

# 中国当代文学史

黄兵明 主编

北京银冠电子有限公司

# 目 录

|                         |       |
|-------------------------|-------|
| ◎“五四”新文学传统的转型 .....     | 1     |
| ◎战争文化规范与小说创作 .....      | 1 0   |
| ◎确立现代历史叙事模式 .....       | 2 1   |
| ◎双百方针前后的文艺界思想冲突。 .....  | 3 2   |
| ◎历史题材创作的繁荣 .....        | 4 5   |
| ◎进入汉语世界的多民族文学 .....     | 5 4   |
| ◎时代的抒情与个人的思考 .....      | 6 3   |
| ◎“五四”新文学传统的复苏 .....     | 7 5   |
| ◎文学创作中人道主义思想的兴盛 .....   | 8 4   |
| ◎改革开放政策下的社会与文学的责任 ..... | 9 1   |
| ◎乡土小说与市井小说 .....        | 9 8   |
| ◎西方现代主义文学的引进与影响 .....   | 1 0 6 |
| ◎先锋小说的文化背景和文化意义 .....   | 1 1 6 |
| ◎新写实小说与新历史小说 .....      | 1 2 4 |
| ◎社会转型期的文学特点 .....       | 1 3 2 |
| ◎无名状态下的个人写作立场 .....     | 1 4 1 |
| ◎新的写作空间的拓展 .....        | 1 4 8 |
| ◎坚持民间理想的文学创作 .....      | 1 5 5 |
| ◎当代作家小资料 .....          | 1 6 4 |

## ◎“五四”新文学传统的转型

1949年7月召开的全国第一次文代会上，周恩来总理代表中共中央在会上作政治报告，明确表示庆贺“从中国第一次大革命失败以来逐渐被迫分离在两个地区的文艺工作者在今天的大会师”。这“两个地区”是指解放区和前国民党统治区，他用相同的口吻高度评价来自这两个地区的文艺工作者：“在解放区，许多文艺工作者进入了部队，进入了农村，最近又进入了工厂，深入到工农兵的群众中去为他们服务，在这方面我们已看到初步的成绩，在以前的国民党统治区，革命的文艺工作者坚持着自己的岗位，在敌人的压迫之下绝不屈服，保持着从五四以来的革命的文艺传统。”<sup>1</sup>在会上，还由周扬和茅盾分别作了总结两个地区文艺运动经验的报告。但我们如果比较一下两个报告人的报告文本和发言态度，就会发现一些有意思的差别。周扬刚开始宣读报告就用斩钉截铁的口气宣布：“毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》规定了新中国的文艺的方向，解放区文艺工作者自觉地坚决地实践了这个方向，并以自己的全部经验证明了这个方向是完全正确，深信除此之外再没有第二个方向了，如果有，那就是错误的方向。”<sup>2</sup>按这样的思路，他介绍解放区文艺的经验理所当然是作为未来

新中国文艺的方向来推广的。而茅盾的报告虽然也是总结斗争经验，但更重要的篇幅是用在检讨前国统区的革命文艺运动中的种种“错误”倾向，尤其引人注目的是从理论与创作两方面批评了抗战时期捍卫“五四”新文学传统的一面旗帜胡风 and 团结在胡风周围的一些进步作家。很显然，两个地区、两种传统在未来文艺发展道路上所处的主次、重轻关系摆得非常明确。当然，能参加这次会议的代表都是经过认真选择的，属于“人民需要的人”<sup>3</sup>（毛泽东语），这本身就体现了一种崇高的荣誉，因为还有许多在“五四”新文学发展中作过重要贡献的文学家被排除在大会的外面，如创作《边城》的著名作家沈从文，主编《文学杂志》的著名美学家朱光潜以及在沦陷区大紫大红的女作家张爱玲。

全国第一次文代会是一个标志，预示了即将拉开帷幕的中国文学新阶段将由来自解放区战争实践的文艺传统为发展基础，同时也在思想斗争和思想改造的基础上有条件地吸收“五四”革命文艺传统的战斗力量。这样的新的文艺阵容的组合工作，早在 1948 年就加紧展开了。那一年，中共领导下的香港文化工作委员会策划的文学理论刊物《大众文艺丛刊》创刊，充满火药味地批判文坛上各种倾向：有郭沫若的《斥

反动文艺》一文激烈批判沈从文、朱光潜、萧乾等“资产阶级”作家，又有邵荃麟、胡绳、乔木（乔冠华）等对左翼阵营内的胡风的文艺理论和路翎的小说进行了集中的清算。与此同时，中共领导下的香港另外几家进步刊物也一起配合对国统区有较大影响的作家创作进行了有计划的批评，被批评的作家有姚雪垠、骆宾基、钱钟书、臧克家、李广田等，范围相当广，相对照的是他们对解放区文艺创作进行了热情洋溢的介绍和肯定性的评价。因此，后来的文学史家有理由认为，1948年的这场批判和“再评价”运动，正是“在为文学史的评价做准备，所要争论（争取）的正是文学史（以及现实文坛）上的主导地位。”<sup>4</sup>可以说，这场批判运动的结果和目的，就是有明显政治倾向性的全国第一次文代会的召开。

第一次文代会的召开虽然意味着新政权领导下的文艺阵营已经建立，但是并没有宣布阵营内部的思想斗争已经结束。当代文学的两大传统虽然已分清了主次地位，但两种价值观念、两种美学修养、两种文化实践，仍然存在着尖锐的冲突，并通过政治运动的形式一再表现出来。50年代初期的文学史是由一系列的批评与自我批评构成的，到1954年和1955年，毛泽东亲自发起对古典文学研究专家俞平伯《红楼梦研

究》的批判和对文学理论家胡风及其“集团”的镇压，可以说是这场冲突的顶峰。俞平伯一生研究古典小说《红楼梦》，学术上有许多开创性的贡献，这是谁也抹杀不了的，他的学术成果之所以被挑选为一场声势浩大的全国性批判运动的典型，主要是他的学术研究方法来自于“五四”新文学的开创者之一胡适的学术传统，40年代末胡适离开大陆远走美国，但他对留在大陆的现代知识分子依然具有巨大影响，这种影响不但体现在政治立场，更多的是体现在学术研究的思维方法上。胡适一生强调实用主义的思想方法，强调重实验，重证据，不迷信，不盲从等等，在30年代，胡适曾用这种思维方法来劝阻青年接受马克思主义，到了50年代，在当时战争文化心理支配下的特定革命历史时期要求人们--特别是知识分子--抛弃自己的旧世界观，同时焕发出战争时期所有的巨大热情来投入新生活的创造，这套思维方法不能不成为一种消极的障碍，毛泽东抓住俞平伯为活靶，真正目的是掀起一场“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”<sup>5</sup>。果然，批判俞平伯的《红楼梦研究》不久，运动就转向了社会科学领域批判胡适唯心论的运动，接着又推动了大规模的知识分子思想改造运动。而胡风，则是30年代左翼文艺运

动中诞生的左翼文学理论家，他把世界革命文艺理论及其实践经验与抗战以来的“五四”新文艺战斗传统相结合，总结出自成体系的文艺思想。在鲁迅逝世以后，他自觉继承鲁迅所开创的现实战斗精神的实践道路，用现实主义的理论来指导和影响文艺创作实践，他通过编辑《七月》、《希望》等刊物和丛书，团结了一大批向往革命的文学青年，在抗战文学运动中产生过重大的影响。但胡风的所有文学实践都是以知识分子的启蒙立场为出发点的，他强调知识分子应该带了“五四”的战斗传统进入抗战，在接近大众的过程中通过学习大众的思维方式、感情方式和认识生活的方式，来更好地引导大众参加抗战并在抗战实践中逐步提高自己，他还坚持对蕴涵于大众中的“精神奴役创伤”进行批判。这些鲜明体现了“五四”启蒙传统特征的思想与毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》从战争要求出发强调知识分子自觉改造思想感情，无条件地到工农兵群众中去，为工农兵服务和为政治服务的思想，实质上是存在着较大的差异。由于40年代解放区和国统区的生活环境不一样，这些差异还不明显，50年代毛泽东的文艺思想成为全国文艺的总方针时，这些差异就不能不尖锐地表现出来。但胡风本人主观上并没有意识到这些差异的严重性，他把它看成

是来自解放区的一些理论家在解释毛泽东文艺思想时发生的理论偏差，为了让毛泽东直接理解他的理论观点，他根据自己对马克思主义文艺理论的认识，系统地解释自己的理论主张，并逐条反驳何其芳、林默涵等人对他的批判。这就是胡风的长达三十万言的《关于解放以来的文艺实践情况的报告》。结果他非但没有获得信任和缓解矛盾，反而受到了更为严厉的批判，最后升级为政治问题，胡风和他的朋友们被强加上“反革命集团”的罪名而受到镇压，这个冤案直到 80 年代才逐渐平反。

经过批判胡适思想和镇压胡风集团，“五四”新文学传统的基本内涵已经无法再生出积极的意义，它凡能被毛泽东吸收到自己文艺思想体系去的部分因素，也只能通过毛泽东自己的语言方式表达出来。其他因素，都不能不转化为隐形状态，零零星星地结合着作家的创作实践被表现出来。如 1956 年的“双百方针”时期，关于干预生活和提倡写真实、人性论的文艺现象中，“五四”传统表现出一定程度的复活<sup>6</sup>。在文学创作方面，“五四”的传统仍然断断续续地发挥着影响。一批从“五四”新文学传统中成长起来的作家面对新时代的感情是极其复杂的，由于三十多年来的文艺道路的复杂的政治斗争犬牙交错地紧密结

合在一起，使不同社会地位和文化背景的作家都不能不带着自己的方法来处理与新时代的关系。这里不提已经出奔海外的作家，以留在大陆迎接新政权的作家来说，内心世界也是各种各样的，有的纵情欢呼，有的小心窥视，有的惊惶失措，也有的隐姓埋名，从那时期的文学创作中我们大致可以看到，在一个比较单纯的革命时代里，知识分子的心理世界却是不单纯的。

第一类作家主要来自左翼文学阵营和长期配合共产党进行政治斗争的进步民主人士。他们在新政权的奋斗史和建立史上占有一席光荣之地，一种当然的胜利者的喜悦极大地支配了他们的情绪，尽管在实际的政治生活纠葛中他们也会遭遇各种意想不到的烦恼，但在历史与人民的同一立场上，他们真诚地感受到分享胜利的喜悦。他们与来自解放区的作家不同，后者经过延安整风的教育，从革命实践中体会到新政权对知识分子来说，意味着除了赋予革命的权利以外还将同时赋予痛苦地改造自己旧世界观的义务；而他们则是在左翼文艺运动开始，就一向以唯我革命的姿态激励着自己在艰苦的环境里孤军奋斗，一直在指导别人斗争的人往往忘记了自己也会成为革命和改造的对象，所以，此刻他们自然而然地把新政权看做自

己长期追求的理想实现，高声歌唱新政权。胡风的长诗《时间开始了》就是这个时代的代表作。

第二类作家是一批数量众多的游离政治斗争的知识分子，他们在漫长的文学生涯中坚持独立的理想追求，不满国民党统治下的社会现状，所以对于历史的大变革抱有希望，但并不了解新政权对他们意味着什么？尤其是在“五四”传统下成长起来的知识分子多少受到自由主义和个人主义的影响，他们自知与新的时代要求有一定距离，但希望通过互相谅解达成一种新的契约关系。“五四”一代的重要作家比较多的是持这一类态度，如老舍，最初从海外回国，提出过“不反美”的要求<sup>7</sup>；如巴金，他早期信仰无政府主义的理想，在参加第一次文代会时发言，竟情不自禁地套用了俄国无政府主义者柏克曼在“十月革命”后回国参加苏维埃建设时的讲演题目：《我是来学习的》<sup>8</sup>。第三类作家是指那些曾经在历史上间接或直接地与共产党、或左翼运动发生过冲突，有过并不愉快的回忆，或者虽然没有冲突，但出于阶级或社会关系的隔阂，在感情上对新政权是格格不入的。但他们在时代发生深刻变化的关键时刻，没有离开自己的国家，他们希望能够忘掉过去的不愉快记忆，和新政权重新调整好关系。在新时代面前，他们的内心是相当

紧张的。沈从文可以说是这一类作家的代表。他在当时因承受不了来自时代的巨大压力，一度神经失常，在狂人般的呓语里表达着敏锐的感受。他当时写下的这些文献，都不可能公布，成为一种潜在形态的写作，在今天看来，却成为那个时代难得真实的精神记录文献。沈从文后来终于离开了文学领域，转向历史文物的研究，作出了新的成绩。这类作家大多数都自觉退出文坛，隐居在民间，有个别人也在潜在状态下从事大量的写作，如卜宁（笔名无名氏）在隐居状态下完成了二百万言的巨著《无名书》。

作家与时代的关系是复杂的，作家的主观态度和倾向仅仅能决定文学创作的某一个方面，他们所面对的更具体的文化困境是“五四”新文学传统给予作家的表达形式--从思想、感情到审美语言，在一个新的时代环境和革命功利主义的要求下完全失去了呼应时代的能力。除极个别作家在特定条件下（如历史题材）创作出较好的作品外，绝大部分前国统区作家的创作优势都没有能够发挥出来，他们的抒情变得空洞无力，他们的写实变成图解时事，这就使他们的创作不仅数量下降，而且艺术质量上也失去了生命涌动的魅力。且不说巴金、曹禺、叶圣陶、冯至、臧克家等一代作家均没有创作出力作，即使是左翼文艺运动中

的重要作家如茅盾、艾青、丁玲、夏衍、沙汀、艾芜、田间等，也没有创作出可与自己以前的文学成就相媲美的作品。这不能完全归咎于个人创作能力的衰竭，而是战争文化心理支配下的当代文化规范不适应并且不能接受他们的精神劳动。反过来，真正体现出“五四”精神成果的，倒是许多在当时不能发表，也没想到要发表的潜在写作，如被剥夺了写作权力的“七月派”和“中国新诗派”诗人的创作、无名氏所创作的多卷本长篇小说《无名书》等。<sup>9</sup>在今天看来却是那个时代最有特色的文学创作。

### ◎战争文化规范与小说创作

战争题材的文学创作在 50 年代以后达到了空前的繁荣，由于中华人民共和国是通过几十年的战争才建立起来的，“枪杆子里面出政权”成为 1949 年以后宣传现代革命史的重要内容，马背上的英雄也成了时代的骄子。新生的政权理所当然地要求文学为政治服务，要求作家们用中国共产党的历史观点来反映中国现代战争史，并通过艺术形象向读者宣传、普及有关新政权从形成到建立的历史知识。周扬在第一次文代会上直截了当地呼吁作家：“假如说，在全国战争正在剧烈进行的时候，有资格记录这个伟大战争场面的作者，今天也许还在火线上战斗，他还顾不上写，那

末，现在正是时候了，全中国人民迫切地希望看到描写这个战争的第一部、第二部以至许多部的伟大作品！它们将要不但写出指战员的勇敢，而且还要写出他们的智慧、他们的战术思想，要写出毛主席的军事思想如何在人民军队中贯彻，这将成为中国人民解放斗争历史的最有价值的艺术的记载。”周扬认为，只有这样写战争历史，才算达到了黑格尔所说的，站在“时代思想水平”<sup>1</sup>上了。周扬的话流露出当时的文艺界官员对未来中国文学创作走向的设计：描写战争，通过战争的胜利来歌颂中国共产党的胜利，来表现历史的本质的发展（即黑格尔的所谓“时代思想水平”）。1949年正处于百废待兴的时候，一切新的生活都刚刚开始，唯一与新的生活紧密相连的历史，就是已经被实践证明为胜利了的昨天的战争。

于是，歌颂革命战争，并通过描写战争来普及现代革命历史和中共党史，成为50年代公开发表的当代文学创作中最富有生气的部分。刚刚结束不久的抗日战争和解放战争成了众多作家竞相反映的热门题材。

袁静、孔厥的《新儿女英雄传》、孙犁的《风云初记》等一系列表现华北抗日根据地战斗生活的作品率先拉开了战争小说的序幕。此后，抗战中敌后斗争

的传奇性故事受到广大作家的特别欢迎，知侠的《铁道游击队》、刘流的《烈火金刚》、冯志的《敌后武工队》、雪克的《战斗的青春》等在当时都风行一时。与抗日战争的游击题材相比，第三次国内战争题材的创作更为活跃。碧野的《我们的力量是无敌的》、杜鹏程的《保卫延安》、峻青的《黎明的河边》、肖平的《三月雪》、吴强的《红日》、曲波的《林海雪原》、玛拉沁夫的《茫茫的草原》等各种体裁的小说，都是当时引人注目的作品。到了60年代，萧玉的《高粱红了》（三部）、柯岗的《逐鹿中原》等一批描写重要战役的长篇小说也相继问世。其他现代历史阶段的战争也得到了艺术上的反映，但数量上要比前两种题材少得多，只有陈立德描写北伐战争的《前驱》、王愿坚反映第二次国内革命战争的一系列短篇小说比较有影响。直接的原因可能是作家们大多数亲身经历了抗日战争和第三次国内战争，而对年代较远的战争缺乏感性的认识（据说王愿坚的创作题材基本上来自第二手的采访资料）2. 朝鲜战争爆发以后，许多作家（包括来自国统区的作家）被安排到前线去“下生活”，有组织地创作了一些作品，如巴金、路翎、杨朔、陆柱国等关于朝鲜战场上的故事，但优秀作品并不多。战争小说的作者绝大多数来自解放区，主要是军队里

的随军记者和部队文艺工作者，也有个别作家直接担任过军队的指挥工作。他们既是战争的目击者，也是战争的参与者，特殊的战争经历和特殊的文化背景，形成了他们特殊的文学创作风格。他们的出现不仅充实了新文学以来的作家队伍，同时还改变了新文学的传统格局：他们除了自身的战争生活经验以外，还带来了把他们滋养成作家的战争文化的背景。也就是说，他们在战争文化背景下不仅获得了有关战争的知识，而且获得了认识战争和表现战争的美学观念。

这种观念，首先表现在作家不再以知识分子的后蒙主义立场竿视角去描写战争。抗战时期，由于作家们是带了后蒙主义传统的文化背景去表现战争的，所以文学创作中经常表现的是农民如何带着自身的局限投入战争，又如何战争的考验中开展自我克服和自我斗争的问题。在新的历史环境下，这一后蒙主题被迅速淡化或压缩到很不重要的地位，作家们全心全意地赞美和歌颂革命战争中涌现出来的战斗英雄。虽然战斗英雄不久前也可能是穿上军装的农民，但当他们投入了革命战争后，就被认为是无产阶级革命行列中的一员，因而必须用无产阶级革命战士的标准来塑造他们。英雄的成长一般被表现为从不够成熟到成熟，而不再是自身带了旧时代遗留下来的沉重精神负

担而进行自我灵魂搏斗的过程。其次，战争形态使作家养成了“两军对阵”的思维模式，因为战争往往使复杂的现象变得简单，整个世界被看作是一个黑白分明、正邪对立的两极分化体：活着或者死去；我军或者敌军；战斗或者投降；前进或者后退；胜利或者失败；立功或者惩罚；烈士或者俘虏，等等，两者必须选一，不允许兼而得之。这种由战场上养成的思维习惯支配了文学创作，就产生了“二元对立”的艺术模式，具体表现在艺术创作里，就形成了两大语言系统：“我军”系统和“敌军”系统。“我军”系统是用一系列光明的词汇组成：英雄人物（包括共产党领导下的各种军队和游击队战士，以及苦大仇深的农民），他们通常是出身贫苦，大公无私，英勇善战，不怕牺牲，不会轻易死亡，没有性欲，没有私念，没有精神危机，甚至相貌也有规定：高大威武，眼睛黑而发亮，不肥胖等等；“敌军”系统是用黑暗的词汇组成：反面人物（包括国民党军队、日本侵略军队、汉奸军队的官兵，以及土匪恶霸地主特务等一切“坏人”），他们通常喜欢掠夺财富，贪婪，邪恶，愚蠢，阴险，自私，残忍，有破坏性和动摇性，最终一定失败，长相也规定为恶劣、丑陋、有生理缺陷这两大语言系统归根结底可以用“好人一切都好”“坏人一切都坏”

的模式来概括。在实际的创作中，这两大语言系统是不允许被混淆的。这种“二元对立”艺术模式在当代各类创作中都是存在的，但因为战争题材最符合它的特征，所以表现得最为充分。其三，由于战争是以辉煌胜利告结束的，战争帮助人们实现了建立新的社会秩序的美好愿望，所以英雄主义乐观主义的创作基调被作为固定的审美模式，并以此形成了统一的审美风格特征。它表现为强调战争的最终胜利意义，将过程的意义溶解到最后的结果中去，将个体生命的价值溶解到集体的胜利中去。英雄人物不会轻易死去，即使是非死不可的时候，也必须要用更大的胜利场面去冲淡它的悲剧气氛。英雄的死不能引起传统悲剧中的恐惧效果，而是以道德价值的认识来取代生命本体价值的认识，其结果消解了战争文学的悲剧美学效果。因此，中国当代战争小说不像西方战争小说那样，重在通过战争表现对人类的命运，通过对个体命运遭遇的观照体现对人的存在意义和生命意义的思索，而是重在表现战争中的群体风貌、战争的整体和现实结果。与此相应的是，中国作家对战争中大量存在的暴力、血腥的回避，对英雄之外的大量普通个体命运和生命价值的忽视，这都是现代战争文化规范对作家主体的制约的结果。

五六十年代，由于中国政府一直卷入了支持邻国反对美国军事干涉的战争，同时东西方冷战、中苏意识形态的论战、以及当时流行于国际共产主义运动中的“解放全人类”的思想观念的影响，都促使了战争文化传统在中国和平建设时期不但没有失去生命力，反而更加深刻地渗透到人们的日常意识中，不但支配了作家们的创作过程，也支配了大多数读者的审美接受过程。战争文化规范一方面有力地推动了战争题材的文学创作，另一方面又把这一题材牢牢地置于固定的审美模式之下，虽然十多年来战争小说在数量与篇幅上不断有增长的趋势，但从艺术多样化的要求来衡量，却很少突破英雄主义基调和人物程式化的模式。描写战争而回避了对生命的直接的感性的体验，不能从战争中生命力的高扬、辉煌和毁灭过程里把握它的美感，那么，充其量只能起到普及军事知识和历史知识的宣传教育作用，很难在审美意义上产生真正的力量。

1954年，杜鹏程的《保卫延安》由人民文学出版社隆重推出，被看作是新的战争文化规范下当代战争小说的一个重要收获，它保留了这一时期战争小说的许多特点。首先，这部小说第一次在较大规模上全景式地描写了整个战役的全过程。它通过青化砭伏击

战、蟠龙镇攻坚战、长城线上的运动战，以及沙家店歼灭战等不同类型的战斗场面，很生动地表现出各种类型的战争的特征。作家也没有孤立地写陕北战场，他把这场对中国的政治大决战有着决定性意义的延安保卫战置于全国性战争的大背景中，通过与“刘邓大军挺进大别山”、“陈谢大军东渡黄河”等军事行动的相呼应，展现出中国人民解放军由战略防御转入战略进攻的宏大军事画卷。从描写战争的规模和丰富性的意义上说，这部作品可以起到形象教材的作用。其次，作家从英雄主义的审美原则出发，塑造了周大勇、王老虎等英雄形象，这些近于完美的英雄形象并不是靠空洞的赞美词树立起来的，而是通过战争的惨烈、环境的残酷，生死的考验，用力刻画出英雄人物摧枯拉朽、九死一生的传奇色彩。在当时的创作环境中，这部小说比较完整地体现了战争文化规范下的审美特征。如果用今天的审美标准来看，《保卫延安》有很多不尽人意的地方，幼稚与粗糙也在所难免，但问题主要不是在于作家个人的艺术表现能力，而是这样一种文化规范对文学创作的限制，只能创造出这样一种具有时代特征的审美模式。《保卫延安》直接描写了具体指挥这场战役的中共高级将领彭德怀的形象，所花笔墨不多，写得也很拘束，不能说很成功，但是

在 1959 年中共庐山会议批判了彭德怀对所谓“大跃进”运动的意见书以后，这部小说遭到株连，被禁止发行借阅和就地销毁，作家也受到残酷迫害。但小说所反映的文化审美心理并没有引起质疑，反而在文化大革命中被变本加厉地推到了极端。

战争文化规范下的审美模式，也是在创作实践和不断开展文艺批评的过程中逐步形成的，《保卫延安》只是反映了这种文艺实践所达到的一个较高的水平。在这之前或之后，也一直有不少战争小说的作者都试图对这样一种审美模式有新的突破和新的探索。比如，革命军队里的战士身上有没有农民阶级的局限性？能不能描写军人的复杂的内心世界和私人感情？能不能打破简单化的“二元对立”艺术模式写出反面人物的复杂精神世界？能不能暴露军队里的阴暗面？能不能写战争给人的精神和命运带来永远的创伤？这些领域的问题，在《红日》这样曾经产生过相当影响的作品中，也作过可贵的探索，但直到 80 年代以后才被一批军人作家逐一实现，并取得了很有价值的收获。在 50 年代的文化环境里，这样的艺术探索，哪怕是极为微弱的探索，都会遭到无情的批评和否定。今天还值得一提的是路翎的短篇小说《洼地上的“战役”》。作品以志愿军侦察兵在朝鲜战场上的

战斗生活为背景，通过新兵王应洪与老侦察班长王顺以及纯洁热情的朝鲜姑娘金圣姬的故事，从志愿军士兵之间的感情写到军人与朝鲜姑娘的男女之情，在“友情”和“爱情”两个层面上探讨了个人幸福与战争的关系，部队纪律与个人情感的关系，在当时文学创作普遍不重视人物心理，特别是完全忽视个人感情的氛围下，更显得特立独行。小说在战争场面的描写上也别开生面，它正面描写侦察员在洼地上与敌人战斗的场面，完全摒弃了英雄传奇的成分，同时在战斗过程中不断地插入人物的内心世界，将各种心理变化都无遗地展示出来。这是一部打上了鲜明的个人风格印记的作品。但正因为它的艺术追求不符合当时的战争文化规范，也因为胡风冤案的株连，所以小说一面世就遭到无情的否定。

还有一种探索性的努力表现在对民间文化形态的利用方面。中国传统文学有所谓“游侠”、“绿林”、“侠义”等题材，一向为社会下层民众所喜闻乐见，其传统的艺术结构、道德观念和审美模式虽然含有传统封建意识形态的因素，但同时也渗透着劳动大众强烈向往自由的文化心理积淀。许多作家自觉从民间文化中吸收其粗野、活泼、洋溢着原始生命力的艺术营养，用以打破战争文化规范下过于刻板的审美模式。

他们使小说情节变得传奇化，使人物变得草莽化，使战争场赴变得灵活化，大大加强了作品的可读性和趣味性。但由于叙述对象的限制，也因为这种叙述观念与方式和战争文化规范有着潜在的抵触，所以，这类尝试多半不能应用于正规的战争场面，只能用来描写抗战时期的游击战争题材，或者是剿匪、侦察、改造土匪等特殊题材。创作实践证明，这类作品虽然不能深刻地达到现实主义真实性的艺术高度，但比起描写正规战争的作品来，它们在生动活泼，接近大众口味这一点上，却获得了成功。如《铁道游击队》在当时是一部脍炙人口的流行小说，小说写了一支活跃在铁路线上打击日本侵略军的游击队，主要的游击队员是一群“车侠”，不仅身怀绝技，而且具有草莽英雄的习性，所以他们的喝酒赌钱、莽撞好斗等本来“英雄人物”不能沾有的习气都得到了合法的描写。主要英雄人物（刘洪）与一个准风尘女子（芳林嫂）的恋爱也变得可以理解。读者既从他们打击侵略军的战斗中品尝到传统“侠义”的动人魅力，同时也觉悟到这些农民英雄身上还是留存着传统社会的印迹，必须在长期的斗争实践中加以克服。这就曲折地表达了知识分子的启蒙观念。为了平衡这些英雄人物的草莽习气，这类小说往往又设计一个代表共产党正确领导的“政

委”形象（如李正），虽然后者常常比较概念化。这种“政委-草莽英雄”<sup>3</sup>的模式，在五六十年代相当流行，反映了现代战争小说的特殊形式。

## ◎确立现代历史叙事模式

现代历史题材创作是五六十年代文学的一个重要创作现象，它的特征是以近代以来的革命历史为线索，用艺术形式来再现中国共产党领导的新民主主义革命的必然性与正确性、普及与宣传中国共产党的历史知识和基本观念叙事文学作品。这些基本历史观念逐渐成为当时的时代共名，即人人都在政治教育中达到的“共识”。广义地说，现代战争小说也是现代历史题材的一个组成部分，但本教材为了强调战争文学的特殊表现手段，才有意识地把现代战争史题材与一般现代历史题材分为两个章节来分析。后者的范围可能更加广泛些，除了新民主主义革命（1919～1949）时期以外，还包括了19世纪与20世纪之交的一系列重大历史事件，如描写从戊戌维新失败到抗战结束后国民党腐败政治的话剧《茶馆》（老舍著），描写四川保路运动的长篇小说《大波》（李劫人著），以及从戊戌变法写起的多卷本长篇小说《六十年的变迁》（李六如著）等，都可以归纳到本章所要讨论的内容中。

