

(1917-2007) 中国作家的精神还乡史

小说卷一



林贤治 肖建国 主编

故乡

故乡

广东省出版集团
花城出版社

(1917-2007)

中国作家的精神还乡史

小说卷一

林贤治 肖建国 主编

故乡

广东出版集团
花城出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

故乡

林贤治, 肖建国主编.

—广州: 花城出版社, 2008. 5

(中国作家的精神还乡史·小说卷; 1)

ISBN 978-7-5360-5200-0

I. 故... II. ①林... ②肖... III. ①短篇小说—作品集—中国—现代①短篇小说—作品集—中国—当代 IV. I246.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 183554 号

责任编辑: 张 懿

技术编辑: 薛伟民

装帧设计: 林露茜

出版发行 花城出版社

(广州市环市东路水荫路 11 号)

经 销 全国新华书店

印 刷 佛山市浩文彩色印刷有限公司

(南海区狮山科技工业园 A 区)

开 本 787×1092 毫米 16 开

印 张 19.75 1 插页

字 数 360,000 字

版 次 2008 年 5 月第 1 版 2008 年 5 月第 1 次印刷

印 数 6,500 册

定 价 42.00 元

如发现印装质量问题, 请直接与印刷厂联系调换。

购书热线: 020-37604658 37602819

欢迎登陆花城出版社网站: <http://www.fcph.com.cn>

《中国作家的精神还乡史》 导言

一 存在与精神

精神的决定性

要谈论文学，不能不谈论精神。

文学是精神的创造物。精神的存在，决定着文学的形态、结构和品质。

精神哲学与精神分析

关于精神，不同民族、宗教的元典都有所讲述。系统的研究，当首推德国哲学家黑格尔。

从精神的观念性出发，黑格尔把精神区分为主观精神、客观精神和绝对精神。主观精神是个人的，它跨越灵魂的黑暗阶段，提升为自我意识，从自在到自为，最后发展为自由精神。对自觉意识和自由精神的强调，是黑格尔精神哲学最有光彩的地方。他指出，灵魂只是“精神的睡眠”，唯有意识从中觉醒，通过自己的活动向客观性解放自己。意识的真理是自我意识，精神的本质在于寻求自为存在，如果要实现自我的现实化这一本来命运，精神就必须突破诸种条件的限制，结束它与外部社会权力——国家的政治权力和财富的权力——的同一状态，也即适应的、顺从的状态。在这里，黑格尔着重的是精神的实践性、自为性。他把艺术连同宗教、哲学一起纳入绝对精神，其中指出艺术以感性事物的具体形象的直观形式来显示自己，以及思想要素的终极性，对于理解文学精神是富于启示意义的。

随着现代历史进程的演变，黑格尔的无所不包的体系哲学，很快遭到来自不同方面的新兴哲学的冲击。其间，最具有冲击力的是存在主义哲学。

在拘谨的哲学史家那里，存在主义大约只是盛行于二十世纪战后时期的一个哲学流派，事实上，它是作为人类思想的一项重要运动，直接存在于现代历史主流之中。与黑格尔哲学不同的是，存在主义是反体系的，它不是逻各斯的产物，而是现代经验的活生生的果实，同现代人的生存体验密切相关。在黑格尔式的绝对的、无

限的世界里，存在主义者划出有限的边界；从尼采、克尔凯郭尔，到海德格尔、萨特和加缪，他们关注的唯是人类个体的存在。在他们的哲学中，个人生存的险恶境遇，以及精神与生活相离异的黑暗图景得到充分的揭示；在唤起危机感的同时，他们指出反抗现实和自由选择的各种可能性。

相对于黑格尔的精神哲学，存在主义致力于使问题回到个人性、主体性、偶然性上来，使精神获得一种生命感。如果说存在主义在打破绝对的信仰，理性的僭妄与滥用，传统的主客观二分法而使哲学向个体性偏移，以此体现它的革命性的话，那么，精神分析学说则直接从精神生命内部引发革命。

弗洛伊德最早打开无意识之门。他从精神症候的个案分析下手，引入“猜疑的阐释学”，揭示人的内驱力，爱欲与攻击本能，以及压抑机制、记忆和创伤、创造的奥秘，等等。他和他的弟子先后描述了精神过程的转换性、易变性和可替代性，在人们的观察和思想实践中变得愈加丰富起来。

后现代哲学话语更为激进。但是，可以看到，福柯、德里达、利奥塔、德勒兹等人对传统哲学在总体性、主体性、连续性和本质主义方面的批判，对思想、语言与权力的关系的批判，包括对精神分析的批判，都无非在进一步强调精神的自由。

精神的意向性

人类的精神存在，有常态，也有非常态。无论黑格尔，黑格尔主义者或是反黑格尔主义者，都在不同层面上，以抽象或隐喻的方式描述过精神活动的常态。精神具有意向性，这是最基本的。意向性活动包括意向主体、意向行为、意向对象和意向方式。精神充盈鼓荡，但总是指向某一对象，是这一对象的精神，而对象也只能是意向性对象。正是意向性，构成主客体之间的中介，使精神的本质和对象的本质同时呈现出来。波兰美学家英伽登就将艺术作品看作“纯意向性客体”，艺术活动也就是纯意向性行为。

