

汪曾祺小说的叙事模式研究： “汪氏文体”的形成

刘 旭

内容提要 汪曾祺小说在 20 世纪 80 年代及其后的中国小说创作中具有重大意义。现有研究或集中于语言，或关注意义，现在似更需要对其叙事模式作宏观研究。本文运用后经典叙事学理论和文人意识形态分析法，发现汪曾祺小说的重大价值在于其独创了“汪氏文体”，它在叙事模式上表现为：一是叙事特征散文化，文本表现为风景大于人物，风景和人物客体化。二是叙事视点固定化，叙事过程中几乎没有现代小说的视点转换。三是隐含作者被动化，隐含作者相对于外部世界是一个被动的观察者。四是虚构的淡化，不断地重写和自我重复是方法之一。上述所有特征最终形成“汪氏文体”的先锋性，上联明清小品文，下至后现代主义，与自由式文人意识形态相合，给当代汉语写作带来无限的启示。

作为 20 世纪 80 年代最重要的作家之一，汪曾祺的小说文体一开始就吸引了众多评论者的注意。在实际操作中，从形式入手的研究者的焦点多集中在汪曾祺的语言特色，更大量的研究者集中于汪曾祺小说的主题和社会意义，对汪曾祺小说整体叙事结构的宏观研究不多；这种结构研究直接关系到汪曾祺小说在形式变革上的贡献，而且随着时间推移，汪曾祺小说的叙事方式有着微妙的变化，这是更值得注意的问题。例如，从文本的建构来看，汪曾祺的《受戒》和《大淖记事》等，作为 1980 年前后的汪氏经典小说，其叙事模式中表现出较强的现代虚构意识，如把纯真的爱情以佛门弟子来承载。这应该得益于汪曾祺成功之初的用心经营。汪曾祺的小说，除了最早的习作《悒郁》和《复仇》等篇，从来都没有表现出如此强的虚构意识，从语言到意义都有迹可寻。但是，即使在那两篇“汪氏经典”中，我们仍然能感觉到很多与现代小说规则不相符合的地方，而且其后的很多“小说”都很难被称为常规意义上的小说。因此，汪曾祺的文体特色越来越成为近几年评论的焦点。本文从汪曾祺小说的叙事模式分析出发，力图发现汪曾祺小说文体的独特性及创造性。

一 风景大于人物：风物的客体化 与固定的文人视点

汪曾祺以家乡高邮的记忆为素材，写了不少乡村背景的小说，因此被称为乡土文学的回归。丁帆认为：“直到新时期，老作家汪曾祺才又重新恢复了这种‘乡土小说’的风格”，“八十年代‘乡土小说’重新崛起，从汪曾祺的创作开始，‘地方色彩’和‘风俗画面’又回到了‘乡土小说’的本体之中”^①。丁帆同时也分析了汪曾祺的文学模式的源头：“汪曾祺继承了沈从文和‘京派’小说的衣钵，为恢复小说的浪漫诗意而再开新时期田园小说的先河”^②。无论是回到“乡土文学”还是沈从文，都蕴含着评论界力图打通 20 世纪 40 年代和 80 年代的努力^③。从文学史来看，现代乡土文学传统由鲁迅开创，之后成为问题小说的一脉，但汪曾祺的乡土小说只是以乡村为背景，没什么针对民族国家的问题意识，应该说是广义的乡土文学。“地方色彩”和“风俗画面”又回到了“乡土小说”的本体之中，是丁帆的判断中很有意味的一点。本体，应该和“回到文学本身”

是同构性的表达。

在直到今天的整个对汪曾祺的文学批评中，“政治的淡化”几乎是所有评论者的基调，京派的“自由”大张其道。大家都认可的首先是语言之美。《受戒》通篇随处可见美丽的风景和风俗画，《大淖记事》中更是如此，随意一笔，就能是一幅宋词般的意象：

夏天，茅草、芦荻都吐出雪白的丝穗，在微风中不住地点头。秋天，全都枯黄了，就被人割去，加到自己的屋顶上去了。冬天，下雪，这里总比别处先白。化雪的时候，也比别处化得慢。^④

这段是很经典的汪氏风景描写节奏。叙事节奏很快，故事时间快速推进，非常简单的几句话交待了大淖这一汪氏主体场景的四季变化，极具画面感，又充满生活的情趣。更重要的是，这几个自然句中没有一个华丽的词语，分开看可能还很有世俗之感，比如“点头”、“化雪”，“比别处先白”，“化得慢”，简直就是平淡至极的口语。但是一旦经汪曾祺那神助之手组合起来，就给人非常不同的美感，让人心向往之，恨不得立时能肋生双翅，飞抵此地，只为安静地享受那种桃源美景片刻。能用如此平常的字词产生如此有质感的意象，可以说在百年现代文学史上独树一帜且无人超越。所以，丁帆在1984年就认定汪曾祺的小说是“风俗画的佳作”^⑤，凌宇也认为：“诗画里有的东西它有，诗画里没有的东西它也有”^⑥。从汪曾祺突然崛起于文坛来看，这种语言之美之下正包含着接受者心向往之的东西，而这种东西大家一直有，只是一直被压抑，却被汪曾祺突然释放了出来。这个“东西”，就是曾经一直被极力压制的知识分子的现代自我。从汪曾祺的上述风景描写中，分析不出宏大叙事或者说意义维度的情感和关怀。就是说，汪曾祺小说最先召唤的，是一种自由派文人的价值诉求，可称自由式文人意识形态^⑦。这儿的意识形态不是指狭义的政治意识形态。意识形态是一定的政治共同体或社会共同体主张的精神形式。“共同体”这个词，多指群体，但群体中会包括不同的共同体，因政治、社会、种族、民族和性别等的不同而有不同的共同体，文人也是一个阶层，一个群体。政治意识形态由于与政治权力直接相关，是显性的，而各个群体

则由于社会地位、群体的组织性和凝聚力等方面的不同而呈现出或显在或隐在状态。自由式文人意识形态以周作人为代表，上起明清散文家的“性灵”，下联后现代的原子化个体，形成京派文学传统，而汪曾祺将其往前推进了一大步。“自由”话语在革命话语一统天下的时代是倍受压抑的，20世纪80年代的“新启蒙”给了这种文人意识形态崛起的契机。汪曾祺就是一个先行者。

