

20世纪中国散文研究系列

# 中国散文史

上



范培松 著

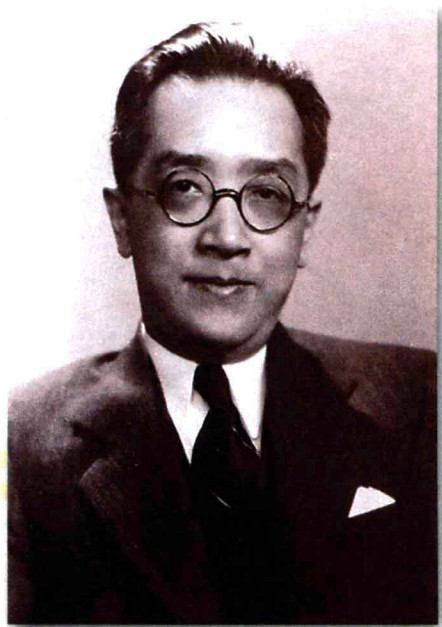
凤凰出版传媒集团  
江苏教育出版社  
JIANGSU EDUCATION PUBLISHING HOUSE

范培松 著

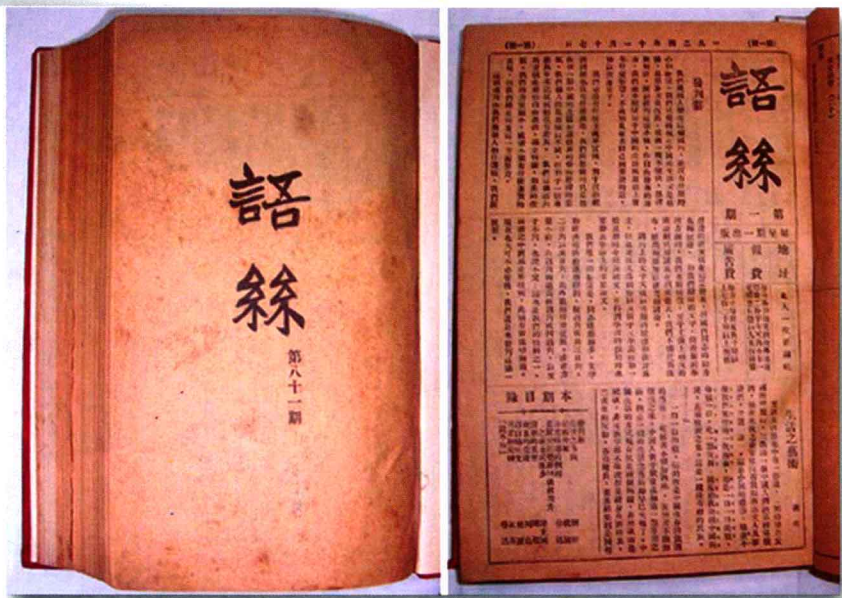
# 中国散文史

上



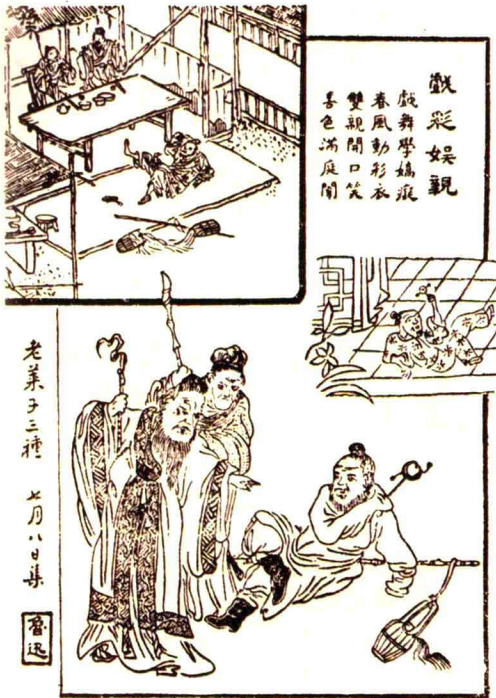


胡适像



《语丝》书影





《朝花夕拾》插图



周作人1920年代小照



1929年冰心與母親合影

小曼：

如其送禮不妨過期到一年的話，小曼，請你收受這一集詩，算是紀念我們結婚的一份小禮。秀才人情當然是見笑的，但好在你的思想肩，不在金珠寶石間！這些不完全的詩句，原是不值半文錢，但在這窮酸說也瘋狂，已算是這三年來唯一積蓄。我不是詩人，我自己一天明日似一天，更不須隱諱，狂妄的

虛潮早經銷退，餘賸的只一片虛糜，確的不生產的砂田，在海天的荒涼中日爨。志摩感情之浮，使他不能為詩人，思想之薄，使他不能為文人。這是一個朋友給我的評語。然風景，當然，但我的幽默，不容我不承認他這來真的隸入骨髓的看透了。我，然風景，當然，但同時我却感到一種解放的快樂——

我，不想成仙，遠非不是我的分

朱自清先生手蹟

勤性登山一徑分，乍行幽谷忽千雲。剛腸七學青峯錄，  
百折千迴海憶君。南嶽方廣道中奉寄之作  
清  
一九三九年

中年優易傷哀樂，老境  
何當計短長。哀疾常防  
兒輩覺，童真豈識我生  
忙。室人相敬水同味，親友  
時看星墜光。筆妙感予  
膏不寐，羨君行健尚南強。

此不成寐，羨君老境，一文成，四首作  
於今  
茶題兄 補雙年七教 弟朱自清

