煙，在車廠裡交朋友。剩下的三十塊錢不想花，也不想再買車，只是帶在身旁以備不時之需，但更多的惡習他還沒沾染。

祥子又拉上了包月，遇到了好像年輕而美艷的虎妞般的夏太太，這次的誘惑使得祥子睜著眼睛要淌渾水。經過這一次，受重傷的不僅是身體，祥子得了性病，但他不再緊張自己的身體，還把自己的行徑跟“蒼蠅在糞坑上取樂(頁二二四)”相比，證明他已忘了何為自尊自強，天大的困苦，祥子一定要經過“女人”這一關，才能給自己一個真正墮落的口實。病過去之後，那股正氣沒了(頁二二四)，隨之的是更多的改變，他知道對一切人瞪眼睛，甚至揮拳頭揍人；他更加認清了人和車的關係，拉車只為了掙出嚼穀與車份，祥子完全入了車伕的轍。

祥子就這麼一天天混著，直到遇到劉四爺，劉四爺以他所遭受的報應振奮了祥子，因為劉四爺連他唯一的親人虎妞的墳都找不到，而祥子還可以高高興興地拉車，看到欺壓過自己的人有這樣的下場，這幫祥子吐盡了心中的惡氣，受到振奮的祥子決定去找那天底下可以投奔的兩個人——小福子和曹先生。

祥子順利地找到了曹先生，而曹先生早已不記得對祥子來說刻骨銘心的那一晚——被孫偵探搶走了他辛辛苦苦存起來打算買車的錢，曹先生攜家小倉惶逃往上海的那一晚；祥子卻經過那一晚之後幾經掙扎，已到了墮落的邊緣。曹先生這次雖答應幫他，願意收留小福子跟祥子在他那裡住，但祥子卻再也見不著小福子了，小福子吊死在了白房子外的小樹林裡，失去了自己心愛的女人的同時，小福子以自己的命運向他進行了一個強有力的暗示：“他是要強的，小福子是要強的，他只剩下些沒有作用的淚，她已作了吊死鬼！一領席，埋在亂死崗子，這就是努力一世的下場頭(頁二四六)”！沒有一個親人的祥子一定要失去這個在他心底裡血肉相連的女人才算受到了最後的，也是致命的一擊，完成了一個完美的墮落歷程，“祥子還在那文化之城，可是變成了走獸。一點也不是他自己的過錯(頁二四六)”。

我們從上面對該篇小說的情節敘述中可以看出，在祥子的整個墮落過程中，

女人確實起了至關重要的作用。女人！老舍曾自謙不會寫女人及情愛¹⁴，這一禁忌被《駱駝祥子》裡的精彩演繹打破了，當然小說裡寫得最好的還是那個像男人的虎妞，無論她的外表，還是言行，或是在兩性方面的進攻姿態，均以性的“異化”色彩而獨具象徵意味，這也就難怪祥子在性方面同樣具有了“異化”傾向，他是被“入侵”者，而在被虎妞的入侵過程中又是如此軟弱無能，完全喪失了主動權，無論是在床上還是在家裡，正是這種性意識使他對小福子產生了同病相憐的情愫——小說裡曾把祥子和小福子都比喻成肉，祥子是虎妞嘴裡的肉；小福子則為了兩個弟弟得賣了自己的肉，最後在白房子裡她徹底失去了人格，變成了“小嫩肉”，“自我了斷”成了她向人性復歸的掙扎。

單從小說中的文字進行分析，女人對祥子的傷害主要有以下三個層面：其一是道德層面的，祥子對自己有較高的道德要求，在性方面也有潔癖般的道德觀，無論是虎妞，還是夏太太，都使他在道德層面產生污穢感，因為他成了一個偷娘們兒的人；其二是身體層面的，虎妞使得他感到精力不濟，夏太太使他染上性病，白房子的女人們使得他最後沒辦法拉車了，毀壞了他的身體也就是毀了他的一切；其三，女人對他最終的傷害是使他放棄了買車這一理想，小福子對祥子這一層面的傷害應負最大的責任。她是祥子最後一次振奮想買車，成家，立業的夢想裡至關重要的一個元素，失去了這個心愛的女人的同時也就失去了奮鬥的動力，使得祥子終於步向徹底墮落的深淵。

第六節 三十年代北京的民俗畫卷

“京味兒”小說屬於地域小說的一支，地域小說的一大特徵就是對富於地方色彩的民俗風情的展示，就像有的評論家所說：“從京味小說第一家老舍筆下流淌出來的是一部北京平民社會的風俗史，《清明上河圖》式的京城市井生活百相

¹⁴ 老舍曾寫道：“我怕寫女人；平常日子見著女人也老覺得拘束”；“在我的作品中差不多老把戀愛作為副筆，它的壞處是使我老不敢放膽寫這個人生最大的問題——兩性間的問題。在題材上不敢摸這個禁果”見老舍著：《老舍談創作》，上海文藝出版社，1982，頁10及頁16。

圖”¹⁵。後來，鄧友梅也明確宣言致力於“探討‘民俗學風味’的小說”，“我嚮往一種《清明上河圖》式的小說作品”¹⁶，正宗的“京味小說”大多不會缺少了對北京民間風俗的描寫。

在老舍的作品裡，對北京風土民情的描寫不是游離於小說主題的“構件”，而是跟著人物走的，它們是小說中人物生活環境更深層的註腳；同時也是跟著時代走的，傳神地再現了一幅老北京的民俗風情畫卷。“京味小說家”們對北京風土民情的描寫首先少不了對北京人特有的生活場景的展示，老舍在《駱駝祥子》裡就展現了北京二、三十年代的四合院、大雜院、小茶館、天橋、澡堂子等場景，有的早已在現代北京人的生活中消失了，如白房子、車廠及人們出入城必經的城門洞等，在老舍小說裡都被生動而傳神地再現了出來。

從老舍到現代“京味小說”家們都鐘情於北京的四合院，且都致力於發掘其中的民族文化意義，例如劉心武在《鐘鼓樓》裡用了整整一節來描述四合院的建築格局，並且把它上昇到跟中國的家族倫理文化，進而與中國文化對應的高度¹⁷。但老舍特別的地方在於他對四合院的描寫別具象徵意味，例如有人說他筆下《四世同堂》裡祈家大院的非標準化就象喻中國傳統的“四世同堂”式家庭式微的主題¹⁸。《駱》一共寫了三個四合院：楊宅、曹宅、夏宅，老舍並無興趣描寫各宅門兒的建築格局，而是以院落暗喻人的精神世界，並且通過祥子這一觀照者反映出來。寫楊宅就寫它髒亂得像個大垃圾筒，吵鬧得像大柵欄散戲。給下人住的房子又潮又臭，地上的土有銅板厚，沒有燈，只有份鋪板，而鋪板過短，祥子根本睡不下，不多的筆墨就寫盡了楊家的鄙俗跟毫無人性。在曹宅，祥子才覺出點人味兒來，曹宅的飯食不苦，決不給下人臭東西吃，而且他還有間乾淨、寬綽的房子住；曹宅寧靜的生活讓祥子想起了鄉間；再加上曹先生覺得他的家庭是

¹⁵ 甘海嵐、張麗主編：《京味兒文學散論》，北京：北京燕山出版社，1997，頁23。

¹⁶ 鄧友梅：《尋訪畫兒韓 篇外綴語》，見《小說選刊》，1982年第2期。

¹⁷ 其中有一段文字這樣寫道：“四合院的所謂‘合’，實際上是院內東西南三面的晚輩，都服從於侍奉於北面的家長這樣的一種含義。它的格局處處體現出一種特定的秩序，安適的情調，排外的意識與封閉性的靜態美。”見劉心武：《鐘鼓樓》，北京：人民文學出版社，1985，頁199。

¹⁸ 趙園：《北京：城與人》，北京：北京大學出版社，2002，頁93。

“沙漠中的一個小綠洲(頁六七)”，這些描寫足以暗示曹先生具有鄉土中國的文化品格特徵。對夏宅，老舍重點描寫了生活其間的夏先生、夏太太以及祥子的關係，夏太太和夏宅變成了進一步腐蝕祥子的“糞坑”。

老舍對四合院的描寫更重要的意義是把祥子生存及掙扎的社會背景擴展到北京的知識分子層。楊先生和夏先生身上有老舍在創作初期小說中常常出現的知識分子的影子，像趙子曰(《趙子曰》)、老張(《老張的哲學》)、文志強(《文博士》)等等，知識沒有使他們更具人性，而是他們用來掩飾自己的鄙俗和獸性的包裝紙而已，祥子經常碰到的就是這樣的人，他們待僕人簡直還不如貓狗！曹先生雖然是作為他們的對立面寫的，在他身上有老舍描寫過的正直知識分子的影子，像李景純(《趙子曰》)、李子榮(《二馬》)、唐振華(《文博士》)、祈瑞宣(《四世同堂》)等等，但在這些人物身上最能體現老舍一貫堅持的北京文化批判的主題——歷史長河的沖刷(特別是歷代帝都的政治、文化環境)鑄造出北京特有的文化特質和文化心理：古老、封閉、中庸、保守、閑逸、苟且偷生、自欺欺人等等。曹先生雖然願意幫祥子，但他不但幫不了，還間接地把祥子往墮落的深坑裡推了一把，可想而知祥子所處環境之險惡。

除了四合院外，從老舍到現當代“京味小說”家都不惜筆墨描寫大雜院，對於當代小說家來說，大雜院正像一個小世界，可以更好地發揮“以管窺孔”的文體形式。但對老舍來說，寫大雜院是要寫受盡欺凌的民間社會，寫貧民的心理和精神世界是如何在如此惡劣的環境底下受到了怎樣的扭曲和變形。祥子婚後住的那個毛家灣大雜院就極富典型意義，不僅院裡的環境極其骯髒、破爛，居住其間的人們也被壓迫的扭曲變形，年輕賣力氣的晚上回來不是打孩子，打老婆，就是找著縫兒吵嘴；老人們哀嘆；孩子們哭鬧；婦女們因為過度操勞和吃食嚴重不足，不到三十歲就已脫了頭髮，渾身是病，都死的很早，有的就是被丈夫打死的，像二強嫂；年輕的姑娘們因為沒有褲子穿天天躲在屋子裡，最後要被父母賣出去，“享福去”！小福子也沒有逃過這樣的命運(頁一六一——一六二)。老舍對大雜院的描寫成了祥子困獸鬥般要逃避的命運的最佳註腳。

除了北京人生活場景的描寫外，老舍小說自然少不了對世相的展示。北京人愛看熱鬧是眾所週知的，“在往日，北平的街上有兩條狗打架，也會招來多少人圍著看；或者還有人喊幾聲好。¹⁹”老舍在《駱》裡也寫了北京人之愛看熱鬧，看的卻是同類被槍斃的場面，他們是如此之興奮、高興、期待戲劇性場面的出現，跟《阿 Q 正傳》裡圍觀阿 Q 被砍頭的民眾一樣的殘忍如同豺狼虎豹，這些禮儀之邦、首善之區的人們平時還死攥著一些禮教，願被稱為文明人，但他們此刻卻毫不掩飾地顯示出愛看千刀萬剮他們的同類，“像小兒割宰一只小狗那麼殘忍與痛快(頁二五四)”，批判的意味是如此之辛辣，越是接近尾聲作者越是緊鑼密鼓地編織他文化批判的主題。

“構成‘古城景’的，主要是人事。比如作為北京特有人文景觀的北京人的職業和職業行為。京味小說作者普遍注重人物的職業特點、職業文化對於性格的滲透，而且表現出極為豐富的有關知識，傳統職業本身就含蘊有傳統文化，積極參與了人格塑造。²⁰”上述這段文字特別適用於當代“京味小說”。在老舍成熟期創作的小說裡，主要的人物都是底層勞動者，在他那個時代這些人的職業還稱不上“傳統”，無從發展出知識趣味，而老舍也沒有向其它讀者“展示”另外一種生活方式的意圖。在《駱》裡當然寫得最多的還是人力車伕，他寫有關他們的一切，更主要的是寫他們的苦況，就是小說剛開始的一段類似人力車伕的職業考，也跟主題緊密相連，是“車伕的命就跟畜生一樣”的最佳註腳。

在《駱》裡除了寫人力車伕外，也寫到車廠主、偵探、佣人、妓女、管賬先生、跳神弄鬼的“蛤蟆大仙”、京郊養駱駝的駝戶、收生婆、“打鼓兒”的，還有靠紅白喜事過活的鑼夫、催押執事等等，有些職業已在當代的京城裡完全消失了，當代的“京味小說”特意把它們從歷史的塵埃中翻找出來，嘗試挖掘裡邊的傳統及文化意味，但對於老舍，主要是透過描寫職業而寫底層勞動者的生存手段。

地域小說一定少不了對當地獨特的自然風光及人文景觀的描寫，北平是個具

¹⁹ 老舍：《四世同堂》，天津：百花文藝出版社，1985，頁297。

²⁰ 趙園：《北京：城與人》，2002，頁25。

相當規模的大城市，它有兩個景色特點足以跟其它大城市如上海區分開來：一是濃郁的鄉土氣息；二是作為歷代帝都的歷史建築。讓北平最具鄉村風韻的是那獨特的民宅建築形式：狹窄的胡同，胡同兩邊雞犬相聞、連牆而建的四合院，院落裡總少不了一棵石榴樹或老槐樹或棗樹之類的粗壯樹木，人們夏天在樹下搖著芭蕉扇納涼，冬天孩子們踩著殘雪奔跑嘻戲和放鞭炮。林語堂就曾盛贊北平雖是城市卻調和著鄉村的清靜²¹，再加上大城市中只有北平才有的生活的悠閑，民風的古朴，就使得北京既擁有大城市的規模又散發出迷人的鄉村風味。

《駱》及老舍的主要篇章寫的都是平民故事，所以他很少描寫宮廷宅邸雄偉景象，但我們還是可以領略到北京作為歷代帝都的影子，例如寫虎妞到曹宅找祥子後，走在街上，就有段關於御河和禁城景色的描寫，但這段描寫不僅襯出了祥子悲涼的心態，似乎也在暗示祥子們的命運是逃不出歷史規律的。老舍的小說裡還有大量的對北京地理環境的展示，很多地名及環境都跟當時北京城一模一樣，真實地再現了當時北京的城市格局，極富民俗價值。

老舍筆下醇鬱的“京味”不僅表現於他對京城風土人情的展示，更見於他的文筆，小說文體字裡行間散發的京味，是“京味小說”最主要的“味兒”的由來。

第七節 京味小說語言風格的奠定——平民味

“京味小說最鮮明的標誌和最顯著的外在特徵是在於其京味十足的文學語言”²²，老舍筆下流淌著的鮮活的北京話，不僅為“京味小說”也為新文化的白話文運動樹立了一座豐碑，畢樹棠在三十年代即盛贊老舍：“整個擺脫以往半文半白的小說語調，卻又不入時行的辭曲而力伏的歐化新格，把說話和行文打成一片，口勁和筆鋒毫不隔離，所以簡潔，明快，俏麗，警慧，顯得真而且美”²³。

北京話在現代文學領域煥發出的異彩，一方面是由於老舍這位語言大師的耕

²¹ 甘海嵐、張麗 主編：《京味文學散論》，1997，頁76。

²² 同上，頁26。

²³ 同上，頁275。

耘，另一方面也說明北京話具有強大的表現力，是一種優秀的地方語，語言學家林燾認為：“語言和社會一樣，越是封閉，發展得越慢；越是開放，發展得越快。北京官話就是始終處於相當開放的環境中的。現在的北京官話和漢語的其它方言比較，不但方言內部的分歧最小，而且語音結構最簡單，保留古音成分最少，可以說是發展最迅速的漢語方言”²⁴，這是因為北京話廣泛地吸收了北方契丹、女真、蒙古等少數民族語系的營養成分。尤其流傳於北京老百姓口頭上的語言，它來自民間，貼近大眾的生活，帶著原生的樸拙與生動，通俗、鮮活及生活化；同時，“還吸收了文人語言、貴族語言、宮廷語言的諸多語匯和語法形式，這就使它成為漢語方言中性質最優、成熟化程度最高、同時又能為各漢語方言區普遍接受的一種方言口語”²⁵。北京話雖為地方口語，但在全國所有的方言中，跟現代漢語最為靠近，這使它擁有得天獨厚的便利，“京味小說”作家在創作時可以真正達到“我寫我口”的境地，得以擺脫書面語常犯的冗長、疊贅之模式，而顯得特別的俏麗和鮮活。

老舍文學語言的第一個特徵就是口語化，《駱駝祥子》裡出現的北京口語俯首皆是、數不勝數，我下面從詞匯和句式兩方面簡單進行一下總結。

該篇小說出現的北京口語詞匯雖涉及多種詞類，但本論文只舉其三種：

1、口語名詞類，如：

嚼谷：他們的車破，又不敢“拉晚兒”，所以只能早早的出車，希望能從清晨轉到午後三四點鐘，拉出“車份兒”和自己的嚼谷(頁二)。

雞腸子帶兒：殺好了腰，再穿上肥腿的白褲，褲腳用雞腸子帶兒繫住，露出那對“出號”的大腳(頁六)。

2、口語動詞類，如：

殺進腰：看著那高等的車伕；他計劃著怎樣殺進他的腰去，好更顯出他的鐵扇面似的胸，與直硬的背(頁五)；

²⁴ 甘海嵐、張麗 主編：《京味文學散論》，1997，頁 230。

²⁵ 同上，頁 29。

攘：誰知道劉老頭子怎麼把錢攘出去呢，他和虎妞一個銅子也沒沾潤著
(頁一七三)。

3、口語形容詞類：如：

硬棒：他把臉彷彿算在四肢之內，只要硬棒就好(頁六)。

新新：不還錢，新新(頁七七)！

上面所舉的北京口語詞匯都是老舍先生從北京平民的日常生活中採摘的，帶有濃厚的北京地方風味和生動的口語韻味，雖然這些詞兒通常都有對應的規範詞語，像嚼穀/吃用，雞腸子帶兒/白線繩兒，殺進腰/勒緊腰，攘/揮霍，硬棒/硬朗，新新/新鮮，但假如我們用規範詞替換掉這些北京口語詞，就會發現不僅北京味減弱了，還少了生動精彩和表現力，且跟口語式句子本身也不太協調。

有些北京口語詞沒有對應的規範詞匯，像老舍作品中出現頻率極高的詞“敢情”：

(1)他以為自己是鐵做的，可是**敢情**他也會病(頁十)。

(2)瞧瞧，駱駝祥子**敢情**也是三天半就吹呀，哼(頁五三)！

(3)怨不得你躲著我呢，**敢情**這兒有個小妖精似的小老媽兒(頁八七)。

例 1)表示意料之外，例 2)表示不過如此，例 3)表示原來如此。規範詞裡很難找到如此傳神和精確的對應詞匯，北京人最能意會個中的微妙，外地人卻也不難感受。

其實，老舍筆下的口語化特徵更多，更突出地表現在句法方面，他曾經說過：“中國話在口頭上是簡單乾脆的，不多用老長老長的句子²⁶”，老舍筆下的句子多以七八個字為一句，極其簡潔生動。通常，他運用以下的手法使句子簡短：

首先是省略，如：

(1)好，放出去，海裡摸鍋，那還行嗎(頁七七)。

(2)拿錢呢，你走你的；不拿，好，天橋見(頁一一四)。

²⁶ 老舍：《怎樣運用口語》，《語文學習》，1951年第2期。

例(1)省略了連詞“假如 (那) ”，“放出去”句還省略了主語“我們”和賓語“錢”，“海裡摸鍋”省略了謂語“變成”；例(2)即省略了連詞“如果 那麼”，“不拿”句省略了主語“你”和賓語“錢”，“天橋見”省略了主語“我們”。

老舍也經常在長句子中穿插標點，使長句變短：

(1)別愣著，去，把車放下，趕緊回來，有話跟你說。屋裡見(頁五五)。

(2)可以投奔的，可依靠的，人，在他心中，只有兩個(頁二三二)。

老舍還曾經說過：“我還有個意見：就是要少用‘然而、所以、但是’，不是老用這些字轉來轉去。²⁷”這就使老舍文學語言中的複句多用意合，大量省略關聯詞語和主語、人稱代詞，使句子間語義的轉承起接緊湊和一氣哈成，不冗長，不累贅。

所謂意合就是複句的各分句之間不用關聯詞，憑借意義聯繫在一起。如：

(1)活了呢，賺幾條牲口，死了呢，認命(頁二二)！

(2)回來，接學生回家吃午飯。吃完，再送走(頁四九)。

例(1)是兩個假設關係的複句並列，隱含了兩組關聯詞語“如果就”；同時也省略了主語“祥子”；例(2)的第一個複句省略了主語“祥子”及連貫詞“就”，“吃完”省略了主語“學生們”，“再送走”省略了主語“祥子”及賓語“他們”。

老舍的複句就是出現關聯詞語，也大多出現口語話的關聯詞，如：

(1)你**要是**還沒吃了的**話**(表假設關係)，一塊兒吧(頁四十)！

(2)咱們總算有一面之交，在兵營裡你伺候過我；**再說**(表遞進關係)，咱們
又都是街面上的人 (頁一一二——一三)

(3)**就打算**是這麼筆帳兒吧(表讓步關係)，你怎樣呢(頁一四五)？

(4)**再分**(表條件關係)能在北平，還是在北平(頁九六)。

²⁷ 老舍：關於文學的語言問題，見老舍著：《出口成章》，北京：人民文學出版社，1984，頁64。

老舍的複句雖多用意合及口語化的關聯詞，並不代表他不用書面的關聯詞，《駱駝祥子》裡就出現了很多，但即使是大家常用的關聯詞，在他的筆下也是那麼的緊緻，起承轉合沒有一絲疏漏。如下面一段描寫祥子剛辭了楊宅的工，怕見虎妞卻偏偏“碰”見她，而且她還跟平時有些異樣，這使得祥子非常不自在：

心中原本苦惱，又在極強的燈光下遇見這新異的活東西，他沒有了主意。自己既不肯動，他倒希望虎姑娘快快進屋去，或是命令他幹點甚麼，簡直受不了這樣的折磨，一種甚麼也不像而非常難過的折磨(頁五五)。

雖然用的都是書面關聯詞，句子卻都是那麼簡短而富有表現力，把個老實人微妙、複雜的感情和情緒表現得淋漓盡致。

還有論者指出，老舍語言的成功並不僅僅在於他用了北京口語，“我們細細研讀就會發現，老舍作品中不光有北京話成分，也有方言成分，不僅有口語體，也有書面語體，不僅有傳統的漢語句法，也有歐化的句式，但這些融合在一起的時候，不是機械的堆砌，也不露斧鑿之痕，而是渾然一體，精煉圓熟”²⁸。把它放在當時文學語言革命沒過多久，很多作品仍充斥著“五四腔”的背景下考慮就更難能可貴，現在再回頭看當時的作品，比較之下，老舍小說的語言魅力就越發突出。

老舍的歐化句式主要表現在以下幾點：

1、定語較長：

(1) 駱駝身上已經都露出那灰紅的皮，只有東一縷西一塊的掛著些零散的，沒力量的，隨時可以脫掉的長毛， (頁二七)

(2) 體面的，要強的，好夢想的，利己的，個人的，健壯的，偉大的，祥子，不知陪著人家送了多少回殯； (頁二六一)

²⁸ 白公、金汕：《京味兒 透視北京人的語言》，北京：中國婦女出版社，1998，頁 65。

2、壯語置於句首，成了全句的描寫性狀語：

(1) 漸漸的她變成一個抽象的甚麼東西(頁五七)。

(2) 迷迷糊糊的他拉了幾個買賣(頁六十)。

3、狀語置於動詞之後：

(1) 他轉身，放開步，往回走，瘋了似的(頁九二)

(2) 見人就問，車口上，茶館中，雜院裡(頁二四〇)

4、主語在後一分句出現：

(1) 脫得光光的，看著自己的肢體，他覺得非常的慚愧(頁一五三)

(2) 打起鋪蓋，滅了燈，他奔了後院(頁一二〇)

5、主謂結構作主賓時，主語和謂語之間加“的”：

(1) 婦女和小孩兒們的注視他，使他不大自在了(頁二八)

(2) 虎妞為顧全大家的面子，想攔攔父親的撒野(頁一四四)

6、人稱代詞或指人的專有名詞前帶定語：

(1) 每句話中都有他，那要強的，委屈的，辛苦的，墮落的，他(頁二三五)

(2) 一個赤裸裸的她，把一切醜陋與美好一下子，整個的都交給他(頁六十)

7、夾註式：

(1) 他自己起下了誓，一年半的工夫，他——祥子——非打成自己的車不可(頁九)

(2) 這是甚麼戰略——假使這群只會跑路與搶劫的兵們也會有戰略——他不曉得(頁十八)。

雖然用的都是正宗的歐化句式，但一點也不會感到生硬，而是那麼自然地
和北京口語融合在一起。

老舍的書面語也同樣寫得非常出身入化，如下面一段：

禁城內一點聲響也沒有，那玲瓏的角樓，金碧的牌坊，丹朱的城門，景山上的亭閣，都靜悄悄的好似聽著一些很難再聽到的聲音。小風吹過，似一種悲嘆，輕輕的在樓臺殿閣之間穿過，像要道出一點歷史的消息(頁九一)。

老舍不是不能寫書面語，也不是沒有受過歐化句式的熏陶，他之所以大量選擇了北京口語，是作者對自己的文字技巧和讀者群的雙重設定，從老舍的文字上更能體現出一位民間作家的審美趣味，老舍不僅創立了“京味小說”的美學模式，也奠定了“京味小說”的語言基調——“平民味”，這是之後的“京味小說”，包括王朔的“新京味”在內都不曾改變的，這種創作語言的選擇使得“京味小說”在藝術形式方面即氤氳著濃郁的民間色彩。

老舍筆下“平民味”的北京話首先跟小說裡的人物契合，老舍作品裡的主人公不是普通的北京市民，就是底層勞動者。其次，跟作者假設的讀者群有關，語言平民化一直是老舍的追求，早在寫《小坡的生日》的時候，老舍就說過：“就是用平民千字課的一千個字也能寫出很好的文章”²⁹；《駱駝祥子》共十一萬字，卻只用了日常常用的 2413 個不同漢字，詞匯也是通俗易懂的³⁰，五四時期“白話文運動”的核心是希望平民能夠讀書，老舍從不用偏僻字、深字，就是假定了他的讀者群是一般的普通市民。