风景在汪曾祺的小说和那种自由式文人意识形态中有着重要的功能。首先，那种把宏大叙事远远抛开的、精美的画面感的营造，是汪曾祺表层叙事的重要特色，它代表了一种新的话语模式。其实汪曾祺的小说从20世纪40年代开始创作时，就已经有了一个有意无意的基本模式，比如1946年的《鸡鸭名家》、《落魄》，1961年的《羊舍一夕》、《看水》等，都是很沉稳地大讲一通风俗，而且风俗和风景混在一起，似乎是风俗就是风景，风景包括风俗，风景也成了风俗的一部分，然后才淡淡地扯出小说中必须要有的人物来。大写风俗，其实应该是沈从文小说的传统，左翼乡土文学大都以写人和写社会为主，这样的风俗描写，沈从文之前也就存在于像周作人散文之类的非小说文类之中。汪曾祺却把这种手法在小说中发扬光大，特别是《受戒》之后，这种叙事模式渐渐固定了下来，风物和人物同成重要的叙事主体，而且以风景带人物，风物有压倒人物之势。或者正是《受戒》的成功让汪曾祺把它强化成一种成熟的叙事模式，并延续下去，然后随着时间的变化越来越“随便”：“我的小说似乎不讲究结构。我在一篇谈小说的短文中，说结构的原则是：随便。”^⑧所以，风俗在汪曾祺小说中所占的叙述比重越来越大，直至形成一种非小说也非散文的小说变体，即主题越来越淡化，甚至消解了故事性，叙事文本变成散文与小说的混合文体。如有些小说干脆通篇是风俗和风景，如《幽冥钟》、《茶干》、《熟藕》等，最好的小说之一《异秉》就已经是风俗大大盖过了人物，连最有“小说味”的《大淖记事》也是人物会随时被风俗淹没，开篇就是叙述人把各种风俗和风景东拉西扯了整整三章，云缠雾绕地直到第四章，常规小说中的主人公才千呼万唤始出来，而且是从对民俗化挑夫的详细玩味中慢镜头浮现；在讲述人物的中间如果出现

叙述人认为有意思的风景和风俗，叙述人又会抛开主人公自顾自地大写风物。就是说，风俗和风景似乎成了汪曾祺小说的真正主体，而人物似乎也被风景化了。这在当时的中国文坛是绝无仅有的，很多评论者一开始就注意了这一现象。孙郁在《汪曾祺的魅力》中开篇即说：“第一次读汪曾祺的作品时，我就曾惊异地叹道：原来作品也可以这样写！”至于原因，他认为是“汪曾祺也把散文的笔法用到了小说的创作中”^①。有人1984年即认为“在风格特色上，汪曾祺的小说比较接近散文，是散文化的小说”^②，还有研究者认为“汪曾祺的小说，散文的味儿很浓的”^③，或者，认为“汪曾祺小说‘散文化’却正是东方古典散文理论移植的成功尝试”^④。几位学者和作家的“散文化”的提法，最明显的原因应该就是因为汪曾祺的小说越来越大量铺排风俗，即使是以人物为中心的记事小说，也会因此有了散文化的特点。概言之，以风景大过人物为关键点，汪曾祺小说的核心特征之一，正是散文叙事手法的引入，形成一种奇特又很有感染力的混合文体。这就是被文坛越来越重视的汪曾祺叙事模式，它也是汪曾祺对当代文学的巨大贡献，称之为“汪氏文体”是当之无愧的。

与散文化核心特征直接相联系的，是“汪氏文体”的叙事视点。汪曾祺小说的叙事视点多是第三人称全知叙事，很少有现代自由转述体的痕迹。叙事视点，简单的说就是谁在看、谁在讲故事。第三人称全知叙事的视点几乎不发生转换，古典小说多用这种叙事方式。现代自由转述体是现代小说发展中的一次伟大变革，由福楼拜《包法利夫人》而始，放弃了第三人称客观叙事，通过视点的隐蔽转换把人物的心理活动、价值判断等主观化叙述也伪装成客观叙事，由此达到了更好的叙事效果，大大加强了小说的感染力；中国现代小说从鲁迅开始就大量使用这一叙事方法，比如《阿Q正传》，叙事视点在对阿Q的客观描述、阿Q的心理活动、叙述人的评价之间隐蔽地转换，且故意隐藏了转换的痕迹，达到了几乎不可超越的叙事效果，直到今天几乎所有的作家都在使用这种方法。汪曾祺早期的《悒郁》中明显受这种方法影响，对少女银子的描述中，叙事视点在客观描述、银子的心理、叙述人的评价之间

随意转换，虽然小说并不成熟，但现代自由转述体用得相当自然流畅，几乎看不出转换痕迹。《复仇》由于直接使用了意识流手法，叙事时空在心理“内视点”下转换得非常频繁，且算特例。到了1946年的《鸡鸭名家》这样的作品，就会发现汪曾祺居然很快就放弃了西方的自由转述体，风格已经和《受戒》有很多相似之处，即渐渐形成了散文化笔法，而散文的叙事模式由于叙述人“我”一直明确且现实地存在，所以叙事视点非常稳定，几乎不会发生转换。总之，“汪氏文体”的叙事视点几乎不发生转换，即使发生转换也有明显的标志，如《大淖记事》由叙述人直接发出的口语化结尾：“十一子的伤会好么？会。当然会！”由叙述人的客观叙述突然转换成叙述人与读者的交流，接受者能很容易发现，汪曾祺也没刻意掩饰那种转换。其他小说如《桥边小说三篇》（1985年）中《詹大胖子》一篇中有一句“詹大胖子的铃声摇得小学生的心里一亮。呼——都从教室里窜出来了”，从下课铃声写到小学生“心里一亮”，这儿其实是直接进入了小学生的心理活动，可算是视点的转换，但这种心理描写在古典小说中也比比皆是，属于浅层次的心理描写，不具有现代意味，它类似《水浒传》武松打虎一回中写“武松吃那一惊，酒都变做冷汗出了”，“出冷汗”明显是心理活动，本来其他人很难知道他的出汗行为是运动所致的生理反应，还是恐惧所致的心理活动，但此处它属于人们一眼看去就能感受到的浅层次心理活动，受到惊吓会出一身汗是每个人都经常会有体验；它不是现代那种直接关系到个体成长的、复杂的心理活动。所以，叙事视点的极其稳定是汪氏文体的鲜明特色，或者可以说是汪曾祺继承的古典特色之一。

