

目 录

| | |
|------------------|-----|
| 导 论 | 1 |
| 第一章 现代文学批评的先导 | 8 |
| 第二章 现代文学批评的滥觞 | 13 |
| 第一节 《新青年》批评家 | 13 |
| 第二节 胡适 | 18 |
| 第三节 周作人 | 25 |
| 第三章 现代文学批评的建立(一) | 36 |
| 第一节 人生写实派批评家 | 36 |
| 第二节 沈雁冰 | 42 |
| 第三节 郑振铎 | 49 |
| 第四章 现代文学批评的建立(二) | 56 |
| 第一节 自我表现派批评家 | 56 |
| 第二节 郭沫若 | 61 |
| 第三节 成仿吾 | 67 |
| 第四节 郁达夫 | 75 |
| 第五章 现代文学批评的深入(一) | 86 |
| 第一节 新人文主义批评家 | 86 |
| 第二节 闻一多 | 91 |
| 第三节 梁实秋 | 96 |
| 第六章 现代文学批评的深入(二) | 105 |
| 第一节 革命文学批评家 | 105 |
| 第二节 蒋光慈 | 109 |
| 第三节 钱杏邨 | 113 |
| 第七章 现代文学批评的发展(一) | 122 |
| 第一节 左翼批评家 | 122 |
| 第二节 冯雪峰(一) | 127 |

| | | |
|------|----------------|-----|
| 第三节 | 瞿秋白 | 134 |
| 第四节 | 鲁迅 | 140 |
| 第五节 | 茅盾(一) | 146 |
| 第六节 | 郑伯奇 | 154 |
| 第七节 | 洪深 | 158 |
| 第八章 | 现代文学批评的发展(二) | 168 |
| 第一节 | “京派”批评家 | 168 |
| 第二节 | 朱光潜 | 175 |
| 第三节 | 沈从文 | 182 |
| 第四节 | 李健吾 | 189 |
| 第五节 | 梁宗岱 | 196 |
| 第六节 | 李长之 | 200 |
| 第九章 | 现代文学批评的发展(三) | 208 |
| 第一节 | 朱自清及其他批评家 | 208 |
| 第二节 | 朱自清 | 213 |
| 第三节 | 《现代》批评家 | 222 |
| 第四节 | 李何林 | 227 |
| 第五节 | 苏雪林 | 231 |
| 第十章 | 现代文学批评的重塑(一) | 240 |
| 第一节 | 民族解放旗帜下的文艺思想论争 | 240 |
| 第二节 | 关于“民族形式”问题的讨论 | 246 |
| 第三节 | 《在延安文艺座谈会上的讲话》 | 252 |
| 第十一章 | 现代文学批评的重塑(二) | 258 |
| 第一节 | 解放区批评家 | 258 |
| 第二节 | 周扬(一) | 263 |
| 第三节 | 何其芳 | 271 |
| 第十二章 | 现代文学批评的重塑(三) | 278 |
| 第一节 | 非解放区批评家 | 278 |
| 第二节 | 胡风(一) | 284 |
| 第三节 | 李广田 | 293 |
| 第四节 | 袁可嘉和唐湜 | 299 |
| 第五节 | 邵荃麟 | 307 |

| | | |
|------|-------------------------|-----|
| 第十三章 | 现代文学批评的“一体化”(一)····· | 315 |
| 第一节 | 中华全国第一次文学艺术工作者代表大会····· | 315 |
| 第二节 | 批评的陷落····· | 319 |
| 第三节 | 批评“一体化”的确立····· | 326 |
| 第十四章 | 现代文学批评的“一体化”(二)····· | 333 |
| 第一节 | 走进新中国的批评家····· | 333 |
| 第二节 | 胡风(二)····· | 339 |
| 第三节 | 冯雪峰(二)····· | 346 |
| 第十五章 | 现代文学批评的“一体化”(三)····· | 356 |
| 第一节 | “中心”批评家····· | 356 |
| 第二节 | 周扬(二)····· | 363 |
| 第三节 | 茅盾(二)····· | 370 |
| 第四节 | 邵荃麟、何其芳和张光年····· | 375 |
| 第五节 | 以群及其他····· | 383 |
| 第十六章 | 现代文学批评的“一体化”(四)····· | 392 |
| 第一节 | 非主流派批评家····· | 392 |
| 第二节 | 秦兆阳和周勃····· | 399 |
| 第三节 | 巴人和王淑明····· | 405 |
| 第四节 | 《文艺报》异端····· | 410 |
| 第五节 | 钱谷融及其他····· | 419 |
| 第十七章 | 现代文学批评的“一体化”(五)····· | 426 |
| 第一节 | “工具论”批评的恶性发展····· | 426 |
| 第二节 | 姚文元····· | 432 |
| 第三节 | “文艺宪法”与“革命大批判”····· | 437 |
| 第十八章 | 现代文学批评的终结····· | 443 |

中国文学和文学批评在上世纪初进入向现代转型的过程,表现出竭力摆脱固有传统的羁绊、向世界寻求共同话语的巨大热情。像对待现代中国一般文化一样,有人已经或企图用“断裂”、“裂变”之类来描述现代批评同传统批评之大异其趣。这是不难理解的。人们有足够的理由神往“五四”前后中国文学批评扫荡固有传统的淋漓之气,以及对西方近现代学术文化的渴望。这是一个产生巨人的时代,巨人傲视以往和向往新锐的神情往往动人心魄。

近一个世纪过去了,中国文学批评的现代化仅仅演出了它的序幕,它的转型过程并不因为已经跨入了 21 世纪而完成。自上世纪 80 年代以来,文学批评气象万千,非常有意思的是,来自异域它邦各色名目的“主义”犹如过江之鲫,颇有些“五四”时期的景象。这些“主义”大半在以往的历史时期倒是先后显过身手的,不过此番已具备整体的性状。发生在世界范围内的主要文学潮流——马克思主义文学批评、精神分析批评、语言学与风格批评、有机形式主义批评、神话批评,以及新的哲学批评——在中国或继续安营扎寨,或全线登陆。比如本文、肌质、结构、功能、张力、反讽、原型、“细读”……这些形式概念范畴在今天中国的批评界叠床架屋地出现,获得了大批稍为年轻的批评家的同情和迷恋。当然,现代中国文学批评的许多节目,在他们依然是主要的参照,是树立自觉认识的基地,也是超越传统的对象。

过分夸大当代批评摭拾西方文学观念和方法的成绩,并不恰当。人们看够了“雁过长空”,然而,当代批评对于现代批评的某种反拨和补苴的意义,也是无法漠视的。尤其某些相对成熟的批评实践,现代批评之于它们,并非是灰色的记忆,整合的创造力量使它们的表面叙述氤氲着芳烈的摩登气息,而骨子里却依旧潜隐着中国人最为习惯的对于文学整体性的把握,一如在勃发形式研究兴趣的同时,大多又关注着和内容的联系。这些将有利

于人们对当代批评的体认,也有利于对现代批评的思考和描述。它们至少告诉人们:漠视西方学术文化对于现代中国文化所发生的深巨影响,固然是盲人瞎说,而轻视固有传统的力量,以及那种深刻得多的民族文化心理所凝集的潜能,同样是痴人说梦。

中国现代文学批评胎动于振荡的近代社会,虽说它和近代文学批评已经不可同日而语,但倘若没有近代文化既成课题,倘若没有它的那层苦涩和沉重,也就绝对不会有五四新文化运动的锐利锋芒和风发的意气。从器物,而制度,而思想,是近代中国先进知识者向西方学习的路子,自然一程不如一程,不过,终于带着深重的教训把问题的症结推到了历史的前沿。整个中国现代文化,包括文学批评在内,正是在近代社会最薄弱最显痛苦的终点开始其生命史的。鲁迅用他的艺术创造揭示过辛亥革命失败的原因,以改造国民性表达了他的伟大怀抱。“开启民智”,拥抱着近代向现代过渡的背景,正是那个时代的旗帜,它作为根本性的任务成为中国文化向现代化发脚的篇章。《新青年》同仁们,那批站在历史前列并开辟了中国文化新纪元的优秀知识者,他们在最初阶段的努力毫无例外是以此为中心课题的。在文学批评领域,关于白话语体文的倡导和“人的文学”观念的张扬,处处显示着中西文化的对比,既光大了近代曾有的,更是提供了近代所无的,使批评获得了合理的现代性。西欧 15、16 世纪文艺复兴运动俨然是中国现代第一期批评家的理想,他们的劬劳为着批评的解放,直然也是人的解放,生动体现了批评对人的自由精神、创造力量的确信和呼唤。

然而,事实要复杂得多。从表面看,“五四”时期的文学批评家最初的理论兴趣集中在人的思想观念问题上,相当深刻地接受了近代变革运动的历史教训,并且还准确地把握了西方文化反封建的切入口。但他们无法漠视日趋凋敝的社会现实,也最终无法摆脱传统中国知识者的文化心理规范。社会的混乱和政治的昏暗,并没有影响西方的人文主义者执著追求和呼号个体主义的自由、独立、平等,活跃在上世纪初期的中国知识者在热衷宣扬西方个性主义学说的同时,几乎没有一个能够忘情或超然于社会现实。倘若西方人文主义者显示的是某种探究的批评心态,那么,中国现代批评家们难以改变自己作为中国知识者的立场,他们倾向于拥有某种关怀的批评心态。中国士大夫“以天下为己任”的传统,那种数千年来为适应环境而生存发展起来的实用理性精神,使他们习惯浸润于对国事民瘼的关怀和参与社会政治的热情之中。“五四”文学批评实际上最终没有给自身提供独立自主

的品格,而很快因现实社会的需要,自觉或不自觉地表 达着群体主义而非个体主义的意志和愿望。尽管现代中国始终存在着某些可以归属于自由主义、以标榜个性主义批评的派别,但骨子里却潜藏着不少对政治的关切,表现为批评对现实社会需要的特殊选择。当时的陈独秀便有句名言:“你们谈政治也罢,不谈政治也罢,除非逃在深山人迹绝对不到的地方,政治总会寻着你们”。^①

现代中国文学批评的这一特点,是根本性的特点,它既出诸对传统的反叛而呈现出现代的体貌,同时也没有离开对于传统这一活的存在 的尊重和依赖。作为一种本由西方文化催生的中国新型批评,它曾经对西方古典主义批评有相当的心仪,也表现出关注西方浪漫主义之后批评新潮的宽阔视野。不过,历史已经昭示,外来的任何批评观念和范式都程度不等地经过了 中国化的过滤和变形。现代文学批评和西方文学批评的联系突出地表现在它对 19 世纪现实主义批评的摭拾,以至于最后服膺马克思主义批评,这几乎是一种别无选择的选择。它对中国现代批评的决定性意义,恐怕只能用笛卡儿唯理论、洛克经验论、莱布尼茨唯心论对于法、英、德三国近代批评的意义来比仿。需要强调的在:同对中国现代文化的其它部门的作用一样,马克思主义所含茹的历史唯物论特别是阶级斗争学说对现代文学批评所产生的影响最为深巨。相对而言,它的题中应有之义,它的那些关于人的自由创造精神的观点并没有得到充分的接受和实践。

对于拥有深厚的实用理性传统的中国现代文学批评家来说,马克思主义强烈的实践性品格是他们最感兴味的了。重视真理的实用性和现实性,曾经使“五四”时期的批评家心折于达尔文的进化论和杜威的实验主义,但是不久他们中的大多数先后转入了对于马克思主义的信仰。马克思主义作为一种世界观和对世界未来图式的预言,同它的创始人对客观规律性的渴求相适应,而对于客观规律的膜拜,恰恰也是中国传统实用理性所强调的内容。最先以沈雁冰为代表的“写实派”批评,最值得重视,它从文学思想和文学实际的结合上开拓了自己光荣的道路,随后经由苏联和日本马克思主义文学批评的中介,并且还借助于俄国民粹主义革命文学批评家别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫等批评理论的漫漶,渐次登上了中国现代批评的主流地位。

现代中国的文学批评是一种实用性异常强烈的批评,“经世致用”的观念决定了它并不依赖批评的纯粹性,因而也匮乏类似西方那样的专门批评

家。在中国,不少马克思主义文学批评家,他们的第一等身份是职业革命家,因此,他们普遍将文学批评看成是革命实践的一个部门,看成是革命实践的工具。即便那些不是那么赞成马克思主义的批评家,他们中间不乏专门学者,但从他们文学思想的根柢看,同样散发着实用主义的气息。文学是苦闷的象征,本意与实用相去甚远,但它们一到中国批评家的嘴边便生出相当实在的意味。逃避现实不仅是他们的初衷,而且还是他们的基本人生态度,不过是借着批评把自己装扮成“看客”来保护自己罢了。他们短少积极的干预精神,但他们并没有完全放逐实用论,大抵是一批消极的软弱的实用论者。大体而言,中国现代文学批评的实用性,具体显示为批评和读者的联系,它首先是一种为着读者的批评,其次才是为着作者的。“批评的使命在于表达优秀读者的意见,促使这种意见在人群中继续传布……发扬和净化他的大多数读者的口味的工具”^②。说这句话的是俄国民主主义革命家车尔尼雪夫斯基,他正是中国马克思主义文学批评家普遍拥戴的人物,而他的意见并不太悖于其他非马克思主义文学批评家的用心。

实用批评的发达,诗文论、诗词话的多至恒河沙数,本是中国传统批评的突出现象;在现代,批评家对具体的作家作品依然保持着深浓的兴趣。这一历史时期的批评,当然包括有属于思想史的内容,但似乎更和同时期具体的创作实践关系密切,甚至主要是以创作实践的需要为前提的。许多理论课题在西方具有独立发展的前途,而在中国基本上被强调为从属于现实文学运动的应用性。自觉的社会责任感和强烈的当代精神甚至驱使部分批评家力图通过文学批评促进实际的革命运动。文学批评是思想斗争的武器之一,是它的既极端又合逻辑的发展,从最高形态上概括了现代中国文学批评的动机和功能。一般地说,作家作品批评不再是一种“个人”的活动,社会环境的精神趋向和现实要求全面覆盖了批评家对作家作品的品评,也简化了批评家复杂的批评心态。与此同时,作家作品批评也不再是严格意义上的文学问题思考,普遍地用文学的社会性来排斥文学的艺术性,用文学所属的一般意识形态本质来代替和消融文学的特殊本质。鲜明而逼仄的价值观念召唤批评以鉴别和推断文学的社会功用为自身的切入点,甚至是全部思索的终点。就作品批评,表面上对内容与形式有所分别,底里却多尊奉内容一元化,形式仅仅处于从属的地位,于是也衍生了批评标准上的不适当的提法。就作家批评,世界观对文学观的全面替代,作家的社会思想立场,作家对实际社会革命服务的直接性,成为主要的判断依据。作家作品批评在现

代中国的这种命运有它值得夸耀的地方,它从批评的一个职能方面突破了历史的格局,然而,它同时也牺牲了批评本性的丰富,造成了与世界文学批评表面的共时而内容却相当特殊,极度发展了中国文学批评自先秦以来的实用传统。

为着强化文学与生活内容的同步关联,特别重视文学与社会的比照,几成现代中国批评家们与生俱来的法门。他们的作家作品批评一般表现为并不纠缠于阐述创作主体的特殊性,对作品的结构也少却相应的热情。他们最初从西方找着了丹纳、斯达尔夫人、圣伯甫、朗松、勃兰克斯等等援手,而后又从马克思主义经典作家和马克思主义文学批评家的意见中汲取灵感和方法。普列汉诺夫所言的,“历史和他的社会制度向我们说明了它的文学”^③,大体成为最有吸引力的命题。它极大地满足了文学批评对社会现实干预的渴望,从而焕发出芳烈的当代精神。这是一种基本上属于还原的批评类型,以生活的真实性规范艺术的真实性,旨在解决属于文学现象的社会历史因果关系,也即普列汉诺夫所说的,是一种“客观的批评”,历史必然性的立场,拥有最集中的渗透力,稀释或删削了关于艺术内部的各种纷争。普列汉诺夫同时还补充,这也是一种“政论式”的批评,它不粘着于文学一隅,而对环绕文学现象的社会思潮表现出锐利的敏感,对它的起伏消长有极大的审度兴趣。这种批评类型大抵可归属于注重文学外部规律之一路,它发育了现代中国文学批评的主要流派,它们的影响范围及其力度,用任何方式表达都不会太过。由它也生成了现代中国批评的新成分,某些职业革命家,甚至某些领袖人物也在文学批评领域拥有显著的地位,他们那些从时代的哲学和社会思考高度提出的看法,充分激活了现代社会还原批评的活力,开创了文学批评的新局面。

中国现代批评的发生,本是为应和 20 世纪世界文学多元发展的潮流,力图打破相对封闭的中国传统批评的,但是,因着时代的原因,更是因着批评家自身的心智结构和实践态度,终于展示出越来越纯化的过程。传统文学批评和外来文学批评的营养在实用理性的深层整合下,得到了全面的抉择和演化。毫无疑问,马克思主义的反映论和历史唯物主义学说,它们的正确性和可行性深刻改变了中国文学批评的体貌,同其它意识形态部门一样,生动体现了马克思主义在中国的胜利。然而,对于拥有静止而大一统文化规范的中国现代文学批评家来说,他们似乎已习惯于理论的巨大包容性,而历史突出的课题进一步强化了他们对一体化理论的追求,用抽象的概念来

笼盖文学的具体规定。虽说在现代中国,批评与创作始终胶着一体,但当批评为自己设置了一套规范性的概念体系,并以此作为创作实践必须遵循的基本原则和评价尺度时,批评家享有自己的崇高和圣洁,同时却又将自己推入了一个自身封闭的怪圈之内,从而失却了永不满足的创作探索精神。不能怀疑马克思主义在中国文学批评领域中已经或将要显示的生命力,然而这种“不能怀疑”呼唤着科学和理性。六十多年现代中国文学批评也出现过偏向,即当我们正确地指出文学是社会生活的反映的时候,较少对文学的反映与一般意识形态的反映做深入细致的分别。这种偏向影响了对马克思主义全面准确的把握,仅仅满足于应用性的论证和机械的维护立场,缺少将它不断丰富、发展的热情。随建国后文艺思想“一体化”的推行,这种偏向事实上已膨胀为新中国文艺政策的出发点,文学批评客观地成为思想和政治斗争的附庸,甚至发展为所谓党内路线斗争的武器库。凡此,都严重斫伤了科学理论的实践性,内在地与批评的实践目的性相分离。

六十多年的中国现代文学批评历史以反思近代文学批评课题并突破其固有传统格局开始其生命,走上了现代化的道路,中国社会的特点和民族文化心理背景的巨大力量又赋予现代批评以特殊的个性。由全面接纳西方批评学说服务于现实的选择,最后统一于政治革命的深入和发展,大体存在过四个时期:理性时期、综合时期、重塑时期和“一体化”时期。四个时期的起讫与现代史并不同步,也不完全相类于一般现代文学历史的分划,明显有其特殊的标志。

理性时期(1917—1925)。这是一个突破近代文学批评,深刻改变中国传统本体批评的时期,全面向西方洞开门户,追求与世界共同的批评话语。强调理性、注重启蒙是其主要标志,世界现实主义批评理论开始扎实地落下根基,但西方其它批评流派的阐介也相当广泛。本时期无像样的宏观批评,而大量微观批评在具体性状上已从传统的形式中分离出来。《新青年》同仁的发难,继之而起的以文学研究会为代表的人生写实派批评和以创造社为代表的自我表现派批评,最重要也最有影响。

综合时期(1925—1937)。这是一个由全面开放渐次向着有重点地选择并予以综合的时期。它的第一阶段以革命文学的倡导和闻一多、梁实秋诸氏新人文主义批评为标志。它的第二阶段是第一阶段的深入,直接发育形成了上个世纪30年代的三大批评板块:左翼批评、“京派”批评,以及介于上述两者之间的民主主义性质的批评。马克思主义的历史唯物主义特别是阶

级斗争的学说开始全面清理现代批评,并且最终占据主流地位。理性时期的视界开始收缩,借着苏联文学界对马克思主义经典作家理论遗产的阐发,以别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫为代表的19世纪俄国现实主义批评先后得到中国批评界的重视。本时期已有相当出色的宏观批评,新人气息浓烈,不过,重外引而轻内举,重共性揭示而轻个性分析,已为普遍的倾向。

重塑时期(1937—1949)。这是一个文学批评密切配合实际社会革命的时期。毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》代表了中国共产党人对文学问题的看法,文艺为政治服务为前提的规格全面整合了自“五四”以来的批评观念和方法。大众化、民族化、现实主义三大主题,注重社会演绎的还原批评达到了巅峰,部分还溢出了文学批评的范围。《讲话》对不同政治地区的批评家群体的实践,或前或后、程度不等地发挥着影响,以至最终步上权威地位。当然,这个时期还存在不同的思想,《讲话》政治—文学体系还接受着多方面的考验,其中以胡风为代表的主观现实主义和以沈从文、朱光潜为代表的自由主义文学思想最为突出。

“一体化”时期(1949—1979)。这是一个以政策推行政治—文学批评的时期。新中国建立前夕的第一次全国文代会是其起点,对文艺思想“一体化”的标举,铸下了现代文学批评背弃“五四”人学传统的基础石,并热衷于文学“工具论”的张扬。虽然某些纠偏的努力始终存在,时起时伏,但就总体看,现代文学批评日渐迷失本性,以“附庸”或“前哨”的身份,全面服务思想斗争和政治斗争。“十年浩劫”对历史既成的空前扫荡,一方面把正确的指诬为错误,另一方面又将本来未得到纠正的问题,从极“左”的方向加以利用和发展。现代文学批评在破坏文艺生产力的同时,也将自身推向毁灭的边缘。1979年第四次全国文代会的召开,是新中国文学发展史上的重要里程碑,它认真总结了包括文学批评在内的现代中国文学发展的基本经验,清算了极“左”文艺路线,开辟了中国文学发展史上的新纪元,也标志了中国现代文学批评的终结。

注释

①《谈政治》,《新青年》第8卷第1号。

②《车尔尼雪夫斯基论文学》(辛未艾译)中卷,第164、167页,上海译文出版社1979年。

③《普列汉诺夫美学论文集》(曹葆华译)第一卷,第348页,人民出版社1983年。

第一章 现代文学批评的先导

任何一种文学事实对文学整体来说,都只有“阶段”和“方面”的意义;任何一种新的文学事实,无法摆脱历史既成的条件。五四新文学运动倡导者的发难,就文学批评一隅,既为近代批评的尾声,又是现代批评的开端。他们的全部努力基植于某种沉重的反思,启蒙主义是其根本课题。

近代中国启蒙主义思潮的形成历经半个世纪,它是中国封建社会由盛转衰的产物。从最初龚自珍充满忧患和叛逆的诗文到梁启超“唤起吾国四千年之大梦”的呼号,数千年所沉积的传统终于开始动摇了。走在时代前列的先进中国人将他们的眼光投向西方,发现了“师夷之长技以制夷”的方略。于是,西方的异端邪说,由“夷狄”而“西儒”,由“野蛮”而“先生”,随器物—制度—观念,一步一叹地深入,近代启蒙主义也随之发展为拍岸排空的壮潮。这股潮流无论在文化层面还是在思想层面,无论在地主阶级知识者内部还是在已经具有资产阶级性质的地主阶级贰臣之间,基本的原动力都集中在变革救国上,因此很难说近代的启蒙主义思潮是自觉的,它所形成和发展的历史表明它直接是救亡图存的工具。即便在甲午战争之后,中西文化似乎已有大冲撞的态势,并且还闪亮着“新民之道”的光辉,但是,维新派对自上而下改良的深情和革命派旨在推翻满清王朝的壮怀,都出诸急切的实用思考,最终没有获致普通民众的自觉认同。对实际政治斗争的严重关切,使他们在有限的范围内担负起反帝反封建的历史任务,也在有限的范围内宣传着启蒙主义的思想。辛亥革命之后的事实对于他们太多讽刺意味,在中国现代历史大门开启之时,他们大都惊慌失措,而在他们停滞驻足的地方,新的思想文化生力军开辟了自己的道路。

不过,近代沉重而苦涩的历史,它在给现代提供了必然性根据的同时,也提供了诸多可能性,甚至还提供了现代的某些展示规格。一般的文化是如此,文学批评也是如此。

已经有不少研究者剔括过近代文学观念的变化,还揭糞了其中的新质。

例如有人指出,近代文学观念的新变集中体现在三个方面:其一,变“实利所归,一人而已”的封建文学为“万姓为公”的国民文学;其二,破杂文学体系而建纯文学观念;其三,由“独抒性灵”说走向创作“自由论”。凡三者,“关系到接受对象、文学本体、创作主体三大方面带有根本性的变化,具有纲领性的意义”^①。这类看法显然有提升和夸张之嫌,不过,倒可以从当时前卫批评家的实践中寻得某些证据的。

需要强调的是近代文学批评所借助的援手,林林总总的西方文化学术思想在近代中国普遍忧患思变的气氛中,既发挥着它们在本土曾经显示过的反封建功能,又被中国的先进知识者夸张为救亡图存的工具。尽管坚持文学的社会功能在传统中国不乏市场,近代批评之于它,有沉痛的针砭却又无法超越。指出近代批评的反封建性质,而轻视它进一步强化了民族实用理性传统,显然是不妥当的。实际上,近代批评是中国有史以来,空前突出了文学批评的社会功能。正是这一极其重要的特征,才使近代批评成为传统批评和现代批评的桥梁。“五四”前夕,《新青年》批评家最初的意识焦点,恰巧在近代想改变而未曾得到改变的地方。此外,近代批评对文学“自由”论的吹胀,并没有深入到直逼创作主体的复杂丰富的心灵,主要局限在对于封建文学专制性的抨击上。当然也有例外,少数批评家对文学本体的探讨保有执著的兴趣,但在功用派批评家的巨大身影下,实在显得影影绰绰。他们中间的杰出者,不问政治社会立场如何,在文学批评的运思方式和突破封建道德文学的见解上却相当新颖,他们对西方学术文化思想的接受,在程度上绝不亚于革命派批评家,于是在封建地主阶级的营垒内唱出了资产阶级的文学新声。

面向世界的眼光和反对封建道德的目的,推助近代启蒙运动的开展,近代文学批评的时代性品格大抵也来自这一总的学术空气。不过,似乎并不能忽视近代批评是一种头脑伸向窗外而双脚还是扎在本土的批评。它有冲破传统的内容,同时也显示出始终不脱传统文化心理的特征。这一时代的批评家借着这种内在矛盾,相当艰苦地告别了中国文学批评的昨天,并成为现代批评思想上和风格上的导师。

从近代走向现代,最重要的代表人物当推梁启超。就文学批评的专门范围而言,梁启超以西方学理为参照所从事的实践以及所倡导的思想,有力地刷新了中国传统的批评风气,而他已经涉及而最终没有深入的许多课题几乎大多成为现代批评的宝贵启导。他对文学语言通俗化的敏感,有来自

西方文化的启迪,但开启民智的总任务,使他的全部有关意见旨在打破艰深的古文和广大民众的阻隔,从而拓展和强化文学的宣传功能。他是新文体的理论家,更是新文体的实践家,他所倡导的“新民体”,标志了他承继和发展了自太平天国革命运动以来时代对文学的历史要求。尽管他的全部标榜没有最终逼视“白话文”,某些方面甚至还不及黄遵宪“吾手写吾口”,尽管他的主观用心主要不是为文学提供新内容,然而,“桃李不言,下自成蹊”,他没有料到,他的“新民体”风靡神州,激动了数代人的心灵并培育了他们更为豪迈的胸襟。从理论上说,也正是以他为主要代表的关于文学工具的改革思想,作为壮实的启蒙因子,在他止步甚或有所后退的地方,“五四”的新文化和新文学放送了第一羽春燕。

梁启超自称“余向不能诗”,但他善于论诗。他的身影不仅活跃在当时的“诗界革命”中,一部《饮冰室诗话》几乎就是诗界革命的理论阐扬和总结。他对传统古典诗词的鄙薄也许不乏偏激,而他从救亡图存的现实目的出发张扬诗歌革新的关键在于追求诗的新理想、新意境,终究不失时代的价值。至于他的诗评兴趣相对集中在当代人的作品,不满足传统诗评“薄今厚古”的积习,实在也是一种新气象。凡此种种,从观念到实践,创立了同传统对立的范式,更是泽披现代,影响了“五四”时期新诗批评的兴趣热点及其标新立异的趋向。

婢作夫人,附庸蔚为大国者,是近代小说的贡献,也是中国文学近代化的标志之一。在小说批评领域梁启超直面世界潮流,表现了较之所有前驱者强烈得多的反叛精神。《论小说与群治之关系》是他的纲领性文字。他不仅令人惊诧地吹胀着小说的社会作用,竟至将“新”小说看成是“新民”的前提,而且对小说与政治之间的关系更有一番独到的阐发。作为名重一时的政治活动家、宣传家和思想家,他拥有常人无法企及的魄力和心智,他创办《新小说》杂志,重视小说,论述小说,创作小说,还翻译域外小说,近代所谓的“政治小说”便始于他的笔下。此外,他对理想派小说与写实派小说的区分,以及有关小说“熏、浸、刺、提”等艺术感染力的揭示,很有价值,但终究缺乏独立的意义。总之,与其说他重视小说艺术品格,毋宁说为着谋求小说服务政治的有效性。梁启超的小说思想,也即他的文学思想,其中所包含的具体问题,不少具有方法论的意义,震烁近代,而对现代政治—文学体系的确立,又具有非常重要的引导意义。

在近代文学天幕上,有资格和梁启超交相辉映的是王国维。自然,王国

维并不像梁启超那样是一位叱咤风云的人物,他终生拖着一条前清的小辫,不过他的那身长袍马褂内却包裹着一腔相当摩登的情怀。如果梁启超集中在文学与政治的关系方面,显示了政治家型批评家的夺目光彩,那么,王国维则主要由在中西文化冲撞的背景下对文学与民族文化心理的研究探寻而给后世留下了值得深思的卓见,大体显示了学者型批评家的特立超拔。

梁启超提高了文学的地位,专注于它的社会作用,王国维几乎站在他的反面,他也极言文学,却阐扬其独立的作用。在他看来,“美术(文学)之无独立之价值也久矣,此无怪历代诗人多托于忠君爱国劝善惩恶之意自解免,而纯粹美术上之著述往往受世人之迫害而无人为之昭雪”。当他谈到中国传统诗人“无不欲兼为政治家”,“诗外尚有事在”,“一命为文人便无足观”^②时,神情和语调确乎特别沉痛。由西方康德、叔本华一路近代美学家的启发和诱导,王国维建树起自己的文学本体论观念。文学的社会功利目的不再是他的发脚点,无意像梁启超那样用新的“文以载道”去置换旧的“文以载道”,而是标举文学“超然于利害之外”的本性;政治家的文学眼光不再为他所恭维,无意像梁启超那样执著于用政治道德为论衡文学的标准,而推崇重视人格判断的伦理学标准。王国维的这类批评理论当然同他的气质、禀性,以至于人生命运和生存智慧有关,就其根柢也自有偏颇在,阐述上也不乏可议之处。但是,他对于文学本体的重视有其独到的价值,在近代文学批评中,他对梁启超的理论无疑有着特别的补正作用。他的《〈红楼梦〉评论》、《人间词话》、《宋元戏曲史》等著作,借着西方文化学术思想的烛照,尽管偏于文学本体一隅,却显示着一派深入而新颖的气象,从论点到方法,闪耀着有别于传统的灼人光芒。他对典型和意境的阐发,对中国小说戏剧中悲剧问题的判断,站在新的时代角度对文学批评中史官传统的弘扬,以及推动中西文学比较方法的采用,都是他对时代的贡献,其中大部深入并引发了近代批评的实践,作为一种潜在的分子也为现代文学批评始终无法忘怀。

从影响的深长看,王国维关于文学民族特性和中西文学融会的思想显得特别深刻。传统过久而趋于停滞的中国文学需要外力之刺激方能有新机,对此他有自觉的体认;而对于中西文化特征的比较,更是表率群伦。在《论新学语之输入》一文中,王国维剀切地指出:“国民之性质各有所特长,其思想所造之处各异……我国人之特质实际的也,通俗的也,西洋人之特质思辨的也,科学的也,长于抽象而转于分类……吾国人之所长宁在于实践之方面,而于理论方面则以具体的为满足,至于分类之事,则除迫于实际之需要

外殆不欲穷究之也”。这类平实的发微,既有对西方学理的热情,又有对于民族传统文化心理的体察,表现出王国维在越来越烈的欧风美雨面前的冷静。中西文化彼此不同的特性,本源于各自具备的生存理由,各自有其优长和限制。在这基础上,王国维又天才地推出了中西文化“化合”的意见。他就佛教思想传入后与我国传统相渗透交汇的经过,做出了斐然的议论:“自六朝至于唐室而佛陀之教极千古之盛矣……然而是时吾国固有之思想与印度之思想并行而不相化合,至宋儒出而一调和之”。由此,他进而指出,外来的思想“即令一时输入,非与我国固有之思想相化决不能保其势力,观夫三藏之书已束之高阁,两宋之说犹习于学官,前事不忘来者可知矣”^③。这里,因袭守阙固然为他所不满,弃己傍人同样也为他所不取。王国维的这份眼光异常深邃,代表了近代文学批评最有价值的成果之一,对现代批评影响极其深远。

当然,梁启超和王国维所从事的批评课题,在他们的时代已有过程度不等的深入和发展。他们两人犹如双子星座,较之其他批评家更被现代批评家所系念。前者关于文学社会功能的阐扬,后者关于中国传统文化心理结构的揭示,作为最积极的遗产留给了现代,形成了现代文学批评或显或隐的两种最触目的倾向。六十多年的现代文学批评历史几乎主要围绕这两种倾向而起伏消长。正是从这个意义上说,梁启超和王国维所代表的近代批评是现代批评的先导。

注释

① 黄霖:《近代文学批评史》,第6—7页,上海古籍出版社1993年。

② 参见《论哲学家与美术家之天职》,《静安文集》,第1750—1751页,台北文华出版公司1968年。

③ 参见《论近年之学术界》,《静安文集》,第1734—1735页。

第二章 现代文学批评的滥觞

第一节 《新青年》批评家

辛亥革命敲响了清王朝的丧钟,启蒙的任务却远远没有完成。之后的几个年头特别沉寂,然而,近代播下的种子终究并没有被闷塞,一批在学术背景上跨世纪的人物开始担负起历史的重任,他们用他们个人的方式呼唤着时代的风雨。比如陈独秀四方筹谋,活像这个时代的孔夫子,比如鲁迅,《摩罗诗力说》的嗓音是暗哑了,代之以沉潜的思索。他们自命是近代精英文化的继承者,因此,摹本仍旧取自西方,发脚点也仍旧是启蒙主义。不过,前辈的困顿,以及他们自身亲历的教训对他们毕竟是一份珍贵的财产,使他们拥有不同于前辈的那种与旧世界决绝的气概,力图从一个新的历史层面奋起自救。1915年的《青年杂志》即后来易名为《新青年》的创刊,特别在它迎来1917年新年之后,适时地代表了这个时代的情绪和精神趋向。

李大钊更是将他的杂志取名为《晨钟》。晨钟轰鸣,震响着青春的激动,召唤“新文明的诞生”,“心赖有一二哲人,犯当世之不韪,发挥其理想,振其自我之权威,为自我觉醒之绝叫,而后当时有众之沉梦,赖以惊破”^①。作为一个文化批判论者,陈独秀对传统的深刻痛恨显然不仅仅是一种汹涌的情绪,他对历来奉为“天经地义”的旧观念所抱有的鄙夷和怀疑,大都是以西方理性和科学作尺度的。作为《新青年》的主编,他集结一批同好,包括更年轻的《新潮》作家群,形成了一个传统社会乃至近代社会从未出现过的知识群体。西方的理性和科学成为一种能沟通他们精神向往的知识结构,它所提供的远不是“理性和科学”本身,而是大量含茹其中的反叛的或革命的思想力量。因此,他们并不是一些纯粹的科学家,充其量是一批人文学者,倡

言西方的“理性和科学”，处处和封建道统相对立，影响所及，那个时期的文学批评首先表现为是整个时代的反传统运动的一翼。

“桐城谬种，选学妖孽”，大体可以概括《新青年》批评家对封建旧文学的基本共识。他们毫无例外地扮演着判官的角色，痛陈封建旧文学的种种恶性和流弊。陈独秀在《文学革命论》中，明确提出“三大主义”，作为反封建文学的口号：“推倒雕琢的阿谀的贵族文学，建设平易的抒情的国民文学；推倒陈腐的铺张的古典文学，建设新鲜的立诚的写实文学；推倒迂晦的艰涩的山林文学，建设明了的通俗的社会文学”。表面上破立兼有，不过对于陈独秀而言，他当时最好的工作是对传统的批判，显示了某种无与伦比的革命性。当然，他也大力鼓吹着西方的各种“主义”，在他也许只是提示了一种战略，总体上还缺乏建设性思考。然而就这些，已得到了《新青年》同仁普遍的响应。他们对封建文学的攻击和当时大量的政论时评一样，具有浓重的思想史价值，就文学批评的角度看，他们对封建文学本体的抨击是为时代新文学开辟道路的。如果梁启超等人的“诗界革命”理论对中国古典诗歌的整体结构形态，奉行“革其精神非革其形式”，推行“旧瓶装新酒”，那么，《新青年》批评家则宣扬破除封建文学形式的桎梏。其中白话语体文的提倡是最重要的标志。胡适的《文学改良刍议》开了第一炮，之后的《论短篇小说》、《文学进化观念与戏剧改良》、《谈新诗》，周作人的《日本近三十年小说之发达》，傅斯年的《戏剧改良各面观》、《论编制剧本》，钱玄同的《论文学革命致胡适书》、《〈尝试集〉序言》，刘半农的《我之文学改良观》、《诗与小说精神上之革新》，罗家伦的《驳胡先骕君的中国文学改良论》等等，几乎指向传统文学每一个结构层面，突出地体现了现代批评的新特征。

作为近代批评积极成果的发扬者，现代批评的第一批代表依然没有忘怀开启民智的任务。他们对封建旧文学的猛烈攻击是与反对社会强权势力的斗争结合在一起的，为唤醒民众的觉悟，他们对传统文化所持的极端态度，是一种不得已的选择。他们中多有旧学根柢深厚者，陈独秀是反孔三军之帅，但他坦白过：“需求之道，非无优点”^②；李大钊也是如此，他在《自然的伦理观与孔子》中自供：“余之掊击孔子，非掊击孔子本身。”他们自觉采用了那种适应时代大转折时期文化反思的变形方式，如鲁迅所言，“揭出病根，以引起人们疗救的注意”。冲决封建旧文化和旧道德束缚自由思想生展的一统天下，是他们普遍的用心，而以胡适《易卜生主义》、周作人《人的文学》为代表的文学新观念的倡言，更是他们对时代批评的伟大贡献。

后来茅盾说过：“人的发见，即发展个性，即个人主义，成为‘五四’期新文学运动的主要目标，当时的文艺批评和创作都是有意识的或下意识的向着这个目标”^③。《新青年》批评家关于文学与“人”的意见，是对近代批评的重大超越。倘若近代批评家关于开启“民智”、“新民”之类的呼吁，显示了有新质的传统“民主”立场，多以“国民”的概念将个体生命与国家联系起来，那么，《新青年》批评家用现代的方式将“民本”改写为“人本”。“人”不再是奴隶，甚至可以不再属于其他什么，而主要属于自己。鲁迅《破恶声论》等早期著述就提出了“首在立人”，以近代为逻辑起点，却在“五四”前后得到了广泛的响应。陈独秀为着反奴性和维护个体生命的特立，写下了《偶像破坏论》，1918年4月在给钱玄同的信中说：“今日‘国家’、‘民族’、‘婚姻’等观念，皆野蛮时代狭隘之偏见所遗留。”李大钊也明确指出：“我们现在所要求的，是个解放自由的我，和一个人人相爱的世界。介在我们与世界中间的家园、阶级、族界，都是进化的阻碍，生活的烦累，应该逐渐废除。”^④那种觉醒后的个性意识和自我意识，居然致使“国家主义”乃至“爱国主义”都成了人们抨击的对象，警惕着在“爱国”旗幡下所掩藏的对于“人”的个性自由的褫夺。“人的觉醒”于是也同“文学的觉醒”相联系，文学批评既成了清道夫，又承担倡言的责任。为着得到支持，也为着发挥，西方19世纪末旨在张扬生命意识的哲学，如叔本华、尼采、柏格森、弗洛伊德等人的学说也程度不等地出现在中国现代批评家的嘴边。那种旨在演绎“自然人性”、呼唤生命感性形态的创作，也成为他们赞美和肯定的对象。从这个意义上看，现代中国文学批评的最初篇章几乎是自西欧文艺复兴至20世纪初世界文学潮流的翻版。

问题自然复杂得多。《新青年》批评家虔诚地接受了文艺复兴的启发，但他们始终不愿取彻底的文学批评家的立场，而他们的活动又发生在第一次世界大战和俄国十月革命前后，从而使他们对“人”的生命价值的发挥带着不完全等同于文艺复兴运动的特点。陈独秀在1916年10月给胡适的信中还担心所谓“言之有物”，“其流弊将毋同于‘文以载道’”，有抹杀文学“自身独立存在之价值”之虞，但在两个月后的《文学革命论》中，则大声疾呼“今欲革新政治，势不得不革新盘踞于运用此政治者精神界之文学”。如此抵牾的价值取向，又不为陈独秀专有，普遍出现在《新青年》批评家中，差不多赓续了近代以王国维和梁启超为代表的双向逆反的观念。这种兼容并包的形态，生动地体现了《新青年》批评家在拥有宽阔视界的同时，心态多少还是游移反复的。他们一般不倾向于将个体生命意识和群体生命意识绝对地对立

起来,或者说,他们对于个体生命意识的颀发,大部还为着激发群体生命意识的活力。因而,达尔文的进化论和西欧的泛神论,在当时批评家的心智世界中享有特殊的地位。此外,世界性的社会主义思潮也广泛地影响着《新青年》批评家。比如罗家伦就认为:“此后的社会主义并不是要以雷厉风行的手腕来摧毁一切的个性,乃是以社会的力量来扶助那班稚弱无能的人发展个性。”^⑤这类将“社会主义”与“个人主义”煮成一锅的理路,充斥在当时大批信仰空想社会主义思想的批评家的著述中,显示了一种空前的眼光和胸襟。它们的直接结果是对“世界革命”的正面呼吁,李大钊对俄国十月革命诉诸的热情代表了最激进的意见。他的《俄罗斯文学与革命》是企图整合文学与革命、文学与政治的最初尝试,而1919年写成的《什么是新文学》则对新时代“人的文学”做出了新的解释:它不能“以好名心”为基础,它不是“为个人造名的文学”;它是“为社会写实的”,以“博爱心为基础”;这种文学的根基是“宏深的思想、学理,坚信的主义”。

对小说、戏剧的关注,是《新青年》批评家光大近代批评的新贡献,为现代文体理论的建设提供了奠基性的成果,当然封建旧文学的清道夫和启蒙主义新文学的吹鼓手,还是他们的角色背景。

对鸳鸯蝴蝶派小说,特别是黑幕小说的批判,在《新青年》同仁是一种自觉的当代批评,以旧小说中最恶劣的部分作为突破口。鲁迅为教育部通俗教育研究会小说股拟订的几个文件,比如1916年的《劝告小说家勿再编写黑幕一类小说函稿》,当为前驱者的劳作,钱玄同、周作人、胡适、刘半农、罗家伦、李大钊等更是豪情万丈。他们大都不是停留在指陈黑幕小说的恶陋污浊和“毫无人气”,而倾向于从个人和社会等方面,分析其产生的原因,指明其人生观和文学观上的反时代特征。志希(罗家伦)认为黑幕小说迎合了在野失意“官僚”的变态心理,“想起从前的淫乐,不胜感慨,于无聊之中,或是把从前‘钩心斗角’的事情写出来的小说,来教会他人……或者专看这种小说,以味余甘”^⑥。钱玄同批判的角度有所不同,在他看来,“此种书籍盛行之原因,其初由于洪宪皇帝不许腐败官僚以外之人谈政,以致一班‘学干禄’的读书人无门可进,乃做几篇旧式的小说,卖几个钱,聊以消遣”^⑦。而指出黑幕小说仰承和恶性发展了旧小说的糟粕,并和传统讽刺小说末流一脉相继的,是周作人。他严正地撕开了黑幕小说冒充写实派的假面,认为,黑幕小说的作者其“著书本意,不是教训,便是讽刺嘲骂诬蔑”,成了“教训讽刺的器具,报私怨的家伙”^⑧,并且进一步鞭扑,“倘说只要写出社会的黑暗

实事,无论技巧思想如何,都是新文学好小说,那么中国小说好的更多,譬如《大清律例》上的例案《刊案汇览》……岂非天下第一写实小说么?⑨

站在时代意识的高度,《新青年》批评家将矛头同时指向了当时流行的鸳鸯蝴蝶派小说。周作人在《日本近三十年小说之发达》中最早采用“鸳鸯蝴蝶体”小说的概念,而李大钊则是打头阵的攻击手。李大钊认为,那类专以描写“柔靡艳丽”内容的作品,“驱青年于妇人醇酒之中”,已完全“堕落于男女兽欲之鬼窟”⑩。钱玄同就历史渊源上指出它们本质上相同于《艳情尺牘》、《香闺韵语》,是旧派小说中“所谓‘淫书者’之嫡系”⑪。他们多半将鸳鸯蝴蝶派小说判为“艳史之黑幕”,气氛上是和批判黑幕小说连成一气的。刘半农将鸳鸯蝴蝶派小说和黑幕小说统称为通俗小说,他的意见在《新青年》同仁中比较奇特,不乏启发性。1918年他在北京大学文科研究所小说科所作演讲《通俗小说之积极教训与消极教训》,在现代的背景上,提出了通俗小说的概念:“合乎普通人民的、容易理会的,为普通人民所喜悦所承受的”小说。他本人有鸳鸯蝴蝶派的背景,批判的态度也温和得多,至于有关通俗小说“积极教训”和“消极教训”的区分,论证并无特色,却呼吁力戒通俗小说陷进魔道,基本上还是和他的同好们步调一致的。

一般说来,《新青年》批评家们已不再满足于提高小说和戏剧的地位,大抵为了召唤新的小说观念和新的戏剧观念。他们全面扫荡传统旧戏,用意还在提倡西洋新剧。1918年10月《新青年》编发“戏剧改良专号”,刊有胡适的《文学进化观念与戏剧改良》、傅斯年的《戏剧改良各面观》和《再论戏剧改良》,并附录欧阳予倩的《予之戏剧改良观》和繆子(张厚载)的《我的中国旧戏观》,专号还刊有宋春舫编辑的欧洲《近代名戏百种目》。于是把年初已见雏形的“旧剧存废”的论争推向了高潮。他们中的多数人依持社会进化论观点,不只攻击传统旧剧内容上的垢污深积,还着重以西方写实派话剧为楷模,全面罗致旧剧形式上的不“写实”,甚至还将旧戏传统的唱词、程式等等特殊的表演手段也判定为反进化的旧生活“遗形物”。大概惟有刘半农还主张用改良的方式保留旧剧,接近当时欧阳予倩的看法。在所有攻击旧剧的批评言论中,傅斯年倒有切实的正面倡导。他不满足于传统旧剧陈陈相因的“幕表”,主张剧本的编制,认为创造新剧,“首先要编写出好的剧本”,或“根据国外的剧作进行翻译和改写”⑫。他的六条编剧意见,有不错的空气:“一、应从现实社会中取材,不可将注意力集中于作历史剧;二、摒弃旧剧‘团圆’式结尾,剧作末尾处最好无结局或导致令人不快的结果,以发人深

思；三、剧本所写事迹应有现实依据，切忌任意杜撰；四、剧中人物应是生活中的常人，不能‘好便好得出奇，坏便坏得出奇’，违背生活逻辑，一味追求超凡入圣者；五、要富于戏剧兴味，应给人以回味、思考；六、要有深刻的思想性，有真切的哲理作为剧本的主宰”^⑬。当然还只是一般观念的提倡，但已涉及传统旧剧以及与之相适应的观众的传统审美习性，选择传统压痛点以宣扬现代戏剧观念。它们对于现代戏剧文学的建设和现代戏剧批评的发生，有相当的价值。洪深后来在《中国新文学大系戏剧集导言》中称：“这些不能不说是建设的积极的理论。在那个时期，他（傅斯年）已经指出那剧中人物应有典型性普遍性，不可过于单纯化与抽象化，又剧本应当有深刻的健全的意识，不可不算是难能的了。”

以更开放的眼光，对西方近现代文艺思潮和学说加以特别关注，集中张扬人的觉醒，《新青年》批评家将近代文学批评的反封建启蒙课题推到了现代历史的前沿。对于文学工具的革命，以及对具体文学文体从现代理论角度的把握，是对现代批评发生的重要贡献。历史责任感凝集了他们尖锐而有特色的批评锋芒，对因袭文学观念的攻击是他们一般的趋赴，从而也铸成了他们宁为玉碎，不求瓦全的决绝勇气。诚然，他们还相当不成熟，却拥有足够的智慧，他们懂得重症用猛药。

第二节 胡 适

当陈独秀摆开《新青年》这张大台面，以张扬异端邪说为荣，招引青年学人瞩目于中国文化新纪元的时候，1916年10月，一位中国留美学生向他修书致意，表达了对巨人的钦敬之情。这位青年凭借自己对海外，尤其对非常年轻的美国文化的直接感受，在信中提出了须从“八事”入手改革文学体裁和形式的构想。次年1月，他又以“八事”为基础写成《文学改良刍议》一文，并借重《新青年》昭告国人。自从梁启超改弦更张之后，还没有一篇文字像《文学改良刍议》那样在中国知识界引起轰动。陈独秀旋即以《文学革命论》响应，盛赞其为“首举义旗之急先锋”。于是，“名满天下，谤随之至”，人们传诵着这位远在太平洋彼岸的青年的名字胡适。

胡适(1891—1962)，原名洪骅，字适之。安徽绩溪人。早年肄业于上海

中国公学,1910年赴美留学,系第二批庚子赔款的留美学生。原学农科,后改哲学,自况对历史有浓厚的癖好。“处之以温和,持之以冷静”的精神气质在现代中国并没有帮助他实现渐进的自由主义政治理想,相反留下不少疵垢为世人讥评。不过,宁和清隽,也影响到他的学术性格,将清儒的朴学精神与美国实验主义哲学连成一气,是他的贡献,一生崇尚实证态度和微观方法,建树颇多。思想家显然是他的第一个身份,作为文学批评家,一半是机缘,一半是附属于思想家的。

《文学改良刍议》申言的“八事”,即“一、须言之有物;二、不摹仿古人;三、须讲求文法;四、不作无病之呻吟;五、务去滥调套语;六、不用典;七、不讲对仗;八、不避俗语俗字”。稍后,在《建设的文学革命论》中,胡适又将之改为“八不主义”,并推出“国语的文学,文学的国语”十字真经。郑振铎称前者为“今日中国文界之雷音”,后者为“文学革命的最堂皇的宣言”^⑭。

封建末世文学“文胜”之弊大概是触发胡适倡言白话文的主要契机,他认为:“文学革命的运动,否认古今中外,大概都是从‘文的形式’一方面下手,大概都是先要求语言文字文体等方面的大解放”。他的构想自然主要来自对历史的思考,同时也明显接受过当时埃兹拉·庞德美国“意象主义宣言”的观点^⑮。语言作为文学的形式因素,在他的整体思路中表现出明显的双重性能。文言,它的限制和规范相悖于现代生活,是束缚“高深的理想”和“复杂的感情”的桎梏,而白话,它所具有的新的阐述能量,使它和“高深的理想”、“复杂的感情”各自寻得了自身的对应。现代白话文的出现,有现代生活的根据,同时也进一步激活了整个现代生活。显然,胡适在这里给语言提供了某种实体的意义,他的倡导白话文,不仅仅将它看成是一种新的话语体式,不仅仅是表达现代生活的“工具”,而且将它看成是一种新的世界观。它的进取性和平民性对立于文言文的保守性和贵族性,因而获得了现实的时代品格。它在带给人们对于现代生活的激动、兴奋,乃至惶恐的同时,还开始改变了他们的思维习惯,从而对外部世界,甚至于内心自我的审视有了新的“符号”和新的方式。

它是思想的、文化的,同时也是文学的。梁启超等近代精英“开启民智”的种种想头,终因将语言看成仅仅是思想的载体而收效甚微,白话文却催生了民族的文学创造力。它远不止使语言的所指与文学所表现的现代生活内容相契合,而且还赋予语言的能指以难以想象的生命力。它的平民性,不仅拆掉了文学与民众的樊篱,巨量地拓展了文学的影响,更重要的似乎还在因

此造成了一代走向民间的风气,给人们提供了一种理解自身真实生存状况的眼光。它的通俗性,也远不在给文学提供了某种“妇孺皆知”的可能性,而主要在激扬了适应变革的求实精神,强化了如歌德所说的文学在“一切前进上升的时代都有一种客观的倾向”^⑯,因着通俗,“瞒与骗”的欺世文学必将大白于天下。

大概由于习性原因,胡适提出问题的方式远不及陈独秀、钱玄同等人决绝凌厉。当然,他很能理解同仁们激进的言辞,尤其尊重他们那份属于时代的情感,说到底,他本人也并不缺乏这类情感。在具体的学问研讨中,他惯常有一般学者奉行的求真的态度,信奉“使人‘同’于我的异”的方略。

在《文学改良刍议》中,胡适朗然指出:“以今世历史进化的眼光观之,则白话文学之为中国文学之正宗,又为将来文学必用之利器,可断言也。”这种眼光驱使他首先看重:“文学者,随时代而变迁者也。一时代有一时代之文学……今日之中国,当造今日之文学”^⑰。落脚到语言工具,他便从容得出结论:“今日之文言乃半死文字,今日之白话是一种活的语言。白话不但不鄙俗,而且甚优美适用。白话并非文言之退化,乃是文言之进化”^⑱。由此,胡适给白话替代文言找着了传统的根据,也为他建设“国语的文学”设想提供了前提。这种对逻辑严密性的膜拜,突出地表现了他给中国文学批评带来了现代的气息。当然,他的论证的最初推动力确乎和《新青年》同仁相同,那便是反传统,或者说正是从传统中抽绎出来的抗传统的异端因子。后来他付梓的半部《白话文学史》更以此为张本,所谓正宗的白话文学是一般地和人的某种自由精神倾向相联系的,因此,胡适的白话文学主张和历史进化文学观的背后簇拥的命题关联着时代性最强的命题,即人的精神反叛。

1918年,《新青年》“易卜生专号”卷首刊载的《易卜生主义》浅近而拙朴,却集中表达了胡适作为一个现代知识者的思考。它涉及近代西欧戏剧的某些课题,但所发挥的思想远远不只是戏剧的。

易卜生毁谤社会和家庭,他的戏剧世界维护着个性,它的攻击指向——一切违反日常生活习惯的事物会遭到严厉的斥责,一切独创的都是可笑的,一切偏执的都是罪恶的——喷射着神圣的烈焰。在胡适看来,晚清民初文学有反封建的暴露,但仅此而已,新文学的要务就集中于注重揭露封建专制主义制度对个性的虐杀。他从易卜生的《雁》中得其精髓,发其意蕴,讥讽才能还得到了适度的发挥,并且形成了对新文学使命的根本性理解:“使个人有自由意志”,“使个人担干系,负责任”,摈弃那种“没有自由权,又不负责

任,便和做奴隶一样”的生活。易卜生《国民公敌》中的斯铎曼医生对旧世界的攻击,他的洞察力,他的敏感,他的敢于独战的勇毅,他的特定的孤独感,被胡适标榜为时代的“新思潮”。斯铎曼的面向道德而漠视政治,迷恋于以微小手段实现个性自由的思维习惯和行为方式,对胡适有着足够的吸引力。后来的文学进程表明,胡适所奉行的这种观念激发了一代文学对人生问题的探索,1920年代风行的“问题小说”少有深入发掘社会关系的,似乎还普遍缺乏自觉的审美追求,各色面目的斯铎曼却并不少。这些人物的思想多有一望可见的“盲点”,却不能削减他们固有的效应,以及较高的社会现实性。他们喋喋不休地诉说着救赎社会和自身的方略,因为“问题”的客观存在,才赋予了他们那些空洞的方略以普遍的反响。胡适对斯铎曼人格力量的颂扬,自然不排斥所谓“庸众”思想,不过他的眼光毕竟为启蒙的任务所左右。作为一个批评家,胡适的兴趣是形而下的,他对现象界的热衷,对具体“问题”的关注,在生产力低下而又最讲实际,最习惯从世俗考虑问题的中国,有相当的市场。

现代人的心智和情感应该在逼视真实性中显示出力量和适应性。对于客观性的趣味,曾经是陈独秀,也是《新青年》的精神。胡适看重易卜生,大抵在于易卜生不只愿意而且敢于说“老实话”,敢于淋漓尽致地“把社会种种腐败龌龊和实在情形写出来叫大家仔细看”。关于这一点,胡适虽不能独享专利,却是杰出的代表。作为一个文学批评家,他代表了一种推动现代中国现实主义文学潮流的倾向,对实证科学主义批评的建设,也有不可低估的表率作用。在整个反对封建宗法制度的文化运动中,张扬人的自主精神是问题的一个方面,而从夸大自我力量与价值,到对自信的动摇,以及对自我局限性的清醒认识,这是“五四”人的主题的新发展。易卜生的剧作包括了19世纪以自我肯定为特征的人文主义思潮的高涨,同时又包括了20世纪以怀疑自我绝对性为特征的现代主义思潮的渗入。胡适对易卜生的全部阐述时而昂扬,时而悲凉,便显示出上述两个方面的思路。《易卜生主义》已涉及西方戏剧中的“悲剧”观念,在四个月后发表的《文学进化观念与戏剧改良》中,胡适进一步发挥了中国文学缺乏“悲剧”观念的思想。

关于“悲剧”,王国维曾经从事过的工作通达而富有学术性,致使西方“悲剧”概念经由部分的变形而导入近代文论,成为很触目的范畴之一。胡适似乎另有一副心肠,他并不纠缠于“悲剧”概念本身,而是抽绎了“悲剧”清醒对待人类命运的特质,用以挖掘中国封建旧文学从蒙昧于人类命运到粉

饰人类命运的“老根”和“死症”。如果王国维自觉着眼于中西文学观念的融合,那么,胡适则强调西方文学观念对民族封建旧文学观念的颠覆。其中包含有情绪的分子,也有策略的分子,主要是从中国当时的现实出发,借手西方“悲剧”观念扩展到对中国整个封建旧文学“大团圆主义”的攻击。他对西方近现代文化学术思想似乎“一边倒”的吹胀,用心良苦,它的意义在于提供了一种可能超越近代的理性范式。

胡适终究是一个实验主义者,即使他借助民族传统的条件、时代的条件和个人条件,对杜威的实验主义作了某种程度的改造。实验主义之于胡适,已具备世界观的意义,如果他的进化的文学历史观是其白话文学理论的哲学基础,那么,实验主义是其观察、认识、解决文学现象的方法论。后者诉诸他的文学批评多取微观角度,而前者又使他的微观研究具有开阔的眼界,往往能提示出某些整体意义来。他在“五四”前后对革新文体的意见多少沾带着如许的意味。

1918年3月,胡适在北京大学国文研究所小说科所作的讲演《论短篇小说》,恐怕是现代中国第一篇用全新的观点论述短篇小说的文字了。揭示传统小说“某生、某处,幼负奇才”的模式,以及“长篇化”和“文言文”的弊端,是他的明确前提,C·汉密尔顿和B·马修斯显然是他主要的参考。他指出:所谓的短篇小说,“在文学上有一定的范围,有特别的性质,不单靠篇幅不长便可称为短篇小说”,它是一种“用最经济的文学手段,描写事实中最精彩的一段,或一方面,而能使人充分满意的文章”。令人更有兴味的还在,胡适的短篇小说界说还表现了某种与现代生活节奏的对应,所谓“最经济的文学手段”,是现代生活对作家的限制和要求,也是现代作家具备的感觉经验。文体在这里已被阐述为一种有意味的形式,径直现代人感知世界的某种方式的外化。文学进化观念进一步赋予胡适短篇小说理论更强的适应性,以至于扩张为文体的一般通则:“文学越进步,自然越讲求‘经济’的方法”,“简洁”和“精练”合拍于现代生活节奏,最适宜于现代人的心理过程。“写情短诗”、“独幕剧”、“短篇小说”等等,代表了“文学的最近倾向”,就不是偶然的现象。此外,通过中外小说发展线索的对照,胡适对细节技巧作了特别的强调。他不满足于传统白话小说“记账式”的粗糙叙事,以为小说对细节的重视是一种技巧上的进步:“《水浒》所以比《宣和遗事》更好,也只在多了许多琐屑细节。……这都是文学由略而详,由粗枝大叶而琐屑细节的进步”。

较之戏剧和小说,诗歌无疑是胡适最有影响的领域。白话新诗在他,是文学革命的一块试验田。《尝试集》便凝集着他的开创之功,而他对白话新诗所发表的意见,更为他赢得了第一位新诗理论家的殊荣。

对传统旧诗罕见乐观主义、无病呻吟积习深重的揭发和鞭扑,以及鼓吹扩展白话新诗表现范围,是胡适和所有《新青年》同好共同从事的工作。在“从解放诗体入手建设白话新诗”问题上,他则独领风骚。

刘半农从英法诗歌的比较判定造成新诗单调和束缚诗歌精神的障碍在于诗律过严,主张白话新诗可以通过“自造”与“输入”来“增多诗体”,“于有韵之诗外,别列无韵之诗”^①。钱玄同是著名的文字学家,音韵学造诣颇高,曾为《尝试集》作序,他确认白话诗的正宗地位,还提出了“用今语作曲”的一路。他俩似乎都比较注意传统和民间诗歌的既成影响,尤其是刘半农,在《新青年》同仁中,最有特点。又如康白情和俞平伯,他俩分别有新诗集问世,于诗体的期待别有锦心,大抵是诗体彻底解放的拥护者。康白情是名副其实的新诗人,一派少年豪情。他认为,“旧诗大体遵格律,拘音韵,讲雕琢,尚典雅。新诗反之,自由成章而没有一定的格律,切自然的音节而不必拘音韵,贵质朴不讲雕琢,以白话入诗而不尚典雅。新诗破除一切桎梏人性底陈套,只求其无悖诗的精神罢了”^②。俞平伯有颇深的旧学渊源,他的新诗却很少旧学的粘滞,出奇的率直:“自由”和“真实”是他的全部信念——“我不愿顾念一切做诗的律令,我不愿受一切主义的拘牵”,“我只愿随随便便的,活活泼泼的,借当代语言,去表现出自我”,“至于表现出的,是有韵或无韵的诗,是因袭的或创造的诗,即至于是诗不是诗,这都和我底本意无关”^③。

平和的批评智慧和思维运演上的瞻前顾后,为胡适取得了同刘、钱与康、俞不尽一致的立场。当刘半农说,无韵诗仅是新诗的一种,胡适却指出那是“新诗的普遍方向”;当康白情说新诗没有什么格律可言,胡适却不一般地放逐有韵诗,甚至还相当关注汉语语音对于新诗的特异潜能。尽管如此,可行性原则和现实需要交织在他的思路中,与其说他在标榜诗体的自由,还不如说他是在强调思想的自由,因此,他有理由关切新诗与“丰富的材料,精密的观察,高深的理想,复杂的感情”的联系。这些意见在相当典型的意义上体现了现代文学批评最初的实用倾向。胡适的诗体解放理论大体包括在下面的这段话中:

新文学的语言是白话的,新文学的文体是自由的,是不拘格律的。形式上的束缚,使精神不能自由发展,使良好的内容不能充分表现。若

想有一种新内容和新精神,不能不先打破那些束缚精神的枷锁镣铐。因此,中国近年的新诗运动可算是一种“诗体大解放”。

这是胡适 1919 年《谈新诗》中的话。当他后来为青年诗人汪静之《蕙的风》作序时,回顾自《尝试集》以来新诗的发展历程,这一看法显示了愈加清晰的逻辑力量。大概康白情的《草儿》最能引发他的兴味了:“白情只是要‘自由吐出心里的东西’”;诗人自由创造的心态玉成《草儿》诗体最解放,境界最“漂亮”。胡适还称扬《草儿》音节的“和谐”,读来“爽口听来爽耳”。他标举“自然的音节”,要求“语气自然”,“有韵固然好,没有韵也不妨”;新诗的“节”要“依着意义的自然区分与文法的自然分区”,注意“顿挫段落”^②。他的标榜尽管还缺乏学理上的深入,然而他的基本设想已显示了令人神往的天分。那是一种张扬自由解放的自然主义诗歌观,表现为取非诗化为契入点,推崇诗的单纯和放任。当然胡适也考虑到诗的固有品格,比如对哲理诗的冷淡,比如新诗力戒“抽象议论”,应该“用朴实无华的白描”,增强“诗的具体性”,诗“越偏向具体的,越有诗意诗味”^③等等,颇多深意。凡此,使他的意见不是偶发的、零散的,而“成为诗的创造和批评的金科玉律”^④,是“初期白话诗一根大柱”。^⑤

胡适自诩有“历史癖”,他是最早将自己的实用批评导入历史领域的批评家。他对刘大白《白屋文话》的评述,他在《小雨点·序》中发微陈衡哲早在 1916 年已开始创作现代白话小说,都旨在交代白话文运动兴起的客观情势。1922 年,他为《申报》五十周年纪念刊撰写的《五十年来之中国文学》,有当代文学评论的特征,同时又开启了评述中国现代文学历史的先河。

这是一篇满贮成功者欣慰的长文,对“白话文学正宗论”做了进一步的发挥,尤其关注其间体现历史进化的趋势。它将近现代中国文学连成一气,勾勒了从旧文学到新文学过渡的五十年历史,并且提供了一个论列范式,即将中国近代后期和现代作为一个历史发展的整体来观察。第十节专论新文学,还尝试建立了以事件运动为经、以创作为纬的叙述体式,对日后中国新文学史的独立研究,尽了先驱者的贡献。

关于新文学运动发生以来的创作,发脚点和考察的基准还是个性主义和人道主义。他指出:“大凡文学有两个主要分子:一是‘要有我’,二是‘要有人’。有我就是要表现著作人的性情见解,有人就是要与一般的人发生交涉。”在观察的角度上都取前景,突出了周氏兄弟在新文学史中最初显示的实绩及影响,显示出论者笼盖全局以至于烛照未来的识力。对于戏剧和长

篇小说成绩不佳的原因,归结于社会条件的限制,感慨颇多,但相当平实。

上世纪30年代中期的《中国新文学大系》,胡适是《建设理论集》的编者。他的“导言”进一步推演了《五十年来之中国文学》的看法,对新文学运动发生的“历史的根据”和“时代的要求”倒有了重要的补充。其中最有价值的部分可以由他自撰的“编选感想”来概括:“简单说来,新文学运动只有两个主要的理论:(一)要做活的文学,(二)要做‘人的’文学。前者是语言工具的问题,后者是内容的问题。凡‘白话文学’、‘国语文学’、‘吸收方言文学的成分’、‘欧化的程度’,这些讨论都属于‘活的文学’的问题。‘人的文学’这个口号是周作人先生提出来的估量文学内容的标准”。这是一则相当完整的看法,既含茹区别近代文学的新质,同时也表达了胡适本人非形式主义的理论立场。然而,同他当时的政治社会立场相适应,他的“导言”又进一步流露出政治与文学批评夹缠不清的倾向,对两种领域的个性把握缺乏实际的尺度。

胡适的文学批评活动主要集中在“五四”前后一个阶段,这是历史提供给他机遇。历史进化的文学观和实验主义的思想方法互为表里、互为发明地形成了他的基本批评个性。“但开风气不为师”,是他生动贴切的自我写照。他是一个“提倡用心,创作无力”的文学家,用于批评领域,他主要是为现代批评提出了一系列空前的课题和范式。这就使他在变幻不居、冲突频仍的现代文学批评界,让人们不时地对他做出程度不等的回顾,甚至还指望从他那里获得某种支持。他的理论虽然粗浅但相当有启发,虽然简约但又相当周全。他有片面性,但不属于那种“深刻的片面性”,因此,正如他生前宽容了历史,历史也将最终宽容他。

第三节 周作人

在《新青年》群体中,陈独秀的意义主要在政治方面,胡适在思想方面,当时鲁迅的实绩大抵在创作方面,而从文学批评角度看,最有代表性的人物是周作人。左翼批评家钱杏邨无论如何不是周作人的同道,可他还是确认:周作人的“《平民的文学》、《人的文学》、《新文学的要求》”,不仅表明了他个人的文学上的主张,对于当时的运动,也发生了很广大的影响。批评方面,《自

己的园地》一辑,确立了中国新文艺批评的基石”。^{②6}

周作人(1885—1967),鲁迅胞弟,字启明,浙江绍兴人。青少年时代他经受过和乃兄几乎相同的教育,同去日本留学,一起参与文学活动,一起翻译出版《域外小说集》,一起加入《新青年》团体……因此,“五四”时期,文坛就有“周氏兄弟”的称名。史载1923年起,兄弟俩失和,人们试图做过许多“究源竟委”工作,迄无权威的定论。不过有一点是无法怀疑的:周作人的发展,特别在1930年代后,同鲁迅是全然有别的。关于他的思想,周作人本人有多次自供:

戈尔特堡批评蔼理斯说,在他里面有一个叛徒与一个隐士,这句话说得最妙……我希望在我的趣味之文里还有叛徒活着。^{②7}

在题为《两个鬼》的文章里,他诉说自己心头住着的两个鬼——

其一是绅士鬼,其二是流氓鬼。……只有那两个鬼,在那里指挥我的一切的言行。这是一种双头政治,而两个执政还是意见不甚协和的,我却像一个钟摆在这中间摇着……

这些自我剖示大体是真实的,体现了他之于人性、之于人的生存智慧的洞察和感悟。所谓“叛徒”、“流氓”,大抵指他的思想,而“隐士”、“绅士”言者,在他是一种趣味。思想与趣味的分裂,是他的一种界说,二元论的方法成就了他在许多方面较少武断但终于无法找到一个整合的支点。在他身上,不是什么隐士压倒叛徒,也不是什么绅士制约流氓,而是由一种极端狭窄的个人意识、极端散漫的自由意识统领着他灵魂中似乎矛盾着的双方。适者的智慧规定了他不断改变、调整着双方的分量;渊博的学识、冲淡的性格更赋予他的适应性以鲜明的个性色彩。表面看来,他不像胡适,前后的言论存在着相当大的冲突。如果巨大显赫的声名压垮了胡适,使他一生维护着一贯性,那么,中国知识分子“苟全性命于乱世”的传统,在其最为消极的意义上支配着周作人。惊弓之鸟构成了他的实际心态,他不具备胡适某种相对乐观的意绪,骨子里是一个十足的悲观主义者。

周作人不是一个纯粹的诗人,却给新诗坛留下过气象新颖的创作。胡适在《谈新诗》中声称周作人的《小河》是新诗运动“第一首杰作”。就诗而言,《小河》散漫而无诗意,颇不足观。不过,诗行准确表达了“五四”前后大批知识分子的时代情感,这是一种冲决束缚而又备感无奈的个人主义的情感。作为正面理论形态,集中反映在周作人的《人的文学》中。

《人的文学》原来是周作人为《每周评论》写的,因陈独秀觉得文章作得极好,以刊载于分量厚实刊物为宜,才见诸 1918 年底的《新青年》。周作人申扬,欧洲 15 世纪发见了“人”,才有光明出现,而中国四千余年来,关于“人”的真理一直被遮蔽着,当务之急是:“从新要发见‘人’,去‘辟人荒’”。他的传记材料表明,他是在丰富的生物学和人类学知识的基础上,研究了日本近三十年的小说发展史后才最后形成《人的文学》的一些主要论点的。他认为,日本北村透谷等发起的“文学界”,其鹄的不是别的,正是“破坏因袭,尊重个性;对于从来的信仰道德,都不信任,只是寻求自己的理想”;他们的文学创作以“描写人生”,密切“文学与人生”的关系为使命,是一种“真正地向西方先进文学”学习的“榜样”^②。所谓“人的文学”,被周作人表述为是一种以“人道主义为本,对于人生诸问题,加以记录研究”的文学,这里的人道主义有别于“世界所谓‘悲天悯人’或‘博施众济’的慈善主义”。“人的文学”,其一应该关注“自然人性”,即“人是一种动物”,又是“进化的动物”;因此“人”具有“肉”与“灵”的两重性,即“以动物的生活为生存的基础”,而“其内面生活,却渐与动物相远”,“兽性与神性,合起来便只是人性”。其二,它是一种“个人主义的人间本位主义”,即“人”具有“个人与人类的两重性”,“个人爱人类,就只为人类中有了我,与我相关的缘故”,因此,“利己而又利他,利他即是利己”。后来在《新文学的要求》中,周作人则将其概括为:“一,这文学是人性的,不是兽性的,也不是神性的”;“二,这文学是人类的,也是个人的,却不是种族的,国家的,乡土及家族的。”他对传统旧文学的鞭扑就以此为准绳。在他看来,由“儒教道教”产生的中国旧文学,凡“色情”、“鬼神”、“神仙”、“妖怪”、“奴隶”、“强盗”、“才子佳人”、“下等谐谑”、“黑幕”以及“集以上大成者”(他擘划为十大类),全是“妨碍人性的生长,破坏人类的平和的东西”。正是从这个意义上,他反复张扬以个人为本,反对“无我”的伪善的超人间的道德,从而规定了新文学的目的在于唤醒“人”的觉醒。也仅仅从这个意义上,他指出“人的文学”要关注“人生诸问题”,物质的和道德的,理想的和平常的,“养成人的道德,实现人的生活”。

在“人的文学”这个中心观念指导下,随后周作人又提出了“平民文学”。这实际上是“人的文学”的具体化,也是对陈独秀的“三大主义”中的“国民文学”的补充和发挥。周作人认为,贵族文学与平民文学不是一种材料与读者群的适应概念,而是一种“精神区别”。作为人,贵族与平民有他们的差别,但“思想趣味,毫无不同”。文学精神上的“普遍与否”、“真挚与否”,将是两

者根本的差别。贵族文学的精神是“修饰的,享乐的,或游戏的”,而平民文学的真髓惟在“普遍与真挚”。由此生发,《平民文学》主张新文学要重视表现“世间普遍男女的悲欢成败”,反对表现“愚忠愚孝”、“殉节守贞”的畸形道德、偏枯道德,而那种为社会大多数人交互实行的“一律平等的人的道德”,才是具有“普遍”意义的“真道德”。举凡文学对人生的普遍意义,文学表现人生的重点,文学表现人生的特征等等,《平民文学》实际上已包含了周作人日后倾向“人生写实派”的一系列看法。

周作人参与《新青年》同仁对“黑幕小说”和“鸳鸯蝴蝶派”小说的批判,则是“人”的文学观念具体体现。《论黑幕》和《再论黑幕》大抵为着新的社会理想和新文学地盘着眼的,因此从观念上揭露了这两类小说所表现的非人的“现代的恶趣味”。当然,作为现代中国第一代反传统战士,周作人往往更多地专注于传统中某些“显功能”上的弊端,甚至不惜做出情绪上的吹胀,却一般地忽视对于传统“潜功能”的合理关注;只看到人性在传统重压下急需伸张的一面,却一般地轻视它被外力制约和刺激的一面。理性精神赋予周作人举起了“人”的大旗,向传统的非理性施以猛烈的攻击,而思想深层的某些非理性分子,如同限制着当时其他新文学健将一样,也限制着他,普遍的急功近利,致使他泛浮在潮流的表面,包括鼓吹过一些类乎“新村主义”的呓语。

“五四”以后是一个风暴过后的世界,它出自社会的原因和文学发展的内在原因,自然也关联着新文化运动健将们普遍的反省。1920年元月,周作人应北平少年学会邀请,作了题为《新文学的要求》的讲演,“为人生”的初衷似乎未变,但已少了以往那股锐不可当的气势。问题的提法像在努力卸去以往空泛的外套,可又陷入了“剪不断,理还乱”的困境;视域大有拓展,判断上却又是模棱两可的:

从来对于艺术的主张,大概可以分作两派:一是艺术派,一是人生派。艺术派的主张是说艺术的独立的价值,不必与实用有关,可以超越一切功利而存在……人生派说艺术要与人生相关,不承认有与人生脱离关系的艺术,这派的流弊,是易讲到功利里边去,以文艺为伦理的工具变成坛上的说教。正当的解说,是仍以文学艺术为客观的目的;但这文艺应当通过了著者的情思,而与人生有接触。换句话说,便是著者应当用艺术的方法,表现他对于人生的情思,使读者能得到艺术的享乐与人生的外貌。这样说来,我们所要求的当然是人的艺术派的文学。

这类看法对《平民文学》“以真为主,美即在其中”已有了修正。作为另一个佐证,便是周作人为《小说月报》改革所拟的宣言:“对于为艺术的文艺与为人生的文艺两无所袒”。他虽特重人生写实的作风,却同时又绝不与任何非人生写实派别以邻为壑,惟“普遍与真挚”而已。《平民文学》之后的《思想革命》,在文学构成上将内容与形式分峙为二元,实际上已形成了他的思想方法特征:置身于一个问题的两面之间,左顾右盼,试图调和终究又不能调和;繁杂渊博的知识结构往往消融了批评坚定的整一性,面对丛生不已的悖论,他大都泰然处之,不予深究。

从“人的文学”观念出发,周作人当然合逻辑地倾向文学的宽容立场。问题或许还应该这样说,文学上的宽容,既出诸他从张扬个性主义、反对封建旧文学的实践,又适应了“五四”以后文化认同相对混乱的局面,甚至也在某种程度上掩饰了自身思辨整合上的乏力。不过,无论怎样,他对文学上宽容态度的标榜,已成为他的批评理论中最重要也是最有价值的部分。——“因为文艺的生命是自由的,不是平等;是分裂,不是合并;所以宽容是文艺发达的必要条件”^⑳;“世间有一派评论家凭了社会或人类之名建立社会的正宗,无形中厉行一种统一”,或采取“以多数判决的方法来下文艺的判决”,不免会有“许多流弊”产生^㉑;作为批评尺度的文学观念变化不居,绝不存在所谓的“极顶”,“决没有什么能够压服人的权威的”^㉒;在具体批评中,批评家既“自己要说话”,又“不要裁判别人”^㉓。他又指出:

各人在文艺上不妨各有他的一种主张,但是,同时不可不有宽阔的心胸与理解的精神去鉴赏一切的作品。^㉔

由此,周作人在批评方法上崇尚鉴赏的、印象的批评。他认为,融涵和散发着批评家个性的批评才是“真正的文艺批评”。在《论小诗》一文中,在肯定诗歌的本质以“抒情为主”的前提下,他指出批评存有两种情形:其一,人的真实感情“忽然而起,忽然而减,不能长久持续”;其二是并不存在着客观的标准,批评家的判断和结论“可以当作个人的意见去发表,但读者要承认这并没有法律上的判决力”。瞬间的印象和个人的特殊感受,显然构成了周作人批评理论的两个主要支撑点。基于对封建专制文学观念的反拨,他主张批评力戒武断,个人的意见往往“只是偶然的趣味的集合”,批评家须备“谦”、“诚”相济的襟怀^㉕。他信奉法朗士,坚持“好的批评家便是一个记述他的心灵在杰作间冒险的人”,“批评家应该对人们说,诸位,我现在要说我

自己”^⑤。当然,他标举印象主义批评,同时也为以往惟强调文学“辟人荒”补充了新认识,也包括对于艺术审美特性的尊重。参考他《论小诗》中的意见是有益的,他起码已经意识到“诗的效用本来不在明说而在暗示,所以最重含蓄”。因此,他在注意到批评是批评家主体精神的发现和外化的同时,还进一步将批评看成是“创作的一种”,具备“非学者而诗人”的品性。呆板的格套,因袭和模仿,浮词滥调,应从批评王国中逐出,批评到底是“印象与鉴赏”的,是“趣味的综合”,是“美文”的创造^⑥。而周作人本人的批评文字早有严谨而翔实的论证,但不诉诸生硬的逻辑铺演,往往在简洁的随笔式的行文中显出朴茂的情志,以冲淡亲切的语调摈弃武断,在宁静从容的叙述中力求气骨清隽。

《自己的园地》记录了周作人在实用批评上的劳绩,其中首先当推《阿Q正传》的评论,这篇文章发表在1922年3月9日北京《晨报》副刊上,大概是最早给《阿Q正传》以平实估衡的文字了。在周作人看来,《阿Q正传》自然是一部写实的讽刺小说,但它并不止于“写实”,虽“与理想小说表面相反,其精神却是一致”的。小说在技巧上的“夸张倾向”、“类型描写”,几乎与理想小说相仿佛。小说的讽刺在中国历代文学中最为少见,“因为它多是‘反语’,便是所谓冷的讽刺——‘冷嘲’”,它是一种“多理性而少情热,多憎而少爱”的讽刺,摭拾异域的分子颇多;所造成的“冷空气或许于许多人的蔷薇色的心上给予一种不愉快的感触”。周作人更有所发挥,他较早地指出“阿Q这人是中国的‘谱’——新名词称作‘传统’——的结晶”。凡此,几乎同他这一阶段大量小品文字一样,一旦接触到中国国民性弱点时,态度往往特别真挚,不时会现出某种类似火焰般的愤怒和颤抖:“阿Q却是一个民族的类型。他像神话里的‘众赐’一样,承受了噩梦似的四千年来的经验所造成的一切‘谱’上的规则,包含对于生命幸福名誉道德各种意见,提炼精粹,凝为个体,所以实在是一幅中国人品性的‘混合照相’,其中写中国人的缺乏求生意志,不知尊重生命,尤为痛切,因为我相信这是中国人的最大病根”。斯言沉痛已矣,即便在今天,人们也无多补充。

在1922年“文艺与道德”的论争中,第一个站出来替郁达夫《沉沦》辩护的,也是周作人。他体察青年的现代苦闷,憎恶封建卫道士“凭了道德的名来批判文艺的虚伪性”。他认为,《沉沦》的性暴露“并无不道德的性质”。他真诚地为小说色情描写的合理性张目,“艺术地写出升华的色情,这也就是真挚与普遍的所在”;《沉沦》不是“一般人的读物”,而是“受戒者的文学”^⑦。

这些议论在当时实属空谷足音,代表了时代批评的水平,显示着它超越创作之外的价值。周作人看透了传统中国人在性道德上的病态和偏枯:一是好谈挑拨肉欲的言语,一面又对性加以道学式的反对。在《情诗》中,他标举:

道德进步,并不靠迷信之加多,而在理性之清明。我们希望中国性道德的整饬,也就不希望训条的增加,只希望知识的解放与趣味的修养。

他欣慰地注视着汪静之的《蕙的风》,那些青年的甜美的生活和浪漫蒂克的放情歌行,称它们是“诗坛解放的一种呼声”。因为这些诗洞开了青年坦率的心胸,没有丝毫游戏态度。“可以一切,只要不及乱”,这是周作人对情诗,乃至“性文学”的通达看法。这里有他对中国古代某些传统的尊重,更有着他从蔼理斯到凯本德那里借用的近代科学,依然轰响着他“人的文学”的声音。

至《自己的园地》,狭窄的个性精神仍是周作人思想的根本,虽然他日渐经历着知、情、意三方面分裂的苦痛。社会的重压和昏污,作为一种外力给他的个性精神输入了某种恐惧的因子,除了对“三一八”惨案和女师大学潮有过若干激愤外,他已很少敢于直接面对政治。虽说在思想方面“燕尾之服终不能掩羊脚”,但以往的冲动近乎都消融在故纸堆和一派闲适的神聊之中。作为一个批评家,他继续标榜批评的“宽容”,不过已有所变质,一半出于理性的启示,一半则成为他的护身符。他的个性精神,终究与时代的发展相隔膜。1930年代,他的落寞和苦寂,正是合理的归宿。但是,他毕竟无法自甘,优越的精神凭借进一步的扩张,绝对的以生存为中心的个人主义,驱使他放弃乃至割断与历史和时代的联系。于是,纠集起来的牢骚推促他,一个曾经主张“宽容”,呼吁理解“别人的心灵生命苦痛习惯意向愿望”^⑧的周作人,变了脸色,对左翼文学却施以极不宽容的讥讽。在这一点上,他表现了与乃兄完全不同的态度。鲁迅对左翼文艺也有微辞,他同样守持着个性的精神,绝不随波逐流,但他置身在时代的中心,他的一些超拔的见解,同样基植于对个性精神的宽容。在周作人,当他的个性精神行将被社会吞没时,因着恐惧而自卫,由自卫而调节,由调节而扩张得摒弃人间味。于是如他过去在《人的文学》中指出的那样,基植于人类从动物继承来的“排它性”终于使他不再宽容。他虽然没有直接参与革命文学论争,却喋喋不休于自然人性的话头,并执拗地对抗着当时阶级论文学的潮流。

从对传统价值的重新认识,到把新文学与传统相结合,这是“五四”前后两个时期文学界的显著区别。原则是确立了,成熟气象似乎还没有出现,在周作人也不例外。由理论的演绎,他发现了传统不单全是负面,对它生命力的轻视是一种极大的误解。在其名重一时的小品创作中,他更有一番切实的体味。“我常这样想,现代的散文在新文学中受外国的影响最少,这与其说是文学革命,还不如说是文艺复兴的产物”。1926年他在《陶庵梦忆序》中的想头竟在几年后发展为一个特异的观点,并具体而清晰地被包含在1932年春上发表的《中国新文学的源流》中。

《中国新文学的源流》原先是1932年春周作人在北平辅仁大学所作的讲演。他把历来中国文学分为两组:言志与载道,即兴与赋得:

言志派的文学可以换一名称,叫做即兴的文学,载道派的文学也可以换一名称,叫做赋得的文学。古今有名的文学作品,通是即兴文学。

他同时又指出,“五四”新文学重在“言志”,是历史的必然——“最近胡適之的‘八不主义’,他即是复活了明末公安派的‘独抒性灵,不拘格套’和‘信腕信口,皆成律度’的主张”。坚持“言志”和“即兴”,显然是尊重自我,注重个性的另一说法。周作人旨在从传统既成文学中给新文学运动的发生寻找根据,自觉沟通现代与传统,将新文学归结为传统个性主义文学的复兴。联系他对“文学无用”之类的感叹,以及对传统八股文的意见,便能捉握到《中国新文学的源流》的针对性,它冲击的是当时的“新载道派”——左翼文艺和民族主义文艺。

这类宏观的把握,简劲的标举,在周作人是一个重要的发明,它上承胡適“文言与白话互为消长”,下启日后各色化约的归纳。不过,凡省豁伴随的往往是粗疏,当时就有人指出将公安派来代表文学革命,“与胡適之作《白话文学史》把杜甫白居易都捡到白话文作家里来一样”,颇有牵强之嫌^⑧。青年钱钟书认为周作人根据的“文以载道”和“诗以言志”是两个传统的普通说教,但“在传统的文学批评上,似乎不是两个格格不相容的命题”。他甚至还怀疑周作人“载道都是遵命”的公式,认为“在一个‘抒写性灵’的文学运动里面,往往所抒写的‘性灵’固定成为单一的模型;并且,进一步说所以要‘革’人家的‘命’,就因为人家不肯‘遵’自己的‘命’”。

钱钟书的意见并未透破周作人批评观念上的特征,也是事实。时人多有指出历史循环论对周作人带来局限的,以为他的发现减弱了“五四”时期

“重新估定价值”的精神，之于传统，调和和补苴的用心明显高于反叛和背弃。五四新文学运动与明末公安派，虽都关乎文学的个性主义，都有反抗因袭的事实，公安派的“抒写性灵”，是封建旧阵营泥淖中的光芒，而新文学的“抒写性灵”，则是逼封建文学于死地的雷鸣。陈子展稍后在《公安竟陵与小品文》中说得相当真切：“公安竟陵是看重个人的性灵的言志派，‘五四’以来的新文学运动者似是看重社会文化的载道派，所以新文学运动，有时被人从广义的说，称为新文化运动。因此，我们论到‘中国新文学的源流’，倘非别有用心，就不必故意地杜撰故实，歪曲历史，说是现代的新文学运动是继承公安竟陵的文学运动而来”。

周作人是《中国新文学大系散文一集》的编者，所撰“导言”，基本精神一本《中国新文学的源流》，散文小品在新文学第一个十年间的成就，被突出地归结于“言志”、“即兴”的复兴。周作人在新文学史上最早将区别于批评与议论而以叙述与抒情为主的散文称之为“美文”，在《地方与文艺》中，他就说过自晚明以来，散文有两种潮流，一为飘逸，一为深刻。他本人是著名的散文大家，服膺前者，极慕平淡自然，成就特高。1926年他在《艺术与生活》的序言中说：“在现今这种心情之下，长篇大约是不想写了，所以说这本书是我唯一的长篇的论文集亦未始不可。我以后只想作随笔了”。其实，散文小品之于周作人的意义远不在一般的文体，结合他“觉得如在江村小屋，靠玻璃窗，喝清茶，同友人谈话”的姿态，从中我们不难感受到他对散文的迷恋，实际上是一种对于个人话语的执著，关联着他的个人主义和自由主义文学思想，关联着他的创作心态。作为文学批评家，他有丰富的关于散文创作的意见，值得重视的几乎都出现在《中国新文学的源流》发表前后。在为俞平伯《燕知草》所写的跋语里，他指出：“中国新散文的源流我看是公安派与英国的小品文两者的合成，而现在中国情形又似乎正是明季的样子，手拿不动竹竿的文人只好避难到艺术世界里去”。在《谈笔记》中，他对散文的艺术性征提出了特殊的要求，即“要在文词可观之外，再加思想宽大，见识明达，趣味渊雅，懂得人情物理”，因而《杂拌儿之二》的序文在标榜散文里情感与理智调和之后，又玄妙地要求营造“一种气味”。周作人不只是论语派散文的创作健将，他实际上为《论语》、《人间世》和《宇宙风》散文提供了操作性极强的理论支持。他在《冰雪小品选》序言里表达的散文小品观，恐怕最有价值：“小品文发达的极致，它的兴盛必须在王纲解纽的时代。”接着说：“一到了颓废时代，皇帝祖师等等要人没有多大力量了，处士横议，百家争鸣，正统家大

叹其人心不古,可是我们觉得有许多新思想好文章都在这个时代发生,这自然因为我们是诗言志派的。小品文则在个人的文学之尖端,是言志的散文,它集合叙事说理抒情的分子,都浸在自己的性情里,用了适宜的手法调理起来,所以是近代文学的一个潮头,它站在前头,假如碰了壁时自然也首先碰壁。”

周作人作为现代中国文学批评前驱之一的历史地位是确定不移的。不论在新文学运动之初,还是在尔后的时期,他在气质和趣味上,始终是有吸引力的。说他曾深巨地影响过“五四”文学批评的基本趋向,并不是溢美之辞;而在1920年代中期后,他的批评主要代表了一批富有修养、讲究文学主体意识的批评家。他们大都徘徊在一个矛盾的世界中,不时发现一些新颖的甚至招致后进一再味索的东西,却同时又摆脱不掉根深蒂固的偏见。他们迷恋着象牙之塔的典雅精致,而又震慑于十字街头的喧嚣和冲突。如果说,1930年代所谓的“京派”文学批评曾经有着它的特殊贡献,那么这个群体中的批评家,在精神上大多是周作人的弟子。

注释

① 《“晨钟”之使命》,《晨钟报》创刊号。

② 《陈独秀答吴虞》(1917年1月1日),《新青年》第2卷第5号。

③ 《关于“创作”》,《北斗》创刊号。

④ 《我与世界》,《每周评论》第29期。

⑤ 《今日之世界新潮》,《新潮》创刊号。

⑥ 《今日中国之小说界》,《新潮》创刊号。

⑦ 《“黑幕”》,《新青年》第6卷第1号。

⑧ 《日本近三十年小说之发达》,《新青年》第5卷第1号。

⑨ 《再论“黑幕”》,《新青年》第6卷第2号。

⑩ 注同①。

⑪ 注同⑦。

⑫ 《戏剧改良各面观》,《新青年》第5卷第3号。

⑬ 《再论戏剧改良》,《新青年》第5卷第4号。

⑭ 《中国新文学大系文学论争集导言》,上海良友图书印刷公司1935年。

⑮ 梁实秋在《现代中国文学之浪漫的趋势》最早说出了这一事实。他说:“美国英国有一部分诗家联合起来,号为‘影象主义者’,罗威尔女士佛莱琪儿等属之,这一派唯一的特点,即在不用陈腐文字,不表现陈腐思想。我想,这一派十年前在美国声势最盛

的时候,我们中国留美的学生一定不免要受其影响。试细按影象主义者宣言,列有六条戒条,主要的如不用典,不用陈腐的套语,几乎条条都与我们中国倡导白话文的主旨吻合。”

⑯ 见爱克曼辑录《歌德谈话录》(朱光潜译),第97页,人民文学出版社1978年。

⑰ 《文学改良刍议》,《新青年》第2卷第5号。

⑱ 《逼上梁山》,《中国新文学大系建设理论集》,上海良友图书印刷公司1935年。

⑲ 《我之文学改良观》,《新青年》第3卷第3号。

⑳ 《新诗底我见》,《少年中国》第1卷第9期。

㉑ 《〈冬夜〉自序》,亚东图书局1921年。

㉒ 《康白情的〈草儿〉》,《读书杂志》(《努力》增刊)第1期。

㉓ 《谈新诗》,《星期评论》1919年10月10日。

㉔ 朱自清:《中国新文学大系诗集导言》,上海良友图书印刷公司1936年。

㉕ 茅盾:《论初期白话诗》,《文学》第8卷第1期。

㉖ 《周作人的小品文》,见陶明志编《周作人论》,上海北新书局1934年。

㉗ 《〈泽泻集〉序》,北新书局1927年。

㉘ 《日本近三十年小说之发达》,《艺术与生活》,群益书局1926年。

㉙ 《诗的效用》,《自己的园地》,北京晨报社1923年。

㉚ 《文艺上的统一》,《自己的园地》。

㉛ 《文艺上的宽容》,《自己的园地》。

㉜ 《文艺批评杂话之一》,《自己的园地》。

㉝ 《文艺上的异物》,《自己的园地》。

㉞ 《文艺批评杂话之二》,《自己的园地》。

㉟ 注同⑳。

㊱ 注同㉞。

㊲ 《沉沦》,《自己的园地》。

㊳ 注同㉟。

㊴ 中书君(钱钟书):《评周作人的〈中国新文学的源流〉》,《新月》第4卷第4期。

第三章 现代文学批评的建立(一)

第一节 人生写实派批评家

中国现代文学的“人生写实派”是一个内涵广泛、影响极大的流派,它是“五四”文学革命的直接产物。中国现代知识者感时忧国的心绪在科学民主精神的洗礼下,哺育了一代思想革命和社会革命精英,同时推动了文学与人生的主动接近,也造就了一代勇于思考人生、探索人生并服务人生的文学作家和批评家。陈独秀在《文学革命论》中首先标举反对内容阿谀陈腐、形式雕琢铺张的封建旧文学,建设新鲜活泼、表现国民思想感情和社会现实生活的“写实文学”。李大钊《什么是新文学》的基本观点之一,就是“我们要求的新文学,是为社会写实的文学”。周作人从《人的文学》到《平民文学》,也站在人道主义、个性主义的立场上申述了新文学观察和反映社会人生的庄严使命。鲁迅是早期人生写实派最杰出的作家,“为人生”,促成了他弃医从文的事实,直到1930年代,他还坚持——“说到‘为什么’做小说罢,我仍然抱着十多年前的‘启蒙主义’,以为必须是‘为人生’,而且要改良这人生”。^①

《新青年》是播种者,紧接而起的是更多青年的热情耕耘。1918年秋创立的“新潮社”,社名标榜“文艺复兴”,正是最早提倡“人生的艺术”的团体,其机关刊物《新潮》兼创作与理论,“都是‘有所为’而发,是在用改革社会的器械”的^②,它带动了两年后的“文学研究会”,将“为人生”的血脉传给了一批更新的作家,显示了创作实绩,并掀开了人生写实派文学批评的篇章。

文学研究会酝酿筹备于1920年冬,宣言系周作人手笔,发起人有周作人、郑振铎、沈雁冰、王统照、郭绍虞、瞿世英、朱希祖、蒋百里、孙伏园、耿济之、叶绍钧、许地山等十二人。鲁迅看过宣言终因其政府部属官员身份而不

便参加。文学研究会没有严密的理论主张,更谈不上划一的纲领,以探究“人生是什么”为中心,本着各自的赤诚,设计知识青年的走向。拯世救民是他们共同怀抱的心愿,平浅的阅历和难耐的郁闷,同时又使他们恨不得一个早晨便剪除现实的丑恶。拥入国门的西方哲学和艺术思想,以及周作人“人的文学”观念、蔡元培的美育倡导,几乎现成地调整了他们的步伐,“爱与美”相融的理论,俨然像春阳和薰风,程度不等并且面目纷呈地激动着他们。从总体看,他们大都怀着巨量的青春纯情,并向向着由忧患烤炙而升腾起的梦幻,然而,又几乎少有人甘心逃遁现实,似乎也不主要为着寻求心灵的慰藉,改善人生和美化人生,到底是他们基本的趋赴。叶绍钧、冰心,还有王统照、许地山,他们大抵如斯。同他们稍有些不同的是沈雁冰、郑振铎、胡愈之等人,他们着重于鼓吹所谓“血与泪”的文学,充满了正面揭发现实黑暗的热情,拥有着特立的正义冲动。不过,他们在骨子里同样召唤着“爱与美”,也是向着改善人生和美化人生的路子的。封建主义旧文学的“瞒与骗”,是人生写实派批评家攻击的主要目标,在他们的心目中,当为改造文学的首务。于是他们力主以人生的本来面目为参照,强调文学的“再现”功能,显示了区别于当时其他批评的流派特色。

冰心在《小说月报》上发表《文艺丛谈》,集中表达了“能表现自己的文学,就是‘真’的文学”。瞿世英的《小说的研究》同样认为“小说是人生的一部或一片断的图画”,“不真即不能为好小说”。对于文学真实性的要求,驱使他们多数人参与了对“鸳鸯蝴蝶派”小说的讨伐,也为创作提出了相应的主张。他们的机关刊物《小说月报》时刊“创作漫谈”,第12卷第7期特辟“创作讨论”专栏,瞿世英、叶绍钧、沈雁冰、庐隐、郑振铎、王世瑛、许地山、胡愈之等人普遍推崇文学必须依赖现实人生的创作思想,对于文学上“真”的酷嗜,使他们习惯于将作品内容和实际人生对应,并且强调作者“精细的观察”和“客观的描写”。他们大都借着译介西方文学,着力将发生在西欧的19世纪现实主义包括自然主义的文学思想推上中国文坛。巴尔扎克、福楼拜、莫泊桑、左拉等人,丹纳的《艺术哲学》、朗松的《法国文学史》、夏莱伊的《艺术与美》等都赢得了他们由衷的认同。他们依然习惯于“写实主义”的说法,内涵大抵和“现实主义”同一。不过,在他们最初是把写实主义与自然主义胶合一气接纳的,部分批评家到1920年代中期才力所能及地重视将两者加以区分。沈雁冰当然是最重要的人物,瞿世英的《小说的研究》其实早露端倪,它在主张“精细的观察”的同时,对纯客观的描写也有相当的诘难,诸

如作者应有“热烈的情绪”云云,显示着与自然主义不尽合拍的理路。比瞿世英影响大一些的是谢六逸。他对“客观的描写”,做出了实有意味的发挥,试图正面阐明自然主义同写实主义的区别,比如,写实主义“重视直接经验,为纯客观的文学”,它“朴直无华,有什么写什么。不具抽象的观念与成见照实写出”;而自然主义虽说也是“纯客观的文学”,却“用科学的方法,描出真实的真像”^③。

尽管如此,当时人生写实派批评家胸襟似乎宽广得多,在议论写实主义乃至自然主义的同时,一般还把世界新近的艺术潮流也纳入自己的视野。周作人评论《沉沦》时采用了弗洛伊德的心理分析学说,不无碍他的人生写实派立场,还表现了相当优越的风度。最突出的大概表现在对现代主义思潮的看法上,他们当时的用语为“新浪漫主义”或“新理想主义”。谢六逸选编的《西洋小说发达史》,对法国罗曼·罗兰、毛利斯·巴勒,对北欧哈姆生、包以尔做出了明显肯定的估衡。就连笃实的叶圣陶,也信奉作家是“以直觉、情感、想象为其生命的泉源”的,甚至断言“柏格森以为直觉可以认识生命之真际,我以为惟直觉方是文艺家观察一切的法子”^④。王统照当然走得更远些,他既为文学研究会小说家,同时还在《曙光》杂志上发表了相当数量的美学评论和通信,无论是创作还是理论,西方象征主义艺术思潮对他有着特殊的兴味。爱尔兰作家叶芝对他有过特殊的吸引,他不仅译过叶芝的诗和小说,并发表过长达三万言的《夏芝的生平及其作品》。他从叶芝那里获得了对于写实主义的新认识,他说:“真正有灵思妙感的文学,比较只知从事于完全客观的写实文字,其感化人们的努力,当更伟大,热烈迅速”^⑤。这种开放眼光,在王统照是相当切实的追求,大体也可用来概括1925年前人生写实派批评家对写实主义的认识。

属于人生写实派批评家的,大概更在他们文学思想的基本,大半是联系着一般的和实际的人生思考的。周作人重视俄国文学,表达了一种根由社会需求的选择意向:

……俄国近代的文学,可以称作理想的写实派的文学;文学的本原在于表现及解释人生,在这一点上俄国的文学可以不愧称为真的文学了。

……我们可以看出他的特色,是社会的,人生的。俄国的文艺批评家别林斯基(Bielinski)以至托尔斯泰,多是主张人生的艺术,固自很有关系,但使他们的主张能够发生效力,还由于俄国社会的特别情形,供

给他一个适当的背景。……中国的特别国情与西欧稍异,与俄国却多相同的地方,所以我们相信中国将来的新兴文学当然的又自然的也是社会的,人生的文学。^⑥

俄国近代写实主义文学对他们来说,不仅是一种异域的进步流派,而且还是激发和锻铸他们“为人生”艺术信仰的宝贵资源。他们普遍认为,俄国近代写实主义文学富于人道主义精神,表示着对于黑暗专制统治的强烈反抗。它的特点是养成民众“与长久暴力相战的精神”,是“教化民众,履行社会”的有力利器^⑦。他们重视俄国托尔斯泰的艺术思想,绝非偶然,是和托尔斯泰执著地将文学看成是要求解放、征服暴力、创造爱的世界的工具的观点相联系的。耿济之的翻译托尔斯泰的《艺术论》、张闻天撰写《托尔斯泰的艺术观》,以及郑振铎、沈雁冰的相关文章,都散发着如许的气息。

这种对于文学功能的理解有着鲜明的实用倾向,代表了“五四”启蒙思想在一个方面的深入。诚如文学研究会宣言所昭告:“将文艺当作高兴时的游戏或失意时的消遣的时候过去了”;也如耿济之在屠格涅夫《前夜》中译本序言中反复声称的,文学应当有益于社会和人生,“文学一方面描写现实的社会和人生,它方面从所描写的里面表现出作者的理想,其结果,社会和人生因之改善,因之进步,而造成新的社会和新的人生”。跻身于这一派批评家中的还有年轻的戏剧家熊佛西,以标榜“戏剧以趣味为中心”闻世,论说却从来不忘“寓教于乐”。更著名的实例是,文学研究会作家热衷于“问题小说”的创作,而在理论批评范围内,他们则再三阐述托尔斯泰和易卜生在世界“为人生”文学中的特殊地位。他们并不认为文学能够直接解决实际人生问题,但同时又确信:“提出问题”才是作家应有的自觉态度。冰心在谈到自己的创作动因时就供认,她是从托尔斯泰等人那里“才懂得小说是有哲学的”,才懂得“借小说发表自己的思想”^⑧。这一看法差不多也正是她用小说表达“爱与美”理想的根据,典型地代表了人生写实派批评家对于文学写实主义的自觉规范,形成了他们批评实践所具有的浓重社会功利色彩,乃至战斗性的意味。

当然,他们毕竟是“文学”批评家,瞿世英便明确表示,“文学的特点是创造,是真的情感”。《小说的研究》从文学与科学的区分上,论证文学的美的特质以及文学家的职责。他认为,艺术家和科学家都是研究“人”的,“对于人的态度却大大的不同”。生物学家、优生学家研究人类的遗传等等,但是“艺术家所研究的是整个的人。艺术家还有一层与科学家不同,艺术家所努

力以求的是美”。他对于文学表现人生在对象与方式上的特殊性,以及文学作家根本职责的揭示是很有意义的。托尔斯泰《艺术论》中对于情感问题的观点,普遍地渗入于这一派批评家的议论中,在叶圣陶看来,情感将是艺术创造的一个前提,联系着文学的真挚与普遍的原则。凡是有价值的、真实的作品,同情于弱者的人道主义作品,“浓厚的感情”是其特质。“表现黑暗也罢”,“希求光明也罢”,甚至“厌弃玩世,流入颓丧一派”,都会有“特别过人地感受和兴起浓厚的感情”^⑨。这是一个美的价值普遍认同的时期,蔡元培讲“纯美”,文坛以“纯美”或“唯美”相标榜,人生写实派批评家同样无意简单地拒斥美的创造。王统照竟然确认,“美、善、知,正是宇宙间所有的宝物,而也是人生各方面不可缺一的生命的总和”^⑩,甚至还把“美”驾临于“善”和“知”之前,认为情绪和美是文学的基本要素:“文学则因美的文字,以情绪作基本,用许多不同的工具——人物,事实,风景——建立成导发人类心泉流畦而已”。^⑪

叶圣陶在《晨报》副刊上连续发表40则“文艺谈”,涉及作家的生活、思想、技巧,也论列了创作过程中的蕴积、构思和表达,但最见精神的还在议论艺术鉴赏的部分,满贮着温和和体谅。《如果我是一个作者》说得平实,文章说,批评者有一副“固定的眼光”,但这并不意味着“固执己见”,“不要完全抹杀他人的眼光”,这里需要尊重、平等,需要彼此的“设身处地”。在《第一口蜜》中,叶圣陶奉劝人们不要斥责作家的太不顾人家,也不要埋怨批评家的不会引路,得用自己真诚的心灵和欣赏力去参与:

应以教士跪在祭台前面的虔意,情人伏在新欢的怀里的热诚,来对所读的文艺。这时候不知有别的东西,只有我们的心与所读的文艺正通着电流。更进一步,我们不复知有心与文艺,只觉即心即文艺,浑和不分了。于是我们可以听到作者低细的叹息,可以感到作者微妙的愉悦;就是这听到这感到,我们便仿佛有了全世界。于是我们尝到第一口蜜。

许地山佛学学养深厚,他的《创作底三宝和鉴赏的四依》值得注意。文章在谈了创作的“三宝”——(一)智慧宝,(二)人生宝,(三)美丽宝——的同时,还指出鉴赏犹如佛家的“四依”,“佛家的四依是:‘依义不依语;依法不依人;依智不依识;依了义经不依不了义经。’鉴赏家底四依也和这差不多”。如果说孟子提出“知人论世”,并经刘勰、叶燮等人作了系统的发挥,代表了

儒家批评的优长,那么,对“五四”后的人生写实派批评家来说,则赋予它以新思想和新理想。它突出了文学与社会相联系的本质特征,并使文学批评获得历史观点的烛照。当时还有人提出:“作者只能有一个,读者同时便可以有千万。千万种的心境和成见底下,浮现出来的作品,便可以有千万的化身。作品的原意,已经片片的撕碎了”^⑩。这段话的前半截是相当杰出的,肯定了对鉴赏和批评中的个体因素的意义,但全段话的真意在后半截,标榜了批评的实证性,表现为科学对经验的克服。这便是人生写实派批评家的实践一般具备客观的科学的导读性质的缘由。

对于文学批评本身,人生派批评家的意见不尽一致,但根柢都连着写实主义之脉。《小说的研究》提出“若要明白一种作品,必先明白这作者,这真是文学批评家的责任”;冰心也倾向于这种意见,《论“文学批评”》认为,“在我们不明白了解作者自己以前,作品的批评是正和作品的原意相反的”。因此,丹麦批评家勃兰克斯和先于他的法国批评家圣伯甫,他们注重作家的传记,注重探究作家的创作心理,他们的名字和见解,经常出现在人生派批评家的言论中。他们热衷于从作品的背景,特别从创作者的身世、个性、气质等方面着手,表现出某种探求作家精神底色的兴趣和渴望;普遍地从西方批评理论中撷拾滋养,用以复写为人生写实的批评理论。翻译家傅东华对原著的选择也是一种批评,他从美国蒲克那儿寻得了关于“社会学批评”的兴奋,以此来表达自己作为人生写实批评家的真诚心愿。他不只翻译蒲克的《社会的文学批评论》,并在其基础上还推出了《文艺批评 ABC》。算来这是一部中国人建设现代批评理论的嚆矢之作,著者在序言中声称:“本书的目的在叙述文艺批评史上的几个重要的学说,借以供给读者一些赏识和批评文艺作品的原则”。这在范围上远远大过同期做着同类工作的沈雁冰。周全平的《文艺批评浅说》和梁实秋的《浪漫的与古典的》问世虽早于傅东华,但前者只涉及近现代部分,后者惟局限于希腊。此外,坚持社会学的批评论尽管是这部著作的中心,但比较有意思的是,它同时还特别强调“近代批评的特色在于它能应用心理学”,视界应和着当时相对开放的文学局面。该著第七章是对中国传统批评的反省,出现了颇好的中外比较的气氛。比如关于两者同异的说明颇多真知灼见,所谓中国批评的政教传统和直觉象征传统,以及它们顽强的支配力和渗透力,在形成中国批评一贯作风的同时,也逼使其停滞于非现代云云,虽精辟与偏颇兼有,在著者生活的年代,已不失相当的针对价值。

尽管人生写实派批评家的许多思想早已为《新青年》批评家陈述过,但以文学研究会为代表的早期人生写实批评标志了现代中国文学批评流派的产生。流派产生的意义决不在自身,而在于社会和文学需要,反映了批评家对社会和文学的理解和反应。理性的启蒙精神在他们身上有了进一步的发扬,他们仰承理性并支配着批评。西方近现代文学思潮全面涌入国门后,通过当时的社会情状、文学实际,以及批评家个人的条件,历经了具有流派意味的选择、阐释和履行。当然,一般地说,人生写实派批评家的批评原则,在他们的实践中还只体现出相当宽泛的意义。严格地说,他们还不可能对人生提出全面的、决定性的概念,还缺乏给人生描述出强劲和朴素的印象。不过,他们并没有为逼向系统性而放弃清新的开放态势,以及随时接受蜕变的活跃性格。他们为中国现代文学批评的建设做出了为尔后难以忘怀的贡献,径直还保有足够向着未来发展的潜能。他们中间的某些人在日后确乎赢得了批评的系统性,将批评置于更高的制高点,并最大限度地发挥了批评对于社会变革的助力,然而他们所付出的代价也不小,从文学批评的本来意义看,尤其如此。

第二节 沈 雁 冰

茅盾是人生写实派批评家中最重要的,他也是现代中国文学批评历史上最重要的批评家之一。他享有小说家和散文作家的巨大声名,而其文学生涯却是以其本名从事文学编辑和批评开始的。在1927年前,还没有茅盾,只有沈雁冰,在文学研究会中,似乎也惟有他专司批评,即便有翻译,也多是批评的或理论的。沈雁冰(1896—1981),原名沈德鸿,1927年9月发表创作小说《幻灭》才起用“茅盾”笔名。浙江桐乡人。自小学时代,沈雁冰即以阅读新书小说为乐,对《西游记》、《三国演义》一类古典小说尤感兴趣。中学期间,适逢辛亥革命,向往民主思潮,因反抗学校当局的压迫而有过被“斥退”的记录。1913年考入北京大学预科,开始接触西欧文学名著。三年后预科毕业,因家境窘迫而辍学,入上海商务印书馆任编辑。他于1920年即参加上海共产主义小组活动,系中国共产党最早的党员之一。文学研究会成立,他是发起人,并接编和全面革新《小说月报》,致力于外国文学的翻

译和介绍,倡导为人生的写实主义文学。对于早年的沈雁冰来说,幼时严明的家教,甚至父亲对自然科学的挚爱,以及很早表现出的对新思潮的热情,以至于从事实际社会革命,都是一些极重要的生命节目,它们作为一种潜在的力量决定了他日后成为批评家和作家的基本精神倾向。

就目前的发现,沈雁冰第一篇文学论文是1920年1月以“佩韦”笔名发表于《东方杂志》的《现在文学家的责任是什么?》。文章阐发了他后来更趋完整的“为人生”的文学主张。面对“五四”后文坛良莠丛杂的局面,他自觉接受“五四”批判精神的感召,对于攻击鸳鸯蝴蝶派游戏消遣的文学观念,以及当时风行的唯美主义文学思潮,特别用力。这与文学研究会所标榜的有关,也与革新长期由鸳鸯蝴蝶派把守的《小说月报》提供根据有关。关于“为人生”的写实主义文学,在人生写实派批评家中,沈雁冰展开得最全面,表达得也最充分。他先后发表《文学和人的关系及中国古来对文学者身份的误认》、《社会背景与创作》、《文学与人生》、《文学与政治社会》、《“大转变时期”何时来呢?》等大量文章,推崇“文学观与文学之不独立”,反复鼓吹“文学是人生的反映;须要忠实的描写人生,乃有价值。即如个人抒情写怀,亦必啼笑皆真,不为无病之呻,然后其作品乃有生命”^⑬。丹纳和左拉对他影响深巨,他倾向“客观的描写”,标榜文学是人生的记录,应该成为人生与社会的“秦镜”、“禹鼎”;特别瞩目于新文学以社会作背景,发出乱世中“怨以怒”的呼声,才是“乱世文学的正宗”,并且以当时中国还没有像高尔基那样“曾在第四阶级社会内有过经验”、能够写出他们的痛苦生活的作家为“缺陷”^⑭。此外,他虽对当时广泛流行的“问题小说”观感不错,但并不满足于“问题”的提出,甚至也不满足于对社会问题的批判性暴露,强调还得含有指向未来的思想提示。他认为,新思想是要新文学去鼓吹的,“一定先靠文学做先锋队,借文学描写和批评手段去‘发聋振聩’”,“把德谟克拉西充满在文学界”是新文学的“积极责任”^⑮。因此,创作者需要把正确的人生观、宇宙观灌注到作品中去,以理想为骨架,揭破社会假面、描写人生丑恶,表示“对于当时罪恶反抗的意思”,同时还得综合地表现人生,写出生活中美好的事物,“隐隐指出未来的希望,把新理想新信仰灌到入心中”,“把光明的路指导给烦闷者”^⑯。在《乐观的文学》里,他甚至响亮地提出:“要以我们那几乎不合理的自信力,去到现代的罪恶里,看出现代的伟大来”,从而“指引青年一个方针,怎样生活着,怎样动作的大方针”。这里,沈雁冰较之一般人生写实派批评家更强调文学需要表现人生的中心观念,文学不止于反映人生,还必须“指

导人生”。这种对于文学的理想和指导功能的强调，建树了他前卫的批评家形象。

尽管当时沈雁冰在改革社会的问题上已接触了马克思主义，但在文艺思想上，他依然是一个历史的进化论者。他的大量介绍外国文艺思潮的文字，遵循“浪漫主义、写实主义、自然主义、新浪漫主义”发展轨迹，几乎相像于写《文学革命论》的陈独秀。当然，他在正面张扬“写实”方法时，同时确认自然主义和新浪漫主义的进步意义，对于后者似乎充满更大的期许。关于这一点，胡适有过异议，他在1921年7月22日的日记中写道：“劝雁冰不可滥唱什么‘新浪漫主义’”，“现代西洋新的浪漫主义创作手段，故不能堕落到空虚的坏处。如梅特亦克，如辛石，都是极能运用写实主义的方法的人，不过他们意境高，故能免去自然主义的病境”。当代新浪漫主义巨匠罗曼·罗兰和H·巴比塞，在一个不短的时期内吸引着沈雁冰。比较而言，他既肯定写实主义，更心仪自然主义的立场，在他那一派批评家中是相当突出的。《自然主义与中国现代小说》是其最有代表性的论文，文章确认“自然主义是经过近代科学的洗礼的”，他称赞左拉“描写鲁孔·玛加尔一家的遗传，是以进化论为目的”的；也称赞莫泊桑《一生》“于写遗传而外又描写环境支配个人”。对西欧自然主义小说中的“人间兽性”、“迷信定命论”和“充满了绝望的悲哀”，他并无讳饰，却又将其归咎于“19世纪的欧洲的最普遍的人生就是多丑恶的，屈服于物质的机械的命运下面的”。

沈雁冰拥戴自然主义，除了服膺文学历史进化思想外，集中体现了他对封建文学“瞒与骗”的憎恶，散发着深浓的革命民主主义气息。在他看来，自然主义的“客观描写”与“实地观察”给文学的“真”价值，提供了基础性的保证。“自然主义者最大的目标是‘真’”；“若求严格的‘真’，必然事事实地观察”。此外，“实地观察”后，自然主义又诉诸“客观描写”，“最大的好处是真实与细致”，“没有丝毫不合情理之处”。一般说来，沈雁冰对自然主义“实地观察”和“客观描写”两大特征的揭示，在理解和阐发上还明显包含着写实主义意味的，因为这两大特征，一般地也被写实主义所拥有。日后，他虽在理论上捐弃了自然主义，可是在《“左拉主义”的危险性》一文中继续将这两大特征的真精神概括为“文学者的ABC，走远路人的一双腿”，继续赞同“见什么写什么，不想在丑恶的东西上面加套子”。作为人生写实派批评家的代表，他的意见，他对自然主义的服膺，基点便在承认文学与人生之间存在着可以实证的具体联系。他在《文学与人生》里，全面摭拾并宣扬丹纳《艺术哲

学》中关于“种族、环境、时代”的思想,并且还补充发挥了“作家的人格”作用,也出诸相同的思路。

如果在《文学与人生》之前,沈雁冰在讨论文学关联人类生活时,尚有明显的薄弱处,即还没有足够地强调社会系统内最基本的方面——经济生活,那么,他的《文学与政治社会》和《“大转变时期”何时来呢?》,则预示他作为文学批评家的新生命行将诞生。这是一些质疑“艺术独立”论的思考,也是呼应早期共产党人革命文学主张的思考,表达了他对文学的批判性能和理想追求相结合的紧张企图。它作为标志,显示了他的“为人生”的文学批评活动有了质的飞跃,不仅区别于他曾经心仪的自然主义,甚至还不同于一般的写实主义,开始推进现代文学批评理性支配时期的终结。

《论无产阶级艺术》作于“五卅”运动第二天,素来为研究者重视,其实该文并非沈雁冰原创,内容多处借鉴或移植国内外有关文章^①。对沈雁冰,主要表明了他的文学立场和姿态的转变,赋予“为人生”文学观念以鲜明的阶级观点——在阶级社会里没有不分阶级的“全民众”,也没有笼统的“全民众”文艺。他将原苏联高尔基派的文艺与法国罗曼·罗兰所提倡的“民众艺术”作比较,揭示了两者的不同阶级倾向;并且郑重提出:“我们便不能不抛弃了温和的‘民众艺术’这名儿,而换了一个头角峥嵘、须眉毕露的名儿——这便是‘无产阶级艺术’”。阐明无产阶级艺术的阶级的革命的性质,显然是沈雁冰兴趣所在,在他看来,无产阶级艺术是“一种完全新的艺术”,它将摆脱客观描写,自觉为无产阶级利益尽职,它将以宣扬无产阶级集体主义精神为任务,并且新的思想还必须创造与之相适应的新形式。值得重视的还在,沈雁冰在运用马克思主义观点考察了文学历史演变之后,正面阐述了无产阶级文学批评的理论。他指出,文学批评不可能不“站在一阶级的立足点上为本阶级利益而立论”,因此“无产阶级艺术的批评论将自居于拥护无产阶级利益的地位尽其批评的职能”。这里,沈雁冰对于文学批评阶级功利主义的推出,确乎隐含和一个文学时代的告别,“五四”前后的“人的文学”似乎在淡去,重新给新文学定义的日子不久就要出现。

沈雁冰作为一个自觉的本色的文学批评家,他在最终服膺马克思主义批评之前,借乎外国文学思潮的译介,对具体的文学批评理论也有相当的探求。《“文学批评”管见一》便是著例。从总体看,他对中国传统文学批评似乎缺乏足够信心,包括对钟嵘《诗品》、刘勰《文心雕龙》、司空图《诗品》等民

族文学批评瑰宝也颇多微辞。他的意见是，“中国一向没有正式的什么文学批评论”，“我们现在讲文学批评，无非是把西洋的学说搬过来”。因此，他倾力介绍国外各色批评派别，如丹纳的“自然学派”、克罗齐的“自我表现”，以及法朗士等人的“印象的批评论”和“欣赏的批评论”等。不过，他并没有专一从理论方面阐扬这些文学批评论，执著实际的心智倾向，决定了他看重的文学批评大抵包含有两个突出的方面：在方法上，“多取近代作品批评”，在目的上，“向民众宣传”。前者是对实用批评的重视，后者既有属于批评本身的内容，也有使批评成为联系读者纽带的用心。他的实践明显应和着“五四”后的一般风尚，并且对整个中国现代文学批评提供了某些基础性的东西。此外，从表面看，沈雁冰已放逐了传统主观的“点悟式”批评，采用西方以“始、叙、证、辩、结”为逻辑程序的实证性批评，但他对作品批评的高度重视，有深意存焉，反映了他毕竟是中国的批评家，也从一个方面显示了现代的模范批评和民族传统批评具有怎样的联系。

在《“文学批评”管见一》中，最能说明沈雁冰关于批评对创作和接受者意义的，也即关于批评功能的理解，是坚持和维护了文学批评中的“自由精神”的。它旨在抗衡封建文学的道德束缚，具有浓烈的民主气息，显示了“五四”关于“人”的主题的进一步深化，并且也部分地为现代中国文学批评派别的发展提供了思想的和现实的动力。遗憾的是，在这些问题上，沈雁冰还停留于一般的驳难，未作深入的阐述，甚至缺乏辩才无碍的风采，但恰恰也成为他不久选择马克思主义批评的合理契机。

沈雁冰初期的实用批评基本实践了他的批评主张，相当数量的文艺思想评论是这样，至于他的作家作品评论更是如此。主要散见于《小说月报》通信栏和《文学周报》消息和专栏短文，可以《春季创作坛漫评》、《评四五六月的创作》、《〈创造〉给我的印象》和《读〈呐喊〉》等为代表。这些文章集中体现了他的作家作品批评的特色。他认为：“批评创作者的职务不重在指示这篇好，那篇歹”，而重在指出“创作坛——所忽略的是那些方面，所过重的是一些方面”，以及“一般创作者的文学技术已达到什么地步”^⑧。当批评界普遍取微观的角度，沈雁冰却通常采用综合评述的方式。他善于将这一个阶段文坛创作情况进行排比梳理，鸟瞰巡礼地揭示出创作的突出倾向，并提出改进的途径。他的评论视野相对开阔，广泛涉及小说、戏剧、诗歌等等样式，对新文学初期的一些重要作家，如鲁迅、郭沫若、郁达夫、田汉、冰心、叶绍钧、朱自清和胡适、周作人等，差不多都有过具体的评析，许多看法至今仍为

不刊之论。

从与时代生活的联系中考察作家及其作品的得失,是沈雁冰实用批评的一般特征。他将某些与人生无关痛痒、向壁虚造的消遣游戏文学,斥之为“失去了创作资格”,而对某些多少“表示对于罪恶的反抗和对于被损害者的同情”的作品,尽管还“未成熟”,却满怀着“非常的敬意”^⑩。他最有兴味评析作品的时代性和作家的认识程度。他对鲁迅《风波》的推崇,主要原因就在小说“把农民生活的全体做创作背景,把他们的思想强烈地表现出来”^⑪。而对当时创作中某些倾向的揭示,以及所寄予的热诚期望,他的出发点也在呼吁作家从一己的世界走出,加强与时代的接触和联系。因此,他一再鼓吹创作主要注重生活经验的积累,认为,“勉强描写素不熟悉的人生”,“最容易招起不真切之感的”,“往往掺杂许多作者主观的心理,弄得非驴非马”。《评四五六月的创作》用实证的统计法揭示了当时恋爱作品的流行,但论者并不一般地反对青年作家对恋爱题材的热衷,却用心深长地指出其中主要的原委在于一般青年“眼光还不能深入”到“社会各种问题”,以及不能摆脱传统束缚,“因了个人主义的趋势,特流行于强烈的享乐主义的倾向”。

此外,十分关注具有政治意味与社会色彩的作品,也是沈雁冰作家作品批评富于时代精神和战斗性的特色。他继续发展了“五四”前夕《新青年》批评家对旧戏和文明戏的攻击锋芒,痛恨它们不能速朽,甚至主张戏剧的当务之急是“专破坏而不建设”。这当然只是极言之辞,同他对鸳鸯蝴蝶派一类通俗文学的看法几乎相同,是站在严正的立场下重药,以求“发聋振聩”的效应。在当时方兴未艾的鲁迅及其著作的评论领域,沈雁冰大抵是执牛耳的人物。他对周作人的意见是有所采纳的,更发展了对鲁迅小说形式丰富性的称颂。由阿Q这个人物引出,他的《谈〈呐喊〉》推而广之,认定鲁迅小说的大部分都是“旧中国的灰色人生的写照”,“作者的主意,似乎只在刻画出隐伏在中国民族骨髓里的不长进的性质”,甚至还出色地揭示了“阿Q相”自身和功能上的广泛概括力,并且指出,它“未必全然是中国民族新特点,似乎这也是人类的普通弱点的一种”。他的多数作家作品评论显示了对发掘作品批判性内涵始终拥有极大兴趣,他轻蔑地嘲讽那些醉心于表现农村“自然美”的作品,而主张扎实地反映“农家苦”。他对暴露性文学的支持,兼及对生活理想的追求。《春季创作坛漫评》称道吴明的《勤工俭学生的一席话》,“写了三个境遇不同的俭学生的思想也还有分寸,最好的是篇中所含有

对于未来的希望”；《评四五六月的创作》则盛赞鲁迅《故乡》的结尾，“作者对于将来却不曾绝望”，有着企盼“新生活”的理想。凡此种在沈雁冰是区别于其他感伤浪漫型批评家的地方，表现了他对文学真实性的理解。当然，在他也有一个从空泛到具体的渐进过程，到发表《论无产阶级艺术》才有了比较稳定的形态。

沈雁冰作家作品批评的出手不凡处，还表现在他具备批评家的明智和必需的胸襟，表现了一代批评风范。郭沫若的《女神之再生》一问世，他不因与郭沫若在文学主张上大有轩轻并有笔墨相讥而抹杀这出诗剧的价值，相反，在《文学旬刊》第二期“文学界消息”栏中撰文予以高度评价。他指出，这部诗剧不是“肤浅之作”，而是“空谷足音”，是“用了古代的传统来描写现代思想的价值与缺陷”，是“五四”精神的体现，而作者事实上并不“为艺术而艺术”，倒是一个真正“了解艺术的人”。对于郁达夫《沉沦》的描写和结构，他并不恭维，反映了严正的文学倾向上的差异，但他却同时又认为小说对主人翁心理状态的发展在描写上是很“真”的，是“成功”的^②。著名的《〈创造〉给我的印象》大有与创造社主将们决战的架势，却又鲜明地援引郁达夫《茫茫夜》中的话——“向善的焦躁与贪恶的苦闷”——为《沉沦》主人公性格行为做出了合理的辩护，甚至认为《茫茫夜》中于质夫肯自认而自知，即便颓废得可以，却也颇多“可爱的地方”。作为反例，是《新潮》小说，沈雁冰对它们的观感颇差。比如，他认为叶绍钧的《晓行》描写农民生活，“似最熨贴，但可惜是《猎人日记》体的笔记，不是直接画出两个农夫，几个农妇来”^③。总之，他自有其确信，同时又有维护批评公正的良知。在他看来，“批评和艺术，相激励相攻错而成”，“必先有批评家，然后有真文学”^④。当时读书界对他的评论文字好评如潮，张维祺在《小说月报》第12卷第8期《通信》中便认为，沈雁冰的评论，“很可以引起现在一般作者底兴趣，也是可以热闹中国文坛的一种方法，使得它可以蓬蓬勃勃旺兴起来”。

文学批评家是沈雁冰踏上现代中国文坛的第一种身份，所显示的站在时代前沿的身姿，得到广泛尊重。从他1920年写的《现代文学家的责任是什么？》到1925年写下的《论无产阶级艺术》，是朝着将文学批评不断结合进步社会思潮前进的。革命民主主义思想和文学现实主义精神，是促使他不断前进的动力，也是形成他早期全部文学批评实践处于领先地位的基础。路更长，作为一位杰出的批评家，即使在他享有创作巨匠隆誉之后，还继续起着指导者的作用。

第三节 郑振铎

学术性的文学研究未见得一定带有批评的性质,但它倒一般地能够规范或提升批评的发展。自胡适、周作人始,不少现代文学批评家有着在大学的教学和研究的经历,他们的批评活动往往也程度不等地接受学术研究的影响。在文学研究会人生写实派批评家中,也不乏这类人物,而其中以郑振铎最为突出。他在中国现代文化发展史上,最重要的地位是属于学术研究方面的,他作为文学批评家的生命基本上是以现代学者为背景的。他做过一般的文艺思想评论,但在对于“为人生”文学理论演绎的背景和方式上,对于文学批评专题的运思特征上,以及他对于现代文学历史发展的研探方面,毕竟带着典范的学者气息。

郑振铎(1899—1958),原名木官,字警民,主要笔名有西谛、郭源新等,祖籍福建长乐,生于浙江永嘉。早年在北京铁路管理学院读书,积极参加五四新文化运动,向往社会主义思潮,与耿济之、瞿秋白等编辑过《新社会》和《人道》月刊。1919年暑期回乡省亲,在温州组织“新学会”,创办《新学报》。刊登在《新学报》上一篇题为《新文化运动者的精神与态度》的文章就昭告新文化者应该注意“实践的精神”、“坦白的心胸”、“谦和的态度”和“彻底坚决的态度,以改造社会、创造文化为终生的目的,不可分心于别事”。这是郑振铎学者兼批评家生涯的积极起点,凝聚着时代青年的激烈壮怀,同时也表明了他作为人生写实派批评家的笃实精神。

郑振铎的传记材料表明,对19世纪40年代俄罗斯现实主义文学的译介和研究,是他选择文学作为毕生事业的主要契机之一,甚至也是他从观念上理解中国传统旧文学根柢而趋赴人生写实派艺术主张的重要背景。他一生交游广泛,译介俄国小说为他获得了第一批同道耿济之、瞿秋白、瞿世英、许地山等,并开始形成不是一般地判断和信奉某种文学观念,而是通过个例的实证和具体的研讨来端正自己的观点。《俄罗斯文学底物质与其略史》、《写实主义时代之俄罗斯文学》、《俄罗斯名家短篇小说集序》、《俄国文学发达的原因和影响》等等,表露了他从俄国文学世界中获取了足以抗衡中国旧文学的一些基本观点,从而迈开了响应新文学运动先驱的最初步履。比如,

他认为,以往中国的西欧文学介绍,“大都是限于英汉的古典主义、罗曼主义,及其它消遣主义的小说,永不能见世界的近代文学的真价”,而“俄罗斯的文学是近代的世界文学的结晶”。它是“专以‘真’字为骨的;它是感情的直觉的表现,它是国民性格,社会情况的写真”,最适于对照“最乏于‘真’的精神”的中国旧文学的材料。中国旧文学是专制的文学,而“俄罗斯的文学是人的文学,是切于人生关系的文学”;它同时也是“平民的文学”,大有区别于中国旧文学“颂圣酬和,供士大夫的赏玩吟咏”的情致;它也是“独长于悲痛描写,多凄苦的声音”,是“悲剧文学”,而中国的旧文学则多困于“团圆主义”。总之,输入俄罗斯文学,“以药我们的病体”,是创造“中国新文学的第一步”。这里不只凸现了郑振铎最初的文学思考,而且在论证方法上,处处呈示着俄罗斯文学与中国封建旧文学的对立,在叙述层面对材料的结构取“滚雪球”的形态,显露并预示了他在文学批评上的方法特征。

郑振铎讲求文学的实用功利,在《文学旬刊宣言》中,一再表示文学是“人为地改造”社会的“原动力”,是“人们的最高精神的连锁”。属于他比较突出的地方在于,当他的同道们鼓吹着“爱与美”的文学理想时,他却以平实的心智倡言激进的“血与泪”的文学,并且以此为“现在中国文学家最主要最伟大的责任”。他在《文学旬刊》第六期上发表直接题为《血和泪的文学》一文,主张作家必须和时代的呼号相应答,他们绝不是象牙塔里的精神贵族,而要较一般人更深切地关注国家、社会、家庭的痛苦和灾难。——在这个“到处是榛棘,是悲惨,是枪声炮影的世界上”,“被扰乱的灵魂沸滚了,苦闷的心神胀烈了”,“我们所需要的是血的文学,泪的文学,不是‘雍容尔雅’、‘吟风啸月’的冷血产品”。这是一种旨在推捉文学贴近生活、贴近现实的呼吁,联结着民族文学关心民瘼、体恤民情的传统,当然更是对于社会冲突浅直而集中的关注。在郑振铎,这还不是一般文学的题材要求,他有更长的挟持。针对当时创作界普遍的“平凡和浅薄”,他向新文学创作者提出了更为紧要的忠告:

血与泪的文学不仅是单纯的“血”与“泪”,而是必要顾到“文学”二字。尤其必要的是要有真切而深挚的“血”与“泪”的经验与感觉。虚伪的浮浅的哀怜的作品,不作可以。^④

这里包含有郑振铎对写实主义文学的完整理解。他站在同旧文学“瞒与骗”对立的立场上,从题材内容到作家的条件,以至于艺术表现特性等方

面,为建设期的新文学提示了方向。

血和泪的文学,要求作家注重“人与事的个性,内心与精神”,不要“专注意于文学的修饰而忘了创作的本意”^⑤。郑振铎如是说,反映了他对文学的自觉体察,但比较而言,他更注意“情感”对文学的特殊意义。借重俄罗斯文学的经验,他将“情感”看成是文学所以为“文学”的基本要素和特征。作于1922年的《新文学观的建设》,相当值得关注。他一如既往,痛陈中国传统旧文学“传道派”和“娱乐派”观念,并朗然表示:

文学是人生的自然呼声。人类情绪的流泄于文字中的,不是以传道为目的,更不是以娱乐为目的。而是以真挚的感情来引起读者的同情。

托尔斯泰在《艺术论》中说过:“艺术是这样一项人类活动:一个人用某处外在的标志有意识地把自己体验过的感情传达给别人,而别人为这些感情所感染,也体验到这些感情。”郑振铎对“情感”的强调,既满足了“五四”时代喜好张扬情感的倾向,又表述了文艺与其它意识形态的区别。同托尔斯泰一样,他对“情感”的体认是站在人道的立场沟通了创作者和读者,带有他那个时代高扬的平民意识,从他特别拈出“情感”,并将之纳入文学思考的中心看,有着当时一般人生写实派批评家难以企及的水平。

郑振铎确认“扩大或深邃人们的同情与慰藉,提高人们的精神”是新文学的使命^⑥,进而还涉及文学与革命的关系。他指出:“革命天然是感情的事;一方面是为要求光明的热望所鼓动,一方面是为厌恶憎恨旧来的黑暗的感情所驱使”,而“因为文学是感情的产品,所以他最容易感动人,最容易沸腾人们的感情之火”,“革命就是需要这种感情”^⑦。他提出问题的这种方式,达到了时代相当高的水平,甚至可以由早期共产党人关于“革命文学”的言论来印证。然而,郑振铎从未忘却自己在谈“文学”:

如果作者以教导哲理,宣传主义,为他的目的,读者以取得教训,取得思想为他的目的,则文学也要加上坚固的桎梏的危险了。文学中也含有哲理,有时也带有教训主义,或宣传一种理想或主义的色彩,但却决不是文学的原始目的。^⑧

作为一个强调功利的批评家,郑振铎的看法平实得多了。他不仅对他所奉行的文学写实主义在理解上有切实的规定,并且在对时代文学的理解上也有相当的规定,具有重要的理论价值和指向实践的意义。在尔后“革命

文学”讨论中是这样,对整个现代文学的创作和批评也是这样。

在文学观念的破“旧”立“新”方面,郑振铎坚守严正的立场,但他并非是虚无主义者,却拥有清明的历史继承意识,这是他非常突出的地方。“五四”不久,时代思潮出现向传统倾斜,这对郑振铎显示了异乎寻常的引诱力,甚至还培植了他一生的胜业。他主张彻底改革旧文学,同时也认为,“我们所谓的新文学运动,并不是要完全推翻一切中国的故有的文艺作品”,某些为正统派文人所不齿的如《水浒传》、《西游记》、《镜花缘》、《红楼梦》等,它们的价值“也远在无聊的经解及子部杂家小说及史部各书以上”,研究者“需要一种新的研究”,“把它们的光辉从灰尘底下恢复出来”^{②9}。这也即是他在“国故整理”问题上的基本态度。1926年《文学大纲》的问世宣告了他作为现代学者的辉煌前程,之后《插图本中国文学史》和《中国俗文学史》的出版,更是奠定了他在中国现代文化学术史上的重要地位。大半是为了纠正五四新文化运动于传统的偏激态度,或许还包括为新文学运动从传统中寻取根据,从而巩固和发展新文化运动的成果,胡适等人才有“整理国故”的倡导。从文学批评的角度看,郑振铎的古代文学研究还有着介绍根本的文学常识并借此推动现代文学批评的期许。关于通俗流行小说的意见,是一个不错的例证。“五四”以降,他和大多数文学研究会批评家参与了对鸳鸯蝴蝶派小说的批判,为维护文学的真实性以及提高文学“为人生”的品位,表现出足够峻急却缺乏沉着的分析。1930年代初,他写下的专论《论武侠小说》和《谴责小说》便有了别一样的气象。尽管他对当时武侠小说的泛滥深表忧虑,对它们的“危害”在描述上言辞过甚,但他所展开的分析相当不错。比如,他通过对古代武侠小说的研究,阐明了武侠小说是以幻想慰藉弱者灵魂的文字:“一般民众,在受了极端的暴政的压迫之时,满肚子的填塞着不平与愤怒,却又因力量不足,不能反抗,于是在他们的幼稚心理上,乃悬盼着有一类‘超人’的侠客出来。历史上武侠小说之所以盛行于唐代藩镇跋扈之时,和西洋的武力侵入中国时,都是原因于此”。

此外,关于儿童文学的理论探索,也是郑振铎“为人生”文学观的具体实践之一。普遍流行的进化论思想和“五四”的人道主义精神,是他成为现代中国儿童文学奠基人的思想条件,西方近现代儿童文学范本作为重要借鉴开拓了他的视野。具有现代色彩的中国第一家儿童文学刊物《儿童世界》的主编正是郑振铎,现代第一批儿童文学作家如叶绍钧、王统照、周建人、赵景深、俞平伯、谢六逸、胡怀琛等便发育于这家刊物。有感于“以前的儿童教育

是注入式教育”,传授的是种种的“死知识”、“死教训”,《儿童世界宣言》明确亮出“唤起、涵养、指导儿童应有的兴趣和爱好”的旗帜。以“儿童本位”为中心的观念支配郑振铎较早地阐述了儿童文学的基本特征及其独立价值,并具体提出以适合儿童的“知识”的涵养和“趣味”的涵养,为儿童文学的两大支柱,由此规定了题材的择取,也规定了叙述的方式^③。然而,借为叶绍钧童话作品集《稻草人》作序,郑振铎从批判旧道德旧教育的立场出发,主张在思想情感方面应该而且可以“使儿童知道人间社会的现状”,犹如他们需要“地理和博物”知识,甚至还可以“把成人的悲哀显示给儿童”。这类主张几乎被“血和泪”的文学所笼罩,有时代思想的光芒,但多少斫伤了儿童文学对于童趣与谐趣的追求,对日后儿童文学成人化创作倾向的蔓延,不无影响。

1930年代之后的郑振铎,文学批评文字在数量上不及前期,而在性质上却沉厚得多。1930年代对新文学运动的回顾和展望,1940年代末某些文学思想评论,令人难以忘怀。

敏感于革命文学新质的成长和期望于新文学的壮健发展,1930年代的大批资深批评家,几乎都倾心于站在历史的立场上整理、总结和评述新文学第一个十年的得失。1933年刘半农在编印《初期白话诗稿》时,有著名的“恍若隔世”的感叹。早于刘半农,郑振铎在1932年3月19日在北京大学题为《新文坛的昨日今日与明日》的演讲中,已做出了相当割切的阐述。而他在1934年为上海良友图书印刷公司《中国新文学大系》编选《文学论争集》时的思路和所写的序言,更有翔实的发挥。他在《编选感想》中申述:“将十几年前的旧账打开来一看,觉得有无限的感慨。以前许多生龙活虎般的文学战士们,现在多半是沉默无声,想不到我们的文士们会变老得那么快。然而更可怪的是,旧问题依旧存在(例如‘文’‘白’之争之类),不过旧派的人都由防御而突然改取攻势了。这本书的出版可以省却许多‘旧事重提’,或不为无益的事罢。”这是他对编选动机的说明,也包含有他对新文坛“今日”的体察,一如他在《新文坛的昨日今日与明日》中指出的那样,“五四”、“五卅”给新文坛带来过成就,“九一八”、“一二八”将给新文坛以更伟大的成就,但是“现在风行的一种现象,即‘新人的旧化’,这种现象,颇可为五四前后的旧派张目”。

《文学论争集》上卷以新文学运动的发动—《新青年》的“双簧信”对复古派的进攻—与“学衡派”的斗争—文学研究会与创造社的论争—与“甲寅派”的斗争为线索,勾勒了十年的文学思想的发展,较张若英(钱杏邨)1934年4

月出版的《中国新文学运动史资料》搜罗更详。此外，下卷“白话诗运动及其反响”、“旧小说的丧钟”和“中国剧的总结账”，机杼别出，已属以文体界辑而成的外编，也为上述论争内容的延伸和具体化，集一般理论之争与具体创作之别为一体，互为表里，互为发明。他所写的导言，将新文学第一个十年划分为两个时期：一是新文化运动和白话文运动，是新文学的倡导时期；二是以文学研究会和创造社为代表的新时期。第二时期的描述，强调了“时代”的作用，藉“五四”和“五卅”两大标志，以分作两个不尽相同的阶段，贯穿于其间的，突出对新文学面向时代的战斗传统的阐扬。凡此种种，都表明了编选者追随民主潮流的义勇和“无征不信”的科学态度，他所得出的具体结论则为中国现代文学史学科的创立和建设提供了经典的贡献。郑振铎不是“左联”的批评家，却并不缺少左翼的精神，某种意义上，他还是“左联”作家的杰出诤友。他不无欣慰地概括着新文学走过的路：“五四改变形式，五卅使我们走上了应走的道路，九一八则将开始文学的新生命。”他宽容地看待文学中的“口号运动”，并预示明日的文坛将“恢复口号运动”。同时，他也相当负责地指出，“口号文学”以“幻想色彩太浓厚”和“英雄主义”为其缺点，蒋光赤、丁玲和早期穆时英的作品普遍带有如许的不足。他瞩望文学的进步必先追随时代，然后谋求“文学技术较前更有进步”，“由夸张的进为写实的”，“由型式的进步为真实的”。

1946年先后创办的《文艺复兴》和《文学周刊》记载了郑振铎始终不忘“五四”精神，以启蒙为武器的诚勇身影。张扬科学斥退愚昧，迎接光明斥退黑暗，是他在新中国建立前夕文艺思想评论的主题。时代使一个人道主义的文学家变成了人民民主革命阵营中的战士。他为《文艺复兴》撰写的《发刊词》已不再是一般文艺主张的宣言，直然是一篇壮怀激烈的政论：

抗战胜利，我们的“文艺复兴”开始了，洗荡了过去的邪毒，创立着一个新的局势。我们不仅要继承了五四运动以来未完成的工作，我们还应该更积极的努力于今后的文艺复兴的使命；我们不仅为了写作而写作，我们还觉得应该配合着整个新的中国的动向，为民主，为绝大多数的民众而写作。

