

翁偶虹与汪曾祺

杨扬

课程，随老师讲解和拍曲外，课外积极参加曲社活动，是晚翠园曲会的活跃分子。唱、演、化妆、布景，一条龙的工作，都亲自体验过。1949年新中国成立后，即便是1958年下放至张家口劳动，他也不忘戏曲，照样粉墨登场，自娱自乐。

相比于汪曾祺的文坛盛名，翁偶虹在公众视野中的影响似乎要小一些，甚至有研究者说翁偶虹的戏剧影响今天已很难看到。但在京剧领域，提到程派代表作《锁麟囊》，那是无人不知、无人不晓。而这出戏的编剧正是翁偶虹先生。翁先生自称是听戏、学戏、编戏、排戏、论戏和画戏的“六戏斋主”。他从小就学戏、演戏、画脸谱，中学时，老舍是他的国文教师，老师在课上唱评剧，给他印象深刻。不过在一些新文学家眼里，翁偶虹先生属于“旧艺人”，尤其是那个《火烧红莲寺》的改编，被不少业内人士批评。但“旧艺人”旧归旧，翁先生在戏曲方面的才能还是有目共睹。他熟悉戏曲，在京剧编创领域，什么样的难题都难不倒他。1963年底，翁先生奉命改编京剧《红灯记》。他对中共地下党的生活和人物并不熟悉，但对于“述说家史”这类剧情和戏曲表演方式，却是烂熟于胸。正如翁先生在《千秋功过记“红灯”》一文中所说的，在改编京剧《红灯记》第五场李奶奶“痛说革命家史”时，他对照传统京剧《断臂说书》《举鼎观画》和《赵氏孤儿》中相类似的述说家史的唱词和表演场景设计，提炼出“痛说家史”的“痛”字，在“痛”字上增加戏曲内容。将李奶奶的【二黄慢板】、【二黄三眼】舒缓从容的唱腔，与李铁梅【反二黄原板】、【二黄快板】夸张的唱腔加以对照，按照京剧的时空场景的表现特点加以对比呈现，张弛有度的表演节奏，取得了很好的演出效果。对于传统京剧的程式和基本套路，翁先生自幼耳濡目染、身体力行，可谓是一旦动笔，常常能够掌控有度。但戏曲除了表演程式之外，毕竟是艺术作品，其思想深度和主题立意的要求，最终决定作品的艺术高度。传统京剧选择的人物题材，不外乎才子佳人、帝王将相，这种定势到了1949年后被现代戏剧改革的大势所改变。现代京剧要求表现共产党人和革命者，主人翁是工农兵和英雄人物，这种思想和主题变化，对于翁偶虹先生这样的“旧艺人”来说，是需要重新适应和学习的。他在《翁偶虹编创生涯》前言中说，自己的后半生“面前摆着的是一个全新的课题，等待我像小学生般地从头学起，从头习作”。但个人努力未必都赶得上时代变化的要求。京剧《红灯记》总导演阿甲在晚年答记者问时说，翁偶虹改编的《红灯记》初稿他做了重新修改，估计达80%以上。80%以上的修改，可能主要还是立意和主旨方面的内容。翁先生在回忆录里也说到阿甲改戏的情况。阿甲是延安时期的老革命，革命的经历和体验，使他对一些思想问题的认识和对剧作主题的提炼，比较符合时代的需求。

汪曾祺对于戏曲编创的职业角色，存在矛盾心理。对比于像翁先生这样能编能演、从小到大一直厮混于戏曲江湖的人来说，汪曾祺感到自己是外行，是半路出家。但另一方面，他又非常自负，他认为传统京剧作品文学性不高，京剧编创很多文学水准无法与小说家媲美。他晚年常常说：“我搞京剧，有一个想法，很想提高一下京剧的文学水平，提高其可读性，想把京剧变成一种现代艺术，可以和现代文学作品放在一起，使人们承认它和王蒙的、高晓声的、林斤澜的、邓友梅的小说是一个水平的东西，只不过形式不同。”汪曾祺的这种傲视京剧编创同行们有何看法，有何感想。不过，翁偶虹晚年对于京剧编创的文学性倒是有自己的认识。他认为京剧编创有自己的规矩。在评价京剧名角叶盛兰的演出时，翁先生总结道：京剧欣赏者是“戏”与“技”一礼全收的。“有些著名的戏曲表演艺术家，他们演出的节目，剧本并不见得完整，甚至是支离破碎，敷衍而成，从剧本的角度上看，是不值得观众那样拥护和欢迎的，然而凭他们那些富有美感的扮相和具有魅力的表演技巧，即使观众目迷五色，耳迷五声，争先恐后，趋之若鹜。”在戏曲的“文学性”和“舞台性”之间，翁先生更看重“舞台性”。他晚年写有《谈“舞台性”》一文，强调剧本“舞台性”，认为剧本的“文学性”再怎么鲜明，终究还是要用舞台演出效果来检验。这是翁先生与汪曾祺论京剧“文学性”的一个差异。

