

三十年目睹之怪現狀：

汪曾祺新中國小說中的歷史敘事與人物群像

張惠珍*

摘 要

中華人民共和國建國之初的三十年，即毛澤東執政的「十七年」（1949-1966）與「文革十年」（1966-1976），中國社會發生了翻天覆地的變化。關於這段史實的詮釋，本文擬突破宏偉、統一、線性歷史論述的傳統架構，轉而注意、考掘被相對忽視、貶抑的新中國庶民生活史料，進而揭露大時代動盪中，來自小民百姓的心聲和遭遇。因此，抉取全程參與新中國建國三十年各種運動的作家汪曾祺（1920-1997）的小說文本，爬梳隱匿在黨國大歷史縫隙中的小人物、小歷史的蛛絲馬跡，具體呈顯存在於官方的歷史文本與民間的文學文本對於歷史敘事的無法避免的差異，因為歷史從來不會只有一個版本。此外，透過「衰年變法」的汪曾祺的新中國小說的文學展演，本文亦將揭示歷來鮮少受到研究者關注的「非典型」的汪曾祺風格。

關鍵詞：文化大革命運動、新時期中國小說、新歷史主義



The Witness of Weird Phenomenon in 30 Years: The Historical Narration and People's Portraits among Wang, Tzeng-Chi's The Chinese Novels in New Time

Chang Huei-chen *

Abstract

An earth-shaking change happens to the Chinese society, at the early thirty years of the establishment of People's Republic of China, which is the period of Mao, Ze-Dong as the chairman of the PRC (1949-1966) and Cultural Revolution (1966-1976). The interpretation of the historical period emphasizes on the ignored, and devalued common people's daily events to discover their voices and incurrence, instead of the grand, unifying, systematic, and historical discourse of the traditional structure. Therefore, the texts are from Wang, Tzeng-Chi's works from 1920 to 1997, who has joined every movement in the thirty years. Under the texts, nobody and small events, which are hidden behind, are presented to show the unavoidable difference of official documents and non-official documents appearing in the society. Thus, there are various about history. Moreover, by the "Later Year Innovation", Wang, Tzeng-Chi presents a non-typical style in the Chinese novels in the New Time.

Keywords: Cultural Revolution, the Chinese novels in the New Time,
new historicism

* Lecturer, Department of Chinese Literature, National Chengchi University.



一、前言

1978年12月18日至22日，中國共產黨第十一屆三中全會在北京召開，會議作出重大決策，標示中國的社會主義現代化道路從經典社會主義道路，轉向有中國特色的社會主義道路。¹同年9月29日由葉劍英代表中共中央、全國人大常委會和國務院在慶祝建國三十周年大會上作了一番講話。官方首度公開為「文化大革命」的歷史評價定了基調。承認文化大革命是因為錯估形勢，採取了錯誤的鬥爭方法，加上「陰謀家野心家林彪、四人幫之流，出於他們的反革命目的，利用這個錯誤，把它推向極端」，不幸導致「長達十年的反革命大破壞」，「使我國人民遭到一場大災難，使我國社會主義事業受到建國以來最嚴重的挫折」。惟該次會議，仍然不忘重申：「中華人民共和國的三十年是光榮偉大的三十年。在這三十年中，我們的祖國發生了翻天覆地的變化。我們取得的成就是偉大的，看不到這個偉大成就是完全錯誤的。」²1981年6月29日由中共十一屆六中全會通過《關於建國以來黨的若干歷史問題的決議》進一步指出：「1955年夏季以後在社會主義改造中也有缺點和失誤。……嚴重失誤主要是：反右派鬥爭的嚴重擴大化，大躍進運動和農村人民公社化運動輕率發動，……個人專斷作風和個人崇拜現象的逐步發展等等。」³

中共黨中央在後文革時期，陸續發表許多檢討、總結建國以來的歷史教訓的文獻和講話，在黨國主導的宏觀歷史論述下，小民百姓淪為黨國意志貫徹下的傀儡。極具諷刺性的結果是，掀開中華人民共和國「光榮偉大」的建國三十年歷史，赫然發現，所謂「翻天覆地」的變化，竟弔詭地走上「對內壓迫人民，對外追求霸權的道路」。鎮壓反革命運動（1950.12至1951.10）、土地改革運動（1950冬至1953春）、三反運動（反貪污反浪費反官僚主義）、五反運動（反行賄反偷稅漏稅反盜騙國

¹ 參見：虞和平主編，《中國現代化歷程》第三卷（南京：江蘇人民出版社，2001），頁1121。

² 參見：中國社會科學院中國中共黨史學會網頁：「為中華之崛起——紀念中國共產黨成立80周年(2001.6)」，網址：http://www.cass.net.cn/zhuanti/y_party/yd/ya/ya_a/ya_a_011a.htm。部分見於虞和平主編，《中國現代化歷程》第三卷，頁1123-1124。

³ 同註1，頁1124-1125。

家財產反偷工減料反盜竊經濟情報)、反右運動(1957)、大躍進運動及全民大煉鋼運動(1958.5至1960.6)、人民公社化運動(1958.8-9)、農村和城市社會主義教育運動(1963至1965)、文化大革命運動(1966.5至1976.10),以上諸多驚天動地的改革運動,浩浩蕩蕩,所向披靡。從農村到城市,從資產到無產階級,從物質到精神生活,無人倖免,全遭革命狂潮席捲淹沒,究竟是造福黎民百姓?抑或是對內苛政擾民?抗美援朝戰爭(1950.10至1953.7)、抗法援越戰爭(1954.3.13至5.7)、金門砲戰(1958.7至1961.12)、中印邊境戰爭(1962.10至11月)、中蘇珍寶島戰爭(1969.3.2至3.17)、中越邊境戰爭(1979.2至3月)……,姑且不論「踊躍用兵」⁴的正當性與必要性,但隱匿在當局「超越秦皇漢武」、「超英趕美」的口號下,所謂「光榮偉大」的歷史成就,新中國子民們又是如何遭遇和看待?

崛起於二十世紀七、八〇年代歐美學界的新歷史主義者認為,歷史和文學同由符號系統所構成,歷史的虛構性和敘事方式與文學極為類似,文學文本既形成歷史脈絡,也為歷史脈絡所型塑。這種論調主要建構於後結構語言學家索緒爾(Ferdinand de Saussure)與德希達(Jacques Derrida)的理論下。文本(text)既然由符號(sign)構成,無論是文學或歷史文本,語言符號與意義指涉間無法完全對應,將存在著不可避免的縫隙、空白與匱缺,所有的書寫,只能留下蹤跡(trace),不能留住現場(presence)。受到語言學者們對於符號功能的批判與質疑所啟發,新歷史主義者既挑戰了傳統歷史主義者一貫主張的歷史具有文學無法達到的真實性與具體性,又開放了歷史再詮釋的可能性與豐富性。再者,歷史的功過評斷,不該由「當朝」執筆,尤其不該由「執政者」自評,否則易流於歌功頌德、居功諉過之嫌。準此,在法國思想家、文化歷史批評家傅柯(Michel Foucault)的眼裡,書寫是一種演出(performance),更是一種權力滲透,所有的歷史論述(discourse)都是主觀的建構,是對於系統(system)、建制(institution)與統治(governmentality)的維護。因此,傅柯批判傳統歷史主義所抱持的線性發展(linear process)、重視宏偉、統一、連續的歷史觀,轉而強調並注意瑣碎、斷裂、無關宏

⁴ 語出《詩經·邶風·擊鼓》:「擊鼓其鏜,踊躍用兵。」錄自《詩經》(藝文影印阮刻十三經注疏本),卷第2-1,頁80。

旨的歷史，如同考掘出土文物般，意圖拼湊出多元、重疊、錯落的歷史現象，並藉以詮釋歷史。⁵

基於上述後現代主義有關語言、文學與歷史觀念的啟發，本文著意於關注並考掘被相對忽視、消音的新中國庶民生活史料，進而揭露新中國建國三十年來，中國百姓們沈浮於政治和社會現實所激起的狂瀾下的遭遇和心聲。因此，抉取全程參與新中國建國三十年各種運動的作家汪曾祺（1920-1997）的小說文本，爬梳隱匿在黨國大歷史縫隙中的小民百姓的小歷史，具體呈顯存在於官方的歷史文本與民間的文學文本對於歷史敘事的無法避免的差異。此外，透過「衰年變法」的汪曾祺的新中國小說⁶的文學展演，本文亦將揭示「非典型」的汪曾祺風格，為鮮少受到研究者關注的汪曾祺晚期小說的風格轉變補上一筆。

二、小人物系列：當官說謊，百姓遭罪⁷

小人物，是汪曾祺新中國題材的小說中，最先關注並且集中刻畫的人物群。汪曾祺曾經談過個人對於小人物們的情有獨鍾，他提到自己「親民思想」的由來，主要是因為從小就生活在這些人當中，包括店員、工匠、做買賣的……，是自然而然培養起來的感情。⁸1957年（37歲）反右運動⁹如火如荼的進行，當時汪曾祺於中國民間文藝研究會擔任《民

⁵ 本文有關後現代主義相關學說的闡述，主要參考：張京媛主編，《新歷史主義與文學批評》（北京：北京大學出版社，1997）。米歇·傅柯著，王德威譯著，《知識的考掘》（台北：麥田出版社，2001）。

⁶ 本文所謂汪曾祺的「新中國小說」，係指汪氏以中華人民共和國肇建三十年內的全民運動史為題材和背景的小說。汪曾祺的《全集》（北京師範版，1998）出版於汪老過世的翌年，檢視《全集》發現，就小說發表時間來看：1940年代19篇，60年代3篇，79至80年代49篇，90年代46篇，其他尚有未編年的小說有6篇，合計有短篇小說123篇。汪曾祺的小說創作，除了聲名最著、數量最多的有關舊中國（共和國建立前）題材和背景的小說（約89篇，占72%）外，另外尚有新中國題材和背景的小說（約22篇，占18%），以及集中於1986-1989年改寫《聊齋誌異》的零星散篇（約12篇，占10%）。後兩者同為汪曾祺小說類型中最遭忽視的部分。

⁷ 本節副標題取自汪曾祺，〈七里茶坊〉，收入《汪曾祺全集一：小說卷》（北京：北京師範大學出版社，1998），頁449。

⁸ 施叔青，〈散文化小說是抒情詩：訪汪曾祺〉，收入《文壇反思與前瞻：施叔青與大陸作家對話》（香港：明報出版社，1989），頁144。

⁹ 1957年5月反右運動開始，毛澤東提出全國右派分子大約占1%-10%不等。並以北京大學為例，聲明學生中的右派大約占1%-3%，教授、副教授大概有10%。毛提出

間文學》的編輯，該單位的「右派指標」沒有達到要求，汪曾祺因而被劃為右派。1958年（38歲）秋，下放張家口沙嶺子農業科學研究所勞動¹⁰，直到1962年（42歲）摘除右派帽子兩年後，才得以調回北京京劇團擔任編劇。四年的農村勞改經驗，使汪曾祺更貼近觀察農民、工人、鄉下人，也更肯定小人物們的善良與樸直：

