

中国当代分体文学史丛书

The Evolution of Contemporary
Chinese Prose Art

中国当代 散文 艺术演变史

◎ 沈义贞 著

浙江大学出版社

中国当代分体文学史丛书 主 编 金 汉

中国当代散文艺术演变史

沈 义 贞 著

浙 江 大 学 出 版 社

总 序

10年前我在主编《中国当代文学史》的时候，就曾提出过一个要把“文学史”编成“文学艺术自身发展演变的历史”的设想。可惜由于当时主、客观条件和环境的限制，没能实现这一愿望。有感于中国的文学史著，观念、方法、体例、甚至材料，都相互沿袭，太多雷同，总想着有朝一日，能编出一套体现着新的文学史学观念、方法和体例的文学史，在如林的文学史著中，多少能显示出一些新的品格。出于这个动机，两年以后，我又组织了十余所高校中文系的当代文学同仁，联手编写出一部《新编中国当代文学发展史》。由于动笔之前和编写过程中，大家对“文学史应是文学艺术自身发展演变的历史”这一观念，进行了反复、充分的讨论并且取得了至少是在理论上的一致认同，所以，尽管这部“新编史著”至今仍然存在着诸多不足和缺憾，但应该说，它基本上或部分地还是实现了我们的学术愿望。首先，在文学史观念上，它坚持了“文学史应是文学艺术自身发展演变的历史”的观点。为贯彻这一观点，在方法上它采取从作品本体研究入手，把马克思主义的辩证唯物主义与历史唯物主义和欧美流行的“透视主义”的方法论结合起来的方法，宏观、整体、流动地探讨近半个世纪(1949~1995)中国当代文学的演变轨迹和内在规律。其次，在结构、体例上，它采用了一种与以往文学史完全不同的文学历史分期方法，即不再以社会历史的发展阶段来划分文学历史的发展阶段，而以文学思潮和文学形态的变化为依据，将近50年的中国当代文学划分成“现实主义一元化形态的文学”(1949~1978)和“多元美

学形态并存竞荣的文学”(1979年以后)两大段。正是由于这些努力和变化,使得这部史著在众多文学史著中显出了自己的特色和品格。

但是,作为整体文学发展演变过程的记录的“文学史”,它是包含了诗歌、散文、小说、戏剧四种文体在内的。尽管不同文体的文学在其发展演变上有许多共同的或相近的规律可寻,但不同文体之间毕竟还有因着文体自身特点(内在需求和演变机制)的不同而呈现出的各自特异的变化轨迹。这些不同文体的特异的变化,在一部相对粗放、相对宏观的整体性文学史中是很难一一反映出来的。所以,为了能真正反映出各体文学自身发展演变的历史,在我们已经编写并出版了侧重于各种文体共同规律探寻的整体性文学史之后,又开始策划写这套分别为诗歌艺术演变史、散文艺术演变史、小说艺术演变史和话剧艺术演变史的分体文学史丛书。在这套分体文学史丛书中,我们不要求每本书结构体例上的整齐划一,而完全依据不同文体自身演变的轨迹进行描述并寻觅总结其艺术演进规律,力求反映出不同艺术文体演变发展的过程。

为了实现这一学术愿望,我约请了三位分别对诗歌、散文、话剧有多年研究且成就卓著的学者,他们是李新宇教授、王新民教授、沈义贞博士,由他们三位分别执笔撰写《中国当代诗歌艺术演变史》、《中国当代话剧艺术演变史》和《中国当代散文艺术演变史》,由我执笔撰写《中国当代小说艺术演变史》。我们期望着这四部分体文学史,能较为准确、清楚地描绘出当代中国文学四种主要文体的艺术演变轨迹和运行规律。当然,这只是我们的一种愿望和初步尝试,到底做到了没有,做到了多少,还有赖于读者和专家的批评、指正。



1998年12月30日

目 录

总 序	金 汉
绪 论 散文作为一种艺术	(1)
第一章 “萧瑟秋风今又是,换了人间” ——17年时期散文运作的外部机制	(22)
一 主体价值取向的隐遁或调整	(23)
二 观念与分期	(31)
第二章 匍匐在巨大的现实美之下 ——1949~1957年间的散文艺术	(37)
一 1949~1955:对题材的推崇与追逐	(38)
二 有限的意蕴开掘	(42)
三 叙述的三个层次	(48)
四 1956~1957:审美意识的短暂复苏	(58)
第三章 技巧层面的艺术经营 ——1958~1965年间的散文艺术	(66)
一 繁荣的表象	(67)
二 在繁荣表象的背后	(70)
三 “三大家”批判(一):秦牧	(76)
四 “三大家”批判(二):杨朔与刘白羽	(84)
第四章 叙事模式的重建 ——1976.10~1978年间的散文艺术	(93)
一 特质界定	(94)
二 追忆型叙事:意义与不足	(99)

第五章 个性化时代的开启	
——1979~1985年间的散文艺术	(107)
一 尚未消散的陈旧美学阴影	(108)
二 最初的觉醒	(111)
三 “美是生活”:孙犁	(122)
四 世纪回眸:冰心 萧乾	(137)
五 冷眼观“文革”:杨绛 陈白尘	(151)
六 老年散文现象与群体	(164)
七 一个“重镇”:贾平凹	(170)
八 崭露头角的女性散文作家群体	(184)
第六章 在“低谷”中幽放的几丛鲜花	
——1986~1989年间的散文艺术	(204)
一 困境的走人与走出	(204)
二 曹明华的意义	(216)
三 为何写作:汪曾祺 张中行	(223)
第七章 最后的冲刺	
——90年代散文艺术	(235)
一 雅俗的分流与消长	(235)
二 一个高峰:余秋雨	(244)
三 “以笔为旗”:张承志 张炜 史铁生	(256)
四 游牧西部:周涛	(263)
五 女性散文·新生代散文	(269)
第八章 余论:几点理论总结	(279)
一 当代散文运行的周期性	(279)
二 价值取向及其写作立场的转换	(286)
三 转换中的误区	(292)
附录 当代散文参阅作品集	(299)
后记	(301)

绪 论：散文作为一种艺术

理论研究中有一个奇怪现象，往往在某种理论的基础问题尚未解决之际，有关该理论的诸种学说、体系却很热闹地铺陈开来。哲学研究是如此，美学研究也是如此。在我们试图构建“中国当代散文艺术演变史”时，这个问题又一再强烈地凸现出来。的确，诚如刘锡庆先生所指出的，“全部‘散文’研究无非范畴论（回答‘什么是散文’问题），特征论（其‘审美特征是什么’），创作论（‘怎样写’散文）和鉴赏、批评论（‘怎样欣赏、评论’散文）等四方面内容”，然而，恰恰就在散文“范畴论”的问题上，迄今为止尚未有一个相对公允、客观、科学、能为广泛认同的界定^①，以致于有论者甚至认为“作为一个非广泛意义的、单纯的、有相当文学指向性的‘散文’一词，是一个内涵乱七八糟、颇为糊涂、处处给人制造麻烦的概念”，“由于散文本身就不是一个文学概念，因此，它在文学中的一切所作所为就显得极其可疑”^②。看来，在我们进入中国当代散文艺术及其演变的具体讨论之前，关于散文文类是否确立或散文作为一种独立文学体裁其文类的规范性问题还须进一步认证。这个问题不解决，必将导致散文创作实践愈来愈芜杂、随意，散文理论总结愈来愈紊乱、模糊，不仅基于某种散文创作与研究的基本理论标准与构架整体地寻绎、归纳散文发展规律无从谈起，而且有关散文是否会消

① 刘锡庆：《世纪之交：对散文发展的回顾与思考》，《文学评论》1997年第2期。

② 黄浩：《当代中国散文：从中兴走向末路》，《文艺评论》1988年第1期。

解、消亡的质询也不会就此终结。

—

在界定散文文类规范性的种种思考中有一种倾向颇为典型，即视散文为一切文类之母。台湾郑明娟认为：

在文学的发展史上，散文是一种极为特殊的文类，居于“文类之母”的地位，原始的诗歌、戏剧、小说无不是以散行文字叙写下来的，后来各种文类个别的结构和形式要求逐渐生长成熟且逐渐定型，便脱离散文的范畴，而独立成一种文类，现代散文亦复如此。所以，我们可以说，现代散文经常处身于一种残留的文类。也就是，把小说、诗、戏剧等各种已具完备要件的文类剔除之后，剩余下来的文学作品的总称，便是散文。而在这其中，散文本身仍然不停地扮演母亲的角色，在她的羽翼之下，许多文类又逐渐成长，如游记文学、报道文学、传记文学等别具特色的散文体裁若一旦发展成熟，就又会逐渐从散文的统辖下跳脱出来，自成一个文类。因此，散文本身便永远缺乏自己独立文类的特色，而成为残留的文类。^①

类似言说在当代大陆学者中亦有所见，如南帆认为，“散文的首要特征是无特征”，“不可归类恰恰是散文的文类尺度”，“散文成为诸文类退出竞技场舞台之后的安居之地”，“含有反文类倾向”^②

① 郑明娟：《现代散文类型论》，第22页，台北大学出版社，1987。

② 南帆：《文类与散文》，《文学评论》1994年第4期。

等。此种观点乍看似乎很有道理，仔细辨析则不然。一来承认所谓散文“瓦解文类”、“残留文类”等表征，实质认定了散文实践中文体自觉与风格建树的徒劳与无必要，这既不符合文学史上鲁迅、周作人、冰心、沈从文、梁实秋、汪曾祺、余秋雨、贾平凹等风格卓异、文体个性鲜明的大家存在的史实，亦阻止了散文理论进一步探索、整合的可能；二来上述界定的根本误区在于，混淆了两个内涵与外延完全不同、理论界至今未作科学厘定的概念：文章与散文。

据陈柱《中国散文史》考证，散文之称最早见于南宋罗大经《鹤林玉露》：“四六特拘对耳，其立意措辞贵浑融有味，与散文同。”其后清代骈文家亦多所使用此术语，然而总的说来诚如有论者指出的，这一术语在古代“极为罕见”，“并未在文坛上通用”^①，以至于博学如郁达夫亦误以为“正因为说到文章就是散文，所以中国向来没有‘散文’这一个名字”^②。陈柱从文字考据角度甚至认为“散文”这一概念不能成立^③。郁、陈两家的识见当然偏颇，但也道出了一个不容忽略的事实，即尽管中国古代不少文论专家认识到文章的形式之美，诸如“奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽”（曹丕《典论·论文》），“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮，碑披文以相质，诔缠绵而凄怆，铭博约而温润，箴顿挫而清壮……”（陆机《文赋》），在具体实践中亦是“右手写道貌岸然的古文，左手写率性任情的笔记”^④，即既热衷写实用的、载道的廊庙之文，亦注意写唯美的、言志的、与现代散文美学形态相近并被周作人一再引为现代散文源头的性灵之文等，但还是不能否认，在文、史、哲杂糅的中国古代，严格的现代意义上的散文文类意识并未确立。从曹丕“文章经国之大业，不朽之盛事”，到白居易“文章合为时而著，歌诗合为事而

① 刘锡庆：《世纪之交：对散文发展的回顾与思考》，《文学评论》1997年第2期。

② 郁达夫：《中国新文学大系·散文二集导言》，上海良友图书公司，1935。

③ 陈柱：《中国散文史》，第2页，上海书店，1984。

④ 郑明娟：《现代散文类型论》，第7页，台北大学出版社，1987。

作”，再到有清一代自觉、系统总结文章法则的桐城文派之“义理、考据、辞章”，在载道与崇文两难选择中徘徊、蹒跚的中国古代文人语境里，“文章”才是第一位的、统率一切的、通行的概念，散文，以及源自佛家，“明中叶以后才见普遍”，指称“某种短小文章”^①的小品均不过是从“文章”中二级分化出来，尚未上升到文类自觉高度的概念。从这个意义上说，文章才是一切文类之母，而散文/小品与小说、戏剧、报告文学、传记文学等均系从文章中衍化而来。明确并承认这一点，下述散文理论界一些常见界说之不严密也就一目了然。

首先，将散文视为与韵文相对立的文类。有如诗歌领域中存在着由三言而四言而五言而七言或由诗而词而曲而新诗的形式演变但仍总称为“诗歌”一样，韵文向散文的过渡实质是因韵文将形式规范强调到极致而越来越脱离现实，与随着社会生活容量扩大，狭隘的韵文形式已无法包孕所致，唐宋八大家所提倡的古文运动其实即是从这两方面着手并获得了自身的意义。因此，韵文与散文实属同一文类，韵、散之争并非两种文类之争，而是同一文类的两种形式之争。从概念内涵与外延的宽窄角度考察，则是文章大于散文，散文大于韵文，因为韵文不能包容散文，散文却可以包容韵文，且无论内容、形式两方面与韵文相较均有所拓展。

其次，散文广、狭之分的非科学性。传统散文文类讨论普遍认为散文有广、狭之分，甚至进一步细分为“大、中、小的区别”。比如叶圣陶认为“除去小说、诗歌、戏剧之外，都是散文”^②，俞元桂等认为“它的最大范围是指与韵文相对峙的一切散行文字，其次是与诗歌、小说、戏剧相对而言的，它包括广义的文学散文文体，或称杂文

① 陈少棠：《晚明小品论析》，转引自郑明朔《现代散文类型论》，第18页。

② 叶圣陶：《关于散文写作》，见《中国现代散文理论》，第156页。

学散文；最小的概念是狭义的纯文学散文”^①。其实此界说与上述郑明娟、南帆等所蹈袭的错误相似，混淆了散文与文章的区别，而未看到，散文与小说、诗歌、戏剧一样也是一种努力从文章中挣脱出来，并力图建立起自己独立品格的文学类型，而且，由于文章与散文长期面目不分的历史以及文章与散文均具有对现实形态直捷把握、原型截取的特性，散文独立品格的确立远较小说、诗歌、戏剧来得艰难。体味叶圣陶、俞元桂等人的定义，其初始动机未尝不潜隐着某种为散文确立独立文类特征的倾向，只是由于未从根本上厘清文章与散文的区别，恰恰瓦解了论者此种意图，沦为模糊而不精确的言说。

二

从散文进化发展史实看，明确将散文作为一种文类确立，应该说始于本世纪初期的“文学革命”与“思想革命”。1917年刘半农发表《我之文学改良观》，第一次提出“文学的散文”概念，其后周作人发表了《美文》，王统照发表了《纯散文》和《散文的分类》，胡梦华发表了《絮语散文》，最早从美学、文学角度为散文进入文学殿堂寻绎理论依据，诸如“使人阅之自生美感”^②，“一种不同凡响的美的文字”^③，“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，这里边又可分出叙事与抒情，但也有两者夹杂的”^④，由此引发了中国现代散文繁盛的创作实践与艰巨的理论论争。但是，今天检视这一漫

① 俞元桂：《中国现代散文史·绪言》，山东艺术出版社，1988。

② 王统照：《纯散文》，《晨报副刊文学旬刊》1923年6月21日。

③ 胡梦华：《絮语散文》，《小说月报》第17卷第3期，1926年3月。

④ 周作人：《美文》，《晨报副刊》1921年6月8日，署名子严。

漫历程,我们仍感诸多缺憾,即,尽管诸多论者均有意无意地承认散文是“新文学的一个独立部门”(朱自清语),集中、系统而深入地探索散文文类的独立特性、文体规范与推陈出新的论述则很少,只是零散地隐现在一些或初级的、印象式的描述或时代政治的价值取向冲突里,需要进一步梳理方可寻绎出一些粗疏的有价值的命题。

比如,在有关散文名称定位与源流考证的讨论里,指称散文的概念出现过很多,如纯散文、美文、絮语散文(Familiar Essay)、随笔(Essay)、杂文、文学散文、艺术散文、小品、散文(Prose)等。其中纯散文、美文、絮语散文,文学散文,艺术散文强调的均是散文的文学特性与美学效果,其概念内涵、外延大体相等,基本上可视为同一品级的术语,同时因其附加赘语的不简洁、不明晰,未能在文坛上通行。比较通行的,常常取代散文指称的是随笔、小品与杂文。随笔与小品的概念分别来自英国随笔与明人小品两大文统,两者的共同点都在于强调作家的个性,如前者强调“我所描画的就是我自己,我底弱点和我的本来面目,在公共礼法所容许的范围内,都在这里尽情披露”^①,后者认为“小品文是个人的文学之尖端,是言志的散文,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”^②,这种个体话语特征无疑与五四个性解放精神相通,进而为本时期众多作家所接受。然而,随笔与小品的分野仍很明显,因为两者毕竟源自不同的文化背景。我们一直认为,中西方哲学的一个重要分野在于,西方哲学比较突出人和自然的征服与被征服关系,由此发展了他们的科学(航海学、天文学、数学、物理学等),理性、逻辑推理、实证、功利主义等,而中国古典哲学则强调“天人合一”,即人和自然的平行、朋友式关系,观照与被

① 据梁宗岱译文,见《世界文库》第7辑《蒙田散文选》。

② 李素伯:《自己的话》,《文艺茶话》1933年第2卷第6期,署名所北。

观照关系,由此发展了我们的艺术(国画、书法、民乐、戏曲等),悟性,模糊把握,意会,唯美主义等,进而奠定了中国特有的艺术规范与表达程式,如意境,韵味(旨在象外,言有尽而意无穷),物我两忘,计白当黑,白描等^①。质言之,西方艺术偏重理性、实证,而中国古典艺术则偏重感性、意会,因此英国随笔与明人小品无论就表层美学形态或深层精神底蕴来看都大相径庭。前者表露的是一种积极进取姿态与思辨色彩,后者显示的是一种消极退避的逸乐倾向与感悟旨趣——值得注意的是,在其后的正名表述里,弃随笔而崇小品的意见渐趋上风。李素伯1932年出版的《小品文研究》是中国现代文学史上极少的几部有关散文研究的重要著作之一,论者开宗明义地指出:“Essay 这一个字的语源是法语的 Essayer,即所谓‘试笔’之意——见《出了象牙之塔》——有人译作‘随笔’,英语中的 Familiar essay 译作絮语散文,但就性质、内容和写作的态度上,似乎以小品文三字为最能体现这一体裁的文字。”其他如鲁迅《小品文的危机》、《小品文的生机》,林语堂《〈人间世〉发刊词》、《论小品文笔调》,钟敬文《试谈小品文》,阿英《小品文谈》,茅盾《关于小品文》、《小品文和气运》,郁达夫《小品文杂感》等,均自觉不自觉地采取了“小品文”的指称,究其原因,亦不过是中国古典艺术强大的心理积淀与美学惯性使然。如果从构成散文的三大要素记叙、抒情、议论角度考察,还会发现,随笔与小品均不过是在这三要素中各执一端:前者侧重议论、说理,后者侧重言情、抒怀。以记叙性为主体的作品如鲁迅《纪念刘和珍君》、《藤野先生》等,无论就其所负载的丰厚内容或呈现的美学特征来看,均非随笔、小品概念所能涵盖或印证。从这个意义上说,随笔、小品仍然是散文文类意识尚未真正确立之前的一种临时性表述,随着散文文类疆域相对划定以

^① 参见拙作《现代背景下的农业文化表述——论沈从文湘西散文系列》,《南京师大学报》1997年第2期。

及文类内部各种文体的进一步滋生、整合与更迭,随笔、小品日益趋为散文文类内部诸文体之中的一种。

杂文是鲁迅所开创的一种散文文体,就散文内在的文体选择与创造或散文文体演进的序列而言,实属散文这一文学大类之中由随笔再次派生出来的一个小类型。具言之,如果将散文视为一级文体,随笔视为二级文体,杂文则为三级文体。过去有论者认为“一般以为鲁迅的杂感文属于寸铁杀人、异常简练一类,其实它们大多带有随笔意味”^①,还是颇具眼光的。只不过迫于腥风血雨的现代史实,为生存而战斗的作家们纷纷袭用这一文体从而使其跃居现代散文史的主流位置,并使某些论者误以为散文就等于杂文。由此也可看出,散文文类内部文体的每一次细分实则均预示着一种新文体诞生,或每种新文体诞生带来的均是散文内部构成中的进一步分类。所谓散文创新,某种程度上就意味着某种新创文体沦为通行话语方式之后的进一步裂变与推进。

30年代围绕着散文文类建设还爆发过一场大规模论争。论争一方以提倡杂文体的鲁迅等左翼作家为代表,另一方以主张闲适体的周作人、林语堂等名士、绅士作家为代表。前者认为“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”^②,后者认为“盖小品文,可以发挥议论,可以畅泄衷情,可以摹绘人情,可以形容世故,可以札记琐屑,可以谈天说地,本无范围,特以自我为中心,以闲适为格调,与各体别,西方文学所谓个人笔调是也”,“宇宙之大,苍蝇之微,皆可取材”^③等。表面上看这场论争的焦点集中在散文应积极介入现实还是消极回避现实,显示的是五四退潮后两种知识精英面对时代政治价值取向上的分野,

① 汪文顶:《英国随笔对中国现代散文的影响》,《文学评论》1987年1期。

② 鲁迅:《小品文的危机》,《现代》1933年10月第3卷第6期。

③ 林语堂:《〈人间世〉发刊词》,《人间世》1934年4月5日创刊号。

实质这里触及到散文文类特性定位中两个核心层面。其一，散文美学效果应诉诸讽刺、愤激还是诉诸幽默、闲适？在我看来，所谓散文最终美学效果主要取决于主体于漫长的人生、社会与历史实践中所形成的主导的精神结构，这种主导精神结构一方面决定着某一主体总体美学取向与文体、风格特色，另一方面也不排斥主体于总体美学取向之外作其他选择。如内忧外患、各种传统或现实的文化恐怖铸就了鲁迅一生伟大而孤独的心灵，进而铸就了鲁迅文章中始终隐现的“横眉冷对”面影与嬉笑怒骂风格，但这种主导精神特征并未排斥作家也写过《从百草园到三味书屋》、《社戏》这样清新、平和而温润的文字。因此单纯以一种美学效果拒否另一种显然不妥。如果撇开这场论争之中政治取向上的高下之分，则讽刺、愤激与幽默、闲适均可归之于美学范畴，均属散文所呈现的众多终极美学形态之一。其二，散文主旨应以传达社会集体情绪、现实批判还是个人志趣、抽象的文化言说为主？换言之，散文应以载道、表现大我还是以言志、表现小我为主？这是纠缠于中国文论中的一个老问题，本不难回答。从主体于实践中情感生成、演进所形成的层次来看，人类情感由低而高一般可分为三个序列：日常生活情感，人生感，社会历史感。三者统一于同一主体并均可凭借各类文体或单一或交融、或隐或显地表现出来。就散文、诗歌这种主体化程度较高的文类而言，一个极为重要的关键即在于无论其题材所传达的是日常情感、人生感、社会历史感或大的社会历史事件、小的身边琐事，均必须出自主体自我。30年代面对时代要求，一批知识精英出于不同生存或写作策略、偏爱分道扬镳本不足为怪，然而其因政治、人生价值取向的对立而导致的大我与小我的割裂，则无疑不可取。

三

至此，有关散文文类的特性、规范性已经初见了一些端倪，即，必须诉诸读者的审美感受；必须始终伴随着主体自我存在。然而这还仅仅是零星地提供了一些界定散文文类的有益的、富于启迪的切点，远未道出散文作为一种独立的文学文类区别于其他文类的特性。散文文类的特性、规范性有哪些？或散文文类的界限究竟应设置于何处？看来，我们从前人有关散文的若干言说中已无从作出全面的归纳或进一步的推进，因为，前人的论述虽多，却总是见仁见智，“很难说得恰到好处，因为太复杂，凭你怎么说，总难免顾此失彼，不实不尽”^①。因此，这里我们不拟从既往的散文讨论中寻求答案，而是换一种提问方式，即，迄今为止在前人纷繁零乱的论述中所能肯定的唯一结论是：散文是一种艺术，是人类艺术地把握生活的一种方式。那么，作为艺术的散文，其艺术性又是如何获得的呢？还是让我们先从什么是艺术谈起。在本世纪50年代的美学大讨论中，朱光潜、蔡仪、李泽厚等学者围绕着什么是美，美在客观、美在主观还是美在主客观的统一展开了激烈的交锋。今天，回顾这一阶段的讨论，我们已无意就其中的是非曲直逐一辨析，我们在50年代美学讨论中获得的一个强烈印象是：由于受制于唯物主义与唯心主义两种哲学体系的对立，又由于在其时的语境中这两种哲学体系分别对应的又是无产阶级思想（因为马克思主义哲学强调的是唯物主义）与资产阶级思想，因此，在这场讨论之先，持唯物主义立场的美学观优于持唯心主义立场的美学观实质早已有了决断。进而导致：蔡仪的“美在客观”说在当时赢得了一定的市场，而

^① 朱自清：《什么是“散文”》。

朱光潜则对自己早年坚持的“美在主观”说一再作出检讨。然而，“美在客观”论毕竟是肤浅的，因为所谓美在客观，就是“把美或美的法则变成了一种一成不变的自然尺度的脱离人类的先天的客观存在”^①，简言之，所谓客观的美，离开了人这个主体根本就无所谓美或非美，这是一个简单得不需要辩驳的常识。针对蔡仪这一局限，李泽厚提出了“美在主客观的统一”说。平心而论，这一主张有点折衷调和的味道，但却比较公允、深刻。亦即，纯粹“自然物质本身”或“物质的自然属性”并不存在美与非美的问题，完全脱离客观存在的主观内心无从自发生长“美感”，客观存在只有在人类凭借着主体于漫长的社会/个人实践中所形成的观念体系作出价值判断之后才成其为“美”的事物。遗憾的是，由于马克思主义哲学在当时处于压倒一切的地位，李泽厚在提出这一主张时更多注重的是论证其与马克思主义学说的一致性，而未能从这一颇有新意的观点出发，就现实美（包括自然美、社会生活美）与艺术美的问题作进一步的阐释与区分。在我看来，所谓现实美与艺术美的分野主要在于：当人类/主体凭借着既往的社会/个人实践所形成的若干观念体系对一定的客观存在作出价值判断时，现实才上升为美的事物；当人类/主体凭借着一定的媒介将意识到的现实美复制、重现出来，现实美也就上升为艺术美。因此，所谓艺术，就其最广泛而普遍的层面而言，实质是主体凭借着一定的观念体系观照、把握特定时空中的现实并凭借某种特定媒介将其复现出来的产物。所谓艺术创造实则是主体在复现特定时空中的现实时凭借着主体的能动性将这一特定时空中的现实处理得比其本身“更高更强烈”。即，优秀的艺术并不以真实性、逼真性作为艺术创造的标的，优秀的艺术家总是尽可能地借助主观的力量，或从不同角度切入现实，或对原有的现实表象/关系重新排列组合，从而最大限度地提炼、整合出这

① 李泽厚：《论美感、美和艺术》，《美学论集》，上海文艺出版社，1980。

一特定时空中现实或丰富、或新颖的意义，创造出一种既源于生活又高于生活的“艺术真实”。

那么，具体到散文这样一种文类，其艺术性是如何获得的？或者，作为艺术地把握世界的一种方式，其与其他艺术门类相比，又有哪些特殊性？根据艺术处理所采用媒介的不同，可以很容易地将艺术区分为绘画、雕塑、音乐、舞蹈、文学等门类，问题的复杂性在于，同属于文学这一艺术门类之中的诗歌、散文、小说、戏剧等在媒介上采用的均是文字，其对现实美的把握与反映是否仍存在着区别呢？回答是肯定的。在我看来，这种区别主要就在于这四种文类在将现实美转换成艺术美的过程中所追求的美学目标是完全不同的。

以诗歌为例，面对特定时空中的客观存在，诗歌总是力图挣脱现实表象/关系的羁绊，进而将全部现实美转换成某种特定的情感符号系统或隐喻性语言，同时由于诗歌侧重坦示的是某种单一并由于单一而显得异常突出、强烈的情感/意义层面，因而诗歌对现实表象/关系的截取常常经过了大幅度的取舍、整合甚至变形、夸张，从而决定了：1)其情感流程相对较短促；2)其最终艺术型态的客观部分常常表现为零落的意象、窄逼的意境或稀疏的故事框架等^①；3)其艺术转化过程相应地形成了一系列迥异于其他文类的、约定俗成的操作程式：借助于韵律、节奏、对偶、比兴、夸张、变形、分行排列等最大限度地将主体所体验、发现的情感/意义传达出来。

如果说诗歌对现实世界的把握、反映完全摆脱了现实世界的本来面目而以一种全新符号/隐喻系统作为最终艺术型态的话，那么小说、戏剧(这里侧重阐释散文的艺术性，为方便起见或减少论述层次，以下将略去戏剧艺术而集中比较散文与小说的区别)对特

^① 关于“意境”，我们在第三章讨论杨朔散文时再展开论述。

定时空中现实表象/关系的把握与反映显示的则是另一种途径,即其复现的往往是一种与现实形态相似又高于现实形态的艺术世界。换言之,小说固然可以采用一种全然不同于现实本来面目的符号系统面世(如古典神话小说或现代荒诞小说),但就绝大多数现实主义小说来说,其所采用的符号系统实则就是现实表象/关系本身,只不过由于主体整体地赋予了其全新的理解并凭借这种理解在不违反现实逻辑的前提下对这种现实表象/关系作出全面的调整、改造:或“杂取种种人合成一个”,或将不同的现实表象/关系置换、叠加,等等,质言之,通过典型化,使这种主体所复现的类似于现实形态的艺术世界具有了一种全面的虚构性。

明确了这一点,再比较散文与诗歌、小说的艺术分野,其界限也就明朗化了。表面上看,面对特定时空中的客观存在,散文一方面可以像诗歌一样挣脱现实表象/关系的束缚进入完全想象的层面,借助于某种特定的情感符号系统或隐喻性语言完成对现实世界的把握与反映,另一方面它亦可以如小说一样完全以现实表象/关系本身作为隐喻符号复现出艺术世界。——正是在这个意义上,人们常常将散文视作某种介于诗歌与小说之间的一种文体。——然而如果循此进一步考察下去,则会发现,无论就艺术转换的途径、方式抑或就最终的艺术形态而言,它与诗歌、小说等均大相径庭。

从发生学的角度考察,诗歌与散文在历史上曾经有过一段合流时期(如汉赋、骈文等从某种意义说实即散文与诗歌结合而成的文体),因此,在20世纪的理论讨论中曾经不止一次地出现过“拿散文当诗一样写”,“散文的本质即诗”^①的说法,并且,在诗与散文

^① 参见杨朔《东风第一枝·小跋》,载《散文创作艺术谈》,江苏人民出版社,1984;《诗意——散文的“果汁”》,载余树森《散文艺术初探》,福建人民出版社,1984;潘旭澜《当诗一样写》,载《散文的艺术》,百花文艺出版社,1981。

的结合地带至今仍存在着一种边缘文体：散文诗。然而，在其后的发展途中，诗与散文早已分道扬镳。比如，尽管五四以来的新诗打破了古典诗歌在格律上的严格规范而趋于自由，但其写作中对押韵、节奏、对偶、比兴、变形、夸张、分行排列等方面的强烈要求远远高于散文，在某种意义上甚至可以说是诗歌存在的首要特性。相比之下，如果说散文曾经力图追随过诗歌的类似表达程式，但从六朝骈文的僵死开始，散文早已突破了这些规范而走向一个更为广阔的表现领域。韵律、节奏、排比、对偶等等在其后的实践中更多地是作为一种技巧存在而非文类特性的整体要求。更何况诗歌构成中的两大类（抒情诗、叙事诗）之一的叙事诗在其后发展中的愈益虚构化（如李季《王贵与李香香》、闻捷《复仇的火焰》），就非散文所能效仿（关于散文虚构性的问题将在下面再展开论述），因此，可以认为，诗性仅仅是散文的内在底蕴，但散文并不等于诗歌，所谓“散文诗”严格地说不过是诗性比较凸出、外显的散文而已。

从艺术转换之后最终的艺术形态角度考察，散文与小说所呈现出来的艺术世界均具有与现实形态相似的特点，然而仔细辨析则可发现，以现实形态本身作为符号/隐喻系统的散文所复现的基本上是一种没有“典型化”参与的、接近甚至等同于现实形态的艺术世界，而小说中的艺术世界却总是经过了“典型化”之后的虚构世界。之所以如此，是因为散文所坦示的现实形态基本上是与作者主体个人实践（包括个体生命旅程、个体精神成长历程）息息相关的人事景物，即其所反映的“现实”总是鲜明地烙上现实中的主体自我的生命印记，并主要显示出其在主体自我的精神建构历程中的重要意义。而小说中的世界则完全是超越甚至有意回避、排斥了主体自我个体实践的、外在于主体自我之外的广阔而丰富的社会群体实践。因而，前者往往是对生活原生态特别是特定时空中与主体自我个人实践相关的那部分客观存在的直接截取、追忆与确证，大多具有一种后倾性；而后者则是对特定时空中全部的客观存在

的提炼、整合直至上升为某种以虚幻为主导特征的“艺术真实”，在某种意义上后者即是其所面对的特定时空中全部客观存在的领主，必须为其笔下世界重新安排社会与价值秩序，并站在一个更高视点从其所表现对象中寻绎出某种历史的或美学的逻辑与发展态势，因而总是具有某种超前意识。换言之，强调文本中所出现的“现实形态”应与主体个人实践的契合，也就决定了前者所反映的内容可与生活本体一一对应、指证，但又非流水账，其文本意义的获得取决于主体截取、选择现象、表象时所取的眼光、角度、方式以及主体既有的人文准备，而后者所反映的内容则不仅要超越主体自我的个人实践，而且由于主体能动性的最大发挥还要超越特定时空中的全部客观存在，亦即，从主体视野中的生活本体起飞，进入到一个更为广阔的、远远高于实际生活的虚构世界。也正是基于此，我们坚持，如果说在那种挣脱了现实逻辑的羁绊借助某种特定的符号/隐喻系统大段大段地倾泻主体的感情潮水的散文中出现的人与事可以是生活的实录，亦可以是作为某种想象性（注意，是想象，其在某种程度上近似于虚构但决非虚构）的情感符号、情感载体存在的话，以现实表象/关系本身作为符号/隐喻系统表情达意的散文（即通常所说的叙事散文）则不应虚构，任何虚构都将导致对现实表象的曲解或对生活原生态的矫饰。——60年代盛极一时的杨朔散文在今天遭到冷遇与怀疑，一个重要原因不能说不与这位作家无视三年灾害的严峻事实一味以所谓诗情画意粉饰生活有关。至于当代一些散文大谈与某名家或某伟人（特别是已故的）的交往，有意掩盖真相，将一些普通琐事刻意放大甚至张冠李戴、无中觅有，挟名家、伟人以自重，一经戳穿则必将招致读者讥笑。所以，在纯粹以现实表象/关系作为符号/隐喻系统的散文中虚构事实就如同在生活中伪造学历、伪造家庭背景或个人简历一样令人反感。严格地说，这类散文若采用一定程度的虚构，应视为某种低级或粗鄙的小说文体。

将上述两方面综合起来考察,建设散文文类规范性的若干“基石”显然已相当清晰地“浮出水面”,即,1)与小说相比,散文存在着不能虚构的律令,因为其所截取的“现实形态”往往与主体个体的生命形态或精神成长历程相关;2)其所运用的符号/隐喻系统可以借助于现实形态本身,亦可以借助于从现实原貌剥离出来的一些散落的客观物象或生活片断;3)与诗歌相比,散文拥有着更为广阔的表现领域或更为自由开放的操作程式。譬如,在某些散文中常常出现一首甚至数首完整诗歌或诗歌片段,即,甚至全部诗歌亦可纳入散文的表现范畴成为散文表情达意的一种手段;再譬如,在整个散文家族中还存在着一种以议论、说理为主导特征的散文,而议论、说理无论对诗歌或小说而言均系要竭力回避的一项功能。将上述三个方面再综合起来归纳,则可看出,散文作为一种艺术,其在将现实美转化成艺术美过程中突出裸露的一个重要特征在于,主体往往是凭借着某种价值体系对特定时空中与主体自我个体实践相关的客观存在作出某种可以想象但不能虚构的再现或表现,如果一定要对散文文类规范性、特性作出某种界定的话,那么,所谓散文实即作家主体基于自我生命体验对自我个体生命形态或与自我相关的群体生命形态的呈视、咏叹与追问,并且,作为主体自我与社会群体在美学层面上对话的一种方式,必须诉诸读者的审美

感受^①。

四

不能说此界说已尽善尽美,完全吻合散文本体精神,然而作为一种重新审视散文的视角,此界说突出强调了散文文类的几种重要规范性,并且循此检视围绕着散文文类的一系列悬而未决的争论,亦可有助于澄清若干认识上的误区。

首先,强调散文所负载的内容必须是主体基于自我生命体验所显示的个体或群体生命形态。长期以来理论界一直误以“题材广泛”作为构建散文文类的首要基石,譬如,散文“题材应听其十分自由选择,风景静物,虫鱼,即一花一叶均可”^②;“宇宙之大,苍蝇之微,皆可取材”(林语堂语);“举凡国际国内大事,社会家庭细故,掀天之浪,一物之微……都可以移于纸上,贡献给读者”^③,然而上述

① 在众多当代学者的言说中我们注意到台湾郑明娟先生所确立的散文文类准则,即,就作家个人角度解析,应包含三方面要求:(一)内容方面的要求:必须环绕作家的生命历程及生活体验;(二)风格方面的要求:必须包含作家的人格个性与情绪感怀;(三)主题方面的要求:应当诉诸作家的观照思索与学识智慧。就作品本身来看,应具备四项特色:(一)多元的题材;(二)开放的形式;(三)流动的结构;(四)生活的语言(参见郑明娟《现代散文类型论》,第24~31页)。应当指出,论者这一观点是在全面考察了中外各家学说基础上提出的,因而相对完备与系统,与同期不少学者仍然囿于传统的、陈旧的话语逻辑游走的识见相较,亦不乏理论上的推进。但仔细辨析起来仍不乏可商榷之处。比如,“环绕着作家的生命历程及生活体验”,“包含作家的人格个性与情绪感怀”,“诉诸作家的观照思索与学识智慧”等可以是针对散文作者提出的要求,亦可以是针对各种文类全体作家提出的要求,用之于求证不同文本作家个体的主体参与程度则可,用之于界定散文文类特性则显空泛。其后的四项特色归纳亦可作如是观。我们在郑明娟的描述中所肯定的是她对作家生命历程与生活体验的重视,因为唯有此点才真正逼近了散文文类规范性的内核,并在一定程度上与我们这里的界说相佐证。

② 参见曹靖华《谈散文——散文集〈花〉的〈小跋〉》,载《散文创作艺术谈》,江苏人民出版社,1984。

③ 《周立波选集》(第6卷),第535页,湖南人民出版社,1984。

罗列的客观物象又有哪一项不能进入诗歌、小说与戏剧?只不过由于此三种文类特有的操作惯例,大多以别一种形态出之罢了。事实上就某一特定散文主体而言,并非上述所有物象均可随意摄取,而必须与该主体个体生命旅程、生命体验有过某种深刻遇合或在主体精神建构历程中起过某种作用方可进入其所经营的文本空间。以游记为例,游记人人能写,一个人一生可以游过许多地方,然而只有写出那种与主体内在生命体验有过真正生命意义上碰撞的景观才可上升到优秀行列,如柳宗元之于小石潭,欧阳修之于醉翁亭等,而那些走马观花、浮光掠影的游记注定只能是过眼烟云,甚至是对散文文类的亵渎。此外,散文的题材亦不在于大小,但无论状写身边琐事或血雨腥风,个体或群体生命形态,均必须基于主体自我的生命体验。有我与无我可谓界定散文与非散文的重要标尺之一,这也是完全贬抑、驱除自我的论文、学术短论、科学小品、方志、通讯、新闻报道、报告文学,由一主体状写另一主体的传记,从一开始就不应划归散文,也决非从散文中派生出来的文类,而游记、人物自传、回忆录无论篇幅多长仍可隶属于散文的根本原因。

强调散文所显示的个体或群体生命形态必须基于主体的自我生命体验,还可使我们鲜明地看出现有散文理论进程中另一些通行观念的欠缺。诸如“文以载道”,尽管这一口号的明确表达始自中唐韩愈,但作为一种散文观念(在古典文论语境中,这里的“文”主要指散文),这一观念可以说贯穿着整个古典时代并一直延续到20世纪,其合理性主要在于,(一)强调了散文是一种文化载体,并且只要人类文化绵延不绝,这种载体作为记录人类文化的一种最基本的形式就永远不会消失。(二)准确地揭示了封建时代散文发生过程中的几大动因或功能:传播性(如皇家的“诏令”与臣子的“奏议”在农业社会是官方意识形态的一种主要传播方式)、史传性(如各类正史、野史、日记主要是记事以知过往而鉴今)、释义性(如论、辩、议、说、解、原等体式主要是封建主体对历史或当下现实的

思考与解析)、实用性(如书信、赠序、公牍等体式主要是日常交流的工具),等等,它们时而独立时而交叉并存,并都最终统一于“载道”这一总的宗旨之下。无疑,此种观念比较切合文史哲杂糅时代封建散文主流的实际状况。然而,此观念的缺陷亦很明显,它忽视了散文作为一个独立的文学文类应有的、首要的属性:文学性。具言之,此观念完全忽略了散文作为一个独立的文学文类在发生过程中文学意义上的内在要求:对自我生命体验的裸露、玩味、咏叹与追问,对过往历史与生存状况拉开一定距离之后无功利性的审美观照,从而贬斥了散文所应有的文学本体精神,使其沦为某种“道”或文化的奴婢、日常交流的工具。再如“散文即匕首、投枪”说,“散文是文学的轻骑兵”说,实亦不过“文以载道”之说的变体,只是更多地烙上其所置身的时代的印记而已。

其次,将散文规范于主体对自我生命体验的呈示、咏叹与追问,实质强调了散文艺术传达上的三大程式或系统:叙事、抒情与议论(我们没有将“写人”列入,是因为这三种表达系统均无可避免地要涉及到“人”)。而这正是散文有别于相邻的两大文类诗歌与小说的三种根本特质或要素。

第三,此界说强调了散文操作中的想象性而非虚构性,这就使我们对一直混杂于散文领域内的若干篇章不得不忍痛割爱。譬如,陶渊明的《桃花源记》严格地说只是一篇微型的神话小说,而冰心以某种虚拟的男性视角所写的《关于女人》、明确坦承运用了一定虚构的何为的《第二次考试》等,现在看来亦只是一些低级的小说文体。值得注意的是,在我国古典文本中一直存在着一种寓言体的作品,其或独立成篇,如柳宗元的《黔之驴》,或嵌于文本的叙事、抒情与议论之中,如《庄子》、《韩非子》中的《庖丁解牛》、《守株待兔》等,但诚如有论者深刻指出的,所谓寓言实是“由比喻扩大发展而

来的”^①，因此，当其独立成篇时，仅仅是寓言，当其在文本的叙事、抒情、议论中出现时，仅仅是作为一种喻体即作为一种表现手段存在，只不过这里的喻体不是我们常见的客观物象，而是一种借助于想象展开的故事性喻体或艺术符号，因此，我们宁愿将其仍视作一种有助于散文表情达意的手段、技巧，它与以“典型化”为内核、在现实表象/关系中增删、重组若干内容以到达“更高更强烈”的“虚拟现实”为旨归的虚构仍有着本质的区别。在某种意义上为本世纪散文主体经常采用的“艺术抽象”、“象征”等亦可作同是观。

第四，强调散文的文学性或审美效果，这就将散文与论文、实用文体区别开来。如前所论，尽管散文具有议论功能，但是这种议论总是立足于主体自我或述说的是主体自我精神成长过程中的零星感悟、发现或触类旁通，总是“由小见大”，并且，作为主体对历史与现实的一种智慧追问，它始终浸润着主体穿透客体的智慧美感，因而总是渗透着一种强烈的趣味性与智慧性，其所诉诸的仍然是读者主体的感性层面。基于此，不难看出，当今散文界有一种散文泛化倾向，将许多原本属于低级论文范畴，主要诉诸读者知性、理性的“学术散文”、“思想杂谈”、“文艺短论”、“科学小品”、“经济随笔”等也纳入到散文门下，这显然是对散文文类的误解。如果进一步推而言之，甚至中国古代不少经典性议论文字如贾谊《过秦论》、范缜《神灭论》等均非严格意义上的散文，而应是逻辑思辨、理论演绎欠发达的中国古代特有的一种论文。

第五，将散文定位于主体对自我生命体验的传达或对个体、群体生命形态的描述，则赋予了散文文类大众化的特点，因为随着民族素质普遍提高，官方或知识阶层所垄断的话语专利被取消，每一主体均有了述说自己的可能，每一主体其实都是潜在的散文作者。但不容忽视的是，由于大众或民间阶层先天的非先锋性、滞后性，

① 谢楚发：《散文》，第136页，人民文学出版社，1994年。

这股大众话语无论就意识形态或操作程式来看,大多是此前知识或官方话语的重复或摹仿,尤其缺乏知识阶层的思想高度、开拓勇气与艺术探索的自觉(这一点我们在正文部分还要具体评述)。

最后,本书所讨论的内容是中国当代散文“艺术”的演变“历史”,那么,根据对散文文类规范性的上述理解,对散文艺术演变的考察,显然应从以下几个层面切入:1)作者主体在截取生活表象时所依赖的价值观念的演变,或作者主体内在精神结构的演变;2)作者主体对符号/隐喻系统的选择、开掘与拓展;3)作者主体在将现实美转换成艺术美过程中所采取的一系列艺术操作程式的迁移、更迭,等等。应当指出,上述三个层面仅仅是就进入散文艺术的最原初的角度而言的,然而也唯有循此深入下去,我们才能站立在一个更高的层次总体地把握散文艺术所包含的相当丰富而芜杂的内容。诸如,主体在与客体的对峙中所取态度所决定的该主体的散文观念,主体切入生活的角度、方式,主体的风格追求,散文作为一种艺术载体运行的规律,文本所采用的体式(日记体、书信体、游记体等),文本结构、语言的美学特征,抒情、叙事、议论各自不同的传达机制或相互兼容以及与此相关的文本最终艺术型态的风貌、效果上的差异性,等等。

第一章 “萧瑟秋风今又是，换了人间”

——17年时期散文运作的外部机制

在文学发展的漫漫历史程途中，本世纪中叶的“1949~1966年”——在当代理论语境中常被表述为“建国初17年”或“17年时期”——这一时间段中的文学状况可以说是中外古今文学史上罕见的、最富有“中国特色”的特殊现象。之所以说其“罕见”、富有“中国特色”，是因为此阶段的文学运作基本上处于某种单一的政治意志甚至是个别领袖人物的个人意志的强制干预之下。因此，虽然我们一直反对将文学研究过多地侧重于外部的文艺政策、文艺思潮的考察，以及将文学发展的历史依附于某种政治经济变迁的做法，但考虑到作为上层建筑之一的文学与经济基础的那种先天的、不可分割的关系，以及中国文学与中国政治顽固地纠缠在一起的既往历史，特别是17年时期文学受制于狭隘的政治意识严密控制的特点，我们在探讨17年时期散文艺术时，仍有必要检查一下此阶段艺术生成的外部机制。不过，与社会学批评原则侧重考察艺术所置身的政治、经济、传统、文化、风俗等外部环境不同，我们对17年时期散文运作外部机制的考察，主要侧重在与散文艺术建构关系最为密切的主体的价值选择、散文观念等方面。而探明这些问题，对于我们宏观地把握此阶段散文的艺术品级与艺术分期等均不无裨益。

一、主体价值取向的隐遁或调整

对于“17年时期”这样一个相对独立的历史单元，本世纪末期已有不少学者作过探讨。如有论者指出，由于刚刚从一连串的战斗中走出，这一时期的社会文化心理还深深镌刻着战争时代的痕迹：“实用理性与狂热的非理性的奇特结合，民族主义情绪的高度发扬，对外来文化的本能排斥，以及因战争的胜利而陶醉于军事生活、把战时军队生活方式视作最完美的理想境界等等”，在这种文化氛围制约下，文学也就“由军事的轨道转入到政治的轨道，许多战争时期的文学特征移用于和平建设时期”^①。应当承认，此论断相当准确地抓住了“17年时期”文化语境的鲜明特征。然而，如果站在其时胜利者的立场思考、规划这一阶段的历史实践，则会发现，所谓战争的“痕迹”并非主要是前一阶段战争文化心理的延续，而是无产阶级领导层对于新的历史时期历史任务的自觉认识、理解^②。具言之，随着1949年中华人民共和国的成立，一切有形的阶级敌人、反动派或者被消灭，或者被逐出境外，但各种各样无形的、隐蔽的、存在于意识形态领域内的“敌人”还依然存在。因此，摆在无产阶级面前的，除了经济建设这一首要课题之外，另一个在新民主主义革命时期尚未彻底完成的“思想战役”才刚刚开始。正是在这一思想指导之下，“17年时期”相继发动了批判电影《武训传》、批判俞平伯的《红楼梦研究》、批判胡风“反党集团”以及1957年的“反右”等运动，其宗旨即是清算一切非无产阶级意识形态，将一切

① 陈思和：《文学观念中的战争文化心理》，载《鸡鸣风雨》，学林出版社，1994。

② 参见毛泽东《应当重视电影〈武训传〉的讨论》（1951年）、《打退资产阶级右派的进攻》（1957年）、《一九五七年夏季的形势》（1957年）等篇章的论述。《毛泽东选集》第5卷，人民出版社，1977。

社会成员的价值观念统一到一种新型的无产阶级世界观上来,其结果则是以“人民”的名义对文学创作的主体“作家”提出了严格的要求:1)自觉与过去一切封建主义的、资产阶级的倾向告别,以一种全新的、高度净化的无产阶级观念体系评判生活,生发与传达感情;2)作家不再是传统意义上分散作业的、带有很大自由性、私人性的角色,而应是整个社会机器中配合社会实践的一个特殊职业阶层^①。

置身于这样一种前所未有的文化语境,或面对这种新的、带有很强的强制性的时代规范,承担着散文艺术创造工程的主体们是如何反应的呢?其作出了哪些调整或选择?并且,这种调整 and 选择又是如何影响其写作策略并决定其所构建文本的艺术品位的呢?

从《中国新文艺大系·散文集》(1949~1966)与《散文特写选》(1~3册)^②这两本相对权威的“大系”级散文选集所辑录的篇目中可以看出,其时所谓的散文“作家队伍”还是相当庞大的。其中有冰心、巴金、老舍、叶圣陶、丰子恺、沈从文、曹禺、张恨水、李广田、李健吾、周瘦鹃、萧乾、柯灵、艾芜、茅盾、储安平、方令孺;有孙犁、丁玲、冯雪峰、赵树理、周立波、夏衍、臧克家、秦兆阳、宋之的、魏巍、徐迟、杜鹏程、秦牧、杨朔、刘白羽、吴伯箫、曹靖华、碧野、钦文、方纪、陈残云、林遐、何为、魏刚焰、魏金枝、杨石、艾煊、茵子、郭风、沙汀、姚雪垠、李准、峻青、马识途、邓拓、马铁丁、侯金镜;有翦伯赞、常书鸿、盖叫天、黄苗子、吉胡洪霞、王玉胡、郁茹、房树民、穆青、万全、史阜民、黄守则等。从年龄上看,其中既有已于现代文学史上奠定了一定地位的老一辈作家,亦有建国以后成长起来的中青年作

^① 其实早在1942年“延安讲话”中毛泽东就已经提出了这一观点,只不过当时人们更多地将其理解为战争时期的权宜之计,而未意识到,这一主张实为无产阶级领袖人物对未来国家形态的构想。

^② 《中国新文艺大系·散文集》(1949~1966),中国文联出版公司,1987;《散文特写选》(1~3册),人民文学出版社,1980。

家；从身份上看，有专业作家，亦有不少偶一为之的业余作者。就其文本的外在风貌考察，则均洋溢着一种热情、欢乐而光明的旋律，焕发着浓烈的颂歌色彩。然而，这是否意味着所有的散文主体均已服从了时代要求，扬弃旧我，达到了价值取向上的空前一致呢？

当然不是如此。在那种价值取向的表面一致之下，事实上仍然存在着错综复杂的价值选择。并且，正是由于主体们基于既往人生实践中所形成的观念体系与这一新型价值取向的撞击、磨合、悖逆，等等，才最终决定了尽管同属于“遵命文学”，其所构建文本对艺术性的获得仍然存在着巨大的差异性：有的至今仍闪烁着不朽的艺术光泽，有的尽管在当时赢得了较高赞誉，时过境迁却已成明日黄花，沦为后人评说特殊时代氛围下文学畸变的典型文本。

就已经面世的散文文本与相关的背景资料来看，那些在现代文学史上曾经叱咤风云或即将崭露头角的作家如冰心、茅盾、巴金、沈从文、叶圣陶、丰子恺、张恨水、周瘦鹃、储安平、萧乾、柯灵、汪曾祺等，实质已转入了沉默状态，某种程度上实即对当前流行的主导话语持不认同态度。譬如沈从文，这位在旧中国文坛上完全凭借个体丰富的人生阅历与独到感受确立了自己的文学地位的作家，对于即将到来的“新社会”一方面表示欢迎，另一方面却感到恐慌、紧张^①，1948年他在写给一位年轻朋友的信中已然明确透露：

“大局玄黄未定……，一切终得变，从大处看发展，中国行将进入一个崭新时代，则无可怀疑。”“人近中年，情绪凝固，又或因情绪内向，缺少社交适应能力，用笔方式20年30年统一由一个‘思’字出发，此时却必须用‘信’字起步，或不容易扭转，过不多久，即未被迫搁笔，亦终得

^① 参见陈徒手《午门城下的沈从文》，《读书》1998年第10期。

把笔搁下，这是我们一代若干人必然结果。”^①

亦即，作为一种伴随着主体漫长的人生实践与思考而日积月累起来的价值体系并不那么容易被置换，而是有着相当恒久的稳定性。既然不容易或不愿意放弃自我既往的价值观念，那么在“新社会”只有认定自己不能适应，必须作出“退守”的选择，“提前死亡”了^②。沈从文的这一态度可以说典型地披露了与之类似的其他老作家的共同心态。于是，我们看到，在50年代，尽管沈从文写过《新湘行记》，丰子恺写过《庐山面目》，张恨水写过《陶然亭》，储安平写过《在塔里木河的下流》，萧乾写过《万里赶羊》，严格地说只是一些艺术上相当粗陋的应景之作，与1949年之前这些作家们已经取得的成就相比，无疑不可同日而语。其他像巴金、茅盾、叶圣陶等人，表面上看似乎也较积极，实质内里并没有、也不可能与以往的人生哲学彻底断绝，因此尽管他们也曾经努力吟唱过一些赞歌，但所造成的却是一种“主观上相当忠诚，客观上相当滑稽”^③的效果。过去曾有论者将这种现象归结为这批作家对于“新生活”的不熟悉，现在看来应是一种皮相之见。联系到这些作家在本世纪下半叶要么彻底封笔、转行，如沈从文、张恨水，要么长久地压抑着主体的价值追求，直到1976年“文革”结束之后才重新“亮相”，如萧乾、汪曾祺，我们可以认为，这批主体真正的价值取向在整个17年时期实已趋于隐遁，其文本的“艺术性”亦因这种价值取向上的内在矛盾而相对减弱直至完全丧失。

在上述现代作家群体中，老舍也许是唯一的例外。其建国初期创作的戏剧《龙须沟》、《茶馆》，散文《我热爱新北京》、《养花》等，堪

① 参见《长河不尽流》，第141~142页，第502页，湖南文艺出版社，1989。

② 参见钱理群《1948天地玄黄》，第258页，山东教育出版社，1998。

③ 李泽厚：《中国现代思想史论》，第247页，东方出版社，1987。

称文学史上的杰作。其对新中国高歌声中所焕发出来的艺术魅力，不仅与之同辈的作家望尘莫及，即使是那些自命为新文艺主宰的作家们一时也难以超越。由此带来一个问题：从老舍既往的创作实践中可以看出，他早在1932年就已经对未来中国的政治作过广泛而深刻的思索与批判：《猫城记》，这部被称为“很奇异”的小说，一直未能引起研究者的高度重视，其实就在这部伟大的现实主义讽刺小说中，老舍“对整个中国社会制度和国家组织进行了毁灭性的抨击”^①，不仅抨击了老中国儿女落后的国民性，而且对中国大地上一切政治形式作出了全面否定^②，关于这部作品的思想倾向是否正确姑且不论，我们这里所要指出的是，就老舍既往的观念体系而言，他与“17年时期”的价值取向并非完全合拍。那么，何以其进入新中国也能如鱼得水并且马上就唱出了高度艺术化的献给新时代的颂歌呢？要解释这一疑问，显然还应从老舍先生一贯的价值观念中寻找。综观老舍一生的创作，可以突出地感觉出在这位作家身上存在着一个极为鲜明的“北平情结”：其一生的大部分创作均以北平为背景，其一生的情感所系均与北平的兴衰相联。考虑到北平作为中国古典文化的某种象征，我们可以认为，老舍的这个“北平情结”实即为一种古典情结。换言之，老舍的精神内核其实是一种地道的中国传统文化^③。明白了这一点，也才会明白：老舍建国之初的热情实则完全来自于一种古典士大夫的“士为知己者死”的精神，而他最后的自沉亦是源自一种“士可杀而不可辱”的信念。并且，尤其重要的是，建国初期人民政府以前所未有的积极姿态与高

① [苏]安基波夫斯基：《老舍早期创作与中国社会》，宋永毅译，第83页，湖南文艺出版社，1987。

② [苏]安基波夫斯基：《老舍早期创作与中国社会》，宋永毅译，第83~109页，湖南文艺出版社，1987。

③ 参见胡絮青、舒乙《老舍和朋友们》（《散文选刊》，1986，1）中对老舍的描写，文中所记述的老舍的情趣爱好与古典士大夫是多么地相似。

效职能关心民瘼，切切实实为人民多做事，做好事，又怎能不让老舍感动、感激？千百年来中国士大夫心目中的理想政府不就是如此吗？所以，他写下了《茶馆》、《龙须沟》，也写下了当代散文史上不可多得的《我热爱新北京》、《养花》等篇什，而这些文本的艺术性均来自老舍传统的士大夫价值取向与新型无产阶级价值取向的一种奇特的交叉、渗透与融合。

与沈从文、老舍等人与新时代的价值取向或敬而远之或艰难磨合不同，来自“解放区”或生长于新中国的一批散文主体对于此种取向可谓并不陌生，在具体操作中亦是得心应手的。然而，亦不能就此以为，这些主体们在接受这种价值取向的过程中就没有取舍、差异或分野。严格地说这批主体对此种取向的态度仍可大略地分为这样几种情形：

一类以赵树理、孙犁、夏衍、徐懋庸、秦牧、马铁丁等少数几位为代表。作为20世纪文学史上两个重要流派“山药蛋派”与“荷花淀派”的主帅，赵树理、孙犁在17年时期的散文创作并不算多，但就在其留下的这少量散文里，我们仍可明显地感觉出这两位作家精神上的警醒。譬如，在《新食堂里忆故人》中，赵树理回到太行山区的故乡，当他走进公社化之后新建的食堂，“首先感觉到的是食堂修得很得劲”，但随后就觉得“建立公社之初，以一个七十来户的力量来修建这样一列房子，未免有些铺张浪费”，直到队干部向他解释，“修这房子不但没有请什么匠人，购什么材料”，完全是社员们自己拼凑材料，用业余时间搞起来的，作者才感到释然、高兴。作者的这一心理变化过程虽短，却鲜明地反映出其对“大跃进”狂热的满腹疑虑；再譬如孙犁的《齐满花》，文本揭示了一个美丽的农村少女同恶劣的家庭环境的决裂，但在另一方面也传达出即使在阳光普照的新中国农村仍然滞留根深蒂固的恶习。换言之，“17年”语境中被视为历史主体的农民阶层在他们看来仍然存在着诸多缺陷。这种认识的得出，无疑表明主体仍保持着一种推进的张

力。其他如秦牧对“鲜花百态”和风格多样性的吁求^①，徐懋庸、夏衍、马铁丁等人以杂文的形式对于新中国正在滋长的官僚主义以及以集体的名义扼杀个性的批判，等等，均清楚表明，这些主体在具体的艺术操作中对那一时代所规定的主导价值取向仍然保留着一定的检查、验证甚至修正。其主体价值体系仍然保持着一定的动态特征，从而也就决定了这批逐条所建构的文本仍然具有着相对丰厚的艺术底蕴。

另一类以杨朔、刘白羽、峻青、陈残云、华嘉等作家为代表。这批主体在建国前大多属于小资产阶级知识分子，亦即，与其时凭借文化资本步入绅士阶层的大资产阶级知识分子如胡适、周作人、林语堂、徐志摩、丰子恺等人相比，这批人“在经济地位上始终未达自给自足的层次，又未能确立自身的文化地位，虽然他们也乐于舞文弄墨但无足轻重。——毛泽东在‘延安讲话’中一再批评并殷殷期望改造的，其实正是这部分在精神上向往绅士阶层，在事实上沦为平民的小知识分子”^②。值得注意的是，或许这批主体内在的精神结构原本就较空洞，其现有地位亦又是凭借着无产阶级革命所获取，因而其对“17年”所倡导的那一价值取向可以说是由衷地拥护与无条件、有意识地恪守的。由此而来我们看到，这批主体的价值探求以1949年为界基本上处于停顿、静止状态，其全部感情的生发或所谓艺术创造均是依据于这样一种由外而内强制性、生硬地嵌入这些主体内部的价值取向，至于这一取向的真髓，这批主体的绝大多数恐怕至死也未能真正理解。其结果则是，由这批主体所经营的散文在五六十年代虽然也盛极一时，但以严格的艺术精神审查却无一合格。一当时代再次转换，置身于新颖的多元语境，这批主体早已僵化、萎缩得不像样子的“作家”就只好“失业”，“文革”之

① 参见秦牧《鲜花百态和艺术风格》，《艺海拾贝》，上海文艺出版社，1978。

② 参见拙作《论绅士视角与绅士散文》，《福建论坛》1997年第2期。

后这些人并未如冰心、孙犁、萧乾、汪曾祺等人“老当益壮”，而是纷纷失语，即使偶尔弄一两篇充数，其水准也无一例外地低劣。刘白羽 1986 年所写的、幼稚得如中学生习作的《白蝴蝶之恋》，即是明证。

如果说上述两类主体对“17 年时期”绝对一元化的价值取向所持立场比较典型的话，那么，还有一大批主体与其建立的关系就比较松散、随机了。或许是因其所表现内容取自 1949 年之前的近现代历史，如丁玲《一个真实人的一生》，冯雪峰《鲁迅先生的逝世》，曹靖华《忆当年，穿着细事且莫等闲看》；或许是其并非出于主动地、有意识地宣传、传达某种外在的政治话语，其创作更多是为了倾诉某种亲历的人生经历、人生感受，如史阜民的《十八列火车》，吉胡洪霞的《吉鸿昌将军》，万全的《搪瓷茶缸》；或许是因主体的确为其所见闻的生活表象深深地打动、折服、沉醉，如魏巍的《谁是最可爱的人》，秦兆阳的《王永淮》，方纪的《挥手之间》，因而，总体上看，这批主体与当时的取向要求基本吻合，并不存在任何舍弃，但其文本所容纳的更为广阔的现实生活（即超越了单一的、以政治取景的模式），或主体源于自我个人实践的纯真情感，仍使其显示了更为丰富多彩的美学姿态，与杨朔、刘白羽等人相较，实可谓形同神异。

香港文学史家司马长风在评述周作人“言志与载道、即兴与赋得”的观点时，曾经提出过一组颇有见地的艺术主张，根据这一主张，他将艺术界划为四个等级：1）即兴的言志：即独立、自由地表达自己的情感和思想；2）赋得的言志：即有限制地表达自己的情感和思想；3）即兴的载道：即出于自愿来表达、宣扬他人的思想、见解或情操；4）赋得的载道：即被迫赞颂、宣扬他人的思想、见解或情操^①。应当承认，司马长风所提出的这四条标准的确在很大程度上

^① 司马长风：《中国新文学史》（上卷），第 270 页，香港昭明出版社，1980。

概括了判别艺术品高下的真谛,然而仔细辨析则可发现,他对此四条标准的归纳较多依据的是文本所呈现的外在特征,而在根本上忽略了主体内在价值体系的复杂性,因而在具体界定某一文本的艺术品级时难免有失公允、科学。其实,如果将主体既往实践的因素考虑进去,则上述界定或许将更为完备。亦即,1)凡主体是从自我的个体实践中独立探索、思考而形成的思想体系并凭借在此基础上产生的感情建构文本,则其艺术品级可视为一级;2)凡主体通过学习,真正理解和皈依了某种思想或学说,并凭借在此基础上产生的感情建构文本,则其艺术品级可视为二级;3)凡主体在自我实践中所形成的个体感悟与某种思想、学说发生了某种交叉或重合并在此基础上产生了一定的思想感情,其所建构文本的艺术品级可视为三级;4)凡主体根本就没有弄清某种思想的正误,此时他为了宣传这种思想而强挤感情,其所构建文本的艺术品级应属于最低层次,在很大程度上即是一种“伪艺术”。弄清这一点,再来看“17年时期”主体们的劳作,其艺术品级的分野也就一清二楚了。质言之,就17年时期的散文领域而言,除第一品级的艺术并不存在之外,赵树理、孙犁、徐懋庸、丁玲、曹靖华、秦兆阳、秦牧、万全、吉胡洪霞等绝大多数人的创作均属于二、三品级,而杨朔、刘白羽等人的创作与他们相比则又等而下之了。

总之,不管我们主观上如何不情愿,如何努力,看来对“17年时期”散文艺术的讨论只能局限于后三类艺术品级的文本之上了,因为“17年时期”散文艺术的经营主要即是由这后三类主体所承担的。

二、观念与分期

每一种艺术均有着属于自身的内在稳定性,但不同时代的艺

术家在继承与发展这种艺术时总会显示出对这种艺术的相对共同的理解。同样,在整个“17年时期”,人们在具体的散文艺术实践中,对这种文体亦提出了与本时期时代精神相适应的界定。

在最初的理论探讨中,人们从提高大众文化素质、适应时代要求的愿望出发,指出了散文写作的浅易性、普及性。如老舍提出,“散文之所以比较容易写,是因为它更接近我们口中的语言。可以说,散文是加过工的语言”,“我们既会讲话,如果再会加工,我们就会写出较好的散文来。我想会有那么一天,我们的文化普遍提高,人人都能出口成章,把口中说的写下来,就是好散文”^①。冰心认为,“我之所以喜欢写散文,也是因为我对其他文学形式,如同诗歌、戏剧等等的艺术修养不足,写起来比较吃力。散文就比较自由,很容易拿来抒写自己当时当地的激感,轻快灵活,可长可短。尤其在大跃进的时代里,层出不穷的新人新事,像光辉灿烂的朝云晚霞一般,色彩和形状瞬息万变,刚低下头写几句,抬起头来就已经面目全新。要多快好省地反映新时代新事物,我觉得就非多写散文不可”^②。其后,随着讨论的深入,有关散文属性的问题逐渐形成了比较明晰的看法,这就是柯灵所提出的,散文应当是“文学的轻骑队”^③。具言之,即要求散文应凭借着自身短小精悍、写法自由、浅显易学等特长,迅速及时地反映变动着的社会生活。

从散文艺术的发展历史来看,这一观念的提出并非空穴来风。譬如,当代有论者就曾经指出,建国初期的“散文观”较多沿袭了“延安散文”的传统,即强调“政治标准第一”,“艺术标准第二”的观念以及“追逐时代”、“抹杀个性”的倾向^④。然而,如果我们将视野

① 老舍:《散文重要》,载《笔谈散文》,百花文艺出版社,1962。

② 冰心:《谈散文》,载《笔谈散文》,百花文艺出版社,1962。

③ 柯灵:《散文——文学的轻骑队》,载《笔谈散文》,百花文艺出版社,1962。

④ 余树森、陈旭光:《中国当代散文报告文学发展史》,第6页,第7页,北京大学出版社,1996。

扩展开去,则会发现,不仅深受毛泽东“延安讲话”影响的解放区持有此种认识,即使在国统区,不少在现代文学史上卓有建树的作家、理论家亦逐渐趋向了这一主张。三四十年代,围绕着散文应状写身边琐事还是血雨腥风,理论界就曾经为此作过相当尖锐的交锋,而愈至后来,随着民族矛盾、阶级矛盾的愈益激化,鲁迅先生在1932年《小品文的危机》中所提出的“匕首、投枪”说愈来愈上升为文坛的主导话语,并将其中的功利性片面地强调到了极端。即,散文应当迅速及时地揭示社会的病痛,记录时代的变化,与丑恶的现实抗争,并最终有益于世道人心。诸如,“当这大动乱的时代,我们不仅是能愤激,而且要能抗争,不仅要有革命的情绪,而且要有勇于临阵的战士,倘使战斗的法术中还需要笔写的文章的话,那么,这短小精悍无所不包的小品文自然是最适宜的工具”^①,“但现在我们的小品,在意义上是不能这样的:文字的效能,并不是要来给有闲人们消遣,而是要满足大家实生活上的需要。小品文在今日所以能成为一种盛行的文学样式,就正因为能适合社会生活上的强烈的需要。——在这动扰的时代,大众要求能在经济的时间满足求知的欲望,因此形式简短、明快的小品文,成为最恰当的读物”。“小品文能够很简洁地明快地把变动着的各种社会生活与现象迅速的表现出来,才是它的特色与任务”^②,等等。因此,当建国以后来自解放区与国统区的这两股思潮在“进步”的名义下再次合流并一跃而成为占统治地位的话语,也就自然而必然。

从文化事业发展的程度上看,这一主张的提出与盛兴亦与当时大众传媒的迫切需要与相对落后有关。早在本世纪上半叶,梁遇春就曾经独具慧眼地发现:“小品文同定期出版物几乎可说是相依

① 所北:《自己的话》,《小品文艺术谈》,李宁编,中国广播电视出版社,1990。

② 佛朗:《对“小品文”的意见》,《小品文艺术谈》,李宁编,中国广播电视出版社,1990。

为命的。虽然小品文的开山祖 Montaigne 是一个人住在圆墟里，静静地写出无数对人生微妙的观察，去消遣他的宦海余生，积成一厚册才拿来发表，但是小品文的发达是同定期出版物的盛行成正比例的。这自然是因为定期出版物篇幅有限，最宜于刊登短隼的小品文字，而小品文的冲淡闲逸也最合于定期出版物口味，因为他们多半是看倦了长而无味的正经书，才来拿定期出版物松散一下。”^①质言之，从历史上看，散文的运转与报刊原本并无多大的关系，但由于散文在发生过程中所特有的交流性在某种程度上与报刊的大众传播性取得了一致，因而在整个 20 世纪，散文一直与大众传媒相辅相成，相得益彰。明乎此，再来看建国初期的新闻出版状况，即可发现，一方面，承担着传达、解释上级指示即“寓教于乐”使命的新闻出版事业迫切需要散文的参与，从而导致这一时期新闻出版所特有的宣传性无可避免地影响甚至限定了散文写作中的具体规范：写作上的时效性与写作中的客观性。散文家所扮演的角色在某种程度上等同于新闻记者，必须不停地像“轻骑兵”一样奔走于社会生活中的“各条战线”，去发现各行各业所涌现出来的新人新事新面貌新变化，并及时地加以报道以配合当时流行的方针政策；另一方面，尤为重要的是，由于长期的物质贫困与文化贫困，新中国初期真正接受过新闻职业训练的人手相当紧缺，往往由原先从事过文学写作的人转任或兼任，从而导致，身兼新闻记者与文学创作者两任的写作者在具体写作过程中常常将这两种文体混淆起来，并最终如同发现“新大陆”似的推出了这一渗透了较多新闻属性的“轻骑兵”观念。

然而，从理论的角度考察，这一观念与真正的散文精神是相去甚远的。首先，我们曾在《绪论》部分指出，散文抒写的应是与主体

^① 梁遇春：《〈小品文选〉序》，《小品文艺术谈》，李宁编，中国广播电视出版社，1990。

的生命旅程尤其是主体的精神成长相关的人事景物，而“文学的轻骑兵”观念则无视主体内在的精神内核与那种外在的写作对象之间的天然的、有机的联系，一方面将主体与客体生硬地捆绑在一起，另一方面又将主体置于某种被动的、从属的地位，主体的一切所作所为完全受制于某种“外力”（既定的方针政策或急速变动的现实）的驱使，这就使主体实质上沦为某种机械的、“传声筒”式的工具。其次，与传统的“文以载道”观念相较，这一主张并未有推进，只不过这里的“道”从传统的儒家学说变换为无产阶级意识形态而已；而与鲁迅的“匕首、投枪”说相比，此种观念不仅没有推进，相反却大大地倒退了。因为，一方面鲁迅作为一个伟大的主体绝对是俯视甚至君临于写作对象之上并始终保持着前进、开放的态势的；另一方面，在鲁迅那里，所谓“匕首、投枪”指的是主体应始终保持着批判现实的锋芒，而“文学的轻骑兵”观念对此则是避之惟恐不及的。第三，文学创作作为一项复杂的艺术创造工程，主体必须付出漫长而艰辛的劳作，从来就不必要也不可能“迅速及时”，“迅速及时”只是新闻报道的基本要求，文学创作又何必如此匆忙？这里不能不提及一下杂文这种文体。表面上看，鲁迅先生不仅首创了这种文体，而且在运用时总是和彼时彼刻的特定现实紧密结合在一起，具有着极强的及时性，事实上，我们不应忽略的是，鲁迅先生的“及时”其实是有着长期艰苦的人生实践积累与精神探索作后盾的，所谓十年磨剑，一朝得之。换言之，一个主体如果无有九死不悔的上下求索以及由此而来的坚实的精神准备，就不可能“迅速及时”地发现现实中的问题进而成功地、艺术地将之揭示出来。20世纪中国文学史上真正能称得上杂文大师的，仅仅鲁迅一位，就很明显地说明这一点。

作为“17年时期”一元化语境中占绝对优势的主流话语，此种观念不仅一直贯穿于整个“17年时期”，而且程度不同地影响了其时参与散文创作的所有作家。按理，在这种单一的、狭隘的散文观

念支配下,是不存在所谓散文艺术的发展或散文美学形态的变异即分期的。过去曾有不少文学史家将 1949~1966 年间的“1956 年”与“1961 年”视为此阶段散文发展的两个“高潮段”或“散文年”^①,可以说是注意到了“17 年时期”散文发展进程中两次重要的艺术冲刺,不足的是,这些论者大多注重的是从其时政治气候的冷热角度探讨这两次“高潮”形成的原因、取得的成就,以及以此为依据将“17 年时期”的散文划分为两个阶段,等等,而未能见出,这两次所谓“高潮”在漫长的文学史长河中仍然不过是两个微不足道的泡沫而已,其中掺杂了太多的非文学本身的成分,无论就散文观念抑或是散文艺术来看,均未有质的变化,因而也未能取得真正令人瞩目的实绩。在我看来,建国初期短短 17 年之中的政治风云变幻对作家的心态一次又一次的冲击,以及由此而对作家沉睡着的主体意识、美学精神的触动,很大程度上影响的只是作家歌颂的热情、语调与方式,进而影响的是其散文艺术形态的风神。因此,如果一定要对“17 年时期”的散文发展作区划的话,那么,以 1957 年为界,当代中国散文的确在美学风貌、艺术操作手法等方面存在着某种差异,并显示了某种貌似“发展”的“阶段性”,从而形成了相对有别的两大板块。——之所以以 1957 年为界,是因为在此之前的历次运动所涉及的只是少部分人,并主要局限于意识形态领域,而 1957 年的“反右”与 1958 年的“大跃进”所带来的数十万知识分子政治生命的休克以及国民经济的崩溃,才给整个社会心理带来了震撼性的、深刻的影响。——如果进一步仔细辨析,则可发现,即使是在这两大“板块”内部,前后亦存在着些微的差别,对此,我们将在下面再展开评述。

^① 参见邓星雨《中国当代散文史》,第 82 页,第 93 页,山东文艺出版社,1995。

第二章 匍匐在巨大的现实美之下

——1949~1957年间的散文艺术

1949年,随着中华人民共和国成立,连年的战争、动乱远去了,四分五裂的山河统一了,晚清以降饱受帝国主义欺凌与国内反动统治者蹂躏的中华民族终于卸去了心头的重重重负,以前所未有的轻松、喜悦,扬眉吐气地跨进了一个虽然百废待兴但却朝气蓬勃的时代。千百万劳动者几乎是凭借着在这片古老的土地上数千年从未有过的巨大热情与空前的自觉、团结,一方面投入了抗美援朝、拒敌于境外的卫国战争,一方面则在一穷二白的废墟上开始了重建家园、奔向美好未来的伟大实践。这是一个激动人心的时代,每天,每时,每刻,几乎都有层出不穷的英雄人物与英雄事迹涌现出来,令人目不暇接,由衷赞叹。置身于这样一种举国狂欢的盛大节日般的气氛里,面对着沧海桑田的巨大变迁尤其是整个民族精神的巨大解放,即使是再严肃、再理智的知识者亦不能不受到感染,身不由己地被卷进那样一股恢宏炽热的情感洪流里。更何况,与革命者所缔造的千秋伟业以及劳动者所焕发的惊人力量相比,知识者手中的那支笔又显得多么的渺小、黯然无光。因此,在建国初期,无数知识者不约而同地停下他们一贯的批判性思考,无比虔诚地拜倒在巨大的现实美脚下,心甘情愿地为之驱使、讴歌,也就相当自然、不足为奇了。

