

# 寂寞的美麗與美麗寂寞

## ——論汪曾祺小說中「留白」的構成與層次\*\*

張 瀛 太\*

### 摘 要

留白，體現在汪曾祺作品裡，是自我憐惜的寂寞境界、無法認同的現實世界，以及受創心靈的解脫。它被以各種手法營造為純審美化的藝術內容，其處理結果，為一種除傷去憂的浪漫主義理想、寫意式的文人畫美學。儘管實質心境是悲欣交集的，但作品流露的態度卻是苦中何妨作樂、絕望處亦有可為。

「絕望處」是寂寞，「可為處」是美麗，汪曾祺小說的況味，就來自於這兩種力量的交集，再加上「純審美」的藝術傾向，從而造就其小說成為「人生獨到的觀察」、「品位較高的藝術享受、自成一家的精美享受」。雖然，他小說的意義是建構在對現實的留白與審美上，是滋潤而不是治療，頗具局限性；但換個角度看，他被推崇的獨特性，正也是產生在這種局限中，才顯得自成一家。

關鍵詞：汪曾祺、小說、留白、文人畫、純審美

### 一、前 言

汪曾祺（1920-1997）有兩段話，分別表述了他的寫作態度及小說和他

---

收稿日期：2007年1月5日，通過刊登日期：2008年4月23日。

\* 作者係國立臺灣科技大學人文學科副教授。

\*\* 本文為國科會補助專題研究計畫成果，編號NSC94-2411-H011010。

自身的關係：

對於這個世界，我所傾心的是現象。我不善於做抽象的思維，我對人，更多地注意的是他的審美意義。可稱我是生活現象的美食家。<sup>1</sup>

小說作者的語言是他的人格的一部分，語言體現小說作者對生活的基本態度。<sup>2</sup>

汪曾祺未再言明的「態度」一說，美學家宗白華曾分析過兩種人生態度，可為之補註。宗白華分析的兩種態度，一是悲劇式，一是幽默式。前者是生活嚴肅的人，抱著崇高的理想，在人生裡體驗到不可解救的矛盾，理想與事實的永久衝突，認為人生的真實內容是永遠的奮鬥，乃至毀滅了生命以殉這種超生命的價值；後者則以廣博的智慧照矚宇宙間的複雜關係，在偉大處發現它的狹小，在渺小裡卻也看到它的深厚，在圓滿裡發現它的缺憾，但在缺憾裡也找出它的意義。於是以含淚的笑同情一切，以了解的笑包容一切，使灰色黯淡的人生也罩上一層柔和的金色，覺得人生可愛。<sup>3</sup>而汪曾祺，無論在人生態度及藝術表現上，皆屬後者。

汪曾祺，沈從文最得意的門生，從1940年創作第一篇小說〈燈下〉，到去世前，共創作短篇小說一百多篇。首部小說集《邂逅集》在1947年出版。1958年被打成右派，下放土改，1963年出版《羊舍的夜晚》後，創作即告中斷，直到1979年「四人幫」下臺後，才恢復寫作。1980年《北京文學》登出了他的〈受戒〉，自此不但被視為他個人創作史上的新頁，也因其作品風格清新詩化，大異於當時表現悲憤傷痛的「傷痕文學」，而備受矚目。其小說之所以在當時獨樹一格，汪本人曾對施叔青這樣含蓄表示過，他說他的散文化小說是抒情詩，不是史詩，它的美是陰柔之美、喜劇之美，作用是滋潤，不是治療，而這類作品所寫的常常是一種意境。<sup>4</sup>這話粗略標示了汪的小說在八〇年代的與眾不同和獨特審美取向。

1 汪曾祺，〈賣蚯蚓的人〉，收於鄧九平編，《汪曾祺全集》第2冊（北京：北京師範大學出版社，1998），頁65-66。

2 汪曾祺，〈關於小說語言（札記）〉，收於陸建華編，《汪曾祺文集·文論卷》（南京：江蘇文藝出版社，1993），頁22。

3 宗白華，《藝境》（北京：北京大學出版社，1987），頁75-76。

4 汪曾祺、施叔青，〈作為抒情詩的散文化小說〉，原載《上海文學》1988.4，收於《汪曾祺全集》第8冊，頁79。

究竟是什麼文學元素構成了這種審美特質？固然，風俗民情、人文傳統及作家的人格內涵，都在汪曾祺所注重的「審美意義」底下，成功化為小說裡可審美之「藝境」。然而他的「藝境」包羅甚廣，其中以「氣氛、人境、意境、留白」數項，在他小說裡不但緊密相關且直接構成了審美要件，例如汪曾祺時常將寫小說指向「寫氣氛」，而「人境」也往往囊括在氣氛之中，有時，「氣氛」幾乎成為小說「意境」的代稱（但又不完全），而其中之高明處，就在於「留白」美的營造及層次感。他的氣氛中有留白、人境中有留白、意境中也講究文人畫之留白設計；亦即，留白，才是統攝其藝術境界，使得汪曾祺小說的氣氛境界美感在當時與眾不同之處。他的留白具有豐富層次，從文字之「計白當黑，無字處皆有字」，到人物筆法之寫意素描、背景之偏重風俗氣氛、現實之純審美化、風格之散淡詩意、到最後遂融匯為一種寂寞美麗之陰柔境界。本文嘗試依上述步驟，耙梳此美感之構成及層次，以理解其藝術之獨到處、風格之特出處。

## 二、留白的定義：「計白當黑」之藝術設計

我的調色碟裡沒有顏色，只有墨，從渴墨焦墨到淺得像清水一樣的淡墨。我的小說也像我的畫一樣，逸筆草草，不求形似。《晚翠文談》<sup>5</sup>

美國美學家布洛克（H. Gene Blocker）說：「藝術品不等於從一扇透明窗子看到的外部世界的景象，而是一種獨特的人類觀看世界的方式。」<sup>6</sup>對汪曾祺而言，這種獨特觀看世界的方式、甚至展現小說世界的方式，便是「留白」。他曾自謂將繪畫裡的留白用到小說裡來了：

中國畫講究「計白當黑」。宋人論崔顥的〈長干歌〉「無字處皆有字」。短篇小說可以說是「空白的藝術」，辦法很簡單：能不說的話就不說。這樣一篇小說的容量就會更大了，傳達的信息就更多了。<sup>7</sup>

所謂空白的藝術，亦即何處該留白、何處該著墨，應用到小說裡頭，恰

5 汪曾祺，《晚翠文談》（杭州：浙江文藝出版社，1988），頁19。

6（美）布洛克（H. Gene Blocker）著，滕守堯譯，《美學新解：現代藝術哲學》（*Philosophy of Art*）（瀋陽：遼寧人民出版社，1987），頁56。

7 汪曾祺，〈自報家門〉，《汪曾祺全集》第4冊，頁292。

如汪曾祺形容的，是種「不以形求，全以神遇」。<sup>8</sup>而所謂的「神遇」，不妨說即是寫意。寫意是一種看似自然的高明設計，汪曾祺認為：「中國現代小說的語言和中國畫，特別是唐宋以後的文人畫的關係是非常密切的。中國文人畫是寫意的。現代中國小說也是寫意的多。」<sup>9</sup>這種觀點，除了自幼旁觀父親作畫所濡染的審美意識，<sup>10</sup>更多是得自沈從文的啓發。沈從文曾以宋元以來的中國畫為例，主張寫作如繪畫一樣，意筆比工筆來得高明和引人入勝：

「似真」、「逼真」都不是藝術品的最高成就，重要處全在「設計」。什麼地方著墨，什麼地方敷粉設彩，什麼地方竟留下一片空白，不加過問。有些作品尤其重要處，便是那些空白處不著筆墨處……具有無言之美。<sup>11</sup>

這裡所說的「空白」並非真正的空白，簡單說，是相對於「實筆」的「虛筆」。汪曾祺小說中呈現的這種「無言之美」，便是把虛實結合，將一些事件或情節虛置幕後，而這些未表達出來的內容，就留予讀者想像其「味外之味」了。

例如〈珠子燈〉裡寫孫家大小姐守寡之後的情形：

她就這麼躺著，也不看書，也很少說話，屋裡一點聲音沒有。她躺著，聽著天上的風箏響，斑鳩在遠遠的樹上叫著雙聲，「鶉鴣鴣——咕，鶉鴣鴣——咕」，聽著麻雀在檐前打鬧，聽著一個大蜻蜓振動著透明的翅膀，聽著老鼠咬嚙著木器，還不時聽到一串滴滴答答的聲音，那是珠子燈的某一處流蘇散了線，珠子落在地上了。

她這樣躺了十年。

她死了。

從鎖著的房間裡，時常還聽見散線的玻璃珠子滴滴答答落在地板上的聲音。<sup>12</sup>

珠子燈是娘家送女兒的結婚賀禮，珠子掉地板的聲音，不言而喻，掉

8 汪曾祺，〈雞鴨名家〉，《寂寞和溫暖》（臺北：新地出版社，1997），頁72。

9 汪曾祺，〈關於小說語言（札記）〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁30。

10 汪曾祺的父親多才多藝，金石書畫皆通。汪曾祺從小看父親作畫，影響其審美意識的形成；父親的隨和、富於同情心，對汪曾祺日後的創作心態也產生很大影響。參見陸建華整理，〈汪曾祺年譜〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁329。

11 沈從文，〈短篇小說〉，《沈從文全集》（太原：北岳文藝出版社，2002），卷16，頁505。

12 汪曾祺，〈晚飯花·珠子燈〉，《茱萸集——汪曾祺短篇小說自選集》（臺北：聯合文學出版社，1996），頁263-264。

落的是孫小姐初嫁時那些幸福和曖昧的希望……然而珠子的掉落、生命的殞落卻被作者寫得異常安靜，而且還把這安靜化做一種意味。類似的情況如同他寫〈晚飯花〉，晚飯花在夏天黃昏開放，「非常熱鬧，但又很淒清。沒有一點聲音……」；<sup>13</sup>如同他寫〈歲寒三友〉，那雪花紛飛中，空蕩的酒樓裡三個共醉的難友；<sup>14</sup>如同他寫〈職業〉，那「椒鹽餅子西洋糕」的叫賣聲，瞬間劃過長巷，一道捕捉不住的街景……一切都是朦朦朧朧的，至於是什麼悵惘、什麼味道，還有什麼沒寫盡沒說明的，都在他「沒有說」的地方「說」了。這就是所謂的不著筆墨，無言之美。