中國的各種運動，我是一個全過程。……我真正接觸了中國的土地、農民，知道農村是怎麼一回事。……農民和我無話不談，我確實覺得中國的農民一身很沈重的負擔，他們和中國大地一樣，不管你怎麼打擊，還是得靠他們，我從農人那兒學到了許多東西。……我筆下的小民百姓，沒有壞人。……我要寫的就是這些東西：樸素的、有希望的。……讀書人表面上清規戒律，沒鄉下人健康……。¹¹

我對所有的人都有興趣包括站在時代前列的人和這個漢俑一樣的賣蚯蚓的人。他們的成分大概可以說是城市貧民。糊火柴盒的、撿破爛的、撈魚蟲的……，我對他們都有興趣，都想了解。……我是寫小說的人，對於人，我只想了解、欣賞，並對他們進行描繪，我不想對任何人作出論斷。像我的一位老師一樣。……這賣蚯蚓的粗壯的老人，……我還覺得他是個善良的，有古風的自食其力的勞動者。¹²

原來汪曾祺的小人物觀，正是承襲自他的老師沈從文的教導，亦即小說「要貼著人物寫」，要充滿人道主義的溫情，要帶有抒情意味的同情心。¹³

的這些數據後來就成為各單位劃定右派的「指標」。詳見虞和平主編，《中國現代化歷程》第三卷，頁1030。

¹⁰ 野莽主編，〈汪曾祺年譜〉，收入《中國當代才子書：汪曾祺卷》（武漢：長江文藝出版社，1997），頁434-435。

¹¹ 同註8，頁141-149。

¹² 汪曾祺，〈小說三篇之賣蚯蚓的人〉，收入《汪曾祺全集二：小說卷》，頁65-66。原載於《鍾山》第4期，1983年。

¹³ 汪曾祺談到追隨沈從文多年，其印象最深的兩句話，其一為「要貼到人物來寫」，要充滿人道主義的溫情，要帶有抒情意味的同情心。其二為「千萬不要冷潮」，對生活要充滿熱情，不能喪失對生活的愛。這是生活態度同時也是寫作的態度。見汪曾祺，〈兩棲雜述〉，收入《汪曾祺全集三：散文卷》，頁196-203。原載於1982年《飛天》第1期。

他不認同所謂「知識分子」的高談闊論——主張社會只需要「走在時代前面的人，呼嘯著前進的，身上帶電的人！」¹⁴因此，汪曾祺對於鄉下的農民、工人、小商人，甚至城市的貧民，也都能抱持了解和欣賞的眼光。

從〈騎兵列傳〉(1979)、〈黃油烙餅〉(1980)、〈七里茶坊〉(1981)、〈皮鳳三榷房子〉(1981)、〈虐貓〉(1986)、〈非往事〉(1998)等小說來看，作者實著意於為名不見經傳的小人物們立傳存檔，為時代留下見證。汪曾祺筆下的「小人物」，就階級成分來看，無非是教育水平低落的廣大的「工農兵階級」，是官方宣稱的新共和國的建國基礎，更是無產階級領導的中國共產黨執政下的新中國的主人們。然而，荒謬弔詭的是，〈騎兵列傳〉中出生入死，威震後山（泛指內蒙古大青山以北地區）的「抗日英雄們」，解放後淪為「貧下中農」，文革¹⁵期間更莫名地變成反黨、反社會主義、反毛澤東思想的「反革命分子」。昔日叱吒戰場的傳奇英雄們，卻在文革風暴中被打斷肋骨、踝骨，以致窮愁潦倒終生。

〈黃油烙餅〉則從日常飲食入手，描寫中國西北地區張家口附近，遭受時代撥弄的孩童「蕭勝」與其祖母、雙親的故事。歷經大躍進¹⁶、全民大煉鋼¹⁷和人民公社化運動¹⁸等時代背景，為了符合官方無限哄抬的高指標，大張旗鼓地無償徵調人民公社的財力物力，以致荒廢了第一線的農業生產力，加上農業連續遭受自然災害，農業生產總水平倒退了將近十年，糧食嚴重不足，導致人民飲食條件每下愈況，慘遭饑寒交迫，甚至不幸餓死。結果「大躍進」成了「大浮誇」，無辜善良的百姓們，

¹⁴ 同註 12，頁 64。

¹⁵ 「無產階級文化大革命」的簡稱，以「破四舊、立四新」為口號，耗時十年，從 1966 年 5 月毛澤東領導發動，至 1976 年 9 月毛澤東去世，同年 10 月所謂「四人幫」（江青、張春橋、王洪文、姚文元）成為階下囚為止。

¹⁶ 所謂「大躍進運動」，從 1958 年 5 月至 1960 年 6 月止，在毛澤東極力贊揚的「冒進」精神指導下，促使國民經濟以超常規的高速度發展的全民運動。因此，國民經濟各項指標不斷被哄抬，「大躍進」不僅在農業、鋼鐵工業建設方面，同時貫徹於其他經濟、文化各方面。詳見虞和平主編，《中國現代化歷程》第三卷，頁 1046-1047。

¹⁷ 所謂「全民大煉鋼運動」，即大躍進期間，透過全國總動員到處土法煉鋼，進行大規模非正規的工業生產，以達成官方所訂高指標全國鋼鐵產量的運動。同前註，頁 1047-1051。

¹⁸ 1958 年 8-9 月之間，為了方便動員人力，集中物力和資金，推動農業機械化，中共官方開始在農村掀起了「人民公社化運動」。人民公社的基本特色有：一，規模大。二，財產公有化。三，大兵團作戰的勞動生產方式。四，工資制和供給制結合的分配制度。五，生活集體化。六，政社合一。同前註，頁 1051-1054。

名副其實成了「三分天災，七分人禍」的犧牲品。〈黃油烙餅〉通篇採取兒童的敘事觀點，沒有議論時政，只是著墨於小老百姓賴以維生的基本飲食的前後變化，和公社幹部、社員餐飲內容的對比。從蕭勝吃奶奶親自為他張羅的：「小米麵餅子，玉米麵餅子，蘿蔔白菜，炒雞蛋，熬小魚」（頁 300），長高了；到村裡食堂準備的「小米麵餅子裡有糠，玉米麵餅子裡有玉米核磨出的碴子」。「摻假的餅子不好吃」（頁 301），人也瘦了，豬也瘦了。蕭勝有點餓怕了。他想奶奶，他現在知道，奶奶是餓死的。人不是一下餓死的，是慢慢地餓死的。公社社員和幹部同時開飯，社員在北食堂，幹部在南食堂。北食堂還是紅高粱餅子摻了糠，一點油也不放的甜菜葉子湯；南食堂吃羊肉口蘑滷子蘸苜蓿麵，燉肉大米飯，黃油烙餅，好香好香。蕭勝連黃油烙餅都沒聞過。娓娓道出奶奶與蕭勝的祖孫情誼，更意在言外地帶出——隨著如火如荼的大躍進、大煉鋼、人民公社化運動的推進，日子卻是越過越回去的真相。

〈七里茶坊〉描寫一個下放幹部「老汪」，嚴冬裡領著三個工人，被派到張家口東南七里，一個叫做「七里茶坊」的北方市鎮的公廁刨冰糞，並透過晚飯後天南地北的閒聊，道出時代的轉變與生活的悲辛。工人老劉莊稼活樣樣精通，卻因為養不活老婆而淪為老光棍，從此背著一卷行李，到處漂流。近兩年他常發牢騷：「過去，七里茶坊啥都有：驢肉、豬頭肉、燉牛蹄子、茶雞蛋……，賣一黑夜。……多會兒？……俺們那陣，有什麼好的，都給八路軍留著！早知這樣，哼！」（頁 440）老喬是個走南闖北，見多識廣，老於世故的工人，老喬說：「壩上地廣人稀，只要收一季苜蓿，吃不完。……壩上人都豪爽，大方。吃起肉來不是論斤，而是放開肚子吃飽。」（頁 445）接著進來三個壩上來的趕牲口的工人，冒著風雪，準備把牛趕去屠宰場，因為「沒法子，快過年了。過年，怎麼也得叫壩下人吃上一口肉！」（頁 448）談到了壩上的收成，老喬一句：「壩上一向是廣種薄收，要求單位面積產量，是主觀主義。」（頁 449）高個兒沈重地嘆了一口氣說：「這年月！當官的都說謊！」老劉接口說：「當官的說謊，老百姓遭罪！」（頁 449）當老喬問起壩上的牲畜不錯時，對方回答：「不錯！也經不起胡糟踐。頭二年，大躍進，大煉鋼鐵，夜戰，把牛牽到地裡，殺了，在地頭架了大鍋，大塊大塊地煮爛，大伙兒，吃！那會吃了個痛快；這會，想去吧！」（頁 449）臨睡前，老喬一面鑽被窩，一面說：「中國人都很辛苦啊！」（頁

450) 下放勞改的知識分子老汪則老是想著那句話：「過年，怎麼也得叫壩下人吃上一口肉！」心裡很感動，很久未能入睡。因為，「這是一句樸素、美麗的話。」文章鋪陳社會底層的「老百姓話」，不勝唏噓地指出了官方政策執行的失當，大躍進、大煉鋼都是上下交相欺瞞的謊言，更為百姓們帶來飢寒交迫的大災難。一句「中國人都很辛苦啊！」道盡了世態的悲涼與無奈。而最讓文中下放勞改的知識分子「老汪」輾轉反側，深受感動與慶幸的是下層百姓的「人性」良善樸素，「人情」溫暖體貼，沒有一絲「摻假」。

〈虐貓〉是則千字不到，兩頁未滿的小小說（極短篇）。主人翁們是四個就讀小學三年級的學生，他們的學校和日常生活是「砸學校的窗戶玻璃，用彈弓打老師的右腦勺。看大辯論，看武鬥，看鬥走資派。」（頁 203）他們習以為常，耳濡目染地模仿著大人們如火如荼進行著的政治鬥爭，而貓成為他們「練習」的對象。想盡各種「有趣」的玩法，甚至把貓從六樓陽台往下扔，「貓在空中慘叫。他們拍手，大笑。貓摔到地下，死了。」（頁 204）當他們又要如法炮製時，小說以其中一名小學生的「走資派」父親，從自家六樓跳樓自殺做對照。然後，他們把貓放了。小說戛然而止。