“五四運動”中的精英知識分子雖然也提倡白話文，但他們是想改造和挽救民眾，老舍在文體方面對當時的主流思潮也作出了不同凡響的顛覆——同樣是寫都市貧民，他的字裡行間格外飽蘸著深厚的感情，通過寫凡人小事就透露出對中國命運等重大問題的思考，只有真正的民間作家才会有如此深情的構思。

小結：

如上節所述，老舍選擇以北京老百姓的日常口語為主要創作語言，這跟他主

²⁹ 老舍：《我怎樣寫〈小坡的生日〉》，見老舍著：《老舍談創作》，1982，頁 20。

³⁰ 王建華：《老舍的語言藝術》，北京：北京語言文化大學出版社，1996，頁 6。

要取材於北京民間社會是契合的——老舍作品裡的主人公“不再是皇族宗室、達官顯貴、仕宦文人，而是一些地地道道的北京平民百姓，其主體是城市小生產者，包括小業主、小房產者、小商人、小手工業者及教員、職員、學生等市民知識分子。此外，還有大量以個體勞動者為主體的城市貧民，如車伕、轎夫、杠夫、店伙、小販、工匠、佣人、藝人、苦力等³¹”；老舍更集注筆墨於這些小人物最世俗的日常生活、最平凡的人生；同時，作者也描寫了他們掙扎求存的歷程，並從中顯示了民族、歷史、文化傳統的積澱在北京人精神、氣質、性格上所形成的內在特徵³²；作者還描繪了這古老帝都的風土習俗、人情事態，並使之成為主人公生存環境的最佳註腳——所有這些構成了一幅氤氳著濃郁“京味兒”的北京民間社會全景圖。

老舍作為一名知識分子，選擇了北京的民間社會作為安身立命之所，完全是出於自覺的行為，這一方面是由於他來自民間社會的家庭背景和浸淫過民間文化的熏陶，更重要的是他把自己當成民間社會的一份子，以既是知識分子，又是民間的角度看待北京的平民世界，這使得他在寫北京普通市民的同時就寫出了當時的知識分子對北京人的命運、北京文化和北京局勢，進而中國人的命運、中國文化和中國局勢等一系列重大嚴肅問題的思考及思考過程中一系列矛盾的情懷。

有人認為：《駱駝祥子》是老舍所有篇章中最為靠近當時的主流思潮的，而我認為這是作者所有小說中最複雜的一個篇章。如本文在文本細讀的過程中所分析的，祥子跟“五四”時期小說裡的民眾形像相比不同凡響之處在於：他並不愚昧，而且最初還擁有較高尚的人格，絕對具有了“被喚醒”的資格，只要在他悲憤的日子裡，終於明白單靠自己沒辦法擺脫掉宿命的時候提供一點引導即可，但老舍沒有為他提供這種機會，祥子可以遇到的只是阮明、曹先生之流，由此便形成了對“五四新文化運動”的徹底顛覆：不是民眾沒有被“喚醒”的條件，而是

³¹ 甘海嵐、張麗 主編：《京味文學散論》，1997，頁 22。

³² 如果我們比較一下祥子跟沈從文《柏子》裡的水手，特別是他們對待兩性的態度，就會發現同樣是農民，祥子身上自由自在、無拘無束的生活態度和原始生命力已蕩然無存，代之以的是中國幾千年古老文化沉積形成的人格特點。

“你們(指知識分子)”根本沒有準備好！祥子及其命運的演示所形成的民間話語終於具有了跟知識分子話語分庭抗禮的資格——從這個人物身上最能體現老舍民間知識份子的身份和情感特徵，他從來沒有把自己放在民眾的對立面。

曹先生是有良知的、傳統知識份子的代表，在他身上最能體現歷史長河的沖刷鑄造出的北京特有的文化特質和文化心理：古老、封閉、中庸、閒逸、苟且偷生、自欺欺人等等。他雖然接收了新文化的熏陶，自稱為“社會主義者”、“唯美主義者”、“人道主義者”，但真正恪守的卻是傳統知識分子“修身齊家”的訓律，可他連自己的家也保護不了，更何況是拯救民眾！而投身社會運動的阮明卻是個知識分子中的敗類，他只不過想借機撈一把，才不理民間疾苦呢！

如果我們再深入分析一下老舍對曹先生、阮明、祥子之間“三角”關係的鋪陳，就更能深刻體會到老舍民間的審美趣味——曹先生因阮明的出賣被迫逃亡，卻連累祥子墮落加深，最後祥子又出賣了阮明，使得最能顯示祥子徹底墮落的“出賣”行為變成了古老民間文化“冤冤相報”的循環因果關係的展示——民間話語最終以其隱形的形式佔了上風！這跟本文在文本分析過程中所闡述的小說主題的內在弔詭是一致的，老舍一方面向當時的主流思潮靠攏，不遺餘力地批判祥子身上的劣根性，一方面有意無意地用各種方法為他開脫，作者的同情心無疑是站在祥子這一方的，這就使得老舍“批判城市貧民劣根性”的預設主題產生了內在弔詭，導致了民間話語和知識分子話語因角力而呈現出張力關係，最終義無反顧地向民間傾斜，“祥子還在那文化之城，可是變成了走獸。一點也不是他自己的過錯(頁二四六)”！

第二章 解讀《煙壺》：向“民間”回歸

老舍早於二、三十年代就以寫北京著名，但這一流派之所以產生，有賴於新時期文學中對“京味”興趣濃厚的一批小說家的努力，他們是：鄧友梅、汪曾祺、韓少華、蘇叔陽、陳建功和劉心武等。

在新時期文學中，為“京味”打響頭炮的作家非鄧友梅莫屬，這位原籍山東的老作家，向來以擅寫軍事題材聞名，然而在1979年春發表的《話說陶然亭》¹成了他創作生涯的轉折點，他開始“嚮往一種《清明上河圖》式的小說作品”，把創作的重心放在了“民俗學風味的小說”上²，陸陸續續發表了《雙貓圖》《尋訪“畫兒韓”》、《那五》³和《煙壺》⁴等一系列作品，同時也“引出”了一批有著共同風味追求的小說，像《安樂居》、《紅點兒》、《找樂》、《我是一個零》和《鐘鼓樓》等，文學評論界稱之為“京味小說”，並由此引發了廣泛的討論。

相對於鄧友梅的第一篇“京味小說”《煙壺》成熟了很多，成為新時期“民俗學”式“京味小說”的範本，它雖上承老舍，??? 被公認為是最能承繼老舍衣鉢的傳人，但細察文本不難發現，鄧友梅筆下的“京味”相對於老舍已發生了很大的變化。

下文同樣以道具為切入點來解析《煙壺》中的主題及人物命運，並兼論民俗和文字，同時分析相對於老舍發生了怎樣的變化，也會論及該流派在新時期面臨怎樣的困境。

第一節 文化 + 器皿 = 煙壺 = 男主人公

現在的人抽“紙煙”，沒有人再聞“鼻煙”了，這種消遣玩藝兒完全被人們從生活中淘汰掉了，消失得無影無蹤就像從來沒有存在過一樣，但煙壺卻以文物的形式被保存了下來，而且有些人仍熱衷於研究個中的學問，像《煙壺》中提到

¹ 榮獲1981年第二屆全國優秀短篇小說獎。

² 鄧友梅：《尋訪畫兒韓 篇外綴語》，《小說選刊》，1982年，第2期。

³ 榮獲1983年第二屆全國優秀中篇小說獎，1984年北京市優秀文學作品獎。

⁴ 榮獲1984年第三屆全國優秀中篇小說獎，1985年中篇小說選刊獎。

的“國際中國鼻煙壺學會”確實存在，會員們定期開會，宣讀論文及出版期刊。鄧友梅寫起文物來，確均有出處，絕不含糊。

小說開頭的整整一章由聞鼻煙和吸紙煙孰優孰劣的比較引出鼻煙的歷史及煙壺的種類，從而引出作者借助“實物”以寫“虛”的立意：“一句話，煙壺雖小，卻滲透著一個民族的文化傳統、心理特徵、審美習尚、技藝水平和時代風貌（頁一五二）”⁵，由此便把個小小的道具提昇到了跟中國文化等同的高度，“可您得承認精美的鼻煙壺也是我們中國人勤勞才智的結晶，是我們對人類文化作出的一種貢獻（頁一五三）”。這種寫法表面看來跟《駱》很相似，老舍也是在小說一開頭就詳細地介紹了北京的人力車伕，其實二者差別很大，老舍這樣寫是為了引出祥子——以“人群的命運”寫“個人”，《駱》的主角是人，它後來寫“物”也是為了寫人及人的命運，進而控訴社會再引伸至批判北京文化；而《煙》的主角就是文化，它一開始寫煙壺是為了寫文化，後來寫人物也是為了寫文化，即借煙壺及人物的遭遇寫中國文化的命運。在這一點上跟鄧友梅寫法最神似的是馮驥才，馮氏的《三寸金蓮》第一句話就是“人說，小腳裡頭，藏著一部中國歷史”⁶——只一句簡單的開場白就乾淨利索地把“物”引向了“虛”，他的另一部代表作《神鞭》的立意就是通過“辮子”的興衰寫“中國文化”的轉機，只不過馮氏是“津味”。

小說之所以稱其為小說，通常要有(即使是淡化了的)人物和故事情節，《煙壺》也不例外，第二章通過寫煙壺的內畫技藝引出了小說中的男主人公北京四大內畫師之一的烏長安，但如上所述，作者的立意亦非寫人，他不僅使得煙壺和中國文化暗合，又通過一系列的描寫手法進一步使煙壺跟人物的品格和命運暗合起來，達到了“物”、“人”合一的境界，人的命運也就順理成章地和“物”最終是文化的命運融合起來，使得“死物”和“虛物”借助“活物”煥發出銅綠鐵鏽

⁵ 本論文所摘錄的鄧友梅著作《煙壺》的原文，均出自李健編選的《鄧友梅代表作》，鄭州市黃河文藝出版社出版的1987年版本。

⁶ 馮驥才：《三寸金蓮》，蘭州市：敦煌文藝出版社，1997，頁1。

的光彩，中國文化也就因此沾染了勃勃生機。

煙壺雖小但作者賦予了它豐富的內涵，這一小小道具同時具有文物和器皿的雙層含義：從文物角度講，像作者在第一章直接指出的那樣，它是中國文化的結晶品，象徵著中國文化。在以後的篇章裡，作者又慢慢為這中國文化注入了人性，那就是中國人的傳統道德、人格力量；從器皿角度講，它是用來裝鼻煙的，我們知道“煙”會使人上癮從而影響健康，算是精神麻醉藥的一種，這又使它跟北京文化爛熟底下的享樂主義，特別是沒落旗人貴族的生活方式合轍了，具有了玩物喪志、頹廢的色彩，如果我們說道具也擁有品格的話，用它來暗喻烏長安的前身烏世保是最恰當不過的了。

烏世保入獄之前的生活極之無聊，他是火器營正白旗人，祖上雖然勇猛善戰因軍功被封過“驍騎校”，但到了他，既沒有世襲到正職，更退化到“騎驢時兩腿也打哆嗦(頁一五五)”。靠著祖上留下來的一點地產，幾箱珍玩，日子還過得去，他的“正職”是各樣的消遣功課，如逗蝸蝓、遛畫眉、聞鼻煙、飲老酒、唱八角鼓。雖然江山是祖上立功拼命打下來的，但這時候的烏世保不僅養尊處優到失去了一切能力，成為一個廢物，更喪失了國民意識，端王恩寵他去專為抵抗八國聯軍建立的突擊隊“虎神營”裡當文職“筆且齊”，烏世保竟嚇得魂不附體，給端王的手下送了禮，稟了“因病告假”的帖子才沒去當差。八國聯軍攻佔北京城時，烏世保出去找自己跑丟的叭狗，被洋人逮住埋了一天的死屍，看到戰場上屍橫遍野的情景，還暗自慶幸。和議之後，烏世保也不管簽訂了甚麼喪權辱國的條約，唯一的想法是“覺得大難不死，應當慶賀慶賀(頁一五六)”，就去燒香謝佛，還盡情吃喝了一頓，國家的苦難竟成了他享樂的借口！沒想到在回家的路上碰到了自己家的旗奴徐煥章，別看烏世保不敢上戰場，但借酒撒瘋往自己奴才身上砸頭蹄下水卻非常痛快，因此得罪了已經另投靠了洋主子的徐煥章。這昔日的奴才假著新主子的威風，地位已遠遠高於舊日的主子，新貴的隆重登場意味著大清帝國已到了殘燈破廟的光景，但老貴族們還毫不自知，可憐，可憐！烏世保更加可憐的是竟因此引來了牢獄之災以至家破人亡——這時候烏世保頹廢的生活，

萎靡、麻木的性格確實跟煙壺所擁有的“器皿”層品格不謀而合。

但烏世保之所以可以變成烏長安是因為他擁有一些跟“那五”不同的人格特徵，他雖然跟那五一樣都是八旗子弟中最沒出息的那一類人物，游手好閑，拏吃等喝，但他首先比那五本份得多，那五想跟過大夫學打胎，買小說去發表混名聲，伙同姓賈的設局坑捧角兒的闊少等等，只要有利可圖，就絲毫不顧禮義廉恥；但烏從不作非份之想，不取不義之財。最重要的是他“講信義、重感情”，這一人格特徵其實是他獲得新生的關鍵。聶小軒之所以肯把自己的祖傳絕技傳授給烏，是因為覺得他不僅“有根基”（何謂有根基，下文會詳細討論），且不失好學之心，還尚存善良本性，不是那一味吃喝嫖賭或是機詐奸巧之徒——烏世保所具備的這些中國傳統道德的人格特徵又跟煙壺的“文物”層含義吻合起來，它的核心就是“禮義廉恥、仁義道德”，由此“人”便跟“物”合轍一致了，烏世保跟煙壺之間沒有了任何隔膜的地方！

正象“五四新文化運動”中的有識之士所提出的，中國文化要想在新的時代煥發出生機就一定要“取其精華、去其糟粕”。《煙壺》正是在力圖向傳統文化復歸的同時嘗試清理出其中的藏污納垢，攝取其“精神”。我們發現伴隨著烏世保的轉變，煙壺也在悄悄地向“古月軒”置換。古月軒是《煙壺》中另一個重要的道具，它薄如紙、聲如磬、潤如玉、明如鏡，既集瓷器製造工藝的精華於一身，就具有了從中國傳統文化中“取其精華”的象徵意味；而古月軒不只用來燒制煙壺，就意味了這一技藝毋須依附於煙壺而存在，可剔除煙壺在器皿層含義中所體現的玩物喪志、頹廢的生活態度，為中國傳統文化“去其糟粕”提供了可能性。

鄧友梅通過烏世保向烏長安蛻變的過程對這一主題進行了精彩的演繹。

第二節 從“煙壺”到“古月軒”的悄悄置換

從情節結構來講，《煙》的前半部採用的是話本小說的“花開兩朵，各表一枝”的技法，後半部兩條線索聚合在一起。這種情節結構跟《駱駝祥子》的循環式情節結構差別很大，當然差別更大的還是深層的主題，鄧友梅通過寫人物命運

寫文化更生的生機，老舍通過寫人物的命運透露出悲觀的歷史觀；老舍堅持的是文化批判的主題，而鄧友梅卻向傳統文化回歸的同時為北京文化——中國文化尋找出路，我們可以從中看出兩代“京味”作家對北京文化迥異的思索。跟老舍相同的是這一情節結構同樣具有暗喻色彩，兩“枝”分別描寫的是漢人藝匠聶小軒和沒落旗人貴族烏世保的身世遭遇，無疑遇到聶小軒使烏世保獲得了新生的轉機。小說從第三章開始便很有節奏地每兩章講烏世保後一章寫聶小軒，包括第五章二人在獄中首次相遇，烏向聶學煙壺的內畫技巧，聶進一步托藝寄女私授古月軒的上釉技藝；到第十四章兩人出獄後首度重逢，“後話”以烏跟聶的女兒柳娘結婚、逃難收尾。到故事結束時烏世保不僅搖身一變成為著名的四大內畫師之一的“烏長安”，最重要的是保存了“古月軒”，這個形像跟故事剛開始時的烏世保差別很大，對於他(它)來說無疑是“鳳凰涅槃”般的新生。

“煙壺”在小說情節結構方面具有下述三項功能：其一，像“駱駝”一樣，它是個引子，負責引出了主人公烏世保以及整個的故事；其二，它還像“人力車”，既是連綴情節的線索，更是聯結聶、烏的樞紐，如果沒有它，二人不會產生出“托藝寄女”的情義，頂多是“獄友”而已。其三，隨著烏世保慢慢地向烏長安轉換，煙壺也在悄悄地向“古月軒”置換，人物和文物一起合奏了一曲“取其精華、去其糟粕”的文化更生過程。

小說的第五章是烏轉變的關鍵，如果我們仔細分析該章對聶和烏獄中由相識到成為師徒的過程，有兩點值得留意：其一，煙壺雖是二者中間的樞紐，但真正讓聶對烏刮目相看的不僅是他無意間在煙壺內壁刮出的竹蘭圖，更是緊接著在壺的另一面試著用楷書提了一首板橋的詩，並署上了“長白舊家”的代號，我們知道“詩”和“名號”在舊中國是文人士大夫的專利，看樣子烏世保平時的消遣功課裡也包括了這一課。正因為烏世保平時修了這一課才“天賦異秉”，聶小軒才評說烏世保“有根基”，才肯托藝寄女，烏世保才有了向烏長安轉變的可能。聶小軒並非一位普通的藝匠，他從小讀書，且他承繼的“古月軒”是乾隆年間蘇州文士發明的，並非普通藝匠的創造物。看樣子使聶和烏相通的是我國文化中的精

華，在北京文化中蘊藏得相當深厚的“中國文人士大夫傳統”，小說中的“主角”因此就擁有了更加清晰和充實的內涵。

不僅如此，作者還通過聶小軒、柳娘及其他眾多的民間社會民眾形像，賦予了這傳統“人性”，特別是集文人、藝匠於一身的聶小軒，既擁有儒家傳統的人格力量，像多情重義、溫柔敦厚的仁義精神、憂患意識和安貧樂道的人生態度，同時又務實、果敢，兼具民間俠義風骨，他傳授給烏的絕不僅僅是手藝，在這位恩師的誘導底下，最終“喚醒”了沉睡在烏世保人格底層的“精神力量”。

如果我們把“道具”的含義擴大，聶小軒的“手”也算個道具，在九爺這個混世魔王眼裡整個京城甚至整個國家都成了他的大型游樂場，一個藝匠的手頂多算是他一時興起的玩具而已，而對於聶小軒，手是他勤勞智慧的象徵，同時又體現了他捨身(手)取義的俠義氣節。

其二，烏在獄中最初向聶學的是煙壺內壁繪畫技法，當二人相交更篤時聶、烏才正式拜了師徒授受古月軒的外壁繪釉技藝，古月軒才是聶的看家絕技，烏真正承繼的是這一瓷器繪製技藝而非煙壺的內畫技巧。烏出獄以後家破人亡，只好暫且靠畫煙壺謀生，當他和聶重逢之後才又開始熟習古月軒技藝，而且只有當他和柳娘聯姻才能“雙劍合璧”共同炮製這種精巧製品，烏才得以由一名最沒出息的八旗子弟蛻變成了繼承絕技的藝匠傳人，伴隨著烏的這種轉變煙壺遂逐漸縮小、退色、隱蔽，比它更博大精深古月軒慢慢地佔據了小說中“實物”的主角地位，這兩個道具的悄悄置換伴隨著“男主人公”的轉變。

最能顯示烏世保人格轉變的是另外兩個道具：一個是梅蘭竹菊《四君子圖》，這是烏自己構思、起草的畫稿，用來燒製第一套代表他“出師”的古月軒，“四君子”是我國古代繪畫藝術中永恆的主角，象徵著高尚的人格，烏世保第一次自己做主畫古月軒畫稿即想到這四君子，說明他已今非昔比，“出師”的何止是手藝！另一個道具也是幅畫稿，這幅畫稿是徐煥章找人畫的，九爺命聶小軒照著燒古月軒、成品打算孝敬肅王、送給日皇做見面禮的“八國聯軍北京行樂圖”，兩幅畫稿形成了美、丑反差的極限，在故事剛開始時毫無國家意識的烏世保這時堅

決站到了聶氏父女一邊，力保民族文化不被玷污，反對照著這幅畫稿燒古月軒，形成美、丑強烈對比的何止是畫稿！

小說還試圖為中國文化的發展提供多種預言，一方面指出了滿、漢文化及貴族、平民文化，特別是文人士大夫傳統和民間文化之間，即中國文化內部的兼容並蓄；另一方面，煙壺所裝的鼻煙是利瑪竇在明朝萬曆九年帶進中國的，古月軒是胡氏把西洋的琺瑯釉彩和中國傳統的料器、嵌絲銅器等工藝結合，才造出了這麼一種精巧製品，這無疑又為中、西文化的結合提供了可能性。

第三節 其他人物的設置對主題的影響

《煙壺》中出現的有名有姓的人物比《駱駝祥子》多，主角烏世保外，有聶小軒、壽明、柳娘、鮑庫兵、徐煥章、九爺、肅王、九爺管家戈什、烏家大奶奶、大花臉錢效仙、二花臉吳慶長、法華寺的慧通和尚、香蠟店馬掌櫃、烏家劉奶媽、谷二爺、谷家管家周成等等，還有發明古月軒的蘇州文士胡學周，胡家第七代孫胡漱石。除此之外背景人物亦眾多，有東直門小客店的店主、住店的車把式、義順茶館的老掌櫃和少掌櫃、烏大奶奶的哥哥正藍旗參領老爺等等，以及在天橋茶館伸頭看聶小軒手上的“八國聯軍北京行樂圖”的茶客、在珠市口看行刑的市民、圍觀烏世保教訓徐煥章的觀眾，還有為反抗八國聯軍的義士們超度的民眾。更有許多人物，只是掛在人們的嘴邊，根本沒有在故事中現身的，像擅說《三俠五義》的小石玉昆、擅畫扇面的松小梅、悅來客棧算命的錢半仙、常駐廣和茶園說書的譚叫天、接骨蘇家，以及當時北京有名的四大內畫畫師，除了主角文武全才烏長安外，另外三位是：登堂入室馬少宣、雅俗共賞業仲三、陽春白雪周樂元。

如此紛繁複雜的民間社會眾生相確實把“京味小說”“以人物薈萃世情，以人群展示文化”的傳統發揮到了淋漓盡致，同時還發展出了“以人物演繹民俗”，鄧友梅在小說中提到一些的人物確有其人，在老北京無人不知、無人不曉，這跟老舍小說中的人物寫法很不相同。老舍筆下的人物設置基本上都跟主角的命運緊密相連，《駱駝祥子》裡沒有甚麼人物是遊離於男主人公命運以外的，即使

有一兩個小角色也是故事情節不可或缺的；《煙》則到處設景，隨處生發，很多人物的出沒跟主人公的命運一點關聯也沒有，甚至有時主人公自己的行動也跟主題關聯不大。我們說過，該篇小說寫煙壺是為了寫文化，寫人物也是為了寫文化，民俗既是文化的一種，那麼以人物為線索串聯起當時北京城內精彩紛呈的民風民俗似乎也就順理成章了。

鄧友梅這種以“實”寫“虛”的手法為當時很多京味小說家所推崇，例如：《云志秋形狀》之寫梨園行實際上是寫“一個梨園行就是個小世界”；養鳥到了《紅點兒》就成了寫養鳥人的風骨，也是要從中挖掘出中華民族的人格力量；汪曾祺於《安樂居》中之寫食客的吃和喝其實是寫一種安貧樂道、知足常樂的生活態度。《煙壺》確實成了新時期“民俗學式”“京味小說”的範本，到了劉心武的《鐘鼓樓》竟然發展出民俗史的意蘊，但劉心武的小說跟前期京味小說不同的地方在於，它畢竟嘗試展示了跟作者同時代的社會變遷。

老舍和鄧友梅在人物處理上的第二點不同是：祥子周圍的人物基本上對他的命運均產生了負面的影響，即使是他最為信賴的曹先生和小福子也無意之間把他往墮落的深淵裡推了一把；而《煙》裡的人物大都對烏世保的新生具幫助功能，即使是陷害他的徐煥章也無意之間幫了他一把，試想假如不是徐煥章害他坐牢，他就碰不到聶，學不到古月軒技藝；假如不是徐害得他傾家蕩產，他也不會走上自力更生的道路，破而後立，窮而後工，就連徐也無意之間跟他站到了同一壁壘，為他創造了新生的契機，更何況是“一心一意”幫助他的聶小軒、壽明、鮑庫兵之流。

女人在這兩篇小說中都起了橋樑作用，所不同的是《駱》裡的女人們把祥子一步步引向了墮落的深淵；而柳娘則成了滿、漢文化真正融合的橋樑，她和烏的聯姻極具象徵色彩。烏大奶奶也以死亡(即斷橋)“幫助”烏脫離他以前的血統及生活方式，從而使烏獲得了淨朗的生命。

在人物設置上兩位作家的第三點不同在於民間社會背景人物的處理手法，《駱》裡的民眾因飽受欺凌而扭曲變形；而《煙》裡的民眾大多具民間風骨，古

道熱腸且深明大義，如天橋茶館的普通茶客，看到轟手中的“八國聯軍北京行樂圖”時，也會說出這樣正氣凜然的話：“凌辱陵廟，不以為恥反以為榮，居然畫下來把玩，可嘆可羞！這要再拿到洋人那兒換銀子，可真謂廉恥喪盡了！（頁二四零）”，因此引出了殺身之禍。在行刑的路上，就是這位茶客把酒飲光，微微含笑，大聲地呼籲民眾救救大清國吧！這一頗具文人氣的理想民間義士形像跟阮明、阿 Q 差別甚巨。同樣是寫行刑場面，鄧友梅並沒有象老舍和魯迅那樣刻意寫看客的麻木、愚昧和殘忍，而是集中寫被行刑者的大義凜然和旁觀者聶小軒的深受震撼，為捨身(手)取義作好鋪墊。

兩位作家這種對人物的不同處理手法其實是跟小說的主題呼應的，老舍寫的是民間社會底層勞動者如何在強大的社會和心理壓力底下異化墮落的悲劇，他對北京以至中國文化採取的是嚴厲的批判態度；而鄧友梅則通過寫人物、寫文物而寫文化的再生，他不僅向傳統文化回歸，而且還要為這文化注滿生機，他自然要為文化的更生在民眾中尋找合理性，最重要的是，鄧氏指出了：文人士大夫傳統只有借助民間文化的精髓才能煥發出生機。

