



Title	文化・科学 汪曾祺小说中的描写与艺术体现
Author(s)	张, 煜
Citation	OUFCブックレット. 2014, 3, p. 177-190
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/27091
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

汪曾祺小说中的描写与艺术体现

张 煜

汪曾祺は中国の現代作家であり、彼が創作した小説はユニークなスタイルを持ち、審美的視角も同時代の作家と違う。汪曾祺の創作は詩と散文と小説の境を打ち破り、文章の構成も拘らない。物語を述べることを重視せず、物語のプロットも単純で、散文に近いものである。汪曾祺は旧式の家庭で育ち、新制学校で教育を受けたため、彼の作品は新旧両方の影響が融合され、強い古典の風味を持つ現代文学作品になっている。特にその描写に関しては、彼自身の古典文学者の気質がよく窺え、同時にまた生活が反映されている。彼の作品の多くは人の心の内が反映され、伝統的な描写形式と現代の白話文形式をつなぎあわせるスタイルをとっている。本論文の中で論議されるのは汪曾祺の作品中の描写と中国伝統芸術——絵画との密接な関係及び作品の中で体现された現代創作の手法である。

1 . 前言

汪曾祺（1920—1997）江苏高邮人。是中国现当代作家。他的创作，大致可分为三个时期，即青年时期、六十年代、和八十年代以后。青年时期作品不多，只有一本《邂逅集》。五十年代由于政治原因，被下放，写作事业也中断了，直到六十年代以后才开始了他小说创作的第二个阶段，这一时期作品主要以《羊舍一夕》为代表。但是前两个阶段的创作并没有在文坛上引起强烈反响，也未受到研究者们的关注。直至上个世纪八十年代，他以一种“大器晚成”的姿态开始创作起了小说，并且，他的小说取材角度与一般作

家的取材角度颇见不同，其题材大多是解放前的苏北城镇市井生活。笔下的作品都具有独特意境，并且其审美角度也不同于同时代的其他作家。汪曾祺的小说往往打破诗与散文与小说之间的界限，文章的构成也是多种多样不拘一格的。他的小说并不重视故事本身的叙述，情节也很单纯，与散文非常地接近。

汪曾祺在旧式家庭里成长，新式学堂里接受教育，两者的交融影响，让他的文字形成了具有浓厚古典气息的现代文学作品。尤其在描写方式上的运用上，更是体现了他古典文人的气质，以及对生活的理解。作品常常反观人内心并常把传统形式与现代白话相连接。今天所要论述的就是他创作中的描写与中国传统文化表现形式之一绘画之间的密切联系以及现代创作手法在其作品中的体现。

2. 运用传统绘画手法进行创作的作家

汪曾祺在七十岁生日时，写了一首《七十抒怀出律不改》，诗中提到“书画萧萧宿宿墨，文章淡淡忆儿时。”^①道出了他一生与书画的不解之缘。

说起汪曾祺和绘画之间的关系，就不得不提到他的父亲。汪曾祺小的时候常常陪父亲一起做画，父亲在画室作画时，他常常站在一旁看。

父亲名汪菊生（1987—1959）字淡如，多才多艺，不但金石书画皆通，而且是一个擅长单杠的体操运动员，一名足球健将，学过很多乐器，养过鸟。汪曾祺从小和父亲一起长大，在他不少回忆童年的文章里，父亲都是一个聪明且善良的人。他常常陪父亲一起做画，所以自己也有了绘画的功底。他曾这样说起过他的父亲“…天气晴和，他就打开画室作画。我非常喜欢站在旁边看他画。他学过很多乐器，笙箫管笛，琵琶、古琴都会。…他手很巧，心很细。他会糊风筝。我父亲真是一个聪明的人。如果我还不算太笨，大概跟我从父亲那里接受的遗传因子有点关系。我的审美意识的形成，跟我从小看他作画有关。”^②中国的传统文人总体概括起来的特点是“精通琴棋书画”，而汪曾祺的父亲，在这一点上完全符合了中国传统文人的标准。这一点也深深影响了汪曾祺日后的创作。有人研究汪曾祺的“文气论”认为他的作品中蕴含着古典美，古典美这

