

# 小品散文的学理建构如何成为一种可能

## ——以李素伯《小品文研究》为例

黄科安

(福建师范大学文学院, 福建福州, 350007)

**摘要:** 李素伯的《小品文研究》虽带有“编”的成分, 但并非简单罗列材料, 而是通过“编”与“著”的有机结合实现学术性的突破, 对于小品文理论探索具有深远的意义。李素伯站在理论体系建构的角度, 对小品文进行微观探源和概念阐释, 在辨析、融合各家观点的基础上, 推进各个学术问题思考的深化与升华, 从而萃取带有闪光点的学术性观点, 实现从经验描述到学理建构的跨越, 形成了一种极具张力的学术话语体系, 这是作者胸怀世界视野和汲取传统营养的具体表现, 是中国现代散文理论体系形成过程中的一个重要问题。因此, 从中国现代散文学术史角度观之, 该著所产生的融合创新和理论效应还是要予以充分的肯定的, 这对于建构中国自主的话语体系也是具有重要的参照价值与启迪意义的。

**关键词:** 李素伯; “编”与“著”; 学理建构; 学术话语体系

**中图分类号:** I207.6

**文献标识码:** A

**文章编号:** 1672-3104(2025)03-0195-13

“五四”新文学运动催生了小品散文的崛起与兴盛, 自然引发新文学作家对这一文化现象的关注与批评。从胡适的《五十年来中国之文学》、周作人的《燕花草·跋》、曾孟朴的《复胡适的信》, 再到朱自清的《论现代中国的小品散文》、钟敬文的《试谈小品文》等, 均涉及小品散文的相关论述。虽然这些作品是一些“零星”或“单篇”之论, 不成“体系”, 但为20世纪30年代后系统批评小品散文著作的出现开了先河。李素伯的《小品文研究》被誉为“第一本研究现代小品散文的专著”<sup>[1]</sup>, 该作由上海新中国书局于1932年1月出版, 面世不久后又再版了2次, 极受当时青年读者的欢迎<sup>①</sup>。不过, 李素伯并非什么著名学者, 而是一位在江苏南通小学和师范学校任教的年轻国文教师。他此后还持续发表了《关于散文·小品》《“自己的话”》《小品与有闲》《小品与大品》等一系列论文。1937年, 正处于意气风发的李素伯却因罹病而不幸辞世, 其小品散文的理论探索脚步戛然而止, 这难免让人产生一种扼腕叹息之感。

李素伯的《小品文研究》内容广泛, 涉及小品文的创作论、史论、批评论等方面的理论建设。笔者曾以“批评论”角度, 发表过一篇《图谱绘制: 小品散文批评的集成与创新——以李素伯〈小品文研究〉为例》<sup>[2]</sup>, 以18位小品作家的评点文本为考察重心, 透过不同小品作家之间的对照与互比, 沿波探源, 揭示其间的异同之处, 梳理和总结李素伯创构的现代小品散文的批评范式; 本文则拟从“创作论”的学理建构角度及其生成过程, 进一步深入探究李素伯关于小品散文理论建设所产生的学术成果及其理论效应, 从而发掘和肯定其在建构中国现代小品散文理论话语体系的学术价值与历史地位。

收稿日期: 2024-12-18; 修回日期: 2025-03-21

基金项目: 国家社会科学基金重大项目“两岸现代中国散文史料整理研究暨数据库建设”(18ZDA264)

作者简介: 黄科安, 男, 福建安溪人, 文学博士, 福建师范大学文学院教授、博士生导师, 主要研究方向: 中国现当代散文, 联系邮箱: 13599100707@163.com

## 一、“编”与“创”：撰写属性的辨析

对于李素伯《小品文研究》的学术评价，学界确实存在过不同的声音。叶公超曾以“棠臣”的笔名在《新月》上发表过一篇书评，称该著作“整理得有条理，很清爽，看起来不会使人沉闷”，并认为“类此的书，近来也还有几部；相形之下，不无逊色”。这个貌似赞扬的评价，其实只是肯定“编者的匠心”，对李素伯的学理创造性却予以明确的否定，即“并没有多少新颖特异的处在”<sup>[3]</sup>。此后相当长的一段时期，李素伯似乎被人遗忘了。不过，从20世纪80年代起，学界对他的评价逐渐有了新的认知。俞元桂主编的《中国现代散文理论》选录《小品文研究》中第一编“什么是小品文”，从史的地位肯定李素伯的小品文理论贡献<sup>[4]</sup>；巴彦撰文将李素伯比喻成“夏夜高空的一颗小小流星”，“一闪即逝”，这是基于不要埋没李素伯理论才华的角度，重提《小品文研究》的学术价值<sup>[5]</sup>；李克东提出“让遗珠重放光芒”，着重分析李素伯《小品文研究》的理论思考，认为作者“精深的研究”，才能“为现代小品文理论筑成了部分牢固的构架”<sup>[6]</sup>。

不过，学界在推动对李素伯小品文理论建设的新认知中，也出现评价不精确的溢美现象。陈辽以为，李素伯《小品文研究》是“当时以至今天唯一的一部专门研究小品文写作的专著”<sup>[7]</sup>。他将该著作说成是“当时以至今天”的“唯一”，其实属于言过其实，缺乏学理依据。与李素伯同年出版的著作有冯三昧的《小品文作法》<sup>②</sup>、钱谦吾《语体小品文作法》，稍后尚有石苇《小品文讲话》、陈光虞《小品文作法》、贺玉波《小品文作法》等，这些集中出现的小品文理论的普及读物，证明了20世纪30年代初在文坛曾掀起了一股如何创作小品文的编撰热潮，也充分诠释李素伯的著作在当时并非“唯一”。又如，任晖认为，李素伯著作“不但成了作者有关小品文系统研究的‘绝响’，甚至时至今日亦很难见到可称之为后继者的同类著作”<sup>[8]</sup>，此类溢美之辞同样经不起推敲，属于一种典型的主观臆断。而对李素伯小品散文理论较高评价的代表性观点应为范培松，他称：“我们只要站在散文批评的银河中前后扫描一下，就会发现，李素伯在这银河中是一颗耀眼的星星，因为他是这样重要，在20世纪散文批评中，他是真正系统自觉地研究散文的少数几个人中的一个。”在范培松看来，周作人、鲁迅、朱自清等新文学作家虽对小品散文理论做过“一些分散的零星之作”，但“不成体系”，而以“专著的形式，并试图对散文理论研究的体系建立进行探索的”是李素伯，其理论框架是创作论、史论和作家论的“三合一”，并且从“派别”角度，肯定李素伯是代表“文本说散文理论批评”<sup>[9]</sup>。可以说，范氏指出李素伯小品文理论的学理构造和学术贡献，是有其精辟独到之处，但他为了抬高李素伯小品文理论的学术价值而采取扬此抑彼的二元对立思维方式，是值得商榷的。

且不论学界对李素伯前后不一的意见，让我们好奇的是，作者本人如何看待该著作呢？当年，李素伯以“所北”为笔名发表了一篇题为《关于散文·小品》，在该篇第二节“遗珠”中积极回应了“棠臣”的批评，同时也为人们提供了一个窥测其编撰意图的途径：

