

李  
扬  
著

# 中国当代文学思潮史

本书在关注政治对文学的影响的同时，对创作主体的自身原因进行了  
深入思考，并由此推导出“20世纪中国文学发展的内耗机制”问题。作者认为，“与其说是  
客观环境导致了中国文学的徘徊不前，倒不如说是中国作家创作过程中的内耗  
机制和意识的自我缠绕导致了中国文学发展的反反复复”

中国文学与文化丛书

上海社会科学院出版社

李  
扬  
著

# 中国当代文学思潮史



中国文学与文化丛书

上海社会科学院出版社

### 图书在版编目(CIP)数据

中国当代文学思潮史/李扬著. —上海:上海社会科学院出版社,2005

ISBN 7-80681-732-8

I. 中... II. 李... III. 文艺思潮-文学研究-中国-当代 IV. I209.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 078288 号

### 中国当代文学思潮史

---

作 者: 李 扬

责任编辑: 吴芸茜

封面设计: 王小阳

出版发行: 上海社会科学院出版社

上海淮海中路 622 弄 7 号 电话 63875741 邮编 200020

<http://www.sassp.com> E-mail: [sassp@online.sh.cn](mailto:sassp@online.sh.cn)

经 销: 新华书店

照 排: 南京展望文化发展有限公司

印 刷: 上海新文印刷厂

开 本: 890×1240 毫米 1/32 开

印 张: 9.25

插 页: 6

字 数: 270 千字

版 次: 2005 年 9 月第 1 版 2005 年 9 月第 1 次印刷

---

ISBN 7-80681-732-8/I·136

定价: 20.00 元

版权所有 翻印必究

## 引 言

如果从纯粹反映生活的角度和从精神状态来理解、观照中国当代文学的话,其思潮的发展似乎演绎着一幕幕的戏剧,总是徘徊在拯救(理想、入世)与逍遥(失败、出世)之间,形成了一个又一个的循环。这一轨迹让我们想起埃舍尔的那幅名为《上升与下降》的版画:一队僧侣沿着楼梯向上走,一直向上走,但拐了四次弯之后竟是回到了原处,无疑这是一个怪圈。在我看来,中国当代作家也陷入了类似的怪圈之中。在这一模式中,作家们恰如生活激流中的一叶小舟随波逐流,艺术作为一种富有创造性的精神劳动在其精神历程方面却毫无创造性、个性化可言。

多年以来,我一直在寻找一种模式,以概括中国文学精神的发展。后来,在勃兰克斯、斯宾格勒那里看到了将文学史的发展看成是一种有机的历史的可能性,勃兰克斯曾将文学史作为人的灵魂史来描绘:“文学史,就其最深刻的意义来说,是一种心理学,研究人的灵魂,是灵魂的历史。一个国家的文学作品,不管是小说、戏剧还是历史作品,都是许多人物的描绘,表现了种种感情和思想。”<sup>①</sup>我们想从这一角度将新中国的文学史看作这一时代的精神发展史,力图从这一角度,探讨 20 世纪文学史的一个基本规律,以建立一种文学史模式——当然这只是文学史研究中的一个视角。这种文学史观,将文学史的发展看作是一个有机体,美国文学史家 Roberte Spiller 在论

---

<sup>①</sup> 勃兰克斯:《十九世纪文学主流·第一分册》,张道真译,人民文学出版社 1980 年版,第 2 页。

及文学史模式的时候曾这样谈及美国文学的周期：“凡独立的有机体，都遵循生命的周期模式，都有开始，有生命周期，亦有终结。……文学史家的任务即在于发现这一周期或这些周期；他所研究的文学不论是从它的总的框架来说还是从它的细节来说，都决定于这个或这些周期。”<sup>①</sup>在每个中国当代文学精神发展的环节、链条上，都蕴含着一种独特的刺激—反应模式，时代刺激了作家的想象，作家对生活的干预欲望又通过作品回送给时代，然后，时代会对作家的态度作出反应（或批判、冷漠或褒扬、提倡），在潜意识深处急于得到时代和政府、读者认同的作家们于是又根据客观要求对自己的个性进行再调整……如此循环往复<sup>②</sup>。在这一过程中，作家的创作心理发生了一种悄悄的变化，我们的目的即是客观地展示这种渐进过程。