一说法就感觉太笼统了，就像他自己所说，“我的审美意识的形成，跟我从小看他（父亲）作画有关”。他写的作品，尤其是回忆故乡高邮的小说或散文，与其说他是在写高邮，到不如说他是在画高邮，中国的山水画讲究的是用笔墨勾勒全景，而远近的笔法则是墨的浓淡，颜色的调配也没有油彩那么浓烈，讲求的是整体画面的统一性，少掉一个山头，少掉一方木舟，都不能称为一幅画。这和汪曾祺作品中中对景置的描写有着异曲同工之处。而在我们读汪曾祺的作品时，最常见到其运用的绘画手法之一就是“留白”。

1) 留白手法的运用

“留白”⁽³⁾是国画构图上的一种方法，是说画面不要画的过满，要留有空白让画面看起来透气，从一幅画的整体布局上看一般画纸至少留要有一处的空白，讲究着墨疏淡，空白广阔，以留取空白构造空灵韵味，给人以美的享受。汪曾祺的很多小说尤其是结尾部分，常运用着这一绘画手法，如：

“外边已经摆好了一桌酒席。副官陪着。陈小手喝了两盅。

团长拿出二十块现大洋，往陈小手面前一送：

“这是给你的！——别嫌少哇！”

“太重了！太重了！”

喝了酒，揣上二十块现大洋，陈小手告辞了：“得罪！得罪！”

“不送你了！”

陈小手出了天王庙，跨上马，团长掏出枪来，从后面，一枪就把他打下来了。

团长说：“我的女人，怎么能让他摸来摸去！她身上，除了我，任何男人都不许碰！这小子，太欺负人了！日他奶奶”

团长觉得怪委屈。”⁽⁴⁾

这是汪曾祺的小说《故里三陈·陈小手》中的结尾，陈小手死了，并没有描写陈小手死前的挣扎，或是陈小手的诧异、或为何团长向他开了一枪？只一句旁白“团长觉得怪委屈的”。他不写太多，这样的艺术特色除了吻合古典哲学中的“以朴应冗，以简应繁”的道理之外，留白手法的运用也在其中。凡事都不说满，如国画的留有余白。汪曾祺曾说过：“作诗文可不说尽，十分只说得二三分。都说出来，就没有意思了。”⁽⁵⁾恰同留白这一中国画的技巧运用，让山水画中有一种无限的感觉，空白的地方可以是山，山的后面可以是繁华的城市，也可能是山外之山，也可能是水，或是绵延的河流。这样的写作方式与他

从小接受学习中国画不无关系。又如小说《异秉》其中说奇人之人必有异于常人之处，而“王二”的异人之处就在于“大小解分清楚”。小说的结尾处作者在写到大家听说了王二的“大小解分清”的“不同寻常”之生理状态之后，陈相公就不见了，他蹲在厕所里，是陶先生发现的，并且这时间都不是他们两个大小解的时间。看到这里，读者可能要寻思半天才大笑。

留白运用到小说里，就像汪曾祺所说，十分只说得两三分，而这样的运用又能达到怎样的效果呢？

2）在小说中“留白”手法运用的作用

《故里三陈·陈小手》的结尾处的语言极其简炼，虽然故事里的陈小手被杀，但对于生命的完结并没有人去悲伤，作者也没有以第三人称的身份在小说结尾处对战争时期的生命价值进行讨论，戛然而止才能让读者在心里起波澜，小说的最后往往都有一个对于主题的解释，而留白式的解释效果最让人“记住”。陈小手喝了酒揣了钱，然后死了，故事结束。这因接生而死的结局，才让人深感人性的钝味。

