

# 30年来中国的社会与文学

## ——对1949—1976年中国文学的一个考察

◇ 杨 扬<sup>①</sup>

**摘要：**对新中国成立以来最初30年的文学经验总结，最有效的方式之一，是通过意识形态与文学关系的分析入手，来看待新的社会文化意识结构对文学艺术的历史要求，同时，这种要求在文学艺术领域所呈现的复杂动荡的变动关系。中国文学从未像这一时期的文学那样，表现出强烈而鲜明的国家意识。但另一方面，基于创作自由的自主要求，作家、艺术家常常不适应高度国家化的管理方式，对过度干预创作自由的行政作风，表现出反感。由此造成一个时期国家意识形态与文学之间的紧张关系。

**关键词：**中国；当代文学；社会生活；关系

从1949年到1976年，中国的社会和文学经历了最难忘的岁月。有学者总结这一时段的诗歌与社会生活的关系时说：“开头是一个大事件的开头”，“结束是另一个大事件的结束”。“这两个大事件的发生和发展，对于中国当代社会的影响都是全局性的，当然也影响并决定着这一个历史阶段的文学和诗歌形态。”<sup>②</sup>他所说的开头，是指共和国的成立，那是开天辟地的大事件。他所说的结束，是指1976年“四人帮”被粉碎，史称“十月惊雷”。被重大历史事件牢牢裹挟着的社会生活与当代中国文学关系，照例是有很多话可以说的。但迄今为止我们所能见到的各种当代史的叙述，在各显叙事特色的同时，却又总是不尽如人意。探讨这一时段文学与社会生活、尤其是政治生活的关系，常常让人百感交集。从1950年代中国作家热情拥抱政治，倡导文学要“干预生活”，到1980年代作

---

<sup>①</sup> 杨扬，华东师范大学中文系教授、博士生导师。

<sup>②</sup> 谢冕：《中国新文学大系（1949—1976）·诗卷·序言》，上海：上海文艺出版社，1997年11月第1版，第1页。

家、批评家主张远离政治，标举“纯文学”。从1950年代王瑶编写新中国第一部新文学史——《中国新文学史稿》，热烈欢呼国家权力强势介入文学艺术，认为“这些都保证了我们可以产生出无愧于伟大的中华人民共和国的新作品，在中国新文学史上将展开光辉灿烂的一页”。<sup>①</sup>到20世纪末，国家和政府主动推行文化体制改革，强调政府权力部门不能包办文化事业。<sup>②</sup>从1950年代高歌猛进，诗人们忘情地歌唱——“我到处看到朝气蓬勃、前进和新生”，<sup>③</sup>到1970年代初伤感地叹息——“我已走到了幻想的尽头，……”<sup>④</sup>这种从希望坠入绝望，由欢欣鼓舞跌进痛苦深渊，由强化国家意识到呼唤个人心灵自由，……凡此种种，所有高开低落的悲喜剧目，都让我们感觉到要真切而准确地认识和把握这一时期的中国社会与文学的关系，实在不是一件轻而易举的事。那么，我们该从哪里开始来认识这一段难以叙述的历史呢？

还是着眼于文学现象，从那些最引人注目的文学现象来进入历史的长河吧。

1949年开始的新中国文学，在同时代人眼中，毫无争议的是一个新的开端。胡风在当时以交响诗的形式，创作了长诗《时间开始了》。在他眼里，新中国的成立，意味着一个新的时间的诞生。这个时间的主体，是属于中国共产党为领导核心的中华人民共和国，只有赞同中国共产党领导新中国的作家作品，才具有划时代的时间意义，像那些追随国民党政治势力的海外文学创作，像那些浮游于小报和市民趣味的沪上通俗文

① 王瑶：《中国新文学史稿》，上海：上海文艺出版社，1982年11月修订重版，第610页。

② 《国务院批转文化部〈关于文化事业若干经济政策意见的报告〉》，参见杨扬主编：《中国新文学大系（1976—2000）·史料·索引卷一》，上海：上海文艺出版社，2009年6月第1版，“党和国家关于文艺问题的重要文件”栏目。

③ 公木：《据说，开会就是工作，工作就是开会》，参见邹获帆、谢冕《中国新文学大系（1949—1976）·诗卷》，上海：上海文艺出版社，1997年11月第1版，第14页。

④ 穆旦：《智慧之歌》，参见邹获帆、谢冕：《中国新文学大系（1949—1976）·诗卷》，上海：上海文艺出版社，1997年11月第1版，第663页。

学，像那些留恋于旧传统旧诗词的文坛遗老趣味，似乎都在“时间”之外。这种新中国的当代时间意识，具有普遍的意义，甚至像沈从文这样的自由主义作家，也意识到新的时间对于以往历史经验的阻断：“一切得重新学习，慢慢才会进步，这是我另外一种学习的起始。”<sup>①</sup>由新政权建立而引发作家、艺术家对文学经验及其表达形式问题的重新思考，非常明确地传递着一个信息，那就是一切都要重新开始。所谓重新开始，不是回归到以往的传统轨道，而是脱离旧传统，与新社会所需要的欣欣向荣的新局面、新气氛相协调。这种咸与维新、唯新是瞻的社会心理，不是当时新中国一枝独秀，而是世界范围内的现代化浪潮冲击之下普遍的社会心理。英国社会学家安东尼·吉登斯称之为“现代性的断裂”，即“现代性以前所未有的方式，把我们抛离了所有类型的社会秩序的轨道，从而形成了其生活形态。在外延和内涵两方面，现代性卷入的变革比过往时代的绝大多数变迁特性都更加意义深远”。<sup>②</sup>

在论及这一时期社会生活与文学的关系时，令很多研究者感到不解的现象是，一些刚刚跨过1949年门槛的作家、批评家，除了自觉接受新中国新的社会现实之外，创作上似乎都呈现出一种徘徊和停滞。典型的如曹禺、巴金等作家，1949年后，虽热情依旧，但创作的步伐明显慢了很多，对他们而言，唯恐落伍，有一种追赶时代的急迫感。其实，像郭沫若、茅盾、周扬、丁玲、何其芳、冯雪峰、邵荃麟等坚定的左翼作家又何尝不是如此？当茅盾主编的《人民文学》正为发表像萧也牧《我们夫妇之间》这样的作品感到兴奋时，《文艺报》却以前所未有的严厉批评给予迎头痛击。当很多的作家、批评家自以为电影《武训传》宣传的是新政府所需要的进步思想，并因此而大加赞赏之际，《人民日报》以醒目的社论标题，告诫人们：“电影《武训传》的出现，特别是对于武训和电影《武训传》的歌颂竟至如此之多，说明了我国文化界的思想混乱达到了何等的程度！”<sup>③</sup>当蓝翎、李希凡这两个“小人物”在《红楼梦》研究上挑战俞平伯的权威时，冯雪峰主持的《文艺报》全然不当回事，可意

---

① 引自吴世勇编：《沈从文年谱》，天津：天津人民出版社，2006年6月版，第311页。

② [英]安东尼·吉登斯：《现代性的后果》，田禾译，黄平校，南京：译林出版社，2000年7月第1版，第4页。

③ 参见《应当重视电影〈武训传〉的讨论》，引自洪子诚主编：《中国当代文学史·史料选》（上），武汉：长江文艺出版社，2002年7月第1版，第195页。

想不到的结果是身为中央人民政府主席的毛泽东亲自干预，为此事给中央政治局和相关成员写信，批评一些执掌文坛大权的“大人物”“同资产阶级作家在唯心论方面讲统一战线，甘心作资产阶级的俘虏”。<sup>①</sup>如果说，对很多自由主义作家、批评家在新时代需要补上社会主义理想这一课的话，那些经受历史雨雪风霜考验的左翼战士，在新社会新时代也常常遭遇经验的“中断”。这种在现实面前感到无所适从的茫然感和焦虑心理，在今天常常被一些研究者简单地理解为政治对艺术的过度干预。但这样的解释却让人有不尽然之感。要说政治干预文学的案例，在中国并不始于1949年之后。早在20世纪前50年，就有过查封出版物、迫害不同政见作家的历史记录。在1940年代的解放区，也曾有过为《野百合花》、《三八节有感》等作品展开的激烈辩论。但在1949年前的时空环境中，不论是解放区还是国统区，作家和评论家似乎对政治干预文学的举动，都有一种自觉的抗拒力和免疫力，换句话说，政治再怎么强悍，都不能最终动摇作家、批评家对自己写作能力的自信。到了1949年后，情况发生变化，作家、批评家还是原来那批历经磨难的作家、批评家，但他们的文学自信在与新政权交往过程中，大都被政治威权所同化。从郭沫若、茅盾、巴金、沈从文、曹禺等文坛泰斗，到初出茅庐的王蒙、刘绍棠等文学新秀，无一例外，清一色的现实主义风格，循规蹈矩，很难见到轮廓鲜明的作家自我个性的张扬。是什么原因，让一个时期的作家、批评家在遭遇政治过度干预之后，无法以一种较为正常的文学心态继续自己的创作，反倒要积极追赶政治行进的步伐？