时代让郑振铎赢得了人民至上的意识，并造就了他新的批评立场，他呼吁着：

人民之友，人民的最亲切的代言人的文艺作者，你必须为人民而歌

唱,而写作;你必须在黑暗中为人民执着火炬,作先驱者。

注释

- ① 《我是怎样做起小说来》,《南腔北调集》,上海同文书店 1934 年。
- ② 鲁迅:《中国新文学大系小说二集导言》,上海良友图书印刷公司 1935 年。
- ③ 《自然派小说》,《小说月报》第 11 卷第 11 号。
- ④ 《诗的泉源》,《诗》第 1 卷第 4 期。
- ⑤ 《文艺讨论》,《王统照研究资料》,宁夏人民出版社 1983 年。
- ⑥ 《文学上的俄国与中国》,《艺术与生活》,上海群益书社 1926 年。
- ⑦ 谢六逸:《俄国之民众小说家》,《小说月报》第 11 卷第 8 号。
- ⑧ 《冰心全集·自序》,文光书局 1939 年。
- ⑨ 《文艺谈·二》,1921 年 3 月 6 日北京《晨报》副刊。
- ⑩ 《文学作品与自然》,《王统照研究资料》。
- ⑪ 《何为文学的“创作者”?》,《王统照研究资料》。
- ⑫ 冰心:《论“文学批评”》,《冰心研究资料》,北京出版社 1984 年。
- ⑬ 《中国文学不能健全发展之原因》,《文学周报》第 4 卷第 1 期。
- ⑭ 《社会背景与创作》,《小说月报》第 12 卷第 7 号。
- ⑮ 《现在文学家的责任是什么?》,《东方杂志》第 17 卷第 1 期。
- ⑯ 《创作的前途》,《小说月报》第 12 卷第 7 号。
- ⑰ 沈雁冰:《论无产阶级艺术》的基本观点早已包含在乃弟沈泽民 1922 年《〈新俄艺术的趋势〉译者附注》(载《小说月报》第 13 卷第 8 号)之中。也正是在这篇文字中,作者提出了“无产阶级艺术”的概念。
- ⑱ 《评四五六月的创作》,《小说月报》第 12 卷第 8 号。
- ⑲ 《春季创作漫评》,《小说月报》第 12 卷第 4 号。
- ⑳ 注同⑱。
- ㉑ 参见《通信》,《小说月报》第 13 卷第 2 号。
- ㉒ 注同⑱。
- ㉓ 《〈小说月报〉改革宣言》,《小说月报》第 12 卷第 1 号。
- ㉔ 《无题》,《文学旬刊》第 44 期。
- ㉕ 《平凡与纤巧》,《小说月报》第 12 卷第 7 号。
- ㉖ 《文学的使命》,《文学旬刊》第 5 期。
- ㉗ 《文学与革命》,《文学旬刊》第 9 期。
- ㉘ 《新文学观的建设》,《文学旬刊》第 37 期。
- ㉙ 《新文学的建设与国故之新研究》,《小说月报》第 14 卷第 1 号。
- ㉚ 《第三卷的本志》,《儿童世界》第 2 卷第 13 期。

第四章 现代文学批评的建立(二)

第一节 自我表现派批评家

1922年春夏之交,当文学研究会和“礼拜六派”、“学衡派”的论战难解难解的时候,节外生枝,又闹出了它同创造社之间的一场影响更大的论战。历史上一般称之为“为人生”和“为艺术”的论争,或者说是现实主义和浪漫主义的论争。创造社继文学研究会后异军突起,1921年夏天由留日学生郭沫若、郁达夫、成仿吾、张资平、田汉、郑伯奇等发起并组织。它自称没有“划一的主义”,本着“内心的要求”,而“为艺术而艺术”,大抵是这个团体成员共同奉行的法则。不过,像过去曾经有过的,过分夸大它和文学研究会的分歧,不仅有悖历史事实,也难以合理地解释这两个重要派别中的许多人何以在1925年后共同转向革命文学。郑伯奇揭示过创造社诞生时所拥有的时代条件:

五四运动是中国的知识阶级对于近代文明发生了自觉的一种运动。这后面有欧战期间发芽开化的中国产业社会作背景,但是,中国的产业敌不住欧战以后重行进攻的列强的资本。所以,五四运动势不能不变成一幕悲剧。当时所标榜的种种改革社会的纲领到处都是碰壁,青年的知识分子不出于绝望逃避,便得反抗斗争,这两种倾向都是启蒙文学者所没有预想到的。创造社几个作家的作品和行动正适合这些青年的要求,创造社所以能够获得多数的拥护者也是这原故。^①

其实,这些用于文学研究会,也许无需特别修改。

不主要是创造社作家和批评家文学观念中的矛盾,也不主要是他们的

不成熟,而是他们与文学研究会作家和批评家共同拥有的时代,才使他们躬行的“为艺术而艺术”,不同于西方,而在许多问题上表现出和文学研究会相同的趋向。姑且不论他们也是从《新青年》批评中发现了个性主义和人道主义,在艺术和人生的关系上,也赞成文学表现人生,郭沫若甚至也不一般地反对“血和泪”的文学;成仿吾的不少文章如著名的《新文学之使命》也保留着文学“为人生”、“为社会”的召唤。

然而,创造社批评到底是有特色的,它作为文学研究会人生写实派批评的补充,给现代文学批评的建立提供了新内容。

高尔基说过:“浪漫主义乃是一种情绪,它其实复杂地而且始终多少模糊地反映出笼罩着过渡时代社会的一切感觉和情绪的色彩”^②。创造社批评家的赶赴浪漫主义正是体现了这种特征。“五四”本就带着过渡时期的性质,说它是一个浪漫主义的时代也不为过。《新青年》批评家几乎没有一个人对浪漫主义不抱好感的,特别当他们年轻的时候。联系个性解放的思潮,清末民初的鲁迅和新文学运动时期的陈独秀的言论,都有相当浓重的浪漫主义倾向。连笃实沉厚的李大钊在《〈晨钟〉之使命》中也明确表示誓为浪漫主义文学“执鞭以从”。文学研究会人生写实派批评家开的虽是写实主义的店铺,内中也不乏浪漫主义的货色,经典的或新潮的。他们和创造社诸人共处一个时代,也当年少,喜好张扬个性,甚至也不无夸张自我体验的热情。冰心、王统照、许地山、叶圣陶是如此,挂着文学研究会招牌的王以仁、滕固等,气味上径直是货真价实的创造社作家。但是,对于多数创造社成员来说,他们毕竟有着和一般文学研究会成员不尽相同的经验。于此,郑伯奇在《中国新文学大系·小说三集导言》中说得非常切实:

第一,他们都是在外国住得很久,对于外国的(资本主义的)缺点和中国的(次殖民地的)病痛都看得比较清楚;他们感受到两重失望,两重痛苦。对于现社会发生厌倦憎恶,而国内国外所加给他们的重重压迫只坚强了他们反抗的心情。第二,因为他们在国外住得很久,对于祖国便常生起一种怀乡病,而回国以后的种种失望,更使他们感到空虚。未回国以前,他们是悲哀怀念;既回国以后,他们又变成悲愤激越,便是这个道理。第三,因为他们在国外住得长久,当时外国流行的思想自然会影响到他们。哲学上理知主义的破产,文学上自然主义的失败,这也使他们走上了反理知主义的浪漫主义的道路上去。

凡三者,在创造社批评家并不是一般的经验,而是特别紧要的,根本性的,是最终使他们有别于文学研究会批评家的原因。身居国外,作为弱国子民比尚在国内的人们,多了一层民族歧视和迫压;身居国外,日日袭来的孤独与疏离之苦,强化了精神上的背井离乡之感;同时,身居国外,对创造社中人来说,通过日本发达的译事,又较多地感受西方文化的冲击。而这一些,大体都不是主要从现实的角度而是从精神的角度发育了创造社批评家的心智和抱负。如果对于多数生活在国内的文学研究会批评家因始终无法避开问题成堆的现实,不得不看重文学的政治的和社会的层次,那么,创造社批评家因基本上浸润于情感的郁闷和苦痛之中,并且又程度不等地从西方现代主义文学中找着了发抒的兴奋,不得不追逐着文学的伦理的和审美的层次。

华兹华斯在《抒情歌谣集》1800年版序言中提出:“诗是强烈情感的自然流露”。创造社批评家几乎所有人都欣赏这个说法,将作家主体变成作品本身并制定其判断标准的主要因素。这种倾向显然轻视艺术来源生活,而突出作家的主观自我对创作的至上意义,不是“再现”的,而是“表现”的。郭沫若就不同意“再现论”,指出艺术家的职责并不在于把现实机械地进行复制,做“自然的儿子”,而应重在“创造”,做“自然的老子”^③,并且直然认为,“自我表现”是诗歌的主要成分^④。以“自我”为中心和出发点,一般地被创造社批评家看成艺术的根苗。那是一个“上帝死了”的时代,自我才是真正的上帝,所以田汉确认“自己表现的冲动才是艺术的真正起源”,诗人是“自己的情感之音乐的表现者”^⑤。这种以肯定自我和重造自我的执著,使他们并不在意文艺作品的“事真”、“理真”,也不把再现现实视为文艺创作的金科玉律。他们往往更加看重“神会”、“直觉”,强调创作者感情表现的真率。郭沫若便自称与“伟大的主观诗人”歌德的“主情主义”颇多共鸣,并借歌德之口说:“心情才是我唯一的至宝,只有它才是一切底源泉”,对于宇宙万汇,不是用理智去分析,去宰割,而是“用心情去综合,去创造”^⑥。因此,用“自我表现”足以概括创造社创作的特色,同样,他们的批评观念和方式,表明他们也是一批标榜自我表现的批评家。

当情感问题在文学研究会批评家主要被用于阐述艺术特征时,对创造社批评家,它直然是艺术的本身。他们作为“自我”的创造者,像西方浪漫主义者一样,又普遍地将艺术看成实现“内心的要求”,创造“自我”的最高门径。田汉据西方“poetry”(诗)的语源,将诗定义为“创造”,而把诗人定义为

“创造者”：“诗人把他心中歌天地泣鬼神的情感，创造为歌天地泣鬼神的诗歌。”^⑦在《创造者》一诗中，郭沫若直称诗人是开天辟地的盘古：“本体就是他，上帝就是他，/他在无极之先，/他在感官之外，/他在他的自身，/创造个光明的世界。”“文学是时代的良心，文学家便应当是良心的战士。在我们这种良心病了的社会，文学家尤其是任重而道远。”^⑧——成仿吾的这则吁诉似乎并不短少与人生写实派批评家一样的心愿，但出发点，或者说对于艺术家和艺术家本源的描述，还是精神，还是心灵，最后还是落脚于自我表现。

这种在创作中赋予情感以独立自主地位，甚至还做出夸张性估计的艺术观，当然有别于文学研究会。不过，也赢得了大批文学青年的同情和追随，弥洒社、浅草社便是突出代表。他们都是一些“为艺术而艺术”者，或标榜自己“乃是文艺之神”，只顺着自己的灵感而创作^⑨；或注重表现内心的律动和自我感情的抒发，追求情感的真率与艺术的完美。一般地说，讨论这一时期的自我表现派批评也应将他们纳入范围之内。同人生写实派不一样，自我表现派普遍自觉亲近古今中外浪漫主义文学，他们已不满足于鲁迅和《新青年》同人所从事过的工作，似乎更是从艺术的精神和艺术的方法两大层面完整地尊奉浪漫主义。此外，西方前期经典的浪漫主义的果汁已不能完全滋养他们的成长，面对西方新起的浪漫主义（现代主义）有着更为深浓的感情。佩特、王尔德、斯特林堡、柏格森、弗洛伊德，连同日本的厨川白村、永井荷风、伊藤春夫、谷崎润一郎等等不时会涌现到他们视野之内。弥洒社和浅草社一群几乎也是如此，大都“向外，在摄取异域的营养，向内，在挖掘自己的灵魂，要发见心灵的眼睛和喉舌，来凝视这世界，将真和美歌唱给寂寞的人们”^⑩。比较更有意思的还在，自我表现派批评家多数已开始将自己的理路和民族既成哲学文化思想相联系。郭沫若对老庄哲学的演绎，对屈骚文章的阐扬，宗白华对魏晋以来山水田园诗和中国文人画意境的发微，田汉对中国批评“在心为志，发言为诗”传统的发挥，等等，给文坛留下的印象是很深的。

自我表现派批评家的实用批评倾向于由作家心灵来探寻创作的堂奥。如果人生写实派倾向于社会还原批评，那么他们则倾向于作家批评，考察的重点是作家，注意焦点往往是作品与作家心境的联系。这种批评已不是一般意义上的“披文以入情，沿波讨源”的批评，而是把握着对象的生命整体，钟情于作家独立品格和有机灵性，直接结果是使创造社批评家不信仰简单直接的统一性和逻辑关系，不以作品与实际生活相对照为满足。在考察作

品时,这一派大都注意揭示作品所显示的独特审美经验,倾向于描述作品所提供的独立于外在现实世界的另一个世界,重视作品所蕴含的心理意义。郭沫若希望批评家发现天才,赞美天才。他说:“在这漫无标准的文艺界中要求真的文艺,在这漫无限制的文艺作家中要求真的天才,这正是批评家的任务”^①。批评家对于主观经验的描述,是感受作家个性世界的不二法门,也为批评获得了基本的尺度,这也正是佩特对郭沫若最有吸引力的地方。批评的主观性质一般地为自我表现派批评家共同尊重,他们中间最重要的代表人物成仿吾,在1920年代关于批评的话说过不少,多有抵牾不一,但基本都可归属于主观的文学批评。他标榜“超越”的批评、“创造”的批评,也在强调批评的主观感受性。他特别关注批评对于对象的同情态度,并且还特别偏爱批评是一种“灵魂的冒险”。他对鲁迅《呐喊》和对郭沫若《残春》的批评反映了他所守持的批评是一种严重拷问批评家能力的批评。批评家固有的意识目的和艺术控制力决定了批评在风格上的主观性。这种批评也是以自我表现为归宿的,因和对象的隔膜而陷入痴人说梦,也因与对象的共鸣契合而做出出色的描述。张定璜对鲁迅作品的看法便有相当的深度,他说,鲁迅的小说一般地表现出“老于手术富于经验的医生的特色,第一个,冷静,第二个,还是冷静,第三个,还是冷静”^②。沈雁冰硬着头皮不得不有些敬服,连鲁迅也有些难以为情,说“未免说得我太好了”。张定璜别具同情地看取对象沉重、悲凉乃至孤独的情感世界,便缘于他对鲁迅作品的反复“赏玩”。

自我表现派批评家对文学本体和创作主体的重视,借着宽阔的既成文化而获得了渊博的开放性格。他们确系有混乱和肤浅的地方,但毕竟特富青春活力。他们所从事的努力不只丰富和补充了人生写实派批评,并且在整个现代文学批评历史上始终没有消失影响力。即便在创造社中坚多数转向后,即便在浪漫主义受到严重摒斥的1930年代,一批更年轻的批评家难以忘怀前驱的劬劳,还不断咀嚼着前驱们的话头。自我表现派批评家在文学创作的动机和文学作品的效果问题上持二元态度,强调了创作过程中的直觉性、本能作用和潜意识状态,强调天才、灵感在创作上的意义,自然瑕瑜参半,他们的历史作用在于用现代的语言和方法开始论述了客观存在于文学创作过程的事实。毋庸讳言,他们同人生写实派批评家之间的分歧是深刻的,除过部分的门户之见,在艺术观点上也各有挟持。然而,两派到底都是“五四”的儿子,都发育于对桎梏个性的封建旧文学的攻击之中,对于“艺术真实性”的要求始终是共同的,况且它们的底里都有“人生”两个字,因而

它们的理论代表都有着适应时代,在 1925 年后渐次享有共同的命运,向着革命文学的方向携手同行。

第二节 郭沫若

创造社批评家程度不等地标榜“天才”,而他们中间最大的天才是郭沫若。就艺术思想的驳杂新颖而言,现代中国任何一位批评家都无法与之比肩。大概用“英雄主义”来描述郭沫若的风采,才比较合适。反抗精神是他的灵魂,文学只是他的外衣。他早期的诗和对文学的意见,就充满了反抗精神和大无畏的勇气;在革命文学倡导者行列中,他也是最早的骁将之一,发起了向小资产阶级作家的猛烈攻击;1940 年代高扬“以人民为本”观念,则最终完成了他从“个人英雄主义”向“人民英雄主义”的转变。

郭沫若(1892—1978),原名开贞,号尚武,四川乐山人。创造社主将,他涉足广泛的学艺领域,文学批评仅是他十八般武艺之一。1918 年开始新诗创作,终身没有离开文学,但他的文学家的身份较之他那社会活动家的身份微不足道。换言之,惟有从社会活动家的角度才能认清他在各类学艺部门的成就和性质。追随时代,是他第一等的正业,他有“开风气”的辉煌,更有着不断更新自身领袖地位的自觉。

还在创造社成立之前,郭沫若与宗白华、田汉的通讯集《三叶集》已记载了郭沫若作为文学批评家的最初生命。如果用“自由主义”来概括胡适的新诗理论,那么,郭沫若不是一般的自由主义者,他为摆脱既成传统的束缚,主张“绝端的自由,绝端的自主”。他对宗白华说:

诗的本职专在抒情。抒情的文字便不采诗形,也不失其诗。例如近代的自由诗,散文诗,都是些抒情的散文。自由诗散文诗的建设也正是近代诗人不愿受一切的束缚,破除一切已成的形式,而专挈诗的神髓以便于其自然流露的一种表示。……情绪的吕律、情绪的色彩便是诗。新的文学便是情绪自身的表现。

这大抵就是郭沫若早期浪漫主义表现理论的纲领,而它为一个中国文学批评家所拥有也是不难理解的。郭沫若当然清楚自己民族“诗言志,歌永

言,声依永,律和声”的传统,对袁宏道等人所标榜的——“独抒性灵,不拘格套”——并不陌生。并且,他对“自然流露”理解还有着区别于西方经典表现论的特征,不像西方批评家那样满足“自然流露”的自足而放逐技巧,一如克罗齐那样,轻视传达而将直觉看成是艺术的全部。郭沫若在讨论惠特曼和海涅时写道:“海涅底诗丽而不雄,惠特曼底诗雄而不丽。两者我都喜欢,两者都还不足令我满意”^⑬。这里,技艺和风格已被引入“自然流露”的表现理论,《女神》部分地实现了他的理想,其中《晨安》与《晨兴》分别代表了他浩博的风格追求。前者有洪涛奔涌、天狗吞日式的狂放,后者则有清风晨雾、轻歌絮语式的淡泊。

郭沫若的“自然流露”表现理论毕竟和西方华兹华斯一派理论有着深切的关联,因此也将想象力的创造性居于创作的中心地位。中国传统批评中也有人如陆机、刘勰等人强调过想象的创造性,但似乎并不普遍。郭沫若在阐述诗的本体时就相当特别,他说:“我想诗人的心境譬如一湾清澈的海水,没有风的时候,便静止着如像一张明镜,宇宙万汇的印象都活动在里面。这风便是所谓直觉,灵感,这起了的波浪便是高涨的情调。这活动着的印象便是徂徕的想象。这些东西,我想便是诗的本体,只要把它写了出来,它就体相兼备。”于是,他概括出一个著名的公式:

$$\text{诗} = (\text{直觉} + \text{情调} + \text{想象}) + (\text{适当的文字})^{⑭}$$

这类对艺术想象和艺术创造的理解在中国传统中很难找得到。但是,当郭沫若开始为艺术的赋形和创造探求现实途径时,他便敏感地抓住了卢梭“返回自然”与传统中的“天人合一”,并做出了沟通性的演绎。民族的老庄似乎是他的背景,又从自歌德而逼向斯宾诺莎的“泛神论”,标榜“一切的自然只是神的表现,自我也只是神的表现。我即是神,一切自然都是自我的表现”^⑮。从艺术的角度看,泛神论的思想大大激发了郭沫若的艺术想象力,他将“万物有神”的思想即转化为他心目中万物有情的思想。他的诗作惯常所具有的奔驰想象、雄浑气势、斑斓色彩,即是泛神论激活艺术的生动佐证。

当然,郭沫若所心仪的泛神论思想,多在为着否定一切桎梏人性的封建宗法思想和制度,因此,他的“自然流露”表现理论是一种带着道德目的的表现论。他说:“我们的诗只要是我们心中的诗意诗境底纯真的表现,命泉中流出来的 Strain,心琴中弹出来的 Melody,生命颤动,灵底喊叫,那便是真诗,好诗,便是我们人类欢乐底源泉,陶醉的美酿,慰安的天国。”^⑯他还认为:

“诗的创造是要创造‘人’，换一句话说，便是在感情的美化。”^{①7}因此，郭沫若的“自然流露”表现理论不只是张扬主观精神的浪漫主义文学理论，还关联着人的叛逆精神。1925年所作的《〈西厢记〉艺术上的批判与其作者的性格》，他对什么是文学作过别出心裁的概括：“文学是反抗精神的象征，是生命穷促时叫出来的一种精神”。因此，“反抗精神，革命，无论如何，是一切艺术之母”。顺便他还涉及西方精神分析学派的“性欲”理论，当然是有所保留的，但结论则为：“惟其有此精神上的种种苦闷才生出向上的冲动，以此冲动以表现于文艺，而文艺之尊严性才得确立”。不少场合，他还表现为一个尼采的崇仰者。在《匪徒颂》诗中，他把尼采和哥白尼、达尔文，乃至列宁等并称，赞许他们是反抗旧传统、旧秩序的改革家和革命家，并且多处将尼采的学说理解为支撑浪漫主义文艺思想的哲学基础。

郭沫若的“自然流露”是典型的浪漫主义理论，朗朗反映了他对“五四”时代的自觉响应。一般地说，考究其中复杂的成分，分清唯心唯物之类的比例，并无实际意义。郭沫若站在时代的前列，而身后簇拥着层林叠嶂的古今中外既成文化，他那活跃而又敏感的性格对既成文化哲学，对各类学术新潮，往往采取兼收并蓄，并列杂陈的态度。他对心灵自由和创作自由的狂放追求，显示了他同封建道德文化决绝的年轻心魂，他将眼光投向西方——康德、斯宾诺莎、柯勒律治、华兹华斯、雪莱、拜伦、歌德、海涅、卡莱尔、尼采、柏格森、克罗齐、惠特曼……一大串的洋大人纷纷来到他的前面。他本可以由宽阔的世界眼光而走向“全盘西化”的，然而，他同时又把眼光折回本土。在“五四”前后的批评家中，他是最早给民族传统文化揭示正面素质的人物之一。传统空白的观念显然和他无缘，他并不对逆“打倒孔家店”的思潮，却分判起“孔教”和“儒家”的内涵，高度赞扬孔子及其代表的儒家思想。他特别推崇王阳明，原因也正在王阳明是儒家精神的“复活者。”^{①8}这种文化选择甚至和他的浪漫主义文学主张相互发明。他仰慕先秦时代的文化氛围，直接同他渴望文化自由理想有关；他将孔子与歌德相提并论，也直接同他奉行天才论相关。他对历史文化思想的想法，大半属于思想史范畴，但同时表明他对传统文化在批判的同时并不缺乏相当的“支援意识”。他扮演着某种边缘角色，接受西方思潮时，他是一个中国文学批评家；当他在阐释民族传统文化时，又从不轻视对于西方文化的发扬。不能说当时的郭沫若已全面融合了中西文化，然而，在个性解放、创作自由和天才问题上，他对中西既成文化的借鉴是相当有特色的。研究者普遍从康德—克罗齐路线中体认郭沫若的

“天才论”，而郭沫若的《生活的艺术化》表明庄子同时又是他主要的精神支援。在思考艺术精神时，他的兴趣似乎主要在中国古代的艺术事实，南齐谢赫“气韵生动”为他所神迷，即为著例。《文学与社会革命》精彩地诉说秦末“四面楚歌”的故实，不是偶然的，这类信念的根源就在他终生没有根绝儒家的影响。

1923年郭沫若在《自然与艺术》中表明了与亚里士多德“模仿说”的距离，研究者是有理由关注郭沫若自我表现理论与第一次世界大战后德国表现主义之间的关联的。《我们的文学新运动》张扬“爆发出无产阶级的精神、精赤裸裸的人性”，“要以生命的炸弹来打破这毒龙（指资本主义——著者注）的魔宫”等等，证明他更多迎合了表现主义的行动派。行动主义几乎成为郭沫若思想发展的一个枢纽，不久他开始接受马克思主义学说，推动他改变“从前深带个人主义色彩的想念”^⑩；他在1925年底《文艺论集》的序文中，差不多是做出了告别往昔个性主义的手势的。《文艺家的觉悟》、《革命与文学》等文章，则进一步宣告了他的文艺观的巨大转变。他部分吸取了早期共产党人和蒋光慈等人有关革命文学的看法，开始以阶级论洞穿文学和革命的关系，公开申述文学的功利观点。在《革命与文学》中竟以“表同情于无产阶级的社会主义的写实主义的文学”作定义，提出了革命文学的实际内容；《文艺家的觉悟》径直认定：“我们现在所需要的文艺是站在第四阶级说话的文艺，这种文艺在形式上是写实主义的，在内容是社会主义的。”郭沫若文艺观的转变是他转向于社会活动家的生动体现。他有足够的正义感，同时还经受了马克思主义洗礼，是那种对于自觉变革社会的渴望，促使了他英雄主义人格精神的新高涨。在观念表层对“文学无功利”和“浪漫主义文学”的扬弃，本身便需要英雄主义。

在1928年初“革命文学”论争中，郭沫若又相继以《英雄树》、《桌子的跳舞》、《留声机的回音——文艺青年应取的态度》等参与论战，依然保持着郁勃的英雄主义作风。区别于前期，他毕竟已获取了新的观察和攻击的制高点，处处从阶级论出发，强调了文艺的时代精神和艺术家确立先进世界观的重要性。历史唯物主义已深刻改变了他的批评立场，马克思主义部分地给他带来了时代批评家的荣誉，加剧对于革命权威的膜拜。这种转变的实践意义在于：强化了“五四”以后的文学对于社会革命的适应性，推助了马克思主义在中国文学界主导地位的形成，掀开了“五四”资深文学家向革命转化的序幕，实现了中国现代文学从“文学革命”到“革命文学”的过渡。

当然,肤浅和笼统,终究是郭沫若这一时期批评的负面。将浪漫主义与个人主义完全煮成一锅,漠视创作固有的独立品格,漠视物质与文化发展的不平衡性,驱使他的大部意见明显带着机械论色彩,比如,“大凡一个社会在停滞的时候,那时候所产生出来的文学都是反革命,而且同是全无价值的”^{②0}。再比如,对文学对象和形式的划一规定,对小资产阶级文艺家所采取的排斥鞭扑的态度,以至于对鲁迅、茅盾等人的粗暴批评,其中包含有以往宗派情绪和门户之见,同时也反映了郭沫若到底不是一个成熟的马克思主义者。

作为“敢为天下先”的文学批评家,郭沫若早年曾将“自然科学”导入艺术思索,1920年发表在《学灯》上的《生命底文学》便表现出他对德国物理学家、哲学家威廉·奥斯特瓦尔德唯能论的浓厚兴趣。倡导“革命文学”期间,他的《文学的本质》和《论节奏》,依然显示着这一方面的努力。“文学的本质是有节奏的情绪世界,“诗是情绪的直写,小说和戏剧是构成情绪的素材的再现”;节奏是情绪的波动形式,是诗的外形、也是诗的生命,“没有诗是没有节奏的,没有节奏的便不是诗”。凡此等等,显然是一种综合生理学、心理学的文学理论。这类看法居然与其“革命文学”思想相安无事,是值得特别注意的,说郭沫若在观念深层始终没有因张扬“革命文学”而离开对艺术本能的信仰,恐怕是合理的。这也决定了他在1930年代之后,批评实践中依旧保有理想主义特征,包括郭沫若本人也特富艺术家的气质。

从批评史的角度看,1930年代之后,尤其在鲁迅逝世之后,郭沫若关于“人民文艺”的宣传,显得相当重要。文艺大众化、通俗化始终是1930年代之后郭沫若理论探索的中心课题,从1930年1月写下《普罗文化的大众化》到抗日战争初期参与“民族形式”的讨论,大致体现了他在这一方面的努力,而他的全部努力则最终服从人民革命战争的需求,宣扬“以人民为本”的文艺观——文艺必须根植于人民的生活,必须“始于人民,终于人民”,文艺家“是以文艺服务于人民的忠实的仆役”^{②1}。他的批评标准也随之为人民利益所左右:“在一个时代里,对于最大多数人有益的东西,才能是最善的东西,最真的东西,最美的东西”^{②2}。他早年曾经唱过《地球,我的母亲》的歌词,如今他号召“歌人民大众的功,颂人民大众的德”^{②3},要求文艺“毫不留情地吐露对于反人民者一切丑恶、暴戾、破坏的如火如荼的憎恨”^{②4}。凡此,最终也使他获得了文艺大众化、通俗化的新观点,它们已经相当接近毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的提法。他说:

作家投入大众的当中,亲历大众的生活,学习大众的语言,体验大

众的要求,表扬大众的使命,作家的生活能够办到这样,作品必能发挥反映现实的机能,形式便自然能够大众化。²⁵

郭沫若关于文学“以人民为本”的观点是同争取政治民主相联系的,革命的功利主义覆盖着他的全部批评活动,并且还通过他特殊的地位极大地影响着当时整个国统区的文艺界。早年的个人英雄主义精神在他身上渐次地为人民英雄主义精神所替代,在为人民夺取政权的日子里,他的批评成了革命的“喇叭”,人民的“喇叭”。他似乎依然保持着 he 特有的理想主义作风,关于文学的诸种问题都被他做出了简化的处理。他为解放区的人民文艺摇旗呐喊,亲自为《白毛女》、《王贵与李香香》作序,对赵树理的《李家庄的变迁》抱有特殊的好感。他认为,这部小说像“一枝在原野里成长起来的大树,它扎根得很深,抽长得那么条畅,吐纳着大气和养料,那么不动声色地自然自在”。这是因为作家“处在自由的环境里”²⁶。当然,为着某种道德力量,他有时也牺牲了判断上的缜密和准确,对朱光潜、沈从文、萧乾等人的批判便是著例²⁷。“凡是有利于人民群众的革命战争的,便是善,便是是,便是正动,反之,便是恶,便是非,便是对革命的反动”。他气宇轩昂地站在时代的前沿,当然他同时也为文艺思想论争提供了尖锐与粗暴夹缠的范式。

上世纪整个 40 年代,作为创作家的郭沫若,他的历史剧是献给现实和人民的蟠桃,而他关于历史剧的意见,同样值得重视。

在《历史·史剧·现实》中,郭沫若提出史剧创作是“失事求似”,这即为他的史剧理论中心,其前提是基植于历史与史剧的区分和联系。他的看法相当经典,多有亚里士多德理论的影子:“诗人的任务不在叙述实在的事件,而在叙述可能的——依据真实性,必然性可以发生的事件。史家和诗家毕竟不同。”²⁸他一身兼任史家和史剧家,便有了常人难以企及的优越。他明确指出,史剧的基本性质是“剧”而不是“史”,是“艺术”而不是“科学”;“历史研究是‘实事求是’,史剧创作是‘失事求似’”。史剧创作要求作者艺术的创造,把很少的材料组织成一个完整的世界,如果摒弃艺术创造的“想象与虚构”,“绝对的写实,不仅是不可能,而且也不合理”²⁹。当然,他又强调了史剧创作之于其它艺术创作的特殊性,即它与历史科学有着天然的联系,受历史科学的一定制约。他指出:“取材于史实,是应该有历史的限制的”,不能“完全违背历史的事实,大抵在大关节上,非有正确的研究,不能把既成的史案推翻”。³⁰

“失事求似”史剧观在郭沫若还有着指向现实的实用目的,即便在

“五四”时期,他多次提及他的史剧创作如《三个叛逆的女性》有着“据今推古”、“借古鉴今”的用心。抗战期间的历史剧,他用“献给现实的蟠桃”来概括,他无意复制历史,而是“借着古人的皮毛来说自己的话”。《屈原》的创作动机,联系着他所生活的瓦釜雷鸣、黄钟毁弃的时代,他后来追述:他要“把这时代的愤怒复活在屈原的时代里面去”,换句话说就是“借了屈原的时代来象征我们当前的时代”^③。这是一种以当代精神去理解和把握历史的企图。郭沫若本人即是站在时代正义和人民民主的制高点穿透时间的隧道,铸接着屈原以“人民为本位”的人格精神及其对“把人真正当人”的时代的渴求。所有这些,都是经由郭沫若对历史的深邃研究才得以实现的,显示了突出的当代性品格,他提出“优秀的史剧家必须得是优秀的史学家”^④,最根本的意义就属于这一方面。

历史与史剧、历史与现实,作为史剧理论中的前提和动机,在郭沫若看来得借助精神性的手段加以融和。这种精神性的手段,即为现实对历史意蕴的穿透和烛照,出诸史剧作者主体性条件。他指出:“史学家是发掘历史的精神,而史剧家是发展历史的精神。”^⑤《屈原》创作的基本动力不是来自史学家的陈述,而是得益于史剧家的发挥。因此,在《献给现实的蟠桃》中,郭沫若提出了一个极其重要的史剧观点:“我主要的并不是想写某些时代的某些人,而是想写这样的人在这样的时代应该有怎样合理的发展。”这里部分提示了理想对于史剧创作的重大意义,因而也关联对史剧创作主体心灵世界的高度重视。这也正是他的史剧创作最终没有捐弃浪漫主义色彩的根源。其实,他在1940年代的看法和他在“五四”时期的看法在理论上是一脉相承的。大致可以做出如下的概括:郭沫若的史剧理论包含有积极关注时代课题和理想主义的两种重要成分,它是一种主体性异异常突出的理论,尽管也有“不能违背历史的事实”的内容。随着社会思想的转变,由个人英雄主义者转变为人民英雄主义者,作为一个文学批评家,革命功利主义开始成为郭沫若坚实而固定的发脚点,全面具体地贯穿于他的全部实践。

第三节 成 仿 吾

“文艺批评是我喜欢思索的一门东西,同好之士加以指点,使我多有考

察的时机”——1926年成仿吾在其文艺评论集《使命》的序言中有过坦白。他当年的论敌沈雁冰晚年在回忆录中直称：“创造社的批评家和理论家是成仿吾。”1922年10月，成仿吾写了他生平第一篇批评文字《学者的态度——胡适先生的〈骂人〉的批评》，由翻译而谈到一般批评者应持的态度，于文学关联不大，却预示了这位批评家鲠直而好抬杠的风格。他自视甚高，由固执而养就特别的勇气，未见得老是挥舞两把板斧，却结实地赢得过“黑旋风”的声名。《诗之防御战》是他创记录的里程碑，郭沫若后来在《创造十年》中对此有过议论：

那篇文章除掉仿吾之外谁也不会做的，因为凡是多少要顾虑一下饭碗问题的人，谁个敢于做出那样的文章？至少我就不敢。在我们目前这个先生短的黄金世界里，少称了一个“先生”都可以得罪人，那个敢有那样天王的胆量再来言“战”？仿吾因为那篇文章得罪了胡适大博士，周作人大导师，以及文学研究会里面的一些大贤小贤。然而仿吾的报应也觑面了。

成仿吾(1897—1984)，原名灏，石厚生是他的主要笔名，湖南新化人。十三岁随其兄成劭吾东渡日本，和郁达夫一样有东京帝国大学的背景，但他不是学习经济学，而选择了造兵科。留日期间，曾广泛涉猎外国文学，深受近代欧洲、日本各种社会思潮和文艺作品的熏陶。新诗创作是他最初的文学试练，写过小说，而文学批评最有成绩。1925年南下广州，开始参与实际革命工作。1928年被迫出国，加入中国共产党，成为职业革命家。曾参加过举世闻名的二万五千里长征，后长期从事革命文化教育工作。

作为文学批评家，正面表述自己的文学思想在成仿吾，并不是很早的。著名的《新文学之使命》还是在1923年5月间写成并刊出的，当然，在我们看来，这篇文章远非是成仿吾最有代表性的文字，只是表达了一种简约的文学态度。人们长期对它的重视，原因或许在于，它是一则轻便判定创造社作家思想矛盾抵牾的证据。茅盾晚年还陈述过最初的印象，并拖出郭沫若的“以今日之我反对昨日之我”，对成文大加揶揄，说：“前半篇赞美功利主义的文艺观，后半篇则从纯艺术、有时是唯美的观点反对亦即取消了前半篇的论点。”^④老实说，这类看法多少还残留相当的派别气息，攻其一点不及其余，无论在当时，还是在今天，都欠公允。

《新文学之使命》后，成仿吾紧接发表了《写实主义与庸俗主义》，文章为

与文学研究会论战而写,摹本则是法国哲学家基欧(J·M·Guyau)《社会学的艺术观》的第五章。以艺术表现论的立场整合艺术为人生的动机是清楚的,成仿吾不赞成“人生派”的艺术观,但也并没有反对文学为人生。即便在那些极度张扬艺术自足的言论中,也曲折地晃动着他那文学功利主义的影子,在创造社初期作家中,也许他是最看重文学的社会价值的。这大概也有来自基欧的成分,基欧在《社会学的艺术观》中指出:艺术品“愈是能够唤起我们的思想和个人情感,也就愈有启发性”。成仿吾则以《艺术之社会意义》相呼应,他的结论是:艺术的社会作用在很大程度上是利用人类对于美的憧憬,唤起在人类中间熟睡了的同情;进而他又特别指出真的艺术家或真的批评家的性格、德行和学识,对于艺术之社会表现,意义巨大。所有这一切,包含在他早期对封建主义的道统文学的批判中,部分表现在对“礼拜六”、《晶报》一流倾向的抨击中。作为自我表现派批评的代表人物,他在他的时代给历史提供了这样的事实:自我表现派批评与人生写实派批评之间的分歧和争论,几乎完全不在于艺术有否社会功利的问题,而仅仅在于艺术如何作用于现实的问题,也即艺术在把握现实人生的方式特征上,自我表现派钟情于表现论,而人生写实派倾向再现论。无论是沈雁冰、郑振铎,还是成仿吾、郭沫若,他们几乎每一个人都有理由坚持自己所喜好的一路,但遗憾的是他们难以避免门户之见,程度不等地在原本合理的批评中扩大了宗派情绪。

文学上的创作,本来只要是出自内心的要求,原不必有什么预定的目的。然而我们于创作时,如果把我们的内心的活动,十分存在意识里面的时候,我们是很容易使我们的内心的活动取一定之方向的。这不仅是可能的事情,而且是可喜的现象。^⑤

成仿吾的这段话具有纲领性意义。他因坚执于文学出诸或径直是作家的“内心的活动”而区别于人生写实派批评家,也即是他讨论文学本身使命的基础和前提。至于他所说的作家这种“内心要求”必须获得“意识的浸润”,择取“一定之方向”云云,便也包含了他在讨论文学的时代使命了。当他还没有可能将这种“意识”做出明确的规定时,当他还没有企图将“一定之方向”指陈为“人生的写真”时,他开始与沈雁冰诸人分了手。

当然,从成仿吾的批评言论中,是不难感受到“为艺术而艺术”的气息的,不过,那得通过和文学研究会批评家的比较才可实在地把握。这还不主

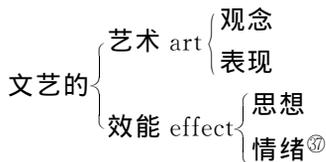
要在成仿吾从西欧浪漫主义文学和俄国托尔斯泰那儿获得了关于“情感”的观点,而在他立论的出发点是由西方表现论的学理营建的,始终认同艺术的世界和现实的世界是有“距离”的。他撷拾基欧《社会学的艺术观》中关于“时间和空间”的远隔原理,提示了艺术的根本经验。在他,对时间的远隔有相当的发挥,并揭橥了艺术家最重要的技巧:“追忆的美。”他的结论是:艺术的目的在取最经济的方法运用想象与感情的力,“追忆是感性的延长,而想象是追忆的端绪与基础。所以艺术的诗美,一部分应归于‘追怀的诗趣’”。《写实主义与庸俗主义》没有明确分离写实主义与庸俗主义的性质区别,而在情绪上却对人生写实派批评家有所斫伤,这是事实,但它对于艺术审美特性的标榜是极有意义的。在人生写实派的批评家中,还没有人用成仿吾那样的方法正式讨论艺术的本质。这篇文章所论列的“艺术的世界”、“容量”、“追怀”、“暗示的推移”、“效果”、“音乐”、“美文”,凡七个题目,固然全以表现论为根基,对奉行再现论的批评家也不失为一种提醒,但事实并不尽如人意,文学研究会批评家中少有人对此抱有冷静的态度。顺便带一笔,成仿吾是学自然科学的,1921年初郭沫若因打算改弦更张而生出转入文科大学的念头时,成仿吾就不同意。在他看来,“研究文学没有进文科的必要,我们也在谈文学,但我们和别人不同的地方就是有科学上的基础知识”^{③④}。这个背景非常重要,由此人们可以理解日后批评家成仿吾的方法。他精于条分缕析,虽一般尚拙于综合。郭沫若凭他一团雄丽不已的才气,而成仿吾则以其清明的逻辑手段示范。在批评的理性时代,西方的“始、叙、证、结”的程序和累积详举的方法几乎全线取代了中国传统“画龙点睛”的批评,成仿吾却又用自然科学中的公式、图表、坐标之类的手段改造批评,颇具特色。

作于1923年夏的《批评与同情》是成仿吾论述文学批评最重要的文字。它包括了作者对批评职能、标准、条件、方法诸方面的看法。在关于批评的分类上,成仿吾拥有相当宽阔的视角,做出了简约而透明的论列。他也承认批评是以顾及对象“实在与全体”为条件,反对批评固执一己,主张批评家必须借广博的知识为支持。不过,最能见出他的精神的,大概还在对于批评方法的理解上。在他看来,“批评家原来也是一个赏玩者”,他们从事的是一种“创造”工作。从表面看,颇多与周作人相同的气息,底里还是有区别的,如果周作人的意见更多地与本源性的文学自由主义相联系,那么,成仿吾大抵是从文学本体立论的。他以承认“作品的世界之独立性”为前提,并表示合理的批评将“决不把世界的事物去比拟作品”,进而形成了他的“超越的批

评”概念:

它的主要的工作,是在随作者的指导,由部分的感触构成一个具体的整个,丝毫不把它去与固定的型式相比,也决不议论它的方法,只批评作者所取的方法的结果,与由结果反而批评它的效力。

他还提供了一则在当时颇有影响的公式:



这里强调的是批评的主体条件,用他的另一种说法,即批评是一种“独创”的工作,具有“生命或宇宙的实感,活跃而丰富的表现”,它是“超越的”,并且还是“建设的”^⑧。成仿吾心目中的理想批评甚至还不完全是印象主义的,《建设的批评论》明确认为:“建设的批评的课题是在求出差别善恶美丑和真伪的普遍的原理”。总之,他的批评系统属于浪漫主义,强调内向性征,然而他的方法,至少在理论上带有或隐或显的外向标记,倒是与“为人生”的文学有联系的。

一般地说,成仿吾大量的作家作品评论,更受到文坛的注意。自1922年12月《创造季刊》第1卷第3期上发表批评鸳鸯蝴蝶派作品的《歧路》始,他先后写下了《评冰心女士的〈超人〉》、《〈沉沦〉的评论》、《〈残春〉的批评》、《〈命命鸟〉的批评》、《〈一叶〉的评论》、《诗之防御战》、《〈呐喊〉的评论》等,面目特别,尤与人生写实派批评家的文字大异其趣。它们的具体结论无关宏旨,值得注意的是方法上的主体性征。

成仿吾的这些评论,对象多为文学研究会和创造社作家的作品。他的过高的陈意,使他短少了必要的历史感,《诗之防御战》是著例。那种对草创期新诗的苛刻论评,从一个自我表现派批评家的立场看好像不无理由,但终无宽容的气度。原因大概就在他鄙薄描写的客观性,尤其反感表达上的浅直清楚。他对《超人》评价不高,却同时又激赏小说中的“诗意”,“比那些诗翁的大作,还要多有几分诗意”;肯定作家丰富的想象力与真挚的心情,精细的描写和伶俐的笔致,“也都把女性的特长发挥得出”^⑨。对许地山的《命命鸟》,看法相当差,理由多在这部小说“差不多是纯客观的描写”,还没有在

“感情的或神秘的氛围气里实现”作家的用心^④。相比较而言,他对王统照的《一叶》抱有一定好感,原因不只是在《一叶》有难得的规模,而主要这部小说有“美丽的情绪”,四段插话极哀婉,表达了“在运命掌中辗转的人类之无可奈何的悲哀,使谁看了,也要感到一种不知从何而来的悲哀的醺醉”^④。诚然,成仿吾的批评确有难以忽视的偏仄,但底里所拥有的合理因素与人生写实派作家还是有一定的互补意义的。

郭沫若小说《残春》注重心理描写,还颇多潜意识的流动,写梦,写一种被压抑的青春生理欲念,散发着病态的诗美。成仿吾对它的推崇似臻极致,针对摄生君《读了创造第二期后的感想》对《残春》的指责——“小说主人公的形状并不借助于情节的进展,而着力于心情的状绘”——他说,当批评者不用“外界的任何形式去束缚”时,就会发现《残春》的“新发明的或特创的方法”;进而认为,这部小说的内容“很平凡”,然而,它的精神,主人公的心绪何等的“热烈的慈悲”,何等的“优美”,“medea 的悲剧,却始终在我的心中来往”^④。郭沫若也以有如此的知音而宽慰,他说,因成仿吾“对于精神分析学或者梦的心理稍有研究”,他“可以看出一种作意,可以说出另外一番意见”^④。至于《〈沉沦〉的评论》,看取的是主人公矛盾的内心世界,而依持的仍是精神分析学说。成仿吾说,我们的主人公时常后悔,也时常自责,“然而这都不过是因为他的满足是不自然的,是变态的,决不是一方面那般热烈地要求着,他方面却又自己把它的要求否定了”。

成仿吾于 1926 年发表的《文艺批评杂论》在他批评生命史上是相当有意义的。他用“普遍妥当性”的概念否定了自己以往躬行的批评主张,甚至明确地将这一概念看成是与“客观性”相等同的。继而,他又提出了一个公式:

真挚的人性 + 审美的形式 = 永远的文学

真挚的人性 + 审美的形式 + 热情 = 永远的革命文学^④

作为一名具有实际影响的革命文学理论家,成仿吾从最初鞭扑“趣味”主义出发,发展到扫荡资产阶级文学和强调作家克服个人主义的根性。《从文学革命到革命文学》和《革命文学的展望》是他接受了日本福本和夫文学思想的结晶,是他倡导革命文学最重要的文字。它们根据历史唯物主义原理,阐扬革命文学产生的合理性;又根据一切文学都有阶级性,都为一定阶级服务的原理,强调革命文学作为阶级的武器,“必须得到大众的理解与欢

爱”，为完成大众的历史使命而斗争。成仿吾看重作家意识的转变和创作用语的大众化，将之作为创造革命文学的前提。“从文学革命到革命文学”，实在是一个杰出概括，然而，他多少辜负了这个好题目。对于革命的热情乃至“激情”置换了他早年倾向于个人的情感，他具备了大得多的怀抱，对文学也有了全新的理解，但又一般地显示着后期创造社革命文学论者激烈和粗糙的作风。他在面对历史课题时，往往缺少严正的历史感，对文学革命运动的看法是这样，而对新文学建设期诸流派的发展，一叶障目，以创造社压倒一切，显示了判断上的盲目性。

将文艺当成革命事业的一个组成部门，则是成仿吾 1940 年代少数几篇批评文字的主题。延安民主解放区的艺术空气最终使他“悔其少作”，意识形态批评支配他向边区文艺工作者指出，“文艺为无产阶级阶级斗争服务”，优胜于以往“功利主义”的提法，文艺工作者惟一的出路是“认真地参加实际工作”^{④5}；文艺刊物的主要任务是“需要和平，厌恶内战”，为“全国人民迫切需要政治的民主、经济的民主以及文化的民主”而奋斗^{④6}。他真诚维护《李有才板话》、《王贵与李香香》等解放区作品，认为“所谓艺术的真实，应该是通过艺术的概括与形象而表现出来的现实本质底真实”^{④7}，而这些作品拥有最经得起考察的艺术真实。谈到批评家与作家的关系，多半满贮反省的意味，强调“切磋琢磨，互求进步”，还指出：“今天的创作家，对于批评者不必求之过苛，而在从事批评的工作者，尤不可俨然以指导自居，作轻率的指摘”，文艺批评的战斗作用应该同说明性统一起来。^{④8}

成仿吾的鲁迅批评是不可疏忽的节目，前后三个阶段，第一次隔膜，第二次论战，第三次颂扬，与其思想变迁相胶着。作于 1924 年初的《〈呐喊〉的评论》代表了他对鲁迅及其作品的最初认识。执著的“表现”论驱使他的眼光浮游在对象的表层，以轻典型重描写立论，做出了相当机械和武断的评判。对形式构成的敏感，让他说了“不论内容与作风，都不是一样”的话，算是对鲁迅小说惟一道地的看法。他将《呐喊》15 篇作品分为前 9 篇和后 6 篇，并以为前者是“再现的”，后者是“表现的”。在成仿吾看来，“《狂人日记》、《药》、《明天》皆未免庸俗；《一件小事》是一篇拙劣的随笔”。总之，《呐喊》是失败的，“共通的颜色，那便是再现的记述”，是“半个世纪前或一个世纪以前的一个作者的作品”。他还认为，《鸭的喜剧》不能说是小说，“倒是一篇优美的随笔”。《呐喊》“极可注意”的仅有《不周山》一篇，它所以是“全集中的第一篇杰作”，因为作者不再“拘守着写实的门户”，而进入了“纯文艺的

空庭”。

《完成我们的文学革命》是成仿吾向革命文学论者过渡的文字，也是他第二阶段鲁迅批评打头阵的文章。他说：鲁迅的《小说旧闻钞》显示了是一种以趣味为中心的生活基调，“它所暗示着的是一种在小天地中自己骗自己的自足，它所矜持着的是闲暇，闲暇，第三个闲暇”。之后，在《毕竟是“醉眼陶然”罢了》中，继续借钱杏邨等人对鲁迅“堂吉诃德”、“师爷”之类的讥讽，怀疑鲁迅“购读社会科学书籍”，是“涂抹颜色，粉饰自己的没落”。在批评的范围和力度上，第二阶段远胜于第一阶段，甚至还夹杂某些人身攻击的成分。鲁迅是有所反击的，但他并没有反对革命文学本身，体现了严正的论战精神。如果成仿吾第一阶段的鲁迅批评，还主要属于批评观念和方法方面的片面性，那么，在第二阶段则全面反映了小资产阶级批评家在革命转型期思想上的狂热和幼稚，集中表现在因对中国革命性质的误解而抹杀了小资产阶级同盟军的地位，当然也裹挟有宗派主义的情绪。

大抵是那种“大战斗却都为着同一的目标，决不日夜记着个人的恩怨”的博大胸怀，使成仿吾和鲁迅这对“曾用笔墨相讥”的朋友，为实际的革命事业捐弃了前嫌。成仿吾 1933 年请鲁迅帮助寻找党组织，已是文坛佳话。作于鲁迅逝世后不久的《纪念鲁迅》是目前发现的最早比较正确评介鲁迅其人其事的文章之一，也是成仿吾第三阶段鲁迅批评的标志。他认定鲁迅是“爱国的、革命的作家”，从“五四”以前至离于人世，他勇敢地迎接光明、驱逐黑暗虚伪，“始终站在最前线反对一切民族敌人，鼓励着中国人民前进”；非共产党员的鲁迅，一个文学家，凭了他的爱国的良心坚定地同“汉奸对民族的危害”做斗争，具有“超过了中国的国界”的意义，“进入了世界极少数的前进作家的地位”。同时，他又认为：

纵然，他的文学与写作都不通俗，不易为一般所了解，但是在鲁迅自己选择了最好的形式，最巧妙地运用文学产生了一种生动的力量。在他的方式上完成了前进作家的任务。

谏辞与成仿吾无缘，他的这一看法呼应着抗战时期新文学“大众化”和“民族化”的要求，虽难掩浅直，却是相当负责的。他号召文学家学习鲁迅的精神，“创造出新的形式来适应今天民族自卫战争的需要，应该大大地大众化，使文学由少数人中解放出来，成为大众的武器”。他甚至还提及创造社与鲁迅的争论，认为 1933 年后，双方是“完全一致了”，“可以说是团结统一

的模范”，因而纪念鲁迅，也得认识他是一个“拥护民族统一战线的最英勇的战士”。这里，民族解放斗争的最高任务业已成为成仿吾鲁迅批评的基本出发点，表现了他在1930年代中期以后作为党的文化宣传教育工作者的批评特色。

第四节 郁 达 夫

作于1921年7月的《施笃姆》是郁达夫为郭沫若《茵梦湖》中译本所写的“序引”，通篇介绍原著者德国诗人、小说家施笃姆(史托姆)的生平、思想和创作风格。郁达夫说，施笃姆的短篇小说，是“他的抒情诗的延长的作品。他的小说里，篇篇有内热的、沉郁的、清新的诗味在那里。他的一生的怀乡病，和北方住民特有的一种消沉的气象，便是他的艺术的中心要点”。“他的技巧上的特质，就是文体的单纯简略”，不像陀思妥耶夫斯基的作品如“严冬的风雪，盛暑的狂雷”，而可比作“春秋的佳日，薄暮的残阳”。郁达夫甚至还援引葛迪的话说，“艺术呀，要紧的是情意，并不是言语，因为一口气息就是你的诗”，在他看来，这是施笃姆艺术的准则，正像施氏所描写的，都是“优美可爱的女人，在这一个地方，他的艺术和俄国的屠儿葛纳夫(屠格涅夫)有共同之处”。这里，许多方面浮显着郁达夫自身的面影，关于文学观念、文学风格，也关于文学理想。

郁达夫(1896—1945)，原名文，浙江富阳人，出身于一个世代教书行医而已破落的书香之家。自小聪慧，《自述诗》有“九岁题诗四座惊”句，1913年随兄郁华赴日留学，1919年考入东京帝国大学经济部。与郭沫若等人组建创造社之后即回国，在上海主持《创造季刊》，出版了现代文学史上第一部短篇小说集《沉沦》。先后任教于北京大学、武昌师范大学、中山大学等。1930年代参加过左翼作家联盟。抗日战争爆发后客居南洋，从事抗日文化宣传工作。1945年9月被日本宪兵秘密杀害于苏门答腊。

《沉沦》的问世，郁达夫给人们留下的印象是峻急和狂狷的。他经历过人生和文学的双重磨砺，却始终不失赤子之心，是现代中国特别本真的作家。他对封建旧文学全部虚伪性的憎恶，使他在人的整个生命的意义上反抗任何的压迫和拘囿。他的小说是苦闷的诗，凄切而哀婉地抒写着自我的

内心世界,他认为:“诗的实质全在情感。情感之中,尤重情绪”⁴⁹。屠格涅夫是他最初的文学导师,《初恋》、《春潮》人物心灵中的那种喜悦和惆怅深深地叩打过他的心,小说以满含丰富潜能的细节所构筑起的主观内省风格,令他神往不已。个性自由和自我表现,是他为自己的文学世界打下的第一枚烙印,也即他所以成为创造社发起者的基本原因。因身居日本,大正年间,德田秋声、葛西善藏的“私小说”掀起过他的一阵激动,有世纪末情调的佐藤春夫对他产生过相当亲昵的感情。他懂英文、德文,当他把眼光投向西方的时候,他与创造社同人一样,心仪卢梭,他写过《卢梭传》,称卢梭为“人类解放者”,“反抗的诗人,自由平等的拥护者,大自然的骄子”。卢梭“返回自然”的呼号,恰好与郁达夫的天性契合,稍稍与一般浪漫主义者不一样,他对这位偶像的认识颇带某种无政府主义的特色。他说:“山水,自然,是可以使人性发现,使名利减淡,使人格净化”,他心目中的“自然”不属于物质世界,而意味着精神上的“真”,因而他将“返回自然”翻译成:“返回天真”⁵⁰。这些反映了对立原则在社会心理中的作用,来自郁达夫紧张的情感世界,同时也出诸对充满异化的现实界的抗争。

《艺术与国家》差不多是郁达夫的一篇无政府主义的宣言,他沉郁地讨论了“现代国家与艺术不能两立”的问题。它直接形成其异端的主张:“以唯真唯美的精神来创作文学和介绍文学”⁵¹。著名的《文学上的阶级斗争》,尽管出现了“全世界无产者,联合起来”的口号,郁达夫对马克思主义的“阶级斗争”毫无兴趣,所追求的依然重复《艺术与国家》中的思想,仅仅补充说明了他建设世界大家庭及艺术世界的“理想”。他推崇卢梭的《孤独散步者的梦想》,原因大半在这部作品“实在是最深切、最哀惋的一个受了伤的灵魂的叫喊”⁵²。在《小说论》中,他又说:“小说在艺术上的价值,可以以真和美的两条件来决定。……至于社会价值,及伦理的价值,作者在创作的时候,尽可以不管”。他同时认为,艺术对“美”的追求,具有特定的价值:“艺术所追求的是形式和精神的美,我虽不同唯美主义那么持论的偏激,但我却承认美的追求是艺术的核心”⁵³。大体说来,他是否认艺术的“目的”论的,当然偶尔也会说些自发目的论的话,比如,他认为:“实际上真正的艺术品,既具备了美、真两条件,它的结果也必会影响到善上去,关心世道人心的人,大可不必岌岌顾虑。”⁵⁴

《生活与艺术》是郁达夫《文学概说》的第一章,是1927年的著作。创造社大小同仁已开始纷纷躲避“天才论”了,郁达夫论述的蓝本却依然取日本

厨川白村的《苦闷的象征》。藉柏格森的“生命力”，郁达夫认为艺术家的使命不仅是自我表现，而且要激发读者和观众，甚至包括其他艺术家的“艺术冲动”。“艺术冲动”是一种“生命力”的变形，是人类进化的原动力，当外界条件与“内心要求”冲突时，这种力就更能破坏旧形式，诉诸重新创造。因此，他说，艺术家是开路先锋，是偶像的破坏者，同时也是“灵魂的冒险者”，艺术的“生命力”在显示美，创造美。惟有忠实于“内心要求”，抵抗环境压力的人才是天才。艺术天才敢于藐视环境，描写出隐藏在人们心灵深处的“普遍的、永恒的倾向”；而平庸的艺术家只能在环境的限制下描写社会生活的表面和片断。

郁达夫热衷于创作情绪小说，作为批评家，他在“五四”后竭力标榜“文学家的作品，都是作家的自叙传”。“客观的态度，客观的描写，无论你客观到怎么样一个地步，若真的纯客观的态度，纯客观的描写是可能的话，那艺术家的才气可以不要，艺术存在的理由，也就消失了”^⑤。关于“自叙传”说，和郁达夫同时代的作家、批评家，无论他属于哪个派别，程度不等都有所论列，属于郁达夫的，大概在他较之其他人更为强调“感情的真实”。他为人拥有着惊人的坦率，清代袁枚的“性情”说，标举一个“真”字，称“诗人者，不失其赤子之心者也，”又说，“作诗不可以无我”^⑥。郁达夫步袁枚后尘，正是从“赤子之心”的角度强调创作重主观、重表现自我和偏向个人体验的。为此他甚至借翻译王尔德《〈格雷的画像〉序》，公开为唯美主义和颓废倾向辩护，拥护文学描写人物的“恶行”，并对之加以鞭挞，以期达到道德净化和改善现代中国人性格的目的。

把小说创作从稠人广众的现实界转移到人的心理深处，“注意于描写内心的纷争苦闷，而不将全力倾泻在外部事变的记述上”^⑦。这是郁达夫对外国近代小说优长的概括，尽管它也一般地为人生写实派批评家所接受，但郁达夫将小说技巧直接看成是“研究心理”，并将空前提高“心理学”之于研究小说的意义^⑧，相当罕见的。他并不从情节与心理的结合、社会矛盾与心理矛盾的交织上强调心理描写，而是用主观抒情的前提规范心理描写的性状。郁达夫为着强化情绪的真实性，端正着自我审视，还对创作提出了揭示现代人心理结构的课题，因此而比较系统地接受近代变态心理学理论，尤其是文艺为欲望的升华的理论，宣称：孤独之感，“便是艺术的酵素，或者竟可以说是艺术本质”^⑨，甚至明确肯定人的潜意识中骚动不安的本能，是向一切阻碍人性的社会原则的抗议。他甚至确证变态创作心境在现代中国文坛的合

理性,认为“大凡现代的青年总有些好异、反抗、易厌、情热、疯狂,及其它的种种特征”,于“性欲和死”为材料的作品,“其偏爱价值比一般其它的作品更大”^⑩。在他看来,创作主体的意识取常态也罢,取变态也罢,都必然投射到作品中,并像灵魂一样弥撒于全篇的字里行间,“天才的作品”,那些“ahnormal(变态的),tecentric(偏执的),甚至有 wnreasonable(超常的)的地方,日常人的眼光来看,终究是不能理解的”。^⑪

郁达夫对英国诗人厄内斯蒂·道生的激赏,大抵心折于道生自我戕伤的异端情调,那种对于周遭反人道事实的抗议和对自身命运的哀感。1923年5月,郁达夫旨在表达一种自然主义的“宿命观”：“没有进取的态度,不能令人愉快的发表个性。于是一群新进的青年,取消极的反抗态度的,就成了所谓颓废派和象征派的运动,取积极的反抗态度的,就成了今日的理想主义及新英雄主义的运动。”他说得很聪明：“表面上似与人生直接最没关系的新旧浪漫派的艺术家的,实际上对人世的疾愤,反而更深”。惟反抗是瞻,使他对写实主义采取了比较开放的看法,从他个人的气质看,他严重注意到“空想太无羁束,热情太是奔放”的流弊,比如他对“脚离大地,空幻绝伦”,便抱有相当的反感,甚至甘于游离创造社,认为创作的“打破环境,创造自我”,倒可以“写实主义为基础,更加上一层浪漫主义的新味和殉情主义的情调”。^⑫

关于文学批评,郁达夫有数量不菲的文字,前后有些变化,但仍可寻出一贯的线索。最早的《艺文私见》有浓重的与文学研究会论争的气息,以为“文艺是天才的创造物,不可以规矩来测量,所以严沧浪的《诗话》,是第二义的文艺”。他对于批评的这种态度,是抗议流行无度的假批评的,因此,他还说过真的批评是创造的,是一种“天才的礼赞”：“我们凡人看不出来,必待大批评家来摘发出来之后,我们才知道丰城狱底,有绝世的龙泉;楚国山中,有和氏的美玉。所以有了莱辛的《拉奥孔》,我们才知道古典文学的精华,有了罗斯金的《近代画家》,我们才知道各派绘事的精致”。刊于1933年的《批评的态度》是一则专论批评学理的篇什。对欧洲各种流派均有论列,特设“社会主义的批评”,并界义为“立脚于唯物史观,从社会的物质生产力来测定文学”,并且指出这派批评,“苏俄促成有很好的果实,世界各国的新兴文学,无不视为目前惟一的批评标准”。此文标举批评家之四德,似乎更值得重视:

率直,宽容,同情,学识,为批评家之四德。此外则人生的经验,与想象力审美力的具备,亦为好批评家之必须条件。

“四德”的真精神涵养了郁达夫,早期从惟真惟美的立场出发,以为批评是天才的发现,是民众的明灯^{⑤3},将批评家的“良知”推于至上的位置^{⑤4}。“四德”同时也给他的批评提供了操作性极强的标准,他对徐祖正的《兰生弟的日记》有相当不错的印象,即使技巧失败,却依然不失为“一部极真率的记录,是徐君的全人格的表现,是以作者的血肉精灵来写的作品”^{⑤5}。相反的例子是蒋光慈的《鸭绿江上》,在他看来,作者辜负了自己的传达能力,“阶级感情”和“阶级意识”真实性的缺乏,使作品不能起“激烈的冲动,狂暴的兴奋”^{⑤6}。与此相联系,在革命文学高涨的年代,他认为只要作家怀抱诚挚的感情处理题材和提出问题,都有成就好作品的可能。他在《〈惜分飞〉序》中认为,王余杞的这部小说“虽然没有口号,没有手枪炸弹,没有杀杀杀的喊声,没有工女和工人的恋爱,没有资本家杀工人的描写,然而你一直的贪读下去,你却能不知不觉地受到它的感动”,其成功的秘诀不在别处,正在作者用“直诉诚挚的心打动了读者的心”。郁达夫确认刘大杰是一位“新时代的作家”,《昨日之花》表明他适合于写中国目下的社会问题和男女问题,“他能在小说里把他所想提出的问题不放松而陈述出来,这种素质倘能像杜思退也夫斯基那样选出几个具体的有血肉感情的人来”,可以断言,作者“是一位有未来希望的作家”^{⑤7}。对无名青年作家白扬的《爱情的梦》,他同样投以热情的目光:作者“态度的率真”,使小说里的三角恋爱,“和千篇一律,粗制滥造的文学商人的出品不同”,提示的问题无疑是严肃的,即“女子为什么一定要依赖男人,而成为一个家庭的玩具”?^{⑤8}

郁达夫终究是“五四”新文学的表达者,作为《中国新文学大系·散文二集》的编选者,他对周氏兄弟的劳作表现出特别虔敬的情感。尽管他对明代公安、竟陵两派的文学倾向也有相当的好感,但他却不像周作人一样直接从这两派的文学中寻找现代中国散文的根据。而在其导言中揭示了现代散文的三大特征,即“人的发现”、“范围的扩大”和“人性、社会性与大自然的调和”,堪称卓见。他本是极富才情的散文大家,却敢于为散文中的“引车卖浆者流的语气和村妇骂街的口吻”张目。他还认为,在现代散文中,“作家的世系、性格、嗜好、思想、信仰以及生活习惯等等,无不活泼泼地显现在我们的眼前”,竟至“处处不忘自我,处处不忘自然与社会”。将散文的发展和个性的解放相联系,是他坚持的基本角度,并且议论多有愤激之气——“太平盛世,当王权巩固的时候”,是“决不容许你个人的个性,有略一抬头的机会的”;是五卅运动“志士的鲜血”给中国作家指示了“社会的责任”,等等,显示

了他有别于周作人的立场。

1930年代是散文理论丰收的年代,关于散文小品的讨论盛极一时,郁达夫除《中国新文学大系散文二集导言》外,还以《略谈幽默》、《清新的文字》、《静的文艺作品》、《小品文杂感》等等参与讨论。他不倾向于把小品与国外的“essay”相比,认为范围可以宽大些,那些讨论政治、宣传主义的短文也可归属小品之列。然而,就自身兴趣看,他认为:“描写田园野景,和闲适的自然生活,以及纯粹的情感之类,当以这一文体为最美而最合”^⑥,并且呼吁小品文应开辟它的新途径,只要情真,“清淡、闲适,与幽默,何尝也不可以追随时代而进步呢”?^⑦他并不一般地反对幽默文字,强调的只是须有情味,说“微笑苦”是幽默文字“真正的艺术心境”^⑧;“空空洞洞,毫无目的,同小丑的登台,结果使观众于一笑之后,难免得不感到一种无聊的回味,那才是绝路”^⑨。此外,他向青年忠告孤高傲世文学的危险性,同时平正地标榜其“静的文艺”,指出它对于现代人的特殊意义,只要不入迷,不上瘾,“对于争生存争面包忙得不得了的现代人,于人生战场上休息下来,想换一换空气,松一松肩膀,拿一册来读读,也可以抵得六月天的一盒冰淇淋,十二月的一杯热老酒的功用”^⑩。郁达夫曾指出过当时散文流行的通病:“太腻”、“太幽默”,特别拈出“细、清、真”三字诀。他认为,描写需“慎加选择”,细密而真切;若叙景,景中应“富有着不断之情”,倘抒情,则情中之景也当然跃然纸上,“情景兼到,既细且真,而又真切灵活的小品文字”,才能“清新动人”^⑪。郁达夫崇尚“清丽”的风格,但又不定“清丽”于一尊,直抒胸臆,倾吐衷曲,把作者的激情渗入字里行间者,也被他视为极宜于展现文章个性色彩的。在谈到自己的小品创作时,他说:“散记清淡易为,并且包含很广,人间天上,草木虫鱼,无不可谈,平生最爱读这类书,而自己试来一写,觉得总要把热情渗入,本能达到忘情忘我境地。”^⑫凡此种种,在他是相当恒定的看法。

由郭沫若的《鹤雏》、鲁迅的《不周山》等,郁达夫探寻过历史小说的学理,作于1926年的《历史小说论》即是他的贡献。他对西欧司各特、库柏的历史小说传统持有冷静的估计,但作为一个拥有强烈现实感的浪漫主义作家,他倾向“小说家在现实生活里,得到了暗示”,“就把这中心思想,藏在心头,向历史上去找出与此相像的事实来,使它可以如实地表现出这一个实感”。历史小说与现实的纠结,显然是他关心的课题。他的意见比较宽松:

历史小说,既然取材于历史,小说家当创作的时候,自然是不能完全脱离历史的束缚的。然而历史是历史,小说是小说,小说也没有太拘

守史实的必要。……小说家当写历史小说的时候,在不至于使读者感到幻灭的范围以内,就是在不十分违反历史常识的范围以内,他的空想,是完全可以自由的。

从动机上坚持现代生活的实感,而在运作上大抵向着“容易动人”,也“容易成功”的路子,这是郁达夫的一般主张。他倾向“拟古代言”,并不严格地区别历史人物的内心生活实质与小说家同时代人的心理活动的分界,甚至容忍某种“时代错误”,以达到类似滑稽而耐人寻味的效果。

和历史小说有所联系,郁达夫还是较早对传记文学发表意见的批评家。前驱者胡适强调了传记作品的科学性质,具有相当的史学气息,郁达夫稍有不同,他是从侧重文学的角度来揭示传记文学的基本特征的。在他看来,中国的传记文学,自太史公以来,所缺乏的是,像《约翰生传》那样“把一人一世的言行思想、性格风度,及其周围的环境,描写得极微尽致”;像《维多利亚女王传》那样,“以飘逸的笔致,清新的文体,旁敲侧击,来把一个人的一生,极有趣味地叙写出来”^⑩。他为《文学百题》所撰的《什么是传记文学》以西方传记文学理论为切入口,认为,传记文学,“是一种艺术的作品,要点并不在事实的详尽记载,如科学之类;也不在示人以好例恶例,而成为道德的教条”。他倾向传记文学可以粘带“历史传奇小说的色彩”,又特别赞许如爱弥尔·罗布味希那样的传记作家,“懂得近代人心理”,传述还带点“电影式的趣味性”。因而,他将传记文学的根本性质概括为:

若要写新的有文学价值的传记,我们应当将他外面的起伏事实与内心的变革过程同时抒写出来,长处短处,公生活与私生活,一颦一笑,一死一生,择其要者,尽量来写,才可以见得真,说得像。

于是,郁达夫对鲍斯威尔《约翰生传》、洛克哈特《司各特传》、里顿·斯特拉契《维多利亚名人传》等的推崇,颇为偶然,正如这些著名传记树立了沟通史学与文学、客观性与技巧等等的楷模。

在革命文学的热潮中,郁达夫也是个拥护者,从实绩看,他创办了《大众文艺》杂志,从理论倡导看,他突出地鼓吹“农民文艺”,相当有特色,尽管思想还囿于一般的人道主义。在《文艺论的种种》里,他对大众化文艺提出了一个基本标准:“必须是为大众而说的关于大众的事情”,同时还提出了一个原则性的理想:“由大众中出身的作家自己来写,才能成功”。从当时中国的实际文化情况出发,他对农民文艺的前途,看法相当平实。他的提法有来自

对“五四”以后描写农村生活创作的概括，也有着对文艺大众化思潮的自觉响应。对新文坛没有关于“农民的生活，农民的感情，农民的苦楚”的描写，他以为那是“新文艺的耻辱”^⑦。判断极端，用心深长。他从农村教育和农民运动立论，标志着他已极大地稀释了早期的文学无目的论，而具体拈出的四条途径——“客观地描写农村生活”、“主观地为农民申诉”、加浓“农村的地方色彩”、创作“开导、启发农民的知识文艺”^⑧——则表现了对写实主义的充分尊重。他不像多数革命文学论者那样自视拥有前卫意识，相反正视当时的文艺作家“一大半还是从小资产阶级出身的”，需要具备“热烈的感情”和“正确的意识”，“不问你是否出身于泥土的中间，只教你下笔的时候自觉到自己是在为农民努力，自己是现代社会中一个被虐待的农民”，去观察农民生活，研究农民疾苦，如实地写出来。^⑨

革命文学倡导以来，郁达夫的文学观念虽有变化，但还属稳定。“诗人的社会化也不要紧，不一定要诗里有手枪炸弹，连写几百个革命革命的字样，才能配得上称真正的革命诗。把你真正的感情，无掩饰地吐露出来，把你的同大山似的热情喷发出来，使读你的诗的人，也一样的可以和你悲啼喜笑，才是诗人的天职”^⑩。这则在1926年对郭沫若诗集《瓶》的看法，有回报友好的意味，更是他处理与革命文学，包括后来处理左翼文学关系的准则。他对上世纪30年代小说界吸取国外新的流派与思潮，如新感觉派、表现主义、心理分析派的某些技巧，表示了明确的认同和欢迎，惟独认为应该开拓表现对象，就像他特别标举农民文艺一样。他并没有像时人所说的“落伍”了，恰恰在那个时候，认为文学表现已不局限于“小我”，而应扩大为“代表全世界的大多数民众的大我”，“变成了一时代或一阶级的汇聚感情”，并且还开始反思，指出“表现人生，务须拿住人生的苦闷，因为性欲不就是人生的全部”^⑪。这是他早期人道主义思想和爱国情感的延伸，尽管并没有根本地改变他的社会政治思想，却实在地保证了他在整个抗战时期对文学为抗战救国服务的鲜明态度，以至于用自己的生命谱写了一曲为后世歌哭的伟大“个性主义”的乐章。

注释

- ① 《中国新文学大系小说三集导言》，上海良友图书印刷公司1935年。
- ② 《俄国文学史》，第70页，新文艺出版社1956年。
- ③ 《自然与艺术》，《创造周报》第16号。

- ④《三叶集》，上海亚东图书局 1920 年。
- ⑤《诗人与劳动问题》，《少年中国》第 1 卷第 8、9 期。
- ⑥《〈少年维特之烦恼〉序引》，《创造季刊》创刊号。
- ⑦ 注同⑤。
- ⑧《新文学之使命》，《创造周报》第 2 号。
- ⑨ 胡山源：《弥洒临凡曲》，《弥洒》创刊号。
- ⑩ 鲁迅：《中国新文学大系小说二集导言》。
- ⑪《批评与梦》，《创造季刊》第 2 卷第 1 号。
- ⑫《鲁迅先生》，《现代评论》第 1 卷第 7、8 期。
- ⑬ 注同④。
- ⑭《论诗三札》，《文艺论集》，上海光华书局 1925 年。
- ⑮ 注同⑥。
- ⑯ 注同④。
- ⑰ 注同④。
- ⑱《伟大的精神生活者王阳明》，《文艺论集》。
- ⑲《孤鸿——致成仿吾的一封信》，《创造月刊》第 1 卷第 2 期。
- ⑳《革命与文学》，《创造月刊》第 1 卷第 3 期。
- ㉑《纪念第二届“五四”艺术节告全国文艺工作者书》，《天地玄黄》，上海大孚出版公司 1947 年。
- ㉒《为何研究诗歌与文艺》，1944 年 4 月 16 日重庆《新华日报》。
- ㉓《缪斯司九种礼赞》，《文萃》第 2 年第 14 期。
- ㉔《人民至上主义的文艺》，1947 年 3 月 3 日上海《文汇报》。
- ㉕《“民族形式”商兑》，重庆《大公报》副刊“星期论文”，1940 年 6 月 9 日。
- ㉖《读了〈李家庄变迁〉》，《文萃》第 1 年第 49 期。
- ㉗ 参见《斥反动文艺》。文中斥责了五种“反动文艺”：一是，以沈从文为代表的“桃红色文艺”，它们“存心不良，意在蛊惑读者，软化人民的斗争情绪”；二是，宣扬“色情、神怪、武侠、侦探”的“黄色文艺”，这些作品“为害之烈，等于鸦片”，它们消磨人们的斗志，“甚至毁灭人性”；三是，以朱光潜为代表的“蓝色文艺”；四是，形形色色的“白色文艺”；五是，以《大公报》萧乾为代表的“黑色文艺”，这是标准的买办文艺，起着麻痹读者的消极作用。该文认为对于这些“反动文艺”，特别是对于“蓝色”的、“黑色”的、“桃红色”的文艺，必须“毫不留情地举行大反攻”。原文载香港《大众文艺丛刊》第 1 卷。
- ㉘ 建国后，郭沫若在《我怎样写〈武则天〉》中直接征引过亚里士多德这一出自《诗学》的意见。
- ㉙《我怎样写〈棠棣之花〉》，1941 年 12 月 14 日重庆《新华日报》。
- ㉚《历史·史剧·现实》，《戏剧月报》第 1 卷第 4 期。

- ① 《序俄文译本史剧〈屈原〉》，1952年5月28日《人民日报》。
- ② 注同①。
- ③ 注同①。
- ④ 《回忆录(五)》，《我所走过的道路》，《新文学史料》第5期，1979年。
- ⑤ 参见郭沫若《创造十年》，上海现代书屋1932年。
- ⑥ 参见《写实主义与庸俗主义》，《创造周报》第5号。
- ⑦ 《评冰心女士的〈超人〉》，《创造季刊》第1卷第4号。
- ⑧ 《批评的建设》，《创造季刊》第2卷第2号。
- ⑨ 注同⑦。
- ⑩ 《〈命命鸟〉的批评》，《创造季刊》第2卷第1号。
- ⑪ 《〈一叶〉的评论》，《创造季刊》第2卷第1号。
- ⑫ 《〈残春〉的批评》，《创造季刊》第1卷第4号。
- ⑬ 注同⑪。
- ⑭ 《革命文学与它的永远性》，《创造月刊》第1卷第4期。
- ⑮ 《在北岳党的文艺工作会议上的发言》，《成仿吾文集》，山东大学出版社1985年。
- ⑯ 《〈北方文化〉创刊的话》，《成仿吾文集》。
- ⑰ 《文艺的真实性与阶级性》，《成仿吾文集》。
- ⑱ 《关于批评》，《成仿吾文集》。
- ⑲ 《山水及自然景物的欣赏》，《闲书》，上海良友图书印刷公司1936年。
- ⑳ 《艺术与国家》，《创造周报》第7号。
- ㉑ 《创造日宣言》，《中华新报》副刊《创造日》第1期，1923年7月21日。
- ㉒ 《卢梭的思想和他的创作》，《北新》第2卷第7期。
- ㉓ 注同⑳。
- ㉔ 《小说论》第37页，上海光华书局1926年。
- ㉕ 《五六年来创作生活的回顾》，《文学周报》第5卷第11、12号合刊。
- ㉖ 《随园诗话》卷七、三，人民文学出版社1982年。
- ㉗ 《现代小说所经过的路程》，《现代》第1卷第2期。
- ㉘ 参见《小说的技巧问题》，该文系郁达夫对托马斯·乌兹《叙事技巧》的改译文字，载《洪水》第3卷第27期。
- ㉙ 《北国的微音》，《创造周报》第46号。
- ㉚ 《文艺鉴赏上之偏爱价值》，《创造周报》第14号。
- ㉛ 《文艺私见》，《创造季刊》创刊号。
- ㉜ 《文学概说》，上海商务印书馆1927年。
- ㉝ 注同㉚。
- ㉞ 《批评与道德》，《创造周报》第10号。

- ⑥⑤ 《读〈兰生弟的日记〉》，《现代评论》第4卷第90期。
- ⑥⑥ 《〈鸭绿江上〉读后感》，《洪水》第3卷第29期。
- ⑥⑦ 《读刘大杰著的〈昨日之花〉》，《青年界》创刊号。
- ⑥⑧ 《序〈爱情的梦〉》，《现代学生》第2卷第8期。
- ⑥⑨ 《清新的小品文字》，《现代学生》第3卷第1期。
- ⑦⑩ 《小品文杂感》，《太白》第一卷“小品文和漫画特辑”。
- ⑦⑪ 《略谈幽默》，《闲书》。
- ⑦⑫ 《中国新文学大系散文二集导言》，上海良友图书印刷公司1936年。
- ⑦⑬ 《静的文艺作品》，《黄钟》第4卷第1期。
- ⑦⑭ 注同⑥⑨。
- ⑦⑮ 《达夫自选集序》，上海天马书店1933年。
- ⑦⑯ 《传记文学》，《申报·自由谈》1933年9月4日。
- ⑦⑰ 《农民文艺的提倡》，《奇零集》，上海开明书店1928年。
- ⑦⑱ 《农民文艺的实质》，《民众》第2期。
- ⑦⑲ 注同⑦⑰。
- ⑧⑩ 《郭沫若〈瓶〉附记》，《创造月刊》第1卷第2期。
- ⑧⑪ 《断残集自序》，上海北新书局1933年。

第五章 现代文学批评的深入(一)

第一节 新人文主义批评家

企图对“五四”以来的文学批评提供一些综合性的成果,而性质却与革命文学论者大异其趣,这是 1925 年后新人文主义批评家的基本形象。他们倾向于以中国本土的文化传统推动现代批评发展,有着明显的古典主义气息,主要代表人物是梁实秋、闻一多、朱湘、余上沅、陈源等。他们都是些典范的现代知识者,并不忘情于社会,它的血污和冲突,其中有的人还是相当优秀的爱国者。

他们对民族传统文化的反顾,对“五四”以降的文学发展做出了严重的审视,而攻击的对象是流行于新文坛的浪漫主义。有趣的是,他们在文学学徒时期,几乎都扮演过浪漫主义者的角色。倘若现代中国文学批评建立时期所有代表人物都取文学革命立场,那么,他们宁肯趋赴保守、中庸。不能说“五四”先驱们缺乏传统学问的根柢,事实似乎恰恰相反。需要说明的仅仅在于,学院和研究室的氛围对新人文主义批评家有着特殊的意义;他们自觉地接受熏陶,也无意蕴积冲出象牙塔。胡适、郑振铎诸人有学者型批评家的特色,闻一多、梁实秋诸人则是最典型的学者型批评家。他们陈意特高,系统的学艺训练往往养就了他们眼界宽阔和思想平正,同时也往往滋生出某种学艺惰性,过信传统,对非常轨的文学现象缺乏敏感,态度也过于苛刻。

新人文主义批评家普遍质疑“五四”浪漫主义文学的合法性,提醒现代批评反顾和取法传统,他们的全部心愿不是发祥于满架经史子集的中国书斋,而奇异地发育于文化背景别一样的欧美。闻一多、梁实秋、朱湘、余上沅等,都是地道的赴美留学生,他们的文学理想几乎都是在美国形成的。这些

很可以使人想起《学衡》派文学家,他们的基本教育背景几乎和闻一多诸人相似,某些议论在内容上也有所交叉,散发着怀疑“现代性”的气息,但他们出道毕竟早了些,在闻一多们陆续出国前夕,他们都纷纷返回了国门。时间在这里显得格外重要,虽只隔了三五年,但梅光迪和吴宓是在对新文学无多感性认识的情况下回国的,而闻一多和梁实秋出国前已经亲炙过新文学的滋味。梅光迪他们,处在和新文学对立的立场上“攻击”着新文学,而闻一多他们则置身于新文学阵营“讨论”和“批评”着新文学。闻一多和梁实秋接纳新人文主义的情况大致是这样的:是“五四”生气奋发的精神,以及对世界先进文化的向往驱使他们负笈美国,但金元帝国的文明最终使他们失望,与本土的疏离和备感孤独的处境又使他们对自我有了重新的审视。在心智结构中伦理的和审美的层次进一步得以强化,同时又有缘和迷恋东方文明的白璧德新人文主义思潮接上头。如果19世纪浪漫主义理论是他们批评的最初驿站,那么,新人文主义哲学则给了他们的批评以新生命,实现了从浪漫主义向古典主义的转化。

现代哲学中的新人文主义思潮是西方资本主义发展到一定阶段时所产生的意识。高度发展的大工业固然创造了巨大的物质财富和生活享受,但是它所带来的弊病似乎同样严重。一方面,产生了如马克思所指出的异化现象:人们创造了物质文明,非但没有驾驭物质,相反精神上的独立却备受压抑,遭到物质条件的惩罚,某种孤独的、苦闷的现代工业化观念产生了。另一方面,人们在巨大的物质财富面前失去理性变得耽于享受,荒淫无耻,人欲横流,挥霍无度,人性普遍堕落,道德水准全面下降。特别是争权夺利的第一次世界大战给人们带来惨绝人寰的物质灾难,也带来了普遍的精神迷惘。正是在这样一种逐渐上升的危机意识中,以标榜类乎中国儒家“执其两端,允执厥中”^①为主要特征的新人文主义哲学思潮出现并不断得到了加强。19世纪末的阿诺德已描述过新人文主义的某些特征,而白璧德更是倡言用所谓“人事之律”去抵制物质之律。他认为,“世间二律,显现背驰,一为人事,一为物质,用物质之律,筑城制舰,奔放横绝,乃灭人性……用人事之律,即收敛精约之原理,而使人精神循规蹈矩,中节合度”^②。如果阿诺德的许多意见明显背离了争个性、求解放的欧洲浪漫主义的传统,那么,白璧德似乎走得更远,甚至连文艺复兴以来科学昌明及其带来的大半精神文明也一古脑儿地拒斥,而希腊关于人的主题和遥远的东方先哲却赢得了他的青睐和崇敬,并以此作为维系精神纯正的思想力量。反映在文学上,新人文主

义者把批评视为超然无执和中庸合度的判断,以古典主义的标准,推行约束和节制下的理性完善。

西方新人文主义的许多关目,足以使人追忆起我国传统文化中最有影响的内容:所谓的节制和约束恰恰对应于儒家学说中的克己和中庸,而纯正和超然无执也与我国“温柔敦厚”的诗教传统相接近。至于新人文主义者推崇的人事之律,几乎又与儒家偏重的实用理性相通。所以小之闻一多、梁实秋诸人对阿诺德、白璧德的亲近,大之新人文主义思潮终于对中国现代批评产生影响,并不是偶然的。“五四”落潮后,广大青年由呐喊转入彷徨,“正毅然和传统决裂,又害怕同传统相决裂”,而最终未能和传统像样的决裂。因此,新人文主义虽来自域外,但仅仅是件舶来的呢外套,骨子里活跃着巨量的民族文化的内容。

梁实秋说得相当清楚,他说:“哈佛大学的白璧德教授,使我从青春的浪漫转到严肃的古典,一部分由于他的常识精湛,一部分由于他精通梵典和儒家经典,融合中西思潮而成的新人文主义,使我衷心赞仰。”^③作为白璧德的私淑弟子,梁实秋和他的同好,从西方亚里士多德、贺拉斯和布瓦洛一脉中寻得了古典主义,自然更服膺白璧德糅合中西古典主义的创造,以理性、节制、适度熔铸了他们的理论基石和批评尺度。

以客观理性为圭臬,是我国新人文主义批评家的第一要务,在他们看来,理性在意念上涵括和谐平衡和人性纯正两个方面。他们不满于卢梭回归自然和天赋人权的口号,因为它“最尊贵人的心”,从而推动了浪漫主义的泛滥,而理性则“最尊贵是人的头,我思想,所以我是,它理当占据最高位置”^④。笼统地说他们反对感性和悟性,并不确切,说他们反对情感在创作中的实际地位,更是误解。闻一多并没有正面攻击过浪漫主义,情感的沉挚或浓烈,恰恰是他为诗为学以至为人的突出品性。即便梁实秋不遗余力地痛陈浪漫主义的弊端,实际上从未有过放逐抒情的想头,惟重节制、讲法度、偏秩序,如此而已。他在《文学的纪律》中有明确的标榜——“文学的力量,不在于开扩,而在于集中;不在于放纵,而在于节制”;“所谓节制的力量,就是以理性驾驶情感,以理性节制想象”;因此,“伟大的文学的力量,不藏在情感里面,而是藏在制裁情感的理性里面”。这才是他鞭扑浪漫主义,尤其全面攻击“五四”以后流行浪漫感伤情调的基本发脚点。

围绕闻一多身旁的“四子”之一朱湘,值得重视。他虽是文学研究会成员,并且与《晨报诗铎》同人诸多不相谐,但他的诗作和诗论,本质上也属新

人文主义一流。他颇富才情,当第一部诗集《夏天》付梓时,曾留下如下一段话:“命名《夏天》,取其青春期已过,入了成年人的意思”^⑤。这是很有意味的,它满贮着反省,差不多清晰地交代了我国新人文主义批评家的心思和取向。不能否认他们一群仍旧守持着“五四”的人道主义的立场,还是个性主义文学的拥护者,也难以忘情自己青春期的美丽,然而,他们在1925年后开始对个性主义文学作出了新的规范。如果革命文学论者用社会革命的前提给个性主义以革命性的解释,那么,新人文主义批评家则以由中西文化传统过滤后的理性精神为前提,重新调整了对个性主义的认识。他们的共通点,都检讨甚至放逐“五四”浪漫主义,继续把眼光投向异域,或强调了个性主义的阶级色彩,或更多地将眼光注视着本土的传统,强调了个性主义的人性调适。事实的结果是,新人文主义批评最终实现了和浪漫主义的告别,而革命文学批评始终没有可能放弃对浪漫主义的内在兴趣。

新人文主义批评家多为诗人,他们最关注的文体是诗。他们批评“五四”草创期诗歌散漫的非诗倾向,大半借助中西诗学,择取“格律”,以形式来调控情感的抒发。闻一多著名的“三美”理论最有代表性,饶孟侃公然撰文指责创造社诗歌形式无度,也为著例。他们最初都尊重陆志韦对新诗“节奏”、“音韵”的呼唤,普遍赞同陆氏诗集《渡河》沟通新诗与旧诗的企图。梁实秋也较早地正面提出新诗不能走混乱无治的道路。“四子”之一的刘梦苇更是年少气盛,在《中国诗底昨今明》中宣布致力于创造新的音韵、新的形式与新的格调。英国19世纪形式主义文艺理论家佩特程度不等地为他们所征引,大抵佩特“纯美”的艺术形式论给他们带来了珍贵的灵感。

中国新诗史上的格律说是以他们一批人发难和创建的。作为节制情感的形式手段,甘愿“带着镣铐跳舞”,用以将中国新诗由无序推上有序。比如朱湘,他的诗论张扬新诗“音乐性”,特别重视古典诗歌音节和韵的发微。在他看来,“诗歌与音乐是古代文化的一对孪生儿”,在形体和血管里,它们“有相肖的细胞在作祟”^⑥;感叹“新诗则尚未得到音乐上的人才来这方面努力”,而我国古代与西方,“好的抒情诗差不多都已谱入了音乐的”^⑦,他好为极言,留下了一句当时流布颇广的名言:“诗而无音乐,那将是与花无香气,美人无眼球了”^⑧。他和徐志摩龃龉颇多,《评徐君志摩的诗》史称“苛评”,但是,他并不抹杀徐志摩大多诗作有着“和婉的音节”,对诗人的“探险精神”,尤其有关“多种韵体的尝试”的成绩,给予了极高的评价。

发生在1920年代中期的“国剧运动”,也是新人文主义批评的一大节

目,主要代表是余上沅、赵太侗、闻一多等。他们对民族戏剧和西洋戏剧都有相当学养,为匡正五四新文学运动对传统民族戏剧的偏见,也为针砭现代戏剧文学表现人生的感伤流弊,发起了旨在弘扬“国剧”的批评运动。他们表面说了一大堆戏剧与人生无关的话,实际上很难说他们反对戏剧表现人生。他们一本理性原则,表示了纯粹的戏剧家的立场。“五四”的人生戏剧,现代戏剧文学最初阶段的成果,在他们看来,同样也是浪漫主义思潮的产物,是以严重牺牲戏剧个性为代价的。闻一多把问题说得相当清楚,他说:“我们该反对的不是戏里含着什么问题;若是因为有一个问题,便可以随便写戏,那就把戏看得太不值钱了。我们要的是戏,不拘是那一种戏。若是仅仅把屈原、聂政、卓文君,许多的古人拉起来,叫他们讲了一大堆社会主义,德谟克拉西或是妇女解放问题,就可以叫做戏,甚至于叫做诗剧,老实说,这种戏,我们宁可不要。”^⑨

几乎和推出新格律诗一样,余上沅等人竭力鼓吹戏剧不能和人生问题太切近,艺术最高的目的,是达到“纯形”的境地,并以戏剧的民族性论证“国剧”的价值。余上沅指出:“每个地方各有它差异的历史背景,风俗习惯”,没有必要将中国戏剧和西洋戏剧等量齐观,“中国人对于戏剧,根本上就要由中国人用中国材料去演给中国人看的中国戏。这样的戏剧,我们名之曰‘国剧’”^⑩。他们对“国剧”评估极高,认为它是世界戏剧艺术中最富纯粹形式的品种,并且还就这一专门角度,率先着手东西方戏剧的比较研究,提出了一些相当有启发的意见。比如他们一般认为:“西方的艺术偏重写实,直描人生,所以容易随时变化,却难得有超越的格调。它的极弊,至于只有写实,没了现实。东方的艺术,注重形意,义法甚严,容易泥守前规,因袭不变,然而艺术的成分,却较为显豁”。此外,他们还特别指出,应该充分尊重中国国民“最不喜欢写实”的审美习性,即便用西方的戏剧来改良中国传统旧剧,依然可以和并且应该保持民族戏曲那种写意的、超人生的、纯艺术的基本特性。^⑪

对浪漫主义的否定,对格律新诗的倡导,以及对“国剧”的弘扬,是新人文主义批评的主要实践。相对而言,他们较少看重实用批评,即便有,也突出地反映了这一派批评在整体理路反现代的文化倾向。陈源也属新人文主义批评行阵,他以同鲁迅的对垒出名,当然大多不属文学批评,甚至与文学还有距离。不过,他著名的《闲话》中《新文学运动以来的十部著作》一文,表示了对鲁迅小说的敬佩,称阿Q这一形象是“不朽的”,但对鲁迅的杂感持

最彻底的否定态度,认为“除了《热风》中二三篇外,实在没有一读的价值”。他作为鲁迅的重要论敌,到底准确地感受到鲁迅杂感的某种特点,在一则给徐志摩的书信中说得干脆:“跳到半天空,骂得你体无完肤——还不肯罢休”。

新人文主义批评发生在“五四”落潮后,以一批学贯中西的教授学者为中坚,张扬了一种皈依传统的自觉要求。草川未雨以《中国诗坛的昨日今日和明日》为题严厉批评《晨报诗镌》格律诗派,说这是“死的幽灵的再现,或说是又给死的旧诗骸的墓前修的碑”。他是从极端消极的立场上揭示着新人文主义批评的基本特征,他似乎没有足够注意到,“理性——传统”虽是新人文主义批评的灵魂,但它终究不是纯粹复古主义的思潮。闻一多诸人对传统的自觉趋赴,主要不是来自于他们意识中国有的传统亡灵的召唤,而是来自现代畸形文明的刺激;他们对“五四”草创期新文学流弊的针砭,有偏激处,却也不失合理的成分;他们始终以民族和传统的角度观察和处理艺术问题的热情,也自有其根据。凡此种种,形成了他们全部“复古”企图的当代品格,他们还提出了一系列严重的艺术课题,当然尚未作出尽如人意的答案。

第二节 闻 一 多

朱自清称闻一多为新文学第一个十年间“惟一的爱国诗人”^⑫。闻一多是新诗名家,也以诗论称世。回肠荡气、淋漓酣畅的《西岸》是目前所发现的闻一多最早的诗,在诗思方向上俨然是一则爱国者的呼号,而传统诗的外套却已被英国式的浪漫主义撕扯得七零八落。他的发脚点大抵相类于创造社诸人,颇有些自我表现的作派。他爱画,法国塞尚对形、色、节奏、空间的讲究严重地浸淫过他;他写诗,却特别心仪于美国洛威尔小姐的意象主义。他年轻的心魂向往着民族艺术的涅槃,却又被浪漫主义乃至现代主义所缠绕,因为他志愿当一名“艺术的忠臣”。大概在美国举办画展的失败使他获得了反省的机会,故土的传统煽起了深藏于他的心底的潜火,他由塞尚转向陈师曾,甚至还由绘画而转向对民族诗学的研讨,包括对自己《西岸》之类的少作也拥有了新的审视眼光。中国诗的现代化依然是他的理想,而民族传统则有意识地改写了他的早期对现代化的认识,并且从理论和实践的结合上,表明

了民族的现代诗人的立场。

闻一多(1899—1946),原名亦多,字友三,湖北浠水人。1912年考入清华学校,参加过五四运动。1922年赴美留学,先后入芝加哥美术学院、科罗拉多大学美术系学习。但诗兴却终比画意浓,创作了不少爱国思乡的诗歌。1925年回国,曾任北京艺术专科学校教务长,国民革命军政治部艺术股长,《新月》杂志编辑,武汉大学、清华大学等校教授。1938年到昆明,任西南联大文学院教授,积极从事抗日救亡和民主运动。1946年7月15日,被国民党特务暗杀。

某种对艺术的天生亲昵感,藉着青春的梦幻,使闻一多批评生命的第一页就记载着对于“幻象”和“情感”的膜拜。不过,对艺术创造依赖客体基础的信念,尤其对于新时代的激动,使他承认俞平伯《冬夜》四分之一的诗歌具有“时代的镜子”的价值。然而,他笔头一转,又指出这些诗歌同时表明作者“死地贴在平凡琐俗的境域里”,缺少“艺术上”的成功。以胡适为代表的第一期新诗人对“新内容和新精神”的向往,他是看到的,甚至也同情他们对于“诗体大解放”的标榜,但他不赞成“有什么话,就说什么话”,却特别标举主体在创作中无可漠视的作用——“一切的艺术应以自然原料,而参以人率,一以修饰自然的粗放,二以渗渍人性,使之更接近于吾人,然后易于把捉而契合之”。他所看重的“渗以人工”,蕴含艺术与自然(人生)的分殊,还集中表现在诗的“幻象”和“情感”的成分上。“幻象”是对自然形态的艺术表达,“情感”使对象浸染诗人的审美感受。一如黑格尔所言:“感性的东西是经过心灵化了,而心灵的东西也借感性化而显示出来。”^⑬仿佛又是某种与生俱来的艺术敏感,使闻一多发现《冬夜》诗在音节上的“凝炼、绵密、婉细”,含茹有中国传统诗歌最深厚的优长,尽管因此而牺牲了部分新诗意境的传达。艺术的立场显然是他的基本立场,并且以艺术浪漫主义作为自己的突破口,因而被卜居日本的郭沫若引为同调,称他的《冬夜评论》亚赛“沈黑的夜里的明星”和“蒸热的炎天的清水”,读后“如逃荒者得闻人足音之跫然”^⑭。当时的闻一多又几乎开始本能地寻找着西方诗论与民族诗论之间的契合点,虽收效几无,但是这种动机以及由此决定的运思特征,在他的身上扎下了根。

1923年,闻一多的这种倾向在其《〈女神〉之时代精神》和《〈女神〉之地方色彩》两篇名文中,有了实在的发展。“诗同一切艺术应是时代的经线,同地方纬线所织成的一匹锦”——这是闻一多论评《女神》的着眼点。作为一个现代批评家,他揭发了《女神》中的“血与泪”、“忏悔与兴奋”,以及“不独喊

出了人人心中底热情来,而且喊出人人心中最神圣的一种热情”;特别看重《女神》区别于中国旧诗的“破天荒”的“原质”,即那种充满着由“五四”思潮激荡起的“反抗精神”和“时代产儿”的生命力量¹⁵。民族诗学精神对他的浸渍,至时表现出必然的意义,他又指出《女神》“地方色彩”的薄弱,它新在“今时”,而忘了“此地”。在他看来,“新诗径直是‘新’的,不但新于中国固有的诗,而且新于西方固有的诗;换言之,它不要作纯粹的本地诗,但还要保存本地的色彩,它不要做纯粹的外洋诗,但又尽量的吸收外洋诗的长处;他要做中西艺术结婚后产生的宁馨儿”¹⁶。闻一多对《女神》的评论,有具体作品论的价值,同时也直接引渡他将中国本土文化纳入到批评的视野中,并将之建树为一种现代批评的“支援意识”。他在分析《女神》地方色彩缺乏的原因时申说,一,诗人处于“盲从欧化的日本”的环境,二,诗人“对于中国文化之隔膜”。我们无需深究他的结论的准确程度,应该看重他提供了新诗批评的新尺度,有来自他的心智世界的,更多的来自他对当时新诗的一般性状的思考:

现在的诗歌中有的“德谟克拉西”,有的是泰戈尔,亚坡罗,有的是“心弦”,“洗礼”等洋名词。但是,我们的中国在那里?我们四千年的华胄在那里?

那里是我们的大江,黄河,昆仑,泰山,洞庭,西子?又那里是我们的《三百篇》,楚骚,李、杜、苏、陆?¹⁷

这种激越方式分明带着闻一多个人的特色,落脚却在对于民族传统的严重关注上:“我们不能开天辟地(事实与理论上是不可能的),我们只能够并且应当在旧的基础上建设新的房屋”,所以“应了解我们底东方文化”。¹⁸

“带着镣铐跳舞”,对新诗格律的呼吁是闻一多最有特色的贡献。陆志韦和刘梦苇对他当然有启发,饶孟侃对他也有过相当实在的策应,但他毕竟作出了最有影响的成绩。1926年春,《诗的格律》一文既集中表达了《晨报诗镌》同仁们的心愿,也实现了他对草创期中国新诗无序和非诗化的抨击。他的全部阐述颇富匠心,有浓郁的英诗传统的气息,企图借助民族传统沟通中西诗歌传统,以期重建新诗的创作批评理论。他的理论核心,即主要适用于听觉的“音乐美”(音节)、适用于视觉的“绘画美”(词藻)和“建筑美”(节的匀称和句的均齐),通称“三美”。

“音乐美”是闻一多新诗格律理论的基础,节奏问题尤为突出。早在

1921年《诗歌节奏的研究》中闻一多对节奏功能已有所概括：即“作为美的一种手段”，“作为表达情感的手段”，“作为凭借想象加以理论化的一种手段”。在《诗的格律》中，他更将节奏提升到诗的“内在精神”高度，并且还以英诗格律的“音尺”，来规定音节的比量单位。从反对旧诗格律的立场出发，他指出音尺的排列次序可以不规则；从反拨“五四”新诗倾向于无度的“自然音节”，又主张新诗每行的音尺数应该大致相等。同时，他在格调上更多借重重音法，不同于陆志韦的轻音法，也不同于饶孟侃直接取法传统诗歌的四声平仄。他的诗集《死水》中的诗行多为这一理论的实践，为此颇为得意。音尺交错地排列，重音有规则地安置，造成了诗的抑扬顿挫，直然是有序的诗，得益于格律，但也不完全等同于传统的旧格律诗。对此，闻一多有所分殊：一、旧诗的格律与内容不发生联系，新诗的格律是相体裁衣，根据内容的需要而制定；二、旧诗的格律只有绝句、律诗等几种固定的形式，不能有所发展，新诗格律的体式却是多样的，极其自由；三、旧诗的格律是前人替我们制造的，新诗的格律是随着诗歌的发展而发展的。此外，旧诗格律的韵是单调的，新诗格律的韵是多样的。他一般倾向排斥中的采纳，否定中的保留，以辩证扬弃的方式沟通了旧诗与新诗的联系。

“绘画美”是对新诗词藻的要求。“锻炼选择”和“艺术化”是闻一多的原则意见。以中国文字的象形特征，他进一步坚持“诗画同宗”的看法。对草创期新诗如胡适所谓的“不避俗语俗字”，他采取了分析性的立场，这在《冬夜评论》中已有相当的说明。他似乎不一般反对“土白”入诗，与俞平伯一样，对“存心修饰”颇多微词，但他终究认为作诗总得修饰，总得有一番锤炼。他说，像“‘八毛钱一筐！’卖梨者底呼声。我渴极了，却没有这八毛钱”等等“土白”的诗，已不是诗，“新诗假若还受人攻击，受人歧视，定归这类的作品负责”。应该说，闻一多对于新诗“绘画美”的主张，虽并无特别的创见，却显示了直接取法传统的自觉。

至于“建筑美”，是关于新诗建行的意见，凸现着闻一多对格律进一步的要求。如果“音乐美”是从听觉方面强调了“节奏”，那么，“建筑美”即“节的匀称和句的均齐”，是从视觉方面强调了“节奏”。新诗的分节分行，是一种借鉴异域的进步，但它到底不是散文分行，应有严格的规范，需要满足等音性和等时性，是一种形体美感的营建。将诗歌的视觉要求纳入批评的视野，还含茹闻一多美术家的经验。在中国新诗史上也有意义，凡由画家走向诗坛的，如李金发、艾青等，他们的创作和有关理论主张，也多少带有闻一多的

气味。

不能低估闻一多以“三美”为基干的格律诗理论,它对“五四”前后散漫无度的“诗体大解放”是一种合理的针砭和现实的纠偏,曾推出了中国新诗发展的一个新流派和新阶段。它对西方诗歌养分有相当的汲取,但主要反当着民族传统诗歌的经验,给中国新诗现代化和民族化的整合提供了有益的实践经验和思想资料。当然,同任何具有前进探索意义的理论一样,伴随它们的往往是程度不等的牺牲。闻一多的“三美”理论基本上只涉及了新诗的形式层面,相对齐整的诗形式是一种合理的张扬,倘若将之推向“苛酷”、“划一”,大碍于思想的自由和表达的自由。诗坛上一度“豆腐干”或“麻将牌”式的新诗泛滥,这不能说不是流弊。徐志摩早有警觉:我们“已经发现了我们所标榜的‘格律’的可怕的流弊!谁都会运用的话,谁都会切豆腐似切齐字句,谁都能似是而非的安排音节——但是诗,它连影儿都没有和你见面!”他不久还根据自身丰富的创作实践指出:“音节化”就是“诗化”,“并不在外形上制定某式不是诗,某式才是诗,谁要是拘拘的在行数字句间求字句的整齐,我说他是错了”^①。闻一多本人后来也有所反省,重新提出,诗“不必呆板的限定字数”。^②

闻一多的这种自我否定精神,在他生命的最后阶段变得光彩照人。此时,他已是一名深孚众望的学者,在现实教训和自我批判的交织之中,他获得了自己新的位置,那就是“由庄子礼赞而变为屈原颂扬,而他自己也就由绝端个人主义的玄学思想蜕变出来,确切地获得了人民意识”^③。人民意识的获得,也就保证了闻一多从“新月”诗人转变为人民诗人。他那时为数不多的批评文字反映他的思想出现了的转机。他在《文学的历史动向》中着力揭发诗的“弹性”,对昔日奉若神明的“纯诗”表示了顺应时代的怀疑:

诗这东西的长处就在它有无限度的弹性,变得出无穷的花样,装得进无限的内容。只有固执与狭隘才是诗的致命伤,纵没有时代的威胁,它也难立足。

甚至还出奇地认为,新诗的前途——

至少让它多像点小说戏剧,少像点诗。太多“诗”的诗,和所谓“纯诗”者,将来恐怕只能以一种类似解嘲与抱歉的姿态,为极少数人存在着,……诗得尽量采取小说戏剧的态度,利用小说戏剧的技巧,才能获得广大的读者。

似乎还不能说,闻一多已经全盘放逐了诗的形式,但可以说他已抛弃了对诗的“雅驯”尺度的信仰。因着对政治民主和民生丰盛的渴望,他不怕牺牲自己所钟爱的,当然,他终究没有忘情于诗的根本。“情感”和“想象”,继续是他的前提,对民主解放区诗歌如《王贵与李香香》是如此,对田间诗更是如此。他朗然支持胡风的意见,看重田间用他的诗行表现了激昂的情绪和坚强的斗志。他称田间为“时代的鼓手”,已是“新世界中的一个诗人”。尽管还缺乏完整深刻的表现,还不能算是成功的诗,但它拥有“积极的绝对的生活欲”;“它摆脱了一切诗艺的传统手法,不排解,也不粉饰,不抚慰,也不麻醉,它不是那捧着你在幻想中上升的迷魂音乐。它只是一片沉着的鼓声,鼓舞你爱,鼓动你爱,鼓励你活着,用最高限度的热与力活着”^②。他还特意将艾青与田间做了比较,认为他们两人的主要区别就在,前者多了知识分子气,“表现人民战争,用我知识分子最心爱的、最崇拜的东西与装饰,去理想化”,而田间则粗犷得多,他不像艾青写《北方》中的乞丐,而写“新型的女人”。他甚至断言:“有人谩骂田间,只是他们无知”,“今天需要艾青是为了教育我们进到田间,明天的诗人”^③。就这样,“艺术的忠臣”由“人民的忠臣”替代了,但闻一多并不全然抛弃诗,只是说明了诗在非常态时期当然的命运。

第三节 梁 实 秋

梁实秋仰承“五四”文学的第一个课题,也是服膺以张扬“内心要求”的浪漫主义。他心仪高扬蹈厉的拜伦,对郭沫若狂放的诗行也表示过相当的神往。他也写新诗,多有青春浪漫气息。他原先是为充实自己的情感而去国的,远离故土的寂寞和金元帝国人欲横流,却撕裂了他易感的心,于是意识深层少时积蕴的本土文化传统中的某些内容,渐次在他紧张苦闷的精神世界中浮现了出来。在哈佛大学师从白璧德教授的经历,对他的一生发生了严重的影响。他后来回忆道:白璧德“谈的是文艺批评,实际上牵涉到整个人生哲学。……他强调西哲理性自制的精神,孔氏克己复礼的教训,释氏内照反省的妙谛,我受他的影响不小,他使我踏上平实稳健的道路”^④。白璧德之于他的意义,白氏教给了他什么,似乎还不是主要的,倒是白氏的那

种对东方文化的迷恋满足了他的精神需求,并且也为他反顾民族传统文化提供了现代形态的确信。

梁实秋(1903—1987),原名治华,祖籍河北沙河,生于北京。1915年就读于清华学校,1923年赴美国,先后就学于科罗拉多州立大学、哈佛大学和哥伦比亚大学。1926年回国,任南京东南大学、青岛大学、北京大学、北京师范大学、中山大学等校教授。1928年与徐志摩等创办《新月》月刊。1930年代兼编《益世报文学周刊》、《自由评论》周刊。抗战爆发后赴四川主编《中央日报平明》,并在国立编译馆任职,翻译莎士比亚作品。1949年去台湾,任台湾师范大学教授、文学院院长等职。

梁实秋的家是一个书香气很浓的官僚家庭,他的父亲梁咸熙虽有同文馆接受西式教育的履历,但在骨子里仍是一个地道的旧派读书人。他对儿子的实际影响有多大,很难考究,但梁实秋一生所表现出的精神倾向,同他父亲虽不酷肖,但相去不太远。在他生命史最基本的篇页上所记载的,多半是他对于民族传统中最权威、相对最稳定的文化具备着足够的信心。近几年人们从爱国操守的角度做过不少发挥,这对一个文化人来说是不够的,甚至是应该关注的角度,但当我们把梁实秋作为批评史上的人物来议论时,就显得相当不够了。

青年时代的梁实秋大抵也是一个形式主义者,他最初的批评家形象可以从对康白情《草儿》的评论中见出。“以艺术的美为极,而不是什么判定善恶的道德所能上下左右”^⑤,这类看法明显印烙着“五四”时代的特征,直然是创造社批评家的腔调。正是那种对于封建旧道德的激愤,借着梁实秋年轻的嗓音吐出了相当傲岸的吁诉,并且还以“艺术美”强化自己对时代的反应。

梁实秋对康白情《草儿》的观感不太好,不过,其间关于新诗“艺术美”的意见,价值到底难掩。他在《清华周刊》上发表的《诗的音韵》和评论闻一多《忆菊》、《太阳吟》的文章相当有意味。前者将眼光投向民族的历史,表达了创造音韵的抱负:从汉字的特性提出新诗音韵也应具备仿佛旧诗的四个方面的素质:(一)韵脚;(二)平仄;(三)双声叠韵;(四)行的长短。最后归结于新诗应考究形式,它的外在表现形式可以丰富多变,但在本质上不应和传统脱节。后者将闻一多的新诗奉为模范,传统不只是他观察的对应物,显然还是他的判断的尺度。他说,有人因为一多对于东方文化爱慕到痴迷而指责他的作品旧诗气息太浓,“其实,诗料只有美丑可辨,并无新旧可分。用

滥了的辞句固是名家所不取，然古雅的典丽的辞句未始不可藉艺术的手段散缀在新诗里面”。甚至还认为：“一多宁愿作了自己能懂的诗，不愿他的诗有所谓‘平民的风格’。所以他写诗的时候，忘怀了时间的观念，美的字句——无论是新的旧的——一起自然而然地辐凑到笔端，听候艺术的调遣。”^⑥

既膜拜西方浪漫女神，心头同时又浮泛着对传统的眷恋，这是青年梁实秋的形象。留美期间，梁实秋的学年论文《王尔德及其唯美主义》试图用新人文主义观念观照文学现象，得到了白璧德的表彰。他的这个逻辑起点，经由白璧德的启迪，最终发展成古典主义的信仰。这一层才是他日后真正区别于创造社诸人的地方，也是他相当独特的地方。当创造社诸人从事从表层删削浪漫的色彩，加浓传统致用的精神时，梁实秋则以其《现代中国文学之浪漫趋势》对抗新文学浪漫主义的“过度放纵的混乱”，从而彻底告别了浪漫主义，传统中的某些精神倒上升为根本性的艺术态度，甚至是根本性的人生态度。在他叙说白璧德新人文主义的著述中，比如《白璧德先生及其人文主义》、《关于白璧德先生及其思想》等，分明说白璧德信奉的是一种旨在沟通中西的、极富古典意味的“无执”的思想，“中庸”和“节制”的思想，非自然也非宗教而是人性的思想。当然，最后把梁实秋推上新人文主义的还有英国批评家马修·阿诺德，甚至包括西蒙·约翰逊博士，日后他就写过题为《约翰逊》的小册子。而《文学批评辨》撷拾阿诺德，认为文学批评是一种“无所为而为之努力，借以学习并传播世上最优美之智慧思想者也”；而批评本身是一种判断，“纯正的人性”是其最后的标准。凡此，有力地触发并推助梁实秋平复了对传统的苦恋，为古典主义的典雅、精致、齐整的审美情趣在现代中国争取生存权。

《文学的纪律》是梁实秋最重要的文学宣言，他的批评家的生命和实践，几乎都可以从中寻得根据。他认为：“文学的力量，不在于开扩，而在于集中；不在于放纵，而在于节制”；“所谓节制的力量，就是以理性驾驭情感，以理性节制想象”。他强调的是：“我们要考虑情感的质是否纯正，及其量是否有度。”^⑦在他看来，情感不是一定该被诅咒的，“抒情主义”也有一席之地，但伟大的文学者的心智和才具就在于怎样把情感放在理性的缰绳下。文学的效用不在激发读者的狂热，而在引起读者的情绪之后，予以和平的宁静的沉思的一种舒适的感觉。——文学固可以发泄极丰烈极壮伟的情感，然其抒情之方法，却大有斟酌之处。文学本身是模仿，不是主观的，所以，在抒情情感之际也自有一个相当的分寸，须不悖常态的人生，须不反乎理性的节

制。这样健康的文学,才能产生出伦理的效果来。

对艺术创作中的想象,梁实秋拥有类似英国德莱顿的看法。他承认想象的合理性,并且还相当通达地指出创作“有赖于想象”。不过他同时又指出:想象也有一个尺度问题,惟“有纪律的”、“有标准的”、“有节制”的想象,才能“做为文学创造的正当工具”。他的发挥是出色的——“想象就像是一对翅膀,它能鼓动生风,扶摇直上,能把你带到你的目的地去,也能把你带到荒山大泽穷乡僻壤或是九霄云外的玉宇琼楼。文学不是无目的荡游,是有目的创造;所以这文学的工具——想象,也就不能不有一个剪裁、节制、纪律。节制想象者,厥为理性”。^{②8}

承认文学创造中情感和想象的合理性,同时又将理性奉为“最高的节制机关”,坚持情感和想象一概向理性低头。这便是梁实秋创作思想的基干。

理性至上规范了梁实秋的人生态度,也规范了他对文学与人生关系的看法。《文学的纪律》可以作证,他认为文学“发于人性,基于人性,亦止于人性”;文学的作用在于“表示出普遍固定之人性,而此人性并不是存在什么高山深谷里面,所以我们正不必像探险者一般的东求西搜。这人生的精髓就在我们的心里,纯正的人性在理性的生活里就可以实现”。这类话几乎就是梁实秋文学理论的基调,响彻于他的主要著述中。遗憾的是,梁实秋并没有对他所谓的“人性”做出概念上的严密周全的阐述,显得相当笼统,像公理一样的,甚至是一种难以解释的“自在之物”。“人性”在梁实秋的理论框架中与“理性”具有同等意义,是他最古典主义的地方,也是他日后为鲁迅和左翼文学家诟病的地方。

因此,梁实秋不满于当时文坛一味标榜自我,迁就浪漫颓废、恣意纵情,在《文人有行》中,他向文学界吁诉:“‘文人无行’,是一种急需补救的事实;‘文人有行’才是文人应有的理想。”作家的生活充实,则有赖于作家德行的高尚,“所谓文人之生活的充实,是说想象能力的养成,养成一种敏锐而有纪律的想象力,以之观察人性的错综万态,行为上的放浪不羁并不能使文学的创作增加材料,其流弊或者反足以扰乱文人的心,使成为浅薄恣肆”。《诗与诗人》则认为诗人的人格可以决定诗的品位,并且还具体指出“诗人对于人生要有浓厚的兴趣”,“诗人要摒弃名利观念”,“诗人要培养正义感”,凡三者恰恰显示了梁实秋对于民族文化传统的态度。

《现代中国文学之浪漫的趋势》一文提供了梁实秋出场现代文学批评界的资格,基本样貌当在将理性放诸恒定的多少有些抽象的范围内。它平实

地看取外国文学对“五四”文学的巨大催生作用，但对当时翻译文学的无政府状态大不以为然。他说：“翻译者对于所翻译的外国的作品，并不取理性的研究态度，其选择亦不是有纪律，有目的，而是任性纵情，凡投其所好者则尽量翻译，结果是往往把外国三四流的作品运到中国，视为至宝，争相模拟。”梁实秋是白话文运动的拥护者，但他对过滥的白话文深为反感，“以为凡是俗言俚语，皆可入文”之类，在他看来，也属于无度，是对白话文运动的误解，肤浅的“言文一致”，“以文学迁就语言，不以文字适应文学，这是浪漫主义者倡导白话文的结果”。

在去国以前，他曾引郭沫若为知己，而在回国以后则对整个新诗界看法相当消极。在他心目中，中国白话新诗，大抵只是骚塞、哈代、吉卜林、泰戈尔作品的模仿，语言、诗体、内容均不成熟，是一味情感的无节制的泛滥。现代创作小说中的抒情性状也使他大为不满，他说，“在现代中国文学里，抒情的小说通常比较讲故事的小说要多得多了。抒情小说通常以自己为主人公，事事抒发自己的情绪，至于布局与人物描绘则均为次要。……浪漫主义者对于自己的生活往往要不必要的伤感，愈把自己过去的的生活说得悲惨，自己心里愈觉得痛快舒畅。至于小说的体裁是宜于记叙，抑是宜于抒情，浪漫主义者是不过问的”。

这种看法在 1930 年代初的《现代文学论》中有了部分修正，基本论点无有太大变化。文章除第一部分“现在文学的任务”和最后的“研究文学的方法”外，余四部分，依次对诗歌、散文、小说、戏剧作了全面的评估。其中对散文的观感相对积极些，他说：“新文学运动以来，比较能写优美散文的，我以为应推胡适、徐志摩、周作人、鲁迅、郭沫若五人。这五人各有各的好处，胡适不是文学家，但他的散文有一个最基本的优点——清楚。……胡适的散文长于说理，即是因为清楚缘故。徐志摩的散文的优点是亲切，他的文字不拘泥，不矜持，写得细腻委婉，趣味盎然！周作人的散文，冲淡闲逸，初看好像平凡，细看便觉得隽永，这真是岂明老人特备的风格，意境既高，而文笔又雅练。鲁迅的散文是恶辣，著名的‘刀笔’，用于讽刺是很深刻有味的，他的六七本杂感是他的最大的收获。郭沫若的文章气魄最大，如长江大河，可说是才气纵横。”

《现代文学论》不止于品评作家作品，甚至不主要是品评，而在概括了新文学运动第一个十年各种文体创作成败得失的前提下，提出了具体并有针对性的意见。比如在第四节“现代的小说”中，因不少创作小说倾向于哲理

探讨而忽视小说情节,梁实秋就指出:“小说必须要有故事”;因创作界弥漫超然空灵的习气,又因鲁迅《阿Q正传》的成功,他认为:“今后小说的发展,还须依照这写实的方法前进”;因部分小说缺乏正面的道德力量,他又说:“在小说里道德的严重性是需要”;针对第一个十年尚无像样的长篇小说,他还“提倡长篇小说的创作”。凡此种种,都联系着如下的背景:“注重现实生活,不涉玄渺神奇的世界”、“注重人性的修养,推崇理性与‘伦理的想象’,反对过度的自然主义”。因此,《现代文学论》同《现代中国文学之浪漫的趋势》一样,依然体现着梁实秋作为理性至上主义者、新人文主义者的文化立场。

作为一个批评家,梁实秋不仅对于文学的各种本体因素阐发了古典主义气息很浓的见解,并且对于文学批评本身也做出了不少论述。丰赡的世界文学批评史学养给他提供了宽阔的视景,他却依然守持着逼仄而顽强的古典主义文学理想。他对佩特的印象主义批评方法评价颇低,认为这种方法以个人性情嗜好为标准,以批评为创作,以批评为天才,也是“浪漫的趋势的一部分,其主要原理即在于推翻理性的判断力,否认标准的存在”^②。他对弗洛伊德精神分析批评方法也不以为然,在他看来,这种方法的效用极有限,它“可以适用于变态的反常的文学作品,而不能适用于伟大的常态的艺术……最伟大的作家几乎没有是变态的,都是身心平均发展,无论其如何的情感丰富,想象特别发达,总不失其心理上的平衡。大诗人总不是疯子,好作品绝不是梦幻”^③。包括对丹纳的批评,还有圣伯甫的传记批评,他同样不满于风行的某一时代之环境如何影响某一时代文学的“社会学的批评”。相对而言,梁实秋对英国批评家卡莱尔兼“解说、传记、历史”为一体的批评方法有比较好的观感,不过也指出:“卡莱尔的批评之最大的特点,便是着重批评之社会的功用,把批评认作了解释”^④,他的方法仅仅是“文学批评方法的一部分”,并不是“批评的终点,更不能认为批评方法的正则”^⑤。总之,在他看来,批评有其自足价值,不同于“研究”。在《文学批评论》的“绪论”里,他明确表示:“文学批评即是对于作品的价值加以衡量。批评的对象是价值,不是事实。”《白璧德及其人文主义》还申述“判断”的内涵:“第一,是确定作家的艺术手段是否成功。‘成功的标准’应该由作家的本来意向来定。批评者要了解作家,先要了解他的意向是要创造出怎样的作品。如其他的意向在他的作品没有能充分的实现,那么便是他的艺术薄弱的证明。”“第二,是考察作家的意向是否纯正健康。单是艺术的圆熟,并不能构成良好的作

品,必其内容有深刻的用意,忠于人性的真实,然后才有价值。”这里的第二条最见梁实秋的真精神,最能见出他的理性至上和人性论的根本立场。他确信人性作为文学的根本质素在空间和时间上是一成不变的,并以此建立判断的标准,“凡是能完美的表现人生最根本的情感的作品,便是有最高价值的作品。凡是不能完美的表现,或表现虽完美内容不是最根本的情感,便是价值较低的作品。简单的说,文学既是人性的产物,文学批评即以人性为标准”。还需要注意的是,梁实秋基于对作家人性根柢的要求,特别强调文学批评应着重考察作家的创作个性。他并不一般地反对社会学批评,但认为这种方法只能用于批评的“准备”,而不能代替“判断”;它只限于“说明现象”,“解释背景”,“可以辅助我们对于作品的了解,而了解作品之社会背影,并不就能了解作品内容的精意及其美妙”。由此,他主张批评家必须用心研究作品,“不要在作品以外用功夫,要在作品里面钻研”。^③

关于文体理论,梁实秋的意见也值得注意。他坚持新诗应是传统诗的延续,明确表示:“中国诗之传统形式,是经过若干年长久实验而成,千锤百炼,方成定型”,“新诗之大患在于和传统脱节”,“新诗应该是就原有的传统而探寻新的表现方法与形式”^④。这一观念经由西方学养的淘洗,他选择的是和“新月”同人一致的方向,即将眼光投诸民族诗的格律传统。1930年代,他同鲁迅和左翼作家的论战进一步强化了他的古典主义立场,大概出诸思路的整一,他不仅在形式上要求新诗向传统靠拢,并且从内容上也向新诗提出了严正的规范,对于一首诗,“我们不仅欣赏其文学的声调音韵之美,结构的波澜起伏之妙,描写的细腻绚烂之致;我们还要体会其中的情感、想象、意境;我们还要接受其中的煽动、暗示、启发;我们还要了解其中的思想,理论宗旨”^⑤。在《诗的将来》中强调指出:“今后诗的任务不是用来表现神秘的感觉,而是用来描写人的情感思想的。”

作为一个古典主义文学论者,梁实秋对小说并无特别的兴趣。他的文学史知识告诉他,对于人生思想有久远影响的第一流作家,往往是诗人或戏剧家;对人生有深刻描写的优秀小说,大概即是最富诗意或剧意的^⑥。《现代文学论》中的“现代的中国小说”和《文学讲话》中的“关于小说”,差不多是他全部论述小说的文字了。它们强调小说的“故事”、“人性描写”、“心理描写”,至于“讲故事比较容易,刻画人物比较难”而“最深刻的人物描写,即是人物的心理描写”^⑦云云,意味仍旧是很古典的。

关于戏剧,他对余上沅等人提出的“国剧运动”有相当的认同,旨在为传

统戏剧在现代中国争地位。基于“戏剧是艺术的一种,是文学的一种,是诗的一种”,也基于对西方古典“案头剧”传统的体认,他特别重视剧本,戏剧是为了演出而写的,需要许多艺术来配合,但是其中“剧本仍是最重要的东西,因为一切都被规划在剧本里,剧本是最基本的”^⑧。他的这一意见同时还服从于他的人性论原则——“文学的终极目的是人性的描写刻画,戏剧作者利用动作与对话来表现一段人生,来说明人性的一面,他必须对于他掌握下的材料作一通盘完整的安排,剧本即是一个完整的作品,并不是等到表演在台上的时候才是艺术品”。^⑨

梁实秋是上世纪 20 年代最重要的新人文主义批评家。他的观点反映了对“五四”文学的严重反思,人性论是他的哲学基础,充分重视文学作用于人的根本目的以及它在形成人的观念和态度中的影响。民族传统的儒家思想和西方从希腊罗马时代到文艺复兴运动,直至 18、19 世纪的人文主义思想在他身上体现为某种程度的综合。他反对浪漫主义及其过分宣扬自我和缺乏节制的表现,同时也反对自然主义及其低估人、否定人的自由意志和责任感的观点。尽管不无抽象,甚至对马克思主义唯物史观采取轻侮的态度,但是他试图把人性的道德观念和美学的感受结合起来,是有一定深度的。他的文学主张是《现代评论》自由主义思想在文化领域的反映,是现代中国自由主义文学最早的标本。

注释

- ① 参见侯建《梁实秋先生的人文主义思想的来源》,台湾《联合文学》第 3 卷第 7 期。
- ② 转引自爱玛生《白璧德与人文主义》,新月书店 1929 年。
- ③ 《岂有文章惊海内》,台湾《联合文学》第 3 卷第 7 期。
- ④ 梁实秋:《现代中国文学之浪漫趋势》,《浪漫的与古典的》,新月书店 1927 年。
- ⑤ 《夏天·序》,商务印书馆 1925 年。
- ⑥ 《〈银铃〉书评》,《文学闲谈》,上海北新书局 1934 年。
- ⑦ 《北海纪游》,《小说月报》第 17 卷第 9 号。
- ⑧ 《评闻君一多的诗》,《小说月报》第 17 卷第 5 号。
- ⑨ 《戏剧歧途》,《国剧运动》,新月书店 1927 年。
- ⑩ 《国剧运动序》,《国剧运动》。
- ⑪ 赵太侔:《国剧》,《国剧运动》。
- ⑫ 《中国新文学大系诗集导言》,上海良友图书印刷公司 1936 年。
- ⑬ 《美学》(朱光潜译)第一卷第 49 页,商务印书馆 1981 年。

- ⑭ 《闻一多全集·三》，上海开明书店 1948 年。
- ⑮ 《〈女神〉之时代精神》，《创造周报》第 4 号。
- ⑯ 《〈女神〉之地方色彩》，《创造周报》第 5 号。
- ⑰ 注同⑯。
- ⑱ 注同⑯。
- ⑲ 《〈诗刊〉放假》，1926 年 6 月 10 日北京《晨报诗刊》。
- ⑳ 《悔与回》，《闻一多全集·三》，上海开明书店 1948 年。
- ㉑ 郭沫若：《闻一多全集序》，上海开明书店 1948 年。
- ㉒ 《时代的鼓手》，《闻一多全集·三》。
- ㉓ 《艾青和田间》，《闻一多全集·三》。
- ㉔ 《关于白璧德先生及其思想》，《文学因缘》，台北文星书店 1964 年。
- ㉕ 《草儿评论》，清华文学社 1927 年。
- ㉖ 《清华周刊》文艺增刊第 4 期。
- ㉗ 注同④。
- ㉘ 《文学的纪律》，《文学的纪律》，新月书店 1928 年。
- ㉙ 注同④。
- ㉚ 《书评两种》，《文学的纪律》。
- ㉛ 《近代的批评》，《文学批评论》，中华书局 1934 年。
- ㉜ 《喀赖尔的文学批评观》，《浪漫的与古典的》。
- ㉝ 《评介“唯物史观的文学论”》，《新月》第 2 卷第 10 期。
- ㉞ 《新诗与传统》，《文学因缘》。
- ㉟ 《诗与诗人》，《文学因缘》。
- ㊱ 《现代文学论》，《偏见集》，南京正中书局 1934 年。
- ㊲ 《文学讲话》，《文学因缘》。
- ㊳ 《戏剧艺术辨正》，《浪漫的与古典的》。
- ㊴ 注同㊲。

第六章 现代文学批评的深入(二)

第一节 革命文学批评家

第一次国内革命战争结果惨烈,却将很多作家推入了革命化的进程。1925年至1926年间,开始集中出现要求文学表现无产阶级观点、为无产阶级革命服务的呼声。相当政治化,虽然未必准确表征了新文学的真实要求,思想上未必完全是马克思主义的。它们的源头可以追溯到早期共产党人的文学主张。

1923年10月,《中国青年》在上海创刊,面向广大青年,介绍马克思列宁主义著作,并结合实际革命工作,对于新文学理论建设也予以极大的关注。邓中夏、恽代英、萧楚女、沈泽民、李伟森等是最重要的作者。文学与革命的关系问题是他们阐述的中心,这一问题在新文学的前驱们的言论中虽已有所涉及,但在邓中夏诸氏,却不是从一般学理的角度,而是藉剖击对立论点来阐介马克思主义唯物史观的,旗帜鲜明地要求新文学为无产阶级革命服务,尽管在阶级论的范围内也议论艺术“以情感人”的性质。给人们留下深刻印象的毕竟多在新文学应该表现的内容方面,比如鼓吹创作振作民气和表现民族伟大精神的作品,比如应该切实地把作家的创作活动与实际社会生活联系起来,比如新文学必须努力表现作为革命主力军的工农大众等等。此外,他们还鼓励作家投身于革命斗争实践,培养起革命的思想感情,并将之看成是能否写出真切感人并影响于现实斗争作品的根本条件。

邓中夏有言,“新诗人须从事革命的实际活动——如果一个诗人不亲历其境,那人的作品就总是揣测或幻想,不能深刻动人”^①。他和他的同志要求作家“做脚踏实地的革命家”,抛弃“那种浅薄而卑污的感情”,真正具备革

命的感情^②。他们热诚呼吁作家们停止“望空徘徊”，“走到无产阶级里面去”。沈泽民说：“革命的文学家若不曾亲身参加过工人罢工的运动，若不曾亲自尝过牢狱的滋味，亲自受过官厅的追逐，不曾和满身泥污的工友或农人同睡过一间屋子，同做过吃力的工作，同受过雇主和工头的鞭打斥骂，他决不能了解无产阶级的每一种潜在的情绪，决不配创造革命的文学”^③。不过，秋士即李伟森的《告研究文学的青年》说：“俄国的革命，固然很得力于屠格涅夫、托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基等文学家，但终应归功列宁等实行家。印度有了一个甘地，胜过了一百个文学家的泰戈尔。”这种意见似乎更能够感受到他们是如何强调实际革命活动对文学的支配意义的，甚至也表明他们主张文学删削个性主义，强调其意识形态性，对于现代中国文学批评的影响特别深远。

化约和情绪化，大致是早期共产党人的方法，尽管不乏崇高感和某种程度的合理性。它的前卫意义在揭示了1920年代精神文化的相对混乱，对那些怀抱宏大而沉毅不足的青年作家倒是很有吸引力的。茅盾与郭沫若在1925年前后的转变，径直投笔从戎从政，洵非偶然。

1927年后，一部分参加过实际革命工作的作家如郭沫若、成仿吾等，重又回到文学岗位上，热衷于无产阶级革命文学。创造社后期的主要成员冯乃超、李初梨、彭康、朱镜我等也先后从日本回国，以更急进的姿态在《创造月刊》、《文化批判》等刊物上撰文，为革命文学推波助澜。1928年初蒋光慈、钱杏邨、洪灵菲、孟超等组成太阳社，他们藉《太阳月刊》、《时代文艺》、《海风周报》、《新流月报》等刊物，积极鼓吹革命文学。先后表示赞同立场的还有出现在《我们》、《戈壁》、《现代小说》、《洪荒》等杂志上的一些作家。围绕革命文学运动和创作的一系列问题，革命文学论者内部也展开了热烈论争，关于“革命文学”首创权的争抢，大概最能反映他们的状态。就革命文学，鲁迅、茅盾、叶圣陶等“五四”资深作家也与创造社、太阳社颇多分歧。论争的高潮出现在1928年，这场论争具有空前的群众性，据不完全统计，当时在130种报刊上发表的直接或间接参加讨论的文章达300余篇。在论争过程中，涉及的内容相当广泛，不但深化了新文学运动第一个十年间已经提出的若干理论问题，而且还提出了发展无产阶级革命文学运动和革命文学创作的诸多设想。

论争历时一年多，集中在以下几个方面：

（一）关于革命文学发生的根据。运用马克思主义经济基础与上层建

筑关系学说来解释革命文学兴起的原由和合法性,是革命文学批评家们一般的兴趣所在。冯乃超《艺术与社会生活》根据《共产党宣言》中关于资本主义对外扩张过程的分析,指出了“中国社会从根本上翻覆了旧形态”,已不复是“封建的文明之邦,礼教之国”,以小资产阶级立场反映“中国的悲哀”已经不能满足时代的要求,新兴阶级的作家应该负起“批判旧社会制度与旧思想的任务”,这也就是“新兴文艺的方向”。李初梨的长篇论文《怎样地建设革命文学》则以马克思主义关于社会存在决定社会意识的原理,考察了中国文学革命的发展历程,认为时代发展到1928年,文学革命赖以存在的社会和阶级的根据已发生变化,而“中国一般大众的激增”,“中国阶级的贫困化”却推动了知识阶级的革命要求,这些便促成了革命文学的倡导。因此,“革命文学,不是谁的主张,更不是谁的独断,由历史的内在发展——连络,它应当而且必然地是无产阶级文学”。

(二) 关于革命文学的社会作用。阶级论为革命文学论者普遍尊奉,同“新月”派作家的论争更强化了他们的确信。他们明确指出,“文艺是有阶级性的,文艺是离不开时代的”^④,“阶级社会里底艺术,都是阶级艺术,过去是如此,现在也是如此”,把艺术看成是“超然于社会斗争、社会意识之上”,则是“有闲阶级的艺术论”^⑤。他们还从文学内容表现思想倾向、创作活动必定受到阶级关系制约等方面,对文学的阶级性进行了广泛的论证,揭露超阶级文艺论的虚伪性,力求把整个文学理论奠定在新的世界观与方法论基础之上。在他们看来,“新兴阶级所需要的文学,必然地是革命阶级的思想、感情、意欲的代言人”^⑥。因此,“艺术是阶级对立的强有力的武器”^⑦;“一切的艺术,都是宣传。普遍地,而且不可逃避地是宣传;有时无意识地,然而常时故意地是宣传”^⑧。“宣传煽动的效果越大,那么这无产阶级艺术价值亦越大,那么这无产阶级艺术价值亦越高”^⑨,革命文学作品能够引导读者“认识现代的生活,而指示出一条改造社会的新路径”。^⑩

(三) 关于革命文学创作的表现对象。从文学阶级工具论观点出发,革命文学批评家对文学所表现的内容也提出不少与之相应的要求。他们强调文学创作的时代意义,要作者们努力表现时代精神,“就是描写历史上的事实——也是要把新的情绪,新的思路尽量吹到作品里去”^⑪。作家不仅应大胆暴露生活中“无希望的,陈腐的,反动的,旧的,坏的方面”,而且还要揭示出生活中“希望的,进步的,新的,健康的原素”^⑫。他们要求作家摆脱一味表现自我的倾向,注意取材范围的广泛性,努力去反映劳动群众的生活,“描写真

在要革命的民众的生活状况”^⑬，为被压迫的第四阶级呼吁。不但如此，他们还号召作家直接反映工农的革命，“以真挚的热诚描写在战场所见所闻的，农工大众的激烈的悲壮，英勇的行为与胜利的欢喜”^⑭。当然也有一些看法相当平实，比如无产阶级文学并不是“写穷”的文学或光写“革命”、“炸弹”的文学，不仅仅在表同情于无产阶级，重要的还在于作品中应灌注无产阶级的意识。

（四）关于革命文学的作者队伍。从革命文学的特殊性质和使命，以及当时文学作者队伍的实际情况出发，革命文学批评家一般认为，创作革命文学的作者，不一定是无产者本身，“因为无产阶级文学的作家，不一定要出自无产阶级，而无产阶级的出身者，不一定会产生无产阶级文学”，“一个作家，不管他是第一第二……第百第千阶级的人，他都可以参加无产阶级文学运动”，重要的问题是在克服资产阶级思想意识，“牢牢地把握着无产阶级的世界观……战斗的唯物论，唯物的辩证法”^⑮。蒋光慈还把“革命情绪的素养”，“对于革命的信心”，“对于革命之深切的同情”，以及“对于革命有真切的实感”等，视为“革命文学家所必有的条件”，并且指出“一个不革命的作家变为一个革命的作家，这是尤其不容易的事”^⑯。当然，多数人对此取乐观自信的态度，“不怕他昨天还是资产阶级，只要他今天受了无产阶级精神的洗礼，那他所做的作品也便是罗列塔利亚的文艺”^⑰。他们普遍自认为是与革命接触的一群，而“五四”先驱们大抵已是旧时代的作家。《文化批判》一开张，冯乃超著文《艺术与社会生活》，一口气扫荡了鲁迅、茅盾、叶圣陶、郁达夫、张资平等，用尖刻的语言指出：叶圣陶“是中华民国的一个典型的厌世家，他的笔尖只涂抹灰色的‘幻灭的悲哀’”；鲁迅“反映的只是社会变革期中的落伍者的悲哀，无聊赖地跟他弟弟说几句人道主义的美丽的空话”；郁达夫“对于社会的态度与上述二人没有差别”；而张资平则已没落到反动的阵营里去了。所有事实证明，似乎惟有他们“早已是无产阶级化，早已不是唯心的主观的个人主义的了”^⑱；他们才是“新作家”，才是“革命的儿子，同时也就是革命的创造者”。^⑲

革命文学批评家的主张及其实践，反映了急进的文学青年对“五四”文学革命性质与使命的重新思考，首先适应了无产阶级单独领导中国革命的新形势，既有文学的内容，又有思想的内容，并且还与实际的社会革命运动相联系。它发生在高涨的国际无产阶级文学运动期间，体现了与世界共时性的特征，却明显忽略了中国社会的特点，在“五四”新文学反对封建主义的任务远未完成的条件下转而将矛头针对资产阶级思想。这一转换，对现代中国文学并非是幸事，事实已经证明，革命文学在当时对于资产阶级文学的

斗争尽管有一定的合理性,但短少历史合法性,更严重的是在摆脱资产阶级思想影响的倾向下,掩盖了对于封建主义文学的彻底廓清。此外,当时革命文学批评家将文学、思想、政治三者合而为一的企图和实践,还明显地带着国际无产阶级革命运动“左派”幼稚病的特色。苏联和日本无产阶级文学运动中出现的非文学观点,国内无产阶级革命运动中的“左”倾思潮,从内部与外部的结合上,从思想政治层面与具体文学层面的结合上,给予革命文学批评家们以根本性的影响。他们多半接受了苏联“无产阶级文化派”及其后起“拉普”派的余绪,特别看重文学的认识功能和宣传功能,认为文学可以左右和改变现实社会,其中以布哈林和波格丹诺夫的“组织科学”论最受他们欢迎。他们本是在倡导一场科学的理性运动,但实际上理想与热情依然是他们最基本的精神底色,也即带着相当浓厚的浪漫蒂克作风。他们大都心有旁骛,常常以现实政治需要为文学批评的导向,重观念轻学理,重批判轻建设,追求社会轰动效应。

革命文学批评家还不是一些成熟的马克思主义者,相反,他们在应和思想政治教条主义和主观主义的同时,倒用自己的实践创造了现代中国文学批评运用马克思主义的不成熟模式。对普遍性规则的膜拜,包括漠视中国实际现实和文学艺术审美特性,大抵是他们一般的局限。前者导致他们对“五四”新文学阶级性质作出简单化的估衡,无法冷静地把握现代中国革命乃至文学革命统一战线性质,低估广大小资产阶级作家的进步性及其实际的文学地位。而后者导致他们以一般的哲学反映论代替艺术反映论,膨胀了艺术可能有的社会作用而轻视艺术反映的特殊规律,为现代中国文学公式化概念积弊落下了病脉。他们极有意义地提出了作家世界观转变的问题,却又相当简单化、机械化地看待这个重要问题,实际上只是提出了问题而并没有解决问题。他们本身大多处在由小资产阶级向无产阶级转化的过程中,一时还不能较好掌握马克思主义理论,思想上严重存在片面性和绝对化,却往往又以革命的化身自居。

第二节 蒋光慈

鲁迅对《草脚鞋》编者伊罗生评介蒋光慈,说《短裤党》写得并不好,对当

时的革命人物歪曲了；以为若要选他的作品，还是短篇小说，比较好些。“纸墨更寿于金石”，作为一个作家，蒋光慈的作品毕竟代表着一个时代，并且还是一个极其重要的时代。从文学批评史的角度看，蒋光慈本人还是1923年早期共产党人与1928年革命文学论者的桥梁。他的文学批评有很多的欠缺，甚至谈不上什么规模与深度，但他到底提供了一种新批评范式的萌芽。

蒋光慈(1901—1931)，学名如恒，后易宣恒，自号侠生、侠僧，笔名蒋光赤、光慈等，安徽金寨人。中学时代接触《新青年》、《每周评论》，并大量阅读无政府主义著作，曾和校外钱杏邨、李克农等人成立“安社”（“安”即“安那其”的简称）。五四运动时期，积极参加学生运动。1920年在上海参加社会主义青年团。次年赴苏联莫斯科东方共产主义劳动大学学习，并开始文学创作，在校期间转为共产党员。1924年回国，任教于上海大学社会学系。1925年去北京中共北方区委工作，并任冯玉祥的苏联顾问翻译。1927年与孟超、杨邨人、钱杏邨等组织太阳社，并主编《太阳月刊》、《拓荒者》等刊物。1930年“左联”成立，被选为候补常委，年底，慑于“左”倾路线的压迫，书写退党报告，终被开除党籍。1931年，在严重的白色恐怖下，贫病交迫，在上海逝世。

关于文艺的阶级性，是蒋光慈和恽代英等早期共产党人最基本的联系。他在《死去了的情绪》中说：“每一社会的心灵，每一艺术家必生活于某一阶级的环境里，受阶级的利益的熏染陶溶，为此阶级的心灵所同化。因之，艺术家的作品免不了带阶级的色彩”。后又重申：“一个作家一定脱离不了社会的关系。在这一种社会关系之中，他一定有他的经济的、阶级的、政治的地位——在无形之中，他受一种地位的关系之支配，而养成了一种阶级的心理。……在社会关系上，他有意识地或无意识地，总是某一社会集团的代表”^{②0}。与此相关联，他阐述文学社会作用不再停留于一般学理，而集中于阶级利益的鼓吹，强调革命文学必须为无产阶级政治斗争服务：“革命的作家不但一方面要暴露旧势力的罪恶，攻击旧社会的破产，而且要促进新势力的发展，视这种发展为自己的文学的生命”。当时文坛流行的“超阶级”、“超政治”、“超功利”的观点，始终是他攻击的目标，他用青年革命家的一腔豪情，以其理论与创作，表明：“我们的时代是黑暗与光明斗争极热烈的时代。现代中国文学，照理讲，应当把这种斗争的生活表现出来”^{②1}。