一、1949~1955:对题材的推崇与追逐

“今年清明节,我回到了一个熟识的地方。那里可以说是我的第二故乡,人民曾用他们的血汗培育了我,我也曾在那里经历了斗争的风雨。”(胡苏《新媳妇》)“我来到了这里。这是一座古老的教堂……”(柯蓝《新的生活在等待着》)“这是一九五四年早秋,一个特有的清朗的日子。我们从玉门油田出发到敦煌,只用了一天的时间……”(李若冰《在柴达木盆地》)“船向着山外村驶着,我心里老想着山外村的那位老房东——边老大。分别已两年多了,想不到今天又要看到他,怎么不叫人高兴呢。”(陆扬烈《边老大》)“这一次,我终于有机会来访问草地了。”(宋之的《草地颂歌》)“今年6月,我在塔里木河的下游访问了一个小村。”(储安平《在塔里木河的下游》)随手检视50年代前期的散文文本,类似这样的表述比比皆是。它使我们强烈地感觉到,那一时期的散文主体们几乎总是席不暇暖、马不停蹄地奔走在祖国的山山水水、角角落落。然而,他们所写的却又不是“游记”,而是一些新人新事新气象的报道。这种现象表明,走出书斋,到最广阔的现实生活中去寻找和发现最能体现时代风貌的事物,可以说是50年代前期散文主体们的共同趋归。换言之,50年代前期散文艺术的一个首要的、显著的特征就在于,主体往往自觉地贬抑自我真实的生命体验,将自我摆放到某种从属的地位,去被动地追随、记录那些外在于主体的、庞大的现实之美。如果说在这种艺术经营的过程中也存在着某种主体的能动性的话,那么这种能动性主要就体现在主体必须以某种集团代言人的身份,去审查进入其艺术视野的一切生活表象,滤去所谓的生活“杂质”,挑选那些最符合时代精神的部分加以摹写。因此,阅读这样的文本,一个突出的印象是,作家真正的主体意识无一例外地迹近空

白，在此，其所扮演的仅仅是某种“照相机”或“镜子”一般的“无机”角色，其文本中突出裸露的则是我们现在所看到的一系列光彩照人的“题材”，诸如：

（一）从不同战线歌颂社会主义建设进程，热情欢呼年轻的祖国在党的领导下日新月异、飞速发展，步入光明的未来。代表作主要有：老舍的《我热爱新北京》，叙述的是建国伊始北京人民政府对旧城区的改造；叶圣陶的《游了三个湖》，这篇散文表面上看似似乎是一篇描写风景的游记，实质则是以一个旧社会“过来者”的眼光观察新中国的领导者改造山河的骄人业绩，突出的仍然是“新旧社会两重天”的流行主题；唐克新的《车间里的春天》，反映的是纺织工人劳动环境的改善；靳以的《到佛子岭去》，宋之的的《草地颂歌》，李若冰的《在柴达木盆地》，储安平《在塔里木河的下流》，描绘了祖国许多偏僻、蛮荒之地在新一代建设者的手中变得那样的美丽、富饶；柳杞的《好年胜景》与柳青的《一九五五年秋天在皇甫村》，两篇写的都是农村，前者侧重于往昔的峥嵘岁月与今日幸福生活的对比，后者记述的则是建国初期农村社会主义改造进程中的重要历史事件“农业合作化”给农民的精神、灵魂带来的深刻影响与巨大变化。——应当指出，“农业合作化”是中华民族在特定的历史条件下针对封建社会、资本主义社会所暴露的黑暗面所作出的一次重要的历史尝试。从经济的角度看，它无疑是失败的，但从文化的角度看，却不能简单否定。即，它将几千年来一直处于贫困悲凉的生存背景下自生自灭、分散作业的中国农民第一次组织起来，以主人翁的姿态参与到历史进程之中，从而对于铲除漫长的小农经济温床上滋生的传统私有观念，给农民性格增添新的基因，发挥了巨大的作用。承认了这一点，我们也才能承认，柳青等人对这部分题材的注重，同样具有着文学史的意义。

（二）点染各种人物，为那些曾经在中国革命和建设做过贡献的若干平凡或不平凡的人物画像，摄下他们在历史进程的某一

阶段或某一瞬间特有的风姿与光彩。属于这一题材系列的作品又可分作两类。一类侧重刻画的是中国现代革命史上种种伟大而真实的人物，讴歌他们献身革命的精神，不畏强暴的铮铮铁骨，对祖国前途的坚定信念，等等。代表作有：巴金的《忆鲁迅先生》，冯雪峰的《鲁迅先生的逝世》，光未然的《回忆冼星海同志》，丁玲的《一个真实人的一生活——记胡也频》等。这些作品中的人物事迹大多已载入了史册，然而，作者从与他们日常交往的经历中透视其卓越而崇高的品质，读来亦令人别有一番感叹。另一类侧重刻画、开掘的是解放初期各种普通劳动者的心路历程，抒写他们在新旧社会不同时代不同的精神风貌或变化。代表性有：魏金枝的《任樟元和三个地主》，孙犁的《山地回忆》、《齐满花》，秦兆阳的《王永淮》、《老羊工》，郑秉谦的《柳金刀和他的妻子》，陆扬烈的《边老大》，柳青的《王家斌》，沙汀的《卢家秀》等。这些作品中的人物大多在旧中国历尽了磨难，然而一当他们挣脱那沉重的物质与精神枷锁，立刻以无比的豪情汇入到时代的洪流之中，作出了许多他们的祖辈连做梦也不敢想的奇迹。

(三)及时报道中国人民志愿军感天动地的英勇事迹、英雄品格，中朝人民鱼水相依的深厚友谊，等。代表作主要有：魏巍的《谁是最可爱的人》、《年轻人，让你的青春更美丽吧》、《依依惜别的深情》，巴金的《我们会见了彭德怀司令员》，菡子的《从上甘岭来》，史阜民的《十八列火车》，刘白羽的《英雄城——平壤》等。与前两类题材相比，这些作品所写的人物、事迹尤为壮观，作者大多不作任何修饰地将其直录下来，亦同样收到了撼人心魄的效果。等等。

质言之，这是一个题材压倒一切的时代。身当天翻地覆的历史巨变时刻，面对如此众多并且源源不断地涌现出来的“新”题材，作家们来不及思考、沉淀，立即承担起“时代的忠实秘书”的职责，及时地记录下那一特定时代稍纵即逝的面影，为中华民族历史上罕见的集体高昂奋发的情绪推波助澜，本也无可非议。然而，文学史

毕竟不是现实生活的历史，文学创作或艺术的创造毕竟有其自身的严格规范，因此，那一时期散文主体们对“题材”的追逐与推崇实质是经不起严格的艺术推敲的。

“题材”这一术语在 20 世纪文论中是一个经常出现的概念，其通常意义上的解释是：“作者依据他对生活的观察、体验、研究和分析所形成的创作意图，把生活素材加以选择、提炼、加工和改造后，纳入作品中去，使之成为作品中的表现对象，成为作品的组成部分，这就叫做文学作品的题材。所以说，题材就是作品中所描绘的具体社会生活现象。”^①现在已经很难确切地指出是谁最早将这一概念运用到文学批评之中，但能肯定的是，在中国古典文论语境里并没有这一概念，这就提醒我们，它应是在现代社会分工愈来愈明确、具体，现代社会结构愈来愈复杂，职业阶层或行业领域愈来愈条块化之后出现的。因此，当主体在创作中过多地专注于题材范畴时，其艺术视野也就相应地局限于其所选择的题材规定的特定领域里。对此，余秋雨先生曾经有过十分精辟的论证：

题材和事件确实具有各种诱惑力，诱惑着艺术家，也诱惑着观众。但是，真正的艺术生命力不可能牢牢地系结在题材和事件之中。一家电视台的记者曾别出心裁地在街头广场随意采访了一些路人，问他们希望拍摄一些什么电视剧，路人的回答几乎都是从自己从事的行业出发，要电视剧去表现该行业的题材，以及该单位发生的事件；但是，奇怪的是，当记者再问他们近年来最喜欢看的电视剧是哪几部，他们的回答却众口一词，完全不受行业、题材的局限，一致拥戴那些成功刻画了几组人生的优秀作品。可见，尽管再现行业性的题材和事件是不少观众的

① 十四院校主编《文学理论基础》，第 122 页，上海文艺出版社，1981。

“希望”，但要真正获得各行业观众普遍的由衷的喜欢，却只能突破它们的局囿而直取人生。在这一点上艺术家要在各种诱惑中保持清醒^①。

如果认真辨析一下，则可发现，余秋雨这里的表述仍有局限性，即，他虽然突破了题材所涉及的具体领域的限制，但他将作家的艺术视野仅仅规定在“人生”层次，亦同样限制了作家站在更为高远的社会或历史视角去把握更为广阔的现实画面。明白了这一点，我们也就清楚了，50年代前期的散文主体们将“题材”放在创作中的首位，其全部创作过程仅仅是忘“我”地带着某种既定意图天涯海角地去寻找符合这种意图的“题材”，而完全忽视了主体个人的价值体系、美学精神对外在的一切客观表象内在的渗透、吸纳、消化与吞吐的过程。这就导致，其所建构的散文文本大多呈现的只是其所选择的题材所规定的意义，后来的读者从其中所感受到的大多是某一特定时代的整体的精神氛围，而见不出作者主体的艺术个性与风格。至于其艺术操作的过程亦大大地拘泥于新闻报道体裁所严格要求的客观写实的层面，这也就阻止了主体更为积极与活跃的艺术发挥、向更高的艺术层次推进的可能。

二、有限的意蕴开掘

在50年代前期的文化语境里，所谓“新中国”之“新”，固然有全体社会成员在一个刚刚完整统一起来的国家基础上在一张白纸上已经涂抹了最初的几笔彩色线条，从而与分崩离析、百业俱废的旧中国相区别的意思，但其在更大程度上所指的，恐怕还是那一时

^① 参见余秋雨《艺术创造工程》，第95页，上海文艺出版社，1987。

代全体社会成员的思想感情与忧患愁苦、彷徨迷茫的旧时代人们的精神状态相比,有了质的变化。这种变化,用当时的主流话语解释即是,一种新型的无产阶级意识形态已经大面积地覆盖或占领了人们的内心世界。换句话说,如果说当时的新中国在物质层面上尚未显出多么明显的改观的话,那么,其在精神层面上至少从表面上看已经焕然一新。因而,如何发现与表现这种“新”,也就成了那一时期作家主体的共同使命,所谓“社会主义新人”与社会主义“新风尚”也就由此上升成为那一时期作家主体共同关注的中心写作对象。打开50年代前期的散文,这样的描写可说是比比皆是:赵金铭,这个“常常被人家请去做婚礼的陪客”而今是村里的“宣传委员”的旧式农民,在处理“离婚”这件“新鲜事”时,尽管在感情上还不能完全接受,但已能根据新的政策劝说当事人破除旧的观念,“移风易俗”,不要当落后的“典型”(孙犁《婚俗》);《新媳妇》(胡苏)中的新媳妇,在新中国农村家庭里一扫旧式妇女的低眉顺眼、忍气吞声,不仅对决定家庭命运的大事“入社”理直气壮地发表着自己的意见,而且走出了家庭,积极参加各项社会活动;一个与羊相伴了整整五十年、寂寞麻木、“活一天算一天”的老羊工,在和区长的一席谈话之后,一下子感觉到自己的作用,不仅主动地关心起集体的事务,而且精神上也“年轻”了起来(秦兆阳《老羊工》);此外,像在旧社会由于贫穷、不识字而屡受地主剥削、愚弄的任樟元,如今却成了“全县水利委员会的主任”(魏金枝《任樟元和三个地主》),还有柳金刀(郑秉谦《柳金刀和他的妻子》)、边老大(陆扬烈《边老大》)、王家斌(柳青《王家斌》)、卢家秀(沙汀《卢家秀》)等等,这些在旧时代只能或“面朝黄土背朝天”,或“老婆孩子热炕头”,艰难而无助地挣扎在生存线上的小人物,如今不仅都在新社会找到了自己的位置,而且均在新时代的实践进程中展示了一种崭新的精神风貌。

那么,这种崭新的精神风貌或社会主义“新人”、“新风尚”究竟

“新”在何处?毕竟,所谓无产阶级意识形态还只是一种抽象的理论性的言说,具体到现实生活中的人和事,它应该有哪些表现?对此,50年代前期的散文主体们根据自己的体会,也曾提出过一些竭力与主流话语相靠拢的理解,总括起来说,大致包含这样几个层面:

先国后家、公而忘私的观念。鲁迅先生曾经说过,“我们从古以来,就有埋头苦干的人,有拼命硬干的人,有为民请命的人,有舍身求法的人,……这就是中国的脊梁。”^①亦即,在中国历史上从来就不曾缺乏过“先天下之忧而忧,后天下之乐而乐”的人物,从某种意义上甚至可以说,正由于这些人物的存在,我们中华民族才一次又一次地渡过了各种历史的难关,挺立到现在。然而,不可忽略的是,这些人在历史上从来都是极少数,并总是处在“被摧残,被抹杀,消灭于黑暗中”^②,即总是以悲剧人物的面目出现。从本质上说,中国作为一个有着两千多年封建历史的农业大国,全部漫长的封建社会的政体形式无非是“家天下”,所谓“家”即小“国”,“国”即大“家”,在这种社会里不仅不能孕育出富有现代意味的“天下为公”思想与普泛的公民意识,而且由于长期躺在小农经济的温床之上,反而培养了一种根深蒂固的私有观念。正是这种观念一方面阻止着中国迈向现代化社会的步伐,另一方面则使整个国人的素质水准始终处于低劣的层次,老也得不到提高。但是,在1949年,随着新中国的炮火对一切反动政体形式的摧毁,以及随着建国初期波澜壮阔的“农业合作化”大潮对中华大地的全面席卷,这种千年未变的、顽固而狭隘的私有观念却受到了根本的冲击。比如,从柳青的《一九五五年秋天在皇甫村》里,我们看到,陈恒山,这个抱定了“世界上没有什么‘主义’能把他从贫困中解救出来,除非他的娃们长成了大人”的思想,极少参加社里开会的普通农民,在集体生产

^{①②} 鲁迅:《中国人失掉自信力了吗》,《鲁迅全集》(第6卷),人民文学出版社,1981。

所取得的成就面前，不仅“高兴了，像个小孩一样喜的合不上嘴”，而且从此一直坚持收听广播，关心起国家大事来；宋志让，这个喂了一匹好母马因而有了一点“优越性”、拒绝参加“互助组”的农民，在一九五五年的秋收季节“抬不起头来了”，因为，他的老婆、儿子、女儿“要串门，要上学；他们要和人来往，要说要笑”，质言之，要加入集体生活，在公与私的内心冲突中，宋志让掉泪了。这是和私有制告别的眼泪，也是为私有制送终的眼泪。跨出了这一步，中国农民思想和性格就将发生惊人的变化：“在我面前的人群中，有七个共产党员，十三个青年团员；我知道他们谁正在申请，谁正在为了可以申请而暗自加劲。在我参加这个社的建社工作时，只有一个党员，没有团员。以前有过这样的事情吗？老年人为了自己的儿子、姑娘和儿媳妇没有入党或入团很不高兴，和他们说话时气很粗，眼光里带着责备的表情。”如果说柳青所描绘的还只是农民的精神意识正在发生的转折，那么，魏巍的《谁是最可爱的人》、秦兆阳的《王永淮》、靳以的《到佛子岭去》、郑秉谦的《柳金刀和他的妻子》、邢立斌的《在客车里》等篇什则是从正面描写了新时代的保卫者与建设者们忘我的奉献精神：他们有的顾不上照顾家庭，也顾不上亲人的思念，坚持奋战在工作岗位上，有的则为了祖国的安宁、人民的幸福牺牲了宝贵的生命。此外，像冯雪峰的《鲁迅先生的逝世》，丁玲的《一个真实人的一生》，光未然的《回忆冼星海同志》，写的虽然是现代革命史上的优秀人物，但其所讴歌的那一种为了民族的解放而不顾自身安危的高贵品质，亦是从另一个角度强化着这一时代的新风。

学习观念。对于中国人来说，学习并不是一个陌生的概念，无论在官方、知识阶层抑或在民间阶层，一直都存在着悠久的重视学习的传统，所谓“学而优则仕”，“万般皆下品，唯有读书高”，“活到老，学到老”，等等。然而在50年代前期的散文文本里，学习再也不是封建意义上的为了个人的出人头地或光宗耀祖，而是为了尽早

地掌握科学技术或劳动技能,追赶时代的步伐,争做时代的先进人物,更好地为社会主义建设事业服务。所以,在《联合收割机的威力》(海默)里,那个新娘子再也不满足于丈夫的老实、实在了,而是不断地催促、鞭策着她的丈夫又快又好地学习:“又呆着,那么大了,光知道玩,算出来没有?你要不赶快进步我们可不等你!”她告诉作者:“你没听毛主席说,农村社会主义建设高潮到啦,光凭老实能建设社会主义吗?我为啥说不自由呢,早先我是光看他老实才相中了他,这会儿一看,光老实还不行,还得肯学习。”其他像沙汀的《柳永慧》、李准的《马小翠的故事》尽管写于50年代中、后期,但文中主人公对学习的热情、执着,文本的指导思想:只有通过学习才能在生产、工作中发挥更大作用,才能当上模范等,亦均是前期那一学习观的延续。

劳动观念。在封建社会,这是一个与学习相对立的观念。一般说来,封建上层统治阶级也写过不少“悯农”作品,即他们并不反对这一观念,但在他们那里,此种观念仅仅是对下层“劳力者”提出的要求,其自身作为“劳心者”则是不必遵循与实践的,即使偶尔将自己摆放在劳动者的位置,那也不过是为了待价而沽或逃避乱世,如诸葛亮的“躬耕垄亩”,或显示与当政者的不合作姿态,如陶渊明的“田园将芜,胡不归”(这种情况一直持续到明末清初,随着李贽、顾炎武等一批提倡“经世致用”的哲学大师的出现,才略有改变,但也未能在全体社会成员的心理中形成普泛的共识)。而在中国的民间社会,在学习与劳动孰轻孰重的选择中,中国老百姓一般也是将学习即读书做官摆放在劳动之上,只有在学习、读书无望的情况下才趋奉“劳动发家”的观念。从某种意义上说,这种轻视劳动的观念,与旧时代崇尚的不劳而获的剥削思想正是相辅相成的。然而,在50年代前期散文中,我们所见到的则是:《齐满花》(孙犁)中的齐满花,这个美丽而又勤劳的农村少妇,面对自己的姐姐姐夫“平日不趴猪圈,捣猪食,到年下一样的吃肉”,也曾经有过羡慕,然而一

当其姐姐姐夫骗吃骗穿的真相暴露出来,立刻感到了害羞,并且明白了“勤劳俭朴就是道德的向上”、不劳动者不得食的道理;还有《到佛子岭去》、《佛子岭的曙光》(靳以),《在柴达木盆地》(李若冰),《北大荒踏查记》(钟涛),《跋涉着的问候》(井频)等篇中所记录的那些转战南北、紧张而忙碌的身影,都无不强烈地暗示着:劳动着是美丽的、光荣的,只有在劳动中才能体现出自身的价值与人生的意义。显然,这种新型的劳动观念与封建意义上的“劳动观”是不可同日而语的。

主人翁观念。早在30年代,当沈从文站立在湘西的一条著名河流的岸边,面对着故乡百姓身处大而悲凉的生存背景之中亘古如斯的单调人生,就曾经发出过感叹:“但这条河流,却给了我若干年来若干人类的哀乐!小小灰色的渔船,船舷船顶站满了沉默黑色的鱼鹰,向下游缓缓划下去了。石滩上走着脊梁略弯的拉船人。这些东西于历史似乎毫无关系,百年前或百年后皆仿佛同目前一样”,“历史对于他们俨然毫无意义,然而提到他们这点千年不变无可记载的历史,却使人引起无言的悲戚”。换言之,耗散型而非功能型的中国农业社会,历代政府的职能除维护自身统治外,对于下层人民生活显示的是高度冷漠,基本上无所作为,千百年来中国老百姓就这样一直处于自生自灭的历史虚无状态^①。严格地说在1949年以前,人民从来也没有真正充当过历史的主人。承认了这一点,再来看50年代前期散文中所描写的那些翻身的百姓从历史的阴影中走到光明的历史“前台”,以高度的主人翁精神参与着属于自己的伟大历史实践(50年代前期几乎每一篇反映当下的散文均有这种描写),就不得不承认:如果说上述“公私观念”、“学习观念”、“劳动观念”都还能从历史上找出它们的“前身”,而且仅仅是对传

^① 参见拙作《现代背景下的农业文化表述——论沈从文的湘西散文系列》,《南京师范大学学报》,1997年第2期。

统意义上的陈旧观念的一种修正或拓展的话,那么,这种主人翁观念虽不能说建国以后才有(本世纪上半叶的现代语境里不少作家、理论家均曾经探讨过这一问题),但其从理论的探讨转化为现实,则是在 50 年代前期。

应当承认,50 年代前期的散文主体们在文本意蕴的艺术开掘方面,的确付出了一定的努力,其所寻绎与整合的这些“精神元素”不仅在当时,即使在当今以至未来均有着十分重要的意义。遗憾的是,由于受当时主流话语的限制,主体们对这一问题的探讨还仅仅停留在政治层面,而未能从更为多元的经济、科学、历史、文化等视角辩证而深入地思考这些观念在人类发展进程中的作用或局限,同时,更由于缺少现代文明的参照,主体们的这些探索,在很大程度上还仅仅是一种农业社会的美学理想。从某种意义上说,它仅仅为当时的中华民族提供了一种步入现代文明的良好精神起点,至于建设现代化社会所迫切需要的更为科学而系统的精神体系(如法制观念),在这些主体的思考中基本上可以说难觅踪影。

三、叙述的三个层次

拘泥于对题材先进性的开垦,又受制于对主流话语的诠释,这一切都使得“17 年时期”的散文主体不得不放弃更大规模、更为丰富的描写对象(如山水、人文),收敛起想象的翅膀,将描写的笔触牢牢地限定在对所谓能够体现新面貌、新变化的新人、新事的实录上,

叙述也就由此而上升为本时期唯一的艺术传达程式。叙述就其原初的意义而言,指的是主体对某种外在的客观表象的摹仿,或对某种已经消逝了的过程的再现。再现不同于表现,比如,“小河的水哗哗地流着”是再现,而“小河,在阴险地笑着”则是表现。不难看出

出,表现性艺术往往更多地融进了主体对客体的渗透与改造,而再现性艺术强调得较多的则是主体对客体本来面目的所谓真实性的还原。正是在这个意义上,不少理论家认为,尽管再现与表现在艺术发生之初孰先孰后的问题很难说得清楚,但再现性艺术低于表现性艺术则是可以肯定的。然而,不应否认,作为艺术地把握世界的一种方式,它在人类漫长的美学实践中也同样占据着一定的位置。亦即,它是走向表现性艺术的基础,它在再现范畴内所构建的若干文本在文学发展的历史进程之中亦曾显示过一定的意义(在文学史中的某些特殊阶段,这种意义尤为明显)。所以,研究再现性艺术,探讨其在具体叙述过程中所采取的若干方式以及由此而显示出来的若干特点、差异性,仍然具有着相当的理论上的认识价值。

英国现代著名哲学家科林伍德在谈到再现性艺术时曾经提出,根据主体再现过程中侧重点的不同,可以将再现性艺术粗略地分为三个等级:“第一等级是一种朴素的或几乎无所取舍的再现,力求(或仿佛力求)达到几乎不可能的完全逼真的再现”;第二等级是“通过大胆选择重要的或者具有特色的特征并抑制其余的一切”,从而成功地产生一种“情感效果”,“说这些特征是重要的或有特色的,仅仅意味着发现它们能够独立地唤起情感反应”;第三等级则“完全抛弃刻板再现,但是创作依然是再现的,因为这一次它专注于情感的再现”^①。科林伍德是贬低甚至完全否定再现艺术的,但他在这里对再现艺术所作的三种概括,却的确道出了再现艺术表达过程中的某种高下的分野。以此来观照 50 年代前期的散文文本,亦可使我们明显地看到存在其中的三种创作类型。

第一种创作类型大多是对现实生活作“朴素”而“逼真”的、类似于新闻特写的报道。在这类文本中,作者主体往往偏重于对进入

① [英]科林伍德:《艺术原理》,第 55~56 页,中国社会科学出版社,1985。

其艺术视野的人物与事件作纯客观的再现,比如,主体对文本中与人物、事件相关联的时空基本上就不作任何切割或浓缩,如果说其在这种报道过程中也有所取舍的话,那么这种取舍主要就是根据主流话语的要求,舍弃那些所谓的生活的“阴暗面”,尽量突出那些符合主流话语的部分。50年代前期的绝大部分散文创作如《在客车里》(邢立斌)、《到佛子岭去》(靳以)、《在塔里木河的下流》(储安平)、《好年胜景》(柳杞)、《柳金刀和他的妻子》(郑秉谦)、《在柴达木盆地》(李若冰)、《边老大》(陆扬烈),甚至叶圣陶的《游了三个湖》等,都属于这种情形。

第二种创作类型则注意到了不要对生活作流水账式的实录,而是紧扣住所描写人物、事件的特征,舍弃那些无助于体现这些特征的生活内容,从而使所描绘人物、事件的特征更为集中、醒目。譬如冯雪峰的《鲁迅先生的逝世》与丁玲的《一个真实人的一生》,前者叙述的是鲁迅先生逝世前后尤其是鲁迅先生逝世之后进步人士为之举行葬礼的情况,后者叙述的是“左联五烈士”之一的胡也频短暂而光荣的一生。值得注意的是,这两位作者在具体叙述过程中均舍弃了若干不必要的交待,而将描写的中心集中在所描述人物、事件所凸现出来的意义上:前者着力展示的是鲁迅临死不惧的硬骨头精神与进步人士在鲁迅葬礼上所显示出来的战斗性;后者着力展示的则是胡也频一生中追求真理、投身革命的坎坷、曲折与坚定。属于这一类型的作品还有光未然的《回忆冼星海同志》、王玉胡的《哈萨克民间诗人司马古勒》等。

第三种类型的创作在具体的操作方式上与第二种有很大的相似性:也非常注重对所描写对象的特征的集中概括,所不同的是,在第二种类型的创作中,主体的情感生发与运行往往更多地服从或受制于题材本身所固有的客观性与重要性,而在第三种类型的创作中,主体的情感虽然源于客观表象,但却凌驾于客观表象之上,亦即,文本所展示的一切客观表象完全受制于作家主体情感的

笼罩、包围与左右，题材的取舍与展开完全服从于情感表达的需要。比如魏巍的《谁是最可爱的人》，文本一开始就坦言：“在朝鲜的每一天，我都被一些事情感动着；我的思想感情的潮水，在放纵奔流着；它使我想把一切东西，都告诉给我祖国的朋友们。”这就是说，作者在文本中所倾吐的感情，完全源自他在朝鲜所看到、听到的事实，但紧接着作家又写道：“但我最急于告诉你们的，是我思想感情的一段重要经历，这就是：我越来越深刻感觉到谁是我们最可爱的人！”亦即，作者并不打算将他在抗美援朝战场上所见闻的一切可歌可泣的人物与事件全部叙述出来，而是围绕“越来越深刻感觉到”的“谁是我们最可爱的人”这一主导思想感情的表达去驾驭与选择材料。于是，我们看到，在作者所掌握的大量的英雄人物与英雄事迹中，其全力刻画的也就是“松骨峰战斗”、“火中抢救朝鲜百姓”、“在防空洞里就着雪吃炒面”这样三个细节。而就是这样三个细节，不仅强烈地表现出了志愿军战士“对敌人无比的仇恨，对祖国、人民无比的热爱”这一特征，而且有力地凸现了作者所要倾泻的“谁是最可爱的人”这一情感。属于这一类型的作品还有老舍的《我热爱新北京》，秦兆阳的《王永淮》，孙犁的《山地回忆》、《齐满花》，柳青的《一九五五年秋天在皇甫村》等少数几篇。在某种意义上，这几篇作品可以说代表了50年代前期散文的最高成就。

弄清了这一点，再来看50年代前期散文在具体叙述过程中所作的种种努力以及所暴露出来的种种问题，也就一目了然了。质言之，在第一种类型的叙述中，文本的叙述者虽大多以“我”出现，但这个“我”要么空洞无物，丝毫见不出主体自我有血有肉的生命体验，仅仅类似于某种镜子似的反映物，要么以某种“我们”的面目出现，即“我”在这里充当的仅仅是某种集团意识的代言人或“传声筒”；至于其文本中所坦示的题材亦丝毫见不出应有的个性、丰富性或重要性，仅仅是一些芜杂随意、意义稀薄或琐碎的日常生活“碎片”的拼接、组合。此种文本产生的全部必要性可以说就建立在

客体在1949年前后所经历的一系列所谓的变化：“解放前”如何受苦受难、破败萧条，“解放后”如何幸福美满、欣欣向荣。而文本的全部叙述也就顽固地粘附于一种人为设置的、单调的新旧对比模式上。严格地说，此种叙述的艺术性是相当粗浅而稚拙的。

第二种叙述与第一种相比有较大的不同。首先，在这种叙述中，文本的叙述者虽然仍以“我们”的形式出现，并未全面而真实地坦示主体内在的思想、情感，但在这些文本中，叙述者与被叙述者之间的关系是相当密切的，如丁玲之于胡也频，冯雪峰之于鲁迅，光未然之于冼星海等。具言之，这类文本的叙述者所叙述的内容大多是由其本身与被叙述者在过去的某一特定时空内共同建立的，叙述者在这类文本中本身就是一个不可替代的“角色”，因而，尽管文本的主题大多由被叙述者承担，但叙述者与被叙述者之间所存在的那种精神上的砥砺亦是文本主题不可或缺的一部分。其次，这类文本题材所呈现出来的特征本身就较彰明、丰富，在很多情况下主体只需要略加筛选、剪裁就可凭借着题材本身的独特性、可观性赢得读者。由此我们看到，这类文本的主体在艺术操作中所突出显现的一个重要特色就在于追求叙述的故事性、传奇性。具言之，这种故事性、传奇性一方面来自题材本身，一方面也端赖于主体的某种“慧眼”对它的发现、截取。譬如，在《鲁迅先生的逝世》（冯雪峰）、《一个真实人的一生》（丁玲）中，鲁迅、胡也频作为中国现代史上杰出的或有代表性的人物，虽然其一生的个人实践早已突破了日常生活的琐屑性进入了公共的、历史的层面，具有着相当引人注目的可言说性即故事性——顾名思义，“故事”就是指“过去的事”，但“过去的事”之所以值得言说即具有“故事性”，就在于其中隐含着与日常生活的平庸性、现实社会的丑恶性强烈而尖锐的对峙与交锋，以及由此而显示出来的曲折性、智慧性。也正因此，才能激起人

的某种追寻、探究的欲望,以及“人对自身命运的关怀”^①,等等。——但这不等于说这两位人物一生的全部情状都可以进入作家的言说空间,特别是都有助于作家所要凸现的“故事性”,就主体所建构的某一特定文本而言,仍必须经过作家依据他所要突出的题材特征或故事性加以一定的扬弃或提炼。所以,在《鲁迅先生的逝世》、《一个真实人的一生》中,冯雪峰与丁玲突出的都是题材本身所显示出来的重大性、战斗性而回避了若干与之无关的描写(如丁玲与胡也频的爱情在《一个真实人的一生》中就基本上未有涉及,如果要写,就又是另一个“故事”了)。再譬如王玉胡的《哈萨克民间诗人司马古勒》,文本回顾了哈萨克民间歌手司马古勒在旧社会度过的颠沛流离的漫长岁月,传达的仍然是“新旧社会两重天”这一50年代常见的主题,但是这篇作品在写作中的一个显著特点却在于,作者并没有平铺直叙地介绍司马古勒一生中林林总总的大小事件,而是紧扣住诗人所经历的那些不同寻常的事件:诗人歌唱天才的崭露,与强盗相遇凭借着歌声脱险,与贵族歌手对歌胜利,用歌声嘲讽民族叛徒,不愿为国民党卖命等等,浓墨重彩地加以描绘,从而使本篇不仅具有着极强的故事性,而且由一般的故事性上升到了故事讲述所能取得的最高美学效果:传奇性。——“传奇”从本质上看也是“故事”。在社会实践单调、强调个人安份守己、安居乐业、以清静无为为最高美学宗旨的农业社会,社会成员的外部经历大多平淡无奇、雷同相似,因而当某一社会成员由于某种外部力量(如天灾人祸)的驱使,突破了这种社会或人生的常态,获得了某种为那一社会的绝大部分成员所不具备的一种反常态的经历时,这种反常态的经历也就成为了“故事”。当这种经历越是曲折、复杂、离奇,充满了各种“变数”或偶然性,所谓“故事”也就跃升为“传奇”了。

^① 高小康:《人与故事》,第9页,东方出版社,1993。

如果说在第二类叙述中文本的美学魅力还更多地仰仗于题材本身的故事性、传奇性的话,那么,在第三类叙述中文本的美学魅力往往更多地来自主体所投入的精神创造,比如,在第三类叙述中主体有时也追求叙述中的故事性,但这种故事性往往并非主要源自题材本身,而更多地源自主体的匠心独运。所以,严格地说,第三类叙述所显示出来的艺术性远远高于第二类叙述。明乎此,再来看50年代前期属于第三类叙述的散文,我们觉得,其在以下几方面所作的探索还是值得注意的。

首先,表面上看,这类叙述的叙述者采用的似乎是那一时代通行的“我们”体,然而认真辨析一下就会发现,这类叙述中的“我”在很大程度上所代表的并不是主流话语所规定的政治或官方的立场,而是叙述者在那一社会结构中所属的某种阶层的立场。之所以给人以“我们”体叙述的错觉,实质是因为其全部叙述所侧重的,是从阶层立场向官方立场的转化、靠拢。因此,尽管这里的“我”仍然不是严格意义上的主体自我,但由于阶层立场自身所具备的若干特点的参与,尤其是阶层立场在向官方立场靠拢过程中必然产生的若干犹疑、保留、释然、喜悦等等复杂情感的加入,因而这类文本的美学意蕴与那些纯粹以“我们”体立场叙述的文本相比,也就显得更为丰富、浓厚。同时,文本在语言上与那些从主流话语出发的“我们”体语言相比,亦较有自己的特色。以老舍的《我热爱新北京》为例,文本歌颂了建国初期为老百姓做了几件好事的北京市人民政府,值得注意的是,这里的叙述者“我”与当时一般作品中所出现的“我”有很大的不同:后者的“我”基本上是一种秉承了某种官方意图的“我”即“我们”,而前者的“我”则是一个亲身经历过东西方文明的比较、经历过许多的反动统治的知识分子,即其所持的立场实为一种与之有着相似经历的旧时代知识分子阶层的共同立场。因此,我们看到,文本对北京市人民政府的歌颂就不是一般的从当时主流话语出发的泛泛的歌颂,而是一个饱经风霜、对民族前

途差不多已经悲观失望但又为新时代重新唤起了信心的知识分子发自内心的歌颂。文本的全部叙述展示的就是这样一个过程：先叙写“我”到过许多地方，“看见过许多西方的名城”，深深地感到“北京是美丽的”，但是在旧中国，由于“皇帝、军阀和国民党政府”的“糟蹋”，北京留下了许多“缺欠”，“我”虽然对北京爱如母亲，但却无能为力，对她的未来，心中所有的也只是一片茫然。从这些描写中可以看出，叙述者所持的无疑还是一种旧时代知识分子阶层的立场，所用的口吻也是地道的旧时代知识分子的口吻。紧接着文本又写道，在1949年年尾，当“我”从国外回到阔别多年的故乡北京，仅仅住了一年就发现，这座老城在人民政府的治理下已经焕发了青春：臭了几十年的“龙须沟”修好了，灯亮了，水有了，城市变得清爽整洁了。作者不由得发出这样的感叹：“新的政府千真万确是一切仰仗人民，一切为了人民的。”“我怎么不感谢毛主席呢？是他，给北京带来了光明和说不尽的好处哇！”至此，叙述者所持的旧时代知识分子的立场才可以说完全靠拢、皈依了主流话语所规定的立场，而文本的主旨亦正由于这两种立场从一开始的不熟悉走向最后融合的过程才显得相对丰润起来。再譬如秦兆阳的《王永淮》，文本讲述了一个农村基层干部不留恋城市的繁华、回到山区故乡带领父老乡亲们脱贫致富的故事。文中的“我”同样也不是其时流行的“我们”，而是一个与主人公王永淮同村的乡村百姓。于是，我们看到，文本一方面展示了这个乡村百姓眼中的王永淮的一言一行、平凡而崇高的品质，另一方面则展示了由这个乡村百姓所代表的一批乡民们从对王永淮的不理解、怀疑到信任、崇敬的过程，显然，在这个文本中也同样重叠了两种话语（乡村话语、官方话语）。在50年代前期，与这种叙述相类似的还有孙犁的《齐满花》与柳青的《一九五五年秋天在皇甫村》等。

其次，与那种“我们”体的叙述者完全是走马观花地撷取题材，因而叙述者总是外在于题材之上的叙述不同，第三种叙述的叙述

者的思想感情总是能与题材本身水乳交融地结合在一起,从而上升为某种可以称之为“情感叙述”的叙述。具言之,如前所论,在那种“我们”体的叙述中文本的情绪起伏完全服从于题材本身的客观进程,但在这种“情感叙述”中情感的变化则完全出自主体在驾驭题材时所有意追求的一种情绪节律。比如,在李若冰的《在柴达木盆地》中,由于叙述者“我”所代表的是一种主流话语的立场(文本中在提到“我”的地方很多次干脆就直接以“我们”出现),又由于叙述者是第一次到柴达木参观,因而文本的思想感情就完全取决于本次游览过程所能提供给他的见闻:第一次见到柴达木了,作者感叹,“这就是柴达木,我们祖国的柴达木,世界闻名的柴达木。谁走到这辽阔的土地上不觉得舒畅,不觉得自豪呢?”见到了那些奋战在环境恶劣的柴达木盆地的勘探队员们,作者又感叹,“你看,我们社会主义时代培养出来的青年,就是这样的一些人:他们热爱劳动,把劳动看做最荣誉最光彩的事情!他们不畏艰难,不惧艰苦,把承担艰苦困难的工作,看做最豪迈最美丽的事业!”最后,要离开柴达木了,作者最后一次抒情:“呵,再见了,可敬可亲的勘探伙伴们!再见了,柴达木,你这正在被开垦的处女地!”“再见了。我还要回来的。”等等。而在《齐满花》(孙犁)、《王永淮》(秦兆阳)、《一九五五年秋天在皇甫村》(柳青)等属于情感叙述类型的文本中,我们几乎看不到那种浮泛的、生硬地镶嵌于客体之中的抒情,文本的情感要么整体地渗透、隐藏于全部叙述过程之中,即文本全部客观叙述的起承转合、轻重缓急完全服从于主体所把握的内在的情感节奏,如《齐满花》、《王永淮》;要么仅仅在主客体的确发生了某种“深刻的遇合”^①时才情不自禁地发出由衷的感慨,如《一九五五年秋天在皇甫村》——在这篇作品中我们多处看到作者的那种与主流话语完全一致的抒情,但如果知道柳青是以一个“热情的政治评论家”、

① 参见余秋雨《艺术创造工程》,第6~10页,上海文艺出版社,1987。

“权威的历史学家”、“时事观察家”、“领导者”^①等身份介入其所热切关注并曾休戚与共的描写对象“农民阶级”的，他所抒发的这种感情就不令我们感到突兀或是有意迎合、宣传某种主流话语，而是相当自然的了。

第三，与第一、二种叙述中的叙述仅仅是叙述事件不同，在第三种叙述中，叙述除了叙事之外还承担着许多其他的功能，诸如，刻画人物性格，再现文本中不同角色微妙的心理变化以及随着叙述进程的展开将那些有助于烘托氛围的景物纳入文本，等等。在这方面，秦兆阳的《王永准》可说是其中做得最为成功的一篇。作品不仅完整地叙述了王永准回乡生产、带领家乡人民植树造林、为改变山区贫困面貌努力奋斗并最终使家乡父老们改变观念的全过程，而且在叙事过程中有机地融入了许多人物性格、风景、心理等方面的描写，叙述也就由此而呈现出了多种的美学意味，比如作品中的这一段描写：

这时天不早了，我也回家吃了晚饭。我撂下碗走出门来，喝！天空中那月亮真圆……对面小山冈上有个人，是谁？怎么一动也不动？我一弯腰，他的黑影儿透在天空上（这是黑夜里远处看人的好办法），正好是个侧面，那帽檐儿，那鼻子嘴，那身形，我一下子认出来了，原来是他。

这里，没有什么先进事迹的铺陈罗列，也没有什么先进人物的豪言壮语，但主人公深夜眺望家乡群山所体现出来的对“吾土吾民”的炽烈热爱却跃然纸上，而简洁凝炼的风景描绘，叙述者“我”作为一个渴望在平静而贫瘠的山区环境里发现什么的乡民的好奇心理，

^① 参见宋遂良《秀丽的兰竹和挺拔的白杨——漫谈周立波和柳青的艺术风格》，载《中国当代文学研究资料·柳青专集》，福建人民出版社，1982。

既有力地衬托了主人公那平凡而高大的身影，又给人以一种复合式的情感冲击，读来令人久久难忘。

四、1956~1957：审美意识的短暂复苏

1956年，随着新中国成立带给人们的巨大热情逐渐退潮，现实生活中官僚主义、教条主义等“阴暗面”的日益滋长与严重，一批不满足于单纯而肤浅地歌颂的作家开始陷入了沉思。与此同时，苏共二十大的召开，第一次正面提出并批判了斯大林主义的危害，从而结束了长期以来支配人们头脑的个人崇拜与个人迷信。这一政治的气候变化以及其时苏联文学领域中的“干预生活”的思潮，都给正处于探索、求变中的中国作家带来了不小的启迪与影响。于是，在1956年与1957年上半年的文坛，不少作家都凭着严肃的现实主义精神开始了对现实的解剖与为主流话语所排斥的“自我”的关注。从现有文学史所提供的资料看，小说、诗歌、戏剧等表现最为活跃，产生了一大批直接抨击现实的丑恶现象、大胆抒发个人情怀的作品。与它们相比，散文这种文体由于在很大程度上所坦示的就是作家不加掩饰的内心世界或本真的生命状态，因而其创作中真实情感的流露就远不如小说、诗歌那样外显。但不外显不等于说没有，事实上，与当时文坛上的这一新兴思潮相呼应，散文主体们在具体的艺术实践中也发生了若干相应的变化。只不过由于这种变化一部分仍然掩藏在颂歌的主题之下，一部分则又是以散文自己的方式所表现出来，因而过去的不少文学史家尽管也觉察到这一阶段的散文创作不同以往，甚至将1956年命名为“散文年”，但他们大多满足于对这一阶段散文繁荣表象的描述上，而未能见出在这种繁荣表象之下的变化以及这种变化对于当代散文艺术发展史的意义。在我看来，50年代中期的散文实践之所以值得关注，并不

在于其作品数量的庞大或参与创作的人数之多,而是在于在这一阶段的文本之中普遍活跃着一股为当时的政治、文学大气候所激活、复苏了的审美意识。

首先是批判意识的萌芽。中国古代强调中庸、中和之美,所谓“怨而不怒,哀而不伤”的主张实质即是对作家批判意识的一种否定、贬抑。严格地说,这种主张所对应的是中国古代特有的一种封闭、静止的世界观、历史观,在一个认识到历史的发展实质处于不断地否定之否定的质变过程之中的社会里,“历史发展的必然要求”(马克思语)与历史阻力之间的永恒的矛盾斗争才是历史前进的根本动力。因此,历史主体在与历史阻力对峙中所呈现出来的批判意识,在主体将“现实美”转化为“艺术美”的过程中也就起着尤为重要的作用。但是,在50年代前期,沉浸在新中国成立所带来的巨大喜悦之中的人们却滋长了一种“新”的历史观:“似乎解放战争的炮火已经把旧世界彻底埋葬,似乎前面只有晴空丽日鲜花和酒浆,好像新时代和旧时代是可以一刀两断的,好像革命者是从天而降而不是民族文化传统所哺育。”^①这里透露的显然是一种历史发展的绝对论和机械论,其在创作中的一个重要表现即是对主体批判意识的取消。所以,在50年代前期的散文创作中,人们丝毫见不出作家的批判锋芒。这种情况直到50年代中期,随着《惠泉吃茶记》(姚雪垠)、《庐山面目》(丰子恺)、《闲》(黄裳)、《浩伯伯——三十年的医生》(郁风)以及夏衍的《“废名论”存疑》、徐懋庸的《小品文的新危机》等一批文本的出现才略为改观。在这些作品中,姚雪垠、丰子恺、郁风等人散文的主要基调给人的仍是一种轻快、明亮的感觉,其批判意识也相对隐蔽、含蓄,若不仔细辨析很可能就会被忽略过去。比如,在《惠泉吃茶记》与《庐山面目》中,姚雪垠、丰子恺分别描写了无锡惠山与江西庐山的秀山丽水,字里行间洋溢的

① 参见李新宇《中国当代诗歌潮流》,第29页,山东大学出版社,1993。

是主体由旧貌新颜而引发的喜悦之情。然而，与50年代前期散文往往无条件地、绝对地甚至有些盲目地吟唱赞歌不同，在这两篇散文中作者主体都对他们所见到的一些“不合理”现象提出了批评：姚雪垠慕名前来惠山品茶，结果发现不仅饮茶的茶具粗陋残破，而且茶的味道也觉不出好，“色、香、味三者都极平常”，“甚至远没有南京鸡鸣寺的茶好吃”，而其原因则是茶社的工作人员“依赖虚名”，没有“在茶叶、火候和茶具等方面注意一下”；丰子恺带着家人游完了庐山，回程时最大的体会却是庐山上的饮食很不方便，文中写道：“有一个乘客说‘吃饭是一件任务’。我想：轮船里地方小，人多，倒也难怪；山上游览之区，饮食一定便当。岂知山上的菜馆不见得比轮船里好些。我很希望下年这种办法加以改善。为什么呢，这到底是游览之区，并不是学校或学习班！人们长年劳动，难得游山玩水，游兴好的时候难免把吃饭延迟些，跑得肚饥的时候难免想吃些点心。名胜之区的饮食供应倘能满足游客的愿望，使大家能够畅游，岂不是美上加美呢？”表面上看，这里所批评的只是一些鸡毛蒜皮的小事情，而实质上所触及的则是一直为弘扬共产主义新风尚的主流话语所回避的所谓“阴暗面”：工作作风僵化，人浮于事，口喊“为人民服务”而服务意识极差，等等。再如在《闲》、《浩伯伯——三十年的医生》中，前者以一种淡淡的嘲讽的口吻描写了成都人的“悠闲”，亦即对待工作的极端不负责任，拖拉、教条等，后者在展示浩伯伯这个从医三十年的医生的敬业精神时，竟通过这个人物的口说出，“你不知道，乡里人辛苦啊。虽说是解放后生活好了，可那些女人个个去下田，孩子没人管，哭了吵了，隔壁阿婆就用六谷（玉米）番薯塞上嘴巴，不是吃坏拉肚子就是受凉气管炎！……政府是很重视，最近县里卫生院正在集中搞吸血虫病，可是一时哪有这么多医生啊，各乡里卫生站的那些小姑娘也可怜，只会给人搽搽红药水，我这儿的病人每天都有几十里外抬来的，……唉，我老了，看够了病人的痛苦，也让我到外面去看看新社会吧。”亦即，揭去主流话

语一再涂抹的“形势一片大好”的油彩，生活立即现出了它的本相：农民依然很“辛苦”，没有文化，缺医少药，以致于这位老医生误以为自己的所在地还不是“新社会”。如果说在上述文本中批判意识还有些遮遮掩掩、欲显还隐的话，那么，夏衍的《“废名论”存疑》、徐懋庸的《小品文的新危机》以及马铁丁的《“拿来主义”》等杂文文本中的批判锋芒就比较尖锐、直露了。以《“废名论”存疑》为例，文本批判了当时社会上的一股废除各种老字号、以数字命名一切事物的风气，这种风气的实质即是以集体主义的名义排斥一切富有民族、传统、个人特色的事物。不难看出，作者这里的矛头已经直接指向了那一时代主流话语之中所包藏的一种极端荒谬的导向。而《小品文的新危机》中对于社会主义民主时代仍需要批判性小品文的提倡，《“拿来主义”》中认为不仅要向社会主义的苏联学习，而且还要向“资本主义、帝国主义国家”学习的说法，在当时那样一种语境里无疑都是惊世骇俗的。

其次，一批主体的目光由“热火朝天”的社会层面转向了一度被冷落的大自然，于是，一种久违了的、为中国文人所熟悉、亲近的山水意识开始恢复。众所周知，中国是一个散文大国，在两千多年的封建社会中散文一直高居着文坛的正宗地位。而在其留下的浩如烟海的散文文本中，成就最高的，无疑当数那些描写大自然的散文。为什么这样说呢？因为可以说在封建社会，封建文人除了描写大自然之外，就是记人、叙事或议论，而无论记人、叙事、议论，都免不了“代圣人立言”，充斥着陈腐的封建道德说教，没有多少思想新意，因而免不了受到那一时代的思想局限。只有当这些主体把目光投向大自然时，他们的心灵才是自由的，活泼的，他们的眼神才是亲切的，柔和的，他们所抒发的感情才是真实的，较少经过封建理性扭曲的。无论在他们得意或失意之际，其内心中最隐蔽的情感也许不愿向君主、同僚或家人流露，但却会向大自然倾诉。大自然可以说是他们精神上永恒的朋友，心灵的最后归宿。正因如此，中国

古代才诞生了那么多优美的、杰出的描写大自然的文本，诸如《秋声赋》（欧阳修）、《永州八记》（柳宗元）、《前后赤壁赋》（苏东坡）、《入蜀记》（陆游）、《徐霞客游记》、《湖心亭看雪》（张岱）等。在某种意义上山水意识可以说是中国文人心头的一个挥之不去的情结，是中国文人无论面对何种恶劣的外部环境所坚守、捍卫的最后一块精神阵地。也正是在这个意义上，我们认为，50年代中期所出现的《鉴湖风景如画》（钦文）、《惠泉吃茶记》（姚雪垠）、《庐山面目》（丰子恺）、《雾里峨眉》（吴祖光）、《陶然亭》（张恨水）、《新湘行记》（沈从文）、《天山景物记》（碧野）、《记金华的两个岩洞》（叶圣陶）、《社稷坛抒情》（秦牧）、《在山阴道上》（方令孺）、《黄山小记》（菡子）、《华山谈险》（黄苗子）等一批文本，尽管在主题上仍无一例外的套着某种歌颂性的“外壳”，诸如，歌颂美丽如画的大自然经过了烽火硝烟，伤痕累累，水瘦山寒，如今在人民政府的领导下，终于洗尽了历代统治者强加在上面的种种血迹、污垢，使它重新焕发出青春的光泽，成为劳动人民工作、休憩的美好家园，等等，但其内里所隐含的那种标志着主体心灵趋于自由、舒展的山水意识，对于当时僵硬的主流话语来说，无疑是一种有力的解构。

再次，一些作者能够从自我的生命体验出发建构文本，一些完全属于主体早年所形成的价值取向、审美趣味开始在作品中有所表露。比如万全的《搪瓷茶缸》与吉胡洪霞的《吉鸿昌就义前后》，两者所表达的均是对中国现代革命进程中一些闪光的人与事的回忆、歌颂，似乎是50年代前期歌颂性主题的延伸，然而细细品味则可发现，作者这里的情感已不是前期绝大多数散文主体从某种外在的、共性的主流话语出发的情感，而是与主体的个人实践息息相关的生命体验：前篇中的“搪瓷茶缸”伴随着主体度过了一生的大部分峥嵘岁月，在很大程度上已经上升为确证该主体已经逝去的那部分生命旅程的一个极其重要的“生命符号”；后篇中的吉鸿昌将军则是作者的丈夫，作品以妻子的口吻叙述她眼中丈夫的种

种事迹,以及丈夫牺牲前后所带给她的种种刻骨铭心的体验,可以说是任何其他未曾亲历的主体不敢妄加虚拟的。再如老舍的《养花》与丰子恺的《敬礼》,前者津津有味地述说了“养花”带给自己的全部乐趣,后者从几个蚂蚁互帮互助的情景中体会到一种敬意,并为自己不小心碰伤了一只蚂蚁感到惋惜。不难看出,前者流露的是老舍毕生所溺爱的古典士大夫情趣,后者所传达的则是丰子恺这个虔诚的佛教徒一以贯之的“护生”意识。而这两种倾向作为主流话语所指斥的“小资产阶级情调”或“封建意识”,在前一阶段语境中是根本不可能出现的。

与上述审美意识的复苏相适应,这一时期的散文主体们在具体操作程式上也做出了一系列颇具艺术性的探索。诸如:

从完整地追踪、描摹事件的过程转而开掘、串联起某一事件中情感含量比较饱满的意象、画面、生活细节,从而由小见大地反映主题。比如万全的《搪瓷茶缸》讲述的是自己漫长的人生经历,文本的篇幅虽然很短,但它给予读者的情感冲击却很强烈,究其原因,即在于作者大幅度地切割掉了个人经历的许多内容,而仅仅选择、突出了与“搪瓷茶缸”相关的生活断片:茶缸在战争中的非常功用,40年代中期在北平旧货市场上买茶缸时所见到的那个出卖家当的青年妇女含泪的眼神——“在贫困与内战中经受着痛苦的北平人民的眼神”,战争结束后茶缸用途的回复,等等,于是,伴随着主体的叙述在读者眼前展开的就不是其个人的经历如何如何,而是“搪瓷茶缸”这一概括了主体大部分人生内涵的意象的反复浮现,而作品的主题也就在“搪瓷茶缸”这一意象的反复浮现中被暗示出来:在战争中历尽艰辛(这一点可由搪瓷茶缸的多种用途体现出来)就是为了使我们的人民不再出现像北平旧货市场上那位青年妇女含泪的、无助的眼神。

从正剧性的叙述转向喜剧性的讽刺、夸张式叙述。所谓正剧性的叙述即是主体在叙述过程中对所叙述对象往往持一种严肃、客

观的褒贬态度，所谓喜剧性叙述则是指主体在叙述某种对象时往往持一种嘲笑、调侃的态度。它或者是以主体所捍卫的某种价值、理性去映衬、击打与否定所描写对象的虚假、丑陋；或者将描写对象原本就包含的不合理的现实逻辑进一步加以缩小或放大，使这种不合理性变得更加醒目、彰明。前者如黄裳的《闲》，作者从对待工作应积极主动、灵活，追求效率、效果这一认识出发，淡淡地嘲讽了50年代中期的成都人悠闲外表下的拖沓、懒散、机械地遵循某种僵化教条而不自知的可笑情状；后者如夏衍的《“废名论”存疑》，作者先是述说了现实生活中若干“老铺老店”、老地方富有特色的名称在一种革命化、集体化的名义下被改成了“第七门市部”、“第八供应站”之类的称呼，最后，作者并没有对此直接发表议论，而是将其中所隐含的逻辑进一步放大：

我设想若干年后，人们的履历表将如下式：

姓名：王十七。

籍贯：第五省，第三十八县，第二二六乡。

学历：第十一省第九十八中学毕业。

职业：第十五省第九市第三副食品商店第七门市部
经理。

于是，其中所隐含的荒谬与不合理性也就一目了然了。值得注意的是，这一时期还出现了一些一直为文学史家所称道的、以刻画人物形象见长的“散文名篇”，如何为的《第二次考试》，冰心的《小桔灯》等，然而，根据我们所理解的散文不能虚构的原则，何为、冰心等人由于在这些作品中为使文本的艺术意味更浓，均程度不同地运用

了虚构^①，因而他们所建构的这些文本实质已越过了散文的界限，沦为一些艺术层次较低的小说。我们在这里提及它们，只是想说明，在50年代中期，整个散文领域的主体们均程度不同地意识到应当摒弃前期散文操作中的浮泛的抒情、粗糙的实录，而必须更多地注重情感抒发的含蓄性、技巧性即文本经营的艺术性等^②。

完全有理由相信，如果50年代中期所勃发的这一股美学思潮能够持续发展下去的话，50年代中期以后的文学必将全面改观，取得较高的艺术成就。然而，历史不能假定，1957年所爆发的轰轰烈烈的“反右”运动很快就使这一股清新而健康的浪潮烟消云散，而中国社会也就由此而步入了一个更为动荡的悲剧时代。

① 参见冰心《漫谈〈小桔灯〉的写作经过》，《冰心文集》第5卷，上海文艺出版社，1990；何为《散文与我》，《江苏师院学报》1979年第1、2期。

② 据袁鹰回忆：“五十年代，由于编辑工作的机缘，我曾亲聆胡乔木同志多次呼吁‘复兴散文’，他再三强调要继承‘五四’以来散文随笔的优秀传统，还特别指出要提倡美文。”可见，在当时文学界的领导阶层亦有人开始注意到散文的艺术性问题。参见袁鹰《散文求索小记》，《收获》1982年第6期。

第三章 技巧层面的艺术经营

——1958~1965 年间的散文艺术

1957 年的“反右”与 1958 的“大跃进”使得中华民族好不容易积攒起来的“元气”一下子丧失殆尽；政治、思想领域内的“反右”令社会发展最为需要的、在某种程度上甚至代表着推动社会前进最核心、最关键生产力的知识分子阶层不仅失去了话语权，而且对自己的“用武之地”也发生了根本的怀疑；经济领域内的“大跃进”则令国民经济濒临崩溃的边缘，整个社会心理中曾经一度被鼓动起来的对新中国必将步入美好、光明未来的期待虽不能说已经化为乌有，但也遭到了巨大挫折。“江山不幸诗人幸”，从既往的文学发展历史中我们可知，这一阶段由于社会现实的强刺激，应该能产生出大作家、大作品。然而，或许是因“反右”使得一大批优秀作家陷入了沉默，或许是因主流话语的威力太过强大，总之，这一时期的文学不仅未能取得长足的发展，而是不断地走向滑坡，直至完全萎缩。

由此也就带来了一个问题，在以往的一些文学史家眼中，“1961 年”是 17 年时期散文创作的又一个“散文年”，而 1959~1961 年“是中国当代散文发展的黄金时代”，这一阶段的散文创作不仅“获得了空前的丰收”，而且“为散文的发展立下了一块无可替代的丰碑”，其依据则是，“从总体上说，这个阶段有‘三多’：散文创

作的数量多；优秀作品篇目多；写散文的作家多”^①。那么，事实果真是如此吗？还是让我们从具体的文本分析来看吧。

一、繁荣的表象

诚然，在1960年左右，至少从表面上看，散文界的气氛还是相当热烈、喧闹的，这主要体现在以下几个方面：

一、一批作家仿佛根本不知道1957年与1958年在政治、经济领域所爆发的那两件大事，依然兴高采烈地沿袭着50年代前期散文创作中的那种明快、欢乐的基调，热情洋溢地宣传、报道着现实生活中的各种“新人新事”，写下了诸如《廖静秋同志》（巴金）：反映川剧演员廖静秋在旧社会的苦难经历与在新社会身患癌症依然坚持拍完了电影《杜十娘》，从而表达了“旧社会把人变成鬼，新社会把鬼变成人”的主题；《宝地宝人宝事》（魏钢焰）：反映秦岭山区的人民翻身解放的喜悦心情与新一代劳动英雄的动人风采；以及《从富拉尔基到齐齐哈尔》（刘白羽）、《马小翠的故事》（李准）、《沙田水秀》（陈残云）、《碧螺春讯》（艾煊）、《撑渡阿婷》（林遐）等篇章。

二、1956年与1957年上半年所崛起的那股美学思潮尽管遭到了主流话语的扑杀，但其所形成的那一种创作惯性在幸免于难的部分主体那里仍有残留，因而由这部分主体所建构的少部分文本仍然散发着相当的艺术魅力，诸如老舍的《北京的春节》，盖叫天的《我为什么叫盖叫天》，翦伯赞的《内蒙访古》，杜鹏程的《夜走灵官峡》等。前两篇状写的依然是主体自我的生命体验与生活情趣：《北京的春节》记叙了旧时代的北京人过春节的欢乐，《我为什么叫盖叫天》则记叙自己作为一个名演员在旧时代的奋斗经历。在《内

^① 参见邓星雨《中国当代散文史》，第96页，第119页，山东文艺出版社，1995。

蒙访古》中，作者并没有仿效当时一般的记“游”作者惯用的新旧对比模式，而是以一个历史学家的眼光、学识开掘了题材的历史意蕴，使文本通篇渗透着一股浓烈的哲理意味；而后一篇在赞美新一代建设者们忘我劳动、无私奉献的崇高精神风貌时，更一反 50 年代前期散文中常见的正面描绘人物的形象、言行、事迹或正面追踪事件进程的做法，而是从侧面切入：通过建设者们因忙于工作而无法照料、不得不丢在石洞里由他们自己照顾自己的小孩竭力模仿、学习大人物的稚嫩而又可敬的言行，巧妙地衬托出他们的父辈平凡而高大的形象。这种写法不仅所选取的角度较小，能够由小见大，而且由于文本所要歌颂的对象并没有正面出现，而是置于文本的背景之中，这就给读者留下了极大的想象空间。所有这一切，再加上作者对风雪连天的外部环境简洁勾勒，对小主人公童真而惹人怜爱的口吻维妙维肖的转述，都使得这篇散文获得了浓郁的艺术色彩。——严格地说，整个 1958~1965 年期间的优秀散文除了我们这里提及的这几篇，再加上后来的《挥手之间》（方纪）、《忆当年，穿着细事且莫等闲看》（曹靖华）、《为了六十一个阶级弟兄》（王石、房树民）等少数几篇，其他的就都付诸阙如了。而仅仅这几篇作品的存在是不能说明散文有多繁荣的。

三、或许是由于中国古典散文美学传统的潜在影响；或许是由于 50 年代前期散文“通讯”、“特写”式的操作方式毕竟属于艺术创作的最低层次，久而久之，即使主体不能或不敢由此而培育出一种否定意识，但长期地淹没于一片共性的合唱中而显不出自己的特色，也会使头脑最简单的主体认识到此种操作方式的不可行，而萌发出调整、求变的心理；亦或许是 50 年代中期散文审美意识的短暂复苏所带来的启迪，总之，这一时期一批主体也明确地意识到不应再重蹈 50 年代前期散文的老路，而应该注重寻求散文的“诗意”，建立具有自身特色的“风格”。于是，我们看到，本时期不仅绝大多数主体在表达那种歌颂性感情时都刻意将那种兴高采烈的感

情“降温”，隐藏在一种比较平和、疏淡的叙述之中，而且无论在人物刻画、情节安排等方面都赋予了更多的主体干预。同时，少部分主体如秦牧、杨朔、刘白羽等也的确在艰巨的摸索中形成了自己迥异于他人的一些个体标识或所谓“风格”，并因此而造就了一大批追随者，如深受杨朔“诗化散文”影响的杨石、林遐、陈残云、袁鹰、郭风、柯蓝、何为、峻青等。

四、针对前一阶段两大事件所造成的人心涣散，本时期的不少主体亦曾在创作中企图作出挽救，即，通过回忆新中国创建的艰难历程，从革命传统中寻绎精神力量，用以激励人们在困难的历史条件下藐视困难，继续前进。代表作主要有：吴伯箫的《记一辆纺车》、《歌声》，两篇作品回顾的都是抗战时期延安军民在极度困难的情况下发扬“独立自主、自力更生”的精神开展生产自救，终于打垮日本侵略者的那段峥嵘岁月；马识途的《老三姐》、吴泳湘的《忆修水》、郭鹏的《刘亚生》、谢方祠的《九个炊事员》、方纪的《挥手之间》等，这些文本描述的都是中国现代革命史上那些伟大或普通的革命者在危难的历史处境中所展现出来的大无畏的胆识与气魄；还有魏钢焰的《船夫曲》，文本将当今建设者们不畏艰难的劳动场景与革命战争年代干部战士高唱《船夫曲》勇往直前的战斗场景交替、穿插着来写，于是，那种借革命传统以鼓舞今人的意图也就愈发明显。

五、尤为重要的是，在这一阶段，建国后一直对散文不置一辞的理论界竟然围绕着散文的艺术建设掀起了一场大讨论：讨论了散文的“涵义”、特征、重要性、诗意、风格和传统等。所谓散文是“文学的轻骑队”，以及在当代散文领域流传较广的“形散神不散”观念等都是在这场讨论中正式出笼的^①。

^① 参见柯灵《散文——文学的轻骑队》，师陀《散文忌“散”》，萧云儒《形散神不散》，苏辛群《画龙点睛》等，载《笔谈散文》，百花文艺出版社，1962。

然而,在我看来,所有这一切都不能说明本时期特别是 1960 年左右的散文已经到达了某种高峰或取得了某种业绩,在这种繁荣表象的背后,实质是一大批散文主体日益不知不觉地堕入了一个非艺术、伪艺术的深渊。

二、在繁荣表象的背后

之所以将这一阶段的散文创作界定为非艺术、伪艺术,首先一个重要原因就在于,经历过“反右”、“大跃进”这两场震撼世界的大风暴之后幸存下来的主体们基本上未能从思想的高度对之加以深刻的反思与批判。以邓拓的杂文《燕山夜话》来说,杂文本来是所有的散文文体之中与现实的关系最紧密,并且主要就是在与现实的对垒、交锋中发生、发展起来的一种文体,其存在的全部价值就在于其对现实的深刻批判与反思,然而,我们在邓拓的所谓“杂文”中见到的则是“三分诗七分读”、“大胆练习写字”、“交友待客之道”、“‘扶桑’小考”、“甘薯的来历”、“养牛好处多”、“你赞成用笔名吗”等等这样一种鸡毛蒜皮、鸡零狗碎、拿陈腐当有趣的、乾嘉习气的东西,说得好听一点,这里宣讲了某种“科普小常识”,说得不客气一点,这是作者有意以此种伪文本制造一种繁荣的假象。也许有论者要说,1957 年的“反右”中,主体们不就是因为胆敢“反思与批判”而遭殃的吗?前车之鉴并不远,在那样一种政治语境中谁还胆敢“批判与反思”呢?然而这“敢”与“不敢”,恰恰正是区分真正的艺术家与虚伪、平庸的艺术经营者的一个最简单的准绳,“不敢”“反思与批判”并不要紧,主体完全可以像从现代文学史上走过来的若干老作家一样选择“不写”。然而他们不仅写了,而且在写作中仍然竭尽全力与主流话语保持一致,使尽浑身解数力图将这种主流话语打扮得更漂亮、更富有“诗意”一些。这种做法,与 50 年代中期那

批努力张扬主体的批判意识、自我意识的主体相比,显然是等而下之的。于是,我们看到,如果说那些企图从革命传统中寻找某种精神动力的主体虽然有点勉强,但仍不失为一种知其不可为而为之的做法的话,那么,那些完全无视“三年灾害”的严峻事实强颜欢笑的主体们所建构的文本则整体地失去了社会性诚恳。

其次一个重要原因在于,这一时期的散文无论从创作实践抑或从理论探讨来看,均极大地偏离了真正的艺术本体精神。譬如,在具体的艺术实践中,这一时期的散文主体们所理解的艺术性无非是:“我极盼自己的小说和散文中,在有充实的政治内容的同时,有比较浓郁的抒情的调子,并带有一点革命的哲理,追求诗意的境界”^①。“诗意是指鲜明的艺术形象,浓郁真实的生活气氛和旺盛的革命感情的有机的统一”^②。“把深刻的思想和革命的情怀,通过生动的画面表现出来,并因此而感染读者,唤起读者丰富的联想”,“这也就是我们通常所说的散文的‘意境’”^③。“一篇好的作品如能够使人产生强烈共鸣的话,那实际上也不过是一种先进思想,由于通过生动的形象描绘,通过比较卓越的文学手段,使人从感性到理性,引起共鸣罢了”^④。等等。以杨石的《爱竹》为例,文本先是由眼前的竹节茶杯引发联想,想到了少年时代听外祖母讲述的“连理枝”的故事,到这里为止,作者所做的全部工作就是借青青翠竹本身形象的优美与古代传说中所流溢的美感营造出一种诗意的氛围,紧接着作者笔锋一转,马上就写到旧社会码头工人肩上的竹杠,解放战争时期8名战士靠几枝大麻竹扎成的梯子攻占了敌人

① 蒞子:《作家自述》。转引自余树森等《中国当代散文报告文学发展史》,第73页。北京大学出版社,1996。

② 刘昭明:《散文的诗意》,载《笔谈散文》,百花文艺出版社,1962。

③ 周忠麟:《深邃的哲理 隽永的寓意》,载《散文创作艺术谈》,第81页,江苏文艺出版社,1984。

④ 秦牧:《散文创作谈》,载《散文创作艺术谈》,第6~7页,江苏文艺出版社,1984。

的碉堡,以及从纪录片中看到的第一野战军的英雄们用一枝竹竿登上西北高崖,第四野战军的英雄们用竹筒竹筏浮海解放琼崖的惊人壮举,等等。不难看出,作者所做的全部“艺术”努力,就是将后面所要讲述的革命故事不直接光秃秃地呈现出来,而是摆放到一种有意识地设置的诗意氛围中加以描写。传统的“诗意”与革命的“诗意”“交相辉映”,并成为烘托这种革命诗意的一种“有力”的陪衬。这种做法的实质,用当代一位学者的概括就是:“那一时期的散文创作,几乎所有散文家都是首先从政治和时代的要求出发,确定自己写什么、怎么写,表现出高度自觉的社会责任感。作品力求有‘充实的政治内容’,主题思想是某一政治内容的结晶,而‘抒情’、‘诗意’、‘形象’等等,则都是表现这一政治内容的方式、手段,或‘载体’。”^①质言之,这一时期所谓散文艺术的探索,实质是作家在已经放弃了主体的价值推进,严格遵循着某种既定不变的意图的前提下,在技巧层面展开的探索。同一时期理论探讨所得出的一些结论的要旨亦与此相似。譬如,秦牧认为,散文创作应用一根思想的红线串起“生活的珍珠”^②,即散文创作的过程实际上就是用一种先进的思想统领题材的过程,作家所要做的工作就在于如何围绕着“中心思想”删剪材料、安排次序;而师陀的《散文忌“散”》、萧云儒的《形散神不散》中所讨论的问题说穿了也不过是强调作家在题材的取舍与运用上应注意无论作者所纳入的题材如何丰富多样,都必须服从于、统一于那一既定的“中心思想”^③。再譬如,关于散文创作中的诗意、文采、联想、画龙点睛、短小精悍、虚实结合、风格等问题,都必须围绕着“革命的诗意”、“战斗的美”、“建设者的豪

① 余树森、陈旭光:《中国当代散文报告文学发展史》,第74页,北京大学出版社,1996。

② 秦牧:《散文创作谈》,载《散文创作艺术谈》,第6~7页,江苏文艺出版社,1984。

③ 参见柯灵《散文——文学的轻骑队》,师陀《散文忌“散”》,萧云儒《形散神不散》,苏辛群《画龙点睛》等,载《笔谈散文》,百花文艺出版社,1962。

情”来展开、来进行^①。一句话，全部散文创作就是调动一切手段将一种抽象的革命理念转化为具体可感的形象。

然而，这种在技巧层面上的运作事实上是反艺术的。严格地说，“艺术”并不等于“技巧”，这是因为，“技艺（即技巧，引者注）总是涉及手段与目的之间的区别，两者清楚地被看作是互相区别而又彼此关联的东西。术语‘手段’泛指被使用以达到目的的那些东西，诸如工具、机器和燃料。严格地说，‘手段’指的并不是那些东西，而是和它们有关的那些活动，如使用工具、开动机器、消耗燃料等等。进行这些活动（按照该词字面所包含的意义）都是为了达到一个目的，目的一经达到，活动也就停止了”。“技艺涉及到计划与实行之间的区别。待取得的结果早在获得之前就已经预先被设想和考虑好了，工匠在制作之前就知道自己要制作些什么，这种预知对于技艺是绝对不可缺少的。……再者，这种预知不是模糊的而是精确的”^②，而艺术则不然。我们在《绪论》中曾经提及，所谓艺术，实质是主体凭借着某种价值体系对某种特定时空中的现实生活加以观照、把握并凭借特定媒介表现出来的产物。然而如果我们进一步辨析则会发现，无论是主体所凭借的价值体系抑或是主体所观照的现实生活，都不是一成不变的、死的东西，它们都处于不断发展的、开放的、流动的状态，并且，在很大程度上，主体所坚持的这种价值体系不能落后于现实发展，而必须高于现实生活即必须始终保持着一种批判张力、推进张力。因此，那些真正杰出的艺术创作在某种意义上就是主体将那种时刻处于运动变化着的价值体系与现实生活的遇合过程有机地、高超地表现出来，所谓艺术创造实即主体在将这种遇合过程表现出来的过程中如何发挥主体的能动

^① 参见柯灵《散文——文学的轻骑队》，师陀《散文忌“散”》，萧云儒《形散神不散》，苏辛群《画龙点睛》等，载《笔谈散文》，百花文艺出版社，1962。

^② [英]科林伍德：《艺术原理》，第15～16页，中国社会科学出版社，1985。

性,尽可能地将这种遇合过程内在的神韵、那一刹那间特有的风姿以及其中所包孕的丰富意义最大限度地逼示出来。如果说其中有所谓技巧的话,那么,这种技巧作为主体能动性的一种发挥,主要是指主体在将现实美转化成艺术美的过程中整体存在的、系统的、复杂而有机的艺术传达程式。后来者只有从这种整体性、系统性、有机性出发去把握这种传达程式,才庶几可把握住主体传达过程中的艺术性,而一旦将这种传达过程中的某种方式从那种整体性、有机性中剥离出来,它也就失去了原有的艺术性而沦为某种纯粹的技艺,并且可以通用于一切文章写作了。比如在毛泽东、马克思等领袖人物的不少经典理论著作中,我们都可以发现其对于文学技巧的注重与运用。

明白了这一点,我们也就明白了:一、在规定主题下的创作,必须具备下述两个条件之中的一个:一是这种主题所对应的价值体系还保留着某种活力;一是现实生活中仍保留着可以用这种价值体系解释的客观存在,其所建构的文本也才可能具有一定的艺术性。所以,50年代前期的若干文本以及本时期由于题材本身所凸显的意义的的确与规定主题存在着较大的相通点或相似性的极少数文本如《挥手之间》(方纪)、《为了六十一个阶级弟兄》(王石、房树民)等,从艺术的角度衡量也是符合要求的。二、主题一旦规定,实质上也就极大地限制了主体所能选择的情感符号范围。因为主体只能选择与这种主题所对应的价值体系相关的客观表象作为情感符号,而不得不舍弃大量复杂、丰富而有机的客观表象。所以,在17年时期特别是1958~1965年期间,人们见得较多的情感符号无非是冲锋杀敌的画面,忘我劳动的场景,欢腾的工地,丰收的田野,迎风招展的红旗,崭新的拖拉机、发电站,英雄、劳模们矫健的身影等。如果这种规定主题老是得不到改变,那么主体无论调动多少技巧,都将因这种情感符号上的一再重复而不得不陷入困境,所谓文学创作也就沦为挖空心思地寻找某种形象为那种既定主题作

图解、说明。1962年之后，散文创作又一次陷入了“艺术维谷”^①，并且从此一蹶不振，固然有当时的政治形势进一步严峻：阶级斗争扩大化、绝对化的理论在文艺界的急剧推行^②等原因，但文学自身由于题材的无所出新而走进僵局亦不能说不是一个重要原因。三、尤其重要的是，在这种规定主题下的技巧层面的艺术经营，其所导致的结果只能是两种，一种是拾人牙慧，借用前人所留下的若干技巧苦心编织自己的文本；一种是走向艺术的偏至，诸如，1)人物形象的刻画走向神化。在本时期报道各条战线上新人新事的某些作品中，我们发现，主体已不再满足于泛泛地介绍一般的积极分子、先进人物，而是把人物形象推向某种理想的极致，成为某种社会的楷模、典范直至完全神化。譬如，在《向秀丽》(郁茹)、《县委书记的榜样焦裕禄》(穆青等)中，作者所讴歌的这两个人物确实是中华民族“脊梁”式的人物，但作者在刻画他们的形象时都有意识地回避了他们作为一个实实在在的人所应有的人性，而将之处理为社会成员须仰视才可望其项背的楷模、典范甚至是不食人间烟火的神话型人物，这就极大地偏离了现实主义的创作原则。同时，这种神话型人物背后所潜藏的那种价值观念也是根本违反社会发展规律的^③。2)在运用事件揭示人物的先进性时弄虚作假。譬如，李准的《马小翠的故事》描绘的是一个高小毕业的回乡青年与农村落后观念作斗争，最终克服重重阻碍在山区开展了轰轰烈烈的扫盲运动的故事。从马小翠回乡到她扫盲成功，作者的描叙基本是真实的，成功的，也是相当感人的。但也许是为了将人物身上的先进性进一步推向一个更高的层面，作者竟然在以下的情节中安排了这样两