我所编写的一本杂凑的东西《小品文研究》竟然“走到出版界”了，这在我确是意料之外的事。今天接到《新月》的4卷4期，在“书报春秋”栏里发见棠臣先生论及此书的短评，这更使我受宠若惊了。我想，这样一本不成品的书，又在这类著作充塞着出版界的今日，是会有人肯赏光一读的，至于有人肯为批评，更非始望所及的。<sup>[10]</sup>

从整段的行文语气看，李素伯似乎一直保持一种谦逊的态度，如用“意料之外的事”“受宠若惊”“赏光一读”“非始望所及”等语言来描述，而与之相匹配的是其选择“编写”“杂凑”“不成品”等词汇来形容和界定自己出版的这本著作。不可否认，这些词汇无疑隐含作者的自谦成分。但问题是，

这种自谦成分究竟有多少表达他撰写该著作的真实情形？笔者以为，廓清这一点很重要，因为它涉及该著作到底是“编”还是“创”，以及哪一方所占的比重会更大的问题。为此，我们不妨看他如何描述该著作产生的过程：

前此的三年有半，我还在一个省立小学里做着与粉条黑板相依为命的“人之患”。为了自己的性之所好和职务上的需要，我陆续购买了也就看了不少的关于小品散文的理论与创作，在愁病的年光里，繁冗的课务之余，有时也偶尔把所看到的中意的话随手摘录些，渐渐积得多了，便想整理起来，最初写成的便是现在书里面的第一、二两篇，曾在本地的《民报》上刊登了些时。接着因好友们的督促，鼓励，又写了些关于作法上的话；最后，因掇拾得的材料不忍割弃，便就自己所知道的论述了一些现代中国文坛上的小品散文作家和作品，作为介绍；结果，就成了《小品文研究》这样一本杂凑的东西。<sup>[10]</sup>

由该段文字介绍可知，李素伯为了撰写《小品文研究》做了充分的文献搜集与整理工作，即他购买和阅读了不少“小品散文的理论与创作”的书籍，只要看到“中意”的话，他就“随手摘录”，于是“整理”起来，也就构成该著作探讨各个部分的文献来源。先是写成第一、二编，即“什么是小品文”和“中国现代小品文发达的原因”；接着写第三编“怎样做小品文”，主要探讨“关于作法上的话”；最后是第四编“中国现代小品文作家与作品(上、下)”，点评驰骋于当时新文坛的小品散文作家。可见，无论是前三编，还是最后一编，李素伯的写作态度始终如一，即强调“掇拾”材料、“整理”材料，最后再成就这本“杂凑”的理论著作。由此观之，该理论著作似乎表达“真实”情形大于“自谦”成分，即“编”的成分占有相当的比重。而对于这个判断最重要也最有力的支撑证据是，当时上海新中国书局出版该著作时，其封面明确标示“李素伯编”，同时在版权页“编辑者”一栏中也赫然印着“李素伯”的名字。因此，该材料完全可以视为作者与出版者在该著作“编”或“创”的学术属性问题上，均达成一致的认知，即该著作主要体现的是一种编纂者的理论眼光与学术水平。

尽管如此，李素伯这部具有编纂性质的著作的学术创造性体现在哪里？笔者认为，首先体现在他对该著作的学理建构和撰写思路；其次是作者在辨析、融合各家观点的基础上，推进各个学术问题思考的深化与升华。

## 二、下定义：学理建构的逻辑起点

“什么是小品文？”李素伯的定义是：“‘小品文’是散文中比较简短而有特殊情趣和风致的一种。”<sup>[11](1)</sup>这是“外形”与“内容”的一个界说，即“外形”较“简短”，“内容”蕴含“特殊情趣和风致”。然而，该定义并非李素伯的独创。早在1926年，夏丏尊、刘薰宇(以下简称夏、刘二氏)合编出版的著作《文章做法》就称：“从外形底长短上说，二三百字乃至千字以内的短文称为小品文……小品文底内容性质全然自由，可以叙事，可以议论，可以抒情，可以写景，毫不受何等的限制。”<sup>[12](93-94)</sup>而与夏、刘二氏同为春晖中学同事的冯三昧也追随该观点，并在此基础上加以发挥：“所谓小品文，就是指这内容单纯外形短小的文字而言。”“小品文虽也可以叙事说理，但其本质实以抒情为主。”<sup>[13](187-203)</sup>从以上的引述可看出，李素伯的“小品文”定义深受夏、刘二氏和冯三昧等人的影响，明显烙下他们主张的一些理念的印迹。

不过，夏、刘二氏对于“小品文”这一概念的译源并非如大多数的“五四”学人所推崇的“Essay”，而是选择了“Sketch”。他们宣称：“现在的所谓小品文实即Sketch底译语。大概都是以片段的文字，表现感想或实生活底一部分。”<sup>[12](93-94)</sup>“Sketch”，即所谓的“素描”或“速写”，因而它更强调其

“外形”的短小,以及“片断”截取之意义。然而,在这一点上,李素伯溯源有所不同,他扬弃了夏、刘二氏所选的“Sketch”,而选择了“Essay”,这是因为虽然他接受夏、刘二氏关于“小品文”外形“短小”的界定,但在“小品文”精神内涵的摄取上更偏向于“Essay”。那么,李素伯如何透过学界对“Essay”的译介与诠释,移植、整合“Sketch”与“Essay”之异同,从而重新赋予“小品文”的学理内涵与审美品质。

其实,无论是夏、刘二氏,冯三昧还是李素伯,他们对于小品文所下定义,是脱离不了“五四”时期西学东渐的大背景的。现代意义上的“散文”即“Prose”是作为与小说、诗歌和戏剧一起而被引入的四大体裁的文类概念。在倡导反传统的“五四”新文学运动中,现代知识者摒弃传统意义上的“古文”或“文章”概念,而强化散文体裁的“文学性”维度。刘半农提出:“所谓散文,亦文学的散文,而非文字的散文。”<sup>[14]</sup>但在新文学的具体推动过程中,现代知识者实际上是倾向于将在近现代西方影响颇大的散文之一种的“Essay”积极加以推介与引导。傅斯年认为,现代白话文写作要“以杂体为限,仅当英文的Essay一流”<sup>[15]</sup>。胡适在《建设的文学革命论》中谈到国外不少散文样式值得取法,其中列举了法国的孟太恩(蒙田)、英国的培根(培根)、赫胥黎等<sup>[16]</sup>。而这些所谓的散文大家,均为“Essay”体裁的写作高手。这就意味着,“五四”知识者所看重的西方散文,其真实的内涵并非指与“Verse”(韵文)对应的“Prose”(散文),而是被悄悄置换为“Essay”概念。当然,在这场新文学运动中,论对“Essay”精髓的系统了解和深刻把握应首推周氏兄弟二人。大多数的“五四”及此后的知识者正是在周氏兄弟的大力译介下,了解和掌握这一文体的形态与特质,李素伯在为“小品文”下定义时也不例外。那么,他从哪些角度来诠释“小品文”的“形”与“质”呢?

