

胡风文艺思想的整体思维特征

王丽丽

内容提要 胡风文艺理论的主干是以“主观战斗精神”为核心的主客观化合论，其纵向表现为三种理论样态，横向贯穿文学活动的全程，体现了整体思维的特征，它由中国传统的天人合一的世界观所模塑。同时，胡风的文艺思想还呈现出社会学的实践立场和目的对美学空间形成包围的汉堡包结构，胡风理论的特异和偏狭之处，以及与意识形态的纠缠均发端于此。

胡风是一个实践型的批评家，其文艺理论的最终成熟与其说是逻辑推演而成的，不如说更类似于一个有机体生长而成。尽管胡风的文艺思想可以提炼出多个重要的命题，但它的主干就是以“主观战斗精神”为核心的主客观化合论。

一 主客观化合论生长的三个阶段

胡风文艺思想的中心概念“主观战斗精神”仅从字面含义而言，其所指仅仅涉及作家的主观方面，但客观对象也是“主观战斗精神”一词的题中应有之义。换言之，胡风强调“主观战斗精神”始终是以一个主客体互动的理论框架为前提的。

胡风的主客观交涉论的雏形是在向文学青年介绍文学参考书，阐释苏联文学顾问会著的《给初学写作者的一封信》以及法捷耶夫的《我的创作经验》时，借法捷耶夫之口提出的。《信》中要求“初学写作者”“手触生活”，只写自己“所深知的”，也即作者受了感动、消化了的东西。胡风这样阐释：如果说“艺术的认识方法”即文学对生活“由认识到表现”的过程^①的话，那么，“真正的艺术上的认识境界只有认识的主体（作者自己）用整个的精神活动和对象物发生交涉的时候才能够达

到”。用法捷耶夫的话来总结，就是“全部积蓄起来的材料”，跟一种艺术家“在自己的心中早就孕蓄起来的”“基本的思想、观念”，“起了某种化学上的化合”。胡风特别强调主客观互涉之后双方所发生的融会以及根本性质的改变，为此，他特别偏爱化学的词汇，强调“客观的东西”要“通过作家的主观”“结晶为作品的内容”。在这篇题为《为初执笔者的创作谈》^②的文章中，胡风赋予了他的主客观交涉论基本的唯物辩证法的品格和双向出击的批判功能。胡风这样解释法捷耶夫所用的修饰语“在自己的心中早就孕蓄起来的”：“换句话说，作家用来和材料起化合作用的思想、观念，原来是生活经验的结果”，“也就是特定的现实关系的反映”。以此为前提，胡风接着断言：“所以，作家在创作过程中和他的人物一起苦恼、悲伤、快乐、斗争，固然是作家把他的精神活动紧张到了最高度的‘主观’的‘自由’的工作，但这个‘主观’这个‘自由’却有‘客观’的基础，‘客观’的目的，它本身就是‘客观’的成分之一，是决定怎样地对待‘客观’的主体。这样的‘主观’愈强，这样的‘自由’愈大，作品的艺术价值就愈高，和和尚主义所宣传的‘主观’和‘自由’也就风马牛不相及了。同时，由这样的‘主观’把握到的‘客观’，当然有推动生活的伟力，那不是客观主义的‘客

观 所能够想象的。”

胡风不满《信》在论述作家的创作活动过程时，完全忽略作家的想象作用和直观作用。胡风认为，在创造形象的过程中，“现实性和虚构性是互相纠合在一起的”。这里所谓的虚构也即作家的主观活动“对于现实材料的批判”，“对于时代精神的反映”。作家的主观活动随着创作活动的深入进行与对象间的化合作用逐渐地完成，结果是，作家的主观“或者被对象所加强，或者被修改”。在创作活动所内含的主客观的化合作用中，客观的现实材料受到主观的批判，主观的作家的想象力与直观力受到客观的重塑，日后引起激烈争论的主客观的相生相克的运动过程几近一触即发。

胡风主客观化合论的成熟是在抗日民族战争的战火中淬炼完成的。在胡风看来，战争是一个契机，提供了作家的“创作生活和实践生活的有机的统一，作家和民众的广泛的结合”的有利条件^③。文学与生活的空前接近同时带给文艺的还有挑战，它接连向人们提出了一系列具体的实践问题，这些问题大致表现在三个方面：主要关注文学服务战争的方向与政策选择的文学的大众化问题、文化运动中的普及与提高问题，以及“中国化”问题。它们构成了战时文学的第一个问题簇，对它们的思考与解答直接构成了胡风后来关于“民族形式”问题的主要思想的一部分；战时文学的第二个问题簇最初表现为题材问题，它直接涉及歌颂与批判的问题，后者切换到作品基调和倾向层次上，又转变为“光明”与“黑暗”的问题；此外，后来在胡风批判中成为重大罪状的“世界观”问题，在战争中也开始提到理论层面上来。胡风在解答战争提出的这三个方面的具体问题时，几乎无一例外，最后总是将落脚点归结到作家与生活或创作实践的结合问题，亦即主观与客观的关系问题上。可以这样说，在解决战争向文学提出的一连串严峻挑战的过程中，胡风的主客观化合论频繁地获得了成长必需的实习机会，从而在民族战争的洗礼中逐渐步入成熟。