时代精神是一个殊相。在这里，精神以某种非常态，显示出人类居于特定时代环境中的生存图景。所谓“现代精神”是什么呢？历史学家、哲学家以及不同专业领域的学者对此作过各式各样的概括，而所有这些概括，都不可能脱离自十九世纪末以降，特别是二十世纪后半叶，世界持续发生的重大的历史事件，以及社会生产和大众生活的许多日常性现象。从近代到现代，作为长时段的变化，时代色彩的对比是较为鲜明的。在这期间，战争，极权主义的肆虐，大屠杀，商品经济的扩张，全球化与民族主义，工业和高科技的发展，恐怖主义，因特网和信息传播，民主化和大众文化……一方面知识、技术、财富的积累，一方面是类似韦伯说的实质性内容的丧失。到了现时代，近代的许多特征，如统一性、普适性等，明显地为多元

性、特异性、断裂性、不连续性、对抗性所代替。此外，由于西方知识分子以社会批判为职志，所以，在描绘现代人的精神图像的时候，大抵掩盖了可能的笑容，如实地甚或夸张地暴露其中的病态，畸形，种种带罪恶性、破坏性的特征。

无论是作为对黑格尔精神哲学的补充，还是对人的精神所作的新的理解，现代（后现代）哲学和精神分析同样看重精神的意向性。“我们是谁？我们从哪里来？我们到哪里去？”对现代人来说，这仍然是一个难以拆解的历史之谜。

“还乡”作为精神母题

意向性是同原点与终点连结在一起的。在某种意义上说，终点可以变为原点，可是在两者之间，既不能到达，也无法返回，由是构成为精神内部的某种张力。现代哲学家把原点称为“家”、“家乡”、“故乡”，于是有了“还乡”，以及由此引伸开去的诸如“流浪”、“游牧”、“在路上”等等形象的说法。海德格尔十分强调精神生命的原点，他称作“源泉”，说是“还乡就是返回对这源泉的接近中”。

显然，在这里，存在着一个“故乡情结”。

法国思想家巴什拉说：“事实上，一部诗作只能从情结中获得自身的一致性。如果没有情结，作品就会枯竭，不再能与无意识相沟通，作品就显得冷漠、做作、虚伪。”对诗人来说，故乡情结有一种温暖的情感的凝聚，这是不同于其他人文学者唯是理念的集合的。打个比方，如果说历史学家看到火，哲学家看到光，那么，只有诗人才能感受到热。热是渗透的，深入的，为目力所不能见，却充盈于内心，是无尽的梦幻和永久的魅惑。

二 精神与文学

文学的真理性

在海德格尔那里，“故乡”即“存在”的异名。“还乡”，作为一种精神现象，它是本己的。对文学而言，就是说，还乡不仅仅是一个主题，具有主题学的意义，而且，在最根本的意义上，它是作者的精神运动本身。

海德格尔十分看重诗，特别在他晚年，把诗置于哲学之上，说哲学家处在过道里，而诗人是“在家”的。“家”是存在的家，是存在者的“在场”。强调“在场”，就是强调现实物，这是存在主义者的一个基本态度。在海德格尔看来，诗人以直觉经验，心灵的语言敞开存在的本质，将精神引向“澄明”。与此同时，他又认为，一切艺术，一切的语言作品，都可以称之为诗。显然，他把文学精神同现实存在直接

联系了起来，并由此确定文学的特性。

就是说，文学的本性包含了两方面的内容：一是真理性，一是文学性。如果要把文学性看作一个更广的、统筹性的概念，那么，也可以变换一种说法，就是：文学性既是美学的，也是真理的。这里的所谓“真理”，是指存在者的无遮蔽状态。真理是存在的真理。美不可能离开真理而存在。这真理不是我们通常所认识的认识论的产物，而是存在的直接现身。文学作为精神的一种隐含的、以至于显现的形式，从真理一开始被置入作品的时候起，美就产生了。这时，作家——“自我遮蔽的存在者”——因作品开启了此在的本质而为自身的光芒所照亮，这种融入作品的光芒，就是美。

写作是伴随真理生成的事件。西班牙哲学家奥尔特加—加塞特有一个很有意味的提法，说是“我是我和我的环境的叠加”。真理首先要求作家真诚，弃除胆怯和虚伪，敢于表现自我；此外，还必须正视生存环境。对现实问题的态度，同样构成对一个作家是否真诚的考验。如果在作家的作品中看不到时代的真实面貌，甚至黑白颠倒，那么作家无论是出于无知，或是对现实加以回避和粉饰，都一样丧失了真理。

关于文学气质

存在的敞现，真理的展开，同作家的生命气质有很大的关系。

弗洛伊德曾经提议他的弟子恩斯特·琼斯撰文解决一个“莎士比亚气质之谜”的问题。通过《哈姆雷特》这个用来考证作者的唯一权威作品，他们证实，莎士比亚在剧本中化装表演了“俄狄浦斯情结”（恋母情结）。实际上，这里暗合了对艺术家的天生的忧郁气质的洞察。

