

中国当代文学概观

(修订本)

张 钟 洪子诚 余树森 编著
赵祖谟 汪景寿 计璧瑞

北 京 大 学 出 版 社

2002 年 · 北京

图书在版编目(CIP)数据

中国当代文学概观/张钟等编著. —2 版. —北京:北京大学出版社,2002. 4

ISBN 7-301-00178-9

I. 当… II. 张… III. 当代文学-文学史-中国 IV. I209.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 002390 号

书 名: 中国当代文学概观(修订本)

著作责任者: 张钟等 编著

责 任 编 辑: 高秀芹

标 准 书 号: ISBN 7-301-00178-9/I · 0055

出 版 发 行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

网 址: <http://cbs.pku.edu.cn> 电子信箱: zpup@pup.pku.edu.cn

电 话: 出版部 62754962 发行部 62754140 编辑部 62752025

排 版 者: 北京军峰公司

印 刷 者: 北京大学印刷厂

经 销 者: 新华书店

890mm×1240mm A5 开本 13.25 印张 380 千字

2002 年 4 月第 2 版 2002 年 4 月第 1 次印刷

定 价: 22.00 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,翻版必究

绪 论

本书采用的“中国当代文学”这一概念是指 1949 年 7 月在北平召开的中华全国文学艺术工作者第一次代表大会至 20 世纪末的中国文学。它是 20 世纪中国文学的组成部分,又具有相对的独立性。

40 年代末剧烈的政治/军事行动使中国划分为两个部分:大陆与台湾。由于所处的社会文化环境的不同,两个地区的文学呈现出不同的演变态势。本书对其情况分别加以概要的描述。

中国大陆的当代文学大致可以分为两个时段,其分水岭是 1976 年“文化大革命”的结束。第一个时段的总体趋势是文学一体化的确立和不断强化,第二个时段的总体趋势是文学一体化的逐步解体和多元化的初步形成。

第一节 大陆文学一体化的确立和强化

一 40 年代末至 50 年代后期对文学艺术所作的规范

所谓文学的一体化是指文学依照政治意识形态的需要所做的规范化。

19 世纪末叶的文学改良运动产生于挽救国运的需要。康有为、梁启超分别在《日本书目志识语》和《论小说与群治之关系》中表明了小说改良的政治目的。从 20 世纪 20 年代后期开始,中国左翼文学即为文学的一体化展开了工作。至 40 年代,在解放区,这种一体化由于有了政权的支持和参与而获得了真正的实现。中国大陆 50 至

70年代文学的一体化,远承古代言志传道的传统,近接文学改良运动的努力,成为左翼文学一体化在新的历史条件下的继续、延伸和强化。

这一工作在1949年7月第一次文代会上得到全面的实施。

首先,确立了毛泽东文艺思想的绝对指导地位。毛泽东的文艺思想比较集中地体现在他的《中国共产党在民族战争中的地位》、《新民主主义论》和《在延安文艺座谈会上的讲话》中。它的理论基础是马克思关于经济基础和上层建筑关系的学说与马克思经典理论家的某些文学理论论述。它的核心是文艺与政治的关系。毛泽东认为,“在现在世界上,一切文化和文学艺术都是属于一定的阶级,属于一定的政治路线的。为艺术的艺术,超阶级的艺术,和政治并行或互相对立的艺术实际上是不存在的”。“党的文艺工作”,“是服从党在一定革命时期内所规定的革命任务的”。他关于文艺的工农兵方向的论述,关于文艺源于生活、高于生活的论述,关于文艺批评政治标准第一、艺术标准第二的论述,关于歌颂与暴露的论述,关于源与流的论述,关于普及与提高的论述,关于作家思想改造的论述……等等,都是以这一核心问题为基准的。毛泽东文艺思想在40年代初中期在解放区得到强有力的贯彻,在国统区得到相当规模的传播,而在第一次文代会上确立了它在全国文艺界的统治地位。此后,随形势的发展和政治上的需要,它被反复强调,某些观点在阐释中有某些变化,成为一体化的理论基础。

其次,对抗日战争时期以来的中国文艺运动进行总结,把解放区文艺树为全国文艺今后发展的范例。抗日战争期间全国分为三种区域:国民党控制的“国统区”、日本侵略者占领的“沦陷区”和共产党领导的“解放区”。不同的社会环境、文化氛围和创作人员的组成,造成了这些地区不同的文艺状况。解放区的文艺总体上与中共的政治纲领一致,歌颂解放区的生活,歌颂工农兵在中共领导下进行的斗争,表现出乐观昂扬的情绪,形式上多采用经过改造的民间文艺形式。但也存在不同的声音,如王实味的《野百合花》、丁玲的《三八节有感》、萧军的《论同志的“爱”与“耐”》、罗烽的《还是杂文时代》、艾青的《了解作家,尊重作家》等。不过这些声音是受到批判和压制的。国