现代历史题材创作的主流是表现新民主主义革命过程的重大历史事件，比较突出的艺术体裁是长篇小说，不但数量可观，而且也拥有比较强烈的个人风格。代表作有梁斌的《红旗谱》、杨沫的《青春之歌》、冯德英的《苦菜花》和《迎春花》、高云览的《小城春秋》、李英儒的《野火春风斗古城》、欧阳山的《三家巷》和《苦斗》、艾明之的《火种》、罗广斌、杨益言合著的《红岩》等。其他文艺体裁也有比较成功的创作，如叙事诗有郭小川的《将军三部曲》和《一个和八个》、闻捷的《复仇的火焰》，话剧有于伶的《七月流火》，电影有于伶等编剧的《聂耳》，夏衍编剧的《革命家庭》等等，而歌剧《洪湖赤卫队》、《江姐》在吸取民歌乐曲的基础上创作的现代歌曲在当时家喻户晓，除剧本以外，歌词创作也达到了较高的成就。

这一时期现代历史题材的创作之所以发达，首先与当时普遍的革命历史传统教育有密切关系，大多数作家都自觉将文学创作与革命传统教育结合起来，使文学作品体现强烈的政治目的。如李六如在谈《六十年的变迁》创作时说，他的创作就是想帮助人们“从这些历史经验中中吸取一些‘观今宜鉴古’的教训。”<sup>1</sup> 梁斌谈创作《红旗谱》时直截了当地承认：“我写这部书，一开始就明确主题思想是阶级斗争，因此前面

的楔子也应该以阶级斗争概括全书。’<sup>2</sup> 像这样的自我表白在当时是很普遍的。但是现代历史题材的创作者，既有来自革命斗争实践的解放区作家，也有许多“五四”新文学传统下成长起来的作家，他们有着较丰富的生活经验，虽然这些生活经验是经过时代共名的过滤后表现出来的，但他们所描写的具体生活场赴和历史场面仍然具有独立的历史价值和审美意义。有些作家调动他一生的经验感受，其展现出来的真实历史场面往往超过一般普及党史知识的意义。如《红旗谱》写到的保定二师学潮，《革命家庭》写到的年关暴动和立三路线，作家在揭示革命斗争的复杂性和曲折性的同时，仍然歌颂了在错误路线指导下英勇牺牲的人们。（出于当时人们认识水平的限制，还不可能写出中共党内极左路线对革命本身的摧残和破坏）。甚至有些作家的才华远远超出一般时代共名的局限，表现出更加强烈的艺术个性。如老舍，他在话剧《茶馆》里通过一个民间茶坊在几个历史时期的变迁，为旧时代谱写一曲葬歌，在这一点上，它与时代共名相一致；但由于作家对旧北平生活的熟悉，使得作家突破了图解政治主题的限制，其圆熟滑润的语言，形散神凝的场赴，横断面连缀式结构，创造了一部真正具有中国气派与中国作风的话剧。

现代历史题材创作的发达的另一个原因就是它在新文学史上有比较多的经验积累。将中国近现代历史摄入文学创作的视野，是随着“五四”新文学的开始而开始的，虽然当时这类题材离现实生活不很远，但作家们是自觉地把它当作“历史”来进行创作的。如茅盾，一直在寻找刻画自辛亥革命以来的中国历史长卷，他的《霜叶红似二月花》《虹》《蚀》甚至《子夜》，都有这种现代史诗的含义。李劫人的长篇小说《死水微澜》、《暴风雨前》、《大波》更是开创了“五四”新文学的长篇历史小说的先河。可以说，现代历史题材的叙事模式，在“五四”新文学的实践中已经被确立了，并对五六十年代的现代历史题材创作产生了影响。这一类创作归纳起来大致有三种叙事模式：茅盾的《子夜》模式、李劫人的《死水微澜》模式和路翎的《财主的儿女们》模式。

《子夜》模式，是一种以阶级性与典型性相结合，并通过人物的阶级关系来展示社会面貌，带有鲜明的中共党史的叙事立场。《子夜》的创作意图之一，不仅是为了答复托派关于社会性质的论战，而且还企图对中共党内的路线斗争进行揭露，这些涉及党的理论斗争和路线斗争的问题，若作家不是对中国共产党的内部生活和斗争历史非常熟悉并作出深邃的思考，是

很难写好的。这种自觉的党史立场竿通过阶级分析来塑造人物典型的创作方法，对五六十年代现代历史小说产生过深刻的影响。当代作家在新的文化规范的制约下轻而易举地把这种影响发挥到极致，如《红旗谱》《苦菜花》《三家巷》《青春之歌》《红岩》等，都是在塑造时代英雄形象的同时，体现出作家们要尽力创造出“中国共产党的光辉史诗”的强烈愿望。这时期的战争文化的审美特征，诸如塑造英雄人物、二元对立的艺术模式、胜利者的主体定位和视角，以及英雄主义和乐观主义基调等等，在现代历史题材的创作中也同样存在，不过是表现得复杂与含蓄一些。

《死水微澜》模式，是一种以多元视角鸟瞰社会变迁为特征，突出了民间社会的生活场赴与历史意识。如小说中的三个主要人物，蔡大嫂是风尘女子，罗歪嘴是袍哥头目，顾天成是土财主，三人构成的多角冲突完全可以建立在民间的传统叙事上，但小说加入了洋教的因素，使历史出现了新的力量对比，故事也进入了近代史领域。这种透过民间生活场赴来展示历史的叙事模式，在当代文学创作中虽然不能完全体现，但局部的民间生活场赴还是能起到重要的作用。如《三家巷》前半部分写来自三个不同背景家庭的青年男女一起欢度各种民间节日的场赴，《红旗谱》里

朱严两家生死相连的农民生活场赴与伦理观念，都是构成小说魅力的最重要的艺术因素。老舍的《茶馆》更进一步试图发展民间的叙事特征。遗憾的是李劫人在50年代重新改写《大波》，只完成了前三部，第四部由于作家过早地离开人世而未能完成，而且在当时的主流意识形态的影响下，《死水微澜》的叙事模式即使作家本人也不可能真正贯穿下来。

《财主的儿女们》模式，则是一种以个人心理历程反映时代发展为特征的叙事模式，如胡风所分析的：“路翎所要的并不是历史事变底记录，而是历史事变下面的精神世界底汹涌的波澜和它们底来根去向，是那些火辣辣的心灵在历史运命这个无情的审判者前面的搏斗的经验。”<sup>3</sup> 这是一种带有强烈的知识分子精神自传色彩的叙事模式，是西方人道主义和个性主义的精神传统在中国的回响。正如罗曼罗兰的《约翰·克利斯朵夫》在40年代的中国知识分子中间产生了积极的影响一样，路翎这部总结性地展示中国知识分子的精神苦难历程的小说，虽然在50年代被剥夺了存在的可能性，但它仍然代表了知识分子审视社会历史以及精神搏斗史的独立视角和叙事立场，并在以后漫长的文学历程中曲曲折折地顽强地表现出来。比如从1957年刚发表就被批判的宗璞的短篇小说《红

豆》里，我们多少可以看到知识分子在历史大变动中精神挣扎的痕迹。

这三种现代历史的叙事模式对当代文学创作所产生的影响程度不一，有时是混合在一起的，给文学创作带来了复杂的艺术效应。

以 1957 年出版长篇小说《红旗谱》4（梁斌著）为例，这在当时是一部好评如潮、影响很大的作品，被文学史誉为“一部描绘农民革命斗争的壮丽史诗”<sup>5</sup>。尤其是主人公朱老忠的艺术形象，评论家们认为是：“一个兼有民族性、时代性和革命性的英雄人物的典型”，“不仅继承了古代劳动人民的优秀品质，古代英雄人物的光辉性格，而且还深刻地体现着新时代（无产阶级革命时代）的革命精神。”<sup>6</sup>可是这部小说仅仅是作家所要表现的历史长卷的第一部，仿佛是一道序幕，许多斗争刚刚展开，朱老忠的英雄性格并没有通过具体的斗争事件充分表现出来。他仿佛是一个茫茫长夜期待光明的饱经风霜的灵魂，许多历史事件并没有击中他穿透他、而只是在他身边轰隆隆地滑过。这部小说主要描写了四场斗争。第一场是朱老巩“大闹柳树林”，作为全书的“楔子”，以此来揭开朱严两家农民与恶霸地主冯家的血海深仇，为朱老忠被迫闯关东、二十五年后回乡复仇做了铺垫，但朱老巩

只是朱老忠的父亲，不能代替主人公自身的斗争。第二场斗争是“脯红鸟事件”，从运涛抓到一只珍奇的“脯红”鸟，到冯老兰欲买不成，派帐房先生李德才威逼利诱，再到鸟儿不明不白就“给猫吃了”，冲突双方没能得到充分展开，特别是朱老忠完全游离冲突以外。第三场“反割头税运动”是四场斗争中农民取得的唯一胜利，也是作品最为重要的部分，从江涛回乡发动群众到朱老忠和大贵在家门口安锅宰猪；从刘二卯当街挑衅到冯老兰派儿子冯贵堂代表割头税包商向县衙门求救；从反割头税大会和示威游行，再到朱老忠、严志和、大贵等举行入党仪式等，整个过程写得有声有色，但领导者始终是江涛，出面宰猪的是大贵，朱老忠仍然是跑龙套敲边鼓的角色。第四场“保定二师学潮”是作品的压轴戏，斗争重点从农村转向城市，中心人物也是江涛，描写了在共产党领导下的青年学潮，学生与国民党军队面对面的激烈斗争，朱老忠只落得一个扮成车夫救学生的次要角色。应该承认，作家描写这些冲突事件的笔墨还是很精彩，很真实，有许多值得称道的地方，但问题是斗争的中心人物从第一代的朱老巩一下子过渡到第三代的运涛江涛两兄弟，作为主要塑造的英雄朱老忠完全被架空了。小说中唯一与朱老忠直接有关的事件是去济南探

监，但也只是就事论事地完成了任务，没有写出朱老忠第一次遭遇共产党员而产生的精神作用。作家认为：“几千年来，在中国革命历史上，涌现了许多有勇有谋的农民英雄，因此，我认为对于中国农民英雄的典型的塑造，应该越完善越好，越理想越好！”<sup>7</sup>可是这个“完善”与“理想”主要是通过作家的理性分析与人物的主观抒情来完成的。

为什么作家主要歌颂的英雄人物会游离于斗争的中心旋涡？原因似在文本的叙事逻辑与作家的主观意图的错位。从小说所反映的历史长卷而言，第一部的农民斗争只是铺垫，主要表现的恰恰是知识分子（运涛、江涛都是农村知识分子）在广大农民还没有觉悟的时候，起着革命的先锋与桥梁的作用，直到他们在革命实践中屡遭失败，并在唤起了民众之后，有组织有觉悟的农民阶级才逐步承担了历史的革命重任。所以《红旗谱》的主题实际上是写知识分子在革命实践中的成长，从第二部《播火记》开始农民才开始成为真正的主角。但在当时，突出知识分子革命经历的艺术实践不符合新的文化规范。<sup>8</sup> 尽管作家表现的是参加了革命实践的知识分子，仍然会被认为是对工农为主体的革命运动的不真实的反映，而且《红旗谱》所描写的保定第二师范的学潮，是执行了当时中

共党组织内部的左倾路线，这多少是有忌讳的，所以作家为了淡化这一历史背景，只能让尚未作好准备的农民好汉朱老忠仓促登场，构成了小说文本与主观解读的严重错位。

但如果我们换一个阅读视角，即从民间的角度来解读《红旗谱》，就会发现这部小说在描写北方民间生活场赴和农民形象方面还是相当精彩的。作家说过：“只要概括了民族的和人民的生活风习、精神面貌，即使不用章回体，也仍然会成为民族形式的东西。”<sup>9</sup>也就是说，所谓“民族化”，重要的不是形式而在内容，只有对自己所要描写的农村生活和农民文化心理有了真正透彻的理解和美学上的把握，作家才有这样的自信。小说语言风格浑厚朴素，在看似有点自由散漫的叙事中，仿佛是无意间的点染，绘织出一幅幅乡间的人情风土。如“脯红鸟事件”，不仅写出了河北民间玩鸟的风俗文化，还轻松地写出冯老兰“老夫聊发少年狂”，和运涛大贵两个孩子的不同胸襟和性格，虽酝酿已久，却举重若轻，引出朱严两家第二代人的形象。朱老忠的形象如果不用所谓“英雄”来衡量，那么，他的慷慨，豪迈，讲义气，有远谋，急人所难等等农民好汉的脾气，通过点点滴滴的语言和细节还是表现得很鲜明的。还有些次要人物也写得

相当精彩，那严老奶奶，无数次唠叨着自己的悲惨遭遇，最后怀着对走关东的丈夫的急切盼望死去；那春兰，是当代文学创作中最优秀的农村闺女形象。她与运涛的相爱过程，从两小无猜到以身相许，再到忠贞不渝，都写得朴实无华，真挚动人，表现出在北方保守的伦理环境下农村姑娘对新生活的向往和美好感情。作品中写得最美的段落大多与春兰有关，在浓郁的村野气息中，饱含着作家对农村生活的眷恋。

五六十年代现代历史题材的创作，有些是以多卷本的长篇小说的形式出现的，如果不是60年代中期的文化大革命爆发，许多作家可能是毕其一生的精力来完成一部歌颂中国共产党领导下的革命历史长卷。但由于60年代愈演愈烈的中共党内路线的斗争和文化大革命中作家们遭受的残酷迫害，以致许多鸿篇巨构未能完成，即使有的作家挣扎到文化大革命结束，继续完成创作计划，但由于作家精力和体力都受到严重摧残，无力在现实的经验教训中重新反思历史和认识历史，使原来的创作冲破当时的时代共名的束缚，以追求达到新的认识水平。所以，多卷本长篇小说的后几部所取得的艺术成就往往不及第一部。

## ◎双百方针前后的文艺界思想冲突。

“百花齐放，百家争鸣”的方针，最早酝酿于 1956 年 4 月下旬中共中央政治局扩大会议上，在讨论毛泽东《论十大关系》的报告时，陆定一、陈伯达提出了在科学和文艺事业上应实施将政治问题和学术、技术性质的问题分开的方针，在后者的建议中就有“百花齐放”、“百家争鸣”的提法，并得到了毛泽东的肯定。1. 在同年 5 月 2 日召开的最高国务会议上，毛泽东正式将这一方针公开提出，宣布“在艺术方面百花齐放的方针，在学术方面的百家争鸣的方针，是必要的”，“在中华人民共和国宪法范围之内，各种学术思想，正确的、错误的，让他们去说，不去干涉他们”。2. 5 月 26 日，在中共中央在中南海怀仁堂召开的由北京知名科学家、文学家、艺术家参加的会议上，中宣部部长陆定一作了题为《百花齐放，百家争鸣》的报告，代表中共中央对这一方针作了权威性的阐述，指出“百花齐放，百家争鸣”的方针，“是提倡在文学艺术工作和科学研究工作中有独立思考的自由，有辩论的自由，有创作和批判的自由，有发表自己意见、坚持自己意见和保留自己意见的自由”，同时说明了这一方针的实施界限和范围，“是人民内部的自由”，“这是一条政治界线：政治上必须分清敌我”。陆定

一的报告，也标志了“双百方针”正式实施的开始。

这一重大方针的提出，有着国内国际的具体历史背景。从国内来看，对阶级斗争状况的估计，对中国面临的经济和文化建设的历史性任务的理解，以及对知识分子政治态度和思想状况评价的变化，是“双百方针”提出的重要依据和条件。在1955年下半年发生的对“胡风反革命集团”的斗争和在全国范围内开展的“肃清反革命”的运动所造成的阶级斗争的紧张政治气氛，随着农业合作化“高潮”和对城市工商业的社会主义改造的“胜利”而得到相当程度的缓解，这使最高决策者对政治形势的估计也有了变化，毛泽东主席作出了大规模的阶级斗争已基本结束的论断，要求把全党和全国工作的重点转移到经济建设上来，这样，发掘和动员建设资源，“努力把党内党外、国内国外的一切积极因素，直接的、间接的积极因素，全部调动起来”，变成为当务之急，其中知识分子的积极性自然是至关重要的。在知识分子中间，1955年的“胡风反革命集团案”的以政治斗争替代思想和学术论争并演变成一场波及广泛的政治悲剧的心理阴影还没有消散，在这种情况下，1956年1月，中共中央召开了知识分子问题会议，周恩来总理在会上所作的《关于知识分子问题的报告》，提出了改善知识

分子工作条件，包括物质生活条件和精神环境的条件的重要许诺，承认知识分子经过参加社会活动、政治斗争，经过新中国成立以来的思想改造，他们的绝大部分“已经是工人阶级的一部分”，因而是可以信赖和依靠的对象。

就国际形势来看，50年代中期苏联和东欧发生了一系列重大政治事件，也是“双百方针”政策产生的重要背景。特别是1956年2月苏共第二十次代表大会的召开，赫鲁晓夫反斯大林的秘密报告在世界范围内引起了巨大的震动。随之而来的匈牙利、波兰等社会主义国家所发生的群众性事件，进一步从正反两个方面推动了中国决策者们加强了原来就已存在的冲破苏联模式的立场，加快了寻找中国式道路的探索。从而逐步形成了反对教条主义的思想束缚，以自由讨论和独立思考来繁荣科学和文化事业，用批评和自我批评的办法来处理“人民内部矛盾”，以避免这种矛盾因处理不当而发展到对抗性地步的思路。具体到文学艺术领域，苏联文艺政策的调整和文艺思潮的变动对中国也产生了影响。斯大林时代结束后，“解冻文学”思潮随之兴起，一批在30年代以来受到迫害的作家被“平反”和恢复名誉，尤其是1954年召开的苏联第二次作家代表大会对文艺的行政命令、官僚主

义，文学创作的模式化和“虚假”作风的质疑，显示了苏联文坛的一种企图“复活”俄苏近、现代文学另一种曾被掩埋、被忘却的传统的努力，这也激发了中国作家对“五四”新文学的启蒙主义传统的重新认识，它与国内政治形势的社会变化一起，共同构成了“双百方针”提出期间中国文坛的一个重要的思想和文化背景。

“双百方针”的提出，体现了在人民共和国新体制下、在特殊的国际和国内背景下国家最高决策者对社会主义文化政策的一种新的尝试，它显然包含了对科技学术和文艺创作自由的倡导的努力，但它的表达方式却又是“含混的诗意化”的，它之所以不采取法律条文的形式来保证文艺和学术的自由，而要采用文学性的语汇来表达、采用政治宣传的方式来展开，本身就包含了政策制定者的暧昧、犹疑心态。具体表现在：一、“双百方针”从一开始形成就包含了多种解释和自我防御的成份。例如，毛泽东在提出这一方针之初，就规定了它的实施范围：“只有反革命议论不让发表，这是人民民主专政”，陆定一的报告对此从正面作了规定：即“双百方针”是“人民内部的自由”，指出“这是一条政治界线：政治上必须分清敌我”。这就意味着，如果某些人一旦被判定为“人民的敌

人”，他不但失去了行使“双百方针”的权利，而且他们的言行也就会被认定为来自敌对阵营的“猖狂进攻”，但确定敌我阵营界线的标准并没有明确具体的法律条文规定。二，事实上，从“双百方针”倡导的一开始，对于学术问题的具体争论都是在最高决策者的干预和控制下进行的，形势的发展很快表明，并非所有的学术问题都是可以随便争鸣的，除最为敏感的政治问题外，学术领域中如经济学、社会学、人口学等方面问题的讨论也显得相当敏感。三，“双百方针”的落实过程一直处于摇摆不定之中。对知识分子而言，胡风事件仍记忆犹新，这使他们在这一方针提出之初，兴奋的同时仍有观望心理，“知识分子的早春天气”<sup>9</sup>这一对形势的估计，是大部分知识分子的典型心态。代表国家意志的舆论也一直左右摇摆，特别是1956年底到1957年初的一段时间里，情势有点让人捉摸不定，1957年1月，陈其通等人的《我们对目前文艺工作的几点意见》已经被人视作“收”的信号，但毛泽东否定了这种左的倾向，并进一步开展整风，结果使文艺界的挑战声扩展到整个知识界。但不管怎样，这一方针的提出仍然极大地鼓舞了知识分子，使他们逐渐从胡风事件的阴霾和惊恐中摆脱出来。

在1956年初到1957年春夏之交的近一年半的时

间内，“双百方针”确实产生了重大而积极的影响，在它的提出和贯彻的过程中，国家意志的统制一时间似乎有所松动，与知识分子传统间的紧张关系也有所缓和，知识分子的政治参与和社会批判的热情也空前高涨起来。就文艺界的来说，“双百方针”的成果主要表现在三个方面：第一、它鼓舞了一大批来自“五四”新文学传统下的老作家的创作，从而在一定程度上弥补了自第一次全国文代会以来，在五四新文学传统和战争文化规范下的解放区文学传统间无形中形成的隔阂。许多跨时代的作家都相继发表文章或作品，他们包括周作人、沈从文、汪静之、徐玉诺、饶孟侃、陈梦家、孙大雨、穆旦、梁宗岱等，出版部门也出版了（或计划出版）徐志摩、戴望舒、沈从文和废名等作家的作品选，包括张友鸾、张恨水等现代通俗作家在内的许多老作家和袁可嘉等外国文学的翻译研究者一道，都以不同的方式对中国当代文学传统资源的相对狭隘提出了质疑和批评。第二，在理论方面提出了反对教条主义，提倡现实主义的“广阔道路论”，提倡文学写人性，恢复人道主义传统。围绕“社会主义现实主义”概念及其内涵，何其芳、秦兆阳、周勃、刘绍棠、陈涌等人都作出了各自的思考，其中秦兆阳的题为《现实主义——广阔的道路》一文的影

响最大也最有代表性，文章认为在坚持追求生活真实和艺术真实这一现实主义的总原则的前提下，没有必要再对各种“现实主义”作时代的划分。这既有苏联文学界对这一创作方法修正的国际背景，也反映了中国文学界对50年代以来的文艺政策所体现的越来越严重的教条主义倾向的质疑和反思。

这些思考在对现实主义真实性的强调，对社会现实的积极干预，对文学创作中的主体性的肯定等方面，在某种程度上都是胡风文艺理论的延续和展开。另一方面，钱谷融、巴人、王淑明等人对文学中的人性和人道主义的阐发，又与有关典型、形象思维等问题的讨论一起，从另一个角度对文学创作中的教条主义和公式化倾向提出了批评。

第三，出现了一批揭示社会主义社会内部矛盾的创作，这标志着社会主义文学开始成熟。这部分文学创作主要是由一批年轻的新生代来承担的。与文艺理论和批评相对应，在文学创作中最能显示出“双百方针”的巨大精神力量的是青年作家王蒙、刘宾雁、宗璞、李国文、陆文夫、从维熙等人的小说和流沙河、邵燕祥、公刘等人的诗歌，这是自“五四”以来中国知识分子为民请命的启蒙主义传统在新时代的再生。如王蒙的《组织部来了个年轻人》、刘宾雁的《在桥

梁工地上》、《本报内部消息》、李国文的《改选》等小说，以高度的社会责任感，大胆干预生活，深刻反映人民内部的复杂矛盾，揭露和批判了官僚主义和其他阻碍社会主义建设的消极现象，及其政治经济体制上存在着的弊端，同时又在揭示阴暗面的过程中显示了社会积极健沟的力量，流沙河的《草木篇》是以讽刺和象征的诗歌形式，体现了同样的现实战斗精神。另一批作品如陆文夫的《小巷深处》、宗璞的《红豆》等则涉及了以往的社会主义文学不敢轻易描写的爱情生活题材，揭示了人物丰富的情感世界，从而折射出时代历史的变迁。

如果深入分析的话，文艺界的这一新气象的出现，一方面是来自对“五四”精神的复活，提倡现实主义的真实性和对现实生活的积极干预，提倡写人性，都是来自“为人生的文学”、“人道主义文学”的“五四”新文学主题；另一方面，揭示社会主义矛盾的文学创作，和反对教条主义的理论斗争，虽然是由文学新生代提出，但依然是延安时代王实唯、丁玲等一部分知识分子反省竿批判革命阵营内部不良倾向的思想延续。所以，既然提倡“百家争鸣，百花齐放”，就不能不带来作家们对 50 年代占主导地位的战争文化规范下的审美原则和教条主义的批评。

首先是对教条主义的直接声讨。姚雪垠在著名的《打开窗户说亮话》一文中，尖锐指出文学创作中的公式化主要“应该归罪于教条主义的猖獗”，而教条主义已成为一种“时代空气”，只有清除教条主义的危害，才能使作家摆脱“战战兢兢，如临深渊，如履薄冰”的心态。其次是对50年代初期文艺现状和成果的反思与再评价。如钟惦斐对国产电影创作的批评<sup>13</sup>，刘宾雁对文艺创作、戏剧演出和书刊出版业的尖锐批评，并把创作的落后、公式化概念化的严重与文艺规范和文艺领导方式联系起来<sup>14</sup>。而最为尖锐的话题，是如何正确认识《延安文艺座谈会上的讲话》在新体制下的指导作用的问题，刘绍棠认为，文学创作公式化概念化的根源，“就在于教条主义者机械地、守旧地、片面地、夸大地执行和阐发了毛主席指导当时（指抗日战争时期——引者注）的文艺运动的策略性理论”，其行为表现在要求文艺作品及时地为政策方针服务，以及片面强调普及为主等等。从这些发难中可以看出，挑战性的作家来自各种不同的传统，不仅有来自“五四”新文学传统下的作家群，也有解放区来的作家，甚至还有新中国成长起来的新生代，这实际上是继胡风之后，文艺界又一次对文艺创作和批评领域存在的教条主义和公式化现象的挑战，从某种

意义上说，这种挑战也是已被在政治上镇肃了的胡风文艺观点重申。

然而，到 1957 年夏季政治形势发生了突然的逆转，“百家争鸣”一下子变成了资产阶级与无产阶级“两家”的政治斗争，“双百方针”竟然被曲解为“引蛇出洞，聚而歼之”的政治斗争手段，一场反右风暴很快地结束了这一繁荣局面，全国有 55 万人被定为“右派”，其中极大部分都是知识分子，文艺界的一大批作家、批评家如丁玲、冯雪峰、艾青、秦兆阳、姚雪垠、吴祖光、王蒙、刘宾雁、宗璞、刘绍棠、李国文、丛维熙、陆文夫、高晓声、钟惦斐等都在其列。上述在这一时期刚刚成长起来的青年作家，几乎无一例外地被风暴所席卷，他们的作品被视为“毒草”而遭到批判，作家本人则被打入生活的底层，不仅失去了创作自由，而且丧失了起码的政治权利，直到二十多年之后，他们才作为“重放的鲜花”而再次开放在中国文坛。

政治形势的逆转使刚刚受到一些抵制的官僚主义和政治上的极左路线都得到恶性发展，随后的 1958 年，在经济建设领域出现了不顾实际的“大跃进”，大刮所谓“共产风”，反映在文学创作中便是发动“新民歌运动”，数以万计的粗制滥造的“大跃进民歌”，

绝大部分都是流行的“共产主义乌托邦”政治观念的图解，成为当时“革命现实主义和革命浪漫主义相结合”的典型产物。到这时为止，来自共产党外的知识分子的批评力量几乎丧失殆尽。不过，压抑性的政治高压并不能使知识分子停止思考，那些受难的知识分子面对初露端倪的社会主义社会的矛盾，仍然以不同的方式，在各自层面上表达了自己的思考，尤其显得难能可贵，尽管他们的声音可能显得很微弱。

在社会主义文化的这一体制化和调整过程中，作家们居于不同立场的选择，在这一时期的文学创作中，体现了对现实矛盾的不同态度及不同表现方式。除了郭沫若、何其芳、贺敬之、刘白羽、杨朔等人的颂歌型诗文之外，还有以下几种情况。一种是在特定的时代历史条件下，直接以文学为武器，通过文学形象，积极参与现实政治，反映社会主义现实矛盾，力图干预现实生活的创作。刘宾雁的特写《在桥梁工地上》和《本报内部消息》，王蒙的小说《组织部来了个青年人》等作品是这一类创作的代表。另一种创作则大多出于已经被残酷政治和思想斗争无情地置于敌对地位和社会底层的作家，如绿原、曾卓、张中晓等“胡风反革命集团案”的受难者。他们已经失去了为新中国及其人民唱颂歌的权利，也没有了借助文学

创作活动来参与政治、干预现实的可能，因此，他们只能以地下创作或私人写作的方式来表达对个人遭遇和时代命运的思考。如果说绿原的《又一个哥伦布》还是将个人的受难经历赋予民族的象征寓意，那么，曾卓的《有赠》等诗作则更多地是从个人感受出发表达一个社会零畸者对朴素爱情的真挚赞美。张中晓则更是在贫病交困的绝境中仍然以片段札记的形式，记录着他对现实和人生的严肃思考。

但情况往往并不那么截然分明，即使被时代潮流所摒弃的作家，也无法完全超越时代的共名，反过来也一样，即使是那些在现实矛盾面前闭着眼睛高唱赞歌的人，内心也未必没有惶惑和愧疚。更多的情况则是第三种，即作家既想使自己作品回荡着时代的主旋律，又要努力在时代的大合唱中发出个人的声音，两者之间的对峙，往往导致了知识分子的内心矛盾，这种矛盾也会在文学作品中留下它的印迹。诗人穆旦虽然在 50 年代中期的“肃反”运动中已被列为审查对象，但在被打“历史反革命”之前，还没有失去公开发表诗歌创作的权利。他在 1957 年《葬歌》中就表达了个人面对时代的复杂感受，“历史打开了巨大的一页，/ 多少人在天安门写下誓词，/ 我在那儿也举起手来：/ 洪水淹没了孤寂的岛屿”，“但这回，我却害