亚里士多德有一个观点，就是“‘黑色胆汁’的忧郁气质决定卓越精神”。这个观点，对其后两千多年间对于艺术家的认识和评价产生持续的影响。中世纪的占星术充实了这种忧郁论，认为忧郁者的内省、智慧与深邃同距离人类最遥远、运行最缓慢的行星土星有关，可以造就预言的天才。所以，诗人也就往往被称为先知。到了文艺复兴时期，土星的精神力量在天才理论中得到进一步的发挥。巴洛克时期，英国学者罗伯特·伯顿在题作《忧郁的解剖》的著作中对忧郁作了更系统的论述，认为忧郁是知识者性格的主干部分；这些知识者不满现状，可是又不是积极的实践家，不喜欢喧闹浮嚣的日常环境，不爱参与集体的世俗活动，无法从事快速高效的劳动和工作，唯是耽于自我专注、孤独与沉思。现代著名文论家本雅明就十分重视忧郁与艺术的关系，明确反对“明晰”和“单纯”，甚至认为是“一种谎言”。他发现波德莱尔、普鲁斯特、卡夫卡具有土星气质，甚至在歌德身上也发现了土星性格的特

征。桑塔格在谈论他的时候，也把他置于同一行列，干脆称他为“现代文化的具有土星气质的英雄”。

桑塔格认为，土星气质对知识分子、艺术家和殉道者是一种合适的气质。她分析说，完全因为忧郁症性格经常为死亡的阴影所纠缠，所以，忧郁症患者阅世最为清楚。她指出，忧郁症患者精神容易集中，但又极容易流于涣散；集中时，思考的头脑便愈有力，愈有创造性。又指出，文学的“慢”也印证了土星气质对艺术家的洽合性；此外，这样的艺术家特别迷恋细小的或残存的事物，迷恋象征、隐喻和寓言。总的来说，忧郁的症状所表现出来的对痛苦的敏感，在精神探索方面的兴趣，内在的矛盾，情绪的失恒，以及在整个精神活动过程中所透达的生命的梦幻色彩和神秘气息，与我们对文学艺术的特质的理解大致趋同。作家的忧郁气质，构成了文学作品的生理学事实；不妨认为，正是这种精神气质，决定了文学的基本性质。

自然、经验与精神改写

我们承认确实存在着生物学意义上的先验的限制，以至后天的生活经验的局限，但是生命同样为我们敞开了多个维度的自由空间。在意识、理性参与创造的情况下，写作仍然有着无限多的可选择性。

我们看到，作家常常选择他熟悉的生活素材，像曹雪芹写大家族，哈代写乡村和自然，康拉德写甲板上的水手，萧洛霍夫写顿河草原和哥萨克，作家的处理是熟练的，能够给人以亲切的吸引力。但是，富于想象的作家未必长期困守在围栅旁边，而有着近于开拓者和探险者的欲望，正如葛理斯所描述的，每位作家生平都有部分时间是一位离家远航、历尽艰险的尤利西斯。也有作家选择梦境，不断重复的好梦或恶梦，如爱伦·坡的鬼魅，博尔赫斯的迷宫，卡夫卡的城堡，奥威尔的反乌托邦，如田园诗，哥特小说，各式颂诗与哀歌……作家和诗人在不断形塑外在世界，又不断显示内在世界。他们驾驭语言，永远往返于两个层面——视野中与创造中的层面，出于气质的偏爱，可能在其中的某一个层面作较长时间的驻留，但是，即使是最忠实地描写客观世界的作家，作品中也仍然带着他的主观印记。在优秀的作家那里，我们迎受陌生的人物和事物，亲切有如重逢；从中，我们能清楚地看见作家那感觉的触须，情感的波纹，思想的褶子……黑格尔说：“神是自然与精神的统一。”自然是人类眼中的自然，自然一经记录便不可复制；所以说，文学是精神对自然的改写。

思与反思

美国文学批评家艾布拉姆斯有一部著作，叫《镜与灯》，用两个意象作心灵的隐喻：一个是反映者，一个是发光体。文学作为一种精神镜像，其实并不是被动的反

映，而是整个存在的敞开。所谓发光体，就是主体性，就是变自在为自为，更充分地体现作家的精神意向性，他的人格、道德和哲学，他的价值观念和立场。

黑格尔在说到精神的本质是在寻求自为存在的时候，有一个提法很有意思，说是“真诚”并不值得尊敬。他从历史和人类学出发，认为真诚是退步的，喜欢向后看的，保守的，留恋于原来的自我身份；所以，他进而指出，如果自我要发展真正的、完全的自由，分裂就是必要的。所谓分裂，就是通过思与反思突破自然，超越生物的、生理的局限，打开新的视野，提升理性的高度。一方面，作家在挖掘自己的灵魂时，发现了周围社会、国家、民族的灵魂，发现了人类的心。这里可以拿德勒兹和加塔利的“解辖域化”的概念描述这个过程。另一方面，作家在发现和呈现现实的同时，力图按照他的乌托邦图像进行批判和改造，使作品因此显示出一种力度，另一种深度，不同于灵魂的深。

