

本刊特稿

编者按：《新文艺理论体系论》是王锺陵先生费时十五年撰写的篇幅达四百五十万字的巨著《二十世纪中西文论史》的结语，除引论与尾声外，计分六编。本刊征得王锺陵先生同意，特予连载。此期所载为：第四编《文学体裁与戏剧类型》之第一、二两章。

新文艺理论体系论(七)

王 锺 陵

(苏州大学,江苏 苏州 215006)

摘 要：文艺史的研究一定要打通中西古今，建构文学体裁与戏剧类型学。只有打通中西古今，才能抓住各种文学体裁与戏剧类型的本质特征。凡文艺总是从表现的角度来反映外物的，广义的诗学之本体论在于此。文体不仅有孕育产生的过程，而且其特征也有一个发展变化的过程，因而某一种文体在其发展中也会产生出新类型来，亦即其类型也会转换。中国现当代文学中作为基本类型划分的体裁四分法，既非来自中国古代，亦非来自西方，它是在中国现当代文学发展的特殊过程中形成的。中国现当代文学中四体划分的文体概念形成的关键在于“现代散文”概念的明确。现代散文起源于杂感，杂感在向杂文发展的过程中，融合了絮语散文，形成了小品文。小品文在20世纪30年代前期形成高潮，使得散文得以与新诗、戏剧和小说并列，这样就产生出了四体划分的文体框架。散文作为一种文体，其最根本的矛盾乃是实用性与文学性的矛盾。报告文学是散文中时代感最强的写人记事、作者并可以直接议论的一种文体，它可以由狭义散文向广义散文作一定程度的延伸——包括向着小说的靠拢、对各种社会科学知识的涵容以及政论哲思的抒写，却不能作过度的延伸：这就是报告文学的本体论。相互对立的“大散文”概念与“文体净化”说，都是错误的。

关键词：四体划分的形成；文体发展的总规律；文体与文类；戏剧的定义及本体论；杂文的特点

作者简介：王锺陵(1943—)，男，江苏南京人，苏州大学教授、博士生导师，主要从事原始意识、神话思维、中国文学史与方法论以及中西文论的研究。

中图分类号：I0 文献标识码：A 文章编号：1001-4403(2015)02-0001-13 收稿日期：2015-01-27

第四编 文学体裁与戏剧类型

第一章 总 论

一、第三、四两编相互映现，交织出文艺史的运动

既然如同本《结语》在第三编第五章《文学史

的运动规律》第六节《文学史发展的内在贯通线索》中所说，文体的兴起、分化与类型转换中的浮沉兴替是文学史发展的内在贯通线索，那末建构文体学就极为重要了。文艺史的研究一定要打通中西古今，建构文学体裁与戏剧类型学。只有打通中西古今，才能抓住各种文学体裁与戏剧类型的本质特征。

如果说本《结语》第三编《作品、作家、文学

史时代、文学史》，是在宏观笼罩下的由微观而宏观的过程，那末本编即是以文学体裁与艺术类型为单位的、分列的阐述。前者的时间性是鲜明的，后者也处于一个在一定社会条件的制约与导引下内在逻辑展开的流程之中。而前者之各项则总是以后者为基础的，亦即无论作品、作家、文学史时代及文学史，都与文学体裁、戏剧类型相关连着，否则前者存在的基础就不存在了。由此，两者相互映现，交织出文艺史的运动。

二、广义的文艺本体论

本《结语》第二编第一章第二节已经说明，文学的本质，是表现中包含有反映。唯有凭藉于此，才能使文学与科学区别开来。新批评派一方面将文学定义为一种知识，另一方面又仅仅从文本上寻找文学与科学的区别。如果联系柏拉图对于文艺的贬斥来理解，那么将文学定义为一种知识，显然是在为文学争得一种真理的位置，新批评派的用意及其进步性正在于此。但在将文学与科学在本质上等同之后，再去寻找诗之所以为诗，就只能从表现手段上着眼了。新批评派既不能从表现内容上来区别文学与科学，那末虽然他们坚持所谓形式与内容的不可分割，但在实践中，也就只剩下形式可以注目了。以此，克林思·布鲁克斯、奥·沃伦并不回避形式主义者这个称号。这样，新批评派对于诗之所以为诗寻找，虽忙忙碌碌，却劳而无功。

诗之所以为诗，亦即文学之所以为文学，就在于反映被包含在表现之中。也就是说，反映是通过表现来体现的，或者说反映是包裹在表现之中的。抒情诗更是以表现为其特点。

既然对外物之反映需经人心表现出来，而人心又必有情——情感、情绪、情结，那末内在之情与外物之反映这两者间的多种组合关系及其途径，便是造成各民族文学特征之差异的根源之一。散文、小说、戏剧，展现的生活面比诗要大得多，因而，反映的成分也要多得多。反映成分的多少及其方式，对于理解某种文学体裁的特点是重要的。只有树立了这一认识，新的文体论的理论基石才能奠定，各体文学创作、评论及研究中从古至今一系列纠缠不休的问题，也才能从根本上理清。但是，无论在反映成分的多少及方式上有何种悬殊，凡文艺总是从表现的角度来反映外物的，广义的诗学之本体论在于此。文学不同于科学的

独特价值在此。唯有了然于此，才能有利于人类精神家园的建立及其丰富化。

就三种文学体裁而言，如果说诗是主观性最强的艺术，散文则是在主观性中兼容了相当的客观性的艺术，那末小说就是在客观性中兼容了相当主观性的艺术。

三、文体发展的总体规律

艺术形式的兴衰，是由诸如一个民族的具体发展阶段、多民族的斗争与融合、异域文化的传播与交流、社会实用需要和文化消费、雅与俗的汇通等一系列因素综合作用的结果。

文体不仅有孕育产生的过程，而且其特征也有一个发展变化的过程，因而某一种文体在其发展中也会产生出新类型来，亦即其类型也会转换。虽然一个民族文体的发展，总体上像一棵树的生长一样，呈现一个分化、繁茂的过程，然而，质文代变，文体也有浮沉兴灭，边缘与中心往往转换。

上述有关内容，本《结语》第三编第五章《文学史的运动规律》之第六节《文学史发展的内在贯通线索》，已详说；第一编第四章《方法论》之第二节《原生态式的把握方式》，亦论及。此处固毋庸再赘也。

四、文体与文类

“文体”与“文类”是韦勒克与奥·沃伦合著的《文学理论》一书中的两个重要概念，新时期以来，相当多的论者往往以“文类”概念等同于中国文论中的“体裁”概念。近数十年，还有一个流传久远、根深蒂固，在学界人云亦云、似已成为定论的说法是，中国现当代文学中四体划分的文体观是由西方传入的。比较中西对于体裁划分的歧异，说明中国现当代文学中四体划分的文体概念的由来，阐明“文体”与“文类”这两个概念与中国文论中相关概念的异同及其在实际运用中的差别，显然是文学理论研究中一个亟待解决的问题。

奥·沃伦在《文学理论》第十七章《文学的类型》中，叙述了西方文论对于体裁分类的情况：“亚里士多德和贺拉斯的古典的类型理论是我们的范本。根据他们的理论，我们知道悲剧和史诗是两个各有特征的也是两个主要的文学种类。但

