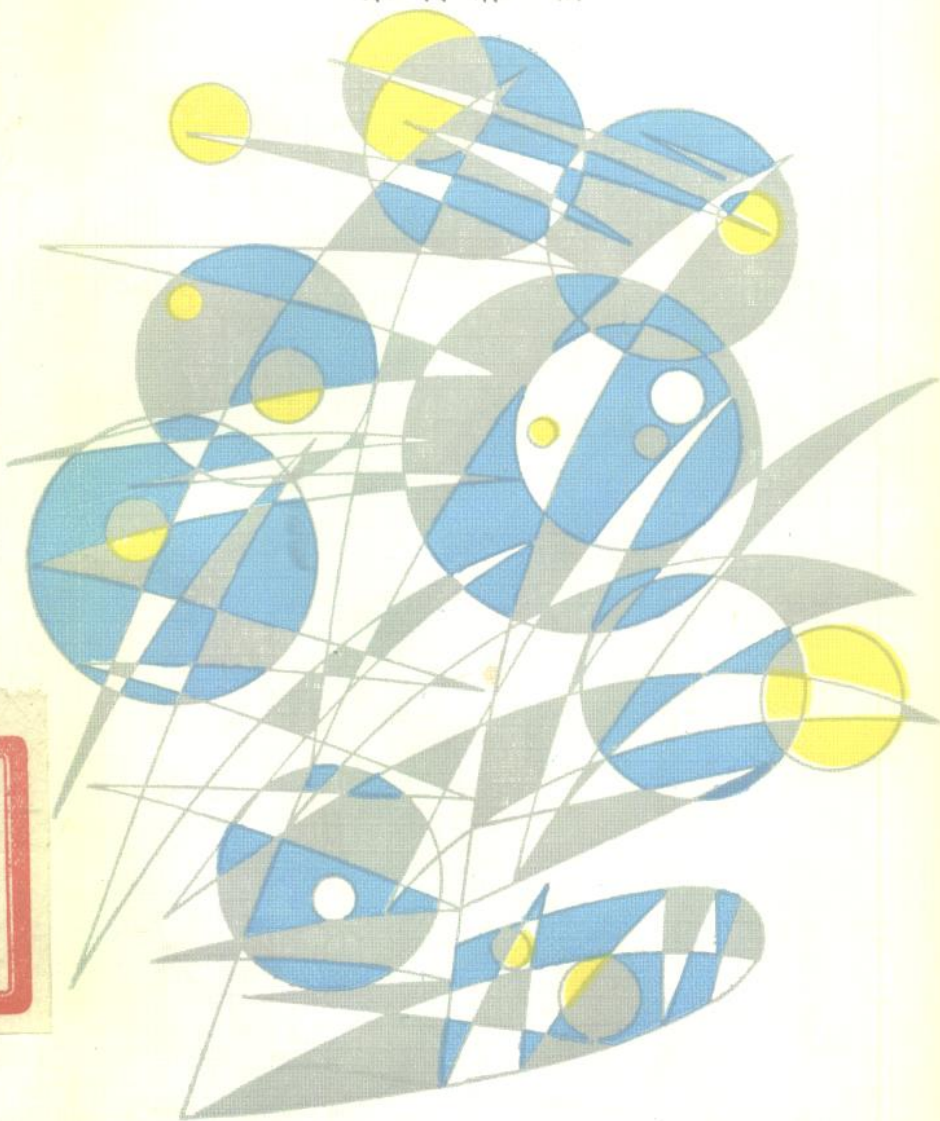


现代作家谈散文

余树森 编



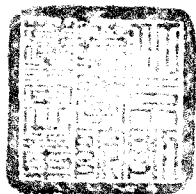
现代作家谈散文

余树森 编

首都师范大学图书馆



21104514



百花文艺出版社

1104514

现代作家谈散文

余树森 编

百花文艺出版社出版 (天津市赤峰道124号)

