

20世纪五六十年代散文的政治抒情与诗化路向

黄开发

摘要 20世纪五六十年代兴起了一次政治抒情的散文潮流。这一时期的散文抒发政治性情感,表达政治性理念以及民族国家想象。政治抒情的散文与同时期的政治抒情诗一样描摹意象、营造意境,散文作家们把意境视为散文美学的最高境界。杨朔、刘白羽、秦牧等代表性作家追求诗意,借鉴古典诗词,强调情、景、理的融合。意境本指情景交融的艺术境界,而“理”更多显示出政治理念化的特征。杨朔常通过勾勒具有一定代表性的人物,借人物抒情,赞美党培养人民,赞美人民改造旧世界、创造新生活。刘白羽强调写作主体的作用,抒发革命者的襟怀,表达革命的哲理。秦牧往往由自然景物或新生事物引发新的联想、新的感情,讴歌时代和新中国。作为新中国社会主义革命文化和审美意识形态的一种形式,政治抒情的散文因为方便快捷,贴近现实,打动人心,激发了人民群众的政治认同感和民族国家想象。以杨朔为代表的20世纪五六十年代作家,追求散文的审美性,建构了一套政治抒情的诗化话语,只是在特定的历史语境中难以摆脱僵化的模式。

关键词 20世纪五六十年代;抒情散文;政治抒情;诗化;杨朔;刘白羽;秦牧

中图分类号 I207.6 **文献标识码** A **文章编号** 1672-7320(2025)06-0080-09

基金项目 国家社会科学基金项目(18BZW147)

五四时期,启蒙现代性、文学现代性的思想催生了纯文学的散文观念。在笔者看来,现代兴起过两次大规模的抒情散文潮流。它们依托的散文文体主要是记叙抒情散文。

一是五四时期的“美文”。1921年6月,周作人发表《美文》,推动中国散文向纯文学散文的过渡。他提倡记述的、兼具叙事与抒情艺术性的美文。在以美文为代表的纯文学散文观念的引领下,五四散文汇聚成现代抒情散文的第一个潮流。

五四散文摆脱了传统文以载道的观念,凸显出对人内心世界的探索和表现,这推动了记叙抒情散文的发达。鲁迅忆旧述感,写了现代记叙抒情散文的名作《朝花夕拾》,并发表以象征主义的手法解剖自我、探索人生的堪称新文学散文诗典范的《野草》。朱自清贡献了名篇《背影》《荷塘月色》,徐志摩以丰富的想象、繁复稼丽的语言吐露心迹,叶圣陶记述日常生活的感兴,郁达夫大胆表现浪漫感伤的情绪……这使得散文这一古老的文类发生了焕然一新的现代变革,大大切近了现代中国的社会人生,在中国散文史上具有划时代的意义。

二是1930年代中期的京派记叙抒情散文。以沈从文、何其芳为代表的京派作家不满流行的杂文和小品文,从现代小说和诗歌里寻求资源,力图提升记叙抒情散文的纯文学素质。京派作家致力于纯文学散文的创作,提出了自己的理论主张,进行文体的探索,这是现当代抒情散文的一个重要发展阶段。京派抒情散文的一个鲜明特色是跨文类写作,从小说与诗歌中汲取营养。跨界写作是京派散文作家自觉的艺术追求。诗意的追求是京派散文作家的共同追求。作为现代派诗人的何其芳力图“为抒情的散文找出一个新的方向”^[1],大量引入现代主义——主要是象征主义——的诗艺,创作了京派抒情散文的代表

作《画梦录》。京派散文在现代散文史上掀开了光辉的一页，对后世纯文学散文的发展富有启示。

20世纪30年代后期、40年代，通讯、报告文学创作被誉为“文艺的轻骑队”^[2]，杂文被视为“匕首”“投枪”，在抗战全面爆发后适应了反法西斯和国内政治斗争的需要。刘白羽曾谈到他由早期的《关于长城的回忆》《从黄昏到夜晚》等抒情散文转向通讯特写：“这原因很简单，因为在决定中华民族生死存亡的大搏斗中，中国人民需要更直接命中敌人的投枪，更直接激发民族精神的战鼓。”^[3](前言P1)抒情言志的记叙抒情散文因而显得低落。新中国成立之初，第一个五年计划实行，国民经济逐渐恢复，抗美援朝展开，通讯特写这种文艺的“轻骑兵”较之抒情散文更能快速全面地反映和跟进社会主义革命、建设和战争。

