

主 编 吴秀明
副主编 李杭春
段怀清

当代中国

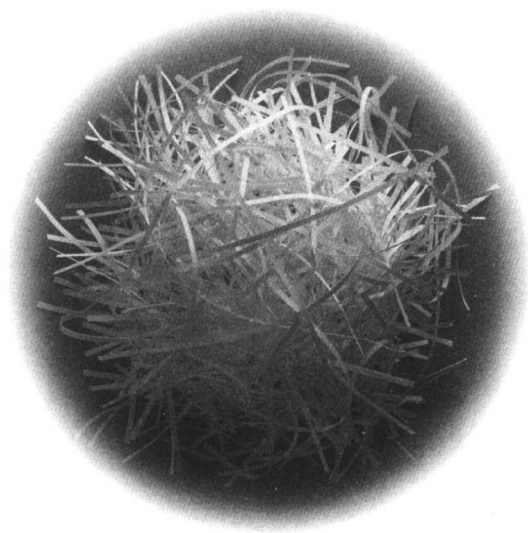
文学

五十年

浙江文艺出版社

当代中国文学五十年

主 编 吴秀明
副主编 李杭春
段怀清



图书在版编目 (CIP) 数据

当代中国文学五十年/吴秀明主编,李杭春、段怀清副主编. —杭州:浙江文艺出版社,2004.9
ISBN 7-5339-1886-X

I. 当… II. ①吴…②李…③段… III. 当代文学—文学史—中国 IV.1209.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第102238号

当代中国文学五十年	
吴秀明 主编 李杭春 段怀清 副主编	
责任编辑 夏烈 助理编辑 王文正 胡蓉 装帧设计 应一丁 责任校对 孙旭明 责任出版 朱毅平	浙江文艺出版社出版发行 地址: 杭州市体育场路 347 号 邮编: 310006 电邮: Zjlapb@mail.HZ.ZJ.CN
	浙江省新华书店经销 杭州杭新印务有限公司印刷
	开本: 787×1092 1/16 字数: 400 千字 插页: 2 印张: 20 2004 年 9 月第 1 版 2004 年 9 月第 1 次印刷
	ISBN 7-5339-1886-X/I·1626 定价: 32.00 元

版权所有 违者必究

绪 论

中国当代文学作为中国文学的当代形态,诞生于一九四九年十月,但它的基本格局早在延安解放区时期就已成雏形;其总体的演进,大致与当代中国的政治、经济、文化的发展同步。因此,在迄今为止半个世纪风雨沧桑的发展过程中,就显得特别丰富斑驳,形成了极具中国特色的叙事张力和复杂景观。对这样的文学实践进行描述和总结,历来是我们文学研究和教学的一个重要任务。下面,我们拟从叙述时间和叙述空间两个不同的角度切入,看它在前人的基础上如何进行重要的文学变革,并用自己正反两方面的丰富经验,为当代中国文学的成长艰难奋取,贡献了宝贵的泪水、智慧和才情;然后,再联系当前文学史写作的具体实践,提出我们的编写原则,作为全书的绪论。

一、当代文学的时间叙述秩序

从某种意义上说,文学史就是对时间之流中文学文本及其相关的文学生态状况进行拦截编排的一种努力。传统的文学史对此的要求向来比较严格,它不仅要求有较稳定的叙述秩序,而且还要有经过时间沉淀的相对的物理距离。然而,“当代”没有这种时间上的优势,它的尚在不断延续和生成的实践活动,使得关于它的研究始终处于一种行走中的追踪状态,难以获得相对稳定的历史感和相对严格的规范性。这对研究者无疑是一个挑战。周作人在《中国新文学的源流》中的做法是把它推向时间的长河,于是,新文学成了中国几千年文学史风水轮转的一部分;而建国十七年乃至八十年代初一些为新国家神话代言立德的当代文学史,为了论证“新生的事业”的需要,将“当代”的时间劣势转换成现行的政治优势,则更多强调的是它对历史和文化的所谓的“断裂”。九十年代以后,社会由“政治中心”走向“经济中心”,情况发生了变化,当代文学自然也顺理成章地大大削弱了上述的政治优势。但由于可以理解的历史和现实的原因,较之其他学科包括政治意识形态性相对较强的现代文学,它在这方面仍具有相当的优势。这一点,我们只要看看不少当代作家作品研讨会以及历届中国当代文学研究会年会都有政府官员出席,并将讨论的话题广泛涉及当代的文学体制、文艺政策、文化环境等一类重大的现实问题,就不难得到验证。因此,当代文学实际上总会受政府和主流意识形态的关注,自觉不自觉地被纳入到社会主义文化建设的总体格局中去。这与西方或港台所谓的“自由”文学,是

很不相同的。

虽然像浮士德那样对着以每秒三十万公里速度消逝的时间大喊一声“停一停”已是不可能的事,但我们不能由此推导出无法从变动的时间和状态中获得历史感的悲观结论。这倒不仅是经过新时期若干年的学术清理,当代文学已被纳入“二十世纪中国文学”的大框架中初步实现了与现代文学的对接,因而也更加成熟并且具有了相当的历史纵深感;同时,恐怕还与当代文学学科内部提出的,要求将“当代”与“当前”、“当代文学史”与“当代文学批评”加以区别的观念主张不无有关。道理很简单,这种时间分期、知识分类的要求,它的目的就在于通过对这种区别和差异性的强调把当代文学史给固定下来,拒绝再度漂流;而把漂流的可能性让渡出去,抛向未来。^①这也从一个侧面体现了当代文学史的编写者对自身学科在时间劣势方面的清醒认识。同时它也向我们显示,这种不断变动的时间和状态中仍蕴含着不少历史内涵,关键是我们对此能否洞悉,并予以审美的转换。

