

中国现代
文学馆
青年批评家丛书
第三辑

李振 著

时代的尴尬



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

李振 著

时代的尴尬



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

时代的尴尬 / 李振著. —北京: 北京大学出版社, 2017.7

(中国现代文学馆青年批评家丛书)

ISBN 978-7-301-27759-1

I. ①时… II. ①李… III. ①中国文学—当代文学—文学评论 IV. ①I206.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 277625 号

- | | |
|-------|--|
| 书 名 | 时代的尴尬
SHIDAI DE GANGA |
| 著作责任者 | 李 振 著 |
| 责任编辑 | 黄敏劼 |
| 标准书号 | ISBN 978-7-301-27759-1 |
| 出版发行 | 北京大学出版社 |
| 地 址 | 北京市海淀区成府路 205 号 100871 |
| 网 址 | http://www.pup.cn 新浪微博: @北京大学出版社 @培文图书 |
| 电子信箱 | pkupw@qq.com |
| 电 话 | 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750112 |
| 印刷者 | 三河市国新印装有限公司 |
| 经 销 者 | 新华书店 |
| | 660 毫米 × 960 毫米 16 开本 19.25 印张 238 千字 |
| | 2017 年 7 月第 1 版 2017 年 7 月第 1 次印刷 |
| 定 价 | 46.00 元 |

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题, 请与出版部联系, 电话: 010-62756370

丛书总序

中国现代文学馆是在巴金先生倡议和一大批著名作家的响应下，于1985年正式成立的国家级文学馆，也是目前世界上规模最大的文学博物馆。中国现代文学馆的主要任务是收集、保管、整理、研究中国现当代文学书籍、期刊以及中国现当代作家的著作、手稿、译本、书信、日记、录音、录像、照片、文物等文学档案资料，为文化的薪传和文学史的建构与研究提供服务。建馆二十多年以来，经过一代代文学馆人的共同努力，中国现代文学馆的事业不断发展壮大，现已成为集文学展览馆、文学图书馆、文学档案馆以及文学理论研究、文学交流功能于一身的综合性文学博物馆，并正朝着建成具有国际影响的中国现当代文学资料中心、展览中心、交流中心和研究中心的目标迈进。

为了加快中国现代文学馆学术中心建设的步伐，中国作家协会党组决定从2011年起在中国现代文学馆设立客座研究员制度，并希望把客座研究员制度与对青年批评家的培养结合起来。因为，青年批评家的成长问题不仅是批评界内部的问题，而且是一个对于整个青年作家队伍乃至整个文学的未来都具有方向性的问题。青年评论家成长滞后，特别是代际层面上70后、80后批评家成长的滞后，曾经引起了文学界乃至全社会的普遍担忧甚至焦虑。因此，客座研究员的招聘主要面向70后、80后批评家，我们希望通过中国现代文学馆这个学术平台为青年评论家的成长创造条件。经过自主申报、专家推荐和中国现代文学

馆学术委员会的严格评审，中国现代文学馆已经招聘了三期共 30 名青年评论家作为客座研究员。第四批客座研究员的招聘工作也已经完成。

四年多来的实践表明，客座研究员制度行之有效，令人满意。正如中国作协党组书记李冰同志在中国现代文学馆第二批客座研究员聘任仪式上的讲话中所指出的那样，青年评论家在学术上、思想上的成长和进步非常迅速。借助客座研究员这个平台，通过参加高水平的学术例会和学术会议，他们以鲜明的学术风格和学术姿态快速进入中国当代文学批评现场，关注最新的文学现象、重视同代际作家的创作，对于网络文学、类型小说、青春文学等最有活力的文学创作进行即时研究，有力地介入和参与着中国当代文学的创作实践，在对青年作家的研究及引领方面发挥了不可替代的作用。作为 70 后、80 后批评家的代表，他们的“集体亮相”，改变了中国当代文学批评的格局和结构，带动了一批同代际优秀青年批评家的成长，标志着 70 后、80 后青年批评家群体的崛起。鉴于客座研究员工作的美好成效和巨大社会反响，李冰书记在第一批客座研究员到期离馆时曾专门作出了“这是一件功德无量的事情，要进一步扩大规模”的批示。

为了充分展示客座研究员这一青年批评家群体的成就与风采，中国作家协会和中国现代文学馆决定推出“中国现代文学馆青年评论家丛书”，为每一位客座研究员推出一本代表其风格与水平的评论集，我们希望这套书既能成为中国当代文学批评的重要收获，又能够成为青年批评家们个人成长道路的见证。丛书第一辑 8 本、第二辑 12 本分别在 2013 年 6 月、2014 年 7 月由北京大学出版社推出后引起了巨大反响，现在第三辑 11 本也即将付梓出版，我们对之同样充满期待。

