

现代文论与美学论丛

汉语形象中的现代文人自我

Hanyu Xingxiang Zhong De
Xiandai Wenren Ziwo

汪曾祺后期小说语言研究

周志强 著

 北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

第一章 后期汪曾祺

汪曾祺后期小说的写作是在一种整体的意识形态转变和动荡的环境下完成的。面对一个强大的文学写作传统,即文艺为政治服务的写作传统,他的小说第一次向世人展示了一种现代韵白的成熟形式和民间想象的清新风貌。

也正是这样一种写作语境,造就了汪曾祺对语言的强烈关注。在汪曾祺这里,“语言”已经不是一种实现意义的简单工具,而是一种蕴含着丰富政治内涵和文化意味的形式。语言创造作为文学创造的一个过程,带有认同重组和权力抵抗的意义。换句话说,重新打造一种文学的语言,成为重建文学的政治形象和美学形象的方式。所以,对汪曾祺后期小说成就的关注,也就成为对这个时期小说语言文化功能和社会价值的关注。

由此,我选定汪曾祺后期短篇小说的语言为研究对象,从语言形象角度考察现代文人认同建构问题。在这里,我试图分析文人认同与现代短篇小说文体之间的各种复杂关系。在我的论述中,语言、文体和自我乃是三个紧密联系在一起的要素:不存在单纯的“自我”,自我通过对自我形象的表达(言说、写作)实现其认同建构;而语言则是自我形象的直接投射;“文体”作为语言的固定化的组织形态,则成为“自我”的一种象征化形式。换句话说,自我认同与建立在一定形式之上的文体认同是紧密联系在一起的。对于一个作家而言,他有意或者无意地对语言和文体的选择,既是一种自我支配下的活动,也是一种塑造自我、支配自我的活动。按照这样的逻辑,汪曾祺的短篇小说,成为作家的一种独特的自我认同形式的体现。汪曾祺不把短篇小说看作是“小说”,而是把它当成“文”来写。也就是说,汪曾祺采用了“文”的语言方式来写小说,并由此完成了他对短篇小说的文体改造。在这个改造中,文体意识、自我意识和语言意识交织勾连在一起,形成了独特

的文人写作的风貌。

在这本书中,我首先着重探讨汪曾祺上个世纪70、80年代复出文坛的过程。在这一过程中,汪曾祺应合当时的社会感召话语,借助于一种自我解放的想象投入到文坛当中。社会政治知识范式的转型,变成了汪曾祺小说中认同重组的巨大推动力。这体现在汪曾祺复出后的第一篇小说《骑兵列传》之中。细读这个文本中汪曾祺的写作姿态和小说的“插语”修辞,可以清晰看到汪曾祺文人自我裂变托生的有趣进程。

这使得我们有理由把这个过程通过语言的修辞形式,即语言形象呈现出来。这就有了所谓的“现代韵白”问题。汪曾祺的小说,一方面背靠古代汉语的写作传统,一方面又积极创生现代汉语的审美魅力,力求修正近代以来崇白话而弃文言的语言写作意识。在这里,以韵化白和白话生韵,成为汪曾祺小说语言审美创造的重要方式。由文言和白话的对立所打断的“汉语”传统,在现代韵白中被接续了起来。

接下,我想探讨现代韵白这一种新的汉语形象与现代文人自我的认同关联和文化意蕴。汪曾祺对于视觉语言的强调,使得它立足于汉语自身传统进行汉语形象的审美创造。汪曾祺的现代韵白呈现出不同于中国新知识分子角色的自我认同情形。现代韵白成为一种蕴含着现代文人形象的新的汉语形象。在这样的追求中,汪曾祺形成了“小说如文”这种短篇小说文体观念。

最终,我想把汉语形象与汪曾祺小说的历史内容层面放在一起进行考察,探讨其民间想象的具体景观和内在意蕴。新文学文本中,民间想象存在四种不同的模式,而汪曾祺则以其特有的文人情怀,创生了一种新的文人意韵的民间想象模式。

语言、文体、历史的缝缀,使得我们可以看清楚汪曾祺现代文人自我的具体内涵。与民族自我、人民自我不同,汪曾祺依托传统文化,用他的审美写作,创造出一个现代文人自我。

在这本书里,我过多地分析了一个小说家的语言,但是,这并不意味着,这个小说家只有语言的成就,也不意味着这种语言的成就可以掩盖一个作家其他方面的不足。事实上,汪曾祺小说难免有重语言而轻情节等薄弱处,虽然这绝不影响它的美学成就。

