**梦中化城的永恒魅力**

**——鲁迅、汪曾祺童年视角小说创作的“梦”境探讨**

江红英 (山东师范大学文学院,山东济南250014)

[摘　要]从“梦”入手分析鲁迅和汪曾祺的童年视角小说可以看到:作为“醒者”，鲁迅比较清醒深刻，他给我们营造了一个充满温情的艺术世界，又亲自将这层迷人的面纱揭开，使我们不致沉醉其中。作为“醉者”，汪曾祺至善至美的创作追求使他的创作缺乏应有的理智，他用诗意的笔触向我们描绘了故乡美好的人和事,沉醉在梦中不愿醒来，作品缺少理性穿透力。两者童年视角小说创作所达到的美学境界也向我们揭示了艺术的真正本质恰恰在于其呈现了我们这个世界的鲜活意义，使人们获得了真善美所给予的力量。

[关键词]鲁迅；汪曾祺；梦；童年视角

鲁迅和汪曾祺作为两个生活经历、志趣和性格完全不同的作家，他们在自己的部分创作中都不约而同地选取了童年视角，而且又都作为逝去的梦境来追忆。于是，作品中那如幻如烟的诗的情境，如何能勾起人们长久的回味与惆怅，就成了理论研究的永恒的话题。为此,本文从“梦”入手，对两位作家童年视角小说创作所达到的美学境界及其价值作一探讨。

一、鲁迅:睡眼惺忪寻旧梦

鲁迅曾在《呐喊·自序》的开头说：“我在年青的时候也曾经做过许多梦，后来大都忘却了，但自己也并不以为可惜。所谓回忆者，虽说可以使人欢欣，有时也不免使人寂寞，使精神的丝缕还牵着已逝的寂寞的时光，又有什么意味呢？而我偏苦于不能全忘却，这不能全忘的一部分，到现在便成了《呐喊》来由。”[1](P415)这里，他把自己的小说视为年青时做过的“梦”，而且是至今不能忘却的“梦”。无独有偶，汪曾祺在《受戒》的结尾注明是写43年前的一个梦。他的《大淖记事》、《受戒》等作品都是对历经数十年酝酿而成醇酒的儿时生活的提纯。梦，可以说是两位文学大家这部分作品的灵魂。

鲁迅写《呐喊·自序》时41岁，所以“年青时的梦”是指过去对将来的期待，“不能忘却”是指他自己现在的心态。所以，《呐喊》其实就是对过去和现在之间的混杂。其实，鲁迅采用童年视角创作的三篇小说《社戏》、《故乡》和《孔乙己》都收入《呐喊》这一集子，并且都采用回忆的方式。当然，这种回忆不仅仅是回到日历纸上的昨天，而是要回到精神上的昨天，回到儿童时代。因为儿童还未感受过社会黑暗和人生悲剧，具有一种本真而又浑朴的气质，他们观察世界时自然看不见社会和人生应有的苦难和耻辱。

事实也确实如此，虽然鲁迅童年缺失性经验给他留下了难以治愈的伤痛，但随着时光的推移和空间距离的拉大，鲁迅渐渐淡化了对故乡的负面感知。当回忆的时针指向从前时，记忆中的一切突然都变得那么朦胧而又美丽，故乡中的人和事都发散着迷人的光辉。正如心理学家所指出的，人们童年时期的经验往往不是清晰完整地留存在人的记忆中的，只不过是一种朦胧的回忆，有时甚至原来并未实有其事。弗洛伊德认为：“这些记忆的错误并不只是记忆中不可靠的结果。童年以后的诸种强烈力量往往改塑了我们婴儿期经验的记忆容量，可能也就是这一种力量的作用，才使我们的童年朦胧似梦。”“所谓童年期回忆并不真是记忆的痕迹，却是后来润饰过了的产品，这种润饰承受着多种日后发展的心智的力量。”[2](P43)作家的童年经验因日后经验的溶入而与原初的童年经验有了许多的不同，而当童年经验参与到文学创作中时，又经过了作家审美心理的再体验和再创造。