对于不回避形式主义者称号这一点，奥·沃伦比较隐晦；克林思·布鲁克斯十分明确，他于1951年所写为新批评派辩护的一篇文章的题目，即直书《形式主义批评家》。作者按。

是,亚里士多德至少还知道有另外更多的基本区分,即戏剧、史诗和抒情诗。大部分现代文学理论倾向于废弃‘诗与散文两大类’这种区分方法,而把想象性文学区分为小说(包括长篇小说、短篇小说和史诗)、戏剧(不管是用散文还是用韵文写的)和诗(主要指那些相当于古代的‘抒情诗’的作品)三类。^{[1]258}包括了史诗的小说,其实即是俄国形式主义文论家鲍里斯·托马舍夫斯基所说的叙述体裁。而反对形式主义的俄国文论家巴赫金在《文艺学中的形式方法》(1928)一书中则有“所有戏剧的、抒情的和史诗的体裁”一语,表明他仍遵循着亚里士多德对于体裁的区分。

不过,沃伦的心期所在乃是较小一些的文学类型。他说:“费多尔建议,严格地说来,‘类型’这一术语不应当用来既指小说、戏剧和诗这三个或多或少算是无法再分的终极的种类范畴,又指悲剧和喜剧这样的历史上的种类。而我们则主张应当把这一术语应用到后者即应用到历史上的种类中去。要给前者确定一个术语是困难的,在实践中也可能往往是不需要的。”^{[1]258}对这三个“或多或少算是无法再分的终极的种类范畴”,沃伦是用“三大类型”来称呼的。由于对于终极区分的困惑,沃伦说:“让我们从诗、小说和戏剧这些所谓‘终极的’种类转而去研究那些被认为是从它们那里再加细分而分出来的部分吧。十八世纪的批评家汉金斯在评论英国戏剧时把它细分成下述的种类,即‘神秘剧、道德剧、悲剧和喜剧’。散文小说在十八世纪时又被细分成两个种类即小说和传奇。我们觉得,象这两组属于第二等级的‘再细分’出来的部分,就是应该标准地称为文学的‘类型’的东西了。”^{[1]260}由此可见,沃伦认为标准的“文类”概念是指那些从三大类型中再加细分出来的较小的类型。

至于像“十四行体诗、法式十三行体短诗以及三解韵格诗”这些“由诗节形式和诗律在其中起决定作用的种类”^{[1]263},可不可以算文学类型?沃伦说:“文学类型应视为一种对文学作品的分类编组,在理论上,这种编组是建立在两个根据之上的:一个是外在形式(如特殊的格律或结构等),一个是内在形式(如态度、情调、目的等以及较为粗糙的题材和读者观众范围等)。”^{[1]263}总的说来,我们的类型概念应该倾向形式主义一边,就是说,倾向于把胡底柏拉斯式八音节诗或十四行体诗划为类型,而不是把政治小说或关于工厂

工人的小说划为类型,因为我们谈的是‘文学的’种类,而不是那些同样可以运用到非文学上的题材分类法。^{[1]265}虽然如此,沃伦仍然为“历史小说”与“哥特式小说”这两个类型做出了辩护。

沃伦在上面的引文中用到的“散文小说”一词,是指以散文为语言形式的叙述体裁,其内涵同于鲍里斯·托马舍夫斯基所说的“散文叙述”^{[2]189}。除此以外,沃伦在《文学的类型》一章中,还有两处使用了“散文”一词。沃伦说,哥特式小说“以《奥特朗堡》为标志产生于十八世纪初,一直流行到现在。这一类型具有人们企望一个散文——叙述类型所应具有的所有标准”^{[1]265}。沃伦又说:“契诃夫的《樱桃园》和《海鸥》,易卜生的《群鬼》、《罗斯莫庄》和《建筑师》等作品是属于什么类型呢?它们是悲剧吗?语言艺术手段已经从诗变成了散文。‘悲剧英雄’的概念也已经改变了。”^{[1]270-271}显然,这两处所使用的“散文”均指无韵的散文,仍然是说的语言形式,而非文学体裁。

无论是散文与诗的二分法,还是小说、戏剧、诗的三分法,显然都不同于中国现当代文学对于体裁的四分法。

这种四分法亦非古代文论中所具有。比如,《文选》所列体裁三十七,有大有小:赋、诗、骚、七、诏、册、令、教、文、表、上书、启、弹事、笺、奏记、书檄、对问、设论、辞、序、颂、赞、符命、史论、史述赞、论、连珠、箴、铭、诔、哀、碑文、墓志、行状、吊文、祭文。一些小体裁如“七”、“连珠”、“箴”、“铭”、“诔”等与大体裁下的一些小类如“京都赋”、“游仙诗”等,便大略与沃伦所说的“文类”相当。可以说,《文选》中的目录编列,是体裁与沃伦之谓“文类”的综合。

再细按一下,《文选》于小体裁下,除“论”因分目至五而用数字分小类外,余均以上下或上中下别其小类;而大体裁亦即赋、诗两科,前者已从甲分至癸,后者亦已从甲分至庚,却又主要以题材,偶而以性质如乐府、杂诗再立细目,这其中的原因,除了细目较多外,还有一个重要的原因,即是在赋与诗这两种体裁中,有相当一些细

参见米哈依尔·米哈依洛维奇·巴赫金《文艺学中的形式方法》,邓勇,陈松岩,译,中国文联出版公司1992年版,第192页。引文引自此书第三部分《诗学中的形式方法》第三章《艺术结构的诸成份》第2节《体裁对现实的双重取向》。

比如,赋已中又有游览、宫殿、江海三类,诗甲中又有补亡、述德、劝励、献诗、公宴、祖饯六类。作者按。

目小类已具有明显的独立性,非特为标出不可。如京都赋、郊祀赋、畋猎赋,以及公宴诗、咏史诗、游仙诗、招隐诗、咏怀诗、乐府诗等。《文选》作为一个选本,为了便于士人们学习与观摩,不仅应分得细一些,而且亦应将这类作品清楚标出。《文选》所具有的体裁与文类相混列的情况,除了因为对于体裁的认识还不可能达到终极区分的程度外,还缘于上述文学史发展中的具体情况及实际运用的需要。

姚鼐的《古文辞类纂》将所列体裁分为十三类:论辨、序跋、奏议、书说、赠序、诏令、传状、碑志、杂记、箴铭、颂赞、辞赋、哀祭,均以数字,间或配合以上下编的划分来分卷,仍然是将大小体裁并列的,并且“哀祭”也仍然是以题材所立之类目,因此《古文辞类纂》目录的编列,还是可以看作是体裁与沃伦之谓“文类”的综合。

五、中国四体划分的形成

论者们所未明白过的是,中国现当代文学中四体划分的文体概念形成的关键在于“现代散文”概念的明确。现代散文起源于杂感,杂感在向杂文发展的过程中,融合了絮语散文,形成了小品文。小品文在20世纪30年代前期形成高潮,使得散文得以与新诗、戏剧和小说并列,这样就产生出了四体划分的文体框架。这个进程大概在1935年左右完成。