统区的文艺状况比较复杂。那里有关注社会现实,暴露社会矛盾的文学;有反观内心,对人的心灵世界进行挖掘的文学;也有与国民党官方有密切联系,为国民党政治服务的文学。全国解放前夕,一些作家去了美国,一些作家去了台湾,第一次文代会上所谓解放区和国统区两支文艺大军的会师,是解放区文艺工作者和国统区拥护中共领导的文艺工作者的会师。但会师的文艺工作者和他们的文艺活动并不处于同等地位。等级的划分是经由大会的一系列报告、特别是周扬和茅盾的报告体现出来的。早在1942年周扬的《艺术教育的改造问题》就说过,“我们今天在根据地所实行的,基本上就是明天要在全中国实行的。”第一次文代会上他的报告《新的人民的文艺》进一步发挥了这一观点。他说:“毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》规定了新中国的文艺方向,解放区文艺工作者自觉地实践了这个方向,并以自己的全部经验证明了这个方向的完全正确,深信除此之外再没有第二个方向了。如果有,那就是错误的方向。”报告对解放区文艺的主题、人物、艺术方法、语言、文艺工作、开展文艺运动和文艺斗争的经验作了全面的肯定。茅盾的报告《在反动派压迫下斗争和发展的革命文艺》总结了国统区文艺创作和理论批评的成绩与缺点。这一总结是以毛泽东文艺思想和解放区文艺实践为尺度进行的。这样,第一次文代会上,解放区的主流文艺成了全国的范式。

第三,实现了文艺工作的体制化。第一次文代会期间成立了中华全国文学艺术界联合会(1953年更名为中国文学艺术界联合会,简称中国文联)。它采取团体会员制,各种文艺协会是它的团体会员。其中中华全国文学工作者协会(1953年更名为中国作家协会,简称中国作协。1984年成为与中国文联平行的独立协会)最为重要。后来各省、直辖市、自治区都成立了相应的分会。这是一套完整的组织机构。它受到政治权力的支持,其权力核心是“党组”。它的领导机构的人选是自上而下确定的;领导机构人选的变化,往往是文艺斗争的结果。中国文联和中国作协不仅为文艺家的创作活动、艺术交流、正当权益起协调保障作用,而且对文艺活动作政治上和艺术上的规范和控制。它学习苏共处理文艺的方法,常常对文艺家、作品、文艺问题以“决议”的方式作出政治裁决。文联和作协对文艺期

刊十分重视。文艺期刊比起三四十年代大大增加了,并有一定的资金作保证。这些文艺刊物均属“官办”,其中最重要的是《文艺报》和《人民文学》。文艺作品的刊登、出版都受到严格审查。一旦刊登或出版了违背规范的作品,作者和作品要受到批评或批判,刊物或出版社的领导也要进行检讨,甚至被撤换。这样,文艺家、他们的创作、作品的流通都被纳入体制化中。自由撰稿人、同仁刊物自然而然地消失了。1957年,丁玲、冯雪峰等对筹办同仁刊物的设想、江苏青年文学工作者对刊物《探求者》的筹划,均以失败告终。

当然,仅仅一次文代会是无法保证一体化的真正实现的。事实是,被称作中间阶层的作家和左翼作家之间、左翼作家的内部在文学主张上存在着这样那样的差异,并时有逸出规范的言论和作品出现。于是文艺批评成为进行规范的重要手段。从50到70年代的情况看,对文艺思潮、文艺现象、文艺作品作学理化的讨论、解读、鉴赏并非没有,但多数的情况是为保证规范进行的裁决:支持、赞扬符合规范的,批判乃至挾伐偏离、违背规范的。而当毛泽东和文艺界的领导者认为某一作家作品、文艺思潮或现象对文艺路线形成挑战、具有全局意义时,便会演化为大规模的批判运动。

