

在场主义文学研究·周闻道主持

现代散文的在场或不在场^①

林贤治

文章千古事。

“文章”一词,在中国古代包括诗词歌赋,甚至后来的小说也在里面,近于西方的“诗”概念,成了文学的代名词。好文章历经时间的淘洗,而显现出黄金般的品质,是谓经典性,常读常新。所谓美是永恒的,就是这个意思。

本书所选文章集中于散文,也收入个别小说断片;以创作为主,另加少数译品。无论撰译,仅限于民国时代(1917—1949),即现今的文学史家所称的“现代”——的作品。

名为《旧散文》,“旧”,指的既是时间,也是空间。作者都是已故的作家,他们的作品,对我们来说是在一个相当陌生的背景下产生的。但是应当看到,这些作品,作为五四新文学的一部分,其观念、思想、内容和形式是全新的。由于历史条件的关系,与现今的散文相比,它们自有其独特性、优异性,在形式美方面,甚至有难以逾越的地方。

一、在我国历史上,五四时代是一个伟大的时代。其时,民主共和的空气在帝制的废墟上空弥漫,以新生的知识分子为代表的民间势力迅速崛起,北洋政府相对弱势。国民第一次获得自由结社和言论出版的合法性,众多文学社团相继成立,白话文学杂志蜂起。这种自由竞争的文学环境,在一段相当长的时间里得以赓续。

二、新文化运动赋予现代作家以一种自由开放的状态。从思想界到文学界,倡言“打倒偶

像”“个性解放”;诸如“尝试”“创造”“实验”等新词,在出版物中大量出现。状态决定一切。作家只需面对人生与艺术,无需服从任何个人或集团的意志,不用充当驯服工具,因此,主体性得以充分的展示,文学选择呈现出多元多向的局面。

三、自由的时代本身就是散文的时代。散文的成熟,语言是其中的一个最重要的标志。自白话文流行以来,散文写作便带上了与日常性内容相应的明白晓畅的特点。但是,在一代作家那里,却自觉地保持了文学语言和社会语言,也即大众语言的距离。就是说,他们不肯彻底的大众化,散文的白话仅是个人的书面的白话。在白话中,他们按照个人各自的需要和喜好,不同程度地加入废弃未久的文言的凝炼、典雅元素,仍然富含生机的古典元素,再加入刚刚输入的洋文新异句法,从而锻炼为一种文白夹杂、亦中亦西的语言,构成为极具时代特色的散文风格。

这是一代“睁了眼”（鲁迅语）的作家，一代既着长衫、也穿西服的具有多方面文化修养的作家，一代自由、独立、富于思想和艺术个性的作家。唯有这样的作家群体，才开创出了一个辉煌的散文时代。

^① 本文为林贤治编著《旧散文》一书的《前言》与解说部分，题目为作者所加，杂志汇编内容时有删节。原著即将由花城出版社出版。

鲁 迅^①

作为一位思想启蒙战士,鲁迅一面从事文明批判和社会批判,一面批判自己,单身鏖战而一往无前。他写作大量杂文,那是他最得心应手的锋锐的武器,短兵相接,寸铁杀人。在此期间,也留下相当可观的另一种散文作品,以独特的文字姿态,流布思想的野火,但明显多出个人生活图景的展示,以致心灵的隐秘,那战袍底下的梦想、忆念、抑郁、焦虑、忧愤,还有寂寞与哀伤。

鲁迅阅历丰富,却不为经验所囿,现实与非现实,虚构与非虚构,一样形之笔端。这里选入《野草》的几则散文诗和三篇散文,其实远不能代表全般。除了书信,论战性杂文便一篇未选。郁达夫对这部分文字很欣赏,比之诱人狂饮的“毒酒”,说是有一种“凄厉的风味”。就谈小说,如《故乡》《祝福》《伤逝》等,其中有不少部分,拈出来都是出色的美文。

这里先说散文诗。

《秋夜》是《野草》的首篇,多次入选教科书,为人们所传诵。它写一种环境、一种氛围。用园里极细小的粉红花、小飞虫、恶鸟、奇怪而高的天空以及窘得发白的月亮、映鬼眼的星星,当然还有吃吃的笑声,将这一切布置下来,很有点神秘幽深,隐约透出一种莫名的恐怖。秋夜里,枣树是唯一的孤独而坚定的反抗者形象。我们看文章的开头:“在我的后园,可以看见墙外有两株树,一株是枣树,还有一株也是枣树。”把一句话裁为两截,文字上制造一种陌生感,而在象征的意义上,则是着意制造疏离与孤立,正是为反抗者的战斗性质所决定的。

在《影的告别》中,影处于明暗之间的特殊境遇,于是彷徨,于彷徨中显示不惧于在黑暗中沉没的个人意志。在修辞方面,对应于彷徨,文字不断出现重复与转折;就连“独自远行”这个终结彷徨的短语,也都出现了两次。

《希望》也是副犹夷,彷徨的调子:过去与现在,身内与身外,青春与衰老,绝望与希望,在冲突和互否中最终肯定个人牺牲,肯定寄寓于反抗绝望中的唯一希望。“绝望之为虚妄,正与希望相同。”重复匈牙利诗人裴多菲的诗句,正在于强调这一生命哲学。

《雪》用对比手法写江南的雪和朔方的雪。一样的雪,江南的雪是滋润美艳的,人间的,温热的;而朔方的雪则是旷野的,天宇间的,蓬勃灿烂地奋飞着,旋转而且升腾地闪烁着的。明显地,作者在礼赞朔方的雪,与它所象征的一种战斗精神。有意思的是,文中并没有因此而鄙夷江南的雪,而是说:孤独的雪是“死掉的雨,是雨的精魂”。雪出于雨,是雨的化身;在这里,暗示着人间性这一深隐的关联。《淡淡的血痕中》开头说:“叛逆的猛士出于人间”,可以说是置换了的别一种直白的说法。

相较于《影的告别》那种慢板的弦语,《好的故事》全用小快板完成。通篇使用意象,画面碎片化,荡动,参差,凌乱,变幻,极状其美好;然而当下竟无从凝视,不堪捡拾。作者先后两次提醒说:“是昏沉的夜。”“好的故事”是曾经的存在,“昏沉的夜”则是现实的存在,两者构成一种张力,开拓出另一维度的想象的空间。

如果说《秋夜》是诡谲的,《影的告别》是游移的,《雪》和《好的故事》是明快飞扬的,那么,《腊叶》则是内敛的、质重的。它写病叶:“一片独有一点蛀孔,镶着乌黑的花边,在红、黄和绿的斑驳中,明眸似的向人凝视。”病叶被蚀而斑斓,描写极工细,静物画而有动感。接着,便写病叶的保存与竟不能保存。鲁迅对时间是极敏感的,正如他在象征“保存”的《坟》的后记中所说的:“逝去,逝去,一切一切,和光阴一同早逝去,在逝去,要逝去了。”眼前的病叶,便已没有了初摘时的斑斓,黄蜡似的躺着,眸子也不复如去年一般灼灼。作者不像其他哲人那样赞叹“永恒”,他看重的是当下性、暂时性、瞬间性。文章的整体是凝重的,但结尾却在深沉中宛转推进:一、再过几年,病叶的颜色将在记忆中消失,甚至连记忆也没有(“不知道他何以夹在书里面的原因”);二、窗外的树木早经秃尽,“枫树更何消说得”,自然没有了叶子;三、即使剩有如去年模样的病叶,“我”也没有了赏玩的余闲。

① 选文(存目):《秋夜》《影的告别》《希望》《雪》《好的故事》《腊叶》《朝花夕拾》小引《纪念刘和珍君》《为了忘却的纪念》。另,本文引文均引自作者所编著《旧散文》一书,该书即将由花城出版社出版,不再具注。

这样,夹在《雁门集》里的病叶便成了唯一的存在。其中,保存与被保存,凝注着作者的一种珍重的、感念的深情。

比起散文诗,散文要自然、舒展许多。《朝花夕拾》的《小引》虽然短,语调却是十分的平缓,犹如野外的藤蔓,没有围栏。这篇短文的写作,在国民党发动“清党”之后不足个月的时间,“血的游戏”才刚刚开始。但是,作者没有表现出血脉偾张的样子,相反是沉静,甚至无奈:面对书桌上的一盆“小横枝”,“看看绿叶,编编旧稿,总算也在做一点事。做着这等事,真是虽生之日,犹死之年,很可以驱除炎热的。”历史在不断重演,世事仍旧是螺旋,纷扰中真可以寻出闲静来吗?鲁迅有一首旧诗写道:“岂有豪情似旧时,花开花落两由之。”表面上也是无奈,火的外面蒙着一层灰。

这里再看节录的《为了忘却的纪念》的结尾。同样的,这也是在国民党当局完成一场杀戮之后写作的。文章充满悲愤,悲愤之余毕竟无奈:以中国之大,却确无写处!“前年的今日”如何,“去年的今日”如何,“今年的今日”如何,文字在回忆中艰难辗转,即如青年的血层层淤积,将人埋得不能呼吸而要寻找一个孔口一样。作者说:“年青时读向子期《思旧赋》,很怪他为什么只有寥寥的几行,刚开头却又煞了尾。然而,现在我懂得了。”写得极克制,以一当十,其实这种沉默的力量是比千言万语的控告更有力量的。

1926年发生的“三一八”惨案,鲁迅称为“民国以来最黑暗的一天”。为了纪念为政府所虐杀的无辜的学生和群众,他写了一组文章,其中就有《纪念刘和珍君》。同为悲愤的心情所支配,此文更见深沉,手段更多样,内涵也更丰富。文章中,大量的重复和转折,大量副词的使用,对比、反衬、反诘,还使用反语,加强讽刺和打击。仅看这样一段:

当三个女子从容地辗转于文明人所发明的枪弹的攒射中的时候,这是怎样的一个惊心动魄的伟大呵!中国军人的屠戮妇婴的伟绩,八国联军的惩创学生的武功,不幸全被这几缕血痕抹杀了。

但是中外的杀人者却居然昂起头来,

不知道个个脸上有着血污……

这才叫“复调散文”。字里行间,迸发情感的交响。其间,跳出不少响亮的警句,如闻口号:“长歌当哭,是必须在痛定之后的”“真的猛士,敢于直面惨淡的人生,敢于正视淋漓的鲜血”“沉默呵,沉默呵!不在沉默中爆发,就在沉默中灭亡”,等等。作者几乎调动了所有的修辞手段表现面对死亡的复杂情感,但是,作为一个启蒙战士,在情感的纷扰中仍不失其明澈的理性,在血案中指出:“人类的血战前行的历史,正如煤的形成,当时用大量的木材,结果却只是一小块,但请愿是不在其中的,更何况是徒手。”复仇,是鲁迅的一个基本主题。在这里,他以格言的形式,写下政治哲学的序章。

鲁迅的散文,除了《朝花夕拾》,还有不少留在杂文集里。其中的形式和手法确是多样的,而深沉勃郁,无疑是最本色的风格。这一风格的形成,与他拒绝流行的顺畅的白话,而坚持使用一种文白夹杂的语言大有关系。有时,他径直用文言代替白话,如:“呜乎呜乎,我不愿意,我不如彷徨于无地”“我能献你甚么呢?无已,则仍是黑暗和虚空而已”“悲哉死也,然而更可悲的是他的诗至今没有死”“博识的人们觉得他单调,他自己也以为不幸否耶?”他喜欢六朝文,文中也用对偶,骈散结合;行文最爱转折,不断的“然而”,有意制造障碍,山重水复,且行且停。他的语言总是如凝胶一般,粘滞,柔韧,缠绕,绵长有余韵。他讲究色彩,更讲究声调,他曾经对周作人故作自谦其实很自得地说过:“我实在有点好讲声调的弊病。”最后,再举两篇文章的片段看看,一是独自倚栏面对厦门岛之夜:

夜九时后,一切星散,一所很大的洋楼里,除我以外,没有别人。我沉静下去了。寂静浓到如酒,令人微醺。望后窗外骨立的乱山中许多白点,是从冢;一粒深黄色火,是南普陀寺的琉璃灯。前面则海天微茫,黑絮一般的夜色简直似乎要扑到心坎里。我靠了石栏远眺,听得自己的心音,四远还仿佛有无限悲哀,苦恼,零落,死灭,都杂入这寂静中,使它变成药酒,加色,加味,加香……

再就是跳女吊,写一个“比别的一切鬼魂更美,更强的鬼魂”的出场:

……自然先有悲凉的喇叭;少顷,门幕一掀,她出场了。大红衫子,黑色长背心,长发蓬松,颈挂两条纸锭,垂头,垂手,弯弯曲曲的走一个前台……

她将披着的头发向后一抖,人这才看清了脸孔:石灰一样白的圆脸,漆黑的浓眉,乌黑的眼眶,猩红的嘴唇……她两肩微耸,四顾,倾听,似惊,似喜,似怒,终于发出悲哀的声音,慢慢地唱道:

奴奴本身杨家女,
呵呀,苦呀,天哪!……

无论写景,写人,写鬼,写空虚与沉寂,写喧闹与凄厉,抑扬顿挫,一样有着饱满的诗意,虽然情调是如此不同。

周作人^①

在五四时期,周作人提倡“思想革命”,鼓吹“人的文学”“平民文学”,在批判专制主义和旧道德、旧文化,建立新道德、新文化方面,有着相当可观的战绩。诚然如他所说,他心头住着两个鬼:“绅士鬼”和“流氓鬼”,到了二十年代中期就剩下一个鬼,消磨了当年的慷慨凌厉之气,变得恬淡平和,及至后期,自囚于“苦雨斋”,文字也一变而为枯涩苍老了。

周作人是最早提倡“美文”的人。胡适就把他所写的“用平淡的谈话,包藏着深刻的意味”的“小品散文”看作美文的样本。这里从他早期的作品中选出两篇,看其中的行文之美。

《〈雨天的书〉自序一》可谓典型的小品文,也是典型的周作人式风格:随意、散漫、舒徐自在,但又不乏细腻,朴素中曲折有致。文章一起笔便写冬雨,说是“不好意思倾盆的下”,倒很有点意思。蜘蛛丝似的细雨,令天色阴沉,使人气闷。于是引出“空想”,插入江村小屋的情境:有玻璃窗,有白炭火钵,喝清茶,谈闲话,寥寥几笔,把一种士大夫情调写出来了。接着回到眼前,以上亮色的烘托只能使景色愈见阴沉,心思