〈非往事〉實際上是由兩篇小小說〈無緣無故的恨〉和〈鞋底〉所組成。〈無緣無故的恨〉寫一個來向「黑幫」訓話的造反派小伙子，大概才高中一年級，長得精瘦精瘦，目露仇恨的凶光，劈頭蓋臉，沒頭沒腦地臭罵了黑幫一頓，忽然跳得老高，對革命群眾大叫：「你們應該恨他們！」然後，咕咚一聲倒在地上，休克了，死去了。作者以語重心長的一句話：「世界上無緣無故的恨是有的！」（頁 530）收束了文章。〈鞋底〉寫一個告發自己母親是反革命的八歲小孩「薩其馬」的故事。他才念小學二年級，有一天突然跑到「家屬委員會」，告發他媽是「反革命分子」。因為他看到他母親用毛主席像剪鞋底。家屬委員會的主任找來薩其馬的媽，她說：「俺瞧這紙挺結實，挺厚實。」經與派出所領導研究後，主任宣布懲處辦法：「薩王氏用毛主席像剪了一對鞋底。問題是嚴重的，情節是惡劣的，屬於反革命性質。主席像是神聖的，怎麼可以剪鞋底？毛主席教導我們：把敵人打翻在地，再踏上一只腳。薩王氏卻要毛主席踩在腳底下，是可忍孰不可忍！」（頁 533）最後，念在薩王氏是農村婦女，沒有文化，決定予以寬大，從輕發落，給予監督勞動處

分，每天清掃七號樓六層樓的樓道、樓梯。文化大革命結束了，薩其馬長大了，念了醫學院，還當了實習醫生。有一天，他忽然想起那雙鞋底，取出那雙鞋底，抖去灰塵，獨坐良久，若有所思。再看看正在樓道裡納鞋底的媽，媽老了。

毛澤東發起「文化大革命」的出發點是反帝國主義和加速中國的現代化，卻誤入歧途、變本加厲地成為一場政治鬥爭（周恩來、鄧小平等對林彪、江青等四人幫）和階級鬥爭（無產階級對資產階級），淪為摧殘文化和百姓的大災難、大浩劫。十年文革的結果，適得其反地造成國家競爭力的大倒退，在全國罷課鬧革命以及停止招收大學生的情況下，教育方面的落後更是嚴重。〈虐貓〉、〈非往事〉等小說的主人翁們實為幼稚無知的小學生、高中生，受文革狂潮所害，荒廢了學校課業，疏離了家庭生活，被剝奪了受教育機會，不幸濡染了「文革氣息」，不分青紅皂白地變成「無知加害者」。於是，在「爹親娘親沒有毛主席親，地大天大沒有共產黨偉大」的偏執教育下，親生兒子告發母親為「反革命分子」，只因為母親用毛主席像剪了鞋底；因為「無緣無故的恨」，也可以鼓動群眾仇恨，甚至激動暴斃；因為街頭暴力無所不在，競相仿效下，學童們也以「虐貓」為樂，而這些正是文革對於當下中國學子們的身心戕害。

至於〈皮鳳三棺房子〉，顧名思義是從百姓的生活住居入手。小民老百姓為求安頓一家老小，免於餐風露宿的基本需求，非但得不到主政者的保護與協助，反而拜「文革後遺症」所賜，更顯逼仄不堪。尤可注意的是，本文一反之前小人物被迫遭害的無辜受害者形象，取而代之，形塑了一個神氣活現、能屈能伸的機智型小人物「高大頭」。高大頭高大魁梧，虎背熊腰，然而心靈手巧，多能鄙事。他戴著副黑框眼鏡，有點像個教授，不像是個修鞋的手藝人。他的眼睛是彬彬有禮的，含蓄的，不露聲色的，但又是機警的，而且相當鋒利。一個平實小百姓，雖有點走資本主義路線，但不當權，文革期間卻也躬逢盛會地被劃為「牛鬼蛇神」¹⁹，被掛上「三開分子」（即敵偽時期、國民黨時期、共產黨時期

¹⁹ 所謂「牛鬼蛇神」，本指民間佛教傳說中的陰間鬼卒與護法神人，後來在通俗小說中被用來比喻邪魔歪道、陰險醜惡的負面人物，新中國建國後，毛澤東在文章和演講中習用此一名詞，借指一切敵對勢力，包括走資派、叛徒、特務、反動學術權威和地（地主）、富（富農）、反（反革命分子）、壞（壞分子）、右（右派分子）等黑五

都吃得開)的牌子,遊街、批鬥。說起他的「歷史複雜」,也不過如下:小時在家學銅匠,後來到外地當汽車司機,解放前在一家營造廠當採購員,三、五反後,到一個師範學校當了幾年總務,然後回鄉從事補鞋。一到運動,高大頭可跳進黃河也洗不清了。剃頭、畫臉、遊街、抄家、挨打、罰跪,應有盡有,高大頭是個曾經滄海的人,加上身體結實,他以逆來順受的態度,挺過去了。他隨叫隨到,面無愠色,檢查材料寫得詳細、工整,字面上決不硬頂,事實上寸步不讓。高大頭從此學會教訓,不再串門訪友,不再說他那些天南地北的山海經,只是埋頭幹活。文化大革命轟轟烈烈地過去,常一起閒談的,只有一個「朱雪橋」。一來他們是鄰居,二來他們過去經常同台挨鬥,同病相憐。兩家的房子原來不算窄,是文革挨鬥的時候被擠小的,房子面積都被擠成九平方米。朱雪橋是個針灸醫生,為人老實本分,他的罪名是「美國特務」,因為有個哥哥在美國。朱家六口人,這九平方米怎麼住?高大頭給他出了主意,打了一張三層床,老倆口睡下層,朱雪橋夫婦睡中層,兩個孩子睡上層,一人翻身,全家震動,很是熱鬧。高大頭則把自家隔成兩半,後面是老婆和女兒的臥房,前面白天是工作間,晚上則臨時搭鋪,父子二人抵足而眠。四人幫倒台後,朱、高迭次向房管處和財政局請求解決住房困難,高宗漢和譚凌霄表面上說這是文化大革命的後遺症,一定設法解決,私底下卻暗中阻撓。後來,朱雪橋的美國哥哥突然來信表明回鄉探親的意願,消息震動了縣長,親自下令,於是火速歸還了朱家被沒收的三間祖屋,還從譚凌霄家裡要回了被充公的四幅畫和一張寧式大床。與此同時,譚凌霄還利用興建集體宿舍的名義給自己蓋了一所私人住宅,新屋落成造成轟動。報紙新聞都被高大頭一一蒐購,用紅筆畫線、剪貼、研究,寫了一封群眾投書,並描述譚宅尺寸、規格,還附上住宅平面圖,與本縣許多住房困難的人家作了對比。消息在省報發表後,許多居民自備鞭炮到大街來放,好像過年一樣。然後,高大頭果真在九平米的地基上起了一所新房,他蓋了兩樓一底,總共三十六平米,底層還是九米,上層卻有十二米,房子是高大頭自己設計的。來來往往的人見了這所十分別致的房子,都說:「這傢伙真是皮鳳三,他硬把九平方米植成了三十六平方米,神了!」(頁 584)全篇首尾呼應,全然說書人口氣,活

靈活現地道盡了政乖民困、貪官橫行與小人物的機警、智慧，高大頭用滑稽玩世的辦法對付不合理的事情，不僅在亂世中明哲保身，還能矯治小人，為善良百姓出了一口怨氣。

汪曾祺小人物系列的創作，實切合汪曾祺向來所主張的「人道主義」與「現實主義」的創作觀。追蹤汪曾祺新中國時期的生活歷練和遷移軌跡，不難發現其個人遷移背景與小說背景實有若合符節的情形。上列小說的空間背景，內蒙古大青山以北地區（〈騎兵列傳〉）、張家口外的縣城沽源的馬鈴薯研究站（〈黃油烙餅〉）、位於張家口東南七里處的七里茶坊（〈七里茶坊〉）等地，實為汪曾祺下放農村勞改四年的活動區域，甚至連〈七里茶坊〉中的下放幹部、知識分子，也叫「老汪」。因此，在經過長期沈澱過程後，汪曾祺選擇「小人物」做為個人新中國背景小說中首批登場的人物，實非偶然。他深情關注的對象仍然是「農民」、「士兵」、「鄉下人」、「小民百姓」，他傾力發掘的仍然是「樸素的」、「有希望的」、「健康的」人性與人情，亦即汪氏所謂「人身上美的、詩意的東西」，也正是「人的價值」所在之關鍵。誠如騎兵英雄們的肝膽相照、情義相挺；蕭勝奶奶寧可自己餓死，也要讓蕭勝儘可能吃香喝足；三個趕牲口的工人，冒著風雪的嚴酷，也要把牛趕去屠宰場，只為了「沒法子，快過年了。過年，怎麼也得叫壩上人吃上一口肉！」的堅持；至於文革期間屢遭構陷，自身難保的鞋匠高大頭，只因與鄰人朱雪橋經常有同台挨鬥之誼，同病相憐進而相助，仗義紓困，兩全其美地改善了彼此迫在眉睫的住房困難，並且進一步懲治惡人、伸張正義。讀者不難發現，汪曾祺在醜惡危殆的時代困境中，仍然亟思為困頓愁苦的人們找尋存在的希望與活著的力量。在上述汪氏小人物系列小說所揭示的民心之所望，無非只是凡人都有的需求，結果卻連「生理」需求和「安全」需求，都未能獲得基本滿足，更遑論更高層次的「愛與隸屬」、「受人尊重」、「自我實現」與「超越性的靈性」的需求。²⁰在國家領導的大躍進、大煉鋼

²⁰ 本文所引述的需求理論，取自人本(人文)心理學家馬斯洛(Maslow, A.H., 1908-1970)的需求層次論(Maslow's Hierarchy of Needs)。1954年，馬斯洛出版了影響深遠的著作《Motivation and Personality》，書中提出了他的需求層次論，由下而上呈階梯狀排列為：1.生理需求 2.安全需求 3.愛與隸屬的需求 4.受人尊重的需求 5.自我實現的需求。人類需求有其優先順序，當低階層的需求滿足後，個人便會去尋求更進一階層需求的滿足，依次漸進，直到最高層需求滿足為止，但這種需求順序並非一成不變。1969年，馬斯洛發表了一篇重要的文章「Theory Z」他提出多年來反省修正後的需求理論，

和文化大革命等紛至沓來，接踵而至的全民大運動中，全面淪喪，付之闕如。這正是新中國建國三十年中，「當官說謊，百姓遭罪」的小人物們所面臨的生存實境。

三、知識分子系列：憂心悄悄，愠於群小²¹

「知識分子」在新中國建國三十年以來，主動或被動扮演了相當特殊的角色，也自願或被迫遭逢了相當嚴苛的處境。以知識分子為標靶，嚴重衝擊知識分子的相關運動與周邊組織，包括：1957-1958年的「反右運動」，文革期間的「紅衛兵運動」²²、「上山下鄉運動」²³和名為集中容納全國黨政機關幹部、科研文教部門知識分子，以進行思想和勞動雙重改造，實為迫害異己、懲治知識分子的「五七幹校」²⁴，再加上文

特色在於由人本進化到超人本，不再以人類為中心，而代之以宇宙為中心。其中最高需求即超越性的靈性需求，即所謂「Z理論」。參見：Sally W. Olds, Diane E. Papalia 原著，黃慧真譯著，《發展心理學——人類發展》(Human Development)(台北：桂冠，1994)，頁52-54。

