

汪曾祺研究

WANGZENGQI YANJIU

邵宇 著

广东省出版集团
花城出版社



汪曾祺研究

邵宇 著

廣東省出版集團
花城出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

汪曾祺研究

郅宇著.

- 广州: 花城出版社, 2008. 1

ISBN 978 - 7 - 5360 - 5255 - 0

I. 汪… II. 郅… III. 汪曾祺 (1920 ~ 1997) — 文学
研究—文集 IV. I206.7 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 001156 号

责任编辑: 李 谓

美术编辑: 谭小敏

出版发行 花城出版社

(广州市环市东路水荫路 11 号)

经 销 全国新华书店

印 刷 江苏苏中印刷有限公司

开 本 880 × 1230 毫米 32 开

印 张 8

字 数 200,000 字

版 次 2008 年 4 月第 1 版 2008 年 4 月第 1 次印刷

定 价 20.00 元

如发现印装质量问题, 请直接与印刷厂联系调换。

目录

悲悯与温情的变奏曲	
——论汪曾祺小说母题的生成与变异	1
冲淡又深情：《萧萧》、《大淖记事》风格合论	17
从审美到审丑：论汪曾祺小说的美学变异	32
看似逍遥的生命情怀	
——汪曾祺与休闲文化	54
论汪曾祺的散文	78
论汪曾祺的艺术感觉	91
论汪曾祺戏曲创作对我国古代戏曲传统的继承	100
论汪曾祺小说化俗为雅的艺术	111
论汪曾祺小说主体的文化视角	122
论汪曾祺作品中的涉性描写	139
民俗与汪曾祺小说	148
女性意识与汪曾祺的文学创作	161
平民意识与贵族姿态	
——汪曾祺小说一解	175
沈从文、汪曾祺创作风格比较	196
生活的艺术	
——汪曾祺小说文化色彩的特异性	208
汪曾祺散文的语言艺术	224
汪曾祺与中国现代作家交游考	238

悲悯与温情的变奏曲

——论汪曾祺小说母题的生成与变异

本文系统地追溯汪曾祺小说的母题演化，旨在从价值论角度对汪曾祺长达几十年的文学生涯给出一个经得起玩味的评估。其小说母题生成及其变异，本是作家对他趋时演化的心路轨迹的文学呈现，故当笔者细心体悟且把梳汪曾祺埋在故事背后的情思脉络时，眼前竟清晰乃至真切地叠出了汪曾祺的灵魂肖像，若将此写出来，对诸多喜爱汪曾祺的读者与批评家不无意思吧。

还是先从文学母题谈起。

不妨用两个词来指称汪曾祺小说的母题：“悲悯”与“温情”。纵观新时期小说，委实没有谁比汪曾祺更敏感于“悲悯”与“温情”，也没有谁比汪曾祺更神往乃至赞美“温情中的悲悯”的了。只需耐心地对汪曾祺作循序渐进的“编年史”阅读，不难发现这棵文学树花果锦簇的密码，最初竟蕴涵在其早期作品《复仇》中。

说《复仇》是预示汪曾祺母题的全程生成的始原胚胎，理由有二：一是标记汪曾祺母题的两大基因“悲悯”与“温情”，作为作家对人生形而上学的领悟，最早确实是在《复仇》作文学萌动的；二是这一自序式母题萌动诚然又是“始原”的，其所蕴涵的丰富信息全被压缩在一个象征味浓郁的情节里，远未被充分释放，但并不妨碍汪曾祺日后创作全从这儿长出来。《复仇》实是西方复仇小说的中国版。

“即使我一生找不到你，我这一生是找你的了！”^①显然，这是一个苦苦寻觅仇人的故事，望眼欲穿，而又不知魂归何处。书中的“小庙”无疑具隐喻性，既可作栖身之驿站解，更可意指安魂之家园，可惜“有时候他更愿意自己被仇人杀了”^②，“有时候他对仇人很有好感”^③，“有的时候他觉得自己就是那个仇人”^④，小说结局颇有点出人意外，他找到那位仇人，而那位仇人竟然也正在寻找自己：

