

在大多数人的印象中,中国现当代作家姚雪垠是以小说创作闻名于世的。姚雪垠在中国现代文艺理论发展上的贡献几乎无人知道。其实,与文学创作相比,姚雪垠在文学批评实践中所取得的文艺理论成就绝不逊色,完全可以跻身中国现当代大文学批评家行列。在中国现当代作家中,姚雪垠不但在文学创作上开辟了一条历史小说创作的新路,而且在现实主义文学理论和长篇历史小说美学上也取得了独特贡献,形成了较为完整的体系。

姚雪垠的这种中国现实主义文学理论是以追求真理为目的的,这与追求自由为目的的中国现代自由主义文艺理论形成了鲜明的区别。朱光潜在《自由主义与文艺》这篇论文中集中概括了中国现代自由主义文艺观。这种自由主义文艺理论认为,第一、文艺应自由,意思是说它能自主,不是一种奴隶的活动。奴隶的特征是自己没有独立自主的身份,随时都要受制于人,就这个意义说,人都多少是自然需要的奴隶,脱离不了因果律的命定,没有翅膀就不能高飞,绝饮食就会饿死,落在自然的圈套,便要受自然的限制。“惟有在艺术的活动方面,人超脱了自然的限制,能把自然拿在手里来玩弄,剪裁它,重新给予它一个生命与形式。而他的这种作为,并不像饮食男女的事,有一个实用的需要要在驱遣,它完全服从他自己的心灵上的要求。”第二、文艺不但自身是一种真正自由的活动,而且也是令人得到自由的一种力量。“艺术使人自由,因为她解放人的束缚和限制。第一,它解放可能被压抑的情感,免除弗洛伊德派心理学家所说的精神失常。其次,它解放人的蔽于习惯的狭小的见地,使他随时见出人生世相的新鲜有趣,因而提高他的生命的力量,不致天天感到人生乏味。”文艺的自由就是自主,就创造的活动说,就是自主自发。“文艺所凭借的心理活动,是直觉和想象,而不是思考和意志力,直觉和想象的特性是自由,是自主自发。”(《朱光潜全集》第9卷,安徽教育出版社1993年版,第480—481页)与这种中国现代自由主义文艺观不同,姚雪垠推崇中国现实主义文学理论。

首先,姚雪垠尖锐地批判了文学想象万能论,认为文学是想象的产物和文学作品的成功与否完全在于作家的能力这些文学观念是浅薄的,这种文学想象万能论是观念论的,是受了浪漫主义文学观的余毒。(《姚雪垠文集》第17卷,人民文学出版社2010年版,第7页)。在作家的天才和世界观的关系上,姚雪垠认为作家需要正确的科学的宇宙观几乎比需要天才还要重要。

其次,姚雪垠反对文学是情感的产物。在作家的理智和情感的关系上,姚雪垠认为作家的情感和理智是矛盾而又统一的,“作家在选取题材,处理题材,以及完成他的写作过程中,他的情感固然起重要作用,而理智所起的作用更要重要。”(同上,第28页)强调科学的思想武装,“如果想避免无意中把有毒的、庸俗的,甚至卑下的情感传染给人,作家也必须使自己用科学的思想(理智)来支配情感,洗炼情感。”

最后,姚雪垠坚决反对作家脱离现实生活,认为那些脱离现实生活的作家“把自己关在屋子里,凭着想象,凭着热情,凭着技巧与天才,所写出来的东西只能是浮面的、空洞的,甚至是歪曲。这些作家本身既不站在斗争的尖端,他们的作品当然不容易成为时代所必需。”(同上,第25页)。在姚雪垠看来,那些终年关在屋子里的作家,就不会对宇宙的变化发生敏感,同样也不能对现实世界有深刻认识。而只有生活得深、观察得深,才能够思想得深。

姚雪垠的这种中国现实主义文学理论是以追求真理为目的的,姚雪垠认为:“凡是真理都是客观的,都是存在于客观社会现实里边的。只有忠实于现实的人,才能够从现实中发现真理。”因此,姚雪垠认为那些不敢正视现实、深入现实的人,不配做作家;那些对现实生活认识肤浅的人,不配做作家。在姚雪垠看来,忠实于现实,故忠实于真理;深入于现实,故不能不有真挚、真爱,真的感情,不能不有所拥护,有所抗议,拥护那合乎真理的,而抗议那违反真理的。有了这,你的作品就充实;没有这,你的作品就空虚。有了这,你的作品就深刻;没有这,你的作品就肤浅。有了这,你的作品就崇高;没有这,你的作品就庸俗。(同上,第156—159页)。在这个基础上,姚雪垠深刻地把握了客观与主观、内容与形式、热情与小趣味、历史真实和艺术虚构、艺术感染力与文学的娱乐作用等等关系上,形成了相当完整的现实主义文学理论。