我们很难简单地评价这种心理发展过程的好与坏，值得我们关注的问题是，是什么样的情况使作为生活的思者的作家们出现这种陈陈相因的心理模式，它隐含了什么样的潜在内容？如果说 20 世纪 40 年代的国统区作家心理已渐趋成熟，新时期后期的作家心理是一种成熟的表现的话，那么新中国建立后的作家们为什么那么快地陷

---

① Roberte Spiller:《美国文学的周期》，王长荣译，上海外语教育出版社 1990 年版，第 V～VI 页。

② 乔治·H·米德曾用较为理论化的方式对这种状况进行说明：“必须把个体的主观经验放在与大脑的自然的、社会生物学的活动关系之中，才能对心灵提出一种可能被接受的说明，而只有认识到心灵的社会本性才能做到这一点。而且，脱离社会经验过程（脱离其社会环境）的个体经验显然是很贫乏的。因此，我们必须承认，心灵是在社会过程中、在社会相互作用这个经验母体中产生出来的。就是说，我们必须从社会动作的观点来理解内在的个体经验，社会动作包括在社会背景中的独立个体的经验，这些个体在社会背景中相互作用。”“我用一个社会过程来描述自我和心灵，自我和心灵乃是姿态的会话输入个体有机体的行动，致使个体有机体采取了由它自己的态度引起的其他人的有组织的态度，以它的姿态为形式，在对那个反应作出反应时，又引起该个体所属共同体中其他人的其他有组织的态度。”（米德著：《心灵、自我与社会》，赵月瑟译，上海译文出版社 1992 年版，第 118～119 页，第 166 页）显而易见，他将心灵的发展看作是个体有机体和社会背景的互动过程。十分有趣的是，我们的许多理论家将文学的变迁、作家心理的变迁看作是西方资产阶级思想影响的结果，但我想，一些以唯物主义者自称的理论家们的这一立论恰恰是唯心主义的，因为他在立论中忽略了社会现实对人的心理的影响和打击，而将主要矛头指向“他人”的思想影响，这似乎和唯物主义立场背道而驰。

人狂欢？经历了十年浩劫的作家们又为什么还能以理想的、高昂的文学情调出现？如果作家创作初期的颂歌是一种理性思考的结果的话，那么为什么作家们又很快陷入冷漠？这是让人困惑的问题。

这一命题并不是中国文学发展历程中的孤例，类似的情景同样也会在现代作家身上发现：鲁迅、茅盾、巴金、曹禺、丁玲等总是激情洋溢、富有理想地冲上文坛（正如《摩罗诗力说》、《蚀》、《灭亡》、《雷雨》、《莎菲女士的日记》中表现出来的理想、激情和那种与社会对抗的信心），但在他们创作的中后期风格又是变得那么冷静、平淡甚至是严酷（恰如《彷徨》、《野草》、《腐蚀》、《寒夜》、《北京人》、《太阳照在桑干河上》，在这些作品中作家的激情近乎丧失，理想也已幻灭，个性近乎被磨平而现实却显示了它难以撼动的力度），这种随着作家的成长、生活的转折而个性和理想却渐趋消亡的特征构成了中国作家精神发展的基本轨迹。不仅如此，当我们联想起十七年文学思潮的波浪起伏的时候，依然会有这样的感觉。似乎是每一代中国作家都是前赴后继地奔赴理想，生活也是一如既往地将一代人的理想信念扑灭。前代作家的苦难并未警醒后代作家，有时甚至作家自己的苦难生活（如 1949 年前的困顿生活、反右运动、“文革”中的悲剧生涯和苦难经历）也不能使中国作家摆脱对现实生活认识的乐观态度。在认识了生活的邪恶之后，还在企盼着下一轮的希望之光，正像鲁迅《秋夜》中所描述的小粉红花，在极冷的秋夜中瑟缩地做梦，梦见春的到来。在它的心目中秋虽然来，冬虽然来，而此后还是春……这注定了中国文学精神的无限循环，最终陷入怪圈。