他看了看脚下，脚下是新开凿的痕迹。在他脚前，摆着另一副锤鏊。

他俯身，拾起锤鏊。和尚稍为往旁挪过一点，给他腾出地方。^⑤

两段引文，一前一后，前写“悲悯”，苦苦寻觅仇人的悲悯，后写“温情”，人人之间的互助友爱，合二为一，当是汪曾祺对“悲悯的温情”的首次呼喊。人在极度仇恨里企盼温情，这无疑是该小说最令人心动的亮点。汪曾祺的呼喊温情是发自内心的近乎刻骨铭心之本能。

童年汪曾祺接触了大量下层人物，所以他的小说作品中更多写“引车卖浆者流”，这一点颇有其师沈从文之风。汪曾祺的自传体散文《逝水》曾深情地回忆起童年时家乡发大水给乡亲们带来的灾难。在汪曾祺看来，温情不仅指血缘血亲关系中滋长的人际关爱，扩而大之，则泛指在茫茫人海中所寻觅的、能使孤魂得以欣慰的温存。

由此再来看汪曾祺当年(20世纪40年代)为何反对“照单抄”、“流水账”、“描写形象”^⑥，也就不费解了。这一“照单抄”当是针对主宰文坛甚久的写实模式而言的，这一模式或经验使人们沦陷在缺失想象的环境里，只对实际的事物负责，越来越疏远精神的本质。汪曾祺说“一个短篇小说，是一种思索方式，一种情感形态，是人类智慧的一个模样”。^⑦这里所谓“思索方式”、“情感形态”之言，受的是西方现代主义(吴尔芙等)标举“主观真实”的创作主张的影响，强调作家的主体意识；这里人类智慧显然首先是指汪曾祺渴望表达的母题。于是险些被20世纪40年代“照单抄”送上病榻的想象力再度被解放。汪曾祺由衷地感恩吴尔芙，当作家沉湎于他对宇宙、世界、人性的遥深观照，又怎能用世袭的状物尺度去限定呢？总之，“小说”都只是可以连在一起的道白而已，委实让汪曾祺早早享有了超写实的豁免权，亦即在他的叙事领域，也几乎没有什么不可能的了。说白了，汪曾祺写《复仇》便是极自由的，货郎的泼浪鼓、散发着热气

的新牛粪、骆驼的铃声、通红的蜻蜓……所有这些最富现实质感的细节往往会激活读者对日常场景的联想。即没有理由产生警惕，小说并非写实，而是写意。此意即汪曾祺母题。

二

细读《复仇》，应能悟出如下意蕴：即灵魂之悲莫大于孤；孤苦之根，当在温情之渴；而温情之渴，则又源于现实苦难；现实苦难似又可以一折为二，一曰“人性之恶”，二曰“人世之厄”。这便清楚了，“悲悯”一词在汪曾祺那儿实有双重含义：它既在人物的现实境遇层面显示为“生存(命运)之难”，同时又在人物的生命体验层面表现为“存在(灵魂)之苦”。但应该说，他的早期作品所给出的文学演绎仅仅是序幕，远不如他后来的悲悯随想。“文革”惊魂、人世沧桑、旷世男女，或许近百年中国小说还不曾有第二者将悲悯写得如此哀婉动人，但笔者仍愿将此现象归结为是汪曾祺母题之生成所致：即处女作所孕育的母题基因委实是在创作全过程中爆发出了奇崛的再生力。

再以“生存之难”为例，《复仇》作叙述“人性之恶”与“人世之厄”所铸成的“生存之难”时，仅仅以一个颇具佛教色彩的寓言故事便匆匆打发了。相比较嗣后汪曾祺对“生存之难”的文学想象要放纵得多，比如写“人性之恶”，便不仅有《钓人的孩子》之“他虐”，《护秋》、《小娘娘》之“自虐”，更有揶揄卑俗人性尚不如兽性的《虐猫》。至于写“人世之厄”，篇章更丰，《异秉》、《职业》、《黄油烙饼》、《寂寞与温暖》、《皮凤三棺材子》等皆是。