第四節 清末的北京民俗風情畫卷

老舍和鄧友梅在取材方面的最大不同首先是故事的時代背景，老舍的小說大多寫和他的生活同步的北京人物、故事，所涉的風俗亦是跟小說人物息息相關的；而鄧友梅的大部份京味小說則往前取景，寫的大多是跟他生活相距近百年的京城，所涉獵的很多風俗跟故事中的人物關聯不大，跟讀者的現實生活亦相距甚遠，但無疑有助營造陌生化效果，具可讀性，尤其對一個民間生活基本上已被破壞殆盡、剛剛開始在廢墟中蠢蠢欲動的社會來說，讀起來就倍添親切，也可滿足年輕一代的獵奇心理。

《煙壺》描寫了大量清末一代北京民間社會的風土民情，像鬼市的市情，盂蘭盆會的盛況，義順茶館的“行規”，中秋節女孩子拜月的民俗等等，精彩紛呈，和作者話本小說味十足的、細膩的白描手法一起營造了悠悠往已的民間生活趣

味，讓讀者欣賞之餘嗟嘆不已；但由於這幅民俗風情畫卷的過於繁複絢麗，確實在很多時候反而成了小說的主要內容，人物故事倒成了陪襯，如烏世保之所以要在出獄的第二天一大清早去售賣煙壺，就是為了展示當時德勝門外“人市”、“鬼市”的市情、市態，甚至“黃寺西塔院”的宗教興衰及歷史典故；小說之所以要寫壽明到義順茶館去向大花臉錢效仙、二花臉吳慶長兜售煙壺，就是為了展示當時“藝人”和“烏客”薈萃之地的“行規”以及梨園行的奇人異事。如果我們去除這些民情風俗的展示，《煙壺》的藝術魅力一定會大打折扣，這跟馮驥才的《神鞭》和《三寸金蓮》之刻意展示風俗、典故、知識的手法如出一轍。

鄧友梅跟老舍相比在取材方面的第二點不同是故事中的人物職業，老舍於創作成熟期的作品寫的大多是北京社會底層勞動者，像車伕、妓女、巡警等，走的是“現實主義”的路子，而鄧友梅則打正旗幟寫“民俗小說”，為了更好地展示民俗典故、知識趣味，書中人物大多是文物行中人，像畫兒韓擅長鑒別古玩字畫；《雙貓圖》中的金竹軒雖是位普通文書，但他的雅好是買古董，所以書中亦有大量文物行的描寫。《煙壺》既然寫的就是文物，主角又是藝匠，自然少不免涉及到大量的相關知識，鄧友梅寫起來均有根有據，確已達專業水準，像小說第一章就寫煙壺的製造藝術、種類；在第二章作者又介紹了煙壺的內畫技巧；第五章介紹了古月軒的歷史和技藝特徵；第六章介紹了當時有名的幾位內畫家的看家本領；第十五章介紹了古月軒的上釉、燒瓷技術，務求讀者對跟煙壺有關的知識了解得清清楚楚。

鄧友梅對老舍傳承最明顯之處，是他描寫了眾多的旗人形像，像那五、烏世保、金竹軒、索七等，同時他也像老舍一樣試圖通過寫旗人的日常生活就寫出一個民族的興衰。小說裡少不了對旗人風俗的展示，《煙壺》就介紹了旗人重“姑奶奶”的習俗；旗人家庭格外高看奶媽的規矩；孝子在公堂上哭考妣任何人無權攔阻的特制；左安門裡駐防旗兵的強悍之風；以及滿清皇朝的“家奴制度”，包括紅契家奴、帶地投旗家奴和贖身家奴，所列之詳比老舍有過之而無不及，反而老舍對旗人風俗的展示也是跟著主題走的，凡跟主題無關的絕不涉獵。

《煙壺》所寫年代正值大清朝之傾覆已露端倪之際，比老舍唯一的一部專門寫旗人命運的《正紅旗下》的故事背景略晚，兩位作家在批判這一驍勇善戰的民族在打入中原之後丟盔解甲，變得羸弱不堪方面雖是一致的，鄧氏更有意模仿老舍從旗人日常生活角度探究旗人文化是如何衰敗的，但鄧氏在交代這一民族的衰落時筆調清醒冷靜得多，老舍因難以割捨的血脈相連寫起來輓歌味道濃重很多。

第五節 京味語言的復古——“話本味”

精彩紛呈的民間社會描寫，再加上作者“話本味”濃郁的京腔京白，共同構成了《煙壺》等“清明上河圖系列”的藝術魅力，散發出悠悠往昔的民間風情。評論界熱衷並舉老舍和鄧友梅的語言，認為老舍之後最能體現北京話神韻的非鄧氏莫屬。不過，正如取材一樣，相對於老舍，鄧友梅的語言也發生了很大的變化。

雖然兩代京味小說家的語言有了一定變化，但對於北京口語的運用是他們不變的語言特徵，《煙壺》裡就頻繁出現了大量的北京口語詞和句式：

1、口語名詞類，例如：

窩脖兒：有的主子自己落魄作苦力，扛包兒當窩脖兒了(頁一五九)。

脖溜：他曾到徐煥章門口尋畔打過徐煥章他爹一個脖溜(頁一六一)。

2、口語動詞類，例如：

攬業：別攬業了，快磕頭吧(頁一九七)。

站乾岸：可您是為我才得罪的他，我不能站乾岸(頁一七三)。

3、口語形容詞類，例如：

歲泥：徐煥章轉頭一看，不由得吸了口涼氣兒，暗說：“有點歲泥(頁一六二)！”

貓溺：當官的懂得這裡的貓溺(頁一七零)。

上面所舉的北京口語大多數已經在當代人的口中消失了，如窩脖兒、攬業、站乾岸，有的還活在人們的口中，像脖溜、貓溺、歲泥。這些詞也有對應的現代漢語規範詞語，像窩脖兒/搬運工、攬業/敗家、站乾岸/袖手旁觀、歲泥/麻煩、

脖溜/耳光、貓溺/花招，有些詞雖然連大多數的北京人通過註解才能明白它的確切含意。

《煙壺》裡不僅到處充斥著北京口語詞，就算是敘述用語也大多採用北京口語句法，簡潔生動，如下面一段關於“鬼市”的描寫：

你把錢搭子往左肩一搭，右手托起下巴？往顯眼的地方一站，就會有人來招呼：“想抓點甚麼？”“隨殮的玉掛件，可要有血量的。”“有倒是有，價兒可高啊！”“貨高價出頭，先見見！”這就許成就一樁多少兩銀子的生意(頁一八七)。

除了上述的北京口語，文中伴隨著對旗人風俗的介紹還出現了一些滿族詞語，像火器營正白旗人，驍騎校，它撒勒哈番，筆且齊，紅契家奴，戈拾哈，牛祿佐領，貝子，黃帶子，福晉，軍機達拉密，馬甲

鄧氏的語言跟老舍區別最大的是歐化句式的消失，以及話本小說筆法的頻繁使用，使小說瀟灑著清末民初的風情。

首先表現在語言方面韻文的頻繁使用，包括三字韻和四字韻：

造出了**薄如紙、聲如磬、潤如石、明如鏡**的這麼一種精巧製品(頁一七四)。

他覺著**心發沉，腿發軟，口發乾，氣發虛**，便扶著一個歪脖柳樹，在護城河岸上坐了下來，望著那黑黝黝、死沉沉的河水，(頁一八一)

聶師傅忙還禮說：“**鵬蟲小技，聊換溫飽**而已。倒是老爺**無師自通，天生異稟**，令人羨慕。(頁一六九)”

看這**城門內外，人來人往，竟沒有一個為自己解憂之人；大道兩旁，千門萬**

戶，找不出留自己投宿的一席之地，（頁一八零）

文中出現的韻文有的明顯是套用話本小說用語的模式，有的跟北京口語結合產生了一種妙趣橫生的筆致。

在敘述語言上，作者還採用了話本小說的白描技法，他曾說道：“凡能用細節、動作的，決不用形容詞”⁷，那段交待九爺和義順茶館糾葛的文字（見頁一九六），幾乎整段用的都是白描寫法，少形容詞且速率很快，使得所講的內容翔實而不累贅：

除了韻文、詩詞和白描手法的運用可看出話本小說的技法外，該篇小說的文體還具有以下的話本小說的技巧痕跡：

其一是小說中的敘述者一直處於非常活躍的狀態，不僅經常跳出來議論一番，還常和讀者對話，而在對話時又試圖拉近和當代讀者的距離，像小說的第一章不斷地“您，您”的，不僅和讀者討論寫小說的技法問題（頁一五三），還穿插了當代用語詞匯“迪斯科（頁一五一）”。小說在講到烏世保家破人亡而動了輕生的念頭時，敘述者也跳出來發表了一大篇關於“想死和真的去死還差很遠（見頁一八一）”的議論。

老舍的小說通常也採用全知全能的敘述角度，敘述者也經常發表一些議論，像《駱駝祥子》裡阮明被遊街示眾的那一段就發表了批判北京人的議論，但他小說裡的敘述者從來不會跳出來和讀者直接對話，甚至暴露他的敘述痕跡及技巧。另外，老舍筆下的敘述者雖然也有一些解釋性的說明，像《駱駝祥子》一開頭對北京車伕派別的介紹，對虎妞和祥子住的大雜院窮人們苦況的介紹等等，但這些註釋性的說明從不遊離於小說的主題，鄧氏則在他的這組“清明上河圖”式的小說裡表現了說書藝人喜歡穿插細節，介紹某類知識以顯示自己學識淵博的特點，對我國古代文物行的內畫、燒瓷等技藝，甚至梨園行、養鳥業等，講解得巨細無

⁷ 鄧友梅：談短篇小說創作，《山東文學》，1982年第5期。

遺、份外詳盡清楚。

其次，鄧友梅還吸收了話本小說的敘述技巧，如運用了章回小說的“花開兩朵，各表一枝”的常用手法；唐代傳奇情節的跌宕起伏、人物命運的大起大落。同時作者也善於從傳統曲藝裡吸收養份，如運用相聲和評書中“抖包袱”式的懸念製造手法，常運用插敘，如先講徐煥章和烏世保在街頭的衝突，再交待二人主僕的淵源關係；先講烏世保出獄後的家破人亡，再交待他入獄後的家庭變故等等，所有這些都增加了小說情節的吸引力。相對來說，雖然祥子的命運也頗富傳奇色彩，但在敘述手法上老舍則差不多完全依時間順序平鋪直敘。

老舍和鄧友梅的語言雖均受北京的說書藝術所影響，但老舍只吸取該種藝術的精神，如重細節刻劃；富傳奇色彩、具可讀性的情節編排；故事演進的時間以中國的傳統節日為線索，以反襯人物的遭遇和心境等等，他更多地融入了歐美小說的技巧，儘量去除中國人講故事的舊有話語模式，語言風格整體富於現實感。而鄧友梅對說書或者話本小說形式上的借鑒是非常明顯的，如情節安排上的“花開兩朵，各表一枝”；語言上韻文的頻繁穿插以及敘述上的白描手法等等，使得“京味小說”語言復了古，承傳了話本小說形式技巧的神韻。

《煙壺》及鄧友梅的其它“民俗學風味”系列小說，語言方面的復古，歐化句式、翻譯腔的徹底消失；創作意圖方面，作者“在社會現代化的‘危機’中尋找‘種族之根’或‘道德’之氣，以解救當代(城市)文化的墮落及人的精神價值困境”⁸的努力，確實跟“尋根文學”的部份特質不謀而合，但從沒有論者把鄧友梅的小說歸入“尋根派”，主要原因想必在以下三點：其一，雙方秉承的文筆風格傳統不同，尋根派的代表人物賈平凹、阿城等總的來說“遠承明清筆記近襲知堂廢名的筆趣情致進一步文體化格式化”⁹，透出文人思辯及老莊諧趣；而鄧友梅、汪增祺、馮驥才等選擇的卻是“明清話本”的路子，重通俗易懂且生活氣息濃重。其二，兩者的題材不同，前者多寫當代中國農村，故事和人物皆抽象且

⁸ 許子東：《當代小說閱讀筆記》，上海：華東師範大學出版社，1997，頁95。

⁹ 同上，頁102。

寓意豐富；後者則常往前取景，所寫重點在古老中國舊日民俗且偏重故事及可讀性。其三，根本的區別還在於主題，正如陳思和指出的：“文化尋根不是向傳統復歸，而是為西方現代文化尋找一個較為有利的接受場”——“這一點就使尋根文學與汪增祺、鄧友梅等民俗作家有了區別”¹⁰。

小結：

如上節所述，鄧友梅選擇復古式北京口語為主要的創作語言，跟他刻意挖掘古老帝都的文化和民間風俗是一致的。雖然鄧氏被公認為最能承繼老舍衣鉢的傳人，但他筆下的“京味兒”相對於老舍已發生了很大的變化，誠如本文在文本細讀過程中所分析的，二者的不同不僅表現在語言和文體方面。

在鄧氏的“清明上河圖”系列中，淪落到民間的旗人貴族，文物行中人、藝匠，各種民間手藝人等成為主要人物，作者在這些人物的品格中糅進了北京文化中蘊含得最豐厚的、以儒家文化為代表的中國士大夫傳統，他們大多擁有儒家理想人格，像溫柔敦厚的仁義精神、憂患意識和安貧樂道的人生態度等；同時他們又擁有民間文化的精髓，務實、果敢、兼具民間俠義風骨，像壽明、聶小軒、柳娘、過大夫、武存忠、金竹軒、石柱兒、劉伯榮、甘子千、盛世元、何明義、于師傅、谷正仁、齊大遠、尚可用、熊蘭、馮志紅、華一粟、蕭子良、老管、將軍等等，還有很多由無名氏組成的背景人群。通過這些人物，“民間話語”和“知識分子話語”一反老舍筆下因角力而呈現出的張力關係，生動地融合起來，煥發出異彩——在《煙壺》裡也依托情節結構來體現，小說以“花開兩朵，各表一枝”分別敘述烏世保和聶小軒，最後以兩“枝”聚攏收尾來暗示中國文人士大夫傳統借助民間文化獲得了生機。

作者在描寫古老帝都民間生活的過程中攙雜了大量的民俗描寫，同時介紹了各種的文物知識，由於這些描寫過於繁複絢麗，有時反而成了小說的主要內容，

¹⁰ 陳思和主編：《中國當代文學史》，1999，頁277。

成了遊離於小說主題的文體構件，使得鄧氏在“承老舍遺風創作”之餘另創“民俗學”式“京味小說”，他筆下的“京味”生動地融入了一個散發著悠悠往昔民間風骨、瀰漫著精彩紛呈民間風情的民間社會。作者同樣關注的是北京的民間社會，並從中透露了民間的審美趣味——鄧氏主要承繼了老舍民間的創作態度。

新時期是“京味小說”創作的豐收期，但這一流派在發展的高峰期卻同時陷入了困境，正如有論者批評鄧氏的創作：“老舍作品中的北京、北京人是老舍生活時代的北京、北京人，他的京味鮮活。鄧友梅等人作品中的北京、北京人大多是過去時代的老北京、老北京人，他們的京味濃郁，卻缺乏現實感¹¹”。新時期的“京味小說”家們“秉承老舍遺風”，卻拋棄了老舍一貫堅持的文化批判主題，對舊有的文化產生出更加濃烈的脈脈深情。這表現在以下幾點：

其一，北京在老舍筆下成為一座被修飾得“最為光潔的‘城市’”¹²，他“往往避寫丑的極致，甚至避寫胡同生活中的鄙俗氣(自然亦有例外)，足以損害美感、觸犯人的道德感情的那種鄙俗氣，比如市儈氣；基本不寫或不深涉政治鬥爭；不深涉兩性關係，極少涉筆性意識、性心理(《駱駝祥子》是精彩的例外)，等等”¹³。“正是這‘有所不寫’，使有關作品中的‘生活’不同程度地單純化了。那多半是一個提純了的世界。這種保持美感的努力，不能不妨礙著對現代社會的發現，限制了向人性的深入，以致造成風格的缺乏現代色彩¹⁴”。結果，“京味小說”“過於純淨的美感，過於純正優雅的文字趣味，過於成熟的形式技巧¹⁵”，形成了過於光潤的北京。

北京形像在新時期作家筆下更加光潔、純淨，如《煙壺》中除了幾個漫畫般的當權者和跟烏世保同樣不爭氣的旗人外，其他人物基本上都體現了儒家文化的人格特徵，特別是民間社會的民眾形像，隨處飄逸著中國古老文化的民間風骨；

¹¹ 甘海嵐、張麗 主編：《京味文學散論》，1997，頁 296。

¹² 趙園：《北京——城與人》，2002，頁 31。

¹³ 同上，頁 32。

¹⁴ 同上，頁 32。

¹⁵ 同上，頁 34。

韓少華的《紅點？兒》中的主角更是“超凡脫俗”，五哥跟祥子一樣是人力車伕，但在他身上一點沒有舊京底層勞動者的影子，作者寫他為節操擲愛鳥，為友情賣家傳之寶鳥籠，還將愛鳥無償贈與陌生僑胞，採用的同樣是以“實”寫“虛”的技法，借養鳥寫養鳥人的人格、風骨、節操，五哥成了老北京人注重道德修養傳統的典範，誠如趙園所評：“寫到這兒，也算寫到了極境，反而像了市井神話，有關品德操守的訓喻性寓言。人物則飄然出塵。於是這壇牆根兒小世界，更像城中之城，現代城市中的一方淨土¹⁶”。看來，新時期的“京味小說”家們表面上採用的是現實主義寫法，其實寫的是“超現實”，對現實“淨化”的同時意味著“縮窄”——淨土的產生，有賴於作者對人物、題材各方面嚴格的選擇，限制廣度的同時卻也犧牲了深度，“京味小說”開始鑽進“死胡同”！

其二，北京在新時期出現了翻天覆地的變化，面對這種變化甚巨的社會現象，“京味小說”家們卻大多往過去取景或寫當代的舊京風貌，往前取景的像鄧友梅的清明上河圖系列，韓少華的《韓總管傳奇》等；寫當代舊京風貌的則佔大多數，像《安樂居》寫小酒館兒，《雲致秋行狀》寫梨園行，《紅點？兒》寫老北京遛鳥、會鳥的去處地壇牆根兒，還有更多的小說把焦點集中到北京的胡同深處，像陳建功也曾致力描寫的《轆轤把胡同9號》和《找樂》等等，跟取材相應的是文中大多流露出對舊有文化傳統的脈脈深情，這無疑是對現在的不信任及無從把握，但因為文本沒有深入觸及到現在，也就無從發揮批判現實的力量。“京味小說”於是在新時期唱出了一曲曲纏綿悱惻的古老文化及民間風情的輓歌。

其三，與題材相應的是文筆的危機，老舍是極端注重筆墨情趣的，他的文筆雖然“白”，但白的精緻剔透。老舍被譽為語言大師，是因為他不僅採摘了他那個時代鮮活的北京話，還從中國古老的說書藝術中吸取了精華並兼收歐化句式的優點，形成了一種“化俗為雅”的文筆特徵，而新時期的“京味小說”家們卻只繼承了老舍精緻的筆墨情趣，往過去取景的通常採用的是古小說技法，寫當代北

¹⁶ 趙園：《北京——城與人》，2002，頁66。

京舊京風貌的口吻則很像坐在胡同深處四合院的老槐樹下講故事的老先生，讓人覺得跟現實格格不入。伴隨著社會的巨變，北京口語特別是青年一代的口語也發生了天翻地覆的變化，對新時代的把握不定和抗拒限制了新時期“京味小說”家們的文筆，反過來文筆風格也限制了他們把筆墨伸向當代，新時期“京味小說”陷入了一個尷尬的處境。

新時期“京味小說”家們對老舍一致承傳的是民間的創作態度，他們同樣注重寫民間生活、凡人小事，即使這些普通市民生活在重大歷史事件發生的時代，那事件也只是“佈景”，遠沒有凡人的故事精彩。不同的是，在新時期“京味小說”家筆下的民間話語和知識分子話語終於真正地握手言歡了，這使得在老舍筆下“北京象徵鄉土中國”的“鄉土”所代表的兩層含義之間爆發出的張力關係，在這一時期的“京味小說”創作中消失了。

老舍因為寫的是同時代的人和事，是向“民間”傾斜，到了新時期作家們，因為寫的都是“舊”事，而且在寫的過程中都寄予了對古老文化和民間社會的嚮往之情，就成了實實在在地向舊有文化和“民間”回歸。

第三章 解讀《鬍毛》：源自“民間”的抗爭

陳建功的“談天說地”系列八篇寫的都是北京的故事，跟鄧友梅的“清明上河圖”系列有著共同的追求，只是二人在取材的背景時代方面有很大差別，陳建功所寫都是當代，其中《蓋棺》和《丹鳳眼》仍在京郊徘徊著，從《轆轤把胡同9號》開始，作者的筆鋒算是拐進了京城的四合院，但也只是跟隨眾多新時期“京味小說”剖析當代北京城裡老北京人特有的歷史、地域、文化、心理特徵，雖不乏悲涼厚重的感覺，但到底未跳出同時期“京味小說”的窠臼。

直到《鬍毛》的出現。既是同一系列作品，很難把這篇“談天說地之五”排除在“京味”以外，但它無疑讓很多人很震驚，覺得跟“京味”相比完全“不是味”，充斥文本的“他娘的”和義正詞嚴的反叛態度，公然蔑視當權的“老爺子”們的同時，也在向“京味小說”已極其成熟穩定的審美規範公然挑釁。

表面看來，作者挑釁的範式源自老舍，但卻在深層的創作精神方面承繼了老舍，那就是以民間態度及緊貼時代的角度描寫北京人的生活。小說中的“我”雖然是大院兒裡成長起來的“高幹”子弟，但公然蔑視權力(特別是話語權力)的姿態使他擁有了民間的視角，而且全文洋溢著時代的氣息，這跟老舍雖身為精英知識份子，但卻以民間的角度看待時代和事物是一脈相通的。

不難看出“鬍毛兒”跟“頑主”已存在千絲萬縷的聯繫，如果從一個流派的內部嬗變角度來講，《鬍毛》確實非常重要，它是“京味小說”的轉折點，上承老舍，下啟王朔的“新京味”。

下面本人就同樣以道具為切入點談談在“京味兒”的轉折點裡北京人及他們的生活和語言發生了怎樣的改變，以及跟“新京味”王朔到底有哪些關聯。

第一節 從“鬍毛”到“傻青兒”——圓形的情節結構系統

小說全篇以主人公自述形式鋪陳，而且以他的“髮型”為篇名，男主人公盧森天生一頭卷毛兒，又故意留得很長——這跟他率性、自然、反叛、不受常規約

束的性格合轍一致，同時他非常堅持自己的髮型由自己來決定，髮型於他是人格獨立自主的象徵符號。在小說裡還有幾個人物，作者刻意渲染了他們的髮型，細察均具有一定的象徵意義，如果把“道具”的範圍擴大，“髮型”就像《煙壺》裡聶小軒的“手”一樣，也算是個道具，而各類髮型合構了一個寓意系統。

“我”發現，正在客廳裡向老爺子請教指示的報社新來的團委書記，就是上個月在人民大會堂的晚會上跟自己跳過舞的那一位，不過兩次的打扮、舉止，特別是髮型變化之大令人詫異：“那天她梳的就是披肩髮，好像是怕跳舞時弄亂了頭髮，所以又用一條暗紅的髮帶從頭頂上攏下來(頁四一)¹”，“現在，她那點兒浪勁兒都不知上哪兒去啦，扎著暗紅髮帶的披肩髮梳成了盤頭辮兒，正正經經地坐在我們家客廳，和黨組書記討論‘不准留披肩髮外出採訪’的問題(頁四二)”。 “我”本來想“惡作劇”一番跟她照了個面並挖苦了她兩句，誰知反而“中招兒”，年輕的團委書記“適時”地在剛“方便”回來的老爺子推門進來前後說道：“你的頭髮也快成‘披肩髮’啦。”她還瞟了老爺子一眼，又對我說：“你別膩煩我。其實，大人都是為了你好！(頁四三)”，這種“功夫”簡直讓我驚呼：“天哪，她篤定是我們家老爺子最理想的接班人啦！(頁四三)”。

新來的團委書記和黨組書記——這一老一嫩的互相參照輝映確極具反諷效果，老爺子的穿著、髮型和舉止雖然到哪兒都一樣，但“我”卻看透了他們的“真”面目，“說得倒挺冠冕堂皇。淨是‘共產主義’啦，‘不計報酬’啦，我可知道，要是稿費開低了，講課費給少了，他是個甚麼德性(頁一八)”；老爺子還有更沒起色的事呢，那天我偶爾看到老爺子在聽一位年輕的女記者鄭重其事地匯報工作，心裡升起了一種不祥的預感，“老爺子果然把他那又肥又厚的大手放在人家那又細又白的小手上去啦！還往人家的手上一下一下地拍著，笑吟吟地說：‘不錯，不錯，小秦哪，幹得不錯。再努努力，革命工作很需要業務尖子脫穎而出嘛’ (頁一八)” “看到這一幕的我幾乎氣挺了，“沒勁，連他媽沾點兒騷都

¹ 本論文所摘錄的陳建功著作《鬚毛》的原文，均出自陳氏編《前科》，北京：華夏出版社，1993年版。

這麼沒勁！有膽兒你另找個地方，摟著，抱著，親嘴兒，上床，誰管你啦？幹這種沒勁的事，還他娘的忘不了嘴裡唸叨‘革命’，更他媽沒勁(頁一八)”；還有，宣傳部長來和老爺子研究甚麼“宣傳要點”，走了之後，“老爺子和老太太也接著‘研究’開啦，不少於兩個小時！研究甚麼？研究部長的臉子：對甚麼提法感興趣啦，對甚麼欄目很冷淡啦，還真他媽的上癮(頁一八)” 老爺子以上的種種表現讓“我”輕蔑之餘，劃清了父子兩代之間的界線：“他有他的活法兒，我有我的活法兒(頁一八)”。