针对“自我表现”和“唯美主义”的创作倾向，蒋光慈信奉文学滞后于生活的理论，即“先有了社会生活，然后社会生活的表现才有可能”^{②2}。这是他

服膺普遍性法则的例证。他将主要兴趣置于社会生活的强调,处处愿意将全部问题归结到作家与生活的关系上面。他的理论核心大抵还在鼓动广大革命作家投身实际革命活动,问题同样被具体化为革命文学作家与实际革命生活之关系。在他看来,实际革命生活之于革命作家,既提供了表现的对象,还增强了对对象体验的真切程度,更重要的还在于实际革命生活可能转变创作主体的立场、思想、感情。这里,问题已被提升为对作家革命化的要求,它连同对文学阶级性的张扬,对文学服务实际革命斗争功能的张扬凡三者,成为蒋光慈革命文学批评的基本支点。在《关于革命文学》一文中,蒋光慈就明确提出了评判作家革命与否的标准:“倘若我们要断定某个作家及其作品是不是革命的,那我们首先就要问他站在什么地位上说话,为着谁个说话。这个作家是不是有反抗旧势力的精神?是不是以被压迫的群众作出发点?是不是全心全意地渴望着劳动阶级的解放?——倘若答案是肯定的,那么,这个作家就是革命的作家,他的作品就是革命的文学”。

哲学唯物史观,共产党人对中国革命的主动精神,这两者是蒋光慈作为革命文学批评家的基本装备。它们发扬光大了早期共产党人革命文学经验,倒是明确的。属于蒋光慈的,主要是他在一个新的历史时期将早期共产党人的革命文学主张提升为对文学的本质要求,将某些批评意识层面的东西提高到了批评的元意识层面,将“五四”文学批评观念方法上的多元性化约为狭仄的整一性。《关于革命文学》是蒋光慈最重要的理论文字,其中某些观点在当时是攻击鲁迅、叶圣陶、茅盾、冰心、郁达夫等“五四”文学前驱的武器,对日后批评界的影响也异常深巨,以至于具备“经典”的意义。在他看来,以往的文学是集中于个人的文学,而革命文学将是一种表现集体的文学:

革命文学应当是反个人主义的文学,它的主人翁应当是群众,而不是个人;它的倾向应当是集体主义,而不是个人主义。所谓个人只是群众的一分子,若这个个人的行动是为着群众的利益的,那么当然是有意义的,否则,他便是革命的障碍。革命文学以集体主义的任务,是要在此斗争的生活中,表现出群众的力量,暗示人们以集体主义的倾向。颓废的,市侩的享乐主义的,以及什么唯美主义的作品,固然不能算做革命文学之列。就是以英雄主义中心的作品,也不能算做革命文学。在革命的作品中,当然也有英雄,也有很可贵的个性,但他们只是群众的服务者,而不是社会生活的中心。

以往的文学仅仅停留在表现生活上,而革命文学将是一种富于前瞻性的创造生活的文学:

革命的作家不但要表现时代,并且能够在茫乱的斗争生活中,寻出创造新生活的元素,而向这种元素表示着充分的同情,并对之有深切的希望和依赖,倘若仅仅反对旧、而不能认识出新的出路,不能追随着革命前进,或消极地抱着悲观态度,那么这个作家只是虚无主义的作家,他的作品只是虚无主义的,而不是革命的文学。这种作家只是社会斗争中的落伍者,他所表现只是不稳定的中间阶级的悲哀。

在苏联学习的经历对蒋光慈有着特别的意义,以至于成就了他最早介绍苏联十月革命与无产阶级文艺运动的主将之一。《无产阶级革命与文化》是他归国不久写出的,它出色地维护了文学艺术历史继承性原则,大抵也得益于刚刚在苏联发生的对于历史文化遗产虚无主义的清算。他特别欣赏马克思对待海涅的态度。他说:“共产主义者也爱百合花的娇艳,但同时想此百合娇艳成为群众的赏品;共产主义者也爱温柔的美的偶像,但同时愿把温柔的美的偶像立于群众的面前;共产主义者对于资产阶级之无意识的玩物,非常地厌恶,然对于美术馆、博物馆及一切群众利益的艺术作品,仍保护之不暇,还说甚么破坏呢?”在优秀文学遗产面前,蒋光慈无疑深情满怀:“共产主义者对于帝王的冠冕可以践踏,但是对于诗人的心血——海涅的《织工歌》、歌德的《浮士德》,仍是歌颂,仍是尊崇!我的海涅啊!你可知道你有许多作品还为共产主义者所颂读呢?倘若你能听到这颂读的声音,你又作如何感想呢?海涅真是白忧惧了!”但是,当他作为文学批评家一接触中国文坛的具体实际时,就又明显暴露了苏联“岗位”派流毒对他的影响。他在同一篇文章中说:“现在的资本主义制度下的文化非有害于无产阶级,即与无产阶级没有关系”。

斯洛伐克汉学家玛利安·高利克以为在中国现代批评家中,撷拾苏联“岗位”派的始作俑者就是蒋光慈,对于中国现代文学批评的健康发展不完全是一种“幸运”。他进而说:“中国的文学理论和批评没有普列汉诺夫或卢那察尔斯基这样的马克思主义理论家;没有对苏联反岗位派的讨论予以充分注意。只是在1928至1930年间,鲁迅——伟大的错误纠正者——从日文翻译了上述两位马克思主义理论家的部分著作以及有关与岗位派论争的文章,从而对上述问题作了订正。但是,鲁迅的这些译作对中国的文学气候

究竟产生了多大影响,还有待于进一步研究。”^②

蒋光慈短暂的一生,作为历史对象只具有暂时的、过渡的意义,而他的文学批评的实践,无论强点抑或弱点,当然属于他自己,更属于他那个时代。历史表明,他的实践的强点和弱点,幸与不幸地拥有着长期支配和影响的力量,以某种规范性的品格严重地影响了现代中国文学批评的走向。

第三节 钱 杏 邨

钱杏邨是太阳社最重要的批评家,在革命文学批评家中成绩最大。他有广泛的文艺领域,不过,自1928年参与革命文学论争至1930年代中期,则主要从事文学批评,并且从革命文学批评家前进为左翼文学批评家。《现代中国文学作家》(两卷)、《文艺与社会倾向》、《现代中国女作家》、《创作与生活》、《现代中国文学论》、《中国新文学运动史资料》、《〈现代十六家小品〉序》、《中国新文学大系·史料索引》等著述均属于他名下。作为一个共产党员批评家,他的批评立场从属于实际的革命运动,他的作家作品论体现着他的典范的批评个性,算来他还是一个绝不拒绝前进的批评家,在实践中不断地修正着自己的感受。

钱杏邨(1900—1977),原名德富,又名德赋,主要笔名阿英、钱谦吾、魏如晦,安徽芜湖人。“五四”时期参加反帝反封建的革命宣传活动。1926年加入中国共产党。大革命失败后在上海,与蒋光慈等发起组织太阳社,编辑《太阳月刊》、《时代文艺》等,宣传革命文学。1930年参加中国左翼作家联盟,任“左联”常委,后又任中国左翼文化总同盟常委。抗战爆发后,主编《救亡日报》、《文献》杂志,坚持孤岛文艺运动。1941年举家奔赴苏北抗日民主根据地。抗战胜利后,以及建国后一直从事党和人民政府的文化宣传领导工作,同时坚持中国小说史,尤其是晚清文学的研究著述,成绩宏富。

参与革命文学论争,这是钱杏邨文学批评的起点。讨论钱杏邨,1928年5月发表于《太阳月刊》第5期的《批评的建设》也许应该首先涉及。这篇文章集中表达了作者对“五四”新文学的看法:“那个时代的文坛,思想是模糊不清的,对于文学的时代意义,大都没有认识清楚的,只不过表现了模糊的反抗精神而已”;与创作相适应,批评的情状也令人丧气——批评“根本上

是走错了路”，根本没有认清自身的意义，“所能找到的，只是抄书的批评，趣味的批评，或者是寻章摘句，捧场谩骂，或者是抹杀客观的事实，只是技巧的批判”。他并且探寻其原因，指出，其一，是“批评家没有统一的，有系统的文艺批评原理”；其二，是“没有科学的方法”；其三，是“批评家的态度的不诚恳，不谦虚”。在革命文学的最初阶段，钱杏邨树立了一个基本信念：对“文艺思潮”的把捉，是批评的中心，并且还确认“文艺批评家的任职就是一个革命家的任职，批评家的任务就是促进革命的进展与成功”。

一般地说，钱杏邨的文学批评产生实际影响，大抵在1928年晚些时候，当时关于革命文学合法性的“理论斗争”开始转移到革命文学自身的建设了。参与创造社和太阳社同矛盾的论争，关于“新写实主义”的探索，并将两者联结起来，这是钱杏邨批评实践的主要内容，他作为革命文学最权威发言人的地位，也正是由此奠定的。

“新写实主义”（亦称“普罗列塔利亚写实主义”、“无产阶级写实主义”）实际上是苏联“拉普”理论的翻版，经日本“纳普”理论家藏原惟人的中介才在中国着陆。藏原氏1927年发表《到新写实主义之路》，最先提出了“新写实主义”的概念——要求作家首先“获得明确的阶级观点，用无产者‘前卫’的眼光来观察这世界，而把它描写出来”。这里的“前卫”眼光，就是“能够真实地在其全体性及其发展中观察这个世界”。此文由林伯修译为中文刊载于《太阳月刊》停刊号上，同一期，钱杏邨评论茅盾小说《动摇》的文章，则开始运用“新写实主义”理论，并且开始自觉地将这一理论加以提倡和鼓吹。

在钱杏邨看来，“新写实主义”具备中国前进文学家必须关注的“四种特质”：一，它是“承继着旧写实主义的”，“要离开一切主观的构成来观察现实。但作家的立场应该是无产阶级的”；二，它是“克服了布尔乔亚写实主义的自然科学的写实主义，而获得和个人相反的社会观点，把一切的个人问题也用社会的观点来观察的方法，去和那把社会问题也归于人的本性的认识方法相对抗”；三，它是“必然的获得了明确的阶级的观点，是站在战斗的无产阶级的立场的。他们是用无产阶级前卫的眼光在观察这个世界，而把它描写出来”；四，它在取材上可以广泛包括凡一切与无产阶级解放有关的题材，同时必须“舍弃了对于无产阶级解放的无用的偶然的東西”^{②4}。阶级和前卫，被钱杏邨视为革命文学的顶尖价值，在相关的文字中，他还表示了对于艺术形式的轻蔑，极端地认为“关于新兴文学的大多数的误解和争论，都起源于根据着传统的文学史的方法决定他们的价值。新兴诗歌，因为始终

的希望能是新兴的作品,所以并不注重形式的问题,假使是注重的,那一定是非常失败了”^{②5}。这里,一切旨在夸大文学的宣传功能,甚至还直接为“标语口号”文学张目:

宣传文艺当然不能说一定要全篇充满了宣传的标语或口号,然而绝对的避免口号标语,一定要根据所表现的事实,让题材客观的去动人,去宣传,那也就未免不太了解文艺的社会的使命了。所以在革命的现阶段,标语口号文学(注意:我不是说标语口号)在事实上还不是没有作用的,这种文学对于革命的前途是比任何种类的文艺更具有力量的。……总之,宣传文艺的重要条件是煽动,在煽动力量丰富的程度上规定文章的作用的多寡。我们不必绝对的去避免标语口号化,我们也不必在作品里专门堆砌口号标语,然而,我们必定要做到有丰富的煽动的力量的一点。^{②6}

茅盾在这一阶段,不只完成了《蚀》三部曲,也写下了与革命文学批评家论争的《从牯岭到东京》和《读〈倪焕之〉》,比如主张作家应该描写他所熟悉的生活,肯定小资产阶级生活题材的价值,强调客观描写和艺术真实性的意义,径直冲着创造社和太阳社的作家说:“不要太多的新名词,不要欧化的句法,不要新思想的说教似的宣传,只要质朴有力的抓住小资产阶级生活的核心的描写”。继创造社傅克兴著名长文《评茅盾君的〈从牯岭到东京〉》之后,钱杏邨则以《从东京回到武汉》、《茅盾与现实——读了他的〈野蔷薇〉以后》、《中国新兴文学中的几个具体问题》等,参与论争。其中最突出的问题几乎主要集中在作为革命文学表现对象的“现实”上面。钱杏邨还没有能力,或者说还没有闭着眼睛地否认茅盾小说描写了现实,而猛烈地攻击茅盾小说所表现的不是“普罗塔利亚写实主义纲领”下的现实,不是创造生活和推动社会向前的现实;从而一边佩服茅盾心理描写才能,一边说《追求》整个作品“只有病态的人物,病态的思想,病态的行动,一切都是病态,一切都是不健全”,并且指出:“文学不仅要表现生活,也还有创造生活的意义存在,表现生活以外,也得有 propaganda(宣传)的作用”^{②7}。钱杏邨依凭的显然是“新写实主义”理论,在他的理论中,资产阶级的旧写实主义和无产阶级的新写实主义的区别是,前者所描写的是“表面的琐屑的现实”,而后者运用唯物辩证法观察现实,“唯物辩证法是把这社会向怎样的方向前进,认识在这社会上什么是本质的,什么是偶然的这事教导我们”^{②8}。其实,茅盾早于钱杏邨许

多时日已经要求前进作家不只揭出生活的病痛还得指示疗救方略,但与新写实主义理论相联系的,也即钱杏邨批评所表现出来的,矛盾当时似乎还没有足够的把握,那就是日后长期支配中国文学批评的“本质论”。

钱杏邨作为现代文学批评家,还有着数量丰富、成绩不菲的作家作品评论。在革命文学论争最热闹的当儿,他在不足十个月内先后推出了《现代中国文学作家》(第一卷)和《力的文艺》两部作家作品评论集。后者虽主要是评论大仲马、普希金、高尔基等外国作家作品的,但清楚地表明了青年钱杏邨立志从事马克思主义文学批评的宏愿,矗立着一座“煽动文艺”的纪念碑。前者几乎涉及“五四”以来所有主要作家,《现代中国文学作家》出示的是一张不小的单子,包括鲁迅、郭沫若、郁达夫、蒋光慈、茅盾、叶绍钧、张资平、徐志摩、冰心、庐隐、陈衡哲、袁昌英、冯沅君、凌叔华、绿漪、白薇、丁玲、周作人、俞平伯、朱自清、钟敬文、许地山、王统照、陈西滢、林语堂等。

钱杏邨和蒋光慈亦师亦友,因此,他最先关注蒋光慈作品的先锋性。《评蒋光慈〈鸭绿江上〉》便是著例。虽然他心折于小说中“鸭绿江之别”的描写,“淡淡着笔,宛如一幅墨荷,与《茵梦湖》并论,真所谓‘异曲同工’”!但显然更着意于蒋光慈小说代表了革命文学的理想,是献给从事“第四阶级文学运动”的,他对蒋光慈文学立场的誉扬是空前的:

艺术不是认识生活的方法,而是创造生活的方法,不承认有写实,不承认有客观,反对写实,提倡宣传。否认客观经验,标定主义意志,除消内容,换上主张;除消形式,换上目的。反对死的、冷静的、呆板的实事,注意人类的将来。目的是创造无产阶级的艺术,反对一切非劳动阶级的文学。

这里全部问题已经超越了对蒋光慈作品的具体看法,而表明了革命文学批评家惯常的特色。作为一种对照,逻辑也不得不将钱杏邨推向否定“五四”新文学。他对鲁迅等新文学资深作家的结论之所以错误,不在他的分析,而在他的逻辑起点。钱杏邨的名文《死去了的阿Q时代》,与其说是鲁迅《呐喊》、《彷徨》、《野草》的评论,还不如说是在标榜新时代对以往的克服和否定。中国共产党内“左”倾主义思想路线显然深重规范着钱杏邨,而他在自己的文学批评岗位上天然地显示出某种偏离历史继承性的拙劣激情。他执著于创作中的现实直接性,执著于创作中的揭发能量,因此,他只愿意肯定鲁迅旨在社会批评与文明批评的杂感。钱杏邨是从历史与文学两

个层面否定鲁迅在新时代的意义的,作为文学的批评家,他不仅放逐了文学,而且还背离了历史。在《茅盾与现实》的总题下,钱杏邨陆续评论了茅盾的4部小说,从基本气氛看,还是被其革命文学的立场拘囿着。对文学服务实际革命的要求和对现代中国历史的简单化体认,以及对文学批评性质、功能的非文学的理解,是钱杏邨在参加“左联”前批评实践的特征。《现代中国文学作家》(第一卷)包括4篇分别评论鲁迅、郁达夫、郭沫若、蒋光慈的文章。美国汉学家夏志清在其《中国现代小说史》中说,钱杏邨对鲁迅的批评极为严厉,可是对郁达夫、郭沫若及蒋光慈却评得一个比一个强,很明显,批评家是想把他的好朋友蒋光慈推为这一时期的领导作家。这个看法的本身并无大错。

不过,钱杏邨在某些时候多少还没有忘记自己在谈文学,对郁达夫和张资平的评论令人难忘。对郁达夫及其作品的具体结论,人们不必看重,应该关注的是:作家与时代条件的关系,一般地成为钱杏邨的基本视角。时代病态,凝聚了他对郁达夫的观察和评判。《〈达夫代表作〉后序》^②便以郁达夫的时代病态的起源和表现脉络为议论线索,指出:“心理的和生理的互为影响,相因而成为不健全的‘现代人’,郁达夫的病态成因也是如此”。联系郁达夫的家庭、婚姻、个人的生活遭遇以及经济、社会和国家的苦难,揭示郁达夫因“忧郁性渐渐的扩张到无穷的大,而不得不在文字上吐露出来,而不得不使他的生活完全的变成病态”,进而成为一个“真正的余零人”。《南迁》、《过去集》、《沉沦》、《十一月初三》、《一个人在途上》等作品是钱杏邨的观察哨,由作品探究作家的心灵世界。这种方法在当时已有相当的发展,对钱杏邨而言,社会思潮始终以压倒一切的力量出现在他的批评的所有层面。他相当自觉地轻视过心理描写对于革命文学创作的意义,但他又不自觉地将心理问题导入了批评,一如1920年代初许多批评家那样,似乎也有直逼西方圣伯甫、勃兰克斯的况味,虽说一般的被简化为社会环境决定论。

钱杏邨的《张资平的恋爱小说》系统论述了张资平恋爱小说的特点和失跌,同时也反映了他对爱情题材小说的见解。关于“恋爱哲学”与“恋爱事件”的区分,是钱杏邨出色的说明。他显然主张“恋爱哲学”乃爱情小说的灵魂,但社会思潮仍然是被他规定为决定“恋爱哲学”的主要因素;他并非一般地反对描写“恋爱事件”,但是特别注重事件背景。他成功地指出,张资平的恋爱小说是那个时代的产儿,是“五四”初期两性解放在文学上的反映,但是这种反映是不深刻的,不典型的。享乐主义和个人主义的性爱对封建的禁

欲主义是一种反拨,但它是一种消极的、无力,特别是当它并没有能够通过恋爱以揭示社会的原因与背景,仅仅表现为三角、四角的恋爱纠葛,那更不健全。

1932年为华汉《地泉》重版有过“《地泉》五人谈”,钱杏邨也参与其事。作为与华汉同属一个文学团体并为这一团体的权威批评家,他出现了瞩目的反省,同瞿秋白、茅盾、郑伯奇一样,他也开始认真地检讨“革命浪漫谛克”倾向。在他所写的序言中,他将《地泉》所代表的不正确倾向概括为:(一)个人主义的英雄主义倾向;(二)浪漫主义的倾向;(三)才子佳人英雄儿女的倾向;(四)幻灭动摇的倾向。同时还列数了一批上述倾向的其它代表作,计有郭沫若的《一只手》、蒋光慈的《短裤党》、《哭诉》、《最后的微笑》、《丽莎的哀怨》、丁玲的《水》、戴平万的《陆阿六》、孟超的《爱的映照》、刘一梦的《沉醉的一夜》、迅雷的《火酒》、龚冰庐的《炭坑夫》等。他竟然还坦陈:“为着我们的运动的发展,只有坚决的无情的批判斗争下去。这不是路中间的小石子,而是一道阻路的结实的大墙。”这是相当有意思,钱杏邨笃实的作风也由此见出。他甚至还做了观念上的纠偏,言辞尤为沉痛。他联系“革命浪漫谛克”流弊时说,“特殊是我犯的最多……这些,现在想来,真不禁‘恍如隔世’,而‘遍身发麻’。总之,我一样的从这些错误上走了过来,截至写这篇序文时还没有完全克服”。尽管他的序文仍然存在“唯物辩证法创作方法”之类偏向,甚至还留有“革命浪漫谛克”的余绪,但是切实的探讨,对团体意识的压抑,已有了不错的气氛。尤其,某种历史感的主动寻觅,使他的批评,从意识到方式,有了相当的改观,推助他走上了一个新的台阶。他对丁玲《母亲》的评论就是著例。

他热情肯定丁玲《母亲》是“时代的描写”,“以曼贞为代表的我们前一代女性,怎样挣扎着从封建思想和封建势力的重围中闯出来,怎样憧憬着光明的未来”。可是他并不满意小说的第一章,以为“太模糊,太不亲切”。值得重视的还分析了生成这些缺点的原因,他似乎已删削了对作家思想方面的指摘,像过去习惯的那样,而是说出了——“如果说,‘辛亥革命表现的模糊,不亲切’,那见解,是说明了批评者的理解太机械,没有理解得‘艺术形象化’的意义”。在他看来,原因的基本方面却在作家的被迫害,失去了创作必需的条件。他的维护,他的揭示,仍守持在革命文学的立场上,但较之以往实在平实得多。

《〈现代十六家小品〉序》,是钱杏邨重要的贡献。它已取不同于朱自清

《论现代的小品散文》的角度,而重点总结了现代小品文“质的发展”。他把“五四”前后至1933年底的小品散文创作分为三个时期,对这三个时期小品散文分别作了较为详尽的分析。基本的方法当然还以时代背景变迁为主线,将时代的要求与创作倾向作交错的论述。文学服务革命,当然还是他的热情所在,赞扬那些与社会发展潮流同步、反映时代精神的,抨击那些远离现实、吟风弄月、自我消遣的,旨意鲜明,为散文紧密地贴近现实、贴近革命呼号着。

钱杏邨对十六家小品作家所作的小序似乎更见精彩。它们较他人更为周详和缜密地揭示了对象的创作个性,尤为可贵的是以流派为视角,为嗣后散文流派研究启发良多。钱杏邨指出20多年的小品创作,大体形成过三个较有代表性的流派:一是以鲁迅为代表的“社会斗士”派。他们是一些“为了社会的巨大目标”而写作的作家,敢于“对着黑暗的现实迎头痛击”,敢于“打硬仗”,其作品中以追求“社会现象正确而有力的反映”为特色。二是周作人为代表的“田园诗人”派。他们“虽也希求光明,但怕看见血腥”,因此,“不得不退而追寻另一条安全的路”,“和平冲淡”是其共同的艺术格调。三是以林语堂为代表而包括《论语》部分撰稿人的“幽默文学”派。这一派的初期作品虽能于幽默中见出若干愤懑,而现在却正滑向“传统的说笑话”一途,艺术上的共同特点是作家“只是一位冷静超然的旁观者”,“文章火气不太盛”,“清淡自然”,“读者得淡然之味”。概括虽然尚嫌粗疏,对“幽默文学”的看法也颇简单化,但就总体论,钱杏邨对以时代为基本参照的批评方法的运用比以往娴熟多多。

其实,《〈现代十六家小品〉序》已表明钱杏邨文学批评已进入历史领域,其实,他原本是1930年代自觉总结新文学第一个十年的先行者之一。1933年编成《中国新文学运动史资料》,功不可没。全书共八编,除“绪论”外,每一编旨在“说明运动的一个过程”。编者力图选择每一过程中最主要的文献,以“显示每一论争的主要轮廓”,由此勾勒出“在这一时期,中国新文学运动是经过怎样艰苦的途径”^③。对新文学第一个十年文学运动变迁的梳理,在1930年代初期郑振铎、钱杏邨等人还主要是当代文学批评的课题,他们对某些正在发展着的不确定因素的合理把握,带有某种方法论的意义。1935年后,《中国新文学大系》的编纂也有如许况味,不过对钱杏邨来说,他对史料的整理与索引的制作,已是一项学术的工作。《中国新文学运动史资料》之于作者,是一种检讨性的批评活动,也奠定了他的文学史家的学术生

命；之于批评史，是一种批评的检讨活动，推助了现代文学批评向综合方向的发展。

钱杏邨是一位对时代极其敏感的文学家，他是现代中国站在历史前沿弘扬文学为革命服务的理论家，也是将批评看成是社会政治思想斗争一翼的批评家。从革命文学论者到创造性的文学史家，从革命的浪漫谛克到坚定的左翼文化战士，这是一条由幼稚通向成熟的路，也是一条充满战斗精神的光荣之路。

注释

① 《贡献于新诗人之前》，《中国青年》第 10 期。

② 恽代英：《文学与革命》，《中国青年》第 31 期。

③ 《文学与革命的文学》，1924 年 11 月 6 日《民国日报·觉悟》。

④ 钱杏邨：《批评的建设》，《太阳月刊》第 5 期。

⑤ 忻启介：《无产阶级艺术论》，《流沙》第 4 期。

⑥ 冯乃超：《冷静的头脑》，《创造月刊》第 2 卷第 1 期。

⑦ 李初梨：《普罗列塔利亚文艺批评底标准》，《我们》第 2 期。

⑧ 李初课：《怎样建设革命文学》，《文化批判》第 2 号。

⑨ 注同⑤。

⑩ 蒋光慈：《关于革命文学》，《太阳月刊》第 2 期。

⑪ 钱杏邨：《“兰英的一生”》，《太阳月刊》创刊号。

⑫ 蒋光慈：《现代中国文学与社会生活》，《太阳月刊》创刊号。

⑬ 潘梓年：《太阳月刊出版》，《北新》第 2 卷第 6 期。

⑭ 成仿吾：《从文学革命到革命文学》，《创造月刊》第 1 卷第 9 期。

⑮ 注同⑧。

⑯ 注同⑫。

⑰ 郭沫若：《桌子上的跳舞》，《创造月刊》第 1 卷第 11 期。

⑱ 注同④。

⑲ 注同⑫。

⑳ 注同⑩。

㉑ 注同⑫。

㉒ 注同㉑。

㉓ 《中国现代文学批评发生史(1917—1930)》(陈圣生等译)，第 158 页，社会科学文献出版社 1997 年。

㉔ 《关于中国文艺的断片》，《文学与社会倾向》，上海泰东图书局 1930 年。

⑳ 注同㉔。

㉑ 《幻灭动摇的时代推动论》，《海风周报》第 14、15 期合刊。

㉒ 《茅盾与现实——读了他的〈野蔷薇〉以后》，《新流月报》第 4 期。

㉓ 《中国新兴文学中的几个具体问题》，《拓荒者》创刊号。

㉔ 收入上海北新书店 1933 年版赵景深编的《郁达夫论》时，易名为《郁达夫》。

㉕ 《中国新文学运动史资料序记》，上海光明书局 1934 年。

第七章 现代文学批评的发展(一)

第一节 左翼批评家

1930年3月2日“中国左翼作家联盟”(以下简称“左联”)成立,现代文学以它为旗帜给自己迎来了盛大的节日。“左联”的文学批评活动是整个左翼文学运动的重要组成部分,推动现代文学批评新的发展,在整个现代文学批评历史上占有特别重要的地位。

热闹了前后两年的革命文学论者自然是左翼文学批评队伍的基本班底,钱杏邨、阳翰笙、冯乃超等人是其基干。瞿秋白、冯雪峰、夏衍等从实际革命工作中转入,老资格的戏剧家如南国社的田汉、戏剧协社的洪深也先后加入,而鲁迅、茅盾、郑伯奇等以特殊的身份发挥着作用。周扬、胡风、周立波等一批后起者开始显出不凡的身手。在“左联”成立的初期,某些小资产阶级青年文学批评家如贺玉波等成绩同样不俗。这支批评队伍的代表人物背景不一,文学准备更是参差不齐,然而有一点却是共通的:马克思主义唯物史观,尤其其中的阶级论观点在他們是最活跃的思想;文学为社会革命服务的观念被他们奉为观念,也是他们最坚定的批评立场;反省“五四”,综合新文学第一个十年批评的观念与实践,则是他们最为突出的批评策略。鲁迅尽管不是最重要的批评家,但他是这支队伍名副其实的旗手,以他的经验和威望帮助前卫的包括大批共产党员批评家,并吸引了数量众多的进步小资产阶级批评家。这是一支带有统一战线性质的批评队伍,在“五四”文学革命阵线分化后重新集结,是新的时代条件下的生力军。

“左联”的理论纲领是由冯乃超起草的,它和鲁迅的讲演共同规定了“左联”的战斗目标与方针、策略,它本身也体现了左翼批评家共同的精神倾向。

纲领要点大致包括如下：(一)从人类历史发展的趋向看,无产阶级应“负起其历史的使命”,进行反对帝国主义、资本主义的阶级斗争,“以求人类彻底解放”;(二)从文艺与革命事业的关系看,文艺应“和历史的进行取同样的步伐”,充当“解放斗争的武器”,“攻破一切反动的保守要素,而发展被压迫的进步要素”,“呈献给‘胜利,不然就死’的血腥斗争”;(三)从左翼文艺战士在整个文艺事业中所起作用看,他们必须站在斗争的前列,“负起解放斗争的使命”;(四)从左翼文艺战士对所从事的文艺工作的性质任务的理解看,革命文艺应表现无产阶级的生活和斗争,“以无产阶级在这黑暗的阶级社会之‘中世纪’里面所感觉的感情为内容”,它要反对“封建阶级”、“资产阶级”和“‘失掉社会地位’的小资产阶级”倾向;(五)从左翼文艺战士当务之急来考虑,应抓紧开展无产阶级革命文学运动的一系列工作,建设无产阶级文艺理论;(六)作为左翼文艺战士的组织,“左联”将与世界革命潮流相呼应,“参加世界无产阶级的解放运动,向国际反无产阶级的反动势力斗争”。

理论纲领对“左联”文学批评活动的内容也作了明确的规定,例如“加紧具体作品的批评”,“加强对过去艺术的批判”,“介绍国外无产阶级艺术的成果”,“常常提出新的问题而加以解决”等等,并强调了进行这些工作的目的在于“指出运动之正确的方向,并使之发展”。这里所涉及的内容多为具体的战术部署,而它们都通向一个明确的策略思想,即把文学批评放诸整个革命运动之中,实际上是“早期共产党人的文学主张到革命文学”的合逻辑发展。

理论纲领旨在强化文学从属于当时中国共产党革命策略,在政治和文学上都缺乏一定的基础。中国共产党内的“左”倾路线,对民主革命性质和任务的错误理解,对民主革命统一战线策略的漠视,是最主要的原因;国际无产阶级文学运动中的“左派”幼稚病也是以此为条件产生实际影响的。“左联”的理论纲领表明了左翼作家对时代的一般反应,但是并没有对革命文学论争做出冷静和科学的清理,尤其没有将革命激情从文学的层面、审美的层面上表达出来。革命文学论争期间存留的某些理论破绽,比如对广大小资产阶级作家实际地位的估计,对作家占有生活、熟悉生活的可能性的估计,对作家改变思想的估计,也包括对文学与政治结合在方式上的估计,等等,都没有得到理想的解决。实际上,鲁迅在“左联”成立大会上的讲演和“左联”的理论纲领是有一定的距离的。距离的存在,也从一个角度证实了

“左联”实现了革命作家在组织上的团结,还没有真正实现思想上的团结。“左联”的理论纲领实际上只是提供了左翼批评家实践的总的方向,最终没有统一他们各自对批评具体层面的理解,虽给左翼文学批评带来了空前的革命性品格,也限制了左翼文学批评的丰富性。

左翼文学批评是打了几场硬仗的,主要包括五个方面:其一,粉碎了国民党反动御用文人傅彦长、王平陵、朱应鹏等人炮制“民族主义文学运动”,向革命文艺阵营实行“围剿”的阴谋。“左联”执委会在《无产阶级文学运动新的情势及我们的任务》的决议中,表明了严正的批判立场,驳斥了民族主义文艺者对左翼文艺的攻击。茅盾的《“民族主义文艺”的现形》,鲁迅的《“民族主义文学”的任务和运命》、《中国文坛上的鬼魅》,瞿秋白的《屠夫文学》(即《狗样的英雄》)、《青年的九月》等是当时最重要的文字。它们运用马克思列宁主义观点揭示了民族主义文艺在民族存亡的历史关头,混淆与抹煞阶级矛盾,鼓吹阶级投降与民族投降的反动实质,论析了他们充当反动统治者“宠犬”、“用一切手段,来压迫无产阶级”^①行径的虚伪性与危害性。

其二,维护文学的阶级论,批判了超阶级的小资产阶级文艺观。继先前“新月”批评家鼓吹资产阶级人性论,又有人宣扬创作自由,标榜文学上的“第三种人”、“自由人”,抵制无产阶级革命文学运动。胡秋原、苏汶是主要代表,这些人和“左联”有过交往,有的曾是“左联”成员,因此情况相当复杂。鲁迅、瞿秋白、冯雪峰、楼适夷、周扬等在他们的有关文章中表明了鲜明的态度。他们旨在划清无产阶级文学观与资产阶级文学观的界限,阐明在阶级社会中只有阶级的人性而无超阶级的人性,只有实在的具体的创作自由,而无超阶级、超政治的创作自由,并根据列宁所确立的无产阶级文学的党性原则,阐明关于无产阶级文学对于“同路人”的策略。瞿秋白《文艺的自由和文学家的不自由》,鲁迅《论“第三种人”》、《又论“第三种人”》、《答杨邨人先生公开信的公开信》,冯雪峰《关于“第三种文学”的倾向与理论》,周扬《自由人文学理论检讨》、《到底是谁不要真理,不要文艺?》等是最重要的收获。

这场论争更多地体现了策略的意义,尽管“左”倾气息没有得到有力廓清,观念上对文学本体的重视和方式上对说理的强调还很不够;论争本身已超出文学批评的范围,也不仅仅是对文学阶级论的弘扬,实际上它是一场无产阶级和资产阶级争夺小资产阶级作家的斗争。因此,如何严格地从政治上分清敌友的界线,一方面击退敌人的进攻,一方面团结更多的同盟军一起前进,是这次论争中一个复杂而重要的课题。尔后左翼批评家对以林语堂

为代表的《论语》派的批评,对小品散文战斗精神的弘扬,带有差不多的况味。

其三,大规模地开展了对马克思主义文学理论的翻译、介绍和传播工作。“左联”在其理论纲领中把“介绍国外无产阶级艺术的成果”提到议事日程,在行动上也强调“确立马克思主义的艺术理论及批评理论”,并成立了“马克思主义文艺理论研究会”。1932年9月“左联”改组后,又把“指导翻译国际普洛文学作品及文艺理论书籍论文”作为其下属“国际联络委员会”的重要工作之一^②,要求其机关杂志《文学》“负起建立中国马克思列宁主义的文艺理论的任务”^③。因此,在“左联”的各种刊物上,大量发表介绍、翻译马克思主义文学理论的文章,尤其重视马克思主义经典作家原著的介绍。左翼批评家自觉地将这项工作视为建设性的、重新校正批评识力的大课题,具有特别重要的历史意义,成为现代文学批评史最突出的篇章。

其四,研究和总结了“五四”以来新文学运动的历史经验,探讨了左翼文学运动的一些新课题。“左联”理论纲领曾要求“加强对过去艺术的批判工作”,在此基础上建设起新的艺术理论。基于此,不但出现了如《“五四”运动的检讨》等一系列专题研究论文,而且不少左翼批评家还表现出专论“五四”以来有影响的作家的浓厚兴趣。虽然大多著述对五四新文学运动的评价存在“左”的偏向,对所论作家也不乏片面武断之嫌,但从总的倾向看,却反映出论者通过这些研讨,力图为左翼文学运动寻求正确的创作发展道路的可贵立意。

创作与群众的结合,文艺大众化课题的讨论,贯穿整个“左联”时期,显示出有别于五四文学革命时期的内容和特征。“应当在思想上、意识上、情绪上、一般文化问题上,去武装无产阶级和劳动民众”^④，“开辟文艺大众化的路线”是为了“能够保证无产阶级在文艺战线上的领导权”，“取消欧化文艺和群众隔离的状态，肃清地主资产阶级的文艺影响”^⑤。冯雪峰后来说，这是已被视为“统一的观点”^⑥。对题材，一般倾向于“主要任务应该是描写革命的普罗列特利亚特的斗争生活”，创作“真正的工人阶级的作品”。强调文学语言的大众化和通俗的文学形式，也是讨论的热点，具体主张不一，而着眼于低文化程度民众的接受水平和欣赏习惯，大体倒是一致的。此外讨论还已接触并注意了作家思想感情的大众化。瞿秋白甚至还提出：“单是有无产阶级的思想是不够的，还要会像无产阶级一样的去感受。”^⑦这类看法是相当精辟的。但囿于主客观条件，左翼批评家对文学大众化问题的讨论

基本上还是停留在观念与具体的枝节上。鲁迅看得更远些也更切入些,他以为,这一问题的彻底解决,“就必须政治之助力”。^⑤

关于创作方法的讨论,也吸引着左翼批评家们的注意力。写实主义曾经是“五四”新文学的旗帜,革命文学论者论将创作方法与世界观视为等同物,法捷耶夫“打倒席勒”的口号,阿尔维巴赫、叶米尔洛夫等“作家的艺术方法完全从属于他的思想立场”的观点,包括《地泉》五人序言对“拉普”派观点的认同,几乎是压倒一切的倾向。瞿秋白长篇论文《马克思恩格斯和文学上的现实主义》,专门阐介马克思、恩格斯文学现实主义思想,但仍然有着机械论的色彩,宣扬无产阶级作家要超越巴尔扎克式的资产阶级现实主义,就得“把握辩证法唯物论的方法”,“辩证法唯物论的文学创作方法,也比较资产阶级现实主义的创作方法,更高出一个阶段”。问题直至周扬 1933 年《关于“社会主义的现实主义与革命的浪漫主义”——“唯物辩证法的创作方法”之否定》发表,才开始出现纠偏的自觉。周扬表现了批评家高度的敏感和责任感,扬弃了“五四”新文学写实主义,或者说给它灌入了新的时代内容,但毕竟是借助外力,最终还没有完全克服来自外力的错误。

其五,研究创作现状,扶植文学新人成长。左翼文学批评有浓郁的新人气息,它有力地指导着创作界,为大量新起的青年作家提供了巨大的帮助,同时,也为自身队伍的发展,培养和召唤了大群新军。周扬、胡风、巴人、以群、王淑明、张庚、周立波等人是杰出的代表。例如巴人,他在上一时期已是有些声名的小说家了,参与“左联”活动后,在从事杂文创作的同时,开始对文学原理的研究和文学批评产生兴趣。《现实主义者的路》表面是对朱光潜《文艺心理学》的批评,实际上以现实主义线索总结了“五四”以来新文学的战斗精神。在他看来,《呐喊》的作者提供了模范的意义——“在中国农村经济开始崩溃的情势下,他深切地体验了农民生活的最深的一面;他从溃灭的封建社会奔了出来,看到了新兴世界布尔乔亚社会的姿态,他又穿过了地主买办所设下的屏障,而望到了真正的人类社会的曙光;他的生活是流星似的闪明黑夜的一条线。他又不放松自我的斗争与批判,他切实而艰苦地修养自己。懂得过去,看明现在,知道未来,执小观大,斥虚崇实,避易就难,探本致知”。高山仰止,心向往之,直接养育了巴人日后富瞻的研究鲁迅的事业。时代激烈的内容一般地规定了他批评的激烈性状,巴人以《评〈谷〉及其他》表达了左翼批评家对现实生活的紧张反应:时代需要叙事诗,不是牧歌,需要理性的反抗,而不是寓言,或情绪的波动:

……《牧歌》该是最完美的一篇杰作了吧。然而,我还必须回复一个读者的立场,一个社会人的立场,那么我应肯定地说:“不幸,这作者出世迟了几年,也许迟了一百年,一千年,而现在我们的世界不是这个样子了。”沉溺于想象的巡礼,热爱着原始的反抗,有他纯朴可爱的心,却大意地抛撇了时代——时代如同一颗浑圆的珠,任意在手中玩弄,任意抛了出去——没有阶层的仇恨,只有冷眼不着边际的嗤笑……

报告文学与小说作家、翻译家周立波的文学初试恰是以文学批评开头的,建国后出版的《亭子间里》记录了他在这一方面的劳绩。艾芜那些描绘西南边陲底层劳动人民悲欢的小说,如同新星一样闪烁在文学的天幕上,尤其作品中人生样相与着笔的特异,引起批评界极大的关注。周立波连续写下了《读南行记》和《春天》,而在《〈文学〉新年号的创作》、《一九三五年中国文坛的回顾》、《一九三六年小说创作的回顾》等篇什中,显示了非凡的批评眼光。他赞美艾芜是一位“非常之爱好自然的景色”的画家,然而却又“并没有沉醉在大自然的温暾的怀抱里,而忘怀人事”^⑨。周立波精警地捕捉到:在艾芜小说中“人生丑”与“自然美”之间的尖锐对立,而这联系着“作家的心情”——“他热情的怀着希望,希望着光明,却不能不经历着,目击到的‘灰色和暗淡’的人生的凄苦。他爱自然,他更爱人生,也许是因为更爱人生,他才爱自然,想借自然的花朵来装饰灰色和阴暗的人生”^⑩。此外,周立波还指出,一般来说艾芜的作品往往“显现了对于自然描画的优美能力和不能作成典型的缺点”,但同时又审慎地指出,类似《春天》中成功的心理描写反映了作者在人物创造上的潜力,显示了他对于农民生活观察的深刻^⑪。针对《欧洲的风》、《咆哮的许家屯》和《南国之夜》,他用论战的笔触称誉作家所表达的炽烈的反帝情感,“值得很高的评价”^⑫。周立波的批评代表了当时青年批评家的一般倾向,他们无所畏惧,表达着左翼文学批评的坚定的立场和信念。

第二节 冯雪峰(一)

冯雪峰是职业革命家,诗人的身份却是他最早为社会承认的。革命家应具备的现实性品格以及相应的理性精神,诗人所特有的激情以及处理对

象的热烈方式,这两者构成了他作为文学批评家的基本特色。中国共产党人对民主革命运动的理解,形成了冯雪峰将批评与革命结合的自觉;由创作实践而对文学本体特征的体认,驱使他的批评容涵着文学的精神。他的作家作品批评,尤其对鲁迅及其著作的批评,对左翼无产阶级文学运动在策略上的思考,对文学现实主义理论的探索和阐扬,突出地体现了文学与政治、理性与热情等关系在现代中国的基本走向。他的执著,近于执拗的性格在建国后的一个相当阶段给他带来了烦恼和不幸,在这之前,他是现代文学批评家中少有的几个成熟的人之一。

冯雪峰(1903—1976),原名福春,主要笔名画室、何丹仁、吕克玉等。浙江义乌人。早年先后就读于金华浙江省立第七师范学校和杭州浙江省立第一师范学校。1921年在杭州参加文学团体晨光社,次年和应修人、潘漠华、汪静之成立湖畔诗社,并合出白话诗集《湖畔》、《春的歌集》。1925年到北京大学旁听,1927年参加中国共产党。不久,结识鲁迅,成为鲁迅挚友、党和鲁迅的联系人。1930—1933年间主编和参与编辑《萌芽》、《巴尔底山》、《前哨》(《文学导报》)、《十字街头》等,编译《科学的艺术论丛书》。1933年底到中央苏区,后参加长征到陕北,1936年春受党中央委托到上海工作,曾向鲁迅和文化界传达中共中央关于扩大抗日民族统一战线方针政策的指示,并支持鲁迅提出的“民族革命战争的大众文学”。尔后至建国后,长期从事党的文化统战和宣传工作。

作为一个文学批评家,冯雪峰是有相当准备的,他不仅有创作方面的准备,还有理论方面的准备。他是中国现代文学史上较早而又较系统地翻译马克思主义文艺论著的翻译家之一,先后翻译出马克思、列宁、普列汉诺夫、卢那察尔斯基、沃罗夫斯基、梅林、玛察、高尔基、李卜克内西等人的文艺论著。“左联”成立前后,他的主要文学工作便是翻译马克思主义文艺理论,1930年一年内,他就翻译了玛察《现代欧洲无产阶级文学的路》、列宁《论新兴文学》、弗理契《巴黎公社的艺术政策》等论文。这些对于冯雪峰来说,意义巨大,它们连同他的实际革命经验,决定了他的文学批评的革命性质。革命文学论争,因鲁迅参与其事,围绕他本人及其作品的批评熙熙攘攘,以语丝社为中心的批评家取拥戴立场而无多卓见,甚至还属杂诸多谬误;来自创造社、太阳社批评家的意见,则表现出典型的革命浪漫谛克文学立场和小团体主义色彩。面对这种态势,1928年9月《无轨列车》创刊号上发表署名画室即冯雪峰的《革命与知识阶级》,态度客观,持论平正,将迂回之中的鲁迅

批评推向一个新的层次。

《革命与知识阶级》虽是为“创造社诸人及其他等底抨击鲁迅的一事”而写的,却不同于甘人、侍桁等人的所谓“拥鲁”。尽管当时冯雪峰对现代中国知识分子作用和地位的分析,对“五四”以来的中国革命运动的观察,还谈不上准确和坚定,对鲁迅及其著作的认识还不是很深刻的,但他显然取与革命文学论者不同的立场,强调指出:“无论如何,我们找不出空隙,可以断言鲁迅是诋谤过革命的”,“在‘五四’‘五卅’期间,知识阶级中,以个人论,做工做得最好的是鲁迅”。1930年李何林《中国文艺论战》着意于总结革命文学论争,编者将冯文刊于首篇,并在“序言”中声称:“在编排的时候,我觉得画室的《革命与知识阶级》,对于这一次中国文艺界所起的波动以及知识阶级在中国革命的现阶段上所处的地位,都下一个持平而中肯的论判,实在是一篇这一次论战的很公正的结语”。

1930年,冯雪峰署名成文英发表于《萌芽》第1卷第5期的《讽刺文学与社会改革》,其实可看做《革命与知识阶级》的续篇,表现出对鲁迅批评的执著兴趣。文章以文艺社会学方法揭示了鲁迅杂文的战斗品格和社会意义,是评析鲁迅卓越的社会批判成就的第一篇。他指出鲁迅的讽刺作品,“是运用讽刺这有力的文学手法的政治文学,换句话说,是最尖利的阶级斗争文学之一。它以破坏和否定旧社会(‘现状’)为其直接的任务。同时间接地演着扶长新的社会的任务;换句话说,就是以破坏和否定旧的阶级为直接的任务,而间接地帮助新的阶级底成长”。

1936年7月,冯雪峰由鲁迅转约为《鲁迅短篇小说集》捷克译本所作的介绍文章《关于鲁迅在文学上的地位》具有特别的科学的和历史的价值。文章透辟地论述了鲁迅在中国近现代历史上,特别在“五四”以后的卓越地位。它深刻表明了论者对鲁迅认识上的深度。冯雪峰指出:

在中国,鲁迅作为一个艺术家是伟大的存在,在现在,中国还没有一个作家能在艺术的地位上及得他的。但作为一个思想家及社会批评家的地位,在中国,在鲁迅自己,都比艺术家的地位伟大得多。早在“五四”时期,他的这个解放民众个性的见解,远超过中国当时的思想家和革命领袖的思想。

如此立论,联结着对现代中国社会特点和鲁迅全部思想文化遗产伟大意义的深刻理解,将鲁迅批评推向了一个全新的高度。他的评价也为鲁迅

本人所首肯。鲁迅逝世后,中共中央、中华苏维埃中央政府发出通电《为追悼鲁迅先生告全国同胞和全世界人士书》声称,鲁迅为“中国文学革命的导师,思想界的权威,文坛上最伟大的巨星”。后来毛泽东《新民主主义论》称:“鲁迅不但是伟大的文学家,而且是伟大的思想家和伟大的革命家”。所有这些结论在一定程度上与冯雪峰都有某种联系。

作为一个站在时代前列指导文学运动的批评家,冯雪峰自上个世纪30年代始,不遗余力地关注着革命文学运动中的某些根本性的课题。比如革命文学运动的队伍建设,文学现实主义问题,以及民主革命文学运动特征等,凡三者凝集了他的代表时代水平的劳绩。

在左翼文学运动中,革命文学论争期间留下来的关门主义、宗派主义倾向,从未得到过根本性的克服。1935—1936年关于两个口号的论争,便是著例,此前关于左翼作家同“第三种文学”论者的论辩,集中表现为革命作家如何正确对待广大小资产阶级作家的态度问题,也即“左联”如何建设一支阔大的文学队伍问题。从党的民主统一战线思想出发,参考和掂拾哥特即张闻天《文艺战线上的关门主义》的精神,冯雪峰1933年在《现代》第2卷第3期上发表了题为《关于“第三种文学”的倾向与理论》的重要论文。文章批判了“第三种文学”的虚伪性与危害性,同时也肯定了进步小资产阶级文学的作用。他说:“一切写实的,能够多少暴露着社会的真实的现象,尤其是地主资产阶级的腐烂崩溃,帝国主义的侵略压迫的真相,小资产阶级的没落、动摇、分化的现象,等等的文学”,都有存在的价值。冯雪峰还指出了“第三种文学”的真正出路乃在于创造一种“不需要和普罗革命文学对立起来,而应当和普罗革命文学联合起来”。这种意见与鲁迅团结争取“同路人”的思想完全吻合,表现了严格区分敌我的立场,甚至还涵容着策略的乃至方法论的意义。其中特别值得注意的是:一,容忍、团结并领导所有非反动作家,正确利用他们的作品中的一切可以利用的积极因素;二,将一般的理论的、思想的、文学的斗争同政治斗争严格区分开来;三,全面估衡广大小资产阶级作家,既要关注他们的负面,尤其要张扬他们的正面;四,要用非常的态度估计观念上的偏颇与批评方式上的粗糙会对批评对象的错误产生强化和推动的反作用,所以既要批评对方的错误,又必须及时修正自己的错误。

关于文学现实主义,对冯雪峰而言,是一个带有批评家生命意义的课题。他深切地观察了左翼批评在多方层面上的探索,而真正有力推动他的

还是鲁迅。他本是带着现实主义的思想倾向和精神素质,参与了无产阶级文学运动,1930年代中期后,继续保持着阐发鲁迅文学精神的兴奋,重点有所转移,把力量集中于鲁迅的现实主义创作思想,这项工作贯穿于整个1940年代,以至建国后。在他,关于现实主义问题的研究是和鲁迅研究是相融一体两大动机,而定格为“五四”新文学最伟大的传统。他认为:“鲁迅先生的为民族和大众而战斗的意志和博大的爱,他的对历史的透视和对人生的睁眼正视,这些就产生了他的有显明光彩的独特的现实主义”。它不是冷血的,也不是庸俗的,而是爱憎分明、历史真实与民族命运相一致的,是“伟大的大众爱”的产物。冯雪峰精湛地分析了《阿Q正传》,并且指出:“在人民爱的基石上,从历史的实践出发,这样,不但社会的正义感是鲁迅先生的艺术的泉源,而且人的全部艺术都是慈爱的严酷的交流,爱与憎的矛盾与一致。在他的小说中,对于他的人物和社会的历史环境的关系的一致上,也是分明地反映着这一点。而教示给读者去向社会奋斗,并对自己的弱点奋斗。”^⑬

写于1946年的《论民主革命的文艺运动》,主题依然集中于现实文学运动,尊重事实放眼未来的精神风格贯穿在这本批评著作之中,它的所有回顾与前瞻的文字,尤其显示着辩才无碍的特殊风采。该书有专节《现实主义在今天的问题》,结合当时“主观论”的讨论,指出:“客观的人民的斗争和力量,才是文艺的思想力和艺术力,作品或作者的一切主观战斗力的源泉”;作家的主观既非先验地存在,也并非依靠别的什么“主观”去获得,同时也并非依赖作家“内省”、“静观”可以达到,它必须是在“深入现实的矛盾斗争,站在了人民的一面而取得的”。充分估计“文艺主观力量”和作家“主观战斗力”之于艺术创造的意义。冯雪峰明确提出了“主观力”概念,与胡风大体是一致的,但是他较胡风更执著于文学的政治性质,因此以“人民之历史要求,方向和力量”提出了“人民力”的概念,反映了某种适应社会潮流的自觉。革命的现实主义,实际上是“人民力”与“主观力”的统一,这一命题即是冯雪峰调和一般革命文学工作者与胡风等人的具体贡献。后来的文学发展表明,这是他的杰出处,也是他不幸的根柢。稍后一些的《题外的话》,批评了当时文学界普遍将“政治性”与“艺术性”割裂的观点,不能说他在理论上已经解决了,但试图针砭某种以政治取代艺术的机械论的苦心是显明的。和现实主义理论相关,冯雪峰也特别重视文学的典型问题,《论民主革命的文艺运动》有所涉及,在其先,更有《论典型的创造》,在气息上不同于1930年代周扬和胡风

的意见,一味追随苏联文学理论,纠缠在“个性”与“共性”的反复证明中,而重在强调坚实的生活积累和独特的发现,由社会生活实践切身感受去开掘、体验与创造典型,尤其尊重作家主体的条件,颇有启发价值,遗憾的是仅止于此,尚无周密的解说。

上世纪30年代以后的文学运动同五四文学革命,最重要的区别一般认为在于已导入世界无产阶级革命文学新质,不再仅止于取得世界性的共同语言和享有了与世界文学的共时。然而,曾经有过的所谓共时是相当表面的,或者说在形式的共时下面却蕴含着大量内容的非同步。冯雪峰的《论民主革命的文艺运动》系统分析和总结了民主革命文艺运动在思想斗争、统一战线、大众化和革命的现实主义等方面所取得的成绩和经验。他沿着“五四”文学革命——“五卅”与大革命失败——左翼无产阶级革命文学运动,全面论述了文艺运动和民主革命的关系,其中有关教训的部分异常深刻。他指出:在我们经过来的思想上和文艺态度上,谁都承认,机械唯物论和教条主义的影响及错误是很大的。而说到从1928年至1936年期间,尤其是1928年至1932年之间,则以“左”倾机械论和主观教条主义所给予的错误为最显著。同时,他还十分尖锐地揭示了这种错误倾向的表现:对文艺采取一种过激的主观主义的态度,忽视了文艺的客观原则,结果使文艺成为政治原理或口号的复述或演绎,而文艺的内容则是这类的政治教条和公式,所以说实际上取消了文艺。

他用不小的篇幅相当明确地分析过文艺运动和文艺批评上的所谓宗派主义或关门主义倾向的原因,认为从国际上接受了机械唯物论及庸俗唯物论的影响,而对马克思主义经典作家及其忠实追随者的思想原则,以及优秀的文学遗产,却缺少深彻的研究与理解。哲学和革命理论上,我们所受的影响也很杂,有来自布哈林等人的机械论,有来自日本的福本主义,文学理论上则有来自日本无产阶级文学运动的主张,有来自辛克莱等人的,最多则有来自苏联“拉普”阿尔巴赫等人的理论。冯雪峰将问题的主观原因归诸政治运动的策略思想,诚如他说:主观盲动主义,对中国革命“过左的估计”,抛弃实际的群众工作。对于中国社会阶级关系的机械理解,对于反革命阶级力量的过低估计等等。这些有利于清理现代文艺运动经验,也有利于文学批评与革命实践关系的理解。

作为一个文学批评家,苏联文学的“想表现新世界观或无产阶级的理想的要求,想表现革命和生活的新组织所给与的新体验的倾向”^①,提供了冯

雪峰最初的标准与理想。分析他的大量译事是很有意义的,他所选择的国外批评家多为马克思主义者,他们大都依据社会潮流来阐明作家作品特点的。因此他坚持用“马克思主义的 X 光线”,“去照激现存文学的一切;经了这种透视,才能使批评不成为谩骂,却是峻烈的批评”^⑮。他的基本方法是联系革命的形势和任务向文学提出要求,在他看来,批评家“必须是冲头阵的最前线的战士”,“要研究马克思列宁主义”,“必须经常的非常勤勉的注意自己同志的创作工作,必须经常的纠正同志作家的各种不好倾向;经常的给与作家的工作的忠告和建议”。遵循“左联”决议,他提出“注意中国现实社会生活中的广大的题材,尤其是那些最能完成目前新任务的题材”^⑯。从“大众艺术的修养”实际出发,他对近代心理小说,包括其叙事方式,评价不高,甚至不取。他对柔石、白莽,尤其对葛琴《总退却》与《豆腐阿姐》的评论,都取如此标准。

关于作家作品的批评,1930年代,冯雪峰将主要精力放在“左联”的青年作家身上。其中以他对丁玲的评论最有影响。作家的小说《水》一发表,冯雪峰便写了《关于新的小说的诞生——评丁玲的〈水〉》,高度评价它是“新小说的一点萌芽”:“作者取用了重要的巨大的现实题材”;“在现象的分析上,显示了作者对于阶级斗争的正确的坚定的理解”;“作者有了新的描写方法……不是一个或二个的主人公,而是一大群的大众,不是个人的心理的分析,而是集体的行动的开展,它的人物不是孤立的,固定的,而是全体中相互影响的,发展的”。凡三者体现了左翼文学前进的方向,特别显示了作家个人的巨大进步,走上了所有进步知识分子理想之道路,“从‘离社会’,向‘向社会’,从个人主义的虚无,向工农大众的革命的路”。这是当时“新写实主义”理论的运用,深刻体现了冯雪峰对思潮变迁的敏感,同时也表现出被思潮淹没的无奈。1947年冯雪峰为《丁玲文集》所作的“后记”,发展了以往的思想。他认为,作家在延安创作的小说,不只对象不同,而且是“两个世界的不同”,它们要求“作者必须在新的对象的世界中生活很久,并用这新的世界的意识和所谓心灵,才能走得进去”。在《水》里,作者还未能够走入《水》中人民的世界里去,但《新的信念》、《我在霞村的时候》、《夜》等,是已经走进去了,而且也已经送出来了。对现实主义的服膺,带着批评家由长期革命活动培植起来的韧性精神,终于使冯雪峰特别欣赏《夜》,判定它是“最成功的一篇”,“把过渡期中的一个意识世界,满地表现出来了”。^⑰

第三节 瞿 秋 白

1953年人民文学出版社出版《瞿秋白文集》，编辑委员会撰写的“序”是由冯雪峰执笔的。他概括了瞿秋白文学遗产的一个根本性特色：“贯穿着一种革命民主主义思想和共产主义思想的启蒙精神，贯穿着对于社会的一种现实主义的、彻底的态度”。

革命领袖与文学家的双重资质，使瞿秋白在中国现代文学批评史上享有相当特殊的地位。“五四”落潮后革命文学的兴起，诞生了瞿秋白文学批评家的生命，而他的最有影响的实践基本集中在1928—1932年。这一阶段是革命文学运动非常幼稚的阶段，也是中国共产党内“左”倾思潮喧嚣的阶段，瞿秋白本人恰恰是其中的代表人物之一。他的最好的工作出现在“左联”前期，是他经党内更“左”的势力排挤之后，在他具体接触和研究了革命文学运动之后。

瞿秋白(1899—1935)，原名双、爽，笔名宋阳、易嘉、何凝等。江苏常州人。早年曾当小学教师，1917年进武昌外国语学校，不久到北京大学旁听，后考入俄文专修馆学习，开始翻译普希金、托尔斯泰等人的作品。1919年参加五四运动，同年冬与郑振铎等创办《新社会》旬刊和《人道》月刊，鼓吹社会改造和家庭革命。1920年以《晨报》记者的身份去苏俄考察，写有《饿乡纪程》、《赤都心史》两部通讯集。1922年在莫斯科加入中国共产党，次年年初回国参加中共第三次代表大会，被选为中央委员，编辑《新青年》、《响导》、《前锋》等刊物，出版杂文集《文艺杂著》。1924年参与创办上海大学。大革命失败后，主持召开“八七”会议，出任中共中央书记。1931年至1933年和鲁迅一起领导左翼文化运动。1934年转入苏区，次年被捕遭国民党杀害。

同文学研究会多数批评家一样，俄国革命民主主义的文学对文学学徙期的瞿秋白有着特别重要的影响。早在1919年至1920年，他与耿济之着手研究俄国文学，合作翻译了《俄罗斯名家短篇小说集》，第一集的“序言”，差不多可以视作他个人的文学宣言，实现了他与青春缅想的告别。他说：“在中国这样黑暗悲惨的社会里，人都想在生活的现状里开辟一条新道路，听着俄国旧社会崩裂的声浪，真是空谷足音，不由得不动心”；它证明了文学

是“社会的反映”，文学家是“社会的喉舌”，因此他也是提倡革命文学的早期共产党人之一。《社会科学概论》系他在上海大学社会学系的讲稿，第九章“艺术”对这一思想已作出了理论形态的描述。他似乎也是文学进化论者，几乎和陈独秀、沈雁冰一样，承认“浪漫主义—现实主义—自然主义—新浪漫主义”的变迁史，欧洲既成的文学事实，同时形成了他这样的观点：浪漫主义的出现与资产阶级的起源和进化有关，现实主义的出现与私有制和商业关系相结合的罪恶有关，而当前流行的颓废现象和神秘主义，反映了“资产阶级社会情绪就像行将熄灭的蜡烛”。因此，他对由资产阶级艺术思想支配的为人生的文学或纯文学，持怀疑态度，多少有针对文学研究会和创造社的意思，尽管这两个社团中不乏他的朋友和同好，“革命情绪”和“进步精神”的匮乏，是他真诚的忠告。

1924年《新青年》季刊第2期上的《荒漠里》，流露出深刻的反思意绪，他藉其散文才能吁诉：“唉，中国的新文学，我的好妹妹，你什么时候才能从云端下落，脚踏实地呢？这样空阔冷寂的荒漠里，这许多奋发热烈的群众，正等着普通的文字工具和情感的导师，然而文学家却只……”他的批评锋芒指向了文学研究会的朱自清、俞平伯和徐玉诺，指向了创造社的滕固（文学研究会身份——著者注），指向了新月社的徐志摩，甚至直白判言迄今为止，“‘五四’提出的‘文学的白话，白话的文学’都还没有着落”，“中国的现代文还没有成就”。这种看法，直接影响日后他对五四运动历史地位的估价。当然，他毕竟也有冷静之处，一面呼吁新文学短少“劳作之声”，一面却承认无产阶级文学的发展目下只有依靠知识分子表达“无产阶级革命的情绪”。不过，1920年代中后期，瞿秋白无法潜心于文学，直到他被党内“左”倾分子排挤出领导岗位，即在“左联”时期，他才空前焕发出杰出文学批评家的光芒。当然对于革命文学论争成果的赓续，使他提出了“请脱弃‘五四’的衣衫”的口号，在《普洛大众文艺的现实问题》中指出：“五四时期的反对封建礼教斗争只限于知识分子，这是一个资产阶级的自由主义启蒙主义的文艺运动。我们要有一个‘无产阶级的五四’。”他参与了同“第三种文学”论者的论争，他在《文艺的自由和文学家的不自由》一文中说：

一切阶级的文艺却不但反映着生活，并且还在影响着生活；文艺现象是和一切社会现象联系着的，它虽然是所谓意识形态的表现，是上层建筑之中最高的一层，它虽然不能够决定社会制度的变更，它虽然结算起来始终也是被生产力的状态和阶级关系所规定的，——可是，艺术能

够回转去影响社会生活,在相当的度之内促进或者阻碍阶级斗争的发展,稍微变动这种形势,加强或者削弱某一阶级的力量。

这是 1930 年代文学阶级论和文学工具论的经典表达,它们是作为基础出现在瞿秋白的全部文学思想之中的。作为一个无产阶级革命家,他回答了政治对文学的要求;作为一个文学批评家,他回答了文学对政治的功能。在对形形色色虚伪的或真诚的非政治文学派别的斗争中,他的旗帜十分鲜明,虽然没有达到鲁迅的水平,甚至还及不上冯雪峰,但他是坚贞不贰的勇士。

政治固然是观察瞿秋白文学批评的重要角度,而他的精湛的外语学养也是一个不可忽视的角度。他在未公开发表的《论文集自序》中自称是“马克思主义的小学生”,虽然他至离世还不是一个圆熟的马克思主义者,但他是党内高度重视马克思主义经典著作伟大指导意义的人物之一。在文学领域,在他那个时代,比较系统介绍马克思主义经典作家文艺论著,他是工作做得最好的一个。他翻译了恩格斯、列宁、普列汉诺夫等论文艺的著作,1932 年一年间,编译了《高尔基论文选集》和《马克思主义文艺论文集》(即《现实》),后者“后记”提出了一个有关方法论的问题,他指出:

恩格斯论巴勒扎克和易卜生的两封信都是最近发现的,这里包含着很宝贵的指示,可以看见恩格斯以及一般马克思主义对于文艺现象的观察方法,并且说明文艺理论不但要“解释和估量文艺现象”,而且要指示“文艺运动和斗争的方法”。文艺理论不但要说明“文艺是什么”,而且要说明“文艺应当怎么样”。

所以,文学与政治、中国革命文学运动与马克思主义,这两个课题在瞿秋白的文学批评实践中具有同等的意义。

概括地说,关于文艺大众化问题,关于文学现实主义问题,关于鲁迅批评,这三者是瞿秋白作为文学批评家最有贡献的地方。

文艺大众化,在瞿秋白不只是一个现实问题,也是一个历史的问题。1931 年所写的《乱弹》谈的即是文艺本来自民间,来自普通民众的文艺史实。鲁迅的《门外文谈》,深刻描述了文字和文学“在民间萌芽,后来却一定为特权者所收揽”的历史过程,并且提出,现在有觉悟的知识者,必须和人民站在一起,“作大众中的一个人”,为大众设想,将文字和文学“交给大众”等等,当然较瞿秋白的说法周密得多,同《乱弹》却是有联系的。文艺大众

化,在瞿秋白的思路中当然带着一般“工具论”者的色彩,甚至可以说是政治家之言。《普洛大众文艺的现实问题》、《学阀万岁!》、《欧化文艺》、《鬼门关以外的战争》、《新鲜活死人的诗》、《“我们”是谁?》、《大众文艺和反对帝国主义的斗争》、《大众文艺的问题》等,大抵都属这类性质。

这些文章从题材、内容和语言等方面,剖析了新文学乃至革命文学与广大劳动群众严重隔离的状态,尤其对文艺大众化在语言方面提出了许多建设性意见。当着大批左翼批评家热衷于讨论语言和形式的通俗化,而没有觉察到作家自身思想障碍,甚至认为作家惟有“去教导大众”的使命时,瞿秋白在《“我们”是谁?》中尖锐指出,小资产阶级作家蔑视大众,好为人师,是新文学不能实现大众化的主要原因。他说得非常明白:

最主要的原因,自然是普洛文学运动还没有跳出知识分子的“研究会”的阶段,还只是知识分子的小团体,而不是群众的运动。这些革命的知识分子——小资产阶级,还没有决心走进工人阶级的队伍,还自己以为是大众的教师,而根本不肯“向大众去学习”。因此,他们口头上赞成“大众化”,而事实上反对“大众化”,抵制“大众化”。……我们发现“大众化”的更深刻的障碍是革命的文学家和“文学青年”大半还站在大众之外,企图站在大众之上去教训大众。

他进一步指出:“也许群众比作者更加理解革命得多,群众自己在那里干着革命的斗争”,“向群众去学习”,“到群众中去学习”,这是“‘怎样把新式白话文艺变成民众的’问题的总答复”^⑬。更为深刻的还在于,他已经接触到后来毛泽东所说的作家“转变感情”的课题:

去观察,了解、体验那工人和贫民的斗争生活,真正能够同着他们一块儿感觉到另外一个新天地。要知道:单是有无产阶级的思想是不够的,还要会像无产阶级一样去感觉。

就瞿秋白提出的问题的策略看,对具体的客观情况的捉握还存在“空想”的色彩,但他所提出的问题本身,在左翼批评家的全部意见中十分罕见,具有第一等的、开创性的意义。这也是他关于文艺大众化理论中最有光彩的部分。

早期瞿秋白已经是一个坚定的哲学现实主义的拥护者,在中国他还较早、较有系统地传播马克思主义经典作家关于文学现实主义的精辟论述。其中,恩格斯致哈克纳斯的那封著名信件,是经他译介最早到国内来的。

1932年,苏联“公谏学院”在《文学遗产》上首次将这封信刊行于世;同年,瞿秋白就将它译成中文,并根据《文学遗产》上的有关材料以及自己的理解,详加阐发,编在《“现实”——马克思主义文艺论文集》里。^{①9}

关于文学真实性的观点,大概是瞿秋白现实主义文学思想中最核心的部分。他当然是哲学唯物主义反映论者,从他弘扬马克思、恩格斯对巴尔扎克的意见看,他确认真实性是现实主义作家最基本的、第一位的东西,要求作家服从和把握生活的客观逻辑,从客观现实出发进行创作。他相当欣赏巴尔扎克自称为“法国社会的秘书”,更欣赏巴尔扎克并不“只记录一些事实”,“在所谓‘到处都发生着的事情’之外,还能够揭开内幕,暴露社会生活的机械体”;因此,作为一个马克思主义者,他提出必须重视巴尔扎克的这种真实性,同时要超越它,即不止于“暴露社会发展的内部矛盾”,还要“最深刻的、最切实的了解到社会发展的遥远的前途”,“更加彻底的,更加深刻的了解社会发展的内部矛盾”。^{②0}

作为文学工具论者,瞿秋白更着眼于沟通文学真实性与文学倾向性的关系,这里部分也联系着他与“第三种文学”论者的论辩。在高尔基看来,“真实有两个:一个是临死的,腐烂的,发臭的;另外一个是新生的,健全的,在旧的‘真实’之中生长出来,而否定旧的‘真实’的。”^{②1}这两种真实分属于前进与衰亡两种不同的本质和趋向。瞿秋白对此十分赞赏,大抵是以他的立场上强调了文学真实性的正面素质。他认为高尔基的区分并非出于学理,而是体现了观察现实的无产阶级观点,因而他又自然地导出无产阶级世界观对文学真实性的实际意义,明确将革命理想作为有机的因素纳入于他的文学真实性思想之中。他指出:

“不要忘记现实主义的要素”,并不是要抛弃一切热情,理想,思想和“最终目的”。……真正的现实主义——不做资产阶级“科学”底俘虏的现实主义,应当反映到这现实世界之中的伟大的英勇的斗争,为着光明理想而牺牲的精神,革命战斗的热情,超越庸俗的尖锐的思想,以及这现实的丑恶所激发的要求改革,要求光明的“幻想”,远大的目的。^{②2}

对文学真实性的强调,丰富了瞿秋白对资产阶级文学遗产的认识。对于马克思主义经典作家所论述的作家世界观与创作方法的矛盾,他有过肯定性的阐发,到底有限度。巴尔扎克作为“资产阶级现实主义”的代表,是作为前提出现的,这是与他对于“五四”新文学的偏低估价,以及强化现实文学

运动于社会革命的功能相联系的。他通过马克思主义经典作家提出了世界观与创作方法矛盾的课题,也提出了“两种真实”的观点,但是并没有最终周全地解决了这些课题。在他身后近半个世纪,中国文学理论界几乎依然停留在他的认识水平上。这对瞿秋白未必是幸运的。此外,在瞿秋白对现实主义的表述上,“拉普”的影响没有得到根除,对浪漫主义的内涵也还没有正确的把握。

作为文学批评家,瞿秋白的具体的作家作品评论也表现出一贯的政论家的色彩和作风。对华汉《地泉》的批评,关于对“革命浪漫谛克”创作倾向的揭示,他显得相当杰出,对茅盾《三人行》的批评,指出作家没有艺术地表现对于革命的理解,同样是相当杰出的,遗憾的是他的批评就本身而言,因没有摆脱“拉普”理论的羁绊,也属“革命浪漫谛克”,也是非艺术的批评^③。值得重视的是他对鲁迅的批评。

1933年,瞿秋白署名何凝编纂《鲁迅杂感选集》,所写的序言,是他文学批评的辉煌记录,在整个鲁迅批评领域也具有划时代的意义。《〈鲁迅杂感选集〉序言》从当时所能达到的高度,也即由冯雪峰所代表的高度,第一次概括性地总结了“五四”以后中国知识分子的思想演变过程,从而深刻地阐述了鲁迅的思想发展道路。同时还第一次联系中国激烈的社会变动和阶级斗争的实际,科学地分析了鲁迅杂文产生的社会根源和作家的个人原因,阐明了鲁迅杂文的社会价值和时代意义;对鲁迅杂文的战斗力量和艺术成就给予了高度评价,从而肯定并阐扬了鲁迅在中国近现代思想史和文学史上的卓越地位。瞿秋白在深入研究鲁迅杂文的基础上,还精当地概括了鲁迅的战斗精神,纠正了同时代人对鲁迅的曲解和偏见,捍卫了以鲁迅为代表的中国新文学运动的方向。鲁迅本人生前对《序言》作过评价,曾慨叹:“作这种评价的还只有何凝一个人!同时,看出我攻击章士钊和陈源一类人,是将他们作为社会上的一种典型的一点来的,也还只有何凝一个人!”^④尽管《序言》评析的范围还限于鲁迅1931年以前的杂文,而对其晚年思想更成熟、艺术成就更辉煌的作品未能论及,因此影响了对鲁迅思想及其作品的进一步全面深入的评价,然而,它毕竟是一座巍峨的丰碑,代表了自“五四”以来,中国思想界、学术界、文学界对鲁迅最高的认识,推动了当时以及尔后鲁迅批评的大飞跃。同时,《序言》也部分地标志了瞿秋白本人思想上的渐入佳境,特别是对“五四”新文学的看法,较之以往有了相对平实的气息。“鲁迅从进化论进到阶级论,从绅士阶级的逆子贰臣进到无产阶级和劳动群众的真正

的友人,以至于战士,他是经历了辛亥革命以前直到现在的四分之一世纪的战斗,从痛苦的经历和深刻的观察之中,带着宝贵的革命传统到新的阵营里来的”。这类结论虽尚欠精确,但足足影响了半个多世纪,以至更长时间。

第四节 鲁 迅

鲁迅是伟大的作家,也是一个伟大的批评家,而且在某种意义上他还是一个本色的批评家。他的小说满贮着批评的意味,而他的更为著名的杂文,本质上是一种社会批评与文明批评。在现代中国,杂文因为他的原因而成为一种战斗的文体。作为具体的文学批评家,他也有其特殊的地位。他在中国文坛上的声望,以及他本人之于向着现代化转型的、朝着大众化方向发展着的中国文学的期许,使他的整个文学生命过程从未离开过文学批评。他与其他文学批评家有区别,这种区别则显示了他的为一般批评家无法企及的地方。他在同四方八面的论争中确立自己的批评支点,并且为文学理论的建设做出了贡献;他是在针砭某些文学倾向,以及扶持、提携和奖掖文学后进的杰出功劳中,发挥他的卓越的批评才能的。从他最初选择文学的这一刻,他无意做一个文学批评家,他有更长的挟持,有更广泛的学艺领域,但他无法忘情于批评,批评是他的主要生活内容,是他的生活方式,是他的生活原则,也是他的生活立场。

鲁迅(1881—1936),原名周树人,字豫山,后改豫才。浙江绍兴人。少时家道中落后对炎凉世态的体验,对颠踬于人世的人们的观察,与普通农家孩子的友谊,是他的最初教育。尔后被近代科学与实业所吸引,却发现并服膺西方的进化论;留学日本学医,却最终发现人的精神远较体魄重要得多。对民族的传统有深厚修养,其中属于民间的成分,对他的印象尤其深。作为一个横跨近现代的著名知识者,他以异乎寻常的态度看重异域的进步文化。自日本回国后,时代结合着他个人的条件,将他推到了现代中国思想革命和文化革命的最前列。他对中国历史与现状的深刻理解,以及他作为作家对文学特殊规律的精湛理解,玉成了他的文学批评带有经验性的特色,同时又体现了某种现代才有的人道理想与理性精神相结合的特征。上个世纪30年代,马克思主义科学思想对他的改造,是他一生的重大的节目,

从而也使他的文学批评越发表现出某种惟有“关怀”才能概括的文化气质。

早在五四文学革命之前,鲁迅以其《摩罗诗力说》和《拟播布美术意见书》表达了自己年轻文学家的理想,许多看法彰显着鲜明的审美主义批评的色彩,当然也包含有强烈的社会政治意味,这同他的西方援手不相像,倒与后来创造社批评家的观点非常相似。五四文学革命时期,对封建道统文学,对文学革命和思想革命的热切期盼,使他当时的言论与《新青年》批评家取同一步调,“人的文学”和“文学现实主义精神”是他的基本装束。“五四”落潮后,他经历了文学革命阵线分化的痛苦,主要以他的杂文显示了前进的步伐。属于文学批评的意见也不少,对形形色色复古主义思潮的抨击,对文学创作中粉饰虚伪作风的抨击,给人们的印象都很深。比如前者对“学衡”派的批判,后者集中在《论睁了眼》等文章中。它们突出表明了鲁迅贯穿一生的以揭示负面倾向为特征的、战斗性的批评性格。不过,过高的估计鲁迅这一阶段文学批评,是不相宜的。新文学的现实并没有给他带来特别乐观的印象,他本人甚至还不是严格意义上的文学批评家,当然包括他也并不信任当时坊间流行的各类文学理论。他是以相对宽容的立场看取并处理所有文学批评的课题的。他1922年发表的《对于批评家的希望》,大抵说明了他当时的状态和心愿的:“我所希望的不过愿其有点常识,例如知道裸体画和春宫画的区别,接吻和性交的区别,尸体解剖和戮尸的区别,出洋留学生和‘放诸四夷’的区别,笋和竹的区别,猫和老虎的区别,老虎和番菜馆的区别……”他对郁达夫、汪静之等人作品的护卫,是涉及了一些具体的批评问题的。比如,当汪静之的诗集《蕙的风》遭到一些封建卫道者非议时,他却从那些尽管相当幼稚的诗行中读出了“血的蒸气,醒过来的人的真声音”。他的《反对“含泪”的批评家》为青年辩护,斥责这些“道德家的神经”“过敏而又过敏”,嘲讽那种见了“意中人”三个字便感到不净的论者为“‘含泪’的批评家”。他反对仅“靠了一两本‘西方’的旧批评论,或则捞一点头脑板滞的先生们的余唾”,一味“到文坛上来践踏”,以至“滥用了批评的权威”^{②5}。这些大半是从属于他的社会批评和文明批评的,尚缺乏文学批评的独立价值。当然,将它们视为鲁迅文学批评的萌芽,也无不妨,他后来的批评倒都是从这一基点出发的,比如,“文艺必须有批评”^{②6}，“必须更有真切的批评,这才有真的新文艺和新批评的产生的希望”^{②7}，“批评家的职务,不但是剪除恶草,还得灌溉佳花——佳花的苗”^{②8}；“批评如果不对了,就得用批评来抗争,这才能够使文艺和批评一同前进”^{②9},等等。

至于《诗歌之敌》一类文字,比如“诗歌不能凭仗了哲学和智力来认识,所以感情已经冰结的思想家,即对于诗人往往有谬误的判断和隔膜的揶揄”云云,是决不能用一般的文体研究来范围的。结合鲁迅同期翻译日本厨川白村《苦闷的象征》、《出了象牙之塔》,大体显示了他所具备的文学自觉精神。如果郁达夫对《苦闷的象征》的强烈印象联系着他的文艺天才观,那么鲁迅是带着他的经验,以文艺创作的特殊过程接近这部日本人所写的著作的。他作为中文本的第一个译者,感叹过“非有天马行空似的大精神即无大艺术的产生”。这里当然表明了鲁迅对大无畏的战斗兴奋的渴望,或许更多含茹有他对中国文坛寂寞的思考,显示了文学创作的特殊个性始终成为他的文学批评一种本质力量。

鲁迅并没有反对 1928 年革命文学本身,却实实在在地成为论争的一方代表。他的意见大多集中在文学作为“宣传工具”之一种的特征方面,也部分地涉及革命文学阵线的建设问题。前者表现了一个文学批评家的“文学”立场,而后者在“左联”成立大会上的讲演,以及在他关于苏联“同路人”作家的评论中得到了更出色的发挥。他本人是经由革命文学论争后才扬弃进化论而选择阶级论的。这一阶段,马克思主义科学理论对他产生了特殊的吸引力,先后翻译了卢那察尔斯基的《艺术论》、《文艺与批评》,翻译了普列汉诺夫的《艺术论》、片上伸的《现代新兴文学的诸问题》,以及反映苏联十月革命时期文艺方针政策的《文艺政策》等等,此外在其《壁下译丛》、《译丛补》中,也包含有属于革命文艺理论的内容。与此同时,他还支持友人或与友人合作编辑出版了“科学的艺术论丛书”、“文艺理论小丛书”、“艺术理论丛书”等等。他对于普列汉诺夫和卢那察尔斯基的重视,和那种对于经典马克思主义的信任,几乎互为因果地促成他反击革命浪漫谛克的准确性,也给他批评“新月”批评家超阶级“人性论”,提供了相当大的助力。1930 年代开始直至他逝世,他经历了对“民族主义文学运动”的批判,同“第三种文学”论者的论争,也包括对“论语”幽默闲适文学论者的批评,始终站在时代的前列,用操持得越来越圆熟的阶级论方法,表明了一个杰出的文学工具论者的鲜明立场。

鲁迅的晚年,他的批评实践有其独到的成熟处,因为他较之其他左翼批评家,特别注意从事两条战线的斗争。他同“新月”派、“第三种文学”和“论语”派理论家的驳辩,带有同“民族主义文学运动”理论家的论辩不尽一致的性质,然而,在那个特殊的时代,都从属于反右的任务,一如所有左翼批评家

所做的那样。这是旗手的风格,是相当光荣的风格。不过,人们似乎应该特别关注他旨在全面表达文学批评素质的实践,也即他在反“左”的战线上的劳绩,正是这一方面,为左翼批评家普遍缺乏。阶级论并没有妨碍鲁迅做出了阶级社会中的文学“都带阶级性而不是惟有阶级性”的通达看法,并非事无巨细一概给人们的一举一动、一言一行都贴上阶级性的标签。“将个性,共同的人性……个人主义即利己主义混为一谈,来加以自以为唯物史观底申斥”,在他看来,“真是糟糕透顶”的事^③。鲁迅并不掩饰自己文学“工具论”的立场,但他同时又一贯地维护文学固有的特性,不满包括革命文学论者将文艺“故意做成宣传文字的样子”,坦率地认为:“中国的有口号而无随同的实证者,我想,那病根并不在‘以文艺为阶级斗争的武器’,而在‘借阶级斗争为文艺的武器’。”个别人只是“请文学坐在‘阶级斗争’的掩护之下,于是文学自己倒不必着力,因而于文学和斗争两方面都少关系了”^④。对于左翼文学中一味标榜“革命”,而无视文艺特性的偏向,鲁迅始终没有姑息,《怎么办》一文突出表明了他的态度——“发抒自己的意见,结果弄成带些宣传气味了的伊勃生等辈的作品,我看了倒并不发烦。但对于先有了‘宣传’两个大字的题目,然后发出议论来的文艺作品,却总有些格格不入,那不能直吞下去的模样,就和杂诵教训文学的时候相同”。

平实的批评态度,在鲁迅是为着作者和读者的,也是为着文学的壮健发展的。对于具体的作家作品批评,他同样有过不少明达的意见,其中有关批评目的、标准、方法等等,多数散见于他的杂文,也包含在自己或为他人所作的序跋介绍文字之中。《中国新文学大系·小说二集导言》,显然是最突出的。

鲁迅“导言”共四节,范围定于文学研究会和创造社以外的小说,凡46位作者及其作品,以时间为序,自评《狂人日记》始,至台静农的《建设者》终。文学与生活的关系,显然是鲁迅衡评的首要角度。他对弥洒、浅草一沉钟社诸位作家的评述,“立片言而居要”。弥洒社是标榜“顺着灵感创造的”,但也无法“脱俗”:“蹁跹回翔”、“宛转抑扬”的优美是以“不免咀嚼身边的小小的悲欢”为代价;即便“无所为”,有时却也会像赵景沅《阿美》那样“强有力的”写出底层丫头“悲惨短促的一世”。而浅草一沉钟社的作品,鲁迅论道,向内“挖掘着自己的灵魂”,“大抵热烈,然而悲凉,即使向外,摄取的异域的营养又是‘世纪末’的果汁”。他不满意“为艺术而艺术”,然而作为先驱者,他更多的是奖掖,看多的是青年作家成长中的美质。他赞扬沉钟社“确是中国的

最坚韧,最诚实,挣扎得最久的团体”;而其中的冯至“是中国最为杰出的抒情诗人”。

蹇先艾、许钦文、王鲁彦诸人的小说,因鲁迅而得名为“乡土文学”。鲁迅称他们的作品无论主观或客观,从北京这方面说是“侨寓文学”,绝非为勃兰兑斯所说的“侨民文学”。因为,“侨寓的只是作者自己,却不是这作者所写的文章,因此也只见隐现着乡愁,很难有异域情调来开拓读者的心胸,或者炫耀他的眼界”。这便说出了这批作家的生活特点、思想根基和艺术上的风格。

实际上,中国传统文艺思想与外国文艺思想的冲撞纠结,也是鲁迅“导言”的立论基石之一。他谈及自己的创作时,尽管是夫子自道,却清楚地说明了现代小说一手伸向异域,一手则伸入传统的经验。他说他那代表了文学革命实绩的《狂人日记》,包括《孔乙己》、《药》等,“表现的深切和格式的特别”,大抵以外国进步文学为借镜。然而,这种借镜不是照搬,经由作者的消化整合,因此“比果戈里的忧愤深广,也不如尼采的超人的渺茫”。至于《肥皂》、《离婚》等,则对民族传统有所摭拾,显示了“技巧稍为圆熟,刻划也稍加深切”。

鲁迅“导言”所论评的范围和对象,较茅盾《小说一集导言》、郑伯奇《小说三集导言》复杂得多。作为一个现代文学批评家,鲁迅娴熟地作出了整体性的把握,没有将流派社团看成是绝对和僵死的标准;更多地看取一般特点下的个别性状。他的方式应该说是传统的,而却又闪烁着现代的光芒。传统有倾向作家格调和文本艺术的品藻流别之法,也有重于作家才情和文本内涵的知人论世之道,而两者通常难以联手,鲁迅则成功地把它们融会一体,披着仿佛点评的行装,从容不迫和简约多姿的描述,令人犹如步上山阴道上,颇有应接不暇之感。

“浇灌佳花”,扶助新人,鲁迅实用批评中的大半是为文学新人助威呐喊的,最有光彩的笔墨也大多为提携和介绍青年作家的作品。比较重要的有:陈梦韶的剧本《绛洞花主》,叶永蓁的小说《小小十年》,柔石的小说《二月》,林克多的报告文学集《苏联见闻录》,葛琴的小说集《总退却》,叶紫的小说集《丰收》,萧军的小说《八月的乡村》,徐懋庸的杂文集《打杂集》,萧红的小说《生死场》,以及殷夫的诗集《孩儿塔》等等。鲁迅的这类文字虽大多以原作的“序”、“小引”等见世,却摒弃了惯常前辈名家居高临下的姿态。大凡评述作品社会意义,剖析作品思想内容,评议作品人物,诉述阅读感受,绝无评论

八股的意味,往往一针见血,却气氛多半亲切平实。

革命文学论争时期,鲁迅曾切实地向革命浪漫谛克作家提出“内容的充实和技巧的上达”的要求,同时也向来主张批评必定有其一定的“圈子”——批评标准,因而对青年作家及其作品虽厚爱有加,但也不流于姑息迁就。《小小十年》发表后,有来自文学绅士的指责,也遭到一些“非常革命的急进革命论者”的非难。鲁迅则力排众议,指出它是一部“描出了背着传统,又为世界思潮激荡的一部分的青年的心”的作品,“活着,而又在看小说的人们”,读了它,“当有许多人发生同感”。同时又认为,作品的主人公终究还是“遥望着集团主义的大纛”的个人主义者,流露着某种病态的个人感伤情绪,技法上也存在“说理之处过多”和“词汇的不丰”的弱点。^②

为进步青年作家总结创作,为促使文学事业繁荣发展,鲁迅的评论文字多处体现着他之于后起者的殷切期许,其中大量有关帮助作家明确文艺创作规律的篇什,洋溢着令人如坐春风的温煦。《林克多〈苏联见闻录〉序》、《〈绛洞花主〉小引》、《柔石作〈二月〉小引》、《叶紫作〈丰收〉序》等,或就艺术的真实性,或就作家与群众在审美层次上的关系,结合具体作品的评析,给予亲切生动的诱导和阐述。鲁迅评论多以具体对象的素质与实际水平为条件,同时大抵也是对当时某些进步作家混淆文学与非文学界限的谏言。

作为左翼文学运动的旗手,鲁迅在他的生活年代,更多地看取作品对于社会和读者的影响。革命功利主义的坚定立场,驱使他激情昂扬地赞誉殷夫的红色鼓动诗:“这是东方的微光,是林中的响箭,是冬末的萌芽,是进军的第一步,是对前驱者的爱的大纛,也是对于摧残者的憎的丰碑。一切圆熟简练,静穆幽远之作,都无须来作比方,因为这诗属于别一世界。”^③为反击对左翼文学的攻讦,沸腾的阶级义愤又使鲁迅以《丰收》为例证,不无自豪地声称:“我们却有作家写出东西来,作品在摧残中也更加坚实。不但为一大群中国青年读者所支持,当《电网外》在《文学新地》上以《王伯伯》的题目发表后,就得到世界的读者了。这就是作者已经尽了当前的任务,也是对于压迫者的答复:文学是战斗的!”^④这里,对民主和进步的强烈呼吁已成为鲁迅文学评论的重要标帜。在他看来,追求社会进步的倾向是1930年代中国有益于世道人心的文学的基本特征,它的合法性规定了“为艺术而艺术”衰弱的气运,显示了鲁迅文学批评所具有的深沉的历史感和鲜明的现实感。

鲁迅多次感叹“作介绍文学,颇不易为”^⑤,然而,他实实在在地作成了我国第一流的“序跋”文字。这些文字也是他战斗杂文的组成部分,具备他的杂

文作品的主要价值和特点。批评家洞若观火和博观约取的功力,使它们和那些尽在名词、概念、术语中兜圈子或高台讲章式的学究论文断然无缘。多数活泼生动,掩映多姿,有“发聋震聩的木铎,有悠悠发人深思的静夜钟声,也有繁弦急管的纵情欢唱”^③。这里,民族批评的传统,诸如感性色彩浓厚的诗文评,显然在鲁迅身上发生着特别的作用。他的批评一如他的创作,带有强烈的审美特性。《柔石作〈二月〉小引》、《田军作〈八月的乡村〉序》、《萧红作〈生死场〉序》等,洗练而峭拔,无疑是现代作品评论的精英。对于《生死场》,鲁迅说:“北方人民的对于生的坚强,对于死的挣扎,却往往已经力透纸背;女性作者的细致观察和越轨的笔致,又增加了不少明丽的新鲜。”在为《八月的乡村》所作的序文中,鲁迅用南宋小朝廷向残山剩水间的黎民施威肆虐的史例,鞭挞和揭露反动派及其御用文人正在为日本侵略者代办“心的征服”的勾当。他热情洋溢地肯定“这是一部很好的书”,“当然不容于‘满洲帝国’,但我看也当然不容于中华民国”。因为目下的中国,“一方面是庄严的工作,另一方面却是荒淫无耻”!《柔石作〈二月〉小引》表明,形象化的说理和精巧的修辞因鲁迅而成为一种卓越的评论技法。批评家凭其智慧和想象将《二月》主人公比做“徘徊海滨的人,一溅水花,便觉得有所沾湿,狼狈起来”。随着评析层次的展开和深入,他还将这个人物比做一只小“齿轮”,不能应契于时代的“大齿轮”,更把他比做“社会的可怜的椒盐”,无力挽救“死气沉沉而交头接耳的旧社会”,只能“给无聊的社会一些味道”而已。

经验与阶级的、理性与热情的,构成鲁迅实用批评的基本特色,而他的百科全书式的批评视野,给他融论争批评与思想批评于一体的批评实践带去了极好的气象,进一步推助他的文学批评为着当前的文学运动,也为着青年,为着未来。

第五节 茅盾 (一)

涉足具体的创作以后,沈雁冰的名字一下被“茅盾”掩盖了。然而茅盾在以小说家闻世的同时,还仍然是一个声名显赫的文学批评家。第一次大革命失败后,尽管他在组织上脱离了中国共产党。历史唯物主义阶级论的思想却深刻覆盖了他在“五四”时期非常钟情的丹纳的自然学派理论;社会

使命和群体心理严重地强化了他的批评导向价值。在从“人的文学”发展为“阶级的文学”的过程中,他的批评始终富有时代特征;从“阶级的文学”倾向于“民主政治的文学”的潮流中,他的批评也是相当前卫的。一般可以说,同他的文学创作一样,茅盾的文学批评体现了他在“个人选择与社会选择”上的统一,除去某些细节方面,基本上是隶属于他的社会活动家的身份的。

《论无产阶级艺术》表明沈雁冰本可以做成较之蒋光慈、钱杏邨等更出色的革命文学论者,但是1928年的那场论争却阴差阳错地将他推向革命文学论者的对立面。《从牯岭到东京》和《读〈倪焕之〉》的背景是为了答辩,重点倒为着说明“五四”文学与小资产阶级文学作家的历史地位。其中包含有复杂的历史原因和心理原因,但那种表面看来有所倒退的现象是需要予以分析的。有人将之说成这是茅盾的角色转换,这是一种相当笼统的看法。实际上,我们完全没有必要将茅盾在此以前对马克思主义文艺思想的把握估计得太高。在此以前,马克思主义文艺理论确实已经进入了茅盾的视野,但它们大体上是从属于他的政治立场的,是作为某种文学理想出现的。“五四”文学启蒙依然是他恪守的原则,马克思主义作为一种方法还没有具体地进入他的文学批评实践之中,他在文学层面上的基本概念,包括情感还没有完全转移到政治层面上。他同革命浪漫谛克文学家的论争有他的独到之处,如果说鲁迅表现为某种对于新思想的探索,那么茅盾更多地表现为摇摆。鲁迅为着自新,而茅盾大体是为着适应。

这个区别非常重要。1930年代初,茅盾由日本返回国内,参加了“左联”,几乎差不多时候,他写出同《蚀》三部曲大异其趣的《三人行》,明显迁就了公式化概念化,尔后又参与对《地泉》公式化概念化的批评。他固然不相信像革命浪漫谛克文学家那样一夜之间由小资产阶级变为无产阶级,但他同时也不愿意通过一个艰苦而且长时期的阶段实现由小资产阶级转变为无产阶级。《前哨》即《文学导报》第1卷第2期上的《“五四”运动的检讨》,是茅盾给“左联”的“马克思主义文艺理论研究会”提交的报告,他开始迎合主流,认为:“‘五四’是中国资产阶级争取政权时对于封建势力的一种意识形态的斗争。……无产阶级运动的崛起,时代走上了新的机运,‘五四’埋葬在历史的坟墓里了。”于是集中表现在茅盾身上的,是主动自觉而积极地让主体服从客体,让个性选择消融到社会选择之中。在左翼批评家同“民族主义文艺运动”的斗争中,在和“第三种文学”的论辩中,包括推行文艺大众化运动,茅盾始终和“左联”的一些领袖人物与中坚批评家取同一步调。比较使

他为难的是“左联”后期两个口号的论争,态度暧昧,兼顾左右。

一般而言,现代西欧都市文学对于茅盾并不陌生,然而他对当时活跃的都市文学,在判断上较之1920年代出现了惊人的倒退,视界也萎缩许多。他似乎已经不可能看取都市文学的现代性征,相当肤浅地抨击其“消费、享乐”的基本色调^②。对于迎合小市民趣味的武侠小说,茅盾严正指出,它们是宣传封建思想的产物,所谓的“忠孝节义”,寄托着上海广大小市民阶层病态的生存幻想。当然,他对这类东西遭到反动当局禁锢的原因也做了分析,结论也许是精湛的:武侠小说“把小市民层的青年的激愤导入了仅仅是消极作用的‘入山学道’,‘中国统治阶级的意识也非单纯的封建意识’,面对急风怒涛般的革命运动,他们像意大利、法国、日本的法西斯一样,更需要把青年的激愤引向镇压革命运动上去,因而它们便不尽符合反动统治者的‘积极’要求^③。茅盾通过对这一复杂现象的透彻分析,触及了当时的政治生活,其评论的意义显然超乎文学之外。

在《读〈倪焕之〉》中,茅盾对于文学批评方法有过说明,他认为文学批评“不应该枝枝节节地用自己的尺度去任意衡量”,必须从客观的社会生活和作家的主观作用两方面作全面考察。他推崇吴组缃的《樊家铺》,因为这篇小说的“中心点”在“樊家铺的衰落及其不可避免的‘人心大变’,‘不但描写了崩溃中的农村,且写出了必然的动向’^④。同样,他称赞丁玲的《水》,“意义是很重大的”,是由于这部作品形象地反映了遭受水灾后的农民群众,同洪水与饥寒奋斗,同欺骗他们的官吏乡绅奋斗,同自己队伍中的动摇思想奋斗,艺术地表现了1931年后农村群众逐渐觉醒并走向革命这一现实的某些本质方面^⑤。这里表明,茅盾仍然采用以实际生活与作品相对照的方法来衡量作品的真实性程度;同时他的对照方法因辩证发展观的烛照而显示着一定的深度。他的“眼光并不限于一隅,而且不限于‘现在’,他能够从‘过去’的所以嬗变到‘现在’,看清了‘现在’中间孕育着的‘将来’”。^⑥

茅盾毕竟自有过人之处,在他看来,文学作家是这样的一些人:“因为他是作家而且写的是文艺作品,所以他应当把他的‘世界观和人生观’融合在他的艺术形象中,就是要从作品中‘人物’的行动上表白出来,而不是用作者自己的嘴巴插进书里发‘议论’。”^⑦因而,品评一部作品,倘若“把意识只当意识看,美学价值只当美学价值看,把两者当作个别的不相联系的东西,——这样的批评是错误的批评”。^⑧

沙汀作为一名文学新兵,很受茅盾器重。批评家赞誉《法律外的航线》

中的“对话”,认为那是“活生生的四川土话”,作品中的“农民和小商人嘴里没有别的作家硬捉来的那些知识分子所有的长篇大论,以及按着逻辑排得很好很整齐的有训练的词句”;对于作家的描写,“你闭眼默想,你就能够感到那真实的生活的图画,如同你亲身经历过”。沙汀的成功奥秘在于:“大部分不是蹈袭了那个旧公式”,即某些自命为革命文学的流于概念化的文学创作,并且“作者的手法也是他自己的”^④。王统照是茅盾文学研究会的老朋友了,茅盾相当看重老作家的新创造。王统照的《山雨》部分因着茅盾的评论而为文坛注目。茅盾说:“到现在为止,我们还没有看见过第二部这样坚实的农村小说。这不是想象的概念的作品,这是血淋淋生活的记录。”他对小说中的人物作了详尽的分析,认为奚大有“写得非常细密而具体”,通过他,“农民被掠夺的过程在我们眼前展开了一幅惊心的图画”,作品给读者的感受都是积极的,“是愤怒,是悲壮,是逼得无路可走的农民找活路的摸索与挣扎”。奚大有原先是最本分的农民,他后来的“另做打算”,更能说明“山雨欲来风满楼”形势下农村的变化,也完成了作者“从‘昨日’联结到‘今日’,并且还企图在‘今日’之真实中暗示了‘明日’的创作意图”^⑤。于是,作品评论中的思想分析不再是脱离作品实际的抽象议论,艺术分析也因结合思想分析而显得贴切自然,翔实深入。茅盾在这一时期所发表的《丁玲的〈母亲〉》、《一个青年诗人的〈烙印〉》、《彭家煌的〈喜讯〉》、《西柳集》、《关于乡土文学》、《〈窑场〉及其他》等等,大都体现了他的评论在这一方面的独到识力。

茅盾是《中国新文学大系·小说一集》的编选者,所选的是文学研究会成员的创作小说,因为他本是个中人,所以也赢得了一份格外的贴切和中肯。他所撰写的“导言”,观察周详,分析也特别明晰,是1930年代最好的批评文字之一。文学倾向结合社会思潮的叙评,使他的视野阔放而目光专注;实证的议论,又使他的文字少有空泛笼统。他的分析线索无芜杂的枝蔓,却也有不少极为精细的分疏。社会思想已不是外在的标签被贴在作家的创作倾向上,而通过作家各自的个人条件展示出各色变异。茅盾笔下的冰心、庐隐、孙俚工、叶圣陶、王统照和许地山等,处在相同的社会思潮冲击下,几乎同样在作品中关心着普遍的“人生问题”,却又分别表现出不尽相同的样貌。冰心、叶圣陶、王统照“憧憬着‘美’和‘爱’的理想的和谐的王宫”;庐隐、孙俚工则是为“苦闷彷徨焦灼”所驱逼,又染上“感伤”或“虚无”的色调;而许地山标新立异,他的作品以两重形式反映了他人生观中的两重性,“他在他的每一篇作品里,都试要放进一个他所认为合理的人生观。他并不建造什么理

想的象牙塔。他有点怀疑人生的终极意义,然而他不悲观,他也不赞成空想”。

对作品在内容与形式上的全面把握,构成茅盾在着力揭示作品思想内涵的同时,还精细味索了作品形式表现方面的特点。他称颂许杰《赌徒吉顺》“颇为细腻的心理描写”,又指出同一作者的《惨雾》,“人物描写并不见得成功,但结构很紧密。也有些地方不简洁,但全篇的气魄是雄壮的”。就连作品并不多的徐玉诺,茅盾也尽力指出它具有“向更高阶段发展的基本美质”;而对那些已孚文名的作家来讲,他的论笔更是周至健全。“导言”对叶圣陶作品艺术特色的发微,在当时无有及得。

1927年底,茅盾继《读〈呐喊〉》之后,写成《鲁迅论》,对历时近十年的有关鲁迅及其作品批评的主要偏向作了评述,并对鲁迅的小说,尤其作为卓越思想家的特征,作了深刻的阐述。《鲁迅论》认为,张定璜论述鲁迅小说“冷静”风格的文字是“好文章”。但同时又认为:“鲁迅站在路旁边,老实不客气的剥脱我们男男女女,同时他也老实不客气的剥脱自己”,“他不是一个站在云端里的‘超人’,也不是这种样的‘圣哲’”。比如《一件小事》,“没有颂扬劳工神圣的老调子,也没有呼喊无产阶级最革命的口号,但是我们却看见枭首囚形的愚笨卑劣的代表的人形下面,却有一颗质朴的心,热而且跳的心”。

针对成仿吾的有关评论,《鲁迅论》指出:“批评者并不了解《呐喊》中间的人物并不是什么外国人”,他们是一群“老中国的儿女”,“负着几千年的传统的重担子,他们的面目是可憎的,他们的生活是可以诅咒的,然而你不能不承认他们的存在,并且不能不惶惶地反省自己灵魂究竟已否完全脱卸了几千年传统的重担”。被成仿吾称道的《端午节》,在茅盾看来,“内在的主要意义却还是剥露人性的弱点”,“作者很巧妙地刻画出‘易地则皆然’的人类的自私心来”。

至于陈源对鲁迅杂感的偏见,《鲁迅论》予以义正辞严的批驳。茅盾认为,《热风》是“攻击老中国的国疮的声音”,反映着“五四”给人们所带来的思想觉醒。而1925年以后鲁迅杂感数量的剧增,则是作者强烈的时代责任感的体现,它们有力地激励青年一代为消除黑暗而努力奋战。“他从不摆出‘我是青年导师’的面孔,然而他明确指引青年们一个大方针:怎样生活着,怎样动作着的大方针”。对于鲁迅杂感中激越的社会批评锋芒,茅盾不倾向从作者“气质”中寻找原因,而认为这恰恰在于作者对统治者镇压无辜爱国青年的愤恨,同时也为着撕下所谓正人君子欺蒙青年,为虎作伥的假面,为

现代青年立下“不馁怯，不妥协”，同旧势力作战的榜样。

将鲁迅的创作小说与杂感互为参照，这是茅盾的贡献。他翔实指出，通过鲁迅的杂感，可以帮助人们把握有关小说的精义。“《热风》大部分是剜剔中华民族的‘国疮’”，“《华盖集》中，我们看见鲁迅除奋勇剜剔中华民族‘国疮’而外，又时有‘岁月已非，毒疮依旧’的新愤慨”。而鲁迅于1925年前后作成的小说如《幸福的家庭》、《伤逝》、《酒楼上》、《孤独者》等，写出“五四”落潮后新式青年困顿颓唐的新情绪，代替了“老中国的儿女的灰色人生的写照”，它们正可以和《华盖集》对读，稍稍不同的是，在鲁迅的“创作小说里有反面的解释，在他的杂感和杂文里就有正面的说明”。这已不是一般的见解，实在地包含着方法的意义。《鲁迅论》作于1927年底，时序进入1930年代后茅盾的作家论写作一发而不可收，先后写了《王鲁彦论》、《徐志摩论》、《女作家丁玲》、《庐隐论》、《冰心论》、《落花生论》。它们所论对象不同，创作倾向也不尽一致，所走的道路更不相同，而这些作家创作发展的历程，从不同侧面展示了中国新文学运动从第一个十年到第二个十年前期的消长起伏。茅盾的评述，基本侧重作家的主观方面，这种对创作主体的自觉，尽管还没有特别的深入，一般都没有超出《鲁迅论》，但已是当时批评界的重大收获。

徐志摩是一个思想复杂的诗人，他在创作道路上前后所发生的变化，当时的评论一般都囿于诗人生活的日趋平凡和对艺术技巧的刻意追求。茅盾却指出，关键在于徐志摩“对于眼前的大变动不能了解且不愿去了解”，在于他的资产阶级“理想”在现实中的彻底崩溃。无论是他的早期作品中的一定程度的进取精神，还是后期只能在“梦的轻波里依洄”，都与他的政治理想、社会意识密切相关。茅盾始终围绕徐志摩世界观中最敏感的部分：欧美式的政治理想和惶恐的现实感受，诗人后期生活的狭小和在艺术技法上的苛求，仅仅是表象，而他的全部诗歌是一个“资产阶级末代诗人的”作品，是当时“错综动乱的社会内一部分人的生活和意识在文艺上的反映”⁴⁶。茅盾的《冰心论》进一步说明，惟有找着了作家世界观的成因，才有可能准确把握作家的世界观。茅盾从冰心自始至终“注视现实”的特点，从社会到家庭，到个人生活经验，具体揭示了冰心世界观的成因和发展。指出，是冰心从面对现实转向了舍“现实”而取“理想”，继之又走出“花房”去领略现实生活的“针毡”，体现在具体创作中则是：一、“问题小说”；二、“混合着神秘主义色彩”；三、开始倾诉“前途认定了，切莫回头”的决心。由此，茅盾作出了启导于今的结论：“在所有‘五四’期的作家中，只有冰心女士最最属于自己。她

的作品中,不反映社会,却反映自己,她把自己反映得再清楚也没有。”这里,批评家并没有采用一般阶级论的术语,如同《徐志摩论》那样,但他同样替冰心作了相应的“定性”。他着力于描述形成冰心思想的环境,但又清晰地综合分析了冰心思想与其创作的有机联系。

茅盾的作家论建构了一种批评的样式,是他对历史的一项重要贡献。社会学、历史学(传记)、心理背景簇拥着他那恢宏而又相当从容的叙述,颇得勃兰兑斯批评的神韵。由于茅盾的开创,数十年来类似的作家论纷纷扬扬。就1930年代而言,初期以《某某论》为题的作家论蜂拥而至,虽说良莠杂陈,颇不平衡,《文学》、《现代》等杂志是推出这类作家论的主要阵地。如胡风的《林语堂论》和《张天翼论》、许杰的《周作人论》、苏雪林的《沈从文论》、穆木天的《郭沫若论》和《徐志摩论》、王集丛的《梁实秋论》等,都有相当的影响。

抗日战争爆发至新中国成立前,阶级和民族的矛盾扭结一气,民族解放和民主进步的急峻要求压倒一切。自觉地将批评生命纳入这一时代轨道,偶尔又不自觉地流露出对批评生命本体的执著,大体构成了茅盾文学批评的特色。

呼吁文艺为抗战,为民主已是茅盾在这一时期批评文字最突出的部分。抗战初期,他维护了那些急就章,以为“伟大作品的产生问题”是可以撇开不提,艺术家的任务是服务于抗战。他说:

我们不要把文艺工作当作“爱妻”,老在忧虑她在这应该产生宁馨儿的时代却纹丝儿不动,消息毫无,——我们要是单从“如何有裨于抗战”来研究,来看看我们那些“鸡零狗碎”的工作是否真正“在尽着一种巨大的作用”,那么,我们就会觉得,问题不在作品之长短与否,伟大与否,能够传世与否,而在我们的工作是否围绕着有关抗战的一切问题的核心在进行。^{④7}

茅盾当时所写下的《〈八百壮士〉》、《〈台儿庄〉》、《〈北运河上〉》、《〈中华儿女〉》、《〈战地书简〉》、《〈祖国在呼唤〉读后感》等和他以往的批评文字有很大的不同。他以叙述故事梗概为主,稍带点评,也属急就章。然而,它们既契合了当时一般读者的接受心态,也应合了批评家浓厚的民族感情。

1944年,茅盾的《如何击退颓风?》谈的是文艺上的歌颂与暴露问题,关注的却是现实中越发激烈的民主与反民主的冲突,其中自然也包含有他对

文学批评方向上的理解。现实主义文学的科学民主精神是贯穿于他在整个1940年代全部批评实践的旗帜。类似《民间、民主诗人》、《论赵树理的小说》、《赞颂〈白毛女〉》以及两篇讨论“方言文学”的文章,郁勃的人民意识和对民主的渴望表明,时代的批评是战斗的,它们以干预社会、介入现实为自己的生命,它们以人民性为最后归宿。那种从属于民族和人民利益的热情,规定了茅盾批评的方向和结论。关于抗战文艺的性质、任务,关于抗战文艺的大众化问题,关于现代文学的民族形式,关于时代的现实主义文学的发展,在这些问题上,他并无特别的胜见,基本性状在服从于时代的要求。

值得注意的是,抗战以后茅盾的文学评论在范围和对象上都有了相当显著的扩展。所涉及的作家作品,既有著名的老作家,也有新涌现的青年作家;既有国统区的作家,也有解放区的作家;既有一些已经产生一定影响的优秀作品,也有许多影响不大,甚至还不大为人所知的作品。翻译家除外,所论作家逾百。例如:老舍、曹禺、丁玲、张天翼、冯雪峰、萧红、蒲风、田间、艾青、力扬、柯仲平、丘东平、白朗、骆宾基、宋之的、欧阳山、刘白羽、姚雪垠、碧野、罗烽、王亚平、谷斯范、马凡陀、赵树理、马烽、西戎、周立波、李季、贺敬之、丁毅、甘永柏、宋霖、郁茹、王维锦……此外,和以往不同,茅盾在这一阶段的评论涉及的作品文体也相当广泛,包括小说、戏剧、诗歌、报告文学、说唱等各种样式。

茅盾的这些评论一般地显示着和理论探讨相结合的特征,自觉地维护着时代的实际要求。因此,关于作家与时代的关系,作品思想与时代思潮的关系,作品技巧与民众接受水平的关系,也一般地成为批评家关注的焦点。最为引人注目的是《〈呼兰河传〉序》。

萧红的《呼兰河传》,因所写的题材与具体的抗战现实有距离,之后作者与世长辞,小说并没有引起足够的重视。1946年,茅盾为流布萧红遗文,特地为《呼兰河传》作序。序文用一种复沓的节奏流泻着他对这位早逝的女作家的追怀。他确认,《呼兰河传》不像一部严格意义上的小说,但却有一些比“小说更为‘诱人’些的东西:它是一篇叙事诗,一幅多彩的风土画,一串凄婉的歌谣”。萧红小说的抒情风格,茅盾是熟悉的,而《呼兰河传》成功地发展了这一特点。作家心境上的寂寞,弥漫在小说中的那股剪不断的乡愁,隔离了她和现实的关系,将热情趋赴过去,那个过去生养自己的环境;鲁迅的教诲和新文学的传统强化了她对人的精神世界和社会心理的解剖,于是那个生养过自己的环境便成了她解剖的标本。小说的这种特点,关联着普遍

的传统,关联着作者特殊的际遇,关联着她的艺术个性,它为新文学的发展提供了新鲜的成果:“有讽刺,也有幽默。开始读时有轻松之感,然而愈读下去心头就会一点一点沉重起来。可是,仍然有美,即使这美有点病态,也仍然不能不使你眩惑。”

茅盾批评《呼兰河传》“没有一个人物是积极的”,他们所有的生活是一种“梦魇的生活”。在这里,“我们看不见封建的剥削和压迫,也看不见日本帝国主义那种血腥的侵略”。直接现实性的批评标准毕竟对批评家有了某种程度的规范。不过,即便茅盾有“深致其惋惜”的微辞,但他同时又深切体谅萧红的“寂寞”,深切感受《呼兰河传》的情调和阴影,一如他对作家本人,“愿意忘却,但又不能且不忍轻易忘却”。这是一种颇带情绪的批评,因着它的真诚而获得了特殊的魅力。它在茅盾 1940 年代的批评文字中是相当奇异的,虽模糊了逻辑与理性,却带来了审美的情韵。它表现了茅盾批评的某种不统一性,出自批评家心智结构中潜在的,甚至鞭打不掉的艺术本能。这也是茅盾所以是茅盾的原因。

第六节 郑伯奇

创造社元老中,真正活跃在 1930 年代左翼文坛的,是郑伯奇。在创造社诸人倡言革命文学的当儿,他仅是一个拥护者,沉潜地向往着这一凝聚时代热情的动向。1928 年发表在《畸形》第 2 期上的《革命文学的战野》便是著例。对文学艺术作为“普罗勒特利亚的斗争的武器”的确认,以及对革命文学“确立理论”和“建设批评”任务之规定,多属表态性质。他并不像郭沫若、成仿吾那样锋芒毕露,以无所为而有所为;他的平实的性格也使他取田汉式的“高峰体验”和“顶点境界”。对时代的理解,对时代使命的自觉,驱使他选择了“自我表现”的立场,几乎出于相同的原因,又使他对“人生写实派”批评家做出了相对客观的审视。为时代而又重个性,为现实而又重艺术,大抵可以用来概括他的批评实践,也可以借此理解他何以始终偏袒创造社,何以又向文学研究会投去了宽容的目光,甚至也可从一个重要方面猜测他之所以会以资深创造社批评家的身份活跃在左翼批评阵线中。

郑伯奇(1895—1979),原名隆谨,笔名郑君平、何大白等。陕西长安人。

1917年秋赴日本,创造社发起人之一。1925年毕业于日本京都帝国大学,次年回国任教于广州中山大学,兼任黄埔军校政治教官。大革命失败后退回文学战线,担任过上海艺术大学教授。“左联”成立,当选为常务理事,在文学、戏剧、电影、出版等部门交游广泛。抗日战争时期,积极从事抗日救亡文化工作。1944年至建国后,服务于西北高教战线,并兼任西北文艺界的领导工作。

对人生和艺术持两元的理解,是郑伯奇最初的文学立场。《国民文学论》所谓“新文学是在艺术至上主义前提下的国民文学”,大体是他早期信奉的文学观念。作为创造社的批评家,他也是不满于“人生写实派”主张的。在他看来,“人生写实派”把艺术看成工具,是忘却了“艺术”,把文学家等同或下降为政治家与宣传家;“人生写实派”申言文学以“人生为最高目的”而获得永久性,其实也是忘却了“艺术”,“艺术的永久性不在乎他所表现的是永久现象与否,而在乎作者的心情与手腕”。基于此,他才标榜“在艺术王国里,我们应该是艺术至上主义者”。这里,“在艺术王国里”是最为严重的范围限定,也是郑伯奇对文学所以为文学的基本认识。

在创造社批评家中,郑伯奇大概是最喜好议论时代规定性的人物了。他自觉维护着“自我表现派”的主张,着意于西方浪漫主义固有的反传统、反因袭的本质,重视它对现代中国文艺的意义。因此,当时代的新质涌现于文学的地平线时,他比其他创造社的批评家自然得多地迎合革命文学。他对郁达夫小说的论评典型地散发着这样的气息,并且还最周详地阐明了浪漫主义文艺在中国的存在根据。《〈寒灰集〉批评》说得相当切实:“要是我们的时代是1880年代的法国,左拉的实验主义,当然可以风靡我们的文坛,要是我们的时代是1900年代的俄国,契诃夫的绝望的客观的态度,也可以支配我们的作风。但是不是,我们的时代,是苦闷的时代,是激动的时代,是抗争的时代,是呐喊的时代。”在他看来,正是这种苦闷、激动、抗争、呐喊,构成我国“五四”浪漫主义文艺思潮的历史特征,这也是浪漫派批评风行的根据。

来自实际革命工作的教训,也包括创造社同道的吸引,郑伯奇终于发现了阶级之于文学的意义,以往的时代文学观也一变为阶级的文学观。发表在“左联”成立前夜的《中国新兴文学的意义》,集中表达了他的这种转变。世界文学和现代中国文学的发展成为他厘定“新兴文学”最基本的根据,资产阶级也领受过“新兴文学”的殊荣,无产阶级与资产阶级相较,在世界范围内,它的“新兴的足迹更觉鲜明”。对一般规律的尊重,使郑伯奇和所有革命文学论者一样,思维上的单一与判断上的简化相一致,多少忽视了中国文学

发展的实际。对“五四”文学革命的资产阶级性质的强调,有其合理性,然而,无视或轻视这种资产阶级性质在现代中国突出的进步意义,无疑是主观和片面的。他正确地指出了资产阶级文学思想在中国的落后性,但同时又认为“中国传统的封建的意德沃罗基老早就衰亡了,布尔乔亚又没有力量,不能以它的意德沃罗基支配全社会,这时新兴的普罗列塔利亚,自然挟着锐气,主张自己的文学”。郑伯奇的这种估计,不仅代表了革命文学论者的一般立场,其重要性还在于,它实际上决定了革命文学运动的策略方向。轻视中国资产阶级文学在当时历史阶段可能有的进步性,和轻视中国封建主义文学深厚影响相交织,规定了他们对现代中国文学运动的理解与实践——突出了对于资产阶级文学影响的批判,却放松了对于中国封建主义文学进一步的清理。这种看法,在当时代表了一种文学运动的“左”派幼稚病,又严重影响了日后整个文学运动的发展。

在郑伯奇,他是赋予新兴文学与大众文学同等意义的。为区别日本流行的“大众文学”,他明确指出“大众文学”的要害在于:“大众文学的普洛化”。在“左联”几度文学大众化的讨论中,基于对中国革命运动性质的认识,基于对文学与革命相结合的认识,以及列宁关于文学为千百万劳动人民服务的理解,他鲜明坚持文学大众化问题的核心在于,“怎样使大众能整个地获得他们自己的文学”^④。而他具体的论述基本集中于广大非无产阶级的作家如何实践文学大众化,表现出和大部左翼批评家一致的理路。属于他的特别处,一在“左联”内部挑起了“目前为什么没有伟大的作品产生”的讨论;一是对戏剧大众化的鼓吹。

中国近数十年发生很多伟大的事变,却没有产生出一部伟大的作品,其原因何在?郑伯奇1933年在《春光》杂志上引发了讨论。大部分左翼批评家重点揭发社会环境的黑暗和反动政权的高压政策,多从客观方面将这场讨论诉诸揭露国民党反动派对进步文艺的反革命文化“围剿”。郑伯奇则强调了作家的主观方面,将他以往对文学大众化的认识作了进一步的深化。他提出中心问题“在目前这样的时代,在创作以前,在创作以后,在自己的全部生活中,作家都须有最大的勇气”^④。具体意见包括:(一)文学和社会运动不能分开,“伟大的作品”不是向那些把文学作为消遣品,或作为个人飞黄腾达的敲门砖的人提出的要求,而是向以文学为终身事业来“参加改造社会解放人类这一运动”的作家们提出的期望。(二)恶劣的创作环境使“大部分作家只能得到搁笔的命运”,但真正的作家却应该拿出最大的勇气去奋

斗,去搏击,不能搁笔“自杀”。(三)从现有条件出发,可以发掘平凡的题材,只要观点正确,也能写出有意义的作品;不能以环境的不利为理由放弃作家应负的责任,空盼未来而“沉默”。看法多带自律性质,在左翼批评家中并不多见。虽然还没有达到鲁迅对左翼作家的意见的高度,但在无法改变的客观条件下,郑伯奇更着重从作家自身提出可行的要求,是有现实意义的。此外,他并不欣赏一味追求题材的轰动效应,将作家的眼光转入平凡处,着重于“观点正确”,也相当平实。

戏剧的直观性使它始终拥有最广大的受众,大抵为着强化文学对于民众的鼓动,郑伯奇借重革命文学的背景,开始了他的戏剧批评家的实践。1930年《艺术月刊》创刊号上的《中国戏剧运动的进路》,较早地为自“文明戏”兴起至“左联”成立以来的戏剧运动做出了历史性的描述,从而为他赢得了触目的声誉。

对传统戏剧和以“春柳社”为始作俑的“文明戏”,郑伯奇的态度依然保持着“五四”时期一般批评家“暴躁凌厉”的特色,而革命文学论者对“五四”文学的一般看法,又依然成为郑伯奇观察“五四”以后戏剧运动的基本立场。消极的历史描述,使批评家确立“中国戏剧运动的进路是普罗列塔利亚演剧”的结论,并且还简便地提出了对当前戏剧运动的纲领意见:一、促成旧剧及早崩坏;二、批判布尔乔亚戏剧,同时要积极学得它的成功的技术;三、提高现在普罗列塔利亚文化的水准;四、演剧和大众的接近——演剧的大众化。这里,提高戏剧的地位,强调戏剧的无产阶级方向,以及推助戏剧运动进入左翼文艺运动,是郑伯奇作为左翼批评家的本色特征。它同关于“伟大作品”产生的条件的讨论一样,是以“文艺大众化”的子题出现在郑伯奇的理论版图之中的。

《中国新文学大系·小说三集导言》,是郑伯奇对现代中国文学批评的重要贡献。这篇重要论文,作为鲁迅和茅盾的《导言》的姐妹篇,至今还令人难以忘怀。论文对“五四”文学浪漫主义倾向的揭示,以及西方艺术思潮对中国现代文学的严重影响,都是很有见地的。他对创造社浪漫主义文学主张生成根由的揭发,相当精警,本书在讨论“自我表现派”批评家时已有所征引。郑伯奇对创造社“从来是被看做和文学研究会所代表的人生派相对立的艺术派”的说法,持有保留态度,并且还认为“若说创造社是艺术至上主义者的一群那更显得是不对”。在他看来,创造社诸人的作品一般“都显示出他们对于时代和社会的热切的关心”,他们“依然是在社会桎梏下呻吟着的

‘时代儿’”。他还指出,对文学研究会和创造社两个社团倾向的一般看法,“不过是大概的区分。文学研究会里面也有带浪漫主义色彩的作家;创造社的成员也有不少人发表有写实倾向的作品”。这是符合历史事实的,显示了论者对于历史事实底蕴平实而又深入的探索立场。郑伯奇并且还以此为纲,展开其作家作品评论,客观地论述文学研究会与创造社这两个文学流派既对立又具有实际的互补性,这大概是他给予后来者最为珍贵的理论财富。

在具体的作家作品评论上,郑伯奇的“导言”着眼于作家作品间的“同”中之“异”,而发微各自的艺术个性是他的突出用心。归纳类举的方法被批评家运用得相当娴熟,无论对创造社资深作家郭沫若、郁达夫、成仿吾、张资平,还是对后进的周全平与倪贻德、叶灵凤,包括白采,他以其洞若观火的批评识力给予了博观约取的比较性描述。外来艺术思潮,显然是他观察的重要参照,特别重视西方现代主义思潮对第一个十年的新文学理论与创作的影响,他比当时所有人都做得好。比如,德国浪漫派和新罗曼主义对于郭沫若的影响,“世纪末”颓废派给郁达夫带去的色彩,象征派和新罗曼派之于成仿吾魅惑的力量等,都是不错的段落。白采与叶灵服膺性心理的描写,但两人在郑伯奇眼中还存有相当的不同。他以叶灵凤的《女娲氏之遗孽》和白采的《微青》相比,认为“白采所刻画的是主人公的性格,那种变态性格的描写是有迫人的力量;叶灵凤所注意的是故事的经过,那些特殊事实的叙述颇有诱惑的效果。所以白采的作品比灵凤的深刻,而灵凤的小说比白采来得有趣。”这实在是通人之言。

郑伯奇是属于资深创造社批评家在1930年代对浪漫主义做出正面评价的少数几个人之一。相对宽容的立场使他更容易接受不同的文学思想,以至于在整个左翼批评阵线中并无特别排他的言论。他的批评观念始终建立在对历史的认知和对时代流向把握的结合上,尽管偏向明显,但他的批评到底是一种富于时代色彩的批评,同时也是一种在价值判断的主体意向上有所追求的批评。

第七节 洪 深

在中国现代戏剧黎明期的天幕上,洪深和欧阳予倩、田汉一起,同为耀

人眼目的三个星座。他们共同推动了中国戏剧向现代的转型,但各自又有着不尽相同的艺术个性。一般说来,欧阳予倩主要表现为现代戏剧和民族戏剧的联系,田汉大体上是一位“五四”新文学者对戏剧的选择,而洪深最有价值的工作在于他热情地让世界经典戏剧在中国落户生根。五四新文化运动郁勃的人道精神透亮在他处女剧作《贫民惨剧》、《卖梨人》之中;为着时代文化的新精神与新技术,他成为第一个漂洋过海向西方学习戏剧的中国留学生;1920年代中国文艺对社会问题的重视,让他在学成回国后便发下宏愿大誓,做一个中国易卜生。自此,他的全部戏剧活动深重地带着时代的烙印,站在时代戏剧阵地的前沿。他是现代中国最重要的戏剧批评家之一,对中国现代话剧的形成与剧场艺术水平的提高有突出的贡献。最初向国人普及西洋戏剧理论,继而鼓吹戏剧与时代急进思潮的结合,最后有效地探索世界现代戏剧与民族戏剧传统的融合。

洪深(1894—1955),字伯骏,号浅哉,江苏武进人。1916年清华学校毕业后赴美国留学,先学陶瓷,后转入哈佛大学师从乔治·贝克教授,专攻戏剧。1922年回国,先后在复旦、暨南、山东、中山、厦门、北师大任教,同时从事戏剧与电影运动。实际上,他的教授学者的声誉远远不及戏剧电影艺术家。

时代戏剧的思想尽管在洪深的艺术学徒期早见雏形,但他被国人认识的最初节目是《少奶奶的扇子》的演出。《少奶奶的扇子》是洪深根据英国王尔德原作《温德米尔夫人的扇子》,按中国情景改译的,是中国第一次严格按照欧美话剧的方式,有立体布景、有道具、有导演、有舞台监督,也即为我国第一次建立并执行正规的话剧演出制度,在我国是“在京戏和文明戏的夹缝中露头角,争得了存在”^⑩。

《少奶奶的扇子》的成功,给洪深带来的是信心的振奋,他为话剧这位中国文坛上的“辛德莉拉”尽快成为丰姿绰约的美少女,启示了某种可能性。当西洋留学生大多醉心于大事译介西方论著时,洪深却选择了用浅显的学理与客观实践相结合的方式。阐述和弘扬戏剧ABC,建树起他现代戏剧理论家最主要的心愿。比如关于剧本的编制同小说创作的差别,他有过简约的论列;在选材方面,小说不妨繁博,剧本则须严简,在精不在多;在描摹上,小说大可随从作者意兴,而戏剧直观性的特点,须深刻,还须显著,表现人物心理特重大众所同的天性;小说有语言叙述,戏剧借助活形活现,情事逼真;从作者的态度看,小说可在故事中发表意见批评优劣,而戏剧力戒著

者多口,必须持局外人的态度……^⑤

《术语的解释》、《戏剧的方法》和《“戏剧的”是什么》等三组文章,是洪深用以专门阐释现代戏剧的本质、特性、功能等基本概念。《术语的解释》含有“剧情”、“故事”、“情节”、“紧张”、“补叙”、“伏笔”、“焦点”、“蛇足”、“悲剧”、“喜剧”、“趣剧”、“内容与技巧”等;《戏剧的方法》计有“摹仿”、“小说与戏剧”、“给人看给人听”和“过于曲折隐微的心理”;《“戏剧的”是什么》包括“平凡的人生”、“怎样戏剧化”、“什么是戏剧——三种见解”、“人类的幸福”、“‘情事非奇不传’的谬误”、“奇特与普遍”、“‘戏剧的’解释”等。这些都是知识的介绍,同时也是理论的解说,用语通俗易懂,而大都又切实可用,涉及范围广泛而精见迭出。西洋戏剧“drama”被移译成“话剧”,在我国始出洪深。他在《从中国的新戏说到话剧》一文中,具体评析了“新戏”、“文明戏”、“爱美的戏剧”等名称的不当,正面阐明了“话剧”的正确意义。他说:“话剧,是用那成片段的、剧中人的谈话,所组成的戏剧(这类谈话,术语叫做对话)。”“话剧表达故事的方法,主要是对话”;“话剧的生命,就是对话”。最有见识的还在特别强调了对话在话剧中的“动作性”,他指出:

凡预备登场的话剧,其事实情节、人物个性、空气、情调、意义、主题等一切,统须间接的借剧中人在台上的对话传达出来。

洪深的这类戏剧普及工作,是以经典戏剧理论作依持的,具备从古典延伸到近现代,从近现代回溯至古典的恢宏气氛。现代意识的勃兴在 1920 年代似乎掩盖了多数文艺批评家用大力气发微民族传统的潜能,一般地说,洪深当时的实践也侧重于西方的经典戏剧现象,有着明显的启蒙性质。不过,属于洪深的是他避免了当时引入西方学理“以意为之”的粗糙作风,自然科学的训练使他的工作有某种“正本清源”的意义。此外,他的戏剧文学理论是一种包含戏剧剧场艺术的理论,这一特点,与其说出自他多方面的戏剧才具,还不如说缘于对戏剧性的坚实把握。

在整个 1920 年代,洪深所坚持的“为人生”的戏剧思想,大抵还是以“五四”风行的进化的文学论为基石的,对戏剧的发展与时代的发展取平等的观察,是他全部理论中最突出的内容。他是在消沉而迷惘的条件下接受革命文学论争的成果的。作为对前期的一种总结和对新的戏剧生命的呼唤,洪深在 1928 年撰写了《属于一个时代的戏剧》,集中表达了自己对戏剧本质的新思考。他认为:

戏剧所搬演的,都是人事,戏剧的取材,就是人生。同别的艺术(如图画音乐)相比较,戏剧更明显地、充分地描写人生的艺术了。……凡一切有价值的戏剧,都是富于时代性的。换言之,戏剧必是一个时代的结晶,为一个时代的情形环境所造成的,是专对了这个时代而说话,也是这个时代隐隐的一个小影。戏剧不能没有时代性,因为人生先是不能不分时代的。

洪深的表达,并不新颖,问题是他用这类思想适应了革命文学运动,适应了1920年代进步文学艺术家大转变时代的到来。洪深的关于戏剧时代性的思想,并不为着戏剧对现实的复制,而执著地呼吁着戏剧的当代性要求,强调戏剧家从现实生活中寻觅题材,汲取诗情。

1930年代左翼文艺运动,当然地成为洪深戏剧生命史上的盛大节日。马克思主义文艺科学的研习,进步同行的帮助和鼓励,使他早年对政治的理解获得了正面的素质。他同大量向左转变的资深艺术家一样,阶级观点的建立是根本性的变化,因而也合理地给他的时代的戏剧思想提供了具体的历史支点。《五奎桥》等“农村三部曲”的创作,尤其是《五奎桥》,不再停留在表层的现象世界,而直接把矛头指向不合理的社会制度,表现了发展着的农村阶级斗争风云。在理论领域,当田汉对以往“对于社会运动与艺术运动持两元的见解”做出自己的批评时,洪深则成为“一个彻底的为人生而艺术的作家,一个彻底的‘功利主义者’”,“功利到使高雅之士感到庸俗”,并以其“‘庸俗’的艺术来报效了国家,用不恤在泥泞中打滚,在荆棘中潜行的精神,替中国新戏剧运动踏平了一条道路,建立了一个永远用艺术来服务于人民的传统”。^②

戏剧大众化运动中的洪深,写了一大组关于希腊戏剧的文章,借重希腊戏剧中的经典现象,从起源、形式、内容、功能,以至于具体题材的选择和处理、人物形象阶层重心的设置等等,阐述了戏剧与人民的关系。他关心着那些识字不多甚至是文盲的工农大众,反对戏剧对话中层层叠叠的修饰和限制,主张采撷“大众语”来锤铸戏剧的对话^③。不过,他对大众语的界义,不像某些急进的大众语倡导者那样,一味倾向于用俚语俗语来装饰,而立足于“清楚与动人”的通俗化。指出这种语言应具备两个特点:一、必须“写得流利顺口,而后演员容易念,观众也容易听”;二、必须对大众生活用语进行一番“选择与精炼”^④。这是相当平实的见解。洪深关于戏剧语言大众化的出发点,既是生活的,又是戏剧的;既是通俗的,又是“美化”的。此外,他还

认为,大众化的戏剧作品在观众方面应达到两重效果:

一是他们能够完全了解那故事所报告与说明的某些社会情形;二是他们能够对于这种社会情形,发生一个那作者所预期的情绪的态度。⁵⁵

作为戏剧大众化的策略思考,扬弃以往“爱美的戏剧”的经验,洪深相当注重当时的学校戏剧运动。他在《学校戏剧之必要》一文中说:

学校戏剧运动,本来是一种含义极深的艺术运动……因今一切艺术“为民众”的意义,重又清楚了。于是这最初原本属于民众的戏剧,自己便不可负有重复归于民众的要求,而学校戏剧运动便是其中过渡的一个办法。因为先从凡事较先进,思想较清新的学生做起,自比较直接便向下层的民众去宣传更省力得多。

这种看法,同一般左翼批评家并不完全一致,反映了洪深对现代中国文学运动有相对客观的认识,实际地看取小资产阶级文艺家在大众的革命文艺运动中的“桥梁”与“先锋”的历史作用。从理论上,一般的学生的艺术活动,从一个特殊的侧面联系着艺术中普及与提高的关系。当然洪深在他的时代并没有正面提出这一问题,但他提供了部分有益的思想资料。

关于戏剧现实主义的理论,在洪深 1930 年代的文艺思想中占有特别重要的位置,既是他编剧理论的基础,又是他从事实用性戏剧评论的南针,并且它还作为枢纽有机地联系着戏剧与政治、与人民的关系。在上一个年代,洪深对戏剧现实主义作过可能的论述,甚至还对现实主义与自然主义做过尝试性的区分工作⁵⁶。不过从总体看,他和时代的大部分文艺家一样,他们的信奉和宣传现实主义,一般主要表明了一种严肃的有责任感的态度。1932 年瞿秋白《马克思恩格斯和文学上的现实主义》的发表,周扬对苏联社会主义现实主义的介绍,才推进了洪深的认识。1935 年付梓的《电影戏剧的编剧方法》,其中有关现实主义的论述,即为明证。

洪深将戏剧现实主义厘定为一句话:“不可逃避现实,而去把握现实。”⁵⁷他服膺现象与本质相统一的真实观。在他看来,艺术真实无须生活中实有,而是“可以有的”;并且它还是通过作者的意识反映的生活真实⁵⁸。以这种真实论为前提的现实主义在“目的”上鲜明有别于旧时代的现实主义:

旧写实主义,不过欲使读者冲动,或惊奇,或难受,至多对于不幸的人们发生怜悯而已;但现实主义是忠实地同情地记录人们在社会的环境中怎样去和丑恶的混乱的不公道的不平等的不自由的一切,对抗奋斗;并怎样才能获到有计划的,有组织的,平等自由的,合理的生活,作为观众们的“借镜”与鼓励。^⑩

由此,洪深才那样痛斥“鼓吹封建道德,慈悲主义,人道主义,念佛自度,宗教救世,布衣粗食运动”^⑪;才那样批判“为艺术而艺术”,痛斥某些致力于描写“人类性格永远不变”的作品,是“麻醉观众,意识地逃避现实,是无耻的行径”。^⑫

洪深同时认为,现实主义与旧时代的现实主义在“手段”上也有不同:

旧写实主义,着意在琐屑事物的搜集,偏重于人生黑暗面的描写,而对于特殊情形的丑恶,尤为乐道,但现实主义,除开你的真实外,还要正确的传达“典型的环境”中的“典型性格”。^⑬

在我国戏剧文学批评的历史上,恐怕是洪深第一个将恩格斯这段著名意见引进他本人的著述中。

洪深还认为,时代所要求的现实主义与旧现实主义相去甚远的地方,还在于两者“情调”上的不同:

旧写实主义,是阴郁暗淡的,是不能使人欢欣鼓舞的;但现实主义是乐观的,是给予观众希望的。^⑭

这一问题,是同洪深关于现实主义的“目的”和“手段”相关联的,同他所理解的真实论相关联。在他看来,所谓的艺术真实性,即是“从那现实已经存在的东西,推展到现实中可能存在的东西”^⑮,从发展中把握生活真实。他在自己的著作中突出地援引了苏联关于社会主义现实主义的观点,指出:“进步的作家,要在历史的运动中看现实,从现实中找出在时代的发展上具有积极意义的方面,而且要把那方面的未来的轮廓表现出来……这就有赖于丰富的幻想,并不是和现实的进行相矛盾,而正是可以鼓舞人们去努力实现它的。”^⑯

总体说来,洪深的现实主义戏剧思想同当时一般左翼批评家所拥持的现实主义思想并无特别之处,值得重视的主要在,洪深自觉地将时代文学现实主义思想演绎至戏剧领域,并且高度重视从戏剧家“为什么写剧”的角度

加以阐述。强烈的功利论色彩,机械主义的方法论还严重存在,不过,发展的历史将永远不会以高度完美的形式,而往往以相对缺憾的形式,不断为自己开辟道路。

洪深是《中国新文学大系·戏剧集》的编选者。他为选本所写的“导言”,除去说明每个剧本被选的理由,指出入选剧作家的成绩和特点,竟用了特别大的篇幅纵论中国的现代戏剧运动。“导论”连同作者1929年发表的《从中国的新戏说到话剧》,以及1937年的《十年来的中国戏剧》和1947年写就的《抗战十年来的中国戏剧运动与教育》,确立了洪深中国话剧史研究的前驱地位。

关于“导论”的理论框架,洪深本人在《编选感想》中有过交代:

在纵的方面可分为三期:一、最早以新姿态出现,作者的动机胜于他的技巧;二、技巧相当地上一段;三、更新的内容——在1927年开始。在横的方面又可分为三类:

一、理论;二、剧本的创作;三、舞台上的工作。

他的整个评述大体接受逻辑方法的指导,更是从历史发展进程中溯出现代戏剧发展的某些重要规律。比如,着重揭示现代戏剧和时代之间的内在联系;从时代政治状况和戏剧的关系中探索现代戏剧繁荣的一般根源;从时代需要出发审视话剧在中国的历史教训等等,反映了论者尊重历史与逻辑相统一的方法,以及力图冲破“资料长编”的企图。

在作家作品的评述上,将对象置于一定的历史范围之内,始终不脱离历史的具体环境,对具体情况进行实事求是的分析,是“导论”的立脚点。从一个戏剧家的新贡献和艺术个性方面来论评他在现代戏剧史上的地位和作用,则是洪深全部议论的重点。他的批评起点不是个别的实例,更不是枝微末节,而是对象本身的全部客观内容。这类方法同样为他的剧作批评带来了平实的气息。尽管政治倾向性和戏剧现实主义是他确立标准的基石,但对历史的尊重使他的批评拥有部分客观性的特色。比如,尽管就国剧运动,他是取整体批判态度的,但对余上沅《兵变》的“趣剧”风格观感不错,看出了它的“讽刺”。在他的心眼中,丁西林的《压迫》“下笔恰到好处,作风极像英国的A·A·Milne”,显示了“写实的轻松”,“可算那时期创作喜剧中的惟一的杰作”。确为的评。

至于洪深将“舞台工作”结构进现代戏剧历史的评述中,突现了“导论”

的精湛不磨。戏剧文学是一种严格受制于舞台物质条件的部门。供案头阅读玩赏是戏剧文学的一种功能,但毕竟不是它的特性,可以说,凡离开舞台规律的戏剧文学已不再是本来意义上的品种了。抗战爆发前夕的《十年来的中国戏剧》描述了以左翼戏剧为中心的 1930 年代的戏剧事实,倒有相当开阔的视野。洪深认为暴露罪恶现实的第一阶段戏剧创作应该包括一些爱情悲剧;第二阶段则是更加尖锐地抨击社会的黑暗和不义,其中还须注意那些讽刺现实的作品,比如李健吾的作品。而抗战胜利后的《抗战十年来的中国的戏剧运动与教育》,对洪深来说是一个当代课题,主要价值不只在于有了更为宏放的论评范围,以至于正面评述了延安解放区的戏剧成就,更重要的是批评家将其兴趣相对集中在对我国话剧发展方向的探讨上。自《从中国的新戏说到话剧》开始,洪深所留下的足迹,对今天治中国现代戏剧史的学者,是很值得体味和借鉴的。

至于洪深在新中国建国前夕的戏剧艺术批评,突出地表明了他对批评使命的理解。他不厌其烦地从学理的角度阐明了批评使命的实践依据,“话剧复兴”是他的中心话题。作为现代戏剧的开拓者,他在建国前留下了凝聚他一生最珍贵的体验和教训,诚如他在《话剧复兴运动座谈会上的发言》朴素地指出:

所有写剧本,选剧本,或分配脚色的人应主观地注意主题的积极性,不要专以迎合观众为事。

不管任何环境之下,戏剧工作者态度要严肃、奋励、各尽其能事,而不可潦草塞责。

要恢复学习精神。

要规规矩矩替老百姓解答问题,经常注意与人民生死祸福有关的问题。

注释

- ① 鲁迅:《“民族主义文学”的任务和运命》,《二心集》,上海合众书店 1932 年。
- ② 《关于左联改组的决议》,《秘书处消息》第 1 期。
- ③ 《关于左联理论指导机关杂志(文学)的决议》,《秘书处消息》第 1 期。
- ④ 瞿秋白:《普洛大众文艺的现实问题》,《文学》创刊号。
- ⑤ 瞿秋白:《欧化文艺》,《瞿秋白文集》第三卷,人民文学出版社 1953 年。
- ⑥ 冯雪峰:《论民主革命的文学运动》,上海作家书屋 1946 年。

- ⑦ 注同④。
- ⑧ 《文艺的大众化》，《集外集拾遗》，上海鲁迅全集出版社 1938 年。
- ⑨ 《春天》，《亭子间里》，湖南人民出版社 1963 年。
- ⑩ 《读南行记》，《亭子间里》。
- ⑪ 注同⑨。
- ⑫ 《一九三五年中国文坛的回顾》，《亭子间里》。
- ⑬ 《鲁迅与中国民族及文学上的鲁迅主义》，《文艺阵地》第 5 卷第 2 期。
- ⑭ 《新俄文学的曙光期·译者序》，上海北新书局 1927 年。
- ⑮ 《关于革命的反帝大众文艺的工作》，《文学导报》第 1 卷 6—7 合刊。
- ⑯ 《中国无产阶级革命文学的新任务》，《文学导报》第 1 卷第 8 期。
- ⑰ 《从〈梦珂〉到〈夜〉——〈丁玲文集〉后记》，上海春明书店 1949 年。
- ⑱ 注同④。
- ⑲ 见《海上述林》上卷，其中《马克思恩格斯和文学上的现实主义》一文，最先发表于《现代》第 2 卷第 6 期，署名静华。
- ⑳ 《马克思恩格斯和文学上的现实主义》。
- ㉑ 《高尔基论文集·写在前面》，《瞿秋白文集》第 7 卷，人民文学出版社 1954 年。
- ㉒ 《马克思文艺论底断篇后记》，《瞿秋白文集》第 3 卷，人民文学出版社 1953 年。
- ㉓ 参见瞿秋白所撰《地泉序》和《谈谈〈三人行〉》。
- ㉔ 参见冯雪峰《关于鲁迅在文学上的地位》一文的“附记”。
- ㉕ 《对于批评家的希望》，《热风》，北新书局 1925 年。
- ㉖ 《看书琐记（三）》，《花边文学》，上海联华书局 1936 年。
- ㉗ 《〈文艺与批评〉译者附记》，上海水沫书店 1929 年。
- ㉘ 《并非闲话》，《华盖集》，北新书局 1926 年。
- ㉙ 注同㉖。
- ㉚ 《文学的阶级性》，《三闲集》，北新书局 1932 年。
- ㉛ 《“硬译”与“文学的阶级性”》，《二心集》。
- ㉜ 《叶永蓁〈小小十年〉小引》，《三闲集》。
- ㉝ 《白莽作〈孩儿塔〉序》，《且介亭杂文末编》，上海三闲书屋 1937 年。
- ㉞ 《叶紫作〈丰收〉序》，《且介亭杂文二集》，上海三闲书屋 1937 年。
- ㉟ 《致李桦》（1935.4.4），《鲁迅书信集》下卷，人民文学出版社 1976 年。
- ㊱ 茅盾：《联系实际，学习鲁迅》，1961 年《文艺报》第 9 期。
- ㊲ 《都市文学》，《申报月刊》第 2 卷第 5 期。
- ㊳ 《封建的小市民文艺》，《东方杂志》第 30 卷第 3 期。
- ㊴ 《〈文学季刊〉第二期内的创作》，《文学》第 3 卷第 1 期。
- ㊵ 《女作家丁玲》，《文艺月报》第 1 卷第 2 期。

