

# 短篇小说家的理论自觉

## ——汪曾祺与林斤澜合观

徐阿兵

**内容提要** 鉴于汪曾祺与林斤澜的至交情谊以及他们在当代小说史中的意义与影响，将二人的理论思考合而观之，不仅有助于辨识其艺术个性与小说观念，更有望从其理论见解的分合之处，窥见当代文学发展史的若干侧面。他们的理论思考，主要贡献在于重申“体验型”的小说观，而求证之道有二：一是重构“生活”的内涵、重构生活与文学之关系，从而为其小说观找到坚实的基础；二是重探小说理论的核心概念与相关命题，从而揭示它们所依附的短篇小说的“本质”。重温文论传统的意识、打通艺术门类的视野、中外古今对话的方法，也是其理论自觉的重要内涵。

**关键词** 汪曾祺；林斤澜；短篇小说；“体验型”；理论自觉

汪曾祺与林斤澜之相提并论，由来已久。早在1962年，前辈作家老舍就对他们的未来表露了热切期待<sup>[1]</sup>。20世纪80年代以来，他们果真以独特的创作风貌赢得文坛关注。又因私交甚笃、时常联袂出行，故而每每引发“倘若将他俩作一番比较研究，一定很有意思”<sup>[2]</sup>的设想。更有研究者巧妙设喻，将汪曾祺比作认识林斤澜的一面“镜子”<sup>[3]</sup>。二人的至交情谊，早已是文坛佳话。但几乎没有人认真想过：他们究竟以何论交？如何始终维系着挚友之情？林斤澜本人的说法是：“我和曾祺交往多年，是文友，也是酒友。风风雨雨，却没有落下恩恩怨怨。这是事实，可以说是缘分，也可以说是偶然吧。”<sup>[4]</sup>以我之见，人们所津津乐道的同是南人而北居、同在北京文联工作、同样喜好品酒下厨，这些都是他们成为挚友的“偶然”因素。真正称得上“必然”的因素，是他们都对短篇小说用情至深：汪曾祺“对短篇小说创作如此心无旁骛”<sup>[5]</sup>，林斤澜则“一心一意地跋涉在短篇小说的崎岖之路上”<sup>[6]</sup>。相同的志趣与情怀，使他们能够在观念和见解上相互碰撞、彼此包容，进而升华友谊，在日常生活中相互关心、彼此慰藉。质言之，追求做一名短篇小说家，以短篇小

说创作为志业，乃是促成这对至交的根本因素。

但在中国当代文学史中，“短篇小说家”远不止仅是一个身份标签。短篇小说由于体型轻巧、尤适于轻装前进，故而历来都是文学革新的排头兵，不仅在“当时”被评论界视为反映现实、配合时势的不二之选，还常在“事后”总结中被视为“艺术性”或“文学性”的最佳载体。比如，新中国文学60周年之际，有评论家认为：“至今，短篇小说仍旧是小说中艺术性最强的部分，门槛最高的创作。”<sup>[7]</sup>10年之后，仍有评论家强调：“70年来的短篇小说就成了保持文学性的重要文体，许多作家通过短篇小说的写作，磨砺了自己的文学性。而短篇小说的价值和意义也在于此。”<sup>[8]</sup>由此看来，坚持做一名短篇小说家，就意味着要在时间长河中接受各种艺术标准的严苛检阅。此外，中篇小说对短篇小说的文体压迫或诱惑、短篇小说结集出版不受市场青睐等因素，也对短篇小说家“矢志不渝”之志造成极大威胁。有鉴于此，当代短篇名家刘庆邦提出，短篇小说家应具备特别的“精神”：“一是对纯粹的文学艺术不懈追求的精神，二是与市场化、商品化对抗的永不妥协的精神，三是耐心、在细部精雕细刻的精神，四是

讲究语言韵味和精神，五是知难而进的精神。”<sup>[9]</sup>

我们从近40年关于汪曾祺与林斤澜的研究成果中，或多或少都能读出上述精神内涵。笔者想补充一点，真正的短篇小说家总是有一种独特的“理论自觉”，即始终葆有追问短篇小说艺术特质以及反躬自省的理論热情。他们的理论思考，虽然未必以严密的理论体系构成专门的著作，但由于始终以真切的创作经验为根基，往往能贡献富于实践感的独到见解；他们的理论思考，不仅比小说创作更为直观地呈现其艺术个性，也能为我们提供一个观察文学与时代关系的独特视角。汪曾祺与林斤澜正是这样的小说家。鉴于二人的密切交往与互动，我们若将其理论思考合而观之，必能更有效地辨识各自的艺术个性、理清各自小说观念的来龙去脉；鉴于二人同为当代小说多元化格局中的重要“一元”，我们更有望从其理论见解的分合之处，窥见当代文学发展史的若干侧面，并从中获得某些启示。

# —

短篇小说究竟有何魅力与特性，一言难尽；所幸时间容许人们思考。在林斤澜这里，从1957年的《闲话闲说》到2007年的《论短篇小说》，持续半个世纪，他都在“论短篇小说”。汪曾祺也是如此，从1947年的《短篇小说的本质》到1997年的《铁凝印象》<sup>[10]</sup>，他的半个世纪也都在“论短篇小说”。“短篇短篇”<sup>[11]</sup>，这一声咏叹，蕴含着无尽思索与感慨，如同乐章中的主旋律，始终回响在他们的文学生涯之中。

小说家毕竟与理论家不同。尽管有极少数人能一身而二任，但绝大多数小说家最突出的能力是“观察和创造的素质”，而非“抽象与概括的素质”<sup>[12]</sup>。即便写过《中国小说史略》的鲁迅，也有论者强调他“主要的不是小说理论家，而是小说实践家”<sup>[13]</sup>。但小说家从亲身实践中萃取的理论识见，又为纯粹的理论家所不能及。比如，尽管鲁迅反对兜售“小说作法”，他所创立的现代短篇小说范式及其巨大影响，却使他实实在在地成为立“法”者。诸如“选材要严，开掘要深”“杂取种种人，合成一个”“绝不将 sketch 材料拉成小

说”，等等，早已是不易之论。

对鲁迅之后的短篇小说家而言，他们仍可凭借切身经验而发表见解，但须先将自身经验与许多既定表述乃至权威论断反复比对，方能发表有效见解。在时间的累积效应中，某些表述与论断早已转化为“客观的”知识。借助文学教育、阅读和传播，这些知识一方面使得短篇小说的某些特质明朗化，但另一方面也使某些尚不明朗的质素被固化或遮蔽，从而对后来者的认知与言说造成困难。譬如，胡适在北大国文门的讲座中为短篇小说下过一个定义：“短篇小说是用最经济的文学手段，描写事实中最精彩的一段，或一方面，而能使人充分满意的文章。”<sup>[14]</sup>这个定义虽说“成功而迅速地渗入了中学教育，最终作为一种文学常识而被完全确立起来”<sup>[15]</sup>，实则无法“使人充分满意”。有研究者指出：“如果我们以胡适‘横截面’的短篇小说定义为标准来选择研究对象，则势必要把现代文学史上大部分的（中）短篇小说作品都排除出去。看来，胡适的理论定义与现代中国的文学实践之间，并不完全吻合。”<sup>[16]</sup>但也正是理论与实践之间的这种“裂隙”，为后来者的继续探讨留下了空间。