这或许与新中国成立之后中国社会的现代化动员方式有关。如果说，1949年中华人民共和国的成立，意味着现代意义上的民族国家建立起来了，而它与传统国家的一个最根本的区别，就在于现代民族国家的组织形式不再是像传统农业社会那样以家庭为单位的松散组织形式来建构社会。现代国家，尤其是像中国这样一个遭受百年列强欺辱的后发现代国家，它的现代化动员形式之一，不是依靠社会财富自然积累的形式缓慢地进行现代化建设，而是通过国家干预的方式，快速完成资本积累，吸取西方现代国家花费高昂代价经过几个世纪才组织起来的社会管理方式，以对抗西方资本主义现代化给后发现代国家的压力。这大概就是一些西

---

<sup>①</sup> 毛泽东：《关于〈红楼梦〉研究问题的信》，参见《毛泽东文集》第6卷，北京：人民出版社，1999年6月第1版，第352页。

方学者所说的“刺激—反应”的社会运动模式。所以，新中国成立之初，社会改造的主要目标，是将社会资源集中起来，进行现代化所必需的社会组织动员。军事和政治领域的国家化程度，通过数十年的战争磨合，到新中国成立时已经非常有效。经济上，通过农村土地改革和合作化运动，通过城市民族资本的赎买政策，已逐步将经济资源集中到国家手中。相比之下，最容易被人忽视，也最难以集中到国家组织系统之中的，是文化领域的诸多力量，尤其是文学艺术领域的文化人的思想。因为文学、文化工作常常被人习惯理解为是一种自由职业，与国家权力机构之间保持着若即若离的关系。以1950年代遭受批判的俞平伯为例，从1920年代初登文坛，到1950年代遭遇政治批判，无论是国民政府，还是日据时期，抑或1949年后的新中国初建阶段，俞平伯作为文化人的社会地位一直非常稳固。他远离政治权力，热爱文学艺术，是一个纯粹的文化人。政治权力数度变更，似乎都无法触动像俞平伯这一类文化人的社会基础与思想意识，当然，更不会在这些文化人思想意识深处发生根本性的变化。新中国成立之初，文化上，像俞平伯这一类人物虽意识到江山变异，吾辈读书人当谨慎从事，但文化上的优越感依然如故。不仅他们自己感到文化上有一种优越感，甚至是新政权内一帮执掌文化大权的人物，如周扬、冯雪峰等人，也认为像俞平伯等社会名流，与他们交往需要谨慎从事，讲究政策，做好统战工作。所以，当蓝翎、李希凡这些“小人物”将言辞激烈、充满火药味的文章，投向《文艺报》时，冯雪峰等当然不予理会。然而，对于一个新政权而言，尤其是当它希望调动社会所有力量进行现代化建设时，它能够满足于这样一种松散的文化状况吗？政治、经济、军事上以共产党人为代表的现代国家意志高度集中起来了，可以说内外进展顺利，但文化上，尤其是文学艺术方面却是进展缓慢。这种缓慢不是说新中国成立后文化人反对或者对新政府的政策有强烈的抵触情绪，而在于文化艺术领域的思想意识的集中程度还不能达到像政治、经济、军事等领域那样高度一致。新政权能不能在文化上树立自己的权威，或许是包括毛泽东在内的中共高层领导人一直牵挂在心的问题，而且，这一问题具有高度的政治敏感性。毛泽东在《关于〈红楼梦〉研究问题的信》中，并不是在一般的文学意义上讨论《红楼梦》到底表现了什么的问题，而是从政治敏感的高度指出：“这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。……事情是两个‘小人物’做起来的，而‘大人物’往往不注意，并往往加以拦阻，

他们同资产阶级作家在唯心论方面讲统一战线，甘心作资产阶级的俘虏，这同影片《清宫秘史》和《武训传》放映时候的情形几乎是相同的。被人称之为爱国主义影片而实际是卖国主义影片的《清宫秘史》，在全国放映之后，至今没有批判。《武训传》虽然批判了，却至今没有引出教训，又出现了容忍俞平伯唯心论和阻拦‘小人物’的很有生气的批判文章的奇怪事情，这是值得我们注意的。”<sup>①</sup>毛泽东不能接受的是新政权之下，新生的文化力量依然匍匐在旧文化权威之下，而且一而再、再而三地上演着维护旧文化权威的事情。他强调：“俞平伯这一类资产阶级知识分子，当然是应当对他们采取团结态度的，但应当批判他们的毒害青年的错误思想，不应当对他们投降。”<sup>②</sup>很显然，毛泽东不很在意文学、文化具体表现什么，但在意新中国的文学、文化要有破旧立新的新气象，要与旧中国的文学、文化划清界限，像建设强大的政治、经济和国防力量那样，逐步建立起新中国自己的文学、文化队伍。从政治战略的高度，毛泽东十分重视文学艺术等意识形态领域的建设，多次过问文学艺术领域发生的事件，甚至不惜亲自动手修改讨论文学问题的《人民日报》社论，为受压抑的年轻作家打抱不平。但即便如此，他依然觉得文学、文化领域的意识形态建设不像抓政治、军事、经济领域的问题那样得心应手。从1950年代到1970年代，在有关文艺问题的讲话中，毛泽东反复强调文学艺术领域的思想改造和思想斗争是一个长期的过程。<sup>③</sup>事实上，从1950年代以来，文学艺术领域运动不断，便是这种思想逻辑的具体表现。小到人性、人道主义问题的讨论，大到《海瑞罢官》的批判。这种循环往复的思想政治运动，让很多文化人始终感受到有一种政治压力的存在。

## 二

为什么近30年间，这种政治压力不能消除，或有所减弱呢？甚至

---

① 毛泽东：《关于〈红楼梦〉研究问题的信》，参见《毛泽东文集》第6卷，北京：人民出版社，1999年6月第1版，第352—353页。

② 同上，第353页。

③ 毛泽东：《同文艺界代表的谈话》（1957年3月8日），收入《毛泽东文集》第7卷，北京：人民出版社，1999年6月第1版。毛泽东：《党的文艺政策应当调整》（1975年7月14、25日），收入《毛泽东文集》第8卷，北京：人民出版社，1999年6月第1版。

毛泽东、周恩来、刘少奇、陈毅等国家领导人在有关文艺问题的讲话中也意识到这一问题的存在，却又长期无法得到很好的解决呢？这种文学、文化上的结构性矛盾体现了新中国建设中社会结构性问题。英国学者约翰·B·汤普森在其名著《意识形态与现代文化》中指出，现代社会文化转型，是一种现代社会生活的象征形式，而且，这种“象征形式都深植于包含权力关系、冲突形式、资源分配上的不平等等等结构性社会背景之中”。<sup>①</sup>对现代文化象征形式最明确的表达，在他看来无异于“意识形态”概念了。将文学艺术作为意识形态来认识和把握，这样的思想方式本身并不是古已有之，在西方，“意识形态”（ideology）一词直到1796年才由法国哲学家德斯蒂·德·特拉西提出，它主要指一种观念学说。后经马克思、恩格斯、列宁、卢卡奇、曼海姆等西方思想家的改造，意识形态概念逐渐由一个中性的哲学概念转变成知识社会学的概念，换句话说，意识形态概念集中体现了现代文化的基本特性和基本问题，它是与现代国家的权力需求、组织方式等联系在一起的。离开了意识形态这一概念，就很难准确理解现代文化的运动方式以及伴随而来的诸多问题。<sup>②</sup>对于中国而言，意识形态概念和相应的文学、文化的内在紧张关系，是随着现代国家的国家化程度的提高而逐步明确和强化起来的。有文章指出：

在中国学者的文章或著述中，最早使用“意识形态”概念的是李大钊。他在发表于1919年的《我的马克思主义观》一文中，用“综合意思”来对译“意识形态”。这里的“综合”就包含有系统性和总体性的意涵。我国学者对“意识形态”概念本身的具体解释，始于1928年开始倡导无产阶级革命文学的语境中。是年1月，创造社在创办的《文化批判》月刊第1号“新辞源”栏目中，就解释了“意德沃罗基”（即“意识形态”）概念的含义：“意德沃罗基 Ideologic 的译音，普遍译作意识形态或观念体。大意是离了现实的事物而独自存续的观念的总体。我们生活于一定的社会之中，关于社会

---

① [英] 约翰·B·汤普森：《意识形态与现代文化》，高恬等译，南京：译林出版社，2005年2月第1版，第13页。

② 参见上书第一章“意识形态概念”。

上的种种现象，当然有一定的共通的精神表象，譬如说政治生活、经济生活、道德生活以及艺术生活等等都有一定的意识，而且这种意识，有一定的支配人们的思维的力量。以前的人，对此意识形态，不曾有过明了的解释，他们以为这是人的精神的内在底发展；到了现在，这意识形态的发生及变化，都有明白的说明，就是它是随着生产关系——社会的经济结构——的变革而变化的，所以在革命的时代，对于以前一代的意识形态，都不得不把它奥伏赫变，而且事实上各时代的革命，都是把它奥伏赫变过的。所以意识形态的批判，实为一种革命的助产生者。”创造社同人以“观念的总体”来说明“意识形态”，显然是把握到了意识形态的总体性特征的。当年，胡秋原在翻译弗里契的《艺术社会学》时，也在注释中谈到 Ideologie 的中译问题。他认为，与当时流行的译作“意识形态”或“观念形态”相比较，译作“精神文化形态”更好些；他还称其友人费陀从俄国来信主张译为“思想系统”，也有可取之处。“精神文化形态”或“思想系统”，其实是从不同方面强调了 Ideologie 的“总体性”特征。“精神文化形态”涵盖的指称范围更广一些，它强调总体的构成内容，完全可以把文学、艺术纳入其中；而“思想系统”则更严谨，它强调思想总体的构成特点——成为一个体系。所以，文学、艺术所传达的思想、观念，是结构这个体系的一个因子。<sup>①</sup>

