

收稿日期:2025-04-10

现代景观与传统装置 ——论汪曾祺 1990 年代小说的心学维度

王学森

(金陵科技学院 人文学院,江苏 南京 211169)

摘要:学界普遍认为汪曾祺 1990 年代的创作具有现代性特征,其作品中存在着“魔幻”“荒诞”“异化”等体现存在主义、虚无主义的元素。但从现代与传统两个视角重新探究这些小说,可以发现:其笔下的现代人格更契合以泰州学派为代表的心学特质,人的异变并非预示着人与世界的决裂,而指向一颗圆满自明的心;反常伦的情爱叙述不是为彰显极端的自我,为的是写心性的美感;在伦理结构上,汪曾祺依循着较为传统的家庭叙事,从家的角度重新赋予人物生存的意义和可能。其笔下的现代性,仿佛是被框定在传统装置里的一种景观,汪曾祺将所谓的现代诉求重新纳入中国传统秩序,呈现出具有心学意味的情感演绎。

关键词:汪曾祺;现代性;心学;泰州学派

中图分类号:I207.42

文献标识码:A

文章编号:1003-6873(2025)04-0059-11

基金项目:江苏省社会科学基金青年项目“日常生活与汪曾祺二十世纪八九十年代写作研究”(20ZWC005)。

作者简介:王学森(1990—),男,河北沧州人,金陵科技学院讲师,博士,主要从事中国现当代作家作品及思潮研究。

DOI:10.16401/j.cnki.ysxb.1003-6873.2025.04.046

汪曾祺 1990 年代的作品盖因“衰年变法”,美学上呈现出“晚期风格”,该时期的创作转型研究是汪曾祺研究的重要一环,转型的动力被认为是现代意识的萌生与现代性表达^①。始于 1987 年的《聊斋新义》,至 1990 年代的“当代野人”系列及另类情爱小说,如《迟开的玫瑰或胡闹》(1990)、《小姨娘》(1993)、《辜家豆腐店的女儿》(1994)、《鹿井丹泉》(1995)、《窥浴》(1995)、《薛大娘》(1995)、《小孃孃》(1996)等,与 1980 年代《受戒》等和谐美满的圆融作品不同,探讨了人与兽的关系,写出了人的至暗一面,描绘了反常伦的情感生活,简而言之,表现了人的兽性、欲望和悲苦命运。汪曾祺数次提及改写《聊斋志异》的现代诉求,也多次从文学理论层面阐述了现代观念

^① 此类代表性的研究,如《汪曾祺小说“衰年变法”考论》(郭洪雷,2013)、《论汪曾祺小说的晚期风格》(翟业军,2011)、《汪曾祺近作透视》(夏元明,1997)。有的研究者聚焦于《聊斋新义》的转型,代表性研究成果有《孤愤,还是有所思?——论汪曾祺从《聊斋志异》翻出的“新义”》(翟业军,2020)、《“小改大动”与“我的思想”——汪曾祺的《聊斋新义》》(王晴飞,2020)等。

的必要性^①。研究者基本认同汪曾祺的现代认知,纷纷从存在主义、虚无主义的角度挖掘小说中的“魔幻”“荒诞”“异变”元素,进一步证实了汪曾祺 1990 年代文学的现代性美学和现代意识。

目前关于汪曾祺 1990 年代小说的现代性阐释仍存在几个问题:其一,无论是汪曾祺的现代思想还是现代性美学认知,均难以作为阐释的充分依据——既因夫子自道的偏执,也受时代性认知的制约;其二,研究者将西方现代性特征比附汪曾祺小说情节的方式,存在强制阐释的倾向,忽视了不同国家、民族现代性生成背景的差异;其三,中国现代性面对着诸多传统问题,而研究者缺乏对小说情节在传统问题上的深入辨析,排除了细致的传统审视,将现代与传统作为对立的具有本质主义的概念来看待,因而对现代理论的表述和建构带有某种臆想的嫌疑。

除此之外,学界对汪曾祺的现代性阐述也有分歧。关于汪曾祺 1990 年代写作的现代性阐述,大多认为是其对立 1980 年代文学传统性意味,然而亦有学者认为,汪曾祺 1980 年代小说中“对人的尊重、对人的平等的思想”^[1]才是汪曾祺文学现代性的充分体现。如此说来,现代性概念在中国文学语境中似乎还有待进一步探讨。学界之所以要紧抓“现代性”概念,除了源于 1990 年代汪曾祺小说中的别致笔法,也因为早已厌于分析被“挖掘得一干二净”^[2]的再无新意的传统格调。或许现代性研究话语本身只是学者顺从历史语境的结果。但无论如何,研究者以西方现代性表征确定汪曾祺 1990 年代作品的现代性价值,构造现代与传统壁垒的做法,不得不说有些操之过急,略显生硬。因此,在重新探微文本机理的基础上,通过对现代与传统的阐述,更细致地辨析二者在主体意识、精神面貌和生活结构方面的异同,对于解读汪曾祺 1990 年代小说仍不失为一种诚恳的方法。

一、西方现代性与中国传统心学

《受戒》《大淦记事》等以旧时故土为题材的小说流行之际,有人疑问,汪曾祺为什么不写新社会?汪曾祺回应说,自己更熟悉旧社会的生活,把握不准当下人的精神状态,后来更直白地讲没有找到新社会人的美^②。悬置的美与空缺的现代生活构成了汪曾祺 1980 年代写作的主要特点,似乎也成为汪曾祺创作的某种心障。1990 年代“当代野人”系列作品弥补了他创作上的这一缺陷,也更形象地印证了他对新生活中人与事的认识和情感判断。与其说“当代野人”系列作品是转型的结果,不如说是对自我创作的补全以及精神思想的全面展示。

“当代野人”系列作品主要书写对象是剧院里的一群人物,刻画了平庸荒谬、可鄙可弃的群像。有研究者认为,汪曾祺借这些小说“逼视人性中的邪恶、丑陋和荒诞”,是“汪曾祺晚年存在主义思想回归的重要表现”^[3]。也有人从“心理”“恶食”“外形”等层面揭示剧院小人物的兽性。萨特提出,“他人即地狱”的存在哲思,发端于自我与他人的冲突,重视主体对象化问题,对人的物化、兽化、制度化形态极为敏感。在西方,物与人之间有一个先在的割裂状态,人在兽化和物化中将迎来毁灭。“当代野人”确实写出了物化及兽化的人,但小说讨论的是人的情感问题。