在客观与主观的关系上,姚雪垠认为作品所表现的现实是否忠实、是否深刻是主要的,而作品的倾向则是次要的。作家的世界观,作家的倾向,自然是不能够轻视的。但是,“单只有正确的世界观,好的倾向,没有深入现实的生活,你可以写口号文学、宣传文学、公式主义的作品,然而你写不出来真正的艺术作品。反过来看,只要你曾经在现实中深刻地生活过,透彻地认识过,你写出来的作品自然会内容深刻、丰富,具备

姚雪垠在文艺理论上的贡献

□熊元义

着好的倾向。”(同上,第156—157页)因此,姚雪垠提出主观倾向应服从客观生活,我们首先重视生活,其次才重视倾向。

在内容与形式的关系上,姚雪垠认为作品的成功与否,内容深刻是主要的,艺术技巧则是次要的。是内容决定形式,而不是形式决定内容。内容愈深刻的作品,愈能够感动人,愈能够引起广大的共鸣,愈能够抓住多数人的灵魂,愈能够引导人们恨所当恨的,爱所当爱的,愈能够使人们接近真理。一句话,深刻方能感人,能感人方能影响人。(同上,第159页)。

在热情与小趣味的关系上,姚雪垠提倡真挚、真爱、真的感情,轻视小趣味。姚雪垠认为,自古而今,无论中外,凡是伟大作家对现实都极忠实,凡是伟大作品所表现的现实都极深刻。而忠实于现实,才能够深入现实,深入现实之后,才能够透彻地理解现实,对现实发生热情;而这热情,反过来又督促你忠实于现实,深入于现实,脱离现实,对现实的热情便要减弱,热情枯竭之后,就更不愿接触现实。而写一些不痛不痒的东西只能算是小趣味,不能算做热情。姚雪垠在深刻区别热情与小趣味的基础上认为:“热情是向外奔放的,小趣味是向内收敛的;热情使你进取,而小趣味使你退隐。”(同上,第158页)。那些对现实抱超然态度的人是写不出感动人的伟大作品的。

在历史真实和艺术虚构的关系上,姚雪垠强调了作家对现实生活的艺术反映,反对离开现实单纯强调理想,认为“虚构应该扎根于历史的深厚土壤,而不是扎根于脱离历史的空想。”(同上,第67页)。在这个基础上,姚雪垠提出了“深入”与“跳出”的文学理论,认为“写历史小说毕竟不等于历史。先研究历史,做到处处心中有数,然后去组织小说细节,烘托人物,表现主题思想。这是历史真实与艺术虚构的关系,也就是既要深入历史,也要跳出历史。深入与跳出是辩证的,而基础是在深入。”(《茅盾 姚雪垠谈艺书简》,人民文学出版社,2006年,第18页)。1985年1月,姚雪垠对这种“深入”与“跳出”的文学观有所升华和扩展,认为杰出的作家“或者对现实生活,或者对历史生活,在各自要写的生活领域,都需要一是深入,二是跳出。深入生活是跳出的基础和前提,而跳出是来自深入,虚构源于现实(历史是以往的现实)。能跳出才能有艺术,才有创作。”(《姚雪垠文集》第19卷,人民文学出版社2010年版,第198页)。

在艺术感染力与文学的娱乐作用的关系上,姚雪垠严格地甄别了有些无聊的有趣和艺术感染力的不同。姚雪垠虽然赞同小说应该有趣味,能够吸引人;但他不用“趣味”一词,而是用“艺术魅力”一词。(同上,第518页)。而姚雪垠之所以用“艺术魅力”一词而不用“趣味”一词,是因为“趣味”毕竟反映的是人的主观嗜好。姚雪垠认为真正的艺术不靠色情,不靠离奇古怪的情节。有些无聊的有趣,也有人入迷,但不能打动人心。而艺术感染力是能打动人心,使人感动的。《红楼梦》非常吸引人,令人百看不厌,但是《红楼梦》丝毫不依靠曲折离奇的情节,更不制造惊险的故事,它吸引人是它内部的逻辑,情节本身的逻辑。