其實，讓“我”開始否定老爺子活法兒的是“餛飩候”事件，“餛飩候”是“我”的中學語文老師，上課愛說笑話，有一次為了教導學生學好作文，就說自己因為作文寫得好，可以搞點兒自摟給人家寫小人書腳本，寫一頁可以賺一碗餛飩而得此外號。在“我”眼裡這位語文老師雖然當不上甚麼李燕傑，不過就是愛說點實話，愛開點玩笑，還有點可憐巴巴的就是了，但老爺子聽了後非但沒露過一次笑臉，反而總是沉著臉，皺著眉頭，說一些莊嚴而偉大的廢話：“格調太低了。你們的老師，格調可太低了！(頁十四)”，後來還在報紙上寫了篇批評文章《“師道”小議》，開頭就由“某位老師”的“餛飩故事”說起 這篇混蛋文章把“我”氣暈之餘，老爺子的那套活法兒就已經讓“我”給總結了：兩個字——沒勁！

在“我”眼裡，老爺子不僅活得虛偽，可悲的是並沒意識到自己的虛偽，更讓“我”輕蔑的是他還用虛偽的那一套來武裝自己，一方面覺得自己坐擁真理，另一方面更以其為武器去傷害他人，最終不過是想顯示自己的“崇高”而從中漁利。報社新來的團委書記畢竟年輕，人格(形像)仍處於割裂狀態，且被“我”戳穿老底後，還會臉紅；身為報社副總編的黨組書記經過幾十年的煉歷後已登峰造極，如臻化境，甚至常以某類偽飾思想的“代言人”自居。“一老一嫩”互為補充 說明 參照，再加上“鬚毛兒”這個關照體——由“扎著暗紅髮帶的披肩髮”和“盤頭辮”兩個髮型引出的何止是髮型問題！

老爺子送走了他的接班人後，大概聽到了她笑“我”的頭髮快成披肩髮了，

開始批評“我”頭髮的長度，他既不叫“我”的小名兒，也不稱“我”的大名兒，連看也不看“我”一眼；還是甚麼表情也沒有，目光始終停在劈開的雙腿中間，好像他吩咐的不是“我”，而是他褲襠裡的那個玩意兒。“我”氣定神閒地反擊：“長度？長度怎麼了？多長是革命的？多長又成反革命了？你們報紙上發過社論嗎？（頁四四）”，結果氣得老爺子出去了。如果我們再分析一下“接班人”走後老爺子的行為，也可以得到以下的啟示：其一，這個社會雖然是老爺子們的天下，但他們也在承受著一些無形的壓力，而這些壓力竟來自自己的“接班人”，頗具反諷！其實無論是老爺子們還是接班人們，都是他們所推崇和遵從著的事物的奴隸；其二，小說裡不僅一次提到了老爺子在跟“我”說話時總是吩咐著“褲襠”，這一慣常姿態暗喻爸爸從來沒有把兒子當“個人”看待，而是把他物化還原為某種私屬的單細胞類生物，中國的爸爸們大多對兒女有這種情意結——如此這般，“鬍毛兒”們的反叛姿態開始義正詞嚴了！

可悲的是，“我”的反叛和追求最終受到了消解，這一消解過程是以“我”的髮型轉變來完成的，當小說快結束的時候，“我”終於理了個“傻青兒”頭，雖然這個髮型並不是向老爺子屈服的結果，卻是向現實低頭的產物，現實是“我”沒辦法靠自己的本事掙八十塊錢拍給老爺子，只好成為“蓋兒爺”每月給他爺爺送去的那盒點心（原來“我”不是成為單細胞生物就是成為點心）！替小剃頭匠打短工，讓老剃頭匠像捏面人兒似的捏個“傻青兒”頭出來。在這裡我們看到了一個圓圈：“我”的反叛性行為和對自己活法兒的追求，徒勞無功地兜了一大圈之後，又被現實引回了無效的起點，“傻青兒”頭是諷喻“我”的象徵符號，而“蓋兒爺”的鍋蓋兒頭到一絲不亂的“偏分頭”的轉變，暗示著新生代中悄悄置換著的“權力”關係。

“折騰了好幾天，原來全是我自己跟自己過不去（頁一零？）”，“我”悟出了這一點後，就想真的要當一個徹頭徹尾、徹裡徹外、死皮賴臉的混蛋！“我”不再沒完沒了地算計：給“蓋兒爺”當“點心”的一百塊工錢是拍給老爺子呢，還是扔還給“蓋兒爺”，而是決定替自己買個收音機，哪怕出了百貨大樓的門兒

就摔成八瓣兒呢，也出了這幾天憋在“我”心頭的這口窩囊氣。但當“我”臨出門的時候卻正巧碰到了老爺子，他以為“我”這“傻青兒”頭是為了他剃的哪，看“我”的眼神變得溫柔得像隻老山羊，本來“我”也無所謂了，但最終受不了他隨之而來的一大套偉大而空虛的廢話，把八張“拾元”的票子捻成了一個扇形，按在了茶几上，理直氣壯地宣稱：“往後，腦袋，是我的腦袋；頭髮，是我的頭髮。我是梳大辮兒還是剃禿瓢兒，您都免開尊口吧（頁一零？）”。

峰迴路轉，一系列的心理掙扎竟至放棄的邊緣，最終被“父子”間短短的一場對話打散，“我”又疾速跑向本來的“我”，這也是一個圓圈，不過是心理的圓圈！沒有像祥子般的墮落，只不過是從起點開始跑了一大圈後又回到了起點。反諷的是在“我”放棄的邊緣向“我”伸出“援手”的竟然是老爺子，如果不是老爺子又故伎重演，何以又激起了“我”的鬥志呢？！但如果沒有老爺子們的存在，兒子們又何來反叛呢？沒有反叛又何來失落呢？！

現實的圓圈和心理的圓圈互相消解，構成了某種荒謬的張力，也是反叛者們真實的困境。直到王朔的頑主們出現，才給“逆子們”一條跟老爺子們真正分道揚鑣的“小路”。

第二節 “微型收音機”——“餌”的功能

除了“髮型”以外，《鬍毛》裡還至少出現了七種道具，但最重要的道具莫過於微型收音機，小說一開頭就交待了“我”如何摔壞了剛從中學同學那兒借來的微型收音機，從此男主人公活得那叫窩囊，全因這道具而起，可以想像假如它沒被摔壞，“我”可能早已到電視臺當編劇去了。

從此“我”就沒斷了發這個愁：怎麼能弄出八十塊錢來買個微型收音機還給人家？向老太太借！但卻是老爺子把錢交到了“我”的手上，這是老太太故意設計的，目的是想調和父子倆之間好像兩伊戰爭般打打停停的緊張關係，但這對於“我”來說卻是個天大羞辱！中午“我”已經栽了一回，老爺子吩咐“我”到電視台當劇務，並教訓道：“別給我丟臉(頁六)”。

在兒子看來，連父子親情都被某種政治行政手段矯飾過了：

我不應該把老爺子想得太壞。他再不喜歡我，也是我爸爸。我得相信他是為了我著想的。不過，我敢說，他更為了他給我的“恩德”而得意洋洋。在他眼裡，我不過是一條等著他“落實政策”的可憐蟲。

“爸，給我八十塊錢。”

我要是再求他這麼一句，我可真成了不折不扣的可憐蟲啦(頁六)。

這段文字展示了一個雙向的人性異化，在爸爸眼裡“我”是個可憐的單細胞生物；在“我”眼裡爸爸是個可悲的機械化官僚，做官做到不知不覺把行政手段帶進親情裡去，確實可悲！

從“我”摔壞了微型收音機開始，面對八十塊錢的財政危機，不得不接受老爺子的施捨，心理的掙扎伴隨著“我”跟老爺子之間的一系列矛盾，到第四章發展到高潮，“我”終於忍受不了無恥的哥哥的嘲弄：“咱們哥倆兒也就是五十步笑百步(頁四五)”，在老爺子的生日喜宴上，宣佈把電視臺的差事和八十塊錢都還給老爺子。

我決定還給老爺子買微型收音機的錢，“渾身上下真他娘的舒坦透了(頁四七)”的同時即開始面臨現實的困境。從第五章開始描寫了“我”出去賺錢的一系列經歷，包括到一家個體戶餐館應徵當店小二不果；誤打誤撞花高價買了張馬拉松比賽的彩票，到工人體育館企盼了幾個小時一無所獲；到最後雖然八十塊錢是賺回來了，卻成為人家的點心。如果說“傻青兒”頭是“我”無效抗爭的象徵符號，則微型收音機就像是個“餌”帶領“我”在現實的處境裡走了個荒謬的、等於“零”的圓圈。

下面簡釋其它幾個道具：

(1)《“師道”小議》發表前後的一系列描寫揭示了知識分子因長期充當國家宣傳工具，久而久之形成了嚴重背離人性的虛偽狀態；“餛飩候”在文章登出

前後都傻乎乎巴結老爺子的嘴臉，以及其他如“蓋兒爺”因“我”是副總編的兒子對我另眼相看，都說明知識分子的話語權力在民間社會仍有市場；“我”及同學們對這篇文章的謾罵顯示了這一權力開始出現瓦解跡象。

(2)老爺子常坐的那輛奶白色的“皇冠”車，代表著知識分子以話語權威充當國家宣傳工具而換來的優越地位。

(3)生日蛋糕是哥哥向老爺子獻的媚眼，好好伺候著老爺子萬壽無疆的目的是搜錢加搜官；

(4)《希特勒和愛娃》，這本書跟《刑場上的婚禮》好像是一條線索的兩極，隨著閱覽對象的改變，女性亦喪失了“緊握雙手共赴刑場”或“為共同理想而奮鬥”的結盟戰友地位，恢復了其本“性”狀態，但卻同時淪喪為男人特別是男主人公性意識投射的對象，一旦她們悖離這種投射影像般的形像，就成為嘲諷和輕蔑的對象，這在王朔的小說裡發展到登峰造極——這種置換是進步還是倒退？！

所有這些道具都充滿了時代氣息，主要道具“微型收音機”也絕不像“古月軒”那樣鐵鏽斑斑；同時也不像“人力車”那樣只是謀生的工具——“鬍毛兒”追求的雖然也是人的尊嚴，但已經昇華到精神層面，比祥子僅僅要求像人的生活進步了很多。

第三節 其他人物的設置對主人公命運的影響

“鬍毛兒”周圍的人可以分成壁壘鮮明的兩個陣營，一方是老爺子及他的追隨者，一方是代表反叛，追求自尊和不同活法的“我”以及有著共同追求的人們，無疑“我”方勢單力薄，寡不敵眾。

在該篇小說中，陳建功把“京味小說”以管窺孔的文體特徵發揮得淋漓盡致，不難看出，作者試圖以家庭倫理透視國家各權力集團的關係。一個四口之家，老太太放棄了自己心愛的專業，改行心甘情願地當“夫人”，完全依附於老爺子而活著，她這種完全喪失了“自我”的活法讓“我”覺得沒勁透了，所以“我”同樣大聲宣稱跟老太太劃清界限：“她有她的活法，我有我的活法！（頁二四）”

哥哥呢，非常了解遊戲規則：“想幹點甚麼，不把老爺子哄轉了行嗎！中國還是老爺子們的天下(頁二六)”；也比老爺子聰明多了，他承認現實：“我不跟你廢話。我知道，廢話對你早他媽沒用啦(頁四五)”，所以我們永遠不會急眼；另外有時候我們還能聊兩句話，就是因為他在“我”這兒還時不時有幾句實話；“我”蔑視哥哥整天在老爺子面前裝王八蛋，哥哥對“我”也不以為然：“咱們哥倆兒也就是五十步笑百步(頁四五)”，這涉及到“我”的現實處境，“我”既然考不上大學，又憑自己的本事找不到工作，到最後恐怕還得靠老爺子，不能一輩子都待在家裡呀！假如沒有摔壞那架微型放音機的話，恐怕“我”一早承恩賜到電視臺當編劇去了。不過隨著這件事慢慢平息，等待“我”的恐怕也就這條路了，當然假如“我”真有骨氣，也可以做個“頑主”過把癮氣死老爺子們！

在“鬚毛兒”身上我們已可以分明看出“頑主”的影子，像反叛的姿態、對正統教育的嘲弄態度、對正規生活方式的輕蔑和否定、追求自我的活法。所不同的是男主人公還沒有故意擺出一副低姿態：“您千萬別把我當人”，反而是在篇尾大聲地宣稱：

其實，依我看，像我們老爺子這樣的，倒未必活得認真。別看我這副德性，我比他們活得可認真多啦。他娘的甚至太認真了，不然我也不會鬧得這麼慘。但凡有那麼一點兒不認真，我也早他娘的像我哥似的，在老爺子面前裝王八蛋啦(頁一零四)。

“我”不僅強調比其他人強，而且活得比其他人更“認真”，這確不是頑主們的風格，但其實差異源自兩位作家對“認真”的不同理解，陳建功筆下的“鬚毛兒”認為忠實於自己，同時追求有自尊的活法是“認真”；王朔筆下的“頑主”們表面上嘲笑“認真”、反叛“認真”，但當“他”攤開雙手向你表白心跡的時候，你才發現他也不過想追求屬於自己的生活空間，不想牽強附會地當一套虛偽生活模式的奴隸而已，骨子裡兩類人其實是一樣的，“鬚毛”們再混下去就

可以混出個頑主來，後者可以說是前者的延續。

“我”是個連考了兩年都沒有考上大學的待業青年，除了家人外，就是高中老師和同學了。同學中有好幾個不愧為“餛飩候”的學生，包括杜小曦和“蓋兒爺”等人，杜小曦是“我”喜歡過的女孩子，但她的那句“你爸爸這篇文章寫得可真好！盧森，你準能當他的接班人(頁三十)”讓“我”反了胃；“蓋兒爺”又掏錢又裝“蠶²”地哄著我，一心一意要幫我，也是想著“你還能跟老爺子辦一輩子了？指不定哪天，我還得求著你，指望你們老爺子給咱們撐撐腰呢！（頁八四）”這些都可以看成是老爺子的擁護者或盲從者，服從於文字崇拜的受統治心理，仰慕於智識者向統治者交換來的特權。

“我”身邊唯一跟“我”有著共同信念的恐怕只有一個李薇，她爸爸過去是我們家老爺子的頂頭上司，而我們已經半年沒見面了，她說的話“我”非常認可“有錢的家裡，不見得人人都有錢。更不見得人人都樂意去花那份錢(頁七二)”，但現實的處境對我們倆都是個嘲諷，她在東單菜市場的音樂茶座上，在眾人的吆喝聲、口哨聲裡“鋸”小提琴，而我連這個本事都沒有，只能當“點心”。

除了上述這些有名有姓的人物之外，小說還展示了當代北京民間社會上的各色人等，他們大多因生理特徵被主人公冠以一個醒目的綽號，除此之外，作者賦與了這些符號型人物社會心理學特徵，走的雖然是“京味小說”以“人物匯集社會，以人物展示文化”的老路子，但卻充滿了時代感，而且還充盈著社會動蕩不安的大時代氣息，這是篇罕有的描寫了當代社會複雜狀態的“京味小說”。

這些人包括：

(1) 交通警察：“我”推著自行車走在斑馬線上，被交通警察半睡半醒的吆喝聲“那一輛—破—車—”“那一輛—破—車—（頁七）”叫停了，他用像在廚房裡訓兒子的語氣罵了“我”一句：“你活膩歪了！（頁七）”。

接著作者描述了一段社會秩序維持者和普通市民之間的精彩對話：

² 原文是“屍”字頭加“從”字。

“知道犯了甚麼錯誤嗎？”

“不知道。” “我好像沒惹甚麼事吧。”

“照你的意思，是民警叫你叫錯了？是嗎？！我們吃飽了撐的，沒事找事，是嗎？！”義正詞嚴。

“沒有沒有沒有。我沒那意思。絕對。沒那意思。您叫得很對。”

“那就說說吧，對在哪兒啊。”

“我不該跟您梗那下脖子。”

“轟——”周圍的人都笑了。

“知道咱們國家甚麼形勢嗎？”

“形勢大好。”

“北京呢——”

“形勢大好。”

“唔，你還挺明白。” “說說吧，你是甚麼行為？”

“害群之馬。”

“嘖嘖，到底是書、香、門、第！”（頁七一九）

之後，這位交通警察就由“改革開放”扯到“打擊刑事犯罪”，由“中日青年大聯歡”扯到“清除精神污染”。誰都不明白“鬍毛”到底犯的是“交通管理條例”的哪一款、哪一條。社會秩序維護者心血來潮教訓一下普通市民事小，卻暗示了我國管理體制的大問題，首先管理者把自己的服務地位置換成某種特權，更把自己跟市民的關係演化成中國“老子——兒子”式的，這是荒謬！如果跟老爺子們把“父子”的血緣、親情關係換化為“父以子為綱”的特權並置考慮就更富寓意；其次，在上述的整個過程中，管理者都沒有昭示行政管理的關鍵——交通條例，敘述者甚至在暗示“我”沒有違反任何規章制度，這場鬧劇只不過是某位交通警察用來提神或是遊戲的工具，行政管理蛻化成人為的遊戲，這

是悲劇！作者以鬧劇的形式演示了這幕經常上演的街頭劇，在笑聲裡你會不寒而慄，因為它具有某種深刻的模式，在向你演示生活在那種體制下的人性是如何因缺乏應有的人格尊重而扭曲和變形。在王朔的小說裡也經常會出現這類型的交通警察或類似的場景，這不是巧合，而是兩位作家都想借助這種底層管理人員進行某種重大的暗示。

交通警察和父親雖然都有管教“我”的權力，而且管教方法似乎異曲同工，但“我”卻情願拉下臉皮在警察叔叔和很多觀眾面前裝“蠅³”，而在老爺子面前針鋒相對，“我”的不同嘴臉顯示：其一，兒子們對父親們同樣擁有特權，這是“承繼者”對“被承繼者”的特權？其二，原來“反叛者”會“識實務”地尋找適當的對象進行反叛，以逃避“以卵擊石”的後果！這種反叛者的特質絕對是中國式的，同樣在王朔那裡發展到登峰造極！

(2) 倒爺們：這是個新興的人群，在當時聚集了很多被“正當”職業淘汰或擯棄門外的人。由於商業運作長期控制在官方手裡，北京一貫輕視甚至蔑視商人的文化風習，“倒爺”們的社會地位還很低，本身的心態也仍未調適，東單菜市場音樂茶座的“包座兒”們抖威風、充派頭、逗悶子起鬨，較著勁兒地吆喝、吹口哨既顯示了“暴發戶”心態，也另有社會心理學意義：

這幫“倒爺兒”、“板兒爺”們活得也不易，就甭說今兒得哈著工商檢查員，明兒得拍著衛生警察，對哪個買主不得吡吡牙呀？也就剩這麼個地方能耗耗財、拔拔“份兒”啦。他們需要這麼一溜“包座兒”，我呢，需要八十塊錢，往老爺子面前一拍。說實在的，這心勁兒大概還都差不多呢(頁七八)。

這一時期的倒爺們通常還只是在街頭擺個攤，高聲叫賣衣物等，“嘿，瞧一

³ 原文是屍字頭加從字。

瞧，看一看”成為他們的專門用語，好一點的像“蓋兒爺”開個小理髮店，或像“大腮幫子”開間小飯館兒，但基本上還擺脫不了“初級”狀態。

雖然社會地位還低，心理仍未調適，“倒兒爺”們卻以其開始積累起的經濟實力展現他們的風姿，像摩托車交易市場中的騎士們，“大腮幫子”擁有“我”能否靠自己的體力掙份工資把錢拍給老爺子的決定權，東單菜市場音樂茶座的“包座兒”們的優越地位，以及“我”對“蓋兒爺”時髦理髮店的“嫉妒”，假如“我”可以開間髮廊，就不必靠老爺子了！林林總總都說明了這一族群正在擡起，社會上的權力關係正在悄悄置換著。

(3) 觀眾們：《駱駝祥子》和《煙壺》都描寫了這一處於特定狀態中的民眾，“觀眾”的呈現牽涉到“看者”和“被看者”及其雙方的互動，敘述者運用得巧妙的話可以使事物呈現非常立體的面目。如果說本文重點分析的前兩篇京味小說寫到觀眾只涉及到一些場景，像看阮明斬首示眾的民眾，看烏世保教訓徐煥章的街頭市民等，到了《鬚毛兒》則幾近通篇運用了“觀眾”的敘述技巧，“我”乘第一人稱的便利，成了所有事物的觀眾及其評判者，“我”還是觀眾的觀眾，以及“我”自己的觀眾。例如在工人體育場抽獎那一幕裡，作者同樣不僅描寫了通過“我”這個觀眾看到的渴望中獎的、瘋魔了的馬拉松觀眾們，也描寫了“我”眼裡的自己：

我一想起自己在看臺上的模樣就垂頭喪氣。我還不至於把腦袋扎進胳膊窩兒裡去對獎號，可就這副德性——把彩票捂在手心兒裡，時不時往裡瞄兩眼，巴望著能和顯示牌上的數碼撞上一個，這也夠他娘的惡心的啦！

老爺子、我哥他們要是知道那八十塊錢鬧騰得我走到這一步，非得笑折了褲腰帶不可(頁六五)。

(4) 女人們：除了在東單菜市場鋸小提琴的李薇外，小說中其餘的女性都是“我”嘲弄的對象，從老太太到嫂子肖雁，從杜小曦到“我”的中學女同學們，

從“蓋兒爺”的女朋友陸小梅到音樂茶座的女顧客們，甚至“我”在街上見到的女途人，無一幸免。

跟《駱駝祥子》和《煙壺》比，《鬍毛》中的女性地位無疑降低了很多，她們不再擁有影響男主人公命運的力量，而是多被退化、概括為社會上的某種世俗生活態度，她們大多像那隨風倒的牆頭草，以順從社會主導權力的姿態活著，完全不具備自主性，更何況是影響力。另一方面像杜小曦之流更被還原為男主人公性意識投射的對象，這一投射影像般的形像是對“刑場上婚禮”宣揚的“空虛而偉大”的愛情觀的嘲笑，既跟作品的主題相呼應，也符合男主人公青春萌動期的性心理。

第四節 新生代的生活方式、新北京風貌

如果說《鬍毛》出現之前的“京味小說”所描寫的都是舊京城或當代北京民間社會裡的老北京，那麼我們終於在陳建功的這篇“談天說地系列之五”裡領略了新北京社會的風貌，同時也體味到了一些北京新生一代的生活方式。

作者遠離了四合院、大雜院、小茶館、天橋、澡堂子之類的老北京人的生活場景，他感興趣的是自由市場、摩托車交易市場、舉行馬拉松比賽抽獎的工人體育場、東單菜市場音樂茶座以及髮廊等北京民間新興的生活場景，通過這些場景以及活動其間的人群的展示，寫出了老北京天翻地覆的變化，並從中透視出了民間新的生活方式及新的價值觀。

但我們發現作者並不是只寫“新”，而是想表達一個古老城市在新舊交替轉折點的雜揉和對峙，陳建功即使在刻劃北京人的新興生活場景時也注意抽取裡面攙雜的老北京風味，像描寫北京自由市場的小販叫賣聲，頗傳老北京街頭小販叫賣的神韻：

“豬頭肉！豬頭肉！一塊九一斤的豬頭肉！不好吃不要錢的豬頭肉！”

“口條，口條，醬口條！鬻滿球的醬口條”

“ 嗨——嫩黃瓜，嫩黃瓜，一招一股水兒的嫩黃瓜！ ” (頁三五)

北京街頭小販叫賣講究音樂性，清人筆記就有記載：“京師荷擔賣物者，每曼聲婉轉動人聽聞，有發語數十字而不知其賣何物者”⁴；《四世同堂》寫中秋前後北京小販們的“果贊”：“唉——一毛錢兒來耶，你就一堆我的小白梨兒，皮兒又嫩，水兒又甜，沒有一個蟲眼兒，我的小嫩白梨兒耶！”⁵小販的唱賣聲確實是北平特有的街頭音樂，讓許多游子饞想家鄉小吃的同時，耳畔尤在盤桓那別致的叫賣聲。但細察不同時期小販的叫賣，從曼唱良久而未入正題到“果贊”再到自由市場的叫賣，無疑當代小販們的節奏急迫得多，再無那種悠閑的美感。

同時，作者在描寫北京人的“新”生活場景似乎有意無意之間總也擺脫不了“舊”的味道，像那段有關摩托車交易市場的描寫，騎士們倒騰車是其次，志在抖威風，而觀眾感興趣的也不是摩托車的行情，正像“癩臉兒(被生活壓扁的?)”所說：“看的是一種活法，爺們兒的活法！(頁三八)”雖然騎士們旁若無人地抖威風是“新”的生活態度，但商業活動中的核心卻是非商業的，這種“現象”或是“寫法”絕對是“舊”北京文化特有的，就像趙園所談到北京傳統商業文化有一種在現代人眼中極奇特的現象：“以盈利為追求的商業活動，卻千方百計掩飾其本應公開申明的商業目的。傳統社會世俗心理中的商業道德，制約著上述真實的商業目的的實現，或作為這種目的的遮飾物。”⁶明明“癩臉兒”在說“活吧”時眼神裡滿是悲哀的主要原因，是每月月底從會計那兒領四百二十大毛，跟老婆打埋伏才能省出煙錢來，只能眼睜睜看著騎士們抖威風；“我”反觀自己活得沒勁的原因是不僅騎的是輛破女車，沒其它本事待業在家被老太太派來買蔥，僅僅為了八十塊錢就犯愁得不得了。“癩臉兒”、“我”跟“騎本田400的騎士”兩種不同“活法”的關鍵其實就是是有錢跟沒錢，但作者在處理這一

⁴ 闕名：《燕京雜記》，北京：北京古籍出版社，1986，頁120。

⁵ 老舍：《四世同堂》(縮寫本)，北京：北京十月文藝出版社，1993，頁112。

⁶ 趙園：《北京：城與人》，北京：北京大學出版社，2002，頁89。

簡單的經濟問題時卻絕不簡單，是陳建功在刻意深化主題，把僅僅是“錢”的問題上昇到生活方式的複雜問題？還是他不自覺地受自己北京人身份所負載的北京文化所影響？抑或是因為被描寫者是北京人而順理成章地掩飾了簡單的經濟問題？！作者寫出了八十年代北京城新舊混雜的現象，跟當時社會新舊並陳的現實一致，也是“我”跟“老爺子”生活在同一屋檐下的現實處境的最佳註腳。

作者似乎還並不滿足於只展示上述的新舊混雜，他還要寫出更強烈的反差，所以描繪了“蓋兒爺”爺爺那蝸居於轆轤把胡同的老剃頭舖子，跟“蓋兒爺”那在東單路口新開的、洋氣十足的“麗美髮廊”形成了鮮明對比，難怪老剃頭匠覺得小剃頭匠邪門兒，小剃頭匠覺得老剃頭匠讓人受不了，以至兩代人互不理睬，這跟“我”和老爺子之間的戰爭互為補充，是現今社會新舊對峙的真實寫照。