① 汪曾祺在《聊斋新义·后记》中表示,“我想做一点试验,改写《聊斋》故事,使它具有现代意识”,谈到“石能择主,花即是人”是现代的,“爱”是现代的,同时提出中国也有自己的魔幻色彩的现代性。汪曾祺 1990 年代的诸多发言,如《林斤澜的矮凳桥》《蒲桥集》再版后记《作家应当是通人》《却老》《自报家门》等,不仅批评了乡土文学拒绝现代主义的姿态,也为青年作家的现代性创作鸣不平,认为中国当代文学应该正视西方作品,吸纳现代性思想。

② “我写新社会的题材比较少,是因为我还没有较多地发现新的生活中的美和诗意。所谓不熟悉,就是自己没有找到生活的美和诗意。”“比如,我在剧团生活了二十年,应该算是比较熟悉的。有的同志建议我写写剧团演员,写写他们的心灵美。我是想写的,但一直还没有写,因为我还没有找到美的心灵。有人说:你可以写写老演员怎样为了社会主义的艺术事业,培养新一代;可以写写年轻人怎样刻苦练功,为了演好英雄人物……我谢谢这些同志的好心,但是我不能写,因为我没有真正地看到。”(出自汪曾祺《道是无情却有情》,《汪曾祺全集·第九卷》,人民文学出版社,2021 年版,第 199 页。)

剧院小人物兽化的诱发机制是无情。《当代野人(二题)》中唱丑角的叶德麟,功夫稀松平常,精于吃食,对人实则虚之。后来叶德麟死了,参加追悼会的人稀稀落落。小说中“大家对他没有什么感情”,“因为他对谁都没有感情。他是一个无情的人”^{[4]304}。“当代野人”中的人所写大多如此,技艺平常,要么戏“不咬人”(关荣魁),要么没有嗓子(申元镇),要么上下身不合(耿四喜),要么只能写点没什么特色的序幕和幕间曲(范宜之),还有的不识字(夏构丕)。他们的共同特点是精吃。《唐门三杰》中的唐家老大唐杰秀爱吃天福的酱肘子,炸酱面的菜码要齐全。庾世荣爱吃猪下水,肠子、肚子、猪心、肺头,吃起来没个够。叶德麟爱吃面,爱吃拌豆腐。他们吃得简单,但讲究精致,日子“过得很舒坦”。另外小说着力表现的是他们为人刻薄无情。范宜之天天翻报纸文件,就为了揪出一个反革命。耿四喜同他父亲一样,喜欢整治人,他父亲擅长体罚学生,他爱给“黑帮”训话。袁大夫的毛病是看人下菜碟。除了对外人薄情,亲人间的情感也很寡淡,唐老大吃酱肘子,就他一个人吃,孩子们只能干瞧着,他觉得心安理得。唐门三兄弟没什么情分,老三被人陷害,在公安局交代问题,为了过关,胡乱给自己扣屎盆子,老大老二对此不予理会,老三在农场劳动几年,两个哥哥也没去探视过。

王泽鹏从恶食、兽性的角度解读,提出“假兽是丑陋扭曲的人,真兽反而是美好的化身,更具人的意味”,认为“‘人与兽的世界’的荒诞被推到了极致”^[5]。从萨特的“恶心”和加缪的“荒诞”来看,汪曾祺似乎迈进了西方现代性的领地。研究者还意识到,不仅“当代野人”有兽化倾向,《聊斋新义》中的变形“人变老虎”“人变蝻蚰”,可见到荒诞派、表现主义甚至卡夫卡的影子。

但这种阐释忽略了西方现代性与汪曾祺小说在背景和先验原则上的根本区别。《现代性的五副面孔》对西方现代性做过充分研究,提出西方现代性存在资本主义现代性与审美现代性的区别,而文学展示的审美现代性恰恰是对资本主义现代性的拒绝,是对中产阶级趣味和伦理的全面否定。中国学者对此也有类似的说法:“对西方来说,现代性问题的学术言说旨在说明形而上学坍塌后的社会合法性与个体身位安置,其标志性的成就是立足于自由主义的民主宪政体制和立足于经验主义的现代科学知识系统,也就是要解决作为绝对权威的上帝死亡之后人的活法和思法。”^[6]立足西方审美现代性的自我往往受否定主义的驱使,不可逆转地走向虚无,“它们的必然结局是自我毁灭”^{[7]104}。也就是说,他们认为审美现代性是对人自然本能的确认,还声明“这些本能是极端可恶和可怕的”^{[7]64},并且最终也不能实现人的形而上的重建。如果只从西方审美现代性的元素来看,“当代野人”展现的厌恶与荒诞,确实契合西方现代性标准。

然而,从文本内部来看,汪曾祺为人心的归位留下了关键节点,也保留着某种前置性的人性标准,而非切断了人与世界的关系。叶德麟因为人缘不好,参加他追悼会的人稀稀落落。作为个体的叶德麟结束了荒诞无趣的一生,但个体性的死亡并不能说明特殊时期人性的全部泯灭。小说中,汪曾祺讲述完叶德麟的死,又写到接替他的靳元戎。“靳元戎也是唱丑的,岁数和叶德麟差不多,脾气秉性可很不相同。”靳元戎也好吃精吃,但为人洒脱,与群众关系不错。“为人洒脱”“与群众关系不错”,这两点可以说是对“当代野人”的重要警示。汪曾祺进一步点出他的两个原则:“一,秉公办事;二,平等待人。”^{[4]305}靳元戎的秉性,如果放在汪曾祺1980年代的写作语境中毫无违和感,但将其放在野人系列,便透出一种拯救意识。或可以直接说,这种理想人性仍然是汪曾祺写作荒诞人物的前置标准,是这个世界运行的先验原则。

