

国家级汉语言文学专业综合改革试点项目系列教材
四川师范大学规划教材

中国现当代散文 文本细读

邓利 主编

中国社会科学出版社

本丛书由四川师范大学教务处、文学院资助出版

“中国现当代文学文本细读”丛书

中国现当代散文 文本细读

邓利 主编

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国现当代散文文本细读 / 邓利主编. —北京: 中国社会科学出版社, 2015. 2

ISBN 978 - 7 - 5161 - 5484 - 7

I. ①中… II. ①邓… III. ①散文—文学研究—中国—现代
②散文—文学研究—中国—当代 IV. ①I207.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 014366 号

出 版 人 赵剑英
责任编辑 周晓慧
责任校对 刘 路
责任印制 戴 宽

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号(邮编 100720)
网 址 <http://www.csspw.cn>
中文域名:中国社科网 010 - 64070619
发 行 部 010 - 84083685
门 市 部 010 - 84029450
经 销 新华书店及其他书店

印 刷 北京市大兴区新魏印刷厂
装 订 廊坊市广阳区广增装订厂
版 次 2015 年 2 月第 1 版
印 次 2015 年 2 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16
印 张 13
插 页 2
字 数 213 千字
定 价 39.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社联系调换
电话:010 - 84083683

版权所有 侵权必究

国家级汉语言文学专业综合改革试点项目系列教材
四川师范大学规划教材

“中国现当代文学文本细读”丛书

丛书编委(以姓氏音序为序)

白 浩	邓 利	李 玟	李 琴
李 涯	刘永丽	谭光辉	王 琳
吴晓东	赵毅衡	周维东	朱寿桐

中国现当代散文文本细读

编 委 (以姓氏音序为序)

白 浩	邓 利	李 琴	刘永丽
谭光辉	王 芳	王 琳	张睿睿
周维东			

目 录

导论 何谓散文	(1)
第一讲 《桨声灯影里的秦淮河》:梦与内在人格	(16)
第二讲 《复仇》:关于“复仇”的若干细则	(32)
第三讲 《乌篷船》:情思与文体的“个人化”追求	(44)
第四讲 《独语》:执着于审美性的独语体	(54)
第五讲 《鸭窠围的夜》:独特的文化行旅类游记散文	(67)
第六讲 《生活的艺术》:一种跨文化视角的解读	(81)
第七讲 《雅舍》:人性·理性·闲适性	(93)
第八讲 《一个消逝了的山村》:怎样利用伴随文本	(106)
第九讲 《口中剿匪记》:论哲理性散文的谋篇布局艺术	(119)
第十讲 《听听那冷雨》:新古典主义视域下的乡愁	(128)
第十一讲 《下放记别》:别样的“文革”书写	(140)
第十二讲 《风雨天一阁》:文化散文的典范之作	(154)
第十三讲 《沉默的大多数》:沉默——自由思维的荒诞方式	(164)
第十四讲 《一个人的村庄》:生态存在论与自然人	(178)
第十五讲 《桃花烧》:爱在何处	(190)
后记	(198)

导 论

何谓散文

散文是一种最普及、最大众化的文学体裁。散文的文体概念、文体特征在漫长的文学发展过程中，由混沌、模糊逐渐转向明确、自觉，或许可能再次从明确、自觉走向混沌、模糊。不论散文今后怎样演变，我们现在都要立足于历史和现实认识散文的范畴和本体特征，这是细读散文的前提和基础。

范畴论：散文的疆界

散文的疆界，亦即散文的范畴，在中国历史上经历了两次大的裂变。第一次裂变是1917年文学革命之后，第二次裂变是20世纪80年代以后。

（一）散文疆域的第一次裂变

在中国，散文的发展历史悠久，成果颇丰。但成果的丰硕是与散文文体概念具有极大的包容性和不确定性相关联的。在中国古代，散文指一切无韵的文章，与韵文（诗歌、骈文）相对的散行单句文章统称为散文。这种解释最早见于南宋《鹤林玉露》。散文专指与骈文相对的文章体式，“非韵文即散文”，“非韵非骈即散文”。对散文的解释采用的是排他性的解释，非此即彼。自南宋至新文学运动的几百年间，这一阐述几无变化。尽管中国从先秦到清代，许多学者都努力探讨各种文类，但大家几乎一致地将非韵文章全部归于散文。由此，大量理论文章甚至于历史性著述都被归于散文门下。散文的疆域较之其他文学种类异常庞大，这也是中国古典散文成果非凡的重要因素。