天津新华印刷一厂印刷 新华书店天津发行所发行

开本850×1092毫米1/32 印张11 1/4 插页2 字数215,000

1986年7月第1版 1986年7月第1次印刷

印数1—3,200

书号: 10151·951

定价: 2.55元



现代散文理论鸟瞰

(代序)

余树森

文学创作与理论同步发展的现象，也许在我们现代散文史上最为鲜明和突出了。从“五四”前夕陈独秀、胡适、刘半农、傅斯年等关于“白话文”^①的主张，到四十年代叶圣陶、钱歌川、李广田等对于散文的论述，现代散文理论如影随形，伴着现代散文创作由萌芽而繁荣经过分歧、论争而深入，初步形成了我国现代散文的理论体系。我想，构成这种“同步”现象的主要原因之一就是：散文家谈散文，理论家与作家合二而一。诸如鲁迅、周作人、朱自清、叶圣陶、夏丏尊、郁达夫、梁实秋、林语堂、梁遇春、茅盾、李广田……等等，既是学者，又是作家。既善于将人生体味凝成优秀散文，又长于将创作甘苦化作精辟论述；可以说，他们的散文理论是其创作经验的抽象概括，而他们的散文，则是其理论的具体实践。在当时，几乎每有佳作发表，都伴之以中肯的评介；每一文集问世，

^① 参见陈独秀《文学革命论》，胡适《文学改良刍议》和《什么是文学》，刘半农《我之文学改良观》，傅斯年《怎样做白话文》。

都附有序跋、题记；在散文发展的一定阶段，往往有理论上的清算和总结；创作中的问题，亦时有论述；同时，自三十年代始，还陆续出版了象李素伯《小品文研究》一类的散文专著。以上所涉之广，从观念到“源流”，从内容到形式，从技巧到风格……几乎囊括了散文创作的各面，其中对于个性与时代、“琐事”与大事、借鉴与继承、自由与法度诸关系的论述至今仍有深刻的现实意义。因此，倘若将这些散文序跋、题记、论文、专著等加以编年汇集，必将能为我们勾画出一幅现代散文批评史的轮廓，其规模之宏阔，内容之丰富，也是颇为可观的。毫无疑义，对于这些理论财富认真地加以发掘、整理和研究，不仅有助于我们对现代散文历史现象的考察与认识，而且有助于我们对现代散文艺术经验、传统的总结与借鉴，从而促进我国当代散文的发展与繁荣。为此，我们将现代散文家论散文（不包含杂文、报告文学，）的文章，选编成书，按散文理论的发展阶段编排，并冠此序言，以期同读者一道，对我国现代散文理论作一番鸟瞰。

（一）

“五四”前后，现代思潮在我国的勃兴，必然引起传统的散文观念的变革。因此，在新文学运动的头十年，现代散文理论的主要内容，就是对于现代散文观念的探讨，这一观念包括散文的概念、性质和特征，其核心就是散文的功利观与审美观。从一九一七年陈独秀的《文学革命论》，至一九二一年周作人的《美文》，可看作现代散文观念的萌芽期；从周作人的《美文》，至一九二八年朱自清