具体地说,1917年,陈独秀在刘半农的《我之文学改良观》一文后写了一段批语,讲到文体的划分:“凡百文字之共名,皆谓之文。文之大别有二,一曰应用之文,一曰文学之文。刘君以诗歌戏曲小说等列入文学范围,是即余所谓文学之文也。以评论文告日记信札等列入文字范围,是即余所谓应用之文也。”^[3]¹⁵1919年,俞平伯在《社会上对于新诗的各种心理观》中说:“现在新文艺约包有戏剧小说诗歌三种作品。”^[4]²⁴⁷显然,其时新文化人士所认定的文学体裁只有三种。

鲁迅所译厨川白村的《出了象牙之塔》,1925年12月由未名社出版,其中已经有“和小说戏曲诗歌一起,也算是文艺作品之一体的这essay”^[5]¹⁶⁴一语。然而,1935年初,叶圣陶在《关于小品文》的末节仍说:“自从新文学运动开头到如今,十几年里头,就创作者的努力范围看,更就一般论者的注目范围看,似乎文学这个名词只包含着小说、戏剧跟诗歌三件东西。把散文这东西也看做

文学,大家分一部分心力来对着它,还是较近的事情。而成为文学的散文,正就是我们现在所说的小品文。”^[6]³⁵叶圣陶的这段话忽视了一些情况:周作人于1926年,已经在《陶庵梦忆序》中用上了“现代的散文”这一概念;1928年,无论是在《杂拌儿跋》,还是在《燕知草跋》中,他都将“小品文”一词,置换成了“现代的散文”^[7]⁷⁵、“中国新散文”、“现代的新散文”^[7]⁷⁹;而到1930年,在《冰雪小品选序》中,他更是将小品文称为“文学发达的极致”。然而,叶圣陶的感受也有其真实性。1935年4月,郁达夫针对“小品散文或散文小品”这种“含糊”的概念,针对有些人“把长一点的文字称作了散文,而把短一点的叫作了小品”的说法,也说:“我们的散文”,“系除小说,戏剧之外的一种文体”,但他对“散文”这一概念的界定还感到困难,以至于说:“要想以一语来道破内容,或以一个名字来说尽特点,却是万万办不到的事情。”^[8]³

1935年7月,朱自清写了《什么是散文》,对散文的定义与发展方向发表了意见。他说:“与诗,小说,戏剧并举,而为新文学的一个独立部门的东西,或称白话散文,或称抒情文,或称小品文。这散文所包甚狭,从‘抒情文’,‘小品文’两个名称就可知道。小品文对大品而言,只是短小之文;但现在却兼包‘身边琐事’或‘家常体’等意味,所以有‘小摆设’之目。近年来这种文体一时风行;我们普通说散文,其实只指的这个。”我们记得,朱自清在1928年7月底,还立出“纯文学”与“散文学”^[9]³²的名目,将散文排斥于“纯文学”之外。但时隔七年,他已经将散文“与诗,小说,戏剧并举”,称之为“新文学的一个独立部门”了,并且,他也不再说散文“与诗,小说,戏剧,有高下之别”^[9]³²了。

也是在1928年7月于《背影·序》中,朱自清曾说:“三四年来风起云涌的种种刊物,都有意或无意地发表了许多散文,近一年这种刊物更

参见周作人:《泽泻集》,岳麓书社1987年版,第12页。岳麓书社是将《自己的园地》《雨天的书》与《泽泻集》合为一本出版的,但各本的页码单排。引者按。

参见周作人:《看云集》,岳麓书社1988年版,第109页。岳麓书社是将《永日集》《看云集》与《夜读抄》合为一本出版的,但各本的页码单排。引者按。

参见朱自清:《朱自清全集》第4卷,江苏教育出版社1990年版,第363-364页。引文中“意味”一词,原文如此。引者按。

多。各书店出的散文集也不少。”“小品散文，于是乎极一时之盛。”^{⑨ 130}30年代前期小品文的景况则更盛。1934年因出版的杂志多，被称为杂志年。佛朗则称1934年为“小品文杂志年”^{⑥ 136}。1935年初，郑伯奇说：“小品文的流行是最近三五年来事。并不是以前没有小品文！即在新文学中，小品文以前也并不是没有地位；不过小品文的盛行，成为一代的风气，为时却不很久。这当然有社会和时代的背景，而几个人的提倡，也很有关系。”^{⑥ 1209}

小品文大盛，垫高了散文的地位，使得狭义的散文亦即文学散文概念得以形成，并且也使得小品文在不少人的心目中泛化为文学散文的代名词。叶圣陶说“小品文跟文学的散文‘二而一’”^{⑥ 135}，朱自清如上文所说将白话散文、抒情文、小品文三者互称，并说小品文“兼包‘身边琐事’或‘家常体’等意味”，都是从狭义散文的角度立论的。

从现代散文理论史的角度看，朱自清与叶圣陶将散文与诗、小说、戏剧并举的看法，标志着中国现代文体四体划分的正式形成。茅盾1939年还在因袭西方的文体分类说：“文学作品的最普通的分类，是叙事的，抒情的和戏剧的，——这三大门”^{⑩ 146}；而至1943年，在《文艺杂谈》中，他已明确陈述道：“今之仅以小说、戏剧、诗歌、散文等四科算作文学。”^{⑩ 1378}

要之，中国现当代文学中作为基本类型划分的体裁四分法，既非来自中国古代，亦非来自西方，它是在中国现当代文学发展的特殊过程中形成的。

六、风格

风格是思想感情和表达方式、表现形式的统一，其中表现形式的因素有较大的稳定性，而思想感情和表达方式这两项，则会随着生活环境的变动而变动。思想感情的改变，对于风格的变化尤有决定性的意义。

七、四种最重要的西方戏剧理论

摹仿论，对情节的极端重视，对结构有机性的强调，情感性，功能论，对演员表演的轻视，诗人的职责在于描述可能发生的事：这些便是亚里斯多德戏剧理论的一些要点。

史诗的客观原则和抒情诗的主体性原则的结合，冲突论，冲突和解论，对普遍的精神力量的

强调，个性化，理性色调，对演员作用一定程度的重视：这些则是黑格尔戏剧理论的一些要点。

斯坦尼斯拉夫斯基是体验派的代表。他认为演员扮演角色，是对于生活在一个特定时空中的人物的摹仿，这种摹仿入之于内，出之于外，使得观众活灵活现地看到了某一个历史的或现实的人物，亦即使观众沉浸于一种艺术的幻觉之中。演员及观众的这样一种态度，大体上是一种情感式的，也就是说，在这样一种沟通中，情感起着最为活跃的作用。他要求演员生活在角色之中，与角色同一；而观众则应被戏剧所制造的幻象紧紧抓住。

布莱希特的戏剧理论是间离说。主张演员不能完全转化为角色，他与角色应保持一定的间离，演员不仅要展现具有内在精神活动的人物，还要显示出演员从社会观点对于人物的评价，从而使观众对于戏剧中所表演的事件、人物也取一种理性的、批判的态度。这样一种沟通方式，意在拆除由摹仿说作为基础的在角色、演员、观众之间所划上的等号关系。

