

河南大学出版社

洪子诚 著

文学与历史叙述

文艺风云书系

洪子诚 著

文学与历史叙述



河南大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

文学与历史叙述/洪子诚著. —开封:河南大学出版社, 2005. 10

(文艺风云书系)

ISBN 7-81091-401-4

I. 文… II. 洪… III. 当代文学—文学研究—中国—文集 IV. I206.7-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 105863 号

出 版 人 王刘纯
责任编辑 袁喜生
责任校对 王 琪
责任印制 王 慧
装帧设计 张 胜

出 版 河南大学出版社
地址:河南省开封市明伦街 85 号 邮编:475001
电话:0378—2864669(行管部) 0378—2825001(营销部)
网址:www.hupress.com E-mail:bangong@hupress.com

经 销 河南省新华书店
排 版 河南大学出版社印务公司
印 刷 河南第二新华印刷厂

版 次 2005 年 10 月第 1 版 印 次 2005 年 10 月第 1 次印刷
开 本 650mm×960mm 1/16 印 张 22.75
字 数 328 千字
印 数 3000 册

ISBN 7-81091-401-4/I·252

定 价 45.00 元

(本书如有印装质量问题,请与河南大学出版社营销部联系调换)

序

收在这本书中的,是我近十年来在报刊上发表的有关当代文学史(诗歌史)问题的文章。这些年来,除了教学活动之外,做的事情主要是编写当代文学史。1997年以来陆续出版了《中国当代文学概说》(1997)、《1956:百花时代》(1998)、《中国当代文学史》(1999)、《中国当代新诗史(修订本)》(2005,与刘登翰合著)。另外,2002年出版的《问题与方法》一书,也主要讨论文学史写作问题。在编写文学史过程中,限于篇幅与体例,一些重要问题难以较充分展开,而我在写作过程中又产生不能解决的诸多困惑,因此,便就这些问题写了一些文字。现在,把这些“主题”单一的文字搜罗在一起,心中浮起的感叹,竟和17年前(1988)和刘登翰完成初版本的《中国当代新诗史》时是一样的:“人的一生看似很长,实际上相当短促,能做的事很少,而且往往绕着一个圈子打转。”(初版本后记)我这些年绕着“打转”的圈子,委实是过于狭小了。

按照这些文章的内容,书中大略分为五辑。各辑文章按发表时间排列。登载的报刊、日期,均注明于篇末。除了改正错讹和不通(不妥)字句,加上不多的注释,交代写作动机、情景之外,其他一般不作改动。个别文章内容上的重复,不同文章之间观点存在的矛盾,以及我现在已改变的看法等等,也都保持原样。这样做的好处是,可以从中看出这个期间经历的思想矛盾,看到“犹豫不决”和无奈。集中少量的评述作家、作品的文章,也都与文学史叙述问题有关。而第五

辑的两篇“访谈”，虽然有一些个人的，不属“学术”范围的内容，但扩大来看，也多少和“学术”风格、方法的选取有些联系。《〈中国当代文学史〉研讨会纪要》对我编写的当代文学史有不少谬奖，但考虑到参加会议的诸位先生当年提出的文学史写作问题，仍然没有“过时”，仍有现实意义而值得我们重视（且《纪要》也没有“正式”发表，只刊于中国当代文学研究会的“内部刊物”《当代文学研究资料与信息》），因而作为附录收入。

借本书出版的机会，在这里我要特别感谢董之林、赵晋华、贺照田、张燕玲、孟繁华、程光炜、李杨、张宁、毕光明等诸位先生，可以说，没有他们的支持、鼓励，便没有集中的许多文字；许多文章都是在他们的督促之下才得以完成的。我也要感谢刘景荣女士、袁喜生先生，是他们提议我将这些散乱的文章汇集，并慨允书稿列入河南大学出版社出版的研究丛书之中。我是个缺乏生活秩序的人，平时发表的文章总是随手乱塞。这次书稿的编辑，得到季亚娅在查找报刊材料、复印文稿上的帮助，在这里也表示我的谢意。

