

思想·生活·艺术·热情

——丁玲文论的四个关键词

鲁太光

【摘要】丁玲是中国现当代文学史上的著名作家,以优秀的作品、特立的人格名世,其人其文,研究较热,成果较多。在丁玲作品中,有一定数量的文论,研究却相对薄弱。丁玲文论主要体现在四个方面:思想、生活、艺术、热情。这四个方,既沿着各自的维度独立发展,又相辅相成,构成一个相对完整的整体。对丁玲文论进行研究,不仅有助于深化对丁玲人生的理解,深化对丁玲文学的理解,深化对人民文艺发展史的理解,而且对当前的文艺创作也具有重要的启示价值。

【关键词】丁玲;文论;思想;生活;艺术;热情

【作者简介】鲁太光,中国艺术研究院马克思主义文艺理论研究所(北京 100012)。

【原文出处】《中国现代文学研究丛刊》(京),2024.10.64~79

丁玲是中国现当代文学史上最富传奇色彩的作家之一。她的人生堪比一部现代经典小说,篇篇精彩,页页传奇。她的作品起于先锋,止于正大,用情专,立意深,不仅作为整体蔚为大观,许多单篇本身就是一个事件性的存在,具有重要的文学史乃至思想史价值。大概由于这个原因,丁玲研究主要集中在作家作品、思想思潮等方面,相对忽略了文论。但丁玲文论不仅数量可观,而且别具特色,值得重视。

丁玲文论主要存在于其创作谈、序跋,讲话、讲课稿,以及访谈中。笔者以为,丁玲文论有四个关键词:思想、生活、艺术、热情。

一、从“孙悟空”到“螺丝钉”

1950年,在寻找其时文学不振的原因时,丁玲谈到“五四”文学的思想性,认为“五四”时代的作家“是以战斗的革命的姿态出现的,而且担任了先锋”,他们“写小说,写诗,不是因为他们要当小说家或诗人,也不是觉得这是一个很艺术的玩意,也不以为艺术有什么高妙,他们就是为的要反对一些东西,反对封建,反对帝国主义去写的。他们除了要冲破腐朽的文言文以外,在新的形式上也并不十分讲究,只为要把自己的思想说出来,就用了这些形式”。^①这一概

括相当到位,点出了“五四”文学的思想底色。文学整体如是,作家个体亦然——“五四”文学和革命文学作家大都有较强的思想能力,丁玲就是其中的佼佼者。总体看,丁玲思想历程中最核心的事件,应是如何超克“五四”文学思想,接受以《在延安文艺座谈会上的讲话》(以下简称《讲话》)为中心的革命文艺思想。

对作家来说,文学思想升级犹如化茧成蝶,十分艰难。丁玲就经历了这样的化蝶过程。丁玲是“五四”文学之子,对“五四”文学情有独钟。她早期的作品就是“战斗”之作、“思想”之作。她发表于1928年的《莎菲女士的日记》可谓中国现代小说精品,即使在今天看,仍先锋异常。随着形势发展,丁玲与时偕行,加入左翼阵营,她发表于1931年的短篇小说《水》,一扫“革命加恋爱”的陈词旧套,开启了新的写作方法、作风,被誉为“新的小说的诞生”^②。丁玲出手不凡,起点很高,她投身革命,执笔为文,岂非如鱼得水?恰恰相反,她在《〈陕北风光〉校后感》中回忆,自己在陕北“经历过很多的自我战斗的痛苦”,自己不是“飞跃的革命家”,而是“用两条腿一步一步地走过来”,这一步一步的跋涉,“不是容易的”。^③

所以如此,个性使然。丁玲是个较真的人,不会轻易认同什么,可一旦认同就会全身心投入。她参加“五四”文学,带着时代的愤火和自身的积郁,加入左翼阵营,更是经历了血火洗礼,都用情很深,不是轻易能够舍弃的。投身革命文艺,尽管理智上认识到思想改造的必要性,但一不小心就为旧情积习所影响,因而需要“脱胎换骨”^④。

丁玲虽然自1932年起就给自己下了命令,不再当“大闹天宫的孙悟空”,“再也不作自由人了”,“再也不是同路人的作家了”,而是“‘放弃幻想’”,“让党的铁的纪律”的紧箍咒“约束自己”,“做共产主义机器中的一个螺丝钉”^⑤,到延安后更是严格要求自己,但由于小资产阶级知识分子的出身,再加上知识和文学教养里包含的“复杂的思想和情趣”的限定,使她“不能有孙悟空陡的一变的本领”^⑥,因此,写于延安的《在医院中》等,仍有着比较浓的“五四风”。

延安文艺座谈会后,丁玲“就像唐三藏站在到达天界的河边看自己的躯壳顺水流去”^⑦,有一种翻然而悟、憬然而惭、回头是岸的感觉。这一次,她说到做到,踏踏实实地走进工农兵的世界,在那里砥砺自己,教育自己,也在那里找到了自己的“韩荆州”,写出了《田保霖》等作品。思想、立场变了,自然而然地,情感、作风也变了。

