

中国当代“短篇小说” 与古代短篇文体传统的转化

周新民

摘要 “短篇小说”这一专门术语及其文体规范均来自西方，直接影响中国现代短篇小说的发生、发展。新中国成立后，出于实践文艺政策和短篇小说艺术自身发展的需要，短篇小说开始立足于中国短篇文体传统，建构自身的发展道路。“十七年”短篇小说主要转化话本文体传统，重视故事，倡导短篇小说能“讲”能“说”。同时，为提升短篇小说的艺术性，《聊斋志异》篇幅上的“短”、结构上的精练、艺术表现上的含蓄，都被追摹、学习。到了1980年代，传奇的“诗笔”传统为短篇小说所倚重。借鉴笔记的不注重结构、重视叙述的文体资源，短篇小说汇入探索消解“结构局势”的艺术潮流。新时代莫言所倡导和创作的短篇小说，体现了话本和笔记传统的融汇与贯通。中国当代“短篇小说”转化古代短篇文体传统，是短篇小说回归中国文学本源的努力，也是接续“中国自己的文学的历史”的体现。

关键词 短篇文体 话本 《聊斋志异》 传奇 笔记

作者周新民，华中科技大学人文学院教授（湖北武汉 430062）。

中图分类号 I206

文献标识码 A

文章编号 0439-8041(2025)12-0136-12

短篇小说：建立自己的历史

作为一种有广泛、深入影响的文体，“短篇小说”其实是外来概念，中国古代并没有“短篇小说”这样的专有名词。紫英《说小说：新盒谐译》应该是中国最早提到“短篇小说”的文献。该文说道，不像中国在“小说”二字基础上增加“短篇”来指称短篇小说，西方“有专名”。^①何为短篇小说？短篇小说有何特征？爱伦·坡、马休斯、哈密顿等都专门论述。爱伦·坡最早将短篇小说作为独立的文体，以区别短篇故事。马修斯进一步发展爱伦·坡的观点，将短篇小说和长篇小说相区分，突出短篇小说的独立审美特性。哈密顿则彻底奠定现代短篇小说的规范。他认为，短篇小说首先要解决的问题是“构造其故事最佳之方法”。^②

西方短篇小说概念、文体规范传入中国后，开始为中国小说家、批评家所接受。一般认为，胡适的《论短篇小说》开始确立中国现代意义上短篇小说文体规范。何为短篇小说？胡适说道：“短篇小说是最经济的文学手段，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”^③，而要实现这一目的，短篇

① 紫英：《说小说：新盒谐译》，《月月小说》第1年第5号，1907年。

② 哈密顿：《小说法程》，华林一译，上海：商务印书馆，1924年，第163页。

③ 胡适：《论短篇小说》，《新青年》第4卷第5号，1918年。

小说必须“有结构局势”^①。这里所讲的“结构”，其实就是情节结构。其核心在于两点，一是短篇小说要以事件为叙述对象，注重叙述事件的开端、发展、高潮、结局的完整过程。二是情节——事件的安排——在短篇小说诸多艺术中处于绝对重要位置。与此相对照，中国传统短篇文体，如“笔记杂纂”“杂记小说”，算不上是“短篇小说”。因为它们“是东记一段，西记一段，如一盘散沙，如一篇零用账，全无局势结构的”。^②总之，西方短篇小说“以结构为最要”^③，结构是根本，是要素。

“结构局势”被看作短篇小说的根本特性。与“结构局势”相比较，短篇小说的篇幅字数倒是一个不怎么值得注意的话题，“短篇小说是小说特殊的一种，不论它的篇幅是长还是短”^④，“真正的短篇小说，非小说之短者”^⑤，不过，此后也渐渐形成了短篇小说篇幅上的种种约定，鉴于情况比较复杂，也非本文重点，在此不赘述。是否具有“结构局势”也是胡适建构中国古代短篇小说史时取舍作品的标准。胡适认为，《庄子》《列子》《韩非子》等先秦寓言，有的有“结构”，算得上短篇小说。《世说新语》虽有剪裁，但是“无结构”，不算短篇小说。唐宋时期几乎没有散文短篇小说，只有“杂记小说”。明朝的短篇小说集中在《今古奇观》里，它所收录的作品，“有意安排结构”，算得上短篇小说佳作。至于清朝，也就只有《虞初新志》《虞初续志》《聊斋志异》中部分篇章算作是短篇小说。^⑥由于胡适着眼于西方短篇小说文体规范，他所梳理的中国短篇小说史，还不能完全说是中国短篇小说“自己的历史”。

中国古代虽然没有“短篇小说”这样的名称，但是，有“小说”这一专有名词。不过，“小说”的所指并不一致。清代文学家刘廷玑曾感叹：“小说之名虽同，而古今之别，则相去天渊。”^⑦因此，要采用西方的标准来给中国的小说下定义，非常困难。^⑧胡适以“局势结构”作为短篇小说的核心内涵，并以此为标准“剪裁”出中国古代短篇小说史，显然与中国文学史的实际并不完全相符。例如，他把《桃花源记》《木兰词》《石壕吏》当作短篇小说，但是，这几篇只是散文、诗歌，完全不在中国小说的范围之内。因此，胡适有关短篇小说的观念受到周作人等的质疑，也就在所难免。周作人认为，胡适所主张的短篇小说概念，“已经是过去的东西了”^⑨。中西小说观念的差异导致了批评家、小说家陷入两难困境之中。批评家、小说家一方面想引进西方短篇小说的概念和内涵，并以此来梳理中国古代短篇小说史，为中国文学与世界文学接轨寻找历史依据。但是，另一方面，由于中西小说在观念、范围上的确存在较大差异，理清中国古代短篇小说发展脉络，“建设中国自己的文学的历史”^⑩，也是一个不得不面对的难题。

到底如何建立中国短篇小说自己的历史呢？显然还是要从中国文学自身的历史出发。有论者认为，如果“不用西洋短篇小说的标准”去衡量，就会发现中国古代短篇小说“不但多，而且历史还很长”^⑪，这是因为“中国人文集里，也有许多短篇小说，不过前人都把它当作古文，不叫做小说，其实材料和方式，确是短篇小说”。^⑫中国古代短篇文体的材料和方式“确是短篇小说”的理念，为建构中国短篇小说“自己的历史”提供了一条有别于胡适的新思路。借用西方“短篇小说”的概念，从中国文学史出发而不是从西方短篇小说的规范出发，才应该是建构中国短篇小说“自己的历史”的最佳路径。茅盾对中国短篇小说“自己的历史”的梳理，算是彻底回到中国文学史本身。他曾说：“《战国策》里就有不少篇是富于短篇小说的形式和实质的，例如齐策的邹忌讽齐王纳谏。宋人平话《西山一窟鬼》的写法，何尝不宛然是短篇小说？”^⑬茅盾还认为，明代的“三言”“二拍”之中也有几篇也应该算作是短篇小说，《聊斋志异》也是短篇小说的架构。我们注意到，

