现代散文理论鸟瞰

余 树 森

内容提要：本文从宏观上论述了我国现代散文理论的发展与成就：（一）二十年代初期和中期，散文理论由萌芽而发展，其主要建树在于现代散文观念的探讨与形成。（二）二十年代末期至三十年代中期，在散文理论上，一方面是空前的活跃与繁荣；一方面是深刻的分歧与论争，在对散文艺术经验、散文艺术源流、散文发展道路诸问题的探讨上，均取得一定成就。（三）三十年代中期以后，散文理论虽然同散文创作一样，不似前一时期那样活跃与繁荣，但是一些观点、见解，却趋向成熟和深入。

文学创作与理论同步发展的现象，也许在我国现代散文史上最为鲜明和突出了。从“五四”前夕陈独秀、胡适、刘半农、傅斯年等关于“白话文”①的主张，到四十年代叶圣陶、钱歌川、李广田等对于散文的论述，现代散文理论如影随形，伴着现代散文创作由萌芽而繁荣，经过分岐、论争而深入，初步形成了我国现代散文的理论体系。我想，构成这种“同步”现象的主要原因之一就是：散文家谈散文，理论家与作家合二而一。诸如鲁迅、周作人、朱自清、叶圣陶、夏丏尊、郁达夫、梁实秋、林语堂、梁遇春、茅盾、李广田……等等，既是学者，又是作家，既善于将人生体味凝成优秀散文，又长于将创作甘苦化作精辟理论。可以说，他们的散文理论是其创作经验的抽象概括，而他们的散文，则是其理论的具体实践。在当时，几乎每有佳作发表，都伴之以中肯的评介；每一文集问世，都附有序跋、题记；在散文发展的一定阶段，往往有理论上的清算和总结；创作中的问题，亦时有论述；同时，自三十年代始，还陆续出版了象李素伯的《小品文研究》一类的散文专著。以上论述所涉范围之广——从观念到“源流”、从内容到形式，从技巧到风格……，几乎囊括了散文创作的各面，其中对于个性与时代、“琐事”与大事、借鉴与继承、自由与法度诸关系的论述，至今仍有深刻的现实意义。因此，倘若将这些散文序跋、题记、论文、专著等加以编年汇集，必将能为我们勾画出一幅现代散文批评史的轮廓，其规模之宏阔，内容之丰富，也是颇为可观的。毫无疑义，对于这一理论财富认真地加以发掘、整理和研究，不仅有助于我们对现代散文历史现象的考察与认识，而且有助于我们对现代散文艺术经验、传统的总结与借鉴，从而促进我国当代散文的发展与繁荣。为此，我们将现代散文家论散文（不包含杂文、报告文学）的文章，选编成书，按散文理论的发展阶段编排，并冠此序言，以期同读者一道，对我国现代散文理论作一番鸟瞰。

一

“五四”前后，现代思潮在我国的勃兴，必然引起传统的散文观念的变革。因此，在新文学运动的头十年，现代散文理论的主要内容，就是对于现代散文观念的探讨。这一观念包括散文的概念、性质和特征，其核心就是散文的功利观与审美观。从一九一七年陈独秀的

《文学革命论》，至一九二一年周作人的《美文》，可看作现代散文观念的萌芽期；从周作人的《美文》，至一九二八年朱自清的《论现代中国的小品散文》，可视为现代散文观念的基本形成期，作为这一观念基本形成的标志，亦即这一时期现代散文理论之重要建树是：