1940年，胡风在《七月》上发表了关于田间诗的通信。在信中，胡风将主客观化合论提到了一个新的高度，以之作为诗的理想境界。这就是作家“应该在和生活的结合道路以及结合强度上更向前进”，争取达到和“对象的完全融合”。胡风这样解释和“对象的完全融合”：“那就是作者的诗心要从

‘感觉、意象，场景的色彩和情绪的跳动’更前进到对象（生活）的深处，那是完整的思想性的把握，同时也就是完整的情绪世界的拥抱”。在胡风看来，能否“获得向生活深处把握的力量，也就是把握生活的思想性和拥抱情绪世界的力量”，是决定作品世界整一或“四分五裂”^④的关键。在此，作家的主观精神作为整作品素材的要素，开始在主客观的互动中活跃跳荡，发挥着支配性的作用。

在胡风心目中，完美地体现了和“对象的完全融合”，表现出了无比强旺的主观精神的典范，是鲁迅。在鲁迅身上，体现出了一个伟大战士和伟大艺术家的一个突出特点，即“心”与“力”的完全结合。胡风这样阐释：“别人当战斗的时候是只能运用脑子，即所谓理智，或者只能凭一股热血，但他则不然，就是在冷酷的分析里面，也燃烧着爱憎的火焰。——不，应该说，惟其能爱能憎，所以他的分析才能够冷酷，才能够深刻。”^⑤“心”和“力”即分别代表着作家主观精神中把捉生活世界中的情绪世界和体现出来的思想性的能力。在另一处地方，胡风又将“心”与“力”的结合完整地表述为“战斗意志的燃烧”和“情绪的饱满”。

大概也是从这个时候开始，胡风明确地将作家高昂而强旺的主观精神作为现实主义的突出特征，现实主义开始成为主观战斗精神的别称。我们说战争促成了胡风理论的成熟，这除了表现在胡风对作家主观精神的认识在战争时期趋于澄明，并且在表述上带上战时特有的激烈和动荡的色彩以外，还表现在“现实主义”作为胡风理论的关键词开始频繁地浮现出来，而胡风在现实主义理论建设方面所取得的每一点一滴进展，又几乎总是与对作家主观精神的理解深化同步。胡风于1941年初在文协小说晚会上的一个发言要点就显示出了胡风的现实主义与主客观化合论二而一、携手并进的理论特点。

在这篇名为《一个要点备忘录》的短文中，胡风简略记下的是“新的现实主义”对作家要求的第三个方面，即作家“站在比生活更高的地方”^⑥。胡风不满足于作家的主观作用只局限于题材的选择、人物特征的把握和再现，认为这只是追随现实。他强调，作家的主观作用还要表现出“发掘现实、组织现实的力量”，要“通过经验世界而前进”。在人物塑造上，胡风认为，“取得了艺术力和思想力的高度统一的人物”应有“现实的一面”，

它来自对“现实内容的反映”，也应有“非现实的一面”，它来自作家主观对现实内容的能动反映。因为如果人类社会的发展过程取决于“新生的将要成长起来的东西”，那么没有这非现实的一面，现实主义就不能够成为现实主义。胡风在此表明的是现实主义对革命浪漫主义的吸收和融会。胡风对这一主要得自苏联影响的理论倾向具有很好的认同感。早在写作《为初执笔者的创作谈》一文时，胡风就着重提到作家的想象与直观作用，强调作家的创作应该在现实性的材料之外发现虚构性的萌芽。现在为了进一步与这一新兴的理论潮流协调同步，胡风对作家主观精神的理解也相应地作了不引人注目地扩展。在以“战斗意志的燃烧”为标志的理智要素和以“情绪的饱满”为特征的情感要素之外，增加了对所谓“非现实一面”的透视预见能力。胡风的概念因此出现调整，“艺术力和思想力的统一”^①被认定为现实主义的最基本的要求。“思想力”整合了原有的理智的“认识能力”与新强调的“想象能力”，“艺术力”则既保留了作家主观情感的地位，又包含了由作家主观与客观现实吻合无间而表现出来的艺术真实境界，同时，还透露出对作家表现外化艺术真实的能力的强调和关注。

随着胡风对作家主观精神的认识愈益深入与清晰，对主客观化合论运用得愈益纯熟，胡风对现实主义的理解也愈益获得明确的具体性。这就是：现实主义等同于主客观的化合。在反复被人征引的《现实主义在今天》一文中，胡风一开篇就以鲁迅那段文学“为人生”的著名论述作典范，给现实主义下了一个定义：“然而，‘为人生’，一方面须得有‘为’人生的真诚的心愿，另一方面须得有对于被‘为’的人生的深入的认识。所‘采’者，所‘揭发’者，须得是人生的真实，那‘采’者‘揭发’者本人就要有痛痒相关地感受得到‘病态社会’的‘病态’和‘不幸的人们’的‘不幸’的胸怀。这种主观精神与客观真理的结合或融合，就产生了新文艺的战斗的生命，我们把那叫做现实主义”。在同一篇文章中，胡风将主客观结合进一步概括为：“作家的献身的意志，仁爱的胸怀”，“作家的对现实人生的真知灼见，不存一丝一毫自欺欺人的虚伪”，并且再一次“把这叫做现实主义”^②。