作者還趁機展示了民俗，介紹了北京的“剃頭匠”這一古老行業，像有關剃頭挑子的，甚麼叫“剃頭挑子一頭熱”，甚麼是“將軍棍”；老剃頭匠還在“我”身上施展了古老的技藝“朝陽取耳”和“放睡”，但無論多麼熱鬧，老爺子的手藝卻是“味兒事”，到底跟不上時代了，老頭兒們當然不明白現今的青年人喜歡甚麼髮型！

雖然老剃頭舖一副衰敗的、半死不活的樣子，卻終於使“我”像個麵人兒似的被捏出個“傻青兒”頭出來，“我”頂住了老爺子的壓力，卻“栽”在了另一個老頭兒手上，表面上看來老剃頭匠所代表的時代已經過去，但其實仍然在背後發揮著影像力，“老爺子們”的力量絕不可忽視！

作者除了向我們展示了現代北京社會的新舊雜陳和新舊對峙，也向我們展示了一個正在由農業社會向商品社會急速轉化，剛開始認識到“錢”的力量並迅即為“錢”而瘋狂的社會現象。有錢的人有機會證明“錢”的力量：老爺子給了“我”八十塊錢就好像又重新擁有了教訓“我”的權力；為了“攬錢”，哥哥心甘情願地在老爺子面前裝王八蛋；有錢買“本田 400”的騎士可以馱個漂亮小妞兒到摩托車交易市場抖威風；包了包座兒的倒兒爺們可以把東單菜市場音樂茶座當成為他們開的專場晚會，較著勁兒地吆喝、吹口哨、“嗷嗷”、鼓掌跟歡

呼。沒錢的人同樣可以證明“錢”的力量：“餛飩候”為了一碗餛飩的稿費上了報紙被人不點名地批評；摩托車交易市場邊的看客“癩臉兒”不自覺地流露出被經濟狀況壓扁了的悲哀；在小飯館兒裡當服務員的那個挺漂亮的妞兒為了每月的二百塊工錢，沒白天沒黑夜地“幹”；在工人體育場裡，買了張彩票想贏臺電冰箱回家的人們那種瘋魔勁兒，讓人覺得夠慘的，而混跡於其中的“我”渴望中獎的那副模樣讓“我”自己想起來感到惡心；東單菜市場音樂茶座上，“我”身無分文，喝著“蹭”來的桔子水，這一天又去應徵當“店小二”，又去買“體育彩票”，折騰了一整天，差點兒沒吐血，也沒掙到一分錢。好在在茶座上碰到了中學同學“蓋兒爺”，卻一個不為意當了“蓋兒爺”送給他爺爺的點心。隨著故事情節的展開，第四章所刻劃的北京傳統商業文化逐漸消失殆盡，代之以的是一個受商品大潮衝擊的世界。

但貫穿始終的是“我”想把八十塊錢拍還給老爺子的骨氣！這種志氣跟祥子拼命地掙錢、從牙縫兒裡攢錢，想存夠錢買輛車過像樣生活的心勁兒其實也差不多，連接兩位主人公的是對人性尊嚴的追求，前者想擺脫的是畜生的命，後者抗爭的是單細胞生物的對待，中間隔了那麼一層，他們對“錢”的追求就都具有了道德意味。

第五節 向純淨挑戰的新生代語言

京味小說的語言雖然主要是以北京市民的大白話為素材，但就像老舍曾經說過的：“白話的本身不是金子，得由我們把它們煉成金子。我們要控制白話，而不教它控制了我們。我們不是記錄白話，而是精打細算地寫出白話文藝⁷”，北京口語在語言藝術家們的提煉和精打細算下終於達到了化俗為雅的境地，就象陶淵明的詩一樣。由老舍到鄧友梅等伴隨著題材的精挑細選和文字的精打細算，使得北京形象到北京語言形成了純淨、優雅的審美範式，卻同時縮窄了小說的廣度

⁷ 老舍：《怎樣寫通俗文藝》，見老舍著：《老舍論創作》，上海：上海文藝出版社，1982？頁38。

和深度，直到陳建功的《鬚毛》的出現，從語言上來說它首先打破了京味語言的純淨、優雅。

北京口語的運用仍是該篇小說主要的形式特徵，但讓我們看一看同樣是北京口語，在這篇寫新時期年輕人的小說裡發生了怎樣的變化：

1、口語名詞類，如：

小傻帽兒：那會兒，我還是個少見多怪的“小傻帽兒”（頁十四）。

飯轍：哥們兒，實在抱歉啦您哪，這兒可真沒您的飯轍（頁五三）。

2、口語動詞類，如：

開涮：這不拿我開涮哪嗎（頁九）！

擠兌：搬運工的兒子們抹灰匠的兒子們也該擠兌擠兌你，撒撒氣啦（頁十五）。

3、口語形容詞類，如：

土得掉渣兒：你真土得掉渣兒了！就會聽鄧麗君、蘇小明。聽過格什溫嗎（頁三）？

窮狂：犯不著跟我這兒窮狂——沒勁（頁五五）！

從《鬚毛》中隨意摘取的這些口語詞，跟以前的京味小說相比明顯地發生了很大的變化，粗俗，火爆，用詞年輕化，充滿了時代的韻律，且用詞更傳神，很難找到與之對應的規範漢語。

《鬚毛》中的敘述語言雖也極具北京口語神韻，但已跟以往的京味小說差別甚大，如下面一段描寫北京民間社會新新人類活動場所的“摩托車交易市場”就極具時代氣息：

人群中卷過一片讚嘆聲。一輛黑亮亮的“本田 400”轟轟轟轟地開過來。戴著雪白“飛翔”頭盔的爺們兒把右腳往地上一支，穿著牛仔褲、天藍色網衫的小妞兒一蹶屁股，來了一個體操動作：修長的雙腿向後一甩，雙腳一併，跳下車來。她戴著一副蝴蝶形茶鏡，一條淺灰色的皮帶活像美國大兵

的子彈帶，松松垮垮地耷拉在胯上，雙手拇指扣在褲腰裡，野味兒十足。看熱鬧的、玩摩托車的，狼似的盯著這輛“本田 400”和這位小妞兒，眼珠子都他媽的綠啦(頁三七—三八)！

這篇小說語言的不避粗鄙還表現在一些“下流”口頭禪的頻繁使用，像“他娘的”和“他媽的”，粗略統計就出現了近百次，且根據語境實際用起來還花樣翻新，如：真他媽，別他媽，都他媽，裝他媽甚麼孫子呀，夠他媽流氓的了；吃他娘，喝他娘，早他娘的，你他娘的，真他娘的，誰他娘，除了這兩句口頭禪外，還包括其它常掛在北京小痞子口中的粗俗用語，像：扯淡，丫挺的，兔崽子，玩蛋去，王八蛋，管蛋用，我操你姥姥，這種用詞的不避粗俗，一方面跟實際的生活情況相符，很多年紀輕輕的北京男孩子確實經常把這些話掛在嘴邊，好像說話裡不帶這麼幾個字就不夠帶勁似的。鬍毛雖出身大院的知識分子家庭，卻滿口粗話，代表了他的反叛姿態，正像王朔所說的：“‘反智’‘反文化’反的都是中國式的裝孫子，‘粗鄙’正對中國式的假正經。⁸”。一方面“粗俗化”語言風格的選擇也顯示了作者刻意靠攏民間的姿態。

跟上述的這些粗鄙的口頭禪相對的是另一些常掛在主人公口頭上的詞語，如：“活法”及形容活法的一系列詞語：活吧，白活，活得太慘了點兒，活得也不易，活得那麼帶勁兒，沒勁，沒勁透了，太沒勁，來勁，帶勁，這些詞匯穿插在上述那些粗鄙的口頭禪中就像幾個沉重的感嘆號，顯得太認真、太沉重！這種用詞上的反差正是主人公及當代北京新生代們表面上無所謂、無所追求，其實他們對自我價值、真實有著更強烈渴望和追求的內心世界在文字上的反映，他們反抗的是：跟在老一輩的生活軌跡後面，毫無自我、毫無自主、虛偽地活著。

小結：

⁸ 王朔：我看大眾文化港臺文化及其他，見王朔著：《無知者無畏》，沈陽市：春風文藝出版社，2000？頁 43-44。

如上節所述，《鬚毛》中的“我”雖是在大院裡成長起來的高幹子弟，出身於知識分子家庭，但小說卻以粗話連篇的北京口語進行第一人稱自述，表達了“我”站在民間立場上，公然挑戰充當國家宣傳工具的、知識分子話語權威的反叛姿態。

誠如本文在文本細讀的過程中所分析的，該篇小說大致可分為兩部份，前半部“我”乘“兒子”的便利，從人倫關係的角度、深入骨髓地批判了“老爺子”的真面目；從第五章開始描寫“我”背棄高幹子弟的背景，以普通市民的身份到社會上闖蕩了一圈，展示了個體餐館、舉行馬拉松比賽抽獎的工人體育場、東單菜市場音樂茶座、髮廊等北京民間新興的生活場景，描述了活動其間的新人類，包括：個體餐館老闆、倒騰抽獎券的“小倒”、企盼獲獎的馬拉松觀眾們、音樂茶座上的“倒爺”們以及髮廊小老闆和剃頭鋪的老剃頭匠。作者不僅寫出了老北京民間風情天翻地覆的變化，民間以其新生的活力衝擊著古老的北京文化；也寫出了在商品浪潮的衝擊下，社會上正悄悄置換著的權力關係；同時寫出了當時北京仍處於新舊雜陳及對峙的狀況，成了“父子”兩代衝突的最佳註腳——“京味兒”已露變革之端倪。表面看來，作者在向老舍建立的、在新時期已經極其成熟穩定的優雅純正的風格挑戰，但在深層的創作精神方面卻承繼了老舍，那就是以民間態度及緊貼時代的角度描寫北京。

其實，知識分子作為官方意識形態的代言人並非中國社會特有的現象，西方人類學家把文化分為大傳統和小傳統⁹，“大傳統為上層知識分子的精英文化，它的背景是國家權力在意識形態方面的控制能力，所以常常憑借權力以呈現自己（在中國傳統社會裡，包括欽定史書經籍，八股科舉制度，綱常倫理教育等），並通過學校教育和正式出版機構來傳播¹⁰”。但中國的知識分子因長期充當

⁹ 小傳統是指民間（特別是農村）流行的通俗文化傳統，它的活動背景往往是國家權力不能完全控制，或者控制力相對薄弱的邊緣地帶。就文化形態而言，它有意迴避了政治意識形態的思維定勢，用民間的眼光來看待生活現實，更多的注意表達下層社會，尤其是農村宗族社會形態下的生活面貌。”陳思和：《民間的還原》，見陳氏著：《還原民間》，1997，頁77。

¹⁰ 陳思和：《民間的還原》，見陳氏著：《還原民間》，1997，頁77。

國家宣傳工具，久而久之形成嚴重背離人性的虛偽狀態，這是作家批判的重點。

在作家筆下，除了上述的“京味兒”及北京民間社會的改變外，《鬚毛》跟已成熟穩定的“京味小說”審美規範也差別甚巨，主要表現在以下三點：

首先語言的不避粗俗，鬚毛一口一個“他娘的”和常掛在嘴邊的粗話似乎跟人物背景不太相符，他並非胡同串子或小流氓，而是出身知識分子家庭、有追求的青年，作者這樣寫的目的無非是強調主人公向傳統道德、虛偽人性挑戰的態度，同時這種語言風格選擇也在向由老舍到鄧友梅等極力維持的“京味小說”語言的優雅純淨挑戰，結果是寫活了北京的新生代和寫出了時代感。

其次，跟語言的不避粗俗對應的是意識形態的大膽、反叛和火爆，作品一反“京味小說”從形式到內容的中正、平和之美，老舍和鄧友梅等即使是在批判北京文化和怒斥賣國賊的時候，也不忘北京人注重禮儀的傳統，態度含蓄和內斂。而且“京味小說”由老舍到鄧友梅等都擅長寫中、老年世界，即使寫的是年輕人，像祥子和烏世保，也因為作家的創作心態，寫起來頗有中年人的味道。到了《鬚毛》，主角的年齡層不僅改變了，改變的更有意識形態，兒子公然蔑視老爺子的態度一定讓很多恪守中國傳統道德的人目瞪口呆並斥為離經叛道，但對於仍充滿著激情、堅持真理的年青人，則有“知音”的感覺。

其三是體現了作者把握時代巨變的力度，這表現了兩代作家對時代轉變的不同觀感和觸覺。汪增祺曾這樣談自己的創作：“為甚麼我反映舊社會的作品比較多，反映當代的比較少？過去是定型的生活，看得比較準；現在變動很大，一些看法不一定抓得很準。對新生活我還達不到揮灑自如的程度¹¹”，新時期的“京味小說”家們紛紛把焦點對准“舊”的事物，不僅表達了作家們對舊有事物的脈脈深情，而且也顯示出對現實和新生代語言的難於把握，這是從內容到形式的雙重困境。到底年齡不同，比鄧友梅等年輕十多歲的陳建功通過鬚毛表現了北京民間社會新生代在粗鄙的言行背後追求真實、追求自我價值的真誠態度。

¹¹ 汪增祺著：《回到現實主義，回到民族傳統》，載《北京文學》，1983年第2期。

同時，全文充盈著社會動蕩不安的時代氣息，成了罕有的描寫當代社會複雜狀態的“京味小說”。

第四章 解讀《頑主》：來自“民間”的聲音

王朔的小說一出，“京味兒”就變了味兒，形成了“新京味兒”，這“新”跟“舊”的分野到底在哪裡？楊東平指出，前者的社會功能是“濃縮和提煉老北京人的普通生活”，起到“記載、保留和傳遞老北京人的民間民俗文化”的作用，後者則是“加工、放大一小部份‘新人類’的特殊生活，通過傳播、擴散和推廣這種生活”；同時，前者的傳統特點是“侃”，後者的主要特徵是“調侃”；前者直接使用老北京人的胡同語言，而後者主要源於城市流行語。

楊氏還嘗試給王朔小說的“新京味”下定義：它“是北京大院文化和胡同文化相溝通融合的產物，在北京城市文化的層面上具有處於這兩種文化之間的兼容性”¹。這段評論的重點是社會文化和文學作品的互動，而有關“前者”的論述更適用於新時期的“京味兒”小說。

林斤瀾也曾撰文論說老舍和王朔的不同：“老舍寫北京，王朔也寫北京。老舍寫北京市井市民，王朔也寫北京市井市民。老舍筆下全沒有王朔小說中的人物，王朔筆下也和老舍的人物不沾。兩個人‘寫’的字，都是出色的北京語言。老舍把北京語言寫到家了，王朔的北京語言也獨創一格。兩個人的錘字煉句，又彷彿南轅北轍。其實都是‘北京人、北京事、北京話’——北京味兒的一種解釋，偏偏二位沒有‘共同語言’。這兩位都是地道的京味兒作家，語言卻很不相同。”²

下面本文就通過解讀《頑主》³，看看從“京味兒”到“新京味兒”到底發生了哪些變化？

第一節 “三 T”公司的平臺功能

¹ 楊東平，《北京味兒》，北京：中國青年出版社，1997年，293頁。

² 林斤瀾：《北京語言不共同》，見白公、金汕著：《京味兒——透視北京人的語言》，北京：中國婦女出版社，1993年，頁125。

³ 本論文所摘錄王朔著作《頑主》的原文，均出自孫波、杜建業編的《王朔文集》（戲謔卷），北京：北京十月文藝出版社，1992年。

小說講的是三個青年人于觀、楊重、馬青開了家“替人解難替人解悶替人受過”的“三 T”公司，這家公司像一幫閑極無聊之人雲山霧罩、神砍胡吹時誕生出的子烏虛有，但在小說裡“三 T”公司所接攬的生意確有現實生活的基礎，他們替一位想得獎而無緣得獎的作家開了個“三 T”文學獎發獎大會，給他頒了個“三 T”文學特等獎；他們替出急診的肛門科大夫赴女朋友的約會，後來還替他跟她提出分手；他們也替人挨罵，如被得了“砍”癩丈夫冷落的少婦痛罵，還差點兒被一個長這麼大從沒自個兒做過回主，頭一回做主就想打人的中年粗壯漢子打兩巴。這些人、這些事在現實生活中似乎並非子烏虛有，這家公司在現實生活中還真的有立足的空間。

細閱文本不難發現，“三 T”公司具有一種奇妙的文體功能，套用當今流行的名詞，它像一個平臺，具備人力車、煙壺和收音機的“串線”功能，把各色人等集中到“三 T”，展示了眾生相，呈現了當代社會浮躁的風貌。如果我們把“三 T”公司置於一幅紛繁複雜的社會舞臺場景之中，它也可以算是個道具。作者借助這個平臺展示北京民間社會的方式跟以往“京味小說”有了很大的區別，它是使人和事誇張變形的同時還原真實。

雖然自稱“頑主”，在“三 T”公司的于觀、楊重、馬青卻一改王朔小說裡主人公一貫的反叛姿態，變得極為妥協，像面對“我要得獎我不想得獎但還是要得獎”的寶康的扭捏作態，諸如：“我寫了一些東西，都是冷門，任何人看了腦袋都‘嗡’一下，傻半天（頁一）”，“我對名利其實是很淡薄的，我只希望我的勞動得到某種承認（頁二）”，于觀竟可以神態自若地說出這樣的話：“不不，您恰到好處。（頁二）”于觀跟寶康臨別時還婉謝道：“不客氣，我們公司的宗旨就是幫助象您這樣素有大志卻無計可施的人。（頁三）”

“三 T”公司頑主們的一反常態，其實是過於常態，他們的表現很像我們在日常生活、學習、工作中看到的一般、正常的人，看來這個平臺把一貫言談舉止過激的頑主們還原變形成了普通的人。

那麼，所謂“正常”的人進入‘三 T’公司後又會怎樣呢？覺得活著沒勁，

找“三 T”公司解悶的粗壯漢子忽然發狂，聲稱長這麼大還沒自個做過回主，揪著于觀的脖領子在辦公室裡拖來拖去：“你就讓我幹一件想幹的事吧（頁九）”，“你就成全我吧，就扇兩嘴巴，就兩個（頁九）”——看樣子，僵化的、千篇一律的生活模式鑄出來的是扭曲變態的心靈！

當然最觸目驚心的還是中年知識分子趙堯舜趙老師，他最初打扮成年輕人的朋友，說起話來一套一套的，首先打出的是“理解萬歲”牌：

“今天的年輕人和我們年輕那時候大不一樣，很多心態、想法需要重新認識。我不認為現在的年輕人難理解，關鍵是你想不想去理解他們。我有很多年輕朋友，我跟他們很談得來，他們的苦惱、彷徨我非常之理解，非常之同情。”（頁三八）

接著試圖填平雙方的代溝：

“不能這麼說，我不贊成管現在的年輕人叫‘垮掉的一代’的說法，你也是有追求的，人沒有沒追求的，沒追求還怎麼活？當然也許你追求的和別人追求的不一樣罷了。”（頁三八）

很快便自動承擔起教育下一帶的崇高使命，經常來“三 T”公司，一來就坐半天。看樣子，這一時期充當國家權威宣傳工具的知識分子們輕鬆了很多，肩上的重擔也被卸去了很多，“官員”的職權既無處發揮，只好充當全職“神甫”，教導“垮掉的一代”。在他看來，于觀們內心肯定特別痛苦：

“象你們這種年輕人，沒受過甚麼教育，不可能再有甚麼發展，在社會上倍受人歧視，內心很痛苦，但又只好如此，強顏歡笑。”（頁五九）

當頑主們向他宣稱內心絕不痛苦時，他不敢相信這是事實：

“這不可能——這不合邏輯，你們應該痛苦，幹嗎不痛苦？痛苦才有救。”（頁六十）

接著表現出非一般的痛心疾首：

“那只能讓我感到可悲，那只能說明你們麻木不仁到了何等程度。這不是甦生而是沉淪！你們應該哭你們自己。”（頁六十）

面對這種強加的“痛苦”，頑主們不再妥協，開始義正詞嚴：

“聽著，我們可以忍受種種不便並安適自得，因為我們知道沒有完美無缺的玩意兒，哪兒都一樣。我們對別人沒有任何要求，就是我們生活有不如意我們也不想怪別人，實際上也怪不著別人何況我們並沒有覺得受了虧待憤世嫉俗無由而來。達則兼濟天下，窮則獨善其身。既然不足以成事我們寧願寧靜地等到地老天荒。你知道要是討厭一個人怎麼能不失禮貌地請他走開嗎？”（頁六十）

趙堯舜就是這樣被請走了，他退出後，三個年輕人壓抑不住內心的憤懣，一起沖上街向那些穿著體面、白白胖胖的紳士們挑釁。街的另一端，剛被解除青年導師身份的趙堯舜失神地漫無目的地走著，最後走進公共電話亭，撥通了電話，竟假冒馬青的聲音罵道：“去你媽，去你媽去你媽！（???)”被暴跳如雷的寶康摔了話筒後，繼續沉著冷靜地撥電話冒充別人罵人——神聖終於土崩瓦解了，露出了骯髒的真實。

原來宣揚“崇高”的真正目的是為了讓人們永遠覺得自己無法企及，因而覺得自己特別骯髒，充滿了罪惡感，導致內心非常痛苦。只有當痛苦和失落像瘟

疫一樣在人群中蔓延的時候，精神導師和他們所宣揚的東西才會眾星捧月般顯得異常崇高偉大，被頂禮膜拜，匍匐稱臣。最終高貴者掌握了人們思想靈魂的控制大權，達到予取予奪的目的！“卑賤者”被“崇高者”玩弄於股掌之中——在“三 T”公司這個平臺上，神聖和崇高暴露了它猙獰的面目。

王朔還從商品大潮下，“知識分子危機”的角度對趙堯舜進行了補充說明：

我覺得咱中國的知識分子可能是現在最找不著自己位置的一群人。商品大潮興起後危機感最強的就是他們，比任何社會階層都失落。他們的經濟地位已然喪失了。所以他們要保住尊嚴，唯一固守著的就是文化上的優勢地位。現在在大眾文化、通俗小說、流行歌曲的衝擊下，文化上的優越感也蕩然無存了。其實有些人的卑劣跟個人利益緊緊相連。他們已經習慣於受到尊重，現在甚麼都沒有了，體面的生活一旦喪失，人也就跟著猥瑣⁴。

第二節 “三 T” ？ ？ ？ ？ ？ ？ ？

作者重墨渲染了“三 T”文學獎發獎大會，其中兩個道具也出現在這段情節裡，就是頑主們發給獲獎作家的獎杯腌鴨蛋罈子和獎品“傻瓜”相機，這兩個道具雖然只出現在這一場景中，它們跟人力車、煙壺、古月軒、鬚毛和收音機在小說中重複出現的模式有一定區別，因此跟主題的關係沒有其它道具那麼重要，但卻跟作者慣用的演繹模式有很重要的關聯。

有關這個大會的描述滲透著敘述者本人對這種會議的辛辣調侃，而頑主們設計及操控的大會程序顯示了他們對這類型會議的認識模式，是他們向世俗低頭的誇張演繹。

觀眾們雖然是花了十塊錢買門票，卻是衝著免費飲料和會後的舞會來的，沒有人真正關心大會的主題到底是甚麼，主席台上坐著的都是“偽作家”，也無人

⁴ 王朔：王朔自白，載《文藝爭鳴》，1993年1月。

知道更無人關心，連自稱作家的寶康也蒙在鼓裡。會上寶康代表獲獎作家發言時

“ 很激動，很感慨，喜悅的心情使他語無倫次。 他談得很動情，眼裡閃著淚花，哽咽不語，泣不成聲，以至一個晚到的觀眾感動地對旁邊的人說：‘這失足青年講得太好了。’（頁二五）”由此，自己掏腰包全情投入過得癡癡的寶康被調侃得一塌糊塗。

大會頒獎儀式結束後，激動人心的場面才真正拉開序幕，人們沖向擺滿啤酒的長條桌，展現在人們面前的是一個大型慶豐收群雕，“一組組造型迥異的痛飲形像迭錯有致地環布四週，男人們和女人們從堵住嘴遮住臉的倒豎酒瓶後面露出喜悅眼睛（頁二六）”，見到這一場景，于觀激動地說：“天哪！中國老百姓真是世界上最好的老百姓”，“他們其實沒有甚麼過奢的要求。”（頁二六）。

文學發獎大會最終演變成狂歡節，觀眾們真正的得益是痛飲啤酒和在迪斯科樂曲伴奏下的宣泄，這是否跟歷次的群眾運動有異曲同工之效？！那麼，于觀贊中國老百姓沒有“過奢”要求的真正意思是：當代的民眾只滿足於啤酒和靠體力的消耗來宣泄不滿，他們並不嗜血，沒有把狂歡的場地擴大

大會頒獎儀式和舞會的設計，頑主們遵從的是兩種截然不同的大會模式，前者是屬於當權者的，後者是屬於民間大眾的，他們把兩種世俗模式結合在一起以期左右逢迎，結果是兩個互相依存的群體通過這次大會徹底地完成了互相消解。

面對顧客，頑主們獻媚的姿態是明顯的，這種商業性的妥協態度，服從於商業運作原理，也算是北京商業文化的進步，如果趙老師也是他們的顧客，請他們承辦一個“佈道”大會之類的，他們還會把他請出“三 T”公司嗎？！

商業運作的關鍵是“資金和利潤”，為了省錢，他們只好接受副食店的贊助，向獲獎作家頒“鹹菜罈子”獎杯，獎品是“傻瓜”相機。邀請的一個著名作家都沒來，觀眾們等得不耐煩開始起鬨，“不能等了，我們不慣這毛病，沒他們我們照樣開會他媽的——”于觀沖後台呆立的人一揮手，“沒事的都上主席台，不許笑，沒人認識你們。”發獎儀式是在“受苦人盼望好光景”的民歌伴奏下進行的，“偽作家”們不僅領“獎杯”，還得面向觀眾高高舉起。鹹菜罈子對於林蓓來說

太重了，她當場就要摔罈子，“于觀和馬青一左一右夾著她，幫她舉起罈子，不住聲地說：‘求求你求求你，你就當練回舉重吧。’（頁二五）”為甚麼發給作家的偏偏是腌鴨蛋(或是泡鹹菜)的罈子和傻瓜相機——這似乎是惡作劇了。作者不僅向知識分子開火，也對自己的身份絕不手軟，他借書中人物馬青之口說了這麼一句話：“你沒聽說現在管流氓不叫流氓叫作家了嗎？（頁四四）”這句話不算甚麼，更誇張的言論是在聲稱《頑主》續篇的《一點正經沒有》裡：