（1）散文已成为新文学的一个独立部门。我国散文历史悠久，但散文概念出现较晚；而且其含义乃是指与韵文或骈文相对的散行体文字。如南宋罗大经《鹤林玉露》里"文章有体"一节，记杨东山论文曰："山谷诗骚妙天下，而散文颇觉琐碎局促。"总之，在古代文学散文是和非文学的文字混合一起的，被笼统地称作"文"或"文章"或"古文"，而且一直居于"正宗"地位。"五四"时期，人们受西方文学分类和散文（主要是Essay）观念的启示，逐步建立了狭义的文学散文概念，由代圣贤立言、载封建之道的"古文"变为个人抒情言志的"散文"，打破了"古文"的"正宗"地位，使散文成为新文学中的一个独立部门。当时较早地提出"文学散文"概念并将文学散文同非文学文字加以区别的是刘半农。他在《我之文学改良观》一文中提出：各种科学论文"系文字而非文学"；新闻通讯，如"普通纪事可用文字，描写人情风俗当用文学"；政教实业之评论，如"发表意见用文字，推测其安危祸福用文学"；官署之文牍告令，"什九宜用文字而不宜用文学"；私人之日记信札，一般均宜用文字，但如游历时之日记，如美国富兰克林与英国议员司屈拉亨之绝交书等或可入文学之列；至于历史传记，则视其具体情况可定。稍后，傅斯年在《怎样做白话文》一文里，更明确地将散文看作"英文的Essay一流"，并进而将散文同小说、诗歌、戏剧并提。但是，比较具体地描述了文学散文面貌的，还是周作人发表在一九二一年六月八日《晨报副刊》上的《美文》。他主张学习借鉴西方文学里的那种"记述的"、"艺术性"的"论文"，也称"美文"，来"给新文学开辟出一块新的土地来"。在此之后的数年间，一方面是文学散文的日趋繁荣，抒情"美文"佳作相继涌现；一方面探讨散文"美质"的论文，如王统照的《纯散文》，胡梦华的《絮语散文》，徐蔚南的《<倥傯>序》，钟敬文的《试谈小品文》，梁实秋的《论散文》等先后发表，这样就从创作和理论两个方面，奠定与巩固了散文在新文学中的地位，散文这一概念的涵义和范围，主要指抒情文，或称小品文，有的合称小品散文。不过，这里所谓的"抒情文""小品文"的含义，并不象后来有的人所理解的那样狭窄，单指那些抒情、记叙、写景的散文，而是包括了"含讽刺的、析心理的、写自然的"一切"往往着墨不多，而余味曲包"[2]的短文，在当时所谓"随笔""随感""序跋""游记"日记、书信……是都包含在小品散文范围之内的。这种散文概念的内涵和外延，大约一直到三十年代，随着散文的功利观、审美观、创作倾向的变化，以及杂文的勃兴，报告文学的出现，才开始发生新的变化。

（2）散文的美质：个性的，含蓄的，自然的。

进入二十年代以后，散文的发展简直令人眼花缭乱。从一九二〇年冰心《笑》的发表，至一九二八年朱自清撰写《论现代中国的小品散文》，其间不过七八年；可是，我们浏览一下卷帙浩繁的现代散文，就会发现：其脍炙人口的美文，很多都是诞生于这一时期的。冰心、朱自清、许地山、俞平伯、叶绍钧、徐志摩、徐蔚南、孙福熙、梁遇春……，都是以其这一时期的散文佳作，而奠定其在中国现代散文史上的地位的。也许其中有不少人后来的作品更臻成熟、精炼，达到"炉火纯青"；然而，他们早期散文里似乎是"天赋"的那种灵气、秀色，是永久让人受用不尽的。散文艺术所呈现出来的样式、手法、风格、流派的绚烂与丰富，再不是"随感录"时期所主张的"眞实""明瞭"的审美观所能概括的了，它要求有与

之相应的更丰富的审美观来研究和评论当时的散文现象。因之，在对于散文美质的认识上，我们分明看到如下的趋势：

由“真实”⟶“自我”的“真实”。

在白话文运动初期，就曾把“立诚”“写实”③作为新文学的标准，同时，也提出了“以自我为中心”④和“自我之绝叫”⑤等口号；但是，从那时的散文实践上来看，其所谓的“真实”、“自我”，本质上乃是对社会问题所作的真实的反映和批判。作者们在新思潮的影响下，面对着社会的、思想的、文化的种种弊病，自由地、尖锐地发表着自己的意见。但是，在“五四”落潮时期，时代的苦闷使散文创作由社会的“呐喊”，趋向自我的“内省”。加上“以自我表现为中心”的“Essay”及其理论的输入、影响，于是，作者的人格、个性，便被认为是构成散文“美质”的重要因素之一。周作人把散文小品称为“个人文学之尖端”，是“言志的散文”，其特点是“它集合叙事说理抒情的分子，都浸在自己的性情里，用了适宜的手法调理起来”⑥。他又在《<自己的园地>旧序》里引用批评家法兰西的话，提出散文家要“在笔尖下留下他们自身的一部分”。他还在《苦雨》里表示：对于自己不曾亲见的事物，绝不靠想象去表现；他“只想说个人私事，此外别无意思”。当时，胡梦华在《絮语散文》里也指出，散文的“美质”，除那“家常絮语”的作风而外，还有就是从散文里可以洞见作者是怎样一个人：“他的人格的动静描画在这里面，他的人格的声音歌奏在这里面，他的人格的色彩渲染在这里面，并且还是深刻的描画着，锐利的歌奏着，浓厚的渲染着”。此外，钟敬文的《试谈小品文》，梁实秋的《论散文》，都强调了在小品散文创作中作者人格、性情、个性等真实流露的决定性意义。散文家已经不单谋求一般的“真实”“立诚”，而是在力求“自我”的真实。正是从这个意义上看，这一时期的小品散文，基本上是“个人主义的”⑦。但仅仅是“基本”，并非是“极端”，综观这一时期散文作品情况，所谓“自我”，还不是那种“只知道自己”，“只相信自己”，“只表现自己”的“自我”；而主要是时代潮流在作家心灵的“镜面”、“钟身”上留下的“影”与“响”⑧；其妙处“也全在于我们能够从一个具有美好的性格的作者眼睛里去看一看人生”⑨。散文家们在自己的个性里，或多或少地烙印着时代的影子，比如：即使像被认为“一定找不到”“现代社会的缩影”⑩的许地山的《空山灵雨》，只要你仔细聆听，就不难从《蝉》、《蛇》、《信仰的哀伤》、《暗途》、《补破衣的老妇人》、《乡曲底狂言》……等篇章里听到一代知识分子苦闷的心声，此正是“五四”落潮的声音。