1943年底，胡风替田间的诗集《给战斗者》撰写后记。他沿用人们已经熟悉的主客观化合论来追

述田间的诗歌战斗历程，诗集中的各辑作品尽管主题不同，但都是诗人田间将他的情绪和心“投向了作为整个生活世界的战争”的产物。与此同时，胡风也向人们传达了这样一个不怎么熟悉的思想：随着诗人所接触的具体客观对象的不同，他的主观情绪状态也随之发生变化，相应地，诗歌作品也呈现出不同的美学风貌。当客观事件开始由“一个大的群体作主体”，表现“一个群集的精神动向”时，诗人的“情绪也就跟着扩大，伸向了宏大的旋律”；当诗人“所面对的人物是一个社会学范畴的集体存在，而且是作者的理念所能够明确地肯定的，那他的战斗号召的要求就要特别地凸出”。换言之，当主客观的化合获得最理想的条件时，诗歌作品就可以达成“浑然”的理想境界，“社会学的内容”就可以获得“恰恰相应的，美学上的力学的表现”^③。由此，主客观化合论的生长进入了第三个阶段，主观和客观的结合转变为社会学与美学的结合。

社会学与美学的统一在胡风的《文艺工作的发展及其努力方向》一文中有两个层次的体现。胡风在一开篇就点出了第一个层次的统一，即统一于文艺工作发展的“前提”和“本身”两个方面。胡风指出，前者是抗战形势和社会生活的发展，后者则是文艺家实践的精神状态和创作方法的发展。在后者的文艺实践和创作中，又分别具有社会学与美学的因素。胡风首先着眼于文艺创作这一核心层次。胡风认为，战争从初期的兴奋转入相持期的沉郁，对应地使文学也体现出一个重要的转换时期。一方面，作家主观的分析、综合能力在加强，另一方面，他们所注目的客观对象也在扩大。“在社会学的意义上说，思想力的要求正在发育，可以成长起来也可以萎缩下去，在艺术学的意义上说，美感的性格正在形成，可以走向病态也可以走向健康”。在这亟待批评正确引导的关节点上，胡风展开了他的主客观化合论的互动模式。

胡风认为，战争提供了模式中的双方良性互动的可能。在民族战争的大兴奋、大锻炼和大追求中，文艺家的主观精神（创造力量）“更坚强，更沉炼”，客观现实（创造对象）也在急剧变动中展现得“更深广，更丰饶”，“创造力量和创造对象”具有了“更高的结合”的可能。这种可能在转化为现实的过程中，就表现为两个方向互逆的良性运动。首先是社会学方向的运动：文艺家的“战斗精

神潜入到生活对象的深的本质里面，得到了思想力的加强和丰富”；其次是美学方向的运动：“相应地产生了感觉能力和感受能力的新的特点，在美感的性格上开始了变化和高扬”。对于战争文学所表现出来的病态，胡风同样用一个社会学与美学的非良性互动来解释：给艺术家的精神状态提供精神营养的狭小、沉滞的日常生活，势必造成艺术家“主观战斗精神的衰落，主观战斗精神的衰落同时也就是对于客观现实的把捉力、拥抱力、突击力的衰落”。而缺少作家主观精神“熔铸”、“升华”的艺术作品又势必表现出对生活作假和卖笑的态度。

在胡风全部的论著当中，这大概是胡风仅见地两次完整使用了“主观战斗精神”这一概念。胡风认为，克服社会学与美学的非良性互动，促进良性互动，推动战时文艺的发展，“生死攸关”的一点是要提高艺术家的“人格力量或战斗要求”，这同样样涉及文艺创造的主客双方。就文艺创造对象而言，时代的心理动态和精神要求需要作家的“人格力量或战斗要求”去“发现、分析”而且“拥抱、保卫”；就文艺的创造力量来说，作家只有拥有健全的“人格力量或战斗要求”，“才能够在现实的生活里面追求而且发现新生的动向、积极的性格”，从“污秽或黑暗”中掘出光明。

探究“主观战斗精神”的来源终于使胡风的理论目光从文艺发展的“本身”层次盘旋到“前提”层次，从而使主客观化合论向现实生活和社会学敞开了胸怀。没有疑义地，“人格力量或战斗要求都是在现实生活中形成，都是对于现实生活的反映”。它在深入现实生活的过程中得到“思想的真实和感情的充沛”，获得丰富和完成，而且只有返回现实，“献身给现实生活的战斗才能够得到它所享有的意义”^⑩。

二 整体思维与阴阳两仪太极图式

几乎所有的研究者都不假思索地将主客双方相生相克的互动统一，看作是胡风文艺思想中的创作论。但从我们对胡风理论的生长过程的追踪中可以比较清楚地看出，胡风简直将主客观的化合统一视作万应灵丹，以之解释他所遭遇到的所有理论问题，以不变应万变，尽管胡风也不停地视具体情况