²¹ 本節副標題語出《詩經·邶風·柏舟》：「憂心悄悄，愠於群小。」(四章)錄自《詩經》(藝文影印阮刻十三經注疏本)，卷第2-1，頁75。

²² 「紅衛兵」的名稱來自當時就讀清華附中的學生張承志(即後來的知青小說家張承志)的筆名，意為紅毛席的紅色衛兵。於1966年5月29日清華附中預科651班所貼的大字報上首度公開使用，後來其他中學生所貼的大字報上也紛紛仿效。文革期間，紅衛兵們頭戴綠軍帽，身著綠軍裝，左臂佩紅袖標，手握紅寶書，打著「革命有理，造反無罪」的口號，「破四舊，立四新」的目標，以批鬥、抄家、打砸搶為手段。毛澤東曾連續八次接見、校閱超過一千萬名由青年學子所組成的非正規組織「紅衛兵」，中共官方甚至「嚴禁出動警察鎮壓革命學生運動」，變相賦予紅衛兵踐踏法律的特權，鼓勵暴戾妄為的歪風，進而演變成大規模的文攻武鬥而無法收拾。見維基百科網址(Wikipedia)(美國佛羅里達州：維基媒體基金會，1995)：<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E7%BA%A2%E5%BD%AB%E5%85%&variant=zh-tw>

²³ 為了扼制日益失控的「紅衛兵運動」，並解決農村經濟凋敝與城市嚴重失業等問題，1968年12月毛澤東發動「上山下鄉運動」，下令「城市知識青年到農村去，接受貧下中農的再教育」，非正規的政治組織「紅衛兵」才宣告解散。直到1976年毛澤東過世，1980年5月中共中央委員會總書記胡耀邦才議止該運動，知青們方得結束異鄉勞改、漂流，陸續返回城市生活。參見：同前註。

²⁴ 「五七幹校」，是文革期間根據1966年毛澤東發表《五七指示》的精神而由官方興辦的幹部訓練學校，直到1979年2月國務院發布停辦通知，各地幹校才正式撤除。毛澤東一聲令下，全國各地競相爭辦，計有105所五七幹校，先後遣送、安置了十多萬名下放幹部、3萬多名眷屬。他們被按照軍隊編製，由軍宣隊或工宣隊管理，過軍事化生活：按時喊隊呼，唱語錄歌，集體齊聲「敬祝毛主席萬壽無疆」，還要「早請示、晚彙報」。學習內容包括種田、挑糞、養豬、做飯、挑水、打井、建屋……等

革期間各單位自主設置的、非正式的，用以強制拘禁、管理該單位「牛鬼蛇神」學習、檢討、批鬥、改造的「牛棚」（也稱「黑幫大院」）。根據中國官方公布數據，反右運動伊始，為了符合毛澤東片面認定的右派數量的「指標」，各單位、各部門爭先恐後，造成「超額」劃定右派分子的結果。全國共 552,877 人被劃定為右派分子，其中絕大多數為知識分子，而 1980 年平反「冤假錯」案的結果，共改正了 54 萬多人，只有不足 1% 約 5 千人維持「右派」原案。而文革期間，估計全中國自願或被迫下放勞動改造的知識分子，約有 1200 萬至 1800 萬，文革中「冤假錯」案則高達 300 多萬件，不幸遭受迫害致死的知識分子更是不計其數。²⁵

〈寂寞和溫暖〉（1981）的女主人翁「沈沅」生在馬來西亞，母親早逝，父親是開機帆船運貨的船工，全家是被貧瘠而狹小的土地拋到海外去謀生的。她按照父親天真而善良的願望，小學畢業後回中國求學，父親則繼續留在南洋奮鬥打拼。北京農業大學畢業後分配到農業科學研究所，那年她才二十五歲。沈沅被工人們起了外號，叫「沈三元」或「沈三員」，在學校是團員，後來是黨員，現在又是技術員，意指：少年得志，前程萬里。然而反右運動中，沈沅卻被打成了右派——因為她在「整風」的時候，「批評領導」；因為她在農科所裡，是知識分子成堆的地方，怎麼也得抓出一兩個右派，才能完成「指標」；據以定罪的是她七年前寫的一篇日記：她父親半生漂泊異國和海上，晚年想回國安老，他把歷年攢下的積蓄寄回國，買一點田地，蓋一座一樓一底的房子，備一塊墓地。土改運動²⁶時，當地幹部想徵用他的房子，就把他劃成地主。當年沈沅還在讀高中，她不相信她那被海風吹得臉色紫黑，五個腳趾一般齊的父親是地主，所以在她日記裡寫出她的困惑與不滿。一向安靜平和的農科所變了樣，怵目驚心的大字報貼滿了倉庫外牆，圖文並茂，不堪入

層出不窮的體力勞動。參見：同註 22。

²⁵ 詳見虞和平主編，《中國現代化歷程》第三卷，頁 1019、1026。

²⁶ 所謂土改，即指 1950 至 1953 年之間，中國官方在占農村人口三分之二的新解放區所推動的土地改革運動，以廢除封建土地所有制，實行土地農民所有制為基本訴求。在官方制定的新的《土地改革法》的規範下，實行「中間不動兩頭平」的辦法，開展聲勢浩大的群眾階級鬥爭，沒收地主階級的土地，無償分配給農民，使農民在經濟上翻身。根本中國官方與學界說法，新區土地改革的具體成果為：促使占農村人口 90% 以上的貧農、中農占有全部耕地的 90% 以上，免除過去每年向地主繳納的 700 億斤糧食的地租。同前註，頁 964-966。

目。沈沅一點思想準備都沒有，她懵了，眼前一黑，幾乎栽倒，一只大手從後面扶住了她，是所裡老工人王栓。她對於運動的感覺是莫名其妙，寫了無數次檢查，聽了無數次批判，在毫無自衛能力的情況下，忍受著帶著強烈仇恨，用炸彈一樣的語言和充滿戲劇性的姿態大喊大叫，忍受著各種離奇而難堪的侮辱。王栓為她覺得委屈，心疼她，照顧她，鼓勵她勇敢活下去。她覺得心裡熱烘烘的。沈沅被定為右派後，改派本所勞動改造，她跟周圍人的關係變了，變得疏離、陌生。直到1961年來了一位新所長姓趙，他稱許沈沅的《京西水稻調查》文如其人，樸素，準確，清秀。告訴沈沅準備為她摘除右派的帽子，並且批准沈沅的探親假，讓沈沅為來不及見上最後一面的父親上墳、立碑。「我們是無鬼論者，……但是人總是人嘛，人總是有一顆心嘛。共產黨員也是人，也有心嘛。共產黨員不是沒有感情的。無情的人，不是共產黨員！」（頁384）文章中汪曾祺不改人道與溫情主義的本色，亟思以溫暖熨貼寒涼的心，用人情之善救贖世道險惡。並反襯出世道顛倒，小丑跳樑的悲哀，指證歷歷地呈現土地改革運動、反右運動，全是一場場變態莫名的荒謬鬧劇，只是徒然助長小人的囂張氣焰，折損國家的棟樑之材。尤其是「土改」官員亂劃地主階級，浮濫強徵土地，企圖中飽私囊的劣行，更是一反中國官方、學界向來對土改成果贊譽有加的基本論調，揭示了大歷史論述所無視與輕忽的民間疾苦的真相。

小說女主人翁「白蕘」畢業於芭蕾舞校，她經過刻苦的訓練，成功地詮釋了「天鵝之死」。不學無術的「某某」去看了芭蕾舞，滿嘴噴著酒氣，他用猥褻的聲音說：「這他媽的小妞兒！那胸脯，那小腰，那麼好看的大腿！」（頁389）他做了一個淫蕩的夢。文化大革命，白蕘被打成現行反革命，某某則成了工宣隊員。他每晚都想出一種折磨人的花樣：他叫她們背著床板在大街上跑步；他叫她們做折損骨骼的苦工；他命令白蕘跳上一整夜的「天鵝之死」。她不停地跳，她羞恥、她憤怒、她摔倒，因為左腿骨折，她轉業了，她當了保育員。文章採取意識流手法，從保育員白蕘帶孩子們到玉淵潭觀賞天鵝，跳接到擔任芭蕾舞時期痛苦回憶，帶出文革期間的被迫害遭遇，然後再跳回玉淵潭描述天鵝之死。一群在天上飛翔，想去尋找溫暖地方的天鵝們，一隻死在「想吃天鵝肉」的青年的獵槍下，其餘的三隻驚恐萬狀，一夜哀鳴；死去的天鵝的伴侶則不鳴不食，尋找一片結實的冰面，從高空俯衝而下，將自

己的胸脯撞碎在堅冰上。湖畔大人們議論著：「都是這場文化大革命鬧的！把一些人變壞了，變得心狠了！不知愛惜美好的東西了！」（頁392）汪曾祺在小說〈天鵝之死〉（1981）中，刻畫了芭蕾舞者白蕤這個為藝術而犧牲的動人角色。白天鵝的優雅與堅貞，烘托了她的美麗與執著；而為了「想吃天鵝肉」而獵殺天鵝的青年，則映襯了迫害白蕤的某某，他生成一付「癩蛤蟆」長相。「白天鵝」，不僅象徵了白蕤，也象徵了文革期間無數受迫害而斷送藝術生命，甚至不惜犧牲性命的藝術家。因此，「天鵝之死」，也象徵了「藝術家之死」。死在心狠手辣、醜陋無文的某某「野人們」手裡，而這一切都是「文化大革命鬧的」！文章極短，作者用情卻極深，極沈痛，甚至在篇末還註記了：「一九八七年六月七日校，淚不能禁。」（頁393）

〈雲致秋行狀〉（1983）是作者「為紀念一位亡友而作」（頁96），以第一人稱敘事。但畢竟創作發表時間還是「乍暖還寒」的新時期初期，文壇、政壇關於新舊、左右的思想衝突仍相當劇烈。因此，歷經新中國三十年苦難與滄桑的汪曾祺，為求自保並避免禍及無辜的考量下，還得小心翼翼地文末提上一筆：「這是小說，不是報告文學。文中所寫，並不都是真事。」（頁96）小說採取倒敘手法，先從主人翁雲致秋的性格、健康狀況與職業，簡筆勾勒出來。接著開始回溯雲致秋的生平行誼與事略。他是個樂天派，生死榮辱凡事都看都開。家貧，少孤，讀到初中，學過兩年英文，在郵局當過一年練習生，後來才拜師學戲。他是學二旦的，但也能唱青衣，文武都能來。因為人聰明，文筆通順，字也清秀，又有文化，因此比起一般梨園出身的演員不同，有點「書卷氣」。雲致秋走南闖北，搭過不少班，傍過不少名角，而且他很有「戲德」——在台上保管能把主角傍得嚴嚴實實，唱得舒舒服服，主角有點失潤，他總能幫忙遮過去，絕不會特別「卯上」，存心「啃」你一下。「救場如救火」，甭管大小角色，二話不說。從不勾心鬥角，不道人是非，因此，從南到北都願意用他。他愛說，總是海聊窮逗，反映他對生活，對人，充滿近於童心的興趣。他是北京解放後戲曲界第一批入黨的黨員，「解放，對於雲致秋，真正是一次解放，他的翻身感是很強烈的。唱戲的不再是『唱戲低』了，不是下九流了。……入了黨，致秋覺得精神上長了一塊，打心眼兒裡痛快。『從今往後，我不再傍角兒！我傍領導！我傍組織！』」（頁76）雲致秋後來調任劇團辦公室副主任，官不大，權不