不是临时外加的，而是从灵魂深处自然生长起来、同人性密切结合的思想，是文学真理性的重要部分，也是构成作品内涵的不可或缺的部分。但是，我们的作家和批评家往往以保卫艺术的纯洁性为由，对此加以拒绝。他们不承认文学需要真理。

文学的批判精神

海德格尔为《艺术作品的来源》一文补写的结语部分强调指出：艺术的本源是通过真理的本性而被思考的。离开思，而仅仅依靠艺术欣赏与享受——所谓美的体验——来谈论艺术，是“肤浅的陈词滥调”。他认为，美的存在不仅仅涉及愉悦，不纯粹是愉悦的对象。当然，他主要是就艺术哲学方面进行阐释的。

他的同时代人，从阿道尔诺到马尔库塞，著名的法兰克福学派的批评家们特别重视意识形态批判。阿道尔诺在论述艺术的社会性时指出：“艺术之所以是社会的，不仅仅因为它的产生方式体现了其制作过程中各种力量和关系的辩证法，也不仅仅因为它的素材内容取自社会；确切地说，它的社会性根本就在于它站在社会的对立面。”接着补充说，“这种对立姿态的艺术，只有在它具有自治权时才会出现。”不是和谐，而是对立，这就是艺术的特性。正如阿道尔诺所说的，艺术对社会的这种批评方式正是它的存在本身。对于艺术在所由产生的人的权利和尊严遭到严重贬损的特定社会中，他特别强调艺术的这种社会偏离的价值。他说：“艺术只有在具有抵抗社会的力量时，才得以生存，如果它拒绝将自己对象化，它就成了商品。”他甚至把艺术对于社会的批判性和否定性同艺术的真实性联系起来，指出：“在一个压制性的集体主义时代，与大多数人作斗争的抗拒力存在于孤独不依的艺术创作者身上。它成为艺术的绝对必要的条件。没有这种品格，艺术就失去了社会真实性。”

以批判精神定义公共知识分子的萨义德，近年来为中国读者所熟知，这个在美

国长期讲授英国文学与比较文学的著名学者也十分欣赏阿道尔诺的这一观点。他在《人文主义与民主批评》一书的结束部分，要求知识分子有面对周围一切暴虐的勇气，而且，几乎完全可以采用阿道尔诺的方式，即：始终坚持现代艺术绝不跟生产它的社会和谐保持一致。针对阿道尔诺关于个人的音乐作品与它的社会环境的任何同化都是错误的说法，他得出自己的结论，就是：“知识分子临时的家园是一种紧迫的、抵抗的、毫不妥协的艺术领域。”他接着解释说，这样的知识分子艺术家既不能由此退却，也不能从中寻求解决方案，只有在那种动荡不安的流亡地带，一个人，才能真正领会那种无法把握的东西的艰难。

现代艺术，包括文学创作，在这一本来意义上，无疑是一个苦难的流亡历程。具有自由精神和批判意向的作家艺术家，无一例外是惨苦的西西弗斯。

语言不仅仅是一种形式

存在是文学的本源，而存在，在文学这里是通过语言敞开或者遮蔽的。所以，海德格尔说：“语言是存在的家”。

语言不仅在“捐赠”的意义上，而且同时也是在“建基”意义上创建文学。所谓“捐赠”，一是让作者找到了一个与他的个人气质和所要表达的内容相适合的语言形式，二是在审美意义上建立独立的风格。而“建基”，则是在更原始的意义上，保证了人作为历史性的人而存在的可能性。

富于精神性的文学，要求它的语言形式是一种激情主体形式，而非专制滞留的形式。有两种专制性：一是“文以载道”。观念形态的东西，一旦形成霸权话语，便十分可怕。在作家那里，不应当存在生命之外的任何附加的赘物。还有一种专制的语言形式，就是“为艺术而艺术”。它的要害就是回避存在，没有激情，没有来自生命内部的变化，缺少精神的涵养与思想的灵光。

文学：生命之舞

对于文学艺术，葛理斯非常重视精神生命在其中的作用。他指出，在现代大众社会里，出现一个出版物泛滥，几乎人人凭“涂鸦”式写作都可以成为散文作家的失范现象，认为有必要把它拿来同从前人们只有在受到内在的或外在的急迫刺激时才进行写作的时代作出比较。文学是生命之舞，是精神激荡的产物。他甚至说：“我们首先必须抹掉百分之九十五以上的现代的所谓作家，然后才能作比较。可以补充说，那些被抹掉的作家竟会包括世上很多有名的人物。”

