

绪 言

本书是一部概括评述 20 世纪 50 年代以来中国文学的史著，系教育部“九五”国家级重点教材建设项目的成果，后又成为“面向 21 世纪课程教材”。

20 世纪 60 年代，学术界、教育界对中国现当代文学研究和教材编写工作给予了高度重视，在出版多种本的中国现代文学史的同时，也首次出版了几本中国当代文学史^①。在这些史著中，不仅最早使用了中国“当代文学”这一概念，而且使“当代文学”具有了学科雏形。此后，随着教学和科学研究的需要，当代文学作为一门新兴的学科确立下来，并由此兴起了研究当代文学的热潮。80 年代中期以后，在改革开放潮流的推动下，人们思维观念的改变，有力地促进了中国现当代文学研究的发展。有些学者试图运用新的理念、新的视野拓宽研究空间，重铸中国现当代文学教学和研究的新格局。1985 年上半年，在“中国现代文学创新座谈会”上，黄子平、钱理群、陈平原联合提出了建设“二十世纪文学”问题，他们提出打通中国近代、现代、当代文学的分期界限，把 20 世纪作为一个整体来研究，并在广阔的视野中创新研究方法。这一主张提出后，在学术界引起了很大反响，虽有少数学者提出疑义，但绝大多数学者是赞同、支持的。在建设 20 世纪中国文学理念的召唤下，很快出版了一批有关这一方面的文学史著^②。1988 年，《上海文学》从第 4 期开始，辟出专栏，专门讨论“重写文学史”问题。这是 50 年来对文学史写作进行的一次自觉反省，是“观念热”、“方法热”在文学史研究领域的进一步深化。它提出了在文学史研究和编写中如何处理各种文学思潮和流派的问题，也提出了如何用新的视角对文学发展历史和作家作品的重新描叙和评价问题，这些都对建

当时出版的有：华中师范学院中文系编著的《中国当代文学史稿》（1962 年由中国科学出版社出版）、中国社会科学院文学研究所编著的《十年来新中国文学》（1963 年由人民文学出版社出版）、山东大学中文系编著的《中国当代文学史 1949—1959》（山东人民出版社 1960 年出版）和北京大学编写的《中国现代文学史当代部分纲要》（内部出版）等。

已出版的有孔范今主编的《二十世纪中国文学史》（上下册，山东文艺出版社 1997 年出版），黄修己主编的《20 世纪中国文学史》（上下卷，中山大学出版社 1998 年出版），陈伯海主编的《近四百年中国文学思潮史》（东方出版中心 1997 年出版），谢冕、孟繁华主编的《百年中国文学总系》（11 卷，东方出版中心 1998 年出版），陈平原的《二十世纪中国小说史》（第 1 卷）（北京大学出版社 1989 年出版），陈辽、曹惠民主编的《百年中华文学史论（1898—1999）》（华东师范大学出版社 1999 年出版），何休编著的《中国文学的现代化历程——20 世纪中国现代文学的四次潮流与发展概论》（西南师范大学出版社 1997 年出版）等。

设文学史学科、对中国现当代文学史的研究和编写有着积极的意义。正如著名学者王瑶所说：“文学作品不可能随着时代的发展而任意改动，但文学史学科却总要发展，要突破过去，要后来居上。每个时代都应该达到自己时代的高度。^①”观念的变化带动了中国当代文学史的编写工作，此后十多年间，特别是 90 年代后期，涌现出一批有突破性的当代文学史研究成果。^②

随着一批现当代文学史著的出版和“重写文学史”讨论的深入，学者们对中国现当代文学的分期和“当代文学”概念的界定，又提出了新的不同意见。有的认为，20 世纪中国文学完成了由古典形态向现代形态的过渡和转型，属世界近代文学范畴，只具有近代性，而不具备现代性，直到 80 年代才出现一些现代主义的因素。有的提出，当代文学是正在行进的文学，不够稳定，“当代文学不宜写史”。有的则认为，“一切历史都是当代史”，当代文学过去的史实已有近 50 年，为什么不能写当代文学史呢？有的主张把 1917—1949 年的文学划为现代文学，1949—1979 年划为当代文学。有的则认为，把 1949 年作为现代文学的分界线是不妥当的。有的主张把“文革”前 17 年划到现代文学中去，有的不同意这种看法，认为把“文革”前 17 年文学合并到现代文学中去是不伦不类的，不符合文学发展的实际。这些意见反映了学术界在中国现当代文学分期问题上的分歧。作为学术观点，尽可仁者见仁，智者见智，不必强求一律。我们在本书使用“当代文学”这一概念，则是承续沿用了过去的传统提法，在目前还没有找到一个新的、更科学的概念替代之前，当下继续使用“当代文学”这一概念，也许是适宜的、切合实际的。