所以，我们读了《故乡》，知道了少年闰土，知道了这个十一二岁的少年，不仅活泼健康，会刺猹、捕鸟、拾海贝、看管庄稼，心里装满了无穷无尽的稀奇的事；而且他还有丰富的生活知识，性格沉着、刚毅、机智勇敢，有胆有识，充满朝气与活力。这个出现在“一望无际的碧绿的西瓜”沙地上的少年英雄，是鲁迅心目中美丽故乡的象征，也是他美好希望的寄托而在《社戏》中鲁迅则以极俭省的笔墨，写出了农家少年纯净透明的美好心灵，热情赞美了阿发身上所集中体现出来的少年儿童天真无邪、热情好客和纯洁无私，从提议坐八公公的小船去看社戏，到“偷罗汉豆”，展现在我们面前的是一群聪慧、稳重、热情、机敏的农村少年。由此，我们可以看出，作为20世纪接受了西方现代文化的鲁迅,虽然在价值观念上早已告别了“故乡”及与之相连的一整套童年经验，然而，令人绝望的现实人生却又激起他对童年生活的追忆。

当然，鲁迅作品中所描写的童年生活已不是童年生活的本真，而是经过记忆重塑的理想化了的童年生活。这追忆一开始便织进了他最神奇的梦幻之境，被蒙上了一层温情的面纱。但这种刻意的温情是抵挡不住严酷现实的，虽然童年经验会随生活而改变以致在作品中有不同程度的变形，但这种创伤是不会彻底消失的，它作为某种情结残留在无意识深处，一方面迫使艺术家超越创伤，以获得心理平衡，另一方面由于它是内心深处的疤痕，不仅终生无法平复，而且一受诱因，心口便隐隐作痛。所以说，艺术家的心理创伤通过创作只能得到暂时的缓解，但却无法达到永久的和谐与宁静。鲁迅十三岁所经历的那场家庭变故所带给他的打击和伤害使他看待事物的眼光发生了急剧变化，而后的他一次又一次地“直面惨淡的人生”，不得不走进内心，去捡拾记忆中略带温情的往事。于是，他在作品中开始了对童年之“梦”的回忆，回忆中的往事纯真而自然，他也仿佛在这片迷人的绿洲上找到了灵魂栖息地。

但鲁迅是不会永远沉醉其中的，因为童年的缺失性经验和以后的生活经历教会他如何清醒地面对残酷的现实，而不是逃避现实，所以他在沉浸于儿时梦境的同时又多了一份清醒的理性认识。宗白华曾说过：“诗人艺术家在这人世间，可具两种态度:醉和醒。醒者张目人间、寄情世外，拿极客观的胸襟‘漱涤万物,牢笼百态’(柳宗元语)，他的心像一面清莹的镜子，照射到街市沟渠里面的污秽，却同时也映着天光云影，丽日和风!世间的光明与黑暗，人心里的罪恶与圣洁，一体显露,并无差等。”接着，他又指出了艺术家的另一面：“然而他们究竟是大诗人，诗人具有别材别趣，尤其具有别眼。包括宇宙的赋象之心反射出的仍是一个‘诗心’所照临的世界。这个世界尽管十分客观，十分真实，十分清醒，终究蒙上了一层诗心的温情和智慧的光辉，使我们读者走进了一个较现实更清朗、更生动、更深厚的富于启发性的世界。”[3](P407)鲁迅是一个伟大的艺术家，作为“醒者”，他懂得如何给我们营造一个充满温情的世界，然后再将这迷人的面纱揭掉使我们不致于沉湎于其中。