①② 参见邓星雨《中国当代散文史》，第96页，第119页，山东文艺出版社，1995。

③ 这种高大全式的人物背后所隐藏的是一种“人人为我，我为人人”的观念，这一观念与推动现代社会前进的“主观为自我，客观为他人”的观念是根本对立的。强调前一种观念，必将导致社会走向封闭、静止而僵化的道德社会，而强调后一种观念则将把社会引入竞争机制，使社会充满活力，不断地处于发展之中。

个场面：马小翠破获了一个由地主、富农组成的“地下反革命集团”，富农的老婆在面条里下毒企图毒死马小翠，这种你死我活的“阶级斗争”在建国前夕或建国初期倒有可能，但在经历了“一打三反”等政治运动之后的50年代中、后期就未免有点将“阶级斗争”扩大化了，很难使人相信。作品中所写的后一个事件“富农企图毒死马小翠”，就很能说明这一点：富农下毒，最后竟然没有掀起什么轩然大波（就在那个阶级斗争一触即发的年代是常见的，没事还要找事，更何况“有”事呢？），而是以马小翠将那碗有毒的面条倒掉，轻描淡写地就带过去了，这表明，作者不敢再继续虚构下去，再虚构下去就要露出更大的“马脚”了。3）在渲染所谓“诗意”时不分青红皂白，导致那种原本就比较狭隘的“诗意”泛滥成灾（这一点我们将在下面讨论杨朔的散文时再展开论述），等等。

正基于此，我们认为，仅仅局限于技巧层面上操作的1958～1965年间的散文创作从艺术的角度看，总体上是失败的。它在今天所给予我们的更多地是一种教训而非经验。

三、“三大家”批判（一）：秦牧

既往的文学史家之所以将50年代末、60年代初的散文发展称之为“高潮”、“巅峰”，还有一个重要依据在于，这一时期散文领域出现了一股追求“风格”的思潮，并且在这股思潮中的确形成了整个17年时期最富有个体标识或“风格特色”的“散文三大家”：秦牧、杨朔、刘白羽，以及一个追随他们的风格特色的“酿造诗意”的散文作家群体，包括陈残云、杨石、林遐、魏钢焰、郭风、柯蓝、华嘉、碧野、何为、菡子等。然而，在我看来，这个所谓的“散文三大家”在艺术上的全部所作所为，从根本上说与真正的艺术本体精神是“差之毫厘，失之千里”的。之所以这样认为，是因为如前所论，这“三大

家”与1958~1965年期间的所有主体一样,都是在规定主题之下的创作,从而导致,其一,其全部的“艺术”探索同样是局限于技巧层面的努力;其二,其所建立的“风格”亦同样经不起真正的艺术推敲。什么是“风格”?法国文论家布封说,“风格即人”,当代理论界对这一问题的解释是,“文学风格是作家在一系列作品中,从整体上、全局上透发出来的思想美与艺术美高度统一的一种境界美;是最为集中凝聚地体现着作家的艺术个性的外部特征”^①。或,“文学作品的风格,简单说是指作品的整个风貌和格调的基本特点;具体地说,风格就是一个作家在生活实践和艺术实践中形成的精神个性和创作见解在作品中的体现,也就是一个作家在其一系列作品的内容与形式的统一中表现出来的独特性”^②。质言之,风格的产生与存在,在很大程度上首先必须依赖于主体在漫长的个体实践(包括生活实践、艺术实践)中所形成的独特的精神结构或体系,其次才谈到主体由这一独特的精神体系出发所习用的情感符号系统与情感传达程式。同时,如同我们在前面一再强调指出的,这种独特的精神体系必须始终保持对现实的批判张力、推进张力,才能始终高于现实。而一旦在规定主题下创作,主体也就失去了精神体系的独特性、开放性与流动性,所谓“风格”也就成了无“皮”可附之“毛”了。

如果说上述对“三大家”的批判还仅仅是从理论的角度着手,所提出的一些看法还比较笼统、粗疏的话,那么,下面我们深入到其具体的创作历程与文本中去分析,则可以加深对这一问题的理解。我们先来看秦牧。

秦牧,原名林觉夫,原籍广东省澄海县,1919年出生于香港一个手工业者兼商人的家庭,3岁时随父母迁居新加坡,1932年回

① 严迪昌:《文学风格漫说》,第11页,江苏人民出版社,1983。

② 十四院校主编:《文学理论基础》,第275页,上海文艺出版社,1985。

国，曾辗转于澄海、汕头、香港等地求学，1938年参加了抗日救亡运动，40年代曾发表抨击国民党的文章，后结集为《秦牧杂文》。抗战胜利后，在香港度过了三年职业写作生涯。广州解放前夕，进入东江解放区，1949年之后一直在广州工作，曾任中国作家协会广东分会副主席、《羊城晚报》副总编辑、暨南大学中国文学系主任等职。秦牧一生的文学创作以散文为主，出版有散文集《星下集》、《贝壳集》、《潮汐和船》、《花城》，此外还有中篇小说《黄金海岸》、童话故事集《巨手》与文艺短论集《艺海拾贝》。粉碎“四人帮”后，他出版了代表着他散文创作主要成就的自选集《长河浪花集》。

在整个17年时期的散文作家当中，秦牧应该说是一个比较有思想、有独立见解并对散文艺术的探求比较专注的作家。在那个突出政治的年代，他不仅冒着被视为“技巧主义”、“趣味主义”和“脱离政治走歪门邪道”、“偏离阶级斗争大方向”的指责，写下了专门讨论“艺术表现手法”的文艺短论集《艺海拾贝》，而且发表了一系列与当时的时代精神主旋律不相合拍的观点，诸如：

对于重大的政治社会事件发表艺术性的评论，记述令人感动的新人新事，反映社会主义建设的面貌，抨击腐朽落后的事物，……这些事情自然是最主要的，我们也应该有大量的散文担当这样的使命。然而，散文创作的内容却不应该仅仅局限在这样的范围。因为：主要的并不是唯一的，次要的也不是无足轻重的。而且“次要”的，也仅仅是和主要的相对而言才成其为次要，就它本身来说，它还是异常主要的。这话究竟是什么意思呢？我深深地感到：我们的散文作品内容很不够广泛，在一些文艺刊物上登的散文，题材范围尤其狭窄。经常是：只有国际小品、社会生活的评论、文艺随笔、读书笔记之类。谈天说地谈得远一点的，像知识小品、旅行记，三言两语的偶感录，私人的

日记书简之类,就几乎没有。这种情形,不能说是很妥当的。这会在一定程度上削弱了散文应有的新鲜耀目的光彩。仍得引几句鲁迅的话:“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;但自然,它也能给人以愉快和休息,然而这并不是‘小摆设’,更不是抚慰和麻痹,它给人的愉快和休息是休养,是劳作和战斗之前的准备。”(《南腔北调集》)如果说在当时那样“夜气如磐”的日子里,尚且需要“给人愉快和休息”的东西,在我们现在这样的时代,那就更需要了。……有些人也许以为那样的东西,脱离政治。如果出版物里尽是那样的东西,自然可以说脱离政治,但如果配合地登载一点,并不能看做是脱离政治。如果一个人一天有一点儿时间在闲谈、下棋、看花、打康乐球并不算做“脱离政治”的话,为什么在出版物里登一些拉杂闲谈的知识性的文章,就叫做“脱离政治”?除了国际、社会斗争、艺术理论、风土人物志一类的散文外,我们应该有知识小品、谈天说地、个人抒情一类的散文。通过各种各样的内容给人以思想的启发、美的感受、情操的陶冶。人的辩证唯物思想不是在一天间,也不是光靠读几本硬邦邦的书就能够树立起来的。通过贯串着辩证唯物观点的一切东西,教育人们、影响人们,是长期的任务。在这样工作上,没有革命功利主义是不行的,然而,把革命功利主义理解得太狭隘,也是不行的^①。

再譬如:

① 秦牧:《散文领域——海阔天空》,载《笔谈散文》,百花文艺出版社,1962。

文学是通过个性表现共性的。它时常要求作者不回避表现自己。诗和散文,对作者这种要求更加显著。在“直抒胸臆”和倾泻感情的时候,如果一个作家回避表现自己,就不可能写出精彩动人的文字,也不可能给人任何亲切的感受^①。

这些观点在当时那种一元化的语境中无疑是空谷足音。可以说正是基于此种认识,秦牧在散文创作中才总是孜孜以求地构建属于自己的个体标识,并努力从那片共性化的大合唱中挣脱了出来。

就具体的文本分析而言,秦牧与 17 年时期绝大多数散文主体亦的确存在鲜明的区别。具言之,在后者那里,总是被动地服从于题材的左右,东鳞西爪地尝试着各种技巧,而秦牧则不然,其全部的创作总是遵循着一个统一的思路,因而他在具体操作中也就逐渐形成了一种前后一贯的特色,也就是为此前文学史家们一致首肯的“风格”,亦即:题材广泛,知识丰富;采用谈天说地、旁征博引的形式,在重视思想性的前提下,讲究文章的趣味性、哲理性;善于运用联想、比喻等手段组织材料,化抽象的材料为具体可感的形象;文本总体上给人以一种学者化的印象,等等。质言之,他不仅突破了题材上的限制,最大限度地将一切生活表象尽收眼底,量材取用,而且总是力图以主体俯视题材、驾驭题材,充分显示了主体在创作过程中的主动作用。

然而,即便如此,秦牧的绝大部分散文创作仍然属于非艺术的范畴,其中的原因主要有这样两点:首先,尽管秦牧认识到“离开了思想的美,就没有艺术的美”^②,即作家应在创作中保持一定的主

① 秦牧:《散文领域——海阔天空》,载《笔谈散文》,百花文艺出版社,1962。

② 秦牧:《艺海拾贝》,第 26 页,第 8 页,上海文艺出版社,1981。

体活力,但由于他总是狭隘地将“思想”理解为“正确的政治思想”,并力图“让革命化来统帅多样化”^①,因而,他在文本中虽然很注重“哲理”的开掘,但作者总是或在开掘这种哲理的过程中或在这种哲理形成后,有意识地将这种哲理与其时的革命理念机械地捆绑到一起,这就阻止了主体进一步地精神推进,也极大地阉割了文本所呈现哲理的丰富复杂性。换言之,哲理的产生源自主体内在的精神探索,一种哲理就是一种思想的结晶,其丰富多彩的存在所带来的应是文本主旨的丰富多样,而一旦将其全部上升到革命理念的高度加以解释,文本的主旨也就流于千篇一律。比如,在《土地》、《潮汐和船》、《面包和盐》、《社稷坛抒情》等篇中,秦牧分别表达了对“土地与人类的关系”,“船在人类征服自然、改造自然中的作用”,“平凡的东西,常常就是最崇高最宝贵的东西”,“中国古代思想家的宇宙观、社会观、人生观”等等问题的思考,循着这些思考认真开掘下去,必将产生许多深刻而新颖的结论,然而作者没有这样做,而是将这些问题统统纳入到一种所谓先进的、革命化的“思想体系”中加以观照,于是,“人民与土地的关系”就成了“劳动者为成为土地的主人一次又一次地与剥削阶级、外国侵略者进行的悲壮斗争”;船在人类文明进程中很长一段时期曾经“和罪恶的资本主义制度的发展史密切关联”;“面包和盐”告诉我们的是“一个有觉悟的共产主义劳动者,无论他在怎样平凡的岗位上,怎样不为人知,他比一个帝国主义国家的总统,比一个封建帝王,比一个吃剥削阶级唾余、被剥削阶级牵着鼻子走的西方的所谓‘大艺术家’,从共产主义的道德眼光看来,不知道要崇高几百倍”;而社稷坛给人的启示则是“做今天的一个中国的儿女是多么值得快慰的一回事”,等等。这就不仅使得文本所推导的哲理未能深入发挥,所容纳的大量知识未能真正“活”起来,而且在某种程度上这些哲理知识

① 秦牧:《艺海拾贝》,第26页,第8页,上海文艺出版社,1981。

等等都成了革命理念的注脚。

其次,与这种万变不离其宗地凸显某一既定主题相应,秦牧在具体的艺术传达过程中也形成了一种稳定的、一以贯之的操作范式,即,他往往选择一种比较小的、看似平凡的物象,如土地、灯、花、船、菱角、古战场、社稷坛等,然后围绕着这一物象将与之相关的古今中外的材料尽可能罗列出来,再理出头绪,最后用一种“无产阶级思想”将这些材料清晰有序地串联起来形成文章。用秦牧自己的话说,就是“用一根思想的红线串起生活的珍珠”^①。比如,在《土地》中,围绕着“土地”这一物象,作者写了春秋战国时代公子重耳对泥土的跪拜,写了“乡井土”、“寸金桥”、“人民子弟兵开垦与保卫海岛”等一系列故事,这些材料看上去似乎很散,但由于作者用“一根思想的红线”——“党领导下的人民将更加珍惜土地”、“使每一寸土地都发挥它的巨大潜力”加以贯穿、组织,因而整篇文章不仅“知识”容量较大,而且线索清楚,条理分明,主旨突出。其另外几个“名篇”《古战场春晓》、《潮汐和船》、《花城》、《社稷坛抒情》等在写法上莫不与此相类。这种写法的反复运用,固然使秦牧形成了某种特色或“风格”,但却是根本违背艺术规律的。亦即,他所运用的“用一根思想的红线串起生活的珍珠”的做法,实质是制作而非创作。1982年,南京《青春》编辑部曾经发表过一篇《快速构思的方法——散文创作速度初探》的奇文^②,由这篇奇文我们可以清楚地看出秦牧散文创作的非艺术本质。此文的作者许国泰声称,他发明了散文创作上的一种“快速构思法”,他自己“运用这种方法自身进行了两年试验,取得了自己也感到吃惊的成功:仅去年就在中央和地方报刊上发表了近四十篇散文”。那么,什么是“快速构思法”呢?体会许国泰的本意,大致是:创作者预先设置一个或数个三轴平面坐

① 秦牧:《散文创作谈》,载《散文创作艺术谈》,第6~7页,江苏文艺出版社,1984。

② 许国泰:《快速构思的方法——散文创作速度初探》,《青春》1982年11期。

标模型(如图 1),其中各轴的数字代表信息的项数,接下来则将创作者每天接受的若干信息(所见所闻所思)略加选择作为一个项数记入这个坐标轴,然后,比较这些信息,找出他们的内在联系,去粗取精,由此及彼,用虚线将那些能够上升为歌颂某种时代精神或宣传主题的“项数”联结起来(如图 2),理清次序就可形成一篇文章。

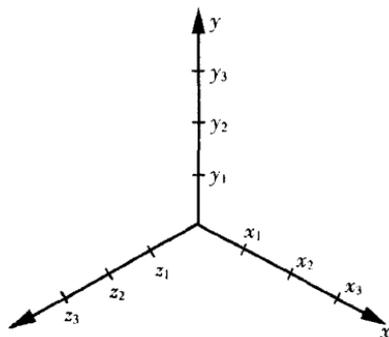


图 1

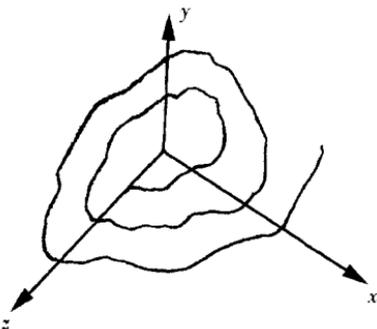


图 2

明眼人不难看出,这种做法实即秦牧的“用一根思想的红线串起生活的珍珠”的翻版,其荒谬性不言而喻,因为文学创作既为“创”作即具有某种独创性,并且一经完成就必须是独一无二的,不可重复甚至是不可拆解的,现在秦牧、许国泰等人的文本竟然可以拆解成为如许清晰而“无机”的零部件,并且可以循此程序大批量“组装”、“复制”与“生产”,显然与真正的文学创作精神是风马牛不相及的。

弄清了秦牧散文创作的误区,我们也就清楚地看到,秦牧的散文向以知识性、哲理性见长,而恰恰正由于其在具体操作中并没有将这些知识、哲理化为作品的血肉、化为作品的有机组成部分,因而时过境迁,随着社会物质文明的进步,已经充分普及化了的影视报刊每天都在传播着密集的信息,再加之随着人们受教育水平的提高,人的文化素质普遍上升之后,秦牧当年在作品中所介绍的这

些知识以及在当时还可能比较新鲜的哲理在今天基本上沦为常识之后,其作品的魅力也就基本上丧失殆尽,沦为经受不住时间考验的失败文本。从这个意义上说,秦牧的散文仅仅是文化贫困状态下的产物。它们之所以在当时受到那么大的欢迎,并非是因其文本所蕴含的美学力量,而是这些作品中所容纳的大量知识或哲理满足了建国初期文化素质普遍较低的读者迫切希望掌握知识的社会心理罢了。

四、“三大家”批判(二):杨朔与刘白羽

杨朔(1913~1968),原名杨毓晋,山东蓬莱人。小学毕业后曾随舅父到关外谋生,在哈尔滨一家英商洋行里做过小职员。在这期间,他一边做事,一边在一所英文学校学习英语,并研习过中国古典诗文。“九一八”事变后,他不甘日寇铁蹄的奴役,离开了哈尔滨,辗转于上海、武汉等地,办过出版社,写过一些抗日救亡的文章。同年冬,他到达延安。1942年,他参加了延安整风运动,学习了毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》,思想上有了很大变化。他曾写诗表达过自己当时的情怀:“四山风雪夜凄迷,夜色浓中唱晓鸡。自有诗心如火烈,献身不惜作尘泥。”1949年之前,他写过不少中、短篇小说,还写过一些散文,结集为《潼关之夜》。建国初期,杨朔分别在朝鲜战场、中国的西北和东南沿海各地采访,发表过中篇小说《三千里江山》和大量散文,收集在《鸭绿江南北》、《万古长青》、《铁骑兵》中。从1956年始,杨朔把主要精力集中在艺术散文的创作上,出版有散文集《亚洲日出》、《海市》、《东风第一枝》、《生命泉》等。

历来文学史家对杨朔文学成就的肯定主要以他于50年代中期以后的散文创作为依据。指出,他这一阶段的散文创作已经形成

了自己的“风格”，即，“感情浓郁，诗意盎然”，文本整体上洋溢着浓浓的诗意；具有诗的意境，诗化的语言等^①。然而，从严格的艺术角度考察，这些界定其实也都是经不住推敲的。

与既往的文学史认为杨朔的散文“经历了一个逐渐成熟的过程”^②不同，我们认为，杨朔的创作历程鲜明地显示了他所走的是一条非艺术之路。亦即，从杨朔的创作历程看，其实质上所经历的是这样三个阶段：第一阶段，探索期，约为1937~1948年。杨朔大致于1937年开始散文创作，从这一年始，杨朔陆续发表了《木棉花》、《雪花飘在满洲》、《潼关之夜》、《昨天的临汾》、《铁骑兵》等，由于这些作品基本上写的是作者自己的经历以及从这些经历中所生发的个体感受，特别是由于作者还没有自觉地在其中嵌入某种生硬的政治话语，因而在这些作品中作者的那种诗人气质的流露还比较自然，作者在作品中所经营的那种“诗意”与其所选择的那些生活表象也能较好地融为一体。因而尽管其思想格调、艺术境界都还不够阔大，算不上上乘之作，但作为一种写得比较精致的抒情小品，还是有一定的可取之处，最起码可以让研究者感觉出这位作者还是有一定的创作潜力的。杨朔散文创作的第二阶段约为1949~1955年，这一阶段的创作大致可界定为“鼓吹期”。1949年，杨朔发表了标志着他的思想发生质的变化的重要文章《我的改造》，他说：

与工农兵结合这事，说难也难，说容易也容易，基本的关键在于自己的决心。这些创造世界的人民大众并不

^① 参见金汉先生主编《新编中国当代文学发展史》，第110~113页，107页，杭州大学出版社，1997。另参见《中国当代文学史初稿》（下册），第174页，第175页，人民文学出版社，1985。

^② 参见金汉先生主编《新编中国当代文学发展史》，第110~113页，107页，杭州大学出版社，1997。另参见《中国当代文学史初稿》（下册），第174页，第175页，人民文学出版社，1985。

是虚无缥缈的神仙，高不可攀，倒是顶容易接近的。可是作为一个知识分子的我，这些年转弯抹角的，直到现在还是个半瓶子醋，一瓶子不满，半瓶子晃荡，归根到底还是自己的毛病。

但也正是敌后那几年，事实教育了我。是谁在火线上冲锋陷阵，拿性命来保卫灾难的祖国？穿了军装的农民！是谁在后方一把汗一把力地生产，支援前线？还是农民！我做了什么呢？手不能提，肩不能挑，打起仗来，倒变成个累赘，要人家来照顾我。摇摇笔杆子写点东西，比起人民创造历史的伟大斗争，渺小得连肉眼都看不见，有什么值得夸耀的？

我认识了人民的伟大，要替他们服务。找他们谈，写他们的事迹。但我却作为一个旁观者来谈来写。我不是他们当中的一个，不了解他们的思想感情，更无从体味到他们的欢乐和痛苦。我胡乱写了些东西，可笑啊，大半是概念的，缺乏生活，没有感情，我在笔下侮辱了我所尊敬的人民。

我从思想上认识了自己的毛病，决心要‘放下臭架子，甘当小学生’。^①

这表明，杨朔已经决定抛弃“小我”，向“大我”即人民彻底靠拢。从这一思想出发，杨朔一方面清算了他早年创作中曾经有过的

^① 杨朔：《我的改造》，《〈东风第一枝〉小跋》，载《杨朔散文选》，人民文学出版社，1978。

“诗意”，一方面则不遗余力地充当起时代的热情的“鼓手”，热情歌颂志愿军战士的英雄事迹，热情欢呼新中国带来的巨大变化，写下了诸如《鸭绿江南北》、《平常的人》、《春在朝鲜》、《用生命建设祖国的人们》、《英雄时代》、《前进，钢铁的大军》、《戈壁滩上的春天》、《滇池边上的报春花》等一系列以“鼓吹”为主要特征的作品。这些作品大多是那一时代常见的先进人物、事迹与浮泛的、集体式情感的粗浅捏合，甚至仅仅是一些主体感情比较外显的新闻报道，不仅谈不上什么艺术性，而且在那一片大合唱中也丝毫见不出自己的特色。或许是作为一个有追求的作家对于这种创作现状的不满足，或许是受50年代中期散文短暂复苏的审美意识的影响，或许是杨朔早年的诗人气质经过一段时期的压抑又有所萌动，总之，从1956年到1966年，杨朔的散文创作进入了第三阶段“诗化期”。在这一阶段，杨朔一方面继续保持着前期散文中革命的激情，热情宣传社会主义建设的新成就、新气象，另一方面也意识到不能将这种功利性极强的意图直接地、赤裸裸地表达出来，而必须笼罩上一层“诗意”，用杨朔自己的话说，即“我在写每篇文章时，总是拿它当诗一样写”，“常常在寻求诗的意境”^①。但是，认识到散文创作应富有诗意是一回事，如何在具体的操作中开掘与表现这种诗意则又是另一回事。事实上，在杨朔那里，“诗意”仅仅是一种传达某种革命理念、激情的手段、技巧，而非艺术创作的终极目的、效果，因而其具体的艺术操作也就突出地呈现着种种反艺术的特征。诸如：

杨朔的所谓“诗人气质”原本就偏于阴柔、纤巧一路，属于众多美学范畴之中的一种微小品类，然而，他在具体操作中却不顾人物的身份、教养以及语境，不分青红皂白地将这种原本就很狭隘的“诗意”涂抹在其笔下的一切人、事、景、物之上，于是，其文本中所

^① 杨朔：《我的改造》，《〈东风第一枝〉小跋》，载《杨朔散文选》，人民文学出版社，1978。

出现的那些人物特别是农民形象无论说话办事、举手投足都带有一股浓郁的文人气。以《雪浪花》为例，文中的“老泰山”不仅有采一朵菊花插在鬓边这样一种极其女性化的动作，而且说出了极其“诗化的语言”：“是叫浪花咬的”，“瞧我磨的剪子，多快。你想剪天上的云霞，做一床天大的被，也剪得动”。至于他所说的：“咬你一口就该哭了。别看浪花小，无数浪花集到一起，心齐，又有耐性，就是这样咬啊咬的，咬上几百年，几千年，几万年，哪怕是铁打的江山，也能叫它变个样儿。”就不仅富有诗意，而且富有哲理意味了。这些动作、口吻、声调安放在一个建国初期大字不识的农民身上，无疑有点牵强。其实，现实生活本身就具有丰富多样的“诗性”，高明的艺术家总是善于捕捉现实生活本身所固有的“诗性”以打动读者，而不是以自己所秉赋、偏爱的“诗意”去阉割、同化大千世界丰富多彩的“诗性”，这样做的结果，只能导致作品格调的狭窄与千篇一律。同时，人为地将所有的日常生活语言、场景统统烙上作者自己的非常单一的“诗人”色彩，也会给人以一种非常强烈的矫揉造作、假模假势的印象与“鸡同鸭讲”的滑稽效果。

杨朔散文的“诗意”还表现在其对意境的倾力经营上，然而，什么是意境？从字面上看，意境似乎是作者的主观思想感情与客观的外在景物的结合，实质这是对意境的一种肤浅而机械的理解。在我看来，所谓意境实为作者主体内在的精神空间的外化。具言之，即主体于自己漫长的人生实践、社会实践中，往往会形成某种独特的精神结构，进而形成某种极富有个体特色的精神空间，当主体凭借曾经与其生命旅程发生过生命意义上的碰撞、遇合时的符号将这种精神空间外化出来，方始形成意境。从这一角度衡量杨朔的所谓意境，就会发现，杨朔所谓的“意”基本上是一套既定而僵化的“17年理念”或当时的路线、方针、政策，所谓的“境”则是作者于浮光掠影的走马观花中撷取的所谓新人新事、新变化、新面貌，其所谓意境则是上述两者的生硬拼接，既未能展示出作者主体的精神发展

与真实的主体自我，所选择的客观物象也与主体自我的生命旅程或生命律动全无内在的呼应，因而仅仅是一种特殊时代被扭曲了的灵魂所炮制出来的畸形产物。

为了在作品中挤逼所谓的“诗意”，或为了使作品所经营的“意境”更“含蓄”、“深邃”，杨朔还十分注意文章结构的谋篇布局，誉之者称之为“别出心裁的转弯艺术”^①，斥之者则认为，其创作中存在的那种“先写景物，再借喻比人，最后点明哲理、抒发情感的‘物——人——理’的‘三段结构’”实为“散文新八股”^②。我们认为，后一种概括比较符合杨朔散文创作的实际情况，因为在杨朔的全部散文“名篇”中的确存在着一个前后雷同的构思模式：想去看某某景物，碰到某一个人（此人往往身历新、旧两个社会，因而此人在作品中的出现或此人在作品中的忆苦思甜也就暗示了“新旧社会两重天”的主题），最后，此人今天的生活与作者所看到的景物互相衬托，从而明确地揭示出“今天的生活是多么幸福美好”这一主题。比如：

想去看香山红叶——遇到一个老向导——从老向导“脸上密密的纹路里”猜得出他是个“久经风霜的人”，他的心“过去是苦的”——老向导今天的幸福生活就像“经过风吹雨打的红叶，越到老秋，越红得可爱”。（《香山红叶》）

想去看海市——遇到大队党支部书记老宋——老宋讲述旧社会的苦难、新社会的美好——老宋他们今天的生活就像海市蜃楼一样美好。（《海市》）

想去看泰山日出——遇到一个老道人——老道人在过去无疑属于装神弄鬼的一类人，但他告诉作者今天已经加入了人民公社——泰山人民今天的生活就像泰山日出一样美好。（《泰山日出》）

① 周小纓：《杨朔的散文与转弯艺术》，载《散文创作艺术谈》，江苏文艺出版社，1984。

② 黄浩：《当代中国散文：从中兴走向末路》，《文艺评论》1988年第1期。

想去看蜜蜂——碰到养蜂员老梁——老梁也是从旧社会过来的人，但他今天正像辛勤酿蜜的蜜蜂一样“为人类酿造最甜的生活”——劳动人民“正用劳力建设自己的生活”，这是多么美好的图景！这图景只能发生在新社会！（《荔枝蜜》）

想去看茶花——碰到花匠普之仁——从普之仁“眼角刻着很深的皱纹”，“猜得出他是个曾经忧患的中年人”——普之仁以及那一群来看茶花的孩子们的生活就像盛开的茶花一样美好。（《茶花赋》）

等等。不难看出，作者这里的构思模式与秦牧所蹈袭的错误其实是一样的：作品的材料可以重复拆解、组装，因而同样属于文学的“复制”而非创作。

由此可见，杨朔的散文创作从总体上看，可以说是完全失败的。如果进一步推而论之，则60年代一批追随杨朔“诗化散文”的套路，被誉之为“酿造诗意的散文作家群体”所建构的散文文本也是完全失败的。比如峻青的《秋色赋》中的一段人物对话：

“‘不行春风，难得秋雨’。同志，你听到过这句成语吗？”我点了点头。他又问：“可是，你知道这春风是从哪里刮来的吗？”我摇摇头，觉得他的问题提得有些奇怪。老汉神秘地一笑，指着正北的方向说：“喏，从那里，从北京。”“什么？北京？”我益发困惑不解了。“嗯，北京。”老汉严肃地点着头，笑眯眯地说：“从北京，从党中央。”哦！我明白了。老头子指的是另一种春风。他把党集中力量加强农业的号召称为春风。

在这里，作者明明知道老头子说的是什么意思，或者老头子所说的话干脆就是作者强加于他口中的，但他偏偏装蒜，装作不懂，体会作者的本意，无非是不想把主题直接露出来，而要蒙上一层

“诗意”，使之尽可能含蓄一些，殊不知让一个老农民讲出文人气息的语言，而无论学识、水平都高于他的文人竟不能领会，偏要等他说白了才恍然大悟，这些所谓的“诗意描写”也就显得十分荒唐、可笑了。

60年代与秦牧、杨朔并称为“三大家”的还有一位刘白羽。

刘白羽，生于1916年，北京人。1936年开始文学创作，1938年到达延安，曾经聆听过毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话，这使他大有“恍如登到高峰之巅，眼望辽阔大地，一切一目了然”^①之感。解放战争时期，他作为随军记者曾随部队转战南北，创作过一些中、短篇小说及报告文学等。建国后的文学创作以散文为主，结集有《火炬与太阳》、《万炮震金门》、《早晨的太阳》、《红玛瑙集》、《红色的十月》、《芳草集》、《海天集》等。

刘白羽的散文素以“诗化的政论”著称，其所谓的“风格”常被概括为“总喜欢以战士的身份观察生活、感受生活与理解生活，然后选取富有象征意义的景物，从中努力思索出革命、人生的哲理”，“强调散文作品必须充溢作者的革命激情”，“笔触粗放、雄健，善于以铺排的句式来造成磅礴的气势，长于以绚丽的词汇来显示文采的焕发”^②，等等。然而，在我看来，这位“豪情万丈”、富有“军人气质”的作家，其全部散文除却显示了他作为一个喝过延河水、来自解放区的文艺工作者的自豪与骄傲之外，在艺术上则是惊人的幼稚与拙劣。如其所运用的语汇相当贫乏，大多是那一时代通行的豪言壮语；其再现现实所组织、搜罗的艺术形象相当平庸：喷薄的“日出”（《日出》），冲天的“炮火”（《万炮震金门》），破浪前进的“江轮”（《长江三日》），熠熠闪光的“灯火”（《灯火》），“血与水”、“爽利的

① 刘白羽：《红太阳颂》，《红色的十月》，人民文学出版社，1978。

② 参见金汉先生主编《新编中国当代文学发展史》，第110～113页，第107页，杭州大学出版社，1997。另参见《中国当代文学史初稿》（下册），第174页，第175页，人民文学出版社，1985。

风”、“早晨的花”、“路”、“启明星”、“急流”(《平明小札》)等,大多是那一语境里习见的经典性红色意象;尤其值得注意的是,其不少篇章如《血写的书》、《〈星火燎原〉赞》、《读〈黑面包干〉》、《月》甚至《日出》、《长江三日》等往往大段大段地摘引或转述他人的描绘与议论,显示的是一个粗通文墨者在最初的阅读中常见的惊奇、激动、生吞活剥与急于与他人分享的迫切心情,缺乏主体应有的沉淀与消化,等等。质言之,如果说作者自觉地秉承某种既定理念而毫无主体独特的精神探索尚可理解为那一时代作家群体的共同缺失的话,那么,其作品艺术上的一无足观所显示的则是其缺乏将主体情感、现实表象转化、凝炼、熔铸成“有意味的形式”的基本能力。刘白羽给后来者的错觉是:似乎拥有了某种激情、“真理”或经历就可以成为“作家”。这种错觉的产生实质忽视了这样两个根本问题:1)“情感”不等于“美感”。情感人人都有,如果艺术仅仅是表现情感的话,那么,艺术家与普通人的区别也就消失了。艺术家之所以为艺术家,就在于其所表现的从来都是主体在特定的价值体系、价值碰撞中所激起的极具有个体特色的“美感”;2)任何情感均须有相当的艺术中介才可转化为艺术。没有这个“中介”,则任何创作均不免导向两途:或是一堆原初材料的粗疏堆砌,或流于刘白羽式的滥情、说教。更何况,认真辨析一下刘白羽散文中的所谓“革命激情”,其实并没有多少实质内容,严格地说只是一种披着革命词藻的小资产阶级知识分子的狂热的大发作罢了。可以肯定,刘白羽之所以能与秦牧、杨朔并列为“三大家”,虽不一定是中国人出于某种“十景病”心理的生拼硬凑,至少也是一个误会。

第四章 叙事模式的重建

——1976.10~1978年间的散文艺术

1966~1976年是所谓“文革”十年，在这十年中的散文作品数量亦非常可观，然而如果从艺术的角度衡量则一无是处，如果一定要对之作出分析，则应属于“反美学”、“反艺术”的范畴，即属于另一个话题，故此我们这里只能绕开去而直接进入“文革”后散文的讨论。

我们首先来看1976.10~1978年间的散文创作。这一阶段的散文创作与1949~1955年间的散文创作存在着较大的相似：都是由某种政治事件激起的一股巨大的、普泛的民族情感的集体宣泄，都偏重于事件的描述，作品中都洋溢着一种“被解放”或辞旧迎新的感觉，作家独立、真实的个体意识均较少流露，等等。尤其重要的是，这一时期散文在艺术上与50年代前期散文一样，也谈不上什么重要的建树。然而，这一次政治事件的性质与1949年的那一次毕竟不可同日而语，这一次作家主体们所抒发的情感与上一次也有着本质的不同，因而其在具体的抒情、叙事中所采用的方式与50年代前期散文相较，也就存在着明显的区别，并因此获得了一定的文学史意义。

一、特质界定

1976年10月，曾经给中华民族带来巨大伤害与苦难的十年“文革”（其实不仅是十年“文革”，早在1966年之前的各种极左的政治运动也应包括在内）终于结束了，人们积压了多年的辛酸、委屈、疑问与愤怒如同火山一样爆发出来。值得注意的是，在这股汹涌澎湃的情感大潮中，绝大部分散文主体都将描写的笔触不约而同地集中在与这场动乱相关的、已逝的一批人物身上，写下了诸如《临江楼记》（何为）、《我们爱韶山的红杜鹃》（毛岸青、邵华）、《沧海歌》（徐刚）、《红岩归来》（曹靖华）、《在洪流中》（魏巍）、《十月长安街》（袁鹰）、《永恒的纪念》（荒煤）、《澜沧江畔的怀念》（周明）、《望着总理的遗像》（巴金）、《西湖情深》（石志明）、《小米加步枪》（曹靖华）、《永远活在我们心中的周总理》（冰心）、《第三次登临》（郁茹）、《巍巍太行山》（刘白羽）、《黄桥烧饼》（顾寄南）、《一封终于发出的信》（陶斯亮）、《星》（黄宗英）、《阿诗玛，你在哪里》（荒煤）、《清凉山的怀念》（李季）、《忆阿英同志》（夏衍）、《怀念赵树理同志》（陈登科）、《海默难默》（黄宗江）、《幽燕诗魂》（丁宁）、《老舍永在》（臧克家）、《忆何其芳》（荒煤）、《往事与哀思》（黄秋耘）、《忆郭小川写诗》（韦君宜）、《怀念侯金镜同志》（胡可）等一大批作品。

由于描写现在时态现实生活的作品几乎空白，又由于这些作品所描写的对象均已不在人世，因此当代不少论者在评说这一阶段散文时，大多将其界定为“哀祭散文”，并且认为，“它在新时期文学中的地位作用都不可低估。第一，它横扫了文坛上的‘三突出’的八股风，为散文抒写真情实感作出了榜样”，“第二，哀祭散文的特有的血和泪的内涵，使它具有强烈的批判意识，它无疑是一枚枚烈性炸弹，它炸毁了林彪、‘四人帮’苦心经营的法西斯专政牢笼……”

从而对于揭批林彪、‘四人帮’，平反冤假错案，冲破各种禁区，解放人们思想，都起到了积极的作用”，它向人们强烈地昭示了这样一个结论：“散文是新时期文学的一支重要的生力军”^①。在我看来，这一论断并不十分准确，它所抓住的还仅仅是这一阶段散文的表征。因为，一方面，此论断并不符合这一阶段散文文本的全部实际。诚然，此阶段散文所描写的对象绝大部分已经逝去，但是，描写已故人物的散文并不一定就是哀祭散文，如周作人于建国初期所写的《鲁迅的青年时代》，胡絮青、舒乙 1984 年所写的《老舍和朋友们》均系如此。因此，本阶段的不少散文如何为的《临江楼记》、顾寄南的《黄桥烧饼》、石志明的《西湖情深》、刘白羽的《巍巍太行山》等，从作品内蕴上考察，其主旨均是对一代伟人丰功伟绩的讴歌与赞颂，其情感基调亦主要是崇敬而非哀悼散文特有的哀伤。另一方面，严格说来哀悼散文的写作者与哀悼对象之间应存在着某种亲情、友情或爱情的关系，而我们阅读本时期的不少散文却发现，不少作者与所描写对象之间在现实生活中并无任何实际的交往，仅仅是写作主体对某种崇高事物的远距离的景仰。坦率地说，这种情形只有在某种存在过很长时期个人崇拜历史的社会环境里方可发生，在一个人格平等、健全的社会里是很难发生的。从某种意义上说，这一阶段散文对领袖形象的关注与放大，恰恰带有很浓厚的“三突出”遗风，作者所抒发的感情亦是一种 17 年时期长期培养、熏陶起来的普通个体对领袖人物的感激之情，很难说是什么“真情实感”，因而认为这一阶段散文具有多高的地位与作用，已经显示了某种“生力军”风采，显然有点言过其实。

另有一些论者从本时期“伤痕”、“反思”等文学思潮的大背景上将这一阶段的散文特质理解为“伤痕散文”^②，其实这也是一种

① 参见范培松《十年散文散步》，载《散文的春天》，贵州人民出版社，1989。

② 参见余树森《中国现当代散文研究》，第 68 页，北京大学出版社，1993。

粗率的比附。一来伟人(包括那些曾经遭受过某种不公正待遇的伟人)逝世(特别是因衰老、疾病而死)只能说是一个国家或某项事业的重大损失,上升到民族伤痕的高度加以认识未免牵强;二来导致民族伤痕的原因有很多,其中并不乏本阶段散文所悼念对象自身的局限性方面的原因,因此简单地将这些人物的逝世视作“伤痕”显然是肤浅的。

如何评说这一阶段散文的美学特质?余树森等人认为:“回顾一下‘文革’刚刚结束后的散文,便不难发现,它们无论在取材、主题、构思、表现手法、美学风格上,都依然呈现出60年代散文的审美风范。”^①我们部分同意这一看法。亦即,本阶段散文严格说来实质是整个建国初17年文学的美学特质尤其是其中的颂歌、赞歌传统的一种延伸(其源头与17年散文一样同样可上溯到三四十年代“延安散文”所奠定的美学传统)。如果进一步深入下去分析,还会发现,本阶段散文所隐含的若干价值取向与17年时期文学传统中若干缺陷如出一辙。诸如:

其传达的仍然是一种肤浅的历史乐观主义。比如:“是谁摧毁了这未完成的杰作以至永难完成?是千古罪人‘四人帮’!是江青!……江青贪读《基度山恩仇记》,她浑身血淋淋地散发着反动阶级的恩仇观。我们自有我们的无产阶级恩仇观。我们一定高举毛主席的伟大旗帜,彻底摧毁‘四人帮’所带来的一切灾难和流毒!”(黄宗江《海獸难獸》)再如:“我们终于迎来了一九七六年的十月,英雄的十月,胜利的十月。我们迎来了天安门上的朝晖,迎来了长安街上的锣鼓。亿万人民长久盼望的一天,在我们没有料到的时间提前来到了!……伟大的胜利,朝思暮想的胜利,怎能不使人心花怒放,喜泪盈眶?怎能不使人欢腾跳跃地涌上长安街,涌向天安门,纵情

^① 余树森、陈旭光:《中国当代散文报告文学发展史》,第141页,北京大学出版社,1996。

欢呼，放声高唱。动乱不已、祸患频仍的日子终于结束了，白天不敢讲真话、夜里不敢安心睡觉的日子终于结束了。伟大祖国的千年青史，终于展开了新的章页。”（袁鹰《十月长安街》）等等。如前所述，17年时期文学总体上存在着一种比较乐观的历史判断^①，同样，1976.10～1978年间的这些散文给予读者的总体暗示也是：“文革”结束了，“四人帮”被粉碎了，阻挡中国人民前进的绊脚石被搬开了，中国从此以后将步入一个光明的天地，走向一条康庄大道，在一张白纸上绘出最新最美的图画。这种暗示无疑低估了历史前进应有的曲折性与艰巨性。

这一阶段散文所表现出来的批判仍然是一种简单的否定。不可否认，这一阶段散文在歌颂那些在十年动乱中为了民族的生存与发展忍辱负重、奋斗不息的英雄人物时，也呈现出某种鲜明的批判倾向，即愤怒声讨林彪、“四人帮”的倒行逆施、滔天罪行。然而仔细辨析则不难发现，这里的批判倾向其实是相当简单化的。比如，在《汾水呜咽泪长流——回忆赵树理同志》（史纪言）一文中有这样一段描写：

“四人帮”对赵树理同志进行了无数次揪斗、围攻、毒打，打断了他的肋骨；他的一百多篇作品一律被说成“毒草”，当做罪证；他的老伴被赶回原籍沁水县，他的三子一女在政治上背上黑锅，在社会上受到歧视。赵树理同志由于几根肋骨被打断，坐、卧都很困难。就在这种情况下，还被揪到大会上斗争。就在这次揪斗大会后五天，他含冤逝世了。死后，“四人帮”对他继续“彻底地揭发和批判，清算他的罪行，肃清他的流毒”。“四人帮”真可谓“无毒不丈夫”了。

^① 参见本书第二章第四部分。

应当承认,作家在这里对“四人帮”的控诉与声讨是相当激烈的。然而,“四人帮”作为造成一切民族苦难的总根源,毕竟是一个抽象的、“高高在上”的存在,事实上揪斗、围攻、毒打赵树理的另有其人,那么,这些人为什么如此残酷地迫害赵树理?其中有多少是出于革命的愿望,又有多少是出于个人的阴暗心理,种种卑琐的、见不得人的动机以及落后意识的泛滥、人类兽性的膨胀?等等,对此,作者均没有作认真、细致的分析与挖掘,而是简单地把一切罪责都推到“四人帮”身上,这显然又是对历史发展进程中的综合因素与社会矛盾的简单化理解,其实质可以说与17年时期文学秉承阶级斗争理论将一切社会矛盾简化为两种阶级的对抗以及将一切历史的阻力简单地推到无产阶级对立面身上的做法异曲同工。

十年“文革”给中华民族所造就的深重灾难与其中所涌现的难以尽数的荒唐闹剧与悲剧,如果要从政治、经济、文化、历史、道德等角度做剖析与总结,无疑是一项巨大的工程,可以说这项工程迄今为止仍未有好好地建构。然而,阅读1976.10~1978年间的散文,我们却很难从其中发现任何富有突破性或富有深度的探索与思考,这就强烈提醒我们,本时期写下如许散文的作者主体与17年时期放弃主体在精神领域内应有的积极开拓与推进、自觉地趋同某种既定理念的作家群体是大致相似的。换言之,在这一时期亮相的许多作家像冰心、韦君宜等,其思想观念虽然并不一定与五六十年代主动固步自封的作家群体相同,比如,从她们后来的一些作品如《关于男人》、《思痛录》中可知,事实上早在“文革”之中她们就已经对那种革命理念发生过深刻的怀疑,但由于他们尚未敢真正暴露自己的内心,在具体操作中仍然袭用的是那种17年时期的“我们体”,因而这就使得本时期所创作的散文从总体上看仍不过是17年散文或者更早的延安散文在70年代末期的一次余响。

如此说来,本世纪下半叶的中国散文在度尽劫波、重新整装上

路之际所迈出的这第一步可以说很不尽如人意。然而,事情似乎又并非这样简单,如果我们深入到这一时期散文的艺术层面上考察,则可发现,本时期的许多散文主体们在具体的歌颂或批判中所采用的那种叙事模式与 17 年时期的散文相较,已经有了根本的不同。这一“不同”即是我们下面所要讨论的本时期散文所采用的“追忆型叙事”及其意义。

二、追忆型叙事:意义与不足

众所周知,在林彪、“四人帮”极左路线统治时期,一大批为民请命或为了中华民族的腾飞呕心沥血、奋发进取的老一辈无产阶级革命家与知识分子被打成了“叛徒”、“内奸”、“特务”、“右派”,沦为人民的敌人,他们不仅身心备受折磨,而且很多人不堪凌辱,终至献出了生命。这是一批被冤枉的人物,这是一段被歪曲的历史。如果不将这一颠倒的历史重新纠正过来,历史就不可能前进。于是,阅读 1976.10~1978 年间的散文文本,我们发现,无论是对林彪、“四人帮”极左政治的清算抑或是对所描写对象的歌颂,均不约而同地存在着一个共同的宗旨:还历史以本来面目。比如,在《往事与哀思》这本集中悼念被林彪、“四人帮”迫害致死的一系列优秀作家的文集中,我们看到,那些与这些作家相交、相知数十年的亲朋好友们,几乎无一例外地以某种直接见证人的身份向“历史”这一“法庭”诉说着这些作家正直、坦荡的一生:他们对革命、对事业的赤诚追求,对祖国、对人民的炽烈热爱,对民族命运的深切忧虑以及身受不公正的待遇仍无怨无悔、痴心不改的崇高品质。值得注意的是,这些主体们的诉说所秉承的仅仅是人类最起码的良知与理性,但是就凭着这种最起码的人类良知与理性,就足以清除掉林彪、“四人帮”泼在这些人物身上的一切污水,从而使我们看到,那

些曾经一个个被诬为面目狰狞的牛鬼蛇神的，恰恰正是一棵棵巍然屹立的民族栋梁。从某种意义上甚至可以说，正是由于这批人的存在，中华民族的正气、公理才得以长存，中华民族的大厦在遭逢了那场空前的闹剧、悲剧之后才没有完全垮塌。

由此也就带来一个问题，既然是向“历史”这一“法庭”陈述事实，那么这一事实就必须是自己过去的亲身所历，而决非是为了证明、宣传某种既定理念，临时从现实生活中寻找而来。正是在这里，本时期的散文主体们所采用的叙事方式与17年时期散文主体们的叙事开始分道扬镳：后者的叙事总是带着某种先验的观念去追逐一系列与主体的生命体验并无太大联系的外部现实，而前者所叙的则均是主体在既往的人生实践中所获得并深埋于记忆之中、曾经给主体带来刻骨铭心的心理体验的“往事”，因而总是具有着一种内溯性。不能否认，在后者的那种叙事中也可以产生优秀之作，如老舍的《我热爱新北京》、秦兆阳的《王永淮》之类，但就散文应该抒写主体的生命旅程或生命体验这一文体内在规范性而言，当主体还没有从当下的现实中真正产生某种心灵的律动时，状写以往的生活经历与体验即从主体自我内在的记忆之河中寻觅“题材”，或许是主体能够避免种种违反艺术本体精神的操作的唯一可行之途。也正是在这个意义上，我们认为，尽管本时期的绝大部分散文创作并不具有较高的艺术价值，但由于其基本上所采用的均是一种追忆型叙事，因而它在中国当代散文的艺术演变史上仍然具备着不可忽略的意义，这就是，恢复或重建了一种为17年时期散文所推崇的贬抑主体自我生命体验的叙事方式所打断的、以“回溯记忆之河”为主导特征的叙事模式。——明乎此，再来看本时期的若干怀人之作，则可发现，实际上这许多作品仍然存在着两种明显的分野或高下之分。一般说来，那些怀念领袖人物的散文如何为的《临江楼记》，尽管作者比较注重操作中的技巧性，但由于写作主体与客体之间人为碰撞的痕迹较浓，因而仍然掩盖不了这些作品

所抒发情感的浮泛；而那些怀念自己亲朋好友的散文尽管在艺术上较少修饰，却由于源自主体的“记忆之河”，因而总是情真意切，充满了感人的力量。

纵观 1976.10~1978 年间散文，我们还可以发现这样一个重要的现象，即，本时期散文在题旨上主要呈现着这样两大取向：一是歌颂、缅怀老一辈无产阶级革命家的丰功伟绩以及部分领袖人物在和“四人帮”斗争时所表现出来的铮铮铁骨、凛凛正气，一是声讨、控诉“四人帮”在十年“文革”中对许多优秀知识分子的残酷迫害。质言之，本时期散文作品中所描写的对象基本上就集中在老一辈无产阶级革命家与知识分子两种人身上。这就提醒我们：以记人记事为主体的叙事类散文不能虚构。为什么 1976.10~1978 年间散文的描写对象均集中在老一辈无产阶级革命家与知识分子两种人身上？究其原因就在于回顾十年动乱，当整个国家行为、民族行为均陷于盲动之际，只有老一辈无产阶级革命家与知识分子这两种人的行为相对显得清醒、理智与有益，是一种真正的英雄行为，散文不能像同时期的小说、戏剧一样虚构与“四人帮”作斗争、为民族事业作贡献的英雄，因此将描写焦点聚集在这两种人身上也就自然而必然。严格地说，强调叙事散文的非虚构性，原本也不能说是多么重大的艺术突破，但是，由于以往的散文实践一直未能对此问题有所明确，又由于整个 17 年时期散文作家们在穷尽了所有的散文题材之后不得已只能靠虚构或虚假地“创造”某种“高大全”式的人物来维持创作生命，因而，本时期绝大部分散文主体在具体操作中对既往历史实践中所存在的真实人物与事件的这种集中描绘，也就具有了另一个极其重要的文学史意义，即，它不仅于无意中强烈地昭示、突显了“叙事散文不能虚构”这一散文文类的重要规范性，而且还为此后的散文实践较好地凝聚、蓄积了一种良好的创作惯性。而这一意义的产生，无疑亦是由本时期绝大部分散文主体所采用的追忆型叙事模式所导致。这是因为，本时期散文主体的

一个强烈的创作动因即是向历史法庭陈述“真实”，而作为“证人”或“目击者”，其所提供的“真实”，很大程度上就只有靠内溯自己的记忆为基准，为保证。

本阶段大量涌现的追忆型散文所呈现的第三个重要意义在于，它在某种程度上为我们建构未来的散文史框架提供了有益的启迪。阅读本时期若干追忆型散文，我们发现，其中有不少篇目，包括许多名家的散文如曹禹的《怀念老舍先生》、戈宝权的《忆叶以群同志二三事》等，并不具备较高的文学价值，还有些篇目尽管写得很动人，很精致，如邵荃麟的女儿小琴所写的《我不能不哭》，但由于写作者本人的“文学资格”较浅，并且其写作在很大程度上仅仅是“客串”，因而这类作品作为单篇来看，无疑是进不了文学史的。但是，另一方面，由于这些作品的写作对象像郭沫若、老舍、赵树理、何其芳、周恩来、陈毅、上官云珠等等，本身就具有较高的历史或文学史价值，又由于针对这些人物之中的某一位所写的文本集中到一起，往往能互为参照并产生了某种群体效应，成为我们窥测这一重要人物性格与精神世界的不可或缺的有机组成部分，进而成为文学史不能忽视的现象。——必须注意，这种现象并非为本阶段所特有，如果进一步推而广之，则可发现，在纷繁浩杂的散文实践中，有许多这样的作品，其写作者并非职业散文家，而仅仅是与作品中的写作对象相关的一些亲朋好友，并且其写作也仅仅是偶一为之（如写过《吉鸿昌将军》的吉胡洪霞），或一些仅仅与写作对象有过一面之缘的名不见经传的小人物（如写过《一面》的阿累；又，这种情形随着大众散文的崛起将愈见普遍），但由于其所描写的人物比较重要，因而这些作品往往亦能“文借人存”。——这就带来了一个问题，这些作品能否进入文学史？或应以何种方式进入文学史？从本时期大量涌现的追忆型散文所形成的总体效果中，我们得出了这样一个强烈的印象：未来的文学史应当存在这样一种写法，即可以将那些围绕着某一重要的、曾经在历史发展进程中起

过某种重大推进或反动作用的人物写作的作品集中单列成章。换句话说，也许这类文本的每一个单个作者或单篇作品并没有资格进入文学史，但由于它所反映的是某一本身就具有历史性的人物，因而将围绕这一历史人物的所有作品集中铺陈，亦可以使我们能够完整地了解这一人物的性格世界或精神风貌。冰心先生在《老舍和孩子们》一文中所说的：

关于老舍，许多朋友都写出了自己对于他的怀念、痛悼、赞扬的话。一个“人民艺术家”、“语言大师”、“文艺界的劳动模范”的事迹和成就是多方面的，每一个朋友对于他的认识，也各有其一方面，从一个侧面投射出一股光柱，许多股光柱聚合在一起，才能映现出一个完全的老舍先生！

即是这个道理。根据这一原理，我们甚至还可类推出，完全可以把散文实践中林林总总的若干文本依据其所描写的某一事件（如“文革”）或某一地域（如泰山或北京等）分门别类地纳入到文学史中。此时，文学史家唯一所关心的，应是这些文本本身的文学价值，而不是这些文本的写作者是否具备进入文学史资格。

应当指出，以上所论述的 1976.10~1978 年间追忆型散文的意义主要是从文学史的角度而言，并不等于对这一阶段散文艺术实践的肯定。事实上，如果我们分析一下本阶段所产生的若干具体的散文文本，则可发现，尽管我们肯定其中若干文本对内溯型叙事模式的采纳，与 17 年时期那种纯客观报道式的叙事模式相比，较为明确地、有意识地注意到了主体自我的参与，相对来说较为切近艺术的本体精神，但是诚如我们在讨论 50 年代前期散文“叙述的三个层次”时所论及的，任何叙述均有高下之分，那种主体追随客体、把握当下的“外向型”叙述是如此，这种“回溯记忆之河”的内溯

型叙述也是如此。所以，从艺术的角度严格地衡量，我们认为，本时期绝大部分散文主体的创作其实也相当粗糙，或也只是停留在最初级的、粗浅的内溯型叙述的层次上。诸如：

尽管本时期也有少部分作品注意到叙事角度的选择，如冰心的《老舍和孩子们》从老舍与孩子的关系角度展示老舍的“童心”，韦君宜的《忆郭小川写诗》结合郭小川刚刚披露的诗作以及自己所了解的诗人创作这些诗作的背景，再剖析诗人的那敏感而坚强的灵魂，等等，但就本时期绝大部分散文文本（包括上述两部作品）而言，其对往事的追述几乎无一例外采用的是一种平铺直叙的方式。这种平铺直叙的方式首先一个重要特点就在于，作品中的叙述时间基本上严格遵照作者所叙述往事所发生的历史时间，或遵从作者本人与写作对象相识、相处的个人时间；其次一个特点在于其对过去经历的回顾往往不加筛选与提炼，不分主次与轻重缓急，事无巨细地一一道来，从而使作品类似于某种“流水账”。比如在《星》（黄宗英）、《阿诗玛，你在哪里》（荒煤）、《往事与哀思》（黄秋耘）、《战士的性格》（丁宁）等一大批作品中，我们都看到作者在叙述时间的处理上对事件本身进程所固有的客观时间的“平移”，而在《我不能不哭》（小琴）中，作者在诉说其父亲邵荃麟的不幸遭遇时，干脆在作品中依据叙述的顺序直接加上了一些标志时间推移的小标题：“1968年2月”、“1970年10月”、“1970年11月”、“1971年6月”、“1972年春”、“1972年3月”、“1973年春”、“1976年1月”、“1979年春”等。应当承认，有时候作者在作品中列出这种时间性的小标题，是为了更为艺术地突出所描述事件在发生的那一刻所特有的效果，但在本篇中这些时间坐标的出现，却不过是为了使叙述时间清晰不乱而已。此外，像《老舍永在》（臧克家）、《雷电颂》（刘白羽）这些篇目，作者几乎将自己与写作对象一生的交往从第一次见面到最后一次分别统统都纳入了作品，结果使这些作品读上去都给人以相当的枯燥、拖沓之感。

本阶段绝大部分作品都属于怀人之作，既系怀“人”，则必然涉及到对人物形象的刻画。人物形象刻画的手段有很多，但阅读本阶段的散文文本，我们却发现，它们基本上都是以作者与写作对象日常交往中的一些“细节”作为展现这一人物性格或风貌的依据，虽然在这些细节中也有对话，有动作，有人物的音容笑貌等，但由于绝大部分毕竟属于缺乏尖锐的矛盾冲突或丰厚的社会内涵的日常琐事，因而尽管作者使尽浑身解数力图从中挖掘出“微言大义”，其效果则不甚明显：本时期所有的散文文本，除《一封终于发出的信》（陶斯亮）、《幽燕诗魂》（丁宁）等极少数几篇外，基本上都没有立起来，活起来，而流于苍白或概念化。——陶斯亮、丁宁的那两篇作品之所以成功，既有必然的原因，亦有偶然的因素。就陶斯亮来说，她写作这篇作品可以说整整酝酿了九年，再加上其父亲陶铸所遭罹的那番经历本身就属于“大历史”的范畴，因而其笔下的陶铸形象也就必然给读者留下了深刻的印象。至于丁宁《幽燕诗魂》中对杨朔形象的成功描绘，在我看来，很大程度上得之于偶然，即她仅仅是偶然地闯进了杨朔生命进程中最富有光彩的一个片段：在北戴河疗养期间，由于大海的激发以及由于相处时间的长久，杨朔的内心世界特别是杨朔不为人知的“隐私”：与一个女志愿军战士若隐若现的、似爱情又非爱情的美丽情感第一次比较全面地展现在作者面前，作者将之记录下来，于是，一个热爱生活，始终以美好、高尚的情怀拥抱生活的杨朔的形象也就从其作品的背后走出，栩栩如生地活跃在我们的眼前。

此外，就本时期不少散文文本中所抒发的感情来看，亦存在着十分突出的“头重脚轻”的毛病。具言之，在这些文本中，由于作者所提供的客观细节部分比较零碎或单薄，而其所抒发的感情又无一例外地汹涌澎湃，比如黄宗江的《海默难默》，作品中真正客观写实的地方也就是简短交代了一下自己曾经与海默有过两次共同的采访（至于在这两次采访中发生过哪些具体的、值得言说的事情则

一概未写,或根本无事可写),以及一次在朝鲜战场上目睹海默“狠狠地抗了”一个粗鲁无礼的美国记者“一肩膀”这一细节,其余的部分就是大段大段的呼天抢地、汪洋恣肆的抒情了。这种情感与情感载体的明显不协调或比重失衡,无疑均使作品所抒发的情感既空洞又浮泛,很难真正撞击或走进读者的心灵。等等。

第五章 个性化时代的开启

——1979~1985年间的散文艺术

30年代郁达夫在总结五四时期散文的成就时,曾经精辟地指出,“现代散文之最大特征,是每一个作家的每一篇散文里所表现的个性,比从前的任何散文都来得强”,“我们只消把现代作家的散文集一翻,则这作家的世系,性格,嗜好,思想,信仰,以及生活习惯等等,无不活泼地显现在我们的眼前”^①。亦即,五四散文的最大成功,实为“个人的发现”。应当承认,这个判断不仅切合散文创作的实际,而且相当深刻地道出了五四运动的伟大意义:如果说辛亥革命仅仅是推翻了皇权,在政治、政体的层面结束了两千多年的封建统治,那么,五四运动则是从思想意识的层面真正确立了人的价值与尊严,从此,人的解放、人的自由与发展才成为中华民族真正值得为之努力奋斗的目标。然而,在此后近一个世纪的风雨兼程里,由于各种各样的内忧外患,我们不仅一次次将这一目标让位于更为严峻紧迫的民族生存与竞争问题,而且逐渐模糊了对这一目标的理解,直至“文化大革命”还上演了一幕空前的践踏人性、残酷地消灭人性的悲剧。因此,当“文革”结束,已经付出了惨痛代价的思想界、文艺界很快就响起了重新提倡五四传统,要求人性复归的呼声,对此,著名美学家李泽厚先生曾经作过这样的描述:“一切都令人想起五四时代。人的启蒙,人的觉醒,人道主义,人性复归……”

^① 郁达夫:《〈中国新文学大系·散文二集〉导言》,上海良友图书公司,1935。

都围绕着感性血肉的个体从作为理性异化的神的践踏蹂躏下要求解放出来的主题旋转。‘人啊，人’的呐喊遍及了各个领域各个方面。”^① 在这样一种大的背景之下，小说、诗歌、戏剧等都曾以精湛的艺术实践作出过较好的回应。相比之下，散文的回应就缓慢多了，直至1979年才初现端倪，而整个80年代前期则一直处于艰巨的摸索之中。

一、尚未消散的陈旧美学阴影

犹如历史的发展总是在新与旧的矛盾交织与反复较量中曲折行进一样，1979年以及80年代初期的散文发展也呈现着同样的情形。在我们试图寻绎本时期散文个性复苏的美学因子时，首先看到的，却是一股浓重的、陈旧而僵化的散文观念的阴影仍然笼罩着一批散文主体的意识形态，或一种陈旧的美学逻辑仍然在本时期的大批散文文本中作惯性滑行。主要体现在：

不少抒情类、叙事类散文仍然洋溢着浓厚的“17年散文”的遗风。比如顾工的《吸引》，石志明的《光华呵，光华》，刘真的《望截流》三篇。《吸引》赞颂的是一群年轻的钻井工人为了实现“四个现代化”拼命学习与劳动的先进事迹，末尾，作者发出了这样的感叹：“但我产生了这样一种信心，一种信念：在我们社会主义祖国，被林彪、‘四人帮’毒害了的青年，会在向‘四化’进军的路上，猛醒，奋发，昂首疾追！失去了的时间呵，会重新获得，加倍获得；那青春的火焰，会像油井里喷射出来的滚滚热油，直冲云天，无穷无尽，无边无际……”；《光华呵，光华》的副标题是“写在祖国远洋货轮上”，作者从航行在大海上的远洋货轮受到鼓舞，在歌颂祖国已经取得了

^① 李泽厚：《二十世纪中国文艺一瞥》，《中国现代思想史论》，东方出版社，1987。

一定的成就(如造出万吨货轮)的同时,豪情万丈地宣布:我们的祖国有如这艘巨轮一样,从此以后不仅要乘风破浪,奋勇前进,而且要把我们的“友谊”、“传统美德”等传送给世界各国;《望截流》一开始就发问:“几十年过去了,风风火火,总觉得‘四人帮’燃起的烟雾没有散尽。我睁大了眼睛又在寻找,寻找我们祖国四化的队伍,我们的先头部队在哪里?在作战呢?还是休息?”终于,作者在三峡新堤堰工程合龙的时刻,望见了“工程局的党委书记”、水利部的部长副部长等首长们指挥若定的身影,也望见了千百万具有战士一般品格的工人们忘我劳动的场景,于是,作者祝福:“祝福自己望见了这宝贵的时刻。”不能说上述作者们所截取的生活断片与抒发的感情完全不真实,然而,一个不容忽视的事实是,作者这里所反映的内容,已经回避或过滤掉了许多生活应有的“杂质”,作者这里所抒发的感情完全是一种贬抑小我的、集体主义的大我之情,作者的这类散文突出的仍然是一种新闻报道功能,或者说就是新闻报道的变体,只不过采用了一定的艺术技巧因而披上了某种艺术的伪装而已。这些特征无疑均与17年时期散文的美学特征相同,或者说均是17年时期盛行的“散文是文学的轻骑兵”这一观念典型而具体的体现。这表明,在经过了短暂的回溯往事、痛斥“四人帮”倒行逆施的情感大宣泄之后,一部分主体重新面对现实结构文本时还是“情不自禁”地走上了17年的老路。

不少散文所表达的价值判断仍相当保守、落伍,看得出这些作者的思想水平依然停留在真理标准讨论之前的僵硬状态。这里可以陈残云的《“南风窗”的背后》与师陀的《小饭作》为例。前者告诫年轻人不要羡慕香港的物质生活,而要看到香港这个腐朽的资本主义社会不仅存在残酷的阶级剥削、贫富两极分化、生活节奏高度紧张等阴暗现象,而且时时、处处滋生着种种罪恶的毒瘤:抢劫、贩毒、谋杀、强奸、欺诈等等。显然,作者这里的表述完全是带着一副阶级斗争的有色眼镜对现代文明的肤浅而片面的理解,流露的是

一种故步自封、夜郎自大、盲目排外的狭隘心理。后者介绍的是70年代末上海某街道居民委员会为了方便双职工家庭，开办了一个收取一定费用的服务项目“小饭作”（即小食堂）。众所周知，由于极左路线统治时期高唱为人民服务的高调，大割所谓的“资本主义尾巴”，人们已经对“收费服务”谈虎色变，因此，为了说明这种小饭作存在的合理性，我们看到，作者小心翼翼、煞费苦心地找寻到了几条“过硬”的理由：其一，这种“小饭作”不同于“工商业改造之前”的“包饭作”；“‘包饭作’有老板，首先以营利为目的，春节前在报纸上大登广告，把各种菜单刊登出来，包办酒席，招徕顾客。‘小饭作’是里弄食堂和‘里委会’合办的。里弄食堂没有资本，不上交利润，开办费和工资则是搭伙人的搭伙费，每月公布账目，使去吃饭的人全知道他们是彻底为自己服务的。其次是供应对象不同，‘包饭作’供应的是成年人，‘小饭作’的对象则是小学生，他们的父母是双职工，家里没有大人照顾”；其二，这种“小饭作”可以为“四个现代化”作贡献：“试想他们如果不办‘小饭作’，孩子吃不好饭，工人师傅老担心着家里，生产搞不上去，非但‘四个现代化’没有保障，必然还会影响农业生产，全国吃的用的都成了问题”；其三，这种“小饭作”可以培养前来就餐的孩子们良好的饮食习惯，以及团结互助、少数服从多数等优良品质，从而起到“对‘四人帮’鼓吹起来的社会恶劣风气进行斗争，培养社会主义的接班人，保证我们的中华人民共和国永远不改变颜色”的巨大作用。这里，我们当然不是苛求作者没有能从“小饭作”这一“新生事物”中预见到：作为一种经济形式，其出现恰恰是符合经济规律的，它必将对旧有的、庞大而僵化的经济模式形成解构，因而代表着中国社会未来的发展方向，随着改革开放的深入，它愈益成为经济体制转轨之后中国社会极其重要的经济成分。我们这里所遗憾的仅仅是：面对“新生事物”，已经长期放弃了独立思考权利的作家不仅没有表现出任何一点点个人的真知灼见（哪怕是错误的思考，只要是个人的，也是有价值的，因为它毕

竟体现着一种前瞻性与探索性),而是顽固地、习惯性地秉承着某种既有理念在一种陈旧话语逻辑内折衷、调和与游走。

总览 1979~1985 年期间文学发展的整体态势,一个鲜明印象是,在小说、诗歌、戏剧等领域,尽管也存在着某些思想框框与思想误区,但作家们总体上均呈现出一种多元探索、积极开拓的姿态,其思想风貌不仅基本上挣脱了“17 年”的影响,而且一定程度上突破了传统现实主义美学原则的羁绊,在世界文化的背景上与现代主义浪潮相呼应、接轨。因此,其时的小说、诗歌、戏剧等领域不仅浪潮迭起,佳作迭出,而且引发了一个又一个的轰动效应,相比之下,散文领域内陈旧的美学势力竟仍如此强大,其在整个所谓的“新时期十年”一直寂寂无闻,也就不足为奇了。

二、最初的觉醒

值得欣慰的是,尽管这一阶段散文实践的步伐还有点蹒跚,但并没有停下脚步,而是以自己的方式坚韧地、一点一点地行进着。毕竟,在 1979 年,思想领域已经爆发过大规模的真理标准的讨论,政治领域也召开过划时代的十一届三中全会,因而拨开那些陈旧的美学垃圾,我们还是看到了一批严肃的主体已经开始了觉醒,并均留下了他们艰难探索的清晰足印。

这种觉醒的第一个先兆,无疑是 1979 年江苏作家叶至诚的短文《假如我是一个作家》的发表。在文中,作者宣称:“不勇于‘有我’是懦怯,因为懦怯,作品必定也是脆弱的。有意把‘我’隐瞒起来犹如欺骗,欺骗的作品必定为读者所不齿。”“我将信奉这样一条原则:即使是真理,即使是人民的呼声,如果还没有在我的感情上找到触发点,还没有成为我的血肉,我的灵魂,我就不写,因为我还没

有资格写。要是鹦鹉学舌地去写，那不是我。”^①应该说作者的这一主张的确道出了散文创作的真谛，是对17年散文文风沉痛反思之后的深刻结论，纯粹从散文理论史实的梳理角度看，它的确构成了“新时期散文个性解放的宣言”^②。然而，由于写作者本人的权威性 & 本文所发表刊物的地方性所限，作者的这一灼见在当时整个散文领域并没有引起广泛的注意、影响或起到振聋发聩、掀起波澜的作用。

在新时期散文转捩点的理论寻绎中，巴金五集《随想录》的问世一直被视作新时期散文发生“质变”的“先声”。诸如，巴金的五集《随想录》以深刻的思想力量、真实的感情内涵和无私的人格魅力，构成了新时期文学转折点上一块重要的“里程碑”^③，“真正完成现实主义的复归，是在1979~1981年。它真正的标志，就是巴金《随想录》的问世。《随想录》具有划时代的意义。从巴金的《随想录》中，我们能较明确地看到作家本体观念的确立，散文意识的复归”^④。迄今为止理论界对《随想录》的评价也是很高的。诸如它是一部“讲真话”的大书，是一部“力透纸背、情透纸背、热透纸背”的散文佳构，“代表了当代文学最高成就”，其“价值和影响，远远超出了作品本身和文学范畴”^⑤。

然而，在我看来，所有这些评价都是一些不符实际的溢美之辞，或不过是中国人崇尚权威心理的一种反映：在本时期介入散文领域的知名度较高的作家并不多，而巴金作为本世纪下半叶硕果仅存的几个横跨现、当代文学史的著名作家之一，恰好具备着这种权威性，因此理论界也就不约而同地把目光投注于他，并不假思索

① 叶至诚：《假如我是一个作家》，《雨花》1979年第7期。

② 刘锡庆：《世纪之交：对“散文”发展的回顾与思考》，《文学评论》1997年第2期。

③ 参见范培松《十年散文散步》，载《散文的春天》，贵州人民出版社，1989。

④ 邓星雨：《中国当代散文史》，第272页，山东文艺出版社，1995。

⑤ 《巴金〈随想录〉五集全部定稿》，1986年9月6日《文艺报》。

地给予了如此高度的肯定。其实，以严格的艺术精神来衡量，巴金的《随想录》并不值得如此评价，他至多不过是这一阶段最早觉醒的一批主体之中较有特色的一个罢了。之所以这样说，可以其既往的散文实践与《随想录》的具体分析为证。

巴金，1904年生于四川省成都市，是现代文学史上的著名作家，1949年之前的创作以小说为主，代表作主要有《家》、《寒夜》等，其在现代文学史上的地位亦主要由小说奠定。建国以后巴金的创作转向了散文，并大致可分为两个阶段。第一阶段为17年时期，出版过散文集《华沙城的节日》、《保卫和平的人们》、《生活在英雄们中间》、《大欢乐的日子》、《新声集》、《赞歌集》、《倾吐不尽的感情》等。严格地说，在这一阶段巴金的创作与当时一起合唱赞歌的其他作家相同，并没有显示出自己的特色。第二阶段即是从粉碎“四人帮”之后至80年代中期，代表作即五集《随想录》。

阅读巴金的散文，我们首先一个突出的印象是，这位作家的热情似火，但却没有将这种热情转化为“有意味的形式”，因而使得整个艺术传达的过程显得相当的粗糙。比如，其1949年写作的《忆鲁迅先生》一文的开头：

从北京图书馆出来，我迎着风走一段路。风卷起尘土打在我的脸上，我几乎睁不开眼睛。我站在一棵树下避风。我取下眼镜来，用手绢擦掉镜片上的尘垢。我又戴上眼镜，我觉得眼前突然明亮了。我在这树下站了好一会，听着风声，望着匆忙走过的行人。我的思想却回到了我刚才离开的地方：图书馆里一间小小的展览室。那地方吸引了我整个的心。我有点奇怪：那个小小的房间怎么能够容纳下一个巨人的多么光辉的一生和多么伟大的心灵？

我说的是鲁迅先生，我想的是鲁迅先生。我刚才还看到他的手稿，他的信札和他的遗照。这些对我也是很熟悉

的了。这些年来我就没有忘记过他。……(下略)

读着这些文字,我们明显可感觉出作者情绪上的激动,以致于心中虽有千言万语却找不到恰切的词汇表达,只能一路“我”“我”“我”地“我”下去,结果是说了半天,读者所了解的也无非是这样一个简单的事实:我刚参观完鲁迅的纪念室,心情很激动。至于为什么激动,下面还有一段描写,同样地“我”个不停,说来说去不过是:鲁迅很伟大,没有能看到今天的光明,“叫人痛心”。既没有深刻的思想性,也谈不上什么艺术性,用巴金自己的话说,“像一个多嘴的年轻人,一开口就不肯停,一定要把什么都讲出来才痛快”^①。而这种表达方式实质上还仅仅停留在日常交流的范畴。

十年动乱中的种种坎坷遭遇特别是与其一生忠贞相守、患难与共的妻子萧珊的被迫害致死,给巴金的身心造成了极大伤害,进入新时期之后,他积压了十年的苦水与愤怒终于如大堤决口喷泻而出。用巴金自己的话说,他之所以写《随想录》,是因为“50年代我不会写《随想录》,60年代我写不出它们。只有在经历了接连不断的大大小的政治运动之后”,在终于“想起自己是一个‘人’”与有了“一种大梦初醒的感觉”之后^②,有“话”要说而已。与17年时期一味地热情歌颂不同,这一次巴金所抒发的感情始终弘扬的是一种批判的主旋律;他控诉“四人帮”的种种骇人听闻的残暴兽行,为那些在十年“文革”中历经磨难的亲人故友鸣冤叫屈。然而,阅读《随想录》,我们感到,它所取得的实际成就其实很有限,现有的一切对其的评价亦不十分科学。因为,第一,《随想录》在当时给予读者的强烈震撼主要来自两个方面,一是倡导“讲真话”的传统,一是以“自我忏悔”的形式真诚而勇敢地检讨了自己在“文革”中的种种