怕：/ ‘希望’ 是不是骗我？/ 我怎能把一切抛下？/ 要是把 ‘我’ 也失掉了，/ 哪儿去找温暖的家？”带着这种矛盾与惶惑，诗人自然与当时的争鸣运动有一定的距离，《九十九家争鸣记》就是从这一立场出发，对“百家争鸣”中的矛盾现象加以揭示和批评的讽刺诗，“我这一家虽然也有话说，/ 现在可患着虚心的病”，呼吁“在九十九家争鸣之外，/ 也该登一家不鸣的小卒”。诗人郭小川则更是一个典型的例子。以“战士”自许的郭小川，其五六十年代的创作总体上始终没有超出时代共名的范畴，他的组诗《致青年公民》与贺敬之的《放声歌唱》齐名，也同样是那个时代精神的典型体现。但与贺敬之不同的是，他并没有满足于传达时代的声音，完全取消自己的个人声音。虽然在理智上他并不怀疑个体对于历史潮流的服从和投入，但居于独特的体验和思考，他开始了对个人意识与历史潮流的复杂的离合现象的考察。抒情诗《致大海》、《望星空》和叙事诗《白雪的赞歌》、《深深的山谷》、《一个和八个》与不同的方式表达了同样的主题，即都是通过短暂的个人感情与历史洪流的矛盾、游离现象，表现个人与时代关系的复杂性。不过，面对个人与外在时空的复杂对立和矛盾，作者主要表现的还是个人思想、性格和感情上的弱点，对个人的谴

责或自我反省是诗人解决矛盾和对立的通常办法，这种内在矛盾几乎贯穿了郭小川的整个创作。这是诗学与政治、时代共名理念与个人人生感受相互矛盾、相互冲突的典型体现。

### ◎历史题材创作的繁荣

50年代末至60年代初，当代文学史上出现过—个短暂的历史题材创作的繁荣局面。首先，以“双百”方针的提出为标志的文艺政策的调整，打破了无形中形成的题材方面的禁忌，为历史题材创作的繁荣局面的出现提供了可能；而1957年的反右运动，文艺界对“现实主义深化论”、“干预生活”的文学思潮的批判，又形成了新的禁区，使得作家不得不回避直面人生、指陈时弊的创作，只能转向历史，以曲喻隐指的方式表达他们对现实的多层次的体验与感受。1949年以前一些活跃的作家，如田汉、曹禺等，原来都从事现实题材的写作，1949年以后由于对“新生活”的陌生，在写作上出现了平庸乃至停滞的现象，历史题材创作为他们提供了新的领域，这些老作家也成了当时这种繁荣局面的主要支撑者。此外，在旧戏整理、旧戏改革运动中，一些知识者企图在其中寄托自己的情怀，而民间文化形态也寄生于传统的“清官戏”、“鬼戏”等类型上得以保存下来，显示出其顽强的生

命力与广阔的包容性。

历史题材创作可以离析出几个层次。首先，一些作家如郭沫若、曹禺等，本身就是时代“共名”的热心营造者与具体体现者，其历史题材创作也常常是在“古为今用”原则下为当时政治路线服务的作品，它们或是别出心裁地歌颂历史上伟大人物的文治武功，或是借古喻今为具体的现实政策服务。其次是一部分知识分子借历史题材曲折地表达自己心曲的“个人话语”，它们虽然常常遭遇被压抑、歪曲乃至批判、埋没的命运，但正是这些个人话语体现了一部分知识分子对自身处境的真诚的感慨与反思，以及对底层人民处境的真正关怀与同情。第三类作品带有强烈的民间趣味与民间意识，它们是顽强的民间传统在新的历史环境下的延续。

郭沫若这一时期的历史剧有《蔡文姬》（1958）与《武则天》（1960），它们都是翻案之作，在这两个历史剧中，曹操与武则天不同于传统的奸雄、淫乱形象，而是以雄图大略、“忧以天下，乐以天下”、扶危济困、爱民如命的面目出现，其私德方面亦无可挑剔。这两个剧本有明显的借古颂今色彩，是一种间接的对新政权及其领导者的歌颂。在《蔡文姬》中，作者虽然也企图寄托自己“去国十年”的身世之感和希望统

治者爱惜人材的心曲，但这种个人感怀只是借古颂今主题的陪衬，剧中为体现“民族团结”主题而加上的许多匈奴一家的对白也纯属蛇足。与之相比，《武则天》一剧结构谨严，矛盾集中，在戏剧艺术上明显要优于前者。但这两个剧本具有共同的以古拟今色彩，其对史料的“好恶随心、笔削任我”更是不足为训的。与郭沫若相比，曹禺执笔的《胆剑篇》在史料的运用上要严谨得多。剧本以吴越争战为背景，着力歌颂越王勾践与越国人民在战败之后，忍辱负重，“自力更生、艰苦奋斗”，终于反败为胜的精神。在剧中人物塑造上，它也力求按照古代人物的面目来塑造，而不做过分的“以今例古”的拔高。此外，剧本结构的严谨、对白的圆熟生动也是值得称到的。但该剧也打上了明显的时代共名烙印，如为了体现人民群众是创造历史的英雄的观点，剧中塑造了坚韧不拔的人民英雄苦成的形象，并让他向勾践献苦胆鼓励其继续抗战的情节；剧中虚构的越国人民“不吃吴国的白米，没有牛用人拉，没有犁用手刨”的情节，也明显是为了响应当时的“艰苦奋斗、自力更生”的口号而作的。姚雪垠从1963年开始发表的长篇小说《李自成》，是当代文学史上罕见的宏篇巨著，它以李自成起义为题材展现了一幅主流意识形态想象中的中国封建社会百

科全书式的画卷。该小说在这一时期历史题材创作中颇为突出，但它对农民起义领袖形象的塑造也有明显的拔高色彩，这与作家的思想处于“农民起义”“农民战争”是中国封建社会历史发展的真正动力这一历史观的笼罩之下有关。

60年代初，理论界由历史剧创作是否应该忠于史实引发了一场关于历史剧问题的讨论。这场讨论涉及到如何坚持唯物主义历史观塑造历史题材的问题，“古为今用”是双方共同的前提，问题仅仅在于为达到这个目的是否可以改动史实本身。史学家吴晗区分了“故事剧”与“历史剧”，认为“历史剧必须有历史根据，人物、事实都要有根据，不许可虚构夸张”，没有史实根据的“杨家将”与“包公戏”则只能算是故事戏 1. 李希凡不同意吴晗的观点，认为历史剧“是艺术而不是历史”，因而“在忠于历史生活、历史精神的本质真实”前提下，可以对一些历史事实、历史细节做以虚构夸张 2. 这场争论导致了茅盾的《关于历史和历史剧》这篇重要论文的产生，他认为“历史剧既应虚构，亦应尊重历史；虚构而外的史实，应尽量遵守事实，不宜随便改动” 3，他以当时繁多的“卧薪尝胆”戏为例，对牵强附会的以今例古倾向做了批评。但从整体上看，当时的论争在遵守着共同前提的

情况下，默认了“历史剧的任务不仅仅是反映客观的历史真实，更重要的是要通过历史的真实，从中取得教育和鼓舞的作用，有利于今天的社会主义革命和社会主义建设”，也承认了根据现实政治需要来重新塑造历史形象的合法性与权威性，因此，多元化、个人化的历史理解与文学想象事实上是很难产生的。所以这场讨论不但很难从理论原则上阻止历史剧创作任意地古为今用、不尊重历史事实的态度，也没有为真正的文学杰作的产生创造条件。

在表达知识分子心声的作品中，田汉的《关汉卿》具有理想色彩。该剧是为纪念世界文化名人关汉卿而作，着力塑造了一个理想化的知识分子英雄形象。剧本主要突出了关汉卿的接近民众、表达人民心声与坚持知识分子的独立人格与精神操守的特点。前者主要通过关汉卿亲眼目睹贪官污吏的凶残愤而作《窦娥冤》、揭露黑暗、代民伸冤、发出“将滥官污吏都杀坏”的呼声的情节表现出来，后者则主要通过关汉卿不顾权贵的威逼利诱拒不修改剧本，坚持代人民立言的立场表现出来。“蒸不烂，煮不熟、捶不扁、炒不爆、响当当一粒铜豌豆”本来是关汉卿表现自己的浪子情怀之作，田汉则将之用作关汉卿坚持知识分子的精神操守与立场原则的自我表白。这种精神是新文学

史上知识分子的战斗意识的延续，在以后的历史发展中也证明是极为重要的，但在时代共名的规范之下，它不能不仅仅是一种理想的寄托。

50年代末文艺创作领域开始出现了不少历史剧，关于历史剧的讨论也挺热闹，“相形之下，历史小说却成了‘冷门’”。直到1961年，陈翔鹤发表了《陶渊明写〈挽歌〉》，黄秋耘撰文称之为“空谷足音”，“让人闻之而喜”，随后引发了一个小小的历史小说高潮。陈翔鹤又于次年发表了《广陵散》，黄秋耘也写了《杜子美还家》、《顾母绝食》、《鲁亮侪摘印》（1962）等小说，此外还有冯至的《白发生黑丝》、姚雪垠的《草堂春秋》等等。相对于广受注目、同时也作为一种重要的宣传工具的戏剧、电影来说，小说所受到的审查与限制要少一些，因而不时从层层夹缝中表现出一种真实的个人性的东西。所以与田汉相比，陈翔鹤等人表现知识分子心态的小说有更多的私人话语成分，代表了一部分知识分子心态的平实的表露，也更为真实而沉痛。在这类作品如黄秋耘等的小说中还存有谏诤之意，企图“通过历史故事提出现实中的重大问题”，“隐晦曲折地表达人民的呼声”，例如他的《杜子美还家》企图借助历史故事来讽喻大跃进后中国的现实，但陈翔鹤的小说却更多的是历史感受与个人感受

的融合，虽然其中也有对时代反应的意思。陈翔鹤塑造的都是一些对滔滔浊流不愿合作而又无可奈何的知识分子。以《广陵散》为例，它以嵇康之死为题材，写出了知识分子在政治争斗的漩涡中无地自由的处境。《广陵散》中的嵇康是一个有正义感、想“追求自由”、“独善其身”而不能的形象，嵇康的处境与五六十年代知识分子的处境有相似之处。据黄秋耘回忆，陈翔鹤写这篇小说是有感慨的，他说过：“我也是同情嵇康的。嵇康说得好：‘欲寡其过，物议沸腾。性不伤物，频致怨憎’，这不正是许多人的悲剧么？你本来不想卷入政治漩涡，不想干预什么国家大事，只想一辈子与人无患，与世无争，找一门学问或者在文艺上下一点功夫，但这是不可能的，结果还是‘物议沸腾，频致怨憎’。”陈翔鹤的历史小说本来只是一种知识分子的个人话语，但在一个共名的时代，异端的声音总是被歪曲，它们被加上“通过历史题材进行反党反社会主义的宣传”、“替反革命、右派作家喊冤控诉”、“影射两条路线斗争”的罪名而受到严厉批判，作家在文革中也惨遭迫害而死，似乎又一遍重复了《广陵散》的悲剧。

这一时期历史题材创作中的民间意识，主要表现

在个别话剧作品、旧戏的整理改编及一些新编历史剧（戏曲）中。国家戏曲改革工作的重点是以“古为今用，推陈出新”原则对旧戏的改造，是在国家意识形态引导下对旧戏中体现出来的民间意识进行清理。民间从来就不是纯粹的，它具有某种“藏污纳垢”的特征，包含了旧时代的封建统治阶级的意识形态、旧的伦理道德、或宗教迷信等成分，也包含了民间自在的追求自由的表现形式。从1950年7月到1952年3月，中共中央、文化部禁演了24个“有不良影响”的剧目，许多相关剧目也在“不禁自禁”的状态中，其结果是真正能上演的传统剧目非常之少。1956年，为了贯彻双百方针，文化部召开第一次全国戏曲剧目工作会议，提出要“破除清规戒律，扩大和丰富传统戏曲上演剧目”。到第二年4月召开的第二次全国戏曲剧目工作会议上，全国各地已经挖掘到剧目累计有51867种，记录了14632种，上演剧目达10000种，并且开放了《探阴山》等禁戏。虽然不久这些工作成就又被极左的政治路线所否定，但它充分地证明了：作为一种民间艺术，戏曲中的民间意识与民间趣味还是顽强地存在着。从另一方面看，推陈出新的结果也使戏曲在新时代获得了自我表现、更新的机会，其表现领域也得到了扩大（如现代戏的出现）。在当时的

旧戏领域，引起广泛关注的是“清官戏”。1956年浙江省昆剧团改编的昆剧《十五贯》赴京演出，获得巨大成功。毛泽东、周恩来等领导人观看了演出，盛赞“一出戏救活了一个剧种”，“历史剧可以很好的起现实的教育作用”。当时还有不少清官戏，如田汉根据陕西碗碗腔剧本《女巡按》改编的京剧剧本《谢瑶环》，吴晗在毛泽东提倡“海瑞精神”、“魏征精神”的背景下创作的京剧剧本《海瑞罢官》等。“清官”形象后来引起了论争，支持者认为“清官”身上的不畏权贵为民请命的精神，是值得尊敬的，可以当作新社会的伦理道德能够继承的优良成分；反对的一方则从阶级分析的角度，指出“清官”仍然属于地主阶级，他们具有忠君与奴才思想，清官戏在现实中起了麻醉人民的作用。挑起这一争论者是别有用心的，到1965年11月姚文元发表《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》时就露出了真面目，学术讨论变成政治斗争的工具，直接揭开了给中国人民带来深重灾难的“文化大革命”的序幕。

我们由以上简述可以看出，在历史题材创作领域，国家意志、知识分子与民间的各种话语都有所表现，但国家意志处于权威的地位，所以随着60年代中共党内政治路线的斗争加剧，就自然导致了短暂的

历史题材创作繁荣局面的结束。

## ◎进入汉语世界的多民族文学

中国是一个多民族的国家，除汉族以外，其他非汉民族也有着丰富绚烂的民间文学传统。它们与本民族的历史、生活、文化传统、风土人情等等有着紧密的联系。在许多方面，其成就甚至超过了汉族文学，因而成为中国文学中极为重要的部分。对少数民族文学的搜集、整理与翻译以及少数民族作家的创作是1949年以后中国文学中非常重要的内容。

搜集、整理与翻译非汉民族文学的工作，让人们看到一个丰富多彩的民族文学世界，也进一步拓宽了研究中国文学的理论视界。例如，对非汉民族文学与民间文学的关注打破了长期以来中国文学被认为缺少神话与史诗成分的偏见。以史诗而言，无论是创世史诗还是英雄史诗在各民族文学中都有着丰富的储藏。据调查，包括汉族在内，中国至少有三十个民族有创世史诗，其中突出的如纳西族的《创世纪》、彝族的《梅葛》、彝族支系阿细人的《阿细的先基》、布依族的《开天辟地》等等。英雄史诗有藏族的《格萨尔王传》、蒙古族的《江格尔》与柯尔克孜族的《玛纳斯》三大史诗以及维吾尔族的《乌古斯传》、傣族

的《相勳》、《兰嘎西贺》等。史诗是一个民族精神的结晶，在该民族中具有神圣的地位，但是由于各种原因，它们到了失传的边缘，在这种情况下对之搜集整理尤其显得意义重大。我们很难断定民族史诗全然属于权力边缘的“民间”的范畴，事实上，许多史诗与民族的宗教阶层、统治阶级的思想是很难断然分开的。不过由于史诗是在历史长河中累积下来的人民群众的集体创作，仍旧天然地带有丰富的民间的成分——它们充满了“人类社会的童年”所特有的天真的自由自在的诗性想象以及民间对幸福生活的美好理想。以纳西族的《创世纪》为例，这部史诗记载于该民族的宗教典籍《东巴经》中，其内容包括开天辟地、大洪水、天人联姻、重造人类、民族起源等等，既包含着浓厚的宗教信仰的成分，又同时表现出丰富的民间想象。例如其中写混沌中产生天地万物、日月化生善恶二神、善神变为白母鸡生蛋孵出诸天地神与开天辟地的九兄弟与七姐妹、恶神变为黑母鸡生出诸妖魔鬼怪等等，其中有着奇特瑰丽的想象，与西方闪族的创世纪神话相比，它更强调万物化生的宇宙观而并不把“神创论”作为第一原则，具有典型的东方民间想象的特点。又如英雄史诗中的英雄形象往往是该民族理想、意愿的表达与民族精神的化身，同时往往以一定

的历史真实事件为基础，体现出该民族的重要的历史进程。三大英雄史诗分别寄托了该族人民对幸福生活的向往。《格萨尔王传》描绘格萨尔王是天上的神人转世，降生于岭国，神通广大，未卜先知，变化多端，聪慧博识，成为雄狮大王，消解世间的灾难，降妖伏魔，打败强敌，带领人民过上了好日子，死后回归天界，带有浓厚的藏族特色与佛教色彩。流传于新疆卫拉特蒙古人中的《江格尔》，叙述以江格尔为首的十二名“雄狮”英雄与六千名勇士同各种各样的敌人战斗的故事，尤其值得注意的是它塑造了一个理想国“宝木巴”，那里没有贫富差别，每个人都象二十五岁一样年轻，体现出典型的民间想象的特点。

对民间叙事诗与抒情诗的整理工作，使我们发现了一个更加丰富的充满了民间精神的文学宝藏。民间叙事诗中内容最为丰富的是婚姻爱情叙事诗。它们是各民族民间婚姻爱情观的朴素而集中的体现，典型地表达了民间对自由自在的生活与自由自在的情爱的向往与追求。其中著名的如彝族支系撒尼人的《阿诗玛》、傣族的《娥并与桑洛》、《召树屯》、苗族的《仰阿莎》、回族的《尕豆妹与马五哥》、壮族的《唱离乱--〈嘹歌〉之五》等。另外还有相当数量的英雄叙事歌，如纳西族的《人与龙》、蒙古族的《嘎达梅林》、

苗族的《张秀眉之歌》等等，它们一般是在人民群众中口头传唱而层累式地形成的。值得注意的是这些叙事诗中常常出现一些正统文学难以容纳的因素，保留了无法被意识形态化约的原生态的民间经验。例如回族长诗《尕豆妹与马五哥》中写到童养媳尕豆妹与马五哥在幽会时，不慎惊醒了她的小丈夫，她慌乱之中把丈夫杀死。但长诗的叙事者并不对尕豆妹作出道德谴责，而依然把同情倾注在这一对“有情人难成眷属”的贫穷爱侣身上。又如《嘎达梅林》中出于民间创造的牡丹杀女焚屋决心毁家起义的情节，一唱三叹地表现了母性面临悲剧性抉择时的内心矛盾。这种把人物置于超出道德伦理范围外的极端状态之下，以传达出被压迫者某种激烈的境况与感情，常常是民间想象的典型特点，也正是其特别真实感人之处。相对来说，汉民族的文学则难以直面、甚至故意回避人生的这些方面的。除此之外，当时还搜集了不少民歌、民间抒情长诗以及大量的各民族的民间故事。如著名的壮族的长诗《特华之歌》、维吾尔族的民间传说《阿凡提的故事》等。

其实多民族的文学与民间精神的关系，也同样包括了汉民族文学。但与这些来自非汉族文学的民间精神相对照的是，汉族当代文学的主流对民间文学的态

度则完全不同。大跃进中出现了大量的所谓“新民歌”，其运作过程及基本精神再一次显示出主流意识形态对民间形式的粗暴入侵。1958年4月，《人民日报》发表社论《大规模地收集全国民歌》，掀起了一个全国规模的“新民歌运动”，这个运动的目的不仅仅在于收集民歌，而且以浮逛的形式鼓励杜撰、“创作”了许多伪民歌，提出的口号是“全党办文艺”、“村村有诗人”，并向群众布置写诗的任务和指标，其质量可想而知。1959年人民文学出版社出版的由郭沫若、周扬选编的《红旗歌谣》在当时产生了不小的影响，并被作为“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”的文艺指导方针的范本。所收集的作品虽然采取了民歌的形式，大多数却是当时的浮逛风的产物，其中充满了不着边际的夸张的空话和大话，如《红旗歌谣》中的一首《我来了》写到：“天上没有玉皇，/地上没有龙王，/我就是玉皇！/我就是龙王！/喝令三山五岳开道，/我来了！”它所表现的只是“大跃进”政策下的盲目乐观精神，与真正的民间精神很少有关系。

文人根据民间文学的改编与创作，从延安时期的歌剧《白毛女》等作品起就成为一个比较重要的文学现象，在改编过程中，“虽说政治话语塑造了歌剧《白

毛女》的主题思想，却没有全部左右其叙事的机制”，“从叙事的角度看，歌剧《白毛女》的情节设计中有着某种非政治的运作过程”，其特点“不仅是以娱乐性做政治宣传，而倒是在某种程度上以一个民间日常伦理秩序的道德逻辑作为情节的结构原则”<sup>1</sup>。这一特点在 1949 年以后的同类作品中还是得到了保留。以歌舞剧《刘三姐》的改编工作为例，在改编中，阶级斗争的意识形态不可避免地支配了作品的改编程序，可是促使其成功的因素，却是显形的现代通俗文艺形式与潜藏其下的民间隐形结构。刘三姐的传说很早就流传在广西侗族地区，几百年来其内容颇为芜杂，隐含了多方面的矛盾和可能性。彩调剧《刘三姐》剧组依据当时的文艺方针，以阶级斗争说作为剧本的基本主题。在具体选材过程中，凡符合当时的文艺政策的就作为“真”和“精”采纳，否则就当作“伪”和“芜”加以摒弃。如有的传说讲刘三姐被自己的哥哥杀死，后者见她成天唱歌，而且推掉了许多可以让自己发财的机会，非常生气，借机把她推下崖去。也有的传说讲刘三姐与白鹤秀才对歌，七日七夜不分胜败，于是都升天化为歌仙。歌舞剧剧本编者都把它们当作对“劳动人民”的诬蔑而摒弃。从其基本情节来看，它隐喻着主流意识形态对阶级斗争的强调。舞剧的基本

情节是，刘三姐以山歌为武器，揭穿了地主莫海仁企图霸占农民茶山的阴谋，地主派人说媒，企图娶刘三姐为妾，被拒绝后便以逼债威胁刘三姐的哥哥，刘三姐只好答应，但“结亲先要摆歌台”，唱不过她，不但不能娶亲，也不能霸占茶山。地主雇了三个秀才，装满两船书来对歌，被刘三姐驳得哑口无言，狼狈而去。地主于是设计加害刘三姐，结果被爱慕刘三姐的小牛杀死。在这里，山歌不是单纯的民间声音，而成为阶级斗争的工具；对歌也不再是一种朴素的民间风俗，而直接是一场短兵相接、关系重大的阶级斗争；地主及其代言人秀才在对歌中的失败，也直接隐喻着封建势力在精神上的失败，主流意识形态借助民间文学的改编达到了宣传自己的目的。可是，在这个明显的意识形态化了的作品中，民间趣味、民间意识、民间的声音不论在表层还是在深层依旧有着充分的保留，表层如刘三姐的带有浓厚的民间的鲜活的生命唱词，深层如作品的隐形的“一女三男”模式等，这也是这个作品深得人民喜欢的艺术上的原因所在。“一女三男”的模式在许多有民间色彩的作品中存在，“一女”一般是民间的代表，她常常是一种泼辣智慧、向往自由的角色，她的对手，总是一些被嘲讽的男人角色，代表了民间社会的对立面——权力社会和

知识社会。前者往往是愚蠢、蛮横的权势者，后者往往是狡诈、怯懦的酸文人；战胜前者需要胆识，战胜后者需要智力。这种男性角色在传统民间文艺里可以出场一角，也可以出场双角，若再要表达一种自由、情爱的向往，也可以出现第三个男角，即正面的男人形象，往往是勤劳、勇敢、英俊的民间英雄。这种一女三男的角色模型，可以演化出无穷的故事。三男的不同身份变化可以隐喻不同的意识形态内容，但隐形结构本身所体现的民间特点、民间趣味以及民间对自由生活的向往，依然是这类作品受到喜爱的深层原因。

1949年以来，还出现了不少非汉民族作家。他们有的继承本民族的抒情传统，以自己民族特有的方式歌颂时代，如蒙古族诗人纳·赛音朝克图、维吾尔族诗人铁衣布江、藏族诗人饶介巴桑、傣族诗人康郎英等等，也有的取材于时代变迁中本民族的现实生活而写出一些长篇巨著，如彝族作家李乔取材于凉山彝族斗争生活的《欢笑的金沙江》、蒙古族作家玛拉沁夫的《茫茫的草原》等。与汉族作家相似，这些作家的创作也接受主流意识形态所制定的文艺方针的指导，但他们的创作毕竟标志着少数民族的文学写作成为了当代中国文学不可分割的一部分。在表现民族生活

的作品中，老舍的具有自传色彩的未完成的长篇小说《正红旗下》，与话剧《茶馆》一起，将艺术才华回归到自己最拿手的对社会风习尤其是社会底层风习的变迁的描绘，这也调动了作家真正具有的生活资源，并以之绕开与化解了时代共名笼罩下的历史想象。尤其值得注意的是，老舍以前的写作很少直接表现自己民族的生活，在这部没有最后完成的小说中，老舍却以出色的艺术手腕描写了清朝末年满族人各阶层的生活风习，并由之涉及当时北京社会与各族人民生活风习的方方面面。在这部具有高度艺术成就的作品中，老舍的语言艺术达到了炉火纯青的地步，显示出通过“个人记忆”与“个人话语”进入民间的可能性。蒙古族作家敖德斯尔发表于1962年的短篇小说《阿力玛斯之歌》，虽然也暗含了一些阶级斗争的时代共名成分，但其主要的兴趣在于表现民族习俗与铺演民间传说，在这过程中描绘了草原民族特有的生活方式和爱好，也应受到注意。

汉族作家的创作也从民间文学中汲取创作的材料与灵感。如诗人艾青、闻捷、唐湜等。其中诗人唐湜对民间文学素材的改造，标志着自20年代以来的浪漫主义、唯美主义的叙事长诗传统在1949年后的潜在创作中继续发展承传。1957年唐湜被错误地划为

右派后，从自己的家乡温州的民间传说中寻找创作的原料，写了一组在艺术上达到了很高成就的南方风土诗，如《白莲教某》、《划手周鹿之歌》、《泪瀑》、《魔童》等等，此外还有十几个历史叙事诗如《海陵王》、《敕勒人，悲歌的一代》、《桐琴歌》等等。温州“在古代是一个蛮荒的百越之国，‘怪力乱神’的巫风很盛”，象周鹿、魔童、泪瀑等等都是较原始的神话传说，后来才渐渐的近代化了。作者以之为基础，加上自己的想象，“把南方海滨的风土的描绘，民间生活的抒写，拿浪漫主义的幻想色彩融合起来；在现实主义的基点上运用了一些新的现代手法与构思；可仍然力求中国色彩、风格的完整”<sup>2</sup>，在形式上也力求严整而又符合艺术的需要。这不但显出与时代粗陋风气迥然不同的艺术追求，而且标志了另外一条与民间结合的道路，即疏离于时代“共名”之外的个人感情、个体想象与民间想象的结合。事实证明了恰恰是这样一种方式在当时取得了重大的文学成就。

### ◎时代的抒情与个人的思考

50年代一系列的政治运动以后，“五四”新文学运动在知识分子中间形成的精神传统基本处于萎缩状态，作家创作情绪普遍低落，再也没有积极性去探索真理，去独立思考，去向执政党的文艺政策提出不

同意见。这种精神状态显然是对以“百花齐放，百家争鸣”为旗帜的社会主义文化事业发展不利的，因此也引起了部分中共党内高层领导的担忧。陈毅元帅在1962年召开的广州会议上坦率地说：“我是心所谓危，不敢不言。我垂涕而道：这个作风不改，危险得很！我们必须改善这个严重的形势。形势很严重，也许是我过分估计，严重到大家不讲话，严重到大家只能讲好，这不是好的兆头。将来只能养成一片颂扬之声危险得很呵！”<sup>1</sup>陈毅的话也代表了一部分中共党内高层领导的心理，所以，在中共中央为扭转“大跃进”政策失误造成的经济上的困难局面而提出的“调整、巩固、充实、提高”的政治大背景下，周恩来总理逐步着手对知识分子政策和文艺政策进行调整。自1959年起，周恩来参加了各种文艺界的会议活动，并亲自做了一系列的报告，如1959年在中南海紫光阁举行的座谈会上发表《关于文化艺术工作两条腿走路的问题》、1960年在北京新侨饭店举行的全国文艺工作座谈会和全国故事片创作会议上的讲话、以及1962年在广州举行的话剧、歌剧、儿童剧座谈会前后的两次讲话，尤其是在广州会议上所作的题为《论知识分子问题》，其核心是对社会主义时期知识分子的定义、地位、作用给以重新评价，以求纠正党内关于知识分

子是属于“资产阶级”或“小资产阶级”的阶级定性的认识，以求达到对知识分子最大程度的团结；他一再鼓励作家要解放思想，活跃创作，要求领导干部改变粗暴的工作作风，发扬民主，还主动为一些被错误批判的作品（如电影《洞箫横吹》）平反。陈毅在广州会议上进一步发挥了周恩来的观点，提出要为知识分子“脱帽加冕”，即脱“资产阶级”之帽，加“劳动人民”之冕。