早在 1919—1949 年之间的中国现代文学阶段，中国文学事实上已经面临着社会角色的现代转型。在此之前的传统文学视野中，文学只是非常个人化的存在，没有广泛的社会效应，文人也没有独立的社会身份，他们只是豪门和官僚手下的门客和幕僚。虽然中国古代文学经历了从雕虫到雕龙的地位变迁，但总体上还没有发展出现代国家所具有的那种高速有效的文学生产、传播和管理系统。在国家管理上，没有人要求将文化人的思想情感纳入到国家的组织系统中，统一意志，统一管理，统一生产，统一传播。但到了五四之后，情况有所变化。这种变化最突出的

---

<sup>①</sup> 董学文、马建辉：《文学“审美意识形态论”献疑》，载《文艺理论与批评》，2006 年第 1 期。



特征，就是文学艺术作为现代国家力量的总体体现，被自觉纳入现代国家的建设目标之中。文学艺术的意识形态社会实践，在中国的尝试主要是通过1920、1930年代新文化阵营中的左翼力量的推动，才得以实施。1930年代在上海成立的“中国左翼作家联盟”，是中国现代文学史上第一个具有鲜明意识形态性质的文学组织。与一些思想激进的文学社团团结社目的明显不同的是，“左联”的成立，是与政党活动有关，而且，其活动主要也是配合政党活动。<sup>①</sup>相对于当时国统区文人自由职业的松散组织结构而言，“左联”的组织结构之严密，运转机制之高效，可以说没有其他组织系统可与之抗衡。以这样的组织形式为向导的新文学，“其声势之浩大，威力之猛烈，简直是所向无敌的”。<sup>②</sup>但应该看到，文学意识形态化的有组织有系统的推进，并不是一帆风顺的。除了不同意识形态之间的激烈斗争之外，意识形态与作家创作自由之间，也有矛盾、冲突。前一种冲突，表现在文学史上，是国共两党意识形态之间的冲突，这种以政党意志为外在象征的意识形态冲突，与政治、经济、军事以及各种社会力量纠集在一起，形成一种规模巨大的社会冲突，其影响之大，牵动社会神经之广，都是传统社会所无法想象的。1949年后，文学内部的运动模式，基本上延续了意识形态冲突的现代模式，文学界的矛盾与冲突，已不再仅仅是文学界内部的事务，而是牵扯到社会的所有敏感神经。像《海瑞罢官》的批判、样板戏的确立和推广等，其意义远远超出文艺范围。意识形态与作家创作自由之间的矛盾、冲突，是意识形态建构在现代中国文学领域遇到的又一种冲突，它同时也是中国现代作家身上体现出来的现代性困惑。这种困境，在鲁迅、郭沫若、茅盾等现代著名作家身上都曾出现过。他们一方面积极投身于意识形态组织建设，但另一方面又不断与这些组织系统发生矛盾、冲突。像鲁迅与“左联”之间的分分合合，<sup>③</sup>像茅盾与中国共产党之间半个多世纪的曲折关系，<sup>④</sup>等等，不

---

① 详细情况可参见夏衍《“左联”成立前后》，收入中国社会科学院文学研究所、《左联回忆录》编辑组编：《左联回忆录》（上），北京：中国社会科学出版社，1982年5月第1版，第35—59页。

② 毛泽东：《新民主主义论》，《毛泽东选集》第2卷，北京：人民出版社，1991年6月第2版，第698页。

③ 参见王宏志：《鲁迅与“左联”》，北京：新星出版社，2006年5月第1版。

④ 有关茅盾参加早期共产主义小组活动、大革命失败后脱党、1930年代参加“左联”活动而又不适应飞行集会等活动，1940年代到延安后向中共提出恢复党籍的要求等，参见茅盾回忆录《我走过的道路》。

能简单地视之为政治干预文学的问题。事实上，以作家身份而论，鲁迅、茅盾等都是自由职业，所谓自由职业当然是非党非派，靠写作为生的职业。但现代意识形态的运作方式，使得像鲁迅、茅盾等作家也不能超然置身于组织系统之外。组织的要求，与作家创作自由之间的要求不可能完全吻合，这种矛盾、冲突，这种介于社会组织与个性自由之间的矛盾、冲突，是20世纪超越传统之外所特有的最旷日持久的现代社会现象和文学、文化现象。唯有关注和把握住这种矛盾、冲突关系，才能够真正领会20世纪后50年来存在于中国社会与文学、文化之间的紧张关系。

意识形态的最基本特征是高度组织化、系统化和权力化，它是国家意志在思想文化领域的象征。从1949年之后，中国作家社会身份的转换，可以非常清晰地看出这种社会意识形态建构对一个时期的文学艺术的影响作用。在1949年前，作家职业基本上都属于社会自由职业范围，他们靠稿费为生，与书局、报馆和书商往来，构成了一条文学生产—消费的有机链条。但1949年之后，职业作家这一社会身份逐渐消失，不少原先靠稿费为生的作家要么进入作家协会，成为“文艺工作者”，要么转入相应的文化机构，成为国家机关干部。总之，自由职业这一社会身份到了1950年代中后期逐渐淡出中国大陆。一种社会身份的消失，不可能是几个人轻易所能办到的，其背后一定有一股宏大的社会力量在推动，所以，需要从社会结构方面来寻找改造当代文学的社会力量。

从社会结构上来看待作家自由职业社会身份的消失现象，其中涉及社会身份的文化认同问题。在1949年前，一个人是不是作家，或是不是批评家，判断的标准，其实是较为简单的，这主要看他有没有作品发表、出版，是不是获得同行的接受和认同。但1949年后，很多作家、批评家都怀疑自己是不是还能够写下去，是不是还是作家、批评家，这种自我怀疑、自我否定的认同危机，是由于原有的社会结构体制，在1949年后逐渐退出政治舞台，原有的文学写作的社会基础发生了变异。报社和出版机构虽然还在，但都已经国有化了，不再是市场流通意义上的出版公司和报馆，而是分属政府的意识形态宣传主管部门，其主要社会职能从原有的买卖书稿、出版书稿，转变为配合新政府做好宣传工作。作家、批评家等一批自由职业者，现在都有了一种新的社会身份，也就是“文艺工作者”。1949年后作家、批评家从自由职业进入“文艺工作者”的身份转换，体现了国家意志对写作者个人影响的不断强化。在自由职业阶段，作家、批评家尽管也受到社会政治等因素的影响，但选择权力还是

掌握在作家、批评家自己手中。作家选择什么题材、格式，包括向哪些杂志、出版社投稿，都有相对自由的选择余地。在新闻出版国有化之后，作家、批评家成为国家宣传部门的国家干部。由于工作性质决定这些自由职业者必须放弃原有的自由松散的思想状况，转而适应新社会的文艺管理方式。这种转变对社会和作家、批评家而言，是一种双向适应和互相认同的活动。作为强势一方，当然是体现国家意志的政府机构、出版单位和报社、杂志社对作家作品的取舍态度。原有的那种文学趣味、文学表达方式，在新政府的出版机关、文学杂志中屡屡受到批评和抵制，这样的社会示范效应，使得作家、批评家普遍意识到代表国家意志的文学需求和社会认同有着自己的标准和选择要求。譬如，沈从文在解放初期，也创作过一些在他看来是适合新社会需要的文学作品。在小说《财主宋人瑞和他的儿子》中，沈从文着重描写一个地主的后代是怎样在新社会条件下，改造成为自食其力的劳动者。这样的题材和思想倾向当然是新政权所愿意看到的。但社会认同、社会期待是一回事，作家创作自由又是一回事。像沈从文这样的作家，再怎么尝试写作讴歌新社会的文学作品，总感觉着有一种隔膜，除了歌颂新政府的政治表态外，让人感觉不到解放后农村生活改变的动人细节和场景，故作品根本就没有成功的希望，久而久之，连他自己也对他的新作失去了信心。相比之下，如丁玲、孙犁、赵树理、马烽、西戎、周立波等来自于解放区的一批作家对新政权的思想情感认同度比较高。他们的创作不像沈从文等自由主义作家的创作，对新政权的高度组织化生活有所隔膜，长期的革命生活体验，使得这些解放区作家熟悉什么叫解放，他们笔下的农村生活，包括他们对城市生活的矛盾揭示，都有着非常强烈而鲜明的现实针对性。譬如，遭受批判的萧也牧的小说《我们夫妇之间》，是最早以文学作品形式揭示出解放区干部进城之后，知识分子干部与工农干部之间思想意识上的差异。这种矛盾如果没有从解放区进入大城市生活转变的体验，是很难构想出来的。这种“解放”的转折所带给社会和一个阶段普通人的心理和情感上的深刻影响，大概最透彻地体现在新政权下这一批来自解放区的作家作品中。无论是新社会的认同度，还是作家自我的认同度，相互之间都是障碍比较少的。像孙犁、赵树理等人的作品是这一时期最出彩的。但即便是这些作家作品，与现代国家对意识形态的要求相比，依然是有相当差距。现代国家的目标是城市化生活，但这些解放区作家作品的基调和生活素材，几乎全都是乡土社会的经验。情感上，可能很多

