

# 汪曾祺小说的空白之美

许 徐<sup>1,2</sup>

(1. 苏州大学文学院, 江苏苏州 215021; 2. 合肥学院中文系, 安徽合肥 230022)

**摘 要:**“空白”是汪曾祺小说写作中的重要现象。汪曾祺诗化语言气韵自生, 淡化情节文气天成, 放开结尾姿态横生。他的小说流畅如水, 随物赋形, 气韵流荡, 天然充盈, 流淌出心旌摇荡的生生之美。

**关键词:** 小说; 空白; 美感; 汪曾祺

**中图分类号:** I206.7   **文献标识码:** A   **文章编号:** 1008-309X(2008)01-0082-06

“空白”本是一个哲学问题, 起源于道家“有无相生”的宇宙生成思想。文学作品“空白”处, 总是飘忽不定, 具有极大包孕性, 可以开拓出更深、更广的审美想象空间。传统文化修养深厚的汪曾祺, 深谙绚烂之极归于平淡的东方古训, 十分强调空白手法在小说中的运用: “短篇小说可以说是‘空白艺术’。办法很简单: 能不说的话就不说。……以己少少许, 胜人多多许。”<sup>[1]272</sup>

## 一、流荡之美: 语言诗化气韵自生

汪曾祺是一位语言大师, 其诗化语言向来为人称道, 简约质朴, 却风云流荡。把散文、诗融入小说, 并非自汪曾祺独创, 契诃夫、沈从文、废名等均爱此道。但诗化小说到了汪曾祺, 成了一种革新, 一种风格, 是有他自己的开垦。汪曾祺很重视语言, 他把小说语言提高到了本体论的高度, 他说: “语言是小说的本体, ……写小说就是写语言。”<sup>[2]1</sup> 他很喜欢语言的简约, 简约向前一步就是空白。但空白不能苍白, 不能是绝对的虚无, 其间需有“象外之象”, “言外之意”。为使“空白”处丰赡充实, 气韵生动, 汪曾祺琢磨起语言, 琢磨的结果是: “流动的水, 是语言最好的形象。……缺乏内在的运动, 这样的语言就会没有生气, 就会呆板。”<sup>[2]7</sup> 他觉得语言的美“不在字面上所表现的意思, 而在语言暗示出多少东西, ……古人所谓‘言外之意’、‘弦外之音’, 是有道理的。”<sup>[2]5</sup> 语言的流动性和暗示性成了他的标尺。

究竟什么样的语言, 既能辞约旨丰, 又能行文如水, 汪曾祺回过身去, 在中国古典诗歌里找到了答案。“空白”乃是中国诗学的精神内核, 中国传统艺术充溢着生命精神, “空白”涵蕴无限, 艺术家们希望在空白处灌注生命, 实现个体心灵与宇宙生命的深层契合, 达到“天人合一”的至高境界, “空白”也因由宇宙元气和诗人生命的融通, 生气充溢, 蓬勃盎然。所以, 中国的诗人总是自觉地追求“空白”, 不仅要有“象外之象”, 更要“得意忘象”, 希图“不着一字, 尽得风流”。古典诗歌朴拙高雅, 洒脱洗练, 不仅外在音律轻盈灵动, 内在节奏更是生气流行, 气势磅礴, 正符合汪曾祺的标准。汪曾祺在《小城无故事·序》中这样说:“(何)立伟的小说不重故事, ……他追求的是一种诗的境界, ……‘烟笼寒水月笼沙’, 与其说他用写诗的方法写小说, 不如说他

收稿日期: 2007-06-14

作者简介: 许徐(1979-), 男, 安徽六安人, 讲师, 硕士研究生, 研究方向: 文艺理论

用小说的形式写诗。”<sup>[3]</sup>看得出，汪曾祺对小说的诗化极为赞赏，因为这也是他的美学追求，他在《短篇小说的本质》中说：“我们宁可一个短篇小说像诗，像散文，像戏，什么也不像也行，可是不愿意它太像个小说，那只有注定它的死灭”，“一个真正小说家的气质也是一个诗人”。他认为“‘声之高下’不但造成一种音乐美，而且直接影响到意义。”<sup>[2]6</sup>于是，汪曾祺写小说，一头扎进古典诗歌的土壤，写起意境。他的诗化语言，在“空白”处，有节奏，有乐感，有意境，意境可是古典诗歌飘忽若神、宛若处子的妙门，有了意境怎不会风云流荡，活色生香？

