

doi:10.3969/j.issn.1674-117X.2023.05.012

论汪曾祺小说叙事话语的多样性

刘世浩

(浙江师范大学 人文学院, 浙江 金华 321004)

摘要: 汪曾祺小说中, 叙事话语的多样性是一个突出的文本现象。具体而言, 在其小说中, 叙述者通常会与读者以及作品中的人物形象进行对话, 甚至跳出作品, 对作品中的人与事乃至作品本身的艺术水平进行评价, 使得小说的叙事话语呈现出多样性的特点; 其叙事话语中既有叙述者与读者的对话, 也有以大量补白形式出现的说明文字, 还有作者的插入语交代其写作动机与构思过程, 等等。汪曾祺小说中叙事话语的多样性成为作者与读者之间进行“对话”与“共情”的重要方式, 也赋予了小说文本极大的开放性。

关键词: 汪曾祺小说; 叙事话语; 对话; 插入语; 结尾

中图分类号: I207.4

文献标志码: A

文章编号: 1674-117X(2023)05-0094-08

引用格式: 刘世浩. 论汪曾祺小说叙事话语的多样性[J]. 湖南工业大学学报(社会科学版), 2023, 28(5): 94-101.

On the Diversity of Narrative Discourse in Wang Zengqi's Novels

LIU Shihao

(College of Humanities, Zhejiang Normal University, Jinhua 321004, China)

Abstract: In Wang Zengqi's novels, the diversity of narrative discourse is a prominent text phenomenon. Specifically, in his novels, the narrator usually talks with the readers and the characters in the works, and even jumps out of the works to evaluate the people and things in the works and even the artistic level of the works itself, which makes the narrative discourse of the novels show a characteristics of diversity; In his narrative discourse, there are not only the dialogues between the narrator and the reader, but also the explanatory words in the form of a large number of filler words, as well as the author's parentheses, explaining his writing motivation and conception process, and so on. The diversity of narrative discourse in Wang Zengqi's novels has become an important way of “dialogue” and “empathy” between the author and the readers, and has also endowed the novel text with great openness.

Keywords: Wang Zengqi's novel; narrative discourse; dialogue; parentheses; ending

21世纪以来, 汪曾祺小说叙事艺术研究成为汪曾祺研究中的重要一环。这类研究既有聚焦某

一单篇作品的个案分析, 也有对汪曾祺小说叙事艺术的整体性把握。其中, 对小说语言艺术的深

收稿日期: 2023-05-28

作者简介: 刘世浩(1989—), 男, 河北邢台人, 浙江师范大学讲师, 博士, 研究方向为中国现代文学与文化。

入解读，构成了近些年汪曾祺小说叙事艺术研究的重中之重。例如，刘旭从叙事特征、叙事视点等角度对汪曾祺小说的叙事模式进行了详细解读，在此基础上结合其语言特色提出“汪氏文体”的概念，用以概括汪曾祺小说在叙事艺术上的“先锋性”及其对当代汉语写作的贡献^[1]；李建军考察了汪曾祺小说语言与古典白话之间的继承关系，指出其小说语言与思想内容之间的紧密关系，而这也正是汪曾祺小说对当代文学的重要贡献之一^[2]；余岱宗则从叙事效果层面，对汪曾祺小说中叙事话语的“反讽艺术”进行了深入分析，揭示出汪曾祺小说叙事话语的功能意义^[3]；等等。其他相关研究主要集中在意境营造、表达效果等方面，如秦雅萌通过对汪曾祺小说中一系列“物象”话语的分析，指出其小说中借助这类“物象”话语构建起观察乡土社会的一种独特视角^[4]；万莉考察了汪曾祺小说中民歌的叙事功能，指出其在人物形象塑造、诗意情节结构构建以及地方语言特色彰显等方面的重要作用^[5]；李庆西认为汪曾祺小说中叙事话语“平民视角”匠心独运，构成了其“去主题化”叙事的重要依托^[6]。从上述研究可以发现，围绕汪曾祺小说叙事话语的研究成果比较丰富，但大多研究者只是将叙事话语作为汪曾祺小说叙事艺术的某个方面加以论述，其研究重心并不在叙事话语自身特点上。因此，对汪曾祺小说叙事话语本身的研究有进一步发掘的空间。