①②⑥ 胡适：《论短篇小说》，《新青年》第4卷第5号，1918年。

③ 毅汉：《小说范作》，《小说月报》第10卷第1号，1919年。

④ 顾德隆：《小说学》，《集美师范月刊》，1926年第2期。

⑤ 禹亭：《小说十讲》，北京：明天社，1930年，第188页。

⑦ 刘廷玑：《在园杂志》，黄霖、韩同文选注：《中国历代小说论著选》（上册），南昌：江西人民出版社，1982年，第382页。

⑧ 胡怀琛：《中国小说研究》，上海：商务印书馆，1929年，第1—2页。

⑨ 周作人：《〈晚间的来客〉译后记》，《新青年》第7卷第5期。

⑩ 浦江清：《论小说（上）》，《当代评论》第4卷第8期，1944年。

⑪ 张庚：《从〈十二楼〉说起》，《时事新报·青光》1935年6月13日。

⑫ 寄尘：《中国古代的短篇小说》，《长青》第4期，1922年。

⑬ 茅盾：《杂谈短篇小说》，《文艺报》1957年第5期。

茅盾勾勒中国短篇小说的历史时，把胡适所认为不属于短篇小说的《战国策》和不全算作短篇小说的《聊斋志异》，都纳入短篇小说的范畴。茅盾基于中国文学史的实际，借用西方“短篇小说”的名称，但是不为其规范所束缚。他所梳理的中国古代短篇小说流变史显然是中国短篇小说“自己的历史”。胡行之也从中国文学自身的历史出发来梳理中国短篇小说史。他认为，中国古代的短篇小说应该包括笔记体（汉魏六朝至清末）、传奇体（盛于唐，继于宋），白话短篇小说（起于宋志话本，盛于明末）。他继而认为，由笔记体、传奇体、到白话短篇小说构成的中国短篇小说史是“一脉相连，同时也有它层峰迭出的变化和重山复水的繁荣”。^①

茅盾、胡行之基于中国文学史，勾勒中国短篇小说“自己的历史”。沿着前行者的思路，借用西方短篇小说的名称，中国当代“短篇小说”转化古代短篇文体传统，走上建构自身的发展道路。值得注意的是，中国古代除了笔记、传奇、话本（拟话本）之外，还有诸多名为“小说”的文体也属于短篇体式。中国古代的“小说”虽然内容复杂多样，但都是“短书”，明显属于短篇文体。如桓谭《新论》所言，小说是“丛残小语”，是“短书”^②。从当代文学史的实际情况来看，中国当代“短篇小说”所借鉴的短篇文体主要是话本、笔记、传奇。总体看来，中国当代“短篇小说”建构自身的发展道路大概有三个历史阶段。第一个阶段是“十七年”时期，短篇小说借鉴话本传统，重视“讲故事”，借鉴《聊斋志异》，强化短篇小说的艺术性。第二个阶段是 1980 年代，短篇小说借鉴传奇、笔记，消解西方短篇小说的“结构局势”。第三个阶段是新时代，以莫言为代表的小说家融汇、贯通话本、笔记传统，在短篇小说构建自身历史的道路上走出了一条崭新的道路。

面向“讲”与“说”

按照鲁迅的说法，话本是说话人的底本。^③虽然底本以文字书写的方式固定下来，但是，它仍然是“口头文学的附属物”，其性质仍然是“口头文学”^④。在胡行之、孙楷第等现代学人看来，话本其实就是白话短篇小说。胡行之认为，话本是中国古代短篇小说发展的一个历史阶段。孙楷第认为，中国古代白话短篇小说经由“转变”“说话”转化而来，因而天然地保留“转变”“说话”的文体特色。而“转变”“说话”都是重视故事的口头文学。因此，古代白话短篇小说有以下三个方面的特点：“一、故事的；二、说白兼念诵的；三、宣讲的。故事是内容，说白兼念诵是形式，宣讲是语言工具。”^⑤

胡行之、孙楷第虽然把话本命名为短篇白话小说，但是，他们并没有遵从西方短篇小说的规范，而是像茅盾一样，只是借用了“短篇小说”的名称而已。话本和西方的短篇小说，像其他所有小说一样，都是由故事、叙事两个层面构成的有机体。虽然“小说的基本面即故事”^⑥，但是，话本和西方的短篇小说在处理故事时的策略有差异。话本重视“故事”，重视“宣讲”，“把‘讲故事’作为行文和结构的方法”^⑦。也就是说，话本遵从故事的自然时间顺序来展开叙述。而西方的短篇小说则不一样，它根据需要，对故事进行技术上的处理。除了顺叙，还会用到改变故事发生的自然时间的叙述方法，如采用倒叙、插叙、预叙等。正是在是否遵从故事的自然时间来叙述这一点上，西方短篇小说和短篇故事、话本有了根本性的分野。“短篇小说 Short-Story 谓短篇故事而加以整理选择之工夫。”^⑧如何“整理选择”呢？就是“把故事割裂分散”，主要方式有，“或则头尾颠倒叙述，或则从回忆中又插回忆”。^⑨话本则完全不一样，它“把‘讲故事’作为行文和结构的方法”，重视“讲”与“说”。

① 胡行之：《试谈我国古典小说的范围》，《新建设》1958年5月号。

② 萧统编，李善注：《文选》卷31，江淹《拟李都尉诗》李善注引，北京：中华书局，1977年影印胡刻本，第444页。

③ 鲁迅：《中国小说史略》，北京：北新书局，1926年，第117页。

④ 石昌渝：《中国小说源流论》，北京：生活·读书·新知三联书店，1994年，第231页。

⑤ 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。

⑥ 福斯特：《小说面面观》，苏炳文译，广州：花城出版社，1981年，第20页。

⑦ 冯健男：《赵树理创作的民族风格——从〈下乡集〉说起》，《文艺报》1964年第1期。

⑧ 吴宓：《评杨振声〈玉君〉》，《学衡》1925年第39期。

⑨ 魏金枝：《略论我国短篇小说的头尾问题》，《文汇报》1961年8月30日。

与西方短篇小说注重“整理选择”故事，造就“结构局势”的做法完全不一样，“十七年”短篇小说不仅要能看，还要能当作故事讲。赵树理认识到，“‘故事’‘评书’‘小说’三者之间没有严格的界限”。^①赵树理不仅仅指出了小说和故事之间的紧密关系，还把小说和评书等同起来。而评书是一种说唱艺术，于是，小说的“说”的特点被凸显了出来。在赵树理看来，他所写的作品，虽然被称作短篇小说，但是，他本意是让这些小说“想叫农村读者当作故事说的意图”。^②赵树理认为，短篇小说不仅是读的，更是“说”的。有不少小说家、批评家注意到“小说的‘说’是异常重要的”。^③赵树理的小说《登记》就是一部“说”的小说。小说开头便构筑起拟说书场效应：“诸位朋友们：今天让我来说个新故事。这个故事题目叫《登记》，要从一个罗汉钱说起。”为了给读者说明何为“罗汉钱”，便来一段关于“罗汉钱”的介绍：“听书的朋友们又有一大半是年轻人，因此在没有说故事以前，就得先把‘罗汉钱’这东西交代一下。”“说个新故事”“听书的朋友们”等标识，非常清楚地表明《登记》是一篇“说”和“听”的小说。