是为序。

吴义勤

2016 年夏于文学馆

自序：伟大的传统与时代的尴尬

屠格涅夫临终前曾给托尔斯泰写过一封信，他说：“我想向你提出最后的、真诚的请求。我的朋友，回到文学活动上来吧！”弥留之际，屠格涅夫的请求诚恳而动人，却也让我们不能回避二人在“文学活动”上的分歧。在屠格涅夫看来，托尔斯泰浪费了“上天所赐”的文学天赋，而晚年托尔斯泰却将自己的文学天分视为堕落与背叛的痛苦，将严厉的目光置于文学如何在哲学和宗教层面触及人的灵魂与历史。但是，一百多年过后，这种分歧是否还在让我们为难？

我们固然可以把阅读的缘由看成一种孤独的习惯，但在很多时候，它也会变成一种强有力的参照，映射着我们自身，也映射着这个时代的文学。屠格涅夫也好，托尔斯泰也好，甚至他们的分歧本身就化为一种伟大的传统，成为我们阅读和评判的尺度。但问题是，20 世纪及其之后的文学，让事情变得更加复杂也更加敏感。

发生于 20 世纪的那些大事件，改变的不仅仅是政治的或国家的格局，同时也是对文化以及文学传统的巨大冲击。总体上来看，20 世纪是现实主义被挑战并走向溃败的世纪，但在一些国家，现实主义反而显示出一种更坚韧、更强硬的姿态。屠格涅夫与托尔斯泰的分歧其实是建立在现实主义前提之上的，但 20 世纪让这种分歧在一个前提消解的基础上，进一步加剧、扩大，变得越来越绝对。我们看到了列宁“党的出版物”的要求，也看到了高尔基“不合时宜的思想”；当《豪

斯特·威塞尔之歌》在德国盛行，人们也记住了西格尔和他的《奥兰登堡》；伴随着政治的剧痛，帕斯捷尔纳克产出《日瓦戈医生》之后是索尔仁尼琴对“我的文学命运不是我个人的文学命运，而是千百万人的命运”的确信；即便是在英国，奥威尔写作时也不会对自己说“我得弄件艺术品出来”。

屠格涅夫和托尔斯泰所纠结的“文学活动”在并不太长的时间里发生了剧烈的变异，正如我们无法想象托尔斯泰活在20世纪会怎么样，我们同样也无法将他们的问题严丝合缝地镶嵌在这个时代。于是，相对于充满艺术魄力的表述和关乎宗教与哲学的追问，相对于那些伟大的传统，20世纪文学向我们充分地展示了一种新的时代性和属于一个时代的尴尬。

从梁启超讲欲新民、欲新道德、欲新政治、欲新宗教等等若干都要自新小说始，中国文学也变得沉重异常，一百多年的文学创作和文学研究都没跳出这个路子。问题是小说或者文学何德何能就能担起这么大责任？但要说文学可以把这些东西全部撇开，又是天方夜谭。《学衡》创刊号上梅光迪就有《评提倡新文化者》——“彼等非思想家乃诡辩家也、彼等非创造家乃模仿家也、彼等非学问家乃功名之士也、彼等非教育家乃政客也”——这样的质疑固然尖刻，却无不切中要害，新文学的努力正因与之的伴生的激进和功利才得以实现，而这本身又让它陷入尴尬之境，无法真正回应梅光迪们的质问。

当然，事情也会变本加厉，从1920年代末，中国的文学之路愈发艰难。在这里，应该被珍视的文学传统是被完全清除出去的。它开始不断地强调工具论、强调阶级性，当然也就不能与那些伟大的灵魂并置相谈。但时，如果我们充分意识到某种文学样式在一个时代当中的尴尬处境，意识它可能仅仅是一个时代尴尬的存在，似乎也就有了心平气和深入进去的可能。