由“明白”⟶含蓄的“明白”。

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

瞭；烟似的“晦涩”，常常是“崇高微妙的美的闪烁”；因之，他的结论是：“要明白，要明白，但不要太明白”。另外，他在《〈扬鞭集〉序》里还指出：“中国的文学革命是古典主义（不是拟古主义）的影响，一切作品都象是一个玻璃球，晶莹透澈得太厉害了，沒有一点儿朦胧，因此也似乎缺少了一种余香与回味。”怎样才能让散文既“透澈”又“胧朦”；既“明白”，又“不太明白”，不缺少“余香”与“回味”呢？最重要的一点就是艺术表现上的“暗示”。日本的厨川白村认为，散文写法的最大特征就是“将作者的思索体验的世界，只暗示于细心的注意深微的读者们”⑪。这种“暗示”说，给现代散文家以深刻启示。胡梦华在《絮语散文》里指出，散文家卓绝的艺术手段就在于：“把这些意志的、情感的、观察力的结晶融会贯通，笼统地含蓄在暗示里，让细心的读者去领会”。另外，在夏丏尊、刘薰宇合编的《文章作法》里，还将“暗示”作为“小品文作法上的注意”之一。认为“暗示是小品文的生命”，暗示包括“笔法的暗示”和“材料的暗示”两部分。“如能用暗示的笔法去描写暗示的材料，那就是最理想的了”。

由“自然”⟶调和的“自然”。

“以意役法”，崇尚自然、朴素之美，这是现代散文创作的鲜明特色。但是，不同作家对“自然”有着不同的理解；不同发展阶段，“自然”中又含有不同的审美内容。早在白话文运动初期，刘半农就提出：文章之“天然动人之处”就在于“心灵所至”，“随意发挥”，而不受“死格式之束缚”⑫。傅斯年也说：“文学原仗着才气，兴致，感情，冲动”。“循规蹈距，便沒有好文章”⑬。他们这种理论的实际表现，就是稍后出现的“随感录”。从中可以看出，其“自然”所含的审美内容，主要还是单纯的“朴素”，直露的“明白”，与此相比，二十年代小品散文的“自然”，其审美内容和趣味，又有所发展与变化。这一时期散文家们所追求的“自然”是怎样的呢？

梁遇春说：“小品文象信手拈来，信笔写去，好象是漫不经心的，可是他们自己奇特的性格会把这些零碎的话儿熔成一气，使他们所写的篇篇小品文都仿佛是在那里对着我们拈花微笑。”⑮胡梦华也说：由于小品文的特质是个人的，一切都是从个人的主观发出来，所以它的特质又是“不规则的（personal）、非正式的（informal）”，“从表面上看来虽然平常，精细地考察一下，却有惊人的奇思，苦心雕刻的妙笔”⑯。这就是说，小品散文的那种“拈花微笑”一般的自然、和谐之美，乃是作者真情真性与娴熟文笔的结合。有了真性情，又掌握有娴熟的笔墨，就能够将惊人的奇思、苦心雕刻的工夫，包含于信口信腕、无拘无束，看似漫不经心、随便涂鸦的文字里。所谓“用平淡的谈话，包藏着深刻的意味”，这确是小品散文所独具的风格。

二

从二十年代后期到三十年代中期，一般认为是小品散文发展的第二个时期。阿英认为，这一时期的小品文，是和第一期一样，“仍不免是个人主义的”。但是，一方面是“更进一步的风花雪月”，一方面“却转向革命”⑰。这主要是就小品文的性质和内容来说的。从艺术上看，一方面是：第一时期里所形成的小品文的那些“美质”，在此一时期的所谓“风花雪月”的小品文身上发展到了极致；另一方面是：早期“随感录”的特点又在迅速勃兴的杂文身上发展到极致；同时，还产生出一些以“纪实”“记叙”为特征的新形式。反映在散文理