综观 20 世纪的中国作家的精神轨迹，他们似乎都陷入了这样一个序列之中：理想（拯救）—失败（逍遥）—理想—失败……如此永无休止地自我折磨。在理想（拯救）阶段意识不到失败，失败来临却不能坚持有效的抗争，他们只把这失败当做人生旅途中的一个小站，于是又有理想。为什么这一发展模式一再在 20 世纪中国文学史上出现？显然，用外在环境使然似乎并不能合理地解释这一问题，它与

中国作家内在的生命价值观、文学价值观以及生存哲学似乎有着深层的内在联系。“治国平天下”的价值观念使中国知识分子将致功看作是自己的本然使命，而作为作家的知识分子又将文学看作是“载道”的一种有效手段，这两者结合在一起决定了中国作家浓郁的救世情怀。然而，不幸的是，在难以撼动的现实秩序面前，我们又往往缺乏一种对自己这一价值观念的“宗教奉持”精神，正像出仕与归隐是中国士人富有弹性的价值抉择一样，中国作家则时常流露出对拯救与逍遥（理想—失败、乐观—悲观）的随机选择，正是在这一情境之下，完成了文学发展的精神循环。表面上看，这一轨迹似乎在说明“文学是生活的反映”这一定理，但它也从另一方面证明了中国作家一生中所要经历的非逻辑转向。对作为个体的作家来说，这一轨迹意味着作家的创作媚俗而多变，鲜有恒长的精神主题，也没有内在的逻辑线索。这一切最终决定了中国文学精神的循环，也决定了我们时代文学的悲剧命运。对这一轨迹的梳理暗含在我们的思潮史写作中，我们从思潮发展的周期中可以感受到中国作家创作情绪的抑扬顿挫，他们在随着政治宽松与严厉的节拍翩翩起舞，构成了一幅幅别有意味的画面……

# 目 录

引言 .....	1
----------	---

## 上篇 风雨飘摇的艺术之舟 (1949~1976)

第一章 社会主义现实主义创作方法的确立和发展 .....	3
第二章 政治权威话语的确立与创作个性的式微 .....	14
第一节 《武训传》批判：新中国文学斗争模式的确立 .....	15
第二节 《红楼梦》研究批判及其后果 .....	19
第三节 胡风事件：理论个性的消亡与“工具论”思想的形成 .....	22
第三章 “阳谋”：双百方针与反右运动 .....	30
第一节 知识分子政策的调整与“双百方针”的确立、发展 .....	30
第二节 昙花一现的理论探索 .....	34
第三节 风云突变：1957年6月8日 .....	41
第四章 调整与颠覆：艺术规律与工具论的消长 .....	48
第一节 文学失重状态的艰难调整 .....	49
第二节 理论探索的短暂复苏 .....	53
第三节 “文化大革命”序曲：风雨飘摇的艺术之舟 .....	58
第五章 1966：走向政治化文学的极致 .....	64
第一节 凋谢时代：作为阶级斗争武器的文学 .....	64
第二节 姚文元的文学批评 .....	69
第三节 民间立场的沉浮：“文化大革命”时期的地下文学	



思潮 .....	74
第六章 周扬的文学思想 .....	81
第一节 现实主义文学理论的传播者 .....	82
第二节 党的文艺政策的阐释者 .....	87
第三节 走向巅峰的理论探索 .....	90

## 中篇 启蒙主义文学精神的世纪绝唱

(1977~1989)