与赵树理构筑拟说书场效应不一样，马烽认为短篇小说在结构上要“顺当”。^④所谓结构“顺当”，就是把“讲故事”作为小说行文和结构的方式。马烽创作的一系列优秀短篇小说，例如《结婚》《我的第一个上级》《三年早知道》等，莫不如此。这些短篇小说都获得过很高的评价。尤其是《三年早知道》的成就最为突出。《三年早知道》“采用了说话讲故事的方式”，“整个小说，用了大大小小饶有风趣的故事串连起来，前因后果、来龙去脉，交代得一清二楚，正适合中国人的口味，所以人们喜欢读它”。^⑤《三年早知道》以“我”偶遇外号为“三年早知道”的赵满囤为开端，为了解答读者的疑问：为何称呼赵满囤为“三年早知道”。小说讲述了几个关于“三年早知道”这位有一定文化又自私自利的农民的故事，也讲述了赵满囤在农村新形势下转变的故事。《三年早知道》在趣味横生的故事之中刻画人物形象，揭示传统农民在新的社会历史情势下的转变。

“十七年”短篇小说回归话本传统，把“‘讲故事’作为行文和结构的方式”，这是通过小说来教育人民的必然路径。因为人民群众喜欢听故事。像赵树理的《小二黑结婚》和马烽的《三年早知道》，李准的《李双双小传》之类的作品，在农村传播很广，深受喜爱。其原因就在于这些作品的故事性强，便于讲述。基于文艺为工农兵服务的文艺方针政策，满足人民群众喜欢听故事的欣赏习惯，回归话本传统是“十七年”短篇小说必然的选择。

《聊斋志异》：短篇小说的样本

“十七年”短篇小说主要吸收话本的文体滋养。这是解决短篇小说大众化的紧迫之需。另一方面也有意转化《聊斋志异》的文体资源。从当时接受的情况来看，《聊斋志异》其实是被当作话本来看待的。事实上《聊斋志异》也就算作话本，虽然它是用文言文书写的。中国古代文学史上不乏用文言文书写的話本。有学者注意到，《醉翁谈录》《青琐高议》和《绿窗新话》都是有影响的话本集，但是，它们都收录了文言文书写的作品。因此，话本虽然以白话文书写为主，但是，并不妨碍文言文话本的流行^⑥。《聊斋志异》所叙述的故事相当完整，“有头有尾，情节曲折”^⑦，和话本的特点具有高度的一致性。由于源于广大百姓的讲述，《聊斋志异》一些作品的开头颇类似“话本小说的‘入话’”，还有一些作品“在叙述当中插入诠释和评论，这两种方式都不属于史传、传奇小说和笔记小说的传统”^⑧，而属于话本传统。话本的篇尾在情节结束后会有和情节无关的“煞尾”，说话人（作者）常常出场，或品评人物形象，或总结全篇的主旨，或者对听众加以道德劝诫。因此，在叙述中插入“诠释和评论”，也属于话本的特性。

①② 赵树理：《〈卖烟叶〉的“开场白”》，《人民文学》1964年第1期。

③ 析良才：《小说的“说”》，《安徽文学》1963年第6期。

④ 马烽：《谈短篇小说的新、短、通》，《光明日报》1960年8月2日。

⑤ 阎纲：《一篇幽默生动的好小说——读马烽的小说〈三年早知道〉》，《文艺报》1958年第11期。

⑥ 孟昭连：《话本小说不是说书的“底本”——浅谈白话小说语体的形成》，《南开大学学报》2011年12月22日。

⑦ 杨柳：《从〈聊斋志异〉中学习写作的技巧》，《新闻业务》1961年第6期。

⑧ 石昌渝：《中国小说源流论》，第220页。

《聊斋志异》成为“十七年”短篇小说借鉴的文体资源，一方面固然因它其实是中国古代优秀话本，契合短篇小说借鉴话本文体传统的大势；另一方面，也和《聊斋志异》在中国文学史上特殊的地位分不开。《聊斋志异》被看作中国独特的文学传统，“殊不知新文化里的短篇小说，绝不是我们中国文学的正统，绝不是聊斋的文学惯习之继续”。^①王佐良也认为《聊斋志异》是中国文学的正宗，“我们是笔记小说和聊斋志异的国家”。^②即便是胡适也认可《聊斋志异》里有些作品是短篇小说的杰作：“《聊斋》里面，如《续黄粱》《胡四相公》《青梅》《促织》《细柳》，……诸篇，都可称为‘短篇小说’。《聊斋》的小说，平心而论，实在高出唐人的小说。”^③

《聊斋志异》是话本，又体现了中国文学的自身传统，这是《聊斋志异》成为“十七年”短篇小说追摹与学习的内在原因。此外，学习《聊斋志异》能解决其时短篇小说艺术性不高的问题。康濯曾发问，短篇小说何不借鉴“《聊斋》上四百三十一篇作品中对种种鬼狐的不同写法”？^④《聊斋》的艺术技巧，诸如布局与安排和写人状物的艺术、细节和心理活动描写，等等，是被肯定最为充分之处。不过，《聊斋志异》篇幅上的“短”、结构上的精练以及艺术表现上的含蓄，最受推崇。

首先，在何为短篇小说的问题上，《聊斋志异》提供了“样板”。《聊斋志异》的篇幅都比较短小，其中最长的《婴宁》《莲香》《辛十四娘》《罗刹海市》等，每篇四千余字。其余各篇一般长约两千字，短则千余字。有的篇章则更短，如《金陵女子》仅五百字，《博兴女》仅百余字。甚至有一些篇章不足百字，如《夏雪》仅八十五字，《头滚》仅六十五字。虽然篇幅短小，但《聊斋志异》反映的生活面广，艺术成就高。相比较而言，“十七年”短篇小说存在越写越长的弊端。茅盾发现，报刊上发表的短篇小说“大都不短”，要么是“压缩了的中篇小说”，要么是“拉长了的特写”^⑤。短篇小说写得“短”，是必要的，“短篇小说要名符其实，写得短小精悍”^⑥。“短小精悍”是短篇小说不同于其他文学形式的最大特点。《聊斋志异》以简短的篇幅表现复杂的情节和丰富的内容，显示了极高的艺术性，自然成为学习的榜样。综观《聊斋志异》全书“千把两千字的佳作为数不少。如果拿来和今天我们的短篇小说对比，以篇幅计，几乎是‘一以当十’了”。^⑦因此，转化《聊斋志异》“篇幅短小”的文体资源，是“十七年”短篇小说回归到短篇小说要“短”的特性上的内在需要。

短篇小说写“短”，必然对结构有更高的要求。《聊斋志异》也以结构精练著称，“《聊斋》给予我们以很有益的启发。行文简洁、结构精练”。^⑧《聊斋志异》“结构严谨”。^⑨短篇小说是一种“经济”的文体，“短小精悍是短篇小说的特点”，因此，“结构就要更严谨”。^⑩短篇小说在“短短的篇幅”中表现“丰富深刻的思想内涵”，结构精练是不可缺少的。这是因为短篇小说为了达到凝练和精粹的目的，必须“力求人物、场景和情节的集中”。^⑪