翁先生1908年生，比1920年生的汪曾祺要小12岁。翁先生在世时，汪先生尊称翁先生为“翁老”。近年出版的《汪曾祺书信集》中，收有1987年2月23日汪曾祺致翁偶虹的一封信，翁偶虹晚年为戏曲编剧梁聚藻的《鼓盆歌》赋诗一首，其中一句“一味清新耐咀嚼”，汪认为音韵不协，试着为其改为“一味清新韵最娇”。信中汪曾祺说：“佛头着粪，我真是斗胆了。希望不致使您佛然。”这是忠实于“文学性”的汪曾祺的秉性的又一次呈现，只是这次他改编的对象不是传统京剧作品，而是他崇拜的翁偶虹老先生的古典诗作。

2020年7月于上谈文仲彝楼

20世纪五六十年代，法国文坛出现以阿兰·罗伯-格里耶、娜塔莉·萨洛特、米歇尔·布托、克洛德·西蒙等为代表的“新小说派”，公开宣称与巴尔扎克为代表的19世纪的现实主义传统决裂，从情节、人物、主题、时间顺序等方面入手，致力于探索新的表现手法和语言，以挖掘事物的真实面貌。在《怀疑的时代》中，娜塔莉·萨洛特指出：“时代的怀疑精神是小说家不得不尽他‘最高的责任：不断发现新的领域’，并防止他犯下‘最严重的错误’：重复前人已发现的东西。”他们不结社，也没有共同的文学宣言和纲领，只是这一批思想和倾向相近的作家大多都在午夜出版社出版他们的作品。

午夜出版社于1941年创立，这家出版社思想解放，很快就成了一群年轻作家尝试小说革新的实验场所。尤其是1955年阿兰·罗伯-格里耶担任午夜出版社的文学顾问后，这家出版社自然而然成了他为新小说派摇旗呐喊的主阵地。

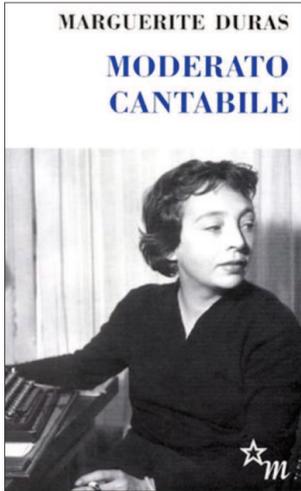
就整体而言，新小说派在思想上受弗洛伊德心理学、柏格森的直觉主义、胡塞尔的现象学的影响，在文艺上继承了意识流小说和超现实主义的观点及创作方法。在被贴上“新小说派”标签的作家笔下，小说的情节不再完整清晰，时间顺序被打乱，内容缺乏确切性，现实与梦境随意切换交互，对所反映的客观事物往往也不作任何处理与编排，只是如实记录，忽略对人物的刻画，但对物的描写却极尽所能，往往采用“中性”词汇以免沾染上主观色彩。就像阿兰·罗伯-格里耶在《为了一种新小说》中说的那样：既然“世界既不是有意义的，也谈不上荒诞，它存在着，仅此而已……”因此小说家的任务就是写出眼前所见的事物。

传统小说就是对现实的浓缩，常采用全知视角，有头有尾，讲述一个完整的故事。而“新小说”则是对现实的截取，常采用中立的、局外旁观的多重视角，用冷静、准确、像摄影机一样忠实的语言对人生的“一瞬间”进行记录。淡化情节、淡化人物，注重对事物的客观描绘，用一个更实体、更直白的世界，去消解人为赋予世界的意义。虽然情节简单，往往会挪用通俗小说或侦探小说中的元素，但因为叙事打破了时空束缚，大量运用场景、细节、断片，难以再拼凑出完整的、有连贯线索的故事，只能靠读者自己在迷宫般的（互）文本和（潜）对话中发挥想象，对“不确定的世界图景”作出自己的分析和判断。尽管新小说的人物往往缺乏个性，内容也多多为生活琐事，但小说家常使用词语的重复、不连贯的句子、跳跃的叙述和文字游戏，把语言试验推到了极致，从而使作品变得晦涩不明。