汪曾祺接受采访时曾提到他对小说的定义：

“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。”^{[7]367}这里所说的“谈”即小说的语言问题。关于小说的语言问题，汪曾祺曾说过一句广被引用的话：“语言是小说的本体，不是附加的，可有可无的。从这个意义上说，写小说就是写语言。”^[8]他还强调“语言不只是形式，本身便是内容。语言和思想是同时存在的，不可剥离的。语言不仅是所谓‘载体’，它是作品的本体”^[9]。不仅如此，汪曾祺小说对“语言”的呈现方式同样有其独特性。换句话说，汪曾祺由对“语言”的重视，进而在小说叙事层面进行探索，最终使其小说的叙事话语呈现出多样性的面貌。热奈特在其《叙事话语 新叙事话语》中曾对叙述者的“职能”进行了探讨，其中提到叙述者的“情境”与“情感”职能，分别指向叙述者对文本场景、

语境的交代及其与故事之间的“情感关系”。简言之，叙述者的基本“职能”体现为对故事的“介入”，而这种“介入”不仅仅是被动的、客观式的，“也可采取对情节作权威性解释的、更富说教性的形式，表现出的职能可称作叙述者的思想职能”^[10]。从某种程度上说，汪曾祺小说中的叙述者同样承担着“思想职能”，而这种职能的实现多与其叙事话语的多样性有关。

一、叙述者与读者的对话

汪曾祺认为，“语言里很重要的是它的叙述语调，你用什么调子写这个人、这件事，就可看出作家对此人此事此种生活的态度。”“我认为要探索一个作家的思想内涵，观察它的倾向性，首先必须掌握它的叙述语调。探索作家创作的内部规律、思维方式、心理结构，不能不琢磨作家的语言。”^[11]他曾在一篇文章中这样谈及作者和读者的关系：“作者和读者的地位是平等的。最好不要想到我写小说，你看。而是，咱们来谈谈生活。”换句话说，汪曾祺的小说追求一种平等对话的氛围，“就像聊天说话一样”，同时也要能够体现对谈者的温度，即“写小说要像说话，要有语态”^[12]。这里所说的“聊天”其实预设了他在小说行文过程中的“语态”。这种“语态”不同于纯客观的叙述，而是有意营造一种与读者进行对话的语境，小说的“倾向性”便在这种对话的语境中渐次呈现在读者眼前。

早在1940年代，汪曾祺开始创作小说之初，就尝试在叙述中让叙述者与读者进行对话。在1941年的《春天》中，为了让读者能够与叙述者产生共情，作者这样写道：“可不是春天了么：衣裳似更轻些，更暖些了。坐在太阳里，一闭眼，（很自然的闭上了眼，）一些带有奇异彩色的碎片便在倏忽变化的衬景上翻腾起来。——你没有这个经验么？我希望你试一试，在太阳里闭上眼睛，你就会明白我的话了，我决不弄什么玄虚。”^{[13]20}在叙述自己童年往事时，叙述者同样以对话的形式向读者发问：“我不是告诉过你许多次了么，我的童年是不寂寞的？”^{[13]20}这种话语叙述方式既拉近了叙述者与作者的距离，同时也引导读者与叙述者产生共情，进而增强故事的感染力。

应当注意的是，汪曾祺小说中出现的“对话”

不仅仅是一种形式上的叙事技巧,这种叙事方式实际上体现出作者的叙事姿态,即汪曾祺并没有在叙述过程中采用接近“上帝视角”的全能叙事,而是试图营造出一种众声喧哗的氛围,以充分彰显人物形象的主体性。在《匹夫》这篇充满意识流特点的小说中,尽管作者常常直接跳出来与读者进行对话,将自己的构思过程直接呈现在读者面前,但这并非是要强加给读者一种“期待视野”,而是意在扫除读者的阅读障碍,并不时提醒读者注意作为行为主体的“苟”的一举一动。例如,他在正式开始讲述主人公的故事之前,首先交代了他为何以“苟”作为其主人公名字的原因:

“他,——我忽然觉得‘他’字用得太多,得给我们这位主人公一个较为客气的称呼。于是我乃想了一想。我派定他姓苟,得他姓苟了。我居然能随便派定人家姓氏,这不免是太大的恣意。文章千古事,得失寸心知,你似乎没有理由来查问一个写文章的为甚么拣这么一个姓来给他灵府间的朋友吧。”^{[14]51-63}这种解释性文字一定程度上缓解了文本中大量意识流描写带给读者的阅读障碍。无独有偶,在小说第四节中,作者再次向读者解释:“诸位将说我有神情恍惚,把前头的线索忘了,随便撩几句,又引导一条支流了,不然,苟现在的确又想到草木城楼了,这是眼前实物,是他走进校门后看见的。”这就将小说的内在叙事线索较为清晰地呈现出来,避免了意识流手法的漫涣无依。小说的最后,“苟”给作者写的回信则使叙述视角发生了颠倒,这种颠倒以人物形象现身说法的形式对作者的写作方式进行了评价,而此种评价与其说是小说人物与作者的对话,倒不如说是作者对自己创作手法的自白:“第一,你动手描画那个人,必须对他了解,即使并不了解,也至少具有了解的勇气与诚心”,意在表明这篇小说中的人与事是作者根据亲身经历对身边的人与事加以艺术处理之后的结果;“再说,写小说不在熟人里讨材料,难道倒去随便拉两个陌生人来吗!”不仅如此,“有人说一切小说都是自传,这是真话,没有一个人物是不经过作者的自己的揉搓而会活在纸上的”^{[14]51-63}。假如我们对这篇小说的叙事特点进行整体考察的话,会明显看出,如果没有上述这些对话以及作者自白式的解释文字的话,那么小说对人物形象内心活动及思想意