朱自清手迹



林语堂像





梁实秋和程季淑婚前唯一合照



钱鍾书和杨绛



## 百年中国散文之命运(代序)

回眸百年,二十世纪中国散文的命运,变化起伏,激荡翻滚:二十世纪初,它以杂感的形式,挟带风雷在五四风雨中诞生,迅即蜕变,走向成熟,迎来灿烂的二十年代散文的成熟和繁荣。时代的骤变,三十年代的小品文的“匕首”、“投枪”和“小摆设”之争,促使散文分化,京派、海派和论语派散文纷纷亮相。长期的战争,共和国的建立,开创了近半个世纪的“工农兵”代言人时代,红色颂歌散文主宰了文坛。随着“文革”结束,改革开放,持久的文化热,营造了文化自觉环境,促使散文主体“自我”的觉醒。和而不同,世纪末的散文终于完成了从散文家的主体,到散文的抒写姿态、话语、策略以及文本形式的蜕变。

不过,变化是复杂的,散文始终和人的“性情”相联结,也可以说,散文就是作者的“性情”。追求“艺术性”的散文也始终追求“性情”的“自我”在“艺术性”中能自由地呈现。“性情”的艺术或艺术的“性情”时时向散文家提出一个问题:我是谁,谁是我?魂归何处?散文主体性的危机始终伴随着散文的历程,并成为百年散文创作的敏感区。和其他文体相比,散文在被阅读时,作家的“我”常常会被人们联想和窥视。太多的恩怨,太多的是非也就因此而生。过程的美丽也伴随着痛苦,但有一点是始终不移的:变化的指向充满了现代性想像。

回眸百年中国散文史,人们关注着这样一个问题:有一些什么因素在操纵和影响着的命运?

### 一

“道”,可道,“道”,亦不可道。可道,是它在任何时刻任何环境中,意义指向非常明确,有特指性、确定性和明晰性。不可道,是“道”在变,因时代而变,因人而变,因社会而变,具有不确定性,尤其“道”和“个人”的关系是不可道。回眸百年散文,载“道”与离“道”却始终或明或暗地主宰和影响着的命运。