汪曾祺诗化语言，喜启用富有诗意的词语，少用长句、虚词，多用短句甚至词或词组单独成段，跳跃分行，诗化组合。《复仇》“人看远处如烟”<sup>①</sup>段，多用五、七言句，句与句间几乎不用连接词，清幽雅洁，起落多姿。帆篷、柳烟、杏花、百合等散落于黄昏的意象，仿佛水岸边恣意生长的藤萝随意缠绕。拨开繁复的意象，读者“可以感觉到，可以梦想，可以生发出来好大一片空旷。”<sup>[4]</sup>这一段87个字断了17处，舒急相间，嘈嘈切切，珠落玉盘。再如《收字纸的老人》：“化纸之后，关门独坐。门外长流水，日长如小年”。《徙》中：“花木扶疏，苔痕上阶，草色入帘”。这样的语言挣脱传统叙述方式束缚，跳跃而富于语态。诗意语言在汪曾祺小说中俯拾皆是，甚至有点汪洋恣肆，让你激动得喘不过气，或许，这正是汪曾祺自成一家的原因之一。

传统诗歌修辞手法的引入往往是汪曾祺诗化语言的神来之笔。汪曾祺对语言高度敏感，他能够敏锐地打触到语言文字的颜色、声音、韵律。他追求小说语言“字与字之间‘如老翁携带幼孙，顾盼有情，痛痒相关’。……语言像树，枝干树叶，汁液流转，一枝摇，百枝摇；它是‘活’的。”<sup>[2]6</sup>汪曾祺善于运用各种修辞对这些字进行绝妙的组合搭配，字，词，句，互相辉映，气韵生动。就像王安忆所说，他的语言拆开来看，每一句都很平淡，放在一起，却别有味道。

如《钓人的孩子》写抗战时期昆明大西门外：“米市、菜市、肉市。柴驮子，炭驮子。马粪。粗细瓷碗，砂锅铁锅。焖鸡米线，烧饵块。金钱片腿，牛干巴……”。短短60个字，几乎全用名词或名词性短语，勾勒了一幅昆明街市全景图。作者用诗歌列锦之法布景，促成视角的大跨度跳跃，造成大幅度的句际空白，凝练、简远，极具画感和生活的质感。《受戒》的开头也有这样的全景，异曲同工。用佛经文体写的《螺蛳姑娘》，全文以四字为主，音律悠扬。作者用迭字增强语言的韵律感，“山风忽忽，流水潺潺，茫茫大野，迄无应声。”有些拟声词本就属于迭词，渐生骄惰的种田人以箸击螺壳而歌：“丁丁丁，你妈是个螺蛳精！橐橐橐，这是你妈的螺蛳壳”，更有身临其境之感。还有语言的排比、回环往复，写老舍自杀的《八月骄阳》：

这人走到靠近后湖的一张长椅旁边，坐下来，望着湖水。……张百顺把螺蛳送回家。

回来，那个人还在长椅上坐着，望着湖水。……张百顺回家吃了中午饭。回来，那个人还在椅子上坐着，望着湖水。……天黑了，张百顺要回家了。那个人还在椅子上坐着，望着湖水。

小说连续四次推出相同的幕景，世界之于老舍终止在“坐在长椅望着湖水”的瞬间，如一曲哀歌反复吟唱，三日不绝。《天鹅之死》，不过百把来句，排比就占了三分之一。《徙》中县立五小校歌唱了三次：第一次全校的孩子用玻璃一样脆亮的童音拼足力气高唱；第二次毕业的孩子唱到“愿少年，乘风破浪”，含着泪，他们知道自己毕业后多半会被忘记；第三次墓草萋萋，落照昏黄，歌声犹在，斯人邈矣。小说的情绪就这样出来了。

汪曾祺的诗化语言能够用得随心所欲，受益于自小传统艺术的熏陶。汪曾祺出身于江苏高邮

① 汪曾祺. 汪曾祺全集[M]. 北京: 北京师范大学出版社, 1998. 以下汪曾祺作品引文均出于此, 不再一一注出.