新政权的缔造者能够毫无保留地接受，但着眼于新中国现代国家建设大业的领导人们怎么会满足于这样的经验世界呢？像毛泽东对于中国古典诗词的喜爱和精通，像周恩来、陈毅等对于西洋歌剧和电影的欣赏，像周扬、夏衍等文艺界领导人对于新文艺的利弊得失的熟悉，所有这些都可见出新中国领导人的文化眼界和文化抱负，不会满足于眼下的这一些解放区来的作家作品的文学成就，他们也不会满足于几位作家对新政权廉价的歌功颂德，他们希望在新中国的文学天空中，能够诞生属于这个世界的文学巨人。所以，在意识形态与作家创作自由之间，新中国的文艺政策的决策者们也是踌躇再三。一方面要强力推行新政权的国家意志，另一方面又屡屡为受压抑的文坛“小人物”打抱不平，希望有新人新作不断破土而出。这种矛盾现象，其实正揭示出意识形态作为一种独立的社会力量，一旦运转起来，具有不受个人意见左右的超意志力量，这不是什么人喜欢不喜欢的问题，而是形成一种庞大的社会机制。在这种新的社会机制面前，任何人都面临着一种重新选择的问题。

### 三

1949年之后较长的一个阶段，新中国文学创作和文学批评有自己的话题，这些话题是迥异于以往的文学话题的，是与传统的中国文学话题“断裂”的，甚至与“五四”以来一班文人学者关注的文艺话题也有所不同。新中国文学话题的中心，是凸现新的国家主体需要，即文学为什么人服务的问题。关于文学为什么人服务的问题，毛泽东早在1940年代《在延安文艺座谈会上的讲话》中就有过非常明确的表述：“我们的文艺，第一是为工人的，这是领导革命的阶级。第二是为农民的，他们是革命中最广大最坚决的同盟军。第三是为武装起来了的工人农民即八路军、新四军和其他人民武装队伍的，这是革命战争的主力。第四是为城市小资产阶级劳动群众和知识分子的，他们也是革命的同盟者，他们是能够长期地和我们合作的。”<sup>①</sup>如果说在《讲话》中，毛泽东主要是针对战时环境而强调文艺的配合作用，而且这种文艺政策的影响范围在当时仅

---

<sup>①</sup> 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，参见《毛泽东选集》第三卷，北京：人民出版社，1991年6月第2版，第855页。

限于解放区。到了新中国建设的和平时期，国家权力的建立，《讲话》所凸现的新的国家主体的文学建设目标和设想，就成为了新中国文艺政策制定的依据和奋斗目标。但对于绝大多数作为自由职业的文学写作者而言，为什么人服务问题是排除在写作视野之外的问题，一般的作家、批评家在从事文学创作和批评时，是不会从国家建设的战略高度来思考文学为什么人服务的问题。只有像毛泽东等中共领导人从现代国家建设的需要出发，高屋建瓴地提出，文学艺术也应该像政治、经济、军事一样，高度集中、高度统一、高度服务于新中国的建设需要。但这种高度国家化的文艺政策，在推行过程中困难重重。因为这种高度国家化的文艺政策的实施，是前无古人的社会创举，一般作家、批评家若不是被教育、提醒，思想意识是跟不上这样的节奏的。不仅文艺政策的制定者中间有所顾虑，至于广大的文学创作者更是需要领会和适应这种新时代新精神。以文艺领导人自身的状况而言，周扬等屡屡强调要建设新中国的新文艺，但新文艺到底是什么样的，心里未必有一幅清晰的蓝图。周扬主管的文化部门对于孙瑜执导的电影《武训传》的肯定，对于旧权威像俞平伯等人的维护，甚至主张对胡风小团体采取内部处理的方式，这在一些行政领导人看来，真是“太书生气”了，如此优柔寡断，怎么能够实现文艺领域的高度统一呢？毛泽东在1963年、1964年关于文学艺术的两个批示中，就表达了这种不满：

各种艺术形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今还是“死人”统治着。不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩，但其中的问题也不少。至于戏剧等部门，问题就更大了。社会经济基础已经改变了，为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是大问题。这需要从调查研究着手，认真地抓起来。

许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。

这些协会和他们所掌握的刊物的大多数（据说有少数几个好的），十五年来，基本上（不是一切人）不执行党的政策，做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义革命

和建设。最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造，势必在将来的某一天，要变成像匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。<sup>①</sup>

新中国的文艺无法像新中国的经济建设那样在短期内就做出举世瞩目的成就，这是包括毛泽东在内的一些高层领导内心焦虑的问题。这种焦虑在“文革”后的相当一段时间，被视为是毛泽东晚年错误地估计了社会形势而表现出来的急躁情绪。政治上，或许如此，但从文学的角度看，毛泽东的这种焦虑并不是空穴来风。时至今日，对20世纪中国文学的评价，1949—1976年这一阶段的创作成就一直是最底的。除了一些“红色经典”之外，没有大师、没有经典便是这一阶段文学的最真实写照。毛泽东作为一位具有诗人气质的领导人，凭他自己的文学鉴赏力以及对当代作家作品的了解，显然不会满意此种状况。他觉得社会主义的文学艺术应该超越中国历史上任何一个时期的文学成就，这是一代伟人的雄心壮志，所以，他不断地会对文艺问题提出自己的看法，在文学新人与文坛“大人物”的对垒中，他总是无条件地站在“小人物”一边，给“小人物”们打气鼓劲。无奈社会理想是一回事，创作业绩又是一回事。从文学创作和文学批评方面讲，郭沫若、茅盾、老舍、曹禺、沈从文、巴金、冰心、郑振铎、阿英，包括周作人等五四以来赫赫有名的文坛巨腕当时都还健在，照理应该有所表现，但从今天的评价看，他们的创作高潮显然是在1949年以前。为什么新社会社会待遇改善了，作家、批评家从原来的卖文者地位提高到了“文艺工作者”之后，反而没有新的创作动力，或者是心有余而力不足了呢？这是困扰当时文艺界领导人的问题，当然也是困扰后来研究者的问题。行政过分干预，是制约作家、批评家创作的一方面原因，但不是全部原因。像“文革”前老舍能够创作出话剧《茶馆》，便说明创作自由还是有自己的发挥空间。更何况像周扬、夏衍等懂行的文艺界领导人也没有要求所有作家、所有批评家的所有作品都紧跟形势、图解政策，而是希望作家、批评家轻松上阵，创作出无愧于时代的好作品，所谓“无愧于时代”，就是具有时代水平，经得

---

<sup>①</sup> 毛泽东：《关于文学艺术的两个批示》，参见冯牧主编：《中国新文学大系（1949—1976）文学理论卷》第一集，上海：上海文艺出版社，1997年11月第1版，第70页。

起时间检验的优秀作品。而很多这一阶段受到好评的作品，离这一要求还是有很长的距离。这一点那些掌管文艺领导权的当权者们是清楚的。所以，探讨这一阶段文学创作和文学批评面临的限制，不应该仅仅停留在政治层面来解读，还应该联系到作家、批评家的个人创作心理来分析、思考。

文学艺术以及文学批评，从五四以来，一直是一种自由职业。所谓自由职业，便是在国家权力机构之外的一种社会职业。在中国社会的现代化过程中，1949年之前与之后，选择的是两种完全不同的社会发展模式，从文化上讲，1949年前，尽管也推进现代化建设，但依靠的是缓慢的社会力量的积蓄。以文学艺术为例，1949年之前，偌大的中国，没有一个统一有效的政府机构来管理作家、批评家的生活和创作。作家、批评家们是浮游于社会空间之中的。像鲁迅、郭沫若、茅盾、巴金等当时最著名的作家，都是凭借自己的写作在谋生，他们不靠组织，靠的是社会。但1949年后，情况有了根本的改观。作为自由职业的作家、批评家消失了，他们都成了国家干部、文艺工作者，是组织系统中人，负有崇高的社会主义文化使命。在自由职业位置上，作家、批评家可以耍性子，逞才使性张扬自我个性。但作为“文艺工作者”，作家、批评家就得管束自己，不能随意耍性子，要响应组织号召，服从组织分配的任务，努力使自己的思想情趣提高到社会主义新时代所需要的水准，而且还要起到道德楷模的表率作用，以便教育群众，提高群众的道德情操。这样的文艺标准和创作要求，对绝大多数习惯于自由职业的文学写作者而言，短期内是很难适应的。以文学反映社会现实为例。五四以来，现代文学作品一个最基本的表现领域，就是揭露和批判现实，但新中国成立后，人民政府领导之下的社会主义中国，是不是还要批判，从政治上讲，这是一个极其敏感的问题，从文学艺术创作方面考虑，又是无法回避的现实问题。<sup>①</sup>是服从于政治，还是听命于艺术创作的律令，对很多文学家而言真是左右为难。高度国家化的结果，对于政治、军事和经济的高速发展可能是行之有效的，但对于文化，尤其是文学创作未必有效。面对最个人化的文学写作，如何快速而有效地进入到一种现代状况，如何才能够

