



iCourse · 国家级精品资源共享课程教材

现代中国文学

1949—2013

总主编 乔以钢

本卷主编 李新宇 耿传明

高等教育出版社



iCourse · 国家级精品资源共享课程教材

现代中国文学

1949—2013

Xiandai Zhongguo Wenxue 1949—2013

总主编 乔以钢

本卷主编 李新宇 耿传明

高等教育出版社·北京

内容提要

本书是国家精品资源共享课配套教材,由1898—1949、1949—2013两卷组成,适用于普通高等学校中文本科教学。系统梳理中国现代社会演进过程中的母语创作,评介主要文学思潮、文学流派、文学史现象及代表性作家和作品,呈现百余年间文学活动的历史脉络。适当吸收学术前沿成果,多维度展开文学史叙事,兼顾基础知识的传授与重点问题的探讨。围绕各章内容分别设置二维码,可链接教育部国家精品资源共享课“现代中国文学/罗振亚”课程相关内容,以供学生进一步参阅相关资料。另有《现代中国文学作品选评1898—2013》(全二册)供配套使用。

图书在版编目(CIP)数据

现代中国文学:1949~2013 / 乔以钢主编;李新宇,耿传明分册主编. --北京:高等教育出版社,2016.2
ISBN 978-7-04-044470-4

I. ①现… II. ①乔… ②李… ③耿… III. ①中国文学-文学史-1949~2013-高等学校-教材 IV. ①I209.6

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第307045号

策划编辑 梅咏 责任编辑 梅咏 封面设计 王鹏 版式设计 范晓红
责任校对 吕红颖 责任印制 朱学忠

出版发行	高等教育出版社	网 址	http://www.hep.edu.cn
社 址	北京市西城区德外大街4号		http://www.hep.com.cn
邮政编码	100120	网上订购	http://www.hepmall.com.cn
印 刷	高教社(天津)印务有限公司		http://www.hepmall.com
开 本	787 mm × 960 mm 1/16		http://www.hepmall.cn
印 张	26		
字 数	480千字	版 次	2016年2月第1版
购书热线	010-58581118	印 次	2016年2月第1次印刷
咨询电话	400-810-0598	定 价	52.00元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换
版权所有 侵权必究
物 料 号 44470-00

目录

绪论	(1)
第一章 文学转型与范式重构	(12)
第一节 新规范的确立	(12)
第二节 创作队伍的新旧交替	(17)
第三节 新面貌的初步形成	(20)
第四节 “双百”方针与突围的潮流	(24)
第五节 “文艺大跃进”与“两结合”创作方法	(28)
第六节 走向“文革文学”	(33)
第二章 颂歌与战歌	(36)
第一节 “十七年”诗歌概述	(36)
第二节 贺敬之：宏大抒情模式的建构	(39)
第三节 郭小川：战士与诗人之间	(42)
第四节 闻捷等人的诗意探寻	(46)
第五节 艾青：失败与成功的启示	(53)
第六节 流沙河等人的探索与突破	(55)
第三章 小说（上）：几种不同形态	(59)
第一节 题材与风格的时代选择	(59)
第二节 赵树理及其追随者的方向	(64)
第三节 孙犁等人的艺术追求	(70)
第四节 农村现实题材与李准等人的创作	(75)
第五节 革命历史题材与峻青、王愿坚的小说	(80)
第六节 主流之外的另类	(84)

第四章 小说（下）：几部长篇代表作	(90)
第一节 《红旗谱》与革命史诗	(90)
第二节 《创业史》与农业合作化叙事	(94)
第三节 《青春之歌》与知识分子道路	(100)
第四节 《艳阳天》与阶级斗争想象	(104)
第五节 《李自成》与历史小说的新模式	(108)
第五章 曲折行进的散文写作	(113)
第一节 “十七年”散文概况	(113)
第二节 巴金、冰心等老一代作家的散文	(120)
第三节 “散文三大家”：杨朔、秦牧、刘白羽	(122)
第四节 “三家村”杂文及其他	(125)
第五节 魏巍、徐迟等人的报告文学	(128)
第六章 风云变幻的戏剧舞台	(131)
第一节 “十七年”戏剧创作概况	(131)
第二节 老舍、田汉、郭沫若等人的历史剧	(134)
第三节 干预生活的“第四种剧本”	(141)
第四节 《霓虹灯下的哨兵》等“社会主义教育剧”	(143)
第五节 戏曲改编及其成果	(146)
第六节 “京剧现代戏”	(150)
第七章 “文革”时期的文学	(154)
第一节 文学园地的浩劫	(154)
第二节 红卫兵诗歌	(158)
第三节 “革命样板戏”	(161)
第四节 浩然等人的小说	(165)
第五节 “文革”后期的诗与电影	(167)
第八章 地底的文学潜流	(171)
第一节 关于“地下”文学	(171)
第二节 下乡知青与地下诗歌群落	(173)
第三节 手抄本小说	(177)