汪曾祺曾表白他的作品是“人间送小温”，可如何理解汪曾祺笔下的人性之恶，他笔下的“人性之恶”有什么作用呢？

当读者被“钓人的孩子”的恶作剧逗笑时，千万别忘了这个寓言中的几个孩子，这几个孩子本身是汪曾祺对“人性之恶”的独特注解。“孩子们”为何要戏弄成人，这是家教所致或曰源自人类的模仿本能？颇有意思的是，在同题下的另外一篇《拾金子》中那位哲学系研究生的奇妙逻辑，“……有人带金子，就会有人丢掉金子；有人丢

掉金子，一定会有人捡到，人会捡到金子；我是人，故我可以捡到金子^⑧。”这真应了时下一句名言“金钱不是万能的，但没有钱是万万不能的”，孩子们就是金钱文化所栽培的“恶之花”，是新生代“嗜血族”。“人性之恶”在孩子们的眼里已转化为人情之常，故既无恐惧，亦无不忍，幼小心灵早早套上盔甲。

接下来再看《虐猫》中的那几位小学生。汪曾祺为何设定“虐待狂”是孩子？恐有深意在焉。孩子们所表征的“人性之恶”，作为文革的遗症，乍看，是在起诉畸形政治对人的极度异化；静心再思，不然，令人发指的“红色恐怖”所以能在“文革”时风行，除时势使然，怕与植根于民族品性深处的暴力欲即“人性之恶”不无牵涉。孩子造型所企图表述的，应是某种现实指控深邃的文化殷忧。孩子们实在是传统暴力文化所化之怪胎或文学化石。

现在好了，若认准“人性之恶”是包括暴力在内的粗鄙欲念对人腐蚀的结果，再来读汪曾祺的《故里三陈·陈小手》也就丝毫不隔，且会由衷地感叹构思之妙。妙就妙在：小说在充满温情地描写陈小手的救死扶伤、团长的慷慨解囊后，团长竟“从后面，一枪就把他打下来了”、“我的女人，怎么能让他摸来摸去！她身上，除了我，任何男人都都不许碰！这小子，太欺负人了！日他奶奶！”^⑨团长的理由当然荒谬绝伦，可我们的民族内心深处积攒的封建文化恐不是一时可以理清的，小说无疑寄托作者极大的隐忧！类似的作品还有《天鹅之死》和《六月骄阳》。

由此我们再来讨论问题二：上述忧思对汪曾祺的人物造型术有何影响？汪曾祺曾坦言小说是与一个亲切的朋友谈话、“小说是回忆”^⑩。应该承认汪曾祺笔下的人物大都不是“性格”或圆型人物，充其量是“扁平”，仅仅作为单一观念的象征体进入小说。汪曾祺坦言他的小说“散文的成分是一直明显地存在着的。所谓散文，即不是直接写人物的部分。不直接写人物的性格、心理、活动。有时只是一点气氛。但我以为气氛即人物”^⑪。若着眼于汪曾祺的叙事策略，这也不奇怪，既然人性之恶首先受制于多种欲念，而欲念一旦成功，又势必属血腥之举，非激情达到沸点而不为，激情又因其极致而转化为无情，所谓“大音希声”是也，这一情感辩证法一俟成为汪曾祺人物造型艺术，便成了“对

于我所写的人，会有我的看法，我的角度，为了表达我的一些什么‘意思’，会有所夸大，有所削减……^⑫ 笔者敢言，此乃汪曾祺在20世纪80年代奉献给文坛的人物大体是离平或剪彩的根由之所在。

于是，凡人物只须被汪曾祺牵入隐暴力格局，不论施暴者、被虐者，还是被虐兼施暴者，几乎无一幸免地成为道具，成为可被小说即兴支配、拆毁了乃至撕裂的木偶，一切都被人化、美化。所谓污浊、卑微和粗鄙等通通隐退，只有美丽、尊严、崇高等生命诗情。所以人们常常谈谈汪曾祺的作品，认为汪曾祺作品太理想化了，具有“牧歌情调”，与萧红、余华等作家极力渲染沉甸甸的苦难不同，汪曾祺好像不忍心、不愿意叙说生活中假恶丑，但他又不是不写污浊、丑陋、卑鄙，而是把卑鄙、丑陋隐到美丽的后面写，让你反复揣摩、体验、咀嚼，初读作品常常像进入一个桃花源，可当你深入进去，觉得那里面一样有悲伤，一样有苦难，一样有人性之恶。如此本领，大概只有汪曾祺和他的老师沈从文具有吧。