经历了这样的磨炼,她真正从大闹天宫的“孙悟空”变成了共产主义机器上的一颗“螺丝钉”,无论顺境逆境,无论挫折多大,委屈多深,她再也没有幻灭,没有改变自己的共产主义信仰,没有改变自己的人民文艺理想。“文革”结束后“归来”的她,面对美籍华裔女作家於梨华对她在北大荒养鸡的错愕、感伤,坦然说自己首先是一个党员,其次才是一个作家。访美期间,一些人以为她会大谈特谈“伤痕”,结果她却畅谈共产主义的好和中国的希望,让这些人大失所望,讥讽她是“从莎菲到杜晚香”。面对一些作家在新思潮冲击下心态虚无的现状,她以自己“文革”时狱中苦读的经历和心得,劝勉他们读“马恩全集”,说这是最好的书,读了就不会迷失自我。^⑧联系到当时思想界以康德代马克思、以青年马克思代晚年马克思、以人道主义的马克思代共产主义的马克思的风

潮,她的坚持不仅勇敢,而且悲壮,在时人眼中,这无异于“白头宫女在,闲坐说玄宗”。但现在看,她的作为却绝类玄奘讲经——宣讲以生命为代价求来的共产主义经典。

这是立场与态度问题,与之密切相关的,是文艺与政治的关系问题,是政治标准第一还是艺术标准第一及其相互关系的问题。丁玲自然清楚正确的政治意识对于革命文艺的重要性,到延安后为新政治催生的新生活和新人格所激动,她为之尽情抒写歌呼,但客观看,这时,在她内心,二者间的关系并不稳定,或者艺术标准与政治标准并驾齐驱,或者某个时候政治标准第一艺术标准第二,而另一个时候则相反。

这种不稳定性在《讲话》后得到克服。《关于立场问题我见》,可视为她初步的学习心得,她不仅“明确而肯定地承认”文艺的党性原则,而且认识到“有了大的整个的朦胧的世界观的前提”只是开始,关键是“如何养成在每个具体问题上随时随地都不脱离这轴心”,否则,“我们即使有很高的艺术技巧,也很容易在取材上,在人物表现上动辄得咎”。^⑨经过长期艰苦的“修炼”,丁玲终于把自己从“孙悟空”磨炼成了“螺丝钉”,文艺与政治之关系也渐趋稳定。这在她的文章中有明显的表现,特别是在新中国成立后的文章中。政治标准成为她品评作家作品的首要标准,她“不同意艺术性和政治性分开来谈”,因为“脱离了思想和政治作用的所谓艺术不过是一种技术”。^⑩

进入20世纪80年代,“去政治化”流行。在“纯文学”语境中,丁玲的认识有所调整,甚至有所后撤,但却从未放弃政治标准。比如,1981年8月上旬在延边文联举行的欢迎会上的讲话中,她反对“根本把政治抛开”的论调,强调说:“一个作品艺术性很高,完全与政治无关,与人民生活无关,能吸引人看,虽也无害,但对人类也没有益处,用艺术性掩盖了政治上的贫乏,这种作品比那种艺术性低,政治性也低的作品,作用可能更加不好。”^⑪看得出来,她多么重视政治标准。到1982年,她的态度有了微妙的变化,认为“毛主席当时提出衡量作品的标准是政治第一,艺术第二。经过几十年来的实践检验,这个提法看来

不够确切。因为称得上好作品的就得是艺术品,而好的艺术品(作为观念形态的艺术品)就必然得是有思想性的东西。不能截然把两个标准分开”^⑩。同年6月,在天津文艺界座谈会上的讲话中,她再谈这个问题,认为以前对政治与艺术关系的理解太僵化:“就文学讲当然是艺术第一啦!怎么能说政治第一呢?政治第一,是社论;文学创作是艺术第一。事实上假如一个作品没艺术性,光政治性,第一是做到了,第二就没有了,那还算什么文学作品呢?”但她紧接着又追问道:“哪个作品不是有高度的政治性它才更富有艺术生命?”^⑪从这种迂回,既可看出理论的纠结,更可看出坚守的不易。

二、“从群众中来,到群众中去”

丁玲文论的第二个关键词是生活——深入生活。与多数理论家只是从思想的“顶层”泛谈,多数作家只是从创作的“细部”琐谈不同,丁玲既是知名作家,又有极强的理论意识,《讲话》后更是理论学习与深入生活兼修,在创作与认识上都有了很大的提高。可以说,这是丁玲文论中最系统也最富有启发性的部分,具有很高的理论完成度。

丁玲的深入生活论是一个多维的理论整体,但其首要问题是生活的深度问题。丁玲自“左联”时期就开始思考这个问题,但集中讨论,是在新中国成立后担任文艺战线领导职务时,她多次就此发声。1949年7月,在第一次文代会上,她作了《从群众中来,到群众中去》的书面发言,号召文艺工作者深入生活,提高创作质量。1953年,在第二次文代会上,她作了《到群众中去落户》的讲话,对深入的要求从“来”“去”提高到“落户”,而且对“体验生活”“下去生活”“我们有生活”等流行观念作了批评,提出真要创作,“就必须长期在一定的地方生活,要落户,把户口落在群众当中”^⑫。

在丁玲这里,深入生活不只是一种导向,而且具有具体操作方法。深入生活,首先要解决好“做客人还是和群众一同做主人”的问题。毫无疑问,“做客人”的态度要不得,而“和群众一同做主人”就必须“觉得群众的事情就是你的事情”,急群众之所急,为群众之所为,这样,“群众就自然来找你,请教你,把情形不厌其详地告诉你,那么你要得到的东西就都在这