姚雪垠这种现实主义文学理论虽然对浪漫主义文学理论重视不够,甚至相当忽视,但是由于它是中国“五四”新文学运动中更为先进的力量——现实主义文学运动的总结和概括,所以仍然具有强大的生命力。

不但姚雪垠的中国现实主义文学理论以追求真理为目的,而且他的文学批评观也是以真理为标准。姚雪垠虽然偶尔涉及文艺批评,但是他的这些文学批评不但十分犀利,而且相当透彻。姚雪垠划分中国“五四”新文学革命为“文体革命”和“文学革命运动”前后两个阶段、梳理周作人的文艺思想演变过程并指出他同鲁迅的不和是两条道路的决裂、总结茅盾在中国新文学运动中的卓越贡献、批评臧克家诗集《泥土的歌》的有些诗的主观的“真”和客观的“真”不能够溶合渗透以及细腻解剖臧克家的冲淡与陶潜王维的冲淡的不同,等等,都是中国现当代文学批评史上不可多得的优秀文学批评。姚雪垠不但在这种文学批评实践中留下了丰富的文艺批评思想,而且在深刻把握作家与文学批评家的关系的基础上提出了不少精辟之论。首先,姚雪垠认为美与丑是有客观标准的。姚雪垠指出,美与丑毕竟有一个客观标准,并

不是“仁者见仁,智者见智”,也不是“各是其是,各非其非”,漫无标准。这标准就是真理。其次,姚雪垠充分肯定文学批评的作用,认为深入、切实的文学批评是文学创作实践的指路灯。“文坛上如果没有批评,固然可以万邦协和,相安无事,但进步也不免停滞起来。批评不是相轻,而是相助。是求好的得以发扬,坏的得以改正。”在这个基础上,姚雪垠认为文学批评家与作家的关系是诤友关系,“批评家不是作家的敌人,也不是作家的捧场者,而是诤友”。然而,姚雪垠所期望的作家和文学批评家成为诤友的现象却很少出现。一个不可忽视的原因就是作家缺乏接受文艺批评的雅量。因此,姚雪垠既反对小圈子作风,也反对主观主义,认为“门户之见,主观主义,和残留的旧文人的傲慢习性,都会阻碍作家和批评家握手起来”。恳切要求作家既不要过于自私,也不要过于自恃。“倘若批评家指出真正毛病,作家应该毫无吝惜的将原作加以修改,好让这作品对社会发生更好的影响。”这就是说,作家对批评既要虚心,也要自信。若不虚心,就不能接受批评;若不自信,就不能对批评有所选择。姚雪垠在对作家提出这些要求的同时,对文学批评家也提出了严格要求。这就是姚雪垠提出了不同于“捧杀”和“棒杀”的“默杀”这个概念。姚雪垠认为,如果“只见创作,不见批评,不管作品好也好,歹也好,大家默然。从表面上看,文坛上风平浪静,一团和气,但是这种现象的骨子里却很坏,它会使文坛荒芜起来。”这就是“默杀”。而文学批评家要开展深入、切实的文学批评,就“不仅要有社会科学修养,同样也须具备着美学知识,而对于现实生活知道得愈多愈好。如是,批评才能深入、切实,成为创作实践的指路灯。”(同上,第144—146页)。1944年,姚雪垠在批评臧克家的诗集《泥土的歌》时对当时文学批评的现状及其形成的原因进行了解剖。姚雪垠不但指出了当时理论落后在创作后面这个事实,而且深刻地解剖了这种文学批评现状产生的原因。但是,姚雪垠却没有肤浅地追究文学批评家单方面的责任,而是认为“如今大家都不肯态度严肃地写批评,一部分实在应该由批评家去负,一部分应该由我们作家来负”。这是全面而深刻的。接着,姚雪垠深入地挖掘了严肃的文学批评少的原因,认为“即让有人想做批评家,不是限于修养、便是限于气度,不能够担当得起这严肃的任务;至于作家方面,气量之小,也往往与所谓批评家不相上下,只愿意听颂词,不高兴听良言。这样一来,大家都不敢坦白说话,都不要民主作风,都当面做乡愿而背后做山大王,唯我独尊。严肃的批评也就少了。”姚雪垠尖锐地批评了诚恳恳切地批评别人或接受别人批评的双重障碍,“一重是自信过强的,唯我独尊的英雄主义或主观主义;一重是小圈子作风,行帮作风。”主观主义和小圈子作风常常是互为因果,相生相成的。有些文学批评家主观色彩太强,把自己封锁在小圈子里,对圈外人缺乏诚恳态度,甚而不是一笔抹杀,便是默杀。有些作家犯了同样的毛病,一方面不肯接受别人(特别是小圈子以外的人)的批评,一方面常爱拉几个自家人写一点替自己捧场的批评。(同上,第181页)。姚雪垠所指出的文学批评的弊病至今似乎更为严重。可见,姚雪垠的文学批评思想仍然没有过时,值得后人倍加珍视。