前章重在观照“人性之恶”，本章当该聚焦“人世之厄”了。

与“人性之恶”相匹配，汪曾祺对“人世之厄”的思索续早期作品后亦不乏进展。可谓上了三个台阶，从《异秉》、《职业》到《黄油烙饼》、《皮凤三楦房子》再到《瑞云》、《陆判》，犹如“三级跳远”，持续三个脚印，三道空中腾越的弧线，大体标记汪曾祺的思绪已经甩到多远。

第一跳是《异秉》（以20世纪40年代文本为准），这是一个颇为荒诞的故事。因为在那个老钟敲了十下的晚上，众人纷纷谈论人的异秉，摆熏烧摊子的王二也介绍自己的异秉：

王二这回很勇敢，用一种非常严重的声音，声音几乎有点抖，说：

“我呀，我有一个好处：大小解分清。大便时不小便，喏，上毛房时，不是大便小便一齐来。”

他是坐着说的，但听声音是笔直的站着。

大家肃然。随后是一片低低的感叹。^⑬

什么叫“啼笑皆非”？这就是。正所谓石油大亨不了解捡煤渣子老太婆的苦处。发财过上好日子是每一个普通人的的基本愿望，而王二谈起来声音“几乎有些抖”，在王二介绍过所谓异秉后，“大家肃

然”。街坊邻里们在索解沈万三、汉高祖、朱红武发达的奥秘，竟然把它归结为异相，也即所谓特殊才能。更为精妙之处在结尾“学徒的上茅房”，看自己是不是“大小解分清”，让人在莞尔之后不禁心酸，想笑实在笑不出来。类似的例子还有《职业》。初读读者可能会因孩子们天真而忍俊不禁，可细读常会觉到一种无言的悲悯。汪曾祺曾经说《职业》写的是孩子们无法选择职业的悲悯，这话对20世纪40年代文本大致不错。

第二跳是《黄油烙饼》。如果说在《职业》、《异秉》中作者还在故意使曲笔，造成一种“隔”的话，到《黄油烙饼》则“不隔了”。如果说《职业》、《异秉》中你几乎看不到悲伤，可悲悯的潜流却在流淌，那么《黄油烙饼》悲惨的故事不能不让你垂泪。小说写的是三年自然灾害时一个家庭的变故，奶奶因为没有吃的饿死了。

他（指孙子萧胜，引者注）问爸爸：“他们为什么吃黄油烙饼？”

“他们开会。”

“开会干嘛吃黄油烙饼？”

“他们是干部。”

“干部为啥吃黄油烙饼？”^⑭

.....

孩子的问话让爸爸无法回答，他只好责备孩子问得太多了。

如果说《异秉》、《职业》更多表现了人们的愚昧的话，那么《黄油烙饼》则说明了权力、政治对人生的重要。汪曾祺对人世之厄的思考无疑又进了一步。

相比较，《陆判》作为“第三跳”，无疑是比前两者“跳”得更高更飘。《陆判》是作者以聊斋旧题重作的一组小说中的一篇，更多地表现人世的荒诞，但在这貌似荒诞的背后其实是“人性之恶”。

三

关注汪曾祺的读者大都疑惑：为何一个竭诚呼唤人间温情的作家，竟也有“人性之恶”、“人世之厄”的篇章，这与汪曾祺母题中的“苦难”要素本由“生存(命运)之难”与“存在(灵魂)之苦”两

大因子合成有关。“生存之难”与“存在之苦”之间似有某种互动结构：一方面(作为生命体验)正因为“生存之难”引发“存在之苦”，故亟需温情之安抚；但另一方面(作为创作心态)正因为痛感人间温情之缺失，故对“人性之恶”、“人世之厄”便愈益抵触、逆反乃至不无敌意。