20世纪初，大包大揽的散文仍然“活”在灰色的理论界。刘师培在

《文章源始》中还是以“散文”与“韵文”对举便是一例。然而，一种文体不可能永久处于包罗万象、无序发展的状态之中。文学革命将中国文章学推进到一个崭新的历史时期，古代文章学的旧有体式被打乱，各类文体处于大裂变、大融合的动荡中心，散文文体的裂变也成为历史的必然。发端于文学革命时期的现代散文文体自觉意识空前高涨，业界人士不断净化散文文体，现代散文逐渐摆脱古典散文的无定性，成为与小说、诗歌、戏剧并列的一种独立的文学体裁。这便是中国散文疆域的第一次裂变。

第一次裂变将散文从包罗万象的文史经书等极其宽泛的非韵文中分裂出来，自成一体。但经过痛苦裂变后的散文疆域呈现出既单纯又多元的特点。单纯是相对于古典散文而言的，它不再包含历史、小说等非韵文的文章，非文学类文章被排除出去。多元是相对于文学四分法中的小说、诗歌、戏剧而言的，散文比小说、诗歌、戏剧所包含的种类要多，它包括抒情散文、叙事散文和议论性散文。叙事散文又包括报告文学、速写、人物传记、回忆录、人物特写、游记等。议论性散文包括杂文、序跋体等。在突变的匆忙间，人们将尚处于胚胎期的诗歌、小说、戏剧以外的各种文学作品统统归于“散文”名下。

此时，似乎现代散文的疆域已定。其实，在外表安静的背后暗潮涌动。20世纪20—40年代，在散文的疆域中一直存在二元对抗的斗争：偏重于社会功能的散文（主要是杂文）与偏重于艺术功能的散文（主要是抒情散文和小品文）之间时常发生口角之争，都想将对方剔除出散文文体，捍卫自己理想的散文疆域。

1. 20世纪20年代

现代散文肇始于杂文，阿英在《现代十六家小品·序》中认为，这一期的小品（后来被称为散文）是以“随感”为主的，鲁迅的《热风》可作代表，阵容非常整齐，就是不采取“随感”形式的，也充分反映了战斗精神。1918年4月，《新青年》第4卷第4期首次开设“随感录”专栏，专门登载杂感。随后，《每周评论》《新生活》等报刊都开设“随感录”专栏。李大钊、陈独秀、周作人、刘半农、钱玄同，尤其是鲁迅，发表了许多载“五四”精神之“道”的杂文。杂文因其注重批判精神和破坏精神，表现出时代的锋芒和战斗力量。

在杂文蓬勃兴起之时，提高散文艺术性的呼声露出文界。这种呼声最

早可追溯到1917年陈独秀、胡适等人对现代散文的关注。胡适提出“白话散文”这一概念，主张自由地说自己的话和时代的话。刘半农亦提出“文学的散文”，“所谓散文，亦文学的散文，而非文字的散文”^①。这是继陈独秀和胡适强调思想革命后，第一次提出散文的“文学性”问题。之后，有三篇文章详细阐释了这个问题：周作人于1921年发表的《美文》，王统照于1923年发表的《纯散文》，胡梦华于1926年发表的《絮语散文》，尤其是《美文》对20世纪中国抒情散文的发展具有宣言和示范意义。这三篇文章所用概念存在差异，但共同强调散文的审美性。周作人在《美文》中提出了“美文”概念，认为“美文”是艺术化的，是注重叙事和抒情的，同一切文学作品一样，要真实简明，写自己的思想，用艺术的方法表现个人的感情。周作人提出的“美文”与刘半农提出的“文学的散文”有某些内在的因缘，都是针对散文过于注重社会、政治批评，少了文学性和艺术性而提出的。周作人的这一观点很快得到其他作家的响应。1921年11月，瞿秋白在《赤都心史》序言中就表示，《赤都心史》将记载他个人的心理，愿意突出个性，印取自己的思潮。1922年，许地山称自己的散文集《空山灵雨》是记个人心中似忆似想的事。朱自清也认为，散文中可爱的正是这个“自己”，可贵的也正是这个“自己”。王统照在《纯散文》中提出“纯散文”这一概念，倡导文学散文，强调散文的文学性。胡梦华在《絮语散文》中提出“絮语散文”这一概念，认为“絮语散文”是一种不同凡响的美的文学，是散文中的散文。王统照和胡梦华的文章是在周作人《美文》基础上的又一次突破。“美文”、“纯散文”和“絮语散文”其实就是后来所说的小品散文。如果说上述三篇文章仅仅提出散文应重视艺术性的构想的话，那么，徐蔚南1926年为王世颖的《恹恹》写的序，则包含了具体的操作手段。徐蔚南提出，写散文应该做到“印象的抒写”、“暗示的写法”、“题材常采取即兴的一点”。