---

<sup>①</sup> 黄秋云在1956年第9期《人民文学》发表《不要在人民的疾苦面前闭上眼睛》的短文，要求艺术家不要把幻想当现实，要有勇气反映现实生活的阴暗面。参见冯牧：《中国新文学大系·文艺理论卷》第一集，上海：上海文艺出版社，1997年11月第1版，第277—278页。

达到与现代国家相匹配的文化建设水平？当国家意识过度强化，甚至超越个人要求时，社会空间的萎缩直接导致文学创作自由状态的消失。文学就像是一张最具表现力的社会脸谱，一旦个性自由有所伸张，其表情就显得生动活泼，一旦社会力量对其有所压抑，其表情就自动收缩僵硬起来。当国家化程度过度集中，集中到文学创作近似于命题作文时，创作自由的氛围受到压抑，文艺的繁荣局面受到阻碍。中央政府为此不得不出面干预，呼吁给文学艺术创作以自由宽松的社会环境。如1950年代中央推行的“双百”方针，主要目的就是希望给文学艺术松绑，还文艺创作以自由。但作为意识形态建设工程的文学艺术，身处高度集中的社会结构之中，即便有国家领导人的个人干预，终究还是摆脱不了结构性的社会困境。换句话说，文学艺术在高度国家化的社会环境中，总摆脱不了受压抑的发展状态。以至于过一段时间，创作困境便会周期性地出现，国家领导人只能以个人的方式从中干预，以便为文艺创作自由寻找到一种可能的最佳状态。<sup>①</sup>

所以，从1949年至1976年的近30年时间里，文艺政策是新中国所有政策中变化幅度最大的。这种高开低落的文艺走向，一方面显示国家文艺政策的雄心与积极建设的迫切心理，另一方面又显示文艺现实的无情与陈规的坚固。

## 四

如果说，从1949年至1976年新中国在文艺政策上走的是统一意志、统一管理的文艺意识形态化的道路，那么，对于很多作家、批评家而言，又有什么反应呢？

不适应以及原有创作经验的中断是突出的表现。新中国成立之初，很多作家都兴高采烈，投身于创作，但一段时间之后，很多人都感到与新政府的文艺要求之间有相当距离，于是开始犹豫观望，进而减少创作，甚至搁笔。以茅盾为例，起先他也是寄希望于创作新作，但写出的电影

---

<sup>①</sup> 毛泽东在逝世前一年，即1975年7月14日和25日，两次提到党的文艺政策需要调整。参见毛泽东：《党的文艺政策应当调整》，文章收入《毛泽东文集》第8卷，北京：人民出版社，1999年6月第1版，第443—444页。



剧本征求意见之后，也就不了了之。<sup>①</sup>类似的情况在巴金、曹禺身上都发生过。那么，对于文坛新秀，是不是顾虑和限制会少一些呢？像刘绍棠、王蒙等1950年代初登文坛的作家，在一些人眼里，不是惊艳于他们的创作成就，而是首先考虑思想立场牢固不牢固，是不是个人英雄主义。就如王蒙所发现的：“我所艳羡的刘绍棠等知名青年作家，在我的同事某些团干部眼中是思想成问题、政治上不开展，亟待端正挽救改造的另类青年。”<sup>②</sup>这种行政标准在前的“文学”选择，在一个时期极大地限制了新中国文学向前迈进的步伐。我们可以看到一个非常突出的现象，在1949—1976年这一时期，那些有才华的文学青年初登文坛的坎坷经历，多半是来自文学之外的。像王蒙的《组织部新来的年轻人》在当时引发的争议，今天来看，主要还是文学之外的。一些批评者上纲上线，一是认为作品中的年轻人林震看不起老干部，二是北京的组织部门从来没有像小说中所描写的这种官僚主义，作者如此描写是蓄意丑化党和政府的形象。将文学描写等同于现实生活的对号入座的机械做法，在一个政治气候正常的情况下，或许只是饭后茶余的谈资，但如果遇到政治气候较为异常的情况，常常会给文学写作者带来意想不到的灭顶之灾。当文学批评蜕变为给作家政治上上纲上线时，的确非常恐怖。以王蒙为例，起初他还在为人们热议《组织部新来的年轻人》而暗暗高兴，但后来发现批评的火力越来越猛，政治上的上纲上线让他寝食不安，不得已只能给周扬写信，请求当面解释。如果不是毛泽东在一次讲话中提到不同意那些围攻王蒙小说的评论文章的意见，如果不是周扬等有关领导对王蒙的保护，或许当代文学史上的王蒙在初登文坛之际，就夭折了。<sup>③</sup>

不知天高地厚的文坛新秀们遭遇坎坷，是1949年至1976年中国文学发展过程中屡见不鲜的现象。那么，对于一些文坛老人而言，又是如何来调整自己的文学创作的？茅盾和周作人是两个比较典型的例子。茅盾在1949年后担任过15年的文化部长，是受到新政权信赖和依靠的

---

① 参见叶子铭：《梦回星移——茅盾晚年生活见闻》，南京：南京大学出版社，1991年4月第1版，第198页。

② 王蒙：《王蒙自传》第一部，广州：花城出版社，2006年5月第1版，第134页。

③ 参见王蒙：《王蒙自传》第一部，广州：花城出版社，2006年5月第1版，第29章“这篇小说”和第31章“我喜欢这样”。

对象。新中国成立后，茅盾一直想静下心来进行写作，为此他多次希望辞去行政职务，后来在周恩来总理的劝说下，具体行政工作由一些党员干部去做，茅盾可以有较多时间从事创作。但茅盾理想之中的文学家的梦也并不安稳。1958年“反右”斗争开始，茅盾的老友中，有不少人遭殃，作为艺术界的代表性人物，茅盾不能不有所表示，他这一时期的主要成果是《夜读偶记》。该书写于1956年，完稿于1958年4月，出版于1958年8月。最值得注意的地方，是茅盾以此书表明自己不同于一些“右派分子”的文学言论，他标举的是文学中的现实主义。为了证明这种现实主义的历史渊源以及文学史上的正确性，《夜读偶记》搜罗了古今中外相关的文学史材料。但当茅盾以现实主义与反现实主义的斗争作为文学史的基本线索来解释古今中外的文学发展历史时，他会发现很多文学史上的复杂现象变得更加难以解释。以《诗经》为例，茅盾说那些“变风”、“变雅”是现实主义的作品，而“颂”，大部分的“雅”和少数“风”则是反现实主义的。如此看来，现实主义成了文学史中的正确路线的代名词，而不同于现实主义的文学实践都成为反动、消极的东西。这种过于简单的文学史图解模式，让人很难想象是出自一位对中国文学史拥有渊博知识的文学大家之手。<sup>①</sup>事实上，《夜读偶记》真正的意义不在于文学本身，而在于文学之外的政治表态，换句话说，当“社会主义现实主义”作为新中国唯一认同的文艺审美模式时，茅盾以赞同现实主义理论，来表明自己对于新政权文艺政策的接受。但表态是一回事，个人艺术趣味又是一回事。像茅盾这样有着深厚古今中外文学知识和修养的大作家、大批评家，一旦涉及最具体的作家作品的评价时，他作为作家、批评家的本色时常会不自觉地流露出来。譬如他对青年作家陆文夫、茹志鹃短篇小说的喜爱，再譬如他在1962年8月大连农村题材短篇小说创作座谈会上发言，认为写工人农民，不能只写两头，即只写作为学习榜样的和作为批判对象的，也应该写处于中间状态的，并且要作为典型来写。他的这种“中间人物论”的观点，主要是针对当时文学创作中普遍存在的公式化、概念化的毛病提出的。<sup>②</sup>但到1963、1964年毛泽东关于

---

①《夜读偶记》出版不久，郭志今在《对〈夜读偶记〉的一个质疑》中不同意用“现实主义”与“反现实主义”来解释中国文学史的发展模式。参见《读书》1959年第14期。

② 参见韦韬、陈小曼著：《父亲茅盾的晚年生活》，上海：上海书店出版社，1998年7月第1版，第7—8页。

文学艺术两个批示出来之后，1965年茅盾就完全辞去了文化部长的职务，从1964年7月到1976年9月，整整12年茅盾没有发表过一篇文章。这种长久的沉默，是一个大作家在努力调整自己的创作之后，依然觉得跟不上时代发展步伐的绝望象征。