第九章 改革开放与文学的复兴	(181)
第一节 尾声与序幕	(181)
第二节 作家队伍的重建与现实主义的复苏	(184)
第三节 回归“人的文学”	(188)
第四节 “85新潮”与多元格局的形成	(191)
第十章 复活的诗歌	(197)
第一节 “归来的诗人”与现实主义诗潮	(197)
第二节 北岛、舒婷等人的“朦胧诗”	(202)
第三节 “新生代”诗歌群体	(209)
第四节 女性诗歌的艺术建构	(215)
第十一章 小说(上):现实主义大潮	(221)
第一节 刘心武等人的“伤痕小说”	(221)
第二节 高晓声、张贤亮等人的历史反思	(224)
第三节 蒋子龙、柯云路等人的改革小说	(231)
第四节 张洁、谌容的社会问题小说	(239)
第十二章 小说(下):新潮小说及其流变	(243)
第一节 王蒙、宗璞等人的尝试	(243)
第二节 韩少功、阿城等人的寻根小说	(245)
第三节 刘索拉等人的“现代派”小说	(250)
第四节 莫言、残雪等人的小说	(253)
第五节 马原、余华等人的小说	(257)
第十三章 散文的复苏与收获	(261)
第一节 机遇与挑战	(261)
第二节 巴金的《随想录》	(263)
第三节 孙犁、丁玲等人的散文	(268)
第四节 贾平凹等散文新秀	(273)
第五节 徐迟等人的报告文学	(279)
第十四章 戏剧创作的多元景观	(285)
第一节 戏剧复兴和发展概观	(285)

第二节	崔德志等人的社会问题剧	(289)
第三节	沙叶新等人的探索	(291)
第四节	现代派戏剧的探索	(293)
第五节	锦云的《狗儿爷涅槃》	(297)
第十五章	世纪之交的演变与分化	(300)
第一节	创作队伍的更新	(300)
第二节	市场经济下的文学流向	(304)
第三节	理论批评的新导向	(309)
第十六章	世纪之交的小说	(315)
第一节	“新历史小说”	(316)
第二节	私人叙事与身体写作	(321)
第三节	市场背景下的新市民小说	(324)
第四节	“底层文学”	(326)
第五节	独行于边缘的几个作家	(329)
第十七章	世纪之交的散文	(334)
第一节	世纪之交的“散文热”	(334)
第二节	学者散文与文化散文	(336)
第三节	张承志、史铁生等人的散文	(339)
第四节	邵燕祥、牧惠等人的杂文	(346)
第五节	世纪之交的思想随笔	(351)
第十八章	世纪之交的诗歌	(356)
第一节	90年代以来的诗歌概况	(356)
第二节	诗歌的知性美与知识分子精神	(361)
第三节	平民化倾向和日常生活的审美空间	(366)
第四节	新世纪网络诗歌的兴起	(371)
第十九章	台湾文学概况	(373)
第一节	发展概述	(373)
第二节	白先勇、陈映真等人的小说	(376)
第三节	余光中等人的诗	(380)
第四节	散文：从梁实秋到龙应台	(384)

第二十章 香港文学概况	(389)
第一节 发展概述	(389)
第二节 刘以鬯、李碧华等人的小说	(391)
第三节 舒巷城、也斯等人的诗	(396)
第四节 散文创作	(399)
后记	(402)