从这个角度来讲，任何一种文学样式、文学面貌都有讨论的价值，

像“文革文学”、延安文学，甚至之前的苏区文艺、红军文艺等等。就延安文艺来说，很多人，甚至不少学者，一提起就显示出种种偏见，认为这些政治宣传式的文艺不值一提。但这种态度其实并没有真正进入延安文艺，或者说把文艺狭隘化了。而且，除了文学性之外，文学能够给我们提供太多的东西。我始终认为，一个时代、一个国家乃至一个政党，如何对待文艺便会如何对待市场、对待法律、对待民众等等，它们之间是相通的，如果我们仅仅因为文学性的问题而把某一时期的文艺作简单化的理解，这会非常可惜。从红军文艺到延安文艺，可以说全面地展示了所谓当代文学范式的生发过程，那时候的经验可以成为今天的经验，那时候隐藏的问题，今天可能全面地暴发出来，虽然相隔近百年，但依然可以顺利对接，甚至不断重复，在这种情况下，对教训的清理就变得必要而且紧迫。当然延安时期的文学性也是很有意思的一个话题。我们去阅读那时候的小说、戏本，常常会感到惊讶。它可能很有文学性。那种质朴，那种传统的讲述方式，那些来自于文化不高的文人甚至是军人、农民的创作，带着一种粗粝而单纯的俏皮，不但它本身值得品味，而且对于我们当下文学创作中的文艺腔，也能够形成一种有效的参考。

对任何文学命题、任何文学样式的讨论如果不指向当下，终究要打些折扣。我们之所以要分清并反复强调什么是伟大的传统，什么是时代的尴尬，归根结底还是要它在当下的文学创作、文学批评中产生作用，无论其提供的是崇高的、内在的尺度还是可悲的、惨痛的教训。

目 录

丛书总序 吴义勤 3

自序：伟大的传统与时代的尴尬 5

第一辑

苏区文艺的组织化过程 3

割裂之痛：1940年代延安的保育困境 27

骚动与规训：“半公家人”的家庭内外
——以《夜》和《乡长夫妇》为例 38

“当局者”的现场反思
——1940年代初延安文学中的“革命婚恋” 52

从苦难书写到被动翻身
——1942年后延安文学的性别话语 66

母性的让渡与异化
——1942年后延安文学现象之一 80

第二辑

“文”“史”断裂的起点
——《小二黑结婚》的叙事策略 95

《创业史》：细节中的逻辑与常识问题 106

《金光大道》的阶级斗争叙事 119

《金光大道》的路线斗争问题 130

1977—1983：文学空间再认识 141

第三辑

“中国故事”：到底应该怎么讲？ 159

“70后”的“文革”想象与叙述

——以《花街往事》和《认罪书》为例 173

参照以及距离的长度

——重读《安娜·卡列尼娜》兼论当下小说 186

艰难的“时代性”：青年作家的突围与沦陷 198

当身体不再成为“武器”

——“80后”部分女作家身体书写初探 208

第四辑

《古典之殇》：守护乡土中国的斯文 219

小说世界中的野心家

——阿乙论 229

离开，或者死

——再论阿乙 242

“像守财奴一样守住自己的往事”

——路内论 255

张楚论 268

雄心勃勃怎奈江郎才尽

——漫谈马原《荒唐》 283

《琴腔》：藏不住的记忆或年代 290

走不出的西山

——读王可心 293

第一辑

一般来说，中国大陆的所谓“当代文学”，是延安文学范式扩张与普及的结果，一系列重大问题都源自延安文艺。但是，延安文艺从何而来？它绝不仅仅是以“左联”为中心的左翼文艺之延续。如果离开苏区文艺，延安文艺就成了无源之河，变成了突然呈现的突兀事件。事实上，延安文艺范式的形成离不开苏区文艺的经验和蓝本，无论是为无产阶级政治服务、为工农兵服务，还是组织化、革命化、大众化的要求，都并非延安文艺的创造，而是在苏区文艺运动中早已贯彻实行的方针。

——《苏区文艺的组织化过程》

苏区文艺的组织化过程

苏区文艺曾是中国现代文学史的重要构成部分。上世纪 50 年代，中国现代文学学科建构的初期，从丁易的《中国现代文学史略》到刘绶松的《中国新文学史初稿》，都给予苏区文艺以重要地位。70 年代末和 80 年代初，唐弢的《中国现代文学史》和全国各地、各院校编写的中国现代文学史教材，仍然将之作为重要内容讲述。这种情况的出现当然有其非文学的原因，50 年代的中国现代文学史建构本来就不是纯粹的学术行为，文学史必须要以阶级斗争的观点为指导，首先分清敌、我、友和左、中、右，历史的叙述则须以左翼为主线，在新文学中找出可以证明并代表“无产阶级领导的、人民大众的、反帝反封建”之文学性质的力量，形成历史的发展线索。这样一来，无论五四文学中的“无产阶级领导”“社会主义因素”还是 30 年代的“左联”和苏区文艺，往往在某种程度上被放大。因此，到了“拨乱反正”和“重写文学史”的 80 年代，苏区文艺逐渐淡出中国现代文学史，《中国现代文学三十年》之后，几乎少有哪本文学史还为其专设章节叙述，大多数的本子对它只字不提。这种变化固然有其历史的合理性，毕竟苏区文艺的确没有创造出足够优秀的文学作品。然而，对苏区文艺的淡化处理，却也给文学史带来了新的遗憾，造成了文学演变链条的断裂和残缺。文学史不只是优秀作家、作品的罗列，还承载着解释历史，总结经验教训的职责。因此，史家的任务并不只是选出不同历史阶段中的优秀作

