

北大中文文库

杨晦文选

文艺发展受社会发展限定，文艺不能不受社会的支配，这中间是有一种文艺跟社会间的公转律存在；同时，文艺本身也有文艺自己的一种发展法则，这就是文艺自传律。

杨晦 著 / 董学文 编选



杨晦



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

北大中文文库

杨晦文选

杨晦 著/董学文 编选



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

杨晦文选/杨晦著;董学文编选. —北京:北京大学出版社,2010.9
(北大中文文库)

ISBN 978-7-301-17773-0

I. ①杨… II. ①杨…②董… III. ①文艺理论-中国-文集②文学
批评-中国-文集 IV. ①I0-53②I206.7-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第176388号

书 名: 杨晦文选

著作责任者: 杨 晦 著 董学文 编选

责任编辑: 张 晗

封面设计: 奇文云海

标准书号: ISBN 978-7-301-17773-0/I · 2260

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路205号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: pkuswz@yahoo.com.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62750577

印 刷 者: 三河市北燕印装有限公司

经 销 者: 新华书店

650mm × 980mm 16开本 17印张 245千字

2010年9月第1版 2010年9月第1次印刷

定 价: 30.00元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024;电子邮箱:fd@pup.pku.edu.cn

那些日渐清晰的足迹(代序)

随着时光流逝,前辈们渐行渐远,其足迹本该日渐模糊才是;可实际上并非如此。因为有心人的不断追忆与阐释,加上学术史眼光的烛照,那些上下求索、坚定前行的身影与足迹,不但没有泯灭,反而变得日渐清晰。

为什么?道理很简单,距离太近,难辨清浊与高低;大风扬尘,剩下来的,方才是“真金子”。今日活跃在舞台中心的,二十年后、五十年后、一百年后,是否还能常被学界记忆,很难说。作为读者,或许眼前浮云太厚,遮蔽了你我的视线;或许观察角度不对,限制了你我的眼光。借用鲁迅的话,“伟大也要有人懂”。就像今天学界纷纷传诵王国维、陈寅恪,二十年前可不是这样。在这个意义上,时间是最好的裁判,不管多厚的油彩,总会有剥落的时候,那时,什么是“生命之真”,何者为学术史上的“关键时刻”,方才一目了然。

当然,这里有个前提,那就是,对于那些曾经作出若干贡献的先行者,后人须保有足够的敬意与同情。十五年前,我写《与学者结缘》,提及“并非每个文人都经得起‘阅读’,学者自然也不例外。在觅到一本绝妙好书的同时,遭遇值得再三品味的学者,实在是一种幸运”。所谓“结缘”,除了讨论学理是非,更希望兼及人格魅力。在我看来,与第一流学者——尤其是有思想家气质的学者“结缘”,是一种提高自己趣味与境界的“捷径”。举例来说,从事现代文学或现代思想研究的,多愿意与鲁迅“结缘”,就因其有助于心灵的净化与精神的提升。

对于学生来说,与第一流学者的“结缘”是在课堂。他们直接面对、且日后追怀不已的,并非那些枯燥无味的“课程表”,而是曾生气勃勃地活跃在讲台上的教授们——20世纪中国的“大历史”、此时此地的“小环境”,讲授者个人的学识与才情,与作为听众的学生们共同酿造了诸多充满灵气、变化莫测、让后世读者追怀不已的“文学课堂”。

如此说来,后人论及某某教授,只谈“学问”大小,而不关心其“教学”好坏,这其实是偏颇的。没有录音录像设备,所谓北大课堂上黄侃如何狂放,黄节怎么深沉,还有鲁迅的借题发挥等,所有这些,都只能借助当事人或旁观者的“言说”。即便穷尽所有存世史料,也无法完整地“重建现场”;但搜集、稽考并解读这些零星史料,还是有助于我们“进入历史”。