的旧式地主家庭,父亲汪菊生金石书画样样精通,对汪曾祺影响深远。汪曾祺本人亦是小说、散文、诗歌、戏曲、书法、绘画、民间文学,广泛涉猎,一大才子。少时,即以画名。书法,也功力颇深。自己写诗,做了30年京剧院编剧,和京剧结下不解之缘。汪曾祺长于从古典诗歌、散文中汲取营养,比如归有光的“无意为文”,“随事曲折”。《鸡鸭名家》:“一大清早,天才露白”一段,虽是白话读来却有长短句的风情,其节奏、韵律与归有光有神通之处。汪曾祺做过十年《说唱唱》、《民间文学》的编辑,他说:“民间故事丰富的想像和农民式的幽默,民歌的比喻新鲜和韵律的精巧使我惊奇不已”<sup>[1]269</sup>。他的小说语言明显受了民歌和戏曲的影响。汪曾祺常常在小说中糅进民歌民谣,《小说三篇·求雨》写望儿领着村里的孩子们求雨:“小小儿童哭哀哀,撒下秧苗不得栽。巴望老天下大雨,乌风暴雨一起来。”这自然也丰富了小说语言的诗意美。

## 二、天然之美:情节淡化文气天成

汪曾祺常说自己不善于讲故事,也不喜欢太像小说的小说,即故事性很强的小说。他或者完全省去情节的叙述,或者只把故事的一个或几个片断组合,把不必要的背景、过场、甚至不美的地方一一舍去,或者中断故事叙述,用中国画的横断风云法插入风俗画、民谣、梦境等等,造成情节淡化与缺损,形成空白。比如《天鹅之死》,全文时空交错,空灵自由,俨然一首散文诗。《桥边小说三篇·茶干》,只是列举了酱园老板连老大的三条生意经和两点特别处。《幽冥钟》分不清是小说还是散文,没有任何情节,通篇只是写气氛。再比如《昙花·鹤和鬼火》,叙述李小龙的成长故事,只是随手拈来三个片断:一是李小龙养昙花,花开时梦里也有盆开放的昙花;二是中学的路上,看着一只鹤渐行渐远;三是为张先生刻完竹联回家,遇到鬼火。作者没有交代三个场景的关系,其间现实关系的空白有待读者填补,每一个读者,都会有他心中不同的成长故事。

还有《复仇》,复仇者来到一条线的尽头,再往前没有路了,他阖了一会眼,几乎做了一个梦:“他在莲花的一层又一层瓣子里。他多小呀,他找不到自己了。”《故人往事》写戴车匠,却偏偏要花一大段先写左邻右舍的银匠、香匠和姑娘出阁、香店规矩的风俗。《受戒》写七月做盂兰会,放大焰口,插入仁渡唱的安徽小调:姐和小郎打大麦,一转子讲得听不得。听不得就听不得,打完了大麦打小麦。这些插入造成叙述的中断、阅读的受阻,需读者集中精力,再找一条新路走下去,而新路的风光正是空白的境界所在。比如《复仇》的梦境,就暗示了小说的收场,复仇者剑落回鞘,皈依佛门。仁渡唱的小调,正是汪曾祺接下来要说的:“这个庵里无所谓清规,连这两个字也没人提起。”和尚们都过着自由自在的生活。