洪子诚

2005年7月于北京蓝旗营住所

目 录

序.....	(1)
关于 50 至 70 年代的中国文学.....	(1)
“当代文学”的概念.....	(28)
20 世纪中国文学纪事(下)	(47)
当代文学的“一体化”.....	(55)
左翼文学与“现代派”.....	(68)
中国当代的“文学经典”问题.....	(87)
回答六个问题.....	(99)
当代文学史中的“非主流”文学.....	(114)
目前当代文学研究的几个问题.....	(123)
“问题的批评”.....	(126)
批评的“立场”断想.....	(129)
《1956:百花时代》前言	(136)
《1956:百花时代》后记	(139)
《中国现代文学三十年》的“现代文学”.....	(143)
文学作品的年代.....	(146)
《社会主义现实主义理论在中国的接受与转换》序.....	(151)
期许与限度.....	(155)

中国当代文学·····	(158)
双百方针·····	(165)
与李杨就当代文学史写作及相关问题的通信·····	(172)
当代文学史研究中的史料问题·····	(194)
我们为何犹豫不决·····	(206)
读《鼠疫》的记忆·····	(213)
历史承担的意义·····	(217)
文本“缝隙”与“历史深处”·····	(223)
浩然和浩然的作品·····	(228)
30年代初的孔乙己造像·····	(231)
读有关《暗示》的批评·····	(235)
“重写诗歌史”?·····	(245)
《赶车传》的潜文学价值·····	(248)
《90年代中国诗歌》序·····	(250)
如何对诗说话·····	(253)
林庚先生和新诗·····	(256)
《在北大课堂读诗》序·····	(260)
《朦胧诗新编》序·····	(267)
一首诗要从什么地方读起·····	(285)
《新诗三百首》中的诗歌史问题·····	(301)
当代诗歌史的书写问题·····	(307)
我对教师这个职业更感兴趣·····	(320)
与北大当代文学研究生的座谈·····	(325)
附录:《中国当代文学史》研讨会纪要·····	(347)

关于 50 至 70 年代的中国文学

在讨论 20 世纪中国文学问题的时候,50—70 年代常被作为一个相对独立的文学时期看待^①。不过,对这个时期的性质、特征的描述,在不同的研究者那里有时会出现很大的差异。一种颇有代表性的看法是,这三十年的大陆中国文学使“五四”开启的新文学进程发生“逆转”,“五四”文学传统发生了“断裂”,只是到了“新时期文学”,这一传统才得以接续^②。

这是个需要深入讨论的问题。这种说法有一定的道理,不过从另一方面看,这种“逆转”和“断裂”并不存在。这三十年的文学,从总体性质上看,仍属“新文学”的范畴。它是发生于本世纪初的推动中国文学“现代化”的运动的产物,是以现代白话文取代文言文作为运载工具,来表达 20 世纪中国人在社会变革进程中的矛盾、焦虑和希冀的文学。50—70 年代的文学,是“五四”诞生和孕育的充满浪漫情怀的知识者所做出的选择,它与“五四”新文学的精神,应该说具有一种深层的延续性。

当然,这样说并非想模糊这一时期文学的确具有的特殊性。但这种特殊性不是表现为文学精神、形态上的对立和变异,而是表现为新文学一开始就存在的“选择”结果和“选择”方式。中国新文学主流作家,为一种至善、至美的社会和文学形态的目标所诱惑、驱使,在紧张冲突的寻求中,确信已到达“目的地”。他们参与创造了这样的文学局面:一个在思想和艺术上高度集中、高度组织化的文学世界。这

个文学世界中的“文学事实”——作家的身份,文学在社会政治格局中的位置,写作的性质和方式,出版流通的状况,读者的阅读心理,批评的性质,题材、主题、风格的特征——都实现了统一的“规范”。

在这篇文章里,我试图从新文学发展的背景上,来说明这种“当代文学”^③规范的状况、性质、变化,以及其历史依据。

当代文学的“传统”