小，風平浪靜。他的主要任務有兩件：一是做上層演員的統戰工作，經常出入頭牌之門，解決演員爭端。一是搞治安保衛工作，負責向公安局彙報材料並傳達公安局指示。「他感覺到黨對自己的信任，也為此覺得驕傲，有時甚至有點心潮澎湃，壯懷激烈。」（頁 83）但文化大革命一來，一夜之間，劇團變了模樣，成立了各色各樣名稱奇怪的戰鬥組，「平常挺斯文的小姑娘，會站在板凳上跳著腳跟人辯論，口沫橫飛，滿嘴髒字，完全成了一個潑婦。」（頁 85）「雲致秋完全懵了。他從舊社會到新社會形成的、維持他的心理平衡的為人處世哲學徹底崩潰了。他不但不知道怎麼說話，怎麼待人，甚至也不知道怎麼思想。……他發現他是孤孤佇佇一個人活在這個亂亂糟糟的世界上，這可真是難哪！」（頁 87）接著雲致秋做了三件平時絕不會做的事：一件是揭發批判劇團的黨委書記，因為他不揭發，就成保皇派。這是許多人靈魂深處的秘密；第二件，他把有關治安保衛工作的材料交出去了，因為紅衛兵闖進家門，展讀了一道「勒令」，雲致秋被迫繳交該項機要材料，否則「後果自負」。第三件，寫了不少關於局領導、團領導的揭發材料，其實都是些雞毛蒜皮的生活小事，但經過加油添醋，對「搞臭」一個人卻有作用。打倒「四人幫」後，百廢待舉，局長們起復了，雲致秋倒成了閒人。因為雲致秋曾經揭發過他們。雲致秋是熱鬧慣、忙活慣了的人，閒著就閒出病來了，緊接著又是老伴因急性心肌梗塞死了，他整個垮了，不久也死了。追悼會規格不高，來的人很少，挽聯只有一副，看起來頗有嘲諷意味：「跟著誰，傍著誰，立志甘願當二路角；會幾齣，教幾齣，課徒不受一杯茶。」（頁 94-95）

〈八月驕陽〉（1986）透過三個在太平湖公園閒逛的人，聊起了正鬧得火熱的文化大革命，還目擊了北京市文聯主席舒慶春，即享譽文壇的作家老舍，受盡紅衛兵羞辱而對新中國幻滅後，憤而投湖自盡的悲劇。張百順問：「這紅衛兵，它是怎麼回子事。……一戴上紅袖箍，就變人性。想怎麼著就怎麼著，想揪誰就揪誰。他們怎麼有這麼大的權？誰給他們的權？」（頁 208）顧止庵答：「頭幾天，八·一八，不是剛剛接見了嗎？」（頁 209）。劉寶利說他昨天看了一場熱鬧，是成賢街孔廟要燒行頭——燒戲裝。火邊上還圍了一圈人，都是文藝界的頭頭腦腦。有的跪著，有的擗著，有的身上還掛著牌子，大熱天還烤著大火，都是滿頭大汗。一群紅衛兵攔著寬皮帶，皮帶上帶著大銅頭子，挨著抽著，

劈頭蓋臉，一皮帶下去，登時，腦袋就開了。隔天，劉寶利到太平湖練功，發現有人投湖了，原來是大作家兼北京市文聯主席老舍。劉寶利認出來了，原來在孔廟挨打的，就有他，他腦袋上還有傷，身上淨是血嘎巴！「我真不明白。這麼個人，舊社會能容得他，怎麼咱這新社會倒容不得他呢？」（頁 213）顧止庵說：「『我本將心托明月，誰知明月照溝渠』，這大概就是他想不通的地方。」，「士可殺，而不可辱啊！」（頁 214）。作者為文壇名家老舍的死感慨、惋惜至深，一位抱持社會主義、理想主義、人道精神的文學家，能苟活於「舊中國」，卻不見容於「新中國」，竟慘遭幼稚無人性卻狠毒殘暴的紅衛兵摧殘羞辱，憤而投湖自沈。文中更大膽揭露國家領導人毛澤東親自「接見」紅衛兵之舉，變相鼓勵暴力，進而為紅衛兵的囂張亂國，指出「罪魁禍首」的所在。

〈釣魚巷〉（1995）寫的是一名工程技術人員「程進」的故事。程進家有田產，中學時期曾經荒唐過，很少正經讀書，整天吃喝玩樂。為了實現父親開礦發財的願望，程進高中畢業後考進廣西大學礦冶系。畢業後在東北一處礦場工作，解放後作為工程技術人員繼續留用，並且結婚生子。反右運動中，追查他的歷史，查出曾在孫立人的遠征軍中當過翻譯，在印度待了一年。本來問題不大，甚至不是問題，但是鬥起來沒完沒了。七鬥八鬥，他受不了冤屈，自殺死了。程進的愛人改嫁，遺孤送回老家。這孩子不愛說話，他不懂父親為什麼要死，母親為什麼改嫁。文末，作者憤懣而沈痛，以幾近吶喊的口吻寫下：「中國有許多知識分子本來都可以活下來，對國家有所貢獻，然而不行，非鬥不可！八億人口，不鬥行嗎？」（頁 449）

〈窺浴〉（1995）的主人翁「岑明」是個極富音樂天分的青春少年，就讀音樂學院附中，很受黑管老師欣賞。附中畢業後被分配到樣板團，才剛萌芽的藝術種子，就此遭受閒置與冷凍。他愛看西洋小說，不愛說話，不愛和劇團演員、職員說些無聊的葷素笑話，因此被認為高傲。他覺得很寂寞。有一回岑明因好奇而偷窺女同志入浴，被一群演員、職員發現並圍毆，音樂老師適時聲援，制止了「這群野蠻人」——他們是無所謂道德觀的：

或者只是因為他們討厭岑明，痛恨他的高傲，他那落落寡言，他那自以為有文化，有修養的勁兒。這些人都有一種潛

藏的，嚴重的自卑心理，因為他們自己也知道，他們是庸俗的，沒有文化的，沒有才華的，被人看不起的。他們打岑明，是為報復，對音樂的，對藝術的報復。(頁 442)

1962 年(42 歲)底，汪曾祺從下放勞動改造的張家口農業科學研究所設在沽源的馬鈴薯研究站，調回北京京劇團擔任編劇。1964 年(44 歲)，由於執筆改編滬劇，由北京京劇團演出獲得高度評價，全體演職人員受到了劉少奇、周恩來、朱德、鄧小平等黨國領導人的接見。文革期間(46-56 歲)，汪曾祺再度因為「右派」問題關進「牛棚」，但旋即於 1968 年獲得解放。這場由階下囚變成樣板團編劇的戲劇化轉折，其實正是拜汪曾祺的編劇長才所賜。因為江青點名「汪曾祺可以控制使用」，要汪曾祺服膺黨的文藝政策指示，繼續將傳統戲劇加工改編成「樣板戲」。²⁷由於這段時期與京劇團、樣板戲團的演職員的密切接觸與深厚淵源，為汪曾祺的人生提供了許多可堪珍惜的回憶，也為文學創作提供了許多真實材料。曾經被錯劃為「右派」的汪曾祺，透過後文革時期新中國題材的小說創作，具體而細節地披露了知識分子臨淵履薄的身心磨難和委屈。無論是秀異的歸國華僑子女、農科所技術員，熱愛藝術卻被打成「現行反革命」的芭蕾舞者，奉公自守卻免死狗烹的京劇團演職員主管，享譽文壇的北京文聯主席老舍，學有專精的工程技術人員，還是前途無「亮」備受打壓的黑管新秀。這批知識分子們，從農村到城市，從年輕到資深，因為莫須有的罪名，被視為階級敵人、全民公敵，不見容於新中國。忍受一切無緣無故的強烈仇恨、忍受各種離奇而難堪的侮辱，受盡精神與肉體的凌虐與折磨後，或銜憤含冤而死(如「老舍」、「程進」)，或孤寂以終(如「雲致秋」)，而僥倖未死者，也多戒慎恐懼，學非所用(如芭蕾舞者「白蕤」、「岑明」)。比起小說中知識分子遭遇的慘苛不堪的結局，做為現實生活中也曾經歷「戲劇性轉折」的知識分子汪曾祺，他感同身受地用散文現身說法：

中國的知識分子是善良的。曾被打成右派的那一代人，除了已經死掉的，大多都還在努力地工作。他們工作的動力，一是要證實自己的價值，……二是對生我養我的故國未免有

²⁷ 野莽主編，〈汪曾祺年譜〉，收入《中國當代才子書：汪曾祺卷》，頁 434-437。

情。但是，要恢復對在上者的信任，甚至輕信，恢復年輕時天真的熱情，恐怕是很難了。他們對世事看淡了，看透了，對現實多多少少是疏離的。……。人的心，是脆的。這是沒有辦法的事。為政臨民者，可不慎乎。²⁸

這篇發表在九〇年代初期的作品，在當時相對開放的政治與思想氛圍催化下，做了一番剝切而直言不諱的抒發。對於知識分子在文化大革命這一場突擊式的政治運動、這一齣沈痛滑稽的荒誕戲劇中所扮演的無可奈何的悲劇角色，所造成的心理、精神創傷，除了當下的喪失意志、價值觀錯亂外，最大的創傷後遺症恐怕是在喪失對於生命的熱情、對於上位者的信任，以及對於現實社會的疏離。「中國有許多知識分子本來都可以活下來，對國家有所貢獻，然而不行，非鬥不可！八億人口，不鬥行嗎？」²⁹可謂道盡了知識分子最沈痛的感慨與呼籲。

四、當代野人系列：野人當道，既狂且暴³⁰

作者採取反諷的手法，逆寫〈唐門三杰〉(1996)。唐杰秀、唐杰芬、唐杰球兄弟三人是戲門裡出身，老大打鼓，老二打大鑼，老三打小鑼。唐老大「唐杰秀」被人舉報為同性戀，派去天壇撥草，算是在勞動中改造，半個月後又把他調回來。老二「唐杰芬」，外號「二噴子」，因為滿口亂噴，胡說八道。是劇團第一批發展的黨員，自視在政治上比群眾高一等。他開會積極，不停地記錄領導講話，但說不出一句完整的話。他自奉不薄，注意穿著，也講究吃喝，但全家只他一個人吃好穿好，他覺得心安理得。每回有「最新指示」要上街遊行，他可以出一回風頭。樂隊前導，敲鑼打鼓。他擂動鼓槌，遲疾頓挫，神采飛揚。老三「唐杰球」，劇團叫他「唐混球」，最愛起哄鬧事。文化大革命，他文化程度不高，無法充任「刀筆」，只能是「漿子手」，專門刷漿糊，貼大字報。他愛給走資派推「陰陽頭」，勾上花臉，讓他們遊行去。不遊行，不貼大字報