第七章 主体论的诞生与本体论的重建 .....	99
第一节 “为文艺正名” .....	101
第二节 人道主义思潮的再生与崛起 .....	106
第三节 方法的诞生：文学批评意识的自觉 .....	112
第八章 启蒙主义文学精神的嬗变 .....	125
第一节 伤痕与反思：传统的回归与延续 .....	126
第二节 改革时代：“乌托邦”精神的欢歌 .....	141
第三节 怀疑的诞生：寻根文学对文学与现实的双重超越 .....	151
第九章 现代主义思潮的崛起与渐进 .....	162

## 下篇 走向多元共生的时代

(1990~ )

第十章 后现代语境下的文学写作 .....	187
第一节 后现代主义概说 .....	190
第二节 后现代主义在中国的历程 .....	193
第三节 宏大叙事的消亡与私人话语的诞生 .....	203
第十一章 现实主义冲击波与新时期文学探索的终结 .....	219
第十二章 “抵抗投降”：也许我们还有梦 .....	231
结语 结局或开始：世纪之交的文学处境 .....	248

---

余论 论 20 世纪中国文学发展的内耗机制——对创作主体的一种 反思与省察 .....	260
参考文献 .....	279
后记 .....	286

# 上 篇

## 风雨飘摇的艺术之舟

(1949~1976)



# 第一章 社会主义现实主义创作 方法的确立和发展

1949年10月1日,中华人民共和国宣告成立,这意味着在中国共产党的领导下,中国人民最终取得了反对帝国主义、封建主义和官僚资本主义的新民主主义革命的胜利,从而进入了社会主义建设的新的历史时期。长期以来受人歧视的中国人也终于挺直了被苦难压弯了的脊背,从此站了起来;处于社会最底层的工人农民终于成为国家的主人。年轻的共和国对幸福生活的许诺使她的公民们沉浸在一片欢歌笑语之中,以自己的满腔热情迎接着祖国母亲的新生。在这种情势下,刚刚成立不久的共和国为了巩固新政权,在国内开展了“三反”、“五反”运动,制定了“在一个相当长的时期内,逐步实现国家的社会主义工业化,并逐步实现国家对农业、对手工业和对资本主义工商业的社会主义改造”的总路线;在国际上,为了保卫胜利果实、反对帝国主义的侵略,在全国人民的支持下开展了抗美援朝运动,并最终取得了战争的胜利。社会主义的建设取得了初步的胜利。然而,在发展当中也伴随着种种迷误,1957年的“反右扩大化”和随之而来的“大跃进”思潮阻滞了中国社会主义建设的发展,特别是由于毛泽东对国内阶级斗争形势的错误估计,发动了“文化大革命”,更使中国陷入了长达十年的浩劫,国民经济也陷入困顿之中。因而,建国后的十七年是经验与教训并存的历史。中国的社会主义文学艺术也在这一背景下产生、发展。

严格讲来,社会主义文学艺术的诞生并不是从1949年10月1日才开始的,当然这并不是指第一次文代会在中华人民共和国成立之前

就已召开这一基本的历史事实,而是指社会主义的文学思潮实际上从1942年《在延安文艺座谈会上的讲话》发表的那一天已经在解放区开始了。因为,建国以后的文艺政策与解放区的文艺政策并无二致,这表现在如下方面:首先,文艺工作的指导思想同一,都是以毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》为代表的马克思主义文艺思想作为它的指导思想;其次,两者的服务对象同一,都是强调文艺为政治服务、为最广大的工农兵服务;第三,文艺思想的解决方式也是同一的,都是通过政治运动方式来解决文学艺术的问题。这些问题建国30年来几乎一直是恒定不变的,如果说它和解放区的文学思潮有所不同的话,那就是解放区的文学发展模式在1949年以前只是中国文学多元格局中的一元;而现在要实现的是过去从来没有过的毛泽东文艺思想的一元化领导。随着中华人民共和国的成立,实现这一愿望的时机终于成熟了。