就韻味而言，這樣的留白是「模糊」的，如「煙籠寒水月籠紗」，聽不清楚隔江有什麼歌聲，只感受得到那「餘韻」。就敘事而言，這樣的留白是片面的、以片面涵蓋完整——對於小說敘事的「片面性」，汪曾祺曾以中國畫裡的折枝花卉說明：

中國人插花有許多講究，瓶與花要配稱，橫斜敝側，得花之態。有時只有一截乾枝，開一朵鐵骨紅梅。這種趣味，西方人完全不懂。他們只是用一個玻璃瓶，亂烘烘地插了一大把顏色鮮麗的花。中國畫裡的折枝花卉，西方是沒有的。更不用說墨繪的蘭竹。<sup>15</sup>

這正可說明汪曾祺對小說的「留白」式美學的見解。的確，一截乾枝、一朵紅梅，敝側著畫面的空白與不空白處，這畫面就像汪曾祺小說中俯拾皆是的生活角落，看似片面，卻也是無往而不在。模糊、餘韻和片面性，製造了小說的不確定性，深化了小說的「意味」，成就了小說的「白」。

汪曾祺小說的留白有不同的構成元素和層次感，大致上，可就汪曾祺對小說中人物、社會內容、生活現實的看法和處理，分析其性質、意義、目的及美感。

### 三、人物筆法：人情與和諧造就之留白

汪曾祺曾以陶淵明詩為例，提出一種理想境界：「曖曖遠人村，依依墟

13 汪曾祺，〈晚飯花〉，《茱萸集——汪曾祺短篇小說自選集》，頁265。

14 汪曾祺，〈歲寒三友〉，《茱萸集——汪曾祺短篇小說自選集》，頁100。

15 汪曾祺，〈認識到的和沒有認識的自己〉，《聯合文學》5.3(1989.1): 15。

里煙。狗吠深巷中，雞鳴桑樹顛。」這種「樸素」境界，汪曾祺稱之為「人境」。汪曾祺小說中無往而不在的，就是「人境」。他說：「我從小喜歡到處走，東看看，西看看（這一點和我的老師沈從文有點像）……多少年來，我還記得從我的家到小學的一路每家店鋪、人家的樣子。」<sup>16</sup>「我很熟悉這樣的充滿人的氣息的『人境』，我覺得很親切。」<sup>17</sup>換言之，汪曾祺對「人境」的詮釋是「親切」，而表現在小說裡，就是「對人的關心，對人的尊重和欣賞」，<sup>18</sup>也可說是講人情、富於人情味。<sup>19</sup>

他的「人情」、「人情味」，大多以「同情」之類的情感反映在小說人物上，這也是汪曾祺對於自己小說人物的看法：「我對筆下的人物是充滿同情的……我從他們身上發現一些美好的、善良的品行。」<sup>20</sup>例如他寫了「涸轍之鮒，相濡以沫」的〈歲寒三友〉；寫了集眾人之力，支持小錫匠和巧雲愛情勝利的〈大淖記事〉。

「我寫的人物，有一些是可笑的，但是這些可笑處也是值得同情的，我對他們的嘲笑不能過於尖刻。」<sup>21</sup>正因為對於小說人物的同情和不願尖刻，所以汪曾祺承認自己小說裡「沒有什麼深刻東西」。<sup>22</sup>

不深刻，也是一種筆法上的留白，目的是為了追求「和諧」。<sup>23</sup>為了和諧，他筆下的人物幾乎都有情有義、善良正直。例如〈七里茶坊〉中掏糞人的勤儉互助，〈受戒〉中塵世和佛門的融洽無間，〈茶乾〉中連老大的認真和氣。〈徙〉中的高北溟為了出版恩師遺稿，節衣縮食、犧牲女兒前途。即使這些人物生命中都有些感傷，然一切也在「和諧」中緩緩流去，如墨色越流越淡。所以汪曾祺說自己的「調色碟裡沒有顏色，只有墨」，沒有豐富色調、尖刻對立，而且是「逸筆草草，不求形似」，使得有些小說「不大像小

---

16 汪曾祺，〈〈大淖記事〉是怎樣寫出來的〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁230。

17 汪曾祺，〈我是一個中國人〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁238。

18 同上註。

19 同上註。

20 汪曾祺，〈認識到的和沒有認識的自己〉，《聯合文學》5.3(1989.1): 15。

21 同上註。

22 同上註。

23 汪曾祺，〈〈汪曾祺自選集〉自序〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁208。

說，或者根本就不是小說。只是人物素描。」<sup>24</sup> 而用這個「素描說」來對照他的「折枝花卉」理論，可見他是有意為之的，亦即，因為不願意太「逼」真，所以他的筆法選擇了素描，而非精繪。

另一方面，他承認人生是充斥著苦難的：「頓覺眼前生意滿，須知世上苦人多」<sup>25</sup> 既然是「苦人多」，為何他折的卻是「抒情」<sup>26</sup> 的枝，唱的是和諧的調？

這得從他的創作來源說起。

汪曾祺筆下人物大都是些販夫走卒、引車賣漿者流，這些人物在小說中形成了一個獨特社會，無論是人和人或人和物都充滿著和諧的天趣。但這「天趣」是現實世界中渾然天成的嗎？不，只是記憶的重組。汪曾祺在受訪時引用一位法國心理學家的話：「所謂想像，不外是記憶的一種重現或復合。」他說他的一些作品，就是寫「有關故鄉舊事的記憶」。<sup>27</sup>

曾有學者就汪小說的故鄉舊事「視角」做研究，<sup>28</sup> 揭櫫所謂的「童年、水鄉、京景視角」，這些固然在小說中顯而易見，但我認為還須注意他是用什麼感情寫舊事，因為他並不是用舊時代的感情（童年）寫舊事，而是用新時代的感情去寫舊事。

對於為什麼要寫「記憶」，汪曾祺有如下的解釋：「生活的意義不是一次淘得清的」，<sup>29</sup> 需要「靠生活的長期累積，要有對生活的獨特看法」，<sup>30</sup> 所以有些作品得「在記憶裡存放三四十年」。<sup>31</sup> 例如汪在〈關於〈受戒〉〉一文

---

24 汪曾祺，〈《寂寞和溫暖》自序〉，頁2。

25 汪曾祺，〈認識到的和沒有認識的自己〉，《聯合文學》5.3(1989.1): 15。

26 同上註，汪氏曾自稱是個通俗抒情詩人。

27 張興勁，〈訪汪曾祺實錄〉，《聯合文學》5.3(1989.1): 42。

28 例如肖大勇的〈汪曾祺小說視角新探〉就認為汪小說主要以「溫馨恬靜的水鄉」和「和諧寧靜的京城巷閭」這兩種背景視角，反映出汪的士人心態和小說創作的內在審美蘊涵。另一種「視角說」，則根據汪小說中時常憶往敘舊的題材特性提出「童年視角」一說，例如席建彬的〈回歸與拯救——論汪曾祺小說的童年視角〉便認為汪是試圖在童年的回歸中拯救沈溺的過去。

29 汪曾祺，〈認識到的和沒有認識的自己〉，《聯合文學》5.3(1989.1): 14。

30 張興勁，〈訪汪曾祺實錄〉，《聯合文學》5.3(1989.1): 42。

31 汪曾祺，〈認識到的和沒有認識的自己〉，《聯合文學》5.3(1989.1): 14。

曾說：「四十多年前的事，我是用一個八十年代人的感情來寫的」、<sup>32</sup>「人到晚年，往往喜歡回憶童年和青年時期的生活，但是，你用什麼觀點去觀察和表現它呢？用比較明淨的世界觀，才能看出過去生活中的美和詩意。」<sup>33</sup>這是他小說之所以在艱難的現實內容中還能唱出歡快調子的原因之一。他進一步說明，他在小說中投注的思索，是「帶著對生活的全部感悟，對生活的一角隅、一片段反覆審視，從而發現更深邃，更廣闊的意義。」<sup>34</sup>最後，他對自己小說的結論是：「我以為小說是回憶。必須把熱騰騰的生活熟悉得像童年往事一樣，生活和作者的感情都經過反覆沈澱，除淨火氣，特別是除淨感傷主義，這樣才能形成小說。」<sup>35</sup>

換言之，他是把「對生活的全部感悟」寄託在「記憶」的「重現或組合」中。亦即，先是除淨感傷的看過去，再從除盡感傷後的過去期許於現在和未來。而這「過去」，經過重現或組合後，通常只剩諒解與和諧、只剩人情的親切和善良；至於人物的「火氣和感傷」，則被反覆沈澱、留白刷淨了。於是不逼真、不深刻的人物素描，成了汪曾祺小說中的人物美學特色。而這特色，是一種寫意式的美感，是「意筆」不是「工筆」，人物輪廓是文人畫式的筆法，人物性格是文人畫家式的理想，<sup>36</sup>其中「留白」是他重要的「設計」，只在人情與和諧之處著墨，至於深刻尖銳之處則留下空隙，不加過問。