作为一部新编的史著，本书在整体构想、编写体例等方面有以下几点考虑：

第一，本书评述的中国当代文学，发生于 20 世纪 50 年代。这是一个社会剧烈变革的年代，也是中国历史转折的一个重要时期，整个中国面临着全球社会与文化的大变动，面临着西方政治经济和西方价值观念、西方文化的挑战，正是在社会与文化的大变动中，中国当代文学由此开始了艰难而又曲折的历程。由于政治、经济、社会制度的不同，文化的差异，中国内地和香港、台湾、澳门地区文学也朝着不同的路向发展，文学创作呈现出不同风格、不同风

王瑶：《文学史著作应该后来居上》，《上海文论》1989 年第 1 期。

② 90 年代以来，出版有洪子诚的《中国当代文学史》（北京大学出版社 1999 年出版），陈思和主编的《中国当代文学史教程》（复旦大学出版社 1999 年出版），杨匡汉、孟繁华主编的《共和国文学 50 年》（中国社会科学出版社 1999 年出版），张炯编著的《新中国文学史》（海峡文艺出版社 2000 年出版），王庆生主编的《中国当代文学》（修订本，华中师范大学出版社 1999 年出版）。以及张器友的《近五十年中国文学思潮通论》（安徽教育出版社 2000 年出版）等，其中洪子诚、陈思和、王庆生主编的中国当代文学史获 2002 年全国普通高等学校优秀教材奖。

貌，可谓多姿多彩。尽管如此，两岸四地（中国内地、台湾、香港、澳门地区）的文学在承续“五四”新文学传统、实现从“传统”到“现代”的转化上却是相同的。可以说，中国当代文学发展的过程，也是从“传统”到“现代”的转型过程，是实现文学现代化的过程。

著名学者金耀基说：“中国的现代化运动是一庄严神圣的运动，它不只忠于中国的过去，还忠于中国的未来。它不只在解救中国历史的危亡，更把中国的历史文化推向一个更高更成熟的境地。^①”中国当代文学也正是在现代转型的过程中实现历史性的深刻变革。这一变革，既是文学内容的变革，更是文学形式、文学语言的变革；既是审美情趣、文学品格的变革，更是文学观念的变革。它涉及现有的经济、政治和文化的体制和机制，涉及根深蒂固的传统观念的改造和转化，涉及古与今、中与西、雅与俗等矛盾的正确处理，而在这些矛盾之中，集中的指向是传统和现代两极，换句话说，也就是在文学的民族化和现代化的矛盾的对立与统一中，寻求当代文学的发展之路。

文学的现代化意味着文学的开放和文学传统的继承和发展，意味着主动地接纳、消化、融化、改造外来民族的文明成果，丰富和发展本民族的文学传统和文化传统，创建具有中国特色的、熔铸世界现代意识和本土文化精神的独立品格。过去，当我们把自己封闭起来，视西方文化为洪水猛兽，把西方文学和本土传统文化当做腐朽没落的糟粕批判时，中国文学就陷入了贫瘠、荒芜的境地，亿万人民只有靠几个样板戏来解除文化的饥渴。今天，当我们以恢宏的气度和充分的自信广泛吸取外来优秀文化，继承和发扬本土优秀文化时，中国文学的面貌便为之一新，中国文学也开始在世界之林中寻找自己的定位。对外来文化的吸取，当然不是生吞活剥，一切照搬，统统以外来的为好。吸收总是有选择的。我们的原则是，以人类已有的优秀文化成果丰富和充实自己，取其精华，剔其糟粕，为我所取，为我所用。同样，我们对待传统文化，对待民族文学传统，也要采取这样的态度，批判地继承传统，发展传统，在继承中发展，在发展中创新。鲁迅说：愈是民族的，愈是世界的^②。把中国文学置于世界文学之林之中，用民族形式、民族风格、民族特色的文学来铺筑一条通向世界的坦途，正是当代中国文学的孜孜追求，也是“五四”新文学所要实现的夙愿。

本书以文学的现代转型为中心线索，通过文学作品和文学现象的剖析，反映各种人物在转型时期的内心真实情况，揭示历史性变革在人们心灵所引起的种种波澜和思想感情的变化，再现社会生活的真实和文学发展的轨迹。正如丹麦著名文学史家勃兰兑斯所说，“文学史，就其最深刻的意义来说，是一种心

① 金耀基：《从传统到现代》第3页，中国人民大学出版社1997年版。

② 参见《鲁迅全集》第12卷第391页，人民文学出版社1981年版。

理学，研究它的灵魂，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。感情越是高尚，思想越是崇高、清晰、广阔，它也就越清楚地向我们揭示出某一特定时期人们内心真实情况。^①