周、陈等中央领导的讲话在当时对知识分子产生过一定的鼓舞作用，60年代历史题材创作的活跃就与这种略微宽松的背景有关，但更重要的影响是发生在部分领导文艺工作的党内官员之间。此时，经过一系列政治运动的周扬，在完全掌握了文艺界的领导大权以后也深深感到其所推行的极左路线的严重后果，于是他在周恩来总理的讲话的鼓励下，开始制定旨在文艺界纠左的《关于当前文学艺术工作的意见（草案）》（即《文艺十条》），经反复修改后又以《文艺八条》为正式文件下达落实。“文艺八条”包括进一步贯彻执行双百方针、努力提高创作质量、批判继承民族遗产和外来文化、正确开展文艺批评、保证创作时间、培养和奖励优秀人材、加强团结继续改造、改进领导方法和领导作风等内容，即可以看作是周恩来关于怎

样领导文艺工作的思想的具体化和政策化，也可以看作是以周扬为代表的文艺界领导力图挽救已经被政治运动严重伤害了的文艺事业的努力。党内其他头脑较清醒的文艺界领导干部此时也都注意到纠左的问题，如 1962 年《人民日报》为纪念毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十周年而撰写的社论中，公开提倡文艺要“为最广大的人民群众服务”，以求替换过去狭隘的“为工农兵服务”的概念；张光年发表《题材问题》的专论，提倡创作题材的多样化；由邵荃麟主持召开的“农村题材短篇小说座谈会”（大连会议）中代表们所提出的“现实主义深化”和“写中间人物”的理论等，都可以看做是那一个时期文艺界纠左的努力。

但是，从以后发展的历史看，这些努力实际上并没有发生多少效力。从 1962 年七、八月在北戴河举行的中央工作会议上，毛泽东开始抓阶级斗争，接着他在北京召开的中共八届十中全会上提出了“千万不要忘记阶级斗争”的口号，尖锐地指出：“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。”一向被纳入意识形态范畴的文学艺术工作一下子又处于紧张状态。长篇小说《刘志丹》被定罪为“利

用小说进行反党活动”，这显然不是指一般的“反党”，而是涉及了党内的路线斗争。紧接着毛泽东在 1963 年和 1964 年相继发表两个关于文艺界的批示<sup>2</sup>，几乎是全盘否定了周扬等人领导的中宣部的工作，同时他亲自过问下的思想文化领域的一次次反修批判运动，也包括了对田汉、夏衍、阳翰笙等 30 年代左翼文艺运动的中坚力量的批判与否定。愈演愈烈的极左路线终于逼近了 1966 年的“文化大革命”。60 年代的文学创作背景是由 50 年代的一系列政治运动的基础上发展而来的，即使像周恩来、陈毅等高级领导人对社会主义文化建设具有深深的忧患意识，即使周扬等人煞费苦心地想使文学文艺真正繁荣起来，但由于缺少了广大知识分子真诚合作和参与的积极性，已经无法从根本上改变那种过于僵化的文化模式与思维模式。本书在前几章讨论过的战争文化形态的特征，到这个时候已经充分膨胀，开始并走向反面。整个文学创作与政治意识形态之间的关系成为一种僵硬的机械运作，而且完全脱离了现实生活的制约。所谓“写中心、演中心、唱中心”<sup>3</sup>的口号就是产生在当时的环境下面。在文学审美方面，主流意识形态话语已经使时代的共名凝固化，公开发表的文学创作只能成为共名的宣传物，个人性的思考与体验完全被时代的共名所取代。

当时具体表现为两种创作倾向，一种是歌颂性的抒情作品大量产生，一种是图解阶级斗争理论的叙事作品应运而生。

前一种抒情作品主要表现在诗歌和散文创作中，在一般的抒情作品中，抒情主体是不可缺少的，但由于时代共名已经规定了个人所允许抒发的感情内容，所谓的个人抒情，抒发的只能是某种被规定的时代本质。当时的抒情作品中贺敬之的诗歌应该是达到了较高成就的，他的《放声歌唱》、《回延安》、《三门峡——梳妆台》、《桂林山水歌》、《雷锋之歌》等等在某种程度上仍然继承了“七月”诗派的强烈的主体抒情的艺术特征，他以一种豪迈慷慨、激情澎湃的抒情风格与直接的、热烈的抒情姿态来歌颂国家政权——包括它的各种符号：人民、祖国、革命时代和英雄人物。由于他把自己完全融入时代的共名之中，很难从他的诗歌里区分个人与时代的界限，他笔下的单数的抒情主人公“我”无一例外可以置换为复数的“我们”，而歌颂的对象“人”——如雷锋，则是表现为时代本质的“大写的人”。按照当时的审美标准，贺敬之是那个时代最成熟的政治抒情诗人。在散文领域里，歌颂性的抒情作品也是占绝大多数。刘白羽的散文与贺敬之相似，即以歌颂“随着时代脉搏而跃动”的“大我”

作为主体抒情的寄托，只是他不采取直接抒情的方式，而是通过大自然的雄伟景象与大我的战斗激情融合起来的方式获得一种具有鲜明的时代色彩的“崇高”的抒情风格，如他的散文《日出》、《长江三日》等等。杨朔提供了一种独特的抒情结构形式，在他的《香山红叶》、《海市》、《荔枝蜜》、《茶花赋》等作品中借用古典诗歌中借景抒情、托物言志等手法在现代散文中寻求诗的意境，形成了当时被人称道的“杨朔模式”，即“从写景入手，然后引出在风景中活动着的平凡人物，最后通过比兴象征将景物与人物联系起来，升华出人民性的颂歌这一抒情主题”。<sup>4</sup> 秦牧的散文则把历史知识、自然知识、风土人情等等纳入散文写作中，并通过直接对历史、人民、生活等等抽象的概念议论的方式来抒情，其代表作有《古战场春晓》、《土地》、《社稷坛抒情》、《花城》等。值得注意的散文作家还有郭风，他的散文诗创作有当时难得的浓厚的泥土气息和牧歌风味。在抒情大合唱中，往往宣扬一种“人民性”，但这种“人民性”因为附和时代共名的需要而蒙上了一层虚伪的色彩，例如杨朔的《蓬莱仙境》、《海市》等散文描写了农村美好的“新生活”，并以之来抒情，但其产生的背景却是 50 年代末 60 年代初中国近百年历史上少见的大饥荒时期，这就

不能不对之构成强烈的讽刺，时代的抒情形成了可怕的惯性，个人仅仅成了这个抒情机器的零件与功能，不再能表达自己真正的所思所感，甚至以这种时代抒情来取消自己真实的思想感情。在这种情况下文学创作掩盖、抹煞了“我为人民鼓与呼”的正义声音而企图制造出一派到处莺歌燕舞的盛世景象，是今天学习文学史者所要加以注意的。

后一种叙事作品主要表现在长篇小说创作中，也有一部分体现在话剧、电影创作中。1962年9月召开的八届十中全会以后，毛泽东把社会主义社会中一定范围内存在的阶级和阶级斗争扩大化和绝对化，并对其严重性的估计提到了不恰当的高度，这种错误导向对文学创作造成了很大的影响。为了配合当时政治上展开的反修防修、社会主义教育、农村“四清”等运动，文学创作也紧紧跟着形势编造大量阶级斗争的传奇故事，从而掩盖了现实生活中真正的矛盾冲突和人民疾苦。最典型的作品是浩然的长篇小说《艳阳天》。浩然长期生活在北方的农村，1956年起发表了不少反映农村新人新事的短篇小说，虽然文笔清新活泼，描写的农村生活场赴也有一定的可读性，但缺乏思想的深度和现实主义的真诚态度是明显的缺点。60年代他创作多卷本长篇小说《艳阳天》，通过京郊一个农

业合作社在 1957 年麦收前后十五天的时间里所发生的惊心动魄的阶级斗争故事，来证明“千万不要忘记阶级斗争”的党内路线。小说采用了战争文化中“两军对阵”的结构模式，描写合作社的支部书记萧长春为首的贫下中农与党内蜕化变质分子马之悦为首的地主富农及富裕中农之间的一场异常激烈的较量，小说里好人绝对之好，坏人绝对之坏，双方调兵遣将，刀光剑影，最后发展到地主杀人行凶，坏人终于被一举歼灭。这样的作品因为其故事编造得紧张通俗，引人入胜，再加上浩然的语言流畅明白、善用简单短句，所以一时颇受读者欢迎，但它对当时农村生活状况的描写则是不正确的，只是以农村为舞台编造了阶级斗争的神话，为即将爆发的“文化大革命”残酷迫害“黑五类”和反“走资派”制造了舆论。难怪在“文化大革命”文艺界百花凋残的时代里，这部写阶级斗争的“标本”仍然能够一花独放，与“样板戏”同列。

但在 60 年代上半叶的共名状态下，由于中共党内存在着纠左的健沟力量，错误的路线还没有达到支配全局的程度，对知识分子的不同认识和估价之间还保存着思想文化界的一丝活力，这表现在 1962 年 9 月以前公开发表的创作上仍然有某种不和谐的声音夹杂在时代抒情的大合唱里。除了历史题材小说的创

作外，如老作家丰子恺发表的散文作品《阿咪》，亦庄亦谐，表示出这位老居士委婉讽世的态度。上海在这一年5月召开的第二次文代会上，巴金发表《作家的勇气和责任心》的杂文，呼应了周恩来、陈毅等人调整文艺政策的讲话。在杂文创作中，最值得注意的是当时的中共北京市委书记邓拓以马南邨的笔名撰写的杂文专栏《燕山夜话》和由邓拓、吴晗、廖沫沙以“吴南星”的笔名合作开设的杂文专栏《三家村札记》。当时这三位作者都是在北京市担任领导职务，对“大跃进”以来的严重形势有一定的清醒认识，同时又兼有左翼知识分子的身份，前者使他们站在党性的立场愿意对纠正党内及社会上各种不正风气作出自己的努力，后者使他们在言论中不自觉地体现出知识分子的良知传统，如他们的文章里多次提到明末东林党人和海瑞、况钟等清官，多少可以看作是一种隐喻性的寄托。他们的杂文以渊博的知识说古道今，有些颇能抓住时代的弊端，如对当时以大批判开路的时代风气以及吹牛皮、说大话的浮逛风等都有所针砭。“三家村”的风格各有特点，邓拓的文章有强烈的针对性与批判性，吴晗的文章带着学者气与书卷气，廖沫沙的文章则显得平和亲切。他们的杂文在一派颂歌声中多少显得有些不合群，所以，在1962年9月以

后，专栏已经无法存在下去。文革发生，“三家村”首当其冲，姚文元在《评“三家村”》中恶毒地称之为“继《海瑞罢官》之后有步骤、有组织地向党继续进攻”的黑店，“是资本主义复辟的一个重要巢穴，内藏毒蛇，必须彻底弄清它、捣毁它！”<sup>5</sup>由此他们受到严酷迫害：邓拓含冤自尽，吴晗全家被迫害致死，只有廖沫沙在受尽残酷迫害后，等到了文革后的平反昭雪。

要在 60 年代前半期的公开读物中寻求知识分子的独立精神似乎很困难，但在我们引入了“潜在写作”的文学史概念之后，这种传统的文学史图像就被打破。80 年代发表的一些作家的书信与札记让我们看到，知识分子的精神世界仍然是多层面的，“五四”以来的知识分子的精神传统在受到冲击之后并没有自行消失，而是从公开出版的报纸、刊物、书籍等领域转到了处于边缘、民间乃至地下的私人领域，以书信、札记、日记等私人话语的形式存在，可是对估量一个时代的精神成果与艺术成就来说，正是这些私人性的东西而非公开发表的东西真实地代表了那个时代人们创造与思考的高度。这方面的作品有《傅雷家书》、《顾准日记》、张中晓的《无梦楼随笔》等等。私人写作大体上与时代共名保持了一定距离，并对之

进行分析、解剖与批判。《傅雷家书》收录了傅雷夫妇 1954——1965 年写给傅聪兄弟的家书（绝大部分是傅雷写给傅聪的信），在信中他教育儿子要以严肃的态度对待生活与艺术，要锻炼自己的人格，其对待艺术的严肃认真精神与当时浮逛的轻视艺术自身规律的态度迥然不同。《顾准日记》中文革前部分，真切地记录了“大饥荒”中底层人民的悲惨生活、知识分子被“改造”的心态及其对“大跃进”等神话的思考，与当时颂歌体的作品相比之下，真伪立判。张中晓的《无梦楼随笔》记录了他在作为胡风案重要成员受审之后，在家乡养病期间广泛阅读历史、哲学、宗教著作的基础上对时代、历史、民族文化、民族个性、人性、良知等命题所作的思考。在这种思考之中，个人遭遇成了反思时代神话与民族历史的重要背景，因而其思想与感性就有了一种血肉相联的痛切感与深度。这些个人写作，当时都不是为了供公众阅读的，其作者“都命运坎坷、并不是为了立言传世而著书立说，只是由于不泯的良知而写作”，但在今天，他们被公开之后，却让我们看到了那个时代文化的另一面，使之有了一种震撼人心的力度与深度，并使得我们通常对那个时代的文学容易产生的浅薄、轻浮的印象发生改变——可以说，这就是这些个人话语不可替

代的意义所在。

## ◎ “五四”新文学传统的复苏

随着 1976 年 10 月“文化大革命”的结束，长期遭受压抑的知识分子的精英意识和“五四”新文学传统开始逐渐复苏。在此后一年半时间里，当文艺界尚未普遍地自觉摆脱文革话语时，最早隐隐展露出这种复苏迹象的，是“三只报春的燕子”：白桦的剧本《曙光》取材于中共党史，以历史悲剧借古讽今，首先揭开了几十年来压在人们心底的对极左路线的仇恨；刘心武的短篇小说《班主任》以中学生的愚昧无知为警钟，写出了文革十年盛行的反知识反文化的政治风尚造成的现实危害；徐迟的报告文学《哥德巴赫猜想》则直接为知识分子在文革中的遭遇鸣不平，正面表达出对文化知识的尊重和对知识分子的赞美。

这“三只报春的燕子”正预示着中国当代文学新的精神走向，而与此同时，中国政治和思想界的剧烈变化也体现着相似的趋向。由 1978 年春天至年底在政治文化和文学领域里发生的一系列大事的前后次序，不难看出文革后文学是怎样拉开帷幕的：1978 年 5 月 11 日，《光明日报》发表评论员文章《实践是检验真理的唯一标准》，随即引起了思想文化领域的一场大辩论；5 月 27 日至 6 月 5 日，中国文联召开第

三界第三次全体会议，宣布中国文联及五个协会正式恢复工作，《文艺报》复刊；8月11日，卢新华的短篇小说《伤痕》在上海《文汇报》发表；9月2日，北京《文艺报》召开座谈会，讨论《班主任》和《伤痕》，“伤痕文学”的提法开始流传；10月28日至30日，宗福先歌颂北京“四·五天安门事件”英雄的剧本《于无声处》在上海《文汇报》发表；11月15日，北京市委正式为“四·五天安门事件”平反；11月16日，新华社正式报道，中共中央决定为1957年被错划的“右派分子”平反；12月5日，北京《文艺报》和《文学评论》编辑部召开了文艺作品落实政策座谈会，为《保卫延安》、《组织部新来的年轻人》等作品平反；12月18日至22日，中共十一届三中全会召开，思想解放路线始被确立。很显然，以“伤痕文学”为发端的文革后文学，在开始阶段里从时间上极其巧合地配合了政治上改革派对“凡是派”的斗争。所谓“凡是派”的主张是对“文化大革命”及毛泽东晚年错误思想的维护，是在理论上继续捍卫新的极左统治。“伤痕文学”以显明的立场表达了对文革的彻底否定及对相关现实问题的揭露和批判，这种真挚而深切的现实情感在广大群众中获得响应，成为改革派否定“凡是派”的威力巨大的武器。在短短一两年中，文学创作

得到极大繁荣，在批判现实方面达到了 50 年代以来从未有过的深度和力度，由此展现的知识分子的主体精神也出现了“五四”以来罕有的高扬，这种局面的形成和在一个短时期内得到维持，在某种意义上也是由于这一激情的表达有利于改革派对“凡是派”的全面发难，反过来便也相应从政治上得到支持。文革后的文学正是在这样一种政治与文学精神互为声援的默契中拉开了帷幕。

但必须认识到的是，文革后知识分子激发起巨大的政治热情，体现在文学创作中的是对“五四”新文学传统的回归，具体地说，是对“五四”新文学的现实战斗精神的回归。这一传统的意义归结起来，就是现代知识分子在半个多世纪的长期斗争中形成的一种紧张地批判社会弊病，针砭现实，热忱干预当代生活的战斗态度。也就如鲁迅所说的：“真诚地、深入地、大胆地看取人生并且写出他的血和肉来。”<sup>3</sup> 文革以后，知识分子作为人民群众代言人的身份重新确立起来，从最年长到最年轻的几代作家都以复活的政治激情和极大的勇气来直面现实人生，重新凝聚了现代知识分子的现实批判力量。他们从最初的对文化大革命的反省、否定，揭发它的罪恶性，进而对现实社会中的种种弊病给予大胆的暴露，他们把满腔的政治热

情和审视现实的批判目光结合起来，把批判的锋芒直接投向社会上与人民群众的意愿所不相容的阴暗面。可以说文革后文学是以批判文革、揭露社会弊病的“伤痕文学”作为其开端的，这正是“五四”新文学现实战斗精神再度高扬的标志。这种回归首先在从“五四”走来的一批老作家的创作中有着自觉的表现。巴金是杰出的代表，他自 1978 年底开始写作融回忆、思考、议论为一炉的散文著作《随想录》，历时八年才完成，从自身经历出发来反省“文革”，并由此展示出整个现代知识分子的主体精神在 50 年代以后历次运动中被屡屡摧残直到消灭的遭遇，书中更为深刻的地方还表现在巴金通过真诚的忏悔，暴露了“五四”传统被毁之后，知识分子丧失了自主性而成为“精神奴隶”，甚至堕落成专制体制的“帮凶”的悲剧命运。巴金在《随想录》中痛心疾首地呼唤着“五四”精神的真正回归，并且以这部著作的写作，实践了这一回归的努力。例如他在行文中始终贯彻着对现实问题的敏感与批判，如对死难的“五四”一代作家的追怀，对创作自由和精神自由的呼吁，对存留在当代社会形态中的封建意识的不留情面的揭露等等，可以说“五四”新文学的现实战斗精神和个性解放传统在《随想录》中都得到了复活。在巴金的影响之下，

一大批老作家都自觉地投入了对文革历史的严肃反思，冰心、萧乾、王西彦和柯灵的散文著作，成为一个时代最激动人心的精神性文献。“五四”传统下不同文学风格的老作家也都以自身的创作个性来揭露文革，为时代留下见证。杨绛的《干校六记》以平和稳健的纪实风格，描写了钱钟书夫妇在文革时下放五七干校的真实情景；孙犁以《芸斋小说》为总题创作了自传体作品，以老年人的心情回顾文革时代的种种生活细节，对人心的卑劣与异化作出善意的讽刺。杨绛和孙犁都不是怒目金刚式的作家，他们以婉约、讽世的态度，更为本色地建筑起个人心灵深处的“文革博物馆”。随着大批在 50 年代被各种运动打倒的作家陆续得到平反，这时候还出现了被称作为“归来的诗人”的创作群体，包括因“胡风反革命集团”案遭受打击的“七月派”诗人胡风、曾卓、绿原、牛汉、彭燕郊等，因艺术观念的分歧而被迫离开诗坛的“中国新诗派”诗人杜运 y、辛笛、陈敬容、郑敏、唐祈、唐湜、杭约赫、袁可嘉，以及 1957 年被错划为“右派”的艾青、公刘、流沙河、邵燕祥等等。这些老诗人重返诗坛后，在价值取向上表现出对“五四”精神的自觉承续，一方面继续保持了原有的创作个性，另一方面他们以或激情或冷峻的方式，对几十年来的社

会历史悲剧给予了深刻的批判，揭露出刻写在个人及民族精神上的巨大创伤。艾青的创作尤其在文坛上引起了广泛的关注。他从 1978 年起重新发表诗歌，久被压抑的诗情澎湃高涨，在此后不到五年时间里，写下了上百首激情饱满的新作。如写于“天安门事件”公开平反后第二天的长诗《在浪尖上》，正面歌颂了“四·五运动”的英雄，又如哲理性的长诗《光的赞歌》以颂诗的宏大气魄写出了对任何形态的专制社会的诅咒，以及对文明和“为真理而斗争”的自由精神的歌颂，再如广为传诵的《鱼化石》，以隐喻的方式写出了知识分子的心灵悲剧，诗中通过对鱼化石“失去了自由，/ 被埋进了灰尘”，“连叹息也没有，/ 鳞和鳍都完整，/ 却不能动弹”的状态描绘，生动地传达出一代有着自由思想和崇高信仰的受难者在被禁锢中的窒息感，使“鱼化石”这一形象成为整个知识分子群体的心灵创伤的象征。

使“伤痕文学”得以命名的小说《伤痕》则代表了更为年轻的“知青”一代人的写作。“知青”是指文革中的下乡的知识青年，即文革时期大批中学生毕业后被直接送到农村“接受再教育”，他们在个人成长过程中经历了理想与信仰的失落，内心深处对整个时代存有着巨大的怀疑，而当文革结束以后，这种无

法弥补的心灵“伤痕”，伴随着“已逝的青春”的感伤，给他们的创作笼上了一层阴郁和绝望的色调，同时也使他们磨练出了对于现实的异常敏感。除了卢新华的《伤痕》以外，这类小说还有郑义的《枫》、孔捷生的《在小赣那边》、阿蔷的《网》、曹冠龙的《锁》、《猫》、《火》三部曲等。这些作品的共同主题首先体现在对文革的批判及揭露文革给人们造成的精神戕害上，在艺术上则都采用了能明确剖析社会问题的现实主义手法，如《伤痕》写少女王晓华受到文革思潮的蒙蔽，与被打倒的母亲决裂，最终才发现永远也无法再抹去被戳在心上的“伤痕”；又如《枫》真实再现了文革中血腥的武斗场面，但更为震撼人心的还在于其中通过卢丹枫、李红钢这对青年恋人由于派系不同而不得不置对方于死地的近于怪诞的悲剧，揭示出了时代本身的残忍的欺骗性。正是由这些富有直面现实的勇气和批判精神的青年作家的创作，开拓了敢于揭露社会阴暗面的现实主义倾向，而在文革后文学最初的繁荣局面中，为数最多也反响最大的就是对社会问题不断深入开掘下去的、暴露文革和极左路线的罪恶性的“伤痕文学”。特别是在1979年又出现了一些更有针对性的作品，作家的阵容也不限于知青，如白桦、彭宁的电影剧本《苦恋》、王靖的电影剧本《在

社会的档案里》、李克威的电影剧本《女贼》、沙叶新等的话剧剧本《假如我是真的》、刘克的中篇小说《飞天》、徐明旭的中篇小说《调动》等。其中《飞天》和《在社会的档案里》都十分大胆而尖锐地把批判锋芒指向了深藏于社会体制内的封建特权和官僚主义，尽管两部作品都有意把悲剧的背景设置在文革期间，但那种饱含在行文之中的激情与愤懑还是会很明显地促使人以批判的眼光来重新审视社会现实中的各种问题。《苦恋》则以诗意的笔法真实展现了爱国知识分子的悲剧命运，同样也对社会体制的弊病提出了泣血的追问。这些作品在当时思想解放运动的过程中引起争论甚至批判是必然的，但它们显然在现实经验的基础上激活了“五四”新文学传统中的干预现实的批判精神。当时的作家们胸中涌动着知识分子新生的对现实生活的热情与自信，他们在揭露社会弊病的同时，把希望寄托于批判的社会效果，在这种希望之中正滋生着已经消失了近三十年的知识分子的主体意识。

70年代末中国文学的另外一次意义深远的变革是“朦胧诗”的崛起。它的源头可以追溯到“文革”期间知青诗人食指和“白洋淀诗派”的创作，当北岛、芒克等自办的民间文学刊物《今天》（从1978年12

月到 1980 年 7 月共出九期) 创刊以后, 这一具有全新的审美精神的诗歌倾向在诗坛上开始发生重大影响。但“朦胧诗”并不是一个具有一致性的诗歌群体, 后来通常所说的“朦胧”诗人包括北岛、顾城、舒婷、江河、杨炼、芒克、多多、梁小斌等, 他们的作品确实较多地运用了隐喻和象征的手法, 而这种诗艺上的探索与诗人怀疑和反抗的精神取向是合而为一的, 其中真正孕育了中国诗歌的现代主义。而在文革后的时代背景下来看“朦胧诗”, 可以发现它们在对现实的批判性上正应合了“伤痕文学”, 充满了一种把个人与民族的使命紧紧相连的理想主义, 并且有着明显的自主性的自我意识和探索精神。这方面的代表作当属北岛的《回答》, 诗人以愤怒的情绪来反叛现实世界中的既定秩序: “我不相信天是蓝的; / 我不相信雷的回声; / 我不相信梦是假的; / 我不相信死无报应。”同时他以一种强烈的主体精神向世界发出挑战, 诗行之中填满了激情的色彩, 由此展露出来的精英意识无疑是达到了当时文学中最高昂的顶点。

但是正如上文中所说的, 文革后文学中政治权力与文学精神互为声援的局面只维持了很短暂的一个阶段。当“五四”新文学传统得到复苏、文学创作中渐渐滋生出了批判性的现实战斗精神和知识分子的

精英意识时，文学与现实生活的磨擦也就在所难免了。从 1979 年到 1981 年，“伤痕文学”和大量反映社会阴暗面的作品陆续引起广泛争鸣，“伤痕文学”随即终结，那种知识分子自发的现实批判激情也慢慢开始减退了。

### ◎文学创作中人道主义思想的兴盛

在 20 世纪的中国，人性和人道主义一直是文学的普遍而敏感的话题。“人的觉醒”不仅为“五四”新文学带来了普遍的人道主义，也形成了新文学创作的强烈的主体意识和鲜明的个性特征。新文学在以后的发展虽然包含了许多曲折，但人道主义始终是优秀作家和优秀作品的主要思想内涵和情感依托。50 年代开始，文学中的人性与人道主义被作为大逆不道的异端邪说，并且在历次政治运动中受到越来越严厉的打击，被不加区别地斥之为“资产阶级思想”、“修正主义的理论”，作家的独立思考与艺术个性都被否定，他们必须在政治斗争中被各种大一统的思想与思维模式所改造和取代。到了文化大革命时期，政治性、阶级性成了人的唯一属性和文艺批评的唯一标准，人道主义完全被驱逐出文艺创作的领域。

“文化大革命”给中国人民带来了空前深重的灾难，其中最大者莫过于极左政治路线统治下的意识形

态对人性的戕害与摧残。在那个时代，人不再是人，而是被异化为“阶级斗争”的工具，一部分人被迫成为“阶级敌人”而失去做人的资格，一部分人因为“以革命的名义”摧残同类而沦为兽性发泄，也失去了做人的尊严与自爱。“人民”成了一个被架空和任意填塞的名词，成了权力者实施残酷专制、谋取政治私利的遮羞布，而作为个体的人则成了“螺丝钉”，完全失去了独立意志的可能。“文革”期间所发生的种种惨无人道的悲剧，不管是身居高位的国家主席被随意迫害致死，还是无辜小民被任意蹂躏，而作恶者往往又是受害者，受害者也难免在无意间伤害了别人，人性的丑陋充分暴露，但所有这些，都是在国家意志下，在“发扬革命传统”，“加强无产阶级专政”的冠冕堂皇的口号下行使的。“文革”结束之后，人们对于十年浩劫的痛苦回忆，对于历史的反思，最重要的一点就是对于“人”的重新发现和重新认识，“人们迫切地需要恢复人的尊严，提高人的价值”<sup>1</sup>。“文革”后的文学艺术创作，从一开始就自觉地承担了这个历史任务。按马克思主义的人类社会发展与进步规律，社会主义的人应该比封建主义和资本主义的人都享有更多的人的权利，具有更多的自由和民主，因而也能在社会生活中发挥更大的主动性、积极性和创造性，

从而创造出比以往社会更多物质和精神财富。但从 50 年代后期开始，特别是文革期间所推行的社会主义却恰恰相反，人的价值和尊严、人与人之间的关系却越来越倒退了，这是什么原因呢？对这一问题的思考，就成为许多文学作品的一个内容。在 1979 年举行的全国第四次文代会上，作家们就提出了“繁荣文艺必须肃清封建流毒”、“人是目的，人是中心”的观点，<sup>2</sup> 它既是在人性和人道主义的思想层面上肯定了“伤痕文学”对文革这段野蛮历史的揭露，也是对 80 年代文学的展望与呼唤。

需要说明的是，70 年代末到 80 年代初在中国盛行的人道主义思潮，首先是一个广泛的社会思潮，它波及了这个时期社会生活的各个方面，在政治思想、哲学、历史和文学艺术的许多领域都有不同程度的反映，甚至波及到了经济和科学技术领域。当时思想理论界对人道主义的讨论相当热烈。自 1980 年起，在之后的四、五年内，人性论和人道主义一直是学术界关注的论题，涉及了哲学、文艺学、心理学和伦理学等许多学科，对人性的概念内涵，人性与阶级性、马克思主义与人道主义、人道主义与新时期文学等问题展开了讨论，尽管这场讨论后来在政治因素的干预下没有进一步深入展开，但思想理论界的讨论对文学创

作也有一定的启发作用。相对应的是当时文学创作中对人性、人道主义的肯定与强调，对思想领域的人道主义思潮始终起着前导和关键的作用。也就是说，在整个社会思潮中，文学远远超出了它原有的功能范围，而承担了其他学科的任务，也因此引来了整个社会对文学特别强烈的关注，其中也包括政治意识形态的干预。