绪论

本书所讲述的，是 1949 年以来的中国文学，也就是长期以来一般所说的“中国当代文学”。之所以不再使用“中国当代文学”这个概念，主要原因有二：一是作为 20 世纪 50 年代特定背景下临时采用的一个概念，它并不适用于文学史对一个历史阶段的命名。原因众所周知，所谓当代，即当下的时代，是正处其中而尚未过去的时代，但时光流逝，当代的具体时间所指无时不在更替之中，一些内容很快就会成为过去，与当代渐行渐远。从这个意义上说，“当代文学”这个概念在开始使用时是适用的，因为它所指称的对象那时刚刚发生，的确是当下的文学，但在 60 多年之后的今天，仍把半个多世纪之前的文学称作“当代文学”，就多少有些勉强。作为一门课程或一个研究方向，如果说这个概念现在还勉强可用的话，再过几十年，把 100 年前的文学称作“当代文学”，就更说不通了。所以，这个命名迟早要改变。二是根据过去对于中国当代文学性质的规定，它已经不能容纳今天我们所必须面对的全部内容。在 20 世纪 50 年代，1949 年之后的文学被定名为中国当代文学，是从它所显示的不同于现代文学的新的性质着眼的，也是与当时意识形态建构的要求相一致的，所以，所谓当代文学，也被称作“新中国文学”或“社会主义文学”，其具体特点就是文学为无产阶级政治服务、为工农兵服务，坚持民族化和大众化的方向。这种性质持续了大约 30 年，但在进入改革开放的新时期之后，文学自身和外部环境发生了很大改变，如果固守中国当代文学的性质和特点认定，改革开放 30 多年来的“新时期文学”大多会无处容身。而且，按照过去对中国当代文学性质的认定，它既然是“新中国”的文学或“社会主义”的文学，当然不包括我国台湾文学和港澳文学在内。而在今天，虽然台湾文学和港澳文学并未改变它自身的性质，我们却已经没有理由继续把它们排除在中国文学之外。根据“一国两制”的思路，既然人民不能因为处于不同制度之下而妨碍国族认同，香港地区和澳门地区可以在不改变社会性质的前提下回归，文学史也没有理由拒绝接受那里产生的文学艺术。也就是说，无论其意识形态是三民主义还是自由主义，都不妨碍它是这个时期的中国文学。时代所发生的这一系列变化，要求文学史必须作出相应的调整。

早在 20 世纪 80 年代,学界就提出了“20 世纪中国文学”的概念,试图把所谓的“现代文学”“当代文学”和部分“近代文学”纳入同一框架论述。这种新思路一度被广泛接受,出现了一系列冠以“20 世纪”的著作和课程设置,并且出现了以此为框架的文学史著作。这是重写文学史的一个良好开端,结束了以政治标准切割文学史的做法,开始了文学史的整体化历程。但是,这个命名的适用性也存在问题:它以自然的“世纪百年”为基本单位为文学史分期和命名,是对历史的人为切割,而不是依据文学自身发展变化所形成的不同形态。在 20 世纪开始之际,文学并没有显示出与 19 世纪末截然不同的面貌;在 20 世纪结束之际,文学也未发生重大变化。那么,所谓“20 世纪文学”,作为独立的研究对象固无可,却不适宜于作为文学史的阶段性命名。原因众所周知:以“19 世纪中国文学”“20 世纪中国文学”“21 世纪中国文学”作为框架编撰文学史当然没什么不可以,却已失掉了历史分期的意义。而作为试图包括并替代“现代”“当代”的一个概念,随着 21 世纪的到来,它显然不再适用。

在这种情况下,与其对文学史重新命名,或者重新解释“当代文学”这个并不科学的概念,赋予它新的性质,不如着眼于长久,使已有 60 多年历史的“中国当代文学”尽早归位,进入中国现代文学史。正是由于这样的考虑,我们把过去所谓的中国当代文学史直接续入中国现代文学史,成为继“五四”时期、20 世纪 30 年代(下如无注明,“xx 年代”均指 20 世纪 xx 年代)、抗战时期等历史阶段之后的一个新阶段。

至于“中国现代文学”的命名,虽然也要面临现代性的认定,但国内外学界已有共识,根据世界的普遍情况,除极少数国家之外,现代化都是一个漫长的过程,没有几个国家的现代史是从现代性完成之日算起的,而多是从现代化开始或从现代文明在政治、经济等某个方面的重要标志出现算起。那么,就中国而言,无论从经济和技术层面的现代化(洋务运动)开始,还是从政治制度层面的现代化(百日维新或辛亥革命)开始,或是从文化层面的现代化(“五四”新文化运动)开始,都是可以成立的。尽管中国的现代化步履艰难,但毫无疑问,无论哪一个地区,也无论经历怎样的挫折,都处于现代化的过程之中。而且,20 世纪初的一系列文学变化,尤其是“五四”新文学运动,已经开启了文学的现代化之路,以创作实绩作出了宣告。因此,把这个时期的文学作为中国“现代文学”的一个阶段,应是顺理成章的事。*