时人谈论大学,喜欢引梅贻琦半个多世纪前的名言:“所谓大学者,非谓有大楼之谓也,有大师之谓也。”何为大师,除了学问渊深,还有人格魅力。记得鲁迅《关于太炎先生二三事》中有这么一句话:“先生的音容笑貌,还在目前,而所讲的《说文解字》,却一句也不记得了。”其实,对于很多老学生来说,走出校门,让你获益无穷、一辈子无法忘怀的,不是具体的专业知识,而是教授们的言谈举止,即所谓“先生的音容笑貌”是也。在我看来,那些课堂内外的朗朗笑声,那些师生间真诚的精神对话,才是最要紧的。

除了井然有序、正襟危坐的“学术史”,那些隽永的学人“侧影”与学界“闲话”,同样值得珍惜。前者见其学养,后者显出精神,长短厚薄间,互相呼应,方能显示百年老系的“英雄本色”。老北大的中国文学门(系),有灿若繁星的名教授,若姚永朴、黄节、鲁迅、刘师培、吴梅、周作人、黄侃、钱玄同、沈兼士、刘文典、杨振声、胡适、刘半农、废名、孙楷第、罗常培、俞平伯、罗庸、唐兰、沈从文等(按生年排列,下同),这回就不说了,因其业绩广为人知;需要表彰的,是1952年院系调整后,长期执教于北大中文系的诸多先生。因为,正是他们的努力,奠定了今日北大中文系的根基。

有鉴于此,我们将推出“北大中文文库”,选择二十位已去世的北大中文系名教授(游国恩、杨晦、王力、魏建功、袁家骅、岑麒祥、浦江清、吴组缃、林庚、高名凯、季镇淮、王瑶、周祖谟、阴法鲁、朱德熙、林焘、陈贻焮、徐通锵、金开诚、褚斌杰),为其编纂适合于大学生/研究生阅读的“文选”,让其与年轻一辈展开持久且深入的“对话”。此外,还将刊行《我们的师长》、《我们的学友》、《我们的五院》、《我们的青春》、《我们的园地》、《我们的诗文》等散文随笔集,献给北大中文系百年庆

典。也就是说,除了著述,还有课堂;除了教授,还有学生;除了学问,还有心情;除了大师之登高一呼,还有同事之配合默契;除了风和日丽时之引吭高歌,还有风雨如晦时的相濡以沫——这才是值得我们永远追怀的“大学生活”。

没错,学问乃天下之公器,可有了“师承”,有了“同窗之谊”,阅读传世佳作,以及这些书籍背后透露出来的或灿烂或惨淡的人生,则另有一番滋味在心头。正因此,长久凝视着百年间那些歪歪斜斜、时深时浅,但永远向前的前辈们的足迹,有一种说不出的感动。

作为弟子、作为后学、作为读者,有机会与曾在北大中文系传道授业解惑的诸多先贤们“结缘”,实在幸福。

陈平原

2010年3月5日于京西圆明园花园

前 言

上世纪 80 年代,语言学家王力先生以一副平实而简洁的挽联——“文论长怀陆子赋,英名永忆赵家楼”,恰如其分地道出了杨晦先生一生最可宝贵的遗产。差不多亲历了中国现代文学全程且自 1950 年起直接领导中国语言文学学科第一重镇——北大中文系近 30 年的杨晦,在创作、翻译、批评、理论、教育等诸多领域均有建树,身后留下了“著名文艺理论家”、“作家”、“教育家”、“五四运动老战士”等学术身份定评和社会历史角色定评。不过,真正跟他的学术生命轮廓难分难解的,是两个始终交织着的要件:堪称惜墨如金但独具一格的理论批评;始终直面国家与民众苦难、关怀社会人生价值的实践品格。所以,王力先生的挽联,可以说是删繁就简地勾勒出杨晦先生贯其一生、相互映照的文章与人品。