- ④① 茅盾：《西柳集》，《文学》第3卷第5期。
- ④② 《创作的准备》，《创作的准备》，上海生活书店1936年。
- ④③ 《一张不正确的照片》，《文学》第1卷第4期。
- ④④ 《法律外的航线》，《文学月报》第1卷5、6期合刊。
- ④⑤ 《王统照的〈山雨〉》，《文学》第1卷第6期。
- ④⑥ 《徐志摩论》，《现代》第2卷第4期。
- ④⑦ 《“抗战文艺展望”之发端》，《抗日三日刊》第45期。
- ④⑧ 《关于文学大众化的问题》，《大众文艺》第2卷第3期。
- ④⑨ 《作家的勇气及其他》，《春光》第1卷第2期。
- ⑤⑩ 茅盾：《祝洪深先生》，1942年12月31日《新华日报》。
- ⑤⑪ 《少奶奶的扇子序录》，《剧本汇集》第一集，商务印书馆1925年。
- ⑤⑫ 夏衍：《为中国剧坛祝福》，《边鼓集》，美学出版社1944年。
- ⑤⑬ 《大众语与戏剧对话》，《洪深戏剧论文集》，上海天马书店1934年。
- ⑤⑭ 《编剧二十八问》，《洪深文集》第四卷，中国戏剧出版社1959年。
- ⑤⑮ 《电影戏剧的编剧方法·清楚与动人》，南京正中书局1935年。
- ⑤⑯ 注同⑤⑮。
- ⑤⑰ 《电影戏剧的编剧方法·作者与观众》。
- ⑤⑱ 注同⑤⑰。
- ⑤⑲ 《电影戏剧编剧的方法·为什么写剧》。
- ⑥⑩ 注同⑤⑲。
- ⑥⑪ 注同⑤⑰。
- ⑥⑫ 注同⑤⑲。
- ⑥⑬ 注同⑤⑲。
- ⑥⑭ 注同⑤⑲。
- ⑥⑮ 注同⑤⑲。

第八章 现代文学批评的发展(二)

第一节 “京派”批评家

同左翼批评家大异其趣的是一批自 1920 年代末随政治中心南下后继续活动在北平和其他北方城市的批评家。他们处在周作人、沈从文的影响之下,与北方“左联”的批评家同时并存,虽未正式结成社团,却仍然保有相当的同情者,史称“京派”。他们大多是些教授学者,创作、批评兼备,此外,同多数左翼批评家不一样,他们中的大部仿佛新人文主义批评家,有留学西方的背景,依持民族文化深厚根基,又热衷于西方文化枝叶的嫁接。1933 年由西欧学成回国的朱光潜以宽阔的文学眼光和严密的逻辑学养,成为这一批批评家的理论旗帜,沈从文、梁宗岱、李健吾、李长之、萧乾、叶公超、常风等,都有相当的身手。他们的批评文字多数发表在《京报》、《华北日报》、天津《大公报》文艺副刊和《骆驼草》、《文学季刊》、《水星》和南京的《文艺月刊》上,北京大学、清华大学等校的文艺刊物也是他们时常光顾的地方,抗战爆发前夕由朱光潜出面主编的《文学杂志》更是他们的核心阵地。

弗理契、本间久雄,以及国外马克思主义学者的文艺理论借着 1928 年革命文学倡导,开始发生实际的巨大影响,渐次取代 1920 年代宏放的相对肤浅的西方近现代艺术理论。以哲学反映论原理为指导,以文艺与社会生活的对应关系为轴心,是这类理论的基本特点;标榜文艺的社会和阶级属性,弘扬文艺推动社会变革的功利职能,是它们发生发展并最终占据主流地位的重要原因。“京派”批评家同他们实际的社会思想相适应,其文艺思想以调和作为底色,美学倾向上的关于人生与文艺关系的捉握,创作原则上的表现与再现的兼容,艺术趣味与价值观念的宽泛,气息上和当时坊间流行的

理论很不相同,有深长用心,不乏胜见,却又充满了巨量的困惑。

早在1923年,朱光潜就开始处理文艺与现实人生的关系,在《消除烦闷与超脱现实》中表达了服膺心理学方法的倾向。他说:“在理论上,吾人生活当全然受理性支配,但是在实际上,吾人生活是不受理性支配的。因为无意识和感情在那儿潜移默化,意识的防范实在鞭长不及马腹。”带着浓重心理学气息的文艺思想使布洛的“心理距离说”于是自然地进入了朱光潜的视域中,用以调和人生与文艺的关系。其他“京派”批评家在主体与客体精神联系的把握上,都主张主体的创作情绪要控制在“适度”的范围内。沈从文带着自己的经验将之表述为“情绪的体操”^①,甚至向人们吁诉:应该“极力避去文学表面的热情”,“神圣伟大的悲哀不一定有一摊血一把泪,一个聪明作家写人类痛苦或许是用微笑表现的”^②;年轻一些的萧乾痛感“五四”文学中一味宣泄悲哀的风气,以至极而言之:把精力放在诉苦上,使“五四文坛成为一个疯人院:烦闷了的就扯开喉咙呼啸一阵,害歇斯底里的就发出刺耳的笑声;穷的就跳着脚嚷出自己的需要;那有着性的苦闷的,竟在大庭广众之下把衣服脱个精光”。^③

朱光潜本人曾用距离的概念解释悲剧是最高的抒情诗,解释音律在诗中的特殊地位。一般“京派”批评家几乎都以具体实践相应和,在把握文艺内容与形式关系时,尤其注重技巧,因为技巧的存在,合理地印证了朱光潜所张扬的“心理距离说”,技巧本质上体现为距离的概念。

沈从文有专文《论技巧》,萧乾则奉献了《为技巧伸冤》。梁宗岱对梵乐希的心折,李长之在《鲁迅批判》中专章阐述鲁迅小说杂文的技巧特征,李健吾对沈从文、何其芳、卞之琳、林徽因、曹禺、芦焚等创作技巧的揭示,大抵体现了相同的立场。不过,节制适度的观念同时使他们并没有成为技巧至上主义者,也反感过重技巧、滥施技巧,即便对友好如某些新月派诗作也不讳言护短。适当的距离调整是他们的理想,用于技巧,“距离不足”即忽视技巧,“距离过度”即过重技巧。萧乾将技巧厘定为“适当的和谐的安排”^④,具有一定的代表性。朱光潜从历史与学理的角度将西方文学批评史上出现过的方法作了分门别类的剔括,并且还供认自己倾向于“印象派的批评”即“欣赏的批评”,也即他所调侃的“饕餮式”的批评^⑤。尽管如此,从他留下的批评文字看,人们无法得出纯粹印象派批评的结论,相反会窥见各种方法的影子在晃动。《评〈谷〉与〈落日光〉》是他批评芦焚小说的著名篇什,欣赏的态度坚持一贯并不假,法朗士式的探险气息也清晰可辨,但就他在洞察并把握

作者情感表现方式底蕴时所表现的思维方式和批评视点看,更有圣伯甫、阿诺德提供的灵感。萧乾的批评文字一般倾向于法国分析派的特点,但他对直觉感悟在文学批评中的地位较之朱光潜有更彻底的表白。他说:“一个好的书评家时刻着眼在作品全部的氛围、情调和观点上。他整个地欣赏,也整个地批评”,甚至还断言:“由直觉创出的仍须以直觉体验出,……分析几乎不可能。”^⑥

李健吾的批评一般可视为“京派”批评的范式,他虽没有完全摒弃分析,但艺术直觉和审美悟性使他的批评闪现出灼人眼目的光华:

这年轻的画梦人,拨开纷披的一切,……他要一切听命,而自己不为所用。他不是那类寒士,得到一个情境,一个比喻,一个意象,便如众星捧月,视同瑰宝,他把若干情境揉在一起,仿佛万盏明灯,交相辉映;又像河曲,群流汇注,荡漾回环,又像西岳华山,群峦叠起,但见神往,不觉险峨。他用一切来装潢,然而一紫一金,无不带有他情感的图记。这恰似一块浮雕,光影匀均,凹凸得宜,由他的智慧安排成功一种特殊的境界。

这是李健吾对何其芳《画梦录》的评论,我们不妨再看看批评家眼中的《边城》和《八骏图》:

《边城》是一首诗,是二佬唱给翠翠的情歌。《八骏图》是一首绝句,犹如那女教员留在沙滩上神秘的绝句。

这是一种直觉的综合审美考察,很少用艺术以外的学科规律和准则来规范文学,虽然并不完全排斥哲学统合,但多少取与哲学统合别样的方式,立足于文学实体形态进行收敛式思维,即用直观的“艺术”化思维来阐发作品的特征和意义。批评家主体的感受、感觉和审美经验的积累是其出发点,以至论证不时出现跳跃性,“简化”甚至“省略”。

“京派”批评浓重的心理氛围,大抵也出诸顽强表现主体意识。文艺心理学影响他们从创作思绪过程、作品人物性格结构、艺术接受的审美心理着手,这一些几乎是他们批评的定点。这正是一般“京派”批评家不同于社会还原批评家的地方。当后者较多地注意社会意识的自控需求时,“京派”批评家则强调穿透对象的“密码”,“一直剔爬到作者和作品的灵魂深处”。在《自我和风格》里,李健吾借助法朗士,对“批评与批评家”作了这样的界定:

犹如哲学和历史,批评是明敏和好奇的才智之士使用的一种小说,而所有的小说,往正确看,是一部自传;好批评家是这样的一个人:叙述他的灵魂在杰作里面的探险。

“京派”批评家是怀抱着一腔对艺术的挚爱从事批评的,批评主体的介入,往往又会使他们少却了判断的冷静,多增了热情的灌注,隽永深沉或酣畅浓烈的情感,则玉成了他们的批评特色。李健吾的批评堪称典范,情感的逻辑,诗化的语言,如大海的波涛,起伏激荡。李长之的《鲁迅批判》思辨与抒情相济相生,批评家是他的本分,而抒情诗人则是他的灵魂——

无疑地他是中国文学史上划时代的期间的人物中最煊赫的一个代表者,他呼吸着时代的气息,他大踏着步向前走。他像高尔基一样,他的遭遇是完成了他的前此的经历,几乎对他后来留下一种颇可咀嚼的意义,这是多么奇异呢,然而我不能马上叫出名目。

李长之本人就极力推举“感情的批评主义”:

我认为,不用感情,一定不能客观。因为不用感情,就不能见得亲切。……感情就是智慧,在批评一种文艺时,没有感情,是决不能够充实,详尽,捉住要害。^⑦

朱光潜一再申言,理想的批评是一种“创造的批评”,基于克罗齐“创造即欣赏”,他认为批评也得从作品中发现一种意境或形相,也得表现与这种意境相适应的情趣^⑧。情感在他看来既能组织凝集批评家以往的经验 and 知识,并且还可推动批评家新的意象结集,获致充满灵感和富于创造的主动性,以此揭发和超越批评对象的审美属性和价值。

强调直觉感悟,强调批评主体介入和强调情感动力,这三者突出地成为京派批评创造性思维和批评方法的基本特征。它们朗然显示着民族的特色,反映了传统美学观和批评方式对现代批评的影响和渗透。同时需要指出:“京派”批评毕竟发生在20世纪的现代中国,它对传统的摭拾和运用带着通过它个性条件的批判与创造。它在较大程度上自觉不自觉地沟通了民族传统批评与西方以印象主义为主要内容的批评传统,但这种沟通是在尽量汲纳一般科学方法的前提下进行的。“京派”批评家虽无创建系统的冲动,对于努力保持历史透视的距离,努力扩大批评视野,似乎表现着足够的热情。

至此,人们不难发现“京派”批评把握美学尺度的固守一格,相对轻视历史的尺度,以及批评中具体的发展着的人的尺度。他们的强点与弱点大体共存于斯。当他们漫游批评世界时,他们大都舍得顶住抵抗力去磨锐自己的艺术敏感,用智性成分与官能感受相融和的手段去抉精采微,但他们毕竟是狭仄的,他们的批评落英缤纷,多为轻灵而隽永,深厚与恢宏似乎难以列于他们名下。他们无疑有独到的热力拥抱作品与性格,但书本上的传统往往成为他们精神上的负累,他们不习惯或不愿意看到一个具体的活泼的灵魂在搏动震颤,抽象的人性要求不时会造成他们的惰性。

《大公报》“文艺副刊”与“文艺”,在沈从文和萧乾的调理下,文学批评文字有不错的气氛。倚重西方传媒的传统,这家副刊特别注重书报评介,而“京派”批评家大多对书评有相当兴趣。他们多为学院中人,学院派批评使他们讲究系统和既成,究源竟委,教育的职司同时也使他们难忘“传道解惑”的氛围。萧乾燕京的毕业论文就为《书评研究》,在他看来,书评与批评同为高尚的学艺,它们的区别既不在“陈述与判断”上,也不在“读者与作者”对象的分殊,几乎也不在所谓“深度与广度”上,它们是“同行”——有媒体性质的不同,但无批评性质的差别。《书评研究》指出:

批评家多往深处探索一些,书评家在广度上着力。书评是为非专家的一般大众所做的评论。在形式上,它似浅近些,但同批评家一样,做书评的人应有清晰的历史概念,对于作家应有深刻的认识,对于作品应有透彻的见解。书评家的工作实在更难一些:他不但应注意内容和意识,同时也不宜漠视装帧的美观。在对内容评价之外,还要顾及印刷的质量。像个小学教员,他懂得很多,却能用忍耐和机智约束住自己。解释而不命令,陈述而不说教。既保持自己主观的见解,又要时刻顾到客观的需要。

靳以的小说,摊在萧乾面前,成了他的对象。通过语言文字织成的网,通过意象所构筑的篱笆,他钻了进去,体验着小说家告诉他的一切,于是,他有了《评〈青的花〉》,他才情风发的议论着:

由靳以君的小说,我看到的作者总是一个和蔼真诚的老实人,不使用生涩的字眼,不使用眩人的技巧,不用谐趣夸张逗人发笑。他仿佛总是把两只手安安稳稳地放在膝上,滴溜着一对蒙了层泪纱的眼,有头有尾地说下去。到了紧要处所也不搔头皮,不蹦跳,不喧嚷,说到后来有

些糊涂了,也就任那轮廓朦胧下去,不编排,不说闲话。一块小小手绢,随时轻抹着嘴边睫角为悲喜自然酿出的泪水。也许过路人看了这白昼伤感的人讥他作“老太婆”,他也就那么多婆婆妈妈地点点头,继续地说了下去。

这是典型的“京派”批评的情调。批评家站在一个似乎为人遗忘的角落,他要的也不太多,不过不喜欢按别人的样子诉说,淡淡地欣赏,淡淡地說出。一种描述性的语调活跃着批评家生气灌注的心,一种抒情意味特浓的议论包裹着机智的分辨。

李健吾一再呼吁批评的“公平”,呼吁“我的公平有我存在的限制,我用力甩掉我深厚的个性(然而依照托尔斯泰,人性正是艺术上成就的一个条件),希冀达到普遍而永久的大公无私”。朱光潜一再标榜“纯正广博”的趣味,认为趣味“愈广博,偏见愈减少,趣味愈纯正”。萧乾有专文《书评和做人》,竭力抨击批评中的偏见,以为批评家“最基本的态度应是诚恳”,“诚恳包含公正、同情和不嫉妒,没有偏见,只有一颗清澈热烈的心。不马虎可也不拘守固定的标准。不毁诋也不胡捧。对自己有信心,而又永不视自己的批评为最后的,随时都抱着探索尝试的精神”。

批评中的低级趣味与偏见,在现代文学批评中是客观的存在,大抵与我国新文学生成和发展过程中不成熟,流行的形而上学思维模式,以及半殖民地半封建文化土壤上滋生的病态有关。“京派”批评的深刻性,以及必须给以珍视和发扬的生命力正在这里。同时,他们也有浮浅的一面。萧乾鞭扑的“有意识的偏见”就需要分析。他的这种意见是在相对放纵“无意识偏见”的前提下作出的,并且是从混沌地估衡“有意识的偏见”角度施以攻击的。一般地说,“有意识的偏见”在现代中国文坛上,主要表现在左右两翼壁垒分明的文学阵营内。如果这种看法并无大错,那么,“京派”批评家以反对“有意识的偏见”来反对右翼文学,体现了他们并不忘情于人生、社会的某种正义,然而当他们同时又以揶揄“有意识的偏见”来针对左翼文学时,就缺乏了某种冷静和宽容,满足了在观念世界中的陶醉,而多少模糊了视线。他们不适当地扩大了自己同现实的距离,不能清醒地认识到他们身处于一个辗转于血泊、渴望振兴的民族,对于这个民族所特有的焦躁情绪多了一分严厉,而少了一分宽容。倘若再进一步味索他们所以放纵“无意识的偏见”,是很容易探测到他们标榜“公平”和“广博纯正”的另一番用心的。

朱光潜为《文学杂志》所写的发刊词《理想的文艺刊物》,表达得相当

清楚：

我们对于文化思想运动的基本态度，用八个字概括起来，就是“自由生发，自由讨论”。我们相信文化思想方面的深广坚实的基础是新文艺发展所必需的条件。……中国新文艺也还是在幼稚的生发期，也应该有多方面的调和的自由发展。我们主张多探险，多尝试，不希望某一种特殊趣味或风格成为“正统”。

他在晚年的《自传》中泄露了真实的消息——“这是我的文艺独立自由的老调，也可以说是站在弱者的地位要求齐放争鸣的权利”。从这种自省看，不难穿透“京派”批评家所持的基本态度，是一种争权利、争地盘的态度。他们将自己视为“弱者”，弱势群体往往容易对自己的行为产生某种崇高感，也是可以理解的。他们并不警惕自己的偏见，而只将之厘定为“无意识的偏见”，按萧乾的意见是“难以避免”的。这些恰恰是一种基于自由主义文艺立场的“有意识”，因此，他们所表现的偏见，同样是“有意识的偏见”。

似乎是超然于左右两翼，是“京派”的趣味，从而也形成了他们标榜批评自由的矛盾性。关于批评自由，李健吾有则坦然的告白：“一个批评者有他的自由。……他的自由是以尊重人之自由为自由。”^⑨作为一种普泛的理想，他说对了，但联系“京派”批评的全部实际看，他们距理想还远得多。真正的批评自由在黑格尔看来只有通过个性的多样化差异的扬弃，才可能实现，他颂扬“希腊精神”，大抵基于这样的认识^⑩。京派批评有其值得尊重的个性，他们相对缺乏对于时代精神与某些文学对象的认识，对“金刚怒目式”的文学，如火如荼式的情感张扬的战斗文学，缺乏必要的宽容和必要的耐心。他们由先验的框架所营建的批评期待，终究没有使他们获取批评的自由，相反不仅得不到广泛的同情，并且不少圈内人逐渐选择了改弦更张。这应该是京派批评家的不幸。

“京派”批评是时代的产物，“京派”批评家多为崇尚智慧、拥护真理的批评家。在对于文学本体的执著、对于主体意识在批评中的地位、对于批评艺术的摸索等方面，有过不少相当精湛的意见和实践，其中某些部分的意义不只属于现代，也属于当代。它们综合调和传统与现代、民族与异域的努力，永葆魅力。作为现代文学批评的一个侧面，它与主流批评同样存在着自身的问题，但它与主流批评，有诸多互证互补的意义。如果某些社会学批评带着崇高的姿态扮演了堂·吉珂德式的英雄形象，那么，“京派”批评家大体带

着一颗真诚的心,苦恼于求觅自我与世界的平衡,既执著又迷惘,既富有又贫乏,他们是一群中国的哈姆雷特。

第二节 朱 光 潜

朱光潜是“京派”中最重要的批评家,是“京派”文学的理论旗帜。朱光潜的意义在于他是一个典型的文学批评家,他虽无建构自己体系的抱负,却“桃李不言,下自成蹊”,留下了一大笔既博大又富有特色的理论遗产。朱光潜的意义更在于,他作为风标凝聚了“京派”的意志,表达了一种非主流派对于中国新文学前途的关怀。

朱光潜(1897—1986),字孟实,安徽桐城人。1918年进香港大学文学院进修教育学,毕业后在上海中国公学、上虞春晖中学、上海立达学园任教,扩大了与新文学著名作家的交际。1925年赴欧洲留学,曾在英国爱丁堡大学、伦敦大学攻读英国文学、心理学、哲学和艺术史;在法国巴黎大学、斯特拉斯堡大学学习法国文学,并以论文《悲剧心理学》获文学博士学位。1933年回国,任北京大学西语系教授,讲授西方文学史和文艺心理学。抗战爆发后任四川大学文学院院长、西语系教授和武汉大学教务长、外文系教授。1946年后重回北京大学,任西语系、哲学系教授和文学院代理院长。主要著述有《悲剧心理学》、《文艺心理学》、《诗论》和《谈文学》、《孟实文钞》等。

如果社会学角度和文学本体角度在1920年代的对立是由文学与社会既联系又区别的内在根源演化而成,坚执一端难免偏颇,那么,对立的双方所形成的张力提供了某种互为发明的可能性,有利于综合的发生。1920年代末,新月社作家在同革命文学论者即后来的左翼作家的冲突中,没有经过几个回合便败下阵来,社会学角度几乎成为一统天下,并向着系统化和革命化的方向发展。朱光潜的理论生命正是诞生在这一时期。整个的1920年代,他的零散的文学意见大都取文学本体的角度,许多议论与创造社相差无几,但教育学专业的背景使他看重西方浪漫派文学中的心理学内容。发表在《东方杂志》第18卷第4期上的《福鲁德的潜意识与心理分析》大概是我国较早介绍弗洛伊德关于无意识与文艺关系的文章之一,它的作者便是朱光潜。这里有几点值得注意;其一,西方文化俨然是朱光潜重要借鉴;其二,

心理学尤其变态心理学是朱光潜最早的兴趣中心；其三，1920年代初，弗洛伊德学说在欧美各国才产生影响，可见朱光潜对追求中国文学与世界文学同步的高度自觉。

从整体性的观点看待文学的基本问题，这是朱光潜在1930年代坚持的独立立场。心理学的基本储备促成他在博士论文《悲剧心理学》的专门研究之后，为我国创造了第一部《文艺心理学》。朱光潜在初版“自白”中声称：“文艺心理学是研究文艺理论的，是从心理学观点研究出来的美学，作者企求的是：丢开一切哲学成见，把文艺创造和欣赏当作心理的事实去研究，从事实中归纳得一些可适用于文艺批评的原理。”

朱光潜的这个角度显然是对自己在1920年代旧路的一次杰出伸发，并且朝着系统性的方向前进了一大步，所表示的气息同左翼文艺理论有了相当大的距离。心理学的角度、美学的角度，在1920年代的理论界已有相当涉及，在左翼理论界执意直奔文艺社会学角度时，它们的补充意义便特别清楚了。在朱光潜，对心理学、美学的强调，远不是标新立异，而是有着另一番深长思索的——“我察觉人生是有机体；科学的、伦理的和美感的种种活动在理论上虽可分辨，在事实上却不可分割开来，使彼此互相绝缘”^⑩。《文艺心理学》披着克罗齐“形相直觉”的外衣，丰盈着西方近代浪漫主义美学的光焰，同时又不完全维护形式主义文艺理论，一种综合性的方法论的种子已落下，并且生了根，发了芽。具体地说，朱光潜第一次提出了美感经验及其前因后果的原理：

美感经验只能有直觉而不能有意志及思考；整个艺术活动都不能不用意志和思考。在艺术活动中，直觉和思考更迭起伏，进行轨迹可以用断续线表示，形式派美学在这条断续线中取出相当于直觉的片段，把它叫做美感经验，以为它是孤立绝缘的。这在方法上是一种大错误，因为在实际上直觉不能概括艺术活动的全体，它具有前因后果，不能分离独立。形式派美学既然把美感经验划为独立区域，看见在这片刻的直觉中艺术与道德无直接关系，便以为在整个的艺术活动中道德问题也不能闯入，这也未免是以偏概全，不合逻辑。^⑪

这个结论包括互相联系的两个部分：一是旨在阐释美感经验与艺术活动的关系的“断续线”理论：美感经验，只是艺术活动全体中的一小部分，艺术活动是直觉与思考的断续线。另一是旨在阐释美感经验与道德的关系，

作为艺术活动全体中的一小部分的美感经验是与道德无关的,而作为人生活活动全体的一小部分的艺术活动却与道德密切相关。基于此,朱光潜还专门论述了美感与联想问题,目的都在于把美感经验和艺术放到生活的整体联系中去。

在理论上,朱光潜是经过英国语言学家、心理学家布洛提出的“心理距离说”,从美感经验的形式主义观点达到对美感经验的前因后果的认识的。布洛的“心理距离说”认为人的审美知觉态度应与现实生活的功利态度拉开一定的距离;对审美对象的单纯观照只是由于心理上有这种距离才成为可能;美感经验是与现实功利态度保持距离的结果。他还提出“距离的自我矛盾原理”:对象与主题的距离不可太远,太远就会因不能理解而致不能欣赏,距离也不能太近,太近就会让实用感压到了美感;与现实功利拉开距离但又不离开形象的观赏才是适中的距离,“距离适中”就会维持美感。在朱光潜看来,布洛虽深受形式主义影响,但客观上作出了打破形式主义的贡献。他所提出的“心理距离说”更为重要的意义在于,它“进一步提出了一个确定审美经验条件的标准”,从而,“打破了形式主义美学的狭隘界限,扩大了艺术心理学的范围,使之能包括比抽象的纯审美经验广大得多的领域”^⑬。这些在朱光潜看来,是布洛系统中最有价值的部分,创作和欣赏的成败——即能否获得美感经验,就看能否把距离安排得适当,“不即不离,是艺术的一个最好的理想”^⑭。他认为,按照这个原理,那些被形式派当作与美学不相容而拒斥的逻辑认识、个人经验、概念的联想、道德感、本能、欲望以及其它许多因素,对于美感经验能起到或成或毁的作用,问题只是在于这些因素是否放到了适当距离以外,也即放在与美感经验不即不离的去处。

以“距离说”为美学思想的焦点,反映了朱光潜对尼采的追随。尼采的格言是:“从形象中得到解救”。它所表达的思想,正如尼采用酒神原始的苦难融入到日神的灿烂光辉之中这个巧妙的比喻所说明的那样,是既肯定人生就是痛苦,又肯定痛苦的人生也值得一过。朱光潜认为,“尼采的一个功绩正在于他把握住了真理的两面”^⑮,“人生痛苦”所以采取距离的态度,人生“值得一过”所以又不能将自己和生活的距离拉得太大。同样肯定与人生不即不离,布洛用的是心理学的语言,而尼采则用思辨的语言,实质上并无区别。从尼采到布洛,是朱光潜建构自己美学思想和文艺理论的中介,显示出特有的批判综合的品格:一方面以直觉说为逻辑起点,借助于形象孤立说、移情说、内摹仿说,从心理、生理现象方面加以展开康德到克罗齐的形式

主义美感经验论；一方面又执著于人生与艺术的整体有机观，在坚持美感经验的同时顾及它的前因后果。

这些是理解朱光潜文学批评家身份的关键，他的一些具体讨论文学创作过程，包括作家的条件以及文学一般性质的文字，也即《孟实文钞》、《谈文学》等著作全部透视焦点都可以用“心理距离说”来阐述，甚至连他的《诗论》也带着相同的氛围。

从创作看，“距离说”要求：一方面作家描写最切身的情感，这样的作品就不至于空疏，不近情理，另一方面，作家又一定要把切身的情感客观化为一种意象，自己站在客观的地位去欣赏它，即“一定要在自己和这情感之中辟出一个距离来”^⑩。朱光潜赞赏华兹华斯的“诗起于沉静所回味得来的情绪”，并视为至理，不是偶然的。他批评“为艺术而艺术”理论的错误在于看轻内容而偏重艺术，使艺术离人生的距离太远；弗洛伊德的性欲升华说的错误在于把艺术和本能情感的距离缩得太小；理想派的弊端在距离过大，写实派则在距离太小。他进而认为，各种艺术的性质不同，距离生来就有远近，关键是经过艺术剪裁，使距离适当。《悲剧心理学》指出，距离最近的是戏剧，因为它通过真人表现真人的动作和感情。在戏剧中，丧失距离危险最大的是悲剧，因为悲剧是最严肃的艺术，比别种戏剧更易唤起道德感和个人情绪，悲剧这些先天不利条件就要用各种戏剧技巧（例如空间、时间的遥远性，人物、情境、情节的非常性质等）来弥补。悲剧欣赏中的喜感也是距离化的结果。活动和发散总常伴随着愉快，不过情感在悲剧中散发和在现实中的发泄不同。现实生活中的情感发泄是实用的情绪，因此不是美感，而情感在悲剧中的散发带有活动和散发所常伴的愉快，却不粘带实际生活的忧虑和苦恼，这就是悲剧喜感的特质，它根源于距离！

“距离”的概念同时也被朱光潜用于批评。顺循克罗齐的路线，他主张“创造的批评”，以批评即欣赏作前提。从审美经验特性的角度出发，批评逻辑上排斥科学和实用的态度，所以他对“判官式的批评”和“实证的批评”持保留的意见。大体地说，他同情于印象的批评，认为“每个人只要根据自己的趣味去欣赏作家。用不着什么介绍人，每个聪明一点的读者都是批评家”，诚如法朗士所说：“批评像哲学历史一样只是一种给深思好奇者看的小说，精密地说，一切小说都是自传，一切真正的批评家都只是叙述他灵魂在创作中的冒险经过”^⑪。但是，“距离说”又使朱光潜从理查兹那儿搬来了“传达”和“价值”两种武器，对克罗齐展开了批评。克罗齐虽说并不否认传

达,可他否认传达本身是创造,是艺术活动中的有机部分,而是一种非艺术的,既带概念的思想又往往有实用目的的“物理事实”。朱光潜则认为,克罗齐的偏颇在三个方面:其一,抹杀了传达技巧是区分艺术家和非艺术家的标准;其二,抹杀艺术在酝酿意象时常常有能离开他所常用的传达工具(特殊媒介符号)的事实;其三,抹杀艺术家的心理背景作为传达时的一种因素对意象创造有很大的制约作用。在前两者中,朱光潜表现出对艺术活动过程的深刻体察。在他心目中,关于艺术家传达的技巧,他们对于题材和某些手法的兴趣和才能,不是外在的物理事实,而是内在的,支配着意象和形相的表现的。关于后一方面,突出表现了朱光潜对艺术的社会性的理智,有机的综合的方法论使他强调“艺术家同时也是一种社会动物,他有意无意之间总不免受社会环境的影响,艺术的动机自然须从内心出发,但是外力可以刺激它,激励它,也可以箝制它,压抑它”^⑮。至于“价值”问题,在朱光潜那里,基本上还是由“传达”问题伸展出来的。没有传达,“批评家失却了可见的作品”,抹杀传达,“势不能不同时抹杀价值”,“普通的所谓‘批评’不仅批评意象本身(内容)的价值,尤其是要批评意象的传达或表现(形象)是否恰到好处。这就是说,批评的对象不仅在意象本身而尤其在意象的传达方式。”^⑯

朱光潜为数不多的实用批评,尤其是书评最能体现他的批评理想。他认为《望舒诗稿》给我们展示的是这样一个天地——一个“伴着孤独的少年人”,在“晚风散锦残日流金”的时光,“行在微茫的山径”,他向雀儿央求:“唱啊,唱破我芬芳的梦境”!他留意着春与爱,“撑着油纸伞,独自彷徨在悠长又寂寥的雨巷”,“希望逢着一个丁香一样结着忧愁的姑娘”。……他是“一个怀乡病者”,他常“渴望着回返到那如此青的天”,“小病的人嘴里感到莴苣的脆嫩,于是遂有了家乡小园的神往”。在如此征引铺排一番后,朱光潜开始议论,这个诗人拥有的“世界是单纯的,甚至于可以说是平常的、狭小的,但是因为作者的亲切的经验,却仍很清新爽目”,“他不夸张,不越过他的感官境界而探求玄理,他也不掩饰,不让骄矜压住他的‘维特式’的感伤。他赤裸裸地表现出了他自己——一个知道欢娱也知道忧郁的,向新路前进而肩上仍背有过去的时代担负的少年人”。这可算完成了关于望舒诗意本身的批评,按着朱光潜直剖诗人传达意象的技巧:这位诗人最擅长的是抒情诗,“在感觉方面他偏重视觉”,“在意象方面他喜欢搬弄记忆和驰骋幻想。”

我们如此不惮烦地引述,仅仅为着以一个例证看清朱光潜批评的一般风貌。

作为一个文学批评家,现代文学对于朱光潜来说是一个当代课题。他的《现代中国文学》迄今还没有得到充分的关注,终究是遗憾的。这篇文章集中反映了“京派”作家对中国现代文学的基本看法,尤其代表了他们在1940年代后期的看法。

《现代中国文学》对既成意见多有摭拾,对近代文学作为现代文学的过渡意义,“五四”新文学的基本内容及其对于后来的影响,较之王哲甫《中国文学运动史》、陈子展《最近三十年中国文学》、伍启元《中国新文化运动概观》、吴文祺《新文学概要》、李一鸣《中国新文学史讲话》等,无有新出。但值得注意的有三个方面:

其一,朱光潜把中国现代文学发生的起源归结为“东西文化接触”,因此当别人采用多轨合一的办法,而他则采用单轨直进,即围绕“文学变迁”一条轨道进行描述。对西方文化催生现代中国文学的严重看法,有其正面的意义,甚至可以说把握了一个极其重要的方面。因此,朱光潜把近三十年来的文学翻译工作也吸纳进自己的视野之中,这是极富启发意义的。相对地说,对于接受西方文化影响的本土政治经济方面的需求,仅作了现象的罗列,他所言的“时代变动”有部分的指代,但终极原因还在西方文化的东渐。“现代中国文学”的发生缘于“时代的变动”,而“时代变动的起源是东西文化的接触”,这是他的基本思路,是一种从文化到文化的思路。

其二,由于现代文学受制于西方文学的催萌,于是便有一个西方文化与民族文化的关系问题。这本是京派作家长期重视的问题,同时,抗战以来现代文化对传统的进一步认真反思,形成了调整的自觉,这股思潮对朱光潜显然也有暗合的作用。他在简约的篇幅中继续发挥着他对于历史持续性原则的理解,他的判断是:“我们的新文学可以说是在承受西方底传统而忽视中国固有的传统。”这个估计平实而清醒,因此,他瞩目于新文学的发展,它的“学习”和“尝试”,多在这一方面。这是相当积极的,体现了“京派”作家对现代中国文学的殷切的情感的睿智的提示。

其三,“政治的骚动尝波及文学”是现代中国文学的基本特征。关于这一问题的揭发,原则上符合实际,但朱光潜对左翼文艺的苛责又表明他由迂阔导入偏见,由偏见导入对历史的歪曲——“‘左翼作家同盟’起来以后,不‘入伙’底作者们于是尽被编入‘右派’的队伍。左翼作家所号召底是无产阶级文学或普罗文学,要文学反映无产阶级的政治意识,使文学成为政治宣传的工具。因为无产阶级的政治意识在中国尚未成为事实,他们也只是有理

论而无作品。不过他们的伎俩倒被政治色彩不同底人们窃取,近二三十年文学界许多宣传口号都是这种伎俩的应声。我们看见许多没有作品底‘作家’和许多不沾文学气息底文学集合”。就某种程度而言,论者揭示了某些真实性,但用以针对左翼文学的全体,是荒谬的。当朱光潜评述现代文学的创作实绩时,矛盾迭出。

朱光潜首先谈到新诗。他认为这一领域表现了西方文学对新文学的最显著的影响,最有意义,但由于“对于西诗的不完全不正确底认识”,新诗尚未“踏上康庄大道”,处于“畸型的发展”。对新诗发展有过影响的作家他列数胡适、刘半农、徐志摩、闻一多、卞之琳、冯至和臧克家。胡适、刘半农代表了先驱的意义,冯至和臧克家之于他的观感最好,冯的学德国近代派,“融情于理,时有胜境”;臧的早年“走中国民歌的朴直底路”。

小说在朱光潜看来,成绩“比较好”,甚至将其原因部分追溯到“多少还可以接上中国底传统”。他对小说大半依凭“写实主义”,也颇有识见。列举的优秀作家是鲁迅、沈从文、芦焚、茅盾、巴金、沙汀等六人,有趣的其中半数是货真价实的左翼作家!他的具体评述用语极谨慎,表现了一种相当严密的气息:“鲁迅树立了短篇讽刺的规模,沈从文、芦焚、沙汀诸人都从事地方色彩的渲染,茅盾揭开都市工商业生活的病态,巴金发掘青年男女的理想和热情,这些人的作品至少有一部分在历史上会留下痕迹底。”

戏剧较之小说在技术上困难得多,成功极不容易。朱光潜认为,戏剧在现代文学中成就最差,“不但比不上小说,而且也比不上新诗”。他推崇洪深《少奶奶的扇子》和李健吾的《阿史那》,因为这些本子是改编西洋的,技巧的困难已经原作者解决过。他心目中的优秀剧作家是丁西林和曹禺,前者《一只马蜂》,后者的创作剧算是“最成功的”。他对抗战以来的戏剧创作评价不高。在论及新诗时不提郭沫若,对郭氏的历史剧倒有些许评估:“场面很热闹,有很生动底片段,可惜就整部看,在技巧上破绽甚多。”

《现代中国文学》只字不提近三十年的散文创作,颇可引人深思。恐怕同朱光潜对散文尚抱着保守的传统观念有关。更深的原因或许含茹朱光潜对现代杂文的看法。他尽管有过对于周作人《雨天的书》的评论,但很难检索到他正面谈论现代杂文的文字,这在“京派”批评家中有相当的普遍性。他们本身是一批能够写得一手好散文的作家,偏见却斫伤他们批评的科学性。不过从深处看,《现代中国文学》对散文批评的阙如,也正好浮托出朱光潜侧重于形式主义的现代文学史识。

第三节 沈从文

同朱光潜不完全一样,沈从文的批评家身份被其七宝楼台式的创作所掩盖。整饬的学理,对这位自称“乡下人”的学者来说,或许并不十分相宜,但他自有特色。

沈从文(1902—1988),原名沈岳焕,笔名休芸芸、甲辰、炯之、上官碧等。湖南凤凰人。十六岁参加地方土著部队,随军辗转湘川黔鄂等省边境。1922年到北京,开始创作活动。1928年在上海,与胡也频、丁玲合作编辑《红黑》、《人间月刊》等。先后在吴淞中国公学、武汉大学和青岛大学任教。1933年秋由青岛去北平,编辑天津《大公报》文艺副刊,并任教于北京大学。抗战期间任教昆明西南联大。1946年回北平,继续任教于北京大学,同时编辑《大公报》、《益世报》文艺副刊。建国后基本停止文学活动,致力于古代文化史研究。

沈从文似乎并没有打算当什么批评家,但他有好发议论的习性。对人生的体验较一般“京派”作家都丰富,却又是一位至死不肯当乡愿,甚至连“城府”、“世故”都无意沾边的人。认死理,同中国农村文化相联系,在现代中国知识分子中间也不乏市场。认死理而又出奇的坦诚,是一种很可宝贵的性格,也许有时显得相当幼稚冒躁,可是较之市场颇大的假模假样,实在更显人格魅力。沈从文是“京派”创作重镇,关于创作,他要说的话太多了,在北京大学就讲授创作。在中国,文坛向以创作为至尊,鄙薄批评,而在高等学府,讲创作却又多被称之“智者不为”,这一类习气,至今鲜有改变。沈从文在当时却有滋有味,汪曾祺是他的得意门生,后者谈到这些,总带着一种感激之情。此外,虽说沈从文无有像样的教育背景,但他有他的杂学,从翻译作品中他看清了西洋文化的种种,民族传统文化,包括民间文化,借着他对从乡土到民族的深沉感情,也借着他的全部智慧,对他发生过深巨的影响。好发议论、丰赡的创作经验、杂学,这三者便构成了沈从文在创作的同时不时把玩批评身手。不过,真正把他引上批评的还在创作,为发展和繁荣创作,为矫正创作的方向。朱光潜是彻头彻尾彻里彻外的学者,学理的研究是他的中心,而沈从文是一个压根儿不想当学者而机遇让他走上了大学的

讲坛,他对青年讲得最多的是自己创作的甘苦。然而,他毕竟做成了学者,有时也难免说说大话,有关重建民族文化之类的话头并不假,但空泛得紧。倒是如何创作,如何看待目前的创作,如何促进它的健全发展等等,在他的笔下口中显得相当平实。

作为一个作家,沈从文本着文学独立自主的精神,反对文学对政治和商业的依赖;作为一个批评家,他参与了现代文学运动中多次的论争,或主动,或被动,都特别的执拗。择其荦荦大端,有1934年的论海派,1937年的谈“差不多”,1939年对抗战初期文学的批评,1946年后对重庆、香港进步文艺界批评的反应。围绕这些论争的文字也具有一定的理论意义,大半集中于张扬文学本体性。它们对沈从文来说,不仅仅是他全部文学批评的重要内容,而且还是他全部批评的发脚点,是前提,甚至可以说是纲领。

他在《新文人与新文学》中申言:

中国目前新文人真不少了,最缺少的也最需要的,倒是能将文学当成一种宗教,自己存心作殉道者,不逃避当前社会作人的责任,把他的工作,搁在那个俗气荒唐对未来世界有所憧憬,不怕一切很顽固单纯努力下去的人。

在沈从文看来,现代中国,这种态度有赖于对抗政治与商业的压力和诱惑。说他鼓吹文学的纯粹性,似无确据,但他确实始终维护着文学的独立性和个人性。他并不忘情于文学与人生的关系,相反特别注重这层关系,他也相当憎厌流行幽默文学的虚伪的“风雅”,从总体看,他还是倾向于“文学作品不能忍受任何拘束”的。他清醒地估计着环境之于作家的意义,任何“风雅”和“俗气”,原因诸多来自客观,然而他到底尊重和宝爱作家的个性。创作谈《我的写作与水的关系》弥漫着对水的柔情,倾诉着他是带着感激水的养育之情才开始摆弄他手中的笔的,难以排解的寂寞和忧郁,一如沅水和大海,是他的人格和个性。

文学的独立性和个人性,在沈从文批评世界中是最高的范畴,他的大量批评篇什相对应地注重文学本体和创作主体的估衡。《论中国现代创作小说》是他最重要的批评文字,1934年大东书局印行的《沫沫集》是他最重要的作家作品评论集,《废邮存底》、《烛虚》、《云南看云集》等,也广泛包括他关于文艺的种种意见。

他是小说家,在所有文学体裁中,谈得最多的,当然也是小说。他的《小

说作者和读者》有一段极有意味的话：

个人只把小说看成是“用文字很恰当记录下来的人事”，这定义说它简单也并不十分简单。因为既然是人事，就容许包含了两个部分：一是社会现象，即是说人与人相互之间的种种关系；二是梦的现象，即是说人的心或意识的单独种种活动。单是第一部分不够，它太容易成为日常报纸记事。单是第二部分也不够，它又容易成为诗歌。必需把“现实”和“梦”两种成分相混合，用语言文字来好好装饰、剪裁，处理得极为恰当，方可望成为一个小说。

在我们看来，这段话是沈从文浓缩的文学概论。其中“恰当”云云，在朱光潜那里曾有学理上的发挥，而在沈从文多为某种人文精神所烛照：

我以为一个作品的恰当与否，必须以“人性”作为准则。是用时间和空间两方面都“共通处多差别性少”的共通人性作为准则。一个作家能了解它较多，且能好好运用文学来表现它，便可望得到成功，一个作家对于这一点缺少理解，文字又平常而少生命，必然失败。

这里，沈从文指出了两个重要条件：人事的理解和文字的技巧，对创作如是；而将之渗入批评也转化为一定的标准。所谓的“恰当”，同时也反映了传统文学“中庸”思想对“京派”批评家的影响。如果朱光潜寻求布洛“距离说”与民族传统的耦合，那么，沈从文则带着他的人生经验真诚宣叙着他的理想。

一部《沫沫集》大体上是以此为鹄的，对每部作品每个作家，沈从文贴心地在人性和技巧上掂量着，不阿名家，也不轻新手。他说朱湘的诗多是“飘飘心头留在纸上的人生淡淡的哀戚”，“缺少那种灵魂与官能的烦恼”，“生活使作者性情乖僻，却并不使诗人在作品上显示纷乱”；同时又说，朱湘做诗追求“外形的完整与音调的柔和”，“保留的是中国旧词的韵律节奏的魂灵”^②。相反的例，是焦菊隐的《夜哭》。他说，《夜哭》是迎合多数青年的诗，在对人事的理解上带着青年人的“不恰当”：青年人对人生，用朦胧的眼看一切；在文字技巧上的“不恰当”：文字的风度，表现散文中最不经济的一面，“那么纤细的缠绵的文字，告诉我们的是文字已陷到一个最不值得努力的方向上去了，一个奢侈的却完全失去了文字的当然德性的企图，一种糟蹋想象的努力”。^③

回顾新文学前十年小说创作的成绩，并较早说出了“是什么作者，在他

那个时代里,如何用他的作品与读者见面,他的作品有什么影响,所代表的是一种什么倾向,在文学技术上,这作者的作品的得失的”,当推沈从文1931年4月发表在《文艺月刊》第2卷第4期上的《论中国现代创作小说》。文章两万言,论及小说家四十余人,以“五四”高潮、落潮和大革命失败为界,将现代创作小说的发展划分成三个阶段,并绘制了一幅详备的鸟瞰图。不过,纵使内中影相林林总总,沈从文始终依循两个方向展示他的议论,并以此建立起自己的观察角度与品评标准。这两个方向是:其一,强调小说在内容和形式上的和谐;其二,倾向于作者时代性思想与读者审美趣味的一致。新文学第一个十年的创作小说,在沈从文的心目中,和诗歌一样,若不能说是“吓人的单纯”,便应当说“非常朴素的”。即“在文字方面,与一个篇章中表示的欲望,所取的手段方面,都朴素简略,缺少修饰,显得匆促草率”。而鲁迅《狂人日记》所以为同期作品不敢望其项背,沈从文指出:在于这部作品是时代的“人生文学”,作者“分析病狂者的心的状态,以微带忧愁的中年人感情,刻划为‘历史’所毒害的一切病的想象。在作品中,注入嘲讽气息,因而所写的故事超拔一切”。而作品的文字也较之其它的“完美”和“动人”,作者“能应用较完全的文字”,“将之处置到一个较好的篇章里去”。这种为文学历史坚实支持的观点,使评论家轻松地支配了整篇的叙述。

沈从文认为,当时“人生文学”的壮潮凝铸了作家们的创作动机,但大多数作家却因此而“拘束了他们的方向,都无从概括读者的兴味”,因为“作者许可有一个高尚尊严的企图,而读者却需要一个诙谐美丽的故事,一些作者都只注意自己‘作品’,忘却了‘读者’”。就在这里,鲁迅获得了成功。“《故乡》、《社戏》给年轻人展览了一幅乡村的风景画在眼前。使各人皆从自己回想中去印证”;《阿Q正传》“显示出一个大家熟习的中国人的姿势,用一种不庄重的谐趣,用一种稍稍离开艺术范围不节制的刻划”;类乎《示众》,“说明作者创作所达到的纯粹,是带着一点儿忧郁,用作风景画那种态度,长处在于以准确鲜明的色,画出都市与农村的动静”。总之,作者写成这些作品,他“恰恰给了一些读者所能接受的东西,一种精神的粮食;按照年轻人胃口所喜悦而着手烹炒”。这是一种重视读者审美整体的眼光,在以往的评论界并不多见,而沈从文却将它牢牢放进自己的作品批评中,鉴赏需要被他表述为时代需要的“测温器”,成为评判作品价值和概括一代创作风气的尺度。

对成长中的现代创作小说,沈从文着力开掘作家的探索和创造精神。对于文学研究会诸作家,他既将对象大致地放在“探索人生”这个相同相似

的范围内,又分别揭示对象各自独有的个性。他激赏叶绍钧,说叶氏的作品“缺少一种眩目的惊人的光芒”,而每一篇作品都是“一个完全无疵的故事”,它们给读者的影响,“将不是趣味,也不是感动,是认识”。他称冰心“所写的爱,乃离去情欲的爱,一种母性的怜悯,一种儿童的纯洁,在作者作品中,是一个道德的基本,一个和平的欲求”。王统照的《黄昏》、《一叶》在他看来,“在一种蒙胧的观察里,作者否认一切那种诗人的梦”;在那富丽华美的外衣下,又显示着某种“‘哲学的’象征的抒情”。许地山无疑更有特异之处,他说:“落华生的创作,同‘人生’实境远离;却与文艺中的‘诗’非常接近”,“一种平静的、从容的、明媚的、聪颖的,在笔致,散文方面,用于落华生作品所达到的高点,却是同时几个作者无从企望的高点”……

机敏和娴熟比较,经由沈从文从容流畅的评述,多处闪烁着评论家独到的识见。他说:“郭沫若用英雄夸大的样子,有时使人发笑,在郁达夫,用小丑的卑微神气出现,却使人忧郁起来了,鲁迅使人忧郁,是客观地写到中国小都市的一切,郁达夫,只会写他本身,但那却是我们青年人自己。”这段话本在说明郁达夫小说的特点,但因郭沫若和鲁迅被信手拈出,从比照中,更清晰地彰显出郁达夫的本相及其造成这种本相的心理条件。

自由主义的文学批评立场虽说拘囿着沈从文,使他未能本质地把握革命文学兴起的历史根由,但他部分地看到了革命文学对不良趣味所施以的抨击,即在“企图上”,“不为无益”。严重地把创作看成为创作本身,使沈从文对时代刺激下的大量不缺少“病的焦躁”的作品持有保留态度,但他又不无准确地指出,文学不能为“狭义的时代”,不能缺少必要的“暇裕”。正是从这个意义上,他对蒋光慈和洪灵菲等人的作品,颇不以为然,一再吁诉作家应该“仅以作品直接诉诸于读者,不依赖作品以外任何手段”。这里,多少包含真理性的意见,却被浸润在异常超脱的烟雾之中,然而,只要同时又看到他平实地称道矛盾的《蚀》三部曲,以至丁玲的《在黑暗中》,是不难味索出他的真意的。

同样,沈从文也不满意于“诙谐”、“幽默”的演成风气。这些手法固然在鲁迅小说中获取格外出色的成功,但后起者盲目相效,大都无有可观的成绩。他认为:“我们看看年轻人的作品中,每一个作者的作品,总不缺少用一种诙谐的调子,不庄重的调子写成的故事,皆有一种近于把故事中人物讥讽的权利,这种权力的滥用,不知节制,无所顾忌,因此使作品受了影响”。他进而严格区分“文学趣味”与“文学游戏”的差别,前者是严肃的“人生文学”

应该具备的,后者是“游戏人生”而因此“连趣味也没有了”。也正是从这个意义上,他说:“1927年后精致的闲话,微妙的对白剧,千篇一律的讽刺小说,也使读者和作者有点厌倦了,于是时代便带走了这个游戏的闲情,代替而来了一些新的作家与新的作品”。这些都是《论中国现代创作小说》值得珍视的原因。

《新诗的旧账——并介绍〈诗刊〉》和《谈朗诵诗》,恐怕是沈从文论新诗最重要的文字了。和新月派诗人的交游背景,或许也有对于新诗形式要求的共识,驱使沈从文从新诗的内容与形式的关系上建立起对于新诗的观察点。与朱自清《中国新文学大系诗集导言》相呼应,沈从文指出,新诗崛起独具的倾向是对于旧诗的“革命”,它的“杂乱、随便、天真”,因着革命的刺激而为一般青年人所接受,并且还径直落下了新诗的基石。诗体的解放,对于旧诗是进步,却又遭来了“天才努力”与“好事者游戏”的共诋,当时新诗人标举的宽容终于演成了新诗的厄运。他看重郭沫若、朱湘、徐志摩、闻一多,对他们分别有过概括的描述:

写诗胆量大、气魄足,推郭沫若(他最先动手写长诗,写史诗)。朱湘是个天生的抒情诗人,在新诗格式上的努力,在旧词藻运用上的努力,遗留下一堆成绩,其中不少珠玉。徐志摩诗作品本身上的成就,在当时新诗人中可说是总其大成(他对于中国新诗运动贡献尤大)。其中有一个作者,火气比较少,感情比较静,写作中最先能节制文字,把握语言,组织篇章,在毫不儿戏的韵、调子、境界上作诗,态度的认真促使新诗成为一种严肃的事情,对以后作者有极好的影响,这个人闻一多。^{②②}

这批人的努力把新诗革命推向了“建设”,而“建设”的中心大抵在“语言的精选与安排上”,在“词藻形式上”。沈从文关于新诗第一个十年发展的描述,不仅遵循甚至还可以说坚实了他对新诗的最重要的看法:“它似乎极重‘经济’。它的成立是有点限制的。它必须以约见著,用少数文字起多量的效果。诗要效果,词藻与形式都能帮助它完成效果。”^{②③}

依凭这种信赖,在朱自清打顿的地方,沈从文继续了他的描述。徐志摩的短命,几乎成为一种征兆,新诗的再度热闹,是之后的几年。沈从文说,新起的诗人在诗的观念上有了再度的“修正”。注意传统遗泽的是孙大雨、林徽因、陈梦家、卞之琳等一路;倾向援手异域滋养的是施蛰存、戴望舒、林庚、

曹葆华等一路。前者以风格独具的作品,建立了一个“好好花费那笔遗产”的榜样;而后者是“捕捉眼前的都市光色与心中刹那感觉和印象来写小诗”。但两者都潜隐地在大致相同的处所汇合,它即表明新诗是自由的同时又是有限制的。^{②4}

作为一个批评家,《沫沫集》表现了“京派”批评的类型示范:一种浪漫学派与自然学派相济相生的作家批评。沈从文喜好追踪作家的心理背景和创作意图,从作家与社会环境的交流、对应上揭示作家的个性特征。沈从文论落华生,牢牢把捉着对象特异的心理世界,他的那份特殊的经历则给他的认识结构、人生观念和创作理想带去影响,以至于使他的作品成为某种对应的系统。他说得太漂亮了——

作者环境与教育,更雄辩的也更朗然的解释了作者作品的自然倾向了。生于僧侣的国度,育于神学宗教学熏染中,始终用东方的头脑,接受一切用诗本质为基础的各种思想……

佛的聪明,基督的普遍的爱,透过人情,而于世情不作顽固之拥护与排斥,从佛经阐明爱欲所引起人类心上的一切纠纷,然而在文字中,处处不缺少女人爱娇姿势……

作者的容易被世人忘却,虽为当然的事,然而有不能被人忘却的理由,如上所述及那特质的优长,我们可以这样结束了讨论这个人的一切,仍然采取作者的句子:

“你底暮气满面,当然会把歌忘掉。”^{②5}

沈从文的这类批评使我们可以想到著名的《十九世纪文学主潮》的作者,那位叫勃兰兑斯的丹麦人。尽管我们还没有足够的证据梳理出他对沈从文的具体影响,但有一点是清楚的,在沈从文的时代,勃兰兑斯对中国批评家并不陌生。他品评作家作品的特点主要是属于作家批评类型的。他在现代中国文学批评初期,有过相当一批拥护者,或强调影响作家发展的文坛气氛,如茅盾。或侧重作家的心理历程在作品中的外化,如沈从文。无论茅盾还是沈从文,他们一般似乎都学着勃兰兑斯,对一个作家和一部作品,不作独立的观察,而把它们看成是整个文学发展历史或阶段的“网”上剪下来的一小块。

然而,在我们看来,沈从文更是东方的,尤其是体现了我国文学批评传统的批评家。依凭作家的人品个性意向来阐释作品的意义和风格,在我国

有着悠久的历史,在布封没有说出那句“风格即人”之前的一千多年,我们已有了《诗品》那样的批评。类乎王通“小人哉,其文傲,君子则谨;小人哉,其文冶,君子则典”,与沈从文的批评实在太相像了。

从批评体式上看,民族传统批评对沈从文也有着天生的亲和力。《论中国现代创作小说》论及新文学第一个十年的小说作家,范围和识见不同于鲁迅的《中国新文学大系小说二集导言》,但它们有两大相同处。其一,论列作家的次数都是四十六人,这或许是巧合,不值得深究;其二,两文在批评体式上都属传统的“评点式”,从容安详,薄言情语,悠悠天韵。这在沈从文是相当明智的,凝集批评统合力,借着他的直感式的体悟予以提拔颺发,是他区别于朱光潜、李长之、梁宗岱,甚至李健吾的地方。竭力排斥切割分析的机制而又不排斥分析本身,反映了他对传统批评的借鉴,也反映了一个中国现代文学批评家对西方批评用理性的先验尺度析离对象有机性的警惕。

沈从文的文学批评是一笔斑驳奇诡的遗产。批评之于他,或许还不是充分自觉的事业,表现出许多经验主义的色彩。他坚持的标准,在现代中国自有其迂阔的气息,但他有一个特别值得注意的倾向:他不是为了玉成自己批评家声名而从事批评,而始终为着创作,为着创作的健全发展,并且始终带着对于创作的深刻体验来议论创作,树立了现代中国文学批评的一则优良传统。即使在某些确有偏见的批评中,也多少包含着合理成分,隔靴搔痒一般不属于他。

第四节 李 健 吾

以手出多面,文备众体称誉李健吾,实在没有什么不妥帖。作为文学评论家的李健吾常用笔名“刘西渭”,有评论集《咀华集》和《咀华二集》。然而,在他开手的当儿,还是相当寂寞的。李健吾(1906—1982),山西运城人。1921年就读于北京师范大学附中,次年与蹇先艾等组织文学团体曦社,编辑《国风日报》副刊“燭火”,开始小说、剧本创作。小说《终条山的传说》,鲁迅称扬其文采“绚烂”^{②6}。1925年后,就读于清华大学中文系、西洋文学系,曾任清华戏剧社社长。1931年去法国巴黎现代语言专修学校进修,同时研究法国著名作家福楼拜。1933年回国,历任上海暨南大学文学院教授、上

海孔德研究所研究员，与顾仲彝等创办上海实验戏剧学校。建国后除过继续从事戏剧评论，主要从事法国文学的翻译和研究工作。

朱光潜是最早欣赏李健吾批评文字的人物之一，《文学杂志》第1卷第2期“编后记”，针对李健吾的评《里门拾记》说了这样一番话——“书评成为艺术时，就是没有读过所评的书，还可以把书评当作一篇好文章读。书评成为文学批评时，所评的作品在它同类作品中的地位被确定，而同时这类作品所有的风格技巧种种问题也得到一种看法”。当然，多数左翼批评家对李健吾式的批评是有些微词的，甚至不乏严厉挞伐者，给人们印象最深的是欧阳文辅发表于《光明》第2卷第11号的《略评刘西渭先生的〈咀华集〉——印象主义的文艺批评》，一派老吏断案作风，称李健吾是“旧社会的支持者！是腐败理论的宣教师”。

李健吾曾以“我菲薄我的批评，我却不敢过分污渎批评本身”^⑦，作出了坚定的辩护。“宇宙的美丽正在无物不备，物物相成相长”，批评的独立性及其尊严一般可由这法则说出，更重要的是，在他看来，批评是人类独具的一种“官能”，它是一切创造更新的根源。他在自己的评论集的序文中征引了沃尔德的一段名言：

没有批评的官能，就没有艺术的创造。……所有良好的想象的作品，全是自觉的，经过思虑的。……因为创造新鲜形式的，正是这种批评的官能。创造的倾向是重复自己。每一新派的跃起，每一艺术应手的形态，我们全得之于批评的本能。……每一新派出现的时候，全都反对批评，殊不知它之得到它的根源，正仗着这种批评的官能。只仗着创造的本能。我们得不到新东西，得的只是重复。

批评尽管与感性的创作有距离，但两者作为整个文学活动的主要实践，交互刺激，共同促进文学活动的逐步完善。不过，李健吾的批评表明，并且他企图强调的大体在批评之于创作所具备的独立性和超越性。慎重地做人，慎重地创作，一直被李健吾看成是理想的生活，同时，他也以“慎重”来规范自己的批评。他似乎对曹丕特有兴趣，大概是因为曹丕从理论上解释了自古以来“文人相轻”这一“不自见之患”的事实：“夫人善于自见，而文非一体鲜能备善，是以各以所长，相轻所短”^⑧。于是，他又带着浓重的西欧近现代批评的装备，严重地提出了文学批评的“公平”标准。

他和好友巴金有论争，和同一派别的卞之琳也有过歧见，不阿私情，大

抵为求得批评的“公平”；相反，他作为“京派”中人，对左翼作家，如萧军、叶紫等，却做出了相当可观的评估，还是为了批评的“公平”。

他对批评的“公平”有过正面的期许：

批评最大的挣扎是公平的追求。但是，我的公平有我的存在限制，我用力甩掉深厚的个性，希冀达普遍而永久的大公无私。²⁹

这些同时也来自他对文坛弊端的体认：

我厌憎既往（甚至于现时）不中肯然而充满学究气息的评论或者攻讦。批评变成一种武器，或者等而下之，一种工具。句句落空，却又恨不得把人凌迟处死。谁也不想了解谁，可是谁都抓住对方的隐匿，把揭发私人的生活看作批评的根据。大家眼里反映的是利害，于是利害一片乌云，打下一阵暴雨，弄湿了弄脏了彼此的作品。³⁰

这里自然包含有对于批评平等的呼吁，甚至也可直接推演成李健吾对批评所抱有的求是态度。其实，李健吾所说的“公平”，与他平时谈得相当广泛的“人性”有着同等的意味，几乎就是一种人性的尺度。公平，是批评家的内心需求，是对实利世界的观念和纪律的超越；它固然要求批评家具备忍耐力，但它最终是为批评家开辟通往自由的道路。公平与自由，在李健吾那里，是互为表里的两个标准，并且都以真诚为基础。真诚决定一切，它是批评家最高的品行，妨害公平的，往往不是葛洪所说的“才有清浊，思有短修”，而是虚荣。甚至还可以说，惟真诚，批评家才能明白自己的限制，才情上的，思想上的，真诚—自由—公平，这是李健吾的批评理想，它所含茹的心理现实内容，是最富“京派”色彩的地方。

英国阿诺德显然是首先影响李健吾的一个重要批评家。把他的《现代批评的职能》同李健吾上述意见对照一下，是清楚不过的。阿诺德说：

我们把那些批评的法则概括起来，一言以蔽之——公平无私。批评要怎样才能表示公平无私呢？那就是远离实际的作用，即是就除了作品本身以外，不可有一点其它的副作用。对于心灵所触到的一切对象，绝对不予妨碍，随心所欲，任其奔放，以便达到一种心的自由活动。绝对不可专心于任何一种外界的、政治的、实际的考察。许多人都爱这样，其实这是与批评毫无关系的。批评的职能只是去认知世间所知道的和所想念的最好的东西，再去介绍给世人知道，以便由此而创造出一

种真实而新鲜的思潮来。

这是李健吾批评观念的第一个层次。在《咀华集·跋》中，他征引考勒瑞“就缺点来批评任何事物，总是不聪明的：首先是应当努力发现事物的优点”。这句话，同阿诺德的意见一致，以对象作为本位，是李健吾首先告诉我们的，表现了某种鉴赏批评的气息。

李健吾所论的批评自由，指的是批评家心灵的自由，超越于物质和政治束缚，同时也包括“京派”作家一贯张扬的“自我表现”的自由。这种自由以尊重个性为条件，属于社会，然而独立。尽管他再三强调自由是限制中的自由，一如其他“京派”批评家主张的“和谐适度”、“中和节制”，但骨子里是将批评与创作放在同一范围内，它们共同追求的是审美个性，而左右批评的，是批评家的自我。李健吾在《答巴金先生的自白》中说得明白：“一个真正的批评家，犹如一个真正的艺术家，需要外在的提示，甚至离不开实际的影响，但是最后决定一切的，却不是某部杰作或者某种利益，而是他自己的存在，一种完整无缺的精神作用。”批评家的感觉和了解是高于一切的，事物的相对性和现象的连续性，使批评不依赖于某部杰作存在什么，而只存在即时即地它给予批评家的是什么，或者说，批评家即时即地从它那里得出了些什么。他反复申述：

蒙田指示我们，我们对于人世就不会具有正确的知识，一切全在变易，事物和智慧，心灵和对象，全在永恒的变动之中进行。……一个批评家应当记住蒙田的警告：“我知道什么？”惟其所知道的东西有限，他才不得不客客气气走回自己的巢穴，检点一下自己究竟得到了多少，和其他作家一样，他往批评里放进自己，放进他的气质，他的人生观。^③

于是，李健吾才明智地选择法朗士。“犹如哲学和历史，批评是明敏和好奇的才智之士使用的一种小说，而所有小说，往正确看，是一部自传。好批评家是这样一个人：叙述他的灵魂在杰作里面的探险。”^④ 这便构成了李健吾文学批评观念的第二个层次：印象批评的层次。

鉴赏批评和印象批评，阿诺德和法朗士在李健吾身上发生的是综合的影响，也即是非自我与自我的融合，限制与自由的融合。批评对于李健吾，既是主观的，也是客观的。印象批评使他将自己投入对象；而鉴赏批评则使他将自己与对象间离。不过，无论鉴赏批评抑或印象批评，都驱使他在自己的实践中排斥判断的批评。

两部《咀华集》给人们的印象,突出表现在整体直观性和印象的鉴赏性。李健吾读《城下集》,说:“蹇先艾先生的世界虽说不大,却异常凄清;我不说凄凉,因为在他观感所及,好像一道平地的小河,久经阳光薰灸,只觉清润可爱。”对叶紫,他又说:“叶紫的小说始终仿佛一棵烘焙了的幼树,……不见任何丰盈的姿态,然而挺立在大野,露出棱棱的骨干,那给人茁壮的感觉,那不幸而遭电击的暮春的幼树。”

批评需要敏锐的感觉,李健吾给我们做了榜样;批评是批评家对整体的膜拜,李健吾同样给我们呈现了模范。因为他最欣赏的是德·拉·麦尔——“分析一首诗好像把一朵花揉成片片,冷静下头脑去理解,潜下心来体味”。对象特异的个性吸引着他,他擅长用自己的心去拥抱它。说灵魂在杰作中游历,他的去处是作家个性的世界,他游历的方式是交流,或远距离品味,或中距离拷问,或近距离抚摸!惟其如此,他总是显得那样从容潇洒,那样的柔情依依。他一头钻进了巴金的世界,用他的“自我”去贴近,他不恭维不攻讦,也不应征,他说着相当本色的话,或许不为作家本人所首肯,但所有一切都是通过自己的心,真诚地说出的:

巴金先生不是一个热情的艺术家,而是一个热情的战士。他在艺术效果本身以外,另求所谓挽狂澜于既倒的入世的效果;他并不一定要教训,但是他忍不住要喊出他以为真理的真理。

丰赡华美的中西文学知识,有时果然会给李健吾的批评带去过于炫目的色彩,但多数给我们的是“印象的强调”和“鉴赏的盘旋”,尽管外衣是比较。他说行文的流畅,有时是几经雕琢的效果,有时则是自然而然的气势。巴金的文笔属于后者,却同时又搬出了矛盾:

读茅盾先生的文章,我们像上山,沿路有的是瑰丽的奇景,然而脚底下也有的是绊脚的石子;读巴金先生的文章,我们像泛舟,顺流而下,有时连你收帆停驶的工夫也不给。^⑳

李健吾对巴金的热情风格持有最强烈的态度,说他的作品和他的人物充满了他的灵魂,说着便似乎漫不经心地拉出了法国的乔治·桑:

乔治桑把她女性的泛爱放进她的作品;她钟爱她创造的人物;她是抒情的;她要救世,要人人分到她的心。巴金先生同样把自己放进他的小说:他的情绪、他的爱憎、他的思想、他的全部精神生活。^㉑

李健吾的文学批评是鉴赏的,也是印象的,更是审美的、创造的。他缺少条分缕析,但并不排斥分析。他的感觉来自他的敏慧,他的发现更多来自他的分析。不过,他并不诉诸寻常的分析,而是用综合,综合他的所有观察和体会,来鉴赏一部作品和作者的关系,以及可能给予读者的东西。他用自己的全部心力进入批评的世界,他的创作家的才情同时又使他的批评获得了描述的抒情性。如果朱光潜的《文艺心理学》像朱自清所言:“全书文字像行云流水,自在极了。他像谈话似的,一层层领着你走进高深和复杂里去。他这里给你来一个比喻,那里给你来一段故事,有时正经,有时诙谐;你不知不觉地跟着走,不知不觉地到了家”^③,那么,李健吾的批评文体是抒情散文式的,有时直然是诗,行气如虹,矫矫不群,几乎是一种独立的和创造性的艺术品。他敬仰蒙田,于是蒙田教会他涉笔成趣。他的评论文采纷披,而又不缺乏精巧的哲理感悟。

影响李健吾的有一大批西方文学批评家:阿诺德、法朗士、王尔德、勒麦特、蒙田、圣伯甫……李健吾的批评同时也显示出民族传统美学思想和批评方式对他潜移默化的影响和渗透。庄子的“意致”、孔子的“默识”、严羽的“妙悟”,以及“得意忘言”等等不经意地活跃在李健吾的议论中,散发着整体直观、印象鉴赏和审美创造的批评气息。李健吾不像朱光潜、梁宗岱那样诉诸中西文学理论的融通,而他的实用批评实现了这种融通。这是非常值得重视的。

李健吾对文学批评家的使命还有一个具体的规定:“不是摧毁,不是私人作战,而是建设,而是和自己作战”^④。这是一种与作家平等的态度,也是一种有益于创作进取的批评目标。因此,他是诚恳的,也是宽容的,谦逊的,同时也是颇具远见的。他是“京派”作家,却同左翼批评家一样,也看重鲁迅、茅盾乃至叶紫、萧红、萧军等。他的文学经历告诉他应如何珍视别人的劳动,因而他把优秀作家的创作,看成是饮露餐阳的英华,用他十分富于美感的器官慢慢咀嚼着。巴金、曹禺、沈从文、何其芳、卞之琳、李广田、罗淑、芦焚、林徽因、萧乾等真淳或富丽的艺术作品陆续不断地进入他的批评视野,从某种意义上看,补充了左翼批评的不足。

同样作为对左翼批评的补充,李健吾更多阐发了作家的创作技法和个性,表现出他以“建设”为目的的批评观,也即他的批评观念的第三个层次。他的渊博的学识,敏捷的感悟,以及品鉴作品的耐力帮助他实现了自己的良苦用心。他对沈从文的评论堪称极致,他算是看清了沈从文是一个不能按

当时通行的现实主义标准范围的作家,他认为沈从文的创作旨在热情地崇拜美,“在他的艺术制作里,他表现一段具体的生命,而这生命是美化了的,经过他的热情再现的”。比如在《边城》里,“一切是和谐,光与影的适度配置,什么样人生活在什么样空气里,一件艺术品,正要叫人看不出是艺术的。一切准乎自然,而我们明白这种自然的气势之下,藏着一个艺术家的心力。细致,然而绝不琐碎;真实,然而绝不教训;风韵,然而绝不弄姿;美丽,然而绝不故作。这不是一个大东西,然而这是一颗千古不磨的珠玉。”^{③⑥}批评家还以异域文学的尺度来衡量沈从文,从而认为“巴尔扎克是个小说家,伟大的小说家,而严格而论,不是一个艺术家,更遑论乎伟大的艺术家。……然而福楼拜,却是艺术家的小说家。……沈从文先生便是一个渐渐走向自觉的艺术家的小小说家”。又说“司汤达是一个热情的人,然而博爱为怀,不惟抒情,而且说教。沈从文先生是热情的,然而他不说教,是抒情的,然而更是诗的。”^{③⑦}

为了文学的“建设”,李健吾的批评显示了批评家的自信和克制。他标榜批评是一种自由的事业,其中就包括有批评家的自由是“以尊重人之自由为自由”的。他是自信的,同时对来自作家的反批评,如巴金、卞之琳等人对他的诘难,表现出特有的谦恭风度,为调整作家与批评家之间的关系,提供了极好的实例。作为一个创作家,同时又作为一个批评家,他向自己提出了相同的要求:

第一,我要学着生活和读书;第二,我要学着在不懂之中领会;第三,我要学着在限制中自由。^{③⑧}

当然,李健吾的批评方法,无论是鉴赏的,还是印象的,就批评的科学性和现实性来看,也有明显局限。现代批评毕竟不是一种自我表现的批评,它可以重视批评家的印象、感觉,但更注重批评家的理解,以及批评家的判断。这便基于批评家所拥有的标准。而李健吾曾经表示:“什么是批评标准?没有。如若有的话,不是别的,便是自我”^{③⑨}。这种意见本身就以哲学相对主义为基础,在实践上反映了批评坚定性的匮乏,这是批评家软弱的表现。此外,李健吾无疑是我国现代有数的富于才情的批评家,他的华美富丽的文笔也使文学批评成为一门真正的科学艺术。不过,他的描述性和抒情性的评论,同他尊奉的“印象”一样,削弱了评论的理论明晰度,浓重的书斋氛围又使李健吾的评论呈现出博而不深的毛病。多数篇什的“导语入话”部分过于

不经济,虽然颇多精彩。潇洒是李健吾的批评风度,但炫学同样是不足称道的地方。

第五节 梁宗岱

在西方,象征主义诗论由爱伦·坡、波德莱尔举义,后经魏尔伦、韩波而到马拉美、梵乐希(今通译瓦雷里),最终实现了有关“纯诗”的建构。我国自五四文学革命兴,陈独秀、陶履恭、陈群、周无、李思纯、吴弱男、李璜、茅盾、周作人、田汉、卢冀野、季志仁、张闻天、刘延陵等人先后对这份舶来品有过程度不等的传输。后期创造社的两位新秀王独清、穆木天对象征主义的介绍更是走上了自觉的道路,他们作为诗论家的中心课题便是象征主义。然而,真正对象征主义诗论做出本体意义的评介,并且还将它同我国传统诗歌理论相“契合”的,是三十年代初的梁宗岱。

梁宗岱(1903—1983),字菩根,广东新会人。自幼酷爱古典文学,1921年参加文学研究会。1923年与汤澄波、刘思慕等组建文学研究会广东分会,并入岭南大学就读。诗是他第一爱好,求学期间,写过不少意境朦胧惆怅、音调又相当谐和的新诗,后结集《晚祷》。1924年他赴欧留学,入法国巴黎大学研习文学和哲学。在欧洲留学期间,用法文翻译中国古代诗文,法译《陶潜诗选》深得罗曼·罗兰称许,梵乐希欣然为之作序。1931年回国,先后任北京大学、南开大学教授,参与主编天津《大公报》“文艺副刊”,并专攻象征主义诗论,有《诗与真》两集问世。抗战期间任复旦大学外文系教授。

周作人在《〈扬鞭集〉序》中提出:“象征即‘兴’”,看似“外国的新潮流,同时也是中国的旧手法”。梁宗岱在《象征主义》的长篇讲演中也直称:象征“和《诗经》里的‘兴’颇相似”。然而在判断上和周作人有区别。周作人是从艺术的表现手法,也即修辞角度来沟通象征与我国传统的“兴”的,而梁宗岱显然有了更多的保留,“颇相似”云云,已不简单地连类“手法”。在他看来,象征具有诗歌本体的意义,它涉及诗歌的基本特征,中西诗歌,一概如是。他借手刘勰《文心雕龙》的“兴者,起也,起情者依微以拟义”,说:

所谓“微”,便是两物之间的微妙的关系,表面看来,两者似乎不相联属,实则是一而二,二而一。象征底微妙,“依微拟义”这几个字颇能

道出。譬如,一片自然风景映进我们眼帘的时候,我们猛然感到它和我们当时或喜,或忧,或哀伤,或恰适的心情相仿佛、相逼肖、相会合。我们不摹拟我们底心情而把那片自然风景作传达心情的符号,或者,较准确一点,把我们底心情印上那片风景去,这就是象征。

并且,他还用《诗经》“昔我往矣,杨柳依依”诗作证:“表面看来,前一节和后一节似乎没有什么显著的关系;实则诗人那种颠连困苦,悲伤无告的心情已在前半段底景色活现出来的”。也即是说,《诗经》的这首诗,“杨柳”、“雨雪”等等意象的营造暗示了诗人在后面要表达的悲伤凄苦的情绪。在这里,我们可以发现,梁宗岱对象征的理解,不只拘囿于修辞手段,还着重于象征的形象对人们情感的暗示作用。于是,他接触到了诗歌的形象性特征,是借助形象的基本手段来抒发诗人的情感的,这样就将象征基植于艺术的本体范围之内。

梁宗岱在厘清了他所谓的象征即意象,即“情景的配合”之后,进一步标举象征在“情景配合”上的具体特性,换言之,他开始探寻象征意象营造的途径了。他认为有两大特征:一,融洽无间;二,含蓄或无限。“融洽是指一首诗底情与景,意与象底倘恍迷离,融成一片;含蓄是指它暗示给我们的意义和兴味底丰富和隽永。”^⑩他引过谢灵运和陶渊明的诗句后,又征引严羽的论说:“汉魏古诗,气象混沌,难以摘句。晋以还方有佳句。如渊明‘采菊东篱下,悠然见南山’,谢灵运‘池塘生春草,园柳变鸣禽’之类。谢所以不及陶者,康乐之诗精工,渊明之诗质而自然耳”。精工何以逊于质而自然,严羽没有申说,梁宗岱说出了自己的看法:谢诗中有诗人在,诗人始终是一个旁观者或欣赏者,全诗是诗人眼里的风光,即所谓“景中有情,情中有景”,精工之处在于它的隐喻。而陶诗则不然,它才是真正意义上的象征,有着“景即情,情即景”的况味。诗人采菊时豁达闲适的襟怀,和晚色里静穆遐远的南山已在那猝然邂逅的刹那间联成一片,分不出哪里是诗人,哪里是南山。这类分解是相当精微的。明显表明王国维既成见解对梁宗岱的深重影响。王国维在他的《人间词话》中对诗的境界有过精辟的论述。在讨论诗的“隔”与“不隔”时,他也以谢灵运“池塘生春草”句为例,指出妙处“惟在不隔”,隐喻的运作造成了“语语都在目前”的效果。在提出“有我之境”与“无我之境”的分殊时,也标举陶渊明“采菊东篱下”句,认为它“以物观物,故不知何者为我,何者为物”,是诗人“惟于静中得之”,也即现代人所谓的在冷静中所回味出来的妙境。梁宗岱对象征的理解,从民族传统的“兴”到类似王国维“无我之

境”的比附,不仅仅停留在“技法”层面上,而包含有对艺术的一般特征的把握,即它的意象性;并且象征,在他的心目中还不是一般的意象——

所谓的象征是藉有形寓无形,藉有限表无限,藉刹那抓住永恒,使我们只在梦中或出神底瞬间瞥见的遥遥的宇宙变成近在咫尺的现实世界,正如一个蓓蕾蕴蓄着炫燿芳菲的春信,一张落叶预奏那弥天漫地的秋声一样。所以它所赋形的,蕴藏的,不是兴味索然的抽象观念,而是丰富,复杂,深邃,真实的灵境。^④

如果梁宗岱关于“象征颇似‘兴’”的理论穿透了象征主义的艺术本体层面,那么,他又提出象征主义的“契合”说,最终完成了他对象征主义哲学层面的阐述。波德莱尔有一首标题为“契合”的诗,具有纲领意义。梁宗岱具体细微地分析了这首诗,指出:“在这短短的十四行诗里,波特莱尔带来了近代美学的福音,后来的诗人,艺术家和美学家,没有一个不多少受他底洗礼,没有一个能逃出他底窠臼的。”这首诗把宇宙间一切事物和现象,看做是无限之生的链上的圈,“用诗人自己底话,只是一座大神殿里的活柱或象征底森林,里面不时喧奏着浩瀚或幽微的歌吟与回声,里面颜色,芳香,声音和阴影都融作一片不可分离的永远创造的化机”,它“启示给我们一个玄学上的深沉的基本原理,由这真理波德莱尔与17世纪一位大哲学家莱宾尼兹遥遥握手,即是‘生存不过是一片大和谐’”。这样,梁宗岱便将象征主义的“契合”说奠定在泛神论的哲学基础上,表现出他对象征主义理解上的新特征。这种特征与西方象征主义的本来之义相当接近,即不是把象征主义拘囿于“方法”来把握,而是从世界本体论的角度将它理解成是人和世界共同的一种存在方式。

从这层意义看,梁宗岱对象征主义的阐述较之以往中国象征主义诗论介绍者都要前进了一大步。在他之前,大概只有穆木天对象征主义的哲学层面有过接触,但从他的具体讨论中,有一点是相当清楚的:哲学是通过诗表达的,也即诗是哲学的载体,而梁宗岱把诗看成是与哲学同一的,因而离西方象征主义诗论更贴近些。

使我们更有兴味的还在于,和阐述西方象征主义的艺术层面一样,梁宗岱自觉地用中国民族传统与西方作比较,形在印证,实为沟通。他相当广泛地从中国哲学中发掘相应的内容,“大千世界不过是宇宙大灵的化身;生机到处,它便幻化和表现为万千的气象与华严的色相——表现”,这是梁宗岱

首先看到的;进而,他还把象征主义与宋明理学比较,认为,达到“心凝形释,物我两忘”的“契合”境界有两大法门:其一,从认识心灵出发;其二,从被认识的物体出发。这与朱熹和王阳明的“格物”与“致知”二说,是天成的耦合,都能通向“自我底最高意识”。其实,象征主义的泛神论哲学基础,同我国古代形态相当成熟的“天人合一”观念有很仿佛的意味,尤其和汉儒的“天人合一”观有更多的亲和性。因为,汉儒的“天人合一”观的伦理学色彩相对稀薄,其特征是具有反馈功能的天人相通而“感应”的有机整体的宇宙图式,尽管其目的还在建立人的外在行动的自由,即人的外在行动与自然及社会相适应和协调,但终究较多带有类似西方哲学认识论的气息。

波德莱尔在谈到象征主义的“契合”论时,以“物”“我”不分和泛神论接了头,而我国古代艺术哲学中向有“物我两忘”之说,这正是梁宗岱在象征主义的特殊领域进行了相当有特色的中西传统的沟通。

波德莱尔在谈象征主义“契合”论时引出“官能交错”说。在他看来,“所谓‘契合’是要一首或一行诗同时并诉诸我们的五官,……而断不是以目代耳或以耳代目”。这是一种极其普遍的心理现象,亚里士多德在《心灵论》中早有发微,古希腊诗人和戏剧家的作品颇多此类佐证,欧洲“奇崛派”和19世纪前期浪漫主义诗人也极为关注,只不过到了象征主义诗人那里有了无以复加的张扬罢了。梁宗岱的阐述似多从音律考虑,《保罗梵乐希先生》中便有这样的话:“把文字来创造音乐,就是说,把诗提到音乐的纯粹的境界,正是一般象征诗人在殊途中共同的倾向”。在他给徐志摩的那篇题为《论诗》的书信中,他也主要是从韵的原始功能的角度谈象征主义的“官能交错说”的。从他再三强调我国传统中所谓的“心凝形释”看,他显然清楚《列子·黄帝篇》在“心凝形释”之前已有“眼如耳,耳如鼻,鼻如口,无不同也”。他的意见是,这类心理现象适应了象征主义的要求,即它要求诗人全身心地感知审美对象,从而捕捉到完整的艺术形象。其实,象征主义的“官能交错说”,或称“感觉移借说”,在我国诗文中表现得实在太普遍了。梁宗岱没有明确拈出,确是可惜的。在现代中国较早注意这个问题的是与梁宗岱同期的洪深。他在谈戏剧导演技术的著作中援引《水浒传》中的实例,正面提出了这类现象,并且将之界义为“感通”。建国后,钱钟书更有专论,无疑有了更好的发挥,他的用语恰好和洪深所用的两字颠倒,即“通感”,指出:宋祁《玉楼春》词“红杏枝头春意闹”,诗人匠心独具,“用‘闹’字,是想把事物的无声的姿态描摹成好像有声音,表示在视觉里仿佛获得了听觉的感受”。

西方象征主义诗歌所呈现的情绪,大抵与现代中国广大小资产阶级知识者的精神状态有所契合,而它从内容到形式对我国初期自由体新诗,甚至新格律诗都有程度不等的匡正作用,对提高新诗的表现力有一定的推助意义。因此,不独李金发、王独清、穆木天、冯乃超、胡也频等一批人写象征诗,新月社诸人也有相当的响应。自然,这类诗歌在精神的某些方面和技法的某些特征上,对中国人并不陌生,更是内在得多的原因。黑格尔在《美学》中就说过,象征“主要起源于东方”。1930年代中后期,象征诗歌在我国诗坛上的式微,这是多少有些遗憾的。梁宗岱作为象征主义诗论家的基本形象大体可以这样概括:在我国现代文学批评史上,从最完整意义的角度看,他是第一个,也是最后一个象征主义诗论家。

第六节 李 长 之

在“京派”作家中特多“鬼才”,李长之是“鬼才”中的“鬼才”。他那样年轻,却又懂得那么多;那样的富于诗情,却又那么喜好哲理。他同李健吾有许多相似之处,同是清华出身,都是文备众体的角色,而尤擅文学批评,有意思的他们又同是北方人,一条太行山把他俩分置东西。李长之(1910—1978),原名长治,山东利津人。1931年进清华大学生物系读书,后转哲学系。求学期间已有各类文章发表,并主编《清华周刊》、天津《益世报》文学副刊,创办《文学评论》月刊。1936年毕业后留校任教。抗战以后,先后担任云南大学、中央大学、北京师范大学教职,并主编《北平时报》副刊“文园”。《鲁迅批判》、《苦雾集》和《批评精神》中的论文,是他作为文学批评家的主要的收获。

关于文学,李长之依持的背景同所有“京派”作家一样,认为“美学的真精神是在反功利,在忘却自己,在理想的追求”。至于文学批评,就其独立品格而言,他同样取“京派”立场,主张“批评是反奴性的,凡是屈服于权威,屈服于时代,屈服于欲望(例如虚荣和金钱),屈服于舆论,屈服于传统,屈服于多数,屈服于偏见或成见(不论是得自他人,或自己创造),这都是奴性,这都是反批评的”^④。李长之为文长于雄辩,“屈服于”之类的铺张,要害还在一宗,也即朱光潜念叨的“思想自由”。李长之大抵是在一种不明政治,甚至厌

憎政治的基调上表达他对思想自由的意见的,表现出鲜明的小资产阶级自由主义者的态度。他有他的真诚,有他的虚幻,于是也生就了他的苦痛和忧郁。一种对普遍的纯粹性的崇拜,让他发出了这样的喟叹:

但是人类的历史悲剧却往往产生在以思想以外的方法来作思想上的斗争。西洋如此,中国尤甚。中国过去如此,而现在更甚。批评必须说真话,如果思想问题和思想以外的事情(例如政治)搅在一起,便很容易做造许多“违心之论”,这便不会产生真的文学批评。^③

如果说李长之的这类见解在“京派”作家中并不特异,也正是这种不特异,才使他具备了“京派”的特色。他的《我对文艺批评的要求和主张》,洋洋洒洒,标举“感情的批评主义”,批评家应该“跳进作者的世界”——从理解对象而言,“他用作者的眼看,用作者的耳听,和作者的悲欢同其悲欢”;从批评技巧的角度看,他“就宛如自己也有那些思想和情绪,而要表达出来以后,以体验作者的甘苦”。这是一种颇具艺术心理学特征的批评解说。体验标志着批评主体在批评过程中的特殊方式;体验借着主体与对象的交流达到对对象生命的占有。

李长之用“批评的感情主义”描述批评的过程,也即体验过程。对象在进入批评之前只具备某种潜在性质,它经过批评主体的体验之后,才摆脱潜在形态而升华为主体化的体验意象。批评的过程与体验的过程同一,批评主体的感情爱憎分别,是批评过程中最活跃的成分。在李长之看来,这是一种批评家“跳入作者世界里为作者的甘苦所浇灌的客观化了的审美能力”;并且也是批评的终结,是批评主体意识的实现。优秀作品往往最后给批评家只留下深永的感情,却失去了感情的具体对象,于是作品从个别通向普遍,从有限的存在范围进入无限的接受范围。

于是,李长之顺理成章地提出了他的批评标准。他的用语非常特别:“感情的型”——

这种没有对象的感情,可归纳入两种根本的形式,便是失望,和憧憬,我称这为感情的型。在感情的型里,是抽去了对象,又可填入任何对象的。它已是不受时代的限制的了,如果文学的表现到了这种境界时,便有了永久性。

这是优秀作品的标准,也是批评的正果。

因此,李长之是带着“京派”作家一般奉行的法则看待文学批评的,强调

批评主体的能动感受,摆脱文艺社会学的机械束缚,向文艺心理学和美学的领域呼吁援手。李长之相当推崇李广田的文学批评,在《评〈诗的艺术〉》中非常欣赏他“像欣赏字画样地一笔一划在吟味着”,并且认为,这“在中国现代批评文字中,是很少有其那样翔实而细入的”。而李长之本人也正是带着大致相仿佛的特点进入他的批评实践的。

李长之是早慧的文学批评家,他说过自己喜欢“抬杠”,或许内中就含有青年人的年少气盛,然而,自信和多以发现为荣,毕竟是他的好处。二十二岁的年纪,作成了《〈阿Q正传〉之新评价》,在已经很有规模的鲁迅评论的基地上,树立了一种“牛犊”风范。学舌和他无缘,有所为已是他的批评冲动。当人们把阿Q和国民性之类的话头一而再,再而三地传递着,他却洋洋洒洒地从地质生物谈到社会政治,从民族文化谈到国际冲突,思维上的好归纳和表达上的好铺张,成就了他由阿Q而对中国国民性的概括:

模糊的、不彻底的、不健全的、封建的、自私而残忍的旁观者,因为不能适应环境,便只好用精神的胜利法。由于数千年咬文嚼字的恶习惯,因而骨子里有着奴性与皇帝瘾,表现而为不负责,争权利;由于生活是拘于历史上的农业经济的,眼光极小,容忍现状,不愿改革。

对鲁迅及其作品的潜心欣赏对李长之的批评生命有着十分重要的意义。种豆得豆,种瓜得瓜,中国的这句老话在他身上得到了相当的应验。一部《鲁迅批判》使李长之成为1930年代最孚声望的青年批评家之一,也使他成为中国鲁迅研究历史上不可忽视的重要学者之一。

自1935年5月起,李长之在天津《益世报》文学副刊和《国闻周报》上连续发表总题为“鲁迅批判”的专题论文12篇,规模空前,声势浩阔。次年一月,12篇论文加“序文”一则,结集出版,成为我国最早的个人鲁迅研究专著。在《鲁迅批判》之前,还没有人像李长之一样做过如此浩繁的工作,经营擘划过几乎所有关于鲁迅的评论课题。这里有明显的量的进步,同时更有令人触目的质的提高。关于鲁迅译著成就的探求,是李长之开拓性的成绩,他评鲁译,弃“硬译或软译”于不顾,集中心力揭示鲁译原著的价值和鲁迅选择的眼光,以及对于我国文学发展的意义,有很深刻的见地。不像“京派”批评家一般鄙夷杂文,李长之独具慧眼,不只打破了“京派”的成见,结论上更不像他的同道毕树棠乞灵于苛责,展现了一片“公平”批评的芳草地。

《鲁迅批判》带着印象鉴赏和随笔的气息,批评家以诗人的炽热情感对

待鲁迅的行事和他的作品,这给人们的印象极其深刻。其中有关于鲁迅作品中农民气质、抒情氛围,以及他的杂文的特殊魅力的段落,尤见精彩。他是这样议论鲁迅的题材兴趣的:

以写下等社会人的生活为文艺的对象的,鲁迅纵或不是第一人,也是最早的人们之一。在他也许是因为寂寞了,偏有些愁惨的可怜的生活,浮现在心头,然而他这取材,却无疑地作为此后文学运动的一种先声,在他不意识的中间,他已反映了时代的要求了,他已呼吸着时代的气息了,倘若我们明白这一点,就知道他后来的所谓“转变”,实在是一件毫不奇怪的事。

他又重提阿 Q,显然有了新见:

阿 Q 已不是鲁迅所诅咒的人物了,阿 Q 反而是鲁迅最关切,最不甘心,最为所焦灼,总之,是爱着的人物。别人给阿 Q 以奚落,别人给阿 Q 以荒凉,别人给阿 Q 以精神上的刺痛和创伤,可是鲁迅是抚爱着他的,虽然远远地。别人可以给阿 Q 以弃逐,可是鲁迅是要阿 Q 逃在自己的怀里的;阿 Q 自己也莫名其妙,荒凉而且悲哀,可是鲁迅是为他找着了安慰,找着了归宿,阿 Q 的聪明、才智、意志、情感、人格,……是被压迫得一无所有了,有为之过问、关怀,而可怜的么,没有的,除了鲁迅。阿 Q 还不安分,也有他生活上的糊涂的幻想,有人了解,而且垂听,又加以斟酌的么?也没有,除了鲁迅。自然,鲁迅不是没有奚落阿 Q 之意的,鲁迅也不一定初意在抒写他的同情心,更不必意识到这篇东西之隆重的艺术与社会的意义,然而这是无疑的,而且恰恰因此,这篇东西的永久价值才确定了,因为:真。因为真,所以这篇东西,是一篇有生命的东西,一个活人所写的一个活人的东西。这里没夹杂任何动机、任何企图、任何顾忌。作者没受任何限制,却只是从从容容地完成他的创作。因此,这篇东西是绝对有纯粹艺术价值的东西。

情感体验显然是其根本,俨然是李长之本人提出的“批评的感情主义”的标本。

《鲁迅批判》表明李长之是一个自甘独步的批评家。他拥赞鲁迅小说中的“真”,称颂鲁迅杂文中情感的“健康、深厚”,却不来自时评的影响,而基于批评家本人真实的感受。当然,任何标新立异都得付出相应的代价,尤其出自一个仅有二十五岁的青年身上,李长之对鲁迅其人其事的意见也有天真

的地方,对于鲁迅作为思想家的特征的怀疑是相当突出的缺陷,限于当时的学识和经验,更因着批评思想和方法上的不周全,其中包括德国文艺理论中温克尔曼、宏保尔等形式主义和机械主义方法论的影响。

老舍的幽默:“是在他的智慧”。这是李长之在评论老舍长篇小说《离婚》里告诉我们的——

在老舍的小说中,智的成分多于情绪。处处表现出的,是作者迅捷的思想,和丰富的观念。他始终没有离却的,便是以一个知识分子的立场来看着社会上的一切。

这是相当出色的感觉,也是相当出色的结论。幽默对于老舍来说是一种心态情趣和笔墨情趣,诚如李长之在批评中所举的例:跑堂的“来两壶酒?”是称为“建议”了;怕老婆,是怕到“万一太太长期抵抗”了;张大哥夸奖李太太的好处,是“像慰劳前线阵亡将士们”,而且,“介绍婚姻是创造,消灭离婚是艺术批评”。这是一些很有启发的揭示。批评家精细的观察,使我们看到幽默在中国现代小说中的新形态,那是一种相对区别于以人物的矛盾性而以追求“文本”效果的幽默,是一种区别于艺术家的学者型的幽默,区别于张天翼式,类同于后来钱钟书的幽默。

李长之称颂沙汀的《淘金记》的写实成就,但他是那样周到地看出作家的不平衡,因而提出《奇异的旅程》来与之对读:

《奇异的旅程》是写前线的一片段,《淘金记》乃是写后方之根深蒂固的一个地方势力在战时所激起的浪花。前者那样匆促。正如那所写的生活是昙花一现于某时一样,后者却那样深沉,而故事中的许多牵连的关系也是深深地结集在中国农村社会——特别四川这一角落上。

批评家打算说明的是题材熟悉程度之于作家的意义,打算说明的又在:《淘金记》是传统的延伸,而《奇异的旅程》缺乏根柢,并且又加上作家潦草平凡的态度,只配如同它所描述的生活本身一样无法占有饱满的生命。

李长之在1945年写就的自传《我的写作生活》中说,抗战之前,他的批评文字已有二百万言,抗战期间,也有相同的数量,可见他的多产。不过,作为严正意义上的现代理论批评文字,基本上都生成于1930年代。他作于1940年代的《道教徒的诗人李白及其痛苦》、《迎中国的文艺复兴》、《司马迁的人格及风格》等,在气象上是别一样的。时代生活兼及时代思潮的深巨迫力使他朝着古典人文精神进发,因而在成就了他的古典文学学者身份的同

时,对“五四”以降的新文学发展从总体上做出了坦白而恳切的估衡。比如他在1942年的《迎中国的文艺复兴》中有过一段著名的议论:

一,五四运动并非“文艺复兴”……不但对中国自己的古典文化没有了解,对于西洋的古典文化也没有认识。

二,五四乃是一种启蒙运动,启蒙运动乃是在一切人生问题和思想问题上要求明白清楚的一种精神运动,凡是不对的概念和看法,都要用对的概念和看法取而代之。在这种意义下,势必第一步是消极的,对一切的权威、感官的欺骗,未证实的设想,都拟一抛而廓清之……所以这种启蒙的体系太重理智的意义与目的的实效,于是实用价值是有了,而学术的价值却失了。

三,五四是一个移植的文化运动,扬西抑东……移植的文化,像插在瓶里的花一样,是折来的,而不是根深蒂固地自本土的丰富的营养的。

四,五四运动在文化上是一个未得自然发育的民族主义运动……因为那时并没有民族自信,只觉得西方文明入侵了,于是把自己的东西怀疑吧,毁掉吧。

五,五四运动主张明白清楚,是一种好处,但就另一方面来说,明白清楚就是缺乏深度,水至清则无鱼,生命的幽深处,自然有烟有雾……五四是一种反“深奥”及“玄学”的态度。

六,五四在表现方法论上,也是清浅的,很少人谈到体系和原则,触及根本概念的范畴……国人对浪漫主义的误解,以披发行吟为浪漫,以酗酒妇人为浪漫,以不贞为浪漫……

七,五四缺乏自觉自信,样样通的人太多,窄而深的人太少。

由此可以看出,李长之对于“五四”文化缺乏现实基础的说明,显然短少历史唯物主义识力,也是他作为“京派”作家思想,包括行为方式一般与整个社会运动隔膜的结果。但是,有意思的在:凡七款几可用“形式主义”来概括。当时最杰出的马克思主义者差不多也是这样看的——几乎在同一年,毛泽东反思五四运动的文献也突出揭示了“五四”形式主义的历史局限。此外,1940年代李长之的批评文字,依然是思辨的,但从来没有脱下那件华美的青年诗人的外套,他有《夜宴》那样的诗集,有过对于“批评的感情主义”的张扬,并且还有着他的那企图沟通中西文化的宏伟样貌:巫峡千寻,走云

连风。

注释

- ① 《情绪的体操》，《废邮存底》（与萧乾合作），上海文化生活出版社 1937 年。
- ② 《给一个写诗的》，《废邮存底》。
- ③ 《理想与出路》，《萧乾选集》第 4 卷，四川人民出版社 1984 年。
- ④ 《为技巧伸冤》，《萧乾选集》第 4 卷。
- ⑤ 参见《近代美学与文学批评》，《我与文学及其他》，开明书店 1946 年。
- ⑥ 《主题与表现》，《书评研究》，上海商务印书馆 1935 年。
- ⑦ 《我对于文艺批评的要求和主张》，《现代》第 3 卷第 4 期。
- ⑧ 注同⑤。
- ⑨ 《咀华二集·跋》，上海文化生活出版社 1942 年。
- ⑩ 黑格尔：《历史哲学》第 270 页，北京三联书店 1956 年。
- ⑪ 《文艺心理学·作者自白》，开明书店 1936 年。
- ⑫ 《文艺心理学》第 8 章。
- ⑬ 《悲剧心理学》（张隆溪译）第 2 章第 2 节，人民文学出版社 1985 年。
- ⑭ 《文艺心理学》第 2 章。
- ⑮ 《悲剧心理学》第 8 章第 4 节。
- ⑯ 注同⑭。
- ⑰ 注同⑤。
- ⑱ 注同⑤。
- ⑲ 注同⑤。
- ⑳ 《论朱湘的诗》，《文艺月刊》第 2 卷第 1 期。
- ㉑ 《论焦菊隐的〈夜哭〉》，1930 年 11 月 30 日《中央日报》。
- ㉒ 《新诗的旧账——并介绍〈诗刊〉》，《沈从文文集》第 12 卷，花城出版社、三联书店香港分店 1984 年。
- ㉓ 注同㉒。
- ㉔ 注同㉒。
- ㉕ 《论落华生》，《读书月刊》创刊号。
- ㉖ 《中国新文学大系小说二集导言》，上海良友图书印刷公司 1935 年。
- ㉗ 《答巴金先生的自白》，《咀华集》，上海文化生活出版社 1936 年。
- ㉘ 曹丕：《典论·论文》，《中国历代文论选》第一卷，中华书局 1962 年。
- ㉙ 《咀华集·跋》。
- ㉚ 同㉙。
- ㉛ 《自我与风格》，《咀华二集》。

⑳ 注同㉑。

㉒ 《爱情三部曲》，《咀华集》。

㉓ 同㉒。

㉔ 《文艺心理学·序》。

㉕ 《李健吾文学评论选·序二》，宁夏人民出版社 1983 年。

㉖ 《边城》，《咀华集》。

㉗ 注同㉖。

㉘ 注同㉕。

㉙ 《象征主义》，《诗与真》，上海商务印书馆 1933 年。

㉚ 注同㉙。

㉛ 《产生批评文学的条件》，《苦雾集》，重庆商务印书馆 1942 年。

㉜ 注同㉛。

第九章 现代文学批评的发展(三)

第一节 朱自清及其他批评家

左翼批评家与“京派”批评家对整个 1930 年代文学批评产生过严重的作用,在他们之间,或者说在他们之外,还有着一大批相当活跃且建树颇多的批评家,可以从较小的范围对他们进行归类,但意义似乎并不大。基本可以排除政治对他们的深重影响,大半无法以流派来概括,甚至还应该估计到他们中的某些人在文学观念和批评方法上尚未具备稳定的性格。他们是一大串名单:朱自清、苏雪林、侍桁、杜衡、黎锦明、赵景深、许杰、贺玉波、林语堂、施蛰存、戴望舒、李素伯、胡秋原等。他们中间包括资深的,大多是新起的,对文学批评倒抱有程度不等的自觉态度,成绩主要体现在三个方面:作家作品批评、现代文体批评和文学批评本身的研究。

朱自清是杰出的新诗批评家之一,成就散落在他短暂一生的各个阶段。《中国新文学大系诗集》的编选和他所写的“导言”,集中反映了他对新诗文体特征,以及形成和发展的历史把握。苏雪林、许杰、杜衡、贺玉波、黎锦明等大概是这一批评家群在作家作品评论方面最有成绩的。苏雪林对鲁迅和沈从文的研究,给人们有过相当深刻的印象;杜衡由左翼队伍走向自由主义阵线,他的作家作品批评具有特别的意味;赵景深的《作家与作品》集以相当的范围论列了 1920 年代成名作家及其作品;吴组缃对茅盾《子夜》的批评气氛似乎特别好。当然,类似王集丛发表在《现代》杂志上的《梁实秋论》,就背景和内容都颇复杂,但同样是应该注意的。

许杰是文学研究会作家,以创作浙东乡土小说闻名,他同时对理论批评还有着天然的兴趣。1927 年下半年到 1928 年上半年,他以“张子三”的笔

名写了《明日的文学》一书，“敢为天下先”，提出“无产阶级革命文学”，尽管界定尚不精确。不过，以急进的态度，并且以专著的形式阐扬这一文学口号的原则和内容，他算是第一人。1934年他发表于《文学》第3卷第1号上的《周作人论》侧重于评述周作人思想，是1930年代作家论的可贵收获。他认为，从“载道派”转入“言志派”，从“文学有用论者”转入“文学无用论者”，从“浮躁凌厉”转入“思想消沉”，周作人直到1934年为止，是一个由“‘五四’时代的健将”转入“躲在苦雨斋喝苦茶”的“中庸主义者”。许杰着重剖析周作人作为一个“穿着近代衣裳的士大夫”的“中庸主义”的思想特征，其一，思想的出发点是浅薄的人道主义，笼统而空泛，抹杀了中国社会深刻的阶级斗争事实；其二，初期的急进的“人的文学”和“民族主义文学”主张，同时结合着封建主义的思想，故而“五四”一落潮，便崇尚名士风度，以“悠闲的心情”，提倡“冲淡的小品文”，进而鼓吹“旧文明的复兴”。《周作人论》还深入揭示造成周作人倒退的原委：以初步获得的历史唯物主义批判了周作人所谓的“言志”和“载道”的历史循环论；从周作人的经历和“读书人”的气质着手，批判其“不理解民众”的劣根性。许杰的批评活动占据了他一生的大半时间，从他在1940年代和建国后的实践看，继续保持着《明日的文学》和《周作人论》追随时代思潮、向主流批评靠拢的特征。

贺玉波的批评活动主要在1930年代初期，与左翼论坛颇多呼应，他的作家作品评论有相当影响。他较早地注意现代女作家的研究，1932年现代书局出版的《中国现代女作家》，集中评述了冰心、庐隐、凌叔华、丁玲、绿漪、沉樱、陈学昭、白薇、陈衡哲等九位作家，几乎涉及新文学第一个十年的主要女作家。这一课题，有原创性质，之后仿效者蜂起。更值得重视的是两卷《现代中国作家论》，其中对茅盾的评论有一定的深度。在他看来，茅盾作品的特点“就是染有浓厚的时代色彩，专门借了恋爱的外衣而表现革命时代里的社会现象，以及当时中国的一般革命事实，革命后的幻灭，动摇和悲哀。而青年男女的恋爱心理的分析，尤其是他的特长”。他还分论了《幻灭》、《动摇》、《追求》，用图表的形式揭示了它们的思想技巧。茅盾作品中的感伤气息，是贺玉波最为不满的地方，藉《野蔷薇》和《虹》指出：“作者过于被他自己的个人主义的意识所限制，以至所描写的人物有同样的幻灭、动摇、感伤的性格。他只知道暴露人生的黑暗面，而疏忽其光明面”；还寄希望于作者：将来改变病态的灰色，“在他将来的作品里应该布满生气、热力，和光明的气氛”^①他关注叶圣陶的童话作品，揭发其惯有的“成人的悲哀”，颇见周全的

识力；对《稻草人》和《古代英雄的石像》所作的比较像他一般的评论一样，有着明显的激进气息。如果鲁迅看重《稻草人》“给中国的童话开了一条自己创作的路”^②，那么，贺玉波对这部童话集能够表现中国农村人民的痛苦生活有更好的观感。此外，他觉得《稻草人》的气氛过于沉重，《古代英雄的石像》有了新的进展，初步的阶级论思想使它的“平等民主”观念洋溢着集体主义乐观进取的精神。^③

小说家黎锦明 1930 年代伊始勃发评论的潜力，他的《新文艺批评谈话》和《文艺批评浅说》两书饮誉文坛。关于鲁迅小说技巧方面的议论，颇显功力，而对郁达夫的评论尤为一时所好。“打破传统习见，《沉沦》出世的影响不但在文坛上，在现今中国社会上，道德上的变动，我可以大胆的谈一句是发自它的原动。今日公开的性的讨论，那神圣的光，是《沉沦》启导的，今日青年在革命上所生的巨大的反抗性，可以说是《沉沦》中那苦闷到了极端的反应所生的。虽然《沉沦》并不是一部记述关于性的问题，革命心理的文字，然而那真实情感的启示比《呐喊》那较明确的激动，尤其来得深远”。这是黎锦明在其《达夫的三个时期》中的一段话。他还平实地为郁氏的技巧张目，认为读郁氏的小说，与其说让人们看到一个故事，倒不如说使人倾听了一次次作家的思想自白。他的小说结构看似散漫，殊不知恰恰是作家的个性和特色所在。这些见解对匡正视听，发挥过相当好的作用。

1930 年代批评界对现代文体理论的探讨并无 1925 年以前的广度，但显示了一种深入的趋势。或许因为鲁迅杂文的客观存在，或许这一时期散文小品创作特别风行，对于散文理论的研讨，是这一时期文体研究的中心课题。左翼批评家的看法有不可低估的影响，李素伯、林语堂等人的见解则有补充的意义。1932 年上海新中国书局出版李素伯的《小品文研究》，很值得重视。李素伯认为小品与国外的 essay 相近，作者写作时既不像创作小说、戏剧那样精心于结构，又不像写诗歌那样拘谨于韵律的安排；作者往往是“兴之所至”，“不经意的抒写着自己所经验所感受的一切”。因此，小品以“作者个性、人格的表现”为“必要条件”。他以厨川白村“文艺是苦闷的象征”的观点来解释小品的艺术特质，要求小品成为“作者最真实的自我表现与生命力的发挥，有着作者内心的独特的体相”。在他看来，小品“倘没有作者这人的精神浮动者就无聊”。这种强调“个性自由”和“抒写自由”的小品观，代表了大量小资产阶级作家的文学倾向，享有相当的市场。李素伯在他的这部专著中还通达地揭示了当时小品发达的三大原因：现实生活，传统

的背景和外国文学的影响。说到“怎样做小品文”，他分列了“作者的修养与准备”和“作法上的要点”两大部分。前者强调“生活的吟味力，深入的观察力，丰富的想象力和适当的表现工具”，后者则提示了“即兴的题材，细处的着眼，统一的情调，印象的描写，暗示的写法和紧凑与机警”。李素伯的这份贡献具有填补空白的意义。此外，《小品文研究》也包含有相当篇幅的作家作品评论，著者以上下两编，分别对周作人、鲁迅、朱自清、俞平伯、徐志摩、落华生、冰心、绿漪、陈学昭、叶绍钧、郭沫若、钟敬文、王世颖、徐蔚南、孙福熙、郑振铎、丰子恺、缪崇群等十八人的小品风格做出了简约的提挈和勾勒。

同鲁迅和大批左翼批评家相左，林语堂在散文小品理论领域做出了自己对于时代的反应。他一改以往“剪拂”的作风，在小品和时代、社会的关系上，在小品的题材、主题、技巧、语言等一系列问题上，提出了比较消极的标准：“以自我为中心，以闲适为格调。”他的全部小品理论，以标举“闲适”、“幽默”、“自我”、“性灵”为鹄的。“闲适”与“幽默”是两大相互渗透、相辅而行的范畴，也即他所言的“幽默”是“闲适的幽默”^④。他常把“自我”和“性灵”相提并论，以为“文章者，个人性灵之表现”，而“性灵就是自我”^⑤。这一类看法几乎是周作人小品意见的发展，当然也与林语堂早年服膺克罗齐和斯宾加恩美学理论有关。比如直到1927年，他还陶然于翻译这两位洋大人的著述，并冠以《新文评》出版，在序文中继续标榜“艺术只是在某时某地某作家具某种艺术宗旨的一种心境的表现”。因此，他与周作人一样，也心仪并取法晚明“性灵派”，在《论文》中，他竟自认为“性灵二字，不仅为近代散文之命脉，抑且足矫目前文人空疏浮泛雷同木陋之弊”。这里有合理的张扬，但客观上却成了抵御乃至消解左翼杂文“投枪匕首”战斗性的舆论。精芜杂陈，以及攻其一点，不及其余，是它的基本特征。又比如，林语堂对当时“诘屈欧化”的小品十分反感，判其为“西崽”，“其弊在奴”，以至于提倡“语录体”的小品文，说：“吾恶白话之文，而喜文言之文”。^⑥

侍桁，即韩侍桁，也是这一阶段有影响的批评家，有《文学评论集》、《参差集》、《浅见集》行世。他的《〈子夜〉的艺术、思想及人物》和对郁达夫《迷羊》的评论，为时人所看重。其中颇多发现，有一眼可见的独立的气息，不无超卓。他曾为“左联”的发起人之一，在批判民族主义文学运动中，立场鲜明，著文声称“上海的一般民族主义的文学作家——其实并非作家，根本是一些不懂文学的乌合之众而已”，“竟利用现政治的势力，任己之所欲摧残文艺界”，造成“文艺界的空前的浩劫”^⑦。自1933年起，以不满“左联”关门主

义作风始，终为小资产阶级文学的合法性张目。《文艺评论——关于大众文艺》一文，鼓吹小资产阶级文艺“有绝对任其自由生长之必要”，“只要他们的表现是忠实于现实的，则他们的工作就是有利于革命的”，主张左翼作家和“中间的文学的作家”“互相合作”。然而，此文同时又攻击瞿秋白大众文艺观点“只拍某一个阶级的马屁，求得宠幸。博得喝采声”。随后更同与杨邨人、林希隽等人联手，正面向“左联”发难，《揭起小资产阶级革命文学之旗》^⑧一文，最终割断了他和“左联”的因缘。不过，最令人难以忘怀的，还是他的大量有关文艺理论的翻译文字。这一方面得到鲁迅最早器重。1928年7月至1929年5月，侍桁先后在《奔流》上发表《小泉八云论托尔斯泰》等译作10篇之多。“左联”成立前后的两年间，他翻译的A·特拉克廷巴格《巴黎公社论》、V·伊凡诺夫长篇小说《铁甲列车》，气氛不错。但总体而言，他是以翻译丹麦乔治·勃兰克斯《十九世纪文学之主潮》著称的。勃兰克斯的这部著作在历史上对欧洲，尤其对北欧的文学运动起过巨大的影响，是迄今研究欧洲文学史最重要的参考书之一。它所显示出的方法论价值似乎远较于史实评述大得多——它“没有把某个作家的某部作品看作‘和周围的世界没有任何联系’的独立自在的艺术品，而认为它不过是‘从无边无际的一张网上剪下来的一小块’；同样，也没有把某个国家的某些文学现象看作是孤立的、这个国家仅有的现象，而认为它们不过是一个历史阶段的时代精神被体现在相互影响的国家中的不同形态。此外作者还把文学史看作是一种心理学，认为可以通过一个国家的文学（如果它是‘完整的’）来研究这个国家某个时期所共有的思想感情的一段历史”^⑨。我国“五四”后不久，批评界征引勃兰克斯已很普遍。茅盾评论鲁迅《呐喊》时借用过，鲁迅曾一再推荐勃兰克斯的理论成就，还特地引用勃兰克斯慨叹丹麦在文化上闭关自守时的一句名言：“于是精神上的‘聋’，那结果，就是招致了‘哑’来”^⑩，借以肯定外国优秀精神遗产对于建设新文学的重要助力。因此，侍桁的工作为我国成长中的新文学批评界提供了某种可资借鉴的批评模本，不啻翻译了一部经典的欧洲文学史名著。

与侍桁有差不多身份的是张露薇，他最先是在清华大学求学时参加了北方“左联”。差不多也是在1933年前后重新选择同“左联”相左的路线的。发表在《文学导报》创刊号上的长文《现代中国文学的总清算》颇有名声。历史的距离，以及研究界既成的意见给这篇文章助益良多，故而，该文对新文学前十年史实的梳理，包括若干议论，多少还是有价值的。问题在于作者对

新文学的当代发展,缺乏平正的标准,尽管不能抹杀其对新文学前途的诚意。但对革命文学运动以来的事实的归纳和估价,持有某种虚无主义的倾向。从严格的意义上看,在作者笔下不存在“30年代”的文学,在不自由的社会条件下,文学并没有任何争自由的努力,包括若干在前期已有相当成就的作家。文学自由主义立场确实使作者说出了一些可以讨论但未必全无理由的意见,然而对文学自由的片面强调,也反映了存在于作者精神深处的历史错误,实际上呼应着上海发生的那场“文艺自由论辩”,也应和了杨邨人等人小资产阶级文艺论立场。张露薇发表该文时不满二十五岁,目空一切、傲视群伦,敢于向权威挑战,以至于骂倒所有,显示着年轻的反潮流的力量,然而也明显表露出虚假和幼稚相杂的批评作风。他有相当的外文学养,并以高尔基作品翻译权威自居,诬蔑左翼文艺界翻译介绍马克思主义文艺理论和苏联文学作品是“奴隶性”,“做应声虫”^①。鲁迅对此特别的不满,比如在1935年4月1日给曹靖华信中说:“导报里有一个张露薇,看他的口气,是高尔基的朋友,也是托尔斯泰纪念的文集刊行会在中国的负责人”。张露薇1935年8月16日给鲁迅的快信,表明他已失去了批评家的资格,谩骂鲁迅“和猫狗同群”,“又被那不要脸的‘巴金先生’哄骗去了”,“有些助桀为虐的嫌疑”,表示“我宁愿被人砍头也不愿认为傅东华、郑振铎一类的人是好人”,还认为“《子夜》和他那些书评却全是有毒的东西”,并声称自己“绝不是一个没有血肉的青年”,“永远要走那前进的路子”,“我曾经编译伊里奇及马恩全集,但谁家也不肯印”。我们立此存照,惟打算照出一些历史的教训来。

第二节 朱自清

创作家和学者是朱自清最重要的身份,批评在他本是余事,在许多方面,他和郑振铎走着差不多的路子。作为他个人的,也即区别于郑振铎的地方在于两人拥有不尽相同的批评参照。如果郑振铎的初期主要从苏俄现实主义理论中吸取热情,那么朱自清仅仅一般地承认异域学殖对于重建中国文学批评的助力,表现出宽阔得多的眼光。传统对他们两人都有着异常的支配意义,都异常地培育着他们的学术兴趣,但是宽阔的眼光驱使朱自清专攻传统的文学批评。面对眼前的文学现象,郑振铎和一般前卫批评家无有

二致,几乎就是一位非“左联”成员的左翼批评家,朱自清在现代文体理论方面有独到的看法,在态度上却宽容得多。因此,在派别丛生的现代批评界,郑振铎是以其为人的诚恳热情赢得同好的信任的,而朱自清则以他能够兼容各种意见的批评个性获得同行的好感。他同不少左翼批评家有相当不错的友谊,在“京派”批评家中也有许多同志,甚至同所有对历史产生过影响的现代批评家一样,对现代文学批评总方向,拥有鲜明的共识。在后来的《雅俗共赏》中,他有过明确的表示:现代的文学批评是一种在新的意念支配下的批评,是一种旨在“跟统治者拆伙而走向民间的努力”,所谓现代的立场,“可以说就是‘雅俗共赏’的立场,也可以说是偏重俗人或常人的立场,也可以说是近于人民的立场”。

朱自清(1898—1948),原名自华,字佩弦,号秋实。浙江绍兴人,生于江苏东海。1920年毕业于北京大学哲学系,后在江苏、浙江等地任中学教师。在大学读书期间就开始新诗和散文创作,曾先后参加新潮社、文学研究会。1922年与叶圣陶等组织中国新诗社并创办《诗》月刊,次年又和俞平伯诸人组织 OM 社;1925年任清华大学国文系教授。1931年游学英国伦敦,漫访欧洲。翌年返回清华大学执教并从事古典文学的学术研究。1930年代,在北平参与巴金、郑振铎创办的《文学季刊》的编辑工作,几乎同时还和陈望道等编辑上海的《太白》杂志,抗战爆发前夕还协助朱光潜主编《文学杂志》。抗战结束后,积极支持反对国民党统治的学生运动。1948年8月因贫病交加在北平逝世。

坚持传统“诗文评”的价值,并且还逼视异域文化对中国现代文学批评的催生作用,是朱自清文学批评实践的基点。他虽然没有将多数精力诉诸现代批评理论的阐发,但在他关于传统文学批评理论研探的文字中,表示了对于批评理论的极大兴趣。

“文学批评”一语不用说是舶来的。现在学术界的趋势,往往以西方观念(如“文学批评”)为范围去选择中国的问题;姑且无论将来是好是坏,这已经是不可避免的事实。^⑩

基于对传统文化“尚用重于尚知,求好重于求真”的体认,他同意罗根泽在《中国文学批评史》中的意见——“西洋的文学批评偏重于文学裁判及批评理论,中国的文学批评偏于文学理论”,故而中国的“批评不是创作的裁判,而是创作的领导”;“中国的批评,大都是作家反串,并没有多少批评专

家。作家的反串,当然要侧重理论的建设,不侧重文学作品的批评”^⑬。也许出于对新气象的天然兴趣,朱自清的批评多有文学理论的意味,但更多的是作品的批评。在他为数不多的议论现代批评本身的言论中,便包含有对作品批评的看法,其中有关于方法的,也有关于标准的。比如他说:

文学批评,从前人认为小道。这中间又有分别。就说诗罢,论到诗人身世情志,在小道中还算大方;论到作风以及篇章字句,那就真是“玩物丧志”了。这种看法原也有它正大的理由。但诗人的情和志,主要的还是表现在篇章字句中,一概抹煞,那情和志便成了空中楼阁,难以捉摸了。……文学批评是生活的一部门,该与文学作品等量齐观。而“条条路通罗马”,从作家的生世情志也好,从作品以至篇章字句也好,只要能以表现作品的价值,都是文学批评之一道。兼容并包,才真能成其为大。^⑭

作为一位批评家,朱自清数量甚丰的序跋书评应该是主要的观察范围。他写过小说,但最终愧对自己的那份劳动。不过他始终对小说保持特有的兴趣。对茅盾、叶圣陶、老舍、李健吾和穆时英作品的论评,有颇好的气氛。《叶圣陶的短篇小说》是一篇难得的知人之论,在他看来,叶圣陶走的是一条从拥持理想到“如实地写”的道路,“初期的作风可以说近于俄国的,而后期可以说是近于法国的”。作家到头来是信仰“充分的客观的冷静”,而并不适于表现法的”,甚至难以作成“有意为之的小说”：“他的取材只是选择他所熟悉的,与一般写实主义者一样,并没有显明的‘有意的’目的”。有感于现代短篇小说不太注意结构,多半“即兴”而成,朱自清称道叶氏的作品“大部分都有谨严而不单调的布局”。他最早指出叶氏不擅长对话,也第一个注意叶氏短篇小说结尾技巧,说：“他最擅长的是结尾,他的作品的结尾,几乎没有一篇不波俏的。”

朱自清的小说批评最值得重视的还在对小说现代性格的揭发。他对《子夜》有不错的印象,尤其推崇《林家铺子》,原因在于它们的取材表明了现代小说的“出路”。它们鲜明的“分析的描写”,显示了一种现代的技巧^⑮。老舍作品中人物的最后命运都诉诸“严肃的收场”,颇为朱自清所看重。他认为这是老舍的讽刺艺术的现代特征,正是区别于“谴责小说”的地方^⑯。他并且还指出老舍的小说人物一如鲁迅《阿Q正传》中的主人公,大多是类型,而张天翼的《小彼得》和穆时英的《南北极》的写人都取“在个性的描写

里暗示着类型。这种手法表现着一种新意识,从前还不多见”^{①7}。他欣慰地看取弟子李健吾的成绩,在评论李氏长篇小说《心病》时特别揭示了作者“机智”、“幽默”的个性和“心理描写”技巧,并且认定这些也都是不同以往传统小说的地方。^{①8}

当然,作为一位文体批评家,朱自清对现代诗歌和散文的看法最见光彩。《读〈湖畔〉诗集》是他最早的新诗评论之一,明显地体现了他对“五四”个性主义思潮的积极呼应,也表明了他一生坚持的宽容的批评性格。他对“湖畔”三诗人均有中肯的论评,相当得体而又相当有风度:

《湖畔》里的作品都带着些清新和缠绵底风格;少年的气分充满在这些作品里。这因作者都是二十上下的少年,都还剩下些烂漫的童心;他们住在世界里,正如住在晨光来时的薄雾里。他们究竟不曾和现实相肉搏,所以还不至十分颓唐,还能保留着多少清新的意态。就令有悲哀底景闪过他们的眼前,他们坦率的心情也能将他融和,使他再没有回肠荡气底力量;所以他们便只有感伤而无愤激了。一就诗而论,便只见委婉缠绵的叹息而无激昂慷慨的歌声了。但这正是他们之所以为他们,《湖畔》之所以为《湖畔》。有了“成人之心”的朋友们或许不能完全了解他们的生活,但在人生底旅路上走乏了的,却可以从他们的作品里得着很有力的安慰;仿佛幽忧的人们看到活泼泼的小孩而得着无上的喜悦一般。

作于1926年的《白采的诗》,提供了对白采长诗《羸疾者的爱》的新解读。大抵是白采这首诗所表达的深永思想以及它所显示的长篇结构招引了朱自清。那种对于现实世界批判性的诗思激动了批评家,以至于他用了相当的篇幅挖掘对象为着追求理想而甘愿走向毁灭的义勇。这是一份“羸疾者”对他身居的世界和挚爱的人们的爱;显然已经删尽了“湖畔”少年诗人的天真,多了某种可以归属于颓唐的情绪。主人公是生于现在世界而向往将来世界的人;他献身于生之尊严而“不妥协的”没落下去,说是狂人也好,匪徒也好,妖怪也好,他实在是个最诚实的情人。朱自清看到诗人借手于议论,他同时指出“他的议论是诗的,和散文不同。他说得那么从容,老实,没有大声疾呼的宣传意味”;他的人物“各人的话都贴切各人的身份,小异而有大同;相异的地方实就是相成的地方”。《羸疾者的爱》相对阔大的篇幅也得到批评家的关注,朱自清说:“在中国诗里,像荷马、弥尔登诸人之作是没有

的;便是较为铺张的东西,似乎也不多。可以称引的长篇,真是寥寥可数。”进而,他还简约地提出了对于长诗所以为长诗的意见。对爱伦·坡长诗惟“结构上的铺张”的说法,朱自清不以为然。他说,结构上的铺张一如中国传统中的“赋”,是“专指横的一面”;长诗理应兼容“纵的进展”,应表现“起起伏伏,有方方面面的转折——以许多小生命合成一大生命流”,虽无短诗所有的“单纯”和“紧凑”,却新得着了“繁复”和“恢廓”。

《中国新文学大系诗集导言》显示了朱自清浓厚的历史兴趣。从方法上看,史的批评,在我国传统批评中已有很久远的源头。班固《汉书·艺文志》中的“诗赋略”、南齐沈约《谢灵运传论》都已具备如斯体貌。属于朱自清的是,他借了传统的方法而用现代的诗歌观念阐述了新诗第一个十年的发展概况。新诗风格的衍变是其论述重点,这较之《中国新文学大系》其他编者更为突出。其实,1929年春朱自清已在清华大学讲授“中国新文学研究”课程,从目前留下的《纲要》看,关于新文学各体文学的研究,是其胜场,尤为关注创作倾向和流派发展,以及作家个人风格创作。“导言”率先将初期诗坛分成三派:“自由诗派”、“格律诗派”和“象征诗派”,执著于新诗本身及其成熟程度、诗人具体的素养和禀赋,也包括时代思潮的牵引,显示了丰富的论证层次。“自我表现”和“外国影响”两大因素成为朱自清议论的背景,综合描述了它们的衍化更迭。而他对具体诗人诗作的评论,由于侧重风格的品评,因此那些诗人诗作特别醒目地被安置在三大流派发展的“纵向坐标”上。同时,就同一流派的诗人诗作,他也发掘其精要之处,从而也使他们获得了在“横向坐标”上的位置。

在对新诗风格进行描述的同时,朱自清又常常不弃价值的权衡。他欢呼诗体的解放,然总嫌早期自由诗太过透彻,如周作人所说“缺少余香与回味的多”,因此主张诗总以“浑融些或精悍些”为好。他珍视闻一多、徐志摩诸氏的“创格”和试验,但他仍然认为这一派诗人“历史根基太浅”,“要创造中国的新诗,但不知不觉写成西洋诗了”。同样,象征诗的崛起和影响,他是看到的,甚至还欣赏它们在“想象”上的成功,可终究觉得他们“创造新语言的心太切”,“句法过于欧化”。朱自清的这些看法关联着对中国新诗历史和现状的严峻思考,一般说来,他是相当审慎地看待新诗的每一步发展的,绝少武断,力戒偏锋,更多以宽容的目光。因为他充分理解,这些仅仅是新诗历史上最早的收获,他无意于确定某一派为标准模式,也不打算自创所谓典范。

《中国新文学大系诗集》的两则“附录”——《选诗杂记》和《诗话》，其实也是“导言”的附录。前者使我们洞悉选者的时代思想和“历史兴趣”，后者所述的，因“大致是编者所能相信的”^⑩，颇可结合“导言”，看出朱自清“辨尽诸家，剖析亮芒”的功力。

1937年发表在《文学》“新诗专号”（8卷1号）上的《新诗杂话》，开了朱自清后期新诗批评的头。其中《新诗的进步》大抵为着补充《中国新文学大系诗集导言》的，基本意味还是属于历史的。他的全部乐观的想头凝聚于他的“兼容并包”的立场。比如，像1920年代维护“湖畔”诗一样，他特别指出1930年代某些以农村为题材的诗也代表着新诗的进步，不承认这类诗为诗，“以为必得表现微妙的情境的才是”，那是错误的。在他看来，“就事实看，表现劳苦生活的诗与非表现劳苦生活的诗历来就并存着，将来也不见得会让一类诗独霸”。关于“自由”、“格律”、“象征”三个诗派的树立，他并无悔意，对于以象征为生命的“现代派”诗，似乎更有肯定的判断。

《新诗的进步》是对于象征诗运思特征的揭示，朱自清的这类工作是值得珍重的。他认为：

象征诗派要表现的是些微妙的情境，比喻是他们的生命；但是“远取譬”而不是“近取譬”。所谓远近不指比喻的材料而指比喻的方法；他们能在普通人以为不同的事物中间看出同来。他们发见事物间新的关系，并且用最经济的方法将这关系组织成诗；所谓“最经济的”就是将一些联络的字句省掉，让诗是有机体。

象征诗是有机体，要看出它的堂奥，得有相当的修养与训练，这是朱自清有益的提醒，从操作性的角度，他的《新诗杂话》序文和《解诗》通过对林徽因《别丢掉》和卞之琳《距离的组织》的具体解析，提出“解诗”的概念，并且还示范了方法。

朱自清还认为，抗战新诗出现的散文化倾向，不同于“五四”时期自由诗派的自然趋势，而是一种有意为之的趋势。这是“为了诉诸大众，为了诗的普及”。他首先从时代的需要中寻找根由：“诗作者也就从象牙塔里去十字街头。……他们的新的努力是在组织和词句方面容纳了许多散文成分”；“艾青先生和臧克家先生的长诗最容易见出。就连卞之琳先生的《慰劳信集》，何其芳先生的近诗，也表示这种倾向”^⑪。他甚至认为，从艾青的《向太阳》和《火把》、臧克家的《东线归来》和《淮上吟》，以及老舍的《剑北篇》，都

“发现了大众的力量的强大,是我们抗战建国的基础”,“发现内地的广博和美丽,增强我们的爱国心和自信心”^①。在介绍何达的诗集《我们开会》一文中,他明确指出,抗战诗的散文化以朗诵诗为“显著节目”,“传统诗的中心是‘我’,朗诵诗没有‘我’,有‘我们’,没有中心,有集团。这是诗的革命,也可以说是革命的诗”。他肯定了抗战诗的这一趋向,是对贵族传统诗“强调孤立的个性,强调独特的生活”的扬弃,田间“最先走上这条路”,后来的绿原、青勃以至何达,“抹掉了‘诗人’的圈子,走到人民的队伍里,用诗做工具和武器去参加那集体的生活的斗争”。^②

此外,朱自清还将新诗散文化倾向连同新诗民间化意念一起推出,这是他后期文学批评思想的一个重大收获。他从“五四”的潮流中看清了新文学民间化的走向,抗战时期他参与了对于新文艺通俗化民族化的探讨。在《标准与尺度》一文,他平实地指出,“五四”、五卅运动时期,曾以“反帝国主义”作为文学的尺度,“抗战起来了,‘抗战’立即成了一切的标准,文学自然也在其中”;而目前文学与其它一样,以“民主”为基本尺度。在《语文拾零》中他清算过“五四”以来欧化语对于新文学的影响,但《新诗杂论》并没有简单地排斥所有来自异域的影响,相反在肯定抗战新诗自由化倾向的同时,也没有反对用格律。《诗的形式》还欣慰地称道,冯至的《十四行集》“可以说是建立了中国十四行诗的基础,使得向来怀疑这诗体的人也相信它可以在中国诗里活下去”。总之,在他看来,诗的散文化也罢,格律化也罢,民间化则是它们应该共同趋赴的理想。他列举了朗诵诗,说它们既是散文的,同时也促进了格律的发展,因此它们是抗战新诗的主调。

朱自清是现代散文草创期的重要作家,当周作人、王统照、胡梦华分别以其《美文》、《散文的分类》、《絮语散文》等建设现代散文理论时,他似乎还没有特别的作为。直至1928年《论现代中国的小品散文》(即《背影》序)的发表,才算奠定了他在现代散文理论上的地位。关于传统散文和外国散文之于现代散文的影响,他仅仅作了呼应性的说明。他鄙弃某些人将“懒惰”与“欲速”判为小品散文发达的原因,然而,他并不否认散文体制在写作上的便宜。从文体比较的角度,他做了可能的分别——“抒情的散文和纯文学的诗,小说,戏剧相比,前者是自由些,后者是谨严些;诗的字句,音节,小说的描写,结构,戏剧的剪裁与对话,都有种种规律(广义的,不限于古典派的),必须精心结撰,方能有成。散文就不同了,选材与表现,比较可随便些;所谓‘闲话’,在这一种意义里,便是它的很好的诠释”。因此,当

时的朱自清还是从一般消极的立场上看待散文的,在他的观念中,散文还不是“纯文学”,甚至还说:“真正的文学发展,还当从纯文学下手,单有散文是不够的;所以说,现在的现象是不健全的”。不过就散文论散文,他相当有信心:

这三四年的发展,确是绚烂极了:有种种的样式,种种的流派,表现着,批评着,解释着人生的各面。迁流曼衍,日新月异:有中国名士风,有外国绅士风,有隐士,有叛徒,在思想上是如此;或描写,或讽刺,或委曲,或缜密,或劲健,或绮丽,或洗炼,或流动,或含蓄,在表现上是如此。

这已为不刊之论。它的那种传统“诗品”体式的概括,半个世纪以来颇为征引者所激赏。

1930年代,散文创作的长足发展和散文理论的热烈讨论,对朱自清来说,是值得欣慰的现象。他多少是改变着自己的。在1935年为《文学百题》所作的《什么是散文》里指出,散文是“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”;时代的作风也多少影响他不满足于幽默小品之一路,说:“若只走向幽默去,散文的路确乎更狭更小”;甚至还赞成有人用小品文写大众生活的主张。“五四”以后的散文留心于人生世态的体察和描写,以身边琐事为对象,观照人生真义,领略人生情味,追求生活风趣,几成一时之好。朱自清却在他的《欧游杂记》的序文中感叹“这个时代,‘身边琐事’说来到底无所谓”。进一步的扩大散文表现的范围是他对散文创作的至大期许。身居学院,却说着“生活是一部大书,读得太少,观察力和判断力还是很贫乏的。日前在天津看见张彭春先生,他说现在的文学有一条新路可走,就是让作者到内地和新建设区去,凭着他们的训练(知识与技巧)将所观察的写成报告文学”^③。他是确认这条文学新路的。基于同样的希望,朱自清看好当时大批作家对“乡土散文”的热情,专门著文认为“内地是真正的中国老牌,懂得内地生活,方懂得‘老中国的儿女’,开发内地描写最大功能便在于斯。作为一位谙熟游记文体的散文大家,他提出了自己的忠告:

游记里的描写常嫌简略,而走马看花,说出来也不甚贴切。报纸上倒不时有内地情形的记载,简略是不用说,而板板地没有生气,当然不能动人。现在所需要的是仔细的观察,翔实的描写。一种风格,一种人

情,一处风景,只要看出它们的特异之处,有选择地有条理地写出来,定可以给读者一种新知识,新情趣——或者说,新了解,新态度。^④

他在同一篇文章中还提示,这种内地描写最适宜“生长在本地而又在外面去来的人”。这和鲁迅界定的“乡土文学”在意义上庶几相同。

散文中的杂文一体在大多“京派”批评家是不屑置喙的,而他们共同的朋友朱自清却在他的后期特别热衷于杂文的写作,对议论杂文特有興味。《历史在战斗中》是他对冯雪峰《乡风与市风》的评论。有感于“时代的混乱和个性的放弛”催生小品的病态繁荣,朱自清开始呼吁散文创作中理性的抬头;同时人民意识的获取和对于民主政治的信仰,使他从历史与逻辑的结合上把捉现实生活发展的方向。于是他找着了杂文,他说:

时代的路向渐渐分明,集体的要求渐渐强大,现实的力量渐渐逼紧;于是杂文便成了春天的第一只燕子。杂文从尖锐的讽刺个别的事件起手,逐渐放开尺度,严肃的讨论到人生的种种相,笔锋所及越见广大,影响也越见久远了。

《乡风与市风》是说理的,批评的,同时它也是“创作”,跟“机械的公式化的说教大相径庭”。朱自清说,它们还保持着作者“诗人”的本色,为杂文的创作,也即为散文的创作提供了一种“新作风”：“不像小品文的轻松,幽默,可是保持着亲切;没有讽刺文的尖锐,可是保持着深刻,而加上温暖;不像长篇议论文的明快,可是不让它的广大和精确”。不过,朱自清到底还是更多看重冯雪峰杂文在他那个时代所表现出的“科学的历史方法和历史真理”。这是和批评家当时的思想相适应的,正是朱自清当时执著于历史的兴趣,才让他赞扬《乡风与市风》:

雪峰先生教人们将种种历史的责任“放在自己的肩上”,“因为这个历史到底是我们自己的历史”;这样才能够“走上自觉的战斗的路”。这是现在的战斗,实际的战斗;必须整个社会都走上这条路,而且“必须把战线伸展到生活和思想的所有角落去”。这战斗一面对抗着历史,一面领导着历史。人们在战斗中,历史也在战斗中。

这都是朱自清作为现代文学批评家在 1940 年代后期,也即在他生命的最后阶段所从事的工作,他“熔经铸史”,藉着现实战斗的鼓动,洞穿历史,向往着民主的伟大事业。

第三节 《现代》批评家

1932年《现代》杂志的几个编辑者及其同好,包括施蛰存、杜衡、戴望舒、刘呐鸥、穆时英等,创作上有过相当的成绩,而他们零星的理论说明和间或带有阐介性质的作家作品批评,也值得重视。他们中的大部,在1930年代前后,都受过革命文学和左翼文学的裹挟,有的还参加过左翼作家联盟。尽管他们中间也有不乏民族传统文化根柢者,但他们在这一时期的文体理论一般趋赴异域,诗歌向往西欧,尤其法国,小说取法日本,在目的和方法上同左翼批评家面目殊异,在不少方面也区别于同期的“京派”批评家。

关于诗歌,他们多是些“纯诗”的拥护者。施蛰存说得明白:“《现代》中的诗是诗,而且纯然是现代的诗。它们是现代人在现代生活中所感受到的现代的情绪,用现代的词藻排列成的现代的诗形。”^{②5}戴望舒则表示,“诗是由真实经过想象而出来的,不单是真实,亦不单是想象”^{②6}。这里多有反省的意味,有关于写实派的强调真实而一味隐藏自己,也有针对浪漫派的标榜想象而恣意表现自我。戴望舒的“不单是真实,亦不单是想象”的主张,事实旨在整合,整合写实诗派和浪漫诗派。对艺术表现个性和情感特征的坚执,使他始终不打算放逐想象,然而作为1930年代的新派诗论家,他抨击的目标更是以往的浪漫派。作为同道,杜衡在《〈望舒草〉序》中说:“当时通行着一种自我表现的手法,做诗通行狂叫,通行直说,以坦白奔放为标榜。我们对于这种倾向私心里反叛着”;甚至还动用了挖苦的语言:“诗如果真是赤裸裸的本能底流露,那么野猫叫春应该算是最好的诗了”。于是,他们从法国的象征诗中找着了援手,戴望舒对魏尔伦的服膺,大抵看好象征诗的潜质。杜衡最坦白,他说:“象征诗人之所以会对他(指戴望舒——引者注)有特殊的吸引力,却可说是为了那种特殊的手法恰巧合乎他底既不是隐藏自己,也不是表现自己的那种写诗的动机的缘故。”^{②7}他们对意象功能的膜拜,接近梁宗岱的思路。诗不应是现实生活的摹写,也不应无限制地放纵自我情感,能将这两者调节为一的,惟有依赖诗对意象的营建。

戴望舒他们是一批自由诗的拥护者,在诗形的建设上,倾向“用现代的词藻排列成现代的诗形”。这类主张也来自象征诗的启发,部分倒是针对

“新月派”格律诗的。戴氏有过“雨巷诗人”的冠冕,魏尔伦“独特的音节”显然对他有过吸引,“新月”的格律诗对他的影响似乎也不小,但他自写作《我的记忆》起颇有自赎的意味。他的《论诗札记》几乎逐条批评了格律诗的“三美”说。他说:“诗不能借重音乐,它应该去了音乐的成分”;“诗不能借重绘画的长处”,“单是美的字眼的组合,不是诗的特点”;“所谓形式,决非表面上字的排列,也决非新的字眼的堆积”;“韵和整齐的字句会妨碍诗情,或使诗情成为畸形的。倘把诗的情绪去适应呆滞的、表面的旧规律,就和把自己的足去穿别人的鞋一样”。在尊重意象的前提下,戴望舒的朋友们普遍“对抗”着新诗的刻意格律化。杜衡也为显例,“固定着一个样式写,习久生厌;而且我们也确感觉到刻意音节的美,有时候倒不如老实去吟旧诗”²⁸。施蛰存则说:“胡適之先生的新诗运动,帮助我们打破了中国旧体诗的传统。但是从胡適之先生一直到现在为止的新诗研究者,却不自觉地堕入于西洋旧体诗的传统中。于是乎十四行诗,‘方块诗’,也还有人紧守规范填做着。这与填词有什么分别呢?《现代》中的诗大多是没有韵的,句子也很不整齐,但它们都有相当完美的肌理,它们是现代的诗形,是诗!”²⁹

作为法国象征诗的取法者,戴望舒他们并不丢弃中国诗的理想。朱自清称戴氏“雨巷”时期的象征诗“注重整齐的音节,但不是铿锵的而是轻清的;也含一点朦胧的气氛,但让人可以看懂”³⁰。这是很值得注意的。或许这里包含有他们对时代平实倾向的体认,使他们关注读者,关注中国人的读诗习惯。杜衡丝毫不作伪地表白:

我个人也可以算是象征诗派的爱好者,可是我非常不喜欢这一派里几位带神秘意味的作家,不喜欢叫人不得不不说一声‘看不懂’的作品。……在望舒之前,也有人把象征派那种作风搬到中国底诗坛上来,然而搬来的却正是‘神秘’,是‘看不懂’那些我以为是要不得的成分。望舒底意见虽然没有像我这样极端,然而他也以为从中国那时所有的象征诗人身上是无论如何也看不出这一派诗风底优秀来的。因而他自己为诗便力矫此弊。³¹

尽管戴望舒本人至1930年代已经对“音节”有了新的看法,放逐“韵律试验”而服膺“情绪节奏”,但有一点朦胧而让人看得懂,表明他依然是重视诗的情绪美感的。有研究者关注戴望舒在“望舒草”时期转向后期象征派诗人保尔福尔、果尔蒙、耶麦诗风,是有道理的。他在《诗论零札·五》中激赏

果尔蒙的诗“有着绝端底微妙——心灵底微妙与感觉的微妙。他底诗情完全是呈给读者底神经，给人微细到纤毫的感觉的”。他甚至认为保尔福尔“用最抒情的诗句表现出他迷人的诗境，远胜过其他用着张大的而形而上的辞藻的诸诗人”；称赞耶麦的作品“抛弃了一切虚夸的华丽、精致、娇美，而以他自己的淳朴的心灵来写他的诗”^②。正是这类倾向，划出了他同卞之琳一流“京派”诗人的区别。卞之琳是更多从艾略特、瓦雷里、里尔克诸人汲取灵感的，强调把情感客体化，使诗行的思想内容决不—味粘滞于具体的、特定的、个人的情感体验，从而获取超乎其上的象征意义。如果卞之琳带着某种主知倾向，那么戴望舒是主情派。不过，无论从哪个角度看，以戴望舒为代表的《现代》诗人，他们并不系统的关于现代诗的意见，较之以往任何时期的讨论（比如象征主义的讨论），都带着某种整体性的理论气氛。这也是1937年戴望舒自法国回到上海后创办《新诗》杂志，邀请卞之琳、冯至、孙大雨、梁宗岱等参与编务的根据。

1930年代小说创作有长足进展，它不仅指表现题材的扩大，更反映在表现方法的丰富。鲁迅在1920年代中期，感慨过“我们有馆阁诗人，山林诗人，花月诗人，……没有都会诗人。”^③小说的情况大抵也是如此。郁达夫以异域小说创作为观察哨，敏锐地发现西欧小说发展到左拉，凡五六百年历史，“在小说技巧方面，也差不多把所有的矿脉都掘尽了”，所以“最近的小说界，似乎又在酝酿着新的革命。……新的小说的技巧，似乎在竭力地把现代人的呼吸，现代生活的全景和拍子，缩入文学里去。最浅近的例，譬如所谓新感觉派与表现主义以及心理分析派的技巧，就是如此”^④。杜衡在《关于穆时英的创作》一文中相当夸耀地说：“中国是有都市而没有描写都市的文学，或是描写了都市而没有采取了适合这种描写的手法。在这方面，刘呐鸥算是一个开端，但是他没有好好继续下去，而且他的作品还有着‘非中国’即‘非现实’的缺点。能够避免这缺点而继续努力的，这是时英。”杜衡所指的正是一般文学史评述的“新感觉主义和心理分析派”的小说，它们的主要代表作家是刘呐鸥、施蛰存、穆时英、叶灵凤等。这批作家对他们的小说风格是有所说明的，但就其理论意味而论，还是相当简陋的，甚至还比不上左翼批评家如楼适夷的《施蛰存的新感觉主义》和石凌鹤的《关于新心理写实主义小说》。他们的意见归纳起来主要在三个方面：其一，新感觉主义对表现现代都市生活快速节奏的适应性；其二，对传统形式的鲜明反叛，感觉印象的刻意追求与具体技巧的花样翻新；其三，对心理分析方法的依赖和潜意识

隐意识的开掘。

新感觉主义文学最初崛起于 1920 年代的日本。它同以德国为中心的表现主义,以法国为中心的超现实主义,以意大利为中心的未来主义,以英美为中心的意识流文学,都属于上一世纪西方现代派文学范畴。所谓新感觉主义,这是日本文艺评论家千叶龟雄给《文艺时代》杂志周围那批作家如横光利一、川端康成、中河与一、池谷信三郎、片冈铁兵等起的名称,同这些作家最初在创作实践上,随后在理论主张上追求的一种新的艺术倾向有直接关系。接受欧洲现代派文学,对抗写实派传统是这一艺术派别的核心,川端康成便说过:“表现主义的认识论,达达主义的思想表达方法,就是新感觉派表现的理论基础”^⑤。施蛰存晚年有过一则初识刘呐鸥的回忆:

刘呐鸥带来了许多日本出版的文艺新书,有当时日本文坛新倾向的作品,如横光利一、川端康成、谷崎润一郎等的小说,文学史、文艺理论方面,则有关于未来派、表现派、超现实主义派,和运用历史唯物主义观点的文艺论著和报道。在日本文艺界,似乎这一切五光十色的文艺新流派,只要是反传统的,都是新兴文学。刘呐鸥极推崇弗里采的《艺术社会学》,但他最喜爱的却是描写大都会中色情生活的作品。在他,并不觉得这里有什么矛盾,因为,用日本文艺界的话说,都是“新兴”,都是“尖端”。共同的是创作方法或批评标准的推陈出新,各别的是思想倾向和社会意义和差异。^⑥

第一书店开张,刘呐鸥就出版了由他翻译的现代日本小说集《色情文化》,收新感觉派小说 7 则,《译者题记》称:“文艺是时代的反映,好的作品总要把时代的色彩和空气描出来。在这时期里能够把现在日本的时代色彩描给我们看的也只有新感觉派一派的作品。这里所选的片冈、横光、池谷等三人都是这一派的健将。他们都是描写着现代日本资本主义社会的腐烂期的不健全的生活,而在作品中表露着这些对于明日的社会,将来的新途径的暗示。”一个月后,为欢迎曾给日本新感觉派以相当影响的法国作家保尔·穆杭来华,刘呐鸥翻译了法国 B·Cremieux 的《保尔·穆杭论》,盛赞穆杭“探求的是大都会里的欧洲的破体”,“他喜欢拿他所有的探照灯的多色的光线放射在他的作品中人物之上”,“使我们马上了解这酒馆和跳舞场和飞机的现代是什么一个时代”;故而,穆杭“不但是法国文坛的宠儿,而且是万人注目的一个世界新兴艺术的先驱者”^⑦。后起的穆时英,自发表《公墓》后,是

被杜衡称做“新感觉派的圣手”的，“满肚子崛口大学式的俏皮话，有着横光利一的小说作风，和林房雄一样的创造着簇新的小说形式”^⑳。为了铺排联翩的感觉，穆时英主张小说创作可以导入电影蒙太奇手法，在他看来，“艺术是人格对于客观存在的情绪的感应的表现”，蒙太奇技法契合新感觉派小说对于“感觉复合”的追求。^㉑

新感觉派小说家毕竟还不是真正意义上的文学批评家，比较而言，在1930年代中期，杨之华在《南国文艺》第3期上发表的《新感觉主义的文学论》倒有集中的评述，当然止于评述，在史料的勾稽梳理方面有些贡献。他大抵都是从新感觉派产生的社会基础、取材和方法上的特征着手的。关于新感觉主义产生的社会原因，他是这样说的：“它的创作者是一般小资产阶级的文学创作家感到现实的忧郁和不满，以致引起他们憧憬着明日的新的社会到来，可是一时又走不到新社会，于是在苦闷笼罩着的时间，他们一边痛骂着资本主义腐烂期中的没落的社会生活，而别一面自己却又浸沉于社会的腐烂生活——酒色之中，几乎形成了一个矛盾的混合体”。关于新感觉主义取材兴趣，杨之华指出：“离不脱物质文明的大都会的各种不合理不健全的生活，而一般作为都市的类型人物的资本家，有闲太太，浮滑少年，不学无术的绅士，摩登小姐，舞女，歌娘，大腹贾……之类，都是这一派文学作品中的主要对象。就在这个情形之下，他们本想给予这些东西以辛辣的讽刺和无情的暴露，但往往却于有意无意之中，美化了他们的生活，结果，他们不是对未落的社会指摘，反而成为社会观赏了”。关于新感觉主义方法特征，杨之华则认为，它突出地“重视着感觉性，而且是属于官能方面的感觉的”；将“音，色，味三者的感觉性收入文字里而又同时强烈地反应出来”；扩而张之，“便形成了立体的，抒情的，意象的这几个表现的手法来。而这几种表现手法，一经应用到文字上，结果便产生了抒情诗的馥郁味和近代性的明快感”。大概三年以后，他作成的《穆时英论》^㉒，值得注意。就穆时英这个个例来说，文章将其与日本林房雄对举，颇有趣味，而指出作家早期作品与成熟期作品表面样貌上的殊异而骨子里反映了他人格上的两重性，也很有些气氛。给人们印象更深的似乎论者立意还在用穆时英这个具体个例来弘扬新感觉主义。比如他说，穆时英小说里的人物，“全都是纯都市风的特产品”，“作品里不单含有都会的神经，而且也藏着都会的血肉”；而作家的一贯作风旨在打破因袭，大胆探求，“在他的作品里，饱含着抒情诗的浓郁味和近代风的明快感，其精致而新鲜的笔法不单可以将要写的情景流露出纸片，而

且也有着诉诸视觉以外的新感觉”。

1930年象征诗和新感觉派小说的理论,是属于文体方面的,也是属于外来文学理论的介绍工作。无论是诗歌的取法西欧,还是小说的向日本伸手,甚至包括左翼批评家从苏俄马克思主义文论吸取激情,以及“京派”批评家对西方近代浪漫主义批评的兴趣,都有着较之上时期新得多的选择,从普泛到集中,从混沌到单一,体现了一种综合的意向。

第四节 李 何 林

现代文学批评在1920年代末所兴起的历史兴趣,藉着民族原本相当发达的史官传统,也因着整个现代文学运动的深入,壮健而广泛地开拓了自己的领地,培植了大批辛勤的耕耘者。阿英、陈子展有过令人难忘的成绩,王哲甫以他相对完整的关于新文学运动历史的著作为现代中国文学研究提供了走向独立的可能。革命文学论争一结束,最早将这一节目的实际内容推出的是李何林,表现了他对文学思潮发展问题浓厚而集中的兴味。同阿英和郑振铎并不完全一样,李何林还是一个把对现代文学思潮沿革的课题作为自己毕生事业的批评家。他的那份工作对我们目下正在从事的现代文学批评研究最有直接的意义,从一个严格的角度看,可以毫不夸张的说,李何林是“中国现代文学批评史”学科的拓荒者和奠基者。

李何林(1904—1988),曾名李延寿、李振发、李竹年、李昨非等。安徽霍邱人。1924年就学于南京东南大学生物系,1926年后去武汉投身北伐军,曾任十一军二十五师政治部宣传科长。1927年参加中国共产党,并参加南昌起义。1928年夏因参加家乡暴动遭通缉,去北平在未名社任校对。1929年后相继在天津女子师范学院、中法大学、华中大学任教。抗战胜利后执教于台湾大学、华北大学等校。建国后历任教育部秘书处长、北京师范大学教授、南开大学中文系主任、鲁迅博物馆馆长等职。

活跃的性格和敏锐的时代反应,是观察李何林最为切入的视角。他是在没有充分的文学准备的条件下步入批评界的,自实际革命工作退下后,在未名社的经历给他一生带来了严重的影响。他的现实的态度和对于鲁迅研究的终生兴趣都由此种下了根苗。1930年是李何林生命史上极其重要的

年头,就在这一年,北新书局为他印行了两本编著图书:《中国文艺论战》和《鲁迅论》。

《中国文艺论战》是最早的革命文学论争的总结账,开创了编纂现代中国文学思想论争资料的纪录。以派别分列为体例,计有:“语丝派及其他”、“创造社及其他”、“小说月报及其他”、“新月”、“现代文化及其他”。值得注意的是,其一,放逐“太阳社”一批共产党员批评家对鲁迅和其他“五四”资深作家的攻击文字。其二,特别拈出“现代文化派”,这一厘定当时无有说明,后来在《近二十年中国文艺思潮论》第二编第四节中作出了解释——这是一些发表在《现代文化》、《民间文化》、《文化战线》等刊物上的关于革命文学问题的文章,它们和“新月”派一样,根本上反对无产阶级革命文学运动,并且在攻击马克思主义文化理论时,表现出无政府主义的立场。其三,特别看重画室(冯雪峰)的《革命与知识阶级》一文,认为它“对于这一次中国文艺界所起的波动以及知识阶级在中国革命的现阶段上所处的地位,都下一个持平而中肯的论判,实在是一篇这一次论战的很公正的结语”^①。因此,将之放诸全书卷首,作为导言。凡三处,集中表明李何林作为文学批评家的精神倾向,他是相当政治化的,一开始便拥有一定的政治理论修养。作为附证,便是他的序言。在他看来,自“五四”新文学发生以来,真正意义上的文学思想论争只发生过两次:

中国自新文化运动发生以来,文艺界所起的波涛,除了第一次的“文言白话”“新旧文学”之争而外,这一回可以说是第二次了;这二次论争的情调虽然有些不同,但是这一次的论争在中国文艺的进程上占一个很重要的地位,这大概可以被承认的。

从实际情况看,1928年之前,产生过重大影响的文学思想论争并不止这两次,然而恰恰以这两次最严重,最富政治意味,前次的反帝反封建,这一次的抵制资产阶级文学思想影响。至于“人生”派同“艺术”派的论争,李何林也是看到的,不过明确地加以说明,则是后来的事了。

《鲁迅论》是继1926年台静农编纂的《关于鲁迅及其著作》之后重要的鲁迅批评文字的结集。全书收文章24篇,内含外域评论一篇,即石孚翻译R. M. Bartlett著的《新中国思想界的领袖》,并附有鲁迅自己的文字两则。所收文字半数以上是成于1926年之后的,保留了1926年之前最有代表性的,有相当平衡的气氛。首篇为方璧(茅盾)的《鲁迅论》,显示了选家精深的

眼光。这部书推动了1930年代鲁迅批评的深入开展,更有意义是奠定了李何林毕生的批评方向。其实,无论《鲁迅论》,还是《中国文艺论战》,主要用心都是为着弘扬鲁迅的,这是李何林批评生命的最初起点,他是带着异常的感激之情从事了半个多世纪的鲁迅研究,以至最终还是在“鲁迅博物馆馆长”和“鲁迅研究室主任”的岗位上离开人世的。他是现代中国最重要的捍卫鲁迅的批评家之一,在相对的范围,无论从感情上还是从理智上,能和他比匹的,惟有冯雪峰。

李何林在鲁迅逝世后发表在北平《文化动向》第1卷第2号上的《叶公超教授对鲁迅的谩骂》是相当有影响的篇什,后被收入鲁迅先生纪念委员会编定的《鲁迅先生纪念集》中。

叶公超是“京派”文人,也相当地涉足文学批评。他在鲁迅逝世不到半年写下《鲁迅》一文,从“京派”的立场,也多少摭拾“新月社”的余绪,肯定了鲁迅的抒情小说,但对鲁迅讽刺小说有特别的保留,认定“杂耍成分太多”,而对鲁迅的杂感更有相当的偏见,比如:“当他专一攻击一种对象的时候,他的文章多半是坏的”!李何林终于愤怒了,他的反驳立足于辨正,除过表现出对鲁迅高山仰止的崇敬情感,还特别注意阐扬鲁迅的创作的思想价值。

李何林1939年1月至7月在四川江津编撰的《近二十年中国文艺思潮论》,是一份历史性的劳绩,具有明显的开创性质。探索和总结新文学的性质、任务、作用和基本历史经验,是李何林相同于一般批评家的地方,属于他的主要在,他从文学思潮演变这一专门角度,对已经发生的文学现象做出了自己的擘划。主要包括:揭示“五四”时期文学革命运动的基本任务和领导思想,用阶级分析的方法对当时运动参与者的成份构成、文学主张和主要实践作出历史的评价,系统地钩稽和梳理这一时期各种文学思潮的消长及其发生的影响,对左翼文学运动的成败得失从总结经验教训的层面上作出评述,评析了自“五四”新文学产生以来历次文学问题论争的是非功过,等等。

在李何林看来,自1917年到1937年的中国新文学,“短短的二十年期间,一方面受了世界各国近二百年文艺思潮的影响,一方面因为国内外的政治经济社会文化的变迁,使中国的文艺思想,或多或少的反映了欧洲各国从18世纪以来所有的各文艺思想流派的内容”。同时,也因为近二十年中国半封建半殖民地社会的急遽发展的复杂性,使中国的文艺思想,不能完全重复欧洲二三百年文艺思潮变迁的过程,而突出地要求它在中国的政治经济社会文化的基础上,尽它的历史任务。这种认识决定了《近二十年中国

文艺思潮论》的体例,它不取类似坊间《欧洲近代文艺思潮论》著述“古典主义、浪漫主义、写实主义、自然主义、世纪末文艺思潮,及新写实主义”等等的序目,而构筑起新的形态。这便是李何林在《近二十年中国文学思潮论》中以“五四”、“五卅”和“九一八”为标志,划分为“三大段落,而每一段落都差不多平均占有六七年的时间”,“近二十年的文艺思想,也随着这三大段落不同的社会背景,表现着显著的转变或差异”。

李何林认为,中国新文学运动第一个“六七年”,“由1917年胡适发表《文学改良刍议》起,到‘文学研究会’和‘创造社’的对立及‘革命文学’思想萌芽止”。第二个“六七年”,“由1926年郭沫若发表《革命与文学》一文提倡革命文学起,中经1928年的论争,到1930年和1931年进步的文艺理论及文学团体的建立止”。第三个“六七年”,“由1932年文艺创作自由论辩和文艺大众化问题的提出讨论起,中经1934年的语文改革运动,到1936年的‘国防文学’和‘民族革命战争的大众文学’的论争,及鲁迅逝世前后的文艺界的团结止”。

阶级论文学观的确立,给李何林的全部描述提供发相当尖锐的气息,然而到底是一种过于化约的描述。他在序言中声称:“如以这二十年文艺思想发展的‘阶级性’来讲,实在只有二种思想做为主要的潮流支配着这二十年的文艺界。即由1917年到1927年是资产阶级文艺思想较多和无产阶级文艺思想萌芽的时代;由1928年到1937年是无产阶级文艺思想发展的时代”。从他对“五四”文学革命运动前后,资产阶级文学思想影响的基本估计看,还是相当平实的。就他的这部论著看,他突出了鲁迅和瞿秋白在现代文学思想发展史上的地位,尤其引述了毛泽东在延安陕北根据地对鲁迅的评价——“孔夫子是封建社会的圣人,鲁迅则是新中国的圣人”。李何林高度肯定了“《鲁迅全集》中的文艺论文也就是中国新文学的《圣经》”,并形象地比喻鲁迅在“五四”以来“中国文艺思潮的浪涛中”起了犹如“领港”和“舵工”一样的伟大作用。

在对于五四新文化运动以来的文艺问题论争的评述方面,《近二十年中国文艺思潮论》大大优胜于作者1930年编纂《中国文艺论战》时的认识。比如,“文学研究会”与“创造社”的论争已进入论者的视野。他指出:

五四运动的结果,在民族解放上是流了产,在政治上也未得到丝毫刷新,依然是漆黑一团的军阀官僚的统治和不断的内战。而新文化因为受了外来的学术思想的影响,却走向了科学的发展;新文学也并不因

为有些人去“整理国故”而埋在故纸堆中,由于世界各国文学作品和文学思想的输入,是从反对旧的,同时向世界文学的浪潮里冲去了;于是中国也有了它的写实主义和浪漫主义的作品和思想,这就形成了文学研究会和创造社的“为人生而艺术”和“为艺术而艺术”的对立,也就是写实主义和浪漫主义的辩论。中国贫弱的资本主义的资产者文学的创作方法论,算是在这里作了一下反映。

《近二十年中国文艺思潮论》采用的是大量引述当事人原始言论为主的阐述方式,但它不完全如作者在四十年后的《重版说明》中所自称的是“资料长编”。它对这二十年文艺思想斗争的分期,对各种派别论争基本性质的揭示,对鲁迅特殊地位的确立,都自有其建树,甚至在对于某些问题的具体考察中,也多少表明了自己的观点。1930年代中期的两个口号的论争本质上看是无多文学意味的论争,它倒是总结左联的坚实的角度。我们的看法是,它集中反映了广大左翼作家的强点和弱点,即作为强点的思想上的密切适应时代的发展和作为弱点的思想上的宗派倾向。李何林的看法相当客观,他认为,两个口号之争,“虽然不是没有得到有意义的结果,但是这论争的原因,除了表面上堂皇的理由和宗派主义从中作怪以外,还夹杂了上海文艺界内部的‘私人纠纷’,等等”。

毛泽东1940年发表的《新民主主义论》强调了五四运动发生在十月革命之后,强调了它作为世界革命的一部分,强调了世界无产阶级革命运动对它的影响。新中国建国前夕,钱俊瑞、何干之、范文澜等分别对李何林作出批评,李何林在一则题为《〈近二十年中国文艺思潮论〉自评》的文章中同意他们的意见,承认自己对新文化运动的性质有片面认识,是“遮盖了新生的发展着的量虽小而质量高的事物(无产阶级思想)的领导作用”的错误。幸乎?不幸乎?