不同，作一些必要的表述上的适应和变通。

主客观化合首先体现在胡风文艺理论的本体论中。作为著名的理论家，胡风在不同的时期论述过不同的文学体裁，但其论述的公式几乎都万变不离其宗。胡风从不吝啬表达他对诗歌的本质理解。“我以为，诗是作者在客观生活中接触到了客观的形象，得到了心的跳动，于是，通过这客观的形象来表现作者自己的情绪体验”^⑪。如果说，这是正规的下定义的方式，那么以下的表达更类似于文学格言：“诗就是作家在现实这火石上面碰出的自己的心花。”^⑫胡风更愿意将自己对诗的理解与朋友分享。他曾亲口对爱将路翎说过：“诗应该是真情，在‘抓住现实的一瞬间’触发的真情。”^⑬言语之间充满动感。在与诗人王晨牧的通信中胡风则又写道：“诗是作者被客观世界所触发的主观情操的表现。”^⑭又直接表露了独特的理论个性。对于“报告”这一自己不遗余力地扶持并亲身参与实践的体裁，胡风的理解也是从主客观化合的角度着眼：“报告是作家投进了战争漩涡以后在自己的意识里面反映出来的，被战争所掀起或揭露的现实的生活形象。”^⑮至于杂文，胡风认为，这是“思想和人生”可以直接获得“深切结合”的体裁，其特征是：思想“化成了作者自己的血肉要求”，“成为突入现实的力量”，现实内容则“不断地丰富思想、发展思想，因而也就是不断地丰富作者自己”^⑯。对于胡风而言，历史剧问题仅仅偶一涉及，但即便如此，胡风的应对方法仍然是将主客观化合论的观点阐释学化：“一般的说，某种历史题材必须其与作家的创作要求有相呼应之处才被写出来”，因为“把握历史的结果就是把握今日的生活”^⑰。

胡风的文艺理论在本质上是典型的功用主义文艺观。胡风从来都认为文艺是“社会斗争的一翼”，但又指出，为了“争取到用最大的力量来充实这一翼的阵地”，又必须充分考虑到读者的需求，将“作品对于社会斗争的影响的深浅”与“对于读者的影响的强弱”^⑱联系在一起，功用论从一开始就同读者接受论先天地交织在一起。在论及战争初期“报告”的发达原因时胡风认为，投身战争的“报告”作者“不能不随时向读者传达”自己所接触到的“纷至沓来的、新的生活形象”，“作为认识现实的材料，和改革现实的控诉”^⑲。同时，胡风指出，为了让“报告”这一文艺形式能够“经济地有效地

对读者有所给与”，“那就非从‘平铺直叙’脱出”，“从繁杂的现象中间抓出那特殊的一点”，通过那在作者“心中所引起的印象、所扰起的感动去把它抒写出来”²⁰。

这里触及的理论问题对理解胡风思想的整体具有关键的意义，正是从读者接受的角度入手来探讨文艺作品的社会功能和作用，胡风才涉及了他文艺思想的核心问题：对作品审美性质的强调。“文艺的对于读者的力量，是真实，是在相称的饱满的艺术力量里面的真实。”²¹对“真实”的执着又驱使着胡风自始至终对违背“真实性”的两种不良文艺倾向主观公式主义与客观主义无条件地进行了不屈不挠的斗争。当晚年的胡风在心态较为平和的时候，就曾明确地从读者鉴赏的心理角度重新解释了他对两种不良倾向毫不妥协的原因。他说：“抽象的概念、冷淡的形象以至空洞的咏叹都是违背鉴赏心理的，即使企图传播的道理（思想）不错甚至很重要，也不能突破这种惰性组织膜使他们有所感受，有所感动，甚至要引起厌弃以至厌恶。不是在作者的心理机能上比较真切地有所感受有所感动的东西是不能在读者的心理机能上引起美感反应的，甚至要引起反效果。有经验的读者发生反感，不相信；没有经验的单纯读者被动接受了，因而他们的感觉和感受力要被伪化，势必弄到真假不分甚至以假为真。”²²在胡风的读者效果论中，发生相互作用的并不仅仅是作品和读者两个要素，作者占据着更为关键的地位，因为读者从作品中获得感动的情感正是作者凝定在作品中的情感反应，而作者的情感反应又是受到生活触动和感染发生的。这样，生活——作者——作品——读者就连成了以火点燃火的效果传递方式，其中，作者与生活的搏斗以及随之而来的相克相生正是火种的采集器。正如鲁迅先生垂范的那样，“作者必须在精神上和他所写的人物同命运共生死，必须把人物的悲喜爱恨化成自己的内在要求，在内心深处和人物一同生活一同战斗，把人物的战斗要求提到更高的强度”，他所完成的作品才能“每响必中于人心”，“使读者发生尖锐的感应，由衷地和作者结为一体”²³。在胡风这一理想主义者看来，只要作家与生活材料之间发生了充分的相生相克的化合反应，作者与读者之间的效果传递就是无耗损的。胡风还是选择鲁迅先生作为榜样：为了“达到文艺作品的目的”，“作品必须要把

人物的感情素质写出来”，这样，“读者和作者”就可以“站在同一立场，采取同一态度”²⁴。如果说，胡风的创作论强调的是作家与人物的感同身受的话，那么阅读论则要求读者与人物进行二度感同身受，并在这二度感同身受中重温作家主观与客观题材以及从客观题材中创造出来的作品人物相生相克化合的过程。