散漫,于是写作。然而,这种写作只是“随便写一两行”,无非为了对付雨天的气闷罢了。不过,雨天不常有。这是一层转折。但即便晴雪明朗时,心里仍然有雨天,又是一层转折。这样,雨天就是长久的了,而借以排遣气闷的随笔也就因此有了续写的机会。

在文章里,周作人表现了一种写作态度,就是没什么意思,在没有意思中寻找意思,也即适意。其实,这也是一种人生态度。在他那里,艺术是为人生的。

《乌篷船》写对故乡的怀恋。但是,文章不是一般的抒情手法,而是状物,借物言情。作者告诉你,故乡的风土人情是写不尽的,万千可怀恋处可谓系于一物,也就是船了。所以,文章才那么仔细地描写乌篷船的船体。然后,随着坐船出游,趁机把故乡的若干名胜都点了出来。上段写船体是极细密的,简直工笔,至此游山段落豁然疏朗许多。“看看四围物色,随处可见的山,岸旁的乌桕,河边的红蓼和白苹,渔舍,各式各样的桥,困倦的时候睡在舱中拿出随笔来看,或者冲一碗清茶喝喝”;“夜间睡在舱中,听水声橹声,来往船只的招呼声,以及乡间的犬吠鸡鸣,也都很有意思”。这里不但描绘了江南水乡的特色,也把一种作者理想中的闲适情调写出来了。最后,还说到雇船看庙戏,旧戏和船连成一体,“船上行动自如,要看就看,要睡就睡,要喝酒就喝酒”,把“真趣味”发挥到极致。作者把故乡的庙戏和上海的猫儿戏对照着写,扬民间而抑都市,在不经意间显示出一种文化自觉。

文章取书简的形式,第二人称,平易,亲切,实实在在的“娓语体”。结末,轻轻挥手:“初寒,善自珍重,不尽。”这是古代尺牍的遗墨,简洁而极有风致。

叶圣陶^②

叶圣陶有一些涉及时事的散文,如《五月卅一日急雨中》《冲破那寂静》《知识分子》《发表的自由》《我们永不要图书杂志审查制度》

① 选文(存目):《〈雨天的书〉自序一》《乌篷船》。

② 选文(存目):《没有秋虫的地方》《藕与莼菜》。

等,表明作为一个知识分子的良知。但这些还不是最能代表他个性的本色的文字。他的文字,也如他的为人一样,虽然不无激烈之处,总体而言,淳厚平和,朴实自然。

这里仅举两篇作品为例:《没有秋虫的地方》和《藕与莼菜》。

一个人的出生地,青少年时期的际遇,对他的整个的人生态度,包括审美趣味,都将产生深刻的影响。像叶圣陶,由于出身于平民家庭,家境困窘,到了大上海,跻身于文士之林以后,依然怀恋“鄙野的乡间”;对于劳动者,满溢着由衷的赞美。

《没有秋虫的地方》用抒情诗般的语言描写虫声,称作“无上的美的境界,绝好的自然诗篇”,以至于用有没有秋虫或虫声,作为评价生活环境的一个准则。居于“井底似的庭院,铅色的水门汀地”这样一个不容留秋虫,而秋虫也不屑居留的地方,生存空间是封闭的,狭隘的,单调的。没有秋虫或虫声,在作者看来,就等于没有美,没有热情,没有趣味,没有感动,也即没有了生活。那么,生活是什么样子的呢?生活是复杂的,既有“甜美”,也有“酸苦”。作者说:要热爱生活,不能回避,不能无视,“心如槁木不如工愁多感,迷蒙的醒不如热烈的梦,一口苦水胜于一盏白汤,一场痛哭胜于哀乐两忘”。就是说,要勇敢地接受生活原有的样子。这样,文章就从秋虫和虫声那里,回到一种人生哲学上来了。

《藕与莼菜》倒没有什么抒情文字,而是借由两种在乡间极普通,而在大都市里变得极珍稀的食材的介绍,表达对故乡的怀念之情。开头大段写藕的文字极讲究,用卖藕男女健美的形体做了藕的陪衬,且不吝笔墨,表现劳动者的美德:一是把藕身上的污泥一再洗濯,使其保持美玉般的洁白,这里隐含着“出污泥而不染”的意思;二是把“藕枪”和“藕朴”留给自己,而把甘美的滋味送给家家户户。

藕与莼菜都是江南的特产,但是在文中,写莼菜不过寥寥几行,兴许是作者把它和藕连在一起,意在唤起一种古老的绵长的“莼鲈之思”。文章写到这里,本来应当作结的了,然而作者却宕开一笔,自问道:向来不恋故乡的我,为

什么会起这么深浓的情绪?回答是因为故乡的人。让我们感觉亲密的人哪里没有呢?于是,作者最后给出了一个极其精警的格言般的句子道:“所恋在哪里,哪里就是我们的故乡了。”

郁达夫^①

郁达夫家庭藏书丰富,从小接受国学的熏陶,从而带上一种古典的气质。由于家道衰落,每有饥苦侵袭,从此养成孤独、自卑、脆弱,易于愤激,又易于伤感的这样病态的性格。青年时赴日留学,接触西方的浪漫主义文学和日本的私小说,归国正值个性解放的五四时期,结果造就了一个“零余者”。他沉湎于青春肉体的想象,却未能忘怀社会;当他直面现实时,又往往萌生隐士般的避世之意。他喜欢暴露,既暴露社会也暴露自己;他的创作,淋漓地倾注着狂热而又颓靡的诗情。1921年,他参与发起创造社,几年后与“创造脸”翻脸;1930年加入左联,不久决定退盟。他与王映霞结为伉俪,筑“风雨茅庐”,一时传为佳话,十二年后竟发表《毁家诗纪》,终至于劳燕分飞。此时烽火连天,他作别故国,远走南洋,投身抗日救亡工作,不料在胜利前夕为日本宪兵所杀害。

郁达夫的散文,题材多样,最有影响的当数游记。这里拈出《江南的雪景》一篇,大抵可以窥见他的游记的风貌。

文章从北国说起,然后才说到江南。描述江南时,又说到闽粤,说到国外,不断转移视点,随机比较,娓娓而谈。江南的冬景,写到霜晨、日暮,写到“总带点绿意”的郊原,写到冬霖、雪夜,和没有雨雪的晴和天气。在摇镜头般的转换间,有几幅真切的近景,夹以古诗,饶是诗情画意。其中写到河流边的小村子,用笔特别精致。先写一幅美景,然后使用“再撒上”“加上”“再要点”“可以添”“还可以加”等连接词,层层渲染,境界全出。全文用第一人称,以“我”的经验贯穿其间;叙述的中途,插入第二人称,写道:“你试想想”“你说还够不够”,益增了文章的亲切感。

^① 选文(存目):《江南的冬景》《怀鲁迅》。

江南是作者的故乡。作者曾经写到,他少年时十分孤寂,总是在大自然中寻找慰藉。对自然的喜爱,对自然灵性的深入体察,是本文叙事的基础。作者的性情、学识,渗透在饶有韵味的语言当中;它所自然形成的从容的笔调,与冬景协调无间,应当是本文最富于艺术魅力的所在。

在大量纪念鲁迅的文章中,郁达夫的《怀念鲁迅》,可以说是最精辟、最奇特、最有份量的一篇。

全文从获悉鲁迅的死讯开始,到葬仪结束,用了整整一天。由于时间紧迫,作者“跳”上船,“吞”下饭,“跑”向殡仪馆,前后行程,只用几个动词连结。在殡仪馆,作者所见,唯是叠印的脸,透视中的破裂似的心肺,以及紧捏的拳头的特写。而这种象征手法的使用,乃更加突出复仇的力量。有意忽略具体的场景描写,自然印证了行色的“匆匆”。接着写感觉。文章把重心落在为死者所凝聚起来的“寂静”上面,形容为大地震要来,黎明将到之前的沉重的瞬间。在这中间,人们心里难免为纷纭的“问题与感觉”所充填:生死、肉体、灵魂、眼泪、悲叹……但是在作者看来,所有这些,在此时此地都显得太渺小了,因为这是伟大的死。他说:“在鲁迅的死的彼岸,还照耀着一道更伟大,更猛烈的寂光。”彼岸的“寂光”意味着什么呢?在这里,作者预留了一个空间:

没有伟大的人物出现的民族,是世界上最可怜的生物之群;有了伟大的人物,而不知拥护,爱戴,崇仰的国家,是没有希望的奴隶之邦。

在这段精辟议论过后,紧接着提出一个有关鲁迅之死的思考,它事关整个民族与国家的出路:是有为还是无为?是绝望还是希望?

回答是悬空的,至此全文结束,鲁迅的灵柩已在夜阴里沉埋。这时,文末竟很突兀地出现了一个意象,就是西天角那“一片微红的新月”。真是神来之笔!眼前这新月的微红,与前面提到的那道“寂光”,彼此间便有了一个意味深长的呼应。

叙事,议论,抒情,奇迹般被压缩到不到五百字的篇幅里,不但没有违和之感,相反有如

一颗结实的种子,在悲悼的泪雨中萌发而愈见充沛与葱茏。

朱自清^①

朱自清先后出版的散文集有《踪迹》(诗文集)、《背影》、《欧游杂记》、《你我》、《伦敦杂记》、《标准与尺度》、《论雅俗共赏》等。美文大都集中在早期,很可以显示作为一个诗人的才情;后来多为随笔,这时已是学者的面貌现身了。

朱自清是注重文体,讲究构思的。就美文来说,便有不同的风格。这里拿三篇做个比较。

先说《背影》。

作者写的是他父亲,一个家累很重的中年人。但是文章并不写他谋生的种种,而是集中写一个送别的场面,自生活的隙地所流露出来的舐犊之情。

全文纯用白描写法,从旅馆到本站,都用细节镶嵌并铺陈。因为事忙,父亲早已经安排熟识的茶房陪送儿子,再三嘱咐,却终于不放心,踌躇之下亲自送行。他给儿子拣定靠车门的靠椅,叮咛过后,又嘱托茶房用心照护。作者写道,“我心里暗笑他的迂”,而这“迂”,正是父亲的伟大处。最后是买橘子的一幕。他要走到月台的栅栏之外,须穿过铁道,跳下去又爬上来。他是胖子,只好蹒跚地走,文中仔细地描写他手脚并用,努力攀爬的样子。他将橘子散放在地上,抱起再放下,其实他的膀子原来疼痛得厉害,这在别后的来信中才说到的。信的最后一句是:“大约大去之期不远矣。”这时,作者再现了父亲买橘子时,他透过泪光所看见的背影。人生有限,忧患无穷。文章温馨的情感底色上,最后投下一个灰色的阴影。

李广田说朱自清的作品,“一开始就建立了一种纯正朴实的新鲜作风。”《背影》一篇,确实当得上“纯正朴实”四个字。但是,朱自清还有好些华美之作,例如《荷塘月色》。

文章首尾都是交代性质的叙述,着重写的是荷塘。作者的描写十分工细,依次写荷叶,荷

^① 选文(存目):《背影》《荷塘月色》《桨声灯影里的秦淮河》。

花,月光,流水,树木,荫影,灯泡,还有蝉声与蛙声。形容,比喻,拟人的手法交替着使用。最妙的,还有通感的语言。如说缕缕荷香,“仿佛远处高楼上渺茫的歌声似的”;如说月光与树影,参差,斑驳,“有着和谐的旋律,如梵婀玲上奏着的名曲”。就树梢上隐约地留着一带“只有些大意”的远山,说得也是很有意味的。

一个人独处,受用着这无边的荷香月色时,便还原成了一个“自由的人”。此刻,他可以摆脱白天的俗务,来到六朝时江南采莲的季节中去。他看到采莲的少女荡着小船,唱着艳歌,周围还有许多看采莲的人。文中引用梁元帝的《采莲赋》和《西洲曲》,是大段的抒情,风流得很。但当他缅想着江南时,“猛一抬头,不觉已是自己的门前;轻轻地推门进去,什么声息也没有,妻已睡熟好久了。”文章结束得很平静,是平易的生活,也是平易的心情。安于日常,这是作者从中表现出来的一种人生态度。

比较《荷塘月色》,论华美,《桨声灯影里的秦淮河》当或过之。不同的是,前者蕴藉,后者酣畅;前者是一幅凝定的画,后者是一张展开的长卷,而且,若不是中间一大段关于歌妓的谈论,妥妥地便是“花间派”的文字了。

作者笔下的,是“晃荡着蔷薇色的历史的秦淮河”。当他描写眼前所见的景物时,总是不时地与历史联系起来,回顾当年的六朝金粉地。写到船,大船,小船,特意拿其他胜景的船作比较,说都不如秦淮河的富于情韵。写到水,静静的,冷冷的,碧阴阴的厚而不腻。写到灯,所有灯光都是黄而有晕的,如繁星般的黄的交错里,让秦淮河笼上一团光雾(因为灯光是浑的,使这里的月也成了缠绵的月了)。河面上,除了微风和河水的密语,还有纵横的画舫传出的笛韵、琴声,古来不绝的“商女”的歌唱。灯月交辉,笙歌彻夜,这才是秦淮河的真面目。

秦淮河的夜是有特色的,作者形容为梦一般的夜,“薄薄的夜”。在这销魂的夜里,主角自然是歌妓。在歌舫邀作者点歌时,他踟躇不安而终于拒绝了。整个夜晚为之不欢,都因为这“灰色的拒绝”。他歉疚于使歌者受伤,始终记念着这些在秦淮河挣扎着生活的人,而不能释怀。文中写到这种内心的纠结,道德与欲望的冲突。显

然,这是唯现代知识分子才有的心理,在惯于狎妓的传统士大夫那里是没有的。

文章是华丽的、缠绵的,大量叠词的使用,加强了柔和的调子。但由于有了关于歌妓的谈论,便显出理性的刚健而呈现出完整的骨肉。杨振声这样评价朱自清的散文:“他文如其人,风华是从朴素出来,幽默是从忠厚出来,腴厚是从平淡出来。”话说得很中肯。首先是因为,朱自清是古人说的那种君子,一个诚恳、朴实、端正又谦和的人。

罗黑芷^①

罗黑芷生前著有散文集《牵牛花》,而短篇小说集《醉里》和《春日》,是身后由友人为他编辑出版的。在日本时,周作人与他同校,后来回忆说:“黑子努力革命,而终乃鸟尽弓藏以死,尤为可悲。”

关于罗黑芷的作品,小说家黎锦明在《忆罗黑芷》一文中说,他有“新创的体裁和别致的人生怀抱”。郁达夫在《中国新文学大系》散文卷的序中,称他性格幽忧,散文有点“玄妙”,又说有契诃夫的风格。

无论小说或散文,罗黑芷都在通过他的文字,揭露社会的黑暗,诅咒世间的虚伪,倾诉百姓的疾苦,感叹人生的艰难。《甲子年终之夜》一篇,不过区区500字,足以见出这位命途多舛的早逝的作家的人生态度,以及他不甘流俗的独异的艺术追求。

文章开始两大段关于死与生的场景描述:死的是一位投水的少女,她死后被剥掉了所有衣物,完全失去应有的处女的尊严;生者是一个行路蹒跚的少妇,三辆人力车直向她冲来,把她逼进深没踝骨的泥泞之中。最可怕的是集体的弱者欺凌个体的弱者,不但施以暴力,还露出野兽般凶恶的面目,用污秽的话侮辱她。她陷于困境而无人施以援手,这时,只是回转头来低声说道:

——你们这些人呵!