汪曾祺正是沿着胡适的“最精彩”之处开始思考的。在他看来，小说家不可能从人物的经历中随意截取一段，就自然而然写成小说。小说是作者与读者之间的特殊交流，依据作者与读者之关系的不同，遂有长、中、短篇之分：“如果长篇小说的作者与读者的地位是前后，中篇是对面，则短篇小说的作者是请他的读者并排着起坐行走的。”<sup>[17]</sup>他别出心裁地以小说家的叙事姿态和叙事效果为观察点，借此呈现短篇何以区别于长篇和中篇。“短篇小说的作者是假设他的读者都是短篇小说家的。惟其如此，他才能挑出事实中最精采的一段或一面，来描写。”<sup>[18]</sup>汪曾祺虽以“本质”为题，但他主要不是从知识传承的脉络或经验总结的思路来提炼短篇小说的特质，而是以发展创新的渴求来期待短篇小说的新面貌。不过，汪曾祺的见解及其价值，仍须借助某种知识传承的脉络来说明。当他以“一个短篇小说，是一种思索方式，一种情感形态，是人类智慧的一种模样。或者：一个短篇小说是一个短篇小说，不多，也不少”<sup>[19]</sup>作为结论时，其理想化期

待显然与沈从文的“恰当”之说一脉相承。沈从文所说的“恰当”，并非文字的“经济”或“美丽”，而是从“全篇分配”“描写分析”到每字每句都“用得不多不少，妥贴恰当”。这就要求“作者对于人的情感反应的同差性，必需有深切的理解力，且对人的特殊与类型能明白刻画”<sup>[20]</sup>。不难发现，从沈从文的“情感反应”到汪曾祺的“情感形态”，短篇小说的定义虽未日趋完善，一种特定的短篇小说观却得以延续：短篇小说从作者的创作动因到作品的呈现形态、再到读者的阅读感受，始终以人的情感体验为中心。短篇小说之所以成立，正因作者与读者拥有同样真切的人生体验。汪曾祺比老师说得更简明：“短篇小说家从来就把我们当着跟他一样的人，跟他生活在同一世界之中，对于他所写的那回事的前前后后也知道得一样仔细真切。”<sup>[21]</sup>

如果作一个不太严谨的概括，沈、汪师徒对短篇小说的看法，似可被称为“体验型”的小说观。这种文学观的源头可以追溯到“诗言志”和“诗缘情而绮靡”；现代小说史中那些主张自我表现的观点，也都可归入“体验型”这一大类。但就整体而言，在现代小说史中占据主流地位的，却是“功用型”的小说观。其远源是“文以载道”的教化传统，近端则以梁启超为代表。梁启超鼓吹小说于社会足以移风易俗、于人则有“熏浸刺提”之神力，这几乎是对小说功用的极致论断。文学研究会所主张的文学“为人生”成为时代强音。从“延安文学”到“十七年文学”，文学方针“两为”的具体内涵偶有调整，但文学“服务”于现实社会的职能不仅始终未变，反而得到了强化。即便在文学新潮迭起的20世纪八九十年代，从“伤痕文学”“反思文学”到“改革文学”，从“分享艰难”到“关怀底层”，注重现实功用的小说观念，也始终是一股有力的潮流。

小说家无论持有“功用型”还是“体验型”小说观，在实践层面都要落在具体的技巧之上。如沈从文所说：“一个作品的成立，是从技巧上着眼的。”<sup>[22]</sup>这个说法可能会使许多羞于或不屑于谈论“小技”之人感到不满，但极为贴合创作实际。从现代小说理论史来看，颇有一些论者特别重视小说的技巧。在他们看来，小说之所以成为专门

的文类，正因有专门的技巧。因此，我们若再添上一种“技艺型”的小说观，也很有必要。新文化运动以来，“赛先生”的影响遍及各个领域，小说界也不例外。胡适当初在解释何为“最精彩的一段或一方面”时，就借了植物学概念“年轮”和西洋照相术作比，其设喻方式显然带着科学、实证的意味。再如，茅盾很早就提出，中国现代小说在“描写方法”和“采取题材”两方面的弊端，均可由自然主义来补救，因为“自然主义是经过近代科学的洗礼的；他的描写法，题材，以及思想，都和近代科学有关系”<sup>[23]</sup>。他后来的《小说研究ABC》中，已自然而然地灌注了“科学”的精神。“从技术上说，‘结构’便是一部小说的机能的作用。”“如果我们把房屋的顶底和四壁来比喻小说的结构，那么屋内的装饰铺陈就好比是小说内的环境。结构与环境是应该调和的。”<sup>[24]</sup>以“结构”为核心“机能”，小说三要素科学地形成了结构主义式的统一。这种科学地解析小说技艺的方法，在20世纪50年代以后仍有所发展，比如孙楷第在研究古代短篇白话小说时，就是先提取“故事”“说白兼念诵”“宣讲”这三大特点，再予以整合：“故事是内容，说白兼念诵是形式，宣讲是语言工具。”<sup>[25]</sup>进入20世纪80年代，更有研究者专门著书，试图以“结构”为中心、从“结构—功能”的视角<sup>[26]</sup>，统合短篇小说的其他要素。至于视小说创作为技艺或手艺的当代作家，更是不胜枚举。

小说观之类型区分，只是大体而言。三者之间并不存在截然可分的界限。具体到作家个人，其小说观既有可能偏向于功用型或体验型，也有可能包容二者，但不可能真正远离技艺型。比如，鲁迅始终坚持小说的启蒙功用，但他同样重视“画眼睛”“选模特”、如何取用白话、怎样修改作品等具体技法。小说之“道”与“技”并重，正是小说家鲁迅的意义所在。再如，林斤澜不无困惑地发现，曾在20世纪30年代的《文学概论讲义》中反对“载道”的老舍，50年代以后竟时有“配合”形势的创作<sup>[27]</sup>。事实上，老舍在40年代的战时环境中就已显露某种复杂性：他一边大量写作宣传抗战的文艺作品，另一边又坚持表达着体验型的小说

观。他曾提出,写小说应首选“简单平凡的”而不是“复杂惊奇的”故事。因为“故事的惊奇是一种炫弄,往往使人专注意故事本身的刺激性,而忽略了故事与人生有关系”,“小说是要感动,不要虚浮的刺激”<sup>[28]</sup>。