* 请访问爱课程网 (<http://www.icourses.cn>) → 资源共享课 → 现代中国文学/罗振亚 → 第十八课下编绪论 → 教学录像(一)。

二

在中国现代文学史上，这无疑是一个特殊的阶段，也是一个发展道路异常曲折的阶段。但历史上发生的一切都不是孤立的，而是相互存在着复杂的内在关联。所以一切并不突然，而是此前文学演变和分化的一个结果。

许多问题都需要从“五四”说起。对于“五四”文学，人们大多赞同“人的文学”这一基本认定。但是，在“五四”时期，文学面对的问题是复杂的：（1）作为个人，正如鲁迅所说：“中国人向来就没有争到过‘人’的价格，至多不过是奴隶。”^①（2）作为国家，中国积贫积弱，不但不能并列于世界之林，而且大有国将不国之势。（3）国内贫富悬殊，劳苦大众极度贫困，社会存在严重不公。不同的问题滋生着不同的意识：人的意识，民族意识，阶级意识。这三种意识产生着三种不同的文学追求：启蒙，救亡，革命。在“五四”文坛上，新文学的主将们以人为目标，以人为最高价值尺度，从个人权利出发参与民族救亡运动，从人道主义出发为劳苦大众鸣不平，使三个主题得到了暂时的统一。但在事实上，启蒙、救亡、革命之间是存在矛盾的：启蒙的出发点是个人，强调的是个人的自主、个性的解放，最终目的是人的解放和权利保障；救亡的出发点是国家，强调国家和民族的利益高于一切，目的是民族的独立和国家的富强；新兴的革命是从阶级立场出发的，其目标是无产阶级或劳苦大众的翻身解放。这些不同的追求最终必然要发生矛盾。在政治上，它表现为自由主义、民族主义和社会主义的冲突，而渗透于文学，也演化为不同派别之间的矛盾。中国现代文学最初的大分裂发生于20世纪20年代末，“革命文学”运动的发生是一个重要转折。根据革命文学倡导者所宣称，它的革命对象就是“五四”新文学。创造社和太阳社的人们在当时几乎全盘扫荡“五四”新文学，除自己的领袖人物之外，“五四”作家大多受到了无情批判。由于国民革命和北伐战争的政治遗产，在进入30年代之际，“五四”新文学的中心主题逐步淡化和边缘化，随之而起的是民族文艺和普罗文艺，它们虽然并未完成对“五四”新文学价值取向的取代，却带来了文坛三足鼎立的基本格局，大面积地确立了“五四”一代人所不具有的基于民族或阶级立场的集体主义。抗战开始，全国作家聚集到抗日救亡的民族主义旗帜之下，一些左翼作家的立场转换尤其引人瞩目，对“与抗战无关论”的批判就是突出的例子。但在事实上，统一战线的形成并没有改变各自的立场，文坛的基本矛盾依然存在。在特定的背景下，民族化和大众化成为共同的要求，追求文学的通俗易懂，能为大众喜闻乐见，以利于文学服务于大众动员。但是，同样是着眼于群众，同样是强调民族化和大众化，站在民族国家的立场

^① 鲁迅：《灯下漫笔》，《鲁迅全集》第1卷，人民文学出版社2005年版，第224页。

还是站在阶级的立场，很难求得一致。正是在这一背景下，出现了重庆主流文学与延安文学的不同模式。

就像重庆主流文学延续着 30 年代的民族主义文艺传统一样，延安文学与 30 年代的左翼文学密切相关。不过，40 年代的延安文艺与 30 年代的左翼文艺并不完全相同。除了来自上海的左翼文艺传统之外，延安文艺的形成还有两个重要因素：一是江西苏区的文艺，它产生于 30 年代的中华苏维埃，是一种政治化的民间文艺；二是陕北当地的民间文艺，它是千古流传的民间文艺，但在红军长征到达陕北之后迅速开始了政治化的历程。江西苏区的文艺传统与陕北当地的民间文艺相结合，加上来自上海的左翼文艺传统，三者合而为一，发展为 1942 年以前的延安文艺。在这其中，来自上海等地的左翼作家显然是重要的，因为创作队伍主要由他们构成。但是，对于 30 年代的左翼作家而言，虽然长期接受革命思想的教育和熏陶，但许多人头脑中仍然保留了“五四”的影响痕迹。他们向往新的天地，因而奔赴延安，但思想中仍保存了一些个人主义和自由主义的因素，而且保留着个人自由、社会平等、政治民主等“五四”的理想。因此，无论置身于何地，都很难完全满足于现实，更不愿放弃对现实的批判。革命队伍的现实并非完美无缺，这就带来了新的矛盾。更为重要的是，革命队伍要求思想统一、步调一致、一切行动听指挥，在那个特殊的历史时期，不同声音会扰乱人心。正是由于这些矛盾，最后导致了文艺整风。毛泽东在延安文艺座谈会上发表讲话，为文学确立了新的规范：文艺必须为无产阶级政治服务，必须为工农兵服务，知识分子必须改变自己，在思想感情上与工农大众取得一致。在新的规范之下，延安很快形成了新的文学范式。1949 年之后，这种新的范式迅速在大陆推广和普及，完成了对旧范式的全面取代。