32 汪曾祺，〈關於〈受戒〉〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁221。

33 汪曾祺，〈美學感情的需要和社會效果〉，《汪曾祺全集》第3冊，頁283。

34 汪曾祺，〈認識到的和沒有認識的自己〉，《聯合文學》5.3(1989.1): 14。

35 汪曾祺，〈《茱萸集》後記〉，頁320。

36 文人畫講究格調閑遠淡泊，如同理想人品；講究畫面和諧、使人親近，如同理想的世間環境，前者如北宋歐陽修所言：「蕭條淡泊，此難畫之意……而嚴靜趣遠之心難形……」，宋·歐陽修，《歐陽文忠公試筆》，《原刻景印百部叢書集成·百川學海》第28冊（臺北：藝文印書館，1967），頁2。後者如北宋名畫家郭熙所撰述之各種構圖原則及「可行、可居、可遊」之畫面效果：「世之篤論，謂山水有可行者，有可望者，有可遊者，有可居者，畫凡至此，皆人妙品……必取可居可遊之品，君子之所以渴慕森泉者，正謂此佳處故也。」宋·郭熙、郭思，《林泉高致》，《景印文淵閣四庫全書》第812冊（臺北：臺灣商務印書館，1983），頁574。

#### 四、背景處理：風俗和氣氛造就之留白

基於「人情」、「同情」的寫作立場，汪曾祺自須精選可同情或有人情的素材，而在處理方式上，大致由兩方面入手，一是多寫風俗畫，二是從氣氛寫起。

他解釋自己為什麼要在小說裡寫進風俗畫：「因為我的相當一部分小說是寫我的家鄉的……寫進一點風俗，便是很自然的事……『人情』和『風土』原是緊密關聯的。寫一點風俗畫，對增加作品的生活氣息、鄉土氣息，是有幫助的。」<sup>37</sup>可見寫風俗只是手段，為的是增加生活氣息和鄉土氣息之類的「人情」。而充斥於這些氣息中的活動者，自然是「人物」了。他說：「小說裡寫風俗，目的還是寫人。不是為寫風俗而寫風俗。那樣就不是小說，而是風俗志了。」<sup>38</sup>汪曾祺為了寫人而寫風俗，但有時「寫的是風俗，卻沒有一筆寫人物。」<sup>39</sup>這究竟是怎麼回事呢？他以自己小說中寫風俗占篇幅最長的〈歲寒三友〉一篇為例，說裡面描寫放焰火的一段：

……沒有一筆寫人物，但筆筆都著意寫人，寫的是焰火製造者陶虎臣。

我是有意在表現人們看焰火時的歡樂熱鬧氣氛中表現生活一度上升時期陶虎臣的愉快心情，表現用自己的勞動為人們提供歡樂，並於別人的歡樂中感到欣慰的一個善良人的品格的。這一點，在小說裡明寫出來，也是可以的，但是我故意不寫，我把陶虎臣隱去了，讓他消融在歡樂的人群之中。<sup>40</sup>

簡言之，這「歡樂的人群」指的是一種理想中的道德、一種和諧的社會秩序。這符合了他滌除感傷，甚至讓感傷不明顯以致於留白的一貫作法，同時，在汪曾祺小說中，也指著一種「氣氛」。

用寫氣氛來寫人，大致以他自己形容的準則為主：「不直接寫人物的性格、心理、活動。有時只是一點氣氛。氣氛即人物。」<sup>41</sup>所以，陶虎臣的心

37 汪曾祺，〈談談風俗畫〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁63。

38 同上註，頁63-64。

39 同上註，頁65。

40 同上註，頁64、65-66。

41 汪曾祺，〈《寂寞和溫暖》自序〉，頁2。

理活動給留白了，人物只被浸透在字裡行間的歡樂氣氛中，變得「四時佳興與人同」了。小說裡有著衆多人物，但人物的面貌模糊，模糊到只嗅得出他們呼吸時蒸發成的一股空氣，而且還是作者指定的歡樂空氣，換言之，這是汪曾祺主導的田園式喜劇。

汪曾祺用過濾後的民俗風情，和樂觀的生命氣息來溝通人物和讀者，理由是可以了解的，因為他把這些內容都當作恬淨純真的「童年往事」處理了。然而，這就算是他的「全部感悟」嗎？恐怕未必。

人是生存在現實社會的，汪曾祺的小說人物在小說中過著那麼樣的生活，這當然不是汪曾祺在彼時「現實」中看到的情形，顯然，他是把悲傷留給小說以外的時空了。然筆者要問的是：即使把現實中的感傷如實表達，難道小說中就沒法呈現浴火重生後的美感嗎？「現實醜」難道就是「藝術（小說）醜」嗎？

仔細端詳其作品，固然有部分符合「寫風俗是爲了寫人」，但也因爲「寫風俗而模糊了人」。至於這種「人的模糊」是否也能視爲其「留白」風格的一種表現，值得再深究。以下，再嘗試對照其文論及小說，找出「模糊」掉的現實隱衷。

## 五、現實處理：美化和隱忍造就之留白

從汪曾祺的幾次自述中，可以了解他對自己小說裡社會內容、歷史現實的看法和處理。在〈認識到的和沒有認識的自己〉一文中，汪曾祺說道：

你不能寫你看到的那樣的生活，不能照那樣寫，你得「浪漫主義」起來，就是寫得比實際生活更美一些，更理想一些。我是真誠地相信這條真理的……這是我下鄉勞動，思想改造的收穫。<sup>42</sup>

汪氏在此說出他「生活的全部感悟」的幕後主因。原來他寫舊題材，不只是因爲他「對舊社會的生活比較熟悉，對舊時鄰里有較真切的了解和較深的感情。」<sup>43</sup>而已，更因爲他被「思想改造」了。這是刀俎之下爲魚肉的恐

42 汪曾祺，〈認識到的和沒有認識的自己〉，《聯合文學》5.3(1989.1): 12。

43 汪曾祺，〈《榮英集》後記〉，頁320。

懼，浩劫之後的心有餘悸，有無奈也有迴避。

我也願意寫寫新的生活，新的人物……但是我現在（1985年）還不能。對於現實生活，我的感情是相當浮躁的。<sup>44</sup>

亦即，因為對現實生活有不可承受的浮躁或哀傷，所以汪曾祺的小說題材隱遁到了「舊社會」，而且寫得比實際生活美。不但專寫美的部分，還美化了現實中的醜。如果美化不了的，就把它淡化，淡到不能再淡的，就變成了留白。所以，他說在結束勞動後，寫的〈羊舍一夕〉、〈看水〉、〈王全〉、〈寂寞和溫暖〉都有這種「浪漫主義」<sup>45</sup>或者說是美化主義的痕跡。

甚至，我們可以在他1980年秋天寫的〈受戒〉後記，清楚看到這一點，汪曾祺形容那是寫他「四十三年前的舊夢」，<sup>46</sup>小說中大量出現水景（雖說是受沈從文影響），是要藉由淖淖大水，洗掉一些痛苦憂鬱、洗出夢想中那單純無邪的青春和古趣盎然的民俗。更重要的是，誠如黃子平說的「撇開幾十年統率一切的政治生活的糾纏」。<sup>47</sup>雖然，這種美化的結果，不免招部分評論家批評：「他理想的境界，最好永遠躲在花蔭柳下，似醉非醉，似醒非醒，冷眼觀著喧鬧的塵世。」<sup>48</sup>不過，細觀小說裡的各種苦難情境，可發現他的「美化」背後，尚有隱衷。

他的小說人物多半沒豁免過苦難，他們只是努力的以和諧樂觀取代了；可是，即使到處是善意的微笑，但那些人物能不面對微笑之後的辛酸嗎？這些，是暫時忘了，還是迴避，還是全被和平地轉化了？恐怕都未必，而是被隱忍下來了。

例如〈黃油烙餅〉裡那位飢餓的奶奶，把糧食大半留給孫子蕭勝吃，兒子走後門給她搞來兩瓶黃油，她也捨不得吃，只想讓孫子去吃：

奶奶已經咽了氣……媽把黃油烙餅放在蕭勝面前……蕭勝吃了兩口，真好吃。他忽然咧開嘴痛哭起來，大叫了一聲：奶奶！……爸爸說：別哭了，吃吧。蕭勝一邊流著一串一串的眼淚，一邊吃黃油烙餅。他的眼淚流進了嘴

44 同上註。

45 汪曾祺，〈認識到的和沒有認識的自己〉，《聯合文學》5.3(1989.1): 12。

46 汪曾祺，〈受戒〉，《寂寞和溫暖》，頁19。

47 黃子平，〈汪曾祺的意義〉，《聯合文學》5.3(1989.1): 18。

48 胡河清，〈汪曾祺論〉，《中國現代·當代文學研究》1993.3: 121。

裡。黃油烙餅是甜的，眼淚是鹹的。<sup>49</sup>

小說裡，平靜地講了一個餓字，奶奶忍下了、媽媽忍下了，爸爸也忍住，我們聞到了烙餅的甜味，可那裡面裝滿了眼淚。在這樣平淡、毫無批判的筆調中，即使嘆一聲「中國人都很辛苦啊！」〈七里茶坊〉，看起來也是波瀾不興的。

在汪曾祺小說裡，日子再怎麼過，都「還滿好的」。這種忍耐的本質，使所有苦難人物都能不卑不亢地與苦難和諧共處。我們看到〈老魯〉開頭寫著：「去年夏天我們過的那一段日子實在很好玩。」<sup>50</sup>所謂的好玩，就是大家餓到去挖野菜、吃甲蟲，寫得像是郊遊玩耍，甚至說「能吃一口這樣的『飯』就行了」。〈寂寞和溫暖〉裡的車夫王栓，半夜偷偷替沈沅（被打成右派而不敢出門）送洗臉水，小說寫道：「一個粗人，感情卻是這樣的細」，<sup>51</sup>王栓的「憐惜」使沈沅有了溫暖，也熬了下來。至於〈七里茶坊〉中那個莫名其妙被派去公廁掏糞的人，不但「欣然而往」、背著兩本《杜工部集》去，還能欣賞糞乾的味道是「醜了醜」的「餘韻悠長的酸味」，即使詩集的封面被鋪炕薰黃了，都算是「留下一個難忘的，美好的紀念」。<sup>52</sup>