需要特别强调指出,尽管我们努力对当代文学作出历史化的处理,但并不因此表明当代文学作为历史存在就是封闭的,与我们当下现实和未来无关。相反,正因为它具备这种指向现实和未来的当代性、开放性,所以它的历史内涵中融入了明显的未来学因素,其时间叙事总是较多地看到未来,显现出其他一般学科所没有的“预设”性的特征。这里所谓的“预设”,是指从一种文学理想出发,展开创造这种理想之文学的实践。它的含义,类乎有学者提出的中国现代文学的那种“逆向性”特征,它带有明显的人工构造色彩。这也是当代文学之所以为当代文学的一个非常独特的地方。其所以如此,首先当然是与主流政治意识形态按照“革命机器”对“齿轮和螺丝钉”的要求,将“全部的文学活动(作家的归属、权益,文学写作,出版,阅读和批评)都纳入统一的组织和控制”^②中的文学生产机制密切相关,是主流政治意识形态为迫切地改变现状,而实行跨越式发展的有关新文化猜想在文学中的合乎逻辑的表现。同时,它恐怕也与作家良好的精神状态特别是与作家对彼时生活充满浪漫想像的美好认识是分不开的。生活在新中国诞生的一片新绿之中,曾几何时,作家们不但普遍感觉到“解放了的中国是太太好了,世界是太太好了”^③,而且真诚相信未来的中国将更加完美无缺,那里蕴含着人们的全部希望并可以指望实现一切;需要警觉和谨防的,倒是物质世俗的现代化追求以及安于现状的消极无为思想。正因此,他们在执笔创作将上述的理性认识付诸艺术实践时,才如此执着地表现出对约定的理想范式的崇尚和向往。尤其是在建国十七年和新时期之初,在当时时代氛围的影响下,更是在文本的时序上尽情地作超越式的大胆“畅想”,把这种人为

① 参阅尹昌龙《重建自身的文学》第2-3页,广东人民出版社1999年版。

② 洪子诚《1956:百花时代》第54页,山东教育出版社1998年版。

③ 王蒙《倾听着生活的声息》,《王蒙选集》(一),百花文艺出版社1984年版。

“预设”的主观想象与承诺推向极点并自觉地当作作者的一种职责。

最能体现当时文学这种“预设”性的，应首推诗歌和散文。它们充分发挥了抒情文学主观性强的特点，以浪漫的想象憧憬未来，以铿锵的旋律抒发理想，字里行间体现了对勘测未知领域的强烈欲望。杨朔、刘白羽、秦牧的《雪浪花》、《长江三日》、《土地》等散文，用诗化的语言、象征的模式和虚拟的对立面，倾力表现生活的“可能性”而不是生活的“实存性”，所以一切人事乃至山水、土地、草木的描写都被赋予强烈的寓意，弥漫着乐观的心绪。郭小川、贺敬之的《致青年公民》、《雷锋之歌》等政治抒情诗更以“放声歌唱”现实和未来为己任，诗人在文本中抒发的天上人间、地北天南的情思和发挥的纵横开阖、汪洋恣肆的想像力，不仅体现了他们对现实生活的强烈的主观认同，而且也显示着他们有足够的“自信能掌握这个世界的命运”。因此，他们的诗作不同于五四以来形成的哀婉孤独的语义系统，显得那样的高亢激昂就不奇怪了。有意思的是上述这种“预设”性的文学理想或理念，不仅在诗歌、散文等抒情文类，就是在“三红一创”（《红日》、《红岩》、《红旗谱》、《创业史》）、“青山保林”（《青春之歌》、《山乡巨变》、《保卫延安》、《林海雪原》）等史诗性长篇叙事文体中也有相当突出的表现。“史诗”一词是外来语，它原指西方传说或叙述历史上的英雄事迹的一类韵文，后来经亚里士多德等理论家的解释，它被赋予了建立在“可信”性想象基础之上的理想化内涵，而构成了小说叙事追求真、善、美的永恒主题。我们说这些史诗性长篇小说的超现实的“预设”，主要指的就是它们对历史和现实描绘中所表达的抗拒平庸现实的精神向往，并用史诗所特有的浪漫的想象为我们塑造一系列美轮美奂的革命英雄形象，包括有意识地融进指向现实和未来的大量的抒情及议论。如《青春之歌》中的林道静，她从小资产阶级知识分子成长为无产阶级先锋战士的传奇经历，尤其是去农村接受贫下中农再教育（这是修订本新增的内容），就明显带有反世俗的、主观政治理想化的色彩。而《创业史》中的梁生宝的原型王家斌，在现实生活中有“买地”的可能和顾虑，他一时也“不能理解总路线和粮食统购统销政策的全部意义”^①；可是作者按照“可能性”的思维逻辑，却极力淡化他作为一个农民和普通人的思想文化及人性弱点，将其创造成为一个目光远大、智慧超前的“党的忠实儿子”。于是，书中的梁生宝，不仅较之现实生活中的王家斌“更高、更强烈、更有集中性、更典型、更理想”，而且还具有一定深度的马克思主义理论水准，坚决拥护走社会主义的革命道路，表现了“当代英雄最基本、最有普遍性的性格特征”^②。其他如《红旗谱》中的朱老忠，《红岩》中的江姐、许云峰，《红日》中的沈振新，《保卫延安》中的周大勇，《林海雪原》中的杨子荣、少剑波，《山乡巨变》中的刘雨生，乃至后来的“伤痕文学”、“反思文学”、“改革文学”中的张俊石（《班主任》）、罗群（《天云山传奇》）、

