

论老舍戏剧与小说的文本沟通*

陈军

《扬州大学学报》2007年3期

—

摘要：本文从跨文体创作角度论述老舍戏剧与其小说的文本沟通，从题材、主题、人物、结构、语言等方面具体分析这种沟通的存在，旨在更加深入地把握和理解老舍戏剧创作的特点，同时也利于全面完整地了解老舍整个创作的流变。

关键词：老舍 戏剧 小说 沟通

迄今为止，在老舍的小说与戏剧的研究中都存在着严重的割裂现象，研究小说的不涉及戏剧，研究戏剧的也不顾及小说，有的文学史更是“腰斩”老舍，现代文学史只讲他的小说，当代文学史只讲他的戏剧，只注意其中的断裂，却不注意二者之间的连续。这里被忽视的一个客观的事实是：老舍是一个跨文体写作的作家。早在他写作戏剧之前就已经是一个成熟的小说家，作为一种“前结构”，他的小说思维必然对他的戏剧创作产生影响。洪忠煌、克莹在《老舍话剧的艺术世界》一书中就指出：“老舍是从文学走向戏剧的。在这一点上老舍与有些剧作家有所不同，比如洪深、曹禺就是从表导演艺术走向话剧创作的，也就是一直在话剧领域里活动的‘纯戏剧家’。而老舍涉足戏剧则是‘半路出家’。这一点决定了老舍话剧天然地带有来自文学、小说的特征。”[1](p1)实际上，如果我们把老舍的戏剧创作和小说创作“打通”了来研究，就会发现老舍的戏剧创作与其小说在题材、主题、人物、结构、语言等文本方面有着千丝万缕的联系和沟通，二者之间存在着内在的逻辑一致性。而对这种沟通的研究也有利于我们深入地把握和理解老舍戏剧创作的特点，更加全面完整地了解他一生创作的流变。

一、题材：从小说到戏剧

通读老舍的戏剧和小说，就会发现老舍戏剧中的不少题材都来源于小说，给人一种似曾相识之感。有的戏剧人物可以从小说中找到出处，有的戏剧情节则和他的某些小说有着惊人的相似之处。而在他的25部话剧中就有三部是直接由他的小说改编过来的。三幕剧《五虎断魂枪》改编自他的小说《断魂枪》，虽然改动较大，增加了革命+恋爱的情节套路，但小说情节的框架和痕迹依然存在，如时代对王大成（沙子龙的化身）的镖局的冲击、陈向吾（小说中孙老者的化身）用激将法想跟王大成学五虎断魂枪等都与小说相同。话剧《方珍珠》也取自长篇小说《鼓书艺人》，不仅是全剧人物关系的格局和情节的轮廓相似，而且剧中有些重要的场面也相同，所以洪忠煌和克莹在《老舍话剧的艺术世界》一书中说：“从人物命运与情节安排的表层面貌来看，的确可以认为话剧《方珍珠》是小说《鼓书艺人》的续篇。”[1](p67)《方珍珠》与《鼓书艺

人》最大的不同是采用了对比结构，写了人物命运在新社会的发展和变化。独幕话剧《火车上的威风》也是由他的短篇小说《马裤先生》改编过来的，讽刺了一个不讲公共道德十分自私的马先生，情节与小说相似，有的对话直接引自小说，只是在戏剧的结尾改动了一下，让马先生坐错了车，来了一个戏剧性的突转。