如此看来,汪曾祺的现代性最终回到中国心学的范畴,更具体的则是指泰州学派的心学方向。泰州学派继承了阳明心学“破心中贼”的意旨,尊崇主体化观念。不同于程朱理学提出的“存天理,灭人欲”,阳明心学提出“良知即天理”“知行合一”的观念。但这一主张面向的仍是士大夫阶层,以主体道德的实现为目的,其中的“天理”虽然破除了绝对戒律的束缚,但“无法消解‘天理’与‘人欲’固有的紧张与对立,仍然是以‘天理’的神圣性来否定‘人欲’的合法性”^[8]。因此阳明心

学的主体更像是知识分子理论化的抽象形象,没有进入世俗生活,尤其是平民阶层。后起的泰州学派一脉则打通了心学与世俗的壁垒,如王艮提倡的“百姓日用是道”,颜钧提出的“制欲非体仁”,以及李贽的“童心说”,肯定了日常生活的思想性和普通百姓的主体价值,尊重人的世俗欲望。仅从这一点来看,泰州学派的心学观念与西方现代性观念不谋而合。但值得注意的是,泰州学派所强调的个体,主要体现在方法论层面,而不是最终目的。西方现代性中的个人更倾向于原子化个人,强调个体与群体的对立关系,无论是方法还是目的,都意在通过制度变革,最终实现以个人主义为核心的自由理念。而中国心学似乎无意触犯传统家国制度,他们所强调的平民、世俗,仍然指向中国仁政制度,不过方式不再是禁欲式的、理念式的,而是通过个人道德觉醒的方式,达到“师道立而善人多”的局面。

以此重新探究“当代野人”系列作品,“‘恶食’之‘恶’不在‘食’,乃在‘人’。写‘恶食’,重点写‘恶食者’的粗蠢、恶俗、恶劣、恶毒、恶搞”^[9]。“食”不是人异变的动因,动因恰恰是自身的秉性问题。再看人的兽化与变形,汪曾祺笔下的兽化、变形与卡夫卡小说中的变形有本质不同。卡夫卡的人变甲虫,指向的是人的异化,而人的异化与现实环境有着密切的关系,这种人与兽的关系中不仅内含着人与社会制度不可调节的矛盾,也同样表明兽作为异化的象征,与人有着本质的区别。在中国心学视阈中,万物皆由心生,心的异动造成了万物的变化,人与动物心意相通,可以忽略之间的形骸间隔。这一点在“当代野人”系列中表现得不明显,而《聊斋新义》则相当直观。《人变老虎》中向杲为替兄复仇,在一座山神庙前祈祷,发狠大叫三遍,“我要是能变成老虎就好了!”^[10]喊着喊着,身上长出毛,他化为一只老虎。复仇后,他又遂愿变回人。《蚰蚰》同样如此,黑子失手拍死了父亲交差的蚰蚰,愧疚自杀,遂愿化成一只蚰蚰,弥补了过错还解决了家庭困境。人能遂愿变成动物,动物也能表现出人的心性。《老虎吃错人》中山中老虎吃掉了老奶奶的独子,得知详情后非常后悔,便充当老奶奶的儿子,为老人养老送终。在一系列异化的过程中,外部环境确实充当了直接性动因,但异变的关键则是心因。人借动物之躯,成就了作为人无法完成的道德意志;动物成人,也弥补了现实生活的缺陷。简而言之,不管是人变动物,还是动物化人,都凸显人的心性。对心的先验性认同,在《聊斋新义》的其他篇目中同样体现得非常明显。《黄英》和《石清虚》,一篇写菊花精,一篇写石头,两篇故事不涉伦理,没有命运曲折,也不宣示某种道德观念。它们更是对心性的直观回应,心既是一切的动因,也是一切的归宿,心动则变,心静则止。

从这个角度看经典的狐女书生的爱情故事《双灯》,心的主体意识更加透彻。《聊斋志异》中狐女因缘而来,缘了则去。《聊斋新义》将“缘”改作“爱”,汪曾祺认为爱是现代的。但是爱这个字眼仍然很文学化,比较含糊,不可名状,其背后的“我”倒能显现出某种自主意志。小说有云:“我喜欢你,我来了。我开始觉得我就要不那么喜欢你了,我就得走。”^[11]狐女来,是因为“我喜欢”;狐女去,是因为“我觉得我要开始不那么喜欢你了”。来去的自由和从容,体现的是一颗心的自明。更重要的是,爱的生长与消失不影响这个世界的圆满,心与世界融为一体,心的本像就是世界的本像。爱的消失,也是心圆满的一种表现。总之,心便等同于世界,是现实生活的先验原则。因此,不论是从先验性观念,还是从人与世界的关系来看,西方的现代性表现与汪曾祺 1990 年代小说对主体意识的呈现有根本的不同。

二、德性的自我重建

汪曾祺在 1990 年代的现代抱负,除了改编《聊斋志异》和刻画“当代野人”群像,还把视角瞄向了非常态、反常伦的情爱故事,有《小孃孃》中的姑侄乱伦、《薛大娘》中的婚外情、《鹿井丹泉》中的人兽之恋,也包括《聊斋新义》系列《捕快张三》中的偷情、《窥浴》中的偷窥与率直的性,范围再宽泛一些,还有《辜家豆腐店的女儿》中的性事与情感、《小姨娘》《水蛇腰》对女性身体的描写,这

些也可纳入情爱书写与两性关系的范畴。这类作品在题材与形式上表现了显著的嬗变痕迹,在1990年代即已被注意到^①。后来的研究多走不出相关主题,阐释也难免雷同。翟业军认为,这些作品表达的是“一种只倾听自己灵魂与肉体声音的个人主义坚守,一种无政府主义的美学暴动,一种突破了同一性围困的生命力张扬”,其内在的美学接轨颓废意蕴,体现了“一种摒除了统一、等级、客观性等传统专制要求的风格”。进而表明,“晚期汪曾祺又不再古典,而是现代的——颓废即是现代性的面孔之一啊”^[12]。郭雷鸣认为作品彰显的是“对日常道德、日常伦理的违逆、冒犯和冲撞”,人物“通过自己的选择,以违逆的方式超越日常道德伦理,并在超越中完成‘人’的自我塑造”^[3]。也有人直言,“性爱是那么的坦荡、率直,似乎没有丝毫的中国传统性道德的束缚”^[13]。