本卷所讲述的正是由此开始的一个新阶段的文学。

这是一个非常特殊的文学发展时期。“秧歌扭到天安门”之后，大陆文坛呈现的是一片欢呼声。它是胜利者的声音，热情欢快而充满自豪。它是延安文学范式的发扬光大，因而与政治有着严格的从属关系，并显示着文学由知识者向工农大众、由模仿西方向模仿苏联和与之相适应的民族传统的一次位移。文学，只要能够有效地配合政治宣传，只要把意识形态化为生动的形象，只要把占历史主导地位的声音大声喊出去，使工农大众听得明白，就是完成了最高职责，实现了最高价值。然而，这种欢呼和歌颂随着时间的推移很快出现了疲软。原因不难理解：一是作家们对于千篇一律的表达难免产生厌倦；二是现实生活逐渐显示出的问题使作家和诗人的热情开始有所折扣。所以，在“双百”方针提出之后，一个新的潮流勃然兴起，文学不再满足于歌颂，而是在“干预生活”口号的引导下走向了社会生活的阴暗面，走向了人的内心世界的复杂深处，文学基调也由热情昂扬走向深沉冷峻。这个新的潮流与现实政治的要求距离甚远，所以只能是昙花一现，随着 1957 年“反右运动”的到来和一大批作家被划为“右派”分子，迅速风平浪息。但它是一个信

号，显示了文学自身追求解放和自主的要求，也透露了社会文化潜在的新动态。

1958年由党和国家领导人亲自发动的新民歌运动和文艺大跃进在文学史上常常被忽略，并且在一些论著中显示着荒诞的面目。但在事实上，它在50年代文学流变中的地位非常重要，因为它是受到威胁的文学模式和审美规范进行修复与巩固的一种特殊形式，也是对“双百”方针唤出的创作新潮的反拨。正是大跃进民歌运动，以民间大众的创作取代了知识分子的创作，以热烈的歌颂再次取代了暴露，也正是大跃进民歌运动，提供了以大胆的梦想和夸张书写豪情壮志的新经验，从而带来了“革命浪漫主义”和“两结合创作方法”。所以，1958年的大跃进民歌运动和由此开始的文艺大跃进运动，无论对于生活还是对于文坛，都有着极为重要的作用。

然而，无论理论上怎样强调大众化方向，真正的文学家都不会满足于直白和粗俗。在有限的空间里，文学仍在寻求发展。50年代末到60年代初，创作中出现了一种刻意追求意境美的现象：以严阵等人为代表的一些诗人纷纷致力于寻找和创造生活的诗情画意；以杨朔为代表的一些散文作家也在远离现实的抒写中建构优美的意境；小说中所出现的，则是茹志鹃的《百合花》所显示的美的探寻。这是一个必然的结果，既然直面现实和直面内心的路已经红灯闪闪，就只有在既定的主题和内容之下经营形式。所以，这是一股形式主义的潮流，因为对于这些作品而言，主题是固定的，没有任何独创性的意义。人们以各具特色的意境创造完成着共同的主题，作家才华的高下已经不在于对生活的发现和思考，而只是表现在形式上。与此同时，在意境美的追求中，透露的往往是接近古典的审美意识。这也不奇怪，因为此时的大陆文学已经断绝了与西方文学的联系，可借鉴的外来资源已经极少。当人们寻求艺术性的时候，只有把目光投向古代。