小品散文的创作与理论同步却又比理论更加繁盛。胡适在1922年3月发表的《五十年来中国之文学》中认为，这几年散文方面最可注意的是周作人等提倡的小品散文，它们用平淡的谈话包藏深刻的意味；有时很笨拙，其实却很滑稽。这一类作品的成功，彻底打破“美文不能用白话”

^① 刘半农：《我之文学改良观》，《新青年》1917年第3卷第3号。

的迷信了。周作人、冰心、朱自清、鲁迅的《野草》和《朝花夕拾》等昭示了现代抒情散文的个性，展现了卓然不群、优雅清新的独特身姿，与杂文一道取得了独立于世的资格。

2. 20 世纪 30 年代

从散文的实绩来看，本时期小品散文和杂文成就不分高下。这时期的小品文偏重主观感情，追求散文艺术的独立，出现了一批成绩卓著的散文家。何其芳营造唯美的散文；林语堂独抒性灵，提倡幽默闲适；丰子恺在叙事抒情中思考人生，情调高远，韵致高雅；李广田借散文编织自己的乡土“画廊”；沈从文依然以“乡下人”的眼光借散文构筑他的“希腊小庙”；冰心用典雅的语言憧憬爱的天国世界；朱自清的散文情感朴素，构思缜密。

与此同时，杂文创作蔚然成风。以登载杂文为主的刊物不断涌现，《申报·自由谈》《太白》《新语林》《芒种》等杂志都是当时刊登杂文的著名刊物。围绕这些刊物，出现了一个杂文作家群，瞿秋白、唐弢、徐懋庸、聂绀弩、巴人、曹聚仁等。在这群作家中，鲁迅是一面大旗。

就在小品散文与杂文创作齐头并举之时，有关所谓“宇宙和苍蝇之争”兴起。林语堂 1934 年 4 月在《人间世》发刊词中说：“宇宙之大，苍蝇之微，皆可取材，故名之为《人间世》。”人们于是用“只见苍蝇，不见宇宙”来讽刺林语堂。关于“宇宙和苍蝇之争”，从争论内容看，是发挥散文的社会功用还是重视散文的艺术特性的争论。从散文的类型看，其实也是杂文与小品散文之争。

20 世纪 30 年代，随着小品文的繁荣，对小品文的研究异常活跃，不仅出现了很多论文，而且还出现了不少专著。论文以郁达夫的《清新的小品文》为代表，论著以阿英的《现代十六家小品》和李素伯的《小品文研究》最值得重视。此外，林语堂此时期的散文观也值得重视，他在《论幽默》《论文》等作品中反复倡导幽默、闲适、性灵，“性灵就是自我”，“文章者，个人之性灵之表现”，“学文必先自解脱性灵参悟道理始”，“文章至此，乃一以性灵为主，不为格套所拘，不为章法所役。……是谓天地间之至文”。林语堂将重点放在自我心灵解放的层次，试图建立一套与以往散文价值体系不同的价值观。与此不同的是，一批左翼作家因重视文学的社会功用而提倡杂文，如 1934 年 7 月，茅盾在《文