论上，一方面是空前的活跃与繁荣；一方面是深刻的分岐与论爭。因此，对前一段散文发展的总结、估价；对今后散文发展道路的论爭，便构成这一时期现代散文理论之重要內容。

（1）对现代散文艺术经验的总结。虽然在二十年代就曾经有夏丏尊、刘薰宇合编的《文章作法》问世，该书除了论述“记事文”、“叙事文”、“说明文”、“议论文”的写作之外，还专门论述了“小品文”的创作。其中从第四节至第八节，分别谈到小品文作法上的特点。这是我国现代较早的总结散文创作艺术经验的书。但是，这种艺术经验的总结并不构成当时散文理论的重点。到了三十年代，探索、评论、总结散文创作艺术的著述相继出现：象李素伯的《小品文研究》，石苇的《小品文讲话》，陈光虞的《小品文作法》，钱谦吾的《语体写景文作法》等等。另外由陈炼青翻译的斯密兹(Alexander Smith)所著的《小品文作法论》（译文载于《人间世》第二、第四期），无疑对这一时期的散文创作论，有着相当深刻的影响。

上述专著对散文创作的论述，艺术经验的总结，包括以下几方面的內容：

在选材上：选取“偶发”的、“片断”的思想或事物，力求以小见大。如李素伯说：“小品文形体短小，无结构因果可言，故对于材料，必须巧为选择，与其取整个的有系统的，不如取偶发的片断的，描写事物的特色的一部分，而使读者自去体味那未写的部分。”[18]这是符合以抒写主观情绪为主、文字短小的小品散文之特点的。而且这在中外小品散文创作中也是大体相通的。例如我国古人作文，有所谓“宽题窄做”、“大题小做”之法；西方小品文的写作，也主张“拣选那种最琐屑的题目，从小处着眼，而渐渐涉及他们的想象最欢喜想的大题目”[19]。这样的选材，不仅使读者感到自然、亲切，而且往往产生那种缘溪信步、误入“桃源”的惊喜感。所以后来郁达夫将现代散文艺术特点概括为“一粒沙里见世界，半瓣花上说人情”。

在描写上：特别强调“印象抒写”、“夹叙夹议”和使用“暗示”。所谓“印象抒写”，即要写出“那印象留在我们心上的一点印象”，也即“融情于景”的描写。徐蔚南在《〈倥傯〉序》中说：“呆板板地说明印象的文章，是死的，不论你写得怎样美丽漂亮，至多不过象纸扎的花，至于跳荡地写出那印象来的文字，是活的，即非典丽黼皇，仍旧是活的，如果写得好，那眞是和又芬芳、又姘美、又自然的山野里的蔷薇花一样。”

所谓“夹叙夹议”，就是抒情与议论熔于一炉。这确是小品散文的一种非常自由灵活的表现手法。对此，朱自清在《〈燕知草〉序》里作了很精辟的论述：这种“夹叙夹议”的体制，却并沒有堕入理障中去；因为说得干脆，说得亲切，既不“隔靴搔痒”，又非“悬空八只脚”。这种说理，实也是抒情的一法。林语堂甚至把现代散文之技巧归结为“善冶情感与议论于一炉”[20]。

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

在结构上：现代散文理论着重论述了行文的自然之势。普遍认为：小品散文“不需要结构，也无所谓因果关系，只是不经意的抒写着个人所经验感受的一切”[21]。许钦文也说过：“小说须由客观的事实做线索，随笔只凭兴感的联络求得”，“兴之所至，随笔的写去”[22]。

林语堂提出“作文只须顺势，如一条小河不慌不忙，依地势之高下，蜿蜒曲折，而一弯溪水妙景，遂于无意中得之”㉓。

在语言文字上：现代散文既具有自然、亲切的谈话风，又具有耐读的“青果味”。这种特征正是现代散文语言发展过程中，口语、文言和欧化语的融合所造成的。但是，具体主张与见解又各有不同。朱自清显然更注重以口语为基本的“谈话风”，他说：“这种谈话风的文章，正是我们所需要的；只要下笔的时候心里想着是在写信就行，用不到如何训练的。”㉔有人则主张“中文西文化，今文古文化”㉕；周作人提出“以口语为基本，再加上欧化语，古文，方言等分子，杂揉调和，适宜地或吝啬地安排起来”，同时“有知识与趣味的两重的统制”，从而“造出有雅致的俗语文来”㉖。林语堂则提倡“洗炼白话入文”，“取文言而洗尽一切俗态，打破藩篱，放入土语，接近今语”，以为这样才是语言文字的“真正的解放”㉗。