首先,李素伯称小品文属于有“特殊情趣和风致的一种”,那么何种形式才配得上所谓的“特殊情趣和风致”。李素伯认为,中国散文虽然向来被认为是“正宗发达的散文文学”,但事实上“体裁和内容”过于庞杂和广泛,将论说、序跋、传记、碑志等各体纳入在内,而与“小品文”的含义并不契合。因此,他将诠释的眼光投向周作人倡导的西方“美文”这一体:

外国文学里有一种所谓论文,其中大约可以分作两类。一批评的,是学术性的。二记述的,是艺术性的,又称作美文。这里边又可以分出叙事与抒情,但也很多两者夹杂的……读好的论文,如读散文诗,因为他实在是诗与散文中间的桥。<sup>[17]</sup>

从行文内容看,周作人所称的“论文”实指“Essay”,其文体创立者是16世纪文艺复兴晚期的怀疑论者蒙田(Montaigne),法文称为“Essai”,其意是“尝试”“试笔”,该体裁后来传入英国,并经培根之手开始发展壮大起来。不过,由于“Essay”也含“论……”之意,并屡屡出现在一些西方学术论著题名上。因而周作人才会说“论文”有两种情况:“批评的,是学术性的”;“记述的,是艺术性的,又称作美文”。而以文学性的角度论“Essay”,自然是选取后一类的蕴含,即“记述的”或“艺术性的”“美文”。根据周作人的意见,李素伯推导出“这里面所谓艺术性的散文诗似的美文,实就是小品文”的观点。这就意味着他不仅将“Essay”看成周作人称的“论文”“美文”,而且也与“小品文”这一体画上等号。因此,李素伯所谓有“特殊情趣和风致”的小品文,透过周作人对“美文”的诠释,赋予了小品文以“散文诗”的形式美质。

其次,李素伯在诠释小品文的“精神面目”时,将“作者个性”和“人格的表现”作为该文类的突出“特质”和必要“条件”。这是“五四”新文学运动的必然反映,正如有学者指出:“中国新文化的发起者们的价值聚焦,首先是‘人’,是个人的‘人’,是个体存在的‘人’。”<sup>[18]</sup>由此,现代文艺以“自我表现”视为一切文艺作品的“生命”,日本学者厨川白村将此概括为“人间苦的象征”,以为“在内在有想要动弹的个性表现的欲望,而和这正相对,在外却有社会生活的束缚和强制不绝地迫压着。在两种的力之间,苦恼挣扎着的状态,就是人类生活”<sup>[19]</sup>。李素伯服膺于这一理念主张,并且诠释为那

种“纯然为作者个人的内在生命力的发挥，才是真的文艺”。他认为“在纯以抒情为目的而不受任何或形式上的限制的小品，个性的流露，自我的表现则极易办到的事”<sup>[11](6-7)</sup>。那么，李素伯是基于何种学理依据对小品文下这样的判定的呢？他先是搬出鲁迅翻译日本鹤见祐辅的一个说法：“人的真实的姿态，是显现于日常不经意的片言只句之中的。”<sup>[20]</sup>再者，为了印证这一观点，他从中外相关文献寻找依据。在中国文学中，李素伯以欧阳修和苏东坡为例，以为他们的古文虽然是一副“庄严的道学脸孔”，“令人不敢亲近”，可是他们撰写的抒情小词、短牍一类却表现出另一种情形：“那种活泼的赤裸的真性情的流露，狂傲梗直的全人格的显现，悱恻缠绵的情怀，清新高逸的辞句，几乎使人不会承认即出之于庄严的道学者之手，他们具有诗人的天才，充溢着生命的力而无处发泄，便在人以为小道的小品里不经意的偶然流露，而后世的我们，反可以从这些断编零简里窥出他们的真面目。”另一方面，李素伯认为“Essay”在英国文坛也是“放着特殊的光彩”，他从那被称为“简洁直捷的论文为始祖”的培根说起，爱迪生、斯台尔、兰姆、吉欣、哈兹列德以及培洛克、契斯透顿等，认为都有“使人忘不掉的可爱的文字”。可以说，他对英国小品文的发展史了如指掌，如数家珍<sup>[11](6-7)</sup>。当然，仅有中西文献的列举似乎略嫌不足，李素伯为了强化小品文学理上的“个性”特质，他接下来搬出鲁迅翻译的厨川白村论“Essay”的一段妙文：

在 Essay，比什么都紧要的要件，就是作者将自己的个人底人格的色彩，浓厚地表现出来，从那本质上说，是既非记述，也非说明，又不是议论，以报道为主眼的新闻记事，是应该非人格底(impersonal)地，力避记者这人的个人底主观底的调子(note)的，Essay 却正相反，乃是将作者的自我极端地扩大了夸张了而写出的东西，其兴味全在人格底调子(Personal note)。有一个学者，所以，评这文体，说，是将诗歌中的抒情诗，行以散文的东西。倘没有作者这人的神情浮动者，就无聊……作为自己告白的文学，用这体裁是最为便当的。既不像戏曲和小说那样，要操心于结构和作中人物的性格描写之类，也无须像做诗歌似的，劳精敝神于艺术的技巧。为表现不伪不饰的真的自己计，选用了这一种既是费话也是闲话的 Essay 体的小说家和诗人和批评家，历来就很多的原因即在此。<sup>[21](7-8)</sup>

李素伯认为厨川白村的这段论述，从“本质”上，指出了“小品文的特点”，以及“其他体裁的文艺所不能有的写作上的自由”。由此，可看出作者从小品文“特质”论的提出、中西文学史事例的列举，再到厨川白村观点的强化，其整个论证的逻辑链条是完整无缺、严丝合缝的。尽管说，李素伯提出小品文是“作者个性”和“人格的表现”的观点在学界并不具有首创性的意义，因为该观点是随着鲁迅的翻译妙手而在学界广为影响。郁达夫指出：“至如鲁迅先生所翻的厨川白村氏在《出了象牙之塔》里介绍英国 Essay 的一段文章，更为弄弄文墨的人，大家所读过的妙文。”<sup>[22]</sup>因此，与其说李素伯慧眼别具地提出小品文创作的“个人特质”和“人格表现”，不如说他将新文学运动以来关于小品文为何的意见做到很好的理论消化，并加以进一步地拓展、深化和彰显。

再次，透过不同文类的比较，以凸显小品文的“轮廓”。如前援引厨川白村认为小品文不必像戏曲、小说那样“劳精敝神于艺术的技巧”。李素伯在这里援引了朱自清的论析：

抒情的散文和纯文学的诗、小说、戏剧相比，便可见出这种分别。我们可以说，前者是自由些、后者是谨严些：诗的字句章节，小说的描写，结构、戏剧的剪裁、对话，都有种种规律(广义的、不限于古典派)，必须精心结撰，方能有成，散文就不同了，选材与表现比较可随便些；所谓“闲话”，在一种意义里，便是它的很好的诠释。<sup>[23]</sup>

显然，与日本厨川白村语焉不详的概述相比，朱自清关于小品散文的阐述显得具体而微，他把不同文学体裁的写作态度、谋篇布局，乃至字句章节均加以比较，进而辨析不同面向的差异，并提出小品散文的“选材”与“表现”大可以随便，所谓“闲话”，“在一种意义里，便是它的很好的诠释”。这就实质性拈出小品散文最具独特的“精髓”，其“神貌”可谓呼之欲出。为此，李素伯点评道：“小