学》第3卷第1号上发表《关于小品文》，认为“小品文在‘高人雅士’手里是一种小玩意儿”，“应该把‘五四’时代开始的‘随感录’‘杂感’一类的文章作为新小品文的基础，继续发展下去”。左翼作家即使使用“小品文”一词，也是将小品文当作杂文，偷换了概念。鲁迅在《小品文的危机》中认为，生存的小品文，必须是匕首，是投枪，能和读者一同杀出一条生存的血路的东西，可见，“小品文”的概念已经被置换为杂文，更有人明白无误地说：“我的所谓小品文，其实就是现在一般人所浑称的杂文。”^① 杂文具有批判性，特殊的时代偏好杂文，杂文成为时代的选择。同时，由于鲁迅的倡导和实践，杂文取得了丰硕的成果。

在杂文、小品散文此消彼长、争论不休之时，部分看重散文艺术性，提倡小品散文的作家的思想也发生了一些动摇，其观点摇摆不定。比如，朱光潜在《论小品文》（1936）中表示，他也深深地觉得，小品文之类的文学和所在的时代环境间有着“离奇的隔阂”，并不无忧虑地说：“滥调的小品文和低级的幽默合在一起”，“世间有比这更坏的东西么？”左翼作家的观点因多难的国势而占据上风。

3. 20世纪40年代

承袭30年代的余风，杂文依然占有一定的市场。在国统区以《野草》为阵地，形成了以聂绀弩、夏衍等人为代表的杂文作家群。在孤岛上海，以巴人、唐弢为代表的作家创作了一些较为优秀的杂文作品。解放区也有一定数量的杂文。但此时的杂文数量虽多，批判的锋芒却锐减，也缺少鲁迅杂文思想的深刻性。抒情散文的数量、质量较之前一阶段也都有所下降。散文内部的疆域之争暂时有了一个阶段性结束，杂文和小品散文两败俱伤，谁也没法将对方赶出散文领域。新文学一开始便承担着双重重任：文学形态的转换和救亡图存的时代重任，散文内部涌动着的疆域之争正是这种特点的体现。

1937年7月，中国开始抗日战争。这场战争促进了通讯、报告文学的加速发展。通讯、报告文学构成本阶段散文创作的基本景观。本时期，有人依然将通讯、报告文学命名为“小品”，如巴人就说：“我所喜欢的

^① 唐弢：《小品文拉杂谈》，陈望道编：《小品文和漫画》，生活书店1935年版。

小品文，是有骨有肉，又有血的有生气的东西，是所谓报告文学。”^①之所以在这时出现了报告文学的热潮，是因为时代对文体的选择。正如茅盾所说，报告文学是“我们这匆忙而多变化的时代所产生的特性的文学式样”，“读者大众急不可耐要求知道生活在昨天所起的变化，作家迫切地要求将社会上最新发生的现象（而这是差不多天天有的），解剖给读者大众看”。而且，茅盾特别强调报告文学是新闻性和文学性相结合，报告文学应该将生活中的事件及时报告给读者，但“它必须充分的形象化，必须将‘事件’发生的环境和人物活生生地描写着”^②。这一观点影响了后来的报告文学的创作。解放区的报告文学数量增多，新闻性减弱，以人物为主体的文学性增强。华山的《窑洞阵地战》《英雄的十月》，周而复的《诺尔曼·白求恩片断》和刘白羽的《环行东北》都是当时的代表之作。这些作品利用典型事件和生动细节相结合的方式，提高了报告文学的审美性。而且，这时期参与报告文学创作的人数众多，报告文学创作几乎成为一种群众性的大众创作，如冀中区党政领导曾发动10万人参加报告文学创作，后结集为《冀中一日》。第三野战军政治部动员全体战士参与创作，后来结集为《渡江一日》。这一阶段报告文学的热潮为散文疆域的第二次裂变奠定了基础。

由上面的简单梳理可以看出中国现代散文的发展路径：20年代小品散文、叙事散文、议论散文（主要体现为杂文）齐头并进。30年代杂文、小品散文在斗争中未能决出高下，成绩均等，报告文学开始浮出地表。40年代报告文学长足发展，成为主流。