^① 选文(存目):《甲子年终之夜》。

这是无奈,是绝望,总之没有任何反抗的表示,连一点怨恨也没有,这是尤可悲悯的。

当作者把生死大事,借由两个耳闻目睹的断片,对照呈现出来时,给出一个特定的时间是除夕之夜。在这传统节日的夜晚,一面是风雨敲窗,一面是万家团聚,举杯相祝,不禁令人慨叹人与人的灵魂不能相通。但作者说,这死的少女与生的少妇已做了他的“两个不相识的朋友”了。然而此刻,辞旧岁,迎新岁,正如生命的生死轮回一般,你能给出前面的去路吗?

——独这彷徨歧路之人呵而将焉归?!

作者把生与死连到一起,通篇是一种悲怆的调子。他有意使用长句,有的句子长达四十多字,正所谓“长歌当哭”。结句同样有意使用一个近于文言的句子,重现一个自古以来为荏弱的传统文人所不断重复的主题:行路难。

冰 心^①

冰心在青少年时期,由于深受基督教教义以及泰戈尔的“宇宙和个人的灵中间有一大调和”的哲学的影响,一直把“万全之爱”作为个人的理想。结合五四新文化大潮中所受的自由、民主、人道主义思潮的洗礼,在她那里形成的“爱的哲学”,应不同于传统的伦常之爱,它是现代思想的产儿。

《往事》和《寄小读者》,都是对爱、美与和平的礼赞,可以说,也是冰心创作的母题。

这里选用《往事》的断片,是记忆中的一个小小雨景。时间是半夜,雷声大作,暴雨如注。在无遮蔽的天空下,作者安排了一朵白莲和一朵红莲。明显地,白莲是作为陪衬出现的,此时已谢,花瓣随水流飘散。红莲正开,亭亭玉立,却被愈下愈大的繁密的雨点打得左右欹斜。就在小主人不敢下阶扶助之际,忽然所见红莲竟不摇动了,而雨势并未减退,原来红莲旁边有一个大荷叶倾侧下来,正好覆盖着它,雨点不住的打击只能落在荷叶上面。这种情景,怎能不教小主人感动呢?于是,抒情的段落适时而至:

母亲呵!你是荷叶,我是红莲。心中的雨点来了,除了你,谁是我在无遮拦的天空下的荫蔽?

有意思的是,作者写了她在无助时唤着母亲,而此时,她正依依地坐在母亲的旁侧。对应着描写,寓情于景,借物咏怀。手法并不新鲜,文字也浅显,但是有真意,去雕饰,纯净,清新,这是难得的。

《寄小读者》是一部通讯体散文。这里选用作者寓居波士顿,以及假日游银湾和绮色佳的两个片断,是异国景物与故国情思的交织。行文多用短句,一来迎合“小朋友”的阅读习惯,二来有意营造一种明朗的风格。这些短句,有许多是整齐的、甚至对偶的词组或短语,与随意的长句子参差配置,更见散文之美。作者喜欢引用古诗词,其中便引了《诗经》、纳兰性德,也引了华兹华斯,都非常妥帖。在这里,诗文互相映发,是美学上的一种陌生化处理。在流畅的白话文中,不时插入文言句式,其实也是同样的手法。如:

我真是不堪,在家时黄昏睡起,秋风中听此,往往凄动不宁。

此时窗外微雨,坐守着一炉微火。

绮色佳之深邃温柔,幸受此万丈冰泉,洗涤冲荡。月下夜归,恍然若失!

在通讯中,作者时作隽语,如:“只要人心中有了春气,秋风是不会引人愁思的。”又如:“绮色佳真美!美处在深幽。喻人如隐士,喻季候如秋,喻花如菊。”郁达夫称赞作者“思想的纯洁”。她的思想,少有向社会的层面掘进,而多在人生的感悟上面。大约也因为范围的局限,所以才能保持其固有的“纯洁”的罢。

冰心很早便建立起自己的散文风格,批评家阿英称作“冰心体”。他说,在五四一代青年中,很少不受冰心文字影响的。对于文体和语言的运用,冰心有她个人的主张。她借了小说《遗书》中的人物宛因的话,说是:“文体方面我主

^① 选文(存目):《往事(七)》《寄小读者(通讯八)》《通讯二十六》。

张‘白话文文化’，‘中文西文化’，这‘化’字大有奥妙，不能道出的，只看作者如何运用罢了！我想如现在的作家能无形中融会古文和西文，拿来应用于新文学，必能为今日中国的文学界，放一异彩。”在创作中，她确实实践了这一主张，从而显示出了一种独特的魅力。

俞平伯^①

俞平伯出版过《杂拌儿》、《燕知草》、《杂拌儿之二》、《剑鞘》(合著)、《古槐梦遇》、《燕郊集》等多种散文集。开始时，他在散文中着意营造一种“独特的风致”；在加入《骆驼草》周刊的圈子之后，逐渐偏离现实，刻意追随晚明名士派小品，不见往日的风华，而为冲淡简朴所替代。这种变化，似乎连好友朱自清也不大满意的，把后一类文字喻之为“吴山四景园驰名的油酥饼”，茶店是“明朝”就有的。再后来，他大体上搁置了创作，而走到中国古典文学研究的道路上去。

他早期的作品，很有些为人传诵的名篇，如《桨声灯影里的秦淮河》《陶然亭的雪》《西湖的六月十八夜》等。这些文字，即使雕琢，仍然拂荡着一种青春的气息。

《桨声灯影里的秦淮河》，是俞平伯与朱自清的同题散文，同为诗人之作。因此，两文都有着诗的调子，温煦，柔婉，缠绵。大约这情调，也是为同一的抒写对象，古老的绮丽的秦淮河所赋予的吧。

且看开始的一个段落：

又早是夕阳西下，河上妆成一抹胭脂的薄媚。是被青溪的姊妹们所熏染的吗？还是匀得她们脸上的残脂呢？寂寂的河水，随双桨打它，终是没言语。密匝匝的绮恨逐老去的年华，已都如蜜饯似的融在流波的心窝里，连呜咽也将嫌它多事，更那里论到哀嘶。心头，宛转的凄怀；口内，徘徊的低唱；留在夜夜的秦淮河上。

真是美文！论妩媚，实在不在朱文之下，若要比较两文，朱文在叙述中多有描写，他笔下的景物

颇工细；俞文是叙述的，倾向于全境的把握，在“心和境的交萦互染”中，更倾向于主观方面，写“主心主物的哲思”。朱文中的人道主义的情怀，在俞文中却不可得见，有的是佛家的“空”，是“有”与“无”的论辩，是朦胧中的“一个如花的笑”，是“已不可说，已不可拟，且已不可想”的淡。朱文有更多的社会性，俞文则耽于玄思。结尾论秦淮夜泛“从来处来，从去处去”，仍是上文关于“有”与“无”的近于宗教哲学意味的延伸。

归去后，作者坦承已无从重新体验当时的情景。他说，那些刹那间所体验的实有是无从叙说的；偶尔留下的，也不过是千百分之一二的微薄的残影。“说老实话，我所有的只是忆。我告诸君的只是忆中的秦淮夜泛。至于说到那‘当时之感’，这应当去请教当时的我。而他久飞升了，无所存在。”

追忆与寻找，“我”已化身为“当时的我”与此时的“我”，而并非一人了，真是有意思。此种玄思，给文章带来意想不到的玄妙之处，结尾也因此带上无尽的余韵，从空灵的角度看，似乎是胜于朱文的：

凉月凉风之下，我们背着秦淮河走去，悄默是当然的事了，如回头，河中的繁灯想定是依然。我们却早已走得远，“灯火未阑人散”；佩弦，诸君，我记得这就是在南京四日的酣嬉，将分手时的前夜。

施蛰存^②

关于散文，施蛰存曾经说过：“我羡慕弗朗思的《文学生活》那样精劲的批评散文，也羡慕兰姆及史蒂芬孙那样从容的絮语散文，我想我恐怕永远不能写出有他们的文章之一半好的东西来。”他的散文，多是叙述，走的是“絮语”的路。这里选用一篇简短的《五月》，也都是谈话风的。

作者写的是欧洲的五月，写那里的气候，花鸟，美丽的大自然。但是，更多的笔墨却用在五

① 选文(存目):《桨声灯影里的秦淮河》。

② 选文(存目):《五月》。

月节的描述上面,通过女孩子们采露美容,穿纯白的衣裳结伴游行,居民用花朵和树枝装饰屋宇,选美,还有骑马执器的竞斗,无不在渲染庆典中人们的欢乐。文章在这里算不上“絮语”,不是娓娓而谈,不取那种从容散漫的步态,语调始终是快节奏的,简直是一路小跑,可以听到作者兴奋的心跳。显然,他是为自己所介绍的异国风情感染了。

到了最后一段,文章突然慢了下来。至末一句,作者已经完全停下脚步,换成了一副沉思的样子:

谁能说我们的五月,几时才能从许多可羞的纪念日中被解放出来呢?

诅咒四月,祓除冬季,渴望春天。五月是一个象征,它代表着走向一切美好的事物:自由、和平和幸福。当“解放”一词跳进你的眼睛的时候,你能说,作者要说的,唯是时日与风俗吗?

沈从文^①

在创作生涯中,沈从文做过多方面的尝试;最有成就的,还是他叙写湘西的作品。正如他所自述的:“笔下涉及社会面虽比较广阔,最亲切熟悉的,或许还是我的家乡和一条延长千里的沅水,及各个支流县分乡村人事。这地方的人民爱恶哀乐、生活感情的式样,都各有鲜明特征。我的生命在这个环境中长成,因之和这一切分不开。”《湘西散记》和《湘西》两个散文集子,便深深地烙下这片乡土,和作者个人生命的印记。

《街》,是《湘西散记》中的一篇。这篇很有意思,开始便说:“有个小小的城镇,有一条寂寞的长街。”但是看下来,却见作者重复点评说:“这长街早上并不寂寞”;“在日里也仍然不寂寞”;黄昏,晚上,“这时节也不寂寞”;“一到阴雨的夜里,这长街更不寂寞”。那么,开头说的“寂寞的长街”,在哪里呢?

从清早到夜晚,作者依次写过许多人物和场景,这里有男人、女人、老人和孩子;生死哀乐,是那么寻常,又那么奇异。这里住下许多人

家,却没有一个成年的男子,所有男子都被土匪拉走了,而且永远不再回来。文章说他们是五个十个用绳子编到一起带走的,背后有人用木槌子敲打他们的腿,像赶牲畜一样驱赶着他们。在家人那里,他们只是作为消息在书信内生存。女人和孩子都在盼望来信,但有些爸爸已经不在世上,却并没有信来。有的信中说一个人死了的事,一切不相干的人都会走过来,在门前围聚一会儿,又都即刻走散。人类的悲欢并不相通,描画的是“看客”的形象。生死大事,文章写得很平淡:“这妇人,伏在堂屋里哭泣,另外一些妇人便代为照料孩子,买豆腐,买酒,买纸钱,于是不久大家都知道那家男子已死掉了。”几句话带过,这种草草交代,对应于生活中草草结束一个人的生命,真可谓惊心动魄!

街上的妇女终日当街坐着,用兽骨板压着机子,织男人们的束腰带,等候着每隔几天前来收取的行贩。她们全都为一种疲倦和忧郁的气氛所笼罩,埋头赶着工作,偶尔抬头张望对街的店铺,或是见到一条新的带样,眼睛才会显现出一种神采,近于奇异。她们哄孩子,打鸡狗,交谈带子和棉纱的价钱,谈到麦子和盐,谈到鸡的发瘟和猪的发瘟,全是“几乎无事的悲剧”。作者在散漫的叙述中,有个别很工细的描写,像:“轻轻的叹着气,用兽骨板击打自己的下颌,因为她一定还想起一些事情,记忆到由另一个大城里来的收货人的买卖了。她一定还得想到另外一些事情。”对于这些劳作的妇女的心思,作者有着十分细密的体察。

街上的孩子,在作者笔下,头发干枯,脸儿瘦弱,都是不健康的。他们没有玩具,没有游乐,见到一只狗追一只鸡,妇人持了竹子打狗都觉得好笑。他们喜欢同狗一起凑热闹,他们全然不晓得人间的惨剧,当妇人得到男人死亡的讯息后在门前点燃纸钱,他们见到焚烧的火光,也照例十分欢喜。

唯一出现在文章中的老者,是卧在土城高处木棚里的残疾人。或许正因为残疾,他才不至于被拉伏;或许他成了伤兵,才从战场上回来。但此时,他是为镇子打梆子的更夫,荒诞的是,

^① 选文(存目):《街》。

这里的人们无须明白一个夜里有多少更次,也不必明白半夜醒来是什么时候。总之,昼与夜就这么轮流交替着,他们是生活在时间以外的人。

更夫的存在,仅因了狼的出没;而狼的出现,益显长街的寂寞与荒凉。文章的结末写道:“冬天若夜里落了雪,则早早的起身的人,开了门,便可看到狼的脚迹,同糍粑一样印在雪里。”所谓“羚羊挂角,无迹可寻”,而这里着意留下狼迹,一样是空灵的文字。

整篇文章画面感很强。一副传统的笔墨,写实,线描,散点透视。作者说过:“我就是个不想明白道理却永远为现象所倾心的人。”在这里,他不曾直接评价生活,而是通过触目的现象,种种混杂的,甚至是近乎热闹的场面,诉说乡土的寂寞。而寂寞,其实是更深重的悲哀。

