

精神分析视阈中的汪曾祺创作

翟文钺

内容提要 汪曾祺的创作深受弗洛伊德的精神分析理论影响。早期作品对于探索人类的心理结构饶有兴趣：或者创设情境撤除自我监控，展示人的自我保存本能、迷狂状态和口误等，表现潜意识的支配力量；或者通过怀春、恋爱、情欲冲动及艺术升华等诸种爱欲心理的描述，演示力比多的多种释放形式。汪曾祺的晚近创作更为自由随性，涉笔跨类恋情、同性恋、乱伦、施虐狂等非常态性心理。尽管带有强烈的弗洛伊德色彩，但是他的创作绝非食洋不化：无论是幽微的爱欲心理，还是“酒神”式的现代躁动，他都以民族意象加以象征隐喻；他对两性关系绝少非理性渲染，而是着力导入“思无邪”的诗意境界。正因如此，这些作品处处显示着中国作风与中国气派。

关键词 汪曾祺；精神分析；潜意识；思无邪

早在1948年，唐湜就指出：“我知道现代欧洲文学，特别是‘意识流’与心理分析派的小说对汪有过很大影响，他主要的是该归入现代主义者群（Modernists）里的。”^①令人遗憾的是，关于汪曾祺的创作与精神分析之间的具体联系，在这篇题为《虔诚的纳蕤思——谈汪曾祺的小说》的万字长文中仅仅点到为止，未能充分讨论。汪曾祺对人类深层心理探索的兴趣始于早期创作，但是，他此时的创作只于1949年出版过一本题为《邂逅集》的选本，而那些精神分析色彩浓郁的作品大都弃之不录；1998年北师大版的《汪曾祺全集》所搜罗的早期佚文又为数寥寥。故此，长期以来对于此类作品读者难窥真容，评论界更无缘置喙。近年来，随着《钓》《翠子》《悒郁》《春天》《寒夜》《河上》《谁是错的》《前天》《花·果子·旅行：日记抄》《蝴蝶：日记抄》等一系列作品被挖掘了出来，汪曾祺早期创作全貌渐趋明朗，从精神分析的角度加以阐释的条件已然成熟。

一 自我保存本能·迷狂·口误： 自我退场与潜意识的涌动

弗洛伊德认为人类具有本我、自我和超我三个层次构成的人格结构。本我来自遗传，受制于肉体组织，联结的是人类本能；超我受制于现实

世界，联结的是社会道德规范；自我则是本我与超我之间的中介，起到协调和平衡二者关系的作用。弗洛伊德继承了心理动力说，认为人类若干行为源于多重人格之间冲突的驱动。

自我源自本我，“最初的时候，自我本能也是以追求快乐和满足为目的。后来，受到现实的训练，自我本能变得十分理性，不再受唯乐原则的控制，而是遵循现实原则”^②。但是，有一点必须清楚，无论是遵循唯乐原则还是现实原则，目的都是为了满足生存需要；只要出于生存需求，二者之间的关系并非不可逆转。《醒来》的背景是中国远征军入缅作战。经历了缅甸陷落战役之后，“他”与三名部下虽然侥幸撤退至高黎贡山，但大家极度焦渴，命悬一线，只剩下挂在“他”脖子上的一壶水。汪曾祺没有按照道德化思维让“他”做出英雄壮举，把水壶留给战友，自己选择死亡；而是让“他”在半昏迷状态与战友展开了一场激烈的水壶争夺战。这并不是说“他”特别自私可鄙，这一切行为都出自生命本能。对于自我来说，“它的任务是自我保存”^③，当“渴”这种自我保存本能空前膨胀之时，为了“自我保存”需要它自动放弃了伦理监控，一任本我支配。弗洛伊德曾对此类现象加以探究，认为“自我有时会丧失自己的功能，并任由自己退回到早期的状态，这表明它自己最初是源于本我。在逻

辑上，这是由它与外部世界的联系的中断和从感觉器官撤出它的精力贯注而造成的”^④。于是，生存本能左右了“他”的行动，“他”死死守住那壶水，击退了前来争夺的战友，为自己赢得了生存机会。

京剧剧本《范进中举》系根据《儒林外史》第三回“周学道校士拔真才，胡屠户行凶闹捷报”改编而来。汪曾祺的创造性在于加进了大量心理描写，其中“捆治”一场最为精彩。未能中举之时，范进处境艰难，屡试不第导致的畏惧感、经济困窘引发的胁迫感、身份低下唤起的屈辱感，无不给他的自我造成巨大的焦虑与痛苦。如果一任各类消极情绪累积，自我最终难免崩溃。不自觉间，范进调动起了“压抑”这种心理防御机制，把诸多负面观念与情绪驱赶到无意识领域，自我遂与现实达成妥协，刺痛之感缓解。范进忽然接到了中举的捷报，喜极而癫狂。依照法国变态心理学家耶勒的理论，这种精神异常状态源于意识分裂，“意识经验常极纷纭错杂，起伏无常，其所以翕然就绪形成完整人格者，实赖有综合作用（synthesization）。所谓综合作用者就是拿自我做枢纽，将零乱的心理事实，贯串成一气”^⑤。中举的狂喜打破了范进久已建立的心理结构平衡，自我无法控制，综合作用失效，意识发生分裂，压抑进潜意识里的情绪及逃脱超我监控的本我瞬间释放：有回到童年游戏中的快乐，有对科举考试的恐惧，还有伴随着报复心理而膨胀的破坏欲望（死亡本能）——“中了中了真中了，你比我低来我比你高！”^⑥成为上等人意味着对弱者拥有了支配权，他要通过蹂躏弱者获得复仇的快感：“我不是有官无职的候补道，我不是七品京官闲部曹，我是圣上钦点的大主考，奉旨衡文走一遭。”“我这个主考最公道，订下章程有一条，年未五十，一概都不要，本道不取嘴上无毛。”“考了你三年六月零九朝，活活考死你个小杂毛！”^⑦在原作中，范进疯癫后只简单地反复喊：“噫！好了！我中了！”并未涉及深层心理，潜意识的暴露全是汪氏的神来之笔。对此，汪曾祺颇为得意，言谈间反复提及，他认为“疯狂一半疯狂，产生幻觉、错觉、做梦，往往表现出平常所不易察觉的思想意识”^⑧。他还以京剧《南天门》《失子惊疯》《打棍出箱》为例，说明借疯癫之态显露潜意识的手法