诚然，平心而论，汪曾祺小说“彻底”，当不仅体现在对“苦难”的精心雕琢，同时也体现在对“温情”童贞般的神往，此可喻为汪曾祺母题的两大要素的比翼齐飞。

这么看来，“苦难”与“温情”作为汪曾祺母题的两大基因，确有点“二元对立统一”：所谓对立，是说在人生价值系统“苦难”、“温情”形同南辕北辙、冰炭不容；所谓统一，则着眼于个体生命需求，愈是陷于“苦难”深渊而不能自拔者，愈渴望“温情”的拯救。汪曾祺写的《受戒》的意图之一，恐怕正在于此。用汪曾祺的话说，这个地方的人把做和尚当作一种谋生的手段。小说题为“受戒”，实际上不仅仅写了明子的受戒，更写了明子的“散戒”和“破戒”。小说最后明子与小英子的一段对话，美得像有一种天鹅绒般幽雅的音乐，在月光下淌着如歌的行板：

小英子忽然把桨放下，走到船尾，趴在明子的耳朵旁边，小声地说：

“我给你当老婆，你要不要？”

明子眼睛鼓得大大的，

“你说话呀！”

明子说：“嗯。”

“什么叫‘嗯’呀！要不要，要不要？”

明子大声地说：“要！”

“你喊什么！”

明子小小声说：“要——！”

“快点划！”^⑮

读惯了《职业》、《岁寒三友》那类叫人伤心悲叹的文字，再乍读上述引文，还真有些不适应，但很快又被那像水一般的晶莹美文弄醉了。这是一曲只有小提琴的纯净音色才够格来配乐的诗性插曲，它

让你在屏息分享蜜月般甜美的同时，又将心灵漂洗得白白净净。

《受戒》写于1980年8月，那时一个十年浩劫刚刚结束，文学正在诉说“伤痕”的时候。小说实际写的是在与世隔绝的极度孤寂中所渴望、摄人心魄的柔情，上述柔情在“我”痴心之际又被“我”所解构，对此汪曾祺不忍，可见“悲悯”不仅是生存层面，也是存在层面。

事情可能正是这样：汪曾祺是性情中人，然无情的现实寒流却把他冻成“冰碴子”，这便成了真正的荒诞：一方面，对汪曾祺来说，面对苦难，若无温情，人便无法活；但另一方面汪曾祺又认准温情其实不怕遭现实的封杀，从“复仇”中“我”厌世，决然走向“皮凤三棺材房子”高大头的愤世。“高大头”的“人世之厄”屡屡令汪曾祺忧伤得像长夜噩梦，不堪回首。无怪乎汪曾祺在小说结束时要让谭凌霄、高宗汉（小说《皮凤三棺材房子》中的人物）二人被撤职。应该说高大头棺材成房子，既是写作者写作快感之致，同时也说明作者对现实的道义愤怒已炽烈到了燃点。

四

系统地阅读汪曾祺三个时期（指20世纪30年代、80年代初、90年代的作品）的创作，不难发现其母题演化轨迹。

20世纪30年代的汪曾祺刚刚二十多岁，这个时期他的作品弥漫一种与其年龄极不相称的悲悯。如果说《小学校的钟声》以其新颖独特的意识流手法诉说“哪个少女不怀春，哪个少男不钟情”爱情故事的话，那么《鸡鸭名家》、《落魄》则是道尽下层人们辛酸苦辣。

以《鸡鸭名家》为例，小说在开头部分三次使用同样的句式发出疑问：“那两个人是谁？”第四次再发问“那两个老人是谁呢？父亲跟他们招呼的，在江边的沙滩上……”在一段民俗色彩的背景描述过后，作者写道“江边风大，立久了究竟有了点冷，走吧”，悲悯情怀油然而生。汪曾祺情不自禁想起了《打花鼓》里“恩爱的夫妻槌不离锣”。《鸡鸭名家》更多地是写人世之苦来诉说悲悯。

普遍认为汪曾祺20世纪80年代代表作《受戒》写的是世外桃源。

我们随便从文中挑出一段：

她挎着一篮子荸荠回去了，在柔软的田埂上留了一串脚印。明海看着她的脚印，傻了。五个小小的趾头，脚掌平平的，脚跟细细的，脚弓部分缺了一块。明海身上有一种从来没有过的感觉，他觉得心里痒痒的。这一串美丽的脚印把小和尚的心搞乱了。^⑩