现代散文是在布道中诞生的。当十九世纪末梁启超推行变法时,看中了

散文是他宣传“法”的最有效的一个载体。为此，他树起“文界革命”的大旗，并由此创造了“新文体”。梁氏形容他的“新文体”是“野狐”。在文坛上，这只“野狐”一时独领风骚，风靡全国。人们从这只“野狐”的身上，已清晰可见现代散文的胎儿的影子。但是，为布道的“新文体”最终在“道”的控制下，无法完成文体的脱胎换骨的革命。因为梁启超布的“道”是要布所变的延续封建王朝的“法”，虽则他的“文界革命”的理念，具有现代性的想像，遗憾的是“新文体”却不能成为现代散文的范式。

不过，“新文体”的影响是巨大的，胡适在《四十自述》中回忆1904年到1910年期间的的生活时，这样说：“这时代是梁先生（指梁启超——引者注）的文章最有势力的时代，他虽不曾明白提倡种族革命，却在一班少年人的脑海里种下了不少革命种子。”《新青年》的创办，并开辟了“随感录”专栏，由此又直接引爆了杂感热，都和梁氏的“新文体”有着不可分割的关系。新旧转折关头，不定型的布道式的思想草稿，在杂感中得到生动的表现。现代散文正是在这充满布道的“随感录”中诞生了。现代散文凭借着“道”的原动力，终于异军突起。但是此“道”非梁启超变法的“道”。从此，“道”和现代散文结下了道不清、理也乱的暧昧复杂的缘。

现代散文之所以在“道”的催生下诞生，不能忽视二十世纪初的大的文化环境。文学革命的提出，五四运动的爆发，西方文化的涌入，形成了一场空前的思想解放运动。“科学”和“民主”的张扬，弘扬了人们的主体意识。在人文主义的启蒙中，现代散文家们一方面热衷于布道，热衷于启蒙；另一方面，正是这个“道”的启蒙，又促使散文家清醒，把自身作为“精神的个人”欣赏，唤醒了“自我”。“自我”的独立成为时尚。五四浪潮过后，觉醒的人们，尤其是在五四中搏击过的散文家，在二十年代初的落潮的时代出现了空前的迷茫。对社会的失望和自己理想的“新社会”的不可得，使得一部分散文家离“道”厌“道”，追求一种和“道”对立的独立。这里形成了一个怪圈：“道”使散文家的“自我”独立，独立的散文家的“自我”却又弃“道”。所以当五四运动的浪潮刚过，以周作人为代表的一部分散文家立刻踏上了对散文主体的“自我”独立的探索路程，起点就是周作人的《自己的园地》。

对于二十世纪百年散文发展来说，二十年代是一个最重要的蜕变时刻。周作人的《自己的园地》的意义，是理论的探索重于散文创作的实践。周作人在这本散文集中，向社会向读者宣示的只有两个字——“自己”，文集中处处写满了“自己”。他不惜在《自己的园地》旧序和《文艺上的宽容》中重复提出“文艺只是自己的表现”。在“序言”中公开说：“我只想表现平庸的自己的一部