这些研究或多或少都受到西方现代性概念影响。但汪曾祺1990年代小说与西方现代性作品除了在先验性原则上的分歧,在具体表现方式上也有所不同。西方存在主义强调自身本能欲望,以美学暴力的方式对抗整个外部秩序,疾呼个人的主体价值,认为个体追求利益无须受传统道德束缚。萨特在《存在主义是一种人道主义》中提出,人除了自己认为的那样以外,什么都不是^[14]。这种西方现代性将日常道德和伦理阻隔在个体之外,强调了人的主体意志,搁置了先在的善恶美丑观念。在以美善为强制理念的背景下,存在主义的颠覆性时常表现为对恶与丑的极端放大。由丑恶构建起来的个体欲望和肉体书写,不仅具有强大的破坏力,同时还隐含着自我毁灭的因子。萨特也擅写性事,对性与爱有独特的现代性思考。萨特的代表作之一《阿尔托纳的隐居者》,记述了妹妹莱妮与哥哥弗朗兹的乱伦故事,对于乱伦行为,妹妹直言不讳,有坚定的自我意志和毁灭的决心。面对哥哥的软弱,她毫不退却,这里有一段经典的对话:

莱妮:胆小鬼!(对着天花板)躲在天花板后面的居民们,时代的见证人是一个作伪证的证人。我,莱妮,与哥哥通奸的妹妹,我爱弗朗兹出自情欲。我爱他,因为他是哥哥。只要你们还有一点儿家庭的感情,你们就可以最终判处我们。但我不在乎。(向着弗朗兹)可怜的误入歧途的人呐,这才是应该向他们讲的。(向着螃蟹们)他要我的肉体,但并不爱我,他羞得无地自容,因为他在黑暗里跟我睡了觉……结果呢?是我赢了,我想占有他,我占有了他。

弗朗兹:(向着螃蟹们)她疯了。(他向螃蟹们使了一个眼色)等她不在的时候,我再向你们解释。

莱妮:我禁止你这么做!我快死了,我已经死了,我不许你替我辩护,我只有一个法官:我自己。而我宣告我无罪。啊!为被告辩护的证人,在你自己面前作证吧!如果你敢说:“我为我所欲,我欲我所为”,那么你将立于不败之地。^[15]

萨特在《词语》中谈到这篇小说时表示:“乱伦使我快活,如果它是柏拉图似的精神恋爱的话。”^[16]这里透露出存在先于本质的观念,个体本能优先于社会塑造,人只有在本能的欲望中才能找到自我的存在性。柏拉图式的自由的情爱关系似乎同样符合《小娘孃》《薛大娘》《鹿井丹泉》的要义。但区别就在于,汪曾祺笔下的性不源于肉体,而由一种心性的美感所主导,汪曾祺没有抛弃作为美的纯良的道德之心,这些人物演绎出来的现代景观,始终笼罩在一颗美的心的本质之中。这与泰州学派心学观念对“欲”的界定十分契合。泰州学派虽然肯定了人欲的合理性,但肯定的不是纵欲,而是希望通过修身节制欲望,或像何心隐提出的应“发以中”,“培育适度而符合天

① 《汪曾祺近作透视》(夏元明,《黄冈师专学报》,1997年8月)指出1990年代汪曾祺性事描写增多,且从一种常态发展到畸形书写,该文同时揭示了“性与道德的强烈冲突”,进一步阐述了悲剧意识背后的妇女命运和艺术手法。

道的部分,在放纵与收敛之间寻找到了一个平衡点”^[17]。或者说中国心学观念中的性符合一种“欲之有无,只争迷悟”的自然性道德,并且有一种“人人君子”的伦理美感。

《薛大娘》中薛大娘“个子高高的,腰腿灵活,眼睛亮灼灼的”,眉宇之间有英气,她不爱穿鞋袜,“赤脚穿草鞋,十个脚趾舒舒展展,无拘无束”^[18]²⁶²。薛大娘形象潇洒俊美,生活上勤勉持家,踏实肯做。她偷情的对象,人品极好,“志诚可靠,也精明能干”,说话风趣幽默,俨然翩翩君子之像。《小嬢嬢》也是如此。谢普天英俊聪慧,热爱艺术,顾及家人生计,停学回乡,以卖画为生,供小姑姑读书。虽然家里拮据,但是对小姑姑“照顾得很体贴细致”^[19],从不让她在外显得寒碜。他们着实是一对家道中落的青春璧人,心性温和有情。如果只从欲望和肉体的角度书写他们的不伦性爱,定然会对传统伦理秩序产生冲击。但小说对他们美的描写已近乎德行的地步,潜在地将性爱与心性联系起来,从美感与德行的层面赋予了不伦之爱一定的正当性。他们的性与自由感,不是建立在所谓个人主义或本能欲望之上,而是镶嵌在具有美感的道德框架里。《窥浴》对欲望与美感的表述更加直白。岑明黑管吹得好,有乐感,吹奏有情感,性情上不爱从众说些无聊的段子,心情孤傲纯粹。发现他偷看女性洗澡,那些“无所谓道德观念的”武生,借此泄愤殴打岑明。小说解释说,偷看女生洗澡或许不是关键,关键是岑明“自以为有文化,有修养的劲儿”^[20],让那些庸俗无聊、无才华无艺术的人,感到自卑,所以才招致殴打。岑明的老师虞芳,同样有美感,平静端庄,风度怡然。她将岑明从殴打中解救出来,回到宿舍,并主动献身于他。两个人的性事其实有些不可思议,莫名其妙,但在美感与性的叙述逻辑中,作者自然而然地赋予了他们的肉体 and 性爱以自由感和话语权力,其中虞芳与岑明的一段对话,更是切中德行区别于肉体的主题。虞芳问岑明,偷窥到的女性是否好看,岑明摇头,说她们身上没有音乐性。换言之,岑明的偷窥动机不是为欲望,而是为寻找美感,也就不必负有道德败坏的罪责。岑明与虞芳的性爱,也不是因为身体,而是美感与德行的交合。