在某种程度上说，《琴声如诉》

杜拉斯与《琴声如诉》

黄荭



本文节选自华中科技大学出版社即将出版的《写作的暗房：杜拉斯传》（黄荭著，“笔会”获授权首发）。这本传记着力想还原的，是印度支那湄公河畔的玛格丽特如何成为“纸上的杜拉斯”的过程，展现的不仅仅是杜拉斯自身的传奇——那些剪不断、理还乱的爱恨纠葛，更是一个朴素的、关于写作的故事，看女作家如何用文字构筑起自身的神话，一点点垒起抵挡时间侵蚀的堤坝。

图为《琴声如诉》法文版封面

是玛格丽特·杜拉斯为新小说和午夜出版社量身打造的，不仅午夜出版社社长热罗姆·兰东（Jérôme Lindon）多次热情邀请杜拉斯加盟午夜，阿兰·罗伯-格里耶更是花了两年时间游说，尤其是当后者读到《琴声如诉》的开头，杜拉斯以短篇小说的形式发表在莫里斯·纳多（Maurice Nadeau）的《新文学》（Les Lettres Nouvelles）杂志上。罗伯-格里耶把这女作家短短几页所营造出来的浓郁的悲剧氛围震撼到了，“叙事的力量中蕴藏一种颠覆的力量”，他鼓励她从另一个“不很传统”的方向继续写下去，并且很明确地建议她删掉几段报刊上那类幼稚煽情、你依我依的文字，杜拉斯听从了他的建议，花了三个月时间就写完了罗伯-格里耶跟她“私人订制”的小说。

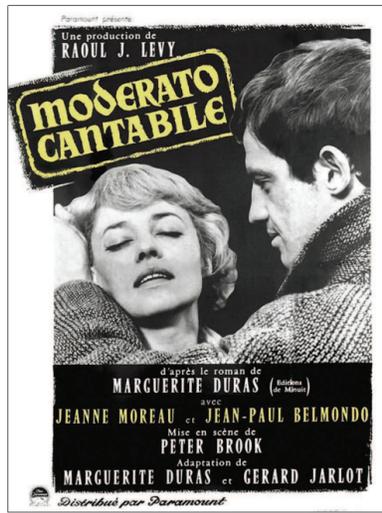
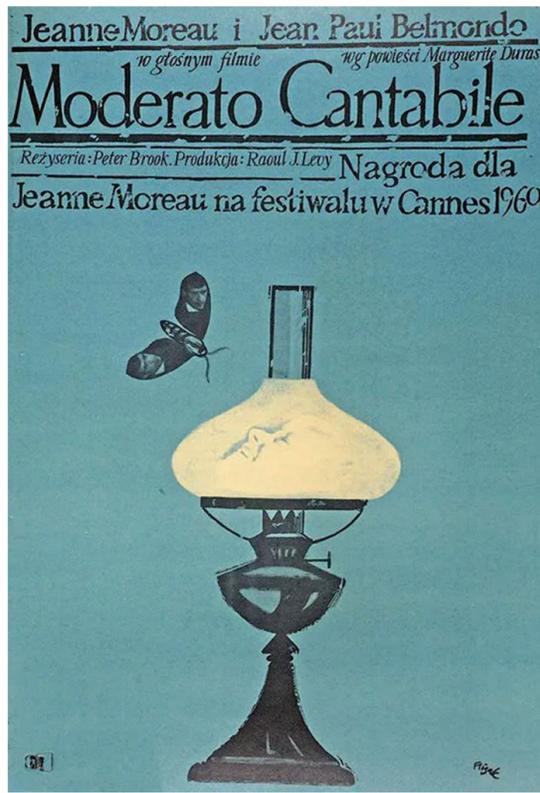
创作《琴声如诉》对杜拉斯而言，是一次“深层次的断裂”，“渐渐地，她的内心与世隔绝，被一种更广袤的孤独所占据。此后，她的每一部作品都像是一出拉辛的悲剧，像是在幽暗的迷宫里又跨出了的一步，饱含着凌驾于一切之上的命运的力量。她未来的作品的语言将一次又一次重复，成为想象出来的跳板，触及事物的终极奥秘，同时甩掉风景、肖像与描写，直