古已有之。

在《日常生活心理病理学》一书中，弗洛伊德对“口误”现象进行了系统地研究，认为“口误”与自我“监控作用”的瞬间缺失有关。汪曾祺的小说《谁是错的》^⑨就涉及“口误”问题。“我”7岁时曾遭受父亲的一次体罚。多年之后，这段沉睡的记忆竟然毫不化妆地连续出现在梦里，情形一如当年。梦中的体验不仅唤起了“我”对父亲的敌视，而且还导致“我”把这种情绪带到了现实生活之中。“我”路遇路先生，路先生是父亲的挚友，交谈中自然不断提及父亲。聊着聊着，“我”脱口而出：您的左耳下的那个肉瘤是多余的——这种令他尴尬的话无疑是一种冒犯！表面看来，这冒犯仅仅出自“口误”，但“口误”暴露的却是“我”此时的深层情绪。“对于口误的形成而言，积极的因素（促使联想流[stream of associations]的产生）和消极的因素（放松这种注意力或抑制力）共同发生作用，或者说这两种因素成为同一过程的不同表现方式。随着这种注意力或抑制力的放松，更明确地说，由于这种放松的作用，这种自由的联想之流便付诸行动”^⑩，自我在那一刻没有抵挡住潜意识的入侵——有关父亲的话题诱发了“我”对父亲的厌恶情绪，于是迁怒于路先生，对他进行了报复。问题是“我”平日对路先生极为敬重，此刻何以轻易迁怒于他呢？这里面隐藏着更深的玄机：路先生本是我的“父执”；“我”正暗恋路先生的女儿，下意识里路先生就是“岳父”，岳父在生活中即被唤作“父亲”——在意识深处“父执”“岳父”和“父亲”三个角色一时叠合为一，路先生也就只能代父受过了。

自我保存本能、迷狂和口误，都是潜意识的显现。汪曾祺对于潜意识描写的艺术功效评价甚高，认为“潜意识是现代心理学的重要发现。表现潜意识必然会带来现实主义的深化，表现出更丰富、更真实的人性。如鲁迅所说，要拷问出一个人真底下的假，又拷问出假底下的真。在变态心理学面前没有英雄、伟人、忠臣、孝子，有的只是真实的人”^⑪。正因如此，他在创作中常常自觉地创设情境，撤除自我防护，显露潜意涌动的世界，在更高层次上表现真实的人性。

二 怀春·恋爱·情欲·升华： 力比多的多重身影

弗洛伊德的“泛性论”曾招致无尽的质疑，但是，很多批评之声恐怕来自望文生义的武断。其实，他对于儿童性欲的论断依据的是临床经验，只要我们不对“性欲”概念做狭隘理解，恐怕还是颇具道理的。在弗洛伊德看来，性兴奋不是来自个别器官，而是由身体的所有器官产生。幼儿的性本能通过自己的身体获得满足，具体表现为机械性的兴奋、肌肉活动、情感过程、智力活动等多种形式；成年之后，性本能转而指向外部对象，当然，常态是指向异性。《悒郁》中的银子处于从儿童到成人过渡的青春期的，她情欲的释放方式同时兼具两者特征，既寻求自体满足，又开始指向异性对象。清晨，“银子像是刚醒来，醒在重露的四更的枕上，飘飘的有点异样的安适，然而又似有点失悔，失悔蓦然丢舍了那些未圆的梦；什么梦？没有的，只不过是些不可捕捉的迷离的幻想影子罢了。一个生物成熟的征象”^⑩。她做的或是一个与性有关的梦。梦境无从满足，于是，银子模仿骑马的动作往村外跑去：“这已经出了庄了，银子左手在前，勒住缰辔，右手在后，抓住鞭儿，嘴里一声‘哈——嘟’马来了，得得得……一气跑了不知多远。她停住了。唉，不像！怎么两脚总不腾空？”^⑪这段描写是写实的，亦是象征的。弗洛伊德曾说过：“孩子需要大量的肌肉活动，并从中获得极大乐趣。”^⑫银子模仿骑马，就带有通过自身肌体运动获得满足的意味。“肌肉活动”原有多种，银子为什么单单模仿“骑马”呢？仅仅是模仿一下骑马，为什么要躲到僻静无人的庄外去？在精神分析视野里，梦境中的“跳舞、骑马、登山等有节奏的活动”^⑬象征着两性之间的隐秘关系，而文学创作所遵循的隐喻方式与梦的象征原则是一致的；“右手在后，抓住鞭儿”亦含隐喻，弗洛伊德认为“梦者手执马鞭显然是暗指手淫”^⑭；而在对“俾斯麦的梦”的分析中，他更明确地指出，“马鞭、手杖、长矛以及类似物”^⑮指代的是男性性别器官。原来骑马挥鞭的背后潜藏着对异性的向往。其他细节，亦含暗示，如她不自觉地触摸自己的胸脯，吟唱“送郎就要得郎怜”