茅盾认为，“短篇小说需要更高度的艺术概括”^⑫。因此，结构精练是茅盾眼中优秀短篇小说必不可少的标准。他常用“结构谨严”来称赞优秀短篇小说：他给予《新事新办》等小说“结构谨严”的好评^⑬，盛赞《百合花》是“结构谨严，没有闲笔的短篇小说”^⑭，还称《工程师讲的故事》和《苇湖老人》两篇都是“结

① 梁实秋：《现代中国文学之浪漫的趋势》，《晨报副刊》1926年3月25日。

② 王佐良：《论短篇小说》，《文学评论》第1卷第1号，1943年。

③ 胡适：《论短篇小说》，《新青年》第4卷第5号，1918年。

④ 康濯：《试论近年间的短篇小说——在河北省短篇小说座谈会上的发言》，《河北文学》1962年10月号。

⑤⑫⑭ 茅盾：《谈最近的短篇小说》，《人民文学》1958年第6期。

⑥ 马烽：《谈短篇小说的新、短、通》，《光明日报》1960年8月2日。

⑦ 黄秋耘：《寒夜话〈聊斋〉》，《光明日报》1962年1月21日。

⑧ 黄昭彦：《向〈聊斋〉取点经——读书札记之一》，《文艺报》1959年第7期。

⑨ 杨柳：《从〈聊斋志异〉中学习写作的技巧》，《新闻业务》1961年第6期。

⑩ 李冬生：《漫话凝练》，《安徽文学》1962年第5期。

⑪ 刘金：《读短篇随想》，《安徽文学》1962年第5期。

⑬ 茅盾：《读〈新事新办〉等三篇小说》，《人民日报》1950年3月26日。

构谨严”的好小说。^①

再次，含蓄也是短篇小说必备的艺术特质，这也是学习《聊斋志异》的原因之一。所谓含蓄，是指短篇小说言有尽而意无穷，给人带来“言近而旨远，辞浅而意深，虽发语已殚，而含意未尽”^②的审美体验。茅盾认为，“短篇小说应当写得含蓄”^③。含蓄从某种意义上是短篇小说根本性的艺术素质，“短篇也正由于它的短，也更应该注意到意味深长才是”。^④短篇小说“说话不多，意境深长。寥寥几笔，回味无穷”。^⑤强调短篇小说要“含蓄”，可以看作是对“十七年”短篇小说过于偏向能“说”能“讲”倾向的纠偏。受话本影响的短篇小说，重视故事，表达直白，明了易懂。这些特性都是为了短篇小说便于讲述，也便于老百姓接受。这自然是适应时代要求的反应，有其合理性。但是，随着对短篇小说认识的深化，除了要求短篇小说通俗易懂之外，也对短篇小说提出了“回味无穷”的要求。“含蓄”也因此进入作家、批评家的视野。《聊斋志异》一直以来便是以“含蓄”见长。鲁迅认为《聊斋志异》“描写委曲”。^⑥黄昭彦指出《聊斋志异》“很注意到‘含蓄’在艺术表现技巧中的作用，所谓‘言有尽而意无穷’，才是艺术上较高的境界”。^⑦“十七年”时期一些具备含蓄特征的短篇小说，都受到好评。例如，沙汀的短篇小说“有其显著的艺术上的独创性”，尤其因“笔法的简练而含蓄”^⑧得到高度肯定。王汶石的短篇小说能够“含蓄而又明快地”^⑨表现生活，也被认为是难能可贵的。

“十七年”受聊斋影响最深的短篇小说大家当数孙犁。孙犁在《关于〈聊斋志异〉》一文中写道，他曾长时间反复阅读《聊斋志异》，十分喜爱。他认为，《聊斋志异》取法于“唐人和唐人以前的小说”^⑩，“为中国短篇小说开扩出一种全新的境界”。^⑪孙犁所创作的短篇小说《山地回忆》《吴兆儿》都是“十七年”优秀短篇小说。《山地回忆》所叙写的时间跨度比较大，从1941年冬天到开国典礼，跨度八年之久。但是，小说剪裁别具匠心，全文只围绕给女孩子买布、河边偶遇、织袜子、贩枣等四件事情展开。通过独特的剪裁，把军民情深藏在“我”与“女孩子”的所做所思之中，整篇小说结构紧凑，含蓄别致，深得《聊斋志异》之精妙。

《聊斋志异》成为“十七年”短篇小说文体资源转化的目标，其实也有一些时代性的契机。首先，《聊斋志异》手稿的发现、整理是基础。1961年《聊斋志异》的另一半部手稿被发现，完整的《聊斋志异》呈现在世人面前。^⑫其次，“十七年”《聊斋志异》译、整理、校、研究比较火热，这是《聊斋志异》成为短篇小说转化、吸收资源的又一基础。其三，毛泽东对《聊斋志异》的肯定，也为《聊斋志异》在“十七年”的接受提供了良机。他曾高度评价蒲松龄是“一位人民的作家”，“一位杰出的语言艺术家”。^⑬

总之，学习《聊斋志异》既是一个历史时期的“短期”行为，也是短篇小说回归到中国文学“本源”上的内在诉求。

“诗笔”传统的融会

唐传奇的出现在中国古代短篇文体发展史上具有非常重要的意义，尤其唐传奇的“诗笔”传统，对后世产生过非常重要的影响。“诗笔”作为一个诗学概念，源于宋人赵彦卫对唐传奇的评价。赵彦卫认为唐传奇“文备众体，可以见史才、诗笔、议论”。^⑭陈寅恪沿用赵彦卫观点说道，“赵氏所谓‘文备众体’中，‘可以

①③ 茅盾：《在部队短篇小说创作座谈会上的讲话》，《解放军文艺》1959年第8期。

② 刘知几：《史通·叙事》，黄寿成校点，沈阳：辽宁教育出版社，1997年，第53页。

④ 端木蕻良：《“短”和“深”》，《文艺报》1957年第5期。

⑤ 林斤澜：《闲话小说》，《文艺报》1957年第5期。

⑥ 鲁迅：《中国小说史略》，第234页。

⑦ 黄昭彦：《向〈聊斋〉取点经——读书札记之一》，《文艺报》1959年第7期。

⑧ 冯健男：《谈沙汀的短篇小说》，《人民文学》1959年第8期。

⑨ 吴小美：《论王汶石短篇小说的容量》，《甘肃文艺》1961年10月号。

⑩⑪ 孙犁：《关于〈聊斋志异〉》，《晚华集》，天津：百花文艺出版社，1979年，第209、211页。

⑫ 《中华书局将出版〈蒲松龄集〉及汇校汇注汇评本〈聊斋志异〉》，《学术月刊》1961年第10期。

⑬ 尼·费德林：《我所接触的中苏领导人》，周爱琦译，北京：新华出版社，1995年，第26页。

⑭ 赵彦卫：《云麓漫钞》，傅根清点校，北京：中华书局，1996年，第135页。

见诗笔’”。^① 不过，何为“诗笔”，赵彦卫、陈寅恪并没有做出具体的阐释，后世也无一致的观点。不过，就目前已有研究来看，比较一致的观点是，“诗笔”包括在叙事文中引用诗歌、注重抒情性、构筑诗歌的意境和语言的辞赋化等特性。“诗笔”传统对于中国现代短篇小说的创作和理论建构都发生了重要影响。张舍我认为，“短篇小说有不可或缺者三，一曰情节。二曰人物。三曰单纯的情感”。^② 张舍我以“单纯的情感”作为短篇小说的基本要素之一，这是“诗笔”传统对短篇小说文体影响突出的表现。汪曾祺也接受“诗笔”传统的影响。他说，短篇小说应该“像诗，像散文”。^③ “十七年”短篇小说也保留“诗笔”传统的影响。林斤澜的小说被认为“很有点六朝散文的风味”，“所追求的是一种生活气氛、一种情调”。^④ 孙犁的小说“有些篇章，真是可以当作抒情诗来读的”。^⑤