從這樣對「苦難」的處理方式，可以看到一種充滿藝術情味的生活，所有的不爭和忍耐，其實都是作為詩意化存在的小說人物所必備的美德，亦即，汪曾祺是用「純審美」來架構他小說世界的基本信念。而另一方面，這種「審美」態度，也可視為生命面對苦難時的慰藉和滋潤，同時也是對殘忍世道的溫和反抗。他在短篇小說〈藝術家〉中寫道：「我對藝術的要求是能給我一種高度的歡樂，一種仙意，一種狂……在那種時候，我可以得到生命的實證。」<sup>53</sup>這話也透露了他對人生的審美追求，和自娛娛人的文藝見解。汪凌有段話，對汪曾祺的形容很貼切，說看汪曾祺的文章，是「看人活著的樂趣。在一些人眼裡，滿是憤世嫉俗，但在汪曾祺眼裡，滿世界都是有趣好玩的東西。在寬容、通脫的心態下，他將少年時承習的學養，壯年時經歷的

49 汪曾祺，〈黃油烙餅〉，《茱萸集》，頁36、37、43、44。

50 汪曾祺，〈老魯〉，《寂寞和溫暖》，頁17。

51 汪曾祺，〈寂寞和溫暖〉，《寂寞和溫暖》，頁217。

52 汪曾祺，〈七里茶坊〉，《寂寞和溫暖》，頁297、300、303。

53 汪曾祺，〈藝術家〉，《汪曾祺全集》第1冊，頁175。

人生起伏、炎涼世態……都積澱下來，過去了的都看做人生經驗，才能對失去的時間說『不痛惜』。這『不痛惜』裡是有大智慧的。」<sup>54</sup>

就因為對失去時光的「不痛惜」，汪曾祺才能成爲一個生活的「審美主義」者。對於生活，他的樸素的信念是：「人類是有希望的，中國是會好起來的。」<sup>55</sup>基於這個信念，即使他的作品裡曾包含憂傷和苦味，也都在希望和美的氛圍中散掉了。

他對自己作品做過這樣的分析，說裡面的感情「一部分是憂傷，比如〈職業〉、〈幽冥鐘〉；一部分作品則有一種內在的歡樂，比如：〈受戒〉、〈大淖記事〉；一部分作品則由於對命運的無可奈何轉化出一種常有苦味的嘲諷，比如〈雲致秋行狀〉、〈異秉〉。在有些作品裡這三者是混在一起的。」<sup>56</sup>但無論如何，作品的整體是朝美好人生前進的，因爲他「自覺地想要對讀者產生一點影響的，也正是這點樸素的信念」，<sup>57</sup>這信念就是「使人民感到生活是美好的……要滋潤人心，提高人的信心。」<sup>58</sup>汪曾祺不只一次談到類似理念，早在1983年那篇〈美學感情的需要和社會效果〉就說過：「雖然我的作品所反映的生活跟現實沒有直接關係，跟四化沒有直接關係。我想把生活中真實的東西、美好的東西、人的美、人的詩意告訴人們，使人們的心靈得到滋潤，增強對生活的信心、信念。」<sup>59</sup>換言之，他先前的「除盡感傷主義」，不只是因爲自己「對現實生活感覺浮躁」，同時也是希望其他和他一樣浮躁的同胞們，一起來除盡感傷，一起朝他詩境似的藝境奔去。

如果從上述的角度來了解，大約可將汪曾祺的創作動機和作品內蘊安置在一種載道的功能意義上，亦即「爲人生而藝術」。所以，小說中的審美品格全是由人的角度出發、以人的立場評量其價值，而唯一的審美價值就是得到美好的生活信念。這一點，他自己說的很清楚：1.就寫作態度來說，他是

---

54 汪凌，〈竹籬茅舍，小橋流水〉，《汪曾祺自述》編後記（鄭州：大象出版社，2002），頁248。

55 汪曾祺，〈《汪曾祺自選集》自序〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁208。

56 同上註。

57 同上註。

58 張興勁，〈訪汪曾祺實錄〉，《聯合文學》5.3(1989.1): 42。

59 汪曾祺，〈美學感情的需要和社會效果〉，原載《文譚》1983.1，收於《汪曾祺全集》第3冊，頁285。

「用充滿溫情的眼睛看人，去發掘普通人身上的美和詩意。」；<sup>60</sup> 2.就小說題材來說，他認為「風俗畫給人的是慰藉，不是悲苦」；<sup>61</sup> 3.就小說結構來說，「散文化小說的美是陰柔之美，喜劇之美，作用是滋潤，不是治療。」；<sup>62</sup> 4.就整體內容來說，他覺得自己的小說「沒什麼深刻的東西」，只有「一些優美的東西，可以使人得到安慰，得到溫暖。」<sup>63</sup>

總的說來，他的小說美感價值在於給人滋潤、慰藉、溫暖。如楊劍龍所說，是在於體現他「富於人情味的思想」，從而達成一種對「審美人生態度和理想人格的讚賞。」<sup>64</sup> 循此脈絡，可理解前文所言的「和諧」、「氣氛」等，亦可與汪曾祺自陳的「感情沈澱」、「除盡感傷」之說法牽合。並且還可將議題回歸到作品本身，注意到汪曾祺有意把精神內涵過渡到藝術層面上，如他自己所說：「自覺地想要對讀者產生一點影響」、<sup>65</sup>「我是較早意識到要把現代創作和傳統文化結合起來的」、<sup>66</sup>「保存一些傳統品德，建設精神文明，再使風俗淳。」<sup>67</sup> 如此看來，除了滋潤慰藉，汪曾祺還試圖彌補文革後傳統文化的沈淪或空白，即「開國以後，五十年代文學的缺陷」，<sup>68</sup> 並對傳統理想做出了精美萃取，也把現代生活加以傳統理想化。

## 六、藝術手法：淡、散、詩化造就之留白

爲了對生活進行審美、予以理想化，汪曾祺小說釀造美、製造歡樂的方法，總共有三種：一是淡，一是散，一是詩化。

### (一) 淡

淡是就小說題旨而言，也是就風格而言。淡，包括小說情節和文風。

60 汪曾祺，〈我是一個中國人〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁238。

61 汪曾祺，〈談談風俗畫〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁63。

62 汪曾祺、施叔青，〈作為抒情詩的散文化小說〉，《汪曾祺全集》第8冊，頁79。

63 汪曾祺，〈認識到的和沒有認識的自己〉，《聯合文學》5.3(1989.1): 15。

64 楊劍龍，〈論汪曾祺小說中的傳統文化意識〉，《中國現代·當代文學研究》1989.8: 190。

65 汪曾祺，〈《汪曾祺自選集》自序〉，《汪曾祺全集》第4冊，頁95。

66 汪曾祺，〈自報家門〉，《汪曾祺全集》第4冊，頁290。

67 汪曾祺，〈《菰蒲深處》自序〉，《汪曾祺全集》第5冊，頁315。

68 汪曾祺，〈自報家門〉，《汪曾祺全集》第4冊，頁290。

### 1.情節：愁而不怨，哀而不傷

就內容而言，淡包括「政治性主題、衝突式情節、因果和價值判斷、過於顯露的熱情」，如吳方所說，這些都是「太強」的東西。<sup>69</sup> 正因為這種歷史性、社會性的剝離，使他的小說形成一種超越性，沒有善惡美醜的尖銳對立，也沒有嚴肅拷問。即使生活中有任何悲憤曲折，像〈大淖記事〉裡被強姦的巧雲、被打重傷的錫匠，作者只是讓老錫匠們無聲的遊行，用一種平和方式把肇事者驅逐出境而已，大家日子還是一樣過，即使對壞人的懲罰都抱著不忍人之心，給了肇事者一條去處；最後，小說主角挑起重擔，樂觀的活下去，而大家的心境就在平和中隨故事落幕了。這就是汪曾祺筆下的人物，在逆境中還能超越哀傷、超越現實、感受生活的快樂，彷彿再怎麼「艱苦受難，也還是那麼一回事」——捱過了。<sup>70</sup>

因為一切都捱得過，所以汪曾祺認為自己寫的不是悲劇，「世界上都是悲劇作家也不恰當，有人說我從來沒有對現實生活進行嚴格的拷問，我是沒有這個勁頭，我承認這樣的作家是偉大的作家，但是我不屬於這類作家，這點我是很有自知之明的。」<sup>71</sup> 如此看來，汪曾祺追求的從來不是偉大，他要的只是一份淡泊罷了。

論者經常據此提及汪曾祺的「淡化」風格。<sup>72</sup> 其實，汪曾祺小說可說是淡泊，但並非一味「淡化」，對於這點，汪自己有過反駁，他不同意有些文章把他寫得恬淡、瀟灑、飄逸，簡直成了半仙，「我的感情是真實的……你們如果跟我接觸得較多，便知道我不是一個不食人間煙火的人。」「我對現實生活是很有深沈痛感的」，他曾畫一幅題為〈怒蘭〉的畫，說：「人們對我的印象有點不食人間煙火，我想以畫提醒大家記住我是性情中人。」<sup>73</sup> 另外，他在〈七十書懷〉中還有一段關於「淡」的敘述：「我只能寫我所熟悉的平平常常的人和事，或者如姜白石所說『世間小兒女』。我只能用平平淡

69 吳方，〈說「淡化」——汪曾祺小說的「別致」及其意義〉，《聯合文學》5.3(1989.1): 28。

70 汪曾祺、施叔青，〈作為抒情詩的散文化小說〉，《汪曾祺全集》第8冊，頁71-72。

71 同上註，頁74。

72 例如，吳方，〈說「淡化」——汪曾祺小說的「別致」及其意義〉，《聯合文學》5.3(1989.1): 25-31。翁之秋、蔡耀鐘，〈讓生活淹沒一切悲和喜——評汪曾祺小說的敘述風度〉，《文藝爭鳴》1992.3: 26-30。