汪曾祺小说的叙述人角色也是固定的，即讲述者和观察者的身份也是固定的，基本就是京派式“自由文人”身份，一个外在于故事的观察者，即使有的时候出现“我”，这个“我”也通常不是故事的参与者，而仍然是观察者——这和赵树理的农民视点非常不同。汪曾祺和赵树理在另一点上借鉴古典叙事的方式也不同：汪曾祺是固定的文人视点，叙事过程中很少有视点的转换，类似随笔和小品；赵树理借鉴的是古典小说的“散点叙事”，虽然视点固定在农民身上，但视点会在农

民群体中发生转换，经常造成不能确定“主人公”的效果，如《小二黑结婚》，其主人公有人认为是小芹，有人认为是三仙姑，其实赵树理的“散点叙事”多是事件中心。而汪曾祺那个“旅行者”式的叙述人是一个带着自由式文人意识形态的外来者，在人物和风景之上同时灌注了文人式价值观，风景和人物都成为承载文人情怀的“客体”。

二 情节的简化：自由式文人的 “随便”与“懒”

散文化特色表现在作品中，还形成了“汪氏文体”的另一个重要特点：情节的简化。如《岁寒三友》（1980年）直接在题目中就明示了它是记人小说，按说应该情节性比较强，中国文学的现代叙事手法从新文化运动到此时已经60多年，何况在鲁迅那儿早已发展得非常成熟，汪曾祺再写很容易达到现代小说的标准，而且他一开始就写过《复仇》这样的非常现代的小说。但只是从结构上看，《岁寒三友》这“小说”就不像现代小说，而是像中国古典小说《水浒传》经典的串糖葫芦结构，一个一个讲每个人物的经历，几乎没有倒叙和插叙，更没有蒙太奇式的组接，而是数个行动者依次出现，讲完一个再讲另一个，如《水浒传》中讲完鲁智深讲林冲，然后讲宋江讲武松。《岁寒三友》中的三个主要人物是王瘦吾、陶虎臣和靳彝甫，整个叙事的结构也是在讲完一个人物的几乎所有故事之后，再讲下一个人物的故事。这种古典式的叙事结构本身相对于现代小说的“缺点”在于，全知客观视角的存在大大限制了文字感染力，而现代小说则由于个体情感的融入而更受现代接受者欢迎，汪曾祺采取古典的叙事结构，就已经把情节大幅度淡化。这还不够，隐含作者又把三个主要人物设定为一般平民，更没有什么重大事件可说了。王瘦吾开绒线店，陶虎臣开炮仗店，靳彝甫是个民间画家，他们从小一块长大，又都面临小商人的各种苦难，权力的欺压、同行的压制、亲情的背叛等。所谓的故事，也都是小人物平凡的经历，没有现代小说的主线或支线交叉，更没有现代主体的成长，而重在记录事实。这种平淡的修辞效果产生的本身，也是现代叙事文类中散文与小说交叉和模糊化处理的

结果，偶有起落也是叙事时间高度滞后之后被淡化了情节，比如贫穷，要不要卖珍藏的宝物，不少场景虽然看似故事时间与叙事时间一致，应该更有现场感，情节也应该很曲折，但从表层叙事来看，叙述人一直在概述，很少有展示式描述，给人一种事后回忆感。正是这种概述给人叙事时间远落后于故事时间的感觉，虽然也会有一些直接引语式的对话，但不是推进故事，而是在概述中突然加入，与故事本身脱节，构不成现场感。叙述人还经常轻描淡写地把冲突带过，如文本在叙事终点总算设置了一个真正的场景式展示，形成最后的叙事高潮：陶家面临大难，女儿被军阀抢走，一家陷入困顿，陶虎臣自杀被救，靳彝甫得知后连夜进城，找城里的教授兼财主卖掉了田黄玉，救了濒死的陶虎臣和破产的王瘦吾，但叙述人的描述却非常简单：

靳彝甫回来了。他一到家，听说陶虎臣的事，连脸都没洗，拔脚就往陶家去。陶虎臣躺在一领破芦席上，拥着一条破棉絮。靳彝甫掏出五块钱来，说：“虎臣，我才回来，带的钱不多，你等我一天！”

跟脚，他又奔王瘦吾家。瘦吾也是家徒四壁了。他正在对着空屋发呆。靳彝甫也掏出五块钱，说：“瘦吾，你等我一天！”

第三天，靳彝甫约王瘦吾、陶虎臣到如意楼喝酒。他从内衣口袋里掏出两封洋钱，外面裹着红纸。一看就知道，一封是一百。他在两位老友面前，各放了一封。^⑨

明明是救人于水火，还有小人物的古道热肠，但叙述人似乎刻意制造了一种淡然的修辞效果，让本该用几千字甚至几万字来详细展示的关键场景，居然只用了两百字就结束了。这种“平淡化”修辞效果的产生，就是隐含作者的情感极力退后的策略非常成功地发挥了作用。这退后的方式，也是通过散文化叙事策略达到的，而且是高度简洁的散文化语言。这种简洁的语言，非常接近口语，如“拔脚就往陶家去”，不加带任何修饰语，也绝不抒情，但却起到了非常好的效果。有研究者将汪曾祺与老舍加以比较研究：

自五四以来，尝试把口语溶入写作的人当然绝不只汪曾祺一个。老舍也热衷于此，并且是极少数被公认为非常成功的作家。但

是倘若拿这两个人相比,我以为汪曾祺更胜一筹。这不仅是因为老舍的语言中留着更多的早期白话文的“文艺腔”的痕迹,而且还有一个更大的理由:以小说而论,老舍的口语因素多半只构成一定的“语言特色”,多半是在人物情态的描写和对话等具体叙述层面中表演,一到小说的总体的叙述框架上,还是相当欧化的。拿《骆驼祥子》来说,老舍主要是通过小说主人公祥子的意识活动做贯穿线索,来展开故事——这种叙述方式本身就是一种“翻译体”;与这叙述相配合,作家大量使用了心理叙事、自由间接引语和自由直接引语等技巧,这不能不使小说总体上显得很“洋”。汪曾祺与此不同,他的小说往往在大的叙述框架上,就有意顺从现代汉语中口语叙事的规则。^④