小说观的坚守或调适,不仅是作家艺术个性的极佳注脚,更包含着丰富的历史内容。如果说,20世纪40年代的汪曾祺仅凭一篇长文就展露了早熟的体验型小说家的风姿,并为自己80年代的复出之路埋下了伏笔;那么,起步于50年代的林斤澜则经过了更多摸索。《闲话小说》以主客对谈的方式,呈现了林斤澜学习名作的心得:短篇小说可以重在写人、写事或写情,并没有哪一种路数最佳。但在几年后的《有关题材的零碎感想》中,林斤澜又认为写出丰富多样的人物才是首要任务。这与其说是前后矛盾,不如说是其小说观尚不够“稳固”。从他那时的创作来看,只有《台湾姑娘》等少数几篇个性较为鲜明,其余多是写新人新事的应时之作;或可以说,林斤澜那时主要是实践了功用型的小说观。

林斤澜年轻时视高尔基和鲁迅“直如圣人”<sup>[29]</sup>,中断创作12年后重理旧业,仍从他们那里获益良多。沿着鲁迅反对“小说作法”的方向思考,林斤澜悟出“文无定法”其实是对公式化和概念化的警示,小说当有其内部“规律”方能成为“一种独立的体裁”<sup>[30]</sup>。同时,他对“文学是人学”有了新的认识:“文学就是观察人、分析人、研究人,然后反映人、塑造人的。”<sup>[31]</sup>鲁迅促使林斤澜逆向思考小说的内部规律,高尔基则引导其正面阐发文学的人学特性。两者合一,终于指引林斤澜获得重新理解小说的方式:将小说创作和阅读过程中的推动力,牢牢系于人的感情和感动之上。

感情和感动一旦成为小说的“灵魂”,“技巧”就难以单独立足。一个典型的例证是,高行健的《现代小说技巧初探》某些观点令林斤澜难以赞同,但更让他不满的却是叶君健在序中以“工艺”论小说的做法<sup>[32]</sup>。林斤澜曾大胆猜测,某些现代文学先驱者后来之所以不写小说,是因为“他们把小说吃透了以后,转过来不大看得起小说了”<sup>[33]</sup>。他所质疑的,与其说是具体的人,不如说是仅将小说

视为工具的功用观。经过上述或隐或显的交锋,体验型小说观终于在林斤澜这里站稳了脚跟。也就是说,林斤澜已从当初的功用型小说观的践行者,基本转变为体验型小说观的守护者。

所谓“基本转变”,其实是说,小说家不可能彻底放弃对小说功用的考量。林斤澜也不例外:“小说有什么用呢?它主要是在精神文明生活中起一些潜移默化的作用,也就是让人动情,小说的作用就在这儿,更多的恐怕就没有了。”<sup>[34]</sup>出发点是“作用”,但落脚点在“人”;这颇能说明林斤澜试图以体验型小说观包容功用型。汪曾祺也有类似表现。他将“美学感情的需要和社会效果”并举,说明他已然意识到功用型与体验型之间的潜在矛盾;但他并不为此苦恼,而是相信“只要你忠于自己的美感需要”<sup>[35]</sup>便可避免问题。由上可见,经过时间沉淀,汪曾祺和林斤澜的小说观,后来都走向了以体验型包容功用型。在某次座谈会中,当汪曾祺提出“作家就是生产感情的,就是用感情去影响别人的”,林斤澜当即表示,这也是他深思熟虑过后的“答案”<sup>[36]</sup>。这个表态,标志着二人的小说观实现了真正的汇合。这次汇合对汪、林二人意义重大,它虽然姗姗来迟,却是各自久经考验的抉择,故而成为至交好友最为牢固的情感基础。

对中国当代文学来说,这次汇合同样至关重要:在崇尚新观念、新方法、新思潮的新时期,几乎没有多少人认真思考“小说家应有怎样的小说观”这样的“老”问题。相对年轻的作家,或是不屑于思考这个问题,或是从未留心;更老的作家,则是不愿发言或无力发出新的声音。唯有汪曾祺和林斤澜,年龄和资历越来越“老”,心态和视野却越来越“新”。他们身上背负着历史的经验与教训,眼睛却热切注视着文学的当下与未来。因此,他们不仅敢于在小说创作中进行各种试验,也愿意投身于繁难的理论思考。在笔者看来,他们在20世纪八九十年代的理论思考,其主要贡献就在于伸张体验型的小说观。以此为中心,他们的工作在两个方面展开:一是重新思考“生活”及其与文学的关系,从而为“体验”找到坚实可靠的理论基础,二是从小说理论的核心概念及相关命题入手,探明短篇小说的“本质”。

## 二

在复杂多变的当代文学语境中,坚守一种体验型的小说观,殊非易事。功用型的小说观既有源远流长的教化传统为心理基础,又有强调文学为人民服务的意识形态为当下支撑,故而始终占据主流地位。技艺型的小说观虽然晚出,但骨子里携带着科学精神和实证态度。即便如此,技艺型小说观中也有功用型小说观的渗透。比如茅盾在20世纪50年代后一方面仍坚持短篇小说当有专门技艺,“所谓截取生活片断,从小见大,举一隅而三反,这个说法,还是不能抹杀的”<sup>[37]</sup>;另一方面又不得不在“技术”之前加上“思想”。“如果把‘结构’看作只是人物及其各种活动的技术性的安排,那是缩小了它的意义和作用,因而也会妨碍了主题思想的明确。”<sup>[38]</sup>茅盾的矛盾之处,体现了一个技艺型论者在强调文学思想、功用的时代中艰难的自我调整。至于体验型的小说观,其最终的也是唯一的凭借,是个人的生活体验。但在20世纪50年代以来的文学环境中,“个人”的合法性空间越来越小,而“生活”的内涵与外延也都在发生变化。作家认识生活的方式也被规范化,“个人的生活体验”成为一个实践难题。例如,茅盾谈短篇小说的构思时从离不开“生活”,但当他强调“一方面要从历史的发展理解生活现象的本质,一方面又要从全面截出能表现全面的、关键性的、总的趋向的一段”<sup>[39]</sup>时,其所谓的小说构思过程,其实已经几乎与其历史观并行。

从根本上看,功用型、体验型和技艺型的论者都离不开“生活”这个本源,他们都相信并强调文学应来源于生活、反映生活、认识生活。各自观点的展开、话语的交锋,更是需要借助甚至争夺“生活”这个基础。但三者对于生活的姿态是不一样的。功用型论者往往乐于强调文学“高于”生活,故而既能帮助人们树立正确的世界观,也可服务于现实社会需求。技艺型论者的前提是,作者有能力从生活中选取最有意义的一段或一面,以此完成一件艺术品的制作。他们都在不同意义上宣示了作者高居生活“之上”的姿态。唯有体验型的论者,才

始终将自己置于生活“之中”。汪曾祺早年曾期待“真正的小说应当是现在进行式的”,“一切像真的一样,没有解释,没有说明,没有强调、对照的反拨,参差……绝对的写实,也是圆到融汇的象征,随处是象征而没有一点象征‘意味’,尽善矣,又尽美矣,非常的‘自然’”<sup>[40]</sup>。这不妨说是所有体验型小说家共同的写作理想:以一种“现在进行式”的姿态,在生活中理解写作,在写作中认识生活。