—

杨晦是由剧作家始,转而做文艺理论与文学批评的。他的早期剧作,大都收录于作为“《沉钟丛刊》之五”的《除夕及其他》(1929),诗人朱湘曾经给予过很高的评价,指出它“有一种特殊的色彩,在近来的文坛上无疑的值得占有一高的位置”。唐弢在 40 年代的“书话”体文章里也说,当年的《沉钟丛刊》,“在已出各书中,我最喜欢杨晦的《除夕及其他》”,“各篇都用对话体写,如独幕话剧,而充满散文诗气息,深沉黯淡,令人心碎”。他的戏剧创作,终止于商务印书馆出版的剧作集《楚灵王》(1935)。杨晦公开出版了的这些剧作,当时是否曾搬上过舞台,殊难断言,但至今未有见诸文字的演出记录,却也是事实。有学者认为杨晦戏剧的散文化特征,是导致这种状况的原因之一。而作者也“似乎并不在乎是否演出,因为他写的主要是供人阅读的散文剧”。这里

是推测,但从作者在1933年1月(当时他应该正在构思或已经写作他的最后一个剧本《楚灵王》)所主张的“我们的民族性并非戏剧的”、“我们的民族并不需要真正的戏剧”以及“我们的现在,可以说是并非戏剧的时代”来看,也不无理由。或许就像同时代的朱湘所说的,“各篇之中还另有些地方也不合戏剧的体裁”,因为某些情节的细节完全不适于演出,但“这些并不足为各文之累,因为它们能表示出作者的一种毫无顾忌的精神”,因此,虽然“决无排演之可能”,却也“不妨把它放上一座虚无的戏台,让我们作它的开明的观众,来赏鉴它的真美”。

在创作之外,翻译也是杨晦早期文艺活动的重要内容。《沉钟丛刊》之第三种便是他从英文转译的罗曼·罗兰传记文学名著《悲多汶传》(1925)。次年,他又翻译了著名的古希腊悲剧《被幽囚的普罗密修士》(1929)。受鲁迅嘱托,他还译出了莱芒托夫的小说《当代英雄》(1930)。40年代前期,也即杨晦在西北大学任教期间,完成了他的最后一部译著——《雅典人台满》(1944),并撰写了《莎士比亚的〈雅典人台满〉》,该文可谓我国较早用唯物史观来研究莎翁的文字。值得一提的,还有受中法文化交流出版委员会的委托,他翻译的莫里哀戏剧15种,始于1935年秋,两年后完成,堪属杨晦一生中着力最多的译著,却不幸毁于战火。据他自己回忆说:“稿子经沈尹默转给商务印书馆,稿费都已预支了,但正遇战乱突起,辗转迁移,不仅书没能出版,而且连原稿也无下落了。还有五六篇柏拉图对话集的译稿,是交郑振铎预备在《世界文库》发表的,也因刊物停办而丢失了。”

作为一名文艺理论批评大家,无可置疑的是,在中国现代文学理论批评史上,虽然他并不多产,但确是极具特色。到目前为止,他的论文和带有论说性质的文章,可以搜见的大约有一百余篇。在写于1947年的那篇著名的《论文艺运动与社会运动》里,先生提出了他全部文艺思想中最为重要的核心论点:“要是打个比喻来说,文艺好比是地球,社会好比是太阳。我们现在都知道地球有随太阳的公转,也有地球的自转。其实,就是文艺也有文艺的公转律和自转律的。文艺发展受社会发展限定,文艺不能不受社会的支配,这中间是有一种文艺跟社会间的公转律存在;同时,文艺本身也有文艺自己的一种发展法则,这就是文

艺自转律。”这就是著名的文艺“公转”和“自转”律。它既是杨晦最具特色的理论观点,也是理解其文艺思想的枢纽。

严格地说,“自律”(autonomy)、“他律”(heteronomy)本属于源自康德的一对伦理学范畴,也用于解释文艺理论问题。长期以来,关于“自律论”与“他律论”的持续论争,主要发生在音乐美学领域之内,尤其是当奥地利音乐美学家汉斯立克(Eduard Hanslick)在他的《论音乐的美》里旗帜鲜明地提出音乐“自律论”以后。也有不少学者意识到了“自律”与“他律”对于艺术来说所具有的普遍意义,认为它很像韦勒克和沃伦关于文学“外部研究”、“内部研究”的区分,或如同马尔库塞将艺术的本质规定为被现实社会所制约的“此岸性”和作为“审美之维”的“彼岸性”一样。然而,作为韦勒克、沃伦和马尔库塞的同时代人,杨晦已经超越了艺术理论史上各执一端的争议,以其睿智的洞察力,清楚地意识到在文学艺术“自律”、“他律”对立表象背后的有机统一。

