

## 和谐:汪曾祺小说的艺术生命

石 杰(锦州师范学院学报)

艺术生命之于艺术品,有着极其重要的意义。艺术生命的获得在于作品从某一方面艺术地揭示了事物的本质,并由此给人以深刻的启示,用宗白华的话说,即具有“美的价值”、“生命的价值”和“心灵的价值。”<sup>①</sup>汪曾祺的小说就是这样的作品。因为它以成功的艺术表现,真实地展示了人生的本质——和谐。

### 一

汪曾祺小说写的是和谐。以和谐来概括汪曾祺小说对人生的最深意义的展示,是再符合文本实际不过的了。汪曾祺自己也曾多次这样说过:“我追求的是和谐。”<sup>②</sup>“我追求的不是深刻,而是和谐。”<sup>③</sup>

汪曾祺小说的和谐可分为入世的和谐与出世的和谐。所谓入世的和谐,是指人与社会的和谐,它集中体现为人与人之间的互爱和社会道德规范之间的一致,其目的在于人生通过世俗活动成就伟大的“用”。汪曾祺小说是对中国特别是旧中国的普通人的日常生活的真实写照。用他自己的话说:我写的是“小市民,我所熟悉的小市民”<sup>④</sup>。这些生活于市井街巷中的店主、画师、医生、教员、匠人、学徒、工友,虽社会地位低微,却几乎都于平凡中具有一种古仁人君子的风度。他们恪守着中华民族的传统美德,怀着一颗博大的仁爱之心,善良正直,热情诚挚,多情重义,舍己助人。《岁寒三友》中的王瘦吾、陶虎臣和靳彝甫“都没有做过伤天害理的事,对人从不尖酸刻薄。”“对地方公益从不袖手旁观。”王瘦吾和陶虎臣在靳彝甫需要资助的时候,为其凑足路费,让这位有才华的画师外出求生;靳彝甫在王瘦吾和陶虎臣生意破产、濒临绝境的时候,毫不犹豫地变卖了祖传的三块田黄石章。《徙》中的高北溟为了恩师的遗稿得以刻印,节衣缩食,甚至不惜牺牲爱女的前途,还要周济恩师不争气的儿子。还有《茶干》中的连老板的公平和气;《受戒》中尘世佛门之间的亲密融洽;《七里茶坊》中的掏粪人的勤恳互助;《羊舍一夕》中的四个小工的和睦尽职;《安乐居》里的酒友之间的和和乐乐……这里几乎没有激烈的矛盾冲突和尖锐的角逐争斗,父母兄弟姐妹间恭孝友爱,邻里乡亲间互助和睦,朋友间相濡以沫,同事间宽和谦敬。人们终年生活于一种和乐安宁之中,即使偶尔生出的怨恨,也带着几分无奈与和缓。

这是一个真正和谐的世界,构成这和谐的主要因素是人自身的修养。他们以儒家的“仁”为最高道德原则,遵循着忠信孝悌的道德要求,强调一己的责任与对他人的义务,所谓“仁者爱人”,所谓“诚而信”,所谓“己所不欲,勿施于人”,<sup>⑤</sup>由此,人的行为情感与对社会的道德规范相吻合,形成了人与社会的和谐。汪曾祺关于《岁寒三友》中“放焰火”风俗的一段话可作为对这个

问题的说明。他说：“这里写的是风俗，没有一笔写人物。但是，我自己知道笔笔都着意写人，写的是焰火制造者陶虎臣。我是有意在表现人们看焰火时的欢乐热闹气氛中表现生活一度处于上升时期的陶虎臣的愉快心情，表现用自己的劳作为人们提供欢乐，并于别人的欢乐中感到欣慰的一个善良人的品格的。这一点，在小说里明写出来，也是可以的，但是我故意不写，我把陶虎臣隐去了，让他消融在欢乐的人群之中。”<sup>⑥</sup>放焰火的风俗与人们对这一风俗的喜爱都属于社会的要求范围。此处的焰火制造者陶虎臣的行为情感与客观环境要求的一致，完全体现了人与社会的和谐。可谓社会规范即是人的行为准则，人的行为准则也完全自觉地服从于社会道德规范。陶虎臣消融在欢乐的人群中正表现了二者的合一。

