

冲突、妥协与选择

——关于“八十年代文学”复杂性的思考

王 尧

无论是在“中国当代文学史”还是在“二十世纪中国文学史”的研究中，“八十年代文学”都逐渐被历史化、经典化。相对于“十七年”、“文革”、“九十年代”和“新世纪”这些历史时段，学界对“八十年代文学”历史意义的肯定，几乎是中国当代文学研究的最大共识。但是，“八十年代文学”的阐释空间，也在共识的形成中不同程度地被遮蔽。其中，最大的问题之一，是“八十年代文学”的文学观和文学史简化了原生态的“八十年代文学”的复杂性。随着文学观、文学史观和历史语境的变化，“重返八十年代”的学术研究，为还原被简化了的复杂性提供了可能^①。

讨论“八十年代文学”的复杂性，首先要返回“新时期文学”的发生历程。“新时期”的命名是和“文革”的终结联系在一起的。周扬在谈到第四次“文代会”的意义时指出：“这次会议，在我国社会主义文艺发展的历史上将具有特殊的重要意义。它标志着林彪、‘四人帮’实行封建法西斯专政、毁灭文艺的黑暗年代已经永远结束了，社会主义文学艺术繁荣的新时期已经开始。”^②突出两者之间的对立关系，是以“断裂”的方式形成文学史新秩序的论述。当时，文艺界重视的是对极左文艺思潮和“阴谋文艺”的批判，对“文艺黑线专政论”的批判，以及对文学创作禁区的突破。换言之，从70年代末到80年代初期，对文学创作的肯定是基于“拨乱反正”的意义的，而新的文学观和文学史观也与此相关。王蒙在80年代初期便一针见血地指出，“然而这种势头却并非能够天长地久。‘感谢’江青等为文学设置了那么多禁区，‘天安门事件’是禁区，‘反右扩大化’是禁区，恋爱婚姻家庭是禁区，‘中间人物’是禁区，‘人性’‘人情’是禁区，心理描写也是禁区，这样，

1978年和1979年稍微思想解放一点的作家就可以为自己树立起一个类似赵子龙的形象，有份量一些的新作往往带给读者一种尝到禁果的兴奋”^③。此一现象是历史转折与文学转型时期文学创作与思潮的一个典型特征。

对禁区的突破，逐渐由“文革”扩大到“十七年”。“许多长期以来文艺界不敢触及的问题，现在敢于突破，敢于议论，敢于探讨了，不仅打破了‘四人帮’加在文艺工作者身上的重重枷锁，冲破了他们设置的种种禁区，而且冲破了开国后十七年中的不少清规戒律。”^④周扬提到了“新时期”对“十七年”的突破，其意义在当时非同寻常。“新时期”在否定“文艺黑线专政论”、基本肯定“十七年”的创作后，也开始清理“十七年”文学的“左”的错误，可见当时的“拨乱反正”并不是简单地回到“十七年”。随着文学史研究的深入，学界意识到了“新时期”与“文革”的关联，比如“朦胧诗”、“地下写作”和“天安门诗歌”，比如对极左思潮的批判等，都被视为“新时期文学”的源头。但关联的层面其实是多方面的，比如国家意识形态指导文学创作的方式、文学与政治的关系（这一关系的复杂性并未因为不再提“文艺为政治服务”而终结，新世纪以来对80年代文学“去政治化”的反思和对“纯文学”的再讨论，都表明了这一关系的复杂性）和社会主义现实主义等，不仅是“十七年文学”、“文革文学”、也是“八十年代文学”的基本问题。离开这些问题，关于“八十年代文学”的讨论只会蹈空。“八十年代文学”进程深入以后，这些问题又显露出来，并和新的问题纠缠在一起，80年代因此呈现出错综复杂的面貌。王蒙在《生活呼唤着文学》中曾经感慨：“今天已经没有那么现成的禁区等着你去闯。何况胡冲乱撞也许会

闯了自己的阵脚,闯出乱子,闯得有利于国内外的敌对势力,乃至闯出点什么资产阶级自由化来。”^⑤在突破了以往的禁区之后,80年代文学在政治上获得了一个相对稳定与宽松的状态,但文学制度在变革中的内部冲突,以及与文学制度相关的其他因素的冲突,仍然存在着、激荡着,这样一种“矛盾运动”,其实是“八十年代文学”的基本方面。如果删除这些复杂的因素,我们就不能解释一些作品为何独具意义甚至可能成为经典,也不能解释一些文学思潮的来龙去脉。在“八十年代文学”的论述中,从“伤痕文学”、“反思文学”、“改革文学”到“寻根文学”、“先锋文学”再到“新写实”的命名,虽然贴近了一些重要思潮,但实际上删除了“八十年代文学”的复杂构成。这是我所说的复杂性被简化的一个方面。