口语化是汪氏文体的语言特色之一,另在叙事话语的精炼且有效上,老舍的自由转述体也似乎比汪曾祺稍逊。汪曾祺无论是概述还是场景展示都到了极致的精炼,所以《岁寒三友》的叙事高潮中把靳彝甫的行为描述得极其简单又动人心魄。而老舍的表达则确实经常显得繁琐,在叙述中对自由转述体的使用过于出神入化,以致口语化的心理描写、对事件的描述、叙述人的评价话语高度融合,叙述人的声音无处不在造成行文的情绪化,似乎缺少了一种适当退后的淡然,从直接的感受感觉上看,就是叙事节奏上缺少了一种从容感。汪曾祺则不同,描述任何事物都能从容不迫,甚至在描述让人感兴趣的事物时,也能随时转去说别的事情。如1981年的《徙》,也是1980年前后汪曾祺用心经营的汪氏经典之一,此时是汪曾祺最用心的时候,这时候的“小说”也最像小说,虽然还是运用汪氏文体的散文笔法,但虚构意识相对其他时期的作品还是比较强的。《徙》写了一万三千多字,和《受戒》差不多,不少情节都很吸引人,特别是高雪的爱情,非常接近现代意义上的小说建构方式。但是,散文化之风也随时点缀其间,共同构成汪氏文体的极简之风。小说先是漫无边际地大讲高北溟的各种记略,夹杂着各种风俗、典故和奇人,讲了大半篇了,突然出现了一个美丽的女儿叫高雪,美女的爱情历来是不衰的看点,汪老不该大书特书一下吗?他

不!对于高雪的爱情,“漂亮”和“少女”两个词语对于接受者似乎就已经充满了性诱惑,从一篇小说《悒郁》中对弗洛伊德的借鉴来看,他非常了解性心理对人类意识的重要性及左右人类行为的巨大能量,一个美丽少女的爱情对于接受者意味着什么他当然非常清楚,但叙述人偏偏一点即走,太多非常重要的情节居然都不交待,后来安排某位医生说个“抑郁症”,让美女死掉了事,居然就此把接受者扔在了——一边!高雪之死也是汪曾祺所有小说中最有魅力的场景之一,叙事精炼且极具张力。只是,虽然写得极美,想像的空间也很空旷,但总感觉是不是叙述人太残酷了,以至对文字是那样的吝啬?最经典的《大淖记事》中对十一子和巧云的爱情也描写得随意来去,好容易写一点,就又津津有味地说他的民俗去了,接受者只得被他拖着“享受”他喜欢的那些做锡的、挑担的、吹号的“歪门邪道”的小事,直到最后终于驾梦成真,也是一句风景描写代替:月亮真好啊!月亮是真好。文字也确实太美。汪曾祺可以很狡黠地辩解:一切该交待的都已经交待了,其他的,你自己去想象吧。想象确实也很美,且越想越触动人心。这就是汪曾祺的可爱又可恨的地方。他在叙事策略上的残酷和吝啬可以用两个形容词的组合来概括:致命的简洁。或许,我们应该明白一个非常关键的因素:我们面对的是60岁的汪曾祺。汪曾祺绝对大器晚成——都要退休了才“成”。到了整整60岁才“成”,还有什么看不开放不下的?

汪氏文体的形成既和他的天赋有关系,也和他的“懒”有关系。他一生的经历繁杂,对一些故事,其背后明明有引人入胜的情节,他却懒得详细地讲述,经常简洁又突然地给出一个结局性的叙事之点,扔在一边不再问津,肆无忌惮地顾左右而言他,随便接受者自己去想象,让接受者去把那些碎片叙事化为一个完整的故事。如《詹大胖子》中非常跳跃性地描述校长张蕴之与女教师王文蕙的偷情,随便几笔就写到张蕴之被外调,王文蕙也到远远的一个镇上教书去了。然后马上就是叙事终点:“张蕴之死了,王文蕙也死了。詹大胖子也死了。这城里很多人都死了。”文笔之“懒”,简直让人瞠目结舌。

这种“懒”好像还越来越明显,越来越“过

分”。比如到后来，像1995年的《熟藕》，干脆什么都不想讲了，故事没有了，人物也算不上，虽然有个刘小红，但没了故事，人物也就风物化了，这就只剩下了熟藕。因为他的兴趣点也越来越“简洁”，似乎在他看来，故事总归是故事，似乎没有风俗那么有趣，能打动他叙事的冲动，特别是民间的美食和娱乐。还有可能，是他的目的根本就不在于编织一个完整的故事，而在于风俗人情。风俗和风景很容易处理，爱写多少写多少，不用考虑完整性，也不用考虑连贯性，连人性都可以随意地放在一边让别人去揣测。最极端的是《丑脸》，一共五六百字，写四个丑陋的人，然后在结尾中说“人总要死的，不论长了一张什么脸”。按照常规小说标准来衡量，这样的“小说”简直一无是处，所以有学者说：“他有的小说短得我都替他担心”，“也不知作者究竟要干什么”^⑨。其实，这种反常规的另类小说，正是汪曾祺的价值所在。汪曾祺如此“随便”和“懒”，自然有他的深意，即在“致命的简洁”的表层叙事之下，应该是一种深藏的意义指涉，那是一种情感，汪曾祺自己概括说：“作家是感情的生产者。那么，检查一下，我的作品所包涵的是什么样的感情？我自己觉得：我的一部分作品的感情是忧伤，比如《职业》、《幽冥钟》；一部分作品则有一种内在的欢乐，比如《受戒》、《大淖记事》；一部分作品则由于对命运的无可奈何转化出一种带有苦味的嘲谑，比如《云致秋行状》、《异秉》。在有些作品里这三者是混和在一起的，比较复杂。但是总起来说，我是一个乐观主义者。对于生活，我的朴素的信念是：人类是有希望的，中国是会好起来的。我自觉地想要对读者产生一点影响的，也正是这点朴素的信念。我的作品不是悲剧。我的作品缺乏崇高的、悲壮的美。我所求的不是深刻，而是和谐。”^⑩