尽管有的人提醒我们要“走出‘五四’的阴影”,但直到现在,“五四”仍被描绘为令人神往的时期。从文学上说,它往往被作为文学异彩纷呈的“多元”局面的例证:对世界(其实主要是西方)近现代各种哲学、文学思潮、流派的广泛介绍,众多的文学社团的成立,各具特色的文学流派的出现,以及一批诗人、作家横溢才华的展示……这种确实存在的现象,有时会引导我们对这个时期的“文学精神”产生误解。其实,“多元”、“共生”的文学生态并非当时的许多作家所乐于接受的理想境界。对于“传统”,对于“封建复古派”的批判斗争不必说,在对待各种文学思潮、观念和文学流派的态度上,许多人并非持一种承认共生的宽容态度。对“五四”文化革命的“统一战线”的构成和“分化”的评述,虽说是后来出现的一种阐释,却明白无误地标示了从一开始就对“共生”状态的怀疑、破坏的趋向。对“五四”的许多作家而言,新文学不是意味着包容多种可能性的开放格局,而是意味着对多种可能性中偏离或悖逆理想形态的部分的挤压、剥夺,最终达到对最具价值的文学形态的确立^④。也就是说,“五四”时期并非文学百花园的实现,而是走向“一体化”的起点:不仅推动了新文学此后频繁、激烈的冲突,而且也确立了破坏、选择的尺度。正是在这一意义上,50—70年代的“当代文学”并不是“五四”新文学的背离和变异,而是它的发展合乎逻辑的结果。

从“五四”开始的文学“一体化”的进程,到了40年代后期,已经达到这样一种局面,如郭沫若所描述的,构成新文学主要矛盾一方的“代表软弱的自由资产阶级的所谓为艺术而艺术的路线”,其文学理

论“已经完全破产”，作品也“已经丧失了群众”，而“代表无产阶级和其他革命人民的为人民而艺术的路线”，则已取得绝对的主导权^⑤。在当时，沈从文、朱光潜、萧乾等“自由资产阶级”作家，已被“斥”为“反动文艺”的代表^⑥而失去他们的发言权。就这样，左翼文学在四五十年代之交的社会政治转折中，成为中国大陆惟一的文学，文学“一体化”目标得以实现。

“是经过了如此长期的苦痛，而又如此欢乐的诞生”^⑦——这指的是新中国的成立，但文学也应包括在内。不过“纯粹”和“完美”既然是带有先验性质的目标，这一自“五四”便开始的新文学的不断区分、排斥、选择的过程，必定不会终止。事实是，“左翼文学”（或“革命文学”）从一开始，便不是个在观念上和实践上一致的统一体。从 20 年代末“革命文学”的争论，到 40 年代对“论主观”的批判，都已是人所共知的事实：“左翼”内部争夺“正统”和纯粹的名分与地位的冲突的激烈程度，并不比与“自由资产阶级”的矛盾稍有逊色。随着中国革命取得胜利、左翼文学成为惟一合法的文学事实这一状态的到来，冲突便更呈紧张。核心问题则是为即将展开的“当代文学”建立怎样的文学规范。围绕这一问题，左翼文学的领导和权威作家在 40 年代和 50 年代前期，主要关注两个方面的工作：一是对 30 年代以来，尤其是 40 年代的左翼文学理论和实践进行总结、检讨，在不同主张、路线之间判定正误和优劣^⑧。二是关于“当代文学”的“传统”的争论，这既是各自主张的文学规范的依据，同时也为规范的合法性、权威性提出说明。在这一方面，他们都无法回避 20 世纪的两个历史时间（或事件），这就是已被“寓言化”了的“五四”，和正在被“寓言化”的延安文艺整风（《讲话》）。在四五十年代之交，文学界对于“五四”和《讲话》所作的评述，都不是单纯的学术研究，而大体上是围绕这一现实问题所作的历史阐释。

左翼文学界的主要人物，无论是周扬、邵荃麟、林默涵，还是胡风、冯雪峰，都无例外地把新文学看做是“五四”新文化运动的产物，把即将展开的“当代文学”看做新文学的延伸和发展。与此同时，他们也大都或积极、或有些不情愿地肯定延安文艺整风和《讲话》在新文