文章不长,却相当充分地表现了作者的生命感和悲悯感。

吴伯箫^①

早在1936年,吴伯箫便出版了《羽书》一书。文学史家司马长风对这个散文集子的评价很高,说是在整个三十年代,“仅有吴伯箫这个山东籍的作家,才把北方悲歌慷慨,快马轻刀的豪情淋漓尽致的吐放出来。”或许,《羽书》确可以当成他的代表作。此后,他一直置身于革命的漩涡之中,要使用一种“为工农兵所利用”的集体性话语表现个人情怀,确实不是一件容易的事。但是,对于一个专志于散文写作的作家来说,他毕竟勉力写下一些独出机杼的文字。比起《羽书》,算是差强人意的了。

所选《山屋》,就是《羽书》中的一篇。

文章真是“开门见山”。“屋是挂在山坡上的”,首句便十分精警。开头用第一人称,写到久居山屋,说是已习惯自然,喜欢环境幽静,兼具市廛与山林的佳胜,可以左右逢源。接着,转向第二个称,“倘若你来,于山屋,你也会喜欢它的吧?”第二人称建立起一种“娓娓而谈”的对话风,于山屋本身增加一份亲近感,于读者则明显要多出一份亲切感。

交代了山屋的空间位置,接着写时间,描绘周围四季中的变化。时序是春夏秋冬,写法有详

有略,但都选择了每个季候最美好的时段,譬如春天的清晨、夏天的晌午、秋日的黄昏、深冬的夜晚。春天着墨最多,那是一年中最有生意最热闹的时节:到处是色彩,充满着多种多样的声音,飘溢着阳光和花的香气。文章使用大量的比喻,也用拟人的手法,还有五官通感的运用,节奏的处理也是极其讲究的。这里看其中两段:

那阳光洒下一屋的愉快,你自己不是都几乎笑了么?通身的轻松。那山上一抹嫩绿的颜色,使你深深地吸一口气,清爽是透到脚底的。瞧着那窗外的一丛迎春花,你自己也仿佛变作了它的一枝。

我知道你是不暇妆梳的,随便穿了衣裳,就跑上山去了。一路,鸟儿们飞着叫着地赶着问“早啊?早啊?”的话,闹得简直不像样子。戴了朝露的那山草野花,遍山弥漫着,也懂事不懂事似的直对你颌首微笑,受宠若惊,你忽然骄傲起来了……

文字快节奏,非常活泼有生气。秋天又不同,作者设置了黄昏更兼细雨的情景,写道:“黄昏,正自无聊的当儿,阴沉沉的天却又淅淅沥沥地落起雨来。不紧也不慢,不疏也不密,滴滴零零,抽丝似的,人的愁绪可就细细的长了。”节奏明显地慢了下来。然而,秋日的阴郁也自有其价值。“我得告诉你,秋来的山屋是不大好斗的啊”,正好考验山居的意志。作者突然插入一个文言的句子,喟叹道:“呜呼,山屋里的人其不但然蹙眉颓然告病者,怕极稀矣,极稀矣!”至此,读者或许会自问:假若我是山屋里的人,又当如何?

要说山屋的好处,文章不只限于自然景观,还有人文的部分,人与自然的联系,以及人情与日常。到了最后一季,作者说:“最可爱,当然数冬深。”这是进层的写法。此时,除了朋友围炉夜话,还有三五乡老,晚饭后即拖着厚棉鞋提了长烟袋相将而来。他们谈说历史、现状、希望和忧虑,但都显得一派乐天的样子:

说一阵,笑一阵,就鞋底上磕磕烟灰,

^① 选文(存目):《山屋》。

大声地打个呵欠，“天不早了。”“总快鸡叫了。”要走，却不知门开处已落了满地的雪呢。

于人与人之间的融洽无间中，体现了作者的真诚、朴实的平民主义倾向。同是山居，六朝时陶弘景有诗云：“山中何所有，岭上多白云。只可自怡悦，不堪持赠君。”唐朝诗人王维隐居辋川诗，也多是不食人间烟火的雅士风。晋的陶潜，唐的杜甫，似乎都雅不起来，乡居时与农夫野老相处，却是十分自得。陶诗云：“清晨闻叩门，倒裳往自开。问子为谁欤，田父有好怀。”杜诗云：“盘餐市远无兼味，樽酒家贫只旧醅。肯与邻翁相对饮，隔篱呼取尽余杯。”《山屋》一文，在文学的血脉上，看得出作者继承了后者的传统。他写于同时期的另一篇散文，就叫《布衣》。

文章的结尾突然岔开，另辟蹊径：

原来我已跑远了。急急收场：“雪夜闭户读禁书。”你瞧，这半支残烛，正是一个好伴儿。

余韵不绝。

作者曾经说到自己“性格是属忧郁一派的”，或许他更喜欢雪夜也说不定的，何况有禁书可读呢。回到山屋这里，无论自然、人事，也无论群居、独处，总之都是美好的、宜居的。

1935年，其时作者在青岛，说：“曾妄想创一种文体：小说的生活题材，诗的语言感情，散文的篇幅结构。内容是主要的，故事，人物，山水，原野以至鸟兽虫鱼；感情粗犷、豪放也好，婉约，冲淡也好，总要有回甘余韵。体裁归散文，但希望不是散文诗。”为什么不是散文诗呢？原来他要内容，要生活，要写得更自由舒展。

师陀^①

师陀早年向往革命，一度改名“王长剑”，喜读创造社和鲁迅的作品。笔名“芦焚”，原为英文音译，取“暴徒”之意；后因有人冒用在汉奸报纸发表文章，便弃而不用，代以“师陀”。三十年代，他认同左翼作家立场，但不曾加入

“左联”。他创作的黄金时代，都在三四十年代，著有短篇小说《谷》《里门拾记》《果园城记》，散文集《黄花苔》《江湖集》，长篇小说《马兰》《结婚》等。1949年以后，他曾写过农村生活的小说，但没有一篇能够及时发表；历史题材的作品，也由于被无端指责为影射现实而被迫中止。

《果园城记》共收十七个短篇。对于本书的写作，作者怀有很大的“野心”，说：“我有意把这小城写成中国一切小城的代表，它在我心中有生命，有性格，有思想，有见解，有情感，有寿命，像一个活的人。”他说提供了“从前清末年到民国二十五年”间果园城社会的生活样式，实际上，这也就是作者眼中的中国乡土社会的缩影。

《果园城》是集子的头一篇，似乎带有一种概述性质。大结构是两个部分，一是自然环境，一是社会环境，两者互相对照，比衬。“果园城，听起来是个多么动人的名字，可又是个有多少痛苦的地方啊！”美好动人的是果园，令人痛苦的是往访的亲戚孟林太太一家。而城里的一切，沿途所见，也并不能唤起“我”任何愉悦的感觉。作者写道：

即使你不熟悉这地方情形，仅仅是个过路客人，你定然会伫足而观，为这景象叹息不止。

“多幸福的人！多平和的城！”

这叫婉而多讽。评论家李健吾说师陀的小说有两个特点，就是“诗意”和“讽刺”。小城的实际情形是怎样的呢？小城小，简单，生活节奏慢；安静，无宁说寂寥，街上连一条狗也没有看见。它衰败，尘土仍旧很深，一到晚上全城都黑了下来。时间不断地循环往复，一天，一月，一年接着一年。小说戏剧性地写到唯一的一家邮局，一个与外界相联系的地方是那般安闲。小城是封闭的、沉闷的，这里的人们并没有时间的概念，他们早已习惯了这样和平的生活。小小城镇有佛寺，有城隍庙，有天主教堂，显然人们并没有一定的信仰。当混杂的钟声响起，小说写道：“它们

^① 选文(存目):《果园城记·果园城》《夜间》。

有它们的目的,可是随它在风声里响也好,在雨声中响也好,它响它自己的,好像跟谁都没有关系。原来这一天的时光就算完了。”当街灯一盏一盏熄灭,晚归者便借着星光在路上摸索,谁也没有感到不方便。

天晚了?

晚了。

小说重复着这样简短的对话,意味深长。

在缓缓的行进中,“我”不禁起了深深的诅咒:这是一个“有许多规矩的单调而又沉闷的城市,令人绝望的城市”,一个“静如止水然而凄凉极了的城”!小说到了最后,也就在“我”来到目的地,站在孟林太太的庭院里时,这种痛苦、憎恶的决绝之情到了极点。

这时,作者写到三个人:孟林太太和她的女儿素姑,还有一个仿佛老在生气,有着神秘的、单调而且枯燥的声音的女仆。孟林太太母女两人变化太大。老太太的目光瞠然茫然,耳朵也聋了,结着斑白的小发髻,虽然没有瘦得皱褶起来,甚至发胖,可是再没有从前锐利的目光,最后看见她时还能保持着的端肃、严正、灵敏也已全然消失。那个春天般温柔的素姑,依然长长的像根杨枝,却是更瘦了。她先前端庄、灵巧,总是笑着的样子已然不见,而今全身是呆板的,再没有先前的韵致;头发变了,脸蛋变了,眼梢有了皱纹,眼睛再也闪不出神秘的动人的光。小说形容说,她就像是屋内插在花瓶里的月季,苍白又憔悴。孟林太太因为没有生儿子,只有一个女儿,遭到丈夫的抛弃;为了不让女儿重复自己的命运,竟一味因循地把她留在身边,一任她枯萎下去。

主人一年年在衰败,而屋内的陈设一如往昔,完全没有变动。在这种反差的叙说中,象征性出现在妆台上的老座钟,原来老像一个老人在咳嗽似的响动,但已不知何时停止了。文章结束用一句话交代,说:“那女仆送上茶来,仍旧是老规矩,每人一只盖碗。”极简洁,照应全篇。

小说不断提到城里的“一个古怪老头和三个美貌女儿”的传说,显然,作者有意制造一种神秘的宿命的性质。

李健吾曾经比较过沈从文和师陀这两个习

惯于乡土题材的作家的异同。从总体上,他认为,沈从文写的是“京派田园抒情诗”,而师陀是反田园牧歌的。因为是同一题材,两人会碰头,然而碰头以后会分手,各自南辕北辙,不相谋面。

集内还选了师陀的一篇短文《夜间》,风格同样是阴郁的。令人久久难忘的,是在幽密的夜里,那个穿透无边的旷野的不间断的呼声。

正如文章所写,对于世界,作者是有所期待的。

南星^①

南星的散文与他的诗一样,题材都很狭窄,所写无非是个人的日常生活,周围的景物,如树木、花鸟、牲畜、家禽,以至微不足道的飞虫之类;再就是故地、故居、过往的朋友。除了朋友,便是房东、邻居、小贩、车夫、更夫、求乞者等等,全是普通人。他写到的人物,都没有故事,没有个性,甚至连面貌也看不清楚。他对所有这些似乎并不在意,他在乎的只是生活的感受本身。对于生活,他是在场的,又是不在场的。他一直将自己置身于人与人、人与物之间,其实,他就在这段空旷的距离中游荡。于是我们发现:记忆几乎占据了散文家所有的空间;即使所写是眼前的事物,也往往牵系着往昔的时光。离别、散失与寻找,构成为南星作品的永恒主题。

这里选入南星的散文七篇,都很短,他所有的文章都很短。为便于阅读,姑且分为三组:《东城》《蠹鱼》《走在一条长长的河岸上》,摹写个人生活;《甘雨胡同六号》《山城街道》,忆及和朋友在一起的情景;《旅店》《露斯》少有的取第三人称,写的是命运的故事,没有故事的故事。

东城,是南星曾寄居的故地。《东城》写到城中的一切,从城门,到里面的曲折的胡同,直到住过的高屋。由于街灯熄灭,黑暗阻止了他的夜访,但是他用亲切的润泽的文字一一抚摩了它们。所谓“近乡情更怯”,他写电车载着他进

① 选文(存目):《东城》《蠹鱼》《走在一条长长的河岸上》《甘雨胡同六号》《山城街道》《旅店》《露斯》。

入大街的时候,他的心为之颤抖,“我急急地看着两旁的房屋、灯火、人,而那些房屋都对我板着脸现出生疏的样子来了,难道它们真的变了么?我惊讶着,凄楚着。我想,也许我所经过的街道并不是从前我所认识的。”他竟对自己怀疑起来了,把感觉写得很细腻。文章的最末一段,重复“生疏”一词,这是意欲亲近的他所害怕的:

总有一天我要去一次东城,去访问我离别已久的故地。但我又怕那个地方会对我特别生疏,当我投入它的怀中时,它不以我为故人,则以我为他乡的生客。那时我必会流出泪来,随着脚步滴在胡同中的地上。

《蠹鱼》没有写到蠹鱼,“我”就是蠹鱼,在书里讨生活。作者说,他厌烦了这生活,而向往大自然,向往尘世的生活,劳动者的生活。文章头一段显得沉重,但当做了一个“清晨的巡游人”之后,节奏就立即变得明快起来了。“给我那孤独吧,但是,也给我那丰富的田野吧。”热爱生活是全篇的基调,“以尘土互相馈赠”,则是深味了生活之后的悟道者言。

《走在一条长长的河岸上》,写别后重逢故地,眼前一切好像没有变化,实际上都在悄悄变化着。年青的行人,都是愉快的十几岁的孩子;似曾相识的他们,唤起记忆中的另一批孩子。作者问:“在我记忆中的孩子们若再回来会是什么样子了呢?”暗喻时间的流逝与容颜的衰老。从熟悉的河岸回到寄居的庭院,一样有毁坏,有消失和生长。锯木的声音代替了啄木鸟的喙声,那株“年年守着一定的日期”开花的山桃是完全没有,而“海棠和梨的神态都依旧,其中的一株却没有生芽”。作者设想,“如果它疲倦了,休息一二年也是好的。如果它永远不再随着季节变化,只要不被人除去,到冬天不仍是一株可喜的树么?”这里注目于生长,先扬后抑,接着往下看:

我好常常望着它那淡黑色多纹的空枝,等远方的人回来。那时候他必对我讲说许多年的丰富经历,我必对他讲说我的最艰苦最平凡的故事,然后,若恰巧是春

天,我们看着这儿的海棠花朵和久枯的梨树,必有长久的沉默。

回顾,瞻望,作者在时间里徘徊。久等的远方的人回来了,当是何等欣悦,然后竟陷于“长久的沉默”。“沉默”一词太丰富,作者在这里“留白”,要说的是什么呢?是春天,是面对的花树,是海棠花朵和已枯的梨树。树犹如此,人何以堪!年复一年,从远方前来相聚的人,又将去往何处?到底是惘然凄然的调子。