八、戏剧的定义及本体论

回顾人类戏剧理论发展的过程，可以清晰地看出，戏剧观有一个从以文学为中心向着以演员为中心转移的过程。

由于亚里斯多德与黑格尔的戏剧理论，是在文体区分的基础上建立的，因此，他们都是以文学为中心的，对于演员的创造性与观众的参与性都是忽视的，以此，他们的理论也还不能对于戏剧的三要素——剧本、表演、观众之间内在的、互动的关系，有一个完整的把握。此外，他们据以做出文体区分的又仅仅是西方文学的情况，这使得他们所论述的只能是一种西方的戏剧理论。他们的理论不能笼罩具有强烈表现色彩的中国传统戏曲是必然的。更进一步说，即使对于像布莱希特那样自己称之为史诗体亦即叙述体的西方话剧，他们的理论也是不能涵盖的。布莱希特的戏剧观，虽然明确与亚里斯多德式的戏剧观相异，它还是建立在文体分类及其特征的思路上的，不

有关中国现当代文学中四体划分的详细内容，参见王锺陵《中国白话散文史论略——对“美文”的探索》，载《学术月刊》2009年第1期。

有关戏剧本体论的详细内容，参见王锺陵：《戏剧本体论及京剧为代表的中国戏曲之特征》，载《文学评论》2002年第6期。

过是转向了与亚里斯多德及黑格尔理论方向相反的方面而已。

因此,我们现在需要建立一种能够统观中、西戏剧的戏剧本体论。戏剧本体论的建立,必须脱离亚里斯多德、黑格尔、布莱希特等人文体论的思路,而应从生活中的人,剧本中的角色、演员、观众这四个方面,特别是后三者间的关系上着眼来加以把握,这才能对于戏剧活动具有一种整体的笼罩性。

将戏剧说成是一种综合艺术,在现代已是一种流行的看法。早在1914年,黄远生已曰“戏剧乃复合艺术之圣品。”^[11]在40年代前期,张庚在作为“鲁艺”戏剧系讲义的《戏剧艺术引论》一书之第二章《各种艺术在戏剧中的综合》中,详细论述了艺术各因素在戏剧中如何综合的问题:一切不同种类的艺术参加进戏剧中来,是和集时间艺术和空间艺术于一身的演员艺术相结合,才成为一体的。在戏剧中,是由演员艺术和一切艺术结合,“并不可能互相直接结合”^[12]^[20],一切艺术都是为演员艺术服务,从属于它的,要受到舞台条件的限制,并由此而产生相应的变化。

在20世纪下半叶的中国戏剧界,以至在整个文艺理论界,用以演员为中心的综合艺术来作为戏剧的定义,不仅已得到了公认,且更为弥漫。对于“以演员为中心的综合艺术”论的一种确信的态度,至今还在延续。

论者们满足于这个定义,便不再追思戏剧的本质特征到底是什么。并非难以指出的,却为众多论者所没有觉察的是,上述定义只不过是从小亚里斯多德、黑格尔以文体论为基础的戏剧观,挪向了以表演为中心的戏剧观;是从以文学为中心转到了以演员为中心。

时至今日,戏剧的本质特征,亦即其本体性问题,也还是一个没有解决的问题。而不能解决这一问题,我们就难以取得一个笼括种种戏剧类型及其理论流派的制高点。

我的看法是,戏剧的定义应该这样来下:戏剧是一门文学性寓于表演性(在西方歌剧中便是音乐性)之中的艺术。也就是说,文学性寓于表演性之中,是戏剧的本质特征。这一本质特征,决定了戏剧艺术的内在灵魂是沟通。文学性寓于表演性之中及作为其内在灵魂的沟通,这样两个方面的内外交映,便是我所提出的新的戏剧本体论。

文学性寓于表演性之中这一定义,避免了以

文学为中心或以演员为中心这样两个方面的偏颇。

如果说叙事艺术的灵魂在于读解,那么戏剧艺术的灵魂则在于沟通。叙事艺术中有三个方面的关系:所叙述的事情,叙述人,以及读者或听众,在这三个方面中,无疑叙述人居于主导地位。叙述人的叙述必然地包含有一种读解在内。因为读解有角度、视点、人称、色彩的种种变化,所以小说便有不同人称的写法及不同体式的产生。小说因为是一种文字性的作品,因此叙述人亦即作者与它的接受者亦即读者,并不处于一种现时的亦即在场的关系中。戏剧的特征恰恰在于小说得以存在的几个方面所不具备的在场性上。戏剧有着与小说大体相仿的三个方面:角色、演员、观众。然而,文学性寓于表演性之中的本质特征,决定了上述三个方面必然处于一种在场关系中,有着一种直接的同时性。这一直接的同时性,便要求这三者之间存在一种沟通关系,否则,这种在场关系便会瓦解。因为对于这三者的沟通,有方式与途径的相异,由此便产生了不同的戏剧体系与种类。

第二章 散文论

一、散文文体最根本的矛盾

散文作为一种文体,其最根本的矛盾乃是实用性与文学性的矛盾。换言之,散文是兼具实用性与文学性的一种文体。因此,作为与诗歌、小说、戏剧相并列的现代文体之一的狭义的散文,就有一个从广义的散文中独立并被识别的过程。散文之愈益向着狭义收缩,以及狭义散文之向着广义散文的延伸,便形成散文之向着美文或是向着社会现实的倾斜,这两种不同的倾斜方向,还常常会发生激烈的斗争。某种倾斜方向如果持续相当的时期,则就会形成一种特殊的文体——散文内部的一种类属或类型。由于散文的领域最为广大,因此上述的这种收缩与延伸就有着较为宽裕的回旋余地,从而散文内部的类属或类型的产生及转换,就会展现出较为壮阔的景观。散文之愈益向着狭义收缩,以及狭义散文之向着广义散文的延伸,又是同言文矛盾相交织的:一般来说,向着狭义收缩,便是言文走向差异;向着广义延伸,则是言文走向一致。

应加强调的是,20世纪的散文史昭示我们必须要在散文文学性与实用性之间取一种折中的态

度。什么是散文?作为一种文学体裁,它既不能太宽,宽到一切的文章都算散文;也不能太窄,它应该包容而不能排斥杂文、随笔与报告文学。哪怕是更狭义一些的散文概念,也不能仅指抒情散文,它应该包括叙事、记人、写景、抒情这样四个方面的散文。即使是说理的、学术的文章,如果其中有充沛的感性,字里行间流贯着一种情感或意绪,用笔又形象生动,或幽默谐趣,或词彩瑰丽,那也应该纳入文学散文的范围之中。这一类散文是学术与文学的结合,或者说是学术的文学化。中国古代便多有此类散文。它笼跨了两个领域,自然有着两方面的特性:一是文学化,二是学术性。值得强调的是,所谓学术性,必须具有独创性,亦即是发人之所未发者,方足以称之;不是讲一些人所皆知的事情和观点,便可滥充学术或者文化的。周作人在《美文》开头曾说:“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,这里边又可以分出叙事与抒情,但也很多两者夹杂的。”学术的文学化就是将周作人拆开的两类融而为一。此类散文中气宇宏阔、历史跨度大、思想深邃、视点高远、情感深厚者,具有很高以至极高的价值。自然,无论哪一种类型的散文,都应该尽量写得美一些,美的形态可以而且应该是千姿百态的,但要把握好文学与非文学的界限;散文不能消失在日常的平庸之中,它应该具有对一般生存状态的超越性;散文的语言则应是言文合一与言文差异之综合。这便是我所提出的散文本体论。