汪曾祺在 20 世纪末期以其夺人的风采在现代重现了文人传统的美妙韵味,再一次用他的笔墨重建了中国文化的传统想象。汪曾祺对于现代白话文语言的审美创造,不仅仅带来了中国小说语言的革命性转换,还有效地促进了短篇小说的文体变革,使得现代汉语在一个特定方面真正达到了成熟的审美境界。可以说,汪曾祺对现代短篇小说作了一种具有里程碑意义的独特美学贡献。本文尝试从汪曾祺后期小说的文本分析入手,以短篇小说的语言形象为考察的重心,由此透视汪曾祺在其中建构起来的现代文人认同。我试图证明,正是通过这样一种汉语形象的独特塑造,汪曾祺才在中国现代性文化的历史进程中重新获得表达和想象现代文人的权力。

事实上,汪曾祺只有进入了他的写作阶段的后期,才实现了他的写作辉煌。从 20 世纪 40 年代走上文坛^[1],到 90 年代离开人世,汪曾祺的小说写作历经“三波”:1940—1948 年为第一波;1961—1962 年为第二波;1979—1996 年为第三波。其中以“第三波”的作品最多,影响也最大,这一波堪称汪曾祺小说写作的巅峰阶段。诚然,汪曾祺自己曾经反对将他的写作之路分阶段进行研究^[2],在《捡石子》一文中,汪曾祺就说:“我不大赞成用‘系年’的方法研究一个作者。我活了一辈子,我是一条整鱼(还是活的),不要把我切成头、尾、中段。何况,我是不值得‘研究’的。‘研究’这个词儿很可怕。”^[3]但汪曾祺却同意用“三级跳”去归纳自己的创作生涯,而且,进入新时期之后的“第三跳”刷新了他个人写作生涯的纪录。他说:

我二十岁开始发表作品,今年七十岁了,写作生涯整整经过了半个世纪。但是写作的数量很少。我的写作中断了几次。有人说我的写作经过了一个三级跳,可以这样说。四十年代写了一些。六十年代初写了一些。当中“文化大革命”,搞了十年“样板戏”。1980 年代后小说、散文精心得比较多。有一个朋友的女儿开玩笑说“汪伯伯是大器晚成”。我绝非“大器”——我从不写大作品,“晚成”倒是真的。文学史上像这样的例子不是很多。不少人到六十岁就封笔了,我却又重新开始了。^[4]

至少有一点可以明确,汪曾祺的后期小说是他一生写作的高峰。他承认自己是“大器晚成”,这其实意味着他觉得自己的后期写作才是最具审美

价值的文学写作。这并不是说此前汪曾祺的文学活动不成立,而是说只有到了后期,“汪曾祺小说”才真正成为一种可观的文学现象。简言之,是汪曾祺的后期写作造就了“汪曾祺小说”这个至关重要的表述的美学内涵和文学内涵。

在当代,汪曾祺的被“发现”始于《受戒》。这个发现,应该以1980年唐挚《赞〈受戒〉》、张同吾《写吧,为了心灵》^[5]为发端。很短时间内,全国各种报刊杂志上发表的关于汪曾祺的评论文章就有百余篇,掀起一股“汪曾祺热”。1988年9月,《北京文学》编辑部在京召开“汪曾祺作品研讨会”,《当代作家评论》1993年第1期专门出了“汪曾祺评论小辑”;江苏电视台还录制了一部反映汪曾祺文学生涯和文学成就的MTV专题片《梦故乡》,汪曾祺的确“行情看涨”。如果把这些年来汪曾祺研究作一个回顾的话,那么1980—1989年是初期阶段。这一时期着重于对汪曾祺小说从单篇赏析到对作品中蕴含的传统文化意识、小说的题材主旨及创作风格作较为全面的评析,并开始运用比较方法探究其艺术渊源。1990年后则可看作是汪曾祺研究的深入发展阶段。这一阶段研究面扩大了,散文研究开始起步,作家本人的研究也受到重视,众多研究者力图运用全新的价值观和史的观念,从宏观的文化角度并通过微观作品分析,结合创作的内部规律,对汪曾祺写作所具有的文化意蕴及艺术品格作更深入细致的综合考察,并联系当前文学状况、文化走向,对“汪曾祺热”现象作多方面解析,力图对其创作在当代文学史的地位给予中肯的评定。近年来,随着文化研究的方法逐渐引入到具体作家作品的研究中去,学术界也开始从社会和历史的特定语境中探讨汪曾祺作品的复杂体验和文化内涵。但是,纵观汪曾祺的研究,我们也可以发现种种不尽如意之处。学界对于汪曾祺小说的研究,一方面取得了很大的成绩,显示了汪曾祺作为一种独特的文化现象具有不可忽视的研究价值;另一方面,汪曾祺研究又始终停留在一种作家和作品评论的阶段,学者大多没有把汪曾祺的创作与百年中国文学的历史变迁联系在一起进行分析阐释^[6]。