50年代有影响的论争、批评和批判活动大致有如下几次。

1. 关于“可不可以写小资产阶级”的争论。1949年8月23日《文汇报》发表的关于上海剧影协会欢迎出席第一次文代会的话剧、电影界代表返沪的一则新闻,报道了陈白尘在欢迎会上介绍的第一次文代会精神要点,其中说:“文艺为工农兵,而且应以工农兵为主角,所谓也可以写小资产阶级是指在以工农兵为主角的作品中可以有小资产阶级、资产阶级的人物出现。”五天后,该报发表了冼群的文章《关于“可不可以写小资产阶级”的问题》,文章对上述观点进行质疑,从而引起这场论争。《文汇报》此后发表支持或反对冼群观点的文章有二十几篇。这场争论虽然发生在上海,却反映了新解放区那些熟悉城市知识分子和市民,不熟悉工农兵的作家的疑虑。1949年10月,何其芳在《文艺报》发表文章《一个文艺创作问题的论争》,试图全面给予回答。这场论争在当时是平等的、心平气和的。可是到了1951年底开展的文艺整风中,对这场论争重新作出评价。冼群写

了《文艺整风粉碎了我的盲目自满——从反省我提出“可不可以写小资产阶级”的问题谈起》，说当初提出这一问题是担心别人今后不许再写小资产阶级了。“我在感情上所热切关怀的”，“是小资产阶级底文艺方向，小资产阶级在文艺上的地位”（《文汇报》1952.2.1）。他所在的“电影局艺术委员会学习小组”还给这篇检讨加了按语，说“冼群同志已经正确的反省到：当时那样提出‘问题’的错误，是‘犯了以小资产阶级的思想立场，来保卫小资产阶级文艺倾向的错误’，‘实质上，是阻挠了工农兵文艺方向的宣传’”。当时主持这一论争的编辑唐弢和《文汇报》总编室都作了检讨。把学术问题归结为政治问题，这反映了50至70年代处理文艺问题的基本倾向。

2. 对电影《武训传》的批判。电影《武训传》是根据清末武训行乞兴学的故事改编的。编导孙瑜从1948年开始拍摄，几经周折，于1950年全面修改重拍，年底上演。当时对这部影片除个别文章有所批评外，大多是赞扬的。毛泽东看后，认为这种情况反映了我国思想文化界严重的思想“混乱”，他写了《应当重视电影〈武训传〉的讨论》，于1951年5月21日以《人民日报》社论的形式发表。同一天《人民日报》还发表了短评《共产党员应该参加关于〈武训传〉的批评》。一场全国性的批判运动展开了。至1951年8月8日周扬在《人民日报》发表总结性长文《反人民、反历史的思想 and 反现实主义的艺术》，历时三个月之久。这场批判远远超出《武训传》本身，成为对思想文化领域的一次“整顿”，要求知识分子特别是文艺工作者按照党所规定的政治方向进行思想改造。

3. 对萧也牧创作倾向的批评。萧也牧于1950年1月发表了短篇小说《我们夫妇之间》。起初这篇小说受到广泛的好评，有二十几种报刊转载，还改编成电影和话剧。不久，陈涌的《萧也牧创作的一些倾向》、“读者李定中”的《反对玩弄人民的态度，反对新的低级趣味》、丁玲的《作为一种倾向来看——给萧也牧的一封信》接连发表，掀起了对萧也牧创作倾向的批评。批评者认为，《我们夫妇之间》歪曲嘲弄了工农兵，迎合了一群小市民的低级趣味。它和对它的赞扬反映了一种倾向：一部分人认为解放区文艺太枯燥，没有感情，没有趣味，没有技术；他们欣赏的是小资产阶级的思想感情和艺术观点。

这种倾向被第一次文代会确立的工农兵方向压了下去,此刻借这篇小说得以复活,表现了一部分人对工农兵方向的动摇。批评者把问题提到创作方向的高度,而且是在批判《武训传》的氛围中展开,萧也牧除了按照批评者定下的调子检讨之外,别无他路可循。在此期间和之后受到批评的还有萧也牧的《海河边上》、白刃的《战斗到明天》、碧野的《我们的力量是无敌的》、王林的《腹地》和电影《关连长》等。这次批评活动还值得一提的是“读者李定中”乃冯雪峰的化名。50至70年代文艺批评中常常会出现“读者”、“群众”、“工农兵读者”等字样。这往往是掌握批评权的人构造出来的,以加强批评的分量。这种做法又培养了一些善于捕捉、迎合主流意见的“读者”,构成文艺规范力量的组成部分。