博大的爱心促成的和谐不仅表现在人与人之间，而且还由人及物：《复仇》中的旅行者爱井边的红花、天空的苍鹰和牛的缓慢的反刍声；《受戒》中的小和尚爱听寒蛇唱歌，看萤火虫飞动；《天鹅之死》中的白蕤爱那美丽的天鹅；《昙花·鹤和鬼火》中的李小龙爱那雪白的昙花、美丽的野鹤和绿色的鬼火……在这种人与物的和谐中，凸显的是生命间的交流。此中的物似乎成了人的生命的一部分，是人的道德精神的恢弘扩大。

入世之和谐的根柢在于人对自身的最高的觉悟。这种最高的觉悟不仅使人敬服天地的伟大，而且追求个体人格的独立自足，故尔强调人生的责任感和使命感，认为生命的最高原则在兼体万物，即将万物涵纳于一己的生命之内，并进而于社会中去追求个体价值的实现。这是个人对整个宇宙生命的创进不息、生生不已精神的领悟。“对儒家言，此种精神上之契合与颖悟，足以使人产生一种个人道德价值之崇高感，对天下万物、有情众生之内在价值，也是油然而生一种深厚之同情感；同时，由于藉性智睿见而洞见万物同源一体，不禁产生一种天地同根万物一体之同一感。儒家立己立人，成己成物之仁，博施济众之爱，都是这种精神的结晶。”<sup>⑦</sup>

所谓出世的和谐，是人与自然的和谐，即“无为”之和。《岁寒三友》中的王瘦吾、陶虎臣和靳彝甫在各自经历了一段生活的高峰——王瘦吾的绳厂赚了钱，陶虎臣做大了炮仗生意，靳彝甫开画展出了名——之后，却突然跌入了低谷——王瘦吾的厂子受排挤倒闭了，陶虎臣的炮仗店因时局的变动关了门，靳彝甫救助朋友卖掉了祖传之宝。世事的变化使他们看到了人生的无常并油然而生出世之心，于是在腊月三十的大雪天里，三人上了空荡荡的酒楼，要在一醉中忘却人生的烦恼；《徙》中的谈髯渔累试不进，便再无意仕途，晚年只闭门著书，不闻世事；《鉴赏家》里的季匋民极度厌恶世俗的虚伪和无聊的应酬，每天关门作画，画墨荷，画莲蓬，在艺术中寻求欢乐和宁静。如果说这种出世的和谐还与世俗有着一种隐形的关系，是或为现实逼迫或对现实厌恶之下而生的出世之心，那么下面作品中的出世的和谐则是人对自然的自觉的回归。《故乡人》中的王淡人每于看病之余，面河垂钓，生活如“一庭春雨，满架秋风”般的闲适淡泊；《打鱼的》中的打鱼人每天张帆出船，面对浩渺的水面，心情如湖水般不起波澜；《故人往事》中的收字纸的老人虽粗茶淡饭，却怡然自得。“化纸之后，关门独坐。门外长流水，日长如小年”，老人年近百岁无疾而终。

出世的和谐与入世的和谐具有相反的人生价值取向。入世的和谐是个体生命在与社会的协调中充分释放出自身的能量，并由此显示自身的价值，是一种动态之和，所成就的是人生的积极的“用”；出世的和谐是个体生命在与自然的协调中向内心的宁静状态的回归，是人生的还纯返朴，它所体行的是寂兮寥兮，恍兮惚兮，以“无”处蕴深微，法自然而行动的“道”的精神，所表现的是超功利，超道德，超社会的独与天地精神相往来的超脱人格，所成就的是虚静的人生。