的《论现代中国的小品散文》，可视为现代散文观念的基本形成期，作为这一观念基本形成的标志，亦即这一时期现代散文理论之重要建树是：

（1）散文已成为新文学的一个独立部门。

我国散文历史悠久，但散文概念出现较晚，而且其含义乃是指与韵文或骈文相对的散行体文字。如南宋罗大经《鹤林玉露》里“文章有体”一节，记杨东山论文曰：“山谷诗骚妙天下，而散文颇觉琐碎局促。”总之，在古代文学散文是和非文学的文字混含一起的，笼统地称作“文”或“文章”或“古文”，而且一直居于“正宗”地位。“五四”时期，人们受西方文学分类和散文（主要是 Essay）观念的启示，逐步建立了狭义的文学散文概念。由代圣贤立言、载封建之道的“古文”，变为个人抒情言志的“散文”，打破了“古文”的“正宗”地位，使散文成为新文学中的一个独立部门。较早地提出“文学散文”概念并将文学散文同非文学文字加以区别的是刘半农，他在《我之文学改良观》一文中提出：各种科学论文“系文字而非文学”；新闻通讯，如“普通纪事可用文字，描写人情风俗当用文学”；政教实业之评论，如“发表意见用文字，推测其安危祸福用文学”；官署之文牍告令，“什九宜用文字而不宜用文学”；私人之日记信札，一般均宜用文字，但如游历时之日记，如美国富兰克林与英国议员司屈拉亨之绝交书等或可入文学之列；至于历史传记，则视其具体情况可定。稍后，傅斯年在《怎样做白话文》一文里，更明确地将散文看作“英文的 Essay 一流”，并进而将散文同小说、诗歌、戏剧并提。但是，比较具体地描述了文学散文

面貌的，还是周作人发表于一九二一年六月八日《晨报副刊》上的《美文》。他主张学习借鉴西方文学里的那种“记述的”、“艺术性”的“论文”，也称“美文”，来“给新文学开辟出一块新的土地来”。在此之后的数年间，一方面是文学散文的日趋繁荣，抒情“美文”佳作相继涌现；一方面探讨散文“美质”的论文，如王统照的《纯散文》，胡梦华的《絮语散文》，徐蔚南的《〈憧憬〉序》，钟敬文的《试谈小品文》，梁实秋的《论散文》等先后发表，这样就从创作和理论两个方面，奠定与巩固了散文在新文学中的地位，散文这一概念的义涵和范围，主要指抒情文，或称小品文，有的合称小品散文。不过，这里所谓的“抒情文”“小品文”的含义，并不象后来有的人所理解的那样狭窄，单指那些抒情、记叙、写景的散文，而是包括了“含讽刺的，析心理的、写自然的”一切“往往着墨不多，而余味曲包”^①的短文，在当时，所谓“随笔”、“随感”、“序跋”、“游记”、“日记”、“书信”……，是都包含在小品散文范围之内的。这种散文概念的义涵和外延，大约一直到三十年代，随着散文的功利观、审美观、创作倾向的变化，以及杂文的勃兴、报告文学的出现，才开始发生新的变化。

（2）散文的美质：个性的，含蓄的，自然的。

这一阶段，现代散文理论的又一重大建树，就是对于散文美质的探讨。

进入二十年代以后，散文的发展简直令人眼花缭乱。

^① 病夫：《复胡适的信》《真美善》一卷十二期。

从一九二〇年冰心《笑》的发表，至一九二八年朱自清撰写《论现代中国的小品散文》，其间不过七八年，可是，我们浏览一下卷帙浩繁的现代散文，就会发现：其脍炙人口的美文，几乎有一半是诞生于这一时期。冰心、周作人、朱自清、许地山、俞平伯、叶绍钧、徐志摩、徐蔚南、孙福熙、梁遇春……，都是以其这一时期的作品，而奠定其在中国现代散文史上的地位的。也许其中有不少人后来的作品更臻成熟、精练，达到“炉火纯青”；然而，他们早期散文里所拥有那种灵气、秀色，是永久让人受用不尽的。散文艺术所呈现出来的样式、手法、风格、流派的绚烂与丰富，再不是“随感录”时期所主张的“真实”“明瞭”的审美观所能概括的了，它要求有与之相应的更丰富的审美观来研究和评论当时的散文现象。因之，在对于散文美质的认识上，我们分明看到如下的趋势：