除了以上三篇直接改编自小说外，小说创作更是为他的戏剧提供了大量的素材来源。以《茶馆》为例，《茶馆》中写了裕泰茶馆的关闭、改良的失败和旧有美德的沦丧。在此之前与此情节相仿佛的小说就有：《新韩穆烈德》中写了田记兴隆号的倒闭，《老字号》中写了“三合祥”的垮台，《牛天赐传》中写了牛老者经营的失败，可以说一脉相承。《茶馆》第三幕中写了明师傅、邹福远和卫福喜三人的生活遭遇。明师傅原是办一二百桌满汉全席的手儿，现在去蒸窝窝头，邹福远和卫福喜一个是说评书的，一个是唱戏的，但都叫流行歌曲给顶垮了，戏剧通过三人写了传统技艺在时代面前的无奈和尴尬，这跟《断魂枪》、《老字号》的情节构思也极为接近。尤其是《茶馆》第二幕写两个兵丁合娶一个媳妇的故事更是与他的短篇小说《也是三角》惊人相似。短篇小说《也是三角》就是叙述两个“从前线溃退下来”的士兵用遣散费合娶一个老婆的故事，其中有的情节场面与戏剧几乎完全相同。同样，在《龙须沟》中，丁四是祥子一类的人物，刘巡长则和《我这一辈子》中的巡警相似，都能在小说中找到原型，而且通过小说中的人物形象定位还可以帮助我们理解戏剧中的人物形象。比如在老舍的小说中所有的巡警都是有人情味的，老舍从不把他们写成坏人，同样《龙须沟》的刘巡长也是，老舍把《龙须沟》中的刘巡长性格规定为：“能说会道、善于敷衍，心地很正。”但后来有人对此提出批评，认为旧社会的巡警是政府统治人民的工具和爪牙，本质上是坏的，所以演出时把刘巡长变成两个人，旧社会的巡警是坏蛋，新社会的则是好人，这其实是败笔，不了解老舍对人物的一贯把握，也使戏剧显得松散。

总之，在老舍的戏剧中有不少情节（人和事）取自小说或在小说中被反复表现过，这就使老舍把它们运用到戏剧中来的时候显得驾轻就熟、得心应手。他的戏剧成功的背后有小说在支撑着。

二、文化反思和思想启蒙

《茶馆》发表以后，就不断地被误读，对它的主题进行错位理解，先是张庚指责作品中有挽歌情调，他说：“我觉得这个戏里的根本之点，在于作者悼念的心情太重。他对旧时代里的某些旧人却有过多的低徊凭吊之情。凭吊也是人之常情，未可厚非，但相比之下，对于那些也是生活在旧时代，但却在其中热情蓬勃地斗争着，甚至付出了自己生命的人们仿佛有些冷淡了。”[2] (p10)张庚的意思是《茶馆》中对旧人物和旧的东西表现过多、过于同情，而革命的政治主题却有些淡化了，这实际上是用社会政治眼光来看剧本，而完全忽视了老舍作品中一贯的文化反思和思想启蒙的主题，用社会政治视角来批判和否定文化伦理视角无疑是犯了严家炎在《中国现代小说流派史》中所说的“跨元批评”的错误。但这种错误还在继续，接着就有人指责《茶馆》“红线不足”，建议老舍用康顺子的遭遇和康大力参加革命为主线，去发展剧情。后来周总理看了《茶馆》，也对《茶馆》的三个时代的选择不满意，认为不够典型，不能代表旧民主主义的历史特征，建议

老舍改动一下，而且两次指出，《茶馆》这样的剧还应该告诉青年：历史的动力是什么，什么人才能代表历史前进的方向。[3]他仍是从社会政治视角来要求《茶馆》。实际上，《茶馆》表现的仍是老舍小说中一贯表现的主题：文化反思和思想启蒙，他的戏剧不仅从小说中吸取有用的素材，而且也延续着小说一贯的独特的思考。老舍自己说《茶馆》的主题是“埋葬三个时代”，但谁埋葬？这是一个无主句，并没有说共产党来埋葬三个时代；又如何埋葬？它不是从社会政治角度来埋葬，而是从文化思想角度来埋葬。