第五节 苏 雪 林

相当地看重现代中国文学在其最初阶段的实绩,对1925年之后文坛上迅疾出现的逼视并执著现实新因子的努力取越发急躁情绪的,是苏雪林;始终离不开大学讲坛的拘囿,用一般的学理消化着非一般的文学现象的,还是

苏雪林。那样重视鲁迅创作小说对于现代文学的贡献,而对他思想转变后的文字采取出奇粗暴态度的,是苏雪林;同时始终以追随胡适为荣,并对周作人文学的平民化的贵族思想作出异乎寻常激赏的,还是苏雪林。

苏雪林(1897—1999),原名梅,以字行。安徽太平人,生于浙江瑞安。笔名有绿漪、杜若、天婴、野隼、老梅等。幼时在私塾念书,喜欢阅读《西游记》、《封神榜》、《聊斋志异》,以及林琴南的翻译小说,如《茶花女遗事》、《橡湖仙影》、《迦茵小传》等。林琴南的翻译小说激发了她最早的创作欲望。1918年入北京女子高等师范学校国文系学习,深受新文化思潮的影响。1922年去法国,就读于由李石曾、吴稚晖创办的中法学院,后转入里昂国立艺术学院学习西画,旋改修文学。1925年因母病辍学回国。先后任教于苏州东吴大学、上海沪江大学、安徽大学、武汉大学,主要讲授“新文学”的课程,凡十八年。其间所创作的短篇小说如《绿天》、《棘心》等,带有自传性质,大都描写家庭和恋爱生活,文笔细腻生动,颇获赞誉。1949年到香港,任职真理学会。1950年赴法在巴黎研究比较神话。1952年起在台湾省立师范学院任教。三年后改任台南成功大学教授。1964年去新加坡南洋大学任教。1973年由成功大学退休后专事屈赋研究。

苏雪林多次表述过她对周作人深永的心仪。周作人在“五四”前后曾经以“真挚与普遍”标举平民文学与贵族文学的区别,然而,在他的灵魂深处始终存留着膜拜贵族文学的趣味。苏雪林在其《周作人先生研究》的长文中,用“贵族平民化”为题陈述周作人这一方面的精神特征。她的主要引例如次:

在社会主义发达的现代,大家都以为平民最好,贵族是坏的。周氏却说不然,他说:“平民的精神可以说是淑本华所说求生的意志,贵族的精神便是尼采所说的求胜的意志了。前者是要求有限的平凡的存在,后者是要求无限的超越的发展;前者完全是入世的,后者却几乎有点出世了。”又说:“我不相信某一时代某一倾向可以做文艺上永久的模范,但我相信真正的文学发达的时代必须多少含有贵族的精神。求生意志固然是生活的根据,但如没有求胜意志叫人努力的去求‘全而善美’的生活,则适应的生存容易是退化的,而非进化的了。”结果他主张文学应当是平民化,那就是“以平民的精神为基调更加以贵族的洗礼,这才能够造成真正的人的文学”。

其实,这些也正是苏雪林根柢的真实写照,她作为文学创作家如是,作为文学批评家,也复如是。她的批评范围和判断上的倾向,有深重的“学院派”色彩,原委主要在于她的基本趣味很相像于周作人,也摆荡于“平民文学”与“贵族文学”之间。她的修养也是属于两个方面的,是现代与古典两者的消长起伏,并最终陶铸了她的批评家生命。

微观的实用批评是苏雪林的胜场。《〈阿 Q 正传〉及鲁迅创作艺术》、《周作人先生研究》、《沈从文论》、《俞平伯和他几个朋友的散文》、《王鲁彦与许钦文》、《凌叔华的〈花之寺〉与〈女人〉》、《多角恋爱小说家张资平》,以及有关新诗评论的如《论闻一多的诗》、《论朱湘的诗》、《论李金发的诗》等,留给人们的印象并不错。这些文字在方法上有两则区别于他人的显著特点,其一,在他人概括性的结论上作出了较之他人深入且细腻得多的分析;其二,由对象的特征拈出相关的事实展开广泛的比较。

关于周作人,她无有特别的胜见,《周作人先生研究》大概是为编撰教授讲义而作的,归纳分析被她操持得相当娴熟,因此条分缕析的气息相当浓重。思想和趣味两大部分是其基本,前者分列为:一,对国民劣根性的拮击,其中包括“卑怯”、“淫猥”、“昏愤”和“自大”;二,驱除死鬼的精神;三,健全的性道德的提倡,具体含有“静观”和“严肃”两层。后者则分列为三项,即一,民俗学的偏爱(神话、童话、民歌及童谣、民间故事及野蛮人风俗与迷信);二,人间味的领略(生活艺术化、好事家的态度);三,文艺论(宽容的态度、贵族平民化、平淡、清涩)。从这张“谱”,可以明显见出苏雪林批评周到的风格,平衡大抵形成了她的高点。至于周作人在“文学对于拮击国民性劣根”和创作个性方面所产生的实际影响,除了一些专门性的领域外,最突出的在他特有的“文字风格”。他是“幽默”的,然而,他的幽默是有限制的,“一到针砭中国国民性时便像有火焰似的愤怒,颤抖在行间字里。一句话便是一条鞭,向这老大民族身上剧烈地抽打”。不过,他的态度是“这样的恳挚和真实”,我们读之只觉得“羞愧感奋,并不觉其言之过火”。周作人文字“平淡与清涩的作风”发育了“俞平伯废名一派的文字”,从而也形成“飘逸”和“深刻”的小品风格。这种风格一如周作人常论的浙东文学之特色,一种“如名士清谈,庄谐杂出,或清丽,或幽玄,或奔放,不必定含妙理,而自觉可喜”;另一种“如老吏断狱,下笔辛辣,其特色不在词华,而在其着眼的洞彻与措语的犀利”。

苏雪林晚年对鲁迅有相当的偏见,在她批评实践的前期也有部分议论

属不实之流。杂感文是鲁迅作为中国现代作家最有光彩的成绩，他在晚年创作的历史小说大抵也取社会批评与文明批评，带有明显的相类于杂感的性状。对鲁迅的这些文字，苏雪林大不以为然，在鲁迅生前，她取隐约的态度，而在鲁迅逝世后，类乎评论《出关》和《理水》，她已经趋赴火热的方式。不过，在她的早期，对《呐喊》《彷徨》，尤其对《阿 Q 正传》颇有相当的赞辞。她的《阿 Q 正传》评论在评论界既成的基础上作出了属于自己的努力。她出色地揭示了阿 Q 形象的基本内涵：一，“卑怯”；二，“精神胜利法”；三，“善于投机”；四，“夸大狂与自尊癖”。此外则“色情狂”、“萨满教式的卫道精神”、“多忌讳”、“狡猾”、“愚蠢”、“贪小利”、“富悻得心”、“喜欢凑热闹”、“糊涂昏愤”、“麻木不仁”等，“都切中中国民族的病根，作者以嬉笑之笔出之，其沉痛逾于怒骂”^②。这类发微在苏雪林大都又结合对作者的有关杂感的分析或辅证才得出，有相当平实的气氛。从比较原则的角度看，她实际上提供了一个“分析形象”的模范，在她之后的多数批评没有深度上的明显进步，仅止于铺排规模的扩大，当然周作人、沈雁冰、陈西滢诸氏对她有着确凿的启发。周作人曾经认为鲁迅的原意是想打倒阿 Q 的，谁知道后来反倒将他扶起，这是鲁迅的失败。苏雪林同意这种说法，不过，她并不肤浅，她懂得鲁迅所以如此的部分原因，即“他（指鲁迅）恨那些‘上流人’太深的缘故”^③，虽然她没有见出作者本意的“哀其不幸，怒其不争”。

详尽地梳理鲁迅创作小说艺术上的一般特色，进一步显示出苏雪林的批评是一种阐释与判断相济的批评，冷静的理性是其运思的基础。她说：

我以为他的小说艺术的特色虽富，最显明的仅有三点：第一是用笔的深刻冷隽，第二是句法的简洁峭拔，第三是体裁的新颖独创。^④

在具体的论述过程中，她取作者生平的材料，突出外国思想资料对于作者的影响，比如鲁迅学医的经历，以及对弗洛伊德精神分析学说的借鉴。在揭发鲁迅创作小说现代品格的前提下，苏雪林还谈到鲁迅小说“有时写得很含蓄”，在叙述上，“当事项进行到极紧张时，他就完全采用旧小说简单的笔调”，包括对于“地方土彩”的兴趣等等，这些都明白地显出了他是一个“受过西洋教育而又不失其华夏灵魂的现代中国人”。基于这种氛围，苏雪林激赏鲁迅的创新精神，更以小说文字为例，说：“鲁迅文章的‘新’，与徐志摩不同，与茅盾也不同。徐志摩于借助西洋文法之外，更乞灵于活泼灵动的国语；茅盾取欧化文字加以一己天才的熔铸，别成一种文体。他们文字都很漂亮流

丽,但也都不能说是‘本色的’”。她甚至说鲁迅小说的“新”,全在于它们以传统做骨子,“又能神而明之加以变化,我觉得很合我理想的标准”。^⑤

苏雪林还是一个较早注意沈从文的批评家。她1934年发表在《文学》第3卷第3期的《沈从文论》所述范围是沈从文早期的小说,但已对沈从文特异的创作品貌作出了接近本相的估计。她把沈从文看成是“新文学界的魔术师”,“他能从一个空盘里倒出数不清的苹果、鸡蛋,能从一方手帕里扯出许多红红绿绿的缎带、纸条,能从一把空壶里喷出洒洒不穷的清泉,能从一方包袱下变出一盆烈焰飞腾的大火”。论者由此精细地揭示了沈从文作为“文体作家”在技巧上的成败得失:沈从文小说的长处与短处几乎并存一隅,因刻意“创造一种特殊风格”和追求“结构的多变化”,而致使某些作品“不惜捏造离奇古怪、不合情理的事实来吸引读者的兴趣”;因力求“句法的短峭简炼”、“造语新奇”,而在描写上尚显“繁冗拖沓”。这近乎的评。不过,为人们所看重的是苏雪林较早地揭示了沈从文小说中的理想及其性质。她指出沈从文小说中关于人性的描写是最值得重视的,那里表现了作家的理想“还没有成为系统的”。这是相当中肯的。在当时女性批评家中,苏雪林不失是一个有较强思维力的。她在阐发沈从文作品原始性的粗犷放纵行为描写的意义时,作出了沈氏“接受了西洋文化”,“很想将这份野蛮气质当作火炬,引燃整个民族青春之焰”的论断。这是一种十分机智的发现。尽管尚有罅隙,但已精警地发掘出沈从文作为1930年代短篇小说名家最重要的特质:具有某种由对比而形成的历史感。苏雪林认为,正是这些沈从文心坎里最沉痛的隐忧,对人欲横流的世界不满足于现实主义的照相式的描绘,而痛苦地向往着一种“优美、健康、自然,而又不悖乎人性的人生形式”,将这种形式诉诸未来,更及过去作象征性对照。

张资平也得到过苏雪林的严重关注,《多角恋爱小说家张资平》便是著例。同样是依凭于他人的基础,她追求着自己的那份发现;执著于文本,不脱文学教员的衣衫,仍旧是苏雪林的气氛。她明白地承认张资平是一个通俗文学家,而难以用“新文学作家”来衡量他。不加分析地将张资平归属于平江不肖生、徐枕亚、李涵秋、周瘦鹃、张恨水一流,是她的粗糙,但她毕竟说出了张资平小说的某种好处,“张氏作品文笔清畅,命意显豁,各书合观结构虽多单调,分观则尚费匠心。他是以‘为故事而写故事’为目的的,所以每部小说都有教人不得不读完的魔力”。这在无意之中,算是说出了一般通俗小说所以有市场的原因。苏雪林的论述尽管远较钱杏邨同类文字肤浅,然而

它自有其特别的地方,即它对张氏作品特征的梳理既概括又清晰。人物的病态倾向,尤其是女角;作者不良品格(欠涵养、男性的残酷);结构的千篇一律;多用科学术语和反基督教色彩等——这是苏雪林对张资平小说的理解。总的说来,张资平是苏雪林很不以为然的一个作家,尽管她对对象的特征有精到的把握,但情绪化的描述斫伤了她思维上的严正,从而导致了论证的空浮。这里也多少显示了苏雪林作为一个不乏识见的批评家的天生局限。对周作人的溢美和对张资平的苛责,盖出于斯。鲁迅逝世后,她的那篇《与蔡子民先生论鲁迅书》,有政治上的原因,也同她一贯的思想方法有关。

比较的方法,为1930年代一般批评家所看重,“京派”中的李健吾、沈从文等是出色的模范。苏雪林对鲁迅创作小说的评论,以作者的杂感辅证小说,也是一种比较的方法。她的《凌叔华的〈花之寺〉与〈女人〉》有更深的比较气息。凌叔华的相像于曼殊斐尔,最早由徐志摩说出,但苏雪林补充道,凌氏像曼殊斐尔一样善作心理描写,但她并不模拟曼殊斐尔,仅在手腕相似。凌叔华自有其特点在。比如同写老处女,曼殊斐尔一派西洋本色,而凌氏笔下的老处女心灵深处的隐情都得经化装才现出——于是,李志清“厌见女学生们的华装艳服,厌听她们娇媚的笑声,懒得拆阅她们的情书;对镜自伤迟暮;歪在床上回忆过去为什么不肯结婚的原因;想到现在兄嫂间虚伪的周旋,因而悲凉自己孤独的身世”。这里,“没有一笔提到‘性的烦闷’,可是‘性的烦闷’自然流露于字里行间”。一派中国老处女的本色。苏雪林顺便还比较过凌叔华与丁玲:

丁玲女士的文字魄力是磅礴的,但力量用在外边,很容易教人看出。我们叔华女士文字淡雅幽丽,秀韵天成。似乎与“力量”二字合拍不上,但她的文字仍然有力量,不过这力量是深蕴于内的,而且调子是平静的。

至于《王鲁彦与许钦文》和《俞平伯和他几个朋友的散文》这类的文字,更因论题的性质而以比较方法为基干。

苏雪林不为诗,但她相当注意中国新诗的发展和已经取得的成绩。她对徐志摩的观感颇好,以为《翡冷翠的一夜》和《猛虎集》中的多数,有着“朴素,淡远,刚劲,崇高”的作风,是“理想中的新诗”。其实,闻一多才是她心目中最有光彩的新诗人——“徐氏作品往往为繁富的词藻所累,使诗的形式缺少‘明净’的风光,又有时也为他那抑制不住的热情所累,使诗的内容略欠

‘严肃’的气氛。闻氏作品便没有这些毛病。”^{④6}

“完全是本色的”；“字句锻炼的精工”；“无生物的生命化”；“意致的幽窈深细”——凡四者，是苏雪林对新诗的理想要求，它们恰为闻一多实现了。《论闻一多的诗》是闻氏停止新诗创作后，苏雪林对闻诗的评论。以上四个方面的归纳是严正的说明，它们又辅之以比较的描述，获取了坚实的支持。从“五四”以降有成就的新诗人看，徐志摩“天才较高，气魄较大，而疵病亦较多，如长江大河挟泥沙而并下”；闻一多“则如福阳之城，虽小而坚不可破”。闻氏的第一部诗集《红烛》表明：“气魄雄浑似郭沫若而不似他之直率显露；意趣幽深似俞平伯而不似他的暧昧拖沓；风致秀媚似冰心女士而不似她的腴腆温柔”。在苏雪林看来，闻一多最初的自由诗，却已经表现了同时代诗人一般都缺乏的“锻炼”的作风，在后来的《死水》有了更好的发展。“《红烛》的美好像就是火齐的红蔷薇的香等等，而《死水》则是这些东西的结晶了”——前者注重色彩，后者则极其淡远；前者尚有锤炼的痕迹，后者已有炉火纯青之候；前者大部是自由诗，后者都是严密结构的体制；前者十九可以懂，后者多有象征的意蕴。她还看重闻一多新诗“不忘我们的‘今时’和我们的‘此地’”的主张，竟自认为闻诗已“切实履行这个条件”，倘若《红烛》是偶然有维纳斯、波希米亚之类，至《死水》则完全看不到了。

对早期《诗刊》派诗人朱湘，苏雪林也有相当好的观感，她称这位诗人“秀丽清雅的诗笔已表现出一个特异的作风”，虽无徐志摩那样横恣的天才，也无闻一多那样深沉的风格，但他在《草莽集》中已经显示：“技巧之熟练，表现之细腻，丰神之秀丽，气韵之娴雅”，地位远在俞平伯、康白情、汪静之之上，即比之负有盛名的郭沫若的《女神》亦无多让。“善于融化旧诗词”，“音节的调协”和“长诗创作的试验”，凡三者，基本概括了朱湘诗作的特点以及他之于新诗历史的贡献。这类看法在现代中国诗论界是颇有同情者的，而最早说出口的是苏雪林^{④7}。李金发已是公认的象征派诗人，当理论界热中于象征主义的讨论时，大而化之流行，很少有人对李金发的诗作出精细的分析。苏雪林的《论李金发的诗》是诗人诗作的评论，其实底里还呼应着“象征主义”的理论讨论。她揭示了李氏诗作中的一般特征：“行文朦胧恍惚难了解”；“表现神经艺术的本色”；“感伤与颓废的色彩”，“富于异国情调”；“观念联络的奇特”，这里虽不能说全是关于“象征主义”的界说，有些问题性质不同而趋夹缠，但凡确为象征主义本意的部分，她的阐释处处有着理论与诗作的对照，也即诗作特征到哪里，象征主义的理论也跟到哪里；关于“观念联络

的奇特”这一节尤有好气氛。苏雪林推出我国古代诗词中“绿暗红稀”、“绿肥红瘦”、“宠柳骄花”、“欺烟困柳”之类,用以参证异域的象征主义,和周作人、梁宗岱等似有仿佛的用心。

注释

- ① 《茅盾创作的考察》,《现代中国作家论》第二卷,上海光华书局 1933 年。
- ② 鲁迅:《〈表〉译者的话》,《鲁迅译文集》第四卷,人民文学出版社 1958 年。
- ③ 参见《叶绍钧的童话》,《现代中国作家论》第一卷,上海光华书局 1932 年。
- ④ 《论幽默》,《林语堂名著全集》第十四卷,东北师范大学出版社 1994 年。
- ⑤ 《有不为斋之表现》,《有不为斋随笔》,台湾德华出版社 1979 年。
- ⑥ 《论语语录体之用》,《论语》第 26 期。
- ⑦ 《关于文坛的倾向的考察》,《大陆杂志》1932 年 12 月。
- ⑧ 载《读书杂志》第 3 卷第 6 期。
- ⑨ 《十九世纪文学主潮·出版前言》,人民文学出版社 1980 年。
- ⑩ 《由聋而哑》,《准风月谈》。
- ⑪ 《略论中国文坛》,1935 年 5 月 29 日天津《益世报》。
- ⑫ 《评郭绍虞〈中国文学批评史〉上卷》,《朱自清序跋书评集》,北京三联书店 1983 年。
- ⑬ 《诗文评的发展——评罗根泽〈中国文学批评史〉与朱东润〈中国文学批评史林纲〉》,《朱自清序跋书评集》。
- ⑭ 《日常生活的诗——序萧望卿〈陶渊明批评〉》,《朱自清序跋书评集》。
- ⑮ 《子夜》,《朱自清序跋书评集》。
- ⑯ 《〈老张的哲学〉与〈赵子曰〉》,《朱自清序跋书评集》。
- ⑰ 《论白话——读〈南北极〉与〈小彼得〉的感想》,《朱自清序跋书评集》。
- ⑱ 《读〈心病〉》,《朱自清序跋书评集》。
- ⑲ 《中国新文学大系诗集导言》“编选凡例”,上海良友图书印刷公司 1936 年。
- ⑳ 《抗战与诗》,《新诗杂志》,作家书屋 1947 年。
- ㉑ 注同㉐。
- ㉒ 《今天的诗——介绍何达的诗集〈我们开会〉》,《朱自清序跋书评集》。
- ㉓ 《什么是散文》,《朱自清散文全集》上集,江苏教育出版社 1998 年。
- ㉔ 《内地描写——读舒新城先生〈故乡〉的感想》,《朱自清散文全集》下集,江苏教育出版社 1998 年。
- ㉕ 《又关于本刊的诗》,《现代》第 4 卷第 1 期。
- ㉖ 《诗论·十四》,《现代》第 2 卷第 1 期。
- ㉗ 《〈望舒草〉序》,上海复兴书局 1932 年。

- ⑳ 注同㉗。
- ㉑ 注同㉕。
- ㉒ 《中国新文学大系诗集导言》。
- ㉓ 注同㉗。
- ㉔ 转引自阙国虬《试论戴望舒诗歌的外来影响与独创性》，1983年《文学评论》第4期。
- ㉕ 《〈十二个〉后记》，《集外集拾遗》，上海鲁迅全集出版社1938年。
- ㉖ 《关于小说的话》，《郁达夫文集》，浙江文艺出版社1985年。
- ㉗ 《新进作家的新倾向解说》，转引自严家炎《中国现代小说流派史》第126页。人民文学出版社1989年。
- ㉘ 《最后一个老朋友——冯雪峰》，1983年《新文学史料》第2期。
- ㉙ 参见《无轨列车》第4期“保尔·穆杭号”。
- ㉚ 迅俟：《穆时英》，《文坛史料》，中华日报社。
- ㉛ 《当今电影批评检讨》，《妇女画报》第31期。
- ㉜ 刊于南京《中央导报》第1卷第5期。
- ㉝ 《中国文艺论战序言》，上海北新书局1929年。
- ㉞ 《〈阿Q正传〉及鲁迅创作的艺术》，《国闻周报》第11卷第14期。
- ㉟ 注同㉞。
- ㊱ 注同㉞。
- ㊲ 注同㉞。
- ㊳ 《论闻一多的诗》，《文坛话旧》，台湾传记文学出版社1967年。
- ㊴ 《论朱湘的诗》，《青年界》第5卷第2期。

第十章 现代文学批评的重塑(一)

第一节 民族解放旗帜下的文艺思想论争

抗日战争爆发,民族矛盾的急剧上升,抗战成为全国军事、政治、经济和文化等各个领域统率一切的主题,整个社会生活和文艺运动的条件发生了极大变化。新的现实促进文艺界抗日民族统一战线的形成,1938年3月27日在武汉成立“中华全国文艺界抗敌协会”(简称“文协”)。它是当时最广泛的文艺界的统一战线组织,其会员包罗了全国各抗日阶层的作家,反映了抗战时期新的政治要求和阶级关系的变化。这是抗战以来中国文艺界最值得纪念的事件,不仅团结和领导全国文艺作家服务抗战工作,并且也使各派作家在彼此接触的过程中,加强互相了解和影响,推动了文学运动的发展。在民族解放的旗帜下,持不同政治态度的作家在统一战线内部虽也存在着某些思想分歧,甚至这种分歧从未间断,但一般都在互相影响与批评中发挥了进步的作用与积极的力量。

抗日战争中存在着两种相对立的政治路线:一条是中国共产党和它领导的全国人民的团结一致积极抗日的路线,另一条是以国民党反动派为代表的大地主、大资产阶级的消极抗日、积极反共的投降路线。与两条政治路线相适应的是两种不同政治语境的文艺运动。民主解放区的文艺运动从一开始就继承了老苏区文艺的革命传统,和广大人民,特别是和其中的农民与兵士有了初步结合。毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的发表,强化了文艺服务革命中心任务。而从沦陷区到国统区的文艺运动虽然就其总的目标同解放区一致,广大作家为了人民的民主自由与抗战胜利前途,从事着艰苦卓绝的斗争,但运动的态势并非是清朗的,显示了各种思想的交错。革命

民主主义作家带着独特的经验和理解置身于人民文艺的洪流之中,部分自由主义作家大多虽还守持着民族的立场,面对蒋介石统治集团箝制民主自由的统治则不时表现出迷惘的态度。

战事的扩大,沿海大城市特别是文化中心上海的失守,广大作家普遍失却原先的创作条件,战争把他们从书斋和亭子间解放出来,摆脱了过去比较狭窄的生活圈子。大多数作家,以各种方式接近和参加了人民的战斗生活,当时流行的一句话是:“突进了现实生活的密林”。全国亢奋的抗战激情,倥偬辗转的生活格局使作家们无法潜心于构筑鸿篇巨制,无法浸润于精巧缜密的运思中。文艺服务抗战,揭露日本侵略者的罪行,团结和宣传抗日力量成为文艺作家的天职。由此,大量鼓吹抗战的通俗读物和小型作品得以蓬勃发展,随着文协“文章下乡,文章入伍”口号的发起和深入,文学大众化趋向得到了空前的发展。这种时代空气深刻改变了广大文化人的心态,连常年热衷于“古史辨”的顾颉刚也转向了通俗读物的刊行和边疆问题的研究,他懂得“承平之世,学惟求真,战乱之际,学须求用”。然而,同这种风气相对应,批评界对待抗战通俗小型作品的估价,以及抗战文艺的任务方面,反应却并不一致。有一种观点将大量出现的抗战作品称之为“抗战八股”和“公式主义”,把作家从事抗战文艺活动,深入前线,叫做“前线主义”,等等。梁实秋的文学“与抗战无关”论,沈从文的“反对作家从政”论和施蛰存的“文学贫困”论,更表现出一派迂阔的气息,不敏感或不适应文学在非常态情景下的生命需求。

1938年12月1日,梁实秋在由他主编的重庆《中央日报》“平明”副刊上发表《编者的话》,在反对“公式主义”的前提下,把多数抗战作品判为:或“只知依附于某一种风气而摭拾一些名词敷衍成篇的‘抗战八股’”,或是“不负责任的攻击别人的说几句自以为俏皮的杂感文”,并且还故意公开征求“与抗战无关”的文章,声称“有人一下笔就忘不了抗战,我的意见稍为不同。与抗战有关材料,我们最为欢迎,但是与抗战无关的材料,只要真实流畅,也是好的,不必勉强把抗战截搭上去。至于空洞的‘抗战八股’,那是谁都没有益处的”。重庆、上海、香港等地作家群起表示异议,几乎共同认为,抗战的现实是一种最本质的规定,每一个人的生活都无法摆脱这一规定,一个忠实的作家,要想找寻“与抗战无关”的材料,实际上是在削弱自己对于抗战的神圣责任。比如罗荪指出:“每一个有良知的中国人都要为祖国的抗战服务;作为时代的号角,反映现实的文学艺术,更其不能例外的要为祖国的抗

战服务。”^①至于创作中公式化倾向的产生,有人认为,并非因为写了与抗战有关的题材,而正是由于作家“与抗战有关的程度还不够深”^②,克服这种倾向,恰恰需要作家更好地深入抗日的现实斗争。李南卓的《广现实主义》和《再广现实主义》,或许应茅盾的《广“差不多”说》而来,他俩同为《文艺阵地》班底批评家,主题大半是呼号作家深入现实和理解现实,从而扩大表现现实的广度和深度。郭沫若也有议论,他说,只要在抗战服务这一总的主题之下,不仅要写现代题材,也要写古代题材,不仅要写中国题材,也要写外国题材;无论是象征主义,还是未来主义,它们都是从不同侧面、不同手法反映现实的。所谓“现实”,远不只是客观的社会生活,还应包括人的意识、幻觉等等。这种对于现实主义宽大无比的概括,显示了具体学理问题在为抗战服务的时代主题下的真实命运。^③

继“与抗战无关”论,沈从文在一年后,连续发表了《一般与特殊》、《新的文学运动与新的文学观》、《文学运动的重造》等。这些文章的总观点体现了沈从文在新的历史条件下对政治限制文学发展的进一步思考。在批评家本人,无有新发现,然而当他集中提出“反对作家从政”,呼吁“文学运动的重造”,“使文学作品的价值,从普通宣传品而变为民族百年立国经典”^④时,他逢临的则是严正的讨伐。罗荪指出:沈从文的主张是“以‘特殊’抹煞‘一般’”,这种意见的危害是“远超过了‘无关抗战’的论旨。与其说他是有意地脱离了一般化的工作基础,建立特殊的专门工作,不如说是企图抹杀一般化的文化工作,‘企图停止今日的启蒙的,有着群众性的教育意义的一般文化工作’,是一种“混乱了视线”的错误主张^⑤。郭沫若在题为《新文艺的使命》一文中,以历史为证,指出:“假使是在军阀统治时代,一个作家要以蝇营狗苟的态度,运动做官,运动当议员,那当然是值得反对的事。……然而在抗战期间,作家以他的文笔活动来动员大众,努力实际工作,而竟目之为‘从政’,不惜鸣鼓而攻,这倒不是一种曲解,简直是一种诬蔑”!

1942年,施蛰存站在“纯文学”的立场上,在其《文学之贫困》一文中,对抗战初期的文学做出轻慢的描述。他守持其钟爱的“优越修养”,却多少有些粗暴地认为:“抗战以来,我们到底有了多少纯文学作品?你也许会说:我们至少有不少诗歌和剧本。……但是如果我们把田间先生式的诗歌和文明戏式的话剧算作是抗战文学的收获,纵然数量不少,也还是贫困得可怜”。陈白尘的反应是,发出这类议论的人大凡是“隐士式”的文学家,是“不与世俗同流,不大爱吃人间烟火食的。尤其是,那干戈扰攘之秋的乱世,隐士们

便急流勇退,回到山林里去了”^⑥。叶以群维护着作家的民族感情,明确认为:“抗战以来在武汉、重庆、延安等地区,不仅产生了不少优秀的诗歌和剧本,而且还有不少优秀的长篇和短篇小说。它们底收获,比过去任何一个时期为丰富”。^⑦

此外,如朱光潜依然沉耽于“冷静超脱”、“静穆和平”美学理想的吟唱,待桁所谓文学“不应再任着时代的洪流推逐”的吁诉,都表现了强调文学本体而疏离了它同时代要求之关系的抽象立场,这些实际上正是自由主义批评家政治上固有的软弱性在文学上的体现。不能怀疑他们的民族感情,也不能怀疑他们中的大部并不满意于国民党政府对文艺的苛酷箝制,但是他们有义愤,却又被迷惘和恐惧所笼罩。他们几乎都是教授、学者、名作家,贵族化的偏见以及浓重的书斋生活方式,又进一步强化了他们同社会的阻隔。进步文艺界对他们的批评是可以理解的,严峻的现实和迫切的任务虽然多少限制了他们的选择,他们同梁实秋等人的思想分野,犹如激浪排空的大海和明丽幽静的湖泊。当时大多数进步批评家一般都采取强化文学服务抗战的批评角度,相对降低了对文学本体性的关注,出现过一定程度的不平衡。

1937年11月12日国民党军队撤出上海,上海成为“孤岛”,直至1941年12月8日珍珠港事件爆发,在这历时四年零一个月的时间中,批评界也发生了呼应内地批判梁实秋关于文学“与抗战无关”论的论争,并且就“鲁迅风格的杂文”、“个人主义”、“文学与上海”、“文艺批评”等问题展开过论争。其中又以关于“鲁迅风格的杂文”即“鲁迅风”的论争影响最大。这场论争最初发生在巴人与阿英之间,然后才在“孤岛”全面展开。为纪念鲁迅逝世两周年,巴人在《申报·自由谈》发表《超越鲁迅》,鼓励杂文作者学习鲁迅,多写“鲁迅风”的杂文,并以“我们自己的力量,继之以我们子孙的力量,而超越鲁迅”。同日《译报·大家谈》上刊载阿英题名《守成与发展》的文章,观点和巴人相左,认为超越鲁迅就得不模仿鲁迅,不应多写“鲁迅风”杂文。两天后他又在《题外文章》中再次反对写作“鲁迅风”杂文,并指名批评巴人。于是推开了大范围的论争,持续两月有余。同年年底,持不同意见的双方由《译报》出面召开座谈会,算是在原则上沟通了思想,共37人在《文汇报·世纪风》发表共同签名的《我们对于鲁迅风杂文的意见》。

这次论争的中心问题是在新的历史条件下,杂文创作以至于其它样式的创作,还需要不需要鲁迅式的讽刺。在巴人看来,“一方面认为中国业已抗战,世界已经光明,讽刺的时代已经过去,‘鲁迅风’杂文要不得;迂回曲

折,晦涩苍凉,这不过是无聊文人搦笔杆”;而另一方面,又认为“‘讽刺时代’并没有过去。且限于上海当前环境,为求文字可以发表,或增加一些艺术力量,就走迂回曲折一点也无妨。‘鲁迅风’的杂文还须提倡”^⑧。阿英所代表的意见集中于抗战既兴,“讽刺的时代”已经过去,有其明确的策略意蕴。一般地说,巴人的观点也并不彻底,因为鲁迅杂文中的讽刺性格部分关联人类生存的必然性,关联人类前史时期的感情立场。宗珏《文学的战术论》倒有平实的议论,他说,“鲁迅风”杂文的出现,“从社会意义上,从历史的观点上”,“决不是偶然的现象”。“忽视了促成这种杂文底特别盛行底因素,否定了它所赋予‘孤岛’群众底强大的深远影响,那是对现实的忽视,是主观的观念论底错误的根源”。

在抗日统一战线形成后,文学创作在选材和表现的方式上,如何正确处理“歌颂”与“讽刺”(“暴露”)的关系,也是当时批评界的热点。和“孤岛”“鲁迅风”杂文论争相应和,是关于张天翼小说《华威先生》的讨论。

1938年4月《文艺阵地》创刊号发表张天翼的短篇小说《华威先生》。作者以锐利的眼光透视了那个动荡年代里某些“抗战分子”的心理变化和精神面貌,以讽刺的火焰猛烈焚毁着抗战热潮中的阴暗丑类。围绕它的论争,在其初期就有“暴露与讽刺”值不值得肯定的论争。林焕平在《读〈文艺阵地〉》一文中对《华威先生》持完全肯定的态度;而李育中在其《幽默,严肃和爱——读张天翼的〈华威先生〉》中提出了不同的看法,认为讽刺与幽默有损于抗战的严肃性和必胜信心,并且容易招来误解。林、李在意见上的对峙,挑起了大规模的论争。高飞、唯庸、林焕平、文俞、罗荪、茅盾等人的意见大体认为暴露对抗战有利,也并不违抗抗日统一战线。茅盾连续写下《论加强批评工作》、《八月的感想》、《暴露与讽刺》等文,代表了一种严正的批评态度。他指出,抗战文艺的暴露与讽刺在对象上是具体的,而目的也是明确的:暴露的对象应该是“贪污土劣,以及隐藏在各式各样伪装下的汉奸——民族罪人”;讽刺的应该是“一些醉生梦死、冥顽麻木的富豪、公子、小姐,一些‘风头主义’的‘救国’专家,报销主义的‘抗战官’,‘做戏主义’的公务员,……”;而暴露与讽刺的目的在于让大众认清对象反动的或丑恶的本质,激励他们对黑暗势力的斗争,有利于抗战的进行。此外,茅盾还精警地论述了作家运用暴露与讽刺时的情感态度和艺术手腕,“对于丑恶没有强烈的憎恨的人,也不会对于美善有强烈的执著;他不能写出真正的暴露作品。同样,没有一颗温暖的心的,也不能讽刺”。类乎这种议论,大益于端正视听。

1939年上半年围绕《华威先生》的“出国”问题,论争有了进一步的深入。林林《〈华威先生〉到日本》和冷极(蔡冷枫)的《枪毙了的华威先生》分别代表了两种对立的意见。周行倾向于林林的观点,并且还将“暴露”问题提高到理论的高度予以阐发^⑨。于是引出了《文艺月刊》上克非《谈讽刺》等一系列文章,反复论证文艺创作必须遵从“国策”,强调“暴露黑暗,不容易作得恰到好处,稍一不慎,便会于抗战有害”^⑩。进步批评界奋起反驳,《文艺阵地》、《抗战文艺》、《读书月刊》、《七月》、《文学月报》、《新月报》、《大公报》、《时事新报》、《新华日报》等报刊,先后发表了罗荪、默寒、戈茅、刘念渠、田仲济、凤兮、野察、卢鸿基等人的文章,他们一致认为国统区的黑暗现实决定了文学创作中的“暴露”有其合理的根据,它于抗战不啻无害,大为有利。吴组缃撰写的《一味颂扬是不够的》大抵最有分量。他指出,照出那些憧憧鬼影,使之无法藏形,揭出那些疮病之所在,“正是今日文艺最重要的任务之一”,“惟有能够真实地反映全部现实的文艺,才是今日所需要的文艺”。

关于《华威先生》的讨论;时间长达两年半,规模之大,地区之广,讨论的活跃,是现代批评作品评论的一个空前范例。在创作理论的建树和对具体创作运动的推动方面,都有重大的意义,对不久引发大批作家创作经验谈,进一步弘扬民主运动中的现实主义文艺,起着先导的作用。

1940年前后,陈铨、林同济等人先后在昆明和上海出版《战国策》,在重庆《大公报》开辟《战国》副刊,提倡历史循环论,把抗战时代说成是我国“战国时代的重复”,宣扬强权统治和尼采“超人”哲学。他们从“权力意志”论出发,提倡“力的文化”,标榜“天才,意志,力量,是一切问题的中心”^⑪,并且认为“自我”是世界惟一的存在,因此也是文艺创作的本原。林同济在《寄语中国艺术家》中,宣称尼采的“恐怖”、“狂欢”、“虔恪”是自我的精神历程,也是文艺创作的“三母题”——“自我”与时空进行搏斗,被时空的“无穷”所“压倒”,“生命看到了自家最险暗的深渊”,于是陷入“恐怖”。而“自我”不甘被“压倒”,不忘“醉酒之香,异性之美”,奋起反抗,“镇压”了“恐怖”,便得到了“狂欢”。在“恐怖”和“狂欢”的反复交错中,“自我”终于发现了“可以控制时空,也可以包罗自我”的“绝对体”,在“神圣的绝对体面前严肃之屏息崇拜”,于是就达到了“虔恪”。陈铨的《文学批评的新动向》则提倡“心灵”创造,他说:“世界上一切规律都不外来自事物本身,乃是人类心灵的创造,那么文学方面,从希腊以来一脉相传的文学批评家所认为天经地义的规律就时时刻刻有动摇的危险,因为规律是人类心灵的创造,人类心灵有变化,文学批评

的规律自然也就有变化”；因此，“我们再不要任何‘外在’的规律，来束缚我们自己，我们要根据‘内在’的活动去打开宇宙人生的新局面”，“从内心去创造精神”。作为一个文学派别，“战国策”派不只是一整套玄虚超然的理论主张，同时还有其具体的创作实践。陈铨的剧作《野玫瑰》、《蓝蝴蝶》、《金指环》、小说《狂飏》和荆有麟的小说《间谍夫人》等等便是代表。“战国策”派的理论摭拾于西欧近代反理性思潮，原本具有的“反抗的”精神倾向，被他们抽象地搬用于抗战时期的中国，客观上与西欧当时已成灾难的“日耳曼精神”相仿佛，客观上有利于国民党独裁统治，因此遭到进步批评家的一致声讨。在国统区的《新华日报》、《群众》、《野草》、《文化杂志》和延安的《解放日报》等报刊上，汉夫、欧阳凡海、李心清、洪钟、何其芳等人的文章，从哲学、历史、政治、文艺理论以及创作各方面对他们进行了全面的批判。批判极有声势，但是多为直接的判断，说理并不充分。这多少是遗憾的，所以招致两年后，“战国策”派的基本理论改头换面卷土重来。

抗战前期的文学论争有基本的收获，一般地说，这一阶段的文学批评在具体内容和论争的色彩上，都以抗日民族统一战线本身所具有的复杂性为背景，一开始就显示出比较尖锐和激烈的态势。长期以来，曾经有所谓抗战时期文艺论争右倾或不力的结论，这是不符合事实的。即或在某些进步作家中间出现过某些模糊偏向，但都没有构成基本的全面性的长时期的倾向。这一阶段的批评，在特殊的时代条件下，加强并加重了文学对政治的助力，忽视文学本体特征，则是普遍的缺陷。这种缺陷原本是现代文学批评的消极特征，宏大和庄严的抗战热潮进一步强化了它。多数评论溢出了文艺的疆域，实际成了文学化的政治斗争，它们作为一种特别的经验，深刻改造了“五四”以来的现代文学批评，开创了以政治为中心重塑的时期。

第二节 关于“民族形式”问题的讨论

“民族形式”问题的讨论，以1938年“利用旧形式”的讨论为前奏，而同年毛泽东《中国共产党在民族战争中的地位》关于“民族形式”问题的意见，揭开了序幕。讨论先在边区、敌后和抗日前线热烈开展；接着，国统区广泛的地区也相继呼应；1940年上半年，重庆关于“民族形式”中心源泉的讨论，

又将讨论推上高潮。历时三年多,1941年后讨论并未中止,而深入到更多的艺术部门,向专门化方向发展。

变化了的接受主体与抗战生活的特殊需要,使抗战初期内容单纯、篇幅短小、形式通俗的作品,极一时之盛。比如老舍收在《三—四》集里的篇什,多有利用通俗旧形式,即为文化水准低下的普通民众常见习闻的形式,来表现抗战的生活和情绪,振奋民众的抗战热情。这种创作方式一时被人们称之为“旧瓶装新酒”,并作为文艺大众化的一种尝试出现。不过,在利用旧形式的过程中,也暴露出不少生搬硬套的偏向,理论界的反应也不尽一致。由顾颉刚主持的通俗读物编刊社致力于通俗文艺的提倡,成绩不俗,但从该社部分人的创作思想看,一度存在对旧形式不加审慎选择的倾向。向林冰是其代表人物。在《“旧瓶装新酒”释义》一文中,他曾确认抗战文艺“如果不予旧形式运用中而于旧形式之外,企图孤立的创造一种新形式,这当然是空想主义的表现”。他把利用旧形式看成是大众化的唯一途径,主张全盘继承民族遗产。对此批评界有一定的针砭,如茅盾有一组文章,专就此做出不同的解说。尽管他还未能从理论上对“利用旧形式”做出深入的说明,然而他提出的“翻旧出新”与“牵新合旧”相汇流的设想^⑫,较之向林冰平实得多。

和国统区的有关讨论相呼应,解放区对“利用旧形式”也展开过不少有益的讨论。然而,几乎同国统区一样,即便最有价值的意见都还没有超越“利用旧形式”的框架,没有接触到问题的核心——如何创造民族形式的问题。毛泽东《中国共产党在民族战争中的地位》的报告以《论新阶段》为题发表于第57期《解放》周刊后,问题开始有了变化。毛泽东在报告的“学习”一节,提出“把国际主义的内容和民族形式”紧密地结合起来,创造“新鲜活泼的,为中国老百姓喜闻乐见的中国作风和中国气派”的作品,并且还明确认为,“在这个问题上,我们队伍中存在着的一些严重的错误,是应该认真地克服的”。这便给当时歧义纷披的“利用旧形式”讨论与实践,提供了新方向。

整个1939年度,无论解放区还是国统区,最有分量的意见都采纳了毛泽东的意见。前者的代表是艾思奇,后者的代表是冯雪峰。艾思奇的《旧形式运用的基本原则》引人注目,它对“利用旧形式”的根据、目的、指导思想以及旧形式与“五四”新文艺的关系等,都做出了尽管初步但又相当有启发的提示。该文认为,旧形式问题的提出,是“中国今天的现实对于文艺人所提出来的历史要求”;“运用旧形式,其目的却不是要停止于旧形式,而是为要创造新的民族的文艺”;运用旧形式,“在形式上它是要创造新的作风,在内

容上(这是重要的)却是为着要反映民族斗争的新的现实”;提出旧形式问题,并不是否定新文艺而是要帮助它探求发展的另外的源泉,形式必须适合于内容,“因此,要真正能驾驭旧形式,更重要的问题却在于认识民众的生活”。冯雪峰的《关于“艺术大众化”——答大风社》全面论述了适应抗战形势的艺术大众化的任务。在他看来,艺术大众化的根本任务除了“迫不及待的革命(抗战)的大众政治宣传”外,还应该包括“艺术向更高阶段的发展”,这两方面反映了政治与艺术在现实主义原则基础上的统一,反映了艺术寻求自身向更高水平发展的实践要求。因而,“根据现在历史所有一切现实条件,和应当完全概括世界和中国所有艺术遗产,特别是革命的艺术传统——先进的革命艺术,及其他一切力量为自己之用”,“知识者的先进的革命作家应当全部参与大众艺术的事业”;将“先进的革命艺术与大众艺术运动”汇合起来,进行革命的改造。这样,“综合地重新构成新的大众艺术,显示着从‘大众化’中再产生革命艺术的高的伟大的成果”。

1940年初,毛泽东的重要著作《新民主主义论》在延安《中国文化》上发表,进一步提出了“中国文化应有自己的形式,这就是民族形式,新民主主义的内容——这就是我们今天的新文化”。同时,对民族文化遗产的继承问题,作了重要的论述。既强调了“凡属我们今天用得着的东西,都应该吸收”,又反对“生吞活剥地毫无批判地吸收”,指出应当“排泄其糟粕,吸收其精华”。这一精湛的意见推动了延安地区“民族形式”问题的讨论。许多文章不再停留在学习讨论上,开始涉及“五四”以来新文艺的重新评价,并且认为创造新的民族形式,正是“五四”以来新文艺的一个必然的和应有的发展。但是,这一问题在国统区展开讨论时,却引起了意见很不相同的论争。

一种意见仍以向林冰为代表。他在论争中写下《论“民族形式”的中心源泉》、《“国粹主义”简释》、《再论民族形式的中心源泉》、《关于民族形式问题敬质郭沫若先生》等多篇文章。“新质发生于旧质的胎内,通过了旧质的自己否定过程而成为独立的存在。因此,民族形式的创造,便不能是中国文艺运动史的‘外铄’的范畴,而应该以先行存在的文艺形式的自己否定为地盘”。——这是向林冰的中心论点,也是他参与论争所采用的方法论。他的具体主张集中在两个方面:其一,“民间形式由于是大众所习见常闻的自己作风与自己气派,由于是切合文盲大众欣赏形态的口头告白的文艺形式,所以便为大众所喜闻乐见,而成为大众生活系统中所不可缺少的精神食粮。……所谓民间形式,本质上乃是一个矛盾的统一体,因而它也就是赋有

自己否定的本性的发展中的范畴,亦即在它的本性上具备着可能转到民族形式的胚胎”。其二,赞同黄绳《当前文艺运动的一考察》的观点,较多地否定新文艺的成绩,把创造民族形式与新文艺对立起来,认为“五四”以来的新兴文艺形式,“由于是缺乏口头告白性质的‘畸形发展的都市的产物’,是‘大学教授、银行经理、舞女、政客以及其他小布尔的适切的形式’,所以在创造民族形式的起点上,只应置于副次的地位”。因此,他坚持“新文艺要想彻底克服自己的缺点,而成为中国老百姓所喜闻乐见的新鲜活泼的中国作风与中国气派,那就不得不向民间文艺学习,也就是说,不得不以民间文艺形式为其中心源泉”。^⑬

另一种意见的代表是葛一虹。在论争中,他写过《民族遗产与人类遗产》、《民族形式的中心源泉是所谓“民间形式”吗?》、《鲁迅论大众文艺》等文。这些文章批评了向林冰在利用旧形式,对待新文艺估价上的武断态度,但却矫枉过正地走向另一极端——认为“表现新事物而用属于旧事物的旧形式是决不可能”,表现新事物,和“‘旧事物’的旧形式是绝然不相等的”^⑭。葛一虹的基本主张也包括两个方面:其一,“旧形式将必归于死亡,现在谈创造民族形式,‘主导契机’或‘中心源泉’,还是在于我们的科学的世界观和我们的现实主义创作方法”^⑮。其二,认为向林冰对新文艺的看法,“实在是一种含着侮辱的偏见”,新文艺在普遍性上不及旧形式,原因在于“精神劳动与体力劳动长期分家以致造成一般人民大众的知识程度低下的缘故。而旧形式之所以仍能吸引观众和读者的原因也在此”。进而指出“目前我们迫切的课题是怎样提高大众的文化水平,而不是怎样放弃了已经获得的比旧形式‘进步与完整’的新形式,降低水准的从‘大众欣赏形态’的地方利用旧形式开始来做什么,而是继续了‘五四’以来新文艺艰苦斗争的道路,更坚决地站在已经获得的劳绩上,来完成表现我们新思想新情感的新形式——民族形式”。^⑯

两种相左的看法,分别拥有自己的响应者,大多论者不同意向林冰的观点,而所谓的“中心源泉”,普遍吸引着论争者的兴趣。为克服这种限制,将讨论推向深入,《新华日报》召开“民族形式”问题座谈会。归纳起来,收获大致在三个方面:

首先,重新审视“民间形式”并端正价值标准。潘梓年明确指出:“民间文艺——不问在内容方面或在形式方面——含有反动的部分即封建的与革命的部分即反封建的这两个对立矛盾。”^⑰这是论争中至为重要的一个理论

观点,以辩证的、阶级论方法匡正了“民间形式至上”论;同时也针砭了“民间形式虚无”论。罗荪认为,那些流行的广泛被认为“习闻常见”的读物,“并非完全是野生的出自大众自己的创造物,相反的这里面却有着—大部分是‘愚民政策’的产物”^⑮;民间文艺在我国本质上是农民文化,胡绳认为,“若以为从这样的形式中就能自发成长出完满的民族形式,那是民粹主义的观点”^⑯。反之,民间文艺在发展过程中,“其主导的一面”即革命和反封建的部分,正是建立新文艺民族形式,“应当加以发扬或‘高扬’的”。并且还认为:“接受民间文艺的优良成分,即高尔基所说‘口碑文学’的研究;对于这些文艺,学习的重点不在于表面的形式,而在于它的丰富的语言或警句;这是新的文学语言的重要来源之一。”^⑰

其次,认真反省“五四”新文艺并探讨创造民族形式的基点。讨论的参与者同时又多为新文学运动的参与者,因而对葛一虹的观点有较多的同情。以群等人明确指出,“五四”新文学是孕育于中国旧文学底胎内的,是适应着中国社会底发展阶段的文学上的发展;新文学的主流是向着人民大众的,绝非是如向林冰、方白诸人指认的“都市文学”^⑱。胡风的《论民族形式问题》的基本观点大抵都是围绕维护和发扬“五四”新文学传统这个轴心展开的。讨论同时还接触到对新文学积弊的探寻,进一步确认创造民族形式的必要性以及历史使命。胡绳指出:“由近代市民层所创造的文艺形式,是比从封建社会生活中所产生的文艺形式更为进步的”,然而从“文艺史的发展和创作实践”看,“‘五四’时代的平民文学是狭窄的市民层的民主主义的表现,目前的民主主义是更高级的,因而形式上也要更接近于广大群众”^⑲。许多论者回顾“五四”以来文艺大众化的事实,认为新文学还亟需改进。“新文学在其发展过程中,曾有过形式上的欧化倾向,有过偏离大众化和中国化的倾向,可以说,从五四运动以来,文艺大众化的任务并没有达到”^⑳。冯雪峰径直认为:“‘民族形式’的被提出,是作为大众形式而提出的。”^㉑所有这些,显然对葛一虹不加分析地全盘肯定“五四”新文艺从而降低“民族形式问题现实性”是有所批评的,讨论因此也抓住了创造民族形式的基点。“创造中国文艺的民族形式,这与中国过去的文艺的发展和与中国社会的发展是不可分的”,“把新文学的传统机械地了解是不成的,历史的发展不能一刀两段,民族形式就不能离开新文艺已有的成绩作为基础来谈,民族形式是不能跳过新文艺二十几年的努力,而仅仅以旧形式为真源泉的。”^㉒——这类观点,是颇为突出的收获。

再次,初步探讨了创造民族形式的途径。所谓民族形式在当时多数人看来,不只是简单的形式问题,一般都倾向于这样的观点:用大众自己的语言来描写大众为独立、自由、幸福而斗争的现实生活的作品才可能是民族形式的。潘梓年提出了“内形式与外形式”的概念,认为“文艺上的多种体裁,它和内容的关系是密切了许多了,有合适或不合适的问题了,这可以说是内形式”,而题材“更是内形式”,“文艺作品的主题必须形象化于题材而表现出来。民族形式,主要是指这种内容而言”^⑳。戈茅则认为:“抗日的内容与民族形式不能分开,要同现实生活、大众生活相联系的作品才能有民族形式产生。”^㉑胡绳提出应该从广义的角度理解形式问题。它包括“言语、情感、题材,以及文体、表现方法、叙述方法等等”,总之,“决定民族的形式是民主的内容,正因为我们今天在文艺的内容上以反帝的民主主义为号召,所以形式上才会有民族的要求”^㉒。民族形式的创造是充满着历史感的活动,不应该割断与文艺发展历史的联系,即需要立足于“五四”新文艺这一基点,以群还指出,应该有相当广泛的借镜,有选择地继承一切优秀的既成精华。他揭示了三条路径:“承继中国历代文学的优秀遗产”;“接受民间文艺的优良成分”;“吸收西洋文学的精华”^㉓。张庚的《话剧民族化与旧剧现代化》从具体的戏剧文体出发,指出既不能像戏剧改良之初那样把中国传统旧戏一概抹杀,全盘否定;又不可以全盘照搬西洋戏剧,像某些人曾经做过的那样,一味作简单的模仿和照搬,失去了中国本土的观众。当然也不可完全恢复传统旧戏,一概排斥西洋话剧。惟一正确的做法是使旧剧跟上时代,无论是内容还是形式都要进行现代化的改革,以适应抗日战争的时代需要;至于话剧,虽是外来形式,但在中国也有二十年的历史,要使它拥有观众,为中国老百姓喜闻乐见,就必须进一步实现民族化、中国化,汲取中国传统戏剧的有益营养,为表现中国老百姓的生活、斗争与要求愿望而创造新的戏剧形式。根据科学社会主义的原理,冯雪峰还相当精辟地阐发了民族形式的内涵。他说,现在提出的民族形式,“是以大众的世界文艺为最终目的的”,因而“是从旧的民族文化过渡到新的民族文化,同时是又从国民的文化走到世界文化”的过渡阶段,是独创的“民族的大众的文艺创造”^㉔,也就是“为着革命的本质而自觉地重视着民族战斗的性质,为着革命的内容而创造着民族形式”。^㉕

这场时间规模相当可观的“民族形式”问题讨论,是“五四”以来文艺大众化运动的历史发展,是文艺对抗战时代要求的积极反应。毛泽东根据“使

马克思主义在中国具体化”的思想和方法,为论争提供了明确的指南;大部分论者坚持文艺的人民性和阶级性的原则,丰富和发展了抗战时期“人民本位”的美学思想。虽说许多分歧的意见尚未得到一致的结论,却澄清了一些长期存在的错误理论观点。至于某些人的意见,比如郭沫若认为,民族形式问题的解决,必须建立在“作家投入大众的当中,亲历大众的生活,学习大众的言语,体验大众的要求,表扬大众的使命”的基础上^②;又比如茅盾,他呼吁,作家在思想意识方面不能是“第三者”、“旁观者”,与大众的思想意识有相当的距离,否则就不可能使自己的文艺活动与抗战的具体实践相结合,写出真正具有“中国作风与中国气派的作品”^③。——更为春江水暖鸭先知,显现了现代文学批评以政治重塑的深刻特征。

第三节 《在延安文艺座谈会上的讲话》

1942年5月,中共中央在延安邀集文艺工作者举行座谈会,它是延安整风的一个有机组成部分。毛泽东在会上所作的报告《在延安文艺座谈会上的讲话》(以下简称《讲话》),总结了我国“五四”以来,尤其1930年代革命文艺运动的基本经验教训,从中国历史发展的要求,提出了一系列指导实际文艺运动的意见,从而把我国的“五四”新文艺推向了一个全新的阶段,正式拉开中国现代文学批评的一个新时期——由政治重塑文学批评的时期。

《讲话》的“结论”部分,毛泽东指出,讨论问题应当从实际出发,不应当从定义出发。他说讨论文艺问题不应当按照教科书,按照文学艺术的定义来规定文艺运动的方针,来批评当时所发生的各种见解和争论。这里,他所特别强调的是方法论问题。

对于当时延安文艺界所面临的客观情况,《讲话》指出了七个方面:第一,“中国的已经进行了五年的抗日战争”;第二,“全世界的反法西斯战争”;第三,“中国大地主大资产阶级在抗日战争中的动摇和对于人民的高压政策”;第四,“‘五四’以来的革命文艺运动——这个运动在二十三年中对于革命的伟大贡献以及它的许多缺点”;第五,“八路军新四军的抗日民主根据地里面大批文艺工作者和八路军新四军以及工人农民的结合”;第六,“根据地的文艺工作者和国民党统治区的文艺工作者的环境和任务的区别”;第七,

“目前在延安和各抗日根据地的文艺工作者已经发生的争论问题”。毛泽东认为：“这些就是存在的不可否认的事实，我们就要在这些事实的基础上考虑我们的问题”。

《讲话》所阐述的中心问题有两个：“为群众”和“如何为群众”。遵循马克思列宁主义的普遍原则，依据中国革命文艺运动新的历史背景、新的问题、新的症结、新的特点以及新的任务，毛泽东发展了马克思主义经典作家特别是列宁提出的“文学要为千千万万劳动人民服务”的思想。他强调指出：“为什么人的问题，是一个根本的问题，原则的问题”，“必须明确地彻底地解决它”；从而具体地说明：“我们的文艺，第一是为工人的”，“第二是为农民的”，“第三是为武装起来了的工人农民即八路军、新四军和其他人民武装队伍的”，“第四是为城市小资产阶级劳动群众和知识分子的”，而“首先是工农兵”的。这一重要论述着眼点是要解决革命文艺的方向问题，《讲话》切实地回顾与总结了“五四”以来新文艺中许多突出的悬而未决或解决得不理想的问题，论述范围极为广泛，其中尤以如下几个课题最为突出：

第一，中国的革命文艺，在二十多年新民主主义革命过程中，有力地配合了革命的政治斗争，发挥了重大的战斗作用，是文化战线上的一个“重要的有成绩的部门”，对革命有着“伟大贡献”。但是，过去在文艺与政治的关系问题上，也曾有过两种错误偏向：一种是文艺与政治二元论，一种是文艺与政治等同论。《讲话》对这两种偏向都有针砭，指出“文艺是一种社会意识形态，它对物质经济基础的服务往往需要政治作中间环节，文艺不能脱离政治是客观规律”；“在现在世界上，一切文化或文学艺术都属于一定的阶级，属于一定的政治路线的。为艺术而艺术，超阶级的艺术，和政治并行或互相独立的艺术，实际上是不存在的”。因此，革命的文艺工作者应该把文艺为无产阶级政治服务作为一种自觉的要求。这是问题的一个方面。另一方面，《讲话》又特意指出应该把文艺与政治的问题和文艺必须真实地反映生活的问题联系起来，在重视生活真实的基础上求得文艺作品的政治性与真实性的统一。毛泽东在指明了无产阶级政治家同资产阶级政治家的区别之后，强调无产阶级的政治性与文艺的真实性完全一致。

在批评政治与文艺二元论的前提下，《讲话》也原则地揭示了文艺是通过自己的特殊规律去为政治服务的。——“政治并不等于艺术，一般的宇宙观也并不等于艺术创作和艺术的批评方法”；“马克思主义只能包括而不能代替文艺创作中的现实主义”；“学习马克思主义，是要我们用辩证唯物论和

历史唯物论的观点去观察世界,观察社会,观察文学艺术;并不是要我们在文学艺术作品中写哲学讲义”;“缺乏艺术性的艺术品,无论政治上怎样进步,也是没有力量的。因此,我们既反对政治观点错误的艺术品,也反对只有正确的政治观点而没有艺术力量的所谓‘标语口号式’的倾向”……由于重心在文学从属于政治,这些观点都没有得到充分的展开。

第二,《讲话》在文学为工农兵服务的前提下,对普及和提高问题作了颇富现实意义的论述。“只有从工农兵出发,我们对于普及和提高才能有正确的了解,也才能找到普及和提高的正确关系。”——毛泽东指出:“我们的提高,是在普及基础上的提高;我们的普及,是在提高指导下的普及”。但是不管普及还是提高,其目的都是为工农兵,“所谓普及,也就是向工农兵普及,所谓提高,也就是从工农兵提高”。这就决不能用资产阶级小资产阶级的东西去向工农兵普及,也不能在资产阶级小资产阶级的基础上去提高工农兵的文艺水平。《讲话》着重阐述了“只有用工农兵自己所需要、所便于接受的东西”去向工农兵普及,也只能在工农兵群众的基础上,“沿着工农兵自己前进的方向去提高,沿着无产阶级前进的方向去提高”。基于中国的实情和革命对于文艺的要求,毛泽东明确规定,当前必须把普及工作放在第一位,广大工农兵群众,“第一步需要还不是‘锦上添花’,而是‘雪中送炭’,对于他们“普及工作的任务更为迫切”,只有当工农兵的文艺水平普遍得到了提高,才意味着无产阶级整个文艺水平的提高。

第三,从文艺为工农兵服务的总方向出发,毛泽东主张扩大革命文艺队伍,调动文艺界一切积极因素,以政治统一战线的思想提出了关于文艺界的统一战线理论。他指出:“文艺服从于政治,今天中国政治的第一个根本问题是抗日,因此党的文艺工作者首先应该在抗日这一点上和党外的一切艺术家(从党的同情分子,小资产阶级的艺术家到一切赞成抗日的资产阶级地主阶级的文艺家)团结起来。其次,应该在民主一点上团结起来;在这一点上,有一部分抗日的文艺家就不赞成,因此团结的范围就不免要小一点。再其次,应该在文艺界的特殊问题——艺术方法艺术作风一点上团结起来;我们是主张社会主义的现实主义的,又有一部分人不赞成,这个团结的范围会更小些。在一个问题上有团结,在另一个问题就有斗争,有批评”。同样既有团结又有斗争。

第四,《讲话》从作家思想感情和社会生活源泉两个方面提出了发展无产阶级革命文艺的关键问题。毛泽东说:“作为观念形态的文艺作品,革命

文艺则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物。”有赖于“人民生活”是创作的客观条件,有赖于“革命作家头脑”则是其主观条件——方法上的遵循马克思主义的反映论,提出问题的现实立场,展示了《讲话》对以往的现代批评做出最重要的批评。毛泽东从实际出发提出了“作家与群众相结合”的问题,既阐明了文艺为什么人的问题,又明确指出了“如何为的”具体途径。既然革命文艺是“人民生活”在革命作家头脑中反映的产物,那么首先就有一个作家的生活问题,也就是客观存在的人民生活怎样才能成为文艺的原料的问题。革命文艺要更自觉地更好地为无产阶级的革命事业服务,为工农兵服务,就不能不描写革命斗争,描写工农兵。要描写革命斗争,描写工农兵,而且要描写得好,就不能不先熟悉革命斗争和工农兵。毛泽东号召:“中国的革命的文学家艺术家,有出息的文学家艺术家,必须到群众中去,必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去,到火热的斗争中去,到唯一的最广大最丰富的源泉中去,观察、体验、研究、分析一切人,一切阶级,一切群众,一切生动的生活形式和斗争形式,一切文学和艺术的原始材料,然后才有可能进入创造过程”。另一方面,既然革命文艺是人民生活在“革命作家头脑中的反映”的产物,这里就存在一个作家的头脑问题,也就是他们的思想感情问题。小资产阶级出身的文艺工作者描写革命斗争,描写工农兵,要站在无产阶级的立场上,而且要描写得感动人,就不能不先要求在思想感情上来一个变化,来一番改造。积革命文艺运动二十余年的教训,从延安当时文艺工作者的普遍情况看,《讲话》指出,不少人的“立足点还是在小资产阶级知识分子方面,或者换句文雅的话说,他们的灵魂深处还是一个小资产阶级知识分子的王国”;他们把“自己的注意力放在研究和描写知识分子上面”,对于工农兵却“有些时候不爱,有些地方不爱”,他们有时也爱工农兵的东西,但“那是为着猎奇,为着装饰自己的作品,甚至为着追求其中落后的东西”,“有时就公开地鄙夷它们”。因此,毛泽东把问题归结到文艺工作者必须改造思想,必须建立无产阶级的世界观和人生观。他指出了解决问题的途径,一为“长期地无条件地全心全意地”深入工农兵群众实际斗争,二为学习马克思列宁主义。他还指出了思想改造的长期性和艰巨性,说:“要彻底地解决这个问题,非有十年八年的长时间不可。但时间无论怎样长,我们却必须解决它,必须明确地彻底地解决它”。

《讲话》在可能的条件下,对若干艺术理论问题也做出了简约的论述。比如生活真实与艺术真实、艺术的内容与形式、文艺遗产与民间艺术、艺术

方法与文艺批评等等。所有这些问题,《讲话》都注重历史与现实的结合,既有正面的论述,也有对某些错误观点的批驳。它提供了观察和处理无产阶级文艺与资产阶级文艺的冲突斗争,以及解决革命进步阵营内部思想分歧的政策。它所制定的我国无产阶级文艺发展的方向——工农兵方向,开辟了文学与政治全面结合的新道路。

尖锐严肃的政治环境和中国共产党急迫而崇高的历史使命,赋予《讲话》显著的针对性和鲜明的战斗性。作为一种纲领性的文献,《讲话》因为侧重于根本的政治方向而具有丰沛的政治实用功能,展示了一种中国式的马克思主义的文化叙事。《讲话》结尾申述——“今天我所讲的,只是我们文艺运动中的一些根本方向问题,还有许多具体问题需要今后继续研究”——它意味着马克思主义文艺理论与时俱进的科学性。

《讲话》不仅规定了解放区的文艺,也逐步地对其他地区的文艺运动产生重大影响。1943年11月11日,重庆《新华日报》发表了题为《文化建设的先决问题》的社论,阐介《讲话》的基本内容,用其精神指导国统区的文化运动。1946年和1947年,香港进步文艺界又分别以《文艺问题》、《论文艺问题》为书名,出版了《讲话》的单行本。当然,毋庸讳言,当时无论解放区还是非解放区,进步文艺界在对《讲话》精神的理解和具体运用方面都存在一定的缺点、不足与某些偏差、失误。所有缺点错误集中于一点,是没有很好划清思想问题与政治问题的界限,轻慢文学的本体性,以至构想文学与政治一体化。在某些文艺问题的批评讨论中所出现的简单化、说理不充分,甚至采取某些不完全恰当的组织措施等,不仅没有得到有力克服,并且还作为一种经验影响文学批评的发展。然而,历史已经证明,《讲话》的发表,对中国现代文学艺术的发展,对中国现代文学批评的发展,具有划时代的意义。它的强点,也包括它因具体历史文化背景制约而生成的薄弱面,严重地决定了自1942年以后的文学批评,甚至还决定了新中国文学批评的规格。

注释

- ① 《再论“与抗战无关”》,1938年12月9日重庆《大公报》“战线”。
- ② 宋之的:《论抗战八股》,《抗战文艺》第3卷第2期。
- ③ 参见郭沫若《抗战以来的文艺思潮》,《沸羹集》,上海大孚出版公司1947年。
- ④ 《文学运动的重造》,《文艺先锋》第1卷第3期。
- ⑤ 《抗战文艺运动鸟瞰》,《文学月报》创刊号。

- ⑥ 《读书随笔——文学的衰亡》，《文艺先锋》第1卷第6期。
- ⑦ 《“拿货色来看”和“文学贫困论”》，《在文艺思想战线上》，上海新文艺出版社1957年。
- ⑧ 《四年来的上海文艺》，《上海周报》第4卷第7期。
- ⑨ 参见周行《关于〈华威先生〉出国及其创作方向问题》，《七月》第4集第4期。
- ⑩ 参见《文艺月刊》第3卷第11期编辑室文章《都应为了抗战》。
- ⑪ 参见茅盾《利用旧形式的两个意义》，《文艺阵地》第1卷第4期。
- ⑫ 注同⑪。
- ⑬ 向林冰：《在“文艺的民族形式问题座谈会”上的发言》，《文学月刊》第1卷第3期。
- ⑭ 《民族形式的中心源泉是所谓“民间形式”吗？》，1940年4月10日重庆《新蜀报》“蜀道”副刊。
- ⑮ 《民族遗产与人类遗产》，《民族形式讨论集》华中图书公司1941年。
- ⑯ 注同⑭。
- ⑰ 潘梓年：《在“文艺的民族形式问题”座谈会上的发言》。
- ⑱ 罗荪：《历史条件》，《民族形式讨论集》。
- ⑲ 胡绳：《在“文艺的民族形式问题”座谈会上的发言》。
- ⑳ 注同⑲。
- ㉑ 以群：《新文学的成果》，《民族形式讨论集》。
- ㉒ 注同⑲。
- ㉓ 张光年：《在“文艺的民族形式问题”座谈会上的发言》。
- ㉔ 《形式问题杂记》，《过来的时代》，上海新知书店1946年。
- ㉕ 戈茅：《在“文艺的民族形式问题”座谈会上的发言》。
- ㉖ 注同⑲。
- ㉗ 注同⑲。
- ㉘ 注同⑲。
- ㉙ 注同⑲。
- ㉚ 《过渡性与独创性》，《过来的时代》。
- ㉛ 《民族性与民族形式》，《过来的时代》。
- ㉜ 《“民族形式”商兑》，1940年6月9日重庆《大公报》“星期论文”。
- ㉝ 《论为何学习文学的民族形式》，《中国文化》第1卷第5期。

第十一章 现代文学批评的重塑(二)

第一节 解放区批评家

这是一批现代中国最年轻的文学批评家,也是最享有前卫性状的批评家,毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》是他们共同的旗帜。他们中的大部是带着各自的经验接受《讲话》精神,从而调整自己步伐的,也有直接由《讲话》的精神哺育成长起来的。他们秉承苏区文艺、红军文艺,以及左翼大众文艺的战斗传统,从延安出发,覆盖整个解放区,并影响全国,为革命战争的胜利做出了伟大贡献,并且奠定了新中国建立以后文艺发展的基石。周扬、何其芳、艾思奇、林默涵、艾青、胡采、张光年(光未然)、张庚、冯牧、陈涌等是重要代表,老一代批评家中的成仿吾、李初梨、萧三等也继续发挥着他们特殊的作用。在这个批评家群体中,似乎还应该包括一部分职业革命家,如张闻天、周恩来、刘少奇、朱德、陈云、叶剑英、陆定一、凯丰等,他们和毛泽东一起为现代中国文学批评增添了特别的篇页,这不仅为世界文学史上无,在中国的历史上也从未有过。以往瞿秋白、恽代英等也涉足过文学批评,不过他们表达的意见多是属于个人的,也即是以个体批评家的身份出现的,而这一时期在延安出现的情况就大为不同。以毛泽东为代表的一批职业革命家的文艺意见已不属于个人,而是集体的,表达了中国共产党在这一历史阶段对文学艺术的政策要求。

《讲话》指出,文艺批评是“文艺界的主要的斗争方法之一”。在当时特殊的战争环境下,解放区的文学批评是围绕《讲话》的中心主题发展的。艾思奇在《谈延安文艺工作的立场、态度和任务》中认为:“我们需要打击敌人,揭露敌人的罪恶,需要联合友人,我们需要推动群众英勇的斗争,需要集体

的英雄主义。对为一切政治方向的要求,文艺工作都必须与它合拍。”批评对于实际革命工作的配合,确立批评的党性原则,这是这一地区文学批评最显著也是最有支配力量的两个支点。个人自主精神为庞大的“战争”要求所覆盖,几乎无多别一样的选择,尽管也存在若干稍稍相左的倾向。《讲话》强调指出的“政治第一,艺术第二”的批评标准,就是在这样的语境下产生的,并且在具体的批评实践中,又出现了机械化的发展。文学批评在性质上逐步划一化,社会批评的价值得到空前的提升,它赖以发生的审美鉴赏,逐步趋于稀薄。一种相当生硬而功利色彩特别浓重的批评模式开始形成,艺术分析在一些评论文字中被降到可有可无的位置。在延安最先对鲁艺专门化教育的批判,继之对丁玲、萧军、罗烽、艾青诸人的杂文观点和作品的批评,直到对王实味的斗争,一系列的文事,虽有其复杂的原因,但从一个重要方面注释了延安文学批评的真实内容。

时代的政治任务,需要高度张扬农民阶层的反抗意识和革命作用,于是农民本身的文化,以及着重表现农民阶层巨大历史主动精神和采用农民普遍接受的艺术形式,成为延安地区文学批评关注的基本方面。这种关注往往还带着某种崇仰色彩,农民的时代政治价值压倒一切批评尺度,乃至成为惟一的尺度。由“五四”新文学建树起来的对于农民整体文化属性的批判意识出现了大幅度的减弱。农民阶层本身由历史积淀造成的,与他们自身所担负的历史使命不相契合的某些文化属性,包括寄植在这一载体内部的封建正统文化残余被得到了相对的宽容。与此相对应,对广大作家立场转变之类的问题作了理想主义的强调。诚然,作家立场的转变问题本是《讲话》的基本之义,尽管它也指出了这种转变可能有的艰巨性,但并没有将这种转变做出过分夸大的解释,并没有同类似“投降”、“感恩”等概念联系起来。对此,延安的革命作家有着不平衡的反响,而较为普遍的看法可由一位著名作家代言,她说:“首先我想是缴纳一切武装的问题。既然是一个投降者,从那一个阶级投降到这一个阶级来,就必须信任,看重他们,而把自己的甲冑缴纳”;“这里一定会有落后的群众和不合理的事情,宽容些看他们,同情他们,因为这都是几千年来,统治者所给予的压迫而得来的。”^①正是这种精神氛围驱使文学批评一度对某些小资产阶级作家的作品采取轻率的态度,不适当地将思想问题、艺术观问题提高到政治问题上来看待,从而也缩小了文学批评应有的职能。现代中国文学批评尤其1930年代以来的文学批评的政治色彩已经相当浓重,但政治对文学批评的最终重塑则成就于这一地域批

评家的实践中。作为某种特定历史时期对文学批评的特殊认识和实践,它的历史功绩主要在于促成了文学批评对于政治历史任务的密切配合,同民主根据地的文学创作一样,汇入了“团结人民,教育人民,打击敌人,消灭敌人”的时代壮潮之中。

毛泽东的《讲话》是以特殊方式实现了对现代文学历史的总结,适应这一特点,解放区批评家的思考在《讲话》发表前后大多集中在对“五四”至抗战前期的新文学的反省。杨松《论新文化运动中的两条路线》以现实社会革命运动的需要为标准,指出早在五四新文化运动内部已存在着无产阶级与资产阶级的两条文化路线的斗争:“一条是以胡适之等为代表,他们是不彻底的文化改良路线,走向了与反民族反民主的思想妥协;另一条是彻底的文化革命路线,以当时李大钊为代表,坚决进行了和支持了民族的民主文化革命路线”。这两条路线一直发展到抗战新文化运动的阶段,演化为“一条是不彻底抗战的非真正民族、民主的文化路线”,与之对立的“另一条是彻底抗战与真正民族民主的文化革命路线”。李初梨的《十年来新文化运动的检讨》,相当难得。尤其其中关于左翼文学的论评,有着批评家自我清理的成分。他标举革命文学与左翼文学适应时代而向“阶级”方向转换的合理性,还突出地检讨了代表这些前沿文学的运动严重存在着的“宗派主义与关门主义”,以及“马列主义的具体化与通俗化,仍然不够”,这是颇有价值的。作为一名置身解放区的资深批评家,李初梨对抗战以来的文学运动中资产阶级思想影响也作出了严重估计,指出这一阶段的“自由主义倾向的发展”。无论杨松还是李初梨,他们的工作,前有余音后有激响,它们为张闻天在陕甘宁边区文化界救亡协会第一次代表大会上的长篇报告《抗战以来中华民族的新文化运动与今后任务》,甚至也为毛泽东《讲话》提供了思想资料,标志了解放区文学批评家对新文学历史基本成果的质疑。

毛泽东《讲话》发表后,周扬领风气之先,结合个人的经验,担负起宣传和阐释毛泽东文艺思想的使命,编辑《马克思主义与文艺》并撰写导读性的长序。刘白羽《对当前文艺上诸问题的意见》、塞克《在青年剧院学习总结会上的讲演》等,也有浓烈的气氛。比如刘文从生活和服务对象的角度谈到“作家的路”,说得相当动人恳挚——“我们时常喜欢在我们一套又一套固有的理论中,空谈中兜圈子,真正实践的去做,却差得很。我们要抱有恋爱一样的诚实坦白的决心与勇气,一次不行,两次,两次不行,三次,……终归走进去,和那整个呼吸合拍,那该是多么愉快的事呢!”当然,这里并无理论建

树,大抵是某种感受的陈述,它反映了《讲话》的影响,同时也树立了文学批评的某种新文体。林默涵和何其芳在1940年代虽有一个相当时期活动在香港或重庆,但是他俩本质上是属于解放区的批评家。林默涵的《关于人民文艺的几个问题》同刘白羽的文章不完全一样,林文大抵是为香港和其他城市作家写的,没有出现《讲话》的字样,却以宣解《讲话》的精神为职责。文艺“为工农”作为理论前提出现在林文之中,文艺的表现对象应主要是工人与农民,而“站在人民的立场,嘲笑没落阶级的腐烂,揭露反动势力的凶残,这是为人民的文艺,因为它加强了人民斗争的决心和信心;站在人民的立场,表现小资产阶级的优点与缺点,挣扎与动摇,并从而教育他们,引导他们走向人民的队伍,参与人民的斗争,这样的文艺,当然也是为人民的”。站在人民的立场,描写工农必须反对两种态度,其一,“讥讽与玩弄”;其二,浅薄的“人道主义”。只有真正和人民共命运的人,才能决然地拨开一切污蔑和成见的障翳,把劳动人民的光辉的实质显示出来;也只有和人民共命运的人,在写工农的缺点时,才能够将抗议的锋芒指向罪恶的社会。在强调“工农都应该是我们的文艺作品中的英雄,是描写和阅读的第一对象”的同时,林文从香港地区的特殊性出发,讨论了文艺表现市民的问题。他否定了一般知识分子的狭隘的“清高”和“洁癖”,指出首先应该看取城市市民“落后”与“进步”的两面,从全国人民普遍的争取独立、和平与民主的斗争要求出发,“仍然应该站在工农的立场上来表现市民,教育市民,争取市民,使他们和工农一道斗争”。从人民的利益出发,林文最后驳斥了两种错误的论调,那种“认为文艺不应该迁就读者,而应该创造读者”的意见,是“叫人站着不动,固步自封,不屑深入群众,放弃了可争取的读者不顾,却关起门来‘创造’读者”;那种认为“要写工农,就必须百分之百的用工农的思想、感情和他们的语言来写,否则,便是放大脚,改组派,要不得”的意见,是“叫人先学走路先学跑,要人一步就跨到彼岸”。其实,林默涵的文章,创造了与刘白羽稍稍不同的另一种批评的新文体,如果说刘文偏重表态,那么林文则偏重于阐释。

解放区的文学批评自始至终是密切结合着当时的文学创作实践的。一方面,当时的文学批评来源于文艺运动和当时的文艺创作实践;另一方面,这些批评又对当时的文艺运动和文艺创作具有直接的指导作用。在处于被包围、被封锁、被轰炸的战争环境中的延安,物质生活和出版条件相当困难,不可能对某些复杂的专门性问题进行深入的研究探讨。那里的作家作品评

论虽有一定的规模,也有相当浓厚的舆论氛围,但大体而论,多数还停留在一般的评介阶段。重要的是,解放区批评家的视野毕竟已被打开,已经有可能以自身条件感受到一个崭新的文学世界的芳烈气息。出于对国统区黑暗的文艺专制政策的神圣憎恶,对清明的民主政治的渴望,驱使大批进步文学批评家进行了思想上的调整和抉择。对于任何有别于他们以往经验世界的新的并且指向民主自由的文艺现象,他们都带着新鲜的崇敬的感情。纵使还有相当数量的批评家,他们只是停留在情绪上,缺乏坚实的理性觉悟,但是,他们的基本态度以及已有的实践,都从属于人民文艺的发扬,同时也推动了整个民主政治运动的发展。当然,也有一些批评家是相当自觉的。陈涌是批评新人,他的《孔厥创作的道路》便是著例。他认为孔厥自1938年至1940年还只是一位惯于表现旧人物的作家。1941年的《郝二虎》等已有完全不同的色调,然而终究还没有完全摆脱自己久已养成的习惯,直至文艺整风后写作《一个女人翻身的故事》才有了有力的改变。1947年他和袁静合作的《新儿女英雄传》便有了“新的创造”,有着生动丰富的行动性和故事性,表现了群众斗争生活的丰富性、生动性;出现了“形式的大众化”和“语言的大众化”。他总结孔厥十一年来的创作行程是“走过一条逐渐进步的道路”:由不善于表现新生活到比较成功地表现了新的生活,由知识分子的作风到比较接近群众的作风,由比较狭小的题材到像《新儿女英雄传》这样反映一个历史过程的题材,总之,由对解放区现实的不相适应到比较适应。在解放区大部分批评家看来,《讲话》发表以后的解放区人民文艺运动是“划时代的”,它并不是少数几个天才文学家造成的,而是广大革命文艺工作者实践《讲话》精神的结果。也正如茅盾所概括的那样——“这是两种努力汇流的结果。一方面是和广大人民生活并且战斗在一起的革命的小资产阶级作家要使文艺真能变作‘民有民享’,毅然决然不以‘城里带来那一套’为满足,而虚心向人民学习,找寻生动朴素的大众化的表现方式;另一方面是在民主政权下翻了身的人民大众,他们的创造力被解放而得到新的刺激,他们开始用那‘万古常新’的民间形式,歌颂他们的新生活,表现他们的献身于真理与正义的勇敢与决心。”^②凡此,与其说是批评家亲身感受的结果,还不如说是他们对民主政治运动的自觉配合。因此,他们对解放区一些声誉较高的作家作品的批评,主要着眼点在纠正国统区读书界对人民文艺的偏见,更在张扬民主政治对文艺发展潜在的蓬勃推动力。

第二节 周扬 (一)

延安解放区最重要的文学批评家是周扬,作为一名杰出的文学批评家,他在中国现代文学批评史上享有特殊的地位。他的全部实践在相当完整和相当准确的意义上体现了现代中国文学批评由1930年代左翼批评向1940年代文学—政治批评的过渡,甚至也可以说,他还是联结现代批评与新中国批评的最重要的代表人物。他的这种特殊地位来自于他的批评生命对迅速发展着的时代内容的理解和呼应,准确地说,主要因为他是我国最为突出也是最有深度的毛泽东文艺思想的解释者,是中国共产党文艺方针政策的阐发者和实际执行者。

周扬(1908—1989),原名周起应,主要笔名有周筑、绮影、企新、谷扬等,湖南益阳人。早年就读于上海大夏大学,1928年赴日本。1930年回国,参加领导左翼革命文艺运动,曾任中共上海中央局文委书记、中共左联党团书记、《文学月报》主编等职。1937年赴延安,曾任陕甘宁边区教育厅长、陕甘宁边区文协主任、鲁迅艺术学院院长、延安大学校长。1946年至1949年,先后任中共晋察冀中央局、华北局宣传部长。第一次文代会上当选为全国文联副主席。建国后历任中央文化部副部长、全国文联副主席、中国作家协会副主席、中共中央宣传部副部长。十年浩劫中,他受到林彪、江青反革命集团的长期迫害。粉碎“四人帮”后,他恢复了名誉,重新工作,历任中国社会科学院副院长、顾问,中共中央宣传部副部长、顾问。在第四次全国文代会上当选为全国文联主席、中国民间文艺研究会主席等职。

作为文学批评家,周扬是相当有修养的;作为党的文学批评家,周扬又是以其坚定的党性著称于世的。当他为着维护党对文艺的要求时,他是严肃而尖锐的,然而当他一有机会涉及文艺的特性,涉及丰富而优秀的人类文化遗产时,他的议论大多极有光彩。他的批评实践有极强的功利性,往往散发着浓郁的策略意蕴。

他是文学阶级论者身份登上历史舞台的,他的早期文论《辛克莱的杰作:〈林莽〉》已经表明他反对“以文学为文酒之宴一样的风流韵事”,赞赏辛克莱“所有的艺术是宣传”的观点。在1930年代前期左翼批评家对“文学绝

对自由”与“第三种人”的批评中，已活跃着他的矫健身影，他的《“自由人”文学理论探讨》、《到底是谁不要真理，不要文艺》、《文学的真实性》等文，驳斥了胡秋原、苏汶借口维护文学的真实性而排斥文学的无产阶级党性，对于文艺的政治倾向性和真实性、艺术性的关系作出了辩证的论述。他指出：“政治的正确和文学的真实并不是对立的，而是统一的，如果这政治真称得上正确的话。我们并不否认一张标语或一张传单的宣传鼓动的作用，但我们需要更大的艺术的效果。所以在，党派的文学，就非同时是真实的、艺术的文学不可。”^③当然从革命功利原则出发，他也说过某些“一劳永逸”的话：由于“无产阶级是站在历史发展的最前线，它的主观利益和历史的发展的客观的行程是一致的，所以，我们对于现实愈取于无产阶级的，党派的态度，则我们愈近于客观的真理”。^④

翻译和介绍苏联马克思主义文艺理论，是周扬卓有成效的批评实践。1933年发表在《现代》第4卷第1期上的《关于“社会主义的现实主义与革命的浪漫主义”——“唯物辩证法的创作方法”之否定》，最早把苏联社会主义现实主义的背景比较详细地介绍到中国。正如文章的副标题所示的，这篇文章是为了否定“唯物辩证法的创作方法”的。周扬集中批评了“唯物辩证法的创作方法”“把辩证法的一般的命题绝对化，而忽视文学的特殊性质”。他正面阐述了世界观与创作方法的关系，认为“艺术家是依存于他自身的阶级的世界观的”，但是“艺术家的世界观又是通过艺术创造过程的复杂性和特殊性而表现出来的。艺术的特殊性——就是‘借形象的思维’；若没有形象，艺术就不能存在”。艺术不是“被认识了的真理的记述，而必须是客观的现实的认知”，“单是政治的成熟的程度，理论的成熟的程度，是不能创造出艺术来的”。因此，“虽然艺术的创造和作家的世界观不能分开，但假如忽视了艺术的特殊性，把艺术对于政治，对于意识形态的复杂而曲折的依存关系看成直线的，单纯的，换句话说，就是把创作方法直线地还原为全部世界观的问题”，则是错误的。

否定唯物辩证法的创作方法，强调了艺术的特殊性，在周扬看来，“决不是说文学理论上的辩证法的唯物论可以抛弃不要，相反地，为了要用具体的批评去指导许多作家，抛弃了‘唯物辩证法的创作方法’这个口号的批评家，今后是非把自己的辩证法更加强化不可”。全部问题在，不只是沉耽在书斋里研究辩证法的命题，而是“浸入辩证法地发展的现实自身中去”，因为“辩证法的智慧是从活生生的现实中汲取来的”。基于此，周扬再三强调，文艺

创作应从现实生活出发,使作品要有“客观的真实性”和“现实主义的感动力量”,作家要“紧紧地脚踏实地”,“在那具体上了解生活”,把生活“如实地具体化”。十分明显,周扬坚持的是辩证唯物主义的认识路线与现实主义的创作原则。

周扬的文章还根据吉尔波丁长篇报告《苏联文学之十五年》,介绍了苏联刚刚提出的“社会主义现实主义”创作方法的现实依据、具体内容和某些重要特征。尤其值得重视的是,周扬初步对浪漫主义作了历史的具体分析,阐扬其合法性。由于种种原因,自1920年代末始,随标榜“唯物辩证法的创作方法”的“拉普”派思潮对左翼革命文学运动的影响,法捷耶夫“打倒席勒”的口号颇有市场。周扬批评了那种在文学浪漫主义与哲学唯心主义之间划上等号的错误观点,指出浪漫主义是历史地发展的,在同一浪漫主义的屋顶下可以有夏多布里昂,也可以有海涅,“在种种的时期和时代,具有种种的艺术的社会内容”。因此,不加区别地排斥浪漫主义或把浪漫主义的创作方法与现实主义创作方法截然对立起来,视为水火不容,“显然是错误的”。周扬指出,时代需要的是革命的浪漫主义,而它真实地包含在现实生活里面:“‘革命的浪漫主义’不是和‘社会主义的现实主义’对立的,也不是和‘社会主义的现实主义’并立的,而是一个可以包括在‘社会主义的现实主义’里面的,使‘社会主义的现实主义’更加丰富和发展的‘正当的、必要的要素’”。从总的气氛看,周扬是把浪漫主义视为现实主义的一种补充,在理论上还存在漏洞,但他在自己的时代肯定了浪漫主义的地位,是相当杰出的。可惜他的这类看法在当时并没有得到广泛的重视。

之后在1936年发表于《文学》第6卷第1期的《现实主义试论》中,周扬进一步论证了高尔基“在大艺术家,浪漫主义和现实主义似乎总是浑然融合”的观点。他举出了巴尔扎克和果戈理:巴尔扎克的现实主义的作品不少是hoffmann式的奇幻的故事,写《狄康卡近郊夜话》、《泰赖斯波尔巴》时的果戈理正是出色的浪漫主义者。《现实主义试论》在某种意义上是1933年瞿秋白《马克思、恩格斯和文学上的现实主义》一文的新发挥,围绕恩格斯给哈克纳斯信的精神,匡正了当时批评界的某些演绎偏锋。其中第五节提出了现实主义的典型创造问题,针对胡风关于典型的普遍性与特殊性的解释——“所谓普遍的,是对于那人物所属的社会群里的各个个体而说的;所谓特殊的,是对于别的社会群或别的社会群的各个个体而说的”——提出了不很相同的看法:

典型的创造是由某一社会群里面抽出最性格的特征,习惯,趣味,欲望,行动,语言等,将这些抽出来的体现在一个人物身上,使这个人物并不丧失独有的性格。所以典型具有某一特定时代,某一特定的社会群体的个别风貌。借一位思想家的说法,就是:“每个人物都是典型,而同时又是全然独特的个性——这个人(This one),如老赫格尔所说的那样。”

周扬和胡风一样,都以高尔基的有关意见为根据,较之胡风,似乎更接近现实主义典型论的真髓,但“抽出来”云云,对创造“这一个”并无切实的帮助。如同对苏联“社会主义现实主义”的解释一样,周扬的典型理论,在建国后一直作为权威理论支配着批评界。

现实生活作为文学的来源和服务的观点,在周扬的理论构架中具有特别严重的意义,从1930年代至1940年代,俄国车尔尼雪夫斯基的《艺术与现实之美学关系》始终异乎寻常地影响着他。1937年6月的《希望》创刊号上有他的专题论文《艺术与人生——车尔尼雪夫斯基的〈艺术与现实之美学关系〉》,1942年在延安《解放日报》上又发表了《唯物主义的美学——介绍车尔尼雪夫斯基的〈美学〉》,并且车氏的这篇学位论文也由周扬亲自译成中文,名为《生活与美学》由华北书店出版发行。周扬本人也因此成为最权威的车尔尼雪夫斯基的阐释者。周扬指出,车氏是对普列汉诺夫、列宁有过深重影响的思想家之一,他的那篇著名的学位论文表明他是费尔巴哈思想的信奉者。如果别林斯基提出了“艺术是现实的再现”,那么车氏对这一杰出的命题,不仅做出了“辉煌的解释”,并且“使它大大地发展了”。他的“艺术是现实的再现”的总命题包括以下具体内容:艺术家抓住现实的本质,描写有用的主题;在现实生活中所发生的、引起兴味的一切事物都是艺术的主题的内容,美不过是艺术的形式;艺术中的兴味,绝不是“个人的趣味”,而是深刻的时代的关心;艺术不但是“再现人生”,而且还要“说明被再现的现象”;艺术是“人生教科书”。正是这些,恰恰也是社会主义现实主义的重要理论来源。

周扬的这份工作是着眼于中国革命文艺运动的实际的,为着强化现实生活对文艺的决定意义,使文艺发挥更大的推动革命运动的作用。它的强点与弱点几相依存,弘扬了唯物主义的反映论,却没有用足够的精力去清理车氏美学思想中的机械论杂质。正如他在介绍社会主义现实主义时,强调了它的阶级性和时代性,强调了世界观的意义,甚至也接纳浪漫主义,但对

这种创作方法的基石——写真实,在论证上缺乏饱满的姿态。

解放区的现实对周扬是一种新鲜经验,《从民族解放运动中来看新文学的发展》表达了他的批评生命出现了新的飞跃。过去的新文学历史是有成绩的,自“五四”初期新文化运动开始后二十年,三次划时代意义的运动可以看成这段文学历史三个阶段的界标:“第一次是文学革命运动”;“第二次是革命文学运动”;“一直到华北事变,经了恰恰十年的时代的磨炼,成为了新文学的主潮。华北事变以后文学上统一战线的运动就是以革命文学为其骨干的,这是新文学第三次运动”。周扬指出:“文学上的每次运动都否定了前一次的运动,而又继续前一次的运动往前发展”——“假如说新文学运动初期白话与文言之争是市民层与封建势力斗争在文学上的反映,那么革命文学的异军突起正是反映了新文学运动内部的分化,警报了新的社会力量的登上政治舞台。而文学上统一战线的形成,却表现着在空前的民族危机面前,民族内部各阶层之空前的大结合”。他进一步认为,当前的“新文学第三次的运动”是“在团结一切不同思想派别的作家于抗日民族统一战线的旗帜下,来共同从事于文学上的救亡工作,把文学上反帝反封建的行动集中到反汉奸的总流,要团结最广泛的文学上的力量,首先就不能不清算过去革命文学所犯的偏狭与高慢的宗派主义错误”。

周扬从中国新文学运动发展同民族解放运动所存在的内在的深切的联系,提出了一个意味深长的问题——“中国新文学是沿着反帝反封建的路线而发展过来的,这一点已无置疑的余地。但是在‘九一八’以前,文学里的反帝的主题远不如反封建的多,能不能因此而反证新文学和民族解放运动的联系的薄弱?”

他从三个方面总结与回答了这个问题。在他看来,这是因为:“第一,中国新文学运动是因为接受西洋的学术思想而起来的,新文学的倡始者们几乎都受过西欧文化的熏陶。他们主张欧化,反对国粹,要以民主和科学来救治中国,那时候最迫切需要的似乎并不是去反对帝国主义国家在文化上的侵略,而倒是如何急起直追地去从这些先进国家的文化中吸收滋养”。“第二,中国是一个落后的农业国,绝大多数的作家都和土地与农民保持着密切的联系。帝国主义的势力虽已深入了农村,但它压榨农民的血汗却总是采取间接的方式。……力求捉住有社会意义的题材的作家,就描写了一般农民的生活和痛苦。虽然在幕后站着支持而且扶植封建势力的帝国主义,它是造成农民不幸的一切原因的原因,但因为是在幕后,那作用就不容易很清

楚地看出来”。“第三,自1848年鸦片战争欧罗巴之旗第一次飘扬在中国的国土以后,接着是英法联军,中日战争,八国联军……外国侵略者经过这些武力行动从中国得到了许多特权之后,便开始在中国划定势力范围,进行与中国统治者的勾结,暂时地不用战争侵略,而用政治、经济、文化的形式施行比较温和的侵略;不直接行动,而秘密援助中国统治者去压迫中国人民,这种情况就形成了中国内部矛盾的特别尖锐化。中国新文学正是在这样的社会情况下生长起来的。”

周扬指出:“在一定历史条件下反帝主题的稀少并不能视为民族解放思想的淡薄。没有写过一篇反帝题材的作品,无碍于鲁迅是一个伟大的民族解放的战士。我们要从整个的精神去了解一个作家和作品,对自己民族的病症下有力的针砭。企图藉科学来启迪愚蒙,以民主来解放思想,使中国人能够随世界的潮流而进步,不致从世界人中被挤出来。中国得以在世界上立足,这正是—种极深刻的民族解放思想”。针对当时部分作家担心反日主题的强调会缩小作家创作的范围而主张写抗战以外的题材的作品,周扬认为:“自从‘九一八’日本帝国主义暴露了它是中国民族最凶狠的敌人以后,它就成了全中国人民反对的最主要的目标。这就是反日主题盛行的根源”,“在现实正经历着急遽的变化的时候,凡是闪避现实的不论是有意或无意识的企图,都会被冲荡一切的现实的洪流所卷没。我们并不赞成作品的单调,但却认为作品的多样化只有在和现实的主流更深的渗透中才能正确地达到”。

这里,周扬的历史兴趣显然是由现实的民族解放运动激发的,也是以现实的民族解放运动为鹄的的。作为一个文学批评家,他在以往所养就的直逼现实直接性的批评性格也借着新的时代条件,借着解放区新的政治文化环境而得以进一步的发展。在初到延安的日子里,本是被认为鲁艺关门提高的主动者,不久便成了阐述毛泽东文艺思想最力的人物。在关于杂文的思想论争中,他的《文学与生活漫谈》,特别是《王实味的文艺观与我们的文艺观》,集中表明了他新的批评生命的诞生,已经自觉地将文学批评与思想斗争和政治斗争捆绑—气。

1944年《马克思主义与文艺》—书的出版,将周扬的批评生命推向了一个新阶段。该书是根据毛泽东《讲话》的精神编辑的,全书贯穿着—个基本的中心,即毛泽东指示的“文艺本是从群众中来,必须到群众中去”。它选辑了马克思、恩格斯、普列汉诺夫、列宁、斯大林、高尔基、鲁迅、毛泽东有关文

艺问题的言论,分列为“意识形态的文艺”、“文艺的特质”、“文艺与阶级”、“无产阶级文艺”、“作家、批评家”等五辑,附录有苏共中央1925年《关于文艺领域的党的政策》的决议和1932年通过的《苏联作家同盟规约》,以及鲁迅的《对于左翼作家联盟的意见》等。周扬还另撰长篇序言,较系统地阐释了马克思主义关于文学艺术的基本观点及有关命题发展变化的脉络。序言声称:“毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》给革命文艺指示了新方向,这个讲话是中国革命文学史、思想史上的一个划时代的文献,是马克思主义文艺科学与文艺政策的最通俗化,最具体化的一个概括,因此又是马克思主义文艺科学与文艺政策的最好的课本。”同时又指出,从《马克思主义与文艺》这本书中,“我们可以看到毛泽东同志的这个讲话一方面很好地说明了马克思、恩格斯、列宁等人的文艺思想,另一方面,他们的文艺思想又恰好证实了毛泽东文艺理论的正确”。周扬的文学批评出现了新质,集中体现在自觉论证与宣传党的文艺路线和政策。毛泽东相当赞赏周扬的这份工作,后来在给周扬的信中说:“你把文艺理论上几个主要问题作了简明的历史叙述,借以证实我们今天的方针是正确的,这一点很有益处。”^⑤

在《表现新的群众和时代》中,周扬礼赞延安春节如火如荼的秧歌活动,说这是一种“创作者、剧中人和观众三者密切结合”的艺术行动。群众,特别是广大农民,他们的思想、情绪、利益,以及他们的艺术习惯,成为周扬的基本参照系。他对于春节秧歌的盛赞,理由便在对于群众立场的坚执,除去上述所说的创作与欣赏上的特点,还有它们所表现的生活、所表现的人物、所表现的时代流向,以及所采用的艺术形式等等。至于他所述的秧歌尚存在的不足,也完全是从群众的角度看待的,即“秧歌中的群众观点,群众语言,群众感情,群众作风还不够”;反映群众和军队“还太少,太不够”;某些秧歌还不能正确地描写军民关系。——在周扬看来,类似“水有源,树有根,他是咱们的亲爹娘”,虽“表达出了老百姓与共产党八路军的血肉相联,他们对于共产党八路军衷心的爱和感激”,但是,“作为党与群众的全部正确关系的表示来看就不对了。全部真理是首先对于共产党员、八路军,那末,老百姓是源,是根,是命根,是亲爹娘,然后,再反过来,对于老百姓,那末,共产党员、八路军又给予以伟大的指导与保护的力量”。正是这种强烈的群众的观点,决定着周扬文学批评的特色,用“表现新的群众和时代”这个题目来概括他这一阶段的作家作品论,非常适当。

周扬欢呼工农群众开始成为文艺的积极参加者:“他们表现了他们的创

作能力和勇气,他们没有受到专门的艺术训练,但凭着他们的本色和聪明,完成了自己分内的艺术创造的任务”^⑥。在《一位不识字的劳动诗人——孙万福》中,周扬着迷于劳动诗人的“情调”和“风格”,崇敬的激情奔突飞溅。在孙万福的即兴诗中,他发现了劳动群众诗的世界,这是一个不能用经院式的迂腐观点估衡的“年青的,朝气蓬勃,全身心沉浸在乐观里”的世界。他甚至从孙万福一般的言语中也发现劳动群众潜在的艺术能量:“他更善于把这些思想和情绪化为生动活泼的,带有丰富色彩的语言,不但个别的句子带有诗意,而且通篇带有诗的结构和风格的语言”。这些几乎以标准的规格支配了周扬对小资产阶级出身的作家进步的评论。他欣赏孔厥小说中“写实的和讽刺的手腕”,但更关注作家“转向写农民的题材”。《论略孔厥的小说》最抢眼处就在:“由写知识分子(而且是偏于消极方面)到写新的、进步的农民,旁观的调子让位给了热情的描写,这在作者创作道路上是一个重要的进展。口语的大胆采用更形成了这些作品的一个耀目的特色。”

1946年发表的《论赵树理的创作》是周扬这一阶段最重要的也是最有影响的评论文章。文章论证了新文学在中国共产党领导的民主根据地所出现的新的题材和新的人物。在他看来,关于农村题材和农民形象,是“五四”新文学注目甚殷的课题,但由于时代和作家主观条件的限制,绝大部分的作品还没有予以正确表现。解放区斗争生活以及作家与群众的结合,使赵树理小说对于农村和农民心理有了真切深入的理解,表现了人们所普遍关心的事件,并能紧密联系着革命的中心任务,遵循现实主义创作原则,因而取得了可喜的成就。周扬特别看重赵树理笔下的农民形象,尽管作家更加熟悉并能得心应手地表现老一辈的农民,但即使这类农民在他的作品中也展示出被时代潮流所冲击的前进步伐。《论赵树理的创作》还从人物塑造和作品语言两个方面,翔实地阐述了赵树理在小说艺术的民族化、群众化方面所作出的重大贡献。周扬指出,赵树理小说艺术上的独特风格,来自对民间艺术丰富营养的汲取,又融合了中国古典文学和“五四”以来新文学之所长,形成了他个人的富于民族化、大众化的艺术风格,为创造老百姓喜闻乐见的、具有中国作风中国气派的小说民族形式,取得了可贵的收获。赵树理小说艺术的成就,是实践文艺与群众相结合、作家与群众相结合的产物,是毛泽东文艺思想的胜利。因此,《论赵树理的创作》既是一篇运用毛泽东文艺思想的作家作品评论,同时也是一篇结合具体作家的艺术实践宣传毛泽东文艺思想的重要论文。

在周扬的评论文章中,尽管也反对“把艺术作品变成政治论文”的简单化倾向,但他毕竟强调着:解放区人民文艺是“艺术工作者与实际工作者、工农干部在艺术行动上的合作、艺术与政治思想政策思想的结合”。进而以经验的形态揭示:“要反映新时代的人民生活,就必须懂得当前各种革命的实际政策”^⑦。周扬在这一时期的文学批评相对是缺乏创造性与主动性的,同时也正是以他为主要代表,开创了一种密切配合政治思想、政策思想的文艺批评模式。这种模式影响深长,既为建国后文艺批评提供了范本,确定了流向,也潜隐日后恶性发展以至毁灭文艺的种子。周扬本人也受累于此,他杰出的批评才能,以及睿智过人的理性直至晚年才放射出异彩。

第三节 何其芳

现在要讨论的这位批评家相当特殊,他的出现以及所守持的观念和方法,他那份在延安才开了头的批评实践,就其本身而言,便是小资产阶级知识分子“脱胎换骨”的模本。他曾经是诗人,是1930年代极有才情的诗人,他就是以《预言》在文学缪斯的裙下蒙承宠爱的。他也写散文,《画梦录》获1936年《大公报》的文艺奖,弥漫着浓得化不开的诗意,抚弄着小布尔乔亚们心灵的竖琴。大抵是延安全新的生活使他在编辑早期诗作时不胜感叹——“这是一个轰轰烈烈的世界,而我的歌声在这个世界却显得何等的无力,何等的不和谐!”^⑧于是他告别了以往的纤巧和精致,奋力于粗暴的风雨中,虽依然为少男少女们歌唱,但自觉习性与情感的柔弱,潜心于以新的创作理论锤击自己的灵魂。他的传记材料表明,他并没有放弃道德理性,只是改变了它的形态,不是从抽象的角度而是从现实的角度,不是从封闭的角度而是从开放的角度,不是从启蒙者的角度而是首先从被启蒙者的角度,也即那种将道德理性结合于人民革命实践的主动性,终于动摇了他早期社会思想的基石。他的名字叫何其芳。

何其芳(1912—1977),原名何永芳,主要笔名有桑珂、傅履冰、劳行等,四川万县人。1929年后在上海中国公学、北平清华大学外文系、北京大学哲学系学习。同期开始文学创作,并与平津“京派”文人过从广泛,尤和同窗李广田、卞之琳交好,三人合作出版诗集《汉园集》。1935年毕业后在天津、

山东、四川等地从事教育工作。1938年去延安,在鲁迅艺术文学院任教,曾任文学系主任,参加过延安文艺整风。一度随贺龙部队去晋西北和冀中革命根据地工作。曾两次到重庆,先后任中共中央南方局文委委员、四川省委委员和宣传部副部长、《新华日报》副社长。1947年任朱德秘书。建国后,主要从事文学研究和文学评论,兼任文艺界的领导工作。

在延安,何其芳参与过民族形式的讨论,似乎并没有特别的胜见。他大体是珍重新文学自“五四”发展过来的经验的,对西欧文学的积极影响也有比较平实的看法,在采用民间形式的问题上多少带着某种警惕。当然,他无条件地拥护文学的大众化,但他明确反对“大众化”由“新文学”和“民间形式”相加的公式。在《论文学上的民族形式》一文中,他强调文学民族形式的创造基植于“新文学”,对于民间形式的采用必须坚持“慎重”和“消化”的态度,所谓“慎重”,即“利用者应该仔细注意到好坏的选择和利用的适当不适当”;所谓“消化”,即“主要的还是为了大众化”。关于“大众化”,他涉及两个重要课题:其一,“大众化会不会降低已经达到的艺术水准”?他并没有峰回路转地寻找有利于自己的理由,意见相当客观:“假若这种大众化不是指目前的,而是在一个长期的过程之后的,即一方面作者们的作品在内容和形式上都已经更加大众化而大众本身的文化水准又已经提高到能够欣赏艺术作品,那当然不会;假若是指目前,以利用旧形式为主的,即为了影响文化水准较低的大众去参加抗战而采取的那种部分临时的办法,那无疑是会或多或少地降低一些的”。其二,新的生活实践教育他获取了如下的认识,大众化不仅是形式问题,更重要的还在内容;作家面临的当务之急是“和大众生活在一起,和他们经历着同样的痛苦和快乐,和他们有着共通的思想、情感,学习着使用在他们的口头上活着的语言,然后写出来的东西会成为他们的声音,为他们所了解,接受,欢迎”。

延安文艺座谈会对于何其芳的意义,在他的一篇谈“鲁艺”教育的文章中有过动人的表述——“这是我到延安来后对我最有改造意义的教育。许多糊涂观念,许多非无产阶级思想意识,我都比过去认识得清楚了,因而更增加了我做工作的信心与热忱”。在过去,文学之于他大抵是“温柔的胸怀,有时到那里面去躺一躺”,是一项相当个人化的事业,而如今,文学作为革命事业的工具与武器的观念,作为是无产阶级整个解放事业中的一部分的观念,严重地改变了他对文学的基本看法。在那篇谈“鲁艺”文章,即《论文学教育》中,他这位文学系主持,检讨当然是他的本分,不过他也因着这类的检

讨成就了对文学批评的兴趣。严格地说,何其芳的批评家生命是在经由延安文艺座谈会之后,经由他对自身文学工作与文学思想的反省才诞生的。他借此终于转移到了一个带有根本意义的革命文学者的立场,用他的话说是这样的:

我们对于文学的看法是简单而又明确的:在阶级社会里,它是阶级斗争(民族斗争包括在内)的武器之一。我们学文学,就应该是为了掌握这种武器,去服务革命,而不带着其他目的。对于过去的文学作品,我们在这样的意义之下来接受。我们吸收其有利于工农大众的内容,批判其缺点与有害成分,这样来营养我们自己,我们读它们,就像读着人类解放斗争的历史,更是比狭义的历史更丰富更生动的历史。而在创作方法与技术上,我们又可以从它们去学习。

何其芳的思想转变,有着相对完整的性质,从而规定了他日后的基本走向,无论在他的文学批评方面,抑或在他的文学研究方面。

1945年5月,何其芳由解放区迁徙至国统区,自然带着延安芳烈的经验,自觉地以宣传毛泽东文艺思想为己任,积极参与了国统区文艺思想论争。

自1943年至建国前夕,国统区进步文学界围绕文学现实主义问题,进行了为时颇久的讨论。从最初有关抗战文艺的创作倾向,尔后至一般文学现实主义,特别是针对所谓的客观与主观的问题,有过相当范围的论争和诘辩。从表象看,现实主义问题的讨论似乎带有较为浓重的个人和派别的色彩,其实底里蕴蓄有深刻的历史动因。它的发生有其必然性,是为特定的社会情状和新文学运动自身发展所规定的。何其芳的《关于现实主义》刊于1946年2月13日《新华日报》,从大后方文艺运动的实际出发,提出了“曾经为中国的前进作了伟大努力的新文艺,如何继续向前进走?如何避免由于自流与盲目而来的偏向更加自觉的有效的发挥它的作用呢”?何其芳的《关于“客观主义”的通信》是他与吕荧私人往来的三通信件,后因信件内容接触到“当时当地的一般革命作家如何前进的问题”,也因着当时进步批评界空气的“不健全”,“想提倡一种在进步文艺界内部虚心地辩论问题的风气”^⑨,征得吕荧的同意,连同吕荧的三封信,一起发表在《萌芽》杂志上。

文艺应该服务革命斗争,服务人民的解放事业,这是《关于现实主义》一文的基本精神,也是何其芳观察有关问题的根本出发点。他反对“不必强调

政治倾向”的观点，恰恰特别重视文艺与政治的紧密联系，并断言世界上找不出没有一定政治倾向的作家，找不出没有一定政治倾向的作品，问题只在于政治倾向的性质以及自觉的程度。在他看来，当前的事实是：“政治乃是指今天的人民群众的政治，也可以说是人民群众的要求”，文艺所要求的政治倾向，也就是反映人民群众的要求，解决人民群众的问题。以此为标准，那么“中国人民的痛苦和要求在文艺上还反映很不够广，很不够深，而新文艺达到的群众圈子还不够大”。因而，他赞同把“非政治倾向”作为大后方文艺创作的主要倾向来批评，正面提出“新文艺如何首先在内容上，其次在形式上更适合广大群众的要求”，才是现实文艺运动面临的“一个异常重要的问题”，“为群众，如何为法”，是“今天议事日程上的最中心的问题，也同时是讨论问题的最高原则”^⑩。在《略论当前的文艺问题》中，何其芳还明确指出，“推动这大半个旧中国的广泛的人民群众觉醒起来，组织起来，参加民主运动”，是“文艺的神圣任务”。

何其芳在文艺与政治关系上的基本立场，同时也支配着他批评标准的把握。毛泽东的《讲话》指出，“在任何阶级社会中的任何阶级，总是以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位的”。何其芳在现实主义问题的讨论中执著地阐扬着这一原则。

1945年话剧《清明前后》与《芳草天涯》在重庆上演，不少人称道《清明前后》揭露国统区腐败现实，发出了广大人民的呼声，表现了进步的时代意义；而批评《芳草天涯》把笔触专注于“恋爱观”问题，指责其缺乏与时代的强烈感应。当然，也有人认为《清明前后》主题过于直露，人物形象不够鲜明，艺术表现上有概念化的倾向，而赞扬《芳草天涯》在艺术构思及人物心理刻画方面显示了独到的匠心。这类不同的价值取向集中表现了批评标准的不一。何其芳无疑是《清明前后》的同情者，信奉的尺度重政治效用而轻艺术追求。

当时，冯雪峰曾主张在文艺批评中不必用“政治的”和“艺术的”范畴。在他看来，艺术作品是一个有机的统一的整体，假如一部作品不能产生它应有的社会价值，那么也就没有“艺术价值”可言；“反之，艺术水平或艺术手腕虽不高，但它分明属于新手的发展中的艺术，反映着社会生活，则在肯定它应有的社会价值的时候，为什么不也同时肯定了它的艺术价值呢”^⑪。平实地看，冯雪峰对《清明前后》基本看法和何其芳并无特别的不同，仅仅不赞同用分列的方式规范批评标准。何其芳对此提出不同的看法，他维护《讲话》

的完整提法。他指出,评价一部文艺作品可以从政治性、艺术性两个方面去考察,政治性与艺术性同存在于一部具体作品中乃是一个客观的事实,只是政治性有好坏、高低之分,艺术性也复如此。何其芳并不反对将两者统一起来,但又认为在对作品进行具体分析时,可以“先看它的政治内容的正确或错误的程度如何,再看它的艺术手段对于这种内容的表达或完成的程度如何,然后再去得一个综合的判断”。基于这样的认识,何其芳不单充分肯定了“在一个重要的关头,恰当时地喊出了广大人民呼声”的《清明前后》,而且强调,“对于政治性高,但艺术性即使还比较弱的作品”,应当也“给以衷心的欢迎”。他还援引马克思、恩格斯对拉萨尔的《弗朗茨·冯·济金根》一剧的批评,指出把检查作品政治内容作为“首要问题”,艺术水准作为“次要问题”,是符合马克思主义文艺批评的“精神实质即立场、观点和方法的”。^⑫

何其芳把握批评标准的方式,表明他服膺将文艺乃至批评规定为首先是攻守的手足和斗争的利器,更重要的地方在于,它还严格地维护了《讲话》提法的庄严性,具备以具体批评实践宣传《讲话》的典范意义。因此,在我们看来,任何过分夸大冯雪峰与何其芳两人持论上的分歧是没有什么意义的。也正是从这一特殊方面,我们当然地将何其芳归于解放区的批评家。

从严格的角度看,何其芳在强调文艺批评标准中政治标准与艺术标准的主次时,对两者间的辩证关系尚缺乏充分的阐述,对某些从表面上看“政治性”似乎很强而实际上是公式化概念化的作品所产生的消极影响,对作品艺术表现的优劣将会加强或削弱作品政治内容表达的重要意义,估计都是不足的。

在何其芳的批评世界中,政治的也即民主解放运动的历史任务是牵引一切的重心。当吕荧他们从对客观创作实际加以考察之后,正儿八经地提出“主观精神与客观事物相结合”的观点时,何其芳已经删削尽以往的趣味,从毛泽东《讲话》中寻得了自己立论的基础。他敏感地面对作家“主观精神”,在《关于“客观主义”的通信》中,他特别指出了作家的“主观精神”有着历史所造成的质素,有着阶级内容上的分野。一般性地无规定地使用“主观精神”,是“不够科学”的,“容易使人误解”。在文艺创作中,作品的主题应该从生活中得来,并且还需要是作者自己受过感动的;有人称之为“主题的规律”,何其芳对此同样不以为然。他认为,这里客观地存在着一个作者选择何种生活的问题,也存在着作者如何确定自己的创作要求的问题。面对“愿意写”与“应该写”的争论,何其芳的看法是:“‘愿意’与‘应该’并不是两个冤

家,硬是不能见面。相反地,假若我们真是深深地觉得应该的时候,那我们也愿意了”。因为所谓“不愿意”主要是由于对有关生活不够熟悉。作为一个对人民事业有责任感的作家,“为了反映某一种与广大人民有关的新的现实而去生活,又有什么不可以呢”?作家在熟悉生活的过程中,感动不深就可变得感动较深,“愿意”与“应该”之间的鸿沟也会逐渐消失。^⑬

思想与生活,它们在新的历史时期的新内容规定制约着进步和革命作家的创作方向,这是形成何其芳现实主义观的基点,所以在他同吕荧的论争中特别严重地涉及作家的创作方法与世界观的关系问题。吕荧在给何其芳的信中,曾把当时文学创作中的反映现实不深不广、写不出成功的典型人物的原因归结为某些作家秉承了自然主义创作方法,何其芳对此提出不同的看法。他认为这决不仅仅是创作方法的问题,而“主要地是由于生活不足与认识不足”,因而不能从旧现实主义的传统中摆脱出来。旧现实主义作家受其世界观的限制,笔下的下层群众往往只是受侮辱被损害的小人物而不是英雄,作品虽暴露和批判了黑暗现实,然而却未能指示读者一条改造现实的道路,更不能透过生活芜杂的现象去发现那些暂时还处于幼稚状态但有着无限生命力的新生萌芽的事物并给以深刻的艺术描写。所以,何其芳着重强调了当时所要求的现实主义与旧现实主义的区别:“若不能写出今天的人民英雄与指出改造现实的道路,甚至于并不作这样的努力;无论他口头上,主观上是怎样向往着新现实主义,而事实上,客观上仍是未能超越旧现实主义”,而要达到新现实主义文学创作要求的高度,就应该“突破我们原有的阶层的生活与思想感情的限制”。因为,“今天的一般作家的阶级出身及其所受的教育,假若不经过一番思想感情的改造,是不可能密切地和这个时代打成一片,成为人民事业中的最好战士,并获得一贯的明确的人民立场和观点的”。^⑭

和周扬一样,何其芳是毛泽东《讲话》精神的忠诚宣传者,稍稍与周扬不同的地方是,他特别注意自身的问题,他的批评生命的主题大半在,敏锐地觉察到新文学运动发展到现阶段所存在的根本问题是未能与人民群众实现密切的结合。他不停留在一般地提倡现实主义,或者单纯地强调作家“主观精神与客观事物结合”,而是非常明确地、竟至直截了当地要求作家“思想首先要来一个改变”,“对于一般作家要求着人民的立场,对于马克思主义作家则要求着无产阶级立场”。^⑮

显然,何其芳围绕现实主义以及关于作家主观精神问题所发表的见解,

已经超出了一般文学批评的范围。这种倾向日后更有进一步的发展,在1949年11月写就的《关于现实主义》一书的序言中,何其芳却把问题提到了更严重的政治层面,明确把持不同意见者判定为小资产阶级的理论倾向,“是和毛泽东同志在延安文艺座谈会上提出的文学艺术群众化的方针,和毛泽东同志对革命作家所作的学习马列主义学习社会的迫切号召在根本上相违反”。这是令人遗憾的。

注释

- ① 丁玲:《关于立场问题我见》,《丁玲文集》第六卷,湖南文艺出版社1984年。
- ② 《抗战文艺运动概略》,《中学生》杂志1946年10月增刊《战争与和平》。
- ③ 《文学的真实性》,《现代》第3卷第1期。
- ④ 《到底是谁不要真理,不要文艺》,《现代》第1卷第6期。
- ⑤ 《毛泽东书信集》第228页,人民出版社1983年。
- ⑥ 《表现新的群众和时代》,1944年3月21日延安《解放日报》。
- ⑦ 《关于政策与艺术——〈同志,你走错了路〉序言》,《周扬文集》第一卷,人民文学出版社1984年。
- ⑧ 何其芳:《夜歌·后记》,重庆诗文学社1945年。
- ⑨ 《〈关于现实主义〉序》,《关于现实主义》,上海海燕书店1950年。
- ⑩ 《关于现实主义》。
- ⑪ 《题外的话》,1946年1月13日重庆《新华日报》。
- ⑫ 注同⑩。
- ⑬ 注同⑩。
- ⑭ 注同⑩。
- ⑮ 注同⑩。

第十二章 现代文学批评的重塑(三)

第一节 非解放区批评家

所谓非解放区,系指国统区和沦陷区(在上海的前身为“孤岛”),包括香港地区,这些地区的政治经济环境有别于解放区,尽管各自也有不尽一样的情状。在种种不利的条件下,非解放区的“进步的革命的文艺工作者始终善于灵活作战,迂回曲折,此起彼伏,乘虚伺隙,互相呼应,终于能冲破了反动派的压迫,击垮了一切反动派的文艺活动,而打了胜仗”^①。当然,由于客观社会环境的压迫,也由于作家批评家主观方面的原因,自抗战后期起,创作情绪的低沉和批评心理的急躁也有相当的表现,随毛泽东《讲话》的传播,这类情况开始发生显著变化。抗战胜利后,广大的作家和批评家由人民本位思想的鼓舞,为新中国诞生做出了历史性的贡献。

1942年以后国统区的文学批评以中国的两种命运两种前途的冲突为依托,大量批评命题都由此派生,并体现出从属于政治的严峻性质。中国文学批评有史以来,从未蒙领过如许的庄严和光荣,它业已为政治斗争的重要一翼,如此严重的理想也只有借着这一阶段的内容才得以全面的实现。关于对抗文化专制主义文艺政策的抑制,关于对汉奸文艺的批判,关于现实主义和胡风派“论主观”问题的争论,关于对“纯正艺术”论的批判,以及关于小说《虾球传》的讨论等,巨大地吸引着广大老中青文学批评家。一般地说,这些课题密切联系着两个联结的历史时期:抗日战争时期和第三次国内革命战争时期。所有文学问题,首先是政治问题,所有政治问题,几乎都支配着文学的走向。在具体的批评实践中,文学价值的感知和判断,在1930年代左翼文学批评、抗战初期为民族解放运动服务的批评经验的凝集下,出现了

新的调整：文学的社会价值以空前的规模和力度压倒一切，群体的心理引力弥漫整个批评运作过程，广大前进着的批评家都选择了让主体服从客体的方向，让个性选择消融于社会选择之中。部分批评家有意无意地弱化和淡化了“五四”以来的反封建传统，并且将反对帝国主义和反对国民党反动政权的文学，作为整个社会、整个新文学、整个现实主义文学的旗帜。这一阶段的批评又一次证明，“批评是一般文化史的组成部分，因此离不开一定的历史和社会环境”^②。继“民族形式”问题讨论之后，国统区进步文艺界内部，逐步形成了一次关于现实主义问题的争论。由胡风《关于创作发展的二三感想》、《现实主义在今天》等文发难，前后主要参与者有乔冠华（于潮）、黄药眠、冯雪峰、舒芜、吕荧等，如我们已经叙述的，何其芳作为解放区的批评家为着宣传《讲话》也参与了有关的讨论。1948年香港《大众文艺丛刊》批评家邵荃麟、胡绳等围绕这一课题投入了相当的精力。

自1943年至新中国建国前夕，关于现实主义的讨论历时整整六年，从表象看，论争双方不无个人或派别的色彩，但底里却是为着文学与时代生活的适应，也显示了毛泽东《讲话》精神的实际影响。最初是于潮《论生活的态度与现实主义》和《方生未死之间》两篇文章批评了部分知识分子因抗战生活的艰苦而长期存在的彷徨、消沉的精神状态，认为要扭转这种状态，只有确立“新的生活态度”，“一种承认旁人，把人当人，关心旁人的生活态度”，才能“创造出科学的民主的大众的文化”^③。有人认为，这是一种用人道主义来解决知识分子精神危机的方法，在实践上并无多大的意义。胡风在《关于创作发展的二三感想》、《现实主义在今天》等文中，将问题直逼现实生活基础的巨大变动。在他看来，创作上产生了“现实主义的多方面的发展的面貌”，“特别是一些从生活深处出来的青年，他们从生活斗争得来的新的感受方法和新的感觉能力，使创作底各方面得到了蜕变，为美学带来了一些新的收获”。同时，他又指出，“现实主义进展了，但却是处在一种混乱的境遇下面”；不单各种反现实的倾向抬了头，即便是“在主观上大致倾向着现实主义的”，也有“依据一种理念去造出内容或主题”的“客观主义”倾向^④。他强调要以现实主义来纠正或克服文坛的这一局面，而现实主义就是“主观精神和客观真理的结合或融合”^⑤。尔后，他又在为“文协”起草的《文艺工作的发展及其努力方向》中，进一步发挥了自己的观点。他从“文艺家的人格力量，文艺家的战斗要求”、“对于现实生活的献身和深入”、“用具体的努力展开广大人民底文化生活”、“促进新作家底出现和成长”等方面，具体阐述了使文

艺在“社会学的内容和艺术的内容底统一要求里”前进的方法,并且还隐约指出,进行这些努力就要争取客观条件,“今天,文艺家正受着苛刻的思想限制,困苦的物质生活,武断的恶毒攻击……文艺底发展首先非解除这些痛苦的束缚不可”。