汪曾祺其实是讲求结构的,只是他主张结构的为文无法,信马由缰。他的小说“大略如行云流水,初无定质,但常行于所当行,止于所不可不止,文理自然,姿态横生”<sup>[1]272</sup>。汪曾祺的小说不讲究情节的完整、连贯,追求诗化的境界,但却有一种内在的节奏和文气,如一丛花,一棵菜,虽由人力,却似天成。他认为小说的结构是更内在的,更自然的。汪曾祺以情感替代情节结构小说,小说结构成为一种生活流和情绪流,生活的河流因地制宜,小说的河流也就行于当行,止于当止,不受任何情节、人物的束缚。

《大淖记事》第五节结尾,巧云要把自己交给十一子,作者这样写道:“过了一会,十一子洒水到了沙洲上。他们在沙洲的茅草里一直呆到月到中天。月亮真好啊!”作者写二人幽会,省去所有的情节描述。《大淖记事》通篇也是如此,全文六节约一万四千字,风俗画有八千字,三分之二的篇幅。作者只在第二节结尾、第四节、第五节结尾和第六节花了五千来字貌似认真地

写了十一子和巧云的故事。不过虽然小说情节断断续续，甚至无迹可循，但读来却一气呵成，正是因为小说有着内在的情感节奏——对自由爱情的倾心与赞美。汪曾祺在《关于〈受戒〉》中说：“我写的是美，是健康的人性。”他总是悠闲自得地任由感情的流泻结构文章，传统的谋篇布局遭到唾弃。他要“冲绝”小说的概念，小说不是编故事，是“生活”，要“随便”。汪曾祺的很多小说有人物无故事，甚至连人物、故事一道省去，但是，我们在其每篇作品中都可找到组织文章的脉络——性情，而充沛的文气就在这清婉、忧伤的情绪中蓬勃生长出来。小说独抒性灵，正是汪曾祺小说与诗歌千里姻缘的月老。“诗者，人之性情”<sup>[5]196</sup>，“凡诗之传者，都是性灵，不关堆垛”<sup>[5]146</sup>。诗缘情发，抒发性情，诗歌的本旨，遇着写自然人性，小说与诗歌就走到了一起，诗化小说出生了。汪曾祺，也就成了诗化小说的宗亲。

周作人说废名的小说如一湾溪水，遇到一片草叶都要抚摸一下，然后再汨汨地向前滚去。用来评价汪曾祺小说倒正贴切，他自己也说：“传统的、严格意义的小说有一点像山，而散文化的小说则像水”<sup>[6]</sup>。道家认为“水”是“道”的至高境界，《老子》说：“天下柔弱莫过于水，而攻坚强者莫之能胜，以其无以易之耶。”<sup>[7]</sup>水处柔弱，柔能克刚；水处流动，流水不腐；水善迂回，善融通，善渗透，故得以流畅，充满活力，具备了真正的力量，汪曾祺深谙此法门。汪曾祺有着浓浓的水文化情结，他在《我的家乡》中说：“水影响了我的性格，也影响了我的作品风格。”他的作品总是弥漫着氤氲的水气：深沉平静的水域尽管不乏黑暗与污秽，但没有抗争，只有宽容，水的包容与韧性让人倾心。汪曾祺小说的结构疏散无意，水般柔弱无形，好像经不起敲击，但在道家看来，水之柔弱具有一种内在的生命力，不是脆弱，而是柔韧，汪曾祺小说的结构是开放的、流动的、无形的，是撕裂不开的，抽刀断水水更流，反而保持一种不断发展、成长的生机。水随物赋形，汪曾祺的结构亦是如此，性柔无形，水流之处，与读者或交流渗透，或迂回融通，或激荡碰撞，却不失自我，阻力越大，障碍越强，水力更猛，气象万千。文气就这样畅快地奔涌出来，扑面而来，痛快不已。充溢的水气间，小说出落成一串鲜樱桃，一枝带露的白兰花，充盈完美。