① 柳青《灯塔，照耀我们吧》，《文艺报》1954年第1期。

② 柳青《提出几个问题来讨论》，《延河》1963年第8期。

乔光朴(《乔厂长上任记》)等,都有类似的情况。他们无论面对怎样的生存环境,都被赋予不可战胜的精神品格。这与同时期西方的凯鲁亚克、金斯堡笔下的“垮掉的一代”,形成了鲜明的对比。这里也许有迎合或随大流,甚至不排除有清醒着的矛盾、痛苦与无奈;但无论如何,这都是历史,是一个时代的风尚使然。它从一个侧面向我们反映了作为历史胜利者的这代人曾经有过的真挚热情却又不乏幼稚虚妄的精神自信,因而具有深刻的历史必然性和合理性。从艺术形态和手法上看,这种时间意义上的“预设”,还由此及彼给当代文学平添了浪漫传奇的艺术特质。须知,“预设”作为一种精神理想和文化向往,它本身就带有很大的浪漫性、想象性;而浪漫性、想象性恰恰是那个喜庆和抒情时代的主能指,它对置身贫穷而充满自信的广大读者来说无疑是很有吸引力的。难怪它风靡一时,被人们反复传诵。有人用“青春气韵、英雄理想、浪漫情怀”之类的字眼来概括建国十七年的文学,我们以为是颇为贴切的。

然而,以历史和美学的观点去看,当代文学的这种主观人为的“预设”,在给文学平添浪漫乐观的同时,是存在着明显的缺憾的。从理论上讲,它将目光更多盯着未曾经验的理想,客观上容易导致与传统历史的疏离,并进而造成对现实人生不应有的冷漠。从创作实践上讲,它对主观假定性和艺术幻构性文学形态的趋崇,不但未必能赋予作品以真正的浪漫主义的艺术崇高感,相反,因无所不在的政治文化的浸渗,使其艺术崇高感被转化成对现实政治的极端神话;浪漫主义“理想”与“叛逆”的同构关系,也由此变成了文学上的对立关系。另一方面,它的这种带有浓厚古典趣味的纯真的文学理念,还进而导致创作不能容忍日常生活的多样性和复杂化,不能容忍诸如人性、人情、人道主义及现代主义的滋长,以致不可避免地将生活和艺术简单化、庸常化。赵树理的《“锻炼锻炼”》等作品之所以在建国十七年几次挨批,就是因为他塑造的小腿疼、吃不饱等“中间人物”不符合当时流行的“纯洁高尚”的精神取向。萧也牧的《我们夫妇之间》、宗璞的《红豆》以及茹志鹃的不少短篇对“家务事,儿女情”的描写,也因这个缘故而被指认为“宣扬了小资产阶级思想感情”而遭到排拒,有的还失去了合法的生存权利。这些教训应当说是很深刻的。

当然,当代文学的这种“预设”性,如同其整体文学一样,在不同的阶段有不同的表现,不可一概而论。大体说来,在当代的“前三十年”,它主要着眼于政治学社会学的内涵,追求精神上的一种绝对和纯粹,具有明显的乌托邦色彩;并且将其纳入一体化的机制,用激进的方式包括强烈的对“异己”的排斥和批判,加以推广和导向全局。“这样,‘预设’就不仅仅是一种‘新’的文学形态的构造,而且是这种文学形态在整个文学格局中支配地位的确立”^①,而在当代的“后二十年”,这种“预设”则更多关注的是人文或文本本身,努力按照言论平等和市场机制等进行个性化写作。在经过若干年的反思、修复和调整以后,大约

① 洪子诚《“当代文学”的概念》,《文学评论》1998年第2期。

从八十年代中期的“寻根文学”开始,当代文学逐渐冷淡了与政治热情相伴的形而上的理想浪漫而走向形而下的世俗时尚。特别是先锋实验文学,它们告别“崇高”和“革命”,将创作视点普遍由宏观、本质、必然转向微观、现象、偶然,由人的终极精神信仰层次转向人的现实生存欲望层次。这就使其“预设”呈现明显的个人化、平面化、边缘化的特色,它标志着“后现代主义”在中国的软着陆。而“后现代主义”,恰恰是以攻击对任何“预设”的理想目标的追求和对生命欲望的探索为标志的,它取消了文学对历史与现实的任何的因果关系,取消了文学对任何确定性的追求。当然,文学的精神理想或者说精神理想的文学,也并没有因为后现代主义和商业主义的双重夹击而全然退出历史舞台,它仍然在文坛上顽强地挣扎着、生存着;只不过它已不再是作为惟一的主流文学而存在了,它成为了多元文学结构中的一种。

二、当代文学的空间结构形态

文学史的编写,不仅涉及文学的时间叙述秩序,同时也关系到文学的空间结构形态,它是文学在特定时空语境中相遇碰撞与对话构造的产物。或者说,是对叙述时间之流的文本、社团、流派以及相关的人与事,通过分类和编排转化为空间化、主题化的一种实践活动。

以此来观照当代文学,我们便可清晰地分辨其包含其中的祖国大陆及台湾、香港、澳门地区文学的基本格局和构成。由于众所周知的历史原因,它们各自具有自身的运行轨迹。而就祖国大陆母体文学来说,它的内部结构也相当复杂,在五十多年的时间流变中包含着大量丰富而又特定的本土民族的历史文化内容。已有文学史著从“题材与体裁的新开拓”、“主题与思想的新境界”、“人物形象的新典型”、“风格与形式的新发展”、“创作队伍的新面貌”、“受众广泛的新环境”、“民族文学的新生机”、“理论批评的新突破”^①等八个方面对此作了归纳和总结。这比较全面,也合乎事实。当然,我们并不陶醉于成就。比起应当取得的进步,比起泱泱的文学大国,我们的叙述空间却不大,表现的层次也不够丰富。从作家的成分和文学观念来看,新中国成立伊始,情况似乎好些。“解放区”与“国统区”两支文艺大军的会师,加之不久后又冒出了一批有才华的年轻作家,一时形势喜人。然而经过多次的文化规范(如文代会、思想改造运动等),特别是经过几次猛烈的文化批判(如批判电影《武训传》、批判《红楼梦》研究、批判胡风等)之后,内在的格局就发生了很大的变化,原本十分薄弱的“自由”文学就成为水火难容的“异类”而遭到了压抑和清理。他们或者被强行剥夺创作权利(如穆旦、唐祈、鲁藜、绿原等“九叶”、“七月派”诗人),或者转行退出文坛(如沈从文、钱钟书),或者不无惶惑地进行自我批判和检讨,甚至修改了自己已在读者中确立了独特地位的旧作(如郭沫若、曹禺、冯至等)。取而代之