然而，我们若就此将汪曾祺小说的和谐止于这种入世与出世的形式中，却未免感觉与他笔下的人生的和谐还有一段距离，就是说，似乎还没有挖掘出他笔下的和谐人生的极至。固然，在入世的和谐与出世的和谐中，人与社会、人与自然构成了完全的统一协调，而且在这种和谐中，人呈现为高度的自觉状态。但是，无论怎样的和谐一致，此一境界中的和谐总难免让人生出一种压抑感。因为，在人与社会的和谐中，社会总是以一种外在的稳固不动的形态出现的，它要以自身的各种行动准则去规范人的行为思想，而人要想与社会取得和谐，并由此实现自身的价值，就必须使自己的行为符合社会的要求，即主动去服从这种规范。此中虽然有责任感和使命感使服从处于自觉的状态，但是这种责任感和使命感本身就不免让人感到一种人对自身生命的压迫，因而，处于入世的和谐中的人生总难免带着一份严肃和沉重。而在人与自然的和谐中，人虽然逃离了社会的约束，但自然同样作为外在于人的客观存在对人的生命产生一种无形的束缚，即人必须以自身的活泼泼的生命形态去适应自然的空漠虚静。因此，无论入世的和谐还是出世的和谐，其中的人的生命总不是处于完全自由的状态。正如徐复观先生所说：“世人之所谓用，皆系由社会所决定的社会价值。人要得到此种价值，势须受到社会的束缚。无用于社会，即不为社会所束缚，这便可以得到精神的自由。但由无用以得到的精神的自由，究其极，仍是‘不蘄乎樊中’……”<sup>⑧</sup>如果汪曾祺小说对人生的和谐的展示仅止于人与社会的和谐和人与自然的和谐这一层次上，那么这种和谐也只是一般作品中常见的，可贵的是他并未就此止笔，而是直探世俗中的人生的和谐之最高处，即生命自身的和谐。如此，才使人生和谐的最高境界得到艺术的展示。这就是人的艺术的生存，或曰艺术的人生。汪曾祺小说中的和谐，实以这一境界为止境。

所谓艺术的生存，是指人的生命处于一种自由自在状态，这种自由自在状态正通往艺术精神的深处，儒家称之为“乐”，道家称之为“游”，佛家称之为“解脱”。这种最高意义上的生存，在汪曾祺小说中有着突出的表现。《岁寒三友》中的穷画师靳彝甫虽然过着半饥半饱的生活，却“活得有滋有味”。他种竹，养花，放风筝，斗蟋蟀，赏石章。他在画室里挂了块小匾，上书“四时佳兴”。可谓活得清淡潇洒；《鸡鸭名家》中的炕蛋名家余老五在辛勤的劳作之余，总是提了那把其大无比、细润发光的紫砂茶壶，在街上逛来逛去。他好喝酒，好聊天。一顿四两，一聊半天。可谓活得闲散自在；《徙》中的地方名士谈髯渔在晚年闭门著书前，每天到烟馆抽烟，到酒馆喝酒。闲逛街头，傍花随柳。吃蟹，看书。三教九流，贩夫走卒，全谈得来。可谓活得无挂无碍；《大淦记事》中，大淦的女人们全无规矩。姑娘们可以自己找人，可以未婚生子；媳妇们可以在丈夫之外再“靠”一个，甚至敢在叔公面前脱了衣服。“这里的女人和男人好，还是恼，只有一个标准：情愿。”可谓活得随心所欲。《受戒》中，这一点表现更为突出：荸荠庵虽为佛门圣地，却全无所谓清规戒律。和尚们可以娶妻生子，可以唱情歌，找情妇。他们经常打牌，玩铜蜻蜓套鸡。口诵“南无阿弥陀佛”，却照样杀猪宰羊吃喝，可谓活得放达超脱。此中的人既不需要对他人和履行社会义务，也不需要逃避社会，而是向生活敞开生命。如果说有什么遵循的话，也只是遵循自己的心性，即依心性而动。于是，人摆脱了内在外在的一切束缚，所有的矛盾、分别、对立全在这种自由的心性中统一了，内心深处的生命的活力得到完全的释放，生命便处于一种自由自在之中。此时，人虽生活于世俗之中，却超越了世俗的功利目的而进入了艺术的生存。