既然“生活”已在“十七年文学”中发生变异,那么此后作家的首要任务则是重新认识生活。林斤澜提出,对生活和写作的再认识,应是合二为一的过程。若缺乏生活体验,个人创作可能遇到的情形是:“我要写一段激动我的生活,但我对这段生活还谈不上理解,只是很吸引我,有些什么意义,我说不上来”<sup>[41]</sup>。他后来有一个很形象的比方:阅读如同登山游览,稳定的形象、明确的路径固然是引人入胜的基本条件,但是“作者的主观里头又都有不稳定处,不明确处。让读者有他自己的思索、摸索”;正如“奇松怪石,还必需云雾缭绕,三绝具备,才是天下第一山”<sup>[42]</sup>。在他看来,作者对生活的体验越深、对小说艺术的追求越高,就越有可能、有权利“看不清”生活。

汪曾祺对小说与生活关系的探究,比林斤澜起步要早,但殊途同归。其早年设想,满是理想主义的气息:“我要形式,不是文字或故事的形式,是人生,人生本身的形式,或者说与人的心理恰巧相合的形式。”<sup>[43]</sup>从理论上讲,小说固然有可能“以塑造的方式揭示并构建隐蔽的生活总体”<sup>[44]</sup>,但小说只能赋予生活以形式,它终究不是生活本身。可见他后来将自己的观点修正为“小说的形式与生活的形式越接近越好”<sup>[45]</sup>和“按照生活的样子写生活”<sup>[46]</sup>,确有必要。像林斤澜一样,汪曾祺也对全知全能的小说叙述发出了质疑,他甚至提出小说其实是作者和读者“共同创作”的:“作者不能什么都知道,都写尽了。要留出余地,让读者去捉摸,去思索,去补充。”<sup>[47]</sup>这里的“共同创作”,承接了他早年的作者与读者“并排起坐”之说;给读者“留出余地”,则与林斤澜的“让读者有他自己的思索、摸索”相吻合。

在汪、林二人的探讨中，短篇小说家与生活的关系日益明朗起来：生活自有其意义让人品味，但生活本身复杂、辽阔且始终处于发展变化之中，故而所有人对生活的体认都不可能一蹴而就。小说家与常人仅有的不同之处在于，以从事精神生产为己任。这种精神生产的特殊性，既不是脱离生活、向壁虚构，也不是企图抓住整个生活，而是反复审视生活。这种反复审视生活的过程，在汪曾祺笔下突出地表现为作品的改写和重写，学界对此已有较深研究。相比之下，林斤澜小说创作中有意识的自我“重复”现象<sup>[48]</sup>，却从未得到重视。其实这也是林斤澜反复审视生活的重要表现。这种反复审视，后来被汪曾祺进一步形象化地称为“凝视”。凝视，既是表面静止与内在思索的结合，也是有限的个人体验与无尽的时间之流的交融。它以一种富于抒情意味的姿态，凝定了体验型小说观的精髓：“接触到生活，往往不能即刻理解这个生活片断的全部意义。得经过反复的，一次比一次深入的思索，才能汲出生活的底蕴。”<sup>[49]</sup>林斤澜则尝试勾画一个完整的短篇小说创作流程：“短篇小说的独立是从对生活的感受开始的，这是第一；第二，写小说总要反复思索，短篇小说对生活的思索方式与长篇不一样；于是就有了第三：表现的方法与长篇不一样，短篇小说有特殊的表现动力。”不是通常所谓的简洁精炼，而是贯穿于“感受生活——思索生活——表现生活”过程中的独特性，才使得短篇小说区别于长篇，“成为独立的艺术部门”<sup>[50]</sup>。

综而观之，强调小说要有真情实感、小说要有生活体验，这些都不新鲜；主张小说家对生活的认识可以暂不明朗、需要反复思索，这才是有个性、有价值的见解。由此，重新理解生活、重构小说与生活的关系则凸显为具体而实在的课题。一种新型的作者与读者之关系，也随之而来：小说家与读者一起经历生活、共同进退；小说家与读者之间“只是为不为，没有能不能的差异”<sup>[51]</sup>；小说家与读者地位平等，“最好不要想到我写小说，你看。而是，咱们来谈谈生活”<sup>[52]</sup>。这样的体验型小说观，其意义不在于（也不可能）排斥或击败了功用型和技艺型小说观，而在于：它将生活和短篇小说艺术从急功近利者的眼光中解放出来，恢复其应有的丰

富性和复杂性；将作家从灵魂工程师或熟练工匠的位置上解放出来，促使其重新思考以何种视角（俯视、平视或仰视）看待生活、理解文学。由此，人的情感体验真正贯穿文学活动的始终。

所有的艺术理想，都得经受现实生活的淬炼，方能铸就其品质。这就有必要提到汪、林二人都曾用过的一个喻体：鱼的“中段”。林斤澜先把“中段”讲成一则小故事。到了傍晚，菜市场的鱼往往只剩头、尾而没有中段。当顾客问起，有人回道“这鱼没长中段”，也有人答以“中段叫猫叼了”，还有人许诺“明儿有”。林斤澜虽曾中断创作12年，仍以“但愿80年代里，唱出自己的歌”<sup>[53]</sup>而自勉。汪曾祺后来也提到自己的“中段”：“我不大赞成用‘系年’的方法研究一个作者。我活了一辈子，我是一条整鱼（还是活的），不要把我切成头、尾、中段。”<sup>[54]</sup>因为有了“中段”（中断），他们的短篇小说创作生涯大致都可分为三段，都是在重新起步之后获得了极大成功。在20世纪八九十年代之交，林斤澜为了克服小说创作的“紧绷感”，有意“单练”散文，时间长达3年<sup>[55]</sup>，此后才陆续有“续十癔”“九梦”“十门”等小说问世。与此同时，汪曾祺也在小说创作上大力推进“衰年变法”<sup>[56]</sup>。他们的每一次重新起步，都意味着对短篇小说特性的认识推进一层、对短篇小说家使命的体认增加一分。这才是短篇小说家最为可贵的理论自觉。面对磨砺，初心不改，已属难得。已有若干成就，还总想着要“变法”、要突破、要创新，更是难能可贵。唯有这般反复磨砺，短篇小说的艺术造诣才能日有精进。

### 三

任何一种小说观的确立，都要借助一些抽象的理论概念，这几乎是无可避免的。而纯粹的理论思辨，往往不是小说家的长项：“我们尽量想避开让我们踏脚，也致我们疲惫的抽象名词，但事实上不易办到。”<sup>[57]</sup>对于体验型小说家而言，更大的困难还在于：“形式术语常常使人们远离作品中的情感力量或对情感产生某种免疫力。”<sup>[58]</sup>但也正因与各种“抽象名词”周旋日久，汪曾祺和林斤澜对小说