① 巴金:《谈我的散文》,《赞歌集》,《巴金全集》第15卷,人民文学出版社,1990。

② 巴金:《合订本新记》,《巴金全集》第16卷,人民文学出版社,1991。

软弱行为与恐惧、丧失信心、惊慌失措的心理，从而披露了一颗中国知识分子在一个特定时代饱经折磨、鲜血淋漓的心灵。然而，这两点均非巴金首创。一是“讲真话”实为当时理论界的普遍共识，如诗人艾青在当时所著的《诗论》一书中就反复申述过“诗人必须讲真话”这一主张^①，一是早在18世纪法国思想家卢梭就以“自我忏悔”的形式向世人大胆坦露过自我的灵魂，令读者耳目一新。更何况，如果我们比较一下这两种行为：一种是在政治恐怖面前坚持信仰，挺身而出，百折不挠甚至牺牲了生命（如张志新），一种是在政治高压下畏畏缩缩、苟且偷生、苟延残喘，时过境迁后方才勇敢地说出自己内心的羞愧与追悔，这两种行为究竟哪一种更可敬、可贵？当然是前一种！所以，基于《随想录》上述两方面内涵将其推崇至新时期文学的某种“高峰”显然过誉。第二，《随想录》对知识分子命运的思考仅仅以十年“文革”为背景或言说前提，未能从更为久远的历史长河中反思知识分子悲剧性的性格与命运生成的深层根源，因此其对“文革”的批判是相当激越与彻底的，对我们真正认识知识分子的使命与局限则裨益甚少。第三，与当时文坛上同期发展的诗歌、小说与戏剧等从更为广阔的历史与社会背景上多角度多层面地解剖“文革”相比，巴金的思考，亦未有过人之处，或鲜有独创性。《随想录》从思想角度考察，其实也不过强调了一个“两个凡是”：凡是“文革”所肯定的，都要否定，凡是“文革”所否定的，都要肯定。其所导致的一个直接局限就是与1976.10~1978年间的散文一样，将一切社会病象的总账都算到“四人帮”头上。如在《“结婚”》中，针对社会上有人谣传他要“结婚”的消息，巴金分析：“为什么大家对这种谣言会如此感兴趣呢？这当然要‘归功于’林彪和‘四人帮’这一伙人，他们搞乱了人们的思想，把人的最崇高、最优美、最纯洁的理想、感情践踏、毁坏，使得不少人感到国家、民族的前途

^① 艾青：《诗人必须说真话》，《诗论》，人民文学出版社，1980。

跟自己脱离关系，个人眼前只有一团漆黑，因此种种奇闻奇事才可以分他们的心，吸引他们的注意，使他们甚至花费时间来传播流言。”如此结论显然是对“国民性”的简单理解。第四，在《随想录》中，巴金曾多次坦承，“我不是艺术家，也没有专门学过文学。即使因病搁笔也不是值得惋惜的事”（《“毒草病”》），“我说我不是艺术家，并非谦虚，而且关于艺术我知道的实在很少”（《“遵命文学”》）。确实，从艺术的角度考察，《随想录》所秉承的，仍然是其一以贯之的浅俗的直抒胸臆方式。对此，理论界曾有论者从巴金所主张的“艺术的最高境界是无技巧”^①出发予以辩护。诚然，我们承认，“无技巧”或“自然、本色美”应视作文学（特别是散文）创作的最高境界，北宋时代苏轼就说过自己的创作是“大略如行云流水，初无定质，但常行于所当行，常止于所不可不止，文理自然，姿态横生”^②，然而，不可忽略的是，如果将文学创作的艺术品级划分为自在状态（率性而作，不加修饰地“顺乎自然”）、自为状态（强调技巧的参与）、“自在”状态（经过了对技巧的“否定之否定”达到了一种貌似“无技巧”的境界）三个层面的话，苏轼、巴金所主张的“无技巧”实应指“自在”状态。遗憾的是，阅读《随想录》，我们强烈感到的较多是巴金火山一般的激情喷发与宣泄，其艺术品级显然还停留在初级的自在阶段。

当然，不可否认，在巴金的五集《随想录》中，也有极个别篇目颇具思想性与艺术性，比如，在《怀念萧珊》中，或许是由于多年来的痛定思痛或大痛无言，作者在处理那种刻骨铭心的悲哀情感时，就较好地采用了一种有意拉开距离的方式，让读者在一种淡淡的述说中体会到一股回荡在作者心田深处的、永远的、不绝如缕的忧伤。而在《“文革”博物馆》中作者所倡议的“建立‘文革’博物馆”的

① 巴金：《探索之三》，《巴金全集》第16卷，人民文学出版社，1991。

② 苏轼：《答谢民师书》，《苏东坡全集》卷14。

主张，则闪烁着难得的智慧之光。

然而，即便如此，我们还是认为，新时期散文的主体意识尤其是艺术个性的真正复苏，却并非因巴金一人之力，而是整个1979～1985年间一批散文主体们共同的、持续地劳作的结果，是一个综合着各种因素的、渐进的过程。事实上，客观地检阅1979～1985年间散文创作的总体实绩，应该说巴金的《随想录》恢复的仅是“讲真话”、“抒真情实感”这一散文创作的最基本要求，除了巴金的《随想录》之外，冰心、孙犁、萧乾、杨绛、陈白尘、贾平凹、王英琦等部分老、中、青作家都作出了比巴金更值得称许的贡献。亦即，这后一部分作家无论在思考的深度与广度抑或在散文观念的更新、文体的探索与建设等方面所表露出来的努力，均明显地优于巴金，诸如：

主题方面。

一批延续着1976.10～1978年间“追忆型散文”的势头，以声讨“文革”、怀念故人为描写中心的散文，此时已不再简单地将一切丑恶都推到“四人帮”身上，而是从自身所亲历的若干具体人、事中深刻地反省自己早先的愚昧与盲从，进而状写主体自我的精神苏醒过程。比如韦君宜的《当代人的悲剧——悼杨述》，作品细致地追述了杨述这样一个对革命事业绝对忠诚、只知无条件地服从组织的知识分子近半个世纪的追求与挫折，以及其在一次又一次的政治运动中终于睁开了眼睛，认真地审视起自己一生的遭遇与信念。再如郭云梦的《彭总在囹圄中二三事》，作者原先是一位看守彭总的解放军战士，“还在孩提时代就知道他是个反党分子，是罪魁祸首”，因为“党是伟大的，我爱党，因而憎恶他”。然而，仅仅一年多的时间，在“我”和彭总的几次微小的接触中，“我”很快就发现，“他是伟大的”，“他那颗伟大而闪光的心像太阳一样，是不灭的”。于是，渺小而无知的“我”终因伟大人格的激发而学会了自己动脑筋思考问题。

出生于1949年左右，有过对某种神圣理想的狂热追求与失落

经历的年轻一代主体开始显示自己的觉悟、检讨与新一轮的追求。如王英琦的《不该遗忘的废墟》与季红真的《古陵曲》，前者抒发的是作者在圆明园废墟边上的思索，后者则是坦示主体于清西陵侧精神成长的历程，其中尽管也有对“文革”的严厉斥责，但更多的则是对年轻一代的吁求与期望，已经较少老年作家们的沉重、沧桑之感，更多显示的是年轻主体对未来的某种自信与坚定。

题材方面。

与巴金同时代并与巴金有着同样境遇的作家已有意将艺术视野从“文革”移开，转向更为久远而广阔的近、现代历史进程，从而显示了一种重新整合、勾连与反思真正有价值的民族文化传统的趋向。冰心的《我的童年》在如梦如烟的童年往事的叙述中复现了自己的父辈——中国第一代海军将领们的奋进与追求、矛盾与遗憾；萧乾的《一本褪色的相册》、《未带地图的旅人》、《往事三瞥》从世界背景上追踪了一代知识分子对人类正义事业的认同与选择、否弃与肯定；孙犁的散文集《晚华集》则从个人实践角度，回顾了自己从一名普通乡村知识分子汇入民族解放斗争洪流的过程，重申了主体最初的理想与希望，以及这种理想与希望在其后实践中遭到排斥与扭曲的愤怒与疑惑。值得注意的是，其一，阅读这些作家的散文，不难看出其所表达的人生思考与批判意识其实远远早于1979年，甚至早在“文革”之中或之前就已形成，只不过一直处于隐匿状态，至此才表露而已。其二，上述所列举的文本似乎均没有直接将批判锋芒指向“文革”，其实“文革”在其中仍然是作为一种“潜背景”存在的，即，作家的上述回溯其实同样是“文革”这一“潜背景”所催生的言说，并且，作家们对某种民族文化传统的重新确认，解构的不仅仅是“文革”，而且是整个20世纪进程中种种外在的、僵硬的政治话语。这就比仅仅局限于“文革”言说的巴金要深刻多了。

关注普通人的命运，将民族悲剧的承载者从政治家、知识分子

阶层扩大到广大的普通老百姓身上。张洁的《拣麦穗》状写的是中国常见的贫困年代的凡人小事，那个走街穿巷卖灶糖的老鳏夫辛苦而困窘的身影正是千千万万于艰难、动荡的生存环境中苦苦挣扎的中国老百姓的缩影。作者没有确切地交代故事发生的年代，实质是有意隐去“文革”的时代特征，从而强烈地暗示出：“艰难时世”与中国老百姓常常如影相随，或中国老百姓已经于无言的哀戚中度过了许多难熬的时代。无疑，这里所抨击的已经不止是一个“文革”，而是曾经冷漠无情地播弄着中国人命运的一系列大而悲凉的生存背景了。其他如雁翼的《金沙江畔攀枝红》、黄秋耘的《雾失楼台》等无论写自己、写他人，都在将目光投注到一些不为人知的小人物身上的同时，有意识地淡化自己的“作家”身份，即，有意识地将自己还原到普通人物的层面来写。

艺术传达方面。

更为明确地注重情感表达的含蓄性、节制性，进而更为突出了情绪表达程式上的构思性和技巧性。比如，丁玲的《“牛棚”小品》反映的也是作者自己在“文革”中的一段心灵创伤，但是，作者在传达主体的感情痛楚时有意识地以一种平静的口吻尽量再现出当时的客观性与氛围性，同时，“窗后”、“书简”、“别离”三个章节的设计，一方面人为地间断了事件进程的连续性，给读者留下了很大的想象空间，另一方面则赋予了读者观照这一段进程的三种不同角度，从而突出呈现了作者在艺术构思上的精心组织与安排。再如，在杜宣的《狱中生态》中，作者并没有直接描绘“四人帮”对自己如何如何迫害，而是将描绘空间集中到自己曾经住过的一间单人牢房，将描写对象集中到自己与这间单人牢房里唯一的几个“活物”：“四只蚊虫”、“一只红蜘蛛”、“两只小鸟”的关系上，有意识地以叙述正常的、日常性情景的语气道出一种反常态的生活，从而给读者以异常深厚的回味。而这一点正是巴金所重视不够的，比如，巴金也写过《小狗包弟》，但作者的全部叙述均属于常态叙述，即如实地叙述在

“文革”中由于自己一家受冲击而连带着家中所养的一条小狗也遭了殃,以及由于小狗的被杀给自己造成的痛苦,而读者在读毕本篇之后,除了知晓了上述两点事实外,再也没有任何其他的领会。

曾经在中国散文史上各领风骚的种种美文传统经过一大批作家的谨慎袭用,如今亦相继复活并获得了新的发展。主要有:传递主体心灵律动的抒情散文,代表作有贾平凹的《一棵小桃树》、《五味巷》,唐敏的《怀念黄昏》,赵翼如的《家乡的阁楼》,萧乾的《鼓声》等;状写主体于自然山水、社会风情中徜徉的游记散文,代表作有刘成章的《高跟鞋响过绥德街头》、《转九曲》,苏叶的《能不忆江南》等;继承了周作人、林语堂等人的谈天说地、旁征博引风格,表达主体的智慧感悟,以知识性、哲理性、趣味性为主导特征的杂聊散文,代表作有夏衍的《甲子谈鼠》,忆明珠的《唱给豆腐的歌》、《鱼的闲话》等。此外,一批以记述个体/群体生命旅程为主的叙事散文诸如杨绛的《干校六记》,陈白尘的《云梦断忆》,孙犁的《青春余梦》,李天芳的《打碗碗花》,王英琦的《河,就是海》,陈慧瑛的《参星和商星》,蒋丽萍的《奶奶的小把戏》,胡絮青、舒乙的《老舍和朋友们》,田野的《悲欢离合的三天》等等,在这一阶段不仅获得了空前的、强劲的生长,成为整个 20 世纪末期中国散文发展中的一个异常活跃、尽管未必属于主流但也占据了很大比重的情感表达范式,以至于有些论者在概括 80 年代末 90 年代初的散文现象时干脆将之界定为一种“人生热”^①,即以叙事的方式再现主体的人生经历。而尤其重要的是,此一时期叙事散文中所叙之“事”,与传统的叙事散文相较,已然有了“质”的变异。具言之,在新时期之前的中国散文史上,叙事散文并不鲜见。但是一个不容忽略的事实是,古典叙事散文一方面由于其观念上的强烈的载道性,因而总是指向一种大一统的、单一的国家哲学,另一方面,我们在《绪论》部分曾经指出,

① 余树森:《中国现当代散文研究》,第 93 页,北京大学出版社,1993。

“史传性”亦是中国散文发生的一大动因或功能，因而古典散文的叙事无论从其所选择的描写对象或是写作初衷来看，均具有一种史传化倾向。即其所叙之事即使是凡人小事均朝着某种大历史、大叙事的方向靠拢。比如《左传》、《史记》、《资治通鉴》以及“二十五史”中常见的人物“列传”等就既是散文，又是一种标准的“历史”。其他如描写人物行状的墓志铭等亦未尝不是抱有某种“永载史册”的企图。这种状况可以说直到五四之后出现了像鲁迅的《朝花夕拾》、沈从文的《从文自传》、朱自清的《背影》等一批叙事纯粹是为了抒情的美文才有了真正质的突破，遗憾的是现代历史进程中的风云激荡与救亡、启蒙的迫切使命未能允许这种纯粹文学意义上的叙事散文有长足发展，同时也阻止了理论界对它的认真审视与总结，我们现在所见到的，主要是杂文在现代散文区域内占据主流，其次是随笔、抒情散文，再次才是叙事散文。明了了这一点，我们再来看 1979~1985 年间冰心、孙犁、萧乾、杨绛等人对叙事散文不约而同的青睐，以及由他们所开启的一股“人生热”或“叙事散文热”，实质具有着完全不同的、极其重要的文学史意义，即赋予了叙事散文中的“历史性”以一种全新的美学理解，即这类叙事散文表现的也是一种历史，只不过它是完全不同于“正史”或常常为“正史”所排斥、拒否的日常生活历史与民族情感秘史。从这个意义上说，文学所表现的内容实质远远广于历史；文学不仅可以表现历史学家所表现的东西，文学而且可以在历史学家留下的巨大空间内驰骋自己的笔触。如果说史传性曾经阻止了文史哲杂糅阶段散文文学品格的独立性长期不得解放的话，那么，新时期叙事散文对历史性的注重则完全是主体对生命存在与生命旅程的审美观照与咏叹。

风格方面。

最后，如果说巴金的《随想录》任意“随想”，并未企图建立、事实上也没有构成自己独特的风格，仅仅是呈现出一种粗放式的情

感表现特点的话,那么,本时期另外的一大批主体则已经充分注意到确立自己的风格特征。尽管其中只有少部分主体成功,还有一些人尚处于探寻之中,但就这部分主体现有的实绩,以及由这部分主体在具体操作中所趋归的共同特征所构成的相关散文现象来看,亦已极大地丰富与充实了本阶段散文史的内容。对此,我们将在下面展开论述。

三、“美是生活”:孙犁

文学史上常常有这种现象:一方面,有的作品在其产生的当时曾经激起过巨大的反响,但时过境迁,后来的读者重读这些作品时往往大失所望。原因就在于,这些作品之所以能激起那么大的反响,仅仅是由于其主题具有着强烈的时效性,即其作品所传达的意蕴无意中触动了某一根巨大的社会神经,或喊出了一个时代的“最强音”。但不可忽视的是,这类作品由于缺乏反复的锤炼,因而大多在艺术上显得较粗陋,后来的读者一般必须借助于文学史料重建其产生的背景,才能大略体会其最初带来的某种激动。比如,刘心武的小说《班主任》,巴金的散文集《随想录》,甚至郭沫若的诗集《女神》等就属于这种情况。另一方面,文学史上还有另一类作品,其在产生的当时并没有造成什么“轰动效应”,在思想内容上甚至也谈不上先锋性,但却总是能散发着经久的艺术魅力,为不同时代、不同阶层的人共同欣赏。比如徐志摩的抒情小诗《再别康桥》、沈从文的小说《边城》等。孙犁在本世纪末期所写的散文亦属于后一种情况。

孙犁,原名孙树勋,1913年出生于河北省安平县一个农民家庭。在中学时代就开始创作,毕业后流浪到北京,在机关、小学做过职员。1938年参加抗日战争,1945年发表短篇小说《荷花淀》,从此

奠定了他在中国现代文学史上的地位，并开创了中国现、当代文学史上一个较有影响的流派“荷花淀派”。建国以后作者定居于天津，相继出版过以反映滹沱河两岸人民在党的领导下建立抗日政权、翻身求解放的长篇小说《风云初记》和反映农业合作化的中篇小说《铁木前传》。他的这些作品，大多以其家乡冀中平原的农村为背景，生动地再现了不同时期农村丰富多彩的现实生活，具有着浓郁的冀中平原的泥土气息。孙犁一生的创作大致可分为两个阶段。前期（1966年“文革”爆发之前）创作以小说为主，后期（即1976年10月至80年代中期）创作以散文为主，先后出版了《晚华集》、《秀露集》、《澹定集》、《尺泽集》、《远道集》、《老荒集》、《陋巷集》、《无为集》、《如云集》、《耕堂读书录》等。孙犁晚年的散文创作不仅标志着他个人的创作历程到达了一个新的高度，而且在整个20世纪后期的散文领域亦独树一帜，具有着独特的位置和价值。

孙犁一生的创作主要受两大事件影响：抗日战争与十年动乱，可以说其全部的思想感情都是由这两大事件所赋予，因此其描写对象也就基本上集中在这两大事件之上。所不同的是，在早期的创作中，孙犁把自己的全部的憎恶都投注到日本侵略者身上，而对本民族人民特别是故乡人民则满怀挚爱，即使是描写到那些有缺点的人物也是如此。比如《铁木前传》中的黎老东、小满儿，散文《齐满花》当中的齐满花，按照当时流行的阶级斗争理论，这些人都应该或都有可能处理成“反面角色”，然而孙犁不仅没有这样做，而且相反将这些人物描写得都很美，美得让读者对这些人物充满了同情与谅解。阅读这些作品，我们深深体会到，发现美、保护美、讴歌美可以说是孙犁早期创作中一贯的追求，是他对现实人生的一贯的理解。从某种意义上说这种价值取向非常近似于俄国19世纪著名批评家车尔尼雪夫斯基所提出的“美是生活”的观念。然而，到了1976年，在经历过“十年大病”与“十年动乱”之后，孙犁的思想已有所变化，主要体现在：

(一)其晚年的散文对美的追求与捍卫虽然仍一如既往,但由于作者对美的认识已不再像早期那样单纯,而是更加成熟并富于深度,因而他对笔下所出现的那些美好人事所倾注的情感也就更加强烈、更加沉重。换言之,这些作品的最初给人的美感似乎仍是一种“单纯”,但细细品味,就可觉出在这种“单纯”的背后实已融进了人生的各种酸甜苦辣,从而失却了其早期作品中的清新、轻盈,更多地给人以一种压抑、苍凉之感。比如,在《平原的觉醒》、《保定旧事》、《服装的故事》、《亡人逸事》、《乡里旧闻》、《三马》等一组作品中,作者回顾的虽然仍是其早期作品中常见的凡人小事,然而,透过作者如诗如画的叙述,我们很快就感觉出这些作品所描写的人事都散发着一股浓郁的悲剧气息,作者所流露的感情亦不是早期作品中的愉快与喜悦,而是深深的感伤与无奈。以《三马》为例,《三马》叙述的是“文革”期间自己被打成了“牛鬼蛇神”,很长一段时间处于“无人问津”或受人白眼的境地,此时唯独邻家的一个十六七岁的男孩“三马”主动地表现过对自己的关心。至此,作者的叙述一直是和煦的,让人体会到那一肃杀的环境里难得的人间温情。紧接着,作者就写到,就是这个心地善良的三马,其本身的遭遇亦很令人同情:父亲被诬为“日本特务”,两个哥哥由于父亲的问题,找不到对象,进了精神病院。当他的两个哥哥从医院回来,不愿意与疯人住在一起的三马偷偷地住进了“我”曾经被关的那间小屋,最后,由于管房的知道后逼他出来,并将他打了一顿,走投无路的三马就喝敌敌畏自杀了。末尾,作者写到,“听到这个消息,我的干枯已久的眼眶,突然充满了泪水”。于是,一种美的毁灭所带来的悲哀也就跃然纸上。

(二)其对美的把握已经不再满足于其表面上的五光十色,而总是力图突破生活的表象,直逼其内在的底蕴。比如,《葛覃》中的葛覃,早年参加革命,曾经与日寇作过顽强的、殊死的斗争,然而,革命胜利后,他却并没有和战友们一起进城享受新的生活,而是默默

地留在白洋淀,当了一名普通的教师。对此,作者曾经作过许多猜测:“葛覃的内心,也可能埋藏着什么痛苦,他的灵魂,也可能受到过什么创伤,他对人生,也可能有自己特殊的感受和看法”,用当时一般的革命准则衡量,葛覃的这一选择,无疑有点怪异,有点消极,甚至可目为革命意志衰退。然而在经历过“四害”横行、黑白颠倒的年月之后,作者对葛覃的这种“退隐”有了新的理解,亦即,葛覃所行,不仅值得尊敬,而且具有着深刻的哲学意味,这就是作者在篇末所说的,“个人之命运,必与国家、民族相关联,以国家之荣为荣,以社会之安为安。创造不息,克尽职责,求得命运之善始善终”,能达到这一境界,斯可谓大智大勇。

(三)与早期作品中较少正面描写美的对立面不同,孙犁晚年的散文开始了对那些现实生活中破坏美、扼杀美的丑恶事物的无情揭示。比如,在《小D》、《鸡缸》、《言戒》、《冯前》等篇中的小D、大杂院的门房老钱、机关传达室里值班的那个“中年人”以及凭着察言观色爬上总编宝座的冯前等人,如果不是“文革”,习惯于用美的眼光看待生活的作者也许决不会发现他们的灵魂是那么的猥琐、卑鄙与肮脏。所“幸”的是,“文革”爆发了,这些在生活中原本无足轻重的、平庸的小人物,一个个“风云际会”,在作者的眼前表演了一幕幕人性变异的活剧:或前恭后倨,或自我作践,或小人得志,不可一世。于是,作者“在无数事实面前,摒弃了只信人性善的偏颇,兼信了性恶论”,从而对他们也不再客气,用犀利的笔锋愤怒地撕开了他们各种各样的伪装,露出其毫无价值或价值虚妄的本质。当然,揭露丑,并不等于对美的失信,相反,正由于意识到丑的可憎与可怕,孙犁对美的追求与捍卫才愈益坚决与执着,对“美是生活”的理解也才更加全面,这就是,“写阴暗面,是为了更突出光明面。……没有暗的一面,光明面也就没有力量,给人感觉是虚伪的”(《文学和生活的路》)。所以,在作品中,我们常常可以看到孙犁将丑与美并立起来写,其目的就是让“美”在这些丑恶事物的映衬、对

比之下,更见尊严,更显崇高。比如,在《小D》、《冯前》等篇中,当作者绘声绘色地描摹这些丑类的“嘉言懿行”时,我们明显地可以感觉到作者所采取的是一种冷眼旁观的态度,并且,作者的叙述越平静,我们越是能感受到他对那一时代跳梁小丑们的高度蔑视,而作者所持的那种不卑不亢、不卖友求荣、不摇尾乞怜的人生态度也才愈加凛然、壮严。再如《戏的梦》回忆的是“文革”期间偶然参加的一次剧本讨论,作者在交待那一大喻大轰的时代上演的一幕幕荒唐闹剧时,亦不失时机地将真正的“大美”——那位参加过神圣的抗日战争的女英雄推到读者的眼前。在这些真正为新中国的创建流过血和泪的革命战士面前,那些并不真正了解他们而又企图凭借着编造一两部反映他们生活的剧本以邀功请赏、捞取政治资本的人是多么地可耻与渺小!

综观孙犁一生的创作追求,再联系其晚年对美的重新思考与深入开掘,则可见出,孙犁实质上是以一个彻底的、不折不扣的唯美主义者的身份介入文坛,并构成了自己迥异于本时期其他作家的个体标识的。乍看起来,孙犁的这种价值取向似乎也并不特别。然而,如果我们认真分析一下,就会发现,他的这种唯美主义,既不同于现代文学史上的周作人、废名等人:周作人、废名所表露的唯美主义,较多呈现的是一种耽于感官享受、颓废没落的特征,而孙犁的唯美主义总是洋溢着一种积极、健康的精神;亦不同于新时期的汪曾祺、贾平凹等人:在汪曾祺、贾平凹那里,对美的观照,较多表露的是一种古典士大夫的情趣,而孙犁对美的坚持,则更多地源自于一种朴实无华的乡村文化传统以及曾经参与过新中国缔造的一个老战士的壮烈胸襟。

在孙犁晚年所创作的大量散文中,有相当一部分属于阅读古典史料、文论、古今作家文本的读后感,以及谈论为人、为文经验的杂文、随笔、创作通信,诸如《耕堂读书记》、《芸斋琐谈》、《书衣文录》等,严格地说,他的这部分作品除了申述其作为一个朴素的乡

村知识分子的唯美主义观点外，在文体、风格等方面较少建树，真正显示其散文艺术成就并能较妥贴地传达出他的那种唯美主义倾向的，还应数他以抗日战争、十年“文革”为言说对象的叙事散文。其艺术上所展现的一系列重要的个体特征亦主要集中于这部分叙事散文之中，诸如：

（一）以小说的笔法写散文

还是在阅读孙犁的著名小说《荷花淀》、《风云初记》、《铁木前传》时，我们就发现，孙犁擅长以散文的手法写小说。他的《荷花淀》写的是抗日战争，却不以金戈铁马的厮杀、尖锐激烈的冲突、曲折惊险的情节取胜，而是以一条简单的情节线索串联起几个重要场景，用饱含诗意的笔触大段大段地状写美丽如画的白洋淀风光，以及白洋淀地区人民美好的心灵，读来颇像一篇诗意盎然的散文；他的《铁木前传》写的是农业合作化，但通读全篇，我们却很少发现他对农业合作化的具体过程的描写，而写得最多的依然是冀中人民质朴而美好的人性、人情以及散溢着浓郁的乡土气息的画面，至于作品的开头与结尾部分围绕着故乡、童年所作的两大段抒情描写则几乎完全可以独立出来作为两篇优美的散文来欣赏。对此，理论界很早就有人作出过总结，如“孙犁以诗为文，用散文诗和抒情诗的平易、蕴藉、淡远的笔法从事小说写作，所以，他的小说很像诗，像诗小说。正由于此，他的小说有时难以同优美的散文相区别”^①，“孙犁的《荷花淀》虽是短篇小说，但用了故事的表现方式、散文的笔法和诗的语言”^②，等。1976年之后孙犁转向了散文的创作。值得注意的是，孙犁晚年所创作的大量散文，从外在的表现形态看，极其类似于小说，甚至作家本人在文本完成后亦难以分辨，比如，我们上面曾经涉及的《鸡缸》、《冯前》、《言戒》、《小D》、《亡人

① 阎钢：《孙犁的艺术》，《河北文学》1981年5期。

② 子午：《〈荷花淀〉的艺术特色》，《语文战线》1978年3期。

逸事》、《三马》、《葛覃》等在最初就是以“小说”的名义发表的，学术界对此的意见也莫衷一是。其实严格地说，这些作品都应该划归散文的范畴。我们在《绪论》中曾经讨论过散文与小说的本质分野就在于能否虚构，而研读这些作品，我们基本上可以断定其所写内容属于“真人真事”，故应当属于散文。证据之一：《亡人逸事》悼念的是作者自己的妻子，其中所叙的事实与所抒发的感情又何能虚构？证据之二：《葛覃》中所出现的一个“细节”：“我所在的城市，有一个文教女书记，因为和江青有些瓜葛，权势很大，人称太上皇。她想弄出一个样板戏，讨江青的欢喜。……有人向女书记介绍了我，说我写过白洋淀，可以参加样板戏的创作。因此，我就跟着剧团到白洋淀去体验生活”，同样还出现在作者明确标明是“散文”的《戏的梦》一文里，这就说明，1)《葛覃》中所述事实的真实性可由《戏的梦》所证实；2)同样的“细节”或事实在不同的文本里多次重复出现，这种“间文性”或“互文性”只有在散文中才可出现并只有散文这种文体才被允许。证据之三：《小D》一文，主人公的姓名冠以英文字母，这里的“今隐其名”的做法与一般小说家的用意（如鲁迅先生当年写作《阿Q正传》）显然有别。一般说来，在小说家那里，将人物的姓名冠以英文字母实际上出于多种考虑，有时是为了引发读者的悬念，有时是为了暗示、调侃主人公本身的性格特征，有时是为了说明人物命运的悲剧性（如阿Q由于社会地位低下而无权姓“赵”以及没有真正的名字），有时是为了强调人物的符号性等，对于优秀的小说家而言，由于其所塑造的典型基本上源自“杂取种种人，合成一个”，因而从根本上说毋须担心现实生活中的某一真实人物前来“对号入座”。散文就不同了。散文的非虚构性决定了散文家在叙述生活中的人事（特别是那些应予批判、否定的丑恶人事）时必须有所顾忌，或为长者、尊者、生者讳，或免于官司缠身，比如陈白尘的《牛棚日记》中就使用了许多英文字母替代生活中真实的“反面”人物。《小D》中的“小D”显然亦属于后一种情况，因为我们在其中

无从寻觅作者如此命名的“深文大义”，唯一的解释只能是，文本作为一篇散文，所涉及的是一位真实人物，所叙述的内容亦实有其事，因此不得不以代号名之。从某种意义上可以认为，正因为这组作品绝大部分都是属于暴露性的，因而孙犁一开始就将其命名为“小说”，就有一种回避生活中的真实人物“对号入座”的考虑。当然，不可否认，从创作的角度说，孙犁将这组作品名之为“小说”，另一个重要的原因就是孙犁在具体创作中的确分辨不清小说与散文这两种文体的区别，比如，在谈及《风云初记》的创作时，孙犁就说过“小说的前二十章的情节可以说是自然形成的，它们完全是生活的再现，是关于那一时期的我的家乡的人民的的生活和情绪的真实记录……我没有作任何夸张，它很少虚构的成分，生活的印象，交流、组织，构成了小说的情节”（《为外文版〈风云初记〉写的序言》）。关于“芸斋小说”，他也说是“多用真人真事，真见闻，真感情。平铺直叙，从无意编故事，造情节”。显然，就作者的本意说，未尝不想向那种塑造典型的现实主义靠拢，但由于作者一贯所秉承的美即生活的观念，他在创作中往往不知不觉地就采用了一种更切合散文本体精神的非虚构写法，从而使他早期的文本呈现出较为明显的散文化特征（对此孙犁本人亦有察觉，所以他常将早年的文本称之为“纪事”，即非严格意义上的小说），而其晚年的文本则完全蜕变为散文。从严格的文体区分角度看，作者的这种文体不分无疑是一种欠缺，而从作品的艺术传达角度看，作者在散文运作中大量融进小说的笔法，则无疑构成了他晚年散文的一大特色。并且，唯其所写的是真人真事，而又无意识地倾全力以小说笔法出之，因而其散文所呈现的那些小说化特征才尤为值得称道。诸如：

1)从述“事”转向立“人”。叙事散文叙说的大多是作者所拥有的一段刻骨铭心的经历，或某一两个给作者留下深刻的、难忘印象的人物，从叙事散文一般的操作过程看，无论侧重于叙“事”抑或写“人”，大都均是从“事件”的角度切入，即以事带人。据此，传统的

文学理论一直将刻画人物性格或塑造典型形象视为小说的中心任务,而对散文写人则持宽容态度,认为散文的写人大可以“粗放式”:选取一两个生活片断,写出人物性格的某一个侧面或局部即可。换言之,小说中对人的描写必须全面、细致,而散文中写人则可以不必求全或以“不全之全”面世,其侧重点依然是借所写的人、事抒发感情,“以抒写情志为指归”^①,对于叙事散文操作中的此种微妙差异,应该说孙犁并未有十分明确的认识,只是由于“抗日战争”留给他的较多的是一系列难忘的经历,并且愈到晚年这种经历就愈是以一种遥远的、整体的存在浮现于他的记忆之中,而十年“文革”留给他更多的则是一些人物的命运遭际与人物的灵魂扭曲所激发的震惊、痛苦与愤怒,于是我们在孙犁晚年散文中也就看到了这样两类情形:一类是描写抗日战争的作品,如《平原的觉醒》、《同口旧事》、《服装的故事》等,在这些作品中,作者写得最多的是“一己的履历,时代的流波,同行者的影子与声音,群众的帮助与爱护”(《善閤室纪年》序),即在事件的流程中展现人物的剪影;另一类是描写十年“文革”的作品,如《小D》、《冯前》、《葛覃》、《女相士》、《高跷能手》与《亡人逸事》等,阅读这些作品,我们看到,“事件”已不再是首要描写的对象,作家关注较多的是那一个个近在眼前的、或活灵活现或引人深思的人物性格或命运,因而在操作中更多地采用“以人取事”的手法,即围绕人物选取那些最能烘托人物性格特征的事件来写。比如《葛覃》中的葛覃,作者对他的生平事迹、为人处世并不了解,基本上无“事”可述,然而作者却从这个人物早年英勇地参加革命、中年以后退隐在白洋淀湖边教书这一“奇怪”的人生选择中深深地感觉到这个人物的性格魅力,从而并不主动地为写这个人物去详细了解这个人物的生平,而就截取了自己与他在“文革”中的两次短暂的相遇:一次无话可谈,一次突兀地、轻蔑

^① 李光连:《散文技巧》,第284页,中国青年出版社,1992。

地谈论张春桥这两个细节，一下子就将人物的那种身处江湖、心忧国事的性格底蕴全面地放大于读者的眼前。《亡人逸事》的中心人物是作者的妻子，她与作者一起生活了整整四十年，“可以说是恩爱夫妻，并一同经历了千辛万苦”（《三马》），然而作者也没有详述他与妻子所度过的坎坷而漫长的岁月，而仅仅选取、勾勒了“说媒”、“相亲”、“回门”、“妻子初到婆家的不适应”、“妻子临终前提起多年前自己曾经偶然买给她的两丈花布”（这可能是作者一辈子唯一一次所做的对妻子表达“情份”的小事）这几个细节，于是，一个对作者恩爱有加、与作者一起经历过许多动荡始终无怨无悔的、普通、朴素而可敬的劳动妇女的形象也就一下子站立起来。

2)既然以人物作为文本的表现中心，必然也就涉及到一系列刻画人物的表现手法，诸如肖像描写、动作描写、对话描写、心理描写等。同样地，在传统的文学理论看来，小说对这些手法的运用是必需的、天经地义的，而且应当是有机的、综合的，散文则大可根据行文的需要随机地、东鳞西爪地加以采纳。孙犁晚年的散文则不然，他不仅与小说同样地精心组织人物的对话，提炼传神的动作，维妙维肖地绘写人物的口吻、神态，整体地再现人物性格的不同侧面，而且——或许由于其所写的是真人真事即其晚年的写作基本上偏重于散文思维——在具体的操作中有意无意地突显了小说视点与散文视点的分野，以及散文视点的优势。比如，在小说中作家既可以采用全知全能的全知视点深入地剖析一切人物的内心世界，亦可以采用有一定局限性的“内视点”描写“我”眼中的所见所闻，以及“自我”的内心活动，而散文则只能采用“内视点”，即可以状写文本中所出现的他人的一切外部言行，而对其心理则只能揣摩、推测而不能直接描写。明乎此，我们再来看孙犁晚年的散文，则可发现，其对人物的描写几乎动用了一切小说家所能运用的手段，唯独回避了对人物心理世界的刻画，至多只是根据人物的外部表现从旁作一些分析，我们上面例举过的对葛覃这一人物的内心分

析是这样,还有《鸡缸》中对那个由旧社会古董商人沦为新社会传达室看门人的“钱某”阴暗的心理剖析等等,均是如此。此外,由于在散文中所出现的“我”往往就等同于作者自己,因此,作品中的人物对话特别是“我”与他人的对话,大多就是由“我”基于渴求了解外部人、事的愿望有意引发,或给“我”的思想感情带来过巨大冲击,从而不仅反映出“我”在彼时彼刻的心境、处境,而且较好地凸显了“我”在整个文本中所要传达的喜怒哀乐,进而使文本中的一切人物语言都成为作者主体所要传达的自我生命体验的一部分。比如,在《冯前》中,作者与主人公冯前一共有过四次不成对话的“对话”:一次是冯前为了在造反派面前表现积极,站在高高的梯子上安装领袖大像,“我”看到梯子很危险,大声提醒他,“冯前,当心啊!”冯前没有回答;一次是“互相帮助”时,“我”曾私下给冯前提了一点意见:请他以后不要再做炮弹。冯前还是没有回答;一次是冯前主动向“我”解释:“运动期间,大家像掉在水里。你按我一下,我按你一下,是免不掉的。”这一次是“我也没有答话”;还有一次是冯前被“结合”为“革委会的一名副主任”,带着军管负责人来“我”家检查,看到墙角里放着一个乡下人做尿盆用的小泥盆,大声地揭发,“这里面有金鱼!”言下之意在轰轰烈烈的“文化大革命”中莳养花草是一种资产阶级行为,这一次“我”与军管人员都没有理他。从这四次“对话”中可以看出,无论是作者的真诚劝告或是冯前的“肺腑之言”,都深深地渗透着作者在“文革”中所体验到的全部对人性异化的惊诧、失望与厌恶,传达的是作者在“文革”中所获取的一种令他从早年“狂热”地追求“美的事物”(孙犁语,见《黄鹂》)转而趋向冷静地反思现实美丑的、特殊的生命体验。再如《女相士》、《高跷能手》中作者与“女相士”、“高跷能手”两位“奇人”的对话,就是出自作者的有意诱导,其目的则是引出这些人物的奇谈怪论,宣泄自我对那一荒唐可笑的时代极度齿冷而又痛恨的情绪。从某种意义上说,孙犁在散文视点运用上所显示出来的这些特色在小说中是

不很明显的,甚至是小说要有意回避的。

3)在结构上模仿《聊斋志异》的体式。孙犁对《聊斋志异》这部“奇书”比较推崇,不仅“断断续续读了若干年”,而且“百看不厌”(《关于〈聊斋志异〉》),所以,在《小D》、《鸡缸》、《地震》、《言戒》、《冯前》、《亡人逸事》、《葛覃》等一组文本中,我们都发现作者采用了这样一种结构方式:先叙正文,正文结束后再由作者直接站出来对作品中所写的人事作一番评判或阐发自己的意图。正文部分是形象的描绘,文末的附言是纯粹的议论,正文的描写与文末的附言互为因果,相得益彰。这种文本体式的运用,无疑与作者对《聊斋志异》的精研有关。其实,如果进一步深究下去,则会发现,《聊斋志异》在每篇文本的篇末附上“异史氏曰”的做法,与司马迁在著名的史传散文《史记》中早就运用过的在每篇文本的篇末附上“太史公曰”的写法是极其相似的,或者根本就是从《史记》中学习而来。只不过,由于《聊斋志异》作为一部通俗小说,它给普通读者的影响要比《史记》更为深广,在文末附上“异史氏曰”的写法,在一般读者的心目中也逐渐成为小说这一文体的某种标识,从而导致读者在阅读孙犁的上述仿作时,首先获得的也就是一种强烈的、别有风味的小说化效果(从某种意义上说作者一开始将这组散文误标为“芸斋小说”亦未尝不是受这部“奇书”的暗示),即“间离效果”,这就与读者阅读一般的抒情叙事散文时所获得的直接楔入人心的审美感受迥然不同。

从整个20世纪末期中国散文艺术的发展演变来看,孙犁在散文中大量融进小说的笔法,使文本具有较强烈的小说化特征,应该说具有着相当重大的文学史意义。具言之,在传统的文学理论看来,小说的主题应越隐蔽越好,作家的意图应隐藏在人物、情节、环境的背后,通过场面的展示自然而然地流露出来,而散文的主题则必须直接嵌入文本的表层形态,通过“开门见山”、“卒章显志”或“画龙点睛”,以某种“文眼”的形式浅白、直露地单向灌输、强塞给

读者。然而,阅读孙犁的上述作品,我们发现,他已完全抛却了传统散文的那种点题程式,而是调动一切小说手段,同样将主题隐藏在人物、情节、环境的背后,通过场面的展示自然而然地流露出来。“一叶知秋”,孙犁对文本意图的这种小说化的处理,实质预示了本世纪末期中国散文艺术表达程式上的一个重要的转换,亦即,或者因新时期以来读者群体的人文素质普遍提高,或者因强调读者参与的“接受美学”思潮的影响,本世纪末期的散文主体大多有意回避了传统散文的主题表达方式,而是调动一切手段(小说化仅是其中的一种)使其所传达意图尽可能地隐匿、造成歧义甚至缺席,从而极大地激发接受主体参与阐释的热情,并在这种参与与再创造中获得一种厚重美感。对此我们在后面涉及到有关作家时还要谈到。

(二)以凝炼、简洁的“白描”传达人生的复杂与神韵

理论界很早就发现,“孙犁的作品具有鲜明的民族风格,一个重要的原因,就是他成功地继承了中国传统的‘白描’手法。”^①“白描之于孙作,简直俯拾皆是。”^②可以说迄今为止对孙犁的绝大部分评价诸如“语言清丽自然”、“风格秀雅、隽永”、“人物形神兼备”、“作品充满了诗情画意,洋溢着浓郁的泥土气息”等均可以归结到他对白描艺术的娴熟运用上。白描作为我国民族文化传统中艺术地把握与表现世界的一种方式,对于绝大多数中国人来说,并不陌生。遗憾的是,尽管我国文学史上许多杰出的大师成功地运用过白描艺术,但对于一个有意追求白描艺术的创作主体来说,应通过怎样的操作才能使文本达到白描的境界呢?对于这一问题,既往的理论界可以说一直未有较好的总结,至今已有一些论述也略嫌简陋或抽象。如鲁迅认为,“‘白描’却并没有秘诀。如果要说有,也不

① 周申明、邢怀鹏:《孙犁的艺术风格》,《河北大学学报》1980年第3~4期。

② 阎钢:《孙犁的艺术》,《河北文学》1981年第5期。

过是和障眼法反一调：有真意，去粉饰，少做作，勿卖弄而已”^①。还有论者认为，“所谓‘白描’，就是用最少的笔墨，勾出事物的动态和风貌，从而表现事物的生命，表现事物内在的性格和神韵”^②。应当承认，不同的作家对于白描艺术的认识与运用既有一致性，亦有较大的不同。那么，孙犁又是如何认识与运用白描艺术的呢？研读孙犁的作品特别是他晚年的散文，我们发现，他之所以能数十年如一日地驾驭白描这种看似简单实际上很难操作的艺术，并且愈到晚年愈是将这种艺术运用得炉火纯青，一个极其重要的原因就在于他所认定的：“要想使我们的作品有艺术性，就是说真正想成为一个艺术家，必须保持一种单纯的心，所谓‘赤子之心’。有这种心就是诗人，把这种心丢了，就是妄人，说谎话的人。保持这种心地，可以听到天籁地籁的声音。”（《文学和生活的路》）质言之，所谓白描很大程度上来自作家在具体操作过程中应始终保持一种简单、质朴、唯美的创作态度，将一切复杂的社会内涵统统简化为简简单单的人生关系，再通过近乎原始、稚嫩的笔触简笔描画、勾勒出来。比如，经历过十年动乱，孙犁对现实社会的看法早已绝非当年的单纯，但无论他对现实社会有多么洞彻、透悟，却总是能“返朴归真”，故意用一种近于童真的、好奇的眼光打量、描摹着周围的环境、人事，于是，文本所蕴涵的一种极其丰厚、深远的意味，一下子就通过文本表层形态上的那种极其浅易、明白如话的叙述，与文本作者历尽沧桑之后的“大智若愚”即有意将自己真实的价值判断内敛不露所形成的强烈反差逼现出来。以《女相士》、《高跷能手》为例，这两篇散文所记述的均是身历新旧两个社会、并都由于“造化弄人”，身不由己地获得了某种非正常经历并因此心态畸形的人物，值得注意的是，作者并没有从正面详细地回顾其一生的遭际，严肃地剖

① 鲁迅：《作文秘诀》，《鲁迅全集》第4卷，人民文学出版社，1989。

② 叶朗：《中国小说美学》，第188～189页，北京大学出版社，1982。

析、展现其性格扭曲的漫长而细微的过程,而是巧妙地运用一种仿佛是不解世事的困惑者的视角,一步一步、试试探探地走进并摹仿这两个人物彼时彼地不为人知的真实状态,于是,作者当日的困惑(这种“困惑”是因“文革”而来)与今日的清醒,作者无论当时抑或现在对这两个人物始终如一的既同情又藐视,以及这两个人物身陷可笑境地却不自知的悲剧性等丰富的文本内蕴,也就在其故作稚拙、故示单纯的描绘中妥贴自然地散溢开来。

(三)以温婉、哀悯的情怀淡嘲冷刺现实生活中的“不美”

孙犁晚年散文中有着相当一部分文本具有着淡淡的喜剧色彩,这和孙犁晚年在生活中发现了许多“丑”是有关的。对于“丑”的现象,作家所持的态度以及在创作中具体所取的方式主要有两种,一种是愤怒地、义正词严地斥责、抨击、揭露、批判,一种就是无情地嘲笑与讽刺,让人们在愉快的笑声中与之“告别”。孙犁晚年散文所取的态度与方式属于后一种,这一点显而易见,问题的关键是,由于对“丑”的否定所带来的笑声是相似的,因而不少人往往忽略了作家传达这种喜剧性时在具体操作上所存在的微妙的差别。比如同样给我们带来笑声的“讽刺”与“幽默”,其内在的生成机制就有所不同:“讽刺”是主体所秉承的某种价值理念对一种“假丑恶”现象所附带的价值理念的坚决的、你死我活的斗争,采用“讽刺”的写作主体对其笔下的“假丑恶”现象大都恨不能置之死地而后快;而在“幽默”的写作主体那里,由于他们大多秉承的是一种自视颇高或优越感较强的绅士理念,再加之所嘲弄的对象绝大多数具有“假丑”的特征而“恶”的成分相对微弱或不存在,因而“幽默”的写作主体与其幽默对象之间的关系大都比较宽松、宽容。而孙犁晚年散文中喜剧性的传达与上述讽刺、幽默的写法又有不同,具言之,在孙犁晚年所写的带有喜剧色彩的《小D》、《冯前》、《高跷能手》、《女相士》、《鸡缸》等散文中,我们发现,作家主体对其笔下的否定对象“小D”、“冯前”、“女相士”等人的态度既不是义愤填膺式的,也不

是宽容式的，而是在淡淡的嘲讽中寄寓着一种深切的哀悯与忧伤，这就使得孙犁的嘲讽更多地近似于一种“美刺”而非“讽刺”或“幽默”。这种手法的运用，一方面再次印证了孙犁作为一个唯美主义者所持的美学观念，亦即，他对“不美”的嘲讽倾诉的仍然是其对美的变异、美的丧失与美的毁灭的痛心、失望与悲哀，另一方面则大大强化了孙犁散文所闪烁的那种独有的魅力与光辉，使其与同期众多的散文相比呈现出很强的个性特征。

四、世纪回眸：冰心 萧乾

在整个 80 年代特别是 1979~1985 年期间的散文园地，还经常活跃着两位世纪老人的身影。他们的足迹都曾遍布天下，他们的人生都深深镌刻着近一个世纪的风雨沧桑，他们都对故国、家乡充满了热爱，同时，尤其重要的是，他们的思想都并不深刻，他们都曾在 17 年时期唱出过热情的赞歌，并且在粉碎“四人帮”初期对“讲真话”顾虑重重，然而，随着改革开放的深入以及各种思想禁区的冲破，他们终于都在晚年选择了散文这一文体吐露出他们对近一个世纪的人生历程的真实感悟，并都以自己独特的散文艺术在当代散文领域独树一帜。他们是：冰心与萧乾。

冰心，原名谢婉莹，1900 年生于福建福州，童年、少年时代在山东烟台、北京等地度过，1923 年毕业于燕京大学文学系，继而到美国威尔斯利研究院学习英国文学，1926 年回国，曾在燕京大学、清华大学等校任教，抗战期间辗转到过昆明、重庆等地，抗战胜利后冰心于 1946 年赴日本，执教于东京大学，1951 年回国，并长期定居北京。二三十年代冰心影响较大的作品主要有散文集《寄小读者》，诗集《繁星》、《春水》以及短篇小说《超人》，在这些作品中，“母爱、童心和自然，是她讴歌的中心。而围绕着三者的核心，则是冰心

的‘爱的哲学’”^①；五六十年代尽管冰心写过大量歌颂新时代的作品，“但总使人感到那里面缺少一个真正的冰心”^②；1976年“四人帮”被粉碎后，冰心也写过一些揭批“四人帮”、悼念老朋友、庆幸再次获得解放的散文，如《怀念老舍先生》、《悼念茅公》、《悼念林巧稚大夫》、《悼丁玲》、《美的北京街头》、《霞》等，但总的说来由于冰心不是一个思想型的作家，这些作品与同期表达同样主题的散文相似，并无太大的思想冲击力，亦没有显示出自己的个性。严格地说，冰心晚年艺术价值较高的文本还应数围绕着她自己的生命旅程状写的一组人生回顾散文，包括《我的故乡》、《我的父母之乡》、《我的童年》、《童年杂忆》、《两栖动物》、《祖父和灯火管制》、《我到了北京》、《我入了贝满中斋》、《我的中学时代》、《我的大学生涯》、《在美留学的三年》、《关于男人》等。

对于那些主体经历比较单一或主体并未能真正参与、介入过某种重大的社会主流实践（如五四运动、抗日战争、十年“文革”等）的作者来说，其主体的历史沉淀必然是稀薄的，如果他们将描写的重心一直集中于自己的人生实践，就很有可能由于缺乏更为广阔、丰厚的内涵而使自己的文本流于空洞无味。就冰心而言，其建国之前的外部经历表明，她在整个20世纪上半叶并没有参与过任何重要的、决定过历史进程进退的社会事件，对她一生影响很大、并且自己也曾经在其中扮演过某种“角色”的重大历史事件，可以说唯有“文革”，然而我们在冰心粉碎“四人帮”之后的散文中却很少见到她对这方面生活的正面描述，她写得最多的却是她在建国之前游离于历史进程之外的经历，这就带来了一个问题，何以冰心以其建国之前并没有多少重大社会内涵的经历作为描写中心，却仍然

① 朱金顺：《五四散文十家》，第119页，百花文艺出版社，1990。

② 余树森、陈旭光：《中国当代散文报告文学发展史》，第159页。北京大学出版社，1996。

散发着迷人的艺术魅力,并且,其文本所包含的那种美学意蕴在整个 20 世纪末期几乎还没有为其他散文主体所道及?

要回答这个问题,我们首先必须回顾一下冰心早年文本中所倾力讴歌的“爱的哲学”究竟具有何种文学史的意义。对于冰心早年文本中所着力叙说的“母爱”主题,不少文学史家在承认其亲切感人的同时,均不无惋惜地指出,这只是一种“弱者的呼声”或善良者的愿望,并“不能解决人生道路问题”^①,甚至还有论者认为,“这种抽象的、超越一切的母爱,是没有的”^②。如果这些论断成立的话,那么,又如何解释冰心早年的这些作品为什么会在读者中激起那么大的反响呢?比如,沈从文就说过,“十年来在创作方面,给读者的喜悦,在各个作家的作品中,还是无一人能超出冰心女士。”^③显然,冰心所表述的这种“爱的哲学”应当还另有意义,这个意义就是李泽厚先生所精辟论述的:

你看,二十岁刚出头的女学生冰心的作品,她那几年的《繁星》、《春水》、《寄小读者》,便第一次以脱去传统框架的心态,用纯然娇弱的赤裸童心,敏感着世界和人生:憧憬着光明、生长、忠诚、和平,但残酷的生活、丑恶的现实、无聊的人世到处都惊醒、捣碎、威胁着童年的梦,没有地方可以躲避,没有东西可以依靠,没有力量可以信赖,只有逃到那最无私最真挚最无条件的母爱中,去获得温暖和护卫。这才是真正的皈依和归宿,才是确实可靠的真、善、美。这里没有超世的神仙,没有人间的礼法,没有各种复杂错综的关系,单纯如水晶般的诚挚的母爱就构

① 俞元桂:《中国现代散文十六家综论》,第 89 页,华东师范大学出版社,1989。

② 朱金顺:《五四散文十家》,第 119 页,百花文艺出版社,1990。

③ 沈从文:《论中国创作小说》,《沈从文散文》第 2 集,中国广播电视出版社,1994。

成了一个本体世界。所以,这就不再是传统伦常的母爱,不再是“哀哀父母,生我劬劳”、“慈母手中线,游子身上衣”的古典咏叹,而是新时代新青年对整个宇宙人生多愁善感的母爱。^①

质言之,如果说在那种封建“母爱”中更多渗透的是一种私有色彩的家族伦理意识的话,那么,冰心这里所表达的“母爱”则更多体现的是一种现代平等精神,或一种摆脱了全部封建阴影、具有着现代文明气息的新型情感范式。并且,当冰心讴歌这种“母爱”之际,正是鲁迅等一批五四骁将们不遗余力地否定封建文化、抨击现存秩序之时,在全部的封建大厦被拆毁之后,如何在一张白纸上绘出最新最美的图画,其时的不少作家们都曾贡献过自己的意见,而冰心所主张的“爱的哲学”虽然并不深刻,且脱胎于封建“母爱”,但却由于甚少宗派意识与短期效应,具有着一种超越时代、阶级的永恒性,因而才不仅在当时而且在今天都能够长久地打动人心。尤其难能可贵的是,如果我们将冰心所传达的这种“爱”的情感与当时文坛上的其他作家特别是女性作家所表达的思想感情比较一下,则还可发现,冰心对“爱”的诉说丝毫没有掺杂其他女性作家诸如庐隐、石评梅、萧红、张爱玲、苏青等人作品中常见的焦灼、痛苦、疲惫、感伤、愤怒以至阴冷等情绪,而是始终流溢着一种清新、健康的气息。这就提醒我们,冰心与庐隐、石评梅、萧红等人虽然同被视为五四革命文坛上的一代现代女性,但她所表达的人生观如此强健,显然别有原因,这原因,就是其晚年散文浓墨重彩所披露她所走过的一条与众不同的人生道路,以及她所拥有的一个近现代历史上难得的、健康的生长环境。

比如,在《我的故乡》、《我的父母之乡》、《我的童年》、《祖父和

^① 李泽厚:《二十世纪中国文艺一瞥》,《中国现代思想史论》,东方出版社,1987。

灯火管制》、《我到了北京》、《我入了贝满中斋》、《我的中学时代》、《我的大学生涯》、《在美留学的三年》以及总题为《关于男人》(包括《我的祖父》、《我的父亲》、《我的小舅舅》、《我的老师——管叶羽先生》、《我的老伴——吴文藻》等)的一组自传体散文中,我们看到,冰心所拥有的家庭环境是幸福的:在她的家中,祖父是那么地慈祥、开明,父母是那么地恩爱、达观;无论是退守家园的祖父,抑或是海军军官的父亲,都具有着强烈的爱国情怀;家庭经济虽然不算富有,但也没有一般行将破落的家庭所有的经济恐慌,更没有封建大家庭中常见的专制、为了一点点祖上的遗产父子反目、兄弟倾轧甚至嫖娼纳妾、赌博斗殴等丑恶现象,等等,总之,作为我国近现代历史上较早出现的兼容着中西思想的家庭,其在冰心面前展露的,都是中西方文化优良的一面。此外,冰心所走过的人生道路也是幸运的:她不仅在童年、少年时代跟随父母从福州到烟台再到北京,较早地领略过大海(注意,不是一般的大自然,而是具有开放意味的大海)的壮阔与祖国文化的悠久,而且顺利地读完了小学、中学、大学,并远涉重洋到美国留学;她不仅未曾遭逢过现代文学史上许多作家都曾经经历过的家道中落与经济逼迫,而且也没有遭逢过庐隐、石评梅、萧红、张爱玲、苏青等人所曾经经历过的撕心裂肺的情变、婚变;在她的生命旅程中,作为一个女性,不仅没有受到过任何封建歧视,而且备受父母兄弟、老师同学的呵护、关爱;尤其重要的是,其爱情、婚姻也较美满而少波折,夫妇两人不仅是自由恋爱,而且志同道合,可以说达到了现代青年对爱情、婚姻所企盼的理想境界,等等。30年代郁达夫在评价冰心时曾经说过:“冰心女士散文的清丽,文字的典雅,思想的纯洁,在中国算是独一无二的作家了”,“我以为读了冰心女士的作品,就能够了解中国一切历史上的才女的心情;意在言外,文必已出,哀而不伤,动中法度,是女士的

生平，亦即是女士的文章之极致。”^①同样，我们在阅读了冰心晚年的散文之后，亦可以断言，冰心之所以能够具有郁达夫所说的那种“思想的纯洁”，绝对地道的才女、淑女风度，尤其是能在早年提出那种为其他作家所道不出或即使道出了也绝无如此清新、刚健、决不带有任何一丝人生阴影的“爱的哲学”的主张，很大程度上就取决于其所拥有的那一健康的生长环境与其所走过的那条健康的人生之路。对此，西方有位哲人早就作出过总结：健全的思想来自健康的身心。而冰心晚年在回顾这段往事时亦曾有所悟，这就是她在散文《童年杂忆》中所说的：

我觉得我的童年生活是快乐的，开朗的，首先是健康的。该得的爱，我都得到了，该爱的人，我也都爱了。我的母亲、父亲、祖父、舅舅、老师以及我周围的人都帮助我的思想、感情往正常、健康里成长。二十岁以后的我，不能说是没有经过风吹雨打，但是我比较是没有受过感情上摧残的人，我就能够经受身外的一切。有了健康的感情，使我相信人类的前途是光明的，虽然在螺旋形上升的路上，是峰回路转的，但我们有自己的看法，自己的判断，来克制外来的侵袭。

正是在这个意义上，我们以为，冰心晚年散文首先所具有的一种极其重要的艺术魅力就在于，她向世人坦示了一个20世纪中国历史上少有的、成功而健全的现代人格与现代女性，这种健全人格或女性形成的过程，以及伴随着这种健全人格或女性形成过程的一块的确存在过，但却未能在其时的整个社会大环境里普及的人文“绿洲”。历史不能假定，然而行文至此，我们还是忍不住假设：假

^① 郁达夫：《〈中国新文学大系·散文二集〉导言》，上海良友图书公司，1935。

如 20 世纪中国历史上没有发生那么多的内忧外患、天灾人祸，假如每一个中国儿童都能拥有像冰心那样的生长环境，中国的今天又该是怎样的一幅景观？

“世事沧桑心事定，胸中海岳梦中飞”，这是冰心一生喜爱的一副“集龚”对联，其实，这也是冰心晚年散文艺术上的一个重要特色，亦即她在传达那些已逝的往事时总是有意追求一种梦幻效果。俗话说“昼有所思，夜有所梦”，人们在现实生活中不能实现的愿望以及潜藏在内心深处的欲求总会在梦里真实地、一览无余地暴露出来，从某种意义上说，“梦”也是对现实的一种曲折反映，因此，“梦境”描写一直备受作家（特别是现代派作家）的关爱。然而，冰心这里对梦幻效果的追寻却并非正面写“梦”，而是将已经远去了的那部分事实以一种仿梦境的形式传达出来，从而导致其所写的内容并不像真正的梦境那样扑朔迷离，而仍然清晰可辨，但其所渲染的梦幻色彩则使文本内在的时空空灵、悠远，给人以浓烈的惆怅、沧桑之感。比如，在《我的童年》、《童年杂忆》、《我到了北京》、《我的中学时代》、《我的大学生涯》等一组文本中，随着作者的叙述，我们看到，文本的空间转换如从福州到烟台再到北京等大致是清楚的，但文本的时间意识则相对“宏观”，除却极少数几个重要日期如作者的生日、第一次离家远行的出国留学日等，基本上没有以时、日、月为单位的线性演进，而更多地以“1903~1904 年之间”、“1911 年秋”、“大概是在 1913 年初秋”、“20 年代初期”等“块状时间”的形式向前推进，这种空间上的确切与时间上的大致确切就使得文本内容如轻烟一般既有踪迹可寻，又模模糊糊，虚虚实实，同时使读者在阅读时也不知不觉地进入作者所设置的叙事立场，对一种消逝已久的往事投去留恋而又无奈的一瞥。此外，应当指出的是，作者对这种梦幻效果的追求决非是要表达一种消极的“人生如梦”的悲哀，而是力图引起读者对一种美好过去的向往、反思，并重新审视我们在当下现实里的所作所为。

同样以自我的生命旅程为描写对象,文本的时间跨度与冰心也大致相等的,还有一位萧乾。

萧乾(1910~1999),北京市人,蒙族。1935年毕业于燕京大学后,先后在天津、上海、香港等地主编《大公报》文艺副刊并兼旅行记者。1939~1942年期间任英国伦敦大学东方学院讲师并兼任《大公报》驻英国记者。1942~1944年为英国剑桥大学英国文学系研究生,未毕业即赴前线,担当了《大公报》的驻英特派员兼战地记者,是采访过二次大战欧洲战场的唯一的中国记者。1946年回国,负责上海《大公报》国际问题社评兼复旦大学教授。1949年之后主要在《文艺报》、人民文学出版社等单位从事编辑工作。“文革”中受到冲击,“文革”结束后复出,主要从事散文创作与翻译工作,先后出版有散文集《北京城杂忆》、《负笈剑桥》、《这十年》、《未带地图的旅人》以及译作《尤利希斯》(与其夫人文洁若合译)等。

萧乾的文学创作始于30年代,但严格地说,1949年之前由于主要从事新闻工作,他并未能写出富有影响性或艺术性的作品,1947年出版的《人生采访》也主要是一部海外旅行通讯集,即兼具着文学创作与新闻报道的特征,或以文学手段所写的一些新闻报道。真正显示其文学成就的,主要是其晚年所创作的一组散文。阅读他的这组散文,我们发现,早年文本中由于新闻记者的职业要求而不得不凸显的新闻性消失了,而早年新闻记者的生涯所赋予他的那种独特的“新闻视角”、“新闻人生”则构成了他晚年散文思想艺术上的一大特色,并由此带来了他晚年散文艺术传达上的一系列颇为独特的个体标识,亦即:

(一)以人生为线索串联起近一个世纪的、广阔的世界风云

解析萧乾的散文,一个突出的印象是,其所写的虽然是主体自我一生的人生轨迹,但与大部分状写人生的作家仅仅局限于自我的人生履历、倾吐自我一己的人生悲欢不同,萧乾的散文中的人生轨迹更多的只是一种串联文本中纷至沓来的世界风云与历史画面

的、细长的客观线索。换言之，其所写的虽然是人生，却总是能突破自我的人生层面，上升到更为深广的社会的、历史的甚至文化的层面上去，作家主体的人生轨迹在这里充当的仅是某种载体、“容器”，文本着力展示的主要是大千世界的纷纷扰扰。因此，在萧乾的散文中，读者所见到的就不仅是作家一己的人生遭际，而更多的是一个民族甚至整个人类的命运。比如《欧战杂忆》与《往事三瞥》，前者记叙的是萧乾早年赴英国留学、采访的经过，后者记叙的是他于1949年面对回国还是留外所作的一次重大人生选择。然而，在《欧战杂忆》中，我们看到，对于自我在英国与个人生活相关的个人言行，作者并没有过多交待，围绕着此次的欧行，作者重点所写的则是：香港《大公报》社长胡霖以战略的眼光将自己作为一颗“棋子”安放到即将爆发大战的欧洲，从而为《大公报》未来的事业发展下了一着好棋；在持续六年的反法西斯战争中，中国人对欧洲那场大战的贡献，中国海员们在海外的悲壮经历以及其身上所体现的中华民族坚韧勇敢、讲求孝道的民族美德；大战爆发前夕欧洲的紧张气氛，战时的经济政策；伦敦的大轰炸与战时宣传；德意志民族在战败后依然严肃认真、一丝不苟地工作所显示的一个民族的痛苦与坚强，等等。显然，作者本人的人生轨迹在这里已退居次要的位置，文本重点描摹的是一个中国记者眼中身处于人类空前浩劫之中的世界各民族的民族品格与民族命运。在《往事三瞥》中，我们看到，1949年初，作者“站在生命的一个大十字路口上，做出了决定自己和一家命运的选择”：毅然谢绝了国外的一切邀请、挽留，“随地下党员经青岛来到开国前夕的北京”。那么，作者这一抉择的过程如何？其个人经历过怎样的内在或外在的波折？这一切作者都写得很简略，文本突出描写的是这样几幅画面：童年时期所见到的一个失去了祖国、在北京流浪并最终倒毙在异国街头的白俄；二战初期在印度洋的一艘邮轮上所见到一个没有国籍、为了获得国籍竟心甘情愿、兴高采烈地去充当雇佣兵的小伙子；对共产党充满

疑虑的东西形形色色的知识分子，等。正是通过这些描写，作者超越了个人可能具有的恩怨与狭隘的政治见识，将一个“人”应该热爱自己的民族、属于自己的祖国这一重大的社会性课题推到了读者的眼前。如果说在上述两部作品中作者借助主体自我的人生轨迹展示繁复的社会历史图景这一特征还不够明显的话，那么，借人生写社会，甚至有意识地隐藏自我人生的真实内涵而主要抒写由自我人生所引发的社会现实，在《终身大事》一文中就表现得相当突出了。从萧乾若干自叙性散文影影绰绰的描写中，我们大致可知，萧乾一生的感情、婚姻生活比较曲折，经历过几次情变、婚变，最后才找到了与他志同道合、相濡以沫的终身伴侣：文洁若。按理，萧乾将其一生的爱情、婚姻遭际写出来应该是颇能给人以启迪的，并且也符合散文状写作家真实的主体自我的律令，然而，在《终身大事》中，我们却看到，作家选择这一话题来谈论，显然是从自己一生的情感遭遇中有感而发：文本的开头写的是自己“最早接触的一份恋爱（或者说结婚）哲学”，而文本的末尾写的是自己与文洁若两人在“文革”中患难相共、忠贞不渝的爱情。但值得注意的是，作者对自我一生情感生活的描写也就是文本末尾所点缀的这一细节，文本整整八个章节勾画的却是作家一生中耳闻目睹的其他十几对恋人或夫妻的悲欢离合，以及中外古今历史上若干作家、艺术家等对爱情、婚姻的哲理性总结，至于其本人在爱情、婚姻中的具体状况与真实感悟则都有意隐去，而借助别人的“行”与“言”表达出来，这就与专注于开掘自我人生内涵的作家区别开来。

（二）萧乾的散文在描述那些由人生轨迹串联的一系列社会历史图景时常常情不自禁地、持续地运用了大量的、丰富的对比，很大程度上甚至可以认为，萧乾的散文就是由各种各样的对比描写构成的。

对比手法在文学传统中并不鲜见，迄今为止不少作家都使用过这种手法，并且提供过不少经典性的对比描写，我们随手可以举

出的例证就有：1)将人物性格对照起来写，如《水浒传》中为金圣叹所欣赏的“背面铺粉法”：“如要衬宋江奸诈，不觉写作李逵真率，要衬石秀尖利，不觉写作杨雄糊涂是也”^①；2)将社会画面对照起来写，如杜甫诗中所吟叹的“朱门酒肉臭，路有冻死骨”；3)将文本的结构对比起来写，如《红楼梦》中将“贾府”与“甄府”对应起来写，从而显示了一种情节结构上的对比，等等，在许多优秀的、杰出的文本（如《红楼梦》）里甚至容纳了包括上述几种对比在内的多种对比手法。不过，就散文这种文体而言，或许是受篇幅的限制，或许是受主体所描述人、事的真实性以及所叙之事的逻辑性的限制，既往散文文本中的对比手法运用往往比较随机、单一、零散，至多只是从上面所列举的对比手法中择取一两种加以描写。明乎此，再来看萧乾的散文，则会发现，他对对比手法的运用可以说在以往的散文文本中是罕见的，不仅运用的频率较高，而且形态各异，别具一格。诸如：1)在大的对比描写中又穿插着若干小的对比。以《终身大事》为例，文本一共包括“宿命”、“浪漫”、“实际”、“变迁”、“标准”、“灵与肉”、“异与同”、“基础”等八节，每一节描写的都是爱情、婚姻生活的一个侧面以及其中所隐含的对爱情、婚姻的一种观点，因此，文本所叙述的这八种爱情、婚姻状态实际上互相之间就构成了一种大的、总体上的对比，然而，如果进一步解读其中的每一节描写，则又可发现，在这每一节之中，作家又穿插了一连串的小的对比。譬如在“实际”一节中，作家一下子设置了五个同样是讲实际的婚姻故事，一个是“文革”期间，某位家庭出身不好的女青年，为了甩掉那个使她成天坐立不安的包袱，不惜凭借着自己的美貌嫁给了一个高干子弟以换取党籍、军籍，结果目的达到了，却发现自己所嫁的是一个花花公子，万般无奈之下只得离婚，党、军二籍也立即随着婚姻关系一道消失，落得个鸡飞蛋打的下场；一个是发生在英国

① 金圣叹《读第五才子书法》。

文艺界一位朋友身上的事，这位英国朋友是位戏剧家，他爱上了一个女演员，但这位女演员却对他说：以我适宜演的角色为主角，你给我写一出戏，我给你五年幸福。这位戏剧家没有接受这笔交易，他们分手了；一个是发生在某位朋友妻子身上的事，这位朋友在“文革”中不堪凌辱，自尽了，他的妻子与一个远在甘肃边远地区的科技人员搞对象，结果对象搞成了，但对方从甘肃调到北京后，却立即与她分手，原来他只不过是借助于结婚返回豪华的大都市而已；一个是二战期间作者所遇到的一位华侨——青田商人，他本来是一个单身汉，一道从青田出来的另一对夫妇，男的前两年死了，没有二话，他就把大嫂接了过来，成为患难夫妻；还有一个是作者在医院所听到的一段美谈：一个身患绝症的妇女临终前竟然撮合成了自己的丈夫与照料她的一位护士的婚事，从而含笑逝去，等等。这五个故事讲述的都是对待爱情、婚姻的实际态度，然而前三个故事中所内含的“丑”与后两个故事中所洋溢的“美”显然又存在着鲜明的对比。你看，大的对比之中又有小的对比，或一连串小的对比所构成的一种婚姻形态与同样是由一连串小的对比所构成的另外几种婚姻形态又构成了一种大的对比，这一切就使得文本所呈现的美学意蕴相当可观，而读者从中所领略的人生意味也相当丰厚。2)有时候文本所叙述的是一个相对完整、独立的事件进程，但作者在具体的叙述过程中常常仿佛是不经意似的穿插上一两个小的、不显山不露水的对比，一下子就将文本的艺术空间大大地拓展开来。以《欧战杂忆》为例，文本追溯的完全是作者在二战期间的所见所闻，但作者在行文时却仿佛若有意若无意地穿插了一两个二战见闻之外的小的对比性细节，一下子就使文本的艺术空间显得相当开阔而灵动。比如，文本的开头描写二战结束后世界各地的狂欢气氛，写到加拿大东海岸某市的居民由于狂欢得过了头，一些醉鬼竟然闹起事来，混乱中，有十几个人被踩死，紧接着作者就写到，“文革”结束后，有人在知道自已的问题得到改正或平反的消息

后，“一兴奋，心脏病犯了，就倒下来断了气”。同样是乐极生悲，但这后一个对比性细节的加入，一下子就将前一个原本说不上什么重大意义的事件所隐含的悲剧性揭示了出来，同时，也使读者的视野一下子从眼前的描绘中移开，转向对更为广阔的世界背景与更为悠久的历史长河之中的人类命运的关注。——如果进一步深究下去，则还会发现，与上述两种对比描写相联系，作者在文本的时间设置上也相应地显示出一种显著的特点，即，其每部文本大致都存在着一个由文本所叙述的主体事件所决定的主导的客观时间，但作者又常常不为这种客观性时间所限制，而是首先将这一具体的客观时间摆放到更为广阔而漫长的历史时间框架中，然后再将这一客观时间之外的其他的“时间段”植入到这一主导客观时间展开的进程之中，这就使得文本的叙述不断地交替呈现出“过去”、“现在”、“将来”等多种时态，使读者在阅读中不断地体会到一种峰回路转、由点及面之感，同时，文本所叙事件的客观时间的主导性亦使读者不致发生时间意识上的紊乱。

3) 萧乾一生的足迹遍布世界，在近一个世纪的人生旅程中亲身经历过国际国内两场巨大的人类灾难：二次大战与十年“文革”，对世界各民族的异同、每一个民族前后的进退得失可以说有着相当真切、清楚的感受与认识，因此，在他所组织的大量对比中往往渗透着一种中外、古今文明与文化上的鲜明对比。比如《美国点滴》讲述的是他于粉碎“四人帮”之后不久的一次美国之行，经过了多年的“牛棚”生涯，再一次踏上美国的土地，作者在惊叹美国文明的飞速发展之余，不禁时时想起仍然是那么贫困、落后的中国：美国人运用先进的“定向内爆”技术在几分钟之内就将一幢二十来层的高楼夷为平地，而在国内，“八月底过广州时，住所旁边正在拆一座三层楼房”，一月上旬回来时，才拆到基础部分，“一位叼了烟斗的老师傅带领五六个小伙子在拆，工具是两把十字镐”；美国人的学校教育、图书馆与博物馆管理、医疗、交通等都处处为被服务者着想，而在国内却处处不尽如人意，

不是缺乏法制，就是无序、僵化，等等。这是将中与外作横向上的对比。再如《北京城杂忆》，作者追忆的是几十年前的北京风情，却时刻不忘与今天的北京作比较：过去的北京人爱干净、讲文明、懂礼貌，为人处事恪守着传统美德，弥散着一股浓郁的文化气息，而“如今北京人连声‘谢谢’都不会说了，还得政府成天在电匣子里教”。此文的写作宗旨用作者在《〈杂忆〉的原旨》中的话说，就是：“《北京城杂忆》不是知识性的。我是站在今天和昨天、新的和旧的北京之间，以抚今追昔的心情，来抒写我的一些怀念和感触。”质言之，这是将古与今作纵向上的对比，等等。

(三)在《未带地图的旅人》的开头，有这样一段描写：

一九二九那年的冬天特别冷。开春了，道边的枯草都已在返青，可是圆明园废墟上断垣乱石间的积雪却还未化尽。……两个青年踏着芜蔓的草丛在激烈地争辩着。女的用浓重的湖北口音在严厉地责问着：“这么重要的理论书你为什么看不下去？不忙还我。你还是拿去，硬着头皮也要看。朋友，这不是本随随便便的书，这是革命真理！”说着，就把一本封皮已满是皱纹的书朝对方塞去。男的勉强接了过去，嘴里嘟囔着：“那么老长的句子！多绕嘴，多抽象啊！我就是看不下去，比方说……”两人争辩得越来越不冷静。男的嚷起：“理论，理论，充其量只不过是张地图。它代替不了旅行。可我要的是体验这个光怪陆离的大千世界。随你这个书呆子念地图去吧！我嘛，我要采访人生。”“不带张地图？”“对，没地图照样可以走路，而且更不平淡，更有趣，更富于……”“你会掉进深渊去的，或者在茫茫的生活森林里迷了路，给狮子老虎吃掉！”“没关系。反正只有一辈子好活。掉进深渊——深渊就不该去体验体验？既然总有死的一天，狮子老虎肚子里不是比埋

在黄土里还暖和吗？”他一边这么扯皮，一边顺手抄起一块卵石，嗖地一下朝远处抛去。……

文中的两个青年，女的是杨刚，一个与作者友谊深厚并曾经给予了作者很大影响的革命女性，男的则是作者自己。文中的这段对话，可以说概括了作者一生个人实践的特色，亦可以说是作者晚年散文所呈现的又一重要的特色，即，缺乏明确而系统的理性、理论的指导，总是让自己沉浸在感觉状态，作者无论是状写自己原本就充满了感性的人生，抑或是表达自己的价值观念，都或“跟着感觉走”，或描绘主体于感觉与理性之间的徘徊。前者如《北京城杂忆》，对于那一已经消逝了的古老北京的风情风貌，作者并没有细描精绘，而是描写了老北京留给他的一连串的光影声色：它的“京白”，它的“吆喝”，它的“花灯”，它的五行八作快乐或悲哀的身影等，而作者所抒发的那种新不如旧的感慨也就借这些光影声色感人至深地传达了出来；后者如《未带地图的旅人》、《一本褪色的相册》、《往事三瞥》等，从这些文本中，我们看到，一方面，由于未带“地图”，作者的一生磕磕绊绊，走了许多弯路，当然也见识过广阔的现实人生，获得了许多极为丰富、可贵的人生经验，但在另一方面，这些人生经验的获得，既不是出自某种抽象理论的指引，亦没有有意识地上升为某种抽象的理论，而是始终呈示着一种徘徊于芜杂的感性与零散的理性之间的状态，从而极大地保持了文本的感性魅力，并使其散文表露出极为显著的个性特征。