艺术地生存的关键在于解除心与物的对立,使精神得到彻底的自由解放,由此,人才能去掉心灵上的遮蔽,超越有限达于无限。这一点,在《故人往事·戴车匠》中得到突出的体现。小说先介绍了什么是车匠,又描写了戴车匠的车床,工作程序,写他长年累月默默地在车床上做烧饼槌子、布掸子把、棋子盒、滑车等圆形物件,而且做得极为精细。这些都属于“技”的范围,是在介绍戴车匠工作的辛苦和技术的高超。然而作品的主旨却不在这里,而在于透过技,去描写一种寓于其中又超乎其上的东西,就是艺术精神。戴车匠追求的不是技术的精湛和由此而带来的物质利益,而是一种精神享受。他的单调而辛苦的生活整个都笼罩在一种艺术氛围之中。作品中有这样一段具体描写:“戴车匠踩动踏板,执刀就料,旋刀轻轻吟叫着,吐出细细的木花。木花如书带草,如韭菜叶,如番瓜瓢,有白的、浅黄的、粉红的、淡紫的,落在地面上,落在戴车匠的脚上,很好看。”这是一种纯技术的操作,还是由技术而产生的艺术性的效应?恐怕谁都看得出来。由此,我们很容易联想到《庄子·养生主》中的“庖丁解牛”。此篇历来被视为表现技道关系的名作。解牛是技术性的行为,然而在好道的庖丁手里,已合乎艺术规律,所谓“手之所触,肩之所倚,足之所履,膝之所踦……莫不中音,合于桑林之舞,乃中经首之会。”于是,纯技术性的劳作变成了艺术性的享受,所谓“提刀而立,为之四顾,为之踌躇满志。”《戴车匠》的主题与“庖丁解牛”有着惊人的一致。由于戴车匠把技术的操作当作一种艺术来看待,技术对心的制约便解除了,精神进入一种艺术境界之中,获得了大自由,大超脱,这就是艺术精神在现实人生中的落实,或曰艺术的人生。

在关于风俗画的描写中,汪曾祺甚至将纯粹意义上的艺术直接引进人生。《受戒》中的孟兰会上的唱小调,拉丝弦,吹管笛,敲鼓板,《岁寒三友》中“放焰火”场面上的“梅兰竹菊”四花齐放,“炮打泗州城”,“芦蜂追癫子”,都是纯粹的艺术表演。最典型的当数《故里三陈》中的迎神赛会。“那真是万人空巷,倾城出观。”锣鼓声,鞭炮声,笙箫细乐,边走边奏。舞龙,舞狮子,踩高跷,跑旱船,跑小车,站高肩……这是艺术,也是游戏。这种欢乐的场面,正是人的心境的写照,是人的生命力的洋溢。此时,表演者与观看者都已完全沉醉于艺术境界之中,心与物游,心物合一,生命本身进入了高度的和谐。这种高度和谐的生命,是人对自身的超越,是一个人的品格最后完成的标志。正如西勒所说:“只有在完全的意味上算得是人的时候,才有游戏;只有在游戏的时候,才算得是人。”<sup>⑥</sup>汪曾祺所一再强调的和谐,其最高意义当在于此。这一境界不能以入世或出世来概括,它是入与出的融合,是内与外的融合。此中的人是艺术精神呈现出来了的人,此中的人生是艺术化了的人生。如此,我们对汪曾祺小说中的人生的似儒非儒,似道非道,似释非释的困惑,才能迎刃而解;对他的将陶渊明称为纯正的儒家,将对生活的无追求的追求视为儒家正宗,也才能给予恰当的解释。

### 三

适应着人生的和谐所展示的,是艺术表现上的乐感精神,意重于技和平淡。

“乐感”精神。“乐感”精神是汪曾祺小说艺术的突出特征,用他自己的话说,叫“内蕴的乐观”。汪曾祺是个很乐观的人,他所撷取的不是人生的苦难,他作为小说的题材的不是人性中的阴暗和丑恶。他创作的旨意既非通过善恶美丑的尖锐的对立和激烈的冲突,来表现崇高和悲壮,也非以深沉的情感,对灵魂进行严肃的拷问。和谐与乐观作为人生的主色调代替了沉重和忧虑,由此形成了深蕴的无所不在的“乐”。他的作品,到处可以使人感到一种扑面而来的温馨,一种善意的微笑,一种圆润的柔和。他的作品中多次出现的“圆”的物象——比如,《复仇》中禅

房墙壁上的圆的竹笠,旅行人梦中的圆的莲花,《戴车匠》中的各种圆的木器——正象征着这种“乐感”精神。汪曾祺自己也承认对“乐感”精神的自觉的追求。他说:“世界上都是悲剧作家也不恰当。有人说我从来没有对现实生活进行严格的拷问,我是没有这个劲头,我承认这样的作家是伟大的作家,但是我不属于这类作家,这点我是很有自知之明的。”<sup>③</sup>