我们在《故乡》中看到，尽管他对儿时故乡的憧憬以及少年闰土的美好回忆是那样的刻骨铭心，但这一切在中年闰土的一声“老爷”声中竟灰飞烟灭。而在《社戏》中,童年看社戏时的美好与日后都市中看戏的不愉快经历形成鲜明比照，面对这蒙太奇闪回镜头的强烈反差，作者因无所适从产生强烈的自我失落感，而这种失落感则折射出“我”对童年生活的向往与对现实世界的绝望。也许，他在《忽然想到》(十至十一)中的那段话可以揭示他情感变化的原因：“从近时的言论上看来，旧家庭仿佛是一个可怕的吞噬青年的新生命的妖怪，不过在事实上，却似乎还不失为到底可爱的东西，比无论什么都富于摄引力。儿时的钓游之地，当然很使人怀念的，何况在和大都会隔绝的城乡中，更可以暂息大半年来努力向上的疲劳呢。”[4](P94)由此看来，鲁迅是把回归故乡，回归童年当成是消除在大都市里谋生或战斗所带来的疲劳的治疗方式。

当然，鲁迅只能从精神和梦境中不断回归童年的故乡，现实中的故乡绝对不是梦幻之境，它已变得不堪回首。这样，鲁迅愈是对现实绝望，便愈想回到过去；他愈是想回到过去，便愈感到现实的不堪。但只从精神上回归记忆中的“过去”是绝不能消除对现实的绝望情绪的，这正如他在散文集《朝花夕拾》里的《小引》中所说的：“我有一时，曾经屡次忆起儿时在故乡所吃的蔬果：菱角，罗汉豆，茭白，香瓜。凡这些，都是极其鲜美可口的；都曾是使我思乡的蛊惑。后来，在我久别之后尝到了，也不过如此，惟独在记忆上，还有旧来的意味留存。他们也许要哄骗我一生，使我时时反顾。”[5](P229)他用这席话解释了为什么自己总是借助回忆少年时代生活重回精神故乡的心理体验。

在这种情况下，清醒的鲁迅逐渐认识到了“进化论”的偏颇，他不再一味把未来的希望放在孩子的身上，无情的现实使他认识到活泼的儿童也会变成成年人，也会像成年人一样愚昧麻木。所以，在《孔乙己》中,我们看到了成年化、世俗化的小伙计形象。从“懒懒地答他道”和“努着嘴走远”等言行中我们可以体会到他的孩子气，但就是这样一个孩子气十足的小伙计却也因世俗的影响，加入了嘲笑侮辱孔乙己的“看客”行列。当孔乙己教他认字时，脸上露出鄙夷的神情，认为讨饭一样的孔乙己并没资格考他。从这个小伙计身上我们可以看到封建社会状态里儿童是怎样逐渐被消磨掉天性，从而使我们更深切地感受到封建文化杀人不见血的吃人方式。而到后来的《长明灯》和《孤独者》，鲁迅则向我们塑造了一批被礼教吃掉而又反过来吃人的儿童形象。“疯子”以决绝的战斗姿态吓退了成年势力，却受到一群孩子的围攻，在他们的嘲笑和儿歌声中沉默下去,败下阵来。而魏连殳则在孩子们前后反反复复的行为中对孩子的理想信念完全崩溃。在“疯子”和魏连殳眼中的这些孩子，往往不是以个体而是以群体存在出现，这深刻暴露了封建文化对儿童毒害的普遍性和严重性，蕴含着这些觉醒者内心巨大的悲哀和对将来的忧患。

这样，从前期“我一向是相信进化论，总以为将来必胜于过去，青年必胜于老人”到现在对孩子们深深的失望和对自己深刻的反省，鲁迅彻底从梦中醒来。他就是这样精心为我们建造了幸福的儿童乐园，而后又亲手将这乐园一点点摧毁，由此，我们可以看出当时社会的沉闷和黑暗以及启蒙的任重而道远。所以，我们可以说，鲁迅在饱饮了生活的苦悲之后，不是于“醉眼朦胧”中发出《伤逝》里所写的犹如严冬寒夜狼一般的嗥叫，而是在睡眼惺忪之后，追忆那梦中的一片净土，并真切地感受到已在其中大补了元气，于是，又舞动干戚，呐喊前进了。