正是由于姚雪垠在文艺理论上造诣深厚,所以他能够在文化大革命结束后,自觉抵制各种错误的文艺思想并积极地推动中国文艺界的思想解放运动。如果人们认真研究《茅盾 姚雪垠谈艺书简》(《茅盾 姚雪垠谈艺书简》,人民文学出版社2006年版,第67页),就会发现姚雪垠是中国当代文艺思想解放运动的先驱。

从1974年7月到1980年2月,在这7年时间里,姚雪垠为长篇历史小说《李自成》的创作问题和作家茅盾通信88封。《茅盾 姚雪垠谈艺书简》收入了他们围绕长篇历史小说《李自成》的创作问题和其他重要文艺理论问题的通信73封。姚雪垠和茅盾这些信中的美学思想曾经极大地推动了20世纪70年代末和80年代初中国文艺界的思想解放。1977年6月25日,姚雪垠摘抄茅盾关于《李自成》第二卷的评论在《光明日报》发表,认为这是一个新的历史时代开始的标志。这就是说,姚雪垠(包括茅盾)在推动中国当代文艺思

想的解放运动中是相当积极和自觉的。

首先,姚雪垠(包括茅盾)推动了中国当代文学评论的深入。姚雪垠和茅盾在通信中不但有力地抵制了当时文艺批评不谈艺术的不良倾向,而且尖锐地批评了当时文学创作的简单化、公式化、表面化的现象。姚雪垠认为茅盾关于长篇小说艺术方面的探讨“正是我们文艺评论界多年来所忽略了或回避不谈的。”(同上,第67页)而“许多年来,没有人能细谈艺术,文学作品的欣赏和评论,只剩了几条筋,影响很坏。”(同上,第91页)。姚雪垠坚决反对文艺创作的简单化、公式化、表面化,“不论小说或电影,看了开头就大体知道结局,好人和坏人都可以一眼看清,连儿童都立刻知道刚出现的是好人或是坏人。满足于将敌人从表面上加以丑化,千篇一律,千人一面,而不肯写人物的深处,不追求写典型环境的典型性格。有的作品只能将敌我斗争的故事写得曲折一点,但无救于表面化。”(同上,第85页)追求“艺术的完美和深度”。姚雪垠在写《李自成》的过程中有意识地探索了长篇小说的美学问题。姚雪垠和茅盾的通信从《李自成》的创作实际出发,除内容方面的问题之外,集中探索了一些艺术上的问题,包括如何追求语言的丰富多彩,写人物和场景如何将现实主义手法和浪漫主义手法并用,细节描写应如何穿插变化,铺垫和埋伏,有虚有实,各种人物应如何搭配,各单元应如何大开大阖,大起大落,有张有弛,忽断忽续,波诡云谲等等。姚雪垠把这些要在文学创作实践中探索的艺术技巧问题统称“长篇小说的美学问题”,茅盾则用“艺术技巧”概称。姚雪垠高度肯定了茅盾的文艺评论,认为茅盾对长篇历史小说《李自成》的分析和评论,“实为文艺评论的典范。”(同上,第57页)。姚雪垠不仅重视茅盾的文学批评,而且努力推动这种正确的文学批评成为中国文学批评的发展方向。姚雪垠反对简单化的文学批评,认为“简单化是目前文艺批评与创作的大病。”(同上,第84页)提倡茅盾的文学批评。后来,姚雪垠从茅盾的信中将谈论小说艺术的部分抄出来发表,“推动重视艺术性的文艺风气。”(同上,第91页)。1977年,《光明日报》发表了茅盾致姚雪垠的主要谈论小说艺术技巧的书信摘要,极大地提高了人们对艺术的认识。而姚雪垠(包括茅盾)之所以能够推动文学批评的科学发展,是因为他们不计个人得失,不断追求真理,不断追求进步。姚雪垠(包括茅盾)的这种文学研究在20世纪80年代中期形成了潮流。