文化反思和思想启蒙可以说是老舍小说中倾力最多、关注始终的主题，自处女作《老张的哲学》始至未完成的绝唱《正红旗下》，我们都可看到老舍对国民劣根性的批判和对传统文化的反思。《老张的哲学》中所反映的老张的“钱本位而三位一体”的市侩哲学，《二马》中写了马则仁得过且过、“好歹活着吧”的混世哲学；以及中国人生下来就象个老人，缺乏血性和英气的“出窝老”现象，《猫城记》中剖析了猫国人的自私、保守、贪婪、嫉妒、自相残杀的性格弱点，《四世同堂》中写了炮火落在家门口都要为自己祝寿的祁老人，以及因袭的文化重负对瑞宣的负面影响，《正红旗下》则对旗人文化所表现出的“文化过熟”现象作出了深刻的反思……樊骏在《认识老舍》的长文中说：“他主要是从文化角度切入社会现实以至于整个人生的……老舍在作品中特别注意挖掘人物与生活的丰富复杂的文化内涵，并且通过文化上的‘自我批判’寻求民族新生，履行思想启蒙的职责。”[4] (p14)

这在《茶馆》中也同样如是，《茶馆》中的王利发待人接物，圆滑变通，谁也不得罪，明哲保身。见人就“多说好话、多请安，讨人人的喜欢”，这种处处谨慎，讨好以换取生存可能的顺民哲学并没有给他带来好的结局，最终还是落得个上吊的下场，作者对王利发是既有同情，也有批判的。在刘麻子、二德子、唐铁嘴等反面人物身上作者更是写出了他们的劣根性，像人贩子刘麻子的心狠手辣、贪婪卑鄙，唐铁嘴的无耻、麻木，二德子的欺软怕硬、蛮横无知以及宋恩子、吴祥子的“有奶便是娘”等，老舍总是习惯用“文化”来分割人，多数反面人物如刘麻子、唐铁嘴等并不一定是和反动政权直接挂钩的人，我们难以对他们作阶级划分，即使是那两个特务，老舍也不是只写他们的“政治”，而是刻划了这种人的灵魂和他们赖以生存的整个社会。在《茶馆》中，作者还通过松二爷这个人物对旗人文化作出反思，松二爷是一个生命沉沦在“生活的艺术”中不能自拔的多余人，即使自己已经穷困潦倒了，仍要提着鸟笼，泡茶馆，追求生活的雅致和精巧，即他自己在剧中说的“我饿着，也不能叫鸟儿饿着”，最终饿死后，连棺材都是常四爷给他化缘化来的，其文化批判的力量让人触目惊心。至于张庚所指责的挽歌情调，实际上是与作者文化心理的复杂性有关，即老舍一方面对传统文化采取批判态度，另一方面又对传统文化、传统美德不由自主的流露出一种亲近感和难分难舍的依恋之情。

值得一提的是，来自小说中的文化反思和思想启蒙的主题，除了影响老舍的《茶馆》以外，在他的《大地龙蛇》、《龙须沟》第一幕中有关人物以及《神拳》等作品中都不乏表现。当然，受政治影响，老舍的不少剧作都放弃了他所熟悉和反复表现的主题，而采用了社会政治视角去写政策、写运动，如《春华秋实》、

《红大院》、《青年突击队》等剧。“石压竹斜出”——这是政治对艺术的扭曲。

三、“三笔两笔画出个人来”和“开口就响”、“话到人到”

应该说，“人物第一”、“突出人物”是老舍小说与戏剧沟通的基石，无论是小说创作还是戏剧创作，老舍都一再重申要重视人物的刻画，把人物性格塑造放在文学创作的第一位，反对传统小说和戏剧重事轻人的写法。在他的小说和戏剧中，有不少作品即是以人物作为题目的，小说中如《老张的哲学》、《赵子曰》、《骆驼祥子》、《文博士》等；戏剧中如《张自忠》、《方珍珠》、《女店员》、《秦氏三兄弟》等，可见他对人物刻画的重视。老舍作品中对人的关注，一方面与他所受的近代资产阶级文艺影响有关；另一方面也与他受到基督教和佛教的影响有关，他是基督徒，且受宗月大师影响也深信佛教，而基督教是关注人的灵魂拯救的；佛教也是用来度人的。