从创作实践来看，文学对人性和人道主义的肯定，又是分别体现在具体的文学现象之中，所谓“伤痕文学”，首先就是揭露人的精神与肉体在“文革”期间遭受的创伤；所谓“反思文学”，首先就是关于人的命运人与人之间的关系的思考。“伤痕文学”对历史创伤的揭露正是以人的基本生存权利为依托的，下面要介绍的短篇小说《邢老汉和狗的故事》，就是通过小人物的悲惨命运对非人道的控诉，这里的人道原则不是知识分子的理性思考的直接呈现，而是借助于叙述者转述其他人物对邢老汉的同情，以民间情义的形态表现出来的。

借助于人物之口，甚至于通过作者的议论直接提出人性与人道主义概念的，是戴厚英的长篇小说《人啊，人》。小说以 1957 年反右斗争到中共十一届三中全会这段风云变幻的历史为背景，描写了 C 城大学以

党委书记奚流为代表的反人道势力，同以何荆夫为代表的人道主义者之间的矛盾冲突。虽然作品构思还留有正反两军对垒的概念化影子，还有着理念大于形象的倾向，但作者毕竟是“文革”后第一个在文学创作中大胆提出了人性、人道主义的命题，而小说在形式上尝试的心理意识结构和第一人称叙事的转换方式，在一定程度上弥补了过于理念化带来的欠缺。作者在“文革”前和“文革”当中曾竟一度迷惑于所谓的“阶级斗争”理论，参与过对文艺理论家钱谷融关于“文学是人学”观点的批判，现在，她觉醒了，她在《后记》中干脆用自己的语言直接表明了一个觉醒的知识分子对人性的领悟和呼吁：

“终于，我认识到，我一直是以喜剧的形式扮演着一个悲剧的角色：一个已经被剥夺思想自由却又自以为是最自由的人；一个把精神枷锁当作美丽的项圈去炫耀的人；一个活了大半辈子还没有认识自己，找到自己的人。我走出了角色，发现了自己，原来我是一个有血有肉、有爱有憎、有七情六欲和思维能力的人。我应该有自己的人的价值，并不应该被贬抑，自甘堕落为驯服的工具。一个大写的文字迅速推到我的眼前：‘人！’一支久已被抛弃、被遗忘的歌曲冲出了我的喉咙：人性、人情、人道主义！”

这话由忏悔者嘴里说出，在当时确实起了振聋发聩的作用，同时受到批判和学术界的争论也是可以想象的。

爱情作为人性的一部分，是许多作家着力表现和探讨的主题，也是人道主义思潮在文学创作的一个重要体现。中国是一个封建文化传统悠久深厚的民族，以个性为前提的爱情一向是封建伦理道德所压制的。文革中对阶级性的过分强调和夸大，使人与人之间的关系被荒唐地简化为同阶级的“同志”、“阶级兄弟”与对立阶级的殊死敌人两种，从而将男女间正常的感情一盖视为“资产阶级和小资产阶级思想”，“爱情”两字在生活中几近绝迹，在文学中也被其他莫名其妙的语言所替代。现在我们也许很难理解当时“爱情”两字从普通人口里说出或者用来描述普通人时给读者所带来的震动了。首先是理直气壮地争取爱的权利。于是有了刘心武的《爱的位置》，替现实生活的年轻人为爱情争一席之地；而张炫的《被爱情遗忘的角落》，则正是通过对文革期间一对农村青年因为情爱而投水、入狱的故事，揭示了扼杀男女之情所造成的惨剧。张洁的《爱，是不能忘记的》则深入到婚姻、爱情和伦理道德领域，提出了婚姻与爱情的关系这个长久影响人类生活的问题。小说中的主人公钟雨离婚

后带着女儿生活，却与一个没有爱情但家庭生活也和谐的老干部长期刻骨铭心地相爱着。小说通过人物的爱情悲剧，反映了一种普遍存在的非常现象：没有爱情的婚姻和不被尊重的爱情，并借此剖析了某些社会伦理道德的顽固，表现了“只有以爱情为基础的婚姻才是道德的”这一严肃但又带有理想化色彩的主题。从争取人人应该有爱的权利，到探讨什么才是真正的、应该选择的、合乎道德的爱，张洁显然在对爱情的思考中又跨进了一步。

随着思想理论的探索深入和文学创作的进一步展开，作家们对人性的理想状态与现实可能之间的分野也越来越有清醒的认识。于是，描述人生的现实处境，反映和思考人在理想和现实间的选择两难，使文学中的人道主义思潮超越了简单化的价值评判，真正显现出独立、清醒的探索精神。这就使作家们从对入道主义思潮的感悟、呼应以体现特定的时代精神，进而逐渐获得相对个人化的体验方式、观照角度和文体风格。

女作家铁凝的《哦，香雪》在对偏僻山村的少女们对山外文明、对未来理想的朦胧憧憬投去深情一瞥的同时，也给读者留下了一连串严肃的思考，那美丽宁静的山村景色，那纯洁热烈的向往，在现代文明的

推进中能保留多久？而张洁则沿着理想爱情之现实遭遇的思路继续进行她的思索。《方舟》中的三位女性都对理想爱情有自己的追求，但又都是爱情现实的失败者。她们已经超越了对理想爱情单纯追求，她们发现：爱情不是人生的全部；而在对人生价值的实现中，女性要承担比男性更多的东西，于是在爱情和人的整体价值之间，她们宁愿选择后者，但这又是一个痛苦和孤独的选择；不仅如此，她们的选择又使自己再度陷入了新的异化境地，她们的出路何在？作者没有提供明确的答案，但作品的悲剧色彩是相当浓厚的。值得重视的是，这两位作者各自以不同的角度和方式，显现了对女性性别意识的觉醒，特别是张洁的那一路富于勇气的探索，事实上成为新时期女性主义文学的先导。

文学对人道主义思潮的感悟与呼应，从对人最基本的生存权利的肯定开始，经历了如此曲折的历程，终于走到了这里。这是对以往的人性观念的不断突破，是对文学个性化和独特性的不断逼近，是文学通往多元化状态的必由之路。

### ◎改革开放政策下的社会与文学的责任

中共十一届三中全会之后，党内确定了改革开放的政治路线，在全国范围内开始了经济和政治的改

革浪潮。尤其是 1982 年中共十二大后，农村相继实行联产计酬和承包责任制，城市的经济改革也进一步加快，改革便真正成为中国大地上的第一重大事件。于是，依仗着强大的社会思潮而日渐兴盛起来的文学创作也就有了相应的新的历史使命。在“五四”传统下成长起来的中国作家本来就视“齐家治国平天下”为正途，经过文化大革命的悲惨历史阶段以后，执政党纠正“文革”错误、否定极左政治路线和制定一系列实现现代化的措施，使知识分子重新看到了国家和民族的希望，同时又激发起他们强烈的社会责任感，在他们看来，用文学来为社会、经济、政治的改革推波助澜，是义不容辞的。就社会思潮而言，“改革文学”是中国人在打碎精神迷梦之后的产物，这个刚从迷狂中惊醒过来的民族，需要知道它是否还有救，是否还能振兴起来。政治家们已作出了明确的预言式答案：改革就是希望！与此同时，人们需要重构精神信仰，重建精神家园，重新树立民族的自信心，这一切，似乎又成为文学工作的责任。

从文学史的经验来看，“改革文学”似乎又重复了 50 年代国家政权利利用文学创作来验证一项尚未在社会实践中充分展开其结局的政策的做法，改革事业本身是一项“摸着石头过河”的探索性工作，文学家

并不能超验地预言其成功和胜利。但不同的是，50年代的文学家们仅仅是作为国家政策的喉舌来宣传政策，而80年代的“改革文学”则表现出作家们对政治生活的强烈参与精神。他们不但坚定不移地宣传改革政策的必要与必然，更注重对现实社会中存在的不利于改革的因素的批判，包括对来自执政党内的权利斗争和社会腐败风气的批判。

于是，在文学走出“伤痕”之后，几乎在“反思文学”的同时，被称为“改革文学”的思潮勃然兴起，1983-1984年间描写社会改革的作品大量涌现，形成了一个小小的创作高峰。如果从文学观念和文学精神来看，“改革文学”的范围相当广泛：凡是反映这一时期各个领域的改革进程以及由此而引起的社会变化、人的心理和命运变化的文学作品，都在此列，读者从中可以看出改革开放以后中国社会各阶层精神风貌的急剧变化，体味其新旧历史交替中的痛苦和欢乐。“改革文学”与之前的“伤痕”“反思”等文学思潮一样，都是作为知识分子的现实关怀和政治热情的直接体现，但又因为它在文学的发生和演变上仍延续了当代文学的一个传统，即并非按照文学的自身规律，而是依仗着强大的时代“共名”而产生，所以，作品往往不自觉地充当了社会或民众普遍情绪的代

言人，它常常提出相当尖锐的政治、伦理或现实主题，引起一阵又一阵的“轰动”效应。这既成为作家们积极关注和贴近现实问题的酬劳与安慰，有时也难免成为供人指责的原由和把柄。

“改革文学”经历过一个自我完善的发展过程。自1979年夏蒋子龙的短篇小说《乔厂长上任记》的脱颖而出，“改革文学”开始了它的发轫期，这一时期的作品大多揭示旧的经济体制、极左政治路线影响与改革家的改革事业的矛盾冲突，并且预言了一个“只要改革，生产就能搞上去”的神话。《乔厂长上任记》就是这样一部典型的“乌托邦”作品。它叙述了某重型机器厂经历了十年动乱后，生产停顿，人心混乱，成了一个烂摊子，乔光朴赴命于危难之际，立下军令状当了厂长后，大刀阔斧地整顿队伍，建立新的生产秩序和奖惩制度，激发了职工的工作热情和主人公精神，很快改变了全厂的涣散状态，扭转了生产被动局面。这是最早的一篇自觉地“写四化，写四化的阻力，写克服阻力的斗争”的文学作品，它写工厂却突破了以往“车间文学”的模式，把眼光从车间、工厂放大到社会，揭示改革的困难、斗争和已经出现的变革与转机；它还着力塑造了改革家乔光朴的英雄形象，写他的坚毅刚强和困惑苦恼，写他感情世界的

波涛起伏和对待爱情的果敢态度，性格鲜明突出，有棱有角，这正好应和了变革时代的人们渴望雷厉风行的“英雄”的社会心理，一时间引起了读者和批评家们的盛情赞扬。虽然蒋子龙后来还写了反映改革浪潮中城市青年和津郊农民生活的小说如《赤橙黄绿青蓝紫》、《燕赵悲歌》等，但其声誉都未达到《乔厂长上任记》的程度，“乔厂长”成了改革者的代名词，之后的改革小说中，便出现了一个与“乔厂长”有血缘关系的“开拓者家族”的人物系列，如《改革者》（张锬）、《跋涉者》（焦祖尧）、《祸起萧墙》（水运宪）、《三千万》（柯云路）等。

与正面塑造时代英雄，鼓舞民众信心相对应，另一些作家则在作品中对历史因袭和现实问题而造成的种种社会弊端予以尖锐的揭露和批判，呼唤理想的英雄和新的社会秩序。剧作家沙叶新（与李守成、姚明德合作）的六场拱剧《假如我是真的》几乎与《乔厂长上任记》同时问世，却正好从另一个侧面呼应了社会思潮和民众的这种期待心理。剧本以现实生活中的一起诈骗案为原型加以虚构改造，叙述了一个名为李小璋的插队知青冒充高干子弟，斡旋于几个不同职务的干部之间，以非正当手段办完回城的调动手续，终而被识破的故事。它的问世很快在全国引起了反

响，也导致的一场激烈的争论。客观地说来，《假如我是真的》一剧及其作者的遭遇并不奇怪，因为在创作的一开始，作者就不是意在作品的文学和审美效果，而是以文学为工具，通过对现实事件的暴露，放大现实事件社会影响，以直接产生干预现实政治的效果。

与上述作家的用意不同，高晓声则一直专注于对普通农民的物质与精神生活变动和滞后的观察、思考和描绘。从《李顺大造屋》到《漏斗户主》，再到《陈奂生上城》、《陈奂生转业》、《陈奂生包产》、《陈奂生出国》，作者旨在对普通农民在农村各个历史时期的物质和精神变化作追踪式的描写。在他的笔下，既没有叱咤风云、一呼百应的英雄，也没有大奸大恶、刁钻蛮横的坏人，他所关注的始终是最广大最普遍的农村小人物的命运，为他们生活境遇的改善而欣喜，也对他们身上因袭的落后精神因素予以细致的刻画和温情的嘲讽。和蒋子龙等作家的初期改革文学作品相比，高晓声的创作更具有普通平民百姓，尤其是农民的质朴风格，他使我们看到在改革大潮的轰轰烈烈背后更迟缓、更严峻、也更博大的文化内涵。

至 1981 年底张洁的长篇小说《沉重的翅膀》问世，改革文学进入了第二阶段。这一阶段的创作剖示

了改革进程的繁难与艰辛，透射出政治经济体制改革所带来的社会结构的整体变化，特别是思想、道德和伦理观念的变化。影响较大的有长篇小说《故土》（苏叔阳）、《花园街五号》（李国文）、《男人的风格》（张贤亮）、《新星》（柯云路）及中篇小说《老人仓》（矫健）、《鲁班的子孙》（王润滋）、《秋天的愤怒》（张炜）、《腊月。正月》（贾平凹）等。路遥的中篇小说《人生》就是着重表现了处于变革中的农村生活方式、思想观念、伦理道德的变化，以农村知青高加林的视角作深层的探索和思考。高加林对城市生活的向往，对事业和个人价值的追求，对爱情的选择，都可以从中看出商品经济观念和现代意识观念对传统农村文化生活的冲击，他的痛苦、迷茫和选择，给处于同样处境中的人们以启示。

到 1985 年之后，作家们已不再满足于仅仅表现一部分人的改革热情或铁腕行动，改革精神也更多地成为普通劳动者的自觉要求，存在于他们的日常生活的情态之中，这些作品在题材的开拓上，更趋于生活化和多视角，从历史文化的角度，写改革与人心世态、风俗习惯的变化，与前两个时期相比，描写改革已经很少那种理想主义的色彩，而是交织着多种矛盾和斗争，具有更加强烈的悲剧性。其实从文学发展的整体

来看，“改革文学”已无法涵盖许多新的现象，或者说，对社会改革敏感和表现已经融入作家们的一般人生观念和艺术想象之中，作为一种文学思潮和创作现象则已经结束。

### ◎乡土小说与市井小说

当 80 年代的文学创作一步步地恢复和发扬现代知识分子的启蒙主义和现实战斗精神的时候，“五四”新文学的另一个传统，即以建构现代审美原则为宗旨的“文学的启蒙”传统也悄悄地崛起。这一传统下的文学创作不像“伤痕文学”、“反思文学”“改革文学”等思潮那样直接面对人生、反思历史、与社会上的阴暗面做短兵相接的交锋；也不像启蒙主义大旗下的文学，总是发人深省地从芸芸众生的浑浊生活中寻找封建阴魂的寄生地。这些作家、诗人、散文家的精神气质多少带着一点儿浪漫性，他们似乎不约而同地对中国本土文化采取了比较温和、亲切的态度，似乎是不想也不屑与现实政治发生针锋相对的摩擦，他们慢慢地试图从传统所圈定的所谓知识分子的使命感与责任感中游离开去，在民间的土地上另外寻找一个理想的寄托之地。从表面上看，这种新的审美风格与现实生活中作家们的政治追求和社会实践的主流有所偏离，也不必回避其中有些作家以“乡土化”或

“市井化”风格的追求来掩饰其与现实关系的妥协，但从文学史的传统来看，“五四”新文学一直存在着两种启蒙的传统，一种是“启蒙的文学”，另一种则是“文学的启蒙”<sup>1</sup>。前者强调思想艺术的深刻性，并以文学与历史的现代化进程的同步性作为衡量其深刻的标准；后者则是以文学如何建立现代汉语的审美价值为目标，它常常依托民间风土来表达自己的理想境界，与现代化的历史进程不尽同步。追溯其源，新文学史上周作人、废名、沈从文、老舍、萧红等作家的散文、小说，断断续续地延续了这一传统。

“文革”刚刚结束之初，大多数作家都自觉以文学为社会良知的武器，积极投入了维护与宣传改革开放的政治路线的社会实践，以倡导和发扬知识分子现实战斗精神的传统为己任；但随着 80 年代的文学创作的繁荣发展，作家的创作个性逐渐体现出来，于是，文学的审美精神也愈显多样化。就在“伤痕”、“反思”、“人道主义”、“现代化”等新的时代共名对文学发生愈来愈重要的作用的时候，一些作家别开生面地提出“民族文化”的审美概念，它包括“民族性”、“乡土性”、“文化小说”、“西部精神”等一组新的审美内涵来替代文学创作中愈演愈烈的政治意识形态。这类创作中的代表作有被称为“乡土小说”的刘绍棠的《蒲

柳人家》、《瓜棚柳巷》、《花街》等中篇小说，有被称为“市井小说”的邓友梅的《烟壶》、《那五》，冯骥才的《神鞭》、《三寸金莲》，陆文夫的《小巷人物志》系列中短篇小说等，有以家乡纪事来揭示民间世界的汪曾祺的短篇小说，有以家乡风情描写社会改革的林斤澜的《矮凳桥风情》系列，有拟寓言体的高晓声的《钱包》、《飞磨》等新笔记小说，还包括了体现西北地区粗犷的边塞风情的散文和诗歌，等等。在文学史上，仅仅以描写风土人情为特征的作品是早已有之的，“文革”后涌现出来的陈奂生系列、古华的《芙蓉镇》等小说，在较充分的现实主义基础上也同样出色地描写了乡土人情。但在汪曾祺等作家的作品里，风土人情并不是小说故事的环境描写，而是作为一种艺术的审美精神出现的。民间社会与民间文化是艺术的主要审美对象，反之，人物、环境、故事、情节倒退到了次要的位置，而当时还作为不可动摇的创作原则（诸如典型环境典型性格等）由此得以根本上的动摇。“五四”以来被遮蔽的审美的传统得以重新发扬光大。

在这一创作思潮中有意识地提倡“乡土小说”的是刘绍棠，他对乡土小说有过理论阐释，都是些大而无当的意思<sup>2</sup>，但他自己的鲜明的创作风格倒是体现

出他所要追求的“乡土小说”的特色。他把自己的语言美学命名为“山里红风味”<sup>3</sup>，大致上包含了学习和运用民间说书艺术、着力描写乡土的人情美与自然美。前一个特点使他的小说多带传奇性，语言是活泼的口语，但时而夹杂了旧时说书艺人惯用的形容词，民间的气息比较浓厚。他的几部最出色的中篇小说都以描写抗日爆发前夕的运河边上农村生活为背景，着重渲染的是农家生活传奇，俊男俊女恩爱夫妻，一诺千金生死交情，故事结局也总是“抗日加大团圆”。这样的故事传奇自然回避了现实生活中的尖锐矛盾，而且内容结构也常有重复之嫌。但由于吸收了大量的民间语言和艺术因素，可读性强，在大众读物刚刚起步的80年代，在农村会受到欢迎。后一个特点构成了刘绍棠小说的语言特色，其文笔优美而清新，意境淡雅而适远，景物描写尤胜，仿佛是一首首田园牧歌。他歌颂的人情美主要体现在中国民间道德的善良和情义方面，小说中的主人公无不是侠骨柔肠，重情重义，既描画了民间人情美的极致，也显示出作家的世俗理想。

这一创作思潮中另一个重要流派是“市井小说”，汪曾祺对这个概念有过一些论述，如：“市井小说没有史诗，所写的都是小人小事。‘市井小说’里没有

英雄，写得都是极平凡的人”，但市井小说的“作者的思想在一个更高的层次。他们对市民生活的观察角度是俯视的，因此能看得更为真切，更为深刻。”<sup>4</sup> 这些论述对有些作家的创作是合适的，尤其是邓友梅和冯骥才的小说，他们笔下的民俗风情可以说都是已经消失的民间社会的重现，既是已经“消失”，就自然有被历史淘汰的理由，如《那五》所写八旗破落子弟那五流落市井街头的种种遭遇，如盗卖古玩、买稿骗名、捧角、票友等等活动，都不是单纯的个人性的遭遇，而是作家有意识地写出了一种文化的没落。出于现实环境的要求，作家有时在小说里虚构一个“爱国主义”的故事背景，也有意将民间艺人与民间英雄联系起来，如《烟壶》里，这种旧民间工艺与传统的做人道德结合为一体，还发出一种类似铜绿铁锈的异彩。《神鞭》是一部准武侠的小说，对傻二辫子的神乎其神的渲染已经固然游戏成分，而其中傻二的父亲对他的临终忠告以及他随时代而变革“神鞭”精神的思想，却体现出中国传统文化思想的精华。由于这些作品描写民俗是与特定的历史背景联系在一起，才会有“俯视”的叙事视角来对民俗本身进行反思。

也有将民俗风情的描写与当代生活结合起来的、以民情民俗来反衬当前政策的适时的创作。如陆文夫

的“小巷人物”系列，在50年代就难能可贵地写出了《小巷深处》这样有独创性的小说，文革后他创作了《美食家》、《井》等脍炙人口的中篇小说，尤其是《美食家》，通过一位老“吃客”的经历反映了当代社会和文化观念的变迁，历次政治运动使社会生活日益粗鄙的外部环境与基层当权者内在狭隘的阶级报复心理，使有着悠久传统的江南食文化遭到破坏，但同时真正的民间社会却在日常生活方式下保存了这种俗文化的精髓。小说叙事者是个对食文化、对老吃客都有着严重偏见的“当权者”，由这样的角色叙述苏州民俗的美食文化很难说称职，但通过他的视角来反映食文化的历史变迁却有着警世的意义。林斤澜是浙江温州人，他的家乡在改革开放政策的鼓舞下，大力发展个体经济，迅速改变了贫困落后的局面，但温州的经济模式是否符合国家社会主义的预设理想，在学术领域一向是有争议的，林斤澜的系列小说《矮凳桥风情》以家乡人和家乡事为题材，融现实生活与民间传说为一体，写出了别有风味的文化小说。

汪曾祺本人的小说创作特点与上述作品不太一样。如果说，他的创作也采用了他自己所说的“俯视”的视角，那倒不是站在“更高层次”上求得“深刻”的效果，恰恰相反，汪曾祺的小说不但具有民间风情，

而且具有深刻的民间立场，其深刻性表现为对民间文化的无间的认同上，并没有人为地加入知识分子的价值判断。如果说，在邓友梅、冯骥才等人的叙事立场上，“深刻”的价值判断是体现在用知识分子的文化立场来清理民间的藏污纳垢性，而汪曾祺的小说的“深刻”是应该反过来理解，他从真正的下层民间生活中看出、并揭示出美的感受，并以此来衡量统治阶级强加于民间的、或者是知识分子新文化道德意识的合理性。譬如他在《大淖记事》中他记载穷乡风俗：

这里人家的婚嫁极少明媒正娶，花轿吹鼓手是挣不着他们的钱的。媳妇，多是自己跑来的；姑娘，一般是自己找人。她们在男女关系上是比较随便的。姑娘在家生私孩子；一个媳妇，在丈夫以外，再“靠”一个，不是稀奇事。这里的女人和男人好，还是恼，只有一个标准，情愿。有的姑娘、媳妇相与了一个男人，自然也跟他要钱买花戴，但是有的不但不要他们的钱，反而把钱给他花，叫做“倒贴”。因此，街里的人说这里“风气不好”。到底是哪里的风气更好一些呢？难说。

民间的藏污纳垢性也表现为封建意识对民间弱者变本加厉的残害，如小说《白鹿原》所描写的家规家法，所以汪曾祺才会说“难说”，以表示真正下层

民间的多元的道德标准。民间真正的文化价值就在于对生命自由的向往与追求，但是在封建传统道德和知识分子的现代道德下面它是被遮蔽的，无法自由生长，所以才会有文艺作品来鼓励它、歌颂它和追求它。汪曾祺的可贵之处，就是他站在民间文化的立场上写出了穷苦人们承受苦难和反抗压迫时的乐观、情义和坚强，热情讴歌了民间自己的道德立场，包括巧云接受强暴的态度、小锡匠对爱情的忠贞不渝以及锡匠抗议大兵的方式，都不带一点矫情和做派。汪曾祺的小说里所体现出来的民间叙事立场在当时还觉得新鲜，但到 90 年代以后，却对青年一代作家产生了重要的影响。

值得注意的是这个创作思潮还融入了来自西部边疆的民族风土的气息。西部风情进入当代文学，所带来的不是仅供猎奇的边缘地区的粗犷景色与风习，而是一种雄浑深厚的美学风貌与苍凉深广的悲剧精神。大西北既是贫穷荒寒的，又是广阔坦荡，它高迥深远而又纯洁朴素——也许只有面对这种壮丽苍凉的自然，精神才能感受到世界的真正的崇高风貌；只有面对这种生存的极境，人类才能真正体验到生存的深广的悲剧精神。西部文学在 80 年代带给中国当代文学的，正是这种崇高的美学风貌与深广的悲剧精神。

周涛与昌耀是西部文学中较为重要的作家，他们恰该也分别偏重于表现西部精神这两个互相联系的方面。

### ◎西方现代主义文学的引进与影响

随着中国大陆再次进入一个开放的国际文化环境，西方现代文化和现代主义文学思潮随之进入这个封闭了四十来年的东方国家，很快便与 60 年前的“五四”新文化时期遥相呼应，成为本世纪中国大陆第二次接受西方文化的高潮，也使中国文化和文学再一次汇入世界性潮流之中。最早开始译介西方现代主义文学的是一批外国文学研究者，其中有 40 年前在西方现代艺术思潮濡染中走上文坛的诗人和作家。1. 和本世纪 20 至 40 年代相比，文革后对西方现代主义的介绍显然更加全面系统，从 19 世纪末的早期象征主义到 20 世纪后期的后现代的各种流派，都逐渐为中国文坛所知悉。随着这些译介活动的深入展开，80 年代初的文艺创作和批评领域产生了相应的反响，在诗歌、小说、戏剧等文体的创作中相继出现了一系列作品，不同程度地体现了一系列新的美学原则，给读者带来新颖而强烈的阅读感受。

当然，西方现代主义文学的译介仅仅是这些具有现代主义倾向的文学作品产生的一个外在因素，只有当外来影响与本土文化和作家主体的内在表达需要

相契合时，外来影响才可能促使本土作家相应地在创作中产生出世界性的因素，即既与世界文化现象相关或同步的，又具有自身生存环境特点的文学意象。这些意象不是对西方文学的简单借鉴与模仿，而是以民族自身的血肉经验加入世界格局下的文学，以此形成丰富的、多元的世界性文学对话。所以，“文革”后文学的现代意识的产生正是中国特定的历史环境所造成的。

“文革”后文学的现代意识产生，最早可以追溯到 70 年代中期的青年诗人食指和芒克、多多、根子等人作为主要成员的“白洋淀诗派”<sup>2</sup>，其社会起源与个人起源都与这一代人在文革中的个人经验有关，这些年轻诗人都有一个由信仰的狂热到理想破灭后坠入绝望的共同的“文革”经历，是这一代青年中最早觉醒并进行反思的一群。理想与现实的对立，使他们不约而同地想通过文学的方式得以解决，历史机遇在他们身上体现为怀疑--觉醒--思考的历程：我的理想是辗转飘零的枯叶，是的未来是抽不出锋芒的青稞，如果命运真的是这样的话，我情愿为野生的荆棘放声高歌。

在此，个人价值和命运的思考既带有精神贵族的多愁善感，也带有落难英雄的狷傲不羁，独醒者的恐

惧与孤独为人道主义、理想主义涂上了一层朦胧色彩，既包含了不自觉的现代意识，又含有明显的浪漫主义色彩。这种在“文革”时期政治高压的缝隙中生成的现代意识及其艺术表现，或许已经预示了中国的现代意识与西方的现代派文学之间的重大区分，也预示了它在日后的演变轨迹。如果说，西方现代派文化艺术反映了知识分子对西方社会的现代化规范的质疑与绝望，那么，这种被质疑的“现代化”在中国当时社会中最敏感的知识分子中间还是积极向往的圣殿，他们把全部愤怒指向正在妨碍中国现代化的东方专制主义的政治因素。

1978年《今天》杂志3的创刊，标志着这股现代诗潮从地下转入公开，进入“文革”后波澜迭起的文学大潮之中。这就是通常所谓的“朦胧诗”派，其成员包括北岛、顾城、舒婷、江河、杨炼、芒克、多多、梁小斌等，这些年轻诗人从自我心灵出发，以象征、隐喻、通感等现代诗歌的艺术技巧，创作了一批具有新的美学特点的诗歌。这一诗歌群体刚一出现于文坛，就因其独特而新颖的审美因素而受到人们的注意，并引发了一系列的争议，1980年8月，《诗刊》发表了章明的《令人气闷的“朦胧”》一文，以“叫人看不懂”为由来否定它们的意义和价值，“朦胧诗”

便因此得名。持这种观点的代表人物还有方冰、臧克家、周良沛等。与此相反，谢冕、孙绍振和徐敬亚等人 4 则先后著文肯定这一新诗潮，首先是诗评家谢冕从文学史的角度肯定了这些诗人的探索精神，孙绍振则认为这批年轻诗人的诗歌所代表的是一种新的美学原则，这一原则与传统美学原则的分歧在于“人的价值标准的分歧”，“在年轻的革新者看来，个人在社会中应该有一种更高的地位，当社会、阶级、时代逐渐不再成为个人的统治力量的时候，在诗歌中所谓个人的情感、个人的悲欢、个人的心灵世界便自然会提高其存在的价值。社会战胜野蛮，使人性复归，自然会导致艺术中的人性复归”，进而概括了这批“朦胧诗”的三个美学原则，即“不屑于作时代精神的传声筒”，“不屑于表现自我情感世界以外的丰功伟绩”，“回避写那些我们习惯了的人物的经历、英勇的斗争和忘我的劳动场赴。”而本身就是新诗潮阵营一员徐敬亚在其论文中大胆地以“现代倾向”和“现代主义文学”的字眼概括了新诗潮的性质。这三篇“崛起”的文章，对“朦胧诗潮”的文学史意义、美学原则及其特征、内涵进行了全面的阐述。简单地对其作一概括就是：由客体的真实趋向主体的真实，由被动的反映，倾向主动的创造。但在另一方面，在“朦胧诗”