^① 杨匡汉、孟繁华《共和国文学五十年》第16—17页,中国社会科学出版社1999年版。

的是由三十年左翼文学逐步演变而来的政治化或泛政治化文学的日益强大,成为“一枝独放”的惟一的合法存在;文学在写什么、怎样写等问题上被赋予明确的政治意义,其生产、发表、传播、阅读、批评也均被纳入国家政治意识形态运作的轨道。这样,作家作品的数量虽多,但内在的精神情感的空间却并不大,创造主体的能动性也往往被遏制,难以得到充分的发挥;久而久之,习惯成自然,进而还会造成恶性循环,对整体文学带来严重的“自我伤害”。为什么当代文学从总体上看文学性不高,其精神内质较之现代文学出现了不应有的下滑,主要原因即此。

在讲当代文学的空间结构形态时,我们还不能忽略它所处的全球化的大环境。这也是招致当代文学整体格局嬗变的一个重要的原因。二十世纪是全球一体化的世纪,由于世界市场的形成,跨国资本主义的出现和信息技术的兴起,整个世界逐步进入一个网络化的权力结构中。中国当代文学的发展包括文学在叙述空间方面取得的成就和不足,除了上述原因之外,还与这一国际化的背景有关。胡乔木在《中国为什么犯二十年的左倾错误》一文中,就曾分析过国际政治压力和变化对中国国内总体性的政治实践的影响。特别是苏联作为和中国处于同一国际集团中的强大国家,它和中国关系的变化造成中国政治文化的某种转向,使得这种呈现更具复杂变异的特征。在当代文学的“前三十年”,我们看到,当中苏两国关系正常化时,苏联高尔基、日丹诺夫以及其他相关的文学理论、文艺创作被视作“革命经典”,源源不断地介绍过来,成为当代文学模仿的范本^①;而当中苏两国关系恶化时,苏联作品如肖洛霍夫的《静静的顿河》等即被当作“修正主义文艺黑标本”备受挞伐,随之当代文学也就大大强化它的政治色彩,出现了由“颂歌”向“战歌”的转换,并且最终关上了惟一对外开放与交流的大门。在这种情况下,中国当代文学的话语实践,实际上成了苏联当代文学话语实践的翻版。而进入到当代文学的“后二十年”,随着中西关系的改善,西方文化思想和作品文本在一种政治文化势能的推动下又不断地被引介到中国来,占据着我们理论批评和创作实践的前沿位置。于是,当代文学转而以焦灼的心情表现出了对西方文学的强烈关心,先是小心翼翼地在“形式技巧”层面,继而在“本体内容”境次,将西方几个世纪历经的启蒙主义、现代主义、后现代主义等都匆匆地尝试了一遍。这就不仅使八九十年代的当代文学呈现出前所未有的多变性、多样性的特征,而且大大淡化了固有的政治意识形态色彩,文学中的个性得到了强有力的彰显。当然,它也由此在中西文学话语和类型之间,有意无意地制造了一种等级关系,在急切求新的节奏中将文学不断内化、细化,也不断狭隘化、私我化。可以这么说,中国当代文学自身的复杂构成,它的共时态的空间化的排列,都与其外部空间的国际环境息息相关。它的嬗变和总体化的实践,无论封闭、半封闭或开放、半开放,都不能不受到国际政

① 参阅尹昌龙《重建自身的文学》第33-34页,广东人民出版社1999年版。

治文化的深刻制约和影响。

这样说也许太粗疏了,换个角度,从创作论或文学本体论层次考量,我们还可进一步发现当代文学在空间结构形态上具有明显的超文本或曰潜文学的特征:一方面文学极力向政治、经济、社会、历史等领域扩张,将本属于自己的大片空间留给它们,使自己在扩大影响作用的同时,身不由己地被纳入一体化的机制之中,可以驰骋的思想艺术天地日见紧箍;另一方面,作为具有悠久传统和极具个性及艺术想像力的一种独特的话语方式,它既无法对文学以外的社会、政治、经济、道德的“纯洁性”作出承诺,也很难心甘情愿地在狭小的思想艺术天地中进行自我放逐,因而也就不可避免地给这一空间化的结构带来了任何力量都不可能抹平的裂缝。这种看似颇为矛盾实则相反相成的超文本特征,不但在“政治抒情诗”、“颂世散文”、“革命历史小说”、“革命样板戏”等与社会政治意识形态同构并成为其形象代言人的文体那里有突出的体现,就是在一般的诗歌、散文、小说、戏剧中也是十分显见的。有位文学史家在谈到台湾当代文学时曾说:“战后四十年间的台湾新文学运动,经历许多不同的变革,除了文学应和内在的律动,为求变求新而动外,台湾文学的发展无法和台湾时局加以区隔,也是台湾文学所以呈现奇譎多变面貌的主因。”正因为“文学以外的非文学因素,包括政治力、经济力对文学的影响,一向都是直接而绝对的”,所以他认为“文学和历史、现实的交融已经成为台湾文学的一种性格”^①。事实上,这位学者所说的台湾当代文学的这一性格,也是整个当代中国文学的性格;只是他没有将其空间结构形态的另一方面的矛盾性“裂缝”——即上文提到的像四次文化批判那样发生在当代文学自身内部的话语碰撞予以展示,可能有些偏颇。这也是我们比较注意并力求避免的。正因为当代文学存在上述矛盾复杂的结构关系,所以它才有可能在整体上产生功能互补的作用,在“自我损害”的同时又能做到“自我修复”。就文学与一体化机制的交融关系而言,这样的空间化的结构,使它最终完成了一个统一的文学世界的建构,但也因此为自身日后走向消解和反拨重建隐含了很好的历史契机。而就文学与一体化机制的矛盾关系来看,此一共时结构的存在,在抵制统一的文学世界的某些极端和企图保持自我个性品格的同时,事实上显示了一种合理性的萌芽和积极的发展趋势;当历史情境发生变化,它很快就会在当代文学内部产生功能性的效应。