如果说，茅盾是积极调整自己，最后还是没有追赶上时代发展的步伐，那么，周作人是消极适应时代的变化，最终结果也是没有办法适应变化了的时代环境。周作人在新中国成立之后，以戴罪之身重返北京，为生计考虑，重操文字旧业。由于历史问题的影响，他无法像别的现代作家那样理直气壮地挥洒文字，甚至连发表作品署名都成为问题。为此，他曾多次上书中央领导人。<sup>①</sup>新政权对于像周作人这样有历史问题的文化人采取优待政策，不时邀请他们到全国各地参观访问，看看新中国的发展变化，以帮助他们改造思想。为了适应这种变化了的文化环境，周作人一改原来对鲁迅的尖刻攻击，而开始撰写与鲁迅相关的回忆文章。从1949年11月至1952年3月，周作人在《亦报》发表一系列关于鲁迅的文章，后来分别汇成《鲁迅的故家》和《鲁迅小说里的人物》。1956年鲁迅逝世20周年纪念之际，周作人又在《人民日报》、《文汇报》等报刊，刊发文章。有的研究者认为这是周作人“借光”于鲁迅。<sup>②</sup>但事实上，凭周作人在当时文化界的声名，他是无须“借光”的，不过借助于谈鲁迅，表现自己对于新政权文艺政策的接受和不抵触，或许倒是比较贴近周作人当时的内心想法。无奈，周作人在《文艺学习》发表有关鲁迅的回忆短文不久，便有人在《人民日报》给予批评，甚至于周扬认为周作人对于鲁迅早年旧事是熟悉的，也无法改变当时社会上对周作人的鄙弃风气。<sup>③</sup>周作人经历了很多挫折之后明白，自己再怎么调整，在如此这般的气氛和环境中，大概终归是无用的，所以，他索性埋头写自己的文章，以留待后世对自己的评说。

晚年茅盾和周作人的事例，或许是新中国文学史上较为典型的案

---

① 参见唐弢：《关于周作人》，收入《唐弢文集·文学评论卷》，北京：社会科学文献出版社，1995年3月第1版。

② 参见钱理群：《周作人传》，北京：北京十月文艺出版社，1990年9月第1版，第557页。

③ 参见周扬：《关于当前文艺创作上的几个问题》，收入冯牧主编：《中国新文学大系（1949—1976）·文艺理论卷》第一集，上海：上海文艺出版社，1997年11月，第267—268页。

例。其实如果联系郭沫若、老舍、巴金、曹禺、沈从文，甚至是周扬、丁玲、夏衍、冯雪峰等现代文学作家在1949年后的思想变化的具体细节，人们将可以看到更为全面完整的新中国文学图景。或许这幅图像的细节极其丰富，但一个基本面貌就是所有的中国作家们，当时都在尽己所能调节自己以适应新社会的文化环境，但这种努力的最终结果，依然是跟不上形势。等到“文化大革命”开始，周扬、夏衍、田汉、阳翰笙、邵荃麟、周立波、老舍、巴金、周作人、周瘦鹃等等，台上台下，改造的和被改造的，统统被视为不齿于人类的垃圾，被扫进了历史的垃圾堆。

## 五

有多种《中国当代文学史》在叙述1949年至1976年这近30年的中国文学发展历史时，几乎都会注意到国家与文学写作者之间的紧张关系。一方面是文艺领域运动不断：批判《武训传》、批判俞平伯的《红楼梦》研究、批判胡风反革命集团成员、掀起反右斗争热潮、批判《海瑞罢官》、批林批孔等；另一方面是党和国家领导人频频发表有关文艺问题的讲话，强调创作自由，鼓励作家、艺术家要真实而大胆地表现自己的思想感情。如，1956年公布“双百方针”，要求文艺界“百花齐放，百家争鸣”。1961年周恩来代表中央，作了《在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话》，要求“解放思想，破除迷信，敢想敢说敢做”。<sup>①</sup>1962年在“广州会议”上，周恩来、陈毅还为知识分子“脱帽加冕”，强调艺术民主。毛泽东在1965年7月18日《关于绘画、雕塑使用模特问题》、1965年7月21日《给陈毅的信》，甚至是“文革”期间1975年7月14日和25日《党的文艺政策应当调整》等文件中，都透露出尊重创作自由，鼓励作家、艺术家大胆创作的精神。但为什么在整个文学史运动过程中，国家与作家、艺术家之间的关系会越趋紧张，以至于“文革”10年整个文坛灾难深重？

这里不排除领导人个人意志的影响作用，但还应该考虑文化体制方

---

<sup>①</sup> 周恩来《在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话》，参见冯牧主编《中国新文学大系（1949—1976）·文艺理论卷》第一集，上海文艺出版社1997年11月版，第42页。

面的作用。体制建构与个人意志相比较，一个最大的区别在于，个人意志具有人格的主体特征，喜怒哀乐，全取决于一时一地的偶然性。而体制作为一种维持社会秩序的国家形式，具有非人格特征的客观性与恒常性。体制一旦建构起来、运作起来，常常不以个人意志为转移。从国家文艺政策 1949 年至 1976 年之间屡屡发生紧张关系，甚至于激烈冲突，甚至于国家领导人出面干预也无济于事这样的历史现象表明，这种紧张的根源来自于国家与艺术家之间的社会性结构冲突，换句话说，这种冲突是一种文化结构性矛盾。

美国社会学家丹尼尔·贝尔在《资本主义文化矛盾》一书中，总结西方资本主义文化矛盾的特征时，认为经过 200 多年资本主义的发展、演变，已经形成了政治、经济和文化三大领域的根本性对立冲突，这三大领域各自围绕自身的轴心原则，以不同的节律运转。资本主义经济冲动与现代文化发展，一开始具有同源性，即都是从有关自由和解放的思想出发。但“资产阶级精打细算、严谨敬业的自我约束逐渐同他们对于名望和激动的孜孜追求发生了冲突。当工作与生产组织日益官僚化，个人被贬低到角色位置时，这种敌对性冲突更加深化了”。所以，在丹尼尔·贝尔的论述中，资本主义文化与这个社会其他领域的关系是呈现出分裂的状况：政治上的自由主义、经济上的社会主义以及文化上的保守主义。<sup>①</sup>美国的另一位文化理论家詹明信依据贝尔对“后工业社会”的论述，认为晚期资本主义社会的文化逻辑集中体现在“后现代主义”身上，而后现代主义的文化特征——决裂性，“也正是源自现代主义文化和运动的消退和破产”。<sup>②</sup>不管“后现代主义”是不是真的带来文化变革和文化断裂，至少从西方文化人的主观意志以及形式上是在做着这样的努力。如果说，西方资本主义世界走的是一条政治、经济、文化各自分裂或分权的现代化道路，那么，新中国走的现代化道路则是政治、经济、文化高度集中、高度统一的道路。新中国的现代化道路的制度设计具有鲜明的国家意志特征，即一开始便是一切围绕现代国家的意志为转移。在国家、社会与个人三个不同的活动空间，原本是相互支撑的三个平衡点，当国家权力出现问题，社会与个人可以给予制衡与修正。但国家权力独

---

① 参见丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，赵一凡、蒲隆、任晓晋译，北京：生活·读书·新知三联书店，1989年5月第1版，第10页、第33—34页。

② 詹明信著：《晚期资本主义的文化逻辑》，张旭东编，陈清侨等译，北京：生活·读书·新知三联书店、牛津大学出版社，1997年12月第1版，第421页。

大，社会空间和个人空间全都被挤压，甚至取消时，国家意志不再需要通过社会与个人的中间环节发挥作用，而是通过行政手段直接干预，这种刚性垂直的管理模式，是新中国成立以来最行之有效的管理模式。但行之有效背后所付出的代价却是巨大的，这或许就是中国现代化道路探索过程中所必须支付的学费。

当国家权力直接进入文学艺术领域，采取行政干预的方式，将作家、艺术家组织起来，统一管理，这样的管理方式在中国是自古以来从未有过的，所以，施行之初，被很多人视为是新社会新气象，而且，包括像王瑶的《中国新文学史稿》等，都期待着政府强势介入文学艺术部门之后，依靠得力的领导，将会促进新中国的文学艺术创作。但运作的结果却让很多人百感交集，政府领导文艺的结果并没有像原先想象的那么容易。当周扬等新中国的文艺领导人从苏联搬来“社会主义现实主义”，以此作为新中国文学审美的“金钥匙”时，毛泽东提出了“革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合”的创作方法。当文艺界刚组织力量深入探讨“社会主义现实主义”的具体特征、总结创作经验时，接踵而至的“两结合”创作方法又替代了“社会主义现实主义”。“两结合”创作方法作为一种笼统的理论口号，到底有多少现实的创作经验作为依据，很多文艺界领导以及文学创作第一线的作家、批评家心中根本没有底，但因为是最领导的话，而且，作为一种行政方面的指示，文艺界领导一定要贯彻。所以，像周扬、冯雪峰等，刚刚还在讨论是用“无产阶级现实主义”还是“社会主义现实主义”命名新中国的文学审美经验，转眼之间，全都停止争执，转入到对“革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合”的创作方法的诠释中。这种没有人格意志的文学探讨，一方面当然是与文学艺术的根本要求大相径庭，另一方面也显示出文学艺术意识形态化之后，无主体意志的行政力量，抑制了文学艺术自由创作精神的正常发挥。从国家职能部门方面看，总不满意于作家、艺术家的创作状态，总认为是知识分子思想意识跟不上社会形势发展的要求，需要反反复复改造知识分子的思想。而从作家、批评家方面看，觉得政治形势变化太快，吃不透国家政策的精神，从一开始的拼命追赶形势，发展到后来的茫然不知所措。这种恶性循环的文化逻辑，展现了文学艺术过度国家化行政管理之后的弊端。尤其是当国家职能部门错误地估计文艺界的形势，认为新中国成立以来 16 年“被一条与毛主席思想相对立的反党反社会主

