

再解讀：《茶館》文本的深層結構

曾令存*

中文摘要

《茶館》是一部充滿「矛盾與裂縫」的作品，其根源之一在於老舍的旗人文化身份，那種矛盾的滿族民族文化情結。要深入解讀《茶館》，離不開對「滿族的老舍」內涵的解讀。本文在對半個世紀來關於《茶館》的研究進行學理性梳理，特別是對有關《茶館》的「經典」結論提出疑議的同時，試圖轉換一個角度，解析《茶館》文本隱秘的深層結構。

關鍵詞：《茶館》、旗人文化、深層結構

《戲劇學刊》第十一期頁251-267（民國九十九年），臺北：國立臺北藝術大學戲劇學院
TAIPEI THEATRE JOURNAL 11 (2010):251-267
School of Theatre, Taipei National University of the Arts

收稿日期：2009.04.02；通過日期：2009.04.15

* 廣東嘉應學院教授，文學院、客家學院院長

Reinterpretation to the Text Structure of “Teahouse”

Tseng Ling-cun

Abstract

Teahouse is full of contradiction and cracks because of Lao She's culture sense from Qi people. This kind of culture is the cultural complex of Man Nation. In order to interpret *Teahouse* deeply, understanding Lao She who came from Qi Nation is important. This paper tries to sort out all the *Teahouse's* research that was started since 1950s from a academic aspect, raise some doubts about its former conclusion, and interpret deep structure of this masterpiece from a different aspect.

Key words: *Teahouse*, Culture from Qi People, Deep Structure

一、五十年「《茶館》史」

《茶館》是老舍1949年後發表的十五個話劇中的其中一部，¹但又是奠定他在二十世紀中國戲劇史上地位的一部經典作品。曹禺晚年曾稱譽《茶館》是「中國戲劇史上空前的範例」（克瑩、侯堉中 1985：145）²。有學者甚至稱其是「現代戲劇的巔峰之作」（劉大先 2007：319）。在1980年代以後的文學史敘述中，《茶館》被認為是當代戲劇「十七年」時期的經典作品，老舍被認為是能夠與曹禺一起並列為中國二十世紀戲劇發展史上的「大師級」的劇作家。

正如資料所示，無論於1950年代的文學環境，還是於老舍創作自身，《茶館》的出現都是一個「異數」。³在二十世紀中國文學史上，還沒有一個話劇像《茶館》這樣，反復地被改編、演出和解讀，並在此過程中不斷衍生出新的意義來。臺灣學者曾用「香花、毒草、連鎖店、名品」（陳希林 2004）等階段來概括《茶館》自誕生以來的際遇，從早期（50年代末）國家意識形態化的社會學批評，到70年代末80年代初試圖在政治上為《茶館》撥亂反正的「欲說還休」，再到這十多年來「大歷史」「長鏡頭」式的學術討論與梳理，綜觀這半個世紀，可見每一時期的研究者都從當下出發，在所允許的空間裏進行了力所能及的思考，把《茶館》的研究不斷推向深入。但如何理解把握劇本思想內容，則又是過去五十年談得比較集中的作品版本及舞臺演出對原劇本的再創作問題所共同關注的焦點。

《茶館》究竟要表現什麼？提出這個問題很可能被認為是有問題的，因為無論於老舍本人或大多數研究者，都似已解決。但事實並非如此。掀開五十年來關於這一話題的談論面紗，我以為直到現在，怎樣理解和把握劇本思想內容，仍是個懸疑。而綜合糾纏在文本內外的複雜資訊，本文認為《茶館》最具開掘價值的，仍是隱藏在劇本中的作者情結。儘管老舍一再聲明自己「不十分懂政治」，「不熟悉政治舞臺上高官大人」（老舍 1958：34），但在文學被納入體制，文學批評「主要成為體現政黨意志」、對作家作品等「進行政治『裁決』的手段」（洪子誠 2007：23）的年代，對《茶館》的姿態一開始就被政

¹ 關於老舍1949年以後劇本創作的統計有多種說法，本文依據傅光明，《口述歷史下的老舍之死》（濟南：山東畫報，2007）。

² 此為轉引。

³ 《茶館》原是為了配合新中國第一部憲法的宣傳實施，但關紀新在《老舍評傳》中說劇本完稿後卻「別開生面」，「成了一部由習見的既往歲月市井生活畫面組構的社會風情戲」，「在題材、風格乃至整個創作模式上」與作者此前的創作「應時」的思維定勢「差異極大」，看似「出了軌」；在《老舍與滿族文化》（瀋陽：遼寧民族，2008）中，關紀新則認為《茶館》「是一朵偶然獲得機遇，從時代巨石的夾縫間冒出的奇葩」。1990年代末，當年在戲中飾松二爺的黃宗洛回憶道：「1958年大家一起瘋狂，以為共產主義馬上就要到來了。在這個時候把《茶館》排出來是一個邪門的事。」參見陳徒手，〈老舍：花瓣花落有幾回〉，《人有病，天知否：一九四九年後中國文壇紀實》（北京：人民文學，2000）。

治化了。這「政治化」的結果，使人們對《茶館》的理解，如有些論者所說，始終處於「未完成」狀態。翻閱過去五十年的研究，我們可聽到有一種質疑的聲音一直沒停止過：《茶館》表現的僅僅是政治話題嗎？貫穿這齣戲的「紅線」就是「埋葬三個時代」嗎？——1979年北京人藝重排《茶館》時導演夏淳便曾說過，「排這個戲，開始時是感到有困難的」，比如，「這個戲到底寫的是什麼？」夏淳對此雖然作了比較中規中矩的自問自答，「覺得埋葬舊時代是主題」。（未著作者 1979：48）但本文認為這並不能徹底解開他從《茶館》問世開始即與焦菊隱一起參與舞臺創作以來懸浮於心中的疑惑。即使老舍本人，在這一問題上也表現出猶豫不定的矛盾和翻覆。⁴

曾有研究者從「文學本」和「演出本」角度比較討論《茶館》版本。⁵其實若算上電影本和電視劇本，還有1999年的新版「演出本」，《茶館》版本遠不止七個。需要指出的是，鑒於劇本與舞臺演出存在的互動關係，因此我們討論話劇版本問題，不應忽視導演與演員的再創作對劇本修改的影響，⁶以發表在1957年《收穫》創刊號上的《茶館》為版本問題的討論起點，本文以為值得我們去作福柯（Michel Foucault）知識考古學意義上的思考的，一是在《茶館》版本變遷歷史中，「文學本」和「演出本」是怎樣互動的？或者說，後來的各種「文學本」到底吸收了「演出本」的哪些東西，為何吸收？二是圍繞在舞臺創作過程中作者與編導（特別是導演），作者與演員，作者、編導與演員跟文化部「上級領導」等「戲」外其他力量之間發生了怎樣的衝突和爭持，為何發生？這些問題並非三言兩語能談清楚。不過本文在這裏更關注、也是《茶館》版本討論中爭議較大的另一個問題：即作者如何結尾作品？這其實也是舞臺演出對原劇本改動較大，老舍當年與編導演員之間爭持不下而雙方又都有些「拿不準」的問題。⁷就目前掌握的資料，我們至少可以看