汪曾祺对自己的定位非常准确，他要致力的是不是“崇高”和“悲壮”，不是“深刻”，而是情感，其实更应该是趣味。散文化的叙事方式经常将这些情感冲击得七零八落，即使在《受戒》、《大淖记事》和《异秉》“汪氏老三篇”中，情感也是需要接受者从风物描写和简洁的语言中仔细寻找和拼接的。汪曾祺用了个“和谐”作为他追求的终极，似乎一下把其文本的主题结构往前延

伸了几千年，与孔子的“和而不同”直接对接。《受戒》和《大淖记事》都是少有的光明结局，最后能算是“和谐”了。《异秉》也算是，从头到尾都没有不和谐的因素。除了这三篇，“和谐”就经常是反向的，如同时期发表的另一篇很有名的小说《陈小手》就是批判反和谐的人和反和谐的现实。反和谐的背后其实也是和谐的愿望。但是，以一个“和谐”作为终极追求，的确是极“简”的追求不是吗？

三 虚构意识的淡化：自我重复与互文

1946年的《鸡鸭名家》说的是养鸭人的故事，几乎没有小说意义上的情节。粗看上去，整篇“小说”没有中心人物，也没有中心情节，反而那些不厌其烦的鸡鸭炕房之类的介绍占了主角，好像成了有关民俗的说明文。同写于1946年的《落魄》可直接看成是他自己在昆明的经历实录，也不像是小说，叙述人“我”一直存在，以每一次吃饭的所见来记录一个饭店的兴衰，同样没有现代小说意义上的情节，就是散文式的观察和记录，其中几乎全无虚构。而现代散文的特色，就是不需要虚构，只是实录，或者表达个体的情感。这也是汪氏文体的鲜明特征之一——情节的淡化。上面所分析汪氏文体的特色之一为风景成为主体和人物风景化，它也意味着情节的淡化。因为，情节是由行动者串起的，行动者变成了静止的风景，情节也可能跟着被消解，至少会被无限地淡化。早在1986年，就有人认为汪曾祺的小说有“情节淡化”、“情感淡化”的特点^⑪。

人物、情节等现代小说的各种重要元素都被淡化，使得汪曾祺的虚构意识显得非常淡泊。那种淡泊，似乎意味着那个隐含作者是一个被动的观察者。从汪曾祺的整体创作情况来看，其叙事建构的叙事动因就是很内敛的。汪曾祺对外部世界多是被动地观察，很少有主动地为了写某篇小说去搜集素材，左翼革命式的“深入群众”体验生活更是没有过。解放后的1958年到1960年他在张家口沙岭子农业科学研究所劳动，那是因为被打成“右派”，是被迫下放劳动，而不是主动。后来的《王全》等作品就是写的这段时间的经历。而赵树理就是群众调查式的路线，为了写小

说,每次都要去参加土改或去调查,在一个小村子蹲点几个月,他的重要作品的素材都由此产生。汪曾祺则顺其自然,他从来不会这样主动去“体验”不属于他的生活,如他“文革”后的第一篇小说《骑兵列传》就是以直接引语的方式讲述一个骑兵战士回忆革命经历,那个听者就是汪曾祺。听了那么有革命意味的“时尚”故事,汪曾祺却没有以此为素材虚构出一个第三人称叙事作品,而是一点不变地用直接引语转述战士的故事,给人以采访实录的感觉,不像是小说。不知是他不愿意虚构还是刻意要打破旧有的小说规则,呈现在接受者面前的仍是一篇缺乏现代虚构意识的“小说”。

汪曾祺小说建构的另一个特点与其经历外在世界的方式有直接关系。他的小说会不断地自我重复,而且完成的文本会被多次重写,形成多重互文关系。最初的《复仇》3年后就重写,《异秉》重写了3次^⑧,其他如《戴车匠》首版完成于1947年,30年后重写,收入《故人往事》(1987年)之中,《收字纸的老人》也在同一系列之中,汪曾祺意犹未尽,1991年又写了《收烂纸的老头》,从“老人”变成了“老头”,其叙事的深层情感指向值得思考。再就是场景的大量重复。高邮家乡的那些场景会在不同的小说或散文中重复出现,一个《大淖记事》里面的风景和风俗可以说已经包含了汪曾祺一生创作的主要场景,大淖、鸡鸭炕房、浆坊、卖熟藕的、锡匠、银匠、各种小吃店、药房等,都成为不断重复出现的风物。《鸡鸭名家》实际可算是35年前的“大淖记事”,事件就发生在大淖边和大淖中,风物描写与《大淖记事》多有重合之处。《桥边三题·幽冥钟》则直接说到其他小说:“城北的大寺共有三座。一座善因寺,庙产甚多,最为鲜明华丽,就是小说《受戒》里写的明海受戒的那座寺。一座是天王寺,就是陈小手被打死的寺”。在小说叙事中直接提及其他小说的发生场景,似乎从互文中互证了相关小说的真实性。但是,以现代小说的标准来衡量,在小说建构中如果与事实相较于过于真实,就会破坏小说的虚构性。

一般的作家都力避重复,因为过多重复会暴露经历的贫乏。但汪曾祺好像在有意“暴露”自己的“贫乏”,在不同的文本里遇到同样的场景就

毫不避讳,随意地提及,小说中的人物更是在不同的文本中重复出现。《日规》(1984年)中提到西南联大新校舍有一个文嫂,专给大学生洗衣服,而这个文嫂在《鸡毛》(1986年)中又出现,而且是主要人物之一。《日规》还有一个主要人物叫蔡德惠,而汪曾祺有一篇散文名字就叫《蔡德惠》(1947年),也是西南联大的一名助教,同样很年轻就死于肺病。著名的《岁寒三友》中有一个作为不太正面的角色出现的有钱人季甸民,他也同时出现在《鉴赏家》(1982年)中,在这篇中是作为主角存在的,身份和《岁寒三友》中一样,是同一个画家、鉴赏家、财主。王全作为《王全》(1962年)的主人公,也同时出现在同期完成的《羊舍一夕》(1961年)里,身份也完全一样。同一人物出现在不同的小说中的互文性比场景的互文性更强,更能印证一种真实感,但也进一步削弱了小说的虚构特征。