第二，作家是文学创作的主体，文学的历史是靠焕发起主体精神的作家创造的作品写成的。一个伟大的文学时代，总是和作家的伟大作品联系在一起的。中国当代文学发展的历史，是作家用心血铸造作品的历史，是多种类型、多种体裁、多种风格作品生成和发展的历史，也是文学园地百花齐放、争奇斗艳的历史。本书改变了过去那种把当代文学史写成政治史、运动史的模式，把作品放在主体地位，突出了文学创作的实绩，突出了对当代有代表性作家和作品的评介，反映了文学史应当是文学创作所构成的历史的理念。胡乔木说：“文学史研究的对象是文学创作的有重要意义的成果，而不是成果形成过程中这样或那样的临时性的政治事件（不包括积极的社会变革，这种变革的影响是长期的），这些政治事件对于文学的影响是客观事实，但是这些影响也是临时性的，它们不能产生甚至也很少影响有重要意义的文学成果，这是更重要的客观事实。文学史家首先要把这些真正重要的意义从那些千变万化的现象中区别开来”，“对于文学史最有意义的客观事实恰恰是主要的文学作品成果并非这种干涉的结果。”^②本书根据不同时期的创作状况，以文学史上的有重要意义的成果作为研究对象，通过对有代表性的作家作品的评述，理清文学创作发展的脉络，标示出不同时期、不同体裁、不同风格文学创作的收获，而对每一时期的文学思潮、文学理论论争的简要述评，只是说明作家作品产生的社会历史背景，这不仅使学生对当代文学历史的把握避免了抽象化，而且有助于提高学生的鉴赏水平和审美能力。

第三，中国当代文学是一个开放的整体，是一个包括内地、台湾、香港、澳门地区文学的多元组合。过去，由于众所周知的原因，中国内地与台湾、香港、澳门地区处于隔绝、分离状态，相互之间很少交流。80年代以前出版的中国当代文学史著，论述的主要是新中国成立后的中国内地的文学。近二十年以来，情况发生了根本变化，改革开放的政策为两岸四地的交流开辟了广阔的空间。1997年的香港回归和1999年的澳门回归，大大振奋了民族精神，促进了祖国统一。现在中国内地与台湾、香港、澳门地区文学界的交往、交流，比以往任何时期都要多，这些都为两岸四地文学的整合奠定了坚实的基础，也为

① 《十九世纪文学主流》第一分册《流亡文学》第22页，人民文学出版社1980年版。

② 胡乔木：《如何把握中国当代文学史的研究现象》，《胡乔木集》第378页，中国社会科学出版社2001年版。

中国当代文学史的编写提供了有利条件。为此，我们在全书的总体结构上，将台湾、香港、澳门地区当代文学列入其中，作为当代中国文学的一个有机组成部分。本书分为三编，第一编和第二编，论述内地 20 世纪 50—70 年代的文学和 70 年代中期以来的文学；第三编则分别论述台湾文学、香港文学和澳门文学。从总体上看，台湾文学、香港文学、澳门文学和内地文学一样，都是在“五四”新文学运动的影响下产生和发展的，它们同祖、同宗、同一文学血脉，有着共同的民族语言文字，有着共同的民族意识、民族感情，有着萦绕于心的爱国主义情绪，它们都是母体文学的一支，与母体有着深刻的渊源关系，这是一方面；另一方面，由于特殊的历史际遇，由于社会制度的不同和经济、政治、文化等诸种因素的制约，台湾、香港、澳门文学又呈现出异于母体文学的独特风貌。如台湾文学的开放性、海洋性、现代性、恋旧性，香港、澳门文学的多元性、都市性、通俗性以及以岭南文化为主要形态的港澳文化与外来异质文化的互相渗透、互相融合，使台湾、香港、澳门文学形成了有异于内地文学的鲜明特色和独特品格。正因如此，本书没有把两岸四地文学融为一体，而是在中国文学的整体格局中，把台湾、香港、澳门文学放在一编分别加以论述，这也许更符合目前的实际状况。

第 1 编

20 世纪 50—70 年代中期的文学

一、50—70 年代中期的文学思潮

1. 本时期文学发展的社会历史背景

与时代偕行的中国新文学，伴随着新中国的成立步入了一个新的历史时期，这就是中国当代文学阶段。

由新民主主义革命向社会主义革命的过渡，由革命战争时期向和平建设时期的转变，构成了中国当代文学发展的新的社会历史背景。随着新中国的成立而展开的大规模的社会主义革命和建设事业，召唤和吸引着作家去体验新的生活，讴歌新的时代，表现新的人物。质朴、明朗、热烈、高昂、激情澎湃的 idealism 和英雄主义，构成了本时期文学的基调和主导风格。

本时期的文学发展，既承续了“五四”的文学传统，又有着特定的思想背景，这就是毛泽东文艺思想的指导。1942 年，毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话中，总结了“五四”以来文学运动的历史经验，提出了“文艺为工农兵服务”的方向。毛泽东在《在延安文艺座谈会上的讲话》（以下简称《讲话》）中提出和阐发的一系列思想理论原则，推动新文学运动走向与工农兵群众相结合的新阶段。在《讲话》精神指引下的解放区文艺充分地表现了“新的时代新的人民”，而成为中国当代文学的直接发端和本时期文学发展的楷模。1949 年 7 月在北平举行的第一次中华全国文学艺术工作者代表大会确认：毛泽东文艺思想是建设和发展新中国文学艺术的指导思想。此后，在相当长的时期内，中国当代文学就是在毛泽东文艺思想的指引下发展的。