犹如杨晦在他生前印行过的唯一的一本自选论集《文艺与社会》的书名所示,他对文艺现象的思考,紧紧围绕着一个核心问题,即文艺与社会之间的辩证关系。在有关文艺“公转”“自转”律的表述中,他显然是把社会置于“文艺—社会”系统的中心,认为社会上升时期“文艺活动也就最为活跃”,且必定以“他律”原则为主导法则,“虽以文艺活动的姿态出现在社会活动里边,实际上,也就等于是一种社会活动”;而只有在社会相对平静停滞阶段,才变得由“自律”占了支配地位,因为“文艺自然跟社会有了距离,成为一种游离的状态”,“自然就陷在一种所谓形式主义的框里边去”。正是在这种以社会为中心的文艺“公转”“自转”律的理论基础上,杨晦构筑起了他的“苦行”式的现实主义文论体系。瞿秋白曾经说过,鲁迅非常宝贵的革命传统之一,是最清醒的现实主义。杨晦的现实主义文论,直接承续了这种传统,就像鲁迅当年评价沉钟社时曾反复说过的:“我总记得我活在人间。”杨晦的现实主义文论,以颇为清晰的对于文艺“公转”“自转”律的把握作为理论前提,并构成了自己独特的色彩。

二

在那篇被称为“我国现代散文中”“不可多得的佳作”的抒情名文《普罗密修士》里,杨晦把普罗密修士对苦难的承当称作是“沉默的反抗”,并号召青年们来“朝拜那为人类受罪的普罗密修士(Prometheus)”,“去顶礼那为人类而战的战士”。由于《普罗密修士》既是一篇气势浩荡的抒情散文,也是为他自己译的希腊悲剧《被幽囚的普罗密修士》而撰写的评论,所以,很难区分其中艺术观与人生观的界限。杨晦在文中这样表达自己对人生的看法:“人生是一种试炼,是一种凄惨的试炼。你要强韧地忍受痛苦,要坚实地承受磨折,你要愤激,你要愤激地反抗一切。要于百炼之后如同精金一般;要于疮痛之余不肯低头;这才显示真正强者的本色。”这里用一种坚定而决绝的语气,寄托了对人生须当承载苦痛磨难的期许和承诺。而在晚几年写作的《〈被幽囚的普罗密修士〉小引》里,他这样介绍这个剧本:“剧中的主要情绪是悲愤(pathos),骨子里是坚强的意志,放射的是智慧的灵光;造成这悲愤的是自然律一般的冷酷。衬托这悲愤的是深切的温存——海洋的女儿;反照这悲愤的是比这更进一步的疯狂和比这更退一步的哀婉——哀阿。至于展示这冷酷的又是雷霆一般的力和暴力。所以,是又悲壮,又缠绵。”这段描述相比于《普罗密修士》而言,显然以更为冷静客观的视角,道出了英雄主义情怀下戏剧基调的一个方面:由于坚韧地忍耐力痛苦折磨而透出的“悲愤”和“意志”,以及沉默地抵抗着“暴力”的那股“力”,杨晦的人生观和艺术观实际上在这里是合流了。就像他在《普罗密修士》里向伟大的普罗密修士发出的“你是人类的救主!你的功德成就在你的牺牲!圆满在你的坚忍!”的呼喊那样,正是这种对苦难的承载和个人的牺牲,构成了人生的悲剧意义,也成就了艺术的悲剧美学价值。

杨晦曾经说过:“我是总有一种偏见的,觉得人与文章就不能分开。……文章应该完全是内心的真实的表现。”也许就是因为这种近乎“文学是人学”的人、文一致的立场,使得他的艺术观和人生观之间