迨至1950年代中期，新中国文坛涌现出新的抒情散文潮流。

一、抒情散文的概念

正如秦牧所言：“从时代的要求来说，崇高的人物、思想，飞跃发展、多姿多彩的现实，需要有迅速的、多方面的反映，这除了其他文学体裁外，就需要大量的散文。”^[4](P261)随着1950年代社会主义建设时期的到来，经济和文化的发展问题显得迫切，又有苏共“二十大”召开以后国际形势引发的思考，中共中央于1956年5月正式提出“双百方针”。文化发展出现了诸多新气象，散文创作也适逢其会。中共中央宣传部副部长胡乔木主持《人民日报》的改版工作，袁鹰回忆说：“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。”^[5]“美文”是周作人提出的纯文学散文概念，进入20世纪30年代后，人们殊少提及；新中国成立后，更是无人问津。耐人寻味的是胡乔木为何此时重提美文。他其实是看到当时散文的艺术感染力不足，有意借鉴五四散文的纯文学性，丰富散文的文体和艺术，使其更具审美性，更能感动人心。散文篇幅短小，可以快速因应形势的变化，于是很快就出现了短暂的早春景象。1956年2月，人民文学出版社印行中国作家协会编《散文特写选1953·9-1955·12》，1957年6月、8月该社又出版1956年的散文年选，选集分为两册：《散文小品选》《特写选》，突出了散文小品的地位，记叙抒情散文创作出现新局面。1956年初至1957年，出现了魏巍《我的老师》、杨朔《香山红叶》、周立波《灯》、老舍《养花》、秦牧《社稷坛抒情》、丰子恺《庐山面目》等一批短隽的散文。这些作品可以视为1960年代初抒情散文复兴的第一个潮头。

1961年，随着国家文艺政策的调整，“左”的文艺思潮得到纠正，散文创作迎来了春天，进入盛期。从1950年代后期到60年代前期，在主流意识形态的召唤之下，散文家们秉承延安文学的抒情传统，扩大散文的领域，更多地书写政治抒情性散文，歌颂新中国，歌颂新时代，歌颂党和人民，表现出创造新世界的政治豪情，表达与主流意识形态一致的政治理念，兴起了一次声势浩大的政治抒情性散文的潮流。

关于“抒情散文”概念，徐迟说：“有一些同志，说散文时限于抒情散文。殊不知抒情散文只是散文流别中之一种。他们不注意狭义的与广义的散文之分。他们所喜爱的抒情散文，实际上是一种狭义的散文。另外，还存在着广义的散文，种类繁多。”^[6](P17)秦牧也持广义的散文概念：“文学性的作品，不属于诗歌、戏剧、小说、长篇报告、寓言之类，而又篇幅短小的，我们统称之为散文。这散文的范围广阔极了。照我看，游记、速写、随笔、杂感，统统都是散文。杂文是散文中的一支，它是比较偏重于说理的。”^[4](P235)洪子诚对当代散文概念有过辨析：

在50-70年代，“散文”这一文类概念的边界，比起三四十年代来有很大扩展，甚至有点漫无边际。因此，作家和批评家在讨论相关问题的时候，有时会做出“广义”和“狭义”的区分。狭义的散文，即所谓“抒情性散文”，其特征，相近于“五四”文学革命时期所提出的“美文”。广义的散文概念，则除此之外，还包括“叙事性”的、具有文学意味的通讯、报告(报告文学、特写)，也包括以议论为主的文艺性短论，即杂文、杂感。另外，在有的时候，文学性的回忆录、人物传记，写实性的史传文学，也会被列入散文的范围之内。^[7](P133)

二、政治抒情

20世纪五六十年代散文以抒发政治性情感、表达政治性理念以及民族国家想象为主题。五六十年代有以贺敬之、郭小川等为代表的政治抒情诗人，他们的政治抒情诗抒写大我。大我是集体的代名词，代集体抒情，而在抒情散文中，“我”指向作者的自我，为记叙描写抒情的主体。政治抒情诗和抒情散文都致力于表现文学与时代的休戚相关，将集体想象与政治理念内化为个人的情感。二者所抒之情是相近相通的，然而在题材、主题、叙述方式、话语方式上迥乎不同，呈现出不同的文体风格。政治抒情诗与五六十年代散文一样带有颂歌性质，描摹意象和营造意境。二者的抒情方式不同，前者往往直抒胸臆，用形象化的语言表达抽象的思想观念，而散文则通过具体、细致的记叙描写更含蓄地抒情，读者更可以身临其境地感受和领会。有散文史家说：“‘诗化’是颂歌主题抒情散文之必然的审美选择。”^[8](P69)五六十年代的散文作家大都以追求诗意为鹄的。刘昭明云：“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。”^[6](P61)杨朔说：“常觉得，好的散文就是一首诗。”^[9](P196)李元洛说：“散文中的诗意，我以为最主要的是：深刻新颖的思想和优美充沛的感情；丰富美丽的想像和耐人寻味的意境；精炼鲜明的富于美感的语言。”^[6](P66)

20世纪五六十年代作家高度强调散文的诗意，重视意象，把意境视为散文美学最高的境界。杨朔是一个典型的作家，他说：

我在写每篇文章时，总是拿着当诗一样写。我向来爱诗，特别是那些久经岁月磨炼的古诗。这些诗差不多每篇都有自己新鲜的意境、思想、情感，耐人寻味，而结构的严密，造词用字的精炼，也不容忽视。我就想：写小说散文不能也这样么？于是就往这方面学，常常在寻求诗的意境。^[9](P220)