品散文之与诗歌、小说、戏剧,确有许多难以显然区别的地方,在内容的要素上,抒情的自我的表现这一点,便是一切艺术作品所共通的,朱先生和厨川白村氏所说,也只是体制的外形方面和写作态度的自由与谨严上,指出小品散文与纯艺术的诗歌、小说、戏剧的异点,即以确立小品散文特殊的价值。”<sup>[11](10)</sup>李素伯既肯定厨川氏与朱自清从“体制的外形”和“写作的态度”所提出的一些观点,以确立小品散文“特殊的价值”,同时却又在行文过程中以“也只是”词句来表示他对这一问题尚存进一步申说的必要。

从接下来的李素伯论析来看,他继续透过小品散文与其他文类的比较,试图让小品散文的“面目”变得更为清晰与真切。

其一,在诗与散文比较中,他赞同华兹华斯、施德利等否定诗与散文是以“韵律”“音节”来区分,以为:“最好的散文,也有著显的韵律,几乎比平常的诗更高尚;而所谓散诗(Blank Verse)便是无韵的,仍不失其为最高尚的诗。小品散文的最美的,其意味更有超过散诗的,又哪能以韵律的有无来明其界限呢?”<sup>[11](10-11)</sup>因此,他借助汪静之和盖利的观点,从“文学的原素的成分”角度观察,透过不同成分的占比分析,也许是一条相对可行的文体辨识路径。汪静之称,诗歌是“情感想象”多一点,而散文是“思想事实”多一点,诗注重“情调”“音乐”“韵律”,而散文注重“描写”“图画”和“无韵律”<sup>[24]</sup>。而盖利认为,散文与诗的不同在于“散文的言语”系“日常交换意见的器具”,而诗系“一种高尚集中的想象和情感表现”,且“表现在微妙的、有章节的如脉动的韵语里的”<sup>[11](11-12)</sup>。由此,李素伯得到启发,认为“诗歌有神秘的不可理解的幻想境地,而小品散文大都是日常人生抓住现实的记录,最多在表现上幽默或深刻些”<sup>[11](12)</sup>。

其二,在小品散文与小说的比较中,李素伯认为小说表现的是“人生的一部分,片段而却能代表人生的全体的”,因而具有“结构和因果关系”,而小品散文却正好相反,“它不需要结构,也无所谓因果关系”,因为它关注“只是不经意的抒写着个己所经验感受的一切”,表现的是“零星杂碎的片断的人生”。而这种特性又恰好能给读者“出其不意的,找得在人生里随处都散布着的每颗沙砾的闪光,使你惊叹,使你欣喜,以为不易掘得的宝藏”<sup>[11](12)</sup>。在此,李素伯不仅点出小品散文的“结构”特性和没有“因果”关系,而且从读者的接受美学角度,谈出小品散文对人的身心愉悦的体验。至于提出“有意的独立制作的小品文却并不多,许多美好的小品文字,往往包含在长篇文学作品里,尤其是小说”,列举了《儒林外史》中的荆元市隐、王冕放牛,《水浒传》中的武松打虎等等<sup>[11](13)</sup>,其观点和例证,就是直接承袭夏、刘二氏的《文章做法》:“小品文虽然也有独立制作的,其实多散见于长文中。有名的文学作品中含有小品文极多,几百页的长篇小说,也可看成小品文底连续。”<sup>[12](96)</sup>“在我国好的文学作品中,当然也很不少。如《儒林外史》中的王冕放牛,和《水浒传》中的景阳冈一段,都可作小品文读的。”<sup>[12](96-97)</sup>可见,李素伯在这一见解上只是夏、刘二氏的简单翻版。

其三,是小品散文与戏剧的比较。李素伯认为,“戏剧是综合的艺术,兼有时间性与空间性而为一切艺术的大成,这包含诗与音乐、绘画、舞蹈、建筑的复杂的东西”<sup>[11](13)</sup>。如果就此而论,确实与小品散文那种“单纯简洁”自然不在同一层面上。然而,小品文有时也会出现文类的越界行为,如采取“戏剧形式”来表现。李素伯以屠格涅夫的“散诗”《工人与白手人》和鲁迅的《过客》为例,屠格涅夫“用对话式暗示先觉者被大家所误解而徒然牺牲”,鲁迅也是“为了表现一种思想的方便”而选择“纯然戏剧形式的象征剧”。因而,在李素伯看来,像这一类作品“只采取戏剧形式的小品文,不能即视为戏剧,因为它自有小品的特质在,并没有顾到在舞台上排演的实际的种种”<sup>[11](14)</sup>。

可见,李素伯为“小品文”下定义,显示了其独特的别择眼光,既选择少数学者关注的“Sketch”学术资源,以指涉小品文外形的“短小”,同时也袭取众人倾向“Essay”的个性特质,凸显其“五四”文学的精神向度,他尤其关注小品文与其他文类的比较互释及其“越界”现象,从而让人对小品

文的“形”与“质”有一个更加辩证而通透的认知与把握。因此，从学理建构维度来看，尽管文中有很多的意见并不具有原创性，但他努力使小品文的特性和面目变得更加清晰和明了，也反映了他不断地提升和拓展自己独到的学术观点。

### 三、融合与创新：萃取各家小品文创作的诸技法

“怎样做小品文”，属于小品散文创作论的范畴，是作者的知识修为和写作技艺的探讨，这成为李素伯关于小品散文学理建构的一个重要维度。有意思的是，我们透过对夏、刘二氏《文章做法》和冯三昧《小品文讲话》系列文章与李素伯该部分论述文字进行对照互读，不难发现李素伯无论是总体阐释框架还是具体观点表达，均受到前者文章的影响，并打上深深的烙印。那么，李素伯是如何通过对话、移植、改写夏、刘二氏及冯三昧文章的意见，以达到消化、融合和创新之目的呢？下面，且以他们三个版本的论著为例，作一个三家观点的比较图表(见表 1)。

表 1 《文章做法》《小品文讲话》《小品文研究》的比较

选项“要素”	作品名称 《文章做法》	《小品文讲话》	《小品文研究》
小品文的价值	1.可作长文的准备 2.能多作 3.能养成观察力 4.能使文字简洁 5.能养成作文的兴味	1.可为作长文的基础 2.能使文字简洁 3.能启发作文的兴趣 4.可养成敏锐的观察力 5.能增加生活的吟味力 6.能救文字的僵化	/
作者的修养或准备	/	1.自己的表现 2.经验 3.想象 4.组织 5.用辞 6.修辞	1.要有生活的吟味力 2.要有深入的观察力 3.要有丰富的想象力 4.要有适当的表现的工具
小品文的作法	1.着眼细处 2.印象的 3.暗示的 4.中心 5.机智	1.截取材料 2.清新 3.捕捉主题 4.机智 5.印象描写 6.暗示 7.紧凑	1.即兴的题材 2.细处的着眼 3.统一的情调 4.印象的描写 5.暗示的写法 6.紧凑与机警

如表 1 所示，三家观点虽然归属的选项“要素”不尽相同，但存在着相当惊人的相似之处，这充分说明三家之间有明显的承袭关系。而在遴选的三个选项“要素”中，冯三昧是占得最齐全的，夏、刘二氏与李素伯各缺一个选项“要素”，即夏、刘二氏的观点缺“作者的修养或准备”，李素伯的则缺“小品文的价值”。这就意味着，冯、李二人的观点虽源自夏、刘二氏，但冯氏居于其中，也是较为