学历史上的重要性。将“五四”文学革命与《讲话》并举和联系在一起的这种态度,体现在当时两套大型文学丛书《新文学选集》(开明书店版)和《中国人民文艺丛书》(新华书店版)^⑨的编辑和出版中。它们以1942年为界,分别向“当代文学”提供了有缺陷的成就(“五四”新文学)和超越缺陷的榜样(根据地和解放区文学)的文学“资源”。

左翼文学界虽然有这样的一致态度,但在具体阐释、评价上,他们之间的分歧便十分明显。对于周扬来说,他在当时已确立了毛泽东文艺思想的权威阐释者和坚决贯彻者的形象。在一篇题为《坚决贯彻毛泽东文艺路线》的讲演中,他认为《讲话》“把新文艺推进到了一个新的历史阶段”,认为比起“中国近代文学史的第一次文学革命”的“五四”来,《讲话》是“第二次更伟大、更深刻的文学革命”,因而“成了新中国文艺运动的战斗的共同纲领”^⑩。从这一立场出发,当周扬等回望“五四”时,他们觉得最为紧要的是确定这“第一次文学革命”的“性质”和“领导权”的问题,而这是为论证“《讲话》及其在文艺上所引起的变革,是‘五四’文学革命在新的历史条件下的继续和发展”^⑪所必需。这里,周扬既强调《讲话》与“五四”新文学运动的联系(“继续”),又强调它们之间的区别(“发展”)。就前者而言,通过指认“五四”文学运动的性质和领导权来达到(无产阶级思想领导,和“一开始就是向着社会主义现实主义发展”)^⑫;就后者而言则通过指出“五四”文学运动的缺失(没能解决文学“与工农群众结合”这一“根本关键”问题),来确定它们之间的“等级”关系(“更伟大、更深刻”),而使《讲话》及其在文学上产生的变革,成为当代文学直接的、更具“真理性”的“传统”。

在这一问题上,胡风、冯雪峰的看法有许多不同。他们虽也申明重视《讲话》在新文学历史上的意义,但并不把它看做是带有根本性质的转折。在他们看来,中国新文学传统,在“五四”时期,经由鲁迅为代表的作家的实践就早已确定了。他们倒是忧虑过分宣扬、推行解放区文艺运动经验所产生的后果。胡风在《意见书》中指出,他1948年进入解放区以后的感觉是,“解放区以前和以外的文艺实际上是完全给否定了,五四文学是小资产阶级,不采用民间形式的小资

产阶级”，“五四传统和鲁迅实际上是被否定了”^⑬。以第一次文代会和以后几年的情况而言，说“完全给否定”恐怕不很符合实际，但“五四”文学与《讲话》影响下的“新的人民文艺”的等级关系，是明白无误的。因而，一批“五四”和 30 年代著名作家在 50 年代初，纷纷检讨过去创作的失误：“贸然以所谓‘正义感’当做自己思想的支柱”“是非常幼稚，非常荒谬”的（曹禺）；“过分强调了悲观怀疑、颓废的倾向”（茅盾）；“只表达了小资产阶级知识青年一些稀薄的、廉价的哀愁”（冯至）；“我几乎不敢看自己在解放前所发表过的作品”（老舍）……

以“保卫五四文学革命传统”作为文学理想和实践的中心问题的胡风、冯雪峰，他们对“五四”的历史阐释，也与周扬等不同。《论民族形式》（1940）中的“以市民为盟主的中国人民大众底五四文学革命运动，正是市民社会突起了以后的、累积了几百年的、世界进步文艺传统底一个新拓的支流”^⑭的提法，冯雪峰在《论民主革命的文艺运动》（1946）中的“五四”新文艺运动“所根据和直接受影响的”，是 19 世纪批判现实主义和反抗的浪漫主义，“‘五四’是这近代资本主义的文学的一个最后的遥远的支流”的论断，在 50 年代都被作为歪曲、篡改“五四”文学革命性质和领导思想受到反复批判^⑮。从逻辑上推断，他们既不强调“五四”的新文学就是在无产阶级思想领导下、向着社会主义现实主义方向前进，又不突出《讲话》是“五四”传统的“最正确”的继承、发扬，并解决了“五四”没能解决的“根本性”问题，那么，这自然可以理解为“正是以‘五四’文艺传统来对抗毛主席讲话的精神的”^⑯。