义的黑线专了我们的政，这条黑线就是资产阶级的文艺思想、现代修正主义的文艺思想和所谓三十年代文艺的结合”。<sup>①</sup>既然作家、艺术家靠不住，就由行政部门自己动手组织人员搞创作，从1950年代全民动员，组织采风大军，搜集民歌，编选《红旗歌谣》等，到1960年代“革命现代京剧”样板戏的推出，在全国文艺界全面推行“三突出”创作原则。这种创作经验，照江青的说法是“把领导、专业人员、群众三者结合起来”，她以话剧《南海长城》的创作经验为例，“先由领导出个题目，剧作者三下生活，并且亲自参与了一次歼灭敌人特务的军事行动。剧本写好之后，广州部队的许多负责同志都亲自参加了剧本的讨论。排演之后，广泛征求意见，再改。”<sup>②</sup>而上海的“四人帮”死党于会泳则在理论上加以总结：“我们根据江青同志的指示精神，归纳为‘三个突出’作为塑造人物的重要原则，即：在所有人物中突出正面人物；在正面人物中突出英雄人物；在主要英雄人物中突出最主要的即中心人物。”<sup>③</sup>如此兴师动众地创作“文学作品”，真可称得上是举世独有的巨大的文化创造工程，在当时各省及地方第一把手都亲自过问文艺创作，尤其是样板戏的创作、移植情况，但时至今日，回头看这些“伟大成果”，至多只是文坛笑话而已。也正因为如此，从文学意义上，实在没有必要去重新谈论或分析这一时期的一些文学作品的审美意味了。

但从总结经验教训这一角度看，新中国成立以来近30年文学艺术意识形态化的道路给我们敲响了警钟：在最需要保持艺术个性和创作自由的文学领域，不能以行政领导的主观意愿来替代艺术创作自主性的要求。若一意孤行，强制推进国家意志，最终的结果反倒是适得其反，落得极其荒唐可笑的下场。正是因为有前车之鉴，1979年10月30日邓小平代表党中央在中国文学艺术工作者第四次代表大会上祝辞，严格规定了文

---

① 引自《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》，参见冯牧主编：《中国新文学大系（1949—1976）·文艺理论卷》第一集，上海：上海文艺出版社，1997年11月版，第696页。

② 江青：《谈京剧革命——一九六四年七月在京剧现代戏观摩演出人员的座谈会上的讲话》，参见冯牧主编：《中国新文学大系（1949—1976）·文艺理论卷》第一集，上海：上海文艺出版社，1997年11月版，第691—692页。

③ 于会泳：《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》，参见《文汇报》1968年5月23日。

学领域中的意识形态问题，即“文艺工作者，要同教育工作者、理论工作者、新闻工作者、政治工作者以及其他有关同志相互合作，在意识形态领域中，同各种妨害四个现代化的思想习惯进行长期的、有效的斗争。要批判剥削阶级思想和小生产守旧狭隘心理的影响，批判无政府主义、极端个人主义，克服官僚主义。要恢复和发扬我们党和人民的革命传统，培养和树立优良的道德风尚，为建设高度发展的社会主义精神文明做出积极贡献”。他代表党中央明确宣布：“党对文艺工作的领导，不是发号施令，不是要求文学艺术从属于临时的、具体的、直接的政治任务，而是根据文学艺术的特征和发展规律，帮助文艺工作者获得条件来不断繁荣文学艺术事业，提高文学艺术水平，创作出无愧于我们伟大人民、伟大时代的优秀的文学艺术作品和表演艺术成果。——我们提倡领导者同文艺工作者平等地交换意见，党员作家应当以自己的创作成就起模范作用，团结和吸引广大文艺工作者一道前进。衙门作风必须抛弃。在文艺创作、文艺批评领域的行政命令必须废止。如果把这类东西看作是坚持党的领导，其结果，只能走向事情的反面。——文艺这种复杂的精神劳动，非常需要文艺家发挥个人的创造精神。写什么和怎么写，只能由文艺家在艺术实践中去探索和逐步求得解决。在这方面，不要横加干涉。”<sup>①</sup>在总结“新时期”拨乱反正的成功经验基础上，党中央在1984年12月29日召开的中国作家协会第四次全国代表大会上，进一步提出“创作自由”的口号。<sup>②</sup>上述这些被誉为“新时期”中国文学艺术领域的春风的新的文艺政策，其核心内容，便是在国家、个人与社会之间，逐渐厘清其中的边界，将国家的管理职能、文学艺术家个人的创造才能以及社会空间的接受—传播职能逐一恢复到适当、平衡的状态。尽管这一目标在实施过程中还有很多矛盾需要解决，但作为社会主义新时期中国文学艺术的改革方向，已经深入人心。

---

① 邓小平：《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞》，参见杨扬主编：《中国新文学大系（1976—2000）·史料·索引卷一》，上海：上海文艺出版社，2009年6月第1版，第4页、第7—8页。

② 胡启立：《在中国作家协会第四次会员代表大会上的祝词》，参见杨扬主编：《中国新文学大系（1976—2000）·史料·索引卷一》，上海：上海文艺出版社，2009年6月第1版，第1116—1120页。



## 六

在国家与文学写作者个人之间存在紧张关系时，近30年中国文学是不是有新的收获？如果延续文学创作自由的概念，即作家、批评家以自己的方式自由创作并发表自己的作品的标准来看，应该说还是有一些经典性的文学作品保留下来了。像散文领域傅雷写于1950、1960年代而后以《傅雷家书》名义出版的书信集，诗歌领域穆旦在1976年创作的一组新诗，文学理论领域钱谷融写于1950年代的《论“文学是人学”》等，都是颇具代表性的作品。而完全在新中国文化土壤中成长起来的新一代作家中，最具影响力的，大概是一批后来以“朦胧诗”命名的作品。

《傅雷家书》收录了1954年至1966年之间傅雷写给儿子傅聪的200多封家信，作者傅雷生前从未想到过要出版这些书信。这些家信是父子之间推心置腹的肺腑之言，是写作者在自然状态中的真情流露。书信中谈人生，谈艺术，谈政治，谈文化，可以说无所不谈，儿子傅聪的“叛逃”，傅雷自己被错划为右派，尽管处境艰难，但傅雷在书信中与儿子的交谈，语气平和，心胸开阔，注意力和兴奋点全在于艺术和自己的翻译事业上。这种逆境之中所显示的超拔挺立的铮铮风骨，令后来者叹为观止。正如一位评论者所说的：“它告诉我们：一颗纯洁、正直、真诚、高尚的灵魂，尽管有时会遭受意想不到的磨难、污辱、迫害，陷入到似乎不齿于人群的绝境，而最后真实的光不能永远掩灭，还是要为大家所认识，使它的光焰照彻人间，得到它应该得到的尊敬和爱。”<sup>①</sup>

穆旦在20世纪中国文学史上的影响始于西南联大时期，但确立起杰出诗人地位的，却是他在1976年生命最后岁月所创作的一组诗歌。在早年的诗作中，他追随T.S.艾略特、奥登和叶芝的诗风，在老师威廉·燕卜苏的影响下，努力探索中国式的现代主义诗学，那时的穆旦已经“把新诗带到了中国文学发展的前区”。<sup>②</sup>随后他留学美国。1953年回国后，穆旦的命运发生了逆转，1958年他被划为历史反革命，直至生命结束一直背着沉重的十字架。也就是在生命即将结束的最后一年，诗人被压抑已

---

<sup>①</sup> 楼适夷：《读家书，想傅雷》，参见《傅雷家书》，沈阳：辽宁教育出版社，2003年3月第1版，第469页。

<sup>②</sup> 王佐良：《谈穆旦的诗》，参见《王佐良文集》，北京：外语教学与研究出版社，1997年10月第1版，第430页。

久的激情喷涌而出，他写下了《智慧之光》、《诗》、《听说我老了》、《冥想》、《春》、《友谊》、《夏》、《有别》和《冬》等脍炙人口的诗作。在《智慧之光》中，他叹息——“我已走到了幻想底尽头”，而且以往那些欢乐的记忆，“现在都枯黄地堆积在内心”。人生尽管如此失意，但诗人在诗的最后坦然告诉自己——“但唯有一棵智慧之树不凋，/我知道它以我的苦汁为营养。”在《诗》中，历经苦难的诗人忘不了的还是对诗的热爱——“诗，请把幻想之舟浮来，/稍许分担我心上的重载。”《冥想》显示了诗人对命运不公的质疑——“为什么万物之灵的我们，/遭遇还比不上上一棵小树？”《有别》歌唱着如沐春风的友情——“可是你的来去像春风/吹开了我的窗口的视野，/一场远方的缥缈的梦/使我看到花开和花谢。”<sup>①</sup>穆旦这些新诗的最重要收获，在于显示了意识形态环境中诗歌意象和诗歌语言不受污染的纯洁性，它给当代中国新诗提供了一种自己的范式和美学趣味。