在新的社会历史背景下，中国当代文学在中国共产党的领导之下，成为社会主义革命和社会主义建设事业的组成部分，呈现出思想方面高度的统一性（以毛泽东文艺思想为指导）、队伍方面高度的组织性（作家由自由职业者转变为中国作家协会及下属各级作协或各种文化机构的干部）、艺术方面高度的规范性（以革命现实主义为艺术规范）的特点，这也就决定了本时期的文学朝着一体化方向发展的主导趋势，并同“五四”以来多元化的文学格局形成显著的比照。

社会历史背景的变化和党对文学的要求引出了关于文学发展的一系列新问题，这主要有：如何正确估计国内外形势和作家队伍状况，如何正确处理文艺和政治的关系、文艺和生活的关系、作家的世界观改造和文艺创作的关系、对

中外文学和文化遗产的批判继承与创新的关系，如何解放文艺生产力以满足广大人民群众多方面的精神需要等等。在本时期围绕着这些问题展开了诸多文艺论争，为求得思想上的一致，许多文艺论争又经由行政的干预进而演变为文艺批判、文艺斗争和文艺运动。由于党对文艺实行的绝对领导，因此党如何正确领导文艺，就成为解决上述问题以及文艺健康发展的关键。在本时期，党的文艺政策正确与否同文学的兴衰起落结成了对应关系，并制约着文学思潮的基本走向。党和政府在不同阶段曾对文艺的方针政策做出过若干调整，如 50 年代中期提出的“百花齐放，百家争鸣”方针（以下简称“双百”方针）和 60 年代初期进行的文艺政策调整，都曾有力地促进了文学的兴盛，但由于没有从根本上克服“左”的思想路线，致使“左”的思潮愈演愈烈，最终酿成了“文化大革命”，给社会主义文学事业带来了极大损害。

2. 第一次文代会和文学规范的确立

1949 年 7 月召开的第一次中华全国文学艺术工作者代表大会（以下简称“第一次文代会”）揭开了中国当代文学的历史帷幕，从全国各地会师北平的 2 000 多名代表同党的领导人一起为新中国文学艺术举行了隆重的奠基。周恩来在大会上作的政治报告中这样概括了各路文艺工作者的会师：“是从老解放区来的与从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队的会师^①”。

第一次文代会的基本任务是：总结经验，确立今后全国文艺工作者的方向和任务，成立一个全国性的文艺组织，把来自各方面的文艺工作者的思想统一到毛泽东文艺方向上来。如周扬所指出的：“毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》规定了新中国的文艺的方向，解放区文艺工作者自觉地坚决地实践了这个方向，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。^②”会议经过讨论，一致确定毛泽东的《讲话》为新中国文艺工作的总方针；文艺为人民大众，首先是工农兵服务的方向为新中国文艺的总方向。

第一次文代会对 50 年代初期文学思潮的形成和后来文学思潮的发展产生了极为重要的影响。它以解放区文艺为新中国文学的楷模，继承和发展了解放

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》第 33 页，新华书店 1949 年版。

周扬：《新的人民的文艺》，《周扬文集》第 1 卷第 513 页，人民文学出版社 1984 年版。

区文艺的精神内核：以工农兵为文艺工作的服务对象，以文艺为政治服务并隶属于政治为文艺工作的性质和地位，以“普及第一”为文艺工作的基本方针，以工农兵生活和工农兵形象为文艺表现的主要内容，以民族化和大众化为文艺创作的主导风格，以“政治标准第一，艺术标准第二”为文艺批评的标准，以作家深入工农兵、改造世界观为实现上述任务的保证。毛泽东的《讲话》和解放区文艺的精神内核经过文艺领导人和理论批评家的反复倡导与阐发，逐渐形成一套较为系统的文学规范，并得到文艺工作者的认同，因此它们也成为这一时期文学思潮包孕的主要内涵，贯彻在文学理论批评和文学创作的实践之中。

新的文学规范具体表现在创作上，则以“建设新的人民的文艺”为目标。根据周扬的报告，“新的人民的文艺”就是要选择新的主题，使“民族的、阶级的斗争与劳动生产成为作品中压倒一切的主题”；塑造新的人物，写“人民中的各种英雄模范人物”；采用新的语言、形式，要使“语言做到相当大众化的程度”，“和自己民族的、特别是民间的文艺传统保持密切的血肉关系”。在这一目标的引导下，本时期的文学倾向于写重大题材和主题，以塑造英雄形象为首要任务，追求语言、形式和风格上的民族化和大众化，这三者构成了本时期文学创作的时代特色和总体风格。