作为作家化身的隐含作者,也是不断重复出现。汪曾祺小说中的那个“老汪”,可直接视为汪曾祺的隐含作者,且毫无顾忌地出现在多篇“小说”之中。如《王全》中被王全称为“老汪”;《七里茶坊》(1981年)中批判“大跃进”,采取第一人称叙事,自称“老汪”;《小说三题》之《迷路》(1983年)、《云致秋行状》(1983年)中叙述人也被人称“老汪”。《故里三陈》之《陈四》(1983年)中说“有一年看会,发现跳抬判的竟是我的小学的一个同班同学,不禁哑然”。陈四到冬天会卖灯,“我每年要买他一盏蛤蟆灯,接连买了好几年”。那个“我”,很明显就是隐含作者本人,当然不是老汪,而是年轻的“小汪”。还有汪曾祺的大学“西南联大”更是无数次出现在汪曾祺称为“小说”的文本之中,好多故事的背景如《落魄》、《鸡毛》等都是西南联大,明示着这些小说直接就是“老汪”的亲身经历。《鸡鸭名家》中出现的多数是真实人物,汪曾祺的父亲也毫无虚构地出现在其中。《受戒》中的那荸荠庵也是汪曾祺和父亲当年抗日战争时的避难之所。从这一点来看,汪曾祺多篇“小说”的笔法,与散文没什么区别。事实上,他的“小说”和“散文”一样,里面的人物事件确实都是真实存在的,《戴车匠》最为典型,戴车匠的儿子戴明生的回忆文章《汪曾祺和我的父亲戴车匠》^⑨完全能够证实,

戴车匠就是一篇非常真实的人物散记，现实中是什么小说中就是什么，和散文无二致。真实性的确立，更是高度削弱了小说的虚构性。

不断地重复自己、毫无顾忌地重复有限的几个场景、自己的小说不断重写，汪曾祺小说的这些“手法”都意味着他的“小说”的特异性，常规小说的虚构性被无限弱化。之所以会如此缺少虚构性，一方面可能是人生经历的问题，即汪曾祺是被动地去经历人生，没有过多的要求；另一方面和他对文学的态度有关系，京派的“为艺术而艺术”的个体化被他发展到了极端，好多事他可能经历过或看到过，比如政治人物和事件，但他不想写，他只看他愿看之物，写更是只写他愿写之物。更重要的是，他即使想写了，也要按自己的方式去写，不愿按某种既定模式去建构叙事作品。正是一个很有自我意识的作家才会如此，何况把自由式文人意识形态更推进一步的汪曾祺。

四 “汪氏文体”的意义： 低调的自我与先锋性

观念归观念，但看汪曾祺的“小说”，真是随意挥洒，小说或散文实在难以分清，汪曾祺写的到底是小说还是散文？其实，汪曾祺命名为“小说”的不少文本，除了汪氏的精工文字，就很少有虚构之处，比郁达夫的小说还贴近个人经历，和现代意义上的小说大不相同，倒是更接近现代意义上的散文。如果说汪曾祺是借鉴了中国的古典小说的叙事方法，但又很不符合，因为中国古典小说传统从唐传奇到明清古典小说，都不会把散文当成小说，“小说”的基本要素之一情节是万万不可缺少的。虽然汪曾祺竭力地淡化情节甚至取消情节，却还偏偏多次宣称自己写的是“小说”。如《桥边小说三题》中的《幽冥钟》连人物都没有，更谈不上情节；汪曾祺自己也承认三题中的其他两篇《詹大胖子》和《茶干》有人物无故事，但题目偏偏叫“小说”。再有，《小说三篇》中的“迷路”很明显讲他自己解放后参加土改迷路的事情，明明是一篇地道的记叙散文，他还是归入了“小说”之中。

行文至此，也许我们应该确定一下“汪氏文体”到底是什么样的“小说”？

只有把汪曾祺自谓的“散文”和“小说”放在一起仔细对照分析，才能发现两者的区别。像《翠湖心影》（1984年）这样的汪曾祺自谓的“散文”，其实大部分写法与汪曾祺自谓的“小说”一样，大写民俗，偶尔有几句人物对话。从叙述人的状态来看，在小说中，那个“我”多数情况下是隐藏状态，很偶尔的时机才会露一下面，即和“散文”相比，“小说”还是照顾了一下故事性。散文则一直有一个显在的“我”，比如《翠湖心影》的内容其实和小说《落魄》一样，同样在回忆昆明，但散文中就完全是“我”的存在，记忆的流动造成碎片拼接的感觉，其叙事像一般的散文一样“形散神不散”，也类似由“我”的意识串起的意识流：先由一个掉牙姑娘的笑话引出翠湖，再引到翠湖的风景，然后意识分散到周围的风俗和一些当时的一句话小故事（如投湖自杀的广东同学），再引到翠湖图书馆的种种，夹杂着老旧的民俗式回忆，借书单叫“飞子”之类，最后又很难得地说到了政治：“文革”时候湖里没水了，这两年又有水了，“我”直接把绿水的重现和“三中全会”联系在一起，联想出万物复生的新政治环境。汪曾祺的“散文”是很正宗的散文，他的“散文”和他的“小说”笔法相同，只是在情节上更散，作为隐含作者的“我”则毫无隐藏的意思，全是一个明明白白的汪曾祺，涉及到的人物都成了一闪即逝的道具。而汪曾祺的“小说”之中，绝大多数都有一个主要人物的存在。总体上看，汪曾祺的“小说”和“散文”最大的不同在于，“汪氏小说”在铺排风俗之余，会有一个贯穿始终的人物，尽管这个人的故事会被一些不相干的东西打断或旁逸到别的东西上去，隐含作者最后总能“坚持”讲完这个人的故事。如《鸡鸭名家》、《看水》、《徙》等。

只有这样和汪曾祺自己的“散文”对比，我们才能知道，汪曾祺式“小说”为何能被称为小说。马风认为：“汪曾祺把对风情、习俗、轶闻、掌故的铺叙和渲染，视为小说内容的支柱和骨架”^⑧。这样的“小说”如果和其他作家相比，如高晓声、陆文夫、林斤澜，那要算“小说”就很勉强。其实，汪曾祺的小说正因为此，才有着与那些所谓“正统”的现代小说家所不同的、非同寻常的价值，因为这是他创造的独树一帜的