当然,说汪曾祺的小说对人生只充满乐观而没有哀忧,这是不合实际的。生活总是由悲与乐共同组成的,何况汪曾祺又是一个情感丰富的忠实于生活的作家。因此,确切说,他笔下的“乐感”当是超越了生活中的悲的乐感。世态的炎凉,生活的拮据,一己能力的有限,无不构成生存之悲,“但是有玄心的人,若再有进一步底超越,他也就没有哀了。”<sup>④</sup>这里的“进一步底超越”,正是他的“乐感”精神的根源。“乐感”精神是中国艺术精神的重要特征。中国艺术精神从根本上来说不是彻底的悲剧精神。宗白华对此分析得极为中肯。他说:“中国人感到宇宙全体是大生命的流行,其本身就是节奏与和谐。人类社会生活里的礼与乐,是反射着天地的节奏与和谐。一切艺术境界都根基于此。但西洋文艺自希腊以来所富有的‘悲剧精神’,在中国艺术里却得不到发挥,且往往被拒绝和闪躲。”<sup>⑤</sup>“拒绝和闪躲”有怯懦之嫌,汪曾祺小说艺术中的“乐感”却是直视人生本来面目而产生的乐感。因此,汪曾祺小说中的“乐感”乃是对中国艺术精神的继承,并由此获得了强大的艺术生命。

意重于技。汪曾祺小说中的人生的和谐实在只是来自人对“道”的精神的体悟。它直接与人的内部生命活动相联系,是生命的直觉体验。因此,在表现手法上必然导致意重于技。汪曾祺注重技巧的作用,他在很多地方都谈到了技巧的运用。诸如人物问题、结构问题、文体问题、语言问题,乃至一篇作品的开头结尾,字词锻造,谈得都很认真。但是,他认为这些都只是方法,是“用”,而不是“体”。“体”是什么?是生活。<sup>⑥</sup>综观汪曾祺的创作观可以见出,他所说的生活实际上不仅指客观生活现象,也包括人对生活的体验与感觉。其中显然包含着技以意为体的因素。汪曾祺创作上的意重于技的观点是借助谈“技”来表现的,他认为好的技巧的运用标准是“自自然然”,不加雕饰,主张小说写的要“圆”,结构要“散”,如苏轼所说,“大略如行云流水,初无定质,但常行于所当行,常止于不可不止。文理自然,姿态横生。”<sup>⑦</sup>他还以画介绍自己的小说:“我的调色碟里没有颜色,只有墨,从渴墨焦墨到浅得象清水一样的淡墨。我的小说也象我的画一样,逸笔草草,不求形似。”<sup>⑧</sup>这是老庄的“大朴不雕”,“既雕既琢,复归于朴”。他认为最高的技巧运用应是“虽然有法,恰似无法”,“好像是天生的一段文字,本来就该象这样写”。<sup>⑨</sup>甚至主张小说应留空白,如中国画的“计白当黑”。所有这些,表面看来是谈技巧、技法,实际上完全是“道”的精神,是对事物的自然、素朴,空无的本来面目的归附。这毫无疑问属于“意”的范畴。所以,他的每一篇作品都仿佛信手拈来,看不出人工斧凿的痕迹。读过之后,留在脑子里的不是某些技法,而是一种无穷的意味。这是意对技的超越,是“无法之法”。

意重于技本是中国传统艺术表现特点。一切艺术品在其诞生过程中,意与技总是互为一体的。意赖技而表现,技以意而存在。然而,在不同的文化精神和生命意趣作用下,东西方艺术中的技与意的关系却不尽相同。西方重技,即科学的理性的分析,其根柢在于毕达哥拉斯奠定的“万物都是数”的认识基础。而以“道”的精神为始基的中国艺术创作,却往往更重视胸臆的抒发。这种胸臆的抒发使汪曾祺作品具有一种情致,一种意蕴,一种深刻,一种真实,一种圆润感,是艺术表现上成熟的标志。