但是，这种倾向很快停止发展，因为从1963年开始，优美和谐或轻盈秀丽的风格开始被热烈昂扬的政治抒情和斗争故事所取代。文学开始更直接地表现重大的政治命题，开始强调“千万不要忘记阶级斗争”，与此相伴随的，是写实风格让位于抒情言志，优美意境让位于豪言壮语，好人好事让位于尖锐的阶级矛盾和冲突，颂歌基调中出现了激烈的战斗旋律。文学更紧密地贴近政治，寻找为政治服务的最有力的形式。这种范式在“文化大革命”开始以后被保留了下来，而且得到进一步发展，成为“文革文学”的基础。“文革文学”把它推向了顶峰，同时，也使它走向末路。

结束十年“文革”，中国文学进入一个新的历史时期。作为文学的主流，首先出现的是现实主义的复兴，接着出现的是现代派文学的崛起，然后是新生代文学的涌现。这三个浪潮依次出现，使“文化大革命”之后的中国文学呈现出迅速发展的“三级跳”。但需要注意的是，这三者之间并不是取代与被取代的关系；而是相互并存、相互渗透、共同发展的。正因为这样，80年代文学逐步出现了百花齐放、

五彩缤纷的多元格局。其现实主义文学是 20 多年前受挫的现实主义文学潮流的复出，起主导作用的创作力量也是 20 多年前被迫离开文坛而在“文革”结束之后“归来”的作家。这股新的文学潮流努力恢复中国现代文学的批判传统，以说真话、抒真情、真实反映社会生活和为人民大众代言为宗旨，具有强烈的忧患意识和责任感。它使当代文学的社会批判职能迅速恢复并空前强化，也使当代文学的感情基调转向深沉，使情绪内涵变得复杂。现代主义文学最先引人瞩目的是朦胧诗。它产生于“文化大革命”中长大成人的一代青年，于“文革”结束之后思想解放的背景下破土而出。对于生活的怀疑态度、不满情绪和由此而产生的变革愿望，对人道主义理想的执着追求，对自我内心的高度重视，以及对新的表现形式的探求，使这一诗潮显示了鲜明的文化反叛色彩。它体现着中国文学和中国文化的又一次裂变和重新选择。接着出现的是现代派小说和现代派戏剧。随着国门的逐步打开，中国文学开始重新建立与世界文学的联系，并且开始广泛地吸取西方现代资源。正是在这样一个背景下，以王蒙、高行健、刘索拉等人为代表的一些作家进行了各种新的探索，使小说和戏剧出现了各种新的现象。到 80 年代中期，中国文学终于迎来一个初步多元共存的景观。这种多元景观在 90 年代市场经济的背景下进一步发展开来。

在这个发展过程中，中国文学与世界文学建立了密切联系。人类进入现代社会之后，任何一个民族的文化都不可能孤立地发展。在“文革”结束之前的近 30 年，中国文学的发展是比较孤立的，“文革”前的十几年虽然向西方世界关上了大门，但毕竟还有来自苏联以及东欧国家的交流，作家可以从苏联文学获取营养。到了“文革”前夕，中国大陆文学的发展完全进入封闭状态，在全面批判“封、资、修”的背景下，只能完全封闭地“创造人类文化的新纪元”。它的结果，就是“十亿人看八个样板戏”。而在“文革”结束之后，改革开放，文学得以重新面向世界，逐步扩大交流，接受世界各民族文化的滋养。80 年代以来文学的发展和初步繁荣，与这种滋养无法分开。

实事求是地说，从 20 世纪 50 年代到新世纪，这期间的文学成就远不辉煌，但文学史的价值并不只是取决于优秀作品的多少。文学发展过程中的艰难曲折，经验和教训，无疑使它获得了特有的研究价值。文学历经曲折而终于进入一个比较宽阔的地带，也给后人带来许多启示。面对这段历史，我们的研究设立了这样两个目标：一是通过对文学发展过程的探讨，勾画出 60 多年来文学发展流变的轨迹，展示其艺术生存状态，从中发现一些文学内部的和外部的规律。二是通过文学这种精神产品及其创作主体审美意识的流变，勾画时代的精神面貌和文化心理轮廓，由文学切入文化历史。当然，要揭示一个个文学现象的全部内涵是困难的，准确地把握现象之间的根本关联也不容易，但只要深入其中，并不断拂去积尘和云雾，就不难看到一些深隐于历史表象背后的东西，从而对文学现象产生新的理解。同时，也不

难看出某种文学范式从发生、发展到衰亡的过程所蕴含的历史奥秘；不难发现文学深层那左右着文学起伏奔突、不断挣扎、寻找通途、拓宽道路、确立自我的力量；也就不难意识到正是这种源于人这一审美主体和历史主体最深处力量不仅决定着文学必然的归宿，也决定着人类文明发展的趋向。