全面,实际就起到了过渡的桥梁作用。从表面上看,李素伯缺了一个选项“要素”,似乎不及冯三昧全面,然而他关于小品散文创作论的探讨,是基于前两者观点基础上的移植、融合与拓展。

李素伯阐述“怎样写小品文”,可分成“作者的修养与准备”和“作法上的要点”两个层面。他虽然没有单列论析“小品文的价值”要素,但从“作者的修养与准备”一节中,可以看出他除了移植冯三昧“一般作文上的准备”外,也吸收了夏、刘二氏和冯三昧的“小品文的价值”所论的观点。在李素伯看来,小品文并不那么容易做,冯三昧称:“用数百字或一二千字切取人生的一角,和打靶子的一发就要中的一样,决不是件容易的事情。”<sup>[13]</sup>李素伯对此深以为然,他进而诠释:“人生一角的切取,固然非有深刻锐敏的观察力与灵活巧妙的如速写者的手法不可;而要从一角里反映出背景的全部,从单纯的事物里暗示出种种复杂的情景,也须要对于文字有驾驭的技巧,并且有时在分量上剪裁上要受限制,要写得恰如其分。”<sup>[11](36)</sup>这就涉及作家题材的摄取与文字的表达。因此,作为小品散文作家的必备条件,李素伯提出“作者的修养与准备”的命题,相较于冯三昧的“一般作文上的准备”的提法,显然上了一个台阶,即上升为作家个人的综合修为的层面。李素伯提出作者的题材摄取须具有的三种能力,即“生活的吟味力”“深入的观察力”和“丰富的想象力”,言简意赅,观点显豁。显然,这是李素伯萃取他人观点后的提升与凝练。

(1)“生活的吟味力”。作者的本事在于把生活的内容和个体的情趣渗入作品,作品才不会失掉生命力,才能感动人。李素伯化用冯三昧“小品文虽也可以叙事说理,但其本质实以抒情为主”<sup>[13]</sup>的观点,提出:“小品文是以表现生活抒写情调为本职的。个性的舒展,生活的告白,是小品文内容的主要部分。”因此,所谓的“境由心造”,当人的内心面对森罗的万象时,就需要作者“反顾”“流连”,才能吟味出“人间的趣味”<sup>[11](36)</sup>。而能吟味便有趣味,才可触发创作的动机,材料也就源源而来!

(2)“深入的观察力”。小品文作者要能以“身心的体验”,于平凡之中发现非凡,于细部之中看出全体。李素伯引述冯三昧文章中的“鹰眼”说法:“观察是科学家的武器,同时也是文章家的武器。有人颂赞托尔斯泰的作品,曾称他的眼睛为‘鹰眼’,这便是说他的观察力和鹰一般深远。”<sup>[13]</sup>在李素伯看来,一物有一物的个性,一物在不同的境地中也会反映各式的面目。出色的小品文作者“必得从繁复的事物中略去琐屑而捉住可以代表这事物的特相,描画其印象的大体,所谓‘神气’的表现,就是艺术的最高价值”。这个“神气”的拈出,恰如其分,它精确表达作者在体会事物的形体之外,更要“体会事物的精神,抓住事物的生命”。因此,小品文作者具备这样的观察力,就能使其作品带有“诗的意境”和“画的神韵”<sup>[11](38-40)</sup>。

(3)“丰富的想象力”。李素伯认为,生活的吟味与观察的表现,尚需经过作者的“想象”环节,才能将旧有的经验融合、抽象,再加以新组织。在论析过程中,李素伯将想象与空想作了区分,并借助兰肯斯《近代画家论》将想象力分为三种不同类型,对于每一种类型的想象力作明晰的阐释,以为作者将“自己的灵魂从肉体中提出,移入无生命的对象的形体中而体验其生活,使之变为活物,从而描写其姿势与神气”,是“文艺创作上最重要最高贵的一步工夫”<sup>[11](45)</sup>。

(4)“适当的表现的工具”。所谓“工具”,就是作者用来表达一种事物的精神的手段,以作品而言,其实是指文字的表现。而中国语被认为是一种单音的“孤立语”,日本盐谷温在《中国文学概论讲话》中指出“中国语底单音在孤立的特性底文学里所发生的影响”有三:“文章简洁”,“便于造对语”,“音韵谐协”。所以,中国语具有“歌调的”“音韵谐协”的特质<sup>[11](51)</sup>。可是,“五四”新文学运动后,文章写作以口语为最适宜,既不用诘屈聱牙的秦文汉赋,也不需要骈四骊六。那么,现代小品散文以什么形态的语言为最合适呢?李素伯认为,须有“涩味与简单味”,才是它的特色。而这一观点来自周作人的小品散文理论,周作人提出建设“雅致的俗语文”,即“以口语为基本,再加上欧化语,古文,方言等分子,杂糅调和,适宜地或吝啬地安排起来”而造就出的一种新文体<sup>[25]</sup>。李素伯深信,小品散

文这一新文体如能按照周作人的设计“发荣滋长”下去，它必将在中国新文学的园地里“独树一帜”，取得较大的成绩。

而“怎样写小品文”的另一个层面，是探讨“作法上的要点”。所谓“作法”，自然指“表现的技巧”。从夏、刘二氏《文章做法》和冯三昧《小品文讲话》，再到李素伯《小品文研究》，均展开探讨小品文“作法”的诸要点。夏、刘二氏提炼五点：“着眼细处”“印象的”“暗示的”“中心”“机智”；冯三昧列出七点：“截取材料”“清新”“捕捉主题”“机智”“印象描写”“暗示”“紧凑”；而李素伯则梳理为六点：“即兴的题材”“细处的着眼”“统一的情调”“印象的描写”“暗示的写法”“紧凑与机警”。可见，在探讨小品文“作法”上，夏、刘二氏开风气之先，冯、李二人紧随其后，虽然其间有变化，但基本上没有逸出夏、刘二氏所划定的范畴。当然，在具体的论证过程中，李素伯在承袭前人观点的基础上还是有所丰富与突破的。以下试析之。

(1)“即兴的题材”。该论点并非李素伯的创造，从厨川白村论“Essay”和朱自清《论现代中国的小品散文》等，不难发现小品散文具备这一题材特性，且为夏、刘二氏以及冯三昧论小品时所看重。李素伯因循前人，并透过相关意见的援引，来服务于自己的论点。具体体现在：一是小品作者有了题材后，如何捕捉“灵感”，以描写事物的“特色”。他认为：“还要以清新的眼光，观照并透视一切，抛弃一切因袭的传统的桎梏，而发现新的生命。”<sup>[11](60)</sup>此处，李素伯着重强调作者“清新的眼光”，是抓住事物“特色”的关节处，这一思考理路显然受到冯三昧论“做法”的第二个观点——“清新”的启发：“在小品文中，较之普通文字，尤其需要清新的眼光。”“所谓清新，就是离开旧道德，旧习惯，旧制度等一切传统的束缚，而用小儿样的惊奇之眼，去看一切的意思。”<sup>[26]</sup>二是谈小品作者如何拟“题目”的问题。李素伯说：“题目的好坏，与文字很有关系，尤其是在小品文，是须要苦心推敲的。文章本有两种写法：一种是先有题目后有文字的，旧时人写文章往往如此；一种是先把所要写的感情思想或事物的印象写出后，再加以适当的题目的。两种方法中以哪一种为妥呢？不消说，在小品文，当然以后者为适宜了。”<sup>[11](61)</sup>然而这一观点并非李素伯个人的高见。其实，在夏、刘二氏《文章做法》里就有论及：“文字中，有先有题目，后有文字的；有先有文字，后有题目的。旧式文字往往先有题目，随题敷衍。其实，文字底好的，都是作者先有某种要写的事物或思想情感，如实写出，然后再加题目的。特别地在小品文应该如此。”<sup>[12](128)</sup>无独有偶，李素伯在文中引述周作人的看法，也与夏、刘二氏相似。周作人认为，那种先有文字，后“补”题目，通常较容易出佳作，而另一类是先定题目，后再做文章，此类方式被称为“赋得”，就有做“试帖诗”的危险<sup>[27]</sup>。由此看来，且不论李素伯观点的独创性与否，单就他借别人之意以阐明小品散文题材的“即兴”特点，还是有其合理之处。