这样的情歌。待到她回到家中，连爸爸也看出了端倪，对银子妈说：“银子成人了。”^⑯通篇都在表现情窦初开的银子朦朦胧胧的“怀春”情绪，虽然含蓄，但精神分析的色彩还是大致明晰的。

《小学校的钟声》中的“她”与“我”在船上邂逅，“她”佯作画画到船尾找“我”，交谈中“我”知晓“她”对自己关注已久。心醉神迷之中“我”产生了“昼梦”，幻想与“她”并肩走进母校，“像两个音符”。回到现实，“我们”看到乡下人接亲的花轿和队伍，这暗示着“我”对爱情未来的憧憬——类似的情景在沈从文的《边城》中曾经出现过。文中道具，无论是瓷瓶、花朵还是两只桔子，都暗喻“她”的身体；“她”的手笼反复出现，也非偶然：“手笼像一头小猫”，“桔子旁边是那头白猫”，“我起身取了两个桔子，却拿过那个手笼尽抚弄”，“不自觉地那个柔滑的感觉移到脸上，而且我的嘴唇也想埋在洁白的窝里”^⑰。手笼及其喻体猫都是带绒毛之物，亦与女体有关；而“恋物”之举，则直接投射出“我”对“她”的爱恋。最后，“她”主动抓住了“我”的手，“我的手上感到百倍于那只猫的柔润，像一只招凉的猫，一点轻轻的抖，她的手”^⑱。肢体的亲密接触更促使两人的关系突飞猛进。关于这篇小说，汪曾祺曾有一段告白：“最近编本集子，找出了一篇在二十四岁时写的小说，叫《小学校的钟声》，就是写离开我们的县里，在小镇上遇到一个小学的女同学，含含糊糊一种情绪。”^⑲内容近乎实录，看起来这篇小说凝结着汪曾祺本人的一段浪漫故事。

汪曾祺的情感经历并不顺利，据他子女们的回忆录中记载，单在西南联大就至少经历了两段失败的恋情^⑳。感伤之情最易化为艺术，汪曾祺多篇涉及失恋的作品都写得极为精彩。《春天》^㉑写初谙风情之时“我”在一段三角情感中的挫败，失落而不乏温馨。而《前天》^㉒明面上写的是一场令“我”险些丧生的车祸，隐喻层言说的则是被恋人抛弃的创伤。值得一提的是，汪曾祺的处女作《钓》^㉓极可能也是叙写失恋之作。“我”在宿舍里备感沉闷，于是折竹为竿，到河边垂钓，兴尽之后，弃竿而回，虽未钓到鱼，却绝非一无所获。作品别有怀抱，深意尽藏于钓竿和鱼两个意象之中。弗洛伊德认为，“长形直竖之物如手杖、伞、

竹竿、树干等”^⑤是男性的象征之物；而鱼则为中国古典意象，常隐喻女体。以竹竿钓鱼，此处虽不宜坐实理解，但似乎暗示着“我”对某位女士的追逐。作品后半部分有这样一段文字：“远林漏出落照的红，像藏在卷发里的被吻后的樱唇，丝丝炊烟在招手唤我回去了。”^⑥各处相互参证，判定本文涉及两性恋情，大致是不错的。综合上述分析，《钓》的意蕴是否可做这样的阐释：表层故事是“我”从去钓鱼到放弃钓鱼的过程，深层里却是一段心路历程——“我”决定从一段失败的恋情中走出来，获得精神超脱。

1945年，汪曾祺在黄土坡写了一组日记体散文，题为《花·果子·旅行：日记抄》。作品内容并不单一，其中隐隐可以读出一个爱情故事。“七日”日记颇多隐喻，开篇写道：“我想有一个饼，一个土陶蛋青色厚釉小谭子。/木香附萼的瓣子有一点青色。”^⑦瓶与花为汪曾祺惯常使用的意象，是关涉女性的隐喻。“过王家桥，桥头花如雪，在一片墨绿色上。我忽然很难过，不喜欢。我要颜色，这跟我旺盛的食欲是同源的。”^⑧白居易《长恨歌》中有“六宫粉黛无颜色”之句，“颜色”意指女性之美貌；与食欲同源，说的自然是色欲。接下来的是这样一段：“我要水果。水果！梨，苹果，我不怀念你们。黄熟的香蕉，紫赤的杨梅，蒲桃，呵蒲桃，最好是蒲桃，新摘的，雨后，白亮的磁盘。”^⑨水果为浑圆之物，让人联想到女性。这里的话语还比较含蓄，此后的文字则赤裸地表达了对异性的欲望：“我渴望更丰腴的东西，香的，甜的，肉感的。”^⑩“甜的”是什么？甜味或是爱欲快感的隐语；“肉感的”三个字，可不是说得更为明白？“九日”一则写道：“我满有夏天的感情。像一个果子渍透了蜜酒。这一种昏晕是醉。”^⑪情感更为炽烈。“十日”的日记，直白地记录了一段失败的爱情：“念N不已。我不知道这一生中还能跟她散步一次否？/把头放在这本册子上，假如我就这么睡着了，死了，坐在椅子上……”^⑫此后所记的是一个梦，现实中无法实现的欲望在梦境里获得了象征性补偿：“携手跑下山坡，山坡碧绿，坡下花如盛宴……回去，喝瓶里甘凉的水。我们同感到那个凉，彼此了解同样的慰安……”^⑬接下来这样描述：“水从壶里倒出来乃是一种欢悦，杯子很快就满了；满了，是好的。倒水的声音比酒瓶塞

子飞出去另是一种感动。”^⑭弗洛伊德在《精神分析引论》中认为“水龙头、水壶或泉水”^⑮等水所流出之物为男性情欲的象征；“一切有空间性和容纳性的事物”^⑯则暗指女性。以壶往杯中注水，似乎隐喻男女之欢愉。惨痛的失恋与饥渴的欲望搅和在一处，遂生出狂躁迷乱之气。