识的大量描写会使读者不得要领,甚至无法理解。这类叙事话语的出现,使得文本内部呈现出明显的叙事分层:一方面是叙述者“我”与“苟”的对话,可称为深层叙事,这里作者跟随叙述者的视角,对“苟”的行动轨迹以及思想状态进行了较为详细的描写;另一方面,作者的插话以及末尾的夫子自道则构成了表层叙事,帮助读者更好地理解文本的叙事结构,进而把握小说的主题意旨。

在《老鲁》中,作者在正式开始进入“正题”之前,写了“去年夏天我们过的那一段日子”如何如何,然后以与读者谈天的句式写道:“阿呀,题目是‘老鲁’,我一开头就哩哩拉拉带上了这么些闲话做甚么?”接着便解释道:“我原想记一记老鲁是甚么时候来的,遂情不自禁的说了许多那时候的碎事。我还没有说得尽兴,但只得噎住了。再说多了,不但喧宾夺主,文章不成格局,(现在势必如此,已经如此;)且亦是不知趣了。”^{[15]140}这就很好地说明了前面那些“闲话”并非毫无意义,况且,“这些事与老鲁实在有些关系”。这种话语叙述方式与以第三人称的叙事视角展开人物行动与对话的形式有着明显的区别,作者在文本中不再是隐藏在叙述者背后的人,而是一方面直接扮演叙述者的角色,从而与故事中的人与事发生关系,另一方面则时常跳出文本的叙事框架,对故事本身的逻辑关系加以说明,引导读者更好地理解故事的发生过程及其内在意蕴。在小说结尾,作者再次跳出文本,对其所写内容加以补充说明:“阿——契诃夫主张每一篇小说都该把开头与结尾砍去,有道理!(幸好我这不是小说。)”^{[15]140}这种“声明”同样可以看作是小说叙事话语的一个“声部”,其通过否定惯例的方式,提醒读者注意其特别之处;而这种提醒与此前作者对故事的说明性文字又有不同的价值诉求,如果说后者是以故事为中心的叙事技巧的话,那么前者则是作者站在批评家的视角对小说的审视,其中不无自我评价的意味。

二、插入语的叙事功能

插入语作为小说叙事话语的一种表现形式,在我国古代话本小说中就已经开始出现,是“说话人”对“本事”的解释说明或者评价。汪曾祺主张借鉴传统文学的技巧,他也曾表示自己喜欢

宋人笔记胜于唐人传奇”，因为唐传奇偏重于讲故事，而这并非汪曾祺的强项^{[7]368}。他坦言自己是“有意识地吸收民族传统的，在叙述方法上有时简直有点像旧小说”^[16]。他明确指出：“从传统的思想文化来分析小说人物，这是一个新的方法，很值得探索。”^[17]事实上，汪曾祺在小说中对传统思想文化的运用不仅体现在人物形象塑造方面，其叙事话语同样受惠于此。他曾如此提醒青年作家：“传统的文艺理论是很高明的，年轻人只从翻译小说、现代小说中学习写小说，忽视中国传统的文艺理论，是太可惜了。”^[18]他在后期小说创作中对传统文学技巧的借鉴有着自觉的意识：

“有人说，用习惯的西方文学概念套我是套不上的。我这几年是比较注意传统文学的继承问题。”^[19]汪曾祺小说中对插入语的灵活运用，便是他借鉴传统文学技巧的重要体现。

在早期创作的意识流小说中，汪曾祺在叙事过程中加入插入语，是其融合中西艺术手法的一种表现形式。在《前天》中，作者以意识流手法描写了“我”的一次历险经过。“我”和同伴“从城里坐马车回来”，半路上，“一辆既瞎且疯的大卡车，撞在我们马车上了”，虽然没有造成人员伤亡，但是“我”由此想到了一系列生活中的琐事，连缀成篇，就构成了这篇小说的主要内容。就叙事技巧而言，这篇小说同样存在“分层”的现象。作者在开篇处即对其创作意图进行了说明：