五、冷眼观“文革”：杨绛 陈白尘

杨绛与陈白尘都是江苏人，一个来自美丽、富庶的江南名城无锡，一个来自素有燕赵之风的苏北重镇淮阴，两人除了籍贯相同之

外,本来并没有多大联系,然而,一场“文革”却使两人有了某种共同之处:都是以描绘“文革”著名,都不约而同地采用了散文这一文体,都在当时的文坛上激起了很大的反响,如双星一般相继冉冉升起在 80 年代散文园地的上空。

杨绛,原名杨季康,1911 年生,1932 年毕业于东吴大学,1935~1938 年曾在英、法留学。40 年代曾著有剧本《称心如意》、《弄假成真》、《风絮》,并译有《一九三九年以来英国散文作品》等。1949 年之后任中国社会科学院外国文学研究所研究员,主要从事翻译工作,译有《小癞子》、《堂吉诃德》等。

十年“文革”给杨绛及其家人所带来的灾难无疑是巨大而深重的,比如,《干校六记》中曾经透露,她唯一的女儿阿圆的丈夫就由于不愿意说谎做假证,在工宣队的逼迫下自杀了。然而,阅读《干校六记》,我们却发现,与本时期绝大部分描写“文革”的作品不同,这部作品既没有呼天抢地宣泄对“文革”的切齿痛恨,也没有直接出现骇人听闻的“文攻武斗”的场面,甚至没有明白了当地抒写“文革”当中知识分子如何如何遭受残酷的肉体与精神迫害,然而,这部作品所给予我们的美学冲击却远远超出了那些直接描写、控诉“文革”的残暴言行的文本,这其中的一个极其重要的原因就在于,与许多有意识地凸显某种具体的、功利性的意图而忽视艺术传达的文本相比,杨绛的《干校六记》可以说更多地注重了文本的艺术经营,在某种意义上甚至可以认为,《干校六记》是本时期描写“文革”的同类散文文本中艺术性极为显著的少数几部作品之一。这种艺术性主要就体现在:

以“正常”出“反常”。具体地说,就是在个人所遭逢的某种反常的生存处境中努力营造出一种正常的氛围,或将一切反常的遭际努力理解成正常的命运,而文本的悲剧性就在这种变反常为正常的过程中隐隐地流渗出来。

我们知道,由于社会分工的不同,每一主体都有着自己所从事

的职业与所属的阶层,从而都生活在特定的、大的时代背景、大的社会环境与具体的、与所从事职业相关的、小的生存空间之中,如李白之于盛唐,曹雪芹之于封建末世,或工人之于工厂,教师之于学校,军人之于军营等。一旦某一主体偏离了他原有的生存空间而不得不置身于一个与其职业完全无关的生存环境,这其中一定有许多丰富而重要的原因;同时,这个人物在既往的职业生涯中所形成的相对稳定的性格内蕴,亦会由于突然遭逢这一新的、陌生的环境而全面地外显,并呈现出种种突兀的反应。一般说来,优秀的艺术家总是非常重视并着力开掘人和环境之间的那种密不可分的关系,或状写环境对人物性格、命运的深刻影响,以及人与环境的搏斗,如曹禺的戏剧《日出》当中所写的那一乌烟瘴气的社会环境对陈白露性格的影响,陈白露无力的抗争以及最终为那一黑暗的环境所吞没等;或注意捕捉由于环境的改变而导致的人物心理、行为与语言等方面的激烈反应,如高晓声的小说《陈奂生上城》中所写的陈奂生在县委招待所的一番可笑而又可悲的表演等。然而,阅读《干校六记》,我们发现,杨绛对人与环境的关系的处理,与上述两种常规写法相比又有所不同,即,她所写的人物群体与所处的生存环境明显存在着巨大的反差:一帮学贯中西的学者、作家没有出现在他们应该出现的地方,而是出现在一个与其所从事的职业相去甚远的地方,这种人与环境的巨大不协调所碰撞出的若干反应本身就是文学描写的丰富对象,并能引起读者许多深刻的思考,但是杨绛没有这么做,而是更进一步,将人物最初遭逢这一环境所可能出现的种种反应省略掉,而重点描绘人物在适应了这一新的环境之后的种种情状,从而导致,文本所描写的内容事实上是反常的,荒诞不经的,但是,在经历了一系列的不适反应之后,人物与环境又获得了某种新的“一致”,进而表现出某种貌似正常的“正常”。

比如,在《干校六记》中,一群知识分子突遭巨变,被遣送到农村劳动,且美其名曰“下干校”,于是,我们看到,当第一批下放人员

整队而出时，“红旗开处，俞平老和俞师母领队当先。年逾七旬的老人了，还像学龄儿童那样排着队伍，远赴干校上学”；何其芳用自己的大漱口杯去食堂买了一份鱼，“可是吃来味道很怪，愈吃愈怪。他捞起最大的一块想尝个究竟，一看原来是还未泡烂的药肥皂，落在漱口杯里没有拿掉”；还有钱钟书与一位姓丁的“一级研究员”，两人竟“半天烧不开一锅炉水”，等，这些都是人与环境的不协调所带来的必然的、异常的反应，然而，作者没有在这些描写上过多停留，其浓墨重彩所描绘的则是这一群知识分子特别是作者本人与其丈夫钱钟书先生对这一环境的认同，以及在认同了之后渐趋“正常”的日常生活画面：钱钟书先生的专职是“通信员”，“每天下午到村上邮电所去领取报纸、信件、包裹等回连分发”，杨绛的专职是看守菜园，防止当地的老百姓——“我们奉为老师的贫下中农”偷窃“干校”的劳动果实，他们默默地、无怨无悔地、尽心竭力地从事着“班长”分派给他们的任务，仿佛他们所干的一切，他们现在的饮食起居、生老病死、劳动学习，等等，都是天经地义的，本该如此的。因此，当读者在阅读这部作品时，最初所感受的，仿佛仍是某种正常的生活情状，然而，一当意识到作家所描绘的这些生活情状实际上是处于一种极其荒唐而混乱的时代背景之上时，文本所蕴涵的那种无可言说的悲哀，或作家所流露的那种“随遇而安”的生活态度所包孕的异常丰厚的、复杂的意味也就破空而来。亦即，“随遇而安”作为我们这个古老东方民族特有的生存策略，实质是历经离乱的中国人遭逢无可理喻的乱世时所采取的一种苟全性命于乱世、以不变应万变、既达观又无奈、既消极又坚韧的人生态度或人生哲学。这种“随遇而安”的生活态度愈是达观，主体所置身的环境实质愈益险恶，而主体在叙述中所表现出的那种轻松与轻描淡写也就愈见悲剧色彩。

截取同一时空的不同侧面，一方面努力将文本所选择的特定时空中的丰富内涵全方位、立体地展示出来。另一方面则注意保持

文本内涵上的内在统一性。

作者主体对某一特定时空中人、事的描述往往是一次性的，作品一经完成，有关这一时空中所包含的内蕴也就基本定型，同时，由于作者取材的眼光、角度、主体准备与主体所侧重传达的意图等方面的不同，进入文本的现实表象也各有不同，这就决定了某一主体只能凸显其所选择的特定时空所包藏内蕴的、就其认识水平而言是重要而主导的方面，而常常不得不将其所意识到的、这一特定时空所包含的其他方面的内容忍痛割爱。这种情形在诗歌、小说、戏剧等文体中较为普遍，而散文这一文体在具体操作中则相对要好一些。譬如，小说中所出现的人物形象或事件进程一俟作品结束，也就完全定型，作者不可能在另外的某一文本中作追加或补充描写，而散文则可以在不同的文本中对同一人物或同一事件作多次的、反复的描写，文本与文本之间的内容不仅可以互渗，而且可以互相参照，只要对这一事件或人物仍然存在挖掘的可能，作家就可以持续不间断地描写下去。——这种情况可以说在许多散文家那里都程度不同地存在着。以台湾作家琦君的散文集《红纱灯》为例，这部作品中的许多篇目如《一生儿爱好是天然》、《杨梅》、《毛衣》、《衣不如故》、《母亲新婚时》、《桂花雨》、《髻》、《不再是兰花手》、《南海慈航》等，尽管写于不同的时期，但其描写的中心都是作者自己的母亲。显然，作者对自己的母亲不是一下子“发现”的，随着年龄的增长，或随着阅历的加深与思想感情的深化，作者对自己的母亲了解也就越多，因而，每一次重写母亲，实际展现的都是其新发现的母亲的某一个侧面，将这些篇目综合起来考察，读者也就庶几看到了一个完整的“母亲”形象。然而，阅读杨绛的《干校六记》，我们却发现，她对特定时空中的人物与事件的处理，与琦君等人相较，显然存在着很大的区别，这就是，在琦君等散文家那里，对特定时空中人、事的反复描写，往往是无意的、随机的，因而其文本尽管反映的是同一人或事，但这些文本与文本之间大都缺乏统一

的、有机的联系，而《干校六记》则不然，其对同一时空中的人物与事件的切割，从一开始就是有意识的，并且充分注意到了文本与文本之间的有机联系，从而导致，其所描写的内容虽然分属同一时空的不同侧面，但这些不同的侧面组合到一起，则不仅将那一特定时空所含蕴的复杂意味最大限度地传达出来，而且具有着一种完整的、浑然一体的效果。

比如，文本一共包括“下放记别”、“凿井记劳”、“学圃记闲”、“‘小趋’记情”、“冒险记幸”、“误传记妄”等“六记”，分别记述了作者夫妇两人在河南罗山、息县等地下放过程中的六个不同的侧面：别离的愁绪、劳动的艰辛、习惯了环境之后的悠闲、人在百无聊赖之中与动物所建立的感情、三次小小的历“险”以及曾经萌发的回京的妄念等。其中，既有整个下放过程纵向上的时间推移，如从“下放记别”到“误传记妄”，所反映的就是从下放伊始到最后结束这一完整的事件进程，亦有同一时空横向上的不同侧面的截取，如“凿井记劳”、“学圃记闲”、“‘小趋’记情”、“冒险记幸”等，所反映的就是其在同一时空中不同的所遇所感；既有人物外在的、客观的情状、动作，亦有人物内在的心理微澜，等等。如此写法，就使得整个六“记”所反映的内容既可以相对独立，亦可以合而为一；不仅将那一特定时空带给主体的方方面面的感受、印象全方位、立体地呈现在读者的眼前，同时在读者读完了全篇之后，亦可从这些方方面面的感受中综合出对那一动荡而混乱的时代的总体感受。——当然，应当指出，这种写法的首创者，当是古典文本《浮生六记》的作者沈复，但是，在整个 20 世纪文学史上第一个借鉴《浮生六记》的形式并成功地运用于散文实践的，则是杨绛。

通过“大中取小”达到“以小见大”。

文学创作应“以小见大”，即通过个别反映一般，通过一滴水而见江河，这可以说是文学创作必须遵循的一般规律，也是文学中的艺术世界高于现实世界的根本原因。杨绛的《干校六记》从本质上

说也是“以小见大”，即通过自己以及与自己相关的一群人的遭际反映整个国家、民族的命运。然而，仔细剖析《干校六记》，则可发现，其“以小见大”效果的获得，却并非一般主体常用的先选取一种小的视角或小的生活横断面，再通过反复的提炼、概括、典型化，最后上升到某种大的时代社会主题的做法，而是通过“大中取小”，即从广阔的时代社会背景上截取其中的某一小角，一方面实写这一小角，另一方面则虚虚实实地描写整个广阔的时代社会背景，从而使得文本所反映的人、事虽小而少，但文本的艺术空间却异常广阔、深远。比如，“学圃记闲”中的这段描写：

整个冬天，我一个人独守菜园。早上太阳刚出，东边半天云彩绚烂。远远近近的村子里，一批批老老少少的村里人，穿着五颜六色的破衣服成群结队出来，到我们菜园附近分散成两人一伙，三人一伙，消失各处。等夕阳西下，他们或先或后，又成群负载而归。我买了晚饭回菜园，常站在窝棚门口慢慢地吃。晚霞渐渐暗淡，暮霭沉沉，野旷天低，菜地一片昏暗，远近不见一人，也不见一点灯光。我退入窝棚，只听得秫秸里不知多少老鼠在跳踉作耍，枯叶窸窣窣地响。我舀些井水洗尽碗匙，就锁上门回宿舍。

文中的“近景”是“我”的一些日常的、细微的活动：“我”吃饭、洗碗、锁门等；文中的“中景”是一批“老老少少的村里人”日出而作、日没而息的劳动场景；文中的“远景”则是“暮霭沉沉，野旷天低”的大自然。从“近景”到“中景”再到“远景”，作者的描写渐渐地由实到虚，而文中的一句“暮霭沉沉，野旷天低”，一下子就给人一种地老天荒的感觉，让人立即就感觉到文中所写的这些人、事是那么地渺小而可怜，而文中这些人、事所置身的环境是那么地巨大、沉重而悲凉，从而使读者的视野从眼前的人、事上移开，转而投

向了那一广阔而混乱的时代氛围。

继《干校六记》之后，杨绛又相继出版了两本散文集：《将饮茶》与《杂忆与杂写》。从时间上看，这两本散文集中所收的作品，有的写于80年代，有的写于90年代初期；从内容上看，这些作品或记述作者一生所亲历大大小小的事件，如上海沦陷（《客气的日本人》）、国庆观礼（《第一次观礼》）、“三反”“五反”（《控诉大会》）、“文化革命”（《丙午丁未年纪事》）等，或记述与作者一生相关的或远或近、或著名或平凡的人物，如作者的父亲杨荫杭（《回忆我的父亲》）、三姑杨荫榆（《回忆我的姑母》），两者均为中国近代史上的名人，曾经在新旧两个时代在作者的家里帮过佣的几个小人物林奶奶（《林奶奶》）、阿福和阿灵（《阿福和阿灵》）等；从艺术上看，这些作品所运用的手法大多是常见的叙事或写人，在艺术构思或艺术传达上似乎不如《干校六记》精致、独特，然而，仔细阅读这些文本，不难发现，其中仍然蕴涵着一股感人的魅力，这种魅力，实即作者在其所有文本中一以贯之所寄寓的那种悲天悯人的情怀与随遇而安的达观态度。这种情怀，这种态度，作为一个经历了大半个世纪、并且在事业已有所成就的知识分子最终所确认的一种人生哲学，是颇发人深思并令人扼腕慨叹的。

早在三四十年代，陈白尘（1908～1994）就以其著名的剧本《升官图》、《乌鸦与麻雀》等蜚声文坛。1949年之后，他曾任中国作家协会秘书长，1966年初被“贬”至江苏省文联，数月后“文革”爆发，他被揪回北京批斗，1969年底被下放到湖北咸宁干校，直到1973年心脏病发才被批准回家治疗。在长达七年的被批斗、幽禁与强迫劳动期间，他“每逢夜深人静时，便偷偷地写下最简单的日记，以记录这个‘伟大’的时代，数年来从未间断过”（《〈牛棚日记〉前言》）。粉碎“四人帮”之后，作者以这段经历为蓝本，写下了著名的散文集《云梦断忆》（1984年），其“文革”期间所写的这些日记经过整理、修改，亦以《牛棚日记》为题于1995年出版。除了这两本表现“文

革”的散文集之外，作者还于1985年出版了记述他童年生涯的散文集《寂寞的童年》。

阅读《云梦断忆》与《牛棚日记》，有人或许不可理解：作者何以敢在那个势如泰山压顶的年代偷偷地记下他对那一场“革命”的疑惑、不满、愤慨与非议？要知道，那是一个无法无天的时代，作者的这些日记随时有可能被查抄出来当作“变天账”或“阶级斗争新动向”，进而使自己再一次被“打翻在地”、“踏上一只脚”、“永世不得翻身”的。对此，作者在回答其女儿陈虹的提问时曾说，“只为了——一旦他日再有人来了解你们的‘狗老子’是什么人时，好拿去如实交代”（《〈牛棚日记〉后记》）。作者的这一回答显然是半开玩笑半当真，从《云梦断忆》与《牛棚日记》的若干具体描写中可以看出，作者敢于写这些日记，个中的原因其实有很多，诸如：1)他作为一个熟悉中国历史、特别是熟悉中国历朝历代的宫廷内乱、党同伐异的知识分子对于历史理性的坚信。陈白尘早年写过历史剧《石达开的末路》，对于轰轰烈烈的太平天国最终归于失败曾经作过深刻的反思，进而对于历史的发展抱持着一种乐观的理解，这就是，历史的发展总有曲折，总会有乌云蔽天的时候，但历史是最公正的老人，一切的混乱终会过去，公理最终总是要战胜强权。因此，凭着人类的良知、正义，凭着有胆有识的中国历史学家悠久的“秉笔直书”的传统，客观公正地记下这一时代的是是非非，就一定会有出头之日。2)文学是人学，文学家原本就对人性怀有着浓厚的职业兴趣，而陈白尘作为一个对人的本性特别是对人的自私、猥琐、卑鄙、肮脏以及丑恶的欲望曾经有过一定研究的作家，之所以写下这些日记，委实是由于那一时代所提供的人性变异的标本太丰富、太惊人了。如果说他早年写作《升官图》时对于人欲的丑陋与可怕更多地是从理论的角度加以理解的话，那么，“文革”当中形形色色人物的兽性表演则时刻发生在他身边，使他耳不能闭，目不能避，从而对于人物的忠奸美丑有着更为直观而深刻的认识，以至于对许多披

着“神圣”外衣的东西，一下子就能看穿其本质。比如，在1967年3月6日的一则日记中，作者写到：

晚听秋耘谈总理对国防工办讲话的大意，说处理办法分为：逮捕、罢官、调职、留用、提升五者。至于定结论和党内处分要到运动后期。这比过去所闻的什么“三分之一打倒、三分之一留任、三分之一升官”云云，合理得多了。为了三分之一升官，不知造成多少野心家！

亦即，所谓“文革”当中那些闻风而动的“革命战士”，他们打人也好，骂人也好，其深层动机绝非他们嘴上所讲的，是出于对革命的忠诚，而不过是为了头上的那一顶乌纱！这些平时隐藏很深的人性黑暗面，如果不是碰到“文革”这样的非常时代，是绝难一见的，躬逢其盛的作家又岂舍得轻轻放过？3）从陈白尘既往的人生经历来看，他虽然不是职业革命家，但毕竟早在建国前就入了党，并在新民主主义革命时期同凶残的国民党反动派作过面对面的斗争，还坐过牢，可谓经过风雨、见过世面，因此，当1966年的风暴来临，他并没有表现出过多的惊慌，除了担心家人受连累外，他自己则很坦然、无畏。从《云梦断忆》与《牛棚日记》中可知，他不仅在私下仍与少数“志同道合”的“棚友”饮酒品菜，而且公然议论时事，评点人物，明显地表达对这场“革命”的不苟同。这种价值取向与胆量，可以说是促使其记录下这一不同寻常的时代的又一重要因素。

将上述三个方面综合起来考察，我们庶几可以得出这样的结论：与杨绛、钱钟书等人相比，陈白尘应当属于另一类型的知识分子。比如，在杨绛的《干校六记》与陈白尘的《云梦断忆》中，我们都读到了作者对那一场大革命的冷眼旁观的态度，然而细细品味，则可发现，前者的冷眼旁观是为了避祸、自保，后者的冷眼旁观则是由于轻蔑与暂时压抑自己的锋芒。这种细微的区别所透露的，正是

杨绛与陈白尘这两种知识分子的分野。具言之,前者是一种“书斋型”的知识分子,对于人生、现实、历史、文化,他们有着广博而深刻的洞察;对于社会上的大事小事、是是非非,他们有着自己的判断、同情、腹诽、有所为有所不为;他们做不出坑害他人或有背于自己良心的事情,但也不会为了他人挺身而出、打抱不平;他们一生最大的旨趣就在于关心自己的学问、事业的推进,等等。而后者则是一种“经世型”、“社会型”的知识分子,他们的学问既来自书斋,亦来自社会,并力图用之于社会,这就决定了他们常常把自己摆放到社会矛盾的中心或社会实践的主流层面,在与现实的对垒中发展自己的思想感情,并把这种思想感情形诸笔墨。由此也就导致,这类知识分子的文本的美学形态不仅能最大限度地折射着正在流动、变幻着的现实表层的斑驳迷离的影像,而且总是能传达出历史前进时所发出的那种巨大而浮躁的声响,从而激发起读者强烈的参与感与使命意识。而这,也正是陈白尘散文文本所呈现的第一个重要的艺术特色。

比较一下陈白尘的《云梦断忆》与《牛棚日记》,不难看出,前者的艺术性要比后者浓郁。具言之,后者作为日记,仅仅是对史实或彼时彼刻自我情绪的实录,而前者作为对那一段过去了的历史的远距离的观照,其在具体操作上所采用的艺术策略也就相应地更为明显。比如,从《云梦断忆》的目录:“忆云梦泽”、“忆房东”、“忆茅舍”、“忆‘甲骨文’”、“忆眸子”、“忆鸭群”、“忆探亲”等中可以看出,作者对那一段“牛棚生涯”的切割,非常注意叙述角度的选择与时空安排,然而,严格地说,与绝大部分散文主体一般所采用的艺术操作方式相比,作者的上述努力并未显示出其独特的个性。真正能代表陈白尘散文文本艺术个性的,或其文本所呈现的另一个极其重要的艺术特色,无疑还应是其字里行间时时流溢的那种喜剧意味,尤其是其传达那种喜剧意味时所运用的独特的手段。

陈白尘是写讽刺喜剧的高手,他的《升官图》、《乌鸦与麻雀》等

都是中国现代戏剧史上经典性的喜剧作品。其晚年散文一方面承袭了他早年创作中的喜剧特色,另一方面亦有所改变。亦即,由于散文这种文体很大程度上反映的是与自我生命形态相关的内容,因而,作者的喜剧锋芒在刺向现实中的丑类的同时,亦常常扫向自己,从而使文本增添了许多自嘲的成分。比如,《云梦断忆》中,作者这样描写自己在能否下放一事上的态度:

一九六九年下半年起,我就翘首以待,希望榜上有名了。自然,这种干校主要是为“革命群众”而设的,我类“黑帮”,只能附骥尾。就是说,在每批下去的名单的末尾,总要点缀几个我类人物,以便在“革命群众”监督之下,接受再教育。天可怜见,在第一批名单中居然名“超”孙山,我当时颇似范进中举,欢喜若狂,虽然并未真个发疯。可是接近出发时,又没获得通知,这一瓢冷水浇下来,还不是去得成、去不成的问题,而是意味着我这个“黑帮”“罪孽深重”,连接受再教育的资格都没有。这是无形的宣判!我略敢于平视他人的头,只得又低下来。

这里的描写无疑是一段自嘲,然而,仔细剖析,则可发现,作者的这段自嘲,实质具有着“一石三鸟”之效。亦即,其所嘲讽的,不仅有那一荒唐岁月的荒唐人事,而且有作者被打成“另类”之后渴望“合群”的心理弱点,而无论是嘲笑外部世界,抑或是嘲笑主体自我,其中又无一不渗透着作者虽然屡遭打击但却始终不服输、不低头的乐观精神与敢于俯视、藐视一切的坚强理性。

除了运用自嘲,作者还常常将两类不同性质的场景、事情、因素并列、交融起来叙述,以取得喜剧效果。比如,在《云梦断忆》中,作者这样叙述自己所遭遇的一次失窃:“大约在阴历十月半,我已穿上棉袄和毛衣以及一件旧皮背心了,冬天真个来了。就在这月白

风清之夜，二位‘梁上君子’光临茅舍了。我的铺近门，而脱下的这些衣服更靠近门框之旁，真是唾手可得，便囊括而去。半夜小解，想披衣而起，无衣可披，这才发现床旁空空如也了。我们领导闻声起来，也只见月明如昼，人迹杳然。只说得一句：‘自己当心嘛，’便又蒙头大睡去了。”衣物失窃本来是件晦气的事，再加上所谓的“我们领导”的漠然置之，就尤为令人气愤，然而，作者却为整个事件安排了一个诗情画意的背景，亦即，其这里的叙述实由两个层面构成，一方面是作者对二位“梁上君子”与“我们领导”的谴责，一方面则是对自然界良辰美景的欣赏，而文本的喜剧性也就在这种事件与语境的强烈反差中凸现了出来。再如《寂寞的童年》叙述的是萦回于作者心中的美好的童年往事，但作者在叙述往日的那些美好情景时，常常情不自禁地将“文革”的语汇嵌入其中，从而造成一种非常不和谐的、因而非常滑稽的效果。如：“我出生的年头实在不好，当年十月，我们的那位被某些人捧为‘圣明’的光绪皇帝‘驾崩’了。过两天，那位被我们中外作家写了又写甚至要捧为近代史上女权运动的鼻祖似的慈禧太后也晏驾了，连遭两次国丧。据相声大师侯宝林‘考证’说，皇帝驾崩，老百姓不许穿红，连红鼻子都犯禁。那我生之年，大概也服过丧了！真晦气！幸而审查我的历史的人并不太懂历史，他们如果懂得，还可以加我以清王朝两朝‘遗少’之罪哩！”还有：“而最不光彩之处，便是我头顶上正留着的‘马桶盖’。因此，第二年上为了表示革命，我坚决要求剃掉。但那照片是全家的‘珍贵文物’，曾保留了三十年之久，直到双亲谢世，于抗日战争中失落了。我那副清王朝‘遗少’形象也不存在了。但我要向‘造反派’发誓：决不是我畏罪而‘消赃灭迹’的。”等等。

作为一个亲身经历过现代历史风云的作家，陈白尘对五四文化传统、对鲁迅精神可说是非常崇敬并深得其精髓的，因此，阅读他的散文，我们常常可以感觉出一种浓郁的“鲁迅风”扑面而来。具言之，他在散文中不仅常常以鲁迅作品中的人物形象（如九斤老

太、阿 Q 等)以及人物的感情倾向比附自己作品中的人物形象或衬托其作品的感情基调,而且,尤其重要的是,其作品叙述上的那种嬉笑怒骂的整体风格均与鲁迅极其相似。所不同的是,鲁迅嬉笑怒骂的叙述风格大都存在于他的小说与杂文中,其散文则写得非常地温婉、富有诗意,而陈白尘则将那种嬉笑怒骂的风格整体地移植于其抒情、叙事散文之中,从而构成了其散文的第三个鲜明特色,这就是,亦庄亦谐,时而诗意盎然,时而冷嘲热讽,两者交叉融合,给读者带来一种非常丰富的、混合着酸甜苦辣的美感体验。

六、老年散文现象与群体

孙犁曾经认为:“人的一生中,青年时容易写出好的诗;壮年人的小说,其中多佳作;老年人宜于写散文、杂文,这不只是量力而行,亦卫生延命之道也。”^①孙犁的这一说法,当然不是绝对的,甚至也不完全符合以往的文学实际。譬如,所谓“老年散文现象”其实也就是 70 年代末 80 年代初期之后才出现的一种文学现象,在古代没有,在现代没有,在 17 年时期也没有。究其原因就在于,在中国古代,由于大一统的儒家文化的传承,社会成员的主体内涵基本上是单一的,相似的,所谓“年轻人”从小就被赋予了一种极其成人化的教育,一个个少年老成,老气横秋,其所能走的最好的人生道路,就是踏着父兄一辈的人生轨迹,亦步亦趋地重走一遍,所谓老、中、青的区别,更多地只是一种年龄的、生理意义上的,而绝非以体现“代沟”为本质特征的、现代意义上的。因此,在这样一种社会形态里,特别地标出所谓老年散文,实际上并没有多大意义;到了本世纪上半叶,以鲁迅为首的一批五四中青年猛将们向传统文化发

^① 孙犁:《探索之三》。

起了猛烈的攻击,而其时反对得最厉害的,大多是一些步入了老年、注定要被历史所淘汰的封建遗老,由此也就决定了由这些遗老们所操作的散文,仅仅是那一刚刚过去的封建散文的延伸,不仅不能被称之为“老年散文现象”,而且甚至也不具备文学史的意义;至于建国初期 17 年,无论是严格的政治指令,抑或是朝气蓬勃的时代精神,都时刻决定着、要求着一切“老”的东西必须“焕发青春”,在这样一种语境中,所谓“老年散文现象”的出现也是不可能的。

然而,孙犁的这一判断,又的确非常富有眼光,亦即,他不仅预告了“老年散文现象”在越过了上述诸种历史条件的限制之后的诞生,而且在某种程度上暗示了这批老年作家所写的散文的确存在着一种为其他年龄层次的作家无法效仿的、独特的群体特色,诸如,1)这些作家由于人生的跨度较长,而且与许多重大的历史事件、历史人物都有着千丝万缕的联系,因而他们的散文作品除了具有文学的价值之外,更多地还带有一种无法替代的史料价值。读他们的散文,犹如打开一本活的史书,满眼都是历史的烟云,别有意味;2)他们的散文较多地体现着一种人生的、老年的智慧。一个人步入老年,一生的追求、一生的成败都了然于胸,因而对如何应付人生的沟沟坎坎、人生之路应该怎么走,必然积聚着许多独到的经验,把它们写出来,无疑是一笔宝贵的精神财富,是这些行将辞世的作家留给后人的一份珍贵遗产;3)从总体的美学形态来看,他们的散文绝大多数都呈现着一种恬淡之美。这些老年作家经过一生的奋斗,一生的荣辱毁誉、成败得失大多看得很多,也看得很淡,因而不再像许多中青年作家那样急功好利、愤世嫉俗,而是更多地显示出一种过来人的平静,这种平静犹如一剂凉药,让人头脑猛醒,并获得一种灵魂上的净化;4)从艺术上看,这些作家的语言表达大多比较简洁、凝炼、幽默而传神,结构安排比较机智、开合自如,技巧运用比较娴熟、不着痕迹,有一种老而弥坚、处处“从心所欲”又处处颇见匠心的洒脱与严谨,以及融汇百家自成一家的气度。

除了我们上面讨论过的孙犁、冰心、萧乾、杨绛、陈白尘、巴金之外，本时期值得一提的老年散文作家还有黄裳、柯灵、徐铸成、忆明珠、黄永玉等人。

黄裳，原名容鼎昌，原籍山东益都，1919年出生，抗战后肄业于上海交通大学电机系，解放前后一直在《文汇报》工作，写有不少旅行通讯。黄裳的散文结集有《金陵五记》、《珠还记幸》与《榆下说书》等。其作品内容大多谈历史掌故，谈读书心得，谈平生的交往与游历等。《金陵五记》中的“五记”依次写于1942年、1946年、1947年、1949年、1979年，分别与南京沦陷、抗战胜利、解放战争，新中国成立、粉碎“四人帮”等几个重要的历史事件相关联，前三记或前四记本不在我们现在所讨论的范围，但由于其与最后一记摆放在一起，一下子就将南京这座古老而美丽的城市所经历的沧桑折射了出来。因此，在某种程度上可以认为，作者的这五记实为一个有机的整体，文中的最后一记恰恰由于前四记的衬托，才显示出一种特有的历史厚重感，而文中的前四篇旧作亦由于有了最后一记，也才获得了一种全新的意义。质言之，作者的旧作有很多，其单单选择出这样几篇来与新作编排在一起以加强当前文本的历史意蕴的做法，本身就是一种值得称许的艺术策略。《珠还记幸》在写作中所展示的又是另一种特色。作者多年来从事新闻工作，结识了不少文化名人，这些人或给作者题赠过自己的作品，或通过信，或馈赠过墨宝，“文革”爆发后，这些作品、信件、墨宝被一抄而空，幸运的是，“文革”结束以后，这些珍贵的名人手泽大部分又发还到作者手中，于是，作者就从这些手泽切入，谈到了它们的由来，它们的失而复得，他与这些名人交往的经过，他对这些人的生平事迹、为人、为文的所知所解，而一种时代的变迁、人事的浮沉也就借这种“珠还记幸”的形式传达了出來。

柯灵与忆明珠。柯灵，原名高季琳，1909年出生，浙江绍兴人，通过自学走上文学道路，解放前当过小学教师、编辑等，出版过散

文集《市楼独唱》，解放后曾任《文汇报》副社长兼总编辑，散文结集有《遥夜集》、《香雪海》、《笑语平生》等。忆明珠，原名赵俊瑞，山东莱阳人，1927年生。曾从事部队和地方工作，后为中国作家协会江苏分会专业作家。著有散文集《墨色花小集》、《荷上珠小集》、《小天地庐漫笔》等。将柯灵与忆明珠摆放在一起讨论，是因为，从艺术的角度考察，这两位作家本时期最具有代表性的作品分别为《龙年谈龙》（柯灵）、《鱼的闲话》、《唱给豆腐的颂歌》（忆明珠）等少数几篇，而这几篇散文在艺术传达方面具有着某种一致性，并共同预示了80年代以后状物散文的某种写作趋向。具言之，传统状物散文大多因袭着托物言志、以物喻理或由物及人等单一化程式，或将相同意蕴的事物集中铺陈，即所谓“形散神不散”，而柯灵的《龙年谈龙》与忆明珠的《鱼的闲话》、《唱给豆腐的颂歌》较多采用的则是从多角度、多侧面透视、观照某一物象，将相同事物的不同意蕴作多层次展示，给予读者的是一种“形不散神散”的效果。譬如，《龙年谈龙》中围绕着“龙”这一物象，谈到了十二生肖中的“鼠龙安然并坐”，古代帝王的“龙颜大怒”，民间的各种与龙有关的习俗，生活中以龙命名的动、植物，古典文学作品中对“龙王”、“龙子龙孙”的描写等，分别关涉到现实中的贪污盗窃，封建统治中的终身制与世袭制，经济萧条时期的排队抢购风，“文革”期间的大批判闹剧，形形色色的“火箭干部”的“登龙术”等话题，在一种东拉西扯中将与“龙”有关的各种社会的、历史的现象及其中所内含的不同意蕴尽情展示，从而给读者以多元的、多层面的美学启示。再如，《鱼的闲话》紧扣“鱼”这一物象，谈到了与“鱼”有关的各种民俗，鱼的品种，鱼的年画等等，分别涉及到老百姓心中的美好祈愿，某些官迷心窍者的丑恶嘴脸，“文革”前后的社会变迁等方方面面的主题，诚可谓“形聚而神散”。这里，不妨可以将柯灵、忆明珠的这种写法与秦牧作一比较，如果说秦牧式的旁征博引是将同一事物的不同材料集中铺陈导向某种同一、单一的主旨，所谓“用一根思想的红线串起

生活的珍珠”的话，那么，柯灵、忆明珠则是集同一事物的不同材料突出其异质显现，从而使主旨走向多元、多义。本时期以及80年代以后的许多散文主体，比如写过《甲子谈鼠》的夏衍、写过《酒话》的陆文夫等，在写作中都程度不同地运用过这种手法，从而形成了本世纪末期散文创作中一股不小的潮流。

徐铸成，1907年出生，江苏宜兴人。1922年考入江苏无锡的省立第三师范学校，毕业后又于1927年考进北京师范大学，在读书期间勤工俭学，很早就进入报界打工，从此与报纸结了一辈子的缘：建国前一直在《大公报》、《文汇报》工作，建国后则基本与《文汇报》“共存亡”。粉碎“四人帮”后，作者自感“在‘报海’中浮沉时间较长，经历的折磨也许更为复杂”，出于“记述往事，保存史实”以便为“修编正史”作“必要参考”的意图，写下了一组回忆录性质的散文，结集有《旧闻杂忆》、《报海旧闻》等。这些作品除了记述自己平生的得意或失意的经历，自己作为一个新闻记者亲睹或亲历的历史事件、人物之外，最值得注意的还在于，他以一个老报人对旧中国新闻事业的了解，为我们生动、形象地提供了旧时代各类报刊的动态、异闻与秘史等。由此也就导致，这些作品在艺术上所呈现的两大特色：其一是文本中处处闪烁着史家的眼光与识见。与大部分散文作家状写回忆散文主要是由于所回忆的人、事给自我留下了很深的感情体验、不吐不快不同，徐铸成写回忆散文主要是从梳理、甄别、保存史实的目的出发，因此其作品中所出现的人、事大多与中国现代历史进程、中国现代新闻报刊的发展有关，即使是描写极其个人化的私事，也无不折射着时代历史流动、变幻的影像。比如《从京师大学堂到北平大学》叙述的是其在北京师范大学求学期间的一段经历，然而细读全篇，我们发现，其中写得较多的，却是那一时代的军阀统治强加在北京师大校史之中的一段“插曲”：由北京师大变为“京师大学堂”，再变为“北平大学”，最后又回复到“北京师大”的名称。再如《从关公到吴佩孚》叙述的是他作为一个乡村少

年与报纸结缘的过程：他如何关心国事，希望有关公式的人物拯民于水火，后来从报上知道中国出了一个了不起的“英雄”吴佩孚，从此关心起“新闻”并最终投身于新闻事业。表面上这里叙述的是自己早年的懵懂生涯，实际上所反映的则是当时同样关注现实的中国乡村社会的心理。当然，应当指出，作者的这种写法，与17年时期排斥、贬抑小我，一味地展示大我的做法，是截然不同的，其对社会历史的展示，依然是从主体自我的生命体验出发，因而与萧乾的以个人的人生轨迹串联起一个世纪的风云的写法可谓异曲同工，同样具有着相当浓厚的艺术性。其二，作者以新闻的眼光、笔法写散文，这就不仅使文本所写的那些“旧闻”重新转化为“新闻”，从而给读者以一种全新的、触摸往事恍若今天的感受，而且由于其写作之中的那种强烈的文学意识，这就使其所写的那些史实大多挣脱了新闻性的羁绊而上升成为有意味的文学符号。这一点，既是徐铸成的散文艺术的一大特色，亦是其与17年时期散文主体仅仅将文学性作为某种技巧服务于作品的新闻性的做法的本质区别。

黄永玉，1924年出生于湖南凤凰，土家族人，著名画家。散文作品集有《太阳下的风景》、《曾经有过那种时候》、《老婆呀，不要哭》、《吴世茫论坛》等。黄永玉最值得称道的散文作品是他的《太阳下的风景》。这部作品回顾的是他和他的表叔沈从文两人大半辈子的交往与相似的命运：他们两人，一为画家，一为文学家，早年都曾经有过在混乱无序的茫茫人海中流浪的经历，都是凭自我的努力与奋斗攀上了艺术的高峰，后来又都在“文革”中饱尝艰辛，等等，值得注意的是，文本在突出描写这两种文化含量较高的人生轨迹如何从相互陌生到相近、相知再到完全重合的漫长过程时，一方面明显地借鉴了沈从文早年散文中的那种以乡土气息、民俗风情曲折地传达作品底蕴的做法，另一方面则以一个画家固有的绘画意识安排文本的布局，增强文本的画意或画面感。因此，阅读这篇作品，读者的感觉仿佛是在欣赏一幅缓缓展开的长长的画轴，让人既

惊叹不已又回味无穷。

老年散文作家群体的队伍在 80 年代中期以后又有所壮大,出现了汪曾祺、张中行等散文大家,我们将在以下的论述中再做介绍。

七、一个“重镇”:贾平凹

在谈到 1979~1985 年间的中年散文作家的创作时,曾经有论者一针见血地指出:“在新时期文学发展变革的大背景下,中年散文作家的散文创作,无论从观念上或形式上看,都正处在一个比较艰难而微妙的审美调整阶段。可以说,他们几乎没有一个不曾饱受五六十年代散文美学氛围的熏陶,其中有些人恐怕就是由酷爱并模拟杨朔等人的散文而开始写作的。因此,五六十年代散文的审美观念和风范,对于他们来说就构成一种比较深刻的传统力量和审美定势,而变革,就意味着对这一传统或定势的超越和打破。这就历史地规定了他们不能像一些青年作家那样,一出手便显示出变革的锐气和灵气。”^①的确,除去本章所要重点讨论的贾平凹,以严格的艺术精神检阅这一时期的中年男性散文作家的文本,也就是矫健的《到巴金花园去》、刘烨园的《乐情》、祖慰的《普陀山的幽默》、刘绍棠的《榆钱饭》、冯骥才的《快手刘》、田野的《离合悲欢的三天》、陆文夫的《梦中的天地》以及刘成章的《老虎鞋》、《压轿》、《高跟鞋响过绥德街头》等少数几篇值得一提,其余的可以说均无足观。而就是我们这里所提及的这几位作家,除了刘成章有意识地将一种陕北民间风情与民俗文化的因素引进作品,即有意无意地

^① 余树森、陈旭光:《中国当代散文报告文学发展史》,第 160 页,北京大学出版社,1996。

以一种文化的视角经营文本，略略显示出一点艺术个性之外，其余几位的文本最多也就是能凭借其在多年的艺术实践中所积累的经验，恰到好处地选材、剪裁并加以再现罢了。换言之，这些作家的文本主要是依赖一种主体所倾诉的独特情感体验与文本所呈现人、事的客观风韵感人，而在艺术传达上并没有什么创新之处，更未能形成自己的风格。

由此，也就显示出贾平凹的非同一般之处了。即，其散文不仅在艺术上相对于以往的散文来说有了大幅度的提升，而且在风格上充分地展示了自己的特色。从某种意义上甚至可以认为，作为在80年代文坛上卓有建树的作家，贾平凹的文学成就主要就体现在他的散文创作上。亦即，以小说的成就论，贾平凹在整个当代文学领域也许并算不上一流，至多只是群星璀璨的小说家群体中的一颗颇具亮度的星辰而已，远远没有达到俯视群雄的地步，但是，在散文领域，其所取得的成就则是首屈一指的，不仅在本时期众多的中青年散文作者中脱颖而出，而且隐然显示出某种大家的气象。

贾平凹，1953年出生，陕西丹凤人。1972年进入西北大学中文系读书，毕业后曾在陕西人民出版社、西安市文联工作，现为陕西省作协专业作家，《美文》杂志主编。在创作上，贾平凹既写小说，又写散文、诗歌，是小说、诗歌、散文“三马并进”的“多栖”作家。著有小说集《山地笔记》、《腊月·正月》、《贾平凹小说新作集》、《野火集》，长篇小说《商州》、《浮躁》、《废都》、《高老庄》等；散文集《月迹》、《爱的踪迹》、《心迹》、《商州三录》、《贾平凹游记选》、《贾平凹散文自选集》等。

贾平凹曾将自己的创作追求划分为三个境界：单纯入世、复杂处世与单纯出世。其实他所界定的这三个境界，正好鲜明地反映出其散文创作所经历的一个由幼稚而成熟的过程。

在贾平凹最初涉足散文创作的阶段，也就是所谓“单纯入世”阶段，他所写的大多是一些借景抒情、托物言志的散文，包括：《丑

石》、《静墟村记》、《一棵小桃树》、《鸟巢》、《泉》、《空谷箫人》、《月迹》、《冬景》、《落叶》、《夜在云观台》、《白夜》、《对月》、《文竹》、《月鉴》、《池塘》、《读山》、《访兰》等。这些作品的社会性内涵均较单薄，偶尔涉及的一些简单的社会人事，也写得比较单纯、明净，如《静墟村记》对那种无功利性、无社会矛盾的城郊邻里关系的描写，以及《空谷箫人》中作者与那个俏丽、质朴的山村少女纯洁无邪的对话等均是如此。其浓墨重彩所描绘的则是一些自然界的美景，尤其是万里长天上那一轮高挂了千年、启迪过无数文人遐思的明月。其所以如此，在《山石、明月和美中的我》一文中，作者曾经有过解释：

在我们门第，八代里没有一个弄墨的人，艺术的熏陶，于我是不知道为何等物事儿；搜遍记忆，也从没有祖母或者外祖母之类的什么人，给我讲叙过天上美丽的童话和从前动人的故事。社会的反复无常的运动，家庭的反映连锁的遭遇，构成了我是是非非、灾灾难难的童年、少年生活，培养了一颗羞涩的、委屈的甚至孤独的灵魂。

慰藉这颗灵魂安宁的，在其漫长的二十年里，是门前屋后那重重叠叠的山石，和山石之上的圆圆的明月。这是我那时读得有滋有味的两本书，好多人情世态的妙事，都从它们身上读出了启会。

山石和明月一直影响着我的生活，在我舞文弄墨挤在文学这个小道上后，它们又在左右了我的创作。

质言之，在这一阶段，由于阅历尚浅，贾平凹散文的取材范围基本尚局限于其早年在那一相对封闭、狭小的山村社会所接受的有限的自然之美的馈赠，因而其文本所包含的美学意蕴并不很丰

厚,有时甚至还有矫揉造作之嫌^①,比如,为许多评论家所赞誉过的《丑石》,描写的是“我家门前”的一块石头,由于形状丑陋,“连墙也垒不成,台阶也垒不成”,因而受到了村里人的鄙视,可是,有一天忽然来了一位天文学家,“说这是一块陨石,从天上落下来已经二三百年来了,是一件了不起的东西”,并且阐发了这样一通“哲理”：“丑到极处,便是美到极处。正因为它不是一般的顽石,当然不能去做墙,做台阶,不能去雕刻,捶布。它不是做这些小玩意儿的,所以常常就遭到一般世俗的讥讽。”之所以说这篇作品有点“矫揉造作”,是由于文中所阐发的这一哲理并不新鲜、深刻,也非绝对准确,比如,伟大的事物是否就一定不能从事平凡的工作?或平凡的事物是否就一定永远平凡下去,而不能做出伟大的事业?同时,文本将这番完全属于美学层面上的哲理性议论,通过由天文学家与一个乡村老奶奶、一个乡村少年所组成的语境出之,也有点不太协调,甚至有点虚假,这表明,作者在刚开始写作散文时,还不能做到游刃有余地驾驭其所运用的情感符号。

然而,贾平凹初涉散文所捧出的这批文本,却并非毫无意义。从作家个人的创作历程来看,这些文本的写作是作家通向成熟的必由之路,从文学史的角度来看,这些文本在表情达意时所洋溢的那种浓郁的“诗意”,与17年时期常见的与革命性生硬地捏合在一起的“诗意”已绝然不同,而是更多地源自作家的个性、性灵,从而更多地显示了对那一久已失落了的、注重自我的五四散文传统的复归。所以,孙犁在读到了贾平凹的《一棵小桃树》之后,不由得这样赞叹:

这类文章的内容和写法,现在看来也是很新鲜的。但

^① 楼肇明:《序言一:文化接轨的航程》,载《太阳下的风景》,北京师范大学出版社,1993。

我不愿意说，他在探索什么，或者突破了什么。我只是说，此调不弹久矣，过去很多名家，是这样弹奏过的。它是心之声，也是意之向往。是散文的一种非常好的音响。^①

贾平凹并没有在“单纯入世”的阶段停留很久。从他的一系列直面社会的小说如《鸡窝洼人家》、《腊月·正月》、《浮躁》、《废都》中可知，他是一个始终对现实保持着强烈关注的作家，因此，经过“单纯入世”阶段的短暂试笔，他很快地就将艺术视野转向周围的生存空间，写下了一组展现人间烟火的散文，包括：《五味巷》、《十字街菜市》、《爱的踪迹》、《小巷》、《秦腔》、《走三边》、《关中论》、《一个有月亮的渡口》、《河南巷小识》、《王木犊传》、《入川小记》、《商州初录》、《商州又录》等。从某种意义上说，贾平凹散文的艺术成就主要就体现在他于这一“复杂处世”时期所写就的这一组散文之中。

综观贾平凹这一时期的散文，不难发现其意图显示上的一个重要特色，这就是，其作品中突出裸露着一种复古倾向。具体体现在：1)其描写城市景观的散文总是固执地将眼光聚集在“五味巷”（《五味巷》）、“十字街菜市”（《十字街菜市》）、“河南巷”（《河南巷小识》）等这些“都市里的村庄”，描写那里的美好而醇厚的人际关系，纯朴而温馨的生活画面，字里行间洋溢着对一种传统美德的向往。2)作为一个“农裔城籍”的作家，他总是对田园牧歌式的乡村世界充满了赞美，并总是以乡村世界的优美对抗城市的嘈杂、拥挤、冷漠或肮脏。比如，在《走三边》中，作者在写到陕北高原上那一对青年牧羊男女在辽阔的原野上对歌传情时，就不无感叹：“爱情是这么热烈，又是这么纯朴。遥想那大城市中的公园，一张石凳紧坐三对恋人，话不敢高说，笑不敢放纵，那情、那景，如何有这里的浪漫情趣呢？”3)其散文中始终坚持、高扬着一种传统的、朴素的道德评

^① 孙犁：《读一篇散文》，《澹定集》，百花文艺出版社，1981。

判标准。比如,在贾平凹全力讴歌的那个商州社会里,有着许多美好的人与事,但也不可避免地存在着许多假丑恶的东西,而作者在处理这些真善美与假丑恶的关系时,大多并没有从社会、法制等层面评判其笔下的善恶美丑,而总是依据一种善恶分明的道德评判标准,将“真善美”与“假丑恶”作静态的、简单的对比,以前者的可爱、可敬衬托后者的可鄙、可憎。以《商州初录》中的《一对恩爱夫妻》为例,文本中的那对山民夫妻,妻子比较漂亮,但却遭到了公社书记一次次的骚扰、侮辱,这对恩爱的山民夫妻迫不得已,只好出此下策:由丈夫放火烧毁了妻子美丽的面庞。人物的这种反抗无疑是无力的、消极的,也是愚昧的,但文本的那种道德美感却借这一举动被突出了出来。4)文本还流露了一种很明确的“知足常乐”的思想。比如,在《秦腔》中,作者不仅赞美了黄土高原上的“秦人”今天的美满幸福生活,而且表达了对他们所遵从的一种生活理想的欣赏,即,生命中只要有了“西凤”白酒、长线辣子、大叶卷烟、牛肉泡馍、秦腔这“五大要素”,所谓的“共产主义社会”也就来到了。

对于贾平凹散文中的这一复古倾向,我们当然可以从许多方面加以批判。比如,其对城市落后文化圈与乡土社会的赞美,事实上是有违于人类文明的进步趋向的,其笔下所描绘的那个美好的商州社会,在很大程度上还只是一幅小农经济社会的极乐图景;而他对传统道德的颂扬,也并没有能看出其中所隐含的种种粗陋,以及它与现代化社会的种种不相适应之处。然而,有些论者所指责的,其散文“散发出一股令人不舒服的文化陈腐气息”^①,也是不对的。这是因为,首先,应当承认,作家的创作应该有自己不同于前人的价值“发现”,即必须以自己的精神劳作为人类的精神宝库增添新的内容,并且,所谓艺术创新或艺术传达程式的转换,在很多情

① 楼肇明:《序言一:文化接轨的航程》,载《太阳下的风景》,北京师范大学出版社,1993。

况下就依赖于作者主体的这种价值取向或价值体系的更迭,所以,从作家应有的思想推进角度来说,贾平凹的这一价值取向的确无太多新意。但在另一方面,也应看到,文学创作是一个极其复杂的精神现象,有时候,作家所表达的世界观也许并不正确,但这并不妨碍其也能写出优秀的、甚至伟大的艺术作品。比如,老托尔斯泰一生信仰宗教,其许多杰作如《复活》、《战争与和平》等宣扬的都是一种宗教思想,但我们并不能否认《复活》、《战争与和平》是伟大的艺术品。再如本世纪30年代的沈从文站在一种“退化”的立场上写作^①,也写出了艺术性相当精湛的散文名篇《湘行散记》、《湘西》与《从文自传》等。这表明,文学创作有时并不一定非要追随历史的演进,或作家的世界观一定要与某种“历史发展的必然要求”同步。换句话说,文学不等于历史,不完全是前瞻性的,既允许“返祖”,也需要挽古。如果将文学特性从那种顽固的、线性进化的载道观或“进步——反动”两极对抗性思维中剥离出来,定位为主体于任何时代均可选择的某种精神家园载体,或个体凭藉其于既定实践中所形成的某种精神空间向社会群体寻求对话,那么,老托尔斯泰、沈从文或贾平凹等人秉承着某种不太新颖或正确的价值观念经营文本,亦可以说有其存在的合理性,并不违背文学的本体精神。其次,贾平凹的这一价值取向,虽然带有很浓的复古意味,但却具有着很强的现实意义。诸如,在贾平凹提出这一倾向时,整个文坛的艺术思维还处于那种单一的政治取向的束缚之中,因此,他所倡导的这一复古倾向,对于那种僵硬的政治话语无疑具有着一种解构作用。再如,经过了现、当代一系列内忧外患对一切优秀的人文传统的破坏,如何重建一种适应现代化进程的崭新的价值体系,可以说是一直困扰着本世纪末期一切具有使命意识的知识分子的首要课题,

^① 参见拙作《现代背景下的农业文化表述——论沈从文湘西散文系列》,《南京师范大学学报》1997年第2期。

而稍后历史发展中许多严肃的知识分子所做的种种基本上失败的努力表明,这一课题的解决远非易事。因此,在一种新的精神体系尚未建立之际,贾平凹的这种企图从传统价值观念中寻绎、整合出某种可资借鉴的精神元素的做法,亦不失为一种可取的办法。更何况,作为一种曾经在中华民族的历史进程中起过一定作用的价值体系,尽管不完全适合新的历史要求,但毕竟为无所依傍的当代主体的价值判断提供了一种基本的、虽然简单但还不至于因探索失误而导致更大谬误的参照系。正是从这个意义上,我们说,贾平凹散文中的这一复古趋向虽然还不尽如人意,但由于它所包含的内容相对丰厚、系统,从而也就使其散文文本具有了相对突出的、迥异于他人的总体特色,而作家本人亦由此成为众“家”纷呈的当代散文领域之中的一“家”。

从题材上看,贾平凹这一时期的散文大致可分为两类,一类描写的是作者现在所居住或游览过的城市,另一类描写的是作者有意寻访的众多的关中乡镇。从时间上看,前者的写作时间略早于后者。这种题材上的区分尤其是写作时间上的些微差异在许多情况下本无多大的意义,但就贾平凹的散文创作而言,却十分重要。具言之,其处理城市题材所运用的艺术手法,与其处理乡村题材所采取的艺术手法,有着很大的不同,并且,后者在操作中所显示的艺术性,与前者相较,尤具独创性,并清晰地显示出其艺术上的某些推进。

先来看贾平凹的城市题材系列的散文。

阅读贾平凹的文本(包括小说、散文),我们很少看到他对那种朝气蓬勃、积极向上的现代都市文明的直接描述,他对城市的描写,要么集中于前面曾经提及的“都市里的村庄”,要么聚焦于那些颇具古风的市井异人、奇人身上,比如《画家轶事》中的李世南,原本是长安的一个普通工人,由于爱画而得与画家石鲁相识,十年浩劫中石鲁与其远在上海、北京的画坛同道田瘦铁、黄永玉等人或病

或死，或闭门谢客，而这个李世南却古道热肠，奔走于三地，将这三位虽不通音信但却在心底互相关注的画家的精神情感联结了起来，从而留下一则洋溢着传统文化气息的画坛佳话。其他像《王木犊传》中的滑稽演员王木犊，《陋室》中的书法艺术家薛铸等，都是具备着这种传统文化精神的人物，等等。这种写作选择中的偏爱，一方面暴露的是作家主体的那种根深蒂固的乡土意识与古典情怀，另一方面则表明，作为一个非城市环境中土生土长而中途从外来的作家，贾平凹始终未能真正融入他所居住的这座城市，因而，他对这座城市的描写只能是由外而内的、远距离的观照、打量与把握，由此也就导致他这组城市题材系列的散文在艺术上的一个极为鲜明的特色，这就是，文本的叙述视角与文本所呈现的客观景象之间有意凸显着一种令读者可以感觉出来的分离，从而导致，读者在欣赏其笔下所描写的这些客观物象的同时，较多关注着他在选择、展示这些客观物象时所采取的视角，以及在这种视角的背后所隐藏的作者主体的审美体系。

或许正由于作者并未能真正沉入、融汇进城市生活，包括与其审美取向相契的市井生活，以及他在叙述中所采取的这种有意拉开距离的视角，我们在作者的这类文本中发现，其笔下所描写的城市景观绝大部分都带有一种艺术抽象的意味。比如，在《五味巷》、《十字街菜市》、《河南巷小识》等文本中，我们看到，其中的人物都没有具体的姓名，而是以“他们”、“男的”、“女的”、“老头”、“小伙”、“孩子”、“机关干部”、“知识分子”、“河南人”等称呼出之；其中所写的人物的动作、谈天说地、悲欢离合等，都是概括性的，既不特指哪一次具体的言行，亦不能指认出具体的场景、情境；此外，在这些文本中所出现的时间也是不确定的，表面上看似似乎也有春、夏、秋、冬或早、中、晚等时序上的推移，实际上细细品味，则会发现，这里的时间概念同样不能明确具体的年、月、日、时，等等，如此描写所产生的美学效果就是，一方面，他将读者从那种日常的时空意识中拖

出,引入到一个带有永恒意味的艺术境界;另一方面,他描写的虽然都是庞大的都会世界中一个极不起眼的小角落,或只是整个都市万象中一个极其次要、微小的侧面,然而我们读罢全篇却感到它的概括极广大,它使我们想起了当今许多都市里依然存在的那些“亚文化圈”的人们全部的生活方式,这就是作品的艺术抽象力量。所谓“艺术抽象”,指的是文本中有具体的人物、意象、画面,但这人物、意象、画面却是重叠了许多同样形象,从而凝聚成抽象意味的人物、意象、画面。它取自众多的形象,又同样能还原于每一具体的形象。这不同于典型化,因为典型一经形成,便是独一无二、无可比拟的,任何分解都将有损于它的有机性和丰富性;它不同于象征,因为象征的本体与象征体之间有着形象上的差异;它有形象,因而又同纯粹诉诸理性、纯粹以抽象形式出现的现代派区别开来。这是一种独特的艺术感知和艺术传达方式,作为一种成熟的技巧,它在整个 20 世纪的散文创作中并不多见,我们在其他的散文主体那里仅仅发现极少数作家如李广田偶然地运用过此种手法^①,而贾平凹对其却仿佛是从一开始就非常自觉、熟练,不仅驾驭自如,而且反复运用,比如其“单纯出世”阶段所写的重要文本《闲人》、《弈人》等所运用的亦是此种手法。

与他的陕西老乡刘成章散文文本中仅仅是若隐若现地呈示着一些零星的、有时还略显生硬的文化因素,以及一些还不太自觉、明确的文化视角不同,贾平凹的这组城市题材的散文则可以说完全是在文化层面上操作的。主要体现在,其一,这组文本所采用的,均是一种自觉、清晰的文化视角。如他对李世南(《画家轶事》)、王木棧(《王木棧传》)、胡小毛(《胡小毛演孙悟空》)等市井异人的描述所采用的就是一种传统文化的视角,而他对“五味巷”(《五味巷》)、“十字街菜市”(《十字街菜市》)、“河南巷”(《河南巷小识》)等

^① 参见拙作《朴野的小天地,特别的人间味》,《散文》1991年第1期。

风俗画面的勾勒所采取的则又是一种兼具着古典与乡土文化的视角。其二，这组文本中所出现的，已不是一些零散的文化因素，而是整体的、有机的文化本体。比如《入川小记》中写作者这个“关中汉子”初次入川，一下子就被天府之国的“山光、水色、物产、人情”所诱惑，感到它与自己所熟悉的西北大不相同，他漫步在成都街头，一直在苦思“什么是成都的特点？”“什么是四川人的特点？”他品尝了四川的小吃，欣赏了四川的川剧，虽然心有所获，但还是不能明确地表达出来，直到他来到成都郊外，看到了丛丛簇簇、风情万种的翠竹，才恍然大悟：“是啊，竹，是这个城的象征，是这个城中人的象征：女子有着竹子的外形，腰身修长，有竹的美姿，皮肤细腻而呈灵光，如竹的肌质，那声调更有竹音的清律，秀中有骨，雄中有韵。男子则有竹的气质，有节有气，性情倔犟，如竹笋顶石破土，如竹林拥挤刺天。”这里，他对成都这座城市以及对成都人性格的描写，显然就完全是一种文化意义上的叙说。再如《河南巷小识》写的是西安城中尚存的乡土文化圈“河南人”居住区的生活，文本以“西安人”的文化为背景透视、解析着“河南人”的文化，描写他们虽然远离故土生活在一个陌生的城市环境里依然保持着原有的地域文化赋予他们的独特的民性、品格：“忍耐”和“吃苦能干”、“团结”、“质朴”、“自强”等。

如果说在城市题材系列的散文中贾平凹所运用的艺术手段虽然很娴熟，但还看不出主体的建树的话，那么，他以商州为背景所写的乡土题材系列的散文在艺术上所显示的特征，则无疑表露出作家的某些独创性。

阅读贾平凹的乡土题材散文，尤其是他的《商州初录》、《商州又录》，一个最突出的感受就是作者在展示商州的那些各具风采的乡镇如黑龙口、龙驹寨、白浪街、周武寨等时，都是怀着一种亲切的故乡感情来写的，或都笼罩着一层亲切的故乡氛围。比如，读着他的这些散文，常常令人感到作者仿佛是一个热爱家乡的导游，向游

人殷勤地介绍着故乡的风物、人情，并且讲着讲着，就情不自禁地大声疾呼：“外来的游客、国内的游客为什么不到商州去啊？！那里虽然还没有通上火车，但山之灵光，水之秀气定会使你不知汽车的颠簸，一到那里，你就会失声叫好，真正会感觉到这里的一切似乎是天地自然的有心安排，是如同地下的文物一样而特意要保留下来的胜景！”前已指出，贾平凹的故乡是陕西丹凤，作者这里所描写的地区在严格的传统意义上并不能说是作者的家乡，但他在叙述时却有意识地将它当作自己的家乡来写，这就反映出作者在处理这些文本时所呈现的一种颇显创意的艺术追求了。这就是，作者在写作这批作品时总是有意、刻意营造一种“大家乡”的氛围，并突出地表达自我为这个“大家乡”写作的使命感。鲁迅先生说过，越是地方性的东西也就越有民族性、世界性。此话不假，但是长期以来我们在写作时，往往习惯于将家乡理解为某一个乡、某一个镇，充其量某一个县城或城市。这种作法，在相对封闭、静止的小农经济社会是可行的，但在现代文明突飞猛进，各地的风俗习惯迅速解体、重新整合甚至趋于同化时，身处当代，再拘泥于某一个乡、镇、县城或城市来描述地方性，显然远远不够。而贾平凹正是摆脱了这种狭隘的故乡观念，把描写的范围扩大到陕西关中、商州这个大背景，从而极大地拓展了“我”与“故乡”的内涵与外延。“我”不再是传统意义上的家乡的儿子，“我”已上升为某块文化土壤所生成的文化符号或文化代言人，而家乡也不再是传统意义上的生我养我的母亲，而是一个具有相当文化意蕴、独特美学风格的丰厚而广阔的生存空间。如果把目光扩展开去，不难看出，古今中外有不少作家的成功其实均得之于这种“大家乡”的发现，如状写美国南方社会的福克纳，状写湘西的沈从文，状写北京的老舍，状写东北的萧红等，只不过，在这些作家文本中所裸现的“大家乡”色彩，并非作家创作之初的有意追求，而是文本所呈现的最终效果。而以往的理论界对之又一直未能给以足够的重视，仅仅简单地将其理解为一

种“地方色彩”，即，是文本所包含的众多艺术特色之中的一种，或文本总体艺术特色之中的一个次要的侧面，而未能见出，作者所营造的这种“大家乡”氛围，有时实际就是凸现其文本总体美学风格的所采用的主导的艺术策略。

在贾平凹写作这类散文的时期，文坛上正盛行着一股强劲的“改革文学”的思潮。从他于这一时期所写的《小月前本》、《鸡窝洼人家》、《腊月·正月》、《浮躁》等小说文本中可知，他对改革所持的态度是热情的，甚至有点急躁，比如其《小月前本》、《鸡窝洼人家》中所写的“情变”、“婚变”就流露了这样一种潜语：如果不能适应改革，不仅不能找着对象，甚至连已有的家庭都不能保全。然而，解析其商州散文系列，我们却发现，作家对改革的态度依然是赞许的，支持的，但其对改革的阻力、进程则有了更为清醒、冷峻的认识。即，他不再像写小说那样强烈地表达一种急功近利的“浮躁”情绪，而是更多地模拟生活本身的原生状态，由此也就带来了这组文本在艺术上所显示的另一个重要特色，这就是，在叙述上采取一种舒缓的、竭力与生活本身的步伐相近的节奏。比如《商州又录》，文中所写的那些人与事仿佛置身于一个巨大而无声的世界里，他们默默地生，寂寂地活，心中偶尔萌生的一些念头如“几时还演电影呢？”或“公路几时才能修到家门口呢？”在那个群山环抱的天地里几乎引不起一丝微弱的回应。这是商州的现实，也是商州现有的生活节奏。那么，作者又是如何把握并表现这种现实或节奏的呢？对此，文本在“小序”中所说的“地也无名，人也无姓，只具备了时间和空间”，可给我们一定的启示。亦即，这部文本的全部着力之处，就在于对“时间”与“空间”的处理。于是，我们看到，在这部文本中所出现的“空间”大多比较辽廓、封闭，而“时间”则大多比较模糊、静止。由于其中所写的人事大多比较琐碎、简略而单薄，因此他所追求的效果显然不是其城市题材所呈现的“艺术抽象”，而是力图以这种辽廓而封闭的空间与模糊而静止的时间，烘托出置身于这一

时空中的人们几乎凝滞不动的生存方式，或犹疑而迟缓的生活节奏。改革的进程必然要对传统美德有所冲击，而急速变幻的改革进程常常让人忽略其中的道德因子的流失，对此，贾平凹在小说中并未注意，但他却在这组散文中作了些许挽救。这就是，其文本在叙述上所采取的这种舒缓的节奏，实质是有意放慢生活的脚步，让人们在那些即将消逝的传统美德面前驻足留连，深长思之。

从体裁上看，贾平凹在复杂处世阶段所写的散文绝大多数都属于“游记”。但是，与传统游记中常见的单纯记叙游览过程或游览中浮光掠影的所见所闻不同，在他的这组文本中，游览过程仅仅是文本的一个主导线索或框架，而以往游记中常见的浮光掠影的见闻则为切切实实的人物刻画与事件追踪所替代。因此，他的这组文本，特别是以系列形式出现的《商州初录》、《商州又录》，拆开来看，每一篇都是能独立成章的记人、记事散文，而合起来则又构成了一篇长篇游记。这种写法，无疑是贾平凹对传统的游记散文艺术的一大推进，也是他这一阶段散文所显示的第三个重要的艺术特色。

80年代中期以后，贾平凹的散文进入了他所谓的“单纯出世”阶段，代表作主要有：《弈人》、《闲人》、《名人》、《人病》、《生活一种》等。这些作品大多写作于其病中、静中，表面上看，似乎是谈人论世，而实质上则是谈禅论性，谈佛说道。严格地说，这组散文仅仅是将其前期散文的艺术性运用得更为圆熟，并没有太多的新意，而其文本中所流露的那种倾向则大多较消极、颓废，同时也有较强的做作痕迹。——他于90年代所写的躁动着强烈的性渴望、性苦闷与性发泄的长篇小说《废都》，就充分证明他不是一个真正能进入佛老境界的人，或证明着他逃禅的失败。

八、崭露头角的女性散文作家群体

的确，没有女性就没有文学。然而，诚如谭正璧先生在《中国女性的文学生活》中所指出的：“如果以‘质’‘量’来说中国的女性文学，那么女性文学在中国文学史里占不到十分之一二的地位。”^①谭先生这里说的是中国古代文学。那么，现代的情形又如何呢？当代学者孟悦、戴锦华指出，现代“女作家们的眼睛是被割裂的，她尚然不是独立于男性主体之外的另一种观察主体，或许，只能算是半主体，她的视域大部分重叠在男性主流意识形态的阴影后”；在现代女性作家那里，其“用以肯定自身的东西，首先是一系列否定：女人‘不是玩物’，女人‘不是传宗接代的工具’，女人‘不是室内花瓶’，女人‘不是男人的附庸品’。这一系列否定，这一系列差异，构成了女性这一群体称谓的历史内容”^②。质言之，在现代女性文学那里，其全部奋斗的重心就在于穿透岩层般的男权话语体系的覆盖以“浮出历史之表”。1949年之后的中国政治无疑赋予新中国妇女极大的社会地位与权益保障，其男女平等的程度即使在世界范围内也居于领先地位。然而，在这种高度肯定妇女的地位与男性平等的同时，又隐藏了另一种局限：完全忽视女性自身的性别特点，将女性等同于男性来看待。由此也就导致，在整个1949~1979年阶段，真正的女性文学再度从文坛上消失，不仅女性作家无一例外地模拟男性话语写作，而且在作家们的笔下一度还出现了大批完全丧失了女性特征的、雄性化的“铁姑娘”形象。正因如此，在80年代初期的文坛，当一批女性作者以群体的形式介入散文领域时，也

① 谭正璧：《中国女性的文学生活》，第27页，上海光明书局，1931。

② 孟悦、戴锦华：《浮出历史地表》，第48页，第30页，台湾时报出版公司，1993。

才格外地引人注目。

与现代文学史上的那些女性散文作家相比,本时期女性散文作者的文本中已消散了现代女性作家文本中常见的那种与男权传统藩篱对垒、搏斗时所表露的强烈的愤怒、痛苦与悲哀。这是必然的,因为,在这些作者写作的时代,那些在政治、经济、制度、物质等方面体现着男性霸权的体制毕竟已经被摧毁,即其已在具体的物质层面失去了她们的上一辈所面对的对手,因此,其在文本中所宣泄的愤怒、痛苦与忧伤等情感的历史内涵从一开始就有别于她们的上一代,或与上一代相比已有所超越,即进入了一个与当代社会意识形态领域内残存的男权意识对垒的层面,从而也就使其所倾泄的情感更多地带有一种哲学的、文化的意味,或更多传达的是男女双方由于性别、生理上的先天差异而始终在人类发展进程中处于不平衡地位所必然引发的一些心理反应。

然而,与80年代中期以后的女性散文作者相比,这些作家在文本中对女性主义的关注又可以说是“小巫见大巫”,或仅仅是流露了一些女性意识,远远没有后来的女性作家在文本中所表达的那种女权主义的话语清晰、强烈而自觉。与本时期小说、诗歌(戏剧因是空白,故可忽略不计)等领域的女性作家相似,女性意识在她们那里,应该说还仅仅是其全部精神关怀中的一个极其微小的侧面。因为,就这些作者的绝大部分而言,所关注的依然是当时整个文学界共同关注的一些社会、人生问题,只有极少数人偶然地涉及到女性意识。比如,在同期的诗歌、小说等领域也就出现过舒婷的《致橡树》,张洁的《爱是不能忘记的》、《方舟》等少数女性意识浓烈的文本,而在散文领域也就是叶梦、张洁两人较为明显地致力于女性意识的开垦,其余大批作者则还基本未将这一问题提上议事日程。另外,就现有的这些触及到女性意识的许多作家的个体而言,女性意识亦不过是她们多元思考中的一元,其强烈关注的主要还是是一些与当时的历史进程相关的功利性话题。比如舒婷在诗坛地

位的确立就不是靠她的女性意识,而是其对“朦胧诗”这一诗歌思潮的重要贡献。而张洁本时期除了写出少数关注女性命运的文本之外,也还写下了关注改革的重要文本《沉重的翅膀》,这是我们在探讨本时期女性散文艺术时所不应忽略的。

从现有史实来看,本时期在散文领域比较活跃的作家主要有季红真、张洁、李佩芝、李天芳、苏叶、王英琦、唐敏、叶梦、陈慧瑛、王小鹰、蒋丽萍等人。

季红真,原籍浙江,1955年生,1981年毕业于吉林大学中文系,1984年毕业于北京大学中文系研究生班。季红真主要从事理论研究,很少写散文,但其所写的《古陵曲》却应该说是本时期散文进程中最早出现的从理论的高度反思“反封建”主题并且其深刻性几乎可与鲁迅比肩的重要文本。

《古陵曲》首先给我们的一个突出印象就是其文本在极其感性的抒情叙事中所渗透的那种主体的理性思辨力量。文本批判了中国的传统文化,反思了中国的国民性、民族性,表达了从“文革”的蒙昧状态下走出的一代青年的精神觉醒,显示了一个理论工作者对中国的历史、文化与现实的准确的、全方位的把握与领悟。乍看起来,文本的表层美学形态与一般的记叙散文也没有什么不同,其中有风景描写,有故事传说,有个人的行踪,等等,然而认真地辨析一下,则会看出,或许是文中所出现的这些感性表象都曾经给予过作者强烈的情感冲击与理性启迪,因此,其在作品中的出现就无一不是经过了作家的精心选择,并时时闪现着作者的理性之光。比如,文本写到清西陵碑亭北面的两对一丈来高的石人,“那是一对身着补服,脚登朝靴,头戴顶冠花翎的文官,和一对身着铠甲、腰挎弯刀、头戴帽盔的武将”。然而,不知为什么,作者第一次看到他们,就产生了一种本能的反感,之所以会如此,表层的原因是“文官麻木的脸上带着虚伪的笑容,武将立目横眉,貌似威严,却更显得愚钝可笑”。而深层的原因则是:“这些石人让人厌烦的原因是缺

少人体的曲线与精神。转而一想,封建专制制度是束缚人的精神的,没有精神的肉体必然缺少优美的形态。这四具石像僵直的体态,呆板的神情,不正活雕出封建时代忠臣良将的精神面貌吗?”再如,文本提及到一个曾经参加过光绪陵建筑的老人,身受着残酷的剥削却仍然对剥削者感恩戴德,还提及到雍正篡位的传说与其大兴文字狱的关系等,这些描写都无不显示出作者善于从一些习见的、平凡的表象中提炼出真知灼见的理论功力。

作为一篇写景散文,它与传统散文中常见的“借景抒情”已有了很大的不同。这种不同首先表现在,它不仅写出了自然景物自然意义上的个性,而且深入地挖掘了自然景物文化意义上的个性。大自然的伟力,天然地塑造了许多具有个性的自然风景,如华山的“险”,峨眉山的“秀”,黄山的“奇”,泰山的“博大”等,这种个性往往具有稳定性甚至永恒性。以往的不少散文往往就满足于对这种自然个性的描写,或争相表达其对某些已为人熟知的自然风景的其他自然个性的所谓“发现”。《古陵曲》则不然,它不仅准确地抓住了清西陵兼具着北国的雄浑与江南的妩媚这一自然意义上的特征,而且深刻地传达出由清西陵这块土地上特有的历史氛围所铸就的文化意义上的特征,诸如体现出传统的骄傲,又显示出传统的可笑等。其次,一般的写景散文总是先写景物然后再抒发主体的感情、感悟,《古陵曲》却反其道而行之,先提供主体对这方土地的种种理论“发现”,然后才正面描写古陵的美景,最后再写到主体在清西陵身边的精神成长。这种结构方式,应该说是经过作者的精心考虑的,其目的则是为了使读者更为真切地了解清西陵的真正的美。具言之,作者先从理论的高度批判笼罩在清西陵之上的种种封建阴影,则是为了还清西陵这方美丽的土地以本来面目,或唯有清除掉附着于清西陵之上的种种精神污垢,清西陵的美才是一种真正的美,而文本末尾所表达的主体在清西陵侧由于壮美的山川赋予了自己丰富的美学启迪,进而催发了自己的精神觉醒与精神成长,也

才显得自然而必然。

张洁，祖籍辽宁，1937年生于北京，1960年毕业于中国人民大学。著有小说《方舟》、《祖母绿》、《沉重的翅膀》，小说散文集《爱是不能忘记的》，散文集《在那绿草地上》等。

80年代初期，张洁相继发表了《拣麦穗》、《挖荠菜》、《盯梢》等总名为“大雁系列”的散文。这组文本记叙的大多是作者少女时期的心理体验，值得注意的是，文本的意蕴虽然全是借一种少女的视角出之，但却不能认为它可以划归女性主义文本的范畴。因为，与真正的女性主义文学从女性自身的社会性、性别、生理等角度表现女性的心理体验不同，张洁的这组文本主要关注的还是社会底层普通而平凡的小人物的命运与喜怒哀乐。比如，《拣麦穗》写的是一个充满了人道主义同情心的少女眼中的一个农村老嫠夫的凄凉晚景；《挖荠菜》写的是自己童年时代所经历的饥荒，人世的冷酷与母亲“那双被贫困的生活折磨得失去了光彩的、哀愁的眼睛”；而《盯梢》写的则是下层百姓在那种大而悲凉的生存背景之下难得的欢愉：当二姐与三哥经历了甜蜜的相爱终于成婚，闹完洞房的“我”睡了一个长长的香甜的觉，因为，“那是一个人的一生中，只有在那个时代，才能找得到的最香甜的睡眠”。所以，严格地说，张洁的这组文本仅仅是隐隐约约地流露出一些女性意识，文本所传达的主要内容还是人间现实层次的内容。

从80年代初期的散文发展进程来看，张洁这组文本诞生的意义主要表现在两个方面。一方面，尽管这组散文的主题仍然表达的是一些强烈的社会批判，但其描写的重心已从17年时期所强调的社会历史层面转向了纯粹的人生层面（本时期的孙犁、冰心、杨绛、贾平凹等人虽也表露出这一倾向，但认真辨析一下，则会发现，他们所展示的“小我”里面其实仍有意无意地掺杂着许多“大我”的内容），从而不仅给被17年时期僵硬的政治话语束缚了许久的当代散文园地吹来了一股自然、清新而活泼的风，而且有力地推动了整

个20世纪末期散文创作中所出现的那股状写人生的浪潮。另一方面,张洁的这组散文散溢着一股强烈的苦难意识。一部中华民族的历史,可以说是充满了苦难的历史。漫长的封建社会自不必说,所谓“兴,百姓苦,亡,百姓苦”;即以本世纪而言,也充满了种种的腥风血雨、动荡混乱,然而,诚如80年代中期一位年轻的评论家所说,中国人长期生活在苦难之中,却缺乏苦难的意识^①,因而,在以往的文学作品之中,我们可以看到不少作品描写人民的疾苦,社会的惨状,个人的不幸,但所表达的大多是一种社会性、政治性批判,或一种宗教性认识,较少有人像张洁的散文那样从朴素的人道主义立场去再现苦难本身。正是从这个意义上,我们认为,张洁可以说是当代散文领域少有的一位直面苦难、咀嚼苦难并以苦难的本体形式感染读者的作家。

或许是由于生活资源的枯竭,张洁此后再也没有沿着这一美学轨迹继续探索下去,其90年代的重要文本《过不去的夏天》更多表露的则是作者对于周围环境的厌恶、愤怒以及无法排解的烦躁、焦灼。读者虽然不能从文本中看出作家究竟为何而困扰,但文本还是传达出了一种严肃的作家面对无奈的现实所迸发的那种激越的情绪。

李佩芝与李天芳。李佩芝,原籍河北保定,1945年生于陕西西安。1970年毕业于西北大学中文系,曾在部队农场劳动过,当过中学教师,后调入陕西人民出版社工作。著有散文集《失落的仙邸》、《别是滋味》、《今晚入梦》等。李佩芝的散文之所以引起我们的注意,是由于她的两篇短小而富有灵气的散文:《小屋》与《哦,我的小学校的中午》。

贾平凹在李佩芝的散文集《别是滋味》的“序言”中曾经写到他与李佩芝其人的“印象”：“我知道她的感觉特好,是一个极有才思

^① 参见刘晓波《无法回避的反思》,《中国》1986年第4期。

的女子。到了山冈，竹林疏多了，但粗大叹为观止，大家就一人抱一株喘息，她又发神思，说这竹就是各人的笔，笔粗如竹，直指天上那明月呢！后来大家说笑，弹唱，手舞之，足蹈之。大家都怜爱她，让她出好几个节目，她就是小孩似的，接受怜爱，但她不时又提醒大家留神脚下，以防石头和竹根，她又是一位极会关心人的母性。她真聪明，知道自己是女人，又不以女人自矜；她一肚子锦绣，却不刚强毕露；她很会活人，和平又神圣！”质言之，李佩芝实际上是一个具有两面性格的女人，一方面，她很能合群，与大家一起开开心心地玩乐，另一方面她又有着自己独立的精神世界，常常能在很热闹的时候保持着一份清醒，并以这种清醒打量着周围的一切。所以，在李佩芝的散文里常常交织着两个美好的世界，一个是外部的，“我希望在那个世界里能轻松地坦然地生活。不用应酬，不用虚套，不用与人较量，不玩世，不油滑，用真诚赢得信任”（《我的那个世界》）。另一个是内部的，在这个世界里，作者不断地反省自己，追求灵魂的充实与安宁。明乎此，再来看她的《小屋》与《哦，我的小学校校的中午》，则会发现，这两篇散文，一写空间，一写时间，其实显示的都是作者对现实人世的逃遁与对自我时空的退守。具言之，或许由于外部世界的丑恶最终是不以个人的意志为转移的，作者唯一能经营的也就是“自我”这个“王国”了。所以，在《小屋》中，作者由于拥有了一间小屋而欣喜若狂，因为小屋虽小，但毕竟属于自己，使自己的灵魂有了安居之地，所以，“油米柴盐，盆盆罐罐。我爱。拥挤。狭小。繁忙。我都爱”。而《哦，我的小学校校的中午》则无限深情地回顾了当年自己在那个小学校任教时所拥有的那一个个完全属于自己的“中午”，因为，只有在那时，“我”才“找到了我灵魂安宁的所在”，“我是绝对的静谧与肃穆”，“我能得到彻底的自由与解脱”。应当指出，作者的这一倾向，虽然不能认为是女性散文作家从现实人生的关注转向对自我性别的关注的中介，并且也不是其首倡，许多传统文人在无法把握、抗拒外部现实时都曾经作过类似选

择,但却预示了80年代中期以后许多女性散文作家的某种共同的价值取向。

李天芳也是陕西西安人,1941年生,1963年毕业于陕西师范大学中文系,曾赴延安地区工作,“文革”结束后调回西安,著有散文集《山连着山》、《延安散记》、《打碗碗花》、《种一片太阳花》等。李天芳这一时期的代表作主要也就是两篇:《打碗碗花》与《种一片太阳花》。前者讲述的是小时候由于误听了外婆的迷信宣传,将一些美丽的、可爱的花朵当成了不吉、有害之物,而“文革”中由于“四人帮”的愚民统治,许多优秀的作品——人类的精神之花也被打成了“毒草”,作者曾经对此深信不疑,然而,随着年岁的增长,以及经过了实践的检验,作者终于发现自己受了蒙骗,许多美好的事物原来都曾经蒙受过诬蔑不实之辞,一旦驱除掉强加在它们上面的污秽,就会立即闪耀出熠熠的光泽!后者从一片怒放的太阳花中得到启示:太阳花之所以盛开不息,是由于它们“新陈代谢”的过程是那么的完美、生动,开完的太阳花“在完成开花之后,它们将腾出空隙,把承受阳光的最佳方位,让给新的花蕾,自己则闪在一旁,聚集精华,孕育后代,把生命延续给未来”。不难看出,这两篇散文都具有着一种哲理品格。众所周知,由于17年时期僵硬政治话语的干预,哲理散文在不少主体那里“无非是咏物之余,硬塞进一些配合时政的政治性议论或哲学教义,理性突破形式的表层,变成不和谐的呱噪的音响,不能给人以美的享受”^①。此外,还有一些平庸的散文作者以为“几乎每种花草都可以写成一篇赋。松、竹、梅更不成问题。一条小路,一道小溪,一颗石子,一根柳枝,一片枫叶都是散文作家乐于入题的,并可能轻易地引伸出大篇哲理来”。如此连篇累牍地简单操作,只能“令读者生厌”^②。明白了这一点,再来看李天芳的

① 李光连:《散文技巧》,第172页,中国青年出版社,1992。

② 姜德明:《漫话散文的哲理》,《散文世界》1986年第1期。

这两篇散文,则可见出,其所显示的哲理,似乎也不算什么了不起的“卓见”,然而却是得之于其在漫长的人生道路上的反复内省,以及对现实人生的深入体察,并且以一种毫不做作的平易语调自自然然地道来,这就使其所阐发的哲理自有一股动人的魅力。因此,这两篇散文可以说是粉碎“四人帮”之后散文实践进程中较早、较好地尝试还哲理散文以艺术性的优秀文本。

王英琦,1954年生,安徽合肥人。当过知青、工人、干部、记者等,曾入武汉大学作家班学习。1980年调入安徽省文学艺术研究所从事专业创作,1988年调河南省文联工作,后又调回合肥,现为安徽省文联专业作家。其散文结集有《热土》、《漫漫旅途上的独行客》、《我遗失了什么》、《情到深处》、《美丽地生活着》、《远郊不寂寞》等。

在本时期的散文领域,王英琦可算是比较活跃的一位,因而,理论界对她的关注也较多。誉之者称她是“大陆三毛”、“江淮才女”^①,称她的散文“袒露个性、心胸,大声呼唤真情、人性的复归,期望人和人之间的相互理解和心灵沟通,使散文创作为之‘转折’”^②;她“不懈地钩沉华夏疆域的文化潜藏,热烈地召唤历史的大漠雄风,以驱散现实人生的阴霾雾障。她笑,她哭,她疾呼,她呐喊,表现了赤裸裸的自我意识。在新时期散文里,第一个与风靡喧嚣的小说寻根合辙唱和。如果单从时间上看,她在散文创作中寻根,远在韩少功、阿城揭槩寻根文学的旗帜之先”^③。贬之者则认为,“在当代,王英琦现象发人深省。她的作品毫无感觉,思维陈旧,但作品屡屡获奖,出书不断,本人也以散文家自居,到处著文批评新潮、引导创作。……王英琦的作品或许真能起到一丝‘精神文

① 邓星雨:《中国当代散文史》,第575页,山东文艺出版社,1995。

② 刘锡庆:《当代散文发展轨迹,分“体”考察和作家特色》,《文学评论》1992年第6期。

③ 林道立:《她在召唤历史的大漠雄风》,《文学评论》1987年第3期。

明’的作用,但它与散文有何关系?它与‘艺术散文’又有何干系?”^①那么,究竟应该如何来评价王英琦的散文创作呢?

