

编辑例言

一、本套《现代散文丛书》是《百花散文书系》的一个组成部分。选收一九一七至一九四九年期间散文家的名篇佳作，按人专集分册。

二、入选的作者均是这一时期的散文名家，所选作品尽可能照顾到作者散文创作的发展脉络。

三、每集作品前均冠以万字以上的评论性序言，简单介绍作者生平，并结合本书所选散文，分析评介其艺术特色及创作发展的道路和影响。

四、所选作品，尽量注明原书发表的出处和时间；对于个别难理解的地方亦加以必要的注释。

目 录

序言	范培松 (1)
风铃	(1)
夜	(3)
蛙鸣	(7)
劳生之舟	(10)
乡路	(17)
失乐园	(21)
这世界	(27)
娜拉的下落	(33)
索龙	(43)
谷之夜	(51)
轿车	(60)

山店	(64)
过岭	(68)
夜间	(72)
劫余	(75)
风土画	(80)
假巡案	(84)
老抓传	(89)
《黄花苔》序	(100)
一片土	(103)
《落日光》题记	(114)
程耀先	(117)
行脚人	(128)
除夜的虹庙	(139)
病	(145)
河	(159)
《看人集》题记	(168)
旧事	(173)
铁匠	(181)
秋	(196)
生命的灯	(209)
鹁鹁	(218)

残烛	(226)
故事集	(234)
同窗	(240)
快乐的人	(255)
《马兰》小引	(262)
上海手札(节选)	(269)
说书人	(311)
邮差先生	(318)
灯	(322)
哀鲁彦	(326)
致“芦焚”先生们	(334)

序 言

范培松

—

师陀称不上是中国现代散文史上的散文创作巨匠，他在文坛上的成名也得力于小说而非散文。但他的散文诚如他为第一本散文集《黄花苔》命名时说的那样，“是野生植物”，有一种顽强的生命力，一直执拗地充满生气地开放着。几十年来，他遵守着自己的诺言：“默默地做点事，默默地走点路，默默地想想自己和别人”（《里门拾记·序言》）。为人们贡献出大量的“野生植物”，汇合起来，蔚然壮观，形成独特的散文艺术天地，在中国

现代散文史上争得了独特的地位。

师陀，原名王辰简，河南杞县花寨人。1910年3月10日出生于一个破落地主家庭里。1946年以前，主要用笔名芦焚发表作品，后因“芦焚”为他人盗用，改以笔名师陀发表作品。他另外还使用君西、康了斋、韩孤、佩芳等笔名。

师陀是在三十年代步入文坛的。1931年秋高中毕业后，他假托考大学，来到北平，开始从事文学创作。他的第一部小说《谷》，于1937年5月获《大公报》文艺奖金，从而为文坛注目。在创作小说的同时，他也努力从事散文创作。1937年，良友图书公司出版了他的第一本散文集《黄花苔》。此时，开始了他的散文创作的黄金时期，连续出版了《江湖集》（1938年，开明书店）和《看人集》（1939年，开明书店），在写人记事抒情上显示了他的散文创作的个性，形成了他的散文创作高峰。与此同时，在抗战爆发后，他又出版了《上海手札》（1941，文化生活出版社），记述了他在上海所见所闻。三十年代末，散文和新闻结缘的“俗化”运动已经热火朝天，纪实散文和报告文学已为读者首肯和欢迎。师陀的《上海手札》似乎也

为这热潮所裹挟，它类似纪实散文又有些像报告文学。中间一些人物小品，如《方其乐》、《马食馀》等的风格和先前的散文风格基本相似。在纪实方面，诸如描述旧上海小市民的种种言行的一些篇章，虽则有一定的历史价值，但从总体上看，视野较为狭窄，显得较为外露，缺乏深刻的体验，文集的前面几篇的笔墨也不克制，有敷衍文字。因而这本散文集对师陀的散文创作并没有多少发展。1949年后，师陀虽然又出版了《保加利亚行记》（1960年，上海文艺出版社），《山川、历史、人物》（1979年，上海文艺出版社），但也是属于余波荡漾了，建树不多。师陀病逝于1988年。

