

The background of the cover is a traditional Chinese ink wash illustration. It depicts a small boat with a single oar on a river. The river is surrounded by numerous reeds or grasses that are blowing in the wind, creating a sense of movement and depth. The style is minimalist and elegant, typical of classical Chinese art.

受戒

汪曾祺小全集



四川人民出版社

汪曾祺小全集

受
戒

四川人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

受戒 / 汪曾祺著. —成都: 四川人民出版社, 2019. 1

(汪曾祺小全集)

ISBN 978-7-220-10391-9

I. ①受… II. ①汪… III. ①短篇小说—小说集—中国—当代
IV. ①I247.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 227722 号

SHOU JIE

受戒

汪曾祺 著

出品人
策划组稿
责任编辑
责任校对
封面设计
版式设计
责任印制

出版发行
网 址

E-mail

新浪微博

微信公众号

发行部业务电话

防盗版举报电话

照 排

印 刷

成品尺寸

印 张

字 数

版 次

印 次

书 号

定 价

黄立新
李淑云
李淑云
韩 华
张 科
张 妮
祝 健

四川人民出版社 (成都槐树街 2 号)

<http://www.scpph.com>

scrmcbs@sina.com

@四川人民出版社

四川人民出版社

(028) 86259624 86259453

(028) 86259624

四川胜翔数码印务设计有限公司

成都东江印务有限公司

130mm×185mm

12

210 千

2019 年 1 月第 1 版

2019 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-220-10391-9

38.00 元

■ 版权所有·侵权必究

本书若出现印装质量问题, 请与我社发行部联系调换
电话: (028) 86259453

一个中国式的，抒情的人道主义者。

水洗的文字

读汪曾祺

◎曹文轩

汪曾祺是沈从文先生的学生，在西南联大读过书，1949年以前就写过《复仇》《鸡鸭名家》等很别致的小说。1949年以后主要精力投放在戏剧创作上，是京剧《芦荡火种》的执笔人。这个剧后来成为样板戏之一的《沙家浜》。

他重新写小说，是在20世纪70年代末。作品发表后，有见识的读者和评论者，都有一种惊奇，觉得总在做深沉、痛苦状的文坛忽地有了一股清新而柔和的风气。但却因他的作品一般都远离现实生活，又无重大、敏感的主题，并未立即产生大的轰动，倒显得有点过于平静。他是越到后来越引起注意的。当那些名噪一时的作家和红极一时的作品失去初时的魅力与轰动效应而渐归沉寂时，他与

他的作品反而凸现出来。在此后的许多年里，他一直是
中国当代文学一个常谈常新的话题。

汪式“地域主义”

汪曾祺基本上属于一个地域性作家。他把绝大部分篇幅交给了 20 世纪三四十年代江苏高邮地区一方土地。

沈从文是这类作家的一个经典。他表现的生活范围或者说那些最能代表他创作成就的作品，基本上都生长于湘西。地域性的过分强调、地域性作家所占比例过大，多少妨碍了中国文学的提升，降低了中国文学的规格。在中国，地域性变成了一位作家成功的一条途径。谁想获得成功，谁就必须讲究地域性。占据一方生活小岛，以对付文坛的激烈竞争，竟成为许多中国作家的一个意识、一种策略。于是当代文学形成了这样一个格局：东西南北，各据一方，以独特的地域风土人情为奇货为本钱来从事文学的买卖。于是，偌大一片中国版图，被瓜分殆尽。于是出来所谓的湘军、晋军之类的说法。于是，文学要表现的人的生活，最终变成了地方生活，中国文化变成了若干区域文化。地域性的过分强调，最终变成了地域主义，直至地方保护主义。中国当代文学少了世界文学的宏大气派。对泥土气息的过于认同，使中国文学从风

格上讲，就显得有点过于小气，甚至俗气。地域主义的极端化，使文学失去了抽象的动机，失去了广阔的社会生活，失去了重大的、具有哲学意义的主题，并因它的过于狭隘与特别而失去了与世界文学对话的可能。从这个意义上说：地域主义必须是一种有节制的创作观念。

但，谁也无法批评长期占据一方土地而经营他的文字世界的汪曾祺。一，他虽然将自己的作品的内容限制在一区域内，但他并不向他人提倡地域主义，尽管他是率先体现地域性的，但后来有那么多人蜂拥而上，则与他无关；二，他很得当、很有分寸地体现了地域性，未去一味摆弄地域性；三，他是带着一种现代的、永恒的美学思想和哲学态度重新走向地域的，地域只不过是他的普遍性的艺术观寻找到的一个特殊的表现场所而已。