形成了高度的统一。冯至说过：“杨晦出身于东北一个贫苦农民的家庭，有一种蔑视艰难困苦而勇于同艰难困苦作斗争的坚强性格，由于看到社会上种种的不平和农民经受的各种各样的苦难，他也时常流露出忧郁的心情。”个人身世的颠沛流离，以及他作为东北作家在那特定历史阶段刻骨铭心的家国之恨，都使得他的文学创作和理论写作里镂刻着深沉的苦难意识。据他自己说，早些年对他影响最大的中国作家是屈原和杜甫，那种自觉的忧患无疑给了他很大的影响。就如诗人冯至描述杨晦经常称道希腊神话里的普罗密修士和希伯来传说中的约伯时所说的：“人世间绝大部分人都追求幸福，但也有少数人好像是一心一意寻找苦难。”这话也许并不是很确切，因为在杨晦看来，苦难乃是人生本具，而不是刻意“寻找”而来。跟他在《普罗密修士》里断言人生“是一种凄惨的试炼”一样，在给冯至的信里，杨晦也几乎是在一般的意义上这么认为：“人生是多艰的……前途真是不但黑暗而且寒冷……能于人事的艰苦中多领略一点滋味，于生活的寂寞处多做点工，那是比什么都要紧、都真实的。”很显然，他认为直面苦难、承担苦难本是人生中无可逃避的必然。这种看法和他“坚强的性格和忧郁的心情”以及人、文一致的观念一起，构成了他的文艺承载苦难的苦行现实主义基础。从根本上说，他的这种艺术观是根源于他的人生观的。

在现今尚存的几封杨晦致沉钟社同仁的信函中，处处体现着他意识里根深蒂固的承担苦难的自觉。在1926至1927年间，杨晦在致陈翔鹤的信里这样说道：

我觉得我们几个人都有一种赶赴我们理想的力。你虽然常常在自己烦闷苦恼，但你的小说的希望的大是不容否认的事实。尤其是因为你的烦闷苦恼，才给你的作品赋了真正的生命和力。……在艺术上，我们几个人都有着绝大的希望，决不会没有路走，到时候自然会证实的；因为我们都有着坚固的根基——就是我们都有内生活的深度，虽不见得怎样广。

人为理想受苦，这是高洁的。我们要不为理想，何至于受苦？所以你既然要殉理想，就要能以忍受一切的痛苦才行。我每天都要受许多无可奈何的过去的，当前的，和预想将来的痛苦的袭击。

然而我只是咬牙的忍受。

苦是谁不苦呢？而且也正要苦一下。不过我们总应该是个强者，能担当这个苦，更能压住这个苦，使它作我们生活的中心，却不来支配我们的外形。

可以看出，对于文学家以及艺术家，杨晦极其看重的是“一种趋赴我们理想的力”，是在“烦闷苦恼”背后所蕴藏着的“内生活的深度”，是“殉理想”、“为理想受苦”、对“一切的痛苦”“只是咬牙的忍受”的“高洁”，是“担当这个苦”、“能压住这个苦”的“强者”人格。或许有人会认为，这是杨晦尚处于受贝多芬、普罗米修斯、约伯影响的“英雄主义”时期的思想，但准确地说，这并不完全是一种纯粹的思想，而是一种具有一定内在禀赋的理论倾向与理论性格。杨晦的思想在30年代末40年代初的确发生了较明显的转变，可他的理论性格中的“苦行”特质，却是贯其一生的。

在杨晦看来，要对苦难有所承负的文学，以戏剧为例，必要有“所谓意志斗争”。悲剧固然是“因为苦斗与挣扎的关系”而“鳞伤遍体，心碎肠断，奄奄一息，生死异途”，喜剧也未尝不是“在这样的种种困难与阻碍之中，挣扎苦斗的结果”。虽然杨晦在《并非戏剧的时代》这篇文章里，由于望文生义地理解“悲剧”、“喜剧”的含义，犯了概念上的失误，却表达出必须要有对苦难的荷担“才会产生真正有价值的戏剧”的高尚艺术理念。而杨晦对梅特林克的批评，很大程度上就是对“丢开了那么严重的社会问题，掉转了他们的头，或者说是闭上了他们的眼睛不管了”的象征剧的不满，并通过这种艺术态度所面临的“艺术之宫的陷落”与摆在梅特林克面前的有着“破国亡家之痛”的社会现实的比照，来凸显勇敢地直面和担负起社会的苦难本是艺术自身的必要和必然。