相生相克自然也应该体现在胡风的批评论中，因为批评只不过是特殊读者的阅读。尽管胡风自称他的文学批评属于社会学美学的方法，但正如我们已经看到的，胡风正是以主客观的化合来注释社会学与美学的本质含义的，化合论的雏形同时也就是胡风批评个性的初步确立。胡风较早比较纯熟地将化合论运用于具体作家批评的是《密云期风习小记》里的一组文章。胡风这样表示他对青年作家耶林的推许：作者笔下的事件和人物“流露着实感，显示了作者本人和描写对象之间都没有间隔”。同时，“作者的对于生活的积极的热欲（passion）只是融合在有机地从内容流出的笔触上面”，在“他的表现法或文体”上“寻到了依附的对象”。因此，读着这样的作品，“我们依然能够感受到在那后面发热的作者的不愿屈服的精神活动”²⁵。《耶林》体现了胡风批评论的基本思路：首先，至关重要是作者的主观战斗精神。其次，这一精神必须与对象化合。再次，主客化合还应当相应体现为美学形式的有机统一。三个条件齐备，读者就可以与作者心意接通，感觉到作家主观战斗精神的脉动，与作家产生深刻的共鸣。《田间的诗》在中国新诗史上永久地铭刻上了一个“战斗的小伙伴”的身影，胡风在其中指点《中国牧歌》的艺术得失，均是从主客观化合中寻求依据。胡风将田间的成功原因归结为诗人“和他所要歌唱的对象的完全融合”，并由此确证了自己对诗歌的本质理解：诗“应该是具体的生活事象在诗人的感动里面所搅起的波纹，所凝成的晶体”。如果说，田间还尚未完成自己，那是因为田间还不能用自创的自由诗体和风格“圆满地充分平易地表现出他的意欲的呼吸”和“所拥抱了的境地”²⁶。端木蕻良的《鹭湖的忧郁》给当时的文坛带来了“生人”的清新气息，但同时也为读者提供了主客观融合必须恰切有度的生动例证。从总体上来说，作品的主客观融合是适度的，因此，“作者所倾注的情绪使他的人物在读者的感觉里有血有肉，但同时他的情绪又没有任情地奔放，把他

的人物压迫成不能自主的傀儡”。作品仅在一个场景中陷入了抽象的说明,随之而来的结果是,存在于作者与读者之间的作品效果的无耗损传递由于主客观化合的失败而发生不可避免的断裂:“作者,人物,读者中间就各个地露出了间隙。”^②《吹芦笛的诗人》成就了也许是现代文学史上最最重要的诗人艾青,也成就了胡风“无间”“感应”的批评论。胡风在此反复强调作品的主客观化合必然地在作者和读者之间建立起感应的桥梁。由于诗人“平易地然而气息鲜活地唱出了被现实生活所波动的他的情愫,唱出了被他的情愫所温暖的现实生活的几幅面影”,批评家就“没有发生疑虑也没有感到生疏”地“感受了诗人的悲欢,走进了诗人所接触的所想象的世界”,丝毫感觉不到其间存在什么“难越的界限”^③。主客观的化合同样也适合评论其它的文艺样式,比如说新波的木刻作品,就是“用着充溢的热情刻出了”“悲壮的时间”,刻出了“热情然而几乎是如实的场景”^④。总之,主客观化合是胡风文艺批评的不变主题,围绕这一主题的不同的变奏可以确保读者与作家发生共鸣感应的效果。

至此,胡风的文艺思想显露出了大致的轮廓。它基本上是主客观化合论的生长过程,这一过程可以比较清晰地划分为三个不同的阶段,在后两个阶段,主客观化合论还获得了现实主义的命名,体现出了社会学与美学统一的意义。作为胡风理论的原生主干,主客观的化合过程贯穿文学活动的全程,分别体现为文学本体论、作家创作论、读者接受论以及文艺批评论。由此,胡风思想呈现出了鲜明的整体思维特征。

胡风理论的整体性思维特征是由传统认识论塑造的。科克·艾·邓登(Kirk A. Denton)认为,胡风理论的核心困境在于“自我与外部世界的复杂而紧张的相互关系”^⑤,它是宋元以来新儒家天人合一的认识论破产以后的遗留。对于天人合一,冯友兰作了一个极为浅显的解释:“人和天然,从一方面看是对立的;从另一方面看,‘人的存在也是天然的一部分。人的创造也是天然的延续’。”“从这种观点出发,进行修养,‘克去个人的私心’,就可以‘逐渐克服人与天,自己与别人的界限’,达到‘儒家所说的‘合内外之道’的境界,这是一种‘天然人为,两相和合’的理想境界”^⑥。邓登认为,这种理想境界为新儒家的自我提供了一个入世的潜在资源:“发掘内在的神圣力