汪曾祺的性书写,虽于常伦之外,却未远离道德意味。如果心性不美,反常的性爱也是无聊可笑的,1990年代汪曾祺写的《迟开的玫瑰或胡闹》就是如此。邱韵龙六十多岁,闹婚外情,别人问他原因,他说“你说吃,咱们什么没吃过?你说穿,咱们什么没穿过?就这个,咱们没有干过呀!”他要追求精致的生活。不过小说没有对精致尤其是从“邱韵龙的厚嘴唇里”吐出来的“精致”做美感加工,倒透出执迷皮相的庸俗。但他“感觉良好,觉得自己很潇洒。觉得自己有一种美”,他觉得“自己很有艺术家的气质、风度,他很有自信”。“他时时不免顾影自怜——在商店大橱窗的反光的玻璃前一瞥他自己的风采。”^[21]作为叙述者的他自我感觉很美,但作者却让他在反光玻璃前变得滑稽可笑。邱韵龙没得到善终,离婚后查出肺癌,未婚妻不管,只有原配妻子照顾,死后也没人为他办追悼会。这是一个毫无美感之人的失败爱情故事。在另外的故事中,心性和美感的关系呈现了动态的演化。《小嬢嬢》中章叔芳十六岁时,读初三,“眼睛很大,很黑,闪烁有光”,“眉宇间有一股英气,甚至流露一点野性”,给人的印象文静秀雅。这位文静秀雅的女孩跟一个“包打听”的儿子发生了性事。作品里说,“少男少女,情色相当,哼哼唧唧,美妙非常”。更可贵的事情败露,章叔芳的父亲非常生气,叫女儿罚跪,章叔芳不卑不亢,“不哭,不流一滴眼泪,眼睛很黑,很大”。到此处,女孩的心性表露无遗,不仅秀美,而且勇敢,给这段性事平添了潇洒自在的味道。但故事没有结束,婚后的转变,补全了心性的意义。几年后,她胖了,穿得很时髦,文中则说有了些“俗气”。“她抱着孩子很熟练地摸牌,很灵巧地把牌打出去,完全像一个包打听人家的媳妇。她的大胆、倔强、浪漫主义全都没有一点影子了。”^[22]曾经大胆浪漫的女性失去了原来的美感,也让这段性爱故事变成可叹的如烟往事。

汪曾祺写反常伦的性爱,在意的是心性美感。此处的美感已成为新的道德范式。从这一点可以看出,由道德美感衍生的不伦之恋,与西方主体的现代性建构方式截然不同。

三、小生产者之家的隐在秩序

除了道德范式,与不伦之恋息息相关的还有传统秩序,更具体地说,便是“家”。面对反常伦情爱,研究者认为它是对家伦理的颠覆,对传统秩序的破坏。但从心学来看,所谓秩序是无所谓有和无所谓无的。汪曾祺并不想借用家的破碎来成就所谓的主体,他想要的不在心之外,而是自在心。这一点与西方现代性强调原子化个人不同,泰州学派的心学观念中的个人不强调与群体的对立关系,也不试图打破所谓的传统社会秩序,其个人的觉醒仍要在家国体制内进行,最终通过“修身立本”和个人道德觉醒达到社会和谐。汪曾祺笔下的反常伦性爱都没有离开“家”的观照和理解,甚至为保全一个家,创作新的家。即使遇到极端反常的人与性,他也会小心安置,以家的形象给他们投去宽容的目光,接引他们的灵魂回家。

《迟开的玫瑰或胡闹》被认为是汪曾祺1990年代小说荒诞意味的真正发端。但其荒诞更像是家庭内部的小小闹剧,主要表现为心性的常庸,还算不上触及身心的绝望可笑。汪曾祺自然不会为了这种无趣的情爱打破家的框架,反而还会用家的形象来衬托那个失败的心。在较为平淡的婚外情里,汪曾祺通过设置一些情节,来挽救家庭。《捕快张三》中妻子出轨,盖因张三于色上寻常,且经常出外办差,三天五日不回家。媳妇正在年轻,空房难守。奸情败露,张三要妻子去死,临了转过念头,“一顶绿帽子,未必就当真把人压死了!”^[23]张三以忍耐、原谅的姿态,重新接纳妻子,后来夫妻二人恩恩爱爱,过了一辈子。这场婚外恋情仍看不出主体性的自我追求,完全是一场非常传统的“偷”的故事,汪曾祺为张三妻子的出轨找了一定理由,提供了缓和空间,最终让张三给出宽容的态度,保全了这个家。

如果说《捕快张三》囿于《聊斋志异》的束缚或许还不能说明汪曾祺对家的态度。那么《薛大娘》则能全面体现汪曾祺面对婚外恋情时的家庭意识。小说先对薛大娘的居所做了介绍,“正屋当中是‘堂屋’,挂着一轴‘家神菩萨’的画。这是逢年过节磕头烧香的地方,也是一家人吃饭的地方”^{[18]259}。夫妻二人似乎受到家神菩萨的指引,一团和气。“薛大娘的丈夫是个裁缝,人很老实”,但“在房事上不大行”^{[18]259},对性事看得很淡,没什么欲望。薛大娘是有性欲望的,但她不勉强丈夫,很少提要求,二人的日子和和睦睦。即使讲到薛大娘的婚外恋,小说也没提及丈夫、儿子与她的矛盾,作家避开了传统家庭伦理的判决。从小说的格调来看,汪曾祺并不想让勤恳持家、性格爽朗的薛大娘走到家庭破裂的地步。丈夫的性冷淡给薛大娘的婚外情留下了缓和的余地,同时薛大娘健康的心也弥合了这条家庭裂缝。再看家神菩萨,估计还是低眉慈爱的悲悯像,照拂接纳着那颗心的跪拜祷告。