他是就发生学的意义上说的。

但是，可以相信，葛理斯并不是一个喜欢怀旧的古典主义者。

三 中国文学精神（上）

士精神与古典文学

一个民族的民族精神，是在政治制度、经济组织、风俗习惯、宗教文化等诸多因素的作用下长期形成的。其中，政治及意识形态的作用是带主导性的。

中国春秋时期，士叫游士，可以自由进出国境，可以当“客卿”，生存环境相对比较“宽松”，所以学术史上才有了“百家争鸣”的局面，而在文学史上，这也正是散文最为繁荣的时期。秦始皇统一中国后，实施中央集权的郡县制，推行焚书坑儒的文化专制政策，使士人的精神受到极大的摧残。汉代以后，儒教几乎成了“国教”，“文以载道”也就随之成为文学的传统。魏晋时期，政治黑暗而混乱；佛教西来，道家复活，玄谈之风兴起。这时，文学有了脱离正统的倾向，而开始自觉地关注个体和内心。但是，整个知识社会仍然无法摆脱儒教的阴影。这种情形，看看唐诗和“唐宋八大家”的散文便可以知道。诗人李白和文学家苏轼颇受道家思想的影响，算是最吊儿郎当的知识分子，身在江湖也一样心存魏阙。宋代理学强化了专制主义意识形态对社会的控制，加以明清暴虐的政治统治，文学思想受到进一步的禁锢。这时期盛行的小品文，趣味其实是病态的。就算随着市民社会的出现而兴起的戏曲和小说，也都在津津有味地叙说着帝王将相，才子佳人，宫闱秘密，江湖恩仇；在市井故事中，念念不忘封建道德的陈腐说教。

中国宗法社会以家庭为根本，国家是家庭的扩大；所谓“家天下”，也就是这个意思。中国没有西方那样的制度性宗教，但有代替物，即祖先崇拜。道教和佛教趋于世俗性，发挥社会功能而非内面灵魂的影响。所谓“修齐治平”，士大夫离不开家国，而文学主题，也就在家与国之间游移。鲁迅分中国文学为两大类：廊庙文学和山林文学，又说中国文学是接近官僚的，说的照样不出这个范围。在中国小说中，常常看到“大团圆”的结局，即后来常说的“光明的尾巴”，这也是家庭式的。这种“喜剧精神”，鲁迅称为“瞒和骗”。《红楼梦》虽然也写大家族，却写了悲剧：无论如何的家业再振，兰桂齐芳，贾宝玉最后毕竟做了披大红猩猩毡斗篷的和尚。鲁迅欣赏《红楼梦》，就因为那里有着一一种打破传统思想的写实的精神。

在长达几千年的专制政体的逼拶之下，就整体而言，中国的人文精神是荒芜的。1907年，鲁迅著文呼告：“今索诸中国，为精神界之战士者安在？有作至诚之声，致吾人于善美刚健者乎？有作温煦之声，援吾人出于荒寒者乎？”

五四精神与新文学

十年之后，新文化运动对此荒野呼告作出热烈的回应。

以陈独秀主编的《新青年》杂志为核心，提倡白话文，反对文言文，鼓吹民主科学，反对封建礼教，一时呈摧枯拉朽之势。胡适称之为“中国的文艺复兴运动”，其实缺少本土的精神资源，相反运动全面反传统，是文化反抗运动，“打倒孔家店”就是当时著名的口号。鲁迅认为，新文化运动是“外铄”的产物。西方的现代价值观被介绍到了中国，苏醒了—代青年的心。他们破坏偶像，重估一切价值，大胆实验，大胆创造；他们赞扬个性解放，男女平等，劳工神圣；他们组织各种社团，“到民间去”，开展平民教育，推动社会运动。在新生的知识分子和青年学生的开启之下，无声的中国一时众声喧哗。

这样的时代风尚，在当时即被称作“五四精神”。为这种精神所培育的新文学，从诞生之日始，便具有了世界主义的大视野，显示了它的启蒙性、个体性、激进性、平民性、实验性，一种鲜明的现代特征。

作为白话运动的倡导者，胡适不但尝试新诗，也尝试话剧。郭沫若的《女神》是狂飙式的，充满革新精神。刘半农、刘大白有意走平民化道路；徐志摩却是西洋风的；闻—多一点燃红烛，爱国且唯美。在散文方面，也产生了新的样式，《新青年》的随感录是尼采式的，评论也不同于士大夫的策论，还出现了“娓语体”。周氏兄弟、郁达夫、冰心、朱自清，都是名重一时的作家。郁达夫写“多余人”，自我暴露，惊世骇俗；庐隐、淦女士、丁玲写现代女性，或激越，或感伤，都是前所未有的。一种新型的小说——乡土小说，很快聚集了它的作者群，鲁彦、许钦文、蹇先艾、台静农，都是有名的“地之子”。像叶圣陶—类作家，即使描写知识者的人生，也混和着泥土的气息。

五四文学致力于建造“人的文学”，新的主题，新的形象，新的文体观念完全颠覆了传统形式。这群诗人和作家自觉地肩负着历史的责任，却又毫无顾忌地书写自己。从风格学的角度看，他们每个人几乎都有自己的独创性，但是，彼此又有某种惊人的相似之处，是时代风格的一部分。单就文学语言来说，我们便可强烈地感受到，五四的作品，哪怕是最单薄的短篇，甚至完全谈不上艺术质量，仍然可以从那文字的字面上闻到—种浓烈而又优雅的气息。凭着这股气息，我们可以毫不困难地把五四作品同现今的作品区别开来。