²⁸ 汪曾祺，〈隨遇而安〉，收入《汪曾祺全集五：散文卷》，頁132-141。

²⁹ 引自汪曾祺，〈釣魚巷〉，收入《汪曾祺全集二：小說卷》，頁449。

³⁰ 本節主標題取自汪曾祺同名小說，《汪曾祺全集二小說卷·可有可無的人——當代野人》，頁476-479。本節副標題語出《詩經·邶風·終風》：「終風且暴，顧我則笑。謔浪笑敖，中心是悼。」（一章）。錄自《詩經》（藝文影印阮刻十三經注疏本），卷第2-1，頁79。

的時候，他就在戰鬥組用舊報紙練字。他生活得很快活，希望永遠這麼熱熱鬧鬧下去。因為誰都可以揪人，誰都可以審查人，命令該人交待問題，這叫「群眾專政」。可風水輪流轉，對揪人最熱心的唐杰球，沒有想到被揪出了一樁特大反革命案件。揪人的是同在戰鬥組的「大俞潮」，他把唐杰球寫的標語當成證據，交給了軍代表。那是唐混球苦練「毛主席萬歲」標語時，寫壞的字，他拿起筆在「席」字下打了一個叉。大俞潮和唐杰球往日無冤，近日無仇，業務上井水不犯河水，卻這般處心積慮，存心害人。唐杰球被交到清查對象的大組「交待問題」，人家教他要寫得沈痛，要深挖，要不怕疼，要刺刀見紅！於是，他便「莫須有」地挖了起來。唐杰球被送到公安局臭揍了一頓，發到勞改農場勞動，一去幾年。文化大革命結束了，才放回來。他還是打小鑼，人變傻了，見人齜牙笑一笑，連話都不說。

「誰都是可有可無的」，這是汪曾祺小說〈可有可無的人——當代野人〉(1996)開宗明義的第一句話。話雖無謂，卻道盡許多無可奈何。「庾世榮」，自小進科班學戲，生活很苦，規矩很嚴，蹲了「八年大獄」，只能撿個邊邊沿沿的角色。解放後參加國營劇團，有了固定收入，吃食上也好多了。他過得很舒坦，很滿足。文化大革命，他忽然出了一次大風頭。他寫不出大字報，也不能參加大辯論，但他總是很積極。後來「革命戰士」逐漸形成兩派，成天打派仗，庾世榮決定效力甲派，在熱火朝天的漩渦中亂轉。一輛掛「解放」牌的車疾馳而來，幾個紅衛兵，闖進「牛棚」，準備劫走幾個走資派。甲派戰士蜂擁衝出大門，試圖攔車，正在千鈞一髮之際，庾世榮往車前一躺，司機犯不上招惹一場人命，沒有開動。甲派戰士跳上車奪回本團走資派，押回牛棚去。庾世榮一舉成了英雄，進進出出，趾高氣揚。但好景不常，他身上耀眼的光輝黯淡了。得了病，血壓高得異乎尋常，他死了，死於多重併發症。他媳婦提出條件，要追認庾世榮為黨員，她以為老庾被追認為黨員，則在分房子、子女就業等問題上，就會得到照顧。但是黨委會沒有同意，認為他不夠黨員條件。做為一隻見風轉舵的搖擺狗，生前，他風雲際會，異常地活得起起落落；死後，也異常地蕭條寂寞。在時代洪流無情的淘洗下，一切都是莫名其妙，無可理喻；人命則是賤如螻蟻，任誰都是可有可無之人。

〈吃飯——當代野人〉(1996)講的也是劇團演員隊前後兩任隊長「葉德麟」和「靳元戎」迥異的脾氣秉性與大時代動盪下沈重的人生結

局，小說卻偏從「吃飯」貫串全文。葉德麟是唱丑的，嗓子不亮，嘴皮子不脆，又是個汗包子。他曾和幾個拜把兄弟合計到南方闖去，但南方飯菜好吃，戲可不好唱。哥們兒只好買了一些土特產，扣除路費，所剩無幾，打道回府去。葉德麟在解放初期就入了黨，從此一帆風順。他參加國營劇團，擔任演員隊長，台上沒戲，卻很有組織行政能力。演員隊長手裡有權，葉隊長的筆記本是演員的生死簿。文化大革命，四人幫的親信，文化部副部長兼劇團總導演虞檜一手包辦劇團大小事，他帶來幾個親信，「外行領導內行」，駐進各團監督。葉德麟繼續留任，他暗暗得意，以為還得虞部長信任，其實虞部長壓根兒沒把他當自己人。他血壓爆增，心絞痛發作。使盡一輩子心機，完了。葉德麟死了，死於大面積心肌梗塞急性發作。照例要開追悼會，參加的人稀稀落落的，葉德麟人緣不好，大家對他都沒有什麼感情。「因為他對誰都也沒有感情。他是一個無情的人。」（頁 511）四人幫垮台，虞部長自殺，靳元戎接替葉德麟，當了演員隊隊長。靳元戎也是唱丑的，歲數和葉德麟相當，可脾氣秉性大不同。他凡事看得開，但也得過心絞痛。文革時期，被下放勞動，沒有滿腹牢騷，而是活得有滋有味。他的處世原則只有兩條：一，秉公辦事；二，平等待人。他好吃，也會做，他好喝，得過心絞痛卻照喝不誤。他說：「沒事，我喝足了，也就心絞不痛了。」他現在還活著，但已是滿頭白髮。

〈當代野人系列三篇——三列馬·大尾巴貓·去年屬馬〉（1997）由三篇小小說組成，分別敘述劇團幾個興風作浪的造反派的故事。〈三列馬〉中的主人翁「耿四喜」出身梨園世家，學的是武花臉，說話有個特色，愛用成語，而且還自作主張地把成語最後一個字，甚至幾個字給「歇」掉。學員練功，他總要訓勉學員：「同學們，你們都是含苞待，將來都有錦繡前。練功要硬砍實，萬萬不可偷工減。現在要是少壯不，將來可就老大徒了！」京劇界把《三國演義》和《東周列國志》合稱「三列國」，像耿四喜這樣滾瓜爛熟、倒背如流的，全團無第二人，全團對他都很佩服，送他一個外號：「耿三列」。文化大革命期間，耿四喜也成立了一個戰鬥組，自稱「不順南不順北戰士」。鬥黑幫的大會，他可是同仇敵愾，義憤填膺，口沫橫飛，聲色俱厲。耿四喜真是個「大學問」，他把十二本《幹部必讀》都精讀了一遍。他熟讀馬列主義經典著作，使劇團很多人更加對他五體投地，把他的外號「耿三列」改成「三列馬」。

文化大革命結束後不久，耿四喜突然死了，死於大面積心肌梗塞。開追悼會時，火葬場把蒙著他的白布單蓋橫了，露出他的兩隻像某種獸物的蹄子的腳，顏色發黃。

〈大尾巴貓〉的主人翁「郝大鑼」，他是打大鑼的，也是劇團造反派的頭頭，他把希望寄托在挖反革命上，巴望文化大革命勝利了，弄個局長、處長當當。劇團有個音樂設計，叫「范宜之」，文工團出身，卻沒有受過正規的音樂設計。他才能平庸，但很不服氣，鬱鬱不得志，很想一鳴驚人。「業務上不受尊重，政治上求發展。」他整天翻看報紙文件，想從字裡行間揪出一個反革命，他揪出來了。案主是劇團一個編劇，名「齊卓人」，他把《聊齋志異》裡的〈小翠〉改編成為劇本。故事裡有一隻狐狸，腿上受了傷，被御史的兒子抱到前堂，給牠裹傷敷藥。小主子雖然呆傻，卻很善良，他說這是一隻貓。僮兒告訴主子，這不是貓，牠尖嘴，還有個大尾巴。小主子於是說，牠是「大尾巴貓」。看到這裡，范宜之雙眼一亮，「大尾巴貓」說的是什麼？這不是反革命是什麼？他告訴郝大鑼，兩人見獵心喜，一個是洋洋得意，一個是欣喜若狂。大字報鋪天蓋地，批鬥會大喊大叫。齊卓人有點招架不住，請求一位老編導說幾句公道話。明知文藝作品不能這樣牽強附會，不料他竟落井下石。造反派要審查〈小翠〉的原稿，原稿早就交給資料室了，誰料資料員就是不說，造反派找不到，硬說齊卓人把原稿藏起來了，毀了。齊卓人氣急了，差點跳樓。問資料員為什麼不說，他說不敢說。文化大革命大部分「戰士」都是這樣：氣壯如牛，膽小如鼠，只求自保，不問良心。齊卓人只能自救，他看透郝、范二人只是窮詐唬，手裡一點真實材料都沒有，都是在唱「空城計」，急中生智，想出一妙計。他寫下一字據，要求郝、范二內簽認。內容如下：我們認為〈小翠〉一劇中寫的「大尾巴貓」指的是偉大的領袖毛主席！如有誣告不實，願受「反坐」之責，恐後無憑，立此存照。讀畢字據，郝、范面面相覷，革命戰士們一哄而散。

至於〈去年屬馬〉的主人翁則是夏構丕，他是山西人，是個不知父母的流浪孤兒，乞討維生，沒名沒姓的。後來當了兵，新兵造名冊時，問他姓什？他說：「夏！」，叫什麼？他說：「不知道！」一個人連自己的名字都不知道，真是狗屁！從此他叫「夏狗屁」。八路軍打下太原，夏狗屁被俘虜，成了「解放戰士」。解放戰士照例也要造冊，人事幹部覺得這名字太不像話，就改成「夏構丕」。問他多大歲數，他說不知道，

問他屬什麼？他說：「去年屬馬！」夏構丕被派去三分隊幹雜活，一晃幾年。有一天上班，他忽然異常興奮地大聲喊叫：「同志們，以後咱們吃炸油餅可以不交油票了！大慶油田出油了！」夏構丕成了紅人，各戰鬥組都想吸收他，因為他去年屬馬。

除了大多數勤奮、認命、善良、互助的小人物，和戒慎恐懼、身心交瘁的知識分子，相對於這兩種無辜受害的人物類型外，汪曾祺在 1996 年集中發表了一系列人物形象與故事背景接近的短篇小說，小說中負面性地刻畫了一批活躍於文革期間，不學無術、見風轉舵、半人半獸、跳梁小丑式的加害者的醜態，並且命篇為「當代野人」。尤可注意的是，〈當代野人系列三篇〉的篇末，作者還附了一篇〈題記〉：

我最近寫的小說，背景都是文化大革命。是不是文化大革命不讓再提了？或者，「少寫或不寫」？不會吧。「文化大革命」怎麼能從歷史上，從人的記憶上抹去呢？「文化大革命」是我們這個民族的扭曲的文化心理的一次大暴露。盲從、自私、殘忍、野蠻……，這一組小說所以以「當代野人」為標題，原因在此。應該使我們這個民族文明起來。³¹