二、散文是诗与非诗的统一

从散文的特性来说,散文与其向着小说靠拢过去,毋宁向着诗靠拢过来,当然,意义不能晦涩,文脉要有所铺展。

比之小说、戏剧,整个散文应该说都是近于诗的,但它仍然不是诗,它是诗与非诗的统一。引入散文写作中的小说、戏剧的一些手法,曲折与悬念,伏笔与延宕,还有散文所具有的实用性,都属于非诗的成分。散文应该写得比诗铺展些,诗可以更含蓄、精练,比之于诗,散文应该更展开些、明朗些。即使是抒情散文,一方面可以吸收诗的手法,使得散文具有一种多义性、一种意象美;另一方面也可以吸收小说的写法,使得叙述饶具兴味。至于散文的其他类属,如叙事记人

之文、杂文、随笔等,就更应该写得比诗展开与明朗。还有,与诗不同的是,散文在情与知的结合上显然有其优势,散文不应该过多求得与诗的同化,虽然一定的诗性是散文成功的必要条件,它应该在发挥自己的优势上下功夫。抒情散文中也可以有“知”的成分。至于随笔,其特质更在于认知性强。

三、杂文

杂文的特点,鲁迅做出了概括:“是在论时事不留面子,砭锢弊常取类型。”^{[5]14}在《做“杂文”也不易》一文中,鲁迅对杂文的社会功能作了这样的描述:“‘杂文’有时确很像一种小小的显微镜的工作,也照秽水,也看脓汁,有时研究淋菌,有时解剖苍蝇。从高超的学者看来,是渺小,污秽,甚而至于可恶的,但在劳作者自己,却也是一种‘严肃的工作’,和人生有关,并且也不十分容易做。”^{[5]376}

鲁迅的杂文已然构成杂文创作无法超越的高峰,因而也是这一文体类型的楷模。鲁迅杂文的特点在于识见卓越、学识丰博、语言活泼。此外,着想出人意表、善于虚起、思维开阔、运笔挥洒,也是其优长。而熔铸博学的、记叙亲历的,描绘世相的这三类,乃是他的杂文的主要类型。当然,这三种类型往往又是相互渗透的。鲁迅的杂文总是关注着时代、社会、民族,总是敏锐地反映着并且参与着现实的文艺思潮的斗争。

四、报告文学的本质特征及写法

由于实用性对于散文的特殊的的重要性,因此,“时代性”之渗入于文体观念与文体演化之中,在诸种文体中,是以散文最为显著的。

认为报告文学“是从新闻报道中脱胎出来的”^{[13]11},这是长时期中许多论者的普遍看法。1983年,萧乾仍说:“追根溯源”,报告文学“这一文学体裁是从新闻写作发展起来的,当初,它也是为了配合新闻报道而产生的”^{[14]17}。这个看法未始没有一些道理,却未抓住问题的本质。

如果从散文史的角度看,我以为,报告文学是散文被确定在时代性强这一功能定位上的产物。文学史的事实是,报告文学的大举而起,是

参见周作人:《谈虎集》,岳麓书社1989年版,第28页。岳麓书社是将《谈龙集》与《谈虎集》合为一本出版的,但各本的页码单排。引者按。

因了散文向着时代性强的定位之挪移,而且,报告文学的明显成长是在文学领域之中,而不是在新闻领域中。

依照报告文学的“新闻起源”说,则报告文学的本质特征便是新闻性。其实,报告文学的本质特征,应确定为史实性。这种史实性,在其当时,便是新闻性,然而,它的生命力又比一般的新闻报道要长得多,在其后世,这种史实性就构成为文献性。用“史实性”这个概念,既可以包含现实题材,又可以包含历史题材。报告文学的功能在于迅速地将值得注意的社会事件、现象、事物介绍给大众,作者不能就事写事、就人写人,而应该在理解的基础上来报告,以便让人们不仅知道一些新的人和事,而且还可以深入地理解报告者之所报告。由此,报告文学乃是真实性与战斗性、分析性与形象性的结合。

报告文学是在形象性的基础上,融合了小说、杂文乃至茅盾所贬称的“论文式”^[10]等多种写法的。报告文学的结构方式,取决于如何有利于说清楚所要介绍的事件、现象、事物。报告文学所常用的笔法,如果借用朱自清所说的一个词,便是“描叙”。说得更窄一点,则可以说,叙述,是报告文学的基本笔法。叙述得平板,则变为介绍;叙述得生动,则成为描写。有描有叙,夹叙夹议,时亦融有适度的抒情,这种写法,正是报告文学不同于杂文、抒情散文、速写、小说、论文之处。所写场景事情愈具体愈小,则描写的成分可以愈加重;如果情节曲折,场景感强,所写便类似于小说。所写事件愈开阔、宏观,则介绍、说明的成分便会愈大;如果所写为一个地区、一种类型的社会,则往往就得以介绍、说明的写法为主。^[15]

五、报告文学的本体论

不仅以小说的写法来要求报告文学是不正确的,而且仅仅将报告文学定义为记事文,也是不全面的。报告文学是比记事文、抒情文更为广义的一种散文,是在增强了应用性的基础上适用范围更大得多的一种文体,是时代性最强的文体。

因为散文是实用性最强的文体,它虽有狭义与广义之分,但狭义的散文在应用性的拉动下,是十分容易突破其疆界,向着广义延伸的。而诗歌、小说、戏剧则没有此种广狭义的区别,因此也没有此种延伸的可能性。散文正是因为可以有上述延伸,因此它就能够在时代的需要下,将新

闻、历史、社会学、哲学和科学综合为一体。由此,我们可以看出,那种认为报告文学出自于、发展于新闻写作的意见,从本体论的意义上来说就是错误的。

报告文学是散文中时代感最强的写人记事、作者可以直接议论的一种文体,它可以由狭义散文向广义散文作一定程度的延伸——包括向着小说的靠拢、对各种社会科学知识的涵容以及政论哲思的抒写,却不能作过度的延伸:这就是我所提出的报告文学的本体论。

六、报告文学的深层矛盾及其生命力之所在

散文即时、灵便,可以迅速表现变化着的时代。散文之迅速表现时代,自然是将新的事件与人们的反应呈现出来,也就是要描写事件与人物,这就势必造成散文这种文体向着小说倾斜。从表层上说,报告文学发展过程中所表现的矛盾是“报告”与“文学”的矛盾,其实从深层上说,则是散文与新闻的矛盾,说得更清楚一些,矛盾在于一种散文文体去承担了新闻的任务。如果报告文学“产生”“发展”于新闻领域,而散文作者只是加入到写作属于新闻的报告文学的行列之中,那末就不会存在上述矛盾。一方面,从报告文学的任务上说,它重在报告,不重在文学,读者的兴趣所在是作者所报告的事件、人物、现象等,当然报告文学要以文学手法来报告,即使如此,文学手法也是手段,而非目的,因此文学成分的浓淡要依报告文学的内容来定,并非报告的内容要依提高文学性的需要来定,所以一切以加强文学性来为“适度虚构论”辩护的种种说法都是站不住的。

报告文学的写作天地是广阔的:它既可以写得类似小说,也可以同样以叙事、写人为主,却不像小说,还可以将叙事仅用作说明问题的事例;可以写得像记叙文,也可以写得像抒情文;可以将描绘与分析结合起来,可以夹叙夹议地写,也可以将人物心理与其行事交融着写;可以写得比较平实,也可以写得相当诗性;镜头组接的方式、散记的形式,能够将比较散漫的内容巧妙地组织起来,而采用比较以至相当严整的结构来表现一个地区或一种社会,则更具一种整体性。然而,不管采用何种写法,真实性是报告文学的根本特征及生命力之所在。^[15]

七、美文在艺术表现上的特点

在杂文与报告文学自成一科后,所谓美文,或曰艺术性比较高的散文的特质应如何呢?应如何来创作呢?