鲁迅是开风气的人物，在小说、散文、杂感、评论、诗等多个方面都有所制作。他的两部小说和—部《野草》，放在世界现代文学史上，也都是峰巅之作。但是，他从来不曾把自己标榜为艺术的保护之神，却公开告白，文学是为人生而且为改造这人生的。有趣的是，他也曾把文学比作灯，—方面说“文艺是国民精神所发的火光”，又说“同时是引导国民精神的前途的灯火”，以精神疗救精神，这就是五四精神中的启蒙性。对鲁迅来说，启蒙性也就是批判性；因为所有现代价值观念的输入，

都无不遭到传统主义者的抗拒。鲁迅的批判对象，首先指向中国的家族制度，以及与此制度同构的老大帝国的政治文化社会。《狂人日记》，为鲁迅的全部作品定下了一个批判的基调。他毕生的努力在于揭示社会的“吃人”，以最冠冕堂皇的名义吃掉个人，其中，每个人固然有被吃的危险，但又确实有过吃的履历，他是在民族古久的历史中发现这项“原罪”的。然而，他不仅仅止于描写光天化日之下的罪恶，而且深入吃者与被吃者的精神暗夜，洞察其中的意识与无意识活动，把社会的不义暴露无遗。他在作品中开出多个不同的主题，都是时代的重大主题，集中叙说农民、妇女和知识分子，这些构成现代中国命运的主要角色，把精神性从历史记忆和日常经验中凸现出来。在写作中，他流露了深广的忧愤与悲悯，此外，还时时解剖自己，担受精神的裂痛，把身上的血肉和伤口暴露给人看。突出的如《野草》，在绝望中反抗，显示了健全的理性和灵魂的渊深。

1924年前后，五四的大潮开始消退，激进的知识界出现分化，用鲁迅的话来形容，作为文化策源地的北京，已经沦为“古战场”了。这时，虽然启蒙运动转向为社会运动，但是由于启蒙精神的惯性推动，新文学仍然继续向前发展。至三十年代，鲁迅有一个总结，从成绩看，认为五四后的第二个十年不如头一个十年。什么原因呢？就是他说的：“五四失精神”。这种精神就是自由精神、反抗精神、战斗精神。失去了五四精神，就失去了新文学的生命。

三十年代文学

中国进入三十年代以后，政治格局出现很大的变化。国民党经过“清党”，在南京建立起它的独裁政府，实行“一党专政”。中共被迫转入地下，开辟“苏区”，发动武装暴动。这时，中国文学版图呈现几块色调不同的界域：其一是在官方卵翼下的“帮忙文学”，如所谓的“民族主义文学”等。其二是有闲文学，以超脱、幽默、博雅相标榜，意在博取“有闲阶级”的青睐。当政治黑暗，民生涂炭，这种极力表现趣味和技巧的作品，称作“帮闲文学”是一点也不过分的。当时有所谓“京派”与“海派”之争，但后来，也正如鲁迅所形容的：“京海两派中的一路，做成一碗了。”小品文作家周作人、林语堂等，分居于京沪两地，而趣味颇相一致。上海还有“第三种人”批评家，被称作“新感觉派”作家。后者将上海洋场生活主观化、意象化，做的是“先锋实验”，捕捉大都市的光与色，而感觉不到被殖民被压迫的苦痛。其三是一种严肃的、独立的文学，作品明显是为人生的，但政治色彩不明显，艺术上有较高的成就。代表作家有曹禺、沈从文、老舍、巴金、冯至等。沈从文写乡下人，崇尚原始野性；老舍写“老北京”，讽刺传统文化；巴金写大家庭，鼓吹叛逆精神；而戏剧家曹禺，比较而言，他的剧作颇具伦理哲学和精神生命的深度；冯至早

期的诗作带有象征意味，后来留学德国，接受存在主义哲学的影响，写下著名的《十四行集》，更具精神性和现代性。再就是“左翼文学”。三十年代，世界的知识分子纷纷向左转，中国的左翼文学是有着深广的时代背景的。这是一种新兴的文学，作者以自觉的阶级意识，揭露帝国主义及本国的黑暗统治，描写阶级对立和阶级斗争。左翼文学深受意识形态的影响，注重宣传效果，艺术上较为粗糙。但是，它毕竟表现了动荡的社会生活，揭示了普罗大众的困苦，其中的道义感和反抗的激情是从前的文学所没有的；在主题上，也可以看作是五四叛逆精神的某种延续。

左翼文学主要是由“左联”推动的，代表性的作家有茅盾、叶紫、柔石，诗人蒋光慈、殷夫等。茅盾早期写作长篇《蚀》三部曲和《虹》，以革命和女性为主题，表现一代青年的人生追求；三十年代进而描绘更广阔的社会画面，完成宏伟的《子夜》，以及短篇《林家铺子》、《春蚕》等。他师法左拉和巴尔扎克，有史诗情结，追求宏大叙事，力求客观真实。最大的缺陷就是过于理性，在他的作品中，往往听不到心声。叶紫全家受迫害而死，爱与仇，既是阶级的，也是个人的。他的小说，场景十分逼真，情节生动感人，但多叙事而少描写，重人际而轻内心。叶紫小说的这些缺点多为左翼作家所有，或许也是早期小说所未曾摆脱的。不过，左翼作家在创作中把个人轻易让渡给阶级集体，是一个根本的缺失，由此，压抑、回避个人的主观性，放逐个体精神，终至成为一种时代性的文学现象。像柔石的《二月》，其中表现的人道主义倾向，人性的发掘，以及富于个人情感的描述，在左翼文学创作中是少见的。