80年代最初几年,“现实主义原则”仍然是评价文学创作、推动文学思潮的一个基本原则。“拨乱反正”的结果是回到“社会主义的现实主义传统”(有时也用以前的“社会主义现实主义”这一概念),这种论述在当时的主流文学批评中显而易见。但即使是80年代被称为现实主义的作品,其实也和我们通常说的“社会主义的现实主义”有很大的不同。比如高晓声的小说,不仅与我们熟悉的现实主义不同,而且他也尝试了具有现代派色彩的小说创作(短篇小说《钱包》、《钓鱼》等便属此类,他非常看重这类小说的价值,但批评界对他的肯定集中在“陈奂生”系列)。或许路遥的《人生》和后来的《平凡的世界》更接近这个传统。显然,在80年代,回到“社会主义的现实主义”显然是不够的,而且不能据此规划和引导整个“八十年代文学”。在文学与政治的关系有可能回到常态时,还有一个“回到文学自身”的问题,这一问题贯穿“八十年代文学”始终。

文学创作本身已经突破了某种新的规训。1985年后来被称为“小说革命”的一年。这一年,我们耳熟能详的作品就有阿城《孩子王》、马原《冈底斯的诱惑》、莫言《透明的红萝卜》、王安忆《小鲍庄》、刘索拉《你别无选择》、韩少功《爸爸爸》、残雪《山上的小屋》、扎西达娃《西藏,隐秘岁月》、史铁生《命若琴弦》、张贤亮《男人的一半是女人》、陈建功《找乐》和刘心武《5·19长镜头》等。其实,不必说1985年,早在80年代初期,文学创作的秩序已经无法用“现实

主义”和“现代主义”来区分与评价。1980年到1984年间,我们可以举出一系列重要作品:礼平《晚霞消失的时候》、高晓声《陈奂生上城》、王蒙《春之声》、汪曾祺《受戒》、赵振开《波动》、张辛欣《在同一地平线上》、邓友梅《那五》、铁凝《哦,香雪》、陆文夫《美食家》、贾平凹《商州初录》、冯骥才《神鞭》、阿城《棋王》和林斤澜《矮凳桥系列》等,这些作品实际上已经打破现实主义与现代主义的分野。而其中很多作品,产生于1982年“现代派”引起争论甚至非议之后,可见文学创作已经常常超出理论和批评言说的范围。

对照创作上的变化,我们可以发现,“八十年代文学”的文化生态其实是复杂多样的,各种思潮、观点的冲突并未因创作的多样化而停歇。在“八十年代”这样一个“共时态”结构中,各种文学思想、观点的碰撞,集中了历史和当下的问题,冲突、妥协的现象成为常态。谢冕等人的“三个崛起”、徐迟《现代化与现代派》、高行健《现代小说技巧初探》、周扬《关于人道主义与异化问题》、刘再复《论文学的主体性》、王晓明与陈思和主持的“重写文学史”专栏等是一条线索,与之对应的另外一条线索也十分清晰有力。在这个过程中,作家在重新获得知识分子身份后,仍然面临政治立场的问题。1982年5月,在纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表四十周年之际,毛泽东1939年至1949年给文艺界人士的十五封信公开发表;同时,陈云1943年3月在党的文艺工作者座谈会上的讲话《关于党的文艺工作者的两个倾向问题》也公开发表。为陈云讲话发表加的按语指出:“党的文艺工作者应该首先是把自己看成一个普通党员,而不应该把自己看成一个文化人。既然是共产党的一分子,就必须不断提高共产主义觉悟,增强党性,端正作风,严守党纪,准确、完善地执行党的路线、方针、政策。现在我们党的文艺工作者,绝大多数是符合或基本符合上述要求的。但也有极少数人,党性很差。个别党员甚至沾染邪气,不像一个共产党员。把自己改造、提高成一个真正符合党员标准的文艺工作者,这是全体从事文艺工作的党员当前和长远的根本任务。”^⑥这一按语对党的和非党的文艺工作者都提出了要求,并且认为,如此,“我国社会主义文艺事业的兴旺就得到了基本

的保障”。《文艺报》编辑部为此召开了在京的部分党的和非党的文艺工作者学习座谈会，座谈会纪要的前言这样概括会议成果：“会上，自始至终贯穿了理论联系实际和严肃的批评与自我批评的精神，在充分肯定近几年来文艺界取得的重大成绩的前提下，与会同志对目前文艺界存在的某些歪风邪气，进行了初步的、尖锐的批评。”^⑦

