**鲁迅和汪曾祺**

**小说在文化视角和审美风格上的异同**

——以《祝福》与《大淖记事》为例

杨红莉

用一般的文学眼光看，**鲁迅和汪曾祺大为不同，他们一个敏锐、深刻、深沉，另一个则温婉、和悦、超脱。**的确，这种不同确实存在。但是，从另一个层面看，这两个似乎截然不同的作家却又有那么多的相同之处。比如，在从哪个层面揭示人物的命运及生活状态上，二人竟如出一辙。仅就鲁迅的《祝福》与汪曾祺的《大淖记事》看，这两篇小说就都是从民俗层面潜入人的文化心理，借以阐释人物及其命运。那么，两个看起来截然不同的作家为什么从同一个层面阐释人物？或者说，相同的阐释角度为什么产生了不同的审美效果？鲁迅和汪曾祺为什么有如此的相同与不同？

**01**

在人类学的视野中，人的社会生活大约包括四个层面的规范形式：第一层是法律，第二层是纪律，第三层是道德，第四层则是风俗。可以看到，法律、纪律处于社会生活的浅层次，它们是政治文化的主要组成部分；而“‘风俗’一词指人民群众在社会生活中世代传承、相沿成习的生活模式，它是一个社会群体在语言、行为和心理上的集体习惯”。相比于其他三种规范形式，风俗“是产生最早、约束面最广的一种深层行为规范”，“在社会生活中，成文法所规定的行为准则只不过是必须强制执行的一小部分，而民俗却像一只看不见的手，无形中支配着人们的所有行为。从吃穿住行到婚丧嫁娶，从社会交际到精神信仰，人们都在不自觉地遵从着民俗的指令”。相比而言，风俗处于社会生活的最深层面、在最底层最根源处规范着人的心理与行为。

风俗对人的“规范”作用如此广泛，乃至“对社会群体中每个成员的行为方式”都“具有很强的约束作用”；又如此的隐蔽和深刻，乃至“在日常生活中，人们很难意识到民俗的规范力量，因此也就不会对其加以反抗。民俗对人的控制，是一种‘软控’，但却是一种最有力的深层控制”。美国学者本尼迪克特曾这样描述风俗在个体社会化过程中的重要作用：

个体生活历史首先是适应由他的社区代代相传下来的生活模式和标准。从他出生之时起，他生于其中的风俗就在塑造着他的经验与行为。到他能说话时，他就成了自己文化的小小创造物，而当他长大成人并能参与这种文化的活动时，其文化的习惯就是他的习惯，其文化的信仰就是他的信仰，其文化的不可能性就是他的不可能性。

所以，在文化人类学者的眼里，“人是文化的产物，民俗作为一种文化现象，在个人社会化过程中占有决定性的地位。人一出生，就进入了民俗的规范。” “风俗规定了一个人的活动的全部，从摇篮到坟墓，他都是先世惯制的奴隶。在他的生活中，无所谓首创，无所谓自出心裁。”“所有人的行为都是如此，他们自动变通的余地并不比野蛮人大多少。”风俗对人的规定是先在的，风俗也因而是社会诸意识形态之源：“世界观、生活策略、是非、权利和道德都是民俗的产物”，“所有的成员都必须遵从，这样，民俗就主宰了社会生活”。总之，“人生活在民俗中，就像鱼生活在水中一样，须臾不可离开”。

可见，人的日常生活即是风俗化了的生活，人的生活世界就是风俗化了的世界，正是生活在风俗之中这一事实将人与其他动物区别开来，正是因为生活在不同的风俗之中而决定了人的不同的生活状态，以及不同的命运。正是在关于风俗文化对人的主宰作用的认识上，鲁迅和汪曾祺二人达到了一致，故而都从这一层面阐释人物及其命运。那么，他们各自是怎样阐释人物的文化心理及其命运呢？

**02**

**《大淖记事》最独特的地方在于：作品用了大量的篇幅写人物以外的事情。**《大淖记事》由六个部分构成，前三个部分一直没有出现具体的人物、故事，而全部都用来极其舒缓、细致地展示“大淖”周围的风土人情。初看，很容易认为这些关于自然风光、人情世故的描写是“闲笔”。但是，细细分析才知道，这部分“闲笔”恰恰是小说最关键、最重要的铺垫，正是这一部分所谓的“闲笔”才使得“大淖”所记之事发生独特的意义，才使得主人公巧云成为巧云，而非别人。