二、汪曾祺:醉卧梦中不愿醒

如果说鲁迅是天地间“醒者”，他是用理性的笔触在写自己童年之梦的话，那么汪曾祺无疑是“醉者”，他是在醉眼朦胧中不由自主地进入了梦境，用儿童般天真的目光去打量故乡的人和事，这种童年的过滤使他的梦境充满了温柔蕴藉的诗意，于是不可避免地使其作品缺少理性穿透力。康·巴乌斯托夫斯基曾说：“对生活，对我们周围一切的诗意的理解，是童年时代给我们的最伟大的馈赠。”[6](P22)]汪曾祺正是这样一位啜饮童年甘泉的作家。他在历尽人生挫折和艰险后，只想尽快逃离那个让他心惊胆颤的现实世界，重返自己精神的伊甸园，让自己的精神在失去的画室和巷闾间求得一份轻松、安宁与陶醉。现实的境遇越是恶劣，他就越是急切地踏上回归之路。于是他选择了“回忆”,选择了“做梦”，以便让全部身心完全沉浸到故乡的温馨和童年的幸福梦境之中。这时,由于时空迁移所造成的心理距离和情感的孵化作用，过去的人和事就打上了一层浓密的情感印记，而汪曾祺就在这梦中抖掉了他满心的恐惧和寒凉。

汪曾祺在评价废名的文学成就时曾说：“他用儿童一样明亮而又敏感的眼睛观察周围世界，用儿童一样简单而准确的笔墨来记录。他的小说是天真的，具有天真的美。”[7](P55)其实这段话也正好道出了他自己作品最本质的特点。汪曾祺童年的幸福经历使他性格中没有能应付一浪接一浪历史狂潮的因子，所以在遭受一系列运动之后，他只有选择逃遁，选择做梦的方式来与残酷而又纷乱的现实保持距离，从而较为完好地保持着自由的个性。这种对历史漩涡的逃遁，也正是对历史和对所有妨碍他自由个性伸张的所有因素的逃遁。逃遁即意味着距离，与这种距离相连的便是他对美的执着和关注。在汪曾祺作品中，尤其是其采用童年视角的作品中，一切都笼罩在美的氛围中。汪曾祺的性格过于善良，再加上他对美的过分珍惜，所以在作品中他总是不忍心去揭露人性的丑恶，而是尽量用温和欢快的笔调去描述他心中的高邮世界，用善和美去装饰他作品中人物的心，这样就使他笔下的山水和人都达到了美的极至。

《受戒》和《大淖记事》在这方面便堪称经典。受戒》没有一丝俗世的烟尘和俗人的心机，环境和人达到了和谐的统一。灵秀的小河、浑朴的大地、神秘的月色、幽缈的芦荡以及聪明伶俐的小英子和英俊明朗的小明子浑然天成，使人仿佛置身于仙境而在《大淖记事》中作者更是努力追求一种美的意境和仙界。大淖及其周围的生活无不散发着美的光辉。那飘散在大淖之上的炊烟，那古朴纯真的生活，那自然无拘无束的男女关系以及十一子和巧云那段动人的爱情，。无一不为作品罩上了一种素朴清雅的优美。即使保安队的刘号长打伤了十一子，锡匠没有去杀人，没有用闹和砸来发泄自己心中的愤怒，而是想到了游行和静坐示威。巧云也没有因为失贞而跳楼，自寻短见，只是觉得对不起十一子，没有把身子给十一子；相反，十一子也没有因此去杀刘号长，这些原本在别的小说中都可以造成情节突转甚至可以酿成悲剧的事件在汪曾祺笔下却只是淡淡掠过，并且与全文那种自然恬淡的风格没有太大的冲突。可以说，在汪曾祺的作品中是看不到恶和丑的，他作品中只有善和美，在他特有的价值尺度下，善恶、美丑的栅篱完全打通，变成一片坦途。现实的丑恶不堪与他作品中人事的至善至美形成鲜明的对照，从而让我们意识到，所有的这一切都只能发生在梦中。但可贵的是这个做梦的人却能将梦境写得如此虚幻飘渺，如此令人神往，以致于自己沉醉在其中久久不愿醒来。