正是从这个意义上,我们不赞成对当代的“前三十年”尤其是对建国十七年文学持简单否定的态度;或因为它与现实的政治有着极为密切的联系,就忽略其与政治化纠葛杂糅在一起的错综复杂的内涵,包括在时间流程上对五四新文学与新时期文学的上下连接(它是这两个历史阶段文学的一个无法跨越的“中间环节”),也包括在空间意义上所具有的强烈本土特色,以及在今天看来过于纯正也过于狭隘的理想和热情。也正是从这个意义上,我们不赞成在当

^① 彭瑞金《台湾新文学运动四十年》,台北自立晚报出版社1991年版。

代文学研究中采用简单的纯文学或超文本的批评方法，而是主张将它们彼此联系起来进行综合考察。一方面，要看到当代中国社会政治经济的深刻巨变的确实对当代文学从生产、传播到接受都产生了非同凡响的影响；也正是因为这种影响，我们说对当代文学的研究在某种意义上是超文本的研究，即如福柯所说将文学放在一个更为广阔的“整体的实践领域”中进行观照把握，通过对文学与整个社会文化关系的认知，来把握和刻画当代文学的性格和面貌。另一方面，又要注意文学毕竟是形象性、情感性的，它可以放在整个文化语境中考察，但却不能以超文本的“整体”研究来取代对它作具体的文本分析。因为当代文学性格和面貌的形成，是建立在“整体的实践领域”的“转换”基础之上的。“转换”是一种审美的内化或者说是文本化的过程。尽管我们知道，在当代文学的发展过程中特别是在其前期的发展过程中，确实存在着缺乏“转换”的问题，有某种明显的悖离文学本体的大喊大叫的倾向；但这不能影响我们对当代文学严肃、细致、冷静、客观的研究态度，任何的极端和随意都可能是面对历史的另一种形式的轻慢和无知。站在二十一世纪，我们没有理由将时代所赋予的在文化上的“在场”优势，当作自鸣得意、傲视一切的资本。

说到这里，恐怕要涉及到文学与政治关系这个老话题。这也是我们在进行文本与超文本研究时无法回避也不应回避的问题。众所周知，文学的政治化是当代文学的一个实践问题而非理论问题；并且这种政治化确实给当代文学的整个性格和面貌带来了损伤。这一切都毋庸置疑，是谁也否定不了的。然而当我们在谈论当代文学因政治化而造成自身性格和面貌受到损伤的同时，也要顾及这样的事实：政治化也曾经大大强化了当代文学的性格和面貌，为文学的变革发展开辟了道路。当我们认识到“服务”于政治体现着一种狭隘的文学观，而使自我丧失了独立的审美品格，我们也不能不承认，参与政治和社会生活曾经有效地提高了当代文学的地位，使其表现领域得到了进一步拓展。当代文学的政策制定者、管理者，从毛泽东到周扬到历届作协领导人，他们更多是以非文学者的身份来关照文学的；文学中的各种现象、方法、流派的存在及变迁，也都不是用所谓的“文学自律”能够解释的。当代中国的作家，作为生活在特殊民族历史情境中的第三世界知识分子，诚如詹姆斯所说：他们与生俱来就有国家民族的“现代化的焦虑”。这种“焦虑”不仅使他们在“现代化”的追求这一点上与自己国家政治意识形态保持某种同构关系，而且还极易催生并形成一种强烈的“政治无意识”^①。中国文化本来就有经世致用的传统，二十世纪以降，又受到列宁有关将马克思主义意识形态批判理论补充修正为国家政治意识形态行动策略的“政党学说”的影响。这种历史的渊源和现实的语境，自然就驱使作家自觉不自觉地追踪时代和政治，抒写自己在这方面的思想情感。有段时间，主要是八十年代，人们在谈到建国十七年文学时，往往因为它受政治役使太重以

^① 詹姆斯：《处于跨国资本主义时代的第三世界文学》，《当代电影》1989年第6期。

及由此导致的叙述空间狭隘等方面的问题,就全然否定它的合理合法的存在,这恐怕有失公允。至于因此而否定文学与政治之间的固有关系,以为文学“回到自身”就要“非政治”,那就未免有点情绪化了。它倒从一个反面向我们表明了论者所持的一种强烈的政治立场:这就是对过去和现实主流政治的一种抗衡,倡导自己崇尚的另一政治立场和政治意识。道理很简单,因为“非政治”本身就是一种政治,尤其在中国这样的国情和文化的现实创作语境中更是如此。当他在“非政治”时,实际上恰好说明文学与政治之间始终存在着过往甚密的关系,说明政治虽非文学必须具有的本质属性,但却是文学可以具有的属性。当代文学创作实践也充分证实政治与文学之间的互动关系,正是这种互动关系,有可能使当代文学及其研究获得相对完整的历史视野。

由此,我们认为当代文学的叙述空间犹如一条宽阔浩荡的江河,它有主流,也有无数的支流、小溪甚至逆流。完整的当代文学史图志,就是这些不同流向、具有不同功能价值的文学形态,在特定历史情境下彼此交错、碰撞和融会而成的。从撰史的角度讲,也就是在共时性的叙述空间上对这些交错、碰撞和融会进行全面的梳理;而不是抓住一点,不及其余,将其复杂的构成及其内在的矛盾与悖论,人为地予以化约。我们强调文学与政治的互动关系,追求和实践的就是这样一种开放的文学史观,目的是为了最大限度地还原文学在一体化机制中的自行演出及遭遇的抗争状态,真切地感受文本的丰富繁复的形态,从而体会到历史的存在空间与文学的符号空间的“不对等性”。而恰恰在这一点上,本书与当前以某一中心线索(如人性、知识分子精神史、民间史等)贯穿始终的文学史是有区别的。没有一个凝聚式的构架,使它也许显得有些散漫,但在概括和反映当代文学整体包容、多重指涉的原生形态方面,这种开放式的叙述自有其独到的优长。