⁴ 上世紀50、60年代，老舍對來自各方面力量對演出過程中關於作品「主線」的處理和「加紅線」問題等始終保持一種「被動的姿態」。曾經有人提議用康順子的遭遇和康大力參加革命為作品主線，老舍立即予以否定；對周總理提議把第一幕發生時間調整到辛亥革命前夕，他也不予認可；1963年重排，加了很多「紅線」，如常四爺給遊行學生送水，講革命話等，老舍看後一聲不哼。事後說：「我寫的是洋柳樹，你偏要黃花菜」，這是「緣木求魚」。而且頗有意思的是，一方面，導演和演員們在想如何更好地表現劇作的「革命」、「鬥爭」與「愛國」之類的「主題」，另一方面，是老舍的「置若罔聞」，在不厭其煩地跟演員講解、示範，強調「《茶館》要演成文化來」。參見陳徒手〈老舍：花開花落有幾回〉一文。

⁵ 可參考李學武，〈《茶館》：文學本與演出本之比較〉，《中國現代文學研究叢刊》2000年第3期，頁228-244。

⁶ 有關這方面的情況可參考焦菊隱遺作〈談閉幕和臺詞的動作性〉（《人民戲劇》1979年第1期）及〈導演的構思——排演〈茶館〉談話錄之一〉（《中國戲劇》1979年第5期），夏淳〈寫在重排話劇《茶館》之時——紀念老舍先生八十誕辰〉（《中國戲劇》1979年第2期），于是之〈老舍先生和他的兩齣戲〉（《北京文學》1994年第8期），陳徒手〈老舍：花開花落有幾回〉，以及未著作者〈演《茶館》，談《茶館》〉（《文藝研究》1979年第2期）等。當年臺灣評論家曾盛讚北京人藝的演員「以畢生的表演功力演活了老舍劇本中每一個小人物」，參看陳浩，〈茶館到臺北〉，《中國時報》，2004年7月1日E7版「人間副刊」。

⁷ 有關文章可參考：齊錫寶〈淺評影片《茶館》的導演藝術〉（《電影藝術》1983年第1期），黃艾禾〈《茶館》上演500場〉（臺灣《新聞週刊》2004年第19期），夏淳〈《茶館》導演後記〉——此文收錄於北京人民藝術劇院藝術研究資料編輯組編《《茶館》的舞臺藝術》（北京：中國戲劇，1980），李熹

到四大表現門類不同的「結尾」版，即文學本、演出本（共有1958年、1963年、1979年、1999年等不同時期的）、電影本和電視劇本，而作為「演出本」的結尾尤為引人注目。⁸究竟哪種結尾更契合劇情，更能夠表達老舍主觀意願？不同結尾處理對人們理解《茶館》的「經典性」會產生怎樣的影響？諸如此類的問題，我們討論了五十年，仍未達成共識。其實，如果還停滯在「光明／黑暗」、「歌頌／暴露」的意識形態立場，在非此即彼的二元對立思維框架中思考和討論這些問題，我們將永遠不可能對《茶館》有更深入的解讀，解開作者、編導與演員、讀者與觀眾心中的「《茶館》情結」。

《茶館》並不是一個孤立的現象。劇作與老舍的精神文化血脈相連。但很久以來我們都在無意識地把它割裂出來討論。另外「體制化」時代建構起來的文學常識和經驗，也使我們長期以來把持與「我們」不同見解的聲音斥之為「異端」，讓我們在過去的討論中一次次與可能捕捉到「問題真相」的「異端邪說」「擦肩而過」。⁹我們已習慣地在單一平面上看問題，而不願意更深入地思考：《茶館》是否還存在一個深層結構？這不能不說是五十年來《茶館》研究的遺憾。

正是這遺憾，帶出了本文接下來對《茶館》研究「經典」結論的進一步存疑，對戲裏戲外一些「矛盾」與「裂縫」的「後續」鉤沉。

二、「經典」研究存疑

嚴格地說，在過去五十年的老舍研究中，《茶館》被賦予了很高的地位，主要有兩個原因：一是因為劇本與當代（50年代）主流意識形態配合的主題。《茶館》三幕埋葬三個時代，揭示了「不合理」的舊制度必然要被埋葬的歷史規律，這實質上是為新中國建立的合法性與必然性提供了有力的歷史依據。這一點從周總理當年的「觀後感」可看出。¹⁰歷來我們的教科書關於《茶館》主題的闡釋，也主要是從劇本「埋葬三個時代」這個角度來

光〈關於《茶館》的結尾〉（《鞍山師範學院學報》1982年第00期），李學武〈《茶館》：文學本與演出本之比較〉，于是之〈老舍先生和他的兩齣戲〉（《北京文學》1994年第8期），李振潼、冉憶橋〈應該讓《茶館》的原結尾與觀眾見面〉（《電影藝術》1983年第7期），以及未著作者《演《茶館》，談《茶館》》，等等。

⁸ 關於《茶館》「演出本」的結尾處理，「舊版」的可參考李學武的〈《茶館》：文學本與演出本之比較〉一文；1999年林兆華執導的新版的，可參考黃艾禾〈《茶館》上演500場〉一文。

⁹ 早在1950年代末就有文章指出《茶館》的「悼念」、「懷舊」情緒太重，宣揚了「今不如昔」的觀點，是「一首對舊時代的輓歌」，對表現晚清的第一幕寫得「轟轟烈烈」提出質疑。參看梨花白〈也談《茶館》〉（《戲劇報》1958年第11期）、張庚〈《茶館》漫談〉（《人民日報》1958年5月27日第7版）等。另外陳徒手〈老舍：花開花落有幾回〉中提到當時文化部劉芝明副部長1958年7月10日來北京人藝的講話提到的「第一幕為什麼搞得那麼紅火熱鬧？」觀點也很有代表性。不過以上這些觀點長期以來在關於《茶館》「這個戲到底寫的是什麼？」的討論中基本上都是被作為反面材料提出來的。

¹⁰ 1958年周恩來總理觀看完演出後說，像《茶館》這樣的戲，應該演，應該叫新社會的青年知道，舊社會是多麼可怕。轉引于于是之〈老舍先生和他的兩齣戲〉一文。周恩來總理顯然是站在國家意識形態立場上來肯定《茶館》的。