不过，“十七年”短篇小说更重视叙述具有矛盾冲突的事件。因为矛盾冲突被看作是社会生活本质的典型体现。秉承现实主义规范的短篇小说，自然要聚焦矛盾冲突。基于此，魏金枝提出短篇小说是“小归结”的理论。^⑥ 身处如此历史背景，“诗笔”传统自然难有更大的生存空间，短篇小说也因此越来越依赖戏剧性的情节，乃至陷入僵化的桎梏。

“十七年”小说理论规范在1980年代受到质疑。批评家意识到，小说艺术已经和巴尔扎克时代“小同大异”，“以巴尔扎克为代表的十九世纪那些伟大的小说家们所写的小说”^⑦，已经不适应时代的需要。随着小说艺术观念的变化，短篇小说可以不再去聚焦情节结构。“淡化情节”也因此成为当时最为重要的艺术潮流。除了情节结构被淡化之外，非情节因素也被短篇小说所吸纳。例如，王蒙提出短篇小说“可以着重写某一种氛围、场面、情绪”。^⑧ “氛围”“情绪”被纳入到短篇小说的构成要素，体现了“诗笔”传统在“引导”短篇小说的变化。王蒙的短篇小说《夜的眼》《春之声》《海的梦》都摒弃了传统戏剧性小说的结构，放弃故事先行，选择感受先行的方式，忠于人物的思想情绪与感情、情绪，别开生面。

虽然“诗笔”传统被短篇小说所吸纳，但是，短篇小说所看重的主观情感，例如，氛围、情绪等，仍然是塑造人物性格的方式。在一些批评家看来，抒情和人物性格塑造并不矛盾。例如，鲁迅短篇小说的抒情色彩得到肯定性评价。浓厚的感情虽然使鲁迅的短篇小说成为“叙述的诗”，但“这一切，又都是融合在典型形象的创造里，适应着雕塑性格的需要”。^⑨ 汪曾祺则走得更远，他甚至认为，短篇小说写氛围就是写人物，“气氛即人物”。^⑩

短篇小说艺术探索沿着消解情节结构的道路继续前行，“在迅速地向着诗靠拢”。^⑪ 汪曾祺认为：“短篇小说应该有一点散文诗的成分。”^⑫ 张承志的小说“以诗为文，以文写诗”。^⑬ 何立伟认为：“短篇小说很值得借鉴古典诗词它那瞬间的刺激而博取广阔意境且余响不绝的表现方式。”^⑭ 他创作的短篇小说《一夕三逝》《白马·某夜》《白色鸟》等，已经和诗歌融合在一起。《白色鸟》这几段文字，充盈着抒情诗的意境：

然而长长河滩上，不久即有了小小两个黑点，又慢慢晃动慢慢放大。在那黑点移动过的地方，迤迤了两行深深浅浅歪歪翘翘的足印，酒盅似的，盈满了阳光，盈满了从堤上飘逸过来的野花的芳香。
还咯咯咯咯盈满清亮如葡萄的笑音。

① 陈寅恪：《元白诗笺证稿》，上海：上海古籍出版社，1978年，第4页。

② 张舍我：《短篇小说之要素》，《申报》1922年1月23日。

③ 汪曾祺：《短篇小说的本质——在解鞋带和刷牙的时候之四》，《益世报·文学周刊》第43期，1947年5月31日。

④ 陈言：《漫评林斤澜的创作及有关评论》，《文艺报》1964年第3期。

⑤ 黄秋耘：《关于孙犁作品的片断感想》，《文艺报》1961年第10期。

⑥ 魏金枝：《大归结和小归结——短篇小说漫谈之一》，《文艺报》1957年第26期。

⑦ 李陀：《论“各式各样的小说”》，《十月》1982年第6期。

⑧ 王蒙：《短篇小说杂议》，《新疆文学》1980年第3期。

⑨ 李希凡：《渗透着诗情的氛围、色调和意境——漫谈〈呐喊〉〈彷徨〉的创作艺术》，《人民文学》1979年第9期。

⑩ 汪曾祺：《汪曾祺短篇小说选·自序》，北京：北京出版社，1982年，第2页。

⑪ 徐岱：《小说与诗》，《小说评论》1985年第6期。

⑫ 汪曾祺、施叔青：《作为抒情诗的散文化小说——与大陆作家对谈之四》，《上海文学》1988年第4期。

⑬ 李今：《张承志小说诗的素质》，《小说评论》1987年第3期。

⑭ 何立伟：《关于〈白色鸟〉》，《小说选刊》1985年第6期。

却是两个少年！一个白皙，一个黝黑，疯疯癫癫走拢来。那白皙的，瘦，着了西装的短裤，和短袖海魂衫，皮带上斜斜插得有一把树丫做好的弹弓。那黝黑的呢，缺了一颗门牙，偏生却喜欢咧开嘴巴打哈哈；而且赤膊。夏天的太阳，连他脚趾缝都晒黑了，独晒不黑他剩下的一颗门牙。同时脑壳上还长了一包疖子，红肿如柿子的疖子。少年边走边弯腰，汗粒晶晶莹莹种在了河滩上。^①

事实上，许多经典叙事诗往往被后世看作是短篇小说：“诗中也有小说，像杜甫的《石壕吏》，白居易的《卖炭翁》和《新丰折臂翁》都可以说是很好的短篇小说。”^② 胡适也认为，《孔雀东南飞》《木兰辞》都是韵文中短篇小说的代表。^③ 也正因为如此，抒情诗也被看作是短篇小说的最佳形态，“像一篇散文诗的短篇小说，才是杰出的短篇小说”。^④

与汪曾祺、张承志、何立伟不同，王润滋另辟新径，根据诗歌来创作短篇小说，为打破短篇小说与诗歌之间壁垒探寻到崭新的道路。王润滋的《卖蟹》被认为是一篇追求诗的意境、诗的情感的短篇小说。《卖蟹》的诗意、诗情和这篇小说的创作动因密不可分。王润滋曾经写过一首诗歌《浪花赋》，这首诗歌发表后，王润滋意犹未尽，以那首诗的立意为基础^⑤，重新调动生活、设计人物关系，编排故事情节，最终，一个聪明机智、纯洁善美的卖蟹姑娘形象跃然纸上。其实，根据诗歌来创作小说本是唐传奇的一个重要特征。清人钮琇在《觚剩续编》中指出：“传奇演义，即诗歌纪传之变而为通俗者。”^⑥ 钮琇认为，唐传奇只不过是诗歌的一种通俗化的表现形式而已。这也就解释了唐传奇为何具有“诗笔”特性。