在《关于〈昆明猫〉》^⑰一文中，苏北曾就汪曾祺写猫的诸篇文字做过精彩点评。如果从精神分析的角度对同样的材料重新审视，结论也许会别具意味。汪曾祺于1947年7月写成一篇题为《绿猫》的小说。有意思的是作品采用了嵌套叙事，小说人物柏在写一篇关于猫的文章，其中有这样一个情节：“我”拜访一对新婚朋友，女主人的小猫引起了“我”的关注，它体躯娇小，花纹淡雅，皮毛茸茸软软，眼睛呈豆绿之色，蹲在“墨绿缎墩上”，极为惹人怜爱。于是，“我”对男主人说：“xx，你真幸福！”避实就虚，处处写猫之可爱，实则处处写猫的女主人美貌之迷人——小猫周身是绒毛，趴的地点是“墨绿缎墩上”——缎不同于一般布匹之处在于表面布满绒毛。《释梦》认为“丝绒”是关于女性性别的隐喻^⑱，这些描写或在暗示“我”对女主人的暗恋。

1994年12月13日汪曾祺接受了杨鼎川的采访，其中一段对话暗藏玄机：“杨：《绿猫》里的柏，当时您写的时候，有没有一个原型啊？汪：没有。”^⑲似在暗示整个故事都出于虚构。可是，随着时间的推移，情形发生了变化。1996年，汪曾祺作了一幅名为《昆明猫》的国画，画的是一只趴在布墩上的小猫，题跋为：

昆明猫不吃鱼，只吃猪肝。曾在一家见一小白猫蜷卧墨绿软缎垫上，娇小可爱。女主人身体颇长，斜卧睡榻上，甚美。今犹不忘，距今四十三年矣。

四十三年一梦中，
美人黄土已成空。
龙钟一隻真痴绝，
犹吊遗踪问晚风。^⑳

是汪曾祺偶然记起了那位美人，还是初闻美人离世时的伤悼？惊鸿一瞥，终生不忘，却是事实。

故事还没有结束。1997年3月23日，汪曾祺又写散文《猫》，其中有这样的描述：

只有一次，在昆明，我看见过一只非常

好看的小猫。

这家姓陈，是广东人。我有个同乡，姓朱，在轮船上结识了她，母亲和女儿，攀谈起来。我这同乡爱和漂亮女人来往。她的女儿上小学了。女儿很喜欢我，爱跟我玩。母亲有一次在金碧路遇见我们，邀我们上她家喝咖啡。我们去了。这位母亲已经过了三十岁了，人很漂亮，身材高高的，腿很长。她看人眼睛眯眯的，有一种恍恍惚惚的成熟的美。她斜靠在长沙发的靠枕上，神态有点慵懒。在她脚边不远的地方，有一个绣墩，绣墩上一个墨绿色软缎圆垫上卧着一只小白猫。这猫真小，连头带尾只有五六寸，雪白的，白得像一团新雪。这猫也是懒懒的，不时睁开蓝眼睛顾盼一下，就又闭上了。屋里有一盆很大的素心兰，开得正好。好看的女人、小白猫、兰花的香味，这一切是一个梦境。^⑫

人物身份、姓氏都落到了实处，女主人公不再是一位新娘，而是少妇。除了对这“漂亮女人”的身体特征进行描写之外，汪氏还对她慵懒、迷离的神情予以定格，极力渲染瞬间之永恒。同以往两个文本相较，文笔更为细腻，生动地描述出了女主人体态之曼妙与神情之诱惑。接下来文章笔锋一转，意味深长地记录了一个故事，说的是一修行老僧为“叫春”之猫扰乱，不能入定，遂赋诗一首：

春叫猫儿猫叫春，
看他越叫越来神。
老僧亦有猫儿意，
不敢人前叫一声。^⑬

在这里，猫作为欲望的象征已经明白无误了。同样一个故事，经过三次叙事，手法逐渐从虚写转为素描，女主人公也由艺术形象变为现实人物，爱欲成分越来越趋于明朗，欲言又止的主题无非是喟叹文明社会对人类自然欲望的压抑。

汪曾祺早年的创作风格远非后人冠以的“平淡”二字所能概括，部分作品恣肆而狂放。《蝴蝶：日记抄》中那群刚刚步入青春期的男孩，对异性敏感而躁动，“就是我们那些女同学，那些小姐们，她们的身体、姿态、脚步，笑声给我们一种奇异的刺激，刺激我们作许多没有理由的事情”^⑭。把蝴蝶夹死在书里，着衣跳到水中，爬到盘楼房

顶，撩狗，怪叫，穿奇装异服，等等，“我们一身蓄聚蛮野的冲动，随时就会干点傻事出来”^⑮。在生命的骚动中，爱欲深层里隐含的死亡意识与破坏欲望不免浮现出来。汪曾祺早年还写过一篇题为《寒夜》^⑯的小说，通篇聚焦于一个场景：一群“巡更”护村的男子在村外的“车棚”里度过的一夜。故事核心场景是房中间的一大堆火，弗洛伊德认为火“直接象征爱情（例如熟语‘欲火中烧’）”^⑰。作品只写众口交作，话题围绕着女人展开，显示着各自的欲望之火。“太保”对“老爹”女儿花儿的恋情，“海里蹦”对嫂子的痴情，光棍“二疙瘩”、“大炮”和“蛤蟆”对女人的垂涎，分明让人感受到过量的力比多在这群男人身体里涌动。