分。”为了让读者了解他的探索,又特地以《自己的园地》为名写了一篇短文,郑重声明:在“自己的园地”中是“依了自己的心的倾向,去种蔷薇地丁”。这一连串的“自己”,当然不是抽象的“自己”,他曾用著名的“流氓鬼”和“绅士鬼”为自己画像。但这个“自己”实在是周作人以及一代散文家都说不清的“自己”,乃至“自己”成了百年散文命运发展的焦点。但是,有一点是明确的,“自己”是和社会相对的一种独立的“自我”符号,所以周作人又特别提出“艺术是独立的”。《自己的园地》是“自己”独立的宣言。周作人似乎预料到,他耕种“自己的园地”、要求“自己”的独立会引来公众和社会的责难,因此,又以《文艺上的宽容》为题,提出“宽容是文艺发达的必要的条件”,其潜台词是很清楚的,即要求社会宽容他去种“自己的园地”,去“依了自己的心的倾向,去种蔷薇地丁”。所有这一切,都表明周作人的“自己的园地”是针对“道”来的,他要避“道”、远“道”、离“道”。这在他之后的第二本散文集《雨天的书》的“自序二”中就证实了这一点。文中说:“查阅旧作,满口柴胡,殊少敦厚温和之气。”联系他在《自己的园地》中一再说,他的“自己的园地”“不限于某一种:种果蔬也罢,种药材也罢”,“社会不但需要果蔬药材,却也一样迫切的需要蔷薇与地丁”。虽则“柴胡”、“药材”都是一些比喻,但其指向非常明确:他认为五四的杂感充满了教化味,是“载道”之作;他要去种“蔷薇地丁”了。《初恋》、《乌篷船》和《故乡的野菜》等名篇,就是他在这一时期种出的“蔷薇地丁”。这些创作的成功,并形成了冲淡平和的散文流派,更坚定了他离“道”、远“道”的决心。1930年他为《近代散文钞》写“序”时,以纲领性的文字对这一段时期的探索作了总结,明确地提出“古今文艺的变迁曾有两个大时期,一是集团的,一是个人的”。是“集团的‘文以载道’与个人的‘诗言志’两种口号成了敌对”,而“集团的”“文以载道”的文学,“在朝廷强盛,政教统一的时代”,“差不多总是一堆垃圾,读之昏昏欲睡”的东西,只有“言志”文学才是“近代文学的一个潮头”<sup>①</sup>。以“志”和“道”对立,用“志”离“道”、厌“道”、恶“道”,成了周作人有代表性的散文理念的灵魂。

周作人的散文理论探索,最终在“道”与“志”的对立上定格。作为文学理论,用“载道”和“言志”对文学进行区分,也是一种学术观点。但是在非此即彼的尖锐对立的时刻,周作人强化“言志”和“自我”对立的手法,就成为一种生活和政治态度的暧昧。令人惊讶的是力主文艺宽容的周作人,为何对“载道文学”如此排斥和拒绝?解读这一密码的钥匙是《自己的园地》中的那篇《文艺的统一》。在文中,他反对“文艺的统一”,因为“文艺的生命是自由而非平等”。

<sup>①</sup> 周作人:《〈近代散文钞〉序》,《知堂序跋》,岳麓书社1987年版,第330页。

他要“自由”，因为“道”要求“统一”。处处写满“自己”的背后赫然写的是“自由”。散文是自由心灵的艺术阐释，但心灵自由的人，不等于自由主义者，而周作人把“志”与“道”对立起来，说明他要把“志”从“统一”的“道”中游离出来，追求超然的“志”。世界上能否有这样的“志”姑且不论，但他的这种追求，表明他要使自己成为一个自由主义者。

载“道”与离“道”的焦点已经明显地摆在人们的眼前了，那就是散文要不要表现“自我”？在残酷的对立的现实面前，没有艺术的“自我”，更没有自由的艺术“自我”。不过，二十年代的军阀混战也难以使中国统一成一个声音，鲁迅还能“朝花夕拾”，周作人也可以耕作他的“自己的园地”。散文的早熟也成为二十世纪文体史上的一个奇迹。