平淡。由体道而来的人生之和谐,在意境上必归于平淡。的确,汪曾祺是在以平淡之笔墨造平

淡之境。他笔下的生活都是以其本来的面目和盘托出：写抗战时期昆明的小西门外，就是“米市，菜市，肉市。柴驮子，炭驮子，马粪……”写江南人到茶楼里吃早点，就是“吃一筷干丝，呷一口茶。”“因为生活就是这样的。”<sup>①</sup>他笔下的天空是明净的，阳光是柔和的，动物是温驯的，湖水是不起波澜的。此中的人更少大悲大喜的情感起伏和大喜大乐的内心冲突，就连较为强烈奔放的情感的流露也极为罕见。世间万事万物都处于平平淡淡安安静静之中，即使偶尔出现冲突，也打不破这片深深的平静。这是作家对生活的本来面目的把握。汪曾祺对平淡的追求是自觉的，他很欣赏归有光的以清淡的文笔写平常的人事，欣赏沈从文笔下的湘西的平静。他在《晚饭花集·自序》中说：“在文风上，我是更有意识地写得平淡的。”然而这种平淡却并非淡而无味，淡而无物，而是对丰富的最大限度的浓缩，是对深刻的最真实的反映。所谓“绚烂之极，乃造平淡”。作者甚至再进一步，将平淡与寂寞联系了起来。他在谈及沈从文的创作时说：“寂寞是一种境界，一种很美的境界。”“寂寞的人是充实的。”<sup>②</sup>寂寞缘何而美，缘何而充实？即在于寂寞中的人可以摆脱浮世的营扰，去躁心，轻利禄，从而接近人的本初的心性，这样的人的生活必然是一种平淡的生活，这样的艺术家的作品也必然是一种具有平淡之意境的作品。故尔，他认为：“寂寞安静，是艺术创作中必须的气质”，平和恬淡的艺术境界，则是一种很美的境界。淡至极处，则是虚静。《鉴赏家》中的“深院悄无人，风拂紫藤花乱”的画境，《故人往事·收字纸的老人》中的闭门独坐，以及《桥边小说三篇·幽冥钟》里承天寺夜半幽幽的钟声，都表现出一种虚静。在这一境界里，人把自身融入了自然，又把自然当作了自身，物我合一，时空合一，窃窃渺渺，一片空灵。这是心的绝对自由的状态，是精神的大解脱，大超越，是从有限通往无限。此一境界，乃是淡的极至。

平淡是中国艺术最高审美境界之一，在中国艺术中具有至深的意义和至高的地位。明文学家陈继儒认为“渐老渐熟，乃造平淡”，并认为作品的传与不传，大抵在“淡与不淡耳”，<sup>③</sup>宋代苏轼也认为淡泊中寄至味。平淡的最高处一直通往老庄的“道”和儒家的“中和”，所谓“夫虚静恬淡寂寞无为者，万物之本也”，<sup>④</sup>“中和之质必平淡无味。”<sup>⑤</sup>故尔形成了中国文学艺术的以淡为宗。平淡的意境风格的获得，既标志着汪曾祺小说艺术的成熟，也是他的人格修养的自然流露，是他为人文为文的最高境界。

从七十年代末到现在，新时期文学已经走过了十几个年头，理论界已经出现了“后新时期”的概念。新时期文学作为一个文学史阶段或许就此画上句号，但是，具有生命力的新时期文学作品将随着时间的延续而永久流传下去，尽管不同时期不同时代的读者的鉴赏标准和审美趣味不尽一致。对人生的本质真实——和谐——的揭示和成功的艺术表现所铸成的强大的艺术生命，必将使汪曾祺小说永久地载于中国文学史册。

①参见宗白华：《艺境》，北京大学出版社1987年版，第77页。

②⑥⑬⑭⑮⑯⑰汪曾祺《晚翠文谈》，浙江文艺出版社1988年版，第20、113、96、15、19、96、90、162页。

③④⑩《作为抒情诗的散文化小说》，见《上海文学》1988年第4期。

⑤《论语》。

⑦⑫转引自刘墨《中国艺术美学》，江苏教育出版社1993年版，第23～24、237页。

⑧⑨⑱徐复观：《中国艺术精神》，春风文艺出版社1987年版，第58、55、360页。

⑪冯友兰：《三松堂学术文集》，第615～616页。

⑲《庄子·天道》。

⑳《中庸》。

（本文责任编辑 张 荻）