“我問你，”安佳也站起來，走到鏡子前仔細地瞅瞅鏡子裏的我，問道：“如果一個人兩手攥空拳，無財無勢無德無貌，他怎麼才能一夜之間小家乍富平步青雲搖身一變甚麼的”

“去偷去搶去倒騰國寶嫁大款甚麼的。”

“既沒偷搶的膽兒又沒作生意的手腕還陽萎。”

“臉厚不厚？心黑不黑？”

“厚而無形，黑而無色。”

“那就當作家，他這條件簡直就是個天生的作家胚子。”

“那你還猶豫甚麼？”

“不猶豫了，下決心了，幹！蒙誰不是蒙？”

“對，就得有這麼一種一條道走到黑的勇氣”

“唉——”我嘆道，撫摸著自己的臉頰，“我這人吃虧就吃虧在太善良，幹了缺德事就睡不好覺，老在夢裏哭醒，怕遭報應，下地獄。”

“沒關係，作家也不光你一個，下地獄你們也有伴兒。⁵”

類似的言論已經成為王朔小說常用的話語模式之一，嘲笑其他人的同時又拿自己開涮，這就是王朔式調侃的核心，他承認是從北京話中吸取的養份：“我接

⁵ 王朔：《一點正經沒有》，見孫波、杜建業主編：《王朔文集》（諧謔卷），1992，頁67。

受了這樣一種表達方式即北京話中有這樣一個特點：我要譴責別人就得先擺正自己的位置，我要罵你首先我得認同我也不是東西，並不是因為你比我低我譴責你，而是你跟我一樣你卻裝得高所以我要把你拉下來⁶。”拉人的人當然比被拉的人顯得正大光明，被拉的人無論如何也會狼狽不堪，通常會摔得比誰都低——這就是調侃式文體的功能之一，王朔不愧是王朔，或者說北京人不愧是北京人，擺出的雖然是一副“你千萬別把我當人”的低姿態！

《頑主》裡出現的道具不多，除了罈子和相機外，還有夾克衫和砂鍋丸子，夾克衫從另一個角度反映了頑主們對商業運作的認真態度，他們遵循著商業運作的文明準則——商業道德，敘述者竟也能為頑主們虛與委蛇的姿態尋找出道德的立腳點——作者是死心塌地地讓頑主們無論是真實還是偽飾都坐擁真理，他絕不肯放棄的主題是：卑賤者最聰明！

第三節 最後的一場舞會

《頑主》裡的人物較之以往的“京味小說”所不同的是人們彼此間關係的改變，再沒有人擁有影響別人的權力，人人都是獨立的個體，同時又無可無不可地混雜在一起。雖然于觀的“老爺子”還可以闖到“三T”公司借找兒子耀武揚威一番，但面對高大的兒子已中氣不足；雖然有位跟于觀關係曖昧的女角丁小魯，但她和他卻一直是相敬如賓，保持距離；雖然頑主們忍無可忍，把趙老師請出了“三T”公司，這種勢不兩立很快被小說的最後一場舞會消解，各式人等都出現在這場舞會裡，而且都舞得面目模糊——一個多元的社會已經來臨，社會生活已開始呈現“多軌並行”的形態，各類文化之間的妥協和容忍是必然的！

在這篇小說裡以趙老師為代表的“知識分子文化”跟頑主們所代表的文化失範背景下的“民間文化”進行了短兵相接，知識分子遭到的是冷遇和蔑視，趙老師可以說是《鬚毛》中充當國家控制工具的“老爺子”式的知識分子的延續，

⁶ 王朔、余韻文：《且聽王朔分解》，載《北京青年報》，1995年8月31日。

他們已經喪失了左右民間社會潮流及民眾精神的話語權力。

如果我們仔細打量“京味小說”裡知識分子話語和民間話語的關係，發現它們一直處於不和諧及不平衡狀態：老舍在三十年代就對智識者提出了尖銳反詰；陳建功在新時期對知識分子委身於官方意識形態進行了無情的嘲弄；表面看來，鄧友梅似乎是異數，為中國的文人士大夫傳統尋找生機，其實他試圖指出士大夫傳統只有借助民間精髓才能煥發出異彩；但只有王朔一出，這種反對知識分子話語的主題才更加旗幟鮮明。

王朔自己曾說：“我的作品始終表現的是一個主題：高貴者最愚蠢，卑賤者最聰明”⁷。大多數評論家未必同意他的夫子自道，認為王朔筆下的主人公(並且影射作者本人)都是些“痞子”，所謂痞子，簡單來說誠如作者自己所概括的：“是的，自以為了不起，有折騰勁兒少立身之才，淪入社會底層而不自知，肉爛嘴不爛，於話語中維持自大，像活在夢裡，依舊卓爾不群，睥睨眾生”⁸，在這一背景底下，我們再回頭看于觀和竇康的臨別婉謝，再看頑主們和中年知識分子趙老師之間的對話，以及他們各自表現出的“真實”，作者似乎是在嘻笑間和評論者們對話，誰更像是“志大才疏、無技可施”？！

作者經常發表批判知識分子的言論，還在一次訪談中論及反對知識分子的功利考慮：

像我們這種粗人，頭上還壓著一座知識分子的大山，他們控制社會的全部價值觀，以他們的價值觀為標本，使我們掙扎起來就非常困難。我們只有打掉他們才能翻身得解放。我就衝著他們去，打別人咱也不敢，重了有大獄，輕了半殘，打他們是雷公打豆腐揀軟的掐。人總要反對甚麼吧，我決

⁷ 劉曉波：王朔：中國最有商業性與通俗性的作家——劉曉波對王朔的訪談錄，見王朔著：《編輯部的故事》，臺北市：風雲時代出版股份有限公司，1993，頁5。

⁸ 王朔：現在就開始回憶——《看上去很美》自序，見王朔著：《無知者無畏》，沈陽市：春風文藝出版社，2000，頁118。

不是毫無目的，我就是旗幟鮮明地向知識分子開火⁹

這段對話成了《頑主》這一情節的最佳註腳：

街上，三個人肆意衝撞著那些頭髮整齊、褲線筆挺、鬱鬱寡歡的中年人，撞過去便一齊回頭盯著對方，只等對方稍一抱怨便預備圍上去朝臉打，可那些腰身已粗的中年人無一例外地毫無反應，他們只一眼便明瞭自己的處境，高傲地仰起頭，面無表情地變線起開。如此含忍不露彼此差不多的表現使三人更有屢屢得手所向披靡的良好感覺。

馬青興沖沖地走到了前面，對行人晃著拳頭叫喚著：“誰他媽敢惹我？誰他媽敢惹我？”

一個五大三粗，穿著工作服的漢子走近他，低聲說：“我敢惹你。”

馬青愣了一下，打量了一下這個鐵塔般的小伙子，四顧地說：“誰他媽敢惹咱倆？”（頁六一）

所以，作者從不向群眾開火。這跟老舍同情底層勞動者的感情無關，也不像鄧友梅般想為中國文化之更生在民眾中尋找可行性，也不似鬚毛般覺得民眾更可信，因為他們決不假模假式地裝孫子。無論向誰或不向誰開火都有他的功利考慮，無怪乎他成了八十年代最暢銷的通俗文學作家，王朔確實高明，他抓到了知識份子的弱點和痛點。

基於同樣的功利考慮，王朔有意迴避了跟國家權威的正面衝突，當有人問他為甚麼他的作品沒有遭到封殺時，“他好像被人搔了痒一樣露出特有的怪笑。他否認自己的作品對當局有任何挑戰性¹⁰”，但北京作家劉震雲卻另有看法：“他小說的表面很好對付，背後深藏的東西令人震驚。¹¹”

⁹ 劉曉波：王朔：中國最有商業性與通俗性的作家——劉曉波對王朔的訪談錄，見王朔著：《編輯部的故事》，1993，頁5-6。

¹⁰ 陳雪：王朔的痞子創造歷史，載《鏡報》，1993年第2期。

¹¹ 劉震雲：劉震雲談王朔，見劉智峰編：《痞子英雄——王朔再批判》，北京：中華工商聯

我們不難發現王朔的小說有些常見的話語構件，其中一類是對國家意識形態向民眾施行群體教化時的描述和評價，如《一半是火焰 一半是海水》裡的男主角張明對一個名為“五四青年讀書演講會”有如此的形容：

演講者工農兵學商都有，全部語調鏗鏘，手勢豐富。也不乏聲嘶力竭，青筋畢露者。內容嘛，也無非是教育青年人如何讀書，如何愛國，是一些盡人皆知各種通俗歷史小冊子都有的先哲故事，念幾首“吼”派的詩，整個一個師傅教出的徒弟。¹²

陳建功的《鬚毛》裡也有極為類似的言論，只不過中間還夾了個老頭子：

在他對我徹底失望之前，有一次，他偏要拉我一起去看甚麼“青年演講比賽”。“青年導師”嘛，他也想給他的兒子“上一課”。可這叫他娘的甚麼“演講”呀，“啊青春”、“啊理想”、“啊人生”、“啊幸福”一色兒讓人起雞皮疙瘩的陳詞濫調。叫“背報紙”差不多，叫“朗誦”也湊合。有甚麼話你就說，有甚麼屁你就放。磕磕絆絆都不要緊，演講嘛。你他娘的一個勁兒“啊”甚麼呀！“你跟誰學的這麼玩世不恭？！”他對我在臺下撇嘴大為不滿。¹³

我們清楚地看到兩篇文章的內容驚人的相似，雖然文體有一定差別。

《頑主》裡于觀父子的一段精彩對話也提及類似的大會，爸爸不滿意兒子那副玩世不恭的樣兒，要兒子‘該想想怎麼多為人民做些有益的事’，兒子則看著整天無所事事但卻一本正經的老頭子笑了起來，老頭子就漲紅了臉：

合出版社，2000，頁418。

¹² 王朔：《一半是火焰 一半是海水》，見孫波、杜建業主編：《王朔文集》（純情卷），1992，頁115。

¹³ 陳建功：《鬚毛》，見陳建功編：《前科》，北京：華夏出版社，1993，頁19。

“ 難道現在就沒甚麼能打動你的？前兩天我聽了一個報告，老山前線英模團講他們的英雄事跡。我聽了很感動，眼睛瞎了還在頑強戰鬥，都是比你還年輕的青年人，對比人家你就不慚愧？”（頁五六）

當老頭子發現這一招也不靈時，就長嘆了一聲：“真拿你沒辦法，我怎麼養了你這麼個寡廉鮮恥的兒子？（頁五七）”看樣子，一方面“老爺子”黔驢技窮，“兒子”們已跟他分道揚鑣，走出了屬於自己的道路；另一方面，父親還在妄想控制兒子，且手法跟精神領袖們控制民眾使用的是相同的伎倆，無論如何，一定要讓你因自愧弗如而痛苦而失落！

這就逼著于觀說出了以下一段話，我們不難發現同樣的內心告白也是王朔小說常見的話語構件，他小說裡的主人公常常有類似的真誠流露，這類話語是頑主自己對自己的解構，解構的重點是他們因宣傳屬於自我的生活方式而被賦與的虛幻的反叛姿態：

“那你叫我說甚麼呀？”于觀也站起來，“非得讓我說自個是混蛋、寄生蟲？我怎麼就那麼不順你的眼？我也沒去殺人放火、上街遊行，我乖乖的招誰惹誰了？非得繃著塊兒堅挺昂揚的樣子才算好孩子？我不就庸俗點嗎？”（頁五七）

王朔的另一篇小說《浮出海面》的男主人公石 也有類似的告白：

“我媽媽是那樣一種人，怎麼說呢，是個地道的有中國特色的媽媽。總希望我和大家一模一樣地生活，總覺得她有義務指導我像她那樣過‘有意義’的生活。大家參軍時，也要我去參軍。大家上大學時，也要我去上大學。希望我入黨，再娶個女黨員。甚麼都考慮得很周到，就是不問我想幹甚麼。”

于晶溫和地勸他：“她是為你好，關心你。”“都這麼說，搞得我都氣憤了，難道還有誰比我自己更關心自己？狗看星星一片明！我不自私，我盡義務，服兵役、獻血、納稅、植樹、買國庫券。我只是不喜歡別人多管我的事，不危害公共秩序的私事。¹⁴”

上述的兩段告白可以互為補充、說明。原來中國人到了王朔這一代，旗幟如此鮮明，如此轟動文壇、震驚京城的“反叛”精神不過是想擁有“俗”一點和“自我”一點的生活態度，可悲抑或是可憐？！想擁有自己個人的生活方式，不一定意味著反叛甚麼，把這種正當的訴求理解成“叛逆”才是社會整體變態的最佳佐證，作者想說明的是：頑主們即使追求自我的生活方式，也不必跟任何人壁壘森嚴。

無論哪種人和他們身上所負載的文化，理應如此相處：

所有的人都在舞，在咧嘴歡笑，人頭洶湧，胳膊腿橫飛，音樂已經到了震耳欲聾的程度。從人們臉上揮灑出來的汗水在燈光下形成一片朦朧的亮閃閃的霧，使人們的臉變得模糊不清混沌一團，只間或有鼻子或眼睛等局部清晰，一閃即逝地顯露，在這層霧的下面是成百上千瘋狂扭動的身體和不停跺地的腳，交織在一起，無律雜沓地變換位置(頁六四)。

還原生活真實的各色人等齊集的舞會正熱鬧非凡舉行的時候，堅持把“各式東西炖在一起做砂鍋丸子”的老爺子卻一人待在家裡，找不到一個屬於他的廣播電臺——歷史是無情的！

第四節 北京民俗在消失

¹⁴ 王朔著：《浮出海面》，見孫波、杜建業編《王朔文集》(純情卷)，1992，頁213-214。

在《鬚毛》裡還可以看到瑟縮在角落裡的剃頭舖子和舖子裡的剃頭挑子，因為作者想表現當時京城新舊混雜的現象，以及躲在角落裡的老爺子們的厲害！王朔並無意於這類主題，他小說中的人物比鬚毛更“新”更成熟。在《頑主》裡老北京人老式的生活方式已消失得無影無蹤，就像從來沒有存在過一樣，這是“舊京味”過渡到“新京味”，北京城的最大變化，也是北京市民當代生活的真實寫照。

舊有的民俗消失得差不多了，新新人類也為日新月異的京城平添了些新民俗，如“砍大山”，很多學者都論及北京人熱衷於賣弄他們的語言，發展到新時期就成了當人們聚集在一起時，上天入地無所不談，唯很少論及現實生活、身邊事的聊天風氣。小說第一章那位丈夫得了“砍癮”的少婦對自己丈夫的謾罵，就是這種風俗的真實寫照：

“別回家了，和老婆在一起多枯燥，你就整宿地和哥們兒神‘砍’沒准還能‘砍’暈個把眼睛水汪汪的女學生就象當初‘砍’暈我一樣卑鄙的東西！你說你是甚麼鳥變的？人家有酒癮棋癮大煙癮，甚麼癮都說得過去，沒聽說像你這樣有‘砍癮’的，往哪兒一坐就屁股發沉眼兒發光，抽水馬桶似的一拉就嘩嘩噴水，也不管認識不認識聽過沒聽過，早知道有這特長，中蘇談判請你去得了。外頭跟個八哥兒似的，回家見我就沒詞兒，跟你說一句話就煩。(頁六)”

少婦的這段精彩絕倫般的暴罵，頗能顯示當代北京話的神韻。楊重在跟劉美萍“約會”時談及佛洛伊德、尼采等，確是時人的“砍資”之一。而“三T”公司接待的一位顧客，希望他們幫忙解決中國銀行擔保的事，說的話頗能代表另一類“砍爺”：

“想想吧，萬人大餐廳，多麼壯觀！多麼令人激動！就要在中華大地上

矗立起來！不要總說外國的月亮圓嘛，我們也有一些世界之最。我豁出來了，工作也辭了，不惜一切要把這件事促成，咱不就為了把事辦成嗎？不惜浪費！長城當時不也是勞民傷財麼，現在怎麼樣？全指著它抖奮了。幹就幹史詩性的東西！（頁三四）”

除此之外，在小說裡就再也找不到甚麼民俗描寫明顯帶有“北京”烙印的，而且作者並不像多數的“京味小說”那樣，把人物出現過、經過的地名真實地寫出來，他似乎有意在這方面抹煞地域色彩。

在全球一體化的大趨勢底下，一個國家內部大到民族，小到城市，地域性的消失成了必經的階段，我們難以在王朔小說裡尋找到北京特有的民俗變得是再正常不過的了。但任何人都可感受到氤氳於其小說中的京味兒，它是靠甚麼營造的呢？

主要是語言，王朔的語言是最多人讚賞的，即使嚴厲批判它意識形態的人，其次是文體，前文所提到的“調侃”就是其文體形式的主要特點，還有滲透在其中的北京文化。

第五節 消解崇高的調侃式語言

如果說在鬍毛那裡還可以感受到沉重，到了王朔則完全拒絕沉重，他筆下的人物有句現成的話說：“累不累呀？！”王蒙專門寫了一篇《躲避崇高》的文章評論王朔小說的篇名“像是小流氓小痞子的語言”，他小說中的人物都：“滿嘴俚語、粗話、小流氓的‘行話’直到髒話”¹⁵。王朔的對話確實不避粗俗，卻反映了當代年輕人中流行的北京話發生了怎樣的變化，但他很少用臟字，而且像老舍一樣，他可以寫很正規的書面語，有評論家還認為：“王朔作品裡的景物描寫，沒有他的對話那麼俗，那麼土，甚至是雅得很，美得很，字面上看已具備槳聲燈

¹⁵ ??? ? « ? ? ? ? »? ? « ? ? »? 1993 ? ? 1 ? ?

影荷塘月色紅葉白楊一類名篇的大家風范了。¹⁶ ”我們看看下面的景物描寫：

太陽稍稍有些傾斜，光線柔和了一些，湖岸四周的林帶更加殷綠幽深。湖水更加耀眼了，似乎被鍍上一層厚厚的金漆，重重疊疊鑽石一般不停變幻著受光面，把陽光從四面八方折射過來¹⁷。

桃花尚未盛開，蓬散為一傘，只枝枝布滿花蕾，扇骨般翹直，宛如一捧瓶栽嫩潤插花，被一隻巨手設於天地間，供天眼俯瞰以觀賞¹⁸。

看樣子，王朔跟老舍一樣，不是不能用書面語進行創作，而是有意識地選擇了以北京口語為主要的創作語言。王朔自己曾談到用“民間語言”創作的問題：“我認為語言有兩個源頭，一個是民間語言，一個是文人語言。我受的教育決定了我只能用口語寫作 而且我寫作時的確覺得口語是最生動的，最能表達時代特點，特別是表達當代人的情緒最準確¹⁹”。。

下面也摘錄一些《頑主》中出現的北京口語詞匯：

1、口語名詞類，如：

簸箕：你三分鐘端不了簸箕便拔腿去找下一個（頁一十）

俗套兒：“越說越沒勁。”漢子來了氣，“你也就是這些俗套兒。”（頁五）

2、口語動詞類，如：

嚼親：你和這個酸奶瓶子要嚼起親來沒準還有點血緣關係呢。（頁八）

架：她不許我退，拼命架我。（頁一十）

3、口語形容詞類，如：

¹⁶ 白公、金汕著：《京味兒—透視北京人的語言》，北京：中國婦女出版社，1993，頁126。

¹⁷ 王朔：《我是你爸爸》，見孫波、杜建業主編：《王朔文集》（矯情卷），1992，頁127。

¹⁸ 王朔：《痴人》，見孫波、杜建業主編：《王朔文集》（諧？卷），1992，頁228。

¹⁹ 王朔：《王朔自白》，載《文藝爭鳴》，1993年1月。

溜：您抽煙還挺溜的。(頁一七)

一水：這次您放心，不但有，還是一水的『的士高』”(頁二十)

上面舉的詞兒需要解釋的是“簸箕”，王朔自己撰文說：“‘簸箕’是女性生殖器俗稱‘逼’的拼音諧音²⁰”，在其他的京味小說那裡還很少涉及性器官的描寫，從王朔的“新京味”開始確實大膽寫性寫醜。

雖然沒有實際的統計數字，在摘錄的過程中發現，該篇小說中的口語詞明顯地比前面三篇少，有的還是普通話的口語詞匯，並非北京話特有的，這跟作者的生長環境有關。王朔雖然像老舍一樣是在北京土生土長，但他一直居住在大院內，跟老北京的四合院和大雜院是有一定差別的，他曾經談到他成長的語言環境：“我小時候住在復興門外，那一大片地方乾脆就叫‘新北京’。印象裡全國各省人都全了，甚至還有朝鮮人越南人惟獨沒有一家老北京。²¹”，這可以用來解釋為甚麼他的小說中北京口語詞匯(特別是土語詞匯)使用不多的原因。

不僅是小說的用詞，王朔小說的敘述語言主要也是口語化的，如那段關於寶康發言被遲到的觀眾誤以為失足青年的描寫就非常傳神(頁二五)。

作者在《頑主》裡運用的並不是老套的批判手法，而是採取了他實用的並因此聞名的“調侃”方式：首先讓頑主們用語言自嘲，在這方面接話兒接得最多的是馬青，平時不太愛說話的于觀嘲笑起自己人來倒牙尖嘴利，一點不留情面：“別她們她們的，她，就一個，一個隨便你怎麼交流。飯要一口一口吃，仗要一個一個打。有時你那種老少咸宜、兼容並蓄的氣魄每個有正義感的人都感到氣憤，那不道德(頁十)”；“你是弗洛伊德病例的中國自動復印版(頁十一)”。但是說得很熱鬧，在小說裡馬青竟然一點劣行也沒做，反而是滿口理想、意義，說得好聽的趙堯舜、寶康、王明水之流卻用他們的實際行動證實了他們的虛偽和醜陋——王朔就是這樣完成了調侃式語言一面雙刃的功能。

有評論者盛贊王朔的對話是小說中：“最有生命力的部分，也是最富於機智

²⁰ 王朔：答葛浩文先生問，見王朔著：《無知者無畏》，2000？頁147。

²¹ 王朔：不是我一個跳蚤在跳，見王朔著：《無知者無畏》，2000？頁111。

最能顯示其功力的部分。²²”作者經常在人物對話裡，適當地穿插國家意識形態用來教育民眾的套話，起到了意想不到的嘲諷效果，王朔曾說過：“我的小說不是純粹的北京口語，‘文革’時的東西我要充分利用，有時很出效果。”請看下面一段：

“不要過早上床熬得不頂了再去睡內褲要寬松買倆鐵球一手攥一個黎明即起跑上十公里室內不要掛電影明星畫片意念剛開始飄忽就去想河馬想劉英俊實在不由自主就當自己是在老山前線一人堅守陣地守得住光榮守不住也光榮(頁四七)”。

不僅把戒除手淫跟劉英俊和老山英雄扯在一起，而且還套用了一句越戰的豪言壯語，恐怕只有王朔想得到！

“你的話說的是真肺腑。真讓我們深思，看來我們是得好好考慮今後走甚麼路的問題了。²³”

“肺腑”和“深思”是書面語色彩很強的形容詞和動詞，卻被作者在對話中用成具濃厚口語色彩的副詞，營造了“陌生化”的語體效果，而“今後走甚麼路的問題”則是在“文革”中影響了一代人命運的符號。

作者在人物對話中運用自如地穿插了一些意識形態極強的用詞，且通過語境消解了這些詞彙的本來用意，使讀者產生了微妙、複雜的觀感——當時的民間社會仍然忘不了曾經被極左的、僵化的、甚至是殘酷的政治意識形態洗禮的傷痛，同時也開始滋生出厭倦、逆反乃至質疑的情緒，王朔的這類意識形態混雜的對話模式無疑恰到好處地滿足了當時讀者的心理需求。

²² 白公、金汕：《京味兒——透視北京人的語言》，1993，頁132。

²³ 王朔：一點正經沒有，見孫波、杜建業主編：《王朔文集》（諧??），1992，頁88。

小結：

如上節所述，王朔小說中北京口語詞相對於“舊京味”明顯地減少了，而且在人物對話中加插了很多意識形態很濃的詞匯，這跟他出身大院的語言背景吻合。王朔小說中的人物都或多或少有他本人的影子，生長於(軍隊)知識分子家庭，因各種原因，沒有走父輩的老路，而經歷了在社會上掙扎求存的歷程，成為民間社會的一份子，從事的職業大多跟商業有關，就像《頑主》裡的于觀、楊重、馬青。雖然“三 T”公司像是子烏虛有，這三人卻表現出對商業運作的認真態度，他們遵循的商業道德跟《鬚毛》裡看到的京城古老商業文化形成的怪現象已截然不同，買賣雙方公開談論價錢和成本，反映了當時北京新型的商業文明已開始建立起來。在這種相對成熟穩定的商業浪潮的衝擊下，越來越多的人開始離開國家機構，相對自由的空間，社會文化環境逐漸形成了所謂的“失範”狀態。王朔小說中的人物和作者本人在這樣的大環境底下，才敢擺出一副“誰也攔不住我放狂話”的姿態！請“三 T”公司解難、解悶、受過的紛繁複雜的人群向我們展示了一個開始變得“混亂”的民間世界。同時，受“全球一體化”影響，北京的古老民俗已開始逐步消失——作者筆下的“京味”因與民間社會同步終於變了味。

“虛偽的德育教授”趙堯舜是頑主們嘲弄的對象，他像是《鬚毛》裡“老爺子”的擴展和延續，充當國家宣傳工具的色彩更濃，所不同的是他已經喪失了左右民眾的話語權威，身上的“重任”也被卸去了很多，正處於往社會邊緣滑落的尷尬狀態，而以商業文化為代表的新型的市民階層開始崛起，開始擁有真正屬於自己的發言權，陳曉明指出：“眾所周知的原因，中國的民間社會一度消亡，僅剩下一些簡單的生活習慣。進入 80 年代，改革開放給中國的平民百姓打開了一個在經濟上自由活動的空間，相對自由的經濟活動不可避免產生與之適應的價值準則和文化立場，人們稱之為“文化失範”的那種社會實踐方式，其實是‘民間社會’成長起來，不再奉行政治權威或文化精英認可的價值標準。顯然，王朔抓住了從傳統向現代化變動的歷史進程中，中國民間社會的各種情狀，特別是第一