“真实”——“自我”的“真实”。

在白话文运动初期，就曾把“立诚”“写实”^①作为新文学的标准，同时，也提出了“以自我为中心”^②和“自我之绝叫”^③等口号；但是，从那时的散文实践上来看，其所谓的“真实”、“自我”，本质上乃是对社会问题所作的真实的反映和批判。作者们在新思潮的影响下，面对着社会的、思想的、文化的种种弊病，自由地、尖锐地发表着自己的意见。但是，在“五四”落潮时期，时代的苦闷使散文创作由社会的“呐喊”，趋向自我的

① 参见第1页注①。

② 陈独秀：《一九一六年》。

③ 李大钊：《〈晨钟〉之使命》。

“内省”。加上“以自我表现为中心”的“Essay”及其理论的输入、影响，于是，作者的人格、个性，便被认为是构成散文“美质”的重要因素之一。周作人把散文小品称为“个人文学之尖端”，是“言志的散文”，其特点是“它集合叙事说理抒情的分子，都浸在自己的性情里，用了适宜的手法调理起来”^①。他又在《〈自己的园地〉旧序》里引用批评家法兰西的话，提出散文家要“在笔尖下留下他们自身的一部分”。他还在《苦雨》里表示：对于自己不曾亲见的事物，绝不靠想象去表现；他“只想说个人私事，此外别无意思”。当时，胡梦华在《絮语散文》里指出，散文的“美质”，除那“家常絮语”的作风而外，还有就是从散文里可以洞见作者是怎样一个人：“他的人格动静描画在这里面，他的人格的声音歌奏在这里面，他的人格的色彩渲染在这里面，并且还是深刻的描画着，锐利的歌奏着，浓厚的渲染着”。此外，钟敬文的《试谈小品文》，梁实秋的《论散文》，都强调了在小品散文创作中作者人格、性情、个性等真实流露的决定性意义。散文家已经不单谋求一般的“真实”“立诚”，而是在力求“自我”的真实’。正是从这个意义上看，这一时期的小品散文，基本上是“个人主义的”^②。但仅仅是“基本”，并非是“极端”，综观这一时期散文作品情况，所谓“自我”，还不是那种“只知道自己”，“只相信自己”，“只表现自己”的“自我”；而，主要是时代潮流在作家心灵的“镜面”、“钟身”上留下的“影”与

① 周作人：《〈近代散文抄〉序》。

② 阿英：《小品文谈》。

“响”^①；其妙处“也全在于我们能够从一个具有美好的性格的作者眼睛里去看一看人生”^②。散文家们在自己的个性里，或多或少地烙印着时代的影子，比如：即使象被认为“一定找不到”“现代社会的缩影”^③的许地山的《空山灵雨》，只要你仔细聆听，不是从中也可以听到“五四”落潮的声音吗？

“明白”——→含蓄的“明白”。

一般来说，说理宜畅达简明，力透七札；而抒情则尚含蓄深邃，曲尽缠绵。作为现代散文萌芽的“随感录”，是以说理、议论见长的，故而人们对它的审美要求便是畅达明白。胡适在《什么是文学》里提出：文学的美，就是“懂得性（明白）”与“逼人性（有力）”二者加起来自然发生的结果；又说艺术美感的两个分子：“第一是明白清楚；第二是明白清楚之至”。连周作人在一九二一年所写的《美文》里，还认为“美文”的写作，也“只是真实简明便好”。无疑“简明”是散文美的一个重要因素；但是，从二十年代空前繁荣的小品散文现象来看，其美学内容除了“简明”之外，显然还有更深的层次，其中最突出的就是与“明白”辩证统一的“朦胧”，即含蓄。于是我们看到，正是主张过“真实简明便好”的周作人，在稍后写的《蒿里斯感想录抄》一文里，引用斯温朋（Swinburne）和吕南（Renan）的话，论述了“明瞭”与“晦涩”的关系，指出：从艺术的角度去看，电光未必比烟更为明