三、本书的编写原则及我们的追求与实践

叙述时空为文学史编写划定了大体的范畴,它不妨可看作是我们规约文学史研究对象的一条河床。然而,如同河床并不能涵纳一切一样,叙述时空的划定也不足以解决文学史写作的许多具体问题。尤其是在当前文学史编写理念和实践活动日趋多样复杂的情况下,人们早就对那种千篇一律的文学史生厌,他们希望看到更多的具有个性化的文学史的出现;另一方面,当代文学本身的错综复杂性,也使个性化文学史的编写成为可能和可行。一九九七年至一九九九年的短短几年间,一下子出现了洪子诚的《中国当代文学史》、陈思和主编的《中国当代文学史教程》等多部令人耳目一新的文学史,在这方面就为我们提供了很好的例证。当然,不必讳言,大多数文学史往往大同小异,未能在自我设定的叙述时空范畴中融入个性化的内涵——包括宏观的整体构架和话语体系,也包括微观的切入角度和述史方式。因此,这就不能不在总体上给人以量多而质不高的印象,其费心劳神构造的有关叙述时空秩序的努力,也就不能

不大打折扣。

面对上述这种情况,如何确立本书的编写原则,尽力为学生提供一部具有自己个性特色的文学史,就尖锐地摆到了我们面前。这也是我们在整个编撰过程中思考较多的一个问题。在此,我们拟结合自己的实践,主要就以下三个问题谈点粗浅的看法,权且当作是我们对当代文学史的认识和探索吧。

一、关于时段的长短问题。当代文学毕竟只有五十年的历史,它放在几千年的历史长河中只是短暂的瞬间。从五十年看五十年,我们可以对当代文学的成败得失及其发展情况进行总结;从几千年看五十年,我们也可以对当代文学及其发展情况作出归纳。不同的视角,认识和理解可能是不一样的。就前者而言,它在大容量地融进自己的现实生存体验,最大限度地凸现和激活当代文学固有的生命内涵的同时,也可能因为与时代社会之间靠得太近,反倒对其总体性格及其阶段性特征缺乏富有理性的把握。相反,后者将当代文学纳入几千年的中国大文学格局中进行考察,也许显得有点粗疏和隔膜,容易忽略其间存在的只有我们今人才能体验的丰富复杂的特质;但由于主要强调的不是它们之间的所谓的“断裂”而是彼此的整体血脉关系,因此就不仅赋予当代文学史不同于前的更加深长的写作背景,而且也为其时段的划分提供了新的参照和评价标准:一些放在当代文学格局中看似重要甚至值得大书特书的文学现象和文学事件,随着历史距离的拉长,可能显得不那么重要;一些当时被视为“支流”或“逆流”的文学现象和文学事件,经过时间的检验,则有新的认识和评价。这就导致了文学史的重组以及由此而来的内部组成与结构的大变动。最明显的是八十年代初推出的几部当代文学史,如人民文学出版社的《中国当代文学史稿》,福建人民出版社的《中国当代文学史》等,大多都采用“三分法”或“四分法”,即将一九四九年以降的当代文学具体分为:一九四九—一九六六(建国十七年;“四分法”的不同之处在于将它一分为二为一九四九—一九五六、一九五六—一九六六)、一九六六—一九七六(文革十年)、一九七六以降(新时期)这样几个阶段。它们更多看到的是当代文学自身内部的具体阶段性差异,而忽视彼此之间的共同基质,尤其是与古代文学、现代文学的血脉联系,故视野不免显得有些狭隘,时段划分比较琐细,且社会学政治学的色彩十分明显。九十年代以来出版的当代文学史,上述的“三分法”或“四分法”就日见减少,人们不约而同地普遍采用相对较为长远也更符合文学本义的大时段的构架,如洪子诚的《中国当代文学史》、於可训的《中国当代文学史概论》。更为值得注意的是不少文学史家将它与现代文学打通,整合到“二十世纪中国文学史”的大框架中,如黄修己、孔范今分别主编的两本同名的《二十世纪中国文学史》。有的还进而把它与绵延三千余年的古代文学体系融会贯通,实践真正古今一体的大文学史的编写理念,如张炯、邓绍基、樊骏主编的《中华文学通史》。这应该看作是人们对文学史认识不断深化并逐步走向开放的一个具体表现。

本书就是基于这样的事实和道理,将当代文学分成“统一”(一九四九—

九七九)、“开放”(一九八〇—二〇〇〇)这样两个阶段。前者可称为当代“前三十年”，它以文学和社会政治关系为逻辑基点，将通常文学史所说的“建国十七年”、“文革十年”和“新时期早期”这样三个时段的文学整合在一起，主要描述在“政治中心”时期当代文学如何逐步被政治化、计划化、纯洁化，并最终在多种复杂因素的“合力”之下走向封闭统一，尽管在这历史生成及其演变的过程中也产生了许多矛盾和悖论。后者不妨称之为当代“后二十年”，它则以文学和文化及经济关系为内在结构，将通常所谓的“新时期实验阶段”和“后新时期”视为一个相对独立的单元，着重展现由“政治中心”向“经济中心”转型的过程中，当代文学是怎样从封闭统一不断走向开放多元，自然也不免显得有些混沌无序、杂乱无章。显然，这样的划分和重组较之以前的“三分法”、“四分法”，可能更易把握当代文学质的定性的东西；而且由于历史距离的拉长，它还可将当代文学及其作家作品纳入深长的坐标中进行严格的“历史的重新筛选”。这对加强当代文学史的历史感，提高价值评估的准确性和学术内涵无疑是很有裨益的。可以预料，随着时间的推移，未来当代文学史的时段将会进一步拉长，内在的研究格局也会有所调整；原来称为阶段或时期的文学内容迟早将并入更大的阶段或时期之中，文学史经过严格的历史筛选后反而删繁就简，会越写越薄，显得更加简洁。有人在谈及文学史写作的发展趋向时认为，未来文学史编写的繁简厚薄的过程就是“一个螺旋上升的过程”：“当定论形成之时，便越写越薄；当定论发生问题时，便越写越厚。厚则有缝隙，可以颠覆定论，然后再渐次薄下去。”^①这是很有见地的。在经过不断的整合之后，我们相信在不久的将来，当代文学史是可以而且应该写得薄一点了。