“前天，哦，我差一点送了命。我很难计算这么一句话里的感情。我请你不把它看得太佻达，也不弄得太感伤，我意思本不如此。如果我说‘差一点就死’，或‘差点儿就送了命’，而且语气上更有点……那就不同了。”虽然这种表述较为突兀，但读完全篇之后可以发现，这段简短的说明，对于理解作者在这篇小说中所要表达的思想情感，有着重要提示作用。换句话说，作者的“本意”并非对此次历险经过作简单再现，而是借此写出了历险过程中以及后来作者在回忆这次历险经过时，所体验到的特定情绪感受。也正因如此，作者才会以“好像没有谁听见我的话”作为全篇的结尾，呼应了开头部分的自白^[20]。《庙与僧》写了“我”在一处寺庙居住期间的见闻与感受，这里的和尚并不像读者想象的那样严格遵守清规戒律，而是像普通人一样抽烟、吃肉、打牌，甚

至有家室。叙述者一方面从“我”的视角出发，跟随“我”的行动轨迹展开叙述，但另一方面，“我”又时常跳出文本，站在读者的角度对文中所写之事表示惊讶，并且劝慰读者对此不必“大惊小怪”，因为这原本就是他们的日常生活方式。至于“我”与这些人物的关系，并不是小说所要表现的重点，对此，叙述者同样进行了说明：“你奇怪，我怎么弄到那么一个庙里住了好几个月？你大概还想知道我终天做些甚么事情，这我一时都无从回答你。”^[21]换句话说，作者为了不使读者在理解小说重心时产生偏差，采用了插入语这种叙事手法对读者进行引导。

事实上，这种插入语在汪曾祺小说中十分普遍。此类书写现象表明，汪曾祺有意在看似散乱的叙述过程中适时加入相应的插入语，以免使行文过于漫漶。这样做，也可以使读者不至于在阅读过程中迷失在某一局部情节之中。如果说《庙与僧》中结尾处的插入语起到了提示读者注意小说重心的作用的话，那么，在《落魄》中，作者开篇即直接向读者“交代”了“我”来到“内地”的动因以及文本的叙事基调：“自然，你现在要是问我为甚么大远的跑到昆明过那么几年，我也答不上来。从前很说过一番大道理，经过一个时间，知道半是虚妄，不过就是那么股子冲动，年纪轻，总希望向远处跑；而且也是事实，我要读书，学校都往里搬了；大势所趋，顺着潮流一带，就把我带过了千山万水。”由此可以看出，作者接下来要写的内容，便是自己在昆明期间的见闻与感受，开篇部分的说明文字实际上起到了“破题”的叙事效果。小说写了西南联大旁边的一家名为“绿杨饭店”从生意兴隆到惨淡经营的过程，夹杂着作者对扬州老板精神气质演变轨迹的展现。小说一开始，这位扬州老板的装扮便显得颇为特别：“他穿了一身铁机纺绸褂裤在那儿炒菜！盘花纽子，纽绊里拖出一段银表链。雪白的细麻纱袜，一双浅口千层底直贡呢鞋。细细软软的头发向后梳得一丝不乱。左手无名指上还套了个韭叶指环。这一切在他周身那股子斯文劲儿上配合得恰到好处。除了他那点流利合拍的翻锅子动铲子的手法，他无处像个大师傅，像个吃这一行饭的。”而他的小店也不同于其他店铺：“这个馆子不大”，“可是收拾得干干净净，木架子上还搁了两盆花”。