那么,作为20世纪70、80年代出现的一种文学现象,汪曾祺的写作为新时期和后来的文坛作出怎样的贡献呢?汪曾祺小说的审美风貌是在怎样的一种文化形势下生成的呢?对于这些问题的回答有待于全面地了解汪曾祺后期小说的写作状况之后,才可以作出。

在我看来,汪曾祺后期小说的写作是在一种整体的意识形态转变和动荡的环境下做出的。他一方面面临一个强大的文学写作传统,即文艺为政治服务的写作传统,另一方面,他的小说第一次清新地向世人展示了一种民间想象的风貌。正是在这种文本的构造中,汪曾祺小说亮出了一种新时期现代文人小说风范。

事实上,作为中国文学现代性历程中的重要作家,汪曾祺的历史贡献不仅仅在于个人创作的审美成就,更在于他以其独特的创作实践,在语言—文体创新方面取得的骄人的成绩。正是在汪曾祺的手中,中国现代短篇小说才一方面在语言上走向了成熟白话文形态,另一方面又在文体上实现一种美学转型。这说明,我们应该从语言—文体—文体认同这个角度,考量汪曾祺的创作意义。

简而言之,汪曾祺后期小说的价值在于它对 20 世纪中国短篇小说文体成熟的贡献。

纵观 20 世纪,“短篇小说”的地位是不容忽视的。不妨说,20 世纪就是一个短篇小说的世纪。为什么这样一种文体会成为 20 世纪行之有效的审美启蒙形式呢?这种文体形式是完全来自对西方短篇小说的文体的效仿,还是也存在中国文学文体自身的传统呢?20 世纪的时代变迁与短篇小说文体的流变之间有没有一种内在的关系呢?

现代中国文学文体的生成、变迁与确立,经历了一个漫长曲折的过程。这其中,现代小说,尤其是现代短篇小说文体,经历了 20 世纪“五四”时期的文言白话之争、40 年代短篇小说文体反思与 80 年代短篇小说的复兴繁荣,其文体形态逐渐多元并走向成熟。在这个过程中,汪曾祺的短篇小说文体创作实践与思想,为中国现代短篇小说在继承传统文学文体的基础上进行改造与发展作出了独有的贡献。这个贡献启发我们思考,在现代小说文体的流变中,传统文学文体形式不可忽视的重要作用。

本书从分析汪曾祺小说的语言入手,探讨“文”的文体意识在汪曾祺小说语言中的具体体现,并以此分析“短篇小说”的文体功能及其不同意义,总结中国短篇小说文体的分化与变迁。具体而言,中国现代文学短篇小说的文体确立是一种“改文为说”,即,为鼓动大众、推动新文化而“改良”“旧体之文”以成“新体小说”;而汪曾祺则从一开始就要“鼓吹”和“恢复”短篇

小说的“文”的传统。这就有了中国短篇小说的两种方向的文体确立之路：占据主流的是“小说新体”，处于边缘的则是“小说如文”。前者形成了短篇小说之新知识分子角色认同，后者则渐渐趋于现代文人的角色认同。

“文人自我”的凸显，成为汪曾祺小说的一种典型特征。汪曾祺对于文人自我的诉求，首先落实到白话语言与小说文体的变革与建构方面；沿着这种建构，汪曾祺改写了新文学传统中民间想象的模式。从这个意义上说，汪曾祺小说最终成为现代文人自我的一种认同形式，正是这种认同，为后来的小说变迁提供了重要的资源和依据。鉴于此，本文试图从语言、文体及与之相关的民间想象方面，考察汪曾祺后期小说写作的这种文人认同状况。