散文应该怎么写?散文在艺术表现上的最根本的特征是什么?我以为,散文在艺术表现上的最根本的特征是具有一种直抒胸臆的笔调与情韵。写人叙事的散文,应该有实际的内容,甚至是独特的内容,能够表现出某一个时代的一个真实的侧面,或一个特定社会的某种生活情状,人们读了,能对生命状态的多样、人生的复杂、社会的纷争、历史的回旋等有所体悟;字里行间,应有一种特定的情调,这种情调便是作者胸臆对于事件与人物的浸润。抒情散文,则要用深沉的生命体验来灌注,这种深沉的体验虽可出之以轻灵、俏丽、谐趣、平淡等多种风格,却需让读者因可以感受到熔铸于其中的沧桑、痛苦及怅惘的情感,而掂量得出作品所具有的那一种人生的分量。哪怕是写或真或幻的一种感觉、社会的或历史的某个小情境、人生的一点滋味,也都可以,只要其中有本人深切的体会,并且能让读者有所共鸣或悟解。抒情散文在表现自我感情上,是诗性的,可以但并不一定要采用诗的意象与诗化的语言。土到极致,俗到极致,都可以形成特色。散文,特别是抒情散文的语言,就怕干瘪枯燥。《庄子·寓言》篇曰“寓言十九”,“卮言日出”。^{[16]947}真幻交融、庄谐结合,都是抒情散文的佳境。

在散文中应有作者生命体验的更直接而多量的融入,这是毫无疑义的,但这不代表散文必须完全写实。散文可以幻想,不妨写得虚灵一些。自然,写实与知识类的散文不应虚构。文词朴素成为一种美,需要感情的滋润、见解的高远以及语言的洗练;辞采瑰玮、用字生新、意象美丽,则更是散文所应追求的,但要不失自然流转。以我的看法,散文在意象上应有一定的密度,应适度采用象征手法,意味上要多重一些,在文词上则应有一点奇思,给人一点意外。并且,在篇幅上主要应该以短小为主。长篇游记,在展现阔大气魄并写得精详一些的同时,更应透进一种哲思,或是体现一种直面现实的勇气,写出别人未曾写、不敢写的内容,成为一种社会的、历史的真实摄影。

八、抒情散文

抒情散文可以也多应以诗的情绪与诗的意象来写,但它还有叙述的因素,因而,它可以也应该写得铺展一些、迂回一些,否则,它就等同于诗了。诗尚且在表现中包容了反映的成分,散文在这方面的成分应该比诗多;但此种叙述的因素、反映的成分,又应该出之以主观抒写的笔调,否则它就会趋向于与短篇小说相近的故事或力求忠实于事实的报告文学。散文应以深掘心曲为其鹄的,应尽力对一些微细的情愫、深盘的情结、弥漫的情绪作形象的表达,它以真情动人。散文应该美一些,但也应该有力度与远思:这力度,便是作者烛照历史、社会、人生的独特的眼光,是作者牢笼万品的心灵容量;这远思,便是作者对于人生高境界的一种追求与对于人生哲理的一种感悟。它可以刻画世相,但应该有情感的或强烈或隐约的浸润;它可以不避议论,却不应枯燥说理;它可以叙事,却不应太复杂、太枝蔓,不应像小说那样有一个矛盾冲突尖锐而完整的故事;它应该抒情,却不应过于直露平浅。自然,哗啦啦江河一样奔泻、蓬勃勃烈火一样燃烧的激情可以直抒,因为激情自身便具有一种罕见的力量。

九、叙事写人之文

鲁迅的《朝花夕拾》十篇,是叙事写人之文的典范。这十篇散文所写为作者在故乡从幼时直到去南京教育部任职这一期间所经历的往事。既然是回忆文,当然会写及身边琐事,却并不让人感到琐碎,其中的原因有四:一是作者将这些琐事,置于一个大的历史过程中,大与小浑融着;二是作者将之置于故乡民俗的背景上,使之成为地方文化的一种表现;三是作者采用象征的、现在与过去相交织的写法,使一些琐事具有了新的内涵;四是作者用笔诙谐风趣,多有波澜,虽琐事也妙趣横生了。

十、散文诗

论者们长期认为散文诗属于诗。郑振铎20年代初就曾说过:“散文诗在现在的根基,已经是很稳固的了。在一世纪以前,说散文诗不是诗,

老舍说:“游记之难,难在精详”。参见老舍:《老舍文集》第15卷,人民文学出版社1990年版,第435页。

也许还有许多人赞成。但是立在现在而说这句话,不惟‘无徵’,而且是太不合理。因为许多散文诗家的作品已经把‘不韵则非诗’的信条打得粉碎了。^{[1] 338}

“五四”之际,散文诗处于两股力量的交汇点上:一是以白话诗为代表的诗的解放运动,一是以美文为目标的白话文艺术化的走向。散文诗以其接近于白话诗,而成为诗的解放运动的一个阵地,并且可以用之为打碎诗的形式论的一个利器;穆木天在20年代中期所说“散文诗是自由句最散漫的形式”,“他仍是一种自由诗”的话,就将散文诗与诗的解放运动的关系给透露了出来。同时,散文诗又以其采用了诗的写法,且篇幅短小,而成为白话文艺术化之最便捷的途径。由于前者,造成了将散文诗视为白话诗的一种形式这个流行一时的看法;因为后者,散文诗乃成为中国散文中美文一脉走向的起点。

“五四”时期,人们对于散文诗与新诗的区分是忽略的。时至今日,我们不应再沿承“五四”时期此种混而不分、融而未明的看法。散文诗,依我的看法,是用相同于或类似于诗的手法创作的,具有诗性的散文。它在文体上不属于诗。

十一、随笔

随笔的特点是短小精悍、有卓识,往往以一语二语豁然点破、开人心窍;或者像20世纪90年代中期兴盛的、一些较好的学者随笔那样,诉说一生的酸甜苦辣、荣辱得失,于中外史实,特别是野史,考证钩沉,探幽发微,淡而有味,好似漫不经心,却又不无世故的幽默;而不是长篇叙述人所共知的史事,冗长地发表各种枯燥乏味的议论。

十二、新潮散文的特点及其论者的三个误区

新潮散文,或称为新生代散文,或称为探索散文、新艺术散文,其受到西方文艺思潮的强烈浸润是明显的。新潮散文作者自觉地创作一种与所谓通俗散文分流的散文。这一派散文与所谓“大散文”是对立的。刘烨园所说“新艺术散文是相对于自古以来的艺术散文也是相对于‘大散文’而言的”^[18]一语,便将这一散文流派的性质表明清楚了。