4. 对俞平伯“红楼梦研究”和胡适的批判。俞平伯是著名的红学家。他在《新建设》1954年3月号上发表了《红楼梦简论》,这可以说是他研究《红楼梦》的成果的简要概括。两个青年学者李希凡、蓝翎写了《关于〈红楼梦简论〉及其他》对之进行批评。他们的文章经过一番周折在他们的母校山东大学的《文史哲》1954年9月号上发表。《文艺报》被指定转载时,主编冯雪峰撰写的按语作了有保留的肯定:“作者的意见显然还有不够周密和不够全面的地方,但他们这样去认识《红楼梦》,在基本上是正确的。”1954年10月16日毛泽东在给中共中央政治局成员及其他人的《关于红楼梦研究的信》中说,李、蓝的文章是三十年来向所谓《红楼梦》研究权威的错误观点的第一次认真开火,有可能从此将反对古典文学领域毒害青年三十年之久的胡适派资产阶级唯心论的斗争开展起来。但一些大人物加以阻拦,同资产阶级在唯心论方面讲统一战线,甘心做资产阶级的俘虏。这说明《武训传》批判之后至今没有引出教训,这是值得注意的。于是一场对俞平伯《红楼梦》研究和胡适的批判在全国铺展开来。中国文联主席团、中国作协主席团扩大会议作出《关于〈文艺报〉的决议》,改组《文艺报》编辑机构,撤销冯雪峰主编的职务。

5. 对胡风集团的批判。胡风及其支持者与周扬等文艺界领导核心的矛盾和文艺观的分歧由来已久。40年代中后期双方展开了论争。胡风的文学主张被认为违背了《讲话》的精神,批评胡风的活

动得到中共权力机构的支持。新中国成立后,胡风及其支持者曾多次受到尖锐批评。1954年胡风写了《关于解放以来的文艺实践情况的报告》(即“三十万言书”)上报中共中央,全面阐述自己的观点。同年10月至12月在中国文联主席团和中国作协主席团联合召开扩大会议批评《文艺报》在毛泽东的指示下的“错误”时,胡风两次发言,尖锐批评文艺界领导人。后来周扬在会议的总结发言《我们必须战斗》中,专门用了一节的篇幅谈与胡风的分歧,从而发动了对胡风文艺思想的批判。1955年《文艺报》第一、二合期附发了胡风的“三十万言书”的第二、四部分,供批判用,同时说明,这“三十万言书”是中共中央交给中国作协主席团处理的。同年4月,原胡风的支持者舒芜将收存的胡风和他的朋友的信件上交,并按要求分类摘录,加上注释。这些材料和胡风的自我批判文章被送交毛泽东过目。毛泽东将《关于胡风小集团的一些材料》改为《关于胡风反党集团的一些材料》,并对按语作了修改,在5月13日的《人民日报》上公布。胡风、他的朋友、朋友的朋友、学生纷纷被拘捕,抄家。抄家获得的私人信件经过节录、整理,以第二、三批材料的形式公布。毛泽东修改了第二批材料的按语,写了第三批材料的全部按语,并将“反党小集团”改为“反革命小集团”。从此,全国进入了批判、清算“胡风反革命集团”的政治运动阶段。

6. 文艺界反右派运动。1956年5月中共中央根据毛泽东的意见确定了“百花齐放,百家争鸣”的方针。1957年2月27日毛泽东在最高国务会议上作了《关于正确处理人民内部矛盾的问题》的讲话。同年4月27日中共中央发出《关于整风运动的指示》。文艺界思想日趋活跃,报刊上发表了许多反映人民内部矛盾,揭露社会生活中的消极面、“干预生活”的作品;刊登了不少探讨理论问题和文艺工作得失的文章;在各种会议上,文艺工作者发表了许多意见。1957年夏天,形势发生逆转,全国反右运动展开,一批文艺工作者被打成右派分子,不少作品、文章、言论受到批判。中国作协党组于1957年6月6日至9月17日连续召开27次会议,从批判丁玲、陈企霞开始(1955年二人被划为“反党集团”受到内部批判,二人不服,曾进行申诉),进而扩展到冯雪峰和文艺界其他一些人。1958年1月《文艺

报》辟专栏对 1942 年在延安受过批判的《野百合花》(王实味)、《三八节有感》(丁玲)、《论同志的“爱”与“耐”》(萧军)、《还是杂文时代》(罗烽)、《了解作家,尊重作家》(艾青)进行再批判。“编者按”由毛泽东撰写。1958 年 2 月 28 日《人民日报》发表了周扬的《文艺战线上的一场大辩论》(经毛泽东审阅修改),作为文艺界反右斗争的理论总结。在这篇文章中,提出了文艺是“阶级斗争的晴雨表”的观点,预示了文艺更加规范化和政治化的到来。

在频繁的批判的同时,为保证文艺的一体化,中共和文艺界的领导还从正面加以引导,除对符合规范的作品给予肯定外,还在理论上作了不少明确的规定。突出的有:

1. 关于文艺为政治服务的规定。强调文艺与政治的密切关系,是中国左翼作家、理论家的共识(虽然他们在这个问题上有这样那样的差异)。毛泽东的《讲话》对这一问题作了更为突出的强调,并要求文艺工作“服从党在一定革命时期内所规定的革命任务”。新中国成立后直至 1980 年,文艺为政治服务一直是不容置疑的规定。但在文艺如何服务于政治上,始终存在不同的理解。就主流派的观点看,五六十年代间也有微妙的变化:当他们认为某些观点、某些创作现象有可能导致文艺脱离或违背无产阶级的政治时,就强调文艺对政治的服从;当文艺服从政治更为激进的观点出现或文艺创作的艺术性不高或把历史和现实政治作生硬的比附时,则在反对公式化、概念化或反对反历史主义的名义下,强调对历史和现实的“真实”的尊重,对文艺特性的尊重。

与此相联系的是文艺创作与党的政策、与一个时期的政治任务的关系问题。当文艺主流派认为存在忽视作品的政治性,单纯追求艺术技巧的倾向时,就会强调文艺创作与党的政策、与政治任务的关系。1950 年茅盾在《目前创作上的一些问题》一文中甚至提出,在完成政治任务和高度的艺术性二者不能兼得的情况下,“与其牺牲了政治任务,毋宁在艺术上差一些。”而在公式化、概念化成为创作倾向时,他们又会批评把文艺创作当作图解政策和政治观念的现象。

由此可以看出,文艺主流派既担心文艺脱离政治的倾向,又担心作品艺术性的丧失。随着政治思潮的步步“左”转,文艺服从政治的

规定越来越绝对化了。

2. 关于创作方法的规定。新中国成立初,接续解放区文艺传统,把现实主义视为创作方法的准则。为了区别旧的现实主义,在现实主义之前冠以“革命”二字。1953年第二次文代会上正式规定社会主义现实主义作为文艺创作和文艺批评的最高准则。在此前后和文化会上对这一问题组织了广泛的学习和讨论。虽然大家都从政治的倾向性和真实性的统一、党性和艺术性的统一来理解它,但微妙的差异还是存在的,意识形态和文艺界的领导者更注重政治倾向性和党性。到了1958年3月毛泽东在中共中央召开的成都会议上说:“中国诗的出路,第一条,民歌,第二条,古典,在这个基础上产生出新诗来,形式是民歌的,内容应是现实主义和浪漫主义的对立统一。太现实了就不能写诗了。”5月在中共八届二中全会上毛泽东又说:“无产阶级文学艺术应采用革命现实主义与革命浪漫主义相结合的方法”。他的这些意见经由郭沫若、周扬等人的文章传达出来。1960年召开的第三次文代会上,周扬的报告《我国社会主义文学艺术的道路》对这一“两结合”的创作方法作了理论阐述,认为二者的关系是“以革命现实主义为基础,以革命浪漫主义为主导”,这种方法“不只适用于文艺创作,也适用于文艺批评。”诚如有的论著所指出的,“这里的‘革命现实主义’和‘革命浪漫主义’实际上是革命现实和革命理想的同义词”(朱寨主编《中国当代文学思潮史》第355页)。

3. 关于写英雄人物的规定。较早提出这一命题是在1948年冬召开的东北文代会上。新中国成立后,陈荒煤在《为创造新的英雄典型而努力》等文章中、胡耀邦在《表现新英雄人物是我们的创作方向》中都大声疾呼新英雄形象的塑造。《文艺报》于1952年5月至12月辟专栏就这一问题展开讨论。专栏第一期在编发的四篇来稿之前加的“编辑部的话”认为,不能抽象地规定怎样写英雄人物,如抽象地谈英雄是否会“动摇”、能否表现积极人物的“动摇”等;不能笼统地或者几乎是绝对地反对触及生活中的落后现象,反对处理“落后”人物的“转变”问题,从而实质上否认了生活中的矛盾和斗争。四篇来稿的观点和“编辑部的话”相吻合。同期《文艺报》还发表了苏联《真理报》专论《克服戏剧创作中的落后现象》和苏联作协负责人苏尔科夫的