第一次文代会确立的若干文艺思想原则适合社会的发展和时代的要求，在一定程度上有效地克服了“五四”新文学未能普及到工农大众中去的弱点，引导作家在改造自己世界观的同时，满腔热情地深入工农兵、熟悉工农兵、表现工农兵，使文学创作在主题、题材、人物、风格等方面都呈现出一片新面貌，广大工农兵群众对新中国文艺的接受和介入也使得当代的文化和思想启蒙具有更广泛的社会基础。这些成就和影响足以使第一次文代会成为中国当代社会主义文学艺术事业的开端，并逐渐形成新中国文学艺术的主流。

第一次文代会也存在一定的局限，并对后来的文学发展产生了不可忽视的消极影响。

首先，由于对新的形势、新的环境估计不足，对建国后和平时期文艺工作的新特点研究得不够充分，以至于简单地照搬了战争年代解放区文艺运动的政策、经验和作法，致使文艺工作产生简单化、教条化的毛病。

其次，由于沿了解放区文艺的作法，因此对毛泽东指明的文艺与生活的关系做出了狭隘的理解，具体说来就是由文艺服务于政治，到文艺服务于政策、服务于当前中心任务，忽略了文艺自身的规律，导致创作中出现公式化、概念化倾向。

再次，由于把解放区文艺作为新中国文学艺术的楷模，相比之下对于国统区的文学艺术成就估计偏低，不能正确对待从国统区出来的广大作家。把他们

一概视为资产阶级、小资产阶级知识分子，再加上文艺队伍中从历史上遗留下来的宗派主义情绪未能清除干净，因此不免影响到作家队伍的团结，影响了一些作家的积极性。

第一次文代会后文学思潮的主要走向就是新的历史条件下把《讲话》所提出的理论原则进一步系统化和具体化，把建国初期芜杂的文艺思想引导和统一到毛泽东文艺思想的轨道上来。因此，相对于现代文学多元化的文学背景而言，第一次文代会也是促使中国当代文学走向一体化的开端。在这里，文艺批评作为“思想斗争”的武器和工具发挥了强有力的作用，它借助于行政干预的力量，结合着“文艺整风”，把正常的文艺论争转变为文艺批判和文艺斗争，试图通过这些批判运动从思想上和组织上排除歧见，从而使大规模的文艺批判运动接踵而来。

首先是 1951 年开展的对电影《武训传》的批判。《武训传》是编导孙瑜根据山东贫苦农民武训“行乞兴学”的事迹改编而成的，摄制于 1948 年，建国后剧本作了修改重新拍摄，编导者希望通过该片“歌颂为人民服务的精神”，“迎接文化建设高潮的到来”。1950 年底，随着影片的上映，在全国几大报刊上掀起了一股“武训热”，赞誉之声鹊起。不久，对《武训传》的宣传与赞扬引起了中央有关部门的重视，认为这种情况反映了文化界严重的思想混乱，《文艺报》等刊物组织了文章对《武训传》的思想倾向提出批评。1951 年 5 月 20 日《人民日报》发表了由毛泽东亲自撰写了主要段落的社论《应当重视电影 武训传 的讨论》，严厉批评《武训传》“狂热地宣传封建文化”，“对反动的封建统治者竭尽奴颜婢膝的能事”，“向反动的封建统治者投降”。社论的发表使“讨论”随即转变为声势浩大的批判运动。为配合运动，《人民日报》连载了《武训历史调查记》^①，有关部门还要求颂扬《武训传》和武训其人的党员干部做出反省。8 月 8 日，周扬在《人民日报》上发表长文，以《反人民、反历史的思想和反现实主义的艺术》为题，对《武训传》批判作了总结，判定《武训传》“宣传了资产阶级的反动思想”，终结了任何持不同意见的声音。这场批判运动就其初衷而言，包含了用历史唯物论去认识历史事件和历史人物的积极内涵，但是简单的政治表态和一边倒的批判除了让人感到政治的压力，而不能让人冷静而深入地思考《武训传》的思想文化内涵，正确地评价《武训传》的得与失，反而开启了用政治斗争方式处理思想文化问题的先例。