注 释

[1] 汪曾祺发表的今天可以见到的第一篇小说是1941年3月2日《大公报》上面的《复仇》。在《汪曾祺短篇小说选》的自序中，他曾经提到“第一篇作品大约是1940年发表的。那是沈从文先生所开‘各体文习作’课上的作业，经沈先生介绍出去的”。参见《汪曾祺全集》散文卷，第三卷，北京：北京师范大学出版社，1998年8月，第165页。在同施叔青的谈话中，他又提到了这篇习作，名字叫做《花园》，参见《作为抒情诗的散文化小说》，载《上海文学》1988年第4期。

[2] 我使用“写作”一词，而不是“创作”来描述汪曾祺的文学活动，是基于近年来“写作”作为一个被重新研究的文学理论概念所具有的特殊的含义。在1953年出版的《写作的零度》一书中，巴尔特探讨了文学写作(literature)理论的发展与对语言写作能力的怀疑之间的矛盾性关系。在巴爾特的理论中，“作品”(work)和“文本”(text)是两个相对的概念。资产阶级的意识形态致力于对“作者”的发现，这使得“作品”成为一种被某种权威力量笼罩了的“完成物”。于是，“作品”就是一个完整的、封闭的、可信的再现性客体；与之相对的“文本”则是开放的、非限定性的，同时具有生产性和颠覆性。“作品”和“文本”不是两种不同类型的客体对象，而是两种看待所写下的文字的不同方式(two different ways of viewing the written word)。作品被看作是作者的产物，这仍然没有脱离苏格拉底视书写为思想的记录的笼罩；文本则是“作者死亡”之后的产物，其异质性、未完成性，使之充满了意义的裂缝，并超越了单一意向的统治。这就是说，巴尔特对“写作”形式序列的存在方式的强调使“写作”成为

一种摆脱了附属地位的自由和自主的写作。简言之,使用“写作”代替“创作”,目的在于淡化文本的作者主导作用,强调文本自身意义的多元性存在。详见 *Critical Terms for Literary Study*, edited by Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin, the University of Chicago Press, 1990, p. 40。另见周志强、邴波:《书写:作为文学理论范畴》,载《新疆大学学报》2001年第4期。

- [3] 《汪曾祺全集》散文卷,第五卷,北京:北京师范大学出版社,1998年8月第1版,第251页。
- [4] 汪曾祺:《我的创作生涯》,《钟山》1984年第4期。
- [5] 载《北京文学》1980年第12期。
- [6] 可参阅相关文献:赖闽辉、郑昭红:《汪曾祺研究述评》,《龙岩师专学报》(社会科学版),1997年11月。翟文斌:《2006年度汪曾祺研究述评》,《现代语文》(文学研究版),2008年3期;李云雷:《汪曾祺小说研究述评》,《青衫剑客无名剑》([http://hi. baidu. com/星云匆匆过客/blog](http://hi.baidu.com/星云匆匆过客/blog))。杨劲平:《九十年代以来汪曾小说研究述评》,《钦州师范专科学校学报》,2003年第2期。

第二章 “发现的故事”

1970年代末、1980年代初,十年“文革”刚刚过去,新生活的向往冲击着人们的心灵。这个时候的中国文坛面临着一场思想解放运动。这种“解放”,在政治意义上是为一场波澜壮阔的社会改革运动做着准备,而落实到文化实践方面,则是要寻求一种新的生存经验的想象方式。整个社会开始了一种对新生活和新文化的期待与向往。复兴的新时期文坛,正在为此准备资源,呼唤老作家的新生,成为这个时刻的一件大事。

在这种历史力量的召唤下,“发现”成为一种富有意味的文化事件。作为一种“解放”的叙事模式,“发现”一方面意味着对新生事物的认定和呼唤,另一方面又暗示着新生事物早已存在,其本身也已经具有合理性。因此,在当时特定历史语境中,许多作家的“复出”也就很自然地成为“叙述”为一种“发现的故事”。这种故事,同时也具有了一种召唤力,吸引作家通过“发现”生成身份认同体验,从而获得文学写作的主体置入方式。^[1]