73 見陸建華編，〈汪曾祺傳略〉，《文教資料》1997.4: 16。

淡的思想感情去了解他們，用平平淡淡的方法去表現他們。這結果就是『淡』。」<sup>74</sup>可見汪的小說並非「有意」的淡（這與他先前的自我陳述有矛盾），而是生活本身就「淡」（證諸作者的生命體驗，這該說是一種莫可奈何之「淡」），一般人只看到他小說表象的淡，其實表面的淡泊，可能源自於對現世的一種涵忍承受之內蘊。汪曾經如此自表心態：「中國的各種運動，我是一個全過程」<sup>75</sup>「受過傷的心總是有豐的。人的心，是脆的。」<sup>76</sup>「我以為小說是回憶……生活和作者的感情都經過反覆沈澱，除淨火氣，特別是除淨感傷主義，這樣才能形成小說……對於現實生活，我的感情是相當浮躁的。」<sup>77</sup>證諸其他小說內容，的確不只是寫淡泊或歡快，小說人物也曾有過苦難際遇，而值得注意的是，汪曾祺在寫這些苦難時，只是以「除盡感傷」之語，含蓄的表達。例如〈大淖記事〉中男主角十一子被惡棍打成重傷，必須喝尿齏：「巧雲把一碗尿齏湯灌進了十一子的喉嚨，不知道為什麼，她自己嚐了一口。」這種不露骨的敘述，就是一種「涵蘊承受」的「淡」，淡得有節制，但非完全灑脫，而是「愁而不怨，哀而不傷」。所以，實際去檢驗作品，可以發現作者前後說法與藝術呈現的些許矛盾。汪曾祺各時期（即使是同時期）說法其實不盡相同，例如時而說自己是樂觀主義，時而又說是深沈痛感，就像他的小說未必只能單向理解，但因為其基本性格和基本堅持不變，所以異中仍有可求同的線索。大抵上，矛盾之處正可視為其小說的一體多面，例如歡樂的背後是悲哀、閒淡的背後是浮躁、美麗的背後是寂寞……等等。

## 2. 文風

汪曾祺說：「在文風上，我是更有意識地寫得平淡的……我希望溶奇崛於平淡。」<sup>78</sup>因為「這種淡泊不僅是一種人的品德，而且是一種人的境界。」<sup>79</sup>汪曾祺所推崇的作品與品德、境界的關係，類似於北宋歐陽修「蕭條淡泊之

74 汪曾祺，〈七十書懷〉，《汪曾祺全集》第4冊，頁459。

75 汪曾祺、施叔青，〈作為抒情詩的散文化小說〉，《汪曾祺全集》第8冊，頁73。

76 汪曾祺，〈隨遇而安〉，《汪曾祺全集》第5冊，頁141。

77 汪曾祺，〈《茱萸集》後記〉，頁320。

78 汪曾祺，〈《晚飯花集》自序〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁199。

79 汪曾祺，〈認識到的和沒有認識的自己〉，《聯合文學》5.3(1981.1): 17。

意、嚴靜趣遠之心」的文人畫理想，<sup>80</sup>而汪曾祺也不只一次的主張文人畫與中國小說語言關係密切。<sup>81</sup>可想而知，當文人畫的標準進入了小說，即使他寫的是世俗，也把世俗生活寫成風雅淡泊了。

比如〈雞鴨名家〉中的余老五，工作之餘「老在街上逛來逛去，到哪裡都提了他那把細潤發光的紫砂茶壺，坐下來就聊，一聊一半天，而且好喝酒，一天兩頓，一頓四兩，而且好管閒事，……」余老五真可謂活得悠閒自在。再如〈歲寒三友〉裡那位窮畫家，「雖然是半飢半飽，他可是活得有滋有味。他的畫室裡掛著一塊小匾，上書『四時佳興』。」他種幾竿玉屏蕭竹，養幾盆茶花、月季，春天放風箏，夏天種荷花、養小魚，秋天養蟋蟀……這是多風雅愜意的生活呀。可貴的是，小說中人物的風雅和愜意不是建立在優渥的物質條件下，而多半是三餐不繼的苦老百姓。但正是因為這樣單純貴淡的心靈，使得他們淡泊知趣，樂天瀟灑，活出一種獨特的「人的境界」，汪曾祺小說要推崇的就是這種「人的品德」，這不只是他心目中的「人格」，也是他理想的「文格」。

有學者便根據汪曾祺自陳的「樂觀主義」、<sup>82</sup>「人道主義」<sup>83</sup>及出身背景來認定汪曾祺小說寫的是一種「士大夫情趣」、「新儒雅小說」、「幽默式的人生態度」。<sup>84</sup>但也須注意，汪曾祺的人生滄桑感很強，1991年5月13日，汪在七十一歲時寫下這樣的感觸：「重讀一些我的作品，發現：我是很悲哀的。我覺得，悲哀是美的。當然，在我的作品裡可以發現對生活的欣喜。弘一法師臨終的偈語：『悲欣交集』，我覺得，我對這樣的心境，是可以領悟的。」<sup>85</sup>正因為汪的小說情感是悲、欣「交集」，不論持任何單面看法的人都

---

80 宋·歐陽修，《歐陽文忠公試筆》，《原刻景印百部叢書集成·百川學海》第28冊（臺北：藝文印書館，1967），頁2。

81 分見汪曾祺，〈自報家門〉，《汪曾祺全集》第4冊，頁292；汪曾祺，〈關於小說語言（札記）〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁3；陸建華整理，〈汪曾祺年譜〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁329。

82 汪曾祺，〈《汪曾祺自選集》自序〉，收於《汪曾祺文集·文論卷》，頁208。

83 汪曾祺，〈我是一個中國人〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁238。

84 鐘本康，〈汪曾祺小說的文體意識——評系列小說《菰蒲深處》〉，《小說評論》1994.6: 25-30。

85 汪曾祺，〈《汪曾祺自選集》重印後記〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁210。

難以完全掌握其小說特點，於是，若僅以「樂觀人道」、「士大夫氣」、「儒雅風度」來看待汪小說，就正面角度而言，便會用「藝術人生」來詮釋其小說處理法；就負面角度而言，必然在他處理社會現實的態度上，會產生「逃避主義、因逃避而尋求慰藉」的看法。

比方說〈徒〉中那個名士談鬢漁，閉門著書之餘，每天到煙館抽煙，酒館喝酒，閒逛街頭，三教九流全談得來。還有〈大淖記事〉中那些可以自己找男人、可以未婚生子，可以在丈夫之外再「靠」一個男人的女人們，這些人做事都憑「情願」兩個字，也算活得隨心所欲了。

上述小說在持士大夫論或樂觀論的學者心中，會認為這些人物完全不需履行社會義務或不必遵守社會道德規範，似乎是被藝術化的人生，但這些藝術化的人生和部分學者批判的「逃避現實的人生」卻成爲一體兩面？例如馬風便批評汪曾祺小說的價值系統向審美一方傾斜，與社會現實相脫離；<sup>86</sup>而沈風在更明確地指出他有「現代缺憾感」、過分眷戀傳統、「不曾考慮過歷史發展」、是「一種倒退」。<sup>87</sup>

然而衆所周知，汪曾祺有很長一段時期活在被壓制的處境。例如1958年被打入右派，三年勞改生活是他一生中最艱苦的時期；接著文化大革命期間又因劇本《小翠》和《雪花飄》而下放勞改；1977年四人幫垮臺後又因與江青的關係被審查。即使在外人看來，他在文革時期受江青重用，得意得很，但汪曾祺自認是個受害者，「骨子裡其實很傲，但在江青面前一直夾著尾巴做人」，「在江青、于會泳手下憋屈得太久了，不敢說不敢動，戴著一頂控制使用的帽子還得老老實實幹活兒，實在痛苦不堪。」<sup>88</sup>這些，他都熬過來了，從一個傲得很的文藝人士，成爲人們公認的好老頭兒。<sup>89</sup>而這些經歷，在他小說裡所反映出的對待現實之心態，既非麻木樂觀，也非忽略現實，而是如何「面對人生」。茲引述他對自己小說處理社會現實的態度：「我

---

86 馬風，〈從文學社會學角度看汪曾祺小說〉，《中國現代·當代文學研究》1989.11: 177-178。

87 沈風，〈沉思於昨天和今天之間——對汪曾祺小說的一種理解〉，《中國現代·當代文學研究》1989.10: 80、81、82。

88 參見汪朗、汪明、汪朝，《老頭兒汪曾祺 我們眼中的父親》（北京：中國人民大學出版社，2000），頁90、141、114、125、139。

89 同上註，頁80。

的作品和政治結合得不緊，但我這個人並不脫離政治。我的感懷寄託是和當時政治社會背景息息相關的。」<sup>90</sup>「我有個樸素的古典的中國式想法，就是作品要有益於世道人心。」<sup>91</sup>的確，就感懷寄託、有益世道的角度而言，我認為汪曾祺小說對社會現實的處理態度，未必只是馬風講的「脫離」或沈風說的「倒退」，它其實概括了現實的拯救、美好隱喻、亂世保身哲學等多面向的意義。

## （二）散

### 1. 散漫

散漫是就敘述體裁而言。汪曾祺說：「我的小說的另一個特點是：散。這倒是有意為之。我不喜歡布局嚴謹的小說，主張信馬由韁，為文無法。」<sup>92</sup>理由是他「不喜歡太像小說的小說，即故事性很強的小說。」<sup>93</sup>「小說是談生活，不是編故事；小說要真誠，不能耍花招。」<sup>94</sup>

因為把寫小說當作談生活，所以敘述結構便也像過生活一樣，「文理自然，姿態橫生……隨物賦形而不可知也。」<sup>95</sup>在諸多街談巷語、奇聞軼事中，汪曾祺注重的不是故事情節的曲折懸疑，而是奇趣事件的侃侃敘述。我們看〈塞下人物記〉陳銀娃趕車的神乎其技，〈求雨〉裡昆明小孩在乾旱季節拿著小鑼小鼓唱歌求雨的童心童趣。那樣漫不經意的筆法，簡簡幾句，滋味就全在散中那分「閒逸」之趣。