首先，作者不忘提醒這幾篇小說乃是取材於真實的感受和材料，但都經過了記憶的加工，請「有心讀者」不必對號入座。其次，小說的共同背景都是文化大革命。最後，作者說明小說創作的動機，旨在暴露文化大革命下「我們這個民族的扭曲的文化心理」，集中呈現盲從、自私、殘忍、野蠻……等負面特性，進而透過反省使「我們這個民族文明起來」。耗時十年的「無產階級文化大革命」，所謂的「群眾專政」，其實是「群眾暴力」，是變態的惡作劇。慘遭禍延與吞噬的不僅是無以數計的性命，還有中國五千年的傳統文化、思想、風俗、習慣等歷史遺產，甚至道德倫理與人性。汪曾祺的集中寫作文革背景與題材的小說，不單只是消極地暴露黑暗與醜陋，更是積極地透過書寫來進行集體創傷的治療。為曾經是無辜受害者、無知加害者、活得很辛苦的八億中國人進行驗傷和療傷，使受傷的全民族，辛苦的中國人，早日走出歷史的浩劫與夢魘，重新站起來。

³¹ 汪曾祺，〈當代野人系列三篇〉，收入《汪曾祺全集二：小說卷》，頁 499-500。

五、結語：汪曾祺的「衰年變法」³²

歷來學者闡述汪曾祺在中國當代文壇的文學定位時，多著眼於汪氏舊中國題材的小說創作。台灣學者同時也是「汪迷」的呂正惠先生即指出，汪曾祺擅長描寫「正面型的小人物」，語言樸直而精鍊，「汪曾祺不是一般意義的現實主義作家，他不重視情節，不刻意從衝突中去突出社會矛盾，……而只是淡淡的寫人物的感受，並在適當的時機，輕輕地『感慨』一兩句。……寫的都是『事實』，毫無評論，不慍不火。」他不走魯迅「哀其愚蒙，怒其不爭」的路子，他贊歎苦難中國人民的「美德」正在於「不爭」、「能忍」，更重要的是不僅「自我憐惜」，還在「相互憐惜」。「筆記體的汪曾祺，我以為走的是一種『復古』路線：追求一種簡潔、素淨的記述『文體』，……追求一種感覺式的、印象式的境界，這也類似古文家。」汪曾祺的創作發展是一貫的，他是「人情的共享者與品味者」同時也是「文體與境界的追求者」。³³

大陸學者陳思和先生認為汪曾祺「以家鄉記事來揭示民間世界」的短篇小說，不像「傷痕小說」、「反思文學」、「改革文學」等直接面對人生、與社會陰暗短兵相接，也不屑與現實政治針鋒相對，他有意偏離主流，在民間土地上另尋一個理想的寄托之地。由此，「『五四』以來被遮蔽的審美傳統，得以重新發揚光大」。陳思和認為汪曾祺小說不但具有民間風情，而且具有深刻的民間立場。他以〈受戒〉（1981）為例，指出汪曾祺以隨意漫談的閒話文體，鋪陳順乎人性的自然本性，「充滿俗世之美」，同時又有一種「超功利的瀟灑與美」，作者以一種通達的、理想化的態度描繪一種「桃花源」式的生活理想，表現得「純樸、溫馨、清雅」而筆調並不失之甜俗，是「清雅之中隱隱有一點苦味」。他追求的正是傳統文人追慕的寬厚通脫、率性自然超功利的的生活態度與人生境界，也是五四以來新文化傳統中非主流的思想。³⁴上述兩位學者對於汪

³² 本節標題語出汪曾祺：「我的作品和我的某些意見，大概不怎麼招人喜歡。姥姥不疼，舅舅不愛。也許我有一天會像齊白石似的『衰年變法』，但目前還沒有這意思。我仍將沿著這條路走下去。有點孤獨，也不賴。」引自汪曾祺，〈我是一個中國人〉，收入《汪曾祺全集三：散文卷》，頁304。原載於1983年《北京師範學院學報》第3期。

³³ 呂正惠，〈汪曾祺——人情與境界的追求者〉，收錄於楊澤主編，《從四〇年代到九〇年代：兩岸三邊華文小說研討會論文集》（台北：時報文化，1994），頁31-38。

³⁴ 陳思和，《當代大陸文學史教程 1949-1999》（台北：聯合文學，2001），頁231-238。

曾祺文學的闡述，確能具體而微地剴切直指「典型」汪曾祺風格的核心。汪曾祺發表於後文革時期（1979-1996年），以「舊中國」正面型小人物為題材的小說，所呈現的總體風貌——標榜民族傳統為本位，兼融並蓄的現實主義；推崇和諧的真實的樸素的有希望的美的詩意的《詩經》「思無邪」、「溫柔敦厚，詩教也」³⁵的境界；小說文體散文化抒情化等特色。

由於新中國肇建三十年以來諸多運動的全程參與，幾乎造成標榜「創作自由」的汪曾祺中輟創作，導致五〇至七〇年代的創作空窗期。其中大量反映「舊中國」（尤其是四〇年代）的鄉土人情，富於抒情、懷舊風情的舊中國小說，大多發表於嶄露頭角、領意標新的四〇年代，與清新老成、別裁偽體³⁶的八〇年代，數量超過汪曾祺小說創作總量的七成。八〇年代是汪曾祺在後文革時期歷劫歸來，重返文壇並且奠定當代中國文壇重要地位的創作高峰期，而確立個人創作典型意義，將他帶上創作巔峰的正是集中「舊中國」小說創作的總成績。他曾談過個人創作在當代中國文壇屬於「別裁偽體」的原因：

對我來說，對舊社會怎樣想像概括都可以（我寫人物都有原型，舊社會的人物大都死了，怎麼寫都行），對新生活還未達到這種自由的地步。……³⁷

長期以來，強調文藝必須服從政治，我做不到，因此我不寫。……我卻認為寫作必須對生活確實有感受，而且得非常熟悉，經過一個沈澱過程，……才能寫得好，我不能根據調

³⁵ 語出《論語·為政》：「子曰：『詩三百，一言以蔽之，曰思無邪。』」，錄自《論語·為政》（藝文影印阮刻十三經注疏本），卷第2，頁16。《禮記·經解》：「孔子曰：『入其國，其教可知也，溫柔敦厚，詩教也。』」錄自《禮記·經解》（藝文影印阮刻十三經注疏本），卷第50，頁845。

³⁶ 引自汪曾祺，〈題記〉，收入《茱萸集：汪曾祺短篇小說自選集》（台北：聯合文學，1988），頁2。汪曾祺自敘創作心路歷程：「我的小說在中國當代文學中可以視為『別裁偽體』。我年輕時有意『領異標新』。中年時曾說過：『凡是別人那樣寫過的，我就絕不再那樣寫。』現在我老了，我已無意把自己的作品區別於別人的作品。我的作品倘與別人有什麼不同，只是因為我不會寫別人那樣的作品。」其中「別裁偽體」語出自杜甫〈戲為六絕句〉。

³⁷ 汪曾祺，〈回到現實主義，回到民族傳統〉，收入《汪曾祺全集三：散文卷》，頁287-290。原載於1983年《新疆文學》第2期。

查資料，編個情節去寫。……有人說我從來沒有對現實生活進行過嚴格的拷問，我是沒有這個勁頭。……我追求的不是深刻，而是和諧。……我要寫的就是這些東西：樸素的、有希望的。……這是思無邪，詩經裡的境界。……多年來我們深受思想束縛之害。……我寫〈受戒〉主要想說明人是不能受壓抑的，反而應當發掘人身上美的、詩意的東西，肯定人的價值，我寫了人性的解放。³⁸

「治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。……至於王道衰，禮義廢，政教失，國異政，家殊俗，而變風變雅作矣。國史明乎得失之跡，傷人倫之廢，哀刑政之苛，吟詠情性以風其上。」³⁹從詩有正變之說來看，詩的內容風格，實可看出時代盛衰之跡。其實，歷劫歸來的汪曾祺，從復返文壇的七〇年代末至八〇年代全盛時期，除了「舊中國」小說的集中創作之外，也從事「新中國」小說的零星創作，約有 12 篇。尤其在進入九〇年代後，汪曾祺開始自覺地「衰年變法」，似乎有意效法「國史明乎得失之跡，傷人倫之廢，哀刑政之苛，吟詠情性以風其上。」以小說著史，著力創作紀錄「新中國」歷史的小說，計有 10 篇。唯相對於前時期擅寫「舊中國」的汪曾祺典型已經確立，並且盛名遠播，加上新時期「新中國」小說的創作流派紛繁、眾聲喧嘩，「傷痕」、「反思」、「改革」、「尋根」、「先鋒派」、「通俗」、「新寫實」前仆後繼⁴⁰，因此風格丕變的「非典型」汪曾祺的新中國小說，遂掩匿在「小說爆炸」和「小說熱」的創作狂潮中。

基於抉取新中國建國三十年的民間史料，以進行歷史詮釋的需求，復以汪氏實全程參與三十年運動者，並以文錄史，留下珍貴的文學性史料，因此，本論文實著意於聚焦並探討較少受到研究者關注的「非典型」的汪曾祺小說及風格。從前文所開展的三系列人物群像與歷史敘事的相互參照，一路撿拾、細讀汪曾祺創作路途上被遺忘的「小石子」⁴¹，細心的讀者將赫然發現：佔汪老全部小說創作量才 18%（約 22 篇）的新

³⁸ 施叔青〈散文化小說是抒情詩：訪汪曾祺〉，《文壇反思與前瞻：施叔青與大陸作家對話》，頁 114-157。

³⁹ 引自《詩經·毛詩序》（藝文影印阮刻十三經注疏本），卷第 1-1，頁 14-17。

⁴⁰ 施淑，〈小說熱〉，收入《兩岸文學論集》（台北：新地文學出版社，1997），頁 252-274。

⁴¹ 語出汪曾祺篇名：〈撿石子兒（代序）〉，收入《汪曾祺全集五：散文卷》。

中國歷史敘事的小說，相較於數量較多的舊中國人情懷舊小說，從創作動機、題材到風格上，居然產生了「顛覆性」的逆轉。其實，汪曾祺在揭露少寫新中國新社會題材的原因時，早已經預留伏筆：「因為我還沒有較多地發現新的生活中的美和詩意」⁴²，「我的作品和政治結合得不緊，但我這個人並不脫離政治。我的感懷寄托是和當前社會政治背景息息相關的。必須先論世，然後可以知人。」⁴³「我的感情是真實的。一些寫我的文章每每愛寫我如何恬淡、瀟灑、飄逸，我簡直成了半仙！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。」⁴⁴壓抑不住的真實感情「並不總是很閑適，有時甚至是憤慨的」⁴⁵。基於長久以來所抱持的一貫的人生態度與寫作態度，當汪曾祺在面對新中國及其歷史現實時，不可避免地將產生嚴重的心理掙扎與衝突。因為，回顧慘酷的新中國建國歷史的社會現實是醜惡荒謬的；人性人情則絕大多數是扭曲寒涼的；汪老過去所極力推崇的和諧的、真誠的、樸素的、有希望的、美的、詩意的「思無邪」和「溫柔敦厚」的境界是盪然無存，所剩無幾的。