《受戒》如此，《大淖记事》《故里三陈》等莫不如此。地域性非但没有成为障碍，反而成为施展人性、显示他美学趣味的佳境。

汪式“风俗画”

当许多年轻作家拜倒在现代观念的脚下、想方设法寻找现代人的感觉、竭力在作品中制造现代氛围时，汪曾祺

的作品却倒行逆施，追忆着过去，追忆着传统，追忆着原初，给人们酿出的是一股温馨的古风。

古风之生成，与风俗画有关。他对风俗画的追求是刻意的。

追溯到现代文学史，在小说中对风俗画的描绘始于鲁迅先生（如《祝福》《社戏》《孔乙己》等），沈从文的《边城》则是风俗画的一个高峰。这条线索，在20世纪五六十年代中断了。因为，这种美学情趣，在当时是不合时宜的。到了20世纪80年代初，又由汪曾祺将这条线索联结了起来。

这里不去引用《受戒》的文字，因为，在我看来，整篇《受戒》都是风俗画。我们从他的《异秉》引用一段：

这地方一般人家是不大吃牛肉的。吃，也极少红烧、清炖，只是到熏烧摊子去买。这种牛肉是五香加盐煮好，外面染了通红的红曲，一大块一大块的堆在那里。买多少，现切，放在送过来的盘子里，抓一把青蒜，浇一勺辣椒糊。蒲包肉似乎是这个县里特有的。用一个三寸来长直径寸半的蒲包，里面衬上豆腐皮，塞满了加了粉子的碎肉，封了口，拦腰用一道麻绳系紧，成一个葫芦形。煮熟以后，倒出来，也是一个带有蒲包印迹的葫芦。切成片，很香。猪头肉则分

门别类地卖，拱嘴、耳朵、脸子，——脸子有个专用名词，叫“大肥”。要什么，切什么。到了上灯以后，王二的生意就到了高潮。只见他拿了刀不停地切，一面还忙着收钱，包油炸的、盐炒的豌豆、瓜子，很少有歇一歇的时候。一直忙到九点多钟，在他的两盏高罩的煤油灯里煤油已经点去了一多半，装熏烧的盘子和装豌豆的匣子都已经见了底的时候，他媳妇给他送饭来了，他才用热水擦一把脸，吃晚饭。吃完晚饭，总还有一些零零星星的生意，他不忙收摊子，他端了一杯热茶，坐到保全堂店堂里的椅子上，听人聊天，一面拿眼睛瞟着他的摊子，见有人走来，就起身切一盘，包两包。

从《大淖记事》里再引一段：

他们也有年，也有节。逢年过节，除了换一件干净衣裳，吃得好一些，就是聚在一起赌钱。赌具，也是钱。打钱，滚钱。打钱：各人拿出一二十铜圆，叠成很高的一摞。参与者远远地用一个钱向这摞铜钱砸去，砸倒多少取多少。滚钱又叫“滚五七寸”。在一片空场上，各人放一摞钱；一块整砖支起一个斜坡，用一个铜圆由砖面落下，向钱注密处滚去，钱停住

后，用事前备好的两根草棍量一量，如距钱注五寸，滚钱者即可吃掉这一注；距离七寸，反赔出与此注相同之数。这种古老的博法使挑夫们得到极大的快乐。旁观的闲人也不时大声喝彩，为他们助兴。

婚丧礼仪、居所陈设、饮食服饰等民俗现象，在汪曾祺的作品中随处可见。当然，又绝不是为写风俗而写风俗。文学毕竟不是民俗学。在他的作品中，这些土风习俗、陈年遗风，或是用于人物出场前的铺垫，或是用于故事的发展，或是用于整个作品情调的渲染。都有一定的用场。

如此喜好，也许与他的老师沈从文有关。沈的作品，风俗画几乎是必不可少的元素。这些淳朴的风俗画构成了沈与汪的文学世界。

文学史上，倾倒于风俗画的大作家不乏其人。因为风俗是与社会发展，与民族性格和精神密切相连的。从风俗的变化，可以发现社会发展和民族心理变化的轨迹。一部《红楼梦》，便是一部“中国风俗大全”。

汪曾祺要让人们看到他的“清明上河图”，看到种种特殊品格的文化。

童话式的道德观

近些年我们有一批作家，对古老的渔猎、放牧和村社生活发生了浓厚的兴趣。他们从令人目眩的现代社会走出，或溯时间长河而上，寻找昨天的部落和村落，或走进大山、原野去寻找一片至今还未经文明社会熏染的土地。