总的来说,新潮散文在取得对主题、题材、

情调、表现手法上的突破的同时,也产生了一些新的弊病。

这一派散文的最根本的特点是诗化与内向化,或是由内向化而走向诗化,或是因诗化带来内向化。这一派散文,讲究象征、隐喻、密度,抒写意识流,渗入夸诞与怪异,渲染世界的陌生性,不再将读者引向某种形而上的崇高,也不追求升华,而是表达生存的惶惑。其风格朦胧,形式诗化,内容心灵化,以虚构、想象、独白、跳跃的手法,展现一个混沌的自我——模糊的情绪,骚动的内心,曲折的情思。散文本具有从心所欲、随意抒写的风格,在新潮散文中,此种从心所欲,因其更加内向化,而变成随着情绪以至感觉去写。内心既已裸现,在写法上也就无须再即物言志、借景抒情了;散文写作既以“表现心灵现实”为目的,散文既被视为是一种“自我向内的艺术观照”^[19],那末当然也就不必再以小见大;那种先描述、后点题升华,将哲理挂在尾巴上的,类似汉赋篇末讽谏的套式,已被厌倦,散文愈显得没有了结构。这些似乎都是社会上所流行的“跟着感觉走”这一行事方式,在散文写作中的表现。

实录式的写法被摒弃,吸收诗歌中常用的跳跃的、留有空白的语态,叙述因而变得灵动潇洒。历时性的、线状描叙的单一格局被打破,共时性、立体性的叙述方法在兴起,某一时间断面的纵深开掘,将记忆和现实编织在一起,由此,连贯与错乱,并现与梦幻,展示出散文表现的新时空。思路不再清晰,意象自由联结,时空交错切割,因语段转换中言语链的断裂、语流的跳跃,复杂的感觉与情绪变得愈益支离破碎,体现出一种散漫性、非逻辑性。幻觉、梦境、寓言、佯谬与荒诞,都作为表现手法被引入散文。主题不再清晰单纯,散文所表现的不再是一件事,一个人物,一个道理,一个意象,一缕情思,一点哲理,而是一种多义性、多层面的综汇。再不是“形散神不散”,而是“形”散至极、以至怪异,而“神”往往飘忽无踪、难以追寻了。

新潮散文最明显的缺点,是难懂,刘烨园举例为这种难懂辩护说,在新艺术散文中,“特定的‘苹果’、‘麦子’、‘街市’、‘树林’等等既是它们自身又是人的全部——思想、情绪、灵魂、生命

参见穆木天:《谭诗——寄沫若的一封信》,1926年3月《创造月刊》第1卷第1期,第85页。引文中“自由句”当为“自由诗”,“他”当为“它”。引者按。

以及其它无以言说的什么状态激变的孙悟空的毫毛。这时它已不属于现实而是更新更高层次上的现实,因而用现实的定义去理解就不通不懂了,就扼动了你懒惰、浅薄的神经,使你斥它厌它放弃它了。于是艺术、思想、文明、进化、创造、想象的能力也随之退化,随之被丢弃和背叛了。于是人的层次也就被搁浅在无法启碇的滩涂上,锈滞了”。这一段话活现了新潮散文论者的自我膨胀。象征、隐喻的运用,不一定,在没有政治压力的情况下甚至完全不需要弄得很隐晦。然而,刘烨园却认为谁不懂,谁就是懒惰、浅薄。光说到这一步,还算过得去,因为杰出的艺术在理解上往往是要多费力气的。但刘烨园却进一步将人们的不愿读,说成是“人的层次……搁浅在无法启碇的滩涂上”,这就将一个新潮散文论者的高傲刻画了出来。

新潮散文论者,只认定抒情散文为散文。这是他们的一个误区。楚楚说:“散文就是散文。随笔、杂文、游记、序跋等各有其名,不必纠缠在散文的苑囿里。我觉得散文现在在任何时候都更需要文体的净化和‘门户’的‘清理’。净化了才可能精,大则泛,泛则滥。”^[20]但是“净化”论者仍然说不明白的是,既然随笔、杂文、游记、序跋等因各有其名都可以不叫散文了,那末,抒情散文也是一个专名,也不能叫“散文”。其实,“散文”是一个类名,一定要使“散文”弃类成体,实际上就是要使它狭化为抒情散文。抒情往往与叙事、记人、写景不能分开,内向性与外向性是相融贯的。自我遭遇是一种外在遭遇,以内心感受、自我感觉写这种遭遇是内向化的,然而外在事物已在其中了。

新潮散文论者在认知上的另一个误区,是过于强调散文的诗性。抒情散文在表现自我感情上,是诗性的,可以但并不一定要采用诗化的语态。对此,本章第七、八两节均已述及。

新潮散文论者在认知上的第三个误区是,不注意散文的生存条件。本章第二节亦已述及,散文在情与知的结合上显然有其优势。在20世纪80年代末以后的一段时间里,散文在相当程度上承担了文化与思想载体的作用,这正是由它的优势所决定的。此外,散文也必须增强情趣性、日常性,使之令人爱读,易与人们的实际生活拍合。情趣味,不代表庸俗性,找准并精彩地表达出一种情调,使文字润泽于情调之中,平凡的东西也

能写出情趣来。写小题材亦无碍,但要深情,并有历史色泽,也能成为精品。

并非如新潮散文的一些论者所认为的,抒情散文还没有成体,它早已成体,当然,纵观一个世纪,比较杂文、报告文学,它所出现的精品还少,应该大力强调精品抒情散文的创作,使之藻耀高翔于文苑。新潮散文的实验,正是在这个意义上值得肯定。

新潮散文因其产生的众多的弊病,特别因其难于读懂,而过于疏离了大部分读者,并且也引起了圈内人的反对。然而,任何艺术上真正的探索,都不可能不在纷乱中前进。

不过,仍然值得强调的是,对于散文的新潮试验,不应该忽视了散文的文体特征是比之诗有着更多一些反映的内容的。对于心绪的表现,意识流的写法只能视为是一种路数。在对外物的描写中,渗入意识流的写法可以加大作品的心理内涵,使得作品的视点更有个体特色,但不能使得外界事物零碎化、影子化。应使意象清俊,气韵深沉,作品才能味飘飘而轻举,情晔晔而更新。

新潮散文的作者及支持者在文学观上有一定变化,“他们认为:文学是以‘人’为主体对‘大自然’、‘社会’和‘自我(人类自身)’的艺术观照”^[21],这是对于纯粹的反映论的摒弃。但此种文学观仍有缺陷,艺术对于人的特殊价值的问题仍然没有答案,这样,价值论与认识论就还是不能融合。事实上,既没有剥离了人的客观世界,也没有高踞于世界之外的主体人。对自然、社会、人类自身作主宰性观照者,其本身也是受制的。单纯的“自我向内的艺术的观照”,只会将路子愈走愈狭。这样一种文学观,已经颇为接近于单纯的表现论了。