的若干核心概念进行了重新辨析,且为某些命题的发展与推进做出了贡献。

林斤澜早年就对“人物”和“形象”颇有好感,后来也不曾与之交恶,晚年还对“典型论”有集中思考。汪曾祺则自始至终对小说要素的固化概念缺乏兴趣,比如:“我不太喜欢‘性格’这个词。一说‘性格’就总意味着一个奇异独特的人。现代小说写的只是平常的‘人’。”<sup>[59]</sup>对于“情节”,汪曾祺总是警惕其中的“戏剧性”。他有一句标志性的反问:“如果你的题材带有戏剧性,你就写戏得了,何必写小说呢?”<sup>[60]</sup>因此,像“汪曾祺的‘短篇观’,大约是现当代作家中最活跃、最开放的了”<sup>[61]</sup>这种评价,还需要一定的补充:活跃、开放的另一面,或许正是固执己见,甚至是审美的“偏至”。汪曾祺所着意强调的“一般小说,特别是现代小说,不太重视情节”<sup>[62]</sup>,既不完全符合现代小说发展实际,也暴露了其小说观的某些偏颇。相比之下,林斤澜对“情节”似乎更有包容。他有一句名言:“哪怕是完整的故事,也只是素材、原型。”小说家必须经过思索、感悟和提炼,“打散原型故事,重新组织素材”<sup>[63]</sup>,才真正进入了小说创作。这般表述,堪称“体验型”小说观的浓缩。事实一再证明,汪曾祺的不无偏颇之处,往往可由林斤澜的实证精神和包容态度得到调和;正如林斤澜的过于细实,总是能由汪曾祺的以简驭繁得到化解。两人不谋而合之处,往往也是理论越辨越明之时。这正是笔者将二人予以合观的理由所在。

小说的“主题”或“思想”,不仅是二人理论思考的交汇点之一,也是当代小说理论的重要概念之一。在20世纪50至70年代,主题不仅应明确而具体,还要力求“积极”“正确”“进步”。到了80年代,主题似已无法再对作家和读者构成强力束缚,但它对于理解小说的重要性并未彻底消散。像汪曾祺的部分小说,就一度被某些读者视为“无主题”,但他本人对此说不予认同,而是以李笠翁的“立主脑”作比,说明主题既是对作品的牵引,同时也是限制,故而不可过于直露。“风筝没有脑线,是放不上去的。作品没有主题,是飞不起来的。但是你只要看风筝就行了,何必一定非瞅清楚风筝的脑线不可呢?”<sup>[64]</sup>80年代小说的另一发展

倾向,是对主题哲理性的看重。汪曾祺对此虽不反对,但强调“只能由生活到哲学,不能由哲学到生活”<sup>[65]</sup>。林斤澜同样坚持应从生活感受而不是哲理思辨出发,他甚至用上了汪曾祺式的反问:“哪位如若特别富于思辨,乐于思辨,为什么要写小说,直奔哲学岂不正经得已。”<sup>[66]</sup>基于这种理论自信,林斤澜不仅在《〈孔乙己〉和〈大泽乡〉》一文中对现代小说中“归纳人生”与“演绎意义”这两种路数的得失作出了精当评判,更多次对当代小说中的“图解”(外国文艺思潮等)倾向加以反思总结。林斤澜并不缺乏洞察小说主题和思想深度的眼力,但他更感兴趣的是从理论上阐释这种思想“容量”如何得以实现。他曾引述清人周济论词的“有寄托入,无寄托出”说、托尔斯泰的“焦点”说、戏曲家范钧宏的“戏核”和“戏胆”说,并将它们凝成属于自己的概念:“魂”<sup>[67]</sup>。林斤澜的理论整合能力及其贡献,由此可见一斑。与此相似,汪曾祺除借用戏曲家李渔的“立主脑”以说明小说的主题之外,还由诗人龚自珍的“略工感慨是名家”引申出“作家是长于感慨的人”<sup>[68]</sup>。借助这样的跨界整合与理论延伸,他们终于将小说的主题或思想,转换为小说家的生活体验和感慨,从而夯实了体验型小说观的理论基础。

汪、林二人均高度认可的小说“要素”,非“结构”和“语言”莫属。汪曾祺在某次讲座中曾罕见地将思想、语言和结构并举,虽未明确称之为三要素,但也可见对结构和语言的重视程度。林斤澜曾说欣赏小说的原则是:“若是本国的,要有好语言好欣赏。若是外国的,要有好结构好欣赏。”<sup>[69]</sup>这同样可见对语言和结构的极端重视。在创作实践中,汪、林二人都以对“结构”的经营而享誉小说界,但就理论表述而言,两人的阐释路径和风格大相径庭。

汪曾祺主张“小说的结构是更精细,更复杂,更无迹可求的”<sup>[70]</sup>,甚至断言结构的特点就是“随便”。因此,汪曾祺向来无意于拆解结构。林斤澜对结构的阐释,却体现出从经验到理论再到实践的清晰思路。首先,他从阅读经验中切实感受到:“艺术上的精品,无不精心结构。若照金圣叹的路子,都可以用两个四个字,把那结构取

个名号。无名号可取的，往往是精而还没有精益求精。”<sup>[71]</sup>其次，他尝试着将结构的地位理论化，并纳入既有的知识脉络之中。例如，以高尔基的命题“语言是一切思想和事实的外衣”为基础，他提出结构是决定着整体却容易被忽略的“骨头架子”<sup>[72]</sup>。最后，他试图以“结构”来回应小说史上的实践难题。论及短篇小说，鲁迅的“借一斑略知全豹，以一目尽传精神”，胡适的“描写事实中最精彩的一段”，立论固然精简，但在实践中如何操作及评判，始终是未解的难题。林斤澜提出，破解的关键全在于“结构”：“寻着了合适的结构，仿佛找准了穴位。”<sup>[73]</sup>由此，林斤澜自然而然地与汪曾祺背道而驰：一个崇尚“无迹可求”的结构艺术，一个偏要使结构形态如在目前。

正是由于这种方向性的差异，才有了众所周知的“结构就是苦心经营的随便”这一命题的诞生：“他爱说随便，连谈小说，谈短篇小说，谈短篇小说中的结构，也说是随便。我和他争过两回，后来他写作‘苦心经营的随便’。”<sup>[74]</sup>事实上，所谓的结构之争，其中并无根本的观点分歧。他们肯定都会同意，结构的精义是“出新意于法度之中”。真正的不同在于：由“结构”通往何处。在林斤澜这里，“结构”始终是具体而实在的，其重要性可从小说史上丰富的实践经验与理论表述获得双重证明。但在汪曾祺那里，“结构”实际上已被“语言”所包融或取代。梳理汪氏的多次表述，我们可以拎出一条不太分明的线索：“结构”可以被“文气”代替<sup>[75]</sup>——“古人所谓的文气，就是指语言的内在结构”<sup>[76]</sup>；“语言体现小说作者对生活的基本的态度”<sup>[77]</sup>。我们惊讶地发现，结构的内涵被替换为作者对生活的态度，但这却为体验型小说观增添了一个有力的注脚。

有意味的是，汪曾祺以概念偷换为自己开辟了新的阵地，固守阵地的林斤澜却给自己找来了新麻烦。他总是不自觉地辩解道：“这里说的结构，和在第二次世界大战之后，西方兴起的结构主义没有关系。干脆，没有关系就是没有关系，不必细说。”<sup>[78]</sup>以我之见，林斤澜对结构主义的敬而远之，用意至少有两点：一是避免丰富多样的小说面貌被简化为单调呆板的理论模式，避免自己