次以公開的方式亮出他的語言(話語)²⁴”。“京味小說”一直力圖表達民間話語，只不過老舍筆下的民間話語以隱性的方式瑋顯；鄧友梅試圖使民間話語和中國士大夫傳統齊鳴；到了陳建功才以反叛的姿態站到了充當國家宣傳工具的知識分子話語的對立面；王朔更是旗幟鮮明地把矛頭對准了這類型的知識分子。

和“舊京味”相比，“新京味”在題材方面有了很大的創新，“新京味大膽寫俗寫丑寫兩性關係，與刻意追求純正優美的京味文學背道而馳。²⁵”老舍擅長展示??????“父子”中的“父親”，即使寫女人也以寫婚後的女性較為傳神，即“夫婦”這一倫中的“婦”，“對於性愛，對於兩性關係觀察的膚淺，的確極大地限制了他的創作的切入人性、切入生命的深度²⁶”；到了新時期的京味小說更發展到極端，所寫多半是“爺們兒”的世界，尤其是老人世界。

王朔的早期創作(包括《空中小姐》《浮出海面》《一半是火焰一半是海水》)因穿插了“浪子回頭”的古典主題，女性在書中佔有重要的地位，她不僅是主角，而且是傳統美德的象徵，更成了把男主角從邊緣地帶拉回正途的力量。從《橡皮人》開始男主角開始走向了不歸路。到了《頑主》，書中的男主角連同作者本人正式確定了屬於他們自己的生活及話語模式，女人開始退隱到次要地位，成為某種穿插和陪襯，相應的是兩性關係的改變，如果說王朔早期小說裡情慾掙扎是主線，慢慢的兩性關係蛻變成了動物本能，無論男人和女人都可以不談感情就上床，這不僅跟被傳統道德籠罩著的“京味小說”形成強烈反差，也讓當時的輿論界譁然。在王朔的小說裡消解了男女關係中被賦與的“愛情”的崇高意義，“性”雖然一方面回歸到自然原始的狀態，一方面卻因中國男、女們難以擺脫的道德負荷——男人們自覺卑鄙齷齪，可以跟他隨便上床的女人又決非良品，這使得小說裡性描寫的背後沾染了無法擺脫的俗和丑，書中人物在消解了愛情的假崇高同時，也瓦解了自己的選擇，由此陷入了一種虛無狀態。

²⁴ 陳曉明：《常規與變異——當前小說的形勢與流向》，載《文藝研究》，1992年第6期。

²⁵ 甘海嵐、張麗 編：《京味文學散論》，1997，頁292。

²⁶ 趙園：《北京：城與人》，北京：北京燕山出版社，2002，頁48。

作者宣揚的自我生活方式除了在兩性方面放棄負荷和自由自在外，還包括更深層次的道德是非判斷的自主，以往的衡量標準因其虛偽、矯飾幾乎全成為他嘲笑的对象，包括傳統道德、正統的生活方式、宣揚國家意識形態時常用的話語模式、教育模式等，所有這些反叛主要是通過遊離於正常生活軌道外的邊緣人的話語表現出來的。書中人物還可以以實際行動偶爾犯險，當一下黑道中人，但作者本人卻絕不敢再往深層次演進，出於功利和實際考慮，他把矛頭對准了知識分子。

王朔的作品曾十分走俏，八八年還熱熱鬧鬧地掀起了個“王朔年”，一年之內同時有幾部以他作品改編的電影上映，而他的小說也賣到洛陽紙貴。之所以有這樣的成功正是民間社會在“文化失範”的背景底下成長起來，這使得他的作品在民間社會產生了一個很強大的接受場，但當改革開放再深入下去之後，王朔小說中的人物所遵從的生活方式和行為準則已成為一種普遍現象，他的小說也失去陌生化的藝術魅力而沉寂下去了。

第五章 結論：京味小說的嬗變——逐漸向“民間”傾斜

本篇論文運用“文本細讀”的方法，研究四篇不同時期“京味小說”的代表作，從而梳理出該流派的嬗變軌跡。對“京味小說”的研究雖曾是文學批評的一個熱點，但通過解讀不同時期代表作的方法指出該流派變化的論文似仍少見。希望本篇論文的研究能夠填補這一方面的空白。

具體地說，本文首先根據“京味小說”定義中的重點，從三大方面著手來分析該流派的變化，那就是：北京人和北京事，北京話，以及北京的風土習俗。

在分析“北京人和北京事”時，我受戴維·洛奇(D. Lodge)的“重複模式”啟發，追蹤了四篇“京味小說”中重複出現的道具，如人力車、駱駝、煙壺、古月軒、髮型、收音機、“三T”公司等，同時並置考察了文本中的寓意系統、人物的命運、主題、情節結構以及其他人物的部份功能。

通過上述的分析，希望對該流派的變化闡述深入到“京味小說”中“北京”的三層象徵意義，即北京象徵中國，象徵鄉土中國，以及顯示中國社會形態變動的必然性和特殊性，而重點分析的是：“北京象徵鄉土中國”的兩層意義，“中國知識分子的精神家園”和“北京的民間”，以前者為代表的“知識分子話語”和後者代表的“民間話語”之間，顯示出了某種內在的張力，並在不同時期的“京味小說”裡呈現出不同的形態及角力關係。

最後，本文從四個方面概括出“京味小說”的變化，並在研究後記探討對“京味小說”的討論應注意甚麼及對過去的理论進行甚麼修正，以及這一概念的歷史背景和局限性，並指出本論文未能解決的問題，借此希望引出其它的研究角度及方向。同時，對本文採用的陳思和之“民間”及相關概念進行反思。

第一節 情節結構對“中國社會形態變動”的演示

如果我們把老舍的作品，鄧友梅的“清明上河圖”系列以及新時期“京味小說”家們的創作，再加上陳建功的“談天說地”系列，王朔的“新京味”以及其

它以北京為背景創作的小說串在一起考察，就會從中清晰地看到北京以及北京人的變化，而“北京是中國近幾百年來的都城，中國的歷史變遷牽動了北京城市面貌、市民生活的變化。反過來，寫好了北京人和北京城市生活面貌的變化，也就在一定程度上反映出整個國家的變化¹”，本文研讀的四篇“京味小說”不僅在內容上透視出中國社會形態變動的必然性和特殊性，也依托情節結構——

祥子和人力車伕們的命運透露了老舍對社會演進的悲觀意識，昭示了作者對中國社會形態變動的必然性和特殊性的思考：窮人的命運不是越來越好，這文化之城也不是越演進越文明，社會並不是如人們所說的那樣繞著圓圈往上進步，而是繞著圓圈往下墮落，像那雖好強但拗不過命的祥子。這種悲觀意識雖然也強調循環，但是不同於傳統中國崇拜先人式的；更不同於新文化運動的主流歷史觀——老舍對當時和過去的歷史觀都進行了不同凡響的顛覆。

《煙壺》以“花開兩朵，各表一枝”的情節結構分別敘述烏世保和聶小軒，最後以兩“枝”聚攏收尾，無疑遇到聶小軒使烏世保獲得了新生的轉機，中國文人士大夫傳統因此借助民間文化的精髓獲得了更生的生機——這一情節結構跟老舍“循環墮落”的情節結構差別很大，顯示了兩代作家對中國文化、中國命運的迥異思考。

《鬚毛》以“兒子”和“老爺子”的衝突來顯示當時社會新舊對壘的現象，而“兒子”們的反叛雖然擲地有聲，但在現實處境中仍然羸弱不堪，無法自立，說明這個世界還是牢牢控制在“老爺子”們的手裡。小說“圓形”的情節結構是民間社會新生一代的抗爭註定無效的最佳注腳，作者以此試圖顯示中國當時社會發展的困境。

《頑主》裡的人物關係較之“舊京味”不同的是：再沒有人擁有影響別人的權力，人人都是獨立的個體，同時又無可無不可地混雜在一起。雖然頑主們忍無可忍，把趙老師請出了“三 T”公司，這種勢不兩立很快被小說的最後一場舞會

¹ 鄧友梅：《一點探索》，見《新時期中篇小說名作叢書·鄧友梅集》，福州：海峽文藝出版社，1986，頁 225。

消解，各式人等都出現在這場舞會裡，而且舞得面目模糊——一個多元的社會已經來臨，社會文化已開始呈現“多軌並行”的形態，頑主們也走出了一條屬於自己的路。作者似乎借此宣稱：各類文化之間的妥協和容忍是必然的，當然頑主們也有權力選擇屬於自我的生活空間！

第二節 “知識分子”和“民間”關係的轉變

在《駱駝祥子》裡，作者一方面受當時的主流思潮影響，預設了“批判城市貧民劣根性”的主題，這一主題可對應文中敘述者對祥子所有的嘲諷語氣和詛咒，小說的最後一段是敘述者這類型話語的總結²；另一方面身為真正同情民間疾苦的平民作家，通過對祥子這一形像的塑造和他註定失敗的命運的鋪陳形成了小說的另一套話語模式，它不僅代表了民間的立場，而且以越來越強的聲音形成了自己獨立的生命，使得敘述者對城市貧民劣根性的批判漸漸悖離主人公及其命運所顯示的真正主題，成了一種與主題格格不入的話語構件，這兩種話語隨著小說故事情節的展開漸漸形成了一種張力關係，最後民間以其隱形的形式佔了上風，並通過祥子和曹先生、阮明之間關係的展示對當時的知識分子提出了尖銳的反詰：“不是民眾沒有被‘喚醒’的資格，而是你們根本沒有準備好！”

在《煙壺》裡，民間話語和知識分子話語借助書中人物生動地融合在一起。代表知識分子話語核心的是北京文化中蘊含得最豐富的中國士大夫傳統，代表民間話語核心的是民間文化中的精髓在人格方面的體現，兩種話語交織於人物塑造方面，書中人物聶小軒、壽明、柳娘，獲得新生的烏長安以及眾多的民眾形像，大多既擁有儒家理想人格，像溫柔敦厚的仁義精神、憂患意識和安貧樂道的人生態度；又務實、果敢、兼具民間俠義風骨，作者試圖表明的是中國士大夫傳統只有借助民間文化的精髓才能煥發出異彩。

² 原文是：體面的，要強的，好夢想的，利己的，個人的，健壯的，偉大的，祥子，不知陪著人家送了多少回殯；不知道何時何地會埋起他自己來，埋起這墮落的，自私的，不幸，社會病胎裡的產兒，個人主義的末路鬼！（頁二六一）

在《鬚毛》裡，主人公以“粗鄙化”的言語及追求真實的生活態度，向因長期充當國家宣傳工具、久而久之形成虛偽狀態的“知識分子”及其話語權威進行了抗爭。“我”雖出身於“知識分子”家庭，並非混跡於胡同里巷的小混混，但作者卻為他設計了“粗鄙化”的語言，這種語言形式的選擇本身就代表了作家有意識悖離知識分子話語傳統及靠攏“民間”的創作態度；小說全篇還以“我”自述的方式鋪陳，以“我”的視角看“老爺子”，這就更加強了小說中渲染的“民間”角度；“我”是考了兩年也沒有考上大學的待業青年，以“逆子”的身份和位於家庭權力中心的“老爺子”對抗，在整個家庭裡處於底層和邊緣地帶，而且為了不接受老爺子的施捨，從第五章開始又以一普通民眾的身份到社會上去謀生，所有這些都使得“我”擁有了“民間”的角度和立場。

頑主們可以說是“鬚毛”的延續，王朔小說中的人物都或多或少有他本人的影子，生長於大院，因各種原因，沒有走父輩的老路，而經歷了在社會上掙扎求存的歷程，成為民間社會的一份子，從事的職業大多跟商業有關，就像《頑主》裡的于觀、楊重和馬青。作者和其書中的人物代表了乘商業浪潮崛起的、以商業文化為背景的新興市民階層，他們以其日益壯大的聲音對以趙堯舜為代表的“虛偽的德育教授”式的“知識分子”及其話語模式進行了徹底的調侃。

趙老師既不同於《駱駝祥子》裡受外來文化影響的傳統知識分子曹先生，也不同於《煙壺》裡的中國士大夫傳統，而比較接近《鬚毛》批判的充當國家宣傳工具的“知識分子”，只不過他們已經被時代的潮流甩到邊緣地帶，喪失了左右民間社會潮流及民眾精神的話語權力。而發出民間聲音的頑主們既不同於老舍筆下的底層勞動者，也不同於鄧友梅小說裡擁有中國傳統美德的民眾形像，而是“鬚毛”的延續，如果“鬚毛”一直堅持尋找自己的活法，順應日益成熟的商業大潮，很有可能會成為頑主們，即新崛起的、以商業文化為背景的市民階層。

綜上所述，“京味小說”裡的知識分子和民間的關係，一直處於不和諧或不平衡狀態：老舍在三十年代就對知識分子提出了尖銳反詰；鄧友梅指出了：中國士大夫傳統只有借助民間文化的精髓才能煥發出異彩；陳建功在新時期對

“知識分子”充當官方宣傳工具，久而久之形成的虛偽狀態進行了無情的嘲弄；但只有到了王朔，這種反對“知識分子”話語權威的態度才更加旗幟鮮明——“京味小說”家們不僅擁有“民間”的創作態度，而且越來越背棄他們的知識分子身份，以越來越大的幅度逐漸向民間傾斜。

第三節 北京社會的變遷

“京味小說”一向重視世情、世態、世相的展示，而三者的核心是人，以人物匯集社會成了該流派不變的文體特徵，同時正宗的“京味小說”大多不會缺少對北京風土人情的描寫，如果我們仔細打量“京味小說”中人群和風俗的轉變，就可以感受到作家們筆下的北京社會以及北京城的翻天覆地的變化。

《駱駝祥子》所寫民眾不是可憐的畜生如車伕們、妓女們、大雜院的居民們，就是不把底層勞動者當人的獸類如大兵們、僱主和乘客們、看行刑的北京市民們，這兩大群人合在一起就構成了社會黑暗現實的兩面，強有力地控訴了把人類驅逐到野獸中去的北京文化。由始至終，祥子就面對著強大的壓力，他面對的幾乎是整個的社會，在他奮鬥的過程中沒有得到任何援手，包括他心目中可以依賴的人：曹先生和小福子，他如何能贏呢？！同時，老舍對人力車伕、妓女、僱人等底層行業的介紹，對大雜院、四合院等生活場景的展示成了人物生存環境的最佳註腳，是三十年代北京社會的真實寫照。

《煙壺》裡的人物多對烏世保的新生具幫助功能，背景人物也大多具民間風骨，古道熱腸且深明大義。同樣寫行刑場面，鄧友梅並沒有象老舍和魯迅那樣刻意寫看客的麻木、愚昧和殘忍，而是集中寫被行刑者的大義凜然和旁觀者的深受震撼。鄧氏對民間工藝和風情的描寫精彩紛呈，成了遊離於主題構件，這使得他上承老舍之餘又另闢蹊徑，形成了“民俗學”式的“京味小說”。而同時期的其他“京味小說”家們或像鄧氏一樣往前取景，或刻意挖掘現代京城裡的老北京人及他們的生活方式，筆墨集中於四合院、大雜院、小茶館、天橋、澡堂子之類的場所，跟變化迅速的社會形成了鮮明對比，在新時期唱出了一首首纏綿悱惻的古

老文化及民間風情的輓歌。

“鬍毛兒”周圍的人可以分成壁壘鮮明的兩個陣營，一方是老爺子及他的追隨者，一方是代表反叛，追求自尊和不同活法的“我”以及有著共同追求的人們，無疑“我”方勢單力薄，寡不敵眾，這說明當時充當國家宣傳工具的“知識分子”話語仍有市場。《鬍毛》作者的筆墨終於觸及到了北京社會新興的生活場景，像自由市場、摩托車交易市場、個體餐館、舉行馬拉松比賽抽獎的工人體育場、東單菜市場音樂茶座以及髮廊等，通過這些場景以及活動其間的人群的展示，寫出了老北京天翻地覆的變化，從中透視出了北京社會新的生活方式及價值觀；同時，作者還向我們展示了現代北京的新舊雜陳和對峙；以及一個受到商品文化的衝擊，剛開始認識到“錢”的力量並迅即為“錢”而瘋狂的社會。

在《鬍毛》裡還可以看到瑟縮在角落裡的剃頭舖子和舖子裡的剃頭挑子，因為作者想表現當時京城新舊混雜的現象。王朔小說中的人物比“鬍毛”更“新”更成熟，他們代表了在商品浪潮的衝擊下新崛起的北京市民階層。在他筆下，老北京人老式的生活方式已消失得無影無蹤，這是“舊京味”過渡到“新京味”，北京城的最大變化，也是北京市民當代生活的真實寫照。受“全球一體化”影響，北京舊有的民俗消失得差不多了，新新人類也為日新月異的京城平添了些新民俗，如“砍大山”，除此之外，很難找到甚麼民俗描寫明顯帶有北京烙印的了。

第四節 “京味”語言的變化

《駱駝祥子》語言的三大構成要素是：北京口語、書面語及歐化句式，這三大要素跟小說中作者的三重視角是對應的：代表民間話語的北京市民文化，代表知識分子話語的中國知識分子傳統以及受外來文化影響的“五四新文化”運動潮流。在該篇小說裡，作者的民間話語及知識分子話語因角力而呈現出張力關係，就像書面語和歐化句式被溶入北京市民口語裡一樣，知識話語最終向民間話語傾斜。老舍以其“民間”的立場，在文體方面對當時的主流思潮同樣作出了不同凡響的顛覆——不僅堅持“平民化”語言風格，而且在寫北京的貧民世界時，字裡

行間格外飽蘸著深厚的感情，並且通過寫底層勞動者就透露出對中國命運等重大嚴肅問題的思考，只有真正的平民作家才会有如此深情的構思。“五四新文化”運動中的精英知識分子雖然也提倡白話文，但不是為了更好地表達大眾的願望而是為了改造它。

鄧友梅在語言方面的復古，歐化句式、翻譯腔的徹底消失；創作意圖方面，試圖在“社會現代化的“危機”中尋找“種族之根”或“道德”之氣，以解救當代(城市)文化的墮落及人的精神價值困境³”的努力，確實跟“尋根文學”的部份特質不謀而合，但從沒有人把鄧友梅的小說歸入“尋根派”，究其根本原因在於：他只是向傳統復歸，而不是為西方現代文化尋找一個較為有利的接受場。通過這種語言風格的選擇顯示出了在社會巨變的大背景下，人們對“舊”有事物依戀，以及對當前的不信任和無從把握的民眾情緒。

《鬚毛》語言的不避粗俗，“我”一口一個“他娘的”和常掛在嘴邊的粗話似乎跟人物背景不太相符，他並非胡同串子或小流氓，而是出身“知識分子”家庭、有追求的青年，作者無非是刻意向民間靠攏，且強調主人公向傳統道德、虛偽人性挑戰的姿態，同時這種語言風格選擇也在向由老舍到鄧友梅等極力維持的“京味小說”語言的優雅純淨挑戰，結果是寫活了北京的年輕一代在粗鄙的言行背後追求真實、追求自我價值的真誠態度。

王朔在《頑主》裡運用他慣用的“調侃”技巧跟社會上的各色虛偽人等，尤其是“知識分子”進行了正面交鋒，“消解”了其表面上的崇高，露出了其醜陋的本來面目。王朔式調侃的核心是：嘲笑其他人的同時又拿自己開涮，這表現在他一方面向“知識分子”開火，另一方面又對自己的身份絕不手軟，消解了作家在小說敘述中的話語權威。王朔特別強調人物的表達，可以說他借書中人物之口於嘻笑怒罵之間發出了來自“民間”的聲音。

“京味小說”一直力圖表達民間話語，只不過老舍筆下的民間話語以隱性的

³ 許子東：《當代小說閱讀筆記》，1997，頁95。

方式瑋顯；鄧友梅試圖使民間話語和中國士大夫傳統齊鳴；到了陳建功才以反叛的姿態站到了充當國家宣傳工具的“知識分子”話語的對立面；王朔更是旗幟鮮明地把矛頭對准了這類型的“知識分子”。

第五節 研究後記

在研究“京味小說”的嬗變過程中，我深深感受到了該流派蓬勃的生命力。當對這一流派的變化有更深入的體會後，再回頭看本文所採納的“京味小說”的定義，以及在總結時所採用的陳思和的“民間”概念，它們以更立體的形態呈現在我面前，涉及到更紛繁複雜的層面。下面我就嘗試把相關的思考展現出來，有的問題雖不能在本篇論文裡解決，希望可以起到“拋磚引玉”的作用，有待未來進一步研究。

一、“京味兒”反思

本文導論雖然給“京味小說”下了個比較清晰的定義，但正如《京味小說八家》的編導所指出的：“所謂‘京味兒’只是個模糊性概念。帶有“不確定性，變異性和靈活性⁴”，在北京的不同地區、不同民族以及不同的時代都各不相同⁵。

文學中的“京味兒”⁶因老舍的創作在相當長一段時間內變得成熟穩定，誠如本文在文本細讀的過程中所分析的，導論裡的“京味小說”定義非常適用於這一階段的創作。老舍筆下的北京以其“前結構”和“範本”規定和制約著人們對北京的認識、理解和創作，這直接影響到新時期的“京味小說”，當時的人們普遍認為：“‘京味兒’在解放前老北京中下層市民裡表現得最為典型⁷”，許自

⁴ 劉穎南、許自強編：《京味小說八家》，1989，頁 508。

⁵ 同上，頁 508-509。

⁶ 有學者強調研究“京味兒”首先要搞清楚生活中的“京味兒”與文學中的“京味兒”，兩種“京味兒”不盡相同的原因是因為“文學中京味的關鍵，是有一個藝術加工作中介”，見甘海嵐、張麗主編：《京味兒文學散論》，1997，頁 297。

⁷ 同注 4，頁 509。

強還將“京味”概括成三點：“一，鄉土味，即北京城獨特的地域色彩和文化習俗；二，傳統味，古都文化的積澱和老北京的人格心理；三，市井味，北京下層市民的生活狀態、品格和氣質⁸”。新時期的“京味小說”家們紛紛“秉承老舍的遺風”，或往前取景或刻意挖掘當代京城裡遺留下的舊京市井文化，可實際生活中的“京味兒”已發生翻天覆地的變化，這主要表現在以下三點：其一，北京一些古老的、富地方色彩的風土習俗在慢慢消失，一些新的生活方式在逐漸形成，人情事態亦隨之改變。受全球一體化影響，新的風俗不再具顯著的北京地域化特徵，在《頑主》裡我們可清晰地看到北京城這一顯著的變化；其二，隨之改變的是北京人，在他們的身上越來越少見到“民族、歷史、文化傳統的積澱在精神、氣質、性格上所形成的內在特徵⁹”，代之以的是煥然一新的形像，像鬚毛及頑主們；其三，即使是“市井味”也在逐步消失，最能代表北京下層市民生活狀態、品格及氣質的四合院和大雜院被居民樓、小區取代，居住於其中的“味兒”無論如何亦會隨居住環境的不同而改變。

八十年代，北京城的文化格局受著經濟大潮的衝擊，新興的市民階層逐漸形成，《鬚毛》就向我們展示了當時京城古老文化正接收現代商業文化的衝擊、新舊混雜的社會實況，這篇作品終於擺脫了“舊京”、“下層”和“老北京人”的烙印，使奄奄一息的“京味小說”露出了生機。王朔的出現順應社會潮流，最終使“京味兒”變了味，雖然老舍和王朔的小說都被公認為正宗的“京味兒”，但二人所用的北京口語和所寫的北京市民卻全然不同，楊東平指出“新京味兒”是“北京大院文化和胡同文化相溝通融合的產物¹⁰”，但緊接著大院也在慢慢解體，“新人類”也不再“新”了¹¹，王朔的小說遂歸於沉寂。該流派不斷掙扎求變的歷程說明了，“京味小說”的概念並不是一成不變的，它仍有待人們去開掘。

⁸ 甘海嵐、張麗主編：《京味兒文學散論》，1997，頁 287。

⁹ 劉穎南、許自強編：《京味小說八家》，1989，頁 508。

¹⁰ 同註 8，頁 293。

¹¹ 楊東平指出“新京味”的社會功能是“加工、放大一小部份‘新人類’的特殊生活，通過傳播、擴散和推廣這種生活”，見甘海嵐、張麗主編：《京味兒文學散論》，1997，頁 293。

“京味兒”除了具有上述的變異性特徵外，它還具有模糊性，尤其當判斷某篇作品是否屬於“京味小說”時，爭議就變得在所難免了，這主要表現在以下兩點：其一，雖然說用北京口語創作是“京味小說”最顯著的形式特徵，但以北京為背景創作的小說都或多或少會採用北京話，這種語言因素量化或者傳神到甚麼程度就可以被歸入“京味小說”？其二，雖然說“北京地域文學不同於一般意義上的北京文學之處在於，它不但追求北京獨特的地理環境、人文環境，而且刻意發掘北京的文化特色和北京人的生活及心態¹²”，這更是個難於把握的標準，因其核心內容的過於抽象——我不得不承認：到底何為“京味小說”依靠的只是讀者的品味而已，而且不同讀者對“京味”的濃淡醇薄的感受也不盡相同，在這方面出現一些分歧是理所當然的，更何況本文所採納的“京味小說”定義本身就有三個層次：

基於上述原因，雖限於篇幅，本文談論的多為公認的“京味小說”，但對於數量龐大的、以北京為背景創作的小說，採取的方法是：不妄加斷定哪篇不是“京味小說”，特別是其中一些北京地域特色比較顯著的，如老舍前後——文康的《兒女英雄傳》、松友梅的《小額》以及三十年代寫出了很多頗富京味意蘊的京派作家蕭乾、李健吾、林徽音等人的作品；八十年代初——王蒙的《活動變人形》，林斤瀾的《火葬場的哥們兒》、《滿城飛花》，劉索拉的《你別無選擇》、徐星的《無主題變奏》，殷京生的《曲二傳奇》、《老槐樹下的小院》，李龍雲的《古老的南城帽》、張辛欣和桑曄的口述實錄文學《北京人》，王愈奇的《房主》、《前門樓子》，呂曉明的《簡易樓》等等；王朔前後——劉震雲的《新聞》、《一地雞毛》，徐坤的《從此越來越明亮》。這樣做的最大的好處是，為“京味小說”的範圍及發展留有一定的空間：“新的時代的京味文學，不可能完全承襲老舍，必然會有新的特點。如何使新的京味文學既不失京味又具有時代特色，的確是一個值得作家和批評家共同深入探討的問題¹³”。雖然現在“京味小說”又面臨消