其次,姚雪垠推动了中国现代文学史写作的深入。姚雪垠提出中国现代文学史的两种编写方法,推动了中国现代文学史写作的深入。1980年1月15日,姚雪垠在致茅盾的信中认为中国现代文学史应对“五四”前夜的文学历史潮流给予充分论述。接着,姚雪垠提出了关于中国现代文学史的两种编写方法。一种是目前通行的编写方法,只论述“五四”新文学以来的白话体文学作品。另外有一种编写方法,打破这个流行的框架,论述的作品、作家、流派要广阔得多,故名之“大文学史”的编写方法。姚雪垠所说的“大文学史”,第一,要包括“五四”新文学运动以来的旧体诗词、还有民国初年和“五四”以后的章回体小说家,也应该将其中较有成就的在新文学史中加以论述,“以上是对中国现代文学史考虑的另一种编写方法,仍以‘五四’以来的文学主流为骨架,旁及主流以外的各派作家和诗人,决不混淆主次之分。”(《茅盾 姚雪垠谈艺书简》,人民文学出版社2006年版,第131页)。姚雪垠着重提到了与新文学运动对抗的流派“礼拜六派”。在发表此信所加的跋中,姚雪垠又提了这样几个作家:从“礼拜六派”分化出去,为“五四”新文学运动作出过贡献的作家刘半农,在包笑天和张恨水这一部分作家中起过较大影响的徐枕亚,抗战末期和大陆解放前夕应该提一提徐枕亚,当上海的女作家应该提到张爱玲。另外,有些住在海外的华籍作家,只要具有一定影响,当然也应该写进中国现代文学史中。而这种“大文学史”观就是对当时通行的中国现代文学史的“重写”。姚雪垠的这种“大文学史”观是他推进中国当代文学评论深入的结果。1980年9月28日,姚雪垠提出了编写中国现代文学史的两个原则,一是编写文学史,必须从具体作品出发,尽可能做到实事求是;二是编写现代和当代文学史要站在中华民族的立脚点进行工作,放眼看各个流派,各个方面。中国当代那些“重写文学史”的人不但在重写文学史中少提甚至不提姚雪垠,而且埋没了姚雪垠这种独特的贡献。

当然,姚雪垠的这种文艺思想不能说没有任何缺憾。这就是姚雪垠的文艺思想过于偏重现实主义文艺理论而轻视浪漫主义文艺理论,甚至在有些方面还贬斥浪漫主义文学观。因而,当20世纪80年代中期以后中国当代文坛流行浪漫主义文学观时,姚雪垠包括他的文学创作就难免遭到排斥和轻视。姚雪垠的文学作品包括文艺思想的这种命运在一定程度上折射了中国现当代文学的曲折发展。

民国时期的乡村图景与绿林社会

——重读姚雪垠的《长夜》

□刘 宁

姚雪垠创作于1940年代的长篇小说《长夜》对民国时期乡村破败图景的展示,绿林好汉复杂人性的剖析,以及土匪黑话的运用,都表明作家在创作早期,就已呈现出较成熟并且独特的艺术特色。

《长夜》通过描述豫西李水沫这支杆子队伍的传奇生活,以绑票、与红枪会征战、军阀收编等事件,折射出1920年代中国广大农村曾经发生过的、大同小异的普遍现实,再现了民国时期乡土中国荒凉、动乱的社会图景。

首先是田园荒芜,民不聊生图。“下弦月透过薄云,照着寒冷的雪的荒原。这一群土匪带着肉票,在寂静的荒原上匆匆前进,冰冻的雪花在脚下沙沙的响,有时打破落的村庄经过,常不免引起几声狗叫。”农门大门口外的水池中,横七竖八地躺着许多小孩的尸体,垂死的老人倒在地上,血液混合着脑浆从嘴角流了下来。时隔60多年,《长夜》至今读来仍有震撼人心的艺术魅力。正如作家为小说命名为“长夜”一样,20世纪20年代的乡土中国仿佛就处于这茫茫的黑夜之中,而事实上,这种黑暗自19世纪后期就已经开始了,白莲教起义、回民造反、捻军叛乱,中华帝国晚期社会动乱不止。至20世纪上半叶,这种态势愈演愈烈,仅1916年到1928年,军阀间就爆发了无数次战争,加之水灾、旱灾、蝗灾、瘟疫,中国大陆上民不聊生。对于老百姓来讲,谁不想安居乐业?可是兵灾,就是匪荒,老百姓没有一天安生的日子。第二幅图景是土匪队伍与红枪会激战。红枪会是当时北中国农民为了抵抗土