抗战时期的文学

抗日战争的发生，在中国文学的发展中间插入一支新的杠杆，至少有相当大的份额位移给民族和国家。这时，中央苏区转移到了陕北，延安成了一个可以同南京对峙的政治中心。文学随着政治态势的改变而明显地分为两大区域，就是中央政府及边区政府辖下的区域，传统的说法叫“国统区”和“解放区”。

抗战期间，以战争为主题的作品占有主导地位，但是很大部分是为宣传动员抗日服务的，当时称做“抗战文学”。此前，也曾有过流行一时的“国防文学”。连老舍这样的讽刺作家，也放弃了个人固有的主题和风格，写起应时的说唱文字。在艺术上，最富于个人创造活力的，当是诗人艾青。

艾青的诗风散文化，喜好象征，最具西方现代诗的自由色彩，但是又充满了中国土地的苦涩气息。《大堰河》就是呈献给土地的灵魂的赞美诗。《北方》、《雪落在中国的土地上》、《乞丐》、《手推车》都是典型的中国意象。艾青是太阳之子，在诗中，努力抒发个人对农民，和整个民族解放事业的热爱，表现广大人群的挣扎

着反抗的精神；这种精神，同个人的天生的忧郁气质纠结、混和到一起，特别迷人。

四十年代：“国统区”和“解放区”

在国统区，整个四十年代的文学面貌发生悄然而重大的变化。由于左翼文学运动和抗战运动的牵引，以及随后国共两党势力相消长的影响，社会的暴露性描写成了作家的普遍的趋向，巴金继《激流》三部曲之后，写作《寒夜》，可以视作时代转向的一个象征。启蒙的色彩淡薄了，个性解放的呼声已杳，制度反抗的个体激情渐渐平复，镜子代替了灯火。一些执意留在时代政治的大门之外的作家，作品如沈从文的《边城》、钱钟书的《围城》、张爱玲的《金锁记》、师陀的《果园城记》，也都是世态的冷静的观察与观照，虽或不乏人生的感喟，却多致力于美学的营造，甚至于才智的炫耀，缺乏的唯是颠覆与创造的独来独往的大精神。萧红的未竟的作品《呼兰河传》长歌当哭，旁若无人，可以算作特异的例子。

新诗有“七月派”和“九叶派”的作品。前者是集合在《七月》杂志周围的抗战青年，后者主体是西南联大的学生，因八十年代集体出版诗集《九叶集》得名。前者是集体的战叫，后者是个体的吟哦；前者重主题，后者重艺术；前者富于热情，后者依仗知性，在精神上仍然有着各自的羁限。

延安文学是一种特殊的文学，很值得研究。它基本上脱离了五四新文学的个性主义传统，拒绝现代形式（“洋八股”）而采用“民族形式”，其实也就是民间形式；反对个人的独创性表现而回到“人、口、手”的普及上面，要求在意识形态的指导下写作，并自觉地为政治服务。在著名的文艺座谈会召开前后，王实味遭到整肃，《解放日报》奉命整顿，丁玲、萧军、艾青等人被批判，这些事件的发生无疑使文学受到重创。其中，最重要的，是知识分子的批判精神和自由个性的丧失。反映到创作上，便是明显一体化、公式化、低俗化。丁玲在《三八节有感》、《我在霞村的时候》、《在医院中时》发表并被批判之后，带有“赎罪”心理写作的反映土改的小说《太阳照在桑干河上》，迟迟得不到出版，文艺界的空气可见一斑。

从“国统区”到延安的作家，丁玲、艾青、何其芳的转型是有代表性的。他们的创作，从主题到语言风格的前后比较非常具有说服力，后来的作品，其文学性所受到的损害是有目共睹的。本土作家赵树理以民间形式叙写边区农民翻身的故事，在知识分子个人话语——另一种说法是“学生腔”——中间不无新颖的特点，他对土地的深厚情感和对农民生活的熟悉程度，确实是为周围的知识分子作家所不及的。但是，从形式结构到精神内涵，作品毕竟流于简单，事实上仍然可以划归“工农兵文艺”的范围。由于赵树理小说同当时的意识形态具有某种一致性，被周扬称为“赵树理方向”，其实也就是随后中国文学的新方向。

四 中国文学精神（下）

1949年：一个转折点

1949年10月，中华人民共和国成立。这是一个重大的政治转折，同时也是思想文化和文学艺术方面的一个根本性转折。

这时，作家队伍出现了新的整合和分化。郭沫若、茅盾等成为领导人物，沈从文“转业”从事文物研究，巴金追踪报道英雄事迹，穆旦随后专事诗歌翻译工作等等。建国之初，即开展文艺整风，文联作协相继成立。整风运动又称“洗澡”、“割尾巴”，从多位作家的回忆录来看，当时的心态各有不同，有积极拥护、心悦诚服的；也有疑惧重重，痛苦接受的。经过一番折腾之后，接着便是肃反运动和一系列思想批判运动。肃反是从肃清“胡风反革命集团”开始的，再就是批判“丁陈反党集团”，以及接踵而至的著名的反右运动。在“写真实”、“干预生活”的口号下写作的一批报告文学、小说和杂文被定性为“毒草”，许多知名作家如路翎、丁玲、艾青、吴祖光等成了“反革命分子”和“右派分子”，被送至劳改农场，被迫进行“思想改造”。