字里行间透露着作者对“绿杨饭店”的赞赏之意。可随着生意的扩张,“扬州人已经不能代表一个店了;而且这个饭店已经非常的像一个饭店,有时简直还过了分!”尽管叙述者站出来说:“我得声明虽然我感情上也许是另一回事,可是我没有公开表示反对这样的作风的意思”,但依旧流露出惋惜之意:“多可惜,扬州人那个值得一看的动人手势!”后来,“扬州人的头发白了几根。他似乎不复那么潇洒似乎颇像作这样的事情一个人了。不仅是他的纺绸衣裤,好鞋袜,戒指,表链没有了;从他放作料,施油盐,用铲子抄起将好的菜来尝尝味,菜好了敲敲锅子,用抹布(好脏)擦擦盘子,刷锅水往泔水缸里一倒,扶着锅台的架势,偶尔回头向我们看一看的眼睛,用火钳夹起一片木柴吸烟,(扯歪了脸),小指搔搔发痒的眉毛,鼻子吸一吸吐出一口痰,……一切,全都变了。”小说的最后,作者为了表达对于扬州老板堕落至此的愤懑不平之意,以插入语的形式写道:“我已经对我的文章失去兴趣,平淡得教我直想故作惊人之笔而惊人不起来!这饭店,这扬州人与我有甚么关系呢?”“对这个扬州人,我没有第二种感情,厌恶!我恨他,虽然没有理由”。“去你的吧,这个人,和我这篇倒霉文章!”^[22]从文中的前后对照中,读者可以较为明确地感觉到作者站在旁观者的立场上,在平静的叙述中所包蕴的情感力量。不过,作者似乎并不满意纯客观的叙述,为了加重这种前后对比,以及这种变化在作者内心引起的情感波动,他在文中加入了能够直接体现作者价值理念的插入语,使得文本的叙事话语呈现出明显的分层现象。《锁匠之死》中,叙述者在简单说明了故事背景之后,面对即将被执行死刑的王锁匠,内心产生了十分复杂的情感波动:“是他!他没有变样子,不,这不是他。他怎么会,怎么会。是这个样子呢。你猜我当时想的什么?我想做皇帝。我想九更天,闻太师,——我想我一点也不能救他。我白着脸站在那里。”这段插入语表达了叙述者“我”企图救人却又无力施救的复杂心态,而他之所以有这种心态,基于他平日对王锁匠的观察与了解:“那个锁匠是个了不得的人,了不得的锁匠。”^[23]这种描写表明了叙述者对美好事物即将遭遇不幸时的深思,这种思考既指向对普遍的美好的人性的向往,也

包含着对不合理的社会制度的批判。这种复杂情感的表现,恰恰是借助于上述插入语的形式得以实现的。

在《戴车匠》中,作者为了交代清楚戴车匠门店的地理位置,以相当的篇幅写了两个在“草巷口”摆摊的老太婆之间的恩恩怨怨。这种叙事方式看似离题太远,但作者借叙述者之口道出了其中的原委:“阿,不说这个吧。告诉你这些只是借此而告诉你虽是那么一街之隔可是距离多远。所以不能含糊。所以不能含糊的说是‘草巷口’。”^{[24][241]}这段插入语显然是叙述者对读者的引导。而在小说的结尾处,叙述者的声音再次转向读者:“我相信你们之中有很多人根本就无从知道车匠店到底是怎么回事,你们没有见过。”^{[24][248]}因此,作者试图对戴车匠这个“最后的车匠”进行全方位的描摹,以便记录下这一行业曾经的真实样态,而这又与作者创作动机有着内在关联:“很抱歉,我跟你说了这么些平淡而不免沉闷的琐屑事情,又无起伏波澜,又无镕裁结构,透透拖拖,没一个完。真是对不起得很。真没有法子,我们那里就是这样的,一个平淡沉闷,无结构起伏的城,沉默的城;城里充满像戴车匠这样的人;如果那也算是活动,也不过就是这样的活动。——唔,不尽然,当然,下回我们可以说一点别的。我想想看。”^{[24][248]}至此,小说在叙事层面又发生了反转:如果说,前面是以戴车匠为中心,对戴车匠的日常生活以及周边环境进行了介绍,为其活动轨迹与思想活动提供了立体化的空间与语境,从而使这一人物形象身上独有的精神气质逐渐得以突显出来的话,那么,结尾处的“反转”则旨在提示读者注意,作者创作这篇小说的意图实际上是对“我们那里”生活着的普通人的日常生活的展现,“戴车匠”作为典型代表,其生活方式与精神气质是“我们那里”的人的普遍状态。也就是说,叙述者的插入语不仅仅起到了引导读者进行阅读的作用,还提示读者注意作者的创作意图。

需要补充的是,1987年开始,汪曾祺尝试对《聊斋》进行改写,按他自己的话说,就是在关键的地方加以变动,注入现代意识,而在这类改写中,通常会有相应的说明性文字,以“后记”或者“按语”的形式出现。这类说明性文字实际上与小说正文形成了互补关系,一同构成了小说叙事话语

的多样性。例如《〈聊斋〉新义》“后记”部分对正文进行补充说明，《〈聊斋〉新义两篇》中的《捕快张三》附有一段“按语”，表达作者对《聊斋》中所体现出的“现代”意识的赞赏之意，等等。

三、有意味的结尾

汪曾祺小说的结尾处叙述者时常跳出文本叙事脉络，或者交代创作意图，或者对自己的创作进行评价，使得小说的结尾与正文部分形成某种对话关系。他在《老鲁》的结尾处曾作过如下说明：“契诃夫主张每一篇小说都该把开头与结尾砍去，有道理！”他认为“小说不宜点题”^[25]。并引用李渔的话说：“写诗文不可写尽，有十分只能说两三分。”^[26]他不同意“卒章显其志”式的写法，“我认为应该允许主题相对的不确定性和相对的未完成性”^{[7]369}。正是对“主题相对的不确定性和相对的未完成性”的自觉追求，使得汪曾祺小说的结尾通常体现出引人深思的特点。