(2)“细处的着眼”。李素伯认为，小品文的材料，属于“偶发的片断”，因而作者须“截取最可寄托情感代表那事象的全体”，将其“描写”出来，才会有“精彩”。这就从“细处着眼”来肯定作者“截取”工作的重要性。他借重夏、刘二氏的意见：“就事件底全体来做小品文底材料，结果只能得到点轮廓，不以其内容。用譬喻来说，轮廓的文字，好像地图，是不能作为艺术品的。我们要作绘画样的文字，不需要地图式的文字。因为从绘画上才有情趣可得，地图上是不能得到的。”<sup>[12](107-108)</sup>夏、刘二氏以地图与绘画作譬喻，很直观，也较为形象，通俗易懂地诠释了小品文写作须“细处的着眼”的特色。因而，从整个论析过程来看，李素伯这一主张，显然受到于夏、刘二氏《文章做法》中“着眼细处”和冯三昧文章中“截取材料”等观点的启发与影响。

(3)“统一的情调”。所谓“统一的情调”，在李素伯看来，是“抱定一个独特的中心或者可以说是主旨，如打靶似的集中力量向这中心或主旨进行”，又说“要使文字的情调统一，不要忘了所要表现的中心意旨，换句话说，就是要抓住观念或情绪的顶点(climax)”。而只要有“贯之一致的情调”，才

能产生“统一而有逼人的力量”<sup>[11](65-66)</sup>。可见,李素伯提出的“统一的情调”,实际上指涉夏、刘二氏的“中心”和冯三味的“捕捉主题”。夏、刘二氏在《文章做法》中说:“小品文好像以寡兵抵大敌,非集中兵力,直冲要害不可。又说,如果取整个的多数的材料,不如细密写少数的部份的材料。这里所谓中心,也就是这种态度的别一方面。”“所谓中心,就是统一的意思。小品文字数不多,如果再散漫无统一,必致减少效用,没有可以逼人的能力。”<sup>[12](114)</sup>夏、刘二氏的“中心”说法,是“集中”或“统一”的别解。而冯三味的“捕捉主题”,谓“主题是作者在作品中要诉诸读者的某物(some thing),也就是作者在作品中要描写的中心目的。小品文好像打靶,它须集中力量向一目标进行,才能中的”。而“主题”是什么?即“意境上或情绪上的顶点(climax),有了主题,然后才可行材料的取舍,定描写的路径”<sup>[26]</sup>。李素伯关于该观点的命名虽有异于他人,但实际上观点的内涵及其论证的思路,乃至一些字词用法,如“中心”“主旨”“打靶”“集中力量”“逼人的力量”“情绪的顶点”等,均与前人沿袭相承,未能脱离窠臼。

(4)“印象的描写”。李素伯说:“所谓印象,就是我们与事物相对时所激发的一种感情或情调……美的文学的描写,便是要描写我们所观察的事象的轮廓以外的感觉以及由这感觉所生的反应和流露的情绪。”<sup>[11](67)</sup>同样,这个定义并不具有原创性。夏、刘二氏说:“所谓描写的,就是‘印象’底意思。我们与事物相对时,心情中必有一种反应或感觉,这普通称为印象。描写是照了所观察的事象如实写出,就是要把印象写出。”<sup>[12](109)</sup>而冯三味也认为:“我们和事物相对,心中必有一种被激起的反应或感觉,这反应或感觉,便是事物在观察者心中的印象。印象虽有因观察者感觉力之强弱而有浓淡的不同,但在文字上所需要的,却便是这印象描写了。”<sup>[26]</sup>可见,无论是冯三味还是李素伯在诠释该定义时,均沿袭了夏、刘二氏的看法。不过,在该观点的内涵建设方面,李素伯对冯三味的论述有所推进与深化。譬如,冯三味在文中辨析“印象”与“夸大”的不同,“印象是自然的感得,夸大却是有意的造作”。但同时也要注意“科学的真”与“艺术的真”的区别,“科学的真”是理智上的设想,而“将自己所感得的如实描写,忠实于心里的印象”,可称之为“艺术的真”。至于如何将“印象鲜活的传给读者”,那就需要用“具体的感觉的文句”表现出来不可<sup>[26]</sup>。而李素伯是在冯三味观点的基础上改写与扬弃。首先,他认为“印象描写的第一要着就是要‘真’。文学作品各自有各自的境界,也各自有各自的真,要作品鲜活、有力,就要从经验的事物的印象中所得的实感忠实底的描绘出来,使自己的个性、哀乐、希望、欲念,一切生于心和触于心的东西在读者的感情里复活,同时使读者从作者的世界里把情绪再生。这就是艺术的真,而非科学的或理知(智)的真”<sup>[11](69)</sup>。显然,李素伯跳开冯三味“科学的真”与“艺术的真”的纠缠,而直接聚焦于“艺术的真”。李素伯认为,“印象描写”的第一要着就是要“真”,“艺术的真”的特性在于“远现实”,是“根据感情和想象而得多少带点神秘性的”。因而,这不是摒弃修辞上的“夸饰”手法,而是正视这种“为使印象更深切的传给读者”的表现艺术。其次,“印象描写的第二要着就是要‘具体’,内心的印象和微妙的情绪,往往难于表达,必得用具体的实感的文句来表现,用事物作比拟以减少抽象,并节省读者的思索,而感得更鲜活、更感觉的印象”<sup>[11](71)</sup>。尽管李素伯提出的“鲜活的印象”和“具体的实感的文句”均脱胎于冯三味的表达,但在如何“具体”化的操作方面,其所提出的“比拟”“隐喻”等语言艺术,在一定程度上体现他从修辞学角度拓展了对这一问题的思考。

(5)“暗示的写法”。小品文的描写属于片断、部分,但在部分中仍能使人仿佛全体,这是它可贵的地方。因而,“暗示”在小品文的写法中就显得非常重要。从夏、刘二氏的《文章做法》,再到冯三味的《小品文讲话》,均将“暗示”当作小品文做法的一个重要技巧来探讨。夏、刘二氏认为“印象地描写”是把“部分的印象传给别人,全体底影子必然在其中含着,所以必能将全体底光景暗示读者”。而这种用“部分去暗示全体”,文字才会产生“余情”和“个性”。再者,他将“暗示”分为“笔法底