在庵赵庄这样一个风景如画的水乡，一个青春年少的和尚明海与农家女小英子冰清玉洁的爱情故事能不让人感动，能不使人温暖？

可汪曾祺毕竟是汪曾祺，尽管他一再声称他的作品内在的情绪是欢乐，但题目“受戒”就很耐人寻味，明海“受戒”的那种痛楚藏在了文字后面。细心的读者不难发现，类似的笔法在《故里三陈·陈小手》中也可以见到。

温暖的主题在《大淖记事》、《岁寒三友》等20世纪80年代小说中都可见到。汪老有一篇小说题目就叫“寂寞与温暖”，有论者认为《寂寞与温暖》中的“赵所长”不够真实，其实把这篇小說与同期的其他小说比较起来看，对这个问题我们就不难理解。汪氏小说与写实小说不同，他并不去描述大规模疾风暴雨式的斗争，也不去抒写民族解放波澜壮阔的史诗，而是“写意”，抒发一种情怀，一种向往，联系他那种特立独行的小说观念就更容易理解了。

进入20世纪80年代后期后，汪老的小说又有了变化。引人注目是一组由《聊斋》改编过来的小说，如《瑞云》、《蚰蚰》、《陆判》，给人的感觉是小说家的风格快要变化了，这是一个信号。与《受戒》、《大淖记事》、《日规》等小说叙述人世间的温情不同，这几篇小说表达人生的无奈与酸楚。美貌的瑞云爱上贺生，可贺生根本没有资金从蔡妈妈那儿赎出她，正当贺生、瑞云“两下牵挂，更何以堪”的时候，瑞云脸上多了一颗黑斑，小两口才得以欢聚。最后瑞云面上黑斑消失了，可贺生却觉得“若有所失”。很显然这类小说与《受戒》、《大淖记事》有明显的不同。再看这时期他的其他小说，如《迟开的玫瑰或胡闹》，小说写了一位老汉邱郁龙的晚年婚变，用小说主人公的话说“我宁可精精致致的过几个月，也不愿窝窝囊囊地过几年”。究竟是“迟开的玫瑰”还是“胡闹”？小说家没有给出答案。类似的例子还有，谢淑媛既不能战胜本能的冲动，又无法忘怀伦

理的束缚，情欲与伦理观念的强烈冲突，造成了她的悲剧命运（《小娘娘》）；生活的单调与艰辛磨钝了朱兴福情感的触角，使他只知道种地过日子，成天“蔫里巴唧”的，不懂得如何尊重女人，只把女人作为解除性饥渴的对象，最终将自己的女人推到别人的怀抱，而他自己并不知道究竟（《护秋》）。这些小说使我们看到物质的匮乏，精神的空虚是多么的可怕，这些作品更多地渗透进了作者的文化思考。

总之，汪老20世纪30年代的小说在叙写悲悯中散发一点暖意，80年代的小说则是在吟唱温暖中难舍悲凉，而90年代小说则在悲悯中作文化的反思。

如果说以上的描述说明汪曾祺母题演化理由还不够充分的话，我们还可以在汪曾祺创作中找出一个绝妙的例子，汪曾祺曾在20世纪40年代创作过《异秉》、《职业》这两篇小说，到了20世纪80年代后，作者又把这两篇小说作了改写。以《异秉》为例，20世纪40年代小说与20世纪80年代小说相比，基本情节没有变化，但小说主题母题演化可窥见一斑。先看四十年代小说，小说写发财人存异相，大家自然推求卖卤菜的王二，问他如何“发”了，有什么异相（引文见前），再看八十年代的小说“王二虽然发了一点财，却随时不忘自己的身份，从不僭越自大，在大家的敦促之下，只有很诚恳地欠一欠身子说……”^⑦ 20世纪40年代文本洋溢着悲悯的情调^⑧对小人物的可笑悲悯，情节围绕着这一“内核”生长，王二、学徒以及众多的小人物，他们按部就班的日子无不在悲悯的语调中叙述，甚至王二的发达也被涂上悲悯的色彩，直至最终学徒“如厕”的喜剧性结尾，也让人在好笑中感到淡淡的哀愁；而20世纪80年代文本通篇洋溢着温暖的情怀，更多地体现出作者对王二、学徒们的关切，“如厕”的结尾也让人多了一份理解与宽容。