同样，在《曹禺论》里，他对曹禺剧作的不无严厉的批评，一个很重要的原因也在于“《雷雨》、《日出》和《原野》的写作年代，是占满了‘九一八’、‘一二八’，及‘塘沽协定’以后，到‘七七’事变前的整个时间”，然而与充满了“国家民族的危机，以及整个民族的耻辱”的社会背景极不协调的，是在曹禺的“作品里，找不到一点国难的痕迹”。可以看出，

杨晦对艺术应当承担社会现实苦难的主张,并非源于普通意义上的所谓艺术的责任,而是跟他以“他律”为中心、兼有“自律”“他律”的文艺—社会关系论互为表里的。尤其是在那篇堪称杨晦文艺—社会关系论先声的《艺术之宫的陷落》里,他现实地展开了“‘自律’依倚‘他律’而存”的理论逻辑。

需要进一步说明的是,杨晦的文艺“荷担苦难”说,并非以“苦难”本身为艺术价值的依归,而是为了“担负起改造社会的责任”,正如他在《流亡、〈流亡曲〉与我的故乡》里说的,是为着在“苦难”中“得救”,获得“真正光明的前途”。他说:“假使我要会作歌的话,我要把《流亡曲》改成这样的句子:……教给我的孩子们,虽然在几千里外的他乡,在黄昏,在月下,唱起来,唱得她们那饱经忧患、一言不发的祖母,眼里虽然也会含着眼泪,面上却会隐隐地露着一个笑容,好像太阳就要出来时候的天空,透露出的光辉一样。”这种艺术观念,跟杨晦判断一部作品好坏所采用的通俗标准——“在你读过以后,如果它能使你精神振作,使你向上,使你努力,使你有一种急起直追的感觉,那就一定是一部好的作品”——直接相关。毕竟,虽然杨晦主张“文艺作品应该是反映现实的镜子……谁也不能否认其中的至理”,但他的眼光更关注的是“问题却在于要‘改变世界’”。

三

从这篇在1940年代曾一度影响颇大的长篇文学批评《曹禺论》里,可以看出杨晦对曹禺是十分器重的,同时也是十分看重作家主观的“态度”和“思想”的。杨晦认为,曹禺这位“很难得的中国作家,有许多地方不能不令人感到一种惋惜”,“这一方面是社会环境的影响,一方面也由于他对生活和对艺术的思想与态度,造成了他个人的限制”。所以,在断定曹禺的做法“既不是最正确的创作态度,也不是最正确的生活态度”,并批评他“意识不正确,思想有问题”之后,杨晦一再地重申“假使他不能自觉地认识到这一点,是无可补救的缺陷”。他热情地肯定了在《日出》里流露出来的在他看来具有积极意义的转变,但对曹

禹“马上转回神秘的旧路”给予了很不客气的批评,并且形容说:“仿佛一个有所迷恋的人,虽然曾经下过极大极大的决心,费了极大的挣扎,算是从他旧日的迷恋里,冲出来了,正像伊尔文在他的《见闻杂记》里所说的,不管他走出了多远的路途,却始终都像有一根线牵着似地,终于还是把他牵回家里去,一回来后,或者觉得他旧日所迷恋的东西,是更可迷恋的吧,所以,比他离开的以前,更加迷恋起来。”显然,杨晦认为曹禺能否在他的艺术上取得进步,完全取决于他能否向自己原来的“态度”和“思想”主动告别。我们再看杨晦曾说的:“……看看他的思想问题,是不是影响到他的艺术了呢?就是说,他对社会的认识与了解,是不是影响到他的作品内容,而且,他的对于艺术的见解,是不是也影响了他的作品的艺术了呢?”从这里可以看出,有关作家主动进行“自我告别”的要求,根本上还是源于作家“对社会的认识与了解”和“对于艺术的见解”,实际上这也正是杨晦关于“他律”“自律”的文艺—社会关系论在作家主观领域的延伸。