对于极端性爱中的男女,小说仍有来自家的投射。《小孃孃》讲述姑侄乱伦之前,先详细描述了谢家的没落史。谢家本是书香门第,几代都中过进士,乾嘉之世,达到鼎盛。园子建成,引来成群蝴蝶,名声大噪,使无数才人为之题咏,可谓家道殷实。后因人丁不旺,逐渐没落,整个园子只剩谢普天和小姑姑谢淑媛。此时的家已失去传统家的结构。两个人成了无家的孤人,在心与情的驱使下,发生了类似相依为命的爱情。姑侄的不伦之情并非是打破家伦理的手段,而是家庭破碎的结果。这篇小说还写到另外一个乱伦事件。居家灯笼店,姊妹三人,无父无母,精神上都有些痴癫,大姐稍好一些,支撑灯笼店,照顾弟弟和妹妹吃饭。姐妹二人与兄弟通奸,因为姐妹二人不同他睡,他就闹。这种乱伦其实脱离了传统道德的视阈,抛开这个实体的灯笼店,他们已经被动失去传统家的秩序,他们是被排除在家之外的孤儿。照拂兄弟,与他发生性事,而这种性事既不荒诞,也不本能,甚至没有所谓的自我,在孤苦无依的背景映衬下,反倒有一种近乎道德的血脉之情。《鹿井丹泉》发生的地点是寺庙,也是一个被排除在家庭伦理之外的地方。或许正是这个原因,性爱被放大到极致,和尚与母鹿发生了性关系。母鹿生下鹿女,“一家三口,极其亲

爱”^[24]。小说给这对没有家的人,安了一个温馨的家。不过这个家最终破碎了。它的破碎不是因为违反传统家的伦理,也不是因为人与兽的不伦之情,而是完全出于他人心性的丑恶,遭到粗野歹人的逼迫。粗野歹人要的不是伦理秩序的正义,而是“你把鹿女借给兄弟们玩两天行不行?”这很有“他人即地狱”的味道,但西方的“他人”,是一种秩序视角,是伦理的审判。此处的“他人”不是指伦理秩序,所指的是一颗失败的心。失败的心是没有家的,而有美感的心则需要一个温馨的家。

只有从家的视角我们才能意识到,谢普天、谢淑媛、居家三姊妹是孤苦无依的孩子,才能感受到和尚、母鹿及鹿女一家三口的温暖。也正是基于对家的认同,薛大娘的婚外情才不会被认为过分出格。家一直是汪曾祺比较信任的视角,是建构情感轶事的外在框架,也是汪曾祺感受、回馈世界的重要方式,这一点在《辜家豆腐店的女儿》中体现得也较为明显。辜家豆腐店只有父女二人支撑,生意惨淡,父亲生病吃药,日子很难过。斜对门大德生米厂的王老板见辜家女儿有几分姿色,便请拉皮条的薛大娘穿针引线,想让辜家女儿陪自己睡觉。辜家女儿迫于家境贫穷,苦难支撑,便答应卖身。同时,辜家女儿也卖身于王老板的大儿子。辜家女儿其实有意中人,便是王老板的二儿子王厚堃,有一次竟想主动献身于他,被王厚堃好意拒绝了。当王厚堃成婚,花桥路过辜家门口时,辜家女儿难以自控,号啕大哭起来。这个故事不同于乱伦和婚外情,虽然也表达对爱情的渴望,面对所爱之人,声明了身体的自由主动,但最终没有发展成实质的爱情关系。她则活生生成为一个被局限在贫困家庭中被迫卖身的苦命女子。这种局限不关伦理规范和道德秩序,仅仅是贫穷与命运的使然。在辜家女儿的肉体上,现代冲突失去作用。不过辜家女儿的肉体,除了承受命运的抛弃,仍有可倾诉的对象,便是那些隐在的邻居。他们看见辜家女儿的苦苦支撑,会叹一声“难!”他们听到辜家女儿卖身于米厂父子,又指指戳戳,讥讽议论。然而当他们听见辜家女儿因为王厚堃婚礼而号啕大哭,也难受起来,“哭得稀溜稀溜的”^[25]。这些人可怜她日子难过,可耻她女儿家的卖身,最后又投去感怀的悲悯,这些态度无一不是来自他们暂且安定的家。鲁迅在《祝福》中也写过类似的旁观者形象,但鲁迅揭示的是看客的可鄙心理和家庭伦理的桎梏。而汪曾祺笔下的这些“看客”有所不同,他们用自己的家来感同辜家女儿的不幸,也算是对家的一定认可。

值得注意的是,这里提到的家大约都是小生产者之家,或者说是小生产者代表的底层百姓家庭,薛大娘的丈夫是裁缝,谢普天以卖画为生,辜家是豆腐坊,张三是个捕快,“当代野人”们也都是剧院不起眼的小角色。这种家天然地带有脆弱性,时常面临经济的危机和主体的逃逸问题,极易破碎和毁灭。基于生产力的落后和小生产者之家的稳定诉求,这样的家庭会先验地设置同一性的道德标准和行为方式,随时规范和修正家庭中个体的内心与行动。稳定性诉求和同一性原则造就了普遍的文化心理,有人认为他们目光短浅,缺乏逻辑思维,自我意识不发达,在思维方式上讲求务实,否定发展,多持执中思想^[26],也有人认为他们身上带有复杂多样的背反现象,有求实心理与空想玄虚的背反,有不满足与消极满足的背反,有弘扬主体的价值与主体地位丧失的背反,有求稳心理与急躁心理的背反^[27]。总体而言,他们对这个世界小心翼翼,又极度坚强隐忍。相较于经济上的危机,主体的多样性及那一颗颗躁动不安的心,才是小生产者之家的致命弱点。为了自身的完整与延续,小生产者之家只得放宽伦理的视阈,重新包容和接纳那些逃逸的个体。当然,这种接纳和包容也有一定的限度和要求。彻底沦落的人已不可挽回,而那些仍有美感与德行的人可以再次回家。汪曾祺1990年代另类情爱作品中的人物,表现出的美感与德行,恰恰是他们肉体或灵魂能够回家的标志。从这个角度看,这些小说流露出一种装置意味。小生产者之家是其框架,圆满自明的心是框架中的先验原则,美感与德行是道德评价尺度,而那些反常伦的肉体与性爱则成了被传统装置聚焦、演绎和主导的现代景观。与其说,汪曾祺用家抚慰了那