量,以便加强自我与外在世界的联系,从而更好地变革外在世界”。然而,这种传统的理想设计在中国的现代化过程中遇到了问题,它的问题性至少表现在三个方面:“天人合一的概念似乎赋予个体以上帝般的能力,使得人们认为,个体的心灵通过自身的修养意愿可以用天赋内在的能力来改变社会,因而具有‘革命性’。但同时,‘内圣’只是一个很少能由真正的个体现实化的理想。这个个体经常只不过是寓于心灵之内并因而更有效地控制着自我的神圣力量的牺牲品而已”。汤玛斯·美兹格(Thomas Metzger)将这种由于过分的理想化而造成的可望不可即概括为“对不得不追求的可持续接近的真理的吊诡式疏离”;同时,“尽管新儒学相信心灵改变世界的潜在力量,但它同时又继续受这样一种‘宇宙论神话’的影响,这种‘宇宙论神话’将赋予他们能力的同一种神圣力量视为是他们试图变革的政治机构所内在固有的”,因此,自我又“永远不能从这一陷阱中获得完全的自由”;况且,“对自我心性的修养也就是培养人的‘天赋自我’,如此,自我就超越了人的独特天性而汇入了共通的人性”。换言之,天人合一的事实结局常常只剩“天”而无“人”,它的力量之源是自我循环的,最后获得的自我又不能完全自主,因而它所提供的自我与外在世界的关系的范式在现代意识的理智审理面前就“不再站得住脚”。为了树立独立自主的自我,五四时候引进了西方浪漫个人主义,但浪漫个人主义在对自我作出维护的同时,也“将自我拉离了外在世界,使自我隔绝并降低它参与变革外在世界的的能力”。然而,中国人的现代自我生成之时,也正是民族争取再生的现代化之际,投身民族救亡的集体事业这一强烈的吸引力又“似乎要将自我挤压出历史”。胡风的理论就这样继承了传统认识论的断裂和现代性困境,试图对一个“普遍困扰着现代中国知识分子的认识论难题”作出解答:即“如何既作为一个自主的个人,同时仍然参与历史的变革和转型”?胡风的具体对策是,“锻造一个主观和客观的联合体,以便为自我在历史的进步过程中所发挥的作用合理化”^⑦,从而试图修补被现代性割裂的自我和它者的相互关系。尽管在邓登看来,与其将胡风的理论看作是对自我与外在世界这一现代性困境的解决,不如将其视为对困境的进一步凸显。

邓登的研究视角揭示了胡风研究中长期被遮蔽的领域,也使我们更容易理解胡风思想中难以归并

的二元特征:作为文艺理论家的胡风,更经常地针对一些明显超出文艺问题的社会现象和文化痼疾发言。在直接涉及文艺问题的很多时候,又言带弦外之音。胡风在文学批评和思想批判两个领域的穿梭游移仿佛在鲁迅之外,又为詹姆森(Fredric Jameson)对于第三世界知识分子所作的直觉洞见提供了又一有力例证:“在第三世界的情况下”,“文化知识分子同时也是政治斗士”,“既写诗歌又参加实践”^③。对于胡风而言,更确切地说,首先是政治斗士,然后才是文化知识分子。这也是传统儒家以天下为己任的世界观对知识分子道义担当的起码要求,其逻辑也是隐含在天人合一的理想设计当中。从这一点说,胡风必然将与政治遭遇。

传统基因的解码也使我们得以进一步审理胡风理论的生成机理。天人合一的整体性思维确定了胡风主客观化合论的外层框架,这一框架包容了胡风思想中文化批判和文学批评两大层次,这两个层次之间由主观战斗精神贯串相连。发育成熟的“主观战斗精神”,主要包括主体的内含了对未来的洞察力在内的理智认识能力与情感反应能力两种要素,在涉及创作过程的时候,还兼指作家的艺术表现能力。它最初在胡风理论的美学内核层次向创作对象突击,启动了创作过程的主客观化合,并将能量传递到文学活动的各个部分。但这一层次的运动并不是独立自足的,主观战斗精神的能量需要从外层社会生活源源不断地得到补给,主客观化合产生的结果也必须比照着社会历史的发展趋势来评定其真实的程度,并因而确定其对现实历史产生影响的能量等级,而这两个需求又呈超级链接状态。由此,主客的互动螺旋扩展到模式的外层继续进行相生相克的过程。这是一个无限循环并永无止息的运动过程,构成了阴阳两仪生生不息的太极运动图式。

三 社会学与美学的汉堡包结构

胡风的理论是对“自我与世界”关系的“现代书写”。胡风对传统天人合一模式所作的最具现代意味的改造在于,用“历史”替换了模式中已经失去了前现代信仰支持的宇宙神圣力量^④。然而,整体性思维所伴随的混沌迷雾并不就此被现代的理性之光驱散殆尽。在胡风的理论中,批评家评价作品的基

本办法是将“特定作家的创作过程所达到的生活内容”和客观现实相比照,根据两者之间的“参差点和一致点”来确定作家“把握生活真理的真实程度”^⑤。然而问题是,在胡风的词典中,作为比照标准的客观现实并不是现成的:“所谓现实的,那意思是,它反映了历史的真实,并不是等于‘现在的’意思”。“它所反映的”“历史的真理”“应该是从过去一直照亮着将来的”^⑥。作家为了达到或靠近这一标准,就必须发挥自己的主观战斗精神与客观生活进行特殊地搏斗。也只有经过搏斗,作家才能代言“现实的人生要求”,遵从“历史的发展法则”,从而与“世界上制约一切的至力的力量或权衡一切的至真的真理”相成,“得到创造的光华,生命的欢喜”。正是在这里,胡风的理论显出了明显的自我循环轨迹,因为在同一篇文章中胡风紧接着又断言:“只有体现了客观之道者才能够获得主观之力。”^⑦换言之,客观现实真理需要作家的主观战斗精神来把握,而主观战斗精神也只有掌握了客观真理才能够获得。这构成了一个无切口的浑圆。