通常我们会把“当代文学”的“渊源”“追溯到 1919 年‘五四’新文学运动的兴起”，而它的“直接源头”“则是 1942 年的延安文艺座谈会”^⑰。其实，在用“渊源”和“直接源头”把两者加以连结的描述下面，掩盖着左翼文学领袖和权威作家在这一问题上的裂痕和冲突的历史。

文学规范的争执

对当代文学的“传统”所作的不同选择和阐释,是出于现实的需要,而中心问题是文学路线、文学规范的确立。

通过第一、第二次文代会的召开,通过对电影《武训传》、萧也牧的小说等的批判,通过 50 年代文艺界的整风学习,也通过符合这一规范的创作的标举,在 50 年代初的几年中,对当代文学所作的“规范”,已有了清晰的轮廓和细致的细节:不仅明确规定了文学的社会政治功能,而且规定了理想的创作方法;不仅规定了“写什么”(题材、主题),而且规定了“怎么写”(方法、形式、风格)。

但是,在 1957 年以前,这一统一的文学规范也受到有力的,然而也是悲剧性的挑战。其中重要的有两次:一是 1954 年胡风等以《意见书》的方式所作的冲击,二是 1956 年至 1957 年间的“百花时代”秦兆阳等在理论和创作上的质疑。胡风在《意见书》中,曾把林默涵、何其芳对他的批评的主要观点^⑩,概括为放在“读者和作家头上”的“五把‘理论’刀子”,认为当时文艺界的问题是“宗派主义统治,和作为这个统治武器的主观公式主义(庸俗机械论)的理论统治”。这大致勾勒了分歧的要点,可以作为冲突的线索来把握。而争论、冲突的中心问题,则是文学与政治这一困扰着 20 世纪大部分时间的中国文学的基本问题。

文学与政治的密切关系,是近百年中国文学的重要特征,在某些阶段,甚至处于无法剥离的胶着状态。这都已是人们经常说到的。事实是,连那些“文艺自由”、“为艺术而艺术”的主张,也不同程度地折射着政治性的内容。胡风、冯雪峰、秦兆阳等,当然更绝对不是文学独立、艺术自足的艺术至上论者。在坚持文学是一种战斗的“武器”,在抨击那些艺术超然于阶级政治之上的论者上,同样是坚定而毫不含糊的^⑪。但是,对于文学的政治目的、要求的性质,以及如何实现这一目的、要求的途径(方式)上,则与周扬等有着不同的理解。虽然胡风等并不认为文学应该独立于政治,但他们同样也不认为文

学应该等同于政治,或被政治所湮没、取代。他们担心的是文学作为一种特殊的“意识形态”,会失去其质的规定性,最终是失去了文学,也失去了文学作为一种“武器”的社会政治功能。从抗日战争开始,他们对左翼文学在创作上存在的“主观公式主义”、“概念化”、“标语口号倾向”、“将社会科学的概念或政治的概念加以演绎”的“反现实主义”,对于理论批评上的“教条主义”、“庸俗机械论”,便一再提醒、批评^②。这正是根源于这种忧虑。在 50 年代,他们看到创作和理论上的上述倾向有增无减。他们认为,问题的症结在于文艺界的领导者“对待这个领域本身的任何”问题;“一切都简简单单依仗政治”的缘故:“完全否定了‘没有个性就没有共性’这个唯物论的基本原则,完全忽视了文艺底专门特点,完全忽视了文艺实践是一种劳动,这种劳动有它的基本条件和特殊规律。”^③