二、关于内容的繁简问题。作为一部文学史著，当代文学史编写当然有其基本的价值基准：如基本切合当代文学发展的实际，大致能够反映当代文学的主要特点，大体可以对当代文学丰富复杂的实践进行学术整合。为此，它就不能不大量地引进有关的当代作家作品、文学思潮及现象，并将其置于时间序列中作空间化的分类处理。文学史的编写是建立在作家作品和文学思潮及现象的研究的基础之上的。它的内容的繁简实际上也就是作家作品和文学思潮及现象的繁简。如果为了内容的求简，将作家作品和文学思潮及现象不适当地加以砍删压缩，那么就很有可能使写成的文学史显得单薄；反之，如果为了内容的丰富，不加选择地把所有的作家作品和文学思潮及现象都囊括笔端，那么则使文学史变得臃肿不堪，犹如史料长编。这两种情况都存在，但后者的问题无疑更突出。因为“当代”不同于属于“历史记忆”的古代及现代，诚如法国文学社会学家埃斯卡皮在《文学社会学》中所说：根据心理学家的调查，“历史记忆”所记住的作家，大概只占发表作品的人的百分之一；而当代与过去的作家被“记住”的比例，则大概是一比一。因此，当代文学史的编写稍有不慎，是很容易成

① 孔庆东《1921：谁主沉浮》后记，山东教育出版社1998年版。

为一大批作家作品的目录清单。这种情况自五十年代后期以来,一直成为当代文学史写作一个难以摆脱的通病。最典型的恐怕要数《中华文学通史》的“当代编”。它不仅在总体设置上与全书存在着严重的比例失调(《通史》全书共十卷,“当代编”竟占三卷,这无论如何都是不合适的),同时在具体的作家作品的筛选上也欠严格,进入史的叙述的还是太多。当然,它也增添了以往文学史很少写到并真正具有现代“扩容”价值和意义的通俗文学、影视文学、儿童文学、民间文学、少数民族文学、港台文学等。文学史不同于文学批评。它所面对的是藤萝交葛、浩繁无比的文学世界,要将其整合成为规范有序的史的叙述,就不能不对研究对象有所损删淘汰,即所谓的“简化”选择与处理。而选择什么,不选择什么,哪些详写,哪些略写,这不能不涉及文学史编写的价值基准,也与编写者的文学史观和史家眼光有关。当然,不同的文学史,它们彼此的选择和处理是有差异的。

在这方面,我们迄今实践最多的是条块式的编排组合。它以时代为经、文体为纬、作家作品为中心,对原生态文学历史进行选择和处理。这也是古代文学和现代文学最常见并且相当成熟的一种述史模式。因此,当代文学借而用之虽不免有些刻板、生硬和模仿之嫌,但它对应于原生固有的丰富复杂的文学历史,仍不失为一种稳健有效的选择。像洪子诚的《中国当代文学史》等大部分史著都属于这种范型。除此之外,就是线型式、专题式的。这也是九十年代比较引人注目注目的两种述史模式。前者最具代表性的是陈思和主编的《中国当代文学史教程》,它是以民间知识分子精神史为线索和契入点的新颖叙述,在简化整合错综纠缠的当代文学史内容,疏导出被主流文学压抑的“边缘作品”、“潜在写作”上,的确取得了很好的效果;但因为线型的局限,也使它在走向个性化和高度紧凑集中的历史叙述的同时,有意无意地简化了多元立体的文学内容。后者比较典型的要数杨匡汉、孟繁华主编的《共和国文学五十年》,它所采用的以具体的文体或主题模式依次编排的叙述,在敞开历史的丰富性复杂性方面则充裕自如,具有自己独到的优势;但由于整体框架比较松散,专题与专题之间随机拼盘的色彩太浓,因而其所展示的文学内容不免显得冗繁庞杂,缺少作为一部文学史所应有的历史质感及其阶段性特征。可以这样说,内容的繁简是所有的当代文学史无法回避的一个实践话题。对它的探讨,从一个侧面反映了人们对业已定型的当代文学史的不满。

上述种种,构成了本书述史的一个具体的背景。显而易见,这里存在着不少彼此相互借鉴的东西,即被学术界和所有的教材普遍认同的属于知识谱系的通识。凡是这些,无论是传统的条块式叙述模式,还是线型式、专题式的叙述模式,它们在叙述层面上都可找到文学与历史的诸多的“共同性”。本书显然也借鉴了它们的成果,在一定意义上,我们甚至可以说是与众家述史模式的一种整合。但另一方面,基于自己对当代文学及其演变的理解和认识,也是立足于对文学史编写的个性化的追求,我们致力于从历史与现实的双重视角观照把