从1949年至今，文学已走过了60多年路程。为了清晰地显示这个发展变化过程，有必要进行分期。文学史的分期需要根据两个方面：（1）文学内部要素的变化，它包括文学观念、审美追求、作家关注热点等方面的变化；（2）文学外部条件的变化，它包括制度影响、外力干预、传播方式、读者趣味等方面的变化。关于这个时期文学的阶段划分，过去最常见的有三种：一是“三分法”，即分为三个阶段：第一阶段（1949—1966年），一般称作“十七年文学”；第二阶段（1966—1976年），一般称作“文革文学”；第三阶段（1976年至今），一般称作“新时期文学”。二是“二分法”，即把“三分法”的第一、二两个阶段合而为一。三是“四分法”。“四分法”又有两种：一是在“三分法”的基础上再以1957年为界把“十七年”分为两个时期，即第一阶段是1949—1957年；第二阶段是1957—1966年。二是在“三分法”的基础上再把80年代与90年代以后划分为两个不同的阶段，即“新时期”与“后新时期”。在这里，我们采用的是比较简单的二分法，但不以1976年为界，而是以1978年为界，把这60多年的文学划分为前后两段。1949—1978年，是政治控制之下的一元发展阶段；1978年至今，是改革开放背景下的多元发展时期。

三

我们知道，现在来撰写这个时期的文学史，可能是一件吃力不讨好的事。主要原因有二：其一，写出全面、客观之史的条件尚未成熟，比如，称作中国现代文学史，就不应该把台湾地区和港澳地区舍弃，或只是作为某种点缀，但是，尽管人们正在致力于国家的统一，努力实现民族和国家认同，写一部共同的文学史，却还面临着种种困难，我们至今无法找到一个相对合理的结构。其二，这是一个非常复杂的阶段，文学与现实政治关系异常密切，形成了各种纠葛和关联，虽然人们的认识在不断深入，但只是在某些领域，而全面的认识尚有待时日。而且，由于离现实太近，所谓批评和研究无法避免各种复杂因素的干扰，社会腐败导致的廉价吹捧，市场化带来的炒作现象，都在制造着种种新的假象，这些假象很难在短期内弄清。

尽管如此，我们还是决定编写这部文学史，原因主要在于，条件虽未成熟，但一些事情不能等待完全成熟之后开始。成熟的现代中国文学史肯定是在一代又一代不断积累的基础上形成的。与其等待最后集大成，不如及时提供几片砖瓦。更为重要的是，这是现实教学所需要的。拿一本陈旧的教材上课，一边讲授一边增补和批

驳，这对教师来说，更有利于显示教师的主动性，对学生来说，却是不公正的，既然教师已经掌握一些新的材料，既然学界已经有了更为科学的结论，既然知识的更新已经向前推进，为什么不把它及时地写到教材之中以便于学生了解和掌握呢？正是基于这样的考虑，我们才决定编写这部肯定尚未成熟的文学史。

作为编写者，我们打算立异，也不想刻意创新，而是想实实在在地为本学科的教材建设打下一个牢固的基础。为此，有几点是我们有意识追求的：

第一，回到文学的历史现场，直面文学的客观存在。虽然新历史主义和各种后现代主义理论都在努力否定历史的客观真实，但我们认为，作为历史叙述，仍然应该以历史的客观存在作为基础，而且要面对历史，尊重历史，力求实现最大限度的真实。毫无疑问，我们所面对的这段历史，尤其是20世纪50年代到70年代的历史，旧有的叙述往往是不可靠的，而文学发展的真相又常常在历史的阴影之中。我们将努力走出阴影的遮蔽，回到文学的历史现场，努力面对各种复杂的存在，思考那些被遮蔽的东西，修复由于各种原因而形成的历史残缺，尽可能还原一个比较全面、客观的文学场景，以求呈现一部较少遮蔽和残缺的文学史，把历史本相和文学发展变化的真谛展示出来。因此，我们的工作首先是一个正本清源、还原和修复的基础工作。