一方面，试图主导文学发展的思想仍然强大有力而且响应者众多，另一方面，文学思潮和创作的多样性又生气勃勃地呈现出来，作家、批评家与理论家有了更多自由选择的权利，这是“八十年代文学”和以往文学的根本差异，也是“新时期文学”之所以“新”的一个特征。这种状态，是中国当代文学制度发生变革的结果。多种话语在冲突和妥协中的并存，实际上打破了从50年代到70年代文学“一体化”的进程。在后来的关于“八十年代文学”的论述中，变革的线索被清晰地凸显，而主流意识形态在当时文学制度中的指导和干预的作用和实际影响，以及它与文学思潮吻合与抵牾的不同情形，却在“八十年代文学”研究和论述中被忽略了。而“五四”新文学传统与“八十年代文学”的关系、欧美俄苏文学与当代文学的关系，也是在“重返八十年代”时需要重新处理的问题。

如果回到文学观念内部的演变层面，我们就会发现，文学“回到自身”的过程远比我们今天所概括和描述的要复杂和激烈。

“纯文学”思潮的形成，是与“现代主义”（及“现代派”）在中国当代文学语境中获得合法性相关的。在最初的讨论中，关于现代主义（及现代派）的评价是置于现实主义和现代主义的冲突之中进行的，它是一个艺术问题，但更被视为与政治相关的问题。《文艺报》1982年第9期发表了署名“启明”的读者来信《这样的问题需要讨论》，信中说：“读了《上海文学》第八期上冯骥才、李陀、刘心武三位作家关于当代文学创作问题的通信，受益匪浅。由于他们是在对高行健同志新著《现代小说技巧初探》一书的评论中，阐述了他们对一些文学观念和文学发展趋向的意见，所以就特别使我感兴趣。他们的文章中不乏引人思考的见解，当然也有使我感到困惑和忧虑的东西。”启明不同意李陀提出的当前文艺创作

的焦点是形式问题的看法，也不赞成冯骥才把现代派描绘成我国文学创作的出路，他认为刘心武的文章基本论点比较客观，但也有些观点值得商榷。他认为，“这涉及到我们的文学是走现代派道路还是走现实主义道路的问题”。《文艺报》1982年第10期“讨论会”栏目转载了徐迟的《现代化与现代派》。为转载加的编者按说：“最近又有读者提出今年出版的《外国文学研究》第一期上，徐迟同志发表的《现代化与现代派》的文章，关系到我国文艺发展的方向问题，也需要进一步展开讨论，以便更有利于建设我国革命的、民族的、大众的新文艺，使我国的社会主义文艺在建设以共产主义思想为核心的社会主义精神文明中发挥更大的作用。我们认为整个建议是很好的。”此后《文艺报》发表了数篇相关讨论文章，并在1982年连续两次召开作家、评论家的座谈会，着重就现实主义的发展和如何研究、借鉴现代派文艺问题交换了看法，从发言的内容来看，存在着许多不同的意见^⑧。

1983年，冯牧在讨论社会主义文艺的基本问题时认为，社会主义文艺的含义和界说，不能不涉及到“现代派”问题之争。他认为：“这场论争涉及到以下一些问题：究竟是批判地有选择地吸收和借鉴外国文艺的精华（包括西方现代派的有益的东西），还是用西方现代派的文艺来取代我们的社会主义文艺？我国正在进行‘四化’建设，我们的文艺是走有中国特色的社会主义文艺道路，还是必须走西方现代派的道路？是坚持我国优秀的、革命的文艺道路，发展这个传统，还是全盘否定这个传统，搞民族虚无主义？是不断地丰富、积累、发展文学艺术的经验，还是以‘创新’为名、用西方现代派文艺中那些明显地反艺术规律的所谓技巧和手段来破坏艺术规律？这三个问题是联系在一起的。”^⑨冯牧也是文学“拨乱反正”时期的主将之一，但从他论述这个问题的知识背景、思维方式和文学观来看，仍然沿袭的是50、60年代讨论这个问题的思路。包括前面提到的周扬在处理文艺与政治关系方面认识的变化，都表明，80年代的文艺工作领导者和一些重要批评家，在变化中是有所坚持的。在林默涵、夏衍、贺敬之、陈荒煤、冯牧、陈涌这一代文艺工作领导者、作家、批评家中，此类情形在80年代并不少见^⑩。我以