在简要的回顾师陀散文创作轨迹之后，对他在中国现代散文史上的地位，我们可以作这样的描述：

1. 师陀作为中国现代散文作家的“第二代”，在中国现代散文发展中起到了承上启下的桥梁作用。

中国现代散文史的第一个十年，即1918年到1927年，现代散文从《新青年》的杂感开始，经历了趋美变异，孕育了各种流派的美文；有“小品之

王”周作人精心制作的冲淡散文，有为母爱折腰的冰心的温柔散文，有学者朱自清独领风骚的儒雅散文，还有“西风”卷来的绅士徐志摩的唯美散文等等。但当历史翻到 1927 年的春天，国共分裂，硝烟与鲜血的现实、迫使散文不得不坚决而又痛苦地展示它的新的一页。阶级意识在一批年轻的共产党员的倡导下，以一种咄咄逼人、大义凛然的姿态闯进了散文领域。这时，散文两种分化：一方面以鲁迅为首，强化散文的社会功能和宣传功能，用匕首般的杂文冲锋陷阵；另一方面以周作人、林语堂为首，标榜散文“开卷有益，掩卷有味”（林语堂：《人间世》发刊词）大力倡导“幽默”和“闲适”。作为中国现代散文作家的第二代的师陀是处在这种两极蜕变和对立的旋涡之中，一方面继续承继二十年代的散文趋美变异，用他的“野生植物”，把他的散文园地尽力装扮得精致一些；另一方面，又非常注意社会效用，充分地展示了现实生活，我们会在他的散文里“遇见一滩滩的大小坑，里面乌烂一团的不是泥，不是水，而是血、肉，无数苦男苦女的汗泪！”（刘西渭：“读《里门拾记》）。他就是这样默默地在两极蜕变和对立中依

稀开辟出自己的一条蹊径。这条蹊径在当时的血与火的环境中似乎并不夺目，但放到中国现代散文史的长河中，从散文文体演变的角度来考察，我们就可看到它的承上启下的独特作用，它是散文趋美变异的二十年代和散文通讯化的四十年代中的转折时代中的一个艰难的散文探索者、实践者。

2. 师陀作为京派散文作家群的一个成员，为丰富京派散文艺术，作出了重要的贡献。

尽管师陀庄严地声明：“在文学上我反对遵从任何流派，我认为一个人如果从事文学工作，他的任务不在能否增长完成一种流派或方法。”（《〈马兰〉成书后录》）但不可否认，以相近的审美情趣和人生目标相吸引，在三十年代形成的以沈从文为首的京派散文作家群中，师陀是有着不可动摇的地位。师陀在文学创作中孜孜以求的“利用各种方法完成自己”（《〈马兰〉成书后录》），并不妨碍他和京派散文作家群的结缘。相反，他硬是以“乡下人”的身份，和同为“乡下人”的沈从文、李广田等一起，钻到散文所深居的“象牙塔”中，打开大门，把散文请出来，让它“还俗”。他们既立

足于传统文化的“根”，又借鉴西洋文化，努力使中西文化融贯起来。他们都强调发挥散文本身的独特功能，重视文本意识，重视散文文体建设，和党派和政治保持距离。他们讲究艺术表现，追求艺术个性，在个性的复归上艰难地挣扎着。毫无疑问，沈从文以他的《湘行散记》成为京派散文的当然盟主，但师陀的《黄花苔》、《江湖集》和《看人集》以他的特有的温柔从容的文化性格，和何其芳的孤寂的“精致独语”的散文、李广田的沉郁的农家散文等汇合成京派散文的多姿的色彩世界。

二

欣赏师陀的散文首先必须解决的一个难题，是要弄清师陀对故乡——即农村的态度。因为在他的早期散文中，很多篇章都是以河南故乡农村作为他的抒情对象的。同时，从京派散文作家的文化意识来考察，他们对现代都市和现代文明都有一种直接或间接的排斥，这样，在他们的散文中，常常把农村和城市作为一种矛盾的对立面来加以表现。但由于师陀的一些特殊情况，他在这

个问题上却不那么简单，显得有点异常，感情“心电图”极为复杂。这就增加了我们欣赏师陀散文的难度。了解师陀对故乡农村的态度，从某种意义上说，是入师陀散文大门的一把金钥匙。