暗示”和“材料底暗示”，认为“前者比较容易，后者实在很难”，“如能用暗示的笔法去描写暗示的材料，那就是最理想的了”。因而，“暗示是小品文底生命”，也是小品文的价值之所在<sup>[12](111-114)</sup>。冯三昧承袭了夏、刘二氏的观点，如“小品文所写虽只部分，但在部分之中，仍能使人仿佛全体，这是它的可贵的地方。但要做到如此，取材立辞非以暗示不可”。不过，在具体论证过程中，他一是列举了旧友佩弦(即朱自清)所说“暗示便是旧来所谓‘含蓄’，所谓‘曲’”；二是以法国象征派诗人 Marlarne(即马拉美)称：“作诗只可说到七分，其余的三分应该由读者自己去补足，分享创作之乐，才能了解诗的真味。”以此说明“暗示”的重要性<sup>[26]</sup>。李素伯接受了夏、刘二氏关于小品文以“部分”暗示“全体”、“暗示”能使文字产生“余情”以及“暗示”的分类等理念，而对冯三昧的文章则是征引了马拉美关于“暗示”是“十分之中只说出三分，其余七分，任之读者的感情”，以及朱自清“贵曲”论等观点，认为“所有文学作品都应如此，贵曲不贵直，宜含蓄而不宜露骨”<sup>[11](74-77)</sup>。当然，在该命题的探讨上，李素伯并不满足于前人的这些意见，他借助小泉八云在《作文论》<sup>⑨</sup>中的相关论述，进一步提升和拓展了“暗示”在小品文中的语义功用。其一，抓住小品文的“情绪”特性。小泉八云认为：“情绪是可以表现，也可以暗示的，但暗示比表现还要有力；因为读者想象力的活动范围由暗示而扩大了的缘故。”如此一来，作者的情绪就隐藏在文章中的字里行间，即省却了千言万语，又让读者“余情可味”，这是小品文的价值所在。其二，由“暗示”引申的多量语义场。小泉八云指出：“这种方法(指暗示)的难处，并不在选择适当的语句，乃在选择数种的事项。在使用这种方法时，必须先行判别那个单纯的事项的自体，有没有文学的价值，——即情绪的价值。”<sup>[11](74)</sup>李素伯认同该意见，以为文字只是一个“含糊的意念”，“作者便往往利用它这种含糊的意念，自由地支配以暗示他的情绪”；“愈高的文学，所用的义界不清楚的字愈多，许多文学的韵味，便在这含糊的意义里”。因此，李素伯认为，掌握“用适当的文字表现那思想感情的细致的阴影”<sup>[11](76)</sup>，对于小品文作者来说是尤为重要的。其三，引申“暗示”方法在幽默讽刺类小品中的独特作用。李素伯欣赏厨川白村论英国“Essay”的集大成者兰姆：“刚以为正在从正面骂人，而却向着那边独自莞尔微笑着的样子……装着随便的涂鸦模样，其实却是用了雕心刻骨的苦心的文章。”<sup>[21](12)</sup>这自然是好的感讽的文字，看似浅显，骨子里却潜藏着深刻的意味。李素伯以为在中国能达到这一境地的，唯有鲁迅先生，他撰写的《热风》《华盖集》等作品，“其吸引读者与影响之大，实较作者的负盛名的小说有过之无不及”<sup>[11](79)</sup>。这一观点，其实突破了“暗示”仅能适合用在抒情小品的局限，表明李素伯的思考更为全面和深远一些。

(6)“紧凑与机警”。李素伯把小品文的遣词，称之为要“紧凑”，将作者的命意，称之为要“机警”。这也是综合夏、刘二氏提出的“机智”和冯三昧所讲的“紧凑”之理念。在李素伯看来，“紧凑”指向文字的“简洁”，认为：“‘简洁’是一切文字的要诀，也就是一切文字的最高的理想。”<sup>[11](80)</sup>那么，小品散文如何做到文字简洁而紧凑呢？他引用梁实秋的看法：“散文的艺术中最根本的原则，就是‘割爱’……散文的美，不在乎你能写出多少旁征博引的故事穿插，亦不在乎多少典丽的辞句，而在能把心中的情思干干净净直接了当的表现出来。散文的美，美在适当。”<sup>[28]</sup>梁氏的意见虽针对普通的散文而言，但李素伯认为“割爱”对于小品文尤其切要。因为“小品本是散文之一种——更艺术底的散文”。同时，他还借引冯三昧的说法：“小品文上的句语，说一句非有一句以上的意味不可。一语只有一语的意味，无论是在小说或戏曲上都是低级的。要明白此中的道理，最好是去看少女的眼睛，它虽不声不响，却常能与人以许多甜蜜的意思。”<sup>[26]</sup>冯氏的这个少女“眼睛”比喻很形象，小品文要引人入胜和深切感人，还得有少女的“目语”而产生的无言之妙。而“机警”，按照李素伯的说法：“我们观察事物，有正面和侧面的不同，正面观察，是大家知道的，平板而不易动人；而侧面的观察，则往往为常人所不注意，能将人所忽略的部分，从事观察，描写，文字便会机警。”<sup>[11](82)</sup>该意见大抵不错，然而化用了夏、刘二氏的观点而来：“小品文如奇兵，平板的笔法，断难制胜，非有机智不可。我们

观察事物,有正面观察和侧面观察二种。正面观察每多平板,常不及侧面观察的来得容易动人。因为正面的部分,是大家都知道的,侧面的部分,往往为人所不顾及的。能将人所忽略的部分,从事观察,文字就容易奇警,而表现也容易成功。”<sup>[12](116-117)</sup>所谓“侧面观察”,自然是于事物的普通光景以外,再找出常人心中所无而实际却有的光景来,这就有赖于作者观察力的周到,而其中主要还是一种“机智”的活动,即李素伯所讲的“机警”。因此,在这个意义上,李素伯还将“机警”诠释为“作精彩的部分解”,以为“一篇文字,能够全部精彩自然不易,倘只是平铺直叙,又断难动人;要能在平常的部分,安置下一二处精彩的句子,使全文因之而振起,这种能力,在作小品文时格外重要”<sup>[11](83)</sup>。其实,说到底,这个观点也还是夏、刘二氏所提出的“侧面观察”意见,因为“警句”者,大抵源于“侧面观察的成功”,才有“振起全文的能力”,即“在平常的文字中,加入几句,使成好文字,这种能力,是作者大概必须的。特别地在作小品文时,这能力格外重要。在小品文中,要有用一句使全体振起的能力才好”<sup>[12](119-120)</sup>。可见,李素伯格外看重“警句”在小品文的效用,这与他积极吸收与转化前人的中肯意见有着密切的关联,虽非独创,但却能抓住小品文创作的要诀而在理论上有所拓展和升华。

以上是李素伯系统探讨关于小品文作者的知识养成和创作诸技艺的相关内容。西晋陆机曾提出为文的难点在于“恒患意不称物,文不逮意”问题,因而倡导“尚巧”与“贵妍”之意见<sup>[29]</sup>。的确,作为创作者“拥有‘文’的能力和技巧,有作文的情感和目的,因情立文,以文相质,以求共进”<sup>[30]</sup>,这是文学创作的重要法门之一,现代小品写作也不例外。然而,正如墨子云:“夫至巧不用剑,大匠不用斫。”<sup>[31]</sup>写作的最高技巧毕竟不在于工具,而在乎道。只有为文者将外在的规则转化为内心的本能,使技进乎道,道器合一,这才能真正进入小品文的自由创作境界。