文学史与各种专题史一样，既然是历史的一个组成部分，就有不以后人意志为转移的客观性。因此，尊重这种客观性，而且进一步走近这种客观性，是文学史叙述的目标之一。换句话说，也就是要尽可能地呈现历史的真实面貌。当下学界流行一种时髦的理论，强调历史不可能复原，一切史书都是后人的叙事，所以无法避免叙事人的虚构和想象。这种说法有一定的道理，它指出了一个基本事实：史书并不可靠，因为它渗透着编撰者的趣味和意图，从《春秋》《左传》到二十四史，无一不是如此。但是，面对这样的事实，史家有不同的选择。我们所赞同的是：正因为历史叙述的不可靠，学者才不断地探寻和发现，不断用新的材料去补充和订正它，不断用更为科学的方法和手段去获得更加贴近事实的结论，而不是因此放弃对历史的严肃态度。换句话说，一切历史叙述都无法避免主观性，这并不等于一切历史叙述都是不可信的，也不能成为可以随意歪曲历史的口实，更不能成为替不公正的历史叙述辩护的理由。因为面对虚假的历史叙述，就把一切历史叙述都说成虚假的、不可信的，这种做法是不公道的，因而也是不足取的。

文学的阐释与研究是有主观性的。面对同一部作品，可能会仁者见仁，智者见智。就像《红楼梦》那样，“单是命意，就因读者的眼光而有种种：经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事……”^①这是无法避免的。但作为文学史家，主观随意性是不足称道的。因为文

^① 鲁迅：《〈绛洞花主〉小引》，《鲁迅全集》第8卷，人民文学出版社2005年版，第179页。

学作品在它出世之时，就已具有其自在性。虽然作品的内涵可能是模糊的、隐晦的，也可能是复杂的，但作者的本意是无法抹杀的。文学史应该尊重作品的自在性，尊重作家的本意，而不应主观臆断或望文生义，更不应为适应某种理论而阉割作品。这就需要实事求是地解读作品，老实地走近文学生长的物质、制度和精神环境，认真考察各种关系。既然是史，其基础工作就是搜集、整理和辨析史料。因为文学史不是作品读后感，不是理论想象，而是要把文学还原到它生长的时代环境中，依据可靠的史料进行叙述和说明。文学史与其他历史一样，其最主要的特征是实证。

第二，校正文学评判尺度，努力作出公正的判断。在面对全部文学存在的基础上，我们将努力保持一份清醒，不忘审视和清理我们自身评判文学的标准。这是一种调整价值尺度的工作。历史无可避讳，我们曾经有过价值颠倒的年代，真善美与假恶丑曾经出现严重的混乱和颠倒，甚至把美的看作丑的，把丑的看作美的，这种遗留至今仍然严重存在于我们的头脑中，并且严重影响了我们对于文学的认识和评价，也影响了我们的文学走向世界。在这种情况下，我们必须重新审查我们所习用的文学标准，以补正我们过去由于种种原因而导致的评价的偏颇，争取对作家、作品和文学现象作出比较公正的评价。当然，任何评价都无法避免主观性，所谓普遍共识是难以实现的。但我们将努力克服自身遗留或新生的种种褊狭，贴近人类对于文学的基本共识，贴近世界共奉的文学评价标准。在无力进行评价之时，我们宁愿只是展示而放弃评价，尽量不作苟且之论。

我们反对价值标准的褊狭化，因为它对文学的繁荣是有害的，但我们不能不重视一些基本的尺度。比如，对于“文革文学”的主要代表作，它的反现代、反人性是有目共睹的，所以，随着“文革”的结束和思想文化领域的拨乱反正，必然要遭到否定。但是，喜欢它、留恋它、努力保卫它的人一直存在。这原因是复杂的：其一，历史的客观存在不容忽视，它毕竟是文化贫困的年代里一代人享用过的仅有的精神食粮，所以深置于一代人的记忆中，成为与青春、热血、爱情、生命结为一体的存在。加之人们的思想观念在“文革”结束之后并未清场，一般人的思想观念和审美意识很容易继续在旧轨道上滑行。其二，无论什么年代，人们都不可能生活于同一平台。面对同样的历史事物，处境不同的人们会有不同的感受。一些人记忆中的“十年浩劫”，在另一些人的记忆中可能是“峥嵘岁月”，即使同样吃不饱肚子，专政者与被专政者也有不同的感受。这一切都是可以理解的历史现象。但面对种种分歧，文学史不能没有基本的判断，更不能在价值尺度上远离人类文明的共识而滑入反文明、反人道的歧途。在遥远的古代，各民族相互隔绝，文学的孤立发展或许是可能的，各执标准也是可能的。但在进入现代之后，如果一定要关门来自成体系，孤芳自赏，当然不是不可以，却不能埋怨世界文学对它的排斥。众所周知，不按照一定卫生标准生产的食品，在世界市场上是不能畅销的，甚至不能