里了”。^⑬其次是“当先生还是当学生”的问题。“和群众一起做主人”并不是下车伊始就指手画脚,指挥群众,而是要“抱着当学生的态度,先向群众学习,真的学习好了,了解他们,帮他们出主意,使你的主意为他们所愿意接受”^⑭,即先当“学生”后当“先生”,既当“学生”又当“先生”。最后是“为写作还是为把工作做好”的问题。作家深入生活当然是为了写作,但“必须先有把工作做好的精神”,因为这样才能真正深入下去,“了解的人物才会有血肉、有感情”。^⑮这三组关系处理好了,“一个人的生活习惯,喜怒哀乐,自自然然就起了变化”^⑯。这是个循环提高的过程,当深入生活告一段落,“他又是一个文学工作者的时候,他就必须来反当一下,消化一下这生活。在消化这一段生活时,他就感到涌起了更新鲜的感觉,更深刻的认识,他就感到的确体验出一点什么东西来了”^⑰。

深入生活不仅有操作方法,而且有检验标准,那就是是否真正在群众中落了户。丁玲提出这个检验标准,是因为当时一些作家处于这样一种情形:“世界虽然广阔,可是我们活动的范围却非常狭窄;生活虽然是莲蓬勃勃,丰富而绚烂,可是我们日常的生活却非常贫乏。”这样,“谈典型的时候,脑子里是连一个人物也没有的,至少人物不多,影子很模糊”,谈主要矛盾,谈事物本质的时候,“连很少的群众斗争生活都不知道”。^⑱这样,像瞎子摸象,容易曲解生活。丁玲借用托尔斯泰、契诃夫、曹雪芹等人的例子来论证自己的观点,他们写得好,“固然由于他们有伟大的天才”,还由于他们有一个方便,“他们所写的人,都是有模特儿的,他们的模特儿不是堂兄,就是堂弟,不是表姐,就是姨妹,自幼就和他们生活在一起,他把这些人都摸透了,自然写来顺手,写得那样亲切”。^⑲当时的作家固然有自己的亲戚朋友,可大都是知识分子、机关干部这样的老亲戚老朋友,跟当时写工农兵的时代任务有距离,因此,需要到群众中去落户,找新亲戚新朋友。这个问题,不仅在当时有必要,而且有一定的普适性:一位作家如果不能交往到新的亲戚朋友,而只是表现身边的老亲戚老朋友,他的创作很可能会遭遇困境。丁玲所举的托尔斯泰、曹雪芹等人,大都出身于大家庭,亲戚朋

友本来就多,而且他们并未画地为牢,而是以各自不同的方式深入了生活,特别是民间生活,交到许多新亲戚朋友。

这个问题是如此重要,以至于新时期之后,“纯文学”流行,深入生活为人所抵制、诟病,丁玲仍屡屡谈论。1981年4月7日,她与厦门大学师生交流时认为“到群众中去落户”还不够,还应该“使自己和劳动人民融为一体”,使自己和劳动人民“心有灵犀一点通”。^②1982年,她在《红旗》杂志第9期发表《到群众中去!》的文章,强调“要把许多问题都拿到群众中去”^③认识、分析、解决。1984年3月在文讲所的一次讲话中,她提出要“迷到新的社会生活里去”^④。看得出来,认识更深,感情也更浓了,不但要“落户”,还要“迷”。

丁玲的深入生活论的第二个问题是生活的广度问题。一般人谈深入生活,往往顾名思义,只想到纵向的深度,却忽略了横向的深度,即生活的广度。对此,丁玲却有周到的思考。丁玲思考这个问题,首先是为了解决生活的八股化、公式化问题。原则上讲,当然没有八股化、公式化的生活,但有些基层干部却会从“上边”或“外边”——包括深入生活的作家——学来一些关于生产、生活的条条框框,把生活八股化、公式化了。假如作家只在这样的地方深入生活,理论水平又有限,那么即使再深入,看到的生活不但狭窄,而且可能虚假。如果他再把这种生活加以表现,反作用于生活,就会恶性循环。因此,丁玲建议,“要钻到我们所写的生活里去,钻得深些,沉得长久些,同时要跟着那个圈子逐步扩大”,既要有圈子,“又要不要把圈子弄得很小。生活越多,了解人越深,看东西越敏锐,这里面极有乐趣”。^⑤

丁玲思考深入生活的广度问题,更是基于文学本体论的考虑,即作家深入生活是为了交往新的亲戚朋友,但不是在一个地方停下来找,而是要在既深且广的生活中找。归根结底,“一个作家不可能只写一种人,一篇作品里,也不只一种人”^⑥。更进一步看,丁玲讨论的其实是典型人物塑造的问题。在丁玲看来,“创作,根本的问题是要写出人来,要写行动里面的人,要从很多行动里去塑造人物。要这样,我们就必得有一批我们非常了解、非常熟悉的人物”^⑦。