尽管胡风基于相生相克之上的主客观化合论植根于传统天人合一的世界观,但它与另一完全产生自异域的融合观仿佛脱胎于一个模子。在胡风的主客观化合论的生长历程中,《田间的诗》可谓一个小小的里程碑,因为胡风在文中第一次强调作家要与他的创作对象“完全融合”,并将这称之为“诗的大路”,“田间君却本能地走近了”^⑧。但很少有人注意到这篇文章与恩格斯致斐·拉萨尔的信的联系。在那封信中,恩格斯在引用了拉萨尔对德国戏剧的总体评价“较大的思想深度和意识到的历史内容同莎士比亚剧作的情节生动性和丰富性的完美的融合”以后评论说:“无论如何,我认为这种融合正是戏剧的未来”,并称赞拉萨尔的剧作《济金根》“完全是在正路上”。在同一封信中,恩格斯又将自己的批评标准称之为“美学观点和历史观点”^⑨的最高标准。这大概就是后来众所周知的社会学与美学统一标准的一个来源,无怪乎胡风的化合论在第三阶段几乎不露痕迹地就与经典的社会学与美学的方法完成了嫁接与转换。

转换意味着胡风批评理念的成熟,它集中体现在《人生·文艺·文艺批评》一文中。胡风的批评观几乎是他的文艺创作观的对应形式,他首先对批评家提出了同作家一样强旺的主观战斗精神的要求:“我们

所要求的批评家,要有丰富的生活经验,以及被生活经验所培养出来的锐敏的感应能力,要有坚贞的人生愿望,以及从人生愿望所产生的勇敢的突击气魄”。因为胡风的创作论和阅读批评论之间呈无损耗的传递关系,因此批评家对作品心念相通的“感应”就发挥着关键的作用。胡风认为,由于“作家和他所创造的人物”都“是历史发展的产物”,都“从社会结构里面取得他的成长和他的存在,在社会结构里面受着一定的限制或取着一定的方向”,因此,批评家就非得具有对现实社会发展的“科学的分析能力和哲学的透视能力不可”,“他的感应能力和突击气魄”就“一定要被人类对于历史发展的正确认识所武装,所培养,所完成”。又由于文艺作品的对象“是活的人,活人的心理状态,活人的精神斗争”,作家必须“通过自己的精神能力”迫近、把捉、融合、提高它,并“创造出一个特异的精神世界”,因此,批评家又“非得能够理解而且拥抱一代的精神生活的奔流和冲击不可”,要能够“游历被法则世界所统驭的精神世界的浩瀚的人生的大洋,指示出这个大洋的每一个波头在法则世界的来根去迹”。

在某些方面来说,胡风的批评观念即便在今天看来都不乏现代意识,这不仅表现在胡风强调社会历史的发展必须附着在人的精神世界中得到反映,而且还强调,为了在人的精神发展中反映社会历史的发展,作家“一定要创造或者采用能够适合内容的美学要求的形式”,使读者能够从作品的“结构、句法、语言的节奏和色泽等”感受到作品的力量,“或者更正确地说”,“通过对形式的感受”^⑩来感受内容。正是从内容和形式辩证统一的立场出发,胡风为他的基本上属于功用主义的左翼文艺理论拓宽了宝贵的艺术审美空间。早在战争爆发之初,胡风就独树一帜地强调,作家献身战争的激昂情绪一定要“附着在对象上面”“和‘对象’一同‘放射’”,绝“不能把他的哭泣他的狂叫照直地吐在纸上,而是要压缩在、凝结在那使他哭泣使他狂叫的对象”及其“对象的表现里面”,从而让读者“从那表现过程的颤动上感受到不能不哭泣,不能不狂叫的力量”。在此思考之上,胡风如下的理解决不仅仅是泛泛而谈:“无论在什么场合,文艺的问题不仅仅是‘写什么’,同时也是和‘怎样写’一同存在的”^⑪。现在,作为对批评操作的具体要求,胡风旧话重提:“批评家虽然应该指出时代精神的主要方向,实践要求的主要特征,一般地号

召作家去迫近,去追求,但他决不能离开作家的个别的精神状态,强迫作家都去立正看齐”,“批评家所探寻的不仅是‘写了什么’,而且是‘怎样地写了’,尤其是在怎样的精神要求里面写了’的问题”。

尽管批评家对作品的“感应”是批评活动的核心环节,但它并不是批评活动的全部。一个完整的理论批评还必须包括批评家基于实践的生活立场之上确立的批评的出发点与归结点。前者具体表现为批评家对于现实人生的新生愿望,后者则具体展现为文艺批评的战斗任务:批判“落后的心理意识及其美学特征”,反抗和摧毁“旧的生活传统和美学传统”;发扬“进步的心理意识及其美学特征”,发现和养成“新的生活萌芽”“及其美学萌芽”。合而言之,即对时代精神进行“发掘而且改造”^⑫。

胡风的批评理念集中体现了胡风理论中社会学与美学的具体统一方式:从社会学的实践立场出发,中间经历一定的美学之旅,最终回归社会学的实践目的。这一结合方式在另一篇不是从批评角度立论的文章中得到证实。在这篇文章中,胡风表达了这样的思想:文艺作品的价值,来自“对于现实斗争的推进效力”,它“决定于作家的战斗立场,以及从这战斗立场所生长起来的”创作方法,“以及从这创作方法所获得的艺术力量”^⑬。在这里,属于社会学范畴的“作家的战斗立场”与文艺作品“对于现实斗争的推进效力”对属于艺术和美学范畴的“创作方法”及其“艺术力量”形成了包围之势。这种包围的态势也代表了胡风文艺思想的整体结构。胡风的文艺思想自唯物主义的反映论始,以功用主义的价值论终。它如同一只汉堡包,艺术只是夹在两片面包之间的一块火腿。至此,胡风理论中仿佛难以归并的二元特征终于得到了归并,正如胡风总结自己的批评理念说:“批评所追求的只能是一元的思想真理”,“美学的评价”只有“统一在社会学的评价里面”“才能够使本质得到阐明”^⑭。