汪曾祺所写的是 20 世纪三四十年代江苏高邮地区的小镇和村社生活。汪曾祺很乐于描绘古老的村社图景。小街小巷、鲜货行、做小本经营的来自四面八方的小商贩、各行各业的小手工作坊、笨重的生产工具、简单粗糙的铸造……虽然也有“漆得花花绿绿的”、“机器突突地响，烟筒冒着黑烟”的小轮船（蒸汽机的发明当然是人类社会进入工业文明的标志），但用今天的目光来看，它的整个生活画面毕竟还是涂满了原始的色彩。

20 世纪 80 年代，我们有大量的描写土地为中心的乡村山野生活、把古老的农业社会浪漫化了的作品——“农村是上帝创造的，城市是人创造的。”

主宰这里的生活的是一种与今天的道德观不可同日而语的原始道德观——一种童话式的道德观。

汪曾祺的作品洋溢着这样的道德观的迷人气氛。他的

小说也自有一种力量。这种力量并未达到振聋发聩、令人心情激荡的程度，但却会使人在心灵深处持久地颤动。这种力量正是来自于这样的道德。《大淖记事》是写一个小锡匠与一个贫家女子的爱情故事。这种爱情闪烁着未经世俗社会熏染的人的原始品质的光辉。当巧云还未来得及将自己全部奉献给小锡匠时，却被水上保安队的刘号长粗暴地占有了。巧云为小锡匠未获得首夜权而感到深深的惋惜与内疚。她有一种自发的道德破损感。面对自己所恋的人被玷污，小锡匠并未产生现代人那种厌恶、嫉妒、恼怒和种种不可名状的心理，却时常夜间偷入巧云的茅屋，去用感情的胶汁弥合一颗破碎的心灵。这与其说是对肉体的占有，不如说是一种勇敢的、纯洁的道德行为。而这种道德以及施行这种道德的方式都显然不是现代人的。作品越往后写，这种传统道德观所蕴含着的善的力量则越强大。小锡匠被刘号长派人打了，巧云让锡匠们把他抬到自己的家中。锡匠们凑了钱，买了人参，熬了参汤。“挑夫，锡匠，姑娘，媳妇，川流不息地来看望十一子。他们把平时在辛苦而单调的生活中不常表现的热情和好心都拿出来了。”后来，这些锡匠们组成了一支游行队伍，上街示威游行。“二十来个锡匠挑着二十来副锡匠担子，在全城的大街上慢慢地走。这是个沉默的队伍，但是非常严肃。他们表现出不可侵犯的威严和不可动摇的决心。这个带有中世纪行

帮色彩的游行队伍十分动人。”这种力量强大得使地方当局都感到惧怕，不得不将刘号长驱逐出境。

他的《岁寒三友》中的清贫画师靳彝甫，与朋友相处，竟只“义气”二字。当他的两位挚友破产、家徒四壁而感到绝望时，他竟毫不犹豫地将自己在任何困难时刻也不肯出手的祖传珍宝——三块田黄石——出卖了，慷慨地去营救正走向死亡之路的朋友。他的《皮凤三榷房子》中的皮凤三很有点明清话本中的人物的色彩。他仗义疏财，打抱不平。对于倚财仗势欺人的恶者，他常常“用一些促狭的方法整得人狼狈不堪哭笑不得”。

中国传统道德的内容不外乎是：善、侠义、豪举、慷慨、为朋友不惜囊空如洗两肋插刀、诚实、专注、绝不背信弃义、怜贫、怜弱、扶危济困、一方有难八方相助等。中国人沿用这种道德观，经历了一个相当漫长的历史时期。与现代道德观相比，它可能是落后的。它远没有上升到理性的高度，也没有受到政治观念的影响，更无阶级意识。它是原始的，但又正因为它原始而格外显得纯真、不带虚伪、富有感动人的力量。道德是一个历史范畴的概念。我们不能用今天的眼光去简单否定昨天的道德观。评判它时，需有时间和空间观念。而且应当看到这样一个事实：即使在同一时间里，在不同空间（特殊环境中），旧的道德观仍然是人类优秀品质和良知的体现。在那里，它

就是合理的，也是值得赞美的，尽管从人类发展的总趋势来讲，它终究会成为明日黄花。

感情像纽带一样联结了人们，维系着他们的生活。但感情方式是原始的。它坦诚、直露、强烈、单纯、富有野性，与婉转、曲转、缠绵和温文尔雅的现代感情方式形成明显对比。

“年代久远常常使最寻常的物体也具有一种美。”对于现实世界，一般的人们所注意的往往是它的实用价值，而不太容易对它采取审美态度。而随着时间的推移，已经成为过去的那个现实世界，人们再回首看它时，由于它与他们的生活已没有直接的利害关系，往往就不带经济中人的世俗眼光了，而站在了一个审美角度上：不是这件物体值多少钱，有什么实际作用，而是这件东西美不美。“‘从前’这两个字可以立即把我们带到诗和传奇的童话世界。”