老舍的小说不仅为戏剧提供人物原型，而且在人物刻画的方法与技巧上面更是对戏剧人物塑造产生了直接的影响。

1. “三笔两笔画出个人来”。老舍在《〈龙须沟〉的人物》中说：“我写惯了小说，我知道怎样描写人物，一个小说作者，在改行写戏剧的时候，有这个方便，尽管他不太懂舞台技巧，可是他会三笔两笔画出个人来。”[5](p249)所谓“三笔两笔画出个人来”指的便是小说中常用的白描。老舍的《龙须沟》、《茶馆》等剧出场人物众多，有的人物上场只说几句话就下台，因此不可能像传统戏剧那样对每个人物的个性特征做出详细而周到的描绘，也不可能把人物放在戏剧冲突的发展过程中逐步揭示其性格，他只能在人物一上场便勾勒出他的性格特点，三言五语就勾勒出一个人物的轮廓来，这就使他的人物塑造多用小说中的白描手法。李健吾在《读〈茶馆〉》一文中说：“我们只要听一听沈处长那个终始的‘好（蒿）！’就领会到我们敬爱的剧作者何等深入他的白描。”[6](p45)这方面例子很多，坐在角落里的马五爷只三句话：“二德子，你威风啊！”“有什么事好好地说，干吗动不动地就讲打”“我还有事，再见！”（外加一个划十字架的动作）立刻把一个得势的洋奴的形象给突现出来。

必须指出，老舍戏剧中“三笔两笔画出个人来”与老舍在小说与戏剧创作中惯用的“冰山创作”原则有关（这是我借鉴海明威的说法套用的——笔者注），即他是在通晓人物一生全貌的情况下，选择最能表现他个性的言语和动作即“闪光点”来刻画人物。他说：“依我的十多年写小说的一点经验来说，我以为写小说最保险的方法是知道了全海，再写一岛。”[7](p694-695)他还说：“也许在戏里，只写他的青年时代，但也要知道他的中年和老年，不怕写的少，就怕知道的少，只有把人物看全了，才能把部分写好。作家的笔下一定要有富裕。《茶馆》中的人物，有时只说那么几句话，观众觉得他们还象个人，就因为我们知道他们一辈子的事情，而只挑选了一两句话让他说。”[8](p155)

2. “开口就响”、“话到人到”。老舍曾经说过：“我没有写过出色的小说，但是我写过小说，这对于我创造（请原谅我的言过其实！）戏剧中的人物大有帮助。从写小说的经验中，我得到两条有用的办法：第

一是作者的眼睛要老盯住书中人物，不因事而忘了人；事无大小，都是为人物服务的。第二是到了适当的地方必须叫人物开口说话；对话是人物性格最有力的说明书。” [9] (p331)老舍在小说中就很善于写人物对话，通过人物具有个性特征的对话来刻画人物性格。同样，在话剧创作中，老舍也十分重视对话的性格化，往往人物一开口，便显出他的性格来。他在《对话浅论》中就说：“在话剧对话的时候，我总期望能够实现‘话到人到’。这就是说，我要求自己始终把眼睛盯在人物的性格与生活上，以期开口就响，闻其声，知其人。” [10] (p342)老舍写得好的戏剧都能做到这一点，例如《茶馆》一开幕唐铁嘴上场说的话：“王掌柜，捧捧唐铁嘴吧！送给我碗茶喝，我就先给您相相面吧！手相奉送，不取分文！（不容分说，拉过王利发的手来）今年是光绪二十四年，戊戌。您贵庚是……”这句话就把唐铁嘴的职业特点和无赖性格都表现出来了，同时也顺手儿点出剧本的时代背景。“开口就响”的关键不在于“说什么”，而在于“怎么说”，老舍说：“说什么可以泛泛交待，怎么说却必须洞悉人物性格，说出掏心窝子的话来，说什么可以不考虑出奇制胜，怎么说却要求出语惊人。” [9] (p324)

四、“我的写法多少有点新的尝试，没完全叫老套子捆住。”