（二）散文疆域的第二次裂变

散文疆域的第一次裂变发生在文学和非文学之间，散文疆域的第二次裂变发生在散文内部。第二次裂变将报告文学、通讯、特写从散文中剥离出去，散文的疆域更为“纯净”了。

报告文学从散文中脱离出来，是经历了60多年的发展历练的。报告文学是舶来品。20世纪20年代，报告文学出现滥觞之作——瞿秋白创作

① 巴人：《小品文的前途》，陈望道编：《小品文和漫画》，生活书店1935年版。

② 茅盾：《关于“报告文学”》，《中流》1937年第1卷第11期。

的《饿乡纪程》《赤都心史》。20世纪30年代,报告文学这一概念正式提出。1930年8月4日,“左联”通过的决议《无产阶级文学运动新的情势及我们的任务》提出“创造我们的报告文学”的口号,并介绍国外一些著名的报告文学家,翻译国外优秀的报告文学作品和报告文学的相关理论,为报告文学的发展起了推波助澜的作用。首先,这一阶段报告文学的收获体现为几部大型报告文学集的出版:1932年,阿英编《上海事变与报告文学》,反映上海“一·二八”事变。1936年,茅盾主编《中国的一日》,梅雨主编《上海的一日》。其次,出现了几部优秀的报告文学作品,夏衍的《包身工》是中国报告文学成熟的标志。除此之外,宋之的的《一九三六年春在太原》,范长江的《中国的西北角》,邹韬奋的《萍踪寄语》《萍踪忆语》,丘东平的《我们在那里打了败仗》和萧乾的《刘粹刚之死》等都在当时产生了较大影响。报告文学发展到20世纪40年代成为散文中的一枝奇葩。新中国成立后,杂文没有得到长足的发展,尽管曾出现过两次复兴的迹象,但最终没有形成气候,抒情散文的发展路径也十分狭窄,唯有报告文学的发展迅猛,乃至到20世纪80年代后期自树旗帜、另立门户。

新中国成立后,中国的报告文学经历了三次高潮:

第一次高潮:1949—1957年上半年。

新中国成立之初(1949—1956),朝鲜战争是一个热点,由于报告文学、战地通讯贴近现实,而且反映现实快捷,很快被时代选中,报告文学乘势而上。经常所说的新中国成立之后,散文有一个良好的开端,实际上是特写、通讯和报告文学有一个良好的开端。巴金的《生活在英雄们的中间》《我们会见了彭德怀司令员》,魏巍的报告文学集《谁是最可爱的人》,黄钢的《最后胜利的预告》,菡子的《从上甘岭来》,陆柱国的《中华男儿》等作品追求社会宣传性和审美性的结合,引起社会的极大关注。

50年代“双百”方针的提出以及由苏联作家奥维契金提出的“干预生活”传入中国,报告文学的批判功能重新被作家所重视,文坛出现了一批“干预生活”的报告文学。耿简的《爬在旗杆上的人》,白危的《被围困的农庄主席》,刘宾雁的《在桥梁工地上》《本报内部消息》等报告文学多指向官僚主义。其作品的社会功能偏重于认识性、批判性、思考

性,审美功能偏重于悲剧性。尽管这次报告文学热潮出现的时间短暂,仅1956—1957年上半年,但改变了新中国成立以来报告文学的颂歌形式。

第二次高潮:1960—1966年。

1960年,《文艺报》发表《充分发挥报告文学的革命威力》。1963年3月,《人民日报》编辑部和中国作协邀请三十多位作家和记者座谈报告文学创作,对报告文学的时代精神、题材风格、技巧、真实性等问题进行了探讨。1964年,《文艺报》又发表题为《进一步发展报告文学创作》的专论。理论的倡导带动了创作的发展,很快出现了《为了六十一个阶级弟兄》《红桃是怎么开的》《为了周总理的嘱托——记农民科学家吴吉昌》《向秀丽》等报告文学。这些作品歌颂社会主义道德,闪耀着共产主义精神,激励了整整一代人。从写作技巧看,这时的报告文学已经借鉴小说的一些描写技巧,如细节描写、人物语言的个性化、心理刻画、环境烘托、情节化等,报告文学向小说倾斜。