《复仇——给一个孩子讲的故事》写的是“他”为父报仇的故事。为此，“他”历经风霜，虽然时刻不曾忘记复仇的使命，但是这仇恨似乎“太深了，像已经融化在血里，有时‘他’觉得这事竟似与自己无关”。而当“他”终于寻得仇家，准备复仇时，“他”却被仇人坚持凿山的行为感动了，“从此他竟然一点轻微的激动都没有了”，复仇的火焰渐渐熄灭、达至和解。小说最后，作者以反问的语气向读者发问：“你还要问再后么？”显然，在作者眼里，故事到此已经讲完，如果继续讲下去，那么故事本身所包含的深刻哲理意味便会荡然无存，因此，作者干脆以一句：“不许再往下问了，你看北斗星已经高挂在窗子上了”作为结束语，这样的结尾既简洁明快，又以对话的形式给读者以启示，提示读者去回味“他”复仇的动机以及最终放弃复仇行为的原因，从而使文本的内在意蕴得以突显^[27]。

《河上》从一对少年的视角出发，借助一系列日常生活的描写，以及少年男女人物之间微妙的情感波动，反映了城乡间从生活方式到文化观念的差异，表达了作者对乡村生活环境中健康人性的赞美，同时也流露出对城市文明的批判。小说中的“他”是一个“城里人”，由于“神经衰弱”，从城市来到乡下，乡下的生活环境不仅治好了他

的神经衰弱，同时也使他意识到城市生活中存在的一些弊病。与之相对的是“三儿”这一“乡下人”，当“他”病愈打算回城时，邀请三儿去他家里玩，三儿的回答进一步衬托出城乡之间的对立：“我不要，你家那条大黄狗也看不起乡下人了。小姐们会说我要是换上旗袍多好，我不愿而且你家里知道你成天跟我们乡下女孩儿玩，一定要骂你，他们会马上要你搬回去。”并且，“城里的阴沟汇集起来，成了不小的数股流入河里。一会儿是屠宰户的灰红色，一会是染布坊的紫色，还有许多夹杂物，这么源远流长的流着使其出口处不断堆积起白色的泡沫。三儿看着想这些污水会渐渐带到乡下去的，是的会带去……”显然，作者的意图是突出城乡之间不同的生活环境对人形成的不同影响。弄清楚这一点之后，结尾部分的“反转”所包含的丰富意涵也就构成了小说的点睛之笔：

“三儿，我将永远不回城里”，“王大妈，我明儿不再教三儿认字了。认了字要变坏的，变得和城里女人一样坏”^[28]。虽然叙述者并未像其他小说中那样在结尾处直接与读者进行对话，或者对小说内容加以评判，但叙述者借人物之口表达了对城市文明的批判，鲜明地体现出作者的审美价值取向。

在《匹夫》中，作者在描写了主人公“荀”的一系列意识活动之后，结尾处特意从“荀”的视角出发，给作者写了一段“自白”，反客为主，表达了他对作者这种写作方式的认同，同时点明了作者此篇小说的目的在于“讽刺”，并且还指出：“有人说一切小说都是自传，这是真话，没有一个人物是不经过作者的自己的揉掺而会活在纸上的”，表明这篇小说的主要内容是源自作者所熟悉的人与事，这也在一定程度上为我们理解这篇充满意识流色彩的小说，提供了较为明确的信息^{[14]63}。写于1947年的《绿猫》同样是一篇意识流色彩十分鲜明的小说，写的是“我”与朋友“栢”之间围绕一篇题为《绿猫》的小说所展开的一系列对话与心理描写。小说的结尾处，作者借叙述者之口，讨论了时人对心理小说的看法：“心理小说在中国还是个颇‘危险’的东西。中国大概都比较简单，也许我们的小说作家以为中国人很简单。反正，没有这个东西。”^[29]在这里，叙述者看似是在讨论“栢”的那篇题为《绿

猫》的心理小说在当时语境中的可行性问题,实际上这种叙述方式中包含了一个逻辑转换——以小说中的《绿猫》来代表小说本身,经由这样一种叙事话语的转换,作者轻松地将其价值理念由文本内部转移到了外部评价层面,或者说,作者通过这一逻辑转换,将小说的故事内容与对小说的评价进行有机结合,既保证了叙事结构的完整,又避免了说教意味。