《甘雨胡同六号》写的是故居,是关于朋友的回忆。小院子,古典的窗格,藤萝架,阳光或阴翳,还有两棵温和的海棠树……文字娴静、柔和、细密,或长或短,参差有致。《山城街道》写“我的山城”,一样充满温情,市集中混杂的人们也都是温文有礼的。最动人的,是两篇都写到朋友们相处的情景。前者如:

我们念书,闲谈,想各人的心思,再闲谈,我们守着院里的丁香,看着他们生芽,开花,然后叶子一天比一天丰润。我们也没有疏忽了刺柏和枣树,和我们自己种植的丛花,和它们一起分享清凉的雨和美好的阳光,若夜间有月光,我们就在无数柔和的影子中间静坐,祈祷,做梦,枝叶上的水滴或熟透了的枣有时从梦中飘落在地上,我们的梦却做得长,没有尽头地长,一直到月亮轻轻地隐没下去的时候……

后者如:

我们的脚步都响亮,我们歌唱而且失声地笑,槐花便开了,一穗一穗地低垂下来。我们有无数希望和幻想,觉得世界是为我们而存在的,但我们也愿意把世界造成一个人人可以快乐地安居的地方。

文中除了不断地切换着比喻、拟人等手法之外,作者还特别注意句子本身的锻炼。如下面的句子:“不幸的是我的沉思又迟缓又懒惰,因而不能给我所想望的惊喜之感,只似乎有一个模糊的,呀,多么模糊的,影子,而且连这样的影子也不

能久留。”为了加强遗憾的感觉,故意把句子切开,插入一个感叹词“呀”,还用近乎多余的逗号断开,相当于乐谱中的切分音。这种切分节奏,改变了语速和语调,明显地增强了语言的张力。

《旅店》写到一个寄寓的少年人,以旅店作养病的地方,住在楼上寂寥的一角。文章写道,除了一次一个亲近的朋友来过几天,永远没有人去敲他的门。这是一个惨淡的人生故事,但是叙说是极简略的,结尾留下的空间却极寥阔,寥阔至虚无:

然后,少年人便不见了。年月流动着,带着几阵风,几场雨雪。旅店仍然在那儿,老树仍然在那儿,却都有些衰老了。行人们似乎是从远方来的,没有关于它们的记忆。许多年后,旅店会颓圮下去,只余下老树的枯枝,也没有人从这地方走过。

《露斯》的女主人公是一位摩押地的女子。丈夫已故,没有收成,也没有田地,便伴随婆母回到丈夫的故乡,据说是耶和華賜福的伯利恒城。但是,在这陌生的城里,婆母已经失去旧的房屋、亲友、谙熟的一切。相依为命的她们,唯靠什么维持往后的生活呢?

在无边的麦地里,露斯成了一个逃亡者,一个失宿的行旅者,一个没有人看顾的拾穗人。她置身于丰收的麦地和收割的人们中间,是如此的孤苦无依。文章还用她丈夫在世时的欢乐的日子进行对比和反衬,益显眼下处境的悲苦。全篇是内心独白,从仅有的希望到绝望,终于发出对神的质疑:在这世界上,除了神,有谁可以给她以护佑,还有什么可以信托?文章最后写的是,麦田起了大风,麦丛呼啸,簌簌然有如疾雨。这时,人们陆续归去,而她,只有她自个儿留了下来。

她说,她要再等一会儿。等什么呢?她说:

我要等一会,等天上出了星星,我好
看那照到摩押地的星星。

等星星的出现!多么遥远的、微弱的、虚无缥缈的星光!这个异地的女子,而今已一无所有,除

了令人愁苦、缠绵无尽的乡思。

南星的散文,抒情诗一般多写内心的挚爱,工细,柔缓,清简,深致。风格恰如其人,朴素而充满温情,但又常常带有一种惆怅、寂寞与忧伤的调子。

萧红^①

萧红的作品,所写主要是北中国的乡土生活,写她所深爱而且熟悉的农民、车夫、穷苦的人,写女人、老人和孩子,总之是弱小者和不幸者,“永久被人间遗弃的人们”。此外,叙说个人的经历和感受,《商市街》就是这样的生活素描。其实,萧红本人就是一个弱势者,她的文学就是卡夫卡所称的“弱势文学”。

这里选入萧红两个小说的断片。她的小说,完全取散文文化的写法,自由、舒展、随意发挥,大可以读作长篇散文。

《小城三月》是一个颇具古典色彩的爱情悲剧,表现了现代与传统、文明与野蛮的根本性冲突。故事算不上曲折,女主人公翠姨爱上了一位大学生,可是这时她已经订婚了。这婚事并不是她乐意接受的,虽然做出反抗,到底单弱无助,结果怀着初萌的希望郁郁以终。

小说的开头,浓墨重彩大写春天,尾声描写的春景一样使用铺张的笔墨,作为对开头的热烈回应。然而此时,女主人公已经黯然离世,“坟头的草籽已经发芽了。”最后一段是:

……春天的命运就是这么短。

年青的姑娘们,她们三两成双,坐着马车,去选择衣料去了,因为就要换春装了。她们热心地弄着剪刀,打着衣样,想装成自己心中想得出的那么好,她们白天黑夜地忙着,不久春装换起来了,只是不见载着翠姨的马车来。

通篇为一种忧郁的情调所笼罩,首尾宣叙调般的文字是快乐的、活泼的,正所谓以乐写哀。有关春天的大段大段的铺陈,其实都在蓄势,只为

① 选文(存目):《小城三月(尾声)》《呼兰河传(第二章)》。

最后一个句子：“只是不见载着翠姨的马车来。”表面上不过是简单的交代，笔调是淡荡的，毫不经意似的，实际上，却具有一种爆破般的撼人心魄的力量。

《呼兰河传》第二章是关于呼兰河当地民俗的描写，这里选了其中跳大神和野台子戏两节。按作者的本意，内容是超乎民俗学的，不但描绘出民间卑琐凡庸的实际生活，还展现了精神上的种种“盛举”，那些流传了千百年的生生不息的观念，潜隐在人性深处的光华与阴影。

先说大神。奇怪的衣裳，红花裙子，哆嗦，打颤，闭眼，嘴里卜卜作响，一副欲倒不倒的样子。总之异于常人，乍一登场就十分鲜明，生动，有如鲁迅笔下的女吊。对大神利用人们对神的敬畏收敛财物，写得细密有趣。跳大神的时候极其热闹，天黑打起鼓来，男女老幼都往跳神的人家跑，屋里屋外挤满了人。及至半夜时分，送神归山，文章笔锋陡转：一种悲凉的情绪，随着大神二神唱着的词调，混合着鼓声，弥漫在夜空中，使邻居街坊感慨兴叹，终夜不能已。若赶上雨夜则特别凄凉，寡妇可以落泪，鳏夫就要起来彷徨。

满天星光，满屋月亮，人生何如，为什么这么悲凉。

……

那鼓声就好像故意招惹那般不幸的人，打得有急有慢，好像一个迷路的人在夜里诉说着他的迷惘，又好像不幸的老人在回想着他幸福的短短的幼年。又好像慈爱的母亲送着她的儿子远行。又好像是生离死别，万分地难舍。

人生为了什么，才有这样凄凉的夜。

来到人生的主题上面，作者显然受了很大的触动，送神归山的部分着墨太多了。然而，这里的人们徘徊在生与死之间，却也并不深究其中的意义。他们的生活过于单调，当鼓声兴起一种凄凉的心情时，似乎决意不再看大神了；其实不然，鼓一响就又挤满墙头，侧着耳朵听了，“比西洋人赴音乐会更热心”。作者在这里流露了她的悲悯，对于人们精神上的贫弱、健忘，不以为

意，不失微婉的讽刺。

野台子戏在秋天的河边上演。戏台搭好以后，出嫁的女儿就要回娘家了。

……嫁了的女儿，回来住娘家，临走（回婆家）的时候，做母亲的送到大门外，摆着手还说：

“秋天唱戏的时候，再接你来看戏。”

坐着女儿的车子走远了，母亲含着眼泪还说：

“看戏的时候接你回来。”

这是序曲。热闹的局面就要开始了，小说用了大篇幅写女人的打扮，从姑娘到已嫁的妇女，到老太太，写得很工细，排场很有画面感，颇带几分《红楼梦》的范儿。唱大戏给家庭带来许多温暖，其中写到，一家若有几个女儿都出嫁了，隔山隔水，而且每人又有大群的孩子和各自的家务，彼此过访几不可能，唯有看戏，给她们造就一个重逢的机会：

若是做母亲的同时把几个女儿都接来了，那她们的相遇，真仿佛已经隔了三十年了。相见之下，真是不知从何说起，羞羞惭惭，欲言又止，刚一开口又觉得不好意思，过了一刻工夫，耳脸都发起烧来，于是相对无语，心中又喜又悲。过了一袋烟的工夫，等那往上冲的血流落了下去，彼此都逃出了那种昏昏恍恍的境界，这才来找几句不相干的话来开头；或是——

“你多咱来的？”

或是：

“孩子们都来了？”

关于别离了几年的事情，连一个字也不敢提。

从表面上看来，她们并不是像姊妹，丝毫没有亲热的表现。面面相觑的，不知道她们两个人是什么关系，似乎连认识也不认识，似乎从前她们两个并没有见过，而今天第一次的相见，所以异常的冷落。

但是这只是外表，她们的心里，就早已沟通着了……

何其芳^①

小说写道,早在十天半月之前,在她们接到母亲来信的时候,心里便已开始很远地牵动起来,把要送给姐姐或妹妹的礼物准备好了。接着,写她们互送礼物:

一双黑大绒的云子卷,是亲手做的。或者就在她们的本城和本乡里,有一个出名的染缸房,那染缸房会染出来很好的麻花布来。于是送了两匹白布去,嘱咐他好好地加细地染着。一匹是白地染蓝花,一匹是蓝地染白花。蓝地的染的是刘海戏金蟾,白地的染的是蝴蝶闹莲花。

一匹送给大姐姐,一匹送给三妹妹。

现在这东西,就都带在箱子里边。等过了一天二日的,寻个夜深人静的时候,轻轻地从自己的箱底把这等东西取出来,摆在姐姐的面前,说:

“这麻花布被面,你带回去吧!”

只说了这么一句,看样子并不像是送礼物,并不像今人似的,送一点礼物很怕邻居左右看不见……

这等乡下人,糊里糊涂的,要表现的,无法表现,什么也说不出来,只是把东西递过去就算了事。

至于那受了东西的,也是不会说什么,连声道谢也不说,就收下了。也有地稍微推辞了一下,也就收下了。

乡下劳动妇女于生活艰难中所表现出来的朴实、深沉的姐妹之爱、人性之美,被描写得十分真切动人。读者在畅饮着人世间的真情的甘露之余,或许也能品味出某种苦涩的味道的吧。

再接着写到两性,写到婚嫁。这时,作者一面延续着细致的叙述,一面加进另一副讽刺的笔墨。其中,既有对普通民众的盲目、势利、野蛮习性的批判,也有对男性权力中心社会的挑战,尤其是对上流社会、“上等人”、高雅的绅士之类。在萧红的作品中,除了小说《马伯乐》,讽刺的手法并不常见。在《呼兰河传》这样史诗般的文字中,率性地使用讽刺,是她以底层弱势群体为本位的阶级意识和女性主义立场的自然流露,看得见一个青年反抗者的灵魂的战栗。

何其芳的散文艺术前后变化很大。前期以《画梦录》为代表,后期以《星火集》为代表,作为前后过渡时期的《回乡杂记》,由梦境趋向现实,可以看出思想改造的辙迹。

这里的七篇散文,全选自《画梦录》。这些篇什,内容方面几与社会无涉,多是自然景物的摹写,或是过往人事的追忆。对于后者,记述极为简略,印象主义的,仅留大致的轮廓;作者所着重,唯在人生的感怀。

作者自述说,在当时,“接触得最多最亲密的并不是活的人类而是带着死亡的芬芳的书籍”。虽然,这些文章缺乏充实的社会内容,但是,作者的孤独、寂寞、忧郁的精神状态却是实在的、真诚的,是现实社会在青年心理上的一个投影。这些情绪和情感,伴随着作者对人生的不倦的思考与追求,并非自恋,也非矫情,其实这是难得的。

写作中,作者倾心于文字形式的创造。《画梦录》的情绪,虽然不能称是“世纪末情绪”,但与混乱的、黑暗的、不健全的社会中一代敏感的青年是相通的。在文字表现方面,作者有他独特的美学,刻意制造与无边而且无形的苦闷、寂寞之感相对应的一种朦胧的意境,一种哀而不伤的情调,一种如唐代温(庭筠)李(商隐)诗中那种迷离惆怅的氛围。他对形式十分重视,甚至于迷恋文字意义之外的色彩、图案,一些镜花水月的东西。作者的主观世界,思想、情感、情绪,只要是“这一个”的、真实的、饱满的,就构成一定形式中的内容,不应一律贬之为“形式主义”。

何其芳对于诗意语言的经营,在散文作家中是少见的。抒情中,物的类比最常见。作者的比喻由虚而实,或由实而虚,常常借用通感的手法。如《黄昏》的开头:

马蹄声,孤独又忧郁地自远至近,洒落在沉默的街上如白色的小花朵。我立住。一乘古旧的黑色马车,空无乘人,纤徐地从

① 选文(存目):《雨前》《黄昏》《秋海棠》《梦后》《独语》《哀歌》《树荫下的默想》。

我身侧走过。疑惑是载着黄昏，沿途散下它阴暗的影子，遂又自近至远地消失了。

马蹄声如小花朵，听觉置换为视觉。黄昏可用车载，不可触的变成可触的了。这段的节奏感也很好。又如下面一段：“我曾有一些带伤感之黄色的欢乐，如同三月的夜晚的微风飘进我的梦里，又飘去了。我醒来，看见第一颗亮着纯洁的爱情的朝露无声地坠地。”欢乐是黄色的，欢乐如微风，爱情如朝露，都是可视可触及的。末尾写景物在感觉中的变化，是另一种微妙的转换：