与《武训传》批判几乎同时进行的是对萧也牧小说创作倾向的批判。萧也牧是从城市来到解放区的作家，又是在建国初期创作颇丰的作家。他解放后

^① 《人民日报》1950 年 8 月 23—28 日。

进城，在短短一两年间就发表了近 10 部中短篇小说，其中《我们夫妇之间》、《海河边上》等作品被一二十家报刊转载，并改编成电影、话剧、连环画，有些作品还被省市团组织推荐给团员和青年作为思想教育材料。1951 年 6 月，《人民日报》发表的一篇署名文章最先把萧也牧的创作概括为“小资产阶级倾向”，继而《文艺报》发表署名“李定中”的读者来信，把萧也牧称为“最坏的小资产阶级分子”，其理由就是因为作家在《我们夫妇之间》中对工农出身的干部给以了“丑化”，而抬高了知识分子出身的干部。这种倾向被认为是“对《讲话》的某种程度的抗拒”，也就是“这些东西，在前年文代会时曾被坚持毛泽东的工农兵方向的口号压下去了，这两年来，他们正在复活，正在嚷叫^③”。这些尖锐的、上纲上线的批评意见很明显地表现出，不论是题材、主题的选择，还是人物、情节的设置，都不允许超出第一次文代会确立的思想和创作规范。恪守着这些规范，简单化的批评波及建国初期的一批作品，如长篇小说《腹地》（王林）、《我们的力量是无敌的》（碧野）、《战斗到明天》（白刃），根据小说改编的电影《关连长》等；就连建国初期被列入“文艺建设丛书”的一些现代文学作品，如《王秀鸾》、《我的两家房东》、《尹青春》等也受到无端指责。这自然对作家的创作热情是一种伤害，也是影响本时期文学创作水平的一个重要原因。

1954 年开展的对俞平伯《红楼梦》研究的批判是波及面更广的批判运动。俞平伯研究《红楼梦》30 多年，与胡适等是“新红学派”的主要代表。1952 年他将旧作《红楼梦辨》增删、修改后更名为《红楼梦研究》出版，还将新写的论文辑成《红楼梦简论》出版。这些研究成果将来自西方的实证主义方法同中国传统的考据、评点结合起来，对《红楼梦》的作者、版本和文学上的承继关系进行了大量去伪存真、核实正误的工作，并且吸收了西方现代人文精神与美学观点，对《红楼梦》的艺术手法、艺术风格作出了有别于传统的批评、阐释，推倒了“旧红学派”的虚妄臆测和索隐附会，开创了红学研究的现代格局。俞平伯的观点和方法受到刚从山东大学毕业的李希凡和蓝翎的质疑与批评，他们写成《关于红楼梦简论及其他》，投稿于《文艺报》未获答复，后在母校学刊《文史哲》发表。此事经中央有关负责人过问，同年第 18 期《文艺报》转载了该文，但主编冯雪峰在其撰写的按语中有保留地指出：“作者的意见显然还有不够周密和不够全面的地方”。李希凡、蓝翎的文章和《文艺报》的“冷淡”态度引起了毛泽东的重视。毛泽东在 10 月 16 日

陈涌：《萧也牧创作的一些倾向》，《人民日报》1951 年 6 月 10 日。

② 李定中：《反对玩弄人民的态度，反对新的低级趣味》，《文艺报》第 2 卷第 5 期。

③ 丁玲：《作为一种倾向来看——给萧也牧同志的一封信》，《文艺报》第 4 卷第 8 期。

给中央政治局成员的信中指出，李希凡、蓝翎的文章“是三十多年以来向所谓红楼梦研究权威作家的错误观点的第一次认真的开火”，“看样子，这个反对在古典文学领域毒害青年三十余年的胡适派资产阶级唯心论的斗争，也许可以开展起来了”。毛泽东的意见改变了这场学术讨论的性质，使之发展成波及整个思想文化界的大批判运动，俞平伯提出的“自叙”说、“钗黛合一”说、“怨而不怒”说、“色空”说、“承继传统”说等等，统统遭到否定和批判，由此进而引申到对“胡适派资产阶级唯心论”的斗争，一场思想“清算”运动在人文学科各个领域有组织、大规模地开展起来，《文艺报》编辑部也因“阻拦‘小人物’的很有生气的批判文章”而被改组。这场批判的初衷是要用马克思主义的世界观和方法论取代“资产阶级唯心论”，然而简单粗暴的教条主义批评不仅损害了文艺和学术的健康发展，而且对“五四”以来的现代学术积累未能实事求是地分析而予以简单否定，使“左”的倾向得以滋长蔓延。

《红楼梦》研究批判余波未息，胡风文艺思想批判风声再起。1954年12月，周扬在中国文联、作协主席团联席扩大会议上就《红楼梦》研究批判作了定调性发言，在题为《我们必须战斗》的报告中，专列一部分提出了“胡风的问题”，指出胡风的“许多观点和我们的观点是有根本的分歧的”，而且“历来就存在着分歧”。胡风文艺思想批判可以追溯到20世纪30年代左翼作家内部的一系列文艺思想论争，只是在当时还仅仅限于正常的理论论争。当毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》精神传达到国统区以后，论争的性质开始发生了微妙的变化。1948年在香港出版的《大众文艺丛刊》有组织地发表了多篇文章，对胡风等人的文艺思想和文学创作提出批评，认为胡风一派的主要文艺观点如“主观战斗精神”、写“精神奴役的创伤”等是背离于《讲话》精神的。在举行第一次文代会时，由于意见不合，胡风拒绝参加关于国统区文艺运动的报告的起草工作，茅盾在报告中不指名地批评了胡风文艺思想是一种“‘小资产阶级的革命’文艺理论”，随即在报刊上对胡风一派的理论和创作给予批判。1952年6月8日，《人民日报》转载了舒芜的检讨文章《从头学习在延安文艺座谈会上的讲话》，并在编者按中首次点明“以胡风为首的一个文艺上的小集团”的存在，胡风文艺思想也被定性为“资产阶级、小资产阶级的个人主义的文艺思想”。在此之后有关部门多次召开有胡风本人参加的文艺思想座谈会，向他明确指出其文艺思想是和“毛泽东文艺方向背