接奔向核心与要害。”杜拉斯不像以前那样写作了，她的语言变得越来越简洁凝练，字数越来越少，沉默越来越多，一切都在明与暗、进与退、遗忘与重复、孤独与等待、欲望与背叛、爱情与死亡之间纠缠。人们把她归入新小说派，归入“目光派”，因为她的视觉写作将读者置于窥视者的位置，有点像罗伯-格里耶的《橡皮》和《嫉妒》。

《琴声如诉》的扉页写着“致G.J.”，他是玛格丽特·杜拉斯当时疯狂爱着的情人热拉尔·雅尔洛（Gérard Jarlot），“一个英俊、阴郁、迷人、古怪、学识渊博的男人，职业是记者，也是个作家”。一个“说谎的男人”，一个情场老手。“二十岁就出版首部小说《白色武器》的天才作家，但他已经结婚，是三个孩子的父亲。他是维昂和阿拉贡的朋友，喜欢爵士乐和艺术；他的生活是一辆疯狂的赛车，带着他的情人呼啸而过。”1955年圣诞节，母亲去世前夕，玛格丽特在一场节日舞会上结识了热拉尔·雅尔洛。她四十一，他三十三，两人相差八岁。他们在了一起说了很多话，舞会结束他提出送她回去，她拒绝了。他不死心，从朋友那里打听到她的地址，给她写了一封信，上面写着：我在某某咖啡馆等你。他等了八天，每天都来，在

笔会

图为电影《琴声如诉》的两版海报



一棵树，砍倒了，你说还是一棵树吗？

还是一棵树。一棵砍倒了的树。一棵树，剥了皮，锯成板，做成柜子、桌子、椅子，甚至变成一堆柴火，你说还是一棵树吗？那就难说还是树了。只能说是柜子、桌子、椅子甚至柴火了。

可是，在我心目中，很多时候，它们都——还是那么一些树，还是那么枝繁叶茂，还是那么郁郁葱葱，还是那么指向青天，它们迎风傲啸的身姿还是那么栩栩如生，高高矗立在我面前，使我不时暗自激动，生出肃然起敬的心情。

风在窗外飒飒响着，像有人从远方赶来。老远赶来为了什么？在这夜深人静的时刻。片片树叶飘洒下来就像飘下许多神意，绿的，黄的，红的，褐的，

树

周实

每一种都似乎相同，每一片又绝不

同。每棵树都像是一座形式相近的宝塔，黄的是金塔，绿的是玉塔，红的是铜塔，不黄不绿是花塔。

盲目而又敏感的根须在泥土中模仿树枝小心地翼翼地伸向某处不知什么方向的地底。风把一些修长的树干吹得有点歪歪斜斜，让人想起自己的命运，叹罢空间，又叹时间。

感时伤逝，很自然的。

一位朋友来电话，说好久没去公园了。昨天下午去公园，树林已是一片翠绿。他惊讶说世间生命竟是如此新鲜嫩嫩。“如果我们死了的话，树还会是这样绿，花也还会这样开，可惜我们看不到了。”他这样感叹道。可是，我却觉得他已经清楚地看到了——已经看到好多年后，枯了的树又再绿，落了的花又再开，时空在那转念之间已经被他拉到眼前。

暮春时节，天气和暖，我和五六位成年人，穿着便衣，带着六七岁的孩子，去沂河边洗澡，登录雨台吹吹风，然后，随意地唱着歌，不急不慢走回家。——这是孔子的返春姿态。“把酒送春春不语，黄昏却下潇潇雨。”——这是南宋词人朱淑真的送春模样。一迎一送，同在暮春，画面居然如此不同，这就是人的差别了。

咖啡馆呆上五六个小时。杜拉斯每天都出门，但故意不去约定的咖啡馆一带，“我非常渴望新的爱情。第八天，我走进了咖啡馆，就像走上绞架一样。”他在等她，对她说他会永远等下去。她信了，他们在咖啡馆谈情说爱，把酒言欢，喝到烂醉如泥。他们一起做爱，喝酒，疯狂的爱情：暴力、酒精、情欲。玛格丽特受到了双重诱惑：迷恋他健硕的肉体，也无法摆脱对酒精的依赖。

《琴声如诉》脱胎于他们的故事。故事是从一节钢琴课开始的，孩子每周五到钢琴老师家学琴，年轻的妈妈始终陪着，孩子聪明且有音乐天赋，但在专制的母亲和刻板的老师面前总表现得异常沉默、异常顽固和叛逆。