展開的。

被賦予很高評價的第二個原因，是因為劇作那種「人像展覽式」的結構藝術。在五四以後的相當一個時期裏，以曹禺為代表的中國現代戲劇觀念，是「易卜生（Henrik Ibsen）式」的，主張通過「衝突帶動故事」，像《雷雨》、《原野》等劇作即具有相當代表性。當然也不是絕對，特別是進入40年代，這種情況有所變化，如曹禺《北京人》便有意識地吸收契訶夫（Anton Chekhov）式的結構和話劇理念，夏衍《上海屋簷下》也在有意識地作一些探索。而《茶館》可以說是把這些1949年後一度被中斷的探索給予了有力的推進，即通過人物性格即命運來推動劇情的發展，以「人物帶動故事」。《茶館》描寫了七十多個人物，並由此組成了一個個片斷，由一根「紅線」即「埋葬三個時代」串結起來，成為一幅半個世紀中國社會的歷史畫面。這種結構藝術，實際上是與五四時期及以後，如早期丁西林，後來李健吾、楊絳，40年代曹禺等的探索一起，為現代戲劇的創作拓展了空間。

但以上兩個研究結論，從欣賞接受層面上說，並不能解釋《茶館》何以經久不衰。至少對筆者來說感覺是這樣。在「當代文學」授課計畫中，《茶館》是必講篇目，但筆者一直講不好。講不好是因為筆者幾乎也是從以上兩個公認的「教科書」結論來理解《茶館》的。而作為一個普通讀者，這兩個既有結論並不能真正感動自己，說服自己《茶館》何以成為「經典」。清理一下自己的《茶館》「接受史」，最後讓筆者驚訝的，是自己今天之所以會對《茶館》那麼感興趣，甚至有一種要為《茶館》進行「再解讀」的欲望，完全是因為2002年秋天的一個夜晚在北京大學百年大講堂的「現場觀看效應」：當筆者看到王利發、秦仲義、常四爺三人「撒紙錢」祭奠自己的時候，從演出的舞臺氛圍到人物對白，還有人物的神情，都使自己深深受到震撼，並由此引發了自己對半個多世紀以來的「《茶館》史」的興趣。當然，這興趣更多的是一種質疑，感覺長期以來，關於《茶館》的許多問題，我們的研究者一直都沒有很好地進行深入探討，而這恰恰又可能是促使《茶館》成為經典的原因。

這些問題至少包括如下幾個方面——

一是作為劇本文本的《茶館》與舞臺話劇演出的《茶館》，所謂「文學本」與「演出本」之間存在的「矛盾與裂縫」，即為什麼搬上舞臺的《茶館》，對王利發、秦仲義、常四爺三人「撒紙錢」祭奠自己以「慢鏡」的方式加以「擴大」，「強調」，「加重」？（用「矛盾與裂縫」來描述這一情形也許不一定準確，但想不到更合適的詞語。）我們都知道這一片斷在劇本文本中只有兩千多字，占整個文本三萬字左右篇幅的十分之一不到，但在兩個小時左右的演出過程中，卻被排演到二十分鐘左右，占整個演出時間的六分之一。對於這個問題，當年焦菊隱解釋說這是為了更好地表現劇本「埋葬三個時代」

的主題。¹¹但在舞臺效果上並不這麼簡單，筆者相信很多觀眾看到這裏的時候都會被震動的。這一部分的演出曾被認為是整齣戲的「絕唱」。但怎麼解讀這「絕唱」意義，並由此返觀作為文本的《茶館》的內涵？程光燁《文化的轉軌》在談到這個問題時曾說過，「也許，《茶館》的背後牽涉到另一些更大更深遠的文學與歷史命題」（程光燁 2004：216），不過未充分展開；陳徒手在《人有病，天知否》一書中也說：「等到文革一結束，《茶館》劇組的人們一下子似乎重新讀活了《茶館》，讀懂了老舍。但他們又惶然表示：不能全懂。」（陳徒手 2000：112）——這種「讀懂」，在閱讀、接受層面的含意比較複雜，如可能是發現過去未被理解到涵義，當然也可能是因語境變遷，如老舍當年投太平湖等而賦予作品新的闡釋。對「經典」的闡釋，由於「經典」的豐富性、複雜性，在不同時期，不同的闡釋者那裏，總會出現「改正」、加入、偏移、強調、發現未被發現的縫隙等的情況。這是正常的。但作為文本的《茶館》與作為話劇演出的《茶館》之間存在的這一「矛盾與裂縫」在過去五十年中並未得到充分研究，我們的研究者並沒去關注這一「事關重大」的「小節問題」，筆者以為這是值得商榷的。

第二個研究界長期以來未曾深入探討的問題，是《茶館》的人物結局設計，特別是王利發懸樑自盡隱藏的創作心理學意義。《茶館》王利發結局的設計與老舍之死是否存在深層關係？說完全沒有是說不過去的。傅光明在談到老舍之死與老舍文本裏的「非正常死亡」的微妙關係時即曾觸及這一問題。¹²這裏我想再提供幾個材料。一是舒乙的回憶文字。上世紀80年代，舒乙在〈父親的最後兩天〉一文章中寫到老舍去世十八年後的一天，「當我和我的朋友們拍照完父親捨身之地走出太平湖遺址的時候，城市的喧鬧重新包圍了我們，陽光斜照著德勝門樓，我突然想起《茶館》的結尾。王老掌櫃和父親自己的結局有著驚人的相似之處，還有那舞臺上象徵著轉機的陽光和眼前的陽光也是何等的酷似……」（周明 1987：155）這雖是一種直觀描述，卻包含有讓人把「文」（劇本）與「人」（作者）進行對讀的暗示功能。二是巴金的紀念文章。巴金在上世紀70年代未曾寫過一篇悼念老舍的文章：標題就是「我愛咱們的國呀，可是誰愛我呢？」¹³（巴金 1980：17）我們都知道這句話出自《茶館》常四爺之口。但大家都可能熟視無睹常四爺的旗人身份。老舍晚年的情景，頗容易讓人聯想起《茶館》的悲涼結局。舒乙在剛才那篇文章中寫到老舍投太平湖的翌日清晨（1966年8月25日），人們小心翼翼撈起一些浮於湖面的紙張，其中儘是老舍手抄的毛主席詩詞。老舍1946年應邀到美國寫作講學，新中國成立後應