依据精神分析的观点，文明社会使得人的欲望受到压抑，但压抑并非全然是坏事，有些人能将受压抑的欲望予以升华，转化为文明的创造力。与常人一样，艺术家通过想象和幻想让压抑的欲望获得象征性满足；不过，他们的过人之处在于能把“昼梦”形式化为艺术作品。在中国，最早涉笔力比多升华主题的应该是鲁迅，他的《不周山》（《补天》）表现女娲抟土造人，内驱力就是本能里的“苦闷”。1948年，汪曾祺发表了一篇题为《艺术家》的小说，描述一位民间哑巴艺术家痴迷绘画，创作出了高水平的作品。“我”透过画作，洞察了他的创作心理：“高度的自觉之下透出丰满的精力，纯澈的情欲；克己节制中成就了高贵的浪漫情趣，各部份安排得对极了，妥贴极了。”^⑱画作中隐现情欲，遵循的显然是弗洛伊德的思路。汪曾祺其实比弗洛伊德更进一步，他视文学欣赏为艺术创造活动，亦暗含力比多的升华。“我”凝视哑巴的画作，“沉醉了，直是‘尔时觉一座无人’。我对艺术的要求是能给我一种高度的欢乐，一种仙意，一种狂：我想一下子砸碎在它面前，化为一阵青烟，想死，想‘没有’了。这种感情只有恋爱可与之比拟。”^⑲把艺术欣赏比作“恋爱”，实与力比多关联了起来。

三 跨类恋情·同性恋·乱伦· 施虐狂：倒错的爱欲景观

大致说来，汪曾祺对于精神分析的兴趣主要

集中于两个时期：第一个时期是以《钓》为起点的最初创作十年，第二个时期是生命的最后十年。前后两个时期作品的风格发生了巨大变化：早期主要表现潜意识与爱欲情绪，喜用隐喻与象征，追求意境之美。晚近则文笔恣肆，不避颠倒错乱的爱欲关系，但又能以至爱至美超越污浊之感；放弃诗化的表达方式，却于直白朴实的叙述中蕴含诗性。

依照精神分析的观点，“变态”性活动有多种形式，这些形式在汪曾祺笔下各有例证：其一是“不顾物种间的界限（人与动物之间的鸿沟）”^⑤。汪曾祺改写过一个名为《鹿井丹泉》的高邮民间传说。故事说的是一位比丘与一匹母鹿跨越类别鸿沟，生出了漂亮的鹿女，人畜之间虽颇为和谐，却为世俗所不容。其二是“与自己同性成员的性关系”^⑥。《唐门三杰》中京剧团的司鼓唐老大是同性恋者，虽然是体态威猛的男儿之身，却充当女性角色。其三是“打破乱伦界限（从近亲那里寻求性满足）”^⑦。依照弗洛伊德的看法，在幼年时期，“人们的第一个选择对象通常属于乱伦范围的，男孩以母亲和姐妹为对象”^⑧，这与俄狄浦斯情结有关；随着身体发育，“在青春期内本能首次开始全力寻求其满足时，它再次转向过去熟悉的乱伦对象，来发泄其力比多”^⑨。男性如此，女性亦然。《小孃孃》中的谢淑媛就未能走出这种青春困惑。夏普天和小姑姑谢淑媛相依为命，谢淑媛选定的性爱对象竟然就是自己的侄子；小说另插入一个情节：居家三子女精神错乱，姐妹二人皆与兄弟通奸，作者无疑是借此传达批判态度，亦或藉此挖掘更深层次的人性心理。

依照弗洛伊德的理论，人性中最深层的本能是爱欲本能和破坏本能，“爱欲本能的目标在于不断地建立更大的统一体，并极力地维护它们——简而言之，是亲和。相反，破坏本能的目标是取消联结，故而带来毁灭”^⑩，“在生物性功能方面，这两种基本的本能或者相互排斥，或者彼此结合”^⑪。对于人而言，性本能体现为两个侧面：既蕴含着寻求“亲和”的爱情，又潜藏着“支配的本能（施虐狂）”^⑫，每个人性本能的现实表现取决于两者之间的比例关系。《天鹅之死》中的“工宣队员”，对跳天鹅舞的白蕤之美极为垂涎，但是，云泥之别，爱情是绝不可能实现的；而他性本能

中破坏和侵略的比例过于强大，遂畸变为虐待狂。于是，他借政治运动整她，让她不停地跳舞，直至腿骨折断，再也无法回到舞台。得不到的就要破坏掉，阴暗的性欲心理已经转化为邪恶的虐待快感，这种病态性心理属于性错乱的范畴。这种病态心理是有着世界范围内的文学表达的，比如电影《西西里的美丽传说》当中也有。

晚年的汪曾祺一如垂暮的川端康成，屡屡以大胆的笔调触及性变态与性错乱，对道德伦理少有顾忌。但是毋庸置疑的是，汪曾祺总以诗人之眼打量世界，所持守的首选标准是美和爱，然后才是善。《鹿井丹泉》中的和尚与母鹿之间，美与爱兼备，虽属人畜之恋，但在他笔下绝无齷齪之感；《小孃孃》述说的是姑姑与侄子的畸形恋情，但是郎才女貌，有美有爱，虽有悖伦理，隐含作者的同情却远大于谴责。当然，对于无美、无爱、无善的故事，无论是《唐门三杰》还是《辜家豆腐店的女儿》，汪氏的叙述都不免带着讽刺与不屑。

四 民族意象·“思无邪”·现代意境： 精神分析的中国气派

精神分析是基于西方文化产生的理论，弗洛伊德原著中蕴含的生活样态、思维方式和物象系统，自然基于西方世界。中国作家如果生吞活剥地加以运用，必然无法创作出饱含民族气息的作品。汪曾祺创作伊始就不曾落入这样的圈套，早在1948年唐湜就发现了这一点，认为“他的小说的理想，随处是象征而没有一点象征‘意味’，正是现代主义的小说理想，然而这一切是通过纯粹中国的气派与风格来表现的”^⑬。那么，汪曾祺到底是如何赋予那些精神分析气息浓郁的作品以民族风格的呢？