小山巅的亭子因暝色天空的低垂而更圆，而更高高地耸出林木的葱茏间，从它我得到仰望的惆怅。

在《秋海棠》里，开首便形容夜“是怎样从有蛛网的檐角落下”，如“蜻蜓的翅”，又如“一湖澄静的柔波”，可以停滞。接连下面的一段，都是通感的比喻：

景泰蓝的天空给高耸的梧桐勾绘出团圆的大叶，新月如一只金色的小舟泊在疏疏的枝桠间。粒粒星，怀疑是白色的小花朵从天使的手指间洒出来，而遂宝石似的凝固的嵌在天空里了。但仍闪跳着，发射着晶莹的光，且从冰样的天空里，它们的清芬无声的霰雪一样飘堕。

何其芳的散文，节奏的处理最多变化，最费心思；从这里，可以深悟散文之所以“散”的玄妙。他善于长短结合，破整齐为参差。《雨前》的首句，就是在一个长句子之后出现一个短句，突然收束：

最后的鸽群带着低弱的笛声在微风里划一个圈子后，也消失了。

字数是 22:4。《黄昏》除首段外，接着，第二段用了同样的手段：

街上愈荒凉。暮色下垂而合闭，柔和

地，如从银灰的归翅间坠落一些慵倦于我心上。我傲然，耸耸肩，脚下发出凄异的长叹。

《雨前》写鸽群，写鸭，节奏是缓慢的；但中途写到雷声，尤其末尾写到鹰隼，那是急速的、有力的。《秋海棠》通篇是另一种节奏，因为状写的是一位寂寞的思妇，所以文字宛转、游移，描写既细且慢。

文中常常出现叠字、叠句，这也是制造节奏的需要。像《雨前》写鸭子的两段，便用了“长长的红嘴”“静静合上它白色的茸毛间的小黑睛”“青青的草”“长长的竹竿”“越过一个田野又一个山坡”“一树圆圆的绿荫”，以状写和平与宁静。《秋海棠》的结尾写到秋海棠，用“圆圆的”“长长的”“茸茸的”“斜斜的”；《梦后》化用昭君远嫁的典故，用“远远的”“长长的”“历历”“青青”，都是有意把节奏变慢，强化一种寂寞之感。

但是，若果要打破一种规整、凝重、单一的句段的话，作者便设法阻截或分切开来，如《独语》：

天色像一张阴晦的脸压在窗前，发出令人窒息的呼吸。这就是我抑郁的缘故吗？而又，在窗格的左角，我发现一个我的独语的窃听者了。像一个鸣蝉蜕弃的躯壳，向上蹲伏着，噤默地。

“而又”，加一个逗号，就是执意切断，“噤默地”，被切开置于句子后边，既改变节奏，也是为了制造新异感。《哀歌》里面有多处把形容词分切开来独立使用，带有突出的、强调的意味，如“但我是更感动于那些无望地度着寂寞的光阴，沉默地，在憔悴的朱唇边浮着微笑，属于过去时代的少女的”；如“作为分界的堂屋前的石阶，长长的，和那天井，和那会作回声的高墙，都显着一种威吓，一种暗示”；如“青色的檐影爬在城墙上，迟缓地，终于爬过去，落在岩下的田野中了。于是日暮”，等等。其中有一段说：

最使我们怀想的是我们那些年轻的美丽的姑姑，和那消逝了的闺阁生活。呢，

我们看见了苍白的脸儿出现在小楼上,向远山,向……

这个“呃”字的使用非常独到,突然顿住、打开,节奏变了,从叙述转移到画面的描写,过渡十分自然。

设问句在《画梦录》的篇章中也很常见。设问改变平直的叙述,通过语调的变化来改变节奏。《独语》这样写道:

绝顶登高,谁不悲慨地一长啸呢?是想以他的声音填满宇宙的寥阔吗?等到追问时怕又只有沉默地低首了。

设问仿佛置换了人称,从独语变成了对话。又如《哀歌》中所写:

我那些姑姑时常穿过那阴暗的走廊,跑上那曲折的楼梯去眺望吗?时常低头凭在池边的石栏上,望着水和水里的藻草吗?我没有看见过。

从她们的眼睛,从她们微蹙的眉头,我们猜出了什么呢?想起了我们那些年轻的美丽的姑姑吗?

设问在这里是一种悬置,多出一个空间维度;除了叙述,增加了一层抒情肌质,一种怀思。

古语与欧化句子的夹杂使用,利用古今两种不同的语言形态的特点,把内敛、凝炼、简约与敞开、流利、舒展结合起来,由音长、语速参与形成另一种节奏。这样的例子很多,《梦后》尤为突出,其中如:

开了灯看啊,四壁徒立如墓圻。墓中人不是有时还享有一个精致的石室吗?

从前我爱搬家,每当郁郁时遂欲有新的迁移。我渴想有一个帐幕,逐水草而居,黑夜来时在树林里燃起火光。不知何时起世上的事都使我厌倦,遂欲苟简了之了。

……

我又常恨人一点不会歌啸,像大江之岸的芦苇,空对东去的怒涛。因之遂羡慕

天籁。从前有人隔壁听夫妇二人围棋,精绝,次晨叩之,乃口谈而已……

春夏之交多风沙日,冥坐室内,想四壁以外都是荒漠。在万念灰灭时偏又远远地有所神往,仿佛天涯地角尚有一个牵系。古人云:“思君令人老,岁月忽已晚。”使我老的倒是这北方岁月,偶有所思,遂愈觉迟暮了。

作者在文中不时地引用典故、名人与名言,它们来自多种经典,史书、传说、小说和戏剧,还有画作和音乐。作者喜欢哲思,叙述中也会创设一些格言式的句子,如《黄昏》:

一列整饬的宫墙漫长地立着。不少次,我以目光叩问它,它以叩问回答我:

——黄昏的猎人,你寻找什么?

狂奔的猛兽寻找着壮士的刀,美丽的飞鸟寻找着牢笼,青春不羁之心寻找着毒色的眼睛。我呢?

如《梦后》:

我尝窥觑、揣测许多热爱世界的人,他们心里也有时感到寒冷吗?历史伸向无穷像根线,其间我们占有的是很小的一点。这看法是悲观的,但也许从之出发然后世上有可为的事吧。因为,以我的解释,他们都是理想主义者。

唉,“你不曾带着祝福的心想念我吗?”是谁曾向我吐露过这怨语呢,还是我向谁?是的,当我们只想念自己时,世界遂狭小了。

所有这些,作者随机放进去的典故、哲学和文学艺术的断片,固然是内容的有机部分,与作者正面的叙述构成某种互文关系,但是,它们在穿插中却有意或无意地形成一种节奏,增强了形式上的美感。

语意及语调的转折,舞步般地往复回旋,也是作者所注意经营的一种节奏方式。除了节奏,其实在篇章结构方面,作者也表现出了他的匠

心。比如《雨前》，风雨将至而不至，悬念的设置有如小说；《秋海棠》的末尾，突然长出一株秋海棠，情节上与女主人公无关，实质上关联甚大，是为含蓄。可以看出，何其芳在美文的写作方面，做过许多富有成效的实验，他对中国现代散文的贡献，不仅在文字的绮丽而已。

汪曾祺^①

《花园》是汪曾祺的早期散文。在西南联大，他开始创作，当时颇受西方现代派文学的影响，特别重视文字的表达形式，倾向于诗性书写，大多带有实验的性质。

作者所写的花园，是记忆中老家的花园。这里有三条交叉的小径：花草、昆虫、雀鸟，虽然这种种都源于即时的怀想，但在作者笔下却消除了时间的距离，而有一种在场感。叙述是安静的、自然的，描写十分细致、精确而生动，文字雅致却不失活泼，通篇是明澈的，也有一点“清凉的阴影”。

作者写园中的许多“小东西”，突出地使用拟人的手法，增加一种近乎家人、朋友般的亲近。如鸟笼中的青档子，“永远眯着眼睛假寐”（我想它做个哲学家，似乎身子太小了）。如天牛，“完全如一个有教养惜身份的绅士，行动从容不迫，虽有翅膀可从不想到飞；即是飞，也不远。一捉住，它使吱吱扭扭的叫，表示不同意，然而行为依然是温文尔雅的”。如土蜂，“它老先生于是坐在新大门旁边息息，吹吹风”。连蚋子、小虾，都会搬家似的，写得极富情趣。

文章虽然是记叙文，却是一副抒情的调子。其中写到“鬼蜻蜓”，说：“看它款款的飞在墙角花阴，不知甚么道理，心里有一种说不出的难过。”从昆虫过渡到写鸟时，突然来了一句：“故乡的鸟呵。”是久违的呼唤和感叹。抒情，作为一种表现手段，像这样相对独立的段句很少；在文中，它是结合叙述和描写进行的，以氛围、情调取胜。

汪曾祺在理论上极力提倡重视“文气”，在写作中很早开始践行。且看如下两处，一处：

我觉得虎耳草有一种腥味。
紫苏的叶子上的红色呵，暑假快过去了。

紫苏叶的红色与暑假有什么关联呢？这里诗的跳躍、情感的逻辑，其间把暑假才有时间留连花园的必要交代省略掉了，唯在恋恋不舍。又一处：

我爱逗弄含羞草。触遍所有叶子，看都合起来了，我自低头看我的书，偷眼瞧它一片片的开张了，再猝然又来一下。他们都说这是不好的，有甚么不好呢。

最后两句着意岔开，自问自答，似断还连，别有情致。

文章通篇出现大量的象声词和叹词，其中的位置和用法各不相同，不时变换使用，益增了文气的活泼。

在花园里，“小东西”种类繁多，为了避免描述如博物学词典般的单调呆板，作者在形式上颇费了些心思，玩了不少花样。通过视觉、听觉、触觉及情绪的变化，以及富于语感的文字变化，小主人公的形象在物象中随处可见。此外，文中还穿插了不少人物如父亲、祖母，姑姑、佣人等，明显增添了童趣；大自然之外，充盈着另一种日常生活的气息。

正文结束后，作者有一段附记，相当于书画作品中的“落款”，这样写道：

四月二日。月光清极，夜气大凉。似乎该再写一段作为收尾，但又似无须了。便这样吧，日后再说。逝者如斯。

这里除了记录时间及写作环境之外，其他文字看似多余，其实不然。“逝者如斯”，日后再续是可能的吗？其间有一种悬念，一种感慨。且以古文句式出之，留有余韵，此亦所谓“留白”也。

梭罗^②

亨利·戴维·梭罗是美国作家、哲学家、超验主义者。他生前仅出版两本书，《瓦尔登湖》即其中之一，在美国广受读者欢迎；去世后，有

① 选文(存目):《花园》。

② 选文(存目):《瓦尔登湖·寂寞》。

《梭罗文集》，及散文、日记多种出版。

《瓦尔登湖》是梭罗独居瓦尔登湖畔的生活实录。全书由十八篇散文组成，描绘作者所在的自然环境，日常起居和交往，以及记录个人的心路历程。译者在译序中称它是一本“一个人的书”“一本寂寞、恬静、智慧的书”“一本健康的书”。

《寂寞》是《瓦尔登湖》中的一篇。作者在绝少人迹的湖畔森林中独居，最强烈的感觉莫过于孤独和寂寞。然而，他对这方面的理解根于他的哲学，可以看出明显的与众不同。他认为，“一个在思想着在工作着的人总是单独的”，因此，他会说：“我爱孤独。我没有碰到比寂寞更好的同伴了。”

在他那里，大自然是富于人性的，周围存在的一切都是同类。他写道：“在大自然的任何事物中，都能找出最甜蜜温柔、最天真和鼓舞人的伴侣，即使是对于愤世嫉俗的可怜人和最最忧郁的人也一样。”滴答滴答的雨声，使他感受到无穷尽无边际的友爱；每一支小小松针都富于同情心地胀大起来，成为他的朋友。他发现，最接近于自身的血统、最富于人性的并不是一个人或一个村民，世界上没有什么地方会让他感觉陌生。

作者认为，一切时间和地点都无足轻重，重要的是创造力本身。他写道：“最接近万物的乃是创造一切的一股力量。其次靠近我们的宇宙法则在不停地发生作用。再其次靠近我们的，不是我们雇用的匠人，虽然我们喜欢和他们谈谈说说，而是那个大匠，我们自己就是他创造的作品。”在这里，作者强调超验的思想，认为通过心灵有意识的努力，就可以高出于任何行为及其后果之上。我们既是主体，又是客体；既是思想者、工作者、创造者，又是旁观者。我们是实验的材料，也是实验的动力，我们就凭着自己的这种超验的思想鼓舞我们。作者写道：“在身体和灵魂都很健康有力的时候，我们可以不断地从类似的，但更正常、更自然的社会得到鼓舞，从而发现我们是不寂寞的。”在作者笔下，太阳，风雨，一年四季，大自然永远提供着如此多的健康、宁静和欢乐满足我们，我们有什么理由不与土地息息相通呢？有什么理由拒绝成为大自然

的一部分呢？

全篇是叙述的、描绘的，但也夹杂着抽象的说理，宣扬他的哲学。作者是思想者，关于寂寞的体验与思考，其实已经消融在大自然，以及为大自然所同化的日常生活之中了。像如下的文字：

如果雨下得太久，使地里的种子、低地的土豆烂掉，它对高地的草还是有好处的，既然它对高地的草很好，它对我也是很好的了。

相对主义，超验主义，这就是哲学。

文章是自然的、朴素的，但又充满诗意。如这样一些文字，就是纯粹的诗句：

我可以是急流中一片浮木，也可以是从空中望着下面的因陀罗。

我并不比湖中高声大笑的潜水鸟更孤独，我并不比瓦尔登湖更寂寞。

我并不比一朵毛蕊花或牧场上的一朵蒲公英寂寞，我不比一张豆叶、一枝酢浆草，或一只马蝇，或一只大黄蜂更孤独。我不比密尔溪，或一只风信鸡，或北极星，或南风更寂寞，我不比4月的雨，或正月的融雪，或新屋中的第一只蜘蛛更孤独。

难怪英国著名小说家乔治·艾略特称赞其中的“深沉而敏感的抒情”，称《瓦尔登湖》为“超凡”之作。

狄金森^①

艾米莉·狄金森，美国最富于传奇色彩的女诗人。

狄金森是二十世纪西方现代诗的伟大先驱，与惠特曼齐名。她的诗以生动的意象、跳跃的短句、独特的语法结构，对自然、死亡、友谊、爱情和神性的具有感召力的思考而闻名，影响了后来大批的诗歌大师，如艾略特、庞德等，直