最直接地阐述了杨晦的作家“自我告别”说的,是写于1947年的《罗曼·罗兰的道路》一文。对这位在七十岁生日时自称他的“这七十年是‘从巴黎走到莫斯科’的长途旅程”的法国文坛巨擘,杨晦满怀激情地赞颂了他对过去自己的勇敢的“告别”。他认为,当中国正在狂热地崇拜罗曼·罗兰那几部英雄主义的著作的时候,“罗曼·罗兰,这时候,却正陷在‘探索与彷徨’的苦恼里边,正在快要跟他的过去告别了。等到他一跟过去告别,就连留在后面的桥都拆掉,誓不回顾地决然走上新的道路;但是,世人,特别是当时的中国方面,所崇拜的正是他自己告别了的那些过去的思想,过去的生活态度,过去的英雄主义,过去的那些著作”。而“他的《贝多芬传》,接着是《密莱传》、《密盖朗吉罗传》、《托尔斯泰传》、《甘地传》;他的《约翰·克利斯朵夫》;他的一些剧本;茨外格所作的《罗曼·罗兰评传》等等”,“这些都是他要告别的那个过去时期的东西”。但是,在许多年以前,对于另外一位西方作家梅特林克,杨晦则藉着他的逃亡,认为“这却也是一个绝好的机会……使人得到了一个反省,一个对于自己过去的一生,以及国家与社会,都重新来估计一下,认识一番的绝好机会”,并期冀着这位老作家向自己的过去

告别，“老当益壮地决然鄙弃他过去艺术之宫里的生活，走上了为人类而牺牲奔走的正路”。同样，在《沙汀创作的起点和方向》一文里，杨晦也始终贯穿着关于作家的内在转向与艺术进步之间关系的“自我告别”说。

这种理论立场和见解，被杨晦广泛地应用于他的“作家论”式的批评文本中。从某种意义上说，这是杨晦文艺思想中居支配地位的作家批评观，它客观地指出了作家通过观念的自我批判、自我否定从而实现艺术进步的可能路途，但在很多时候也不无偏颇地把对作家个人的社会批评跟对作品本身的艺术批评加以混同。而这种“自我告别”说到了后来，已经与具有更为浓厚的政治色彩的“知识分子改造”问题相关联，就像诗人臧克家在1948年杨晦五十寿辰时所作的祝辞，不失为一个很好的注脚：

今天，大时代气流里的
知识分子，
在酝酿着蜕变，
但是往往抱着“过去”
困死在那个壳子里；
你，征服了时间，
征服了自己，
脱掉了一个小圈子，
得到了一个大天地。

事实上，杨晦不仅仅在“知识分子改造”中实践着勇敢的“自我告别”，而且是一贯地把“自我告别”看成作家前进的基本动力和作家不断进步的标志。不过，臧克家把这种“自我告别”非常贴切地用“征服”一词来形容。的确，杨晦所实践和主张的作家应主动“自我告别”的进步动力说，实质上便是一种精神上的脱胎换骨，是作家的自我超越和自我征服。

四

用杨晦自己的话说,所谓“农民文艺”,“其实就是民间文艺,也就是中国的人民文艺”。当他提出并从理论上阐释“农民文艺”观的时候,他的文艺—社会关系论已经成型。在发表于1945年的《沙汀创作的起点和方向》里,他首次指出了在中国存在着“农民派作家”,并列举了“农民派作家的悲哀”——“有的积习过深,不能适应新的环境;有的头脑顽固,不肯适应新的环境”,“有的,经过几度的挣扎,却终于消沉下去……有的,虽然始终都在挣扎,却突不破他的重围……”。认为“我们的农民派作家,所走的路,所遭的命运,不能不跟我们的农村社会的发展,我们的农民革命运动同样地迂曲,同样地艰难,也同样地终于要有他们的前途”。但这时还只是一种较为直观的感性认识和初步归纳,直到1947年发表《论文艺运动与社会运动》,杨晦的“农民文艺”说才算真正有了较为系统的理论论证。他认为“在半封建半殖民地的社会里,主要的是农民革命运动”,“农民的知识分子,在以农民运动为主的中国社会运动里,是最忠实的,而且最占多数”,这便是农民文艺的社会基础。