不過有時過份信馬由韁，就怕拉不回來，成了脫逃的野馬。像〈雞鳴名家〉對於兩位主要人物的「花開兩朵，各表一枝」的敘述，就給人一種隨散、結構不平衡之感。遍觀全文，諸多筆墨中卻找不到可聯繫兩位主人翁之蛛絲片語，這不是散到無跡可尋了嗎？汪曾祺雖自稱這是「無法之法」，畢竟有強辭奪理之嫌。

90 汪曾祺，〈《晚飯花集》自序〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁198。

91 汪曾祺，〈美學感情的需要和社會效果〉，《汪曾祺全集》第3冊，頁286。

92 汪曾祺，〈《寂寞和溫暖》自序〉，頁2-3。

93 同上註，頁2。

94 汪曾祺，〈《茱萸集》後記〉，頁320。

95 汪曾祺，〈《寂寞和溫暖》自序〉，頁3。

## 2. 散文化

散文化，是就文體而言。

一般論者多推崇並認為汪曾祺小說在文類的跨界使用上是一種「文體突破」。但汪的文體意識，並不單純是形式結構的問題，論者若只從打破小說和散文的界限來定位他的文體是不夠的。汪曾祺說過：「散文化的小說不大能容納過於嚴肅的、嚴峻的思想，這類作者大都是性情溫和的人，不想對這世界做拷問和懷疑。許多嚴酷的現實，經過散文化的處理，就會失去原有的硬度。」<sup>96</sup>這是他選擇散文體來寫小說的原因之一，而散文體的小說也適合承載汪曾祺要寫的情調和內容：「寫得輕輕鬆鬆，隨隨便便，瀟灑灑灑……結構上得到大解放……情節沒有什麼。」<sup>97</sup>「水影響了我的小說的風格。我們那裡的水平常總是柔軟的，平和的，靜靜流著。」<sup>98</sup>「我的小說常以水為背景……人物性格多平靜如水，流動如水，明澈如水。」<sup>99</sup>換言之，正因為他要寫「情節少」、「平靜如水」的小說，所以才採用了散文體，而也只有散文體式才能呈現他要求的小說美感。

### (三) 詩化

詩化是就藝術境界而言，在汪曾祺小說中，大半是以超脫社會功利的審美事物營造之，「我要運用普通樸實的語言把生活寫得很美，很健康，富於詩意，這同時也就是我要想達到的效果。」<sup>100</sup>例如〈看水〉的小呂，夜晚看著月下果園、樹影斑駁、渠水淙淙，汪曾祺筆下形容「這樣深邃、寧靜而又無比溫柔的夜空……真美，美得叫你的心感動了起來」。例如〈異秉〉裡陳相公傍晚收攤後登高四望，那些綠樹白帆、鴿子風箏、七月雲彩等等令人心曠神怡的景物。例如〈曇花、鶴和鬼火〉中李小龍上學路上所見的農田、木橋、石牆、蘆花、野鶴等靜謐中帶著淡淡淒清的景致……一切，都指向一種詩意盎然，擺開功利，淡泊超脫的境界。而〈大淖記事〉和〈受戒〉則把兒

96 汪曾祺，〈小說的散文化〉，《汪曾祺全集》第4冊，頁79。

97 同上註，頁80-81。

98 汪曾祺，〈自報家門〉，《汪曾祺全集》第4冊，頁281。

99 汪曾祺，〈《菰蒲深處》自序〉，《汪曾祺全集》第5冊，頁313。

100 汪曾祺，〈美學感情的需要和社會效果〉，《汪曾祺全集》第3冊，頁285。

女之思、水上風情，全浸泡在詩意氣氛中，以清淡簡練的文字去涵泳美妙的生命，那種非人間的幽幻色彩，就是汪曾祺小說境界的詩化，而且是趨向秀美風格的抒情詩，不是雄渾高昂的英雄詩。

無論是淡、散或詩化，這三者汪曾祺小說裡結合得緊密，很難被截然劃開。

總體看來，他的小說人物雖然在逆境中仍不失對生活的熱愛，雖然總能在日常勞作中追求一種寫意的人生境界，但彷彿脫不開一種「杜鵑聲裡斜陽暮」的淡淡惆悵，總是先有些「失」，然後才努力在「失」中柳暗花明一下。換句話說，若不是因為現實生活中有失落感，小說人物何必整天築夢的「捱」日子？他的寫意、樂觀，好像是苦中作樂呢。

誠然，汪曾祺所強調的抒情或淡泊，有種「價值失落」而需「重建價值」的企圖，而他選擇的途徑是：以舊社會生活、風俗之完美，補現實社會之不美。

但把人生境界的追求，建立在這種價值失落的基調上，是否顯得軟弱？更何況他一味地主張抒情、平和、溫情，好像大部分小說人物是經過無菌溫室培養出來的，大家都兄友弟恭、溫良謙讓，人與人的關係都那麼和諧美好，他家鄉的水永遠平和的靜靜流著，不曾洶湧澎湃……這是做夢，還是如他所說的「小說是談生活」呢？如果真是談生活，恐怕也是談夢一般的生活罷。他說不喜歡故事性強的小說，因為「覺得不大真實」，但一味地抒情淡泊美化，是否也「不大真實」呢？這是汪曾祺小說與主張之間的痛處、難處、矛盾處。而散淡詩化與歡樂背後產生的「模糊人影，抹平世事」也是他小說中留下的另一種懸而未決的「空白」。

而這「空白」的意義，就創作心理而言，恐怕就在「寂寞」。

## 七、創作心態：寂寞與失落造就之留白

汪曾祺小說的歡樂其實是建築在寂寞上，他在〈沈從文的寂寞〉中曾引述沈從文的話：「你們能欣賞我故事的清新，照例那作品背後蘊藏的熱情卻忽略了；你們能欣賞我文字的樸實，照例那作品背後隱伏的悲痛也忽略了。」這背後的悲痛其實就是寂寞。「寂寞不是壞事。從某個意義上。可以

說寂寞造就了沈從文。」<sup>101</sup>

沈從文的寂寞究竟是怎樣的寂寞呢？汪曾祺以沈先生筆下的湘西為例，說「沈先生善長用一些顏色、一些聲音來描繪這種安靜的詩境。」<sup>102</sup>換言之，所謂寂寞，在汪曾祺心中，不妨說是種「安靜的詩境」。

他進一步推崇說：「寂寞是一種境界，一種很美的境界。」「寂寞有助於深思，有助於想像……安於寂寞是一種美德。寂寞的人是充實的。」<sup>103</sup>

在人世間的諸多感觸中，為何汪曾祺會獨重寂寞呢？我們從他小說中那些苦中作樂的人物可以歸納出一些端倪，那就是「自我憐惜」。

汪曾祺在〈《晚飯花集》自序〉有這樣的描述，寂寞是：「感到一點惆悵，很淡很淡的惆悵……白菊花茶一樣的寂寞。」<sup>104</sup>汪曾祺以白菊花茶的形象解釋寂寞，除了有清高淡泊的自許外，可能還有一種更深的「昔人已乘黃鶴去」的感慨和期待，因為陶淵明採菊東籬下的年代畢竟已經過去了，陶淵明的風骨也只能成追憶，於是，汪曾祺的寂寞就像那熬過的菊花茶，少了原味，只剩餘味。

不過儘管只是餘味，畢竟仍有餘味嫋嫋。汪曾祺的寂寞的另一層次，還在相對於追捕這種餘味時所得面對的憎惡感，那是失落世界與希望世界的交戰。

汪曾祺曾引述沈從文的話，要從作品中「發現一種燃燒的感情，對於人類智慧與美麗永遠的傾心，健康誠實的讚頌，以及對愚蠢自私極端憎惡的感情。」<sup>105</sup>他把對餘味的等待，寄託在一種相信上，相信有「另外一時」的來臨，正如他小說裡營構的世界一樣，「這種感情且居然能刺激你們，引起你們對人生向上的憧憬，對當前一切的懷疑。」<sup>106</sup>所謂「人生向上的憧憬」，指的便是智慧美麗、健康誠實之類的理想追求和生活秩序。而「對當前一切的懷疑」，毋寧是指愚蠢自私等一切現代的令人憎惡的情態。有等待就有失

101 汪曾祺，〈沈從文的寂寞〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁 111。

102 同上註。

103 同上註。

104 汪曾祺，〈《晚飯花集》自序〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁 196。

105 汪曾祺，〈沈從文的寂寞〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁 119。

106 同上註。

望，有失望就有繼續不斷的等待，所以汪曾祺那一聲：「莫非這『另外一時』已經到了麼？」這問題，還沒有被回答，只能讓他充滿希望及失望的繼續等下去。而有等待，就有寂寞，儘管他小說曾出現歡樂氣氛，但那背後可能是等之不來的寂寞，以及無窮希望的投射。

也許是汪曾祺這持續不斷的寂寞，使得他作品永遠留個白以待填補。

綜觀汪曾祺小說中的人物，不論是第一階段的寫故鄉風情，第二階段的西南聯大生活，第三階段的勞改經驗、塞外生活，第四階段的北京世俗生活，除了少數篇章外（例如：〈落魄〉裡那個任由命運宰制、自甘落魄，令他厭惡令他恨的揚州人），大部分人物的形象都太雷同，老魯、王全、沈沅、王栓、新任所長、王瘦吾、陶虎臣、靳彝甫、十一子、巧雲、小英子、小和尚、王大力……等等，無不真誠憨厚、多情善良、輕財重義、本分耐勞；而且，沒有大壞人。