所欲张扬的体验型小说观变成技艺型；二是突出小说结构经验中的本土传统，以此区别于外来影响。那么，林斤澜所理解的结构，究竟与结构主义有无关联？仅从时间起点来看，作为现代小说理论概念的结构，并未直接受到结构主义的影响；但从方法和意图来看，林斤澜其实与结构主义不期而遇。如皮亚杰所说，如果“把结构观念的积极特征作为中心，我们就至少能够从所有的结构主义里找到两个共同的方面”：一方面，一个结构是“本身自足的”，是可以被理解的；另一方面，“人们已经能够在事实上得到某些结构，而且这些结构的使用表明结构具有普遍的、并且显然是有必然性的某几种特性，尽管它们是有多样性的”<sup>[79]</sup>。在“积极”的意义上，不仅林斤澜对鲁迅小说结构的概括和命名、对汪曾祺小说的“戏寻”规律，可视为运用了结构主义的方法，就连金圣叹式的小说批注也可以说是与结构主义的方法暗中相通。

可以说，在林斤澜的观念中，结构与语言并驾齐驱，其地位甚至隐隐高于语言；在汪曾祺这里，结构却要低于语言，或者说，结构最终须由语言来实现。引领汪曾祺完成最后一步的，是桐城派刘大魁的“神气、字句、音节”论；帮助林斤澜守住最后一步的，则是中国古代的小说评点和批注。既往研究者多强调汪曾祺与“文章学”传统的关联，其实林斤澜与“文章学”传统的关联也丝毫不弱。有论者认为：新文学革命以来，由于外来文学理论的猛烈冲击，“以古文义法理论来评点小说作为‘文学批评’的合法性已不复存在”<sup>[80]</sup>。但在20世纪八九十年代，汪曾祺和林斤澜却以不同方式复现了传统“义法”的魅力，这也是我们当下重温其理论见解的重要理由。

关于“语言”，他们有一个共同的命题：使用语言，譬如揉面。细究起来，二人“揉面”说的内在差异，其实超过了所谓的结构之争。在共同的主张揉“熟”、揉“透”之外，林斤澜的“揉面说”更多地指向语言成分的来源与合成；汪曾祺则意在强调，作家始终应以最专注的态度投入语言创造。当汪曾祺主张小说须“除净火气，特别是除净感伤主义”<sup>[81]</sup>时，林斤澜忍不住针锋相对：“我揉的这

团面里，真没有了一腥一臊，真净，只怕也就没有揉它的劲头了。无它，也离开了自己的真情实感。我只能把‘往事’和‘现实’一起来揉，不免‘浮躁’，也没有法子。”<sup>[82]</sup>这已不是谈论语言的构造与运用，而是转到小说家面对历史和现实的心态了。这一回，是林斤澜轻巧而精准地先落在了生活体验上。汪曾祺则致力于从小说语言中品味创作普遍规律和作家个性风格的结合：“研究创作的内部规律，探索作者的思维方式、心理结构，不能不玩味作者的语言。”<sup>[83]</sup>汪曾祺对邓友梅《烟壶》之“语态”的赏析，就是一个很好的例证。

汪曾祺所追求的，是将语言提升到小说“本体”的高度。他一度提出“除了语言，小说就不存在”<sup>[84]</sup>，后来可能自觉不妥，遂修正为“写小说，就是写语言”<sup>[85]</sup>。汪曾祺对语言的极度重视，与他本人的语言实践相结合，体现了一种“语言本体论”的高度自觉，但也不是没有偏颇。比如，他推崇简短的语言，但以个人偏好而覆盖全局则未免牵强：“现代小说的语言大都是很简短的。”“现代小说的风格，几乎就等于：短。”<sup>[86]</sup>平心而论，现代小说的语言并非以简短为突出特色，语言简短也不足以代表整个现代小说的风格。还有必要指出，他虽多次引述桐城文论，其实并无重要的发挥或补充。其真正贡献，是在评说韩愈“气盛言宜”时超越了以往重在“养气”、强调道德修养的阐释模式<sup>[87]</sup>，将重心转移到“言”上，从而由传统的教化观转向真正的语言论。不过，汪曾祺的语言论暗含着语言至上的倾向或“本质主义”的偏颇，但或许是因其语言实践的成效显著，未见他人对此批评。而能对汪曾祺加以反拨或纠偏的，还是林斤澜。他在公开答问时表示：“无论如何，语言是读汪的关键”，但能够欣赏汪曾祺的语言，并不意味着就“读懂”了汪曾祺，更不能谈及“懂汪”和“写汪”<sup>[88]</sup>。话虽含蓄，意思仍可揣度：语言固然重要，并非小说的唯一或“本质”；理解一个作家，需要多样的角度和广阔的视域。

概念辨析之目的，正是要接近、揭示概念所依附、烘托的那个“本质”。汪曾祺与林斤澜频频重访小说的核心概念，用意正是探明短篇小说的艺术特性及存在方式。胡适曾认为，“世界的生活竞争一天忙似一天，时间越宝贵了，文学也不能不讲

究‘经济’”<sup>[89]</sup>。鲁迅也说过，“人们忙于生活，无暇来看长篇，自然也是短篇小说的繁生的很大原因之一”<sup>[90]</sup>。汪、林二人从前人识见中提炼出“短篇小说是忙书”的命题，并以相近的方式发展了这一命题。汪曾祺在《说短》一文中提出，现代小说须以精致的“短”凸显自身特性，方能合乎现代生活需求。有时他索性将“短”认定为短篇小说的“本质”<sup>[91]</sup>。与汪曾祺坚持“说短”相似，林斤澜始终都在“说小”。既是短篇小说，就得口子小、作法要小、人物形象也要小。<sup>[92]</sup>短篇小说家唯有认识到短篇小说的特性或局限性，对自己严加限制，才能逼出“绝活”。晚年，林斤澜更从沈从文的“小说的出路在无出路”受到启发，将自己的“绝活”概念发展为一个完整的命题：“文学乃绝处逢生之学。”<sup>[93]</sup>很显然，这个命题的意义远不限于讨论短篇小说。

汪曾祺说过，他之所以写“短小说”，首要原因是“中国本有用极简的笔墨摹写人事的传统”<sup>[94]</sup>。基于这种理论认识，他在创作中也自觉地沟通短篇小说的民族传统。林斤澜则明确提出，无论在创作还是阅读接受方面，短篇小说的“心性”都在于“空白艺术”，这个“心性”紧连着我们的“民族之魂”<sup>[95]</sup>。现代生活不是遗失了这个民族之魂，而是时刻呼唤作者和读者去接通民族之魂，进而领会本土思维方式的特性与奥妙。如此这般，短篇小说的发展史在他们这里实现了血脉贯通，短篇小说的“本质”也个性昭彰、触手可及。短篇小说家的艺术使命，自然也寓含其中。