建国后基本上延续了延安时期的知识分子政策和文艺政策，这些权宜性的战时政策，通过不间断的政治运动，使作家们感到紧张、忧虑、惊恐，小心翼翼，失去自信。这种精神状态无疑是不利于创作的。郭沫若、巴金、曹禺等纷纷带头删改旧作，并做了检讨。茅盾放弃了创作。柳青的《创业史》，完全是遵从意识形态的路向写作的，他的叙事艺术，曾经引起在狱的胡风的关注，可是，作为一个小说家的出色的才能，最终仍然耗费在几近无聊的漫长的修改工作之中。赵树理到了五十年代中后期，他的小说与“社会主义现实主义”，也即“两结合”（“革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合”）的原则发生了冲突，后来被加以“中间人物论”的代表者身份遭到批判。这两位延安崛起的作家，在“文革”期间惨死，其他出身和经历复杂的作家的境遇可想而知。

五六十年代之交，史称“三年经济困难时期”；其实，直到“文革”前夕，整个中国社会举步维艰。面对这种国运艰厄的局面，仍有极少数作家，以未泯的良知，留下吉光片羽，映衬着文学史的幽暗。其中，话剧有田汉的《关汉卿》和《谢瑶环》，孟超的鬼戏《李慧娘》，吴晗的《海瑞罢官》；小说有陈翔鹤的《陶渊明写挽歌》，黄秋耘的《杜子美还家》；杂文有邓拓的《燕山夜话》，吴晗、邓拓、廖沫沙合写的《三家村札记》等。在这里，一、显示了作者的一致的“为民请命”的精神。为了这些文字，他们都在文革中经受过残酷的批斗，有几位甚至死于非命。二、使

用非现实题材，而主题却是深入现实的。三、这些作者，在建国前即已从事写作，且大多数是文坛知名的老作家；至于建国后培养的“工农作家”，则一个也没有。作为一个文学现象，很可以从看出精神的作用和影响。

整个中国文学体制化、意识形态化、规范化。及至“文革”，这种被称为极“左”的状况得到空前的强化。作家先后进入“牛棚”和“干校”，经受批斗、监禁、体罚和各种折磨，自杀者不在少数。文艺刊物陷于停顿，图书遭到禁毁。全国只余“一个作家八个戏”，奉命“三结合”创作，实行“三突出”原则。以民粹主义反对世界主义，以集体主义反对个性主义，以暴力主义反对人道主义，以政治功利主义反对现代普适价值原则，以至文学艺术的基本规则。一个时代的文学的繁荣，并不在于作品数量之多，而在于个性的多样化和精神的多元化，在于品质的相对高度。“文革”对文学的破坏，我们可以列举种种史实，但是最根本的，仍然在于对现代个性的虐杀，对作家的精神人格的劫夺。

七十年代后期：又一个转折点

后“文革”时代留下巨大的精神废墟。

七十年代末，当人们陷身于“三信危机”中，顾忌重重，进退失据，一场被叫作“思想解放运动”的小旋风勃然兴起。即使有诸如“反自由化”之类的噪音干扰，也无济于事，窗户已经打开，车辐参差摆动，骆驼队开始行进。

在有限的“地下文学”，包括部分“朦胧诗”得以发表的同时，出现一种“伤痕文学”。与社会所经受的深创巨痛相比，这样的文学是极其肤浅的，但是，从暴露的手段及悲剧性质来看，相对于以往的“社会主义文学”，仍不失为一种新型文学。就是说，它让文学回到了人们的血泪记忆里，回到实际生活之中，而不是被搁置在神龛的幻光里。所谓“反思文学”，是伤痕文学的一种理性的延伸，这种“反思”，基本上没有逸出正统意识形态的框架。但很快，又有一种“改革文学”被制作出来。这样的文学依然带有很浓的意识形态色彩，虽然色彩有所变化，但从敞开的存在的意义上看，个人的精神是受到障蔽的。另有一种文学，显示着知识分子作家的残存的批判意识和审美意识，鲜明的个人色彩使它很难被归类，但是为数极少。

八十年代中期，文学的样式多了起来。随着“文化热”的兴起，有所谓“寻根文学”，试图通过对“国民性”的探寻来发掘现实；但是实际上，其中大多数小说恰恰是远离了现实的，是一种文化迷幻症。还有“先锋小说”。这是集体的形式主义实验，抽象了人生的内容，有不少是西方现代主义的赝品。倒是有若干“知青文学”保留了精神的个体性，它们背弃了“上山下乡”的神圣意义，写出了生活的困境和“流放者”的真实情感。张承志对“文革”似乎并不持明确的否定态度，他是另一种