这段话提出从抒情方式、意境、结构和字词几个方面向古典诗歌学习。作者早年在哈尔滨就职时，曾从有专长的人士学习古典诗词，并在报纸上发表旧体诗词，以后也写过一些旧体诗作。杨朔散文基本的抒情方式来自传统诗歌的借景抒情、托物言志。这种抒情方式不仅表现在杨朔一人作品中，而且影响广泛。

1930年代，京派作家何其芳大量引入现代主义——主要是象征主义——的诗艺，创作了京派抒情散文的名作《画梦录》。20世纪五六十年代，西方文化被视为资本主义发展到帝国主义阶段后出现的反动、腐朽、没落的东西而受到否定，非理性主义首当其冲。茅盾说，“现代派诸家的共同的思想基础用哲学术语来说，就是‘非理性的’。这是从十九世纪后半以来，主观唯心主义中间一些最反动的流派（叔本华、尼采、柏格森、詹姆士等）的共同特点”^[10](P176)。自我表现式的新文学散文也显得不合时宜。当借鉴外来的东西受阻，新文学个人主义的传统被疏远，作家们便很自然地走上寻求本土传统资源的道路，唐诗宋词中情景交融的艺术方法为他们提供了有力的支持。

王国维基于诗、词、曲的艺术表现，最早提出意境说。叶嘉莹解释道：“《人间词话》中所标举的‘境界’，其涵义应该乃是说凡作者能把自己所感知之‘境界’在作品中作鲜明真切的表现，使读者也可得到同样鲜明真切之感受者，如此才是‘有境界’的作品。”^[11](P193)1930年代，李健吾、朱光潜等京派作家就肯定了意象、境界对纯文学散文的价值。鲁迅、朱自清、冰心、徐志摩、何其芳等的记叙抒情散文都不乏情景交融的意境。

1940年代，意境与散文的关系受到更多的关注。《文艺知识》编者问叶圣陶、朱自清、唐弢：“意境是什么？怎样产生的？”朱自清回答：“意境似乎就是形象化，用具体的暗示抽象的。意境的产生靠观察和想像。”唐弢没有直接回应这个问题，而是直接引用了王国维的意境说：“词以境界为最上。有境界则自成高格。自有名句。五代北宋之词所以独绝者在此。有造境，有写境，此理想与写实二派之所由分。然二

者颇难分别，因大诗人所造之境必合乎自然，所写之境亦必邻于理想故也。”^[12]他显然是肯定意境在散文艺术中的重要性的。编者把意境作为散文的基本问题来提问，表明意境作为散文艺术的概念产生了一定的影响。上述三个名家的回答，都肯定了散文中意境的存在，然而回答都很简单，尚未形成一种理论。

三、情、景、理的交融

意境本指情景交融的艺术境界，而20世纪五六十年代所言意境强调情、景、理的融合，理更多显示出政治理念化的特征。井岩盾说：“对于一篇作品我们如果说到了意境，这是指什么呢？是指作者的思想、感情和描写的对象融合为一所产生的一种艺术的境界。它不能脱离具体的形象，但比具体的形象更高一筹，是作者的思想、感情借助于对象所形成的结晶体。所以在诗歌中我们讲究意境，而在抒情和写景的散文当中，也必须讲究意境。一篇作品有无意境，往往标志着一篇作品艺术性的高低。”^[13]女散文家菡子写道：“亲切动人的散文都是有诗意的。”“生活本身的光辉就是那诗意的火种。”^[6](P72)人们多认为诗意源自时代生活，是革命感情的表现。

新中国成立后，散文作者以饱含情感的笔触、新的意象从不同的角度描绘新生共和国的新面貌。抒情对应物多为具有阳刚之气的旭日、朝霞、大海、江河、激流、青松、翠竹、高山、岩石，一扫过去诗文中常见的低迷、感伤的色彩。正如秦牧在散文《土地》中所言：“在这样的时代，人们对许许多多的自然景物也都产生了新的联想、新的感情。不是有好些人在讴歌那光芒四射的朝阳、四季常青的松柏、庄严屹立的山峰、澎湃翻腾的海洋吗？不是有好些人在赞美挺拔的白杨、明亮的灯火、奔驰的列车、崭新的日历吗？”^[4](P9-10)杨朔《茶花赋》这样写道：“如果用最浓最艳的硃红，画一大朵含露乍开的童子面茶花，岂不正可以象征着祖国的面貌？”^[9](P210)作者用童子面茶花象征生机勃勃的人民共和国。