**小说第一部分写大淖的自然风光和北、南两面的风情。**在汪曾祺的叙写中，我们看到了大淖绿色的春天、白色的夏天、黄色的秋天和白雪笼罩的冬天：“大淖”四季都有生命、有颜色，充满了自然生机和活力。在这样的地方，人当然同样富有生命活力。于是，“大淖北面”是掩映在绿柳丛中的有雪白粉墙的炕房，从炕房送出来的是“松花黄色的，毛茸茸，挨挨挤挤，啾啾乱叫的小鸡小鸭”；炕房之后是师傅和毛驴都在忙碌着的浆房；浆房后面是放满了水灵灵的荸荠、茨菇、鲜藕的鲜货行；再后面是田畴麦垅、牛棚水车⋯⋯这些日常景象，构成一幅色彩鲜明充满生机的生活图画。“大淖的南面”虽然是一个已经荒凉了的轮船公司的旧址，但在这里，更是具有野性生命力的孩子们的天堂：“七八个小家伙，齐齐地站成一排，把一泡泡骚尿哗哗地撒到水里，看谁尿得最远。”由此，我们看到，大淖南北两岸是充满着生命的颜色、气味和声音的日常生活图景。

**第二部分展示住在“大淖西边”的外来人的生活，锡匠是其中的代表：打锡挣钱、唱戏娱神、练武防身，互帮互助而又义气冲天。**这是一种受过“教化”但并不掩盖人性的日常生活。**第三部分写具有野性活力的“大淖东边”的生活：这里的男人女人都“靠卖力气吃饭”，“这些人家无隔宿之粮，都是当天买，当天吃”，尽管这样，他们很快乐，吃着脱壳的糙米，也非常香甜。**他们对生活没有多余的奢求，只要能干活，能吃饭，就是天底下最快乐的人。姑娘媳妇全然没有女性的娇气，“她们像男人一样赤脚穿草鞋（脚趾甲却用凤仙花染红）。她们嘴里不忌生冷，男人怎么说话她们怎么说话，她们也用男人骂人的话骂人。打起号子来也是‘好大娘个歪歪子咧！’——‘歪歪子咧⋯⋯’”。显然，这是一种从没有受过三纲五常观念束缚的生活民俗，一切都如初民，随性随情，自由自在：“这里人家的婚嫁极少明媒正娶”，“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，再‘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”。这些具有自然、天然之美的女性组成一幅富有野性生命气息的美丽图画：“一二十个姑娘媳妇，挑着一担担紫红的荸荠、碧绿的菱角、雪白的连枝藕，走成一长串，风摆柳似的嚓嚓地走过，好看得很。”