① 瞿秋白：《〈赤都心史〉序》。

② 梁遇春：《〈小品文选〉序》。

③ 茅盾：《落华生论》。

睐：烟似的“晦涩”，常常是“崇高微妙的美的闪烁”；因之，他的结论是：“要明白，要明白，但不要太明白。”另外，他在《〈扬鞭集〉序》里还指出：“中国的文学革命是古典主义（不是拟古主义）的影响，一切作品都象是一个玻璃球，晶莹透澈得太厉害了，没有一点儿朦胧，因此也似乎缺少了一种余香与回味。”怎样才能让散文既“透澈”又“朦胧”；既“明白”，但又“不太明白”，不缺少“余香”与“回味”呢？最重要的一点就是艺术表现上的“暗示”。日本的厨川白村认为，散文写法的最大特征就是“将作者的思索体验的世界，只暗示于细心的注意深微的读者们”^①。这种“暗示”说给现代散文家以深刻启示。胡梦华在《絮语散文》里指出，散文家卓绝的艺术手段就在于：“把这些意志的、情感的、观察力的结晶融会贯通，笼统地含蓄在暗示里，让细心的读者去领会。”另外，在夏丏尊、刘薰宇合编的《文章作法》里，还将“暗示的”作为“小品文作法上的注意”之一。认为“暗示是小品文的生命”，暗示包括“笔法的暗示”和“材料的暗示”两部分。“如能用暗示的笔法去描写暗示的材料，那就是最理想的了。”

“自然”——调和的“自然”。

“以意役法”，崇尚自然、朴素之类，这是现代散文创作的鲜明特色。

但是，不同作家对“自然”有着不同的理解；不同发展阶段，“自然”中又含有不同的审美内容。早在白话文

^① 厨川白村：《出了象牙之塔》。

运动初期，刘半农就提出：文章之“天然动人之处”就在于“心灵所至”，“随意发挥”，而不受“死格式之束缚”^①。傅斯年也说：“文学原仗着才气，兴致，感情，冲动”。“循规蹈矩，便没有好文章”^②。他们这种理论的实际表现，就是稍后出现的“随感录”。从中可以看出，其“自然”所含的审美内容，主要还是单纯的“朴素”，直露的“明白”，这同二十年代小品散文的“自然”是大异其趣的。这一时期散文家们所追求的“自然”是怎样的呢？

梁遇春说：“小品文象信手拈来，信笔写去，好像是漫不经心的，可是他们自己奇特的性格会把这些零碎的话儿熔成一气，使他们所写的篇篇小品文都仿佛是在那里对着我们拈花微笑^③。胡梦华也说：由于小品文的特质是个人的，一切都是从个人的主观发出来，所以它的特质又是“不规则的（Personal）、非正式（informal）”，“从表面上看来虽然平常，精细地考察一下，却有惊人的奇思，苦心雕刻的妙笔。”^④这就是说，小品散文的那种“拈花微笑”一般的自然、和谐之美，乃是作者真情真性与娴熟文笔的结合。有了真性情，又掌握有娴熟的笔墨，就能够将惊人的奇思、苦心雕刻的工夫，包含于信口信腕、无拘无束，看似漫不经心、随便涂鸦的文字里。所谓“用平淡的谈话，包藏着深刻的意味”，这确是小品散

① 刘半农：《我之文学改良观》。

② 傅斯年：《怎样做白话文》。

③ 梁遇春：《〈小品文选〉序》。

④ 胡梦华：《絮语散文》。

文所独具的风致。

(二)

从二十年代后期到三十年代中期，一般认为是小品散文发展的第二个时期。阿英认为，这一时期的小品文，是和第一期一样，“仍不免是个人主义的。”但是，一方面是“更进一步的风花雪月”，一方面“却转向革命”^①。这主要是就小品文的性质和内容来说的。从艺术上看，一方面是：第一时期里所形成的小品文的那些“美质”，在此一时期的所谓“风花雪月”的小品文身上发展到了极致；另一方面是：早期“随感录”的特点又在迅速勃兴的杂文身上发展到极致；同时，还产生出一些以“纪实”“记叙”为特征的新形式。反映在散文理论上，一方面是空前的活跃与繁荣；一方面是深刻的分歧与论争。其所论及的主要内容是：