品，而是要理清文学发展和流变的过程：彰显优秀作家作品的成功经验固然重要，而呈现发展中的曲折翻覆，对其变化、兴衰做出解释，也是不可缺少的。从这个意义上说，对苏区文艺的舍弃和漠视与对它的尊崇和放大同样有害，这种处理方式非但不能使文学史的叙述变得清晰，更是令一些问题的来龙去脉模糊不清。

一般来说，中国大陆的所谓“当代文学”，是延安文学范式扩张与普及的结果，一系列重大问题都源自延安文艺。所以，学界对延安文艺尤其是最终造就延安文艺规范和模式的延安文艺座谈会，表现出足够的重视，成果可谓层出不穷。但是，延安文艺从何而来？它绝不仅仅是以“左联”为中心的左翼文艺之延续。如果离开苏区文艺，延安文艺就成了无源之河，变成了突然呈现的突兀事件。事实上，延安文艺范式的形成离不开苏区文艺的经验和蓝本，无论是为无产阶级政治服务、为工农兵服务，还是组织化、革命化、大众化的要求，都并非延安文艺的创造，而是在苏区文艺运动中早已贯彻实行的方针。在此所要清理的，只是苏区文艺的组织化过程。

一、从“娱乐科”到“宣传股”

讨论苏区文艺，应该从红军文艺说起。

在最初阶段，红军文艺有着很强的自发性和娱乐性。当时的红军处于艰难状态，集中力量开辟根据地，反击一次又一次的“围剿”，因而几乎无暇顾及文艺工作的开展。据老红军邹耕生的回忆，文艺工作确实没有进入这支初创军队的议事日程，也就没有专门的机构对部队文艺工作进行组织和领导，更没有连队俱乐部、剧团之类的组织。^①

^① 邹耕生：《红军文艺的初萌》，《中国人民解放军文艺史料选编·红军时期（上）》，北京：解放军出版社，1986年。

但是，部队的娱乐活动是普遍的，又与文艺密切相关。某个士兵在行军队伍中的哼唱，可能迅速变成一大群人的齐唱；某个士兵在闲暇时摆弄乐器，也许聚起众人聆听、应和。而且，这支部队的构成值得注意：它绝大多数成员来自于穷苦农民、破产手工业者，文化素质普遍不高，有着相近的生活习惯和审美趣味。无论是在战斗间隙的休整和放松里，还是在胜利的喜悦中，无论是行军路上，还是营房驻地，人们总是要寻求种种娱乐形式。正因为这样，群众性的文艺娱乐活动无需组织便会自发产生，成为艰苦战斗生活中不可或缺的一种调剂。在一些回忆文章中可以看到：“我们的战士来自各地，当时江西、福建、湖南的兵多，也有一些解放过来的北方省籍的战士，他们不少人会唱家乡小调、会唱戏、会耍武术，平时班里的同志互相都知道，所以要开晚会很快就凑出节目”。^①特别是战斗胜利，“召开祝捷大会的时候，都有文艺节目的演出”，“那些善于唱家乡小调、地方戏曲以及性格活泼、诙谐的战士，都要走到会场前面作一番表演，以烘托胜利的欢乐”。^②由此可见，小调、戏曲、歌唱、表演，是红军娱乐活动中的主要文艺形式。

1928年5月4日，为庆祝井冈山会师，红军队伍与附近一两万群众聚集于宁冈龙市镇河边一个草坪上，用竹竿、门板、木板、禾桶搭起舞台，举行了规模盛大的联欢大会，会后的文艺演出必不可少。后来有亲历者回忆了当时的情形：

接着开始演文娱节目，来自两军的干部战士，穿着各式各样的衣服，有的打土豪得来的长衫改成短衫穿，演出了许多短小有趣的节目。我们这些从湘南宜章僻远山区来的起义农军，怀着无比喜悦的心情，登上了主席台，大胆地表演了一