¹¹ 參看陳徒手〈老舍：花開花落有幾回〉一文。

¹² 傅光明提到舒乙認為「《茶館》最後，王掌櫃的自殺更是進入了高層次的有骨氣的強烈抗議和控訴」。參傅光明，《口述歷史下的老舍之死》，頁215。

¹³ 這篇文章發表在1980年1月號的《文匯增刊》，後來收入巴金，《隨想錄》（北京：作家，2005）。收入專書時標題已改為〈懷念老舍同志〉。

周總理邀請回國，並以文藝「歌德」，擁護新政府，但就是「愛咱們的國」的這麼一個善良的人，最後卻走投無路而自盡於新中國的紅衛兵的批鬥之下。「人總得活著吧？我變盡了方法，不過是為活下去！是啊，該賄賂的，我就遞包袱。我可沒作過缺德的事，傷天害理的事，為什麼就不叫我活著呢？我得罪了誰？誰？皇上，娘娘那些狗男女都活得有滋有味的，單不許我吃窩窩頭，誰出的主意？」（吳祖光 1987：514）記得筆者當時看演出時，曾被王利發這一邊撒紙錢一邊自話自說的情景所震撼，因為這很自然讓人聯想到了老舍之死：¹⁴「我愛咱們的國呀，可是誰愛我呢？」（吳祖光 1987：514）是常四爺在獨白，還是老舍在獨白？——這裏我想接著質詢的另一個問題是：常四爺愛的是誰的國？什麼國？大清國？民國？老舍寫常四爺的意義在哪里？其最後的「天問」傳遞著什麼樣的資訊？對這些問題的闡釋我想不應簡單止於政治層面，而應有更深入的文化背景，更深藏的人物精神氣質，以及這種精神氣質與民族性格的關係。¹⁵三是前幾年由《茶館》在臺灣上演引發的「熱議」。有一篇文章特別提到有些臺灣學者對老舍及其筆下人物的死亡現象的關注，認為老舍自沉太平湖，「是在一生的理想幻滅之後再也無路可走的選擇，不是悲慘，而是悲壯。一如在《茶館》這一齣戲裏大掌櫃王利發，早已心死，選擇上吊身亡，不是解脫逃避，而是灑脫與嘲諷。」¹⁶（亮軒 2004）從《茶館》而老舍，老舍之死究竟留給我們怎樣的思考？我們是否可以此為切入口對《茶館》進行一次文化解讀？這個問題在我們過去的研究中一直沒得到充分展開。¹⁷

再一個讓筆者關注，而我們的研究者也沒有深入探討的問題，是上世紀50、60年代作為話劇《茶館》巡迴演出的命運。作為悲劇的《茶館》，在不太承認有悲劇，不太允許寫「社會主義時代的悲劇」的上世紀50、60年代，卻深受人們喜愛，1958年一百天裏便演了

¹⁴ 2004年《茶館》在臺灣上演時，曾看過新舊版本《茶館》三次的許博允認為，「從《茶館》裏站出來的人物，既是王利發，也是老舍自己，那些憂國憂民卻又說不出口的小民，怎麼生怎麼死。」原載於史玉琪〈看出胡同戲〉（臺灣《聯合文學》總236期，2004年6月），轉引自張羽〈《茶館》在臺灣〉（廈門《臺灣研究集刊》2005年第1期，頁85）。我認為能否作如此直接的「對讀」，可討論，但不能否認這種解讀的啟發意義。

¹⁵ 就本人已看到的一些資料，已足以證明這一點。一是關紀新在《老舍與滿族文化》中對這臺詞的解讀：「它是舊中國滿族民眾淒苦之至的告白，更是滿族文學巨匠老舍為自己那些親近而又無助的同胞們，所留下的最切膚的體認和最真誠的代言！」是「滿人們帶著臨終關懷性質的『天問』」。二是當年在戲中飾常四爺的鄭榕在1999年一篇回憶性文章中談到，常四爺的這句臺詞，讓他「仿佛看到了老舍先生的高大身影」，同時也找到了常四爺的「心理依據」。見鄭榕〈從常四爺到老舍〉（《北京支部生活》1999年第1期，頁46）

¹⁶ 此處轉引張羽〈《茶館》在臺灣〉。不過洪子誠先生今年上半年在臺灣講學期間看了筆者文稿後卻對這一問題提出了自己看法，他以為「不能說老舍在寫這個話劇時，沒有一種『愛國卻被拋棄』的感受流露在作品中。但論述這一點還是不能靠他66年的結局。在50年代，老舍在文壇是很受重用的，他被授予『人民藝術家』稱號，他是作協副主席，他在反右中並未被作為對象。當然，他內心可能也有複雜感受或不滿。但是我不大相信他在王利發的悲劇結局那裏寄託他的處境。……」

¹⁷ 這種情況這幾年已逐漸引起一些研究者的注意，特別是關紀新的《老舍與滿族文化》一書，對老舍的滿族文化性格作了全面深入的討論。此外張宏圖的〈從《茶館》看老舍的民族文化悲情〉（《滿族研究》2007年第1期）也談到了老舍之死與老舍「滿族情結」的問題。

四十九場且場場爆滿。1963年重排後從四月開始又連續上演了五十三場。而有意思的是，這齣深受觀眾喜愛的戲，後來又因為政治方面的原因，在1958年和1963年兩度停演。¹⁸把以上兩個問題置放在一起，我們不難看到隱藏在其中的矛盾與悖論：即觀眾喜歡的，恰恰是領導要批判（否定）；而領導支持（指示）的，老舍卻保持沉默。¹⁹其實對這個問題，筆者也認為不能夠簡單地從文學與政治的關係角度去進行解釋；這其中除了觀眾的藝術審美取向外，主要還是與老舍在創作中寄託的更深層思緒有關。那麼這種更深層思緒又是什麼？

最後讓筆者質疑半個世紀來關於《茶館》研究的一點是，我們應該理解林斤瀾當年關於劇本中「有兩個老舍」說法？《茶館》的雛形是老舍1956年創作的《秦氏三兄弟》。改寫成《茶館》後，普遍認為第一幕寫得最好。1957年12月2日老舍在北京「人藝」會議室朗讀劇本時，曹禺曾對第一幕大加讚賞，說「這一幕是古今中外劇作中罕見的第一幕」（陳徒手 2000：76）。焦菊隱也在1959年的手稿（未發表）中稱第一幕是「一篇不朽的巨作」。甚至1949年以後已經低調的張恨水在1957年12月的座談會上也說「第一幕寫得好，第二三幕較差」（陳徒手 2000：76）。上世紀90年代，演員姜文曾幾次想演《茶館》，甚至買下了演出權，但後來一直未見動靜，究其原因，他說，「我仔細研究了許多遍，感到第一幕很棒，可後面的戲太弱，目前沒法演」（陳徒手 2000：76）。²⁰可見，《茶館》第一幕與第二、三幕的「脫節」與「不協調」，從作品一發表開始即受關注。²¹所謂「內行看門道」，以上這些藝術家當時對《茶館》第一幕的看法，是相當有代表性的。但當時來自官方的態度，卻截然對立。這一點我們在前面已有介紹。就是對老舍比較關懷的周總理，1963年重排劇本的時候，也曾經讓人捎過口信給老舍：是否可以將第一幕的時間推到辛亥革命？我們從後來的有關資料中可知其實老舍對這一幕也同樣「愛不釋