要了解师陀对故乡农村的态度，就必须引进一个参照系——沈从文。他们同是京派散文作家，师陀在踏上文坛前，曾得益于沈从文的帮助。他们又同是“乡下人”，沈从文宣称自己“是个乡下人，走到任何一处照例都带了一把尺，一把秤，和普通社会总是不合。”（《水云》）师陀也发表宣言，说“我是从乡下来的人。”（《黄花苔·序》）再者，大概是巧合：沈从文和师陀在三十年代中期都先后回到阔别多年的故乡。沈从文是有意为之，他被现代都市生活压抑得透不过气来，便冒着风险，不顾一切，在1934年冬，如着了魔般地踏上了阔别十一年之久的故乡——湘西，历时三个多星期，所见所闻的实录辑成散文集《湘行散记》，作为他对故乡——农村见解的宣言书；而师陀在这期间也数次回家，一次是1932年7月，因父亲病故，回到故乡，直到1933年夏才回北平。另一次是1935年春天，“一住就是将近半载，原因这

里也说不清。总之，是倒了一点霉。”（《〈里门拾记〉序》）可以说是被动为之。他的几篇表现故乡农村的散文的力作大多是与之有关。因此，把他们作一比较，能够把师陀对故乡的复杂“心电图”更清楚地显现出来。

从总体上看，师陀对故乡农村的态度是一种“失乐园”的感受。他的《失乐园》一锤定音——“失”。这和沈从文到故乡农村的态度形成一个鲜明对比，他在湘西神游是完全沉醉在“得乐园”的梦一般的境界中，他处处为湘西的水手和妓女的强有力的生命脉搏的跳动所鼓舞，“得乐园”成了《湘行散记》的基调。这种“失”与“得”的不同，具体表现在以下两方面：

1. 师陀目光注视故乡农村的“今”与“昔”之“异”，正如他在《失乐园》中说：“中国人，尤其是挽近的中国人，拈住‘今非昔比’之类做题目，唠叨起来，文章是很多的。……，我也是中国人，多多少少也免不了沾染这毛病。怎样就有了这毛病，又自何时起，自己也委实糊涂；有些讲不出。假使你一定要问，我只好说从失了乐园。”他为今之现实的种种所困扰，显得非常敏感，也较为理

智，形成一种“今非昔比”的感叹。所以他的抒写故乡农村的散文大多就是在“今非昔比”的心态下写的，尽管这“昔”是那样脆弱和模糊，但作者想借此来暴露“今”之农村之坏，这样我们就可以清楚：作者为什么要细腻地写一对夫妻麻木的血淋殴打场面？（《这世界》）为什么要详尽地写“家乡在青青的天下”的乡路上坐汽车所遇到的麻烦？（《乡路》）为什么要絮絮地向您描述一个祖代相传有一手好技艺的老铁匠，最后被逼迫得家破人亡，只能和小孙儿在寂寞中孤独地挣扎？（《铁匠》）等等，答案只有一个，因为他回故乡捡到的是“生命的寂寞”（《铁匠》），他的散文是为苦难的中国农村唱挽歌。这是他理智参与生活的必然。而沈从文恰恰相反，他的目光恰恰是注视在故乡农村的“今”与“昔”的“同”上。在他看来，历史奈何不得他的故乡，也改变不了他的故乡，因此在《湘行散记》中处处发出“今”“昔”之“同”的强烈感叹。他看到的湘西，“昔”与“今”没有什么不同：“百年前或百年后皆仿佛同目前一样。”（沈从文《一九三四年一月十八日》），尤其是湘西的人，也和历史无关，“这些人根本上又似乎与历史毫无关系。从他们

应付生存的方法与排泄感情的娱乐上看来，竟好像今古相同，不分彼此。”（沈从文《箱子岩》），这种“今”“昔”之“同”，使沈从文在故乡整天陶醉在一种原始生命力的昂扬之中。他回故乡捡回了生命的活力。这种参与，是一种感情的参与，虽则带有盲目性，但富有浪漫色彩。因此，可以归结到这样一个简单结论，师陀对待故乡农村比较现实，沈从文对待故乡农村比较浪漫。