的成熟形态中，“五四”新文学传统的内在机制明显地起作用，蒙太奇、隐喻、反讽等手法为知识分子的集体经验提供了个人化、风格化的聚焦点；令人耳目一新的意象和意象的审美张力则构成意识冲突戏剧性的对象化，这既是个体的又是集体经验的审美表达。如北岛的“墓志铭”和江河的“纪念碑”等著名意象<sup>5</sup>，本身都隐含了一个集体形象，揭示出诗人与这一代人的共生关系。在这个意义上，他们是以独特而相对成熟的姿态参与了七八十年代之交的“伤痕文学”思潮。在这股“朦胧诗潮”中，舒婷是其中的代表诗人之一。她的诗忧伤而不悲观、真挚而又沉郁，既有苦难中对理想的追寻，又有对于人的自我价值的思考，信念、理想、社会的正义性、强烈的个人理性精神都通过“我”这一抒情形象表现出来。正是由于具有坚定的进取斧神，“我”的形象从一片触目的废墟上站立起来了：我推翻了一道道定义；我砸碎了一层层枷锁；心中只剩下一片触目的废墟但是，我站起来了，站在广阔的地平线上，再没有人，没有任何手段，能把我重新推下去。

## ——《一代人的呼声》

舒婷在诗歌里很少直抒胸臆，她常常用象征主义的感觉和暗示、意象的组合和跳跃来营造诗的艺术境界，这不仅使诗歌的意境得到了拓展，而且推动了诗歌语言的变化和发展。

“朦胧诗”虽然在形式上显现为与西方现代主义某种相似，但在经验内容的历史上却仍是“五四”意识的回归。前者与外来文学思潮和作品有关，但不管是在新诗潮的地下时期还是公开时期，这种相似不能理解为单向度的模仿学习，而是他们在外来思潮中辨认了出自身经验的世界性因素，因为事实上“它的发生不是在中外文化交流的繁盛时期，恰恰是在我国文艺道路最狭隘之间，在闭关锁国的年头。新倾向的主要力量——一批青年，在文化生活及其贫乏的境地中，甚至在中国的土地上总共没有几册外国诗集流传的情况下，零星地，然而却是不约而同地写着相近的诗”<sup>6</sup>。由于受当时社会政治、文化环境的制约，这一场有关“朦胧诗”的争论最后以浓厚的政治意味而结束，不过随着时间的延续，这一新的“朦胧诗潮”已在文学史上确立了不能忽视的位置，它们的美学追求已为文学史和广大读者所认同，异端已经化为传统，构成了文革后文学中非常重要的美学文本。

这种新的美学原则的崛起，一方面不仅仅限于诗歌一种文体，它同样反映在小说、戏剧、电影等叙述类文体中；另一方面，从作者群体的角度来看，正像“伤痕文学”的参与者一样，“文革”后文学对现代艺术探索的追求，在老、中、青三代作家中都有程度不同的体现。老一代作家中主要体现为 40 年代现代主义文学探索传统在新时代的继续，如已故的穆旦和仍然健在的杜运燮<sup>7</sup>等“中国新诗派”诗人和汪曾祺等作家的小说创作陆续发表；王蒙等一批在 50 年代成长起来的作家，也创作了一批结构和手法新颖别致的小说，在文坛上发生较大的影响；而在“文革”中成长起来的青年一代作家中，则与西方现代主义艺术有着更加内在情感上的暗合，他们不是将这种探索仅仅归于艺术表达方式的求新，更是为了表达一代人的历史经验和在现实中的生存体验。

70 年代末开始，王蒙的《布礼》等一系列小说、李国文的长篇小说《冬天里的春天》、茹志鹃的短篇小说《剪辑错了的故事》、宗璞的短篇小说《我是谁》等都不约而同地表现出新的艺术追求。王蒙的创作是小说领域内最早引起广泛争议的话题，他在 1979 至 1980 不到两年的时间里，相继发表了《布礼》、《春之声》等等被称为“集束手榴弹”<sup>8</sup>的六个中短篇小说，

它们多以人物心理为结构线索，采用内心独白、自由联想及象征等艺术手法。尽管王蒙的这些小说叙述方式的探索，主要来自于其在有限的篇幅内表达他“故国八千里，风云四十年”的人生经验，但作品所具有的某些意识流文学的表现特征，不仅给人予新鲜的阅读感受，还引发了有关意识流文学的讨论。1981年9月，高行健的《现代小说技巧初探》一书由花城出版社出版，引起了许多作家的强烈兴趣，第二年的8月，《上海文学》杂志发表了冯骥才、李陀、刘心武三位作家的通信，已经将讨论的范围从小说文体和手法的革新扩大到对整个西方现代派的评价问题，表明这一代作家在参与伤痕文学和反思文学的同时，也开始了文学自觉意识的觉醒。

在“文革”中成长起来的一代青年作家中，张辛欣、刘索拉、徐星、李陀、残雪等也先后发表了一系列小说作品，引起了批评界的关注和争议。与50年代成长起来的作家相比，他们缺乏上一代人的乐观和自信，“文革”中被狂热的信仰鼓动而又突然抛弃的特殊经历，造就了他们虚无、孤独的反抗意识<sup>9</sup>，所以，他们对西方现代主义艺术的亲近，并不局限于对新的表现形式的探索，而更多地体现在对现实的抗争和对个体命运的思考与追求。张辛欣在《我们这个年

纪的梦》中，以女性特有的细腻表达了这一代人的痛苦，这种痛苦别人无法替代。《在同一地平线上》中的男女主人公，都在文革的苦难经历中看到了传统价值的虚伪和脆弱，只好依靠自己的努力去拼搏和挣扎，于是“孟加拉虎”就成为主人公的象征：“它在大自然中有强劲的对手，为了应付对手，孟加拉虎不能不变得更加机警，更灵活，更勇敢和更残忍”这种畸形心理正反映了历史灾难在年轻一代身上所留下的伤痕，也表现了他们对现实和绝望的抗争。刘索拉的《你别无选择》则以音乐学院作曲系的几个学生为主人公，他们寻找自己的人生和音乐旋律的创造欲，与学院以贾教授为代表的陈旧僵化的教育体制形成了尖锐的冲突，小说尝试着用音乐的结构，把一代青年的青春期的骚动，个人意识的萌动，以及他们在现实人生中所体验到的荒诞和梦魇，融进这群疯疯癫癫的青年艺术家的狂躁的血液里，流露出更明显的虚无与绝望的反抗意识。残雪的小说最决绝地体现绝望、孤独和非理性倾向，而且十多年来，始终坚守自己的叙事风格，将现代主义语言艺术与中国的生存状况结合起来，成为当代中国最有毅力、也是挣扎得最为艰苦的现代主义小说家。

戏剧领域在“文革”后一度繁荣空前的社会问题

剧之后，一度发生了新的危机，这是戏剧参与社会现实的变革所带来的兴奋过去之后，戏剧文学与戏剧表演艺术的陈旧与凝固化所必然导致的结果。最早的戏剧表现艺术探索开始于 1979 年，其最大的特点是重在表现人的灵魂，人的内心世界的复杂性和丰富性，并努力开拓戏剧表现人类生活的多种可能性。1982 年，马中骏、贾鸿源、瞿新华编剧的《屋外有热流》和高行健的《绝对信号》（刘会远合著）和《车站》，是影响较大的探索戏剧。《屋外有热流》以超现实的象征手法，将屋外的热流与屋内的寒冷构成鲜明的对照，热流象征着沸腾的生活，寒冷象征灵魂的自私与卑鄙，死者的高尚、自我牺牲与生者的自私卑劣，构成了代表不同人生的对立形象。《绝对信号》采用了戏剧的“虚拟”和“假定性情境”的艺术原则，打破了传统戏剧观众与演员之间的固定交流方式，通过几根铁架和几把椅子，在加上演员的表演和音响效果，虚拟出行进中列车车厢的典型场赴。另一方面，作品还打破了话剧的“现在进行式”的时间结构的老例，将所谓“现在进行式”的结构拓展为表现人物的现在、过去和未来想象的三种现实空间的叠化交错，从而打乱了传统话剧的“顺时序”时序，诉诸心理逻辑和多音部交响的结构原则。《车站》的剧情是一群人怀了

各自的目的在车站上等待班车进城，可是整整等了十年，才发现车站是个废站。其现实意义显然是很强的，但形式上借鉴了西方的荒诞剧和荒诞意识，让人联想到著名的《等待戈多》。

“文革”后的中国文学界对文学现代意识的追求，虽然开始时局限在现代派艺术技巧的探索，但很快就显现了作家对现实生活矛盾与个人生存意义的整体性思考，所以，它引起学术领域的不同看法以至争论是必然的。对西方现代主义的评价在 80 年代初期成为文学界的一个普遍关注的现象，并引起一场有关现代派文学的争议。从 70 年代末“伤痕文学”的蓬勃掀起，到 1980 年对电影《苦恋》的批判；从 80 年代初的有关西方现代派文学的讨论，到 1983 年对人道主义和异化问题的批判，都显示出中国当代文学发展的曲折和艰难性。1985 年以后，现代主义思潮在中国已经不再成为禁区，而且现代技巧和现代意识也已经普遍地被知识界所接受，不再以异端的姿态出现，当代文学创作在表现艺术方面由此获得了质的提高。

### ◎先锋小说的文化背景和文化意义

中国当代文学中先锋精神的源头一直可以追溯到文革中青年一代在诗歌与小说领域的探索，但是直

到 80 年代中叶文学中激进的实验才形成了强大的阵容和声势。所谓先锋精神，意味着以前卫的姿态探索存在的可能性以及与之相关的艺术的可能性，它以不避极端的态度对文学的共名状态形成强烈的冲击。

80 年代中期马原、莫言、残雪等人的崛起是先锋小说历史上的大事，某种意义上甚至可以把它当作先锋小说的真正开端。这一开端在叙事革命、语言实验、生存状态三个层面上同时进行。马原是叙事革命的代表人物，并因之被某些批评家称为“形式主义者”<sup>1</sup>。在他创作的顶峰期，他写了许多在当时让人耳目一新的小说，如《冈底斯的诱惑》、《西海的无帆船》、《虚构》、《涂满古怪图案的墙壁》等作品。这些小说中，元叙事手法<sup>2</sup>的使用在打破小说的“似真幻觉”<sup>3</sup>之后又进一步混淆现实与虚构的界限；作者及其朋友直接以自己的本名出现在小说中，并让多部小说互相指涉，进一步加强了这种效果；设置了许多有头无尾的故事并对之进行片断连缀式的情节结构方式似乎暗示了经验的片断性与现实的不可知性，产生了似真似幻的叙述效果；作为一个叙事革命者，马原保持着对神秘的煞有介事而又并不专心的爱好与探索——这些探索常常有头无尾，又进一步加强了这种不可知性与不确定性马原的这些叙述探索形成了著名的“马原

的叙事圈套”<sup>4</sup>，并以引人注目的方式消解了此前人们所熟悉的现实主义手法所造成的真实幻觉，成为以后的作家的模仿对象和小说实验的起点。与马原相比，莫言的成就是多方面的，他的小说形成了个人化的神话世界与语象世界，并由于其感觉方式的独特性而对现代汉语进行了引人注目的扭曲与违反，形成一种独特的个人文体。这种文体富于主观性与感觉性，在一定意义上是把诗语引入小说的一种尝试。这在他的中篇小说如《筑路》、《白狗秋千架》、《爆炸》、《球状闪电》等小说中表现尤为明显。残雪的《山上的小屋》等小说则以一种丑恶意象的堆积凸现外在世界对人的压迫，以及人自身的丑陋与无望，把一种个人化的感觉上升到对人的生存状态的寓言的层次。莫言与残雪是在寻求表达自己的感觉方式的时候显示出其在形式方面的先锋性的，这一点与马原形式主义的创新不同，但他们确实基本涵蕴了以后的先锋小说的基本方面的萌芽。

稍晚于他们也被人们看作是先锋小说家的有格非、孙甘露、苏童、余华、洪峰、北村等人。我们着重介绍其中的格非、孙甘露、余华三位，他们代表了先锋小说在以上三个方面的探索的发展。格非的小说也致力于叙事迷宫的构建，但他的方式与马原不同。

马原是用一些并置的故事块搭成一些近于“八阵图”的小说，在每一个路口他又加上一些让人误入歧途的指标；格非则主要以人物内在意识的无序性构筑出一团线圈式的迷宫——其中有缠绕、有冲撞、也有意识的弥散与短路。如在《褐色鸟群》中，“我”与女人“棋”的三次相遇如梦似真，似乎有几个不同的“棋”存在于一个共时的世界中，但在小说进行的历时层面，每一个“棋”都对前一个“棋”起着解构的作用。这标志了格非对现实的怀疑，如同他所说的：“现实是抽象的，先验的，因而也是空洞的。”<sup>5</sup>所以他着重描写人与物的相互脱离，“在这样的‘错位’式的情景中，人物仿佛已变成了若有若无的鬼魂，身历的事件则比传闻还要虚渺，人就是这样的从未证实过而又永远也走不出‘相似’的陷阱的一种假定状态中。”<sup>6</sup>

《青黄》可以说是这种情境中的世界图像的一个寓言，在这里“青黄”到底是指代什么？不同的记载与不同的人有着各种各样的迥然不同的叙述与解释，而叙述者根本无法判断谁是谁非，这种叙述与判断的不确定，使得小说的世界变得恍惚起来。另一篇小说《迷舟》叙述由于一次偶然的事件使得军人萧丧生并导致战争局势的转变，琐屑微末、毫不相干之事竟引起意想不到的结局，从而展示了历史与现实的无序状态。

先锋小说家都很重视小说的语言，但在语言实验上走得最极端的是孙甘露的《信使之函》、《访问梦境》、《请女人猜谜》、《我是少年酒坛子》等作品。孙甘露的这些小说彻底斩断了小说与现实的关系，而专注于幻象与幻境的虚构，但这些幻象与幻境又都只是一些无关紧要的琐屑与线索，无法构成一个条理贯通的虚构世界。他着力于使小说语言诗化的诗性探索，词语被斩断了能指与所指的关系，以一种意想不到的方式搭配起来，使能指自我指涉与相互指涉。如《信使之函》中“信是焦虑时钟的一根指针”、“信是耳语城低垂的眼帘”、“信是锚地不明的孤独航行”等等几十个充满了诗意的梦呓式的对“信”的述说，在每一句述说下摘录一段信使所送的信中的段落，这些段落同样华美、富于诗意而又没有任何现实或者象征的寓意。孙甘露的小说语言实验，其实最接近的是超现实主义诗歌与绘画，他的小说是这些语言的与视觉的幻象集合而成的恍惚暧昧的梦与诗，这比莫言着力于表现自己的主观世界的语言探索更进了一步：在莫言那里语言仍然有着主体的、现实的、与人文的意义，孙甘露则抽空了这些意义而只剩下纯净的言辞。与以上两位相比，余华发展了残雪的对人的存在的探索。他的小说以一种冷静的笔调描写死亡、血腥与暴力，并

在此基础上揭示人性的残酷与存在的荒谬。在《四月三日事件》、《河边的错误》、《现实一种》、《难逃劫数》等作品中，他细致地描写人与人之间的残杀，如《现实一种》“像是在说一种事物的因缘，人们虽然在彼此伤害、杀戮，生活的本相是如此的残酷，但是人类却仍然莫名其妙地繁衍。”<sup>8</sup> 他早期的这些小说中叙述者在表现这种冷漠与残酷时，由于刻意追求的冷峻风格而使得作者的态度显得暧昧，事实上余华的这种貌似超然而冷静的叙述风格来源于作家与现实之间的一种紧张关系，他要与他笔下的人物及其代表的人性的残暴与残酷的一面保持距离。不论善恶，他都要保持一种理解之后的超然，并由之产生一种悲悯心，这也导致了他在进入 90 年代之后的在《活着》、《许三观卖血记》中的风格转变：这些小说在描写底层生活的血泪时仍然保持了冷静的笔触，但更为明显的是加入了悲天悯人的因素。除过以上三位作家以外，北村的小说《施洗的河》、《玛卓的爱情》等小说从神学生存论的角度来考察人在缺少了神性的一维之后的生存状态，也值得重视。

所谓“一往无前”的先锋作家其实只能是一种理想，至少在中国是如此，很少有作家能够一直保持探索的姿态。等到 90 年代初，当初被人们看作是先锋

的作家们纷纷降低了探索的力度，而采取一种更能为一般读者接受的叙述风格，有的甚至和商业文化结合，这标志了 80 年代中期以来的先锋文学思潮的终结。当然，我们应该相信，文学的探索并不会因此而停止。在先锋文学作为一种思潮已经过去的情况下，我们回头来看 80 年代中期先锋文学的出现，就会发现在当时的文化背景中，这并不是一件十分突兀的事情。文革后的中国文化界引进了数量相当多的现代主义与后现代主义的文学作品，西方现代的哲学、艺术与社会思潮亦相伴而来。以文学领域来说，心理分析小说，意识流，魔幻现实主义、新小说派以及理论界的形式主义、叙述学、结构主义以及存在主义等等成为人们所关注与争论的热点。在这种情况下，中国作家在 80 年代初便有意识地在自己的创作中移植西方文学中自现代主义以来的艺术手法与文学观念。事实上，80 年代以来的主流意识形态与知识界的新启蒙主义思潮，都不能形成笼罩全局的“共名”状态，给作家们在思想与艺术上的探索留下了一点空间——虽然这个空间一开始并不是很大，但却已足以使得中国作家接受西方现代文学观念并以之刺激自己的探索成为可能。先锋文学先天地带有西方文学影响的痕迹，如马原、格非、孙甘露都承认博尔赫斯的影响。

承认影响的存在却并不等于抹煞先锋作家们的努力，如马原、格非等人不同于博尔赫斯对纯粹的幻想世界的迷恋，带上了一种传统东方关注“现象”而不重视“真”与“幻”的区分的亦真亦幻色彩（马原可能还受西藏宗教文化的影响）；孙甘露的诗性探索也立足并着力于对现代汉语诗性功能的挖掘，等等。综合来看，先锋小说在叙事革命、语言实验与生存探索这三个层次上的推进，对以后文学创作的影响之大，是不应低估的。

在另一方面，我们可以把先锋文学看作是 80 年代的文学状态向 90 年代的文学状态转化的契机，它的出现改变了已有的文学图景与文学路向。在 80 年代前半期，文化界的启蒙主义、人道主义思潮，虽然不可能形成“五四”时期那样的绝对的强势话语，但已颇有上升为“准共名”的趋势。先锋文学的出现，某种程度上是对启蒙与人性的怀疑，打破了传统的文学规范，使得极端个人化的写作成为可能。以马原的“叙事革命”为例，某些评论家加之于他头上的形式主义、技术主义的标签其实并不合适，因为艺术形式从来不可能仅仅是形式，马原对传统叙事的似真幻觉的破坏以及随之而来的经验的主观性、片断性与不可确定性，打破了任何一种宏大叙事重新整合个体经验

的可能性，这使得充满个人性与主观性的现实凸现了出来。先锋小说正是这样一种打破统一的世界图像与文学图像的努力。经由这条途径，文学进入 90 年代的个人写作与个体叙事的无名状态。

### ◎新写实小说与新历史小说

作为文学创作现象的“新写实小说”与“先锋小说”同时产生在 80 年代中期，大约是在“文化寻根”思潮以后，可以看作是“后寻根”现象，即舍弃了“文化寻根”所追求的某些过于狭隘与虚幻的“文化之根”，否定了对生活背后是否隐藏着“意义”的探询之后，又延续着“寻根文学”的真正的精神内核。正如“先锋小说”把“意义”规定在小说的叙事形式，新写实小说则把“意义”规定在描写现实生活本身即生存过程之中，“文化寻根”小说所展示出来的被政治权力话语和知识分子精英话语遮蔽的民间世界的信息，在新写实小说里得到了进一步的渲染，民间的日常生活场赴正式地充斥了小说的主要画面。江苏《钟山》杂志从 1989 年第 3 期开始设立“新写实小说大联展”栏目，主动倡导并提出这个名称，在该栏目的“卷首语”中从理论上将其创作特点概括为“特别注重现实生活原生形态的还原，真诚直面现实、直面人生”[1]。被归入到这一名目之下的作家非常广

泛，包括刘震云、方方、池莉、范小青、苏童、叶兆言、刘恒、王安忆、李晓、杨争光、赵本夫、周梅森、朱苏进等等，几乎包括了“寻根文学”以后文坛上最活跃的一批作家。〔2〕尽管对于这一创作倾向的理论归纳后来一直都有争论，但是就新写实小说的实际创作情况而言，应该说对于中国文学在 90 年代的走向，特别是对于文学史上占主导地位的现实主义文学观念的消解，发生了非常重要的影响。

新写实小说之“新”，在于更新了传统的“写实”观念，即改变了小说创作中对于“现实”的认识及反映方式。在此之前，当代文学中对现实主义创作方法的经典性表述是：文学创作中所要反映的现实，除细节真实外，还要真实地再现典型环境中的典型性格。艺术上的“真实”不仅来自于生活现象本身，还必须体现出生活背后的“本质”，并对其加以观念形态上的解释。这里所说的现实，显然是经过意识形态加工处理后才被写进作品中的生活事件，由于政治权力对中国文学历来具有的强大控制力，以上表述中的所谓“本质”及观念形态，往往都是出于政治需要而设定的内容。由此也就使现实主义创作方式含有明显的为政治权力服务的特征，比如要求通过塑造“典型”来宣传具体的政治路线，要求明确体现作家的政治倾

向性，要求深刻地表达出一定思想含量，把某种“真理”通过作品传达给读者等等。新写实小说正是对这种含有强烈政治权力色彩的创作原则的拒绝和背弃，它最基本的创作特征是还原生活本相，或者说是在作品中表现出生活的“纯态事实”。无论是还原生活本相，还是纯态事实，其实都只能看作是作家故意选择的一种相对“客观”的创作态度，但其意图所在却明显是要清除观念形态（尤其是政治权力意识）对现实生活的遮蔽，消解强加在生活现象之上的所谓“本质”，以求复原出一个未经权力观念解释、加工处理过的生活的本来面貌。为达到这一效果，新写实小说在创作方式上有意瓦解了文学的典型性，以近似冷漠的叙述态度来掩藏作者的主观倾向性。可以说新写实小说的革新意义，首先就在于使生活现象本身成为写作的对象，作品不再去刻意追问生活究竟有什么意义，而关注于人的生存处境和生存方式，及生存中感性和生理层次上更为基本的人性内容，其中强烈体现出一种中国文学过去少有的生存意识。

这种回归到人本身的生存意识最早体现在 80 年代中期王安忆、刘恒的小说创作中。比如王安忆曾在《好妈妈、谢伯伯、小妹、阿姨和妮妮》中写到人性中遗传因素的影响，暗示出主人公妮妮的性格并非由

后天社会环境造就而成，倒似乎是受制于血缘上的承传，由此写出了人的某种很难为外力所改变的根性。在著名的“三恋”（《荒山之恋》、《小城之恋》、《锦绣谷之恋》）及承续其后的《岗上的世纪》等小说中，王安忆则有意突现出性爱本身具有的美感，而舍弃了一切外加的社会文化方面的意义。这组作品以一种强烈的震撼力还原出生命存在形态中的本能欲望，在对人性之根源的探询中达到了相当深刻的程度。至于刘恒的小说如《狗日的粮食》、《伏羲伏羲》等，又比王安忆的创作更进一步消除了人性中精神性的因素，把全部笔墨都集中于对“食色”的描写上：像《狗日的粮食》写一个丑陋的瘦袋女人，她所有的生活内容就在于生孩子和挣粮食，《伏羲伏羲》的基本情节则是一个通奸故事，其中主人公杨天青的生存价值也只有通过生殖才得到肯定。所谓“食色”的根本其实就是生命的繁殖与维持，这里不存在任何超出生存本身的意义。刘恒的这些小说直接写出了人类生存的基础，由此描写出一个原始纯粹的本能世界。

不过像刘恒这样一种对人性的生理因素的极端化探询，在新写实小说中并不多见，进入到 80 年代末 90 年代初之后，特别是在方方、池莉、刘震云等作家的创作中，主要体现出一种对人间凡俗性的展

示。以池莉的《烦恼人生》为代表，这篇小说写一个普通的城市人度过的平凡的一天，他为各种各样生活中的问题所烦恼着，但又都没有真正解决的可能，小说的意思大致是说，这种平凡单调的生活就是现实社会中人的生存本相；又比如方方的《风景》赤裸裸地描写了都市贫民家庭中粗鄙的生活状况，刘震云的《单位》、《一地鸡毛》写日常工作与生活中平庸琐细的状态，叶兆言的《艳歌》写由恋爱到结婚的夫妻生活中浪漫色彩的无所见容，可以说这些作品都致力于描绘生活中凡俗性的一面，将一切宏大崇高的思想观念都排除出去，从而再现出这些作家所认为的生活原生样态，也就是所谓的“纯态事实”。就这种凡俗性本身的描写而言，无疑有着开拓性的意义，它至少打开了一个关注当代现实生存状况的新的写作空间。与这种凡俗性的叙述内容密切相关的，是这些作品在叙事方式上也必然具有一些新的特点，在很大程度上它们消解了传统意义上的情节构成与典型人物塑造，以往小说必不可少的戏剧性情节转换为琐碎的生活流过程，使小说中的事件以看似未经加工的偶然无序的状态呈现出来，人物的思想行为也随生活状态不同而随机变化，既然取消了典型性格，也就自然削弱了存在于人物背后的意识形态内容。

相对于传统的现实主义，这种叙事方式在主体性方面显得比较冷漠暗淡，即所谓“消解激情”的写作，也就是评论界所归纳的，新写实小说取消了作家的情感介入，以一种“零度情感”来反映现实。它主要表现为叙述者的功能弱化倾向，即新写实小说的叙述者往往是比较单纯的旁观者，他不像传统小说的叙述者那样能随意进入到被叙述人物的心理中去做洋洋洒洒的分析，也不会经常进行深入的自我阐释，即便偶尔发表几句意见，多半还是采用自由间接语体的形式，将其含混在人物意识之中，并不显示出明确的判断倾向。[3]这样一来，作家的主体观念与情感态度都没有直接的机会呈现在文本层面，当然，根本上依旧不可能取消主体对文本的支配力，只是这种支配力相对变弱了。这种倾向的价值仍在于突现出生存本身，以及相应的对于知识分子主体精神的存疑态度，但不难看出其中明显存在着某种消极效果。这就是作品中对所描绘的那种平庸无奈的现实生存状况逐渐丧失了批判的能力，所有改变现实的理想因素都被消解，最后存留下来的潜在态度无非就是迁就、认同于这种本来极需改变的现状。如果要对这种倾向再深究下去，或许可以理解这正是由当时中国社会的现实境况所决定的。尤其是在1989年夏北京发生政治风波

以后，许多知识分子因为政治改革的愿望受到挫败，引起了对“五四”新文化运动以来逐渐形成的知识分子精英意识的反省并放弃，新文学传统中一向明确有力的现实战斗精神也就在这个过程中逐渐弱化了。新写实小说在这样一种特殊的背景下愈加呈现出低落的灰冷色调，以及随后延伸出某些明显逃避现实生活的倾向。

“新历史小说”与新写实小说是同根异枝而生，只是把所描写的时空领域推移到历史之中。就具体的创作情况来看，新历史小说所选取的题材范围大致限制在民国时期，并且避免了在此期间的重大革命事件，所以，界定新历史小说的概念，主要是指其包括了民国时期的非党史题材[4]。其创作方法与新写实小说基本倾向是相一致的。新历史小说在处理历史题材时，有意识地拒绝政治权力观念对历史的图解，尽股能地突现出民间历史的本来面目。如莫言的《红高粱》等小说，把政治势力之外的民间武装或民间社群作为主要描写对象，刻意突现出充满生命力的民间世界的理想状态，把一种充沛饱满自由自在的民间情感作为作品内在的精神支撑。此后如陈忠实的《白鹿原》和刘震云的《故乡天下黄花》等新历史小说的长篇作品，在民间世界的艺术表现上都呈现出越来越丰富的

色彩。

但是也有很多新历史小说并不具备像《红高粱》那样的民间情感，它们是把民国社会的精神没落和传统文化的式微作为叙述内容，而作为新写实小说在题材上的一个分支，它们又同样有着消解激情的叙事特点，在叙述过程中并不显现作家明确的主体判断，在对过去历史的还原中，这类小说就往往呈现出异常暗淡的色调。比如叶兆言的“夜泊秦淮”系列小说（包括《状元境》、《追月楼》、《半边营》和《十字铺》四部中篇小说）和苏童的《妻妾成群》等作品，都主要是描写旧时代的没落精神状况。应该说这些作品写得都很精彩，在一定意义上是为新历史题材创作开辟了崭新的向度，特别是叶兆言的小说生动地写出了中国民间社会在近代史上的变迁过程，堪称是从民间的视角来“重写民国史”。但是也必须看到，在这类小说所隐含的主体意识弱化及现实批判立场缺席的倾向中，或多或少地表现出一种对于当代现实生活的有意逃避。这种倾向在此后很多年轻作家模仿其立意和叙事方式的创作中（甚至也包括叶兆言和苏童自己后来的创作）变得更加突出，这就使得文坛上出现了大量纯粹沉迷于没落气息和颓废趣味的民国题材作品。这都可看作是新历史小说的末流之作，其中已经失去了