¹⁸ 1958年《茶館》演出四十九場後，文化部副部長劉芝明到人藝「警告」劇院領導說：「一個劇院的風格首先是政治風格，其次才是藝術風格，離開政治風格講藝術風格就要犯錯誤。」劉講話的第二天《茶館》停演。1963年初，北京人民藝術劇院重排《茶館》，為結合形勢加了「紅線」，顯示「革命」，表現「光明」，但礙於當時「大寫十三年」、「只有寫社會主義的社會生活才是社會主義的文藝」，在「報紙不給登」的壓力下終於停演。參看陳徒手〈老舍：花開花落有幾回〉、于是之〈老舍先生和他的兩齣戲〉等。

¹⁹ 如受批判的「紅火熱鬧」的第一幕，「撒紙錢自奠」的一場戲等，長期以來都深受觀眾喜愛。至於老舍對加「紅線」、調整第一幕發生時間等的「沉默」，我們在前面已有介紹。當然洪子誠先生也提醒筆者，將這些問題置放在「領導」與「群眾」對立的角度論述，似乎要謹慎一些，應該考慮到其中另外一些複雜因素，如他認為在1958年，文藝界權力階層內部是有矛盾的。總的來說，當時的文化部掌權者比較激進，而作協周揚他們就相對謹慎，在許多問題上對過於激進的情況作一些調整；1963年的情況更是另外一種情形，那時，幾乎所有的十七年作品，都開始面臨被否定命運。只有這樣，洪子誠先生認為我們在承認《茶館》的複雜與多義時，才不至於偏頗。

²⁰ 本文有關這方面的資料主要參考了陳徒手的〈老舍：花開花落有幾回〉。

²¹ 程光燁以為從中可看出老舍「藝術良知與現實要求」的「激烈搏鬥」；「老舍不可能一廂情願地回到『過去』。在當時情況下，如果要求他完全按照自己的設想這麼寫下去，是極不『現實』的，這也許才是《茶館》第一幕與第二、三幕之間內容與風格不協調的根本原因。」參見程光燁，《文化的轉軌》（北京：光明日報，2004），頁211及214。

手」，以至對總理的提議也不予考慮，還知道老舍當年跟演員們一再強調「《茶館》要演出文化來」：「我的確認識《茶館》裏的那些人，好像我給他們都批過『八字兒』與婚書，還知道他們的家譜。因此，他們在《茶館》裏那幾十分鐘所說的那幾句話都是從生命與生活的根源流出來的。」（老舍 1991：76）問題是：老舍這裏所謂的「文化」是什麼樣的文化？是創作《茶館》那個年代的時代文化嗎？顯然不是。

林斤瀾1998年在跟陳徒手談到《茶館》時曾經感慨：「誇張地說，這裏有兩個老舍。」（陳徒手 2000：76）那麼，這「兩個老舍」到底是哪兩個？文化的老舍？政治的老舍？抑或其他？諸如此類的問題，可以說，在我們以前的研究中也幾乎沒很好地探討過。²²而這又很可能是我們解讀老舍的另一把鑰匙。

以上四點，是筆者對半個世紀來關於《茶館》之所以成為「經典」的研究的質疑。我們的研究並未深入到「幕後」。筆者以為，《茶館》之所以經久不衰，並不簡單源於已有的教科書結論。它的矛盾與裂縫，與作者所處的時代分不開，但根源仍在於老舍本人。說得更深入些，便是來自於老舍那種滿族的文化情結，或者說是來自於老舍本質上的旗人文化身份。解讀《茶館》離不開對老舍潛藏的滿人文化身份的解讀，這個問題解決了，這些矛盾與裂縫也便能夠解釋清楚了；而《茶館》文本的深層結構，它的另一個潛文本，也便顯露出來了。

遺憾的是，誠如有些研究者所言，「在長達多半個世紀的關於老舍作品和老舍人格文化的研究中，對老舍民族身份的研究，卻一直是一個令人遺憾的缺失。」（馬國棟 2004：45）

那麼，如何確認老舍的滿族文化身份？

三、老舍文化身份辨析

過去我們的教科書關於老舍生平的介紹，對其地道的滿族身世常常一筆帶過，至使人們對他的這種「滿族人」身份總是模糊的。這確實是一種錯覺。應該說這與在相當長的歷史時期裏，老舍極少提自己是滿族人，表明自己的旗人身世（份）有關。這當然並不是老舍不想表白，而是有著更複雜的背景，比如民國時代國民政府的大漢族主義政策。老舍自己曾說過，「那時，我必須把一點思想變戲法地隱藏起來，以免被傳到衙門挨四十大板。」（舒濟 1978：145）老舍研究學者關紀新指出，早在上世紀30年代，老舍便計畫寫

²² 倒是傅光明在對老舍之死的思考中觸及過這個問題：「我一直認為，建國後的老舍有『文學的老舍』和『政治的老舍』兩個化身，他自身的心靈困惑、矛盾與藝術上的掙扎，恰恰由此而產生，並備受煎熬。」參見傅光明，《口述歷史下的老舍之死》，頁46。

一部以清末為背景的自傳體小說，但遲遲未動筆。原因之一，便是怕涉及滿族生活，惹麻煩。²³老舍在自己作品中一再隱藏人物的滿族身份。所謂「隱藏」，即是說其實在意識深處，老舍一直都沒有忘卻自己是旗人的身世背景，儘管在很長時間裏他的這一身世為人們所熟視無睹。