最早反驳胡风观点的是黄药眠,不过还主要集中在关于抗战文艺的估价上,以此确认胡风“主观战斗精神”观点的错误。他认为胡风对于抗战文艺的评价过低,“过分强调了作家在精神上的衰落,因而也就过分的强调了目前文艺作品的病态”,同时指责胡风的评价“不是从现实的生活里得来的结论,而是概念的预先想好了来加在现实运动上的公式”,“只是搬弄一些哲学的名辞”作“蹈空的、玄学的说明”^⑥。为了将问题引向深入,是胡风本人,以及《希望》杂志同人对“主观精神”做出了进一步的阐释。舒芜的《论主观》在批评教条主义方面有相当合理生动的论述,比如,它肯定了“不断向前探索”在人类认识史上的意义,认为“探索和追求,是一切进步的动力;它会招致错误,它本身也就会克服错误”。文章对客观条件与主观条件的关系也做出了论述,特别强调人的主观能动作用,也有一定的价值,比如,它指出:“约瑟夫再三昭告人们:当一切重要的客观条件都已被自己所掌握时,事业的成功与否,就决定于自己的主观作用的力量的强弱”。但文章在哲学史范围内厘定主观问题时,有相当的夹缠,没有坚定站在历史唯物主义的立场上。1945年,《新华日报》召开《清明前后》和《芳草天涯》两个话剧的座谈会。会上有人提出当时大后方文艺创作最有害的倾向不是公式主义和标语口号,而是“非政治倾向”。王戎持与胡风差不多的看法,在《从〈清明前后〉说起》一文中,认为非政治倾向固然应该反对,但不能代之以“用个人情感狂喊的惟政治倾向”,因为“标语口号公式主义在抗战开始的时候,那段历史没有重演的必要”,并且指出“现实主义艺术不必强调所谓政治倾向,因为它强调作者的主观精神与客观事物溶解在一起,通过典型的事件和典型的人物,真实的感受,真实的表现,自然而然会得到正确的结论”,概念地抽象地在作品的外表上贴加政治倾向,只能有损于艺术。他的这类意见在那个政治意识高涨的年代,当然招致普遍的反反对。王戎却顽强坚持,用《“主观精神”和“政治倾向”》进行辩解,认为中国的现实主义新文学继承“五四”文学传统,本身已经有了民主主义的革命因素,因而“没有必要另外加上所谓党派与阶级性”;同时还指出,作家与人民的结合,仅有明确的政治倾向和立场是不够的,还“要求作家战斗意志的燃烧和情绪的饱满”,这就必须“在实际生活中进行搏

斗和冲击”,使科学的观点和正确的立场化为作家的血肉,成为引导作家创作的推动力。

对“主观论”批评最为着力的是香港《大众文艺丛刊》批评家,邵荃麟是最突出的代表。主观论者并没有放弃作家世界观问题,相反是着眼于当时作家思想状态普遍萎靡而提出“主观战斗精神”的,但他们思维上的夹缠,用语上的晦涩,以及个人英雄主义的作风,包括客观存在着的宗派情绪,使他们不像邵荃麟、黄药眠、胡绳、何其芳,甚至也不像冯雪峰。后者中的大部经由《讲话》的学习,习惯从《讲话》中寻找立论的根据,习惯以明确的政治需要调整自己的言论。比如,邵荃麟以“任何作家作品都不可能没有政治倾向”为前提,指出作家的“主观精神”不是抽象的名词,而是有其一定的社会内容的;只有在斗争中进行彻底改造,作家的“主观精神”才能“饱满有力”。因此,“无论艺术家或艺术,政治倾向的强调仍是首要;只有在强调政治倾向这个前提下去强调主观精神与客观的紧密结合,才能使我们对于现实获得正确的认识,才能使现实主义获得其坚实的基础”,否则,“可能使我们走到超阶级超社会的唯心论泥沼中去”^⑦。从当时国统区作家生活创作的不自由,深入工农斗争的不自由,主观论者反对所谓的“前线主义”,提出“到处是战线,到处都在斗争”,《大众文艺丛刊》批评家则施以反击。乔冠华便指出,“任何作家和群众一道,在战场上进行阶级斗争,都不能代替作家在自己灵魂内进行的阶级斗争……但假若有人从此反过来认为,只有作家的自我斗争才是真枪实剑——群众(包括作家在内)在战场上前进的实际斗争并不重要……那就又走到另一极端去了。”^⑧胡绳《鲁迅思想发展的道路》以鲁迅为例,论证了作家思想改造的必要性和艰巨性。他摭拾瞿秋白的意见,重新阐述了鲁迅思想发展过程,指出在发表《文化偏至论》时,鲁迅还是个进化论者和个性主义者,后来经过了痛苦的历程,抛弃了这些属于资产阶级思想范畴的东西而达到了马克思主义。鲁迅之所以伟大,就在于他在长期的斗争中,不断严格地解剖自己,表现出严肃的自我批判精神,逐步完成了由进化论到阶级论、由民主主义到马克思主义的思想质变。

一般地说关于现实主义与“主观论”的论争是以进步和革命文艺界学习宣传《讲话》精神为基本背景的。随整个民主革命解放运动的深入发展,论争的样貌也有所变化。开始有过的理论探讨的空气日渐稀薄,最终以溢出文学批评范围而销歇。《讲话》的精神得到了空前的传播,而它的题中应有之义——从实际出发的精髓也开始淡化,政治问题与学术文化问题的全面

混淆,政治问题压倒一切的风气,政治—文学批评模式的生长,不是以一般主流派的面目而是以权威的姿态出现的。具体地说,这类批评,在它的前期,对于汉奸文学,对于国民党反动派御用文学的批判,是无可争议的,因为这些原本就是政治问题。在围绕现实主义与“主观论”的讨论中,最初的简单化并没有得到应有的警惕,以至于上升到政治打击,消解了批评的规定性。1947年进步和革命的文学批评家对于《大公报》、复刊后的《文学杂志》“纯正文艺”的批判,情况比较复杂,但同样复沓着粗糙简单的腔调,缺乏充分说理的气氛。

建国前夕,相对值得注意的是华南地区关于小说《虾球传》的讨论。黄谷柳的《虾球传》是1940年代中期在国统区尤其是华南地区产生较大影响的一部三部曲长篇小说。它采用传统章回小说的形式,通过流浪少年虾球的经历,反映了广东一带人民的悲惨生活和艰苦斗争,揭露与鞭挞了美蒋勾结的种种反共反人民的罪恶。小说主人公的命运,从个人求出路、谋生存,逐步成长为一名革命战士,建立了出奇的功绩,他的曾经有过的在流浪生活中养成的习性,也终于在革命熔炉里得到彻底克服。1949年春,在香港《大众文艺丛刊》、《小说》、《青年知识》、《文艺生活》,以及《文汇报》“文艺周刊”上展开了讨论。适夷《一九四八年小说创作鸟瞰》,周钢鸣《评〈虾球传〉第二部》、《评〈山长水远〉》,于逢《论〈虾球传〉》,林语今《读〈春风秋雨〉后的几点疑问》等,较集中地反映了这次讨论的成果。小说通俗的形式,小说所表达的对于国民党反动政权的憎恶,以及人民武装力量的巨大吸引力,使小说尽了新文艺所应尽的宣传和教育的作用,这是讨论者相当普遍的看法。分歧体现在虾球这个人物的真实性问题上。周钢鸣高度赞赏小说主人公最后投身华南游击队,认为这类情节的发展,“能密切地配合华南人民解放斗争的发展形势,并扩大这一斗争形势的广泛影响”。于逢并不否认作者良善的意图,然而他强调虾球生活道路的特殊性,认为主人公“走上革命道路却好像是注定了似的”,“不能不使人觉得惊异”。因为“他的道路弯曲而又离奇,他的行为表现出许多不近情理,他的性格内部发生了矛盾与分裂”。于逢的结论是:“从《春风秋雨》、《白云珠海》到《山长水远》,作为一个流浪少年的虾球是成长着的,‘转变’着的;但作为一个文艺形象的虾球却是日渐枯萎下去了”。

由于华南地区政治与军事形势的原因,围绕小说的讨论未能继续深入下去,一些理论课题虽已有所涉及,但最终无法展开。诸如从文学艺术整体

来说,应当表现“新的人物,新的世界”,从文艺工作者来讲,也应认真扩大生活视野,不断提高认识生活、表现生活的思想水平与艺术水平,努力熟悉应当熟悉的生活领域;然而对于某一作者来讲,毕竟有比较熟悉的生活根基与暂时还不太熟悉的生活方面,即使扩大了生活视野,对于不同生活领域的熟悉程度,依然会有不平衡的情况,应否一律要求作家,鼓励作家舍弃驾轻就熟,而去勉强表现尚无深刻体验的生活。又如现实生活中人们有多种生活道路、多种思想性格、多种人际关系、多种发展走向,文学作为丰姿多采的生活的反映,应否千篇一律地规定人物“落后—先进”的惟一模式,强求作家或据此评议作家笔下的人物形象是否真实,以及作品是否具有教育意义,是否具有宣传教育作用,等等。再如,应当如何看待文艺作品表现生活中一些否定现象与“反面形象”,包括作品中一些非剥削阶级人物身上所沾染的思想行为缺陷,如何理解文艺作品表现这些时“批判不够”、“鞭挞无力”、“未能揭示其本质”之类的问题。此外,作品的思想倾向、作者的立场感情,是从小说的情节与场面中表现出来,还是一定要多加分析批判的文字才算“爱憎分明”、“表现深刻”等等。总之围绕《虾球传》的讨论,各种并不完全一致的意见,新文学若干重要课题在新的历史条件下的重提,也是对毛泽东《讲话》精神的积极反应。尤其值得重视的,这次论争的气氛是严肃的,然而并不取尖锐的形式,并无多意气的成分。

民主主义革命运动是影响乃至规定国统区文学批评的最根本的因素。当然情况是复杂的。也有相当的批评家尽管信仰“民主”和“正义”,但是他们还保持着习惯的思想生活方式,还是用习惯了的“虔诚”和“精致”,向时代文学提出要求。他们在大后方重庆、成都和昆明等地,包括在抗战胜利后的上海和北平,赓续“五四”“民主”与“科学”的精神,甚至进一步强调着文学的超越性和形而上的终极关怀。关于“现代诗学”的探索和创造,显示了现代文学批评在这一时期新的生命状态。朱光潜的《诗论》、朱自清的《新诗杂谈》和李广田的《诗的艺术》大半是为着总结新文学创作的艺术经验的,并且也为新文学的理论化及其创造转化开辟新途径。新崛起的青年批评家袁可嘉,包括九叶派中的其他诗论家,他们在资深“京派”批评家影响下成长着,他们的诗论大多喜好借鉴现代英诗发展的传统和瑞恰慈、艾略特、奥登等的理论,表现了现代文学批评与世界文学传统、世界当代文学的最新发展的直接联系。当然,他们对客观滋长着的人民文艺的事实了解不够不深,但是从总体看,他们并没有反对“人民的文学”的本身,他们攻击的目标是存

在于“人民的文学”思潮中的某些离开文学的“左”的倾向。他们所集中的“人的立场”、“生命的立场”、“文学的立场”、“艺术的立场”，并非完全是妄论胡说。

上世纪 40 年代东北、华北有沦陷区的事实，上海，也由孤岛易为沦陷区，显性空间的特殊性，在决定创作的隐晦曲折的同时，也规定了文学批评相对薄弱，但真实的情景也不完全像《大众文艺丛刊》编者所判定的那样。在异族侵略者的淫威之下，某些文论表达着伟岸的民族精神，是值得珍视的。林榕和常风在沦陷的北平，前者《夜书》集中关于检讨新文学传统的文字，后者从《弃余集》到《窥天集》中技艺稔熟的作家作品批评，都给人以不错的印象。上海发生在 1940 年代前期的关于“通俗文学运动”的讨论，关于“新文艺笔法”的论争，都是有价值的，呼应时代主题，并不缺少反思的气氛。著名翻译家傅雷以笔名“迅雨”发表的《论张爱玲的小说》已为人们所熟知，他的《读剧随感》从批评上海戏剧创作的一些不良倾向入手，对文学的思想与技巧、作家与环境、“通俗化”与“深刻化”等等课题所做出的概括和议论，也相当富有现实的感受力和历史的穿透力。

第二节 胡 风 （一）

始终以“五四”新文学进步传统的发扬者的姿态，紧张地思考着新文学发展的方向；无论在哪一个时期，执著于自己的批评个性，追求不屈不挠的人格精神，并且能够不断向文学批评提出既适应时代生活又对文学自由保有强烈信念的新课题，从而在现代批评史上扮演着悲壮角色的，是胡风。

1940 年，胡风的《文学上的“五四”——为“五四”纪念写》以“人底发现”集中表达了他对新文学的理解，甚至还是他对文学的基本的理解。他解释，这并不是说“五四”以前的文学没有写人，没有写人的心理和性格，但那里只是一些被动的人，在被铸成的命运下面为个人的遭遇或悲或喜或哭或笑的人。“到了‘五四’，所谓的新文学，在这古老的土地上突然奔现了。那里面也当然是为个人底遭遇或悲或喜或哭或笑却同时宣告了那个被铸成了的命运底从内部产生了破裂”。从“人”的角度看，所谓的人生派，只是觉醒了的“人”把他的眼睛投向了社会，想从现实的认识里面寻求改革的道路；所谓的

艺术派,只是觉醒了的“人”,用他的热情膨胀了自己,想从自我的扩张里面呼唤改革的愿望。这一观念,在胡风是具有纲领意义的,它孕育了他对“五四”文学的终生向往,也支配了他整个文学批评家的艰苦生命。

胡风(1902—1985),原名张光人,又名光莹,主要笔名有谷非、谷风、陈乔、胡丰等。湖北蕲春人。1920年在武昌读书,三年后入南京东南大学预科,1925年进北京大学英文系预科,第二年转入清华大学英文系。是时受到“五四”新文学思潮的影响,开始新诗创作。1929年赴日本庆应大学学习,参加普罗文化活动,结识日本杰出的无产阶级作家江口涣、小林多喜二,并加入日共。1933年春被日本警察厅押解出境回上海,结识了鲁迅、冯雪峰,开始职业革命作家的生涯,先后担任过左联宣传部长、书记。抗日战争爆发后,流寓武汉、桂林、重庆等地,先后创办主编了文学杂志《七月》、《希望》,并主持文艺界抗敌协会总会研究部工作。建国后,任中国作协常务理事。“胡风反革命集团”案平反后,任全国人大常委、中国作协副主席、文化部中国艺术研究院顾问。

作为我国现代卓越的无产阶级革命文学批评家,胡风在历史上享有不挣的地位,但最初他倒把文学批评看成是“在他人底心血结晶上面指手画脚,说好说坏”,是“最没有出息的事情”。后来的事实却表明批评竟然成了他专司的职务。他说,和创作一样,“文艺批评也当然为的是追求人生,它在文艺作品底世界和现实人生底世界中间跋涉,探寻,从实际的生活来理解具体的作品,解明一个作家,一篇作品,或一种文艺现象对于现世的人生斗争所能给与的意义”。他拥有的文艺观、文艺批评观,都有明确的为人生的指向。在他看来,没有人生就没有文艺,离开了服务人生,文艺就没有存在价值,同时可以说,没有人生就没有文艺批评,离开了服务人生,文艺批评底存在也就失去了。因此,他最终拥护马克思主义的文艺批评,坚信“健全的文艺批评却要随着现实生活底发展和创作活动底发展而存在,而成长的”。^⑨

“五四”新文学的“人”的传统,文艺批评家的社会责任感,以及马克思主义辩证法关于人的主动精神的学说,使批评家胡风对作家个体条件从来都作出严重的估计。一如他对作品中的人物形象也特别注重其个别性的特征。早在1930年代和周扬发生的一场关于典型问题的争论中,胡风依据恩格斯的典型理论,指出“这所说的‘特定的个性——这个人’是指把群体底特征个性化了以后的人物而说的,因此才能够同时是典型。”^⑩他合理地注意了典型的个性,后来在《什么是“典型”和“类型”——答文学社问》中进一步

阐明了恩格斯关于“典型环境里的典型性格”的论点。最后说：“没有个性的”人物，“虽然作者在他们身上安上了一些我们熟悉的记号，这叫做‘刻板的’人物，即所谓‘类型’了”。值得注意的正是在1935年以后，胡风逐渐关注作家的主观作用，他对“五四”文学中的为艺术派有一则著名的说法：他们“表现了新兴资产阶级底主观的气魄”。^①

胡风作为一个特别关注文艺思潮动向的批评家，认为多半作家在抗战相持阶段后严重存在着热情衰退的情况。他进行评价的基本原则是主观精神和客观精神是否结合，尤其强调主观精神。他将抗战六年划分为三个时期：从抗战爆发到武汉撤退为“童年时期”，这一时期的主要特点是“主观精神底高扬和客观精神底泛滥分离同时发展”，作者“兴奋”、“燃烧”起来的主观精神，被时代精神的泛滥所“吞没”，或者变成了时代精神的“直接的传播者”，或是“抗战事件”的“直接报导者”。第二个时期从武汉撤退开始，称为“转换期”，由“原来的无我状态的客观精神，渐渐开始要求主观的认识作用”。胡风认为在上述两个时期只有少数作家有进步和收获，却没有得到应有的阐明和重视。第三个时期，就是1941到1943年“最近两三年”开始的“混乱期”，“战斗的东西被市侩的东西所淹没”，主观战斗精神的衰落，对于生活的“追随”、“做假”、“卖笑”……^②在《一个要点备忘录——在文协小说晚会上的发言要点》中还特别提出小说人物缺乏“艺术概括”的问题。他反对客观主义，强调作家的主动性，犹如他一贯主张的那样，作家应满足自我欲求，“在文艺世界里发现自己，提高自己”^③。由此，他认为：

如果说客观主义是作家对于现实的屈服，抛弃了他的主观作用，使人物底形象成了凡俗的虚伪的东西，那么，相反地，如果主观作用跳出了客观现实底内在生命，也一定会使人物形象成了空洞的虚伪的东西。

在国统区关于现实主义问题的讨论中，他是舒芜《论主观》的支持者。主观问题，全面地与他对于现实主义的思考交叉于一体。作家的“人格力量”和“战斗要求”是胡风所说的作家“主观”的主要内容，是一种“实践的精神状态”。从总体看，他并未将作家的“主观”当作一种先验的存在，始终坚持“人格力量或战斗要求都是在现实生活里面形成，都是对于现实生活的反映。只有深入到现实生活里面才能够不断丰富，不断地完成，只有为了献身给现实生活底斗争才能够得到它所享有的意义”。^④

在《论现实主义的路》里，胡风把这一思想表述得更加明确。在现代中

国,他是对小资产阶级作家的历史地位有相当认识的少数批评家之一,对他们已经表现出的和正在继续表现着的革命性有突出的估价。然而,从社会实际的分析中,他也不否认他们有着“二重人格”,在与人民、与人民的要求之间存在着一定的“游离性”：“他们底思想立场停留在概念里面或飘浮在现实表面,不容易变成深入实践过程的战斗要求,通过这去和人民底内容深刻地结合,把握它,把它变成自己的东西”,因而,“如果不克服这游离性,就不能真正使感情(同时也是思想)发生变化,由一个阶级变到另一个阶级”。正是以“人民,人民的要求”为前提,胡风称延安的整风运动是思想革命,是“含有伟大革命意义的思想的再出发运动”,确认毛泽东关于作家改造世界观、为人民服务的一系列讲话指明了“具体的历史条件下面的战斗的实践道路”,尽管在作家如何深入生活、如何与人民的结合的理解上还保留着独自的判断。

作家的生活实践与创作实践统一的思想,表明了胡风是一个真正的文学批评家。他指出,“在现实主义者,创作过程是一个生活过程,而且是把他从实际生活中得来的(即从观察它和熟悉它)东西经过最后的血肉考验的、最紧张的生活过程”。因为在艺术创造的过程中,现实主义力量有“使现实的历史要求侵入作家内部,由这达到加深或纠正作家底主观的作用”^⑮。胡风反对停留在“逻辑概念”层面上考察作家的思想立场,而主张应从“艺术创造”的过程中考察。在艺术创造中,可以实现“作家自己底分解和重建”,使正确的思想立场“化合为实践的生活意志”^⑯。正是从这一意义上,胡风特别反对两种创作倾向,认为它们都有背于现实主义。一种是把笔下的人物作为宣传某种思想的工具,形象只是这种思想的图解,也即他多次谴责的“主观公式主义”,另一种是飘浮在现实表层,“只想从对象的表面现象看到某种社会意义就满足了”,缺乏“内在的体验”和“冲击力量”,他称之为“客观主义”^⑰。为着纠偏,胡风指出现实主义文学创作的对象不是观念的,而是形形色色的政治事件、社会现象,尤其是负载这些的“活的人”。不仅写出他们的行动,更重要的是揭示驱使人物行动的动机,突入人物性格的深处,暴露人物复杂的精神世界,使“外在形象”与“内在形象”合二为一。他甚至还认为应从人的“本质的内容即历史的内容或阶级的内容”把捉人的复杂的精神世界,拒斥将人的精神活动看做“心理”机能的观点,反复强调在新旧思想、阶级意识的斗争中描画人物的愿望和人物的欲求,以此来“吸引读者,扩大读者,教育读者,改造读者”,使文艺担当起思想斗争的任务。^⑱

胡风不仅指明了现实主义创作的主要任务,而且具体阐述了创作主体在观照和反映对象时的复杂特点,探究创作过程中作家精神活动的奥秘,也即著名的“突入与搏斗”论。这是他的理论中最富创见的部分。

胡风认为:“创作过程上的创作主体(作家本身)和创造对象(材料)的相生相克的斗争;主体克服(深入;提高)对象;对象也克服(扩大、纠正)主体,这就是现实主义底基本精神。”^①基于这样的理解,胡风竭力反对文学上的机械的反映论。他认为文艺是一种“创造”,“从对于客观对象的感受出发,作家得凭着他的战斗要求突进客观对象,和客观对象经过相生相克的搏斗,体验到客观对象底活的本质的内容,这样才能够‘把客观对象变成自己的东西’而表现出来”^②。在另一方面,胡风更明确地说,艺术创造是一种特殊的思想活动,“所谓现实,所谓生活,决不能止于艺术家身外的东西,只要看到、择出、采来就是,而是非得透进艺术家底内部,被艺术家底精神欲望所肯定、所拥有、所蒸沸、所提升不可的”,“作家得深入题材母胎的生活现实,紧张起他底全部精神力量和生活现实搏斗,使生活现实里的人生动态走进自己的感受世界,使生活现实里的历史真理变成自己的血肉的要求,只有通过这样的过程,作家才能够反映现实,作品里所反映的现实才能够发散出艺术之所以为艺术的势力和光芒”^③。

他曾不止一次地批评过“风帆自动而此心不为之动”的审美观照论,要求作家凭着从实践而来的战斗意志,燃烧起战斗热情,情绪饱满地贴近、走进对象,“带着最大限度的紧张去感受生活的结构”^④。他指出,对对象的观察、观照,理智的分析、认识与情感的感受、体验往往是同时进行的,两者应当并重。情感为深邃的思想力所武装、指导,思想力则为热情所拥抱、培养,缺乏思想力,现实主义固然无法强固、完成,而“没有对于生活的感受力和热情,现实主义就没有了起点,无从发生”,两者浑然一体,才能“使作者从生活实际里引出人生底悲、喜、追求和梦想……创造了人生底诗”^⑤。

在胡风看来,创作主体在具体创作过程中,对于客体进行理智的“选择”,同时,也产生着感情上的“迎拒”,这就是发生在作家创作主体内部的“相生相克”的“搏斗”。这种“搏斗”,一般表现为主客体思想情感上的双向交流,互相依存,互为条件,这便是“作者底灵魂底真正秘密”。胡风还认为,这种“搏斗”对于作家来说,既有认识上的修正、补充,同时也是一次“热情的激荡或心灵的痛苦”,甚至是“一下鞭子一条血痕的斗争”^⑥。因此,在具体艺术表现过程中,理智的分析与情感的体验依然是同时进行,应当并重。作

人对对象既有理智的摄取、克服、批判,同时还得把整个心灵灌注到对象中去,“整个生活在他底创作世界里,和人物一道悲哀,一道痛苦,一道奋斗”^⑤,而切不可“自得其乐地离开对象飞去或不关痛痒地站在对象旁边”。惟其如此,作品才能真正成为“历史真实生活的感性表现里的反映”,而“不致成为抽象概念底冰冷的绘画演义”。^⑥

胡风强调创作主体与客体融合,把认识活动与情感活动辩证地统一于艺术创作过程,认为作家在认识、反映现实的艺术创作过程中,必然地要把属于人的本质力量的激情或热情对象化于作品之中,使自己移居到对象里面去,以对象的生活为生活,与对象同憎同爱。机械的反映论显然与胡风无缘,他的创作过程理论集中到一点,就是对于审美主体来说,一切对象都要成为审美主体的对象,通过相生相克的搏斗,使对象转化为自身血肉,使“艺术家和对象有最高度的结合”。^⑦

一般说来,胡风最有魅力的是他的创作理论,不过与之相适应,他的批评理论及其实践也相当有特色。关于文学批评的基本任务,他在《人生·文艺·文艺批评》一文中有过一则平实的看法,即文艺批评“应该是社会学的评价和美学的评价之统一的探寻”。他强调从生活实践出发的“感应力”应是批评的基础和“最健康的胚型”。由此进而对于历史时代“求得科学分析”,从创作实践和艺术理论上获得对于文艺特质的“理解”。他深刻地指出,批评家首先应“从作品底追随者变为时代思潮底开拓者”;“从职业的饶舌家变为一代精神战士”。胡风主张批评追求“一元的思想真理”,从观念看,这里所谓的“一元的思想真理”,并不是那种内容与形式统一的“一元”的思想真理,他倾向于内容绝对地决定形式,不提甚至讨厌“艺术技巧”,而采用“表现能力”以示区别。不过,他所谓的“表现能力”决非一般意义上的技巧之类,主要指“人生的战斗能力(思想力、感觉力、追求力等等)底一个表现”。他后来在《论现实主义的路》中说:

对于内容的感受正要通过对于形式的感受,作品不仅在内容上对读者思想的地发生作用,同时也在形式上对读者美学的地发生作用。一定立场上的内容底美学要求,同时也就是形式底美学的要求。

这应该看做是他关于文艺批评“应该是社会学的评价和美学评价之统一的探寻”的补充说明,也是对他片面强调社会学评价一个方面的偏颇的纠正。

胡风全部文学批评最显著的特点,是对“新人的气息”的敏感。他固然对林语堂、巴金、老舍诸人有过苛刻的论评,不过从总体看,扶植文学新人,给予应有的地位,并为新文学的发展推波助澜,开拓疆域,是他最重要的贡献。

1930年代,在《张天翼论》中,胡风第一个指出张天翼是勇于摆脱小市民文艺趣味的作家,“从开始到现在,张天翼始终是面向着现实的人生,从没有把他的笔用在‘身边琐事’或‘优美的心境’上面”;也是他第一个平实地揭示了张天翼小说的基本特色:“单纯,夸大,简单的对比,笑”等“漫画家的本领”。萧红、欧阳山、艾芜、端木蕻良、艾青、罗淑、耶林、澎岛等文学新人大都借着包括胡风在内的有识之士的擢拔才为世人关注。胡风称澎岛的《蜈蚣船》所表现的是“名士才情”所看不到的世界。这是一篇少见的批评文字,它所显示的批评家的体察之情至亲至诚。文章结尾晶莹剔透地呈现出胡风文学批评的风格与特色:“虽然有些是写失败了,但我却喜欢作者视野底广阔;他写了《蜈蚣船》那样热闹的场面,也给我们《隔邻》那样冷峭的素绘。较之虽然晶莹然而只是在身边琐事的苍白世界里兜圈子的大家底作品,我以为像这种有时还显得粗糙的东西更有意义,它能使我们受到一种热感,在我们面前展开了未开拓的生活视野,提示了更高的反映这种生活的艺术要求。在这一意义上,许多青年作家底作品,是应该得到积极评价的。”

1940年代,从生活深处发生的声音,是文学作者主观战斗精神适应或克服客观现实生活的过程,这当然是胡风作家作品批评的基本标准,并以此深情地注视着那些生气勃勃的“初来者”。

田间和艾青,是特别引起胡风注意的诗人。他认为田间是“震荡在民族革命战争的狂风暴雨里面”的中国农民、田野“养育”出来的农民之子,称诗人是“战斗的小伙伴”,“本能地”走近了“诗的大路”。胡风称艾青是“吹芦笛的诗人”,说诗人的“芦笛”对着凌辱过它的世界吹去了“咒诅的歌”,向着海和海波高扬起“悲壮的圣歌”;在全民抗战的烽火中,诗人则将他的全部激情和爱付与神圣战争中的祖国和人民。

东平是抗战初期成绩最为显著的报告文学作者。胡风称《第七连》向读书界证明它不再是一般性的报告文学,而是一种“构成性的创造”^{②③}：“展开它,我们就像面对着一座晶钢的作者的雕像,在他底灿烂的反射里面,我们底面前出现了这个伟大的时代受难的以及神似地跃进的一群生灵。”^{②④}他为东平辩护——“在革命文学运动里面,只有很少的人理解到我们底思想要求

最终地归结内容底力学的表现,也就是整个艺术构成美学特质上面。东平是理解得最深的一个,也是成绩最大的一个。”^③

胡风对曹禺《北京人》的评论虽说并非旨在揭发新人,却具有另一种意义。他认为,这部剧作“恰恰和一些批评家所说相反。它不但不是‘复古’,而且是反封建的作品,有力的反封建作品”^④。不过,他同时指出,《北京人》“在这里给与我们的的是在灭亡的路上痛苦着的生灵”,然而,作者将“在这叹息,苦恼,低泣,甚至痛哭的孽海里面挣扎着的求生的意志和奋斗,还只是寄托在一个梦里,没有能够在‘现实社会’这个原野上面冲出一道水光四射的,滚滚的洪流”^⑤。从表面看,胡风的结论与当年茅盾发表在延安《解放日报》上的《读〈北京人〉》相去无多。不同的是,胡风就一部具体作品的评论,完整地提出了他的“作家主观与现实客观融合”的批评尺度。《论〈北京人〉》开宗明义地指出,曹禺提供给人们的经验是:“一方面积极地要求把握现实生活的作者底主观力量,一方面也积极地要求被作者所把握的现实生活底客观性”。剧作中写得最好的人物,“他们原是作者最熟悉的人物,他们以及他们底社会原是作者底创作欲求所由发生的基础”。同时,剧作限死了它的人物的精神活动领域,把复杂的社会因缘和激烈的时代洪潮都毫不顾惜地排除在曾家大门之外,那结果,“一方面是人物性格底单纯和人物心理斗争底历史内容底薄弱,一方面是艺术构造上的破裂,不能不把没有内在关联的两种东西人工地缚在一起了”。

基于同样的尺度,胡风说对于曹禺的《蜕变》“我们有权利指出这个剧本底反现实主义的方向”。在他看来,剧作家是经历了苦痛的,但他的情感以及对现实的感受和认识过于“兴奋”了。——“苦痛,兴奋和希望”,一起淤积成剧作家梦境似的心情,但这种梦境并非体现了真实的历史进程和现实内容。所以,胡风明确指出:“梦,也是好的,因为它是希望底变形。但从梦里醒来以后,我们应该保存的仅仅是它给与我们的热力和被它洗净过了的心灵。用这来更坚强地对待赤裸裸的现实人生”。并且,从胡风对《蜕变》中女主人公虚幻的人格力量的揭示中,从对于梁专员这个权力底化身的揶揄中,也即从对整个剧作企望呈示的“蜕旧变新”的气象的幻想性的论证中,可以感受到胡风的时代责任感和革命民主主义的批评性格。^⑥

青年作家路翎给1940年代长篇小说创作带去过相当的成绩。胡风亲自为路翎主要的两部作品《饥饿的郭素娥》和《财主底儿女们》作序,前者题为《一个女人和一个世界》,后者即《青春底诗》。历史表明,胡风的这些评论

最有个性,顽强地坚持着“五四”传统,继续以实例阐扬着“主观精神”,因而也最是招人非议的部分。

胡风在《一个女人和一个世界》中指出:路翎在短短的二三年中创造了一长列的形象,“但最多的而且最特色的却是劳动世界里面受着锤炼的,以及被命运鞭打到了这劳动世界底周围来的形形色色的男女”。《饥饿的郭素娥》中的人物,最重要的意义在于:作者使这些“新文学里面原有存在了的某些人物得到不同的面貌”。他们联系着新文学的宝贵传统,诚如鲁迅曾经提供的那样,“能够无伤地想在黑暗的社会现实里发现人民底觉醒了的、自由的意志,就不能不也一同发现了被压在这黑暗的社会现实底层里面的,劳动的生灵”^④。同时,他们也向作家们昭示了“深入或结合”人民的具体内容和任务:人民是一个活生生的感性的存在,他们体现着历史的要求,并且也带着几千年的精神奴役的创伤,“作家深入他们要不被这种感性存在的海洋所淹没,就得有和他们底生活内容搏斗的批判的力量”^⑤。至于《财主底儿女们》中的人物,他们的“欢乐”和“苦痛”,他们由知识培育成的个性和气质,更是回旋着对于半封建半殖民地意识形态的批判,按照《一个女人和一个世界》里的说法,这是一些“现实人生早已向新文学要求分配座位”的人物。他们同样联系着新文学的宝贵传统,也如鲁迅所提供的那样,这些人物“记录下了在锤与砧之间的,不甘心投降但又无力反抗的,动摇而痛苦的市民知识分子底心理过程”^⑥。当然,他们在新的时代,在“民族解放战争中间的时代要求和人民要求所照耀下”,承受着个人主义的重负和个性解放强烈渴望的新的更为悲壮的搏战。类乎蒋纯祖并没有选择“直线突进的路”,但他指示着未来。胡风指出:“一个蒋纯祖倒毙启示了锻炼了无数无数的蒋纯祖。就这样,作者完成了他底史诗底构成和他底人物底经历”。^⑦

因此,胡风认为,路翎的小说创作是鲁迅精神哺育的产物。在他笔下的人物,特别是知识分子形象,“是生根在人民底要求里面。一下鞭子一个抽搦的对于过去的袭击,一个步子一印血痕的向着未来的突进。在这个意义上,不管由于时代不同的创作方法底怎样不同,为了坚持并发展鲁迅底传统,路翎是付出了他底努力的”。最后,胡风进一步揭示,尽管路翎还存在着属于青春时代的“失败”和“弱点”,但他的成功已可以祝福,因为他朝着的方向是:“对于生活的感受力和热情”,“现实主义”——“热情和思想力量”。也即,“被思想力量或思想要求所武装的对于生活的感受力和热情一同存在,被对于生活的感受力和热情所拥抱所培养的思想力量或思想要求,使作者

从生活实际里面引出了人生底悲、喜、追求的梦想,引出了而且创造了人生底诗”。^⑧

胡风是一个理智和热情兼富的批评家,虽然他的思考方式充满着繁琐特征,甚至有些神经质,文字尚欠大众化,径直晦涩无度,但他毕竟是“五四”新文学的忠实传人,鲁迅精神雄健的发扬者。当他碰到知识分子命运的诗神时,会情不自禁地突发出主观的情绪冲动。同时,胡风的批评也闪耀着他那个时代某些薄弱面的沉思,他竭力要求表现劳动人民自身解放的必然性以及表现知识分子艰难的“内心历程”的企图,也是合理的。遗憾的是,经历了三十年的挣扎和奋斗,当时代的主潮要求小资产阶级知识分子扫荡他们特有的个性和气质,朝着工农化的方向,在残酷的血肉搏斗之中变得单纯、坚实、顽强时,胡风回避了他的时代已经出现了的主题,同时也回避了艺术阔大的诗意,执拗地扫荡着所有不同的意见,用他既为“奴隶的”又不宽容的“惟我”的浪漫话语,以及诸如鲁迅所言,性格“鲠直,易于招怨”,也包括相对狭窄的行为方式,不无强烈的宗派情绪,致使他演出了悲壮的命运曲。

第三节 李 广 田

1940年代末期的主流批评界相当看好闻一多、朱自清和李广田,明确地将他们社会立场和政治思想的变化视为国统区革命民主运动推动的结果。他们曾与“京派”中人交游颇密,甚至本身就有过“京派”身份。李广田通过马克思主义的学习和对于社会现实的切实思考才渐次实现思想转变,在他身上凝集着现代历史某一方面的必然性。文学批评之于李广田,先声颇早而余音袅袅。1930年代中期,在写作散文和诗的间隙,他以外国文学专业出身的资格,翻译西方文献,并开始撰写关于外国名家如果戈理、兰姆等人的评论。一经踏上教育岗位,尤其任教大学中文系以后,创作已成他的别业,而文学研究和文学教育推促他整个地投入了理论批评。这大概是1940年代的事了。十年间,他留下了《诗的艺术》、《文学枝叶》、《创作论》、《文艺书简》、《论文学教育》等五部论著,另有一部《文学论》,分上中下三卷,终以自感不成熟而未付出版。

李广田(1906—1968),原名王锡爵,后过继给舅父,改名李广田,号洗

岑,主要笔名有曦晨、黎地等,山东邹平人。1930年入北京大学外语系攻读英、日、法语,同时开始文学创作,与何其芳、卞之琳合作出版诗集《汉园集》,他的“京派”身份盖出于斯。抗日战争爆发后,随校南迁。1941年去昆明西南联大任教。抗战胜利后任天津南开大学、北平清华大学教授。1948年参加中国共产党。解放后任清华大学中文系主任、副教务长。1952年后任云南大学校长、党组书记等职。“十年浩劫”初期被迫害致死。

作为“京派”作家,李广田在1940年代开始并完成了他同“京派”的告别式,是时代的壮潮,也是马克思主义科学理论通过他谦逊而严于自省的精神素质使他的学者兼文学批评家的生命有了转化的光彩。在我们看来,大概只有《诗的艺术》多少保留着“京派”的余绪。

其中没有煽动,没有刺激,也没有讽刺,以及辛辣,或过于明快等,然而它是可读的。作者自己说:“我相信我,以谦虚的态度读书,兼以谦虚的态度立论,现在也以更谦虚的态度贡献这本小书”。这话我们承认,可是谦虚并不见得就没有力量!有这样的书摆在我们的眼前,不惟让我们写诗时不敢率易,就是读诗时也不敢苟且了!

——这是李长之在《评〈诗的艺术〉》中对他诗友的赞语。

《诗的艺术》全书五篇:第一篇《论新诗的内容和形式》;第二篇《诗的艺术:论卞之琳的〈十年诗草〉》;第三篇《沉思的诗:论冯至的〈十四行诗〉》;第四篇《诗人的声音:论方敬的〈雨景〉和〈声音〉》;第五篇《树的比喻:给青年诗人的一封信》。首尾两篇是理论,其中探讨并阐明诗的内容与形式的关系,中间三篇均是对三位诗友诗作的评论,侧重却各别。第二篇是解诗,是对卞之琳《十年诗草》的解析;第三篇是关于冯至十四行诗作的专论,可以换成这样的标题:“冯至与里尔克及他们的十四行诗”;第四篇是诗人论,是对方敬诗人足迹的描述和评估。

《诗的艺术》的序文曲折而又坚实地表达了李广田论诗的态度:“我相信艺术的内容决定艺术的形式,但我又相信最好的形式也可以反作用于内容,可以加深并提高内容”,而“最好的作品应当是内容与形式的一致”。批评家显然是站在诗的内容与形式一元论的立场上,对单纯形式主义持有怀疑的态度。他确信“没有诗的本质而只伪饰了诗的形式,依然不是诗;有了诗的本质而没有诗的形式,固然也可以说是诗,但既有诗的本质,又能由作者为了表现那某一内容而造创(或利用)一种恰到好处的形式,那才是好诗,才是

最好的诗”。

同时,李广田在《论新诗的内容和形式》中也现出了他的基本用心,也即是说,他有着相当明确的出发点:有感于当时诗坛上散文化的风气愈演愈烈。他的用语也是相当严重的,是从我国有新诗以来的历史,从抗战以来的创作现实,也从新诗的基本理论,也即是从新诗的历史、现状和理论的结合上表明自己的观察的。他有过并不轻松的感叹:

我们,读着这些新诗,我们时常为诗人觉得可惜,我们时常觉得这些作品不过只是一些材料,甚至是一些生坯子,假如把这些材料放在一个最好的诗人手中,重新安排,重新结构,重新洗炼,重新剪裁,那结果将完全不同,那内容将表现得最好,将更是“诗的”。

因此,从总体看,李广田申说着新诗的内容与形式的密切关联,而论断的侧重面却在“美的思想(或内容)必须由美的形式才‘表现’得好”。《树的比喻》既是为青年学诗者而写,反复强调的大体也在“现在许多青年诗人却大都讲究表现,不太注意那表现的方法,太看轻了技巧,也许根本就不知道技巧”。他借打乒乓的限制和趣味作喻,再三告诫道:“千万不要以为随手写下来的就是好诗,有时也许会好,但有时连好的散文也不如,那更不必说是诗了”。

“没有表现便不成为艺术”,没有限制和章法,也不会有艺术,“诗,再加以最好的诗的形式,那才是诗的完成”。这类理路是最有“京派”意味的。当李广田同时又将青年诗人不注重技巧修养的原因追溯为表现感情的太“热中”,进而提示“在太热中的情感中写作,那结果将难免芜乱;在清醒中,也可以‘洁净’了”时,在人们眼前闪过一片只有“京派”才有的浮云和山水。

《诗的艺术》中的三篇《诗的艺术》、《沉思的诗》和《诗人的声音》固然有它们独立的价值,但实现诗美的理想,维护新诗技巧的严正性,则是它们共通的趋赴。

卞之琳是被人谑称为“技巧专家”的新诗人,他的诗作素为人诟病为“诗迷”,“晦涩难懂”,而以“技巧至上”、“技巧魔术”来讨伐他的评论也不算少。李广田为他的诗友做出了公平的辩护。在他看来,卞之琳的技巧是眩目繁复的,但大都来自于对于表达情感思想的需要,“为表现某一内容而创造的恰到好处的形式”。于是,他从章法到结构,到格式与韵法,到用字与意象作了异乎寻常的细读。李长之后来径直说,批评家在这里“像欣赏字画样地一

笔一划在吟味着,在中国现代批评文字中,是很少有其那样翔实而细入的”。^⑨

比如,李广田就卞之琳的章法技巧,说了这样一句话,“作者最惯于先由某一点说起,然后渐渐地向前扩伸,进一步又由有限的推行到无限的”,这些与“诗人的情感与怀抱”是互为表里,互为发明的。《白螺壳》表现为“层层剥脱,步步推衍,也就是渐透核心的形式”;而《断章》则在“推衍之外又加上本身对立,于是就更为复杂化了,因为它把那相对的事物重叠起来作了统一的工作”。所有这些,“总都是由于那诗的内容,诗的情调的变化而变化的”……总之,李广田通过《诗的艺术》向人们诉说的是,而且只是:“我们不愿意说那些只知放纵情感而随笔写下来就算完卷的作品是怎样怎样,我们只愿以《十年诗草》中的种种问题为例”,来“印证”“讲求形式既不是,更不应当是只为了形式本身,而是为了那形式所表现的内容”。

《沉思的诗》较之《诗的艺术》有更多的理论意味,当然以里尔克为参照来论述了冯至对艺术的严肃态度,特别吃重的还在,首次提出了“沉思的诗”和“日常性”两个概念。李广田敏锐地捕捉到冯至取材上的特征,说“诗在日常生活中,在平常现象中,却不一定是在血与火里,泪与海里,或是爱与死亡里”;冯至正是“那在平凡中发现了最深的东西,是最好的诗人”。因此他看重冯至的十四行诗是沉思的诗:“他默察,他体认,他把他在宇宙人生中所体验出来的印证于日常印象,他看出那真实的诗或哲学于他们所看不到的地方”。十四行诗体,犹如一个水瓶或一面风旗,给诗人自己的思想的无形的水以一个定形,把捉住他那生命的颤栗与宇宙意识,使他保留在一个屹然不动的形体上。这里再也分不出内容与形式,因为生命宇宙在这里得到凝聚与饱和,我们“从这些表面看起来似乎是平凡而微弱的诗章中,认出那高贵而强大的人格或生命”。至于《诗人的声音》大体也着眼于形式是如何随着内容变化,而变化了的内容必须由相应也得变化的形式来支持。从《雨景》到《声音》,诗人方敬获得了新生命,《声音》中的《飞》与《丰收》,在李广田看来,已不见了诗人早期作品的纤弱,显得相当结实,于是以往轻柔而熨帖的调子也相应的“减少了”,“内容与形式,情感与声调,可以说得到了完全的一致”。但是,诗人对自己的风格过于挚爱了,旧时的形式个性“只是减少,却并未消灭”,从而多少削弱了《声音》中多数作品的力量。

《诗的艺术》中论卞之琳、冯至、方敬的三篇,都有解诗的空气,和同期朱自清所写下的《新诗杂话》交相辉映,是1940年代重要的诗论文字。它们一

般都反映了对对象本体的超越性,提供了不少互补的启发,因而都带着某种属于创造批评的色彩。同“京派”批评家中的大部一样,李广田对印象的批评和鉴赏的批评也保持着相当亲和的感情。他在《文学枝叶》中有专论《谈文艺批评》,他认为,一个批评家同时又必须是一个欣赏者,一个创造者,他应该知道作家的甘苦寸心才好,这就必须设身处地去吟味它,体贴它,用自己的灵魂在作家的作品中去“游历”。他甚至还说,批评不只在批评家的心里把作者的创造再创造一番,他还得“传达”,连他所写的批评文字也应该是创造的。他依持着民族的优秀传统,因为传统告诉他批评本身也是诗的。他在勃兰兑斯那边终于发现了自己的理想:“最好的批评应该是描写的”。这也正是他的批评叙述层面的特征,而这种特征又普遍为“京派”批评家心向往之。

李广田在实现由“京派”批评家向革命民主主义批评家的转变路上,早先的“文学”信念对他依然有吸引力,《创作论》多数篇什就有如许的况味。比如他反复地说明文学描写是关联着作者各不相同的个性的,是一种“创造”的运作。“虚伪的,模仿的,装模作样的”;“陈腐的比喻,庸俗的比喻,不恰当的比喻”;“门面话,口头禅,可笑的通套,借用的装饰”;“无聊的对偶,勉强的押韵,声调与内容的不相称,幼稚的表现”等等,都是“非创造”的,一如瑞恰慈所说的是“文学上的感伤主义”表现。他用古今中外成功的例子作证,从现代中国作家看,自然有鲁迅的,茅盾的,老舍的,有意思的是他还用力地从芦焚的小说中发掘了有利于他说明的内容。他欣赏芦焚《巨人》中的正面描写和人物的肖像描写,并且用以论证描写是一种关乎作者人格的手段^④。在《论情调》中,他标举“情调由节奏出”,它不是外在的,也不是属于装饰性的,惟有“感觉透彻,浸润浓酣”,才会生成为人关注的情调。莎士比亚、托尔斯泰、陀斯妥也夫斯基,包括中国的鲁迅、茅盾和老舍,随时出现在他的议论中,由这些成功的作家,他深有会心:

一个专门在文字技巧上追求风格的作家,反而没有什么真正的风格,甚至连他自己也丧失了;相反,并不专在文字琢磨上追求风格,而只在创作以前或正在写作时感觉得极透彻,浸润得极浓酣,他和那所要写的东西成为一个生命,他只是诚实地写,诚实于自己,也诚实于所要表现的那个天地,等写出来了,文章自然充满了情调,也就自然有了特殊的风格,自然,也就是有了特殊的氛围与滋味。

1940年代中期,作为文学批评家的李广田,他的视景是特别宽阔的,他的传记材料表明,他虽然开始用马克思主义重新结构心智,然而,对世界文学新潮也有相当的关注,他的文章中不断出现墨雷(LM·Murr)、艾略特(T·S·Eliot)、瑞恰慈(I·A·Richards)、里尔克(R. M. Rilke)等等,绝不是偶然的。不过,作为考察他对时代的适应性,这些毕竟还不是最重要的。1940年代后期,从大处看,时代生活和作家的世界观这两大课题,则引发了他极大的兴趣。他明显不满于作品“时代意义太稀薄或几等于无者”,他是出色的散文作家,“身边琐事”曾经得到他严重的关注,此时他以为在他所处的时代,即便是身边琐事也多少带有某些“血雨腥风”;他诉诸青年——“生活比写作重要,也比写作困难,最要紧的是改造自己的生活。要打破自己的小圈子,看见,认识,并经验那个大圈子的生活”^{④1}。在现实的教训下,他甚至信仰“文学与政治”相配合的观念,信仰新的文学运动将由接受新的政治要求的支配。于是他觉悟到文学创作要求作家:

必须认识当时的文化思潮,以及当时的政治方向,使自己的创作活动与当前的文学运动,文化运动,以及政治运动,能够息息相关,最低限度,也不应当忽视这些,更等而下之,也不应当故意违拗它,鄙薄它,因为一个人的顽固是泣不回时代的方向的。^{④2}

《论文学教育》中有一则《人民文学和世界文学》,最终使李广田脱下了往昔的外套,以毛泽东《新民主主义论》和《在延安文艺座谈会上的讲话》为实践南针,将自己的批评服从于为“人民文学”的胜利。他具体论证了新的政治运动要求对于“人民文学”的提倡,而所谓的“人民文学”,“偏重的自然是文学的人民性和人民的形式”,它绝不是“旧中国的封建文学”而是“新中国的人民的文学”,同时它也绝不是“帝国主义的或买办洋奴的文学”,而是一种“可能和世界上其他地域中的‘人民文学’互相关连,互相照应”的文学。

正像后来《朱自清选集》序文所说的,李广田将这一时期最重要的收获定位于“生活的改造和意识的改造”。他从鲁迅前后期的作品中读出了这种“改造”对于一个文学者的全部意义。在他看来,前期鲁迅,作为一个“进化论”者,他抨击了国民性的弱点;而在他的后期,作为“阶级论”者,他无情地将自己的攻击的矛头指向养成国民性弱点的根源——反动的统治者。阶级与阶级斗争的观点俨然已进入了李广田的批评。1946年10月的《人的改造与文艺方向》是他自昆明复员回北平后写下的一篇与“抗战期间留在沦陷

区的朋友们”谈心的文章,他以闻一多为实例,用一个“本来是一个纯粹诗人,是一个埋头伏案的学者,然而他终于变成一个民主斗士”的实例,谈了作家“只有那有意识地去克服了个人生命中那些盘根错节的障碍,主动地去改造了自己的生活与思想的人,才能去改造现实,推动时代”。至于他对当时文艺运动发展最迅速的因素的把握——“是集体的,而非个人的”;“是苦斗的,而非闲逸的”;“是前进的,而非后退的”——则折射着他追随时代浩气周充的生命精神。

第四节 袁可嘉和唐湜

抗战胜利后“九叶”诗派的崛起,是新诗历史上壮丽的节目。唐湜《关于“九叶”——从〈诗创造〉到〈中国新诗〉》,概述过他和他的诗友们的经历——“九叶诗派”的标志是1948年6月《中国新诗》的创刊。原先由杭约赫主持的《诗创造》(1947年7月创刊)曾倡言“兼容并蓄”,后来则在唐湜、陈敬容、唐祈的参与下,“刊物上显现了一些‘现代派’的倾向”。在遭到一些人的非议后,他们似乎更自觉地编起了《中国新诗》,辛笛、穆旦、袁可嘉、郑敏、杜运燮也随后加入其中。由唐湜、陈敬容编辑的最后一期《诗创造》是以“诗论专号”问世的,集中刊登了袁可嘉的《新诗的戏剧化》,唐湜评唐祈、陈敬容、杭约赫等人诗作《严肃的星辰们》,以及默弓(陈敬容)评郑敏、穆旦、杜运燮的论文《真诚的声音》,同时还刊载了《T·S·艾略特论诗》、《史彭德论奥登与“三十年代”诗人》及介绍里尔克的文章,表现了他们这个派别在理论创作上的倾向性:“T·S·艾略特与奥登、史彭德该是他们的私淑者”,是“一群自觉的现代主义者”^④。他们在深巨的时代主潮的冲击下,是一股精致的涓流,在许多问题上明显表现出与“京派”文学的联系。当然这批青年诗人的基本学艺背景,也显示了他们和某些“京派”头面人物的因缘。他们中间也不乏批评家,尤以袁可嘉和唐湜最突出。

袁可嘉(1921—)浙江慈溪人。1946年毕业于昆明西南联大外文系,后任教于北京大学西语系。1946年冬至1948年年底,他在沈从文、朱光潜、杨振声、冯至等老师的鼓励和“九叶”诗友的鞭策下,陆续写作新诗评论,先后在天津和上海《大公报》“星期文艺”、天津《益世报》文学周刊和复刊后

的《文学杂志》上发表,当然包括《诗创造》和《中国新诗》。

袁可嘉作为青年批评家,在《“人的文学”与“人民的文学”》中依然奉行着“人的文学”旗帜。这在他决非是为了旧事重提,而是直接诘难当时气势汹涌有“人民的文学”的。在他看来,“人的文学”与“人民的文学”在基本精神上都包含两个本位的认识,从文学与人生的关系或功用看,前者坚持“生命本位”,后者坚持“人民(阶级)本位”;从文学作为一种艺术活动而与其它活动形式的对照看,前者坚持“文学本位”,而后者则坚持“工具本位”。临对这两支潮流的相激相荡,他认为“从分析比较寻修正,求和谐”是基本的出路;而从他实际展开的议论看,他还是囿守在“人的文学”的立场上的。为协调两者,他严正地向“人民的文学”进言,包括:“人民的文学”必须在不放弃“人民本位”的立场下放弃统一文学的野心;必须在“阶级本位”认识的应用上保持适度;必须不能片面地过分地迷信文学的工具性及战斗性,它必须适度地尊重文学作为艺术的本质;必须把自己的理论主张看做主观的视野的扩大,而非客观地决定一切文学作品的惟一的标准;必须及时了解它所负担的历史任务,它所扮演的历史角色,而知所依归——归于“人的文学”。这里显然有着一眼可见的针砭锋芒,抽象的普泛的“人”的观念曾是资深“京派”作家再三玩味的课题,现在被袁可嘉接了过去。朱光潜在创办《文学杂志》时“弱者”的“争地盘”的冲动也传染给了年轻的一代:

个人更诚恳相信,只有通过多方面真实了解所取得的全面和谐,及通过相对修正的真诚合作,才足以保证中国文学的辉煌前途,而我必须重复陈述一个根本的中心观念:即在服役于人民的原则下我们必须坚持人的立场、生命的立场;在不歧视政治的作用下我们必须坚持文学的立场,艺术的立场。^⑭

这种语调是朱光潜式的——调和,为“争地盘”而调和,方式与目的同一。不过,真正具备综合品格的是他的《我的文学观》,当然也是针对主潮文学观的。袁可嘉将自己的文学观概括为:

一个比较完美的文学观,一定得包含社会学、心理学和美学的三个方面;从社会学的观点来看,文学的价值对于社会的传达;从心理学来说,它的价值在个人的创造;从美学来说,它的价值在文字的艺术,而三者绝对是相辅相成,有机综合的,否则即不会有文学作品。在这个文学观里,我们必须坚持几点:(一)三者的影响是互相的,而非单方面的,

是渗透的,而非外加的。(二)社会学的观点不仅指马克思的理论(虽然它是极重要的社会学说之一),心理学的认识也不仅指弗洛伊德的学说,美滨也并非只指克罗齐的见解;这个文学观更不仅是马克思的经济决定论+弗洛伊德的性和下意识+克罗齐的直觉;我们必须利用全部文化,学术的成果来接近文学,了解文学,而决不可自限于某一套的教条或自缚于某一种迷信。(三)尤其重要的,无论从哪一观点来看文学,我们的目的都在欣赏文学,研究文学,创造文学,而非别的。

这类概括,大抵直承“京派”批评家自由主义文学观。如果朱光潜对汹涌未已的社会学文学观潮流做出了《文艺心理学》的反应,用心理学和美学的新角度勘探了文学的本义,并且为造成尖锐态势而相对减弱社会学的成分,那么,到袁可嘉手中,对整体制约部分有了全面的观照,以多元的互为修正和补充对抗某一因素的独占。当然,他并没有抹杀综合,多少遵循有机整体的原则来规范其文学观念。这是一种相当接近文学本体的观念,对当时“人民的文学”“左”的倾向无疑是药石。近年来,不少研究者试图以社会学、心理学和美学角度建构新的文学观,殊不知袁可嘉在半多个世纪前已做出大体相仿的努力了。

袁可嘉是诗人,他和“九叶”诗友所追求的诗艺,大体致力于从艺术与现实之间寻求平衡,既坚持新诗反映现实,同时又享有独立的艺术生命。作为诗论家,袁可嘉从历史和现实的结合上,提示了诗的情绪感伤性和政治感伤性是新诗发展最严重的障碍,他的所有最有特色的意见几乎都由此发端的。所谓情绪感伤性,自1920年代新人文主义批评家闻一多和梁实秋对它已有过批判;1930年代“京派”批评家所从事的,以及它们的创作家所提供的具体作品,都以“中和节制”、“和谐适度”的标准对之进行过针砭。袁可嘉就1940年代的诗坛现状重新提了出来,表现了某种依恃历史持续性的色彩。至于政治感伤性,闻一多为臧克家《烙印》所作的序文已有所涉及,但真正从理论的意义指陈这一弊端的,当推袁可嘉。他认为,政治感伤性是区别于情绪感伤性的,它属于观念的,诗人在接受和表达某些观念时显示了浓重的感伤性,在某些观念中不求深解和长久的浸淫,从而形成了他们对这些观念(主要是政治观念)理解上带感伤色彩,承受上生吞活剥,于是也放逐了诗的个性。这两种感伤性还有着内在的联系。他用现代批评的方法,把感伤概括为一个公式:从“为Y而X”发展为“为X而X”+“自我陶醉”(“Y”限定为“X”的目的或服役对象)。他解释说,凡从“为Y而X”发展到“为X而X”

的心理活动形式——不问是情绪的,理智的,精神的或感觉的——并且附带产生大量的自我陶醉的,都有强烈的感伤倾向。无论在人生或文学里,“为X而X”都是破坏生命或艺术的全体性、有机性和综合性的。感伤都根植于浸淫,而浸淫多半起于狭窄的固执;感伤混淆了目的与手段,带有不择手段的凶横神气;感伤都显了量的过度,给人的感觉总“来得太不费气力”、“太容易”;因而,感伤的情绪多数是不自然,不真实,不诚恳的。^{④5}

为廓清感伤,袁可嘉提出新诗现代化的七项原则^{④6},并且着重阐扬新诗的“戏剧主义”。

朱光潜曾以为戏剧是诠释布洛“心理距离说”的最好标本,从而认为戏剧是理解人生转化艺术最显豁的证据。卞之琳在1930年代的诗作追求非个人倾向和戏剧性处境,也有相同的气氛。袁可嘉的“新诗戏剧化”主张也恰好和他们接上头。在他看来,写诗是把意志(信仰)或情感化作诗经验的过程,为了实现这个转化,就得设法使意志(信仰)或情感得到戏剧化的表现。他说:

戏剧效果的第一大原则即是表现上的客观性与间接性。^{④7}

从现代西方诗歌的经验看,新诗戏剧化有三个方向。除去干脆写诗剧,主要有:(一)对于比较内向的作者,里尔克是代表,努力探索自己的内心,而把思想感觉的波动借对于客观事物的精神的认识得到表现;(二)对于比较外向的作者,奥登是著例,通过心理的了解把诗作的对象搬到纸面,利用诗人的机智、聪明及运用文字的特殊才能把它们写得栩栩如生,而诗人的情感不是袒露的,仅从语气和比喻中得着部分表现。前一类“诗注重对事物的本质的了解”,后一类“着眼心理隐微的探索”;里尔克代表沉潜的、深厚的、静止的雕像美,奥登则是活泼的、广泛的、机动的流体美。前者有深度,后者则有广度。^{④8}

现代诗的晦涩,直到今天还是挂在许多人嘴边的,毁誉参半。基于表现上的“客观性与间接性”,一如艾略特反复说过的“用知觉来表现思想”、“把思想还原为知觉”,袁可嘉则将“晦涩”视为新诗戏剧化的题中应有之义,并且正面为“晦涩”辩护:“晦涩(Obscurity)常常来自诗人想象的本质,……诗人们的晦涩的程度虽有深浅大小的分别,但诗想象必然多少带点晦涩似无可否认的事实”;“晦涩的特点在半透明或‘不明’”,是“以自然的意象或比喻的化妆姿态”的必然结果;“至于‘为晦涩而晦涩’的心理状态,无论在哪一方

面,都只是感伤形式之一”。⁴⁹

在1930年代,对现代派诗论既成的借鉴,多取西方19世纪的范围,法国象征派是其基本,经由卞之琳和冯至的过渡,发展到1940年代后期现代派诗论,摭拾的幅员更广更新,里尔克、艾略特、奥登、瑞恰慈等等都代表了20世纪世界诗歌及其理论的新趋向,其中包含有20世纪以来心理学、美学、文字学等等方面的新成果。1948年艾略特获诺贝尔文学奖,这正是“九叶”诗派最活跃的年度。陈敬容在《和方敬谈诗》中有过一则浩叹:“何以为中国新诗受外来影响不大,其实,如果是受到真正的,好的外来影响,倒也不无帮助,可惜目前中国新诗所受的外来影响大都不彻底的,间接的,而且陈旧的。对于现代西洋诗歌还检拾浪漫派,象征派的渣滓。”作为一个领受过“京派”文学泽溉的青年批评家,袁可嘉学得了“京派”中人对于理性的膜拜,但同时又较少留意综合方法中的批判功能。他敬仰朱光潜,而对朱光潜在《文艺心理学》中对克罗齐的保留似乎并没有给予足够的重视。在他踏上文坛,朱光潜正从事于他对克罗齐的总清理工作,对此,他好像也没有仔细的辨索。他的现代派诗论有新锐的气度,也有恢宏的视野,可是对西方既成传统的态度,往往缺乏分析,稍加整理便引为立论的根据。

此外,袁可嘉立论的标准或理想,无论关于人生的还是艺术的,对思想、历史、时代本身已经出现并继续发展着的内容表现了多少不现实的态度。类似他对艾略特所谓诗的最高标准——“古典意味的成熟,心的成熟,生命的成熟”——依然是从相当抽象的性质上理解和张扬的。这是他的限制,也是他的诗论在当时短少广泛响应的原因之一。

袁可嘉对批评本体也发表过意见,他侧重于狭义的文学批评,喜好理论系统的梳理和建构,研究重于欣赏,表现了某种智力的明晰而不取一时的兴会感发。在批评的样貌上部分接近朱光潜和梁宗岱,而对实用批评的兴趣颇有限度。真正体现“九叶”诗派实用批评特色,并且取得显著成绩的则是唐湜。唐湜(1920—)原名唐扬和,浙江温州人。1948年毕业于浙江大学,在校期间曾参与《诗创造》的编辑工作,后又为《中国新诗》中坚。作为“九叶”诗人,建国前有《骚动的城》、《英雄的草原》等诗集行世。是李健吾慧眼独具,将唐湜的批评文字通过《文艺复兴》同读者见面,同时也是李健吾独特的批评魅力给唐湜以激动。《意度集》1950年出版,是唐湜第一部文学批评著作。他既为“九叶”诗人,在批评对象的择取上自然有偏爱,由对现代派诗歌的热衷而使他相对注意某些富有艺术个性的作家作品,如小说家汪曾

祺、路翎，老诗人冯至、朱自清则使他钦敬不已。

1945年夏天，唐湜写下第一篇批评文字，蓝色的地中海湾，金点子似的西班牙的果园、卡蕾利亚的梦幻似的眼睛，似乎化成了一股热雾弥漫在他的那篇题为《阿左林的书》的文章中。和袁可嘉不一样，唐湜对某种制度化的论文体式无有兴味，他打算走如同李健吾一样的路数。他有他的梦想：

我那时觉得艺术是生活的批评，批评也该是一种能表现青春的生命力或成熟的对生活的沉思的艺术。一篇批评文章本身就应该是一幅好画，一篇好散文，或一篇有蓬勃的力量的搏斗的心理戏剧。只要它是真挚的，切实的，也就总是一致的，完整的，独自兀立着的，恰如一座山（它的崇高），一片水（它的渊深），或一片阳光（它的闪烁的浑朴）。^⑤

这是人的梦想！唐湜那样挚爱屈子和陶潜，因为他们诗作的意象是人的创造，是人创造的奇迹。或使我们从一种高扬的意气走入一个清明的世界，那是一个浪漫谛克的人格投掷；或使我们从一个雄健的生命走向一片素净的映画，那又是一种凝静的人格的映现。唐湜为冯至的十四行诗惊喜，这是高密度的抒情，它们属于一个沉挚的诗人，是他的凝定的姿态，有无数思想与生命的触手簇拥在它们的前后左右。唐湜更是敬仰荷马、弥尔顿和但丁的“雄伟的风格”，或单纯，或严肃，或两者兼而有之，所有这些都由诗人博大的心胸孕育成长。“艺术的风格也正是艺术家人性的风采”，唐湜称他的诗友为“严肃的星辰们”。他描述唐祈的转变，“从前那么静美的景致里渐渐出现了许多愤怒的眼睛，但诗人并不孩子般流泪感伤”；他说陈敬容有“自矜的心情”，从而使她“不能入神于物象，时时记起自我的存在”，向回忆与往日的脚步凝眸；他叹服杭约赫的驳杂，它们是一片面向“新人类的早晨”的心灵境界，新宇宙的觉识，人性在这里提高和凝结；他认为杜运燮的短诗最好，抒情或写景，静默，清澈，简单而虔诚，“正是作者完成自我人格的理想，这诗正是作者对自己的塑造”；他欢喜辛笛《手掌集》中“高高举起你可以呼吸全人类的热情”的诗句，以为这是“现代人”的理想，“灵肉完全一致，情理完全合拍，体质丰厚，思路曲折”；他激赏穆旦的诗，它们都是些诗人经历了一番内心焦灼的产物，“还有一些挣扎的痛苦印记”；他称郑敏是在“静夜里祈祷”，浑厚丰富，不时进行着对于生命的感悟，有时“感到了生活的空虚与幻灭”，“感到了浮士德在书房里的悲哀”……

“人”是诗的主题，也是批评的主题。唐湜把批评看做“一种感情的旅

行,一种沉思的试验,一种生活的‘操练’”,在批评中,他“似乎听到了生命临近的足音,青春的丰富与成熟”;他甚至相信批评主体是要“带着肌肉官能的感觉与欲望”来从事批评^①。悲剧色彩极浓的自我意识曾经飞扬在他对穆旦诗歌的评论中,他用他的全人格、血肉和思想,即如他所说的“肉感与思想的感性(Sensibility)”去味索和揭发穆旦“搏击者”的精神,因而能够作出穆旦“以全身心拥抱自我,也因而拥抱了历史的呼吸,拥抱了悲壮的‘山河交铸’的判断”^②。论诗如此,唐湜论小说亦复如斯。

周到地捕捉振荡点,细心地体味振荡的回波,使唐湜写成了洋洋洒洒的《路翎与他的〈求爱〉》。他是用心去贴近小说中的人物,感受着他们的体温和脉律;他又用升华了的情感去测度作家与他的人物之间的关系,描述着作家此时此地的心态。他把《求爱》集中的作品作了匠心的次第配置,将其阅读印象,不,部分连带着意志转化为路翎小说的情感世界。《路翎与他的〈求爱〉》是唐湜艺术经验与路翎小说世界的渗合,也是批评家与小说家两颗心的碰撞:

作者告诉我们,在他写作的那时间里,他所接触的东西大半非常沉闷,带着一种黯淡的性质。“巨大的思想内容被浓烟遮盖着而窒息了,旋转在我底四周的却是一个花样繁复的世界。在我逐渐地认识这个世界的时候,我底精神常常地被迫着后退,但我也偶尔抓住了汹涌的波涛中的碎船底一片,从它们来继续我底道路。”是的,我们可以感觉到一种阴郁的类乎呻吟的感情;但这感情同时是一股强大的激荡,恰如破船之下的海洋的激荡。不错,这时代的诗正应该是激荡的人生,激荡世界的诗。但这激荡的诗是应该以更凝炼更透明的光采来表现的。

批评家的语言是诗的,因为他是用诗人的心在观察、揣摩、过滤、提升。唐湜的评论最像李健吾,最契合李长之所说的“批评的感情主义”。

《虔诚的纳蕤思》是评论汪曾祺的,结论文字神情风发,显示了唐湜澄澈的思辨力量,更值得注意的是论者中西合璧的态度:

我知道现代欧洲文学,特别是“意识流”与心理分析派的小说对汪曾祺有过很大的影响,他主要的是该归入现代主义者群里的,他的小说的理想,随处是象征而没有一点象征“意味”,正是现代主义的小说理想,然而这一切是通过纯粹中国的气派与风格来表现的。我知道他在大学里念的是中文,而他的一篇小说《绿猫》告诉了我他对中国文学的

理解与修养,对魏晋六朝人的为人与文学的风格也曾有过向往,《世说》与《文心雕龙》也是他最喜欢的两部古书,他有魏晋人的那份潇洒自如,也有中国式的实事求是的现实主义精神。他是娴熟世态的,却又有自觉的超拔力与透视力,堕污泥而不染,不,他竟然变污泥为晶莹的宝石。他浮沉于平凡的事,竟能使平凡都变为神奇。他的文字,不,他的语言是洗炼的,几几乎全是纯粹京白,间也有一些生动的古文词。我很少读到比他的文字更能传神的东西,在他的作品里,几乎字字都尽了最大的功能,精纯已极。他的文体风格是少有西洋风的痕迹,有的也是变成中国人所习见的了,他这风格,显然是从废名、沈从文处转化来的,可是比起他们的拙朴,他的却似乎更有光采华辉,更有得心应手之妙,从容,诚挚,却又有丰富的机智与讽喻。他的恬淡的文字风格正表现了他的恬淡的思想风格,一个中国传统的哲学观念,调节情感,归于中和。

唐湜的批评在范式上显然有许多赅续民族传统批评的成分,最突出的是表现作家品评时有一语中的传神之笔,此外,还表现在用诗的或散文的方式写评论,潇洒俊逸。前者可以其多数批评文字题名为例,《搏击者穆旦》、《沉思者冯至》、《虔诚的纳蕤思》、《郑敏静夜里的祈祷》、《生命树上的果实》、《严肃的星辰们》等等。后者,我们从上述所征引的段落中可以看出,制度式的“始、叙、证、辩、结”与唐湜并不相宜。他那支满蘸情感的笔引导读者去欣赏,领会作家与作品的艺术奥妙,他那么亲切地叫读者去发现“人”的艺术家,甚至以杰出的示范给读者托出了一个个活生生的艺术家。

但是,唐湜到底清楚民族传统批评的限制,于是他也将自己的眼光投向西方,以为“欧洲人科学的批评方法”是一笔不可或缺财富。他期许着:

不过思精仍必须体大,我们仍应该要求一种雄浑的思想风格统摄着一切,又体贴着、呼应着一切生灵的叫喊,岩石般挺凸而出,博大而又精深,生活的热情如岩浆般凝定于坚实又透明的意象——一个现代的进步的新世界。^③

唐湜同袁可嘉一样,他也是从20世纪现代派思潮中激活自己的思路的,他同样以艾略特、奥登、里尔克相标榜,袁可嘉由社会学、心理学和美学相综合的文学思想也被他视为自己景从侍奉的理想。他也有部分理论阐扬,但远不及袁可嘉,短少系统性,然而,在实用批评方面,倒每每都有“含咀英华”的创获。过于绚烂,智力炫耀过甚,大抵是我们对唐湜惟一的求全。

第五节 邵 荃 麟

将实际的革命活动与具体的文学活动融于一体,是早期中国共产党人留给历史的经验,对此,左翼文学显示过正面的意义,至1940年代,它已经衍化为某种前提,支配着解放区的文学实践,也规范着某些非解放区批评家。充分的投入,几乎全身心地服从党的根本任务,总是站在时代的前沿不断提示文学的政治价值,瞿秋白、冯雪峰、张闻天、周扬是突出的代表。邵荃麟大概也是这样的人物,一般所谓的“背景”,即政治任务对于他的规定,将是考察他的多数大块文章最重要的依据。大概只是在相当微观的方面,面对某些个别性的文艺现象,比如某些作家作品批评,他不时会凭借自身对于文艺特质的潜在认识,说出一些相当杰出的然而也是相当个人化的感受。这些都是他非常相像于1940年代以后的周扬的地方,但在个人的气质上,他不及周扬冷静,或者说他还没有达到周扬那样消解“充分投入”的个人性。

邵荃麟(1906—1971),原名邵骏运,曾用名邵逸民,主要笔名有荃麟、荃、力夫、契若等。浙江慈溪人。1926年就读于复旦大学,同年参加中国共产主义青年团和共产党,曾任共青团上海江湾吴淞区委书记。1927年至1928年任共青团杭州地委组织部长、共青团上海杨浦、法租界区委书记,参加过上海三次武装起义。起义失败后,调任共青团江苏省委常委、浙江省委书记,中国共产党浙江省委常委。后因病重而离职休养,与革命文化活动有较多接触。1937年后,先后任中共东南局文委书记、桂林文化工作小组组长、中共重庆局文委委员,并在桂林编辑《文化杂志》月刊,在重庆主编《文艺杂志》。1946年去香港,任中共香港工委副书记、南方局文委书记等职,并主编《大众文艺丛刊》。建国后历任政务院文教委员会副秘书长、中宣部副秘书长、教育处处长等职。1953年起任中国作协副主席兼党组书记。

《建立新的美学观点》是邵荃麟1941年的文字,它包含有作者最基本的文艺观点,甚至也可以由此把捉作者文学批评的根本动力。他指出:

我们新的美学观点,自然是以上述所谓“一切凡是引导人类的成长,生活提高的,就是不可分割的唯一的善和美”作为基本的标准,而在目前这个环境中,我们更具体的说,就是:一切凡是促进我们民族力量

的成长,和使国民生活向上的,就是不可分割的唯一的善和美。……在艺术创造上,我们必须从这种新的观点上去找寻主题。通过艺术的手段来唤起人民对于民族奋斗的创造的热情,和指示未来的灿烂的前途。

我们新的美学观点必须是建立在最大多数的国民大众的基础之上。我们的美学,观点必须是与大众的劳动结合着的,这样才能取得其最现实的内容;在这里,我们的艺术家必须在生活实践上能够和大众取得一致。

基于如许的认识,邵荃麟的批评在功能上是隶属于政治需要的,而在方法上多处依赖政策的导引。他在整个1940年代写下数量不少的关于检讨文艺运动的文章,以政策讨论批评,再由批评论证政策,是这些文章最基本的特色。因此,邵荃麟的批评较之一般关涉文艺运动方向的同类批评,不仅止于理论的意义,更在于它表达的是一个实践的问题,具有特别的认识价值。早在抗战前夕,他已根据党在民族革命战争统一战线中的地位方面的策略,引经据典地强调,统一战线的运用,并不是“降低自己力量的表现”,它绝不是“妥协”,也不是“默契”,相反的,“应绝对保住自己的立场与领导者的地位底独立性”。他特别指出,“我们不要忘记自己阵线内的矛盾。我们不要幻想以为统一战线的口号一提出,各阶层,各集团,各派别的人就立刻会水乳交融的和谐起来。”应该继续反对“宗派主义”的关门主义,但当前更需要提倡民主的作风,反对“集权主义”或“包办主义”^④。从他的提法,可以明白地看到他的批评已不是一般地适应着革命运动的发展,径直是党的政策在文艺领域的具体化。

抗战相持阶段,党的持久战思想要求面对现实,发扬“韧性”的斗争精神。邵荃麟于1942年写下的《对于当前文化界的若干感想》,便明确地指出当时的抗战文化工作存在着“质赶不上量的发展”的“虚胖病”,并且将“充实文化的思想内容”作为治疗这类病症最主要的药石和手段。具体地说,“第一,要提高文化的批判精神,建立批评工作,发扬学术的空气;第二,要坚持一种韧性的战斗精神,以对付这持久抗战的种种艰困;第三,要切实改革我们的研究和学风,从概念的认识突入到具体事物的理解,从而来发展我们的思想方法”。这些大抵都可以归于“政策演绎”一路,当我们将其与大量延安整风文献对读,是不难发现其中的气氛的。作为更有影响的例子是他为香港《大众文艺丛刊》创刊号执笔的《对于当前文艺运动的意见——检讨·批判·和今后的方向》。

这件长篇论文是依据毛泽东 1947 年 12 月 25 日《目前形势和我们的任务》的精神撰写的,是配合党的“打倒蒋介石,解放全中国”的政治总目标的文艺意见。在它的“检讨”部分,提出了一个极其重要的观点,对自抗战十年以来文艺运动作了基本估价:

我们的文艺运动是处在一种右倾状态中。形成这右倾状态的,是由于长期抗日文艺统一战线运动中,我们忽略了对于两条路线斗争的坚持,在克服“关门主义”的倾向时,却也不自觉地削弱了自己的阶级立场,甚至这种观念在许多人的头脑中久已模糊了。因此,我们的文艺运动中就缺乏一个以工农阶级意识为领导的强旺思想主流,缺乏这种思想的组织力量,使我们不能形成一支像曾经走在鲁迅先生大旗下那样强壮的队伍。

由此,邵荃麟指出:“今天文艺思想上的混乱状态,主要即是由于个人主义意识和思想代替了群众的意识和集体主义的思想”,其中以“对所谓内在生命力与人格力量的追求”和“浅薄的人道主义和旁观者底微温的怜悯与感叹”为主要表现。

论文的“批判”部分在当时影响最大。在“首先,是对自己的批判”的标题下,邵荃麟认为,突出的问题是毛泽东《讲话》的成果,“在后方没有得到应有的普遍和热烈的讨论”,直接后果是“作家逐渐忽略了新文艺运动一贯以来的大众立场,也忽略了自身意识改造的任务”;“被那种软弱无能的,只顾团结没有斗争的右倾观念所束缚着,对于一切不正确的倾向,以至堕落的市侩文化,不敢作正面的批判”。也是在这一部分中,论文将朱光潜、沈从文、萧乾等指认为敌对的“恶劣的倾向”的代表。

于是论文在“方向”部分自然地突出了“思想斗争”的成分,其中对朱光潜等人的批判是名重一时的文字——

反动文艺思想,在中国可谓极微弱的,早已为群众唾弃,但是在反动统治直接支持下,它们仍然不断的出现,或化装而露面。对于这些,我们必须揭露它的毒害性,而予以彻底打击。……其次,也是更主要的,是地主大资产阶级的帮凶和帮闲文艺。这中间有朱光潜、梁实秋、沈从文等人的“为艺术而艺术论”,有徐仲年的“唯生主义文艺论”和“文艺再革命论”,有顾一樵的“文艺的复兴论”,以及易君左、萧乾、张道藩等人一切莫名其妙的怪论。这些人,或则公然摆出四大家族奴才总管

的面目,或者扭扭捏捏化装为“自由主义者”的姿态,但同样掩遮不了他们鼻子上的白粉。不久前,连沈从文等人,也来配合四大家族的和平阴谋,鼓吹新第三方面的活动了。以一个攻击艺术家于政治的人,也鬼鬼祟祟干这些混水摸鱼的勾当,它的荒谬是不堪一击的。但我们决不能因其脆弱而放松对他们的抨击。因为他们是直接作为反动统治的代言人的。

邵荃麟的意见不是仅仅属于他个人的,它来自时代的根本性思潮,来自当时革命文艺工作者对自身使命的一种确立。如果要指出它的局限性,那么,这是自1930年代左翼文艺运动发生以来一直没有得到根本根除的思想方法上的形而上学,以及对于中国现代文学运动中民主主义统一战线策略的片面理解。属于邵荃麟本人的是他作为批评家,一贯地注重自己的实践与意见必须随时适应革命政治运动的基本方向。在《新形势下文艺运动上的几个问题》中,他批驳了所谓把文艺看成是“宣传手段”、“文艺成为政治的婢仆”的说法,集中表达了他那个时代对于文艺的主流看法。他认为文艺虽有独特的性能,是一种独特的意识形态,“但我们也不要忘记这意识形态是建立在政治基础上和作为下层基础的经济关系之上的,不要忘记它是整个革命的一个环节,它的运动必须是从属于整个政治的运动,才能发挥出独有的性能,好比一个齿轮是跟着整个机器的运动而发生其作用”一样。

邵荃麟数量不算少的实用批评,从总的方向看,也是以应和一定时期政治任务为基本背景的,包括他对鲁迅的阐扬,也往往从文艺运动和民族解放战争结合的角度立论的。为鲁迅逝世十一周年而作的《论鲁迅先生的不妥协精神》就不同意把鲁迅的不妥协精神理解为欧洲资产阶级启蒙运动的精神;也不同意有人把它“仅仅作为他个人的主观精神因素去理解,而仿佛是这种主观精神因素决定了鲁迅的一生战斗”。他认为这些看法共同的片面性,就是“把鲁迅先生这种精神与中国人民分离开来,离开了中国人民,是看不到鲁迅先生的,离开了鲁迅先生与中国人民的关系,是看不到鲁迅精神的”。在他看来,毛泽东《新民主主义论》中的概括是最精警的——“鲁迅的骨头是最硬的,他没有丝毫的奴颜与媚骨,这是殖民地半殖民地人民最可宝贵的性格”——因为它说明了鲁迅性格的“历史社会与阶级背景”。他指出,鲁迅的精神对于我们的今天,“实在可以说太需要了”,“为了使革命队伍更纯粹、精锐,为了克服革命最后行程中的困难和某些动摇思想”,也为了“进一步以一切力量把敌人坚决、彻底、干净、全部消灭”。

在评论人民文艺的篇什中,邵荃麟要求文艺需要从“深”与“广”两个维度发展,所谓“深”,即是“群众的观点”和“民主化的要求”;所谓“广”,也即是思想感情到艺术形式的“大众化”。凡此,所依持的背景仍然是迅速发展着的革命现实和更有效地宣传群众、团结群众的任务^⑤。他身在香港,对远在解放区的创作的关注,首先是为宣传毛泽东《讲话》精神的。他对赵树理的《李家庄的变迁》的赞赏,集中在两个方面,其一,“作者完全是从农民的生活与实践中去取得人民的思想感情,而以这种有血有肉的思想感情作为他创作的出发点”;其二,作者的风格“与其说是个人的独创,毋宁说是从中国农民那种朴素、单纯、坚忍的生活风格中吸取来的。这里没有那种繁琐、细腻、纤美的调子,也没有那种脆弱的感伤或空洞的激昂,它所显示给我们的是一种朴素的美,这是符合于现代劳动人民的美学观点的”。^⑥

不过,对于文艺特质的近乎本能的敏感,有时也会使邵荃麟说出令人难忘的话,这些是很值得注意的。抗战初期,有关于抗战英雄描写问题的讨论,他的《〈英雄〉题记》表达了一则相当平实而有趣的意见:这集子里所描写的“非但找不到半个英雄,相反的,倒几乎全是一些社会上最委琐最卑微的人物”。现实生活的启迪和对于艺术感召力的确信,驱使他明白表示:“对于这些卑微人物,我却是爱好的,好像是朋友在一起厮混得久一些,自不免有一种眷恋之情”。他进而又指出:“所谓英雄,倒并不是什么得天独厚的了不起人物,他们原是从平凡的生活中间挣扎出来的”。抗战以来,我们面对的是“新的社会意识”高涨的生活,这种“新的社会意识”,随着“逐渐渗入于人民日常生活,在这中间带给他们以诞生新的英雄的因素,而在巨大的历史斗争和革命过程中,这些因素被孕育着,发展着”,以至影响着他们“纯朴和善良的灵魂”。他倾向于从整体性的观点来理解作家的观察和表现生活,以为光明与黑暗是互相交织在现实过程之中的,不从整个现实生活上去发掘,“只是一味的夸张光明,或暴露黑暗,都未见得是最忠实艺术态度”。联系他在解放后“大连会议”上对于描写“中间人物”的意见,我们有理由重视他如下的看法:

我以为今天文学工作者并不一定要去追求那些壮丽辉煌的史诗题材,更主要的倒是从我们周围比较熟悉的人民日常生活中,去认识社会变革的真实状貌,去感受他们的爱与憎、愤怒与欣悦,从琐屑与平凡中间去窥察他们的新生与没落的过程,从各阶层的生活细节中去看到他们意识的矛盾、变化与孕育状态,从这些方向上以达到典型创造的境

界,这也许是有意义的。

《大众文艺丛刊》对胡风“主观战斗精神”的批判,是1948年的事,其实在此以前,邵荃麟对胡风派的某些创作实绩是抱有不错的观感的。1944年对路翎的小说《饥饿的郭素娥》的评介便是著例。他在《〈饥饿的郭素娥〉》一文中盛赞路翎的这部小说“可以说在中国的新现实主义文学中已经放射出一道鲜明的光彩”。他被小说中充满着强烈的生命力所震撼,认为那里有一种“人类灵魂里的呼声,这种呼声似乎是浮沉而微弱的,然而却叫出了多世纪来在旧传统磨难下底中国人的痛苦、苦闷与原始的反抗,而且也暗示了新的觉醒的最初过程”。他指出,作品中的几个主要人物,“不仅在肉体上是饥饿者,更主要的,在精神上是病态者,饥饿者”,作者所追求的人民原始的强力,实际上是个性的积极的解放,它是从生活的搏斗和锻炼中获得的——“这种社会矛盾的深刻化表现在个人的内在矛盾的深刻化过程中,使他们有时会变成暂时的麻木,满足于自私的情欲,有时,又突然充满一种原始的兽性的变化”。批评家从他的前辈(比如二三十年代进步批评界对郁达夫小说中“性欲”描写的看法)承借到足够的经验,他将小说主角郭素娥的精神悲剧指认为是“丰富的青春生命力与她所处的环境”诸种矛盾的产物——“她的性格应该是从这种矛盾中来解释的,同时在她幼年历史里,是比较少受到传统道德观念熏染,这造成她大胆、强烈的情欲,比别的妇女更迫切要求人的权利。而在一般社会眼里,就成为一个淫贱、放荡的女人了”。为我们更看重的还在于,邵荃麟借着郭素娥这个形象,已经多少认清了路翎特异的创作个性,即他在《〈英雄〉题记》中所张扬的,那种“民族新生的曙光”以及“新的英雄诞生的因素”。

邵荃麟是现代文学批评史上“政治重塑时期”的重要代表之一。文学与人民、文学与政治,是他的批评世界中最突出的主题。作为一位文学批评家,他并不完全放逐文学,在可能的范围内,在他议论的前提中,或者在某一个时期、某一种场合,他还是顽强地表达着自己“文学”批评家的立场。他正面议论过批评为何物,比如有《关于批评》、《论马恩的文艺批评》等。他的实践业已证明有一定的片面性,但他自有其合理性,即便在严厉批判朱光潜、沈从文等人的《对于当前文艺运动的意见》,甚至在《朱光潜的怯懦与凶残》中,他大抵还着重于将“攻击个人”删削到最低限度,一如他在观念上坚持:“文艺批评的建立,首先应把基础放在群众的利益之上”,批评一个作家主要是为了纠正一种思想在群众中的影响,而不是对于一个作家

- ⑳ 《论〈北京人〉》,《在混乱里面》。
- ㉑ 《〈北京人〉速写》,《在混乱里面》。
- ㉒ 《〈蜕变〉一解》,《在混乱里面》。
- ㉓ 《民族战争与新文艺传统》,《民族战争与文艺性格》,重庆南天出版社 1945 年。
- ㉔ 注同㉑。
- ㉕ 注同㉑。
- ㉖ 注同㉑。
- ㉗ 注同㉑。
- ㉘ 《评〈诗的艺术〉》,《时与潮文艺》第 5 卷第 1 期。
- ㉙ 《论描写》,《创作论》,开明书店 1948 年。
- ㉚ 《论身边琐事与血雨腥风》,《文学枝叶》,益智出版社 1948 年。
- ㉛ 《文学运动与文学创作》,《论文学教育》,文化工作出版社 1950 年。
- ㉜ 唐湜:《诗的新生代》,《诗创造》第 8 期。
- ㉝ 《“人的文学”与“人民的文学”》,1947 年 7 月 6 日天津《大公报》“星期文艺”。
- ㉞ 《漫谈感伤》,1947 年 9 月 21 日天津《大公报》“星期文艺”。
- ㉟ 《新诗现代化》,1947 年 3 月 30 日天津《大公报》“星期文艺”。
- ㊱ 《新诗戏剧化》,《诗创造》第 12 期。
- ㊲ 注同㊱。
- ㊳ 注同㊱。
- ㊴ 《意度集·前记》,上海平原社 1950 年。
- ㊵ 注同㊴。
- ㊶ 《搏击者穆旦》,《意度集》。
- ㊷ 注同㊴。
- ㊸ 《对于运用文学上统一战线应有的认识》,《邵荃麟评论选集》上册,人民文学出版社 1981 年。
- ㊹ 参见《我们需要“深”与“广”》,1946 年 5 月 7—8 日汉口《大刚报》。
- ㊺ 《评〈李家庄的变迁〉》,《文艺生活》光复版第 13 期。

第十三章 现代文学批评的“一体化”(一)

第一节 中华全国第一次文学艺术工作者代表大会

1949年春,北平和平解放,中国人民解放军乘胜追击,挥师南下,国民党在大陆统治的彻底溃败已成定局,中国共产党今后的工作重心行将由农村转入城市。国统区,包括香港地区的大批进步作家及时被转移接送到华北解放区,在配合筹备新政治协商会议的同时,筹备并召开了全国文艺工作者代表大会。

1949年7月2日,大会正式开幕。朱德代表中共中央致祝词,周恩来向大会作了政治报告,毛泽东也到会讲了话。大会由郭沫若作题为“为建设新中国的人民文艺而奋斗”的总报告,茅盾和周扬的报告分别题为“在反动派压迫下斗争和发展的革命文艺”和“新的人民的文艺”。会议旨在“总结经验”,“交换意见”,“接受批评”,“砥砺学习”,以此“确定今后文艺工作者的方针任务”^①;《大会宣言》充满感激之情:“1942年毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后……这些年的经验证明了毛主席文艺方针的卓绝的预见与正确。……我们感谢毛主席对文艺的关心与领导,今后我们要继续贯彻这个方针。”

依据毛泽东《新民主主义论》的精神,总结“五四”以来中国新文学运动的历史经验是大会一系列报告的重要课题。

一,关于中国新文学运动的性质。郭沫若指出:“五四运动以后的新文化已经不是过时的旧民主主义的文化,而是无产阶级领导的人民大众反帝反封建的新民主主义文化;五四运动以后的新文艺已经不是过时的旧民主主义的文艺,而是无产阶级领导的人民大众反帝反封建的新民主主义的

文艺。”

二,关于中国新文学运动的成就。大会充分肯定了中国新文学运动与中国革命的有机结合,并最终成为后者重要的一翼。“三十年来新的文学艺术吸引了大群的青年走上进步和革命的道路,不少的文学艺术工作者自己参加革命斗争或者牺牲在革命斗争中。人民革命斗争得到了胜利,新的文学艺术也得到了胜利,……文学艺术和革命斗争,有这样一个不可分离的关系,这是中国新文艺的光荣。”^②抗战以来,“国统区的文艺工作者在政治的、经济的、文化的三重压迫下,和日本帝国主义、美国帝国主义、国民党反动派斗争,固守着自己的岗位,对于抗日民族解放战争,对于在反动统治下的民主运动,对于人民解放斗争,都起了积极的推动或配合的作用”^③。在解放区,“革命文艺已开始真正与广大工农兵群众相结合”,“文艺已成为教育群众、教育干部的有效工具之一,文艺工作已成为一个对人民十分负责的工作”。^④

三,关于中国新文学运动的经验。郭沫若指出:其一,惟无产阶级思想的领导,“五四以来的政治革命和文化革命文艺革命”,才“有着中国历史上所不曾有过的彻底性和不妥协性”;其二,“三十年来的新文艺运动主要是统一战线的文艺运动”;其三,两条路线的斗争,即“代表无产阶级和其他革命人民为人民而艺术的路线”与“代表软弱的自由资产阶级的所谓为艺术而艺术的路线”的斗争,斗争的结果是,“在欧美没落资产阶级文艺影响之下的为艺术而艺术的文艺理论已经完全破产了,为艺术而艺术的文艺作品也已经丧失了群众。曾经在这种为艺术而艺术的资产阶级文艺思想影响之下的许多文学家艺术家,也逐渐改变了他们的人生观和艺术观,接受了无产阶级文艺思想的领导。而无产阶级文艺思想领导的为人民服务的文学艺术,队伍日益壮大,方向日益明确,因此就日益受到广大人民群众欢迎和拥护”。周扬则以解放区人民文艺运动作证,“新的主题”(民族的、阶级的斗争与劳动生产成为了作品中压倒一切的主题)和“新的人物”(工农兵群众在作品中如同在社会中一样取得了真正主人公的地位),“正因为内容是新的,在形式方面也自然和它相适应地有许多新的创造”,即出现了“新的语言”(相当的大众化)和“新的形式”(和自己民族的、特别是民间的文艺传统保持了密切的血肉联系,采取了群众熟习的形式),凡此,是“解放区文艺工作者自觉地坚决地实践了”毛泽东所规定的“新中国的文艺方向”的结果。^⑤

四,关于中国新文学运动若干重要理论问题。

关于文艺与政治的关系。郭沫若说：“我们的文艺运动历来就有一种和政治运动相结合的传统”，然而，“我们的专业是文学艺术工作，我们对于革命斗争和建设固然应该用政治行动来参加，但主要还应该用我们的文学艺术工作来参加”^⑥。周扬认为：“我们的文艺既然是为政治服务，具体地说，就是为战争为生产服务的，那末文艺就应当推动战斗、生产”。文艺工作者必须“学习各种基本政策”，认为“离开了政策观点，便不能懂得新时代的人民生活中的根本规律”，“只有站在正确的政策观点上，才能使自己避免单从偶然的感想、印象或者个人的趣味来摄取生活中的某些片断，自觉或不自觉地对生活作歪曲的描写”^⑦。茅盾则分析了文艺中政治性和艺术性的关系，认为两者“不仅是何者更为重要一点的问题，而且包含着对于艺术性高低的衡量究竟用什么尺度问题”，成功的艺术作品的“政治效果不仅是一时的，而且能保持久远，但是其所以有长远的效果正因为它最深刻地表现了现实的政治性缘故”。^⑧

关于文艺为人民服务、为工农兵服务。周恩来指出，对绝大多数文艺工作者来说，他们是“不熟悉或不完全熟悉”工农兵生活的，因而首要问题是“熟悉工农兵”，至于文艺为工农兵服务，“当然不是说文艺作品只能写工农兵”，“不是说我们不要熟悉社会上别的阶级，不要写别的阶级的人物”，但是“主要的力量”则应放在“写工农兵”上面，“不然就不可能反映出这个伟大的时代，不可能反映出创造这个伟大时代的伟大劳动人民”。周扬以解放区文艺运动的经验强调说：“自然，文艺可以描写一切阶级，一切人物的活动，工农兵的生活和斗争也只有在与其它阶级的一定关系上才能被完全地表现出来。但是重点必须放在工农兵身上，……因为工农兵群众是解放战争与国家建设的主体的缘故。”郭沫若则指出：“五四以来新文艺的主要缺点就是和人民大众结合得不够”，其教训集中到一点，也即“我们文学艺术工作者自己必须经过各种不同的途径去和人民大众结合”。茅盾在谈到国统区曾经出现的“主观论”问题时，强调破除小资产阶级的立场、观点与态度问题的重要性，并且提出：作家要解决“在思想与生活上真正与人民大众相结合的问题”，必须“彻底放弃小资产阶级的主观立场”，打破阻碍“作家去和人民大众的思想情绪打成一片的根本因素”——“小资产阶级的观点思想与情调”。因此郭沫若认为：由于“今天的中国社会正处于伟大的剧烈的变化之中，我们所面对的现实比过去的文艺工作者所面对的现实要复杂得多，而我们对于读者、观众、听众又必须采取比过去的文学艺术工作者很不相同的严肃的

负责态度,因此,学习革命的理论 and 政策,学习进步的文艺理论,对于我们就十分必要了。只有通过这种学习,我们才能正确地深刻地认识现实,我们才能提高我们的文学艺术作品的思想性”。

会议还认为,为了正确贯彻文艺为工农兵服务的方针,必须端正“普及与提高”的关系。周恩来指出,现在还是“普及第一”,周扬则补充说:即使党的整个工作重心实现了向城市的转移,“就整个文艺运动来说,仍然是普及第一”,而且普及的重点仍在农村。“一切文艺工作者,包括专家在内,必须时时将眼光放在工农兵群众的文艺活动上,注意研究群众文艺活动的情况与问题,把指导普及作为一切文艺工作者无可推脱的共同的负责”,只有全力做到这一点,“才能满足普及的需要,也才能达到提高的目的”。

作为文艺为工农兵服务的一个重要方面,大会提出了改造旧文艺的问题。周恩来明确指出对旧文艺要有一个全面的分析并采用不同的态度:“旧文艺里的一切坏的部分,一切不适应于人民利益人民要求的部分”,“应当加以消灭”,否则就“会走到复古的路上去”,而“另外一些合理的、可以发展的东西”,应通过改造使之“慢慢的提高,进步,逐渐变成新文艺的组成部分”。总之,“凡是在群众中有基础的旧文艺,都应当重视它的改造”,“而首先和主要的是内容的改造,但是体现这种内容的改造而来的,对于形式也必须有适应的与逐步的改造,然后才能达到内容与形式的和谐与统一”。郭沫若也认为,“在新文艺界内部,也不容讳言的仍然存在着帝国主义国家资产阶级文艺和中国封建主义文艺的影响,我们应该以批评与自我批评的方法来彻底消除。我们要从新文艺运动的外部 and 内部来扫除这些旧文艺和旧影响”。周扬还以解放区“改革旧剧”为例,提出了改造旧文艺应当注意两点,即“一方面要防止急躁态度”,“另一方面则必须反对不适当地强调”旧文艺形式的“完整性”而不敢大胆突破的错误保守观点。

当然,有关这一问题的延伸,郭沫若还指出:“我们要批判地接受一切文学艺术遗产”,即使从提高文学作品的艺术性角度来说也是这样——“要提高艺术性,就必须批判地接受中国的外国的文学艺术遗产,吸收那些适合于人民,并为人们所容易接受的东西,而抛弃那些相反的东西”,总之,“对于中国的文学艺术遗产也好,对于外国的文学艺术遗产也好,我们不应该盲目地轻视、排斥,也不应该盲目地崇拜、搬用”。

全国第一次文代会的理论成果是“历史与现实”结合,具体运用马克思主义、毛泽东文艺思想的产物,表达的是现代文学批评中“群众与文学”、“政

治与文学”、“党与文学”相结合的传统,并以延安解放区的实践经验为础石,确立了新中国文艺的根本方向。对于这份巨大成果的轻视,是不健康的,甚至是错误的,不能抹杀一种囿于特殊条件下的批评形态,同时也不能不估计到新政权建立初期情况尚未熟悉和经验相对匮乏的特点。然而,无视这份成果中轻视文艺特殊性质,将文艺与政治的天然关系理解为“文艺与具体政策”的关系,同样是不健康的,也是绝对错误的。尤其是,极度推崇民族解放战争条件下的延安经验,机械地将之套用为新中国文艺运动的方向,当时就流行“北风南下”这句话,缺乏适应新的历史时期的及时和必要的调整,种下了偏向的根苗。事实表明,工作重心虽已明确由农村向城市转移,但包括文艺运动在内的整个指导思想和运作方式并没有适应这种转移,以至延安人民文艺运动中的局限,在新中国文艺运动中没有得到克服,甚至有所发展。到“十年浩劫”时期,一方面把多少合理的诬指为错误,另一方面又将必须及时纠正的问题,从极“左”方面加以利用和恶性发展。

全国第一次文代会,实现了解放区和国统区两支文艺大军的汇合,但并没有真正实现这两个地区的文艺工作者在文艺的立场上,即艺术的方法和作风上的沟通。延安解放区的文学家,首先是其中的批评家,带着他们延安的战时经验,大片占据新中国文艺事业的领导岗位,秉承政治领袖泛阶级斗争的估计和极端重视意识形态工具性能,疏于建树文艺为工农兵服务与时俱进的品格,以政策代替文艺批评,驱使文学无条件地成为政治的扈从,开创了“一体化”时期,从而渐次拒斥和消解了文学及其批评壮健发展的生命。

第二节 批评的陷落

新中国的文学批评以宣传第一次文代会精神为其最初篇章,而第一个节目是上海《文汇报》“磁力”副刊上的那场关于“可不可以写小资产阶级”的论争。1949年8月22日《文汇报》刊载“上海影剧协会”欢迎赴京出席文代会代表的报道,报道引述了陈白尘传达报告的摘要,其中有这样一段话:“文艺为工农兵,而且应以工农兵为主角,所谓也可以写小资产阶级,是指在以工农兵为主角的作品中,可以有小资产阶级、资产阶级人物出现”。不出一星期,冼群则以文代会代表的身份撰文纠正视听:“在北平的文代会上,至少

我个人没有听到和看见过与他(陈白尘)的意见相同的报告和决议的;也没有读到过刊载类似这种意见的任何文件”。这本来是一个调适批评的契机,结果却演化为一场毫无想象力的论争。

冼群的观点,复述的是常识,但对立面的观点倒真实地表达了“常识”在那个时期的生存可能。反对冼群的文章以两方面的说法最突出,其一,客观现实表明工农阶级是革命的主力,作家要忠于现实,就只能“以工农兵为主角”,而小资产阶级“绝对不可能成为文艺的主角”^⑨。其二,即使在以小资产阶级知识分子转变为主题的作品里,也必须“着重写出工农兵的生活、意识、思想、感情”,以及如何教育、改造小资产阶级知识分子的过程,作品的主角“必然是一个由小资产阶级转变过来的工农兵,或已丢掉了小资产阶级立场向工农兵靠拢中的革命知识分子”,“这与以小资产阶级为主角是迥然不同的两件事”^⑩。值得注意的是,当时论争双方,都可以自由发表意见,空气相对还是民主的。是年10月,何其芳在《文艺报》第1卷第4期上发表《一个文艺创作问题的争议》的长文,议论了这场论争,主旨还在贯彻文代会制定的文艺方针。他说:“只看到为人民群众里面包括有为小资产阶级这一内容,而不认识或不强调今天的文艺家必须与工农兵相结合,必须改造自己,改造文艺,那就实际上等于并没有接受这个新方向。认识了强调了为人民群众里面应该首先为工农兵这一根本精神,但因此就简单地过火地认为一切具体文艺作品都绝对只能以工农兵为主角,那也是一种不适当的应用。”不过,这种多少还有所分析的意见却最终建立在如下根本性的基础上:面临历史交替的时代,要真正贯彻为人民服务并首先为工农兵服务的文艺新方向,出路就在努力去接近工农兵写好工农兵;那种“问题不在你写什么,而在你怎样写”的论调,实际上是不愿熟悉工农兵的遁词。何其芳的领导地位赋予他的意见带有总结性质,一言九鼎,代表了一种权威声音。两年后文艺整风,重提这场论争,情景便有了不同,冼群终于在《文汇报》上发表自我检查《文艺整风粉碎了我的盲目自满——从反省我提出“可不可以写小资产阶级”的问题谈起》,承认自己“在感情上所热切关怀的”,“是小资产阶级的文艺方向,小资产阶级的文艺上的地位”,是“犯了以小资产阶级的思想立场,来保卫小资产阶级文艺倾向的错误”。《文汇报》“磁力”副刊编辑唐弢在半年后,同样做起了言过其实的自我批评,把冼群等人的观点落脚于为“为保卫小资产阶级利益——特别在文艺上的地位而战”,是“对毛泽东文艺路线的一种含有阶级性的抗拒”^⑪。如果何其芳的文章,以思想政治问题夹缠进

理论问题,那么文艺整风后的旧事重提,已经彰显出政治代替批评的色彩了。

“春江水暖鸭先知”,发生在《文汇报》上的这场论争以及何其芳的文章,远远超出了某个具体文学问题的范围,显示了文学批评本性已开始朝边缘方向漫漶,不适当地被泛阶级意识所吸引。对于政治意识形态的自觉关注,支配了当时各种文学倾向和力量为适应新的文学环境而重新组合,目标是确立起“一体化”文学规范。

文艺与政治的关系问题,在整个现代文学历史上异常突出,并且争论不休。建国初期的文学批评在延安解放区和1940年代末滞港革命文学家提供的经验的基础上,进一步强化文学对政治的全面依赖和全面服从,教条主义和先验主义同时也得以进一步的发展。1950年初,阿垅在天津《文艺学习》第1期上发表了《论倾向性》一文。文章仍然坚持作者那个派别所持的政治与文艺一元论,虽不承认“为艺术而艺术”,却提出了“艺术即政治”的观点,重点论述了文学表现政治倾向性的特性。文章认为“在艺术问题上,如果没有艺术,也就谈不到政治”,并且指出“艺术,首先的条件是真”,真实的社会生活,真实的思想感情将是艺术的出发点。阿垅还征引了恩格斯《致玛·哈克纳斯》中的观点,提出作家在创作过程中,不应该把自己的“倾向”,“叠加”在作品中,而应是深深地“溶入”生动的艺术形象之中,让读者在阅读欣赏的过程中慢慢品味出来。当然,阿垅并没有理想地解决文学与政治的关系,他甚至也不可能解决文学真实性与倾向性的关系,然而,对于当时文艺界风行轻视艺术性,公式主义和教条主义的毫无顾忌,不无一定的针砭价值。结果却让阿垅大失所望,从延安解放区来的陈涌率先在《人民日报》副刊“人民文艺”第39期上著文《论文艺与政治的关系》,对《论倾向性》施以粗暴的批评。陈涌认为,从表面看来,阿垅“是拥护‘艺术与政治统一’的思想而反对只讲政治不讲艺术的公式主义”;但实际上,他却对毛泽东文艺思想“作了鲁莽的歪曲”。《论倾向性》,“形式上是进行两条路线的斗争,反对为艺术而艺术的公式主义,但实质上,却是同时反对艺术为政治服务的。它以反对为艺术而艺术始,以反对艺术积极地为政治服务终”。为了强化自己的批评逻辑,陈涌居然对马克思主义经典作家的艺术观点也持有怀疑态度,不仅说阿垅的征引,“是在恩格斯的草稿上发现,字迹模糊,不能辨认”,“所以是否完全符合恩格斯的原意,实在还不能确定”,并且还认为,即使能确定,这也只是在当时的历史条件下“对资产阶级进行思想斗争的策略”,是“为了

便利于通过文学作品来动摇和瓦解当时资产阶级读者的思想”。

作为对陈涌文章的有力配合,《人民日报》副刊“人民文艺”第40期还刊载史笃的《反对歪曲和伪造马列主义》,批评了阿垅用“张怀瑞”笔名在上海《起点》第2期上发表的《论正面人物与反面人物》,以政治批判的立场指责阿垅对于马列主义的“实用主义态度”。比较有意思的,当时的传媒已经有了为日后普遍采用的“转载”加“编者按”的风气。全国文联机关理论刊物《文艺报》第2期及时转载了陈涌的文章,“编辑部的话”称:阿垅的文章“在文艺与政治的关系上,对马克思主义的了解与文献的引用上,表现了很多歪曲、错误的观点”,文章“所表现出来的一些错误的观点和歪曲的理论,不论在目前,在过去,同样在其它的一些文艺工作同志及其它的一些论文中,也还是存在的,这说明在文艺战线上,理论与批评工作尚待展开,是值得大家来继续注意的”。凡此,显示了理论探讨与艺术批评开始毫不羞涩地和思想政治批判媾合。阿垅于是也毫无例外地陷入失语情境,《人民日报》副刊“人民文艺”第41期出现了他的自我批评。

围绕文艺为政治服务这个中心,邵荃麟《论文艺创作与政策和任务相结合》,引经据典地将周扬在延安时期和文代会报告中的思想发挥到淋漓尽致:“不懂得土改政策而企图去描写土改,不懂得劳动政策去描写工厂生活,无疑是会遭到失败的”。在谈到“文艺与政策相结合”的必然性和必要性时,邵荃麟说:

这不仅是为了政治的要求,而同样也是为了艺术的现实主义的要求。因为文艺创作的任务,即是通过艺术形象创造去反映现实,指导现实,所以我们要求一个作家能够从作品中集中地去反映出人民生活的意志和要求,能够有对现实的高度概括能力。而一个正确的政策,却正是现实最高的概括。正确的政策是领导者根据大多数人民的意志、希望和要求,经过其概括和科学的预见而制定出来的,因此它最集中地反映了这些人民的意志、希望、要求,并且不仅是今天的,也包括明天的,因而它才能成为一个国家制度所赖以生存的指针。……文艺创作如果离开这样一类的政策,离开了它的指导,它又怎能正确地反映出历史现实和指导现实,它又有什么现实主义可言呢?

问题的提法,显然超越了文学批评的本体范畴,是政治—文学批评的一种极端化形态,一般的政治信仰竟然驱逼邵荃麟的论点染上了某种“一劳永

逸”的政治被动症。当然,他万万料想不到,任何政党都存在着政策失误的可能,后来所发生事实证明中国共产党也不例外,况且在政治生活无序的状态下,任何作家都没有能力适应政策的变化不居。

早在1950年初,茅盾在《人民文学》社举办的“创作座谈会”上题为“目前创作上的一些问题”的讲话,也提出了文艺创作必须完成政治任务、配合政策宣传。作为新中国无党派人士的主要代表,茅盾说得相当得体:“因为既然有任务要交给我们去赶,就表示文艺工作对事业有用,对服务人民有长”,所以“如果为追求传世不朽而放弃现在的任务,那恐怕不对”。但是作为一个深谙艺术规律的作家和批评家,他多少还忧虑文艺“赶任务”与创作规律相矛盾。考虑到茅盾的影响,《文艺报》继发表邵荃麟《论文艺创作与政策和任务相结合》后,还先后以《关于“赶任务”问题》和《为什么“赶”不好》为题,综述各种意见,并有组织地展开讨论。两个月后,萧殷长篇专论《论“赶任务”》援引惯例,以最后总结的面目,实施思想统一。关于“赶任务”的重要性,萧殷文章毫无新见,而对“赶”不好的原因的分析倒有些意思。他虽然也说到领导在分配创作任务时,内容规定过死,时间催得太急,但是紧接指出,不能把主要责任推到领导那里,这是不公平的。他“稳妥”地说,“最主要的责任,应由作者自己来负”;“把‘任务’看做负担,用一种‘应付’观点去对待‘文艺服务政治’的严肃工作,敷衍塞责,潦草从事”,或“满足于现象罗列”,或“从概念出发”,或“添尾巴和扣帽子”,则是“赶”不好“任务”的根本原因。

1951年对萧也牧小说《我们夫妇之间》的批评,是继批判电影《武训传》之后发生的,其理论背景也即:“什么东西是应当称赞或歌颂的,什么东西是不应当称赞或歌颂的,什么东西是应当反对的”^⑫。对萧也牧小说的批评,显然回响着《文汇报》“磁力”副刊论争的声音,同时遭到批评的还有白刃的长篇小说《战斗到明天》、碧野的《我们的力量是无敌的》、电影《关连长》等。最早对《我们夫妇之间》发难的仍然是陈涌^⑬,但冯雪峰以读者“李定中”名义在《文艺报》上发表的《反对玩弄人民的态度,反对新的低级趣味》,把问题提到了惊心动魄的高度——作者对于女工人干部“从头到尾都是玩弄她”,“对于我们的人民是没有丝毫真诚的爱和热情的”,因此,“如果按照作者的这种态度来评定作者的阶级,那么,简直能够把他评为敌对阶级了,就是说,这种态度在客观效果上是我们的阶级敌人对我们的劳动人民的态度”。

这种意见出诸冯雪峰,令人遗憾,表现为1940年代后期《题外的话》的倒退。第一次文代会制定的方针以及制定过程中的细节在他还记忆犹新,

而全国范围对《武训传》的批判声势更令人感慨系之。有研究者还指出当时苏联文艺界批判歌剧《波格丹·赫美里尼茨基》和乌克兰诗人普罗柯菲耶夫的经验也影响到冯雪峰所采用的方式^⑭。对小资产阶级最有感受的丁玲以更深切的样貌写下了《作为一种倾向来看——给萧也牧的一封信》，文章认为《我们夫妇之间》是一篇“穿着工农兵衣服，而实际是歪曲嘲笑了工农兵的小说”，业已被人“当作旗帜，来拥护一些东西，和反对一些东西了”。论者言辞远较冯雪峰委婉，骨力却峭拔，将问题集中于反对工农兵文艺方向上。她说：

他们反对什么呢？那就是去年听到一阵子，说解放区的文艺太枯燥，没有感情，没有技术等呼声中所反对的那些东西。至于拥护什么呢？就是属于你的小说中所表现的和还不能完全包括在你的这篇小说之内的，一切属于你的作品的趣味。这些东西，在前年文代会时曾被坚持毛泽东的工农兵方向的口号压下去了，这两年来，他们正想复活，正在嚷叫，你的作品给了他们以空隙，他们就借你的作品而大发讨论，大做文章。因此，这就不能说只是你个人的创作问题，而是使人在文艺界嗅出一种坏味道来，应当是看成一种文艺倾向的问题了。

萧也牧最终慑服于压力，照例推出自我批评《我一定要切实地改正错误》，而批评界极力推荐马烽《结婚》、谷峪《新事新办》、柳青《沙家店战斗》（《铜墙铁壁》最后4章）、白朗《为了明天》、孙犁《风云初记》、沈西蒙和沈默君的《南征北战》，包括高玉宝的《高玉宝》等，形成了一种有破有立的态势。文学批评也不再是一种讲究科学性并富有个性特征的创造活动，而是直接体现政治意图、维护规范，径直是对文学现象予以“裁决”“定性”的工具。

建国初期，为了强化文学与政治的重合，某些批评主题或范畴拥有压倒一切的特殊地位，社会主义现实主义和英雄人物论，是其中最突出的两个主题。

经过文艺界整风和知识分子思想改造运动，“社会主义现实主义”被确定为新中国文艺创作和批评的最高准则。“社会主义现实主义”是20世纪三四十年代苏联文学界的方针，内含斯大林时代极端的政治需求。周扬在“左联”时期最先对此有过阐述，但在日后一个较长的时期内并没有像样的响应。现实主义虽已君临天下，但名目各别。“左联”时期有“革命的现实主义”、“新现实主义”、“无产阶级现实主义”等；抗战以来，邓拓主张“三民主主

义现实主义”,史笃主张“新民主主义的现实主义”,洁孺主张“民族革命的现实主义”,巴人主张“抗日的现实主义”,连周扬也转而主张“民主主义现实主义”。1950年代初,文艺界开展社会主义现实主义的学习和讨论,尽管意见并非完全一致,却基本集中在“从现实的革命发展”中真实地、历史地和具体地去描写现实,从而形成了文学批评无休止地围绕在是否写出生活“真实”、生活“本质”,是否表现了“历史发展规律”等等问题上。凡此,远非是一种文学方法论的推行,原因大抵还在政治,一种对政治权威力量的神话张扬,当然也包括为了配合对外政策的向苏联“一边倒”。周扬应苏联《红旗》杂志之邀而写的《社会主义现实主义——中国文学前进的道路》并没有过多论证具体的理论问题,而结合中国文学实际着重评述了社会主义现实主义对于发展新中国文学的指导意义。——“伟大的苏联文学在中国人民的生活中占有重要地位,并给予了中国文学以巨大的影响”;“苏联文学的强大力量就在于:它是站在共产主义的立场上观察和表现生活,善于把今天的现实和明天的理想结合起来,换句话说,它的力量就在于社会主义现实主义的方法”;“社会主义现实主义,现在已成为全世界一切进步作家的旗帜,中国人民的文学正在这个旗帜下前进。正如中国新民主主义革命是无产阶级社会主义世界革命的组成部分一样,中国人民的文学也是世界社会主义现实主义的组成部分”。这类满贮深浓政治意味的话语,不是过来人是很难把捉其中真实精神的。

社会主义现实主义另一题中应有之义,即为描写现实“必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来”,这便引发了关于创造英雄人物问题的探讨。陈荒煤建国初在中南地区主持部队文艺工作,于1951年4月22日《长江日报》发表《为创造新的英雄典型而努力》,继之还在《解放军文艺》创刊号上发表《创造伟大的人民解放军的英雄典型》,批评创作中英雄人物或正面人物的苍白无力,缺乏血肉丰满的现实感,并归之为“思想性与艺术性的贫乏”,同时又正面提出“努力表现代表时代进步力量的英雄人物”。《文艺报》虽及时转载了陈荒煤的文章,并组织讨论,但收效甚微。经过批判电影《武训传》和萧也牧创作倾向后,情景大变,资产阶级、小资产阶级思想倾向已沦为“老鼠过街,人人喊打”,部队评论家张立云对碧野长篇小说《我们的力量是无敌的》批评,出奇地将对象的缺陷升格为“歪曲解放军的形象,表现了小资产阶级思想倾向”之后,讨论也因此失去了正常的形态。周扬在第二次文代会的报告中,则明确提出表现新的英雄人物是“当

前文艺创作的最主要的、最中心的任务”，以英雄人物的榜样力量来激励人们去同一切阻碍社会前进的力量和落后的事物做斗争。他甚至还为塑造英雄人物设置了“框架”：“决不可把在作品中表现反面人物和表现正面人物两者放在同等地位”；能否写英雄人物缺点的提法本身就是不恰当的，英雄人物并非没有缺点，但“他对于他自己的缺点采取不调和的态度，他能够勇敢地接受群众的批评和勇敢地自我批评”，因此“许多英雄人物并不重要的缺点在作品中是完全可以忽略或应当忽略的”；“我们的现实主义者必须同时是革命的理想主义者”，因此“有意识地忽略他（英雄人物）的一些不重要的缺点”，是与我们目前所倡导的社会主义现实主义的创作原则完全一致的。当然也有试图挑战这个框架的，冯雪峰的《英雄和群众及其它》便是著例，但在政策意识的抑制下，最终没有得到主导舆论的支持，犹如冯雪峰为第二次文代会起草的报告最终不得不流产一样。

从第一次文代会到第二次文代会，前后四年，是现代文学权威主义正式确立并实施的时期，也是现代文学批评“一体化”规范日渐形成并产生作用的时期。批评原本所潜在的自由创造能力，包括它对体制化的挣扎大半显得力不从心。文艺界1951年年底起新一轮的整风学习，差不多是延安文艺整风的延续，广泛的知识分子思想改造运动，普遍表现为或对权力话语的迎合，或因对权力话语的缄默而放逐批评。抹杀以至扫荡批评的个性和创造，成为流行的风气，“文艺界领导人照搬苏联文艺界的口号，移植苏联文艺界的概念；其他人是发挥领导人的提法，演绎领导人的观念”^⑮。这里的“苏联”，不啻是一种确实的存在，它可以推而广之到中国大部由现行政治力量确立的传统。行政的管理手段和苏联“斯大林—日丹诺夫”模式，以特别严峻的方式施行着对于文艺批评的统治。自我批评（批判）对于反批评的消解，文学批评可以由组织决议来代替，以及大面积高声调的应景表态文字对于严正批评的玩弄，奇迹般地创造了现代批评史上的新景观。

第三节 批评“一体化”的确立

新中国文学批评“一体化”的最后确立，是通过批判电影《武训传》、批判《红楼梦》研究与胡适资产阶级唯心论思想、批判“胡风反革命集团”等三大

事件实现的。

批判电影《武训传》，是建国后最早震动全国的大事件。它是政治批判代替文艺批判的最初模本，几乎也是延安时期批判王实味《野百合花》的复制。电影《武训传》，据现存放映记录证明是受到观众欢迎的，三个月内京津沪三地报刊赞扬文字达五六十篇之多，与此同时，与电影内容有关的电影小说《武训传》、《武训画传》、章回小说《千古奇丐》等出版物，也广为流布。电影以及武训“行乞兴学”事状，当然可以批评，但批评有理由要求将对象放诸艺术和历史的范围内。《人民日报》于1951年5月20日却以社论的形式发表由毛泽东参与修改、撰写的《应当重视电影〈武训传〉的讨论》，一场席卷全国的批判运动也因此出现。“我国文艺界的思想混乱达到了何等的程度！”——社论尖锐指出：“值得注意的，是一些号称学得了马克思主义的共产党员”，“丧失了批判的能力，有些人则竟至向这种反动思想投降”，并大声呼号“资产阶级的反动思想侵入了战斗的共产党”。配发的短评《共产党员应该参加关于〈武训传〉的批评》，向全党发出号召，要求“每一个看过这部电影或看过歌颂武训的论文的共产党员都不应该对于这样重要的政治思想问题保持沉默，都应该积极起来自觉地同错误思想进行斗争。如果自己犯过歌颂武训的错误，就应当作严肃的公开的自我批评”，各级组织对其应“按照具体情况做出适当的结论”。由此可见，全部问题已经超越了一部电影和一个历史人物，而是刚刚夺取政权的中国共产党人巩固和扩大意识形态战线的一场主动战役。

于是，差不多有半年时间，片面和粗暴的声讨批判和言过其实的自我检查充斥全国大小报刊。最后以周扬的《反人民、反历史的思想 and 反现实主义的艺术》鸣金收兵，但投下的阴影硕大无朋，文艺批评以整个儿地被政治斗争颠覆的代价，享有生杀予夺的威严和光荣。

1952年，红学家俞平伯增删修订旧作《红楼梦辨》，易名《红楼梦研究》出版，还发表了一些有关《红楼梦》的研究文章，包括《红楼梦简论》。青年批评家李希凡、蓝翎在《关于〈红楼梦简论〉及其他》等文章中对俞平伯的观点和研究方法提出批评，经过一番周折后，在山东大学《文史哲》上发表。《文艺报》被指定转载这篇文章，主编冯雪峰撰写的按语称：“作者是两个开始研究中国古典文学的青年；他们试着从科学的观点对俞平伯先生的《红楼梦简论》一文中的论点提出了批评，我们觉得这是值得引起大家注意的……作者的意见显然还有不够周密和不够全面的地方，但他们这样去认识《红楼梦》，

在基本上是正确的”。相当稳健,虽有保留,态度是积极的。《光明日报》专刊“文学遗产”又发表李、蓝另一篇题为《评〈红楼梦研究〉》的文章,也有按语,基调和《文艺报》相仿。所有这些,引起毛泽东的重视,他于1954年10月16日给政治局成员写了《关于红楼梦研究问题的信》,指出:

这是三十多年以来向所谓红楼梦研究权威作家的错误观点的第一次认真的开火。作者是两个青年团员。……看样子,这个反对在古典文学领域毒害青年三十余年的胡适派资产阶级唯心论的斗争,也许可以展开起来了。事情是两个“小人物”做起来的,而“大人物”往往不注意,并往往加以阻拦,他们同资产阶级作家在唯心论方面讲统一战线,甘心作资产阶级的俘虏,这同影片《清宫秘史》和《武训传》放映时候的情形几乎是相同的。被人称为爱国主义影片而实际是卖国主义影片的《清宫秘史》,在全国放映之后,至今没有被批判。《武训传》虽然批判了,却至今没有引出教训,又出现了容忍俞平伯唯心论和阻拦“小人物”的很有生气的批判文章的奇怪事情,这是值得我们注意的。

俞平伯其实是导火线,毛泽东藉此在更大范围内推动了对于思想文化学术领域以胡适为代表的唯心论的斗争,主旨在于确立对于现代中国思想文化历史的解释权,包括巩固《新民主主义论》既成论点。郭沫若的《三点建议》算是弄清了问题的症结,他说:“1951年我们曾经进行电影《武训传》的批判,那是对资产阶级错误思想的一次揭发”,“目前关于《红楼梦》研究的批判是对资产阶级思想的又一次揭发”,是“马克思主义对资产阶级唯心论的严重的思想斗争,是思想改造的自我教育的继续开展,是适应当前国家过渡时期总任务的文化动员”。于是一部《红楼梦》引出了胡适,由胡适而漫漶至整个思想文化学术界,并由思想文化学术领域扩大到清除所谓社会生活中的资产阶级思想影响。《文艺报》编辑部旋即发表《热烈地、诚恳地欢迎对〈文艺报〉所犯的错误进行严厉的批评》,冯雪峰发表了《检讨我在〈文艺报〉所犯的错误》,他的主编职务也被撤消。翻检当时的报纸,神州上下到处是人云亦云,从教授学者到小学教员,从新闻出版老总到乡镇文化工作者,满眼是一片战战兢兢的思想检查,或似懂非懂的声讨,文学批评义愤填膺地与政治批判缔结起神圣的同盟。

对于《红楼梦》研究和胡适资产阶级唯心论思想的批判,到底仅触及思想而未至皮肉,而接踵而至的批判胡风集团,况味就很不一样了。1940年

代后期的那场批评“主观论”，在第一次文代会矛盾的报告中落下一笔后，由于建国初期百废待兴的情势而暂时搁置起来，但问题依然存在，似乎越积越深。《论主观》的作者舒芜在1952年发表《从头学习〈在延安文艺座谈会上的讲话〉》和《致路翎的公开信》，得到当时文艺界领导人的鼓励。作为契机，历史上和胡风有过论争的林默涵、何其芳受命分别撰写《胡风的反马克思主义的文艺思想》和《现实主义的路，还是反现实主义的路？》。这大概是解决问题的信号了。为了答复林、何两篇文章，更为了表达自己对历史与现状完整的看法，1954年3月至7月，倔强而天真的胡风在其支持者的协助下，写了近三十万言的《关于解放以来的文艺实践情况的报告》（即“意见书”或“三十万言书”），上书中共中央。报告共四个部分：一，几年来的经过简况；二，关于几个理论性问题的说明材料；三，事实举例和关于党性；四，作为参考的建议。胡风焦灼地等待着，等来了批判《红楼梦》研究和检查《文艺报》的工作，他极度兴奋，一厢情愿地以为他的那个“上书”起了作用，于是在文联和作协主席团联席会议上，做了两次长篇发言，激烈地批评当时文艺界的领导人，尤其是老对手周扬。

事情终于发生变化，周扬得到中央的有力支持，总结批判胡适派资产阶级唯心论的报告《我们必须战斗》的第三部分，单独提出胡风问题，并且正式宣布了“胡风先生的观点和我们的观点之间的分歧”。1955年初，《人民日报》开始刊载批判胡风文艺观点的文章，1月中旬经毛泽东批准，胡风“意见书”的二、四部分印成专册随《文艺报》附发，郭沫若率先以《反社会主义的胡风纲领》导引视听，随后大批长篇宏论纷至沓来^⑩。胡风迫于压力也不得不写了《我的自我批判》。问题似乎可以解决了，林默涵等文艺界主持人却继续授意《人民日报》组织舒芜撰写批判胡风的文章，并用不正常的方式从舒芜处借得34封胡风书信，最后在毛泽东的亲自部署下，1955年5月13日的《人民日报》在较大型字编者按下发表胡风的《我的自我批判》，配发的舒芜文章《关于胡风小集团的一些材料》，题目经毛泽东修改，易名为《关于胡风反党集团的一些材料》。胡风于5月18日被拘捕，先后被捕入狱的达数十人^⑪，并因此有条件以武力搜查得到135通胡风等人的往来信件。5月24日《人民日报》公布《关于胡风反党集团的第二批材料》，6月10日，继续公布《关于胡风反革命集团的第三批材料》，统一将胡风等人定性为“反革命集团”，株连2100人，逮捕92人，隔离62人，停职反省73人，最后78人被确定为“胡风分子”，其中23人划为骨干分子。所谓的三批材料后汇集成册，

由人民出版社出版,书中的“序言”和8则编者按语系毛泽东手笔。毛泽东明确指认将胡风为“帝国主义和蒋介石国民党的忠实走狗”,“一切反革命阶级、集团和个人的代言人”,从而铸成了共和国最大的最残酷的冤案。

周扬在第一次文代会上披着战争的硝烟,毫不含糊地宣告,文艺为工农兵方向是惟一的方向,除此之外,别无其他,“如果有,那就是错误的方向”。胡风并没有抵制这个惟一的方向,他同样是坚定的文艺服务政治论者,他同周扬等“中心”批评家的分歧,原本是文艺思想的分歧,事情弄到如此荒诞的地步,有历史的原因,许多研究者指出其中包含有周扬和胡风彼此自1930年代以来的“积怨”,即那种已经产生而愈积愈深的宗派主义情绪,这是有根据的。但过分夸大,是不恰当的。这一事件终于将从革命文学队伍外部扫荡资产阶级、小资产阶级引向了在革命文学队伍内部校正文艺“一体化”视听。它标志了新中国文学“一体化”的最后确立,并且示范了文学批评维护和捍卫“一体化”的极端模式。这场运动同时是一种与阶级斗争夸大化理论相结合的产物,它所表现出来的对于规范的简化乃至绝对化的理解,最终导致“舆论一律”,影响极其深长。毛泽东极富魅力的政治统御风格对事件的发生和结果,有无法抹杀的作用,或急于印证对当时资产阶级思想影响的估计,或崇拜战时文化的效率观,或对于“破”字当头,“立”便在其中策略的自信。归结到一点,正如中共中央《关于建国以来党的若干历史问题的决议》中所指出的:“这个期间,毛泽东同志在关于社会主义社会阶级斗争的理论和实践上的错误发展得越来越严重,他的个人专断作风逐步损害党的民主集中制,个人崇拜现象逐步发展。党中央未能及时纠正这些错误。”

这些彰显了毛泽东善于以文艺为阶级斗争与路线斗争为突破口,同时也和他对知识分子在社会主义革命和建设时期的历史地位的整体看法有关。在胡风事件处理后不久,毛泽东在《同音乐工作者的谈话》中就无意间表露了他的思考:“对资产阶级、对知识分子的问题,处理不好的话,对革命事业是不利的”,并且还说:“音乐家中的许多人在思想上是属于资产阶级的”。这就是他概括的著名的“两张皮”的理论,皮之不存,毛将焉附?知识分子过去是依附在资产阶级这张皮上的,如今必须毫无例外地脱胎换骨地依附到无产阶级这张皮上来。现代文学批评蒙领了意外的光荣,它像前阵地一样,建国以来数年间在文艺界发生的一切,特别是批判电影《武训传》、批判俞平伯《红楼梦》研究和胡适资产阶级唯心论学术思想,直到惊天动地的批判胡风集团的斗争,表达了政治权威严峻的立场,并且也为政治一

文学“一体化”开辟了道路。文学批评破天荒地拥有千钧之力,揭示了新中国社会生活中存在着一个排斥知识分子的隐性结构:知识分子面对“两张皮”,不予以革命性的转换,就难以在“一体化”的体制中生存。这种结果表明,文学批评本性已经全然迷失。文学批评几乎扮演了思想政治霸权同等物的角色,由它参与所营造了新中国前十七年的特殊语境,连绵生展,未有穷期。在把胡风打入铁窗后,反右运动之后另有反右倾拔白旗,后浪推前浪,直到十七年后的“文化大革命”。文学批评崇尚单纯而透明,统一的意志,高度的组织,而唯唯诺诺、心有余悸普遍地与批评家的生存同在,甚至还间杂有阴森的铿锵之声。

注释

① 郭沫若:《向北平新闻界的谈话》,1949年6月28日《人民日报》。

② 朱德:《在中华全国文学艺术工作者代表大会上的讲话》,《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》,新华书店1949年。

③ 茅盾:《在反动派压迫下斗争和发展的革命文艺》,《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》。

④ 周扬:《新的人民文艺》,《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》。

⑤ 注同④。

⑥ 郭沫若:《为建设新中国的人民文艺而奋斗》,《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》。

⑦ 注同④。

⑧ 注同③。

⑨ 乔桑:《关于“可不可以写小资产阶级”问题的几点意见》,1949年9月3日《文汇报》“磁力”副刊。

⑩ 左明:《对“可不可以写小资产阶级”的看法》,1949年9月8日《文汇报》“磁力”副刊。

⑪ 《从编辑工作中检讨我的错误》,1952年7月6日《文汇报》。

⑫ 参见《应当重视电影〈武训传〉的讨论》,1951年5月20日《人民日报》。

⑬ 陈涌《萧也牧创作的一些倾向》,发表在1951年6月10日《人民日报》副刊“人民文艺”上,认为《我们夫妇之间》、《海河边》是作者“依据小资产阶级观点、趣味来观察生活,表现生活”,把一个工人出身的革命女干部写成一个粗恶丑陋的形象,这是作者进入城市后,旧观点、旧趣味的故我复萌,说明小资产阶级出身的文艺工作者,尽管“经过了较长的革命生活的锻炼”,在入城以后的环境下,“特别容易引起旧思想感情的抬头,也特别容易接受各种外来的非无产阶级思想的影响”。

⑭ 参见朱寨主编《中国当代文学思潮史》第 92 页,人民文学出版社 1987 年。

⑮ 白烨:《现实主义问题在当代中国的争论》,《当代文学研究资料与信息》1991 年第 3 期。

⑯ 郭沫若文章刊载于 1955 年 4 月 1 日的《人民日报》。除郭文外,当时重要文章计有茅盾《必须彻底地全面地展开对胡风文艺思想的批判》(《文艺报》1955 年第 5 期);邵荃麟《胡风的唯心主义世界观》(《人民日报》1955 年 3 月 20 日);蔡仪《批判胡风的资产阶级唯心论文艺思想》(《文艺报》1955 年第 3 期);秦兆阳《论胡风“一个基本问题”》(《文艺报》1955 年第 4 期);李希凡、蓝翎《胡风在文学传统问题上的反马克思主义观点》(《新华月报》1955 年 3 月号)等。

⑰ 其中包括北京的胡风、梅志、路翎、牛汉、徐放、绿原、谢韬、刘雪苇、杜谷……天津的阿垅、鲁藜、卢甸……上海的贾植芳、张中晓、耿庸、彭柏山、王元化、梅林、满涛、何满子、罗洛、顾征南、王戎……南京的化铁、欧阳庄,杭州的冀沔、方然……湖南的彭燕郊,湖北的曾卓、郑思……

第十四章 现代文学批评的“一体化”(二)

第一节 走进新中国的批评家

新中国诞生前夕,毛泽东《别了,司徒雷登》告诫知识界所有民主个人主义者,闻一多与朱自清将是他们必然的精神选择,然而,他们中的多数依然愿意守望在自己的岗位上,表现着某种自溺的趣味。袁可嘉在人民解放军炮火已经“兵临城下”的当儿,居然还和他的师友们讨论着“今日文学方向何在?”并且形象地提出了“红绿灯的指挥”问题。冯至以为“红绿灯是好东西,不顾红绿灯是不对的”;沈从文却坚持“也许有人以为不要红绿灯走得更好呢”;废名讲开去,说“你要把他钉在十字架,他无法反抗,但也无法使他真正服从”;……天津《大公报》副刊“星期文艺”107期刊载了这则消息。由此,人们还能读到现代主义在建国前最后一次的讨论。冯至自然最为明朗,“目前我们所接受象征派的影响恐怕是不很健康的”;袁可嘉书生意气,“现代化的一个严重的弱点出现在一些冒充现代的人的身上。但是这是人的弱点,而非这一运动本身所必然包含的过失。我相信,中国的文学不向前走而已,如果还有发展的话,从简单到复杂怕是必然的途径。”朱光潜还是那样执中稳健,他说,现在学习西方文学,路子有些狭隘,“现代诗人的晦涩虽好”,但“语言功夫应在使人了解”。

时局终于到了严重考验他们的关头,人民解放战争节节胜利,胡适他们南下了。朱光潜当然没有可能享有闻一多、朱自清那样的隆誉,但他也没有出现在1948年年底蒋介石派往北平“抢救”平津学术教育界知名人士的专机上。废名在中老胡同早晚打坐参禅,试图从佛理中寻得灵魂的解脱。沈从文严拒陈雪屏的邀约,坚守故土,当郭沫若的《斥反动文艺》以大字报的形

式开始在北京大学校园里飘飞时，他在《绿魔》校正稿上写下了“我应当休息了，神经已发展到一个我能适应的最高点上。我不毁也会疯去”；甚至还打算“提前死亡”。萧乾在南中国香港终于打破了“第三条路线”的梦幻，接受《大公报》中共地下组织的引荐。一批滞留于海外的教授学者，迟疑迷惘挽住了他们的归程，也有人选择了台湾，而他们中的卞之琳、冰心、老舍、曹禺等匆匆地赶了回来。

他们中的多数进入新中国后依然守持在原先的岗位上，重新学习，改造思想，用不尽相同的方式适应着“一体化”的文艺格局。沈从文的“提前死亡”终于没有实现，却搁下笔管，开始了从文物讲解员到研究学者的事业。他那个艺术派别的朋友，那些有过声名的批评家纷纷躲进学府校园间，或者研究机关的书堆里。继废名后，李长之、梁宗岱、熊佛西、袁可嘉、常风等，差不多全身隐退批评界，已经很难读到他们相当圆熟的批评文字了。时人以“失语”来概括，如果朴素些说，他们已经没有特别有意思的话可说了。李健吾虽然还有《戏剧新天》那样的著作，但离美轮美奂的“刘西渭”远矣，供职于学部外国文学研究所，翻译家和法国文学研究家几乎掩盖了他的全部。比较特别的是李广田，他入了党，受命离京赴滇，做起了云南大学校长，日理万机，偶有文学活动，大半不属于批评。比较起来，被《斥反动文艺》判为黑色代表的萧乾和蓝色代表的朱光潜，倒还应记录一笔。

萧乾身居新闻界，最初是相当活跃的。他参加了京郊农村的土地改革运动，从农民斗争地主的尖锐阶级冲突的形式中，也从翻了身的农民所焕发出的集体力量里，终于“认识了阶级”，并且反省道：“我虽然不是只老虎”，“虽未直接吃人，却曾间接吃过人，所以我才嫌《北方木刻》的黑压压，所以我才安详地弄‘心理小说’，所以我对‘专政’感到不舒服”^①。当然，这类言论并非为他所独有。在1957年那个“早春天气”里，他调离《人民日报》，在周扬的统一配置下和钟惦斐、黄药眠、陈涌同时进入《文艺报》编委会，任副主编兼外国文学部主任。谁知不到半年时间，昙花一现，他和钟、黄、陈一起跌进了右派分子的深渊。萧乾为响应当时“百花齐放，百家争鸣”的号召，有名文《放心·容忍·人事工作》昭告天下，由全国各地到处演出《十五贯》想到“咱们这个革命的社会就是要不断出现更新、更好的见解，为什么反而会这么人云亦云、人演亦演，这么缺乏独创性呢？”并且就“容忍”感慨了一通：“一个人说的话对不对是一件事，他可不可以说出来是另一件事。准不准许说不对话是对任何民主宪法的严重考验”；甚至还说，虽然宪法规定人民

相对而言,朱光潜比萧乾幸运得多,他作为党在学术界最著名的统战对象之一,在“文化大革命”之前,一直蒙受相对周到的“策略关怀”,当然也不排斥他和当时文艺界主要领导人胡乔木、周扬等人的长期私谊。^④

现代文学批评家在新中国实现了整体性调整,是不容忽视的现象。郭沫若、茅盾、成仿吾、郑振铎、钱杏邨、郑伯奇、田汉、洪深等,几乎和年轻一些的周扬、邵荃麟、林默涵、何其芳、张光年、陈荒煤、冯牧、袁水拍、侯金镜、陈笑雨、张庚等,已经先后承担起各色文化部门的领导工作。人们好像也经常能够读到他们的批评文字,但意味上是别一样的,明确的现实目标与政治功利目的是他们悉心趋赴的一切,文学已像青春时期的一个梦,离他们越来越远了。当批评家和领导者身份一经叠合,他们在严格的组织要求和革命纪律的约束下,当然地以执行文艺政策阐释和提升批评的价值“裁决”为主务。在历史与现实的交叉下,自然也有些批评家,主要代表是胡风、冯雪峰、李何林、巴人、王淑明等,他们或许也有过某些领导的头衔,比如冯雪峰就担任过中国作协副主席和党组书记,出任首届人民文学出版社社长和总编辑,主持过《文艺报》的编辑工作。他们大体都带着以往的挚爱、责任、热情、经验和声名,继续站在批评的岗位上,尽着党的文艺园丁的责任,但是潜在的由文学长期涵养的意向却使他们间或发出与“中心”批评家不太和谐的声音。他们是最值得同情的一群,长期处于孤立状态,承受良知的折磨,不愿壁立千仞,也不甘入乡随俗,甚至还先后成为新中国文学批评悲壮戏剧的重要角色。

胡风和冯雪峰,是首先应该注意的,他俩的活动时间很短,仅仅为新中国成立后的五六年间,而留给历史的东西似乎并不少。他们与朱光潜、萧乾等是极不相同的,他们从来就是自由主义文学的死敌,长期坚定反击“文艺自主”、“纯文艺”的主张。文化学与一般社会学,不只在理论观点上,还在具体而微的实践中,成为他们观察、研究和评判文学现象的基本参照,他们几乎与周扬、邵荃麟等同为文学阶级论者、文学功利论者,同为文学服务政治论者,建国后,他们同样是文艺“一体化”的衷心拥护者,自觉维护者。当然他们同周扬等人历史上有过程度不等的论争,表现了左翼文学阵营内部艺术思想或策略认识上的矛盾和冲突。除此之外,如果周扬他们相对简单地讨论着文学为政治服务,那么,胡风和冯雪峰更多地关注文学如何为政治服务。作为批评家,无论周扬还是胡风,都是异常注重“批评家—读者”关系这一环节的。不过,当我们读到胡风如下一段话后,有关的判断多少会有所动

摇。胡风是这样说的：

……对于特定的作品或特定的作家底创作过程的评价的分析，就能够说出特定作家和客观生活的联系情况或联结程度。要这样，批评才走进了实际的创作过程，才能够把特定艺术世界底复杂的内容具体地暴露，使艺术底理论财产随着艺术创作底发展而逐渐丰富；要这样，“批评所追求的真理才能够取得具体的形态”，对作家对读者发生说服的或教育的力量；要这样，才不会把生活和创作的联结这一复杂的活的真理变成一个死的公式。^⑤

这就启发人们理解胡风一流批评家毕竟还不止于文艺创作外部规律的把握，尽管他们像对待生命一样地重视这种把握。事实证明，他们中间的某些人或一以贯之或始终兴趣不减地把批评的目光引向“特定作品或特定作家底创作过程”，引向文艺创作内部规律的探究。

胡风和冯雪峰直接接受过“五四”新文学的泽溉，“五四”新文学对个性主义的张扬，包括他们对鲁迅及其传统的熟悉，驱使他们珍视历史的逻辑力量，径直以鲁迅和“五四”新文学为观察的起点，并以此来规范自己的批评生命。这种渊源特征在毛泽东《新民主主义论》和《在延安文艺座谈会上的讲话》发表之后，多少显得有些抢眼。面对“五四”新文学日渐被转译到革命政治内容和通俗易懂的形式中来，即便“五四”本身，也被提示出寓言化的论说，问题便开始发生变化，革命文学阵营中弱势群体的身份终于落到了他们头上。当激进的批评家以“人民文学”观念论证着党的文艺路线和策略的时候，胡风他们偏离了权力话语，继续执著于“五四”改造国民性的启蒙主题，继续执著于鲁迅“真诚地、深入地、大胆地采取人生并且写出他的血肉来”的战斗批判精神。这是一种颇不相宜的选择，其间的情形当然是复杂的，我们愿意相信他们所坚持的一切，部分有着为个人或团体声名和荣誉所累的成分，不过，更愿意相信他们从鲁迅那里得到的精神滋养，作为一个现代知识者，作为民众真正的良师益友，他们清醒自己的使命，绝不满足于肤浅的民粹主义道德感。

事实是严峻的，自上个世纪40年代起，毛泽东关于知识分子的意见很快被集中演绎为“知识分子的工农化”，被实践为对知识分子的贬抑倾向，并且以特殊的文艺语法重写“五四”以来的新文学。胡风却以某种对逆思潮代表的姿态朗然宣称：知识分子是时代的进步思想发现者和传播者。在他看

来,包括历史唯物主义的革命思想——

实际上,它反而是被资产阶级出身的哲人们所观察出来,综合出来,提高到了深刻的科学性,而且再把它“输入”先进阶级本身,为这斗争了一生的。……这个思想传到中国来了,和中国历史相结合,被先进的知识分子接受了过来,传播了开去,靠那些先锋队的无数知识分子做桥梁,“输入”到先进阶级里面,发动了和发展了壮烈而广大的斗争。在那以来的持续斗争里面,人民的意识提高了,人民的力量强大了,但知识分子却是思想主力和人民之间的桥梁。^⑥

这种质疑先进思想能够自发产生于先进阶级的观点,早已包含在马克思主义经典作家对“工联主义”的批判之中。毛泽东对于民众的重视,有其农村出身的本能,更与他对中国革命基本力量的认识 and 实现革命目标的策略有关,但延安文艺整风运动以后,对民众的重视迅速被转译为“民众崇拜”。建国前夕,哲学家张申府有一则感慨颇有意味,他说:“一个知识分子,倘使真不受迷惑,真不忘本,真懂得孝道,对于人民,对于劳苦无知者,只有饮水思源,只有感恩图报,只有反哺一道”^⑦。这里丰盈着某种令人感动的道德感,依凭的却是一种传统边缘文化的思想,实际上是一种对于现代知识分子使命的质疑,多少削弱了他们对于民族与大众的责任。

建国后,胡风和冯雪峰在频仍的政治运动的锤击下,在汹涌无已的思想改造浪潮中,已经没有条件正面抵制文艺创作与批评中“民众崇拜”情绪的泛滥,但从他们言论的间缝中,还是能够辨索出某些滋味来的。从他们议论问题的执拗立场和真诚的态度中,尤其能够获得有关知识分子操守和责任的信息的。尽管他们都有专门性的批评著述,但已经有过的事实证明,手段和习惯上大不相同于一般学院派批评家,并不神往于营建致密的思辨系统,多取近距离的,多呈论争性的,相对贴近具体的创作实践等等,大抵是他们批评的一般特色。他们在建国后的有关批评著述,同时还日益显示着突出的被动性征,比如他们普遍有所谓“检讨”“反省”的文字,颇能说明他们处于何等的理论状态之中。此外,他俩早年都是以创作家的身份踏上文坛的,关于创作的记忆直接影响到他们的批评,而尽量追求论证的严密,使他们同时亲和着两种不同的语言规范,无可否认,胡风、冯雪峰的批评的语言大抵是缺乏某种“可读性”的。当今有些论者试图为之辩护,终究乏力,原因在于辩护者本身的语言也多属“晦涩难懂”,或“不大众化”。“胡风是想用一种贴近

创作过程、充满创作体验的、有‘血肉’感觉的、富有弹力的文字表达他的见解的。他在《文艺笔谈》中的论文有着严整的深刻的科学语言,但他后来的许多文章有意避开了这种语言。这一则因为生活有波动,二则也因为或更因为他从事文学理论的时候除了反对机械教条式的搬动概念以外,还有意识地用充满实感的语言方式进行理论的表达。他的文字是感情的,是有生活和文学实践的感染的;当然,那内在的逻辑也是十分严密的。”^⑧这则意见是值得重视的,需要补充的是,处于辩解状态的理论语言,尤其面对“一体化”霸权话语的肆意曲解时,往往难得朗润,晦涩是通常的选择。

第二节 胡 风 (二)

胡风自称诗人是他的第一等身份,其实,早在1940年代,人们谈“七月”派的诗,而更有兴趣把胡风称为“中国的别林斯基”。作为批评家,他曾经说过,自抗战开始以来,他行进在“灰色的战场上”。新中国成立之初,他歌唱“时间开始了”,而实际所临对的现实是严峻的:业已占据文艺界主要负责岗位的一些批评家,几乎清一色和他有过纷繁的笔墨官司。他们虽曾和胡风共襄文代会盛事,但对他的冷落和不信任,以至工作岗位迟迟不作妥善安排,终究是事实。对此,胡风依然是用“诗人”的方式感受着。其实,第一次文代会上,茅盾的报告已经不点名地批评了胡风的文艺思想,还不点名地将路翎的小说创作,判列为不正确的倾向。随后对阿垅文艺观点和路翎创作的批评,都是有组织有部署的,而何其芳藉论文集《关于现实主义》的再版,不仅将“主观战斗精神”界定为小资产阶级文艺理论,还将之上升到毛泽东文艺路线的对立面:

毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》到达了国民党统治区,并不久就成为那个区域的革命文艺工作的指南,而这种明确的无产阶级的文艺路线就不但要破坏小资产阶级的创作情绪,而且必然也要破坏小资产阶级的文艺理论,从此以后,对于这种理论倾向的坚持就实质上成为一种对于对东的文艺方向的抗拒了。

这就是胡风建国以后的命运,他已被放逐在文艺界的边缘,时刻面临着

正在酝酿动员之中的大风暴。

作为批评家,胡风在建国后的作为,从数量上看,微乎其微,以质量论,石破天惊。他给中共中央上书的《意见书》,差不多是惟一可资记录的,却是现代文学批评进入“一体化”时期以来,最早的也是最有分量的文献。不少研究者指出,《意见书》是在1954年中共中央七届四中全会和《人民日报》社论《学习四中全会决议,正确地开展批评和自我批评》精神的鼓舞下,在几年前与周恩来会谈的启发下,在朋友的鼓励、支持与协助下产生的。当然,还应该注意《意见书》到底是针对建国以来文艺创作不景气、公式化概念化现象日趋严重的现状写出的。《意见书》是胡风十多年来文艺思考的结晶,半是理性,半为情绪,虽是“犯颜直谏”,但骨鲠喉头,不得不发。不过,它的直接后果,是胡风和他的朋友们,包括一切善良天真的人们所始料不及的。

《意见书》全称为《解放以来的文艺实践情况的报告》,共含四个部分:

第一部分:几年来的经过简况。陈诉了自建国以来,自己所遭到的各种排斥和打击,批评文艺界负责人周扬、丁玲、冯雪峰、林默涵等人把他视为文艺界“惟一的罪人或敌人”。

第二部分:关于几个理论性问题的篇章说明材料。集中反驳了林默涵的《胡风的反马克思主义的文艺思想》和何其芳的《现实主义的路,还是反现实主义的路?》,并指责林、何两人在读者和作家头上放下了“五把理论刀子”。

第三部分:事实举例和关于党性。解释澄清若干涉及自己的问题,主要包括小宗派——小集团问题,关于舒芜问题,关于阿垅问题,关于路翎问题,关于党性问题等。

第四部分:附件——作为参考的建议,多为建设性的纠偏意见。

在第二部分,即“关于几个理论性问题的说明材料”中,胡风明确指出他和林、何分歧的关键是几年来文艺界的“宗派主义的统治方式”变本加厉,是“更集中力量运用组织方式”和“作为统治武器的主观主义”没有受到清算。随后,他提出了著名的所谓“五把理论刀子”的问题。他指出:

在这个顽强的宗派主义地盘上面,仅仅通过林默涵、何其芳同志对我的批评所看到的,在读者和作家头上就被放下了五把“理论”刀子:

作家要从事创作实践,非得首先具有完美无缺的共产主义世界观不可,否则,不可能望见和这个“世界观”“一元论”的社会主义现实主义的创作方法底影子,……

只有工农兵底生活才算是生活,日常生活不是生活,……

只有思想改造好了才能创作,……

只有过去的形式才算民族形式,只有“继承”并“发扬”“优秀的传统”才能克服新文艺底缺点;如果要接受国际革命文艺和现实主义文艺底经验,那就是“拜倒于资产阶级文艺之前”。……

题材有重要与否之分,题材能决定作品的价值,“忠于艺术”就是否定“忠于现实”,……

在这五道刀光的笼罩之下,还有什么作家与现实的结合,还有什么现实主义,还有什么创作实践可言?