“汪氏文体”。回忆和随笔化是汪氏文体在叙事模式上的关键特征,丁茂远则直接把汪曾祺《晚饭花》、《故里三陈》、《塞下人物记》称为是“笔记体小说”^⑩,更有评论者称其为“散文诗体小说”^⑪。

汪曾祺对自己独步天下的“汪氏文体”的态度也和他的小说观念一样,无为而为,从不高估。李陀坦言曾多次听汪曾祺说:“我的小说可有可无,永远成不了主流!”^⑫这话想来是在刚出名的20世纪80年代初,李陀和汪曾祺同时活跃在北京,两人同获全国优秀短篇小说奖,可谓是一举成名天下知,但那时汪曾祺对自己的成就还是很低调、不过高估计,但是在1986年的《晚翠文谈自序》中却换了说法:“在中国文学的园地里,虽然还不能说‘有我不多,无我不少’,但绝不是‘谢公不出,如苍生何’。”^⑬其时汪曾祺已经名满天下,但他仍然很低调,后半句很谦虚,不说自己是叱咤风云的英雄人物,其变化在前半句,明显不再认为自己可有可无,而是自认为是文坛不可少的独特一支。另一方面,汪曾祺虽然在人前一直很谦虚地低估自己的价值,但一涉及到文学观念,汪曾祺就锋芒毕露,很有寸步不让的架势。最明显的是,对于小说的叙事理念,汪曾祺很早就有一个决绝的判断:“我们宁可一个短篇小说像诗,像散文,像戏,什么也不像也行,可是不愿意它太像个小说,那只有注定它的死灭”^⑭。这已经不像一个观念,而像一个咒语。这段话写于1947年,刚刚27岁的汪曾祺为什么会出此“狠话”?写成“太像个小说”,居然就注定了“死灭”!这应该是针对他本人的判断,因为如果他像以前写《复仇》一样模仿西方的现代主义,那么他在中国文坛可能仍然默默无闻。这背后仍然是一个文人的自我认同问题。“什么也不像”的背后,分明是一个汪氏文体的宣言,代表着一个坚定的信念。

《桥边小说三题》后记中,他说:“这样的小说打破了小说和散文的界限,简直近似随笔。结构尤其随便,想到什么写什么,想怎么写就怎么写。我这样做是有意的(也是经过苦心经营的)。我要对‘小说’这个概念进行一次冲决:小说是谈生活,不是编故事;小说要真诚,不能耍花招。小说当然要讲技巧,但是:修辞立其诚。”汪曾祺这篇宣言式的后记比起27岁时的“宣言”更是惊

世骇俗,小说是“谈生活”,不是“编故事”,小说“要真诚”,最后还来个“修辞立其诚”,在观念上似乎真的把小说纪实化了,有些像报告文学或纪实散文,那又为什么还叫小说呢?那时才是1985年,他居然有如此小说观念,实在让人惊讶,与他的写作实践的成功相合,不能不让人佩服这位60多岁的老人的魄力。古今中外,恐怕没几个人把小说的主旨说成是真诚地谈生活而抛弃故事的。但汪曾祺就说了,也那么做了。这样想来,他抛弃虚构,把真实事件入文也就可以理解了。或者,我们应该庆幸汪曾祺那么早就有了如此坚定的信念,在30年后奉献了一个独树一帜的汪氏文体。不管怎样,汪氏文体已经立于不败之地,在文学史上注定是不可磨灭的。

独树一帜还不能概括汪氏文体的全部价值。汪氏文体还有着很强的先锋性。格非认为在汪曾祺、沈从文和废名三个著名的京派作家之中,“沈从文最不讲究文法”,“汪曾祺最讲究文法”,“废名介乎他们二人之间”^⑮。这儿的“文法”应该是指文体意识,格非的看法很有道理,汪曾祺的“汪氏文体”在小说形式革命上的贡献要远大于沈从文和废名,废名和沈从文都形成了自己独特的风格,但没有文体上的主动创新意识,他们的成功在于他们找到了最适合自己的那种话语模式,非常成功地表达了他们的情感和讲述他们的故事。汪曾祺则不同,和上面那个咒语般的宣言一样,汪曾祺固执地坚持一种全新的小说叙事模式,体现在汪氏文体上,就是那种“随便”的特点。从这点来说,汪曾祺是以“苦吟”之态,集四十年之势,建构出了“汪氏文体”。

格非还认为“汪曾祺是先锋文学一个真正的源头”^⑯,这个看法非常有创意。格非应该是从他自己作为先锋小说家崛起于文坛的经历受到启发,重新发现了汪曾祺的文体价值。确实,从今天来看,“汪氏文体”不但有古典特征,还有着现代性特征,更奇异的是,他还有“后现代”特征。他由此启发了很多后来者去寻找新的小说形式。具体来说,汪曾祺小说的古典特征表现在明清散文和文言浸入行文,文本中浸透着鲜明的古典文人化特征;现代特征表现在他强烈的主体意识,要求文人的自由,奉行着一种自由式的文人意识形态,并坚持文体的创新;至于“后现代”,可能是

最令人费解的。其实，汪曾祺的“后现代”表现在形式上，即为口语随意入文和结构的纪实化、散文化，从某种程度上讲是解构了小说，创造出一个形式上很“随便”的“汪氏文体”；其“后现代”表现在意义层面上，是以藐视权威、摧毁神圣为核心，在不同的小说中表现出截然相反的价值观，可以同情小人物（《岁寒三友》、《收字纸的老人》），也可以恨小人物（《收烂纸的老头》、《得意楼和如意楼》），可以要求超人类的神圣的性爱（《鹿井丹泉》），也可以要求生物化的欲望至上（《薛大娘》、《小孀孀》）。叙述方式上也是随意而为，有人物也行，无人物也一样算小说，可以有虚构，也可以没有虚构，人物可以随意穿插于不同的作品之中……这不是先锋是什么？1987年有人就很敏锐地看出汪曾祺小说的写法与现代国外的“非小说”类似^②。

写于1980年、校定于1987年的小说《天鹅之死》，则是极具先锋性的“汪氏文体”范例。整篇小说运用了大量精炼的对话，无引导语的直接引语占了大量的篇幅，隐含作者还尽可能削减叙述人的评价话语，不是对话时就只用非常简洁的概述，大量的自然段都是一个短句，作诗行排列，整篇小说很有后现代小说的语言实验色彩：