关于“发现”的文化叙事,因人而异,同一个故事可能存在着不同的叙述版本。对于汪曾祺而言,再一次进入文坛的过程,也就是再一次“发现”“写作的自我”的过程。这一个过程,既是一次集体参与的仪式,也是一种个人记忆的复活,是在集体仪式的体验中,修改记忆并想象自我。

汪曾祺在1977年9月7日给好友朱德熙的信中曾经淡淡地说了这样一番话:“我近无甚事,每日看笔记小说消遣,亦颇不恶。估计最近会让我写剧本,我无此心思。葛翠琳再三劝我写小说、散文,一时既无可写,也不想写。”从这样的话里面,我们不难想见,此时的汪曾祺虽有某种写作意向但毕竟还没有产生明确的写作冲动。而考察60岁年龄的汪曾祺“不期然间”

成为一个作家的文化历程，也就可以让我们看清汪曾祺是在什么样的历史条件下生成了自我想象，并带着这种想象投身到写作之中去的。在这里，“复出”的汪曾祺，也就必然是一个被社会“发现”的汪曾祺。由此观之，作为写作主体的汪曾祺，是被具有内在复杂关联的文本“叙述”出来的。或者干脆说，是经由历史语境生产而出的。

早在1979年，《人民文学》杂志的编辑王扶就已经登门约稿了。在汪曾祺子女的回忆中，王扶造访汪曾祺并没有事先约好，因此当时两个人没有见面。王扶只给汪曾祺留下了一张约稿的条子。但即使如此，汪曾祺得知消息以后也已显得激动不已：

“找—我—约—稿？”酒劲儿一下子退了不少，觉得有点难以置信。老头儿一屁股坐在那张破藤椅上，趴在桌上读那张“便条”，一遍又一遍，挺仔细。读完了，仰面长叹：居然有人会记得我！那么多年了！

……

在以后的一段时间里，老头儿着了魔似的坐立不安，一看就是心里装了拿不起、放不下的事儿。他把过去搞样板戏“下去”体验生活的笔记一本本地翻出来，倒来倒去地看。时而激动得目光炯炯，时而又把眼神停留在虚空中，半晌功夫，一动都不动。^[2]

在这篇记述里面，我们看到的是一个日常化但又颇具合理性的老人形象。这里的“找我约稿”和“记得我”，突出的都是一个“我”字。这等于突然间打开了封闭的自我大门，为这位老人的自我认同展现了一片新的辽阔天地。可见，他的写作冲动不是来自某种宏大话语的召唤，而是来自他对自身价值重新进行认同的欲望。这应该是汪曾祺“发现的故事”的最初版本。

对于这个故事，汪曾祺后来的讲述使用了一种“正式”的讲法。在1981年出版的《汪曾祺短篇小说》自序中，汪曾祺简单地描述了他重新提笔的过程：

我写小说，是断断续续，一阵一阵的……一九七九年到一九八一年写得多一些，这都是几个老朋友怂恿的结果。没有他们的鼓励、催迫、甚至责备，我也许就不会再写小说了。深情厚谊，良可感念，于此谢

之。^[3]

在这一段话里面,我们可以读解出汪曾祺的两个“自我”:比较清晰的一个“自我”是在文章里面呈现的“感恩的自我”,属于新我;而这一段叙述也就同时“生产”出一个实际上不曾出现的“自我”,也就是这个“感恩自我”;在记忆中所剔除的“不会再写小说了”的“自我”,属于旧我,姑且称为“消极的自我”。

事实上,汪曾祺在这里进行的“自我叙事”,无意中已经为自己的写作冲动设置好了一个合法的发展情节:就个人回忆而言,汪曾祺所认定的自己重写小说这件事应该是一次生命进程的意外,而这一次“意外”又将自己的生命历程引入“正途”;就社会意识而言,“感恩自我”通过想象“消极自我”破茧而出,这个过程被讲述为伴随着“他人”的“鼓励、催迫、甚至责备”的过程,从而成为一种个体经由社会意识而生成自我的过程。

在这里,“感恩”,事实上是一种走向既定的道德体系和价值体系的过程;因此,汪曾祺所讲述的“感恩事件”,也就隐藏着一种“自省体验”,即隐藏着经由集体经验来“发现”个体经验的文化逻辑。