第三次高潮:20世纪80年代中后期。

20世纪80年代中后期,文学的“向内转”使之逐渐失去前一阶段的轰动效应,而报告文学在现实性、批判性上替代其他几种文学样式,极大地满足了人们的这一审美要求。这一时期依次出现了“全景式报告文学”、“集合式报告文学”、“小说式报告文学”、“历史反思型报告文学”。出现了一批具有轰动效应的作品,如《中国农民大趋势》《唐山大地震》《阴阳大裂变》《中国的“小皇帝”》《人生环形道》《将军的泪》等。发展到此时,报告文学已经完全具有独立的品格,显示出独立的文体特征和审美特点。在60多年里,报告文学在散文这个母体中躁动着、挣扎着,企图迅速地以独立生存的方式自立于各种文学样式之中。期望在文学这个大坐标中找到自身的位置,找到一个有利于自身长期发展的基点。时至今日,它终于从散文的母体中剥离出来,完全脱离了对散文的依附,散文已不再涵盖、包容报告文学。与此一道剥离出来的还有通讯、特写、人物传记、回忆录。至此,散文的疆域演变为:其一,小品、随笔一类的抒情散文;其二,以记人、叙事、写景、状物为主,表达方式上以叙述描写为主的叙事散文;其三,杂文、序跋一类的议论性散文。散文不再包括报告文学、速写、人物传记、回忆录、人物特写。散文疆域的变化经历了从宽泛、包容、不确定到文体限定、内在规定性明确的发展过程,这一过程也

是散文不断增强文学性的过程，其结果是更加突出了艺术散文的卓然风姿。

文体的演变是文学本体的重要组成部分，散文文体的变化历史也就是现代散文发展的历史。散文疆域的变化既是时代对文体选择的结果，也是散文内部斗争的结果。

本体论：散文文体的内在规定性

不同文体的本体有不同的内涵，它受制于不同文体各自存在的独立特征。散文是最能体现作家独立生存的一种文体，它最宜于展示作家的心理品格、文化品格、哲学品格和审美品格，作家的喜怒哀乐，作家的人性、人情常常在散文中淋漓尽致地展现出来。散文也是一种取材广泛、内容丰富、形式多变、结构灵活、手法多样的文学体裁。

（一）散文文体的性质：真情实意

散文的品格是真实，没有真实就没有散文。散文最打动人心的是它的真实，最难写的也在于它的真实。真实包括客体真实和主体真实。

1. 就客体真实来看，散文是一种非虚构性的文体。

小说、戏剧是在客观现实的基础上，用虚构的艺术手法编故事。它们虽然以生活真实为依据，但更多的是加工、提炼、集中、概括，作者应该做超生活的艺术提炼和重组。散文只能对生活材料做恰当的选择、调度、剪接，无论是写人还是记事，无论是写自身还是写他人，无论是抒情还是写景都讲究“真实”。散文作者只能选择，不能虚构；只能浓缩，不能臆造。小说、戏剧偏重于再现，散文也具有再现性的文体范式特征，但小说、戏剧的再现可以是虚构的，散文的再现必须是真实的，是作者亲身经历过的。如果为创作散文而伪造事实，这样创作出来的散文只能叫“伪散文”。诗歌偏重于表现，散文也具有表现性的文本审美特征，但诗歌的表现具有概括性和变形性，散文的表现是写实的。

真实必须是实实在在的“存在”，而不是虚构的“真实”。中国20世纪五六十年代，散文创作也提出了“写真实”的原则，但其实质是虚假的真实，把一些夸饰的东西硬说成是真实。直到20世纪80年代初，巴金

才以自己的创作实绩和提倡“说真话”的散文观念扭转了这一现象，掀起了新时期散文审美观念的第一次变革，恢复了散文敢于说实话，敢于哭泣，敢于痛快淋漓宣泄的品格。

2. 就主体真实来看，散文必须表现作者的真情，散文是作者个性化、主观化的情志结合，散文应凸显作者的个性。

现实主义的文学创作要求作者逼真地、直接地反映人们的日常生活，但并不意味着现实主义的文本将失去作者的个性。并不是所有的生活形象都能转化为文学创作对象，进入作家创作视野的生活对象都是经过创作主体主观体验过滤和加工的，带上了创作主体鲜明的个性色彩，都是以主体精神的自我人格为基础的。有什么样的作者个性，就有什么样的文本个性。众多创作主体的个性构成五彩缤纷、多姿多彩的文本世界。然而，小说、戏剧的作者面目隐藏在故事后面，诗歌虽然也较为直接地倾吐感情，但诗歌可以凭借音韵格律等外在形式饰掩真实的作者，散文比其他三种文体更倾向于追求无技巧的技巧，所以散文是最无法遮掩作者本色之相的艺术，它不可能借助外在形式遮掩作者自己，展现在读者面前的是一个赤裸裸的作者。作者的彷徨不定、喜怒哀乐、哲思情怀，乃至见不得人的不光彩的事情都一一裸露出来。假如把读诗比作雾里看花，品读散文则如丽日蓝天下观山赏水，一清二楚，真相大白。