时代不允许散文离“道”。朱自清在1931年3月发表了他“最中意”的一篇文章：《论无话可说》。他认为这个时代“要的是‘代言人’，而且将一切说话的都看作‘代言人’，压根儿就无所谓自己的话”。载“道”与离“道”的冲突就不可避免了。三十年代发生在上海文坛上的小品文是“匕首”、“投枪”还是“小摆设”之争就不可避免了。本来，争论的双方——鲁迅与林语堂等散文家，写几篇文章，感应式地阐述一下自己的散文理念，是正常的事。他们意见相左，也是非常正常的事。文学和学术始终在争鸣中前进。但是，一些当事者以及后来的主流文化体制却把这场争论政治化，视为两大集团两大政党的斗争和对立，神化“匕首”、“投枪”的同时，把“小摆设”妖魔化，在很长一段时间里，用来作为比喻的“匕首”、“投枪”和“小摆设”等散文批评话语，却成了政治的象征。四十年代开始，散文成了“道”的“代言人”，这一情况，在共产党领导的延安地区表现得尤为突出。最艰难的莫过于已有一定的创作成就和书写风格的散文家，他们对新的书写对象的表达方式非常陌生，仍然按照原有的思维方式和惯性进行创作。于是，1942年在延安发生了批判以王实味为代表的一批散文家的事件。毛泽东为此发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》，巧妙而又明确地把战争对现实的要求，即散文家必须成为“工农兵”的“道”的代言人植入散文书写规范。散文的命运发生了重大的转折。随之，长达近半个世纪的散文的“工农兵”代言人时代开始了。虽然，载“道”与离“道”的冲突结果，并不如周作人所描述的那样，一方是“一堆垃圾”，一方是“一个潮头”。比如鲁迅，就是一个例外的个案，他在遵从“将令”中获得了自由，他的后半生的杂文创作，就成了他精神战斗的一个仪式。但是建国后红色颂歌散文的发展愈来愈变成模式的演绎。或许在延安时期，由于延安处在敌人四面围困之中，成为一个封闭的孤岛，在特定的环境中，战争对散文提出了载“道”的要求，这是一种历史的需



要。但在建国后的相当长的时间里,依然延伸这种要求,散文完全蜕变成了只能写“工农兵”、颂“工农兵”的传“道”工具,散文的衰落也成了必然。

当然,在这近半个世纪的散文创作中,厌“道”、离“道”还时刻存在。在四十年代初,似乎是一种偶然,也可以说是一种必然,在中国散文文坛上,出现了几支学者之笔,他们是梁实秋、钱锺书和王了一。几乎是在同一时期,他们文思汹涌,用王了一的话是“不甘沉寂”,“尼姑思凡”。他们创作的散文,以坚挺的自由精神为支撑,和“描红式的标语和双簧式的口号”<sup>①</sup>决裂与对抗。他们把散文创作视为“有思想的人的星期日娱乐”,追求自由、自是和自适。在他们的散文中,真正以“自我”为中心,不看他人脸色,想说什么就说什么,拒绝“替圣贤立言”,以“人生边上”的“偏论”实现了“文化自我”的自由——梁实秋、王了一和钱锺书的学者散文成了他们的自由精神的一次狂欢。作为代表作,梁实秋的《雅舍小品》、王了一的《龙虫并雕斋琐语》和钱锺书的《写在人生边上》的发表,在战争环境下,也可以称得上是奇迹。

但是,从四十年代开始的近半个世纪,从整体上说,毕竟还是中国散文的“工农兵”代言人时代。四十年代中期开始流行的军旅散文是典型的传“道”散文,它的宗旨很明确,就是宣传我们必胜、敌人必败。建国后,散文的生产方式已逐步纳入共和国建立的新的文化体制轨道中。而散文的消费主体,也受到新的文化体制的指导。散文的作者和读者都处在这样或那样的“组织化”的状态之中。原来作为自由职业存在的作家已不复存在。所以“组织化”的作者与“组织化”的读者之间时常通过“组织”的相互作用对传“道”进行调节,从而形成了这一阶段的具有过程性特征的散文历史。盯着现实,以颂歌的形式对“道”现炒现卖,成了建国后近三十年来红色颂歌散文的基本范式。代表作是魏巍的《谁是最可爱的人》。这篇散文是“工农兵”代言人时代用散文的方式对全国上下的人民进行了一次“爱”的教育,使全国上下接受了一次对工农兵“爱”的洗礼。正是这篇散文,使人民接受了“他者”——中国人民志愿军。中国人民志愿军也由此获得了一个神圣的称号:“最可爱的人”。《谁是最可爱的人》居然能调动全国读者的情绪,并使一支武装部队获得一个新的称号,这不能不说是二十世纪散文史上用“爱”构筑起来的一个“神话”。从四十年代到八十年代初的近半个世纪,中国成为英雄鼎盛的时代,形成了特有的英雄文化。英雄成了“道”的化身,红色颂歌散文正是英雄文化的主力军。