其一是择取传统意象隐喻深层心理。从《释梦》《精神分析引论》等著作可以看出，在西方文化中，梦及潜意识世界有数量庞大的象征意象与之对应。这些象征意象有些属于中西共用，有些则为西方所独有。汪曾祺早期小说惯于以诗为文，意象繁丰，遍布隐喻与象征。阅读一下这些作品我们就明白，他所采用的意象多为中西相通者，绝不生搬硬套，食洋不化。《受戒》中有一个关于小英子的细节：“她挎着一篮子荸荠回去了，在柔软的田埂上留了一串脚印。明海看着她的脚印，

傻了。五个小小的趾头，脚掌平平的，脚跟细细的，脚弓部分缺了一块。明海身上有一种从来没有过的感觉，他觉得心里痒痒的。”^⑤在中国传统话语中，男人的脚往往与生殖有关，“女子的腿脚在汉民族文化中则是女子羞体、女身及生殖意味的代码”^⑥。《易经》“咸”卦中有爻辞云：“初六，咸其拇。”拇就是大脚趾，男子向女性求欢，就是从抚摸对方的脚趾开始的。出于原始的互渗思维，脚印也就带上了暧昧色彩。实际上，脚印是一个古老的原型，无论中西，都带有性意味。《史记·周本纪》中载，姜姬见神人足迹而受孕，生下周人的始祖后稷。弗洛伊德曾记录了一个美拉尼西亚的禁忌，思维理路极为类似：“男孩如果在路上认出了他姐妹的足迹，便不再向前。女孩当然也是如此。”^⑦这是为了避免乱伦，因为他们认为踩足印可能导致受孕。在中国传统文化中，鞋为男性对女性欲望的象征，冯梦龙《山歌》中的《鞋子》与《鞋》两篇，就取此寓意。汪曾祺的小说《翠子》中就出现了鞋子意象。高家伯伯与“我”都想让家中女佣翠子做父亲的续弦，但翠子却与大驹子有了恋情——至于两人关系的深度，则借“我”无忌的童言加以暗示：“今儿大清早，我跟翠子上那儿去，草上露水还没有干，她把鞋都湿透了。”^⑧沾湿之鞋暗示翠子已经深陷爱河。鞋子在西方具有同样的寓意，弗洛伊德就认为“鞋和拖鞋”^⑨是女性性别与欲望的象征。不止这些，汪曾祺早期惯于运用的意象，如竹竿、水果、花朵、船、花瓶、坛子等，尽皆中西通用，寓意相仿。频繁运用这样的意象，不仅能契合精神分析理路，而且因为承载着丰厚的中国文化元素而洋溢着民族韵味。

其二是化用《诗经》篇章，追慕“思无邪”之境。关于本能欲望，弗洛伊德主要从生理角度强调非理性的强大力量，带有科学主义的冷静，却极少关注人类无比丰富的情感。他观察的对象多为精神病人，俄狄浦斯情结、厄勒克特拉情结、死亡情结以及诸多变态心理，若置于儒家文化语境中审视自然是有失雅正。汪曾祺笔下虽关涉变态描写，但他的理想是把弗洛伊德的“爱欲”导向中国古老的“思无邪”境界。他曾说：“我有一种看法，像小英子这种乡村女孩，她们感情的发育是非常健康的，没有经过扭曲，跟城市教育的女孩不同，她们比较纯，在性的观念上比较解放。

《大淖记事》里那些姑娘媳妇敢于脱光了下河洗澡，有人说怎么可能呀？怎么不可能，我都亲眼看到过”，“这是思无邪，诗经里的境界”^⑩。细读文本，我们会发现《河上》《受戒》《大淖记事》等汪氏最优秀的爱情篇章，全都挪用了《诗经》的意境。最典型的文本是他的早期作品《河上》。“他”在乡下养病，一天三儿驾小船送“他”回城。“他”划动双桨，三儿极为矜持，说如果“他”跳到河里，自己才肯理会“他”。于是“他”就跳了下去，弄翻了小船，两人一起戏水。从情节到意象，这个作品处处有《诗经》的影子。故事发生在船上，船与恋情有关。《诗经·柏舟》云：“泛彼柏舟，亦泛其流。耿耿不寐，如有隐忧。微我无酒，以遨以游。”^⑪闻一多阐释道：“舟，妇人自喻，泛然不系之舟，如妇人无所依倚。”^⑫女性为船，三儿允许“他”登船，即属意于“他”。《诗经·竹竿》有诗句：“淇水悠悠，桹楫松舟。驾言出游，以写我忧。”^⑬舟楫相配，即男女相悦，“以舟船与楫桨喻男女夫妇或情媾双方之关系，后世多见”^⑭。“他”与三儿时而驾船，时而游水，无论是摆渡还是泅水，都有成就婚媾之义——《河上》含蓄地表现出男女主人公发生了性关系。三儿让“他”跳到水中，情节与《诗经·褰裳》如出一辙：“子惠思我，褰裳涉溱。子不我思，岂无他人？狂童之狂也且！/子惠思我，褰裳涉洧。子不我思，岂无他士？狂童之狂也且！”^⑮女性对爱恋他的男子说：你要是想得到我，就得跳到水里，游过溱河，游过洧河。男女交往健康、舒展、不受文明扭曲，两性关系自由开放，在汪曾祺看来，这是典型的“思无邪”境界。《大淖记事》中有一情节：巧云驾了“鸭撇子”，十一子泅渡水中，相约到大淖深处的沙洲幽会。“‘渡’是一种象征。渡水过来或渡过水去，都意味着成就好事与达成婚姻，或者是男获女，或是女从男。”^⑯大淖中的沙洲，这地点本身就是男女相会、相爱之所。《诗经·蒹葭》云：“蒹葭苍苍，白露为霜。所谓伊人，在水一方。溯洄从之，道阻且长。溯游从之，宛在水中央。”^⑰此后“重章叠句”中的“水中坻”和“水中沚”，都是水中的沙滩。这和十一子与巧云约会的沙洲，是何其相似！《受戒》中，明子受完戒，小英子驾船去接他，“他们一人一把桨。小英子在中舱，明子扳艄，在船尾”^⑱，撑篙、摇船、