#### 四

通观汪曾祺与林斤澜的理论表述，话语风格的差异始终存在；具体见解虽异同互见，但同样地富于实践感和历史意味，充分体现了小说家的理论自觉。值得补充的是，在新潮迭涌的20世纪80年代，不少作家和评论家为理论和方法创新而疲于奔命，他们却以退为进、以故为新，自觉回到民族文学传统，并以之为立足点。汪曾祺祭出了“回到现实主义，回到民族传统”的大旗：“这种现实主义

是容纳各种流派的现实主义；这种民族传统是对外来文化的精华兼收并蓄的民族传统，路子应当更宽一些。”<sup>[96]</sup>林斤澜则提醒人们，外来方法和观念固然重要，但若清点一番自家的“箱底儿”，就会发现“中国的小说传统上并不是绝对地缺乏一块，而是有过难能可贵的创造，做出过卓越的成绩”<sup>[97]</sup>。两位好友所见略同，一面回溯传统，一面对话当下，以此探讨古今中外共通的文艺规律。考虑到学界迟至90年代才大规模地探讨传统文论的现代转换，他们的工作可以说是先见之明。

面对形形色色的外来观念和日新月异的当下现象，他们自觉地发掘古代文论的经验，积极与之开展对话。如，以“构思”或“谋篇布局”对应于“结构”；以“主脑”或“魂”对应于“主题”；以“文气”或“气韵”取代“情节”；以“空白”或“留白”取代“叙述连续性的中断”；等等。汪曾祺的实绩已获较多关注和认可，其实林斤澜不遑多让。其特别之处，一是将中国古代经典与西方名作对读。比如他多次赞赏《聊斋志异》，指出其心理描写多有“奇绝和伟大之处”<sup>[98]</sup>，人物和结构设置则足以与魔幻现实主义媲美；二是对“虚实”的着力阐发。他高度赞赏国画、戏曲、散文和古代笔记中的“写意”与“空白”，认为“这些艺术表现上的特色，是十足的中国味儿”<sup>[99]</sup>。当他用虚实之说对读《红楼梦》和卡夫卡《变形记》时，无疑已进入中西对话的开阔境地。汪曾祺早年立论就有任性跨越艺术门类的气势，晚年更是随心所欲。举凡散文、骈文、诗歌、戏剧乃至书画、相声中的现象与理论，无不可用于谈小说；恩格斯、海明威和刘禹锡，可以在“倾向性”话题中聚首；海明威的“冰山理论”与鲁迅的追求精炼，不妨暗中相通。汪曾祺因惯于自由越界，故一读到钱锺书的“打通”说便大为欣赏，并加以发挥引申：希望中外、古今、雅俗之间都不要设障，而要打通。汪曾祺明确意识到自己的理论思考是中国式的，他在国外演讲时曾说：“中国的文学理论家正在开始建立中国的‘文体学’、‘文章学’。这是极好的事。”<sup>[100]</sup>建立当代的“文体学”和“文章学”，涉及诸多繁难，绝非一日之功。但在回顾来路时，人们当不会忘记汪曾祺与林斤澜的劳绩。他们所展现的重温文论传统的意识、打通艺

术门类的视野、中外古今对话的方法，也是其理论自觉的重要内涵。反观并加以总结，向来就是我们中华民族不断增强文化自信的重要一径。

[本文系国家社科基金项目“中国当代‘小说讲稿’的整合研究”（项目编号19BZW119）的阶段性研究成果]

[1] 老舍在某次座谈会上说：“在北京的作家中，今后有两个人也许会写出一点东西，一个是汪曾祺，一个是林斤澜。”参见徐强《人间送小温——汪曾祺年谱》，第121页，广陵书社2016年版。

[2] 参见李庆西《说〈矮凳桥风情〉》，《当代作家评论》1987年第6期。

[3] 孙郁：《林斤澜片议》，《当代作家评论》1998年第5期。

[4] 林斤澜：《〈纪终年〉补》，《林斤澜文集》散文卷二，第82页，人民文学出版社2015年版。下同。

[5] 林超然：《“中国当代短篇小说之王”汪曾祺》，《文艺评论》2017年第7期。

[6][61] 段崇轩：《中国当代短篇小说演变史》，第317页，第297页，中国社会科学出版社2015年版。

[7] 胡平主编：《新中国六十年文学大系·短篇小说精选》，“前言”第1页，长江文艺出版社2009年版。

[8] 贺绍俊：《短篇小说对于当代文学的意义》，《文艺争鸣》2019年第8期。

[9] 刘庆邦：《创作短篇是个知难而进的过程》，《文学报》2012年11月15日，第4版。

[10] 参见《铁凝印象》，原载《北京晚报》1997年6月16日，第15版。严格说来，此文不是专门讨论短篇小说的文章，而是应约写成的印象记。但此文已被证实是汪曾祺的绝笔，同时也表露了汪曾祺对小说创新的某些看法，故可被视为其理论思考的“终点”。