杨朔、刘白羽、秦牧后来被称为20世纪五六十年代散文的“三大家”。他们的抒情散文各以自己的表现方法和艺术风格加入时代的大合唱。三人都长于造境，熔情、景、理于一炉。

杨朔是20世纪五六十年代散文的代表作家，其散文模式影响深远。1961年春，正值樱花盛开的时节，以巴金为团长，冰心、刘白羽为副团长，杨朔为秘书长的中国作家代表团，前往日本东京参加亚非作家紧急会议，有机会在日本民间短暂地参观访问。杨朔、冰心、刘白羽分别写了记叙抒情散文《樱花雨》《樱花赞》《樱花漫记》。《樱花雨》发表于1961年4月29日《人民日报》副刊，受到高度称赞。时过不久，一向不发表一般文学作品的中共中央机关刊物《红旗》在该刊同年第20期上发表约稿——杨朔的《雪浪花》。党报党刊的导向推动了政治抒情性散文的盛行，杨朔的散文很快成为时代抒情散文的样板，很快引起众多名家对杨朔抒情散文的赞誉，加之作品选和评论选的推波助澜，进一步奠定了诗化散文的典范地位。诗化散文作为当代散文典范的声誉一直延续到1980年代初期。

杨朔常通过勾勒具有一定代表性的人物，借人物抒情，赞美党培养人民，赞美人民改造旧世界、创造新生活。他说：“散文常常能从生活的激流里抓取一个人物一种思想，一个有意义的生活片段，迅速反映出这个时代的侧影。所以一篇出色的散文，常常会涂着时代的色彩，富有战斗性。”^[9](P196)其散文名篇中有多个富有诗意的人物：《香山红叶》中的老向导，《海市》中的大队书记老宋，《荔枝蜜》中的养蜂人老梁，《茶花赋》中的花匠普之仁，《雪浪花》中的老泰山等。这些人物皆是饱经沧桑的中老年劳动者，有着诗意的人格，均为朴素的社会人生哲理的讲述者。老泰山可做这些人物的代表。文章开头写这个老渔民对几个在海边戏水的姑娘说，那海边礁石上坑坑洼洼的“是叫浪花咬的”。文末写老泰山推车走进火红霞光的意境后，作者通过议论点题：“我觉得，老泰山恰似一点浪花，跟无数浪花集到一起，形成这个时代的大浪潮，激扬飞溅，早已把旧日的江山变了个样儿，正在勤勤恳恳塑造着人民的江山。”^[9](P219)这理源自老泰山的人生经验，作者把它升华为文章的主题。杨朔赞美人民在党的领导下创造历史，其《英雄时代》有这样的话：“党是这个时代的灵魂，是党培养了我们的人民，发扬了我们人民所具有的好品质，使我们每个人都在开花，都在发光。”^[9](P91)在构思上，作者总是习惯于由自然现象联想到社会政治，

《荔枝蜜》用蜜蜂酿蜜象征劳动者建设新生活。在《秋风萧瑟》一文中,“我”对一个年轻的军人说,“你讲话很有浪漫主义的诗意,像个诗人”^[9](P214)。作者笔下人物大都具有这种诗性人格,通过他们道出革命的哲理。作者通过勾勒这些劳动者、军人的形象,把抽象的“人民”概念具象化了。这些具有诗性人格的人物又何尝不是作者抒情自我的化身呢?这是20世纪五六十年代政治抒情散文中人物形象的一个共同特点。

刘白羽强调写作主体的作用,抒发革命者的襟怀,表达革命的哲理。他说:“艺术在于创造,关键是想象,作者通过自己思想、感情、人格、精神赋予现实以生命,不仅写出现实风貌,而体现出现实的神魄,这现实才属于你,这才是你的创作。”“一个作者的风格取决于作者的经历、修养、人格,以及美的欣赏的能力。”^[14]刘白羽等作家经历了从文学到革命的过程,在烽火连天的岁月里受到集体主义的熏陶和冶炼,所以更自觉地把自我融入时代的大我中间去,风格倾向于质朴刚健。刘白羽的心中洋溢着创造新世界的革命浪漫主义情怀,他的散文常常围绕一个思想性的主题,联想、铺陈许多时代生活的片段。他在《长江三日》中写道:“我觉得这是我所经历的大时代突然一下集中地体现在这奔腾的长江之上。是的,我们的全部生活不就是这样战斗、航进、穿过黑夜走向黎明的吗?”^[3](P182)如同《文心雕龙·神思》所言:“登山则情满于山,观海则意溢于海。”在《长江三日》里,以奔腾向前的长江的性格表现革命的历史进程,可见革命者的精神气质。作者自豪地宣称:“我们的哲学是革命的哲学,我们的诗歌是战斗的诗歌,正因为这样——我们的生活是最美的生活。”^[3](P182)他过去在通讯特写中政论式的抒情在其记叙抒情散文中依然可见。作家们普遍有着浪漫主义的激情,不是崇尚个人的浪漫主义,而是一种有着集体精神的革命浪漫主义。自然,写作散文离不开自我,不过这是一种时代的大我,革命是抒情的原动力,他们的情感底色是战士的情怀。