汪曾祺用一半的篇幅展示大淖人的生活状态，看似和主要人物毫无关系，实际上不然。**小说不厌其烦地展示大淖人的生活场景，其实是对于一种完全不同于“街里”的独特的“大淖”风俗文化的展示，是对于在最深层面规范着人的精神和心理的独特性质的文化形态的展示：“他们的生活、他们的风俗，他们的是非标准、伦理道德观念和街里的穿长衣念过‘子曰’的人完全不同。”**这种“完全不同”的文化在小说中称之为“情愿”。“情愿”显然正是“大淖”独特的风俗。而俊美义勇的小锡匠十一子和美丽的女主人公巧云就诞生在这样的风俗文化之中，那么，“规范”着巧云和十一子“精神和心理”的不是“子曰”文化，而是“情愿”文化，所以，正是因为“规范”着巧云和十一子“精神和心理”的不是“子曰”文化，而是“情愿”文化，巧云“失身”事件无论对于她，还是对于十一子乃至左右邻居，才可能不会是惊天动地的事件，因此，巧云也只遗憾那个人为什么不是十一子，而绝没有想到自杀。也正因为此，巧云依旧美丽，读者不会因为失身而对她另眼相看，也不需要给予她不平等的同情和怜悯。也因此，她和小锡匠的爱情更显得纯洁和珍贵，人性的魅力得到更大的彰显。显然，以“情愿”为核心的“大淖”风俗决定了这里的人对事情的独特看法，决定了人物命运将不同于“街里”，预示了小说向新的方向发展的可能性。正是这种具有独特风情的日常生活状态，使小说成为独特的“大淖记事”，而不是控诉旧社会的又一篇“白毛女”。相反，如果没有上述大量的以风俗文化为内涵的日常生活描写，人物做如此冷淡的反应乃至小说向“团圆”方向发展就不合逻辑了。因为这距离惯常的“白毛女”故事类型，距离读者已然形成的阅读习惯太远，远远超出了读者的期待视域，作品会因为不合常规而失去艺术魅力。然而，独特风俗的缓缓叙写却将这不合常规的情节常规化了，将不合逻辑的生活合理化了。在风俗的叙写中，读者的期待视域被悄悄改变到了审美距离之内，人物的行为因此具有了合理性，人物的内在美也由此产生，小说的“人性”主题也得到了充分的张扬。因此，在汪曾祺的小说里，风俗描写绝不仅仅是为了形成一种抒情的氛围，提供一点“异域情调”，而更起着决定故事发展方向的作用；也不仅仅是一种形式技巧，而且更是小说结构上必不可少的要素。女人失身本会使生命自由受到限制，可汪曾祺给了她更广阔的生活天地。正是民风、民俗的铺写，使得事件的性质发生了陡然的变化，使得一个无审美价值的事件变成了一个味之不尽的审美事件，使得小说从可能的阶级压迫主题演变成为了一个人性美的主题，从而，文学的魅力、艺术的魅力就在事件从社会价值向审美价值逆转的过程中凸显出来。也许，从批判社会的角度而言，小说的力量被削弱了；但是从人性的、审美的角度而言，这却是一个具有无限美质的文本。因此，在汪曾祺的小说中，“风俗”参与了小说形式和内容的建构，成为了小说的内在机制，也即成为了“文体”要素。

**03**

20 世纪文学史中有很多擅长风俗描写的作家，鲁迅、沈从文、老舍、赵树理都在其列，甚至一般被称为“乡土文学”的作品都会涉及这一内容。在这个行列中，尤其鲁迅更是超越了将风俗作为“异域风情”以增加小说趣味性的范围，开始发掘风俗对于人的命运的构成力量，风俗开始成为他结构小说、结构人物的重要因素，一定程度上写出了人的风俗化模式，并在对于风俗的叙写中将人的命运充分地阐释了出来。《祝福》就是一个代表作品。

**《祝福》中有大量关于鲁镇风俗人情的描写，比如“煮福礼”、“捐门槛”、关于女人洁与不洁的观念，等等。**风俗作为规范性力量，具有地域性，它既无声地要求当地人无条件地服从，同时，它也是某人在某地的身份证。鲁镇的女人们就一边服从着“年年如此，家家如此”的煮“福礼”的风俗，一边也因而被贴上“鲁镇人”的标签并得到认可。祥林嫂身份低微，没有自己家的福礼可煮，但她因为能够为别人家准备福礼，也算享受着“鲁镇人”的待遇，也足以满足她被认可为鲁镇人的愿望。一旦这种低廉的愿望被满足了，尽管是“彻夜地煮福礼”，她也“白胖起来”。但是，随着故事的进展，她却逐渐丧失了为人的资格。从小说中我们看到，祥林嫂两次丧夫、一次丧子，儿子阿毛的死使她经常处于痴呆状态。但是我们看到，丧夫、丧子之后的祥林嫂尽管精神日渐萎靡甚或痴痴呆呆，但并没有彻底丧失生存的意志。究其原因，是因为丧夫、丧子使她丧失的只是为妻、为母的资格，并没有彻底动摇她为人的资格，到此时，她认为自己至少还可以像初来鲁镇一样作为鲁镇人而存在，所以，此时的祥林嫂并没有丧失生存的意志。

**真正导致祥林嫂死亡的因素是鲁镇人对她做人的资格的否定。**根据别人的指点，祥林嫂按照当地人的风俗捐了门槛，自以为从此以后，她就可以成为一个彻底干净、完整的人。但事实并非如此。她捐过门槛后，太太依然不让她动福礼。禁止她动福礼，意味着对她做人的资格的否定，意味着她被彻底排除到了鲁镇人“年年如此，家家如此”的风俗之外。鲁镇每个女人都能做、都在做的事，在别的女人看来是最简单、最自然的事，她却无权问津了，这对祥林嫂是致命一击。在丧失了为妻、为母资格后，又被取消了做人资格的祥林嫂必死无疑了。