我以为,必须确立以语言为介质而构建为了主体之存在的艺术化了的文化—心理的世界之文学观。这样,新潮散文或曰艺术散文强调主体意识的优点可得以保留,而其因过于内向化、裸现化所造成的那一颗膨胀到无视世界的个人心灵,也才能得到合理的消解。新潮散文,显然还需要一个广为吐纳并自我否定的发展过程。

十三、“大散文”概念与“文体净化”说

大散文观的主要提倡者是贾平凹,1992年5

参见刘烨园:《新艺术散文札记》(三则)之三,《鸭绿江》1993年第7期,第80-81页。引文中“什么状态激变的孙悟空的毫毛”一语不通,然原文如此。引者按。

月,他在《美文 发刊词》中说:“散文是大而化之的,散文是大可随便的,散文就是一切的文章”^[22]。与大散文概念相联系,贾平凹提倡一种大美观:“美是生存的需要,美是一种情操和境界,美是世间的一切大有。”然而,在散文早已与小说、新诗、戏剧并列为文学体裁之一的时候,提倡未分化的散文概念,自易引起质疑。刘锡庆针锋相对地提出了“净化文体”说。

贾平凹的观点显然有片面性,且不说散文再宽泛,如本章第一节《散文文体最根本的矛盾》所已经说到的,也不能说成是一切的文章;最为关键的还在于,美不仅是生存的需要,它还是对于生存的超越。因此,散文也不仅要适应社会的需求,作为文化的载体,它还应有其自身的存在,也就是它还应有对于一般社会适应的超越。

然而,刘锡庆连游记、散文诗都要赶出去的那样一种“散文”又是一种什么样的散文呢?这样一种散文的名称显然就不应再叫意义比较宽泛模糊的“散文”了,它显然应另有其名,刘锡庆并没有说得出口的名称。“净化文体”说,显然是自80年代以来新潮散文在理论上的体现,然而,即使在新潮散文中,也是有散文诗的。

“大散文”概念的失败,主要并非因“文体净化”论者的非难,而是“大散文”自身泛化成了大片的通俗散文之所致。新潮散文作者自觉地创作一种与所谓通俗散文分流的散文。这一派散文与所谓“大散文”是对立的。新潮散文论者,只认定抒情散文为散文,这是一个误区。新潮散文论者在认知上的另一个误区,是过于强调散文的诗性。新潮散文论者在认知上的第三个误区是,不注意散文的生存条件。新潮散文因其产生的众多的弊病,特别因其难于读懂,而过于疏离了大部分读者,并且也引起了圈内人的反对。

从中国古代文体的发展上,我们可以明白,在散文界所通行的文体“净化”概念,是一个错误的概念,它暗含了文体发展具有一个先验的目的,那种执定某种特征以绳文者,便是认定某种文体必以某种特征为其内质。这些论者缺乏深沉的文体浮沉观,更不明白某一文体在其发展过程中必然会变型。一方面,文体在分化,附庸可蔚为大

国;另一方面,文体的类型在转换和增加。这两个方面都直接受到社会需要及风气的制约,而社会需要、社会风气之变迁的深层所蕴含的,乃是民族思维、民族文化—心理的发展。从文学史的发展上说,文体类型的转换,正是某一文体质文沿时、与世推移的表现,是它为了适应社会与时代的发展而更新自己的努力。因此,包括散文在内的一切文体,也还必然要在浮沉兴灭之中,继续其分化与转换类型相兼有的历程。“净化”是永远做不到的。

“大散文”概念,则是一个更为错误的概念。本《结语》在第三编第五章《文学史的运动规律》之第六节《文学史发展的内在贯通线索》中已说,从一定意义上说,一部文学史就是一部文体分化、类型转换的历史。中国古代文论一再强调辨体对于写作的重要性,正是抓住了文学发展的这样一个本质。大散文观抹杀一切差别,自必否认“分化”与“转换”的概念,反转过来,就会阻碍文体分化及其类型转换的应有发展。中国现当代文学研究,需要的正是文体史的精密化。规范的建立,有助于高水平作品的问世;鸿文懿篇的出现,才能使得某一文体真正光被文苑。只有超越于一般社会适应之上,我们才能拥有并展示一种更高境界的美,才能建立覆盖面更大的以至于蔚映寰球、通于来叶的艺术。若没有秀华光发的大作品像高高耸立的山峰一样,振起某一文体,众作碌碌,则这一文体所显现的将不过是一片平芜。美只有超越于生存之上,才能提高生存,它也才能真正称为美。

虽然“净化”说与“大散文”概念,从理论上说都是错的,但它们的出现又都是一种客观要求的表现。大散文概念,反映了当代散文发展打开新范围、新道路的要求;净化说则反映了文体意识的抬头:这正是当代散文发展的两个值得肯定的积极方面。从一个世纪现代散文的传统上看,大散文概念,与强调散文的社会功能论相联系;而净化说,则与重视提高散文艺术性的追求一脉相承。侧重于散文的社会功能与侧重于散文的艺术性的两种倾向,从世纪初叶,一直对立到世纪末叶,十分典型地反映了二元对立的思维特征,而这正是20世纪最本质的属性。^[23]

参考文献

[1] 勒内·韦勒克,奥·沃伦.文学理论[M].刘象愚,译.南京:江苏教育出版社,2005.

- [2]维克托·什克洛夫斯基.俄国形式主义文论选[M].方珊,译.北京:生活·读书·新知三联书店,1989.
- [3]刘半农.刘半农文选[M].徐瑞岳,编.北京:人民文学出版社,1986.
- [4]俞平伯.中国现代作家选集:俞平伯[M].乐齐,编.北京:人民文学出版社,1992.
- [5]鲁迅.鲁迅全集:第13卷[M].北京:人民文学出版社,1973.
- [6]陈望道.小品文和漫画[M].上海:生活书店,1935.
- [7]周作人.永日集[M].长沙:岳麓书社,1988.
- [8]郁达夫.中国新文学大系·散文二集[M].上海:良友图书印刷公司,1935.
- [9]朱自清.朱自清全集:第1卷[M].南京:江苏教育出版社,1988.
- [10]茅盾.茅盾全集:第22卷[M].北京:人民文学出版社,1993.
- [11]远生辑,译.新剧杂论[J].小说月报,1914,5(1).
- [12]张庚.戏剧艺术引论[M].哈尔滨:光华书店,1949.
- [13]王荣纲.报告文学研究资料选编:上册[M].济南:山东人民出版社,1983.
- [14]萧乾.报告文学小议[J].时代的报告,1983,(7).
- [15]王锺陵.20世纪中国报告文学理论之变迁[J].学术月刊,2006,(6).
- [16]郭庆藩.庄子集释:卷九[M].北京:中华书局,2006.
- [17]郑振铎.郑振铎文集:第4卷[M].北京:人民文学出版社,1985.
- [18]刘烨园.新艺术散文札记[J].鸭绿江,1993,(7).
- [19]李林荣.散文:自我向内的艺术观照[J].散文百家,1997,(3).
- [20]楚楚.我的散文观[J].散文,1999,(10).
- [21]李林荣.散文:自我向内的艺术观照[J].散文百家,1997,(3).
- [22]贾平凹.《美文》发刊词[J].1992,(创刊号).
- [23]王锺陵.20世纪中国散文理论之变迁[J].学术月刊,1998,(11).

[责任编辑:欣杰]