对于《异秉》汪曾祺自己也说过“如果我说破了他们是想试试自己也不能做到大小解分清，就不会有这样（另人发笑）的效果。如果再发一通议论，说：“他们竟然把生活的希望寄托在这样微不足道的、可笑的生理特性上，庸俗而又可悲悯的小市民呀！”那就更完了”^⑥运用留白的方式写小说的结尾，越是节制不说，越是让人感到深思。尤其是在悲剧中的体现，说的不多，反而让人感受到更多的悲哀力度。

3. 整体合一的风俗画

1）风俗画小说的布局

汪曾祺说他喜欢“万物静观皆自得，四时佳兴与人同”这样的诗，欣赏陶渊明“暧暧远人村，依依墟里烟。狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠。”的境界。诗句中这种静观自得，人境相融的画面更多地融注了古典神韵甚至禅机。同时，也透出了一种自然平淡的格调与气息。《〈晚饭花集〉自序》中他说：“这和作者的气质有关。倪云林一辈子只能画平远小景，他不能象范宽一样气质气势雄豪，

也不能象王蒙一样烟火满纸。我也爱看金碧山水和工笔重彩人物，但我画不来。我的调色碟里没有颜色，只是墨，从渴墨焦墨到浅的象清水一样的淡墨。有一次以矮纸尺幅画初春野树，觉得需要一点绿，我就挤了一点菠菜汁在上面。我的小说也象我的画一样，逸笔草草，不求形似。”⁽⁷⁾正如他所说他的小说和他的画一样，没有重彩的痕迹，也没有太多的刻意布局，所以在读其小说时，无法从段落上划分，整个文章是一个整体，转折也多融合在情节之中，就像画画时所用的笔墨的浓淡一样道理。

此种布局也和中国画有着密切的相似之处，中国的国画或书法讲究的是统一整体布局，如果只画一座山，那只能算是一部分或是一笔，算不上是一幅画，如同汪曾祺的小说，如果只拿出来一个段落，那只是几句话，构不成情节，也谈不上是小说。如《大淖记事》第一个部分写大淖的景色，第二个部分写大淖西边的民俗以及锡匠们的生活，第三个部分写大淖东头的民俗。前三个部分看似没有任何联系，单独拿出来哪一段都无法称做是“文章”，而从第四个部分起，人物之间的关系，小说的故事情节才展开，但文章如果直接进入第四部分舍去前三个部分，那人物的出场和故事情节就会让人无法理解，因为有了前面大段落的关于大淖优美自然风光的描写，还有大淖东头自由和解放的人性，才能演出十一子和巧云这种勇敢追求爱的情感。

其文章的整体布局如此，而对于局部的情景描写，也同样有着“整体合一”的体现。如《大淖记事》中对“大淖”周围景置的描写：

“淖，是一片大水。说是湖泊，似还不够，比一个池塘可要大得多，春夏水盛时，是颇为浩淼的。这是两条水道的河源。淖中央有一条狭长的沙洲。沙洲上长满茅草和芦荻。春初水暖，沙洲上冒出很多紫红色的芦芽和灰绿色的蒹葭，很快就是一片翠绿了。夏天，茅草、芦荻都吐出雪白的丝穗，在微风中不住地点头。秋天，全都枯黄了，就被人割去，加到自己的屋顶上去了。冬天，下雪，这里总比别处先白。化雪的时候，也比别处化得慢。河水解冻了，发绿了，沙洲上的残雪还亮晶晶地堆积着。这条沙洲是两条河水的分界处。从淖里坐船沿沙洲西面北行，可以看到高阜上的几家炕房。绿柳丛中，露出雪白的粉墙，黑漆大书四个字：“鸡鸭炕房”，非常显眼。炕房门外，照例都有一块小小土坪，有几个人坐在树桩上负曝闲谈。不时有人从门里挑出一副很大的扁圆的竹笼，笼口络着绳网，里面是松花黄色的，毛茸茸，挨挨挤挤，啾啾乱叫的小鸡小鸭。由沙洲往东……”⁽⁸⁾

这一段描写中，季节统一，四季皆属于大淖，这句“从大淖里坐船沿沙洲西面北行”也给了整幅画面一个支点，让画面流动起来，把读者带到船上来看风景，如同一卷书画，缓缓而开。漫不经心的细碎描写，看似无重点，实则画卷全开时的统一而缺一不可。