简言之,典型来自作家、艺术家的头脑,而作家、艺术家头脑中的模特必须是他们熟悉的人物。对作家来说,这样的人物当然是韩信将兵,多多益善。丁玲特别反感作家像小生意人一样有两个钱做四个钱的买卖,强调要“储蓄”生活、“储蓄”人物。她多次以文学作品中的吝啬鬼为例谈这个问题,比如她曾以巴尔扎克笔下的葛朗台自况,说自己一个人的时候,“常常要打开自己脑子中的那口秘密的箱子,同我的人物一不是金钱,只是人物——对坐半天。我常常要加一些新的东西进去,要变更一些人,充实一些人”^⑧。这个说法很有意味,值得三思:作家是另类的吝啬鬼,只不过他们珍惜的不是钱财,而是生活、人物。

丁玲的深入生活论的第三个问题是深入生活与研究生活的关系问题。如何使生活与思想有机融合,激发出强劲的美学,是革命文艺、人民文艺的核心问题。对此,丁玲左右开弓,既反对有思想无生活,也反对有生活无思想,她认为优秀的作家必须思想与生活两手抓两手硬。在《从群众中来,到群众中去》中,在反复强调深入生活的重要性时,她也不忘提醒,“作家应该较一般工作者政治水平高,对当时当地的工作有进一步的比较深刻的看法”,要能够“指出那生活的本质是什么”。^⑨在《到群众中去落户》中,针对当时将深入生活与研究生活割裂的倾向,她作了更细致的阐发,认为研究生活的能力“只有在生活中才能提高”,“分析生活,批判生活实际与生活是同时进行的”。^⑩有人在将深入生活与研究生活割裂时,以丁玲的《粮秣主任》为例,说她到官厅水库建设现场深入生活没几天就写出了这部作品,有的人深入生活好几年也写不出像样的东西,可见深入生活不如研究生活重要。对此,丁玲坦言:“我并不是不要生活就可以写文章”,“那是因为官厅水库有我的熟人,有老朋友,有点桑干河的生活,有粮秣主任那样一个人物”。把自己“移花接木”的秘密和盘托出后,她再次强调说:“理解生活当然很重要;但没有生活,没有深入的生活,怎么理解呢?”^⑪在《到群众中去!》中,她强调二者的促进关系,指出,“一个有经验的人同没有经验的人同时学习理论,收获是有很大的悬殊的。前者可以一点就懂,后者总是格格不

入。反之,有正确理论的人,和没有理论的人同时到生活中去,收获也是大不一样。前者可以在生活中发现无数宝藏,五彩缤纷,美不胜收,可以采撷其中的这点、那点写出好作品。后者则淹没在生活的海洋里,却一无所见,无所感兴,谈不上创作”^⑳。丁玲把论题推进到思想、生活、技巧合一的层面,认为这三方面的修养“必须联系在一起,相辅相成,同时进行,逐渐提高,逐渐深化,逐渐纯净,汇于一体,才能达到真正的思想上的解放和创作上的自由,写出来的作品才能达到深湛有致”^㉑。

丁玲的深入生活论的第四个问题是批评“我有生活”论。所谓“我有生活”论,是新中国成立后丁玲发现的在基层青年工作者中存在的一种比较普遍的现象,他们常说:“我有生活,就是不会写。”^㉒对此,丁玲指出,一是他们的生活比较狭窄,甚至是公式化、概念化的生活;二是他们的思想理论水平不够,不能很好地研究生活、分析生活。要解决好这个问题,一是必须在深入生活的基础上扩大生活面,二是提高自己的思想理论水平。只有这样,才能既有生活,又会写生活。

新时期之后,文艺思潮转型,深入生活被视为过时的思想和做法。这时,“我有生活”论产生了一些变体。比如写自己熟悉的生活,这种论点进一步发展,就变成了写自我,写内心。这种观点当然不再认为自己有生活,只是写不好,而是反其道而行,认为自己熟悉的生活乃至自己的生活才是最值得写的,这其实是把“写熟悉的生活”“写自己”与深入生活对立起来。对此,丁玲不以为然。1980年,在文学讲习所对青年作家讲话时,她直言:“正因为作家只能写自己最熟悉的生活,作家便应该继续深入生活,始终深入生活,努力熟悉日新月异的人民群众的新的生活。如果把写自己熟悉的和深入生活对立起来,因而远离人民的生活,结果只能使作家的耳目失聪,堵塞创作的源泉,使作品枯竭苍白。”^㉓可见,丁玲反对将“写自己所熟悉的”“写自我”与“写广大劳动人民的生活”对立的观点,认为这三者不但不矛盾,反而是同一个问题的不同层面,毕竟,对自我、自己熟悉的生活的认识,只有在广阔的现实生活中才能深化。因此,无论写自我,写他人,还是写大众,深入生活都是

必修课。只有深入生活,“作家生活的底子才可能更加厚实,他的创作也才可能有思想艺术上的深度和广度,才能有新的突破,写起来也才能得心应手,左右逢源”^㉔。

紧接着,丁玲提出了一个更具本体论色彩的问题——生活的意义问题。她说:“社会生活是多方面的,有沸腾的、绚丽多彩的、有意义的生活,也有凝滞的、平淡无奇的、无甚意义的生活,只有深入到人民大众沸腾的、发展变化的生活中去,使自己的思想感情与广大人民的思想感情一致起来,这样,作家从事创作,他的感受、他的想象才不是空泛的、虚无的,才有现实意义,才能感人至深。”^㉕丁玲的话看似家常,实则精警:固然到处都有生活,但并不是所有的生活都有意义,或者更准确地说,不同的生活意义是不一样的。而且,同样的生活,在某个时刻是有意义的,在另一个时刻,意义或许会打折扣。比如,新时期“写自我”之所以有意义,是因为之前的文学艺术太过于关注宏大话题,忽略了“自我”的存在与价值,这种忽略积累到一定程度就产生新的宏大话题,引发“轰动效应”。而当“自我”成为流行话题,甚至不断走向极端时,其意义就会打折扣,乃至消失。