的确,阅读王英琦的散文,我们明显可觉察出她不是一个思想型的作家,但她在作品中又不遗余力地追求思想性,由此也就带来她的一系列文本所呈示意图的肤浅、矛盾。主要表现在:1)其散文中常常流露出一种令人不能苟同的精神优越感。以她的代表作《河,就是海?》为例,文本讲述了一个城里小姑娘,一个“眼角糜烂、面呈菜色”的淮河边上的少年,一个向往大海,一个只关心“半块玉米饼”;20多年过去,“我”已是潇洒的、见多识广的大学生,而表哥已是三个孩子的父亲,“微驼的背和弯曲的罗圈腿”,隐现着他昔日生活的坎坷。当“我”一次又一次地提起大海,表哥只是兴致勃勃地拿出那个500元钱的存折……作者由此感慨:那些终年从土坷垃里刨饭吃的同胞,“为什么不能多一些精神生活,知道一点海和海以外的更多的事物呢?”无可否认,作者的这种感叹背后的人道主义情怀,也无可否认现实中的城乡差异所决定的城市文明俯视乡村社会必然会有优越性,然而,造成表哥与“我”的分野仅仅是因为“人的生存环境决定和限制着人的追求内容”吗?当然不是。王英琦在这里表露出这种精神优越实在是很不应该的,首先,这是一种“饱汉不知饿汉饥”,没有能真正站在农民的立场上去了解他们的需求、向往、痛苦与欢愉,当中国农民还在为生存艰难挣扎时,和他们去谈什么大海难道不是一种精神奢侈吗?其次,作者这里所扮演的“精神贵族”,暴露的是她不仅对中国农民的现状缺乏认识,而且对作者本人所代表的城市阶层的生存现状同样缺乏清醒的反思。当中国农民千百年来一直像草一样地自生自灭时,所谓的作家本人、“大学生”或“城里人”不是同样在为衣食住行奔波忙碌、精疲

^① 老愚:《序言二:散文作为一个问题》,载《太阳下的风景》,北京师范大学出版社,1993。

力竭吗？知道大海又有有什么用呢？再如，在《远郊不寂寞》中，作者远离城市，到郊外租了一间小屋住下来，与农民毗邻而居，作者竟然发出了这样的议论：“所谓生活在底层人民中间，在我已不是一句空洞的口号，而是实际行动了。从这个意义上讲，中国作协应当给我评个奖，评个‘深入底层，深入生活’的奖。”真不知道作者究竟凭借什么讲出如此高高在上的话？2)80年代中后期以后，或许是出于对其所处的生存环境的失望、厌恶，王英琦似乎流露出对传统文人隐逸心态的追慕，于是她写下了前已提及的《远郊不寂寞》，文本中作者所赁居的那一小块天地被描述成为一个远离尘世的喧嚣、充满了人间温情的“世外桃源”，而作者本人在这里也获得了“一份天高皇帝远的自由”，或现代人很难寻觅的那种“古典的田园牧歌式的生活”。但很快作者就为她的这篇作品中诗情画意的描写给读者带来的误导而不安，于是又写下了《远郊无童话》，指出她居住的地方其实并不美好，“它贫穷、落后，肮脏得甚至使人落泪”，这里同样充斥着人间的不公正、不合理。这种主观上企图隐逸，而客观上由于现实的恶劣以及作者主体强烈的社会责任感又使得作者的内心始终骚动不宁的矛盾，可以说是构成王英琦文本特有魅力的一个重要因素，但它同时也暴露了作者思想的驳杂与无深度。3)或许是受文坛上女性主义思潮的影响，王英琦也写下了一组表现女性意识的作品，如《那有形的和无形的……》、《没功夫闲愁》、《我遗失了什么》、《写不出自传的人》等。在这组文本中，作者一方面强调女人应有自己独立的个性，少依附性，“少一些女儿性、妻性、母性”，诅咒封建道德与各种恶毒的流言对女人的伤害，但另一方面她又对“女强人”“深恶痛绝”，一旦别人送几顶“女强人”的“高帽子”给她，“差不多就气没了脉”。这些自相矛盾的言说，都说明作者对于“什么是女性主义”或女性主义的价值体系应如何建立，还缺乏清晰、统一、完整的认识。——当然，这一局限并非王英琦一人所有，在我看来，所有的女权主义者，以及整个20世纪末期全部

女性散文作者对这一问题的表述都存在着程度不同的混乱,要么矫枉过正,偏激、极端,要么索性退回到五四之前的意识状态,如90年代出现的、被严肃的批评家斥之为“小妾文学”的“小女子散文”即是如此。

然而,即便如此,王英琦的散文在当代散文领域的出现却并非毫无意义。从《写不出自传的人》中可知,王英琦是被养父母收养的孤儿、私生女,或许正是这种从小就无“根”的强烈感受,长大后的王英琦开始离家“出走”,或始终把自己摆放在动荡、飘泊的人生状态:她曾经孤身一人独闯大西北,从安徽调到河南,又从河南调回安徽,最后又从城市中逃出,搬到郊外去住;她不断地寻找,不断地呼喊:“大唐的太阳,你沦落了吗?”(《大唐的太阳,你沦落了吗?》)“我的先民,你在哪里?”(《我的先民,你在哪里?》)她曾经对那些给过她微薄的温暖的人感激涕零(《有一个小镇》)……正是从她那四处奔波、忙忙碌碌、寻寻觅觅的身影,焦躁不安的灵魂,时时处处准备着精神突围的姿态,以及一再流露的那种人在旅途的流浪感与乡关何处的呼唤声中,我们深切地预感到:“出走”,作为人类未来的一种主导精神形式或一种普遍的时代精神状况,即将在安土重迁、知足常乐的中国社会降临,并将日益成为步入后现代社会之后人类共同的无可奈何的精神选择或精神存在方式。

苏叶,1949年生,祖籍湖南洪江,此地处于湘西,10岁随父母迁居南京。1965年考入江苏省戏剧学校话剧班,后任南京电影制片厂编剧。80年代初开始创作,著有散文集《总是难忘》等。

苏叶的散文散溢着一股独特的美学魅力,对此,许多论者曾从不同的角度予以解释,诸如,苏叶“是最早将散文回归到时代的真和凡俗尘世的生活,告别虚假俗套的有力冲击者之一”^①;“苏叶的

^① 楼肇明:《序言一:文化接轨的航程》,载《太阳下的风景》,北京师范大学出版社,1993。

散文致力于对爱与美的失落和受难而引发的人生思考,清新明丽而略带感伤,闪射着人性美的折光”^①,等。然而,认真品味苏叶的散文,我们发现,上述评价似乎都还没有将苏叶散文的个体特征揭橥出来。在我看来,苏叶散文其所以不仅与本时期的许多女性作家有别,而且与本时期的所有作家不同,主要就在于她的散文突出地表达了一种对过去的好时光的执着守护,或表现了一种与不可抗拒的时间之流搏击的努力。比如,《能不忆江南》写的是作者与江苏古镇常熟的一次偶然相遇,如梦如烟的古镇常熟在作者的笔下就像一张美丽的褪色的旧照片,让人无限依恋;《告别老屋》中写作者迁徙新居,却丝毫没有常人的那份乔迁之喜,只不过世俗的需要使她的身子搬了一回家,但她的心却永远地留在了那个“老屋”;《纸雁儿》表面上看是一篇悼亡散文,追悼自己的父亲,而实质上流露的则是将自己与父亲一起度过的那些平凡的时光永远定格的企图;《梦断潇湘》几乎用一种神秘主义的笔触(这令我们想起许多从“神秘”的湘西走出的作家共同的创作特征)描写了自己一次又一次的梦回潇湘,以及竟然有一次好梦成真的巨大惊喜。诚如作者所说,她“八岁随父母离开洪江到长沙,十岁举家迁徙往南京。在我的出生地已没有任何亲人”,“我在那里既无历史上的陈务,也没有什么解不开的夙愿。我走得早,离得远。异乡日多,故乡日少”。“照理讲,对于家乡,我是不致有这一堆理不清的惆怅情绪的”。对此,作者“一直讲不清”,其实,这里所表现的同样是她对“过去”的顽强追寻,或主体拼命地想拽住那已经无可挽回地逝去的“过去”的心愿;还有《总是难忘》,文本描绘了少女时代南京古城的美丽,少女时代的青春踪迹,还有十年动乱给自己的昔日同窗带来的巨大悲剧,因此,本文很容易给人造成一种错觉,似乎是借美好人生的毁

^① 余树森、陈旭光:《中国当代散文报告文学发展史》,第280页。北京大学出版社,1996。

灭控诉“四人帮”的残暴罪行，而其实，作者这里真正所表述的，则同样是一种试图逆时光之流而行、力图抓住“过去”的徒劳而勇毅的努力。唯其如此，文本末尾所表达的那份情愫才让人无限沉重、感伤：

我离开四中十年，又是十年……

我明明知道，过去的已不可追，未来的则正不可阻挡地滚滚前来，生活需要我们有坚强的神经和意志，可是我，却总是被去的和来的时时触痛。

去年夏天，我应老师之邀，回四中去谈谈文学。但见乌龙潭作为古迹，已围着一圈短墙。龙蟠里巷口仍是寂寥。火葬场早已搬家。扫叶楼整饬一新。俯身在清凉寺的石山前，见城西大道豁然贯通，卡车、汽车，带着尘土呼啸而过。新植的梧桐张开了幼小的枝叶……

我走进教室，宛若当年，仿佛我那久别了的伙伴，痴痴傻傻，甩着长辫子，呼拉拉一齐扑上来抱住我；我那端庄的，严肃的，风趣的，正直的老师，一齐微笑着走上前来围着我！但是，但是我水光朦胧的眼睛，只见到拔地而起的高楼，只见到新一代学生身上的旅游鞋，电子表，幸子服，日本签字笔……只见到他们那又自负又稚气的神色……

我什么也说不出。他们有他们的道路。我那烂漫的少女时代已经关闭。我听到沉重的脚步声，从过去一直捶响到未来。

应当指出，作者这里对“过去”的挽留，并不同于一般的回忆散文借过去的诉说表达某种历史的、社会的感喟或人生的沧桑，而是从一开始就切入了纯粹的生命层面，表达了一种形而上层次的时

空哲学。

唐敏，原籍山东，1954年生于上海，后迁居福建福州。“文革”中下放农村7年。1976年回城就职于福建省图书馆，后曾调到福建省作协、厦门市文联等单位工作，1989年辞职。1990年曾因文学创作入狱。现为专业作家。著有散文集《怀念黄昏》、《心中的大自然》、《花的九重塔》、《女孩子的花》、《青春缘》等。唐敏本时期的代表作主要有两篇：《心中的大自然》与《怀念黄昏》。前者赞美了一种人与大自然的和谐关系，是八九十年代散文领域较早、较少的几部涉及到环境保护意识的作品之一。后者借“黄昏”这一意象所连接的时空将人在黄昏时所体验到的那种离家的愁绪与回家的温馨表现得淋漓尽致，文本的全部艺术性就在于准确而细微地传达出了黄昏所特有的声响、色彩、氛围以及一颗敏感的心灵之中所萌动的丝丝缕缕的感受，从而强烈地表达出一种从社会的框架中游离出来，进入到某种带有永恒意味的境界的企盼。与苏叶不同的是，苏叶是企图留住“过去”，而唐敏则是祈求进入永恒，其情感向度与世纪末一批主体对“精神家园”的呼唤异曲同工。

作于1986年“三八妇女节”的《女孩子的花》一直被认为是唐敏探索女性意识的代表性文本。然而，在我看来，作者所表达的那种“珍惜女孩”的心态还比较浅显，而作者借水仙花是开“金盏”还是开“百叶”来预卜生男还是生女为情感载体，进而抒发自己对男孩、女孩的一番议论的构思，也略显生硬、平庸。

叶梦，原名熊梦云，湖南益阳人，1950年生。当过工人、文化馆干部和报纸副刊编辑，1981年考入湖南省益阳市广播电台任职。著有散文集《小溪的梦》、《湘西寻梦》、《灵魂的劫数》、《月亮·生命创造》等。

叶梦早期的散文大多是一些山水游记，显示的是其因缺乏生活而不得不四处外出寻找素材的踪影，有点“为赋新词强说愁”的味道。但就在这部分作品中，我们已经可以依稀觉察到作者的那种

横溢的才情。比如,《湘西寻梦》记叙的是作者在湘西的一次游历,文本的主旨原也并不丰润,但作者却以一种梦幻般的镜像与悠远的、仿佛从远古渗出的气息呈现出一种近乎神秘主义的感觉世界(文本的这一特色不知是出于湘西传统上的神秘主义氛围、楚文化固有的浪漫主义传统,还是出之于人类天然的那种对宗教世界的“情结”),从而使读者在阅读这类文本时与阅读一般的山水游记不同,常常别有一番滋味在心头(应当指出,作者这里所表达的神秘主义并非明确的宗教信仰或意识,而仅仅是开拓文本意蕴空间或增强文本艺术性的一种手段)。

1983年,叶梦发表了她的成名作《羞女山》。文本首先洗刷了覆盖在羞女山之上的种种男权意识:“我固执地不相信那些关于羞女山的传说,那沉睡的卧美人——凝固了几十万年的山石,怎么会是一个弱女子的形象呢?”然后宣布:“只有女娲才配是她!”“也许,她在炼石补天之后,又不惮辛勤地捏着小泥人儿。她累了,便倚着山冈睡了,多么惬意哟!头枕青山,脚踩绿水,伸臂张腿,任长发从那高高的云端飘垂下来。她睡得很香,做了千万年香甜的梦。”文本这里所勾画的无疑是一个大写的女人,而“羞女山”也就成为中国女子从男权文化的重压下挺直了腰板,以高大、安详、庄严的形象屹立在世人面前的第一个象征。从文学史的角度看,《羞女山》可以说是当代文学领域女性意识最为强烈、彰明、并且表述也较早的一部重要文本,“概括了新时期十年女性散文当时尚未明确意识到,此后努力追寻和揭示的女性自我形象”^①。

从《羞女山》之后,作者的思维向度呈现出两极分化:一极继续沿着其早年朦胧觉察到的神秘主义倾向行进,并对这种倾向作出了一定的反思,其代表作为《巫城》;一极则是沿着其《羞女山》所表

^① 李虹:《女性自我的复归与生长——新时期女性散文创作的流变》,《文学评论》1990年第6期。

现的女性意识深入开垦,从心理、生理的角度集中展示女性在情爱、性爱等方面细密而真切的感受,代表作有《不能破译的密码》、《月之吻》、《潮》、《梦中的白马》、《蜜月之轮》、《今夜,我是你的新娘》、《创造系列》等。严格地说,上述两组作品无论对神秘主义抑或对女性主义均没有重大的推进,最为值得注意的是她那种独特的、极具有女性特征的思维在把握与表现外部世界时所显示出来的艺术性,这就是,她常常以一种充满了疑问、感叹、意象纷呈、短小而有节奏感很强的句式,准确地再现出女性所特有的那种感觉世界与情绪波动。有些评论家将作者的这一表达方式概括为“巫性思维”^①,还是颇有见地的。

本时期比较有影响的女性散文文本还有陈慧瑛的《参星与商星》、王小鹰的《星星在天上》与蒋丽萍的《奶奶的小把戏》等。《参星与商星》描写的是一对华侨青年由于人生观、价值观的不同而分道扬镳,多年以后,当他们再次相逢,虽然爱情不再,见解也不完全一致,但他们在“爱国主义”的问题上已达成了共识;《星星在天上》是一篇“知青”题材的散文,讲述了四位女知青不同的人生道路,尽管她们都拥有一段坎坷的往昔,其中的一位还将热血洒在了她们当年插队的地方,但活下的人都在自己的岗位上默默耕耘,有的还作出了不凡的贡献。严格地说,这两篇作品的魅力主要来自题材本身,其艺术传达手段则还是叙事散文常见的套路,故可忽略不谈。值得一提的是蒋丽萍的《奶奶的小把戏》,文本叙说了十年动乱中自己在乡下与奶奶度过的一段幸福美好的童年时光。按照传统的解读方法,文本似乎刻画了一个慈爱可亲的奶奶形象或颂扬了劳动人民勤劳善良、慷慨无私的可贵品质。但如此理解就“差之毫厘,失之千里”,亦即使文本所呈现的意蕴大大狭隘化了,其实文本真

^① 楼肇明:《女性社会角色·女性想象力·“巫性”思维》,《散文选刊》1990年第1期。

正的意蕴并没有在作品表层形态正面点出,而是开始于作品结束之时,亦即体现在文本结束时所留下的那一段空白之中。这就是:我们每个人都拥有一个幸福的童年或温暖的人生起点,但是在这之后每个人都将有无数不同的命运在等待着,从而划下形形色色或绚丽或黯淡的人生轨迹!

《奶奶的小把戏》在主题表达上所显示出来的特点,实质反映了本世纪末期写人散文中所体现出来的一种走向。这就是,本世纪末期散文写人大多是从人生角度切入,并且,其在人生追溯的过程中,已不再将人生上升到某种时代或社会的标准高度加以认识,也不再追求人生描述上的完整性、固定性,而是将时代风云淡淡地织入作品,在一种空灵、清淡的叙述中交待一段残缺的人生,作品的主题也就借这种残缺性得以显示。具言之,古典作家写人往往是在所“传”之主已故之后方才开始怀溯其一生的道德文章、功名业绩,因而所“传”内容大都较明确、固定,对人物的品评也就相应地具有了树碑立传、隐恶扬善的意味;现代散文写人在人生的完整性、固定性方面有所突破,即不再状写那种盖棺定论式的散文,而较多地侧重于选择所写人物生平中的若干片断或细节加以组合、拼贴,进而勾勒出一个大致完整并明确凸现着某种价值取向的人物形象。而17年时期散文写人则尤其突出人物身上所体现的时代精神或社会标准,其状写人物,无论平凡或不平凡,总是着力挖掘其身上的某些“闪光点”,并将其放大到某种时代或社会的标准高度加以颂赞。质言之,传统散文写人其文本中往往清晰地裸露着某种价值系统,强调的是一种教化功能。而世纪末散文则与之相反,其写人已不再注重宣喻某种价值规范,而是较多地突现时代风云播弄下人生的某种残缺,而主体的意图实质就体现在文本所故意留下的这种残缺或空白之中。——联系前面论述孙犁叙事散文时所提及的“小说化”倾向,以及论述柯灵、忆明珠的状物散文时所提及的以“形聚神散”的美学形态展示多元化主旨的表达程式,我们庶几可

以认为,本世纪末期散文在艺术传达程式上与既往的散文相比,已显示出某种重要的转换,即,其意图呈示整体地呈现着一种隐匿化倾向(这一点我们在下面论述余秋雨的写景散文与论述张承志等人的抒情散文、随笔即议论型散文时还将涉及到)^①。围绕着本世纪末期散文艺术取向的转型,本时期不少论者曾经作过若干梳理与辨析,归纳其提供的种种主张与发现,比较有代表性的不外乎以下三个方面:其一是大致肯定此阶段散文的艺术探索呈多元化态势。如“这一时期的散文变革潮涌呈现出现代散文有史以来少见的繁盛局面,展示出许多前所未有的多向度艺术变革指向”,“近几年的散文创作在艺术表现上越来越有多元化的趋势,这不仅在文本体上出现了冲破杨朔、秦牧、刘白羽范式的态势,而且在艺术表现形式与手法方面,出现了另辟路径、自由创新、不拘俗套、自成风骚的态势”,“粗浅地概括一下创作实践中动态发展着的散文观念的变化”,一个重要标识即在于“散文艺术表现形式在观念变革中出现的革新气象和多元化趋势”,等等。其二是普遍承认此阶段散文艺术上的总体取向在于趋于“感觉的释放”。如“新时期文学的发展和深化,是一个‘向内转’的过程,即逐步确立人在文学中的主体性地位,从对社会现实表面的描摹反映转向对人本深处之心态、精神、意识的表现”,体现在散文上则是“长期禁锢的感觉得到了全方位的开放”,“散文最初的变化征兆,是一批不可压抑的感觉的涌现、释放和表达”,大批主体对此种取向的参与则表明,“一种新的思维方式”已经进入了散文,等等。其三是敏锐地察觉到所谓“新艺术散文”大量借鉴、融合了现代主义文学的艺术手法与技巧。如“它不仅融化了象征、隐喻、诗象、魔幻、意识流动等等手法,而且吸取

① 以上引文分别引自余树森等《中国当代散文报告文学发展史》,吴周文《90年代:中国散文现在时》,楼肇明《散文(1984~1986)摭谈》,老愚《序言二:散文作为一个问题》等文本。

了现代音乐、绘画、建筑、小说、诗歌甚至大自然的原始气息等诸多的艺术新启示”，走的是一条“荒诞而形而上的小路”，等等。就本世纪末期散文表层特征而言，上述三种意见似乎并无不妥，然而，如果将整个 20 世纪末期散文作为一个“长时段”整体考察，则其粗陋之处亦较明显。比如，所谓世纪末期散文艺术探索呈“多元化”趋势实质是一种相当粗浅、空泛的说法，如果我们进一步追问，“多元”是几“元”，每一“元”有哪些质的规定性？持这种说法的论者大多就不甚了了；再如所谓“艺术感觉的泛滥”与“借鉴西方现代派技巧”等，切合的也仅是 80 年代末 90 年代初散文格局中的“女性散文”、“新潮散文”等群体，亦即，这两种概括只适合世纪末期散文中的部分主体或文本，并不能涵盖整个世纪末期散文。而我们这里所提出的散文艺术程式的重要转换主要表现在其意图呈示整体地趋于隐匿，则庶几可以指认为本世纪末期散文所裸现的一种贯穿始终、能关涉绝大部分优秀文本的“新艺术特质”或美学规范。

本世纪末期散文艺术取向上的这一转型，显然具有着重要的理论意义与认识价值，是一种颇有建树的美学突破，并且，其主题的整体隐遁，亦相当贴近当代人类情感的存在原貌与内在需求。亦即，愈到未来社会，人类情感一方面在种种放纵宣泄的表象背后愈益趋向隐蔽、内闭，另一方面则又强烈地表现出一种窥探他人、渴望交流的心理欲求，而世纪末散文在主题传达上的这种欲隐犹显或有意识地隐遁以诱使读者深究的操作方式，应该说相当充分地契合着此阶段人类情感的特征或变化。

第六章 在“低谷”中幽放的几丛鲜花

——1986~1989年间的散文艺术

与历史的发展相似,文学史的发展也呈现着一种波浪状,有高低,有起有伏。有时候,在某种看似低谷的时期,也会闪现着一些积极推进的因子;有时候,在所谓极盛时期,实质已隐含着某些盛极而衰的先兆。本时期以及90年代散文发展的状况就是如此。

一、困境的走入与走出

很难恰切地指出笼罩在80年代初期散文领域的陈旧美学阴影是何时彻底消退的,但是一个大致的时间轴线仍可辨识,这就是在80年代中期,具体地说是在1986年左右,若干陈旧的散文观念尤其是扭曲了小我的集团化言说方始销声匿迹。对此,理论界曾有人及时地做过总结,指出,“对于未来的中国散文史而言,1984年至1986年是一个散文蜕变期或过渡期”,至此,“散文作为一种古老的文体和一个时代文学水准的基础,在诗和小说率先进行突破和清理的刺激下,50年代末、60年代初形成的艺术封闭状态已宣告最终瓦解”^①。然而,告别了陈旧美学逻辑的散文并未就此立即获得全面的兴盛,起码,它并未能立即介入当时的主流话语或当下

^① 楼肇明:《散文(1984~1986)摭谈》,《当代文艺探索》1987年5期。

的现实层面，产生如同期发表的小说、诗歌、戏剧那样的一系列轰动效应，从而醒目地呈现着惊人的沉默与寂寞。针对这一景象，理论界一些激进的批评家沉不住气了。提出了种种严厉批评甚至极端的断言，诸如，悄无声息的散文现状已无可辩驳地昭示了散文命运即将解体的事实^①，“历来都是躁动不安，走在整个文学前列，时时引人注目的散文创作，竟然在一个‘文学复兴’的时代里表现出了麻木不仁、无动于衷的态度而以广泛的萧条来慢待这个对文学充满厚爱的时代”，“毫无疑问，散文走的是一条下坡路，它确实落魄了”^②；“散文何以不成气候？”因为，“一读散文，往往就有老之将至之感，人生感慨良多，咳嗽声良多，假正经良多，说教家良多，假装多情善感者良多”，“我也有过这种想法，觉得现在是写不了小说写不了诗也写不了戏剧的人才写散文，难怪不成气候”^③。同样的不满与困惑在散文作者那里亦有所见，比如，在当时已写出了一些散文佳作并引起人们注意的王英琦就感慨：

当人们津津乐道着“文学十年”和“新时期文学”的斐然文绩时，几乎一边倒地都偏向了小说，都记在了小说的账上。人们很难想起还有一个散文——还有一个散文作者群的存在。

这是没错的，相对地来说，我国小说作者是争气的，有出息的。近年来在小说的观念更新、在勇于探索和大胆实践方面，确实做出了使人“眼红”的成绩，而散文作者相比之下，却显得死气沉沉，较少创新精神。再加上在一般读者和文学圈子本身内的潜意识中存在着一种小说高于

① 王干、费振钟：《对散文命运的思考》，《文艺报》1986年7月21日。

② 黄浩：《当代中国散文：从中兴走向末路》，《文艺评论》1988年第1期。

③ 霍用灵：《散文何以不成气候》，《文艺争鸣》1987年第5期。

散文的价值观,就更显得散文落落寡合,日益不景气和萧条。

我常常在想,我的最终选择了散文,可能是一个浪漫的却不是理智的选择……眼瞅着那些“吃香的,实惠的,一鸣吓死人”的文体那般热门,那般抢手,而我的二亩散文园地却是那么荒芜,那么门庭冷落,不禁有种散文信仰自衰的悲凄感;莫非真是我的镖枪投错了?①

当然,以是否取得“轰动效应”来判断某种文体或文本的成就大小无疑并不准确,且低估了文学作品传递与接受过程的复杂性。然而,上述论者、作者不约而同地对当时的散文实践发出如许质疑,却从一个重要侧面暴露出,彼时彼刻的散文创作确实步入了某种低谷或困境。

形成这一局面的原因何在?其时的理论界曾经就此作过种种探索与解说,诸如,“淡漠或悖离了社会心态与读者意向”,“缺乏自身系统理论的正确引导”,“题材趋势量轻意琐,艺术视野短浅偏狭”②,等等。应当承认这些看法颇有见地,亦确实击中了80年代中期散文跌入低谷的症结所在。然而,如果我们进一步追问,何以80年代中期的散文创作会“淡漠或悖离了社会心态与读者意向”?何以这一阶段的散文创作会“题材趋势量轻意琐,艺术视野短浅偏狭”?并且,何以这一散文“低谷”不早不迟会出现在80年代中期这一特定的时间段上?在我看来,这里显然还有着更为深广而深刻的原因。

首先,与古典散文相比,我们发现,进入80年代以来的散文实

① 王英琦:《面对寂寞的散文世界》,《文学评论》1987年3期。

② 参见曾焕鹏《新时期散文研究概观》,载《'94中外散文国际研究会论文集》,福建教育出版社,1996。

践之所以难以引起广泛注意,一个重要原因就在于,从80年代以后,当代散文主体已基本失去了封建主体所拥有的那种整一的哲学背景。封建社会以儒教立国,换言之,漫长的封建社会一直是大一统的儒家思想占据主导地位,儒家学说作为一种国家哲学,构成了这一社会的主流思想背景与意识形态上的一元化特征,因而置身于这一社会的主体,无论传播者或接受者其内在的精神特质、心理结构与经验基础,均具有相似性,这就使得作家个体与社会群体的沟通与对话相对便捷、容易(17年时期在一元化思想下的创作与接受情形与此相似)。进入80年代以后,随着多元化价值探索的展开,那种整一的哲学“桥梁”断了,各种话语的杂多与势均力敌使得若干主体的声音明显减弱,这就使得当代主体与社会群体之间的沟通与对话困难重重。与此种原因相关联的另一重要因素是,封建社会意识形态上的一元化与社会结构上的异常简单、稀疏,决定了这一社会主体的个人实践相对单一、单调,因此,置身于这一社会的主体倾其毕生所为,基本上能将这一社会的全部文化内涵吸纳于身,从而获得极其饱满而厚实的人格辘轳,由这类主体所倾吐的思想感情基本上就是那一社会具有代表性、典型性与权威性的思想感情,或者说基本上能涵盖那一社会全部文化色彩的思想感情。——当代理论界在探讨散文创作困境时常常提及一种典型说法,即认为当代散文之所以举步维艰是由于“传统太辉煌了,反而制约了散文的手脚”,“散文发展的障碍”很大程度上来自于“传统包袱的压力”^①等,由上述分析看,这显然是一种误解,而没有看出:中国古典散文传统尽管悠久、庞大,在数量上可以说汗牛充栋,然而由于其思想指归或价值取向的单一与单调,实质决定了这一散文传统的封闭与单一,进而限制了古典散文美学实践上的多元与开放,因此,当这一传统解体,从理论上讲,实质反而为其后的散

① 雷达:《散文无模式》,《美文》1997年第11期。

文实践提供了极大的发挥空间。——相比之下，当今社会的社会结构与社会分工异常复杂与纤细，这就决定了当代主体往往囿于社会既定的阶层、位置，各人头上的一方天，从而导致视野的狭窄与视点的低姿态，其结果必然是当代主体的人格全面地趋向委琐、渺小。由这类主体所演绎的情感、思绪，其美学容量必然大打折扣，至于其题材上的“量轻意琐”也就顺理成章。

其次，与现代散文相比，80年代中期左右，基本放弃了传声筒角色的散文作者在写作与生存策略上的一个明显选择是：不约而同地回避了鲁迅等敢于直面惨淡人生的作家们的战斗传统，转而趋向周作人、梁实秋、林语堂等提倡“闲适”、“幽默”的名士、绅士作家们所确立的灰色话语系统，故而阅读这一阶段的散文文本，触目所见的除了对往昔生活的回忆之外，大多是一些谈吸烟、饮茶、喝酒、养花、赏月、买书、下棋、收藏、旅游，谈起居习惯、穿着打扮的“小摆设”（鲁迅语），明显缺少的则是现代严肃作家文本中时时充溢的使命感意识、悲剧意识、批判张力与博大而深沉的人间关怀。——不用说所谓的“纯艺术散文”是如此，就连以辛辣讽刺见长的杂文亦失去了昔日的锋芒，以致于台湾学者龙应台在回顾这一情形时痛苦地指出，大陆散文缘何看不懂？原因有多重，“第一是当它是杂文的时候……杂文本来是一针见血的东西，但大陆的杂文却绕着绕着说，绕着绕着说，绕着绕着说!!! 绕了多少圈还不知道要说什么？读起来真是不耐烦！”^①显然，这种写作策略上的倾斜对于刚刚度尽劫波，迫切需要从文学中获得精神哲学的指导，窥测时代精神向度的“新时期十年”的广大读者来说是过于疏远了。

第三，如前所述，80年代中期，17年散文陈旧的美学阴影已渐渐消褪，但不应忽略的是，作为一种观念，其产生毕竟与某种“主旋律”有着太多的契合点，其存在也有一段不短的历史，因此，其在当

^① 龙应台：《发现之旅》，《美文》1997年第11期。

代散文作者的“集体无意识”中留下的印记或“内伤”亦不可能消失得干干净净。一个突出的事实是,17年时期诞生的所谓散文三大家秦牧、杨朔、刘白羽所建立的若干美学规范迄今仍未能从理论上加以彻底清算,其作品不仅被选入大、中学校教材,且进入各种新近出版的散文选本之中,不少评论者在建构自己的散文美学时至今仍将其奉为某种典范或衡量散文文本的某种“标高”,这就无形中形成了当代散文创作与理论研究之中的一个误区。可以说,正是这一误区作为某种潜在的“参照系”,严重束缚着散文作者的思维,羁绊着散文行进的步幅,对于80年代中期散文困境的形成,亦起了不小的作用。

探明了80年代中期散文步入低谷的几方面原因,我们对散文能否步出低谷的问题也就一目了然了。就以上三方面原因而言,第三种因素即秦牧、杨朔、刘白羽所造成的误区显然是暂时的,随着散文实践的进一步展开,终将会退出历史舞台,成为后人评说特殊时代氛围下文学畸变的典型文本。第二种因素即作家是否具有直面现实的勇气不是一个可以讨论的问题,它完全取决于作家个人的良知与品质,我们除了提出期望外别无所为。比较复杂的是第一种因素,即作家个体如何才能在一个众声喧哗的语境里喊出自己的最强音?严格地说这不仅仅是80年代中期散文作家们所面对的写作难度,也是80年代以后步入多元甚至空白时代所有散文作家所必须遭逢的共同的写作难度。

那么,这一写作难度能否逾越呢?答案是肯定的。

首先,从理论上,至少存在着这样两种可能:其一,“走出去”。具言之,即主体可以通过走出原有的狭小时空或社会所既定的阶层、角色与位置,尽可能涉猎多样而坚实的人生实践,丰富、拓展自己的人生内容,尽量使自己的人生实践向某种时代或社会的“大实践”靠拢从而获得尽可能广泛的普遍性。这一点可以台湾作家三毛为例。三毛的成功可以说就来自其有意识地创造自己的阅

历。当她掬起一卷行囊从台北那个小阁楼中走出,投入到广大陌生的外部世界,踏遍千山万水,体验各种自找的人生酸甜苦辣,她所创造的那种浪漫传奇的经历,可以说是当今社会被社会分工牢牢束缚在某一固定人生位置上的一般人所无法企及的,她所划下的那道人生轨迹远远超越了社会群体在庸常人生中的庸常经历,上升为某种形而上的、具有象征意味的人生范式,成为社会群体心底某种共同的梦想,从而才在现代人心灵深处激起那么大的反响与回应。可以认为,如果三毛当初不从台北那个小阁楼走出,其散文的美学品位与当今状写相夫教子、谈情说爱、观光社交的港台女性作家们的闺阁散文不会有太大差别。当代大陆散文界不少所谓纯粹的职业散文家始终囿于单一的散文实践而缺乏其他各类丰富的人生实践的支撑,其作品始终苍白无味,原因正在于此。其二,“向内转”。即主体自觉地叩开精神王国的大门,在历史与哲学的隧道中奋力开掘,从而极大地拓展主体的精神空间,增大自我的人格力量,以主体的厚重撑起作品的分量。这里我们比较赞同“作家学者化”的主张。80年代初期,王蒙曾经呼吁作家应该学者化^①,当时理论界有过一些讨论,在基本上肯定的同时,承认学者化作家是众多作家类型中的一种。现在看来,作家学者化不仅仅是对某一类作家的要求,而应是对全体作家的要求,这是当代工业化信息化社会性质所决定的。换言之,现代化进程已毫不留情地向社会全体成员提出了更高的素质要求,如同科技、管理、教育、金融等领域以至各类现代化产业要求从业人员必须经过职业培训方可上岗一样,当代创作主体亦必须经过职业化、系统化的人文训练,在基本掌握现有人文遗产及现有文化状况的前提下,方能站在一个更高层面取舍、整合笔下对象。如果说在农业或手工业社会个别未经职业训练的个体,有可能在文本操作时无意识地、偶然地闯进精品行列,在

^① 王蒙:《一个值得探讨的问题》,《王蒙选集》第4卷,百花文艺出版社,1985。

现代化社会，一个缺乏文化准备的个体企图碰上这种侥幸的可能性几乎微乎其微。所以，外在客观条件所决定的主体的渺小性或是无法避免的，但通过作家学者化，主体应当能克服这种渺小性或局限性，扩充自身的人格辐重，推出富有力度的文本。当代少数老年散文家如冰心、孙犁、萧乾、杨绛、汪曾祺、张中行等人的创作超迈流俗，卓然成家，几乎立即能从大众话语的嘈杂中把他们的作品辨别出来并能指出他们各自的特色，无疑是与这些主体的深厚学养分不开的。

其次，从既往历史实践看，众声喧哗的时代其实恰恰为散文的勃兴提供了某种良好的契机。本世纪初叶，周作人在论及“小品文的起源变迁”时曾提出过一个观点：“小品文是文学发达的极致，他的兴盛必须在王纲解纽的时代”，因为“在朝廷强盛，政权统一的时代，载道主义一定要占势力，文学太盛，统是平伯所谓‘大的高的正的’，可是又就‘差不多是一堆垃圾，读之昏昏欲睡’的东西，一直到了颓废时代，皇帝祖师等等要人没有多大力量了，处士横议，百家争鸣，正统家大叹其人心不古，可是我们觉得许多新思想好文章都在这个时代发生……”^①应当承认，周作人的这一见解颇有价值，这不仅在于用他的话说这一观点有若干“过去的史迹”可以查考，比如先秦诸子百家时代散文的发达以及周作人自己所处时代在各种现代思潮激荡下散文领域的异彩纷呈，而且在于此观点的确道出了散文繁盛的一个重要外部动因：外部环境的宽松或一元化话语的解体恰恰为主体精神的极大张扬或主体各具特色的个性表演提供了广袤的天地。我们前面所论及的古典散文的成就不应成为当代散文的“包袱”，其终结反而为其后的散文实践预留了极大的发挥空间，亦是基于同样的原理。从这个角度审视 80 年代中后期，我们认为，当那种长期强制性覆盖了整个中国人意识形态的一元

① 周作人：《中国新文学大系·散文一集导言》，上海良友图书公司，1935。

话语分崩离析之后,尽管外部环境仍隐隐受制于某种政治意识,但已毕竟为主体精神的舒展提供了有利的外部条件与机遇。并且,在一种庞大而僵硬的话语崩溃之初,主体们一时显得茫然无措、声音微弱也是可以理解的、正常的。

所以,本世纪末期中国散文进程恰恰在80年代中期“搁浅”,其实是必然的,也是暂时的。那种认为散文的使命已经完结、即将解体的看法显然是短见的,即,没有看到散文从种种狭隘、僵化观念中挣脱出来回到本体层面,是一项全方位、整体的、巨大的调整与转换,有一个艰难而缓慢的过程;同时也忽略了上述对散文的种种严厉批评,在很大程度上依据的还是一种功利性的社会学批评原则,并非是在文学本体层面上的言说。换言之,如果我们从文学本体的立场出发总揽一下本时期的文学实践,则会发现,1)本时期许多引发了“轰动效应”的小说、诗歌、戏剧等文本其实仅具有短暂的艺术生命力,许多文本在今天看来相当粗糙、幼稚,其艺术品位并不高;2)散文一直被认为是比较初级的文体,其艺术性要比小说、诗歌、戏剧等文体简陋,而在本时期,在小说、诗歌、戏剧等文体异常活跃之际,恰恰是散文这一所谓“低级”的文体对文学的本体性表现出极大的感知、慎重与迟疑,这不能不说是一个值得深思的问题;3)80年代中后期的散文领域虽然总体上看成就不算显著,但还是存在着一些显示散文文类强大生命力的重大变化或任何文学史家在建构散文史时均不能回避的重要史实。诸如:

一大批诗人、小说家、学者如余秋雨、王蒙、陆文夫、张承志、张炜等在这一阶段开始介入散文,从而为此后的“文化散文”热、“学者散文”热直接推波助澜。

女性散文群体的女性意识在这一阶段有所深化,相当一部分女性作者已摆脱了此前女性作者散文中常见的情绪化宣泄,转而将女性的命运上升为描写的中心,审视女性自身所走过、留下的那一长串切切实实、歪歪扭扭的脚印,并以一种更理智、更成熟、或更

感伤的态度诉说了他们对自我、对男性的反思。这里值得一提的文本主要有：丹娅的《女人的星》、张辛欣的《女为悦己者容》、傅天琳的《我也这样叫她：惠》、斯好的《表舅母》、郭骅的《女人的井》、赵翼如的《男人的感情》、朱晒之的《童年的谜》、陈若颖的《惑》等。

从这些文本中，我们看到，首先，她们大多能从较长的人生跨度追踪女性的生命轨迹，在她们平凡而渺小的喜怒哀乐中寄寓着主体对女性全体的同情、理解与宽容。比如傅天琳的《我也这样叫她：惠》讲述的是自己的丈夫与他的初恋情人的爱情悲剧，在作者的讲述中没有嫉妒，没有埋怨，更没有气愤，有的只是对另一个女人的审美、怜悯，对他们未能终成眷属的遗憾，以及对另一个生活在无爱之中的女人的痛苦感同身受般的倾泻；斯好的《表舅母》描写了两个舅母的不同性格、遭际。她们，一个谦和、善良，一个倨傲、骄横，作者对她们两个也爱憎分明，然而，随着“文革”的爆发，那个自己一向所讨厌的舅母也遭到了不幸，怀着对这个世界的愤恨逝去了，而作者原先对她的讨厌也由此转化为悲哀，等等。

其次，她们都真实地暴露了女性心灵深处的祈祷，他们对男性的渴望，对男女平等地共结爱巢、相互支撑共创美好明天的向往。“你不要嘲笑我。我曾经洒脱过，但无法挣脱一个事实：不管我有多么独立自强的个性，我的事业多么成功，但我没有一个我深爱的男人，我的人格仍不完全。”这是《女人的星》中一个女研究生对作者的表白；“我非常希望能为我所喜爱的人穿得漂亮！而且，我甚至希望，一直希望，那是唯一为我所爱的人，为我买的！”这是《女为悦己者容》的作者张辛欣大胆的呐喊；“我是在内心深处极依赖男人的，深知没有男人的女人是一败涂地的女人。”“我是死瞧不上老跟男人一争高低，老想让男人理解她的女人的。她们瞎子打架似地蛮劲和执著让我既伤心又吃惊，吃惊的是女人中还是有对男人寄予了无限希望并进而为希望奋斗的进取者，伤心的是我恐怕一辈子只有自己和自己说话了。”这是《女人的井》中作者以近乎悲观的口吻

阐述的自己与男性永远无法沟通但又切盼与男性交流的苦恼,以及对许多女性在这一问题上所表现出的不明智的失望。这些表述,显然是对肤浅的女权主义者们种种偏激、极端与矫枉过正的言说的纠偏。

第三,部分文本注意到或正视了女性自身的弱点,从而能摆脱男性与女性冲突的框架,以一种更为客观的态度评析自己的同类。还是在阅读杨绛的《将饮茶》与陈白尘的《云梦断忆》时,我们就发现:一当风云际会,某些女性所暴露出来的蛮横、贪婪、恶毒与凶残与男性相比有过之而无不及,比如《将饮茶》中所写到的“极左大娘”、《云梦断忆》中那个因“倒饭事件”对陈白尘怒加喝斥的“女领导”等。这些人物身上所显示出来的兽性,单纯地用所谓“男权文化”的诱导、压迫来解释,显然是说不通的,其所暴露的这些缺陷无疑是男女两性在“人性”层面所共有的一些基本品性。正是在这个意义上,我们充分肯定本时期斯好所写的《表舅母》,其中对那个心理阴暗的“明舅母”的批判充分说明,女性作者只要抛开那种狭隘的女性主义立场,其文本的深刻性一下子就会有一个很大的飞跃。

第四,在艺术传达上,本时期的女性作者的探索也是多元化的,或追求小说化的效果,如赵翼如的《男人的感情》,或在主题表达上有意留下空白,如朱晒之的《童年的谜》,等。不过,本时期女性散文在艺术上突现出来的一个最明晰的特征则是以一种自我诘问或诘问他者的方式拷问自我或他者的灵魂,充分显示了主体对自我、人生、社会、历史的真谛的苦苦追寻。而答案,则或悲,或喜,或根本无解。“真他妈的想堕落一次。”这是《惑》中的女主角的一次宣言,“但是,到底什么是堕落或堕落是什么?你能告诉我吗?能吗?”作者由此展开了一系列设问与反问,结论是:“我们是不笨,也知道只要加上毅力就可以成功,但终究敌不过内心的彷徨无依,魂灵里,总有个声音轻轻地、懒懒地在问:那又怎么样呢?”“问我最喜欢什么吗?我不清楚;问我认为什么最重要吗?我不晓得。噢,还有

人一本正经地问我的人生格局，这个嘛，喏，你就去问上帝吧——天知道。”质言之，无论是作为“人”或作为“女人”，其存在的价值或意义在哪里，经过一番自我驳难，作者最终并没有找到解答。文本的全部美学魅力就在于，它以零乱而芜杂的诘问真实地坦露了一代女性在其所处的历史条件下面对自我、人生与社会矛盾、痛苦与焦躁的心灵形式。而其寻寻觅觅与最终的一无所获，某种程度上透露的，亦是80年代中期以后随着传统的一元化话语的崩溃整个时代社会的精神状况。唯其如此，作者所揭示的这种心理真实，才愈见普遍性。只不过，作者的这些言说，与前一阶段王英琦散文中的吁求相比，显得更为困惑而无奈，而与80年代中期以后小说领域中的王朔等人以一种肆无忌惮而又惊世骇俗的嘲讽咄咄逼人地宣示一个价值危机的时代已然来临相比，显得更为温婉而感伤而已。与《惑》所显示的这种操作方式、情感流向比较类似的，还有张辛欣的《女为悦己者容》、郭骅的《女人的井》等。如果说《惑》、《女人的井》等文本更多的是以一种自我诘问的方式展示主体的灵魂状态的话，那么，丹娅的《女人的星》、斯好的《表舅母》、傅天琳的《我也这样叫她：惠》则是以一种诘问他者的方式展示主体自我的灵魂，力图穿透他者的灵魂以求得灵魂与灵魂之间的沟通、理解与交融，从而抗拒那冰凉的、总是让人在内心哭泣的人生。以《女人的心》为例，文本状写了三个女性看似不同而实质一致的人生断片——从某种意义上说，这三个人生断片实质基本上涵盖了这三位女性一生的人生内容，从而放大为概括着这三个女性全部人生要义的三种隐喻；而尼姑庵中心如止水的老嫗，铁道边的风流寡妇，年轻的、充满了青春活力的女研究生在年龄上所构成的序列，则又无疑将文本所选择的这三个女性的人生连接起来，上升为整个中国妇女所走过的一条漫长而修远的道路。——其目的则是企图探明、勾画出中国女性跋涉在充满荆棘的历史丛林之中灵魂深处的那种刻骨铭心的哀叹：“上帝呀，当女字一产生，她就是跪着跋涉人生。在

黑色的泥淖里跪着寻觅属于自己的星星。”以及其灵魂深处对于男性世界的呼唤：“于是你温柔地对我说：女人和男人都是星星。我们相互对转而彼此照耀。”

最后，极为重要的是，越过种种喧嚣的话语雾障，认真审视一下本时期的散文园地，则会发现，还是有一些作者主体或有意识地不理睬来自四面八方的喝斥，或根本不了解文坛上既往的功过是非，仅仅凭着一腔对艺术的忠诚，在这方水土上寂寞而执着地耕耘、播种，他们的文本就像空谷中幽放的小花，虽然一时无人喝彩，与前人相比，也未必有什么特别辉煌的飞跃，但毕竟显示出散文艺术的实践仍然以某种坚毅的步伐一点一点地、艰难地朝前行进着。这就是我们下面所要讨论的曹明华、汪曾祺、张中行等人的文本（在曹明华之后、大约在80年代末90年代初崛起的“新生代散文作家群体”，以及在本时期已经介入散文但在90年代才引起广泛瞩目的张承志、张炜、周涛等人，我们将在探讨90年代的散文艺术时再作讨论）。

二、曹明华的意义

曹明华的《一个女大学生的手记》最初只是一本被人传阅和传抄的“手抄本”，“不过却没有人试图说清楚它是什么”。有人称它为“笔调优雅的小散文”，但很快又被人否定，直到正式出版，编者还在犹豫：“它究竟算什么呢？看来，也只能由读者你——自己来作个公正的评判了”^①。显然，曹明华散文所呈现的美学形态从一开始就与此前的所有散文有着截然分明的区别，以至于从理论界到普通的读者层对它的文体属性一下子都还有些难于把握、茫然无措，

^① 参见《一个女大学生的手记·编辑前言》，上海文艺出版社，1986。

这种现象“本身就说明了曹的作品在多大程度上远离了传统。”^①

曹明华，上海人，1962年出生。1980年考入上海交通大学，先后就读于生物医学仪器专业、社会科学及工程系双学位班。在校期间，曾主编过一些校园刊物，其最初的部分散文就发表在这些校园刊物上，1986年结集为《一个女大学生的手记》出版，初版就达13万册，最后的销售总数达150多万册。如果说，在整个80年代散文领域一直未能出现什么轰动效应的话（巴金的《随想录》发表后的“轰动”在我看来仅仅是由于理论界的某些人的“炒作”而已，但并未能真正在最广泛的读者层面上激起巨大的回应），那么，曹明华这本“手记”的成功庶几可以弥补这个遗憾了，虽然在它产生的当时，人们对其是否能归属于散文还未能达成共识。

最早出来为曹明华的文本正名并充分肯定其艺术成就的，是散文评论家楼肇明先生，他指出，曹明华散文在艺术上的一个重要突破就在于率先运用了一种发散式的思维方式^②，其后，一批艺术感觉敏锐的年轻批评家亦从不同的角度热情阐述了曹明华散文的艺术价值，诸如，“曹明华的出现，标志着当代散文传统的深刻断裂，使素来为我们所认可并推崇的杨刘秦模式显示自身隐伏的缺憾”，“曹的作品大胆袒露了一个女性对世界的全部判断，这种绝对个性化的评判因其唯一也就极具魅力”，“曹的成功在于她第一次以近乎独白的形式表达了一代人的共同意志和心态”^③；“她的作品从根本上震撼了理性的根基，内心空间的展开，使人从平面走向立体，她对确定无疑的东西的追究，引发了一系列人们疏忽或不敢

① 老愚：《上升的星群——论当代中国新生代散文》，北方文艺出版社，1991。

② 参见老愚《上升的星群——论当代中国新生代散文》，北方文艺出版社，1991。

③ 老愚：《上升的星群——论当代中国新生代散文》，载《上升——当代中国大陆新生代散文选》，北方文艺出版社，1991。

正视的结论”^①；曹明华的散文不仅“开一代风气之先”，而且“第一次使散文文坛不能不正视一个充满青春气息，毫无传统负累的‘新生代’散文作者群体开始出现”，“创造了一种轻快自然、婉转灵动的‘青春的语体’”^②。当然，在充分肯定曹明华散文意义的同时，批评家们也注意到了其散文所存在的一些不足，诸如，“从艺术成就的角度来说，她的散文肯定不是成就最高”，作为“学院”出身并于“青春期”写作的作者，其散文“沉淀不够，厚重深沉不足，难以给人回味咀嚼之余地”^③；“曹明华已经形成自己的写作风格，但她的创作先天性地失重——以情绪感觉推动思辨的进程，整体上的大逻辑框架局限了其文学视野，使她很难进入纯粹的文学境界”^④等。

毋庸讳言，重新检视曹明华的散文，不难看出其中许多明显的甚至是先天的缺陷，比如，既没有反映与社会现实相关的内容，亦没有提供任何稍有份量的主体思考（所以认为其作品“大胆袒露了一个女性对世界的全部判断”、“引发了一系列人们疏忽或不敢正视的结论”显然是不合适的），充斥于文本之中的，更多的只是一些年轻人在青春期的梦呓，或在成年人眼中非常可笑的疯话、傻话、废话、稚话，即使偶尔勘破了成人或他人的秘密，所蒸馏出的一些理性结晶也并不足以“发人深省”。比如翻到一段奥斯特洛夫斯基的自白，作者发现，“这位受千百万革命者热烈景仰着的英雄，居然也会有某些‘隐藏的愿望’？‘不能暴露’的‘感情’？”再如，看到两对相貌并不般配的恋人，她悟到，“一个特别表现自尊心的人，你可以肯定他有自卑感。一个过分追求虚荣心的人，你不妨假设他有某种令他苦恼的缺憾！”这些“哲理”在稍微富有一点理性的主体看来，

① 老愚：《序言二：散文作为一个问题》，载《九千只火鸟》，北京师范大学出版社，1993。

②③ 余树森、陈旭光：《中国当代散文报告文学发展史》，北京大学出版社，1996。

④ 老愚：《上升的星群——论当代中国新生代散文》，载《上升——当代中国大陆新生代散文选》，北方文艺出版社，1991。

无疑都是肤浅、平淡无奇的。然而,不可否认,《一个女大学生的手记》所倾诉的那些“独白”是美的,也是有意义的。这个意义,从表面上看,似乎是“标志着当代散文传统的深刻断裂”,或创造了一种“青春的语体”,而实质上:

这是中华民族在结束了前此种种愚蠢、混乱与不幸之后,又一次焕发的动人的青春光彩。在某些历史学家看来,历史的发展似乎是无序的、无目的的,任何从中寻绎规律的企图都是徒劳的、无益的,其最终证明的并不是历史发展的规律,而是历史学家本人所建构的理论体系。然而,历史的发展真的是那么杂乱无章吗?它为什么有时那样的亢奋,有时又是那样的沉闷?并且,常常还给人以一种似曾相识的感觉?不,历史的发展应当有它的阶段性、合目的性、合理性,最起码,我们发现,在某种沉重的历史负担卸去之后,历史本身必将展示出一种令人惊喜的青春活力。譬如,在中华民族五千年的文明进程中,就曾经有过三次难得的、转瞬即逝的“青春期”:第一次是在盛唐,那时候,“结束了数百年的分裂和内战”,摧毁了根深蒂固的封建门阀观念,到达了一个文治武功全面鼎盛的时代,“一条充满希望前景的新道路在向更广大的地主阶级知识分子开放,等待着他们去开拓”,于是,出现了“闪烁着青春、自由和欢乐”的盛唐之音,出现了“达到了中国古代浪漫文学交响音诗的极峰”的大诗人李白,而“盛唐”也就成为那一暮气沉沉的封建社会历史程途中罕见的“青春阶段”^①;第二次是在本世纪初期,为曹雪芹所诅咒过的“百足之虫,死而不僵”的封建政体终于摇摇欲坠、终于垮台了,中国从此步入了现代社会,于是,我们读到了梁启超的《少年中国说》,读到了郭沫若的《凤凰涅槃》,文本热情洋溢地对那个还很遥远的新中国发出了跨越时空的呼唤,读到了冰心女士的那些褪去了全部封建阴影、坦示着一种全新的健康的人类情感的小诗、

① 李泽厚:《美的历程·盛唐之音》,文物出版社,1981。

散文；第三次是在1949年之后的50年代前期，随着人民共和国的成立，中华民族又一次进入了一个绚烂亮丽的青春时期，王蒙的《青春万岁》无疑是这一时期最为纯粹地表达了那种青春气息的优秀文本，“郑波”们的纯真、自信、狂热与理想主义，正是那一奋发向上的时代全部的青春特征与内涵。然而，好景不长，其后的一系列历史意志的盲动，又使得中华民族堕入了悲剧的深渊，直到1986年，经过了整整十年的拨乱反正与尘埃落定，那本该在1976年迸发的“历史青春”才在文学实践中姗姗来迟，这就是我们这里所讨论的《一个女大学生的手记》。明白了这一点，我们也就明白了：它的没有负载任何社会现实内容、没有任何沉重的思考，或“沉淀不够，厚重深沉不足，难以给人回味咀嚼之余地”，恰恰正是它卸去了历史的重负之后所表现出的主体精神上的自由舒展、轻松、轻盈、明净与欢愉，而它的存在与所激起的巨大的轰动效应，正是从一个侧面反映出中华民族又一次重新展示出青春姿态，或又一次获得了难得的发展机遇。如果此后的历史进程进展顺利，这种清新而单纯的精神状态原本可以健康地成长、成熟，并将在此后的历史实践中发挥积极而巨大的作用。弄清了这一点，我们才能说它不仅“开一代风气之先”，而且“表达了一代人的共同意志和心态”，甚至具有着一种“不可重复性”。曹明华其后还写过一本《一个现代女性的灵魂独白》，无论思维的深度抑或技巧的圆熟均较《手记》有所推进，但它并没有取得与《手记》同样的成功，即是这个原因。

诚然，历史的发展常常表现出某种相似，但进一步深究下去，则会发现，由于历史背景、社会现实的内涵不同，其所表现出的时代精神亦有很大的相异。《一个女大学生的手记》所呈现的另一个重要意义就在于，它全面而准确地复制出了这一新的历史阶段的“青春世界”，它的特征，它的来龙去脉，等等。所以，在《妈妈的事业心》、《对她失望》中，作者也清晰地勾勒出了那场红色革命给她的心灵带来的影响，她对那个已经远去的时代的怀疑、批判以及最终

的精神上的断裂、告别：“她似乎是过早地告别了她的少年儿童时代，眼见得没什么希望重新培养这些品质，便也只能在那些关怀她的人的失望声叹息声中匆匆赶她的路了。”等；而在《中间这条路》、《是啊，年轻……》、《魔鬼的想象》、《她在想，关于人……》等篇章中，她也表达了对成人世界的憧憬、渴望长大，以及“想象更完美更和谐的人类关系实现途径，想象自我塑造自我完善的合理方式”，即对未来的社会、自我应如何规划、定位，也作出了自己的推测或理解。当然，文本较多的还是正面展示了自我在青春期的全部细微而生动的感觉、情绪、思辨：他们如何讨论爱情，讨论“生命的本质问题”，讨论血型与性格，他们的“秘密”、“抉择”、“等待”、“烦恼”以及种种青春期的躁动等，这些描写所折射的，不正是那个刚刚解构了一切陈旧的价值观念，正处在“一张白纸好画最新最美的图画”阶段，跃跃欲试地准备“走进新时代”的中国人的社会心理吗？

在楼肇明、老愚等批评家看来，曹明华散文在艺术传达程式上的一个主导特征即在于其首创了一种“发散式的思维方式”，或“以情绪感觉推动思辨的过程”，然而证之于《手记》则大不尽然。譬如，《手记》中的“青春独白”虽然采取的是一种跳跃式的叙述形式，其实，这种跳跃式的叙述与作者在“表现什么”的问题上所作的考虑是有关的。亦即，作为一种“手记”，其在某种程度上实际上也是一种“日记”，只不过，与一般的日记记录的大多是一些现实生活的表象不同，作者这里所记述的则是主体于现实中所体验的、主观色彩较重的情绪波动，因此，它虽然在叙述上有点断断续续，但整个情绪流程的前因后果、起伏轨迹还是清楚的，只不过作者在叙述中较多地省略了那些情绪节奏的“间隙”而更多地凸显了那些情绪节奏处于高亢的部分而已。再者，就文本的每一个具体篇章来看，其每一篇实际上都有一个明确的言说主题，诸如“年轻”、“真话”、“理解”、“健忘”等，而其围绕着这些主题的思索虽然散漫，其实也还是传统散文中常见的“形散神不散”。而且，其情绪的流动也还是受制

于某种“河床”的规范，这就是由作者的日常生活过程所决定的一种客观框架。此外，由于感觉总是和特定的意象紧密相连，而在《手记》中，我们基本上没有见到多少纷至沓来的意象，因此认为它以“情绪”、“感觉”推动“思辨”也不切合文本美学形态的实际。

在我看来，由于自尊、自傲，在同辈人中很难找到知音，在成年人那里也很难得到回应（见《她在想，关于人……》、《单调不单调》等），处于青春期的作者在精神探索时常常只能在内心与自我对话，由此也就带来了文本在传达上的两个明显的特色。一是常常在内心虚拟出一个对话对象，让自我与之交流，如：

——是你，给她带来了灵魂中的充实感，但同时，是不是还带来了陶醉中的懒惰、满足后的慵散呢？……她知道，你也是在无意中掠走了本属于她的生机勃勃的奋发，掠走了她、在她那些纯真的伙伴们中间寻觅友情的渴望……

（《更为富有的一刻》）

你并不羡慕他，你毕竟年轻过。

瞧他！已经满怀希望地碰了个头破血流，却还要赖着再试一次——

他总是不甘心。

你呀，你早已收获了一颗沉甸甸的大脑，一双异常清醒的眼睛。只要他还沉醉于在你觉得不很有必要为之沉醉的题目中，你就难以抑制自己的优越感。

最终，他也会恍悟的——你懒洋洋地如此这般断言

——
他会为自己的犯傻觉着可笑。

这很可能是真的。

（《是啊，年轻……——他和你》）

另一是，她有时会将自己一分为二，或将自己摆放在“他者”的位置上，对“她”加以审视、与之交谈，如：

她发现了——

有很多次出发，你会折回；有很多次跋涉，你会扑倒；
很多个夜晚，你点不亮灯；很多个黎明，你吹不灭蜡烛。

（《这样的年龄》）

不过，她似乎还远没有这般深刻……她只是喜欢健忘罢了。

喜欢，就够了！不是么？

那她就健忘吧健忘吧健忘吧，

哦，我的健忘的人儿！

（《健忘的人儿》）

质言之，这里的所谓“你”、“她”、“他”不过都是作者的“影子”，而作者与她的交谈，实亦不过是其心灵内所发生的一场自我对话而已。

三、为何写作：汪曾祺 张中行

“我写散文，是糗草打兔子，捎带脚。”这是汪曾祺在散文集《蒲桥集·自序》中说过的话，然而，就是这个“捎带脚”，却使得当代散文园地里又绽开了一朵奇葩，其所取得的成就，恐怕许多职业散文家一辈子也望尘莫及。

汪曾祺，1920年生，江苏高邮人。1943年毕业于西南联大中文系。1949年之后一直居住在北京，1950年至1958年主要从事文艺

刊物的编辑工作,1962年调入北京京剧院任编剧。40年代初期开始文学创作,60年代前后写过一些京剧剧本,80年代以《大淖记事》、《受戒》等反映苏北地区民俗风情的小说引起文坛的广泛关注,80年代后期主要集中于散文创作,作品结集有《汪曾祺短篇小说选》、《晚饭花集》、《蒲桥集》、《汪曾祺文集》等。历来评价汪曾祺的论者都不约而同地指出他的散文较多地继承了中国古典文化传统。诸如,“汪曾祺的目光轻轻掠过人世间的纷扰与繁乱,一往情深地行走于中华民族的历史文化走廊之中,把民族文化的传统精神在散文中挥洒得淋漓尽致,深刻映衬了他那东方知识分子的复杂文化心理”;“汪曾祺的精神命脉中融入了中国儒家文化传统的长期浸染和熏陶”^①。还有人在将汪曾祺戏称为“本世纪的最后一个士大夫”的同时,特别点出其深受老庄思想的影响^②。作者本人也曾经明确表示“受儒家思想影响比较大”^③，“看来所有的人写散文,都不得不接受中国的传统。事情很糟糕,不接受民族传统,简直就写不好一篇散文”^④。

因此,汪曾祺的散文创作接受了传统的深刻影响是确凿无疑的,或者说,他的文本全部的美学魅力就在于,他总是绵延不绝地传递着一丝丝一缕缕传统文化的气息。问题的关键是,汪曾祺对传统文化的吸收,除了上面已指出的儒、道甚至禅之外,还有没有别的?如果没有,那么,汪曾祺与80年代其他一些具有复古倾向或有意识地皈依传统的作家相比,譬如与前已论述过的贾平凹以及下面就要讨论到的张中行相比,又有什么区别呢?然而,汪曾祺与贾平凹、张中行的区别又是明显的,其所建立的美学风格是相当独特

① 文学武:《论汪曾祺散文的文化意蕴》,《当代文坛》1996年第1期。

② 王尧:《乡关何处——20世纪中国散文的文化精神》,第80~81页,东方出版社,1996。

③ 汪曾祺:《认识到的和没有认识的自己》,《北京文学》1989年第1期。

④ 汪曾祺:《蒲桥集·自序》,作家出版社,1992。

的,极富有个性色彩。显然,在汪曾祺的文本里应当还隐含着其他的一些精神传承,这种精神传承,在我看来,实即一直活跃于中国民间底层的俗文化传统。还在解读沈从文的散文艺术时,我们就发现,现代文学史上许多杰出的、优秀的作家们在创作中更多继承的往往是中国古典士大夫的雅文化传统,而对于中国古典文化传统中世俗、通俗的一面,或对自宋元话本以来在内容上以反映农业社会的民间心声为主,在形式上以浅易、俗白、粗朴为特征的俗文学传统,基本未有涉猎,相比之下,倒是那个没有读过什么书、自称为“乡下人”的沈从文却在自己的艺术经营中给予了这种传统以足够的重视^①。汪曾祺是沈从文的高足,无论性情、气质、旨趣都与沈从文有很大的相似,或受沈的影响甚深,所以,阅读他的散文,不难发现,一方面,他不时地流露出古典士大夫的一些情感取向,譬如,喜欢寻访古迹(见《国子监》、《杨慎在保山》)、追慕先贤(见《沈从文先生在西南联大》、《金岳霖先生》)、读古籍、怀旧(见《桥边散文·午门忆旧》)、欣赏自然界一切美好的风物(见《翠湖心影》、《香港的鸟》),等等,另一方面,他还更多地流露了一种农业社会民间底层百姓才有的那种心态。比如,在《故乡的食物》、《吃食和文学》、《口蘑》、《散文四篇》、《昆明的果品》、《昆明食菌》等篇章中,作者均流露了对各种民间小吃的耽爱,但是,认真辨析一下,就会感到,作者这里对“吃”的浓厚兴趣,与中国古代的文人雅士如袁枚、李渔等人在“吃”上面所表现出的一种享受人生、品味人生的态度是大不相同的。因为,作者所写的这些食物,都曾经在漫长的、充满苦难的历史进程中给贫苦的人民带来温暖、喜悦,救过老百姓的命,即陪伴着中国老百姓度过了许多饥荒。所以,读一读作者所引的《板桥家书》:“天寒冰冻时暮,穷亲戚朋友到门,先泡一大碗炒米送手中,佐

^① 参见拙作《现代背景下的农业文化表述——论沈从文湘西散文系列》,《南京师范大学学报》1997年第2期。

以酱姜一小碟，最是暖老温贫之具”，再读一读作者面对这些普通的食物所发的感喟：“炒米和焦屑和我家乡的贫穷和长期的动乱是有关系的。”我们就会明白，作者在这些“吃”上所表露的衷情，实际上隐含了多少历经离乱的中国下层贫民内心深处那种沉重的危机感与忧患意识，唯其如此，我们才在汪曾祺散文里常常读到我们这个民族骨子里的那份悲怆与苍凉。正是在这里，我们说，汪曾祺对我国民族文化传统的继承不同于孙犁，孙犁虽然在文本中也表现出对古典传统的兴趣，但是他的这种兴趣总是和他的一种革命者的情怀交织在一起；不同于贾平凹，因为在贾平凹那里，更多注重的是如何将一种传统美德与现代精神文明衔接起来；更不同于以儒家精神为唯一指归的恂恂儒者张中行。从这个意义上说，汪曾祺并不是本世纪最后一个士大夫，而是本世纪最后一个将民族文化传统中的雅、俗精神兼容并蓄、合二为一的人物，是最后一个“农业文化”的表述者。这，才是汪曾祺独特的个性魅力之所在。弄清了这一点，我们也才理解，汪曾祺何以并不同意将他的散文称作“学者散文”，认为只有鲁迅、周作人才当得上这样的称号，而自己所写的散文只是一些野老闲言、家常话而已^①。

在《午门》一文的文末，作者这样描写：

1948年，我曾在历史博物馆工作过将近一年，而且住在午门的下面。除了两个工友，职员里住在这里的只我一个人。我住的房间在右掖门一边，据说是锦衣卫值宿的地方。我平生所住过的房屋，以这一处最为特别。夜晚，在天安门、端门、左右掖门都上锁之后，我独自站立在午门下面的广大的石坪上，万籁俱静，满天繁星，此种况味，非常人所能领略。我曾写信给黄永玉说：我觉得全世界都

^① 参见汪曾祺《蒲桥集·自序》、《蒲桥集·再版后序》，作家出版社，1992。

是凉的，只我这里一点是热的。

天地是那么的辽阔，人间是那么的静寂，独自站立在午门下的石坪上的“我”是那么的渺小，整个世界都是凉的，只有“我”的心田微微地散发着一丝丝热气……读着这样的文字，凝视着这样的画面，一种地老天荒的感觉，一种远离尘嚣、灵魂出世的希冀，伴随着那种老中国儿女深刻的悲哀与压抑，几乎在顷刻间就将读者的心深深地征服！而作者虽然感受着如磐的夜气却依然希图以自己的一小心田之火温暖天下苍生的可怜愿望，又使人油然升腾起一股悲壮之感！而这，在某种程度上传达的可以说正是作者所理解的一种文学观，即，所谓文学，就是要以作者的心灵之火点燃、照亮人类漆黑、寒冷的精神世界；就是要以主体所建造的一座座美好的精神家园让人类在无涯的历史实践中久已疲惫的灵魂能够休憩、栖居！明乎此，再来看汪曾祺的散文，就会发现，他愤怒地斥责封建社会的残暴、黑暗（见《银铛》、《苏三、宋士杰和穆桂英》），他痛恨一切播弄人民命运、给人民制造不幸的魔掌（见《跑警报》），他崇敬所有给生活带来美的人物（见《沈从文先生在西南联大》、《金岳霖先生》、《老舍先生》），他真诚而饶有兴味地辨析着那些民间传说中所潜蕴的人民的愿望与向往（见《八仙》、《随笔两篇·水母》），他忧心忡忡地指出人们正在一天一天地远离大自然（见《香港的高楼和北京的大树》、《香港的鸟》），等等，其目的都是企图以自己的精神之火烛照古今，让人们看清什么值得捍卫、坚守，什么应当防范、唾弃。——作者的这些请求也许并不新奇、深奥，但是，将其摆放在世纪末现实社会日益物化、人文精神日益沙化的语境里考察，作者的这些努力所蕴含的那种堂吉珂德大战风车的意味，则自有一股感人的魅力。而这，亦正是汪曾祺散文在传统的价值观念纷纷解体的世纪末仍然能以某种相对完整的精神堡垒形象吸引住无数读者在里面流连忘返的又一重要原因，或是其自成一家的又一重要依

据。

作为老年散文群体中的一员，汪曾祺散文也必然具备着老年散文群体在风格上所显示出来的一些共同特征，诸如平淡、清新、自然等，然而，汪曾祺之为汪曾祺，亦必然具有着自己的艺术经营。譬如，在艺术传达上，作者常常采用的就有这样一种程式：先营造出某种开放而不开阔的境界或氛围，最后以一语干净利落、凝炼尖锐地道破其神韵、内蕴。以《悬空的人》为例。作者到美国去访问，黑人学者赫伯特约他去谈谈。他们从中国的戏剧谈到了中国的丧服，又谈起美国的黑人问题，从黑人的无“根”的悲哀谈到了美国黑人的现状，最后，作者提及，“我在美国，听说有一个留学生说：‘我宁愿在美国做狗，不愿意做中国人。’”对此，作者并没有长篇大论地加以驳斥，而是在文末大喝一声：“岂有此理！”文本的叙述立即戛然中止。而作者的那种对黑人的同情，对民族的珍爱，对数典忘祖者的愤怒等等复杂的感情，也就在这一简洁、铿锵有力的大喝声中一下子传达了出来。再如《人间草木·槐花》，作者同样地也是先“造”境、蓄势：状写玉渊潭盛开的槐花之美，状写那个年貌并不相当的放蜂人一家其乐融融的生活，猜想着他们“爱情”的由来与现在，打量着槐花下，玉渊潭边，一种农村式浪漫主义的生活方式，作者由衷地赞叹这幅至美的人间图画！文本末尾，作者又写：“我”去玉渊潭散步，却发现，“养蜂人的棚子拆了，蜂箱集中在一起”，等“我”散步回来，“养蜂人的大儿子开来一辆卡车，把棚柱、木板、煤炉、锅碗和蜂箱装好，养蜂人两口子坐上车，卡车开走了”。于是，犹如平地一声春雷似地，作者叹息了一声：“玉渊潭的槐花落了。”亦即，又一种美好的事物从自己的眼前无可挽回、令人伤感地消逝了。

张中行，1909年生于河北省香河县一农家，1936年北京大学中国语言文学系毕业。曾教中学、大学，任编辑。早年的著述偏于语文方面，出版有《文言文选读》、《文言津逮》、《文言和白话》、《作

文杂谈》等。80年代开始散文创作,1986年出版《负暄琐话》,其后一发不可收,分别于1990年、1994年再出《负暄续话》、《负暄三话》,其庄重、典雅的叙述,质朴而不失俊俏的文风与纯正、厚实传统文化的功底,一时倾倒了无数具有一定学养的读者,文坛惊呼其为“出土文物”^①。其后出版的著作有《佛教与中国文学》、《禅外说禅》、《诗词读写丛话》、《顺生论》、《说梦楼谈屑》、《流年碎影》等。

关于张中行的“三话”在世纪末文坛出现的意义,已有不少论者作过阐述,诸如:“书内记下了北京的点点滴滴,充满其间的是文化内涵,而不是什么‘闲情逸致’、‘思古幽情’。这种文化之至美,由于时代的变迁,人为的原故,已然和还在一步步地消亡。年轻一代,话及此义,瞠目茫然,莫说领略,根本不能听懂这都是说的什么。这是堪忧的。一个伟大民族创造的这种美,如果没有了,这个民族将是什么样子?我是想象不出。”^②“张中行用他的笔复活了与20世纪中国思想尤其是文化、学术发展密切联系的文化人形象。他在一种无处不在的文化背景和文人情怀下,将中国的文化精神化为血肉之躯,或者说用文化精神复活了体现着文化之至美的文化人格”,“他让我们有缘倾听到文化血脉流淌的音响,在他的忆念中我们与现代硕儒名士欢聚。文化的缅怀将唤醒可能会丧失的文化良知”^③,等。质言之,张中行“三话”的意义亦是在分崩离析的世纪末精神废墟上树起了一面大旗,这面大旗上所写的,就是“中国传统的人文精神”几个大字。诚哉斯言!然而,阅读张中行的“三话”,我们止不住总是有一种疑惑:张中行写作“三话”(尤其是《负暄琐话》)的原初动机果然是如上述论者所论吗?或,上述论者所论究竟是张中行文本所呈现的美学效果,还是其原初的创作目的?