新写实小说消解政治意识形态、回归到文学本身的初始意义。

### ◎社会转型期的文学特点

80年代末到90年代初，中国社会发生了急剧的转型，国家经济领域的改革开放步伐正在加快，商品经济意识不断渗透到各个社会文化领域，社会经济体制也随之转轨，统治了中国近四十年的社会主义计划经济体制向社会主义的市场经济体制转型。在这种情形下，传统意识形态的格局也相应地发生了调整，知识分子原先所处的社会文化的中心地位渐渐失落，向社会文化空间的边缘滑行。但要探究这种变化的根源，除了经济因素之外还有一些不容忽视的政治文化方面的事实背景，知识分子的社会理想激情受到一而再三的挫败以后，一方面难以很快地重新获得明确统一的追求方向和动力，另一方面也暴露了精英意识自身浮躁膨胀的缺陷。来自这两方面的原因促成了90年代初基本的文化特征：“五四”传统中的知识分子启蒙话语受到质疑，个人性的多元文化格局开始形成以及出现了知识分子在精神上的自我反省。在文学创作上则体现为对于传统的道德理想的怀疑，转向对个人生存空间的真正关怀，特别是由此走向了民间立场的重新发现与主动认同。

在这诸种变化中，市场脑济迅速发展所带来的一系列人文意识的变化是关键性的。在当代文学史上，文学艺术一向是作为国家政治权力的宣传工具而存在的，作家和艺术家都是作为国家干部编制的人员进行写作活动，某种意义上说，长达四十年的文学创作中，公开发表的作品只能是国家意志的体现，作家可能在具体创作过程中渗透了有限的主体意识，但不可能持真正的个人立场进行创作。而所谓“文艺为工农兵服务”的口号也只是对如何使国家意识形态的宣传更为有效的思考，并非真正对工农兵审美要求的满足。随着市场脑济的迅猛发展，来自群众性的审美要求呈现出越来越多样化，而较为僵硬的传统政治宣传方式也相应地发生了变化，当代文学史上第一次出现了无主潮、无定向、无共名的现象，几种文学走向同时并存，表达出多元的价值取向。如宣传主旋律的文艺作品，通常是以政府部门的经济资助和国家评奖鼓励来确认其价值；消费型的文学作品是以获得大众文化市场的促销成功为其目的；纯文学的创作则是以圈子内的行家认可和某类读者群的欢迎为标志，也有某些更前卫的文学艺术以获取国外的资助与青睐为目标，等等。由于多种并存的代主题构成了相对的多层次的复合文化结构，才有可能出现文学多种走向的

局面。

但是，在这种看似自由多元的创作格局下，知识分子及其文学创造仍然面对了严峻的考验。市场脐济下的文化建设仍然是不平衡的，现代传播媒体和大众文化市场在现代城市文化发展中起了越来越重要的作用，其背后仍然体现着强大的国家意志与商业利润的双重力量的制约，而知识分子所坚持的特立独行的社会批判立场竿纯文学的审美理想，在越来越边缘化的文化趋势中相对处于比较艰难的境地，这就不能不迫使作家们重新思考和探索文学与市场脐济体制的关系。90年代相对多元的文化格局和文化论争，都与这样一种关系的调整有关。

由表浅到深层的来看，市场脐济对于文学的影响首先表现为流行性的现代文学读物的大量兴起。本来在一个精英文化向市场文化转移的社会环境里，“现代读物”包括了各种各样的文化类别，其中文学性的读物最接近审美的意义。由于市场运作方式进入到文学生产领域，同时形成了对创作起明显制约作用的读者消费市场，所以相应产生了适应于这种运作方式及消费市场的文学作品，其中主体性或精神性的成分大大受到压抑，因而明显强化了物化的因素，使写作含有较为直接的追逐商业利润的目的。这里所说的“文

学读物”，是与纯文学（或说严肃文学）作品相对立存在的，包括两者的艺术观念、写作方式和审美趣味都截然不同，市场脐济下的文学读物不是一种尽到“现代知识分子批判责任与使命的精神产品，也不是一种民族生命力的文化积淀，并通过新奇的审美方式表现出来的象征体，更不是凭一己之兴趣，孤独地尝试着表达各种话语的美文学，后者林林总总，都以作家的主体性为精神前导，是知识分子占有的一片神秘领地”。然而，文学读物的存在则是“以现代社会的需要为前提，它将帮助人们在现代社会中更适宜地生存”，是可提供给读者消闲、益智、娱乐的精神消遣品。自 80 年代以来大陆地区文学读物的兴盛受到过港台、国外及民国时期同类作品的刺激与导引，像琼瑶、亦舒的言情小说，金庸、梁羽生、古龙的新武侠小说，普佐、谢尔顿等的黑社会犯罪小说，以及林语堂、梁实秋、张爱玲、苏青的闲适型或市民气的消闲散文，它们都率先占据了大陆文化消费市场，并培养和形成了后来的文学时尚。正是踏着它们的足印，当代文学才在 90 年代之后产生出了庞大驳杂的读物型作品。这类作品中较有影响的大致包括以下这些：王朔的“顽主”系列小说，春风文艺出版社策划编辑的“布老虎丛书”（包括洪峰的《苦界》、王蒙的《暗杀》、

张抗抗的《情爱画廊》、铁凝的《无雨之城》等)，余秋雨的《文化苦旅》等“大文化”散文，叶永烈等的政治人物传记、黄蓓佳等女作家的言情小说，秦文君和陈丹燕的青春小说，彭懿的恐怖小说，张中行等前辈文人的学者随笔等等。随着社会转型的进一步深入，文学读物的种类及内容日益变得丰富多姿，其可读性和吸引力也逐渐增强，相反的，纯文学作品正在失去读者，成为一种精神奢侈品，文学读物作为现代读物的一个较为高级的品种，堂而皇之地接管了各个社会阶层的读者，与影视文化、流行音乐鼎足而立，共同左右着现代城市的文化消费市场。

应该指出的是，文学性的现代读物与传统意义上的通俗文学不能完全等同起来，虽然读物也包括了不同档次的通俗读物，但也确实有许多相当严肃的普及“高雅”文化的文学性读物。如余秋雨的散文就是体现了这种“高雅”文化精神的文学读物。它是追求城市文化品格和商业效应两方面同时获得成功的少数例子之一，让人想起30年代的海派文人林语堂。余秋雨的《文化苦旅》和《山居笔记》里有许多令人读之难忘的作品，如《遥远的绝响》，是一篇追怀魏晋文人风度以及讨论其与时代、与政治关系的散文，作者一开始就把魏晋时代描写成英雄时代消失后的“一

个无序和黑暗的后英雄时期，”在这样的时代里，专制与乱世像两个轮子载着国家狂奔在悬崖峭壁上，文人是这辆车上唯一头脑清醒的乘客，但他们稍稍有所动作，就立刻被两个轮子压得粉碎。所以当一代文豪嵇康被杀后，他的朋友阮籍、向秀等不得不向司马氏的政治权力屈服，有的郁闷而死，有的忍辱而活，风流云散。为什么这么一篇涉及到古代知识分子生存状况的散文会在当下物质欲望与感官欲望支配下的大众文化市场上引起广泛的兴趣？其阅读对象显然已经从学者的书斋转移到一般社会上追求文化品位的青年中间。究其原因，除了作者的文笔通俗浅显外，更重要的是城市文化性格的多元发展滋生了一种对雅致文化的精神需求。二三十年代的现代都市形成之初，教育不普及，知识分子的精英文化与大众的通俗文化尖锐地对立着，但现代城市里中等和高等教育相当普遍，在知识分子精英教育与追求色相的粗鄙文化以外，还存在着大量“高雅文化”的中间地带，需要有大量“高雅”的现代读物来满足这种精神需要。现代读物是一种多层次的文化现象，“高雅”是其中某个层次的标记。从梁实秋的小品到张爱玲的小说，从米兰·昆德拉的译本到余光中的诗集，从金庸的武侠到余秋雨的散文，都可以被纳入到现代文学读物的范

畴里加以考察。

市场脑济影响文学的另一个方面，是作为创作主体的知识分子在精神上受到了剧烈冲击，这也就是所谓的“人文精神的失落”。事实上，由于旧有计划经济体制下文化工作长期都回避了利益问题，因而当商品经济大潮袭来之后，知识分子顿时失去了经济地位（也包括心理适应）上的平衡，最浅显的表现即是坚持纯粹精神劳动的作家不能凭此来改善自己的生活，而与此同时，他所从事的事业在经济体制改革的过程中也日益被挤向了社会的边缘。这些切身相关的价值及生存难题，造成了90年代以来知识分子内部出现的一种商业化倾向，有的知识分子主动地放弃了自己的岗位和使命，而把所谓“生存”放在第一位，为了“生存”（事实上，也就是为了在商品经济的大潮中也能获得相应的经济利益），部分作家争相“下海经商”，摇身变成“经济型文化人”，也有些作家在追逐商业利润而丧失了精神上必需的内敛与自律，炮制了大量媚俗的作品。深入来看这种文化现象，可以发现其中暴露出中国知识分子长久处在计划经济体制下所产生的某些固疾，这就是其独立人格的萎缩与丧失，正是这种精神上的巨大残缺才导致知识分子主体精神在商业冲击下那样不堪一击，并进而形成了愈加

恶劣与粗鄙的物质拜物教。当然，这仅仅是在社会转型过程中出现的问题，由此引发了90年代初由相当多的坚守岗位的知识分子参与的“人文精神”大讨论，有关的深思与探讨表明，人文精神的保持与坚守不应该要求于变动中外在的社会规范（即不应要求市场脑济的社会环境如何来迁就自己），而是首先需要知识分子在此情境下反省自己并坚固内在的心理规范。社会转型中的知识分子所面对的主要困境，并不是选择还是拒绝市场脑济的问题，而是如何在市场脑济的社会体制下保持和发扬知识分子原有的精神传统。“五四”以来知识分子长期与现实社会的批判斗争中形成的人文精神，在一个启蒙话语受到质疑的时代里，究竟能否利用相对宽松多元的文化环境进一步发扬开去，还是在随波逐流的淘金梦里消蚀散尽？市场脑济以表面上的自由放任来消解传统意识形态的一元性规范，但同时对于整体性的人文精神也起着腐蚀的作用，它具有“双面刃的”效用，既能消解意识形态的遮蔽，但也会消解一切精神性的存在，显现为一种破坏性及粗鄙化的向度。这就使知识分子利用市场脑济规律来争取文化消费对象、弘扬人文精神的努力始终像在走钢丝那样，充满了冒险的刺激和失落自己的危险。80年代以来，从崔健的摇滚、王朔的小说到苏

童等先锋作家走影视的道路，都可以看到这样一条反叛到归顺的艰辛路。

以被称为“中国当代商业写作第一人”的王朔的创作情况为例，从作家个体层面上来看市场对文学的影响力。王朔早期致力于写作“言情”及“犯罪”题材的小说，包括《空中小姐》、《一半是海水，一半是火焰》、《玩得就是心跳》在内的一系列作品，均成为80年代以来最畅销的文学读物，其后他发展了极有个性的“调侃风格”，在《顽主》、《千万别把我当人》、《一点正经没有》等小说中十分成功地触动了读者的阅读兴奋点，他的文学创作的商业倾向愈加明显，并促使他最终放弃小说，转入纯粹商业性的影视剧创作，经他策划和编剧的作品有《渴望》、《编辑部的故事》、《爱你没商量》等，都曾经轰动一时，成为开拓中国当代商业影视创作的先锋。在此过程中，王朔始终明确标榜他的商业化倾向（及相应的“躲避崇高”和“我天生就是一个俗人”的创作理论），在开始写作的时候，他以北京下层社会的市民立场对“文革”以来的虚伪的道德意识和社会时尚作了辛辣的讽刺，顺应了当代社会中骚动不安的主导社会情绪，具体表现在作品里的，正是他无所顾忌地亵渎神圣的放肆、撒野以至于颓废的语言艺术。但王朔在嘲讽理想

主义的同时已经显露出不分青红皂白一概拒绝人类理想的暗疾，90年代以后，在理想主义受到普遍唾弃的风气下，他在致力于影视剧制作时很快就暴露了媚俗倾向，表现出来的是对知识分子精神传统的破坏力。

从以上几个方面的论述可以看出，在这个方生未死的社会转型时期，文学受到市场脐济的影响是复杂而又难以做出简单判断的，事实上，就在这嘈杂和暧昧的新的文化格局之中，形成了当代富有生气和开拓意义的文学新向度，走向未来文学的启示与转机也即孕育其中。

### ◎无名状态下的个人写作立场

进入到90年代以前，中国当代文学始终处于一种共名状态。所谓共名，是指时代本身含有重大而统一的主题，知识分子思考问题和探索问题的材料都来自时代的主题，个人的独立性因而被掩盖起来。与共名相对立存在的，是无名状态。所谓无名，则是指当时代进入比较稳定、开放、多元的社会时期，人们的精神生活日益变得丰富，那种重大而统一的时代主题往往拢不住民族的精神走向，于是出现了价值多元、共生共存的状态。由于国家文艺政策的制约，以及作家们社会理想的相对统一，90年代以前的中国当代文

学创作基本上被各种时代共名的主题所贯穿，如社会主义革命、文革、批判文革、改革开放等等。但随着整个社会文化空间的日益开放，这种文学的共名状态开始逐渐涣散，为那种更偏重个人性的多元化的无名状态所取代。

在描述 90 年代文学的无名状态之前，有必要先介绍一下 80 年代中期出现的第三代诗歌。由于受到现代主义思潮的影响和社会文化心理中个性因素自身的生长，当时的文学中出现了一种反叛传统的先锋倾向，其最突出的特点就是把关注焦点由作为类的文化建构转向作为个体的自我确立。虽然在小说方面也出现了徐星的《无主题变奏》、刘索拉的《你别无选择》等一批个性鲜明的作品，但这种倾向最明确的表现还是第三代诗歌的崛起。第三代诗歌（或称作新生代诗歌）主要包括出生于 60 年代的一群青年诗人，他们以 50 年代的第一代诗歌和“文革”中诞生的第二代诗歌（即朦胧诗）作为反叛对象，竞相以宣言式的、横空出世的方式出现在文坛上，他们在短短两三年之内发起成立了上百种诗社和流派，可以说是构成了当代诗歌中最为喧哗热闹的景观。他们之中比较有影响的诗人包括“新传统主义”的欧阳江河、廖亦武，“他们”诗派的韩东、吕德安、于坚，“整体主义”

的石光华，“非非主义”的周伦佑、杨黎，“莽汉主义”的万夏、李亚伟，“城市诗派”的宋琳，以及没有明确派别的王家新、柏桦、肖开愚、牛波、陈东东、海子、骆一禾、西川、张枣、翟永明、伊蕾、钟鸣等。概括地说，第三代诗歌的总体特征是呈现出一种复杂多样化和个性化的景观，即“让每个人自己成为一种文化和意义源头”。其中表现出鲜明的个人立场的，则当属“他们”诗派，最典型的例子是韩东的一首诗《有关大雁塔》。当时朦胧诗人杨炼刚刚发表过一个大型组诗《大雁塔》，赋予这个著名的历史古迹以辉煌的文化意义，其中所蕴含的都是民族历史的深在意韵，正是符合“民族新生”这个时代主题的共名式作品。但韩东的诗正与其相反，他有意识地剔除了所有文化意味丰富的词语，进而又用消解意义的低调话语方式剥落了大雁塔自身的文化意义。其中有很著名的一段：“有关大雁塔/我们又能知道些什么/我们爬上去/看看四周的风景/然后再下来”。这里所体现出的是一种对宏大历史叙事断然拒绝的心态，诗中所关心的唯独是个体本身的体验，所有外在于个人体验的政治文化内容都被排除到诗外，诗人的目光集中在个体生命与心灵世界的原生状态，因此产生的效果是突出了存在的日常性因素，并以内在化的个体特征形成了

新的诗美原则。与此相关的，是有些第三代诗人还发展了一种消解性的话语方式，让语言还原成最单纯的表意形式，从而在更根本的层面上消除了意识形态对写作的控制。

尽管第三代诗歌已经显示出了个人化倾向，但它还仅是作为 80 年代文坛的局部现象，还不能把这种倾向影响到当时文学的整体状况中。直到中国社会在 90 年代初发生了重大转型，文学自身也才真正由共名走向无名。其中最为根本的变化，是文学以及整个人文学科在新的社会变革中失落了原来的地位，而趋于社会文化空间的边缘。这是由两方面的原因造成的：一方面，中国知识分子的精英意识在 80 年代末遭到了严重挫折，很多作家都已放弃对社会理想或时代主题的盲目认同；另一方面，商品经济大潮猛烈地冲击了传统意识形态的陈旧格局，文学无法再继续承担对社会理想的许诺和表达。作家们不再依照对社会的共同理解来进行创作，而是以个体的生命直面人生，从每个人都不相同的个人体验与独特方式出发，来描述自己眼中的世界。在这种情形之下，文学看来是彻底丧失了 80 年代那种对社会的巨大影响力。但其实立足于个人立场的文学叙事并没有使文学本身遭遇绝望，也许倒是回归到文学本体的起点，它因而可以打

破以前强加于文学之上的宏大叙事模式，转向更贴近生活本身的个人叙事方式，并且也真正地建构起丰富和多元的文学景观。90年代的文学仿佛是一个碎片中的世界，作家们站在不同的立场上写作：有的继续坚持传统的精英意识，有的则走向广大的民间世界，有的认同商品经济条件下的通俗文学倾向，或者还有人转向极端化的个人世界，勾画出形色各异的私人生活。无论这种无名状态初看上去显得有多么陌生，抑或令人感到非常不适，但它毕竟使文学摆脱了时代共名的制约，在社会文化空间中发出了独立存在的声音。这种无名状态下的个人化倾向，最明显地体现在由原来的第三代诗人所写作的小说中，韩东和朱文的作品是其中较典型的代表。它们延续了在诗歌领域中的反社会文化、倾向于日常性的特点，只是在90年代的文化背景中可以表现得更为突出。比如韩东的短篇小说《掘地三尺》、《田园》等，它们都写文革中的故事，但完全是以纯真无知的孩童视点来看那个时代，所以在作品中没有规范的时代共名话语，而纯粹表现为个人对时代的理解，这些小说都因此还原出了不受政治话语制约的日常生活情景。再比如他的中篇小说《障碍》，写一个青年知识分子在自己的性欲望和世俗道德之间感到的心理障碍，尖锐地表现了个人与社会之

间的紧张关系，描绘出这一代人渴望自我确立的艰难境况。朱文的小说如《食指》、《去赵国的邯郸》、《尖锐之秋》等，则主要刻画出了个人世界中支离破碎、空虚焦虑的人生图景，所描写的内容正如小说文本的结构形式，往往显得凌乱松驰，充满了压抑与沉闷的延宕。虽然这些小说的内容看来极其琐碎而又微不足道，但所有这些对茫然和焦虑状态的描写，都是出自于个人生活中的独特话语表达，这既是一种个性化的叙事策略，也更是对一种实际精神状况的自我写照。韩东与朱文的小说逐渐形成了较为成熟的风格，并对同年龄或更年轻的作家产生了影响，包括 70 年代出生的新作者在内，有一大批文学新人都是仿照了韩东和朱文这种个人化的创作倾向与叙事方式登上了文坛。

需要特别强调的是，体现出强烈的个人化倾向，并不意味着文学就此已完全放弃了对时代与社会的承担。事实上，真正的个人化存在方式必然离不开对时代的关心与对现实的思考。个人立场在 90 年代文学中得到强化，不仅仅如像韩东、朱文、陈染、林白等作家那样对社会的拒绝和批判充满了个人性的因素，更多的是表现为由个人的视点出发去理解社会，以自己独特的方式来表达对现实的态度和情感。比如

许多早在 80 年代就已开始写作的作家，包括那些曾经致力于建构宏大叙事的知青一代作家，他们都以非常个性化的方式来抒写他们体验到的时代精神状貌。其中最为突出的一些作家包括张承志、张炜、王安忆、韩少功、史铁生、李锐、刘震云、余华、莫言、王小波等等，他们或者开创了新的个人叙事风格，或者从独特的视点出发对中国历史重新做出阐释，或者在对时代的思考中融入个人生命中最隐秘的经验，或者是在对以往宏大叙事进行解构的过程中表达自己的思想意识，或者把个体心灵与广大的民间世界结合在一起抒写，也或者干脆是从最本己的生命力出发去破除一切社会文化意识的成规；但总之，他们都以各自的立场和视点，向现实社会提供了属于自己的那一份思想表达，因而也就履行了自己对于时代所承担的那一份职责。其实即便是韩东和朱文这些执着于描写私人生活的作家，他们所描绘的自我精神状貌也未尝就不是以个体来对社会作出的承担。

就在这种文学的无名状态之中，由各种个人立场的写作构成了日益丰富而喧哗的多元化格局，过去所谓的那种整体性的文学“主流”恐怕再也难以真正形成。整个的文学创作空间相对地走向了自由，而很多作家逐渐发展起了独特成熟的个人创作风格，写出了

越来越多的优秀作品。诸如王安忆的《叔叔的故事》、史铁生的《我与地坛》、张承志的《心灵史》、张炜的《九月寓言》、余华的《许三观卖血记》、王小波的《黄金时代》等都堪称是中国当代文坛最美的收获。这也预示着无名状态下的写作将越来越有利于在文学自身尺度上达到它应有的高度。

### ◎新的写作空间的拓展

社会转型的另外一个方面是拓展了各种新的生活空间领域，或者是改变了旧有生活空间的实质内容，这给当代文学创作带来了相应的变化，即表现为对写作空间的拓展。如果举其大概而言，主要表现在三个方面：随着多元文化格局的形成和女性意识的日趋自觉，当代诗歌和小说中出现了具有鲜明个人立场的女性题材创作；又由于 80 年代以来大量中国人留学或移民国外，随之兴起了海外新移民题材的文学创作；还因为和平时期军队生活的特殊性，军旅题材创作也有了新的发展，由传统的敌我斗争意识的艺术表现转向了对军人深层个性心理的探询。这里必须明确的是，写作空间的拓展不仅是指创作题材的开拓，同时它还意味着形成了新的审美形态，为文学的发展提供了富于创造性的因素，这实际上是在更加切近文学自身的层面上打开了新的写作向度。

女性写作空间的开拓。尽管女性意识在本世纪的中国文学中是早已有之的内容，像丁玲、萧红、庐隐、张洁、舒婷等女作家的创作都明确表现出女性对自由与平等的向往，并且其中也含有女性视角及修辞方式的自觉，甚至在丁玲的早期作品中还反映出了与当代女性写作的个人化倾向相沟通的潜在可能，但在当代女性文学的主张者看来，90年代以前的女性写作处在一种“‘花木兰式境遇’——化妆为超越性别的‘人’”，这也就是说，其中所表现的女性自身特征是有一定限度的，多半会为无性别之分的知识分子精英意识所遮蔽。这种情形直到80年代中期才有变化，特别是90年代之后，女性写作终于形成了与此前截然不同的新向度。女性文学的主张者认为“90年代女性写作最引人注目的特征之一便是充分的性别意识与性别自觉。女性写作显露出在历史与现实中不断为男性话语所遮蔽、或始终为男性叙述所无视的女性生存与经验”。从根本上来看，这种新向度是一种着重于表现女性自身特征、并且更加个人化的写作倾向，其中所表达的女性意识已不是与男性可以共享的公共意识，所揭示的女性问题也不再具有共名的普遍意义，反之，这种倾向所展露出来的女性视角更多地聚焦于写作者的个人世界之中，尤其是作为女性的个体生命体验之

中，是以独特的个人话语来描绘女性的个体生存状态（包括相对私人性的生存体验，也包括女性的躯体感受、性欲望等感性内容）。

这一新的写作倾向的最初成就是 80 年代中期的女性诗歌创作：翟永明的大型组诗《女人》宣示了女性自觉写作的开始，随后唐亚平的组诗《黑色沙漠》、伊蕾的组诗《独身女人的卧室》和翟永明的另外两个组诗《静安庄》、《人生在世》陆续问世，以及陆忆敏、张真等女诗人也在此前或此后写出了大量尽管风格各异但全都意在表现女性个体生存体验的抒情诗，这些作品构成当代女性写作的第一个高峰。这些创作比较一致的特点，是几乎都把男性世界和权力世界作为一个反抗的对象，作者们都在努力确立女性自己的话语方式，以期达到对意识形态中心话语的颠覆。这些作品里出现了一系列二元对立的意象组合，比如女性/男性，黑夜/白昼，月亮/太阳，癫狂/理性，反叛/占有等等，作品在尖锐的对照中突现出女性生存的感性内容，同时瓦解了社会历史的种种虚妄假象。翟永明在《女人》中所精心营造出的“黑夜”意象，后来逐渐为大多数女诗人接受，并成为女性诗歌创作的核心象征，把它表现成在消除了男性话语遮蔽后浮现出来的女性的自我世界，是一个完全边缘化和个人化的

生存空间。

女性写作在小说方面的主要作家有陈染、林白、海男和徐小斌等，她们都在 90 年代写出自己的代表作，如陈染的中篇小说《无处告别》、《与往事干杯》和长篇小说《私人生活》，林白的长篇小说《一个人的战争》、《说吧，房间》和中篇小说《回廊之椅》等。这两位女作家都着力于探询女性生存的私人空间。陈染的《私人生活》把全部笔墨都用于描写女性的个体生存世界，强烈地表现出个体与环境的对峙。主人公倪拗拗是一个孤僻、敏感、执拗的年轻女子，她完全沉溺于内心生活中，对任何公共意识都持有憎恶和彻底拒绝的态度，最终变成了无法适应社会交往的幽闭症患者，用她自己的话来说，是“一个残缺的时代里的残缺的人”。作品对于主人公的精神世界及性欲望的渲染，尤其是对她的非伦理化的同性爱的描写，在很大意义上都可算是一种离经叛道、惊世骇俗的叙事，并相应地带来了某种新颖的审美风格：大量的独白自赏、对躯体及器官的感受、纯粹精神上的白日幻想等等，显露出了女性生命体验中极为偏至的迷狂色彩。与陈染相比，林白的小说更多地写出了女性感性世界的丰富与美丽，她的《一个人的战争》是写女人的个体成长经历，主人公多米在性意识的成熟过程中

不断遭到男性世界的打击与伤害，最终转向了自我恋，如小说题记中所说：“一个人的战争意味着一个巴掌自己拍自己，一面墙自己挡住自己，一朵花自己毁灭自己。一个人的战争意味着一个女人自己嫁给自己。”作品里直接地写出了女性感官的爱，刻画出女性对肉体的感受与迷恋，营造出了至为热烈而坦荡的个人经验世界。与此相应的叙事方式也呈现为非中心化的零散、片断式形态，并由于情绪与感受的层叠聚合，虽然无序但却令人处处感到深情灵动的轻盈美感，或者也可以说是创造出了女性写作独特的审美精神。

海外新移民题材的写作空间。自从 80 年代以来，到海外去留学、打工的中国人数越来越多，反映他们在异国生活的小说创作也随之兴盛起来，其中包括了大量纪实性和通俗性的商业写作，但也不乏有小楂（查建英）的《丛林下的冰河》和严歌苓的《少女小渔》、《女房东》这类令人感到耳目一新的佳作。这些作品的优秀之处，就在于它们比较深刻地写出了中外文化在个体经历中的冲撞，以及这种冲撞积淀在人物性格及精神层面上的影响。小楂的《丛林下的冰河》是这类创作中先驱性的作品。它写一个留学美国的青年女子在认同西方文化过程中所体验到的巨大伤痛，

这就是小说借套讲亨利。詹姆斯的小说名著《丛林中的猛兽》而揭示出的“错过人生珍爱”的主题，即“找到的就已不是你所要找的”。在小说中，主人公初恋男友的死展示了中国式理想主义的最后终结，而她本人早先曾经拒绝这种激情的感染，直到当她看出在那充实自由的西方物质生活下面一直存在着的轻与虚，她才感到了这种理想丧失所带来的不幸。这里真诚地表现出了人处于不同文化撞击下的失落与悲哀，以及这种失落与悲哀在当代文化格局中不容改变的必然所在，所以小植没有可能让她的主人公彻底认同于西方文化，而是把心中最宝贵的角落留给那已被她错过的理想精神，尽管这样一来她就不得不承担起一种真正的绝望。90年代以后，海外题材创作的代表当之无愧是严歌苓。她的一系列作品在海外华人文坛上获得了巨大成功，她从中西文化的对话与冲撞的背景下生动展示了海外中国人的生活传奇，如长篇小说《扶桑》是海外华人史诗的第一部，描写了早期华人妓女和劳工的苦难历史与白人对黄种人的种族歧视与文化上的误解，一剑两刃地批判了西方文化中的野蛮因素与东方文化中的愚昧落后，同时又几乎是不自觉地颂扬了东方民族承受苦难的坚韧精神。长篇小说《人寰》以一个留美的中国女性在就诊心理治疗时的口述为