秦牧往往由自然景物或新生事物引发新的联想、新的感情,讴歌时代和新中国。与杨朔、刘白羽等作家的路径不同,他的抒情散文是在夹叙夹议的随笔体制基础上诗化而来的,议论往往与抒情相结合。秦牧曾梓行两个谈话风的随笔集《秦牧杂文》(1947年)(杂文可视为随笔之一体——笔者)和《思想小品》(1956年)。他在《〈花城〉后记》中写:“这本书,是我十年来写的比较偏重于抒情、记事的散文随笔的结集。”^[4](P267)作者写于1956年的《社稷坛抒情》,抚今思昔,再由社稷坛的五色土想到与大自然斗争的劳动者,想到他们的社会解放和精神解放;又由五色土坛想到创造五行观念的古代思想家;最后抒发了作为一个历史悠久民族子孙的自豪感和做一个今天的中国人的幸福感。《土地》一文以土地为中心进行抒写,从古到今,从国内到国外,写出了劳动人民对土地的丰富深厚的情感,以及为土地而进行的连绵不断的悲壮斗争;一直写到中国共产党领导人民进行革命斗争,开展土地改革,把大地变得美丽。作者通过赋一般的铺叙,用了大量的问句、排比句、感叹句,气势恢宏,情感浓郁。文末提出一个问题:怎样保卫土地、发挥其巨大潜力,让它一天天变得更好。点明主题,曲终奏雅。

秦牧散文的风格是谈话风的抒情和哲理的融合。《海滩拾贝》一文开头就设想了一幅海滩拾贝的摄影画面。他说:“这样的画面引人走进一个哲理和诗情水乳交融的境界。”^[4](P61)在新的时代,作者以新的视野、新的价值观,寻找和发掘与时代合拍的景物,并赋予诗情画意。他在《花市徜徉录》中写道:“在花市里徜徉,想想各种花卉的命运,我又不禁想起那句‘美和社会意义的统一’的美学名言了。赏花决不是一种超然的事情,它离不开社会意义。”由观赏花市,他对“劳动创造了世界”感触更深^[4](P94)。草原上的植物矶松被称作草原上“不败的花朵”。“为什么大家会对‘矶松’这样饶有兴趣呢?我想这免不了还是那种把万物人格化的思想感情在起着作用的缘故……这种草原的花,不也使人想起成群生活在下层,经历过许多磨难,具备了坚强性格、乐观地战斗、在新的时代里放射着光辉的人们么!”^[4](P72-73)《花城》叙写作者徜徉广州花海似的年宵花市,浮想联翩,赞美人民英勇的斗争和艰苦的劳动,赞美由此而获得的幸福生活。文章写了广州最大花市的盛况:“望着那一片花海,端详着那发着香气、轻轻颤动和舒展着叶芽和花瓣的植物中的珍品,你会禁不住赞叹,人们选择和布置这么一个场面来作为迎春的高潮,真是

匠心独运！那千千万万朵笑脸迎人的鲜花，仿佛正在用清脆细碎的声音在浅笑低语：‘春来了！春来了！’”^[4](P102)意境熔议论、描写与抒情于一炉。

洪子诚这样谈到过1960年代初散文繁荣的历史背景：“‘大跃进’的挫折，严重的经济困难，使小说、戏剧等在反映生活上发生了困难，文学创作呈现了衰退情景（经过长期酝酿孕育的一些长篇，以及表现历史题材的话剧作品则还有若干佳作），在这种情况下，散文开始突出了它在这一特定时间的重要地位。”^[15](P169)杨朔、刘白羽、秦牧、吴伯箫、菡子等一大批散文家推动了20世纪五六十年代散文从通讯特写向抒情散文的转向。他们的散文被认为是表现了时代生活和精神风貌，故而受到称赞，然而一味地唱颂歌，难免粉饰社会，影响了散文的真实性和深刻性。有些作品过于理想化，带有明显的虚构色彩。曹禺在评论中称杨朔名作《雪浪花》为“短篇小说”^[16](P313)。这样的作品在艺术上也显出拘谨、单调甚至做作，少了些生香活色。

与20世纪五六十年代以贺敬之和郭小川为代表的政治抒情诗一样，政治抒情性散文作家通过意象、意境表达，诗与政治理念相结合，唱响了时代的颂歌。含露乍开的童子面茶花，花海般的年宵花市，奔腾不歇的长江，光芒四射的朝阳，四季常青的松柏，庄严屹立的山峰，激扬飞溅的浪花，饱经风霜的劳动者等等，像一幅幅感情饱满、生动形象的写意画，在一定程度上表现出新生的共和国、新时代的面貌和精神气质。马铁丁说：“刘白羽、魏巍、黄钢等人的作品，是政论和诗的结合。他们既善于运用粗犷的笔触，如江涛滚滚，一泻千里。又善于以诗的意境和语言，把人们深藏肺腑的社会主义激情，爱国主义思想，国际主义精神，朴实、明朗、语语传神地描绘出来。”^[17](序言P2)作为新中国社会主义革命文化和审美意识形态的一种形式，20世纪五六十年代散文因为方便快捷，更能贴近现实，更容易打动人心，激发人民群众的政治认同感和民族国家想象。