老舍戏剧结构上的独特性尤为人们注意，他的《龙须沟》、《茶馆》等剧的文体结构已经很难说是开放式或锁闭式或横断面式结构了，拿传统的戏剧框框来套它已经套不住了。老舍在回答一些评论家对《茶馆》“非戏剧”倾向的指责时说：“我的写法多少有点新的尝试，没完全叫老套子捆住。” [11] (p542)老舍所谓“新的尝试”也就是把小说的优长与戏剧的本体特性结合起来，从而在戏剧文体上取得突破和创造，正是小说对他戏剧创作的影响和冲击才使他“没有完全叫老套子捆住”。

实际上，老舍的小说创作对于他以后的戏剧创作来说是一把双刃剑。他小说中一些优长和积淀，理所当然地为他日后写戏剧带来了便利和支援背景，但他长期以来形成的小说思维定势也为他戏剧创作带来了限制和不利之处。这从他曲折艰难的戏剧创作道路就可以看出，老舍的戏剧创作走过了一段否定之否定的创作历程，先是不会写戏，“以小说的方法去述说”，这在他早期创作的七部戏剧中非常明显，他在《闲话我的七个话剧》中说：“在那时候，我以为分幕就等于小说的分章，所以写够一万字左右，我就闭幕，完全不考虑别的。我以为剧本就是长篇的对话，只要有的说便说下去，而且在说话之中，我要带手儿表现人物的心理。这是写小说的办法，而我并不知道小说与戏剧的分别。我的眼睛完全注视着笔尖，丝毫也没感到还有舞台那么个小东西，对故事的发展，我也没有顾虑到剧本与舞台的结合，我愿意有某件事，就发生某件事，我愿意叫某人出来，就教他上场。” [12] (p208)他的《残雾》、《张自忠》、《面子问题》、《大地龙蛇》等剧普遍比较沉闷，结构松弛，缺乏一定的张力和节奏感，戏剧性也严重不足。接下来在《谁先到了重庆》、《王老虎》、《桃李春风》三部剧中，他又走向了另一极端，拼命强化戏剧性，排斥和否定小说。我们看到：这些剧作有美女、有英雄；有情场、有战场，有更多的巧合和误会，情节错综复杂，结构则是典型的高潮式戏剧结构，可以说在这些剧中技术化倾向十分明显。但老舍毕竟是个经验型作家，他很快认识到这种尝试的弊

端，写完《谁先到了重庆》以后，他反省说：“我可是觉得，在人物方面，在对话方面，它都吃了点亏。我不懂技巧，多半是弄巧成拙，反把我的一点点长处丢失了，摹仿之弊大矣哉！”[12](p214)从创作《龙须沟》起，老舍开始试探着走一条新路，不再写那种摹仿戏、通货式的戏，他试图把小说创作的优长带到戏剧中来，突破戏剧的文体限制，却又不失戏剧本体特性，从而创造性地完成自己独特的戏剧创作。《龙须沟》、《茶馆》等剧可以说是一种新型戏剧，它没有一般剧本里的巧妙布局，也没有强烈紧张的外部动作，而是以人带事、多人多事，没有贯穿始终的冲突，并显示出横剖面连缀式的结构特征，这可以说就是一种“小说体戏剧”。