问题不在这五把刀子,而是在那个随心所欲操纵着这五把刀子的宗派主义。

先前根据周恩来的指示,中宣部从1952年9月6日起,先后在北京总布胡同丁玲寓所召开4次座谈会。关于座谈会的情况,1953年2月15日中宣部向周恩来和党中央报送的《关于批判胡风文艺思想经过情况的报告》中有一段话:

胡风文艺思想的主要错误是:(一)抹煞世界观和阶级立场的作用,把旧现实主义来代替社会主义现实主义,实际上就是把资产阶级、小资产阶级的文艺来代替无产阶级的文艺。(二)强调抽象的“主观战斗精神”,否认小资产阶级作家必须改造思想,改变立场;片面地强调知识分子作家是人民中的先进,而对于劳动人民,特别是农民,则是十分轻视的。(三)崇拜西欧资产阶级文艺,轻视民族文艺遗产。这完全是反马克思主义的文艺思想。这种思想对小资产阶级出身的一般文艺工作者是容易投合的。

这种论列极其错误,但好处是,短短的一段话,足以启发人们理解《意见书》尽管多是历史问题的延伸,旧事重提而已,然而它在新的历史时期依然满贮着对文学创作和批评的指导价值。当它一旦由胡风结合建国后文艺实践,这种价值显得格外光彩夺目。《意见书》包含有“一个中心两个基本点”:“现实主义”与“民族形式”为基本课题(在更多场合,胡风依流行习惯将“民族形式”置于现实主义一并讨论),而中心则为作家的主体精神。

现实性和实践性的品格,决定胡风的现实主义理论是一种活跃的富有生命力的创作与批评的理论。他并没有反对作家拥有进步的世界观,相反

他是由坚持先进世界观对作家的意义才开始其批评生命的,但同时又是承继清算“拉普”机械论的杰出成果成长起来的。鲁迅伟大的示范,使他信服文学所表现的必须是作家的“真情实感”,世界观不能代替具体的创作,创作绝不是某种思想观点的简单搬用。因此,他比一般理论家更严重地向作家提出了“生活实践”的意义,以为它既是抵御本本主义和教条主义的保障,同时也是作家“真情实感”的活泼泼的来源。恩格斯对于巴尔扎克,列宁对于托尔斯泰,包括胡风本人对于日本志贺直哉,都提示了现实主义承认世界观与写作可能出现的分裂,相反,真实的现实主义能够弥补作家世界观的缺陷。对于马克思主义经典作家现实主义思想的执著,驱逼胡风直到晚年,还欣赏恩格斯的观点:巴尔扎克“在政治上是王政复古主义者,但他忠实于现实,他创作上的现实主义的追求使他不能不赞扬他政治上的敌人共和主义者是英雄。他的现实主义战胜了他的反动的人生观(或世界观)”^⑨。生活实践与创作实践的统一,在胡风的理论构架中有相当和谐的气氛,因此他进而反对当时流行的将作家思想改造与其创作实践对立起来的观点。思想改造,世界观的转变,是现实的具体的过程,离开生活实践与创作实践的思想改造,那种“纯粹”的观念改造,“无法达到,单单这一条就足够把一切作家都吓哑了”。^⑩

胡风坚持现实主义所要求的真实性是一种“艺术的真实”,它首先不是一种“纯客观的真实”,是作家主体以“真情实感”来把握世界的方式,是一种感性把握与理性的升华,是感受性的真实或体验性的真实;此外,惟有以“真情实感”为基础写出的真实,才有可能更走近真理。在《意见书》中,胡风非常推崇斯大林的一句话:“写真实!让作家在生活中学习罢!如果他能用高级的艺术形式反映了生活的真实,他就会达到马克思主义”。这种“真实论”,同时还与题材问题相联系,“哪里有人民,哪里就有历史。哪里有生活,哪里就有斗争,有生活有斗争的地方,就应该也能够有诗”。胡风一生崇尚这一原则,这原本是文学常识,却被人解释为反对工农兵方向,反对深入工农兵生活的罪证。联系的观点、现实的观点,驱迫胡风在《意见书》中反复论述:“只有工农兵底生活才算生活,日常生活不是生活,可以不要立场或少一点立场。这就是把生活肢解了,使工农兵的生活成了真空管子,使作家到工农兵生活里去之前,逐渐失去了感受机能;因而使作家不敢也不必把过去的生活当作生活,因而就不能理解不能汲取任何生活,尤其是工农兵生活。”生活本身是丰富多彩的,作为反映生活的文学当然也应该是丰富多彩的,题材

无禁区。在题材价值的看法上,胡风持论平实,因为他尊重的是艺术规律。他说:“题材有重要与否之分,题材能决定作品的价值,‘忠实艺术’就是‘否定现实’,这就使作家变成了‘唯物论’的被动机器,完全依靠题材,劳碌奔波地去找题材,任何摆在地面上的典型也就不成其为‘典型’了。”^⑩

关于大众化和艺术形式,即所谓“民族形式”问题,当然有独立的意义,民族形式当然无须必然地含蕴于现实主义的理论之中,但现代中国文学在最初一刻,就有大众化和民族主义的自觉要求,至抗日战争爆发后的文学批评界,谈现实主义,往往不会忘记民族形式的内容。胡风也不例外,大众化和民族形式在他那里,完全可以作为现实主义理论的有机组成来讨论的。当周扬诸人以左翼文艺的某一倾向结合延安解放区文学实际,将大众化简单理解为满足大众的需要,将民族形式简单地等同于“传统形式”或“民间形式”,胡风沿着“五四”新文学开辟的道路,从榜样鲁迅的实践中,看清了无论大众化还是民族形式,都不能消解作家“灵魂工程师”的先锋性和责任性。这一立场是现代知识分子的立场,体现的是“五四”现实主义战斗精神。几乎同过分强调世界观对创作的意义容易陷入“拉普”主义一样,迎合大众,把文学现代性降低到一般大众的文化层次上,包括将民族形式单纯地过分地从老百姓“喜闻乐见”的水平上提出要求,会导致“复古主义”和“民粹主义”的死灰复燃。胡风近乎愤怒地说:“作家即使能够偷偷地接近一点生活,也要被这种沉重的复古空气下面形式主义和旧的美感封得‘非礼勿视’、‘非礼勿听’、‘非礼毋动’,因而就只好‘非礼毋言’,以至无所动无所言了。”

作家主体精神,创作主体自觉自主的创作能力,也即胡风标榜的“主观战斗精神”,依然作为创作理论的核心出现在《意见书》之中。胡风依然执拗地诉说着“主观精神(创作力量)与客观现实(创造对象)的结合”,“深刻地认识生活对象,勇敢地征服生活对象,由这来提炼出一个人生世界,创造出一个人艺术世界”等等。晚年胡风在他为自己的评论集所写的“后记”中,忆念着自己当初思考的动力:“现实主义发展是在两种似是而非的不良倾向中的。一种是主观公式主义(标语口号文学是它原始的形态),一种是客观主义(自然主义是它的前身)”^⑪。在整个1940年代,胡风是寂寞的,大概惟在一些青年的同好中间才得到狂热的响应,当他用这种理论来观照建国以来文艺创作泛滥的公式化、概念化倾向的时候,添之以无以复加的人为原因,他与他的崇仰者和同情者,只能走向死途了。胡风当年在《置身在为民主的斗争里面》中说:

对于对象的体现过程和克服过程,在作为主体的作家这一面,同时也是不断的自我扩张的过程,不断的自我斗争的过程。在体现过程和克服过程里面,对象底生命被作家底精神世界观所拥入,使作家扩张了自己,但在这“拥入”的当中,作家的主观一定要主动地表现出或迎合或选择或抵抗的作用。而对象也要主动地用它底真实性来促成、修改、甚至推翻作家底或迎合或选择或抵抗的作用,这就引起深刻的自我斗争。经过了这样的自我斗争,作家才能够在历史要求底真实性上得到自我扩张,这就是艺术创造的源泉。

《意见书》在坚持实践论和唯物主义反映论的基础之上,依旧强调着作家这一实践主体及其能动作用,几乎成为现实主义不可或缺的灵魂。如果胡风的理论语言确实“不通俗”,或者说过于年轻了,那么他的数量甚丰的作品作家论是提供了切实可靠的消息的。比如他以往由路翎翎笔下的蒋纯祖形象的分析所做出的结论,便是著例:

没有对于生活的感受力和热情,现实主义就没有了起点,无从发生,但没有热情和思想力量或思想要求,现实主义也就无从形成,成长,强固的。前者使教条主义狼狈地溃逃,后者使客观主义不能藏身……而这里的思想力量或思想要求的成分,开始是尽着引导的作用,中间是尽着生发、坚持的作用,同时也受着被丰富被纠正的作用。最后就收获了新的思想内容底果实。^⑬

《意见书》不改初衷,胡风的创作主体论,所谓的“主观战斗精神”继续喷发着巨大的现实针砭力量,既突出又深刻,被波动在严密的逻辑链之中:“现实主义问题,文艺问题,那中心环节是个实践问题”——“在文艺实践上,那决定的中心是‘人’的问题”——“第一,不要把作家看成留声机……作家也不能把他底人物当作留声机”^⑭。胡风当然是唯物论反映论的拥戴者,但同时又是机械的“镜子”论的反对者;他当然是作家创造能动论的拥戴者,但同时又是作家独尊和“向壁虚造”的反对者。他用“主观战斗精神”出色地描述了作家充满实感的血肉淋漓的创作过程,在那里作家主体与对象客观构成了一个张力场,充盈着互为制约、互为推动的态势。辩证法和心理学显然已经进入了胡风的方法论之中,所有问题经他提出,都拥有了深邃活跃的品格。已有研究者指出卢卡契对于胡风文艺思想的启示,这是有案可稽的。胡风在自己主编的《七月》杂志上发表过卢卡契的长篇论文《叙述与描写》,

并在“编后记”中对卢卡契的文学思想表示了高山仰止的情绪,一般地说在文艺与政治的关系、文学创作与世界观的关系方面,卢卡契与胡风有太多的共振点了,但在关于具体创作过程中作家主体精神的认识方面两人还存在一定的距离。相对而言,胡风较之卢卡契更重视作家在创作过程中表现出来的“敏锐的感受力”和“主观战斗精神的燃烧”,因此他告诫田间:诗要从“感觉,意象,场景底色彩和情绪底跳动”,前进到生活底深处,需要“完整的思想性的把握,同时也就是完整的情绪世界底拥抱”^⑮。我们同意如下的观点:“从总体上说,‘主观’泛指作家全部精神活动,具体来讲,它又包括两个基本层次,一个是由思想、意识、世界观构成,受社会、政治、历史因素影响和制约的理性层次;一个是由情绪、感应构成,受作家个人生理、心理因素规定的感性层次。卢卡契所说的主观多是停留在第一个层次,而胡风把第二个层次的内容突现了出来。这样,他也就发现,主体内部这两个层次精神内容按不同方式的联结决定着反映结果的不同状态。”^⑯

胡风致力于创作过程美学的探讨,就其本身,大有利于创作实践和批评实践的,需要补充的是,他的那份劬劳,同时也是对现代文学批评历史的重要贡献。在新的历史时期,针对创作与批评中日显危害的“非文学”潮流,胡风的旧事重提,则有着更鲜亮的现实色彩。适当参考现代西方马克思主义理论,应该是有益的。马尔库塞对中苏两国马克思主义文艺理论的一系列“正统”观念的尖锐批评,相当著名,大抵也是从胡风差不多的立场出发的。在他看来,那些非常有影响的“正统”观念恰恰有背于马克思主义的精髓,习惯将生产关系的决定作用绝对化夸大化,从而斫伤了对艺术生产的个性描述,强调艺术自足于精确体现某些特定的社会阶级利益和世界观。马尔库塞认为,与马克思主义芳烈的辩证观点相对照,曾经出现在中苏文艺理论中的“经济基础——上层建筑”概念,已被弄成一种僵硬的先验图式,一种消解美学固有特性的程式了,内中最突出表现为对人的主体性作用的蔑视。“如果历史唯物主义不说明这一主体性的作用,它就会呈现出庸俗唯物主义的色彩。这种庸俗唯物主义不顾恩格斯所强调的限制条件,而主张意识形态只能变为意识形态,这样一来,整个主体性领域被贬值的事就发生了,不仅像作为我思的主体和理性主体这样的主体被贬值,就连灵性(inwardntss)、感情和想象等也一齐被贬值。每一个个体的主体性,他们的意识和无意识都趋向于被消融在阶级意识之中。”^⑰

胡风对于作家主体性的观点,在其《意见书》中,当然没有拥有马尔库塞

的论述条件而呈现出高度严密的形态,大体短少某种哲学的意味,更多是从文艺学,径直从阐发文学创作实践中获得;同时多数还是经由建国后不着边际的知识分子思想改造的刺激,并回溯“五四”新文学知识分子启蒙立场而发的。此外,在建国后严峻拒绝西方文艺思想渗透的铁幕下,“五四”时期开放的批评格局作为一种美好而健全的回忆强烈吸引着胡风。作家主体论背后所簇拥着的内容和能量在许多方面都是联系着世界文学新潮流的,在过往的日子里,它曾经对机械唯物反映论和庸俗社会学产生过攻击作用,《意见书》确认这一传统并力图发扬这种传统。当然,也正在这个问题上,胡风显示了自己的局限,他将那么丰富的“主观战斗精神”独独拘囿于“现实主义”的框架之内,过去是这样,“在新文艺里面,也还出现过唯美主义、神秘主义、象征主义、恶魔主义等等,但这些不外是腐朽的社会力量在文学上的反映”^⑧。也许我们应该容忍胡风对现实主义的热衷,但同样有理由无法理解他对现实主义独尊的立场。《意见书》提供许多有益于匡正新中国文学弊端的思想,尤其在主体性和创作过程问题上,胡风有独到的贡献,但他之于“一体化”,既是牺牲者又是骨子里的拥戴者。这些对他来说,对一个从“人”出发而又以强调人的“主体性精神”的批评家来说,是很有些讽刺意味的。

第三节 冯雪峰(二)

1951年冯雪峰受命周恩来,由上海北上出任人民文学出版社社长兼总编,《关于创作与批评》是他为1953年第二次全国文代会起草的总报告,却被断然否决,随后不久便因《红楼梦》研究问题开始其背运的日子。批判胡风时,风传“胡风是雪峰派”或“雪峰是胡风派”,很有些株连的态势。胡风事件甫歇,又闹开了“丁玲、陈企霞反党小集团”,当然也是子虚乌有的,不过走了一个“之”字。随“百花齐放,百家争鸣”方针带出的调整,1957年6月6日“丁陈”得以平反,7月反右运动开幕,那月的29日,周扬忽又重申批判“丁陈”没有错,需要继续斗争。第二天冯雪峰终于也被拉扯了进来,就此“在劫难逃”,最后以文艺界“右派骨干分子”被开除出党。所有这些,自然反映了建国后批判运动连绵的现实,其实又与历史问题相胶着,历史问题甚至还以能量核发生巨大作用。关节就在当年两个口号的论争。鲁迅名文

《答徐懋庸并关于抗日民族统一战线问题》痛斥并记载了作者对那些以鸣鞭为业的“奴隶总管”的印象：“却见驶来了一辆汽车，从中跳出四条汉子：田汉、周起应，还有另外两个，一律洋服，态度轩昂，说是特来通知我：胡风乃是内奸，官方派来的”。鲁迅时在病中，以其意委托冯雪峰代为拟稿，最后亲与补充修改，所谓的“四条汉子”云云，倒为鲁迅亲自添加的。“四条汉子”者，即为周扬、田汉、夏衍和阳翰笙，他们在建国后都位居要津，旧事到底难忘，耿耿于心，而冯雪峰最初选择上海长期工作生活地，或许也缘于此。当然不应该过分夸大个人力量，但个人在某种条件下所发挥的作用有时往往惊心动魄。胡风、丁玲、冯雪峰自然也有他们自身的问题，包括冯雪峰性格气质上的梗直狷急，一如鲁迅早就说他“是浙东人的脾气”，“为人太老实，要吃亏的”，但是，对他们逐个清理，以致对他们的政治剥夺，重要原因之一就在周扬等中心批评家“宗派主义”的立场，为维护和巩固自身地位，而藉重阶级斗争夸大化的政治路线，狂热残酷地质疑和扑杀异己。

文学批评的发展居然夹杂如此悲怆的篇章，毕竟是不幸的。冯雪峰和周扬等“中心”批评家之间，确实存在相当深刻的矛盾，包括人事的或文学观点的，但首先应该注意他们同时还有着太多的相同处，我们不欣赏有些研究者将矛盾渲染得水火不容。在坚持文学反映论问题上，尤其文学是整个革命事业的一部分，必须无条件地为政治服务问题上，冯雪峰也是相当坚定的，他同样支持新中国文学必须纳入“一体化”规范。

作为与鲁迅有着特殊因缘的批评家，鲁迅研究贯穿于冯雪峰批评实践的始终。建国后，他在这一方面的工作，大体更多为着向工农兵群众和青年宣传介绍鲁迅及其著作。《〈药〉》、《〈狂人日记〉》、《〈纪念刘和珍君〉文中的几个句子的解释》、《单四嫂子和祥林嫂》、《〈孔乙己〉》、《〈阿 Q 正传〉》、《鲁迅的著作》、《〈伤逝〉》、《关于〈一件小事〉的一点看法》、《论〈野草〉》、《鲁迅的政论活动》、《鲁迅的文学道路》……仅从题目已有“普及”的气氛了。当然像《论〈野草〉》对鲁迅创作上思想矛盾的揭发，相当值得注意。承认《野草》所饱满着的“寂寞、空虚和矛盾的痛苦”，反映了作者当时“暗淡的情绪”，特别反映了思想上的矛盾及其自我斗争，当然还止于从作者“当时同革命的主力还没有建立起具体的真正密切的联系”方面找寻原因。这种论点在“一体化”的背景下是获得广泛的认同的，严重支配着建国后的鲁迅研究，直到冯雪峰实际退出批评界，还保持着深长的影响。

对萧也牧小说《我们夫妇之间》的批评，是冯雪峰建国后贡献给文学“一

体化”的礼物。对于女主人干部张同志，“从头到尾都是玩弄她”！“写人物写生活都不能这样写，尤其写新的工农人民和新的生活。这样写，你是在糟蹋我们高贵的人民和新的生活”；告诫作者，“是一个思想问题，假如发展下去，也就会达到政治问题”。——我们确信冯雪峰一生对劳苦农民有着浓厚的阶级感情，也多少理会到冯雪峰性子暴烈，一生厌恶俗套缺乏恂恂儒雅之风，但这种将对象直逼悬崖的批评锋芒，是令人震惊的。一般说来，对小资产阶级的历史作用的重视，冯雪峰在党内理论家中是颇有口碑的，从对鲁迅的认识直到《论民主革命的文艺运动》中的观点，但他对萧也牧小说的批评反映了他在建国后的思想状态，刚刚发生的批判电影《武训传》的峻烈空气对他有影响，驱使他简单粗暴，从而放逐了文学，感染并模仿起某种霸权话语，这是应该估计到的。当然，他的传记材料表明，他在国统区曾经十分肯定赵树理的《小二黑结婚》和《李有才板话》，而至第一次文代会上，他却已经有了另一种趋赴，在初见赵树理的场合上，他劈头批评赵的小说“描写落后面太多”。^⑭

1952年后，冯雪峰的党性立场决定了他是党的路线方针的忠实执行者，《关于目前文学创作问题》响应党的号召，诚恳检讨了建国几年来文艺工作的偏向。他将几年来创作情况一言以蔽之为“落后于时代的要求”，喊出了“打倒创作上的主观主义思想，要社会主义现实主义”的口号。也许他自认为也是领导者之一，大半从承担责任、严于律己的角度出发，把问题的“最主要最根本的原因”归结为“我们的创作的领导”违反了毛泽东文艺思想，执行了一条“破产了的可怜的创作路线”。这种多少包含自我反省的论点是宝贵的，正是从党的整个文学事业的健康发展出发的。比如他说，不是鼓励作家在党的政策指导下深入生活，到火热的斗争中去认识、分析一切人、一切阶级，写出生活的矛盾斗争，而是“要作家去解释政策，并且还不是基本政策，卫生运动中，下面规定配合打老鼠之类的任务”。因此，冯雪峰明确认为，“为政策写作，写政策，这不是马列主义的概念，而是政策的概念”。他还指出许多作家是奉命去体验生活的，是拿着概念去体验生活，这犹如“给作家马粪纸的船，他们怎么敢下到波涛汹涌的扬子江去呢？作家不是怕淹死，而是怕政策、概念”，并且还严厉批评了老舍的《春华秋实》“是失败的，没有艺术的构思，这是奉命写的东西”。作为曾经有过创作实践的冯雪峰，潜在的对于艺术本性的认识，终于使他在适宜的空气中，比任何人都拥有理论勇气，自觉提示了两条健康发展创作的金科玉律，其一，“艺术不只是生活的真

实,还要作家文学的创造,认识生活要通过典型形象这一套,没有这个就不叫艺术,艺术的麻烦和好处,也就在这里”;其二,“创作一定要通过个人的创造,作家思想是生活的表现,作家要发挥创造性,不允许剥夺作家创造性的自由,如果是作家自己剥夺了,也是罪过。”

事实证明,宽松的和鼓励自由讨论的空间,对艺术生命的健康发展是极其重要的。在第二次文代会前后学习讨论社会主义现实主义的热潮中,冯雪峰力拒人云亦云,他的意见标志了当时最高的水平,彰显其理论思维的创造精神。《关于创作与批评》和前些时候的《中国文学中从古典现实主义到社会主义现实主义的发展的一个轮廓》,集中体现了他相对深刻的思考。像多数人一样,他也诉诸社会主义现实主义基础概念的探求。他认为,“现实主义的精神——即从现实(客观)出发而不要有所粉饰或主观地去看现实的那种严肃的、客观的态度,对于现实的观察的深刻性和具体性,以及把文学的基础和美学观点的基础放在对于现实之客观的、真实的描写上,等等——是现实主义的基础”。社会主义现实主义继承了这个基本精神,它的特质“就在于它完全唯物论的,在于它是以无产阶级的哲学为自己行动(创作)的指南的,在于它以对于世界的正确认识来从事改造世界,即从对于现实的正确反映以推进现实的前进”。当然,他同时还严肃指出因此而主张“唯物辩证法的创作方法”,重蹈“拉普”覆辙,也是“非常明显的错误”。唯物辩证法“虽是创作方法的根本,虽指导并包括创作方法,却不能代替创作方法”^②。这种表述并没有越“一体化”雷池一步,却比当时广泛流行的在苏联理论家后面步武精粹得多,原因就在冯雪峰是一个历史主义者,他不愿意割断历史,在他看来,社会主义现实主义是中国文学历史上进步现实主义,特别是“五四”新文学现实主义的合逻辑的发展。

《中国文学中从古典现实主义到社会主义现实主义的发展的一个轮廓》,冯雪峰有其开创性的探索。这一方面已经得到学术界普遍公认。冯雪峰认为,中国三千年的文学历史,凡最有代表性的伟大著作,“大都具有现实主义精神”。这个观点包括概括的方式对日后影响深重,尽管他对古代文学史上现实主义文学的描述,一如胡适当年编派“白话文学”,化约得模糊了真相。冯雪峰还指出,不同时期的现实主义文学有其共性:“富有浪漫主义的色彩,和浪漫主义相结合着,就是它的特色之一”;“富有人民性是这些现实主义文学的又一特征”;并且特别重视它们以对现实矛盾“采取不掩饰和不妥协的态度”为“最基本的特质”。这里“浪漫主义”的特色和“人民性”的特

征,比照的当然是社会主义现实主义,颇多牵强,却出诸当时特别强调的民族自豪感。

真正精彩的在关于“五四”新文学的阐述。冯雪峰明确指出,现实主义是贯穿于“五四”以来的新文学的主潮,其文学史上的来源主要在一,为“中国文学上的古典现实主义,尤其是宋以后发展起来的‘平民文学’或‘市民文学’中的古典现实主义”,二为“欧洲近代和现代文学中的现实主义,特别是十九世纪和二十世纪初的俄罗斯文学的现实主义”。冯雪峰是当时健在的批评家中理解鲁迅最深的,他以为鲁迅:“随着思想的改变,在文学上成为社会主义现实主义者”。他相当重视《在延安文艺座谈会上的讲话》,在社会主义现实主义的发展过程中,由于鲁迅的存在,虽不具备转折性的意义,但关于“思想的改造和工农兵方向的确立”,提出了一个“关于社会主义现实主义的创造任务、态度和方法的最根本的问题”。冯雪峰所勾勒的轮廓告诉人们,社会主义现实主义的因素部分孕育于我国民族传统文学的精华之中,社会主义现实主义至鲁迅已经出现,在形成过程中离不开中外资产阶级的进步现实主义文学的滋养,而毛泽东《讲话》发表后,提供了社会主义现实主义真正健康发展的南针。所有这些,可议之处甚多,但具备相当的客观精神,绝对不同于周扬诸人的从概念到概念,空话、套话满天飞。尤其不同的是,冯雪峰肯定《讲话》现实意义和前提作用,然而决不以牺牲鲁迅与“五四”新文学伟大传统为代价。

冯雪峰的社会主义现实主义理论,密切结合着新中国创作与批评的实践,《关于创作和批评》是相当难得的文献。对建国以来几年创作和批评,他的观感并不乐观,《关于目前创作问题》用语是“创作落后于时代的要求”,《关于创作和批评》则用“现实主义显得特别薄弱”。他认为问题的症结在,相信“文艺创作是可以不以生活出发,可以不走现实主义的道路,可以凭一种概念或一种公式去决定主题,去创作人物形象”;用行政方式,像规定“生产任务”那样来领导创作。他从反现实主义的领导思想和创作路线的高度继续批评“写政策”:

政策一旦到实际生活中,它已经不再是政策,而是生活的力量。则在作品中,也就不能仍然作为政策来反映,而是作为人的斗争和力量、生活发展的规律和方向来反映。

他用了一个贴切的比喻,政策文件和它们所反映的实际的差别,“正好

像地图和地球之间的差别,于是我们竟会常常错误到并且可怜到这种地步:根据地图上一小块蓝颜色来歌颂海洋的广阔”。

冯雪峰认为概念化的问题“是一个创作路线上的根本问题,决非如有人所说仅仅是艺术表现上的缺点,仅仅因为作者技巧不高,而把人物表现得一般化、没有个性”。他的论述是雄辩的:

一切优秀的作家,其辉煌的表现能力和艺术上的创造性,总是和他的作品思想的深刻性和内容的真实性,完全相一致的。表现能力能够发挥,依然依靠于作者对生活的认识能力;艺术上的创造性,无论如何都根源于对现实生活的本质的发现,即根源于真实性。任何有修养的作家的表现能力,离开了生活的真实性,就不能为艺术上的创造性服务,就要或者显得拙劣无能,或者作些无效的舞文弄墨,好像在没有根的树上扎纸花而已。

他举刘白羽编剧的电影《人民的战士》和老舍的话剧《春华秋实》为例说明,并不是作者缺乏艺术表现才能,而是“因为作品根基不是放在现实的真实的斗争基础上,而是放在作者概念上的斗争的基础上的缘故”。因此,使作者“艺术的创造性失去了根据”,“表现能力和技巧发挥不出来”。所以,“从根本上说,概念化的作品是首先失败于对生活的认识,其次才失败于艺术的表现”。这个见解切中时弊,在当时尤其难能可贵。^②

艺术典型化在冯雪峰的社会主义现实主义的理論中具有重要地位,这涉及创作家艺术劳动的灵魂,也是克服创作公式化和概念化流弊的根本途径。他特别注意把典型化视为一个动态的过程,是一种艺术的认识论,也是一种艺术的表现论。据此,他认为,典型化决不是始于表现阶段,而始于作家认识生活和创作的最初阶段,并贯穿于整个创作的过程。因此,

运用现实主义的典型的典型化方法,以高度革命性和党性原则的精神,反映共产主义在各民族中的胜利的进程中所出现的形形色色的新与旧的斗争,在历史的具体性上刻划和塑造生动的、真实的形象,以实现艺术的高度的肯定性、批判性和教育任务,这是社会主义现实主义的目標。

在冯雪峰看来,典型化是本质化与形象化相互推动、互为伴随的过程,而终极目的是实现文学对生活的真实反映。这里需要创作家克服“对于生活的信心不足”,改变“无斗争的精神状态”,同时从当时创作现状出发,他特

别强调描写生活的真实,永远是作家的责任和权利,不能机械地把典型化混同于“理想化”。全部问题在于任何理想都是现实真实基础上的理想,概念化的先验式的理想或盲目的虚幻的理想都会斫伤艺术真实,艺术真实性要求作家写出明天的远景和未来的理想,但决不能“把细芽写成大树”,“集中、概括、扩张,都不是违背现实,而恰恰是为了显露真实,但‘理想化’是违背真实的,结果是要使人看不见真实,以至于脱离现实的”。

《关于创作和批评》中的“关于典型创造”在1953年最末一期的《文艺报》以《英雄和群众及其它》发表。文章肯定创造新时代的英雄人物是社会主义现实主义的任务,但对由周扬在第二次文代会上规范的有关框框所派生出的观点有明显的超越。冯雪峰论点的前提是,英雄人物深深地扎根于浑厚的现实生活的土壤里,而不是凭空出现的,因此,对他们的表现,首先是一个现实的问题,一个群众的问题。

我们都不可把先进分子和英雄们从实际生活的矛盾斗争中孤立,不可把他们从他们在斗争中作为矛盾突出的一方面的地位上孤立,不可把他们从他们所反映的伟大的社会力量(即革命力量,也即是和他们在一起斗争着、前进着的广大的普通人民群众)孤立开来,不可把他们从现实的历史前进运动的力量和方向孤立开来。

冯雪峰明确指出,把群众视为实际生活中无足轻重的“配角”,把群众视为“平均数”(也就是“无冲突论”)的存在,都是错误的。关于英雄人物与群众的正确关系,他认为英雄人物“各种各样的个性和品质,都是带着群众性的”,“它们或者作为群众的新的性格和品质的萌芽,或者作为群众的新的性格和品质的集中,而出现在先进英雄人物的身上”。因此,冯雪峰在这一问题上的结论是坚定的,建立在历史唯物主义的立场上,也是充满了共产党人对未来的信心的:“如果不能在先进英雄人物身上看出群众的力量,不能在普通群众身上看见伟大的革命力量和现实生活的矛盾斗争,如果不把正面的新人物形象的根源紧密地放在普通人民群众的力量基础上面,那么,我们就无从创造任何正面的先进英雄人物的形象。”

此外,实际生活的矛盾斗争也使冯雪峰从对立统一的法则中看清否定人物(即反面人物)在英雄人物“创造工程”中的意义。他的理由是,忽略反面人物的客观性,是一种抹杀生活矛盾斗争的观点,任何英雄人物都是在矛盾斗争中,也即在与社会消极甚至反动的力量的较量中逐步成长和成熟起

来的。从文学的认识功能和教育功能上看,“描写各种各样的反面人物及其所代表的社会势力是为了使读者认识、并且鼓舞读者去批评和斗争”。因此,当周扬设置“决不可把在作品中表现反面人物和表现正面人物两者放在同等的地位”,例如那种写革命者和敌人的剧烈斗争,把敌人写成毫无力量,或把革命者写得毫无困难,等等,驱使冯雪峰针锋相对地指出:“创造这种种的否定人物的典型,不仅不应该排挤出我们的创造工程之外,据有和创造正面典型同等重要的地位”。

直面现实,写出现实全部的丰富性和深刻的层次,用动态的发展的观点看待生活中的一切人物和事物,在描写人物的问题上,也使冯雪峰重视那些社会上尚属于“中间状态”的人物价值。他的意见是完整的:

当然在实际生活中,所谓不好不坏的,看起来好像既不能加以肯定也不应该加以否定的,没有什么斗争性和创造性的所谓庸庸碌碌的人们,是大量存在的,并且形成一种很大的社会势力,然而这样的人们,仍然不是站在矛盾斗争之外,而是站在斗争之中。他们无疑是生活前进的一种雄厚的阻碍势力,可是又恰正在斗争中被斗争所教育、所改造,时刻在变化着的。在艺术形象上,他们仍然也是重要的主人公,要出现在各种各样被否定的、被批评的、被教育和被改造有典型里。

这恐怕是1960年代所谓“中间人物论”的先声,而且表达得最清晰因而也最有说服力。遗憾的是,所有一切,在当时没有得到响应,哪怕稍微积极一些的响应。

1954年杜鹏程《保卫延安》出版,冯雪峰以最大的热情第一个给予小说以“英雄史诗”的评价,小说成就同时也给他的现实主义理论,尤其典型理论带去了鲜活的例证。《论〈保卫延安〉的成就及其重要性》^②翔实分析了小说作者丰富生动的生活底蕴,包括他的积累和体验,他对生活的忠诚的态度,也包括用可能获得的思想能量去烛照生活,提升生活。延安保卫战,是一幅人民革命战争的雄壮图画,“在全部作品中,作者所追求的,确信的,要以全身的力气来肯定和歌颂的,就是这次战争胜利的关键和达到胜利的全部力量。作者集中精神而全力以赴地来体现和描写的,也就是这次战争所以达到如此辉煌胜利的那种精神力量”。冯雪峰将之称为作者的“显著的创造性”,同时也深入剖析了这正是作者的战斗的创作精神的胜利,也即是他追求和掌握的社会主义现实主义的方法和精神的胜利。他指出:

作者是全心身地在体验,肯定和歌颂这次战争的伟大精神的,他和战争的精神之间没有任何隔离;他在创作时,也仍然是在和战争同呼吸,同跳动的。作者描写英雄人物,完全深入人物的灵魂中去,和人物同跳着脉搏,并以自己的意识到或不意识到的全部热情去肯定和体现他所认为应该肯定的东西;这样就使作者能够把革命人物的灵魂和精神真正体现了出来。这种对于生活的无隔离的精神和战斗态度,是我们最需要的精神,也是现在我们不少作家还缺少的精神。

冯雪峰的评论用了大部篇幅分析小说的人物,其中包含大量关于典型创造的思考。1940年代他尊重作家生活体验与独特发现,强调生活实践与典型创造的结合,并创造性地提出“思想性典型”,《保卫延安》的人物画廊正是弥漫着“思想性典型”的气息。冯雪峰更重要的发现还在:小说中的人物既与战争的脉搏一起跳动,“同时都有自己生动的面目和个性,也是具体的,最富于实际精神的;它是普通人所不可企及然而却是普通人在革命斗争中所表现出来的,因而它也是最能感动人和鼓舞人”。

《论〈保卫延安〉的成就及其重要性》是建国后冯雪峰实用批评最重要的收获,大处着眼,注重人物形象的社会历史内涵,热衷创作倾向的揭示,执著于批评的指导性和教谕性,即那种为他最擅长的“思想与政论的批评”特色,进一步得到有气氛的发扬。当然,他的作家作品批评习惯取社会学角度,并渗入对于社会运动策略的意义支持,对于艺术分析与美学批评,尚缺乏必要的耐心和经营,甚至还表现为可有可无,尽管他在观念上是有相当认识的。这些依然严重存在,并且作为某种范本参与了新中国文学评论模式的建构。

注释

① 《我认识了阶级》,《我的转变》,《萧乾选集》第4卷,四川人民出版社1984年。

② 参见《萧乾是怎样一个人》,《文艺报》1957年第23期。

③ 朱光潜:《从参观西北土地改革认识新中国的伟大》,1951年3月27日《人民日报》。

④ 1938年,朱光潜在四川大学文学院院长任上,联合其他教授抵制国民党CC派程天放接任川大校长,这是他在建国前所参加的最强烈的一次颇有政治色彩的行动,当时在天府之国可谓“轰动一时”。这一斗争得到中共的关注。周扬自延安致信慰问,并邀请他到延安参观。在反程运动之前,朱光潜已从到过延安的朋友和介绍延安的书籍报刊中了解到中国共产党在延安的事业,并且“觉得那里还有一线生机”,有打算去延安

的念头。他曾写信给在延安的卞之琳和何其芳,表达了自己的愿望,但终于迟迟没有得到答复。到1939年初接到周扬来信,他已在武汉大学任上了。1939年1月20日在给周扬的复信(载1982年11月29日《人民日报》)中,朱光潜坦露了自己的矛盾情绪:一方面,抗战以来他的思想“经过很大的改变”,认识到社会和他自己“都须经过一番彻底的改革”;另一方面,“暮气,已往那一套教育和习惯经验,以及家庭和朋友的关系都像一层又一层的重累压到肩上来,压得叫人不很容易翻身”。

⑤《今天,我们的中心问题是什么?》,《民族战争与文艺性格》,重庆南天出版社1945年。

⑥《论现实主义的路》,《胡风评论集》(下)第322页,人民文学出版社1984年。

⑦《知识分子与新的文明》,《中国建设》第6卷第5期。

⑧路翎:《一起共患难的友人和导师》,《我与胡风》(晓风主编),宁夏人民出版社1993年。

⑨《胡风晚年作品选》第243页,漓江出版社1987年。

⑩胡风:《对文艺问题的意见》,《文艺报》1955年第1、2号。

⑪注同⑩。

⑫《〈胡风评论集〉后记》,《胡风评论集》(下),人民文学出版社1984年。

⑬《青春底诗》,《逆流的日子》,上海希望社1947年。

⑭注同⑩。

⑮《关于诗和田间底诗》,《民族战争与文艺性格》。

⑯艾晓明:《胡风与卢卡契》,《文学评论》1988年第5期。

⑰马尔库塞:《审美之维》,《西方二十世纪文论选》(胡经之等主编)第4卷,中国社会科学出版社1989年。

⑱《现实主义在今天》,《在混乱里面》,重庆作家书屋1945年。

⑲参见史索、万家骥《在政治大批判漩涡中的冯雪峰》,《中国文坛档案实录》(胡平、晓山编)第2卷,群众出版社1998年。

⑳参见《中国文学中从古典现实主义到社会主义现实主义的发展的一个轮廓》,《文艺报》1952年7—9月号。

㉑参见朱寨主编《中国当代文学思潮史》第138页,人民文学出版社1987年。

㉒原载《文艺报》1954年第14—15期,收入《冯雪峰论文集》下卷时,易名为《论〈保卫延安〉》。

第十五章 现代文学批评的“一体化”(三)

第一节 “中心”批评家

冯雪峰《关于创作和批评》第四部分对建国后的文学批评有过冷静估计：

我们这几年的批评工作，是由各文艺部门的领导同志们的理论文章、一部分偶然写点批评文章的同志的文章、各杂志报刊的编辑同志们的文章和一部分读者的文章组织而成的。从所有这些文章上，我们可以看到的是，空论和教训的话居多，而有深刻的研究和具体的分析的文章是很少。有些批评文章，即使说的话没有什么错，但只在几个理论公式上面绕圈子，简直触不到实际问题的边儿，因此也起不了什么实际的作用；稍好的一些批评具体作品的文章，也还只是感想性的批评。

这种对新中国文学批评力量组成的说明，至1960年代中期，基本上无甚特别变化。从总体看，来自解放区的作家（包括进入解放区的）的大部先后处于新中国文学批评的中心位置，他们是一支最重要的队伍，构成了主导力量，径直权威，姑且称之为“中心”批评家。胡风与冯雪峰曾经也身列其中，可是在不足十年时间内，作为异己先后被逐出。这支力量包括众多新老批评家，主要有周扬、茅盾、邵荃麟、林默涵、何其芳、张光年、陈荒煤、袁水拍、叶以群、侯金镜、冯牧、王朝闻、夏衍、陈笑雨、萧殷、孔罗荪等。当然还包括一些在新中国才起步的青年批评家，著名的“北李南姚”是其代表，李希凡通过批判《红楼梦》研究资产阶级唯心论学术思想脱颖而出，姚文元大体藉反右运动的酷焰猎取声名，当然情景不完全与李希凡相同，走得更远，直至

最后堕落为帮派批评家的首席。

“中心”批评家中相当一部分在建国后一身兼两任焉,即所谓批评家和文艺领导者“双肩挑”。这种双重角色决定了他们同时是双重使命的负载者,作为文艺领导者,他们站在文艺思想斗争的前沿,以兼容文学批评与文艺政策阐释为一般特色;作为批评家,他们较一般部门的领导者,在某种社会机遇来到的时候,敏感于文艺特性及其规律,以此支持社会风云的变动,又以此调适和维持共和国文艺生命的延续。这种两难的尴尬,对他们的考验并不轻松,然而,不管从哪一个角度看去,在根本的方面,他们都是将文学批评功能首先看成是意识形态斗争的特殊方式,竟至还娴熟地把文学批评与政治活动、社会参与煮成一锅。他们大都是文艺“一体化”的诚笃而狂热的拥戴者,甚至有些人还是“一体化”体制的建设者和创造者,尽管他们中的大部分在批判或清洗了别人之后,终于被更为强大的政治霸权判定为“二十年来,基本上(不是一切)不执行党的政策,做官当老爷,不去接近工农兵,不去反映社会主义革命和建设,最近几年,竟然跌倒了修正主义的边缘”^①,并先后遭逢与被他们批判清洗的人相差无几的命运。

建国后的十多年间,周扬作为文艺界的最重要的领导人,他反复申述:推进社会主义文学的繁荣发展,“最主要的方法就是开展文艺工作上的批评与自我批评,文艺批评是实现文艺工作中党的领导的重要工具,必须进一步提高批评的政治思想内容,并使之与对具体作品艺术分析结合起来”^②。文学批评从未有过如此殊荣,它被夸张为至上无比,以领导和组织文艺创作、裁判作家作品生命为职责,现代文学批评原本已经相当稀薄的独立自主性,几乎消失殆尽。在特殊情景下,它还演化为政治斗争的工具,“批判的武器”与“武器的批判”混为一谈,文艺思想问题轻易地被上升为“政治问题”,方式上则全面脚踏学理,党同伐异,锻炼人罪,胡风事件即为始作俑者。文学批评在持续不断的运动之间,已经失去了它的科学规定性,压抑个人认知和自由表达,而成为最敏锐的阶级的器官或时代的风雨表,批评功能也广泛地被转换成仅仅为政治意识形态提供例证和意义支持。“中心”批评家的实践本质上不代表自我的性质,都是被纳入整个思想斗争的“计划”之中,计划地生产,计划地发表,计划地扩展影响,计划地引发深一层或新一轮的运动。袁水拍的《质问〈文艺报〉编者》同《人民日报》署名“钟洛”的《应该重视对〈红楼梦〉研究中的错误观点的批判》,高屋建瓴,势如破竹,实际上是毛泽东有关指示的载体。林默涵的《胡风的反马克思主义的文艺思想》和何其芳的《现

现实主义的路，还是反现实主义的路？》，表面看来作者洵属一时之选，早在1940年代已和胡风交过手，其实，这两篇文章都是“计划”的产物，打响了文艺界领导着手清理胡风问题的信号。

比较而言，“中心”批评家留给历史的，多半是一些阐述文艺路线和文艺政策的文字。周扬位居重镇，他的三个文代会的中心报告，以及声名显赫的《反人民、反历史的思想 and 反现实主义的艺术》、《社会主义现实主义——中国文学前进的道路》、《我们必须战斗》、《文艺战线上的一场大辩论》、《新民歌开拓了诗歌的新道路》等，都具有如许性质，其中有的文章甚至还经由毛泽东亲自修改。它们或论证党的文艺路线和政策的合法性，或引领文学批评的开展，或总结文艺斗争的经验，一概带着毋庸置疑和无可争辩的气势。林默涵在“十年浩劫”前是全国范围内重大文艺运动的策划者之一，因此，他在1989年河清海晏后才有资格撰写《胡风事件的前前后后》。他参与过某些重要文章的起草，亲自或组织撰写的署名文章也不见少，除过《胡风的反马克思主义文艺思想》、《党性是我们的文学艺术的灵魂》、《两年来的短篇小说》、《关于典型问题的初步理解》、《文艺界正在进行一场大辩论》（发言纪要）、《王实味的〈野百合花〉》、《现实主义还是修正主义》、《关于工人文艺运动的几个问题》、《继承和否定》、《更高地举起毛泽东文艺思想的旗帜》等，都名重一时，其中以《更高地举起毛泽东文艺思想的旗帜》影响尤其大。

在国内大张旗鼓“反右倾”和国际上酝酿与苏共公开论战的背景下，1960年《文艺报》发表林默涵署名长文《更高地举起毛泽东文艺思想的旗帜》，同时配发题为《用毛泽东思想武装起来，为争取文艺的更大丰收而奋斗》的社论。林默涵文章发展了周扬《马克思主义与文艺》序言的精神，突出了毛泽东文艺思想对马克思主义列宁主义文艺思想的超越。文章不惜分裂马克思主义文艺思想的整体，实用主义地抽择若干论点或原则，简单化地予以比拟和定位。建国十年来毛泽东关于文艺工作的指示，被林文安置在“非常重视文学艺术战线上的两条路线的斗争”、“百花齐放，百家争鸣”、“革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的创作原则”等三个部分中。它对三个问题规定了明确的重点，即全面肯定建国以来文艺界一系列的斗争，着重强调文艺界敌对思想的存在，阶级斗争的长期性，着重强调“双百方针”是铲除“资产阶级思想毒草”的最好方针，着重强调“两结合创作原则”中的革命浪漫主义。文章以反对修正主义为旗帜，却对修正主义的具体规定，没有任何准确解释。所谓用资产阶级人道主义、人性论、人类之爱等腐朽观点来模

糊阶级界限,反对阶级斗争,用“艺术即政治”来反对文艺为政治服务等提法,实质上是政治意识形态的权力话语对文学批评的粗暴消解。此外,以政策演绎来覆盖文学批评,一般还是“中心”批评家提升自身安全和纯化批评论点的主要途径,《十二国共产党和工人党莫斯科宣言》——“资产阶级影响的存在,是修正主义的国内根源。屈服于帝国主义的压力,则是个修正主义的国外根源”——也当然地成为林默涵文章的理论支撑。由此,在张扬“今天反对现代修正主义,是一个具有国际意义的重大斗争”的同时,又空前强调以毛泽东文艺思想改造作家和批评家世界观。

林默涵要求作家批评家遵循党在政治、经济、文化等各个领域中的规范,然而,这些“规范”大都具有先验性质,从未也难以对“规范”本身提出质疑,几乎也是林默涵的宿命。比较有意思的是,他同时还指出:

在今天,所谓世界观的问题,是革命的同路人,还是彻底的马克思主义者的问题。所谓同路人,就是在民主革命阶段曾经同过一段路,赞成民主革命,参加过民主革命,而进入社会主义革命阶段时,他们却不愿意继续走下去,要同革命分手了。毛主席在很早就指出,我们许多作家过去是革命派,到社会主义革命阶段却变成了中间派,就是指的这种同路人。实际上,做中间派是不可能的,不是进步,变成社会主义革命的革命派,就要落后,以至成为反党反社会主义的右派。

这是新中国文学批评政治意识形态化的标本,也是最有权威意味的批评姿态,当然还不能与“文化革命”反击右倾翻案风时的“资产阶级民主派”理论同日而语,但历史发展自有其逻辑,“冰冻三尺,非一日之寒”。

批判俞平伯《红楼梦》研究唯心论学术思想最重要的成果,就在于李希凡所展示学术研究和文学批评的方法。恪守规范,敏感地追随为时代张扬的历史主义标准,既为“中心”批评家们普遍接受,因而也当然地被他们用来表彰批评新生力量的标准。这种方法被表述为“研究文学艺术的时候,就不能限制于只考察作者和作品本身,必须了解当时的社会经济情况,阶级情况,政治情况,以及文化思想情况,然后才可能判断它在当时是进步的还是反动的。”它的基本点就在“以阶级斗争为纲”,在宣传社会主义现实主义的高潮中,曾经被概括为现实主义的批评方法,并且最终作为一种评价体系和方法论拥有巨大的现实力量,成为1950—1970年代阐述和评价文学惟一正确的方法。其实,早在建国初,周扬在批评短篇小说《老工人郭福山》时就提

出了人物形象的一个既定前提：在最紧要的关头，决定一个人的行动的，是他的政治觉悟的程度^③。对于周扬来说，这是非常自然的，1930年代左翼“阶级文学”传统，以及解放区文艺作品高度思想性“主要就表现在对社会各阶级的相互关系和斗争的深刻揭露”等^④，始终是他最重要的文学记忆。如果周扬说了作品中的人物，那么袁水拍开始涉及作品发生的地点。他批判白刃《战斗到明天》是“有严重错误和缺点的小说”，其理由相当单纯透明：小说选择鲁南敌处根据地一隅，是“缺乏典型意义的，它不足以代表当时山东整个根据地，不能使人对当时的历史环境得到一个正确的概念”。^⑤

自任职《人民日报》文艺部以后，李希凡的批评实践，有相当广泛的范围，对当代创作评论也表示出浓厚的兴趣。在1956年下半年讨论王蒙小说《组织部新来的青年人》时，他指出小说歪曲了时代典型环境的描写，刘世吾形象表现了作者“醉心于夸大现实阴暗面的描写”，“用党的生活个别现象里灰色的斑点，夸大地织成了黑暗的幔帐”。他的方法依然建筑在藉以成名的前提下：“一个人物的性格，是在现实的和历史的交互错综的关系里形成的，因而，它在不同的环境里，也会有不同的变态。这可以从现实关系里给它找出原因，而更重要的是只有从它的历史形成的素质里，才能找到恰当的解释”^⑥。因此，他在反右斗争一开始，迅速用更明确的政治话语否定一批在“百花齐放，百家争鸣”方针鼓励下涌现出来的文学新人的作品，对它们旨在揭发个人与群体、社会关系的矛盾冲突，暗示社会严重存在的“本质化”、“教条化”趋向，表示忧虑，并将之描述为“一股创作上的逆流”^⑦。这对李希凡来说是很可悲的，但却广泛出现在“中心”批评家的文论中，显示着强势、霸权的裁判能量。

建国后的十七年间，在持续不断的运动之间，也有过某种短暂的间歇。研究者普遍认为主要出现在1952—1953年、1956—1957年和1961—1962年三个时段，“在这些间歇期中，文学观念、政策，会有所调整，在运动中受到批判的主张、创作倾向、文艺方法，又会以不同方式重新提出。严格控制也会稍有松弛，而试图建立一种对‘非主流’的文学观有所妥协的秩序”^⑧。这种看法是有根据的。但需要补充的是，所有对“非主流”文学观的妥协，并不表现为纠正批评“一体化”，恰恰从某种意义上是对批评“一体化”的继续和强化，明显服从于政治运动和政策调整的动机。毛泽东的判断相当干脆：“我们提倡百家争鸣，在各个部门可以有許多派、许多家，可是就世界观来说，在现代基本上只有两家，就是无产阶级一家，资产阶级一家”^⑨。他认定

有教条主义思想的人,“大都是忠心耿耿,为党为国的”,“克服了这种片面性,他们就会大进一步”;而比教条主义更为危险的,“是资产阶级思想在党内反映”的“修正主义或右倾机会主义”^⑩。这种化约的说明,是一种阶级斗争扩大化的理论,是建国后政治运动频仍的思想根源,它同时也形成了“中心”批评家普遍服膺宁“左”勿右的运作风格。

当然,不能够完全排除积淀于“中心”批评家修养深层对于文学特征和规律的认识,也多少驱遣他们在可能的条件下致力于某些策略性思考。在思想领域斗争硝烟过于浓厚,文学创作和批评明显失常的情况下,便会出现一些驱散硝烟和缓空气的举措;而当文学创作和批评超越了他们所能控制的范围,包括威胁他们政治生命时,又会加剧硝烟的鼓吹。他们中的多数人出于对传统的出色记忆,未必是自觉的宽松的方针政策的对立者,在某个时刻某种场合某些问题上,也会流露或表达出相当不错的意见。老资格的矛盾表现得最为充分,也最是痛苦,周扬、邵荃麟、何其芳、张光年也无不如此,稍稍检阅一下,几乎所有“中心”批评家都程度不等地表示过真正文学批评家的风度。他们并没有也不可能向规范试法,但始终没有完全根除或隐或显的暧昧色彩。

陈荒煤 1955 年在文化部电影局电影创作讲习会上题为“论正面人物形象的创造”的发言,就非常平实。作者就当时的影片创作情况,明确指出:正面人物形象缺乏血肉,缺乏个性,仍是影片创作上的“致命伤”。他的论证充满了艺术的觉醒,包括三个方面,其一,作品在描写人物性格之间的冲突,并通过这种冲突来反映生活和现实。他的理由相当雄辩:“一切生活中所进行的各种各样的斗争,所产生的各种各样的矛盾和冲突,是各种各样的、具体的、活生生的、有血有肉的人物;反映一切的斗争,主要是描写人在进行斗争,人在如何进行斗争。”其二,人物的性格应该是发展的,只有描写出人物性格发展的过程,才能体现出变化着、发展着的时代。他认为正面人物所以缺乏艺术力量,主要原因是把正面人物写成了超脱实际、凝固不变的“理想人物”,“按照作者的意图来加以驱使”,没有遵守人物本身发展有逻辑,按照人物思想感情变化规律来加以描写。其三,描写英雄人物必须挖掘他们的内心世界,展现他们丰富的精神面貌。他认为“内心世界的充实和丰富,正是正面人物性格鲜明的一种表现”,“如果不去表现人物的内在力量,内心活动,他的思想、感情、愿望、要求、喜爱,那么,人物的行动和语言也就没有生命,没有力量”。把工农群众、先进人物写得头脑简单的作品,正说明作者

对生活缺乏了解；至于“离开了客观的具体的环境、斗争的场景，事件的发展，孤立地描写人物的内心活动”，同样是错误的。这种看法在陈荒煤是相当稳定的，以至一俟条件可能，便难掩表达冲动^⑪。作为“中心”批评家，他清明“脱离了艺术的体现，或者艺术表现极不生动、艺术性很低的影片，所谓思想性就只是一种没有力量的附加的东西，不过是一些抽象的概念罢了”^⑫。他甚至感叹看戏看不到“戏”，对观众是一种负担和烦恼，对作者是一种讽刺，对演员是一种痛苦，因此，呼吁少发些抽象的议论，少作些主题思想的空谈，多谈一些艺术表现，多谈一点戏剧情节、戏剧结构和戏剧语言^⑬。他还谈到电影中对话尽可能符合人物性格，在《论细节》中揭示“真实、准确、鲜明的细节描写能产生冲击我们心灵的力量”等等，都是一些并非肤浅的见解。

1961年《文艺报》第3期发表《创作个性和艺术特色》，作者是侯金镜，这是一篇生动体现政策调整期文学批评特点的文论。文章专论茹志鹃小说，论点就当时来看，相当难得。“题材决定论”被论者明确认定为“抛弃了文学艺术创造上的典型化的根本原则”。虽然他还没有可能正面阐扬茹志鹃小说风格，大抵还取辩护的立场，径直还止于茹志鹃小说仅仅是另一种作品的“补充”，但他忠诚热情地为风格张目，说的是常识，并以常识动摇了对于某些规范的迷信。他说：

把时代向整个文学世界提出的某一个重要任务，不加分析区别地当做任何一个作家都必须照办的千篇一律的要求，这是一条容易而且轻便的办法。可是副作用也不小：离开了作家的千差万别的具体条件，忽视了作家所长和所短，有妨碍创作多样化的发展，发生“标准化”的危险。

侯金镜和陈荒煤一样，长期关注戏剧创作，他的《鼓噪集》不少就属于剧作评论，比如对《战斗里的成长》、《万水千山》、《霓虹灯下的哨兵》、《年青的一代》等作品的评论都有一定影响。比较而言，由胡可《战斗里的成长》、《英雄阵地》、《战线南移》等三部剧作的综评而引出的对现代戏剧创作中戏剧结构、人物性格、情节发展和语言场面的讨论，最见特色。在这篇题为《“戏”和“戏”的停滞与中断》的文章中，人物性格不啻始终成为他的议论中心，并且还将其归结为剧作有“戏”无“戏”的关键。那种对于戏剧本体的评论，显示了评论家特有的冷静，特有的锦心绣口，这在“中心”批评家通常是难得重视的。

冯牧也是一位相当有成绩的评价家,关于描写西南少数民族生活作品的评介,也许是他长期用力颇勤的课题,甚至已成为他的保留节目。《谈〈欢笑的金沙江〉》、《〈达吉的她的父亲〉从小说到电影》等,便为显例。1950年代中期,面对创作普遍将个性消融于原则里,他无意于力挽狂澜,但也不取虚假的乐观主义,力能所及地讨论症结所在,合情合理地认为“要通过文学作品,真实地、历史地和比较全面地反映我们这个时代的风貌,确实不是件容易的事情”^⑭。他对于《红旗谱》朱老忠形象的意见,比如朱老忠是“一个兼具有民族性、时代性和革命性的英雄人物的典型”^⑮,反响热烈,已为不刊之论。而在评论《红日》和《红岩》等小说时,敢于肯定或适度张扬作品中反面人物的艺术价值,表现了一定的理论勇气。在他看来,正面人物的塑造与反面人物的刻画是“不可分割的完整的主题的两个方面”,那种认为在作品中努力真实地按照敌人本来面目描绘是“长敌人威风,灭自己志气”的流行说法,是一种“奇怪的说法”。《红日》张灵甫和《红岩》徐鹏飞等反面形象,是值得充分关注的,其意义和影响“并不下于那些描写得很好的正面人物的形象”,正是作品“思想分量和艺术分量”的“出色成就”^⑯。冯牧这篇文章,有力推动了当时“中间人物”的研讨,后来黄秋耘对中间人物“不好不坏、亦好亦坏、中不溜儿的芸芸众生”的著名概括,包括严家炎《〈创业史〉中梁三老汉》、沐阳(谢永旺)《从邵顺宝、梁三老汉所想到的……》等,与冯牧颇多异曲同工。

第二节 周扬 (二)

建国后,周扬位居中共中央宣传部副部长、文化部副部长和党组书记、中国文联副主席、中国作协副主席等,是新中国文艺工作实际的领导者和政策制订者。“文革”伊始,他是最早被公开点名批判者之一,随即被投进监狱长达九年之久。粉碎“四人帮”之后,他重新走上工作岗位,1979年主持召开了第四次文代会,并在会上当选为中国文联主席。1983年,周扬在纪念马克思逝世百年纪念大会上做了题为“关于马克思主义的几个理论问题的探讨”的报告,同年秋天受到批评。

长期连续不断的政治运动和显赫的领导人身份,极大地消弭了周扬作

为文学批评家的独立个性和创造精神,自得于毛泽东文艺思想的“宣传者、解说者、应用者”。以往强调的“应客观情势的要求,战斗的需要”^①,成了他批评的出发点。作为在1930年代左翼文艺实践基点上的进化,在延安时期,他曾经致力于将政治具体化为政策,深切感受到对于具体政策的参照,将是所有文艺家,在政治—文学“一体化”空间内生存和发展的策略生命。在第一次文代会的报告中,他以空前的热情把文艺与政策的关系提升为解放区人民文艺运动的基本经验。他阐释与期许参半地说:

在人民民主专政的新社会中,人民成为自己命运的主人,他们的行动不再是自发的、散漫的、盲目的,而是有意识的、有组织的、按照一定目标进行的;这就是说,他们的行动是被政策所指导的,人民通过根据他们的利益所制定的各种政策来主宰自己的命运。这就是新的人民时代不同于过去一切旧时代的根本规律。……一个文艺工作者,只有站在正确的政策观点上,才能从反映各个人物的相互关系、他们的生活行为和思想动态、他们的命运中,反映出整个社会各阶级的关系和斗争、各个阶级的生活行为和思想动态、各个阶级的命运。^②

1953年9月召开的第二次文代会,原本可以借得过渡时期社会主义建设总路线的推动,开辟文艺的新生机的,可以扬弃“农村包围城市”战时文学观点,然而,他在题为“为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗”的报告中,在稍微提及“必须反对文学艺术创作上存在的概念化、公式化及其一切反现实主义的倾向”之后,又进一步强调:

文艺作品是应当表现党的政策的。文艺创作离开了党和国家的政策,就是离开了党和国家的领导。政策是根据社会发展的客观规律制订的,是集中地反映和代表人民的根本利益的。作家在观察和描写生活的时候,必须以党和国家的政策为指南。

这里,为周扬所反对的,和他所极力提倡的,几乎共存一体,如此悖反的理路几乎毫无例外地展示在他建国后所有主要的文论中。著名的旨在总结文艺界反右运动经验的《文艺战线上的一场大辩论》和第三次文代会的中心报告《我国社会主义文学艺术的道路》影响深广,其灵魂就定格在文艺与政策的关系问题上,或正面阐述党和国家政策对于文学艺术生存发展的至上意义,或猛烈反击各式名目偏离政策的企图和行为。

遵循和发扬延安战时文艺的既成路线,是周扬建国后观察和思考文艺

的基础,也是他作为文学批评家用力最勤而又特别敏感的问题。《在延安文艺座谈会上的讲话》从当时整顿党的作风的角度看,提出了以怎样的面貌建设党,而从统一文艺思想的角度看,集中表达了文艺工作者迫切需要思想转变,转变到工农兵方面来。周扬则及时告诫新中国的文艺作家:

城市中的大批没有经过改造的文艺工作者把他们各种各样小资产阶级、资产阶级思想带到了革命队伍中来,而一些经过初步思想改造,但保留有较多旧意识的文艺工作者进入城市之后又很容易地接受了资产阶级思想的影响。脱离政治,脱离群众,而沉溺于个人主义享受的、安逸的生活;轻视革命文艺,轻视延安文艺座谈会以来的解放区文艺的成就,轻视民族传统、民间文艺,而醉心于西洋技巧。^{①9}

建国后的一个不算短的时期内,毛泽东对于国内外阶级矛盾和斗争的紧张思考,并没有及时适应工作重心由农村向城市的转移,由他亲自发动的对电影《武训传》的批判、对《红楼梦》研究胡适派资产阶级学术思想的批判、对所谓胡风反革命集团的批判,集中反映了他对国内政治情势的激进估计。战时文艺的经验继续夸大化地发挥着作用,当然也体现了他高度重视文艺的政治兴趣和策略思想。“阶级斗争并没有结束。无产阶级和资产阶级之间在意识形态方面的阶级斗争,还是长期的、曲折的、有时甚至是很激烈的。无产阶级要按照自己的世界观改造世界,资产阶级也要按照自己的世界观改造世界。在这一方面,社会主义和资本主义之间谁胜谁负的问题还没有真正解决。”^{②0}毛泽东在1957年仍然坚持这类判断,至1960年代中期进一步提出“千万不要忘记阶级斗争”的纲领。凡此,决定了周扬比以往任何时期更敏感于文学的思想政治规范。“文艺是时代的风雨表。每当阶级斗争形势发生急剧的变化,就可以在这个风雨表上看出它的征兆。”——他在《文艺战线上的一场大辩论》中所做出的论断迅速君临天下,而他在实践中对所谓文学思想性的绝对要求,以及反复追究作家思想改造的薄弱等等,最终以霸权的姿态深刻塑造了新中国文学批评的样貌。

文学与现实政治的纠缠,以至于文学全面成为现实政治的扈从,甚至还激活了周扬等资深批评家根植于左翼文艺运动的宗派情绪。胡风、冯雪峰,包括丁玲等人在1950年代中期政治上的彻底覆灭,拉开了文学“一体化”最惨烈的一幕:把文学思想的分歧,刻意提升为政治的斗争,从而给对手以毁灭性打击。中国共产党内部曾经出现的“残酷斗争,无情打击”,给周扬等人

提示了清除异己的智慧,尽管并不轻松。邵荃麟在当时已经把问题说清了。在《文艺报》举办的座谈《文艺战线上的一场大辩论》的会议上,他说:

我们现在出版的一些现代中国文学史,大体上都写得很好,但是对两条道路斗争的情势的描写,还是不够清楚。没有明确地把左翼阵营中的思想斗争,看作是两条道路的斗争,例如关于两个口号的论争,关于民族形式的论争,往往被看作是左翼内部的学术论争,这就不清楚了。在反胡风和反右派斗争以前,这种情况是奇怪的,但是现在必须把那些反动思想的本质揭露出来,使读者明白,而不至于把两条道路的斗争和学术论争混淆起来。^①

这远不止某些历史事件的申说,甚至也不止改写了某几个对历史产生过影响的文学家的形象,类似“两条道路”的提法,创造性地塑造了描述现代文学历史的权威前提,深刻影响新一轮的文学史的重构,在一个较长的时期内,严重规范了现代文学历史的研究和书写。

建国后,现实主义仍然是周扬最为关注的课题,1930年代的实践使他赢得了现实主义问题权威的荣耀。在社会主义现实主义讨论中,他集中提出了社会主义现实主义同旧现实主义(即批判现实主义)的区别,在他看来,社会主义现实主义的标准是:“主要不在它所描写的内容是否社会主义现实生活,而是在于以社会主义的观点、立场来表现革命发展中的生活真实”^②。强调作家的世界观和理想性,则充满在他的具体阐述中,给苏联《红旗》杂志撰写的《社会主义现实主义——中国文学前进的道路》一文,以解放区创作的典范赵树理和丁玲的作品为例,认为这两位作家对于农民的成功描写,首先表现为工人阶级世界观的胜利——他们“并不是以普通农民的或一般的民主主义的观点而是以工人阶级的社会主义的观点来描写农民”,是“以工人阶级的眼光观察了农民的命运,表现了在共产党领导之下农民的从事革命斗争”,“描写了农民的翻身,实际也就是描写了工人阶级对农民的引导”。他们的作品“歌颂了农民无穷无尽的革命毅力,同时也批评了他们各种保守的、落后的心理、意识和习惯”。新中国的现实生活,将前所未有地造就新一代社会主义现实主义的作家,无论广大农民自觉走上社会主义的道路,还是知识分子和青年学生对于马克思主义理论的学习,就集中体现在深刻持久的世界观的改造,从而“为文学上的社会主义现实主义提供日益扩大的现实和基础”。

结合新中国文学创作和批评的实践,周扬进一步要求作家在现实的发展中真实地去表现现实。尽管他也提出不能回避冲淡生活中的矛盾,但着力提供了“真实性”不二法门:“要表现生活中的新的力量和旧的力量之间的斗争,必须着重表现代表新的力量的人物的真实面貌,这种人物在作品中应当起积极的、进攻的作用,能够改变周围的生活。只有通过这种新人物,作品才能够真正做到用社会主义精神教育群众”。如果早在1930年代周扬已经明确革命浪漫主义是社会主义现实主义的有机因素,那么至此,他结合作家进步世界观的拥有,特别注重社会主义现实主义对“理想性”的依赖,这便是流行颇广的“本质论”的精髓。他还拾取苏联马林科夫牙慧,在全国第一届电影创作会议上居然声称:“真正能看到本质以后,作家就是社会主义现实主义者。现实主义者都应该把他所看到的东西加以夸张,因此我想夸张也是一种党性问题”^③。1958年后,周扬又是毛泽东倡导的“革命现实主义和革命浪漫主义相结合”创作方法的权威阐释者,借大跃进的时代情势,强调了浪漫主义对于表现共产主义理想的意义。因此,他的大量文论不断指责创作缺乏“革命的理想”,鼓吹“需要用豪迈的语言、雄壮的调子、鲜明的色彩,来歌颂和描绘我们的时代”。^④

尽管如此,周扬毕竟是杰出的文学批评家,文学本体性征依然生存于他的经验世界深处,差不多始终没有在他的记忆中消失。这些随局部政治情势变化和某种策略需求而出现,从而决定了他的大量理论文本存在某种程度的不确定性。有研究者还精警地揭示了另一种已经存在的可能性:

总的来说,在重大的斗争较量的开始阶段,在“胜负未决”的情况下,占居“主流”位置的派别会提出一种严格的、趋于极端化的标准,来明确地规定双方的界限,以使不致混淆,不致使人们对被批判的对象的性质发生怀疑。这被人称为“窄化主流”。……而当“反对派”已被极大地削弱,作为一个有影响的实体已不复存在时,“主流派”便不必要、也不可能总是在这种严格、紧张的立场上维持下去。在这种情况下,观点、立场的调整、“后退”,就成为可能。对于被批判对象的观点的某种程度的容纳,也往往发生在这一时刻。^⑤

论者是就文艺斗争的基本态势而言的,它将有助于我们洞察周扬文艺思想在整体性向“左”倾斜的“间隙”,颇带矛盾的气息,它们多少尊重着文学的特性,恰恰也含茹着周扬长期挥之不去的忧虑和痛苦。

自第二次文代会后,社会主义现实主义在中国文艺界,以其区别于批判现实主义的坚定性,获得普遍的拥戴。为着迎合“百花齐放,百家争鸣”的开放政策,周扬于1956年发表了《关于目前文艺创作上的几个问题》,却首先松动了对于批判现实主义的严峻态度,而做出了大幅度的“修正”,偏离了权宜的或盲目的向苏联的“一边倒”,基调上有直逼文学本体的气氛。批判现实主义彪炳于史册的杰出成就,重新进入周扬的视域之内,熟稔和亲切的气息,像山岚一般地飘散在他的话语中。批判现实主义也许是“不同意社会主义”的,但是,“应该是首先看它对旧社会的暴露。像安德烈那样的作品,使人看不见社会主义的前途,但是可以使人看到资本主义的前途,这是好的,人们对资本主义不相信,慢慢地就会相信社会主义。所以,苏联过去对批判现实主义的估价是不够的”。当然,我们没有理由怀疑周扬的这种意见同样是受制于政策,是政策宽松的产物,但他将现实主义作为一个开放系统的体认,毕竟有利于创作和批评的发展。这种情况同样出现在1960年代初,在“现实主义深化”的思潮萌动阶段,也晃动着周扬的身影。

周扬是很少谈论创作技巧的,即便在公式化概念化作品泛滥的时候,他依然着力强调作家的思想和生活,然而纵观他的文论,我们还是能够发现,在适度的条件下,他比所有人都愿意讨论创作中的技巧问题。发表于胡风问题解决后的《论艺术创作规律》一文,是特别值得重视的。躲躲闪闪似乎和他无缘,他明确提出:“应该提倡学习技巧、钻研技巧,我们生活中就要谈技巧,谈思想,谈对生活的观念、判断,形成谈技巧的空气”,甚至还格外指示从“细心地观察生活”和“细心地钻研古典名著”着手来提高作家的技巧水平。虽然他差不多一直是站在批判人性论和人道主义前列的理论家,但在《论艺术创作规律》中,他坚持文学的“人学”原则,将人物形象视为创作的中心,批评作家只注意政治运动、生产过程的倾向,认为“应该运动是背景,中心是人,这人不是你的工具,不是傀儡,不是作者可以支配的。人,是具有独立性的,不是自己的思想、感情,按照客观的规律行动”,甚至还有滋有味地说:“这人该怎么样,不但领导不能变动,就是作者也不能变动……《红楼梦》中宝、黛的悲剧结局,就不是作者或某个人能够改变的,因为它是符合生活规律的。假如领导上说:‘林黛玉死太悲观了’,于是,改一改,叫她不死,而且最后肺病也好了,这样可以不可以?那样艺术就没有它的规律了,不合乎客观了;艺术规律就是反映客观,林黛玉只能死,贾宝玉只能做和尚”。

在松懈摒弃批判现实主义的整体思路中,已经显示了文化持续性原理

唤醒了周扬艺术良知。他曾经是利用旧形式的极力鼓吹者,建国初期,从提高新中国的国际形象和民族自信心出发,他在某种限度内,宣扬过民族文学遗产的优胜性。借着中央1950年代中期开始对于苏联经验的逐步质疑,他从未懈怠过关于继承民族优秀文学遗产的论证。当然关于“批判”的描述还不见少,但他已经警惕“我们不能犯这样的大罪恶,让民族的传统毁灭在我们手里”^⑥。毛泽东对于重视“从孔夫子到孙中山”这份遗产的指示,有力支持了他对于民族文学艺术传统的发挥。他对轻视传统的批评相当切实,说在有些人看来“我国固有的艺术是已经过时了,不合今天的需要了。他们或者根本不要传统,对学习本国遗产不感兴趣,或者在采用和发展民族艺术形式的时候,把一些外国的东西生硬地加进来。他们不是把外国的经验经过自己的溶化吸收到创作中来,把外国的东西和中国的东西有机地、自然而然地结合,而是生吞活剥、勉强拼凑;不是用从外国学来的技术来发展和丰富我国艺术的特点和风格,而是用西洋的风格来代替中国的风格,取消自己的民族特点。这种作法显然是不仅违反广大群众的艺术欣赏习惯,而且也是违反我国文艺事业的利益的”^⑦。1960年代初,周扬主持全国高等院校文科教材编写工作,其间所发表的一系列论点,进一步深化了这类意见,对建设富有中国特色的文学艺术,包括学术研究,起过不错的作用。当然,当形而上学方法整体笼罩文学批评界时,周扬关于民族传统的观点,同时也助长了我国文学艺术和世界先进思潮的对立和割裂,因此而付出的代价,也是相当昂贵的。

党和国家的政策是周扬文学批评的生命线,任何离开这一角度的观察和判断,都是不确切的。包括他晚年对于人道主义和异化问题的议论,那种对于人的关注令人感激,但它之于周扬,并不意味着思维方式的转变,也许依然是某种政策的衍生物。当然,我们没有理由怀疑周扬文学批评家的身份,多少年来,他始终追随着政策变动的趋向,几乎还借着政策的变动,整合与实现其心理平衡,也即文学“一体化”制定者与文学批评家之间的平衡。机械、教条和僵化,甚至粗暴和残酷,毫无疑问出现在他的实践中,但某些杰出的思想也记录在他的名下。1961年,他在全国文艺工作座谈会上说过的一段话,发聋振聩:

……不注意文学特点,庸俗社会学就出来了。胡风对我们作了很恶毒的攻击,他们是反革命。但是,经常记得他攻击我们什么,对我们也有好处。他有两话是我不能忘记的。一句:“二十年的机械论统

治”，如果算到现在，就是三十年了。他所攻击的“机械论”就是马克思主义。我们是马克思主义领导文艺，而不是“统治”。然而，我们也可以认真考虑一下，我们这里有没有教条主义，……胡风还有一句：反胡风以后中国文坛就要进入中世纪。我们当然不是中世纪。但是，如果我们搞成大大小小的“红衣大主教”、“修女”、“修士”，思想僵化，言必称马列主义，言必毛泽东思想，也是够叫人恼火的就是了。我一直记着胡风这两句话。

第三节 茅盾（二）

“五四”一代资深批评家继续在建国后发挥重要作用的是茅盾，他差不多是惟一的存在。郭沫若虽雄踞文坛，他的影响大体是属于另一种性质的，谈批评史，已经可以忽略不计。茅盾是第一次文代会总结国统区文艺运动的报告人，他盛赞解放区文学，并怀抱 1950 年代是“人民的世纪”^②而进入新中国的。建国初在谈到工农兵文学形象时，他虽然年岁已过知天命，却豪情万丈，气概年轻得令人目眩。他说：

工农兵是我们新社会的主人，又是我们作品中的主要的描写对象，所以，当我们描写我们的劳动英雄战斗英雄时要有鲜明强烈的色彩，可以比现实提高，加以理想化。要表现他们虽然目前尚在艰苦的生活中，但是心情愉快，坚强，有自信心，一切有办法的作主人的崭新姿态，因为这才是合于人民时代的实情与需要。19 世纪末资产阶级的颓废文人，不写初升的太阳，而爱写日落，不写朝霞，而爱写夜雾，这是因为他们的精神上正如落下去的太阳一样。今天我们写工农兵就一定要写他们正像初升的太阳面向着伟大的社会主义革命和社会主义建设工作，情绪高昂，精力旺盛，充满自信，我们一定要在作品中把它鲜明强烈地表现出来。^②

这在茅盾赫然是一种严明的选择，同时也为整个文学批评界，树立了一个俨然的风标。在建国后的十七年间，茅盾同样维护着“一体化”的文学体制，对于社会与文化背景批评的熟稔，进一步地唤起他的激情，塑造其实践

的群体特征。他兢兢业业、小心谨慎地从事着党和国家的文化工作,在所有重大的文艺思想斗争中,留给我们的几乎也是一份文学密切凑泊政策的遗产。这种估计是基本的,作为现代中国文学批评史上最有分量的人物,他的那份对于文学的根深蒂固的自觉,以及潜在的主体化个性批评经验,也始终没有完全消失。这些事实促使他尽其所能地维持着文学生展的命脉,在其数量不菲的文论底层满贮着对于中国文学未来的浩茫忧虑和深厚关切。他的那些极富意味的意见,我们无法从正面获得,惟有从侧面才能咂摸其良苦用心。比如他在建国初相当热心提倡文学“赶任务”,几乎同时在《目前创作上的一些问题》一文中又承认文学的“赶任务”是与创作规律相矛盾的,竟然还引起了一段时间关于“赶任务”与“传世不朽”的讨论。他不遗余力地奖掖后进,扶持新人,那些旨在言外的艺术评论,尽管还有不可逾越的局限,实在是肃杀天穹上的一线光明了。

对于文学新人的发现和提携,原本是文学生命生生不息的需求,它已经顽强地存在于“五四”以来文学批评的历史中,径直是一种宝贵的传统。对文学新人的态度是考验所有批评家使命感、责任感和人格意识的试金石。鲁迅当年就痛感那些在文学园地践踏幼松嫩苗的现象:“也许是一做批评家,眼界便极高卓,所以我只见到对于青年作家的迎头痛击,冷笑,抹杀,却很少见诱掖奖劝的意思的批评”^③。茅盾自一踏上文坛,就以鼓吹新风为己任,曾以巨大的心力为后来居上者呐喊助威。在新的政治环境中,他在他的岗位上并以其影响,努力适应着政策对于批评的重压,或许到底确信前途无需悲观,或许更愿意做一些前辈力所能及的工作,继续从事着发掘新人并维护他们创作个性的工作。《谈最近的短篇小说》、《一九六〇年短篇小说漫评》便是人所共知的著例。王愿坚、王汶石、茹志鹃、管桦、林斤澜、张勤、胡万春、万国儒、唐克新、费礼文、申跃中等,已经表现出来的能力,驱使茅盾用浅近的语言表达了自己的欣慰之情,并相当谨慎地给他们指示着通往锦绣前途的方略。人们没有理由怀疑茅盾对宏大叙事的轻忽,但在短篇小说创作领域一度出现的“以小见大”的现象,着实进入了他的视野和思考之中。这里明显体现了茅盾对于生活的深邃看法,算来也是文艺前辈和领导者对于创作多样化的鼓励。王愿坚两千字的《七根火柴》,写的是战争,却以不起眼的“七根火柴”写出了革命战士的坚贞信念,以至成为一首无名英雄的赞歌。对于茹志鹃那篇几经磨难才得以发表的《百合花》的评论恐怕最知名了。小说同样取“以小见大”的视角,它的独特的抒情风格,更获得茅盾倾心

的赞誉。就《七根火柴》、《进山》、《忆》、《百合花》、《暴风雨之夜》几篇成功的青年之作来说,“《百合花》可以说是在结构上最细致严密,同时也是最富于节奏感的。它的人物描写,也有特点;人物的形象是由淡而浓,好比一个人迎面而来,愈近愈看得清,最后,不但让我们看清了他的外形,也看到了他的内心”^{③1}。当农村人民公社的题材普遍被单纯演化为“保守思想和进步思想的斗争”时,茅盾又却肯定了茹志鹃《静静的产院》细致地刻画了这两种思想在一个人头脑里的矛盾和斗争,服从于生活的复杂性,是遵循现实主义的可贵收获。他还不惮烦地表彰这位作家惯常的风格,认为那种重视“渲染气氛”和“夹叙夹议式的心理描写”,是沿着《百合花》路径的进步。老吏断案式的批评显然不属于茅盾,丰富的创作经验驱遣他以娓娓动听的语调揭示着文学新人的水准:“开头写产院的肃静,后来又写它的热闹,着墨不多,可是宛然如画。描写谭婶婶的心情变化,也有层次,而且由浅入深,从涟漪微漾到波涛澎湃”^{③2}。“种豆得豆,种瓜得瓜”,作为一种意味深长的回报,茹志鹃在“文革”后重步文坛时说:“《百合花》在我创作历程中,是关键的一个作品,是使我鼓起更大的勇气走上了创作这条道路的一个作品。更准确地说,是茅盾同志对这个作品的热情鼓励,使我产生了勇气”。^{③3}

反右斗争开始以后,茅盾多处谈到“写真实”问题。从实际情势看,他不可能不尊重时论,说:“‘写真实’这个似是而非的口号,这个实质上是资产阶级文艺思想的口号,必须从理论上和右派分子的实践上予以分析和驳斥,不使它继续挂羊头卖狗肉”!^{③4}惊怵于胡风事件的阴影,他捐弃往昔在真实性问题上对于事实感的张扬,批判了胡风“到处有生活”的观点。尽管他还没有正面信奉“本质论”,在气氛上离“本质论”已不远矣。然而,当他接触具体的文学作品时,那种潜在的深厚的“直面生活”的观点不时会擦出火花,以坚挺的唯物论的反映论来巩固批评的思维逻辑起点和侧重点,以现实法则来审视自己的“真实”的批评观。在那场关于《青春之歌》的讨论中,茅盾是就批评的思想方法立论的,但处处联系文学“真实性”的思考。研究者历来都以此说明茅盾在建国后是如何反对文学批评中的极“左”倾向的,并不错,更实在地看,从这部小说与生活的关系,从林道静这个人物形象所提供的真实性信息,可以看出茅盾以往的真实论观点依然顽强地发生着作用。当严厉的批评者指责小说作者“没有很好地描写工农群众”,林道静这个人物的思想改造没有通过“同工农结合”完成时,茅盾首先确立了以历史条件作为自己批评的前提:“在当时的历史条件下,成千上万的像林道静那样的知识

分子确是通过了同林道静大体相同的考验走上革命道路的”。尤其在以“本质论”颠覆文学真实性的潮流面前，他不只一般地坚持真实性是文学批评的重要范畴，同时在评价历史生活题材作品时，最终以维护历史主义来巩固真实性范畴的科学性，从而也将批评中对于真实性的要求上升至一般思想方法的层面，显示出活跃的理论生命力。他的用语相当尖锐：

评论一部反映特定历史事件的文学作品的时候，也不能光靠工人阶级的立场和马列主义的观点，还必须熟悉作为作品基础的历史情况；如果不这样做，那么，立场即使站稳，而观点却不会是马列主义的，因为在思想方法上犯了主观性和片面性，在评价作品时就不可避免地会犯反历史主义的错误。^⑤

在历史剧的讨论中，茅盾仍然坚持以文学真实性为核心的综合性的价值取向，关注和把握文学的时代性。《关于历史与历史剧》是茅盾1962年的一部专论，以五十来种新编的《卧薪尝胆》剧本，结合元杂剧《生死交范张鸡黍》、《赵氏孤儿》、《汉宫秋》，明《八义记》、《易水寒》、《鸣凤记》，清《桃花扇》等十来个古典历史剧，纵论历史剧古为今用、历史上人民性作用、历史真实和艺术真实的统一，包括文学语言等。他的看法并无卓见，但就当时的条件论，有些意见当为难能可贵。在古为今用问题上，他以为不能简单地把古为今用和联系现实等同起来，不能片面机械地理解古为今用，以免产生从主观出发的想象和艺术虚构；在评价人民作用问题上，既要弄清“人民”的概念，又要恰当地估计当时人民的政治觉悟、思想水平乃至文化素质，决不能古今混淆。在历史真实与艺术真实相统一的问题上，他强调：艺术虚构不能改写历史，而是充分掌握史料，并用历史唯物主义分析史料，对历史事实（包括人物）的本质有了明白认识之后，方可进入虚构。虚构同样也有一定之规，人与事虽非真有（真人假事、假人真事、人事两假），但在作品所反映的时代社会条件下，这些人与事的发生是合理的，是有最大的可能性的。因此，在文学语言上，他认为不能允许古人说今人的话，时代错误是必须警惕的。凡此，都与茅盾一贯尊重生活逻辑、坚持真实论思想相联系，关乎作家捕捉现实和传达现实的特征，在历史剧创作中，关乎作家选择历史事实与表现历史精神的特征。

茅盾参与过“革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合”创作方法的讨论，但与周扬、郭沫若诸氏判然不同。在《关于革命浪漫主义》一文中，他明

确认为“两结合”其实就是“社会主义现实主义”，同时又清醒地批评了大量大跃进时期“两结合”庸俗化现象。当许多批评家热衷于论证历史上的伟大作家及其杰出作品往往倾向于“两结合”方法时，茅盾则朗然宣称：“在高尔基以前，我们只见有基本上是浪漫主义或现实主义但个别作品也显现不同色彩的作家，却还没有看见体现了两个主义结合的作家”。在他看来，“两结合”，是一种思想方法，而不是单纯的技术问题。他说：

旧时代的大作家由于时代的限制，不能以辩证唯物主义和历史唯物主义武装自己的头脑，对于社会发展的规律没有明确的认识，因而对于人民奋斗的目标（未来的理想）常常按照自己的主观来设计，至于如何达到目标，更其常常提出了空想的脱离实际的方案。因此，他们经常感到理想与现实的矛盾。古典文学中有些被认为难以确定为浪漫主义或现实主义的作品，其实是反映了作家思想上的这种矛盾。这里，就说明了这样一种情况：某一作家就其主要倾向看来是浪漫主义者或现实主义者，但他的个别作品却两者都不是。这两者“都不是”，当然不能视为“结合”。至于有些现实主义的作品拖一条“理想”尾巴（对于未来光明的渴望或信念的抒情的表白），恐怕更其不能视为“结合”着革命的浪漫主义。^⑤

不过，自“五四”以来，茅盾较其他批评家更注重以现实主义为中心考察文艺现象，1950年代以来现实主义中心论和社会主义现实主义“法定”话语的确立，更强化了他的这一特色。1958年茅盾在《文艺报》上发表长篇论文《夜读偶记》，提出了“中国文学发展的规律是现实主义与反现实主义的斗争”的观点。这种化约的提法，自然烙有时代的印记，同当时深刻的社会、文化和心理背景有密切关联。前有冯雪峰《中国文学从古典现实主义到无产阶级现实主义发展的一个轮廓》，后有苏联主流现实主义理论的包围胁迫，包括文坛对于社会主义现实主义的神话般的阐发。对于茅盾而言，这些还应视为批评家近半个世纪以来现实主义思维心理运动合规律的发展结果。当然，在具体论述中，他不可能摆脱流行的掣肘，过分强调世界观对作家的决定性意义，多处陷于机械唯物论的纠缠中。他虽然给浪漫主义以“非现实主义”留有余地，却严厉地批判了那些曾被他在青年时代津津乐道的“新浪漫主义”（现代主义）。然而，他同时又说：“我们也不应该否认，象征主义、印象主义乃至未来主义在技巧上的成就可以为现实主义作家或艺术家所吸收，而丰富了现实主义作品的技巧”^⑥。这里彰显了批评家现实取向与开放

心态之间的矛盾,是其心理平衡的文化欲求的生动表征。

僵化而极度敏感的阶级斗争理论,以及对于文学思想性的夸饰,致使技巧的批评变得可有可无,“政治标准第一、艺术标准第二”,已经现实地简化为“政治标准惟一”。这种凌侮文学并放逐其本体的批评范式,如日中天,征服了一个时代。作为“中心”批评家的茅盾,他的大量作品评论似乎继续保持着以往喜好概括创作倾向的兴趣。其中关于创作技巧的意见,是最值得珍视的。这里固然有批评家久已成熟的方式,更多寄希望于广大文学青年。在创作个性问题上,他欣喜表彰王汶石的峭拔和茹志鹃的俊逸,而对那些已经有些知名度的作家,从赵树理的明朗隽永而时有幽默感,到老舍的锋利多于蕴藉而有时近乎辛辣,往往还是为诉诸青年的。他坚定维护了《青春之歌》,同时也明确指出其缺点,主要表现在“一、人物描写,二、结构、三、文学语言”^③。他恐怕是最喜欢也最有勇气谈论技巧的“中心”批评家了,虽说“心有余而力不足”;他的所有议论技巧的专文和片断所包含的动机是清晰的,对于泛滥于创作中的公式化和概念化的忧虑,对于文学固有特征的宣叙,都是不容怀疑的。

技巧和文学特性,从未在茅盾的批评构成中消失,1960年第三次文代会的基调是冒进的。如果周扬的中心报告《我国社会主义文学艺术的道路》为毛泽东赞誉“高屋建瓴,势如破竹,读了以后令人神往”^④,那么茅盾的报告《反映社会主义跃进的时代,推动社会主义时代的跃进》似乎隐含着另一种声音。它在可能的范围内,也即在作家的“个人风格上,一定有时代精神的烙印”的前提之下,以生活的丰富性和复杂性立论,呼吁题材、形式和风格的多样性。人们至今还难以忘怀他的殷切期许:我们的作者“既能以金钲羯鼓写风云变色的壮丽,也能用锦瑟银筝传花前月下的清雅”;“文气既要能横槊据鞍,千人辟易,也要能像岁时伏腊,欢腾田野;既要能横眉怒目写斗争的艰苦,也要能眉开眼笑写胜利的快乐;既要善于塑造人物,也要善于渲染气氛;既要能写江山之多娇,也要能写厂矿的雄伟”。

第四节 邵荃麟、何其芳和张光年

中共中央宣传部在上个世纪60年代中期,曾被荒唐地构陷为“阎王

殿”，邵荃麟、何其芳、张光年等三人正是“阎王殿”中人，还绝不是“小鬼”。他们是围绕周扬最重要的批评家，建国前先后做成了延安文艺的代言人，建国后都是文学“一体化”坚定的制定者和执行者。总体看去，他们无多创造性，也不可能具有创造性，大体从周扬的样貌中，便能认清他们的眉目。

作为“中心”批评家，建国后的十七年间流行的一些霸权话语，多半与他们的名字联系在一起。就他们的文论来看，虽然无一不是带着一眼可见的限制前提，但有意思的是，在整体的隙缝间，在特殊的条件下，对某些问题的重视和选择，以及某些观点或某些片言只语，却以其“不和谐”而显得相当突兀。我们丝毫不能怀疑他们维护和巩固文学“一体化”的动机，但他们的地位便于及时准确地获得某些政策调整的信息，或者某些政策调整首先通过他们而影响文艺界。此外，我们也有理由相信对于文学规律的基本认知，一般所谓的“文人情结”和“文人习性”，仍然潜在地存活在他们的意识结构之中。它们像无语的冰床下的流水，不仅生命依然跳动着，等到冰释雪融的时节，竟会冲破冰层，喧嚣地奔腾起来。当然，他们的命运也不太理想，甚至还没有赢得“一体化”格局的信任和宽容，最终以“阎王殿”罪名被无情地放逐到民间，邵荃麟不堪凌辱，竟然死于非命。

就总体而言，围绕文学人物的描写来探索现实主义在新的历史时期的命运，显然是邵荃麟用力最勤的中心课题。《沿着社会主义现实主义方向前进》是他在第二次文代会上的总结报告，从斯大林到马林科夫、日丹诺夫的言论严重支配着报告的走向，许多具体论点，积极迎合和呼应周扬，标榜“创造英雄人物是文学根本任务”，并以此作为探索社会主义现实主义的出发点和落脚点。他不仅毫无保留赞成周扬“有意识地舍弃实际英雄人物身上某些非本质的缺点”，甚至还认为这是“完全允许和必要的”。但是，他到底还没有模糊创造英雄人物的“惟一”根据是现实生活。他说：

能不能根据党员八条标准来描写共产党员呢？能不能根据三大纪律八项注意来描写解放军战士呢？能不能先规定了人物表，然后去找求对象呢？能不能便宜地去找求现成的“典型”呢？谁都知道是不可能的。

这是颇有意思的，就邵荃麟看来“不可能的”，而创作界和批评界的实际不断显示了大量和他相反的事实，它们不仅在非文学的空气中开辟着“可能”性，甚至还以此为金科玉律。

《文学十年历程》，顾名思义是对新中国十年文学实绩的概观。文章莺歌燕舞，激情澎湃，尤其关于贯彻“双百”方针的段落，因着反右运动的刚刚落幕而“反右倾”运动方兴未艾，显得特别苍白，但是依然夹缠有星星点点比较突兀的言辞。邵荃麟尊重这样的事实，即作家们在响应革命现实主义和革命浪漫主义相结合创作方法时，不惜违背生活真实，任意拔高人物基点几成风气。他当然无意动摇“两结合”创作方法，相反高扬浪漫主义的合法性，然而，他比一般人多了一些忧虑，明确说明“浪漫主义不是超脱现实生活的幻想或空洞的吼叫，而恰好是从现实生活斗争的深处激发出来的工人阶级崇高感情”。

1960年冬，中共中央开始纠正农村工作中的“左”倾错误，推行国民经济调整、巩固、充实、提高的方针；随后周恩来、陈毅等领导人在“新侨会议”、“广州会议”上数度讲话，纠偏文艺创作“左”倾弊病，调动了文艺界的积极性。1962年5月23日《人民日报》为纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十周年发表社论，题为《为最广大的人民群众服务》，平实客观地提出了有所补正的社会主义文艺路线。这一重要转变作为一种根本性的前提影响了大批“中心”批评家的实践。邵荃麟长期以描写文学人物为中心的现实主义的思考，赢得了难得的良性氛围。他终于有可能用比较明朗的语言指出不能一味充分肯定柳青《创业史》中梁生宝这个新人形象，居然认为梁三老汉形象概括了几千年来个体农民的精神负担，比梁生宝写得好。他终于也有可能以令人赞赏的理论勇气在1962年6月的一次《文艺报》重点选题讨论会上揭发作家普遍不敢接触人民内部矛盾，浮泛的浪漫主义侵蚀了现实主义的基础，甚至提出“写中间人物”的问题，并且认为现实生活的矛盾往往集中在中间人物身上。

这些问题在1962年8月中国作协在大连召开农村题材短篇小说创作座谈会上，得到了进一步的归纳和发挥。这次会议规模相当小^④，远不像“新侨会议”和“广州会议”，有些内部讨论的性质。邵荃麟在会上先后讲话三次，绝不能说无有深思熟虑，全是松散随意之作，不过，所有讲话倒有明显的漫谈气息，包括最重要的第三次的“总结”，也即《在大连“农村题材短篇小说创作座谈会”上的讲话》，在严密程度上与通常会议报告还不尽相同。

关于“反映人民内部矛盾”问题，邵荃麟以为建国后文学创作写革命精神和新的道德观念很充分而仍旧滞后于国内现实生活的转变，重要标志就在写人民内部矛盾比较少，大跃进之后就更少了。他分析了对待人民内部

矛盾有“左”右两种不同的态度,其中“从‘左’的方面来看则是否认这个矛盾,粉饰现实,回避矛盾,走向无冲突论。回避矛盾,不可能是现实主义。……革命现实主义就不能不接触矛盾。粉饰、回避是写不好的”。他从相当积极的基础上指出,写矛盾是为了克服矛盾,是为了教育人民。

关于“写中间人物”,邵荃麟并非稍带而是认真地说明了强调英雄人物是应该的,但他尊重现实生活,致力于改变创作上人物形象单纯划一,认为“两头小中间大,好的坏的都比较少,广大各阶层是中间的,描写他们很重要,矛盾往往集中在这些人身上。……写英雄人物是为了树立典范,但也应该注意中间状态的。人物只写英雄模范,不写矛盾错综复杂的人物,小说的现实主义就不够”。他还反对那种不是先进人物似乎就不典型的简单化观点,批评了一个阶级只有一个典型的错误理论,申述典型是“萌芽的东西”,但“从大量中概括出来的也应该算是典型,否则,只写萌芽,路子就窄了”。

由此,邵荃麟还提出了“现实主义深化”的问题。在他的整个思考的背景上,他对浪漫主义的盲目化显然已有相当的警惕,但他的提法特别谨慎,他说:“如果说,农业是国民经济的基础,现实主义则是我们创作的基础。没有现实主义,就没有浪漫主义。我们的创作应该向现实生活突进一步,扎扎实实地反映现实。”这些意见联系着“深入地概括描写,分析内部矛盾”,联系着重视“中间人物”的描写,甚至还联系着产生强大的革命浪漫主义,寻求“两结合”的道路。关于达到“现实主义深化”的问题,邵荃麟一如既往指出作家必须真正深入生活,然而,他到底说出了“只是深入生活,不一定写得出好作品”,强调“创作有它自己的规律”。以下的意见几乎有溢出“中心”批评家所囿的范围,对自己以往躬行的也有所超越,弥足珍贵:

作家应有观察力、感受力、理解力。光感受还不行,还应有理解力——理解是通过形象及逻辑思维进行的,要有概括力。没有概括力,写不出好作品。在我们社会里,独立思考往往被忽略。作家当然应该了解政策,但是应该通过自己的思考去了解、认识。

何其芳在建国后,几乎完全脱下了创作家的装束,文学研究家和文学批评家,是其基本形象。他长期担任哲学社会科学学部(今中国社会科学院)文学研究所所长,《西苑集》、《关于写诗和谈诗》、《论〈红楼梦〉》、《没有批评就不能前进》、《诗歌欣赏》、《文学艺术的春天》等,凝聚着他的思考和探索。延安的生活给他提供了新的精神规格,在历次文艺批判运动中,他站在前沿

指导着运动,忠诚自觉地维护和捍卫毛泽东文艺思想。《毛泽东文艺思想是中国文艺运动的指南》和《战斗的胜利的二十年》,是他多年来学习马列主义文艺理论和毛泽东文艺思想的重要成果,曾经发生过很大影响。《没有批评就不能前进》论文集中的多数文章反映了时代生活对他的深刻限制,也是他作为“中心”批评家留给历史的遗憾。

1956年,《文艺报》转载苏联《共产党人》杂志批评马林科夫的专论《关于文学艺术中的典型问题》,关于典型问题的讨论在我国迅速开展。“共性”、“个性”、“阶级性”等等理论观点蔚然成风,何其芳无法摆脱这种空气的支配,但他在《论阿Q》一文中,提出典型“共名说”,多少显示了某种独创精神。

突破教条主义的理论,突破简单的阶级论,客观上是何其芳考察典型的思路。“典型性并不完全等于阶级性”是他相当明确的提法,虽然他的全部论证倒始终坚持阶级论的思想。在他看来,阿Q精神广泛存在于遭到了困难和失败的剥削阶级、落后的人民中间,“并不只是落后的农民才有”。不同阶级的阿Q精神甚至还拥有“共同的历史背景”,“在私有制的社会里,许多不同阶级的人都是要保护自己的利益的;在很多情况下,坦率地承认自己的弱点都会成为一种对自己不利的事情”。阶级分析的方法同时也让他特别指出不同阶级的阿Q精神从表现形式到本质内容都有差异:“剥削阶级的阿Q精神是为了维持它们的反动统治,而落后的人民中间的阿Q精神却不过由于他们还不觉悟而已”。因此,“没落时期的剥削阶级的阿Q精神是无法去掉的,就像他们的影子一样将要一直跟随到它们的灭亡;而落后的人民中间的阿Q精神却会随着他们的觉悟的提高而消逝,只要他们认识到没有必要怕承认自己的错误和缺点,而是接受了马克思主义的自我批评的武器”。何其芳还将议论扩展到古今中外的人物形象,诸葛亮的有智慧有预见,堂·吉诃德的主观主义等性格特征的典型性,“都并不等于他们的阶级、阶层、或职业的共性”。

何其芳看取人物性格中最突出的特点,以为是作品成功的最高标志,由此提出了典型的“共名说”。他以阿Q为例:

阿Q性格上最突出的特点是什么呢?如大家所熟知的,是他的精神胜利法。文学上的典型和生活中的人物一样,他性格总是复杂的,多方面的,阿Q“真能做”,很自尊,又很能够自轻自贱,保守,排斥异端,受到屈辱后不向强者反抗而在弱者身上发泄,有些麻木和狡猾,本来深恶

造反而后来又神往革命,这些都是他的性格。但小说中加以特别突出的描写的却是他的精神胜利法……他不能正视他的弱点,而且用可耻笑的说法来加以掩饰,我们就叫他“阿Q”。

阿Q的精神胜利法,包括智慧之于诸葛亮,主观主义之于堂·吉诃德,是这些人物性格中最突出的部分,它们“不仅活在书本上,而且流行在生活中,成为人们用来称呼某些人的共名,成为人们愿意仿效或者不愿意仿效的榜样”。因此,阿Q的精神胜利法还是一种超越阶级、时代规定性的性格特点,甚至还与某种“人类普遍的弱点”相联系,这里显示了何其芳客观地接受了当时颇有市场的“人性和人道主义”的观点,赋予他的典型“共名说”以人性的基础。在《论〈红楼梦〉》中,在分析贾宝玉和林黛玉形象时,他说“少年男女和青年男女互相吸引,互相爱悦,这却不是一个朝代、一个阶级的现象”;在《关于李煜词的讨论》中,他直接诉诸“人性”的观点,认为李煜词具有有极宽泛的概括性,“概括了人生中一些典型的共同的容易打动人的东西”。总之,何其芳从历来成功的艺术典型入手,把典型性格中最突出的特点从典型的全部复杂性格中剥离出来,让人们意识到典型性格的内部复杂机制,领悟出典型性格中超越阶级性的普遍性。这是一种积极的思考,显然比当时大量客里空或想当然的典型论,优胜得多。这种说法自然还有不周之处,不过,当时的讨论多半还是友好的富有建设性的。类似批评“共名说”代表了一种错误倾向——“抽去了典型性格产生的时代的社会的的内容,抽去了活生生性格具体的精神状态”^①——尚属罕见。这毕竟是一个令人怀念的时期。

何其芳是颇有成就的新诗人,对于诗歌创作规律素有独到看法,对培育他并亲自为之努力的“五四”新诗是有感情的,尤其关于现代格律诗,一生保持着难以改变的兴趣。在“中心”批评家的岗位上,他并不昧于随“大跃进”而兴起的民歌热潮的政治背景。当时四川《星星》诗刊展开的“诗歌下放”的讨论,对他有相当的触动。或许由青春期养就了的诗学自觉,部分包括他对新诗发展的期许,从维护新诗百花齐放出发,坦诚地批评了惟民歌独尊的观点,对某种以民歌统一新诗发展道路的说法,更表示出忧虑。他认为“民歌体虽然可能成为新诗的一种重要形式,未必就可以用它来统一新诗的形式,也不一定就会成为支配的,因为民歌体有限制”。这种限制首先表现在“它的句法和现代口语有矛盾”;其次是“民歌体的体裁”。并且还认为这些限制“对于表现今天的复杂的社会生活不能不有所束缚”^②。这显然是不合时宜的,因此,他的文章不仅没有得到像样的尊重,除过旧时诗友卞之琳《对于新

诗发展问题的几点看法》，倒引来了以宋垒《新民歌是主流，诗歌的发展应当以民歌体为基础》为代表的大量反对者。

实际上，当时整个情势不允许讨论继续深入，有人就著文认为这不是形式问题的争论，是一个谁跟谁走的问题，“关于谁是主流之争，实质上是知识分子要在诗歌战线上争正统，争领导权的问题”。《星星》的讨论不足五个月也就戛然而止。当然，何其芳毕竟是何其芳，他的地位还允许答辩，《关于诗歌形式问题的争论》和《再谈诗歌形式问题》两篇长文热衷于辩解，在关于建设新的现代格律诗问题上有些说服力，但已经不可能把自己的意见推进一个新的境界了，影响远不及先前的《关于新诗的“百花齐放”问题》。

早在建国初，何其芳针对杨绍萱侈谈以神话来“反映中国社会发展史”，创作“新民主主义神话”等等错误理论和实践，批评毫不含糊。对他的意见有积极呼应的是张光年。当时他是《人民戏剧》（即后来的《剧本》）的主编，他的《历史唯物论与历史剧、神话剧问题——评杨绍萱同志反历史主义的倾向》严肃批评了从主观臆想出发任意宰割或剪裁历史的反历史主义倾向，强调历史剧、神话剧必须坚持历史唯物主义的观点，论述了戏曲现实主义的主要内容、主要特点与人民性的关系。尤其指出杨绍萱混淆戏剧创作与科学理论界限的主张，文章说：杨绍萱“用他‘写文章’的方法来写剧本，用‘说理之文’的方法来对待艺术创作”，“连同他对形象和譬喻的混为一谈，都促使他对艺术形象作了非艺术的处理”，实行的是“非艺术、非现实主义的创作方法”。

张光年（1913—2002），即光未然，主要笔名华夫，湖北光化人。最初以诗歌创作闻世，歌词《五月的鲜花》、《黄河大合唱》流传广泛。建国后在戏剧战线上转入文艺批评。1953年起担任《文艺报》编委，1957年出任《文艺报》主编，直至“文化大革命”前夕。《戏剧的现实主义问题》和《文艺辩论集》两部评论集，集中记录了他在“文化大革命”以前的足迹。相对而言，前者气氛还不算错，基本遵循着分析说服的立场，某些文章还适度地批评公式化概念化的创作风气，比如强调戏剧创作“要严格地从生活出发，而不是从新的人物应该如何的主观概念出发”，针砭“把某种政策条文的图解、某种事实的报道、某种工作经验、工作方法的描写当成了主要内容，而真正的生活内容，却被事务性、技术性的烦琐描写淹没了”^④。至于后者是在文艺界反击右派的大辩论中写下的二十余篇批判文章，不止于不足观，还印烙着巨量的时代错误。

作为“中心”批评家，张光年忠实贯彻“一体化”方针，但在可能的条件和适宜的范围内，他还不失艺术良知，维护了某些正确的文学观点。《谁说“托尔斯泰没有用”》，藉着列宁和高尔基诸多正面评价的便利，他批评了对于文学遗产粗暴的态度和做法，论证了艺术承续性原则，给人留下的印象颇深。该文还批评了“发动群众来写”才能反映时代的观点，说得有趣——“工农兵群众”从事着紧张的生产劳动，把文艺创作“一古脑儿推给”他们，“这不是要文艺为工农兵服务，而是要工农兵为文艺服务”。毛泽东《渔家傲》词按语说：共工“看来没有死，共工是确实胜利了”。弄得郭沫若惊慌失措，写文章检讨不迭。张光年却不顾问题的敏感，居然著文与郭文商榷，认为“把艺术的幻想当成科学结论的依据，而在从事科学探讨的时候，采取浪漫主义手法，这是不合适的”^④。这在当时是不容易的，意义远不在某一个具体典故的考实，甚至也不在一般治学态度，而涉及学术文化领域内破除个人迷信的民主风气。

1961年《文艺报》发表《题材问题》，出于张光年手笔，这则专论大概是张光年最重要的理论文字了。建国以来，题材问题长期争论不休，题材多样化的论点持久被批判。大跃进时期“写中心，画中心，唱中心”的口号和做法，更是将题材问题强化为禁区，惟重大题材是瞻，养成了文学批评的一则教条。因此，张光年的《题材问题》的现实针对性朗然不爽。当时中央调整政策已经出台，张光年的意见大抵适应了这种调整，这篇文章的发表早于“新侨会议”，最早将调整政策导入文艺领域，大有“春江水暖鸭先知”的意味。批评家的政治敏感值得称道，同时也应该看到他的那种政治敏感大抵还与其某种责任感相联系。《题材问题》大段援引陆定一《百花齐放、百家争鸣》报告中的原话，旧话重提，有深意存焉，多有安全问题的考虑，值得珍视的是其中含茹有明显的“反省”精神。

张光年当然不可能鄙薄重大题材，但他首先对提倡重大题材做了新的解释：“提倡作家艺术家面向群众斗争，更有力地反映伟大的时代，表现出生活的主流，时代的脉搏，革命和建设的壮丽图景……正是要从根本上大大地扩展和充实文艺创作的题材内容”，因此重大题材本身就有一个多样化的问题。某种“把重大题材与新闻报道上的重大事件等同起来，指望作家按照新闻报道的内容来结构情节，把真人真事原封不动地搬上舞台；为了抢新闻，抢时间，还往往采取临时收集材料，短期突击编写的方式”，是极端错误的。同时他还论述了不应该把重大题材强调到绝对化的程度，生活是多样

化的,广大读者、听众和观众也有多样化的需求,更重要的是在处理重大题材时,也得尊重文艺规律,“也要按照作家的不同个性,通过多种途径、多种手法、多种形式和风格来表现”。文章并没有否认题材的重要意义,但同时指出题材本身并不是判断作品有否价值的决定条件,更不是惟一的条件。张光年批评了当时“只要题材抓对了,作品就成功了一半”的流行说法,指出“题材并不等于主题,同样题材可以表现为各种不同的主题”;同样的题材经由不同作家的处理,可以写出完全不同甚至相反的思想艺术作品的来。张光年最后认为对题材问题的狭隘化理解,主要原因还是“把文艺和政治的关系,理解得过于狭隘了”。文章虽说还不可能动摇文艺服从政治的观点,但阐述上较以往灵活实际得多,比如“在今天来说,就是要服从革命斗争和社会主义建设的根本利益”;文艺的教育作用也有其丰富的内容,不局限于政治思想方面,应包括智育、德育、美育等等方面。

张光年这篇专论发表后,反响强烈,旋即引发了一场深刻的讨论,许多著名创作家如释重负,积极参与讨论^④,与此同时也刺激了创作的活跃。唐弢在《关于题材》一文中回顾了《题材问题》发表以来的创作情况,就积极肯定“经过两年来的艺术实践,在文学创作方面有了不少的收获。我们看到了一些新颖的题材,一些有趣而又有益的主题,一些过去从来没有人写过的生活,内容的变化同时也促进了形式的变化。这个局面的开展,说明题材多样化的主张是正确的”。

第五节 以群及其他

在“中心”批评家中,以最大精力从事建构中国化马克思主义文学理论体系的,是以群。以群(1911—1966),原名叶以群,又名叶元灿,主要笔名华蒂,安徽歙县人。早年曾赴日本东京法政大学专攻经济学,“九一八”事变后回国投身新文艺。1932年加入“左联”,一度任组织部长,并参与主编《北斗》。1941年去香港创办中国文艺通讯社,并开始电影评论工作。建国初期在上海电影事业部门担任领导工作,后任上海文联、作协副主席、上海文学研究所副所长等职,先后任《文艺月刊》、《上海文学》和《收获》副主编。“十年浩劫”初期被迫害致死。

以群始终是一个与时代共命运的文学理论家,当然也是一个从属于政治的文学批评家。建国前,特别是在抗战爆发以后,他的文学评论活动密切地接近变动着的现实生活,最重要的意见几乎都在说明“时代文学”。抗战初期的《抗日战争时期的报告文学》观察范围极为广阔,翻滚着现实的战斗烽火。他指出:“报告文学是中国新文学当中的一个最年轻的兄弟,它的产生和发达,永远和中国民众的反日运动、抗日斗争密切地结合着”,而且“哪里有斗争,哪里就有报告文学”。人民至上的时代意识凝聚了他的使命感和责任感,《谈文艺创作上的两个小问题》和《论文艺工作中的迎合倾向》,有一种直逼文学方向的气息,显示了他是一个服膺作家世界观对创作具有决定意义的批评家,是一个不疲倦地追随着时代的批评家。《坚持演剧的艺术水平》是对1943年重庆戏剧节的批评,对于社会、群众、时代的义务成为他估价作品的出发点和归宿,否定那种从一般学理或用抽象的方式来理解“艺术水平”。他说:

所谓“艺术水平”不是一个抽象的东西,它的真正的意义即是对于观众的教育力量,愈能感动观众,愈能教育观众,愈能说服观众,愈能推动观众进步的戏剧,其艺术价值就愈高,适合时代要求的戏剧艺术,必须能够教育观众,帮助观众解除社会所给予他们的落后的思想意识上的负担。

从这里,我们可以清楚看出,延安文艺运动的经验对以群所产生的影响。

继马宗霍的《文学概论》和刘永济的《文学论》,上个世纪30年代前后,文学基本原理读物的编撰一度热闹非凡。单就1927年至1930年几年间,就有近十部著述问世^④,1930年以后更有大气象,至抗战爆发前,据不完全统计,同类著作竟达二十余种之多。这些著作多数属于编译性质,张本又大多取自日本,从现有资料记载,其中本间久雄的四编十六章《文学概论》最有影响。服膺马克思主义文学理论,并且从文学创作的实际出发,“左联”时期的以群在1933年,根据日本川口浩的《新兴文学概论》编写了《文学创作概论》。全书共七章,包括“文学发展之历史的途径”、“文学创作的基本问题”(文学创作与社会实践,文学创作与文学遗产吸收,文学创作与组织)、“文学底本质与特性”(艺术性,倾向性,党派性)、“创作方法论”(题材,主题和方法)、“事实的记录与艺术的概括”、“文学作品的新样式”(小小说,墙头小说,

报告文学),以及“文学批评的几个问题”等。这部著作并无特别的胜见,但具体而微地记录了以群最初的足迹。国内当时已开始对“拉普”唯物辩证法创作方法失却兴趣,苏联社会主义现实主义创作方法已入国门,而以群的这部著作还保留着日本左翼文艺运动的激进色彩。作为左翼批评家,以群在其最初的理论框架中,作家世界观的地位和作用显得相当突出。

差不多同期,以群又写下了后来结集于《创作漫话》的一组文章,比如《文艺的真实性》、《作家的世界观》、《“现实”与“题材”》、《创作方法》、《性格的刻画》、《“典型”与“公式化”》等,旨在传扬马克思主义的文学原理,采用的方法极其通俗浅易,多数借重生活中的实例乃至街头巷尾的风景线阐发文艺理论的基础知识,具有鲜明的启蒙色彩。这些篇什联系着当时“大众化”运动,是一种可以归属于“大众化”的文学理论,面向广大文学青年。在现代中国,这类工作做得最好的是以群和朱光潜,他们两人都能用深入浅出的方式谈论理论问题,对自己的工作对象也都明确规定为一般文学青年,他们不同的地方仅仅在于,朱光潜依赖历史的说明,而以群着眼于无产阶级文学的成长。

1937年春,以群根据日本熊泽复六的日译本转译了苏联维诺格拉多夫的《新文学教程》,清理唯物辩证法创作方法,实行了向“拉普”的告别。这部著作的价值主要在对马克思主义文学原理与文学基本知识作了通俗简明的诠释,对中国马克思主义文学理论和“文学概论”学科的建设起过重大的作用,甚至可以毫不夸张地说,它代表了整整一个时代,几乎是新中国建国前以至于建国后的一个相当时期苏联文艺理论对中国产生实际广泛影响的标志。以群本人1942年出版《文学底基础知识》,已经摆脱了《文学创作概论》的拘囿,在某种程度上已是维诺格拉多夫《新文学教程》的中国版。

建国后,以群站在文艺战线的最前沿,尽着一个“中心”批评家的责任,他是战士,曾将他的热情诉诸文学运动和文学方向的论述。《文艺思想问题笔记》、《在文艺思想战线上》、《文学问题漫论》、《我们的文艺方向和创作方法》、《论无产阶级文艺的发展方向》等,记录了他在这一方面的工作,大多浸润于反反复复的思想斗争中,深刻地显示着一眼可见的时代烙印。不过,以群在他生命的最后十几年间,他愿意继续做一名文学教师,带着他丰富的经验主编了高等院校文科教材《文学的基本原理》,人们更多地是从这一方面来认识他的。

1950年代初,照搬苏联是一种政治游戏规则,维诺格拉多夫《新文学教

程》和季摩菲耶夫的《文学原理》，在全国高等院校风行一时。苏联文艺理论家毕达可夫来华讲学，带来了他的教本《文艺学引论》，随后公开出版，广为流传。而国内一些文学理论学者也出版了一批自己编写的教科书，不脱苏联模式，依样画瓢。1950年代后期，周扬提出要建立中国化的马克思主义文艺理论体系，在他的组织部署下，上海和华东地区部分高校文学理论教师，由以群领衔编写《文学的基本原理》。

《文学的基本原理》对以群本人先前的《文学底基础知识》有相当的摭拾，甚至题名也大同小异。凡四编，第一编论述文学的外部规律，即其与社会生活、政治经济的关系以及文学的历史发展；第二编论述文学的内部规律，包括形象、典型与创作方法问题等；第三编论述文学作品的类型及其构成；第四编论述文学的批评与欣赏。从总体样貌看，并没有完全摆脱苏联教科书的影响，但已经明显优于以往任何一部中国人所写的同类读物。它以其论点的简明、论述的浅显和材料的翔实而优于坊间外国人的著述，包括苏联人所写的。主要特点大体表现在四个方面，其一，它以马克思主义辩证唯物主义和历史唯物主义为其理论基础，毛泽东对于文艺问题的意见不仅明显成为最根本的理论依据，而且还成为理论框架的依据，严峻地制约了论证上的周全和平衡。正如有研究者所说：“凡是能纳入这个框架者则取，不能纳入框架者则舍，凡是毛泽东论及的问题大谈特谈，凡未论及的则弃之不取”^{④7}。其二，对于文学内外部规律的重视，显示了编写者对文学原理的平实把握，对广大文学青年和文艺专业的学子来说，是一份难得的文学启蒙，从它产生的年代看，藉传授基础知识的便利，提出了一些补正当时文学评论偏向的资料，包括观点和方法。比如关于形象思维的强调，固然是苏联既成理论的发扬，同时对“一体化”体制下漠视文艺规律的倾向又多少提供了针砭的可能性。当然，就更多具体问题上，比如典型与典型化、重大题材与题材多样化、世界观与创作方法，都难以突破。其三，将文学欣赏作为有机内容进入文学基本原理的阐释，这是这部教材的一个创造，起码在以往同类著作是很少见或语焉不详的。这里体现了编写者对于文学功能的执著，也表明它给自己拟就的对象还不止于青年文学艺术工作者，还包括大量文学爱好者。因此，它大半是以教育提高接受者的角度立论的，但对于欣赏的自身规律的说明远不能令人满意，一如它在论述文学功能时，对于审美教育的看法与思想道德教育和认识教育相较，显得特别薄弱。其四，周扬的抱负在建设中国化的马克思主义文艺理论体系，依靠着当时“反修”的意识形态背景，

有长远的民族方向的考虑。以群主编的这部教材,自觉地从事着这一方面的努力。以毛泽东文艺观点统帅,代之以国外马克思主义经典作家的言论,这是一个方面的“中国化”;采用了相当多的中国古代文论资源,以尽量扩大中国的文学实例,是另一方面的“中国化”。

《文学的基本原理》自1964年公开出版以来,是国内最重要的文学基础读物,代表了文学“一体化”时期最高水平。在“文化大革命”结束后的一段不短的时日子里,又经修订,和蔡仪新出的《文学概论》,并驾齐驱,影响延续至上世纪80年代中期。

夏衍自1930年代进入电影阵地,就开始从事电影批评,不过像他的杂文一样,以丰沛的政论气息见长,还不是纯粹的艺术批评。建国后,他是国家最重要的电影事业领导人,有创作作品问世,《写电影剧本的几个问题》和《杂谈改编》等,是他在电影理论方面的贡献。于此,欧阳予倩有过称许:“这是理论,但这是从实践中提炼出来的。这是常识,但他把有关编剧的一些道理阐明得非常透彻而扼要”^④。比如,登场要注意“一是交代,二写性格,三要入戏”;“结构是由剧本的主题和题材规定的”,必须根据“‘看菜吃饭,量体裁衣’的原则来作整个剧本的布局设计”;“蒙太奇”,则是“依照情节的发展和观众注意力关心的程序,把一个个镜头合乎逻辑地、有节奏地连接起来,使观众得到一个明确、生动的印象或感觉,从而使他们正确地了解一件事情的发展的一种技巧”^⑤。如此等等,颇富实践性特点,旨在指示操作关目,不啻精简浅白。他对中国电影的对话看法相当差,“第一是不真实,第二是不简练,第三是不考虑人物性格特征,第四是剧中人讲话不择场所、不看对象,第五是写对话既不替演员着想,更不替观众着想……假如非要加一些的话,那么,也还有第六:滥用广大观众听不懂的地方话,杜撰半文不白的形容词等”。他明确认为它是“最显著的弱点”,是一个“急需下决心消灭的‘白点’”^⑥。在当时洪深等人的相关著述过于陈旧而独多国外译作,前苏联爱森斯坦、普多夫金理论一统天下的情况下,夏衍的理论自有特殊的价值。他概括的当然还囿于戏剧式电影,恰恰契合了中国电影深长的传统,尊重当时观众一般的欣赏习惯。这是电影群众化与民族化的深刻思考,含茹夏衍建立中国化电影创作理论的动机,和同期张庚的戏曲研究,包括焦菊隐对中国化话剧表演艺术的探索,在思路上是一致的。当然焦菊隐只是北京人民艺术剧院的中心导演(总导演),还不能归入“中心”批评家之列,他的那份工作自有其专门范围,离文学批评也远了些。^⑦

夏衍的电影改编理论,作为剧作理论的有机部分,气氛依然从属于戏剧式电影,依然着眼于电影的群众化和民族化。他的意见在样貌上或许已经陈旧,但就其企图融会民族艺术各种门类的精神,颇多参考价值。它们继续保持经验性和可操作性特色。比如,如何选择改编题材?当然“要有好的思想内容,作品对广大观众有教育意义”;此外,“要有比较完整紧凑的情节,要有一个比较完整的故事”;“要有几个(至少一个)性格鲜明、有个性特征的人物”^②。三个条件缺一不可。对如何改编小说,就长篇小说,或“抓主线,舍其余”,或“分段写”,或“以个别人物为中心来写”^③;就短篇小说,“要在不伤原作的主题思想和原有风格的原则之下,通过更多的动作、形象——有时还不得不加以扩大、稀释和填补,来使它成为主要通过形象和诉诸视觉、听觉的形式”^④。凡此,对当时电影艺术样式的丰富和质量的提高,都起过很好的作用,他的某些意见,直到今天,仍然有一定的启发性。

王朝闻是来自延安的著名雕塑家和美术家,他的《新艺术创作论》、《新艺术论集》、《面向生活》、《论艺术的技巧》、《一以当十》、《喜闻乐见》等,表明他的艺术理论有极强的普适性,对建设新中国文艺理论和批评理论启发良多。随笔散论的体式,开阔的视野,密切结合创作实践,包括对经典作品的解析,显示王朝闻“一以当十”的议论特色和追求普通接受者“喜闻乐见”的浅直风格。当然其中也杂有数量甚众的趋时应景,然而毕竟难掩真知灼见。对艺术欣赏的高度关注,并且所用的工夫,在王朝闻之前还少有人这样做,这是他的创造性的劳动,是对文学批评史的重要贡献。他说:

艺术对欣赏者是教育,主要依靠艺术家对他自己所反映的生活的评价。欣赏接受这种评价,却要通过他自己对客观的艺术形象的“再评价”。而这种属于认识活动的所谓“再评价”,以“再创造”的想象活动为条件,为过程。“再评价”与“再创造”是两种性质不同而又相互制约的精神活动。^⑤

还没有人像他那样深入于欣赏过程的探索,这是一份由生活观点和实践观点支撑的理论收获,当然还不可能超越教化的立场,还明显缺乏心理学的正面说明。王朝闻对欣赏过程的追索,虽说多半为了丰富一般的创作理论的,实际上,也大利于批评理论的建设。现代文学批评史上曾经出现过的“印象的批评”或“创造的批评”在建国后大面积地被社会学的批评覆盖,王朝闻的工作多有合理借鉴以往“印象的批评”或“创造的批评”的意味,并将

之做出了辩证唯物主义的新阐释。

《论艺术的技巧》是王朝闻在他那个年代献给人们的一枚蟠桃。他用了常人少有的方式,即放逐了“夹带”和“点缀”的方式,把艺术创作中的技巧问题严重地提了出来。在他心目中,技巧不是可有可无的东西,也不属于纯粹形式范畴,它“是一种创造性地把握和描写艺术所反映的自然和社会生活的本质特征,从而迷人地表现生活的逻辑,特别是塑造典型的艺术形象的一种特殊本领”^⑤。当我们注意到他在整个论述中绝不疏忽技巧之于创作个性的意义,十分细腻地重视当代艺术家学习与借鉴前人的艺术经验,借以丰富提高自己,甚至旗帜鲜明地抨击了技巧问题上的“偶像化”倾向,鼓吹“创造性构思”,标榜“多样的统一”时,就比较容易品味出王朝闻批评的艺术家本色。

注释

① 《中国当代文学史料选》(1949—1975)第600页,北京大学出版社1995年。

② 《坚决贯彻毛泽东文艺路线》,《文艺报》第4卷第5期。

③ 注同②。

④ 周扬:《新的人民的文艺》。

⑤ 《一本有严重错误和缺点的小说》,1952年3月6日《人民日报》。

⑥ 《评〈组织部新来的青年人〉》,1957年2月9日《文汇报》。

⑦ 《从〈本报内部消息〉开始的一股创作上的逆流》,1957年9月17日《中国青年报》。

⑧ 洪子诚:《中国当代文学史》第39页,北京大学出版社1999年。

⑨ 《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》,《毛泽东选集》第五卷,人民出版社1977年。

⑩ 《事情正在起变化》,《毛泽东选集》第五卷。

⑪ 陈荒煤在《漫谈〈战火中的青春〉》(《文艺报》1960年第24期)认为,写英雄人物不但要“表现新的英雄人物是什么样的,更重要的,表现新的英雄人物应当是怎么样”。这两者都要达到真实可信的程度。“对英雄人物的描写,一切都要符合历史的具体真实”,要使“英雄人物在斗争中的行动和心理,完全符合他的性格”。

⑫ 《提高质量为了更好跃进》,《电影艺术》1959年第1期。

⑬ 《说“戏”》,《文艺报》1959年第13期。

⑭ 冯牧、黄昭彦:《新时代生活的画卷》,《文艺报》1959年第20期。

⑮ 注同⑭。

⑯ 《谈文学上的“反面教员”》,《文艺报》1962年第7期。

⑰ 周扬：《对旧形式利用在文学上的一个看法》，《周扬文集》第一卷，人民文学出版社1984年。

⑱ 注同④。

⑲ 《毛泽东同志〈在延安文艺座谈会上的讲话〉发表十周年》，《周扬文集》第二卷，人民文学出版社1984年。

⑳ 《关于正确处理人民内部矛盾的问题》，《毛泽东选集》第五卷。

㉑ 参见《文艺报》1958年第6期。

㉒ 周扬：《社会主义现实主义——中国文学前进的道路》，1953年1月11日《人民日报》。

㉓ 参见《周扬文集》第二卷第198—199页。

㉔ 《我国社会主义文学艺术的道路》，第43页，人民文学出版社1960年。

㉕ 洪子诚：《1956：百花时代》，第268页，山东教育出版社1998年。

㉖ 《关于当前文艺创作上的几个问题》，《周扬文集》第二卷。

㉗ 《让文学艺术在建设社会主义伟大事业中发挥巨大的作用》，《周扬文集》第二卷。

㉘ 茅盾：《50年代是“人民的世纪”》，《新世纪》创刊号。

㉙ 《欣赏与创作》，1950年1月11日《进步日报》。

㉚ 《并非闲话（三）》，《华盖集》。

㉛ 《谈最近的短篇小说》，《人民文学》1958年6月号。

㉜ 茅盾：《一九六〇年短篇小说漫评》，《文艺报》1961年第4—6期。

㉝ 《时代的足迹——〈百合花〉后记》，1978年9月17日《光明日报》。

㉞ 《关于所谓写真实》，《人民文学》1958年第2号。

㉟ 《怎样评价〈青春之歌〉？》，《中国青年》1959年第4期。

㊱ 《短篇小说的丰收和创作上的几个问题》，《人民文学》1959年第2号。

㊲ 《夜读偶记》，《茅盾文艺评论集》下册，第836页，人民文学出版社1978年。

㊳ 注同④。

㊴ 参见林默涵1977年12月29日在《人民文学》编辑部座谈会上的讲话。

㊵ 主持人为邵荃麟，时为中国作协副主席、党组书记。参加会议的有赵树理、周立波、康濯、李準、西戎、束为、李满天、马加、韶华、方冰、刘澍德、侯金镜、陈笑雨、胡采等，茅盾、周扬也曾到会发表过讲话。

㊶ 李希凡：《典型新论质疑》，《新港》1956年第6期。

㊷ 《关于新诗的“百花齐放”问题》，《处女地》1958年7月号。

㊸ 《为了在舞台上创造社会主义新人的典型性格而奋斗》，《剧本》1956年6月号。

㊹ 《“共工不死”及其它》，《文艺报》1962年第7期。

㊺ 当年发表的讨论文章就近百篇，主要有周立波《略论题材》、胡可《对题材的浅

见》、冯其庸《题材与思想》、田汉《题材的处理》、夏衍《题材·主题》、老舍《题材与生活》等。

④⑥ 主要有郁达夫《文学概说》(商务印书馆,1927),潘梓年《文学概论》(北新书局,1929),李幼泉、洪北平《文学概论》(民智书局,1930),姜亮夫《文学概论讲座》(北新书局,1930),钱歌川《文艺概论》(中华书局,1930),王森然《文学新论》(光华书局,1930),顾凤城《新兴文学概论》(光华书局,1930),张崇玖《文学通论》(乐华图书公司,1930)等。

④⑦ 吴中杰:《关于文艺理论教材改革的设想》,《走向现代化的文艺学》(叶易主编),江苏文艺出版社1988年。

④⑧ 参见《写电影剧本的几个问题·序》,中国电影出版社1959年。

④⑨ 注同④⑧。

④⑩ 注同④⑧。

④⑪ 焦菊隐1938年在巴黎大学撰写的博士论文《今日中国之戏剧》奠定了他戏剧生涯的基础。建国后,大量结合民族戏曲传统阐述前苏联斯坦尼斯拉夫斯基表演体系的文章,以及在执导老舍、曹禺、郭沫若作品时留下的工作笔记,都是相当珍贵的。在“文革”前,在话剧民族化问题上,他和黄佐临、欧阳山尊是做工最好的。参见《焦菊隐戏剧论文集》(上海文艺出版社1979年)。

④⑫ 《对改编问题答客问》,《电影创作》1963年第6期。

④⑬ 注同④⑫。

④⑭ 《杂谈改编》,《中国电影》1958年第1期。

④⑮ 《喜闻乐见》第364页,作家出版社1963年。

④⑯ 《论艺术的技巧》第5页,艺术出版社1956年。

第十六章 现代文学批评的“一体化”(四)

第一节 非主流派批评家

非主流派批评家在建国后“一体化”的文艺体制下始终存在着的,大半处于潜在状态,但一旦出现某种相应的气候,他们裹挟着长期积聚的能量,纷纷装扮起文坛的新景观。没有1956年至1957年上半年“百花齐放,百家争鸣”方针的提出,非主流派批评家未必会有所作为;没有1960年底至1962年文艺政策的调整,重新赋予“双百方针”以生机,非主流派批评家也不可能有所作为。这种事实本身就是“一体化”的产物,因此,曾经出现的各色非主流派的批评意见特别珍贵,但不能夸大它们的范围 and 影响,也不能没有根据地将它们从“一体化”的总体格局中抽取出来。我们的意见是,非主流派批评,对“一体化”体制有过相当的质疑,因而拥有了“非主流”的特色,某些意见也不乏深刻性,但并没有反对“一体化”体制本身。对“一体化”体制予以严峻乃至“颠覆”性的批评,起始于上个世纪80年代,也即起始于一个新的批评历史阶段,作为一个尚未终结的过程,今天它还在“摸着石子过河”。

1956年4月25日,毛泽东在中共中央政治局扩大会议上作了《十大关系》的讲话,正式确定“百花齐放,百家争鸣”是关于科学和文化工作的重要方针。其实,作为这一方针的思想务虚已出现在党中央于是年初召开的全国知识分子问题会议上。周恩来《关于知识分子问题的报告》强调指出:社会主义建设“除了必须依靠工人阶级和广大农民的积极劳动以外,还必须依靠知识分子的积极劳动,也就是说,必须依靠体力劳动和脑力劳动的密切合作,依靠工人、农民、知识分子的兄弟联盟。”他并且明确认为:“我们的知识

界的面貌在过去六年来已经发生了根本性的变化”；我国知识分子的绝大部分“已经是工人阶级的一部分”。毛泽东在会议最后一天的讲话更是激动人心，现在叫技术革命，文化革命，革愚蠢无知的命，没有知识分子是不行的，单靠老粗是不行的。中国应该有大批的知识分子。他号召全党努力学习科学知识，同党外知识分子团结一致，为迅速赶上世界先进科学奋斗！因此，“双百”方针的提出，在当时有一种特别诚恳的气氛，同社会主义建设的路线连系一体，同知识分子问题连系一体，几乎也与某种程度的思想自由连系一体。

但是，就我们看到并感受到的“双百方针”，说不上成熟，还需要积累、圆满和发展，1957年下半年开始的全国范围的反右运动，迅速改变了方向。之后三年间，物质生产力和文化生产力遭到重创，于是在1960年底至1962年一系列调整政策适时出台，当然始终未能摆脱“左倾”的影响。凡此，进一步暴露了“双百方针”在党的主要领导人没有真正解决与政治任务的关系，并非是一种彻底的科学和文化工作的根本性方针的认知，首先是政治上的权宜之计而已。如果说，前番对这一方针的提出倒旨在迎接社会主义建设高潮，意味积极，那么，后一次则是由失误而导致重提，不得已的消极意味相当深重。

“双百”方针毕竟是繁荣和发展科学和文化事业的生命线，也是广大知识分子学艺实践的生命线。1956年那一次，它像春风一样化解了广大知识分子心头的疑虑和沉重；1961年那一次，它继续像及时雨抚慰了广大知识分子心头的创伤和失望。有许多著述都喜欢援引朱光潜在“双百方针”提出时的精神状态，吾从众，再来啰嗦一次。朱光潜说：

在“百家争鸣”的号召出来之前，有五、六年的时间我没有写一篇学术性的文章，没有读一部像样的美学书籍，或者是就美学里的某个问题认真地作一番思考。其所以如此，并非由于我不愿，而是由于我不敢。……

“百家争鸣”出来了，我就松了一大口气。不但是我一个人如此，凡是我所认识的有唯心主义烙印的旧知识分子一见面谈到这个“福音”，没有一个不喜形于色。老实说，从那时起，我们在心理上向共产党迈进了一大步。我们喜形于色，并不是庆幸唯心主义从此可以抬头，而是庆幸我们的唯心主义的包袱从此可以用最合理最有效的方式放下，我们

还可以趁有用的余年在学术上替大家一样心爱的祖国出一把力。^①

朱光潜的言论,是诚恳的,充满了“一体同心”的感激之情。这在当时知识分子中是具有典型价值的心态,稍稍检索一下那时的报章杂志,人们是可以指望获得满意的答案的。

随“双百”方针的初步实施,潜在的文学创作能量一下释放出来,题材和主题的范围扩大了,体裁和风格也呈多样化的趋势。最引人注目的是一批“写真实”和“干预生活”的作品相继出现,给现实主义文学注入了一股生机。敏感而有朝气的青年作家成为主力军,主要有《在桥梁工地上》、《组织部新来的青年人》、《本报内部消息》、《办公厅主任》、《田野落霞》、《西苑草》、《芦花放白的时候》、《灰色的篷帆》、《沉默》、《改选》、《爬在旗杆上的人》、《被围困的农庄主席》、《入党》、《明镜台》、《美丽》、《在悬崖上》、《小巷深处》、《红豆》、《马端的堕落》、《一个和八个》、《草木篇》、《贾桂香》、《同甘共苦》等,包括大量杂文。1961年后的两年间,创作的成绩也是令人欣慰的,虽然没有以往直接“干预生活”的尖锐,某些借古喻今、象征性叙事的作品,颇多生气。不过,大半出于资深作家,这些是以年轻的文学生产力的大幅度被摧残为条件的,也和相当的文学经验有关。比如新编历史剧《海瑞罢官》、《李慧娘》、《谢瑶环》,历史小说《陶渊明写〈挽歌〉》、《广陵散》、《杜子美还家》、《鲁亮侪摘印》、《白发生黑丝》,包括三家村杂文和某些电影作品等,一新面目,体现了调整时期文学创作的新收获。

与之相对应的,是一批非主流派批评家,包括某些并非以理论批评为主务的作家,以巨大的兴奋和坚定的责任心,冲破种种教条主义的束缚,表达了某些与“一体化”异质的意见。秦兆阳《现实主义——广阔的道路》,周勃《论现实主义及其在社会主义时代的发展》,陈涌《关于社会主义的现实主义》、《关于艺术和政治》,钱谷融《论“文学是人学”》,黄秋耘《不要在人民疾苦面前闭上眼睛》,从维熙《对“社会主义现实主义”的几点质疑》,王愚《艺术形象的个性化》,蔡田《现实主义,还是公式主义》,刘绍棠《现实主义在社会主义时代的发展》、《我对当前文艺问题的一些浅见》,唐因《文艺批评的歧路》,唐挚《烦琐公式可以指导创作吗?》,以及钟惦棐《电影的锣鼓》、刘宾雁《上海在沉思中》、徐懋庸《小品文的新危机》、姚雪垠《打开窗户说亮话》、江有生《行行有禁忌,事事得罪人》等等,都是一些流布极广、针对性尖锐的文章。当然还有相当一部分讨论人性和人道主义的文章,除过钱谷融《论“文学是人学”》,巴人的《论人情》,王淑明《论人情与人性》、《关于人性问题的笔

记》等,都是很有影响的。

这些文章在一定的范围内,在某种程度上针对如下一些问题:文学作品是政治、思想道德教育的形象性的手段和工具;作家的政治立场、世界观的正确与否,是创作成败的关键;塑造工农兵英雄人物,表现重大政治运动是作家的根本任务;乐观的理想主义和表达方式上惟明朗是上的标准风格;甚至还包括文学工农兵方向的时代内涵等。具体的话语形态是新颖的,而在性质上则体现为努力修正“一体化”规范。

对于教条主义神话的怀疑,构成了这些意见最集中的锋芒,并且以批评创作上的公式化概念化和批评上的庸俗社会学作风为主要目标。有位老作家真实地揭发过当时令人震惊的创作生态。他说,公式化现象不能完全归罪于作家生活不深入,“而更应该归罪于教条主义的猖獗”。教条主义“好像一种时代空气,或者像流行性感冒,散布在我们日常生活的环境中。在这样的环境中,作家本身也不能不沾染着或多或少的教条主义”。即使并不趋赴,“刊物和出版社编辑们就不让你过关。即让斗过了这一关,还会有扛着教条主义大旗的批评家领导着他们所影响的一部分读者队伍从背后掩杀过来”。“在新社会,创作的道路本来应该是非常宽阔的,自由的,但是各种各样的教条主义却到处布置了绊马索,等着你一万个小心中的一个疏忽。这样,作家在进行创作时不能不缩手缩脚,不求有功,但求无过。古语云:‘战战兢兢,如临深渊,如履薄冰’,此之谓也”^②。批评家陈涌在建国初期,惯于挥舞庸俗社会学祭旗,在后来钻研鲁迅的过程中,经由痛苦的“逆向接受”,出现了深刻的理论反思。他曾是反胡风的骁将,以群说他“到了1956年10月,在许多问题上,他却已成为胡风的共鸣者,胡风文艺观点的化装宣传员了”^③。或许正是鲁迅“既反对资产阶级唯心论,同时也反对艺术上的庸俗机械论”,启发陈涌从事两条战线上的斗争,把反对庸俗机械论同反对怀疑马克思主义原则结合起来。不过他到底还是认为用庸俗机械论的观点是不能真正推倒资产阶级唯心论的,甚至还承认对于马克思主义的怀疑,同这样的事实联系在一起,即“长久存在着的教条、庸俗机械论的厌恶情绪”^④。在《关于艺术和政治》一文中,继续坚持“反对脱离政治的倾向和反对教条主义是需要结合在一起的”。陈涌执著于全面周到,试图以其“双向批评”来逼近真理,包括赢得安全感,后来的事实却并没有在意他的良苦用心。