散文中常常有一个第一人称“我”。这个“我”或者是抒情、叙事的主要承担者（如《听听那冷雨》中的“我”），或者是抒情叙事中的配角（如《怀念萧珊》中的“我”），或者仅仅是抒情、叙事中的一个目击者（如《挥手之间》），不论“我”处于文本中的什么位置，这个“我”基本上等于作者自己。“千万注意坦率地表露自己的真情实感和内心图景，千万别将内心封闭起来假装崇高，否则是无法让读者相信作者真正是崇高的”，“虚假是散文的大敌！雕琢和造作会使散文受到致命的损伤”^①。

散文之所以难写，就是因为作者要有大胆暴露自己真情实感的勇气。高尔基认为，散文比诗难写；泰戈尔也感到写诗是一种快乐，写散文就是痛苦；冰心认为，能够把散文写得动人不是一件容易的事情，因为一切出于真挚和至诚，不带有虚假性的“矫情”。作家既是表现者，又是被表现

^① 《林非论散文》，江西高校出版社2000年版，第32页。

者，是这样创作着，也是这样生活着。巴金认为，他的任何一篇散文里都有他自己。从《随想录》中，我们看到一个自我忏悔、自我批判、崇尚质朴、师法自然的睿智老人。鲁迅说：“我早有点知道：我是大概以自己为主的。所谈的道理是‘我以为’的道理，所见的情状是我所见的情状。”^① 鲁迅又说，他写杂文“如悲喜时节的歌哭一般”，“无非借此来释愤抒情”^②。站在读者面前的是一个“站在沙漠上，看着飞沙走石，乐则大笑，悲则大叫，愤则大骂，即使被沙砾打得遍身粗糙，头破血流，而时时抚摩自己的凝血”^③的勇士。从鲁迅的散文中，我们看到一个向着“无物之阵”依然举起投枪的“精神战士”，这个战士有苦闷、有彷徨，但坚毅、执着，即使前面是坟墓，是死亡，也要迎着死亡并穿透死亡坦然走去，生命朝向决不改变。这个战士勇敢地面对恫吓、流言、围剿，拒绝一切怜悯、布施、劝说，不计成败得失，更不半途落荒而逃。

客体真实和主体真实结合在一起形成散文情境的真实。所谓“境”是指人们日常生活中的人、事、景、物、理的具象，所谓“情”是指作家接触“境”所激发的独特的体验与感悟。“境”具有成为创作对象的无限的可能性，但要真正进入作家的视野，必须与创作者的“情”趣相投，经过“情”的浸染和孕育，才能化入作品。“情”与“境”的“遇合”不是散文家内在心灵世界与外在描写世界的简单相加，更不是机械缝合，而是一种历史与现实之间，时代与“我性”之间，外在与内在之间进行的充满矛盾与智慧的痛苦的交谈。只有“境”的真实或者只有“情”的真实都是不完整的真实。散文情境与现实生活的直接性和写实性，与作家的主观化和个性化因素紧密相连，使得散文成为最能体现鲜明个性的文学文体。情境的个性化和真实性是散文文体的第一天性。

（二）散文文体的构成：情的世界

散文表现外在世界，但只有外在世界被创作主体的内在精神性因素纳入、同化，被融为同质的精神旨趣时，才能成为作品观照与表现的对象。

^① 鲁迅：《华盖集续编·新的蔷薇》，《鲁迅杂文全集》，河南人民出版社1994年版，第220页。

^② 鲁迅：《华盖集续编·小引》，《鲁迅杂文全集》，河南人民出版社1994年版，第189页。

^③ 鲁迅：《华盖集·题记》，《鲁迅杂文全集》，河南人民出版社1994年版，第133页。