线索，叙述了当代中国几十年政治斗争中男人间的友谊、人伦、道德等人格方面所经受的考验，叙述者已经接受了西方文化的教育，她试图用西方人的眼光来审视东方人的伦理问题，使叙述与被叙述之间充满了解释的张力。这两部作品别开生面，展示出海外题材创作的新空间。除了小楂和严歌苓之外，以描绘异域生活见长的海外作家还包括虹影、友友、严力、刘西鸿、刘索拉、高行健等。

军旅题材写作的新向度，主要体现为对和平时期军人精神世界的反映与审思。这方面最为突出的代表是朱苏进的小说创作。由于战争中两极对立的敌我斗争形态在和平年代只能以虚拟的形式出现，其所蕴含的那种强大的权力意志与生存欲望都发生了移位，或者是由壮烈的英雄主义转化为狭仄阴险的工于心计，铺演成权力场上的争权夺势；或者是强调出了人物本身的个人欲望，体现为个体精神世界的膨胀壮大，以及对于个人生命价值的追求。这两类内容在朱苏进的长篇小说《醉太平》和中篇小说《绝望中诞生》、《金色叶片》、《接近于无限透明》中都有独到的表现，这在很大意义上改变了军旅题材创作的旧有面貌，使得原来的敌对意识的艺术表达被模糊淡化，转而揭示出了新时代军人个性化的深层心理空间。朱苏进的作品

中还往往强烈地具有一种令人为之迷醉的主观力量，它能够穿透平庸阴暗的现实生活，呈现出使人眩目的精神光芒，可以说这是一个崭新的魅力十足的艺术向度。

### ◎坚持民间理想的文学创作

民间理想主义反映了一种新的叙事立场，指 90 年代出现的一批歌颂民间理想的作家的创作现象。“民间”一词在不同的历史条件下有不同的解释。本文所用的“民间”，是指中国文学创作中的一种文化形态和价值取向。在实际的文学创作中，“民间”不是专指传统农村自然经济为基础的宗法社会，其意义也不在具体的创作题材和创作方法，“民间”所涵盖的意义要广泛得多，它是指一种非权力形态也非知识分子的精英文化形态的文化视界和空间，渗透在作家的写作立场、价值取向、审美风格等方面。知识分子把自己隐藏在民间，用“讲述老百姓的故事”作为认知世界的出发点，来表达原先难以表述的对时代的认识。本教材在分析各个文学史阶段的创作时，曾多次涉及到对“民间”一词的使用，但在不同的时间范畴中“民间”的文学功能也不相同。五六十年代的“民间”，主要表现为某种艺术因素渗透在创作中，稀释了当时对创作干预过多的国家意志和政治宣传功能；

文革后的 80 年代的创作中，“民间”常常作为新的审美空间，并以“文化”为特征来取代文学创作中过于强大的政治意识；而 90 年代以来，作家们从“共名”的宏大叙事模式中游离出来以后，一部分在 80 年代就有相当成就的作家都纷纷转向民间的叙事立场，他们深深地立足于民间社会生活，并从中确认理想的存在方式和价值取向。

当代中国并不缺乏对理想主义的阐释和宣传，但是在五六十年代，所谓的理想主义都是国家意志的派生物，尤其在“文化大革命”时期，理想主义被“四人帮”统治集团强调到压制人性摧残人性的地步，所以，随着“文革”结束后市场脑济的兴起，人们普遍地对虚伪的理想主义感到厌倦，同时也滋长了放弃人类向上追求、放逐理想和信仰的庸俗唯物主义。这种倾向到了 90 年代风气尤盛。有些知识分子看到了市场脑济兴起后，经济利益刺激了一般社会情绪，追逐经济利益的社会潮流似乎淹没了过去处处制约社会的强大政治意识形态，所以就不加分析地盲目歌颂市场脑济，却回避了在整个社会朝市场脑济转型过程中存在的诸种不容回避的问题：如国家所有的财产再分配时哪些阶层获得了最大利益，而真正受到损害的又是哪些阶层？在追逐物质财富的过程中如何看待脑

力劳动者的知识财富？知识分子原来都是国家体制下的“干部”身份，如今他们向市场宫行的过程中是否需要重新确认自己的社会地位和劳动价值？知识分子能不能放弃理想随波逐流去追逐经济利益？如果他们还需要理想人格来制约自身，那么他们的理想又从何而来？等等，据此，90年代有一部分知识分子自动发起“人文精神寻思”的讨论，重新呼唤人的精神理想，也有不少作家也在创作中歌颂人的理想性，但他们都在历史的经验教训面前改变了五六十年代寻求理想的方式，其中不少作家与学者都转向民间立场，在民间大地上寻找和确立人生理想，表现出丰富的多元性。从民间树立生活的理想价值，以新的健沟的审美意象来表达知识分子的理想追求，这其实在80年代的诗歌和小说创作中已经出现，只是没有引起广泛的关注。莫言的《红高粱》已经表现出浓厚的民间理想。80年代末卧轨自杀的诗人海子，早在他的短暂的诗歌生涯中响亮地喊出了民间的理想主义。在他的关于麦子的诗歌创作里，麦地成了诗人的“乌托邦”：全世界的兄弟们要在麦地里拥抱东方，南方，北方和西方，麦地里的四兄弟，好兄弟回顾往昔背诵各自的诗歌要在麦地里拥抱

——《五月的麦地》1 当我痛苦地站在你的面前

你不能说我一无所有你不能说我两手空空麦地啊，人类的痛苦是他放射的诗歌和光芒！

## ——《麦地与诗人》2

在诗人的笔底下麦地并不是完美的理想天堂，而是一个痛苦的盛器，但全世界的“众兄弟”相拥抱之地，就是这个放射人类痛苦的圣地。海子，还有他的朋友、年轻的短命诗人骆一禾，当他们出现在诗坛上的时候，诗歌领域正是充满喧嚣与骚动的时刻，反叛的旗帜林立，反叛崇高人格、反叛英雄神话、反叛一切与传统有关的文化遗产，急功近利的创新和狭隘琐碎的题材使诗歌创作进入一种无序状态，深刻地反映出理想失落后的个人性的脆弱。然而海子骆一禾等诗人则在反叛声中捍卫了自己的“精神家园”。他们在诗歌里唱出了来自民间的麦地、草原、太阳、天堂、少女、月光、向日葵、杨树、鹰、马渗透在他们作品里的生命意识，超越了以个体为特征的生命存在，成为囊括宇宙万象，是大地、天空、诗人共同创造和拥有的，并用心灵去感知和倾听的一种神启。海子身后留下以太阳为总题的长篇诗剧残稿，陶醉在神话与传说的浪漫辉煌里面，但从艺术的实践来看，他早期的抒情短诗更加体现出民间理想的追求。

从民间吸取生活理想与国家意志所提倡的理想不一样，首先民间的理想不是外在于现实生活的理想，它是同老百姓在日常生活中的表现出来的乐观主义和对苦难的深刻理解联系在一起。如果说，这种理想也具有某种道德的成分，那既不应该是过去虚伪的理想主义（如五六十年代的所谓“革命浪漫主义与革命现实主义两结合”的理想主义），更不应该是封建时代遗留下来的道德观念（包括对女性的蔑视和对两性生活的禁忌），真正民间道德是穷人在承受和抵抗苦难命运时所表现的正义、勇敢、乐观和富有仁爱的同情心，是普通人在寻求自由、争取自由过程中所表现开朗、健沟、热烈，并富有强烈的生命力冲动，这样的道德在现实生活中往往不见容于社会的规范与正统的道德意识，但从艺术上则提供了新的审美空间和理想坐标。作家余华在 90 年代连续发表长篇小说《活着》和《许三观卖血记》，完全改变了他在 80 年代的创作风格。这两部作品深刻描写了近半个世纪来中国城镇社会中下层人民所遭遇的日常性的苦难，如果从传统知识分子精英立场来表现这个题材，也许会成为具有某种政治寓意的社会批判性作品，但余华改变了这一叙事方法，他利用这个题材探讨中国民间对苦难的承受力和承受态度，尤其是许三观的故事，写

出了苦难重压下民间赖以生存的幽默与乐观主义。如果孤立地看，这些幽默和乐观很可能会被知识分子批判为阿 Q 式的可笑方式，但余华把这些因素置于源远流长的民间文化背景下给以表现，其效果显然不一样，成功地挖掘出长期被主流文化遮蔽的中国民间抗衡苦难的精神来源。这些作品在揭露现实生活存在的严峻性一点也不比传统的现实主义的作品差，但它驱除了意识形态化的廉价的天堂预约券，也不像某些知识分子所表达的孤愤绝望的现代战斗立场，小说与现实生活的距离被拉到最为接近的方位，挣扎在生活底层的人民表现出独立（而不是借助知识分子的话语）的面对苦难的本色。

其次，民间的理想还表现在历史整合过程中民间生活的自身逻辑性。与国家意志对历史的渗透与改造相反，民间有其自身的历史形态与生活逻辑。王安忆在 90 年代发表长篇小说《长恨歌》，在表现上海这座城市从 40 年代到 80 年代的历史过程时，有意淡化了政治性的历史事件，突出民间生活的自然状态，她通过上海市民王琦瑶一生的悲喜剧，展示出丰富的都市民间的历史场赴和文化记忆。通常，民间世界是与大地、农村、民风民俗紧密联系在一起的，与现代都市没有直接的关连。但是在现代都市的形成过程中，来

自各地的城市移民都不自觉地带来了各自的文化背景，虽然这些文化背景在都市现代化过程中日趋消亡，但其虚拟的价值仍然存在，并对城市文化的建设带来深刻的影响。《长恨歌》写小市民王琦瑶的人生三部曲：年轻时代参加上海的选美活动，一举成名，随即又成了国民党某要员的外室，辉煌与腐烂共生；中年时代蛰居上海弄堂，与一群游离于体制外的市民整日沉浸在怀旧中，并演出了一场多余人的爱情悲喜剧；老年时代适逢改革开放，旧上海的繁华梦又重新发出迷醉的诱惑力，结果吸引了一批粗鄙腐烂的寄生者，作为旧梦象征的王琦瑶被谋杀。小说通过一个人的命运写了上海近四十年的命运，意蕴丰富地象征了上海的市民文化本身的生命力与魅力，显然与以前通过一个艺术典型来图解意识形态化的历史是不一样的。

其三，民间文化形态本身的丰富性决定了理想的多元性，每个作家根据不同的民间生活场赴对理想也有完全不同的理解。如张承志从80年代中期起就深深地扎根于伊斯兰民间宗教文化中，他的《心灵史》宣扬了哲合忍耶教派的历史和教义，但广大读者却在他对形而上界的颂扬中读出了他对追求肉欲的现世社会的强烈批判，因此而受到震撼；而张炜的长篇小

说《九月寓言》则通过对大地之母的衷心赞美和徜徉在民间生活之流的纯美态度中，表达出一种与生活大地血脉相通的、因而是元气充沛的文化精神。其他如莫言、王安忆、李锐、韩少功、陈忠实等作家虽然表达的民间理想均不相同，但由于他们自觉地把个人立场与民间立场杠好地结合起来，所以能在个人视角下展示出多元的社会场赴和价值体系。他们的创作达到了90年代文学的最高成就。

在讨论民间理想需要指出的是，民间并不是一个纯粹的理想世界，民间理想是以历史与现实发展过程中的某种现实世界为基础的，所以，在强调民间世界的理想性时，不能不意识到它的藏污纳垢性。在以往的历史中，民间社会一向是以弱势者的形态存在的，它以含垢忍辱的方式来延续和发展自身历史，统治者的强势不仅在权力（包括政权、族权等）上控制了民间，还在文化上控制了民间，真正的民间是处于长期的遮蔽之中。所以在发掘民间的理想价值的同时作家不能不意识到它本身还掺杂了污垢的因素。但复杂的情况是，民间的生命力已经与它的藏污纳垢性与生俱在，昏昏默默，无法截然分开。许多作家在表现民间的理想的同时，也注意到了这一特点。较为典型的是李锐的小说。李锐作为一个知青作家，他在小说世界

里始终贯穿了知识分子面对民间的复杂心态，他的尖锐的解剖刀双刃出击：一面揭示出知识分子自身的文化局限，一面也揭示了民间近乎宿命的愚昧状态。系列小说《黑白》、《北京有个金太阳》和《行走的群山》完整地写出了知识分子幼稚的理想与农村民间文化之间的复杂的较量，而知识分子最后不得不失败的过程；长篇小说《无风之树》则尖锐地写出了“矮人坪”的民间世界与代表着官方意志的权力之间的对立。矮人坪是一个残废的世界，那里贫穷落后的男人们共同供养了一个女人暖玉，并使这种本来很丑陋的“公妻”制度变成了矮人坪民间世界的一个精神凝聚点，一个乌托邦。当权力者为了争权夺利想通过暖玉来整人的时候，矮人坪的拐叔为了维护这个乌托邦而自杀。小说非常生动地写出了民间藏污纳垢的特点：本来从矮人坪的民间社会关系来看暖玉的处境，它构成了对人性的严重伤害，但矮人坪的男人在守护这种耻辱的秘密时恰恰又体现出对人性的爱护，因为与权力者出于卑鄙政治目的的“理想主义”相比，矮人坪的民间道德还是体现出一定的人性力量。矮人坪的民间社会处于极端软弱和愚昧的境地，几乎没有任何能力抗拒来自外部世界的天灾人祸，但他们在认命的前提下，维护着自己特殊的文化形态和原始正义。尤其当富农拐

叔自杀后，矮人坪的农民在葬礼中显示了民间自在的道德力量和文化魅力。关于民间立场的理想主义创作中，陈忠实的长篇小说《白鹿原》和韩少功的长篇小说《马桥词典》在展示民间文化形态时，也相当生动地描绘了这种文化的复杂性。

### ◎当代作家小资料

阿城（男）（1949—）

原名钟阿城。原籍四川江津，生于北京。高中一年级逢“文革”中断学业，1968年下放山西、内蒙插队，后又去云南农场。1979年回北京，曾在中国图书进出口公司工作，后任《世界图书》编辑。1984年发表处女作《棋王》（《上海文学》1984年7期），引起广泛关注，获1983—1984年全国优秀中篇小说奖。此后又有小说《树王》、《孩子王》相继问世，他的具有散文化倾向的系列短篇《遍地风流》也引起评论界的广泛关注。他的作品以白描淡彩的手法渲染民俗文化的氛围，透露出浓厚隽永的人生逸趣，寄寓了关于宇宙、生命、自然和人的哲学玄思，关心人类的生存方式，表现传统文化的现时积淀。这些作品以及他在1985年发表的关于“寻根”的理论文章《文化制约着人类》使他成为当时揭示民族文化心理的寻根文学的代表人物，在海外也产生了一定的影响。90年代后定

居美国，有不少杂感散文作品发表，依旧沿袭了他直白冲淡的语言风格。

艾青（男）（1910—1996）

原名蒋澄海，笔名还有莪伽、克阿、纳雍、林壁等。浙江金华人。出生在一个地主家庭，但自五岁起被寄养在一位贫苦农民“大堰河”家里，这段经历成为他日后诗歌创作的重要思想源泉。1928年考入杭州国立西湖艺术学院绘画系。次年赴法留学，修绘画。1932年回国，在上海加入中国左翼美术家联盟，同年7月被捕入狱。以在狱中写成的《大堰河——我的保姆》一诗成名。1935年出狱。抗日战争爆发后，加入中华全国文协。1941年3月赴延安，任教于鲁艺文学系，主编《诗刊》（延安版）。1945年10月任华北联大文学院副院长、华北大学第三部副主任等职。1949年随军进京，曾任中央美术学院军代表、中国文联筹备委员会常委、中国作协理事、中国美协理事、《人民文学》副主编等职。1957年被划为右派，到北大荒。1959年调往新疆生产建设兵团。1975年回京治眼疾。1978年重新发表诗作。1979年平反。后任中国作协副主席、中国笔会中心理事等职。他的早期创作《大堰河》、《北方》、《黎明的通知》、《向太阳》、《火把》等诗集，多写劳苦大众、民族命运和社会黑暗，呈现

悲怆、高昂、亢奋的重彩格调，由于在诗歌创作中强烈表达对光明的向往和汹涌澎湃的革命激情，在青年中产生极大的号召力，并使他得到“火把诗人”的称号。50年代发表了一些图解政策和歌功颂德的作品，因概念化和平面化而显平庸，缺乏生命力，但有些描写域外题材的作品则得到评论界的肯定。70年代末复出后，发表了大量诗作，使诗坛震惊，包括《光的赞歌》、《古罗马的大斗技场》和许多短小篇什，延续了三四十年代的创作风格，并且更为凝练、深沉。1949年以后出版的诗集有《欢呼集》、《宝石的红星》、《海岬上》、《黑鳗》、《春天》、《归来的歌》、《彩色的诗》、《雪莲》、《域外诗集》等。其中，《归来的歌》和《雪莲》分获全国第一、第二届优秀新诗诗集奖。另外著有理论集《诗论》、《艾青谈诗》、《艾青论创作》等。译作有凡尔哈仑《原野与城市》等。作品被译成多国文字，享有广泛声誉。1985年，获法国艺术最高勋章。

### 巴金（男）（1904—）

原名李尧棠，字芾甘。笔名还有王文慧、欧阳镜蓉、余一、黄树辉等。原籍浙江嘉兴，出生于四川成都。1918年入成都青年会的英文补习学校，1920年考入成都外国语学校。在学期间，接受“五四”

新文化洗礼，并深受无政府主义思想的影响，这构成了他前期创作的底色。1927年至1928年在法国留学，开始文学创作，1929年《灭亡》的发表并引起轰动，使他正式走上了文学创作道路。此后20年，他创作、翻译了大量深受青年喜爱的作品。1949年以后，历任中国文联常务委员、副主席，中国作协副主席，上海市文联和作协上海分会主席。“文革”中受迫害，1973年自“干校”回上海。现任中国作协主席、全国政协副主席。他的作品经历了几个变化，30年代发表的长篇小说“爱情三部曲”《雾》、《雨》、《电》，“激流三部曲”《家》、《春》、《秋》，以激烈的情感喷发倾吐对不合理社会的痛恨和对理想社会的执着追求。而后对现实有了更深层的认识，开始关注小人物的生存悲剧，发表了《寒夜》、《憩园》等感情更蕴藉、思想更深刻的作品，为后来的批评界更为推崇。50年代开始从小说创作逐渐转向散文创作，跟随政府号召写新题材、新主题，写出了不少遵命文学，丧失本来的艺术个性，但也有像《纳粹杀人工厂——奥斯威辛》这样在当时独具一格的报告文学集。经历“文革”后，思想又有了新的认识，感情更内敛，一部拷问自我和现代中国知识分子灵魂的《随想录》闪烁着一个历经苦难的世纪老人的智慧和人格的光芒，该作1989年获

全国优秀散文（集）、杂文（集）荣誉奖。一生坚持人道主义的追求，常年卧病在床却笔耕不辍，近年仍继续他的“随想系列”的创作。享有广泛的国际声誉。1982年获意大利“但丁国际奖”，1983年获法国“荣誉军团勋章”，1990年获苏联“人民友谊勋章”，日本“福冈亚洲文化奖特别奖”。

巴人（男）（1901—1972）

原名王任叔。笔名屈铁、行者、八戒、赵冷等。浙江奉化人。1920年毕业于浙江省立宁波第四师范学校后，曾担任过小学、中学教员和编辑工作。1923年开始文学创作，参加文学研究会。1926年参加北伐，任北伐军总司令部秘书。1929年赴日本，次年回国，参加左联。后在南京交通部任职。抗战爆发后，在“孤岛”上海从事抗日救亡工作，曾主编《译报》、《译报周刊》、《民族公论》等刊物。1941年去印度尼西亚。1948年进入华北解放区，任中共中央统战部第二处副处长。建国后历任中国驻印度尼西亚大使、人民文学出版社副社长、社长兼总编辑。主要从事马列主义文艺理论的研究，有自己的见解。1954年修订出版文艺论著《文学论稿》。50年代中期在《人民日本》、《文艺报》、《人民文学》发表杂文，提倡人道主义文学。其中《况钟的笔》、《论人情》传诵一时。部分编辑出

版为《遵命集》。还创作了历史长篇小说《莽秀才造反记》等。在 50 年代反倾运动中，因提倡“人性论”遭批判和撤职处分。1960 年又被指为修正主义再受全面批判。晚年从事东南亚历史研究工作，编成《印尼史稿》。“文革”中被迫害至疯而死。

白桦（男）（1930—）

原名陈佑华。河南信阳人。1938 年因日军占领信阳逃难，1939 年父亲被日军杀害。1942 年入河南潢川初中，1945 年入信阳师范艺术科。1946 年夏入潢川高中，开始文学创作，诗歌处女作发表在信阳的《中州日报》。1947 年参加中国人民解放军，任中原野战军宣传员。1952 年调任昆明军区创作组长。1955 年调总政创作室。1958 年因《森林里的故事》被划为右派，开除军籍、党籍。后在上海当钳工 3 年。1961 年调上海电影制片厂。1964 年重返军队，任武汉军区创作员。“文革”期间曾在新疆度过数年。1979 年恢复名誉。1985 年转业，调中国作协上海分会。历任中国作协理事、作协湖北分会副主席、作协上海分会副主席、中国电影家协会理事等。五十年代在西南边疆时期出版诗集《金沙江的怀念》、《热芭人之歌》，长诗《鹰群》、《孔雀》，小说集《边疆的声色》、《猎人的姑娘》等，以单纯、明净的热情将斗争生活与边疆

风物融汇一体。1977 年开始文革后的创作活动。著有诗集《情思》、《我在爱和被爱时的歌》等，小说《远方有个女儿国》等，电影剧本《苦恋》（与彭宁合作）、《今夜星光灿烂》、话剧《吴王金戈越王剑》等。其中诗歌《春潮在望》获 1979—1980 年全国中青年诗人优秀诗歌奖。1979 年 10 月他在第四次文代会上发言《没有突破就没有文学》，引起许多文艺工作者的共鸣。他的后期作品尖锐地对社会现实、历史文化进行批判，引起较大争议。1981 年，电影《苦恋》受到批判，但仍坚持创作不止。他是中国当代作家中为数不多的能进行多种文学体裁创作的作家。

### 残雪（女）（1953—）

原名邓小舄。原籍湖南耒阳，出生于长沙市。1966 年小学毕业。四年后，进长沙一街道小厂当铣工十年。后为服装缝纫个体营业者。1985 年开始发表作品。1988 年参加中国作协。出版有小说集《天堂里的对话》、《黄泥街》，长篇小说《突围表演》等。她的具有“先锋”色彩的小说《山上的小屋》、《天窗》、《阿梅在一个太阳天里的愁思》等在读者和批评界中反响颇大。她的创作具有鲜明的个性，形式上受到西方现代派作品的影响，以臆想、梦呓的手法组织神秘荒诞的叙述氛围，造成朦胧晦涩、离奇可怖的审美意象。

小说有一种对人性丑恶的近乎残酷的透视力，对人类生存的悲剧本质进行无可保留的暴露，表现其独特的生命体验。

曹禺（男）（1910—1996）

原名万家宝，字小石。原籍湖北潜江，生于天津。1923年入南开中学，是南开新剧团的活跃分子。1926年发表没有引起注意的处女作《今宵酒醒何处》（中篇小说）。1929年升入南开大学，次年转入清华大学西洋文学系。在此期间，完成了他第一部多幕话剧剧本《雷雨》（《文学季刊》1934年1卷3期），复杂的戏剧冲突和卓越的艺术魅力立刻引起轰动。大学毕业后入清华研究院深造，后因故辍学，开始教育活动，先后在保定中学、天津河北女子师范、上海复旦大学、南京国立戏剧专科学校等处任教。在《雷雨》之后，他又创作了《日出》、《原野》等多部影响巨大的话剧剧本，确立了其中国现代话剧大师的地位。抗战期间，在重庆参加文化界抗敌活动，写了《蜕变》、《北京人》等作品，并改编巴金的《家》，都获得了广泛好评。1946年应邀赴美国讲学，同年底回国。1947年在上海市立实验戏剧学校任教，在上海文华影业公司工作。1949年参加全国第一次文代会，当选为第一届中国文联常委，后任中央戏剧学院副院长。1950年任北

京人民艺术剧院院长。建国后，积极参与党领导的各项文艺运动，写过一些迎合政策的散文，收入《迎春集》。1954年创作反映知识分子改造的多幕话剧《明朗的天》，在全国第一届话剧观摩演出中获剧本一等奖。1960年完成号召自力更生、艰苦奋斗的历史剧《胆剑篇》（与梅阡、于是之合作）。“文革”中受到冲击，在人艺门房工作。1978年完成受周恩来委托的描写民族团结的历史剧《王昭君》，在庆祝建国三十周年献礼演出中获戏剧创作一等奖。后历任中国文联委员、全国人大常委、中国剧协主席、中国作协理事、北京市文联主席、中国文联执行主席等。总的来说，他的早期戏剧创作成就突出，是中国现代话剧成熟的标志。然五十年代以后的创作因多应时事、政策而作，受各种限制，没有取得前期作品所达到的成就。他吸收了传统戏剧和西洋戏剧的双重营养，善于应用各种创作技法，擅长对戏剧冲突的把握和人物心理的刻画，个性化的人物语言以及戏剧氛围的诗化处理更是其剧作独具一格的要素。对于人性和命运的探索是其剧作的永恒主题，也使得他的剧作的艺术生命长久不衰。多部作品被翻译成多种文字，《雷雨》等剧作至今还在世界各地上演，以此为底本的电视、电影作品也不断出现。

**昌耀（男）（1936—2000）**

原名王昌耀。湖南桃源人。1950 年参加中国人民解放军，入师文工团。1953 年，在朝鲜战场上负伤后转入河北省荣军学校读书。1954 年开始发表诗作。1955 年调青海省文联。1958 年被划成右派。后颠沛流离于青海垦区。1979 年平反。后调任中国作协青海分会专业作家。1982 年后参与“新边塞诗”运动，是新边塞诗派主要代表之一。著有《昌耀抒情诗集》等，代表作有《划呀，划呀，父亲们》、《慈航》、《意绪》等。他的诗以张扬生命在深重困境中的亢奋见长，感悟和激情融于凝重、壮美的意象之中。其新边塞诗将饱经沧桑的情怀、古老开阔的西部人文背景、博大的生命意识，构成协调的整体。近年的诗作趋向反思静悟，语言略趋平和，有很强的知性张力。

**陈村（男）（1954—）**

原名杨遗华。上海人。回族。1971 年底到安徽农村插队。1975 年病退回沪，进街道里弄生产组做工。1978 年初入上海师范大学政教系专科学习，毕业后到上海市政二公司工作。1979 年发表处女作小说《两代人》，步入文坛。1985 年加入中国作协，同年调作协上海分会从事专业创作至今。作品有中、短篇小说集《走通大度河》、《少男少女一共七个》、《蓝旗》等，

长篇小说《住读生》、《从前》、《鲜花和》等。他的小说一类主要是对亲历的知青生活的描写，采用“我”作为叙述者，表达对农村和农民的复杂情感。另一类是对普通人生世事的描摹，在凡人对外物的无助的情境下展现人的自尊与自卑的交织心理，显露他对人生的忧思。晚近的小说有较强的实验意识，但仍保持着对现实生存状况的个人关怀。

陈染（女）（1962—）

1962年4月生于北京。1968年毕业于北京师范大学。中国作家协会会员。主要作品有中短篇小说集《纸片儿》、《嘴唇里的阳光》、《无处告别》、《与往事干杯》、《在禁中守望》、《潜性逸事》等，长篇小说《私人生活》。此外著有散文、诗多部。

陈翔鹤（男）（1901—1969）

四川重庆人。1920年入上海复旦大学，同年底转入北京大学。1922—1925年间参与发起组织浅草社和沉钟社，开始发表作品。1927年起任教于山东、吉林、河北等地，抗战爆发后到成都，曾参与中华全国文艺界抗敌协会成都分会领导工作多年。出版短篇小说集《不安定的灵魂》、《在阪道上》、《独身者》、《鹰爪李三及其他》等。建国后，历任川西文化厅副厅长、川西文联副主席、四川省文联副主席。1954年到北京，

任中国科学院文学研究所研究员、中国作家协会理事、古典文学部副部长兼《光明日报》专刊《文学遗产》主编。后期致力研究，创作较少。曾拟将庄子、屈原等十二位文化名人的故事一一写成短篇小说，仅完成《陶渊明写<挽歌>》和《广陵散》两种，发表后影响广泛。两篇作品都有借古喻今的意思，影射了当时知识分子艰难的生存环境，借高风亮节、正直狂傲的古人来映照现时的知识分子，寄托了他对现实的批判，同时也是他在时代感伤中对于知识分子如何安身立命的一种关照。作品自 1964 年起受到严厉批判，作者在“文革”中被迫害，于 1969 年去世。

池莉（女）（1957—）

湖北沔阳人。高中毕业后下乡插队，在农村当过小学教师。曾读过三年医专，毕业后在武汉钢铁公司当过五年医生。后就读武汉大学中文系，毕业后任《芳草》杂志社编辑，后在武汉市文联从事专业创作，任武汉市作协副主席。1978 年开始创作诗歌、散文。1981 年开始发表小说。主要作品有《烦恼人生》、《不谈爱情》、《太阳出世》、《冷也好热也好活着就好》、《来来往往》、《小姐你早》等。其中《烦恼人生》获全国优秀中篇小说奖。她的小说大多取材于寻常百姓的凡俗生活，呈现本真的原生状态。朴实流畅的语言风格，

冷静客观的叙述态度，使她成为 80 年代末新写实小说的代表作家。她的小说放弃终极理想，面对琐屑的现实，以“零度情感”叙写“此岸”的生存状态，来揭示平凡生活的生命本质。