掌舵等意象都带有一定的隐喻色彩，似暗示两人的关系已非同寻常。

其三是借用古典意象，张扬“酒神”精神。汪曾祺毕竟是现代作家，尽管对古典的中和之美心旷神怡，但对张扬恣肆的“酒神”精神亦复喜爱。他曾试着用民族风味浓郁的物象，创造古人不曾描述过的现代氛围，表现潮水涌动的爱欲。《蝴蝶：日记抄》中有这样的段落：

蝴蝶，蝴蝶在同蒿花田上飞，同蒿花灿烂的金色。同蒿花的金色，风吹同蒿花。风搂抱花，温柔的摸着花，狂泼的穿透到花里面，脸贴着它的脸，在花的发里埋它的头，沉醉的阖起它的太不疲倦的眼睛。同蒿花，烁动，旺炽，丰满，恣酣，殚殚。狂欢的潮水！——密密层层，那么一大片的花，稠浓的泡沫，奢侈的肉感的海。同蒿花的香味极其猛壮，又夹着药气，是迫人的。我们深深的饮喝那种气味，吞吐含漱，如鱼在水。而同蒿花上是千千万万的白蝴蝶，到处都是蝴蝶，缤纷错乱，东南西北，上上下下，满头满脸。——置身于同蒿花蝴蝶之间，为金黄，香气，粉翅所淹没，“蜜饯”我们的年龄去！成熟的春天多么的迷人。^③

对于这则散文诗样的日记，有人曾做过确当的评价：“文中以蝴蝶和同蒿花为核心意象，夹入花引蝶，鱼戏水等传统典喻；‘风’的意象，也充满动感，有一种酣畅淋漓的韵致。”^④同蒿在中国栽种历史悠久，唐代《新修本草》、元代《饮膳正要》、明代《本草纲目》等均有记录，亦入古诗句，故是带有民族色彩的物象。用的是非常民族化的意象，表现的却是中国古代文学中没有的充满动感和狂野之态的现代情绪，开拓出了崭新的意境，这可以说是汪曾祺的独特贡献。另外，《花·果子·旅行：日记抄》一篇与之笔法逼似，也是以古典意象创造现代之境。

汪曾祺 20 世纪 40 年代钟情于精神分析，与当时的文化氛围不无关联。早在 1920 年，心理学家汪敬熙就开始在《新潮》杂志上发表《心理学之最近的趋势》等文章，介绍佛洛伊德主义。1924 年，鲁迅翻译出版了日本文艺理论家厨川白村的《苦闷的象征》，该书是一本精神分析气息浓郁的文学理论专著。1925 年高觉敷译出了弗洛伊德的

演讲稿《精神分析的起源和发展》，在《教育杂志》第 17 卷 10 号和 11 号上连载。他翻译的《精神分析引论》《精神分析引论新编》分别于 1930 年、1936 年由上海商务印书馆出版，这两书的面世一度引发文化界的热议。在文学界，自五四以来就有一些作家尝试探索潜意识世界的秘密，鲁迅的《肥皂》、郁达夫的《沉沦》、郭沫若的《残梦》、许杰的《火山口》、曹禺的《原野》，以及施蛰存、刘呐鸥、穆时英等人的作品，都是代表之作。汪曾祺介入精神分析更直接的原因恐怕来自西南联大独特的校园文化。当时的西南联大是中国西方现代主义文学研究与传播的中心，而现代主义文学与精神分析的密切关联自不待言。汪曾祺是沈从文的私淑弟子，沈从文言传身教的影响更是不可低估。据汪曾祺回忆，沈从文当时的藏书颇杂，其中就有弗洛伊德的专著^⑤；在创作上，他的《边城》《三三》等诸多作品，都带有弗洛伊德的影子。在这样的文化语境中，汪曾祺热衷于精神分析也就在情理之中了。置于中国现代文学史的视野中观照，汪曾祺此类作品的贡献在于对民族风格的自觉追求。当时致力于精神分析民族文化探索的另一位作家是施蛰存。施蛰存的作品或者取材于中国历史片段，或者聚焦于现实生活场景，在内容上已经实现了本土化；但在形式上西化的痕迹还相当浓重，比如常常出现大段的心理描写，人物意识腾挪跳跃，与中国传统风格显然距离较远。汪曾祺不仅完全表现民族生活，而且在艺术形式上注重把握中西平衡，更加切近中国民族审美习惯。他表现意识的流动却拒绝大段的心理描摹，他探索表述的诗化却不舍弃白描手法，他运用象征手法却追求意境之美。两者相较，可以说汪曾祺的民族化探索更为彻底，也更为成熟。

近年来，随着汪曾祺早期佚文的大量发现，如何有效阐释的问题已经摆在我们面前了。从哲学渊源上看，20 世纪 40 年代的汪曾祺深受存在主义与精神分析两股思潮影响。关于存在主义与汪曾祺的关系，很多学者已经进行了深入剖析。如果我们能再从精神分析的角度切入探索，汪曾祺的早期作品至少有七成可以得到有效阐释，而他后期那些涉猎非常态情与性的作品，也能得到更为深入的理解。