汪曾祺自己也曾这样说过：“为什么要在小说里写进风俗画？前已说过，我这样做原是无意的。只是因为我的相当一部分小说是写的家乡的，写小城的生活，平常的人事，每天都在发生，举目可见的小小悲欢，这样，写进一点风俗，便是很自然的事了。‘人情和‘风土’原是紧密关联的。写一点风俗画，对增加作品的生活气息、乡土气息，是有帮助的。……鲁迅的《故乡》、《社戏》，包括《祝福》，是风俗画的典范。《朝花夕拾》每篇都洋溢着罗汉豆的清香。沈从文的《边城》如果不是几次写到端午节赛龙船，便不会有那样浓郁的色彩。”

(9)

2) 风俗画小说的特点

风俗画的特点就是贴近民众，人与事物皆在画中，拥有鲜明的地方民族色彩，主题突出。比如《大淖记事》中的人物都是社会底层中的劳动者，也是作家在青少年时期所熟悉的一类人群。主人公巧云是大淖东头跑了媳妇儿的挑夫的女儿，十一子是大淖西头老锡匠的侄儿。小说开篇即以沙洲为立足点，以西面北行为视角展开对两岸景致的描写，并且把一方风土人情的特点夹杂在其中，与故事情节的发展相吻合。“沙洲”作为小说前三个部分的一个支点在故事发展的高潮中也承载并呼应了主人公二人的爱情。

“一天，巧云找到十一子，说：“晚上你到大淖东边来，我有话跟你说。”

十一子到了淖边。巧云踏在一只“鸭撇”上（放鸭子用的小船，极小，仅容一人。这是一只公船，平常就拴在淖边。大淖人谁都可以撑着它到沙洲上挑菱蒿，割茅草，拣野鸭蛋），把蒿子一点，撑向淖中央的沙洲，对十一子说：

“你来！”过了一会，十一子洒水到了沙洲上。

他们在沙洲的茅草丛里一直呆到月到中天。

月亮真好啊！”(10)

这一段中所出现的“鸭撇”呼应了第一段中对“鸡鸭炕房”的描写，而沙洲作为两条水道的汇合点也将大淖东头的巧云和大淖西头的十一子的情爱于

此交融。

所以在汪曾祺的“民俗画”中，即使只是写风物的部分也渗透着人物的关联。正如他自己所说“写风俗，不能离开人，不能和人物脱节，不能和故事情节游离。写风俗不能流连忘返，收不到人物的身上。”而相对于“风俗画”小说的特点，汪曾祺也非常客观的说“风俗画是有局限性的。一是风俗画小说往往就人事的外部加以描写，较少刻画人物的内心世界，不大作心理描写，因此人物的典型性较差。二是，风俗画一般是清新浅易的，不大能够概括十分深刻的社会生活内容，缺乏历史的厚度，也达不到史诗一样的恢弘气魄。因此，风俗画小说作者应该有自知之明，不要因为自己的作品没有受到重视而气愤。”

(11)

汪曾祺在传统美学境界的追求中，把中国书画的审美理论融于它创作，以中国传统绘画的方法，用浓淡相宜的笔墨，创作出了一幅充满乡土气息，平朴自然的人情世态，而在关于人物描写的雕琢之处，他也不乏现代创作手法的运用。

4. 现代艺术手法在汪曾祺作品中的体现

1) 西方意识流在中国的开端

20 世纪初，各种西方哲学观点、文学思潮以及艺术创作手法等涌入中国，包括佛洛伊德的精神分析说、詹姆斯的意识流理论等一时在中国文坛上掀起了一波热潮。20 世纪 30 年代，中国文坛上出现了一批用意识流手法进行创作的作家，以刘呐鸥、施蛰存、穆时英为首的新感觉派小说创作，是一次意识流小说的集体尝试，形成了中国意识流小说的第一次高潮，推动了意识流小说在中国的发展。