当然这种至善至美的创作理想必然带来作品理性穿透力的缺乏。汪曾祺在作品中采用童年视角，决定了其作品中的人物缺少性格，也缺乏人性深度因为童年视野里的人事和物像已经定格，静躺于记忆深处，时间只能尘封却不能更改它们。由于童年心灵的洁净，未被世俗的灾痛污损，较少成人的因果观念和逻辑思维，所以，他们可以超越世界的实在性进行无拘无束的幻想，由此，汪曾祺作品由于童年视角的采用使作品中的人大都不是社会关系中的人无论是小英子、巧云,还是小明子、十一子，他们都不是世俗之人，而是由自然精华凝聚而成的，是作家表现其抽象美的一种符号，这样就造成了其笔下人物的扁平感，缺乏力度感和阳刚之气。小英子和巧云都貌美心善，纯真未琢，勤劳可爱。而小明子和十一子按理说也应该是一些经过风霜，见过世面,由于长年劳作而显得粗犷、富于力感的男子汉，但经过童年视角的过滤后，他们却都缺少顶天立地、凌厉悍拔的气度，而变成了一些温柔体贴、聪明英俊的“大哥哥”形象，性情和年龄都停留在少年阶段。

所以说，在汪曾祺童年视角的作品中，所有的人物都只是一个意象，一种理想。作者并不力图写出人物形象的本质特征或历史真实，而是借助于这些意象表达出他对理想世界和理想人性的向往和追求。为了实现这种向往和追求，汪曾祺把他的作品中人物置于他自己编织的梦境中，从而借助这些人和环境的温和淳朴来安慰自己那颗伤痕累累的心。由此，他对作品中每个人物都充满同情，毫不迟疑地让他们彼此相爱，从来没想要对他们作出审视和批判，总是一味生活在自己一手建造起来的纯净天堂中。由于他没法与梦中的人物拉开距离，所以他为了寻求心灵的慰藉而不知不觉地失去了艺术真实。针对这一点,摩罗曾说：“把一个人生之梦写得如此温馨虚静，如此波光摇曳，如此美仑美奂，真是非汪曾祺莫可为也。在这个梦的源头，躺着一个半睡半醒、半仙半佛的老人。”[8](P41)又说：“我不再期待从他笔下读到直面人生的悲剧，我把他本身读作一个悲剧。”[8](P45)

但是，摩罗只说对了一半，20世纪80年代的汪曾祺因为执着于将生活中美的东西告诉别人，只能采用做梦的方式，但他不会一直醉卧于梦中的，也不会让自己成为一个“悲剧”。20世纪90年代的他在自己创作中将笔触伸向了人性的深处，以此来表达自己对人生痛苦的理解和悲悯。这时洋溢在他80年代小说中时常流露出的和谐温馨的乐观心情几乎完全消失了，取而代之的是一幕幕的人生悲剧。在他笔下再也看不到小明子、小英子、巧云和十一子等如仙如幻的缥缈形象，也看不到那如诗如画的风俗画，看到的却是人生的无奈、命运的无常和人性的复杂。他终于懂得生活不仅仅是由几个才子佳人的故事构成的，而悲剧也不会因纯净天堂的营构而自动消散，它始终伴随在我们左右。所以，90年代的他放弃了自己在80年代一贯使用的童年视角，而转向我们展示种种人生悲剧，汪曾祺紧闭的双目微微睁开一些，虽然他没有完全从梦中醒来，但他毕竟迈出了第一步。当然，他的醒是不情愿的，因为他不愿看到自己梦中美丽东西的破灭,不愿看到善良无处栖身。但现实却不容许他做梦,它逼催着他不要醉卧梦中，逼催着他快点醒来。这个想用快乐来超脱的作家，最终没能达成心愿，因为那快乐本身就是一个虚幻之梦。