1949年7月2日,第一次全国文代会在北平召开,这次会议受到了中共中央的高度重视,毛泽东、朱德、周恩来等党和国家领导人都亲临大会并作了热情洋溢的讲话。这次大会被称为是“团结”的大会,周恩来、郭沫若的报告都专门讲了团结问题,周恩来在“政治报告”中指出第一次文代会是多支文艺队伍的会师:“是从老解放区来的与新解放区来的两部分文艺军队的会师,也是新文艺部队的代表与赞成改造的旧文艺的代表的会师,又是在农村中的、在城市中的、在部队中的这三部分文艺军的会师。”<sup>①</sup>在这次全国性的代表大会上,解放区的文学经验居于绝对的主导地位,中共中央在会议开始的前一天给大会的贺电中就要求“全中国一切爱国的文艺工作者”“进一步团结起来,进一步联系人民群众,广泛地发展为为人民服务的文艺工作,使人民的文艺运动大大发展起来,借以配合人民的其他文化工作和人民的教育工作,借以配合

<sup>①</sup> 周恩来:《在中华全国文学艺术工作者代表大会上的政治报告》,《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》,新华书店1950年版,第33页。

人民的经济建设工作”<sup>①</sup>。这两个“配合”成为大会的基本导向，最终大会将毛泽东提出的文艺为人民服务并首先为工农兵服务的方向作为发展新中国人民文艺的基本方针，号召全体文学艺术工作者坚决以最大的努力来贯彻执行。这次会议所确定的这一方针成为中国当代文学的长远指导思想，由此，新中国的文学终于起航了。

1953年9月23日，中华文学艺术工作者第二次代表大会召开，这次会议确定了社会主义现实主义创作方法作为中国文学艺术创作批评的最高的原则。社会主义现实主义创作方法也是前苏联文学创作与批评的基本方法，20世纪30年代，由于“拉普”将世界观与创作方法混为一谈，强调所谓“辩证唯物主义的创作方法”，同时又存在着严重的宗派主义和庸俗社会学倾向，排斥追求进步的“同路人”作家，这一倾向严重阻碍着前苏联文学艺术创作的发展。针对这一情况，苏共中央于1932年作出了《关于改组文学艺术团体》的决定，批判了“拉普”的错误倾向，并提出了“社会主义现实主义”的创作方法：

社会主义现实主义，作为苏联文学与苏联批评的基本方法，要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史地和具体地去描写现实。同时艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。

社会主义的现实主义保证艺术创作有特殊的可能性去发现创造的主动性，选择各种各样的形式、风格和体裁。<sup>②</sup>

<sup>①</sup> 《给中华全国文学艺术工作者代表大会的贺电》，《在中华全国文学艺术工作者代表大会上的报告》，《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，新华书店1950年版，第155页。

<sup>②</sup> 《苏联文学艺术问题》，人民文学出版社1953年版，第13页。“社会主义现实主义”这一术语首次见诸报端是在1932年5月23日的《文学报》，格隆斯基在莫斯科文学小组积极分子大会上的讲话（1932年5月19日）中首次向公众阐述了“社会主义现实主义”这一名称，但这并不是他自己的看法，而是联共（布）中央政治局为解散“拉普”而成立的一个专门委员会的提法，参见舍舒科夫：《苏联二十年文学斗争史实》，冯玉律译，上海译文出版社1994年版，第382~385页。