丁玲的话很有启发。作家是意义生产者,捕捉有意义的生活是基本功。这种有意义的生活既在自身,也在周边,更在广阔的生活之中。

三、“我们宁愿只要一本好的书”

如果说阅读丁玲文论中关于思想与立场的文字令人感动,阅读她深入生活的论述发人深思的话,那么,阅读她谈艺术的文字则如漫步春日田园,赏心悦目。之所以如此,一则因为丁玲是著名作家,对艺术独具慧眼,往往别出机杼,妙语如珠。二则因为丁玲明白艺术就是艺术,离开了技巧,即使再有生活,再有思想,也不一定成功,因此极端重视艺术技巧,就像她引用爱伦堡的话所强调的,“我们宁愿只要一本好的书,不要一百本不好的书”^㉖。这使她有许多精深的见解。

小说是语言的艺术,丁玲很注意小说语言。她是“五四”文学之子,她早期的小说受欧化语言影响很深,也极富个性,但随着写作环境的变化与写作理念的深化,她在接受欧化语言的优点时,也越来越意

识到其弊端，“说一句话总不直截了当，总要转弯抹角，好像故意不要人懂一样，或者就形容词一大堆，以越多越漂亮，深奥的确显得深奥，好像很有文学气氛，就是不叫人懂得，不叫人读下去”^③。因此，她建议到群众中去落户时，要学习他们的语言。但学习群众语言，她也反对生搬硬套，反对“去掉一些装腔作势的欧化文字，而又换上一些开杂货铺似的歇后语、口头语，一些不必要的冷僻的方言”^④，反对“把群众的语言都拿来不加选择地用到我们作品的行文里”^⑤。说到底，她是要重新发明语言，既要用群众语言丰富文学创作，又要用文学创作丰富群众语言，实现文学语言与生活语言的双赢，因为，“作家笔底下的话，应该是人人心中所有，而不是人人笔下所有的”^⑥。

小说是写人的艺术。^⑦丁玲十分关注小说人物塑造问题，认为“文学创作，主要是要写人。思想是依靠写出活生生的人来表达的。人物写不活，读者也不会感动”^⑧，认为不写出人灵魂里的东西，光有点故事，意义不大。为此，丁玲强调作家深入生活要不断突破自己，扩大生活圈子。上文已简要提到，丁玲谈的是典型人物的塑造问题。在丁玲看来，“所谓典型，决不是东取一个人，西取一个人，把张三、李四、王五‘加’起来，或者‘乘’起来。也不是我们先从理论上上来一个典型，再用生活中的这个那个去拼凑”，而是要从自己“储蓄”的人物“得到启发，得到理论的认识，又联系到很多具体事件、具体人物”^⑨来补充、创造，“因为我们看到的、认识的，原来都还不是全面的人，不是典型的人，把他拿到车床上，对他加工、熔铸，费了一番功夫，这些人就有所改变了，张三就成了一个比较典型的人，比较有味道的人。如果张三和李四差不多，那就把他们融在一起，变成了王五，这个王五就包括了张三、李四，王五就更全面些，就更丰富些，就成了一种典型”^⑩。这种源于创作经验的理论，很值得学习。

对作品的深层意识和导向，丁玲十分敏感，往往能去蔽见真。比如，萧也牧的《我们夫妇之间》1950年在《人民文学》发表后，引发一片叫好声，丁玲却敏锐地发现了其中的趣味问题——小市民低级趣味问

题，“喜欢把一切严肃的问题，都给它趣味化，一切严肃的、政治的、思想的问题，都被他们在轻轻松松嬉皮笑脸中取消了”^⑪，因而予以公开批评。尽管由于当时的环境问题，这种批评给萧也牧带来巨大压力和一定伤害，但客观看，丁玲的观点是实事求是的，有见地的，即使对今天的文学创作也有一定借鉴意义。再如，新时期后，“伤痕”文学流行，对推动思想解放发挥了一定作用，但丁玲却很早就发现了其中的消极因素，一方面肯定它，因为现实中有伤痕，“不写伤痕是不行的”；另一方面又强调“作家是有自觉的人，不能光是叹气、受苦，还要引导”，要写得“乐观”“有力量”。^⑫这种意见，显然高人一筹。

在艺术性方面，丁玲思考最周密也最有启发的，是民族形式问题。丁玲思考民族形式问题，至少有两个动因。一是写作自觉。丁玲在写作中意识到欧化形式的不足，这促使她思考民族形式。她年轻时就曾想用《红楼梦》的手法写作《母亲》，但由于被国民党羁押，未能如愿；到延安后，她又想用《三国演义》的手法写反映边区革命的长篇小说，但由于储备不足，也未能如愿。二是理论追求。新中国成立后，民族化、大众化是人民文艺的目标，丁玲必须研究。新时期后，一味追求洋化，排斥民族形式，这反向逼迫丁玲思考、研究这一问题。