^① 选文(存目)：《郁金香》。

到策兰。博尔赫斯称其诗作“拥有钻石般的精确和火焰般的激情”。美国文学批评教父式人物哈罗德·布鲁姆在《西方正典》中评述说：“除了莎士比亚，狄金森是但丁以来西方诗人中显示了最多认知原创性的作家。”“在她魅力的顶峰前我们遇到了最杰出的心灵，这是四百年以来西方诗人绝无仅有的。”

所选《郁金香》是狄金森的一篇叙事短文。作者写道：夏天，她偶尔到郊外散步，到附近的花房中避雨，遇到几个人在谈论郁金香，包括主人在内，他们都视稀有的品种为珍贵，而她则不然，相反只是欣赏自然之美、平凡之美。这是两种完全不同的价值观、审美观。

文章呈现一种平易、自然的风格。作者以清新的诗意的语言，极力渲染郊原的景色，通过怡人的乡村与灰暗嘈杂的城市、宽广的原野与狭窄的花房、众多野草野花与人工培育的珍稀的郁金香作对比，还有避雨间戏剧性的对话——其实也是一种对比，嘲笑已成风气的贵族化的价值取向，称为“近似发狂的嗜好”。对于具有泛神论色彩的审美态度，作者表现出了十足可贵的矜持。

在文章的结尾，作者写到穿过田野和草原的快乐心情，与开头相呼应，认为这是“上帝的恩宠”：

他使那些最可爱最美丽的事物，同时也是最平常最普遍的。

玛拉美^①

斯特凡·玛拉美，也译作斯特芳·马拉美，法国象征主义诗人和散文家。所选《秋天的哀怨》《冬天的颤抖》两篇散文诗，犹如两支幽怨的弦曲，是作者22岁时所写的怀念死去的妹妹的作品。

《秋天的哀怨》诉说自己的孤独与伤怀。他说，他偏好秋日，选择黄昏时候散步，把罗马末日的没落诗篇当作灵魂的寄托。他爱上的种种，都是衰落的事物。他与仿佛通灵的猫儿为伴，读诗，抚弄小兽的软毛，忽听得手摇琴——伤心人的乐器——从白杨巷中传来的消沉的、

抑郁的乐声。此刻是记忆的黄昏，手摇琴却把一支快乐的俗曲演绎成一支催人泪下的谣曲了。结尾说他沉浸在琴声中，不忍向窗口给老艺人投出一个铜板，就因为“怕搅扰我自己，怕发觉这架乐器并不是独自在歌唱”。

他要的唯是孤独，在短短的篇章中，两次提到玛丽亚的名字，而且确切地说，“自从玉人儿去世了”以后才变得如此，可见深挚的兄妹之情所带给作者心灵的创伤。

《冬天的颤抖》也是如此，一个人的离世使整个世界变了颜色。文章写到了曾经与妹妹同处一室的诸种器物：时钟、镜子、磨损的玻璃窗、衣橱、疲乏的帐幔、掉漆的靠椅、花毡、褪色的古董、日耳曼历书、古毯，等等。全篇使用过门式的单句，不断重复“蜘蛛网”，让所有的器物因此显得更残更旧，而这，不正好投合喜欢“残象的雅致”的妹妹的心思吗？结尾一段，仿佛妹妹已经复活，于是像往日一样，招呼这“幽静的孩子”躺下交谈。可是不见应答，“你心不在焉了？”留下的是一片沉寂与虚空。

如真如幻，似有还无，倍增伤感。

玛拉美是颓废派的代表人物，在法国文学的发展中，被认为带有反叛正统的、革新的意义。

普鲁斯特^②

马塞尔·普鲁斯特，原译玛瑟尔·普鲁斯特，法国小说家，意识流文学的先驱。

所选《史万家一边（节选）》为《追忆逝水年华》首卷《去斯万家那边》（《史万家一边》）的第一段。《去斯万家那边》以叙述者的主角，描绘“我”在巴黎的生活片段和内心世界。随着故事的展开，时间倒退十多年，展现“我”家的朋友斯万与奥黛特的一段恋情。而斯万的女儿吉尔贝特，则是“我”在巴黎时单恋的对象。

小说的开头，写主人公马塞尔醒来躺在床上，回忆童年的世界，以及在贡布雷姨婆家的生活情节等，如镜子般一一呈现。所以，有人编选普鲁斯特作品时，把这一选段题作《睡眠与记忆》。

① 选文（存目）：《秋天的哀怨》《冬天的颤抖》。

② 选文（存目）：《史万家一边（节选）》。

普鲁斯特颇受柏格森的“时间绵延”哲学的影响,认为“时间是唯一的实在”。小说通过回忆、倒叙和插叙,随着意识包括潜意识的流动,视角的转移,安排不同的情节、场景和诸多物象,富于节奏变化。作者以儿童的眼光看待和感受世界,他的天赋在于拥有敏锐而细致的感知与体验能力,可以重现未受损害的经验,描写十分逼真。

作者在文章中,用“我”的睡与醒去组接往日的人物与事象,节奏缓慢,甚至会让人觉得过于琐碎,有点沉闷;然而值得注意的是,这里每个记忆的断片,都饱含着作者的情绪和情感。作者让他的主观感觉,思与反思,惊恐、忧伤或喜悦等,决定时间的次序,以致速度的变化。这是有温度的文字。

诗人里尔克很欣赏普鲁斯特,说“他敢于用直觉的线条勾勒出最怪异的搭配,但此时又让人觉得,他仿佛只是追随一块打磨过的大理石里面固有的脉纹”,称他是“一位罕见的真实言说者”。

乔治·吉辛^①

乔治·吉辛是英国作家。其《四季随笔》主要素材取自《吉辛的杂记本》,然后据此扩展为随笔收入书内。书中的主人公赖克罗夫特可以读作吉辛本人,但他强调说:“本书渴望的成分远胜过回忆。”他在信中写道:“这本书是个奇怪的杂集,不过我想,这是我写的最好的作品……比我所写的其他作品对我来说都更重要。”他还这样说过:“就整体说,我料想这在我写过的、我多半还会写的作品中是最好的;在我的其他无益作品随着我的无益生命逝去时,这作品多半还会存在。”伍尔芙写过关于吉辛的评论,除了《新寒士街》,对他的小说评价不高,称为“不完美的小说家”,而对他写作中着重事实、善于思考的方面,却给予了很高的赞誉。

《英国的随笔和随笔作家》作者休·沃克认为,在吉辛的全部作品中,“只有《四季随笔》是为了满足自己而写作的。”他指出:“《四季随笔》的大部分魅力在于这个事实:它是艺术家性情的流露。”《谁了解乔治·吉辛》作者柯克

总结道:“吉辛的书页使人有晚间谈话感,是和同时代人交换意见,是良心的声音同另一良心交谈。”他们同时表明本书的一个特点,即:书中的内容,是作者个人的经历、思想和情感的自然流露,文风是朴实的、平易的。

这里所选的几个片断,其中有叙述,有描写,也有从理性出发的格言式书写。作者写他家中的女仆人,称为“最优秀的少数妇女”中的一个,“在文明人中居高尚的地位”。他推崇仁慈、和蔼、谦虚、慷慨,以为是至高的美德,把“心的智慧”置于脑力之上。从这里,可以了解他的价值观。

书中对自然景色的描写很漂亮,译文也是漂亮的:

春天的早临使我心里欢喜。在英格兰的有些部分,樱草在含威胁而不含安慰的天空下颤抖,我怀着凄凉的不快想到这些地方。穿着雪衣,长着雪须的诚实的冬天,我能够诚恳地欢迎;但是日历使人期待的事情久不实现,三月和四月的啜泣的阴郁,凌辱了五月的荣誉的暴风——多么常常使我丧气绝望呵。在这里,我还没有刚刚使自己相信最后的树叶落掉了;我还没有观望霜在冬青上闪耀,便有从西吹来的风使我震惊地预感到:花就要发芽开放了。

这样的描写是纯粹的,涂饰着情感的色彩。沃克说他的描写总是美丽的,有时很有诗意,如说冬季是“大自然逐年的微睡”,那柔和的光是“大自然梦中的微笑”。但是,他的另一些文字,如文中对于花园和菜圃的描述,则明显地融进了作者的思想。且看下面这段:

我所欢喜的园花只是十分旧式的玫瑰、向日葵、蜀葵、百合花等等,而且我愿意看到这些花尽量像野生的一样生长。干净整齐的花坛使我憎恶,里面所种的多数的花——起了古怪名字的杂种花——损伤我的眼睛。反之,花园毕竟是花园,我不愿

① 选文(存目):《四季随笔(春8、16,夏24,冬18)》。

将这些在小径和田野中给我安慰的花种到里边去。例如毛地黄这种植物——看到它们这样被移植会使我痛苦。

作者是率性的,憎爱非常鲜明。这种富于个性的文字,更多地表现在对一些公共问题,比如政治、宗教、民主、科学、文化教育等的判断和评价上面。他的思想不无矛盾,但是,当他表现出来时,却不是含糊不清、模棱两可的,而是坚实的、明澈的,有时简直斩钉截铁。比如书中写到个人与民众的关系,写到民主时,他说:

实情是,我从没有学着认自己是“社会的一员”。在我,人世和自己总是两件事,二者间的常态关系是敌对的。

我并不是民众的朋友。作为一种决定时代趋向的力量,他们引起我的怀疑和畏惧;作为可以见到的大众,他们使我远远畏避,并且常常引我憎恶……我的每种本性都是反民主的,我怕想到无可抵抗地受着民众统治时,我们的英格兰会变成什么样子。

关于科学,他写道:

我憎恶并害怕科学是因为我的这种信念,若不是永久,也是很长的时期中,科学将是人类的无情的仇敌。我看到它毁灭生活的全部单纯同温和,毁灭世界上一切的美;我看它在文明的假面之下恢复野蛮……

作者的意见无疑是偏颇的。所谓偏颇,从认识论角度看,或许因其带有“片面的深刻”而富于穿透力。但是,若持审美的立场,则根本无需考虑什么全面与片面、正确与谬误,只要辨识其美与不美即可。在语言表达方面,实际上,唯有偏激才能集中,才有强烈的、锋锐的、浓郁的情感表现和直达人心、富含感染力的美。

伍尔芙^①

弗吉尼亚·伍尔芙是英国女作家、文学批

评家,意识流文学的代表人物,被誉为二十世纪现代主义与女性主义的先锋。

除了意识流小说,伍尔芙在散文随笔方面也有很高的成就,被誉为“英国散文大家中的最后一人”“英国传统散文大师”,以及“新散文的首创者”。福斯特称她将英语“朝着光明的方向推进了一小步”。

《在果园里》是伍尔芙的一篇小品,写一位可爱、慵懒的姑娘米兰达在果园里睡觉时的遐想。通篇似梦非梦,现实与虚幻的画面交织在一起,带有意识流性质。一组画面是:大地、岩崖与海鸥、人、大车、金羽和多种鸟,一组画面是苹果树、梨树、青草、天空、风、阳光、翩翩的白蝴蝶,中间切入不同的声音:学童的朗诵声、醉汉的吆喝、女人的祷告声、钟声、风琴的鸣声……文章为纷纭的意象所充盈,文字优雅、丰润、明丽、柔婉、劲健,节奏富于变化,是诗歌、音乐和绘画的结合。

所以,有人称作者为“印象派文学家”。

乌纳穆诺^②

米格尔·德·乌纳穆诺,西班牙作家、诗人、哲学家,“九八年一代”的代表人物之一。其《沉默的窟》是一个政治寓言,旨在抨击当时西班牙的独裁统治。

独裁统治的基础,就是剥夺人民的思想自由、言论自由和出版自由的基本权利,实行全国性恐怖,掩盖事实真相,阻碍信息流通;与此同时,进行政治欺骗,全民洗脑,以制造一个全面封闭的一元社会。

文章中,有一个窟在一块树林的空地上,从来没有人知道窟内到底有什么。这是一个“秘密”。窟口传出甜美而忧郁的歌声,笼着馨香,大众便为这不能避免的魅力所吸引,纷纷聚在窟的周围。然而,凡是走进探究秘密的人,没有一个可以活着出来,没有坠落,没有叫喊,没有呻吟,连叹息也没有,完全在沉默中被吞了下去。各阶级的人都曾在这神秘而音乐的洞里消失过,

① 选文(存目):《在果园里》。

② 选文(存目):《沉默的窟》。

但动物被赶进去却可以出来,出来之后都变得哑默,不再鸣叫。文中写到一个从异国前来的盲目老乞丐,唯有他是这里仅有的一个从窟底归来的人。原因大概是他绝对听不懂语言,而且盲目:既看不到真相,也失去了传递信息的可能性。

作者写道:“在这王国里,整个的,绝对整个的生命,是依靠着这个窟的秘密而存在的。一切的艺术,所有的科学、文学、政府,一切都是集中于它的。”所有上层建筑和意识形态依靠着窟的秘密而存在,满布着这秘密;可怕的是,那些掩盖和否认这秘密的,大抵也都充满了这秘密。秘密无所不在。王国里的大多数人,无论曾经走近,或是不曾走近这窟和周围的树林的,都一样迷醉于这窟的秘密。

那么,这“秘密”到底是什么?人们最终找到答案了吗?