出于解决左翼文学长期存在的痼疾的动机,胡风、冯雪峰想从理论上协调文学与政治之间的紧张关系,解开文学的政治性和艺术性关系这一几乎无法解开的“结”。他们对于将政治性和艺术性分开谈论、分别规定批评上的政治标准与艺术标准的做法表示异议,而试图将它们加以“整合”,以保护文学应有的“特质”。1946 年,冯雪峰在《题外的话》中就坚持认为,不应从艺术的价值和艺术的体现之外去看作品的政治意义和社会政治价值。在《论民主革命的文艺运动》中,也表达了相似的观点:“政治决定文艺的原则,是现实和人民的实践决定文艺实践的原则;这原则,在文艺的实践上,即实践政治的任务上,又须变为文艺决定政治的原则。”文学上的政治倾向问题,文学作品中的政治性,必须放在文学本身的基点上,作为文学的构成的因素来对待。这一观点,在 1950 年阿垅那篇受到批评的文章《论倾向性》^④中,用了这样一个比喻来表述:“可以把文学比拟为一个蛋,而政治,是像蛋黄那样包含在里面的。”其后,胡风和秦兆阳在质疑“社会主义现实主义”这一口号时^⑤,也都沿着这一相同的思路,即不应在“艺术”之外强加另外的要求和限制:“在科学的意义上说,犹如没有‘无论怎样的’或‘各种不同的’反映论一样,不能有‘无论怎样的’或‘各种不同的’现实主义”。“现实主义”的规律,在他们心目中也

是文学的规律,那是一贯的、恒定的,有了“追求生活的真实和艺术的真实”这一“根本性质的前提”就已足够,这就是冯雪峰所说的,“必须借艺术的方法、的机能、的力量所带来的”,来考量政治价值和艺术价值等问题。

在 50 年代,由于更加强调政治对文学的决定和文学对政治的配合,也由于在这一规范下出现所谓“粉饰生活”的创作倾向,文学的“真实性”这一经常被作为协调文学与政治关系的命题,被更为显要地提出来,并构成 1956—1957 文学思潮的核心理论问题。阿垅的《论倾向性》、冯雪峰的《关于创作和批评》、胡风的《意见书》、秦兆阳的《现实主义——广阔的道路》、周勃的《现实主义在社会主义时代的发展》、陈涌的《为文学艺术的现实主义而斗争的鲁迅》、刘绍棠的《我对当前文艺问题的一些浅见》,都把重视“真实性”作为使文学摆脱困境的有效法宝。针对着“艺术的真实性”“在过去长久的革命文学的历史里”“往往是被忽视的”这一情况,他们都用无可辩驳的语气做出类似于这样的宣告:“真实是艺术的生命,没有真实,便没有艺术的生命,艺术的政治价值和社会价值,都是不能离开艺术的真实而存在的。”^④将“真实性”作为文学中心(或根本问题)来提出的作法,在 60 年代初李何林那里得到再现。这一次他是从批评的角度提出问题。他声称:“不存在思想性和艺术性不相一致的作品”,因为“思想性的高低决定于作品‘反映生活的真实与否’;而‘反映生活真实与否’也就是它的艺术性的高低。”^⑤

在这里,“真实性”被作为统一、“整合”文学的政治性与艺术性的对立关系、消解其矛盾的支点,成为衡量文学的政治倾向性和艺术性的统一标尺。在“真实性”的维护者那里,现实主义文学的这一叙事成规,被看做是对文学的普遍性特质的概括:以真实反映生活作为根本性特征的现实主义传统,“经过长期的文学上的连续的、相互的影响和经验的积累”,“已经成为美学上的具有客观规律性的一种传统”^⑥;也正如胡风所说的,“作为一个范畴,现实主义就是文艺上的唯物主义认识论(方法论)”,“真实性”的要求也就是文学的“客观规律”的要求。就这样,在 50 年代,对文学的真实性的强调被作为试图

将文学从政治的过度干预、控制中摆脱的策略。对这一“策略”的表达,同样也以一种“真理性”表述的方式来进行。

秦兆阳、陈涌等都充分地论述了文学的“真实性”的重要,论述“真实地反映现实的问题”,“应该成为文学艺术创作的第一个和基本”的问题。不过,他们都多少忽略或回避“真实性”的内涵,忽略和回避对如何才能达到“真实地反映现实”进行解说。在实际上他们所理解的“真实”并不完全一致。对秦兆阳等来说,他可能认为这指的是对客观生活的尊重,按照生活的本来样子来“反映”生活。而对胡风等来说,则认为是主客体的拥抱、肉搏,主体对客体突入中感觉、情绪的真实(论“艺术不能不是肉身的东西”)。“真实论”者在后述中留下的空隙,也便是 1957 年下半年之后反右派斗争对他们展开反击时的论题:真实地反映生活并不错,但是,要的是什么样的“真实”?怎样才能达到“真实”?问题的前半,涉及衡量标准,以及有关现象与本质、细节与规律的区分;问题的后半,则又回到“真实论”者竭力想加以“掩埋”的世界观与创作方法的关系这一陈旧的话题上来。