¹² 甘海嵐、張麗主編：《京味兒文學散論》，1997，頁296。

¹³ 同上，頁285。

沉甚或衰落，但只要有北京人和北京城的存在，冀望它終有一天仍會煥發出異彩！

在研讀“京味小說”的過程中，我還留意到以下兩個有趣的問題：其一，為甚麼“京味小說”中的女性形像總是比較負面或比較不重要？這個問題在不同的作家及不同時期的作品有不同的答案，老舍曾經談到自己怕寫女人和在題材上不敢摸“兩性間問題”這個禁果¹⁴，這是他大多數的篇章都以女人為配角的主要原因，《駱駝祥子》算是個精彩的例外，在這篇小說裡虎妞及夏太太的形像比較負面，作者這樣寫的目的有兩個：其一，說明祥子即使在家庭以及人性最本能和最自然的兩性層面都受到欺壓而異化；其二，暗示底層勞動者連成立家庭的權力都沒有；新時期的“京味小說”所寫多半是“爺們兒”的世界，尤其老人世界，這一方面是受老舍的影響，另一方面恐怕是跟作家們傳統知識分子的審美趣味有關；《鬚毛》和“新京味兒”中女性形像比較負面，可能跟兩位作者想要表達的反叛態度是一脈相連的，“性”一直是中國傳統道德中的禁忌，在民間通常也是避而不談的話題。新中國成立以後，在宣傳教育中，它更被賦予了虛幻的理想主義色彩，女性的地位卻因之被提高了很多，故意拉低女性角色的地位無疑成了作者向意識形態抗爭的一種姿態，同時有些女性因其矯飾也成為他們嘲諷的對象。

其二，為甚麼只有“京味”才代表中國、才代表鄉土而海派等其它地域性文學流派就不能？對這個問題的解答通常會論及北京作為歷代首都及政治、文化中心的背景，但我認為如果要真正從文學的角度給予較為客觀的回答，恐怕要通過研究不同地域文學流派的藝術特徵，對比考察跟中國社會發展的關係，以及界定不同地區所顯示的“鄉土”的差異才能夠給予恰當解答。限於篇幅，不能在本文進一步探討。

二、“民間”及相關概念的反思

¹⁴ 老舍著：《老舍談創作》，1982，頁10及頁16

陳思和提出“民間”及相關概念¹⁵主要是為了滿足其重構文學史的需要，“民間”的提出確實為文學史帶來了多元闡釋的空間，同時也可以使人們從一個較新穎的角度詮釋文學作品，但在運用這一概念的過程中，我卻發現了一些問題，大概因為文學史本身的複雜，陳氏圍繞“民間”已發展出很多名詞，包括：民間立場，民間話語，民間社會，民間敘述，民間敘事立場，民間敘述單位，知識分子的民間價值立場，民間的創作態度，民間角色，民間化，民間性。陳氏並沒有釐清所有這些概念，只是在他相關的論文裡根據需要交替使用，當然有些定義不言而喻，像民間話語即“作品表達了來自民間的聲音”；知識分子的民間價值立場即“雖身為知識分子卻站在民間的角度進行道德判斷及審美等活動”諸如此類，只要基本概念“民間”或核心概念“民間文化形態”清晰即可。

陳氏確實在他不同的文章裡，界定了這兩個重要的概念，本文原本打算運用他的“民間文化形態¹⁶”概念解釋“京味小說”裡的民間特性，但仔細審閱下發現了一些自相矛盾之處，如：“民間”既“與國家權力相互滲透”，又“有著自己的獨立歷史和傳統”；它既“屬於‘被統治’的範疇”，又擁有無法規範、無法約束的自由自在，“民間的傳統意味著人類原始的生命力緊緊擁抱生活本身的過程”。因為太多文采飛揚卻模稜兩可的形容詞，能讓人實際把握的標準倒變成了：“能夠比較真實地表達出民間社會生活的面貌和下層人民的情緒世界”。

¹⁵ 在陳氏實踐其理論的著作：《中國當代文學史》的前言部份，還解釋了幾個關鍵詞，包括：多層面、潛在寫作、民間文化形態、民間隱形結構、民間的理想主義、共名與無名，見陳思和著：《中國當代文學史》，上海：復旦大學出版社，1999，頁11-14。

¹⁶ 原文是：“一、它是在國家權力控制相對薄弱的領域產生，保存了相對自由活潑的形式，能夠比較真實地表達出民間社會生活的面貌和下層人民的情緒世界；雖然在權力面前民間總是以弱勢的形態出現，並且在一定限度內被迫接納權力，並與之相互滲透，但它畢竟屬於被統治階級的‘範疇’，而且有著自己獨立的歷史和傳統。二、自由自在是它最基本的審美風格。民間的傳統意味著人類原始的生命力緊緊擁抱生活本身的過程，由此併發出對生活的愛和憎，對人生慾望的追求，這是任何道德說教都無法規範，任何政治條律都無法約束，甚至連文明、進步、美這樣一些抽象概念也無法涵蓋的自由自在。三、它既然擁有民間宗教哲學文學藝術的傳統背景，用政治術語說，民主性的精華和封建性的糟粕交雜在一起，構成了獨特的藏污納垢的形態”。見陳思和著：《中國當代文學史》，1999，頁12-13。

但在他的詮釋系統內，“下層人民”的背景並不是“民間”的唯一標準，即使非下層人民，只要他站在民間的立場上，仍可以代表“民間”，現在很多知識分子都以“民間”知識分子自居。

我們進一步把陳氏一再強調的民間“自由自在”的特性用於解釋文學史上某些作家的創作，如魯迅小說中的江浙小鎮，他筆下的人物潤土、祥林嫂等，就會發現這一概念和文學史上一些重要的文學現象並不契合。這一特性同樣不適合解釋“京味小說”裡的民間社會，主要是因為北京的民間由市民階層組成，作為歷代帝都，北京的市民文化已經進化到“爛熟”的程度，因此它已經喪失了人類原始的生命力，這就使得“京味小說”裡的“民間”少了種“自由自在”的藝術魅力。但“京味小說”裡的民間意味又是那樣顯而易見、呼之欲出，所以本文只是部份採納了陳思和的理論，即選取了“民間”概念，他對這一概念的界定主要是從作家的創作角度進行的，其中所強調的“自在”是指較為接近民間的原生狀態，作家在以知識分子的身份描寫它的時候，並沒有以自己的觀點立場及審美趣味去評判以至批判它，這種創作態度跟本文在文本細讀過程中所分析的“京味小說”家們的創作立場是非常契合的。

中文參考書目

小說

- 1、陳建功： 鬚毛、放生、耍叉、前科，見陳氏編：《前科》，北京：華夏出版社，1993。
- 2、陳建功： 轆轤把兒胡同九號、找樂，見陳氏編：《鬚毛》，北京燕山出版社，1997。
- 3、陳建功： 蓋棺、丹鳳眼，見陳氏編：《建功小說精選》，北京：華夏出版社，1997。
- 4、鄧友梅： 煙壺、在懸崖上、追趕隊伍的女兵們、我們的軍長、話說陶然亭、尋訪畫兒韓、邵氏兄弟、臨街的窗，見李健編：《鄧友梅代表作》，鄭州市：黃河文藝出版社，1987。
- 5、鄧友梅： 那五、據點、“四海居”軼話、索七的後人，見鄧氏自選集：《那五》，北京：作家出版社，1995。
- 6、馮驥才：《三寸金蓮》，蘭州市：敦煌文藝出版社，1997。
- 7、韓少華： 紅點？兒、少總管前傳（節選），見劉穎南、許自強編：《京味小說八家》，北京：文化藝術出版社，1989。
- 8、浩然： 彎彎繞的後代、細雨濛濛，見劉穎南、許自強編：《京味小說八家》，1989。
- 9、黑馬：《混在北京》，北京：中國社會科學出版社，2000。
- 10、老舍：《駱駝祥子》，北京：人民文學出版社，1989。
- 11、老舍： 老張的哲學、趙子曰、二馬、小坡的生日、貓城記、離婚、月牙兒、駱駝祥子、惶惑、偷生、飢荒、我這一輩子、正紅旗下、牛天賜傳、微神、毛毛蟲、黑白李、柳家大院、舒濟、舒乙編：《老舍小說全集》，武漢市：長江文藝出版社，第一卷—第十一卷，1993。

- 12、老舍： 茶館、龍鬚溝、方珍珠、全家福，見胡絮青、王行之編：《老舍劇作全集》，北京：中國戲劇出版社，第一卷—第三卷，1982。
- 13、老舍：《四世同堂》(縮寫本)，北京：北京十月文藝出版社，1993。
- 14、劉索拉： 你別無選擇，見《人民文學》編輯部編：《你別無選擇》，成都：四川文藝出版社，1987。
- 15、劉紹棠： 青藤巷插曲、花街，見劉穎南、許自強編：《京味小說八家》，1989。
- 16、劉心武：《鐘鼓樓》，北京：人民文學出版社，1985。
- 17、劉震雲：《手機》，武漢市：長江文藝出版社，2003。
- 18、蘇叔陽： 我是一個零、傻二舅，見劉穎南、許自強編：《京味小說八家》。
- 19、王蒙：《活動變人形》，香港：天地圖書有限公司，1988。
- 20、王朔： 空中小姐、浮出海面、一半是火焰 一半是海水、橡皮人、痴人、枉然不供、人莫予毒、頑主、一點正經沒有、玩的就是心跳、千萬別把我當人、永失我愛、給我頂住、我是你爸爸、修改後發表、無人喝彩、誰比誰傻多少、動物凶猛、你不是一個俗人、懵然無知、許爺、過把癮就死、劉慧芳，見孫波、杜建業編：《王朔 文集》，純情卷、摯情卷、謔諧卷、矯情卷，北京：華藝出版社，1992。
- 21、王朔：《頑主》，香港：天地圖書有限公司，1993。
- 22、王朔：《我是你爸爸》，香港：創建出版公司，1993。
- 23、汪曾祺： 安樂居、雲致秋行狀，見劉穎南、許自強編：《京味小說八家》，北京：文化藝術出版社，1989。
- 24、吳福輝：《京派小說選》，北京：人民文學出版社，1989。
- 25、徐星： 你別無選擇，《人民文學》，1985年第7期。
- 26、張辛欣、桑曄：《北京人：一百個普通人的自述》，上海文藝出版社，1986。

論文

- 1、〔波蘭〕阿格涅什卡：論老舍名著《駱駝祥子》的人物及語言，見李潤新、周思源主編：《老舍研究論文集》，北京：人民文學出版社，2000。
- 2、〔美〕本傑明·L·李卜曼：權威與王朔小說的話語，董之林編譯，載《當代作家評論》，1996年第3期。
- 3、〔新加坡〕蔡婷婷：論老舍語言的句式和比喻，見李潤新、周思源主編：《老舍研究論文集》，2000。
- 4、常敬宇：老舍作品的語用特色，見李潤新、周思源主編：《老舍研究論文集》，2000。
- 5、陳思和：《黑色的頹廢》，《當代作家評論》，1989年第5期。
- 6、陳曉明：《常規與變異》，《文藝研究》，1992年第6期。
- 7、戴維·洛奇(D.Lodge)：火與“愛”：夏洛蒂·勃朗特的塵世元素之戰，見楊靜遠編選：《勃朗特姐妹研究》，北京：中國社會科學出版社，1983。
- 8、鄧友梅：《尋訪畫兒韓 篇外綴語》，《小說選刊》，1982年第2期。
- 9、鄧友梅：談短篇小說創作，《山東文學》，1982年第5期。
- 10、鄧友梅：一點探索，見《新時期中篇小說名作叢書·鄧友梅集》，福州：海峽文藝出版社，1986。
- 11、〔泰國〕符麗珠：《論老舍的語言藝術風格》，見李潤新、周思源主編：《老舍研究論文集》，2000。
- 12、葛紅兵：非激情時代的曖昧意象—晚生代小說的主題，見賀雄飛主編：《世紀論語：文藝爭鳴 獲獎作品選》，長春：吉林文史出版社，2000，頁211-225。
- 13、郭學棣：老舍寫《駱駝》祥子，載《北京晚報》，1982年10月6日。
- 14、季紅真：《無主流的文學潮流》，《當代作家評論》，1990年第2期。
- 15、金汕：老舍之後，不會再有第二個老舍—八十年代京味小說與老舍

- 作品的合點與差異，見甘海嵐主編：《北京文學地域特色研究》，北京：北京燕山出版社，1990。
- 16、金汕：說不完的京味，《中華讀書報》，1996年4月24日。
 - 17、康式昭、李世凱：“京味兒”和浩然小說—一些零零星星的思索記略，見劉穎南、許自強編：《京味小說八家》，北京：文化藝術出版社，1989。
 - 18、老舍：怎樣運用口語，載《語文學習》，1951年第2期。
 - 19、李潤新：老舍論文學語言規範化，見李潤新、周思源主編：《老舍研究論文集》，2000。
 - 20、李希凡：京味兒小說八家·序，馬玉田：愛惡交織，褒貶兼具—評蘇叔陽的兩篇“京味小說”，見劉穎南、許自強編：《京味小說八家》，1989。
 - 21、劉曉波：王朔：中國最有商業性與通俗性的作家，見王朔著：《編輯部的故事》，臺北：風雲時代出版股份有限公司，1993。
 - 22、劉穎南：字裡行間吐京韻—韓少華京味小說的音樂特色，見劉穎南、許自強編：《京味小說八家》，1989。
 - 23、呂晴飛：北京文學的地域特色從何處得到顯現，見甘海嵐主編：《北京文學地域特色研究》，1990。
 - 24、摩羅、楊帆：《虛妄的獻祭：啟蒙情結與英雄原型—《一九八六年》的文化心理分析》，見賀雄飛主編：《世紀論語：文藝爭鳴 獲獎作品選》，2000，頁107-143。
 - 25、祁述裕：逃遁與入市：當代知識分子的選擇和命運，見賀雄飛主編：《世紀論語：文藝爭鳴 獲獎作品選》，2000，頁40-53。
 - 26、史繼中：斯人雖逝 京味彌香—讀老舍小說《柳家大院》、《月牙兒》，見劉穎南、許自強編：《京味小說八家》，1989。
 - 27、孫玉石、張菊玲：《正紅旗下》悲劇心理探尋，見關紀新、範亦豪、曾廣燦編：《老舍與二十世紀》（99年國際老舍學術研討會論文選），天津：人民出版社，2000。

- 28、謝昭新：老舍與唐代傳奇小說，見關紀新、範亦豪、曾廣燦編：《老舍與二十世紀》（99年國際老舍學術研討會論文選），2000。
- 29、許自強：淡中有味，飄而不散—從《安樂居》、《雲致秋行狀》看汪增祺小說的風格特色，見劉穎南、許自強編：《京味小說八家》，1989。
- 30、許自強：京味的特色，《北京日報》，1990年10月29日。
- 31、王力維：渴望墮落—談知識分子的痞子化傾向，載《東方》，1994年1月。
- 32、王蒙：躲避崇高，《讀書》，1993年第1期。
- 33、王璞：結構的魔術，《嶺南學院中文系系刊》，vol.2。
- 34、王璞：《圍城》和《普寧》的結構比較，《深圳大學學報》，vol.5。
- 35、王朔：我的小說，《人民文學》，1989年第3期。
- 36、王朔：王朔自白，《文藝爭鳴》，1993年1月。
- 37、王朔、余韻文：且聽王朔分解，載《北京青年報》，1985年8月31日。
- 38、王衛東：論老舍小說中所體現的婚戀觀，見關紀新、範亦豪、曾廣燦編：《老舍與二十世紀》（99年國際老舍學術研討會論文選），2000。
- 39、汪曾祺：回到現實主義，回到民族傳統，《北京文學》，1983年第2期。
- 40、張東明：中國當代文學中的地域流派—北京地域文學研究參照，見甘海嵐主編：《北京文學地域特色研究》，1990。
- 41、張建業：深沉的懷患意識與多彩的語言藝術—試論陳建功德“談天說地”系列小說的京味兒特色，見劉穎南、許自強編：《京味小說八家》，1989。
- 42、張泉：民族地域文化特色的多維參照—國外老舍研究抽樣分析，見甘海嵐主編：《北京文學地域特色研究》，1990。
- 43、張書傑：老舍小說的文化意蘊，見李潤新、周思源主編：《老舍研究論文集》，2000。
- 44、張同吾：京門夜趣 運河風情——劉紹棠小說的地域特色，見劉穎南、許自強編：《京味小說八家》，1989。

- 45、張曉平： 雜談王朔、方方等人的小說，《文學自由談》，1990年第2期。
- 46、張新穎： 中國當代文化反抗的流變：從北島到崔健到王朔，見賀雄飛主編：《世紀論語： 文藝爭鳴 獲獎作品選》，頁54-71。
- 47、趙園： 老舍—北京市民社會的表現者與批判者，《文學評論》，1982年第2期。
- 48、周關東： 《月牙》中的月牙，載《名作欣賞》，1982年第4期。
- 49、朱瑛： 評鄧友梅小說的“京味”特色，見劉穎南、許自強編：《京味小說八家》，1989。

專著

- 1、巴赫金：《陀思妥耶夫斯基詩學問題：復調小說理論》，白春仁、顧亞鈴譯，北京：三聯書店，1988。
- 2、白公、金汕：《京味兒—透視北京人的語言》，北京：中國婦女出版社，1993。
- 3、彼得·特拉吉爾：《社會語言學導論》，周紹珩等譯，北京：商務印書館，1992。
- 4、陳平原：《中國小說敘事模式的轉換》，上海：人民出版社，1988。
- 5、陳思和主編：《中國當代文學史》，上海：復旦大學出版社，1999。
- 6、費爾迪南·德·索緒爾：《普通語言學教程》，北京：商務印書館，1982。
- 7、佛克馬、易布思：《二十世紀文學理論》，林書武譯，北京：三聯書店，1988。
- 8、甘海嵐：《老舍與中國文化》，北京：中國婦女出版社，1993年。
- 9、甘海嵐、張麗 R 《京味兒文學散論》，北京：燕山出版社，1997年。
- 10、高波：《王朔—大師還是痞子》，北京：燕山出版社，1993。
- 11、胡壯麟等編著：《系統功能語法概論》，長沙市：湖南教育出版社，1989。
- 12、華萊士·馬丁：《當代敘事學》，伍曉明譯，北京：北京大學出版社，1990。
- 13、黃健：《京派文學批評研究》，上海：三聯書店，2002年。

- 14、吉兒·佛瑞德門(Jill Freedman)、金恩·康姆斯(Gene Combs)：《敘事治療：解構並重寫生命的故事》，易之新譯，臺北市：張老師文化事業股份有限公司，2000。
- 15、金汕：《北京文學地域特色研究》，北京：燕山出版社，1990年。
- 16、凱瑟琳·貝爾西：《批評的實踐》，胡亞敏譯，北京：中國社會科學出版社，1993。
- 17、老舍：《老舍談創作》，上海：上海文藝出版社，1982。
- 18、老舍：《出口成章》，北京：人民文學出版社，1984。
- 19、雷納·韋勒克：《近代文學批評史》，楊豈深、楊自伍譯，上海：上海譯文出版社，1987-2002。
- 20、里蒙·凱南：《敘事虛構作品》，姚錦清等譯，北京：三聯書店，1989。
- 21、梁歡：《名人眼中的王朔》，北京：華藝出版社，1993。
- 22、梁實秋等：《文學的北平》，臺北市：洪範書店有限公司，1984。
- 23、林驥華主編：《西方文學批評術語辭典》，上海：上海社會科學院，1989。
- 24、劉智峰編：《痞子英雄—王朔再批判》，北京：中華工商聯合出版社，2000。
- 25、魯迅、周作人、林語堂等著：《北京人·上海人》，香港：三聯書店有限公司，2001。
- 26、羅伯特·休斯：《文學結構主義》，劉預譯，臺北市：桂冠圖書股份有限公司，1992。
- 27、羅鋼：《敘事學導論》，昆明市：雲南人民出版社，1994。
- 28、羅吉·福勒：《現代西方文學批評術語詞典》，四川人民出版社，1987。
- 29、呂西安·戈爾德曼：《論小說的社會學》，吳岳添譯，北京：中國社會科學出版社，1988。
- 30、呂志敏：《化俗為雅的藝術—京味小說特徵論》，北京：中國和平出版社，1984年。
- 31、麥克·懷特(Michael White)、大衛·艾普斯頓(David Epston)：《故事、

- 知識、權利：敘事治療的力量》，廖世德譯，臺北市：心靈坊文化事業股份有限公司，2001。
- 32、孟廣耒：《老舍研究論文集》，山東人民出版社，1983。
 - 33、米克·巴爾：《敘述學：敘事理論導論》，譚君強譯，北京：中國社會科學出版社，1995。
 - 34、彌松頤著：《京味兒夜話》，北京：人民文學出版社，1999。
 - 35、皮亞傑：《結構主義》，倪連生、王琳譯，北京：商務印書館，1984。
 - 36、珀·盧伯克、愛·福斯特、愛·繆爾：《小說美學經典三種：小說技巧、小說面面觀 小說結構》，方士人、羅婉華譯，上海：上海文藝出版社，1990。
 - 37、R. A. 郝德森：《社會語言學》，盧德平譯，北京：華夏出版社，1989。
 - 38、熱拉爾·熱奈特：《敘事話語》，王文融譯，北京：中國社會科學出版社，1990年。
 - 39、申丹：《敘述學與小說文體學研究》，北京：北京大學出版社，1998。
 - 40、宋永毅：《老舍與中國文化》，上海：學林出版社，1988。
 - 41、什克洛夫斯基等著：《俄國形式主義文論選》，方珊等譯，北京：三聯書店，1989。
 - 42、特里·伊格爾頓：《當代西方文學理論》，王逢振譯，北京：中國社會科學院，1988。
 - 43、W. C. 布斯：《小說修辭學》，華明等譯，北京：北京大學出版社，1987。
 - 44、王德威：《小說中國——晚清到當代的中文小說》，台北：麥田出版股份有限公司，1993。
 - 45、王建華：《老舍的語言藝術》，北京語言文化大學出版社，1996。
 - 46、〔新加坡〕王潤華：《老舍小說新論》，台灣東大圖書公司，1995。
 - 47、王朔：《我是王朔》，北京：國際文化出版社，1992。
 - 48、王朔：《他們曾使我空虛》，北京：新世界出版社，1999。
 - 49、王朔：《無知者無畏》，瀋陽：春風文藝出版社，2000。

- 50、伍蠡甫、胡經之主編：《西方文藝理論名著選編》，北京：北京大學出版社，1985-1987。
 - 51、許道明：《京派文學的世界》，上海：復旦大學出版社，1994年。
 - 52、許子東：《為了忘卻的集體記憶—解讀五十篇文革小說》，北京：三聯書店，2000。
 - 53、許子東：《當代小說閱讀筆記》，上海：華東師範大學，1997年。
 - 54、楊毅：《京派與海派比較研究》，西安：太白文藝出版社，1994年。
 - 55、嚴家炎：《中國現代小說流派史》，北京：人民文學出版社，1989。
 - 56、尤瑟夫·庫爾泰：《敘述與話語符號學》，懷宇譯，天津：天津社會科學院出版社，2001。
 - 57、曾廣燦：《老舍研究縱覽》，天津教育出版社，1987。
 - 58、曾廣燦、吳懷斌：《老舍研究資料》(上、下卷)，北京：十月文藝出版社，1985。
 - 59、張德祥、金惠敏：《王朔批判》，北京：中國社會科學院出版社，1993。
 - 60、張麗 R《北京文學的地域文化魅力》，北京：中國和平出版社，1994年。
 - 61、張繼華：《北京地域文學語言研究》，四川人民出版社，1999年。
 - 62、張毅主編：《侃侃王朔》，北京：華夏出版社，1993。
 - 63、趙毅衡：《苦惱的敘述者：中國小說的敘述形式與中國文化》，北京：北京十月文藝出版社，1994。
 - 64、趙毅衡：《新批評—一種獨特的形式主義文論》，北京：中國社會科學出版社，1986。
 - 65、趙園：《北京：城與人》，北京：北京大學出版社，2002
 - 66、周仁政：《京派文學與現代文化》，湖南：師範大學出版社，2002年。
 - 67、周一民：《北京口語語法》(詞法卷)，北京：語文出版社，1998。
- 註：本參考書目按照作者姓名的漢語拼音的英文字母順序排列。

英文參考書目

- 1、 Bal, M., *Narratology*, Toronto: Univ. of Toronto Press, pp. 25-37, 1985.
- 2、 Carter, R. and P. Simpson, "Introduction" in R. Carter and P. Simpson (eds.) *Language, Discourse and Literature: An Introductory Reader in Discourse Stylistics*, London: Unwon Hyman, pp. 1-20, 1989.
- 3、 Chatman, S. *Story and Discourse*, Ithaca: Cornell Univ. Press, 1978.
- 4、 Fleck, J., *Character and Context*, California: Scholars Press, 1984.
- 5 R. Fowler, ed. *A Dictionary of Modern Literary Terms*, London: Routledge, 1973.
- 6、 Halliday, M.A.K., "Linguistic Function and Literary Style: An Inquiry into the Language of William Golding's *The Inheritors*", in S. Chatman (ed.), *Literary Style: A Symposium*, Oxford: Oxford Univ. Press, pp. 330-368, 1971.
- 7、 Jakobson, R., "Closing Statement: Linguistics and Poetics," in T.A. Sebeok, ed. *Style in Language*, Cambridge, Mass: MIT Press, 1960, P. 377.
- 8、 Nash, W., "On a Passage from Lawrence's 'Odour of Chrysanthemums?'" in R. Carter (ed.), *Language and Literature*, London: George Allen & Unwin, 1982..
- 9、 Propp, V., *Morphology of the Folktale*, Austin: The Univ. of Texas Press, 1968.
- 10、 Schloes, R., *Structuralism in Literature*, New Haven: Yale Univ. Press, 1974
- 11、 Schwarz, D., "Character and Characterization: An Inquiry", *Journal of Narrative Technique*, no.1, 1989.
- 12、 J.H. Smith & E. W. Parks (eds.), *The Great Critics*, New York: Norton,

1939.

13、 Spitzer,L., Linguistics and Literary History, Princeton, NJ:
Princeton Univ. Press,1948.

14、 Spitzer,L., “Linguistics and Literary History ” in D.C.Freeman
(ed.), Linguistics andLiterary Style, New York: Holt, Rinehart & Winston,
1970.