## 四、结语

应该指出,李素伯的《小品文研究》对于中国现代散文理论建设具有重要的意义。首先,该著作并非简单地罗列材料,而是通过“编”与“著”的有机结合实现学术性的突破,范培松认为:“李素伯的《小品文研究》的主要理论资源是厨川白村的《苦闷的象征》和《出了象牙之塔》。他的研究呈开放型,以开放的心态博采众长,显示出特有的活力。”<sup>[32]</sup>的确,李素伯是以开放的心态“博采众长”,其理论资源当然并不仅限于厨氏的著作,其实也涵盖汲取了许多古今中外作家的理论主张与创作实践,从而形成了一种极具张力的学术话语体系。其次,李素伯从理论体系建构的角度,对小品文进行微观探源和概念阐释,在辨析、融合各家观点的基础上,进而推进各个学术问题思考的深化与升华,从而萃取带有闪光点的学术性观点,实现从经验描述到学理建构的跨越。

总之,李素伯的这种理论建构与研究路径,其实是基于“五四”后中西文化碰撞与激荡的文化产物,其“学术移植”“学术过滤”还是“理论转化”“创造性移植”均是那个时代知识者胸怀世界视野和汲取传统营养的具体表现,是中国现代散文理论体系形成过程中的一个重要问题。因此,从中国现代散文学术史角度观之,该著作虽带有一定“编”的成分,但对其所产生的融合创新和理论效应还是要予以充分的肯定,这对于我们今天思考如何建构中国自主的话语体系也是具有重要的参照价值与启迪意义的。

### 注释:

① 李克东在《〈野草〉研究的一场革命》——试谈李素伯的鲁迅观》中称:“就拿李素伯《小品文研究》一书来说,自1932

年1月初版，再到1932年11月二版，再到1934年4月三版，在短短两年不到的时间里一版再版以至三版，说明了什么？道理很简单，就是该书深受文学界的欢迎，深受求知青年的追捧。”见《鲁迅研究月刊》2022年第6期。

- ② 冯三昧著作《小品文作法》的出版时间虽晚于李素伯《小品文研究》10个月，但成书之前的系列论文已相继在有关杂志上发表，如该著作前三章曾以总题名《小品文讲话》先行发表于《新学生》1931年第1、2、3期。另有单篇文章《小品文与现代生活》刊于《大江月刊》1928年第1期。上述文章为李素伯撰述该著作时所不断征引和支撑观点的材料(详见后文分析)，这说明了冯三昧的观点对李素伯的小品散文理论建构产生了深刻的影响。
- ③ 小泉八云的该篇文献，笔者目前所了解当时国内至少有出现两种译本：一种是书名《文艺谭》，附中英文，收入该文献译名《论创作》，石民译，上海北新书局，1930年；另一种是书名《文学十讲》，收入该文献译名《作文论》，杨开渠译，上海现代书局，1931年。不过，经仔细核对，笔者发现这两段文字与国内出版的译本略有出入，因此，推测是李素伯当时从英文版直接译过来的。

## 参考文献：

- [1] 倪墨炎. 李素伯和他的《小品文研究》[C]// 现代文坛短笈. 上海: 学林出版社, 1994: 73.
- [2] 黄科安. 图谱绘制: 小品散文批评的集成与创新: 以李素伯《小品文研究》为例[J]. 东吴学术, 2022(4): 76-87.
- [3] 棠臣. 小品文研究[J]. 新月, 1932(3): 10-13.
- [4] 俞元桂. 中国现代散文理论[M]. 南宁: 广西人民出版社, 1984: 40-48.
- [5] 巴彦. 李素伯和他的遗作[J]. 福建师大学报(哲学社会科学版), 1984(1): 68-72.
- [6] 李克东. 让遗珠重放光芒: 李素伯的《小品文研究》[J]. 海门县文史资料, 1987(6): 133-47.
- [7] 陈辽. 李素伯和他的小品文研究[J]. 新文学史料, 1993(3): 130-132.
- [8] 任晖. 李素伯与《小品文研究》[J]. 书与人, 1997(3): 51-53.
- [9] 范培松. 《李素伯文集》序言[C]//李克东, 李品廉, 李素伯文集, 北京: 作家出版社, 2018: 1-2.
- [10] 所北. 关于散文·小品[J]. 文艺茶话, 1933(9): 23-27.
- [11] 李素伯. 小品文研究[M]. 上海: 新中国书局, 1932.
- [12] 夏丏尊, 刘薰宇. 文章做法[M]. 上海: 开明书店, 1926.
- [13] 冯三昧. 小品文讲话·第一讲 总论[J]. 新学生, 1931(1): 187-203.
- [14] 刘半农. 我之文学改良观[J]. 新青年, 1917(3): 1-15.
- [15] 傅斯年. 怎样写白话文[C]// 赵家璧, 中国新文学大系·建设理论集, 上海: 良友图书印刷公司, 1935: 218.
- [16] 胡适. 建设的文学革命论[C]// 赵家璧, 中国新文学大系·建设理论集, 上海: 良友图书印刷公司, 1935: 139.
- [17] 子严. 美文[N]. 时事新报副刊, 1921-06-16(4).
- [18] 黄健, 卢姗. 晚清中国思想文化的意义重构与新文学发生[J]. 中南大学学报(社会科学版), 2021(6): 158-166.
- [19] 厨川白村. 苦闷的象征[M]. 鲁迅, 译, 北京: 北新书局, 1926: 6.
- [20] 鹤见祐辅. 思想·山水·人物[M]. 鲁迅, 译. 上海: 北新书局, 1928: 17.
- [21] 厨川白村. 出了象牙之塔[M]. 鲁迅, 译. 上海: 北新书局, 1928.
- [22] 郁达夫. 中国新文学大系·散文二集·导言[C]// 赵家璧, 中国新文学大系·散文二集, 上海: 良友图书印刷公司, 1935: 12.
- [23] 朱自清. 论现代中国的小品散文[M]. 文学周报: 第七卷, 上海: 开明书店, 1929: 624-625.
- [24] 汪静之. 诗歌原理[M]. 上海: 商务印书馆, 1927: 22.
- [25] 周作人. 《燕知草》跋[N]. 新中华报副刊, 1928-10-08(1).
- [26] 冯三昧. 小品文讲话·第三讲 小品作法上的诸要点[J]. 新学生, 1931(3): 171-189.
- [27] 启明. 金鱼[C]// 止庵, 校订, 看云集, 石家庄: 河北教育出版社, 2002: 16.
- [28] 梁实秋. 论散文[J]. 新月, 1928(8): 3-4.
- [29] 付佳奥. 文质论的两种形式与刘勰的立文之道[J]. 中南大学学报(社会科学版), 2023(5): 210-220.
- [30] 陆机. 文赋[C]// 郭绍虞, 中国历代文论选第一册, 上海: 上海古籍出版社, 1979: 170-172.
- [31] 吴毓江. 墨子校注下[M]. 北京: 中华书局, 1993: 983.
- [32] 范培松. 他的文字有他研究的体温: 五四之子李素伯之一[J]. 博览群书, 2022(8): 116-117.