2) 汪曾祺初期小说中意识流的运用

汪曾祺在他的自传文章《我的创作生涯》中这样说：“前几年，北京市作协举行了一次我的作品讨论会，我在会上作了一个简短的发言，题目是‘回到现实主义，回到民族传统’。为什么说‘回到’呢？因为我在年轻时受过西方现代派影响……我在二十多岁的时候的确有意识的运用了意识流。我的小说集

第一篇《复仇》和台湾出版的《茱萸集》中的第一篇《小学校里的钟声》，都可以看出明显得意识流的痕迹”⁽¹²⁾

《复仇》讲述的是一位为父报仇敌的男子，远离家乡，故事从他与和尚的相识开始。在《复仇》中，复仇者“他”则因与仇人和尚达到情感共鸣，最后选择放弃了复仇，“虽有忤心，不怨飘瓦”，“他”以父亲的死亡为和自己同样境遇的和尚寻仇的结果，原谅了和尚，与和尚一同建造通往绝壁的路。⁽¹³⁾

“他在心里画不出和尚的样子。他想和尚如果不是把头剃光，他该有一头多好的白发。一头亮亮的白发在他的心里闪耀着。

白发的和尚呀。

他是想起了他的白了发的母亲。”⁽¹⁴⁾

这是在开篇部分是运用主人公的心理活动而表达的一个过渡段，和尚本不该有头发，但是主人公却在心里想像和尚拥有一头白发的模样，这“想像”呼应了小说的最后“他的披到腰下的长发摇动着”。“想”到白发的母亲，就说明主人公是一个行走他乡远离母亲的人，这样也很好的接应了下文。

和尚本应是远离世俗的人，文章到了结尾处，和尚在山洞里突然变成了“到腰下的长发”并且“和尚的手臂上赫然有三个字，针刺的，涂了蓝的，是他的父亲的名字。”原来主人公苦苦寻觅仇人的时候却不知自己的仇人就在自己面前。长发代表“世俗”黑色的“山洞”代表人内心隐藏的“复仇”。和尚举起斧子一直要凿出一个出口，不停的“凿”等待着光亮从另一个方向射进来，这个漫长的时间就是和尚用“世俗”的心去放下仇恨的过程。铿的一声。文章结尾：

“他的剑落回鞘里。第一朵锈。

他看了看脚下，脚下是新开凿的痕迹。在他脚前，摆着另一付锤鏊。

他俯身，拾起锤鏊。和尚稍微往旁边挪过一点，给他腾出地方。

两滴眼泪闪在庙里白发的和尚的眼睛里。

有一天，两付鏊子同时凿在虚空里。第一线由另一面射进来的光。”⁽¹⁵⁾

这里的每一个动作和表情的描写其实都是在写人物的心理活动。第一句：他决定放下自己的仇恨，仇恨在此第一次凝结。

第二句：在他的面前，有让他获得自由的另一个方式，寻找人生的另一个

出口，寻找那里的光亮。

第三句：他开始了人生的新的路途，与和尚一起，肩并肩。

第四句：在世俗的“和尚”心中涌起感动。

结尾：第一道由仇恨对立面射进来的光出现了。

这是汪曾祺最初运用意识流的方式所创作的小说。虽说是刻意运用意识流的手法，但还是显示出不同于其他作家的特点。汪曾祺的《复仇》充满禅意，在情节的演进上，在人物心灵的嬗变上，是润物无声，潜移默化。“复仇者不折镆干，虽有忤心，不怨飘瓦。”也可以说，小说其实是庄周达生观（破执）的一种形象的演义。松浦恒雄在论述这篇小说时也说“汪曾祺也曾说过：‘我年轻的时候，觉得应该打破小说、散文、诗之间的界限。《复仇》就是试图去实践它。’也许在我的印象里他的小说已经打破了所有的界限。”⁽¹⁶⁾