(1) 对现代散文艺术经验的总结。

虽然在二十年代就曾经有夏丏尊、刘薰宇合编的《文章作法》问世。该书除了论述“记事文”、“叙事文”、“说明文”、“议论文”的写作之外，还专门论述了“小品文”的创作。其中从第四节至第八节，分别谈到小品文作法上的特点。这是我国现代较早的总结散文创作艺术经验的书。但是，从这种艺术经验的总结并不构成当时散文理论的重点。到了三十年代，探索、评论、总结散文创作艺术的著述相继出现。象李素伯的《小品文研究》，石苇的

^① 阿英：《小品文谈》。

《小品文讲话》，陈光虞的《小品文作法》，钱谦吾的《语体写景文作法》等等；另外由陈炼青翻译的Alexander Smith所著的《小品文作法论》，（译文载于《人间世》第二、第四期），无疑对这一时期的散文创作论，有着相当深刻的影响。

上述专著对散文创作的论述，艺术经验的总结，包括以下几个方面的内容：

在选材上：选取“偶发”的、“片断”的思想或事物，力求以小见大。李素伯说：“小品文怎样从当前所涌现的灵感中捕捉那清新微妙的情绪而工作的起点。”又说，“小品文形体短小，无结构因果可言，故对于材料，必须巧为选择，与其取整个的有系统的，不如取偶发的片断的，描写事物的特色的一部分，而使读者自去体味那未写的部分”^①。其它，象贺玉波的《小品文作法》，石苇的《小品文讲话》等等，在选材上都强调了这种选材上的“偶发”性与“片断”性。应当说，这是符合以抒写主观情绪为主、文字短小的小品散文之特点的。而且这在中外小品散文创作中也是大体相通的。例如我国古人作文，有所谓“宽题窄做”、“大题小做”之法；西方小品文的写作，也主张“拣选那种最琐屑的题目，从小处着眼，而渐渐涉及他们的想象最欢喜想的大题目”^②。这样的选材，不仅使读者感到自然、亲切，而且往往产生那种缘溪信步，不觉误入“桃花源”的惊喜之感。

在描写上，特别强调“印象抒写”、“夹叙夹议”和

① 李素伯：《小品文研究》。

② 斯密兹：《小品文作法论》。

使用“暗示”。

所谓“印象抒写”，即是要写出“那对象留在我们心上的一点形象”，也即“融情于景”的描写。徐蔚南在《〈倥偬〉序》中说：“呆板板地说明对象的文章，是死的，不论你写得怎样美丽漂亮，至多不过象纸扎的花，至于跳荡地写出那印象来的文字，是活的，即非典丽姣皇，仍旧是活的，如果写得好，那真是和又芬芳，又妍美，又自然的山野里的蔷薇花一样。”

所谓“夹叙夹议”，就是抒情与议论熔为一炉。这确是小品散文的一种非常自由灵活的表现手法。对此，朱自清在《〈燕知草〉序》里作了很精辟的论述：这种“夹叙夹议”的体制，却并没有堕入理障中去；因为说得干脆，说得亲切，既不“隔靴搔痒”，又非“悬空八只脚”。这种说理，实也是抒情的一法。林语堂甚至把现代散文之技巧归结为“善冶情感与议论于一炉”^①。

所谓“暗示”的写法，就是让读者通过文字描写出来的事物的局部，想象到尚未描写出的事物的整体。李素伯在《小品文研究》里引用日本作家小泉八云的话，论述了使用暗示写法的意义：作者的情绪，在作品中全然没有露出，都是在字里行间隐藏着，因而，读者想象力的范围便由暗示而得以扩大，或者只从几个字，便能想象出“一大片情景来”，或者从此一事物进而想象到“别一世界”。这样，作品便有“余情可味”，“有全体的影子可想象”。