---

<sup>①</sup> 王了一:《生活导报和我》,《龙虫并雕斋琐语》,中国社会科学出版社1982年版,第5页。

直到七十年代末,巴金站了出来,他的《随想录》以“审己”、“弑己”和“焚己”的方式,发出了“我是我”的呐喊,对“工农兵”代言人时代的散文进行颠覆。后来,“文化热”的兴起,使社会形成了文化自觉的环境,作家作为个体存在的价值愈来愈受到社会的重视。在恢复文化的尊严和人的尊严的过程中,崛起了以余秋雨为代表的文化散文。他们所持的立场是文化立场,奉行的是文化尊严政策,追求的是个性的自由。文化环境的改变,激活了散文家被长期封闭压抑的言说“自我”的欲望。自由是他们的散文的出发点,也是始终引领他们不断前行的终极指向。他们艺术地用文化视角、文化姿态和文化话语来进行散文创作,改变了“工农兵”代言人时代的载道的以说教性、依附性和阐释性为主要特征的单向型的模式,实现了以“文化自我为中心”的主体回归。市场经济的发展,自由职业写作者的出现,商品对散文的影响,散文文体的边缘化……诸种因素都促使散文家真正开始主宰自己的命运。和而不同,抒写多元化情致成为散文的潮流,由此迎来了二十世纪末的散文繁荣。

## 二

在这一百年中,散文的命运还始终围绕着“激进”与“中庸”的冲突进行。

现代散文的产生,是在五四的“打倒孔家店”的一种极端文化理念支配下产生的。五四的文化革命口号,在对待传统上,采取极端的彻底否定,集中表现在“桐城谬种”、“选学妖孽”等口号的提出。对孔子的否定,对传统农业文化的批判,使得五四时期的散文家在创作上采取激进的姿态,怀疑一切,否定一切。极端的文化理念决定了现代散文的萌芽——杂感的斗争的形象特征:倾向分明,鼓动性强,畅达犀利,张口见喉。

激进意味着斗争。彻底意味着不可调和。支配影响中国现代散文发展的主要理论资源是建立在激进的对抗、斗争的基础上的。鲁迅是代表。他的散文理论观念的核心就是反中庸。他执拗地要散文充当“匕首”和“投枪”,并且把闲适散文作为“匕首”和“投枪”式的散文的对立面,斥为“小摆设”,加以无情地拒绝。他的反中庸基于对中国社会的深刻失望乃至绝望。他的理论的旨归是要把散文一分为二:“匕首”、“投枪”和“小摆设”,而后把它们非此即彼地对立起来,并把“自我”放到这非此即彼的对立中。把散文视为“匕首”和“投枪”当然也是鲁迅的一种性情,但这一散文理念又和他的哲学政治理念完全一致,尤其到后期,鲁迅坚决反中庸,信仰一分为二,认为世界是非此即彼的对立。他的许多名言,如“从喷泉里出来的都是水,从血管里出来的都是血”,如“革命

人作出东西来,才是革命文学”,如“文学是战斗的”等等,都鲜明地表达了鲁迅的一分为二的哲学政治理念。他只承认世界一分为二和两极对立,坚决拒绝第三元、第三极,排斥中间情感,否认世界的多元和多极。最能形象说明他的这种文学精神理念的是他的这一段话:“人体有胖和瘦,在理论上,是该能有不胖不瘦的第三种人的,然而事实上却并没有,一加比较,非近于胖,就近于瘦。”<sup>①</sup>他只承认“血”和“水”、“胖”和“瘦”的对立,对非“血”非“水”、不“胖”不“瘦”,坚决拒绝。这就决定了他的散文理念是以“分”为基石的对立和冲突,是以反中庸的痛打“落水狗”的精神达到批判的目的。他的《论费厄泼赖应该缓行》是反中庸的代表作。从另一层意义上说,鲁迅坚决拒绝“和”,拒绝中间色和中间感情,拒绝中庸。直到逝世前,他依然在杂文《死》中宣称:对他的那些“怨敌”,“我也一个都不宽恕”,可谓极端的彻底。所以,后人常用“偏至”描述他的杂文创作理念。鲁迅笔法以及他的全部散文都是反中庸的结晶。其实,鲁迅反中庸的最终目的是反专制,并以反中庸表明他反专制的决心,所以,正是反中庸显示了他的骨头和精神,赢得了人们的尊敬。——但也由此影响了散文的一代文风。