在后来的《汪曾祺传》中,这个由集体“发现”个体的故事更被讲得有声有色:

党的十一届三中全会的胜利召开,像春风吹遍神州大地,使经过十年浩劫、处处血泪斑斑伤痕累累的中国,各条战线迅速出现生机勃勃、欣欣向荣的动人景象。在社会主义文艺园地里,随着思想解放运动的深入,拨乱反正、激浊扬清工作的加速进行,一大批优秀作家和优秀作品重新露面……一些“文革”中被迫停刊的文学杂志复刊了,一些新创办的虎虎有生气的文学报刊大叫大喊着登台了……^[4]

用这样一番话语来描述汪曾祺复出时的社会氛围,至少符合当时条件下的对“时代精神”的集体想象。紧接下来,原来汪曾祺简单的“复出自述”被进一步细写,使之终于成为一则极具可读性的、真正意义上的“故事”。在这则故事话语中,汪曾祺被发现的过程与汪曾祺“响应”时代发展的召唤紧紧联结在了一起。汪曾祺“感恩自我”的内涵被扩大了:这个“自我”的生成,也就不仅仅是一次对个人命运的成功选择的结果,还是一次经由社会进

步神话感染和塑造的结果。在这部传记中，汪曾祺所讲的“鼓励、催迫、甚至责备”变成了一种意味丰富的“自我落成典礼”：

如今，好容易盼来曙光初露的社会主义文艺春天，错过这个时机实在可惜。想到这里，林斤澜又耐心地劝说汪曾祺把这出版选题接受下来，但汪曾祺仍是缺乏信心。林斤澜激动起来了，他大声地对汪曾祺说：“你的小说有自己的风格，为什么不出呢？字数不够赶写几篇不就成了嘛？你积极点好不好？”

……“人要有信念，要有骨气，我和你都不是做官之人，都不愿意、不想靠任何人。你要想靠，早做大官了。可是，我们手中的笔，任何时候也不能放下呀。”

于是，汪曾祺“萌醒”了，“一股强烈的创作冲动在他心中萌生、翻腾、激荡”，毅然提笔进行了创作。^[5]

在这里，“发现”汪曾祺的过程与汪曾祺的“自我发现”巧妙地连缀在了一起。这则故事经由他人讲述出来，更能够显示社会意识形态的整体话语对个体自我想象方式的潜在的规范力量。细读书中所讲述的林斤澜的话，不难看到，林斤澜的话语主体是“人”、“我和你”、“我们”。抽象人称和复数人称的不断使用，隐含着一种宏大话语的召唤力和压制力。而话语的气势和语调，使得这一番劝说听起来则像是庄严仪式上的“誓词”。简言之，那个时代的作家的“复出”已经被有意无意地讲述为一个集体的、而不是风格各异的个体的故事。

显然，汪曾祺的“复出”经由文学的想象，变成了一种宣誓般的“仪式”。借助于这个仪式，自我与大我、个体与社会，才得以在体验层面上融汇起来。而这种融汇，对写作主体的生成是必不可少的。

但是，在“文革”之后的两年中，汪曾祺的写作处境并不是灿烂辉煌的。在“文革”后较早^[6]刊发汪曾祺小说的编辑石湾写的回忆文章中，我们可以清晰地感受到当年汪曾祺发表文章的具体境况：“那时，他（指汪曾祺——笔者注）曾告诉我，他的小说大都写成后就交给挚友林斤澜，由林斤澜帮他推荐给有关刊物……好些同行还因他写过‘样板戏’而不敢向他约稿哩！”而即使石湾所在的《新观察》编辑部在刚刚拿到《黄油烙饼》这篇后来名声

大噪的小说时,也经过了争论才发表:“送到主编那里,她却打起了官腔:请作者改一改,调子总还是高一点好嘛!”^[7]在汪曾祺被发现的过程中,1981年全国优秀短篇小说奖颁给《大淖记事》这一事件,具有特殊的意义。此后给石湾寄送稿件,汪曾祺就在信中嘱咐:“不合用,尚祈退我,以搪别处文债。”^[8]从无处发文,到文债高筑,这个过程在后来汪曾祺的“发现的故事”中一度被遗忘了。

在1982年写的《要有益于世道人心》一文中,汪曾祺便以一种挺立的新自我姿态“总结”了自己的创作道路:

我解放前的小说是苦闷的和寂寞的产物。我是迷惘的,我的世界观是混乱的,写到后来就几乎写不下去了。近二年我写了一些小说,其中一部分是写旧社会的。这些小说所写的人和事,大都是我十六岁以前得到的印象。为什么我长期没有写,到了我过了六十岁了,才写出来了呢?大概是因为我比较成熟了,我的世界观比较稳定了。^[9]

于此,汪曾祺清晰地表达了一种自我的再发现历程,而小说的写作成为映照这一发现历程的镜像。在这一段话里,汪曾祺将自己的写作历程按照一种国家历程进行了“再写”。一组时间性词语的使用,成为汪曾祺个人重整记忆的关键所在,人生的两个时间段被这组时间概念分割:

解放前—旧社会

解放后—新社会

有意思的是,这两组对等的“社会分期”概念在叙述中被悄悄置换为“社会—人生”的分期概念:

解放前—旧社会

十六岁—六十岁

在这一置换中,个人的生命历程被历史的发展进程所替代,从而使“小说写作”最终由单纯的个人行为变成了一种富有意义的社会行为。正是在这样的一种认定中,汪曾祺才可能想象出一种“自我解放”的情景。

如果我们联系汪曾祺的个人遭遇来进一步地考察这种想象性的自我解

放,那么,不难作出这样的猜测:强调“文革”之后的自我解放,可以有效“避免”身份认同的尴尬。

显然,汪曾祺对于写作主体的发现过程,也就总是伴随着个人记忆的修改过程。就他的后期小说而言,遥远的旧日生活清晰可见、情感深挚,“文革”前后的几十年生活却让他“只觉得如在梦中,不真实,弄不清楚这是怎么回事”。^[10]这里,既有想象性的记忆重建,也有一种对个人经历的有意遗忘。正如法国学者莫里斯·哈布瓦赫所说,“心智是在社会的压力下重建它的记忆的”^[11],汪曾祺的自我发现也就成为应对“社会的压力”的一种方式。但是,这种压力是看不到的,甚至是汪曾祺“自觉”遵守的。

下文将对汪曾祺复出后的第一篇小说进行一种文体阐释,以便我们把这种“自觉”的复杂内蕴呈现出来。

注 释

- [1] 关于“主体置入方式”所涉及的理论问题,可以参见詹明信(一译杰姆逊)《拉康的想象界与符号界——主体的位置与精神分析批评的问题》,载《晚期资本主义的文化逻辑》,北京:三联书店、牛津:牛津大学出版社,1997年12月第1版。
- [2] 汪朗、汪明、王朝:《老头儿汪曾祺:我们眼中的父亲》,北京:中国人民大学出版社,2000年1月第1版,第345—346页。
- [3] 《汪曾祺全集》散文卷,第三卷,北京:北京师范大学出版社,1998年8月第1版,第165页。
- [4] 陆建华:《汪曾祺传》,南京:江苏文艺出版社,1997年7月第1版,第196页。
- [5] 同上书,第198—199页。
- [6] 在《送别汪夫子》一文中,石湾认为《新观察》第1980年2期发表的《黄油烙饼》是汪曾祺“文革”后发表的第一篇小说,这是错误的(见段春娟、张秋红编:《你好,汪曾祺》,济南:山东画报出版社,2007年5月,第83页)。事实上,《人民文学》已经在1979年第11期发表了汪曾祺的小说《骑兵列传》。
- [7] 石湾:《送别汪夫子》,载《你好,汪曾祺》,段春娟、张秋红编,济南:山东画报出版社,2007年5月,第83、82页。
- [8] 1982年5月18日汪曾祺寄给石湾的书信,载《你好,汪曾祺》,段春娟、张秋红编,济南:山东画报出版社,2007年5月,第85页。

- [9] 《汪曾祺全集》第 3 卷,散文卷,北京:北京师范大学出版社,1998 年 8 月第 1 版,第 221 页。
- [10] 汪曾祺、施叔青:《作为抒情诗的散文化小说》,载《上海文学》1988 年第 4 期。
- [11] [法] 莫里斯·哈布瓦赫:《论集体记忆》,毕然、郭金华译,上海:上海人民出版社,2002 年 10 月第 1 版,第 89 页。