[11] 《短篇短篇》是林斤澜晚年对短篇小说论述最为全面的一篇文章，原载《当代作家评论》1997年第6期。

[12] 蒂博代：《六说文学批评》，赵坚译，第200页，三联书店2002年版。

[13] 杨义：《中国现代小说史》第1卷，第186页，人民文学出版社1986年版。

[14][89] 胡适：《论短篇小说》，《二十世纪中国小说理论资料》第2卷，严家炎编，第37页，第45页，北京大学出版社1997年版。

- [15][16] 张丽华:《现代中国“短篇小说”的兴起:以文类形构为视角》,第263页,第23页,北京大学出版社2011年版。
- [17][18][19][21][51][57] 汪曾祺:《短篇小说的本质》,《汪曾祺全集》第9卷,第10页,第11页,第15—16页,第11页,第11页,第8页,人民文学出版社2019年版。下同。
- [20] 沈从文:《小说作者和读者》,《沈从文全集》第12卷,第65页,第66页,第68页,北岳文艺出版社2002年版。下同。
- [22] 沈从文:《论技巧》,《沈从文全集》第16卷,第471页。
- [23] 茅盾:《自然主义与中国现代小说》,《茅盾全集》第18卷,第238页,人民文学出版社1989年版。
- [24] 茅盾:《小说研究ABC》,《茅盾全集》第19卷,第68页,第72页,人民文学出版社1991年版。
- [25] 孙楷第:《中国短篇白话小说的发展与艺术上的特点》,《文艺报》1951年第3期。
- [26] 高尔纯:《短篇小说结构理论与技巧》,第4页,西北大学出版社1985年版。
- [27] 参见林斤澜:《思前想后》,《林斤澜文集》文论卷二,第247—252页。
- [28] 老舍:《怎样写小说》,《老舍全集》第17卷,第323页,人民文学出版社2008年版。
- [29] 林斤澜:《对话一例》,《林斤澜文集》文论卷一,第250页。
- [30] 林斤澜:《我的笨法子》,《林斤澜文集》文论卷一,第268页。
- [31] 林斤澜:《谈短篇小说创作》,《林斤澜文集》文论卷一,第2页。
- [32] 参见林斤澜《在有关文学创作及评论的研讨会上的发言》,《林斤澜文集》文论卷一,第98页。
- [33] 林斤澜:《关于艺术描写“虚”与“实”的对话》,《林斤澜文集》文论卷一,第357页。
- [34] 林斤澜:《从“稍微”那里开始》,《林斤澜文集》文论卷一,第173页。
- [35] 汪曾祺:《美学感情的需要和社会效果》,《汪曾祺全集》第9卷,第244页。
- [36] 参见林斤澜、汪曾祺、崔道怡:《社会性·小说技巧》,《林斤澜文集》文论卷一,第388页,第390页。
- [37] 茅盾:《一九六〇年短篇小说漫评》,《茅盾全集》第26卷,第150页,人民文学出版社1996年版。
- [38] 茅盾:《关于艺术的技巧——在全国青年文学创作者会议上的讲演》,《茅盾全集》第23卷,第415页,人民文学出版社1996年版。
- [39] 茅盾:《短篇创作三题——与青年作者的一次谈话》,《茅盾全集》第27卷,第23页,人民文学出版社1996年版。
- [40][43] 汪曾祺:《致唐湜》,《汪曾祺全集》第12卷,第35—36页,第35页。
- [41] 林斤澜:《小说的主题与总体构思》,《林斤澜文集》文论卷一,第143页。
- [42] 林斤澜:《说雾》,《林斤澜文集》文论卷一,第387页。
- [44] 卢卡奇:《小说理论》,燕宏远、李怀涛译,第53页,商务印书馆2017年版。
- [45][60][62] 汪曾祺:《戏曲和小说杂谈》,《汪曾祺全集》第9卷,第264页,第265页,第264页。
- [46] 汪曾祺:《谈风格》,《汪曾祺全集》第9卷,第316页。
- [47] 汪曾祺:《自报家门》,《汪曾祺全集》第5卷,第110页。
- [48] 限于篇幅和论题,此处略举数例。从《紫藤小院》到《中间》,主人公的单身生活、与猫为伴及命运遭际相同;《颤抖》与《哆嗦》,以相同的变故,揭示原本无罪的人在面对权威时的敬畏和服从;《法宝》与《毛手》,以近乎相同的细节,刻画知识分子与工农干部交往的心理;《宜秋》与《朱如》中,主人公揭发他人的动机及自己后来的下场,也大有相同之处。
- [49] 汪曾祺:《却顾所来径 苍苍横翠微》,《汪曾祺全集》第10卷,第287页。
- [50] 林斤澜:《在“短篇小说:当前状况与艺术可能”研讨会上的发言》,《林斤澜文集》文论卷二,第197页。
- [52][59][86] 汪曾祺:《说短——与友人书》,《汪曾祺全集》第9卷,第191页,第192页,第193页。
- [53] 参见林斤澜《〈林斤澜小说选〉前记》,《林斤澜文集》散文卷三,第413—414页。
- [54] 汪曾祺:《捡石子儿——〈汪曾祺选集〉代序》,《汪曾祺全集》第10卷,第170页。
- [55] 林斤澜:《山外青山》,《林斤澜文集》文论卷二,第1页。

[56] 参见郭洪雷《汪曾祺小说“衰年变法”考论》，《文学评论》2013年第6期。

[58] 马克·爱德蒙森：《文学对抗哲学》，王柏华、马晓冬译，第10页，中央编译出版社2000年版。

[63] 林斤澜：《论短篇小说》，《林斤澜文集》文论卷二，第411页。

[64] 汪曾祺：《我是一个中国人——散步随想》，《汪曾祺全集》第9卷，第271—272页。

[65] 汪曾祺：《小说陈言》，《汪曾祺全集》第9卷，第511页。

[66] 林斤澜：《闲话藏猫》，《林斤澜文集》文论卷一，第245页。

[67] 参见林斤澜《谈小说的容量及其他》，《林斤澜文集》文论卷一，第176—177页。

[68][91] 汪曾祺：《思想·语言·结构——短篇小说杂谈》，《汪曾祺全集》第10卷，第8页，第7页。

[69] 林斤澜：《答〈小说林〉杂志问》，《林斤澜文集》文论卷二，第62页。

[70][75] 汪曾祺：《小说笔谈》，《汪曾祺全集》第9卷，第169页，第169页。

[71][78] 林斤澜：《短打本领》，《林斤澜文集》文论卷一，第346页，第347页。

[72] 林斤澜：《小说的结构问题》，《林斤澜文集》文论卷一，第188页。

[73] 林斤澜：《“熏”和“遇”》，《林斤澜文集》文论卷一，第301页。

[74] 林斤澜：《散文闲话》，《林斤澜文集》文论卷二，第108页。

[76] 汪曾祺：《作家五人谈》，《汪曾祺全集》第9卷，第176页。

[77][83] 汪曾祺：《关于小说语言（札记）》，《汪曾祺全集》第9卷，第355页，第356页。

[79] 皮亚杰：《结构主义》，倪连生、王琳译，第2页，商务印书馆1984年版。

[80] 参见刘涛《从古典的“义法”到现代的“结构”——小说理论批评的现代转换研究之一》，《中国现代文学研究

丛刊》2006年第2期。

[81] 汪曾祺：《桥边小说三篇》，《汪曾祺全集》第3卷，第48页。

[82] 林斤澜：《旧人新时期》，《林斤澜文集》散文卷三，第271—272页。

[84] 汪曾祺：《小说的散文化》，《汪曾祺全集》第9卷，第391页。

[85] 汪曾祺：《林斤澜的矮凳桥》，《汪曾祺全集》第9卷，第408页。

[87] 参见汪曾祺《中国作家的语言意识》，《汪曾祺全集》第9卷，第438—439页。

[88] 林斤澜：《与〈北京文学〉谈汪曾祺》，《林斤澜文集》文论卷二，第400页。

[90] 鲁迅：《〈近代世界短篇小说集〉小引》，《鲁迅全集》第4卷，第134页。

[92] 参见林斤澜《小说说小》，《林斤澜文集》文论卷一，第318—320页。

[93] 林斤澜：《绝活》，《林斤澜文集》散文卷三，第624页。

[94] 汪曾祺：《〈晚饭花集〉自序》，《汪曾祺全集》第9卷，第288页。

[95] 林斤澜：《短篇短篇》，《林斤澜文集》文论卷二，第121页。

[96] 汪曾祺：《回到现实主义，回到民族传统》，《汪曾祺全集》第9卷，第247页。

[97] 林斤澜：《箱底儿及其他》，《林斤澜文集》文论卷一，第293—294页。

[98] 林斤澜：《小说的虚实艺术》，《林斤澜文集》文论卷二，第72页。

[99] 林斤澜：《谈“叙述”》，《林斤澜文集》文论卷一，第421页。

[100] 汪曾祺：《中国作家的语言意识》，《汪曾祺全集》第9卷，第439页。

[作者单位：福建师范大学文学院]

责任编辑：刘 艳