### 三、自由之美：结尾开放姿态横生

汪曾祺是倾向于道家美学的，他特别强调自由。尽管他一再申明自己主要受儒家影响，比如喜欢孔夫子的洒脱。但他会觉得陶渊明是一个纯正的儒家，会喜欢类似于“采菊东篱下，悠然见南山”的意境。他笔下的人物都是率性而为，自由自在。《受戒》中的和尚可以不守清规戒律，率性而为。《大淖记事》的挑夫们，《安乐居》的酒客们，面对艰苦生活依然通达乐观，不为物累。汪曾祺当然不会自己给自己小说的结尾束上手脚，让读者带着镣铐跳舞。他的小说结尾开放自由：或是问句收束，发人深思；或是水墨山水，引人揽胜；或是片言只语，踏雪无痕；或是戛然而止，骏马收缰。读者行至此，若立于十字街头，或左或右，或行或止，尽可自便。

《金冬心》，扬州名士金冬心（金农）托金陵袁枚代卖自己书画的方灯，但过了清明退回来了，还附了十部《随园诗话》，金冬心愤愤然，因为灯卖不出就不能买心爱的剑兰，翻看《诗话》，他想到郑板桥评说袁枚是“斯文走狗”，不为过分！百无聊赖时，有人宴请他做陪客，他觉得有点意思了，行酒令时，主人诌了句不通的诗，一片哗然中他造诗一首圆了场，换来一千两银子，马上买来十盆剑兰，并叫替他装裱字画的陈聋子把方灯和诗话全都搬走，骂道：“斯文走狗”。结尾：“陈聋子心想：他这是骂谁呢？”金冬心骂谁呢，袁枚还是他自己？还真是有点意思了。

改写的《瑞云》，瑞云去了面上黑斑，重又晶莹洁白。是夜，瑞云高烧红烛，但贺生觉得不

惯,他若有所失。瑞云觉得他的爱抚没有往日的温存与真挚,于是轻轻地问:“你怎么了?”贺生怎么了?怕是因为这世界上那个属于他的、熟悉的瑞云再也没有了……

《受戒》的结尾,就是一幅江南水墨画:

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,像一枝一枝小蜡烛。青浮萍,紫浮萍。长脚蚊子,水蜘蛛。野菱角开着四瓣的小白花……

明子和小英子躲进芦花荡幽会,作者不屑世俗情节,荡笔写景。这片芦花荡,清新、开阔、生机勃勃,荡漾着汪曾祺四十三年前的一个梦,也许这个梦你也有,我也有……

《詹大胖子》结尾,语言“花远重重树,云轻处处山”一样的清淡,但却挠着你的心:“后来,张蕴之死了,王文蕙也死了(她一直没有嫁人)。詹大胖子也死了。这城里很多人都死了。”

《徙》的结尾是高北溟自撰的春联,这幅春联小说中只出现两次,一次是废了科举,断了功名的愤懑之作,一次在高雪忧郁而死,高先生也死了几年的结尾:“辛夸高岭桂,未徙北溟鹏”。命运终未让高北溟迁徙,他一生的两件事都落空了:一是刻印老师的文章,二是女儿高雪的前程和婚事。人抗不过命运,父女两代人。读这样的小说,心酸酸的。

《大淖记事》的结尾,则干净利落,铿锵有力:“十一字的伤会好么?会。当然会!”《八千岁》的结尾,是晚茶的时候,儿子照例拿来草炉烧饼,被兵痞讹去八百大洋经过一劫的,一向节省的八千岁把烧饼往桌上重重一拍,大喝道:“给我去叫一碗三鲜面!”戛然而止,毫不拖泥带水,我们在失笑之余,也会想想,是什么使八千岁的人生观转了个大弯?