①③ 王尧:《乡关何处——20世纪中国散文的文化精神》,第198页,东方出版社,1996。

② 周汝昌:《〈负暄琐话〉骥尾篇》,载张中行《负暄琐话》,黑龙江人民出版社,1997。

《负暄琐话·尾声》中透露，张中行写作“琐话”的念头早在多年前就有萌动：“那还是十几年前，70年代初期，长年闷坐斗室的时候，正事不能做，无事又实在寂寞，于是想用旧笔剩墨，写写昔年的见闻。……可是说起拿笔，在那个年月，杯弓蛇影，终归是多写不如少写，少写不如不写，于是就只是想了想便作罢。”直到“文革”结束，“风狂雨暴变为风调雨顺”，作者才开始动笔。由此可见，在写作“琐话”伊始，世纪末的种种精神病象还未露端倪，张中行亦不可能预见到其文本的主旨将会在后来的一片文化沙漠中脱颖而出、独领风骚。所以，其文本在世纪末所起到的抵抗精神消解的功效，只能说是歪打正着。

还是在这篇《负暄琐话·尾声》中，张中行提出，艺术创作有“造境”，有“选境”。所谓“选境”，指的是“现实中的某些点，甚至某些段，也可以近于艺术的境”，将这些“点”与“段”再现出来，就是“选境”。多年以后，张中行在写作《流年碎影·婚事》时坦承：“人生的不易，不如意事常十八九，老了，馀年无几，幸而尚有一点点忆昔时的力量，还是以想想那十一二为是。”亦即，“三话”所呈现的那些“现代硕儒”们的嘉言懿行，都是经过了作者的精心选择，并不代表这些人物一生功过是非的全貌。换句话说，如果要对这些人物一生的功过是非作全面评价的话，他们是否能代表中国优秀的文化传统，还要打个问号。此外，尤为重要的一点是，就文本所描写的现有内容而言，对于其笔下的这些文化人的怪言奇行，在内心深处已经深深服膺于现代科学真理的张中行也不是完全苟同。比如，对于林公铨的“上课喜欢东扯西拉，骂人”与胡适的“公报私仇”（参见《胡博士》、《红楼点滴二》），钱玄同的“不判考卷”（《红楼点滴三》），作者就采取了一种微讽、调侃的态度；而对于熊十力的治学态度、成就，作者固然钦佩，但对他的学问、学说，作者却抱着极大的怀疑：“我是比熊先生的外道更加外道的人，总是相信西‘儒’罗素的想法，现时代搞哲学，应该以科学为基础，用科学方法。我有时想，二十世纪

以来，‘相对论’通行，有些人在用大镜子观察河外星空，有些人在用小镜子寻找基本粒子，还有些人在用什么方法钻研生命，如果我们还是纠缠体用的关系，心性的底里，这还有什么意义吗？”（《熊十力》）这里，话说得是再清楚不过了，亦即，对于传统文化，作者并没有抱残守阙，而是同样持怀疑、批判甚至否定的态度。所以，认为“三话”的写作意图是想借传统来警示“末世”，应该说比较勉强。

显然，张中行写作“三话”的最初的、最根本的创作动机还另有原因。这个原因是什么？还是让我们先来看看吕冀平先生的分析：

中行先生是我敬仰的前辈。交往三十年，每相聚，上天下地，无所不谈，自以为相知不可谓泛泛，然而直到读了《负暄琐话》之后，我才仿佛看到了他的更深的一面。……他身历几个时代，备尝生途的艰辛。因此听他评说世事，谈论古今，臧否人物，总使我开眼界，受启迪，深深地叹服。不过，由于他出语冷峻，难得流露感情，我又一直觉得他只是在客观地，甚至是漠然地剖析这个大千世界，而从不为这个世界所动。他似乎是一个超然的观察家，一个宁静的学者。……记得刘知几说过，知人论世要具备三个条件：才，学，识。……但是《琐话》的出现使我感到还应该再加上一个，那就是“情”——对人间的爱和对真善美的追求。情是一种动力。没有这种动力，即使是卓犖超群之士，他的才、学、识也将蒙上灰尘。看来中行先生并未忘情，他被这动力推着，在古稀之年还孜孜矻矻手不停书，面对人间说他真正想说的话^①。

谷林先生是最早评价张中行的论者之一，在《而未尝往也》中，

① 吕冀平：《负暄琐话·序》，黑龙江人民出版社，1997。

他也说：

作者既是负暄的野老，曾经沧海，平静地叙述聚散存亡，颇有点止水不波之慨，可是读者掩卷之后，殆不免余情荡漾，涟漪回环。……书中数见“逝者如斯”一语，可是苏东坡加上个转折词说：“而未尝往也”，我同意东坡的观感^①。

这两位论者都指出了张中行的“三话”目的是在写“情”。的确，“三话”感染读者的魅力除了以“过来者”、“当事人”的身份讲述了许多不见于“正史”的“野史”、佚事之外，更多的则应是其在貌似平淡、枯涩的叙述背后所隐藏的那份浓郁的感情——一种被作者有意压抑、但又时常遏止不住地弥散出来的、似乎没有具体所指却又相当沉郁、令读者不知所措的感情。比如，他常常叹息：“逝者如斯”，他“常常不免有幻灭的悲哀”（见《周叔迦》），他愿意“难得糊涂”（《难得糊涂》），他总是念叨“找不到心的归宿”而痛楚地呐喊：“吾谁与归？”（《桑榆自语》），他自承《琐话》的写作“就主观愿望说却是当作诗和史写的”（《负暄琐话·小引》），他还在《负暄琐话完稿有感》一诗中发问：“姑妄言之姑听之，夕阳篱下语如丝。阿谁会得西来意，烛冷香消掩泪时。”等等。从这些不说还说、欲说还休中我们不难体会到作者有一种难言的隐痛，有一种不愿意披露给世人、成为别人茶余饭后的闲话资料的心境。

这种隐痛，这种心境，在我看来，实际上与作者早年所经历的那一场情变是密切相关的，或者说完全就是由这场情变所引发的、日积月累的情感积淀。或许我们的观点过于偏狭，但我们还是隐约地感到，对于某些外部经历并不复杂的性情中人，尤其是男女双方中的一方在情变或婚变中仍然爱着对方而自尊心又受到极大伤害的

^① 谷林：《而未尝往也》，《读书》1987年第6期。

人，纠缠于其一生中的最大、最刻骨铭心的痛楚不是家国痛、民族哀、父母悲，而是“永失我爱”的伤感，以及在这种伤感背后所隐伏的抑郁甚至怨恨。所以，阅读“三话”，我们通篇找不到作者关于自身人生经历的描写，尤其是作者作为杨沫名著《青春之歌》中的重要人物“余永泽”的生活原型对那段史实的回顾，然而，说是不说，不说是说，作者的这种故意回避，恰恰从反面印证了他对那一段往事的魂牵梦萦、难以忘怀！明白了这一点，我们也才明白，作者在“三话”中何以在描写了若干现代史上“可感”“可传”的怪儒奇士之外，还描写、探究了不少历史上、现实中的才女们的爱情生活、情感世界（见《归懋仪》、《张纶英》、《玉屏女史》、《柳如是》等），并常常对那些终成眷属或比翼双飞的男女流露出一种羡慕，如“这就使我又想到陈竹士，据说他与续娶的夫人王倩相伴，室内挂一副对联，词句是：‘几生修得到，何可一日无。’意思是居然得到，也就离不开。此亦一境也，在他是‘实’；他以外的人呢，大多是修而不到，也就只能安于无。每念及此，回首前尘，不禁为之三叹”（《才女·小说·实境》）。明白了这一点，我们就明白了，作者在文中所发的那些似乎无所指或虽有所指但总让人强烈地感到意犹未尽的感情，实际上都根源于他的那种情变情结。——如果仅仅是惋惜传统的流失，作者是不必要如此吞吞吐吐、尽力遮掩的。——最为有力的证据是，多年以后，当作者终于正面涉及到这段情变时，就承认他写《负暄琐话·沙滩的住》时，在末尾述及走过大丰公寓时的心情：“屋内是看不见了！门外的大槐树依然繁茂，不知为什么，见到他就不由得暗诵《世说新语》中桓大司马（温）的话：‘木犹如此，人何以堪！’”所感慨的，正是他当年与杨沫短暂而不幸的爱情（参见《流年碎影·婚事》），并且，就在此文本中，作者还第一次坦言：“婚事也有花期，是诚而热的互恋之时，最值得珍重，我现在回顾一生，也有这样的花期，仅仅一次，就是我们由相识到共朝夕的前两年，仅仅这两年，是难得忘却的。”由此可见，作者在写作《负暄琐话》时，内心深处常常奔涌的，正是这份“此

情可待成追忆，只是当时已惘然”的忧伤。

所以，张中行写“三话”，尤其是《负暄琐话》，小而言之，是“借他人之酒杯，浇胸中之块垒”。作者长日无事，枯坐斗室，往昔的伤痛时时袭上心头，为了排遣、压制、驱除这种炼狱般的痛楚，他博览群书，涉及过佛学、禅宗、周易；他悉心体察古今才女们的命运、性情；而更多的，则是忆念现代史上那些与自己有过交往或某种因缘的人、事，希图借这种外力的干预使自己有所解脱，有所领悟。——不知道那些视男性为仇寇的女权主义者读懂了这些痛楚之后作何感想？——大而言之，如果说作者在这些描写中也确认、捍卫了某种文化传统的话，那么，在我看来，其对中国现代史上那些优秀知识分子身上所体现的人文传统的这种热情肯定，主要并不是痛惜这种传统在世纪末的解体，而应是对杨沫当年所狂热追求的农民革命传统的对抗与否定。——《青春之歌》中林道静离开余永泽的理由是嫌余“不进步”，现实中杨沫向别人解释她何以离开张中行的原因时也是说因为张“落后”（参见《流年碎影·婚事》），半个多世纪过去了，这两种传统究竟孰是孰非呢？

所以，如果问“三话”在艺术上最大的特点是什么，那么，可以断言，这一特点就是借若干他者的形象千方百计地掩饰主体的“本我”。唯其如此，作者在千方百计地掩饰之余仍不免渗出的那一丝若有若无、挥之不去的情愫，才特别地撼人心扉。

第七章 最后的冲刺

——90年代散文艺术

大约在80年代中后期,大众文化开始在中国大陆真正崛起^①,并愈演愈烈,原先一直由官方、知识分子阶层所垄断的话语专利被取消,一个文化民主的时代来临了。令人百感交集的是,这一刚刚获取了话语权利的大众阶层竟不约而同地选择了散文这一文体作为表达心声的主要载体,其在强有力地证明了散文这一文体作为某种文化载体的恒久性与广泛通用性的同时,亦将本世纪末期的中国文学进程拖进了一个更为复杂而动荡的局面。这就是我们在90年代所目睹的精英文化与大众文化的激烈对抗与交锋,以及散文领域的“散文热”与“大散文”之争。

一、雅俗的分流与消长

无论从何种角度看,“散文热”作为90年代文学实践中一个醒目而主要的现象已是不争的事实。90年代“散文热”之所以给人留下如此强烈而深刻的印象,原因不外乎这样几个方面:

作者群体与作品数量异常庞大,一方面,许多在诗歌、小说、戏剧、理论甚至科技、管理等领域已奠定地位的主体纷纷趋向散文。如

^① 参见陈刚《大众文化与当代乌托邦》,第36页,作家出版社,1996。

果说在 80 年代中后期上述主体还仅仅是零星地涉笔散文,偶一为之的话,步入 90 年代,选择散文这一文体表情达意则成为这批主体自觉而主导的实践;另一方面,新兴于 80 年代中后期的大众阶层至此已基本上“浮出水面”,于是,一大批原本属于接受对象、名不见经传的各行各业的普通人物开始大面积介入散文,一时间,散文领域人来人往,“人气”旺盛,作品数量也急剧上升、膨胀。不讳言地说,当今任何一个研究主体仅凭个人之力即使穷尽毕生精力也无法统计这短短数年间出现的全部篇目,更何况大众散文一经问世就绝不会就此停下自己的脚步,愈至未来其数量愈将成倍地增长,

高度发达的大众传媒(包括报纸、非纯文学杂志、广播电视等)一方面出于版幅的巨大需求,一方面出于散文文体发生进程中曾经具有的“传播性”、“实用性”等重要功能与大众传媒固有其本性之契合,亦不约而同地对散文“情有独钟”,从而导致散文与无处不在的大众传媒一样每日与社会群体如影相随,无从回避。曾经有论者断言,“只要是印刷的文化品,处处可见散文的踪迹”^①,这就无形中强化了人们“散文全面繁荣”的印象。

此外,有如 70 年代末 80 年代初小说、诗歌、戏剧浪潮迭起、红红火火越发衬托出散文缄默不语的窘态一样,90 年代小说、诗歌、戏剧等相继偃旗息鼓、溃不成军亦越发衬托出散文的一花独放,极度活跃。

耐人寻味的是,面对空前喧闹的散文创作,曾经预言散文已即将寿终正寝的理论界却未如“新时期十年”那样表现出巨大的热情与欢迎,而是倾诉了一连串的不满、焦虑与棒喝。如果说 1992 年贾平凹等人创刊于陕西的《美文》率先倡导“大散文”,在明确指出现时“散文热”中的种种琐屑与无序的同时,仍不失信心地流露了有可能

① 张国俊:《回顾与展望——90 年代与 21 世纪的艺术散文》,《当代文坛》1996 年第 1 期。

重新推导、整合出一种真正具有文学史言说价值的大散文企图的话,其后的批评则严厉多了。概括地说,在这股阻击散文热潮的批评势力中至少有这样三种颇为典型。第一种批评势力是一批紧贴散文创作实际的批评家,他们从散文文本的具体阅读、解析入手提出了一系列尖锐批评。诸如,有论者认为,当代散文陷入了以“虚假、虚假、虚假”为特点的危机,“到处充斥着虚情假意,自我标榜,卖弄,炫耀,拙劣的模仿,停留在字句上的善意,搔首弄姿的爱情,甜腻腻的,撒娇的,嗲声嗲气的,吊膀子的所谓女性散文,愣头愣脑的,使出吃奶之力而又底气不足、捉襟见肘的所谓大气豪放派”,散文作品在数量上的激增乃是一种“畸形的膨胀,一种病态的虚肿”^①;还有论者认为,当代散文热闹中隐含着“盲点”,显示的是一种“浮躁和内虚”^②,写来写去“不是‘我的初吻’,‘我’的‘初夜’,就是‘我’的狮子狗,‘我’的大花猫,从书房、卧房、厨房、病房一直写到产房和茅房”^③等。其他不少作家、批评家如汪曾祺、丁帆、周国平等也都表达过类似的意见^④。第二种批评势力以张承志、张炜等为代表。面对80年代末90年代初商品经济大潮下的物欲横流,一大批作家或临阵脱逃,“下海”淘金,或自甘退居边缘,彷徨,媚权,媚俗,自娱以至失语,张承志、张炜、周涛、史铁生、韩少功等人痛心疾首,他们高呼“抵抗投降”,决心“以笔为旗”,在其所守望的“麦田”里再扬起理想主义的旗帜^⑤。虽然张承志、张炜等人的批判锋芒指向整个文坛的实际,但其

① 姚振函:《救救散文》,1993年9月11日《文论报》。

② 郭保林:《中国当代散文创作的繁荣与危机》,载《'94中外散文国际研究会论文集》,福建教育出版社,1996。

③ 刘大枫:《人文精神驳难》,载《以笔为旗——世纪末文化批判》,湖南文艺出版社,1997。

④ 参见丁帆等《散文:多了些什么?少了些什么?》,《雨花》1997年第5期。周国平《小散文模式》,1998年5月1日《南方周末》。

⑤ 参见萧夏林主编《抵抗投降书系·张承志卷》,《抵抗投降书系·张炜卷》,华艺出版社,1995。

对全部文学状况的愤怒与失望无疑包括散文在内。而且,其上述言说均有意识地借助散文这一载体,或其 90 年代的文学实践基本上定位于散文,则无疑显示了这批主体力图以自己所理解、构建的大散文冲出灰色而汹涌的散文热潮的包围。第三种批评势力主要是参与“人文精神大讨论”的批评群体。临近世纪末,中国知识分子回首过去一个世纪的风雨兼程,满怀着世纪交替的忧虑与焦灼,掀起了一场人文精神大整合的运动。与第二种批评势力相似,这场运动的矛头并非单单指向散文,甚至已越出文学层面指向了整个文化环境。但不应忽略的是,这场讨论所集中针砭的“时代精神发展状况持续恶化”,“价值体系严重倾斜、混乱以至崩坍”等病症,其实是从一个重要侧面说明着“散文热”的苍白,繁荣是假,疲软是真。

无可否认,上述三种批评势力所持的立场与主张的确在很大程度上道出了世纪末中国文学与文化环境的局限所在,包含着较大的正确与合理成分。然而,落实到具体的散文实践来看,其不足亦较明显。首先,考察上述三种批评的动机,固不乏有复兴文学、重振散文的初衷,但其真实目的则是对整个生存状况的不满。如果说 80 年代中期随着政治、经济实体藐视知识精英话语的存在,旁若无人地昂首阔步,并将知识阶层不仅逼至话语边缘而且破天荒地打入经济水准线之下从而导致这一阶层巨大焦虑与浮躁的话,那么,进入 90 年代知识阶层对整个文学状况的愤怒实际仍然是对中国现代化进程的迫切关注,其言说基本上是一种文化批评而非文学批评^①。比如,我们注意到,上述三种批评均没有全面、冷静、客观地估计、梳理整个 90 年代的散文创作实际,更没有从美学上进入散文操作的具体流程评判其成败得失。质言之,上述三种批评很大程度上均是在文学批评掩护下从事的现实批评、文化批评,它对散文实践有一定的指导作用但也相当粗疏、间接,其所得出的若干结论仍需要进一步

① 路文彬:《救救文学批评》,《新华文摘》1998 年第 4 期。

地辨识、整合。其次，撇开上述三种批评中的政治、文化因素，仅就与散文有较大关联的言说而言，其所言说的焦点显然集中在对大众散文（包括大众所写的散文与人文知识分子降低立场持大众水准所写的散文）的拒否上。质言之，这场交锋的实质其实是雅俗之争。值得注意的是，这里的雅俗之争已完全不同于以往文学史上的雅俗对抗。传统的雅与俗在我看来并不构成真正的对立，因为传统雅文学与俗文学的创作者其实都属于知识精英阶层，譬如现代文学史上从事通俗文学创作的张恨水、程小青、周瘦鹃等人放在今天，哪一个不是教授、学者级的人物？只不过其所立足的位置表面上存在着庙堂与民间的分野而已。此外，既往文学史上雅俗的逐渐合流，或俗文学持续不断地经典化过程，均说明传统意义上的雅俗之争不过是一种暂时现象，随着时间的推移，俗文学必将不断地汇入雅文学的行列，某种程度上甚至可以认为，恰恰是后发的俗文学的持续汇入人才给既往的文学实践注入了巨大的生机与活力。比如，《三国演义》、《红楼梦》、《水浒传》、《三言》、《二拍》等最初就是以俗文学的姿态出现的，但在今天它们都无一例外地上升为雅文学的经典。返观 90 年代的雅俗交锋，情况则发生了质的变化，即，这场冲突的双方再也不是同一阶层的两种不同角色，而是实实在在的两种阶层：知识群体与大众群体。坦率地说，这场交锋——其实仅仅是雅文学对俗文学的单方面压制，缺乏理性言说能力的大众群体不可能从理论上予以还击，而仅仅以铺天盖地的散文创作沉默而固执地显示自己的存在——显示的是知识阶层的心浮气躁、视短量窄，既未能看到大众文化（包括大众散文）的兴起是历史发展的必然趋势，是任何力量都阻挡不了的，又没有能公允而科学地界定大众散文在文学史空间应该占据的位置，徒然给人以“文化专制”、“文化恐怖”之嫌。

因此，衡估 90 年代散文发展状况，我们首先必须肯定的是，雅俗分流的格局从此将成为文学史家（从某种意义上说只是散文史家）不得不永远面对的一个客观存在。从哲学层面看，社会阶层尤其

是原本不善于表达自己的小人物的广泛参与,显示的是中华民族素质的普遍提高,是一个社会个性解放、人本意识普遍觉醒的重要表征。质言之,由官方、知识阶层把持话语专利的文化垄断时代已经结束,一个文化民主的时代已全面开启。问题的关键在于,除去持大众立场的人文知识分子的写作,这批大众散文中出现的若干作者、作品能否进入文学史?从事实上看,大众散文参与者的临时性、庞杂性以及文本数量上的爆炸,将使任何有意接纳它们的文学史家望“洋”兴叹,不得不放弃此种意图。从理论上,大众散文与精英阶层相比,往往带有滞后性,缺乏精英阶层的思想高度、开拓勇气与艺术探索的自觉。其精神特质较多地是此前精英或官方意识的重复或摹仿;其情感表达程式亦基本上处于低级的自在状态,缺乏主体自觉的艺术构思与艺术推进。比如,我们注意到,现阶段各类报刊上所载的大众文本较少采用诗歌、小说、戏剧这类艺术自律性较高的文学样式,绝大部分采用的则是散文文类之中最为初级的、简单的叙事体。这说明这批大众文本的作者仅仅是因为拥有了一段欲说不能的人生经历,如骨鲠在喉,不吐不快,因而采用散文文类之中比较浅层次的叙事形式将其释放出来,其性质有如远古时代的“结绳记事”,以及散文发生初期言事记史的冲动。并且,由于其内容无非是主体于社会环境刺激下意识屏幕上留下的零乱印痕与点滴感受,它在大众传媒上的亮相,实质等同于一种心理新闻,即可以与同时刊载的各类驳杂的社会新闻作同类观,构成当代大众传播之中的一种方式或一个侧面。由此,我们的结论是,(一)大众散文中的每一个单个的作者、作品是进不了文学史的,但其作为一个整体的客观存在则是文学史言说的重要对象,因为它毕竟为我们窥测一个时代精神发展的整体状况提供了一个重要窗口。(二)评论90年代的散文实绩,或评估文化民主时代的散文艺术实践,的确可以将大众散文排除在外,其繁荣与否不应影响我们对散文美学进程的判断。(三)大众文化时代还有一些特殊人物诸如持大众立场写作的所谓“专栏作家”

(如 90 年代的“小女子散文”作者),纯粹凭借大众传媒发迹的“明星”,以及某些曾经在诗歌、小说等领域作过些许努力终因底蕴不足难以继的“作家”(如刘心武、韩石山、陈村等)连篇累牍地炮制的一系列消费性散文,亦可从真正的文学史视野中统统驱除出去。(四)在大众文化时代,随着大众散文作者对精英阶层不断地追随、摹仿,精英阶层的散文作者将必须比以往任何时候都更注重对艺术的创新与突破,否则就无以在喧嚣的大众散文浪潮中显露出自己的个性与风格。

基于以上种种清理,再考察 90 年代的散文状况,不难发现,可以进入文学史言说空间的对象、范围明显缩小得多了。或者,我们在探讨 90 年代的散文艺术时,可以无忧无虑地把注意力集中到那些与我们的散文观相契的、真正严肃的散文主体与文本之上了。

撇开了那些笼罩于散文领域之上的种种浮灰,那么,90 年代真正在散文艺术上有所探索甚或有所建树的主体究竟有哪些呢?

我们首先注意到的是,在 90 年代散文总体格局中,所谓“学者散文”的勃兴是一个引人注目的现象。有的论者甚至认为,90 年代“领袖风骚”的就是学者散文,已经构成了“九十年代中国文学的总体表现特征之一”,“与学者散文相比,其他的散文小品都有些弱不禁风之感”^①。对此,我们的看法是,首先,学者散文的兴起有诸方面的原因,有余秋雨散文所产生的巨大效应的启迪——比如,我们注意到,绝大部分学者散文创作的时间均在余秋雨的《文化苦旅》引起轰动之后,有些作者的文本,如江苏作者夏坚勇的《湮没的辉煌》,甚至通篇的谋篇布局、语言表达、情感符号等均摹仿《文化苦旅》。——有中国知识分子强烈参与现实的心理惯性,有本时期人文精神大讨论的激发,有经过长期人文训练的学者们对散文这种比较浅易的文学文体驾驭上的便捷,有散文本身所具有的强烈的议论

① 吴俊:《今日散文界,谁领风骚?》,1998 年 3 月 7 日《文汇报》。

功能与学者思辨过程的某种一致性。此外,还有学者们出于对大众文化的普遍不满而自觉抵制以及大众传媒出于版幅的巨大需求,等等。其次,学者散文不等于文化散文。文化散文主要指散文主体写作时采用一种文化视角,文化散文主要靠学者或经过一定人文训练的作家来写,而学者散文在具体操作时并不完全是文化视角。再次,就90年代的学者散文总体状况而言,其实并没有取得多大成就。它所叙述的大多是与自己的专业、学术相关的知识或专业知识的通俗化、普及化,所采用的操作方式大多是一些现成的“文章作法”,质言之,既没有在思想上有所独创,又没有在美学上有所推进,相反,过多地侧重于专业知识的介绍(如一些经济随笔、科学小品等)无疑使散文泛化了,即重新回复到与文章纠缠不清的状态,极大地削弱了散文的文学性。个中原因曾有论者作过深入的分析。即就90年代的学者散文来说,大多是学者们的“学余遣兴”或“学术的放假”,是“对学术生命的一种调剂和补充”^①。所以,学者对散文的青睐究其初衷未尝不是企图于学者才情之外展示一下自身的作家才情,但由于学者思维毕竟不同于作家思维,从学者思维转向作家思维有一个始而困难继而精益求精的过程,而90年代的学者们在这方面既未给予足够的重视,与本世纪上半叶那些学贯中西、文理兼通的大家、通才们相比,亦存在一定的差距,因而其散文面世效果也就成为现在所看到的这副非驴非马模样。由此可见,一方面,学者散文的出现或学者对散文的参与在文化民主时代是构成抗拒大众散文的某种重要力量,并在很大程度上孕育着走向大散文的一种可能。前面我们曾经论述过作家学者化的主张,而学者作家化显然亦可以与作家学者化殊途同归。另一方面,不应忽略的是,有志于散文写作的学者必须更多地关注形而下的生命体验,更多地关注文体的推陈出新与个人风格标识的营造。质言之,必须真正把散文写作当作一项严肃的文

① 朱寿桐、杨晨曦:《漫话学者散文》,《书与人》1998年2期。

学事业来追求。

或许我们的标准过于严格，但我们还是坚持认为，90年代散文艺术实践中真正值得言说的对象也就是：1)以余秋雨、张承志、张炜、周涛、史铁生等人为代表的“文化散文”；2)处于躁动、探索之中的女性散文、新生代散文。——进入90年代，贾平凹的散文明显趋向于某种禅境，汪曾祺、张中行的散文复古意味更浓，由于他们所遁入的理念难觅新意，所运用的艺术传达系统也无较大的变更，因此我们这里对其的分析也就从略。——同时，认真检阅上述两种言说对象，我们庶几可以断定，(一)作为一代知识分子面对世纪末文化挑战所作的精神应战，这批主体的文本也许也并不是那么尽如人意，比如，我们对张承志、张炜、周涛、史铁生等人散文中所暗示的一种清教主义甚至宗教精神就不完全苟同，但是，它毕竟是中国知识分子历经一个世纪的艰苦跋涉心灵之光的最后闪烁与最后冲刺，并且，作为一批严肃的精英主体，其在艺术上的若干探索与精心组织还是相当可观与醒目的，极富有启迪性。前此若干论者无视、贬抑90年代散文实践，将上述主体一概排斥的作法，显然不够冷静、客观。(二)随着余秋雨、周涛的散文步入某种高度，以及随着张承志、史铁生、女性散文、新生代散文等轮番冲刺均难有突破，某种程度上已表明，现阶段社会土壤所能生成的文化因子或可借鉴的文化资源已经取得了相当充分的表现，并且，由现阶段社会土壤、文化环境所决定的情感符号与情感表达程式也达到了相当充分的使用。这就意味着，世纪末中国散文运行到这一阶段实质已再次步入了某种困境。另一方面，虽然学者散文、新生代散文在本阶段并未取得显著成绩，但学者的加入与新生代的“实验”毕竟使这一困境的冲破预示了某种可能。亦即，在这一困境或危机之中实质也潜藏着较大的生机。我们现在所能肯定的是，随着社会土质的改变，以及创作主体突破社会分工的限制重新获得全面而自由的舒展，散文艺术实践上的新的突破就一定会出现。我们现在所不能确定的是，将在何时这一社会

土质才会改变,以及将由何人来承担这一使命……

二、一个高峰:余秋雨

90年代散文领域最为轰动的事件莫过于余秋雨的《文化苦旅》在海内外的风靡。对此,赞之者称为“它不避嫌疑地让散文这种日见轻俏的文体承载起一些比较重大的心灵情节”,“可疗文坛时疾,什么叫修养,什么叫高尚,什么叫文章,《文化苦旅》的每一篇什都会给你答案”^①;“它融文学、美学、哲学、史学,以及其他学科为一体,……能超越地缘政治感觉,提供心理文化感觉”^②;在“文化接轨的航程”中,《文化苦旅》是一座丰碑,“这个拥有双重内含象征意义的书名,一方面指整个中国文化史的悲壮历程,民族文化精英们差不多都是背负着沉重的十字架去创造的,它的衰落和遗忘更是悲剧性的;另一方面是指作家心路历程的举步维艰”,对于我们文化艺术的辉煌业绩,“余秋雨把它们当作有生命的遗迹,但他的研究与其说是迷恋、招魂,还不如说是一种清醒而又无奈的告别。故此,历史不论如何辉煌灿烂,但那只能在精神上激励后人,而不是重新回到文化怪圈的魔道里作茧自缚”。“《文化苦旅》的出现,是我国当代散文创作中一次货真价实的理性精神的回归,是我们民族文化诗学丰富多彩多姿的一次集粹”^③。然而,总是有那么一些“不解风情”、“煞风景”的俗人,不知是因为缺乏艺术感觉,还是出于某种毫无真正的学术精神的“学术冲动”,甚至是摆不到桌面上来的“酸葡萄心理”,对余氏提出了种种批评。这些批评,或从其笔下史实的一些瑕疵或“硬

① 王安忆、沙叶新等:《余秋雨散文》,1993年4月15日《新民晚报》。

② 公刘:《活的纪念碑——公刘随笔》,上海知识出版社,1995。

③ 参见楼肇明《序言一:文化接轨的航程》,载《王朝的背影》,北京师范大学出版社,1993。

伤”入手，或苛求其观点不新或错误，看似颇有道理，其实不通。一来诚如钱钟书先生所指出过的，名著诸如《红楼梦》、《荡寇志》、《镜花缘》、莎士比亚戏剧等均有失误，一部作品能将瑕疵减少到零当然更好，但如果这部作品的主体站住了，有些小误又何足怪！^①二来人的理智与感情常常矛盾，理智知道怎样做，感情却偏要另外做，因而文学中的思维常可允许为一种错误思维，只要能传达出最佳效果，虽错亦动人。在某种意义上甚至可以认为，文学中所表现的那些最优美、最动人的情感都是包含着生活的杂质或内蕴着种种互相矛盾的价值判断的、混沌的团状物，这种情感一旦清晰化，文本的所谓“味”也就丧失无余。所以，用学术理性思辨过程去要求艺术情感表达过程，必然南辕北辙。毋庸讳言，余秋雨对当代中国散文美学的贡献是重大的，关于其文本的美学意义，除了已有的一些批评家的发现之外，可以言说的内容还有很多。

余秋雨，1946年生，浙江余姚人。在家乡小学毕业后到上海读中学和大学，大学毕业后留校任教至今。曾任上海戏剧学院院长，现为上海戏剧学院教授。著有理论专著《戏剧理论史稿》、《戏剧审美心理学》、《艺术创造工程》等。80年代末开始创作散文，结集有《文化苦旅》、《文明的碎片》、《山居笔记》、《霜冷长河》等。

评价余秋雨的散文，我们首先碰到的却是这样一个“悖论”：一方面，其散文的美学蕴藉非常丰厚，譬如，他深刻地批判过封建社会的“贬官文化”、“隐逸文化”与“夜航船文化”（见《柳侯祠》、《西湖梦》、《夜航船》）；他由衷地崇敬康熙大帝的雄才大略，愤怒其继承者的昏聩无能（《一个王朝的背影》）；他惊讶、赞叹中国文化的异质因素“商业文化”的崛起，又满怀惋惜地勾勒了这种文化的没落、灰飞烟灭（《江南小镇》、《抱愧山西》）；他思考过“美”这种似乎没有什么实用价值的东西在人类进程中的重要作用（《柳侯祠》、《夜雨诗

^① 《名著也有失误》，1996年8月4日《扬子晚报》。

意》);他为我们的祖先曾经作出过的成就自豪(《都江堰》),为他们呕心沥血地护卫民族的精神之火而折服(《风雨天一阁》),为一切曾经在冷漠、无序的社会人生与历史实践中贡献过绵薄之力的人、事树碑立传(《信客》、《庙宇》);他痛斥一切扼杀民族之魂的物质的与精神的“牢笼”(《流放者的土地》、《苏东坡突围》、《牌坊》);他忧惧文明之光的熄灭(《藏书忧》、《家住龙华》),但对那些曾经辉煌的“国粹”而今必然要遭到的淘汰命运并不遗憾(《笔墨祭》);他在苦苦追寻“强国梦”的同时,亦痴痴地关怀着适合人类灵魂栖居的“精神家园”(《道士塔》、《乡关何处》);等等。但在另一方面,余秋雨散文的主题似乎又并不复杂,他给我们的一个总体印象是,这是一个对于中外古今一切优秀的人文遗产都曾经作过全方位地、深入地体察与辨识的当代中国知识分子、学者对整个中国历史文化传统的“指点江山,激扬文字”。其全部言说的内核一言以蔽之,就是写出了中国知识分子在两千多年文明进程中的“文化苦旅”,他们的苦难、抗争、业绩与失败,在无情地解剖民族文化黑幕的同时,亦冷峻地反省了知识分子自身的不足、缺点,从而不仅为知识分子的人生悲剧,而且为整个民族文化的悲剧唱了一曲无尽的挽歌。

其实,余氏散文中的这种“悖论”并不难理解。在《文化苦旅·自序》中,作者曾经预料,“写出来的会是一些无法统一风格、无法划定体裁的奇怪篇什”。亦即,他最初并未意识到他所写的是一种散文,他只是在长期的理论研究中感受到一种困惑:“我们这些人,为什么稍稍做点学问就变得如此单调窘迫了呢?如果每宗学问的弘扬都要以生命的枯萎为代价,那么世间学问的最终目的又是为了什么呢?如果辉煌的知识文明总是给人们带来如此沉重的身心负担,那么再过千百年,人类不就要被自己的精神成果压得喘不过气来?如果精神和体魄总是矛盾,深邃和青春总是无缘,学识和游戏总是对立,那么何时才能问津人类至今一直苦苦企盼的自身健全?”带着这样的疑问,余秋雨悄悄地背起行囊上路了,他一路走,一

路看，昔日所积累的丰富学识忽然与那些人文山水有了碰撞，用余秋雨在其理论专著《艺术创造工程》中所说的，有了一种“生命的遇合”^①，于是，他“有了写文章的冲动”，写下了这一组与传统散文体式、美学形态完全不同的散文。这是余秋雨对其写作初衷所作的一番解释，然而我们却从中阅读出了另一种含义，即，任何学术研究如果不能转化成现实的意识形态，成为参与当下的社会实践、真正能在最广阔的现实层面推动人类精神文明的动力，必将是死的学问，或成为徒然消耗主体智慧的学术游戏。在《夜航船》中，作者就曾经惋惜过明代文学家、大学者张岱费时费力编撰出《夜航船》这样的“初级小百科”，其目的仅仅是为了“使士子们不要在类似夜航船这样的场合频频露丑”，其结果所导致的，则是无数文人将全副的才智消磨在一些琐碎知识的辨析上，“不惜为千百年前的细枝末节争得脸红耳赤”。对比一下法国学者狄德罗编纂百科全书不是为了给人们提供无聊的谈资，而是为了人类文明的“启蒙和推进”，这种所谓的学术研究就尤其荒唐、可笑！返观当代社科研究界，情形又更为复杂，一方面，那种“为做学问而做学问”、“著书都为稻粱谋”的倾向不仅存在，而且相当严重；另一方面，如果说封建社会的国家哲学“儒家学说”还能够渗透到民间，不仅为官方、知识阶层所遵奉，而且成为整个中华民族全体社会成员共同依据的价值体系的话（个中原因可参阅李泽厚的《美的历程·先秦理性精神》，知识出版社，1981），那么，进入现代社会，知识精英的思想却一直未能真正地深入民间。早在本世纪上半叶，毛泽东在召开“延安文艺座谈会”时就注意到这个问题，从而提出过文艺要“通俗化”、“大众化”等主张，而在作家当中，真正意识到这个问题并为之付出过努力的，恐怕只有被誉为“人民艺术家”的赵树理一个。只有他明确声称过不想爬上文坛做作家，

^① 参见余秋雨《艺术创造工程》，第47页，第210页，第15页，上海文艺出版社，1987。

只想做一个“文摊文学家”，即力图以通俗化的形式占领老百姓常常光顾的文化阵地，从而将知识精英们的思想真正传播到民间的意识形态之中^①。正是在这个意义上，我们认为，余秋雨所说的其写作《文化苦旅》的初衷是出自于对自身学术生命枯萎的恐惧，实质还隐含着希图将自己的学术研究成果深入到大众阶层的强烈渴望。同时，也正基于此，我们充分肯定余秋雨在写作之初就有意识地“追求轰动”^②，或有意将其处理成“像介绍自然科学知识的科普文章”^③，实质正是一个有责任感、有使命感的当代知识分子应有的文化行为。有些论者以讥讽的口吻称余氏散文是“别一种媚俗”^④，显然未能就学术研究、文学创作的真正意义作过思考。弄清了这一点，再来看余氏散文中的上述“悖论”，也就清楚了，这种“悖论”其实正是余秋雨散文在艺术上所呈现的第一个重要特色。这就是，在余秋雨散文中实际上存在着一个相对系统、完整的理论体系，其中有总论点，有分论点，文本的每一个具体篇目都隐含着作者对中国文化的总体看法，同时对中国文化的每一具体方面又各有侧重。而其文本的整体美学风格也就凭借着这种相对“自足”的精神内核确立了起来。——写完《山居笔记》之后的余秋雨还写过不少随笔、杂谈、以及感时论世的散文，但由于其主旨或是其“苦旅”、“山居”系列散文的翻版、复述，或游离于其前此散文的精神内核之外，因而未能在读者的心底引起如“苦旅”、“山居”系列散文所带来的那种感应，正从反面证明，其作为一个学者、作家的理论思考基本上已完整地体现于其前此的散文之中，如果作者的精神体系没有重大的推移、更换，再继续“炒冷饭”就的确有饶舌之嫌了。

由此也就带来了一个问题，余秋雨的这种写作策略，是否有点

① 参见李普《赵树理印象记》，载《赵树理研究专集》，福建人民出版社，1981。

② 王国伟：《感觉余秋雨·序》，载《感觉余秋雨》，文汇出版社，1996。

③ 吴其言：《读者也有责任》，1995年9月15日《文论报》。

④ 朱国华：《别一种媚俗》，《当代作家评论》1995年第2期。

“主题先行”？考察余氏散文的美学形态，我们并没有见到那种主题先行的写作必然会存在的理念大于形象的弊病。原因何在？首先，我们认为，从前面余秋雨对写作初衷所作的阐述中可知，其写作仍然根植于一种“生命冲动”。我们一直坚持，人类一切行为（包括作家的创作）的最原始的动机不是基于主张“恶是历史的杠杆”的黑格尔所认为的“恶冲动”，不是弗洛伊德所理解的“性冲动”，也不是马克思所论证的“经济冲动”，而是意识到生命的短暂，为了确证生命的存在与价值，化有限为无限的“生命冲动”。

明乎此，再来看余秋雨，则会发现，他并不是先有了一种理论，然后产生了将这种理论普及化的愿望，而是在理论研究之余，产生了一种窒息的感觉，于是想到外面走走，未曾想，这一走，却使得主体自我与“人文山水”发生了强烈的碰撞。用余秋雨的话说，“大地默默无言，只要来一二个有悟性的文人一站立，它封存久远的文化内涵也就能哗的一声奔泻而出”（《文化苦旅·自序》）。亦即，其写作完全是根源于对自身生命枯萎的恐慌与壮丽而富有人文魅力的山川风物的激发所交织而成的一种“生命冲动”，而其丰富的主体准备或理性思考也就由于这一“生命冲动”的中介真正进入了文学本体意义上的艺术操作。

其次，如果说这种“生命冲动”仅仅是为写作者提供了一种进入文学创作的最佳状态的话，那么，余秋雨散文全部动人的魅力还在于，他大胆突破了一切传统的散文观念，成功地运用了一系列包含着作家的个性、独创性的艺术表达程式。诸如：

第一，从理性回到感性，同时，在这种回复的过程中充分注重感性王国与理性王国的自由切入与转换。辩证唯物主义认为，人的认识总是由感性上升到理性，亦即，任何理论认识都综合、概括了大量的感性现象，并省略掉了许多感性被提炼为理性的过程。由于受人类文明总是处于“螺旋式上升”、不停地进步之中这一观念的影响，我们之中的许多人早已忽略了如何让理性回复到感性这一问题。然

而,对于一个作家,尤其是学者型的作家来说,这一问题却至关重要。对此,曾经对“艺术创造工程”做出过深入研究的余秋雨是深知个中况味的。所以,他在散文的艺术经营中突出呈现的一个重要特征,就是千方百计地将理性结晶还原成一个个具体可感的“情感符号”。比如,我们发现,在余秋雨的作品中,就存在着一个与他的理论体系相对应的情感符号体系,这种情感符号体系或系统主要由下述三个方面构成:1)在蒙昧的历史程途中艰难跋涉的中国知识分子群体,如李冰(《都江堰》)、柳宗元(《柳侯祠》)、苏东坡(《苏东坡突围》)、朱熹、张栻(《千年庭院》)、八大山人(《清云谱随想》)、被放逐的文人(《流放者归来》)、“酒公张先生”(《酒公墓》)、史学家陈旭麓教授(《家住龙华》)等。2)镌刻着无数历史人物的足迹与印记的文化名城、风景名胜、地域场所等空间存在。如都江堰、柳州、黄州、海南岛、三峡、洞庭、庐山、西湖、苏州(《白发苏州》)、山西(《抱愧山西》)、周庄(《江南小镇》)、承德避暑山庄(《一个王朝的背影》)等。3)已经上升为某种象征符号,凝聚着厚重文化内涵的物象。如天一阁、道士塔、莫高窟、牌坊庙宇、笔墨、吴江船、废墟等。值得注意的是,尽管将理性回复到感性对于绝大部分人来说已经很难,但余秋雨并没有停留于此,作为一个学者型的作家,他应当认识到回到感性层面仅仅才获得了一般作家写作时共同进入的状态,如果要突出自身的学者优势或特色,这样做还远远不够。于是,我们看到,一方面,他常常凭借着一个学者在长期的理论概括中所锻炼出来的那种精湛功力,将上述三方面内容交错起来,扭结到若干著名或无名的人物活动轨迹中,通过他们的奋求与失落,中兴与末路,得意与苍凉,质言之,通过他们的生命亮色划破历史隧道的黑暗,展现一幅漫长的中国文化演进的巨幅画卷。另一方面,在具体的操作过程中,余秋雨甚至还有意将文本的表层形态处理成感性即将上升到理性或理性即将回复到感性的运动状态。所以,读他的散文,我们常常突出地感到,作者能从感性叙述轻松地切换成理性分析,或从理性分析

自然地转入感性叙述,很多情况下甚至是一种交融着感性与理性的具象式理论言说,充分显示了一个在理论研究、艺术鉴赏与创作中浸淫了多年的文化学者的优越,从而远远超出了前此若干纯感性抒情、叙事或纯理论性议论的文本,为当代散文创作提供了新型的范例。

第二,我们曾在论述 80 年代前期的女性散文时指出,本世纪末期散文主体们在意图呈示时总体上存在着一种隐匿化倾向;又,在论述柯灵、忆明珠两位作家时指出,80 年代以来的作家在状物时大多追求一种“形聚神散”的效果。研读余秋雨散文,我们发现,这一特征在这位作家的文本中体现得更为明显、集中与频繁,并且不仅将这一追求运用于状物散文,而且运用于写景散文。从而导致其散文中所出现的某种景观、物象总是处于时代、社会、历史、文化、道德等多元视角的透视之中,或在一种多元开放的发散式显示中凸现出所写对象宽广、丰富的涵义。比如其《白发苏州》是一篇写景散文,按照传统的写法,无非是先介绍苏州有哪些美好的景点,这些景点的美学特征,然后再抒发一点主体的感怀完事。然而,《白发苏州》的写法全不是这样。作者并没有介绍人们已经熟悉得不能再熟悉的苏州美景,“苏州”在作品中就是一个已经综括了全部苏州美景的情感符号,一个言说的起点,围绕着它,作者所着重强调的,是主体对这一人间之美的多维穿透。文本共分五个部分,第一部分将苏州摆放到世界背景上突出其过去的辉煌与今日的黯淡:“前些年,美国刚刚庆祝过建国 200 周年,洛杉矶奥运会的开幕式把他们两个世纪的历史表演得辉煌壮丽。前些天,澳大利亚又在庆祝他们的 200 周年,海湾里千帆竞发,确实也激动人心。与此同时,我们的苏州城,却悄悄地过了自己 2500 周年的生日,时间之长,简直有点让人发晕。”第二部分作家笔锋一转,写到古代文人事成事败之后都愿来苏州走走,从而译解了苏州作为中国人心理深层的一个美好情结之谜:如果说京城是中国文化喧闹的“前台”的话,苏州则是中国文化宁谧的后院。

尽管如此，苏州在中国文化史上的地位却不公平，“历来很有一些人，在这里吃饱了，玩足了，风雅够了，回去就写鄙薄苏州的文字”。第三部分状写苏州老百姓在统治者的荒淫残暴、厮杀混战中的苦难命运。第四部分作家一反中国集体无意识中视苏州为阴柔之美的俗论，写出“柔婉的苏州人”在那场明末反抗魏忠贤阉党政治的斗争中搅起的风暴，它的五位被杀的普通市民；以及傲视大小官员，与统治者持不合作姿态的唐伯虎、金圣叹等，从而坦露了苏州阳刚之美的一面。最后作者漫步在苏州的小街小巷，感受着无数的门庭里藏匿着的“无数厚实的灵魂”，获得一种“奇特的经验”。上述五个方面分别以中外对比、文化界定、阶级压迫、美学梳理、个人观感等五种视角评说苏州，并最终渗透着或统一于历史追踪这一总的视角之中，诚可谓既“形不散神散”，又放得开，收得拢。再如《笔墨祭》，作者围绕着“笔墨”这一中国文人日常打交道的物体，广博而精练地征引了一切与笔墨有关的美学信息，多层次地勾勒出中国历史发展的不同脉络，其中有文人工具史、书法兴衰史、文人心态史以及文化演进史等，充分展示了文本主旨的多元化与多维性。

第三，以感性的意象衬托、推导象征性意象。余秋雨的散文意象繁密，值得称许的是，作者所选择的这些意象或景观、物象都曾参与过著者主体的精神建构。比如“牌坊”、“庙宇”、“江南小镇”，《千年庭院》中的岳麓书院，《乡关何处》中的河姆渡陶瓷碎片等，这些景观与物象都曾在作家的个人实践中起过重要作用，与作家主体独特的精神世界的形成大有关联。这就与“17年时期”散文作家们于走马观花中浮光掠影的景物速写大不相同，同时也与古典主体在个人生命之旅中主客体之间那种“随遇而感”式的取像区别开来。如果我们进一步深究下去，还会发现，作者在运作这些意象时，不仅充分展示了其所选择的感性意象的感性魅力，而且常常或以感性意象衬托象征性意象，或以感性意象推导出象征性意象，从而极大地增强了文本的美学意蕴。比如《道士塔》，随着作者意象化的叙述，可以发现，“道

士塔”作为一个象征性的意象始终贯穿其中。于是，作者形象描述的本世纪初中华民族的国宝敦煌文物流落海外的那一过程之中所潜隐的传统中国文化的无能与没落，也就借“道士塔”这一原本就很虚妄、空洞的象征性意象传达了出来。换言之，王道士作为那场民族悲剧之中“错步上前的小丑”，他的墓原本没有什么价值，只是一个空洞的能指符号，然而，由于中华民族传统文化之中的全部负面因素所导演的那场民族悲剧极其偶然地与他发生了联系，他的墓也就成了全面溃败的传统中国文化的象征。再如《这里真安静》，文本讲述的是作者在新加坡的一处公墓的旅游，他先看了日本军人的墓，对他们的那种愚忠感到又可怜又可笑，接着参观了日本妓女的墓，想象着她们当年的辛酸与眼泪，最后，竟然还发现了一座作家的墓！于是，一个由“军人、女人、文人”所构成的“三相结构”一下子就上升成了一个象征符号。它象征了人类历史进程中由这三种人所演绎的数不清的人生悲喜剧，以及广阔而无限的社会、历史内涵。——在作品中，余秋雨将它称之为“寓言”或“寓言式的抽象”，实质是不准确的。因为任何寓言的寓意总是有限的，而这一“三相结构”所包孕的含义则是无尽的，是一时说不清道不明的。它在很大程度上恰恰符合余秋雨自己对象征的定义：“象征，就是有限形式对于无限内容的直观显示。”^①并且，这里对“象征”的运用，更多地类似于余氏所论证过的“符号象征”或“部件性象征”，即仅仅在作品中以“部件”的形式出现，而非“在整体上变成了一个符号”的“寓言象征”或“整体性象征”^②。

第四，大胆借助“想象”艺术复现为传统正史所不载的，已经淹没在历史阴影之中的历史瞬间或历史画卷。《道士塔》中王道士的所作所为可以说纯粹是作家借助于史料虚拟的某种历史情境；《一个

① 参见余秋雨《艺术创造工程》，第215页，上海文艺出版社，1987。

② 参见余秋雨《艺术创造工程》，第210页，上海文艺出版社，1987。

王朝的背影》浓墨重彩所编织的更是清王朝三百年历程中不足为外人道的心灵秘史。如果说传统散文中的想象是一种技巧,想象的至多是一个场景,一两个细节,像余秋雨这种大规模地、整体地运用想象修复一段历史运动轨迹的做法,在虽然可以接纳想象但决不能虚构的散文中还是不多见的。

第五,从体裁上考察,余秋雨的散文无论是“苦旅”系列抑或是“山居”系列,均属于“游记”。“游记”一直是中国文学的一朵奇葩,在古典时代,山水游记在某种程度上甚至构成了那一文苑中极为光亮的一部分(个中原因可参阅本书第二章第四部分对古典主体与大自然关系的一段论述)。然而,到了本世纪末期,山水游记却渐渐地趋向于黯淡,个中的原因当然也很复杂,最为表面的不外乎这样几种:1)随着物质文明特别是摄影摄像技术的高度发展,影视、摄影已部分地取代了游记的职能;此外,交通的发达,也使世界的距离相对缩小,在古人那里很难亲历的自然风光在今天已如家门前的风景,唾手可得。2)伴随着物质文明的高度发展同时而来的,是人对大自然的改造与征服已极尽最大限度,即大自然在今天基本上已是人化的自然,人们对之至少在心理上已不如过去那么陌生,而是相当熟悉。因此,古人在探索大自然奥秘时所特有的那份新鲜、惊奇、困惑、激动在今天基本上已不复存在。3)传统游记偏重于临摹自然山水的外在形态,再挤逼出一两点主体感悟的表达程式已相当陈旧,再也激不起读者的审美兴趣,等等。诸如此类,均使得今天的游记越来越不好写了。因此,必须另辟蹊径,前面我们曾经介绍过季红真、贾平凹等人在此问题上的成功尝试,而余秋雨的探索,又为我们提供了一种新的艺术经验。这就是,突破传统游记散文“移步换形”、借游说理的简单套路,将游览过程退居为某种断续的、或隐或现的情节框架或开启情感闸门的触点,从而突出了作家所要开掘的,与本次游览相关的内容。比如《庐山》、《贵池滩》、《青云谱随想》,作家在这些地方的游览过程已不重要,也无意全面摹拟那里的具体风光、景点,而

侧重关注那里的文化型态、文化品位与文化贡献。

余秋雨的散文被当代理论界誉为“文化散文”，然而，什么是“文化”，什么是“文化散文”，这些概念至今仍未有科学的界定。对此，我们亦不打算深究，但有一点是清楚的，如果说一切的社会实体均可划分为“器”与“道”两个层面的话，那么，“文化散文”的描写对象无疑偏重于“道”的一面。从这个意义上说，所谓的“文化散文”并不自余秋雨始，本世纪上半叶，鲁迅、周作人、林语堂等一批大师们早就写过文化散文。这样说并非贬低余秋雨散文的美学贡献，而是我们从余秋雨散文的巨大成功中再一次感受到一种强烈的困惑，这就是，自本世纪以来，“道”“器”之争一直纠缠于数代先驱者的思维之中。比如，在清朝末年，与主张“实业兴国”、“师夷之长以制夷”的“洋务派”相对立的，就有被称作“孤独的先行者”的湖南籍中国第一任公使郭嵩焘。郭氏思想独特，他没有停留在对声光化电、坚船利炮之类的褒扬上，而是试图由表及里地对西方社会政教风俗进行剖析，从而得出结论：只重视物质层面的引进与吸收，是不可能从根本上使中国富强的^①。再如，一代宗师鲁迅先生的弃医从文，某种程度上所隐含的也是舍“器”而就“道”。现在，余秋雨又一次将目光瞄准了“道”，这究竟是本世纪上半叶话语的重复呢，还是世纪末痛定思痛的中国知识分子所作的新的选择？尤其关键的是，无论是重“器”还是重“道”，一个不容忽视的事实是：中华民族的现代化进程始终未能获得长足的进展。看来，促使一个民族的现代化进程真正能有一个突飞猛进的，还应端赖于“道”与“器”的完美合一，同步共进。既往的种种徘徊，说明我们的“道”与“器”一定不知何时在哪里发生了错位。这是我们在盛赞余秋雨的散文艺术与评价 90 年代的“文化散文”时不得不引起重视的。

^① 参见《人文中国》(上)，第 405 页，中国社会出版社，1996。

三、“以笔为旗”：张承志 张炜 史铁生

张承志、张炜、史铁生在写作散文之前均已在小说领域奠定了文学地位。面对 80 年代末 90 年代初作家们在商品经济大潮中的彷徨、媚俗、失语与自甘边缘，他们不约而同地表达了某种抵制与坚守意识。其所抵制的是文坛上不少作家放弃文学的批评、拯救职责，以玩文学的态度贩卖各种庸俗的价值取向取悦读者；其所坚守的则是鲁迅先生所开创的五四新文化传统。比如，张承志写过《静夜功课》、《致先生书》，张炜写过《再谈学习鲁迅》，都直指鲁迅为自己的精神导师，试图在鲁迅先生精神的鼓励下于物欲横流的现实中重新负起文学的责任。

张承志，1948 年生，北京人，回族。1968 年高中毕业后曾到内蒙古草原插队，1972 年入北京大学历史系考古专业学习，后毕业于中国社会科学院研究生院。著有小说集《老桥》、《北方的河》、《黄泥小屋》、《奔驰的女神》，长篇小说《金牧场》、《心灵史》等。散文作品结集有《绿风土》、《荒芜英雄路》、《清洁的精神》、《大地散步》等。

张承志的散文侧重传达的是这样几层意蕴：（一）蔑视一切学术寄生虫及伪学术。在《荒芜英雄路》、《杭盖怀李陵》、《放浪于幻路》、《心灵模式》等篇章中，张承志的批判锋芒有相当一部分指向的是以学术作为谋生饭碗、写得纸腐墨臭的文人，这些人的所谓学术研究与人类的良知、主体的生命体验与心灵律动毫无对应，这就使作者“一翻开资料就觉得有一种嚼英雄粪便的感觉”，终于有一天“突然悟出自己的不合理”：“在纸人国中，难道我不也一天天变成一个稻草人么”，从而希望，“大火猛烈地烧起来，它扫荡了我寄生的纸人国，也终于烧尽了我一身的烂稻草”。作者的这种申述与余秋雨曾经表达过的对学术生命逐渐枯萎的恐惧有某种相似之处，但也存在着

较大的不同。如果说余秋雨对学术生命枯萎的恐惧并非否定学术研究本身,而是希图自己的学术研究成果能与最广大的接受主体对话,那么,张承志对学术研究的厌恶,则含有“宁为百夫长,不作一书生”的意味,即,他仰慕着古人所创造的英雄业绩,总是渴望有所行动,用自己的身体而不是用笔划下辉煌的人生轨迹。或许是现实社会并没有、也不可能再给他提供类似成吉思汗那样的表演舞台,于是他最终还是不得不用笔倾泻他的一腔忧愤,这就使我们在阅读他的散文时常常突出地体会到一种怨怒、悲怆甚至悲剧的意味。(二)憎恨都会文明对人心的侵蚀,渴望回归大自然。都会的窄逼、酷热常常使张承志窒息,在都会“绿油油的野草”中蹒跚久了,人的心中也长满了野草,心弦也开始锈腐(《芳草野草》),因此读张承志散文,我们常常看到作家在新疆、内蒙、甘肃这三块贫瘠而苍凉的大陆上踽踽独行的身影。唯有在那里,在“西海固”、“沙沟”、“起辇谷”、“北庄”、“枯水孟达峡”,在“黑骏马”奔驰的大草原,作家才感到天空的辽阔、心灵的升华与生命的确证。值得注意的是,张承志对自然的渴望,并不是由于痛感现代人与大自然关系的支离破碎或企盼逃离都市在自然界美景中获得一份心灵的自由与宁静等一般意义上的“回归自然”,也不是如某些论者所理解的“礼失求之于野”,即走进民间去寻求散落于那里的“文明的碎片”,以重新拼凑起某种为现代人所失落的价值体系,而是索性抛开现有一切文明的披挂,退回到赤裸裸的原始状态,在主体与大自然的对峙与搏斗中弘扬主体的阳刚之气,大有一种退回历史起点、一切重头再来的胆略与气魄。但是,我们在领略其文本排山倒海的力度、对主体所显示的这种姿态表示敬畏的同时,亦不禁从内心浮起阵阵苦笑:从某种意义上说,征服那种野性的自然要比征服社会相对容易多了!那种毫无顾忌地扫荡自然的力度进入到已经高度精密、复杂化的文明社会几乎寸步难行。所以,张承志的散文给予读者的也仅仅是一种一时的浪漫主义激动与精神鼓舞,由于它们缺乏坚实的现实体察以及由这种体察而生发的

精神力量,因而最终很难在读者的心灵之中留下难以磨灭的印记。(三)提倡宗教精神。张承志出身回族,在长期的关于本民族历史踪迹的寻绎中,作家对一种名叫“哲合忍耶”的苏菲主义教理发生了浓厚的兴趣。《神不在异国》、《宁肯湮灭》、《背影》等篇,作家热情赞颂了历经磨难的回族平民对宗教的虔诚,并隐约地透露出这样一种潜语:在一个没有理想的时代,人应当信仰某种宗教。不能说张承志的这些思考是正确的,但他在探索中所显示的那种严肃态度、责任感与勇气还是值得肯定的。

如前所论,80年代以来散文主体的意图呈现总体地走向了隐匿,张承志的散文在具体的艺术操作中也突出地体现了这一特点,主要表现在:

其部分抒情、叙事类文本从意境摹拟走向了画面组织。具言之,传统散文在整合、表现某种时空形式时往往以显示意境为最高宗旨,然而,或许是因为意境作为一种封闭、狭窄、凝固的艺术空间,很大程度上是那个封闭、静止、自给自足的小农经济社会的产物或缩影,对应的主要是一种农业文化,现代文明的大踏步前进与时代列车的飞速奔驰从某种意义上已决定了意境这一古老的表达程式在现代社会中面临解体,因此置身于飞速奔驰的时代列车中寻觅封闭、静止的意境将十分困难,现代主体所能捕捉的应是车窗外那一个个扑面而来的、流动开放的画面。由此我们看到,本世纪末期的散文家大多放弃了营造意境的努力,转而趋向捕捉主体于实践程途中劈面相逢的那一个个纷至沓来的画面、场景,并且,其主题的传达主要就借助其所组织的若干画面之间的重叠、对比暗示出来。比如张承志的《背影》,文本一共由三个“背影”组成:少年时代在熙熙攘攘的人流中所“发现”的母亲“单薄又倔强”的“背影”;在兰州“赶尔麦里”——追悼牺牲在清朝统治阶级屠刀下的亡人的集会上所看到的数万回民的“背影”,一个民族的巨大“背影”;妻女、朋友眼中自己的“背影”。文本的主题并没有直接“点”出,而是通过这种无声的排列

不道自明,即,为了这个历尽苦难、被迫逃亡到边缘地带但仍“坚持着心中沉重的感情直至彼世”的民族,“我”作为这个民族的儿子,有责任肩负起某种使命(作者的这种表述似乎隐含了某种民族情绪,或许正因如此,他才采取了这种隐匿化的主题表达方式?)。与《背影》的主题处理方式相类似的,在张承志的散文中至少还有《荒芜英雄路》、《放浪于幻路》等文本。

本世纪末期的随笔或议论型散文亦从原先的明确立论或主体高高在上的宣教转向坦示主体的思辨过程或与读者的平等交流、对话,相应地,文本主题亦不再由主体预先设定或肯定,而是处于未完成的开放状态,读者大多可以直接感受到作家思想过程中的某些原始痕迹或感情烫度。对此,贬之者认为丢失了鲁迅式的单刀直入、痛快淋漓的文风,然而,我们认为,作为一种文本操作方式其产生显然与世纪末散文整体美学趋向的制约与驱动有关,而作为一种探索,无疑极大地开拓、丰富了散文的表现途径。正是在这个意义上,我们肯定张承志的随笔如《语言憧憬》、《心灵模式》、《关于成吉思汗陵的思考》、《以笔为旗》、《无援的思想》等虽然语言较粗糙,夹杂着不少主体尚未完全消融的坚硬的理念,许多思维还比较混沌或指向的是某种错误的结论,但正因其所展示的是主体灵魂正在伸展、摸索与无所着落的过程,因而自有一股别样的、灼人的魅力。

山东作家张炜曾以《秋天的愤怒》、《古船》等杰出的小说文本为文坛所瞩目,其散文结集有《纯美的注视》、《忧愤的归途》等。严格地说,张炜的散文在艺术上并没有特别的建树,我们这里提及他,是因为,其一,他与张承志共同确立的“抵抗投降”姿态已经历史性地成为90年代散文的一道风景。这主要是因其散文所陈述的美学思想与张承志异曲同工,比如,在他的代表作《融入野地》中,面对“被肆意修饰过”的城市,作家同样感到焦躁、恐惧与孤独,并开始逃离:融入野地。“野地”在这里不仅是可皈依的精神家园,而且包容或概括着作者一切的倾诉:“抵抗的习惯”、“艺术是战斗”、“自己的秩

序”、“自省精神”、“保守主义”、“宽容”、“稳定的情感”等，同时作为一种参照物，“野地”还强烈地对抗着同期文坛上的种种垃圾：痞子文学、性乱文学、闲适文学、喷嚏文学等。正是在这里，张炜以自己的话语同样确立或完成了某种世纪之交的“大地守夜人”或“麦田守望者”形象。其二，张炜的随笔暴露了某种本时期文坛上一大批随笔作家的共同局限。还是在阅读他的某些小说文本如《古船》、《九月寓言》时，我们就发现，这位作家除了成名作《秋天的愤怒》比较完美地处理了内容与形式之间的关系之外，其余的文本则大多未能找到较为艺术化的表达形式，如总是理念大于形象等，其随笔也是如此。由此也就带来了一个问题：随笔作为散文艺术地表现主体自我的一种体裁，在要求主体必须具备真知灼见、智慧结晶的同时，还必须具备将这些真知灼见、智慧结晶转化为优美的艺术形式的的能力。在某种意义上甚至可以认为，由于随笔所呈现的美学思辨过程极大地接近于主体的理论思辨过程，因而随笔的艺术性是一个较难企及的境界，或随笔之美学效果的经营要比抒情、叙事类散文困难多了。所以，不是人人都可以写随笔，也不是人人都能写好随笔。当代不少主体虽然具有思辨的深刻程度，但却由于缺乏文体意识的自觉程度，以及基于随笔所暗示的随意性，往往在作品中直白而乏味地诉说主体的所谓“洞见”，思想性有之，而艺术性（包括艺术构思、文体美感的推导、艺术语言的锤炼等）则完全阙如。这也是我们在探讨 90 年代的散文艺术时将许多评论家一再称许的王晓波、周国平等人的随笔排斥在外的原因。

史铁生，1951 年生于北京，1969 年赴陕北插队，1972 年因双腿瘫痪回到北京。著有小说集《我的遥远的清平湾》、《奶奶的星》，散文小说合集《我与地坛》等。其散文代表作主要有《随想与反省》、《我与地坛》、《合欢树》、《好运设计》、《随笔十三》、《散文三题：玩具、角色、姻缘》等。

或许如此表述比较残酷，但我们还是不得不说，史铁生散文全

部的美学内蕴均与他的身体残疾有关，而也正因他身罹残疾，他所言说的内容也才具有了其他作家很难达到的那份严肃、苦涩、压抑与悲哀。比如，在《合欢树》中，作家满怀遗憾地叙说了母亲对自己的一腔关爱，母亲终于未能看到自己的小小成功就撒手西去，那份难解的心结不是从那种非常态的、几近绝望的家庭中生活过来的人是永无体验的可能的；在《好运设计》中，作者竟然异想天开，为自己重新设计了一种人生，而其全部“好运”说穿了也不过是希望能过上一般的常人无须努力就可企及的生活，文本字里行间所流露的那份今生已然无望、“来世”更不可卜的辛酸，几令读者心悸，从而霍然警醒，重新打量、思索自己的人生意义。在史铁生全部散文文本中最为值得称道的，无疑是他的《我与地坛》。这篇散文，不仅标识着作家本人散文创作的一个高度，而且在整个 90 年代的散文领域中也独树一帜。

《我与地坛》共分七个部分。第一部分叙述的是“我”与地坛既有点无奈又有点宿命的关系；第二部分叙述的是“我”的母亲由于“我”的缘故而不得不与地坛建立的关系；第三部分叙述的是“我”对地坛一年四季春夏秋冬景物变化的细致观察；第四部分叙述的是十五年来一直在地坛公园散步的一对夫妻，尽管他们从未与作家有过交谈，但是他们的存在已经构成了作家精神世界不可或缺的一部分，而唯其他他们自己一无所知，作家的这份无意中获得的情感才让人感慨莫名；第五部分叙述的是留在作家记忆之中的一个聋哑少女，她在园中的偶然出现，她的美丽与痴傻，使作家推己及人，想到了整个人世的不公；第六部分作家的思维进入了形而上层次，深深地倾诉了他多年来一直纠缠于生与死、灵与肉、缘与命等问题之中的困惑；第七部分述说的是主体回到现实，带着一份苍凉、一份疲惫，推着轮椅，依然独自游荡在这并不属于自己的人间……不难看出，《我与地坛》的主旨是厚重的，沉郁的，文本几乎对自己一生的命运与艺术道路作了全面的回顾、思考与总结，主体的思维触角“上穷碧落下黄

泉”，穿透了前世、今生与来世，交织着形而下的痛楚与形而上的希冀，而其所吐露的对上帝、命运的矛盾态度：一方面希望皈依“上帝”，一方面现代科学理性又强烈地提醒着作家这种皈依之路是如何苍白贫弱，又道出了多少现代人万念俱灰之后企图走近上帝又无法靠拢上帝的灵魂折磨与尴尬处境！

如此庞大、广博而复杂的思绪如果没有相应的艺术化的呈现，是不可能长久地吸引住读者的审美关注的。所以，在《我与地坛》中，作家殚精竭虑地赋予了它相当卓绝的艺术形式。首先，文本几乎将作家一生的思想感情以及十五年来在园中的所见所感，都井然有序地压缩到“我”与地坛所构成的那一相对狭小的空间之中，从而导致，主体的那些纷乱的思绪都附着于“我”与地坛的那种既亲近又对峙的关系，即有了一个坚实的载体。其次，文本容纳了许多琐碎的现实表象，这些现实表象发生的时间各不相同，且错落地分散于文本的七个部分之中，但又不给人以零乱之感，原因之一是它们都发生于地坛这一特定的空间内，即作家有意只选择那些进入到“我”与地坛对峙的空间之内的人事景物加以表现。原因之二就在于，作家在文本中所安排的七个部分都有一个相对明确的言说对象，如地坛、母亲、园中的四季、一对散步的夫妻、一个漂亮而不幸的小姑娘、“园神”、园子以外的世界或自己的未来。这七种言说对象既相对独立，又依据作家所赋予它们的叙述次序组合在一起，从而不仅使文本的整个思路、叙述过程、结构清晰明了，而且也使文本所呈现的那些纷乱的现实表象各自获得了它们的凭依或“居所”，虽驳杂而有序。第三，文本的整个叙述是符号化的。文本不仅有一个总体的、统括全局的符号：“我”与地坛，而且主体的全部展开过程亦充满了隐喻式的言说。譬如，作家描写地坛的四季：

如果以一天中的时间来对应四季，当然春天是早晨，夏天是中午，秋天是黄昏，冬天是夜晚。如果以乐器来对应

四季,我想春天应该是小号,夏天是定音鼓,秋天是大提琴,冬天是圆号和长笛。要是以这园子里的声响来对应四季呢?那么,春天是祭坛上空飘浮着的鸽子的哨音,夏天是冗长的蝉歌和杨树叶子哗啦啦地对蝉歌的取笑,秋天是古殿檐头的风铃响,冬天是啄木鸟随意而空旷的啄木声。以园中的景物对应四季,春天是一径时而苍白时而黑润的小路,时而明朗时而阴晦的天上摇荡着串串杨花;夏天是一条条耀眼而灼人的石凳,或阴凉而爬满了青苔的石阶,阶下有果皮,阶上有半张被坐皱的报纸;秋天是一座青铜的大钟,在园子的西北角上曾丢弃着一座很大的铜钟,铜钟与这园子一般年纪,浑身挂满绿锈,文字已不清晰;冬天,是林中空地上几只羽毛蓬松的老麻雀。……