与传统“戏剧体戏剧”不同，此种戏剧已带有小说文体的特点，在这种戏剧里，小说与戏剧的文体区别和限制已经被突破和超越。首先戏剧的容量增大了，在反映生活的广度和深度上，它并不比小说逊色。陈瘦竹在《论老舍剧作的艺术风格》一文中就指出：“这样一种结构形式，足以扩大舞台容量，开拓形象的深度，在反映生活的丰富性和多样性上，能使戏剧接近小说，而比小说更鲜明突出。”[13](p1611)其次就戏剧节奏来说，老舍的“小说体戏剧”的节奏已经不再是激变了，而具有小说的渐变特征。阿契尔在其《剧作法》中说：“我们可以称戏剧是一种激变的艺术，就像小说是一种渐变的艺术一样，正是这种发展进程的缓慢性，使一部典型的小说有别于一个典型的剧本。”[14](p32)而老舍的《茶馆》就具有小说的渐变特征。李健吾在指责《茶馆》的结构缺陷时说过这样一段话：“叫做三幕其实不如叫做三场，因为它们只是真实地、生动地反映了三个场面。幕也好、场也好，它们的性质近似图卷，特别是世态图卷。甚至于一幕之中往往也有这种感觉。在说明动荡时代与公寓生活上，这是一种社会相。毛病就在这里，本身精致，像一串珠子，然而一颗又一颗，少不了单粒的感觉。单粒的感觉，就戏剧来说，显然属于致命的遗憾。我们希望个个场面能成为一种动力，形成前浪赶后浪的气势，不止于绚烂的画面（平面）的感觉。”[6](p46)这段话正好是对《茶馆》文体渐变特征的形象说明，李健吾还是用传统“戏剧体戏剧”的特征来要求它，自然看到不足和毛病。最后老舍的“小说体戏剧”已经不限于展示和表演，还可以象小说一样的叙述。在《茶馆》舞台上就增加了大傻杨这么一个叙述人，通过他来交代时代背景，介绍故事情节，并对舞台上发生的人和事做适当的评价和议论，接近于布莱希特的“史诗剧”。

五、语言的俗而雅

老舍是公认的语言大师，他的小说语言具有通俗易懂而又简洁含蓄（即所谓俗而雅）的独特风格，其语言艺术上的成就在现代文坛是首屈一指的，当他转行写戏剧时，他也很自然的把小说中的这种俗而雅的语言风格带到戏剧中来，使其戏剧语言卓而不凡。

具体说来，“俗”在老舍戏剧语言中表现在两个方面：1. 口语化。与小说一样，在戏剧语言的运用上，老舍也十分注意采群众的活口语入剧，始终保持口语的“俗白”本色，力求给演员提供新鲜、自然、生活化的台词。由于他关注的对象是处于社会底层的市民阶层，其戏剧语言很少有吊书袋式的长句子，一般都比较

简短、鲜活，富有浓郁的生活气息。例如《龙须沟》中二春的台词：“好家伙，差点儿摔了两个好的。地上真他妈的滑，”这可以说就是大白话。有时作者更直接采用俗语入句，如“横挑鼻子竖挑眼”、“过了这个村可没有这个店”等。

2. 地方性。即老舍在戏剧中运用的是京腔京韵的北京话，北京人独特的方言俚语、习惯句式、说话语气、特殊词汇、称谓和语言表达方式等，都赋予剧作以鲜明的北京地方特色。比如老舍戏剧中语言的儿化韵用得特别多，在他的一些剧作中还广泛使用了北京话中独有的人称代词“您”和“咱们”，一些后缀助词如“着了”、“来着”、“哪”、“啦”，以及一些语气助词如“庶”、“喝”、“哟”、“得”等，都使其戏剧语言具有浓郁的地方色彩，很少有舞台上常见的所谓“话剧腔”。

在保持语言鲜活自然、通俗易懂的基础上，老舍更是对口语化和地方化的语言进行有意识加工改造，使其不堕入低劣粗鄙的泥淖中去，而具备“雅”的格调和品位。这里的“雅”，不是“典雅”，而是“俗中求美”、“俗中求诗”。即他所说：“戏剧语言要既俗（通俗易懂）而又富于诗意，才是好语言。”

[15] (p308) 具体说来，老舍主要是从含蓄美、哲理美和音乐美三个方面去创造话剧语言的诗意的。

1. 含蓄美。所谓“含蓄美”，即言简意赅，台词虽少，蕴含丰富，没有因为是老百姓的语言就直言无隐、一泻千余，而要能做到“话中有话”、“给观众以弦外之音，好像给舞台上留了一些空隙，耐人寻味。” [9] (p334) 例如：《茶馆》中庞太监与秦仲义的一段对话就具有旁敲侧击、暗中使劲、简洁含蓄的效果，同样，《龙须沟》中，冯狗子向程疯子赔理时，程疯子说的一句话：“回来！你伸出手来，我看看！（看手）啊！你的也是人手，这我就放心了，去吧！”也令人回味无穷。从这普通的一句话中可看出程疯子内心藏有多少委屈和愤懑，同时又包含着对冯狗子恢复人性的善意规劝。