四、表现自己与模式化

20世纪五六十年代散文存在着颇受后来诟病的模式化问题。然而，散文家们亦非千人一面。1960年代初，随着国家文化政策的调整，言论空间相对自由宽松，人们的散文观念也较为开放。柯灵说：“散文是一切文学样式中最自由活泼，最没有拘束的。”“在散文的园地里，最宜于出现百花齐放的景象。”^[6](P28)“文学作品总是作家人格和个性的表现，只是在诗和散文里，表现得更直接，更鲜明。”^[6](P29)

秦牧1959年所作《海阔天空的散文领域》一文中提出：“除了国际、社会斗争、艺术理论、风土人物志一类散文外，我们应该有知识小品、谈天说地、个人抒情一类的散文。”“我们应该有内容异常广泛的散文。”^[18](P546-547)他强调散文文体的多样性，特别提到“知识小品、谈天说地、个人抒情一类散文”，这一类文章指的是夹叙夹议、闲话风的小品文。1930年代中期，小品文因为左翼作家的挞伐而名声不佳。作者则明确地表示：“我很喜爱小品文，认为那是一种痛快淋漓，直截了当地表现思想感情的生动的文学形式。”^[18](P188)在《花城·后记》中，他从自己创作的角度再次肯定了小品文，并把这一文体与表现自己的文学观联系起来。他说：“每个人把事物和道理告诉旁人的时候，可以采取各种各样的方式。这里采取的是像和老朋友们在林中散步，或者灯下谈心那样的方式。我在这些文章中从来不回避流露自己的个性，总是酣畅淋漓地保持自己在生活中形成的语言习惯。我认为这样可以谈得亲切些。”^[4](P268)秦牧《〈艺海拾贝〉新版前记》说，他是带着“通过谈天说地，漫话随笔的方式写成一本比较有趣的文艺理论书籍”的想法来写这本书的。“我想寓理论于闲话趣谈之中。”^[19](P2,238)写闲话式的小品文是其当行本色，他的散文总体上可以说是寓思想感情于闲话趣谈之中的。秦牧主张表现自己，他说：

文学是通过个性表现共性的。它时常要求作家不回避表现自己。诗和散文，对作者这种要求更加显著。在“直诉胸臆”和倾泻感情的时候，如果一个作家回避表现自己，就不可能写出精采动人的文字，也不可能给人任何亲切的感受。因为他只能讲一般的道理，用一般的语

言,而不敢写出具有个性的见解,具有独特风格的语言。而没有独特风格的文学作品又往往是缺乏生命力的。其实问题不在于表现“我”有什么不好,而在于这个“我”究竟是个人主义的、脱离群众的、低下的,还是集体主义的、和群众共呼吸的、崇高的?我想,真正动人的散文,那个作者的音容笑貌,是总会浮现在读者们面前的。^[4](P259-260)

作者对自我的“我”作了新的阐释,为“表现自己”争取话语空间。这些话反映出作者对新中国成立初期散文文体单调的不满,对多样文体和丰富题材的呼吁。

秦牧提倡个性和个人抒情来自对新文学散文传统的继承,同时他须照应时代的要求,故在二者之间进行调和。为此,他对“我”进行了限定,强调“我”不是外于集体的,而是真正融合于集体的。然而这一时期散文表现的思想观念是一致的,“只是局限于经过规范的观念、政策、口号”^[4](P69)。个性弱化成了20世纪五六十年代散文存在的普遍问题。

20世纪五六十年代散文观念重视主题的统摄作用。肖云儒提出:“神不‘散’,中心明确,紧凑集中,不赘述。形‘散’是什么意思呢?我以为是指散文的运笔如风、不拘成法,尤贵清淡自然、平易近人而言。”^[6](P35)作者强调,“用自己精深的思想红线把生活海洋中的贝壳珠粒,穿缀成闪光的项链。”^[6](P36)“形散神不散”在此后的一段时间里被视为散文立意的一条基本原则。这个观点体现了古文家的载道观念,李蕤明确地说:“大家都知道,韩愈是主张‘文以载道’的,道是目的,文是手段,清清楚楚。”^[6](P75-76)散文史家林非在1980年代中期重评“形散神不散”,“这个主张自觉或不自觉地表达了我们当时相当盛行的文艺思想:作品的主题必须集中和明确”“体现了当时一种比较封闭性与单一化的思想气氛”^[20](P5)。“神”不散是否有益散文,关键要看它是不是真正源于作者自己的体悟,载自己之道,过分强调神不散是容易带来模式化问题的。载道追求体现了政治抒情散文作家的文学功用观。