为很难用“左”和“右”对这一代及相同类型的人士做出分类,也很难用“改革派”或“保守派”来形容他们。在“拨乱反正”的关键时期,他们所发挥的“改革”作用是无可替代的,但他们也始终坚持自己对社会主义文艺基本问题的认识。这也构成了“八十年代文学”的基本面貌之一。80年代以后,文学界已经少有周扬这样的领导者、作家和批评家,但已经变革了的当代文学制度中仍然保留着周扬这一代人对社会主义文艺基本问题的认识和指导文学创作的运作方式,这更加说明了一点:在历史转型中,文学制度(以及影响它的社会政治制度)的基本特征远远大于个人在某些问题上的局限。

在“纯文学”思潮形成的过程中,关于形式与技巧的探索也是关键问题。对形式探索的认识,在70年代末80年代初已不再被斥为形式主义。但是,当形式探索与现代主义联系在一起、且与生活的关系有可能发生变化时,关于形式探索的认识,也在寻找一种与既往的文学经验和现实主义原则保持某种平衡的可能性,并对单纯的形式探索的危险保持警惕^①。即便是王元化这样的文艺界思想解放的先驱者,也对“形式”问题持谨慎的积极态度。

他在《和新形式探索者对话》中,对形式探索做了比较周详的论述,突出了形式探索的重要:“艺术要发展,要前进,就需要突破。我要向那些蔑视机械的模式、冲击因袭的陈规、在创新道路上不畏险阻奋勇前进的相识或不相识的探索者致敬。为什么艺术家就不能像科学家一样,可以从事经过认真思考的试验,哪怕这种试验仅属于新形式的探索?为什么不能像科学家一样,也容许艺术家在试验上失败而不受到非议和责难?”王元化尽管没有回答是什么不容许艺术家试验的失败,但答案是明显的,即我们长期以来是用意识形态的价值取向来判断艺术形式的变革的,这样的情形在80年代仍然没有消失。“我们不能再重复过去那种不分皂白把一切有关艺术形式的探索一律斥为形式主义倾向的谬误了。在文学史上,随着每个重大时期的递嬗,都经历了一场艺术形式的变革。”他以莎士比亚和巴尔扎克为例,指出“现实生活要求充分而完美地去表现它的形式”。但在讨论形式问题时,他和当时许多人一样,是从“现实主义原则”出发的:“我是坚持现

实主义写真实原则的。”“形式和表现手法毕竟不是文学的最根本问题。”“我们不能把形式和表现手法在文学创作上的作用加以无节度的夸大,用它作为衡量是否敢于突破和创新的惟一尺度。”他解释这不是对进行形式和表现手法探索的菲薄,而是必要的提醒,以便这种探索得以“健康地发展”。“在艺术形式和表现手法上,可以继承民族的东西,也应该引进外国优秀的东西”,而如何引进,他认为鲁迅提倡的“拿来主义”仍然是必须遵守的原则。他分析了当时小说创作中的“意识流”热潮,对这种表现手法的得失持谨慎的态度。他所担心的是以凌虚蹈空的形式探索代替务实求真的写法,而回避生活中的尖锐矛盾。他认为这场“意识流”热潮,即与多年来对西方所形成的封闭的情况密切相关:“同时,是不是有一种避开生活的尖锐矛盾,认为还是形式上进行突破比较保险的心理也在无形之中起着作用?”他得出的结论是:“不管什么形式或表现手法,不管是借鉴传统固有的或引进国外新生的,我们都应该记住:文学的内容与形式必须是从灵魂里自然涌现出来的。让我们把这句话作为形式探索征程上的起点吧。”^②一方面通情达理地宽容表现手法与形式的创新,一方面又始终告诫不要丢掉现实主义的传统,这已经是一个转换,从排斥到“拿来主义”式的接受。

王蒙从70年代末到80年代中期,在小说观念和形式的创新探索方面成绩斐然。他在80年代中期主持《人民文学》,对许多作品的开放式态度,也推动了“小说革命”的发生。如前所说,到了1982、1983年,对1978年以来的创作评价已经存在不同的看法。王蒙并不低估80年代初期的文学成就,但同时也“遗憾”“激动人心的有份量的作品不那么多了,文学新作的现实性、迫切性、尖锐性有所减低。人民群众对文学的热度正在减退”,虽仍有新作,“却难免开始呈现某种强弩之末的颓势,呈现生活积累、思想与情感积累的捉襟见肘,乃至开始落在生活后面,落在时代后面,落在当代文学主潮的后面”。王蒙认为“首要的问题仍然是文学与生活的关系”,对于这一关系的论述,其实在整个当代文学六十年中并无大的变化。但王蒙对形式、技巧与生活关系的论述,颇能反映在“形式也是内容”的观点形