① 梁必业：《红军时期的文艺活动》，《中央苏区革命文化史料汇编》，南昌：江西人民出版社，1994年，第459页。

② 邹耕生：《红军文艺的初萌》，《中国人民解放军文艺史料选编·红军时期（上）》，第36页。

些节目，有宜章县委书记胡世俭的二胡独奏以及他和我哥哥彭琦表演的双簧，还有我的单人跳舞和唱歌。^①

一九二八年，井冈山会师的时候，开了振奋人心的庆祝大会，许多同志自告奋勇上台唱民歌、山歌。佟罗同志是当时为数不多的女同志当中的一位，她也表演了京剧清唱，她的声音至今还留在一些老同志的心中。当游艺节目开始，她在大家的欢迎下走到会场的前面，刚唱了开头一句，就有人拿着二胡来为她伴奏。^②

从这些回忆文章不难看出，红军历史上“第一个文艺晚会”依然处于自发的状态。虽然这是一次被组织起来的大型文艺活动，但是谁来演，演什么，并没有预先的设计和有目的的规划。整个晚会的推进，主要是依靠“自告奋勇”，内容上也是民谣、山歌、武术、器乐、戏曲等由来自四面八方的士兵们带来的各地民间文艺，虽然规模较大，却在开展手法和艺术形态上与行军、扎营空当里的娱乐消遣并无二致。

红军文艺形态及文艺政策真正意义上的转变，开始于1928年5月4日那场晚会之后。一个重要的转折点就是红军政治部决定在士兵委员会中增设娱乐科。红军在军、团、营、连设立的士兵委员会，是发扬军队民主的产物，主要工作是参与军队日常管理、维持纪律、监督伙食、进行士兵教育等。而新设娱乐科的工作则是：“于纪念日，或每月举行工农兵联欢会，或红军纪念会，有演说，有新剧，有京剧团，有双

① 彭儒：《从湖南到井冈山》，井冈山革命根据地党史资料征集编研协作小组、井冈山革命博物馆编：《井冈山革命根据地（下）》，北京：中共党史资料出版社，1987年，第354页。

② 邹耕生：《红军文艺的初萌》，《中国人民解放军文艺史料选编·红军时期（上）》，第36页。

簧，有女同志跳舞，有魔术，这些多能引起士兵的快乐。”^①由此开始，红军部队中的文艺工作有了领导者和组织者。不过，有一点是值得注意的：它仍然是“娱乐科”，文艺活动的主要目的，是为队伍提供娱乐。在此后的一段时间里，红军的文艺活动多与娱乐科有关，文艺晚会日见频繁，出征、庆捷、会师、节日，都要组织文艺晚会。

在文艺晚会集中出现的同时，节目的内容悄然发生着改变。

首先，革命意志和革命信条在节目中突显出来。例如，1928年5月上演的化装宣传剧《打土豪》，以简短的剧情和直白的对话展开，凸显阶级矛盾和土地革命的现实。该剧选景于江西宁冈县一个土豪家里。土豪手持水烟袋，大声呵斥佃户，逼佃户交租。三个农民的独白承接式地显现他们的不满和生活的窘迫：“一年辛辛苦苦，打下的稻谷交财主”；“稻谷都交给了财主，偌一家老小就饿肚”；“财主真享福，不下田劳动，坐在家里收租谷”。土豪因送来的稻谷没有晒干，强迫佃农晒干再来，将阶级矛盾推向高潮。就在这时，几个红军战士上场，将土豪抓捕，带领台上台下高呼“打倒土豪劣绅”“土地回老家”的口号。^②这样的节目显然具有写实性，是现实生活中的“打土豪”“分田地”的写照，剧情所传达的，也是比较朴素的阶级观念。

再如红五军编演的化装宣传剧《三兄弟》。剧中大哥刘工在工厂做工，二哥刘农在家务农，三弟刘兵在国民党军队当兵。后来大哥、二哥参加了工农武装，又教育三弟起义投奔红军，最后建立了“工农兵”的牢固同盟。^③非常明显的是，该剧剧情以及“刘工”“刘农”“刘兵”的人物设置，已经更多地承载了政治观念。

① 《陈毅关于朱毛军的历史及其状况的报告》，《陈毅军事文选》，北京：解放军出版社，1996年，第12、13页。

② 参见汪木兰、邓家琪编：《中央苏区戏剧集》，南昌：百花洲文艺出版社，1992年，第352、353页。

③ 刘云主编：《中央苏区文化艺术史》，南昌：百花洲文艺出版社，1998年，第55、56页。