批判者提出的这种驳诘并非没有道理。生活的“真实本质”既然不能自动呈现,创作又是一种“书写”行为,“真实”便是人的陈述和揭示,自然与创作主体的思想、心理、艺术能力等有关。不过,这也并不使“真实论”的批评者站到更有利的位置上。既然是否真实反映生活有赖(决定)于作家的思想立场、世界观的状况,那么,也就不可能确立一种“客观的”、“不依人的主观意志转移”的对“真实”的判断的尺度。因而,作家写作时就必然遇到“很难有信心地自己为已经能够正确地解决”的难题:“我所感觉到的是怎样的?应该是怎样的?实际是怎样的?”^⑦有关某一作品是否真实反映现实的争论,因为无法确证而在当代文学过程中,演变为因人因时而异的无休止的争吵。

启蒙思想者的悲哀

实际上,“真实”、“真实性”在当代文学过程中,从来不是一个纯粹的理论问题。在这上面引发的争论,反映着左翼文学内部不同派

别之间的文学理想、文学规范上积累已久的歧见。对他们来说,“真实性”是有特定含义的概念。在“真实论”的批判者看来,真实地反映生活,就是要充分地表现现实中的“光明面”,肯定、歌颂工农群众及其英雄人物,并对生活、对未来,表现出一种乐观主义的态度。而对于秦兆阳等来说,“真实性”显然是他们反对“粉饰生活”、“无冲突论”的代称。“写真实”,就是要表现生活的复杂性,“大胆干预生活”,不回避现实生活中的阴暗面,揭露一切病态的、落后的现象,这就是发表刘宾雁的特写时,秦兆阳在“编者的话”中所说的:“我们期待这样尖锐提出问题的、批评性和讽刺性的特写已经很久了”,“我们应该像侦察兵一样,勇敢地去探索现实生活里面的问题”^{②8}。这也是黄秋耘在他的一系列短论中所呼唤的:“作为一个有着正直良心和清明理智的艺术家,是不应该在现实生活面前,在人民的疾苦面前心安理得地闭上眼睛保持缄默的。”^{②9}

50年代文学规范的这些主要挑战者的理论主张和实践,所描绘出的是文学上的“启蒙主义者”的精神风貌。他们在文学思想和精神气质上,更多承接19世纪西方,尤其是俄罗斯现实主义文学的“批判生活”的传统。他们耽爱沉郁、忧伤的美学风格。他们几乎无例外地将鲁迅作为自己的精神领袖,奉为思想和行动的楷模。他们当然是从自己的立场上去理解、亲近鲁迅的,从鲁迅身上得到的“启示”是“缺少对人民命运的深切关心,缺少对生活的高度热情,缺少‘己饥己溺,民胞物与’的人道主义精神,缺少‘死守真理,以拒庸愚’的大勇主义精神,就没有崇高的人格,也没有真正的艺术”^{③0}。在对历史和现状的认识上,他们更多看到在前进过程中的沉重历史负累,而这主要表现为存在于民众生活和精神上的“创伤”:一方面是韧性的生命力和战斗力,另一方面则是麻木、愚昧,奴性的卑贱和苟安。因而,一个革命作家,负有如冯雪峰讲过的“实际地媒介革命的新的思想和文化传统于大众”的责任,对大众讲出“真实”的责任。他们在被要求投身大众、转变思想感情和立足点的“苦难的历程”中,怀恋着“个人主义”、“个性主义”的立场,企图尽可能维护他们所珍惜的思想自由和个体的独立性,并在此基础上设计了他们理想的人性建设的前景。