无论是短篇小说所看重的主观情感的书写，或者是把短篇小说看作是抒情诗的一种形式，抑或是根据诗歌创作短篇小说，都是1980年代短篇小说借鉴“诗笔”传统的具体路径。上述三种举措，也是通过消弭短篇小说和诗歌之间界限的方式，消解西方短篇小说必须有“结构局势”之规范。

“诗笔”传统的回归是1980年代以来短篇小说文体的一个重要发展路径。但是，诗歌和短篇小说毕竟属于两种不同的文体，短篇小说有短篇小说的特性，诗歌有诗歌的规范，把短篇小说当作诗歌来看待，最终也会限制短篇小说艺术的发展。

新笔记：短篇小说新形态

1980年代随着短篇小说艺术探索的深入，笔记文体传统开始进入小说家的视野。何为笔记？笔记有何特点？一般说来，笔记是一种和韵文相对的文体。笔记虽然也叙事写人，与小说有诸多类似之处。但是，从根本上讲，笔记不是文学体式。因为笔记的范围要比小说广泛得多，诸如学术讨论与考订的文字，像《困学纪闻》《日知录》《廿二史札记》《十驾斋养新录》等，往往属于笔记范畴，但明显不属于短篇小说。因此，按照西方短篇小说文体规范，笔记和短篇小说分属不同的门类，二者之间界限分明，“笔记语录，均可以短篇小说名之乎？曰未也”。^⑦ 虽然，也有把笔记中记人叙事的那一部分命名为“笔记小说”的。但是，“笔记小说之类的东西绝不能当作短篇小说”^⑧，除了取材范围和功能不同，笔记和短篇小说在文体上的差异也很明显，即便那些被称为小说的笔记，也“只简简单单写一段事情，既无所谓Plot，同时也没有什么心理的描写”。^⑨ 称之为“小说”的笔记，也是“一不讲什么结构，二不讲什么人物，三不讲什么背景”，^⑩ 以西方短篇小说有“结构局势”为标准，笔记自然和短篇小说之间存在天然鸿沟。只有摆脱西方“短篇小说”观念的制衡，笔记和短篇小说之间的才可能建立起有机联系。1980年代先有汪曾祺、孙犁，后有林斤澜、李庆西、李杭育、

① 何立伟：《白色鸟》，北京：新星出版社，2017年，第3页。

② 一苇：《读〈蕙的风〉》，《星火》1923年2月10日。

③ 胡适：《论短篇小说》，《新青年》第4卷第5号，1918年。

④ 韦华：《短篇小说概论》，《长风》第1卷第6期，1940年。

⑤ 王润滋：《要有自己的艺术追求——〈卖蟹〉创作断想》，《山东文学》1981年第7期。

⑥ 钮琇：《觚剩续编》卷一《言觚》，上海：上海古籍出版社，1986年，第169页。

⑦ 赵吟秋：《谈短篇小说》，《时报》1926年9月3日。

⑧ 汪侗然：《新书月评（续）：古国的人们》，《申报》增刊1929年8月24日。

⑨ 克中：《写小说的方法》，《读书顾问》第4期，1935年。

⑩ 艸艸：《辩笔记小说非Short-Story》，《燕大月刊》第3期，1927年。

陈建功、阿城、贾平凹等作家，接续笔记传统^①，创作了大量令人耳目一新的短篇小说。这一类短篇小说，常被称为“新笔记小说”（也有学者称之为“新轶事小说”“新世说”。为了行文的方便，本文统称为“新笔记小说”）。

虽然笔记和现代意义上的短篇小说之间有太多的差异性，但是，1980年代短篇小说艺术探索重要目的是消解现代短篇小说所建构的“结构局势”。从笔记那里借鉴文体资源，瓦解“结构局势”，是一条行之有效的办法。其具体路径主要有淡化情节、凸显叙述两个方面。

1980年代短篇小说开启“淡化情节”的艺术实验，笔记“不讲什么结构”的文体特点正好适应短篇小说艺术探索的需要。笔记“不讲什么结构”的文体资源，被“新笔记小说”所吸收、转化，使“新笔记小说”呈现出“有意错置重心”“散体结构”的文体特征，实现淡化情节的艺术目标。

所谓“有意错置重心”是指“新笔记小说”把笔墨聚焦于传统情节结构之外的地方，呈现出“淡化情节”的特点。“新笔记小说”也会有情节有故事，但是，在处理上却别出心裁。小说的焦点不在情节和故事上，一些情节之外的因素，例如场景、氛围描写占据着更为重要的位置。上述现象被批评家归纳为“有意错置重心”。即“把大量笔墨用在非关键、非重点的情节内容叙述上”。^②汪曾祺的小说《昙花、鹤和鬼火》是一篇以少年李小龙上学、访学、休息时的所思所讲所感为书写内容。小说缺乏完整的情节，以李小龙观（梦）昙花、望见野鹤、看见鬼火三个场景为基本内容。这三个场景之间缺乏必要的因果关系，无法构成完整的情节。因此，李小龙“所感”成为小说叙述的重心，而非三个场景之间的关系。阿城的“新笔记小说”，也是“有意错置重心”的佳作。他的小说中，场景、氛围、景物描写占据着很大的比重，传统的情节结构却难以有立锥之地。比如《峡谷》基本内容是峡谷景色铺排、骑手所见和喝酒的场景。《溜索》所在意的是怒江独特风景和马帮通过溜索过江的情景。值得注意的是，《峡谷》《溜索》和其他“新笔记小说”一样，其场景、氛围、景物描写具有独立的审美价值，不再为人物形象塑造服务。“有意错置重心”瓦解了短篇小说的有机结构，使之更接近笔记。

此外，建构“散体结构”是探索淡化情节的又一重要方式。“散体结构”的形成和一些小说家开始提倡不注重故事性、情节性、因果关系的短篇小说有关。汪曾祺说道：“我的一些小说不大像小说，或者根本就不是小说。”^③《受戒》很难说是严格意义上的小说，因为缺乏严格意义上的情节。《受戒》所叙述的重点是当地的风情与习俗，尤其是佛教习俗。《异秉》所述基本为一地之人间烟火、人情世故。这些“新笔记小说”所叙述的事件与事件之间缺乏因果联系，的确不那么像小说。除了汪曾祺，贾平凹也创作过许多“不大像小说”的小说。贾平凹小说不擅长把“无限丰富的质料聚集成一个硕大无朋的小说世界”，也不擅长“以形形色色的方式”把“人物投进庞杂的情节，纠结在一起”^④。像《商州初录》里头的小说，充满地理景观、人文风情、人物命运遭际，但是，并没有一个有机的机构把它们组织在一起。小说叙述与描写，也只能随意而为、随性而发。因此，其小说结构因此被评论家称为“散体结构”^⑤。“散体结构”使整部小说只是片段的连缀，片段与片段之间不存在因果关系，和笔记“不讲什么结构”如出一辙。

除了使用“不讲什么结构”之外，凸显叙述，也是短篇小说消解“结构局势”的重要方式。随着短篇小说艺术探索的深入，叙述逐渐取代情节结构。对于短篇小说来说，“叙述本身构成了阅读趣味”。^⑥“新笔记小说”也很重视叙述。不过，与先锋小说向西方现代派小说、叙事学寻求资源不同，“新笔记小说”向中国古代笔记寻求资源。因此，有批评家认为，“新笔记小说”既是向古代笔记“寻根”的“寻根派”，因为重视叙述，同时“也是先锋派”。^⑦