握当代文学,简化和处理了蕴含在其中的芜杂多变的历史内容。具体说来,主要有以下几点:一是借鉴传统的条块述史方式,设置能充分体现历史阶段性特点的整体框架,即上文所说的由“统一”逐渐走向“开放”的这样两个历史阶段,使当代文学内容的叙述不仅因此有切实的历史感,而且其增删取舍也有相应的客观标准。二是具体叙述打破过去按作家作品尤其是按主要作家作品编排的模式,统一采用按文体或主题为章,将几个或一组作家合在一起的体例。显然,这种写法与上述的专题式的当代文学史有某种相似之处,它也较好地体现了我们对当代文学所作的“虽群星璀璨但迄今尚无重量级作家作品出现”的基本判断。三是强化突出文学事件包括文学期刊对文学的影响制约,将它看作是驱动和规范当代文学发展走向,连接文学与政治、创作与批评、生产与传播、组织体制宏观调控与作家个体写作之间的特殊的中介。文学事件,如当代“前三十年”的批判电影《武训传》等有关的文化批判等,它们的确曾发挥了这样的中介关联作用,是中国特色的文学体制的重要组成部分和具体表现。从某种意义上,当代文学就是通过这样一系列文学事件的运作,不断地由开放走向统一,又由统一走向开放,逐步确立自己的一套精神原则;尽管这些文学事件本身并不是“文本”,而是“文本”之外的一种现实存在。但正是这一系列的“非文本”,不仅深刻地影响着当代作家的写作,甚至在很大程度上改写和扭转了整个当代文学的命运。

三、关于主体的强弱问题。文学史是由人编撰的,故它不可能不蕴含编撰者的主体意识。当代文学史也不例外。所不同的是“当代人”叙述“当代史”,意味着是在讲述刚刚消逝的往事或正在进行中的今事,这给述史带来不利的时候也获得了后来人依靠间接资料所不能取代的长处。所以,当代文学史的叙述,用不着遮遮掩掩,隐匿自己的研究主体。问题是能不能把研究主体的这些鲜活的、极具个体生命体验的认知转化成为一种洞见的优势,而不是成为固执褊狭的屏障,并且将它与具体的文学史模式体例和追求目标结合起来。主体的隐显强弱只有立足于此,放在这样的整体框架格局中才有切实的意义。实践表明,迄今为止的当代文学史编写,大多不避主体自我的介入,即:包括了主体自我的见闻感受和其他个体及同时代的情感心理反映,也包括主体自我的独到发现和研究视角等等。这在九十年代的一批文学史中表现得尤为明显。为此,也就是从那时开始,当代文学史才有了为过去所鲜见的个性化的色彩,尽管这是非常初步的。当然,这样说法并不意味着研究主体可以天马行空,随意而为,而是建立在对文学史研究客体的两大限制——历史事实限制和文本事实限制的认同接受的基础之上的。

所谓历史事实,是指与作家作品相关的文学事件、文学思潮和社会文化环境等。过去,人们往往将它看成是凝固不变的。但按特雷西在《诠释学、宗教、希望》中提出的现实关系“相互作用”说的观点来看,它与文学史的研究主体存在着相互制约的复杂关系:“任何解释活动,至少涉及到三种现实:某种有待解释

的现象,某个对那一现象进行解释的人,以及上述两者之间的某种相互作用。”因此,历史事实本身并不凝固,“事实”与“主体”之间在实际的研究过程中会产生微妙的变化,处于一种不稳定的状态。不仅是不同的文学史家,就是同一文学史家在不同时期,什么“事实”能纳入他的视野,成为他的文学史事实,也在不断发生变化。^①一个大家都熟悉的例子是,在建国十七年出版的文学史中,有关的文化大批判运动总受到高度的肯定;与之相对应的,被批判对象都一概给予笔裹霜毫的无情抨击。而到了八九十年代,所有这些,在多种不同版本的文学史中则作了根本的颠覆性处理。另外像文学组织、报纸杂志、大众传媒、民间写作等过去很少关注或被遮蔽的“事实”,从九十年代开始,因观念的开放开阔也不断被彰显、敞开,成为当代文学史编写的一个新的热点和亮点。

所谓文本事实,是指作品存在本身和它所体现出来的相对自足的价值。这也是近年来文学史教学与写作中谈论较多的一个话题。“文本事实”不同于“历史事实”,它是作家知、情、意在特定语境中氤氲的产物。因此,作为文学事实,它较之后者具有更大的不稳定性,其隐显变易与研究主体更有一种同步对应的密切关系。就拿《红旗谱》来说吧,同样一个“文学事实”,它在建国十七年、“文革”十年和新时期竟有三个完全不同的评价。即使是肯定的,不同的文学史也大相径庭,有的从阶级斗争角度阅读,将其誉为“一部描绘农民革命斗争的壮丽史诗”^②,有的从民间角度解读,发现它“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”。^③这里,“文本事实”在“主体”的影响作用下,总会发生一部分被不断发掘,而另一部分被不断掩埋的情形。

尽管如此,我们还是不能否认文学史中的“事实”具有相对的客观性,不能将它与研究“主体”之间的不稳定性推向极端。虽然在文学史写作中,主体的介入是不可避免的,但这种介入应该要顾及基本的“历史事实”和“文本事实”,而不可无限膨胀。否则,就会像建国十七年的有些文学史那样,“以论带史”,出现有悖事实的严重失真。指出这一点非常重要,它可使我们的文学史在重视发挥主体作用的同时,不至于重犯以前的主观化的错误,而是在“事实”与“主体”之间寻求一种互动生成的平衡。本书也就是基于这样的认识和理解来处理主客关系的。作为文学史,我们一方面当然要大量引进“历史事实”和“文本事实”,关注它们彼此的属性及其真实性内涵,尤其是关注作为文学事实存在的“文本”的创造性价值,借以为学生提供一个较为全面立体的、具有独特个性魅力的知识谱系。另一方面,在引进和展示“事实”的同时,也不忘站在现代的文化立场进行必要的评价和阐释,尽一个文学史家应尽的责任。这样的历史叙述,

① 孔庆东《1921:谁主沉浮》后记,山东教育出版社1998年版。

② 王庆生主编《中国当代文学》(二)第30页,上海文艺出版社1984年版。

③ 陈思和主编《中国当代文学史教程》第79页,复旦大学出版社1999版。