《有负于人民》这两篇批评“无冲突”论的文章,“编辑部的话”认为“这对我们进行的讨论有借鉴的价值”。这一期的编排反映了《文艺报》编辑部的倾向。但专栏的第二期,这种倾向就改变了。该期刊登了张立云的文章。张文不同意第一期“编辑部的话”和四篇来稿的观点,认为“当前文艺创作的中心问题,仍是描写新人新事,创造新的英雄形象,表现新的时代面貌问题。要完成这一任务,首先要反对的是脱离生活,脱离群众,脱离实际的资产阶级和小资产阶级思想倾向”。并把写人物“从落后到转变”说成是“资产阶级和小资产阶级思想倾向”,“打垮了它就摧毁了资产阶级、小资产阶级所盘据的重要阵地”。这期“编辑部的话”也对上期“编辑部的话”作了根本修正,认为当前文艺战线的问题,“首先,也是主要的,是资产阶级思想对于革命文艺的侵蚀”。1953年第二次文代会上,周扬在《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》的报告中对塑造英雄人物的问题发表了意见:“当前文艺创作的最重要的最中心的任务是表现新的人物新的思想”,“决不可把在作品中表现反面人物和正面人物两者放在同等的地位”;“为了要突出地表现英雄人物的光辉品质,有意识地忽略他的一些不重要的缺点,使他在作品中成为群众所向往的理想人物,这是可以而且必要的”,英雄不应有品质的缺陷,“虚伪、自私,甚至对革命事业发生动摇等”,都是与英雄人物不相容的。这里传达了毛泽东的口头意见。

4. 关于创作题材的规定。《讲话》中,毛泽东对“为‘大后方’的读者写作”的批评、对表现革命根据地的“新的人物,新的世界”的提倡,就反映了他对创作题材的重视。周扬在第一次文代会的报告中对创作题材作出了较为具体的规定:创作的重点“必须放在工农兵身上”,“工农业生产建设的主题将获得新的重大的意义”;文艺作品“必须揭示社会中一切的主要矛盾和主要斗争”,写反映革命战争的作品,不但要写出指战员的勇敢和智慧,而且“要写出毛主席的军事思想如何在人民军队中贯彻”,等等。茅盾的报告认为,国统区革命文艺创作的主要缺点是“不能反映出当时社会中的主要矛盾与主要斗争”。造成这一状况除了种种客观条件的局限外,主观上的原因是“文艺作品的题材,取之于小资产阶级知识分子的占压倒的多数”。

此后关于“可不可以写小资产阶级”的争论，主要涉及的也是题材问题。当时无论同意还是反对冼群观点的，都把写工农兵题材看得高于写小资产阶级题材。从1952年到1954年批判胡风文艺思想时，胡风关于题材无重要与否之分的观点受到严厉指责。50年代末围绕茹志鹃小说的争论，题材问题再次成为焦点。纵观50年代有关题材的种种言论，除胡风等少数人外，多数作家、理论家是把题材划分为等级的：现实题材高于历史题材；工农兵题材高于知识分子题材；重大社会斗争题材高于“家务事、儿女情”题材；革命历史题材高于一般历史题材等等。

从以上简略的介绍可以看出，50年代对文艺所作的规范越来越死，留给作家活动的余地越来越小了。

二 对规范的质疑、挑战及其遭遇

50年代，文艺界在一系列问题上始终存在着广泛、复杂而又微妙的差异和矛盾。这些差异和矛盾往往表现在政策制定、理论阐述、文艺创作、批评和对一些文艺问题的处理中。有些差异和矛盾不那么明显，有些虽然明显，但作为“局部”现象给予处置，如在批判俞平伯“红楼梦研究”和胡适的运动中冯雪峰被解除《文艺报》主编之职，1955年丁玲、陈企霞被当作“反党集团”受到内部批判。不过，当某种契机到来，一些文艺理论家、作家对文艺规范集中质疑时，就构成了“挑战”的局面，这种局面在50年代突出的有两次。

一次是1954年前后胡风和他的支持者的活动。1952年9月至年底，中共中央宣传部召开了四次有胡风本人参加的小型座谈会，批评胡风的文艺思想。胡风认为自己是正确的，对批评不予接受。1953年初，林默涵、何其芳分别发表了系统地批评胡风文艺思想的文章《胡风的反马克思主义的文艺思想》、《现实主义的路，还是反现实主义的路？》。胡风明白这些举措有来头，因此没有采取公开论战的方式。在他的支持者的帮助下，他写了“三十万言书”转呈中共中央。“三十万言书”共四个部分：一、几年来的经过简况；二、关于几个理论问题的说明材料；三、事实举例和关于党性；四、作为参考的建