水的哲学告诉汪曾祺,唯有开放才能使小说与读者不断交换与流动,才能吐故纳新,新陈代谢,保持活力之源。所以,汪曾祺放开结尾,任马驰骋,只不过他的结构本就随意无形,故结尾也有特质。汪曾祺同莫泊桑、欧·亨利这些结构大师刻意营造结尾、追求惊奇有很大不同,他的结尾是生活和情绪流动到这个地方的当然形态,比如《瑞云》、《晚饭花》、《詹大胖子》,没有粉饰、打磨,生活就是如此,结尾就是生活,本色天然,不让你大呼小叫,却让你独坐惘然。他的结尾是一块璞玉,未经琢磨,质地反让你好奇:是羊脂白,是栗色黄,还是祖母绿?汪曾祺写的是小时候的环境,人物就是记忆中的故乡人,像《异秉》中卖熏烧的王二确有其人,《受戒》的小英子做过他弟弟的保姆,《徙》中的高北溟教过汪曾祺国文。汪曾祺有学问,却让我们感到亲切,他的结尾用的都是普普通通的白话口语,没有酸气,总是能抓住你的心,因为这是地道的、亲近的生活和语言,生活的真实是最能打动人的,而生活,本来就是耐人寻味的。

汪曾祺的恩师沈从文也是用空白写小说的高手,汪曾祺曾把师长小说的结尾分为煞尾和度尾,所谓煞尾如“骏马收鞭,忽然停住,寸步不移”,度尾如“画舫笙歌,从远地来,过近地,又向远处去”<sup>[1]212</sup>。评价可谓精当,其实这未尝不是他自己小说结尾的写照。汪曾祺说“我的小说也像我的画一样,逸笔草草,不求形似。”<sup>[1]329</sup>中国的书法和绘画是讲究空白的,书法把运笔叫布白,把接近枯笔状态留下的黑白相间的墨迹称为飞白。中国画也讲究计白当黑、知白守黑,用笔十分简约,画云不画月而月自明。汪曾祺说:“我的调色碟里没有颜色,只是墨,从渴墨焦墨到浅的像清水一样的淡墨。”<sup>[6]</sup>故而他的小说不露声色,写意生活,平淡如水,涵孕大千。

#### 四、结 语

汪曾祺小说如水,性柔无形,随意流化,有无相生,故风云流荡、天然充盈、空灵自由,激

荡出生生之美。生生之美属中国传统的审美范畴，中国哲学家们以生命的情怀关照宇宙万物，乐生，是这种生命意识的核心。汪曾祺的小说中，语言、结构、境界，一切的一切都是活的，这种生生之美充沛淋漓，就像《鸡鸭名家》充满生机的描写：“小鸡小鸭都很可爱。小鸡娇弱伶俐，小鸭傻气而固执。看它们在竹笼里挨挨挤挤，窜窜跳跳，令人感到生命的欢悦。捉在手里，那点轻微的挣扎搔挠，使人心中怦怦然，胸口痒痒的”。

读汪曾祺的小说，心中也是怦怦然，痒痒的。

#### 参考文献

- [1] 汪曾祺. 晚翠文谈新编[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2002.
- [2] 汪曾祺. 汪曾祺文集·文论卷[M]. 南京: 江苏文艺出版社, 1993.
- [3] 汪曾祺. 小城无故事·序[J]. 文学自由谈, 1986, (1): 120-125.
- [4] 林斤澜. 谈“叙述”[J]. 文艺研究, 1986, (3): 46-51.
- [5] 袁枚. 随园诗话[M]. 第2版. 北京: 人民文学出版社, 1982.
- [6] 汪曾祺. 作为抒情诗的散文化小说[J]. 上海文学, 1988, (4): 70-75.
- [7] 任继愈. 老子新译[M]. 第2版. 上海: 上海古籍出版社, 1985: 228.

## Aesthetic Feeling of Poetic Understanding in Wang Zengqi's Novels

XU Xu<sup>1,2</sup>

(1. School of Humanities of Suzhou University, Suzhou, China 215021;

2. Chinese Department of Hefei University, Hefei, China 230022)

**Abstract:** “Poetic understanding” is important phenomenon in Wang Zengqi's novel writing, for his poetic language and weakening gentle circumstance are certainly natural ones, and unexpected conclusion makes his works much attractive. All these features make his novels vivid and natural.

**Key words:** Novel; Poetic understanding; Aesthetic feeling; Wang Zengqi

(编辑: 刘慧青)