通观汪曾祺涉及极左政治运动的小说可以发现,这类小说的结尾通常是开放式的,在戛然而止的结尾中,寄寓了丰富的思想内涵。有研究者在对比中西方文学叙事思想的差异性时指出,在“叙事内容上,中国小说比较关注政治、伦理等方面的问题,对于形而上的问题思考较少”,而“西方小说则不同,西方小说喜欢对人生与社会作形而上的思考,从哲理的角度讨论人生、人性与社会问题”^[30]。这种分析点出了中西方文学创作中的重要差异,但需要注意的是,中国当代小说对政治的关注并非千篇一律,其中一些优秀的作品往往能够超越简单的二元对立式的书写模式,为作品注入丰富的思想内涵。从这个意义上来说,汪曾祺的相关作品值得我们深入探讨。《皮凤三榷房子》写的是底层百姓高大头在极左政治运动中的经历,以及以财政局长谭凌霄和房产管理处主任高宗汉为代表的政治投机者以权谋私的故事。由于此文涉及特定历史时期的政治运动,作者在小说中加了两段按语,用以说明情况,构成了小说叙事中的分支。另外,在文本的叙事框架中,叙述者对相关事件的评论同样使小说的叙事呈现出多样化的特点。例如,面对谭、高等人的肆意妄为,叙述者跳出文本框架,直接对这种历史的非理性逻辑加以批评:“世界上竟有这等怪事:挨整的已经觉得无所谓,整人的人倒耿耿于怀,总想跟挨整的人过不去,好像挨整的对不起他。”最后,小说的结尾是开放式的,将谭凌霄和高宗汉两人在同一天被撤职的原因留给读者想象,并借用说书人惯用的“且听下回分解”作结,留有余味^[31]。再如,《虐猫》将被批斗者的遭遇与其子女虐待流浪猫的行为进行对比,结尾处当李小斌的爸爸不堪折磨,从六楼一跃而下的消息传到李小斌和同伴耳朵里时,他们“没有把大花猫从六楼上往下扔,他们把猫放了”^[32]。《尴尬》写

的是下放知识分子婚外情的故事,结尾处洪思迈突患老年痴呆,叙述者似乎在暗示其自作自受,同时也表达了作者对非理性的政治运动带给人的精神创伤的反思^[33]。

《当代野人系列三篇》文末附有一篇《题记》,其对文中三篇短文创作背景及动机进行了介绍。其中提到,“这几篇小说是有实在的感受和材料的,但是都已经经过了‘复合和延伸’,不是照搬生活。”另外还提到,近些年有不少人喜欢对小说中的人与事进行索隐,但是“你们有没有考虑过,多管闲事,对文艺创作是不利的”。最后表示,这组小说之所以以“当代野人”为标题,意在使后人能够对“文化大革命”进行深刻的反思,以便“使我们这个民族文明起来”^[34]。如果我们对汪曾祺前后期的小说创作进行对比,不难发现,这种以“后记”或者“题记”形式出现的说明性文字,其实是早期小说插入语的一种形式变体,意在引导读者更好地理解小说的创作意图,而这类文字出现在小说的结尾处,在某种意义上与小说内容形成了“互文”关系。从这个意义上来说,这一类的结尾同样值得注意。

汪曾祺小说通常借助对话、插入语等多样性的叙事话语,在给读者提供一定的阅读线索的同时,在结尾处留有广阔的想象空间,这也是他反复强调“留白”在小说创作中重要作用的原因所在。韦恩·布斯在《小说修辞学》中专门谈到作者在小说中的“声音”,他认为,作者借助叙述者之口,既可以“升华事件的意义”,也可以控制读者的情绪,还可以“直接评论作品本身”,他站在读者角度对这种“介入”对小说文本所起到的正负影响进行了相对全面的论述,最后指出,“我们并不把这些‘介入’作为独立的高谈阔论来体验;它们是我们与叙述者熟悉过程中的连续步骤”^[35]。从这个意义上来说,汪曾祺小说中叙事话语的多样性实际上构成了作者与读者之间进行“对话”与“共情”的重要方式。通过多种叙事话语的运用,汪曾祺赋予了小说文本极大的开放性。此外,他还指出,作者的倾向性应当“在叙述中自然出现,不要单独说出来”。为此,他主张通过叙述语言的“抒情性”来表现作者的倾向性^[36]。显然,汪曾祺小说叙事话语的多样性,实际上包含了他

对小说主题意指以及思想倾向的表现方式的探索。他在晚年曾提醒人们：“不要妄自菲薄，数典忘祖。我们要‘以故为新’，从遗产中找出新东西来……我总是希望能把古今中外熔为一炉。”^[37]这其中自然包含着他对传统文学创作手法及其情感表现方式的认同。可以说，汪曾祺小说中的叙事话语所体现出的多样性特点，实际上是他自觉探索传统文学经验当代转化的重要组成部分。