可以这样说,中国的杂文是在激进中产生,杂文家基本上以激进的姿态写作,他们对调和天然地反对。杂文也是在反中庸中发展和成熟,最后也因为反中庸而被反复扑灭,导致衰落。直到七十年代末开始,以巴金的《随想录》为标志,重新树起激进的旗帜,以把散文当作“遗嘱”写的精神,杂文才再度兴旺起来。

富有讽刺意味的是从延安开始,许多以鲁迅为榜样,运用鲁迅笔法进行散文创作的,最后都变成了敌人,变成了被用反中庸动员起来的群众痛打的“落水狗”。

虽然激进经常成为支配散文的一种主流意识,但是,中庸的幽灵却不断地在散文园地上徘徊。

当五四浪潮过后,现代散文家们在二十年代初的思想落潮的苦闷时期,开始对这种极端的文化精神理念进行反思。周作人反思自己五四时的杂感是“满口柴胡”,也包含着他对极端的文化理念的反思。他不断地表示了对极端的厌恶,他认为“中国生活的方式现在只是两个极端,非禁欲即是纵欲,非连字号都不准说即是浸身在酒槽里,二者互相反动,各益增长,而其结果则是同样

<sup>①</sup> 鲁迅:《又论“第三种人”》,《鲁迅全集》第4卷,人民文学出版社1981年版,第534页。

的污糟”。他在《谈龙集》和《谈虎集》中一再宣称自己是个中庸主义者。这一切似乎在诉说着他的生活理念和追求,实质确实是一种私人精神理想的重塑。在周作人看来,只有皈依中庸才能保证对自我的中心的真正确认。他把中庸解释为“新的自由与新的节制”,并且力图彻底皈依它,既视它为散文创作理念,又想把它演绎成生存状态和方式。他用“新的自由与新的节制”,选择“死”这一极端进行淡化和调和,认为“死是还了自然的债,与生产同样地严肃而平凡”。这固然有他唯物的一面,但他的这一观念,却是中庸在起调和作用的结果,其后果,必然潜伏着这样的危险,对“死”的本身价值得出这样的消极结论:“死本是无善恶的。”这一感悟尽管是把人生看透了,但,是与非、善与恶也在这看透中泯灭了界线。因此在《死之默想》中,经过对“死”的苦苦思索,其最后的归宿,是到“平凡的境地中,寻得些须的安闲悦乐,即是无上幸福”。结果,他在追忆描写自己初恋的情人时,听到情人死了,也可不必捶胸顿足,而是有一种“似乎很是安静,仿佛心里有一块大石头已经放下了”的解脱。而这种解脱之感本是周作人十四岁时的感受,但到了1922年,他在信奉“新的自由与新的节制”时才得到发掘。这也表明周作人心中本来就隐伏着中庸之道,只不过是没有什么适当的气候和土壤罢了。现在风暴过后,他再猛回头,才发现原来自己用中庸之道来进行生存,早有成功的实验了。这里也可窥测到周作人为什么要把《初恋》从《自己的园地》中抽出放到《雨天的书》中的良苦用心了。《雨天的书》和《泽泻集》成了周作人这位消极自由的精神闲士的“乐土”。不过,“乐土”难寻,用“流氓鬼”和“绅士鬼”的拉扯求中庸求冲淡,或许能获得一时的中庸式的平衡。但是,身处乱世,何以中庸?即使从三十年代开始,用他自嘲的话,“苟全性命于乱世是第一要紧”,闭户读书,专心抄书,几乎每年出版一本书斋小品,貌似痴迷花草虫鱼,但还是时时糅入忧愤抑郁。说到底,他的骨子里并不中庸。