杨朔散文是现代汉语散文的一次新探索,然而由于载道而形成模式化。作者在文中采用园林艺术欲露先藏的抑景手法,虚实相生,曲径通幽。予人以“山重水复疑无路,柳暗花明又一村”之感。在《香山红叶》中,他在老向导的带领下上香山看红叶,由于去的不是时候,没有看到一片好红叶。不过作者说:“摘一片更可贵的红叶”,藏在心里,“这是一片曾在人生中经过风吹雨打的红叶,越到老秋,越红得可爱。不用说,我指的是那位老向导”^[9](P150)。他在《海市》中说,年幼时在故乡蓬莱看到过海市蜃楼,成年后他回乡,再也没有看见那幻景,却看到了“真实的海市”——有着新渔村青堂瓦舍的烟笼雾绕的长山列岛。《泰山极顶》写由于天气不佳,作者未能看到泰山日出,然而看到另一场更加辉煌的日出——伟大而光明的祖国如日之升。《荔枝蜜》写作者孩提时被蜜蜂蛰过,对蜜蜂没有好感,可当他成年后到广东从化温泉,养蜂人老梁跟他讲蜜蜂爱劳动,能酿蜜,于是对蜜蜂颇有好感。该文篇末云:“这黑夜,我做了个奇怪的梦,梦见自己变成一只小蜜蜂。”^[9](P207)这种构思方法多次运用,就显得模式化,使读者感到似曾相识。

模式化是20世纪五六十年代抒情散文普遍存在的现象。这从1961年三个散文家同写日本樱花的散文中可见一斑。《樱花雨》作者杨朔在箱根的旅舍里,接触到女服务员君子姑娘。作者从她身上看到当时日本人民的痛苦,把美国驻军看作日本人民一切灾难的主要根源。他坐缆车上山赏樱途中遇罢工,从中看到了日本人民的斗争精神,最后把“冲风冒雨”中开放的樱花视为日本人民的象征^[9](P283)。冰心《樱花赞》记述了访问途中所遇出租车公司工人的罢工。文章最后赞美樱花“给日本人民以春天的兴奋与鼓舞”^[21](P240),因为罢工工人特地为中国作家代表团开了绿灯,所以又把漫山遍野的樱花视为中日两国人民友谊的象征。刘白羽《樱花漫记》写了日本东京的游行示威、日本国会前的请愿、反美斗争等。文章开头就为樱花定下了观念的基调:“它那种迎春风而怒放的精神,不是正蕴蓄着日本人民革命精神与革命热情吗?”^[3](P194)三个作家人生阅历和创作个性都不同,然而三篇文章在构思上却雷同。冰心在《樱花赞》中有言:“日本文人从美而易落的樱花里,感到人生的短暂,武士们就联想到捐躯的壮烈。”三

篇文章都赋予了樱花不同的色彩。其原因从刘白羽文中可见一斑,《樱花漫记》开头问道:“在今天我到底怀着怎样心情去日本看樱花才合宜呢?”^[3](P193)不是直接去日本看樱花,而是先想到以什么眼光去看。1961年,正值战后日本经济崛起之时,百废待兴,存在诸多复杂的社会问题。如果怀着“以阶级斗争为纲”的心思去看,看到的就是阶级斗争和社会问题,构思和主题都不免模式化。

以杨朔为代表的20世纪五六十年代作家追求散文的审美性,建构了一套政治抒情性散文的诗化话语。余树森称之为“中国现当代散文史上的一次‘审美建构’”,说杨朔与他同期的散文家“选择了一条‘诗化’的道路,来谋求自身的审美建构”^[22](P63)。中国传统多有诗文互渗现象,现代记叙抒情散文不乏古典诗词的质素。1930年代京派散文作家何其芳借鉴象征主义诗艺,以期提升现代抒情散文的纯文学性。1960年代初,我国台湾作家余光中在《剪掉散文的辫子》中强调:“要把散文变成一种艺术,散文家们还得向现代诗人们学习。”^[23](P155)余氏以现代诗为榜样,提倡“讲究弹性、密度、和质料的一种新散文”——“现代散文”^[23](P160)。何其芳、余光中、杨朔等借鉴诗歌艺术,都在不同程度上拓展了现当代散文的审美空间,然而他们也都曾为人诟病。其最大的问题是做作。周立波评论杨朔散文:“笔墨简洁,叙述明白,是作者的特长;然而也许因为过于矜持吧,文字上微露人工斧凿的痕迹。文章要做,又不宜太做,这是辞章家们容易碰到的关卡。”^[24](序言P4)洪子诚指20世纪五六十年代对散文诗意的追求给散文创作带来了不可忽视的弊病:“第一,在散文诗化、追求‘诗意’的提倡下,作家固然发现,挖掘了生活中存在的美,但也带来对生活的美化和粉饰的倾向。”^[15](P177)“第二方面的弊病,是散文描述、抒情议论的自然的要求与‘诗化’的加工产生的矛盾。……散文重要特点是描述抒情上的真切自然,过分的‘诗化’加工,很可能会带来矜持和造作。”^[15](P178)从现当代散文史来看,20世纪五六十年代散文对“自我”的限制性张扬与对“诗意”的模式化追求,构成中国散文现代化进程中的一个独特而复杂的节点。它既是对五四时期个性解放散文传统的某种继承和改造,也是在新的话语规范下进行的一次集体性的审美突围。这一时期散文的成就与不足,给我们带来了一份宝贵的文学史启示:当形式的探索固化为新的窠臼,个性的表达必须依附于统一的共名,散文最宝贵的灵魂——发自内心的真实与自由——就难免受到损伤。汪曾祺批评过1950年代散文形成的“模式”:“50年代写散文的又多了起来,一时名家辈出。对50年代的散文有不同看法。有人以为这是一个高峰期;有人以为这时的散文一个很大的缺点,即出现了‘模式’,使年轻的读者以为只有这样写才叫做散文。所谓‘模式’,一是不管什么题目,最后都要结到歌颂祖国,歌颂社会主义,卒章显其志,有点像封建时代的试帖诗,最后一句总要颂圣;二是过多的抒情,感情绵缠,读起来有‘女郎诗’的味道。”^[25](总序P2-3)以杨朔散文为代表的模式多受诟病。这种颂歌式的“载道”模式在一定程度上限制了散文的丰富性和审美个性,也疏远了散文的自然和真实。时代成就了他们,又局限了他们。1980年代散文的革新,正是从重新拥抱五四以降散文的真实与自由开始的。