2. 在表现手法上，师陀对故乡农村采取了有分寸的有限度的暴露。如在《这世界》中通过一对夫妇麻木的斗殴，显示“这世界！这忧郁的大地”的溃烂。《失乐园》中用特写镜头对准形容枯槁的乡村少年，来揭露乡村“被轧去一切快乐的”农民的苦难。《行脚人》中通过“调查家”的行脚人所见所闻，发出山里人“山货贱，洋货贵，卖点山货也得上税，祖孙三口快活不下去了”的呼喊等等。这些暴露，作者是以第三者的“调查家”的身分出现的，虽则也能体察民间疾苦，但很克制，具有理性的分寸。充其量只能说是一种“今不如昔”的感叹而已。这种感叹，虽则缺乏张力，但也较为动听，因为毕竟揉进了他的真情实感。而且

这种真情实感的滋味也比较丰富，用他自己的话说是，“我不喜欢我的家乡；可是怀念着那广大的原野。”因此，师陀尽管一再暴露故乡农村的“今”，但他又要时常抽出笔来，如痴如呆地写他的故乡的“今”之美，如在《行脚人》中写“行脚人”和孙女（牧羊女）的一段对白：

一个牧羊女正沿着溪走了下来。在她的前面、肚儿便便的山羊们懒懒的鸣着，或左或右，跑着一只牧羊狗。

“请问大姐，前去可有落脚的地方吗？”他（指行脚人——引者注）拔下嘴里的烟袋，打着问讯。

那姑娘从旁边跑过，向空中甩了一个响鞭。小狗则冲下溪去，溅起水花，快活的洗了个澡。上得岸去，抖下水滴，接着惬意的打着喷嚏。

她过了溪，用鞭一指道：“那边。”

挥鞭的牧羊女、惬意的打着喷嚏的狗和肚儿便便的山羊们构成了一幅和谐的富有诗意的画

面,可以说疑是仙境落人间。这幅画面是师陀在“怀念”的情感驱使下,借助倾心现象的感应方式展示的一种抽象的美。尽管这种美和他在这篇散文中着意要表现的深山里的三代人的痛苦有些不协调、不和谐。但正是在这种不协调不和谐的处理中,使得我们窥视到师陀散文中流动着沈从文所开创的京派散文的血液,他使人联想到沈从文笔下的边城和湘西风光。师陀不是京派散文的叛逆者,他在对待故乡农村的感情上,“不喜欢”是理智上的否定,“怀念”即是感情上的肯定,而这种肯定恰恰是实实在在的,只不过在表现形式上羞羞答答而已,这是一种有保留的“怀念”。相比之下,沈从文就要潇洒多了,他在描写湘西农村时,采用“强盗一样好大胆”的手笔。他敢写妓女的那颗无拘无束的心,敢写水手对欲望的强烈以及对死的蔑视。他迷恋“残酷”,倾心“狂热”,虽则有时笔墨失去分寸,有些肮脏,但不做作,不掺假,使得他的散文内秀外野。因此沈从文的笔墨大胆越轨,不为社会价值所束缚,也不愿人为的克制,这是他本身身上的野性的复燃。师陀和沈从文的散文在对待故乡农村表现手法上的不同,

归根结底是由于他们两人的艺术气质的差异。师陀属于温良敦厚理智型，沈从文属于极端狂热感情型。这种差异又或多或少和他们所出生的空间地域有关：沈从文身处偏僻的闭塞的西部山区，一直处在富有魔性的原始生命力的漩涡之中；而师陀却是在中原平原上生长，那里相对较为开放。从而造成了他们对待乡村的差异态度。这种差异并不存在优劣之分，只不过是一个客观一些，一个感情些罢了。

三

正因为师陀怀着“我不喜欢我的家乡，可是怀念着那广大的原野”的复杂情感来描写故乡农村，促使他的散文思维呈现出这样的特色：在抒写家乡的种种“不喜欢”的事实后，常常出其不意地会把眼前的或贮藏在头脑里的昔日的“美景”片断展出，形成一种“布景点”式的思维，这在他写故乡农村的主要的几篇散文如《乡路》、《失乐园》、《铁匠》、《旧事》、《行脚人》等都可清晰地看到他的“布景点”的思维轨迹。典型的当推《乡