3）汪曾祺中后期小说中意识流的运用

这样的行文方式在汪曾祺后来的小说中逐渐消失，他自己曾说过“后来为什么改变原先的写法呢？有社会的原因，也有我自己的原因。简单的说：我是一个中国人。我觉得一个民族和另一个民族无论如何不会是一回事。中国人学习西方文学，绝不会像西方文学一样，除非你侨居国外多年，用外国话思维…语言，是民族传统的最根本的东西，不精通本民族的语言，就写不出具有鲜明的民族特点的文学。但是我所说的民族传统是不排除任何外来影响的传统，我所说的现实主义是能容纳各种流派的现实主义。比如现代派、意识流，本身并不是坏东西。我后来不是完全排除了这些东西。”⁽¹⁷⁾由此可见，汪曾祺更倾向于用具有民族民俗的眼光和视角来写“民族文学”，这也反映出了他作品语言风格的特点以及运用的艺术手法。

在其晚期创作的作品中，常常是在传统的审美艺术中溶合着现代的手法。比如在《大淖记事》对巧云被人玷污之后的她的心理描写：

“巧云破了身子，她没有淌眼泪，更没有想到跳到淖里淹死。人生在世，总有这么一遭！只是为什么是这个人？真不该是这个人！怎么办？拿把菜刀杀了他？放火烧了炼阳观？不行！她还有个残废爹。她怔怔地坐在床上，心里乱糟糟的。她想起该起来烧早饭了。她还得结网，织席，还得上街。她想起小时候上人家看新娘子，新娘子穿了一双粉红的缎子花鞋。她想起她的远在天边的妈。她记不得妈的样子，只记得妈用一

个筷子头蘸了胭脂给她点了一点眉心红。她拿起镜子照照，她好像第一次看清楚自己的模样。她想起十一子给她吮手指上的血，这血一定是咸的。她觉得对不起十一子，好像自己做错了什么事。”⁽¹⁸⁾

这一段很明显的体现了一个意识流的样态，巧云的心理从杀人想到放火，又想到自己的父亲又想起该做早饭了，还有一系列的琐碎杂事；最后想起自己的妈妈，十一子，以及对十一子的负罪感。这一部份如果去掉巧云不知所措的心理描写，而以第三者的身份来“形容”巧云心里的难过，如“巧云此时坐立难安，又难过，又悔恨，她一会儿想杀了他，一会想一把火点了炼阳观……”诸如此类的描写，也无法让读者们站在巧云的立场上来体会巧云的心境。

对于这一部份的描写汪曾祺自己也这样说道：“《大淖记事》写巧云被奸污后的错错落落，飘飘忽忽的思想，也还是意识流。不过，我把这些溶入了平常的叙述语言之中了，不使它显得‘硌生’。我主张纳外来于传统，融奇崛于平淡，以俗为雅，忙故为新。”⁽¹⁹⁾

中晚期意识流的运用主要着眼点是以主人公的心理与“民俗”相结合，而非刻意的运用，这样的方式反而更让读者有了一种身临“民俗画”的境界。所以说，无论是传统的艺术手法，还是现代的艺术流派在他的作品里都是完整的结合，缺一不可。

5 . 结语：

汪曾祺曾说过“一篇作品的语言是有一个整体，是有内在联系的。文学语言不是像砌墙一样，一块砖一块砖叠在一起，而是像树一样，长在一起的，枝干之间，汁液流转，一枝动，白枝摇。语言是活的。”⁽²⁰⁾这更像是庄子“物我齐同”般的思想：

物无非彼，物无非是。自彼则不见，自知则知之。故曰：彼出于是，是亦因彼。彼是方生之说也。虽然，方生方死，方死方生；方可方不可，方不可方可；因是因非，因非因是。是以圣人不由而照之于天，亦因是也。是亦彼也，彼亦是也。彼亦一是非，此亦一是非，果且有彼是乎哉？果且无彼是乎哉？彼是莫得其偶，谓之道枢。枢始得其环中，以应无穷。是亦一无穷，非亦一无穷也。故曰：莫若以明。