但**鲁迅对文化体系的批判是非常深刻、彻底的，他不仅不让祥林嫂成为一个人，他甚至不让祥林嫂成为一个完整的鬼。**在民间，对于来世的重视程度甚于现世，对于“阴间”的重视程度不亚于“阳间”。按照当地的风俗，祥林嫂死后要被锯成两半，分给两个男人：她连在“阴间”做鬼都不可能了。所以，祥林嫂对于“魂灵”的有无的追问实在是一种因为极大的恐惧而产生的绝望中的期望。无法得到答案的祥林嫂最终在必须死而又无法死，既畏惧死而可能还怀着一丝微茫的没有“魂灵”的希冀的游移状态中死去。因此，**祥林嫂的悲剧不仅是社会制度造成的，更是文化造成的；《祝福》也不仅是批判某几个或某几种人，更是将批判的矛头指向了整个文化体系。**显然，《祝福》中的风俗描写是决定人物命运的重要力量，是故事情节推展不可缺少的因素，是形成小说主题的不可缺少的环节。可见，鲁迅对于风俗对人的决定性力量的认识相当深刻。

**04**

**《祝福》和《大淖记事》从风俗的角度写人物的命运当然是抓住了规范人的最深层的心理机制，从而将人物及其命运阐释得异常深刻。**但是，相同的阐释角度并没有导致二者相同，其区别也相当明显。其原因在于鲁迅和汪曾祺对于人的生活的多层面性的认识和表现不同。

客观而言，人的生活是非常丰富的，是多层面多主题的，人所在的生活是由“历时性”和“共时性”共同构筑起来的“生活世界”：“历时性”表明每个人都以和所有时代所有地方的人相同的模式存在着，每个人身上都有人之为人的普遍性；“共时性”则表明每个人又有他自身的时间性、空间性，每个人有其成为个人的特殊性。前者和整个人类相关，而后者和社会制度相关。因此，人是既有原初性又有时代性的存在。人以生活在民俗生活之中表明自己的永恒性，是民俗文化的产物，同时又以生活在特定的时代中表明自己的暂时性，是政治的产物。人不仅是风俗的产物，也是一定的社会制度的产物，二者共同合力塑造了人的命运，人因而是异常复杂和丰满混沌的，既有日常的一面，也有非日常的一面；既有历史的一面，也有现实的一面；既有风俗文化的一面，也有现实政治的一面⋯⋯总之，人的生活决不是单纯的一种状态。

在这样的认识下，比较鲁迅和汪曾祺，就更容易看出二人的区别。我们看到，**在鲁迅的小说中，鲁迅则既关注规定人生原初意义的风俗文化力量，也关注特殊形态的社会秩序和体制对人产生的制约力量。**因而祥林嫂的悲剧命运既有她个体的因素，也有文化的因素，更有制度的因素，正是这些无法确指而又无处不在的合力造成人的悲剧性存在，因此，《祝福》的批判意味也很难说是指向某一个具体的方面。作家似乎将批判的矛头指向一切，又终究无法把握究竟谁是悲剧的制造者，作品的深刻性显然正存在于这种无所不指的指向中，存在于无法言说的言说中。汪曾祺与此不同。**汪曾祺只认可风俗对人的塑造性力量，他只将人的存在置放在历时性形成的风俗之中，而剔除了也参与人的命运塑造过程的现时的尤其是政治的和社会制度的力量。**汪曾祺实际上把人的多元性存在做了“提纯”，只保留了其原初性的一面，而有意遮蔽了其与现时社会制度的联系。由此，他笔下的人必须也只能“和谐”地与风俗共处，而不可能和社会形成多元复杂关系，因而无法在复杂局面中更深刻完整地显示自身的存在性。

汪曾祺和鲁迅艺术观念的不同也给二人的作品赋予了不同的审美风格。**鲁迅之为文艺是为了“揭示病苦，引起疗救的注意”；而汪曾祺则恰恰认为，他的小说“作用是滋润，而不是治疗”，他的目的是“使这个世界更诗化”。**显然，这是两种不同的文学观。**鲁迅之“疗救”观即要求准确、深刻地指出对象的“病症”；而汪曾祺的“滋润”只提供人生的自适性存在，进而引发读者的审美感悟。**正是这种艺术观念的区别，也使得这两个作家采用了不同的表现层次，进而形成了不同的审美风格。