应当说，此一时期出现的“文章作法”之类的专著，在探讨和总结小品散文的艺术经验上是有贡献的。但是，小品散文是一种比较自由灵活的文体，既要“做”，又不可“太做”；因而，对其艺术经验的探讨和总结，亦要灵活、适当，而不可过死、过分，要给人以启示，不要给人以束缚。无庸讳言，当时有些“文章作法”之类，就有这种“过死”“过分”的弊病。于是，林语堂针对这种情况，又从另一个极端加以否定，竭力鼓吹文章的“自然天成”之论。他在《〈作文六诀〉序》里说：“岂知古人作文本无笔法，本无体裁，亦尽其性，犹斗蛇游龙马蹄鹤膝之尽其势而已。势至必不可抑，势不至必不可展，故其措辞取义，皆一片大自然，浑浑噩噩，而奇文奥理亦皆于无意中得之”。又在《论本色之美》里说：“有话可讲，何必饰他？无话可讲，何必说他？有话可讲，何必修他？无话可讲，何不丢他？说而不饰，丢而不修，是为天籁”。这种“本色美”“顺势”说，确实在一定深度上揭示了小品散文艺术构思与审美的“个中三昧”；但是，其偏颇之处在于未能辩证地论述“自然与艺术”、“天籁”与“人工”之间的关系。一味强调“自然”与“天籁”，同过分强调艺术技巧一样，均会导致散文创作的“神秘”观。

另外，这一时期在散文艺术探索中还包括对散文家艺术风格的论述。象茅盾的《冰心论》，未明的《庐隐论》，许杰的《周作人论》，胡风的《林语堂论》，沈从文的《落华生论》，穆木天的《徐志摩论》，赵景琛的《丰子恺和他的小品文字》，阿英的《现代十六家小品序》，郁达夫《〈中国新文学大系·散文二集〉导言》里的《妄评一二》，孙席珍的《论现代中国散文》等，乃至其它一些“人物小品”，如：许钦文的《郁达夫和缘缘堂主合论》，陈炼青的《谈知堂先生的思想和文章》等等，对散文诸家艺术风格的评论，均不乏独到见解。

（2）对于现代散文艺术源流的探讨。现代散文发展到一定阶段，必然引起人们对其“源流”的探讨，因为历史的回顾乃关系着未来的预测：现代散文要继承什么传统，在什么基础上、沿什么道路发展？

早在一九二二年，胡适曾在为《申报》撰写的《五十年来中国之文学》一文里，论述了自一八七二年《申报》问世以后，文章发展的几个重要阶段。由严复、林纾的翻译文章——谭嗣同、梁启超的政论文章——章炳麟的述学文章——章士钊一派的政治文章——现代白话散文。我们姑且称它作“散文发展演变论”。以后，一九二六年，周作人开始从明代小品这一历史背景上寻找现代散文之“源流”㉘，但对外国的影响则估计不足；因而朱自清在一九二八年七月写的《论现代中国的小品散文》里，一方面指出周作人论现代散文历史背景的

“扼要”、“明通”，一方面又强调了外国散文对现代散文的“直接影响”。

以上是现代散文理论萌芽发展期，对现代散文“源流”之探讨概况。在现代散文理论进入繁荣论争期以后，对“源流”之探讨便趋向深入和分歧。其代表性的观点有周作人的公安派与英国小品“合成”论；鲁迅的“展开”说与“萌芽”论，以及方非的“历史使命”论等。

公安派与英国小品“合成”论。周作人在其一九二八年十一月所撰写的《〈燕知草〉跋》里说：“中国新散文的源流我看是公安派与英国的小品文两者所合成”。这显然是对他以前所提出的明人小品“复兴”论的修改和补充。我们说，现代散文确实受到明代“公安”“竟陵”派及其遗绪张岱等散文与英国 Essay 的深广影响，乃至在情趣和艺术上都有一些相似之处。但是，现代散文毕竟是其特定的时代的产物。它既不是明人小品这条“古河”的重新“被掘了出来”[3]，也不是明人小品与英国小品的合流，而是“五四”时代潮流在作家心灵上留下的“影”与“响”。因此，周作人的理论在指出现代散文的历史的和外来的“背景”上，尚不失为“扼要”与“明通”之说，但是，将属于外因的“背景”，看作属于内因的“源流”，则未免偏颇。

鲁迅的“展开”说与“萌芽”论。他在考察我国古代散文（主要是属于“小品”一类）的发展历史，并注意到现代散文（主要是英国随笔）的外来影响的基础之上，针对周作人、林语堂一派鼓吹“性灵”、推崇明人小品的做法，以及文坛上出现的一味追求“雍容、漂亮、缜密”，使散文小品沦为“小摆设”的创作倾向，对于散文之“源流”，提出了深刻独到的见解。在《小品文的危机》一文里，他追述了散文小品的战斗传统：晋朝“清言”同其时代的“一同消散”，唐末“小品”的“放了光辉”，以及明末小品虽比较“颓放”，却并非全是“吟风弄月”，其中“有不平，有讽刺，有攻击，有破坏”，因而遭到清朝政府的“压制”，以后就来了“小摆设”，小品文也就没有“大发展”。直至“五四”运动的时候，小品文才又来了一个“展开”，在创作上获得很大的成功。因此，在鲁迅看来，现代散文小品的“源流”，既有它的历史背景，又有它的现实根据，是我国古代小品传统的“挣扎和战斗”的作风，在新的历史时期的“展开”，是“萌芽于‘文学革命’以至‘思想革命’的”。正是从这一立论出发，鲁迅认为：小品的发展道路应当是“更分明的挣扎和战斗”。