① 余下：《关于笔记小说》，《小说评论》1993年第3期。

② 林焱：《老树新绿——新笔记小说摭谈》，《文艺报》1987年4月30日。

③ 汪曾祺：《汪曾祺短篇小说选·自序》，第2页。

④ 李振声：《商州：贾平凹的小说世界》，《上海文学》1986年第4期。

⑤ 邵菁：《贾平凹商州系列小说三题》，《艺谭》1986年第6期。

⑥ 费振钟：《浅谈“新世说”的艺术特色》，《小说月报》1988年第11期。

⑦ 李庆西：《新笔记小说：寻根派，也是先锋派》，《上海文学》1987年第1期。

笔记“不讲什么人物”的文体特性被“新笔记小说”吸收，成为凸显叙述的主要艺术手段。“新笔记小说”不讲究刻画人物形象，人物都“仅是‘一般的精神方面的客观存在’”^①，指向作者的主体思想，并不指向社会价值，因此，不具备形象的意义。还有一些小说，例如汪曾祺的《桥边小说·幽冥钟》之类，几乎连人物也没有。有些“新笔记小说”即使刻画人物形象，也不大使用诸如心理刻画、外形描写之类的常规方法，只是“寥寥数语，犀角烛怪，勾神慑魄”。^②真正做到了“不讲什么人物”。刻画人物形象，需要运用心理描写、动作描写、肖像描写、对话描写、环境描写等多种描写手段。当“新笔记小说”“不讲究什么人物”的时候，人物形象塑造就不再是短篇小说的核心内容，上述多种描写手段自然就淡出。随着描写被淡化，叙述自然而然得到强化。汪曾祺的小说《陈小手》就是一篇在叙述上非常有特点的作品。《陈小手》没有着力去塑造任何一位人物形象，无论是陈小手抑或是团长，形象都不鲜明，甚至有些脸谱化。然而，《陈小手》的重点是简约的叙述。小说里留有大量空白。例如，陈小手形象如何？经历如何？团长为何要杀掉陈小手？上述等等要素，《陈小手》并无交代。以致留下了大量的“空白”，正好践行汪曾祺所推崇的“短篇小说可以说是‘空白的艺术’”^③的艺术观。总之，《陈小手》保留的是叙述，其他各种描写等，统统删除。

小说当然离不开叙述。然而，无论现实主义小说还是现代小说，都更重视描写，叙述退至幕后，因为人物、情节、环境才是小说的核心要素。由于“新笔记小说”不重视人物形象的塑造，不追求环境描写，基于人物、情节、环境三要素的短篇小说文体形式被肢解，“结构局势”也因此土崩瓦解。于是，叙述便成为“新笔记小说”最为重要的审美表现。

融合与贯通：以莫言为例

进入新时代，短篇小说文体回归文学传统的道路呈现出融合与贯通的新趋向。此前，短篇小说要么如“十七年”时期重在借鉴话本传统，要么如80年代短篇小说对传奇、笔记传统的赅续与再造。新时代短篇小说开始融汇话本和笔记两类传统。这种崭新的历史趋势在莫言的短篇小说文体理论建构和创作上，体现得最为典型——值得说明的是，莫言自20世纪90年代至新世纪头十年的短篇小说已经呈现出这种融合的趋势，只不过在新时代这种融汇状况更加清晰。总体看来，莫言致力融汇、贯通话本与笔记传统主要有两种方式：一是以“讲故事”传统为主，融汇志人、志怪的笔记传统；二是以笔记传统为主，交融“讲故事”传统。前者以小说集《晚熟的人》所收录的诸短篇小说为主；后者以《一斗阁笔记》最为典型。

先来看第一种情况。20世纪80年代莫言以《透明的红萝卜》《红高粱》等带有先锋特质的中篇小说为世人所熟知。90年代写完长篇小说《酒国》后，莫言开始转写中短篇小说。按照莫言的观点，他之所以要转向中短篇小说，是“为了讲故事”。^④莫言对于“讲故事”的执念，缘于童年生活环境。莫言说过，他在童年时“用耳朵阅读”，环绕他周围的都是讲故事的能手，他的家人、邻居，都是文盲，但是，都出口成章，尤其是莫言的爷爷、奶奶、父亲，都是“很会讲故事的人”^⑤。

在莫言看来，“讲故事”是中国自己的短篇小说独有传统，回到“讲故事”是短篇小说回到自身历史的必由之路。他说：“到了二十世纪九十年代，我们学习西方学得差不多了，玩弄各种各样的创作技巧也玩得花样百出了。我觉得应该恢复到这种讲故事小说的最基本的目的上来。”^⑥所以，莫言的短篇小说“继承着的是说书人的传统”。^⑦如何回到“说书人”的传统呢？莫言在其短篇小说创作实践上有鲜明的体现。其一，以叙述者的讲述作为小说的基本内容。例如《表弟宁赛叶》就是一篇“讲述”的短篇小说，基本以宁赛叶的讲述形成全篇小说的内容。小说开篇写道：“三哥，你不要自鸣得意，更不要沾沾自喜，你也不要妄自尊大，也不要以为咱东北乡里只有你有文学才能，我的表弟秋生，笔名宁赛叶，外号怪物，借着几分酒力，怒冲冲地对

① 林森：《论新笔记小说》，《小说评论》1986年第3期。

② 高信：《漫说〈新“世说”〉》，《雨花》1988年第2期。

③ 汪曾祺：《自报家门》，《作家》1988年第7期。

④⑥ 莫言：《我什么写作》，《讲故事的人》，杭州：浙江文艺出版社，2020年，第174、175页。

⑤ 莫言：《我在美国出版的三本书》，《讲故事的人》，第37页。

⑦ 莫言：《小说与社会——京都会馆的演讲》，《讲故事的人》，第56页。

我说。”^①其二，构建“拟说书”场，以此模拟“说书人”的说书现场感，例如《左镰》。《左镰》以构筑“拟说书场”为开篇，“各位读者，真有点不好意思，我在长篇小说《丰乳肥臀》、中篇小说《透明的红萝卜》、短篇小说《姑妈的宝刀》里，都写过铁匠炉和铁匠的故事。”其三，以“讲故事”为基本结构，例如《等待摩西》。《等待摩西》依照自然时间顺序书写摩西的人生历程。小说叙述严格遵循以“故事”作为小说本体的原则，以“我”参军入伍、三次回乡探亲、入伍四十年战友相聚的时间先后的顺序来叙述柳摩西的人生轨迹。