参考文献：

- [1] 刘旭. 汪曾祺小说的叙事模式研究：“汪氏文体”的形成[J]. 文学评论, 2015(2): 116-126.
- [2] 李建军. 中性风格的魅力与局限：平心试论汪曾祺[J]. 文学评论, 2016(4): 54-56.
- [3] 余岱宗. 论汪曾祺小说的反讽艺术[J]. 海峡人文学刊, 2021, 1(4): 29-38, 152.
- [4] 秦雅萌. “物象之内”：论40年代汪曾祺的故乡书写[J]. 中国现代文学研究丛刊, 2018(5): 228-244.
- [5] 万莉. 汪曾祺小说中民歌的叙事功能[J]. 中国现代文学研究丛刊, 2020(1): 220-227.
- [6] 李庆西. 事件之外：关于汪曾祺小说的“去主题化”叙事[J]. 文艺争鸣, 2020(12): 24-28.
- [7] 汪曾祺. 作为抒情诗的散文文化小说[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集：第11卷. 北京：人民文学出版社，2019.
- [8] 汪曾祺. 中国作家的语言意识[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集：第9卷. 北京：人民文学出版社，2019：435.
- [9] 汪曾祺. 我的创作生涯[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集：第10卷. 北京：人民文学出版社，2019：75.
- [10] 热拉尔·热奈特. 叙事话语 新叙事话语[M]. 王文融，译. 北京：中国社会科学出版社，1990：181-182.
- [11] 汪曾祺. 关于作家和创作[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集：第9卷. 北京：人民文学出版社，2019：503.
- [12] 汪曾祺. 说短：与友人书[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集：第9卷. 北京：人民文学出版社，2019：191-193.
- [13] 汪曾祺. 春天[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集：第1卷. 北京：人民文学出版社，2019.
- [14] 汪曾祺. 匹夫[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集：第1卷. 北京：人民文学出版社，2019.
- [15] 汪曾祺. 老鲁[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集：第1卷. 北京：人民文学出版社，2019.
- [16] 汪曾祺. 《晚饭花集》自序[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集：第9卷. 北京：人民文学出版社，2019：289.
- [17] 梁由之. 百年曾祺[M]. 天津：天津人民出版社，2020：246.
- [18] 陆建华. 汪曾祺的春夏秋冬[M]. 郑州：河南人民出版社，2005：214.
- [19] 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9卷. 北京：人民文学出版社，2019：247.
- [20] 汪曾祺. 前天[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集：第1卷. 北京：人民文学出版社，2019：150-152.
- [21] 汪曾祺. 僧与庙[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集：第1卷. 北京：人民文学出版社，2019：161-164.
- [22] 汪曾祺. 落魄[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集：第1卷. 北京：人民文学出版社，2019：208-218.
- [23] 汪曾祺. 锁匠之死[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集：第1卷. 北京：人民文学出版社，2019：301.
- [24] 汪曾祺. 戴车匠[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集：第1卷. 北京：人民文学出版社，2019.
- [25] 汪曾祺. 小说技巧常谈[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集：第9卷. 北京：人民文学出版社，2019：260.
- [26] 汪曾祺. 小说创作随谈[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集：第9卷. 北京：人民文学出版社，2019：232.
- [27] 汪曾祺. 复仇：给一个孩子讲的故事[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集：第1卷. 北京：人民文学出版社，2019：30.
- [28] 汪曾祺. 河上[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集：第1卷. 北京：人民文学出版社，2019：46-47.
- [29] 汪曾祺. 绿猫[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集：第1卷. 北京：人民文学出版社，2019：235.
- [30] 赵炎秋. 文化与文学：中西叙事思想比较研究管窥[J]. 湖南工业大学学报（社会科学版），2022, 27(01): 5.
- [31] 汪曾祺. 皮凤三榷房子[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集：第2卷. 北京：人民文学出版社，2019：257-270.
- [32] 汪曾祺. 虐猫[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集：第3卷. 北京：人民文学出版社，2019：50.
- [33] 汪曾祺. 尴尬[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集：第3卷. 北京：人民文学出版社，2019：165.
- [34] 汪曾祺. 当代野人系列三篇[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集：第3卷. 北京：人民文学出版社，2019：322-323.
- [35] 韦恩·布斯. 小说修辞学[M]. 华明，胡晓苏，周宪，译. 北京：北京联合出版公司，2017：182-193.
- [36] 汪曾祺. 作家五人谈[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集：第9卷. 北京：人民文学出版社，2019：175.
- [37] 汪曾祺. 两栖杂述[M]//汪曾祺. 汪曾祺全集：第9卷. 北京：人民文学出版社，2019：202.

责任编辑：黄声波