汪曾祺在接受施叔青訪問時說：「我筆下的小老百姓，沒有壞人。」<sup>107</sup>所以即使是〈復仇〉中那位為父尋仇多年的遺腹子，在遇見仇人的那一刻，竟能剎時頓悟，將復仇的劍落回鞘中，並進一步捲起袖子和仇人共鑿山洞，表現了莊子「雖有忮心，不怨飄瓦」的境界。這種化解矛盾、處處和諧的例子不勝枚舉，作者彷彿要藉那復仇者的錘，鑿出人性曙光，告訴我們，縱有苦難，人生畢竟是美好的。

然而就算是為了塑造桃花源，把人物放在這樣孤立的環境，與現實社會形象大有差距，反而不利人物的發育。所以他們只能生活在舊社會，適應不了現代的空氣，永遠都只能有同一個模子造出來的美麗，沒有第二種模樣。換個角度看，所謂的桃花源，反而是小說人物的監獄了。

當然，有人會說汪曾祺只是「未將本來是『平常』的生活濃鬱為『非常』而已。寫不出『非常』，固然是汪曾祺的局限；但他的『平常』亦不失為療救某種畸型精神意識的醒藥。」<sup>108</sup>還有人說他是展示「藝術的生存、生命自身的和諧」、<sup>109</sup>「非功利主義對歷史的一種解脫方式。」<sup>110</sup>

107 汪曾祺、施叔青，〈作為抒情詩的散文化小說〉，《汪曾祺全集》第8冊，頁71。

108 吳方，〈說「淡化」——汪曾祺小說的「別致」及其意義〉，頁30-31。

109 石杰，〈和諧·汪曾祺小說的藝術生命〉，《中國人民大學學報》1995.1: 101。

110 胡河清，〈汪曾祺論〉，《中國現代·當代文學研究》1993.3: 121。

不過，這種沈醉在吹管敲鼓、舞龍舞獅、唱曲拉弦……等民俗遊藝式的藝術人生，是否使得小說的回憶內容窄化成風情民俗本身？甚至使得人與風俗的主從關係顛倒，人成了描寫風俗時的小道具，被擠在風俗邊邊的一個角落，成為民俗畫中的「點景人物」？例如〈職業〉這一篇，我們在聽遍文林街一年四季各式的叫賣聲之後，那賣椒鹽餅子西洋糕的主人翁才姍姍出場；〈大淖記事〉用幾近一半的篇幅寫地點、職業、階層等等，主要的情節從中間才間間展開。而〈幽冥鐘〉裡頭，介紹完了承天寺的東西南北，讀者才聽到幾聲渺渺的鐘聲，故事便結束了，主角還沒出場呢，倒是幾位面貌模糊的「過客」先跑完龍套了。

此外，雖然汪曾祺說「氣氛即人物」，但如果偏重寫氣氛而忽略了人物，甚至讓氣氛取代了人物，那麼這只有氣氛而見不著人物的作品，是小說嗎？比方讀者陪著小呂一道去〈看水〉，看後只覺「滿眼是湯湯洄洄、浩浩蕩蕩的大水，充耳是洶鳴的水聲」，果園、樹影、月夜……都美麗，至於主人翁小呂，好像才「勉強看得見一點模糊的影子」而已。

不過，反過來看，即使汪曾祺給的是一幅「空山不見人」的風景畫，也不妨礙讀者對作品本身進行審美觀照。空山不見人，的確方便人冥思、神遊。雖然，這和汪曾祺「寫小說即人物」的創作旨趣矛盾，但矛盾了又何妨，反正無人的風景也是風景，只要它「美」。

這些，都是汪曾祺在小說敘事上、取材上、處理上留下的空白。留白未必美，但美一定是留白。

## 八、留白以外：不夠深刻之憾

留白，是構成汪曾祺小說藝術中極重要的美感特徵。

就藝術層面講，它給了讀者填補和擴大想像的空間。就精神層面來講，它又是結合淡泊和寂寞的美麗境界。就價值層面來講，它是獨樹於紛擾世界的一棵善心菩提。就技術層面來講，它可能是有意的獨漏新聞。就創作心理來講，它應當是精神的解脫與拯救。

然而，正因汪曾祺小說單一的價值取向（真善美——文學應該使人獲得生活上的信心），單一的淘汰標準（醜惡愚魯），使得小說內容為了抹掉「醜」

，連帶的把歷史、社會也隱沒了。這對作者而言，是空下了不堪回憶的醜；對讀者而言，因為醜被空白了，所以只剩美，以及一切可能伴之而來的美的想像和填充。

不過，就創作本身而言，既然爲了避醜而把社會特徵冷落掉；而且爲了關心奇趣軼聞、民情風俗，而把人物淡化掉了，自然地，會把寫作重心移向「寫語言」上頭。汪曾祺自稱是個「文體家」，而且認爲「文體的基礎是語言」<sup>111</sup>他以文人畫講究的「筆墨情趣」爲例，說：「『筆墨』本身是目的，物象是次要的」，同理：「文字不僅是表現思想的工具，似乎也是一種目的。」<sup>112</sup>他甚至把小說作者的語言說成是「人格的一部分」，認爲「語言體現小說作者對生活的基本的態度」。<sup>113</sup>

這種將語言視爲目的的論調，是否會使小說語言凌駕內容，而將創作目的轉移到外象手法的表現上呢？

誠然，語言是可以獨立爲一審美對象，但若不植基於小說內容，則有文字遊戲之弊，失去以「內容」來節制的遊戲，是否會落入文字放縱之遺憾呢？

另外，作品中只提供人美的享受，而且是特定的抒情柔美，這種選美標準自然使得小說沒有深刻的東西，汪曾祺雖然說他的小說只想給人一些優美、安慰、溫暖，然而小說中有「深刻的東西」就會破壞美感嗎？「現實醜」跟「藝術醜」能夠等同不分嗎？

讀汪曾祺的小說，會覺得少了點什麼，照汪曾祺自己的說法，那就是深刻和分量。他曾不只一次地表示類似的看法及反省：

如果繼續寫下去，應該寫出一點更深刻，更有分量的東西。<sup>114</sup>

我希望自己，也希望別人，不要只是寫風俗畫。並且，在寫風俗畫小說也要有所突破，向生活的深度和廣度掘進和開拓。<sup>115</sup>

我們當然是需要有戰鬥性的，描寫具有豐富的人性的現代英雄的，深刻而尖

111 汪曾祺，〈認識到的和沒有認識的自己〉，《聯合文學》5.3 (1989.1): 16。

112 汪曾祺，〈關於小說語言（札記）〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁30。

113 同上註，頁22。

114 汪曾祺，〈《晚飯花集》自序〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁200。

115 汪曾祺，〈談談風俗畫〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁66。

銳地揭示社會的病痛並引進療救的主意的悲壯、宏偉的作品。悲劇總要比喜劇更高一些。我的作品不是，也不可能成為主流。<sup>116</sup>

風俗畫小說是有局限性的。一是風俗畫小說往往只就人事的外部加以描寫，較少刻畫人物的內心世界，不大作心理描寫，因此人物的典型性較差。二是，風俗畫一般是清新淺易的，不大能夠概括十分深刻的社會生活內容，缺乏歷史的厚度，也達不到史詩一樣的恢宏的氣魄。<sup>117</sup>

總而言之，汪曾祺早已指出他那些優美溫暖的小說，無深刻社會生活內容，也缺乏歷史厚度。他不但有自知之明，也仍有意為他的小說美學把關，雖然自覺該往深厚的領域開拓，但或許天不假年，讀者始終無緣看到他的突破。然無論如何，他的作品內容大致還是在美和人性上打轉，「我寫的是美，是健康的人性。美，人性，是任何時候都需要的。」<sup>118</sup>「我相信我的作品是健康的，是引人向上的，是可以增加人對於生活的信心的。」<sup>119</sup>既然健康的人性美始終是汪曾祺心中所認定的小說內容，那就算假以天年，恐怕也未必然突破其「把醜陋留白」的窠臼吧。

## 九、結 論

綜上所述，「留白」，在汪曾祺小說裡有幾種層次：

1. 在小說藝術中，留白，意味著「餘韻猶存、無言之美」的審美功用價值。
2. 在小說的人物背景及社會內容中，代表歷史現實的善意缺席。
3. 在小說的現實取向中，代表除了真、善、美之外，其他不被作品認可的存在。即作者潛在理念中，不願說、不可說及不想面對的現實「醜」。
4. 在小說的創作動機中，暗示著作者迴避的情感，與亟待填補的寂寞。

誠如汪曾祺晚年（1991）對自己作品發出的感慨：「悲哀是美的」和「悲欣交集」，這兩者匯注成的美感，就是寂寞——像白菊花茶般的寂寞、淡淡的惆悵，雖是哀愁，卻是美的。而悲欣交集（人情→氣氛→留白→美化），造

116 汪曾祺，〈關於〈受戒〉〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁229。

117 汪曾祺，〈談談風俗畫〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁66。

118 汪曾祺，〈關於〈受戒〉〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁228。

119 同上註，頁229。

就了寂寞的美麗；隱約惆悵（淡→散→留白→詩化），羅織成美麗寂寞。

寂寞，體現在汪曾祺作品裡的，是一個淡泊的靈魂，無法認同現實世界，只好在精神上求解脫。又因為是這樣的寂寞，所以作品趨向於寧靜無擾的心態追求，藉由淡與留白，揮灑出一片詩意的美麗。而這美麗，是帶些悲傷調子的，像一首輓歌，對逝去的美的哀惋。

然而因為它美，作者可在裡面自我賞味，乃至自娛娛人。和諧的人性美、人情美、自然美，是理想的投射，完美的生存世界。縱使它曾被作者過度渲染，但只是條「不悲壯、不宏偉」的舊時流水罷了，「有點懷舊，但那是故國神遊，帶抒情性的，並不流於感傷。」<sup>120</sup>即使有些哀愁、有些反抗，也是溫和的，含蓄帶笑，了無責備。畢竟他寫作的心願是如此卑微，只想「人間送小溫」罷了。<sup>121</sup>