些人的悸动和创伤,毋宁说,他建构了带有新的权力秩序的小生产者之家。

小生产者家庭内部的个体意志,体现了一定程度的现代性,但只能说是一种单向度的现代性表征,是基于底层百姓家庭特征的部分现代性表达,具有相当的局限性和单一性。1990年代社会学家和伦理学家就女性、性爱、性别等重要话题展开广泛讨论,这期间开展了大量的性爱调查,相关性爱理论也层出不穷,既引起社会层面的轰动,也揭示出现代两性关系的复杂。1996年《青年探索》发表了一篇短文《“性自愿”与“性禁忌”》,其中讲到一则母子乱伦的故事,男子从小失去父亲,与母亲相依为命,在懵懂与冲动的驱使下与母亲发生了性爱关系。面对别人的质疑,青年则说:“这是两个人的事情,我们是自愿的,又没有伤害到别人。”^[28]在现代社会这种乱伦事件,可以说是不少,他们如沉默的芸芸众生,隐匿在社会主流之下。我们常常从情欲和心理的层面对此进行道德分析和批判。但在现代生活中,较于情欲的冲动,经济的力量对传统家伦理的破坏性更强,经济制度保障了破碎之家的延续,也为乱伦关系提供了较独立的空间。这种不断出现的反常伦性爱,或许才是现代人需要深入思考的现实问题。汪曾祺1990年代的作品对此虽有涉猎,但他尽量使其沉默,或用美感德行回应大众,以包容的仁爱之心重新将他们安置回家。换句话说,他没有广泛且深入地触及现代社会经济发展中两性关系的壁垒,以及经济制度下两性日益膨胀的情欲、心理压力,仅留下局限性的臆想和揣度,这不得不说是漠视和遗憾。

四、现代性想象与作为研究视角的现代性话语

其实汪曾祺在1990年代对现代性文学和现代性意识有过系统的思考,也有意识在创作中凸显现代性特征。1987年汪曾祺受邀参加爱荷华大学的“国际写作计划”活动期间,着手改写《聊斋志异》,他明确表示要挖掘其中的现代意识。他也会回顾1980年代以来对传统与现代性的态度,流露出对现代性改观的态度,在1980年代他主张“回到现实主义,回到民族传统”^[29],强调“现代派也要中国化”^[30]。他提到,自己也很喜欢卡夫卡的作品,但觉得我们的社会不具备产生荒谬感、失落感、孤独感的条件,如果为了赢得读者,刻意去表现这些感觉,“不仅是不负责任,而且是不道德的”^[31]。他自称“是一个中国式的抒情的人道主义者”,他“从感情上接受儒家思想”^[32]。但进入1990年代,他对这些说法均有所改观,也对“自己手制的帽子有点恍惚”,自问“我是受过儒家思想的影响么?我是一个中国式的抒情的人道主义者么?”^[33]并反思“我对新潮或现代派说了一些不免轻薄的话”,“这反映出我的文艺思想还是相当的狭窄,具有一定的排他性”^[34]。或是思想的转变,抑或是衰年变法的意志,他“渴望再年轻一次”^[35]。但无论出于哪种原因,他都一再声明“针对中国目前的文学现状,我认为有强调现代主义、西方文化的必要”^[36]。

鉴于汪曾祺一系列关于现代性认知的表述,以及其1990年代对反常伦题材和剧院人物丑陋心理的书写,学界很快将其写作框在现代性领域。但值得反思的是,汪曾祺的自我表述是否能够成为确认其作品具有现代性特征的依据,或者说其作品中的现代性元素是否能够作为其现代性精神的标签?研究汪曾祺的现代性认知可以发现,其出发点之一便是源于对一些青年的支持,不同意“一些老先生或半老的先生对青年作家的指责”^[37]。他说:“我对一种说法很反感,说年轻人盲目学习西方,赶时髦。说西方有甚么新的学说,新的方法,他们就赶快摹仿。说有些东西西方已经过时了,他们还当着宝贝捡起来,比如意识流。有些青年作家摹仿西方,这有甚么不好呢?我们年轻时还不都是这样过来的?有些方法,不是那样容易过时的,比如意识流。意识流是对古典现实主义一次重大的突破。”^[38]以此来看,这与其说是他对现代性的认同,毋宁说是他对青年人的声援。在汪曾祺的现代性表述中,他没有进入一种比较的视野,深入探讨现代性思想与现代生活的联系。他似乎更愿意将现代性特征界定为一种写作手法,而非思想根源。当更多的主义出现在中国文学语境,脱离了他所熟悉的人际范围,汪曾祺仍然对此持怀疑的态度,“有人提出

‘新写实’‘新状态’‘后现代’,花样翻新,使人眼花缭乱。我觉得写小说首先得把文章写通。文字不通,疙里疙瘩,总是使人不舒服。搞这个主义,那个主义,让人觉得是在那里瞎事,或者如北京人所说‘耍花活’,不足取”^[39]。汪曾祺对现代性的态度最终停留在熟人社会的传统层面,表达着对周围青年的支持、认可和鼓励,这也恰恰符合他对文学和生活的态度,即保持“人间送小温”的人道主义情感。

但这不妨碍从现代性视角对汪曾祺作品展开研究,不过研究者应有一种理论的自觉,即与作家的自我陈述保持一定距离。1990年代的情爱故事虽题材有变化,但其内在的作为文学话语权力的道德秩序没有改变。这里的人,仍受支配于美感与德行的力量,依附在小生产者之家或低矮的乡土世界。当然,纵观汪曾祺的创作生涯,在现代性问题上他是有转变的。汪曾祺在1940年代确实写了很多符合西方现代性特征的作品,有研究者说其1990年代续接的便是1940年代的现代性。但我们应该意识到,两个时代的背景和作家的心态已明显变化,汪曾祺已没有1940年代零余者的心境和世界观。研究者之所以用现代性概念,或许出于对汪曾祺文学转型的话题性冲动,或许是研究者自身的现代性想象与追求。但更为关键的是,这种趋同性表达,以及摆脱西方话语,意欲建立中国式现代性的同质化思想,不免带有时代构建的特征,也表现出对身处传统装置的无知无觉。