2. 哲理美。老舍在《语言、人物、戏剧》中说：“戏剧语言还要富于哲理，含有哲理的语言，往往是作者的思想通过人物的口说出来……这种闪烁着真理光芒的语言，并非只是文化水平高的人才能说的。一般人都能说。” [15] (p307) 早在老舍写小说时，他就喜欢在小说中安插进富有哲理性的语句，给读者留下很深的印象。如“新制度与新学识到了我们这里便立刻长了白毛，像雨天的东西发霉。”（《猫城记》）“人若是兽，钱是兽的胆”（《月牙儿》）“穷人的命，他似乎看明白了，是枣核儿两头尖：幼小的时候能不饿死，万幸；到老了能不饿死，很难。只有中间一段，年轻力壮，不怕饥饱劳碌，还能像个人儿似的”（《骆驼祥子》）等用通俗朴实的语句表达作者对社会和人生的一种感悟和理解。在老舍的戏剧中，哲理性的语句也不断出现，如《茶馆》第一幕写了一个卖耳勺的老人进剧场说的一句话：“这年月呀，人还不如一只鸽子呢！”就道出了当时社会的某些本质，其他的如“穷人哪，没别的，就有个扎挣劲儿”、“打人是不对的，老实实在地挨打也不对”“我爱咱们的国呀，可是谁爱我呢！”“今天王大帅打李大帅，明天赵大帅又打王大帅”“谁给饭吃，咱们给谁效力。”等都深入浅出、启人深思。

3. 音乐美。老舍小说中的对话非常注意音乐性，他喜欢读小说给别人听，注意用词造句的平仄声韵，到了他写话剧，这一优长更加发扬光大了，因为戏剧是各种艺术形式中最依赖语言直接效果的一种形式。他说：“话剧中的对话是要拿到舞台上，通过演员的口，送到观众的耳中去的，由口到耳，必涉及语言的音乐

性。我们往往似乎忘了方块儿字是有四声或更多的声的。字声的安排不妥、不幸，句子就听起来不大顺耳，有时候甚至念不出。”[9](p339)为此，老舍写作时“总是一面出着声儿，念念有词，一面落笔。”

[9](p342)写完之后还要朗读给北京人艺的导演和演员们听，务求流畅上口。

老舍戏剧语言既俗又雅的特点得到了曹禺、周扬、郭沫若等很多专家学者的好评。王朝闻在《你怎么绕着脖子骂我呢》一文中说：“老舍的语言达到了所谓言简意赅、经得起吟味、雅俗共赏的极致。”

[16](p54)

最后还有必要指出的是，老舍戏剧中还有大量的作家叙述语言，即剧作家的“提示语言”，这是小说的“遗迹”，更可见老舍的小说语言对其戏剧的影响。这些“提示语言”包括作者对时代背景、生活环境的描绘和交代，每幕开头对人物外形及其性格特征的介绍、以及在戏的进行中穿插着的对人物表演的某些提示。这些本来是应该用动作演出的东西，而不是靠平面的描述所能济事的，但对老舍这样从小说过来、特别注重剧本文学性的作家来说，却喜欢在这方面下工夫。读老舍的《茶馆》和《龙须沟》的幕启以及地点布景等介绍文字跟读他的小说别无二致，和小说叙述语言一样，他的戏剧中的“提示语言”也具有俗而雅的特点。

以上我们把老舍的戏剧创作和小说创作联系起来放在一个“大文学”的背景下来考察，为的是克服目前学术界对老舍研究普遍存在的“视域(Horizon)过窄”的弊病，阐释学代表人物加达默尔就曾指出：“一个根本没有视域的人，就是一个不能充分登高远望的人，从而就是过高估价近在咫尺的东西的人。”