總之，汪曾祺對人生的看法、對生活的態度，大致在溫暖與寂寞中互見，影響於作品的，則展現在四方面。1.精神方面，是寧靜超脫的恬淡境界之嚮往。2.內容方面，則有意無意流露人生之滄桑感。他不想對世界做拷問和懷疑，人物多半被安置在封閉的桃源中舒展個體之自由。簡言之，小說是以現代的自由意志投射於古典意趣，這是一種藝術化的生活、純審美的生活，人們在小說中「詩意地存在」著，故事多在幸福和諧中落幕。3.故事題材方面，他熱衷於寫民情風俗和掌故來歷，讓人物浸透在背景中，即使小說曾出現過一些情節，也是搭在背景上顯影。他寫的回憶，總有些出世的雲遊意識，彷彿企圖在失落的價值世界建立一種簡樸倫理，但因為只有回歸沒有展望，倒像是建立在廢墟上的田園，田園再美，畢竟已是昨日黃花。4.形式方面，打破散文和小說界限，以隨筆式的描寫，在作品中伸展創作自由，觀照方式類似山水繪畫之散點透視，以市井百態之生活剪影拼貼繪卷。

於是，面對衝突、疾苦時，小說輕描淡寫，閒閒道來，處處美化隨地留白。苦中何妨作樂，絕望處還有可為。「絕望處」是寂寞，「可為處」是美麗。當這兩種力量交會時綻現的光亮，即是生命的光芒、生活的況味。這種滋味，嚐起來大致是美的。針對這點，汪曾祺曾自稱是個「生命現象的美食

120 汪曾祺，〈談談風俗畫〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁63。

121 汪曾祺，〈《草花集》自序〉，《汪曾祺全集》第6冊，頁62。

家」，他藉著〈賣蚯蚓的人〉這篇小說點明：

我是個寫小說的人，對於人，我只能想了解、欣賞，並對他進行描繪，我不想對任何人作出論斷。像我的一位老師一樣，對於這個世界，我所傾心的是現象。我不善於作抽象的思維。我對人，更多地注意的是他的審美意義。你們可以稱我是一個生活現象的美食家。<sup>122</sup>

而汪曾祺在為瀋陽出版社出版的《當代散文大系》作的總序也曾表明：

中國人經過長期的折騰，大家都很累，心情浮躁，需要平靜，需要安慰，需要一種較高文化層次的休息。儘管粗俗的文化還在流行，但是當一部分人對此已經感到厭倦，他們需要品位較高的藝術享受，需要對人生獨到的觀察，對自成一家的語言的精美享受。<sup>123</sup>

從以上兩段話，大致可理解為什麼汪曾祺選擇使小說成為「純審美化」，不深不刻的溫暖作品。試觀其小說在審美標準、審美意義上的建構模式，以及對現實內容的處置態度、對小說時間、空間的運作思考等等，果然造就了一種「品位較高的藝術享受、對人生獨到的觀察。」而且正因為是「精美享受」，使他的小說傾向一種「純審美化」的追求。可是，就因為他的審美標準、審美意義是建構在過去，對現實一片留白。這種從過去看現在、從過去看未來的觀照角度，無法令人正視現狀。其偏頗處，如沈風所言，在於以「停滯的靜態文化」取代「發展中的非靜態文化」，<sup>124</sup>從而小說的時間被凝結了（緬懷舊社會）、空間也被割斷了（緊守在封閉的烏托邦），這造就了汪曾祺小說的唯美小境界，也形成了他小說發展的局限性。所以，小說中流露的，只能是白菊花茶般的寂寞，再沒有多的了，有的是「自在飛花輕似夢」的美麗，不深厚，也不切實。

汪曾祺曾為友人畫冬日菊花題舊詩一首，短短幾句，未嘗不是他作品心境的寫照：新湖清茶飯後煙，自搔短髮負晴暄。枝頭殘菊開還好，留得秋光過小年。<sup>125</sup>

122 汪曾祺，《茱萸集》，頁189。

123 汪曾祺，〈當代散文大系總序〉，《汪曾祺全集》第4冊，頁458。

124 沈風，〈沉思於昨天和今天之間——對汪曾祺小說的一種理解〉，《中國現代·當代文學研究》1989.10: 81。

125 汪曾祺，〈《晚飯花集》自序〉，《汪曾祺文集·文論卷》，頁198。

誠然，汪曾祺所能期許的，僅僅是留得一線秋光，暖暖他寒愴的「小年」。然枝頭殘菊的寂寞，鏡照在秋光的遲暮中，還能美麗多久呢？寂寞和美麗相濡以沫，可是展現於小說大地的，畢竟就剩淡淡的留白，無言的寧靜罷了。汪曾祺，這個「中國式的人道主義者」，<sup>126</sup> 選擇以寂寞棲身，以美麗言傳其寂寞，但無論是寂寞中展現美麗或美麗中傾訴寂寞，留白，也許是他最終且僅能的方式——對逐漸逝去的美的哀悼。

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- 宋·歐陽修，《歐陽文忠公試筆》，《原刻景印百部叢書集成·百川學海》第28冊，臺北：藝文印書館，1967。
- 宋·郭熙、郭思，《林泉高致》，《景印文淵閣四庫全書》第812冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。

### 二、近人論著

- 石 杰 1995 〈和諧·汪曾祺小說的藝術生命〉，《中國人民大學學報》1995.1: 99-104。
- (美) 布洛克 (H. Gene Blocker) 著，滕守堯譯 1987 《美學新解：現代藝術哲學》(*Philosophy of Art*)，瀋陽：遼寧人民出版社。
- 吳 方 1989 〈說「淡化」——汪曾祺小說的「別致」及其意義〉，《聯合文學》5.3(1989.1): 25-31。
- 沈 風 1989 〈沉思於昨天和今天之間——對汪曾祺小說的一種理解〉，《中國現代·當代文學研究》1989.10: 79-82。
- 沈從文 2002 《沈從文全集》，太原：北岳文藝出版社。
- 汪朗、汪明、汪朝 2000 《老頭兒汪曾祺 我們眼中的父親》，北京：中國人民大學出版社。
- 汪 凌 2002 〈竹籬茅舍，小橋流水〉，《汪曾祺自述》編後記，鄭州：大象出版社。
- 汪曾祺 1988 《晚翠文談》，杭州：浙江文藝出版社。

---

126 汪曾祺，〈自報家門〉，《汪曾祺全集》第4冊，頁291。

- 汪曾祺 1989 〈認識到的和沒有認識的自己〉，《聯合文學》5.3(1989.1): 12-17。
- 汪曾祺 1996 《茱萸集——汪曾祺短篇小說自選集》，臺北：聯合文學出版社。
- 汪曾祺 1997 《寂寞和溫暖》，臺北：新地出版社。
- 汪曾祺著，陸建華主編 1993 《汪曾祺文集·文論卷》，南京：江蘇文藝出版社。
- 汪曾祺著，鄧九平編 1998 《汪曾祺全集》，北京：北京師範大學出版社。
- 李國濤 1989 〈當代小說同藝術世界的聯繫——汪曾祺的小說觀〉，《中國現代·當代文學研究》1989.5: 117-122。
- 宗白華 1987 《藝境》，北京：北京大學出版社。
- 胡河清 1993 〈汪曾祺論〉，《中國現代·當代文學研究》1993.3: 120-126
- 馬 風 1989 〈從文學社會學角度看汪曾祺小說〉，《中國現代·當代文學研究》1989.11: 153-159。
- 翁之秋、蔡躍銳，〈讓生活淹沒一切悲和喜——評汪曾祺小說的敘述風度〉，《文藝爭鳴》1992.3: 26-30。
- 陸建華編，《汪曾祺傳略》，《文教資料》1997.4: 3-17。
- 張興勁 1989 〈訪汪曾祺實錄〉，《聯合文學》5.3(1989.1): 39-43。
- 黃子平 1989 〈汪曾祺的意義〉，《聯合文學》5.3(1989.1): 18-24。
- 楊劍龍 1989 〈論汪曾祺小說中的傳統文化意識〉，《中國現代·當代文學研究》1989.8: 185-190。
- 魏家駿 1989 〈汪曾祺的小說世界剖析〉，《中國現代·當代文學研究》1989.1: 131-137。
- 鐘本康，〈汪曾祺小說的文體意識——評系列小說《菰蒲深處》〉，《小說評論》1994.6: 25-30。

## **Lonely Beauty and Beautiful Loneliness: The Formation and Layers of Blankness in Wang Tseng-chi's Fiction**

Ying-tai Chang\*

### **Abstract**

Blankness, as embodied in Wang Tseng-chi's 汪曾祺 fiction, is a lonely world of self-pity and of irreconcilable reality, as well as an emancipation of a trauma-stricken mind. Inherently aesthetic in nature, his blankness is a freehand "literati painting" that reflects this nature, while at the same time produces the result of a romantic ideal that eliminates pain and melancholy. Despite of the mixed reality of both the bitter and the sweet, Wang's works reveal a move to find happiness amidst sorrow and a belief that things can be achieved despite an oppressive feeling of despair.

The pendulum of Wang's uniqueness swings back and forth between the loneliness in desperation, and the beauty in action. With his artistic tendencies toward pure aesthetics, Wang's works contain peculiar observations on life, a unique and delicate enjoyment of things, and a high level of artistic refinement. Even though the meaning of Wang's works is built upon a blankness of reality and pure aesthetics, and is consoling in nature rather than therapeutic, it has its stark limitations. Yet, from another perspective, his uniqueness and distinctiveness that come from these limitations is what makes Wang's works extremely original.

---

\* Ying-tai Chang is an associate professor in the Humanities Department at National Taiwan University of Science and Technology.

**Keywords:** Wang Tseng-chi 汪曾祺, fiction, blankness, literati paintings, pure aesthetics