这里,作家将“我”十五年来在地坛度过的春夏秋冬幻化成无数的自然、社会、人生与艺术的影像,这些影像重重叠叠地堆砌在一起,既将“十五年”浓缩成短暂的一瞬,又将“十五年”来自己心境之寂寞、时光之难熬充分表达了出来。这种隐喻式的暗示,显然比那些“感情奔放”的大喊大叫或直白而平乏地言说“我”如何如何痛苦,要高明得多,也动人得多了。

四、游牧西部:周 涛

周涛,1947年出生,祖籍山西,1965年随父母入新疆,后毕业于新疆大学中文系,现为兰州军区创作室作家,新疆作协副主席。周涛的文学实践始于诗歌,出版有《神山》、《野马群》等七部诗集,曾被誉为“新边塞诗人”。80年代中期,周涛在充当了多年的“既够不上令人崇敬也不至于最让人瞧不起的一类”诗人之后,忽然悟出:“诗是

很难写的，诗人就更难当，也许配称为诗人的时候恰恰是不像诗人的时候。”（《亲爱的诗坛离我太远了》）从此，他转入了散文创作，这重要的一转，却取得了极大的成功：“他显然找到了更适合自己的文体。”^① 迄今为止他已出版散文集《稀世之鸟》、《周涛自选集》、《秋风旧雨集》、《人生与幻想》、《游牧长城》、《兀立荒原》、《周涛散文》（三卷本）等多部。

或许由于作家身处边塞的缘故，人们往往把周涛的散文称之为一种边缘化的言说，并且认为周涛文本的价值取向是用一种“边陲”的“永恒”和“美”对抗大一统内地或沿海地区的世俗观念^②。的确，周涛的散文从没有对坚硬、粗砺的大西北略有微词，尽管他深知，“边陲是一个在相当一部分人内心里被藐视或怜悯的概念”，“地域，你不能不承认，它本身就是一种力量。这种力量对于许多人生存的支撑作用，早已远远超过他们自身的分量。地域作为世俗力量的一部分，是政治、经济、文化、历史、地理等诸多因素的综合显示，因而它是强大的，既具有诱惑力也具有制约力”（《边陲》）。在理性的层面上，他也未尝不希望西北尽快地走向物质文明（见《预言塔克拉玛干》、《新疆！新疆！》），然而，由于“古典时期的艺术家们，为了提高人的文明，故尔回避、美化原始的东西，他们创造的艺术至境为典雅；现代艺术家为了冲破发达的物质繁华世界更准确地把握人类情绪的本质，使人的精神返朴归真，他们的作品中传达的常常是原始的骚动和不安……”（《蠕动的屋脊》）以及边陲“总是在时髦的漩涡之外提供某种不同的存在”（《边陲》），所以，“边陲”对于现代文明来说，有着极为重要的参照意义。

如此解读周涛，大体上说应该是不错的。然而，作为一种理念，

^① 余树森、陈旭光：《中国当代散文报告文学发展史》，第267页，北京大学出版社，1996。

^② 余树森、陈旭光：《中国当代散文报告文学发展史》，第268页，北京大学出版社，1996。

它却并不具备深刻性与新颖性。比如，在当代就有不少人（不仅仅是作家）意识到这一点，走向了大西北，希望在回归自然的状态时逃避现代文明的纷扰，或希望在两种文明的撞击中找到创作的激情、灵感与启示。就散文作者而言，有着如此认识与实践并取得过一定影响的，就有从山东进藏、写过《走过西藏》的马丽华，由安徽独闯大西北、被称之为“大陆三毛”的王英琦，还有一个几乎走遍了大西北最后倒在罗布泊的上海人余纯顺（其散文结集为《余纯顺孤身徒步走西藏》、《余纯顺风雨八年日记选》），然而，无论是马丽华、王英琦抑或是余纯顺，其散文的境界、气魄、格调特别是文本整体所散溢的那种艺术魅力，与周涛相比，均不可同日而语。个中的原因当然有很多，在我看来，其中最主要的两点则在于，其一，马丽华等人毕竟是从外部生生地嵌入西部生活，或这些主体对于真正的西部生活实际上是游离的，而周涛则不然，其本身就是那方文化土壤内部所孕育的一个“文化符号”，因而能够凭借着对西部文化内涵长期吸纳的优势，全方位、大面积、细致而深刻地展示西部生活的方方面面及其内在的神韵。其二，严格地说，马丽华、王英琦、余纯顺等人在进入西部之前的主体准备是不足的，甚至是毫无特色的，而周涛在开始散文创作时则已兼备军人、诗人、西部人三种身份，这三种先天就具有浪漫而传奇色彩的身份以及其背后所对应的三种拒斥庸常的人生经历扭结到他一人身上，这就使周涛散文从一开始就具有了一种特别的精神内核与异样的美学风采。

所以，周涛散文的艺术价值在整个当代散文领域中是相当独特的，这种独特性首先就在于，它传达出了一种真正的西部精神。这种西部精神并不取决于作者在文本中所呈现的大量的西部风光（这些风光是任何一个具有审美眼光的主体都会发现的），而是取决于其在现代文明的参照之下由衷地敬畏、肯定并认同的一种游牧式的、劲气四射而精气内敛、既奔放热烈又坚韧沉默的生存方式，以及由这种生存方式所坦示的那种生命哲学：生命的价值与尊严就在于生

命的野性、狼性与生命的自在、独立与静寂的完美结合。所以，读周涛的散文，我们发现，他那些纯粹描写自然风光与纯粹演绎主体哲思的篇什大多流于一般，其给人以强烈美感冲击的，大多是那些描写西部人物或将主体自我的人生经历织入文本的散文。比如，在《过河》中，我们看到，那个“身躯枯瘦衰老”、至少有 80 岁、连站起来似乎都很困难的哈萨克族老太太竟然征服了连“我”这个身强力壮的小伙子都无法驾驭的劣马！这个天山脚下的老人的一生无疑是平淡无奇、默默无闻的，然而，她在“1972 年冬天的巩乃斯草原”上某个平凡的一天作出的这一平凡动作中所包孕的生命力度与光辉，却足以使许多蝇营狗苟、庸庸碌碌的人生黯然失色！唯其如此，文本虽不像周涛的其他散文那样写得大气磅礴、一泻千里，却仍然给我们留下了难忘的印象。再如《哈拉沙尔随笔》描写他在回族“师父”马洪武家所看到的一张“师父”与“宁夏政府副主席、师爷马滕霭”的合影：

在秋草枯黄的哈拉沙尔草原上，两位老头戴黑色六角帽，足蹬黑面开口纳底布鞋，各骑一匹焉耆神骏，一匹黄骠马，一匹青鬃马，勒马迎风而立。马如龙，人如虎，其凝重威严风采实为罕见，直教人想起百年“河湟事变”时率 10 万回民与左宗棠的清廷官兵血战的统帅人物……

师爷马滕霭，身材匀称魁伟，面容英武；
师父马洪武，身躯矮壮，浓眉大眼豹头；
两人均有古相，这是在常人中少见的。

这样的人物，这样的画面，以及这种描写的背后所隐现的作者主体的感慨与评判——即使无所作为，人也应该像师父、师爷那样孤独而骄傲地活着，作者如果对西部精神的精髓没有深切的领悟与理解，是绝对写不出来的。

周涛散文的另一个与众不同之处，在我看来，并不是为许多批

评家所指出的，传达了诸如“返朴归真”、“大美无言”、“自然的美高于人化的美”或“野性的美是对内地、城市文明之美的补充”等理念，而应是他对中国知识分子一贯坚守的“清高自许”、“孤芳自赏”等传统人格的批判。比如，在《吉木萨尔记事》中，他就曾匆匆地审视过自己父亲的失败，而在《蒙古人孟驰北》中，作者在肯定这个人物身上具备着“两种最宝贵的东西：勇敢和善良”的同时，亦毫不留情地指出，他是一个“人生的彻底失败者”：他是作家，“但还不甚知名”，是个有崇高威望的记者，但直到退休，“也只升到‘组长’一级”，“投身革命已三十七年，却不是共产党员”……质言之，作者在赞扬这个人物豪放、正直、真诚、坦荡等人格魅力的同时，亦清醒地认识到这种人格的缺陷：作为知识分子信奉、追求的某种人格高度或人格理想，其在竞争与冲突为主导特征、对抗与对话交织的现代社会，从本质上说是空洞无力的。它制衡不了一个社会全面腐败之际官员们的贪赃枉法，更不能转化为一种强大的、具有一定操作性与行动性的防御甚至干预体系，去阻挡汹涌澎湃的人欲或惩处兽性大发的恶人或恶势力。台湾作家李敖先生曾经写过一篇杂文，大意是“向奸臣学习什么？”他发现，一部“二十五史”中的忠臣从来都斗不过奸臣，原因就在于忠臣的人格力量没有奸臣坚韧、强悍，忠臣在碰到问题不得解决之际，不是一死了之就是挂冠归隐，而奸臣则不然，他们往往是一些铁腕人物，脸厚心黑，胜不骄，败不馁，意志坚定，手段多样而狠辣，始终躲在阴暗的角落里磨牙切齿，不达目的誓不罢休。因此，在很多情况下社会的溃烂与停滞，自命清高的知识分子是要负一定责任的。这也就是周涛在《蒙古人孟驰北》中所说的，“智者多傲骨，大权落中庸。智者啊，对此，你们是有责任的……”

如果说在《巩乃斯的马》、《猛禽》、《稀世之鸟》等早期散文中，我们还可以从文本的表层形态看出作者主体与描写客体之间尚处于互相分离的状态，还未能有机地融合在一起的话，那么，在他的一些堪称经典的作品如《伊犁秋天的札记》、《吉木萨尔纪事》、《蠕动的屋

脊》、《哈拉沙尔随笔》、《边陲》、《和田行吟》、《坂坡村》、《游牧长城》等篇什中，那种主客体之间生硬组合的痕迹则已基本消失，我们所看到的则是，一方面，进入到文本之中的一切客观表象基本上均处于对整个西部精神已有深切把握的主体的统摄之下，或主体基本上能基于西部赋予他的全部美学感悟与主体在观照西部客体时所萌发、舒展的诗情，随心所欲地驱使那些洋溢着浓郁西部风情的客观表象；另一方面，进入到文本之中的主体（包括主体的人生轨迹、游程等）已不再仅仅是某种文本客观表象的观照者、操作者或文本的叙述视点、思想感情之源，即是某种能使读者明显觉察出来的、游离于文本其他客体之外的“异物”，而已是与文本的其他客观表象相类似并与其他表象有机地融合在一起、贯穿于文本始终的情感符号，从而导致，随着文本的展开，呈现在读者眼前的，是一条飘浮着种种闪烁着奇光异彩的物象的“美感之河”。在这条“河”中，主体的客观踪迹、主观情思与文本之中的其他物象互相追逐、砥砺、渗透，共同传达着文本之外的写作者对包括写作者在内的整个西部世界的美学体味与咏叹。从某种意义上可以说，那些并未如周涛那样已经完全认同并身体力行地实践着那种西部生存方式、观念的主体，是不可能企及周涛散文的这种美学境界的，或，对于那些从外部侵入西部、企图有所收获的主体而言，周涛散文中的某些技巧可以模仿，但周涛散文的整体美学精神却不可模仿，其散文有可能呈现出另一种美学风貌，但却不可能获取周涛散文那样的美学姿态。这里特别地提出这一点，实际上是要提醒那些在内地、沿海庸常的现实生活中活得不耐烦，希图通过走一趟大西北就如何如何的散文主体们，对于自己散文美学目标的确立与定位，应该保持清醒的认识。

五、女性散文·新生代散文

在我看来,90年代的女性散文与新生代散文最大的失败在于,这两个群体之中的任何单一的作者都没有能够确立自己的个体标识或文本权威;但是,作为本世纪末期一群执着于散文艺术的经营着,则无论成败,都留下了若干有益的启示。

女性散文作者斯妤曾经这样评价她眼中的当代女性散文作家群体:“平心而论,现代散文的广袤星空上,似乎以男性作家的光芒更醒目,更璀璨,更恒久。……一批当时似乎名噪一时的女作家,如今细看不免让人失望惘然,因为她们实在成绩平平,不少文章甚至矫揉造作稚气十足,连成熟与大度都谈不上。而当代女性散文——笔者真是欣喜异常地看到,当代女性散文在经历了近三十年的空白后一夜之间骤然勃发,在这短短的十几年间雨后春笋般地生发,舒展,茁壮起来,一时间作家辈出,名篇接踵,文坛惊叹散文界阴盛阳衰。”^①然而,来自理论界的则又是另一种看法:“在近年女性散文的人生感悟里,我们看到作者对于‘独立’、‘强大’人格的追求与表现,……但是,仔细读她们的作品,便会感到:上述‘独立’、‘强大’的人格,还只是她们正在追求中的‘乌托邦’。在她们的那种‘强大’里,还掩藏着深刻的脆弱;她们的许多‘牢骚’、怨愤、忧伤,恐怕在一定程度上正是她们尚未能真正摆脱所谓‘男性文化’的框架的表征。她们用来同命运抗争的那种方式,实在也没有完全超出历代文人惯用的那种心理自慰法:一杯苦茶、一本书,以心灵的自由和宁静,来抵制外界的压力和纷扰。可以说,限于文化环境、学识涵养、生活阅历等因素,她们的人生批判,尚缺乏足够的从容与深刻,其文字,即使欲

^① 斯妤:《海峡两岸女性散文精品文库·总序》,北京师范大学出版社,1993。

达杨绛散文的那种境界，还需要再经一番人生的洗练与文化的陶养。”^①

的确，与80年代的女性散文作者相比，90年代女性散文作者对人生、社会、历史等方面的关注与思考少了，她们的视野大多局限于主体自我的一方天地，属于“私人写作”或“私语”的层次，其所经营的都是自己的“心的形式”。即使偶尔有少数作者试图在文本中表现某种英雄主义或理想主义，但这种英雄主义或理想主义在她们那里也仅仅是以梦的形式存在的，如陈丹燕的《五月的鲜花开遍了原野》所诉说的就是作者曾经有过的当兵的梦想，但也仅仅是梦想而已。

诚然，剥离了社会历史层面的内涵，90年代的女性散文主体大多更为纯粹、更为强烈地表达了她们所理解的女性意识，如燕燕的《女人独自上路》、王子君的《不再哭泣》、素素的《女人书简》、韩小蕙的《不喜欢做女人》、蒋子丹的《女人四十》、斯好的《一封信，永不付邮》等，都流露了女性摆脱了对男性的依附之后作为一个独立的性别、群类自由自在的生活态度；李佩芝的《笑笑男人》以一种俯视的姿态解剖了男性的“软弱”、“小肚鸡肠”与故作深沉；而胡晓梦的《我只是逗你玩》则更凭借着一个拥有才貌的、年轻的中产阶级女性的优势，轻轻松松地玩弄着一个个男性于股掌之上，充分显示了一个摆脱了传统观念的现代女性的潇洒与无羁。然而，另一方面，在这批女性作者的散文中，比如，在韩小蕙的《有话对你说》，素素的《无家可归》，蝌蚪的《家·夜·太阳》，斯好的《荒诞二题》、《心的形式》、《我因为什么而孤独》、《冥想黄昏》等文本中，我们也读到了大量的烦躁、彷徨、无助与无奈，现实中的蝌蚪甚至因为丈夫的见异思迁而自杀了（参见周琳《蝌蚪》）。这说明，第一，“女权主义”作为一种思潮，毕竟只是女性求得自身解放、争取自身权利的一种手段，它并不

^① 余树森：《中国现当代散文研究》，第95～96页，北京大学出版社，1993。

能最终抚慰主体焦渴而飘泊的灵魂，并不是主体最终的心灵归宿。第二，严格地说，至少在理论上，身处于 20 世纪 90 年代男女已经基本平权、并且绝大部分男性都生活得很琐碎的中国，再将男性视为“对手”，显然是无的放矢。比如，在这批女性作者的散文中所出现的男性形象大多是以“你”、“男人”、“M”、“L”等形式出现的，既没有明确的所指，又面目不清、支离破碎。如果说在 80 年代女性作者的散文中也同样运用过这种方式，那只不过是出于女性对于真实的感情世界的矫饰、伪装，不愿意暴露主体的私人真实的话，那么，90 年代女性作者在散文中如此运作，则说明所谓男性在她们心目中的地位已经一落千丈：他们，并不能承担她们全部的生命力量！

所以，90 年代女性作者在散文中表达的悲哀，并不完全源自所谓女性主义或女性意识，而是有着更为复杂、深广的原因。至少，在表面上我们就可以很容易见出这样三种原因：（一）对人类精神家园的寻觅而不得。（二）对理想男性的可遇而不可求。这一点可能部分女性作者不会赞同，然而，我们在臧小平的《初恋》、陈志红的《女性的柔板》、叶稚珊的《丈夫比我大六岁》、杨泥的《好丈夫》、马莉的《从秋天，到冬天……》等少数文本中却发现，那些真正获得了理想的男性与爱情的女性，其心态则是满足的、甜蜜的，其文本的表述也是平和的、柔婉的，充满了温馨。由此可见，尽管许多女性作者在她们的散文中遮遮掩掩、闪烁其辞，其全部的不平、不满亦无非是由于种种原因未能获得美满的爱情或婚姻而已。（三）尤为重要的是，事实上对某些仍具有一定社会责任感的女性作家如韩小蕙、斯妤、张洁而言，其思维已经突破了男女两性的框架，而更多地指向了社会中存在的“那么多规矩、限制、禁锢、忌讳、阻碍、条条框框、流言蜚语……”“无时不在的刻毒的眼睛”（韩小蕙《有话对你说》）；她们憎恨“现在人人都鬼迷三道，精精怪怪”，从而“翻着白眼，充满怀疑和恶意地看着说话人的嘴”（张洁《过不去的夏天》）；她们想辞世而去并留下一份遗嘱，而这份遗嘱的接受者却是那些“我的功利的、残忍

的、苟安的、浑沌的、缺乏诗意缺乏激情的爱人，朋友，敌人”，以及“我的一想起来就要流泪，一想起来心口便阵阵作疼的苦难深重的父母兄弟”（斯好《我因为什么而孤独》），即，其文本中的许多怨怒仍然是针对社会而发的。乍看起来，由于她们的文本均没有明确的社会批判标的，因而她们的这些情感宣泄大多显得较空泛。而实质上，这种无标的的社会批判与空泛的情感表达，暴露的却正是世纪末的文化人为社会所排斥、抛弃或始终无从进入主流社会实践的尴尬处境。也正因如此，我们才肯定，尽管这批女性文本并没有提供任何新的价值推进，但亦从一个侧面反映了我们这个时代的精神状况。

从艺术传达的角度看，90年代女性散文中的叙事因素相对少了一些，充斥于其中的往往是大段大段的内心独白，或以内心独白为主，辅之以“荒诞”、“幽默”、“梦幻”、“书信”等形式。然而，或许是由于文本缺乏坚实的现实体察，抑或是出于艺术修养的不足，其在艺术传达程式方面的探索并无太大的创新，已经运用的一些手法也略显生硬、稚嫩。

与女性散文相似，新生代散文群体在文本意蕴的纵深开发方面也未有显著的成绩。但是，作为一个同样具有某种“先天性”特征的群体，以及这个群体在艺术传达上所表现出来的先锋性与实验性，仍为我们提供了若干窥测散文艺术发展的美学信息。

严格地说，自1985年曹明华的《一个女大学生的手记》出现之后，所谓的“新生代”散文群体就已经悄然形成，只是由于其若干重要文本大多产生于80年代末90年代初，故此我们将它放在90年代来讨论。

被散文界命名为“新生代”的散文作者群体，包括戴露、王开林、骆爽、刘红庆、桑桑、老愚、董月玲、曹晓冬、亦夫、元元、鲍尔吉·原

野、冯秋子、苇岸、一平、钟鸣、王荒、程士庆、尹慧等人^①，大多出生于60年代，在他们写作的80年代中后期与90年代初，正当20多岁，青春的气息尚未完全从他们身上褪去，涉世未深的阅历又使他们还未能步入中年人的成熟，由此也就决定了，其一，他们的散文不同于由那些20岁左右的作者所写的“青春散文”。比如，散文集《中国青春潮》^②所辑录的都是相对于“新生代”散文群体而言更为年轻的一批作者的散文，阅读这些真正的“青春散文”，我们发现，这批作者的文本所表现的大多是对未来世界的憧憬，对自我未来形象的设计，充满着种种不切实际的幻想、无忌的童言，即使偶有感伤也毫无具体的现实内容，仅仅是生命意识刚刚觉醒时一刹那间的惶惑与迷惘而已。而新生代作者却不然，在他们的文本中，那个刚刚过去的少年世界在某种程度上已经构成了他们回忆的资本，成为他们对抗或逃避那个刚刚遭遇的成人世界的精神基地，与印证他们最初梦想的精神参照系。其二，他们的散文不同于中年散文、老年散文。一般说来，老年散文中较多的是对过去的回忆，而中年散文由于“中年”这一特定年龄段所决定的主体对社会承担的责任，因而其散文较多的是对当下现实的把握。他们的散文也有对过去的回忆与对未来的展望，而无论是回忆过去或展望未来，都是从当下的现实出发的，或基于当下现实的需要。所以，中、老年散文所传达的审美感受往往较多的是对现实的冷静、沉稳的解剖与批判，对人生的清醒的反思与超脱，以及对过去不复再来的挥之不去的感伤。与他们相比，新生代散文显然还更多地保留着年轻人蓬勃的朝气与青春的气息，所以，读他们的散文，我们所感觉到的，要么是一种刚刚入世的年轻人挑战社会、力图驾驭未来的锐气或初生牛犊不怕虎的精神，要么就是由于

① 关于这些作者的介绍，可参见老愚主编的《上升——当代中国大陆新生代散文选》，北方文艺出版社，1991年；楼肇明、老愚主编《九千只火鸟》，北京师范大学出版社，1993。

② 高巍主编：《中国青春潮·散文卷》，北岳文艺出版社，1992。

主体特有的脆弱、柔嫩，对社会、未来充满恐惧，初战失利甚至不战而降之后的郁闷与悲观。——或许由于整个时代精神状况的紊乱与涣散，90年代新生代散文所表现的内容所侧重的均是后一方面。

毫无疑问，由于这批主体生活经验与艺术经验的不足，对传统要么消化不良要么采取反叛姿态，以及年轻主体有意识的标新立异，因而在他们的探索中难免存在着种种失误或不成熟。但也正因其对传统的反叛与标新立异，以及这个年龄段特有的艺术优势与敏感，其在探索中所显示的若干新颖的艺术实验，亦无疑为文学实践带来了活力与生机。在90年代新生代散文主体的文本中，至少就有这样几方面的艺术努力比较鲜明，也最富有艺术价值：

细致而准确地复现感觉世界与现实世界在最初交汇的那一刹那那间所显示的独特的美学世界。对于青春散文的作者而言，世界是以感觉的形式整体地出现于他们面前的，而对于新生代散文作者来说，一方面，主体依然保持着青春阶段体验外部世界时的感觉状态，另一方面，由于他们已经初涉人世，现实世界全部丰富而复杂的内涵虽然还没有完全展开，但毕竟已有一部分侵入了他们的私人空间，从而导致，在他们原有的感觉世界与现实世界最初遭遇与碰撞的地带，会形成一个半感觉半现实的特殊世界。所以，在新生代散文主体的文本中常常出现的就是这样一个感觉与现实交融的特殊世界。比如冯秋子的《额嬷》，文本勾勒的是一个蒙古女人质朴得近乎庄严、坚韧得令人感伤的一生，然而，由于作者毕竟对这位蒙古“额嬷”真正的现实生活与心理世界缺乏全面而深入的了解，因而作者对其人生经历的叙述基本上是摆放在其童年、少年时期的感觉世界中展开的，于是，我们看到，“额嬷”一生的现实表象与作者童年、少年时期对外部世界的感觉奇异地交织在一起，构成了一个异常奇特的、闪烁着现实的光泽与少年眼中的感觉世界特有的迷离色彩的美感世界。再如王荒的《看得见风景的日子》与《近视的女人》，作者刚参加工作不久，职业的需要使她不得不进入现实的世界，而日常事

务的平庸又使她常常退居到感觉世界之中。所以,在《看得见风景的日子》里,她写到了主体对现实世界的参与、应酬与打量;利用去海边旅游的机会给同事们照相,一方面与同事们搞好关系,一方面借机观察同事们的个性。而在《近视的女人》里,她又写到了主体从现实的世界退出,一个人在夏夜的花园中静静地抽烟,体察着属于自己的感觉世界:“黑暗中的烟头、萤火虫、紫罗兰……”品味着自己的孤独,一种解除了现实伪装的愉悦与灵魂在黑暗中自由舒展却无人喝彩的失落就这样从文本中缓缓地渗透了出来。两篇文本摆放到一起,恰好揭示了主体的心灵在现实世界与感觉世界之间的徘徊。其他像戴露的《天坛一片白》、刘红庆的《穷居》、董月玲的《回望静默大地》等,都是本时期将这种感觉与现实交融的世界处理得较好的佳作。

悉心表现主体“诗意的栖居”,或倾力描绘主体的灵魂在大地上诗意地漫游的境界。中外古今许多严肃的、杰出的理论家与作家或初始或最终均将意识到“作家真正的使命与职责究竟是什么”这一问题,从而一再发出“诗人何为”的询问。只不过人类既往历史中的刀光剑影、风风雨雨所决定的各种功利性话语长期占据着主流地位,从而层层叠叠地、持续地覆盖、淹没了这一美的请求。譬如,在西方,德国浪漫美学传统中的康德、费希特、席勒、谢林、施勒格尔、诺瓦利斯、符尔德林、叔本华、尼采、里尔克一直到海德格尔、马尔库塞、阿多尔诺等人在持续近两个世纪的时间内就始终坚持将诗不只是看作为一种艺术现象,而是更多地看作为解决人生的价值和意义的重要依据^①。人应该诗意地栖居在大地上,在世界黑夜将达夜半之际,真正的诗人的本质就在于“诗人总体和诗人之天职出于时代的贫困而首先成为诗人的诗意追问。因此之故,‘贫困时代的诗人’必须特别地诗化(dichten)诗的本质。做到这一点,就可以说诗人总体

① 参见刘小枫《诗化哲学》对“德国浪漫美学”的研究,山东文艺出版社,1996。

地顺应了世界时代的命运”^①。遗憾的是整个人类并没有认真倾听这些声音,甚至就在诞生这一浪漫美学的德国还出现过法西斯主义极权政治体制这样的怪胎,给人类造成浩劫。“中国人素来追求诗意的人生,诗意的性情,我们也只有把中国诗文视为一种人生哲学,才算独得其真髓。”^②亦即,美轮美奂的中国古典优秀文本群体在具体操作中实际上一直体现、实践着“诗意地栖居”这一宗旨,但是,不可忽略的是,在“文以载道”观念独霸文坛的中国古典文论语境里,有关“诗意栖居”的问题的确罕有理论上的系统而明晰的论述。本世纪上半叶,血火交迸的现代进程中各种紧迫而重大的“救亡”与“启蒙”主题亦一再将之挤逼到最微末的位置。“在机器的节奏愈来愈快速,‘生活的节奏’愈来愈紧张的异化世界里,如何保持住人间的诗意、生命、憧憬和情丝,不正是今日在迈向现代化社会中所值得注意的世界性问题么?不正是美的哲学所应研究的问题么?”^③1980年,在结束了“文革”前十七年与“文革”十年政治上的漫漫严冬与文学上美的放逐历史之后,李泽厚再次提出了这一发问。然而,“新时期”十年中的始而“拨乱反正”、继而“改革开放”,使得李泽厚的这一吁请同样未受注意,人们的兴奋中心依然执着地附集于寻找通往现代化的各种具体途径与战术上。正是在这个意义上,我们充分肯定本时期新生代作者苇岸的《大地上的事情》、《放蜂人》、《诗人是世界之光》,刘红庆的《雨里》、《小小心河》,一平的《“身后的田野”》、《夜》等少部分文本可以说是整个当代散文领域最为纯粹、也最为明确而有意识地从哲学的层面表达“人应该诗意地栖居在大地上”这一主题的优秀文本。以苇岸为例,他的《诗人是世界之光》不仅清楚地表明他已经完全理解了“诗人”的真正使命,他的《大地上的事情》则充分

① [德]海德格尔:《林中路》,第276页,上海译文出版社,1997。

② 刘小枫:《诗化哲学》,第211页,山东文艺出版社,1996。

③ 李泽厚:《美学散步·序》,载宗白华《美学散步》,上海人民出版社,1981。

表现了一个年轻的现代主体对大地上一切诗意的事情的聆听与观察，其混合着诗、画与音乐性的叙述，一下子就以一种独特的清新与流畅紧紧地抓住读者，而细细品味，则可发现，如果主体还未将自己定位于“诗意的栖居者”地位，就决不可能将叙述处理得如此妥贴自然。不讳言地说，苇岸的这篇《大地上的事情》可以说是整个新生代散文作者群体中最为出色的，即使摆放到同期散文领域一流文本的行列中考察也毫不逊色。

以格言的方式传递年轻主体对形而下世界的形而上哲思。一般来说，格言作为对某种哲理的再次高度的概括，它往往产生于主体对人生、社会、历史有了全方位的体验并大彻大悟之后。在很多情况下，某些主体甚至只能就某一片段的人生或社会实践反复咀嚼有了深切的参悟之后，才庶几可以得出一两点警世喻人的格言。对于年轻主体而言，格言应该是很难企及的一个境界，因而很少有人问津。然而，鲍尔吉·原野的《字条集》以及经济日报出版社1998年出版的北京大学年轻学生余杰的散文集《火与冰》却违反了上述“常规”。前者通篇是一些闪烁着智慧光芒的格言，后者亦有相当一部分内容以格言的形式出现。并且，这些格言不仅涉及的面较广：科学人文、社会历史、人生自然、国际国内等几乎无所不包，而且大多具有相当的思想深度。由此也就带来一个问题，何以这些主体在这样一个年龄段也能作出令成年甚至老年人也颌首的格言？是他们具有某种天赋的秉性，还是他们具有某种特别的洞察力？在我看来，上述两种因素都有一点，但都不是根本的。阅读《字条集》与《火与冰》，我们发现，他们所写的格言很多情况下并非出自对其所言说对象有过切实的体验，而是基于他们对未来世界的想象。比如鲍尔吉·原野的格言：“一个成年人可以轻而易举地打倒一个儿童，这个儿童长大后亦可轻而易举地打倒当年的成年人。在这里，强有力的不是体力，而是时间。”这一格言中所蕴含的哲理应该说成年人也能悟到，但决不会采取这样的表述方式。因为在成年人那里一般是不会以比自己弱小

的儿童作为自己的“假想敌”的，这种表述里蕴含着较浓的年轻人向成人世界挑战的意味，并且还是一种想象中的挑战。所以，所谓青年格言，严格说来大多是主体以某种理想的青春世界作为参照系，凭借主体刚刚从现实世界中获取的有限而新鲜的人生体验对未来世界展开无穷的想象，进而在有限的现实体验的中介下，在理想的青春世界与想象的未来世界的撞击中产生的。正因如此，青年格言自有一股中年、老年格言无可比拟的魅力。同时，尽管一时还难以从理论上作出充分的论证，但我们隐约地感到，青年格言作为一种先锋实验，它的诞生，往往是散文即将发生某种重要变异的征兆。只是我们一时还难以断定，它究竟标志着一个散文时代的结束呢，还是预示着一个散文时代的开启？

第八章 余论：几点理论总结

在我们匆匆地巡视完毕中国当代散文艺术的纵向展开历程，企图宏观地把握、判断与总结这一“长时段”内散文艺术的运行规律、美学品位与走向时，我们发现，本世纪下半叶这个 50 年间所诞生的若干散文文本尽管从横向的、总体的角度考察，其艺术的建树、贡献并不尽如人意，但从纵向的、发展的角度考察，其中所显示的若干成败得失，则具有着十分重要的理论意义。这就是我们下面所要讨论的“当代散文运行的周期性”、“价值取向及其写作立场的转换”与“转换中的误区”等问题。

一、当代散文运行的周期性

宇宙间遍布着周期现象。在自然界，从天体的运行到候鸟的迁徙，从化学元素的排列到花草的荣枯等，无不处处昭示着周期的存在。在社会领域，从马克思对资本主义经济危机的阐述到斯宾格勒关于“西方的没落”的预言，从达尔文等进化论者将人类文化进化序列区分为若干不同形式的阶段性到汤因比对各种文明兴衰轨迹的描述，从《易经》中有关阴阳盈亏的言说到《三国演义》中“天下大势，合久必分，分久必合”的感喟，等等，均显示了人类文明/文化现象演进的背后亦处处隐藏着某种周期性运行的规律。那么，文学或美学实践的进程是否也存在着某种周期性的变迁呢？回答应当是肯定

的。对此,少数富有理论卓见的学者曾经作过一些富有启迪性的探索或论证。诸如,李泽厚先生于80年代初期出版的《美的历程》就将全部中国封建社会美学实践理解为一个阶段性过程,一方面它不断发展,处于某种进化状态,另一方面它又呈现出某种封闭性,其全部生长有如人的生理演变一样存在着从胚芽到童年、少年、青年、壮年、老年或从萌芽到发展、高峰、衰落这样一个周期。美国文学史家罗伯特·斯皮勒在《美国文学的周期》中也将美国文学的既往历史理解为两个周期,并在该书的“前言”中明确指出,“凡独立的有机体,都遵循着生命的周期模式,都有开始,有生命周期,亦有终结。在诗的结构中,在作家的传记中,在每个地区或每个特定的文化运动的盛衰之中,在每个民族文学的全部演进过程中,都可以发现这一简单的原理。文学史家的任务即在于发现这一周期或这些周期”^①。类似的观点在美国文论家韦勒克、沃伦那里得到了更为系统、精辟的论证。他们指出,“大多数的文学史著作,要么是社会史,要么是文学作品中所阐述的思想史,要么只是写下对那些多少按编年顺序加以排列的具体文学作品的印象和评价”,“上述这些文学史家和许多其他文学史家仅只是把文学视为图解民族史或社会史的文献;而另外有一派人则认为文学首先是艺术,但他们都似乎写不了文学史。他们写了一系列互不连接的讨论个别作家的文章,试图探索这些作家之间的‘互相影响’,但是却缺乏任何真正的历史进化的概念”。因此,严格的文学史写作应该是探索“文学上某一时期的历史”如何“从一个规范体系到另一个规范体系的变化”,“我们需要辨出一种传统惯例的衰退和另一新传统惯例的兴起”,以及“为什么这一传统惯例的变化会在某一特定的时刻发生”,等等,舍此之外的文学史写

^① [美]罗伯特·E·斯皮勒:《美国文学的周期·初版前言》,上海外语教育出版社,1990。

作无非是材料的堆砌或批评文章的汇集而已^①。

正是基于这一认识,我们在这本《中国当代散文艺术发展史》的写作中充分注意了梳理其运行的内在脉络,并隐约地察觉到,在当代中国散文艺术的运行过程中隐然存在着两个周期,即,(一)如果说以鲁迅为首的一批文化猛将们所开启的以五四精神为内核的现代文学周期在三四十年代为抗战的烽火所打断,取而代之的是以1942年毛泽东延安文艺讲话所奠定的一种以无产阶级意识形态为内核的“延安文学”周期的话,那么,建国初期17年的文学创作实为这一周期运行的最后阶段,其中有辉煌也有没落,1966年“文革”的爆发标志着这一周期的崩溃。(二)从1976年至今的散文发展实质属于完全不同的另一个周期,并且在世纪末已接近完成。具言之,1976.10~1978年间的散文发展尽管势头迅猛,很大程度上却是“延安散文/17年散文”美学规范的惯性延伸,是“延安散文/17年散文”美学规范最后的“回光返照”,至于其不约而同地将描写对象集中在老一辈革命家与知识分子两种人身上,采用拒否虚构的叙事体,则又孕育着新一轮美学规范的重要因子,隐现着新一周期的起点。1979~1985年间的散文发展明显呈现着新旧美学传统的较量:一方面陈旧的美学势力仍很庞大,另一方面实质性的美学转换也已开始。冰心、萧乾、孙犁、杨绛、陈白尘、贾平凹等人的文本尽管较多衔接的是五四文学传统,但其所选择的情感符号与情感表达程式亦已深深烙上了当代风云的印记与当代人的情感特征,从而为其后的散文实践摆脱五四文学传统,走进新的美学周期奠定或准备了最初的规范。1986~1989年间的散文发展似乎比较沉寂,但实质上则是新的美学周期即将开启时的调整与酝酿阶段,而曹明华散文的出现则无疑是这一周期开启的最初征兆。到了90年代,不仅前此一批散

^① [美]韦勒克、沃伦:《文学理论》,第290页,第291页,第307页,三联书店,1984。

文主体所奠定的若干美学规范(如“主题的隐匿化”)已基本确立,而且,随着余秋雨、周涛等人的“最后冲刺”与巨大成功,这一周期内的美学规范实已被推向某种极致,从而强烈地昭示着这一周期亦陷入了某种新的危机,而学者散文的加入与新生代散文的先锋实验,又似乎预示着下一周期开启的先兆……

显然,纯粹就外在的发展状态而言,当代散文运行的这种周期性是很清晰的。问题的关键在于,这种周期性特征是否我们的主观预设或纯属偶然的巧合?回答是否定的。比如,本世纪末期散文运行中所呈现的这种周期性就决不是孤立的、偶然的现象,与之相邻的、平行发展的小说实践亦呈现着同样的特点。众所周知,本世纪末期中国小说进程历经了“伤痕小说”、“反思小说”、“改革小说”、“大自然崇拜”、“寻根小说”、“解构小说”(在当代批评语境里常以“新潮小说”、“先锋小说”、“实验小说”等概念出现)、“新写实小说”、“新支点小说”等若干阶段。我们注意到,当代论者就小说进程中若干阶段的个案研究成果是颇丰的,亦有少数论者企图勾勒出这若干阶段小说现象之间有机的因果联系^①,但是他们的这种努力往往止于所谓“新时期十年”,同时还存在着将文学运动单一地依附于某种社会实践等局限性。其实,如果从“1976.10~1999年”这一“长时段”角度考察,本世纪末期中国小说的运行轨迹则完全可以有另一番解释。即,如果说1976~1978年间的“伤痕小说”、“反思小说”在批判文革的同时相应地恢复了现实主义传统,重新确立了主体的批判张力与建设愿望,从而为一个新时代的开启准备了坚实的基点与一种积极、激进的姿态的话,那么,1979~1985年间的“改革小说”则是当代主体对现阶段文化环境的全方位开垦。从乔厂长(蒋子龙《乔厂长上任记》)到李向南(柯云路《新星》)等一批“改革家”形象的相继塑造,可

^① 参见曹文轩《中国八十年代文学现象研究》,北京大学出版社,1988;宋耀良《十年文学主潮》,上海文艺出版社,1988。

以说是当代主体从现阶段文化环境中循序渐进地寻绎出来的最有力度的正面因子的全面整合。然而,随着《新星》的巨大成功或李向南这一形象几乎凝聚了同期改革者形象身上的一切优秀品质,现阶段文化环境所能提供的正面因素几乎均被开采殆尽;尤其重要的是,李向南这一形象在展现了此阶段现实条件所能赋予的最高美学价值的同时,亦鲜明地暴露了此阶段所赋予这个人物的巨大而必然的局限:清官意识,等等,这一切均表明,当代主体于这一阶段所作的全部积极的、建设性的努力已走到了尽头。“改革小说”黯然下场,取而代之的是1985年左右的“大自然崇拜”小说与“寻根小说”。前者将审美眼光转向了遥远、蛮荒的大自然,希图从大自然的伟力中寻觅一种为现阶段社会所缺乏的“能源”或召唤一种重新推动社会前行的雄风;后者则开启了新一轮的反思,希图从民族文化之源的回溯中探明阻碍改革步伐的深层原因或能为现阶段所借用的传统力量。当这一切努力均难以奏效之后,大约在80年代中后期,一股强劲的解构思潮涌现了,其代表人物王朔以肆无忌惮的痞子口吻对迄今一切人文传统的全面否定与嘲笑,标志着当代主体步入了一个空前的价值崩溃、混乱与危机的时代。1989年之后出现的“新写实小说”(包括新都市小说、新乡土小说、新历史小说等)提倡作家退出小说,“零度介入”,状写“原生态”或强调文学写作并非拯救社会而仅是拯救自我,将文学创作等同于自娱式的文本游戏等,均清楚地表明,此时的小说实践已陷入了山穷水尽、回天乏力、价值虚无的窘境。至于90年代崛起的以刘醒龙、何申、谈歌为代表的“新支点小说”,无论从思想推进或艺术探索来看均没有超出“改革小说”的美学范畴,甚至略有倒退。譬如,不少论者发现,其“分享艰难”的言说实质是一种“与狼共舞”,其颂歌性宗旨不仅削弱了文本的批判锋芒,而且偏离了文本应有的批判方向。因此,它充其量只是复归了一种旧现实主义传统,或者说是这一阶段前期现实主义小说所建立的规范体系的“回光返照”。——质言之,从“伤痕小说”到“新支点小

说”，本世纪末期中国小说实践的运行轨迹亦明显地体现了一种美学规范的发生、生长与衰落的过程，即典型地体现了一种与散文发展性质相类的周期性。在同一时间段、同一文化环境内两种不同的文类同时呈现出这种周期性特征，这就强烈地表明，本世纪末期散文或小说实践中的周期性绝非任何人的主观想象或纯属巧合，而是可以上升到规律层次加以认识的文学现象。并且，就在上述散文或小说实践运行的周期性中，亦已透露了若干可供我们窥测、总结这种周期性的重要信息。

比如，一种文类运行的周期性往往取决于该文类所置身的物质文化环境。现有一切历史、哲学的研究成果均表明，人类历史演进呈现着若干阶段性，存在着若干由肯定而否定而否定之否定的回环往复。并且，每一历史阶段均有着这一阶段迫切需要解决的若干重大而主导的课题，从而对人类提出挑战。置身于这一阶段的各种精神现象载体一般说来将与此阶段内的历史主导力量一起对其作出反应或应战，从而相应地呈现出阶段所提供的正面力量全面出击与冲刺、部分突击成功、陷入僵局、正面力量减弱以至无能为力等一系列内在阶段性，这就使得任何一个历史阶段作为一个相对封闭的系统均具备着由发生而生长而衰落的周期性，进而决定了与其同步发展的各种精神现象的周期性。李泽厚的《美的历程》与罗伯特·斯皮勒的《美国文学的周期》所描述的就是这种情况。

上面所论证的只是精神发展与物质发展的普遍的、一般的原理，根据这一原理，我们甚至还可推断出，当一个时代刚刚开始展开的时候，文学上的表现往往以浪漫主义为主，随着实践的深入，严肃的现实主义将承载着重要的使命，最后，当这一阶段的若干课题部分得到解决，仍有部分遗留下来顽固地凸现在主体面前的时候，文学的表现就趋于艺术的抽象或象征或形形色色的“实验”了。然而，正如历史的发展总是充满了曲折与复杂一样，这种周期性亦非绝对的，它常常可能中断而划下另一道完全不同的轨迹，呈现出另一番

完全不同的景象从而将这种周期性掩盖或取消。导致这种周期性中断的,无疑是历史进程中若干偶然性或非理性因素的突然参与,诸如,政治、经济、科技上的偶然事件,外部力量或思潮的大举入侵,以及对于文学突破至关重要的那种立足于历史旁观者立场即摆脱了物质文化环境限制的杰出艺术人物的横空出世,等等。明确了这一点,我们也才能对马克思所指出的物质生产与精神生产的不平衡规律有更深入的理解,同时也才能更深入地理解那些似乎并不专属于某一时代或不能完全以其所处的物质文化环境加以阐释的杰出的艺术大家之所以超群脱俗的深层原因。换言之,即承认那些既受制于某种周期又游离于此种周期之外的杰出大家的存在。

值得注意的是,一种周期的结束昭示着这一周期内旧有规范体系的全面崩溃,但也就在这一周期内所形成的若干“预期”一旦转化为物质力量并积聚至相当的“复杂”状态,就将产生某种“突现”,从而开启新一轮周期。当代西方“复杂”理论指出,自然界或人类社会无处不存在着隐含某种内在秩序的“复杂的适应性系统”,每个这样的系统都是由许多平行发生作用的“作用者”组成的网络,尤其重要的是,“每一个复杂的适应性系统都经常在做各种预期,这种预期都基于自己内心对外部世界认识的假设模型之上,也就是基于对外部事物运作的明确的和含糊的认识之上。而且,这些内心的假设模型远非是被动的基因蓝图,它们积极主动,就像计算机程序中的子程序一样可以在特定的情况下被激活,进入运行状态,在系统中产生行为效果”,当这种“预期”及其“行为效果”积聚至某种“复杂性临界点”或到达“混沌的边缘”时,新的生命与秩序就将“突现”出来^①,即将开启新一轮周期。——我们之所以不放过本世纪末期散文实践中的一切现象,就是本着严肃的态度审查世纪末主体的一切精神反

^① [美]米歇尔·沃尔德罗普:《复杂——诞生于秩序与混沌边缘的科学》,第197页,第199页,第254页,三联书店,1997。

应,企图从中寻绎出某种可以通向未来的“预期”。遗憾的是,就我们的考察而言,世纪末物质文化环境中的各种“预期”既没有出现任何转化为物质动力的迹象,亦远没有积聚至可以从量变到质变的临界点。因此,可以预料,世纪末中国散文或文学仍然停留在旧有周期的衰落阶段延宕的状态还将有一个时期的持续。

二、价值取向及其写作立场的转换

明眼人不难看出,我们在检视本世纪下半叶散文艺术的发展历程时,对1949~1966年间的散文艺术更多地是从批判的角度入手的,因此,贬大于褒,而对1976年10月以来的散文艺术的发展,则肯定多于否定。其中一个重要原因在于,在我看来,从1976年10月以来的这一段时期(我们姑且将其称作“20世纪末期”),散文才逐渐地转向了纯文本意义上的创作。之所以这样说,是因为,这20多年中的种种迹象表明,散文主体们不仅摆脱了“17年时期”陈旧的美学阴影,而且甚至在与五四散文传统短暂衔接之后,亦很快突破了现代散文传统中的某些局限,显示出某种纯文本意义上的价值取向与写作立场的转换。综观20世纪末期中国散文的价值取向,我们首先突出感到的,是其中内蕴着一种奇特的悖离:一方面,就其所牵涉的现实表象与意图呈示而言,此阶段散文亦可谓千姿百态。诸如,70年代末80年代初的散文主旨侧重集中在对“文革”的反思以及对“文革”结束后社会复苏的最先感知,出现过巴金的《随想录》、杨绛的《干校六记》、陈白尘的《云梦断忆》、贾平凹的《商州三录》等重要文本。整个80年代散文在“回到当下”之后,有关女性意识的觉醒与申诉,青春期的躁动与困惑,中年的烦恼与感伤,老年的参悟与沉静等等的言说“众声喧哗”,形成了“老年散文”、“女性散文”、“新生代散文”等重要现象。90年代以来,随着商品经济大潮与科技至上观

念的夹击以及大众文化的崛起,散文领域尤显一片狼藉:精英阶层分化了,或皈依儒道互补的古典传统,或趋向媚俗与媚权,或孜孜以求重建“人文精神”,或穿梭于五花八门的西方后现代思潮之间,沉浸于种种“先锋”实验;大众散文的价值理念虽然总体上是精英或官方话语的一种转述或摹仿,但由于大众作者的既往经历、思想水平、知识结构、职业爱好等等差异,其所表露的精神症候亦相当驳杂而零乱,或追慕一种仿古情怀,或吐露个体于形形色色的生存境遇中所体验的些许小感触、小痛苦与小满足,或有意无意地炫耀一种所谓“中产阶级趣味”而实质则不过是一些披着风雅外衣的赤裸裸的感官享受,承接的仅仅是中国传统文化中的一种负面的、以满足肤浅感官愉悦为宗旨的乐感文化而已,等等。因此,至少从表面上看,本世纪末期散文所展示的价值探索亦可谓多元的、开放的。但在另一方面,一个极为严峻的事实是,本世纪末期散文几乎全体回避了这一时期历史进程中若干重大而紧迫的问题。诸如,当代学者何清涟在回顾、总结这一历史阶段时所指出的资源分配不平等、不公正、不合理,权利寻租与腐败,国企改革艰难与职工下岗,人口膨胀与失业,贫富分化与犯罪,黑色经济与黑社会以及与此相关的人文素质持续恶化等问题^①,质言之,构成本阶段时代特色或本质特征的主导历史事件“社会转型”或经济体制转轨给社会方方面面所带来的巨大而强烈的阵痛与震荡在世纪末期的中国散文中基本未有反映,其他如生态环境的破坏、科技革命与宇宙探索给世界图景与人类命运所带来的深刻改观等问题更难觅踪迹。据此,可以肯定,20世纪末期中国散文基本上是一种抽取了鲜活的“当代性”内容的运作。

如何评价本世纪末期散文这种价值取向上的表面多元化与当代性阙如这一文本内部所裸露的深刻精神分裂?或者,换言之,整体

^① 参见何清涟《现代化的陷阱——当代中国的经济社会问题》中的概括。今日中国出版社,1998。

地回避了具体现实层面的散文家们究竟“为何写作”？从理论上讲，尽管本世纪末期散文普遍远离了形而下的生存景观，但它毕竟是这一特定时代所催生的产物，并且，作为一种精神存在，它必然仍隐含着一种价值取向。从具体文本分析中我们发现，这一价值取向实为本世纪末期散文主体们在彻底消解了长期坚挺的、以某种集团意识为基础的“政治人格”^①之后，以一种前所未有的统一，力图推导、确立起一种“审美人格”或“美的宗教”，以对抗、取代一直贯穿于文学史进程之中的各种扭曲文学本体精神的价值取向。

譬如，解析“老年体散文”，可以发现，这些老年散文主体对社会进程中激烈的美丑冲突所必然涉及的丑恶人事大多采取的是，将这些丑恶人事放置在一种为主体所寻绎、肯定的美的参照系中加以映衬、对照，从而在对这些丑类表示出一种极大的轻蔑、藐视与嘲笑的同时，努力捍卫着一种美的尊严。再如“女性散文”，无论它是与现实抗争，与命运抗争抑或与所谓“男性文化”框架抗争，总无非是构筑一个“爱与美”的小巢，以此来慰抚自我那颗焦灼的灵魂。此外，像贾平凹以宁静优美、田园牧歌式的乡村社会对抗城市的浮躁嘈杂，张承志、周涛对大西北坚硬而贫瘠的苍凉景象的心仪，张炜对“融入野地”的渴望，以及“新生代散文”对人应该诗意地栖居在大地上的诉求等，看似色彩纷呈，实质均是企图捡拾起早已为现代文明击散在地的“文明的碎片”（余秋雨语），重新整合、确立一种“美的人格”与“美的宗教”——努力以一种诗化的、审美的态度打量、把握外部世相，在各种嘈杂的功利性话语所构成的语境中树立一种相对超然的、远离物欲的美学精神或理念，用以诠释人生的意义或作为主体安身立命的依据。

20世纪末期散文价值取向的这一重要转换以及其中所隐含

^① 关于“政治人格”及其消解的观点，参见老愚《序言二：散文作为一个问题》，载楼肇明、老愚主编《禁烟的火焰色》，北京师范大学出版社，1993。

的写作立场的重要位移,对于未来的散文实践,无疑具有着十分深远的影响。

毋庸置疑,既往的中外文学历程对于“美的宗教”的探寻其实一直绵延不绝。诚如我们在第七章论述“新生代散文”时所指出的,中西方许多杰出的思想家、作家都曾经明确地表述过这一诉求,只不过在人类既往的历史实践中,这种诉求与各种功利性话语相比显得那样地迂阔、微弱,一再地化为泡影。从而也就导致:载道与崇文的艰难选择一直贯穿着文学(特别是中国文学)的发展进程。纯载道文学,譬如“代圣人立言”的封建正统散文与“17年”散文,虽然备受官方阶层的默契与后援并亦可能获得民间社会的广泛响应,但时过境迁,其所言说主题的即时性与局限性必将暴露无遗,因而总是缺乏穿越时空的、永恒的艺术魅力。纯崇文文学,譬如本世纪上半叶倡导“为艺术而艺术”、“唯美主义”的主体,因为剥离了现实层面的种种生动的、富含“当代性”特征的社会内容,因而难免沦为鲁迅先生所讥讽的“小摆设”或走向一种以颓废为内核的“美的偏至”^①。这种状况表明,既往人类实践与文本实践其实均未能真正领悟到“美的宗教”对于人类存在的关键意义,即,确立“美的宗教”,实质是人类“必须坚守思想的自由和人格的尊严,必须在自己的内心建构一个永远不为威权和物欲等等尘世的浊流所吞噬的支点”,在物质文明日新月异而人类精神状况持续沙化、分崩离析的现代社会,“只要‘美育’还在铸就着人们内心的支点,他们独立的精神创造力和批判意识就不会真正沉沦,人类就不会丧失感知和把握世界美好前景的天赋;也不论世界上有着怎样复杂的‘文化冲突’,不同的人,还是能够比以往任何时候都更深切地感悟出‘隔千里兮共明月’的意境”^②。用

① 参见解志熙《美的偏至》对“中国现代唯美——颓废主义文学思潮”的研究。上海文艺出版社,1997。

② 王毅:《仍需追问的选择:美育还是宗教?》,《天涯》1998年第4期。

香港散文家董桥的话说，在科技、经济所铸就的辉煌大厦后面一定要有一座文化的后花园，让人们在领略美的同时真正领悟出人生的真谛^①。否则，人类历史上曾经遭逢的悲剧不仅还会重演，人类未来的发展也将丧失全部的合理性。

正是在这个意义上，我们对 20 世纪末期散文价值取向上的这一转型，首先肯定的即是它不仅告别了此前种种非文学取向的诱惑与干扰，而且使一条长期湮没于历史底层的美的“古河”重新浮出地表，成为此后真正本体意义上的文学所必须遵循的正确航道，从文学史角度看，这一转型可谓一场意义深刻而深远的质的革命。

如何从言说暂时的功利性话语转向言说美的宗教，或者，如何才能保证文学行进在正确的航道上，其中显然还存在着一个具体的操作问题。关于此，20 世纪末期散文价值取向的转型中亦已透露了一点重要消息，这就是写作者立场的转换问题。

还是在研读《红楼梦》、《三国演义》、《水浒传》、《儒林外史》等一批明清之际的杰出文本时，我们就发现，这些作家作品的成功，很大程度上均源自主体所取的一种“历史旁观者”立场。譬如，《三国演义》的开头，作者开宗明义地指出：

滚滚长江东逝水，浪花淘尽英雄，是非成败转头空，青山依旧在，几度夕阳红。白发渔樵江渚上，惯看秋月春风，一壶浊酒喜相逢，古今多少事，都付笑谈中。

《水浒传》的开头：

试看书林隐处，几多俊逸儒流。虚名薄利不关愁，裁冰及剪雪，谈笑看吴钩。评议前王并后帝，分真伪占据中州，

^① 董桥：《给后花园点灯》，《董桥文录》，四川文艺出版社，1996。

七雄扰扰乱春秋。兴亡如脆柳，身世类虚舟。见成名无数，图形无数，更有那逃名无数。霎时新月下长川，江湖变桑田古路。讲求鱼缘木，拟穷猿择木，恐伤弓远之曲木。不如且覆掌中杯，再听取新声曲度。

《三侠五义》的结尾：

日日深杯酒满，朝朝小圃花开，自歌自舞自开怀，且喜无拘无碍。青史几番春梦，红尘多少奇才？不须计较与安排，领取而今现在。

等等。质言之，上述作家面对所指陈的对象，大多采取了一种局外人的谈笑口吻，即一种远距离的“历史旁观者”立场。如果将特定时空框架内的人生、社会与历史运作视为一个相对独立的客观对象的话，那么，历史旁观者立场要求，主体一方面必须对这一时空框架内的种种形而下的体验与形而上的希冀有切切实实的、最大限度的领受与把握，并竭力寻绎、整合出其中所蕴藏的历史与美学逻辑，另一方面则必须能从这一时空框架内跳脱出来，站到某种为历代知识分子所坚守与不断修正的、与特定时空框架内客体保持一定距离因而相对独立的人文立场，以观照、批判与表现这一客体。这也即王国维曾经精辟总结过的：“诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之。出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气，出乎其外，故有高致。”^①

也正是在这个意义上，我们认为，本世纪末期散文主体出于对极端功利化的政治话语长期统制文学的普遍反拨，不约而同地与之集体“伉离”，转而崇尚、经营“美的宗教”，实质是在一定程度上努力

① 王国维：《人间词话》（第60则）。

走向、靠拢一种历史旁观者立场,是一种值得肯定的“迷途知返”,因而同样具备着重要的文学史意义。

三、转换中的误区

尽管从理论上,20世纪末期散文价值取向的转换以及其中所显示的写作立场的位移有着十分重要的意义,但不可否认,迄今为止理论界对它的总体评价并不高,并且,其对此阶段散文若干病症的指认、责难亦相当切合文本实际,换言之,本世纪末期散文总体美学品级与古典散文、现代散文相比并未有大幅度提升或推进。在我看来,其中极为根本、关键的原因就在于此阶段散文主体在具体文本操作中还存在着种种误区。

既往文学实践与史实表明,现有一切进入文学史言说空间的经典文本均无一例外地镌刻着其所生成时代的深刻印记,以及含蕴着极其丰厚的、与文本所设置时间区域相关的形而下生存景观与体验。所谓文学“史”既为“历史”则决非自然时间意义上的共时性实录,而必须是体现着某种质的否定性的历时性变迁。就具体文本而言,这种质的否定性或历时性变迁很大程度上就源自文本所设置时间区域内生存景观的变化以及由这一特定生存景观所催生的价值观念的变异。因此,传统文论中一再强调的“诗可以兴,可以观,可以群,可以怨”(孔子),“文变染乎世情,兴废系乎时序”(刘勰),“文章合为时而著,歌诗合为事而作”(白居易),以及社会学批评原则一再坚持的文学必须是时代的一面“镜子”(列宁),文学家必须充当时代的“忠实秘书”(马克思)等表述,实质均道出了文学作为特定时代社会特定的精神反应之所以相互区别并构成某种发展序列所必备的基本要质。这就提醒我们,所谓站在“历史旁观者”立场表现客体,其实并不排斥、拒绝客体表象所坦示的全部丰富内容,相反,持“历史

旁观者”立场的主体对于其所站立的基点——一种自由、独立的人文精神与美学精神——的推陈出新，很大程度上就有赖于这种丰富的客观表象本身所具有的差异性与流变性。循此检视既往文学史中那些纯粹的“载道派”与“唯美派”，则可发现，前者往往并没有站立在“历史旁观者”立场，而是囿于某种既定体制或某种时空框架内特有的功利性主题作急功近利的显示，因而其所传达意图难免短暂、肤浅甚至僵化。后者则往往有意识地逃离与之共存的社会现实内容，企图另辟一条“唯美”的小径，但因其既剥离了丰富的现实表象，又没有跳脱出其所属的时空框架，站立到一种厚实的、优秀的人文精神与美学精神传统上，因而所开辟的这条“唯美”小径只能越走越狭，最终证明是一条绝路。

明乎此，再来看 20 世纪末期散文，不难发现，它首先所陷入的一个重要误区即在于在普遍远离功利性政治言说的过程中矫枉过正，普遍剥离了与之共存的丰富的“当代性”，这就使得它所经营的那些舍弃具体时代社会内涵的文本实践始终无从获得由相应时代社会内涵所参与而构成的“文本重量”，从而沦为一种虚浮蹈空的劳作。从这个意义上说，本世纪末期中国散文的既有表现并不合格。不少论者一再对其发出喝斥、贬抑之声，诸如“很多‘纯文学’为了求‘纯’首先‘淡化’掉的就是‘政治’，专玩‘人性’。对于官场的成员成色，政令的正误得失，以及国事的大小风波，民事的各种苦乐，都取‘闭眼’态度，或‘淡化’态度，专一在那里摩挲‘自我’，玩味‘人性’”，“沿着这样的情趣取向做惯性运动，步步加‘深’，弄出的‘高层次’理念也就越来越脱离中国现实国情”^①，“人们的的确确不能从当代作家的笔下，了解‘现在时态’下中国的重要的为全民瞩目的社会景状”，“尽管作家跟我们时代的普遍现实绝不是远隔千里，而是同在

^① 毛志成：《隐逸文学的悲哀》，载愚士主编《以笔为旗——世纪末文化批判》，湖南文艺出版社，1997。

一个时空之下,但是,他们却不知道出于何种古怪动机而使自己的创作与生活现实保持友好的互不侵犯的距离”,“这是一种不可原谅的沉默,它再昭彰不过地暴露出一个时期以来文学良知泯灭、麻木不仁、老气横秋、血脉冷却的可悲面貌”^①,等,就非偏激、保守之辞,而是有着理论上的极为深远、充分且不可忽略的依据。同时可以预料的是,其进一步的探索亦不可能走得太远。

20世纪末期散文操作中所导入的另一重要误区在于对“回到自我”的误解。

十年“文革”结束后,在解构17年时期僵硬理念的种种言说中,“回到自我”无疑是“新时期”开端整个文学领域中一个普遍的、也是极有价值的思潮。譬如,在诗歌领域,“朦胧诗”的理论发言人孙绍振就明确宣称:“但崛起的青年对我们传统的美学观念常常表现出一种不驯服的姿态,他们不屑于作时代精神的号筒,也不屑于表现自我感情世界以外的丰功伟绩,他们甚至回避去写那些我们习惯了的人物的经历、英勇的斗争和忘我劳动的场景”,“不是直接去赞美生活,而是追求生活溶解在心灵中的秘密”^②。在小说领域,亦有评论家在比较中青年作家的创作分野时注意到,“多数中年作家的作品,都把个人的追求和社会进步的要求统一起来,肯定其积极的意义。而青年作家在生活中的特定位置,使他们更敏锐地感觉到这个时代人生奋斗中目的和手段之间不可避免的矛盾”,从而更多表现的是一种个体的“人生态度”或“人生缺憾”^③。具言之,前者往往更多地着眼于从社会看人,即在把人视作社会机器中的一个零部件的基础上表现“人”;后者则更多地着眼于从人看社会,即强调主体应“回到自我”的立场去表现外部世界尤其是其中个体意愿与选择的重要性。

① 李洁非:《一个急需正义感的文坛》,载《以笔为旗》,湖南文艺出版社,1970。

② 孙绍振:《新的美学原则在崛起》,《诗刊》1981年第3期。

③ 季红真:《文明与愚昧的冲突(下)》,《中国社会科学》1985年第4期。

与此相应,散文领域中“回到自我”的呼声似乎较少理论深度与系统性^①,但整个世纪末期散文远离政治、远离社会现实的实践再清楚不过地表明其对“回到自我”的坚持远较诗歌、小说等文体更为偏执。

譬如,深入到其文本内部考察,可以发现,本世纪末期散文主体们在具体操作时大多抽去繁芜斑驳的现实表象,而将其所呈现的情感符号系统基本上集中于个体人生实践程途中的一些“雪泥鸿爪”上。虽然主体所切入的艺术视角亦存在着“文革”前(近现代历史)、“文革”中与“文革”后(当下)三种时间区域的转换,但无论是状写时代风云变幻抑或描摹个体生命旅程中的重大变故均出于个人的“身边琐事”,即始终执拗地凸现出一种日常生活性。杨绛的《干校六记》可谓正面记取“文革”这一“大事件”的重要文本,然而诚如钱钟书先生所指出的,其“记这,记那,那不过是这个大背景的小点缀,大故事的小穿插”^②,其他如巴金的《随想录》,萧乾的《欧战杂忆》,孙犁的《青春余梦》,汪曾祺的《沈从文先生在西南联大》、《跑警报》等再现的均是“文革”、“二次大战”、“抗日战争”这样的“大历史”,但这些“大历史”在文本中却均以一种“背景”方式存在,文本侧重展示的依然是主体于特定时空中的日常生活情状或主体解除了某种特殊身份降格为普通人之后的情绪律动与纯粹人生层面上的个体体验。如果说孙犁、杨绛、汪曾祺、巴金等人虽然对他们所处现在时态的景观缺乏截取,或有意无意地避开了与其共存的当代性,但因其所表现的彼时彼地的现实表象仍隐隐绰绰地浮现于文本之中从而使文本仍然具备了一定“厚度”与“重量”的话,那么,本世纪最后20年中再现当下的散文主体们的艺术视野则几乎全部局限于个体所处的日

① 严格说来本世纪最后20年散文语境里明确宣称并提倡“回归自我”的,除了我们曾经提到的叶至诚在1979年第7期《雨花》上发表的《假如我是一个作家》一文,其余则零星地散见在一些作家的言说或文论里,既缺乏系统性,亦缺乏深入而有力的理论论证。

② 钱钟书:《〈干校六记〉小引》,载杨绛《干校六记》,中国社会科学出版社,1992。

常时空内,写来写去无非都是一些日常生活的鸡毛蒜皮,或写遍了个体所经历的若干亲情、爱情、友情、人情,但就是没有越出个体所属的庸常状态介入到时代的社会历史进程中写出那种更为广博的世情或更为普遍的人间关怀。

应当承认,20世纪末期文学中这股“回到自我”的思潮的确与五四时期“个人的发现”有较大的相似性,是对五四传统的复归或对17年僵硬话语的重大反拨,但不可否认,“回到自我”决不意味着主体可以漠视广袤的社会原野而专一经营“自己的园地”,尤其是仅仅与“自我”个体日常人生轨迹相关的狭小时空或基于“自我”的个体兴趣、悲欢层面上的逼仄情感天地。在我看来,所谓“回到自我”首先指的是文学在很大程度上是一项个体化精神劳作,文学所描写的一切对象,无论大我、社会进程抑或小我、个体人生,均必须经过主体个体精神作坊的打磨,这是文学与种种非文学的功利性价值取向分离转向本体层面的基本前提。其次,就具体操作过程而言,“回到自我”的另一更为重要意义在于,实为主体所持的一种写作立场。亦即,不应将“自我”单纯地理解为主体所要表现的内容,而应将它理解为主体观察与复现客体(包括大我、小我)的一种角度,即所谓“历史旁观者”立场或“局外人”立场。由此可见,世纪末期的绝大部分散文主体在具体操作中并未能清晰地意识到“回到自我”应是主体所持的一种写作立场,而是固执地误以为“回到自我”就是主体可以理直气壮地梳理、经营“自己的园地”,从而导致,其文本所倚托的情感载体整体地趋于狭隘、单一,其总体美学风貌上的琐屑、空洞甚至无聊也就在所难免。

循此进一步深究下去还会发现,如果说世纪末期的散文主体大多没有将“回归自我”正确地理解为一种写作立场的话,对什么是真正的“历史旁观者”立场的认识实质也相当模糊。

前已论证,一切优秀文本的诞生很大程度上有赖于写作者所持的“历史旁观者”立场。既往的散文历史亦充分地证明着这一点。譬

如古典散文，凡是囿于封建体制内的种种功利性理念“载道”、“教化”的散文，随着时间推移与言说功利性的消失，大多丧失了原有的生命力，沦为俞平伯所讥讽的“大的高的正的”东西，“差不多总是一堆垃圾，读之昏昏欲睡”^①。而古典散文中的那些山水游记、独抒性灵之文至今仍闪烁着恒久的艺术光泽，究其原因即在于，这些写作主体或有意识地逃避社会回归自然（如陶渊明、苏东坡），或被封建政权强制放逐于体制之外（如柳宗元），或因封建政权转换迟迟不肯认同、进入新体制（如张岱），等等，质言之，均或主动或被动地游离于其所属体制之外，从而获得了一种“局外人”、“旁观者”的写作立场或言说基点。再如现代散文，除却那些明确宣称遵从某种集团意识的极端功利化的言说之外，现代散文的总体成就可谓相当辉煌。个中原因当然有很多，但一个不容忽视的原因则在于，由于体制的先天松散（如军阀割据所导致的四分五裂），现代散文主体可以说从一开始就整体地游离于体制之外，获得了一种独立的、自由的批判立场。

反观 20 世纪末期散文，则可发现，除极个别主体（如余秋雨、周涛）有意识地站立在体制之外言说，以及除少数老年作家（如孙犁、汪曾祺等）由于年龄因素从体制中退出进而有意无意地获取了一种“局外人”立场之外，绝大部分散文主体操作中所陷入的第三个重要误区即在于，或“身在曹营心在汉”，或“心在曹营身在汉”。即，要么身陷于各种功利性观念的泥潭或并未脱离作为体制内功利性角色的情感体验的困扰，一方面立足点仍在体制之内，一方面又向往着、经营着某种本应属于体制之外的言说，如部分女权倾向浓烈的女性散文主体；要么由于体制的整体冷遇被迫撤至体制边缘甚至之外，一方面经营着某种美的理念，一方面又时时未忘重返功利性话语的“主战场”，如张承志、张炜等。从而导致，这部分散文主体的言说既

① 俞平伯：《近代散文钞跋》，阿英主编《现代十六家小品》，光明书局，1935。

非体制内真正的功利性话语，亦非体制外真正的“纯美的注视”。——澄清了这一点，我们对世纪末期文学语境里一再惊呼的“中心”与“边缘”问题也就有了另一番理解。即所谓“中心”与“边缘”的言说实质仍然是主体局限于某种既定体制内争夺某种主流的、因而也是功利性的话语权问题。其因官方文化、大众文化的冷落、驱逐所带来的种种失落、痛苦、焦虑，以及其于社会框架内所处的边缘位置，可以是历史旁观者视野中现实内容的一部分，但决非主体写作时所应站立的立场或言说基点。

综上所述，不难看出，对当下的远离与对“自我”的痴迷，并未能真正实现世纪末期散文主体们的初衷：力图追随、构建一种，质言之，缺乏对一切优秀文本来说均十分必要的、真正的人文精神的建树。看来，世纪末期的散文若要从现阶段这种美学局面中摆脱出来，首先要做到的一点就是，主体必须彻底地、自觉地站立到一种“历史旁观者”立场亦即为历代优秀知识分子前仆后继所奠定的一种相对独立、自由的人文传统上。其次则必须从“自己的园地”中走出，走进广袤的社会原野，亦即必须最大限度地体察、吸纳广阔而生动的形而下社会景观。没有前者的“出乎其外”，则其文本的一切言说必然是暂时的功利性话语，文本的工具性质与附庸地位也就无从改变；没有后者的“入乎其内”或现时态生动而丰富的现实表象的大幅度参与，则文本所呈现的美学理念与传统美学精神相较必然无所创新。

俗谚云，道路是曲折的，前途是光明的。尽管 20 世纪的这最后 20 年间的散文在价值取向与写作立场等方面还存在着这样那样的问题，导致其总体的美学品位未能有大幅攀升，并徘徊在一个即将结束的美学周期的最后阶段，但是，基于上述理论分析与总结，可以肯定，散文发展的空间还较广阔，散文探索的路径、方向亦不止一条，散文的未来还是会大有所为的。

当代散文参阅作品集

本书中所涉及的若干单篇作品主要出自以下散文选集：

《散文特写选(1958)》，《新观察》编辑部编，作家出版社，1959。

《建国十年文学创作选·散文特写》(1949~1959)，严文井主编，中国青年出版社，1959。

《朝鲜通讯报告选》，人民文学出版社主编，人民文学出版社，1952。

《志愿军英雄传》，《志愿军英雄传》编委会，人民文学出版社，1956。

《志愿军一日》，《志愿军一日》编委会，人民文学出版社，1956。

《1949~1979 散文特写选》(三册)，中国社会科学院文研所编，人民文学出版社，1979，1981，1982。

《中国新文艺大系·散文集》(1949~1966)，吴有恒、黄秋耘主编，中国文联出版公司，1987。

《中国新文艺大系·散文集》(1976~1982)，袁鹰主编，中国文联出版公司，1984。

《往事与哀思》，上海文艺出版社，1979。

《十年散文选》，吴泰昌编，作家出版社，1986。

《中国当代散文精华》，季涤尘、从培香编，人民文学出版社，1989。

《1980~1984 散文选》，鲍霁等编选，人民文学出版社，1986。

《青年散文选》，《青年文学》编辑部编，中国青年出版社，1989。

《1983 年散文选》，楼肇明主编，百花文艺出版社，1984。

《当代中年作家散文选》，袁鹰等主编，人民日报出版社，1986。

《〈散文选刊〉首届优秀作品评奖获奖散文集》，《散文选刊》编辑部编，陕西人民教育出版社，1988。

《八十年代散文精选》，上海文艺出版社，1990。

《1991~1993 散文选》，季滌尘、从培香编，人民文学出版社，1995。

《中国青年潮·散文卷》，高巍主编，北岳文艺出版社，1992。

《上升——大陆新生代散文选》，老愚编，北方文艺出版社，1991。

《群山之上——新潮散文选粹》，老愚编，北京师范大学出版社，1992。

《总是难忘——当代女作家散文选》，张洁编，人民日报出版社，1990。

《破镜的美丽——后现代主义散文选》，张颐武编，敦煌文艺出版社，1994。

《八十年代散文选》(共10种)，《八十年代散文选》编辑组选编，上海文艺出版社，1981~1991年间出版。

《九十年代散文选》(共4种)，上海文艺出版社，1991~1994年间出版。

《当代散文潮流回顾·写作艺术借鉴丛书》，楼肇明、老愚主编，北京师范大学出版社，1993，共5种：《王朝的背影——学者随笔》，《太阳下的风景——挽歌与忆旧》，《内心的蚂蚁——第二性独白》，《九千只火鸟——新生代散文》，《禁锢的火焰色——理性与反思》。

《海峡两岸女性散文精品文库》，冰心、斯妤主编，北京师范大学出版社，1993，共10种：《你也是不纯洁的》，《给梦一把椅子》，《狐媚子与小人鱼》，《用想象守候你》，《么妹如歌》，《碎了水晶圆了月亮》，《生命的标志唯有灵魂》，《笑笑男人》，《送你一匹马》，《初为人妻》。

限于篇幅，本书所提及的作家个人作品集从略。

后 记

1998年11月在重庆召开的“中国当代文学研究会”第十次学术年会上，浙江师范大学的金汉教授嘱我参加他主编的四部“分体文学史”中的《中国当代散文艺术演变史》的写作，并特别强调要从艺术的角度切入，从而有别于既往的文学史过多地着眼于考察文学发展的外部因素而忽视了文学自身特点的做法。金先生的这一看法是颇有见地的，然而也为本书的写作设立了一个标高，这一点我已在写作中深深地体会到了，并且在具体执行时按照我的理解作了一点尝试。比如，在决定哪些作家可以进入文学史时，我就完全根据自己的阅读感受与艺术标准，将那些没有在艺术上真正感染过我或在我看来不具备艺术性的作家一概排除在外。所以，许多在当代散文领域比较活跃或有一定知名度的作家，本书并没有提及，这并不意味着我们没有接触过他们的作品，而是不提及他们，本身就显示了我对他们的一种评价。再如，文学的发展应该有内在的规律可循，否则，文学史家的任务就很简单了，只要按照年代将有关的资料编排起来即可，然而这种做法与一个电脑资料员又有什么区别呢？所以，在本书中，我们尝试运用了“周期理论”阐释散文现象与发展轨迹，其中的许多提法虽然还有待于更充分的论证，但我以为，作为一种理论研究，不能等一切都了了分明了之后再作总结，它应该有一点前瞻性，为此，我们还是不揣谫陋将它提了出来，以供后来的实践检验。

本书在写作过程中，浙江师范大学的金汉教授，南京大学的汪

应果教授、丁帆教授,以及南京师范大学的朱晓进教授,都曾给作者很多的帮助与指点,在此一并表示感谢。因写作的时间紧以及笔者的学识所限,本书难免有不当之处,恳请方家指正。

沈 义 贞

1999年6月于南京清凉山下

图书在版编目(CIP)数据

中国当代散文艺术演变史/沈义贞著. —杭州:浙江
大学出版社, 2000. 4

(中国当代分体文学史丛书/金汉主编)

ISBN 7-308-02276-5

I. 中... II. 沈... III. 散文-文学史-中国-1949~
1998 IV. I207.67

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 05275 号

中国当代分体文学史丛书

中国当代散文艺术演变史

沈义贞 著

责任编辑 钟仲南

浙江大学出版社出版

(杭州玉古路 20 号 邮政编码 310027)

(E-mail: zupress@mail. hz. zj. cn)

浙江大学出版社电脑排版中心排版

浙江印刷集团公司印刷

浙江省新华书店经销

* * *

850mm×1168mm 32 开 9.75 印张 245 千字

2000 年 4 月第 1 版 2000 年 4 月第 1 次印刷

印数: 0001—3000

ISBN 7-308-02276-5/I·088 定 价: 18.00 元



The Evolution of Contemporary Chinese Prose Art

ISBN 7-308-02276-5



9 787308 022767 >

ISBN 7-308-02276-5/I · 088

定价: 18.00 元