“历史使命”论。一九二八年十月，冯三昧在《大江月刊》第一期发表了《小品文与现代生活》一文。文章从“文学自身的进步——表现方法的日益经济”，“小报杂志的突然增多”、“生存竞争的激烈，使现代人没有余裕的时间赏作长大作品”，以及“现代人的内生活的变迁”即“恶战苦斗的生活，造成了疲劳与苦闷，因此想从各种方面求取刺激与麻醉”等四个方面，论析了小品散文产生与发达的主客观原因。到一九三三年十月，又有方非的《现代随笔之产生》一文发表。作者说，他“企图从时代——包括环境之因素——一项着手，换句话说：就是要探究随笔及小品文之历史使命”，从而达到论析现代散文“源流”之目的。他首先分析了小品散文本身之特点：文字的短小，题材的广阔，描述的、感伤的笔调，旁敲侧击和即物言志、即小见大的写法；继而分析了时代环境及作者队伍的特点：论时代，“正处在资本主义社会之烂熟时期”，“人们无不感觉烦忙、苦闷、憔悴，因之，无一不灰心、丧志、乏勇气、无朝气、无恒心、无耐性，其作品便必然以短小精悍见长而又能即物言志之随笔文为文坛上之一主要形式了”；从作者看，大都属“小布尔阶级之知识分子”，他们“除了少数例外，既不愿奔走于封建阀阅和大腹商贾之门，而甘心充其走狗，又不敢投

笔从事实际行动，或涉笔于由实际行动而得来的经验之文学作品；上帝又不谅解，偏偏注定他们必得以文而生；他们琐尾流离，他们徘徊瞻顾，他们不得已乃取随笔为其文学之主要形式了”。正是散文本身、时代环境、作者队伍三者特点的契合，促进了现代散文的发展繁荣。这是较早的试从时代与社会条件，以及作者的阶级属性来阐述现代散文之“源流”的论文，较之冯三昧的论述更为深刻和具体。但是，其对作者队伍的分析，由于受当时左倾思想路线的影响，就不免有片面、失当之处。

（3）关于小品文的论争。三十年代文坛上展开的关于小品文的论争，乃是两种散文观的分歧在特殊历史条件下的尖锐化，这场论争至一九三四年的所谓“小品文年”达到高潮。

现代散文尽管众家纷纭，但若从基本的艺术观与审美观来看，大致可分为两路：一路是随笔小品，多写自身和内省，以“天籁”、“闲适”、“轻灵”为美；溯其背景，主要为明人小品与英国小品。一路是我国传统的散文，载道言志并重，个人与社会结合，在审美上追求朴素与优美、自然与严谨的统一；其所受的影响，多来自我国先秦诸子、唐宋八家之文，以及俄国等现实主义作家之散文。这两路散文，自二十年代中期开始，已经见出“双水分流”的动向了：无论在创作与理论上，其分歧皆日益加深，终于导致一场公开的论争。论争的中心和实质，还是散文同现实生活的关系问题，围绕着这一中心，人们各自从散文的概念、文体、艺术表现、美学风格等各个方面，提出许多独具精采的见解。

以林语堂为代表的“论语”派[30]，主张小品文“以自我为中心，以闲适为格调”[31]。所谓“自我”即是“性灵”。“所说是自己的话，所表是自己的意”[32]，让自己“方寸中一种心境，一点佳意，一股牢骚，一把幽情”，“听其由笔端流露出来”[33]。所谓“闲适”，即指的那潇散闲逸、任心闲话的笔调。林语堂在后来所写的文章中，更具体地将“闲适”解释为”闲情逸致”，“房中静娴，切切私语”，“音调低微”[34]。从这一主张出发，这一派在选材上虽然提倡“宇宙之大，苍蝇之微，皆可取材”[35]，但实际上却更喜谈“苍蝇”，甚至钻入“牛角尖”一般的“自己的世界”[36]，以自安自奇。在行文上，他们极力主张“不为格套所拘，不为章法所役”，达到“似俚俗而实深长，似平凡而实闲适，似索然而实冲淡”的境界[38]。在审美上，追求那种似“湖上的浅影，林中的绿烟”一般的“轻灵”[37]之美。“论语”派的小品文理论，是同当时民族矛盾和阶级矛盾空前尖锐，斗争残酷，时局动荡的社会现实对文艺的要求背道而行的，它对散文创作起着消极的作用。但是，林语堂对于散文艺术的论述，亦不乏精辟之见。如他关于“作文材料”[39]、行文的“顺势”、[39]“冶文言白话于一炉”[40]等论述，可谓谈言微中，相当精妙。