毫不顾忌胡风的教训,惟一公开对《在延安文艺座谈会上的讲话》提出批评的是刘绍棠。《我对当前文艺问题的一些浅见》就集中批评《讲话》在执

行和阐发上的教条主义。他认为《讲话》含有“两个组成部分”：一为指导当时文艺运动的策略性理论；一为指导长远文艺事业的纲领性理论。在他看来，鉴于《讲话》问世的时代条件，可以理解“当时文艺为政治服务，就必然表现在为政策条文服务上”；也可以理解当时的作品“艺术性一般很差，思想性也有很大局限性”。在全国解放后，情况已有很大的变化，“再沿用过去的领导方式和理论思想来督促和指导作家的创作，势必只能‘促退’而不是‘促进’作用了”。“机械地、守旧地、片面地、夸大地执行和阐发毛主席指导当时的文艺运动的策略性理论”，包括要求文艺创作作为政策方针服务，以及不根据现实情况地强调普及为主，是教条主义，也是文艺创作公式化概念化的根源。当然，刘绍棠认为《讲话》的纲领性理论“对文学艺术事业具有永恒的指导意义”。这里包括“文艺为工农兵服务，政治标准第一和艺术标准第二，作家深入生活和思想改造”等，这是“不容许修正或取消的”。但在具体论述中，继续认为这些理论或原则，都是历史性范畴，也是需要根据时势的变化而加以修正调整的。比如他在“为工农兵服务的文艺方向，坚决不能动摇”之后，又说：“但是，由于阶级关系的转化……今天的为工农兵服务，实际上也就是为工人、农民和知识分子服务。……当然，我们必须警惕，作家们不能……只是为知识分子服务。”应该说，刘绍棠当时的态度是正常的，他曾对文友坦然相陈：“我们都是共产党培养出来的青年作家，还能对党怀有二心？该说就说，该写就写。比如，对毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》就该提出修正意见”^⑤。他虽然接触了最敏感的问题，到底还是稳妥的，并没有超越《讲话》的樊篱，含茹合理性，是一种马克思主义“与时俱进”的观点，在今天已为常识，而在当时却被视为否定《讲话》、取消党的文艺方针的异端之音。“不知天高地厚”是周扬的评价，“尾巴翘得比旗杆还高”，文艺界中人在反右运动中普遍采用这一说法。

社会主义现实主义创作方法，在建国后的遭遇，首先不在于周扬曾经在“左联”时期介绍过，主要适应了对外政策向前苏联的“一边倒”。行政的力量自始至终干预着这一创作方法的讨论，1953年第二次文代会把社会主义现实主义最终确定为我国文学创作和批评的最高准则。如果中国文学理论界曾经几乎在第一时间介绍社会主义现实主义，那么当将它法定为创作和批评最高准则时，这一创作方法在其原创地开始失却权威光芒。1954年西蒙诺夫率先发难，随后爱伦堡的小说《解冻》，以及他的论文《必要的选择》和《司汤达的教训》，都表达了一个鲜明的信念，没有必要区分“社会主义现实

主义”与“批判现实主义”，文学的最高任务在于“真实性”，惟“真实性”才能造成作品超越时间的永久的生命力。至1956年前后，尼古拉耶娃的中篇《拖拉机站站长和总农艺师》、奥维奇金的特写《区里的日常生活》和肖洛霍夫的《被开垦的处女地》(第二部)等三大作品，以勇敢干预生活的精神姿态巨大地唤醒了中国的作家和批评家。在国内“双百”方针的感召下，非主流派批评家拥有了内外思潮的支持，在他们批评文学教条主义的节目单上，赫然有了全面质疑社会主义现实主义的合法性，及其至高无上的适用范围。秦兆阳和周勃的文章洵属一时之选，“写真实”在迎来大批干预生活、揭发人民内部矛盾的创作作品的同时，也成了当时批评家最为热门的话题。风行的“艺术的真实性事实上也就是政治的(阶级与群众)真理”^⑥，终于被理直气壮地拷问着。陈涌还是从鲁迅那儿学会了结合批判现实主义经典作家的成就，并阐发其现代意义，明确认为“真实地反映现实，这在过去和现在一切真正有价值的文学艺术作品都是共同的，问题只在于有时表现得较为明显直接，有时采取较为曲折、间接的方式”。他赋予“真实性”以最高的地位，径直是文学的核心：“真实是艺术的生命，没有真实，便没有艺术的生命。艺术的政治价值和社会价值，都是不能离开艺术的真实而存在的”。谈到这一论题，陈涌似乎有着无法遏止的冲动，他说：

艺术，特别是文学，要求作者按照生活本来的面貌去反映生活，要求真实地反映生活的复杂关系，当他描写人物的时候，只要他是一个真正的作家和艺术家，只要他不愿意破坏艺术的规律，他笔下的人物便不能不按照他们各自的阶级和个人的“天性规律”思考和行动。这是艺术的重要规律，不论他是什么思想观点的作家和艺术家，只要他是一个真正的作家和艺术家，都不能不或多或少地尊重这个规律。^⑦

陈涌同时还批评了抹杀文学上层建筑特殊性的观点，锋芒依然直逼教条主义。概括生活的“具体感性”形式，是他基础性的论点，将文学区别于政治教科书，将文学欣赏区别于政治思想教育，同时还将文学批评区别于理论演绎，是其企图实现的目的。

热衷于阐发文学“真实性”问题的非主流派批评家，随1957年下半年后反右浪潮的兴起，基本上难逃惊若寒蝉的命运。但“石在，火种不会灭的”，这个观点差不多像一只不死鸟，继续着它的生命，甚至不时露着它的头。1959年资深批评家李何林写了《十年来文学理论批评上的一个小问题》，被

发表于次年1月8日的《河北日报》上,并配以“附记”一则。文章讨论的是“思想性与艺术性”问题,依然坚持“真实性”是文学的灵魂,尽管作者说得闪烁其词,论证也相当含糊隐晦。思想性和艺术性的一致,是艺术作品自身内部的一种要求,所有两者分裂或不统一的现象,就是漠视了这种要求,而这种要求的基础就在“真实性”。这在李何林那儿倒是清楚的。在他看来,“思想性和艺术性是一致的,思想性的高低决定于作品‘反映生活的真实’;而‘反映生活真实与否’,也就是它的艺术性的高低”,因此无论思想性还是艺术性,都决定于真实性。批评家说是提出了一个“小问题”,其实不然,他提出的是一个长期存在而且争论不休的复杂未已的大问题,有理论的意义,更有现实的意义。这篇文章立即遭到主流派批评的围剿是不难想见的。张光年的《驳李何林》和以群的《并非一个小问题》领了头,不过,所有批判文字,大都将李何林的意见凝聚在“艺术即政治”上,几乎复现了建国初期对阿垅的批判。惟青年批评家樊骏的《批判李何林同志的“唯真实论”》一文,算是击中了要害,遗憾的是重批判轻说理。

关于文学典型问题,它在我国展开讨论,大抵也源于前苏联文学实践的引发和国内“双百”方针的贯彻。虽然没有像样的收获,但非主流派批评家集中的口径几乎都针对“一个阶级一种典型”的教条主义论点,强调典型的个性化,则为他们普遍重视。1961年后“双百”方针的重提,也有过某些理论问题的讨论,比如关于“共鸣”问题和古代山水诗的“阶级性”问题的讨论、小说《达吉和她的父亲》和《金沙洲》的讨论、戏剧冲突和历史剧问题的讨论等,同样吸引着相当数量的非主流派批评家的注意力。不过,它们几乎与典型问题的讨论一样,并无特别的理论建树,比较能够肯定的,或零星看法,或片言只语,都显然包含着动摇文学教条主义神话的动机。

非主流派批评根本上是一种有条件的实践,以文学“一体化”政策调整契机为条件,从而也显示着某种阶段性,几乎一般还并不具备原创和独立的品格。如果非主流派批评是以拷问文学教条主义为主要任务,那么,周扬等“中心”批评家类似的言论也是不见少的。问题是“中心”批评家是“一体化”批评的策略家,他们娴熟地从事着所谓的两个方向的批评,采取暧昧的忽左忽右的技巧,并始终以维持“一体化”权威为根本目的。非主流派批评家一般没有此等用心,他们虽然并没有以扫荡“一体化”为指归,但往往用直截的和相对锐利的方式表达着对于文学教条主义的反感,客观上沦为“一体化”的异己。在1956年讨论文学典型问题时,林默涵说:“在批判胡风的运动

开始时,是准备同时批判文艺思想上的机械论、庸俗社会学的倾向的。但因为我们的力量不够,又恐在读者中间引起混乱,才决定把后一工作推迟一步。现在是应该把批判庸俗社会学的问题提到日程上来了”^⑧。人们愿意相信它的真实性,然而离开了“双百”方针所造成的广开言路,离开了来自非主流派批评的严峻压力,人们也许无法品出其中的真实意味。有研究者指出,“唐因、唐达成等‘敌对分子’(反党分子、右派分子等等)没有批评周扬等的教条主义(也包括一切的‘主义’)的资格;而他们之所以是‘敌对分子’,却是因为他们批评了周扬等的教条主义。”^⑨这一判断和在全国美学讨论中,某主流派美学家鄙夷朱光潜“不配学习马列主义”,有相同的神采,就维护话语权而言,丝毫不含糊。

第二节 秦兆阳和周勃

当社会主义现实主义以行政的力量享有威权时,最早公开对此提出质疑的是秦兆阳。他原本是完全可以置身在主流派的行列中的,无论就其所担当的职务,还是从其来自延安的背景,甚至可以作成“中心”批评家的,然而,他选择了一条艰难的道路。秦兆阳(1916—1994)湖北黄冈人。1938年赴陕甘宁边区,从事文艺学习和创作。建国后,先后任《人民文学》小说组长、副主编,《文艺报》执行编委。1962年调作协广西分会专事写作,1980年后任人民文学出版社《当代》文学双月刊主编。

作为批评家,秦兆阳在《人民文学》主要负责人的岗位上,和所有主流派一样,坚定地反对“所谓纯艺术的文学”和“所谓无倾向的文学”。在现实主义问题上,他同样旗帜鲜明地鄙夷形形色色的世界现代主义思潮,同样强调作家的社会立场、政治意图和作品的社会效果。大抵有感于“双百”方针的真实力量,他才把长期存在于主流派内部在现实主义策略态度上的冲突展示了出来。他既为《人民文学》主持人,兼为小说作家,对于整体创作陷于教条主义的事实做出了严正的思考,这几乎是他在1956—1957年的最高任务。他在自己能力所及的范围内,在《人民文学》上发表了一大批干预生活的作品,包括亲自修改王蒙的《组织部新来的年青人》,还重视理论批评,除过在这家刊登创作作品的权威刊物上新辟“文艺短论”和“创作谈”,还用相

当大的力气将“编者的话”弄成并非可有可无的东西。比如热情举荐《在桥梁工地上》：“我们十分需要‘侦察兵’式的特写”，“我们期待这样尖锐提出问题的、批评性和讽刺性的特写已经很久了，希望从这篇《在桥梁工地上》发表以后，能够更多地出现这样的作品”。此外，他还以何直、鉴余等笔名发表文艺短论，集中表达了自己对创作现状的针砭。最有影响的便是那篇在1956年第9期《人民文学》上以何直发表的《现实主义——广阔的道路》。他说：

正因为我们在这些问题上有一些糊涂观念，于是，就发生了多种多样的、在一些具体问题上的混乱思想，例如：不应该写过去的题材呀，过多地从是否配合了任务来估计作品的社会意义呀，出题目做文章并限时交卷呀，必须像工作总结似的反映政策执行的过程呀，以各种工作方法为作品的主旨和基本内容而忘记了人物形象呀，不应该写知识分子呀，不应以资本家或地主富农为作品中的主要人物呀，作家最激动和最熟悉的“过去的题材”不要写而硬要去写那些不激动不熟悉的东西呀，生活本身就是公式化的呀，离开了形象及其意义去找主题思想呀，政治加技术（艺术）呀……还有，我提倡写新人物，你就不应该写落后人物呀；如果你写了落后党员，就是“歪曲共产党员的形象”呀；创造新人物最好是按照几条规则来进行呀；大家都习惯地把人机械地分成先进人物与落后人物两大类呀；写先进人物不应该写他有缺点和一定要写缺点呀；机械地把生活内容分成主要矛盾和次要矛盾，并用之作为衡量作品的标准呀；把对作品的批评变成对作家的政治鉴定呀；文艺刊物都机械地忙于配合当前的任务呀……还有：你说描写新英雄人物才是“社会主义精神”呀，我又说反映矛盾冲突才是“社会主义精神”呀，而他又说人道主义精神才是“社会主义精神”呀……

这里一连串的“呀”，层峦叠嶂，触目惊心，但没有丝毫故作姿态，危言耸听。这种对于文学教条主义的痛心疾首，以及不惮烦的铺排揭发，反映了秦兆阳在主流派的岗位上所做的非主流派的选择。对于创作现状的关注，对于教条主义侵蚀文学生命的正视，形成了《现实主义——广阔的道路》的出发点。

秦兆阳以现实主义问题切入，虽然无有太多的创新却又显得异样的尖锐。现实主义曾以一种特殊的需求传入我国，同时又长期在一种特殊的文

化意识的氛围中渐次失去本相。一般地说,文学批评日益赋予现实主义以革命性的包装,不断地与文学的政治标准相纠结,同时文学批评又将它膨胀为无可动摇的金科玉律。建国后现实主义加剧了向非文学的“左倾”方向发展,成为文学“一体化”最重要的理论基石,以于是架在作家和批评家头顶上的一把达摩克利斯之剑。从总体看,秦兆阳的探索还没有摆脱既成的范围,实际表现为对长期以来文坛流行的非现实主义倾向的一种反向回应,旨在寻回现实主义已经失落的某些内容。在他看来,“现实主义,不是任何人所定的法律,它是在文学艺术实践中所形成、所遵循的一种法则。它以严格地忠实于现实、艺术地真实地反映现实,并反过来影响现实为自己的任务”。在这个基本前提下,秦兆阳面对教条主义的逞怪披奇,严正指出:“现实主义文学既是以整个现实生活以及整个文学艺术的特征为其耕耘的园地,那么,现实生活有多么广阔,它所提供的源泉有多么丰富,人们认识现实的能力和艺术描写的能力能够达到什么样的程度,现实主义文学的视野,道路,内容,风格就可能达到多么广阔,多么丰富”。这种正本清源,在今天,无可足观,但在当时的秦兆阳看来,恰恰是教条主义肆虐的根源,具体表现在对于社会主义现实主义的片面理解和僵死的解释上。

毛泽东提出“双百”方针的国际原因主要就在开始反思向苏联“一边倒”政策的,因此,随“双百方针”,苏联文艺界,包括共产主义阵营内所发生的变化,为我国文学批评实践开辟了新视野。我们还不可能详尽地列数国际上以卢卡契和南斯拉夫魏德马尔等人代表的反社会主义现实主义思潮对秦兆阳有多大的影响^⑩,但对照1954年西蒙诺夫在第二次作家代表大会上的报告,是能够理想地体认苏联文艺界质疑社会主义现实主义的动向对秦兆阳及时地发生过作用。西蒙诺夫肯定社会主义现实主义“要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史地和具体地去描写现实”,但以为“艺术描写的真实性和历史的具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来”,是不确切的,“甚至反而容许有歪曲原意的可能”。它容易被理解成一种附带条件,“好像真实性和历史具体性能够与这个任务(即用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民)结合,也能够不结合;换句话说,并不是任何的真实性和任何的历史具体性都能够为这个目标服务的”。《现实主义——广阔的道路》不只引用了这些观点,差不多还是以这些观点作为论证的逻辑起点的。他的关于“社会主义精神”的三点补充相当清晰地质疑了社会主义现实主义定义的科学性。第一,如果将“社会主义精

神”外加入“艺术描写的真实性和历史具体性”之中,那么,所谓的“社会主义精神”是抽象于现实的、只能存在于作家头脑中的观念,结果只能使文学脱离真实而成为政治的传声筒。第二,所谓的“社会主义精神”,实际上就是作家的世界观,它有机地渗入作家真实地、历史地、具体地描写现实的过程中,不存在什么“结合”的问题。第三,如果强调“结合”,就意味着“社会主义精神”,即文艺的“思想性”有可能会与“真实性”、“艺术性”相分离。

秦兆阳关于社会主义现实主义定义的重新诠释,还是相当肤浅的,但他对于建国后长期存在的文学教条主义的认识,包括它在方法论上的弊端的揭发是显示了相当的理论勇气的。他的概括是真实的,直到今天,依然葆有一定的针对性。他指出:

只要我们认真地去回忆一下,就可以发现,在最近若干年来,在许多有益的工作的同时,我们新的文学事业里确实也存在着以下的一些不正常的情况:或者是,有关现实主义的新的原则被提出来了,却是不够科学,意义很含混。或者是,对于一些正确的原则作了不恰当的引申和片面性的解释,使得真理越过了与实践的生动的关系,而变成了僵硬的套子。或者是,在一定的時候提出了不很确切的口号,而解释它的人们又把它进一步引申到了绝对化的地步上去……总之,在提出这些问题、作出这些规定之时,本来应该是为了使得对于现实主义的遵循途径更加具体明确,实际上却离开了现实主义的大前提,因而反倒形成了对于现实主义的束缚和误解,给文学事业造成了很多教条主义的清规戒律,因而妨害了文学的现实主义原则的发挥,妨害了作家的创造性的发挥。

基于这样的认识,秦兆阳尖锐地认为,致使文学事业束缚于教条主义,除过体现在对社会主义现实主义错误或片面的解释,还表现在对毛泽东《讲话》的庸俗化理解上面。批评家当然没有条件甚至也没有丝毫愿望攻击《讲话》本身,尽管《讲话》和社会主义现实主义在理论上同属于一个体系,但他提出问题的角度拥有着十分敏感的性质。事实上,秦兆阳的看法还远没有接近刘绍棠,他依然是《讲话》精神的坚决捍卫者,还是政治的文学论者,全部意见仅止于如何正确理解并在实践中正确看待“文学与政治”的关系。他指出,一部文学史告诉我们,一切进步的杰出的文学作品都有着强烈的政治倾向性,“但是,我们也应该看到,这些作品其所以有如此巨大的说服力,还

是由于作者忠实于客观真实并充分地表现了客观真实,充分地发挥了文学艺术的特性,而达到了高度的艺术性和真实性”。他当然坚决维护“政治标准第一”,但多少已经花力气讨论如何实现“政治标准与艺术标准的统一”。令人遗憾的是,他最终没有摆脱文学服从政治的“一体化”论点,虽然比以往所有人都严峻地揭发了一系列文学教条主义现象,包括他还正面“主张要扩大现实主义的创造性的范围,主张更深入一步去了解现实主义的特点,主张我们的作家们从千万条教条主义的绳子下解放出来”,然而还是没有可能为现实主义开辟现实的广阔道路。

秦兆阳认为,恩格斯的名言——“现实主义是除了细节的真实之外,还要正确表现典型环境中的典型性格”,是现实主义最精确的概括,因此,社会主义现实主义不仅多余并且还是容易导致混乱的提法,不如把当前的现实主义称做“社会主义时代的现实主义”。不过,他没有予以进一步的论述。在这个问题上,提法更鲜明,意见更富启发的是周勃。周勃(1932—)原名周建基,湖南湘阴人。1956年武汉大学中文系毕业,任职于中国作家协会,后调任《长江文艺》理论组工作。1978年任教于湖北大学中文系。和李希凡一样,周勃是由新中国培养的第一代文学批评家,但对于文学的态度,以及对于文学批评使命的认识和李希凡很不相同。发表在1956年最末一期《长江文艺》上的《论现实主义及其在社会主义时代的发展》是他大学毕业半年后献给新中国文学批评的礼物,它躬逢“双百方针”宽松的文化空气,表现了青年批评家大无畏的活力。

周勃的文章不仅响应了秦兆阳的观点,而且有着进一步的发挥。当秦兆阳着力于社会主义现实主义“定义”的阐述,那么,周勃对这一创作原则持“取消”的立场。在他看来,在社会主义时代,现实主义应该有适应历史时代发展的新的发展,可以而且必须向它提出新的时代任务,特别提出社会主义现实主义的概念,并没有必要。他认为:

从艺术创作方法本身来说,是不应该有什么改变,从这个意义上讲,前社会主义时代的现实主义与社会主义时代的现实主义在创作方法上是没有、也不可能有什么区别的。因此社会主义时代的现实主义即令是时代如何变化,艺术创作的某些条件如何改变,但作为创作方法,是不必摒弃过去的足以概括现实主义的创作方法的特殊规律的原则,而去另外制订别样的原则的。

当然,这种意见表面上较之秦兆阳多了许多学术的气息,也短少秦兆阳的直接针对性,但是周勃的理论思维落脚在现实主义真实的灵魂,甚至是活的灵魂上,并且给予现实主义以阔大的发展空间,显示了活泼的有生气的理论探讨的生命力量。周勃的过人之处还在于,他在怀疑社会主义现实主义的同时,还怀疑现实主义的惟一合法性,仅仅承认现实主义在本质上是一种典型化的方法。这种看法的实践价值具有重新认识现实主义对于中国新文学历史的意义,拥有某种开放性,对于长期流行的公式主义和教条主义以有力的批判。

以现实主义去包括或代替其他文学流派,事实上是没有充分的估计艺术创作规律的独特性,是把马克思主义唯物主义的唯物论所包括的艺术反映现实并影响现实的总的命题与现实主义艺术创作的反映现实完全等同起来。现实主义艺术创作,经人们生活的客观现实为自己的创作对象,创作依据,创作源泉。的确,它所耕耘的园地是无比广大的,它给艺术家们提供的施展创作才能的天地,是无限广阔的。而一部伟大的现实主义作品,必然要在人类社会历史的发展上,起着巨大的推动作用,这也是无可怀疑的。但这些却都只是现实主义内容的一部分,或者说是它的前提,但这又何尝不是一切在历史上有着积极作用的其他文学流派的前提呢?而一些反动的文学流派,除了它是以歪曲现实阻碍历史前进为自己的特殊任务而外,在意识反映物质这一点上,又何尝不是这样的呢?正是由于此,我们在阐述现实主义时,还必须充分估计到它的创作实践中的特殊规律,即认识它的有别于其他文学流派的内部固有的规定性,这样,我们对现实主义的阐释,才能是具体的,科学的,恰切的,而不是空洞的,抽象的,教条主义的。

这样,同时也才有助于我们对其他文学流派的认识,从而真正的揭示出文学艺术创作中的复杂现象。

我们所以放胆地对周勃作了一番“抄袭”,甘冒“学术腐败”之嫌,因为周勃较之秦兆阳更少思想负担,更逼近真理性的描述。

秦兆阳和周勃对于社会主义现实主义问题的探讨,自然还有诸多可议之处,作为“双百方针”的重大收获,原本拥有继续深入的可能性,但是批评界似乎并不习惯他们的标新立异。而他们的意见已经远远超越了意见本身,明显包含有动摇文学“一体化”的思想资料,趋赴霸权话语的解构。因

此,不久就有人将秦兆阳和周勃定性为“思想上的异己分子”,是“打着反对教条主义的幌子来反对马克思主义”。^①

第三节 巴人和王淑明

“五四”新文学关于“人”的主题,最早已在上世纪30年代前后惨遭文学阶级论的讨伐,梁实秋以“人性论”者的代表发出了浩茫的感叹。在1940年代的延安解放区,旨在解放“人”的政治似乎并没有统一于维护“人”在意识上的尊严,王实味的遭遇,说到底大半也在“人性”的跌倒。建国后“一体化”格局下的文学创作和批评,继续没有及时地表现“人”的真实处境,相反,用阶级和阶级斗争的理论对立于是所有关于“人”的概念,包括“心灵”和“灵感”的说法也被逐出了文学的范围。“双百方针”在比较彻底的意义上是和“人”的丰富性和创造精神相联系的,因此在批评文学教条主义时,关于“人”的问题,也应时重新出现在批评家的视野之中。巴人、王淑明、钱谷融等人在1957年和1960年两个阶段的言论,都明确涉及“人”的问题,他们共同拥有着关于丰富而优美的文学记忆,歌德、雨果、巴尔扎克、托尔斯泰等充满人道主义精神的作品充实着他们的议论,他们的观点,大都浸淫在富赡的历史事实的气氛之中。

巴人(1901—1972),原名王任叔,另有笔名屈轶、赵冷、下里巴人等,浙江奉化人。最初以小说创作活跃在文坛上,1929年赴日本,次年返回上海,加入“左联”,开始了他的杂文创作和文学批评工作。建国前出版《扞虱集》、《横眉集》、《文艺短论》等,建国后历任我国驻印度尼西亚首任大使、人民文学出版社副社长、《文艺报》编委等职,有《遵命集》、《鲁迅的小说》、《从苏联作品中看苏维埃人》等论文集问世。从总体看,巴人是一个浮动在潮流表面的批评家,无多理论建树,包括他的文学理论普及读本《文学论稿》(《文学初步》的修订本)虽有广泛影响,但无多胜见。在他遭受批判的时候,人们倒记清了他作为一个文学阶级论者的背后,有着对于生活的割切体认,也有着对于文学传统的诚挚的尊重,集中到一点,他从实际出发而不是从概念出发,他深情地关注着人的真实生存状态。他认为:

任何一个具体的人,除了他具有一定的阶级性和社会意识之外,还

有人类一般的共同性和共同意识,我们对每个具体的人的考察,也不能抱有“阶级决定论”和“唯成份论”的观点,因为人的思想感情的形成和变化是极为复杂的……也正是因为人的思想感情的形成和变化是复杂的,阶级的“人”还是人类的“人”,这就会使分裂了的阶级社会还出现了民主主义和人道主义的思想感情。^⑫

前有余音,后有激响。1957年发表于《新港》第1期的《论人情》,包括随后的答辩文字《给新港编辑部的信》和《以简代文》,藉“双百方针”的贯彻,脱颖而出。它联系着宗璞《红豆》、陆文夫《小巷深处》、邓友梅《在悬崖上》、李威仑《爱情》、丰村《美丽》、阿章《寒夜的别离》、杨履方《布谷鸟又叫了》等创作作品的出现,成为了特别引人注目的话题。

为“人情”张目,给文学中的“人情”争地位,显然是《论人情》的宗旨,巴人论证之初就带着严重反省意味:“我们有些作者,为要使作品为阶级斗争服务,表现出无产阶级的‘道理’,就是不想通过普通人的‘人情’。或者,竟至于认为作品中太多人情味,也就失掉了阶级立场了。但这是‘矫情’。天下的事情是人做的,不通人情而能……实行自己的理想的事是不会有。”他甚至还不惜引火烧身,言辞相当沉痛,说“我自己就最讨厌重读一遍自己的论文集子之类,有时真想把它们丢到茅厕里去。……为什么会有这么的心境呢?怕就是我的文章,只有教条,没有人情味”。“人情”在巴人看来,就是“人道主义”,是一种人类的普遍存在:

人情是人和人之间共同相通的东西,饮食男女,这是人所共同要求的。花香、鸟语,这是人所共同喜爱的。一要生存,二要温饱,三要发展,这是普通人的共同的希望。如果,这社会有人阻止或妨害这些普通人在要求、喜爱和希望,那就有人起来反抗和斗争。这些要求、喜爱和希望,可以说是出乎人类本性的。

问题的提法显然超越了鲁迅和毛泽东《讲话》尚未进一步展开的范围。从这个意义上,巴人认为,阶级斗争本源于阶级社会对人类本性的抑压,所谓阶级性,其实是人类本性的“自我异化”。在阶级社会里,这种人类本性往往被阶级性排挤到次要地位,特别是在阶级斗争激烈的时候,它似乎消失,但并未消失,只不过是以一种曲折的形式存在着,表现着罢了。而阶级斗争说到底也正是以消灭阶级,最终达到人类本性为其目的的。描写人情是为了保存“本性”,阶级斗争是为了实现“本性”,两者在目的上是一致的,“那

么,我们有什么理由反对在为阶级斗争服务的作品中,应该有更多的人情味,并且使作品中的阶级战士们闪耀着更多人性的光辉呢?

继巴人《论人情》,《新港》在同年第4期上发表王淑明的《论人情与人性》,不只响应巴人,并且对巴人的论点作了深入化的展开。王淑明(1902—1986),原名王铸,主要笔名有舞勺、天帝、束萌、金心等,安徽无为为人。1920年代中期开始从事文学评论,1934年后在上海参与“左联”活动。抗战爆发后入皖南参加新四军,担任宣传和教育工作。建国后历任人民文学出版社中国现代文学编辑部主任、中共中央宣传部文艺处戏剧组组长、中国文联研究室副主任。1957年后转入中国科学院哲学社会科学部文学研究所,有论文集《论文学上的乐观主义》见世。巴人在肯定“人情”的同时,不愿或不敢把自己说成是一个人性论者,因此他的文章通篇是“人情”或“人类本性”,胆怯于牵扯“人性”。王淑明则坦然地谈起了“人性”,因而也具思考的深度。

王淑明同样诉诸“人类共同本性”的说明,但他藉重人类的关系角度,显得相当细腻。他认为人们在社会关系中,借助语言和行动等媒介,可以在情感上得到沟通,便足以说明人类在情感上“具有相对普遍性的基础”,两性之情和亲子之爱,当然地成为他的重要论据。在例举了大量生活现象和文学作品以后,他最后的落脚点和巴人相同,确认人性是存在的,而且是美好的、向上的,无产阶级为实现共产主义理想所作的不懈斗争,正是为了恢复这种人类本性,使人性“能够得到充分圆满的发展”。

丰富的中外文学史视野,推助了王淑明的深入思索,他特意联系文学的“共鸣”现象,但不再依从惯性将“共鸣”的基础安置在“共同的阶级利益”上,而代之以人类的“共同的人性”。他并不排斥“共同的思想基础”和“一致的阶级倾向”能够引发共鸣的产生,而且还充分注意到“类似的经验、心理的联想、记忆的重温这些心理活动上的相同境界”对于共鸣的意义。他依持世界文学大师的实践说明“人类共同的人性”作为共鸣基础的现实性,歌德、季摩菲耶夫等人的言论明显帮助了他,使他有可能直言不讳地说:

人的情感生活,过去和现在,虽然不必完全相似,或者要说历史是不会重复的,但在心理现象和社会生活上,仍然有其非常接近和共通的地方。没有这些,人类就不可能构成一定的社会关系,而人与人之间,也就不会有相互的接触和了解。……文学作品之所以能在人们心灵上发生共鸣的作用,其原因就在于此。

巴人对人情问题的张扬多半有感于文学创作“政治气味太浓,人情味太少”,对此,王淑明持不同的意见。在他看来,文学作品中的“政治味”与“人情味”不仅不是矛盾的而且是一致的,作品不能感动人,并不是因为政治气味太浓,恰恰相反,那些“只唱教条”的作品中,政治气味不是太多而是太少,因为那种“政治味”是“空洞的政治味”。他还列数了大量将人情味与政治味对立起来的现象,语气十分尖锐。比如,有人“把文艺创作上的工农兵方向,讲解为不写工农兵以外的人物,以为作品有政治性,就可以不要艺术性”,甚至说“宁要政治而不要艺术”;有人认为“英雄人物就不许有缺点,恶德分子就不应在其心灵深处也潜赋有善良德行的萌芽。农民参加合作社事业,不是每前进一步都是很艰难的进展,而是大踏步地坦率的前进”;有些理论家“将人性与阶级性对立起来,将作品的政治性与人情味割裂开来,说教为人性既带有阶级性,就不应有相对的普遍性,作品要政治性,就可以不要人情味,这些庸俗社会学的论调,客观上也助长了作品的公式化概念化的发展”。他的结论是平实的,关涉正确理解人性在文学创作中的价值,甚至还将对人性的重视与坚持现实主义原则联系起来,凡此,在他的时代则沾带有异端的色彩。他说:

人情并不是什么特殊的事物,它原来就存在于生活本身中,只要作者能按照生活原有的样子去描写,作品就自然会富于人情味,也就会有很强的政治性。而政治,在作品中的地位,并不是外加的,而是在情节和人物的形成、发展中有机地结合着的。

总之,无论巴人还是王淑明,他们对人情或人性的探讨,在理论品性上特富超越性,为现代文学批评史确立了新境界,而他们从实践出发的观点,以注重理论、注重历史、注重现状的方式所展开的议论,更值得注意。他们也许是最早运用马克思关于人性“异化”与“复归”理论的批评家,不仅肯定“人类普遍的人性”,批判了阶级社会违反人性的不合理的现实,造成了人的“自我异化”,而且还信奉马克思关于“人性复归”的思想,即那些和无产阶级解放的历史使命相联系的基本观点。巴人从列宁的《马克思恩格斯〈神圣家族〉一书摘要》中获得了启发,而王淑明在后来用于答辩的《关于人性问题的笔记》中,更及时注意到马克思的《1844年经济学哲学手稿》所含茹的关于人性和人道主义的思想资料^⑬。马克思运用“异化”概念分析了劳动与资本的关系,精辟地论述了私有制条件下劳动与资本、劳动与人以及人与人的分

裂与对立,并在此基础上提出了自己关于共产主义的观点。巴人在《论人情》中明确指出:

无产阶级之所以能够而且应当解放自己,就是‘由于在已经形成的无产阶级身上实际上丧失了一切合乎人性的东西,甚至丧失了合乎人性的外观;由于在无产阶级的生活条件中现代社会的一切生活条件达到了违反人性的顶点;由于无产阶级身上,人失去了自己,同时他不仅在理论上意识到了这种损失,而且还由于不可避免的、无法掩饰的、根本不可抗拒的贫困的逼迫,不得不直接地愤怒地反对那种非人性。’而无产阶级必须起来斗争,就是要‘消灭集中表现在它自己的处境中的现代社会的一切违反人性的生活条件’,从而来‘消灭自己本身的生活条件’,使自己本身成为真正的人,回复到人类本性。

这里的引语,均出诸《神圣家族》。王淑明在《论人情与人性》和《关于人性问题的笔记》中则依持马克思的观点,即共产主义“作为人类向自己作为一个社会的即人性的人类的完全的有意识的并且在至今的发展的全部丰富性中生成的复归”的观点,认为,如果不承认人性的普遍性,不承认人性的“异化”和“复归”,实际上“也会低估无产阶级在为恢复人性本来面目而斗争的实际伟大意义”;而“资产阶级的残暴、剥削恰恰是这种人性全面复归的障碍”。

顺便说,发生在1960年的对巴人和王淑明的批判,大多意见都无法正视被批判者所采用的思想武器,中国人民大学高级进修班以“马文兵”署名发表的《在“人性”问题上两种世界观的斗争》^⑭,也许是当时最有分量的文字了,但以滔滔不已的声口歪曲了马克思的原意,将“复归”的过程归纳为是无产阶级的阶级性对资产阶级的阶级性的克服,是“兴无灭资”的过程,无产阶级的阶级性就是共产主义社会的“统一的人性”。因此,巴人和王淑明关于人性问题的意见,代表了现代文学批评历史上最高的收获,它直接或间接地启引了1978年以来我国哲学界、美学界和文学艺术界研究和评论《1844年经济学哲学手稿》的热潮,从而推动了1980年代初期的关于马克思主义与人道主义的讨论。

巴人和王淑明在1956年至1957年人性问题意见一发表,旋即有批判文字出现,但终因反右斗争的兴起而无暇充分顾及,到1959年,声势颇壮的批判徐怀中电影文学剧本《无情的情人》的主题就是批判“人性”和人道主

义,大有旧事重提或补课的意味。剧本写了一则西藏农奴的儿子多吉桑和大土司的女儿娜梅琴措的爱情悲剧故事,于是批判者蜂拥而起。《电影创作》1960年第4期的专论《一部宣扬“人性论”的作品》全面否定这部剧作,认为“作者从人性论出发,把多吉桑和娜梅琴措的爱情的破裂,归咎于二十多年前的私仇世怨,因此看不出有什么不可调和的阶级矛盾”,“而破坏这个美满幸福的爱情的,不过是无情的阶级斗争”。专论最后用“无情——阶级斗争”和“有情——人类共有的性爱”来归结剧作的主题。影响极大,却得不到正面的纠偏。

1960年,姚文元在《文艺报》第2期上发表《批判巴人的“人性论”》,其实是首先发难之作,说巴人在1956—1957年所写的一些文章,“资产阶级人性论表现得相当完整,又带有时代的特点”,是社会主义时期“文艺上的资产阶级人性论的一个代表”,“集中起来加以系统批判在今天仍有它的现实意义”。《文学评论》急起响应,同时发表了批判王淑明的文章。遗憾的是都缺乏说服力,相反,将文学批判弄成政治批判的色彩愈益深重。至于1960年由《文学评论》发起的关于文学“共鸣”现象和山水诗问题的讨论,应该说也是批判巴人和王淑明“人性”和人道主义思想的衍生物。王淑明在其讨论人性的普遍性征时就特别举出过文学“共鸣”问题。从总体看,这场持续一年的讨论因着批判巴人和王淑明的严峻背景而成果寥然。不过,终究还有人在严密的限制之下或在附加诸多前提条件的情况下,依然坚持对立的阶级之间,在一定的历史条件下,由于政治经济利益上的相对统一,思想感情也可以相通,在相同的交叉点上也可以产生共鸣。洪毅然《谈谈有关山水诗阶级性的几个问题》,尤其孙子威《有没有不带阶级性的山水诗》,多少是有所分析的。

第四节 《文艺报》异端

最早的十三期《文艺报》,其实是第一次全国文代会的会刊,文代会闭幕后,于1949年9月25日创刊的《文艺报》才算有了中国文联或中国作协机关刊物的名分。作为机关刊物,《文艺报》在我们讨论的时间范围内,是忠实贯彻文艺“一体化”的重要阵地,因此也是观察建国后文艺批评的重要窗口。

从其近 17 年的经历,实际主持人先后是冯雪峰和张光年,侯金镜则为两朝元老,出任过冯雪峰时期和张光年时期的常务副主编。这家刊物编辑成员变更频繁,意味深长,几乎是新中国文艺批评曲曲折折的缩影。

1956 年始,冯雪峰的影响开始消退,最令人头疼的胡风已被扔进了牢狱,《文艺报》门户似乎清理完毕,却出现了前所未有的情景。翻译转载苏联《共产党人》杂志上的专论《关于文学艺术中的典型问题》,是很生动的序幕。苏联理论家“项庄舞剑,意在沛公”,重提文学典型问题,多半适应了政治权力的转移,而中国批评家也是敏感的,但藉“老大哥”的话头,更多地就文艺而发言的,重心大抵在纠偏“典型=社会本质”的理论,差不多同时推出的“双百方针”,算是保证了这种纠偏的合法性。时序至 1956 年底,《文艺报》编辑委员会在周扬的直接指导下,进行了重大改组,首先明确它归属中共中央宣传部和中国作协党组双重领导,旨在这家刊物上,“通过文艺批评这种社会方式实现中宣部对文艺的领导”。编辑人员有了相当的扩充,达 80 人之多。由张光年牵头,侯金镜依然是首辅,从中宣部调来陈笑雨和钟惦棐,陈担任副总编辑兼社会生活部主任,钟任编委兼艺术部主任,还从《人民日报》调来萧乾任副总编辑兼外国文学部主任。

改组后的《文艺报》面目一新,“变得活泼可爱一些”,改组后的两个月间,发表了《曹禺同志谈创作》这样有新意的创作谈,发表了朱光潜、钟敬文、舒芜、陈梦家、吴组缃、黄药眠等关于“双百方针”的体会文章,开辟了“短篇小说笔谈”的讨论专栏,深入报道了各地作家批评家的动态。尤其发表了多篇尖锐批评文学教条主义和宗派主义的文章,有一定的理论深度,产生了引领全国的作用。比如,陈涌《关于社会主义现实主义》、李长之《现实主义和中国现实主义的形成》、于晴《文艺批评的歧路》、蔡田《现实主义,还是公式主义》、唐挚《烦琐公式可以指导创作吗?》、王若望《板斧压不住阵脚》、黄药眠《解除文艺批评的百般顾虑》、姚雪垠《打开窗户说亮话》、张友松《我昂起头,挺起胸来,投入战斗!》、程千帆《从同志说到红色专家》、徐中玉《有种好像永远是正确的人》等。这些文章尽管无意自成系统,但它们的作者由“双百方针”感召而勃发的理论勇气,对“一体化”文学格局,尤其对文学上的教条主义、庸俗社会学风气的针砭,确系表现出了芳烈的异端气息。研究者还将此与周扬当时为刊物确定的方针联系起来,援引了他在 4 月上旬北京文艺报刊编辑座谈会上关于“大放”的说明:目前存在的“根本问题”是对“阶级斗争结束了,人民内部矛盾成为突出的问题”的形势认识不足。他认为,

只有先克服了党内的教条主义、宗派主义和官僚主义,才有可能和有力量去克服资产阶级和小资产阶级思想。是年7月,党中央却开始反击右派,《文艺报》的“中心”批评家纷纷扮演无辜而受害的姿态,把数月来出现在《文艺报》上的异端意见,一古脑儿推给了编辑部内部的所谓的“右派思想和右倾情绪”。作为总编辑,张光年在表示了一些自我批评的痛疚之后,迅即把矛头指向了副总编辑萧乾、编委钟惦棐、总编室主任唐因、副主任唐达成,以及侯敏泽、杨犁等人。他在当年第23期的《文艺报》上发表了《萧乾是怎样一个人》,是很能说明错误的政治路线是怎样将某些“中心”批评家逼入不惜放逐德行的田地的。他是这样说的——“那时候,副总编辑侯金镜同志在休假,副总编辑陈笑雨同志一度到武汉等地出差去了,唐因、唐达成等人以文学部和总编室为据点向我们展开了正面的进攻;钟惦棐以艺术部为据点埋头进行了一系列的反党活动;当时我们的日子是很难过的。”当然,他绝对不会放过萧乾:5月和6月(正是整风初期),萧乾恰好轮值负责发稿工作,“他利用职权,把外国文学部变成了向党进攻的据点;他鼓动钟惦棐起来抗拒党中央对《电影的锣鼓》的批评;鼓动‘文艺茶座’的编者组织稿件对中央负责同志进行人身攻击;他在背后支持唐因、唐达成,在他们的反党情绪上火上加油!”此外,还指陈唐因、唐达成、侯敏泽等策划撰写批评张立云、陈荒煤、周扬的文章,企图“复辟”丁玲、陈企霞的《文艺报》的“独立王国”^⑮。张光年老吏断案,萧乾、钟惦棐、唐因、唐达成等,包括《文艺报》另一编委陈涌,一一被判定为异端。

萧乾的《放心·容忍·人事工作》,如我们已经说过的,是对于独立思考 and 文学创新精神的呼吁,当然也包含他对1940年代那场讨伐自由主义文艺的深刻记忆。较早揭发事情的要害,并引起广泛注意的是钟惦棐以“本报评论员”名义发表于1956年第23期《文艺报》上的《电影的锣鼓》。钟惦棐(1919—1987),电影评论家,四川江津人。1937年赴延安,在抗日军政大学、鲁迅艺术学院美术系学习,并从事解放区的文化教育和宣传工作。建国后任职于文化部艺术局、中共中央宣传部,开始从事电影评论工作,关于电影《董存瑞》和意大利电影《没有留下地址》的评论,见解卓尔。1978年后转到中国社会科学院文学研究所,后调任中国电影艺术研究中心研究员,并当选中国电影家协会常务理事、书记处书记、中国电影评论学会会长。有评论集《陆沉集》、《电影文学断想》、《电影策》等。在1956年讨论苏联《共产党人》杂志关于典型问题专论时,坦陈了对“艺术民主”的理解:“文学艺术作

为一种社会现象,它必须是很民主的。没有人可以强制别人读小说、看戏、看电影;更没有一个作家、艺术家可以强制别人喜欢他的作品。”^⑩他强调受众的条件,部分从属于他的艺术责任感,也显示了他所坚持的批评实践现实感极强,是一种特富客观特征的批评。

1956年11月,复刊不久的上海《文汇报》用三个月的时间展开“为什么好的国产影片这么少?”的讨论,钟惦棐在讨论的后期以《电影的锣鼓》一文做出了积极呼应。他依然是从“电影与观众的关系”的角度讨论国产影片的现状,他明确认为“国产好的影片很少,观众很少”。钟惦棐不是从主观臆想或政策允许的界限内提出问题,而以《文汇报》提供的影片上座率的统计资料和《光明日报》有关报道的统计资料说明问题:从1953年到1956年8月,国产片共发行了100多部,其中70%以上没有收回成本,有的只收回10%。在追溯原因时,他排拒文过饰非,着力揭发了题材和艺术表现千篇一律的弊端,质疑“工农兵电影”的提法,进而还认为,电影领导思想和方法上的教条主义,不尊重电影创作生产规律,轻视旧中国进步电影传统的宗派主义作风,是造成国产影片上座率低下的根本原委。他说:

深怕它搞不好,也就出现了《祝福》电影中鲁四老爷教阿牛描红的情景。关心过多,也就往往变成干涉过多。……管的人越多,对电影的成长阻碍也越大。事实证明,当1951年文化部门成立电影指导委员会时期,领导力量比任何时候都强大,但结果,却是全年没有一部故事影片。

目前许多有经验的艺术家不能充分发挥出创作上的潜力,而只能唯唯听命于行政负责人的指挥,尚未进入创作,已经畏首畏尾,如何谈到电影艺术的创作?没有创造如何谈得到电影事业的繁荣?

由此,提出了学习旧中国进步电影的传统,并建议实行“导演中心”制度,以保证艺术家的创作自由和风格的繁荣。他说:

所谓“导演中心”,乃是指为了克服当前导演在摄制组工作时感觉婆婆过多而且过严……而言。祥林嫂手里的鱼掉不掉?何时掉?这完全是创作人员,首先是导演自己的事。如果这样的事都须由行政决定,要导演干什么?

这些言论,在当时相当著名。《电影的锣鼓》不止于批评态度的平实,最有特色的,还在于它从现象世界进入了本质问题的揭发,不囿于问题的枝节

而诉诸问题的整体状态,从真正的意义上质疑了文艺“一体化”体制。因此后来的批判文章多数首先注意钟惦棐的发难,矛头针对行政领导不恰当地指挥艺术创作,不恰当地规范艺术风格,“外行”领导“内行”,以至于“外行”剥夺“内行”的创作自由。其次还注意到批评家从历史与现状的对比中,精心发微旧中国进步电影的经验,用意在于诋毁新中国党领导下的电影事业,宣泄“今不如昔”的消极情绪。凡此,也正是1956—1957年期间文艺界所谓资产阶级右派分子的主要论点,刘宾雁、刘绍棠、吴祖光等人都有过如许的言论,有意味的是,其间似乎还回响着胡风《意见书》的声音,胡风早就说得一清二楚:“由于革命底胜利和前进,那些形式主义和公式主义的理解更现出了一种全面旺盛的气势。”

《文艺报》总编辑张光年在反右斗争全面铺开之后,发表过《文艺界右派是怎样反对教条主义的?》一文,将自己属下的三篇文章说成是“心计很深的”,并以此为靶子,表达了自己旗帜鲜明的反右立场。这三篇文章是唐因(署名于晴)的《文艺批评的歧路》、蔡田的《现实主义,还是公式主义?》和唐达成(署名唐挚)的《烦琐公式可以指导创作吗?——与周扬同志商榷几个关于创作英雄人物的论点》。

三篇文章主要是就题材问题和英雄人物的塑造,集中批评了一个阶段以来流行的教条主义批评模式。唐因文章是针对张立云关于军事题材作品的评论的,批评了以张立云的评论推助了“一个阶级一个典型”、“一种生活一个题材”、“一种题材一个主题”框框的形成;蔡田批评了陈荒煤、陈沂在英雄人物创造上的观点,揭发了人物创造中无视真实性、宣扬“无冲突论”的假理想主义。文章表面似乎掂拾着批评界已经多次涉及的论点和说明,径直复述了某些文学ABC,但它们自有意义在,把所有霸权话语的谬误的重要特征几乎都落脚于文学“常识”上的夹缠不清。诸如唐因批评张立云,指出其理论上的荒谬,“是因为他在刚刚出发的时候,就走上了歧路,以后又一直往前走”。不只揭发了某种批评的运思方法,更表现了某种轻蔑的情绪,甚至还能够启发人们去思索,大半“中心”批评家的实践究竟有多少是属于真正的文学批评的。唐因和蔡田的文章是公开批评“中心”批评家的,从张立云到陈荒煤、陈沂,从有知名度的批评家到文艺界(包括部队文艺界)的领导人,足以帮助人们体察所谓的霸权话语与教条主义的批评、与文学领导方法之间存在着怎样的关系,尖锐提出了教条主义批评往往与权威和领导煮成一锅的事实。关于这一方面的问题,在唐达成的文章中得到了坦率的表

达。在唐因和蔡田已经走上的路径上,《烦琐公式可以指导创作吗?》提出了自己打算回答的问题:

为什么这样的理论在一个相当长的时期内没有得到应有的批判?
为什么这样的理论在一个相当长的时期内成为指导思想?

唐达成的回答是:

问题的关键就在于,这些理论不仅仅是作为个别理论家的个别论点而存在着、传播着,而且是曾经作为一种正确的理论被肯定在我们的文件中,以供大家学习的。

当然,唐达成和唐因、蔡田一样,在具体的论述上还是不够深入的,主要的剖析对象仅止于周扬在第二次全国文代会上的报告《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》,不过,能够公开把周扬的名字亮出来,不足三十岁的年纪,却以初生牛犊的义勇放言,批评头号“中心”批评家,相当难得。他虽然是理论新人,甚至在其批评文字中还没有足以令人信服的理论展示,而敢于提出建国以来文学“一体化”的重要偏向,即文学服从政治(政策),惟文艺部门领导人拥有文艺解释权,以及所有批评诉诸论证政策或领导人意见而全面放弃批评家个体的发现,实乃冒天下之大不韪。《文艺报》的另一名异端批评家侯敏泽,他在《解放军报》社召开的一次座谈会上的发言大致概括了他和他的同伴们的动机,并且还提供了一个更为阔大的批评范围,以至部分还原了历史真相。他说:“从左翼文艺运动以来,一直到解放后的几次运动……斗争的锋芒一直是向着右的资产阶级思想的;为了思想斗争的要求,我们甚至容许了支持了赤裸裸的教条主义。”它作为一种客观存在,“并不是某一个人或某几个人才具有的,而是一种山高水长的普遍的历史现象”;当文学上的教条主义一旦“同权威和领导结合起来就更可怕。……只容许和领导采用同一种语言,而不许有不同的看法,如果有,就会受到排斥和打击。这实际也就表现了宗派主义”。^①

黄秋耘在《文艺报》的经历虽然晚了一些,但在1956—1957年期间,他在声气上同唐因、唐达成诸人是一致的。黄秋耘(1918—2001),广东顺德人,生于香港。1935年在清华大学国文系学习时参加抗日救亡运动,次年加入中国共产党。抗战胜利后在军调处执行部、粤赣湘边区纵队工作。建国后历任广州军管会文艺处创作出版组组长、《南方日报》、《羊城晚报》编委、新华社福建分社代社长。1954年由邵荃麟举荐,北上调中国作协,协助

韦君宜编辑《文艺学习》；《文艺学习》停刊后，转任《文艺报》编辑部副主任。“文革”结束后，任广东省出版局副局长、作协广东省副主席、国际笔会广州笔会中心理事等职。主要著作有文学评论集《苔花集》、《古今集》、《琐谈与断想》和杂文散文集《锈损了灵魂的悲剧》、《风雨年华》等。

1954年4月创刊的《文艺学习》是一份由中国作协主办，中国青年出版社出版的文学评介月刊，主要面向青年文学爱好者，普及文学基础知识，提高欣赏能力，培养文学后备力量。当王蒙《组织部新来的青年人》一发表，黄秋耘以其特殊的敏感和兴奋组织了讨论，赞成和反对的意见都予刊登，当然，他是明显偏向于赞成一方的。“双百方针”的鼓舞，作家的使命和责任，包括他们应有的道德精神，激励黄秋耘审视现实主义文学的本质，批判了长期在这个问题上顽强表现的教条主义和宗派主义。他用“秋耘”、“杜方明”的笔名所写下的一组文艺随笔或杂论，《锈损了灵魂的悲剧》、《不要在人民的疾苦面前闭上眼睛》（《肯定生活和否定生活》）、《一部用生命写出来的书》、《犬儒的刺》、《刺在哪里？》等等，都带有如许的气氛。从理论的要求看，他并没有提供多于秦兆阳、周勃等人的新见，甚至还及不得唐达成和唐因等，但就其提出问题的尖锐程度而言，在当时是很有震撼力的，大半都表现了强化现实主义批判生活的性质，是颇可珍视的思想资料。

《刺在哪里？》是黄秋耘对组织讨论《组织部新来的青年人》动机的一则坦诚说明。他对一味鼓吹粉饰和掩盖生活真实的风气大为不满，言辞沉痛：“凡是批评生活中阴暗的、不健康的，甚至是畸形的东西的文章，不管其动机如何，效果如何，大都被不公正地指责为‘歪曲现实、诋毁生活、诽谤社会主义制度’。”他例举了四川一地一个月度内围剿流沙河《草木篇》的文章竟达数十篇之多，《中国青年报》讨论《组织部新来的青年人》时竟然机杼别出地附发王实味的《野百合花》。正有鉴于“长久以来，在我们的艺术作品中充满着太多空虚的叫嚷和廉价的颂歌，实在使人听得有点腻了”，他才以为在刘宾雁《在桥梁工地上》和《本报内部消息》里，“我们却看到了生活的真实（并不愉快的真实），听到了发自作者内心的声音”^⑧。民族优秀文学遗产和长期生活在基层的经验，甚至也包括苏联文学现实主义理论中的“人民性”的概念，支配了黄秋耘所有“干预生活”或“写真实”的意见都建筑在民间的立场上。《新观察》主编戈扬虽然后来也被划入右派行列，但她曾经满怀激情地写过《向新的高潮前进》，对12年农业发展纲要完成后的中国做出了不无

真诚却过于浪漫蒂克的描绘,竟然梦幻般地设想“在这片土地上,谁都不会有忧愁,除非他送给爱人的礼物没有被接受;谁的脸上都不会有眼泪,除非他在看一个动人的古典剧或是笑得太过分”。黄秋耘以《不要在人民疾苦面前闭上眼睛》反驳:“作为一个有着正直良心和清明理智的艺术家,是不应该在现实生活面前,在人民的疾苦面前心安理得地闭上眼睛、保持缄默的。”这句话流布颇广,相当出名,以至于晚年韦君宜在其回忆文字中还特别提及^{①9}。黄秋耘杜绝虚假的浪漫主义,他把眼光投向切实地生活在中国大地上的普通民众。他说:

只要是常常深入到生活中去的人,谁都会看到这样或那样的民间疾苦。好些人有眼泪,并非因为笑得太过分,而是因为困难和不愉快的遭遇在折磨人。谁也不能否认,今天在我们的土地上,还有灾荒,还有饥馑,还有失业,还有传染病在流行,还有官僚主义在肆虐,还有各种各样不愉快的事情和不合理的现象。

黄秋耘的主张批判生活,实际上是一种用作家(知识分子)的社会责任和道德良知来沟通“干预生活”与“写真实”的努力,给文学现实主义贡献了卓越的内容。现实主义不仅需要作家拒斥无边的“无冲突论”,更需要作家承担“为人类的现在和未来而战斗”,“拂拭去人类心灵上的锈迹和灰尘”,“给予受难的劳动人民以支援和裨益”^{②0}。批评家严正地指出了“教条主义”和“宗派主义”长期带给广大作家的压力和不安,同时,他以其精神的优势强调作家本身也得抵御灵魂的被“锈损”,抵御一切随波逐流、明哲保身的“犬儒主义”和冷眼旁观、置身事外的“市侩主义”,像契诃夫那样,“用关切的然而带着深深的谴责的调子,对他的读者说:‘同志,你们当中有些人生活得不怎么好’”^{②1}这里,黄秋耘所拥有的精神优势,真实地反映了他与普通民众的联系,并且也彰显着他和人类优秀的文学传统的精神联系。1956—1957年,那是充满了激情的岁月,那些被“双百方针”鼓动起来的批评家,多半是一些虔诚的理想主义者,鲁迅和罗曼·罗兰对生活的现实态度和关切民众疾苦的精神,曾经热烈地鼓舞鞭策着胡风和他的伙伴们,有意味的是,这两位作家同样为黄秋耘特别钟爱。他在《启示》中说得异常傲岸:

缺少对人民命运的深切关心,缺少对生活的高度热情,缺少“己饥己溺,民胞物与”的人道主义精神,缺少“死守真理,以拒庸愚”的大勇主

义精神,就没有崇高的人格,也没有真正的艺术,剩下的只不过是美丽的谎言和空虚的偶像。

黄秋耘的批评主要是针对体制和指导思想的,因而带着深刻的思想意味,它们还远不是一般意义上的文学批评,却真实地体现了建国后文学批评的一种事实和尺度。在反右斗争中,他毫无例外地被推上了祭台,而竭尽全力保全他的是把他带入文学批评界的邵荃麟。这位资深“中心”批评家一边撰写《修正主义文艺思想一例》批判黄秋耘,一边在高层斡旋,让黄秋耘溜出了右派的囚牢,最后以留党察看处分了事。邵荃麟到底不失文学批评家的风度,与其说他爱才,还不如说他自身就处于某种无可奈何的尴尬之境。他后来的倡扬写“中间人物”,得到了在《文艺报》岗位上的黄秋耘的坚定支持,亲自修改、编发沐阳《从邵顺宝、梁三老汉所想到的……》以响应,中间人物所谓的“不好不坏、亦好亦坏、中不溜儿的芸芸众生”云云,专利权便属于他。这里,与其说表达了黄秋耘对知遇之恩的操守,倒不如说,他毕竟是一个深谙现实主义真谛的批评家。1959年以后的黄秋耘转入了具体作家作品评论,那些批评都凝聚着他真实的思索和感想,谈论作家作品特色时,显示了敏锐而独到的艺术感受能力。《新时代生活的画卷——略谈建国十年来长篇小说的丰收》、《孙犁作品的艺术特色》、《一部用生命写出来的书——读〈小城春秋〉》、《从微笑到沉思——读茹志鹃的几篇新作有感》、《闲话〈花城〉》等,受到广泛的注意。

赋予作家作品评论以独立的品格,显然不是黄秋耘的选择,他追随“人性和人道主义”的讨论,在《关于孙犁作品的片断感想》中,说孙犁的大多数作品都是以“儿女情、家务事、悲欢离合”作为题材的,可是“又是和革命斗争血肉相连、息息相关,我们往往可以从一个人或一个家庭的命运中看到当时斗争生活的风貌”。他认为“作品中最能打动人心的地方,也正是那些焕发着劳动人民的人性美和人情美的地方,那些激荡着强烈的、亲如骨肉的阶级感情的地方”。他反感于普遍忽视创作中的艺术品位,以及某种“横空出世”的创造,在评论秦牧散文时,动用了他的丰富的古典文学的修养,比如“他的说理散文,颇有点像孟子的纵横捭阖,庄周的恣肆汪洋;他的写景散文,颇有点像酈道元《水经注》的清新隽永,引人入胜;他的抒情散文,又有点像李华《吊古战场文》的情文并至,动人肺腑”。这类意见至今还有指导作用,洵属不刊之论。

第五节 钱谷融及其他

1957年5月5日,上海《文艺月报》(《上海文学》的前身)第5期发表一篇长达35000言的文章,题目《论“文学是人学”》,作者钱谷融。同日《文汇报》“学术动态”栏以“一篇见解新鲜的文学论文”的标题介绍了这篇文章,而其中“否定了文学反映现实的理论”云云,倒有些寒气逼人,尽管时值“大放”时期。次月反右凶焰大炽,上海理论批评界并不打算放过《论“文学是人学”》,9月,李希凡发表《论“人”和“现实”》,把眼光也投向了上海,仍然恣肆铺演,仍然深文周纳,显示了他的一贯风格。文章自以为是地描述了1930年代梁实秋、“第三种人”的观点,最后的结论称:“钱谷融在社会主义革命浪潮中间,又老调重弹,就是配合资产阶级右派对社会主义的进攻,企图在文学上为资产阶级的主观唯心主义的文学见解复辟而已”;而《论“文学是人学”》是“资产阶级右派在文学领域里反对党的文艺思想最完整的纲领”。作为一种特殊规格,上海新文艺出版社还专门汇编出版了《论“文学是人学”批判集》(第一集),最后虽“从一而终”,批判的浪潮从1957年下半年起整整翻滚了一年,之后大小批评会依然层出不穷。1960年上海作协召开49天会议,在罗荪主持下批判资产阶级——修正主义文艺思想,钱谷融被列为三个重点批判对象之一。

钱谷融(1919—)原名钱国荣,以笔名“钱谷融”行世。江苏武进人。1942年毕业于重庆中央大学师范学院中文系,1944年任教于重庆交通大学,抗战胜利后随校复员至上海。1951年调华东师范大学任教至今,现为中文系教授、文学研究所所长。主要著作有《论“文学是人学”》、《〈雷雨〉人物谈》、《文学的魅力》等。研究者通常把《论“文学是人学”》列为巴人《论人情》一个系统进行论述,不能说没有道理,但终究并不完全符合实际。钱谷融文章根植“人学”,然而绝不是仅仅局限于“人情”或“人性”等具体问题。与当时讨论“人性和人道主义”的批评家相较,钱谷融的特点在于由人道主义出发,又落脚于人道主义,而范围的文学“热点”,几乎是一些最基本的问题,并以此全面表达了他的人道主义文学思想。从这个意义上看,李希凡到底不乏过人之处,他以“最完整的纲领”喻之,颇见眼光。

一切艺术,当然也包括文学在内,它的最最基本的推动力,就是改善人生、把人类生活提高到至善至美境界的那种热切的向往和崇高的理想。伟大的诗人,都是本着这样的理想来从事写作的。要改善人的生活,必须改善人自己,必须清除人身上的弱点和邪恶,培养和提高自己的坚毅、勇敢的战斗精神。

对于现实人生的观察和感悟,丰富的文学学养,包括经年聚积的阅读经验,驱使钱谷融把自己的全部议论坚实夯筑在“人”的础石上,闪耀着道德和历史的辉煌。上述的说法正是解析《论“文学是人学”》的钥匙,文章所包含的关于文学任务、世界观与创作方法、作品的标准、创作方法的界别依据、文学典型等等内容,无一游离于“人”这一课题中心。

当时苏联文艺界对机械论和庸俗社会学的批判,藉“双百方针”的倡导,巨大地影响了中国文学批评界,投射于钱谷融,首先表现在他敢于动摇多年来似乎已经约定俗成的“金科玉律”。比如,季摩菲耶夫《文学原理》称“人的描写是艺术家反映整体现实的工具”,而钱谷融虽然并不反对“整体现实”的提法,却依据高尔基、鲁迅等中外文学大师的实践确认“人的描写”是文学的根本任务,离开了“人”,所谓的“整体现实”,只是一个空洞、抽象的概念。在他看来,“人是生活的主人,是社会的主人,抓住了人,也就抓住了生活,抓住了社会现实”,所有作家“只要真正地写出了人,写出了人的个性,就必然也写出了这个人所生活的时代、社会和当代复杂的社会阶级关系,就必然也反映了整个现实”。如果曾经流行创造新英雄人物形象为新中国文艺的根本任务,是一种文学从属于政治(政策)的提法,那么,钱谷融在不反对文学功利的前提下,遵循文学本体的角度,把创造各种各样人物视为文学的根本任务。

钱谷融在他的言论环境中不可能究问世界观对创作方法的支配意义,但对巴尔扎克和托尔斯泰社会思想与作品所表现出来的矛盾,他不采用“人云亦云”的态度,却放出了自己的眼光。习惯的说法,一般体现为对恩格斯意见的机械搬用,要么强调现实主义对作家世界观的超越,要么尽力攀划作家世界观的进步因素,用以说明世界观与创作方法的一致。钱谷融认为支配作家创作方法的确系世界观,但不是“世界观的整体”,而是世界观中的某一部分,即包含在 worldview 中的“道德观点和美学观点”部分。在他看来,就巴尔扎克和托尔斯泰世界观的整体而言,当然是落后的,但他们同时又是伟大的人道主义者,正是这种人道主义者的道德和审美的立场,给他们的文学创

作提供了成功的保证。于是,他不再生硬地套用恩格斯的现成结论,或许正揭示了恩格斯结论的核心,雄辩地指出,与其把巴尔扎克和托尔斯泰的作品“说成是现实主义的胜利,倒不如把它当做人道主义的胜利来得更恰当些”。

《论“文学是人学”》对所有问题的展开都相当谨慎,但处处不掩深思熟虑的功力。在文学作品的标准问题上,他避开了寻常的“政治标准”和“艺术标准”,而提出了“最低标准”和“最高标准”之说。对文学历史的高度敬畏驱逼钱谷融将“人民性”、“爱国主义”、“现实主义”等,视为衡量文学作品的“最高标准”;而将人道主义精神判定为评价文学作品的“最低标准”。我们还不能周详地列数巴人和王淑明的“人性和人道主义”见解在多大程度上给钱谷融以影响,但恰恰在这个问题上,显示了他也是一位被人性论纠缠的批评家。他不只援引马克思主义经典作家关于“人性”问题的论说,甚至还机智地说,文学离开人性,不但难以引起人的兴趣,而且也是人所无法理解的。当确立了“人道主义”标准之后,他所补充论述的关于人道主义和现实主义的关系、人道主义和人民性的关系,就拥有了某种开放和发展的特征。我们可以不满足于人道主义仅仅是“最低标准”的说法,但无法拒绝钱谷融在肯定人道主义内容处于历史发展的前提下,特别重视人道主义精神具有“横的方法的普遍性”。

钱谷融的阅读趣味大抵在中国文学和 18、19 世纪外国文学的范围之内,时代也不允许他深入观察和公开探究 20 世纪以来最新的世界文学发展的事实。但他用“人”的观点,说明了诸种已经发生过影响的创作方法并不仅仅被题材的来源和表现方法规定,并且正基于“人”的观点,建立起区分创作方法的尺度。他认为“对人、对生活抱着积极态度,作品中渗透着人道主义精神的,就是浪漫主义;否则就是颓废主义”。“现实主义对生活抱着积极的态度,把人当做世界的主人来看待,当做‘社会关系的总和’来理解。他是用一种尊重的、同情的、充满人道主义精神的态度来描写人,对待人的。自然主义者对生活抱着轻蔑的态度,把人当做地球上的生物之一,当做一种具有‘原始感情’——即兽性的运动来对待的”。旧时的现实主义是“按资产阶级的美学理想、资产阶级的人道主义原则来描写人、对待人的”;而社会主义现实主义“则体现了社会主义的美学理想,按照无产阶级的人道主义原则来描写人、对待人的”。因此,他的结论是:“一个服膺现实主义创作原则的作家,而缺乏人道主义精神,他就无法成为现实主义者,而只能成为一个自然主义者。反过来,一个自然主义者而同时又是个人道主义者的话,那

么,他就必然要突破自然主义的束缚,而使自己成为一个现实主义者。”

《论“文学是人学”》表明作者还不愿意睽隔当时讨论得热火朝天的文学典型问题。他从人道主义出发,有力质疑了“典型是一定社会历史现象本质的代表”的主流观点。对待人的态度,是一种具体的文学把握,人物的“个性”现实地开辟了作家创造典型的路径;“人”理应存在于文学创作过程的始末,包括它的一波一澜之间,人物之所以有典型性,就在于他周围集结着各种各样的人和事,人物与他周围的人和事共同编织成一幅广阔的生活图景。正是从这一基础上,“个性”对典型创造具有决定性的意义。钱谷融基于对“人”的关怀和信仰,做出了相对清明的体认:“最重要的就是写出人物的真正个性来;只要写出了个性,也一定写出了他的阶级性,因为在阶级社会里,决不能有不带阶级性的个性。反过来,你如果不是从具体的个性出发,而是从抽象的阶级性出发,那你就只能写出一些概念化的人物,而决写不出真正的典型来的。”

《论“文学是人学”》是贯彻“双百方针”以来,文学批评的重要收获,它充满了作者对中外优秀文学遗产的富赡记忆,显示了和“五四”新文学传统的深刻的精神联系,甚至具有继往开来的意义。它深刻反省了自左翼文学到建国以来不断发展着的文学泛政治化倾向,涉及文学意识、思维和方法诸种层面;它所提出的关于“人”的评价尺度,彰显着作者对于中国文学前途的真诚关怀。在1960年代初调整时期,钱谷融陆续发表《〈雷雨〉人物谈》,对剧作中的八个人物逐一做了细致独到的描述,除过显示了论者精湛的艺术鉴赏才具和缜密流丽的分析功力,基础性的观点几乎都派生于《论“文学是人学”》。

胡风在建国初期,有感于文学创作和理论普遍忽视艺术认识特征,在《剑·文艺·人民》,包括后来的《意见书》中,多次强调“作家底认识作用是形象思维”,“要使艺术(文学)成为艺术(文学),要使艺术(文学)取得它应有的威力,作家就应该有毅力从‘逻辑公式的平面’上跨过去”。这恐怕是较早结合实际理论创作倾向使用“形象思维”概念的例子了。随胡风形象日渐失去正面感召力,批评界对“形象思维”问题似乎缺乏必要的热情。即便1954年前苏联作家尼古拉耶娃《论艺术文学的特征》、涅陀希文《艺术概论》中译本问世,别林斯基和高尔基有关论述先后传入我国,反响最初也是平淡的。藉“双百方针”的倡导,“形象思维”问题才最终浮出地表,开始引起人们热烈的注意。陈涌的《关于文学艺术特征的一些问题》影响相当大,它讨论的是

典型问题,角度却取形象思维,援引马克思《政治经济学批判导言》中“艺术的思维”的概念,突出了文学艺术区别于其它社会意识形态的特征。许多批评家投身于这场讨论,霍松林《试论形象思维》、周勃《略论形象思维》、李泽厚《试论形象思维》、尼苏《形象思维过程究竟是怎样的?》等,都名重一时。它们普遍认同形象思维的客观性,甚至程度不等地认识到这一问题对于克服文艺创作和批评概念化和公式化有相当的意义,当然,在具体理解上还存在诸多分歧,讨论的气氛倒是健康的。蒋孔阳以其两本专著《文学的基本知识》和《论文学艺术的特征》张扬“形象思维”,归纳技巧娴熟,论述作风浅直朴素,引人注目。不过,作为代价,1958年后他终于以“白旗”的形象被拔了出来,随后还成了钱谷融的同伴,列为重点批判对象。

蒋孔阳参加过教育部毕达可夫文艺理论进修班,因此他对于“形象思维”的思考,明显有着苏联理论的背景。他虽然还不是一个原创色彩鲜明的理论家,但对于艺术认识特殊性的兴趣,时隐时显,即使在最险恶的环境中,他可以跌入失语状态,但始终没有改变自己的理论个性。比较可惜的是,他像多数批评家一样,经年习惯了的书斋空气,终究使他们昧于国内政治风云的瞬息万变,当他们感激地擦拭着苏联理论并做出适当变通来进行理论探索时,我国的政治领域已经大踏步地进入了摆脱苏联掣肘而倡言反修了。总是“慢了一拍”,是人们后来的形象概括,其间所含茹的悲剧意味,值得深长思之。

《论文学艺术的特征》表明,艺术思维中的直观性征或感性特征,像中轴线一样贯穿在蒋孔阳的全部叙述之中。所谓的“形象思维”,被他表述为一种“构思方式”,显然有别于当时“创造性的想象”或“典型化的过程”的意见,似乎有着某种调和“艺术想象”和“哲学认识论”的色彩。它要求作家的创作“必须运用本身就是生动而具体的感性方式,来进行构思”,但是,这种感性的方式,并非满足于感觉,联系着认识的深化,“它生动,它具体,它以活泼泼的生活本身的感性形式,来对现实生活进行本质的概括,进行典型化”。蒋孔阳对于形象思维过程的描述,突出的仍然是“感性”的特征,“形象思维的构思过程,自始至终都是和个别的具体的感性东西,结合在一起的。它从个别仍然归结到个别,从具体仍然归结到具体”,当然作为它的终点,或产物,已不是原先的个别和具体,而是“概括和集中了现实生活本质的东西,必然的东西”。特殊与一般的结合,在蒋孔阳的阐述中显示着方法论的意义,并且用“一般”来抵御人们对于“形象思维”神秘性的攻击,用“特殊”来否定文

坛对于艺术创作的简单化概括。在关于形象思维与逻辑思维关系的论述中,蒋孔阳不同意赋予形象思维独立的价值,也不倾向于把形象思维和逻辑思维说成在艺术创作中是交替互动,相辅相成的,明确主张形象思维接受逻辑思维的指导。他说:“形象思维根本离不开逻辑思维,它是在逻辑思维的基础上,再来进行构思的。”

在形象思维问题的讨论中,蒋孔阳仅仅是一种意见的代表,甚至还算不上是深刻的,但热衷于形象思维问题本身,针对性就非常鲜明,以强调文学艺术的特征来质疑政治—文学“一体化”,大抵是非主流派批评家的作为。关于这一艺术课题的讨论之所以能够在贯彻“双百方针”时期形成热潮,也从一个方面深刻反映了“形象思维”问题在我国文艺界所具有的敏感性。在以后的日子里,它几乎与政治气候相伴相生,反右运动开始后,它被当做右派言论来批判;当政治空气稍稍和缓,重又引出争鸣,1960年代随阶级斗争观念火炽,形象思维论者又遭重创。到1966年《红旗》杂志上郑季翘的专文《文艺领域里必须坚持马克思主义的认识论》将形象思维判定为反马克思主义认识论,是为资产阶级服务的艺术主张。文章是经毛泽东肯定的,实际上已经是“文化大革命”前哨战的重要产物了。

注释

① 《从切身的经验谈百家争鸣》,《文艺报》1957年第1期。

② 姚雪垠:《打开窗户说亮话》,《文艺报》1957年第7期。

③ 《论陈涌的“真实”论》,《文艺报》1958年第11期。

④ 参见《陈涌文学论集》(上)第379页,上海文艺出版社1984年。

⑤ 从维熙:《走向混沌》,第11—12页,作家出版社1989年。

⑥ 邵荃麟:《文艺的真实性与阶级性》,《邵荃麟评论选集》上册。

⑦ 参见《陈涌文学论集》第452页。

⑧ 《关于典型问题的初步理解》,《文艺报》1956年第3期。

⑨ 洪子诚:《1956:百花时代》,第84页,山东教育出版社1998年。

⑩ 参见卢卡契《现实主义问题》(1955)、《当前文化中进步与反动的斗争》(1956)、《关于文学中的远景问题》(1956)及稍后的《社会主义社会中的批判现实主义》(1958),以及南斯拉夫作家协会主席魏德马尔《日记片断》。就当时的情况看,南斯拉夫已被指陈为凶恶的修正主义,而卢卡契担任过纳吉政府文化部长的事实随匈牙利“十月事件”的发生,普遍为我国文艺理论批评家高度警惕。

⑪ 参见姚文元《社会主义现实主义文学是无产阶级时代的新文学——同何直、周

勃辩论》(《人民文学》1957年9月号)、李希凡《所谓“干预生活”、“写真实”的实质是什么?》(《人民文学》1957年11月号)。

⑫ 《文学论稿》第145页,人民文学出版社1959年。

⑬ 马克思的《1844年经济学哲学手稿》,又称《巴黎手稿》,1932年在苏联首次发表,1956年重出新一版。第一个中文译本是由何思敬根据德文原文译出的。时间恰恰也在1956年。

⑭ 刊载于《文艺报》1960年第12期。

⑮ 参见洪子诚《1956:百花齐放》第151、155页。

⑯ 《影片中的艺术内容》,《文艺报》1956年第8期。

⑰ 注同⑨,第74—75页。

⑱ 《锈损了灵魂的悲剧》,《文艺报》1956年第13期。

⑲ 参见韦君宜《思痛录》第58页,北京十月文艺出版社1998年。

⑳ 黄秋耘:《启示》,《苔花集》,上海新文艺出版社1957年。

㉑ 注同⑱。

第十七章 现代文学批评的“一体化”(五)

第一节 “工具论”批评的恶性发展

1960年《文艺报》的署名文章《更高地举起毛泽东文艺思想的旗帜》，以及这一年周扬在第三次全国文代会上的主题报告《我国社会主义文学艺术的道路》，拉开了文艺界反对“修正主义”斗争的序幕，然而，不久内外交困的国运，迫使进入“调整”时期，周恩来、陈毅等领导人的讲话重提“双百方针”，在可能的程度上遏制了文艺界“反修”斗争的偏向。1962年为纪念毛泽东《讲话》发表20周年，《人民日报》发表《为最广大的人民群众服务》的社论，《红旗》和《文艺报》分别发表社论《知识分子前进的道路》和《文艺队伍的团结、锻炼与提高》，预示了一种新的气象。

不过，情况往往不以人们的意愿发展，在这一年9月党中央八届十中全会上，毛泽东号召“千万不要忘记阶级斗争”，同时还说：“利用小说进行反党是一大发明。凡是要推翻一个政权，总要先造舆论，总要先做意识形态方面的工作。革命的阶级是这样，反革命的阶级也是这样。”这则著名指示直接来自康生对小说《刘志丹》的诬陷。随后，由康生任组长的《刘志丹》专案审查组，不只将问题扩大到《刘志丹》的作者和小说发表单位《工人日报》，还由《工人日报》到全国总工会，甚至还牵涉到党中央政治局、书记处、中宣部、中组部、中监委等许多部门，矛头直接或间接指向一大批党和国家领导人及部门负责人，造成了一起骇人听闻的株连数千人的冤案。于是，文艺生态剧变，“敌情”遍地，寻找敌情和假想敌情因此也成为显业。许多“调整”时期遵循“双百方针”的积极成果，先后被否定，被清算。新文学“工具论”思维，以往既已跳出了“潘多拉”魔盒，招致长期频繁和激烈的冲突，此时则开始以

“尊神”的姿态“横空出世”。文学批评的本性也最终迷失,如果它曾经在“一体化”体制下日渐萎缩着生命活力,那么,至此“九九归一”,它以空前的规模被严酷的政治斗争颠覆,终于沦为赤裸裸的权力再分配的忠实工具。真正意义上的文学批评家普遍陷入全面失语状态,不只失去了主体的创造精神,甚至还被剥夺了效忠社会主义的自由,而那些别有用心的人物则借重文艺批评的幌子,呼唤着险恶的、积聚已久的政治激情。文学批评迎来了新的洗礼,也许没有料到自己可以扮演如此狰狞的角色,参与某种“敲山震虎”的政治别动队,给某些政治野心家和阴谋家带去非凡的想象。

《刘志丹》事件还仅仅是一则恶劣的先例。1963年初,上海方面柯庆施、张春桥、姚文元等提出“写十三年”,认为只有写建国后13年才算是社会主义文艺。江青也插手文艺,组织文章《“有鬼无害”论》围剿昆曲《李慧娘》,将问题定性为用厉鬼“向共产党复仇”,企图推翻社会主义制度。姚文元持箭找靶,将阶级斗争的“金棍子”伸进音乐界,随后又硬充内行,发表《略论时代精神问题》批判周谷城所谓的“时代精神汇合论”,侈谈只有革命阶级的革命精神才是时代精神。1964年起,《文艺报》率先以编辑部名义发表《“写中间人物”是资产阶级的文学主张》和《关于“写中间人物”的材料》,对邵荃麟在大连会议上的讲话发起毁灭性的攻击。与之相配合,一大批作品先后被定为“毒草”,在全国范围内批判。电影有《早春二月》、《北国江南》、《林家铺子》、《兵临城下》、《不夜城》、《红日》等,戏剧有《李慧娘》、《谢瑶环》等,小说有《广陵散》、《陶渊明写挽歌》、《归家》、《三家巷》等。所有一切,都不再是一般意义上的文艺批评,甚至还溢出了以往“一体化”体制的范围,表现为以病态的亢奋寻找着敌情,虚构着它们的动机,想象着它们同某一社会力量的政治联系。姚文元《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》,无论从内容和手段上,还是从炮制过程的具体细节上,是最典型的代表,从而它也赢得了吹响“文化大革命”号角的历史殊荣。

这一时期,毛泽东先后下达了两则“关于文学艺术工作的批示”,俨然采用不容置辩的拷问方式,加剧了政治对文艺的强行控制。

其一:

各种艺术形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等,问题不少,人数很多,社会主义改造在许多部门中,至今收效甚微。许多部门至今还是“死人”统治着。不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩,但其中的问题也不少。至于戏剧等部门,问题就更大。社

会经济基础已经改变了,为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门,至今还是大问题。这需要从调查研究着手,认真地抓起来。

许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术,却不热心提倡社会主义的艺术,岂非咄咄怪事。(1963年12月12日,在中宣部文艺处编印的关于上海举行故事会活动的材料上的批示)

其二:

这些协会和他们所掌握的刊物的大多数(据说有少数几个好的),十五年来,基本上(不是一切人)不执行党的政策,做官当老爷,不去接近工农兵,不去反映社会主义的革命和建设。最近几年,竟然跌到修正主义的边缘。如不认真改造,势必在将来的某一天,要变成像匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。(1964年6月27日,在《中央宣传部关于全国文联和所属各协会整风情况的报告》的草稿上批示)

这两则批示所带出的后果,恶性发展了文学的“工具论”批评,并且还树立了一种史无前例的历史诠释尺度,尽管在许多方面和批示者以往的论点相左。但是,批示者那种过敏的“党内路线斗争”的思考,以及对于发动“文化大革命”的狂热构想,使他最终把判断保持在实现这种构想所必需的方式和幻想之中,从而也直接成为1966年2月《林彪同志委托江青同志召开的文艺工作座谈会纪要》(以下简称《纪要》)全面否定建国后十七年文艺的指导思想。

在《纪要》的视野中,建国以来的文艺界贯穿着“一条与毛主席思想相对立的反党反社会主义的黑线”,实施着资产阶级文艺对无产阶级文艺的专政。《纪要》还刻意罗致“写真实论”、“现实主义宽阔的道路论”、“现实主义深化论”、“反题材决定论”、“中间人物论”、“反火药味论”、“时代精神汇合论”,以及“离经叛道论”等,并诬指其为“黑八论”。《纪要》的炮制者出于某种政治理念,还将视点向历史的纵度和地域的广度上扩大,狂妄提出“横扫一切”的口号,掀动了怀疑一切、否定一切、打倒一切的思潮。他们不顾事实和常识,不惜危言耸听:“古的和洋的艺术,就其思想内容来说是古代和外国的剥削阶级的政治愿望和思想感情的表现,是必须彻底批判和与之决裂的东西,至于其中少数作品的艺术形式的某些方面,也是需要毛泽东思想为武器来进行批判和改造,才能推陈出新,使它为创造无产阶级文艺服务”^①。《纪要》明确诬指建国以来的这条文艺黑线“是资产阶级的文艺思

想、现代修正主义的文艺思想和所谓 30 年代文艺的结合”。在他们看来, 1930 年代“左翼文艺运动政治上是王明的‘左倾’机会主义路线, 组织上是关门主义和宗派主义, 文艺思想实际上是俄国资产阶级文艺评论家别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫以及戏剧方面的斯坦尼斯拉夫斯基的思想, 他们是俄国沙皇时代资产阶级民主主义者, 他们的思想不是马克思主义, 而是资产阶级思想”。在他们看来, “中国的古典文艺, 欧洲(包括)古典文艺, 甚至美国电影, 对我国文艺界的影响是不小的, 有些人就当作经典, 全盘接受。我们应当接受斯大林的教训”。在他们看来, 必须重视和加强批判“现代修正主义鼻祖”肖洛霍夫、西蒙诺夫、爱伦堡、丘赫拉依等人的斗争。

这种极端化的思潮, 说的是文艺, 却志在政治, 从而也奠定了“文化大革命”中心话语的根本特征。整个“文化大革命”曾经被称之是一次“兴无灭资”的思想运动, 是一次“大破大立”的政治运动, 破坏和选择尺度的确立, 仍然奇异地以“文艺批评”为最先突破口。如果江青他们是一批“怀疑论”者, 那么, 对于八个“革命样板戏”的大肆宣传, 同时彰显了他们还是一批“独断论”者。八个“革命样板戏”本身多有可议之处, 但毕竟浸润着许多文艺工作者的劳动汗水, 它们对于传统审美习惯的适度尊重和某些有益的艺术革新创造, 直到今天还不能轻率地一概否定。当然, 人们无法否认它们在自己产生的年代曾经被江青之流充当为推行阴谋文艺的炮灰, 它们所谓的“对当代生活的强制性反映”, 政治化和神话化的人物塑造, 包括那种背离现实生活的浪漫虚幻, 还被吹胀为“建设无产阶级文艺”的标本。张春桥祸心别出地说: “从《国际歌》到革命样板戏, 这中间一百多年是一个空白”, “江青亲自培育的革命样板戏, 开创了无产阶级文艺的新纪元”^②。江青更是大言不惭: “无产阶级从巴黎公社以来, 都没有解决自己文艺的方向问题。自从一九六四年我们搞了样板戏, 这个问题才解决了。”^③ 由他们豢养的理论家则狂妄宣称: “过去十年, 可以说是无产阶级文艺的创业期”^④, “京剧革命的胜利, 宣判了反革命修正主义文艺路线的破产, 给无产阶级新文艺的发展开拓了一个崭新的纪元”。^⑤

《纪要》有专节规定了文艺批评的“具体的要求”——“要提倡革命的斗争的群众性的文艺批评, 打破少数所谓‘文艺批评家’(即方向错误的和软弱无力的那些批评家)对文艺批评的垄断, 把文艺批评的武器交给广大工农兵群众去掌握, 使专门批评家和群众批评家结合起来。在文艺批评中, 要加强战斗性, 反对无原则的庸俗捧场。要改造文风, 提倡多写通俗的短文, 把文

芝批评变成匕首和手榴弹,练出二百米内的硬功夫”。文学批评在以往的半个多世纪里,长期因战争思维而蒙领被肢解或改装的厄运,作为一种普遍的现象,反映了文学批评朝着非文艺边缘湮漫的特色。至此,随意识形态所有领域硝烟弥漫,一切都人为地夸大或虚构为两个阶级、两条道路、两种路线、两个司令部的战争,文学批评似乎以特别优胜的角度展示了它史无前例的性质。它不再是一种关于艺术的独立活动,而成了一种“战争”角逐,而它的直接后果便推动了“十年浩劫”盛行对作家艺术家令人发指的迫害和摧残。批判的武器最终衍化为武器的批判,数以千万计的人被戴上各式帽子,受到批斗、劳改、监禁和杀害。^⑥

个体性的批评,也因此彻底走入了死地,哪怕一些对政治充满着敬畏和服从之情的批评,都已经成为暗淡的过去,而个别政治家(包括其中的末流,或投机分子)以“群体”的幻象,将文艺批评押上了战场。尽管何其芳在过去有过一些以个人署名而表达某种政治意志的文章,这些同他在“文化大革命”前夕参与对田汉、夏衍的批判,性质却是很不一样的。过去主要体现在对某种政治的效忠,在立场、观点和方法上,多少追求批评家个体与政治意图的契合点,而在批判田汉《谢瑶环》的长文中,批评家居然做出了“就其根本性质来说,都是反马克思主义,反社会主义的”结论,从中人们更多地感受到了某种无奈和绝望。批评家的批评个性已被彻底颠覆,他们无可例外地堕落为某种政治谋略的环节,挣扎于拙劣的“政治双簧”的渊潭之中。“文化大革命”独多集体的批判班子,“丁学雷”、“罗思鼎”、“何明”、“初澜”、“云松”、“江天”、“任犊”、“梁效”、“池恒”、“唐晓文”等,最著名的大概是“上海革命大批判小组”,它正是批评个性完全泯灭的政治工具。当然,它们提供的信息不同于何其芳,已经没有了何其芳的无奈和绝望,而是名副其实的政治帮凶和别动队。

署名“姚文元”的《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》,实际上并不是姚文元个人所为,自始至终带着某个政治小集团的色彩,有江青的授意,还有柯庆施和张春桥的亲自过问。毛泽东对这篇文章的策划和写作过程也了然于心,有过默许,从其政治需要出发甚至还亲自予以审定,给予权威的评价。臭名昭著的王力、关锋、戚本禹等,他们的署名文章,毫无例外地都具有如许性质。需要特别指出,《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》,后来被誉为十年“文化大革命”的先声或导火线,而它从写作动机到运思策略,则将文学批评最终沦为所谓“革命大批判”,树立了恶劣的模式。

事情是由江青引起,康生诬陷《刘志丹》召唤了这个长期处于政治野心烤炙的特殊人物,她不甘寂寞,决定批判吴晗的《海瑞罢官》,却无人响应。毛泽东的两个文艺问题的批示,终于让她找到了突破口。她的行动原本与文艺批评毫无关联,她本人于文艺批评也所知无多,但在毛泽东支持下,倒藉着对一部戏的批评缓解了她的政治饥渴,并借重毛泽东的威望而扩展影响。毛泽东敏感于党内一些人在彭德怀问题上的不满情绪,以及反感于北京市委所谓的长期“针也扎不进,水也泼不进”的独立倾向(吴晗时任北京市副市长),竟然听信康生的谗言,指出:姚文元文章也很好,点了名,对戏剧界、史学界、哲学界震动极大,但是没有打中要害。《海瑞罢官》的“要害问题是‘罢官’。嘉靖皇帝罢了海瑞的官,1959年我们罢了彭德怀的官。彭德怀也是‘海瑞’”^⑦。因此,《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》并不是文艺批评,它只是通过一个文艺批评家的手,借助于他对于建国以来文艺批评服从政治需要的迷狂,是政治阴谋的产物。

真正的文艺批评是一种艺术审美活动,它在建国后“一体化”的体制下,“诗意的感觉”日渐消弭,政治风向的辨别,阶级斗争的攀附,蔚然成风。姚文元对此烂熟于心,《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》重复和集结了历次文艺运动的斗争经验,在其运思策略上,挖掘微言大义,深文周纳,发挥了“上纲上线”的丰富想象力,因而最终葬送了批评的生命。尽管姚文元的眼力还及不得康生老辣,尚未击中要害,但它到底是从一定的政治动机出发,将批评对象的一切同现实阶级斗争联系起来的典范。文章的结尾出现了所谓“研究一下作品产生的背景”的段落,在列数了1961年国际上帝、修、反发动的反华高潮和国内牛鬼蛇神刮起的“单干风”、“翻案风”,鼓吹“退田”、“平冤狱”等等后,紧接联系《海瑞罢官》中有关“退田”和“平冤狱”的情节,来了一番“上纲上线”:

“退田”、“平冤狱”就是当时资产阶级反对无产阶级专政和社会主义革命的斗争焦点。阶级斗争是客观存在,它必然要在意识形态领域里用这种或那种形式反映出来,在这位或者那位作家的笔下反映出来,而不管这位作家是自觉的还是不自觉的。这是不以人们意志为转移的客观规律。《海瑞罢官》就是这种阶级斗争的一种形式的反映。如果吴晗同志不同意这种分析,那么请他明确回答:在一九六一年,人民从歪曲历史真实的《海瑞罢官》到底能“学习”到一些什么东西呢?

这种方法,已经毫无文艺批评的气息,从属于毫无操守的阴谋政治,表证了“工具论”批评的恶性发展,然而后来的事实是,它不仅与当时王力、关锋、戚本禹诸人的文章相得益彰,并且还普遍流行于全国上下大大小小的批判文章中,形成了“文革”霸权话语的鲜明时尚。

第二节 姚文元

在批判《海瑞罢官》的枪手选择上,显示了柯庆施到江青等人不同凡响的判断,他们需要的不是文艺批评家,而是政治的攻击手。姚文元的脱颖而出,不完全在于他已经猎取了“文艺批评家”的名声,主要在于他是一个典型的“棍子”式批评家,实际上他的才具表现在最终把文艺批评弄成了几家喜欢天下愁的玩艺。姚文元(1931—)浙江诸暨人。1948年加入中国共产党。建国后曾在上海的报社、市委机关、作协分会任职,以批判胡风文艺思想起家,1957年春攻讦《文汇报》的《录以备考》,受到毛泽东的欣赏。主要文艺评论集有《新松集》、《论文学上的修正主义思潮》、《文艺思想论争集》、《在前进的道路上》,另有《鲁迅——中国文化革命的巨人》等,还有若干杂文集子。“文化大革命”期间,为中共中央文革小组成员,后任上海市革委会第一副主任、中共上海市委第二书记、中共中央政治局委员。1976年被拘留审查,中共十届三中全会将其永远开除出党。1981年1月被判处有期徒刑二十年,剥夺政治权利终身。

巴金在建国后对“一体化”体制不乏深刻体验,尽管长期躬行“温良恭谦让”,但在1962年上海第二次文代会上却破例发表了题为《作家的勇气和责任心》的讲话,言辞颇带“火气”:

我有点害怕那些一手拿框框、一手捏棍子到处找毛病的人,固然我不会看见棍子就缩回头,但是棍子挨多了,脑筋会给震坏的。碰上了他们,麻烦就多了。我不是在开玩笑。在我们新社会里也有这样的一种人,人数很少,你平日看不见他们,也不知道他们在什么地方,但是你一开口,一拿笔,他们就出现了。他们喜欢制造简单的框框,也满足于自己制造出来的这些框框,更愿意把人们都套在他们的框框里头。倘使有人不肯钻进他们的框框里去,倘使别人的花园里多开了几种花,窗前

树上多有几声不同的鸟叫,倘使他们听见新鲜的歌声,看到没有见惯的文章,他们会怒火上升,高举棍棒,来一个迎头痛击。他们今天说这篇文章歪曲了某一种人的形象,明天又说那一位作者诬蔑了我们新社会的生活,好像我们伟大的祖国只属于他们极少数的人,没有他们的点头,谁也不能为社会主义建设事业服务。……

巴金的愠怒是有根据的,带着他对于文艺政策“调整”的期待,当然更铭记着姚文元对于他的拿捏。姚文元有感于巴金在青年读者中享有极高威望,以青年导师的声口写了《巴金小说〈灭亡〉中的无政府主义思想》、《分歧的实质在哪里?》等文,演示着他的“棍子”技艺。他认为巴金的小说《灭亡》充满“阴暗的虚无主义,极端的个人主义”,而且批判巴金迄今“仍旧是站在资产阶级个人主义的立场上来看问题的。对于作品中暴露得很鲜明的资产阶级思想,主要是无政府主义思想,也作了肯定和歌颂”。

这种构陷发生在反右斗争之后,背后坚挺矗立着“个人主义是万恶之源”和“加强无产阶级专政”的大山,这对于巴金来说,几乎是毁灭的丧音。姚文元对于“棍子”恶习的钟情,证明他还是一个文艺批评的畸型儿。文艺本体的特征,批评应有的尊严,包括一切艺术的规范,在他不过是一些苍白未已的东西而已。他的耀眼名声建立于反右斗争的硝烟中,对一些已经有过广泛影响的作家,以所谓“必须从政治上、从阶级观点去分析他们的思想感情”的名义,并投诸巨大的想象,罗织一系列莫须有的“以革命的姿态写反革命小说”的罪名。

冯雪峰从他早年参加左翼文艺运动开始,指导他的行动的基本思想,就是资产阶级民主主义同个人主义,而不是马克思主义。他始终把中国的新民主主义的文化革命只看作资产阶级民主主义的文化革命,因此,就顽强地要用一套在马克思主义词句下的资产阶级思想来领导文艺运动,顽强地反对党领导下的无产阶级文艺运动。(《冯雪峰资产阶级文艺路线的思想基础》,《文艺报》1958年第4期)

当我读着这些作品的时候,我总感到有一个残忍、冷酷、以追求性的刺激和玩弄男性为目的的资产阶级女性,带着狂热的色情的眼光和蔑视一切的冷笑,在作品中向每一个读者扫射着,煽动着读者去和集体主义的革命队伍对立,同共产主义道德对立。……丁玲所死抱住的形形色色的莎菲们将显出她们全部的无耻、反动(黑暗同渺小),她们以及

那个早已被粉碎了的极端个人主义的自由王国,将永远地被社会主义文学的铁扫帚扫进历史的垃圾堆去。(《莎菲女士们的自由王国——丁玲部分早期作品批判,并论丁玲创作思想和创作倾向发展的一个线索》,1958年《收获》第2期)

在民主革命时期,艾青在某些方面比丁玲走得更远些。抗日战争初期,他曾经写过一些较好的诗歌,表达了人民抗日的热情。然而由于艾青的基本方面是资产阶级的方向,他的一切诗歌都是围绕着资产阶级的民主自由的轴心而旋转,所以革命越前进,越是接近社会主义,他的进步性积极性就越缩小。到了中国成为社会主义的天下,艾青的积极性就不但等于零,而且转化为彻底的反动了。(《艾青的道路——从民主主义到反社会主义》,1958年《学术月刊》第5期)

作为批评家,姚文元与其眼花缭乱的“棍子”,合而为一,是一枚硬币的两面。离开了“棍子”,很难勾勒出他的基本形象;离开了“棍子”,很难理解那场“女客人南下请缨”闹剧;离开了“棍子”,姚文元就不可能在“文化大革命”时期被誉为“无产阶级金棍子”,并由此进入国家权力话语的中心。

《革命的意义——〈青年近卫军〉读后感》列为《细流集》的首篇,大概是姚文元最早也是最可靠的文艺评论文字,但严格说来,他是在创作长篇小说《百炼成钢》失败后,才正式转入业余文艺评论的。作为文艺评论学徒,他曾经将最初的仰慕留给了胡风,藉父亲姚蓬子及其作家书屋的便利,他亲近过那位“胡伯伯”,并私下拼凑着《论胡风文艺思想》。然而,在论稿脱手前夕,文艺界却拉开了反胡风文艺思想运动的帷幕,周扬的《我们必须战斗》让他震惊得冷汗涔涔。他的第一反应便是改弦更张,于是不眨眼地转入了对胡风的批判。1955年《文艺报》第1、2期上,他以“《文艺报》通讯员”的名义发表了《分清是非,划清界限》;在年初上海文艺会堂召开的批判胡风的大会上,他更是“一鸣惊人”,把最猛烈最恶毒的秽水泼向胡风。随后,与张春桥结识,蒙领体贴的赏识和鼓励,一年内炮制了13篇批判胡风的文章。其中以《胡风反革命两面派是党的死敌》(载1955年6月1日《人民日报》)“火力”最旺——“看了《人民日报》公布的第二批材料后,愤恨的烈火把我的血液烧得滚烫。胡风反革命集团的罪恶目的,他们企图颠覆人民民主政权和使反革命政权复辟的阴谋,现在是赤裸裸完全暴露出来了”。他进而直着嗓门呼喊:“要求把胡风反党集团全部阴谋活动彻底追查清楚”;“要求对党的死敌——反革命集团首恶分子胡风依法予以惩办”!在胡风问题上的出尔

反尔,是姚文元文艺批评锋芒初试,他从中所经验到的,他所能学到的,他所已经表现的,都预示了他日后的基本倾向,并最终锻铸了他一生文学批评的特点:以政治为生命线,善于窥测风向,乐于翻手为云覆手为雨。

任何文学批评家都自觉或不自觉地接受着某种艺术理论的规范,即便最自由和灵活的批评,都毫无例外地拥有一定的理论支点,显示着对于艺术批评本体程度不等的尊重。以周扬为代表的大部“中心”批评家所以建国后在批评心态上表现得非常被动、疲惫和尴尬,从一定意义上看,就反映了瞬息变幻的政治运动和他们相对稳定的理论支点之间的矛盾,对于那些还没有真正理解的东西,大半难以产生深刻准确的感觉。“一体化”规范指导他们竭力配合政治的需求,这是无需赘言的,然而,他们多数职务文章一般被某种窘境所困扰,往往在阐述政策内容时生硬枯燥,武断偏激,而一旦涉及艺术特性就难掩冲动,光彩照人,甚至在领会政策意图的单纯层面上,不时还会出现或前或后的偏离。与张春桥、柯庆施直到江青的过往,乞灵于那些毫无操守的政治家,甘心被他们所豢养,在姚文元是一种深刻的宿命。它以批评家本人权力欲望为内在条件,驱遣他漠视理论支点的建树,进而还轻蔑文学素养的研修。这些都导致姚文元与政治“工具论”的文艺批评天生保持着特别亲昵和特别兴奋的关系,不只将文学批评推向日渐背离自身的边缘地带,还将之变为膨胀政治野心的策略手段。如果胡风问题上“反戈一击”,对于姚文元来说是一种于心戚戚然的“觉悟”,那么,它的成功,给他所提供的主要经验可以归结为“政治风向”之于文艺批评是超乎一切之上的。政治支点对于理论支点的替代,并且借着鞭打不掉的个人私欲的驱动,姚文元当然地赢得了“墙头草”和“变色龙”的自由和潇洒,终于也将文艺批评衍化为猎取名声和投机政治的筹码。

在贯彻“双百方针”最初的日子里,姚文元闻风而动,已经顾不上或者完全忘却了自己不遗余力反过胡风的形象,在《百家争鸣,健康地开展自由讨论》中,也侈谈起“首先就要反对意气相急,反对粗暴武断,反对不能忍受批评,反对不重视学术问题上真正的研究和争论的作用”,并且标榜“不靠吓人吃饭”,要“靠科学吃饭”。《江水和葡萄酒》、《对生活冷淡的人》、《学习鲁迅反八股和反教条主义精神》、《傣族青年的歌声》、《从拒绝放映〈天仙配〉想起的》、《谈猎奇心理》、《致埃及兄弟》、《电车上的杂感》、《馆子里的杂感》等一系列文章,未必证明他“改邪归正”了,首先表达的是一种富于政治意味的姿态,跟风换形。我们还可以举出更多,《论知音》,是一则对于“棍子”批评的

意见,气氛似乎特别好。姚文元居然认为:“批评家应当成为作家的知音!他不是在上给作家打分数的教师,他应当成为懂得作家的心的挚友和诤友……中国有一句古话,叫‘惺惺惜惺惺’,批评家和作家之间也应当有这种感情。”那篇题为《敌友之间》更是难得:

动不动就用“挖根”来代替一切具体分析,是教条主义的方法。然而我们不少人,是习惯于用几顶帽子来代替具体分析的,这在整风中是应当改一改了。

有这样的人(也许一万个人中间只有一个),他用把同志当作敌人来打击作为抬高自己“威信”的手段。“残酷斗争,无情打击”就是这种人的口号。但历史证明,这种极个别的冒充“百分之百的布尔什维克”的野心家,是并不能永远维持自己的“威信”,他迟早总会被拆穿。

这些攻讦教条主义的言论表明,姚文元的立场与后来被绞杀的资产阶级右派分子并无二致。不过,命运像闪电一样穿击了姚文元“右派”样的迷狂,张春桥及时向他传递了北京的高层消息,他迅速以一则《录以备考——读报偶感》获得了毛泽东的青睐,一夜之间就成了先知先觉的反右英雄。自1957年6月开始,姚文元文章腔调大变,竟使人怀疑起自己的眼球来。除过一般性的表态和政论文字,他将矛头集中于文艺界所谓的资产阶级右派分子。丁玲、冯雪峰、徐懋庸、艾青、王若望、施蛰存、许杰、徐中玉、秦兆阳、陈涌、王蒙、邓友梅、刘绍棠、流沙河、陆文夫等,凡知名的,都先后成为他的猎物,而他本人沉醉于大打出手,从而定型为共和国第一号“棍子”批评家。

姚文元有过一则自我期许,“我希望自己永远‘能跟着社会上跑’,只要跟得上,没有落伍,这就是最大的快乐”。周扬的《我们必须战斗》,曾经及时“校正”了姚文元对胡风的态度,自此一个相当长的时期内,惟周扬马首是瞻,以基本经验的规格规范着他的文艺批评方向,甚至也成为他的一种生存智慧。在1960年代毛泽东两个文艺问题的批示下达之后,情景就很不一样了,他终于把攻击的矛头及时转向了周扬。1967年发表的《评反革命两面派周扬》已经不是通常意义上的“反戈一击”,却从最酷烈的程度上表明了姚文元崭新的选择。不过,他声言周扬“所谓‘一贯正确’史,是一部反革命两面派历史”,意味相当特别。从“反革命”的层面上概括周扬,显然别有祸心,只是提升了他的技艺惯性而已,至于对周扬“左右摇摆”现象的揭示,倒是极

为精确的,因为其中含茹有姚文元自身的丰富体验。当然,他是主动的,胶着于政治的阴谋和野心,而周扬的表现多为被动,根子当然在维护文学的“一体化”,其中也不乏出于自身安全感的考虑。在文学“一体化”统制和文学批评日渐丧失主体性而走向完全“工具论”的整体背景下,从表面看来,姚文元所谓的“能跟着社会上跑”,或许可以用来概括大量批评家的实践,他们到底也普遍迷信着文学“工具论”。但是,姚文元与众不同的特点在于,他已经不是一般的“工具论”者,甚至还不是一个将“工具论”作出极端化表达的批评家,他是从权力意志和个人私欲的结合上服膺文学“工具论”的。

姚文元实在不是一个真实意义上的文艺批评家,对他的叙述似乎不应该成为现代文学批评史的具体篇章,然而,姚文元,包括他所代表的现象,并没有游离实际的文学历史,它所凝聚着历史的深刻教训,是非常值得关注的。姚文元现象的产生,除过复杂的特殊原因,毕竟还有足够的角度诱导人们去审视现代文学批评的真实生态。“工具论”在现代中国的畸型发展,新中国成立后“一体化”文学体制,作为一种生态基础,在斫伤文学批评本性的同时,从某种程度上也成了姚文元现象的生长温床。

第三节 “文艺宪法”与“革命大批判”

严格说来,在长达十年之久的“文化大革命”时期,并不存在真正意义上的文学批评,所谓的文学批评,已失去了通常应该关注的内容,也离开了通常采取的方式。当然,像某些研究者叙述一般文学史那样,人们或许可能挖掘和爬梳出一些“潜在”的批评事实和现象,但批评毕竟不同于创作,在那个思想高度禁锢的时代,不只自在性和分散性更为严重,往往还被裹挟于潜在的民间思潮之间,缺乏现实的和独立的表达形式。不过,历史毕竟给人们显示了十分奇异的事实:文学批评总体被放逐、价值全面失落之日,恰恰也正是它的作用被空前夸大之时。那些貌似文学批评的东西,恰恰最终压制摧残了批评的根本生命,千百万各色“批评者”的疯狂,充斥神州大地,甚至凭借国家机器的威权,成为一种“最光荣”和“最富激情”的事业。江青、张春桥、姚文元等人关于文艺问题的一系列“指示”,以及他们的御用文人所炮制的有关样板戏和大量阴谋文艺作品的“创作谈”,差不多构成了这类“文艺批

评”的基本内容。以阶级斗争和路线斗争为“纲”，当然是被夸大、歪曲和虚构的，并以所谓的“根本任务论”为中心，副之“三突出”原则、“题材决定论”和“主题先行”等等，直到规定“写与走资派作斗争的作品”，则展示了这类“文艺批评”的主题演变。它们在整整十年的时间内，甚至还流弊更久，已经不再作为“一体化”时期的规范出现，而转变为一大堆法规，肆虐“文艺宪法”的淫威，顺我者昌，逆我者亡，触目惊心地把文艺批评推向了毁灭的边缘。

1966年江青搞的那个《纪要》明确指出：

文化革命要有破有立，领导人要亲自抓，搞出好的样板。资产阶级有反动的所谓“创新独白”，我们要标新立异，我们的标新立异是标社会主义之新，立无产阶级之异。要努力塑造工农兵的英雄人物，这是社会主义文艺的根本任务，我们有了这样的样板，有了这方面成功的经验，才有说服力，才能巩固地占领阵地，才能打掉反动派的棍子。

这便是“根本任务论”的含义，是一种从动机到目的最完整的表述。其实，早在1964年，江青就提出：“我们提倡革命的现代戏，要反映建国十五年来现实生活，要在我们的戏曲舞台上塑造出当代的革命英雄形象来。这是首要的任务”^⑧。而在“文革”后期，为了张扬京剧革命十年来的“伟大成就”，初澜的文章进一步认为：“搞京剧革命，就是要着重塑造好无产阶级英雄人物的艺术形象，使工农兵成为舞台的主人，把千百年来被地主资产阶级颠倒了的历史再颠倒过来，恢复历史的本来面目。无产阶级明确提出，塑造无产阶级英雄典型是社会主义文艺的根本任务，这就从根本上划清了我们的文艺运动同历史上一切剥削阶级文艺运动的界限……坚持这一根本任务，就是坚持文艺为工农兵服务的方向。这是任何时候都不可动摇的原则问题。”^⑨

问题远不在要不要塑造工农兵英雄人物上，平心而论，“根本任务论”的某些内涵，一直是建国十七年的文学理论探讨的基本课题，自1953年学习讨论社会主义现实主义以来，周扬的许多言论就突出包含这一方面的内容，从而也显示了“一体化”文艺理论的教条主义特征。对于“文革”“文艺宪法”的立法者来说，他们已经不是一般意义上的教条主义者，因此他们的“根本任务”论旨在创造某种标新立异的“样板”，可以是艺术的，也可以是非艺术的，但必须以扫荡以往一切合理存在为指归，说到底是为了达到在政治上扫荡以往一切合理存在的障碍和对手。因此，为推行“根本任务论”，江青及其

御用班子,竭力标榜英雄人物的“高、大、全”标准,并且还拼凑了一大堆围绕“三突出”原则的理论垃圾。

所谓“三突出”原则,是关于塑造无产阶级英雄形象的模式。最早的发言者是于会泳。为纪念毛泽东《讲话》发表 26 周年,他概括了“文革”样板作品的创作实践,提出“在所有人物中突出正面人物来;在正面人物中突出主要英雄人物来;在主要英雄人物中突出最主要的即中心人物来”^⑩。第二年,姚文元在审查上海京剧团《智取威虎山》剧组的文章时,进一步将之改定:“在所有人物中突出正面人物;在正面人物中突出英雄人物;在英雄人物中突出主要英雄人物”^⑪。由“三突出”还生发演绎了一系列的“三字经”,比如“三陪衬”、“多侧面”、“多浪头”、“多回合”、“多波澜”、“多层次”和“起点高”等等。他们的解释相当浅直,所谓“三陪衬”,即“以成长中的英雄人物来陪衬主要英雄人物”,“以其他正面人物来陪衬主要英雄人物”,“刻画反面人物,反衬主要英雄人物”^⑫。所谓“多侧面”,是“多方向地组织戏剧矛盾,有利于表现英雄性格的广度,即多侧面;而将围绕着英雄人物的各对矛盾适当地、有界限地加以强化、激化,则有利于表现英雄性格各个侧面的深度”^⑬。所谓的“多浪头”、“多回合”、“多波澜”、“多层次”,都是一些有关矛盾斗争的描写方法,具体说来,“多层次”必须写出“矛盾冲突的发端、发展、激化直至解决的全过程”;“多回合”是表现“长期的斗争和反复的较量”;“多浪头”或“多波澜”是反映斗争的“波澜起伏,曲折跌宕”等等^⑭。此外,还有“水落石出”和“水涨船高”的说法。“水落石出”即系“压低或砍掉一些人物的戏,以突出主要英雄人物”;“水涨船高”则是“强化、激化矛盾冲突,以加强其他人物的戏来烘托主要英雄人物”。

“题材决定论”,“写中心,演中心,唱中心,画中心”,在“文革”期间终于赢得垄断性的市场。在“根本任务论”和“题材决定论”的基础上,“四人帮”的御用班子在创作思想方面还提炼出了以权力意志出发的“主题先行”。为配合所谓的“批林批孔”和“反击右倾翻案风”,总之为着他们政治上的“根本任务”,还强制推行“要写出在社会主义革命时期和走资派作尖锐、复杂、曲折斗争的有思想深度的艺术作品”。1976年2月6日,张春桥向当时的文化部明确下达了“写与走资派作斗争的作品”的指示,并且还说像电影《春苗》,“只写了公社卫生院,概括的广度不大,思想深度也不大,应该写一个地区,一个市,一个省,甚至一个部……”一段时间内,为着丑化多年跟随毛泽东干革命的老一辈无产阶级革命家,妄图打倒积极领导社会主义建设事业

的中央和地方的党政领导干部,在张春桥等“刻划走资派要把他们那种顽固性、欺骗性的特点写出来”的策励下,阴谋文艺的炮制者认为写“吃吃喝喝腐化堕落的走资派”,“既是叛徒特务又是走资派”,已经没有典型意义;他们要写的是“勤勤恳恳抓生产的走资派”,是“挺着肚子干,有事业心的走资派”,是“旧社会里吃过糠,抗日战争负过伤,解放战争扛过枪,抗美援朝渡过江”的走资派。^⑮

这些出现于“文革”十年的理论观点,就其本身是一种对文艺批评本性的狂野掠夺,适应了江青一伙阴谋政治的需要,当时的文学批评因此也被定位为“革命大批判”。江青一伙粗暴地践踏着历史,但他们的理论在许多方面恰恰又是与历史的某些方面相联系的。“冰冻三尺,非一日之寒”,这种联系几乎都可以追溯到建国后十七年“一体化”的文艺理论与实践,甚至还部分联系着整个现代文学批评历史上最有影响的“工具论”传统。“革命大批判”是一种既成思想向极化发展的产物,明显存在某种可以描述的发展的线索:它极端赓续了现代文学批评史上将文学批评位移为“思想斗争”的传统;极端发扬了建国后“一体化”批评将“思想斗争”转变为“政治斗争”的经验;总之,极端超越了“艺术问题”的范畴,极端突出了“文艺服务政治”的需求。

“革命大批判”是以葬送艺术批评给自己开辟道路的,当时所谓的“兴无灭资”和“斗私批修”,驱使姚文元式的“棍子”批评,魔帜大张,恶吏断案所惯用的手段被全面搬进了批评领域,爆破了批评原本有的一切尊严。批评的平等和批评的积极思维,最终被专制的剥夺所代替,断章取义、微言大义、深文周纳,随意上纲上线,帽子满天飞,几乎成了“深刻性”的代名词。至此,文学批评完全失却了明辨是非,探讨规律和指导审美的功能,蜕变为政治裁判乃至罗致罪名的专政机器。同时“革命大批判”恶性发展了文学批评中教条主义和机械主义,虽言必马克思主义和毛泽东思想,实际上阉割了那些科学理论最活跃的灵魂。昔时文学批评热衷论证和阐释的倾向,此时发展为生吞活剥的注经和解经,传统中所谓的“我注六经”或“六经注我”的方式泛滥成灾。批评者或者生硬地追随已有的理论观点,人云亦云,或者先验地将已有理论观点当作教条,诉诸寻找材料甚至剪裁事实去确证已有理论观点的真理性,或者处心积虑地把具有权威的理论观点解释成符合自己的某种理论观点,借以达到某种主观的目的。如此等等,集中到一点,便是批评主体的自觉意识丧失殆尽。

批评的自由,批评者之间的平等,最终在“革命大批判”中失落。如果以往曾经有过主流批评的说法,那么,至此这样的概括已经没有丝毫意义。它极化发展了以往有过的强势话语,“革命大批判”话语,成为惟一合法的存在,荒诞地实现了“舆论一律”的理想,造成了一种虚幻的至上和绝对的神话。批评与强权政治的结盟,不再表现为以往所有“范式”、“铁律”、“定势”等等对于批评自由的厄抑,以及对于批评者平等的蔑视,它彻底褫夺了反批评的权利,径直还沦为血腥的法西斯专政手段。例如,山西文化局赵云龙的含恨自杀,仅仅缘于对“根本任务论”有过些微的批评;上海煤气公司桑伟川事件,仅仅因为一位普通职工不同意上海革命大批判写作组对小说《上海的早晨》的粗暴批评。“革命大批判”同时也造就了当时的“批评”队伍,它大体由三种成分组成,其一,忠心可鉴的御用写作班子;其二,见风起哄的“工农兵”或借工农兵名义起哄的刀笔小吏们;其三,则是一些被“逼上梁山”的著名批评家。前两种,是不说也罢的,惟第三种,值得注意。当然对他们做出一一的具体指陈,是不必要的,也有悖实事求是,但他们当时的行状,借着特殊的年代显示了现代文学批评家命运的逆转。对于文学批评的虔诚,当然驱使人们神圣地相信,它不会因着历史的曲折而彻底消弭自己的生机,也不能怀疑始终存在着某种抵制邪恶的力量,但是,“革命大批判”毕竟造成了批评空间的“万马齐喑”,到底还以其残酷的方式驱逼大批成名批评家挣扎在迷失自我的黑暗中,似乎有巨量的无法解脱的精神负担控制着他们,他们中的大多数自然已经被擢于完全失语的状态,无休止的自我否定和自我忏悔,差不多已是一道时尚风景。当然也有某些人在外力 and 内因的作用下,违心地背弃了自己的信仰,从而也背弃了批评,痛苦而无力地听任文学批评走向毁灭性的边缘。

注释

① 上海革命大批判写作小组:《鼓吹资产阶级文艺就是复辟资本主义》,《红旗》1970年第4期。

② 参见谢铁骊、钱江、谢逢松:《“四人帮”是摧残文艺革命的刽子手》,1976年11月10日《人民日报》。

③ 江青1976年1月21日对中国艺术团的讲话。

④ 初澜:《京剧革命十年》,《红旗》1974年第7期。

⑤ 《欢呼京剧革命的伟大胜利》,《红旗》1967年第6期社论。

⑥ 1979年,全国第四次文代会上宣读的《为被林彪、“四人帮”迫害逝世和身后遭受

诬陷的作家、艺术家们致哀》中,列举了已故文艺家姓名的就有近二百人,他们还仅仅是一小部分知名人士。

⑦ 这是毛泽东 1965 年 12 月 21 日,在杭州召集陈伯达、胡绳、艾思奇、关锋、田家英的一次谈话。1966 年 2 月 8 日,当时以彭真为首的中共中央“文化革命五人小组”到武汉向毛泽东汇报《二月提纲》,毛泽东指着康生说:“《海瑞罢官》的要害是‘罢官’,这是康生向我讲的。‘发明权’属于康生!”参见席宣、金春明:《“文化大革命”简史》第 77 页,中共党史出版社 1996 年。

⑧ 《谈京剧革命》,《红旗》1967 年第 6 期。

⑨ 《京剧革命十年》,《红旗》1974 年第 7 期。

⑩ 《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》,1968 年 5 月 23 日《文汇报》。

⑪ 《努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形象——对塑造杨子荣等英雄形象的一些体会》,《红旗》1969 年第 11 期。

⑫ 参见北京京剧团《杜鹃山》剧组:《疾风知劲草,烈火见真金》,1974 年 8 月 20 日《人民日报》。

⑬ 参见小峦:《用对立统一规律指导文艺创作的典范》,1974 年 7 月 29 日《人民日报》。

⑭ 参见上海市《龙江颂》剧组:《沿着毛主席无产阶级革命文艺路线前进》,《红旗》1972 年第 6 期。

⑮ 参见朱寨主编:《中国当代文学思潮史》第 514 页。

第十八章 现代文学批评的终结

随“四人帮”反革命集团的覆灭，文学批评借着拨乱反正的迅猛思潮，最早成为人民正义情感奔涌的爆发口。周扬在第四次全国文代会的报告中说得不错，他说：“历史是无情的，也是富有戏剧性的。‘四人帮’篡党夺权首先从文艺战线开刀，人民则用文艺的重锤敲响了他们覆灭的丧钟。”电影《反击》、《欢腾的小凉河》、《春苗》、《决裂》，话剧《盛大的节日》，小说《严峻的日子》等一批由“四人帮”亲自控制下炮制的“写与走资派斗争”的“阴谋文艺”标本，一一被押上了审判台。“文革”前后，“四人帮”策划的“评《海瑞罢官》”、“批无标题音乐”、“批‘三家村’”、围剿《三上桃峰》、扼杀影片《创业》和《海霞》等一系列阴谋活动，也逐一得到清算。“文革”前十七年某些影响较大的文艺作品，从电影到小说，也先后重见天光。

从1977年起，“四人帮”所推行的“文艺宪法”，包括“根本任务论”、“三突出”原则、“题材决定论”、“主题先行论”、“反真人真事论”及“彻底扫荡遗产论”等等，也得到了全面的揭露和批判。是年年底，《人民文学》编辑部在京文艺界知名人士座谈会，进一步集中揭批“文艺黑线专政论”，把颠倒了“路线是非、思想是非、理论是非颠倒过来”。“清算”和“愤怒声讨”，是其一般的形态，几乎大半还继续援引“文革”时期流行的“大批判”思维，激愤裹挟着某种狂热，普遍短缺科学和理性的反思，许多文章，与其说在批驳，还不如说是辨白。当然，所有这一些，都是可以理解的。总体而言，这些批判同整个批判“四人帮”的社会思潮相值而相取，基本上还从属于政治斗争，严格地说还止于政治批判，而非文艺的批判。当然，当时政治上的“两个凡是”^①，以权威的态势统治着全国思想界，给文艺界的思想解放也设置着种种禁锢。1978年5月底，在中国文联第三届全国委员会第三次扩大会议上，黄镇代表中共中央宣传部所作的讲话，还继续强调：“文艺界当前和今后一个时期的头等大事，仍然是高举毛主席的伟大旗帜，把揭批‘四人帮’的斗争进行到底，在斗争中全面贯彻执行毛主席的革命文艺路线，贯彻执行文艺为工农

兵、为无产阶级政治服务的方向”^②。这种提法还停留在文艺是政治的附庸的认识上,甚至没有跳出“文革”期间规定文艺“写中心、唱中心、画中心”的机械窠臼,局限是明显的。当时批判“文艺黑线专政论”,情感宣泄的力度相当大,径直血泪纵横,但言辞激烈,却多为浅尝辄止,大半仅止于恢复十七年社会主义文艺的名誉,肯定它的基本成绩。周扬作为十七年“文艺黑线”的主要代表,自然做着太多的自我检讨,但对于“一体化”文艺体制的怀恋之情依然浓郁,甚至仍然坚持认为“‘四人帮’否定十七年,是和胡风、右派、苏修等敌人的诬蔑一致的”^③。张光年在批判“文艺黑线专政论”是“‘四人帮’制造的大冤案,是强加于文艺界的精神枷锁”的同时,还兼批“刘少奇修正主义路线的严重干扰和破坏”^④。林默涵甚至信誓旦旦地说:“十七年的文艺创作超过了任何历史时期”^⑤,根本无法走出“一体化”文艺虚空神话的怪圈。

除过批判“四人帮”文艺思想,某些具体的文艺理论问题也浮出了地表,比如1978年间关于“共同美”和“形象思维”问题的讨论。但它们都拥有一个共同的根本性前提,显示“两个凡是”的思想顽强支配着文艺理论的探讨,从一个重要侧面继续保持着批判“四人帮”的气氛。如果没有公开发表毛泽东给陈毅的关于诗歌问题的信,也即“诗要用形象思维,不能如散文那样直说”,便没有“形象思维”问题上的广开言路。同样,如果没有何其芳在《毛泽东之歌》中转述了毛泽东的一段话:“各个阶级有各个阶级的美。各个阶级也有共同的美。‘口之于味,有同嗜焉’”,也谈不上所谓“共同美”的讨论。因此,当时的拨乱反正虽然取得了一定的成绩,但多半还只停留于表面,人们普遍还没有摆脱依赖政治和服从政治的惯性,某种不成形的精神枷锁依然束缚着人们,处处有禁区,举步维艰。董代的《“德先生,赛先生”的传统不能丢》和刘梦溪的《彻底解放文艺的生产力》^⑥在当时曾从现代文学历史的伟大传统中接受力量,及时地呼唤过“民主精神和科学态度”,吁诉“消除文艺界的神话意识”,“解放人,解放思想”。这些文章是相当难得的。黄秋耘继之还发表《心有余悸与心有余毒草》^⑦,把问题提得格外尖锐。他说:

有人认为,这是心有余悸的同志同时心有余毒,自己脑子里还有不少“四人帮”的清规戒律,因此战战兢兢,迈不开步子,这话当然不无道理。但是我以为这恐怕和另外还有一些人心有余毒有关,和心有余悸的人害怕心有余毒的人加以这样或那样的非难和责备,而某些心有余毒的人也利用心有余悸的人的软弱性继续“放毒”吓人,制造紧张局势有关。这样,某些人心中的余悸就很难彻底消除了。

不久围绕关于“伤痕文学”、“向前看文艺”和“歌德”与“缺德”的论争^⑧，是一些令人悲悯的事实。它们惊人地印证了黄秋耘的看法，大致也说明了在粉碎“四人帮”之后头几年间，文艺界所处的精神状态：文学批评依然经受着特殊的阵痛，然而各种思想的暴露和纠缠，包括对立观点碰撞，也为进入新的整合提供了条件。

历史表明“实践是检验真理的惟一标准”的讨论给结束“四人帮”控制后的思想界突破禁区、解放思想，打下了良好的思想基础。董代、刘梦溪、黄秋耘的文章也正是这场讨论的产物。1978年10月31日《文学评论》编辑部召开的座谈会的收获更是惊人耳目，许多发言人认为：“检验文艺理论、方针、政策和文艺领导工作的方法正确与否，就是要看文艺创作是否真正繁荣。如果文艺理论不能解决创作中的实际问题，反而束缚作者的思想，那就谈不上理论的正确；如果文艺不繁荣，领导工作的正确也无从谈起。如果文艺政策不符合文艺界实际情形而又硬要贯彻，就会造成严重后果”^⑨。这种坚持艺术实践与生活实践结合的观点，引导了反思建国以来“一体化”文艺的动向。某些复出的资深批评家带着他们的深刻经验首先进入了这种“反思”过程。夏衍《杂谈解放思想》^⑩发聋振聩，特富启发性。他义勇满怀地指出：

世界在不断变化，新的事物层出不穷，马克思主义要根据新的情况变化而发展，毛泽东思想也要根据新的情况变化而发展。在马克思的著作中，找不到资本主义世界里一个国家的无产阶级可以首先取得革命胜利的论述，而列宁却根据当时俄国的实际情况，领导俄国人民武装起义，取得了十月革命的胜利，发展了马克思主义。在马列著作中找不到“农村包围城市”的论述，而毛主席却根据中国的实际情况和当时的国际形势，经过农村包围城市的道路，取得了中国革命的胜利，发展了马克思主义。相反，王明生搬硬套“一个国家可以首先取得无产阶级革命的胜利”这一公式，提出了要在中国“实行一省或数省的首先胜利”，从而招致了第二次国内革命战争的失败。这正反两方面的经验，无可辩驳地证明了实事求是，一切从实际出发、理论和实践相结合这一颠扑不破的真理。

茅盾、巴金等在1978年第5期《文艺报》开辟的“坚持实践第一，发扬艺术民主”的专栏上，结合文艺界的实际撰文。茅盾认为：

在实践是检验真理的唯一标准面前,不存在什么“禁区”,不存在什么“金科玉律”。这就为文艺事业开辟了广大法门,为作家们创造新体裁新风格乃至新的文学语言,提供了无限有利的条件。也只有这样,“百花齐放,百家争鸣”,才不是一句空话。而要达到这境界,不能靠豪言壮志,要靠实践,再实践。

巴金言辞更为恳切:

文艺创作的主管部门不要抓得太紧,管得太死。在政治上不用说应当把住六条标准的关,在艺术方面还是“百花齐放”吧。要繁荣社会主义文艺,就要有个艺术民主的局面;这里设“禁区”,那里下“禁令”,什么都由少数人说了算,不见得很妥当。

1978年年底召开的中共十一届三中全会,业已被认为对1980年代中国社会的转型具有重要意义,人称中共历史上的第二次“遵义会议”。从思想的角度看,它首先肯定和支持了旨在解放思想的“实践是检验真理的惟一标准”讨论。会议确定停止使用“以阶级斗争为纲”口号,提出全党工作重心真正转移到“社会主义现代化建设”,从而也奠定了第四次全国文代会的思想基础。

1979年10月30日,第四次全国文代会在北京召开。邓小平代表中共中央致《祝词》^①,表达了中国共产党人在新的历史时期对文艺问题的基本看法。《祝词》充分肯定了“文革”结束三年来清算极“左”文艺路线的成绩,对建国三十年来的文艺工作作了正确的估价。要求文艺界充分发扬社会主义民主,尊重文艺特有的规律,强调“坚持百花齐放、推陈出新、洋为中用、古为今用的方针”。“围绕着实现四个现代化的共同目标,文艺的路子要越走越宽,在正确的创作思想的指导下,文艺题材和表现手法要日益丰富多彩,敢于创新。要防止和克服单调刻板、机械划一的公式化概念化倾向”。要从实际出发,实事求是,“提倡摆事实、讲道理。允许批评,允许反批评,要坚持真理,修正错误”。总之,“在艺术创作上提倡不同形式和风格的自由发展,在艺术理论上提倡不同观点和学派的自由讨论”。《祝词》强调指出:“党对文艺工作的领导,不是发号施令,不是要求文学艺术从属于临时的、具体的、直接的政治任务,而是要根据文学艺术的特征和发展规律,帮助文艺工作者获得条件来不断繁荣文学艺术事业,提高文学艺术水平”。它精辟地认为,文艺界的解放思想,不仅要彻底打破林彪、“四人帮”“设置的精神枷锁”,而

且还要“从三十年来文艺发展的历史中,分析正反两方面的经验,摆脱各种条条框框的束缚,根据我国历史新时期的特点,研究新情况,解决新问题”。当然,邓小平还殷切期望,文艺工作者“要始终不渝地面向广大群众”,注意从人民群众中吸取营养,否则“艺术生命就会枯竭”。

凡此,确立了周扬主题报告《继往开来,繁荣社会主义新时期的文艺》的理论支点。尽管它依然是一则政治支配文艺的重大例证,不过,同以往的情景毕竟赫然而别,政治在这里大抵通过思想来影响文艺,更重要的是它所借重的思想首先联系着清明而现实的方法论。周扬报告洋洋洒洒三万言,基本观点遵循邓小平的《祝词》精神,散发着浓重的反思气氛,关乎“文革”结束后的三年,关乎“文革”的“十年浩劫”,关乎建国后的十七年,也关乎“五四”新文学三十年。第四次全国文代会,距第一次全国文代会整整三十年,带给文艺界的兴奋,也有某种“天亮了”的感觉,而留给人们的思考又特别深长。如果前次标志了社会主义文艺的开端,那么,后次则预示了新时期社会主义文艺的转折。这一转折是伟大的,如果前次曾经拥有过工作重心向“经济建设”转移的背景,那么,后次则明确昭告了这种转移开始真正实现。从文学历史的角度看,两者是截然不同的。如果前次大会以来的三十年,日益加剧发展了现代文学传统中“从属于”和“服务于”政治的偏向,那么,后一次大会却包涵更多的内容,较之以往任何时期都切实地开始逼视现代文学“从属于”和“服务于”政治偏向带来的消极影响。从文学批评史的角度看去,这两次大会各自具有特殊的意义,前次确立了“一体化”批评的合法性,而后者预示了对“一体化”批评的突破,奠定了批评独立自主品格的合法性;从结局上说,前次使新中国文学批评和现代文学批评中最突出的非文学倾向胶着一气,后一次则昭示了新的历史时期文学批评的曙光和现代文学批评的终结。

第四次全国文代会的理论成果具有里程碑意义,它产生于壮阔的思想解放思潮,产生于沉重的历史思考,从历史与现实结合的角度,有效地抑制了“左”倾神话的蔓延,体现了文学批评自觉精神的复生及其扩展的前程。

“文艺与政治”关系曾经作为最重大的主题统御着现代批评,尤其建国后的文学批评几乎就是以政治的“工具”确立自身价值的。劫难过后,人们深切体验的是粉碎“四人帮”的政治事实才引发了文艺界的思想解放,因此一般并不轻率地疏离文艺与政治的关系,而将它们放诸合理的范围内考虑。争论自然难免,对立双方在气氛上却多有鼓励科学和平等的努力。拒绝将

政治当成批评意识本源的意见,在相当大的范围内获得人们的同情和尊重。批评的对象应该是具体的客观的文学现象,强调批评从属于政治服务于政治,像已经被历史所证明了的,将会把文学批评当成政治批评、由政治标准第一,衍化为政治标准惟一,并进一步发展出为“政治运动惟一”和“政治斗争惟一”,从而扼杀了批评本体的生命。《上海文学》编辑部组织的“文艺是阶级斗争的工具吗?”的讨论,争论激烈,却相当及时,其中多数意见倾向于不能用阶级功能代替文艺功能,意识到阶级社会的文学内容有阶级性,却不仅仅是阶级性。针对长期存在的政治至上的政治型文艺批评,刘纲纪《关于文艺与政治的关系》^⑫一文则认为:文艺与政治的问题,在马克思主义的文艺理论中,“不属于根本性的原理”,而是“从属于”根本原理的局部性问题。认为多年来把这个局部问题当做根本性问题去使用,并贯穿于文艺的各个问题上去,是一种极不妥当的看法。

关于“文学与政治”关系,在周扬的文代会报告中重点提出了尊重艺术规律的问题。复出后的钟惦斐发表的《电影文学断想》^⑬平实多多,有更好的气氛。针对电影创作和批评长期无视艺术特点和功能,论者提出了艺术与政治的“和弦论”。将政治悉数从艺术中分离出去,显然不为钟惦斐所取,但他认为文艺与政治的关系不应该是机械的一致,“过去把‘不同步’视为‘脱离政治’,‘闹独立性’,其实是狭义地理解政治,也是狭义地理解文艺,特别是电影,结果对政治和文艺尤其电影都无好处”。他大概最早提出密切“文艺与政治”关系,体现的是“战争时期文艺”的性质,是一种文艺在非常态下的特征。钟文较少绝对化的观点,大都坚持从“和弦论”的立场出发,因此在艺术规律的阐释上颇多修正性的创获。长期受掣于哲学反映论的创作“源”“流”问题,在他看来,就不是一个简单的问题,“说生活是‘源’,其余都是‘流’。作为认识论,是对的,作为文学艺术的方法论,其实际情况,就往往复杂得多。”古今中外没有哪个值得注意的作家是不受其先行文学现象的影响,否则,“尽管源头喷渤,但它终究还不是文学”。

关于“文学与政治”关系,一般又被多数人同强调“双百方针”和渴望艺术民主联系在一起。有人就认为问题远不在为文艺提出一个怎样的口号,而关键倒在文艺管理的指导思想是否民主。“把为政治服务的口号当作万恶之源,无恶不归,正如梁启超当年把中国的腐败归为小说一样,是不科学的。如果政治上是充分民主的,政治上包括艺术上的路线是正确的,艺术上有没有口号都是无关紧要的。”^⑭当《伤痕》等小说在全国流布,文坛毁誉交

加,陈荒煤以《漫谈“作家熟悉的”和“百花齐放”》予以维护,反驳了一种理论责难——“提倡作家熟悉的,实质就是要反对工农兵方向”。他当然要求作家追随时代,关心人民的需求,深入自己尚未熟悉的生活,反映尚未熟悉的题材,但他首先论述了“作家所熟悉的”前提意义,将它定位为“一个革命文艺运动的重要经验和文艺创作的一个客观规律”,并且还揭示其特别重要的现实价值。他认为“文艺上要真正贯彻‘百花齐放,百家争鸣’的方针,关键在于题材多样化。而要达到题材多样化,最好是作家写他熟悉的生活”。因此,陈荒煤有可能将上述责难视为代表了一种错误的文学思潮,言辞严峻:“说穿了,就是他们自己思想僵化、半僵化,看不惯当前的大好形势,看不惯当前的思想解放运动,看不惯这批新人新作突破禁区,看不惯百花齐放的局面”。

周扬在这一问题上的转变,大概最有意思。他在文代会报告中认为“文艺与政治”的关系,“从根本上说,也就是文艺和人民的关系”。这里,“人民”对“政治”的置换,内涵发生了根本性的变异,是一种思想基点的变异,表征了当时在“文艺与政治”关系问题上所取得的重大理论突破。阶级斗争不再是政治的惟一解释,它不能概括非战争时期即常态状况下政治的真实内容;更重要的是恢复了马克思主义理论与无产阶级革命实践出发点与归宿的真实理解,人的自由生活、人的全面发展,将是最根本的政治,是政治的重心。1980年1月26日,《人民日报》发表题为《文艺为人民服务,为社会主义服务》的社论,社论当然肯定了“文艺为政治服务”在历史上起过积极作用,但着重分析了它在理论和实践上的缺陷,明确以“文艺为人民服务,为社会主义服务”替代之,并指出这个新提法,“概括了文艺工作的总任务和根本目的,它包括了为政治服务,但比孤立地提为政治服务更全面、更科学。它不仅能完整地反映社会主义时代对文艺的历史要求,而且更符合文艺规律”。

“五四”新文学“人的文学”课题,经过六十年的曲曲折折,终于重新得到人们的关注。作为清算“四人帮”法西斯政治阴谋的重要一翼,创作界首先表现出了对人的关怀和尊重,《班主任》、《伤痕》、《神圣的使命》、《一个与八个》、《天云山传奇》、《李顺大造屋》、《苦恋》、《爱,是不能忘记的》、《三生石》、《被爱情遗忘的角落》、《人啊,人》等突入长期封禁的领域,迅即引起了暴风骤雨般的反应,它们展示了人性的真实状态,使人们看到了那个倾圮的年代被扭曲了的人性令人窒息的挣扎。当时的文学评论主要也着力维护那些被文学史家称为“伤痕”、“反思”和“改革”的作品,它们真实揭发了人在过去曾

经有过的命运,或者描述着行将出现的新转机。冯牧在这方面用力最勤,他的《对于文学创作的一个回顾和展望》和《关于近年来文学创作的主流及其他》^⑮,是新时期三年以来文学创作和文学思潮的理论概括,分明表达了文学批评对于“人”的生存状态的强烈兴趣。评论家认为《班主任》、《伤痕》等小说代表了创作的一种新突破,“反映了普遍存在的、几乎和每个家庭都发生关系的一代人精神上的创伤,思想上的污染”。并且指出打算让十年动乱时期“令人痛心的现实生活的阴暗面不在文学创作上得到反映,是不可能的”;而批评界关于这一类作品在意见上的纷纭和冲突,是不能避免的,“至少在开辟和扫清前进的道路方面贡献了一点微薄的力量”。

更值得欣慰的是,上个世纪50、60年代一些被视为异端的观点,逐一呈现出“人的文学”的自觉,恢复了固有的真理力量,“写真实”、“现实主义深化”等等的重放光彩,伴随着人们对伤痛的抚摸,和对蹶蹶的反思,那种对虚幻而残酷的造神运动的批判,以及对文学以人为本位的批判功能的论述,多半联系着“人性和人道主义”。就“人性和人道主义”观点而言,是经过一段时间的挣扎的,但毕竟已经无法掩饰其迷人的面貌。朱光潜的《关于人性、人道主义、人情味和共同美问题》^⑯或许是最早的收获,它给理论界提示了“人性和人道主义”问题上的新理解。朱光潜倾向于把人性看成是“人类自然本性”,他不只还原了历史,揭示了人道主义在西方文艺复兴的积极意义,并且还认为“人性和阶级性的关系是共性和特殊性或全体与部分的关系。部分并不能代表或取消全体,肯定阶级性并不否定人性。马克思《经济学哲学手稿》整部书的论述,都是从人性论出发,他证明人的本身力量应该是尽量发挥,他强调的‘人的肉体和精神两方面的本质力量’便是人性。马克思正是从人性论出发来论证无产阶级革命的必要性和必然性,论证要使人的本质力量得到充分的自由发展,就必须消除私有制。因此,人性论和阶级观点并不矛盾,它的最终目的还是为无产阶级服务”。

借马克思主义著述的引用来展开思想和理论问题的讨论,差不多是现代文学批评史上的一个经常性节目,朱光潜对马克思《1944年经济学哲学手稿》的征引,以及随后的重新翻译,对新时期最初几个年头“人性和人道主义”的探索,有着极其深刻的意义。拒绝拘泥于阶级和阶级斗争的习惯思维,把人道主义问题放到马克思主义的范围内予以阐述,开了一代新风气,影响广泛,以至于连一部分长期对“人性和人道主义”持批判态度的批评家终于在认真反思的过程中意识到了“人性和人道主义”的价值。周扬从其痛

苦的经历中猛醒过来,在这一方面就做过不少可圈可点的工作。当然,对于这一问题的正确认识,对于长期浸淫于阶级斗争迷信中的批评界,无疑仍是一个艰巨至深的课题,争论未有穷期,数年后周扬所遭遇的,正是显例。

此外,对于马克思主义经典作家早期著作的重视,实乃当代西方马克思主义研究的新趋势,中国理论界的作为,便得益于国门的日渐洞开,反映了现代文学批评史最后的篇章恢复了“五四”的记忆,再一度地开启地域壁垒,沐浴于“西学东渐”之中。1980年代中期关于文学主体性的探讨,当然就其性质已属于另一历史时期,但清楚地表明了,它不啻“人性和人道主义”探索的继续,它还预示了一个放眼世界的时代。不久出现译介国外文艺理论著作热潮,域外现代主义文学思潮像热带风暴一样震撼了中国的文学界,文艺心理学、接受美学、存在主义美学、语义学、符号学、结构主义、解构主义、马斯洛的心理结构理论、皮亚杰的意识发生论、弗洛伊德的精神分析理论等,有力地支持和推动了观念的更新和学术新变。

第四次全国文代会,是现代文学批评终结的典礼,它给未来的文学批评带来了面对希望和危机的新视角。层出不穷的新问题,凝聚着过去的经验和教训,并且以与过去不同的方式召唤着新的激情和新的活力。夏衍的大会闭幕词瞩目于新的文学批评的时代,热烈地欢呼方生的思想解放和文艺民主的壮阔思潮,冷峻地警惕着将死的封建主义思想文化和新旧教条主义的束缚。时代正走向接近巨变的时刻,中国文学批评新的历史时代的曙光已经出现在地平线上。

注释

① “两个凡是”即“凡是毛主席作出的决策,我们都坚决拥护,凡是毛主席的指示,我们都始终不渝地遵循”。

② 《在毛主席革命文艺路线指引下为繁荣社会主义文艺创作而奋斗》,《解放军文艺》1978年第7期。

③ 参见《人民文学》1978年第1期。

④ 注同③。

⑤ 注同③。

⑥ 均刊载于《文艺报》1978年第2期。

⑦ 载《文艺报》1978年第3期。

⑧ 关于“伤痕文学”的论争,是由卢新华小说《伤痕》等一大批以揭露林彪、“四人帮”罪行及其给人民带来的严重内外创伤的文艺作品引起的。否定的观点把这类作品

称为“暴露文学”、“感伤文学”、“批判现实主义文学”。关于“向前看文艺”的论争,是由黄安思(谢芝兰)《向前看呵!文艺》等一组文章引起的。文章认为在揭批林彪、“四人帮”运动胜利结束的时际,而揭露“四人帮”的“那一类向后看的文艺创作则方兴未艾”,这是很不协调的。因此,主张应当“提出文艺向前看的口号,提倡向前看的文艺”。关于“歌德”与“缺德”的论争,是由李剑的《“歌德”与“缺德”》一文引起的。李文认为,要“坚持文学艺术的党性原则”,“坚持四项基本原则”,文艺就应“歌德”。而新时期文艺界却出现了“形形色色的邪风浊气”:“一些人用阴暗的心理看待人民的伟大事业”,“鼓吹文学艺术没有阶级性和党性”,“对别人满腔热情歌颂‘四化’的创作行为大吹冷风”,“自诩高雅,不近工农,在悠悠的柳绿下苦思‘惊人语’”——他们“虽没有‘歌德’之嫌,但却有‘缺德’之行”,甚至是“怀着阶级的偏见对社会主义制度恶毒攻击的人”,“只应到历史垃圾堆上的修正主义大师们的腐尸中充当虫蛆”。

⑨ 载《文学评论》1978年第6期。

⑩ 载《人民文学》1978年第11期。

⑪ 见《邓小平文选》第二卷,人民出版社1994年。

⑫ 载《文学评论》1980年第2期。

⑬ 载《文学评论》1979年第4期。

⑭ 敏泽:《关键不在口号》,《文艺理论研究》1980年第3期。

⑮ 分别载《文艺报》1980年第1期和人民文学出版社1981年版《新时期文学的主流》。

⑯ 载《文艺研究》1979年第3期。