议。它全面反驳林、何二人的文章,重申他在若干重要文艺理论问题上的观点,批评“解放以来”文艺工作的方针、政策和具体措施,并提出自己的建议。另一次是1956年到1957年初一批作家、理论家为改变文艺“僵化”状况所作的努力。1956年“双百”方针的提出和1953年斯大林去世后苏联及东欧社会主义国家“解冻”现象的出现,刺激了关注中国文艺前途的作家、理论家。他们对当时的文艺状况表示不满,认为导致这一状况的根本原因是文艺教条主义和宗派主义的束缚,他们提出“写真实”和“干预生活”等口号,要求大胆揭露生活中的矛盾、冲突。他们批评粗暴生硬的领导文艺工作的方式,要求给文艺家必须的自主性和创作的自由天地。其中有代表性的理论文章有:何直(即秦兆阳)《现实主义——广阔的道路》、陈涌《为文学艺术的现实主义而斗争的鲁迅》、周勃《论社会主义时代的现实主义》、刘绍棠《我对当前文艺问题的一些意见》、钱谷融《论“文学是人学”》、巴人《论人情》、钟惦棐《电影的锣鼓》、黄秋耘《刺在哪里?》、于晴(唐因)《文艺批评的歧路》、蔡田《现实主义,还是公式主义?》、唐挚(唐达成)《繁琐公式可以指导创作吗?——与周扬同志商榷几个关于创造英雄人物的论点》、吴祖光《谈戏剧工作的领导问题》等等。

挑战者中还有一位重要成员冯雪峰,他自30年代开始就与周扬存在矛盾。这样,从50年代两次“挑战”中我们可以看到挑战者胡风、冯雪峰、秦兆阳等人与文艺界主流派周扬、邵荃麟、林默涵、何其芳等人的对峙。需要指出的是,胡风有自己的完整的文艺思想体系,他对主流派的挑战具有全面性,其他挑战者是在这样那样一些问题上对主流派的规范进行质疑,而挑战者彼此之间也有诸多差异。为了描述的简便,我们不对这些作仔细的区分。

这两次“挑战”有它的历史渊源,这就是30年代“左联”内部的矛盾、40年代延安文艺整风和国统区左翼作家之间的分歧;又有其现实依据,这就是50年代为实现“一体化”产生的矛盾纠葛。其中掺杂了宗派情绪,但更重要的是理论上的分歧。从挑战者的言论看,他们对规范的质疑主要有以下几个方面。

1. 在文艺与政治的关系上。挑战者和主流派都认为文艺与政治的关系十分密切,都反对“为艺术而艺术”的倾向。但在如何实现

文艺的政治目的上,挑战者与主流派有所不同。他们担心过分强调文艺服从政治,为政治服务,会导致文学丧失其质的规定性,从而取消了文艺。胡风指出,由于文艺界领导一切都简单地依附于政治,“完全忽视了文艺的专门特点,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”。冯雪峰认为文学作品的政治性,“是必须从艺术产生的,必须借艺术的方法、的机能、的力量所带来的。”秦兆阳批评了要求作家只顾眼前的政治宣传任务而忘掉艺术自身规律的做法。他们企图协调文艺与政治的关系,竭力维护文艺的相对独立性,认为只有这样才能真正发挥文艺的政治作用。

2. 在主客观的关系上。这涉及到世界观与实践的关系和作家的主体性与生活的关系等诸多方面。和主流派一样,挑战者也承认世界观的重要性,但和主流派把世界观放到起决定作用的地位上不同,胡风更注重生活实践和艺术实践。胡风说:“作家要从事创作实践非得首先具有完美无缺的共产主义世界观不可,否则,不可能望见和这个‘世界观’‘一元化’的社会主义现实主义创作方法底影子,这个世界观就被送到遥远的彼岸,再也无法可以达到,单单这一条就足够把一切作家都吓哑了”。他强调在生活实践中获取“真情实感”,认为离开了生活实践,仅仅把某种正确的结论搬进作品,必然导致公式化、概念化;真正的现实主义创作方法,即现实主义的艺术实践,能够弥补作家世界观的缺陷。而作家的思想问题、世界观问题也只有在生活实践和艺术实践中逐步得到解决。这种观点并不否定作家的主体性,胡风是十分重视作家的主体性的,这突出地体现在他对“主观战斗精神”的论述中。他认为一个作家对人民要有“仁爱的胸怀”,对历史要有“献身的意志”,对人生要有火热的激情。以这样的姿态进入生活就出现了主客体的“肉搏”、“搏斗”、“相生相克”、“拥抱”的过程。在这个过程中,“对象的生命被作家的精神世界观所拥入,使作家扩张了自己”,“作家的主观一定要主动地表现出或迎合或选择或抵抗的作用”,“而对象也要主动地用它底真实性来促成、修改、甚至推翻作家底或迎合或选择或抵抗的作用,这就引起深刻的自我斗争。”他用这一“主观战斗精神”说对抗他所谓的周扬等人的“主观公式主义”,也用以武断地否定沙汀、张天翼等作家“客观”写实方法,攻