以鲁迅为代表的左翼作家，则和“论语”派针锋相对地提出了自己的小品文主张。鲁迅认为“小品文的生存，也只仗着掙扎和战斗”，“生存的小品文必须是匕首和投枪”[42]；伯韩提出小品文应是“主观与客观”、“言志与载道”相统一，作家要“突破个人主义的狭隘范围”，变“消遣的小品文”为“生活的小品文”[43]；茅盾还提出要写“Sketch”，来照明“小品国”的每一个角落，并主张把“五四”时代开始的“随感录”、“杂感”一类文章，作为“新小品文”的基础，继续发展下去，使之摆脱“名士气”，成为“新时代的工具”[44]。正象茅盾所说：“特殊的时代常常会产生特殊的文体”，上述对于小品文的论述，正是出于当时的“特殊的社会需要”[45]，使小品文紧密地同现实斗争联系在一起，充分发挥其唤醒群众、揭露敌人的战斗作用。但是，其理论亦有不足之处：在“小品文”概念上的笼统化，将杂文、抒情文、速写，甚至特写都看作“小品文”，因而对其一律要求“写大众生活”，富

有“战斗”风格，从而忽视了不同文体的审美特征，甚至把一切消散闲逸的抒情小品，都批评为“士大夫的真优裕和文人的假清高结合的产物”[46]。按照这种理论，势必又将现代散文引向另一条狭窄的路。

三

“小品文”的论争之后不到两年，抗日战争便全面爆发。时势的剧变，迅速地改变着散文家们的生活节奏与思想观念。有的投笔从戎，以实际行动抗击日寇；有的带笔从戎，描写出抗日军民的英雄风貌；有的颠沛流离，记录下现实中的苦难、血泪和黑暗；而幽居独处、抒发闲情者，毕竟不多了。于是，年轻的报告文学，因战火的淬炼而迅速发展起来；而以抒情见长的散文，则相形见绌。其主流，开始冲破个人经验与思索的世界，流向社会斗争生活的天地，写法上，也“由主观的抒写逐渐变向客观的描写”，前一时期抒情散文所独具的种种审美特征，已趋于淡弱或消逝。象张恨水《山窗小品》那样的抒情小品诚不多见。这是时代使然。尽管有人呼吁《重振散文》[47]，但是散文却并未振起。在这一背景之下，我们看到：报告文学（包括文艺通讯）的探讨，日益受到重视，《东方杂志》、《文艺阵地》、《抗战文艺》、《文艺新潮》、《文艺生活》等等刊物上，均有谈报告文学的文章发表；相比之下，对抒情散文的研究，则远远不象二三十年代那样繁盛了。假如我们将一九三五年三月《小品文和漫画》一书的出版看作“小品文”论争的结束，那么，论争以后直至解放前夕，这一时期散文理论建设的主要成绩，首先便是对现代散文发展历史的总结。在这方面周作人和郁达夫分别撰写的《中国新文学大系》散文一集和二集的导言，是对现代散文前十年（一九一七至一九二七）的总结。周文着重于现代散文的性质及源流，郁达夫之论述则着重于现代散文的艺术特征与作家风格。另外，林慧文的《现代散文的道路》，论述了“五四”以来，时至三十年代后期，现代散文概念、文体的演变，以及创作的盛衰起落。其次，在散文艺术探讨上，有郭莽西的《一篇文章的构成》，沙羽的《怎样写文章》等专著，有朱自清的《什么是散文？》，朱光潜的《论小品文》，另境的《游记种种》，王统照的《清要》，蒿琴的《略谈散文》，叶圣陶的《以画为喻》，叶圣陶、朱自清、唐弢等的《关于散文写作——答<文艺知识>编者问八题》，李广田的《谈散文》等论文。

值得提出的是，从这一时期的散文理论中明显表现出：对于现代散文的认识与理解，更趋全面、深刻和成熟。在前期的“小品文”论争当中，论争者在散文概念、性质、特征、形式、审美等一系列问题上，各执已见，激烈交锋，其中有些意见和主张甚至达到十分片面的程度。然而，正是经过这场论争，一些人却从尖锐对立、深刻分歧的观点里面，发现出各自理论上的合理因素，从而进一步深化与完善了自己的思想理论。比如：在散文概念上，最初的散文原是以小品文的形式出现的，因之，那时的散文主要指的是小品文。后来内容和形式逐渐发生变化，于是散文与小品文就常常夹缠不清。特别是在小品文论争中，双方又对小品文概念，做出完全对立的解释：一方强调它的挣扎和战斗；一方强调它的闲适和幽默。正是在这尖锐对立中，人们看到各自理论的偏颇，于是产生出比较全面的理解。认为“散文往往是作者对于实际生活中间所接触的真实事物、事件、人物，以及对四周的环境或自然景色所抒发的感情与思想的记录，是一种比较素静的和小巧的文学形式”[48]。其体裁当然也是宽广的：“举凡日记、书札、游记、随笔、悼念文、人物志、风土志等”，都可归入“散文之