第三章 文人话语的分裂

事实上,汪曾祺想象中的这种自我解放,既是一次自我的重建,也是一次自我的压抑。作为召唤性力量存在的宏大话语,在施展其魅力的同时,也就必然向个体施加种种文化压力,从而“驯服”每个个体。简言之,作为一种总体性的权力话语,它使得每个社会存在的个人,只有“使用”或者“分有”这种话语所提供的讲述方式或者讲述本身时,才能够成为“个人”。因此,汪曾祺所想象的自我解放,也就必然伴随着自我的分裂。而“发现自我”,也就是要在意识形态的想象中重新找到一种自我言说的位置。从这个意义上说,任何写作都是一次自我面对集体的经验透射,是自我通过言说走向集体和社会的一种过程。从这个角度而言,我们可以说,1980年代有关“发现”的文化叙事,归根到底是主导意识形态话语施展其威力召唤和生产社会性主体的叙事。而从另一个角度看,这又何尝不是言说主体借机寻求其自我存在的“唯一性”的关键时刻呢?

在阿尔杜塞著名的论文《意识形态与意识形态国家机器(一项研究的笔记)》中,这位法国学者以其特有的智慧沿着马克思的意识形态理论进行了新的探索。在他看来,社会性的大生产一方面要生产一般的产品,同时还要生产维持这种大生产的各种社会条件。这就牵扯到劳动力的再生产。由此,阿尔杜塞认为:“劳动力的生产需要的不仅是其技术的再生产,同时,还有劳动力对既有秩序准则的顺从的再生产,即工人对主导意识形态的顺从的再生产。”^[1]所以,对于一个个体存在的劳动力来说,劳动技能的获得是在意识形态征服的形式下实现的。这一过程是由被阿尔杜塞称之为“意识形态国家机器”的一系列“机构”完成的。他列举了宗教、家庭、法律、政治、工会、通讯、文化等等领域。在他看来,这些领域作为意识形态国家机器最终都是要促成一个“唯一的结果”,即社会现有的生产关系的再生产。^[2]

经过阿尔杜塞的阐释,我们不难理解,意识形态一旦被称为“国家机器”,便成了一种“话语的暴力机构”,对它的服从成为对国家服从的一部分;同时,它还作为一种被不断生产的产品,要求每一个社会个体通过参与这种生产才可以获得自我想象的合法性。正如他所说的:“每一个被赋予某种‘意识’的主体,只要他相信那些‘观念’,认为其‘意识’给了他灵感而且自由地接受,那么,他必须‘按照其观念行事’,因而必须将他自己作为自由主体的观念,刻写在他的物质实践行动中。”^[3]

一方面是意识形态对个体的捕捉,另一方面,这种“捕捉”并不是一场警察和小偷的游戏,不仅仅是一种权力机构面对其庶民的压制和逼迫,而是一种“换位想象”。简单说,“主体”的实现过程,事实上是一个激发“主体想象”的过程。如果我们把主导意识形态话语比作是一个“上帝”,那么,作为上帝的子民,总是积极地将自我想象为“上帝”,并以想象性的“上帝”这一姿态进行言说。因此,每一个“上帝的子民”,借助于想象性的言说而成为“上帝的复制”。由此,我们也就不难理解,阿尔杜塞所讲的主体复制的过程事实上通过一种“质询”来实现:

意识形态“表演”或“起作用”的方式是,它从个体(将他们全都进行转换)中“征招”主体,或者通过我称作“质询”或招呼的准确操作将个体“转换”成主体……^[4]

……

上帝复制了自己并且把他的儿子派到地球上,作为一个被他“抛弃的”纯粹的主体(长期以来对于橄榄园的抱怨,因为它已经随着耶稣被钉死于十字架而终结),被主体拥有的属民,为最后的救济,基督的复活铺平道路的,是人而不是上帝。因此,上帝需要“将自己变成”人,主体需要变成属民,似乎为了凭着经验展示——以便属民的眼睛看得到,手摸得到(见圣·托马斯)——如果他们是属民,属于上帝,这完全是为了最终在审判之日,他们将会重新——进入主的怀抱,像基督一样,也就是,重新——进入主体。

让我们将这种奇妙的必然性解码成理论语言;这种必然性是:将主体复制变成属民,并且将主体本身复制变成属民——主体(subject-