她跳《天鹅之死》。

她羞耻。

她跳《天鹅之死》。

她愤怒。

她跳《天鹅之死》。

她摔倒了

……^③

从这个叙事片段来看，隐含作者除了在之前安排了精心排列的对话，还以故意的语言重复达到了陌生化的效果，同时又精当地表达了主题，表现了一个年轻漂亮的舞蹈演员被“极左”时代摧残的悲剧。叙述人对这一切都毫无评价，文本的意义指涉可以有通向古典和后现代的两重解释：或者汪氏文体在语言试验之外，又达到了中国古典叙事的述而不作的效果；或者从先锋小说来衡量，这可以是后现代式的、作者无限退后的“零度写作”。

小说“是一种思索方式，一种情感形态，是人类智慧的一种模样”^④，这是1947年以来汪曾祺一贯的小说理念。20世纪80年代以来，不少学者

力图寻找汪曾祺创作的连续性，因为相当多学者认为汪曾祺的创作是“断裂”的^⑤，不然何以解释汪曾祺40年代开始创作，经过了漫长的前30年都默默无闻，然后在1979年以60岁的“创作高龄”横空出世、震撼了文坛？其实，汪曾祺的创作一直有着稳定的连续性^⑥，自由式文人意识形态从40年代中期就已经形成，散文化的小说观念和创作也初具规模^⑦，从未断裂的汪曾祺从踏入文坛的40年代，就已经在淡泊的外表下潜藏着叛逆的思维，到仙去都是如此。只是80年代才给了他崛起的机会。他的“汪氏文体”有着不可磨灭的文学史价值，首先他直接引导了后来的“寻根文学”，甚至与后现代小说也有了某种关联，我们该多向这个倔强的老人表示我们的敬意，为了他带给当代文坛的革命性的“汪氏文体”。或者，更进一步，在中国崛起于世界的今天，东方文化的价值越来越倍受重视，寻找一个东方化的文学写作模式和文学评价模式是越来越严峻的当代问题，我们需要将现当代文学研究与中国文化研究相结合，力图打破西方现代文学体系一统天下的格局，建构属于中国的文学体系和评价体系，坚持中国文化的独特性和在当今世界的独特价值。在这方面，汪曾祺的“汪氏文体”给了我们莫大的启示。他是一个先知，一个开拓者。

①丁帆：《五四以来“乡土小说”的阈定与蜕变》，《学术研究》1992年5期。

②丁帆：《乡土小说：多元化之下的危机》，《山西文学》1996年11期。

③关于汪曾祺与“打通”文学史的论述详见罗岗：《“1940”是如何通向“1980”的？——再论汪曾祺的意义》，《文学评论》2011年3期。最早的论述可见黄子平、陈平原、钱理群：《论“二十世纪中国文学”》，《文学评论》1985年5期。

④⑧汪曾祺：《汪曾祺全集》（一），第413页，第362—363页，第390页，北京师范大学出版社1998年版。

⑤汪曾祺、吴调公、丁帆、章品镇等：《谈谈风俗画》，《钟山》1984年3期。

⑥凌宇：《是诗？是画？》，《读书》1981年11期。

⑦由于篇幅限制，本人另有专文讨论汪氏文体与文人意识形态的关系。

⑧汪曾祺：《自报家门》，《蒲桥集》，第365页，作家出版社1992年版。

- ⑨孙郁：《汪曾祺的魅力》，《当代作家评论》1990年6期。
- ⑩行人：《他耕耘在真善美的土地上》，《当代作家评论》1984年1期。
- ⑪储福金、何立伟：《关于文学语言的对话》，《钟山》1987年5期。
- ⑫费振钟：《时空的幻景——新时期小说的艺术蜕变侧面研究》，《文学探索》1987年1期。
- ⑬⑭李陀：《汪曾祺与现代汉语写作——兼谈毛文体》，《花城》1998年5期。
- ⑮程光炜：《繁华落尽见真醇——读汪曾祺小说〈岁寒三友〉》，《当代文坛》2012年2期。
- ⑯汪曾祺：《〈汪曾祺自选集〉自序》，《汪曾祺全集》（四），第95页，北京师范大学出版社1998年版。
- ⑰曹文轩：《淡化趋势——试析一种新的文学现象》，《百家》1986年1期。
- ⑱解志熙《出色的起点》（《十月》2008年1期）提到小说先由《灯下》改成《异秉》，经沈从文推荐发表在1948年3月《文学杂志》第2卷第10期上，1980年5月，汪曾祺又根据回忆重写了《异秉》。
- ⑲戴明生：《汪曾祺和我的父亲戴车匠》，今日高邮网，<http://www.gytoday.cn/wy/wx/20130117-227136.shtml>，最后搜索日期2014年10月13日。
- ⑳马风：《从文学社会学角度看汪曾祺小说》，《当代作家评论》1989年5期。
- ㉑丁茂远：《论新时期小说文体自觉意识》，《杭州大学学报》1990年8期。
- ㉒徐自强：《淡中有味，飘而不散》，《文艺理论与批评》1988年4期。
- ㉓汪曾祺：《晚翠文谈自序》，《汪曾祺全集》（四），第49—50页，北京大学出版社1998年版。
- ㉔⑳汪曾祺：《短篇小说的本质——在解鞋带和刷牙的时候之四》，《汪曾祺全集》（三），第27—28页，第31页，北京师范大学出版社1998年版。
- ㉕格非：《文体与意识形态》，《当代作家评论》2001年5期。
- ㉖格非、李建立：《文学史研究视野中的先锋小说》，《南方文坛》2007年1期。
- ㉗李国涛：《汪曾祺小说文体描述》，《文学评论》1987年4期。
- ㉘这方面的文章很多，就不一一列举，似乎汪曾祺“断裂”了才能合理地解释一切，直到今天许多学者仍然持此“断裂”观。
- ㉙关于汪曾祺创作的连续性问题，本人另有专文《汪曾祺小说的语言模式的形成》论述。
- ㉚台湾学者吕正惠认为汪曾祺的写作是连续的，不存在断裂，他对此做过较细致的分析，参见吕正惠：《人情与境界的追求者——汪曾祺》，《文学经典与文化认同》，第175—176页，台北九歌出版社1995年版。

[作者单位：华东师范大学中文系]

责任编辑：刘艳