列”㊾。至于散文、小品文、杂文，“实是三位一体的”㊿；小品文和杂文，只是一个事物的两面：“小品文是一种和静的抒情”，“杂文是一种战斗的抒情”(51)；叶圣陶甚至认为，“除去小说、诗歌、戏剧之外，都是散文”(52)。可见对散文的理解正趋于宽广和全面。在有关散文创作的论述上，也比较辩证而中肯，以前理论上的片面性，有着明显的克服。例如：在论述散文创作与生活的关系上，朱自清指出：“生活是一部大书，读得太少，观察力和判断力还是很贫乏的”(53)；又说，“灵感”或曰“感兴”，乃是“由旧经验的综合而来的”(54)。葛琴在《略谈散文》一文里，也强调指出：散文创作的泉源“还不外是生活”，作者应当努力地从实际生活战斗中，去培养自己的情感和思想力，这样方能抓住“偶一冲动”的“灵感”，而写出好的文章(55)。在思想与技朽的关系上，王统照在《清要》一文里，既批评了“以为文章只是发表思想（载道），思想道破，横说竖说俱无关系”的“唯思想”论，又批评了那种“过重修饰，藻绘，在色彩，声音，形态上描眉，画眼，抑扬，高低”的“唯技巧”观。在“琐事”与“大事”的关系上，李广田认为“写‘身边琐事’的小品散文是一种，写‘身外大事’的小品散文又是一种”，这全是因人而异；“要使身边琐事和血雨腥风不能分开”；又说，“写血雨腥风自然很好，写身边琐事也不一定不好，因为身边琐事也可能有血雨腥风的气息”(56)。

总之，这一时期的散文理论，同前一时期相比，虽然说不上活跃与繁荣，但却表现出深入与成熟。它为我国当代散文理论的建设与发展，造下了一个良好的基础和气势。

本文为《现代作家论散文》一书序言。该书由天津百花文艺出版社出版）

注：

①③参见陈独秀：《文学革命论》，胡适：《文学改良刍议》和《什么是文学》，刘半农：《我之文学改良观》，傅斯年：《怎样做白话文》。
② 病夫：《复胡适的信》。
④ 陈独秀：《一九一六年》。
⑤ 李大钊：《〈晨钟〉之使命》。
⑥ 周作人：《〈近代散文抄〉序》。
⑦⑰阿英：《小品文谈》。
⑧ 瞿秋白：《〈赤都心史〉序》。
⑨⑮梁遇春：《〈小品文选〉序》。
⑩ 茅盾：《落华生论》。
⑪⑭《出了象牙之塔》。
⑫ 《我之文学改良观》。
⑬ 《怎样做白话文》。
⑯ 《絮语散文》。
⑱㉑《小品文研究》。
⑲ 《小品文作法论》。
⑳㉛㉟《〈人间世〉发刊词》。
㉒ 《关于小品文》。
㉓㉚《作文六诀》。
㉔ 《内地描写》。
㉕ 赤子：《读冰心女士作品的感想》。
㉖ 《〈燕知草〉跋》。
㉗ 《怎样洗炼白话入文》。
㉘㉙《重刊〈陶庵梦忆〉序》和《〈杂拌儿〉题记》。
㉚ 因林语堂主编过《论语》而得名。
㉜㊳㊴林语堂：《论文》。
㉝ 林语堂：《论小品文笔调》。
㉞ 《论碧姬芭杜的头发》。
㊲ 林语堂：《春日游杭记》。
㊲ 徐仲年：《论小品文》。
㊵ 《我的话》。
㊶ 《絮语体小品文释例》。
㊷ 《小品文的危机》。
㊸ 《由雅人小品到俗人小品》。
㊹ 《关于小品文》。
㊺ 《〈速写与随笔〉前记》。
㊻ 傅东华：《为小品文祝福》。
㊼ 丁谛：《重振散文》。
㊽㊾㊿葛琴：《略谈散文》。
(50)(52)(54)叶圣陶等：《关于散文写作——答〈文艺知识〉编者问八题》。
(51) 林慧文：《现代散文的道路》。
(53) 《什么是散文？》。
(56) 《论身边琐事与血雨腥风》。