那一天，楼下街上突然传来一声女人的呼叫，不远处咖啡馆里发生了命案：一个女人死了，凶手是她的情人，男人显然还爱着死去的女人，而女人也显然是甘心赴死。第二天，妈妈又带孩子去滨海大道散步，走过第一道防波堤，来到第二拖船停泊港，又来到钢琴老师那栋大楼前面。孩子问不学琴，为什么还来这里？妈妈说，为什么不？就当散步。母子俩走进那家咖啡馆，走到柜台前，只有一个男人在那里看报。她要了一杯酒，又要了一杯酒，抓着酒杯的那只手抖个不停。那个男人放下报纸，开始和她搭讪，“她并不觉得有什么可奇怪的，不禁又意乱心慌。”他们聊起前一天发生的那桩命案，为什么两个相爱的人，会用这么惨烈的手段去解决“爱情的难题”？为什么一百多年过去，“包法利夫人”依然还要选择“一死了之”？

她，安娜·戴巴莱斯特，进出口公司和海岸冶炼厂经理的太太；而他，肖万，冶炼厂的职工，他曾在经理在家中举办的一年一度的招待会上见过她，“穿了一件袒胸露背的黑色连衫长裙”，在她一半袒露在外的胸前，戴着一朵白木兰花。这已经是另一个故事的开端，两人不知不觉宿命般地走上了命案中那对男女曾经走过的路。木兰花树在这个时节，“花开得大盛，在夜里让人做梦，第二天还要使人病倒。”不能承受的花香，还不能承受的欲望，又一个“爱情的难题”。

或许只是不想重复一成不变的生活，一个个寂寞空虚的日子，接下来的七天，他们每天在咖啡馆见面，有时候聊天，有时候沉默，一杯接一杯地喝酒。“我是不能不来。”“我来，和您的理由一样。”暗夜里，隔着围墙、隔着铁栅栏的爱在滋生，宴会上的女人心绪不宁，男人孤独的身影在铁栅栏和海滩上走了几个来回。同样绝望的爱情。

最后，安娜·戴巴莱斯特太太一个人去了咖啡馆，她说：“这个星期以后，我就不能来了。”“这样，肯定比较好，”他回答。她说，我坚持不下了。男人说，我也累死了。工厂的下班时间快要到了，咱们再也没有多少时间了，他说。她说，我害怕，但她终于吻了他，他们的嘴唇叠在一起，“冰冷颤栗的手按照葬礼仪式紧紧摺在一起一样。”他说，我真希望您死掉，她回答，已经死了。心已死，就这样，她亲手埋葬了刚刚萌芽的爱情，感情走到了危险的边缘又无奈地绕了回来，回到循规蹈矩的生活，回到她母亲和妻子的角色。

王道乾在《琴声如诉》的译后记中这样阐释女作家的文学主题：“玛格丽特·杜拉斯小说中展现的世界，简洁说来，就是西方现代人的生活苦闷、内心空虚，人与人难以沟通，处在茫茫的等待之中，找不到一个生活目标，爱情似乎可以唤起生活下去的欲望，但是爱情也无法让人得到满足，潜伏着的精神危机一触即发，死亡的阴影时隐时现。”其实，杜拉斯小说中的人物一直都在可怕的现实和无望的等待中挣扎，像《道丹太太》中的门房太太和清道夫加斯东，《工地》上没有姓名的一男一女，《广场》上的旅行推销员和年轻女佣，《昂代斯玛先生的午后》……

杜拉斯把一些渴望对话、默默等待的人物写进小说、搬上舞台（《广场》于1956年被改编成戏剧在香榭丽舍剧院演出，《成天树上的日子》1965年在奥岱翁剧院上演），关心这些“现实的涌动，记忆的涌动”。去倾听这些“被生活抛弃的人”的忧伤和不幸，倾听他们内心无尽的孤独，倾听“所有被压迫的人所共有的沉默”，倾听被消磨的生活，倾听常常不被别人和社会关注的普通人的声音。

值得一提的是，彼得·布鲁克（Peter Brook）执导电影《琴声如诉》，于1960年上映，根据杜拉斯的同名小说改编，让-保罗·贝尔蒙多（Jean-Paul Belmondo）和“嘴唇像两瓣橘子”让娜·莫罗（Jeanne Moreau）主演，后者凭借该片获得戛纳电影节最佳女演员奖。我个人很喜欢一张或许是唯一没有用电影剧照的蓝绿色的海报，画面简洁而直白，一场“飞蛾扑火的爱情”。