《晚熟的人》开始在“讲故事”之中融贯志人、志怪的笔记传统。有学者认为，《晚熟的人》“在涉笔成趣中刻画故乡奇人、讲述奇趣故事，延续了中国古典笔记小说的志人与志怪传统，所叙闲见之奇人趣事成为小说集《晚熟的人》新笔记体的基本取向”。^②《晚熟的人》里诸多短篇小说对于笔记传统的吸纳，主要体现为记述奇人奇事。它所叙奇人奇事是为“讲故事”服务的。因为奇人奇事有可读性，讲述奇人奇事，“讲故事”的效果更好。此外，笔记传统的融贯也有利于“讲故事”顺畅展开。笔记“多以白描写人，少刻画，故事的推进常采用极简短的交代性处理方式”。^③无论是内容上的奇人奇事的讲述，还是在文体层面上以极简短的交代方式推进故事，都体现熔铸笔记传统的根本性目的是为“讲故事”服务。因此，《晚熟的人》对于“讲故事”传统和笔记传统的融汇，呈现出以“讲故事”为主、笔记传统为辅的特点。

“讲故事”与笔记传统相融汇的第二种情况——以笔记传统吸收为主，“讲故事”传统的融贯为次——主要体现在《一斗阁笔记》之中。莫言深受中国笔记传统影响，他对汪曾祺、阿城等小说家创作的笔记小说留下深刻的印象。真正给莫言带来最为深刻影响的是《聊斋志异》。莫言曾夫子自道，“我们无法去步马尔克斯的后尘，但向老祖父蒲松龄学点什么却是可以的也是可能的”^④。从这句话里可以看出，莫言转向笔记传统，同样也体现构建中国自己的短篇小说的鲜明意识。对于笔记传统的赅续与创造源于莫言对《聊斋志异》的喜欢和学习。他说：“我在上个世纪 90 年代的时候，也曾经改写过 50 篇《聊斋》故事。早期那些特别短的小说，实际上就可以算做笔记体小说。这两年我已经写了 36 篇了，好像还有将近 20 篇没有整理，我将来的计划是写 100 篇，出个小册子。”^⑤莫言所说的“已经写了 36 篇”笔记体小说，也就是《一斗阁笔记》。

《一斗阁笔记》是典型的笔记体。首先，《一斗阁笔记》形制短小。大多数篇章只有 200—300 字，极少数篇章在一千字左右。其次，《一斗阁笔记》的形式确实“自由的、随意的”。《一斗阁笔记》大多数为叙述文体，还有少量的对话体，如《写诗软件》，用对话的形式讽刺了高科技沦为消费手段的现实情形。也有《真牛》这样的诗化小说。即使是叙述体，也不再是传统的叙事文，还在叙事之中插入韵文。《一斗阁笔记》的诸多篇章，如《诗家》《锦衣》《识字》《呼啸》《皇帝与鞋匠》，都是在小说叙述中插入诗歌。《东瀛长歌行》更是以抒情诗作为主体，再配上带有议论性质的“后记”，形成全篇。总之，《一斗阁笔记》的形式自由、灵活，是深受笔记传统影响的结果。

但是，《一斗阁笔记》并没有丢掉“讲故事”的话本传统。“讲故事”仍然是《一斗阁笔记》的基本特征。《鸟虱》用说书体的口吻展开叙述：“吾乡张七，见多识广，口才极好，是个肚子里有故事也会讲故事的人，他在村苗圃曾与我共事数月，讲过的故事有一百多个。”《卖驴》构建“拟说书”场，“类似的故事还有”。^⑥《识字》开宗明义，小说的内容是“我”讲述的故事：“霍文典是我们这个年龄段里的作家中认识字最多的，但比起我今天要讲的故事里的主角，那还是有点差距。”^⑦这几种话本传统的继承与转化与《晚熟的人》收录的短篇小说如出一辙。

与《晚熟的人》所收录的短篇小说相比较而言，《一斗阁笔记》由于接受了笔记传统强大的影响，其

① 莫言：《晚熟的人》，北京：人民文学出版社，2020年，第149页。

② 杨剑龙：《创作的转型：莫言的新笔记小说——读莫言小说集〈晚熟的人〉》，《扬子江文学评论》2021年第3期。

③ 毛荣生、吴昌明编：《今人奇闻录：当代笔记体小说精选》，桂林：漓江出版社，1987年，第1页。

④ 莫言：《好谈鬼怪神魔》，《作家》1993年第8期。

⑤ 莫言、张清华：《每一个故事都是一颗种子》，《文艺报》2022年1月19日。

⑥ 莫言：《一斗阁笔记（三）》，《上海文学》2020年第1期。

⑦ 莫言：《一斗阁笔记（二）》，《上海文学》2019年第3期。

“讲故事”的特点也发生了变化。接受笔记叙事简约的特点,《一斗阁笔记》所叙基本上是一事。所有的故事都简约到极致,基本只有故事的主干,缺乏必要的想象、抒情,就连描写也是极其简单。《一斗阁笔记》也有讲述两个故事的情况。但是,也只是将两个故事拼接在一起,并无叙事上的波澜与曲折。例如《槐米》,就是两个故事拼接在一起。一个故事是槐米救治了濒临死亡的猪,一个故事为老中医采摘槐米。两则故事只是因为外在的原因拼接在一起。《槐米》的两则故事,一为“吾家”之事,一为“我”亲眼所见,都和“我”相关,二者之间并无因果关系。

总之,从《晚熟的人》之中的诸短篇小说到《一斗阁笔记》,莫言所倡导的短篇小说观念及其实践,充分体现了话本和笔记传统的相互融会、贯通,说明中国当代短篇小说创造自己的历史进入到一个成熟的阶段。

本文着眼于中国当代短篇寻找“自己的历史”之路,这条历史道路也是中国当代短篇小说建构具有民族特色的文体之维依次呈现的历史过程。话本、《聊斋志异》、传奇、笔记等传统的熔铸使中国当代短篇小说具有鲜明的民族文化族特色。我们有理由相信,未来熔铸中西短篇小说文体特性的短篇小说渐趋成为中国短篇小说创作的主流。

[本文为国家社会科学基金重大招标课题“《中国现当代小说理论编年史》(1895—2022)编撰暨古典资源重释重构研究”(22&ZD278)的阶段性成果]

(责任编辑:张曦)

The Transformation of Contemporary Chinese “Short Stories” and Ancient Short Story Stylistic Traditions

ZHOU Xinmin

Abstract: The term “short story” and its stylistic norms come from the West, which directly affects the occurrence and development of modern Chinese short stories. After the founding of PRC, out of the need to practice literary and artistic policies and the development of short story art itself, short stories began to build their own development path based on the Chinese short story tradition. The short stories of the Seventeen Years Period mainly transformed the tradition of the vernacular (“话本”) style, attached importance to stories, and advocated that short stories can “speak” and “talk”. At the same time, in order to enhance the artistry of short stories, the “shortness” of *Strange Tales from a Chinese Studio*, the refinement of structure, and the subtlety of artistic expression are all promoted and learned. By the 1980s, “poetic pen (“诗笔”)” tradition of legendary (“传奇”) was relied upon by short stories. By drawing on the stylistic features of sketches (“笔记”) which do not emphasize structure and focus on narration, short stories have become part of the artistic trend of exploring the dissolution of “structural situations”. The short stories advocated and created by Mo Yan in the new era reflect the integration of the tradition of vernacular and sketches. The transformation of contemporary Chinese “short stories” into ancient short story stylistic traditions is an effort for short stories to return to the origins of Chinese literature, and it is also the embodiment of continuing the history of China’s own literature.

Key words: short story style, vernacular, *Strange Tales from a Chinese Studio*, legendary, sketches