五

从20世纪40年代描述人生的苦难，到80年代呼唤苦难中的温情，汪曾祺这种变化几乎不让人察觉，但笔者诧异的是这一母题的变异或价值的跌宕。在作者脑海深处，很可能只是不无随机性的意识漂流，

宛如江河大峡谷拐了个弯，未必定然激起强烈的自我反省。这倒有点像鲁迅说的“于无声处听惊雷”，在笔者听到了惊蛰之雷且驻足沉思的地方，对作家本人来说，倒往往是一个纯属私人的、静悄悄的精神微调动作，不值得大惊小怪。事实上，足以诱发作家20世纪80年代母题变异的所有因子，几乎皆可在其20世纪30年代创作中找到相应的印记。

即使在极力表达作家对现实悲悯的《鸡鸭名家》中我们仍可看到这样的叙述：“一样借以量度的器械都没有，就凭他这个人，一个精细准确而又复杂多方的‘表’，不以形求，全以神遇，用他的感觉判断一切。炕房里暗暗的，暖洋洋的，潮濡濡的，笼罩着一种暧昧、缠绵的含情怀春似的异样感觉。余老五身上也有着一种‘母性’。（母性！）他体验着一个一个生命正在完成。”^⑮显然，这已经预先与《受戒》接轨。尽管这两部小说的总体取向不大相同。为慎重起见，先听听作家的自我解释：汪曾祺自己说过“我恢复了自己在40年代曾经追求的创作道路，就是说，我在80年代前后的创作，跟40年代衔接起来”^⑯。如果指他创作经历或创作生命而言，这是一个准确的自我描述；但就作品所显示的母题等文本特征而言，阅读的感觉会强烈地破坏对这句话的信任。汪曾祺说他的《异秉》是写小人物的“可笑”和“可悲悯”，《职业》是对“这个孩子过早地失去自由，被职业所固定，感到更大的不平”^⑰，这都是20世纪80年代说的，但我相信一般读者很容易从20世纪40年代文本读出这种情绪，而对于20世纪80年代文本，要体味这些是不太容易的，尤其《职业》，大部分读者读到的恐怕是这个孩子没有被职业所束缚的天真和童趣。

既然作者的话作为小说家言并不可信，到底是什么竟使汪曾祺母题于20世纪80年代发生变异？答曰：源自汪曾祺对其童年印象与成长经验的开发。

汪曾祺无疑是当今文坛异常强调文学之根即在故乡的作家之一。他1920年元宵节生于苏北小城高邮。汪曾祺曾说：“除了家、学校，我最熟悉的是由科甲巷至新巷口的一条叫做‘东大街’的街。我熟悉沿街的店铺、作坊、摊子。到现在我还能清清楚楚地描绘出这些店铺、作坊、摊子的样子。我每天要去玩一会的地方是我

祖父所开的‘保全堂’药店。我认识不少药，会搓蜜丸、摊膏药。我熟悉中药的气味，熟习由前面店堂到后面堆放草药的栈房之间的腰门上的一副蓝漆字对联‘春暖带云锄芍药，秋高和露种芙蓉’。我熟悉大小店铺的老板、店伙、工匠。我熟习这些属于市民阶层的各色人物的待人接物，言谈话语，他们身上的美德和俗气。这些不仅影响我的为人，也影响了我的文风。”^① 结论“每一个作家都应当找到自己的老家。”^② 此家当不是指地理空间意义上的日常居所，而是指心理时间意义上的。现在仍活在作家心灵库存(童年印象与成长经验)的那片乡土文化背景及氛围。