因此，在汪曾祺新中國小說的創作初期，首先登場就是小人物系列，透過小說為最令人哀憐痛惜的，廣大、善良、無聲的小民百姓們留下歷史身影。並且深具「過渡性」地保留汪曾祺舊中國小說中的部分色彩，即慘苛的歷史現實的逼迫下，所幸善良的小人物們身上還殘留著難能而可貴，卻足堪救贖苦難的詩意的美麗的溫暖和人性，如〈騎兵列傳〉（1979）〈黃油烙餅〉（1980）、〈七里茶坊〉（1981）、如〈寂寞和溫暖〉（1981）、〈皮鳳三棺材〉（1981）。其次，在知識分子系列中，寫〈寂寞和溫暖〉（1981）則直陳「土改」官員濫權貪污的劣行敗跡，揭示了中國官方和歷史學界所避重就輕的歷史事實；寫〈天鵝之死〉（1981），象徵慘遭文革迫害的藝術工作者，作者的用情至深，「淚不能禁」；〈八月驕陽〉（1986），細節地揭露了文壇作家老舍遭受紅衛兵集體羞辱，對

⁴² 汪曾祺，〈道是無情卻有情〉，收入《汪曾祺全集三：散文卷》，頁 278-281。

⁴³ 汪曾祺，〈晚飯花集自序〉，收入《汪曾祺全集三：散文卷》，頁 325-327。

⁴⁴ 汪曾祺，〈撿石子兒（代序）〉，收入《汪曾祺全集五：散文卷》，頁 245。原載於《汪曾祺》，人民文學出版社，1992。

⁴⁵ 汪曾祺，〈矮紙集題記〉，收入《汪曾祺全集五：散文卷》，頁 195-196。原載於汪曾祺，〈題記〉，收入《矮紙集》（長江文藝出版社，1996）。

新中國徹底幻滅後投湖自盡的悲劇，文中大膽地指陳毛澤東的親自接見紅衛兵，為紅衛兵的囂張暴亂，找出罪魁禍首的所在；〈窺浴〉（1995）則道出了知識分子們動輒得咎的原因，或者只是因為「野人們」內心「潛藏的，嚴重的自卑心理，……是為了報復，對音樂的，對藝術的報復。」；〈釣魚巷〉（1995）則沈痛憤懣地呼喊出：「八億人口，不鬥行嗎？」汪老透過知識分子系列的小說敘事，具體而詳實地呈現新中國建國運動下，知識分子首當其衝地遭受空前的集體加害和尊嚴踐踏的歷史現實。恰與汪老後期新中國小說中，以負面型人物為對象，揭露文革期間人性的扭曲變態與醜惡劣行的當代野人系列，形成強烈對比。如〈唐門三杰〉（1996）、〈當代野人系列三篇〉（1996）等。從小人物系列過渡到知識分子系列，再到當代野人系列，汪老面對新中國建國三十年中，一再變本加厲、輪番上演的諸多政治荒謬劇，透過小說表述的結果，竟也採取相應於歷史現實的改變，逆反了自己著稱的「典型風格」——「不慍不火」、「溫柔敦厚」、「追懷人情之美」、「不屑與現實政治針鋒相對」與深具「超功利的瀟灑與美」，改而急轉直下地以漸趨直露而激憤的口吻，再三進行議論與批判現實政治。尤以1996年的〈唐門三杰〉最是痛快極致：「文化大革命是大倒退、大破壞、大自私。最大的自私是當革命派，最大的怯懦是怕當當權派，當反動派。簡單地說，為了利己大家狠毒地損人。」（頁458）汪老「衰年變法」所呈現的「非典型風格」，其實正是紀錄新中國建國三十年之怪現狀與政治荒謬劇的風雅變奏曲。

汪曾祺八〇年代少去拷問現實，書寫政治，不代表「歷史現實如此教人失望，作者不免試圖尋找脫逸之法，不去理會政治的醜惡。」⁴⁶汪曾祺並無意迴避現實生活中的矛盾，而是因為一貫的創作理想、人生態度，與新中國的現實社會彼此之間的嚴重扞格不入，加上「長期以來，強調文藝必須服從於政治，我做不到，因此我不寫。」⁴⁷於是，先與政治保持距離，在經過一段時間的沈澱過程之後，加上政治、社會風氣的趨於「改革開放」，進入九〇年代的汪曾祺，終於克服心理掙扎和矛盾，決定進行「衰年變法」。透過小說敘述新中國建國歷史，於是成就出一

⁴⁶ 徐欣嫻，《汪曾祺作品研究》，中國文化大學中國文學研究所碩士論文，1995年12月，頁78。

⁴⁷ 施叔青，〈散文化小說是抒情詩：訪汪曾祺〉，收入施叔青，《文壇反思與前瞻：施叔青與大陸作家對話》，頁146。

支支迥異於前的風雅變奏曲。發表於 1997 年 2 月附於〈當代野人系列三篇〉之後的〈題記〉明白說道：「我最近寫的小說，背景都是『文化大革命』。……文化大革命怎麼能從歷史上，從人的記憶上抹去呢？文化大革命是我們這個民族的扭曲的文化心理的一次大暴露。盲從、自私、殘忍、野蠻……。應該使我們這個民族文明起來。」⁴⁸此番說法，實可視為汪老過世前對其後文革時期新中國小說創作的苦心孤詣的揭示。誠如汪老的文壇知己林斤瀾所道：

早熟又晚成，中斷更具典型意義。……中斷決不是空白，晚成也不是立地成佛。……也許心平氣和是作家難得的氣質，但研究家卻要面對不平的現實，如先哲說的「一個也不寬恕」。⁴⁹

歷史和文化的發展並不總是理性、直線、前進的，人類史上的大倒退也總是屢見不鮮。遺憾的是，人類也總是善於遺忘歷史的教訓，坐視少數人領導多數人，大開歷史倒車的集體瘋狂行徑。中國官方在七〇年代末已公開承認「文化大革命」是大破壞、大災難和大挫折，而將罪魁禍首指向「林彪、四人幫之流」。但是對於「文革十年」前的「十七年」，除了承認反右運動有嚴重擴大化的缺失外，對於官方發動、領導的排山倒海的各種「運動」，大多避重就輕地帶過，甚至將新中國初建的腥風血雨，概括、包裝成「光榮偉大的三十年」的美麗說法。標榜民主集中制的中國共產黨，果真能記取教訓，避免重蹈覆轍？清算鬥爭、血債血還，以政治的手段果能救贖受傷的靈魂，抹消集體的記憶？唯有逼視錯誤的、瘋狂的時代，廓清被遮蔽的歷史，傾聽死傷靈魂的嘆息與告白，苦痛才能找到慰藉，情緒才能平撫，創傷也才有痊癒的可能。於是，文藝作品便無言地承擔起政治所無法負荷的責任，成為這般心理渴望的寄託。敘述文革，之所以成為中國當代作家鮮能迴避或忽視的課題，正因為倘若不給文革一個「說法」，很多中國作家、讀者甚至學者⁵⁰，似乎

⁴⁸ 汪曾祺，〈當代野人系列三篇〉，收入《汪曾祺全集二：小說卷》，頁 500。

⁴⁹ 林斤瀾，〈出版前言〉，收入《汪曾祺全集三：散文卷》，頁 1-11。

⁵⁰ 許子東，華東師範大學中文系文學碩士，加州大學洛杉磯分校東亞語言文化系文學碩士，香港大學中文系哲學博士，曾任教華東師範大學中文系、香港嶺南大學中文系等校。於其文革研究著作中提到：「整理與書寫有關文革的記憶，於我不僅是一個項目或一種學問，更是一種需要或者說是一種債務；償還對自己以及幾個生者死者的債務。」見許子東，《當代小說與集體記憶：敘述文革》（台北：麥田出版社，2000），頁 11-17。

還不能從文革造成的文化、道德及道價觀的斷裂創傷中真正「生還」。因此，用文學來敘說文革，成為後文革時代中國人談論文化大革命的主要方式，而這些文學文本，很可能會比官方或學界的政治或歷史文獻流傳更廣，影響更深遠。【責任編校：簡名好】

主要參考書目

專著

- 米歇·傅柯原著，王德威譯著，《知識的考掘》，台北：麥田出版社，2001
- 李谷城，《中國大陸政治術語》，香港：中文大學出版社，1992
- 汪曾祺，《汪曾祺全集》，北京：北京師範大學出版社，1998
- 汪曾祺，《汪曾祺短篇小說自選集》，台北：聯合文學出版社，1988
- 施叔青，《文壇反思與前瞻：施叔青與大陸作家對話》，香港：明報出版社，1989
- 施淑，《兩岸文學論集》：台北，新地文學出版社，1997
- 唐翼明，《大陸新時期文學（1977-1989）：理論與批評》，台北：東大圖書公司，1995
- 張京媛編，《新歷史主義與文學批評》，北京：北京大學出版社，1997
- 許子東，《當代小說與集體記憶：敘述文革》，台北：麥田出版社，2000
- 野莽編，《中國當代才子書：汪曾祺卷》，武漢：長江文藝出版社，1997
- 陳思和，《當代大陸文學史教程 1949-1999》，台北：聯合文學出版社，2001
- 楊澤主編，《從四〇年代到九〇年代：兩岸三邊華文小說研討會論文集》，台北：時報文化出版社，1994
- 虞和平編，《中國現代化歷程》，南京：江蘇人民出版社，2001
- 黛安娜·巴巴利亞，莎莉·歐茨原著，黃慧真譯著，《發展心理學——人類發展》，台北：桂冠圖書公司，1994

學位論文

- 徐欣嫻，《汪曾祺作品研究》，台北：中國文化大學中國文學研究所碩士論文，1995

審查意見摘要

第一位審查人：

在中國當代文學史上，汪曾祺被定位為鄉土派作家，他師承沈從文、堅持現實主義，接續起五四文學的傳統，對尋根派作家產生重要影響，是兼具個人語言風格和藝術審美意境的作家。雖然汪的創作以取材舊社會的風土民情小說為主，但此論文聚焦於較少受到研究者關注的部分，即取材自新中國的傷痕、反思文學，並透過汪筆下的人物群像，勾畫出時代歷史，呈現反右到文革間因政治運動導致的社會扭曲現象，為汪曾祺小說的研究別開蹊徑。

第二位審查人：

本文在小說資料的統整上，算是用心可取。題目列為「汪曾祺新中國小說中的歷史敘事與人物群像」，應該持平評論，但是，「人物群像」分為小人物、知識分子和當代野人三個大部分去談；相對起來「歷史敘事」的份量就顯得輕薄，建議應深入其「歷史敘事」的特色加以探究。小說文本舉例詳細而確切，但自我的意見篇幅不多，應更勇於表達看法。