历史地看,“农民文艺”说的提出,主要是基于两个方面的背景。一方面是为了区别于所谓“京派”与“海派”。“农民派”最早就是作为与“京派”、“海派”不同的作家身份与写作姿态命名的。杨晦说:海派“自然携带一些洋场的泥沙,走的却是上升的路线”;京派“虽然仿佛很高雅,这种士大夫气派的没落,却是历史给注定的,没法逃避”;“这中间正有着一个农民派的问题,却不为人所注意”。在《京派与海派》一文里,他更是直接地指出:“京派是落伍的,所走的是末路。海派是进步的,然而,也有限度。我们把希望寄放在农民派的作家身上,随着中国农民运动的成功,我们农民派的作家,将在文艺上放出胜利的光芒。”这就是说,在他看来,无论京派、海派,都将被历史遗弃,将由农民派文艺取代。另一方面,是为了区别于左翼文学内部的“普罗文学”或者“大众文学”。尽管当时已经是40年代后期,但杨晦在这一点上的

认识,显然同新民主主义理论中确立的某些话语也是存在一定区别的。

众所周知,直到李何林在1939年撰写他的《近二十年中国文艺思潮论》为止,左翼理论界仍只是从一般意义上把“五四”运动称作资产阶级性质的,这或许跟20年代末“普罗”作家和“革命文学”倡导者对诸多“五四”人物的倒戈有关。但紧接着毛泽东发表《新民主主义论》,一反过去对“五四”的批判态度,而坚决地肯定“五四”运动是由无产阶级领导的包括资产阶级共同参与的新民主主义运动的开端,此后这一论断基本上成为左翼文艺界在阐释“五四”运动时的公认前提。杨晦在《论文艺运动与社会运动》里,虽然反对把“五四”运动狭隘地称作“新文化运动”或“新文艺运动”,而认为“‘五四’是一种社会运动”,但他却坚称:“‘五四’时代的所谓新文化新文艺,就是欧美资本主义社会的文艺形式……所以,中国的新文化文艺运动,于是,被局限在都市的知识分子以及青年学生的小圈子内。”然后,他接着说,“在‘北伐’以后,成为中国新文艺运动主流的,是无产阶级革命文学。然而,中国社会却内在地展开了土地革命运动”,“到了‘一二·九’运动时期,土地革命运动已经在北方生了根,并且伸展到‘五四’运动的根据地——北平了。所谓农民知识分子的已经起了主观的变化:要跟农民站在一起,共同肩起解放的任务来”,“然而,我们的文艺运动却停留在普罗文学或者大众文学上。……左联的文艺活动,主要的是研究和介绍国际的无产阶级革命文学的理论”,“中国的新文艺,因此,一时就摆不掉半封建和半殖民地的两重倾向”,“抗战期间的文艺运动,在北方是农民运动的反映,至于在大后方,却一直沿袭着‘五四’的,或者说是再加上大众文学的传统,所走的是两条不同的道路”。这种描述所体现出的文艺运动演进逻辑,显然是说,农民文艺不仅将取代“五四”资产阶级文艺,而且相比于“普罗文学”或“大众文学”(也就是从国外引进的“无产阶级革命文学”)来说,也是更具有现实优越性的。

在杨晦看来,通过京派、海派、农民派的共时态的对比,可以得出农民派比京派、海派更具进步性的结论;通过对“五四”文艺、普罗文艺、农民文艺的历时态的考察,可以得出农民文艺相对于当时中国社会而言更具有优越性的结论。于是,在写于1948年的《中国新文艺发展的