击朱光潜、沈从文等的审美距离说和“美学冷静”说。

3. 在创作方法上,挑战者和主流派一样都信奉、提倡“现实主义”,都对具有现代主义倾向的文艺思潮和创作持否定态度。但与主流派把30年代苏联作家协会章程给“社会主义现实主义”所下的定义奉为圭臬不同。秦兆阳、周勃等认为该定义有问题。该定义规定:“社会主义现实主义……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”。秦兆阳指出,按照这个提法,好像“艺术描写的真实性和历史具体性”里没有“社会主义精神”,必须另外去“结合”,这就把“思想性”和“真实性”、“艺术性”分离开来,社会主义精神成了作家头脑中的抽象观念。这样强调的结果,只能使文学脱离真实而成为政治的传声筒,产生公式化概念化的作品。因此他和周勃都主张用“社会主义时代的现实主义”取代“社会主义现实主义”。胡风的“现实主义”在理论上受别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃洛留波夫、卢卡契等人的影响较深,并继承了西欧、俄罗斯批判现实主义和“五四”以来鲁迅为代表的“思想启蒙”传统。他更注意古老中国在“现代化”进程中的沉重的精神负担,提出了著名的“精神奴役创伤”的命题,要求作家“对于一切的麻木,一切的污秽,一切的混乱,随时随地感到难堪或悲愤,用了最大的警惕心去告发,去抨击”。这自然同主流派遵循《讲话》的精神对工农兵的高度肯定与赞扬形成尖锐的对立。

挑战者都把文艺的“真实性”视为现实主义的核心。陈涌说:“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。”其实,主流派也赞同文学的“真实性”。不过对他们来说,真实意味着对生活中光明面的歌颂,对工农兵的赞美和无产阶级英雄人物的塑造;在描写生活时持乐观态度,对未来充满信心。而挑战者虽然不完全反对这种观点,但他们提出“真实性”问题是有现实针对性的,这就是反对“粉饰生活”,反对“无冲突论”,要求文艺不回避生活的复杂性、矛盾性和阴暗面,大胆揭露生活中一切病态的、落后的现象,以提高人们对生活的认识,激发人们同种种负面东西作斗争。

4. 在作家与工农兵的关系上,挑战者同主流派一样,都赞同文艺为大众服务、文艺要“大众化”。不过,主流派从《讲话》的精神出发,强调文艺为工农兵服务,文艺“大众化”的根本途径是作家深入工农兵生活和自身世界观的改造,即认同工农兵的思想感情、审美心理。而胡风认为,文艺为大众服务并不等于对大众的迎合,文艺大众化并不等于把文艺降低到一般大众的文化层次上。他从思想启蒙着眼,提倡文艺对大众的帮助、启发和诱导,以达到提升大众意识的目的。与此相联系的是,胡风反对把生活、把题材等级化,指出,“只有工农兵的生活才算生活,日常生活不是生活,……这就把生活肢解了,使工农兵的生活成了真空管子,使作家到工农兵生活里去之前,逐渐失去了感受机能;因而使作家不敢也不必把过去的生活当作生活,因而就不能理解不能汲取任何生活,尤其是工农兵生活”。他提出“到处有生活”的观点:“哪里有人民,哪里就有历史。哪里就有生活,哪里就有斗争,有生活有斗争的地方,就应该也能够有诗”。

5. 关于人情、人性、人道主义。和主流派一样,挑战者认为在阶级社会中人是划分为阶级的,是有阶级性的。但他们同时认为阶级社会里人和人之间有“共同相通的东西”。巴人说:“饮食男女,这是人所共同要求的。花香、鸟语,这是人所共同喜爱的。一要生存,二要温饱,三要发展,这是普通人的共同的希望。”他把这称作“人情”。王淑明用男女之情、亲子之爱和“共鸣”现象来说明“人类共同本性”的存在。钱谷融认为,“文学要达到教育人、改善人的目的”,“要达到反映生活,揭示现实本质的目的”,“必须从人出发,必须以人为中心”。他们批评当时文学作品不敢写人的丰富性、复杂性,把人写成干巴巴的阶级定义的翻版的倾向,倡导人情、人性,呼唤文学的人道主义。

不过,这些挑战在声势浩大的批判“胡风反革命集团”和反右派运动中,遭到重大的打击。

三 激进派文艺路线的形成

1958年自上而下发动经济“大跃进”的同时,也发动了文艺“大