在结构上：现代散文理论着重论述了行文的自然之

^① 林语堂：《〈人间世〉发刊词》。

势。普遍认为：小品散文“不需要结构，也无所谓因果关系，只是不经意的抒写着个人所经验感受的一切”^①。

许钦文也说过：“小说须由客观的事实做线索，随笔只凭兴感的联络求得”，“兴之所至，随笔的写去”^②。林语堂提出“作文只须顺势，如一条小河不慌不忙，依地势之高下，蜿蜒曲折，而一弯溪水妙景，遂于无意中得之”^③。

在语言文字上：现代散文既具有自然、亲切的谈话风，又具有耐读的“青果味”。这种特征正是现代散文语言发展过程中，口语、文言和欧化语融合造成的。但是，具体主张与见解又各有不同。朱自清显然更注重以口语为基本的“谈话风”，他说：“这种谈话风的文章，正是我们所需要的；只要下笔的时候心里想着是在写信就行，用不到如何训练的”^④。有人则主张“中文西文化，今文古文化”^⑤；周作人提出“以口语为基本，再加上欧化语，古文，方言等分子，杂揉调和，适宜地或吝啬地安排起来”，同时“有知识与趣味的两重的统制”，从而“造出有雅致的俗语文来。”^⑥林语堂则提倡“洗炼白话入文”，“取文言而洗尽一切俗态，打破藩篱，放入土语，接近今语”，以为这样才是语言文字的“真正的解放”^⑦。

应当说，此一时期出现的“文章作法”之类的专著，在探讨和总结小品散文的艺术经验上是有贡献的。但是，

① 李素伯：《小品文研究》。

② 许钦文：《关于小品文》。

③ 林语堂：《作文六诀》。

④ 朱自清：《内地描写》。

⑤ 赤子：《读冰心女士作品的感想》。

⑥ 周作人：《〈燕知草〉跋》。

⑦ 林语堂：《怎样洗炼白话入文》。

小品散文是一种比较自由灵活的文体，既要“做”，又不可“太做”；因而，对其艺术经验的探讨和总结，亦要灵活、适当，而不可过死、过分；要给人以启示，不要给人以束缚。无庸讳言，当时有些“文章作法”之类，就有这种“过死”“过分”的弊病。于是，林语堂针对这种情况，又从另一个极端加以否定。他在《论本色之美》、《作文六诀》及其序等文章里，竭力鼓吹文章的“自然天成”之论。他在《〈作文六诀〉序》里说：“岂知古人作文本无法，本无体裁，亦尽其性，犹斗蛇游龙马蹄鹤膝之尽其势而已。势至必不可抑，势不至必不可展，故其措辞取义，皆一片大自然，浑浑噩噩，而奇文奥理亦皆于无意中得之。”又在《论本色之美》里说：“有话可讲，何必饰他？无话可讲，何必说他？有话可讲，何必修他？无话可讲，何不丢他？说而不饰，丢而不修，是为天籁。”林语堂的这种“本色美”“顺势”说，确实在一定深度上揭示了小品散文艺术构思与审美的“个中三昧”；但是，其偏颇之处在于未能辩证地论述‘自然与艺术’、“天籁”与人工之间的关系。一味强调“自然”与“天籁”，同过分强调艺术技巧一样，会导致散文创作的“神秘”观。一九三七年王统照发表的《清要》一文，大概就是针对这种散文理论上的偏颇，辩证地阐述了“人造的（艺术的）工夫”同“天籁”“自然”之美的关系。

另外，这一时期在散文艺术探索中还包括对散文家艺术风格的论述。象矛盾的《冰心论》，未明的《庐隐论》，许杰的《周作人论》，胡风的《林语堂论》，沈从文的《落华生论》，穆木天的《徐志摩论》，赵景聚的