钱谷融的《论“文学是人学”》写于1957年2月，发表在同年5月的《文艺月报》上。在文章中他讨论了五个问题：一、关于文学的任务，二、关于作家的世界观和创作方法，三、关于评价文学作品的标准，四、关于各种创作方法的区别，五、关于人物的典型性与阶级性。作者认为“谈文学最后必然要归结到作家对人的看法、作品对人的影响上。而上面这五个问题，也就是在这一点上统一起来了：文学的任务在于影响人、教育人；作家对人的看法、作家的美学理想和人道主义精神，就是作家的世界观中对创作起决定作用的部分，就是我们评价文学作品的好坏的一个最基本、最必要的标准；就是区分各种不同的创作方法的主要依据；而一个作家只要写出了人物的真正的个性，写出了他与社会现实的具体联系，也就写出了典型”。<sup>②</sup>这篇论文发表不久，就招致严厉的批判，作者本人也受到政治冲击。但这篇文章的影响持久不断，成为“新时期”中国文学重新起步的一个衔接点。也就是说，粉碎“四人帮”后，中国文学正是在“人”的问题上，找到了突破点，重新唤起了文学创作和文学批评的创造力。其实，从文学史的角度来思考钱谷融

---

① 穆旦《智慧之光》、《诗》、《冥想》和《有别》，引自《穆旦诗文集》第一卷，北京：人民文学出版社，2006年12月版，第318—318页、第325页、第331页、第339页。

② 钱谷融：《我怎样写〈论“文学是人学”〉》，参见《艺术·人·真诚——钱谷融论文自选集》，上海：华东师范大学出版社，1995年4月第1版，第106页。

《论“文学是人学”》的意义，最应当肯定的，是文章的行文作风毫无当时的八股气息。论文以流畅的笔调，优美的文字，让人们感受到文学批评的艺术魅力。

如果说，上述三位人士的文学才能更多的保留着现代文学的历史渊源关系，那么，在新中国文化环境中成长起来的年轻文学写作者们，在这30年光景中又有什么最骄人的业绩呢？那些1940年代后期或1950年代出生的年轻生命，“文革”十年正是他们的青春年华的最好时期。但跌宕起伏的政治风云、浓厚的政治气氛以及上山下乡的命运，提供给这一代人一种非常独特的生命历程和个人感受。他们已经没有傅雷这一代人的文化感受，但因为家庭教育和“文革”前学校教育的影响，使他们中的佼佼者还懂得读书学习的重要性。但十年“文革”彻底剥夺了他们读书学习的机会，于是在社会的大学堂中，他们凭自己的灵敏的感觉，感受着社会、时代、人生的变化。像写于“文革”时期的食子的《相信未来》、北岛的《回答》、舒婷的《祖国啊，我亲爱的祖国》等，作品的意象和情感基调，与意识形态期待之中的革命文学有着巨大的反差。这种反差，让很多习惯于意识形态话语系统的人们一时感觉读不懂这些年轻人的作品。但这种无意间呈现的审美裂缝，让后来的文学青年看到了新的文学审美探索的可能性。<sup>①</sup>当1980年代改革开放的步伐开始迈进时，“朦胧诗”连同它们的作者在新的美学主张的鼓荡下，终于将“新时期”中国文学的风帆高高扬起。

在列举新中国成立以来近30年文学成就时，或许人们会注意到，那些以往文学史教科书中人们耳熟能详的作家作品的名字，正在淡去。这或许意味着当代中国文学史学科发展在今天的一种选择。需要指出的是，在一个意识形态高调进入文艺场域，国家意志充斥公共空间，个人需求变得需要彻底清除干净的社会氛围中，那些像小说、戏剧、电影等非常依赖于公共空间的文学样式，大概是意识形态意味最为浓烈的，也是作家、艺术家发挥个人想象最少的空间。从这一意义上，《傅雷家书》、穆旦的晚年诗作和钱谷融的《论“文学是人学”》更具有文学的范式意味，它们让后来者见证了在文学想象被压抑的文化氛围中，文学艺术依然以自己的方式存在着。

---

<sup>①</sup> 有关这些诗人的活动情况，参见廖亦无主编：《沉沦的圣殿——中国20世纪70年代地下诗歌遗照》，乌鲁木齐：新疆青少年出版社，1999年4月第1版。

## 参考文献

- [1] 谢冕. 中国新文学大系(1949—1976)·诗卷·序言[A]. 中国新文学大系(1949—1976)·诗卷[M]. 邹荻帆, 谢冕主编. 上海: 上海文艺出版社, 1997.
- [2] 王瑶. 中国新文学史稿[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1982.
- [3] 国务院批转文化部《关于文化事业若干经济政策意见的报告》[A]. 中国新文学大系(1976—2000)·史料·索引卷一[M]. 杨扬主编. 上海: 上海文艺出版社, 2006.
- [4] 穆旦. 智慧之歌[A]. 中国新文学大系(1949—1976)·诗卷. [M] 邹荻帆, 谢冕主编. 上海: 上海文艺出版社, 1997.
- [5] 吴世勇. 沈从文年谱[M]. 天津: 天津人民出版社, 2006.
- [6] 安东尼·吉登斯. 现代性的后果[M]. 田禾译. 黄平校. 南京: 译林出版社, 2000.
- [7] 应当重视《武训传》的讨论[A]. 中国当代文学史·史料选[M]. 洪子诚主编. 武汉: 长江文艺出版社, 2002.
- [8] 毛泽东. 关于《红楼梦》研究问题的信[A]. 毛泽东文集. 第6卷[M]. 北京: 人民出版社, 1999.
- [9] 毛泽东. 同文艺界代表的谈话[A]. 毛泽东文集. 第7卷[M]. 北京: 人民出版社, 1999.
- [10] 约翰·B. 汤普森. 意识形态与现代文化[M]. 高适等译. 南京: 译林出版社, 2005.
- [11] 夏衍. “左联”成立前后[A]. 左联回忆录(上)[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1982.
- [12] 毛泽东. 在延安文艺座谈会上的讲话[A]. 毛泽东选集. 第三卷[M]. 北京: 人民出版社, 1991.
- [13] 毛泽东. 关于文学艺术的两个批示[A]. 中国新文学大系(1949—1976). 文艺理论卷. 第一集[M]. 冯牧主编. 上海: 上海文艺出版社, 1997.
- [14] 黄秋耘. 不要在人民的疾苦面前闭上眼睛[A]. 中国新文学大系(1949—1976)·文艺理论卷. 第一集[M]. 冯牧主编. 上海: 上海文艺出版社, 1997.
- [15] 叶子铭. 梦回星转——茅盾晚年生活见闻[M]. 南京: 南京大学出版社, 1991.
- [16] 王蒙. 王蒙自传. 第一部[M]. 广州: 花城出版社, 2006.
- [17] 韦韬、陈小曼. 父亲茅盾的晚年生活[M]. 上海: 上海书店出版社, 1998.
- [18] 唐弢. 关于周作人[A]. 唐弢文集·文学评论卷[M]. 北京: 社会科

学文献出版社, 1995.

[19] 钱理群. 周作人传 [M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1990.

[20] 周扬. 关于当前文艺创作上的几个问题 [A]. 中国新文学大系 (1949-1976) · 文艺理论卷. 第一集 [M]. 冯牧主编. 上海: 上海文艺出版社, 1997.

[21] 周恩来. 在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话 [A]. 中国新文学大系 (1949-1976) · 文艺理论卷. 第一集 [M]. 冯牧主编. 上海: 上海文艺出版社, 1997.

[22] 丹尼尔·贝尔. 资本主义的文化矛盾 [M]. 赵一凡, 蒲隆, 任晓晋译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1989.

[23] 詹明信. 晚期资本主义的文化逻辑 [M]. 张旭东编. 陈清侨译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1997.

[24] 林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要 [A]. 中国新文学大系 (1949-1976) · 文艺理论卷. 第一集 [M]. 冯牧主编. 上海: 上海文艺出版社, 1997.

[25] 江青. 谈京剧革命 [A]. 中国新文学大系 (1949-1976) · 文艺理论卷. 第一集 [M]. 冯牧主编. 上海: 上海文艺出版社, 1997.

[26] 邓小平. 在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞 [A]. 中国新文学大系 (1976-2000) · 史料·索引卷一 [M]. 杨扬主编. 上海: 上海文艺出版社, 2006.

[27] 胡启立. 在中国作家协会第四次会员代表大会上的祝词 [A]. 中国新文学大系 (1976-2000) · 史料·索引卷一 [M]. 杨扬主编. 上海: 上海文艺出版社, 2006.

## The Chinese Society and Literature:1949-1976

Yang Yang

**Abstract:** One of the most important issues, which in the fields of the studies of the Chinese contemporary literature, was the relationship between the literature and society. In the one hand, the new government wanted to control authors and their works as soon as it controlled all other materials in the Mainland. In the other hand, authors struggled with the ideologies of the new government. This context consisted of the main stated type of the contemporary Chinese literature.

**Key words:** Chinese, contemporary literature, society, context