[本文系国家社科基金后期资助项目“文化视

國中的汪曾祺研究”（批准号：13FZW040）之阶段性成果]

- ①⑤⑧唐湜:《虔诚的纳蕤思——谈汪曾祺的小说》,《新意度集》,第140页,第140页,生活·读书·新知三联书店1990年版。
- ②[奥]弗洛伊德:《弗洛伊德的情爱与梦幻》,吾漫漫编译,第212页,古吴轩出版社2012年版。
- ③④⑤⑤⑤[奥]弗洛伊德、车文博主编:《精神分析新论》,第284页,第300页,第286页,第286页,九州出版社2014年版。
- ⑤朱光潜:《变态心理学派别》,第32页,安徽教育出版社1997年版。
- ⑥⑦汪曾祺:《范进中举》,邓九平编:《汪曾祺全集》第7卷,第45页,第45—46页,北京师范大学出版社1998年版。
- ⑧⑪汪曾祺:《架上鸭言》,《汪曾祺全集》第8卷,第91页,第91页。
- ⑨载《大公报》(桂林)1942年6月8日。
- ⑩[奥]弗洛伊德、车文博主编:《日常生活心理病理学》,第61—62页,九州出版社2014年版。
- ⑫⑬⑬汪曾祺:《悒郁》,解志熙:《考文叙事录——中国现代文学文献校读论丛》,第247页,第248页,第250页,中华书局2009年版。
- ⑭[奥]弗洛伊德、车文博主编:《爱情心理学》,第63页,九州出版社2014年版。
- ⑮⑮⑮⑮⑮⑮⑮[奥]弗洛伊德:《精神分析引论》,高觉敷译,第118页,第116页,第117页,第117页,第118页,商务印书馆1984年版。
- ⑯[奥]弗洛伊德、车文博主编:《释梦》(下),吕俊、高申春译,第343页,九州出版社2014年版。
- ⑰⑱[奥]弗洛伊德:《释梦》,孙名之译,第380页,第377页,商务印书馆1996年版。
- ⑲⑲汪曾祺:《小学校的钟声》,邓九平主编:《汪曾祺全集》第1卷,第23—27页,第27页。
- ⑳⑳汪曾祺:《作为抒情诗的散文化小说》,邓元平主编:《汪曾祺全集》第8卷,第70页,第75页。
- ㉑汪朗、汪明、王朝:《老头儿汪曾祺:我们眼中的父亲》,第53页,中国人民大学出版社2000年版。
- ㉒载《中央日报》(昆明)1941年3月13日。
- ㉓载《经世日报》1946年10月13日。
- ㉔载《中央日报》(昆明)1940年6月22日。
- ㉕引自李光荣:《〈钓〉:汪曾祺的文学开端》,《新文学史料》2009年第1期。
- ㉖⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕汪曾祺:《花·果子·旅行:日记抄》,苏北选编:《汪曾祺早期逸文》,第56页,第56—57页,页。

第57页,第57页,第58页,第59页,第59页,第59页,安徽文艺出版社2016年版。

- ③⑧苏北:《一往情深:回忆汪曾祺先生》,第113—116页,上海远东出版社2009年版。
- ④⑩杨鼎川:《关于汪曾祺40年代创作的对话——汪曾祺访谈录》,《中国现代文学研究丛刊》2003年第2期。
- ④⑪苏北:《忆·读汪曾祺》,第174页,安徽文艺出版社2012年版。
- ④⑫⑬汪曾祺:《猫》,邓九平主编:《汪曾祺全集》第6卷,第309—310页,第310页,北京师范大学出版社1998年版。
- ④⑭⑮⑯⑰⑱裴春芳:《经典的诞生:叙事话语、文本发现及田野调查》,第284页,第284页,第283页,第294页,社会科学文献出版社2014年版。
- ④⑲载《中央日报》(昆明)1941年2月13日。
- ④⑳〔奥〕弗洛伊德:《少女杜拉的故事:一位歇斯底里少女的精神分析》,茂华译,第62页,中国文史出版社1997年版。
- ④㉑④②汪曾祺:《艺术家》,邓九平主编:《汪曾祺全集》第1卷,第180页,第175页。
- ④㉒④③④④④⑤〔奥〕弗洛伊德、车文博主编:《精神分析导论》,张爱卿译,第170页,第170页,第170页,第273页,第274—275页,第268页,九州出版社2014年版。
- ④㉓④⑥汪曾祺:《受戒》,邓九平主编:《汪曾祺全集》第1卷,第336页,第341页。
- ④㉔④⑦王政:《腿·脚·鞋——生殖民俗的典型符号》,《民间文学论坛》1998年第3期。
- ④㉕〔奥〕弗洛伊德、车文博主编:《图腾与禁忌》,第15页,九州出版社2014年版。
- ④㉖④⑧李光荣辑校:《汪曾祺初期小说四篇》,《中国现代文学研究丛刊》2009年第2期。
- ④㉗④⑨④⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿冠英选注:《诗经选》,第21页,第89页,中华书局2012年版。
- ④㉞④⑪《闻一多全集》第4册,第57页,生活·读书·新知三联书店1982年版。
- ④㉟④⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿周振甫译注:《诗经译注》,第81页,第166—167页,中华书局1980年第2版。
- ④㊱④⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿王政、王维娜:《〈诗经〉中的船及其后世的婚媾人类学意义》,陈勤建主编:《文艺民俗学论文集》,第28页,第30页,上海文化出版社2009年版。
- ④㊲汪曾祺:《从哀愁到沉郁》,邓九平主编:《汪曾祺全集》第3卷,第467页。

[作者单位：曲阜师范大学文学院]

责任编辑：刘 艳