参考文献

- [1] 何其芳.我和散文:我是怎样写起散文来的呢.大公报·文艺,1937-07-11.
- [2] 刘丰.报告文学与报告文学者.文艺生活,1944,(1).
- [3] 刘白羽.红玛瑙集.北京:作家出版社,1962.
- [4] 秦牧.花城.北京:作家出版社,1961.
- [5] 袁鹰.散文求索小记——写在自选集前面.收获,1982,(6).
- [6] 百花文艺出版社.笔谈散文.天津:百花文艺出版社,1962.
- [7] 洪子诚.中国当代文学史.北京:北京大学出版社,2007.
- [8] 余树森,陈旭光.中国当代散文报告文学发展史.北京:北京大学出版社,1996.
- [9] 杨朔散文选.北京:人民文学出版社,1978.
- [10] 茅盾全集:第25卷.北京:人民文学出版社,1996.
- [11] 叶嘉莹.王国维及其文学批评.石家庄:河北教育出版社,1997.

- [12] 叶圣陶,朱自清,唐弢.答编者问(关于散文写作).文艺知识,1947,1(3).
- [13] 井岩盾.评《冬日草》和《平明小札》.文学评论,1963,(3).
- [14] 刘白羽.芳草集.天津:百花文艺出版社,1981.
- [15] 洪子诚.当代中国文学的艺术问题.北京:北京大学出版社,2010.
- [16] 曹禺.雪浪花//王大钧.中国当代文学研究资料:杨朔专集.内部印行,1979.
- [17] “新观察”编辑部.1958散文特写选.北京:作家出版社,1959.
- [18] 秦牧全集:第1卷.北京:人民文学出版社,1994.
- [19] 秦牧.艺海拾贝.上海:上海文艺出版社,1978.
- [20] 林非.散文创作的昨日和明日//程金城.中国新时期散文研究资料.济南:山东文艺出版社,2006.
- [21] 冰心.樱花赞//周立波.散文特写选.北京:人民文学出版社,1963.
- [22] 余树森.中国现当代文学研究.北京:北京大学出版社,1993.
- [23] 余光中集:第4卷.天津:百花文艺出版社,2004.
- [24] 周立波.散文特写选.北京:人民文学出版社,1963.
- [25] 汪曾祺散文随笔选集.沈阳:沈阳出版社1993.

The Political Lyrical and Poetic Direction of Prose In the 1950s and 1960s

Huang Kaifa (Chongqing University)

Abstract The 1950s and 1960s witnessed a political-lyrical prose trend in China, characterized by their expressions of political emotions, political ideas, and imaginations about the nation and the state. Similar to the contemporary political lyrical poetry, these prose pieces depict imagery and create *yijing* (artistic mood) which is regarded by prose writers as the highest realm of prose aesthetics. Representative writers such as Yang Shuo, Liu Baiyu, and Qin Mu pursue poetic qualities by drawing inspiration from classical Chinese poetry, emphasizing the fusion of *qing* (emotions), *jing* (scenery), and *li* (philosophy). While *yijing* traditionally denotes the harmonious integration of emotions and scenery, *li* often manifests as political conceptualization. Yang Shuo often depicts representative figures to convey lyrical expressions, praising the Communist Party of China for cultivating the people, and the people for transforming the old world and creating a new life. Liu Baiyu highlights the role of the writer-as-revolutionary, articulating the ethos of revolutionaries and expounding revolutionary principles. Qin Mu often evokes fresh associations and emotions through natural scenery or emerging phenomena, praising the era and the New China. As a form of socialist revolutionary culture and aesthetic ideology in PRC, political-lyrical prose, due to its immediate evocation of emotional resonance through realistic representations, has stimulated the political identification and national imaginations among the people. Writers of the 1950s and 1960s represented by Yang Shuo pursue the aesthetics of prose and construct a set of political-lyrical poetic discourse, while rigid patterns haunt their works due to specific historical contexts.

Key words the 1950s and 1960s; lyrical prose; political lyricism; poeticizing; Yang Shuo; Liu Baiyu; Qin Mu

■ 作者简介 黄开发,重庆大学中文系教授,重庆 400044。

■ 责任编辑 何坤翁