在散文中,把中庸发挥到极致的当推林语堂。他在1928年9月13日为《剪拂集》作序时,详尽地阐述了当时的思想:“激烈理论是不便于任何政府的,在段祺瑞的‘革命政府’提倡激烈理论是好的,但是在这革命已经成功的时代,热心于革命事业的元老已不乏人,若再提倡激烈理论,岂不是又与另一个‘革命政府’以不便?这是革命前后时代理论上应有的不同。”又说“时代既无所用于激烈思想,激烈思想亦将随而消灭”,他要告别激烈。和“极端”一样,“激烈”也是中庸的反义词。最后他终于把中庸理想浓缩成这样的口号:“以自我为中心,以闲适为格调。”“闲适”是他信奉的中庸的代名词。其实,“以自我为中心,以闲适为格调”是追求的一种境界,与圆滑不同。以“自我”为中心,怎能闲适



起来?以“自我”为中心,又怎能圆滑起来?主宰他人不可得,退求主宰“自我”;或以“自我”为中心,求得他人服从我。林语堂我行我素,他的散文宣传的只有一个字——“半”。他最崇拜的是李密庵的《半半歌》,他描写的至乐是“半醉”,他勾画的理想人物是属“一半有名,一半无名”,他认为世界上最卓越的玩世者当推“半玩世者”。他惟恐别人还不能感应这个“半”的真谛,又对此进行了具体诠释:一个半玩世者,应该“懒惰中带用功,在用功中偷懒;穷不至于穷到付不出房租,富而不至于富到可以完全不作工,或是可以称心如意地资助朋友。钢琴也会弹弹,可是不十分高明,只可弹给知己的朋友听听,而最大的用处还是给自己消遣;古玩也收藏一点,可是只够摆满屋里的壁炉架。书也读读,可是不很用功;学识颇广博,可是不成为任何专家;文章也写写,可是寄给报刊的稿件一半被录用一半被退回”。以处于两极之中的“半”,缔造“桃花源”式的中庸极乐世界,追求的是境界。富有趣味的是,中庸是一种和谐的境界,它有原则、有度,林语堂用“以自我为中心”死守“半”,又把他的理想中的“半”的理念推向了极端,怎能中庸?可见在敌我对峙的年代里,中庸何其难。正是在这些理念的培育下,三十年代出现了论语派散文。与论语派血缘相近的海派散文更是奉行中庸主义。海派崇尚“圆通”,他们的哲学基础是“不彻底”或“欠彻底”。不大喜欢文学理论的海派散文的领衔人物张爱玲一反常态,在《自己的文章》中系统地阐明了自己的文学主张。她坚决拒绝了“极端”,“极端病态与极端觉悟的人究竟不多。时代是这么沉重,不那么容易就大彻大悟”。拒绝“极端”的同时,提出写“不彻底的人物”。虽则这一观点有弦外之音,是对当时的革命文学理论的非议,或者说是主张你死我活的阶级斗争理论的责难。在“不彻底”或“欠彻底”里我们依然可以闻到中庸的气味。不过,这个“中庸”淡化了境界的追求,更多的染上了市民世俗的气味。

同时,梁实秋主张散文“美在适当”,这也是中庸之道促使梁实秋对适度的“自我确认”的美的欣赏,并开创了一代文风。尤其是世纪末汪曾祺提出散文是“文化休息场所”,以“随遇而安”进行创作以及休闲散文的兴起,都说明散文创作的理念不再为极端所主宰。“工农兵”代言人时代以“敌”“我”划分感情的界限被扬弃,对“中间色”、“中间情”的肯定,娱乐性的强化以及对读者审美趣味的尊重,都为求“和”的中庸重新开启了大门。

### 三

乡村与城市虽然是地域空间,但在百年中国散文史的发展中,它们也不断