作为汪曾祺创作资源的“童年印象与成长经验”，粗看不过是“文学素材”，或者是叙述中所使用的零件，其实不然，此类库存显然还蕴藉某种比“零件”更有分量，更有意味，堪称精神资源的东西，比如对人生、世界、历史的评判角度与体验深度等。应该说汪曾祺对“素材”库存的开发不仅娴熟而且节俭，近乎坊间一鸡多吃，同一块零件如“芦苇荡”、“阴城”、“杂货店”可被陆续嫁接到不同的作品。此类镜头见多了，笔者不免产生“错觉”，仿佛零件不是取自作家的心灵库存，而是从昔日装修的小说客厅拆下来，再转手安到刚落成的文学新房去。

汪曾祺对“精神”库存之开发，似带有明显的纪年性质。这就是说从《小学校的钟声》到《鸡鸭名家》这一组20世纪40年代小说作为一期工程，其特点是基于作家少年青年对孤寂的恐惧，传达颠沛流离者对温情的渴求，应该说“精神资源”是以个体生命体验为根基的。诚然，汪曾祺在这个时期写过另类小说，如《小学校的钟声》写“我”与一名少女朦朦胧胧的恋情——可以说这也预示了日后温暖的主题，但这种主题的作品毕竟太少了，在汪曾祺早期作品中根本不占主流，远不如《鸡鸭名家》、《职业》等呼唤苦难来得生猛。而《受戒》、《大淖记事》这组20世纪80年代的中篇作为二期工程，对“精神”库存的开发特点，显然体现在从民俗气息浓郁的“酸曲子，荤故事”中掘出历代农民绵延至今的那种群体生存理念或乡土“智慧”。

在20世纪40年代和80年代，汪曾祺都给短篇小说下过定义：

1947年他曾说：“一个短篇小说，是一种思索方式，一种情感方

式，是人类智慧的一种模样。”^{②③}

到了1988年则是：“小说应该就是跟一个可以谈得来的朋友很亲切地谈一点你所知道的生活。”^{②④}

1947年汪曾祺的小说观念更多地受西方现代主义影响(如吴尔芙等)，强调“主观真实”表现主观印象，这个时期他的小说表现人生的不平与苦难，多与他当时处境以及成长期遭受战乱颠沛流离的生活有关。他曾在小说《老鲁》里描述当时那种“有一顿没一顿”的生活，也曾散文描述“看河水涨落”的那种伤感，更曾因想要自杀被恩师沈从文痛骂一顿，由此我们就不难理解汪曾祺20世纪40年代的创作中那种“苦难”。

在经过“反右”、“文革”等历次政治运动后，20世纪80年代的汪曾祺像出土文物一样复活了(20世纪50年代仅仅创作了几篇儿童小说，我们姑且略去不论)，一开始就以《受戒》获得全国短篇小说奖。小说描写了里下河水乡人民敢爱敢恨的生活，在他笔下亲情、友情、爱情无不美仑美奂，所以汪曾祺也直言不讳地说他的小说是给“人间送小温”。他在《蒲桥集》后记中分析小品文崛起的原因时说“生活的不安定是一个原因。喧嚣扰攘的生活使大家的心情变得很浮躁，很疲劳，活得很累，他们需要休息，‘民亦劳止，迄可小休’，需要安慰，需要一点清凉，一点宁静，或者象我以前说过的那样，需要‘滋润’”^{②⑤}。以此来分析汪曾祺复出后的母题变异大概也不错。

汪曾祺在文革经历过太多的兴衰，曾被补划为右派，因江青要把京剧《芦荡火种》继续加以修改，汪先生才得以“解放”，并曾因此于1970年被邀请登上天安门，1977年又被审查。六十岁的汪曾祺这时候已不忍心不愿意再去想那些让他悲伤让他流泪的往事，他太需要温暖了。这时童年印象复活了，精神库存的相关开发及其文学母题的对应演化之间，就出现了同步效应。这也就是说，若认同小说世界往往是对小说家的精神世界的同步性语像呈现，那么，潜心析出作家蕴结在作品中的精神疑点，当有助于考察特定条件下作家内心可能发生的困惑及其亟待解惑之需要。

晚年的汪曾祺写下一组涉性题材的作品，这类作品更多地诉说人的正常欲望得不到满足，人的尊严得不到实现的悲悯，个中原因恐怕