成之前以及从“写什么”到“怎么写”的创作中心转移之前,80年代对形式问题的基本看法。王蒙以自己和一些同行在艺术形式与技法方面的探索为例,认为这种探索“永远是需要”的,但“探索也好、创新也好、形式也好、技法也好,这一切必须深深扎根于本民族的生活之中”,“单纯的形式与技巧的吸引力却不能成为推动创作的一个持久的与足够强有力的因素,只有当对新的形式与技法的探求得到生活的新的提示、新的刺激、新的挑战的支持和验证的时候,这种探求才是有益与有趣的”^⑩。王蒙的这些观点用于分析他在80年代的创作十分有效,他的“辩证”论述,我也视为文学观念冲突之中的妥协。

但1985年前后的“小说革命”以及在马原、刘索拉之后的一批先锋小说作家的写作中,“单纯的形式与技巧的吸引力”却也成为推动创作的一个持久的与足够强有力的因素。在文学创作与批评完成了由“历史”到“语言”的转换之后,形式与生活的关系才不再成为一个问题。在80年代,像王蒙这样在形式与生活之间确立联系的观点和写作实践,也是一种局面,甚至在一段时间里也被视为“主潮”,而后来关于“八十年代文学”的论述,比较重视的是“单纯的形式与技巧”的探索。1985年以后,文学创作的新形式探索几乎被推到了极致,用现实主义原则来评价这种形式探索的批评也几乎消失。这样一个结果,与现代主义在当代文学中获得了合法性有关;而在创作层面上,一批注重形式探索的小说获得了肯定,并且因此而改变了80年代文学的构成。只有到了这个阶段,80年代文学才真正多样化了。后来,一些先锋小说作家开始从“语言的迷宫”走出,又开始重视讲述故事,这一现象被称为“向后退”。其实,对故事的重视,并不意味着当年形式探索的过失,而是表明,在完成了由“写什么”到“怎么写”以后,形式探索已不再是一个与现实主义原则对立的问题,其合法性已经毋庸置疑。但现代主义合法性的获得,也带来了另外一个问题,即现实主义创作在其后受到冷遇。这一状况到了90年代以后发生了变化,甚至引起反弹,重提现实主义成为一种重要

的声音。

冲突不仅发生在“新”与“旧”之间,也发生在“新”的内部和外部。但“冲突”的对抗性因为文学与政治关系的重新处理而得到缓解,有些“冲突”是在“纯学术”的范围内进行的。在这个意义上,“八十年代文学”是“冲突”之后的一种“妥协”结果。

① 程光炜主编的“八十年代研究丛书”,是“重返八十年代”学术成果的一次展示。

②④ 周扬:《继往开来,繁荣社会主义新时期的文艺》,载《人民日报》1979年11月20日。

③⑤⑬ 王蒙:《生活呼唤着文学》,载《文艺报》1983年第1期。

⑥⑦ 参见《文艺报》1982年第7期。

⑧ 发言内容参见《坚持文学发展的正确道路——记关于现实主义和现代主义问题讨论会》,载《文艺报》1982年第12期。

⑨ 冯牧:《对社会主义文艺旗帜问题的一个理解》,载《文艺报》1983年第10期。

⑩ 他们在70年代末80年代初发表的论文和讲话,很能反映其文艺思想的复杂性。

⑪ 茅盾在1978年的《漫谈文艺创作》(载《红旗》1978年第5期)中谈到创作方法时说:“文艺史上最有影响的创作方法只有两家,即浪漫主义和现实主义。此外还有不少主义,表面上各有特点,而且它们之间又互相争雄,但就其对生活的态度,对人类社会起什么作用而言,这些主义属于同一类型,可以总称之为形式主义。形式主义的文学作品或则是剥削阶级及其帮闲们的娱乐工具,或则是为欺骗、麻醉劳动人民以求巩固剥削阶级的统治地位的,或则是按照作者的主观愿望,标新立异,哄动流俗,但除了一小撮的追随者,是无人欣赏的。这一切流派,其共同点是追求形式上的华丽幽雅(封建贵族及其他剥削者所喜爱的华丽幽雅),怪诞诡奇(甚至以使人看不懂为超凡入圣),而完全忽视内容的思想性,甚至主张内容的无思想性。所以形式主义文艺流派必然没有生命力,只有一二国家中像新牌化妆品似的轰动一时,旋即消歇。”

⑫ 王元化:《和新形式探索者对话》,载《文艺报》1981年第1期。

(作者单位 苏州大学文学院)

责任编辑 张颖