毛泽东的信件当时没有公开发表，其主要精神在署名“钟洛”的文章《应该重视对红楼梦研究中的错误观点的批判》（《人民日报》10月23日）中得到传达，后公开发表于《人民日报》1967年5月27日。

周扬：《我们必须战斗》，《文艺报》1954年第23、24期合刊。

道而驰的”，并于 1953 年初在《文艺报》相继发表林默涵和何其芳的重要文章，对胡风文艺思想展开了较全面的清理和批判。为了应对来自各方面的压力和指责，1954 年 7 月，胡风向中央提交了经他和友人们长时间酝酿而成的《关于解放以来的文艺实践情况的报告》（即后来所称的“意见书”或“三十万言书”），在逐条反驳林默涵、何其芳的文章的同时，全面阐述了自己的文艺思想。1955 年初，对《红楼梦》研究和胡适唯心论的批判已近尾声，对胡风的批判则掀起了高潮。《文艺报》破例将“意见书”中的部分内容选编成《胡风对文艺问题的意见》，作为批判的靶子，随第 1、2 期合刊附发，一场全国性的批判胡风文艺思想的运动就此展开。为时不到半年，又因为胡风与朋友间的书信往来被披露，而被毛泽东亲自定性为“以伪装出现的反革命分子”。1955 年 5 月 13 日至 6 月 10 日《人民日报》将胡风等人的私人通信作了摘录，辑成《关于胡风反革命集团的材料》^②分三批发表，都加有点明问题性质的序言和按语。至此文艺思想的批判完全转变为组织上的和政治上的对敌斗争，以一场牵连千百人的政治冤狱而告结束。1980 年 9 月，中央发布文件为“胡风反革命集团”一案平反；1988 年 6 月，中央有关部门又对胡风文艺思想等方面的几个问题复查，撤销和纠正了以往的一些错误提法。

较之胡风文艺思想批判规模更大的运动是 1957 年开展的反右派斗争。反右派斗争开展的前提是 1956 年毛泽东提出的“百花齐放，百家争鸣”方针和中央开展的整风运动。1956 年 4 月在中央政治局扩大会议上，毛泽东在《论十大关系》的报告中，引苏联的经验教训为鉴戒，主张在艺术问题上百花齐放，学术问题上百家争鸣，确定“双百”方针是发展科学和文化事业的重要方针。5 月初，在最高国务会议第七次会议上，毛泽东重申实行“双百”方针，随后中央发表了关于开展整风运动的指示，动员各阶层人士“大鸣大放”，帮助党整风。“双百”方针的贯彻，使文学批评和创作很快就出现了建国以来从未有过的活跃局面，作家们用“春风”、“春雨”来形容“双百”方针，用“春天”、“春色”来形容“双百”方针带来的宽松和谐的气氛。整风运动的动员和开展使人们畅所欲言，作家们批判官僚主义、教条主义、宗派主义给新中国文艺事业带来的危害，文学批评和文学创作也出现了前所未有的活跃局面。然而，这种令人欣喜的活跃局面是短暂的。1957 年 6 月，经毛泽东指示和亲自部署的反击“右派分子”的斗争迅速在全国展开。从“鸣放”到“反右”，整个运动采取的是“引蛇出洞，诱敌深入”式的阶级斗争策略，毛

林默涵的《胡风反马克思主义的文艺思想》和何其芳的《现实主义的路，还是反现实主义的
路》，《文艺报》1953 年第 2、3 期。

此时公布的胡风的第一批材料和第二批材料的题目是《关于胡风反党集团的材料》。

泽东称之为“阳谋”，这是当时大多数文艺工作者和知识分子都难以逆料的。结果是文艺界的形势陡转，创作自由和学术自由被打成资产阶级的反动口号，对教条主义的批判被“同右派分子的斗争”所取代，许多文学作品和争鸣文章被打成“大毒草”、“修正主义的文艺观点”，连同冯雪峰、丁玲等在内的一大批批评家、作家被打成“右派分子”。1958年2月28日，《人民日报》发表了周扬的长文《文艺战线上的一场大辩论》，对文艺界反右派斗争作了总结。文中将鸣放中的文艺形势描写为“文艺路线上的一场大是大非之争，社会主义文艺路线和反社会主义文艺路线之争”，是两个阶级、两条道路的斗争“在文艺领域内的反映”。文章把“修正主义”文艺观点归纳为三点，即“否定或贬低社会主义文艺的成就，说社会主义文艺不真实，说在我们社会里没有‘创作自由’”，一一给予批判。文艺界开展的反右派斗争全然否定了贯彻“双百”方针、批判教条主义的积极成果，使“左”的思潮进一步蔓延，给新中国的文学艺术事业带来了不可估量的损失。