参考文献

- [1] 王干. 没有旗帜,没有标语:汪曾祺的“现代性”[J]. 文艺争鸣,2020(12):39-44.
- [2] 杨道龙. 论汪曾祺小说创作的现代性[J]. 宁夏大学学报(人文社会科学版),2004(4):65-69.
- [3] 郭洪雷. 汪曾祺小说“衰年变法”考论[J]. 文学评论,2013(6):78-87.
- [4] 汪曾祺. 当代野人(二题)·吃饭[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集:第三卷. 北京:人民文学出版社,2021.
- [5] 王泽鹏. 极端境遇中人性面向的反思:汪曾祺“政治题材”小说论[J]. 当代作家评论,2020(2):102-108.
- [6] 樊志辉,曹颖. 心性学与现代性的纠结及出路:对现代心性儒学的批判性反思[J]. 学术交流,2017(5):42-46.
- [7] 卡林内斯库. 现代性的五副面孔[M]. 顾爱彬,李瑞华,译. 南京:译林出版社,2015.
- [8] 蒋国保. 儒学的民间化与世俗化:论泰州学派对“阳明学”的超越[J]. 南京大学学报(哲学·人文科学·社会科学版),2007(6):95-102.
- [9] 郅元宝. 与“恶食者”游:汪曾祺小说怎样写“吃”[J]. 当代作家评论,2018(5):74-84.
- [10] 汪曾祺. 虎二题:《聊斋》新义[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集:第三卷. 北京:人民文学出版社,2021:156.
- [11] 汪曾祺. 双灯:《聊斋》新义[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集:第三卷. 北京:人民文学出版社,2021:94.
- [12] 翟业军. 论汪曾祺小说的晚期风格[J]. 中国现代文学研究丛刊,2011(8):24-32.
- [13] 陈英. 论汪曾祺小说“性描写”的文化倾向[J]. 常州工学院学报(社科版),2012(4):33-36.
- [14] 萨特. 存在主义是一种人道主义[M]. 周煦良,汤永宽,译. 上海:上海译文出版社,2012:7.
- [15] 萨特. 阿尔托纳的隐居者[M]//萨特. 萨特文集:第六卷. 沈志明,译. 北京:人民文学出版社,2005:262.
- [16] 萨特. 词语[M]. 潘培庆,译. 北京:生活·读书·新知三联书店,1988:37.
- [17] 曾婷婷. “欲”:晚明日常生活美学观念的本原[J]. 西北师大学报(社会科学版),2013(3):7-13.
- [18] 汪曾祺. 薛大娘[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集:第三卷. 北京:人民文学出版社,2021.
- [19] 汪曾祺. 小孃孃[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集:第三卷. 北京:人民文学出版社,2021:290.
- [20] 汪曾祺. 窥浴[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集:第三卷. 北京:人民文学出版社,2021:257.
- [21] 汪曾祺. 迟开的玫瑰或胡闹[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集:第三卷. 北京:人民文学出版社,2021:126.
- [22] 汪曾祺. 小姨娘[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集:第三卷. 北京:人民文学出版社,2021:181.
- [23] 汪曾祺. 《聊斋》新义两篇·捕快张三[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集:第三卷. 北京:人民文学出版社,2021:113.
- [24] 汪曾祺. 鹿井丹泉[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集:第三卷. 北京:人民文学出版社,2021:240.

- [25] 汪曾祺. 辜家豆腐店的女儿[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集:第三卷. 北京:人民文学出版社,2021:219.
- [26] 陶火生. 试论我国小生产者文化心理结构及其现代转型[J]. 宁夏党校学报,2002(1):28-30.
- [27] 袁银传. 试论小生产者文化心理结构的基本特征[J]. 毛泽东邓小平理论研究,1989(4):33-36.
- [28] 方刚. “性自愿”与“性禁忌”:关于乱伦禁忌的现代思考[J]. 青年探索,1996(6):35-37.
- [29] 汪曾祺. 回到现实主义,回到民族传统[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集:第九卷. 北京:人民文学出版社,2021:256.
- [30] 汪曾祺. 关于现阶段的文学:答《当代文艺思潮》编辑部问[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集:第九卷. 北京:人民文学出版社,2021:213.
- [31] 汪曾祺. 认识到的和没有认识的自己[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集:第九卷. 北京:人民文学出版社,2021:494-495.
- [32] 汪曾祺. 我是一个中国人[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集:第九卷. 北京:人民文学出版社,2021:275-276.
- [33] 汪曾祺. 人之相知之难也[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集:第十卷. 北京:人民文学出版社,2021:101.
- [34] 汪曾祺. 《蒲桥集》再版后记[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集:第十卷. 北京:人民文学出版社,2021:112-113.
- [35] 汪曾祺. 一种小说[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集:第十卷. 北京:人民文学出版社,2021:130.
- [26] 汪曾祺. 《受戒》重印后记[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集:第十卷. 北京:人民文学出版社,2021:136.
- [37] 汪曾祺. 作家应当是通人[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集:第十卷. 北京:人民文学出版社,2021:176.
- [38] 汪曾祺. 捡石子儿:《汪曾祺选集》代序[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集:第十卷. 北京:人民文学出版社,2021:169.
- [39] 汪曾祺. 《矮纸集》题记[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集:第十卷. 北京:人民文学出版社,2021:372.

Modern Spectacle and Traditional Devices: On the Philosophy of Mind in Wang Zengqi's Novels in the 1990s

WANG Xuesen

(School of Humanities, Jinling Institute of Technology, Nanjing, Jiangsu, 211169, China)

Abstract: Wang Zengqi (1920 - 1997) was born in Gaoyou, Jiangsu Province, whose literary creations in the 1990s are characterized by modernity, and elements of existentialism and nihilism, such as “magic, absurdity, and alienation” according to the previous academic research findings. The Philosophy of Mind of Taizhou School is a prominent feature in his characters' personality, and their alienation is in pursuit of perfection and enlightenment, instead of breaking up with the secular world. The unorthodox affection is the consummation of their morality, instead of extreme, eccentric self-expression. He adheres to the traditional family narrative, in which the existential meaning and possibility are realized through family life. The modernity has become a spectacle depicted by the traditional device in Wang's works, within the framework of traditional order, as a vivid example of the Philosophy of Mind.

Key words: Wang Zengqi; modernity; Philosophy of Mind; Taizhou School

〔责任编辑:孙晓东〕