语言以及段落之间没有差别，而运用文字所描写的内容也如此无论是人，还是爱情，还是人性，还是一方景置。作品中的景是人的陪衬，也可以说写人是为了写一方的民俗。

如果说在沈从文的小说里，风俗与风景都是为了给人物的性格和饱满度铺垫的话，那么在汪曾祺的作品里，风俗和风景与人物之间则是平等的关系。这一点，正如他自己所说，像树一样，长在一起。如小说《受戒》的最后部分：

“英子跳到中舱，两只桨飞快地划起来，划进了芦花荡。

芦花才吐新穗。紫灰色的芦穗，发着银光，软软的，滑溜溜的，象一串丝线。有的地方结了蒲棒，通红的，象一枝一枝小蜡烛。青浮萍，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，扑鲁鲁飞远了。”⁽²¹⁾

其实文章到划进了芦花荡这里就可以结束，但他增加了一段关于景色的描写，这些生动的景色就是大自然的一部分，用它来做全文的结尾，也是在向读者交待着小英子和明海的爱情就如这风景一样，纯真自然，你不能说是这优美的风景孕育了纯真的爱情，也不可以说是有了这样的纯真爱情所以风景才被作家描写的如此之纯美。只能说，这里的一切都是平等的，正如庵赵庄的和尚，可以拥有爱情，也可以吃肉。也正如 “是亦一无穷，非亦一无穷。故曰：莫若以明。”他描写的不是对与错是与非，只是做为一个人，拥有最原始的人性，与自然同一。对于这一点，又如《大淦记事》中的描写：

“这里人家的婚嫁极少明媒正娶，花轿吹鼓手是挣不着他们的钱的。媳妇，多是自己跑来的；姑娘，一般是自己找人。她们在男女关系上是比较随便的，姑娘在家生私孩子；一个媳妇，在丈夫之外，在“靠”一个，不是稀奇事。这里的女人和男人好，还是恼，只有一个标准：情愿。有的姑娘，媳妇相与了一个男人，自然也跟他要钱买花戴，但是有的不但不要他们的钱，反而把钱给他花，叫做“倒贴””。

因此，街里的人说这里“风气不好”。

到底是哪里的风气更好一些呢？难说。”⁽²²⁾

这一段的描写一反正统的中国封建思想，女人不在是三从四德，而是依着“情愿”两字儿过日子，“随心所欲”，汪曾祺想传达的并不是这里违传统的精

神，也不是提倡女人们过不守妇道的日子，而是在自己的小说里建造一个完全按照人性去过日子的天堂。人生，食色性也。《大淖记事》正是这样解放人性，解放性欲，解放爱情，解放思想的天堂。小说开篇，大段的对于风景和民俗的描写也为这里的不寻常做了铺垫。“他们的生活，他们的风俗，他的是的是非标准、伦理道德观念和街里的穿长衣念过“子曰”的人完全不同”。在汪曾祺创造的世界里，无是无非，人们活的畅快淋漓，不被封建社会的一切道德所束缚。这其中所体现的也正是庄子的“齐物思想”男人与女人之间的平等，性和欲的平等，自然与人类之间的平等。尽在其中。

汪曾祺作品中的每一句话都是极普通、极平常的，然而这普通与平常下面覆盖着的是人与自然最基础的相处方式，这种自然与基础远远超越了原有的固定的意义，获得了更为广阔和丰富的意蕴。构成了汪曾祺作品独有的中心，具有极强的感动性与感染力，这不能不引起人们的注意。

他的作品一直创造着一个和谐而统一的世界，这里所举的一些例子只是想更好的表达他不仅追求语言上的统一，在塑造人物和描写自然景致及风俗时也一直追求着“统一”。所以，在接受外来思潮方面他也一直以一种平等的心态来对待，并没有“民族在上”的优越感，传统的教育以及他个人对于中国传统文化的了解和热爱让他的作品始终保留着原汁原味的“中国味”，但细细探讨开来，里面却不乏新的果实，如文中所简单论述的关于意识流的运用。