3. 革命现实主义的独尊和变异

自从20世纪20年代以茅盾等为首的文学研究会提出并实践“为人生”的文学主张，引进了西方的现实主义理论以来，现实主义在本时期经历的最大转变是：从一个文学流派、一种创作方法，演变为关于文学“惟一正确和科学”的世界观、认识论与方法论，这就是作为本时期文学艺术规范的革命现实主义。关于这一点，茅盾1949年10月在一篇文章中做了阐释：“‘革命现实主义’是区别于旧现实主义而言的，高尔基把俄国革命前的旧现实主义称为批判的现实主义，因为这些现实主义的作品虽然批判了世界的罪恶，却没有指出前进的道路。十九世纪的西欧其他国家的现实主义作家也是如此。批判的现实主义在当时也有其进步的意义，十月革命后，苏维埃文学的现实主义称为社会主义现实主义，……社会主义的现实主义创作方法和我们目前对于文艺创作的要求也是吻合的。但是，因为一般人看见社会主义一词就想到它的政治的经济的含意，而我们现在是新民主主义阶段，所以，一般我们都用‘革命的现实主义’一词区别于旧现实主义——即批判的现实主义^①”。这里已明确说明了革命现实主义的内涵，它不同于旧现实主义，但已具有社会主义现实主义的特征。新中国成立后，革命现实主义作为中国当代文学的主导潮流，也在相当长的一个时期内成为理论批评的轴心，支配着作家、批评家的创作和理论批评。虽然革命现实主义在其发展中先后采用过不同的口号或解释方式，如社会

茅盾：《略谈革命的现实主义》，《文艺报》第1卷第4期。

主义现实主义、革命现实主义和革命浪漫主义相结合等，但这些理论形态从总体上说都属于革命现实主义的范畴。正是在对这些口号的阐述中，革命现实主义一方面有所发展，促进了文学创作和理论批评；另一方面又被推到了独尊的地位，并开始出现偏离现实主义精神的变异。

在中国现当代文学史上，革命现实主义在不同的阶段曾有过不同的称谓，如“新现实主义”、“进步的现实主义”、“抗战的现实主义”、“无产阶级现实主义”等。在“现实主义”前面冠以不同的修饰语，目的都是为了将革命文学或无产阶级文学采用的现实主义同以批判现实主义为代表的“旧现实主义”相区别。二者的区别在引进了“社会主义现实主义”的口号和理论之后有了明确的说明。1933年11月，周扬在《现代》文学杂志上发表《社会主义现实主义与革命的浪漫主义》一文，比较详细地把“社会主义现实主义”这个口号从苏联介绍到中国来。1934年9月第一次苏联作家代表大会通过了社会主义现实主义的正式定义。《苏联作家协会章程》规定：“社会主义的现实主义，作为苏联文学与苏联文学批评的基本方法，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。”这个理论介绍到中国以后，很快就被中国革命作家所接受。在1953年9月召开的第二次文代会上，社会主义现实主义被正式确认为指导“我们文艺界创作和批评的最高准则”和“根本方法”。周扬明确指出：“社会主义现实主义，现在已成为全世界一切进步作家的旗帜。中国人民的文学正是在这个旗帜下前进^①”。

社会主义现实主义对于“旧现实主义”有继承和发展的一面，它是新的时代精神向文学创作方法的灌注。由于这一原因，它推动了许多作家在自己的作品中表现新的精神、新的生活和新的人物，它们以高昂的格调、质朴的感情、单纯的思想和清新的生活构成了新中国文学创作的总体风格。但在另一方面，由于新中国所倡导的社会主义现实主义割断和摒弃了同批判现实主义的联系，因此缺乏深厚的现实主义根基，革命现实主义很容易发生变异。这一变异正是从革命现实主义独尊开始的。社会主义现实主义作为“最高准则”，就不能不对主题和题材的选择、对表现形式和个人风格加以限制。由于社会主义现实主义强调“正确的世界观”对于艺术创作的决定作用，要求把关于未来的完满的构想加于严峻的客观现实之上，以至于把政治的、道德的说教加于生活的真实之上，因而它本身就存在着偏离现实主义的倾向。建国初期产生的公式化、概念化的作品，就与社会主义现实主义本身的缺陷有关。

周扬：《社会主义现实主义——中国文学前进的道路》，《人民日报》1953年1月11日。