虽然兹事体大，但丁玲谈论时，却举重若轻，深入浅出。她先是从自己身边的人事写起，写自己碰到一个在延安长大的小孩不愿意看现代的戏，却愿意看《红楼梦》，因为《红楼梦》里的人物他“看得见，戏里的人物是模糊的”^⑬，写自己的小外孙特别喜欢看《三国演义》，却不喜欢看现代军事题材作品。这些身边“小事”让她思考一个大问题：为什么人们不喜欢现在的作品，却喜欢优秀的传统作品？这使丁玲意识到，“我们现在作品的形式太欧化了”，忽视了继承“中国形式、中国传统中的优秀的东西”。^⑭为此，她主动总结中国优秀传统文化的特点，认为其最大的优点就是“迷人”：“它不要你了解故事的前前后后、琐琐碎碎，它用感情引动你的感情”^⑮，让人一再回味。

上面讨论的是“写得怎么样”的问题。由此倒

推,丁玲又深究“写什么”的问题。她认为既然“文学是人学”,文学就要写人,但不是靠作者絮絮叨叨地说出来,而是“用具体的事”来写。她以《三国演义》为例,指出赤壁之战是那个时候最大的战争题材,通过这个题材把《三国演义》中的主要人物都写出来了,可以说“没有赤壁大战就没有《三国演义》”^⑤。丁玲讲的,其实就是抓题材、抓主题的问题。

解决了“写什么”的问题后,丁玲接着讨论“怎么写”的问题,认为中国传统小说擅长通过事来写人,“中国的传统形式里最吸引人的东西就是它每讲一件事、一个故事,它里面有很多小的故事,或者叫小事,拿那个小事把你要写的大事衬托出来了。人情入理,非常充分”^⑥。但写事写人“一定要讲情、讲理,也就是喻情于理”,而且一定“从社会来想问题,从人来看问题,从人与人的关系来看问题”。^⑦丁玲讨论问题时,不但析理,而且说事——分析作品,很有说服力。

四、“我们的感情太渺小”

思想、生活、艺术是丁玲文论的三个核心概念,但这三个概念并非各自为战,而是共同扎根于同一地基——热情——之上。正是这一共同的地基,使这三个概念不仅在不同的维度上持续深化、发展,而且交融共生,构成一个有机整体。可见,热情才是丁玲文论的根本。

正如瞿秋白对丁玲的评价——“飞蛾扑火,非死不止”——所显示的,热情是丁玲最鲜明的精神特质。正是这种精神的激发,使她年青时就对腐朽没落的封建之“家”心生愤火,出门远行。正是这种精神的爆发,使她在夜气如磐的旧中国感受到无法忍受的苦闷,成为“叛逆的绝叫者”。正是这种精神的支持,使她忍辱含羞,寄身魑魅世界。正是这种精神的感召,使她摆脱羁网,奔赴高原。正是这种精神的振作,使“昨天文小姐”化身“今日武将军”,纵横驰骋,纵情高呼。正是这种精神的烛照,使她沉潜人间,成为与人民同甘共苦的作家。正是这种精神的砥砺,使她成为风雪人间的苦思苦行者,成为人民文艺九死不悔的倡扬、躬行者。就在这颠沛波折、苦难辉煌的追求中,她由追光的飞蛾变成了发光的凤凰,

照亮自己,照亮文学,照亮世界。

这种精神特质不仅贯注于丁玲的生命中,而且贯注于其文学中。诚如有研究者所指出的,丁玲的文学是“有情”的文学,她的绝大多数作品都因真情而显豁、动人、敞亮,绝少造作,绝无虚假,绝不虚无。而且,随着阅历增加,认识深化,生活丰富,她的情感不仅投射于作品主要人物之身,而且流注于小说次要人物身上,流布于字里行间,产生溢出之美。比如,《太阳照在桑干河上》讲的是土改的故事,小说主要人物是暖水屯支部书记张裕民、农会主任程仁等土改积极分子,以及地主钱文贵、富裕中农顾涌等土改对象。小说中,这些人物固然可圈可点,但一些次要人物乃至边缘人物也立体可感,有的甚至比“主角”还动人,比如黑妮、侯忠全,特别是那个泪水横流的无名老太婆——开群众大会批斗钱文贵前,张裕民带着积极分子到侧屋商量,发现“房子里还剩下一个老太婆,她的牙缺了,耳聋了,脚不方便,却把一个脸贴在玻璃窗上,望着外面的群众憨憨的笑,眼泪镶在眼角上”,她看见张裕民等人进来,“呆了一会儿,好像忽然明白了什么,从炕那头爬了过来。头老是不停地摇着,她举着手,嘴张开,却什么也没有说出来。只是笑,笑着笑着,眼泪忽然像泉涌一样的流出来”。^⑧阅读这部小说时,最打动笔者的就是这个情节。这个仅出现了一次的人物什么也没有说,可又什么都说了。她那无声的泪水是最生动的语言,把中国共产党带领中国农民通过土地革命化寒冰为暖流的历史讲得动人心弦——中国共产党是冉冉升起的太阳,而老太婆和侯忠全等人眼中奔流的泪水,就是被太阳融化的农民心底的千年寒冰。