由此,我们才能够恰如其分地评价胡风文艺理论的得失。儒家天人合一的入世理想从根子上规定了,无论胡风抑或他的文艺理论对手,都是“文以载道”的功用主义论者。胡风不同于对手的特异之处在于,在天人合一的认识论所决定的理论自我循环中,尽其可能地拓展了艺术和美学的宝贵空间。由于这一拓展对传统而言是异质的,对左翼文论的主流而言又具有巨大的匡正时弊的作用,因此,它理

应得到文艺理论批评史的高度评价。又由于胡风事件后来出人意外的演变,胡风和他的理论对手的对立一面被极大的强调,从而遮蔽了两者之间在文艺观方面更本质的一致。在明显处于劣势的特殊处境下,胡风为了维护文学活动的审美空间付出了常人难以想象的代价,从而使他竭力维护的审美价值在道德意义上增加了沉甸甸的分量,但这一切都不能成为我们夸大胡风与他的理论对手的区别的理由或借口。否则,刻意凸显胡风对文艺审美属性的无条件维护,而将胡风理论的更本质方面弃而不顾,非但要造成对胡风文艺思想理解的新的偏斜,而且也使胡风与对手的恩怨纠缠显得毫无来由。

事实上,由于胡风理论的汉堡包结构容易导致社会学的面包对美学的火腿形成挤压,胡风的理论在催生路翎式的天才、展示了其蓬勃的生命力的同时,在评价个性气质与自己相去甚远的作家和作品的时候,也不同程度地表现出了理论内部的自我矛盾和批评趣味的偏狭。至于在后来胡风事件的演变中,胡风理论的汉堡包结构更是直接成为导致胡风与政治发生纠缠和歧途的重要内因。

①胡风《关于“文学遗产”问题的补释》,见《胡风全集》2卷,梅志、张小风整理辑注,湖北人民出版社,1999年1月,页122。以下引用全集,均只标明篇名、卷数和页码。

②胡风《为初执笔者的创作谈》,2卷,页237、242。

③胡风《民族战争与我们》,《胡风全集》2卷,630页。

④胡风《关于诗和田间的诗》,2卷,页599—601。

⑤胡风《关于鲁迅精神的二三基点》,2卷,页501—502。

⑥③胡风《今天,我们的中心问题是什么》2卷,页603—617。

⑦胡风《一个要点备忘录》,2卷,页632—635。

⑧胡风《现实主义在今天》,3卷,页38—39。

⑨胡风《〈给战斗者〉后记》,3卷,页162—164。

⑩胡风《文艺工作的发展及其努力方向》,3卷,页174、177—181。

⑪胡风《略观战争以来的诗》,2卷,页547。

⑫⑨胡风《民族革命战争与文艺》,2卷,页573。

⑬路翎《一起共患难的友人和导师》,见晓风主编《我

与胡风——胡风事件三十七人回忆》,宁夏人民出版社1996年9月,页473。

⑭胡风《关于人与诗,关于第二义的诗人》,3卷,页74。

⑮胡风《民族战争与新文艺传统》,2卷,页645。

⑯胡风1945年10月《希望》1集3期编后记。

⑰胡风《关于历史剧问题》,5卷,页369。

⑱胡风《在上海》,3卷,页377—378。

⑳④胡风《论战争期的一个战斗的文艺形式》,2卷,页510、511、512。

㉑胡风《上海是一个海》,3卷,页320。

㉒胡风《简述收获》,6卷,页625。

㉓胡风《〈写在〈坟〉的后面〉引起的感想》,7卷,页52。

㉔胡风《关于鲁迅的杂文(一)》,6卷,页66。

㉕胡风《耶林》,2卷,页436、439。

㉖③胡风《田间的诗》,2卷,页444。

㉗胡风《生人的气息》,2卷,页449。

㉘胡风《吹芦笛的诗人》,2卷,页455、457—458。

㉙胡风《新波的木刻》,2卷,页463。

③②③Kirk A. Denton *The Problematic of Self in Modern Chinese Literature; Hu Feng and Lu Ling*. Stanford University Press 1998 P23 P69—71, 39—40, 48, 18, 115, note23。

③①冯友兰《三松堂自序》,三联书店,1984年12月,页208—209。

③②美国]弗雷德里克·詹姆森《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》,见《新历史主义与文学批评》,北京大学出版社,1993年1月,页240。

③③胡风《论〈北京人〉》,3卷,页108。

③④胡风《由现在到将来》,3卷,页32—33。

③⑤恩格斯1859年5月18日致斐·拉萨尔信,见《马克思恩格斯全集》第29卷,人民文学出版社,1972年,页581—587。

④②④胡风《人生·文艺·文艺批评》,3卷,页196—198、200、202、199。

④③胡风《关于结算过去》,3卷,页275。

[作者单位:北京大学中文系]

责任编辑:范智红