在文化研究不斷滲透文學研究的今天，確認老舍的滿族文化身份已不再是問題。其實早在上世紀80年代，關紀新便曾撰文探討過老舍創作個性中的滿族素質，談到老舍創作中的「北京情結」、「人物身份」及其作品與曲藝的「緣分」等，實質上都與老舍所屬的滿族歷史文化密切關聯。²⁴儘管作者沒有明確地將滿族旗人文化作為討論老舍創作的背景，但在上世紀30年代以來的老舍研究中，這篇文章仍可謂是開先河性的。它實際上是對我們始於30年代的老舍研究視角的一次轉折性調整，也是進入90年代以後老舍研究中滿族文化意識不斷覺醒的先聲。90年代老舍研究中的滿族文化意識，雖然還不是很明朗，也談不上成體系，但其中的文化成分卻在明顯加重。1998年，在為紀念老舍誕辰一百週年出版的《老舍評傳》中，關紀新進一步指出：滿族人，北京人，出身於下層窮苦市民階層，是營造起老舍後來較為「輝煌的藝術殿堂」的三個「最初的社會人文支點」。（關紀新 2003：9）另一能夠體現這時期老舍研究文化參與意識的是《老舍：花開花落有幾回》作者與當年一些參與《茶館》編導演出當事人的訪談。陳徒手，或者說是當年那些《茶館》的「當事人」實際上已經意識到了僅從政治、社會層面，要把老舍和《茶館》談清楚，已是不可能。這「意猶未盡」的訪談，是後來老舍研究界敞開談「文化的老舍」的一種「過渡」。有了這鋪墊，對老舍滿族文化身份的重新正名，便自然地成了這幾年老舍研究的重要組成，其成果也可以說是最為引人注目。有論者認為「割不斷」的滿族文化情結甚至是老舍創作的「原動力」，它「激發著老舍的創作熱情，可又時時自我壓制著」，並把老舍四十多年的創作分為「壓抑期」（二十世紀20年代）、「隱式顯現期」（30、40年代）和「釋放期」（50、60年代）。（崔明芬 2005：36-39）《文化的轉軌》談老舍的篇幅雖然與其他五大家平分秋色，但「文化自覺意識」鮮明。作者強調我們討論老舍，不要忽略他作為「滿族文化正宗傳人」的豐富內涵，指出老舍雖然後來當作家，出國講學，也有了一定的社會地位，「變成了精神上的貴族」，「但滿族社會的民間文化、文藝和價值觀，卻深深積澱在他的思想、情感世界中，決定著他一生的價值趨向和審美追求。」（程光燁 2004：232）程光燁把「老舍與滿族文化」的命題置於二十世紀中國文化轉型的視閾

²³ 關紀新在《老舍評傳》中說：「旗人們不敢在公開場所暴露自己的族籍，這成了普遍現象。原來許多旗人是不習慣在本人名字面前加用姓氏的，在這種情形之下，為了避免受到歧視，也都加上姓氏。如果從姓氏上很容易被認出是滿人的，也有一些極不情願地改用了他姓；在尋求工作機會時，許多旗人只好違心地謊稱漢族。不久，旗族的稱呼竟自在社會上漸漸消失。」滿族話題成為「禁忌」與滿族子民的被壓抑，由此可見一斑。參見關紀新，《老舍評傳》（重慶：重慶，2003），頁5。

²⁴ 參看關紀新〈老舍創作個性中的滿族素質〉（《社會科學戰線》1984年第4期）。

之中，這應該說是極具建設性的。這幾年，有些研究者甚至乾脆將滿族歷史文化作為討論老舍精神氣質與文學創作的基礎，提出從老舍精神世界中的「滿族情結」去返觀其文學世界。²⁵2008年，在老舍誕辰一百一十週年前夕，長期從事老舍研究的學者關紀新再次推出最新的研究成果《老舍與滿族文化》，把「滿族的老舍」的話題推到了一個新階段，同時也標誌著自上世紀80年代以來為老舍滿族文化身份的「正名工程」告一段落。《老舍與滿族文化》以全新的視角調整著上世紀30年代以來的老舍研究格局。

老舍研究中這一滿族文化身份的確證，意味著我們有必要去重新「估定」與「確認」長期以來許多既成的研究結論。比如怎樣評價老舍作為寫北京（北平）的「聖手」？翻開各種教科書，我們很容易看到類似這種已被意識形態化的表述：1949年前，老舍通過寫北京城來表達對舊時代的不滿與控訴；1949年後，老舍則通過寫北京城的變化來表達對新政府的擁護。這種浮游於政治社會學層面的解讀，如今在「滿族的老舍」的新視線上，便顯得有些「力不從心」了；它抽掉了老舍對北京城更深的歷史人文情懷。北京於老舍從來就不是一個空洞的符號，正如有論者所言，對滿族出身的老舍而言，北京（北平）「實在不僅僅是一座廢都古城」（關紀新 2008：107），那是培育他精神血脈的一片沃土。「老舍的作品中所蘊含和表示出來的，除了民族身份和旗人心理，更多的是和北京、和『京味兒』文化的互動」；「旗人文化很大程度上可以代表北京文化」，但「應該是被包容在『京味兒』文化中」；而「『京味兒』文化」大都是通過旗人文化來展示的。（馬國棟 2004：45）有一個「細節」我們都可能不以為然：舒乙在〈談老舍著作與北京城〉一文中談到，老舍筆下的故事，人物活動的範圍，大都發生在北京西北地帶。深究起來，可知這並不是簡單的巧合；「這片作家一生也寫不倦的老城西北角，並非其他所在，剛好相當於是清末（也是老舍兒時）的正紅旗駐地和正黃旗駐地，在這片浸潤著父精母血的民族『熱土』中，萌發出來的文化心理意識，對作家的一生，產生了何等深刻的潛在影響！」（關紀新 2008：106）²⁶以上這些思想情緒在老舍作品中曲折隱晦，我們根本無法從意識形態的層面讀懂。

在「滿族的老舍」視閥中，有待於重新「估定」的相關問題，遠不止於這一「北京情結」；其他諸如作品人物形象的塑造、文學語言的運用，以及「老舍式的幽默」等，均應包含在此。

我們的國家意識形態對待「民族主義」有時採用的是雙重標準，即並非都持否定態度，相反，在許多時候需要「民族主義」的支援。近的不說，1930—1940年代（亦即外敵侵華的年代）即是一個很好的證明。但不可否認的的是，「民族主義」也有被理解成狹隘

²⁵ 參見張宏圖〈從《茶館》看老舍的民族文化悲情〉一文。

²⁶ 此為轉引。

的，貶義的一面。我們不應該狹隘去解讀作為傳統文化意義上的「民族主義」，而應給予更多尊重和寬容。作為人類共同的精神財富，筆者以為歷史上沉澱下來的民族文化，是超越社會政治，超越國家意識形態的。應該拋棄「文化歧視」的病態文化觀念，這樣才能夠更有利於各民族之間的文化交流，以及各民族精神的健康成長。從老舍創作中旗人元素的日益充分情形看，近代以來的大漢族主義文化歧視對其創作的壓制，直至1949年後才得以逐漸的改觀。它讓我們看到，這種解不開的文化情結，濃重的文化根本意識，一旦可能的時候，就會得到充分的表達。壓制並不能從根本上解決問題，文化的「根」是掐不斷的。

四、《茶館》文本深層結構

解讀清楚了老舍的旗人文化身份，關於《茶館》的許多疑惑，便可以解釋了。這當然不是要「顛覆」我們五十多年來從政治社會學層面所作的解讀。作為「人民藝術家」的老舍，在高度政治化的1950年代，要求《茶館》的創作完全脫離當時國家意識形態的制約是不現實的。但作為「滿族的老舍」，對《茶館》同時作文化層面的解讀也是應該的。只有這樣，我們才能深刻地理解《茶館》何以經久不衰。