匪的侵扰而自发形成的组织,在快枪还不普及的时代,红枪会利用咒符幻想着自己具有刀枪不入的神功,颇有号召力。小说描写李水沫带领队伍向红枪会驻扎的区域进攻,激战场面相当惨烈,土匪势力与地方武装的血腥残杀加剧了时代的悲剧。第三幅画面呈现的是土匪与军阀之间的混战。民国时期,中国社会的军事化使土匪成为强有力的武装,不仅出现全盘接收匪帮加入正规军的现象,而且从前的军事集团蜕变成为大股的杆子队伍的事件也是经常发生,并利用时局动荡所产生的新的匪帮来动摇对手。土匪力量之强大,使得所有的政客——包括外国侵略者,都被迫来拉拢他们,其实,土匪远非别人棋盘上的棋子,在军阀时期,他们是政治平衡的重要因素,已经达到不能等闲视之的程度。

上述三幅图景勾勒出民国时期一个动荡不安的乡村社会,逃亡、死去是那个时代几乎所有人遭遇的悲惨命运。

二

《长夜》描写了民国动荡社会中,一群为生活所迫的农民,不得已走上了强梁之路。这些社会越轨人群是原始的革命者,属于流民的行列。它和中国历史上诸如饥民、灾民等词语一样,都有相同的意思,最著名者莫过于“流寇”,多系流民而走险激变而成。从社会学角度讲,一个已经按照某种认可的社会规范整合的社会结构,其成员必然要取得一定的社会角色,首先是职业角色。大概从春秋战国时期起,中国社会就已划分出了士农工商四业。然而,再牢固的社会整合也会呈现出裂痕,流民

的尊严和自重,于是粗话、杀人、强奸、掠夺、放火,诸多暴力行为都会呈现出来。暴力是一种难以消解的仇恨的外在呈现,它是人性深处恶魔性因素的一个突出表现。在中国的传统农业社会中,长期的贫富不均和土地兼并,必然会出现大量丧失土地的农民,在他们的背后有一个江湖世界支撑起其生存空间。《长夜》真实地描写了这个江湖社会的暴力行为。出于一种原始的报复心理,许多将像发疯一样喜欢杀人。茅缸里,有一双穿绿色棉裤的小孩的半截腿露出屎上,还在动弹;披头散发抱着一个婴儿的女人被砍死在草庵中;一位姑娘遭到众多土匪的轮奸,土匪的暴行已经达到让人触目惊心的地步。

然而,既然为人,也会有人性善的一面,尤其是对那些被逼迫做强盗的人来说,中国传统道德伦理,在他们身上仍能体现出来。刘老义、吴姓的强盗,他们当土匪抢夺女人,从朴素的情感上讲就是想有个温暖的家,让孝顺的儿媳妇在老人身边伺候着,并给他生个孩子。小农经济社会中儒家文化训诫的孝道不可小觑,即就是为匪,孝仍是他们遵循的道德。更何况,任何一种社会职业都会有其必须遵守的道德操守。绿林社会最看重的是兄弟情。四海之内皆兄弟是这些草莽英雄的人生哲学,所以李水沫面对充满浪漫传奇色彩,但实际上充斥着莫大的心理危机。因此,尽管吸食鸦片会对人体产生很大的危害,但是烟土能够缓解艰辛生活而产生的紧张情绪,所以它便成为几乎所有土匪都吸食的物品。可见,绿林社会里具有太多恶的因素。

《长夜》为我们勾画出一系列土匪形象。李水沫的英雄仗义,王成山的善良诚实,薛正礼的忠厚寡言,赵狮子的暴躁凶残,瓢子九的油滑、刘老义的絮叨、陈老五的吝啬都各具特色。在正常状态下,安详的生活往往会被遮蔽人性中复杂的内容。然而,一旦将人放置在一种特殊的情境下,则就不同了。比如说战争、灾难,会将人性中诸如善与恶,诚实与虚伪,勇敢与怯懦等等,完全呈示出来。人性中最核心的内容是生命的尊严。可是对土匪而言,刀头嗜血、朝不保夕的生活已经迫使他们放弃了生

三

《长夜》里大量使用了土匪黑话,这在整个20世纪中国文学中都是一个