末尾,作者什么也没有告诉读者,他只出示一个线索,就是但丁的《神曲》。此外,他反复告诉你的:这不是一个象征,不是一个譬喻,什么也不是,却是一个很实在的现实。显然,答复就是故事本身。至于这窟的秘密的故事从哪里来的?叫谁传抄的?作者说:他不知道。

既明白,又含蓄。

巴罗哈^①

皮奥·巴罗哈,西班牙著名小说家,“九八零一代”的代表性作家。西班牙的诺贝尔文学奖获得者卡米洛·何塞·塞拉这样评价他:“他的哲学简单而具体,他的两项式——真理/独立一直陪他到死。”

《山民牧唱》是巴罗哈的一个散文集,鲁迅后来因病未能译竟,收入1938年版《鲁迅全集》中。全书收录散文二十一篇,集中展现西班牙北部巴斯克族(跋司珂族)山民的生存状态和精神世界。

这里选入《山民牧唱》中的三篇,头一篇《放浪者伊利沙辟台》写放浪者为爱情所征服的故事。

伊利沙辟台在遥远的外地做过各种职业,浪游多年以后,回到西班牙故乡。在药剂师哥哥家里,他注意到了小姨子玛因德尼。这个从未离

开脚下狭窄的土地的姑娘,对外面的世界和他浪游冒险的故事都不大感兴趣,性情太平稳,太澄净,在放浪者看来是可担心的。可是,随着故事的发展,他暗暗地爱上了她。而玛因德尼,也终于脱离了乡村医生的爱慕和讨好,喜欢上这个放浪者,接受了他的亲吻。

散文融入一点小说和戏剧的元素,致力于人物性格和心理刻画,其中描述这对男女由疏离到亲近的过程,包括伊利沙辟台对乡村医生的妒意,都有很微妙的表现。

译文明显看得出来,是鲁迅式的:

朝气有些温热。山里为露水所濡。太空作近于水色的蔚蓝,撒着白色的云片。这云又渐次散成细而且薄的条纹……

结尾也是:

大家走着寂静的路,向村子那边进行。

在周围,充满着神秘的夜在颤抖,在空中,星星在眯眼。

放浪者伊利沙辟台抱着为说不出的心情所充塞的心,觉得被幸福闭住了呼吸,一面大张两眼,凝视着一颗很远很远的星。而且用了轻轻的声音,对那星讲说了一些什么事。

《手风琴颂》写一个练习水手在小港口的黄昏,对着无涯际的大海,用旧的手风琴反复拉着一种严肃的感伤的曲调。文章用了各种手法,大幅描写手风琴的声音。

作者强调手风琴声是民众式的,与人生联系在一起,平凡的,单调的,粗笨的,渗透着普通劳动者的悲惨、苦痛与困乏的声音。文章称说它“既不华丽,也不高贵”,“并不奇特,也不伟大”,但是一如生活本身的真实,一如民众的谦逊、诚恳、稳妥,因而是“这时代的东西”。作者拉出种种乐器作比,其中有歌唱大谎话的自以为好的六弦琴,有只会纺织牧歌的风笛和壶笛,有将烟

① 选文(存目):《放浪者伊利沙辟台》《手风琴颂》《祷告》。

灌输给人们头脑的喧嚣的喇叭和勇猛的战鼓，自然都不如手风琴这老旧的乐器。作者仿佛应和了手风琴的歌唱，咏叹道：

唉唉，不知骄盈的手风琴呵！可爱的手风琴呵！……

通过对手风琴的礼赞，作者对挣扎在生活底层的劳苦大众，表达了内心的悲悯、热爱和崇高的敬意。

《祷告》写海边的巴斯克族船夫，他们是十三个，却是一个在危险中练就的惯于战斗的敢死的小小团体。文中反复说“十三个”。这十三个男人，包括船长，平时都是茫然的相貌，茫然的凝视，连船尾巴的那匹长毛狗也都是“无关心的看着海”的。但是，当教学的钟声响起，他们立刻在祷告中变得威严、庄重、沉实起来。然后，他们以凝聚的力量，迎着大风和不测的危险，让大船在墨色的海上航行，“刺”一般“向暗中直闯进去”……

后两篇是散文诗的写法，在文字风格上，译者个人的印记更加鲜明。就以《祷告》为例，这里摘取写人和写景的两段：

十三个都是海边人，备着跋司珂种族的特色。大的头，尖的侧脸，凝视了吞人的怪物一般的海，因而死掉了的眼珠等，便是。

傍晚，简直是秋天。风若有若无，波是圆而稳，很平静。帆几乎不孕风，船在蓝海上，带着银的船迹，缓缓地移动。

文白杂糅，刻意制造障碍，不肯过分的顺畅，但因此，却平添了许多韵味。

阿索林^①

阿索林，原名何塞·马丁内斯·鲁伊斯，西班牙作家，批评家，“九八年一代”的核心成员之一。他政治上有无政府主义倾向，后倾向于保守，在作品中批判工业化对乡村文明的破坏，哀悼西班牙帝国的衰亡。他多关注乡村生活和小人物的命运，作品兼具忧郁气质与哲学沉思，反

复涉及自由意志、孤独与死亡等命题。

阿索林推动了西班牙现代散文的发展，其强调瞬间感受与主观体验的印象派写法，对“二七年一代”诗人产生较大影响。西班牙诗人阿莱克桑德雷称阿索林为“一代散文大师，西班牙语创作界新情感的创造者”。诺贝尔文学奖得主塞拉曾称其作品“重新定义了西班牙文学的肌理”。

二十世纪三四十年代，阿索林的随笔作品由戴望舒、徐霞村、卞之琳等人的译介进入中文世界，影响了何其芳、师陀、南星、汪曾祺等众多散文作家。

所选《像一颗流星》为哀悼的西班牙诗人维克多·布莱内士而作，也可以说是致敬之作。本文在写法上很有特点，对于诗人，只抓住他生命中的几个瞬间进行描写：青春的、工作的、死亡的；而且不是正面的集中的写，而是从侧面烘托，剪影式的、印象主义式的。此外，叙事、写景、抒情、说理参差互见，结构松散，似乎失序而另有秩序，总体是明晰的。贯穿全文的是关于时间的流逝与永恒的思考。文中对时间的描写很有质感，且看：

现在的全部的西班牙，就在周围无法逃开的现实里。一方面还属于今日，我们却转移到公元3世纪以前了。造成这个奇迹的并非读书、读史。造成这个奇迹的只是披在墙壁上的白石灰以及门上的镜板。这是17世纪建筑的门。我们发觉自己在时间以内又在时间以外，我们以最深切的耽乐享受这个不可名状的刹那。我们真想抓住它，拉过来，捏在手里，搂在怀里，使它不能逃开。

写到诗人工作时，室内的种种是真切的，但作者说：“天井里半透明的阴影、墙壁上的石灰、诗人的脸，在我的心里搅在一起了。我将永不能再见到这一刹那的我这位好友了，这次会面的

^① 选文(存目):《像一颗流星(日记断片)》《婀蕾丽亚的眼睛》《旅人》《老人》《虔信》《山和牧人》《沙里奥》《哀歌》。

时刻向无穷奔泻。”感觉中,时间的流逝无处不在。写诗人的死,“哀伤压在我的心头。全有与全无。永恒与流逝的刹那。飘过上空的一朵白云和新动的,翻在青草上的一把黑土”。在这里,流逝与永恒用白云与黑土的意象来表现。前面一段写到浪荡的白云时,出现“几世纪来一直没有动过”的村子,和“安于定处”的村边的白杨,那里寄寓着诗人的生命。从另一个角度显示永恒与流变,最终白杨换成了黑土,白云变做了流星。结尾道:

突然间,像诗人的生命似的,黑天上掠过去,划过去一颗流星。不知道为什么,我们在这一刹那间一心等待那颗横过大千世界的流星的回声,哪怕是极微小的一声。可是那颗星,像这位诗人的生命,如此优美、如此精致、如此高超地,默默地过去了。在天空里光明一现,于是什么都没有了……

流星是生命流逝的一个隐喻:刹那的光明之后,那等待着的流星的回声竟没有听到,默默地就这样过去了,什么都没有了。流逝不变,流逝本身才是永恒的。

我们常说,眼睛是一个人的灵魂;但是,好像从来不曾见过有谁说眼睛是一个国家的灵魂,而阿索林小品《婀蕾丽亚的眼睛》就是。其实,通篇逶迤写来是乌尔倍鲁阿迦疗养院中的建筑与陈设,交错,繁复,但写到婀蕾丽亚的只有寥寥几行,至于她那双苍茫、悒郁的大眼睛,虽然几处提到,却着墨更少。婀蕾丽亚的眼睛,是在一群漂亮而苍白的少女中闪现的,与疗养院中的氛围十分谐调。这其中合理而必然的联系,包含了一种“如梦而忧郁的浪漫精神”,而这正是“西班牙精神”的象征。

《旅人》很短,其中写的旅人曾经出版过几部书,在一次历史上最大的战争中失去了一只手。文章把这位残疾的战士置于乡野的废墟旁边,宫殿的颓垣引起他的默想,自然也给了我们一个默想的主题。作者写得很含蓄,只说石头在诉说迟来的式微的悲剧。可是,哪里是悲剧的所在呢?仅仅因为战士的伤残,一如宫殿的崩摧吗?文中说到战士“内心的理想”,它在鄙野

的环境中获得一种精神的高度。结尾在废弃的宫殿之后,用“然而”作转折,带出一群白杨:

在附近,在这废墟的旁边,像一片从永恒传出来的微笑似的,耸立着一群优美的白杨,在垂死的黄昏的轻风中,微微地颤动着它们的叶子。

一面是废墟,是垂死的黄昏;一面是微笑,是高高耸立的优美的白杨。作者的设色是明亮的,显然,在这里,作者的赞美多于喟叹。

《山和牧人》是另一种散漫的写法,作者描画了西班牙的群山、羊群、牧人和燎火,还及于湖沼、峡谷、平原、众多的树木和花草;他把牧地和城市的织机联系起来,把牧人、僧人、农民、兵士和地主联系起来,把美丽的,富于气势、动力和光亮的山地及其一切东西同西班牙的思想和文学联系起来,构成整个的西班牙。

作者以不同的文字形态,表现他的爱国情怀。其实,除了《山和牧人》《婀蕾丽亚的眼睛》在文中明确地提到西班牙不说,就是《像一颗流星》和《旅人》对诗人和战士的赞美,他都在赞美为西班牙而工作、而战斗的人,赞美着西班牙。

《老人》和《虔信》可以看作姐妹篇,用了一种整饬的、简练的文字,平静然而不无忧郁的笔调,述说一位老人,西班牙国王菲利普二世在黄昏时分的动作、言语,为孤独所包围的状态。与宏大的帝国大厦,以及一切表示坚固耐久的东西相对的,是死亡、衰落、虚灭。他展望着远处,他默想,他祈祷。随着时间的消逝,世界上一切的国家都将消亡,唯有“定了罪的灵魂”的苦痛是不死的。在这世界的变迁中,“不幸的灵魂”什么也没有改变过,什么也不曾消逝过。但不知,文章中的这个虚无统治一切的思想,是不是来自这位目睹了无数死亡,忍受了一切打击和忧患的老人?

两篇短文的结尾,都分别设置了一个小场景,老人之作,都提到同一个人物,就是宠臣倍拿维代思。《老人》里写,当老人走到神像前面跪下,用白帕拭擦眼泪时,这位宠臣开门出现了。老人佛然,颤抖着发话,打发他出去寻找快乐,显然不想被打扰。及至《虔信》,老人则改用

了一种柔和的口气传喻,让宠臣不要离开。这个决定,是他在祈祷之后突然作出的。很可能,他不再需要上帝的抚慰,虔信动摇了,虚无中,他需要人间哪怕是片刻的亲近的陪伴。

一样写时间的消逝,如果说《老人》和《虔信》着重写国家的衰亡、历史的迁变,那么,《沙里奥》和《哀歌》所写,则是人生的无常、世事的沧桑。后者所取的亡逝题材,随意的结构,黄昏的情调,更近乎阿索林的本色散文。

《沙里奥》中,“我”为访客,在伟人的家中,仆人告诉“我”,沙里奥的三个女儿,大的两个出嫁了,最小的、最漂亮的、也是“我”最要好的女友贝比姐死了。“我”一直记得她那美丽的手和美丽的声音。在这所荒废的漂浮着神秘气息的屋子里,“我”见到的沙里奥已不复从前那般的整洁了。文中写到沙里奥从外貌、衣饰、声音和步调的变化,感叹生与死之间的均衡的消失,从而恶梦般不觉要从断崖上不由自主地滑下去。在这里,作者的思想、情感都是消极的,认为氛围既经形成,一切援救的努力都是徒劳。

文章写到一个见到沙里奥的场景:沙里奥走下楼梯时,却不认得从前的熟人,待走到他面前叫喊他的名字,他才迟缓地回忆起来,回应以没有光彩的目光和一种沉着的、冷淡的声音。然而,此时两人已没有什么可谈的了,唯有深深的可怕的沉默笼罩了客室。

作者多次重复写到沙里奥屋里残旧的陈设和落寞的氛围:半支残烛、一个空杯、一大堆原封不动的旧报纸……与此相对的,是屋外的小村子的景色。文章开头和结尾都是曾写到,结尾是:

而当我走出了这所屋子的时候,我又看见了那平静的广场,愉快而青色的影子,平平的阁,闭着门的露台;我又听见了流水的潺潺声,那飞快地穿过天空的燕语,和那报着时刻的,有节律的,永恒的,对世人的沉哀漫不经心的老旧的时钟的鸣声……

屋子是一个封闭的世界,沙里奥的悲剧无人知

晓。外面的广场是开敞的、平静的、愉快的,但是无疑地是表面的、与人世无关的。最后回到可怕的时间那里。老时钟所以对世人的沉哀无所动心,只因它阅历太多。悲剧不只属于沙里奥个人,它是普遍的、不断重演的、无可改变的。时间不断地向未来奔泻,钟声不息,而悲剧永在。

《哀歌》写了一位亡逝的少女胡林,通过对铁匠和照相师的访问,把记忆和见闻结合起来,完成了一幅完整的少女肖像画:纤细、皎白、温和,生着一双梦想的、沉思的、悲哀的蓝眼睛。这幅肖像,与《婀蕾丽亚的眼睛》中的少妇何其相似,一样代表着西班牙的悲剧精神。看了胡林逝前的益发消瘦忧郁的形象,从照相馆里出来,作者用一句话作结:

美的东西应该是永劫不灭的……

这是一种信念。文章虽短,却是复调的。在胡林之外,还有很大的篇幅写了铁匠作坊,写了那些为大铁砧所锤炼的有灵魂的铁器,并与行将代替前者的大工厂的机械制造的铁器相比,强调了人工之美、灵魂之美、神秘之美:“在村子里,人类的心灵好象创造了一种不能毁灭的、经久不变的东西……”对胡林与人工制造的铁器的赞颂前后呼应,强调美是不变的、不灭的;在这里,同样展示了“刹那和永恒”这样一种哲思的张力。然而,在实际生活中,美是易于亡逝的,已经亡逝或行将亡逝的。

亡逝即永恒。

【作者简介】林贤治,著名学者,评论家,诗人。著有诗集《骆驼和星》《梦想或忧伤》,散文随笔集《平民的信使》《旷代的忧伤》《孤独的异邦人》,文学史著作《中国新诗五十年》《中国散文五十年》,传记《人间鲁迅》《漂泊者萧红》《巴金 浮沉一百年》,访谈录《呼喊与耳语之间》,等等;主编“20世纪外国文化名人书库”“曼陀罗译丛”“曼陀罗文丛”“流亡者之旅译丛”“流亡者文丛”等丛书。曾获第一届在场主义散文奖、第七届花城文学奖非虚构奖等。