丁玲能做到这一点,是因为热情,是因为她拥有丰富、饱满、伟大的情感。这种情感使她能够看到更多的人,关心更多的人,爱更多的人。而这,也是丁玲文论的枢纽所在。丁玲强调作家要扩大、提升自己的情感。1949年,丁玲在青年团举办的青年讲座上谈读文学书问题,谈到冰心的作品,在肯定其意义和贡献后,也指出其作品中存在一种倾向,“把感情束缚在很渺小、很琐碎、与世界上人类关系很少的事情上,把人的感情缩小了,只能成为一个小姑娘,没

有勇气飞出去,它使我们关在小圈子里”^⑤。笔者以为,丁玲的这个论断是有道理的,而且这不是冰心一个人的倾向,而是“五四”时期一些作家共有的。究其极,丁玲谈的既是情感对象问题,也是情感扩容问题,更是情感质量问题。对作家来说,这是无法回避的根本性问题——对什么人情感,情感是否真挚,情感浓度如何,是决定作品质量的关键。对于人民文艺而言,关键就在于作家对人民的情感。为此,丁玲才反复强调作家要培养对群众的感情。1953年,她在一次会议发言中指出,虽然《讲话》后,作家改造了思想,转变了立场,“和人民的感情一致了”,可是仍然写不好,主要原因是“我们的感情太渺小,只是萤火虫的光,光小就燃烧不起来”,进而指出“只关心自己,没有对人民群众的感情,这是不行的”,最后强调“到群众中去,改造、丰富、培养、扩大对他们的感情”。^⑥这是讨论这个问题最好的文字。在“萤火虫的光”常见而精神灯火不彰的当下,简直可作座右铭。

除强调情感容量、质量、浓度外,丁玲还强调情感导向问题。1952年8月19日,在天津学生暑期文艺讲座上的讲话中,在谈到如何才能发现新事物时,丁玲提出了一个极有价值的观点:“应当把我们的感情放在新生的方面,不要放在死亡的方面。我们的感情同新生的东西的感情要是一致的,一道的;而不同情、不可怜将死亡的东西。”^⑦这当然不是说不可以写旧世界、旧生活、旧人物,问题的关键在于感情在哪边,在于情感导向。那些反映旧世界、旧生活、旧人物的作品之所以传世,主要就是因为它们不仅表达了对“旧”的憎,也表达了对“新”的爱,更发现、礼赞了从“旧”世界的废墟中萌生的“新”人“新”事。说到底,人类社会就是一个新旧更替、辩证发展的过程,文学艺术的一个核心作用就是发现、传达新价值、新道德、新人物、新生活。丁玲还以自己作品中的人物为例来说明这个问题,她坦言,自己作品中的人物“是渐渐在改变的。像莎菲这样的人物,看得出慢慢在被淘汰。因为社会在改变,我的思想有改变。我渐渐看到比较更可爱的人了,因此我笔下的人物也就慢慢改变了性格”^⑧。即使这些人物不能一下子

被淘汰,但在他们身上旧因素不断减少,新因素逐渐增多。这告诉我们,作家和其作品中的人物是在跟世界的博弈中成长的。

在丁玲那里,这个“新生的方面”不是抽象的,而是有具体所指,那就是社会主义,社会主义新中国,社会主义新中国的人民群众。她多次谈到这个问题。新时期之后,解构之风盛行,社会主义遭遇挑战,她谈得更频繁,更动情,更坚定,更直白。她直言,“文学家、作家都有爱、有恨。他们爱什么,恨什么是明朗的”。紧接着,她深情表白:“我们要爱我们的社会主义,爱我们社会主义现实主义的文学事业,不让一些脏东西来污染我们;我们要把爱这些东西成为我们的一种本性。我们要围绕我们的国家、人民、社会主义、社会主义文艺事业去爱、去拥抱,或者去恨、去攻击扫荡,要有这样一股热情。”^⑨

这就是丁玲的文学之根。就因为这个“根”,丁玲才飞蛾扑火般地追求共产主义,九死不悔;才深入生活,脱胎换骨,以群众为亲友;才极端重视艺术技巧,宁愿只要一本好的书,不要一百本不好的书。

本文是笔者编选的《跨到新的时代来——丁玲文论精选》一书的导读,该书由河北教育出版社出版。

注释:

①丁玲:《五四杂谈》,《丁玲全集》第7卷,河北人民出版社2001年版,第157页。

②冯雪峰:《关于新的小说的诞生——评丁玲的〈水〉》,《冯雪峰全集》第5卷,人民文学出版社2016年版,第61页。

③丁玲:《〈陕北风光〉校后感》,《丁玲全集》第9卷,河北人民出版社2001年版,第50页。

④1985年,在与华中师范学院师生交流时,丁玲提及瞿秋白在1930年代说过的话:知识分子参加无产阶级革命要脱胎换骨,直言自己那时候还不懂,直到有了后来的复杂经历才真正懂了,说:“就是要脱胎换骨,如果不脱胎换骨,这条路就只好走下去。”丁玲:《读生活这本大书——在华中师范学院的讲话》,《丁玲全集》第8卷,河北人民出版社2001年版,第464页。