也因此，筆者以為我們不應該把《茶館》「埋葬三個時代」的政治主題與縈繞劇中的作者的「低徊憑弔之情」（張庚 1959）對立起來，更沒必要把這種情緒提升到政治高度進行評判。文化既與政治相生相依，但又相對獨立，當一種文化沉澱成為一種情感心理的時候，它即已獲得了相對獨立的品格，並將超越時代政治，隱蔽地融化在新的社會秩序中。滿清二百六十多年，並不是一個簡單的政治概念，同時還是一種滿族旗人的歷史與文化；儘管它最後「慘痛的跌落」，但還是遮掩不了它曾經有過的「罕見的輝煌」。（關紀新 2008：300）基於此，從「留戀大清帝國」去理解《茶館》第一幕，也便有些失之膚淺了。一個「外族」居然能夠「統治」具有悠久歷史的「大漢天下」這麼長時間，不可能僅憑政治上的強大。二百多年間滿漢文化的大融合，滿族文化在此基礎上的自新與發展，一直都是我們歷史學家們感興趣的話題。僅此，我們也不應該排除這種融合發展後的「外族文化」所起的親和作用。老舍通過常四爺說「大清國要完！」（吳祖光 1987：473），「怒」的背後還有「哀」，為一種文化，一種曾經滋養過自己和這個民族的文化。因此這一幕愈是寫得「紅火熱鬧」，看後便愈讓人覺得蒼涼落寞。後面兩幕之所以沒有了這種舞臺氛圍，主要還是與作者在第一幕通過文化寫政治並取得巨大成功有關，而後面更多是單刀直入地為配合「埋葬舊制度」的主題來表現時代生活。所謂的「兩個老舍」，我的理解，一個是指「文化的」（第一幕），一個是指「政治的」（第二、三幕），²⁷而這「兩

²⁷ 不過洪子誠先生在看完本文致筆者的信中，對包括筆者在內的一些研究者這樣去理解《茶館》中的「兩

個老舍」在劇中確實在一定程度上給人一種分裂感。這種分裂，說到底還是那種糾纏於劇作的政治主題與作者的文化情結之間的矛盾和痛苦。「紅火熱鬧」的第一幕甚至為劇終起著鋪墊作用。三個老人最後「撒紙錢」祭悼的，不僅僅是自己奮鬥而失敗的絕望人生，也是讓自己愛恨交加的那一段欲說還休的歷史，為一種曾經與自己精神血肉相連的文化的不再輝煌。「我愛咱們的國呀，可是誰愛我呢？」對常四爺的這一獨白，我以為我們也應能夠感受到作為一個文化遺民飄落在「政治控訴」背後淡淡的文化隱痛與餘緒。

五十多年來《茶館》的演出之所以能夠經久不衰，在很大程度上也正是因為這種文化，以及為這種文化所化之人的命運，在深深地感動著讀者（觀眾）。《茶館》劇中人都生活在社會底層的「小人物」。但作者恰恰是借這些「小人物」的哀樂與命運，演繹了一個巨大的歷史主題和一種已逝去的文化。這種反英雄化的寫法，並不簡單是寫作手法的問題，更主要的還是一種寫作姿態，它折射出作者看重文化沉澱的平實歷史觀。這也是當年老舍何以一再強調「要演出文化來」的註腳。有些研究者認為與老舍以前重「社會——時政」的那種創作模式不同，《茶館》是在另闢蹊徑，創造了一種「歷史——文化」新型創作範式，（關紀新 2003：463）筆者想是有道理的。²⁸

「滿族的老舍」這一討論框架的建立，也為我們解讀「老舍之死」背後的文化內涵提供了一定的可能性。在「老舍之死」問題上，筆者同意這種說法，即「老舍的自殺是由多元的、錯綜複雜的因素造成的」，任何「單一的結論」，都是對此一問題研究的「限制」。（傅光明 2007：407）因此「老舍之死」於「老舍學」中同樣是個「未完成」的話題。而在滿族旗人文化已成為老舍研究一個思想背景的今天，作為「文化事件」的「老舍之死」，一些研究者甚至已不再簡單滿足於從中國傳統文化的角度進行解讀，而試圖從他所屬的那個民族的族群文化中尋找更深遠的根源，並由此注意到了他的正黃旗籍的母親舒馬氏對他的「生命的教育」。「……我對一切人和事，都取和平的態度，把吃虧看作是當然的。但是，在作人上，我有一定宗旨和基本的法則，什麼事都可將就，而不能超過自己

個老舍」內涵卻持不同意見。他認為：滿族因素過去因為各種原因被忽略（這與滿族是一個在當代被否定的清政權的「統治民族」有關，但當代多少還是想將民族與政權剝離的，如不再稱「滿清」），造成對茶館內涵的某些重要方面的無視。不過，也希望不要因此過渡強調這種民族，和與這個民族相聯繫的王朝在這個文本中的地位。況且，老舍也絕對不是王國維（雖然王國維的哀悼，不是從民族的角度）。因此，承認文本中的多層內涵（包括通常的那種埋葬三個時代的理解），重視多種因素的糾結，並非降低茶館的價值。在當代50—70年代，那些有價值的文本，恰恰是多種因素，甚至是衝突因素（不同編碼系統）糾結的作品。因此，我不大同意將第一幕與二三幕割裂起來看待，將它們區分為「文化的」和「政治的」。雖然它們之間確實有許多不同。

²⁸ 洪子誠先生在看完本文致筆者的信中，曾純粹從關注「小人物」命運這種寫作姿態談到《茶館》的生命力和感染力：我過去（也可能有更多的人）受到的感動，可能更多的是從個人（小人物）與歷史、時代的關係的層面。也就是前面說的時代中個人的無力感，和作家對歷史進程中無關緊要的「小人物」命運的關切。這裏流露了一種人性的悲涼和溫暖。而當代的經典作品，大都只關切歷史進程，對個人命運常常缺乏將心比心的體諒。我以為洪子誠先生的觀點不僅僅對我們反思《茶館》有啟迪意義。

畫好的界限……正像我的母親。」（關紀新 2008：21）²⁹有論者認為老舍這話語，「確切地證實，其生命中展示的性格圖式，在相當的程度上乃是母親人格情性的翻版」（關紀新 2007：21），同時也可視作其最終選擇自殺的「答案」（關紀新 2007：27）。母親給了他「生命的教育」，當在做人上要他「超過自己畫好的界限」受辱時，他「寧為玉碎，毋為瓦全」，毅然自沉太平湖，把生命完好奉還母親——太平湖與作者母親的棲身之地僅咫尺之距。我們當然不能簡單地將劇本對王利發結局的設計等同於作者最後的人生選擇，但這其中隱含著作者受自己所屬族群文化影響建構起來的生命態度，那種「義不受辱」的生死觀，則是肯定的。「老舍之死中更多一些滿人文化心態中特有的自尊與清高」；「滿人可以捨命，不能受辱。」（崔明芬 2005：46）王利發不是旗人，但老舍「本性難移」，其筆下不少漢人都已被「旗人化」，這在老舍研究中已為不少研究者關注³⁰。