这和他的作品特点是吻合的，他追求的是通篇的一致性，各个方面的相互照应，传统的运用手法中夹杂着现代手法的使用，小说整体保留着传统风俗画的色彩，立体而不失统一性。

注释

- (1) 汪曾祺《七十书怀》来源于（《汪曾祺文集·散文卷》江苏文艺出版 1993 年 9 月第一版 第 246 页）
- (2) 汪曾祺《自报家门》来原于（《语文学习》 1995 年第 11 期）
- (3) 原是中国传统绘画中的一种技巧，即，在画面的某处留下空白，给人以想像的空间。
- (4) 汪曾祺《故里三陈·陈小手》来源于（《汪曾祺文集·小说卷下》江苏文艺出版 1993 年 9 月第一版 第 409 页）

- (5) 汪曾祺《小说技巧常谈》来源于(《汪曾祺文集·文论卷》江苏文艺出版 1993年9月第一版 第44页)
- (6) 同(5)
- (7) 汪曾祺《晚饭花集序》来源于(《汪曾祺文集·文论卷》江苏文艺出版 1993年9月第一版 第198页)
- (8) 汪曾祺《大淖记事》来源于《汪曾祺文集·小说卷上》江苏文艺出版 1993年9月第一版 第230页
- (9) 汪曾祺《谈谈风俗画》来源于(《汪曾祺自述》大象出版社 2002年10月第一版)
- (10) 汪曾祺《大淖记事》来源于《汪曾祺文集·小说卷上》江苏文艺出版 1993年9月第一版 第246页)
- (11) 汪曾祺《谈谈风俗画》来源于(《汪曾祺自述》大象出版社 2002年10月第一版 第220页)
- (12) 汪曾祺《我的创作生涯》来源于(《汪曾祺自述》大象出版社 2002年10月第一版 第212页)
- (13) 松浦恒雄《四十年代的汪曾祺与意识流》来源于(人文研究 大阪市立大学文学部纪要 第四九卷 第十分册 1997年12月)
- (14) 汪曾祺《复仇》来源于《汪曾祺文集·小说卷上》江苏文艺出版 1993年9月第一版 第15页)
- (15) 汪曾祺《复仇》来源于《汪曾祺文集·小说卷上》江苏文艺出版 1993年9月第一版 第23页)
- (16) 松浦恒雄《四十年代的汪曾祺と意識の流れ》来源于(人文研究 大阪市立大学文学部纪要 第四九卷 第十分册 1997年12月)
- (17) 汪曾祺《我的创作生涯》来源于(《汪曾祺自述》大象出版社 2002年10月第一版 第213页)
- (18) 汪曾祺《大淖记事》来源于《汪曾祺文集·小说卷上》江苏文艺出版 1993年9月第一版 第245页)
- (19) 汪曾祺《我的创作生涯》来源于(《汪曾祺自述》大象出版社 2002年10月第一版 第213页)
- (20) 汪曾祺《我的创作生涯》来源于(《汪曾祺自述》大象出版社 2002年10月第一版 第213页)
- (21) 《汪曾祺文集·小说卷上》 《受戒》 第178-179页 江苏文艺出版 1993年9月第一版
- (22) 《汪曾祺文集·小说卷上》 《大淖记事》 第238-239页 江苏文艺出版 1993年9月第一版

参考文献

陆建华主编《汪曾祺文集·文论卷》（江苏文艺出版社 1993 年 9 月第一版）

陆建华主编《汪曾祺文集·小说卷下》（江苏文艺出版社 1993 年 9 月第一版）

陆建华主编《汪曾祺文集·散文卷》（江苏文艺出版社 1993 年 9 月第一版）

刘锡诚 论文《试论汪曾祺小说的美学追求》（《首都师范大学学报》 1983 年第 03 期）杂志《语文学学习》 1995 年第 11 期

李辉主编《汪曾祺自述》（大象出版社 2002 年 10 月第一版）

松浦恒雄 论文《四十年代の汪曾祺と意識の流れ》（人文研究 大阪市立大学文学部纪要 第四九卷 第十分册 1997 年 12 月）