⑤丁玲:《扎根在人民的土地上——在中国作协陕西分会

座谈会上的讲话》，《丁玲全集》第8卷，第473页。

⑥丁玲：《关于立场问题我见》，《丁玲全集》第7卷，第67页。

⑦丁玲：《文艺界对王实味应有的态度及反省》，《丁玲全集》第7卷，第75页。

⑧1982年在和北京语言学院留学生谈话时（《和北京语言学院留学生的一次谈话》，《丁玲全集》第8卷，第290页），1983年10月在湖南临澧创作座谈会上发言时（《从创作要有情谈起》，《丁玲全集》第8卷，第300页），1984年3月在文讲所同青年作家谈话时（《迷到新的社会生活里去——在文讲所同青年作家谈创作》，《丁玲全集》第8卷，第391页），同年9月谈创作时（《谈创作》，《丁玲全集》第8卷，第450~451页），她都谈到这个问题。

⑨丁玲：《关于立场问题我见》，《丁玲全集》第7卷，第65~67页。

⑩丁玲：《在前进的道路上——关于读文学书的问题》，《丁玲全集》第7卷，第124页。

⑪丁玲：《延安之行谈创作》，《丁玲全集》第8卷，第218~219页。

⑫丁玲：《回忆与期望——为纪念〈在延安文艺座谈会上的讲话〉发表四十周年答中国青年报〈向日葵〉编者问》，《丁玲全集》第8卷，第252页。

⑬丁玲：《谈写作》，《丁玲全集》第8卷，第268页。

⑭⑰⑱丁玲：《到群众中去落户》，《丁玲全集》第7卷，第363、361~362、359页。

⑮⑯⑰⑱丁玲：《从群众中来，到群众中去》，《丁玲全集》第7卷，第109、109、109、110、110页。

⑲丁玲：《到群众中去落户》，《丁玲全集》第7卷，第359页。

⑳丁玲：《文学创作的准备》，《丁玲全集》第8卷，第359页。

㉑丁玲：《到群众中去！》，《丁玲全集》第8卷，第244页。

㉒丁玲：《迷到新的社会生活里去——在文讲所同青年作家谈创作》，《丁玲全集》第8卷，第391页。

㉓㉔丁玲：《到群众中去落户》，《丁玲全集》第7卷，第365、366、365页。

㉕丁玲：《生活、思想与人物》，《丁玲全集》第7卷，第421页。

㉖丁玲：《在旅大小平岛苏军疗养院的一次讲话》，《丁玲全集》第7卷，第355页。

㉗丁玲：《从群众中来，到群众中去》，《丁玲全集》第7卷，第113、114页。

㉘㉙丁玲：《到群众中去落户》，《丁玲全集》第7卷，第364、363页。

㉚丁玲：《生活、思想与人物》，《丁玲全集》第7卷，第434、

435页。

㉛㉜丁玲：《到群众中去！》，《丁玲全集》第8卷，第246、245页。

㉝丁玲：《生活·创作·时代灵魂》，《丁玲全集》第8卷，第101~102页。

㉞㉟丁玲：《答〈当代文学〉问》，《丁玲全集》第8卷，第161、162页。

㊱丁玲：《生活·创作·时代灵魂》，《丁玲全集》第8卷，第102页。

㊲㊳丁玲：《从群众中来，到群众中去》，《丁玲全集》第7卷，第112、112页。

㊴丁玲：《谈写作》，《丁玲全集》第8卷，第268页。

㊵丁玲：《作家与大众》，《丁玲全集》第7卷，第45页。

㊶现在，艺术理念多元，现代主义、后现代主义艺术不再把人物作为小说的中心任务，但现实主义文学离不开人物，现实主义文学也仍然为人所喜爱，所以有必要谈谈丁玲的观点，以供参考。

㊷丁玲：《谈与创作有关诸问题》，《丁玲全集》第7卷，第337页。

㊸丁玲：《生活、思想与人物》，《丁玲全集》第7卷，第423页。

㊹丁玲：《文学创作的准备》，《丁玲全集》第8卷，第173页。

㊺丁玲：《作为一种倾向来看——给萧也牧同志的一封信》，《丁玲全集》第7卷，第259页。

㊻丁玲：《答〈开卷〉记者问》，《丁玲全集》第8卷，第11页。

㊼丁玲：《苏联的文学与艺术——在天津文艺青年集会上的讲演》，《丁玲全集》第7卷，第136页。

㊽㊾丁玲：《谈写作》，《丁玲全集》第8卷，第271、273页。

㊿丁玲：《和湖南青年作者谈创作》，《丁玲全集》第8卷，第318页。

㊽丁玲：《谈写作》，《丁玲全集》第8卷，第271~272页。

㊾丁玲：《和湖南青年作者谈创作》，《丁玲全集》第8卷，第319页。

㊿丁玲：《太阳照在桑干河上》，《丁玲全集》第2卷，河北人民出版社2001年版，第256页。

㊽丁玲：《在前进的道路上——关于读文学书的问题》，《丁玲全集》第7卷，第120页。

㊾丁玲：《作家需要培养对群众的感情》，《丁玲全集》第7卷，第372页。

㊿丁玲：《谈新事物》，《丁玲全集》第7卷，第316~317页。

㊽丁玲：《生活、思想与人物》，《丁玲全集》第7卷，第432页。

㊾丁玲：《根》，《丁玲全集》第8卷，第343页。