三、我们：神游化城悟真谛

无论是作为“醒者”的鲁迅，还是作为“醉者”的汪曾祺,他们都以“梦”的形式回到了自己精神的童年，从寻梦到梦醒，创作发生了明显的转变。他们之所以能把童年之梦刻画得如此淋漓尽致，首先得益于作品中童年视角的反复运用，因为童年视角就是把儿童时代的情感注入到成年人的理性中去，用儿童新颖和惊奇的感受去鉴定我们几十年来熟视无睹、习以为常的事物表象。当他们两个乘着臆想的回程车返回童年那片净土时,在精神和情感上也就回到了童年，童年生活的温馨与明净，与叙述者梦幻般的笔调融合在一起，从而便于自己情感的展示。

其实，作为两个性格和气质截然相反的作家，鲁迅和汪曾祺在自己的部分创作中反复运用着童年视角，这就使我们不得不注意它与艺术创造的内在联系。小说是一个虚构中的世界，而小说创造就是建构这一虚构世界的过程，即在人的意识中建构一个新的世界。但这个艺术世界不是建立在人类的欲望、情感、意志和理性的山巅之上，而是建立在童年或类似于童年的心理基础之上的。因为所有艺术家都不能对自己将要创作或欣赏的对象抱有任何的先入之见,而只能随着艺术作品的形成过程逐渐进入一种情感和情绪状态。不论一部作品最终把作者和读者带到怎样一个思想和情感情绪的高度，它的基础都必须建立在童心或有类似于童心的纯真无邪的心灵状态上。所以,我认为，不仅鲁迅和汪曾祺的小说，而且所有杰出小说中的叙述者都应是一个如王国维所说的儿童或具有童心的成年人。作者和读者在他的指引下能够重新去感受这个世界,感受自己，从而营构一个新的想象中的世界，并在其中发现一个与其他人不同的自己。世界由此在我们面前呈现出鲜活的意义。

说到这里，我忽然想到《法华经》里“化城喻品”那美妙的故事：话说通往修行极果———宝所的路途遥远而险恶，于是，一位导师因徒众疲倦怖畏而欲退还，便用神通于途中幻化出一座大城，待徒众依此止息恢复体力与信心后，即灭化城。鲁迅和汪曾祺童年之梦所营造的，不正是化城么？于其自身，他们必须不时地躲进这“诗意的安居”，去舔干净心灵伤口的血迹，睡上一觉,养足了精神，再回到现实人生的角斗场去拼杀抗争；而对于我们，这天华纷落、禅香弥散的净土不正是拂拭心灵明镜,感悟真善美究竟的宝所吗？也许，这就是艺术，这就是艺术的本质力量与永恒魅力之所在。

[　参　考　文　献　]

[1]　鲁迅.鲁迅全集(第1卷)[M].北京:人民文学出版社,1981.

[2]　弗洛伊德.日常生活的心理奥秘[M].兰州:甘肃人民出版社,1980.

[3]　宗白华.略论文艺与象征[A].宗白华全集(第2卷)[C].合肥:安徽教育出版社,1994.

[4]　鲁迅.鲁迅全集(第3卷)[M].北京:人民文学出版社,

[5]　鲁迅.鲁迅全集(第2卷)[M].北京:人民文学出版社,1981.

[6]　康·巴乌斯托夫斯基.金蔷薇[M].上海:上海译文出版社,1980.

[7]　汪曾祺.谈风格[A].汪曾祺文集·文论卷[C].南京:江苏文艺出版社,1993.

[8]　摩罗.末世的温馨———汪曾祺创作论[J].当代作家评论,1996,(5):41-45.