即從上面的粗略分析，已足以讓我們看到《茶館》文本隱含的雙線結構：「埋葬三個時代」（顯在）與對一種逝去的文化的輓悼（潛在）。「埋葬」與「輓悼」，一個是「臺前」，一個是「幕後」，它們是構成《茶館》結構雙線的主幹。《茶館》的深層結構，不在於「臺前」，主要還是在「幕後」。作者其實是在以「虛」寫「實」。

但需要進一步指出的，是作者的這種「輓悼」也並不似早年有些評論說的那樣：盲目地留戀。1927年，王國維自沉昆明湖。近百年來，「王國維之死」曾引來研究無數，當年陳寅恪對比自己大十三歲的王國維之死即曾發出過這樣的「空谷足音」：「凡一種文化值衰落之時，為此文化所化之人，必感苦痛，其表現此文化之秩序愈宏，其所受之苦痛亦愈甚。」（陸鍵東 1996：117）對於王國維之自沉，陳寅恪可謂是「同代相知、隔世有緣」（陸鍵東 1996：117）。陳寅恪固然沒有步王國維之後塵，然察其為王國維所撰之碑銘及其「最後二十年」之遭遇，足見其「文化苦痛」之感並不輕於王國維。提供這些「歷史碎片」，並不是要把老舍提升至王國維、陳寅恪的高度。老舍絕對不是王國維。但我們不排除老舍潛意識中對自己所屬民族的「固執」感情，所謂的「族群認同」；這對老舍一生的創作都產生了重大影響，正如有論者所言，老舍「如若不是出身於清末那個特出的民族、特出的階層，即使他有再高的功力」，也不可能寫出《茶館》那樣的「不世之作」來。（關紀新 2007：129）但難得的是，老舍並未盲目沉醉與留戀。「二百多年積下的歷史塵垢，使一般的旗人既忘了自謙，也忘了自勵。我們創造了一種獨具風格的生活方式：有錢的真講究，沒錢的窮講究。生命就這麼沉浮在有講究的一汪死水裏。」（老舍 1984：196）其實類似於《正紅旗下》中這種即使在今天讀來仍讓我們震撼的自省，早在《二馬》中作者便曾表達過：「民族要是老了，人人生下來就是『出窩兒老』。出窩老

²⁹ 此為轉引。

³⁰ 可參考馬國棟〈略論老舍作品中的滿族文化氣質〉（《滿族研究》2004年第1期）一文。

是生下來便眼花耳聾痰喘咳嗽的！——國要是有這麼四萬萬個出窩老，這個國家便越來越老，直到老得爬也爬不動，便一聲不吭地嗚呼哀哉了！」（老舍 1980：439）

老舍並不是一個狹隘的民族主義者。有論者認為在二十世紀，老舍是從精神文化層面去挖掘滿族歷史教訓最有代表性的作家。「他摯愛自己的民族，與自己落難的民族同胞休戚與共了一輩子，同時，也出於一位優秀作家的使命和良知，久久地，久久地，在拷問著這個民族由盛及衰終遭厄運的種種緣由」（關紀新 2007：265）；「他的思索，其著眼點，自滿族單一民族的精神軌跡起，後來已貫通中華民族精神軌跡的整體，從而更加綻放出現代人文哲思的奪目光彩。」（關紀新 2007：265）「實際上，老舍依然在不斷地默默反思著滿族的文化歷史，反思著自我民族和中華民族整體上的悲劇輪回。」（馬國棟 2004：46）

至此，我們其實還是回到了本文開頭，即任何對《茶館》文本所作的平面化處理，都是值得懷疑和警惕的。五十年來的「《茶館》史」的「問題」，即在於此。「《茶館》不是典範意義上的啟蒙主義作品，它並不想要去作民族精神的啟蒙和疏導；然而，它卻與老舍昔日的啟蒙主義書寫一脈相傳，同樣表達了對中華文化及民族文化的深切憂慮與嚴格自省」（關紀新 2008：129）。

從小羊圈胡同的幽光處走來，經由一個沉浮興衰的茶館，再到聲光電氣的英美世界；從「少數」的滿族到中華民族，一步一步地走向世界：這才是二十世紀文化軸線上的老舍。

可惜，對作為文化現象的《茶館》，我們似乎還關注得不夠。

引用書目

- 巴金。1980。〈我愛咱們的國呀，可是誰愛我呢？〉。《文匯增刊》1：17。
- 未著作者。1979。〈演《茶館》，談《茶館》〉。《文藝研究》2：49-63。
- 老舍。1958。〈答覆有關《茶館》的幾個問題〉。《劇本》5：34-35。
- 。1980。《老舍文集》（1卷）。北京：人民文學。
- 。1984。《老舍文集》（7卷）。北京：人民文學。
- 。1991。《老舍文集》（16卷）。北京：人民文學。
- 程光燁。2004。《文化的轉軌》。北京：光明日報。
- 克瑩、侯培中。1985。〈老舍在美國〉。《新文學史料》1：17-19。
- 吳祖光。1987。《中國新文學大系·戲劇卷1》。上海：上海文藝。
- 周明。1987。《歷史在這裏沉思（1966—1976年紀實）》（第三卷）。北京：華夏。
- 亮軒。〈莫談國事看茶館〉（上）。2004年7月2日《中國時報》E7版（人間副刊）。
- 洪子誠。2007。《中國當代文學史》。北京：北京大學。
- 馬國棟。2004。〈略論老舍作品中的滿族文化氣質〉。《滿族研究》1：44-48。
- 崔明芬。2005。《老舍·文化之橋》。北京：中華書局。
- 陳希林。2004。〈茶館開張生意特好〉。2004年7月4日《中國時報》C8版（藝術人文）。
- 陳徒手。2000。《人有病，天知否：一九四九年後中國文壇紀實》。北京：人民文學。
- 陸鍵東。1996。《陳寅恪的最後二十年》。北京：三聯書店。
- 傅光明。2007。《口述歷史下的老舍之死》。濟南：山東畫報。
- 舒濟。1978。〈回憶我的父親老舍〉。《新文學史料》1：145-146轉142。
- 劉大先。2007。〈老舍《茶館》50周年座談會〉。《中國現代文學研究叢刊》6：319-320。
- 關紀新。2003。《老舍評傳》。重慶：重慶。
- 。2008。《老舍與滿族文化》。瀋陽：遼寧民族。