这一方法提出后,周扬在1934年就发表了《关于“社会主义的现实主义和革命的浪漫主义”》(《现代》4卷1期)一文对这一口号作了全面的阐释,新中国成立后,又连续发表了《社会主义现实主义——中国文学前进的道路》、《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》两文,继续介绍这一创作方法,对社会主义现实主义在中国的传播起到了重要作用。这一方法在中国的使用基本上沿用了前苏联的阐释,它要求作家从现实的革命发展中动态地去描写现实生活,要求作家要站在进步的立场上“去熟悉人民的新生活,表现人民的先进人物,表现人民的新的思想和感情”<sup>①</sup>,写光明、写正面人物成为作家的首要任务,以这些人物表现新的思想,进而教育人民、打击敌人,为社会主义建设服务。尽管在表现形式方面“提倡各种不同的艺术形式的自由竞赛。社会主义现实主义不但不束缚作家在选择题材、在表现形式和个人风格上的完全自由,而且正是最大限度地保证这种自由,借以发挥作家的创造性和积极性。毛泽东同志关于戏曲活动所指示的‘百花齐放’的原则应当成为整个文学艺术事业发展的方针”,但同时又要求作家要兼顾提高与普及,必须“注意文学艺术中一切有利于普及的形式,并努力采用这些形式”<sup>②</sup>。但后来的文学运动实践表明,上述有关“自由”的承诺只不过是一句应景的空话,根本没有作为根本的方针长期实施。

到了50年代末,随着国际国内形势的变化,中央又提出了革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法。所谓革命现实主义和革命浪漫主义相结合的艺术方法就是“把革命精神和求实精神相结合的原则运用在文学艺术上,把文学艺术中现实主义和浪漫主义这两种艺术方法辩证地统一起来,以便更有利于表现人民群众的英雄时代和英雄人物,有利于全面地吸取文学艺术遗产中一切优良传统,有利于更好地发挥作家艺术家不同的个性和风格。这个艺术方法要

<sup>①②</sup> 周扬:《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》,《文艺报》1953年第19期。



求作家艺术家站在共产主义思想的高度来观察现实和反映现实，同时为革命的作家艺术家开辟了最广阔的创作途径”<sup>①</sup>。这一口号的雏形最早形成于1958年3月，毛泽东在一次会议上提出诗歌的“内容应该是现实主义和浪漫主义对立的统一”，随后郭沫若就在就毛泽东诗词回答《文艺报》的提问时，首次提出了毛泽东的诗词是“革命的现实主义和革命的浪漫主义的典型结合”<sup>②</sup>。后来周扬在一篇文章中正式将这一口号提了出来：“毛泽东同志提倡我们的文学应当是革命的现实主义和革命的浪漫主义的结合，这是对全部文学历史的经验的科学概括，是根据当前时代的特点和需要而提出的一项十分正确的主张，应当成为我们全体文艺工作者共同奋斗的方向。”<sup>③</sup>这时，这一口号已基本得到了确立，但它的最终命名还要到第三次全国文代会，在这次会议上“革命现实主义和革命浪漫主义相结合的艺术方法”正式写入了会议决议，成为全国文艺工作者必须遵循的创作方法<sup>④</sup>。

但客观地说，无论是社会主义现实主义还是革命现实主义和革命浪漫主义相结合的方法，其基调并未发生根本性的变化，郭沫若就认为，“马克思列宁主义为浪漫主义提供了理想，对现实主义赋予了灵魂，这便成为我们今天所需要的革命的浪漫主义和革命的现实主义，或者这两者的适当的结合——社会主义现实主义”<sup>⑤</sup>。茅盾也认为，“在一个具有马列主义世界观的作家或艺术家的艺术实践中，现实主义和革命浪漫主义的结合，是到达社会主义现实主义的道路”<sup>⑥</sup>。显而易见，这一口号提出本身就是为特定历史时期政治服

① 《文艺报》社论：《刻苦努力，争取文艺工作的更大胜利》，《文艺报》1960年第13、14期。

② 《郭沫若同志答〈文艺报〉问》，《文艺报》1958年第7期。

③ 周扬：《新民歌开拓了诗歌的新道路》，《红旗》1958年第1期（创刊号）。

④ 参见《中国文学艺术工作者第三次代表大会决议》，《文艺报》1960年第15、16期。

⑤ 郭沫若：《浪漫主义和现实主义》，《红旗》1958年第3期。

⑥ 茅盾：《关于革命浪漫主义》，《处女地》1958年第8期。