古朴本身就是一种美。

汪曾祺作品所产生的美，正是这样一种美。

无为的艺术

从美学角度讲，汪曾祺的创作对中国当代文学性格和气质地改变起了很大的作用。

过去文学的浮躁性格，与毫无节制的情感宣泄多少有点关系。在这一方面，汪曾祺是开新的风气的，他希冀获得的美感是：秀美感和静美感。

《受戒》中的小英子一行印在田埂上的脚印都这样的美：“五个小小的指头，脚掌平平的，脚跟细细的，脚弓部缺了一块。”《大淖记事》中的巧云十五岁，“长成了一朵花。身材、脸盘都像妈。瓜子脸，一边有个很深的酒窝。眉毛黑如鸦翅，长入鬓角。眼角有点吊，是一双凤眼。睫毛很长，因此显得眼睛经常是眯眯着；忽然回头，睁得大大的，带点吃惊而专注的神情，好像听到远处有人叫她似的。”汪曾祺写了不少这样的感情恬淡的女性。她们性格柔顺、不做强烈的反抗，总是表现爱和欢乐，富于幻想，世界仿佛有了她们而变得纯净、透明。当她们不幸而又无力反抗时，这种秀美感在人心理上立即产生了一股怜爱之情。

这类作品是明净的。作者用“明净的世界观”，看出了“生活中的美和诗意”，呈现给读者的是一种似乎非世俗社会才有的静美。

《大淖记事》中的巧云被水上保安队的刘号长奸污了。作者并未按常规的写法，写一个少女失去贞洁后的羞耻心理，写她痛苦万分，简直要去自尽。作者说，他要表现巧云失去童贞之后的痛苦心情，但要以一种“优美的方式来

表现”：她起来后，飘飘忽忽地想起了一些事情，想起了小时候母亲给她点一点眉心红；想起小时候看见新娘子穿的粉红色的绣花鞋；想起她的手划破了，小锡匠吮她指头上的血。美被丑恶玷污了，痛苦隐藏在诗意的里——美丽的痛苦。

沈从文爱水，汪曾祺也爱水。他在谈他的创作时，同样也谈到了自己的创作与水的关系。《受戒》《大淖记事》都是写水的。

芦花才吐新穗。紫灰色的芦穗，发着银光，软软的，滑溜溜的，像一串丝线。有的地方结了蒲棒，通红的，像一支一支小蜡烛。青浮萍，紫浮萍。长脚蚊子，水蜘蛛。野菱角开着四瓣的小白花。惊起一只青桩（一种水鸟），擦着芦穗，扑鲁鲁鲁飞远了。（《受戒》）

而水的一大特点就是它具有柔性。这水上的人与事，便也都有了水一般的柔情。《受戒》《大淖记事》写的就是这份柔情。

沈从文也好，汪曾祺也好，在他们这里，柔情是一种最高贵也最高雅的情感。他们用最细腻的心灵体味着它，又用最出神的笔墨将它写出，让我们一起去感应，去享受。对这种情感的认定，自然会使他们放弃“热情的自

炫”，而对一切采取“安详的注意”。巧云、翠翠她们的柔情似水，来自于他们观察之时的平静如水。

人们对汪曾祺的叙事态度印象很深。汪曾祺所塑造的是一个老者的形象。这位老者饱经风霜，岁月已经将他性格中的焦躁、热情、仇恨等过滤干净了。用他自己的话说，已去净了“火气”。现如今剩下的，是一片参透世界、达观而又淡泊的心境。他不再把悲哀、欢乐等感情看得多么严重，不再不加掩饰地将这些情感直接流注于笔端。他是一个旁观者，一切都看得很清楚，很透彻，了然在心，并且承认一切都是顺其自然，无须大惊小怪，也不必长吁短叹。他用古朴、平淡、自然的句子，不在意地叙述着人和故事，其中含着洞穿一切的冷峻和谐趣。

汪曾祺的叙事态度之所以如此，一是因为他的生活经历。汪 1920 年生，写《受戒》《大淖记事》等作品时，已是六十岁左右的人了。这漫长的人生历程，使他对社会，对生活，都有了很深刻的感受。他已将人生识破，忧愁和苦难，在他看来，都已不再可能使他产生大弧度的感情波动。被誉为 20 世纪最后一位名士的汪曾祺，已进入了一种境界，一种徐渭式的境界。徐渭有两句话，叫：

乐难顿段，得乐时零碎乐些；

苦无尽头，到苦处休言苦极。