[17](p338)这对我们是富有启发意义的。通过全面地多方位地考察，我们不难发现老舍的戏剧与其小说在文本创作上的多元沟通，正是由于他把小说创作的优长，以及在小说创作中长期形成的积累和思考较好地吸收到戏剧创作中来，才使得他的戏剧别具一格、特色鲜明，并最终成为中国现当代戏剧史上成就卓著的“这一个”。

这里引起我们进一步思考的问题是：在中国现代文学史上，以小说家的身份写作剧本的不只老舍一人，如叶圣陶、路翎、沈从文、茅盾、丁玲、胡也频、萧红等都写过戏剧，他们的剧作大多不成功，有的浅尝辄止，而老舍却“打了一口深井”，取得了小说家和戏剧家双峰并峙的成就。这其中有一个不可忽视的原因是：能否处理好小说写作和戏剧创作这两种不同文体的写作关系。是化“不利”为“利”，整合创作资源并加以自己的独特创造，还是抛弃自己的特点和优长，向通行的戏剧模式和法则低头？在这方面，老舍为我们作出了榜样。

参考文献：

- [1] 洪忠煌、克莹. 老舍话剧的艺术世界[M]. 北京: 学苑出版社, 1993.
- [2] 张庚. 《茶馆》漫谈[N]. 人民日报, 1958, 5, 27.
- [3] 胡挈青. 周总理对老舍的关怀和教诲[J]. 人民戏剧, 1978(2).
- [4] 樊骏. 认识老舍[J]. 文学评论, 1996, (5、6).
- [5] 老舍. 《龙须沟》的人物[A]. 老舍全集: 第十七卷[C]. 北京: 人民文学出版社, 1999.
- [6] 李健吾. 读《茶馆》[J]. 人民文学, 1958(1).
- [7] 老舍. 三年写作自述[A]. 老舍全集: 第十六卷[C]. 北京: 人民文学出版社, 1999.
- [8] 老舍. 人物、生活和语言[A]. 老舍全集: 第十八卷[C]. 北京: 人民文学出版社, 1999.
- [9] 老舍. 戏剧语言[A]. 老舍全集: 第十六卷[C]. 北京: 人民文学出版社, 1999.
- [10] 老舍. 对话浅论[A]. 老舍全集: 第十六卷[C]. 北京: 人民文学出版社, 1999.
- [11] 老舍. 答复有关《茶馆》的几个问题[A]. 老舍全集: 第十七卷[C]. 北京: 人民文学出版社, 1999.
- [12] 老舍. 闲话我的七个话剧[A]. 老舍全集: 第十六卷[C]. 北京: 人民文学出版社, 1999.
- [13] 陈瘦竹. 论老舍剧作的艺术风格[A]. 陈瘦竹戏剧论集: 下[C]. 南京: 江苏教育出版社, 1999.
- [14] [英]阿契尔. 剧作法[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1964.
- [15] 老舍. 语言、人物、戏剧[A]. 老舍全集: 第十六卷[C]. 北京: 人民文学出版社, 1999.
- [16] 王朝闻. 你怎么绕着脖子骂我呢[J]. 人民戏剧, 1979(6).
- [17] [德]汉斯一格奥尔格·加达默尔. 真理与方法: 上卷[M]. 上海: 上海译文出版社, 1999.

On the Communication of Lao She's Drama Creation and Novel Creation

Chen Jun

(College of Humanities, Yangzhou University, Yangzhou 225002, Jiangsu, China)

Abstract: This text makes every effort to study Lao She's drama creation and novel creation while they are "streamlining", and find out the creation and communication of Lao She's drama in such aspects as subject

matter , theme , personage , structure , language. etc. It aims at holding and understanding the characteristic of Lao She' s drama creation more deeply, and does benefit to understanding Lao She' s whole creating rheology in an all-round way at the same time .

Keyword: Lao She Drama Novel Communicate

* 作者简介：陈军（1968- ），男，江苏高邮人，扬州大学文学院副教授，文学博士。
基金项目：江苏省教育厅社科基金项目《论老舍与北京人艺的互动关系》（04SJB750012）